



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

**İGOR STRAVİNSKİ'NİN PETRUŞKA BALESİNİN  
ORKESTRA SÜİTİ İLE SOLO PİYANO UYARLAMASININ  
KARŞILAŞTIRMASI**

Evrin TURAN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2017

**İGOR STRAVİNSKİ'NİN PETRUŞKA BALESİNİN  
ORKESTRA SÜİTİ İLE SOLO PİYANO UYARLAMASININ  
KARŞILAŞTIRMASI**

Evrin TURAN

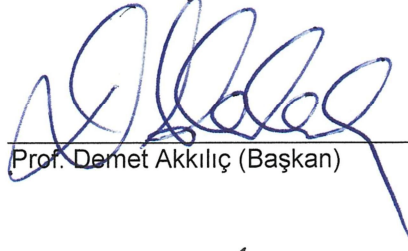
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Piyano Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

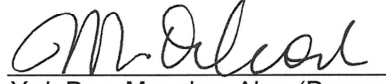
Ankara, 2017

## KABUL VE ONAY

Evrin Turan tarafından hazırlanan "İgor Stravinski'nin Petruşka Balesinin Orkestra Sütü ile Solo Piyano Uyarlamasının Karşılaştırması" başlıklı bu çalışma, 16 / 06 / 2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Demet Akkılıç (Başkan)



Yrd. Doç. Menekşe Akar (Danışman)



Prof. Binnur Ekber



Prof. Kamerhan Turan



Prof. Gülnara Aziz

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin / raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

16 / 06 / 2017



Evrin TURAN

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

**X Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

**O Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

**O Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

**O Serbest Seçenek / Yazarın Seçimi**

29 / 06 / 2017

**Evrin TURAN**

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasına büyük katkı sağlayan canım hocam ve danışmanım Yrd. Doç. Menekşe Akar'a, bu süreçte geniş müzik bilgisine birçok kez başvurduğum sevgili arkadaşım Onur Özmen'e, çalışmayı yazıya dökme aşamasında metnin düzeltmelerini büyük bir sabırla yapan canım Oğuz Uçarcı'ya, nota arşivleriyle çalışmamda kullandığım ve incelediğim partisyonlara rahatça erişmemi sağlayan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve tüm kütüphane çalışanlarına, çevirilerde bana büyük yardımları dokunan arkadaşım Şeyma Tahan ve sevgili hocam Adnan Seçer'e, manevi desteklerini hiçbir zaman eksik etmeyen canım arkadaşlarım ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

TURAN, Evrim. *İgor Stravinski'nin Petruşka Balesinin Orkestra Süiti ile Solo Piyano Uyarlamasının Karşılaştırması*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2017.

İgor Stravinski, eserlerinde kullandığı alışlagelmişin dışındaki teknikler, armonik ve ritmik yeniliklerle, yirminci yüzyıl müziğini şekillendiren en önemli bestecilerden biri olmuştur. Müzik hayatının her döneminde çok farklı stillere yönelmiş, bu stiller ışığında sürekli olarak eser üretmiştir.

Orkestra eserleri, solo enstrümanlar için yazdığı eserlerden sayıca fazla olan Stravinski'nin 1910, 1911 ve 1913 yıllarında bestelediği bale müzikleri, eserleri arasında en önemlilerinden ve müzik tarihinin başyapıtlarındandır. Sahnelendiklerinde kimi zaman çok büyük başarılar elde etmiş, kimi zaman da dönemin müzikal anlayışına bir hayli zıt karakterler barındırmaları sebebiyle çok ağır eleştiriler almıştır.

Sergey Dyagilev'in kurduğu ve alanında çok başarılı olan koreograf, sahne tasarımcıları ve dansçılarla birlikte çalıştığı Ballets Russes (Rus Baleleri) topluluğuna, 1909 yılında grubun bestecisi olarak Stravinski de katılmıştır. Üç büyük bale müziğini, bu dans topluluğu için bestelemiştir. Bu balelerden ikincisi olan *Petruşka* (1911), sahnelendiği zaman kostüm ve sahne tasarımı, koreografisi ve müziğindeki yeni unsurlarla büyük başarı elde etmiştir.

Günümüze kadar birçok farklı düzenlemesi yapılan *Petruşka*'yı Stravinski, 1921 yılında solo piyano için uyarlamıştır. Bale süitindeki orkestral unsurların neredeyse hepsini tek bir enstrümanda kullanması, eseri piyano repertuarının en zor yapıtlarından biri haline getirmiştir.

Bu çalışmada, Stravinski'nin üç döneme ayrılan müzikal stili ve bu dönemlerde yazdığı en önemli eserleri araştırılmıştır. Bestecinin Dyagilev ve Ballets Russes topluluğu ile olan ilişkisi incelenmiş, Stravinski'nin bale müzikleri hakkında genel bir bilgi edinilmesi amacıyla ayrı bir bölüm oluşturulmuştur. *Petruşka* bale süitinin ortaya çıkışı ve müzikal yapısı

incelenerek, balenin konusunun süitin orkestral yapısıyla olan etkileşimi, farklı bir bölüm olarak sunulmuştur.

Ayrıca araştırmada, Stravinski'nin piyano stili ve piyano eserleri hakkında ayrı bir bölüme yer verilmiştir. Son kısımda ise *Petruşka* bale süitinin orkestra ve solo piyano versiyonları benzerlikleri ve farklı yönleri açısından karşılaştırılarak, Stravinski'nin orkestra sitini solo piyanoya aktarma tekniğı ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Bu çalışmanın, eserin solo piyano uyarlamasını icra edecek olan kişilere, bale müziğindeki orkestral yapının piyanoya aktarımı, orkestral tınların solo versiyondaki biçim ve benzerliğı, ayrıca bu bilgilere sahip olmanın önemi konusunda bir kılavuz olması amaçlanmıştır.

#### **Anahtar Sözcükler**

İgor, Stravinski, Petruşka, Bale Müziğı, Piyano, Rus Baleleri



## ABSTRACT

TURAN, Evrim. *A Comparison between Igor Stravinsky's Orchestra Suite of Petrushka Ballet and Its Solo Piano Adaptation*. Doctor of Music in Arts Thesis, Ankara, 2017.

Igor Stravinsky became one of the most important composers who shaped the twentieth century music with his extraordinary techniques, harmonic and rhythmic innovations that he used in his works. In each period of his music career he headed towards very distinctive styles and composed works in the light of these styles.

With his orchestra works being more than his solo instrument compositions in number, the ballets that Stravinsky composed in 1910, 1911, and 1913 are among his most important works and are also among the masterpieces in history of music. When staged, these compositions sometimes achieved great success and sometimes received rather harsh criticism as well due to featuring sharp contrasts with the musical understanding of the era.

Stravinsky joined Ballets Russes (Russian Ballets) as a composer in 1909, which was founded by Sergei Diaghilev and for which he employed very successful choreographers, stage designers and dancers in their fields. Stravinsky composed his three great ballet music for this corps de ballet. The second of these, *Petrushka* (1911) achieved great success with its costumes, stage design, choreography and new elements in its music when staged.

*Petrushka*, many of whose different adaptations have been made to this date, was transcribed by Stravinsky for solo piano in 1921. The fact that he used almost all of the orchestral elements of ballet suite in one instrument made this work one of the most difficult works of the piano repertoire.

In this study Stravinsky's musical style, which is divided into three eras, and his most important works composed in these eras are dealt with. His collaboration with Diaghilev

and Ballets Russes has been studied and a separate section has been written with the aim of giving a general opinion about his ballet music. The interaction between the theme of the ballet and the orchestral composition of the suite has been presented as a separate section by analyzing the emergence of Petrushka ballet suite and its musical structure.

Also his piano style and his piano works comprise a separate section in this study. In the last part of the study, the technique Stravinsky used for adapting his orchestra suite to solo piano is extensively analyzed by comparing the orchestra and piano versions of Petrushka ballet suite in terms of similar and different aspects.

This study aims to provide guidance for those who are to perform the piano adaptation of the work and transform an orchestral work in ballet music into piano, and it also provides guidance for the form and similarity of orchestral timbres in solo versions as well as being a significance source for acquiring knowledge on these topics.

**Key Words**

Igor, Stravinsky, Petrushka, Ballet Music, Piano, Russian Ballets

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM .....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	ix
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xi
TERİMLER DİZİNİ .....	xii
GÖRSELLER DİZİNİ .....	xvi
ÖRNEKLER DİZİNİ.....	xvii
<b>BÖLÜM 1: GİRİŞ VE AMAÇ .....</b>	<b>1</b>
1.1. GİRİŞ.....	1
1.2. AMAÇ.....	3
1.2.1. Araştırmanın Amacı.....	3
1.2.2. Araştırmanın Önemi .....	3
<b>BÖLÜM 2: YÖNTEM .....</b>	<b>4</b>
2.1. ARAŞTIRMA MODELİ.....	4
2.2. VERİLERİN TOPLANMASI .....	4
2.3. EVREN .....	4
2.4. ÖRNEKLEM.....	4
<b>BÖLÜM 3: İGOR STRAVİNSKİ'NİN MÜZİĞİNDEKİ STİL DEĞİŞİKLİKLERİ, DÖNEMLERİ VE EN ÖNEMLİ ESERLERİ .....</b>	<b>5</b>
3.1. ULUSAL RUS MÜZİĞİNDEN YARARLANDIĞI İLK DÖNEM (1903 – 1920) .....	5
3.2. NEOKLASİZM ETKİSİNDE İKİNCİ DÖNEM (1920 – 1950) .....	6

3.3. SERİ MÜZİK TARZINDA ÜÇÜNCÜ VE SON DÖNEM (1950 – 1971).....	8
<b>BÖLÜM 4: SERGEY DYAGİLEV VE BALLETS RUSSES TOPLULUĞU .....</b>	<b>9</b>
4.1. S. DYAGİLEV VE RUS BALELERİ OLUŞUMU.....	9
4.2. STRAVİNSKİ'NİN BALE MÜZİKLERİ.....	11
<b>BÖLÜM 5: PETRUŞKA BALESİ, ESERİN ORTAYA ÇIKIŞI, HİKÂYE VE ORKESTRASYON .....</b>	<b>15</b>
5.1. RUS KUKLALARI.....	15
5.2. ESERİN BESTELENMESİ VE SAHNEYE KONMASI .....	17
5.3. BALENİN KONUSU.....	19
5.4. ESERİN YAPISI, HİKÂYE VE ORKESTRASYON .....	21
5.4.1. Müzik ve Yapı.....	21
5.4.2. Dört Tablonun Hikâyesi ve Orkestrasyondaki Müzikal Unsurlar .....	24
5.5. ESERİN DİĞER VERSİYONLARI VE DÜZENLEMELERİ.....	33
<b>BÖLÜM 6: STRAVİNSKİ'NİN PİYANO STİLİ VE PİYANO ESERLERİ .....</b>	<b>37</b>
6.1. STRAVİNSKİ VE PİYANOLA .....	37
6.2. STRAVİNSKİ'NİN PİYANO STİLİ VE EN ÖNEMLİ PİYANO ESERLERİ.....	41
<b>BÖLÜM 7: PETRUŞKA'NIN SOLO PİYANO VERSİYONU İLE BALE SÜİTİNİN KARŞILAŞTIRMASI .....</b>	<b>45</b>
7.1. DANSE RUSSE – RUS DANSI .....	46
7.2. CHEZ PETROUCHKA – PETRUŞKA'NIN ODASINDA.....	55
7.3. LE SEMAIN GRASSE – ŞROVETİDE PANAYIRI / AKŞAMA DOĞRU.....	73
<b>BÖLÜM 8: SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>110</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>113</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>116</b>
<b>EK 1: ORJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>117</b>
<b>EK 2: TURNİTİN RAPORU.....</b>	<b>119</b>

## KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılan kısaltmaların açılımları, aşağıdaki gibidir:

<b>Solo Piy. Part.</b>	: Solo Piyano Partisi
<b>Ork. Piy. Part.</b>	: Orkestrasyon İçindeki Piyano Partisi

## TERİMLER DİZİNİ

Çalışmanın içerisinde kullanılan bazı yabancı kökenli müzik terimlerinin anlamları, bu kısımda alfabetik sırayla açıklanmıştır:

- Ad Libitum** : İsteğe ve yoruma bağlı olarak.
- Adagietto** : Ağırca, Adagio'dan biraz hızlı (*Adagio*: Ağır, oturaklı, huzur veren bir tempoda).
- Agitato** : Canlı ve coşkulu bir biçimde.
- Allegretto** : Canlı, çabuk; ancak *Allegro* kadar değil.
- Allegro** : Sevinçli, canlı bir çabuklukla.
- Andantino** : Andante'den daha hızlı (*Andante*: Ağırca, dingin, rahat bir hızda).
- Arıza** : Müzik yazısında notaların yanına konularak, sesleri değiştirmek üzere kullanılan değiştirici işaretlere verilen isimdir.
- Arpej** : Bir akoru oluşturan seslerin, art arda duyulacak şekilde çalınması.
- Con moto** : Hareketli.
- Crescendo** : Ses gürlüğünü gittikçe kuvvetlendirerek (kısaltılmış yazımı: *cresc.*).
- Disonans** : Birbiriyle uyuşmayan iki ya da daha fazla sesin bir araya getirilmesi; uyumsuz.
- Forte** : Kuvvetli (kısaltılmış yazımı: *f*).

**Fortissimo** : Çok kuvvetli; *Forte*'den daha kuvvetli (kısaltılmış yazımı: *ff*).

**Fortississimo** : En yüksek gürlükte; *Fortissimo*'dan daha kuvvetli (kısaltılmış yazımı: *fff*).

**Furioso** : Öfkeli, kızgın bir deyişle.

**Füg** : İki ya da daha fazla ses için belirli kurallar çerçevesindeki besteleme tekniğidir. Eserin başında sunulan tema, belirli aralıklarla farklı partilerde tekrarlanır ve bu düzen, eser boyunca devam eder.

**Glissando** : Geniş bir aralık içinde yer alan seslerin kaydırılarak bir çırılda duyurulması (kısaltılmış yazımı: *gliss.*).

**Impetuoso** : Saldırgan, sert, hırçın, ateşli bir deyişle.

**Kadans** : Türkçe'de "kalış" anlamına gelir.

1. Bir müzik eserinde, cümleyi sona erdirmek veya askıda bırakmak için kullanılan armonik düzendir.
2. Konçerto formundaki eserlerde orkestranın sustuğu ve solistin tek başına seslendirdiği, ustalığını gösterdiği kısımdır. Bu çalışmada ikinci anlamı kullanılmıştır.

**Kontrpuan** : "Noktaya karşı nokta" anlamına gelen, eserlerde iki veya daha fazla melodik çizgiyi belirli kurallara uygun olarak, armonik bütünlük oluşturacak şekilde bir araya getiren çokseslilik tekniği.

**Kromatik** : Birbirini izleyen yanaşık yarım perdelerden oluşan, inici veya çıkıcı ses dizisi.

**Legato** : Sesleri birbirine bağlayarak çalmak.

- Lento** : Ağır bir tempoda.
- Martellato** : Sesleri şiddetli ve vurgulu bir şekilde, çekiçle vuruyormuş gibi çalmak.
- Ossia** : “Veya / yani” anlamına gelir. Bir müzik cümlesinde veya motifinde kimi zaman eserin bestecisi, kimi zaman da yayınevinin editörü tarafından notaya eklenen alternatif pasajdır; hangi seçeneğin çalınacağı yorumcunun seçimine bırakılmıştır.
- Ostinato** : Melodik, ritmik veya armonik bir motifin ısrarlı bir biçimde sürekli tekrar etmesi.
- Pianissimo** : Çok hafif bir sesle; *Piano*'dan daha hafif (kısaltılmış yazımı: *pp*).
- Piano** : Hafif bir sesle (kısaltılmış yazımı: *p*).
- Piu Mosso** : Daha hızlı, hareketli bir tempoyla.
- Pizzicato** : Yaylı çalgılarda telleri parmakla çekerek çalmak (kısaltılmış yazımı: *pizz.*).
- Poco Meno Mosso** : Daha az hızlı bir tempoyla.
- Risoluto** : Kararlı, kesin bir şekilde.
- Ritardando** : Ağırlaşarak, yavaşlayarak.
- Rubato** : Ritim ve tempoda özgür davranarak, notanın süre değerinden çalmak ve notaları geciktirerek serbest bir biçimde seslendirmek.
- Senkop** : Aksatım anlamına gelir; bir sesin zayıf zaman üzerinde başlayıp kuvvetli zaman üzerinde devam etmesidir.



- Sesteş** : Aynı sesi veren, fakat isimleri farklı olan notalardır.
- Staccatissimo** : Notaları birbirinden ayırarak, kesik kesik seslendirmek anlamına gelen *staccato*'dan daha da kısa ve ayırık çalınması gerektiğini belirtir.
- Stringendo** : Tempoyu sıkıştırarak, çabuklaştırarak (kısaltılmış yazımı: *string.*).
- Tempo giusto** : Ölçülü ve kararlı bir tempoda, orta hızda.
- Tremolo** : Bir veya birkaç notanın birbiri ardı sıra çok çabuk olarak yinelenmesi.
- Triton** : Üç tam perdeden oluşan aralık; artık dördü veya eksik beşli. Uyumsuz tınısı yüzünden müzikte "şeytan aralığı" olarak adlandırılır.

**GÖRSELLER DİZİNİ**

	<u>Sayfa</u>
<b>Görsel 1:</b> Kukla Petruşka 1 .....	16
<b>Görsel 2:</b> Kukla Petruşka 2 .....	16
<b>Görsel 3:</b> Petruşka .....	20
<b>Görsel 4:</b> Balerin .....	20
<b>Görsel 5:</b> Zenci (Moor) .....	20
<b>Görsel 6:</b> Sihirbaz (sağda) .....	20
<b>Görsel 7:</b> Zenci, Balerin ve Petruşka, Kukla Tiyatrosu'nda Dansederken .....	21
<b>Görsel 8:</b> Piyanolistin İcra Sırasında Ayarladığı Piyanola Rulosu .....	38
<b>Görsel 9:</b> Kuyruklu Piyano ile Düzenlenmiş Piyanola .....	38
<b>Görsel 10:</b> Aeolian Marka Piyanola .....	39
<b>Görsel 11:</b> Piyanolanın İç Mekanizması .....	39
<b>Görsel 12:</b> Satışa Çıkarılmış Piyanola Ruloları .....	39
<b>Görsel 13:</b> Standart Piyanola Ruloları .....	39
<b>Görsel 14:</b> Piyanola Enstitüsü Konser Flaması .....	40

## ÖRNEKLER DİZİNİ

### Sayfa

<b>Örnek 1:</b> Do Oktatonik Dizi.....	22
<b>Örnek 2:</b> Partisyon, Üçüncü Tablo “ <i>Moor’un (Zenci’nin) Odasında</i> ” 41 – 48. Ölçüler.....	22
<b>Örnek 3:</b> Politonalliteye örnek.....	23
<b>Örnek 4:</b> Re minör akor üzerinde çeşitli tonlarla elde edilen çoklu akorlar.....	23
<b>Örnek 5:</b> Orkestradaki piyano partisinde kullanılan <i>Petruşka Akoru</i> , çevrim halindeki fa diyez majör üzerinde do majör.....	24
<b>Örnek 6:</b> Partisyon, İkinci Tablo “ <i>Petruşka’nın Odasında</i> ” 9 – 15. Ölçüler.....	27
<b>Örnek 7:</b> Partisyon, İkinci Tablo “ <i>Petruşka’nın Odasında</i> ” 18 – 20. Ölçüler.....	28
<b>Örnek 8:</b> Trompet partisi, İkinci Tablo “ <i>Petruşka’nın Odasında</i> ” 105 – 108. Ölçüler.....	29
<b>Örnek 9:</b> Birinci ve ikinci klarinet partisi, İkinci Tablo “ <i>Petruşka’nın Odasında</i> ”.....	29
<b>Örnek 10:</b> Orkestrasyondaki Piyano Partisi (Ork. Piy. Part.) 1 – 8. Ölçüler.....	46
<b>Örnek 11:</b> Solo Piyano Partisi (Solo Piy. Part.) 1 – 8. Ölçüler.....	47
<b>Örnek 12:</b> Solo Piy. Part. 35 – 44. Ölçüler.....	47
<b>Örnek 13:</b> Ork. Piy. Part. 33 – 44. Ölçüler.....	48
<b>Örnek 14:</b> Partisyon, 43 – 49. Ölçüler.....	49
<b>Örnek 15:</b> Solo Piy. Part. 45 – 48. Ölçüler.....	49
<b>Örnek 16:</b> Ork. Piy. Part. 59 – 64. Ölçüler.....	50
<b>Örnek 17:</b> Solo Piy. Part. 57 – 65. Ölçüler.....	51
<b>Örnek 18:</b> Solo Piy. Part. 71 – 73. Ölçüler.....	51
<b>Örnek 19:</b> Partisyon, 70 – 75. Ölçüler.....	52
<b>Örnek 20:</b> Ork. Piy. Part. 71 – 73. Ölçüler.....	52
<b>Örnek 21:</b> Ork. Piy. Part. 83 ve 84. Ölçüler.....	52

<b>Örnek 22:</b> Solo Piy. Part. 83 ve 84. Ölçüler .....	52
<b>Örnek 23:</b> Partisyon, 88 – 95. Ölçüler .....	53
<b>Örnek 24:</b> Solo Piy. Part. 89 – 95. Ölçüler.....	53
<b>Örnek 25:</b> Ork. Piy. Part. 96 – 103. Ölçüler .....	54
<b>Örnek 26:</b> Solo Piy. Part. 96 – 104. Ölçüler.....	54
<b>Örnek 27:</b> Partisyon 1. Ölçü .....	56
<b>Örnek 28:</b> Ork. Piy. Part. 1. Ölçü.....	56
<b>Örnek 29:</b> Solo Piy. Part. 1. Ölçü .....	56
<b>Örnek 30:</b> Partisyon 9 – 15. Ölçüler .....	57
<b>Örnek 31:</b> Solo Piy. Part. 7 – 12. Ölçüler.....	57
<b>Örnek 32:</b> Partisyon, 18 – 22. Ölçüler .....	58
<b>Örnek 33:</b> Solo Piy. Part. 19 – 22. Ölçüler.....	58
<b>Örnek 34:</b> Solo Piy. Part. 27 – 33. Ölçüler.....	59
<b>Örnek 35:</b> Ork. Piy. Part. 27 – 33. Ölçüler .....	60
<b>Örnek 36:</b> Partisyon, 34 – 37. Ölçüler .....	61
<b>Örnek 37:</b> Solo Piy. Part. 34 – 39. Ölçüler.....	62
<b>Örnek 38:</b> Partisyon, 45 – 49. Ölçüler .....	62
<b>Örnek 39:</b> Solo Piy. Part. 45 – 50. Ölçüler.....	63
<b>Örnek 40:</b> Partisyon, 50 – 56. Ölçüler .....	64
<b>Örnek 41:</b> Solo Piy. Part. 51 – 56. Ölçüler.....	65
<b>Örnek 42:</b> Ork. Piy. Part. / Solo Piy. Part. 69 ve 70. Ölçüler .....	65
<b>Örnek 43:</b> Klarinet partisi, 86 ve 87. Ölçüler .....	66
<b>Örnek 44:</b> Ork. Piy. Part. 89 – 94. Ölçüler .....	66
<b>Örnek 45:</b> Solo Piy. Part. <i>Kadans</i> ve 91 – 95. Ölçüler .....	68
<b>Örnek 46:</b> Ork. Piy. Part. 95 – 105. Ölçüler .....	69

<b>Örnek 47:</b> Solo Piy. Part. 96 – 106. Ölçüler.....	70
<b>Örnek 48:</b> Partisyon, 105 – 108. Ölçüler .....	71
<b>Örnek 49:</b> Solo Piy. Part. 107 – 110. Ölçüler.....	71
<b>Örnek 50:</b> Partisyon, 113 – 115. Ölçüler .....	72
<b>Örnek 51:</b> Solo Piy. Part. 114 – 117. Ölçüler.....	72
<b>Örnek 52:</b> Partisyon, 1 – 6. Ölçüler .....	74
<b>Örnek 53:</b> Solo Piy. Part. 1 – 5. Ölçüler.....	74
<b>Örnek 54:</b> Partisyon, 14 – 16. Ölçüler .....	75
<b>Örnek 55:</b> Solo Piy. Part. 11 – 16. Ölçüler.....	76
<b>Örnek 56:</b> Partisyon, 39 ve 40. Ölçüler.....	77
<b>Örnek 57:</b> Solo Piy. Part. 35 ve 36. Ölçüler .....	77
<b>Örnek 58:</b> Partisyon, 41 – 44. Ölçüler .....	78
<b>Örnek 59:</b> Solo Piy. Part. 37 – 40. Ölçüler.....	79
<b>Örnek 60:</b> Solo Piy. Part. 49 – 52. Ölçüler.....	79
<b>Örnek 61:</b> Partisyon, 66 – 68. Ölçüler .....	80
<b>Örnek 62:</b> Solo Piy. Part. 57 ve 58. Ölçüler.....	80
<b>Örnek 63:</b> Solo Piy. Part. 59 – 61. Ölçüler.....	81
<b>Örnek 64:</b> Partisyon, 69 – 72. Ölçüler .....	81
<b>Örnek 65:</b> Ork. Piy. Part. 77 – 80. Ölçüler .....	81
<b>Örnek 66:</b> Solo Piy. Part. 67 – 71. Ölçüler.....	82
<b>Örnek 67:</b> Partisyon, 87 – 90. Ölçüler .....	83
<b>Örnek 68:</b> Solo Piy .Part. 78 – 81. Ölçüler.....	84
<b>Örnek 69:</b> Partisyon, 94 – 99. Ölçüler .....	85
<b>Örnek 70:</b> Solo Piy. Part. 82 – 89. Ölçüler.....	86
<b>Örnek 71:</b> Solo Piy. Part. 90 – 92. Ölçüler.....	86

<b>Örnek 72:</b> Partisyon, 100 – 103. Ölçüler .....	87
<b>Örnek 73:</b> Solo Piy. Part. 93 ve 94. Ölçüler .....	88
<b>Örnek 74:</b> Partisyon, 104. Ölçü .....	88
<b>Örnek 75:</b> Solo Piy. Part. 93 – 98. Ölçüler.....	89
<b>Örnek 76:</b> Partisyon, 116 – 119. Ölçüler .....	89
<b>Örnek 77:</b> Solo Piy. Part. 99 – 106. Ölçüler.....	90
<b>Örnek 78:</b> Partisyon, 129 – 132. Ölçüler .....	90
<b>Örnek 79:</b> Solo Piy. Part. 107 – 115. Ölçüler .....	91
<b>Örnek 80:</b> Partisyon, 138 – 144. Ölçüler .....	92
<b>Örnek 81:</b> Solo Piy. Part. 115 – 123. Ölçüler.....	93
<b>Örnek 82:</b> Partisyon, 191 – 200. Ölçüler .....	94
<b>Örnek 83:</b> Solo Piy. Part, 168 – 177. Ölçüler.....	94
<b>Örnek 84:</b> Partisyon, 229 – 244. Ölçüler .....	95
<b>Örnek 85:</b> Solo Piy. Part. 190 – 198. Ölçüler.....	96
<b>Örnek 86:</b> Solo Piy. Part. 209 – 217. Ölçüler.....	96
<b>Örnek 87:</b> Partisyon, 245 – 253. Ölçüler .....	97
<b>Örnek 88:</b> Solo Piy. Part. 222 – 230. Ölçüler.....	98
<b>Örnek 89:</b> Partisyon, 254 – 260. Ölçüler .....	98
<b>Örnek 90:</b> Partisyon (yaylılardaki temanın devamı), 261 – 265. Ölçüler .....	99
<b>Örnek 91:</b> Solo Piy. Part. 231 – 241. Ölçüler.....	99
<b>Örnek 92:</b> Ork. Piy. Part. 269 – 277. Ölçüler .....	100
<b>Örnek 93:</b> Partisyon, 309 ve 310. Ölçüler.....	100
<b>Örnek 94:</b> Solo Piy. Part. 286 ve 287. Ölçüler .....	101
<b>Örnek 95:</b> Solo Piy. Part. 295 ve 296. Ölçüler .....	101
<b>Örnek 96:</b> Partisyon, 318 – 320. Ölçüler .....	102

<b>Örnek 97:</b> Partisyon (trombon ve trompet partilerinin devamı), 321 – 323. Ölçüler.....	102
<b>Örnek 98:</b> Solo Piy. Part. 297 – 299. Ölçüler.....	103
<b>Örnek 99:</b> Partisyon, 333 – 337. Ölçüler .....	103
<b>Örnek 100:</b> Partisyon, 338 – 344. Ölçüler.....	104
<b>Örnek 101:</b> Solo Piy. Part. 309 – 322. Ölçüler.....	105
<b>Örnek 102:</b> Partisyon, 352 – 355. Ölçüler.....	105
<b>Örnek 103:</b> Solo Piy. Part. 329 – 334. Ölçüler.....	106
<b>Örnek 104:</b> Partisyon, 382 – 389. Ölçüler.....	107
<b>Örnek 105:</b> Solo Piy. Part. 356 – 369. Ölçüler.....	108
<b>Örnek 106:</b> Partisyon, 390 – 399. Ölçüler.....	108
<b>Örnek 107:</b> Solo Piy. Part. 370 – 376. Ölçüler.....	109

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ VE AMAÇ

#### 1.1. GİRİŞ

1934'te Fransa ve 1945'te Amerika vatandaşlığına geçen Rus asıllı besteci, piyanist, şef ve müzik yazarı İgor Fyodoroviç Stravinski (1882 – 1971), kendine özgü ritmik, melodik ve armonik yeniliklerle yirminci yüzyıl müziğine büyük katkıda bulunmuş, müzikte birçok yönden yeni ufuklar açarak çağın müziğini, müzisyenlerini ve sanatçıları büyük ölçüde etkilemiştir. Hayatının her döneminde kendini sürekli olarak geliştirmesi ve değiştirmesi, çalışmalarında tek bir yoldan gitmek yerine sürekli yeni müzikal fikirler yaratması, yaşadığı yüzyılın önde gelen bestecilerinden biri olmasını sağlamıştır.

Günümüze yüz elliden fazla yapıt bırakan Stravinski'nin sahne ve orkestra eserlerinin yanı sıra birçok oda müziği, solo vokal, piyano, koro eserleri, kendi eserlerinden uyarlamalar ve aranjmanları vardır. Ayrıca bestecinin hem kendi yazdığı hem de hakkında derlenip yayınlanan birçok kitap da vardır: Yaşamındaki önemli olayları anlattığı iki cilt halindeki kitap, Harvard Üniversitesi'nde verdiği konferansların bir araya toplandığı yayınlar ve New York'ta tanıştığı Amerikalı orkestra şefi Robert Craft ile yaptığı konuşmalardan oluşan altı ciltlik yayın bunlardan bazılarıdır.

Yaşadığı dönemde büyük ölçüde adını duyurmasını sağlayan ve günümüzde de en sık icra edilen başyapıtları *Ateş Kuşu* (1910), *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayını* (1913) bale müzikleridir. Bu çalışmanın içerisinde detaylı bir şekilde yer verilecek olan Sergey Dyagilev'in kurduğu Ballets Russes (Rus Baleleri) Topluluğu'nun bestecisi olan Stravinski, bu eserlerde kural dışı ritmik denemeler, parlak bir orkestrasyon ve Rus halk temalarını bir arada kullanarak, tahmin edilenin üzerinde başarılar kazanmıştır.



Eserlerinde ulusal Rus stili, neoklasizm, primitivizm (ilkelcilik), caz, bitonalite, atonalite ve seri müzik gibi birçok müzik stiline yer veren besteci teknik, ritmik ve armonik açıdan her zaman kendine özgü bir sanat biçimi ortaya koymuştur. Yapıtlarındaki yeni arayışlar yeri geldiğinde halk ve eleştirmenler tarafından birçok sert ve olumsuz tepkiyle karşılaşmasına sebep olmuşsa da, Stravinski, her zaman güçlü bir özgüvenle çalışmalarına devam etmiş ve benimsediği fikirleri eserlerine uygularken her zaman sınırları zorlamıştır.

Piyanist olarak ise Stravinski, eserlerinde her zaman orkestral tınılara ve yoğunluğa yer vermiştir. Piyanodan daha çok orkestra eserleri bestelediği için, piyano yapıtları çok fazla tanınmamaktadır. Orkestra eserlerini de her zaman ilk önce piyanoda deneyen ve çalan bestecinin piyano yazısı, kendisiyle aynı dönemde yaşayan diğer bestecilerinkiyle kıyaslandığında oldukça farklıdır. Uzun melodik cümleler ve duygusal ifadeliler müzik yazma stiline reddederek, piyanoyu mekanik bir cihaz olarak kabul etmiştir. Birçok eserini o dönemde üretilen ve kullanılan "Piyandola" adlı mekanik piyano için yeniden yazmış olması, bu enstrümanın metalik ve mekanik ses yoğunluğundan ne kadar etkilendiğini göstermektedir.

Araştırmada incelenen *Petruşka* bale süiti, müzik tarihine damga vurmuş en önemli bale müziklerinden biridir. Eserin solo piyano versiyonu olan *Trois Mouvements de Petrouchka / Three Movements from Petrushka / Petruşka'dan üç Bölüm* de, piyano repertuarının en zor eserlerinden biri olarak kabul edilir. Stravinski'nin piyanoyu mekanik bir enstrüman olarak görmesi ve yaratmak istediği müzikal doku, birçok teknik zorluğu da beraberinde getirmiştir. Ayrıca orkestra partiyonu içinde yer alan piyano partisi de, bale müziğinde önemli bir role sahiptir. Orkestra ve solo piyano versiyonları karşılaştırıldığında, Stravinski'nin solo piyanoya neredeyse tüm orkestral unsurları aktardığı görülmektedir. Piyano yazısında orkestral yoğunluğu sağlamak için çok sesli akorlar, hızlı *arpejer* ve genellikle üç portelik piyano yazısı kullanmış, açık atlamalar ile piyanonun tüm oktavlarının ses renginden faydalanmış ve orkestra içindeki piyano partisinin pasajlarını, solo piyanoya çoğu zaman bir takım eklemeler yaparak aktarmıştır.

## 1.2. AMAÇ

### 1.2.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, piyano repertuarının en zor eserlerinden biri olarak kabul edilen İ. Stravinski'nin *Petruşka* bale süitinin solo piyano uyarlaması *Trois Mouvements de Petrouchka / Three Movements From Petrushka / Petruşka'dan Üç Bölüm* ile süitin orkestra partiyonu karşılaştırılarak, bestecinin, eseri piyanoya uyarlama teknikleri incelenmiştir. Bu araştırmanın amacı, eseri icra edecek olan yorumculara eserin ortaya çıkışı, balenin konusu ve karakterleri ile ilgili fikir vermektir. Stravinski'nin piyano stiline yanı sıra, iki versiyon arasındaki benzerlikler ve farklılıklar incelenerek, piyano uyarlamasında bulunan detaylar hakkında bilgi sahibi olunması amaçlanmıştır.

### 1.2.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Stravinski'nin müzik stili ve en önemli eserleri olan bale müzikleri hakkında genel bilgi sahibi olunması; *Petruşka* bale müziğinin hem orkestra süiti hem de solo piyano uyarlaması hakkında ayrıntılı bilgi edinilmesi, ayrıca eseri icra etmek isteyen yorumculara kılavuz olması açısından önem taşımaktadır.

## BÖLÜM 2

### YÖNTEM

#### 2.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Bu çalışma hazırlanırken kaynak taraması yapılarak, betimsel araştırma tekniğinden yararlanılmıştır.

#### 2.2. VERİLERİN TOPLANMASI

Araştırmanın konusuyla ilgili yazılı kaynaklar incelenmiş, veri toplama aracı olarak kaynakçada belirtilen ilgili müzik ansiklopedileri, kitaplar ve internet sitelerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın içerisinde kullanılan nota örnekleri, İgor Stravinski tarafından bestelenen ve Boosey & Hawkes yayınevi tarafından yayımlanan solo piyano versiyonundan ve yine İgor Stravinski tarafından bestelenerek 1947 yılında yeniden düzenlenen, Boosey & Hawkes tarafından yayımlanan *Petruşka* bale süitinin orkestra partisyonundan alınmıştır.

Ayrıca *Petruşka* balesi görsel olarak da incelenmiş, balenin <https://www.youtube.com/watch?v=puXo9wRJR2c> adresinde bulunan videosundan yararlanılmıştır.

#### 2.3. EVREN

Bu araştırmanın evrenini, İgor Stravinski'nin bale müzikleri oluşturmaktadır.

#### 2.4. ÖRNEKLEM

Araştırmanın örneklemini, İgor Stravinski'nin üç önemli bale müziğinden biri olan ve besteci tarafından solo piyanoya uyarlanan, *Petruşka* bale süitidir.

## BÖLÜM 3

### İGOR STRAVİNSKİ'NİN MÜZİĞİNDEKİ STİL DEĞİŞİKLİKLERİ, DÖNEMLERİ VE EN ÖNEMLİ ESERLERİ

Stravinski'nin sanat yaşantısı ve eserlerindeki yaratıcılık birçok kaynakta üç döneme ayrılarak incelenmektedir. Bu üç dönemin her birinde çok farklı müzik stillerine yönelen besteci, baştan sona bütün yapıtlarında hem teknik hem de armonik açıdan, her zaman kendine özgü bir sanat biçimi ortaya koymuştur. Bazı dönemlerinde kural tanımayan düşünceleri yüzünden tutucu bir devrimci gibi sayılan sanatçı, yeni sanat düşüncelerinin ve yasalarının yaratıcısı; ölümsüz bir simgesidir.

#### 3.1. ULUSAL RUS MÜZİĞİNDEN YARARLANDIĞI İLK DÖNEM (1903 – 1920)

Babası St. Petersburg Çarlık Operası'nda çalışan bir şan sanatçısıydı ve Stravinski müzikle iç içe büyüdü. Erken yaşta piyano, armoni ve *kontrpuan* dersleri aldı ancak hiçbir zaman bir müzik okulunda okumadı. St. Petersburg Üniversitesi'nde dönemin önde gelen Rus bestecisi Nikolay Rimski – Korsakov'un (1844 – 1908) oğluyla birlikte, ceza hukuku ve hukuk felsefesi okudu. 1902 yılında, müzik hayatında ve ilk dönem eserleri üzerinde büyük etkisi olan Rimski – Korsakov ile tanışarak, onunla kontrpuan, armoni ve orkestrasyon çalışmaya başladı. 1903 yılında bu çalışmaların ilk meyvesi olan *Fa Diyez Minör Piyano Sonata*'nı besteledi. Rimski – Korsakov'un ölümüne kadar (1908), iki besteci arasında çok güçlü bir dostluk kurulmuş ve aralarındaki bu ilişki, Stravinski'nin birçok eserine ilham kaynağı olmuştu. Onun rehberliğinde yazdığı *Mi Bemol Majör Senfoni*'yi Rimski – Korsakov'a ithaf etmiş, ustasının ölümünün ardından da onun anısına bir ağıt bestelemiştir.

Ağırlıklı olarak Rus müziğinden etkilenecek yapıtlarını oluşturduğu bu ilk döneminde, bestecinin kuşkusuz en parlak ve dönemine damga vuran eserleri bale müzikleriydi.

Kariyerinin dönüm noktası, 1909 yılında Rusya'da yenilikçi sanatın öncüsü ve Ballets Russes (Rus Baleleri) Topluluğu'nun kurucusu Sergey Dyagilev (1872 – 1929) ile tanışması oldu. Dyagilev, Stravinski'den çeşitli bale müziklerinin orkestra düzenlemelerini yapmasını istedi; yeni ve yenilikçi bale müzikleri ısmarladı. Dyagilev'le çalışmalarının ilk önemli ürünü olan *Ateş Kuşu* (1910), ardından *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (1913) ile Stravinski, kariyerinin daha başlarında müzik tarihine adını yazdırmıştı.

1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve ardından 1917 Rus devrimi sebebiyle, Rus Baleleri'nin çalışmaları kesintiye uğradı. Buradan gelen maddi destek azalınca, besteci ekonomik sıkıntılar yaşamaya başladı; savaş yıllarını İsviçre ve İtalya'da geçirdi. Tüm sorunlara rağmen beste yapmayı sürdürerek, maddi geçimini sağlamak amacıyla bu ülkelerde piyanist ve orkestra şefi olarak çalıştı. Bu dönemde sade ve basit piyano parçaları ile küçük gruplar için oda müziği eserleri yazdı. Konusunu Andersen masallarından alan üç perdelik lirik opera *Le Rossignol* (*Bülbül*, 1914), yedi çalgıya yer verdiği tiyatro müziği *A Soldier's Tale* (*Bir Askerin Hikâyesi*, 1918), caz müziğine yöneldiği ve piyano için yazdığı *Piano Rag Music* (1919), bir Rus köy düğününü konu alan ve daha sonra Rus Balesi tarafından 1923 yılında sahneye konulan bale kantatı *Les Noces* (*Düğünler*, 1914 – 1923), Stravinski'nin Rus stilini kullandığı önemli eserlerindendir.

### 3.2. NEOKLASİZM ETKİSİNDE İKİNCİ DÖNEM (1920 – 1950)

Stravinski 1920 yılında Paris'e yerleşti; Fransa'nın birçok kentinde eserleri seslendirildi ve konserler verdi. Pablo Picasso, Jean Cocteau, André Gide, Henri Matisse ve Alexander Benois gibi dönemin ünlü sanatçılarıyla tanıştı. Bu yıllarda ilk periyodun Rus etkilerini taşıyan son eserleri olan tek perdelik komik oda operaları *Mavra* (1922) ve *Le Renard*'ı (*Tilki*, 1922) besteledi. Sergey Dyagilev'in isteği üzerine Giovanni Battista Pergolesi'nin<sup>1</sup> müziğini inceleyerek *Pulcinella* (1920) bale düzenlemesini yazmaya başladı.

<sup>1</sup> **Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736):** On altıncı yüzyılda yaşamış Napoli'li besteci, org ve keman sanatçısı.

Bu eser için yaptığı çalışmalar sırasında Avrupa müzik geleneğindeki klasik eğilimleri yeniden ele alan Stravinski, Yeni Klasik (Neo – Klasik) olarak adlandırılan farklı bir tarza yöneldi. Klasik formlara duyduğu ilgi ve saygı oldukça arttı, müziğinde ritmik denemelerin tuttuğu ağırlıklı yeri artık polifoni teknikleri almaya başladı (<http://senfonikankara.com/post/94977742486/igor-stravinsky-1882-1972>. Erişim: 28 Kasım 2016).

On yedinci ve on sekizinci yüzyıl müzikleriyle yakından ilgilendiği bu dönemde, *füg*, *kontrpuan*, senfoni ve konçerto gibi geleneksel müzik formlarını ele alan Stravinski, büyük orkestra için eser yazmaya ara vererek oda müziği, nefesli çalgılar, piyano ve vokal için beste yapmaya odaklanmıştı. Bu dönemde Darius Milhaud, Aaron Copland ve Sergey Prokofyev gibi dönemin önemli bestecileri tarafından da kabul görmüş olan, klasik tarza dönüşteki amaç, saf klasisizme dönüş yapmak değil; dönemin yeni formlarını bu klasik formlarla bütünleştirmekti. Stravinski'nin bu dönemde yazdığı eserleri, kendi özgün stilinin imzasını taşıyan klasik formlarla harmanlanarak ortaya çıkmıştı.

Klasik dönemin başlıca ilkelerinden olan "denge", "soğukkanlılık", "nesnel tutum", "program müziğine karşıt olarak salt müzikten yana olma", "egemen kontrpuan dokusu", bestecinin ikinci dönemindeki başlıca özelliklerindedir. Kullandığı armoni "modal" ya da "çok tonlu" tekniklere dayanır, ama sonuçta, "tonal"dir. Oysa kendine özgü dinamik ritmsel yapıyı sürdürmüştür (Say, 2003, s. 489).

Stravinski'nin ilk üç balesinin başarısı müzik dünyasında ne kadar ses getirdiyse, bu yeni stile geçişi de bir o kadar tartışmaya yol açtı. Kimileri yeteneğini sorguluyor, kimileri de bu yeni tarzın, onun müziğinin bir aşaması ve gelişimi olduğunu düşünerek olağan karşılıyordu.

*Piyano ve Nefesli Çalgılar İçin Konçerto* (1924), opera oratoryosu *Oedipus Rex* (*Kral Oedipus*, 1927), yaylı orkestrası için klasik bale *Apollon Musagate* (1928), koro ve orkestra için *Symphony of Psalms* (1930), *Keman Konçertosu* (1931), tenor, koro ve orkestra için melodram *Persephone* (1933), bale *Jeu de Cartes* (*Kâğıt Oyunu*, 1937), *Üç Bölümlü*

*Senfoni* (1942 – 45) ve opera *The Rake's Progress* (1951) Stravinski'nin Neo – Klasik dönemde yazdığı eserlerden birkaçıdır.

1925 yılından sonra sıklıkla ABD'ye turnelere giden besteci, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Harvard Üniversitesi'nden gelen daveti kabul ederek, 1939 yılında kalıcı olarak Amerika'ya yerleşti. 1945 yılında ABD vatandaşlığına geçti ve müziğinde yeniden bir stil değişikliği yarattığı üçüncü ve son dönemi başlamış oldu.

### 3.3. SERİ MÜZİK TARZINDA ÜÇÜNCÜ VE SON DÖNEM (1950 – 1971)

Hayatının son on dokuz yılını geçirdiği Amerika'da tanıştığı şef ve müzik yazarı Robert Craft (1923 – 2015), ona büyük yakınlık gösteren, değer veren ve yayınlarının basılmasında yardımcı olan kişi olmuştu. Robert Craft'ın on iki ton ve seri müziğe yakınlığından etkilenecek şekilde tekrar yeni arayışlar içine giren Stravinski, neo – klasik tarzını geride bıraktı ve dizisel tekniklerle eserler üretmeye başladı. On iki ton sistemini geliştirerek müzik tarihinde önemli bir yer edinen besteci Arnold Schönberg'in (1874 – 1951) ve öğrencileri Anton von Webern (1883 – 1945) ile Alban Berg'in (1885 – 1935) müziklerini inceleyerek, bu yöntemle bestelediği ilk yapıtı olan *Cantata*'yı 1952 yılında tamamladı.

Bunu koro yapıtı *Canticum sacrum* (1955), *Agon* adlı bale müziği (1957), piyano ve orkestra için *Devinimler* (1958 – 1959), bale müziği *Tufan* (1962) ve son büyük eseri olan koro için *Requiem Canticles* (1966) izlemiştir (Say, 2003, s. 489).

## BÖLÜM 4

### SERGEY DYAGİLEV VE BALLETS RUSSES TOPLULUĞU

#### 4.1. S. DYAGİLEV VE RUS BALELERİ OLUŞUMU

Rus dansçı, sanat eleştirmeni ve emprezaryo<sup>2</sup> Sergey Pavloviç Dyagilev (1872 – 1929), yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da kurduğu ve yöneticiliğini yaptığı bale topluluğu ile, balenin ciddi bir sanat biçimi olarak yeniden canlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Dyagilev bale, resim ve müziği bir araya getirerek bu sentezden yeni bir sanat biçimi yaratmıştır.

Dyagilev, 1890 yılında hukuk öğrenimi için gittiği St. Petersburg'da, Alexander Benois<sup>3</sup> ve Léon Bakst'in<sup>4</sup> öncülüğünde birçok ressam, müzisyen ve yazardan oluşan *Mir Iskusstva (Sanat Dünyası)* adlı gruba katıldı. 1899 ve 1904 yılları arasında aynı adı taşıyan derginin kurucu üyelerinden biri oldu. Dönemin ileri gelen Alman, İngiliz, Rus ve Finlandiyalı ressamların eserlerinin yer aldığı birçok resim sergisi ve konser etkinliği düzenleyerek organizasyon yeteneğini kanıtlayan Dyagilev, kısa zamanda grubun lideri oldu; resamlara ve sanatçılara kendilerini ifade etme şansı tanıdı.

Rimski – Korsakov'dan müzik dersleri alan Dyagilev, sahne gösterileriyle ilgilenmeye başladı ve 1908 yılında M. Musorgski'nin *Boris Godunov* adlı operasını sahneye koydu. Büyük ilgi gören bu performans Dyagilev'i, müzik, resim ve dansı bir araya getiren yeni bir bale anlayışı yaratma konusunda teşvik etti. 1909 yılında Paris'e yerleşti ve *Ballets Russes / Rus Baleleri* (1909 – 1929) adıyla tarihe geçen, dans tarihinde "balenin yeniden doğuşu"

---

<sup>2</sup> **Emprezaryo:** Sahne eserlerinin temsilini ve konser etkinliklerini organize etmeyi meslek edinmiş kişi; organizatör.

<sup>3</sup> **Alexander Benois (1870 – 1960):** Rus sanatçı, sanat eleştirmeni, tarihçi ve *Mir Iskusstva (Sanat Dünyası)* grubunun kurucu üyesi.

<sup>4</sup> **Léon Bakst (1866 – 1924):** Asıl adı Lev Samoyloviç Rosenberg. Sahne ve kostüm tasarımında izlenim bütünlüğünü vurgulayarak tiyatrodaki yeni bir çığır açan Rus sanatçı; ressam.



olarak nitelenen ünlü bale topluluğunu kurdu. Topluluğun ilk performansı Mayıs 1909'da Paris'te gerçekleşti; ressam Alexander Benois ve Léon Bakst tarafından tasarlanan dekor ve kostümler büyük beğeni topladı. Mikhail Fokin, Tamara Karsavina, Anna Pavlova, Ida Rubinstein, Vaslav Nijinski, George Balanchin, Leonid Masin gibi dansçı ve koreograflar; İgor Stravinski, Darius Milhaud, Claude Debussy, Eric Satie, Manuel de Falla, Maurice Ravel gibi besteciler; Léon Bakst, Pablo Picasso, Maurice Utrillo gibi ressamlarla el ele veren topluluk, 1929'da Dyagilev'in ölümüne kadar bir arada kalarak, yirminci yüzyılın en başarılı bale eserlerini sahneledi.

Ballets Russes, yirminci yüzyılın başlarında müzik ve bale tarihinde önemli bir rol oynadı. Ondan başka bir bale topluluğu yoktu. Topluluk, Rusya'da hiç sahne almadı ve 1909 yılından sonra bu ülkeyle hiçbir resmi ilişkisi olmadı. Yalnızca yirmi yıl varlığını sürdürmesine rağmen, topluluğun etkisi büyüktü. Geleneksel birçok unsuru düzenleyip yenilikler getirerek baleyi modern bir sanata dönüştürdü.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Rusya'daki geleneksel bale müziği, alışılmış danslar olan polka, mazurka, vals ve marşları temel alıyordu. Müzik, provalarda özgürce değiştiriliyor, üzerine eklemeler yapılıyor veya hiç kullanılmıyordu. Baş balerin eserin odak noktasıydı; dolayısıyla bale, onun yorumu ve teknik yeteneğine bağlıydı. Opera metni yazarların (librettist) rolü, baş balerine kıyasla oldukça önemsizdi. Onlar yalnızca balenin hikâyesinin bir bölümünü şekillendirirken, baş balerin ise kendi isteği doğrultusunda metni kısaltıyor, değiştiriyor veya doğaçlama yapıyordu.

Bale tekniği daha çok birkaç kol pozisyonu ve alt bedenle sınırlıydı; bedenin tamamına ilişkin hareketler nadiren kullanılıyordu. Müzik ya da dans teknikleri için sistematik bir düzenleme yoktu. Diğer yandan kostümler, kadın karakterin rolü ne olursa olsun hep aynıydı. Tüm bu unsurlar Ballets Russes ile yeniden düzenlendi. Sadece kostümler değil, sahne düzeni ve dekorlar da yeniden tasarlandı. Kostümler ve sahne tasarımı için Alexander Benois ve Léon Bakst ile çalışıldı. Eserlerin müzikleri, İ. Stravinski, C. Debussy, M. Ravel gibi sipariş üzerine beste yapan dönemin önde gelen müzisyenleri tarafından bestelenmiş; koreografiler ise M. Fokin ve V. Nijinsky gibi devrimci koreograflar tarafından hazırlanmıştı. Fokin bütün bedeni kapsayan etkileyici el ve kol hareketleri geliştirerek, koreografide bedenin kullanımı ile ilgili teknik sınırlamaları kaldırmıştı.

Bahsi geçen sanatçıların eserin konusu, koreografisi, müziği, sahne tasarımı, kostümü ve dansçının fiziksel görünüşü konusundaki tecrübeleri, baledeki ifade olanaklarının gelişmesini sağlamıştır. Topluluğun sergilediği bale prodüksiyonları arasında (sahneye konma tarihleriyle) şu eserler yer almaktadır: *Les Sylphides* (F. Chopin, 1909), *Şehrazad* (N. Rimski – Korsakov, 1910), *Karnaval* (R. Schumann, 1910), *Ateş Kuşu* (İ. Stravinski, 1910), *Petruşka* (İ. Stravinski, 1911), *Daphnis ve Chloe* (M. Ravel, 1912), *Bir Pan'ın Öğleden Sonrası* (C. Debussy, 1912), *Bahar Ayini* (İ. Stravinski, 1913), *Parade* (E. Satie, 1917), *Üç Köşeli Şapka* (M. de Falla, 1919), *Les Noces* (İ. Stravinski, 1923), *Les Biches* (F. Poulenc, 1924), *Apollon Musagete* (İ. Stravinski, 1928), (Say, 2005, s. 164).

Sonuç olarak Ballets Russes, geleneksel baleyi reforme etmenin yanı sıra, onun diğer sanat dalları ile iç içe bir biçimde gelişmesini sağlamıştır. Aynı zamanda Batı Avrupa'ya Rus müziğini, resmini ve dansını tanıtarak, Dyagilev'in Batı Avrupa'da Rus sanatlarının teşvik edilmesi arzusunu da yerine getirmiştir.

#### 4.2. STRAVİNSKİ'NİN BALE MÜZİKLERİ

Stravinski'nin kariyerinin dönüm noktası 1909 yılında Sergey Dyagilev ile tanışması olmuştu. Bestecinin St. Petersburg'da sahnelenen *Scherzo Fantastique* (1908) ve *Feu d'artifice / Fireworks / Havai Fişekler* (1909) adlı orkestra eserlerini dinledikten sonra oldukça etkilenen Dyagilev, Stravinski'den Ballets Russes topluluğunun 1909 sezonu için çeşitli bale müziklerinin orkestra düzenlemesini yapmasını istedi. Stravinski'ye bale müziği olarak uyarlama yapması için ilk sipariş edilen müzik, F. Chopin'in *Les Sylphides* eseri idi. Deneme niteliğinde olan bu çalışma, onun profesyonel yaşamında önemli bir gelişme olduğu gibi, Rusya'da yenilikçi sanatın öncüsü Dyagilev ve çevresiyle tanışmasını, çok geçmeden de en tanınmış yapıtlarından bazılarını oluşturacağı bale müziğine yönelmesini sağladı (<http://senfonikankara.com/post/94977742486/igor-stravinsky-1882-1972>. Erişim: 28 Kasım 2016).

Başarılı orkestrasyonu ile Dyagilev'in beğenisini kazanan besteci, yeni bir sipariş üzerine bir Rus masalını anlatan *The Firebird / L'oiseau de Feu / Ateş Kuşu* bale müziğini yazdı. Giriş ve iki tablodan oluşan bale müziği, eski bir Rus efsanesini konu alır. Hikâye, kötü

büyücü Kaschei tarafından kaçırılıp hapsedilen on üç prensesin, prens İvan ve efsanevi Ateş Kuşu tarafından tutsak edildikleri büyülü bahçeden kurtarılmasını anlatır. Stravinski'nin eserde kullandığı etkileyici keskin ritimler, doğaya özgü vahşi tınılar; aynı zamanda lirik ve zarif melodilerle balenin hikâyesi bütünleşmiştir.

Mayıs 1910'da St. Petersburg'da tamamlanan *Ateş Kuşu*, Stravinski'nin baş besteci olarak çalıştığı Ballets Russes topluluğu için bestelenen ve bu grup tarafından sahnelenen ilk eser oldu. Koreografisini Mikhail Fokin'in yaptığı bu bale eseri, Haziran 1910'da Paris Operası'nda sergilendiğinde, parlak orkestrasyonu ve hem armonik hem de ritmik zenginliğiyle çok büyük bir başarı elde etti.

Paris'in sanat çevrelerinde adını duyuran Stravinski'nin *Ateş Kuşu* eserindeki yaklaşımı, çarpıcı Rus müziği renklerinden esinlenen öncü, yeni, ilginç bir armonik ve ritmik anlayışın yanı sıra, orkestrasyon yeniliklerini de içeriyordu. Bestecinin yine Dyagilev'in Ballets Russes topluluğu için yazdığı *Petruşka* (1911) adlı bale müziği, yenilikçi anlayışını daha göze batar duruma getirmişti (Say, 2005, s. 374). *Ateş Kuşu*'nun sahnelenmesinin ardından aslında *Bahar Ayin'i*'nin çalışmalarına başlayan Stravinski, eserin uzunluğu ve zorluğunun yarattığı baskı yüzünden çalışmalarına biraz ara vererek, piyanonun ön planda olduğu bir orkestra eseri bestelemek istedi. Böylece, Dyagilev'in ısrarıyla bale müziğine dönüştürdüğü *Petruşka* ortaya çıkmış oldu. Üç kuklanın yaşadığı aşk ve kıskançlıkları konu alan dramatik öyküsüyle *Petruşka*, Stravinski'nin başyapıtları arasında yer aldı.

*Ateş Kuşu* ve *Petruşka*'dan sonra Stravinski'nin bestelediği üçüncü büyük bale müziği *The Rite of Spring / Le Sacre du Printemps / Bahar Ayini* olmuştur. Stravinski, konusunu putperest törenlerden alan bu baleyi daha 1910 yıllarında, *Ateş Kuşu*'nun partiyonu üzerinde çalışmaya başlamadan önce düşündüğünü ve birdenbire kafasında beliren bir görüntünün onu etkilediğini anılarında yazmıştır: "Bir daire biçiminde oturan yaşlı rahipler ve bilgeler ölümüne dans eden bir genç kızı izlemektedir; Bahar Tanrısı'nı hoşnut etmek için onu kurban ederler."... Projenin olgunlaşmasını beklerken *Ateş Kuşu*'nu yazar. Bu balenin başarılı temsilinden sonra konunun planı, olaylar tespit edilir ve çalışmalar 1913 Mart'ına kadar sürer (Aktüze, 2007, s. 2285).

1912 yılında *Bahar Ayini* üzerinde çalıştığı sırada Stravinski, eserin taslağını Dyagilev'e dinletmek üzere ilk iki kısmını piyanoya uyarlamıştı; ancak daha sonra bu düzenleme kayboldu. Aynı zamanda eserin ilk yayımlanmış hali olan dört el versiyonunu düzenlemiş ve Fransız besteci Claude Debussy (1862 – 1918) ile birlikte Haziran 1912'de seslendirmişti.

Çağdaş Batı müziğini en az *Petruşka* kadar etkileyen *Bahar Ayini*, Mayıs 1913'te Paris'te sahnelendiğinde çok sayıda olumsuz tepki toplayarak, büyük bir skandala yol açmıştı. Nijinsky'nin yenilikçi koreografisi ve Stravinski'nin alışılmadık müzik stili, eseri protesto edenler ve beğenenler arasında kavgalar çıkmasına neden oldu. Özellikle ritmik açıdan, çok çarpıcı ve radikal değişiklikler yaparak orkestrayı dev bir vurmalı enstrüman olarak kullanan besteci, mekanik tekrarlar, *disonans* ve *kromatik* öğelerle zenginleştirdiği armonik doku, sürekli değişen ölçü değerleri ve nüans yoğunluğu ile, dinleyiciyi anlaması güç bir müzikle karşı karşıya getirmişti. Sıra dışı bir orkestrasyon düzeniyle kullanılan sekiz korno, beş trompet, normale göre iki kat fazla sayıdaki tahta ve bakır nefeslilerin yanı sıra; özellikle son bölümde bulunan 275 ölçü içinde 154 kez 1/8, 5/16 ve 11/4 gibi sürekli değişen ölçü ritimleri, dinleyicileri oldukça ürkütmüştü.

Stravinski *Bahar Ayini*'nde, daha önceki eserlerinde kullanmadığı yeni bir stile yönelmişti. "Primitivizm – İlkelcilik" olarak adlandırılan bu stil, sanatta ve özellikle müzikte ilkel olana geri dönüşü temsil eden bir sanat akımıdır. Antik Rusya'daki ilkel bir kabilenin düzenlediği ayini konu alan bu eserde Stravinski, disonans kullanımı, kuru ses tınısı, asimetrik ritim ve üst üste tekrar eden gelişmeyen motif yapısı ile, orkestral dokunun sınırlarını zorlayarak vahşi ve ilkel doğal yaşamı betimlemiştir.

Fransız eleştirmen Guido Pannain "Bahar Ayini" üzerine şu değerlendirmeyi yapmıştır: "*Bu bale müziği, bestecinin yaradılışındaki barbarlığın dışı vurumudur. Onun müzikten anladığı, bütün ilkel insanlarda olduğu gibi yalnızca ritmik harekettir!*".

Stravinski'nin "Bahar Ayini"nde gözü pek biçimde kullandığı "çok ritimli" ve "çok tonlu" teknik, dönemin müzikal koşullanmasına göre gerçekten çarpıcı, yadırgatıcı bir içerik sergilemiştir. Öncü müzik anlayışındaki bu besteciye

Debussy desteklemiş, "Bahar Ayini" dolayısıyla onu "vahşi genç" olarak nitelemiştir (Say, 2005, s. 374).

Aldığı bütün olumsuz tepki ve eleştirilere rağmen eser, ilk sergilenişinden bir yıl sonra eleştirmenler tarafından başyapıt olarak kabul edildi.

## BÖLÜM 5

### PETRUŞKA BALESİ, ESERİN ORTAYA ÇIKIŞI, HİKÂYE VE ORKESTRASYON

#### 5.1. RUS KUKLALARI

Rus İmparatoriçesi Anna İvanovna'nın (1693 – 1740) on sekizinci yüzyılda Rusya'ya getirttiği ipli kuklalar, aristokratların eğlencesi olmuştur. Çubuklu kuklalar ise Asya'dan ithal edilerek, çoğunlukla Noel'de dini oyunlarda oynatılmıştır. *Petruşka*, Rusya'da halka on sekizinci yüzyılda gösteri yapmaya başlayan Rus kukla tiyatrosunun en popüler karakterlerinden biridir. İngiltere'de *Punch*, Fransa'da *Polichinelle*, İtalya'da *Pulcinella*, Almanya'da *Kasperle* ve Rusya'da *Petruşka* olarak bilinmektedir.

Büyük boy kuklaların yanı sıra sıklıkla el kuklası olarak kullanılan *Petruşka*, geleneksel kırmızı bir etek ve sivri, püsküllü bir şapka giyen uzun burunlu bir soytarıdır. Komik dalavereler, diyaloglar ve eğlenceli hikâyelerden oluşan *Petruşka*'nın "kaba komedisi", genellikle panayırlarda sergilenirdi. Kukla gösteri çadırları, perdelik kumaşla döşenerek iplerle üç ayak üzerine bağlanan, kolayca kurulup toplanan küçük, taşınabilir çadırlardı. Çadır, yol ağzına yerleştirilir ve kuklacı çadırın arkasına saklanırdı. İzleyicilerin bir araya toplanması için bir org sesi duyurulur ve oyuncu, perdenin arkasından *pishchik* adı verilen özel bir enstrümanla halka seslenmeye başlardı. Rusça'da "cıldamak" anlamına gelen "pishchat" kelimesinden türeyen *pishchik* düdüğüyle, *Petruşka*'nın sesi oluşturuluyordu. Diğer karakterlerin "canlı" sesleri ve bu düdükle karşılıklı konuşmalar yapılırdı. Daha sonra kırmızı giysisiyle *Petruşka*, esprileri ve kahkahalarıyla seyircinin önünde belirirdi. Bazen laternacı, *Petruşka*'nın partneri olur ve düdüğü sesi nedeniyle konuşması çok iyi anlaşılmayan *Petruşka*'nın cümlelerini tekrar ederek diyalogları yönlendirirdi. Bu teknik, gerçekten uzun bir eğitim süreci ve ustalık gerektiriyordu ([http://www.russia-ic.com/culture\\_art/traditions/628/#.WNVRf9SLTwc](http://www.russia-ic.com/culture_art/traditions/628/#.WNVRf9SLTwc). Erişim: 4 Ocak 2017).

Başlangıçta *Petruşka*, yetişkin dinleyicilere yönelik tipik bir kaba komedi karakteriydi. Tiyatroda kuklanın giderek daha çok çocuk eğlencelerinde kullanılmasıyla *Petruşka*, kabalığı ve agresifliği azaltılarak canlandırılmaya başlandı. 1840'lı yıllardaki bazı kaynaklara göre, tiyatrodaki popüler sahneler genellikle bir rahiple ilgiliydi; ancak muhtemelen kilisenin sansürü nedeniyle bununla ilgili korunmuş kayıtlar bulunmamaktadır. Konular ağızdan ağza, bir kuklacıdan diğerine aktarılmıştır.

Bugüne kadar el kuklaları, kukla tiyatrolarında yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Ancak oldukça kaba ve sert ifadelerle oynatılması sebebiyle *Petruşka*'nın, Rus Devrimi'nden sonra Sovyet yetkililer tarafından sokak tiyatrosu ve panayır gibi açık alanlar yerine kapalı mekânlarda oynatılması zorunlu kılınmış; zamanla oyunlardan tamamen çıkarılarak yerini birçok başka karakterlere bırakmıştır.



**Görsel 1:** Kukla Petruşka 1



**Görsel 2:** Kukla Petruşka 2

## 5.2. ESERİN BESTELENMESİ VE SAHNEYE KONULMASI

Tam adı *Petrouchka; Scènes Burlesques en Quatre Tableaux / Petruşka; Dört Perdelik Burlesk*<sup>5</sup> Bale olan eser 1911'de sahnelenmiş, 1912'de Edition Russe de Musique<sup>6</sup> tarafından yayımlanmıştır. Müziğin yanı sıra, koreografi, libretto ve performans dallarında da başarılı isimlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu eser, sadece Stravinski'nin değil, tüm Ballets Russes topluluğunun başarısı olarak kabul edilmiştir.

Stravinski 1910 yılında *Ateş Kuşu*'nu bestelerken, daha sonra tamamlayacağı *Bahar Ayini* (1913) bale müziğine dair fikirler, yavaş yavaş kafasında oluşmaya başlamıştı. Pagan ayini törenleri ve baharın yeniden gelmesi için tanrılara kurban edilen bir genç kızın ölüm dansını konu alan bu balenin müziği, *Ateş Kuşu* çalışmaları sırasında sürekli olarak bestecinin aklından geçiyordu. 1910 yılı sonbaharında *Bahar Ayini*'nin başlangıcını duymak ve biraz da eser üzerinde çalışmak için, o dönem İsviçre'de yaşayan Stravinski'yi ziyarete giden Dyagilev, bestecinin tamamen farklı bir proje üzerinde çalıştığını gördü. Stravinski bu kez bir sahne müziği yazmak yerine, en önemli enstrüman olarak kabul ettiği "piyano"nun göz önünde bulunduğu bir eser yazma fikri üzerinde yoğunlaşmıştı; bu, bir piyano konçertosu veya piyanolu bir orkestra eseri olabilirdi. Hatta Stravinski bu esere, özellikle *Konzertstück (konser parçası)* adını vermek istemişti.

Stravinski müziği yazarken, aklında hep belirgin bir kukla imgesi olduğundan bahsetmişti. Kafasındaki orkestral tınıda orkestradaki büyüyen şeytani arpejleri, kuklaların danslarını ve diyaloglarını soyut bir biçimde ilişkilendirmişti. Eseri tamamladığında, hala başroldeki kuklanın bir eksiği vardı. Hayalindeki karakterin panayırlarda oynatılan, herkesin sevdiği, ülkenin popüler kahramanı *Petruşka*'ya çok benzediğini fark edince, eksik olan ismi de bulmuş oldu. Çalışmaları sırasında bestelerini mutlaka piyanoda çalarak ve deneyerek diğer enstrümanlara veya orkestraya aktaran besteci, yeni fikrini Dyagilev'e piyano

<sup>5</sup> **Burlesk:** Fransızca "Burlesque", ciddi yapıtları karikatürize ederek güldürmeyi amaçlayan mizahi bir tiyatro türüdür. On yedinci yüzyılda İtalya ve Fransa'da edebiyat alanında kullanılan burlesk, on sekizinci yüzyıldan itibaren müzikal gösteriler için kullanılmıştır. Sinemada da burlesk tarzı filmlere rastlanır; özellikle 1910 – 1930 yılları arasında sessiz filmlerde öne çıkmıştır. İtalyanca "alay etme" anlamına gelen *burlesco* kelimesinden türemiştir.

<sup>6</sup> **Edition Russe de Musique:** 1909 yılında Rus besteci, orkestra şefi, kontrabasçı Sergey Kusevitzki ve eşi tarafından yeni Rus müziğini yaymak amacıyla kurulan yayınevi.



başında dinletirken, Dyagilev müzikteki tiyatral potansiyeli hemen fark etti ve Stravinski'yi bu eseri bir bale müziğine dönüştürmesi konusunda ikna etti. İki sanatçı, libretto ve sahne tasarımı üzerinde birlikte çalışmak için Aleksander Benois'den destek almaya karar verdiler.

Sanat hayatındaki kuşkusuz en önemli eserlerinden biri *Petruşka* olan Alexander Benois, açılış sahnesini çocukluğunda ziyaret ettiği panayır yerlerindeki anıları üzerine tasarladı. Kullandığı çarpıcı renk tonlarıyla, on dokuzuncu yüzyıl sahne tasarımından oldukça farklı bir tarzla dekor ve müziğin bütünleşmesini sağladı. Benois, aynı zamanda kostümleri de tasarlamıştı. Geleneksel Rus oyuncakları koleksiyonu yapan sanatçı, sahne tasarımı ve kostümlerin hazırlanmasında bu oyuncaklardan yararlandı ve seyirciye Rus halk motiflerini bunlar aracılığıyla sundu. Bütün bu çalışmaların taslağı, tamamlandığında koreograf M. Fokin'e gönderildi.

Bale tarihinin en önemli sanatçılarından biri olan Mikhail Fokin, dönemin koreografi tekniklerine birçok yenilik katarak, klişeleşen klasik dans anlayışını farklı bir boyuta taşımıştı. Yalnızca alt beden hareketleriyle sınırlı olan geleneksel bale tekniklerini tüm bedene yaymış, koreografilerine çok farklı el ve kol hareketleri ekleyerek dansçılara yeni olanaklar sağlamıştı. Rus koreograf, danslarda geleneksel vücut hareketleri yerine yeni jestlere yer vermek istediği için, *Petruşka*'nın hikâyesiyle yakından ilgilenmişti. Müziği dinledikten hemen sonra kukla *Petruşka*'nın imgesini tasarladı. Fokin, eserde ifadesiz, mekanik ve pek anlam taşımayan hareketler kullanmak yerine, gerçek ve yeni dans teknikleri kullandı. Kuklaların duygularındaki ani değişimi, Stravinski sık tempo değişimleriyle vurgulamış; bu da Fokin'in geliştirdiği yeni dans hareketlerinin deneyimlenmesine imkân sunmuştu.

Mayıs 1911'de orkestrasyonu tamamlanan eser, Dyagilev ve Ballets Russes topluluğunda çalışan herkesin iş birliği ve yoğun çalışmalarıyla; Fransız şef Pierre Monteux (1875 – 1964) yönetiminde, Mikhail Fokin'in koreografisi, Alexander Benois'in dekor ve kostüm tasarımlarıyla 13 Haziran 1911'de Paris'teki Châtelet Tiyatrosu'nda sahnelendi. Vaslav Nijinsky *Petruşka*, Tamara Karsavina *Balerin*, Alexandre Orlov *Zenci (Moor)*, Enrico Cecchetti ise *Sihirbaz (Şarlatan)* karakterlerini canlandıran dansçılardı.

### 5.3. BALENİN KONUSU

Müzik, koreografi ve dekorun mükemmel şekilde bir araya gelmesiyle 1911'de sahnelenen *Petruşka, Ateş Kuşu*'ndan çok daha fazla beğenilmiş; olağanüstü başarı kazanan bu bale müzikleriyle Stravinski, dönemin en çok konuşulan ve öne çıkan bestecilerinden biri olmuştur. Birbirine bağlı olarak sahnelenen dört tabloda oluşan *Petruşka*, üç kuklanın mutsuz aşk öyküsünü ve kıskançlıklarını anlatmaktadır. Hikâye, 1830'larda Rusya – St. Petersburg'da bir bahar festivali olarak düzenlenen Şrovetide Panayırı'nda geçmektedir. Yaşlı Sihirbaz kuklacı (orijinal ismi *Charlatan / Şarlattan* olarak geçmektedir), panayır meydanındaki kukla tiyatrosunun sahnesindeki üç kuklasını meydandaki kalabalığa takdim eder: *Petruşka*, *Balerin* ve *Zenci (Moor)*. Sihirbaz'ın dokunuşlarıyla canlanan kuklalar, kendilerine özgü danslarıyla kalabalığın ortasında dans ederler. *Petruşka*, *Balerin*'e âşıktır; ancak bu aşk karşılıksızdır. *Balerin*, *Zenci*'nin çekiciliğine kapılmıştır ve onunla beraber olmak istemektedir. Acı çeken ve öfkelenen *Petruşka*, *Zenci*'ye meydan okur; dövüşmeye başlarlar. Çok korkan *Balerin* ikisini ayırmaya çalışır, ancak *Zenci* sonunda kılıcını *Petruşka*'ya saplar ve onu öldürür. Korkan kalabalık yerde yatan *Petruşka*'nın etrafını sarar; Sihirbaz gelir ve *Petruşka*'yı yerden alıp sarsarak, insanlara onun sadece bir kukla olduğunu hatırlatır. Karanlık çökerken kukla tiyatrosunun üzerinde *Petruşka*'nın hayaleti belirir. Korkulu gözlerle onu izleyen Sihirbaz'a öfkeyle bağırılmaktadır ve sonra yığılarak tekrar ölür; perde kapanır.

1910'lu yılların Felix Borowski gibi bazı müzik yazarları, *Petruşka*'nın sembolik anlamlarını şöyle açıklamıştır: *Petruşka*, Çarlık Rusya'sının yokluk içinde acı çeken köylüsüdür; yaşlı Sihirbaz kuklacı Çar'ı, vahşi *Zenci* ise onun gaddar ajanlarını (Kazakları) temsil etmektedir. *Petruşka*'nın İtalyan Commedia dell'Arte'sindeki<sup>7</sup> Pierrot ile benzerlik gösteren karakteri, daha sonra Charlie Chaplin'in filmlerinde de işlenmiştir (Aktüze, 2007, s. 2284).

<sup>7</sup> **Commedia dell'Arte**: "Sanat Gösterisi" anlamına gelen bu tiyatro türü, Rönesans döneminde İtalya'da saray tiyatrosuna karşı halkın tiyatrosu olarak ortaya çıkmıştır. İtalya sokaklarında oynanan tiyatro, kalıplaşmış karakterleriyle birçok tiyatro akımını etkilemiştir.



**Görsel 3:** Petruşka



**Görsel 4:** Balerin



**Görsel 5:** Zenci (Moor)



**Görsel 6:** Sihirbaz (sağda)



**Görsel 7:** Zenci, Balerin ve Petruška, Kukla Tiyatrosu'nda Dansederken

#### 5.4. ESERİN YAPISI, HİKÂYE VE ORKESTRASYON

##### 5.4.1. Müzik ve Yapı

*Petruška* bale süiti, yirminci yüzyıldan önce kullanılan geleneksel tonalite kurallarının çok dışında armonik ve ritmik unsurlar içeren bir bestedir. Alışılmış standart majör ve minör diziler yerine farklı bir dizi türünü temel alır. Bunun yanı sıra, kullanılan poliritim (çoklu ritim) ve çoklu akorlar dönemin geleneksel kurallarından uzaklaşarak yazılmıştır.

Klasik tonalite, tam ve yarım seslerin belli kurallar çerçevesinde sıralanmasıyla oluşur. *Petruška*, do majör tonunun özelliklerine sahip olduğu için aslında tonaldır; ancak majör ve minör dizileri oluşturan perde ilişkilerinden yoksundur. Stravinski klasik "do majör" dizilimi yerine, *oktatonik dizi* adı verilen diziyi kullanmıştır. *Oktatonik dizi*, majör ve minör dizilerin alışılmış tam ve yarım perde kalıplarının aksine, bu perde aralıklarının arka arkaya gelmesiyle oluşan bir dizidir. Örneğin; klasik tonalitede do majör gamı "iki tam - bir yarım - üç tam - bir yarım" perde dizilimiyle oluşmuşken, oktatonik do dizisinde perdeler "bir tam - bir yarım" şeklinde sıralanmıştır:



Örnek 1: Do Oktatonik Dizi

**Do Majör:** Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do

**Do Oktatonik 1:** Do - Re - Re# - Fa - Fa# - Sol# - La - Si - Do

**Do Oktatonik 2:** Do - Re $\flat$  - Mi $\flat$  - Mi $\natural$  - Sol $\flat$  - Sol $\natural$  - La - Si $\flat$  - Do

Slav melodilerinin yapısal özelliklerinden dolayı oktatonic diziyle oluşturulan armonik yapılar, Rus halk şarkılarının da temelini oluşturur. Tonal dizilerde yedi farklı ses bulunurken, kökeninde Yunanca sekiz anlamına gelen "okta" ön ekini barındıran *oktatonic dizi* ise sekiz farklı sestten oluşur. Yirminci yüzyıl bestecilerinin eserlerinde sıkça kullandığı bu dizilim, caz ve blues müziğindeki yapılara zemin hazırlamıştır.

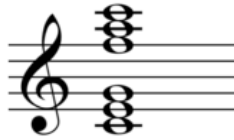
Stravinski'nin *Petruška*'da kullandığı bir başka yeni teknik de, poliritimlerin kullanımınıdır. Poliritim, tek bir ritim kalıbına bağlı kalmadan aynı zaman içerisinde iki ya da daha fazla ritmin birlikte kullanılmasıdır. Dört dörtlük bir ölçüyle altı sekizlik bir ölçünün aynı anda ve aynı tempo içerisinde kullanımı, poliritime örnek olarak gösterilebilir. Stravinski, *Petruška*'da oldukça karmaşık poliritimler kullanmış, *Petruška* karakterinin kıskançlık krizlerini, müzikte acı içindeki çırpınışlarını ve yalvarışlarını poliritimlerle ifade etmiştir.



Örnek 2: Partiyon, Üçüncü Tablo "Moor'un (Zenci'nin) Odasında" 41 – 48. Ölçüler

Örnek 2'de görüldüğü gibi, pikolo ve flütler ölçü içerisinde üç vuruş çalarlarken, korangle ve kontrafagot ise aynı ölçü içerisinde iki vuruş çalmaktadır. Bu tip üst üste binmiş ritimlere, eserin birçok yerinde rastlanır.

*Petruşka*'nın müziğindeki bir başka olağandışı özellik de, Stravinski'nin kullandığı çoklu akordlardır (polychords). Politonalite (çok tonluluk) olarak da adlandırılan bu teknik, birden fazla birbirinden farklı tonun aynı anda kullanılmasıdır. Tonların birbirinden mümkün olduğu kadar uzak olması, elde edilen *disonans* etkinin daha güçlü olmasını sağlar:



**Örnek 3:** Politonaliteye örnek,  
do majör akor üzerinde fa majör akor



**Örnek 4:** Re minör akor üzerinde çeşitli tonlarla elde edilen çoklu akordlar

Stravinski'nin birden fazla çoklu akoru bir araya getirerek sıklıkla kullandığı politonalite, tonların üst üste gelerek oluşturduğu ses yoğunluğuyla, baledeki karakterlerin kişilik özelliklerini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle *Petrushka Chord* / *Petruşka Akoru* olarak adlandırılan akor dizilimi, genellikle *Petruşka* karakterinin dansı esnasında duyulan ve kuklanın karakteriyle bütünleşmiş olan, birbiriyle uyumsuz iki majör akorun aynı anda kullanımından oluşur. Bu iki majör akorun arasında bir triton (artık dördü / eksik beşli) aralık bulunur. Bu akordlar bir arada çalındığında şiddetli bir biçimde çarpışan sesler meydana gelir ve böylece uyumsuz (*disonans*) aralıklar, bestecinin yaratmak istediği

atmosferi oluşturur. Stravinski bu tınıyı elde etmek için, eserin genelinde daha çok fa diyez majör ve do majör akorlarını birlikte kullanmıştır. Eser boyunca fa diyez majör bazen, sestış tonu olan sol bemol majör olarak da görülür. Bu akor genel olarak kök halinde değil, birinci çevrim olarak kullanılmıştır:



**Örnek 5:** Orkestradaki piyano partisinde kullanılan *Petruşka Akoru*, çevrim halindeki fa diyez majör üzerinde do majör

Stravinski *Petruşka Akoru*'nu, özellikle eserin ikinci tablosu olan *Chez Petrouchka – Petruşka'nın Odası* bölümü boyunca, *Petruşka* kuklasının karakterini ve hislerini betimlemek için, sıklıkla kullanmıştır.

#### 5.4.2. Dört Tablonun Hikâyesi ve Orkestrasyondaki Müzikal Unsurlar

*Petruşka*'da müzik ile dansın görsel ve işitsel olarak sunulan mükemmel birlikteliği, Stravinski, Benois ve Fokin'in geniş hayal gücünün bir göstergesidir. Baledeki karakterleri betimleyen enstrüman kullanımı ve olay akışındaki eğlence, heyecan, gerilim, kavga, nefret ve aşkın orkestral renklerle anlatımındaki başarı, eserin sahnelenmesinden sonra gelen övgüleri haklı çıkarmakta; *Petruşka*'nın, Stravinski'nin günümüzde en çok seslendirilen bale müziklerinden biri olmasını tartışılmaz hale getirmektedir.

Birbirine bağlı dört tablodan (sahneden) oluşan balenin başlıkları şöyledir:

**Tablo 1: Fete populaire de Semaine Grasse – Şrovetide Panayırı'nda**

- Debut – Giriş
- Les Foules – Halk Kalabalığı
- La Baraque du Charlatan – Şarlattan'ın Barakası (Sihirbazın Kukla Tiyatrosu)
- Danse Russe – Rus Dansı

**Tablo 2: Chez Petrouchka – Petruşka'nın Odasında**

**Tablo 3: Chez la Maure – Zenci'nin Odasında**

- Danse du Ballerine – Balerin'in Dansı
- Valse: La Ballerine et le Maure – Vals: Balerin ve Zenci

**Tablo 4: Fete populaire de Semaine Grasse – Vers le Soir / Şrovetide Panayırı – Akşama Doğru**

- Danse des Nounous – Dadıların Dansı
- Danse du Paysan et de l'ours – Köylü ve Ayının Dansı
- Danse des Tziganes – Çingenelerin Dansı
- Danse des Cocher et des Palefreniers – Arabacılar ve Seyislerin Dansı
- Les Deguises – Maskeliler
- La Mort de Petrouchka – Petruşka'nın Ölümü

Bu tablolardaki (sahnelerdeki) koreografi, hikâye ve müziğin birlikte olan akışı, aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1: Şrovetide Panayırı**

İlk tablo, 1830'lu yıllarda St. Petersburg'un Amirallik Meydanı'ndaki Şrovetide panayırında geçer. Güneşli bir kış günüdür; sahnede seyyar satıcı çadırları, dönme dolap ve atlıkarınca ile ortada küçük bir kukla tiyatrosu vardır. Müziğin enerjik ve neşeli girişiyle panayırda sarhoşlar dans eder, bir laternacı ve bir dansçı kız kalabalıkta öne çıkar. Müzikteki sık ölçü değişimleri ve aynı ritimlerin tekrarlanması, panayırda eğlenen, koşuşturan kalabalığı betimlemektedir. Laternacı ve dansçı kızın öne çıkmasıyla tempo biraz sakinleşir; flütlerden duyulan on altılık üçlemelerle sahnenin diğer tarafında başka bir dansçı daha



belirir. İlk çıkan dansçı kız, orkestradakiyle eş zamanlı olarak üçgen zili (triangle) çalar ve etrafında toplanan insanların önünde dans etmeye başlar. Bu dansa, sahnedeki bir müzik kutusu (orkestrada çelesta solo) eşlik etmektedir. Dansçıların ikisi de kalabalığın dikkatini çekmek için birbirleriyle yarışmaya başlarlar. Çelestanın çaldığı melodinin sonuna yavaş yavaş eserin başında duyulan ritmik unsurlar eklenir; farklı ölçü birimlerinin üst üste gelmesiyle halk topluluğunun tasvirine geri dönülür ve dansçı kızların danslarının sona ermesiyle sarhoşlar geri döner; insanlar koşuşturmaya başlar.

Müziğin en zirve yerinde, iki trampetçi kalabalığı yarararak kukla tiyatrosunun önüne gelir ve güçlü bir şekilde trampetlerini çalmaya başlayıp, herkesin dikkatini küçük tiyatro sahnesine çeker. Trampetlerin susmasıyla aniden perdenin arasından yaşlı Sihirbaz (eserin orijinal dilinde *Şarlatan* olarak geçmektedir) belirir. Tempo *lento*'ya döner; kontrafagot ve fagottan gelen gizemli notalarla Sihirbaz, perdenin arasından sahneye iner. Sahnenin iki tarafında karşılıklı toplanmış olan insanların ortasında dolaşarak dikkatlerini çeker. Bu sırada fagotların melodisine klarinetler, çelesta, arp ve kemanlar katılır; müziğe sihirli bir atmosfer hâkimdir. Müzik biter, Sihirbaz bir flüt çıkararak çalmaya başlar. Orkestradaki birinci flütün on yedi ölçülük solo *kadans*'i boyunca, Sihirbaz sahnedeki herkesi çalışıyla büyüler. Solunun bitiminde tekrar gizemli müzik başlar, kalabalık Sihirbaz'ı alkışlar. Bu sırada kukla tiyatrosunun perdesi açılır ve yan yana asılı duran üç kukla görülür: Petruşka, Balerin ve Zenci. İnsanlar merakla sahnenin önünde toplanır. Orkestra susmuştur; Sihirbaz flütüyle (flütün kısa notalarıyla) kuklaların her birine dokunarak, onlara hayat verir.

Seyredenlerin şaşkın bakışları arasında canlı ve hareketli Rus Dansı başlar. Bu bölümde üç kuklanın mekanik dansı, bütün orkestranın çaldığı mekanik akortsal devamlılıkla sağlanmıştır. Orkestra içindeki piyanonun, melodilerinin sıklıkla duyulduğu zor pasajları vardır. Fokin'in ustalıklı yaptığı koreografide, kuklalar önce asılı durdukları yerde ritme göre sadece ayaklarını oynatırlar. Sihirbaz'ın el hareketleriyle yönettiği dans, kuklaların bir anda kalabalığın ortasına atılmalarıyla devam eder. Dans sırasında beyaz yüzlü ve çirkin Petruşka, aciz ve zavallı görünmektedir; parlıtlı başlığı ve renkli pantolonuyla Zenci, gösterişli ve kibirlidir. Balerin ise boş bakışları ve oyuncak bebek gibi tuttuğu elleriyle hep parmak ucunda dans eder. Müzik biter ve Sihirbaz'ın dansı sonlandırmasıyla ışıklar söner, perde kapanır.

Her tablonun sonunda ışıkların sönməsi ve perdenin kapanmasıyla trampet ile timpaninin hızlı ve kuvvetli vuruşları duyulur. Tabloları birbirine bağlayan bu soloları Stravinski, timpanistin tahta baget ile çalması gerektiğini partisyonda özellikle belirtmiştir. Ayrıca eserin 1911'deki ilk versiyonunda, bu kısım için besteci tarafından sayfa sonuna "*Konser salonunun akustiğine göre ayarlayarak, uzaktan duyulan fakat şiddetli bir sesle çalınız*" notu eklenmiştir. Ancak 1947 versiyonunda böyle bir açıklama yoktur ve sahneleri birbirine bağlayan bu geçişler, trampet ve timpani tarafından olabildiğince kuvvetli çalınmaktadır.

### Tablo 2: Petruşka'nın Odasında

Bu sahnede, kukla tiyatrosunun içinde bulunan Petruşka'nın odası yakından görülmektedir. Benois'in tasarladığı odada yıldızlarla dolu gökyüzü, karlı dağların silüetleri ve duvarda asılı duran Sihirbaz'ın portresi göze çarpmaktadır. Perde kalkarken, sahnenin sol tarafında bulunan odanın kapısı aniden açılır; Petruşka, Sihirbaz tarafından tekmelenerek sahneye atılır ve kapı arkasından kapanır. Bir süre yerde yatan Petruşka, yavaş yavaş kendini toparlamaya çalışırken iki klarinetin arpeji duyulur. Bu, do majör ve sol bemol majörden (aynı zamanda fa diyez majör duyulan) oluşan ünlü "Petruşka Akoru"dur. Bu arpejlere solo fagot eşlik eder (Örnek 6):

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb (I and II) and Bassoon I. The score is for measures 9-15 of Act 2, Table 2, 'Petruşka'nın Odasında'. The tempo is 'Doppio valore, ♩ = 50'. The key signature is one flat (Bb). The score shows a solo for the Bassoon I, marked 'Solo p espress.' and 'p espress.'. The Clarinet parts are marked 'Solo p espressivo'.

Örnek 6: Partisyon, İkinci Tablo "Petruşka'nın Odasında" 9 – 15. Ölçüler

Petruşka yavaş yavaş yerden kalkar; bu sırada piyanoda fa diyez majör ve sol majör, klarinetlerde ise do majör ve sol bemol majör arpejlerle Petruşka Akoru tekrar duyurulur (Örnek 7):

Örnek 7: Partisyon, İkinci Tablo "Petruşka'nın Odasında" 18 – 20. Ölçüler

Klarinet ve piyanonun hızlı arpejleriyle ayağa kalkan kukla, odanın içinde telaşla koşuşturmaya başlar ve oradan kaçmaya çalışır. Ardından trompetin *fortissimo* nüansla çaldığı re majör arpejle "Petruşka Akoru" geri döner. Bu pasaj, bestecinin kendisi tarafından *Petruşka'nın Lanetleri* olarak adlandırılmıştır. Petruşka, Sihirbaz'ın portresine doğru koşup ellerini sallayarak ona duyduğu nefreti gösterir.

Petruşka dizlerinin üzerine çökerek, Balerin'e olan aşkı ve Sihirbaz'a duyduğu nefret nedeniyle kendine acıdığı sırada, müzik lirik bir hal alır. Uzun süre ağırlıklı olarak piyano ve flütün soloları duyulur. Petruşka çok zavallı, üzgün, melankolik ve acınası durumdadır. Seyirciye, Balerin'e duyduğu derin aşkı anlatmaktadır. Bir süre sonra kapı açılır; piyanonun iki ölçülük solosuyla birlikte, Petruşka'nın ümitsizce âşık olduğu Balerin parmak ucunda ritme uygun bir biçimde yürüyerek odaya girer. Balerin gelmeden önce çektiği acılar yüzünden ayakta zor duran ve kimi zaman da yere düşen Petruşka, onu görür görmez canlanır. Mutluluktan zıplamaya ve heyecanlı hareketlerle çılgınca dans etmeye başlar. Bir an için Balerin'in, aşkına karşılık verdiğini düşünür ve çok mutlu olur. Petruşka'ya hiç ilgi duymayan Balerin, onun coşkusundan korkarak kısa bir süre sonra odayı terk eder. Bunu gören Petruşka, trompet, klarinet ve kornoların aksanlı notalarıyla kapanan kapının önünde yere yığılır. Ardından duyulan solo klarinetin *kadans*'i, Petruşka'nın hayal kırıklığını betimler. Klarinetin ardından piyanonun çaldığı arpejli kadans sırasında Petruşka, yığılmış

olduğu kapının önünde Balerin'in onu terk edişinin acısını çekmektedir. Piyano ve koranglenin karşılıklı diyalogu eşliğinde Petruşka, Balerin'i arar; piyanonun hızlı ve vahşi şekilde sürdürdüğü arpejlerine klarinetlerin, kemanların, flütlerin ve sonunda tüm orkestranın katılmasıyla birlikte, tekrar odasında çaresizlik içinde koşuşturmaya ve Sihirbaz'ın portresi önünde yeniden ona lanet etmeye başlar. Orkestranın kargaşası içerisinde trompetlerden güçlü bir şekilde tekrar duyulan "Petruşka Akoru", bu laneti temsil eder:



**Örnek 8:** Trompet partisi, İkinci Tablo "Petruşka'nın Odasında" 105 – 108. Ölçüler

Bir ara Petruşka, odasının penceresinden kalabalığın toplandığı Amirallik Meydanı'na bakar. Burada Stravinski, birinci tablodaki panayır sahnesinde kullandığı müziğe gönderme yapar. Daha sonra Petruşka, iki klarinetin çaldığı do majör ve sol bemol majör tonlarındaki Petruşka Akoru ile yere yığılır:



**Örnek 9:** Birinci ve ikinci klarinet partisi, İkinci Tablo "Petruşka'nın Odasında" 113 ve 114. Ölçüler

Trompetin *forte* ve aksanlı üçlemeleriyle aniden müzik biter; ışıklar söner ve perde kapanır. Üçüncü tabloya geçerken bir öncekinde olduğu gibi, trampet ve timpaninin dört ölçülük solosu duyulur.

### Tablo 3: Moor'un (Zenci'nin) Odası

Petruşka'nın odasındaki karanlığın aksine sahne tasarımcısı Benois, Zenci'nin odasını romantik bir çölü çağrıştıran parlak renklerle tasarlamıştır. Sahne dekorunda palmiye ağaçları, egzotik çiçekler, kum ve renkli egzotik meyveler ön plandadır. Aslında bir önceki tablodaki sahnenin zifiri karanlığı, Petruşka'nın yaşadığı mutsuzluğu, çaresizliği ve çektiği acıların ruhunda yarattığı karanlık hisleri betimlemektedir. Benois üçüncü tabloda ise, Zenci'nin kendine güveni, kibiri ve çekiciliğini vurgulamak için tam aksine parlak ve canlı renkler kullanmıştır. Müzikte de ikinci tabloda duyduğumuz kimi zaman melankolik, kimi zaman dramatik pasajların yerini daha canlı ve eğlenceli melodiler almıştır.

Fokin'in koreografisinde Zenci, perde açıldığında divana uzanmış, bir hindistan ceviziyle oynarken görülür. Bu sırada zil ve büyük davulun oryantal ritmiyle birlikte yaylıların *pizzicato*'ları ve arp eşliğinde, egzotik Arap ezgilerini anımsatan klarinet ve bas klarinetin solo melodisi duyulur. Bir süre sonra Zenci, müziğin hareketlenmesiyle ayağa fırlar ve hindistan cevizini kılıcıyla kesmeye çalışır. Başarısızlığı sonucunda, hindistan cevizinin Tanrı olabileceğini düşünür ve ona dua etmeye başlar.

Müziğin yavaş yavaş sakinleşerek sona erdiği sırada, sessizlikte aniden trompetin üç notası ve ardından trampet duyulur. Bu sırada odanın, sahnenin sağ tarafında bulunan kapısı açılır ve Sihirbaz, Balerin'i içeri yollar. Balerin, elinde oyuncak bir trompetle dans ederek odaya girer. Bu sahnede, orkestrada yalnızca trompet solo ve ona ritmik olarak eşlik eden trampeti duyarız. Eserin 1911 versiyonunda Stravinski, trompet solo yerine kornet kullanmıştır. 1947'de revize ettiği versiyonda ise kornetin yerini trompet alır.

Trompet solo ve Balerin'in dansı bitince, yerde oturmuş onu izleyen Zenci de ayağa kalkar. Fagotun başladığı üç zamanlı vals ritminde flüt ve trompet karşılıklı olarak solo melodilerini seslendirirler. Bu sırada Zenci ve Balerin vals yaparlar. Balerin, gaddar ama yakışıklı olan Zenci'nin çekiciliğine kapılmıştır; birlikte çok eğlenirler. Valsin bitiminde, birlikte odadaki divana otururlar. Orkestrada yaylıların *pianissimo tremolo*'ları eşliğinde, önce trombon, daha sonra da trompet arka arkaya Petruşka arpejlerini duyururlar. Bu sırada divanda oturan Balerin ve Zenci dikkat kesilir, dışarıdan gelen sesleri duymaya çalışırlar. Arka arkaya giderek kuvvetlenen bir nüansla müzikte yine bir karmaşa başlar; bu sırada kapı açılır ve odaya Petruşka girer. Balerin'le Zenci'yi birlikte gören Petruşka, kıskançlıktan

çıldırarak Zenci'ye saldırır ve odanın içinde bir koşturma başlar. Balerin bu sırada korkudan ne yapacağını bilemez; bir süre peşlerinde koşturduktan sonra odanın bir köşesine sığar. Zenci'ye göre güçsüz ve çelimsiz olan Petruşka, ondan kötü bir dayak yer. Kavgayı kazanan Zenci, Petruşka'yı odadan dışarı atar; gururla seyirciye bakar ve gidip Balerin'i kucaklayarak zaferini ilan eder.

Sahne sonunda yine timpani ve trampetin solosuyla ışıklar söner, perde kapanır.

#### **Tablo 4: Şrovetide Panayırı (Akşama Doğru)**

Dördüncü ve son sahne, ilk tablodaki panayır yerinde geçer. Sahnede yine atıklarınca, kukla tiyatrosu ve aynı kalabalık vardır. Birinci tablodaki panayırın üzerinden biraz zaman geçmiştir ve akşam saatleri olmuştur. Kar yağmaya başlarken, bir dizi dans müziği çalmaya başlar. Bu danslardan ilki dadıların dansıdır. Kalabalığın önündeki dokuz dadı, önce obuanın sunduğu, daha sonra korno ve kemanların katıldığı sevimli bir temayla dans ederler. Ardından, sahneye dans eden ayısıyla birlikte bir köylü gelir. Herkes kaçar ve onları izler. Kontrabas ve çelloların ağır ritimli ve kuvvetli dörtlük notaları ayının arka ayakları üzerinde yürüyüşünü, iki klarinetin tiz seslerdeki solosu ise elindeki flütle ayıyı oynatan köylüyü betimler.

Köylü ve ayının sahneden ayrılmasıyla, eğlence yavaş yavaş tekrar eski haline döner. İki çingeneyle birlikte dans ederek gelen tüccar, kalabalığa paralar saçarak eğlenir. Kemanların çaldığı *glissando*'lu eğlenceli melodiyle çingeneler dans eder, tüccar akordeon çalar. Çalan akordeonu piyano, arp ve solo kemanın onaltılık notaları eşliğinde, obua ve koranglenin melodisi taklit eder. Tüccar ve çingenelerin sahneden ayrılmasıyla arabacı ve seyisler gelir. Sergiledikleri gösterinin ardından, dadıların dansında obuanın duyurduğu melodiyi bu sefer önce klarinetler, daha sonra tüm yaylılar sunar. Bu sırada dadılar, arabacı ve seyislerle dans ederler. Daha sonra Keçi, Domuz ve Şeytan kılığında üç maskeli sahneye çıkar; sahnedeki herkesi birlikte dans etmeye çağırırlar. Küçük tiyatrodan gelen çığlıkların farkına varmadan, bir süre danslarına devam ederler.

Bir anda müziğin kesilmesi ve üç trompetin arka arkaya çaldığı uzun sol diyez notasıyla birlikte, dans eden kalabalık aniden dikkat kesilir ve sahnenin iki yanına dağılırlar.

Petruşka, küçük tiyatronun perdesinin arasından koşarak gelir. Elinde kılıcıyla onu kovalayan Zenci'den kaçmaktadır; peşlerinden gelen Balerin ise onları durdurmaya çalışır. Müzik, üçüncü tablodaki Zenci ve Petruşka'nın kavga sahnesine benzer şekilde karmaşa halindedir. Danslar sırasındaki panayırın eğlenceli havası aniden yok olmuştur. Neredeyse bütün enstrümanların farklı zamanlarda arka arkaya çaldığı, karışık Petruşka Akoru arpejleriyle kovalamaca devam eder. Sonunda Zenci, kılıcını Petruşka'ya saplar; aniden kesilen müzikle Petruşka yere düşer. Zenci ve Balerin ortadan kaybolur. Yerde yatan Petruşka, flütlerin *pianissimo* olarak duyurduğu ikili notalarla bir iki defa çırpındıktan sonra, tamamen hareketsiz kalır.

Korkan kalabalık, Petruşka'nın başına toplanır. Sihirbaz'ı olay yerine çağırın polis onu sorguya çeker. Yaşlı Sihirbaz, Petruşka'nın hareketsiz bedenini kaldırıp sallayarak onun sadece bir kukla olduğunu, korkmuş ve öfkeli olan kalabalığa anlatmaya çalışır. Hava kararıp insanlar dağılmaya başladığında Sihirbaz, Petruşka'nın gevşek bedenini taşıyarak yavaş yavaş sahnenin ortasına gelir. Müzik çok yavaştır; obua, korangle ve kornolar yavaş bir tempoda sekizlik notalar çalarlar. Bu sırada aniden iki trompetin arka arkaya *forte* olarak çaldığı arpejlerle, küçük tiyatronun üzerinde Petruşka'nın hayaleti belirir. Çığlıklarla Sihirbaz'a öfkesini kusar; sahnede tek başına kalmış olan Sihirbaz, Petruşka'nın hayaletini görünce dehşete kapılır. Ensesinden tutarak sürüklediği kuklayı elinden fırlatarak kaçır; sahneyi terk eder. Trompetlerin sunduğu arpejler eşliğinde hayalet, kollarını sallayarak acı ve nefretini gösterir. Arpejler bitince, yalnızca yaylıların *pianissimo* ve çok yavaş çaldığı *pizzicato*'larla, Petruşka'nın hayaleti tiyatronun çatısında cansız bir şekilde asılı kalır. Işıklar yavaşça sönerken müzik, çözülmeyen bir disonansla kaybolur.

Petruşka'nın hikâyesinde ele alınan iki tane güçlü unsur vardır: Bunlardan biri St. Petersburg'daki panayırın neşeli atmosferi, diğeri de, her biri çok farklı insani duygular yaşayan üç kuklanın bulunduğu kukla tiyatrosunda gelişen dramatik olaylardır.

Eserde, Petruşka'nın trajedisinin betimlendiği temalar ile neşeli ve eğlenceli panayır müziği arasında büyük bir zıtlık vardır. Panayırın hareketliliği ve Petruşka'nın komik görünüşüyle beraber sunulan müziğin büyük bir kısmı eğlenceli duyulsa da, Petruşka'nın çektiği aşk acısı ve duyduğu kıskançlık sebebiyle bale süitinde genel olarak bir dramatizm hâkimdir.

## 5.5. ESERİN DİĞER VERSİYONLARI VE DÜZENLEMELERİ

*Petruşka* bale müziği 1911 yılındaki prömiyerinden sonra, hem Stravinski'nin kendisi hem de başka müzisyenler tarafından birçok farklı şekilde yeniden düzenlenmiştir.

N. Çerepnin<sup>8</sup> ve Stravinski, balenin prömiyerinden önce yapılan provalarda eseri piyanoda dört ele uyarlayarak çalışıyorlardı. Sonraki yıllarda bu versiyon birçok piyanist tarafından konserlerde çalındı; ancak hiç yayımlanmadı.

Stravinski, bale müziğini 1921 yılında, *Trois Mouvements de Petrouchka / Three Movements from Petrushka / Petruşka'dan Üç Bölüm* adı ile piyanist arkadaşı Arthur Rubinstein için üç bölüm halinde solo piyanoya uyarlamıştır.

1922 yılında Macar piyanist Theodor Szántó<sup>9</sup>, solo piyano için *Petruşka* bale müziğinin bazı bölümlerinden oluşan beş parçalık bir süit yazmıştır ve bu uyarlama, Edition Russe de Musique tarafından yayımlanmıştır.

Polonya doğumlu Amerikalı besteci, kemancı ve pedagog Samuel Dushkin (1891 – 1976) ve Stravinski, keman – piyano ikilisi olarak turnelere çıkmışlar, birlikte çalışarak hem Stravinski'nin, hem de G. Gershwin, M. Musorgski, S. Rahmaninov ve G. Bizet gibi bestecilerin bazı eserlerini keman ve piyano için yeniden düzenlemişlerdir. Dushkin'in etkisi ve yardımıyla keman – piyano ikilisine uyarlanan *Petruşka*'nın *Rus Dansı* (Danse Russes) bölümü, yine Edition Russe de Musique tarafından 1932 yılında yayımlanmıştır.

Stravinski'nin Amerika'da yaşadığı dönemde uluslararası telif hakkı yasalarındaki eksiklikler, *Petruşka* bale süiti partiyonunun ABD'de korsan kopyalarının ortaya çıkmasına sebep olmuştu. Ayrıca Amerika dışında bestelenen eserlere telif hakkı ödenmemesi sebebiyle Stravinski, seslendirilen eserleri için hiçbir telif ücreti alamıyordu. 1945 yılında ABD vatandaşlığına geçmesiyle birlikte, eserlerinin telif hakkını Edition Russe de

<sup>8</sup> **Nikolay Çerepnin (1873 – 1945)**: Rus besteci, piyanist ve şef. S. Dyagilev'in kurduğu Ballets Russes topluluğunun Mayıs 1909'da Paris'te sahnelenen prömiyerini yönetmiş, topluluğun ilk konser sezonunda ve devam eden beş yıl boyunca birçok ülkede gerçekleşen performanslarında şeflik yapmıştır.

<sup>9</sup> **Theodor (Tivadar) Szántó (1877 – 1934)**: Macar Yahudisi piyanist ve besteci. J. S. Bach ve İ. Stravinski'nin bazı eserlerinin piyano uyarlamalarını yapmıştır. Bu eserlerin çoğu ileri düzey piyano tekniği gerektirmektedir.



Musique'den alarak, yayınlaması için Boosey & Hawkes'a<sup>10</sup> verdi. Birçok eseri gibi *Petruşka*'yı da gözden geçirerek, 1947 yılında yeniden kaleme aldı.

Eserin 1947'de revize edilmiş olan versiyonu, 1911 orijinal versiyonuna kıyasla daha küçük bir orkestra için yazılmıştır. Ritmik yapıyı biraz daha sadeleştiren Stravinski ayrıca, ilk tablonun orijinal versiyonundaki bazı zor ölçülerini, 1947 yılında revize edilmiş olandan çıkarmıştır. Sahneleri birbirine bağlayan, trampet ve timpani için yazılmış olan solo ritimlerin çalınması 1911'dekinde tercihe bağlıyken, yeni versiyonda çalınması zorunludur. Üçüncü tabloda Balerin'in Zenci'nin odasına girişinde duyulan dans müziği, orijinal versiyonda kornetle çalınırken, 1947'dekinde trompetle seslendirilmektedir. Tahta üflemeli çalgılar dörtten üçe, ikişer tane olan arp ve trampet ise bire düşürülmüştür. Ayrıca glockenspiel ve kornet partisyondan tamamen çıkarılarak, korangle ve kontrafagot eklenmiştir. Sahne arkasında bulunan tenor davul ve trampetler kaldırılmış; trampetin sayısı bire düşürülmüştür.

*Petruşka*'nın günümüzde birçok orkestra tarafından konserlerde çalınan versiyonu, besteci tarafından konser süiti haline getirilmiş olan 1947 versiyonudur. Stravinski bu konser süitinin ikinci tablosundaki solo piyano partisini, 1911'dekine göre biraz daha sadeleştirmiştir. Orijinal versiyonda *pianissimo pizzicato*'larla biten eserin sonuna, 1947 versiyonunda on üç ölçülük bir kısım eklemiştir. *Tremolo*'larla sağlanan büyük ve uzun bir *crescendo* ile biten bu son kısmın çalınması, çoğu orkestra ve şef tarafından tercih edilmemektedir.

İki versiyonun orkestrasyonundaki farklar, Tablo 1'de gösterildiği gibidir:

---

<sup>10</sup> **Boosey & Hawkes:** 1930 yılında Leslie Boosey ve Ralph Hawkes tarafından kurulan İngiliz yayınevi. Aralarında R. Strauss, A. Copland, S. Prokofyev, L. Bernstein ve İ. Stravinski'nin eserlerinin de bulunduğu, birçok yirminci yüzyıl müziğinin telif hakkına sahiptir.

<b><u>1911</u> Orijinal Versiyon</b>	<b><u>1947</u> Revize Edilmiş Versiyon</b>
4 Flüt (Üçüncü ve Dördüncüler Pikolo ile)	3 Flüt (Üçüncüsü Pikolo ile)
4 Obua (Dördüncüsü Korangle ile)	2 Obua 1 Korangle
4 Si Bemol Klarinet (Dördüncüsü Bas Si Bemol Klarinet ile)	3 Si Bemol Klarinet (Üçüncüsü Bas Si Bemol Klarinet ile)
4 Fagot (Dördüncüsü Kontrafagot ile)	2 Fagot 1 Kontrafagot
4 Fa Korno	4 Fa Korno
2 Si Bemol Trompet (genellikle pikolo trompet)	3 Si Bemol ve 1 Do Trompet
2 Si Bemol ve La kornet	
3 Trombon	3 Trombon
Tuba	Tuba
Timpani	Timpani
Büyük Davul	Büyük Davul
Ziller	Ziller
2 Trampet (biri sahne arkasında)	1 Trampet
Def	Def
Tenor Davul (sahne arkasında)	-
Üçgen zil	Üçgen Zil
Tamtam	Tamtam
Glockenspiel	-
Ksilofon	Ksilofon
Piyano	Piyano
Çelesta (2 kişi 4 el)	Çelesta (1 kişi)
2 Arp	1 Arp
Yaylılar (1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas)	Yaylılar (1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas)

**Tablo 1:** *Petruška*'nın 1911 ve 1947 Versiyonlarının Orkestrasyonları Arasındaki Farklar

Eserin bütün bu yenilik ve değişimlerine karşı çıkanlar olmuş, bunların arasından ünlü Stravinski yorumcusu İsviçreli şef Ernest Ansermet (1883 – 1969) yeni versiyonu reddetmiştir. Bu yenilikleri insanın kendine karşı gerçek bir suç işlemesi olarak tanımlamış, 1911'deki özgün versiyona sadık kalacağını belirtmiştir (Aktüze, 2007, s. 2283).

Eserin bir diğer uyarlaması ise Rus besteci ve piyanist Viktor Babin (1908 – 1972) tarafından yapılmıştır. Eşi Vitya Vronskaya (1909 –1992) ile piyano ikilisi olarak dünya kariyeri yapan Babin, Stravinski'nin solo piyano için yazdığı *Trois Mouvements de Petrouchka*'yı iki piyano için yeniden düzenlemiş, bu düzenleme 1953 yılında Boosey & Hawkes tarafından yayımlanmıştır.

1956 yılında NBC'nin *Sol Hurok Music Hour* programında yayınlanmak üzere, eserin bir animasyon versiyonu yapılmıştır. İngiliz animatör ve yapımcı John David Wilson (1919 – 2013) ve Fine Arts Film işbirliği ile hazırlanan, ilk özel canlı animasyon olma özelliğini taşıyan bu versiyonda, eseri Stravinski yönetimindeki Los Angeles Filarmoni Orkestrası seslendirmiştir ([https://en.wikipedia.org/wiki/Petrushka\\_\(ballet\)#Other\\_versions](https://en.wikipedia.org/wiki/Petrushka_(ballet)#Other_versions). Erişim: 4 Aralık 2016).

Son olarak, *Petruşka*'nın 1911 orijinal versiyonunun tümü, Don Patterson tarafından senfonik üflemeli topluluğu için uyarlanmıştır.

## BÖLÜM 6

### STRAVİNSKİ'NİN PİYANO STİLİ VE PİYANO ESERLERİ

#### 6.1. STRAVİNSKİ VE PİYANOLA

1914 yılında Stravinski, otomatik, kendi kendine çalan org ve piyano üreticisi olan Amerikalı Aeolian Şirketi tarafından Londra'da düzenlenen bir tanıtıma katılmıştı. Burada *piyanola*'ya olan ilgisi artmış ve enstrümanı araştırmaya başlamıştı.

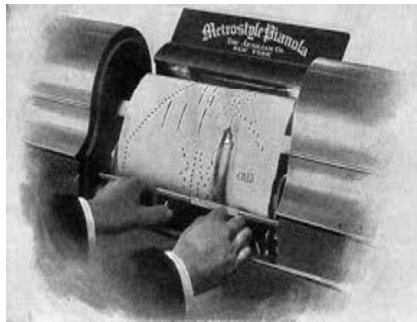
"Mekanik piyano" olarak da adlandırılan "piyanola", hava mekanizmasına sahip olan ve kendi kendine çalabilen bir piyanodur. Enstrümanı çalan kişi, piyanolanın ayak pedalları sayesinde çalışan bir pompa yardımıyla iç mekanizmaya hava gönderir. Mekanizmada, üzerinde delikler açılmış kâğıt rulolar vardır. Bu rulolardaki delikler, içlerinden hava geçtiği zaman oluşacak olan seslerin kâğıt üzerinde bir araya gelmiş halidir. Bestecilerin yazdığı orijinal notalar referans alınarak, piyanola için hazırlanmış kâğıt rulolara uzman teknisyenler tarafından delikler açılır. Gelişmiş modellerde bu rulolar metalden yapılmıştır. Rulolardaki delikler pompayla gelen havayı serbest bırakır ve hava, piyanolanın çalışması için tuşları harekete geçirir. Enstrüman çalıştığında, tuşlar kendi kendine hareket ediyormuş gibi gözükür.

Otomatikleştirilen ilk enstrüman, otomatik olarak çalışması nispeten daha kolay olan orgdur ve on sekizinci yüzyıl ortasından itibaren gelişmeye başlamıştır. Piyanola'nın mekanizması, 1840'lı yıllardan itibaren Fransız, İngiliz ve Amerikalı mühendislerin buluşlarıyla gelişerek, yaklaşık 1880'lerde son halini almıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında kullanımı giderek yaygınlaşmıştır. Ancak gramofonun icadıyla, 1920'lerden itibaren piyanolanın popülerliği giderek azalmıştır.

Kâğıt rulolardan hava geçerek çalması dışında mekanik piyano, akustik piyanoyla aynıdır. Bu mekanizma büyük ve küçük yaklaşık yüz adet körükten oluşur. Küçük olanlar *pnömatik*,

büyükler ise *körük* olarak adlandırılır; küçük körükler piyanodaki her tuşa denk gelecek şekilde 88 adettir. En geniş körük ise ayakla hareket ettirilir. Farklı boyutlardaki diğer körükler sağ ve sol pedalların, rulo motorunun ve kaydırma cihazının çalışmasını sağlar. "Mekanik piyano piyanisti" veya "piyanolist" olarak adlandırılan enstrümanı çalan kişi, piyanolaya yerleştirilen kontrol kaldıraçları sayesinde enstrümanı istediği gibi çalarak çıkan sesleri kontrol edebilir; bu kaldıraçlar ve kaydırma cihazı sayesinde rulonun dönme hızını ayarlayarak eserin temposuna karar verebilir. Ancak körüklerle devamlı olarak gönderilen hava, seslerin sürelerini ayarlamakta yeterli olmaz. "Piyanolist" aynı zamanda, notaların ne kadar uzunlukta çalınacağını, seslerin aralarında olması gereken durakları ve eserin temposunu pedallarla kendisi ayarlamak durumundadır.

Piyanola, standart piyano repertuarındaki eserlerin yanı sıra, teknik olarak bir insanın icra etmesinin mümkün olmadığı eserleri de çalmak için kullanılabilirdi. Yetişilemeyen açık aralıkları ve bir insanın tek başına aynı anda basamayacağı kadar çok notayı seslendirmek, piyanola ile mümkün hale geliyordu. Aralarında İ. Stravinski, P. Hindemith, D. Milhaud gibi isimlerin de bulunduğu yüzün üzerinde bestecinin, sadece piyanola ile çalınabilecek bu yapıda yazılmış veya uyarlanmış besteleri vardır.



**Görsel 8:** Piyanolistin İcra Sırasında Ayarladığı Piyanola Rulosu



**Görsel 9:** Kuyruklu Piyano ile Düzenlenmiş Piyanola



**Görsel 10:** Aeolian Marka Piyanola



**Görsel 11:** Piyanolanın İç Mekanizması



**Görsel 12:** Satışa Çıkarılmış Piyanola Ruloları



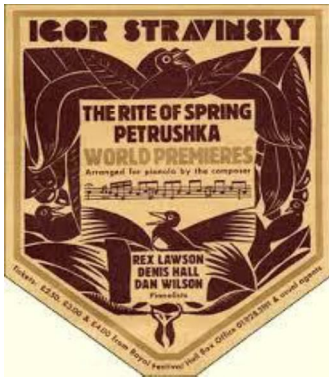
**Görsel 13:** Standart Piyanola Ruloları

Stravinski'nin mekanik seslere ve ritimlere olan hayranlığı, onun piyanola için beste yapan ilk müzisyen olmasını sağlamıştır. Stravinski'nin piyanola için yazdığı ilk müzik, orijinalini 1908 yılında piyano için bestelediği *Op.7 Four Studies / Dört Etüt*'tür (1917). Hocası Rimski – Korsakov'un ölümünden hemen sonra bestelediği piyano için bu dört etüt, kullandığı melodik motiflere rağmen, *rubato*'nun ortadan kalkması, ritmik

motiflerin tekrarları ve mekanik cümlelemeler ile hocasının etkisinden yavaş yavaş çıktığını göstermekte; Stravinski'nin bestelemesindeki özgünlüğünü ortaya çıkartmaktadır. Daha sonra bu dört etüdü, eserlerin mekanik yönleriyle oldukça uyumlu olan *Piyanola* için yazmıştır. Aeolian Şirketi'nin, mekanik piyanolarının tanıtımını yapmak üzere Stravinski'ye ısmarladığı *Etude for Pianola / Piyanola için Etüt* (1917) ise, bestecinin uyarlama yapmadan özellikle piyanola için yazdığı ilk eserdir.

Stravinski'nin yine 1917 yılında yazdığı, Rus köy düğünlerini konu alan bir kantat olan *Les Noces / Düğünler*, nefesli çalgılar, piyano, klavye, çembalo, iki arp, vurmali çalgılar ve sekiz yaylı çalgı içindir. Eseri seslendirmek için çok fazla enstrümancı gerektiğinden, Stravinski eseri yeniden ele almış; bu kez timpani, vurmali çalgılar, harmonyum, iki çembalo ve bir piyanola kullanarak daha az enstrümana yer vermiştir. Ancak bu sefer de piyanolanın diğer enstrümanlarla uyumu konusunda sıkıntı yaşanmıştır. Besteci son olarak eserde, piyanola kullanmadan mümkün olan en mekanik sesi elde etmek için insan sesleri, vurmali çalgılar ve piyano kullanmaya karar vermiştir.

1920'li yıllarda Paris'te önemli bir piyano yapım şirketi olan Pleyel, Stravinski'ye çalışması için bir stüdyo temin etmişti. Bu stüdyo aynı zamanda hem Pleyel markasının satış galerisi hem de iyi bir konser salonuydu. Piyanola'nın popülerliğinin artması, firmanın kendi



**Görsel 14:** Piyanola Enstitüsü Konser Flaması

mekanik piyanolarını üretmesinde büyük rol oynamıştı. "Pleyela" adını verdikleri kendi "piyanola"larının iç mekanizmaları çok daha gelişmiş şekilde üretilmişti. Stravinski, şirketin kendisine tahsis ettiği stüdyoda, "pleyela"lar için bazı eserlerini yeniden uyarladı. *Petruşka*, *Ateş Kuşu*, *Bahar Ayini*, *Pulcinella*, *Düğünler* ve *Bülbül* bu eserlerin en önemlileridir.

## 6.2. STRAVİNSKİ'NİN PİYANO STİLİ VE EN ÖNEMLİ PİYANO ESERLERİ

1920'li yıllarda piyanist olarak birçok turneye çıkmasına rağmen Stravinski için piyano; yaratıcı enerjisini aktardığı, genellikle enstrümanın vurgulu seslerinden etkilenecek orijinal doku ve zengin sesler elde ettiği bir araç olmuştur. Bunun yanında, beste yaparken kullandığı son derece önemli bir yardım kaynağıydı. Her zaman piyano başında çalışır, yazdıklarını mutlaka önce piyanoda çalarak orkestral tınıları kafasında oluştururdu. Otobiyografisinde ve kitaplarında, müziği bir enstrüman topluluğu yerine sadece piyanoyla çalmanın besteciye sınırladığından ve duyguları aktarmakta yetersiz kaldığından bahsetmiştir. Bu yüzden, bestelediği çok fazla piyano eseri yoktur. Yazdığı piyano eserlerinin çoğunda da orkestral renkler elde etme çabası vardır. Genellikle piyano müziklerinde pedal işaretlerine yer vermemiş, kendisi de bir piyanist olarak fazla pedal kullanımından kaçınmıştır. Bu durum da Stravinski'nin piyano müziğindeki sertliği, metalik ve mekanik renklerin oluşumunu açıklamaktadır. Önceleri piyanodan daha çok "piyanola" için beste yapan Stravinski, kendini piyanodan elde ettiği seslerin mekanik etkilerini güçlendirmeye fazla adanmış; piyano için yazdığı eserlerde birçok yeni ve alışılmamış teknik kullanmıştır. Yavaş yavaş bestelerinde "piyanola"dan piyanoya geçmesi, Stravinski'nin piyano eserlerindeki teknik zorlukların sebebini açıklamaktadır.

Birinci Dünya Savaşı öncesi yazdığı üç büyük bale müziğinden önce, Stravinski'nin 1908 yılına kadar olan piyano eserleri büyük ölçüde başka bestecilerin, özellikle hocası Rimski – Korsakov'un etkisindeydi. 1902'de yazdığı *Sol Minör Scherzo* 'nun armonik yapısını P. İ. Çaykovski'ye borçluydu; 1903'te bestelediği *Fa Diyez Minör Piyano Sonatı*'nı ise Çaykovski ve Glazunov'un etkisinde yazmış olsa da, sonraki yıllarda kendisi bile bu ilk sonatı "Beethoven'ın beceriksiz taklidi" olarak yorumlamıştı. 1908 yılında piyano için yazdığı ve daha sonra "piyanola"ya uyarladığı *Four Studies / Dört Etüt*, çarpıcı şekilde farklı bir etki yaratmış olan ve stilindeki değişikliklerin ortaya çıkmış olduğu çalışmaydı. İlk iki etütte iki el arasındaki karmaşık ritmik kalıp kullanımı, üçüncü etütteki şairane sükûnet ve dördüncü etüdün durdurulamaz enerjisiyle tekrar eden ısrarlı ritimler, birkaç yıl sonra eserlerinde kullanacağı vurgulu tonların ilk göstergesiydi.

Savaş yıllarını İsviçre'de geçiren besteci, bu dönemde piyano için sade ve basit parçalar besteledi. *Valse des Fleurs / Çiçeklerin Valsi* (1914), *Trois Pièces Faciles / Üç Basit Parça*



(1915) ve *Cinq Pièces Faciles / Beş Basit Parça* (1917), kendi çocuklarıyla birlikte çaldığı ve onların piyano eğitiminde kullandığı dört el için yazılmış kolay parçalardı.

1918 yılında İsviçreli yazar Ferdinand Ramuz (1878 – 1947) ile birlikte, küçük bir gezici tiyatro için *L'Histoire du Soldat / The Soldier's Tale / Bir Askerin Hikâyesi* tiyatro müziğini besteledi. Yedi enstrüman için olan bu eserin içinde bulunan *Ragtime*<sup>11</sup> başlıklı bölümünü, biraz daha geliştirerek aynı yıl on bir enstrüman için yazdı. 1919 yılında da yine kendi konserlerinde çalmak üzere *Ragtime*'i, *Piano Rag Music* adıyla solo piyano için uyarladı. *Ragtime* ve dolayısıyla *Piano Rag Music*, o dönemde Avrupa'da yayılmakta olan Amerikan caz müziğinin ve İspanyol ressam Pablo Picasso'nun (1881 – 1973) etkisindeydi. Kübist karakterler ve ilgi duymaya başladığı caz müziğinin stilistik unsurları ile, müzik yaşamının ilk dönemi olan Rus periyodunda yazdığı eserlerde kullandığı *ostinato*, vurgulu aksanlar ve bitonalite gibi unsurları bu eserde birleştirmişti. Kullandığı düzensiz ölçü değişimleri de eserdeki doğaçlama karakterini destekliyordu. *Piano Rag Music*, eseri yazdığı dönemde her zor durumunda Stravinski'ye maddi destek veren Arthur Rubinstein'a adanmıştı.

Savaşın sonra Fransa'ya yerleşen Stravinski için piyano, daha fazla değer kazanmıştı. Bu dönemde yazdığı eserler, önceleri İsviçre'de, 1920'den itibaren de Fransa'da yaşayan bir Rus konumunda olmasıyla belirsiz hale gelen finansal durumunu yansıtıyordu. Savaş yıllarında İsviçre'den ayrılmayarak Rusya'dan ve Ballets Russes topluluğundan uzak kalan, bu sırada da Rusya'daki mülklerini kaybeden Stravinski'nin geliri kesintiye uğradı. Kendisi ve ailesinin geçimini sağlamak amacıyla piyanist ve orkestra şefi olarak konserler vermeye başladı. Müzik hayatının ikinci periyodu olan bu dönemde, Neo – Klasizm etkisindeki *Piyano Sonatı* (1924) ve *La Majör Serenad* (1925) eserlerini kendisi için yazmış ve bu eserler, Stravinski'nin piyanist olarak başlayan yeni kariyerinin bir parçası olmuştu.

Bu “yeni” dönemin ilk büyük ölçekli orkestralı eseri olan *Concerto pour Piano et Instruments à Vent / Concerto for Piano and Wind Instruments / Piyano ve Nefesli Çalgılar*

<sup>11</sup> **Ragtime**: “Rag: parçalanmış, yırtılmış” ve “Time: zaman” kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. 1895 ve 1918 yılları arasında Amerika'da popüler olan, genellikle piyano için yazılan ve caz müziğinin başlangıcı sayılan bir müzik türüdür. Bu türün önde gelen bestecileri arasında Scott Joplin (1868 – 1917), James Scott (1886 – 1938) ve Tom Turpin (1873 – 1938) bulunmaktadır.

*İçin Konçerto*'da (1924) solo piyanonun rolü büyüktü. Eserin piyano yazısında Stravinski'nin dinamik ve ritmik stiline yanı sıra; klasik konçerto formunu hatırlatan, bazı kısımlarında J. S. Bach'ın İngiliz Süitleri ve Partita'larındaki hızlı noktalı ritimleri anımsatan ve L. van Beethoven'ın erken sonatlarının yavaş bölümlerinde sıklıkla rastlanan süslemelerin de bulunduğu bir yapı bulunmaktaydı. Stravinski'nin solist olarak çaldığı Paris prömiyerinin büyük başarısının ardından besteci, piyano ve orkestra için gösterişli başka bir eser daha yazmaya karar verdi. 1929 yılında yazdığı *Capriccio pour Piano et Orchestre / Capriccio for Piano and Orchestra / Piyano ve Orkestra İçin Kapriçyo*, yine bestecinin kendi solistliğiyle seyirciye sunuldu ve daha sonra 1947'de İtalya – Milan'da bale müziği olarak kullanıldı.

*Piyano ve Nefesli Çalgılar için Konçerto*'yu besteledikten sonra, Stravinski piyanonun solo enstrüman olarak kapasitesinin sınırlarını keşfetmek istedi. Yaşadığı şehirde yerel bir orkestra bulunmaması sebebiyle, icra edilirken orkestraya ihtiyaç duyulmayan ve oğlu Soulima Stravinski ile birlikte çalabileceği bir eser üzerinde çalışmaya başladı. 1931 yılında bestelemeye başladığı *Concerto pour Deux Solo Pianos / Concerto for Two Solo Pianos / İki Solo Piyano İçin Konçerto*'nun birinci bölümünü bitirdikten sonra, iki piyanonun aynı anda çalarak birbirini tam anlamıyla tamamlayan bir eser yazma konusunda kendini yetersiz hissederek esere ara verdi. Eserin kalanını bitirebilmek için Pleyel firmasından, biri diğerinin arkasına gelecek şekilde sırt sırta duran bir "ikili piyano" (double piano) tasarlamasını istedi. Pleyel firmasının bestecinin isteği üzerine ürettiği, uyum içerisinde çalışan bu ikili piyanonun sağladığı olanaklar, Stravinski'nin hayal gücünü harekete geçirdi ve 1935 yılında iki piyano konçertosunu tamamladı.

Sonraki yıllarda, solo piyano için yazdığı eserler önceki dönemlerine göre nispeten azalmıştı ve bu eserler, 1939 yılında yerleştiği ABD'de bestelenmişti. Bu dönemden sonra piyanoyu, daha çok orkestra için yazdığı yapıtlarda güçlü bir enstrüman olarak kullandı. Hollywood'a yerleştikten sonra yaşadığı ekonomik sıkıntılar sebebiyle, sadece para kazanma amacıyla beste yapmaya karar verdi. 1940 yılında solo piyano için yazdığı *Tango*, bu eserlerden ilkiydi ve Stravinski'nin, ritmik yapısı değişmeden 4/4'lük devam eden, en düzenli eserlerinden biriydi. Eserde *senkop*'lar, bilinen Arjantin tangolarının *senkop* düzeninden farklı olarak, ölçünün dördüncü vuruşu yerine ikinci vuruşunda kullanılmıştı. Bu da *Tango*'ya farklı bir atmosfer katıyordu. Ayrıca bestecinin Avrupa'da

yaşadığı son döneminde yazdığı eserlerin aksine, "tonal" bir çalışmaydı. Orijinali solo piyano için yazılmış olan *Tango*, farklı yıllarda Stravinski tarafından iki ayrı oda orkestrası için, kemancı Samuel Dushkin tarafından Stravinski'yle çıktıkları konser turlarında seslendirmek üzere keman ve piyano için, daha önce *Petruşka*'yı da iki piyanoya uyarlayan Viktor Babin tarafından ise iki piyano için düzenlenmiştir.

1931 yılında bestelediği *İki Solo Piyano İçin Konçerto* ile birlikte Stravinski'nin en önemli eserlerinden kabul edilen *Sonate pour Deux Pianos / Sonata for Two Pianos / İki Piyano İçin Sonat*'ı besteci, önce solo piyano için tasarlamıştı. Eseri yazarken, müzikteki melodik çizgileri tam anlamıyla duyurabilmek için dört ele ihtiyaç duyduğunu fark etti ve sonatın iki piyano için yazılmış halini 1944 yılında tamamladı. Belirgin bir şekilde kontrapuntal yapıya sahip olan eserde Stravinski, ostinato eşlikli füg, dört varyasyon halinde sunulan koral yapıdaki tema ve basit halk melodilerini bir arada kullanmıştı.

Bestecinin solo piyano için yazdığı büyük ölçekli son eser olarak kabul edilen yapıt, *Mouvements pour Piano et Orchestre / Movements for Piano and Orchestra / Piyano ve Orkestra İçin Devinimler*'dir. Eseri 1959 yılında seri müzikle ilgilendiği, müzik hayatının son periyodunda bestelemiştir. Bu yapıt, Anton Webern'in de etkisiyle Stravinski'nin, önceki eserlerine kıyasla çok daha belirgin bir şekilde seri müzik unsurları kullanmaya başladığını gösterir. İsviçreli bir iş adamı tarafından piyanist eşi Margrit Weber için ısmarlanan *Movements*, Stravinski'nin şefliğinde ve Margrit Weber'in solistliğinde, New York Stravinski Festivali'nde 1960 yılında seslendirilmiştir.

## BÖLÜM 7

### PETRUŞKA'NIN SOLO PİYANO VERSİYONU İLE BALE SÜİTİNİN KARŞILAŞTIRMASI

Bölüm 5.5'te bahsedildiği gibi *Petruşka*'nın, orijinal bale müziği dışında hem Stravinski hem de başka müzisyenler tarafından yapılmış olan birçok düzenlemesi vardır. Stravinski *Petruşka*'yı, piyanodan önce 1918 yılında, Pleyel firmasının ürettiği kendi "piyanola"ları ("pleyela") için uyarlamıştı. Eserin ilk sahnelenişinden on yıl sonra 1921 yılında ise solo piyano versiyonunu besteledi. *Trois Mouvements de Petrouchka / Three Movements From Petrushka / Petruşka'dan Üç Bölüm* adıyla bestelenen solo piyano versiyonu, Stravinski'nin arkadaşı piyanist Arthur Rubinstein (1887 – 1982) için yazılmış ve ona ithaf edilmiş; ertesini yıl da yayımlanmıştır.

*Trois Mouvements de Petrouchka*, balenin ilk tablosunun son bölümü olan "Danse Russe – Rus Dansı" ile başlar. İkinci bölüm "Chez Petrouchka – Petruşka'nın Odasında", balenin ikinci tablosunun tamamıdır. Solo piyano versiyonunun son bölümü olan "La Semaine Grasse – Şrovetide Panayırı" ise, balenin dördüncü tablosundaki "Les Deguises – Maskeliler" bölümünün sonuna kadar olan tüm sahneyi kapsar. Stravinski bu bölümün sonuna bir bitiş eklemiştir. Daha sonra bu kısmı, balenin konser performansı olan 1947 yılında revize edilmiş versiyonuna da eklemiştir. Sonradan eklenen bu son kısım, Bölüm 5'te "Eserin Diğer Versiyonları ve Düzenlemeleri" başlığı altında bahsedilen, orkestraların ve şeflerin genelde performanslarında çalmayı tercih etmedikleri bitiş kısmıdır.

Stravinski'nin *Petruşka*'yı solo piyano için aranje etmekteki amacı, Arthur Rubinstein'i eserlerini çalması için ikna etmek ve etkilemektir. Onun dikkatini çekmek için eseri, teknik olarak oldukça zor ancak müzikal olarak da tatmin edici yazmaya gayret etmişti. Rubinstein eseri hiçbir zaman kaydetmedi ancak, solo piyano için *Petruşka*'yı birçok kez konserlerinde icra ederek Stravinski'ye, eserle yakından ilgilendiğini göstermiş oldu.

Besteci aynı zamanda, Rubinstein dışındaki diğer piyanistleri de müziğini çalmaları konusunda teşvik edici bir eser ortaya çıkarmak istemişti.

Eser incelendiği zaman, piyanist için başa çıkması oldukça güç teknik ve müzikal zorluklar barındırdığı görülmektedir. Besteci, orkestra tınılarını yeniden üretmeye çalışmak yerine, bale müziğinin piyano partisindeki müzikal materyali doğrudan orkestrasyondan alarak, piyanistik bir eser bestelemek istemiştir. Ancak, orkestrasyondaki piyano partisi de oldukça güç teknik pasajlara sahiptir ve solo piyano versiyonunda bu zorlukların üzerine, bir de diğer enstrümanların melodileri eklenmiştir.

### 7.1. DANSE RUSSE – RUS DANSI

Solo piyano uyarlamasının ilk bölümü olan *Danse Russe – Rus Dansı*, hem ritmik materyal hem de tempo açısından orkestrasyondaki piyano partisile kıyaslandığında, Stravinski'nin aynı metronom hızını ve armonik yapıyı kullandığı görülmektedir. İki versiyonda da ilk sekiz ölçünün armonik ve ritmik dokusu aynıdır (Örnek 10). Besteci bu bölümde genel olarak, üç kuklanın dansını anlatmak için mekanik akortsal devamlılık kullanmıştır:

DANSE RUSSE

Allegro giusto, ♩ = 116

The image shows a musical score for 'Danse Russe' by Stravinsky. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts with a measure number '1' and a dynamic marking 'f'. The second system starts with a measure number '5' and a 'gliss.' marking. The music is characterized by a dense, rhythmic texture with many beamed notes and chords.

Örnek 10: Orkestrasyondaki Piyano Partisi (Ork. Piy. Part.) 1 – 8. Ölçüler

İki piyano partisinin arasındaki tek fark, armonik yapının solo piyanoda daha yoğun olmasıdır. Stravinski solo piyano partisini iki yerine üç portede yazarak akorlara daha fazla ses eklemiş, böylece tek başına piyano ile görkemli orkestral tınıyı elde etmek istemiştir (Örnek 11).

I. Danse Russe (Russian Dance)

Allegro giusto  $\text{♩} = 116$

Örnek 11: Solo Piyano Partisi (Solo Piy. Part.) 1 – 8. Ölçüler

Örnek 10'da gösterilen ölçülerin devamında, orkestradaki piyano partisinde on altılık süreklilik devam etmekte ve bu sırada farklı enstrümanlar melodiyi çalmaktadır. Solo piyanoda ise 35. ölçüdeki akor yürüyüşüyle birlikte bölümün başındaki melodi, aynı yoğun akorlarla tekrar edilir (Örnek 12).

Örnek 12: Solo Piy. Part. 35 – 44. Ölçüler

Orkestradaki piyano partisi de yine aynı şekilde solo piyanoyla benzerlik göstererek, 33. ölçüde başlayan on altılık yürüyüşün ardından, iki ölçülük çıkıcı bir *glissando* ile akortsal devamlılığa bağlanır (Örnek 13).

Örnek 13: Ork. Piy. Part. 33 – 45. Ölçüler

Örnek 14'teki orkestra partiyonunda, obua melodiye çalmakta ve fagot, üçlemeli arpejlerle bu melodiye eşlik etmektedir. Piyano soloda sağ el obuanın melodisini duyurur, sol el ise fagotun çaldığı üçlemeleri otuz ikilik notalar halinde sunarak, üç oktavı kapsayan atlamalarla eşlik eder (Örnek 15). Bunun yanında, orkestrada obuanın üç ölçülük solosundan sonra nüans bir ölçü için aniden değişir ve neredeyse bütün tahta nefesliler iki vuruş *fortissimo* çalarlar (Örnek 14). Örnek 15'teki solo piyanonun 48. ölçüsünde, orkestrayla benzer şekilde ani ses yoğunluğu yaratmak, 45 ve 47. ölçülerde ise sadece nüans farkını belirtmek değil, yumuşak ve farklı bir renk yakalamak gereklidir.

Ob. III  
C. A.  
I  
Oboe in B $\flat$   
II  
B. Cl. in B $\flat$   
I  
II  
BASS.

Örnek 14: Partisyon, 43 – 49. Ölçüler

45

Örnek 15: Solo Piy. Part. 45 – 48. Ölçüler

59 numaralı ölçüden itibaren (Örnek 16), orkestradaki piyano partisinin solosu yer almaktadır. Bu solo, on iki ölçü boyunca devam eder. Sağ el melodiyi çalarken, sol el on altılık arpejlerle eşlik etmektedir:



Solo ben marc.

54 59

5

mf

62

f

mf come sopra

**Örnek 16:** Ork. Piy. Part. 54 – 64. Ölçüler

Örnek 17’de gördüğümüz solo piyano partisinde sağ elde yine aynı şekilde melodi vardır. Yalnız Stravinski, bu ezginin çok yalın olmaması için sekizlik notalar arasına otuz ikilik eşlikler eklemiştir (59. ölçüde başlayan tema). Sol eldeki arpejler ise partisyondaki piyanonun çaldığı on altılık notaların yerine, sekizlik üçlemelerle duyurulur. Ayrıca bu kısımda orkestrada donanım değişmez; Stravinski istediği arızaları notaların yanında belirtmiştir (Örnek 16). Solo piyano notasyonunda ise 59. ölçüde, donanımda üç diyeze geçilir (Örnek 17).

Örnek 17: Solo Piy. Part. 57 – 65. Ölçüler

Örnek 18: Solo Piy. Part. 71 – 73. Ölçüler

Örnek 18'de yalnızca üç ölçüsünü gördüğümüz pasaj, 83. ölçüye kadar aynı melodik yürüyüşle devam etmektedir. Sağ eldeki akorların üst sesinin oluşturduğu melodiyi, orkestrada yine 83. ölçüye kadar, solo keman çalmaktadır (Örnek 19).

70

Solo

Vln. I

div. In 4

Vla. (div.)

*mf scherzando*

**Örnek 19:** Partisyon, 70 – 75. Ölçüler

Solo piyanoda sol elin çaldığı otuz ikilik notalarla sağlanan yaklaşık bir buçuk oktavlık çıkıcı ve inici pasaj (Örnek 18), orkestradaki piyano partisinde yalnızca bir oktav içinde iki el ile çalınarak, on altılık beşlemeler halinde solo kemana eşlik etmektedir (Örnek 20):

71

**Örnek 20:** Ork. Piy. Part. 71 – 73. Ölçüler

83. ölçüye geldiğimizde, bölümün en başındaki melodinin duyurulduğunu görüyoruz. Orkestradaki piyano, pikolo flüt ile birlikte yalnızca oktavlarla ezgiyi çalarken (Örnek 21), solo piyano yine orkestral yoğunluğun hissedilebilmesi için, aynı melodiye akorların desteğiyle birlikte duyurur (Örnek 22).

83

*f*

**Örnek 21:** Ork. Piy. Part. 83 ve 84.  
Ölçüler

83

*f*

**Örnek 22:** Solo Piy. Part. 83 ve 84.  
Ölçüler

Bölümün başından beri hiç değişmeden aynı dinamik ve mekanik dans motifleri ve ritimlerle devam eden tempo ilk defa, 89. ölçüye gelindiğinde yalnızca yedi ölçü için değişiklik gösterir. Bestecinin *Poco Meno Mosso* olarak belirttiği kısımda, bölümün ana teması daha yavaş ve *piano* nüans ile sırayla klarinet ve korangle tarafından duyurulur; bu temaya basta fagotlar dörtlük notalarla eşlik eder (Örnek 23):

88 89 *Meno mosso*

I Flts.  
II  
Ob. I  
C. A.  
Clts. I, II in Bb  
B. Clt. in Bb  
Bsns. I, II

*p dolce espress.*  
*Solo*  
*p*  
*p sub.*

Örnek 23: Partisyon, 88 – 95. Ölçüler

*Poco meno mosso* kısmı, solo piyanoda ise Örnek 24'te gördüğümüz gibidir. Sağ el klarinet ve koranglenin çaldığı melodiye, sol el ise fagotların dörtlük notalarını *legato* olarak duyurur. Bu kısım, *Danse Russe* bölümünün ilk defa müzikal olarak renk değiştirdiği yerdir. Eseri solo piyanoda seslendirirken, orkestradaki klarinet ve koranglenin ses renklerini düşünerek benzer tınıyı yakalamak gereklidir.

89 *Poco meno mosso*

*poco accel.* *tempo* *rit.*

*p*

Örnek 24: Solo Piy. Part. 89 – 95. Ölçüler

Yedi ölçü süren sakinlikten sonra, tekrar bölümün en başındaki hareketli dansa geri dönülür. 96. ölçüdeki *Tempo 1*'de, sekiz ölçü boyunca orkestra partisindeki piyanonun solosu duyulur (Örnek 25) ve çalınan akorlar, solo piyano partisinin *Tempo 1*'indeki sekiz ölçünün akorlarıyla neredeyse aynı yoğunluktadır (Örnek 26).

*Tempo 1<sup>mo</sup>*

96 *f subito left ped.*

100

Örnek 25: Ork. Piy. Part. 96 – 103. Ölçüler

*Tempo I (Allegro giusto)*

96 *f*

101

8

Örnek 26: Solo Piy. Part. 96 – 104. Ölçüler

Eserin ilk bölümünde, orkestra ve piyano versiyonları arasında melodik ve ritmik anlamda çok büyük farklılıklar yoktur. Yalnızca bazı pasajlar orkestradaki piyanoda daha sadedir ve solo piyanoda duyulan bazı melodiler, orkestrada başka enstrümanlar tarafından çalınmaktadır. Stravinski, orkestra partiyonundaki tüm enstrümanların partilerini solo piyano versiyonunda da duymak istediği için, piyanoya neredeyse tüm partiyonu çok yoğun bir şekilde aktarmıştır.

## 7.2. CHEZ PETROUCHKA – PETRUŞKA’NIN ODASINDA

Bale süitinin bölümleri arasında sahneleri birbirine bağlayan trampet ve timpaninin soloları, solo piyano versiyonuna aktarılmamıştır; her bölüm kendi içinde sona erer.

Bale süitinin de ikinci bölümü olan *Chez Petrouchka – Petruşka'nın Odasında* kısmında, orkestrasyon içindeki piyano partisinin müzikal açıdan önemi büyüktür ve kayda değer bir biçimde öne çıkmaktadır. Aynı zamanda Stravinski'nin, *Petruşka*'yı bale müziği haline getirmeden önce bestelemek istediği piyano ve orkestra için *Konzertstück* fikrini somutlaştıran bölümdür. *Chez Petrouchka*'nın birçok kısmında, orkestra içindeki piyanonun diğer enstrümanlar olmaksızın, kadans benzeri pasajlarda önemli solo partileri vardır. Stravinski, aynı pasajları solo piyano versiyonunda değiştirmeden kullanmıştır. Bunun yanında, bölümün birçok kısmında orkestradaki enstrümanların çaldığı pasajları, solo piyano versiyonuna değiştirmeden aktarmıştır.

Impetuoso, ♩ = 100

Picc.  
Flts. I, II  
Ob. I, II  
C. A.  
Clts. I, II  
In B♭  
Trpts. I, II  
In B♭  
Timp.

Örnek 27: Partisyon 1. Ölçü

Impetuoso, ♩ = 100

Örnek 28: Ork. Piy. Part. 1. Ölçü

Stringendo ♩ = 100

Örnek 29: Solo Piy. Part. 1. Ölçü

Yukarıdaki örneklerde ikinci bölüm olan *Chez Petrouchka*'nın girişini görmekteyiz. Orkestradaki piyanoda ve solo piyanoda neredeyse aynı yapı vardır (Örnek 28 ve Örnek 29). Yalnızca solo piyanoda çok daha yoğun ses rengi elde etmek gerektiğinden, Stravinski bu girişe hem oktavlar hem de ara sesler eklemiştir. Bunun yanında, orkestra partisyonunda hız terimi olarak *Impetuoso* terimini, piyano versiyonunda ise *Stringendo* terimini kullanmıştır.

Bu bölümde Stravinski, *Petruşka* karakterine özgü iki tonun üst üste kullanıldığı Petruşka Akoru'nu sıklıkla duyurmuştur. Eserde karşımıza ilk defa *Chez Petrouchka* bölümünün 9. ölçüsünde çıkan bu örnekte, Petruşka Akoru'nu do majör ve sol bemol majör tonlarında iki klarinet çalmaktadır (Örnek 30):

9 Doppio valore,  $\text{♩} = 50$

I  
Clts. in Bb  
II

Bsn. I

Solo p espressivo

Solo p espress.

p espress.

Örnek 30: Partisyon 9 – 15. Ölçüler

Örnek 31'deki solo piyano partisinin 9. ölçüsünde ise, Petruška Akoru klarinetlerle aynı şekilde do majör ve fa diyez majör (klarinet partisindeki sol bemol majör tonunun sesteş tonu) tonlarındadır. Ayrıca orkestradaki fagot partis, sağ elin ikinci teması olarak yazılmıştır:

7 8 9 Molto meno  $\text{♩} = 50$

mf

p

Örnek 31: Solo Piy. Part. 7 – 12. Ölçüler

Bölümdeki çoğu pasajda piyano, orkestra içinde solo olarak otuz ikilik ve hızlı pasajlar çalmaktadır. Kimi zaman piyanonun bir ölçülük pasajından sonra, ona cevap verircesine başka enstrümanların solosu bu pasajları takip eder (Örnek 32'nin 21 ve 22. ölçüleri). Stravinski, orkestrasyonda arka arkaya duyulan bu pasajları, solo piyanoda bir arada kullanmıştır (Örnek 33).



18 21

Clts. in Bb

Bas. I

Trptn. I, II in Bb

Piano

Örnek 32: Partisyon, 18 – 22. Ölçüler

19 21

Örnek 33: Solo Piy. Part. 19 – 22. Ölçüler

Örnek 34'te gördüğümüz piyano partisi, solo versiyondan alınmıştır. Örnek 35'teki pasajda ise orkestra partisyonundaki piyano, solo versiyondaki pasajın bire bir aynısını başka bir enstrüman olmaksızın kadans şeklinde çalmaktadır. Bu pasaj, önceden bahsedildiği gibi ikinci bölümün en önemli özelliklerinden biri olan, Stravinski'nin orkestra içerisinde, piyanoyu sıkça solo enstrüman olarak kullanımına örnektir.

27

29

31

33

Örnek 34: Solo Piy. Part. 27 – 33. Ölçüler

Örnek 35: Ork. Piy. Part. 27 – 33. Ölçüler

Bu kadanslar, iki versiyonda da ritim ve notasyon açısından birbiriyle aynıdır. Yalnızca orkestra versiyonunda Stravinski, vuruş başlarına aksanlar eklemiştir (Örnek 35). Bu aksanların sadece orkestra versiyonunda bulunması, partiyi çalan piyanistin ritmik açıdan karmaşık olan pasajın vuruşlarını, orkestra şefine tam olarak duyurabilmesi amacıyla kullanıldığını düşündürmektedir.

Piyanonun solo kadansının bitiminde, tüm orkestranın çaldığı *fortissimo* nüanstaki *tremolo*'lar eşliğinde, trompetler *Petruşka*'nın melodisini çalar. Bu sırada orkestrayla birlikte piyano da, sol elde fa diyez majör ve sağ elde do majör akorlarıyla *tremolo* yaparak, "Petruşka Akoru"nu duyurmaktadır (Örnek 36):

34

I, II  
Mus. in F  
f tremolo

III, IV  
f tremolo

I, II  
Trpts. in Bb  
non sord.  
ff

III  
f tremolo

S.D.  
(small size)  
f

Piano  
ff

Örnek 36: Partisyon, 34 – 37. Ölçüler

Aynı *tremolo*'ları solo piyano versiyonunda ise Stravinski, altı notadan oluşan bir akor halinde sol ele yazmıştır (Örnek 37). Bu akor yine aynı şekilde fa diyez majör ve do majör akorlarının üst üste binmiş halidir ve orkestra içindeki piyano partisinin aksine, burada tek el ile çalınmalıdır. Trompetlerin duyurduğu Petruşka'nın melodisini ise, aksanlı bir şekilde sağ el çalmaktadır. Stravinski, piyano versiyonunda bu pasaja herhangi bir nüans işareti yazmamıştır; ancak orkestranın oluşturduğu yoğun ses dokusunu yalnızca piyano ile elde etmek için, ciddi bir şekilde *fortissimo* nüans kullanmak gereklidir. Ayrıca bale süitinde, Petruşka'nın kendi odasında bulunan Sihirbaz'ın portresine öfkeyle lanet ettiği bu kısım için herhangi bir terim belirtmezken, solo piyanoda orkestranın ateşli ve dramatik ses dokusunun elde edilmesi gerektiğini anlatabilmek için *Furioso* terimini kullanmıştır:

34 **Furioso** ♩ = 108  
m.dr.

Örnek 37: Solo Piy. Part. 34 – 39. Ölçüler

45. ölçüye geldiğimizde, orkestra içindeki piyanonun ana temayı çaldığı *Andantino* kısmını görmekteyiz. Bu kısımda piyanonun melodisine, tahta nefesliler eşlik etmektedir (Örnek 38). Bu bölüm, Petruška'nın, Balerin'e olan platonik aşkını solo dansıyla seyirciye anlattığı sahnedir:

45 **Andantino** ♩ = 80  
Solo espress.  
p  
mf tenuto colla parte (Piano)  
Ob. I.  
Cl. in B $\flat$   
Trpt. I in B $\flat$   
Xyl.  
PIANO  
p  
poco allarg.  
tempo

Örnek 38: Partisyon, 45 – 49. Ölçüler

Örnek 39'da görülen solo piyano partisinin 45. ölçüsünde ise Stravinski, hız terimini *Adagietto* olarak belirtmiş, 51. ölçüde *Andantino*'ya geçmiştir (Bahsi geçen solo piyanodaki *Andantino* kısım, Örnek 41'de görülmektedir.). Piyano versiyonunda sağ elin çaldığı melodiye ve sol eldeki çift seslere besteci, orkestrada klarinet ve pikolonun çaldığı çarpmaları eklemiştir. Örnek 38'deki partiyonun 48 ve 49. ölçülerindeki piyanonun solo kadansı ve ona otuz ikilik beşlemeyle cevap veren obuanın partisi de, solo piyanoya yine hiç değiştirilmeden aktarılmıştır:

Örnek 39: Solo Piy. Part. 45 – 50. Ölçüler

51. ölçüde, orkestradaki piyanoda tekrar aynı melodi duyulur ve üç ölçü sonra otuz ikilik notalarla zenginleşir. Bu kez piyanonun solusuna yalnızca flüt, süslemeli notalarla eşlik etmektedir (Örnek 40). Burada orkestra partiyonunda hiçbir tempo değişim ifadesi yoktur.

50

Fl. 1

Clarin Bb

Tpt. in Bb

Piano

Solo p dolce espressivo

mf

p sub.

54

Fl. 1

Piano

Örnek 40: Partisyon, 50 – 56. Ölçüler

Solo piyano versiyonunda ise Stravinski, orkestradaki piyanonun melodisine flütün çaldığı bütün süslemeli notaları ikinci tema olarak eklemiş, okuması ve çalması oldukça zor bir pasaj ortaya çıkarmıştır. Önceden bahsedildiği gibi Stravinski, yalnızca solo piyanoda tempo değişikliği belirtmiş; 51. ölçüde *Andantino* terimini kullanmıştır (Örnek 41).

Örnek 41: Solo Piy. Part. 51 – 56. Ölçüler

Balerin'in, Petruşka'nın odasına gelerek dansettiği bölüm olan *Allegro* kısmına, orkestradaki piyanonun iki ölçülük solosuyla geçiş yapılır (Örnek 42). Bu solo, her iki versiyonda da hiç değiştirilmeden tamamen aynı şekilde yazılmıştır. Solodaki sekizlik nota figürleri, Balerin'in odaya girerken parmak ucunda yürüyüşünü betimler:

Örnek 42: Ork. Piy. Part. / Solo Piy. Part. 69 ve 70. Ölçüler

Balerin'in dansı ve onu gören Petruşka'nın sevinç gösterisi boyunca süren müzik, neşeli ve hareketlidir. Oldukça yoğun pasajları bulunan orkestradaki piyano partisine katılan diğer



enstrümanların partilerini, Stravinski solo piyanoda tekrar bir araya getirmiş ve icrası oldukça zor pasajlar yazmıştır.

Balerin'in odayı terk etmesiyle telaşlanan Petruşka'nın çaresizliği, orkestrada önce klarinetin, daha sonra da piyanonun arka arkaya çaldıkları solo kadanslarla betimlenmiştir:



Örnek 43: Klarinet partisi, 86 ve 87. Ölçüler

Klarinetin kadansı ve ardından duyulan piyanonun kadansı sırasında Petruşka, Balerin'in terk ettiği odanın girişinde yere yığılmış bir biçimde, Balerin'in gidişine ve aşkını reddedişine anlam vermeye çalışmaktadır. Aşağıdaki örnekte, orkestra içindeki piyano partisini görüyoruz. *Lento* kısımlarda partisi olan korangle, piyanoyla diyalog halindedir:

Örnek 44: Ork. Piy. Part. 89 – 94. Ölçüler

Stravinski bu kadansları, 91. ölçüye kadar ölçü çizgisi kullanmadan oktavlar, iki eldeki hızlı arpej iniş çıkışları ve daha fazla ses gürlüğü sağlayan akorlarla solo piyanoya aktarmıştır. Partiyonun 92 ve 94. ölçülerindeki korangle partisi de yine aynı şekilde *Lento* olarak ve ritmik yapısı değişmeden, solo piyanoda hızlı notaların ardından çalınmaktadır (Örnek 45).

**Cadenza**

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

*ritardando*

*tres mordant*

*fff*

*Tempo*

*accelerando*

*non lunga*

*trem.*

8<sup>va</sup> bassa.....

8

*rapido*

8<sup>va</sup> bassa.....

8

Vivo-stringendo ♩ = 100

91

92

93

94

95

*p*

**Lento**

93

*a tempo*

**Lento**

*a tempo*

Örnek 45: Solo Piy. Part. Kadans ve 91 – 95. Ölçüler

Kadansın ardından müzikte, piyano, klarinet, keman ve flütlerin katıldığı büyük bir kaos hakimdir; bu kısımda Petruška, Balerin'in terk edişi ve aşk acısı yüzünden odasında yeniden çaresizlikle koşuşturmaya ve Sihirbaz'a lanet yağdırmaya başlar. Burada orkestradaki piyano partisi Örnek 46'da görüldüğü gibi, hiç durmaksızın on altılık *martellato* pasajlarla devam etmektedir:

The image displays a musical score for the piano part, spanning measures 95 to 105. The score is written in 2/4 time and consists of four systems. Each system begins with a measure number: 95, 98, 101, and 104. The music is characterized by a continuous, rhythmic pattern of sixteenth notes, typical of a *martellato* passage. A red rectangular box highlights a specific group of sixteenth notes in the first system, measure 95. The notation includes various accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings (piano, *mf*, *f*).

Örnek 46: Ork. Piy. Part. 95 – 105. Ölçüler

Solo piyanoda ise bu pasaj, tamamen aynı notalar ve ritmik düzenle yer almaktadır. Diğer versiyonda sağ elde tek ses olan notalar, soloda ses yoğunluğunu sağlamak amacıyla oktav halinde yazılmıştır:

The image shows a musical score for a solo piano part, measures 96 to 106. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. A red box highlights a specific passage in measure 97. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (96, 99, 102, 105) and a fermata symbol. The key signature has one sharp (F#).

Örnek 47: Solo Piy. Part. 96 – 106. Ölçüler

Petruška'nın çaresiz koşuşturması sırasında, yukarıda gördüğümüz pasaj sona erdikten sonra orkestradaki trompetler, 106. ölçüde Petruška'nın melodisini son kez duyurlar (Örnek 48). Bu sırada piyano da diğer enstrümanlar gibi, fa diyez majör üzerinde her ölçüde değişen re minör ve do majör akorlarla *tremolo* yapmaktadır:

105

Tpt. I, II

S.D.

Piano

Via. I

Via. II

Via.

Cello

non sord.

small size

non div.

non div.

Tutti

Örnek 48: Partiyon, 105 – 108. Ölçüler

Solo piyanoda ise trompetin çaldığı Petruşka'nın melodisi, sağ elde akor ve oktavlarla, orkestranın *tremolo*'ları da hem sol el ile, hem de ölçünün ilk vuruşundan sonra sağ el ile paylaşarak çalınmaktadır. Stravinski bu pasajda yine nüans belirtmemiştir ancak; orkestra partiyonu incelendiğinde, bütün orkestranın bu kısmı *fortississimo* olarak çaldığı görülmektedir. Bu sebeple, solo piyanodaki bütün partiler mümkün olduğu kadar kuvvetli çalınmalıdır:

107

m. ar.

Örnek 49: Solo Piy. Part. 107 – 110. Ölçüler

Petruşka melodisi ve *tremolo*'lardan sonra nüans aniden, bir ölçü için *pianissimo*'ya düşer (Örnek 50). Dört korno, sekizlik notalar çalmaktadır (113. ölçü); ölçü sonunda iki klarinet, son kez *fortissimo* bir şekilde sol bemol majör ve do majör arpejlerle Petruşka Akoru'nu duyurur (114. ölçü). Ardından trompetler, *forte* nüansla bölümü bitirirler (115. ölçü).

Örnek 50: Partiyon, 113 – 115. Ölçüler

Solo piyanoda ise yukarıdaki örnekte görülen bütün karakterler bir araya gelmiştir: Piyoano, 114. ölçüde kornoların partisini iki elde çift seslerle duyurur; klarinetlerin çaldığı Petruşka Akoru ise tamamen aynı şekilde aktarılmıştır. Stravinski *pianissimo* olan bu kısımda, orkestrasyonda yazmadığı *Lento* hız terimini belirtmiştir. Trompetlerin çaldığı en son ölçünün temposunu ise solo piyano notasyonunda *Piu mosso, risoluto* olarak göstermiş; kuvvetli bir biçimde çalınan oktavlar ve akorlarla bölümü bitirmiştir:

Örnek 51: Solo Piy. Part. 114 – 117. Ölçüler

### 7.3. LE SEMAIN GRASSE – ŞROVETİDE PANAYIRI / AKŞAMA DOĞRU

Bale süitinin dördüncü tablosu olan bu bölüm, solo piyano versiyonunun da üçüncü ve son bölümüdür. Süitin ilk üç tablosundaki orkestrasyonda önemli solo rollerle öne çıkan piyano, son tabloda genel olarak diğer enstrümanların sololarına eşlik etmek ve renkli efektler yaratmak için kullanılmıştır. Bunun yanında orkestra ve solo piyano versiyonları karşılaştırıldığında, son bölümde Stravinski'nin tüm orkestrasyonu solo piyanoya aktarmadığı görülmektedir; besteci bazı kısımları çıkarmıştır. Ayrıca, 1947 versiyonunda bale süitinin sonuna eklediği, ancak icra edilmesi tercih edilmeyen on ölçülük finali, solo piyanonun bitiş kısmına da eklemiştir.

Son bölüm, piyano versiyonundaki en uzun ve en zor bölümdür. Stravinski solo piyano uyarlamasında, orkestra partiyonundaki tüm unsurları korumaya çalışmıştır. Bu da icracının karşılaştığı olağanüstü teknik zorlukları açıklamaktadır. Çok sayıda birbirine uzak atlamaları olan oktav ya da akorlar, çok hızlı otuz ikilik pasajlar ve tek elle çalınması gereken akor halinde *tremolo*'lar bulunmaktadır. Özellikle bu bölümde, orkestra partisini çok iyi dinlemek ve öğrenmek, orkestradaki enstrümanların piyanoda sağ ve sol eldeki partilere dağılımını inceleyip analiz etmek gerekmektedir.

Bölümün başlangıcında orkestrada bulunan, neredeyse tüm enstrümanların çaldığı hızlı on altılık pasajlar (Örnek 52), solo piyanoda sağ elde on altılık çift sesler ve sol elde sekizlik akorlar halinde yazılmıştır (Örnek 53). İki versiyonda da bulunan bu çift sesli hızlı pasajlar, panayırdaki kalabalığın neşesini ve koşuşturmasını betimlemektedir. Stravinski, orkestra partiyonunda bölümün başındaki hız terimini *Tempo giusto*, solo piyanoda ise *Con moto* olarak belirtmiştir:



1 Tempo giusto, ♩. 63

I Flts. I II  
Obs. I. II  
C. A.  
Clts. in Bb  
I II III  
Bsn. I

Örnek 52: Partisyon, 1 – 6. Ölçüler

1 Con moto ♩. 84

m. g.

Örnek 53: Solo Piy. Part. 1 – 5. Ölçüler

Orkestrada on altılık notaların hareketi devam ederken, önce pikolo ve flütlerin, daha sonra korno ve obuaların duyurduğu sekizlik beşlemelerden oluşan melodi (Örnek 54), solo piyanoda sağ elde oktavlar halinde duyurulmaktadır. Sol eldeki sekizlik akor hareketliliği devam ederken, oktavlarının bitiminde ara parti olarak sağ eldeki çift sesler eşlik halinde devam etmektedir (Örnek 55). 20. ölçüye kadar, arka arkaya tekrar eden beşleme melodiyi duymaktayız. Orkestra partisyonundaki piyano ise aynı beşlemelere arpeji pasajlar ekleyerek, pikololarla birlikte çalmaktadır (Örnek 54):

14

Picc.

*ben marcato*

I

Fita.

II

*ben marcato*

Obs. I, II

C.A.

I, II

Cl. in Bb

III

Bsn. I

II

Cl. in F

IV

Fls. I, II, III

in Bb

Piano

*ff*

The image shows a page of a musical score for measures 14, 15, and 16. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fita.), Oboes I and II (Obs. I, II), Clarinet in A (C.A.), Clarinets I and II (Cl. in Bb), Bassoon I (Bsn. I), Clarinet in F (Cl. in F), Bassoon II (Fls. I, II, III in Bb), and Piano (Piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ben marcato' and 'ff'. The piano part is marked 'ff' and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The woodwind parts have long, sustained notes with some grace notes. The strings are not explicitly shown but would typically provide a rhythmic accompaniment.

Örnek 54: Partisyon, 14 – 16. Ölçüler

The image shows a musical score for Solo Piano Part, measures 11-16. The score is in G major and 3/4 time. Measures 11-12 show a dense texture of chords in the right hand. Measures 13-14 show a more active right hand with eighth notes and sixteenth notes, while the left hand plays a steady accompaniment. Red boxes highlight specific passages: one in measure 12 and another in measure 14.

Örnek 55: Solo Piy. Part. 11 – 16. Ölçüler

Bölüm 5.4.2’de belirtilen bale süitinin bölüm başlıkları incelendiğinde, ikinci tablo dışındaki diğer tabloların “alt başlıkları” olduğu görülmektedir. Bunlar, Stravinski’nin orkestra partisyonunda belirttiği başlıklardır. Tablolar arasında olduğu gibi, bu sahneler de birbirine aralıksız bir şekilde bağlanmaktadır. Üç bölümden oluşan solo piyano versiyonunda ise Stravinski, bu “alt başlıklar”ı kullanmamıştır. Yalnızca her bölümün başlangıcına yazılmış “ana başlıklar” vardır. Besteci, bölümler içerisindeki karakter değişimlerini yalnızca tempo terimleri ile belirtmiştir. Orkestra süitinin 39. ölçüsüne gelindiğinde *Danse des Nounous - Dadıların Dansı* başlar. Solo piyanoda ise bu kısmın başında sadece *Allegretto* terimi yer almaktadır. Örnek 56’da gördüğümüz birinci trompet partisi, solo piyanoda 35. ölçüde başlayan on altılık akorların üst seslerinde duyulmaktadır (Örnek 57). Partisyonun 40. ölçüsünde kemanların duyurduğu çarpmalı sekizlik notalar ise, solo piyano partisinin 36. ölçüsünde sağ el ile çift sesler halinde, devam eden on altılık akorlar eşliğinde çalınmaktadır.

39 Allegretto,  $\text{♩} = 116-120$   
*sempre stacc.*

I  
Citts. in B $\flat$

II

I  
Bsns.

II

I  
Trpts. in A $\flat$

II

III

170 *sempre stacc.*  
 Allegretto,  $\text{♩} = 116-120$

Via. I  
divz/

Via. II

Via.

Cello

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*p*

*mf ben marc.*

*mf ben marc.*

Örnek 56: Partisyon, 39 ve 40. Ölçüler

35  
 Allegretto  $\text{♩} = 68$

*m. ar.*

Örnek 57: Solo Piy. Part. 35 ve 36. Ölçüler

Partisyonun 42. ölçüsünde başlayan obua solo (Örnek 58), *Dadıların Dansı* bölümünün ana temasıdır. Bu temayı daha sonra kornolar ve kemanlar kimi zaman arka arkaya, kimi zaman da birlikte çalarak 65. ölçüye kadar sürdürürler.

The image shows a musical score for measures 41-44. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe I, Clarinets in Bb, Bassoons, and Trumpets in Bb. The Oboe I part has a solo section in measure 42 marked "Solo" and "mf ben cant." and a longer solo section in measure 43. The piano part is highly rhythmic and dense.

Örnek 58: Partiyon, 41 – 44. Ölçüler

Bu tema solo piyanoya, bütün eşlik partilerinin yanı sıra, kimi zaman tek ses kimi zaman da oktav halinde yazılmıştır. Çok yoğun olan piyano partisinde, bu temayı iyi bir şekilde duyurabilmek için ara sesleri mümkün olduğu kadar hafif çalmak gerekir (Örnek 59 ve Örnek 60). Orkestra partiyonu içinde bulunan piyanonun ise, bu kısımda çaldığı hiçbir pasaj yoktur.

Örnek 59: Solo Piy. Part. 37 – 40. Ölçüler

38. ölçüde sağ elde başlayan tema, yukarıdaki örnekte görülmektedir.

Örnek 60: Solo Piy. Part. 49– 52. Ölçüler

Bu örnekte ise temanın oktav halindeki yazımını görmekteyiz.

Temanın bitiminde, flüt ve kornların dört ölçü boyunca duyulan sekizlik notaları vardır. Örnek 61'de üç ölçüsünü görmekteyiz:

Örnek 61: Partisyon, 66 – 68. Ölçüler

Orkestradaki bu tema, solo piyanoda yine sağ eldeki on altılık notaların üst seslerindedir:

Örnek 62: Solo Piy. Part. 57 ve 58. Ölçüler

Bu ölçülerin hemen ardından, solo piyano partisinin 59 ve 61. ölçüleri arasında bir ve üçüncü vuruşlarda gördüğümüz sekizlik çift sesleri (Örnek 63), orkestrada yine birinci ve üçüncü vuruşlarda 69. ölçüden itibaren flütler çalmaktadır (Örnek 64). İkinci ve dördüncü vuruşlardaki on altılık notaları flütlerin ardından birinci trompet seslendirir; piyanoda sol eldeki on altılık çift ses *tremolo*'lar ise, orkestra partisindeki klarinetlerin on altılık hareketleridir (Örnek 63 ve 64).

Örnek 63: Solo Piy. Part. 59 – 61. Ölçüler

Örnek 64: Partisyon, 69 – 72. Ölçüler

Örnek 65'de, orkestra partisyonundaki piyanonun bu bölümdeki ilk pasajını görüyoruz. İki elde arka arkaya çalınan on altılık çift seslerin üst sesi, piyanoyla birlikte klarinetlerin de çaldığı temayı oluşturur:

Örnek 65: Ork. Piy. Part. 77 – 80. Ölçüler



Solo piyanoda ise bu tema, sağ eldeki on altılık atlamalı akorların üst seslerinde duyulurken, sol elde viyolaların senkopları ile pikolonun çarpımları görülmektedir:

The image shows two systems of musical notation for a solo piano part. The first system covers measures 67 and 68, and the second system covers measures 69 and 70. The music is written in G major and 3/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a prominent use of octaves (marked '8') in the right hand. The left hand has a syncopated bass line with dotted rhythms. The piece concludes with a 'p sub.' marking.

Örnek 66: Solo Piy. Part. 67 – 71. Ölçüler

Bu pasajın devamında orkestrada bulunan tüm temalar, solo piyanoya çok yoğun bir biçimde aktarılmıştır. Her partinin incelenilmesi amacıyla, 87 ve 90. ölçüler arasındaki tüm partiyon, Örnek 67'de sunulmuştur. 87. ölçünün son vuruşunda başlayan temayı pikolo, flütler, birinci obua, üçüncü klarinet, birinci kemanlar ve viyolalar çalarken, diğer enstrümanlar sekizlik hareketlerle eşlik eder. Partisyondaki piyano ise ikinci kemanlardaki kromatik hareketi, farklı bir dizilimle arka arkaya gelen notalarla duyurur:

87

Fluc. *ff*

I *ff*

Flts. II *ff*

Obo. I, II *ff* *sim.*

C. A. *ff* *sim.*

I *ff*

Cts. in Bb II *ff*

Cts. in Bb III *ff* *sim.*

Bans. I, II *ff* *sim.*

D. Bsn. *sempre sf*

Horn. I, II in F *sempre sf* *sim.*

Trpt. I in Bb *sf* *leggiero mf* *sim.*

Tuba *mf* *sim.*

Timp. *mf*

Piano *sim.*

Harp *sim.*

184

Vln. I *div.*

Vln. II *div.*

Vla. *div.*

Cello *div.*

Bass *piéz. f* (non div.)

Örnek 67: Partisyon, 87 – 90. Ölçüler

Partisyonda gördüğümüz dört ölçülük kısmın solo piyanodaki yazımı, Örnek 68'de verilmiştir. Pikolo, flütler, birinci obua, üçüncü klarinet, birinci kemanlar ve viyolaların çaldığı ana tema, sağ elde oktavlar halinde çalınmaktadır. İkinci kemanların duyurduğu kromatik iniş çıkışlar, bu oktavlardaki ara seslerdir. Böylece sağ elde temanın duyulduğu, genellikle dört sestem oluşan akorlar meydana gelmiştir. Tuba, timpani, çello ve kontrabasların partileri ise, atlamalı bir şekilde sol ele yazılmıştır:

The image shows a musical score for piano solo, measures 78-81. The score is written in G major and 4/4 time. It features a right-hand part with octaves and a left-hand part with chords. A glissando is indicated in the right hand at the end of measure 81.

Örnek 68: Solo Piy. Part. 78 – 81. Ölçüler

Bu bölümün başında ilk defa obuadan duyduğumuz ana tema, orkestra partiyonunun 94. ölçüsünde, diğer enstrümanların çoğunlukla on altılık pasajlarının eşliğinde kemanlar ve çellolar tarafından tekrar duyurulur (Örnek 69). Temadaki melodik yürüyüşün ardından birçok enstrüman tarafından çalınan, inici veya çıkıcı gamlar vardır.

The image displays a musical score for measures 94-99. The score is written for five instruments: Harp, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Cello (Cello). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The Harp part begins at measure 94 with a forte (ff) dynamic. The Violin I part starts at measure 94 with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with a sixteenth-note run. The Violin II part starts at measure 94 with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with a sixteenth-note run. The Viola part starts at measure 94 with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with a sixteenth-note run. The Cello part starts at measure 94 with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with a sixteenth-note run. The score is divided into two systems: measures 94-96 in the first system and measures 97-99 in the second system. The Cello part is marked 'arco' in measure 94. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Örnek 69: Partisyon, 94 – 99. Ölçüler

Partisyonadaki bu kısmın solo piyanoya aktarılmış halini, Örnek 70'te görüyoruz. Keman ve çelloların çaldığı ana tema, 84. ölçüde sağ elin üst sesinde yer almaktadır. Sol el ve ara partiler, orkestrada diğer enstrümanların çaldığı neredeyse tüm notaları kapsar. Temanın ardından duyulan orkestradaki inici ve çıkıcı gamlar ise, 85 ve 87. ölçülerde sağ elde çift sesler halinde, sol elde ise yedileme şeklinde görülmektedir:

The image shows three systems of musical notation for a solo piano part. The first system starts at measure 82 and ends at 84. The second system starts at measure 85 and ends at 86. The third system starts at measure 87 and ends at 89. Red boxes highlight specific melodic phrases in measures 82, 85, and 87. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Örnek 70: Solo Piy. Part. 82 – 89. Ölçüler

Yukarıda verilen örneğin en son ölçüsünden hemen sonra aynı tema, iki elde de atlama ve akorların giderek yoğunlaşmasıyla devam eder (Örnek 71). Sağ eldeki oktavlarda bulunan ana tema, çok sesli akorlarla ve sol elde bulunan birbirine çok uzak atlamalarla desteklenmektedir:

The image shows three systems of musical notation for a solo piano part. The first system starts at measure 90 and ends at 91. The second system starts at measure 92 and ends at 93. Red boxes highlight specific melodic phrases in measures 90, 91, and 92. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Örnek 71: Solo Piy. Part. 90 – 92. Ölçüler

Örnek 72: Partisyon, 100 – 103. Ölçüler

Örnek 72 ise, solo piyanoda yoğunlaşarak duyulan temanın orkestra partisyonundan bir kesittir. Pikolo, flütler ve yaylılar temayı çalarken, diğer enstrümanlar piyanodaki ara partilerin benzeri şekilde eşlik ederler. *Dadıların Dansı*, duyulan son temayla birlikte sona erer ve yukarıdaki örneğin son ölçüsünde gördüğümüz çıkıcı gamlarla, bu tablonun bir sonraki sahnesine bağlanır. Solo piyanoda ise bu çıkış, uzun bir *glissando* ile sağlanır (Örnek 73).

Örnek 73: Solo Piy. Part. 93 ve 94. Ölçüler

Çıkıcı gamlarla geçilen yeni sahne *Danse du Paysan et de l'ours – Köylü ve Ayının Dansı* bölümüdür. Balenin bu kısmında, sahneye ayısıyla birlikte bir köylü gelir ve panayırdaki kalabalığa gösteri yapar. Ayının dansı, orkestrada iki klarinetin tiz seslerde çaldığı altı ölçülük soloyla betimlenmiştir. Ancak Stravinski, solo piyanoya bu kısmı aktarmamıştır. Yalnızca orkestradaki on altılık beşlemelerle klarinetlerin solosuna bağlanan kısmı, sekizlik beşlemelerle bir geçiş olarak piyanoya yazmıştır (Örnek 74 ve Örnek 75); dolayısıyla piyano partisinde hiçbir başlık veya terim bulunmamaktadır.

Örnek 74: Partiyon, 104. Ölçü

93 8 *gliss.* 8

96

Örnek 75: Solo Piy. Part. 93 – 98. Ölçüler

Köylü ve ayının sahneyi terk etmesiyle birlikte, panayırda tekrar danslara ve eğlenceye geri dönülür. Bir başka sahneye geçiş yapılan kısmın orkestrasyonundan dört ölçü, Örnek 76'da görülebilir:

116

I  
Flts.

II  
Flts.

III  
Flts.

I  
Clts. in Bb

II  
Clts. in Bb

III  
Clts. in Bb

non cresc.

non cresc.

Örnek 76: Partisyon, 116 – 119. Ölçüler



Tablonun en başındaki panayır kalabalığını ve coşkusunu betimleyen motiflerle tekrar edilen geçiş kısmı, orkestrada on üç ölçü boyunca devam eder. Solo piyanoda ise, bir önceki sayfada incelediğimiz Örnek 75'teki inici beşleme pasajlardan sonra gelen akor halindeki *tremolo*'lar ve çift sesli on altılık hareketler, sekiz ölçü boyunca üçüncü bölümün giriş kısmına dönüş yapar (Örnek 77):

Örnek 77: Solo Piy. Part. 99 – 106. Ölçüler

Orkestranın on altılık notalarla duyurduğu geçiş kısmından sonra, yeni bir başlık altında sonraki sahneye geçilir. *Danse des Tziganes - Çingenelelerin Dansı*, diğer enstrümanların devam ettiği on altılık pasajların eşliğinde, yaylıların çaldığı *glissando*'lu karakteristik bir temayla başlar; bölüm boyunca birçok yerde bu tema duyulur (Örnek 78):

Örnek 78: Partisyon, 129 – 132. Ölçüler

Piyano uyarlamasında Stravinski, bu sahne geçişinde yine herhangi bir başlık veya terim belirtmemiştir. Sağ elde çift sesli on altılıklar devam ederken, yaylıların çaldığı *glissando*'lu tema, sol elde birbirine uzak oktavlar halinde yazılmıştır. Ayrıca, partiyonun 129. ölçüsündeki (Örnek 78) temanın girişinde yaylıların çaldığı bir oktav aralığındaki *glissando*, solo piyanoda 107. ölçüdeki sol elde iki oktavlık çıkıcı bir *glissando* ile temaya bağlanır (Örnek 79).

107

110

113

115

Örnek 79: Solo Piy. Part.  
107 – 115. Ölçüler

Bunun yanında, partisyonda eşlik partisini on altılık notalar oluştururken, Örnek 79'da gördüğümüz gibi Stravinski, solo piyanoya bu partiyi sağ ele otuz ikilik notalar halinde aktarmıştır. Bu kısmın sonunda Stravinski (Örnek 79, 115. ölçü), temanın bitimindeki çıkıcı *glissando*'yu sol ele oktav halinde yazmıştır. Bu, yine partisyonda yaylıların çaldığı bir oktav aralığındaki *glissando*'dur. Ancak besteci, orijinal piyano notasına bu pasaj için *ad libitum / isteğe bağlı* terimini eklemiştir. Bu açıklama da, sol el ile oktav halinde çalınması çok güç olan bu *glissando*'nun, istenirse tek ses olarak çalınabileceğini göstermektedir.

İki çingene ve Tüccar'ın dansı, *glissando*'lu temadan sonra ikinci bir temayla devam eder. Bu kısım, Tüccar'ın panayırdaki insanlara paralar saçarak eğlendiği sahnedir. Obua ve koranglenin solosuna piyano, arp ve solo keman eşlik etmektedir (Örnek 80):

The image shows a musical score for measures 138-144. The score is in 3/4 time and features several instruments: Flutes I, II, III, IV; Oboes I, II; Clarinet in A; Piano; Harp; Violin Solo; and Violin I. The score includes dynamic markings such as *sf*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *Solo*, *ad libitum*, and *après de la table*. The tempo is marked *Allegretto mosso* with a metronome marking of 188.

Örnek 80: Partisyon, 138 – 144. Ölçüler

Orkestra partisyonundaki piyano, 87. ölçüdeki pasajından sonra ilk defa bu kısımda yer almaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi balenin son tablosu, Stravinski'nin piyanoyu orkestra içerisinde en az kullandığı bölümdür. Partisyonun bu kısmının solo piyanoya

uyarlanmış hali ise, Örnek 81'de görülmektedir. Obua ve koranglenin melodisi 116. ölçüde sağ elde başlar; arp ve piyanonun on altılık eşlik partisi ise sol elde duyulmaktadır:

The image shows a musical score for a solo piano part, measures 115 to 123. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Più mosso' and the dynamics range from 'ff' to 'mf'. The score includes a '8va ad libitum' marking and a 'très fort!' marking.

Örnek 81: Solo Piy. Part. 115 – 123. Ölçüler

Bu melodi 168. ölçüye kadar, arada dokuz ölçülük *glissando*'lu temayı da tekrar duyurarak birkaç kez tekrar eder; orkestrada birinci ve ikinci trompetin temayı yavaşlatmasıyla yeni bir kısma, *Danse des Cocher et des Palefreniers - Arabacılar ve Seyislerin Dansı* sahnesine bağlanır. Stravinski, bu geçişte orkestra partiyonuna *ritardando* terimini yazmış, yeni kısmın başında hiçbir hız terimi belirlememiştir. Solo piyano versiyonunda ise tam tersi bir biçimde, *Arabacılar ve Seyislerin Dansı* bölümü için *Tempo giusto* terimini yazmış, geçişte herhangi bir yavaşlama belirtmemiştir. Ancak *Tempo giusto* terimi, pasajın daha ölçülü ve oturaklı bir tempoda çalınması gerektiğini ifade ettiği için, geçişi yaparken tempoyu biraz yavaşlatmak müzikal olarak daha anlamlı olacaktır. Bunun yanında, iki versiyonda da donanımda üç diyezeye geçilmiştir. Bu sahnenin orkestra ve solo piyano versiyonlarındaki giriş kısmını, Örnek 82 ve Örnek 83'de görmekteyiz:

191

mp sempre

Moderato.  $\text{♩} = 110.$

arco

arco sempre condiv.

arco

arco condiv.

mf pesante

mf pesante

mf pesante

mf pesante condiv.

Örnek 82: Partisyon, 191 – 200. Ölçüler

168

Tempo giusto  $\text{♩} = 112$

pesante

sf p sub.

f p

f p etc. sim.

173

come sopra

p sub.

f p

f p

p sub.

Örnek 83: Solo Piy. Part, 168 – 177. Ölçüler

Örneklerde gördüğümüz girişten sonra, orkestrada trombon ve trompetlerin arka arkaya çaldığı tema duyulur. Bu tema, *Arabacılar ve Seyislerin Dansı* bölümünün ana temasıdır:

229

1. II  
Trpts. in Bb

III

1. II  
Trombs.

III

238

1. II  
Trpts. in Bb

III

1. II  
Trombs.

III

Örnek 84: Partisyon, 229 – 244. Ölçüler

Solo piyanoda ise, trombon ve trompetlerin arka arkaya çalışını taklit eder biçimde sağ ve sol el, sırayla bu temayı oktavlar halinde duyurmaktadır. Bu sırada zayıf zamanlarda, dansın girişinden itibaren duyulan on altılık hareket devam etmektedir (Örnek 85):

190



Örnek 85: Solo Piy. Part. 190 – 198. Ölçüler

Bu tema birkaç ölçü sonra değişime uğrayarak, solo piyanoda Örnek 86'da gördüğümüz gibi duyulur. 212. ölçüde başlayan tema, bu kez yalnızca sol elde devam eder:



Örnek 86: Solo Piy. Part. 209 – 217. Ölçüler

Aynı şekilde orkestra da bu temayı birkaç kez farklı şekillerde duyurduktan sonra, tekrar *Dadıların Dansı* bölümünün ana temasına geçilir. Sahneye yeniden dadılar gelir ve arabacılarla birlikte dans etmeye başlarlar. 247. ölçüde klarinetler ve fagotlar temayı çalarken, trombonlar iki ölçüde bir on altılık iniş ve çıkışlarla bu temaya eşlik ederler (Örnek 87). Burada Stravinski donanımdaki üç diyezli kaldırarak, yeniden natürel hale getirmiştir.





Örnek 88: Solo Piy. Part. 222 – 230. Ölçüler

Klarinet ve fagotların temayı duyurmasının ardından, kemanlar ve viyolaların 258. ölçüdeki iki oktavlık hızlı gamlarıyla, aynı tema bu kez yaylılara geçer (Örnek 89). Bu temaya nefeslilerin yanı sıra, piyano ve arp da eşlik etmektedir:

Örnek 89: Partisyon, 254 – 260. Ölçüler

261

Piano

Harp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Örnek 90: Partiyon (yaylılardaki temanın devamı), 261 – 265. Ölçüler

Temanın ikinci tekrarı, solo piyanoda çok daha yoğun bir biçimde duyulmaktadır. Yaylıların iki oktavlık gamla temaya bağlanması, piyano partisinin 235. ölçüsünde gördüğümüz üç oktavlık bir *glissando* ile sağlanmıştır (Örnek 91). Stravinski, solo piyano versiyonunun çoğu pasajında olduğu gibi burada da notasyonda üç porte kullanmış, orkestral ses yoğunluğunu elde etmek amacıyla her partiye yoğun akorlar yazmıştır. Tema sağ elde oktavlar halinde, sol elde ise orta portede görülmektedir. Sol el orta portedeki temayı çalmanın yanı sıra, orkestra partiyonundan uyarlanan tüm eşlik partilerini de seslendirmektedir:

231

236

*tres fort*

*m.g.*

*ff*

*m.dr.*

*m.g.*

*ff*

*m.dr.*

*m.g.*

Örnek 91: Solo Piy. Part. 231 – 241. Ölçüler

Solo piyano uyarlamasının 248 ve 286. ölçüleri, orkestra partiyonunun ise 271 ve 309. ölçüleri arasında, bu tema gelişerek devam eder; bu sırada dadılar, arabacılar ve sahnedeki herkes neşeyle dans etmektedir. Her iki versiyonda da bu ölçüler arasında, donanımında tekrar üç diyezeye geçilmiştir. Bu sırada orkestra partiyonundaki piyano, Örnek 92'nin 271. ölçüsünde başlayan motifi çalar; bu motif otuz sekiz ölçü boyunca devam eder:

Örnek 92: Ork. Piy. Part. 269 – 277. Ölçüler

309. ölçüye gelindiğinde partisyonda, *Les Deguises – Maskeliler* adlı yeni bir başlığın yer aldığı görülmektedir. Bu kısmın ilk iki ölçüsünde piyano ve arp yalnızdır; donanım yeniden arızasız forma geri dönmüştür:

Örnek 93: Partiyon, 309 ve 310. Ölçüler

Solo piyano uyarlamasında ise bu pasaj, Örnek 93'teki partisyonda görülen piyano partisiyle tamamen aynı şekilde yazılmıştır:



Örnek 94: Solo Piy. Part. 286 ve 287. Ölçüler

Bu kısımda iki versiyon arasındaki fark, Stravinski'nin solo piyanoda *Agitato* hız terimini, partisyonda ise *L'istesso tempo ma poco a poco agitato* (aynı tempoda, ancak yavaş yavaş çabuklaşarak) ifadesini belirtmiş olmasıdır.

Partisyonda 318. ölçüye geldiğinde, tüm nefeslilerin ritmik motifleri eşliğinde trompet ve trombonların arka arkaya çaldığı aksanlı notalar duyulur (Örnek 96 ve Örnek 97). Orkestradaki piyano ise yine eşlik rolünde arka arkaya aynı arpejli motifi tekrar etmektedir.

Solo piyano versiyonunda ise Stravinski, nefeslilerin ritmik hareketlerini piyanoda Örnek 95'teki şekilde yazmıştır:



Örnek 95: Solo Piy. Part. 295 ve 296. Ölçüler

318

Flts. I, II, III  
Obs. I, II  
C. A.  
Clts. in B $\flat$  I, II, III  
Bsns. I, II  
D. Bsn.  
Hns. in F I, II, III, IV  
Trpts. in B I, II, III  
Tromb. I  
Piano  
Harp

Örnek 96: Partisyon, 318 – 320. Ölçüler

321

Trpts. in B I, II, III  
Trombo.  
Hn. & Tuba

Örnek 97: Partisyon (trombon ve trumpet partilerinin devamı), 321 – 323. Ölçüler

Trompet ve trombonların aksanlı notaları, solo piyanoda sol el ile Örnek 95'teki ritmik harekete eklenerek çalınmaktadır:

The image shows a musical score for a solo piano part, measures 297-299. The score is in 8/8 time and features a complex rhythmic pattern. Red boxes highlight specific notes in the bass clef, which correspond to the notes played by the trumpet and trombone parts.

Örnek 98: Solo Piy. Part. 297 – 299. Ölçüler

Bu pasajlar sırasında maskelilerin sahneye gelişiyle kaçışan kalabalık, daha sonra onlarla birlikte dans etmeye başlar. Her iki versiyonda da bu kısımda 5/8'lik ölçü birimine ve donanımda üç bemole geçilir. Örnek 99'daki 335. ölçüde başlayan pasaj, Örnek 100'deki 338. ölçüde devam etmektedir:

The image shows a musical score for measures 333-337. The score is in 5/8 time and features a complex rhythmic pattern. The score is for a full orchestra, including Oboe I & II, Clarinet in A, Clarinet in Bb, Horns in F, Trombones II & III, Tuba, Timpani, and Piano. The score is in 5/8 time and features a complex rhythmic pattern.

Örnek 99: Partisyon, 333 – 337. Ölçüler

338

The musical score for measures 338-344 is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Obs. I, II:** Oboe parts, marked *ff*.
- G. A.:** Clarinet in A, marked *ff*.
- Clt. I, II, III:** Clarinet in Bb parts, marked *ff*.
- Hrn. I, II, III, IV:** Horn parts in F, marked *ff*.
- Trpts. I, II in Eb:** Trumpet parts in Eb, marked *f*.
- Trombs. II, III:** Trombone parts, marked *sim.* (sordini).
- Tuba:** Tuba part, marked *sim.* (sordini).

The score shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic markings are *ff* for most woodwinds and *f* for the trumpets. The trombones and tuba are marked *sim.* (sordini).

Örnek 100: Partisyon, 338 – 344. Ölçüler

Örnek 99'da trombon, tuba ve timpanide başlayan aksanlı sekizlik notalar, daha sonra Örnek 100'de gördüğümüz diğer nefeslilerin sekizlik notalarıyla devam etmektedir. Trombon, tuba ve timpanin çaldığı bu aksanlı notaları solo piyanoda iki el, arka arkaya oktav olarak çalar. Diğer nefeslilerin çaldığı sekizlik notalar ise piyanoda akorlar halinde yazılmıştır. Piyanonun bu pasajı, Örnek 101'in 312. ölçüsünde başlamaktadır:

309

312 Più mosso

313 come sopra

318

Örnek 101: Solo Piy. Part. 309 – 322. Ölçüler

352

Piu. f ben cant.

I f ben cant.

Flta. II f ben cant.

Clts. in B. I

Clts. in B. II

Clts. in B. III

Piano f

Harp

Örnek 102: Partisyon, 352 – 355. Ölçüler



Bu sekizlik hareketler farklı enstrümanlarda devam ederken, orkestrada pikolo, flütler ve piyanonun çaldığı aksak bir tema duyulur. Bu temaya diğer enstrümanlar, çok farklı ritimlerle eşlik etmektedir (Örnek 102).

Solo piyanoda bu tema sağ elin üst sesinde duyulurken, sağ eldeki ara partide ise on altılık eşlik partisi ve sol elde sekizlik beşleme motifi devam etmektedir (Örnek 103). Stravinski bu pasajda sol ele alternatif bir parti daha yazmıştır. Bu pasaj, Örnek 102'de gördüğümüz partisyondaki arp partisini hatırlatmaktadır. *Ossia* terimiyle belirtilen bu partiyi yorumcu, sol eldeki sekizlik notaların yerine tercih edebilir:

The image shows two systems of musical notation for a solo piano part. The first system starts at measure 329 and the second at measure 332. Both systems are in 3/4 time. The right hand (RH) part consists of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The left hand (LH) part consists of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The word 'Ossia' is written in the LH part of the first system, indicating an alternative part for the left hand. The score is marked with '8' and '10' indicating the number of notes in the measures.

Örnek 103: Solo Piy. Part. 329 – 334. Ölçüler

Bölümün bitişine yaklaşırken, tüm orkestra 379. ölçüde *piano* nuansta başlayan dörtlük notalarla, on bir ölçü boyunca süren bir *crescendo* ile *fortissimo*'ya ulaşır. Bu sırada panayırdaki herkes dansa katılmıştır. Orkestrasyonun bütün olarak görülebilmesi amacıyla son kısmın tüm partisyonu, 382. ölçüden başlayarak Örnek 104'te verilmiştir:

382

Flts. I, II  
III

Obs. I, II

C. A.

Clts. in B $\flat$   
I  
II  
III

Bsns. I, II  
D. Bsn.

Hns. in F  
I, II  
III  
IV

Trpts. in B $\flat$   
I  
II, III

Trombs. I, II, III  
Tuba

Vln. I (div.)  
Vln. II (div.)  
Vla.  
Cello  
Bass

*ff*, *sim.*, *arco*, *div.*, *Tempo di rigore, non accelerando!*

Örnek 104: Partisyon, 382 – 389. Ölçüler

Stravinski, orkestrasyondaki tüm sesleri akorlar halinde solo piyanoya aktarmıştır. Ayrıca orkestrada kesik kesik çalınan bu dörtlük notaları piyanoda da aynı şekilde duyurmak amacıyla, aşağıdaki örneğin ilk ölçüsünde görülen *staccatissimo* terimini belirtmiştir:

356 *p sub. e staccatissimo*

363

Örnek 105: Solo Piy. Part. 356 – 369. Ölçüler

Bale süitinde, Örnek 104'teki akorların bitiminden sonra *La Mort de Petrouchka / Petruşka'nın Ölümü* başlığı altındaki son kısma geçilir. Ancak Stravinski, piyano uyarlamasına bu kısmı yazmamıştır. Süitin 1947 versiyonuna bestecinin sonradan eklediği *tremolo*'lardan oluşan bitiş kısmı, aynı zamanda solo piyano versiyonunun finalidir. Günümüzde, şefler ve orkestralar tarafından çalınması tercih edilmeyen bu bitiş kısmının partiyonundan bir kesit, Örnek 106'da görülmektedir:

390

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Bass

I. Stravinsky, Hollywood, 1946

Örnek 106: Partiyon, 390 – 399. Ölçüler



**Örnek 107:** Solo Piy. Part. 370 – 376. Ölçüler

Örnek 106'daki partiyonun piyano partisinde görülen fa diyez majör ve do majör tonlarından oluşan "Petruşka Akoru", solo piyano partisinde de kullanılarak son bir kez duyurulmuştur (Örnek 107, 370 – 372. ölçüler arası). Bu akor halindeki *tremolo*'ların ardından, çıkıcı ve inici uzun bir *glissando* ile solo piyano versiyonu sona erer.

## BÖLÜM 8

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Yirminci yüzyıl, bütün sanat akımlarında olduğu gibi müzikte de birçok yenilik ve değişime kucak açmıştır. İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Neo – Klasizm, Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi pek çok yeni akım ortaya çıkmış, müzikte var olan kurallara bağlı kalınmadan yeni arayışlar içinde eserler üretilmiştir. Seksen dokuz yıllık yaşamı boyunca çok sayıda eser üreten yirminci yüzyılın önde gelen bestecilerinden İgor Stravinski, birbirinden çok farklı tarzlar ve müzik stilleri kullanarak, kendine özgü sanat anlayışını ortaya koymuştur. On altıncı yüzyıl madrigallerinden on iki ton denemelerine, Rus halk ezgilerinden ilkel ritimlere kadar, stilini geniş bir yelpaze içine oturtmuştur. Yaşamının çoğunu İsviçre, Fransa ve Amerika'da geçirmesine rağmen, anavatanı Rusya'nın etkisi eserlerinde her zaman hissedilmektedir. Stravinski'nin müziği, temelinde Rus halk temalarının kendine özgü özelliklerini barındırmaktadır. Bu halk ezgilerinin tekrarlı ve varyasyonlu formları, bestecinin her dönemdeki müziğinde sürekli öne çıkmaktadır. Müzikte birçok yeniliğin öncü bestecisi olarak kabul edilen Stravinski'nin özellikle bale müzikleri, müzik tarihine birçok alanda katkıda bulunmuş ve iz bırakmıştır.

Stravinski'nin büyük başarı kazanmış bale müziklerinden biri olan *Petruşka*, müzik, bale ve piyano edebiyatının en önemli eserlerinden biridir. Koreografi, dans, müzik ve sahne tasarımındaki en başarılı isimlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış olan eser, Stravinski'yi yaşadığı dönemde saygın ve adından bahsedilen bir besteci konumuna ulaştırmıştır. Bale müziğinde görülen hem armonik ve ritmik alanlarda kullandığı yeni teknikler, hem de sıra dışı orkestrasyonu ile yarattığı mekanik ve müzikal doku, ardından yetişen bestecilere önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

*Petruşka* bale süitinin Stravinski tarafından 1947 yılında revize edilmiş olan versiyonundaki piyano partisi, orkestra eserleri içinde bulunan piyano partilerinin en zorlarından biri olarak kabul edilir. Bale müziğinin daha sonra yine Stravinski tarafından 1921 yılında solo piyanoya uyarlanan versiyonu *Trois Mouvements de Petrouchka* da aynı şekilde, piyano

repertuarının teknik ve müzikal açıdan en zor eserlerindedir. Stravinski, piyano versiyonunda orkestra partisyonuna mümkün olduğunca sadık kalmak istemiş; böylece, orkestradaki tüm enstrümanların partilerini solo piyanoya uyarlayabilmek için oldukça zor pasajlar yazmıştır. Eseri piyanodan önce 1918 yılında “piyanola” için uyarlayan besteci, mekanik ve yoğun ses dokularına olan ilgisinin artmasıyla solo piyanodan da aynı ses rengini elde etmek istemiş, piyanoyu mekanik bir enstrüman olarak kullanmıştır. Orkestral dokudan büyük ölçüde etkilenmiş olan solo piyano uyarlamasında Stravinski, birçok piyano eserinde olduğu gibi pedal işareti kullanmaktan kaçınmıştır. *Trois Mouvements de Petrouchka*’da pedal işareti bulunmaz, besteci pedal kullanımını yorumcuya bırakmıştır.

Bu noktada, solo piyano uyarlamasını icra ederken doğru pedal kullanımı konusunda fikir edinmek için, mutlaka bale süitinin orkestrasyonunu incelemek gerekir. Orkestrada bazı pasajlarda farklı enstrümanlarla yaratılan kuru ses tınısını, piyanoda da aynı şekilde yakalamak gereklidir. Yoğun akorlar ve açık atlamaların ilk görüşte pedallı çalınması gerektiği düşünülse de, orkestra partisyonundaki ses rengini yakalamak için iki versiyonun karşılaştırması yapılarak gözden geçirilmelidir. Bunun yanı sıra, hem melodik çizgilerin olduğu pasajlarda *legato*’nun sağlanması, hem de *fortissimo* çalınması gereken akorların ve son iki bölümde bulunan *tremolo*’ların ses yoğunluğunu arttırmak için pedal kullanımı şarttır.

*Petruška*’nın orkestra ve solo piyano versiyonları karşılaştırıldığında dikkat çeken bir başka unsur da, Stravinski’nin orkestra partisyonunda daha fazla nüans işareti kullanmış olmasıdır. Solo piyano uyarlamasında bulunan nüansların orkestra versiyonuna göre sayıca daha az olması, eserin icra edilmesini nispeten zorlaştırır. Bale müziğinin 1911 yılında bestelenmiş olması ve *Trois Mouvements de Petrouchka*’nın on yıl sonra yapılan bir “uyarlama” olması sebebiyle, icracının bale süitindeki müzikal unsurları özümsemesi ve solo piyano versiyonuna aktarması gerekir. Partisyonundaki nüanslar ayrıntılı bir şekilde incelenmeli, Stravinski’nin eserde yaratmak istediği tınılar ve karakteristik özellikler, piyano soloda mümkün olduğu kadar orkestral ses renkleriyle duyurulmalıdır.

Sonuç olarak, piyano repertuarının en zor eserlerinden biri olarak kabul edilen *Trois Mouvements de Petrouchka*’nın, yalnızca teknik açıdan zor olan pasajlarını çözümlmek yeterli olmaz. İcracının, dört tablodan oluşan *Petruška* balesinin orkestrasyonu ve solo

piyano versiyonu arasındaki benzerlik ve farklılıkları karşılaştırarak incelemesi, ayrıca Stravinski'nin müzik ve piyano stili hakkında genel bir bilgiye sahip olması gerekir. *Petruška*, dans ve müziğin mükemmel biçimde bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış bir yapıttır. Balenin hikâyesi çok karakteristiktir ve hikâyedeki karakterlerin her birinin kendine özgü bir kişiliği vardır. Eserin solo piyano uyarlaması çalışılırken, baleyi izlemek ve hikâye hakkında görsel bilgiye sahip olmak da son derece faydalı olacaktır. Stravinski'nin hikâyedeki karakterleri müzikal unsurlarla anlatım biçimini ve orkestradaki enstrümanlarla ilişkilendirmesini incelemenin, icracıya çok yararlı olacağı inancındayım.

## KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2007). *Müziği Okumak* (2. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Alexandre Benois (t.y.). Erişim: 20 Ocak 2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre\\_Benois](https://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Benois)

All Music (t.y.). Erişim: 3 Aralık 2016

<http://www.allmusic.com/composition/petrushka-movements-3-for-piano-mc0002362617>

Ballets Russes (t.y.). Erişim: 18 Ocak 2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/Ballets\\_Russes](https://en.wikipedia.org/wiki/Ballets_Russes)

Blom, E. (1955). *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (5. bs.). New York: St. Martin's Press Inc.

Britannica (t.y.). Erişim: 7 Aralık 2016

<https://www.britannica.com/biography/Igor-Stravinsky>

Britannica (t.y.). Erişim: 18 Ocak 2017

<https://www.britannica.com/biography/Serge-Pavlovich-Diaghilev>

Dance and the Ballets Russes (t.y.). Erişim: 19 Ocak 2017

<http://www.ballets-russes.com/dance.html>

Diaghilev and the Ballets Russes (t.y.). Erişim: 18 Ocak 2017

<https://www.vam.ac.uk/articles/diaghilev-and-the-ballets-russes>

Even, D. (1967). *The New Book of Modern Composers* (3. bs.). New York: Alfred A. Knopf.

Even, D. (1969). *The World of Twentieth Century Music* (2. bs.). USA: Prentice – Hall.



Hansen, P. S. (1967). *Twentieth Century Music* (2. bs). Boston: Allyn and Bacon, Inc.

İgor Fyodoroviç Stravinski (t.y.). Erişim: 26 Kasım 2016

<http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/16936-igor-fiyodorovic-stravinski-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html?showall=1>

List of Compositions by Igor Stravinsky (t.y.). Erişim: 12 Mart 2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_compositions\\_by\\_Igor\\_Stravinsky](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Igor_Stravinsky)

Michel Fokine (t.y.). Erişim: 20 Ocak 2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Fokine](https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Fokine)

Petrushka (t.y.).Erişim: 2 Aralık 2016

<https://en.wikipedia.org/wiki/Petrushka>

Petrushka: Music & Analysis (t.y.). Erişim: 2 Aralık 2016

<http://study.com/academy/lesson/petrushka-music-analysis.html>

Player Piano (t.y.). Erişim: 13 Ocak 2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/Player\\_piano](https://en.wikipedia.org/wiki/Player_piano)

Russia Info Centre (t.y.). Erişim: 4 Ocak 2017

[http://www.russia-ic.com/culture\\_art/traditions/628/#.WRH6xtSLTwd](http://www.russia-ic.com/culture_art/traditions/628/#.WRH6xtSLTwd)

Russian Ballet History (t.y.). Erişim: 20 Ocak 2017

<http://www.russianballethistory.com>

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. bs).

England: Oxford University Press.

Say, A. (2003). *Müzik Tarihi* (5. bs). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları (3 cilt).

Senfonik Ankara (2014). Erişim: 28 Kasım 2016

<http://senfonikankara.com/post/94977742486/igor-stravinsky-1882-1972>

Sergei Diaghilev (t.y.). Erişim: 18 Ocak 2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei\\_Diaghilev](https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Diaghilev)

Stravinsky, I. (1921). *Trois Mouvements de Petrouchka*. USA: Boosey & Hawkes. (1922)

Stravinsky, I. (1947). *Petrouchka*. USA: Boosey & Hawkes. (1947)

The Firebird (t.y.). Erişim: 26 Şubat 2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Firebird](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Firebird)

The Pianola Institute (t.y.). Erişim: 13 Ocak 2017

<http://www.pianola.org/history/history.cfm>

The Pianola Institute (t.y.). Erişim: 13 Ocak 2017

[http://www.pianola.org/history/history\\_stravinsky.cfm](http://www.pianola.org/history/history_stravinsky.cfm)

The Rite of Spring (t.y.). Erişim: 26 Şubat 2017

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rite\\_of\\_Spring](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rite_of_Spring)

Trois Mouvements de Petrouchka (t.y.). Erişim: 30 Kasım 2016

[https://en.wikipedia.org/wiki/Trois\\_mouvements\\_de\\_Petrouchka](https://en.wikipedia.org/wiki/Trois_mouvements_de_Petrouchka)

White, E. W. (1979). *Stravinsky* (2. bs). Los Angeles: University of California Press.

Yener, F. (1991). *Müzik Kılavuzu* (5. bs). Ankara: Bilgi Yayınevi.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Evrim TURAN  
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 03.04.1985

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı  
(Müzik Bölümü / Piyano Anasanat Dalı / Piyano Sanat Dalı)  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
(Müzik Bölümü / Piyano Anasanat Dalı / Piyano Sanat Dalı)  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce  
Bilimsel Faaliyetleri :

### İş Deneyimi

Stajlar :  
Projeler :  
Çalıştığı Kurumlar : Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

### İletişim

E-posta adresi : evrimturan@gmail.com

Tarih : 16.06.2017



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANATTA YETERLİK SANAT ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
PIYANO ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 29/06/2017

Tez Başlığı: İGOR STRAVİNSKİ'NİN PETRUŞKA BALESİNİN ORKESTRA SÜİTİ İLE SOLO PİYANO UYARLAMASININ  
KARŞILAŞTIRMASI

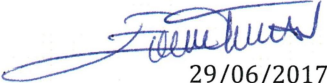
Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 113 sayfalık kısmına ilişkin, 29/06/2017 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul / Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Eseri Raporu Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

  
29/06/2017

Adı Soyadı: EVRİM TURAN  
Öğrenci No: N09157126  
Anasanat Dalı: PİYANO  
Programı: PİYANO  
Statüsü:  Y. Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

  
Yrd. Doç. MENEKŞE AKAR



HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF FINE ARTS  
DOCTOR OF FINE ARTS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY  
INSTITUTE OF FINE ARTS  
TO THE DEPARTMENT OF PIANO

Date: 29/06/2017

Thesis Title: A COMPARISON BETWEEN IGOR STRAVINSKY'S ORCHESTRA SUITE OF PETRUSHKA BALLET AND ITS SOLO PIANO ADAPTATION


According to the originality report obtained by myself by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 29/06/2017 for the total of 113 pages including the a) TitlePage, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 2%.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography / Works Cited excluded
3. Quotes included
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

  
29/06/2017

Name Surname: EVRİM TURAN

Student No: N09157126

Department: PIANO

Program: PIANO

Status:  Masters  Ph. D.  Integrated Ph. D.

**ADVISOR APPROVAL**

APPROVED.

  
Ass. Prof. MENEŞ AKAR

İGOR STRAVİNSKİ'NİN  
PETRUŞKA BALESİNİN  
ORKESTRA SÜİTİ İLE SOLO  
PİYANO UYARLAMASININ  
KARŞILAŞTIRMASI

*Yazar Evrim Turan*

---

DOSYA	EVİRİM_TEZ_TURNİTİN.PDF (5.53M)		
GÖNDERİLDİĞİ ZAMAN	29-HAZ-2017 06:00PM	KELİME SAYISI	16360
GÖNDERİM NUMARASI	788780262	KARAKTER SAYISI	107477

# İGOR STRAVİNSKİ'NİN PETRUŞKA BALESİNİN ORKESTRA SÜİTİ İLE SOLO PİYANO UYARLAMASININ KARŞILAŞTIRMASI

## ORIJINALLIK RAPORU

%**2**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**1**

İNTERNET  
KAYNAKLARI

%**0**

YAYINLAR

%**0**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

## BİRİNCİL KAYNAKLAR

**1**

[senfonikankara.com](http://senfonikankara.com)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**2**

[www.dss.si](http://www.dss.si)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**3**

[www.kimkimdir.gen.tr](http://www.kimkimdir.gen.tr)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**4**

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<%**1**

**5**

Submitted to Associatie K.U.Leuven

Öğrenci Ödevi

<%**1**

**6**

[tr.wikipedia.org](http://tr.wikipedia.org)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**7**

[www.egitimkutuphanesi.com](http://www.egitimkutuphanesi.com)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**8**

Submitted to Uskudar American Academy

Öğrenci Ödevi

<%**1**

9

[es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org)  
İnternet Kaynağı

<% 1

10

[artcenter.daegu.go.kr](https://artcenter.daegu.go.kr)  
İnternet Kaynağı

<% 1

11

[art.gnome.com](https://art.gnome.com)  
İnternet Kaynağı

<% 1

12

[chamo.bj.uj.edu.pl](https://chamo.bj.uj.edu.pl)  
İnternet Kaynağı

<% 1

ALINTILARI ÇIKART

KAPAT

EŞLEŞMELERİ ÇIKAR < 5 WORDS

BIBLIYOGRAFYAYI  
ÇIKART

KAPAT