

İGOR STRAVİNSKİ'NİN ÜÇ BALE YAPITINDA MÜZİKSEL TASVİR: *ATEŞKUŞU, PETRUŞKA VE BAHAR AYİNİ*

The Musical Depiction in Igor Stravinsky's Three Ballet Work: *The Firebird, The Petrushka and The Rite of Spring*

Uğur Cihat SAKARYA *

ÖZ

İgor Stravinski'nin, Sergei Diaghilev'in Bale Rus topluluğu için bestelediği ilk üç bale eserinde Rus kültürü temel ilham kaynağıdır. *Ateşkuşu* (1910), *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (1913) şeklinde sıralanan bu eserlerde besteci aynı zamanda ritmik, armonik ve tınsal buluşlarıyla yenilikçi tekniklerin örneklerini sunmuştur. Bu eserlerin konusu ses dizilerinin ve melodik materyalin seçiminden ritmik ve tınsal işleyişe kadar müziği şekillendirmiştir. Kahramanların insan veya mitolojik bir varlık oluşu, olayların doğaüstü veya gündelik oluşu, sahnelerin tasvir ettiği olayların gizemi; iyi-kötü, güvensiz-güvenli gibi birçok değişken söz konusu yapıların işleneceği müziksel referansları belirlemektedir. Bu yaklaşım eserlerin yaratım sürecini belirleyen esas etkidir. Bu araştırmanın amacı Stravinski'nin *Ateşkuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini*'nde kullandığı müziksel tasvirin özelliklerini tespit etmektir. Nitel bir yöntem izlenerek literatür taranmış; bestecinin uygulamaları hakkında ipucu verebilecek mektupları ve anıları incelenmiştir. Müziksel referansları tespit etmek için eski Rus halk şarkısı antolojileri taranmış ve bunların karşılıkları üç bale eserinin partiyonlarında aranmıştır. Çalışma sonucunda halk müziği materyalinin, halk kahramanlarını veya fanileri tasvir etmede kullanıldığı görülmüştür. Bestecinin bunun için halk şarkılarından alıntılar yaptığı veya kendi üretimi olan modal ezgileri kullandığı görülmüştür. Sihirli, ölümsüz ve korkunç kahraman ve olayların tasvirinde ise simetrik dizilerin (oktatonik ve tam-ton) ve tritonal olanakların kullanıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müziksel tasvir, Stravinski, Ateşkuşu, Petruşka, Bahar Ayini

ABSTRACT

The main inspiration source of Igor Stravinsky's first three ballet for Sergei Diaghilev's Ballets Russes company is Russian culture. In these works, which are listed as *The Firebird* (1910), *The Petrushka* (1912) and *The Rite of Spring* (1913), the composer also presented the examples of innovative techniques with rhythmic, harmonic and timbral innovations. The subject of these works shapes the music from the selection of the scales and melodic material to the rhythmic and timbral processing. The heroes as human or mythological being, the events as supernatural or everyday, the mystery of the events depicted by the scenes; many variables such as good-bad, insecure-safe determine the musical references for these structures will be processed. This approach is the main factor that determines the creation process of the works. The research aims to reveal the characteristics of the musical depiction that Stravinsky used in *The Firebird*, *The Petrushka* and *The Rite of Spring*. The literature was reviewed using by qualitative method, and the letters and memories of the composer that could give clues about his practices were examined. Ancient Russian folk song anthologies were examined to identify musical references and their similars were sought in the orchestral scores of three ballet works. As a result of the research, it was seen that the folk music material was used to depict folk heroes or mortals. For this purpose, folk songs were quoted or the composer wrote his own modal themes. It was observed that tritonal possibilities of symmetrical scales (octatonic and whole-tone) were used in the depiction of magical, immortal and terrible heroes and events.

Keywords: Musical depiction, Stravinsky, Firebird, Petrushka, The Rite of Spring

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 23.10.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 15.12.2020

* Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Öğr. Gör., Trabzon Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, cihatsakarya@trabzon.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6450-692X

Atıf/Citation: Sakarya, U., C. (2020) İgor Stravinski'nin Üç Bale Yapıtında Müziksel Tasvir: *Ateşkuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini*. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 11-32.

Extended Abstract

This research focuses on the musical depiction in Igor Stravinsky's three ballets for Sergei Diaghilev's Ballets Russes: *The Firebird* (1910), *The Petrushka* (1912) and *The Rite of Spring* (1913). All these works highly based on Russian folk culture and mythology. Also the composer highly used the folk music materials in these works. Actually, Stravinsky continued the musical depiction approach of nineteenth century Russian composers. This approach specifically applied in operas or symphonic poems of Mihail Glinka and The Russian Five. In this approach, the folk songs used for depicting musically to folk heroes, mortal ones or everyday events or non-magical moments. But on the contrary, the symmetrical scales such as whole-tone and octatonic, used for depicting immortals; evil, terrible, magical characters or events and moments. The triton interval in symmetrical scales was main depicting focus for this characters or moments. And this approach was the main factor to determine creation process in Stravinsky's early works also. When the composer meet the great impresario of Ballets Russes, Sergei Diaghilev, he started to combine of materials in order to musical depicting.

This research aims to reveal the features of the musical depiction in Stravinsky's three ballets for Diaghilev. The literature was reviewed using by qualitative method, and the letters and memories of the composer that could give clues about his practices were examined. Ancient Russian folk song anthologies were examined to identify musical references and their similars were sought in the orchestral scores of three ballet works. For this research a total of 2202 folk songs in 9 anthologies were examined. It was seen that the composer mainly benefited from Nikolai Rimski-Korsakov's anthology, *100 Russian Folk Songs* (1877), in *The Firebird* and *Petrushka*.

In the examination of *The Firebird*, it was seen that the composer borrowed two folk songs for depicting folk heroes and mortals. Also the composer created his own folk themes and used them for the same purpose. But in *The Firebird* the composer used tritonal possibilities of succesive third sequences for depicting the "Kaschey the Immortal" and his monsters and magical palace.

In *Petrushka*, it was seen that the composer borrowed a lot of songs for depicting the Shrovetide Maslenitsa Feast. The familiar characters or events in this crowded feast are depicted by borrowed folk songs. But the two main characters in scenario, Petrushka and moor, are human as well as magical puppets. When the magician transforms the magical puppets to human, in the music, the famous Russian Dance starts which is a combine of folk songs. But the scenes of Petrushka, composer uses a combine of two chords. The complex chord combination is rooted on tritonal possibilities of an octatonic scale. The composer uses this source for depicting the duality in character of Petrushka and his curses and sad moments. Thus, this tritonal possibilities of symmetrical scales used for magical characters again but with new discoverings.

In *The Rite of Spring*, the composer thoroughly asimilated folk songs and tritonal and symmetrical materials. It was seen that the folk songs in this work really difficult for identify. The composer borrowed a few folk songs from Anton Juszekiewicz's anthology *Litauische Volk-Weisen* (1900). For the present research, the copy of manuscript sketches of the work is examined. It was seen that in this examination process, composer prepared appropriate folk songs orderly for depicting Pagan Russian dance and ritual scenes. But the scenario of this work points to very far and mythic past. For this, the composer changed and fragmented the folk songs also hidden them in orchestral texture. In the first part of the work, composer used largely folk songs for depicting the spring rituals of the Pagan Slavs. But in the second part, it was seen that the composer removed the folk music material gradually for depicting mystic, terrible and unfamiliar sacrificial dance scene. In the general of second part, the composer used the possibilities of a bimodal chromatic sythesis of two octatonic scale in accordance with the mystic mood of scenes. In the result of the research, it was seen that folk music material generally was used to depict folk heroes or mortals as a rule. It was observed that the tritonal possibilities of symmetrical scales were used in the depiction of magical, immortal and terrible heroes and events as another rule. It is thought that this research will contribute to the history of twentieth century music and also contribute to the music analysis literature by examining the musical materials in this works in the context of musical depiction.

Yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden birisi olan İgor Stravinski (1882-1971) hayatı boyunca çok çeşitli tarzlarda eserler bestelemiştir. Özellikle Sergei Diaghilev'in Bale Rus topluluğu için yazdığı ilk üç bale müziğiyle adını duyurmuştur. Besteci, *Ateşkuşu* (1910), *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (1913) şeklinde sıralanan bu üçlemede, Rus kültürü ve halk müziğinden büyük ölçüde ilham almıştır. Ayrıca bu eserler ritmik, armonik ve tınısal buluşlarla müzikteki yenilikçi tekniklerin önemli örneklerini oluşturmuştur. Eserlerdeki modal halk müziği materyalinin ezgisel ve dizisel olanakları uyuşumsuz dikey ve yatay yazılarla birlikte kullanılmış, bu durum müzikal karşıtlıkları ortaya çıkartmıştır. Ayrıca ritmik yapılar ve tınısal uygulamalarda da açık bir karşıtlık söz konusudur. Kimi bölümlerde modal bir halk ezgisi, halk çalgılarını anımsatan tınılarla sunulurken kimi bölümlerde sert, uyuşumsuz ve ritmik açıdan alışılmadık pasajlar duyulmaktadır. Üç bale yapıtının sonuncusu olan *Bahar Ayini*'nde ise ezgisel, ritmik ve tınısal karşıtlıklar yoğun bir şekilde sentezlenmiş ve orkestral dokuya yerleştirilmiştir. Bu eserde söz konusu müziksel karşıtlıkların belirlenebilmesi iyice zorlaşmıştır. Bu araştırmada bestecinin sunduğu müziksel karşıtlıkların temel amacının eserlerin programlarını yansıtmak olduğu varsayılmıştır. Araştırma, bestecinin eserlerin programlarını tasvir ederken kullandığı yaklaşımın özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Araştırmada nitel bir yöntem izlenerek literatür taranmış, bestecinin uygulamaları hakkında ipucu verebilecek mektupları ve anıları incelenmiştir. Müziksel referansları tespit etmek için eski Rus halk şarkısı antolojileri taranmış ve bunların karşılıkları üç bale eserinin partiyonlarında aranmıştır. Bunun için öncelikle Rus Beşleri ve Pyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893) ve Mihail Glinka (1804-1857) gibi on dokuzuncu yüzyıl Rus Ulusal bestecilerinin müziklerinde tarihsel referanslar aranmıştır. Ardından bestecinin kaynaklarını doğrudan Rus kültüründen alan üç bale müziği sırayla incelenmiştir. Bu eserlerdeki müziksel karşıtlıkların senaryoya olan bağlantıları tespit edilmiştir.

Bulgular

On dokuzuncu yüzyıl Rus Romantik müziğine egemen olan ana akım Ulusalçılık olmuştur. Rusya'da halk kaynaklarına yönelimin ilk temsilcisi Mihail Glinka'dır (1804-1857). Glinka, 1836 yılında tamamladığı *Çar İçin Can Feda* adlı operasında hem konu bakımından Rus kültürüne yönelmiş hem de Rus halk ezgilerinden faydalanmıştır. Glinka'dan sonraki kuşakta ise birbirleriyle yakın ilişkisi olan beş besteci Rus Ulusal Okulu'nun dünya çapında tanınmasını sağlamışlardır. Bu besteciler: Aleksandr Borodin (1833-87), Modest Mussorgski (1839-1881), Mili Balakirev (1837-1910), Tsezar Cui (1835-1918) ve Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908)'dur. Rus Beşleri adıyla bilinen bu besteciler Rus halk müziğinin özellikle programlı eserlerde sistematik kullanımına yoğunlaşmıştır. Bu yaklaşımda karakterler arasındaki zıtlıklar müziksel materyallerde yaratılan zıtlıklarla tasvir edilmektedir. İlk olarak Glinka'yla başlayan bu teknik Korsakov'la birlikte iyice sistemli hale gelmiştir. Bu yaklaşımda fani karakterler ve tanıdık olayların tasviri için doğrudan halk şarkısı alıntıları veya bestecilerin kendi üretimi olan modal ezgiler kullanılırken; sihirli, korkunç ve gizemli olanlar için diatonik materyale yabancı olan simetrik diziler kullanılmıştır (Walsh, 2000, s. 10). Örneğin Mihail Glinka'nın 1842 tarihli *Ruslan ve Lyudmilla* başlıklı operasının beşinci perdesinde kötü mitolojik karakter Çernomor büyüsünü yaparken eşlik partisinde inici tam-ton dizisi duyulur. Glinka bu ürkütücü karakterin "sihirli" etkinliklerini aktarırken müziksel açıdan diatonik yapıya yabancı bir unsur kullanarak karakterler ve sahneler arasında bir ayırım yaratmıştır. (Glinka, 1966, s. 62). Korsakov ise Glinka'nın kullandığı tam-ton dizisine ek olarak tam ve yarım aralık başlangıç seçimli sekiz sesli diziyi (oktatonik) kullanmıştır. Korsakov, senfonik şiiri *Sadko*'da (1867), Deniz Kralı'nın sihirli dünyasına kahraman Sadko'nun gidişini betimleyen pasajda, la sesi üzerine kurulu inici oktatonik diziyi kullanmıştır (Korsakov, 1951, s. 53).

Oktatonik ve tam-ton dizileri artmış 4'lü (eksik 5'li, triton) aralığının yarattığı gerilimi öne çıkarttığından korkunç veya gizemli sahneler için tutarlı birer müzikal referans olmuştur. Korsakov'un müziksel tasvir tekniğinde halk müziğine yaklaşımı ise hem doğrudan halk şarkılarını alıntılama hem de halk müziği yapısal özelliklerini yansıtan melodiler yazma şeklinde iki farklı yöntemi örneklendirir. Korsakov'un halk müziğini ve simetrik dizileri senaryodaki kahraman ve olayların karşıtlıklarını tasvir edecek şekilde kullanımlarının açık

örnekleri *Ölümsüz Kaschey* (1902), *Pan Voyevoda* (1903) *Mlada* (1890), *Sadko* (1891) ve *Altın Horoz* (1907) gibi operalarında da gözlemlenebilir. Korsakov, on dokuzuncu yüzyıldan kalan müzikal tasvir tekniğini yirminci yüzyıla taşıyan besteci olmuştur. Tam-ton ve oktatonik dizilerin müziksel tasvir amacıyla kullanımı yirminci yüzyıl bestecilerinden İgor Stravinski'ye miras kalmıştır.

İgor Stravinski'nin Üç Bale Yapıtında Müziksel Tasvir

1900'lerin ilk yıllarında Stravinski öğretmeni Korsakov'la kompozisyon ve orkestrasyon derslerine devam ederken öğretmeninin gözetiminde büyük ölçekli yapıtlar bestelemeye başlamıştır. *Fa Diyez Minör Piyano Sonatı*'nda (1904) besteci sonraki eserlerinde sıklıkla işleyeceği oktatonik diziyi ilk kez kullanmıştır (Stravinsky, 1973, s. 8). Fakat bu eserde oktatonik dizinin kullanımı eserin türü gereği bir tasvir işlevi taşımamaktadır. Bestecinin Korsakov gözetimindeki ilk büyük ölçekli eseri *Mi Bemol Majör Senfonisidir*. Stravinski bu eserde on dokuzuncu yüzyıl Rus bestecilerinden ve öğretmeni Korsakov'dan kendisine miras kalan tam-ton dizisini ve ezgi alıntılama tekniğini ilk kez kullanmıştır. Eserin partiyonundaki Prova Numarası:11'de (P.N) 1. kemanda başlayan ezgi, Tchaikovski'nin -1869'da Moskova'da yayınlanmış olan- *50 naradnikh russkikh pesen, obrabolka dlya fortep'yano v 4 ruki (4 El Piyano için 50 Rus Halk Şarkısı)* başlıklı antolojisindeki on dokuz numaralı ezgidir. Besteci bu ezgiyi daha sonra *Petruška*'daki *Süt Annelerin Dansı* bölümünde kullanmıştır (Stravinsky, 1988, s. 104; Stravinsky, 1914, s. 23; Tchaikovski, 1949, s. 25).

Besteci Korsakov'la çalışmalarına devam ederken büyük orkestra için *Scherzo Fantastique* (Op.3) adlı eserine başlamıştır. Scherzo'nun giriş bölümü olan "con moto" tamamen kromatik alt yapıya dayalı olup aralarda tam-ton ve oktatonik dizi motifleri duyulmaktadır. Eser, arı kovanının sihirli atmosferini canlandıran programlı bir müzik olduğu için besteci tam-ton ve oktatonik dizileri birer müziksel referans olarak kullanmıştır. Ancak bu eserin programında bilindik karakterler ve olaylar yer almadığından bunları tasvir edecek halk müziği materyaline ihtiyaç duyulmamıştır (Stravinsky, 1909, s. 3). *Scherzo Fantastique*'le yoğunlaşan simetrik dizi kullanımları *Fireworks*'te (*Havai Fişekler*, Op.4) yoğunlaşmıştır. Bu eserin orkestrasyonundaki dinamik hava ve patlamaları andıran yükselişler havai fişeklerin patlayışlarını anımsatmaktadır. Bu kısa orkestral eser özellikle ritmik açıdan *Fantastik Scherzo*'ya göre daha hareketli ve zengindir. Eserde oktatonik diziden çekilen motifler de yoğun şekilde kullanılmıştır (Sakarya, 2017, s. 177). Stravinski'nin hayatında 6 Şubat 1909'da *Fantastik Scherzo* ve *Fireworks*'in performanslarını içeren, St. Petersburg'da Şef Alexandre Siloti'nin düzenlediği bir konser dönüm noktasıdır. Bu konsere katılan dinleyicilerden Sergei Diaghilev her iki eseri de çok beğenmiş ve Stravinski'yle çalışma kararı almıştır.

Ateşkuşu (1910).

Bale Rus topluluğu için Rus mitolojisine dayalı bir bale yaratma fikri yazar ve sanat tarihçisi Alexandre Benois'dan gelmiştir. Eser için Slav mitolojisinde iyiliğin ve kötülüğün temsilcilerinden iki figür seçilmiştir. Bunlar masalarda Ateşkuşu veya Işık Kuşu olarak geçen sihirli bir kuş ve kötülüğün simgesi ölümsüz Kaschey'dir. Olaylar dizisi ise bu figürlerin yer aldığı birçok masaldan etkiler taşıyan karma bir yapıdadır.

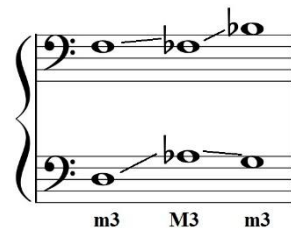
Eserin senaryosu şöyledir: Genç bir prens olan İvan Tsarevich ormanda dolaşırken Kaschey'in büyüleri bahçesine girer. Burada altından elmaları olan bir ağacın etrafında kanat çırpan Ateşkuşu'nu görünce çok şaşırır. Onu yakalar. Ancak Ateşkuşu kendisini bırakması için ona yalvarır. Bunun üzerine İvan Tsarevich onun sihirli tüylerinden birini alıp serbest bırakır. Ardından on üç genç ve güzel kızdan oluşan bir grupla karşılaşır. Onların arasındaki güzeller güzeli Tsarevna'ya âşık olur. Fakat Tsarevna da bütün kızlar gibi Kaschey'in büyüleri altındadır. Şafak vaktinde kızlar ölümsüz Kaschey'in sarayına geri dönerler. Tsarevich ise sevdiği kıza kavuşmak için onları takip eder ve kapıları zorla açarak Kaschey'in korkunç canavarlarının koruduğu saraya girer. Fakat canavarlar onu yakalar. Ardından genç adamı Kaschey'in korkunç cezası olan taş dönmeyi çektirmek üzere onun huzuruna götürürler. Bu sırada İvan'ın aklına sihirli tüy gelir. Bunu sallayıp Ateşkuşu'nu çağırır. Ateşkuşu ortaya çıkar. Ardından Kaschey ve korkunç canavarların dansı başlar. Ateşkuşu, İvan'a Kaschey'in ölümsüzlüğünün sırrı olan yumurtanın bulunduğu kutunun yerini söyler, İvan kutuyu alıp yumurtayı kırınca Kaschey ölür ve bütün büyüleri bozulur. Kaschey'in büyüleri canavarları ve sarayı da yok olur. İvan ve Tsarevna birbirlerine kavuşurlar (White, 1996, s. 185).

Senaryodaki kahramanlardan Ateşkuşu ve Kaschey, Pagan dönem dini inanışlarının doğa olaylarına yüklediği anlamları temsil ederler. Ünlü Rus masal derlemecisi Alexander Afanasyev, *Poëticheskiye vozzreniya Slavyan na prirodu* (*Slavların Doğaya Şiirsel Bakışı*, 1865-1869) isimli eserinde Ateşkuşu'nun Pagan Slavların güneş tanrısının Rus folklorüne geçen sayısız “avatarlarından” birisi olduğunu belirtmiştir (Taruskin, 1996, s. 588). Dolayısıyla ateş ve sıcaklık gibi Pagan Slavların kutsal saydığı işaretleri temsil eden Ateşkuşu mitolojide her zaman iyilik, güven ve sevgi duygularıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak Rus masallarında bütün bunların karşıtı olan çok sayıda kötü karakter de vardır. Benois ve koreograf Fokine'in *Ateşkuşu* balesi için hazırladıkları senaryodaki kötü karakter ise ölümsüz Kaschey'dir. Birçok masalda adı geçen Kaschey mitolojide Baba Yaga ve Vedma'yla birlikte soğğun, ölümün ve kötülüğün temsilcisidir. Kaschey özellikle kışın mitik bir yansıması olarak düşünülür. Kaschey'in ölümü diğer yandan kışın ve soğğun kaybolması ve baharın gelmesini simgelemektedir (Ralston, 1872, s. 162-168).

Emprezaryo Sergei Diaghilev, eserin müziğini bestelemesi için teklifini Stravinski'ye götürmüştür. Bestecinin yazdığı bale partiyonu bir giriş bölümünden (Introduction) sonra iki ana tabloya ayrılmıştır. Her tabloda 22 tane epizot bulunmaktadır. Epizotlar olay örgüsünü sırayla yansıtmak üzere aralarında boşluk bulunmamaktadır. Epizotlar şöyle sıralanmaktadır: Giriş (Introduction); Tablo-I: Kaschey'in Büyülü Bahçesi, Ateşkuşu'nun Görünmesi, Prens İvan'ın, Onun Peşine Düşmesi, Ateşkuşu'nun Dansı, Prens İvan'ın Ateşkuşu'nu Yakalaması, Ateşkuşu'nun Yalvarmaları, On Üç Büyülü Prensesin Ortaya Çıkışı, Prenseslerin Altın Elmalarla Oyunu, Prens İvan'ın Aniden Görünmesi, Prenseslerin Khorovodu (çember dans), Şafak Vakti, Prens İvan'ın Kaschey Sarayına Girişi, Sihirli Çan Melodisi, Kaschey'in Canavar Muhafızlarının Görünmesi ve İvan'ı Yakalamaları, Ölümsüz Kaschey'in Gelişi, Kaschey ve Prens İvan'ın Diyaloğu, Prenseslerin Yalvarışları, Ateşkuşu'nun Görünmesi, Ateşkuşu'nun Büyülediği Kaschey ve Beraberindekilerin Dansı, Kaschey'in Bütün Kölelerinin Şeytani Dansı, Ninni, Kaschey'in Uyanışı, Kaschey'in Ölümü ve Derin Karanlık. Tablo-II: Kaschey'in Sarayının ve Sihirli Varlıklarının Yok Oluşu, Taştan Şövalyelerin Hayata Dönüşü, Genel Bir Sevinç (Stravinsky, 1987, s. 1-172).

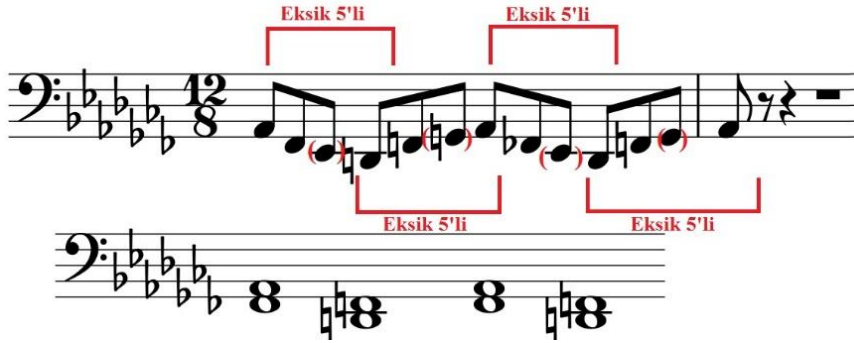
Besteci *Ateşkuşu*'nun müziğini bu mitolojik olaylar dizisini yansıtmak üzere bestelerken daha sonradan “leit-musique” olarak isimlendirdiği armonik bir altyapı kurmuştur. Bunun temelinde Glinka ve Korsakov'dan kendisine miras kalan müziksel tasvir anlayışı yatmaktadır. Besteci 1927'de *Ateşkuşu*'nun bir piyanola rulosu için yazdığı önsözde, eseri bestelediği zaman kendisinden önceki kuşaklardan ona miras kalan müziksel tasvir tekniğine oldukça ilgili olduğunu söylemiştir. Bunun “leit-musique” adlı bir uygulamanın bazı özelliklerini somutlaştırdığını ifade etmiştir (Taruskin, 1996, s. 587-588). *Ateşkuşu*'nun senaryosu fantastik dünyaya ait olan iki kahraman ve gerçek dünyaya ait olan İvan'ın etrafında döndüğü için besteci olayları ve kahramanları müziksel olarak da karşıt düzlemlerde karakterize etmeyi planlamıştır. Bunun için insanları ve bilindik olayları halk müziği modal materyalini kullanarak veya doğrudan alıntılar yaparak tasvir etmiş; sihirli ve yabancı olanları ise kromatik ve oktatonik dizilerle ve peş peşe dizili 3'lü aralıkların yarattığı tritonal ilişkilerle işlemiştir.

Bale, Kaschey'in büyü bahçesinde başlayıp Ateşkuşu'nun ortaya çıkışıyla devam ettiğinden Stravinski ilk olarak Kaschey'le ilgili müziksel tasvirle başlamıştır. Besteci Kaschey ve onun kötülüğüyle ilgili olan bütün unsurları tasvir ederken kullandığı armonik yapıyı şöyle ifade etmiştir: “Eğer *Ateşkuşu*'nda ilginç bir yapı aranıyorsa bu, Ninni, Giriş ve Kaschey'in müziğinde, majör ve minör 3'lülerdeki aralık işleyişinde bulunacaktır” (Stravinsky vd., 2001 s. 79). Ancak besteci bunun detaylarını bu açıklamasında vermemiştir. Bunu asıl olarak 1927'de teknik açıdan aydınlatmıştır: “Bu [tasvir uygulaması] birbiri ardına gelen majör ve minör 3'lülerden oluşur (Taruskin, 1996, s. 589).” Bu uygulama Nota 1'de gösterilmiştir:



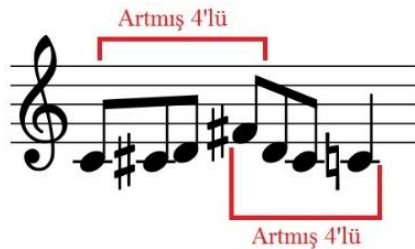
Nota 1. *Ateşkuşu*'nda Kaschey İçin Kullanılan 3'lü Aralık Sekansları (Taruskin, 1996, s. 589).

Stravinski'ye göre bu tasvir uygulamasında bir minör 3'lü daima bir majör 3'lüyle izlenir ya da tam tersi yapılır. Ancak aralıklar sürekli birbirlerini izlemelidir. Bu uygulama, karakterlerin tasvirinde tek bir motif (leit-motif) kullanmak yerine tümel bir armonik materyal sağlamaktadır. Bu da aralıklara indirgenmiş olduğundan geleneksel armonideki kordal bağlantıların kurallarını yıkar ve kromatik-oktatonik çekirdeklerle artık ve eksik aralıkların yoğun kullanımına olanak sağlar. Bu sayede sihirli sahnelerin yer aldığı epizotlarda geleneksel bağlamdaki tonalite bulanıklaşır. Aynı zamanda müziğin tümel olarak diyatonik materyale zıtlık oluşturmasını sağlar. Böylece bestecinin leit-harmonie olarak isimlendirdiği sistem, belli bir kişiye, yere veya duyguya kılavuzluk eden sabit fikir (idee-fixe) ve leit-motif gibi on dokuzuncu yüzyıldaki tematik fikirlerden uzaklaşmıştır. Majör ve minör 3'lülerin sıralanmasına yönelik bu yaklaşım eserin giriş kısmında yaylı çalgılardaki pianissimo nüansı ile ortaya çıkar. Besteci üçer notadan oluşan bu motiflerin üçüncü notalarını geçici birer nota olarak kabul etmiş ve böylece motiflerin 3'lülerin serbest kullanımına dayandığını belirtmiştir (Taruskin, 1966, s. 596). Stravinski'nin kendi analizinden yola çıktığımızda motiflerin ilk iki sesinin bestecinin verdiği ilk örnekten türetildiğini görürüz (Bkz. Nota 1). Görülüyor ki Kaschey'in büyüğü bahçesini simgeleyen giriş bölümü bestecinin leit-harmonie olarak isimlendirdiği sistemle başlamaktadır. Ayrıca birinci ölçüdeki motiflerin bulunduğu ezgisel alan eksik 5'li (Re♭ -Lab) aralığını örneklemektedir. Bu aralık Kaschey'in ve onunla ilgili her şeyin tasviri için eser boyunca vurgulanmaktadır. Dolayısıyla besteci 3'lülerin belli bir sıra dahilindeki sistematik dizilişi sayesinde ortaya çıkan "eksik aralık" olanağını da değerlendirmiş, bu aralığın gerilim etkisini kötü karakteri yansıtmak için kullanmıştır. Nota 2'de eserin ilk ölçüsünde yaylı çalgılarda bulunan ezgi sunulmuştur. Motiflerin oluşturduğu eksik 5'li aralıkları belirtilmiş ve alt satıra da ortaya çıkan 3'lü sekansları yazılmıştır.



Nota 2. Ateşkuşu 3'lü Sekanslarına Dayalı Tritonal Yapı.

Stravinski'nin Ateşkuşu'nu tasvir etmek için kullandığı leit-armoni de aslında girişteki motiften türetilmiştir. Besteciye göre kuşun sihirli görünüşü çıkıcı bir artmış 4'lü ve inici minör 2'lilerle verilir. Arada ise iki aralık parçacığını birleştiren geçici bir nota vardır. Bu da motife bir majör 3'lü kazandırır. Besteci bunu aşağıdaki motiflerle göstermiştir:



Nota 3. Ateşkuşu'nun Leit-Armonisi (Taruskin, 1996, s. 595).

Ateşkuşu'nun tasvirinde dikkat çeken asıl nokta kullanılan motiflerde Kaschey'inki gibi triton vurgusu olmasıdır. Bunun amacı her iki kahramanın da sihirli dünyaya ait olduğunu vurgulamaktır. İki kahraman arasındaki esas zıtlık ise tınısal işleyiştir. Besteci eserin başında Kaschey'in büyüğü dünyasını yaylı çalgılara çaldırdığı çok kalın notalardan oluşan motiflerle tasvir etmiştir. Ateşkuşu'nu ise daha parlak tınılarla tasvir etmiştir. Bu da iki karakter arasındaki iyi-kötü zıtlığını tınısal olarak bütünleyen bir yaklaşımdır.

Eserin ana kahramanı İvan ilk kez görüldüğü zaman besteci diatonik materyale başvurmuştur. Besteci bu sahne için öncelikle modal bir ezgiden parçacıklar sunmuştur. Araya giren Ateşkuşu'nun motiflerinden sonra ezgi tam olarak P.N:12'de obualarda verilmiştir. Stravinski bu eserinde öğretmeni Korsakov'un *100 Rus Halk Şarkısı* (1877) adlı antolojisinden iki tema alıntılamıştır. Dolayısıyla buradaki ezginin de bir halk şarkısı olup olmadığı tartışma gerektiren bir konudur. Araştırmada Stravinski'nin üç bale yapıtını bestelediği dönemde faydalandığı şu antolojiler taranmıştır:

- Anton Juszkiewicz *Litauische Volks-Weisen* (1900).
- Rimski-Korsakov, *100 Rus Halk Şarkısı* (1877).
- Eugenie Lineva *The Peasant Songs of Great Russian* (First Series, 1905),
- Pyotr IlyiçTchaikovsky *50 Rus Halk Şarkısı* (1869).
- Filippov Tery, *40 Rus Halk Şarkısı* (uyarlama: Rimski Korsakov, 1882).
- Daniil Kashin *115 Rus Halk Şarkısı* (1868).
- Mili Balakirev, *Popüler Rus Halk Şarkıları Koleksiyonu* (40 şarkı, 1898).
- Vasili Prokunin *65 Rus Halk Şarkısı* (edisyon ve revizyon: Tchaikovsky, 1872-1873).
- Bernard Matvey, *Rus Halk Şarkıları* (1886).

Bestecinin İvan'ı tasvir etmek üzere kullandığı ezginin karşılığı 9 antolojideki toplam 2202 halk şarkısında aranmıştır. Ancak bu ezgiyle eşleşen bir örneğe rastlanılmamıştır. Dolayısıyla bu ezginin bestecinin kendi üretimi olan bir modal materyal olduğu söylenebilir. Nota 4'te ezginin tam halinin P.N:12'de obua solodaki durumu verilmiş, altında ise P.N:6+1'de kornodaki parça parça işleniş biçimi gösterilmiştir. Hangi parçanın nereden alındığı da işaretlenmiştir.

Nota 4. *Ateşkuşu*, İvan'ın Modal Ezgisi.

Ateşkuşu'nda sihirli ile doğal karakterler arasında kalan, büyü etkisi altındaki insanlar için farklı bir dizisel materyal kullanılmıştır. Bunlar oktatonik arpejlerdir. Besteci bunu Kaschey'in büyüğü altındaki on üç genç kızı temsil etmek üzere kullanmıştır (Taruskin, 1996, s. 602). Bestecinin bu diziyi kullanması öğretmeni Korsakov'un yaklaşımını devam ettirdiğini gösterir.

Prenselerin Khorovodu (çember dans) başlıklı bölümdeki khorovod ise kökleri Pagan dönemlere uzanan bir ritüel dansıdır. Besteci bunu P.N:76'da solo obuaya yazdığı bir ezgiyle tasvir etmiştir. Ezgi, Korsakov'un *100 Rus Halk Şarkısı* adlı antolojisindeki *Bahçede* isimli ezgidir. Böylece Pagan dönemden kalan bilindik bir dans sahnesi için folklorik bir referans kullanılmıştır. Ancak Stravinski'nin burada ezgiyi tamamen kopyalamadığı görülmektedir. Besteci ezgiyi bir ses yukarıya transpoze etmiş ve aralık yapısını değiştirmiştir (Bkz. Nota 5).

Ateşkuşu
ХОРОВОД ЦАРЕВЕН
Khorovod (Round Dance) of the Princesses



Rimski-Korsakov *100 Rus Halk Şarkısı*
(1877) No: 79 "Bahçede"

№79. КАК ПО САДИКУ, САДИКУ



Nota 5. *Ateşkuşu*, Alıntı Halk Şarkısı: *Bahçede* (Stravinsky, 1987, s. 72; Korsakov, 1877, s. 142).

Bestecinin alıntı ezgiyi değişikliğe uğratarak özgürce kullandığı görülmektedir. Bu uygulaması *Petruşka* ve *Bahar Ayini*'nde de bulunmaktadır. Stravinski'nin öğretmeni Korsakov'un aynı antolojisinden alıntılacağı bir diğer ezgi ise Kaschey'in ölümüyle birlikte sarayının yıkıldığı ve tüm büyülü canavarların yok olduğu Final'de bulunmaktadır. P.N:197'de kornlarda giriş yapan ezgi Korsakov'un antolojisindeki 21 numaralı *Kapının Yanında*'dır (White, 1996, s. 186). Stravinski bu ezgiyi tam 4'lü aşağıya transpoze etmiş, aralıklarını ise tamamen kopyalamıştır. Kaschey'in büyülerinin bozulması nedeniyle sahnedeki tüm gizemli olaylar, tüm büyülü varlıklar ve insanlar eski haline döndüğü için bu sahne modal bir ezgiyle işlenmiştir.

Ateşkuşu
P.N: 197 Lento Maestoso (Korno)



Korsakov *100 Rus Halk Şarkısı*
No: 21 "Kapının Yanında"

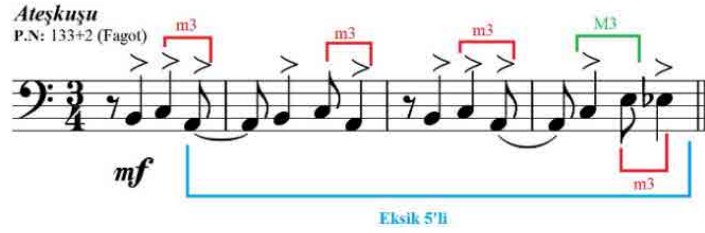
№21 У ВОРОТ СОСНА РАСКАЧАЛАСЯ



Nota 6. *Ateşkuşu*, Alıntı Halk Şarkısı: *Kapının Yanında* (Korsakov, 1877, s. 40).

Stravinski *Ateşkuşu*'nda öğretmeninini yaklaşımını izlemekle birlikte 3'lü sekanslarıyla bunu bir adım daha ileri götürmüştür. Eserin finalinde besteci ritmik düzensizlikleri, senkop kullanımını ve vuruş etkisi yaratan blok akorları kullanmıştır. *Kaschey'in Canavarlarının Şeytani Dansı* bölümünde senkop kullanımının iyice yoğunlaştığı görülmektedir. Bu dans, tüm orkestraya paylaştırılmış olan blok akorlarla başlar. Bu blok akorlar vuruş etkisi yaratmaktadır. Besteci bu tip tınıları özellikle *Bahar Ayini*'nde yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Kaschey ve canavarların büyümlü dansını simgelemek üzere yaratılan tema 3'lü aralık sekanslarının yatay işlenişini örneklemiş ve yine eksik 5'li (triton) aralığını vurgulamıştır. Nota 7'de Kaschey ve onun canavarlarını simgeleyen triton etkili tema verilmiştir. Tema üzerinde 3'lüler de işaretlenmiştir.



Nota 7. *Ateşkuşu*, Kaschey'in Tritonal Teması.

Petruşka (1911).

Stravinski *Petruşka*'nın senaryosunda Alexander Benois ile birlikte çalışmıştır. Senaryo şöyle özetlenebilir: Olaylar 1830'larda, St. Petersburg Amirallik Meydanı'nda, ünlü Shrovetide-Maslenitsa Karnavalı esnasında geçmektedir. Güneşli bir kış günüdür. Baharın gelmesine çok az bir zaman kalmıştır. Panayır alanının ortasında bir sihirbazın minyatür tiyatrosu yer almaktadır. İnsanlar tiyatronun civarında gezinir. Bir adam elinde laternayla görünür. Bir dansçı kız ona eşlik eder. Kız hemen dansa başlar. Sahnenin diğer tarafında bir adam müzik kutusuyla ve bir başka dansçıyla birlikte ortaya çıkar. Kısa bir süre kendiliğinden dans ettikten sonra rakipleriyle karşılıklı dans eder. Bu eğlencenin ortasında yaşlı bir sihirbaz üç kuklayı halka tanıtır: Petruşka, balerin ve zenci... Sihirbaz flütüyle kuklaları canlandırır ve onlar hemen dansa başlarlar. Kalabalığın şaşkın bakışları arasında insana dönüşen kuklalar sahneden aşağı inerler ve izleyenlerin arasında dans ederler. Ardından eserin ikinci tablosu başlar ve Petruşka'nın odası görülür. Sihirbaz üç kuklaya da insani hisler ve duygular vermiş olmasına rağmen en çok acı çeken Petruşka'dır. O, çirkinliğinin ve tuhaf görünüşünün farkındadır. Kendisini balerine olan aşkıyla avutmaya çalışır. Ardından üçüncü tablo başlar. Zenci bir divana uzanıp, elindeki Hindistan ceviziyle oynamaktadır. O, aptal ve acımasız olsa da balerini etkilemeyi başarmıştır. Petruşka onların aşk sahnesine öfkeli bir kıskançlıkla girer. Fakat zenci onu dışarı atar. Eserin sonunda karnavalın en yoğun saatleri yaşanmaktadır. Bir satıcı kalabalığa avuç dolusu para saçır. Bir köylü ayısını oynatarak sahneden geçer. Aniden Sihirbazın'ın tiyatrosunda bir kargaşa başlar. Petruşka perdenin arkasından dışarı fırlar. Balerinin engellemeye çalıştığı zenci, Petruşka'yı palasıyla devirir. Petruşka ölür. Zenci ve balerin gözden kaybolur. Yaşlı sihirbaz geride kalır, Petruşka'nın kuklasını sahneden alır ve sürüklemeye başlar. Sihirbaz aniden görünen Petruşka'nın hayaletinden çok korkar ve sinirlenerek kuklayı yere fırlatır. Perde kapanır.

Eserin geçtiği Shrovetide-Maslenitsa Karnavalı'nda Pagan dönem Slav geleneklerinin varlığını sürdür-düğü görülür. Pagan dönemde Maslenitsa yeni yılın karşılandığı dönemdir. Baharın ilk müjdelelerini vermesiyle birlikte kışın bitmeye başladığı dönem kutsal sayılır. Dolayısıyla doğanın baharla birlikte yenilenmesi yeni bir yılın gelişiyile eş tutulmuştur. Mitojik bağları daha güçlü ve belirgin olan *Ateşkuşu* ve *Bahar Ayini*'nin yanında *Petruşka*'nın da Pagan dönem inanışlarından etkiler taşıdığı söylenebilir (Sakarya, 2017, s. 200-207). Bu da bestecinin Bale Rus topluluğu için yazdığı ilk üç bale müziğinin konuları bakımından Pagan dönem inanışlarını yansıtan bir üçleme olduğunu göstermektedir.

Senaryoda I.Tablo'nun 30 numaralı bölümüne kadar herhangi bir sihirli sahneyi anımsatacak bir ipucu bulunmadığından besteci buraya kadar olan kısımda karnavalın kalabalığını, Rus halkını ve renkli panayır atmosferini canlandırmak üzere tamamıyla modal materyallerin kullanımına odaklanmıştır. *Petruşka*'daki başkahramanların üçü de aslında insan değil birer kukladır. Bunlar P.N: 30'da başlayan sahnede sihirbazın sihirli dokunuşuyla canlanırlar. Dolayısıyla *Ateşkuşu*'ndaki doğal-doğüstü zıtlığı *Petruşka*'da çok belirgin değildir. *Ateşkuşu*'nda İvan modal materyalle tasvir edilmişken, *Ateşkuşu* ve Kaschey 3'lü sekanslarına dayalı triton vurgulu motiflerle işlenmiştir. *Petruşka*'da ise asıl karşıtlık en başta ve en sondaki panayır sahnesinin bilindik atmosferiyle genel olarak sihirli sahneler arasındadır.

Birinci tabloda karnavalın bilindik kalabalığını ve renkli atmosferini canlandırmak için Stravinski'nin halk şarkılarından alıntılar yaptığı görülmüştür. Besteci *Ateşkuşu*'na kıyasla *Petruşka*'da çok daha fazla ezgi alıntılanmıştır. Bunlardan bazıları piyano eşlikli halk şarkıları antolojilerinden, bazıları ise daha güncel popüler dans şarkılarından alıntılanmıştır. Besteci bu alıntıları karnavaldaki kalabalığın içinde yer alan karakterleri işlerken kullanmış, böylece insani sahneleri diatonik materyalle işlemiştir. Eserdeki ilk alıntı halk şarkısının ipuçları 14. ölçüde duyulur. Bu ezgi Stravinski'nin *Ateşkuşu*'nda da faydalandığı öğretmeni Rimski-Korsakov'un antolojisindeki 47 numaralı *Volochobniki* şarkısıdır. Şarkı bir Belarus Paskalya şarkısıdır (Taruskin, 1996, s. 698). Bu şarkı Paskalya dönemlerinde köylerinden ayrılıp kasaba kasaba dolaşan ve gittikleri yerlerde insanlardan yumurta ve bira alan köylü ozanların söylediği bir şarkıdır (Taruskin, 1996, s. 698).

Volochobniki şarkısı Nota 8'de gösterilmiştir. Stravinski'nin bu şarkıyı P.N:3'te çello ve kontrbaslara yazdığı, iki ölçü sonra da (ölçü:25) flüt ve obualara da yazarak müzikte öne çıkarttığı görülmektedir. Burada bestecinin ezgiyi aralık yapılarına ve tonuna bağlı kalarak alıntılanmış görülmektedir. Stravinski'nin temaya yaptığı müdahaleler ise çok önemlidir. Bunlar Korsakov'un versiyonunda kullanılmayan süsleme notalarıdır. Besteci bu ezgiye Rus halk şarkılarının karakteristik bir özelliği olan süsleme notalarını da ekleyerek folklorik imayı güçlendirmiştir.

Korsakov 100 Rus Halk Şarkısı
No: 47 "Volochobniki Şarkısı" (Dalalin ! Dalalin !)
№ 47. ДАЛАЛЫНЬ, ДАЛАЛЫНЬ! ПО ЯИЧЕНЬКУ
Vivace

Па ла лынь, па ла лынь! По я и чья чья! Ты
Дли потеряни
его во - крес, сы на божь - я! сы на божь - я! Ты

"Volochobniki Şarkısı"

Nota 8. *Petruşka*, Alıntı Halk Şarkısı: *Dalalin Dalalin* (Korsakov, 1877, s. 90; Stravinsky, 1988, s. 10).

Besteci eserin başında Korsakov'dan alıntılanmış bu şarkıyı bölümün geri kalanı için önemli bir tematik materyal olarak kullanmıştır. Besteci bu ezgiyi müziğin giderek hızlanmaya başladığı 30. ölçüden itibaren parça parça işleyerek geliştirmiştir. Bu şekilde ezgiyi parçalarına ayırması ve bu parçaları orijinal ezgiden farklı olacak şekilde birbirlerine ekleyerek tekrarlaması Stravinski'nin *Bahar Ayını*'nde de uyguladığı bir yöntemdir.

Müzik 92. ölçüde (P.N:9+3) aniden bir dans ezgisine bağlanır. Sahnede bir laternacı ve bir dansçı görünür. Stravinski onları tasvir etmek için yine alıntı bir ezgi kullanmış ve *Volochobniki* şarkısında yaptığı gibi ilk olarak sadece bir motifle ezgiyi öncelmiştir. P.N:17'den itibaren laterna ve dans epizodu biter. Besteci birinci tablonun geri kalanını en başta sunduğu üç materyali işleyerek tamamlar. Giderek büyüyen ve hızlanan müzik sahnede iki davulcunun belirip küçük tiyatronun önüne doğru yönelmesiyle iyice gürleşir. Ardından davulcuların vuruşlarıyla birlikte kalabalık tüm dikkatini sahneye verir. Davul vuruşları kesildiği anda yaşlı sihirbaz tiyatro sahne-sinde görülür. Hokkabazlık başlıklı bu epizot karnavalın renkli atmosferiyle Rus Dansı arasındaki köprü konumundadır. Burada müzik ilk kez sihirli (gizemli) bir sahneyi canlandırmaktadır. Perde açılınca üç sihirli kukla görülür. Kalabalığın dikkati bu gizemli sahne üzerine yoğunlaştığı için müzikte kromatik motifler artar. Sihir-bazın kuklaları canlandıracağı zaman geldiğinde ise bestecinin kendisine Glinka'dan miras kalan tam-ton dizisini kullandığı görülür. Arplardaki glissando tam-ton dizisi üzerine kuruludur. Sırasıyla canlandırılan Zenci, Balerin ve Petruşka için de "Re-Mi-Fa#-Sol#-La#" şeklinde dizilmiş olan tam-ton dizisinden elde edilmiş figürler kullanılır (Sakarya, 2017, s. 212).

Kuklaların canlanmasıyla başlayan ünlü Rus Dansı eserle adeta özdeşleşmiştir. Besteci bu pasajda orijinal Rus temalarına ihtiyaç duymuştur. Bu doğrultuda iki tane alıntı materyal kullanmıştır. Bunlardan ilki yine Korsakov'un antolojisinde yer alan 54 numaralı *Tarlada Bir İhlamur Ağacı*'dir (*Ai, vo polye lipin ka*). Besteci bu ezgiyi Rus Dansı'nın ana teması olarak kullanmıştır (Taruskin, 1996, s. 707). Besteci Nota 9'da gösterilmiş olan ezgiyi Korsakov'un uyarlamasından transpoze ederek alıntılanmıştır. Ancak bu ezginin ilk ölçüsünün ritmik karakterine birebir bağlı kalmadığı, ezgi yönünü ise doğrudan taklit ettiği görülmektedir. Bu ezgide Stravinski için asıl materyal ilk ölçüdür. Besteci ilk ölçüdeki motifi ana tema olarak kullanmıştır.

Korsakov 100 Rus Halk Şarkısı
No: 54 "Ai, vo polye lipin ka"
(Tarlada Bir İhlamur Ağacı)

№ 54. АЙ, ВО ПОЛЕ ЛИПЫНЬКА

Allegretto

Ай, во по - ле, ай, во по - ле,
ай, во по - ле ли - пынь.ка, ай, во по - ле ли - пынь.ка;

Petruška "Rus Dansı" >РУССКАЯ RUSSIAN DANCE.
P.N: 33

ПЕТРУШКА, АРАПЪ И БАЛЕРИНА ДРУЖНО ПУСКАЮТСЯ КЪ ПЛЯСЪ КЪ ВЕЛИКОМУ УДИВЛЕНІЮ ВСЯХЪ.
Petruška, the Moor, and the Ballerina Suddenly Begin to Dance, to the Great Astonishment of the Crowd.

33 Allegro rustico. a=116

Nota 9. *Petruşka*, Alıntı Halk Şarkısı: *Tarlada Bir İhlamur Ağacı* (Korsakov, 1877, s. 101; Stravinsky, 1988, s. 44).

Besteci bir Rus halk şarkısından aldığı küçük bir motifi orkestraya paylaştığı blok akorlarla ve keskin ritimlerle işlemiştir. Besteci bundan on ölçü sonra ise (P.N:34+1) yeni bir halk şarkısından yaptığı alıntıları yine parça parça sunmaya başlamıştır. Bestecinin burada alıntılanacağı şarkı Fyodor Istomin ve Sergey Lyapunov'un *Rus Halk Şarkıları* (*Pesni Russkogo naroda, sobrani v guberniyakh Vologdoskoy*) antolojisindeki (1893) 20 numaralı *Ivanovskaya*'dır.

Fyodor Istomin & Sergey Lyapunov *Pesni russkogo naroda sobrani v guberniyakh Vologodskoy* (1893)
("Vologda Bölgesi'nden Rus Halk Şarkıları")

No: 20 "Ivanovskaya" (Aziz John/Yazdönümü Arifesi Şarkısı)

Petruška
P.N:34 "Ivanovskaya"

Nota 10. *Petruşka*, Alıntı Halk Şarkısı: *Ivanovskaya* (Taruskin, 1996, s. 709; Stravinsky, 1988, s. 45).

Eserin ilk tablosunun sonundaki Rus dansının, tamamıyla halk müziği materyallerinin özgün bir sentezinden oluştuğu görülmektedir. Besteci şarkıları tamamen alıntılanmak ve bütün olarak sunmak yerine onları parçalara bölerek, çalgılara dağıtarak, ritmik ve ezgisel yapısını değiştirerek kullanmıştır. Ayrıca Rus sahneleri için Rus halk müziği, popüler dans sahneleri için de popüler Rus şarkıları kullanması müziksel tasvir bağlamında uygun referanslar kullandığını göstermektedir.

Petruška'nın ikinci tablosu ilkinde göre açık bir şekilde daha kromatik yapı sergiler. Bunun amacı gündelik hayatın dışındaki bir sahneyi canlandırabilmek için müzikal malzemeyi farklılaştırmaktır. *Petruška* kendi karakteri içinde çok sayıda zıtlık barındıran bir kahraman olduğu için tasviri de bununla uyumlu olmalıdır. *Petruška* hem bir kukladır hem de acı çeken bir insandır. Dolayısıyla karakterin kendisindeki bu karşıtlık onun saf olarak modal ezgiler veya alıntı şarkılarıyla temsil edilmesini engellemektedir. Stravinski bunun için çözümü *Ateşkuşu*'nda vurguladığı artmış 4'lü (eksik 5'li) aralığına geri dönerek bulmuştur. Fakat bestecinin *Petruška*'da bu aralığı vurgulamak üzere kullandığı yöntem *Ateşkuşu*'ndaki gibi 3'lü sekansı değildir.

Besteci triton aralığının yarattığı gerilim etkisini müziksel tasvirde daha değişik biçimlerde verebilmek için iki zıt materyalin üst üste getirildiği, çift düzlemlili ve karmaşık bir yapı kurmuştur. Bu malzeme biri beyaz (Do majör, kök) diğeri ise siyah (Fa# majör, birinci çevrim) tuşlar üzerine kurulu iki akordan oluşur ve ilk kez ikinci tablonun dokuzuncu ölçüsünde (P.N:49) klarnetlere dağıtılmış bir arpej olarak ortaya çıkar. Bu akor yirminci yüzyıl müziği tarihine *Petruška* Akoru olarak geçmiştir. Birçok kaynakta iki farklı akorun üst üste bindirilmesi nedeniyle iki tonluluk veya çok tonluluk (politonalite) şeklinde yorumlanan bu akor *Petruška*'nın tasvirinde temel armonik çekirdektir (Vlad, 1978, s. 16; Morgan, 1991, s. 95). Burada bestecinin asıl amacı iki farklı tonu ön plana çıkartmak değil sürtüşen iki zıt materyali bir bütün olarak düşünüp bunun olanaklarından faydalanmaktır. Dolayısıyla burada iki farklı melodi çizgisi yoktur. Tek bir yapısal çekirdek vardır. Stravinski bu çekirdeğin sağladığı tritonal ve oktatonik olanakları kullanarak *Petruška*'yı tasvir etmiştir. Aşağıda klarnetlerdeki ilk duyuluşu verilmiş olan akorun seslerini sırasıyla yazdığımızda ortaya altı sesli bir dizi çıkmaktadır. Bu dizi yoğun bir şekilde artmış 4'lü (eksik 5'li) aralığını vurgulayarak *Petruška*'ya yüklenen triton etkisini göstermektedir. Ayrıca aynı diziye Re# ve La# sesleri eklendiği zaman ortaya yarım-tam sıralamasından oluşan oktatonik dizi çıkmaktadır. Bu akor triton aralığını öne çıkarır. Ayrıca bu akor yatay şekilde yazılıp eksik sesler doldurulduğu zaman oktatonik motifler elde edilebilecek bir kaynağa dönüşmektedir (Morgan, 1991, s. 95).

Petruška Tablo :II
"Petruška Akoru"
 P.N:49/ Ölçü: 9

Oktatonik dizi

Nota 11. *Petruška* Akoru.

Besteci özellikle *Petruşka*'nın sihirbaza ve kendi çirkinliğine lanet okuduğu *Petruşka*'nın *Bedduaları* pasajında (P.N:51+33.ölçü) bu akordan türettiği iki materyali kullanmıştır. Bunlar piyano, flüt, obua ve kornolardaki tremolo akorlar ile klarnet ve fagotlara dağıtılmış olan oktatonik motiflerdir. Burada trompetlerin motifi ise *Petruşka*'nın çılgınlıklarını simgelemektedir. P.N:52'ye kadar sürecek olan bu yapı bütünüyle tritonal ilişkilere dayalı akordan ve bu akorun sağladığı oktatonik motiflerden oluşmaktadır. Böylece besteci sihirli-yabancı sahne ve karakterleri *Ateşkuşu*'ndaki gibi tritonal ve oktatonik materyalle tasvir etmiştir.

Petruşka Tablo II Ölçü:37

Tritonal

Oktatonik : La#-Do-Do#-(Re#)-Mi-Fa#-Sol-(La#/Sib)

Nota 12. *Petruşka*, Tablo-II: Tritonal-Oktatonik Yapı (ölçü 37-40) (Stravinsky, 1988, s. 66).

Petruşka ortaya çıktığında yine onu simgeleyen arpejler duyulur (P.N:76). Zenci ve *Petruşka*'nın kovalamacasını simgeleyen pasaj (P.N: 78) perdenin kapanmasıyla biter. Müzik tekrar *Shrovetide Karnavalı*'nın canlı atmosferine bağlanır. Ancak bu sefer akşam olmuştur. Besteci eserin dördüncü tablosunda tekrar halk ve karnaval tasvirine döndüğü için diyatonik materyale ihtiyaç duymuştur. Stravinski bu tabloda daha fazla alıntı ezgi kullanmıştır. Özellikle buradaki alıntılardan *A meg tayet (Buzlar Çözülüyor)* ve *A mi Maslenen Dozhidagem (Shrovetide'yi Bekliyoruz)* adlı şarkılar başlıkları sayesinde karnavalın folklorik kökenleriyle uyumaktadır. Korsakov'dan alıntılanan *Shrovetide'yi Bekliyoruz* şarkısı ise hem başlığı hem de ritüel etkisi uyandıran havasıyla sahneye Rus köy yaşantısı atmosferi kazandırmıştır. Bu iki materyalin ardından müzik P.N:123'te aniden küçülür ve birinci tablodaki *Volochobniki* şarkısı kornoda duyularak karnavalın başlangıcını hatırlatır. P.N:125'te başlayan pasaj insanların bütün dikkatini kukla tiyatrosundaki hareketliliğe verdiği pasajdır. Zenci *Petruşka*'yı kovalamaktadır. Burada kovalama sahneleri için kromatik motifler, *Petruşka*'yı simgelemek için de kuklanın kendisine özgü arpejler kullanılmıştır. *Petruşka* zencinin pala darbesiyle yıkılır. Kalabalığın şaşkın bakışları içinde yere düşerek son nefesini verir. Ancak kalabalık dağılırken kuklanın hayaleti son bir kez görünür. Burada yine onu simgeleyen triton etkili arpejler duyulur (P.N:132). Eser böylece sona erer.

Görülüyor ki Stravinski *Petruşka*'da bir önceki balesinde izlediği yolu izlemiş ve karakterlerin ve olayların tasvirinde kullandığı müziksel referansları sistematik bir biçimde ele almıştır. *Petruşka*'da bilindik olayları modal halk şarkılarıyla tasvir etmiştir. Sihirli anları ise kromatik, oktatonik ve tritonal yapılarla işlemiştir. Bestecinin *Ateşkuşu*'nda öne çıkarttığı triton aralığını *Petruşka*'da yeni bir yöntemle işlediği görülmüştür. Bu eserde iki majör akorun triton odaklı bütünleşmesiyle yaratılan oktatonik dizi ve uyumsuz aralık ilişkileri kullanılmıştır. *Petruşka*'nın büyük bir beğeniyle karşılanmasının ardından Stravinski *Bahar Ayini*'ne odaklanmıştır.

***Bahar Ayini* (1913).**

İgor Stravinski eserin senaryosunu ünlü ressam ve arkeolog Nicholas Roerich (1874-1947) ile hazırlamıştır “İki Bölümde Pagan Rusya’dan Sahneler” alt başlığına uygun Pagan dönem detaylarının belirlenmesinde Roerich bestecinin en büyük yardımcısı olmuştur. Stravinski’nin 15 Aralık 1912’de İsviçre’nin Clarens şehrin-den gazeteci Nikolai Findeizen’e gönderdiği mektupta bulunan senaryo özeti şöyledir:

Yeni koreodramam *Vesna Sviaschennaya* (*Le Sacre du Printemps*) hakkında ilk fikir 1910 baharında *Ateşkuşu*’nu bitirirken ortaya çıktı. Librettoyu N.K. Roerich’le birlikte çalışmak istedim, çünkü ondan başka bana kim yardım edebilirdi? Ondan başka kim atalarımızın toprağa ilişkin inançlarının sırlarını bilebilirdi? Birkaç gün içinde -kabaca- şöyle olan librettoyu çalıştık: Birinci bölümün adı Yeryüzünün Öpücüğü’dür. Bu, eski Slav oyunlarını ve bahar neşesini içeriyor. Orkestral bir giriş: bir bahar boruları [dudki] kümesi. Ardından perde kalktıktan sonra, fal bakma sahnesi ve bir Khorovod... Khorovod oyunu bitkinlikle biter. Ardından iki köy arasında Khorovod oyunları başlar. Bunların hepsi yeryüzünü öpen yaşlı bilgenin girişiyile kesilir. İlk bölüm insanların bahar sarhoşluğuyla yaptıkları çılgınca bir dansla sona erer. İkinci Bölüm: Kutsal bir tepede genç kızların gizli gece oyunları. Onlardan biri kurban adağı olarak kutsanmıştır. O taş bir labirente girerken diğer kızlar onu vahşi, savaşçı bir dansla yüceltirler. Sonra yaşlı bilgeler gelir ve seçilmiş kişi onlarla yalnız kalır. Kız yaşlı bilgelerin önünde kutsal dansı yapar. İkinci bölüm ismini, Büyük Kurban, bu danstan alır. Yaşlı bilgeler seçilmiş kızın ölümüyle biten bu son dansa tanıklık ederler. Eserimin tamamının insanlar ve yeryüzü arasındaki yakınlığın, insanların yaşamıyla toprak arasındaki yakınlığın hissiyatını vermesini istiyorum ve bunu yapmak için tamamen özlü bir ritmi aradım. Bütün konu başlangıçtan sona kadar dansla verilmiş olmalı. Pantomim için tek bir ölçü bile vermiyorum (Stravinsky, 1969, s. 32-33).

Bahar Ayini’ndeki müziksel tasvirin incelenmesi bağlamında iki bölüme yüklenen gündüz ve gece göndermeleri dikkat çekicidir. “Yeryüzünün Öpücüğü” başlıklı birinci bölüm gündüz; “Kurban” başlıklı ikinci bölüm ise geceyi simgelemektedir. Dolayısıyla ilk bölümde antik Slav oyunları ve gündüzle ilişkilendirilen bahar neşesini vermek üzere modal materyal müzikte daha yoğun kullanılmıştır. İkinci bölümün anlattığı gergin ve gizemli gece atmosferi ise simetrik dizi materyallerinin yoğun kullanımıyla işlenmiştir. Bir başka deyişle ikinci bölüm halk müziği materyali kullanımı açısından kasıtlı olarak daha zayıf bırakılmıştır.

Bahar Ayini’nin taslakları giriş dışındaki tüm bölümlerle ilgili çalışmaları içermektedir. Eserin giriş bölümü için besteci taslaklar hazırlanmış ancak bunlar günümüze ulaşamamıştır. Stravinski *Bahar Ayini*’ndeki tek alıntı ezginin girişteki fagot solosu olduğunu, bunu da Varşova’dayken edindiği bir Litvanya halk şarkıları antolojisinden alıntıladığını söylemiştir (Stravinsky vd., 2001, s. 121). Söz konusu kitap Anton Juszciewicz’e ait olan *Litauische Volk-Weisen* adlı, 1785 halk şarkısı içeren çok zengin bir kaynaktır. Bu kitaptan yapılan en önemli alıntı eserin girişindeki fagot soloda kullanılan 157 numaralı *Tu manu seserele* adlı Litvanya halk şarkısıdır. Lawrence Morton’a göre *Bahar Ayini*’nde bu antolojiden alıntılanmış olan toplam altı tane şarkı vardır. Bunlardan ilki fagot solo için alıntılanan şarkıdır. Kalan beş ezgiden ikisi ise birbirlerine eklenerek *Bahar Khorovodlari*’nin açılışındaki “tranquillo” ezgisini oluşturmuştur (Morton, 1979, s. 9-16). Nota 13’te *Tu manu seserele* adlı halk şarkısı ve *Bahar Ayini*’nin açılışındaki ünlü fagot solosu verilmiştir.

Anton Juszkiewicz *Litauische Volks-Weisen*
 No: 157 "Tu manu seserele"
 157 (158). Cf. Nr. 1, 2.

Tu, manu se se - ri-li; kad nori vargi, vargi, te-kik al
 [se-se-ri-gulbu - - - ri-li] SODRIM-SINKS SD. 303; cf. SD. 101.

Bahar Ayini- "Giriş"
 ("Dudki"-fagot solo)
 Lento J. tempo rubato
 sulla parte

Melodi
 Ritim

Nota 13. *Bahar Ayini*'nin Başındaki Fagot Solosu İçin Kaynak Ezgi: *Tu Manu Seserele* (Juszkiewicz, 1900, s. 21; Stravinsky, 1989, s. 1).

Juszkiewicz'in 157 numaralı şarkısı Do# üzerinde boşluklu Doryan modunun (6.sesi yoktur, La#) perde içeriğini örnekler. Modun kök sesinde belirgin bir şekilde karar veren ezginin boşluklu yapısı arkaik etki yaratmaktadır. Doğal minöre dayalı perde yapısı hem Rus hem de Litvanya halk müziğinde ortaktır. Besteci bu ezgiyi Pagan dönem Slavları için bir referans olarak kullanmıştır. Bestecinin *Bahar Ayini*'nin açılışındaki halk şarkısı kullanımının *Ateşkuşu* ve *Petruşka*'dakine kıyasla çok daha soyut olduğu görülmektedir. Besteci Pagan imasını verebilmek için ezginin ritmik yapısını değiştirmiş, süsleme notaları eklemiş ve fagotun en ince ses alanında yazarak soyutlamıştır. Bundaki esas amaç çok eski bir geçmişten çekilen sahnelerin uzaklığını müzikle bütünleyebilmektir.

Girişin ardından başlayan *Genç Kızların Dansları* bölümünün açılışında yoğun bir ritimsel anlatım ve uyuşumsuz ve sert tınılar dikkat çeker. Burada uyuşumsuz blok akorlar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bunlar dans ve ritüel göndermesiyle birleşmiştir. Aynı zamanda bölümün uyuşumsuz tınıları senaryodaki gerginliği yansıtmaya da taşımaktadır. Bu sahnede eserin senaryosunda yer alan yaşlı falcı kadın için müziksel referanslar kullanılmıştır. Besteci yaşlı kadının fal bakma sahnesini modal materyale zıt unsurlarla; antik Slav oyunlarını ve danslarını ise modal materyalle tasvir etmiştir.

Nota 14 incelendiğinde bestecinin yaşlı kadının tasviri için üfleli çalgılara yazdığı ezginin tamamıyla kromatik olduğu görülmektedir. Ancak taslakların 3. Sayfasındaki 6 numaralı girdinin (3.6.) dört dizek üzerine yazılmış olan kısımdan sayıldığı zaman ikinci ölçüsünden itibaren bu kromatik ezgi Si \square notasıyla başlamakta ve son ölçüde Fa \square notasıyla bitmektedir. Dolayısıyla bestecinin bu kromatik motifi Si \square -Fa \square (eksik 5'li) yani triton aralığında yazdığı görülmektedir. Besteci gizemli karakterler için sıklıkla kullanmış olduğu kromatik ve tritonal olanaklara yaşlı kadını tasvir etmek için de başvurmuştur. Bu ilk kez P.N:15'te trompette duyulur.



Bahar Ayini, Genç Kızların Dansları
Ölçü: 17-23

15

Nota 14. *Bahar Ayini, Yaşlı Kadın İçin Müziksel Tasvir* (Stravinsky, 1969, s. 3; Stravinsky, 1989, s. 13).

Yaşlı kadının sahneden ayrılmasıyla birlikte sahne tamamen gençlere kalır. Gençler eski Slav oyunlarını oynarlar. Stravinski bu bilindik sahneyi tasvir etmek üzere minör tetrakorda dayalı ve modun 7. derecesinden çıkıcı yönlü karar veren bir tema tasarlamıştır. Bu tema P.N:25'te solo kornoda başlar ve solo flütle paylaştırılarak sürdürülür. Taslakların 5 ve 6. sayfaları incelendiği zaman temanın oluşum süreci gözlenebilir (Bkz. Nota 15). Bestecinin eseri bestelediği dönemde elinde bulunan antolojiler incelendiğinde bu temayla eşleşen herhangi bir şarkı yoktur. Bu da bestecinin *Ateşkuşu* ve *Petruşka*'daki gibi alıntı materyale ek olarak kendi modal temalarını yazdığını ve bunu bilindik sahneler için referans olarak kullandığını göstermektedir.

Taslaklar 6.1.**Taslaklar 5.6.****Taslaklar 6.2****Taslaklar 6.3****Taslaklar 6.4.**

Nota 15. *Bahar Ayini*, *Genç Kızların Dansları Bölümü İçin Taslaklardaki Modal Temalar* (Stravinsky, 1969, s. 5-6).

Taslakların 7. sayfası bestecinin alıntı halk şarkılarını işlerken nasıl bir uygulama yaptığını göstermesi bakımından en önemli örneklerden biridir. Bu sayfa Anton Jusckiewicz'in antolojisinden üç tane alıntı içerir. Besteci bu sayfada *Bahar Khorovodları* bölümüne yoğunlaşmış ve sayfanın en üstüne bu bölümün başında pikolo klarnet ve bas klarnete çaldığı tranquillo temayı not etmiştir (7.1.). *Bahar Khorovodları*'nın girişi için not ettiği ezginin üstüne "khorovod büyü" (zapevaniye khrovodnoye) başlığını düşen besteci doğrudan Pagan dönemden kalan bir dans için ezgisel referans sağlamıştır. Besteci bu ezgiyi Jusckiewicz'in antolojisindeki 249 ve 271 numaralı ezgileri birleştirerek oluşturmuştur. Nota 16'da taslakların 7. sayfasından bir kesit ve bu ezgiler gösterilmiştir.



Nota 16. *Bahar Ayini* Taslaklarının 7. Sayfa Girdileri İçin Kaynak Halk Şarkıları (Stravinsky, 1969, s. 7; Jusckiewicz, 1900, s. 85-89).

Stravinski bu ezgileri birleştirirken 249 numaralı ezginin ilk yarısını almış ve 271 numaralı ezginin pentatonik imasıyla birleştirebilmek amacıyla mi notalarını fa#'e dönüştürmüştür. 271 numaralı ezgiyi ise tamamen alıntılamıştır. Bestecinin yaptığı bir notalık değişim iki ezgiyi birbirine saf bir bağlantıyla kenetlemiş ve tek bir ezgi gibi duyulmasına olanak sağlamıştır. Bu birleşim sonucu ortaya çıkan ezgideki yoğun pentatonik ima arkaik havayı öne çıkartmaktadır. Taslakların 9. sayfasında besteci bu ezgiyi fa notası üzerinde anhemitonik minör pentatonik diziyeye transpoze etmiştir. Ardından zaman belirtecini yazmış ve iki çalgının çalacağını belirterek son biçimini vermiştir (Bkz. Nota 17).

Taslaklar 9.1.



Veshniye Khorovod (Bahar Khorovodları)

ВЕШНИЕ ХОРОВОДЫ

SPRING ROUNDS

48 Tranquillo $\text{♩} = 108$

Fl.

Fl. c-a.
(G)

Cl. picc.
(Ea)

Cl. b.

Nota 17. Bahar Ayini, Bahar Khorovodları, Taslaklar ve Partiyon Karşılaştırması (Stravinsky, 1969, s. 9; Stravinsky, 1987, s. 45).

Eserin “Kurban” başlıklı ikinci bölümü çok ağır bir tempoda (Largo) başlar. Bestecinin bölüme belirgin bir halk şarkısıyla başlamadığı, bunun yerine uyumsuz bir armoniyi takip ettiği görülür. Bölümün açılışındaki ses katmanları arasında bir zıtlık söz konusudur. Bestecinin bu bölümdeki armonik uygulaması simetrik dizilerin sentezine dayanmaktadır. Bu bölümde besteci iki tane oktatonik dizinin birleştirilmesinden oluşan bimodal kromatik bir sentezden yola çıkmıştır. Bu diziler mi notası üzerine kurulmuştur. Dizilerden biri tam-yarım diğeri ise yarım-tam dizilişle oluşturulmuştur. Bu diziler ikinci bölümün girişinin temel kaynağıdır. Bu diziler şöyle sıralanır: “Oktatonik Dizi I: Mi-Fa-Sol-Sol#- La#-Si-Do#-Re-Mi; Oktatonik Dizi II: Mi-Fa#- Sol-La-La#- Do-Do#-Re#-Mi” (Toorn, 1987, s. 191).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
ВЕЛИКАЯ ЖЕРТВА
Вступлениe

SECOND PART
THE EXALTED SACRIFICE
Introduction

19 Oktavlık Dür I

19 Oktavlık Dür II

BİMODAL KROMATİK SENTEZ

Flütler ve Klarinetler

Kornolar

Nota 18. Bahar Ayini, İkinci Bölüm, Giriş, Bimodal Kromatik Sentez (Stravinsky, 1989, s. 86; Toorn, 1987, s. 191).

Nota 18'de gösterilen sentez bölüm için temel perde içeriğini oluşturur. Besteci bu diziden çektiği akor-ların birbirleriyle sürtüşmelerini sağlamış böylece uyumsuz armoniye gece sahnesi için bir tasvir ögesi haline getirmiştir. Bu materyalin yarattığı yoğun uyumsuz tınlar özellikle girişin 7-9. ölçülerinde çok belirgindir.

Genç Kızların Mistik Çemberleri bölümü kızların kendi aralarında yaptığı gizemli bir Khorovod ritüelini tasvir eder. Ardından kurban olacak kız seçilecektir. Bu sahnelerin tasviri için modal öğelere ihtiyaç vardır. Aşağıdaki örnekte alto flütte yer alan ezgi genç kızların yaptığı gizli Khorovod için bir referanstır. Besteci bu bölümde genç kızları modal materyalle tasvir ederken gergin ve gizemli havayı sürdürmek için eşlikte de yanlış çizgileri öne çıkarmıştır.

Genç Kızların Mistik Çemberleri
Ölçü: 9-19

93 Più mosso $\text{♩} = 80$

Fl. c.a. (G)

Cl. (B)

Kromatik

solo
p cantabile

pizz. senza sord. e flautando
arco
pizz. senza sord. e flaut. arco
arco
poco meno
ppp
senza sord. flautando

Nota 19. Bahar Ayini, Genç Kızların Mistik Çemberleri Bölümü İçin Halk Şarkısı Referansı (Stravinsky, 1989, s. 97).

Bahar Ayini'ndeki en gizemli sahnelerden biri olan *Ataların Ayini*'nde sahneye kurban ritüeli öncesi yaşlı bilgeler çıkar. Yaşlı bilgelerin gizemli ritüeli alto flütün gergin eşliği üzerinde solo trompette başlayan (P.N:132) temayla tasvir edilir. Bu tema, eşliğin dayalı olduğu si üzerine kurulu oktatonik dizinin perde içeriğinde (Si-Do#-Re-Mi-Fa-Sol-Sol#-La#-Si) karşılığını bulur. Oktatonik materyal kullanımı yaşlı bilgelerin gizemli ritüeli için uygun bir referanstır.

Bahar Ayini- "Ataların Ayini"

P.N: 132 (Solo trompet)



Nota 20. *Bahar Ayini, Ataların Ayini P.N: 132 Oktatonik Tema (Stravinsky, 1989, s. 120).*

Bahar Ayini'nin son bölümü olan Kurban Dansı seçilen kızın yaşlı bilgeler önünde tükenene kadar yapa-cağı dansı canlandırır. Bu sahnede genç kız bir çember içinde tek başınadır ve tükenene kadar dans edecektir. Bu nedenle ikinci bölümün başından itibaren müzikten kademeli olarak uzaklaştırılan modal halk müziği materyali Kurban Dansı'nda tamamen soyutlanmıştır. Müzik, genç kızın bu gizemli ve ürkütücü dans esnasında yaşadığı korku, dehşet ve sonuçtaki tükenmişliği yansıtmaktadır. Bu nedenle besteci ağırlıklı olarak ritimsel anlatıma odaklanmıştır. Düzensiz vurguların ve değişken ölçü belirteçlerinin yarattığı ikilemleri ve sert ve uyumsuz tınıları öne çıkarmıştır.

Sonuç

Araştırma sonucunda Stravinski'nin müziksel tasvir yaklaşımının ilk belirtilerinin öğretmeni Korsakov gözetiminde yazdığı eserlerinde ortaya çıktığı görülmüştür. Besteci *Fa Diyez Minör Piyano Sonatı*'nda ilk kez simetrik dizileri kullanmıştır. Ezgi alıntılama uygulamasına ise *Mi Bemol Majör Senfoni*'de başlamıştır. Besteci *Scherzo Fantastique* ve *Havai Fişekler* adlı eserlerinde ise simetrik dizilerin müziksel tasvir amacıyla kullanımına odaklanmıştır. Bu iki eserle Sergei Diaghilev'in dikkatini çeken besteci Bale Rus topluluğu ile çalışmaya başlamıştır. Stravinski'nin bu topluluk için ilk eseri *Ateşkuşu*'dur.

Ateşkuşu'nun leit-armonisi, bir yandan on dokuzuncu yüzyıl ulusalcılarının müziksel tasvir anlayışını sistem haline getirirken diğer yandan da Wagner ve Alman geleneğinin leit-motiv anlayışının karşısında durmuştur. *Ateşkuşu*'nda ikisi de sihirli karakterler olan Ateşkuşu ve Kaschey'in tasvirinde triton aralığını içeren 3'lü sekansları kullanılmıştır. Bu iki sihirli karakter arasındaki esas farklılığın tınısal özelliklerde gözlemlenebileceği görülmüştür. Ateşkuşu parlak tınılarla tasvir edilirken, Kaschey ve ona ait olan her şey çok kalın notalarla yazılmış motifler aracılığıyla tasvir edilmiştir. Bestecinin *Ateşkuşu*'nda fani kahramanları ve bilinen olayları tasvir ederken kullandığı halk şarkıları için esas kaynağının öğretmeni Korsakov'un antolojisi olduğu görülmüştür. Besteci ilk alıntısını Prenselerin Khorovodu bölümünde kullanmıştır. Besteci ikinci alıntıyı ise Kaschey'in yok olduğu ve bütün büyülerin bozulduğu Final sahnesinde kullanmıştır. Besteci halk şarkılarını alıntılarken bunların ritmik ve ezgisel yapılarına müdahale etmiş ve tonlarını değiştirmiştir. Ayrıca bir halk kahramanı olan Ivan'ın tasvirinde halk müziğinin özelliklerine bağlı kalarak yazdığı kendi modal ezgisini kullanmıştır. Bu eserde bestecinin çoğunlukla öğretmeni Korsakov'un izinden gittiği söylenebilir. Ancak bu eser, bestecinin stilinde ilerleyen dönemde önemli bir yer tutacak olan ritimsel anlatımın ilk örneklerini vermiştir.

Stravinski, ikinci balesi *Petruşka*'da, *Ateşkuşu*'nun leit-armoni sistemini takip etmemiş ancak karşıt dizi-sel materyalleri yine kullanmıştır. *Petruşka*'nın daha yakın bir dönemi tasvir ettiği ancak senaryosundaki birçok detayın yine Pagan dönem geleneklerine dayandığı görülmüştür. Bu durum üç eser için de ortaktır. Besteci Bale Rus topluluğu için yazmış olduğu üç eserinin müziğini Pagan dönemden kalan birçok mitolojik sahneyi tasvir edecek şekilde tasarlamıştır.

Petruşka'da ana kahramanın kukladan insana dönüşmesi müziksel tasvirde bir farklılık yaratmaktadır. Besteci Petruşka'nın hem cansız bir kukla hem de acılar çeken bir insan olduğunu vurgulamak üzere uyuşumsuz akorlara odaklanmıştır. Stravinski oktatonik diziden çekilen bu uyuşumsuz akorun dikey halindeki sürtüşmeden, içerdiği tritonal etkiden ve sağladığı oktatonik imkanlardan faydalanmıştır. Böylece bu akor Petruşka'nın tasvirinde esas yapısal çekirdek olmuştur.

Petruşka'da bestecinin karnaval sahnelerini tasvir ederken yine öğretmeni Korsakov'un antolojisinden alıntılar yaptığı görülmüştür. Bu doğrultuda besteci esere alıntı bir halk şarkısıyla başlamıştır. Ünlü Rus Dansı için de iki alıntı halk şarkısı kullanarak folklorik sahneleri halk müziğiyle tasvir etmiştir. Besteci *Ateşkuşu*'nda izlediği yola devam etmiş, alıntıları parça parça sunmuş, ritmik ve ezgisel yapılarında değişiklikler yaratmıştır.

Bahar Ayini'nin ilk iki esere kıyasla müziksel tasvir bakımından daha karmaşık bir görüntü sunduğu görülmüştür. Eserin konusunun çok uzak bir geçmişten alınması, karakterlerinin ve olay örgüsünün net olarak belirtilmemesi müziğin şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Besteci eserin başında Pagan Rusya izlenimi vermek üzere bir halk şarkısı alıntılanmıştır. Besteci fagot soloya yazdığı bu ezgiyi -önceki uygulamalarının bir devamı olarak- ezgisel, ritmik ve tınısal açıdan değiştirerek işlemiştir. Böylece besteci eserin tasvir edeceği uzak ve mitolojik sahneler için tutarlı bir referansla esere başlamıştır. Bu eserdeki halk müziği alıntılarını incelendiğinde bestecinin esas kaynağının Anton Juszkiewicz'e ait olan *Litauische Volk-Weisen* adlı antoloji olduğu görülmüştür. Fagot soloya ek olarak bu kaynaktan alıntılanan iki halk şarkısı *Bahar Khorovodları* bölümünün açılışında Pagan dönemden kalan bir dansı tasvir etmek için kullanılmıştır. Eserin *Genç Kızların Dansları* bölümünde ise bestecinin halk müziğinin modal yapısına bağlı kalarak kendi ezgilerini yazdığı görülmüştür.

Besteci *Bahar Ayini*'ndeki gizemli karakterler ve olayların tasviri için oktatonik, tritonal ve kromatik materyalleri kullanmıştır. Eserin Kurban başlıklı ikinci bölümünde bestecinin modal materyali müzikten uzaklaştırdığı görülmüştür. Bunun nedeni bu bölümün canlandıracağı gizemli sahnelerdir. İkinci bölümün başından Kurban dansıyla biten eserin sonuna kadar tasvir edilen sahnelerde temel ezgisel kaynak iki oktatonik diziden oluşturulmuş bimodal kromatik sentezdir. Besteci bu kaynağın yarattığı uyuşumsuz armoniyi gizemli sahnelerin tasvirinde vurgulamıştır.

Kaynakça/References

- Balakirev, M. (1898). *Sbornik Russkikh Narodnykh Piesen*, Leipzig: M.P. Belaieff.
- Glinka, M. (1966). *Ruslan and Lyudmilla*, Moskova: Muzyka.
- Juszkiewicz, A. (1900). *Litauische Volks-Weisen*, Krakow: Verlag der Polnischen Akademie der Wissenschaften.
- Kashin, D. (1868). *115 Russian Folk Songs*, Moscow: K. Meykov.
- Korsakov, N.R. (1877). *Sto Russkikh Narodnikh Pesen*, Moskova: Muzyka.
- Korsakov, N.R. (1951). *Sadko*, Moskova: Muzgiz.
- Lineva, E. (1905). *The Peasant Songs of Great Russian* (First Series, 1905), St. Petersburg: I.A.S.
- Matvey, B. (1886). *Pyesni Russkago Naroda*, Moscow: P. Jurgenson.
- Morgan, R. (1991). *Twentieth Century Music*, London: W.W. Norton & Company.
- Morton, L. (1979). Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps, *Tempo*, 128 (3), 9-16.
- Prokunin, V. (1872). *65 Russian Folk Songs*, (arr: P. Tchaikovsky), Moscow: P. Jurgenson.
- Ralston, W.R.S. (1872). *The Songs of the Russian People: An Illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life*, London: Ellis & Green.
- Sakarya, U.C. (2017). *Yirminci Yüzyıl Müziğinde İlkçilik ve İgor Stravinski'nin Bahar Ayini Adlı Yaptının İncelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Stravinsky, I. (1909). *Scherzo Fantastique*, Moscow: P. Jurgenson.

- Stravinsky, I. (1914). *Symphony in E Flat*, Moscow: P. Jurgenson.
- Stravinsky, I. (1969). *The Rite of Spring Sketches: 1911-1913*, France: Boosey & Hawkes.
- Stravinsky, I. (1973). *Fa Sharp Minor Sonata*, London: Faber and Faber.
- Stravinsky, I. (1987). *The Firebird in Full Score*, Mineola-New York: Dover Publications.
- Stravinsky, I. (1988). *Petrushka*, (reprinted edition), Mineola-New York: Dover Publications.
- Stravinsky, I. (1989). *The Rite of Spring*, (reprinted edition), Mineola-New York: Dover Publications.
- Stravinsky, I., & Craft, R. (2001). *Memories and Commentaries*, New York: Faber and Faber.
- Taruskin, R. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra Vol: 1* California: Oxford University Press.
- Tchaikovsky, P.I. (1869). *50 Narodnikh Russkikh Pesen*, Moscow: Muzgiz.
- Terty, F. (1882). *40 Russian Folk Songs* (arr: Rimski-Korsakov), Moscow: P. Jurgenson.
- Toorn, P. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*, California: University of California Press.
- Vlad, R. (1978). *Stravinsky*, Oxford: Oxford University Press.
- Walsh, S. (2000). *The Music of Stravinsky*, England: Oxford University Press.
- White, E.W. (1996). *Stravinsky: The Composer and His Works*, Los Angeles: University of California Press.