

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

M. P. MUSSORGSKY BİR SERGİDEN TABLOLAR ADLI
PİYANO ESERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ

Hazırlayan:
Emrah SAYIN

Danışman:
Doç. S. Aşlı GEDİKLİ

İzmir / 2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**M. P. Mussorgsky Bir Sergiden Tablolar Adlı Piyano Eserinin Teknik ve Müzikal Analizi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / 2016

Emrah SAYIN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 25./02.2016 tarih ve 4. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22. maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Emrah SAYIN'ın "M. P. Mussorgsky Bir Sergiden Tablolar Adlı Piyano Eserinin Teknik ve Müzikal Analizi" konulu tezi incelenmiş ve aday 17.03.2016 tarihinde, saat 10:30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BASARILI... olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Aylet Yafe
Aylet

ÜYE

Doç. S. Aslı Gediker
A. 97

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Özge Gülbay USTA
310

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ		
TEZ VERİ FORMU		
Tez/Proje No:	Konu Kodu:	Üniv. Kodu:
☐ Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.		
Tez Yazarının		
Soyadı: SAYIN	Adı: Emrah	
Tezin Türkçe Adı: M. P. Mussorgsky Bir Sergiden Tablolar Adlı Piyano Eserinin Teknik ve Müzikal Analizi		
Tezin Yabancı Dildeki Adı: Technical and Musical Analysis of the Piano Piece called "Pictures at an Exhibition" by Mussorgsky		
Tezin Yapıldığı		
Üniversitesi: D.E.Ü.	Enstitü: G.S.E.	Yıl: 2016
Diğer Kuruluşlar :		
Tezin Türü:		
Yüksek Lisans: ☒	Dili: Türkçe	
Doktora: ☐	Sayfa Sayısı: 95	
Tıpta Uzmanlık: ☐	Referans Sayısı: 35	
Sanatta Yeterlilik: ☐		
Tez Danışmanlarının		
Ünvanı: Doç.	Adı: Soyadı: S. Aslı Gedikli	
Türkçe Anahtar Kelimeler:	İngilizce Anahtar Kelimeler:	
1- Musorgski	1- Mussorgsky	
2- Hartmann	2- Hartmann	
3- Bir Sergiden Tablolar	3- Pictures at an Exhibition	
4- Promenade	4- Promenade	
5- Rus Beşleri	5- Russian Five	
Tarih:		
İmza:		
Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet ☒ Hayır ☐		

ÖZET

Modest Petroviç Musorgski, Rusya’da sanatın her alanıyla kimliğini kazanmaya başladığı bir dönemde yaşamış, Romantizm ve Realizm akımlarından etkilenmiş aşırı Ulusalçı bir bestecidir. Zengin ve soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş olmasına karşın, Rusya’da yapılan toprak reformu ile hayatının tüm akışı değişmiş, subay olarak orduya katılmış ve zorluklarla dolu bir yaşam geçirmiştir. Akademik bir eğitimden geçmemiş olan besteci üyesi olduğu Rus Beşleri grubu içinde hiçbir kurala bağlı kalmadan düşündüğü ve hissettiği gibi eser vermiş tek bestecidir. Döneminin önemli edebiyatçıları ve felsefecileri ile yakın dostluğu olan besteci tam bir entelektüeldir. Müzikte empresyonizmin öncüsü olarak kabul edilen Musorgski, müziğinin özünü Rus kilise müziği modları ve halk şarkılarından almış, Chopin, Schumann ve Liszt’den etkilenerek kendi müzikal kimliğini oluşturmuştur. Ressam arkadaşı Viktor Aleksandroviç Hartmann’ın ölümünden sonra Hartmann’ın 10 farklı tablosu üzerine piyano repertuarının en önemli ve zorlu eserlerinden birisi olan “Bir Sergiden Tablolar” adlı eserini bestelemiştir. Bu çalışmada eser; piyano tekniği, müzikal ve estetik açılardan incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Musorgski, Hartmann, Bir Sergiden Tablolar, Promenade, Rus Beşleri

ABSTRACT

Modest Petrovich Mussorgsky lived in a period during which the identity of art in Russia was being shaped. Heavily influenced by both romanticism and realist aesthetic trends, Mussorgsky was also an extremely nationalist composer. In spite of the fact that he entered the world as the son of wealthy and aristocratic parents, his life changed dramatically under Russia's new land reform laws. Thus, Mussorgsky became a military officer and lived a life full of hardship and struggles. He was the only member of the 'Russian Five' whose musical works paid no heed to compositional rules but were created simply as he thought and felt, since he had had no formal musical education. He was a pure intellectual, and had intimate friendships with important literary and philosophical figures of the time. Though on the vanguard of musical impressionism, Mussorgsky was influenced by Chopin, Schumann and Liszt, and he succeeded in creating his own unique musical style based, among other things, on Russian folk music and on the modal sounds of the Russian Orthodox Church. Following the death of his friend, the artist Viktor Aleksandrovich Hartmann, he composed one of the most important and formidable works in the piano repertoire, 'Pictures at an Exhibition,' based on a series of ten paintings by the artist. The following is a musical, aesthetic and technical examination of this work.

Keywords: Mussorgsky, Hartmann, Pictures at an Exhibition, Promenade, Russian Five

ÖNSÖZ

Bu tezi yazmak istememdeki amaçlardan birisi; piyano repertuarı içerisinde çok önemli bir yere sahip olan Musorgski'nin “Bir Sergiden Tablolar” adlı eserini çalmak isteyen piyanistlere, çalışma öncesi ve çalışma sırasında her anlamda başvurabilecekleri kapsamlı bir çalışma ortaya çıkarmaktır. Bir diğeri ise; Türk müzik literatürüne besteci ve eseriyle ilgili ayrıntılı ve özgün bir kaynak kazandırmaktır.

Bu çalışmayı yaratırkenki süreçte özverili ve yol gösterici yardımlarını esirgemeyen başta sevgili danışmanım Doç. S. Aslı Gedikli olmak üzere, konservatuvar eğitim hayatım boyunca üzerimde büyük emekleri olan saygıdeğer hocalarım Öğr. Gör. Seçil Akdil, Prof. Sayram Akdil, Prof. Aykut Yafe ve Prof. David Kuyken'e, kaynak temini konusunda yardımları olan piyanist Elif Şahin ve besteci olarak fikirlerini paylaşan kompozitör dostum Emre Sihan Kaleli'ye, çeviri konusundaki destekleri için Öğr. Gör. Heather Özaltun, Mahmut Turgut ve ailemin bir üyesi olarak benimsediğim Meryem Esen'e, sosyolog kimliği ile fikirlerini paylaşan dostum Burak İşak'a, bu yoğun süreçte her zaman yanımda olan, manevi desteğiyle bana büyük güç veren sevgili eşim Öğr. Gör. Suzan Sayın'a ve biricik annem Hatice Sevim Sayın'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ	xii
TABLO LİSTESİ	xiii
ŞEKİL LİSTESİ	xiv
KISALTMALAR	xvi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

16. YÜZYILDAN 19. YÜZYILIN SONUNA KADAR RUSYA’NIN GEÇİRDİĞİ SİYASAL VE SANATSAL EVRELER	3
--	---

1.1. Ulusalçılık ve Rusya’da Gelişen Diğer Akımların Sanata ve Musorgski’ye Etkisi	7
---	---

2. BÖLÜM

RUS BEŞLERİ VE MUSORGSKİ’Yİ ETKİLEYEN BESTECİLER	12
--	----

2.1. Rus Beşleri	12
2.1.1. Mily Balakirev (1837-1910)	13
2.1.2. Cesar Cui (1835-1918)	14
2.1.3. Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908)	14
2.1.4. Aleksandır Borodin (1833-1887)	15
2.1.5. Modest Petroviç Musorgski ve Müziğinin Özellikleri (1839-1881) ..	16

2.2. Chopin, Schumann, Liszt'in Yenilikleri ve Musorgski'ye etkileri	25
2.2.1. Frederic Chopin (1810-1849)	25
2.2.2. Robert Schumann (1810-1856)	27
2.2.3. Franz Liszt (1811-1886)	29

3. BÖLÜM

BİR SERGİDEN TABLolar	32
------------------------------	-----------

3.1. Viktor Alexandrovich Hartmann'ın Yaşamı, Musorgski ile Arkadaşlığı ve Tabloların Bestelenmesi	32
3.2. Bir Sergiden Tablolar'ın Analizi	37
3.2.1. Promenade (Gezinti)	37
3.2.1.1. Estetik Analiz	38
3.2.1.2. Müzikal Analiz	39
3.2.1.3. Teknik Analiz	41
3.2.2. Gnomus (Cüce)	42
3.2.2.1. Estetik Analiz.....	43
3.2.2.2. Müzikal Analiz.....	43
3.2.2.3 Teknik Analiz	46
3.2.3. Promenade II veya Çeşitleme I	48
3.2.3.1. Müzikal Analiz	48
3.2.3.2 Teknik Analiz	48
3.2.4. II Vecchio Castello (Eski Şato)	49
3.2.4.1. Estetik Analiz	49
3.2.4.2. Müzikal Analiz	50
3.2.4.3. Teknik Analiz	51
3.2.5. Promenade III veya Çeşitleme II	52
3.2.5.1. Müzikal Analiz	52
3.2.5.2. Teknik Analiz	52
3.2.6. Tuilleries/Disputa d'enfant après jeux (Tuilleries Bahçesi/Oyundan Sonra Çocukların Atışması)	53

3.2.6.1. Estetik Analiz	53
3.2.6.2. Müzikal Analiz	53
3.2.6.3. Teknik Analiz	55
3.2.7. Bydlo (Kağı)	55
3.2.7.1. Estetik Analiz	55
3.2.7.2. Müzikal Analiz	57
3.2.7.3. Teknik Analiz	59
3.2.8. Promenade IV veya Çeşitleme III	59
3.2.8.1. Müzikal Analiz	59
3.2.8.2. Teknik Analiz	60
3.2.9. Ballet Des Poussins Dans Leurs Coques (Yumurtadan Çıkmamış Cıvcıvlerin Balesi)	61
3.2.9.1. Estetik Analiz	61
3.2.9.2. Müzikal Analiz	62
3.2.9.3. Teknik Analiz	64
3.2.10. Samuel Goldenberg und Schmuyle (Zengin ve Yoksul iki Polonya'lı Yahudi)	65
3.2.10.1. Estetik-Müzikal Analiz	65
3.2.10.2. Teknik Analiz	69
3.2.11. Promenade	69
3.2.11.1. Müzikal Analiz	69
3.2.12. Limoges (Pazar Yeri)	70
3.2.12.1. Estetik Analiz	70
3.2.12.2. Müzikal Analiz	70
3.2.12.3. Teknik Analiz	72
3.2.13. Catacombae (Yeraltı Mezarları)	73
3.2.13.1. Estetik Analiz	73
3.2.13.2. Müzikal Analiz	74
3.2.13.3. Teknik Analiz	77
3.2.14. La cabane sur des pattes de poule/Baba-Yaga (Tavuk Bacakları Üzerindeki Baraka/Baba-Yaga)	78

3.2.14.1. Estetik Analiz	78
3.2.14.2. Müzikal Analiz	79
3.2.14.3. Teknik Analiz	82
3.2.15. La Grande Porte de Kiev (Büyük Kiev Kapısı)	83
3.2.15.1. Estetik Analiz	84
3.2.15.2. Müzikal Analiz	84
3.2.15.3. Teknik Analiz	87
SONUÇ	89
KAYNAKÇA	93
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Musorgski	24
Resim 2: Gnomus-Cüce	42
Resim 3: Ballet Des Poussins Dans Leurs Coques	61
Resim 4: Samuel Goldenberg ve Schmuyle	65
Resim 5: Catacombae tablosu	73
Resim 6: Baba Yaga'nın tablosu	78
Resim 7: La Grande porte de Kiev'in tablosu	83



TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Rus Beşeri'nin eserlerinde Oryantalizm akımı	6
---	---



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Promenade ölçüler: 1-6	39
Şekil 2: Promenade ölçüler: 7-12	40
Şekil 3: Gnomus ölçüler: 1-13	43
Şekil 4: Gnomus ölçüler: 38-52	44
Şekil 5: Gnomus ölçüler: 94-99	45
Şekil 6: Gnomus 1-8. ölçüler için tartımsal çalışma tavsiyesi	46
Şekil 7: Gnomus ölçüler: 68-80	47
Şekil 8: Gnomus coda için parmak numarası tavsiyesi	47
Şekil 9: Promenade II ölçüler: 1-3	48
Şekil 10: Promenade II ölçüler: 7-9	49
Şekil 11: II Vecchio Castello ölçüler: 1-5	52
Şekil 12: Promenade III ölçüler: 1-4	52
Şekil 13: Tuilleries, Disputa d'enfant après jeux ölçüler: 1-3	53
Şekil 14: Tuilleries, Disputa d'enfant après jeux ölçüler: 13-19	54
Şekil 15: Bydlo ölçüler: 1-11.....	57
Şekil 16: Bydlo ölçüler: 18-27	58
Şekil 17: Bydlo ölçüler: 54-64	59
Şekil 18: Promenade IV ölçüler: 1-3	60
Şekil 19: Ballet Des Poussins Dans Leurs Coques ölçüler: 1-10	62
Şekil 20: Ballet Des Poussins Dans Leurs Coques ölçüler: 23-28.....	63
Şekil 21: Ballet Des Poussins Dans Leurs Coques ölçüler: 39-42	64
Şekil 22: Ballet Des Poussins Dans Leurs Coques için parmak numarası tavsiyesi	64
Şekil 23: Samuel Goldenberg und Schmuyle ölçüler: 1-4	66
Şekil 24: Samuel Goldenberg und Schmuyle ölçüler: 9-11.....	67
Şekil 25: Samuel Goldenberg und Schmuyle ölçüler: 20-25	68
Şekil 26: Samuel Goldenberg und Schmuyle ölçüler: 26-30.....	68
Şekil 27: Limoges ölçüler: 15-20.....	71
Şekil 28: Limoges ölçüler: 37-40.....	72
Şekil 29: Catocombae bütünü	75
Şekil 30: Con Mortuis in Lingua Mortua ölçüler: 1-8	76

Şekil 31: Con Mortuis in Lingua Mortua ölçüler: 14-21.....	77
Şekil 32: Baba-yaga ölçüler: 1-11	79
Şekil 33: Baba-yaga ölçüler: 25-30	80
Şekil 34: Baba-yaga ölçüler: 95-98	81
Şekil 35: Baba-yaga ölçüler: 207-211.....	82
Şekil 36: Baba-yaga ölçüler: 74-84	82
Şekil 37: Baba-yaga Andante mosso için çalışma tavsiyesi	83
Şekil 38: La Grande porte de Kiev ölçüler: 1-12	85
Şekil 39: La Grande porte de Kiev ölçüler: 30-42	85
Şekil 40: La Grande porte de Kiev ölçüler: 82-92	86
Şekil 41: La Grande porte de Kiev ölçüler: 159-174	87
Şekil 42: La Grande porte de Kiev ölçüler: 43-50	88
Şekil 43: La Grande porte de Kiev için tartımsal çalışma tavsiyesi	88

KISALTMALAR

Yy : yüzyıl
Bkz : bakınız
Op : Opus
No : numara
vb : ve benzeri
pp : pianissimo
ppp : molto-pianissimo
mf : mezzo-forte

GİRİŞ

İyi bir yorumcu: icra ettiği sanat eserini doğru anlayıp, bu eseri teknik becerisiyle ve kendi ruhuyla birleştirerek özgün bir şekilde ortaya koyandır olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda icra edilen sanat eserini ve eseri yaratan sanatçıyı anlamının en doğru yolu: sanatçıyı yaşamına ait tüm etkenlerle inceleyip tanımaktan geçer. Bir besteci olarak Musorgski ele alındığında bestecinin düşünsel dünyası, 19. Yüzyıl Rusya'sının sosyo-ekonomik, sosyo-politik, felsefik, coğrafik vb. etkenleri bu unsurlardandır. Çalışmanın temel amacında bunları öne çıkarmak kaygısı olmasa da, bestecinin anlaşılması ve eserin bütünlüğünün kavranması açısından bu noktalarda değinilmiştir. Toplumsal olaylara bağlı olarak birçok akımın hızla değişerek yaşandığı bir dönemde yaşayan bestecinin, etkilediği veya etkilendiği akımlara ve bestecilere çalışmanın içerisinde yer verilmiştir.

Yenilikçi ve eğitimsiz bir besteci olmasının da etkisiyle: dönemindeki veya daha sonra yaşamış diğer besteciler Musorgski'den ya övgüyle, ya hafife alarak bahsetmişlerdir. Çaykovski'nin Musorgski hakkında söylediği sözler bunu doğrular niteliktedir:

“Hayatımda doğrunun sanat ortamına çekilmeye çalışıldığı bu kadar başarısız, hatalı ve kötü bir girişim görmedim. Her şey yanlış bir temel üzerine oturtulmuş ve gündelik hayatta kullandığımız gerçek sözcüğünün bu türde hiçbir karşılığı yok” (Seroff'tan aktaran Özyazıcı, 2012: 47).

Diğer eğitimli besteciler gibi olsaydı bu kadar yenilikçi olamayacağıyla ilgili görüşler de mevcuttur. Kendisine yapılan acımasız eleştirilerden hiçbir zaman etkilenmemiş, gördüğü, duyduğu, düşündüğü ve hissettiği şeylerden yola çıkarak kural tanımadan bestelemiştir. Aynı zamanda döneminin edebiyatçıları ile de yakın arkadaşlığı olan Musorgski “Boris Godunov” operası başta olmak üzere iyi bir opera ve şarkı bestecisi olmuştur.

Rusya'daki ulusalcı ruhun en önde gelen temsilcilerinden olarak kabul edilen Musorgski'nin ulusalcı yanının gücünü Balakirev'e yazdığı mektubunda şu sözleriyle anlamak mümkündür: “Güvenilir bir canlanma hissediyorum, Rus olan her şey bana aniden daha yakın görünüyor”(Russ, 1992:7).

“Bir Sergiden Tablolar” bestecinin yakın dostu olan ressam Viktor Hartmann'ın ölümünden sonra, Hartmann'ın anısına açılan sergideki 10 farklı tablodan esinlenerek bestelenmiştir. Aynı zamanda Hartmann'ın ölümünün bestecide yarattığı üzüntü de eserin yazılmasındaki etkenlerden birisi olarak görülebilir. Musorgski'nin eleştirmen dostu Stasov'a yazdığı mektuptaki sözleri bunu göstermektedir: “Sayın dostum, ne korkunç darbe bu! Bir at, bir köpek, bir fare yaşayıp giderken...Hartman gibi soylu kişilerin ölmesi!” (Yıldız, 2001:170).

V. Ashkenazy'e göre:

“Belki de eserin anlaşılmasındaki en önemli nokta şudur: “Programlı Müzik” serisi olarak tasarlanmasına rağmen, sonuç olarak sadece betimsel özellikleri olan bir müzik değil aynı zamanda Musorgski'nin ve Rusya'nın karanlık, içe dönük dünyasına bir ışık tutmasıdır. Doğruyu söylemek gerekirse, Bir Sergiden Tablolar dahil Musorgski'nin müziğinin içindeki her şey, anlatının içinde olan bir insanın gözlerinden görülmektedir. İcra eden eğer bunu aklında tutup bu eser içinde ne kadar iyi, kötü, trajedi, abeslik, masal ve gerçekçiliğin olduğunu fark ederse, bestecinin niyetlerini gerçekleştirme yoluna girmiş olacaktır. Tam tersi olarak bu eser eğer basit bir eğlence olarak görülürse, bütün emekler (-ki eser zor bir eserdir!) boşuna harcanmış olup sonuç başarısızlık olacaktır”(1984: X-XIII)

1. BÖLÜM

16. YÜZYILDAN 19. YÜZYILIN SONUNA KADAR RUSYA’NIN GEÇİRDİĞİ SİYASAL VE SANATSAL EVRELER

16.yy sonlarına kadar Rusya’daki müzik sanatı: eski halk şarkıları (aşk, düğün, asker, dans şarkıları) ve Bizans’ın etkisindeki kilise müziğinden ibaretti. 17 yy. başlarında Rus kilise müziği Polonya üzerinden gelen Avrupa’daki çok sesli müzikten etkilenmiş ve bu etkileşim sonrasında kilise dışı müzik canlanmaya başlamıştır.

“Rusya ‘da dinsel müziğin başlangıcı, 988-989 yıllarına dayanır. Prens 1. Vladimir, Kiev’de hristiyanlığı kabul edip, Bizans kilisesinin törenlerini ve ayinlerini kendisine örnek alınca, bu kilisenin koro geleneğini de aktarmış olur. 1672’de Kremlin saray tiyatrosunun kurulması için ülkenin değişik yerlerinden müzisyenler toplanırken, Kiev’deki Ortodoks kilisesinde ilk kez oluşan modern nota sistemi, Çarlık Kilisesine ve St. Petersburg sarayına yayılır. Bundan sonra Ortodoks Rus kilisesinde Kendisine özgü bir dinsel müziğin gelişiminden söz edilemez”(İlyasoğlu, 1994: 167).

Rusya’da batılılaşmanın görüldüğü en belirgin dönem Büyük Petro dönemidir (1672–1725). 1682 yılından itibaren yönetimde olan Çar Petro batıdaki ilerlemeyi fark edip, yeteneksiz gibi görünen Rus halkını canlandırmak, yeniliklere açık bir şekilde batıl inançlardan ve Moskova’nın karanlık havasından kurtarabilmek için, Baltık denizinde Neva nehri kenarına Amsterdam modeli modern bir şehir (St. Petersburg) kurmuş ve başkent yapmıştır. Aceleci ve yapılandırmacı bir kişi olan Çar Petro’nun batıya açtığı kapının Rusya’nın yenilenmesine çok büyük bir katkısı vardır. Çar Petro’dan sonra Alman prensesi Büyük Katerina (1729-1796) ilerlemeci fikirleri benimseyip, yapılacak yeni oluşumları desteklemiştir. Fakat Fransız İhtilali’nin getirdiği hür düşüncenin, kendileri için tehlikeli olabileceğini hissedip desteğini geri çekmiştir. Bu devrimin getirdiği yeniliklerle birlikte din, bilim, felsefe, edebiyat, tiyatro ve müzik gibi alanlarda demokratlaşma görülmüştür. “Müziğin demokratlaşması halk tabakalarının da katıldığı bir müzik yaşamına yönelmek anlamındadır” (Say, 2008: 314).

“Devrim yaklaşırken sanatlar, bu arada müzik gitgide halka iniyor, sarayların ve salonların içindeki bir olay olmakla kalmıyordu. Vatan şarkıları, din dışı kantatlar ve bunların söylenmesinde kullanılan korolar, artık kamu duygularının simgesi sayılıyordu. Besteciler devrime kayıtsız kalmadılar. Devrimin şarkısını söyleyen müzikleri, yeni bir toplum düzeninin getirdiği kaygısız sevinci yansıtıyordu” (Mimaroglu, 2014: 81).

1. Aleksandır dönemi: hüküm süresi (1777–1825). Rusya’nın batılılaşma yolundaki ciddi hamleler dönemidir. Serfliğin (kölelik) kaldırılması konusunda hiçbir girişimde bulunulmamıştır. Oysa 1. Aleksandır daha önceleri serfliği ülke adına bir rezalet ve talihsizlik olarak nitelendirmiştir. Bu yy’da Rus sanatının kendisine has bir kimliği oluşmaya başlamasına rağmen, batıdaki aristokratların egemenliği altında olduğu ve Rusya’nın Avrupa’nın sahnesi haline dönüştüğü görülmektedir.

18 yy. sonları ve 19 yy. başlarına gelindiğinde Rus müzik sanatı İtalyan, Fransız ve Alman müziği etkisindeydi. Sanatsal kimliklerini kazanma isteğiyle bağımsız sanat yapma arayışına giren Rus sanatçılar, başlangıçta sosyal, kültürel ve ekonomik nedenlerle batıyı taklit etmekten öteye gidememişlerdir. Sanatsal anlamda ilk olarak Rus müziği 19 yy’ın yarısından itibaren kimlik kazanıp gelişmeye başlamıştır. Rus sanatındaki en belirgin etkiyi ve yol göstericiliği Rus edebiyatının babası sayılan Aleksandır Puşkin (1799-1837) yapmıştır.

1. Nikolay dönemi: hüküm süresi (1825-1855). Otokrasiyi korumada kararlı olan ve her türlü yeniliğe kuşku ile bakan 1. Nikolay dönemi, yenilikçilerin hayal kırıklığına uğramasına ve tutucuların güçlenip Çar’ın etrafında yer almasına neden olmuştur. Çar Rusya’nın gereksinimi olan temel reformları gerçekleştirememiş, serfliğin artık çağ dışı kaldığı bu dönemde serfliği kaldıramamıştır. 1830 ve 1848 Fransız devrimlerinin yol açtığı liberal havadan korkarak gerici uygulamalara sıkı sıkı sarılıp, zorbalıkla aydınları ve sanatçıları sindirerek yurdunun gelişmesini engellemiştir.

2. Aleksandır dönemi: hüküm süresi (1855-1881). 2. Aleksandır zamanında çarlık yönetimi ve ordusu toprak sahibi soyluların elinde idi. O yüzden köylerde

yaşayan halkın yarısının köle olduğu Rusya’da, köleler ile ilgili reformlar çok zor oluyordu. 2. Aleksandır çıkarlarının zarar göreceği düşüncesiyle muhalefet eden toprak sahiplerinin baskılarına karşı koyarak 1861’de serfliğin kaldırılması kanununa destek verdi. Bu yasa ile toprak sahiplerinin taşınabilir, hareketli mülkü sayılan birçok köle özgürlüğüne kavuştu. Topraklar köylülere satıldı ve 22 milyon köle köylü oldu. Bu reform başarısızlığa uğradıysa da, ayakları üzerinde durabilen bir köylü sınıfı yaratıldı ve emeğin özgülleştirilmesinin ilk adımı atıldı.

1. Nikolay ve 2. Aleksandır zamanı Rus sanatının altın dönemidir. Edebiyatta Turgenyev, Dostoyevski ve Tolstoy gibi realist¹ sanatçılar o dönemdeki Rus hayatı ve insanını eserlerine mükemmel bir şekilde yansıtmışlardır. Çaykovski ise Rus müziğinin en iyi örneklerindendir ve aynı zamanda Modest Musorgski’nin yaşamı da bu döneme rastlar.

Rus ruhu edebiyatta, müzik ve güzel sanatların her dalında aşk, acı ve ölümü bir duygu dünyası olarak işlenmiştir. Günlük yaşam resimlerinde 1860’lardan sonra gerçekçi eğilimler hakim olmuş, ilerici ressamlar çağın can alıcı sorunları olan adaletsizlik, serflik, çocuk işçiliği, kadınların hor görülmesi, yoksulluk gibi konuları işleyerek dikkat çekmişlerdir.

1870-1880’lerden sonra sanatta daha olumlu bir hava esmeye başlar. Acılarla dolu dünyadan yavaş yavaş çıkılmış, halk artık kurban değil, güçlü bir özne haline gelmiştir. Folkloru, halkın doğa ve evren anlayışına, şiirsel ve müzikle anlatıma önem verilerek toplumsal sorunlar bütün olarak ele alınmıştır. Artık suçlama değil tahlil vardır. Batı ve doğu arasında yerleşen Rusya, bu iki kültürün ayrımında kaldığı için doğu müziği daima Rus bestecilerinin ilgisinde olmuştur. Bestecilerin bu ilgisi 19. yy’da Rus topraklarında yaşayan halkların kültür ve folkloruna verdiği değerle “Rus oryantalizmi”² diğer adıyla şarkiyatçılık adı altında ön plana çıkarmıştır. Rus

¹ Gerçekçi kişi. Realizm: Gerçekçilik akımı.

²Kökeni güneşin doğuşunu ifade eden Latince “Oriens” sözcüğüne dayanmaktadır, coğrafi manada doğuyu göstermekte kullanılmıştır. Kelimenin içerdiği ve Doğu’ya yönelik Batılı ön yargısının karşısı olarak, Batı’ya yönelik Doğulu ön yargısı anlamında da “oksidantalizm” terimi türetilmiştir.

Beşleri'nin eserlerinde görülen oryantalizm akımının örneklerini, Sultanova'nın 2012 yılında İdil Dergisi'nde yayınlanmış makalesinin 193. sayfasındaki bir tablo ile örneklendirilebilir:

Besteciler	Yaşam yılları	Eserleri
A.P.Borodin	1833 – 1887	Çar İgor operasında Uvertür ve Poloveç sahneleri, Orta Asya stepleri, İkinci Senfonisinin birinci bölümünün yardımcı partisi
C.Cui	1835 – 1918	Kafkas esiri operası
M.A.Balakirev	1837 – 1910	İslamey piyano fantezisi, Şark romansları
M.P.Musorgski	1839 – 1881	Bir Sergiden tablolar eserinin bazı parçaları, Hovaşına operasından “Acem kızlarının dansı”
N.A.Rimski – Korsakov	1844 – 1908	Sadko operasının bazı sahneleri Şehrazad senfonik süiti Altın horoz operası

(Tablo 1: Rus Beşeri'nin eserlerinde Oryantalizm akımı)

1.1. Ulusalçılık ve Rusya’da Gelişen Diğer Akımların Sanata ve Musorgski’ye Etkisi

Rusya’da yaklaşık yarım asır devam eden toplumsal olaylar olurken sanatın her dalında değişimler ve olgunlaşma olmuştur. Toplumda ulusallığın öne çıkmaya başladığı dönemdeki müziğin kökleri halk müziğidir ve toplumun temel müziği olarak görülmektedir. Siyasal gelişmeler, devrimler ve toplumsal hareketler sonrasında şehirleşmenin artması ile folklorik müzik kitlelerden uzak, belirsiz ve temelsiz bir hal almaya başlamıştır. Halk müziğinin yalnızlaşmaya başladığını keşfeden romantik dönem bestecileri hazine gibi olan halk şarkılarını, danslarını, ağıtlarını kendi eserlerinde işlemeye başlamışlardır. Halk müziği monodik olduğu için bestecilerin köklü formülleri içinde asimilasyona direnmiş ve alışılmadık armoniler gelişerek güçlü eserler ortaya çıkmıştır. Böylece ulusal müzik: romantik dönem Rus bestecileri elinde yerel tını ve armoniyle, taklitten uzak, toplumsal yaşamın anlatıcısı olarak ulus içinde hak ettiği yeri almış ve dış çevrelerde de tanınması mümkün olmuştur. Rusya’da bu yüzyıl müziğinde çeşitli formlar üretilmiş ve her besteci kendi üslubunu ortaya koymuştur. Halk kültürüne duyulan ilgiyle birçok besteci kendisini nasyonalist (ulusalcı) doğrultuda ifade etme gayreti içinde olmuştur. Bu doğrultuda bakıldığında, ulusal besteciler şarkı ve operalarında, Rus yaşam ve konuşma biçimlerini tam olmasa da işlemişlerdir. Rus Beşleri’yle birlikte Çaykovski’de ulusalcı olarak görülmüş fakat sadece Musorgski gerçek bir popülarist³ ve realist besteci olarak ulusalcılığı pekiştirmiştir. Ulusalçılık akımının filizlenmesine sebep olan Fransa bestecileri, halk müzikleri yerine geleneksel aristokrat müzikleri üretmişlerdir. Rusya’da Ulusal hareketin gelişmesini temsil eden ve Uluslar arası değerde eser veren ilk büyük besteci Mihayil İvanoviç Glinka’dır ve ardından Aleksandır Dargomijski gelir.

Rus müziğine genel olarak bakılırsa: Rus ortodoks müziği ve Bizans kilise müziğinin etkisinin yanı sıra slav ırkının tüm kolları ile birlikte Kafkas, Moğol ve Tatar kültürünün etkisi vardır. Armonik olarak kısaca incelediğimizde: majör-minör sistemindeki alışılmış üçlü aralık kuruluşundan farklı olarak uzak doğu modlarının

³ Halkın çıkarlarını savunan kişi. Populizm: Halkçılık.

etkisiyle dörtlü ve beşli artmış ikili armonik majör-minör aralıklar dikkat çekmiştir. Ritm, melodi, armoni ve orkestra dili bu sayede zenginleşmiştir. Bu etkiler Rus müziğini Avrupa müziğinden farklı kılarak, sıra dışı bir gelişim yönü sağlamış ve egzotizmin⁴ sınırlarını zorlamıştır.

Rus bestecileri arasında ulusalcılık akımından en az etkilenen Aleksander Skryabin (1872-1915) olmuştur. Skryabin daha çok soyut müzik üzerinde durmuş teosofik⁵ ve mistik⁶ düşünce ile kendisine armonik bir dil geliştirmiştir. Son dönem piyano müziğindeki deneysel armonik dil ile kendisini romantik bestecilere ve empresyonizme yakın bulmuştur. Rus sembolist⁷ akımı bestecileri arasında da gösterilmektedir.

Daha önce de bahsedilęi gibi 19 yy. batı dünyasında büyük değişimlerin yaşandığı ve toplumsal olayların çok karışık olduğu bir dönemdir. Batı, sanayideki gelişme ve kapitalizm⁸ karmaşası içinde uğraşırken, Rus aydınları ülkesinin ilerlemesinin önünde engel olarak duran toprak köleliği ile uğraşmaktaydılar. Hantallaşmış düzenin değişmesi için çaba göstererek, batının ilerlemesini takip ediyorlardı. Bununla birlikte Rusya’da gelişen düşünce akımları, kölelik sorunu ve mutlakiyet yönetiminin getirdiği sıkıntılar vardı. Bu sorunlara çözüm arayan aydınlar, Rusya’nın geleceğini Batıcılık ve Slavcılık ayrımı ile tartışmaya başladılar ve kendi aralarında ikiye bölündüler. Batıcılık yanlıları, batının kültür ve birikiminin değerlendirilmesi gerektiğini, Slavcılık yanlıları ise, ülkenin gelişimi için ulusal değerlere sahip çıkılması gerektiğini savunuyorlardı. Doğu Avrupa Slavları ve Rus Slavları arasında bir dil ve kültür hareketi olarak Panslavizm⁹ gelişti.

⁴Ritm melodiler veya enstrumanlardaki uzak diyarlar veya antik zamanların atmosferini oluşturan yeni biçimlerle ortaya çıkan eğilim.

⁵ Tanrı, insan ve evren ilişkisi.

⁶ Tanrıya duygu ve sezgilerle ulaşma yoludur.

⁷ Realizmi reddeden, insanın iç dünyasına ve duygularına önem veren bir akımdır. Dış dünyayı sembollerle anlatma yoluna gitmiştir.

⁸ Avrupada ortaya çıkan sermayenin ekonomiye hakim olduğu rejim.

⁹ Slav ırkıdan olan herkesi tek bir çatı altında toplama siyasetidir.

1861’de Çar II. Aleksandr’ın desteklemesiyle liberalizm¹⁰ öne çıkmıştır. Paylaştırılan toprakların vergisinin bireyden değil, bütün olarak köyden istenmesi herkesi birbirine karşı sorumlu olmaya itmiş, dolaylı şekilde köylüleri birlik, beraberlik, bütünlük ve eşitlik duygusuna yani egalitarianizm’e götürmüştür. Bu uygulama başlarda yardımlaşma ve beraberlik için iyi gibi görünse de, komşularla ve komşu köylerle bağlantıların kopmasını getirmiştir. Bu gelişmelerle hayal kırıklığı yaşayan aydınların yaratıcılıkları, ülkenin toplumsal siyasi koşulları altında şekillenerek 1860’lı yıllarda görülen Rus radikalizminin¹¹ temeli olan Rus Nihilizmi¹² kendisini göstermiştir. Nihilizme edebiyat üzerinden örnek verilirse: 1862’de Turgenyev’in “Babalar ve Oğullar” adlı eserinde “Bazarov” karakterinde karşılığını bulur. Eserde batılılaşan babalar kendi zamanları içinde günün kötülüklerinden uzak durarak, günlük gelişmelere dikkat vermişlerdir. Bazarov’la baba arasında kuşak çatışması, ortam ve görüş farklılığından oluşmaktadır. Bazarov her şeyi yok sayan, toplumun dayattığı bağlardan kurtulmak gerektiğini savunan oğuldur ve tam bir nihilisttir. “Nihilizm İnsanı ruhsal doğası olmayan, biyolojinin basit bir ürünü olarak değerlendirir”(Russ, 1992: 8).

1870’li yıllara doğru nihilizm yerini popülizme bırakmıştır. Popülizm geleneksel kültürün temeli olan Rus köylüsünün hak ettiği yere ulaştırılmasında, burjuva düşüncesinin ve salon adamlarının karşısında işçi, halk ve köylü kesiminin savunulmasıdır. Değişim sürecinde yitirilen değerler, kendisine yapılan çağrılar duyamayacak kadar içine kapanmış olan toplumun sorunları, geleceğin belirsizliği, populistleri tarihsel ve toplumsal konularla ilgilenerek çözüm aramaya itmiştir. Narodnik¹³ gelişmeler: Herzen ve Belinski’nin fikirlerini etkileyen, Nikolay Çernişevski ile başlamış, özgürlük, adalet ve eşitlik konusunda sınıf mücadelesi ruhunu geliştirmiştir. Çernişevski toplumdaki köklü değişimler sanatla birlikte gelişebilir felsefesinden yola çıkarak, değişimin eşiğinde olan topluma her yönden yol gösteren yazıları ile sosyalist bir toplum yaratılmasını hedeflemiştir. Populistler materyalist¹⁴

¹⁰ İfade, inanç, mülkiyet basın özgürlüğü. Serbest fikirlilik.

¹¹ Kökten, köklü yada aşırı nitelikteki değişiklikleri savunan görüş.

¹² Hiçlik duygusu.

¹³ Köylüyü haklarını aramak yönünde uyandırma.

¹⁴ Maddecî.

değildir, kapitalist olmayan Rus yaşamında aranan ahlak ve politika seviyesini yükseltip, sanata ışık tutmuşlardır. Çernişevski'nin yaşadığı dönemi değilde daha ileriye görerek yazdıkları Musorgski'yi etkilemiştir.

Rus aydınlarının üzerinde durduğu, köylülerin sustuğu ve gelişmeleri kavrayamadığı ortamda klasizme karşı gelişen 1840'larda romantizm¹⁵ gelişmiştir. Klasizm ile romantizme tepki olarak da realizm doğmuştur. Aynı dönemde ilerleyen panslavizm yerini 1860'larda nihilizme bırakmış, 1870'lerin populizmi ve 1880'lerin felsefe tarihi boyunca dogmatizme¹⁶ karşı gelişen septisizmi¹⁷ ise yerini 1890'larda sosyalizme bırakmıştır. Bütün akımların hızlı geliştiği dönemde yaşayan Musorgski tek gerçek müzikal populisttir. Onun müziğinin diğer bestecilerle kıyaslanamayacağı, ayrıca diğer (yazar, şair, yorumcu, ressam) entelektüellerle ortak noktaları ve arkadaşlığı vardır. Dönemindeki düşünürler mantık, bilimsel teori ve bilimsel felsefeye yönelerek, idealist düşüncelerini açıklamışlardır. Bu doğrultuda 1868'de Musorgski'nin Rimski-Korsakov ile ilgili söylediklerinde bu düşüncelerini görürüz. "Alman düşündüğünde önce teori belirler ve daha sonra ispatlar, Rus kardeş önce ispatlar ve teoriyle kendisini eğlendirir"(Russ, 1992:9).

Realizmin doğuşu ve öncü Rus yazarları ile Rus sanatındaki kimlikleşmeden söz edilmeye başlanmış, Gorki, Turgenyev, Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Çehov Realizmin büyük yazarları ve öncüleri olurken, Rusya ilk defa bir sanat akımına kendi kimliği ve sanatçılarıyla öncülük yapmıştır. Bu yazarlar Rus halkının içinde bulunduğu durumu gerçekçi bir biçimde anlatırken, dünyanın geldiği noktaya siyasi açıdan da bakıldığında evrensel eserlere dönüşecek bir gerçekçilik üslubu yakalamışlardır. Realizmin Rus yazarların öncülüğünde doğması ve gelişmesi, sonraki yüzyılları da etkilemiş ve kendi içlerinde hızlı değişimler yaşamışlardır. Realizmin diğer sanat dallarında ulaştığı gücün etkisi o çağın müziğinde daha azdı. Besteciler şarkılarını, operalarını ve senfonik şiirlerini çoğunlukla bir yazıdan yararlanarak bestelerler. Buna karşılık 19 yy. Rus yazarların eserlerinden esinlenerek opera besteleyen Rus bestecisi

¹⁵ Duyguların özgürce ortaya çıkarılması akımı.

¹⁶ İnanççılık.

¹⁷ Şüphecilik, kuşkuculuk.

yoktur. Bunun sebebi olarak realizmin müzikte 20. yy başlarına kadar yaygın bir akım olamamış olması düşünülebilir.

20. yy'ın başlarında 1. Dünya savaşı (1914), çarlığın ortadan kaldırılması (Şubat-1917) ve Bolşevik isyanı (Ekim-1917) gibi siyasi gelişmeler yaşanmıştır. Çernişevski'nin kısmen de olsa etkisinde kalan Lenin, romanlar, kavramsal ve kuramsal eserler yazarak halkı aydınlatan 19. yy'ın realist yazarı Tolstoy için 80. doğum yılında yazdığı beş makalede “Rus Devriminin aynası Tolstoy'dur” demiştir. Aynı zamanda bu söz beş makalenin bulunduğu kitabın adıdır.

Musorgski'nin de realist olduğu düşünüldüğünde gerçekçilik kısaca şu şekilde açıklanabilir: insanı, toplumları, yaşayış biçimlerini, doğayı tüm yönleriyle ele almaktır. Gerçekçilik: gerçekte insanla birlikte doğan sanat akımlarının vazgeçilmez bir parçası olarak görülür. Sanat akımları gelişip ilerlediği gibi zamanla yozlaşıp bozulabilir. Akımlar birbirlerine tepki ile doğarlar, toplumsal değişimle kılık değiştirerek karşımıza çıkarlar fakat gerçek her zaman aynıdır şeklinde açıklanabilir. Gluk'a (1714-1787) göre müzikte gerçekçilik: “Etkililik yolunda her kuralı çiğnemek ve bir an besteci olduğunu unutmak demektir”(Yıldız, 2001: 79).

2. BÖLÜM

RUS BEŞLERİ VE MUSORGSKI'YI ETKİLEYEN BESTECİLER

2.1. Rus Beşleri

Milly Balakirev başkanlığındaki beş bestecinin oluşturduğu Beşler Okulunun kuruluşu 1857 tarihine rastlar. Ulusçuluk ülküsünde birleşen ve müzik sanat çevresinde “Radikaller” olarak da anılan bu grup bestecilerinin her biri farklı alanlarda eğitim almış ve amatör kişilerdir.

Milly Balakirev, Cesar Cui, Nikolay Rimski- Korsakov, Aleksandır Borodin, Modest Petroviç Musorgski'nin oluşturdukları grup, müzikte Rus ulusçuluğunun temsilcileridir. Balakirev ve arkadaşlarını ortak noktada birleştiren en önemli unsur halka inerek vatanseverliği daima canlı tutmak olmuştur. Geniş bir kesim tarafından Ulusal Rus müziğinin babası sayılan Glinka'nın yöntem ve yenilikleri üzerinden Rus müziğini güçlendirmişler, kompozisyonlarında: müziği sözlerden bağımsız olarak etkili ve seçkin anlatıma ulaştırıp milli bir sanat yaratmışlardır.

Bu bestecilere çalışmalarında, sanat eleştirmeni, tarih uzmanı ve ulusalcılık savunucusu Vladimir Stasov (1824-1904) daima destek vermiştir. Dini ve din dışı müziğin oluşumunda yerel seslerin sanatları için en önemli unsur olduğu kuralında birleşen amatör besteciler, tutucu çevrelerin yoğun eleştirilerine maruz kalmışlardır. Rubinstein'in ulusal akıma karşı kurduğu 1859'daki Rus Müzik Kurumu, 1862'deki St. Petersburg Konservatuarı, 1866'da açılan Moskova Konservatuarı batı tekniğinde çalışıyor ve Avrupa geleneğini sürdürüyorlardı. Buna karşı, Balakirev başkanlığında birleşen Beşler grubu Özgür Müzik Okulunu kurmuşlardır. Yaş sınırlaması olmadan parasız eğitim veren okulun giderleri verdikleri konser gelirleri ile karşılanmıştır. Bu iki grup arasındaki soğuk savaşı yumuşatan P.I. Çaykovski olmuştur. Klasik biçimlere bağlı olan Çaykovski: eserlerinde otantik halk ezgilerinden yararlanarak onları batı tekniğine göre işlemiştir. Ulusalcılar ve Çaykovski'nin ortak noktaları hazineleri olan halk ezgileridir.

Ulusal Rus besteciler yazdıkları eserleri ve Rus müzik kültürüne getirdikleri yenilikleri ile sadece kendi ülkelerinde değil, diğer ülkelerde de ulusalcılıkta müziğin etkisini anlatmışlar, birçok ülkede birleşen besteciler kendi ülkeleri ile ilgili arayışlara girmişlerdir. Bunun en belirgin örneği olarak: Fransa’da Fransız Altılıları ve ülkemizde Türk Beşleri olarak gösterilebilir.

2.1.1. Mily Balakirev (1837-1910)

1837’de Nijni Novgorod’da doğmuştur. Babası yoksul düşmüş bir soyludur. Müzik yeteneği farkedilen Balakirev Moskova’ya eğitimi için gitti. Ulubişev adında çok zengin bir müzikseverin desteğini almaya başladı. Ulubişev’in evinde çok geniş kitaplığı, nota kolleksiyonu ve özel orkestrası vardı. Tüm imkanlarından yararlanan Balkirev, Ulubişev’in özel orkestrasını 14 yaşında iken yönetti ve kitaplığından yararlanarak müzik kültürünü ilerletme olanağı buldu. 1855 yılında koruyucusu onu Petersbug’a götürerek Glinka ile tanıştırdı.

Balakirev matematik ve doğa bilimleri öğrenimi görmüştür. Glinka: Balakirev’i hukuk öğrenimi almasına karşın sanatla ilgilenen ve eleştirmenlik yapan Vladimir Stasov ile tanıştırdı. İyi bir yazar, eleştirmen ve derin bir müzik kültürü olan Stasov’un St. Petersburg’daki evi aydınların toplantı yeri idi.

Stasov 1867 yılında St. Petersburg Etnografya sergisinde, şefliğini Balakirev’in yaptığı konserin ardından şöyle der: “Rus bestecilerinin küçük ama güçlü kümesi, ne kadar fazla şiire, hisse yeteneğe ve beceriye sahip” (Michels, Vogel, 2015: 423).

Balakirev’in ilgisi önce orkestra’ya sonra piyanoya yönelmiştir. Tamara ve Rusya senfonik şiirleri ile piyano için bestelediği İslamey fantezisi, Kral Lear Uvertürü, İspanyol, Çek ve Rus temaları üzerine Uvertürleri, Glinka’nın bir teması üzerine İspanyol serenadı, Glinka’nın “Çar’a Adanan Yaşam’ı” üzerine fantezi, birçok mazurka, scherzo, noktürn ve valsleri vardır.

2.1.2. Cesar Cui (1835-1918)

Napolyon ordusundan ayrılarak Rusya'ya yerleşen bir Fransız subayı olan baba ve Litvanyalı bir annenin oğlu olarak Litvanya'nın Vilnius kentinde dünyaya gelmiştir. Müzik eğitimi az ve teknik bilgileri sınırlı olan Cui, Balakirev ile 1857'de bir ev toplantısında karşılaşmış ve birlikte çalışmalar yapmışlardır. Dargomijski'nin evinde tanıdığı genç bir subay olan Musorgski'yi Balakirev ile tanıştırmıştır. Balakirev'in teşviki ile "Kansaslı Köle ve William Racclift" adlı operalarını Heine'nin trajedilerine (trajik şiirler), "Angela" isimli operasını ise Victor Hugo'nun oyununa dayalı olarak bestelemiştir. Dargomijski'nin Taştan Konuk operasına üvertür besteleyerek, 1917'de Musorgski'nin "Sorochinsky Panayırı" operasını tamamlamıştır. 300 kadar şarkı, keman sonatı ve piyano parçaları vardır.

Bu eserler eleştirmenlerden duygusal derinlik açısından eksik görüldüğü doğrultusunda eleştiri almıştır. "Rusya'da Müzik" adlı kitabı Avrupa'da çok beğenilmiş ve Rus müziğinin batı dünyasında tanınmasını sağlamıştır. Generalliğe kadar yükselen Cui, askerliğinin yanında ek çalışma olarak yürüttüğü müzik dünyasında diğer bestecilere göre silik kalmıştır. Eserlerinin diğer üyelerin eserleri kadar milliyetçi olmadığı söylenir.

2.1.3. Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908)

Novgorod'da dünyaya gelen, Deniz subayı Korsakov, beşler grubunun en genç olanıdır. St. Petersburg Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atandığında Balakirev'in öğrettiklerinin dışında bir bilgi birikimi yoktu. Kendisini yetiştirmek ve eksikliğini tamamlamak amacıyla büyük bir gayret ve cesaretle yoğun bir şekilde çalışarak Beşlerin en usta bestecisi olmuştur. Bilgilerini dostlarıyla paylaşmış kendisinden sonra gelecek kuşağa da yol göstermiştir. Bestecilik yönüyle çok başarılı olan Korsakov beklenmeyen ritimleri, halk ezgilerini ustalıklı orkestra eserlerine yerleştirerek armoni zenginliği yaratmıştır. Ayrıca dostlarının eserlerini gözden geçirerek düzeltmeler yapmıştır. A. Borodin Prens Igor operası ile 3. senfonisini tamamlayamadan ölmüştür.

Bu eserleri Aleksandır Glazounov tamamlamış, orkestralamasını ise Korsakov yapmıştır. Musorgski'nin Boris Godounov operasında yaptığı düzenlemeler ile bu eserin bugün tanınmasını sağlamıştır. “Müzik Yaşamım” adlı otobiyografisinde işini, tutkularını, başarı ve başarısızlıklarını, beşlerin hikayesini sadelik içinde anlatmıştır. Korsakov dünyada Rus Paskalya Üvertürü, Şehrazat ve İspanyol Kapriçyosu gibi orkestra eserleri ile tanınsa da, asıl kimliği operalarında belirir.

“Operalarında Musorgski'nin gerçekçiliğinden ya da Borodin'in Doğulu aykırılığından uzak bir dünya vardır. Gerald Abraham'ın yazdığı gibi: Öyle bir dünya ki, yarı gerçek yarı tabiatüstü” (Büyük Kompozitörler, 1963:170).

2.1.4. Aleksandır Borodin (1833-1887)

St. Petersburg'da dünyaya gelen Borodin, müzikte kendisini amatörden biraz daha iyi olarak görürdü. Kendisini Balakirev'e şöyle tarif etti “Meçhul kalmaya çalışan bir pazar bestecisiyim” (Büyük Kompozitörler, 1963:132).

Keskin zekası ve kuvvetli hafızası ile beste çalışmalarının yanında tıp, cerrahi, botanik ve kimya alanlarında ihtisas yaptı. Profesör Zinin'in dikkatini çeken Borodin, patoloji ile tedavi doktoru oldu. Kimya alanında çalışması, gelişmesi ve araştırma yapması için Heidelberg'e gönderildi. Orada piyanist Katerina ile tanışması, kimyanın haricinde müzik alanında da başarılı çalışmalar yapmasını sağladı. Katerina ile Chopin ve Schumann'ın piyano müziklerini tanıdı. Yurduna döndükten sonra Balakirev ile tanışarak Balakirev'den kompozisyon öğrendi ve beste yapmaya başladı. Biçimsel açıdan batılı olmasına karşın aslında özünde doğunun etkisi vardır. Eserlerinde Rus, Türk, Tatar, Moğol, Çerkez ve Gürcü sesleri ile uçsuz bucaksız bozkırlarda acımasız doğada iç içe yaşayan diğer insanların sesini birlikte işlemiştir. Si minör senfonisi Avrupa'da ilk Rus eseri olarak çok beğenilmiştir.

“Alfred J. Swan'ın belirttiği gibi: “Borodin, Batı Avrupa'nın müzik tarlasını Rus sabanı ile süren ve bu toprağa Ulusal Rus müziğinin, ileriki yıllarda eşsiz

güzellikteki çiçeklerin fişkıracığı tohumlarını serpen ilk Rus bestecisidir” (Yıldız, 2001: 56).

Prens İgor operası için çok araştırma yapmış ve bitirebilmek için gayret etmiş fakat rahatsızlığı nedeniyle bitirememiştir. Ölümünden sonra eseri Korsakov ile Glazinov tamamlamış ve sahneye konulmuştur.

Eserleri arasında Prens İgor, Miada operaları, si minör 1. senfoni, la minör 2. senfoni, 3. senfoni (bitmemiş), Orta Asya Çöllerinde adlı senfonik şiir, yaylı çalgılar için dördü ve beşli, onüç şarkı ve küçük piyano parçaları vardır.

2.1.5. Modest Petroviç Musorgski ve Müziğinin Özellikleri (1839-1881)

“Musorgski’nin hayatını anlatan bir roman ancak Dostoyevski gibi bir yazarın kaleminden çıkabilir. Bu bahtsız adamın uğradığı talihsizliklerin, çektiği acıların bir eşine Dostoyevski’nin romanlarından başka yerde rastlamak mümkün değildir”(Büyük kompozitörler, 1963: 143). Dostoyevski’nin Musorgski’ye “Rusya’nın gerçek ruhu” demesinde büyük bir gerçeklik payı vardır. Dağınık bir yaşamı olan Musorgski 21 Mart 1839 da Pskov’un Toropets bölgesindeki Karevo köyünde geniş toprakları olan asil bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babasının annesi köle olduğu için damarlarında köylü kanı taşıyordu. Musorgski küçük yaşlarda sinirli ve dadısının anlattığı peri masallarının genişlettiği hayal gücü ile hayalperest, sanki ayrı bir dünyada bambaşka varlıklarla yaşayan bir çocuktur. Annesi ile başladığı piyano çalışmalarında kısa sürede yeteneğini ailesine gösterdi. Yedi yaşında Liszt’in küçük piyano eserlerini, dokuz yaşında John Field’in (1782-1832) konçertosunu çalıyordu.

Musorgski o günlerini yazdığı otobiyografisinde kendisinden şöyle bahseder: “Çocukken dadımla baş başa geçen günlerde, ondan hemen her akşam masallarımızı dinlerdim. O masalları dinleye dinleye daha küçük yaşta yurt sevgisi, halk sevgisi yüreğimde yer etti. Rusya’nın taşına toprağına, kentlisine, köylüsüne, candan gönül bağladım. Bu sevgi bir volkan ateşi gibi sardı benliğimi”(Yıldız, 2001: 64).

Daha sonra St. Petersburg'a yerleşen aile onu Alman Lisesine gönderdi. Adolf Von Henselt'in öğrencisi olan ve şehrin en iyi öğretmeni olarak kabul edilen Alman pedagog Pole Anton Herke'den özel piyano dersleri aldı. Herke Musorgski'yi Avrupa piyano müziği ile tanıştırtıp onu kusursuz bir piyaniste dönüştürdü, fakat kompozisyon konusunda hiçbir girişimde bulunmadı. Musorgski sıradanlıktan uzak, bilgin yapısıyla vaktini daha çok felsefe, tarih ve yabancı dilleri öğrenmek için kullandı. Almanca ve Fransızca'yı tam olarak, Latince'yi ise okuduklarını anlayacak kadar öğrendi. Alman lisesini bitirdikten sonra, babasının isteği ile harp akademisine girdi ve subay olarak Çar'ın muhafız alayına atandı. Muhafız alayının aşırı disiplini ile bulunduğu yerdeki zorlu ortam, sert hava ve doğa koşulları onu olumsuz etkilemesine rağmen hayatının en güzel günleri de bu döneme rastlar. Alayda sıkılgan ve sessiz genç Musorgski, kendisine güvenli, kibirli, Fransızca kelimelerle konuşmasını süslediği tarzı ve iyi piyanistliği ile artık yeni bir kişi olmuştur. Piyano çalışmalarına ve beste denemelerine kışla dışında devam etti. İlerleyen zamanlarda müzikteki düzenli çalışmasını engelleyecek alkolizmin temellerini attı.

Musorgski asker hastanesinin kurmay kadrosunda çalışan Aleksandr Borodin ile tanıştı. Beşler grubu gönüllüleri ile yeni yaşamı da burada başladı. Beşler grubunun toplanmaya başladığı 1857 yılında Aleksandr Dargomijski, Cesar Cui, Mily Balakirev ve Vladimir Stasov ile görüşmeye başladı. Balakirev ile birlikte Beethoven, Schumann, Schubert, Glinka gibi bestecilerin eserlerini çalışarak, batının bestecilik tekniği hakkında belli bilgiye ve görüşe ulaştı. Balakirev Beşler grubuna huysuz, sert, inatçı ve acımasız bir şekilde yaklaşıırken, Musorgski'ye karşı daima tedbirli olmuştur ve bu şüpheli önyargı hep devam etmiştir. Balakirev Musorgski'ye Rus halk şarkılarını araştırması için tavsiyelerde bulunarak, enstrumantal, senfoni ve sonat formu çalışmalar yapması için desteklemiştir.

İlk eserlerini sadece piyano için vermeye başladı fakat pek önemsenmedi. Müziği daha yoğun çalışabilmek ve yaşayabilmek için askerlikten ayrıldı. Daha önce bahsedildiği gibi köleliğin kaldırılması kanunu (1861) ile toprakları elden gitmiş ve aile hayatı bozulmuştu. Küçük bir gelirle büro memurluğu yapmaya başlayan Musorgski,

1863'den sonra zamanını müzik çevresinden daha çok edebiyat ve felsefe çevresinde geçirmeye başladı. Melankolik yapısı ile yaşadıkları ve yıllar içinde şekillenen kişiliği ile daha anlaşılabilir bir hal almıştır. Musorgski, Balakirev'e ruhundaki yaranın derinliğini Lord Byron'un¹⁸ Manfred'inden¹⁹ etkilendiğini yazarak anlatıyordu. Mektubunda "O yüce ruhun çektiği acılar (...) Nasıl isterdim Manfred olmayı! (...) Tam anlamıyla Manfred'leştim: ruhum etimi kemirmeye başladı"(Yıldız, 2001: 67).

1860'lı yılların Rus aydınlarını coşturan liberal ulusçuluk akımının önde gelenlerindendi. Musorgski ulusalcı ruhun müzik sanatının kalıpları ve armoni kuralları ile ölçü içine alınamayacağını anlatmaya çalışmıştır. Yaşadığı yıllarda radikalliğinin yanında iç dünyasında karmaşa yaşayan, yakın arkadaşlarının tanıyamadığı, güç anlaşılan, kısacası topluluk içinde yalnızlığı ve anlaşılabilirliği yoğun yaşayan Musorgski, eğitilmiş bestecilere göre müzikteki karışık teknikleri anlayıp kavramaktan yoksun bir besteci idi. Eserlerindeki farklılık, diğer besteciler tarafından akılsızlık, bilgisizlik ya da budalalık göstergesi olarak yorumlanıyordu. Çaykovski Musorgsky'nin ifadelerindeki sadeliğe hayran kaldığı halde, ona nefretle bakarak her zaman müziğinden aşağılayarak söz etmiş ve ağır eleştirilerden kaçınmamıştır. İkisinin de Puşkin hayranı olmaları ortak noktalarıdır. Çaykovski, kendisine ve sanatçılara destek veren Nadeshda von Meck'e yazdığı mektupta Musorgski'yi şu sözleriyle aşağılamıştır:

"Musorgski'yi ümit vermeyen bir besteci olarak görmekte haklısın. Diğer Rus bestecilerin içinde dikkat çeken bir yapısı var. Doğası oldukça dar, kalitesiz, acemi ve kaba... Cehaletiyle övünüyor... Ama O gerçek ve saf bir yetenek! Musorgski besteciliğindeki tüm yanlışları kapatmak için farklı bir dilden konuşuyor. Güzel olabilir ama acemice" (Emerson, 1999: 155)

¹⁸ Lord Byron (George Gordon Byron: 1788-1824) İngiliz Şiir, roman, oyun, gezi kitapları yazarı. Manfred oyun olarak yazdığı eseridir.

¹⁹ Manfred: Dramatic poem (Tiyatro oyunu biçiminde bir şiir). Manfred bir oyundan çok baş kişinin üç perde boyunca sürdürdüğü uzun bir monologdur. Toplumun dışladığı Manfred Alp dağlarındaki şatosunda oturmaktadır. "The strong curse which is upon my soul"dan (Ruhumda ki güçlü lanet)" den söz eden Manfred'in tek isteği unutmaktır. Neyi unutmak istediğini bilemeyiz. Ama Manfred, Byron'un baba bir kız kardeşi Augusta'yla enest söylentisine değinircesine konuşur, sevdiği kadından söz ederken daha sonraları, hep insanlardan uzak durduğunu, sevdiği tek kişinin her açıdan biçimiyle, yüz çizgileri, gözleri, saçlarıyla tıpkı kendisine benzeyen bir kadın olduğunu söyler.

Musorgski'de Borodin'in klasik kurallara bakışı, Korsakov'un orkestrasyon ustalığı yoktur. Cui Beşler grubu ulusalcılığının özüne varamamış, Balakirev batılı romantiklere bağlı kalmıştır. Mussorgsky ise ağır eleştirilere rağmen batı müziğinin hiçbir akımı ve okuluna bağlı kalmadan kendi tarzını yaratmıştır. Grup içinde piyanist olarak beğeniliyor fakat yaratıcılığı küçümseniyordu. "Balakirev, eleştirmen Stasov'a yazdığı bir mektubunda Musorgski ile ilgili 'yarım aptal' demiştir.

Stasov'un Balakirev'e yazdığı mektupta ise daha acımasız eleştiriler yaptığı görülür:

Musorgski benim için kim? Şu ana kadar Musorgski'den, müziğinin gerçek derinliği ve özelliğini anlatacak tek bir söz duymadım. Onunla ilgili herşey renksiz ve anlamsız. Benim için de o tam bir aptal, dün onu dövebilirdim. Eğer Beşler grubundan kovulup, zorla tutulduğu zümreden uzaklaştırılsaydı ve kendi isteğiyle ayrılıp serbest kalsaydı ot gibi çiğnenirdi. Onun içi tamamen boş"(Seroff, 1968: 60)

Beşler grubunda ülkülerinden uzaklaşma, anlaşmazlıklar ve kopmalar görülmeye başlamıştır. Musorgski bu konudaki düşüncelerini Stasov'a 19 Ekim 1875 de şöyle yazarak ifade etmiştir: "Güçlü Öbek'imiz artık bir beyinsiz hainler yığına döndü"(Yıldız, 2001: 69).

Gördüklerini, duyduklarını, hissettiklerini katıksız ve olduğu gibi müziklendiriyor, kendisini kişilerin değil kitlelerin ilgilendirdiği düşüncesiyle çalışmalarını sürdürüyordu. Halk olgusuna büyük önem veren bestecinin müzik bilimcisi sıfatı ile söylediği sözler düşüncelerini gösterir niteliktedir: "Tıpkı teker teker insanlarda olduğu gibi, büyük topluluklarda da hiç kimsenin keşfedemediği hazineler gizlidir... Onları aramalı, bulmalı ve işlemeliyiz. Sanatçının vazifesi bu hazinelerin yerini bir bakışta keşfetmek, iç alemlerini tetkik etmektir... Esasen bundan daha büyük bir saadet de olamaz"(Büyük kompozitörler, 1963:146). Halkın sakın, kızgın veya isyancı vb. gibi tüm ruhsal durumlarını ifade de şaşılacak bir başarı göstermiştir. Örneğin çocukları betimlerken adeta çocuklaşır: onlarla oynar, gevezelik eder, darılır ve somurturdu. Toplumun her katına inerek, sanat çevresiyle (edebiyat, resim, felsefe,

tiyatro) içi içe olarak, gözlemleri ile daha çok şarkı ve opera alanında eserlerini oluşturmuştur.

20 yy. başlarında Avrupa’da Musorgski müziği, Ulusalcılık kavramı altına sığmış barbarlık ve tuhaflıkta direnen bir çirkinlik örneği olarak görülüyordu. Oysa eserlerini Rus halk müziğine özgü gam, ezgi, ritm ve armonisini doğal haliyle kullanarak, toplu söylenen şarkıların homofonik ya da polifonik okunuşlarını dikkate alarak yazmıştır. Musorgski’nin yenilikleri 20 yy. müzik diliyle de kaynaşmaktadır.

Eserleri düzensiz, kaba, tuhaf, kulağa hoş gelmeyen ezgi ve ritimlerle donatılmış bulunarak akademik denetimlerden geçirilip, düzeltilmiş, parlatılmış ya da başka bestecilerin yaptığı değişikliklerle dinleyiciye ulaşmıştır. Eserlerinin çok azı bestecinin kendi yazdığı biçimde tanınmaktadır. Bestecinin gerçekçiliği ile dram müziğine eğilimli içgüdü, onu en güzel şarkılarını oluşturmaya ve yeni bir müzik dili yaratmaya doğru götürmüştür. Aynı zamanda “Güneşsiz” şarkı bütününden başka “Hovanşçina” operasını ve “Bir Sergiden Tablolar” piyano eserini gerçekçiliğin doruğuna vardığı sırada bestelemiştir. İki akım özelliklerini bir bütün olarak yaşayıp eserlerine yansıtabilen besteci, romantizm ile realizmi bir arada uygulayabilecek olgunluğa ulaşmıştır. Gelecek için de izlenimciliğin (empresyonizm) tohumlarını atan Musorgski için izlenimciliğin ilk bestecisi olduğu söylenir. “Kullandığı armonik dille izlenimciliğe yaklaştığı doğrudur, ama bu yenilikleri izlenimcilik bilinci ile gerçekleştirmiş değildir”(Say, 2003: 437).

“Rus Beşleri ya da güçlü küme olarak tanımlanan kümenin öncüsü, Novotor’ların ve Ulusal Rus işi halk dramının baş yaratıcısı Musorgski’dir. Ayrıca Musorgski Rus İzlenimciliğinin kurucusu olarak gösterilmektedir. Musorgski, sanatında gülünç ve acıklı öğeleri aynı ustalıklarla biçimlendirmiş ve bu özelliklerinden dolayı dünya opera literatürünün büyük ve yaratıcı kişilikleri arasında yer almıştır”(Özyazıcı, 2013: 8).

Yaşamı ve olayların ayrıntılarını ince duyuş ve sezgileri ile notaya tekrarsız alan bestecidir. Anlatmak istediklerinde tekrar, çeşitleme veya geliştirme azdır. Çünkü hayat hiçbir zaman aynı şekilde tekrarlamaz bakışıyla her söyleyeceği şeye bir anlatım

biçimi uygular. Eğer tekrar varsa bile, farklı zamanda farklı özellikteki kişi (bilgin, saf, deli, akıllı), acı sevinç, üzüntü, öfke, coşku, sevgi ve nefret hep yeni şekilde kılık değiştirerek karşımıza çıkmaktadır. Eserlerinde doğallık ve belirginliği çok yüksek anlatım gücüyle uygulamış, 1860'lı yılların toplumsal havasını diğer grup üyelerinden daha farklı ve iyi anlatır. Doğruluk, dürüstlük yaşamının ve sanatının şaşmaz prensibidir.

Arkadaşlarının “aşırı devrimci” diye ondan uzaklaşmaları, Musorgski'nin yaşamını etkileyen nedenlerden birisi olsa da, gerçekçi yanıyla oluşturduğu eserleri ve sanatındaki evrim Debussy kanalıyla su yüzüne çıkmıştır. Debussy, Musorgski'yi bir dahi olarak şöyle tanımlar:

“Onun yarattığı izler daima onu sevenlerin ve seveceklerin aklında kalacaktır. İkimizdeki iyiliğe hiç kimse onun kadar derinden dokunamaz. Musorgski eşsizdir ve öyle kalacaktır. Çünkü sanatı basit kurallar içermez ve yapay değildir. Hassasiyet hiç bu kadar sade ve bir o kadar da saf olmadı. Sanatı vahşi bir yaratığın hisleriyle yarattığı müzik gibi”(Seroff, 1968: 136-137).

Resim sanatında ise, Musorgski ile Hollanda'lı büyük ressam Vincent Van Gogh (1853-1890) arasında hem kişilik, hem de sanat açısından inanılmaz benzerlikler vardır. Eserlerindeki ortak konu yoksul halk olan her iki sanatçı da devrimci ve akademik eğitim almamışlardır. İkisi de alkol düşkünü ve hasta idi ama kusursuz eserleri ile insan ruhunun derinliklerine gerçeklerle inebiliyorlardı. Musorgski için bahsedildiği gibi Van Gogh'da resim sanatında empresyonizmin öncülerindendir ve ikisi de genç yaşta ölmüştür.

Musorgski sonrasındaki Rus bestecilerden hiç birisi onu izlememiştir. Stravinsky de Musorgski gibi akademik eğitimden geçmemiş ezgi, ritim, armoni ve biçim yönüyle kurallara uymamış, içinden geldiği gibi bestelemiştir. Bu durumda Musorgski'den bir Rus değil, Fransız etkilenmiştir. Armoni ve form esnekliği açısından Musorgski'nin Rusya'da başlattığı akım Fransa'da devam etmiştir. Musorgski yeni müziğin kapılarını aralamış ve müzikte empresyonizmin öncüleri olarak kabul edilen

Fransız besteciler Debussy ve Ravel, Musorgski'nin izinden gitmişlerdir. Aynı zamanda Çeklerin Musorgski'si diye tanınan Leos Janacek'de (1854-1928) Musorgski yolundan giden bir bestecidir.

Musorgski, 1864 yılında yazmaya başladığı Salambo operasından üç yıl sonra vazgeçerek 1863-1867 arasında sanatsal şarkılar bestelemiştir. 1868'de Gogol'un güldürüsü "Evlenme'yi" bestelemeye başlamış, Çarlık rejiminin dolaylı baskısı yüzünden, bir perde besteledikten sonra bundan da vazgeçmiştir. 1869 yılında metnini Puşkin'den aldığı Boris Godunov'u yazmaya başlamıştır. Yenilikçi özellikleri ile Çar'ın İmparatorluk tiyatroları tarafından yadırganan ve reddedilen bu eser bestecinin düzenlemelerinden sonra (1871-1872), St. Petersburg'da Marinsky tiyatrosunda 27 Ocak 1874 yılında sahnelenmiştir. Eser çok beğenilmesi üzerine 20 kez ard arda sahnelenmiş fakat besteci yeni müzik dili ve geleneklere ters düşen armonisi ile eleştirilmiştir. Balakirev ve Korsakov'un tam olarak anlayamadıkları görülen eserin Stasov yıllarca savunucusu olmuştur. Eser daha sonra birdenbire sahneden kaldırılmış ve nedeni üzerinde çeşitli yorumlar yapılmıştır.

Musorgski yakın arkadaşı olan ve onu daima destekleyen Nadezha Opochinin'nin (Temmuz 1873) ve ressam arkadaşı Victor Aleksandrovich Hartmann'ın (Ağustos 1873) ölümüyle çok sarsılmış, hayatı anlamsız bulmaya başlamıştır. Nadezha, Opochinin Aleksandr ve Vladimir Opochinin'in kız kardeşidir. Musorgski Boris Godunov operasını bestelediği süre içinde Opochinin ailesi ile birlikte yaşamıştır ve Aleksandır, Musorgski'nin birkaç defa devlet dairesinde iş bulmasını sağlamıştır. Musorgski'nin kendinden 18 yaş büyük olan Nadezha'ya ilgi duyup duymadığı bilinmez ama çok sayıda eserini ona ithaf etmiştir. 1874'de bu çalışmaya konu olan Bir Sergiden Tablolar adlı piyano eserini bestelemiştir.

Musorgski'nin hayatında talisizlikler arka arkaya gelmiş, etrafındaki kişiler tuhaf davranışlarından ve dış görünüşünden dolayı ondan uzaklaşmışlardır. Maddi sıkıntısının had safhaya ulaştığı zamanlarda bestecilikten para kazanamayacağı kaçınılmaz hale gelmiştir. Anton Rubinstein bestecinin görünüşünden öylesine nefret

duymuştu ki: “bu dilenci kılıklı adamın bir notasını bile çaldırmak istemediğini söylüyordu” (Büyük Kompozitörler, 1963: 145). Musorgski’nin eserlerini duyurabilmesi için başka bir şansı da yoktu.

Musorgski hiç evlenmemiş, hiçbir bayana özel ilgi duymamıştır. Bir arkadaşına yazdığı bir nota bakılırsa evlenmekten çok çekindiği anlaşıyor ve şu sözlerle bunu anlatıyordu: “Bir sabah gazetelerde kafama bir kurşun sıktığımı ya da kendimi astığımı okursan, inan ki bir gün önce evlenmişimdir” (Yıldız 2001: 70).

Devrimci özelliği ile geleneklerin hantallığından kurtulmaya çalışması, üstesinden gelemediği engellere yenik düşmesi, servetini kaybetmiş bir soylunun yokluk içindeki günleri, 1865’de annesini kaybettikten sonra köksüzlük duygusunun yoğunlaştığı, bilinmezlik içindeki günlerini kendi yalnızlığıyla yaşamıştır. 1879 yılı bunalımlarının doruğa ulaştığı yıldır. O yılın yazında şarkıcı Darya Leonova’ya Güney Rusya turnesinde eşlik etmiştir. Bu turnede notaya alıp almadığı bilinmeyen büyük bir müziksel resim “Karadeniz’de Fırtına” adlı doğaçlamasını çalmıştır. Çok sevdiği yazar Dostoyevski’nin ölümü (9 Şubat 1881) ile sarsılan besteci, yazarın anısına yapılan törende son kez piyano ile doğaçlama yapmıştır. Yaşamının son yıllarını alkole bağımlı olarak, “delirium tremens”²⁰ bunalımları ve sara nöbetleri ile geçirmiştir. Kısa süre sonra ard arda geçirdiği krizlerle hastalanarak siroz, kronik böbrek ve omurilik iltihaplanması sıkıntıları yaşayan Musorgski, Nikolayevski asker hastanesinde 28 Mart 1881’de ölmüştür. Ressam İlya Repin (1844-1930) Musorgski’nin son halinin portresini hastanede yapmıştır. (Bkz. Resim 1)

²⁰ Genelde alkoliklerde görülen beyinde akut yetmezlik sendromu. Duygu bozukluğu.



(Resim 1: Musorgski)

Musorgski St. Petersburg’da Tihvin Mezarlığında gömülüdür. 1935-1937 yılları arasında Rus yönetimi mezarlıkta yaptığı düzenleme ile mezarların yerlerini değiştirmek zorunda kalmıştır. Fakat yalnızca mezar taşları taşınmış, gömüler yerlerinde kalmıştır. Musorgski bugün bir otobüs durağının altında yatmaktadır.

2.2. Chopin, Schumann, Liszt'in Yenilikleri ve Musorgski'ye etkileri

2.2.1. Frederic Chopin (1810-1849)

Varşova yakınlarında bir köyde dünyaya gelen Chopin'in sanat anlayışı tam anlamıyla yaşanmışlığın ifadesidir. Vatanının Rus baskısı altında olduğu yıllarda geçirdiği çocukluğu, vatan şarkılarını, ülkesindeki kadınların melankolik ezgilerini, toprağı döven çizmelerin sert ritmini hafızasına hapsederek ülkesinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Ayrılırken arkadaşlarının hediye olarak verdiği gümüş kese içindeki bir avuç Polonya toprağı, onun daima vatan aşkını sıcak tutmuş ve Polonezlerini de bu aşkla bestelemiştir. Yaşadığı anların ruh halleriyle, insan ve sevgi figürünü şiirsel biçimde işlemiştir. İnsandan insana geçen sıcaklık, yakınlık ve dostluk, duyguları zengin ve özgür doğaçlama yeteneğinin göstergesidir. Chopin'in Nocturne'leri kendilerine özgü ritimleriyle seslendirildiğinde, başka bir müzik türünde hissedilmeyen duygu seli insanın ruhuna işler.

“Chopin'in Nocturne'lerinin uğultulu bas çizgilerinde bestecinin düşlerini, bilmecelere çözüm arayışlarını, karasızlıklarını, beklide yaratılışın gizlerine dalışlarını sezeriz. Yükselen ezgiler ise, zaman zaman fırtına çağrılarını da duyururlar, parlak renkli havalara da dönüşürler ama sonunda hep kendi iç alemlerine çekilirler” (Pamir, 2000: 84).

Chopin eserlerinin çoğunu piyano için yazmış, besteciliğinde kendisi ve piyano bir bütün olarak, kendi başına şiir dolu dünyasında yaşamıştır.

“Bel Canto”²¹ ları ile ünlenen İtalyan besteci Vincenzo Bellini'nin tarzını çok beğenen, armoni ustası Chopin'in yazı tekniği kendinden sonraki bestecilere ışık tutmuştur. “Chopin, dikey yazıyı olağanüstü biçimde kırık akorlar halinde accord plaque²², accord brise²³ kullanarak, kendisinin yaratabileceği güzellikte ve kudrette melodileri Chopin Cantilene²⁴ altına yerleştirdi”(Haybat, 2008:7)

²¹ 17-19.yy arasında kullanılan güzel şarkı söyleme tekniğidir (yazarın notu).

²² Tüm sesler aynı anda basılmış.

²³ Sesler ardı ardına basılmış veya kırık akor.

²⁴ Melankolik içerikli melodi. Chopin'in yazısında tema oluşturmak için başvurduğu bir yöntem.

Piyanoda son derece çevik ve gevşek parmak tekniği, esnek ve rahat bilek tekniği, yumuşak kol adalelerinin kullanımı ve pedal kullanımında teknikler geliştirmiştir.

Chopin 18 yy. İtalyan operası, 19 yy. Rossini operalarından etkilenmiş, Mozart'ın eşliklerinden zengin arpejler oluşturmuştur. Chopin eserlerinde çok defa tekrarlanan ana ezgi, kesin ölçüler, sade akor yürüyüşleri içinde ilerlerken, birden ritim ve armonide çözülme ile beraber süslemeler gelişir. Süslemelerle zenginleşen eser yeni anlam ve boyut kazanır. Kromatizmi, ezgi ile eşlik arasında kaynaştırmayı isteyen polyritimleri,²⁵ hemiolaları,²⁶ çifte ruh halinin, ikili düşüncelerin ortaya çıkması ve bu tür düşüncelerin müziğinde ardı ardına duyulması, nocturne,²⁷ mazurka²⁸ ve etüdlerinin bazılarında ton kullanımına fazlasıyla yansımıştır. Müziğindeki bu özellikleri her koşul altında korumaya çalışmıştır.

Piyanoda kullanımında sol el eşlikleri ritmik bakımdan genellikle süsleme melodilerinin aralarına girer ve sol el ritminin yaygınlaşmasına asla izin verilmez. Piyanoyu kullanımın önemi ortaya çıkar. Ritminin yanında armonisi, ruh hallerini yansıtan dalgaları, mavi tını diye adlandırdığı esin anını yakaladığında, renklerin sanatına dönüşür. Burada armonik yapıyı oluşturan süsleme sanatı, piyanoya hafif dokunumu, akıcılığı, nüansları, ton değişimleri, kontrollü ayrıntılı pedal kullanımını gerektirebilir ve yorumcunun anlatımı devreye girer.

Chopin geleceğin Fransız müziğine ışık tutmuştur. Chopin'in etkisi sadece romantik dönem bestecilerinde değil aynı zamanda izlenimci bestecilerden Faurre, Debussy, Ravel'in müziğinde de görülür. Reger, Prokofief, Bartok ve Schönberg Chopin inceliklerinden yararlanmışlardır. 19. yy Rus atonal müziğin sınırındaki bestecilerinden Anatoly Lyadov ve Skryabin ilk dönem bestelerinde doğrudan

²⁵ Aynı anda bir elin sekizlik notalar çalarken diğer elin üçleme notalar çalması gibi(yazarın notu).

²⁶ 3/8'lik ya da 6/8'lik ritimlerde, normal figürlere karşı ağır vuruşların senkoplarla kaydırılmış olduğu figürasyon(Pamir, 2000: 88).

²⁷ Gece müziği.

²⁸ Çiftlerin daire oluşturarak yaptığı Polonya halk dansı. Kendisine özgü ayak ve topuk vuruşlarıyla, geleneksel gayda müziğinin eşliğinde oynanan bir dans türüdür.

etkilenmiştir. Skryabin çocukluğunu Chopin sevdası ile geçirdiğini “Geceleri Chopin’in yapıtlarını yastığımın altına koymadan uyuyamazdım” diyerek açık bir şekilde anlatmıştır.

Musorgski’ye Chopin’in etkisi Ulusalcılığı olmuştur. Chopin’in Polonya tutkusu, ülkesine özlemi, ulusal kültürüne bağlılığı ve kültürünün içinden gelen halk ezgilerini piyano ile birleştirerek canlandırması, Musorgski’nin Rus folkloruna saygısı ve topraklarından hiç ayrılmamış olması. Chopin’in yaşadığı vatan özlemi ve içindeki burukluğu, Musorgski’nin ise topraklarına sıkı sıkı sarılarak yaşaması ve Rus aşkına örnek olmuştur.

2.2.2. Robert Schumann (1810-1856)

Saksonya Zwickau’da doğan Schumann ilk gerçek ve romantik bestecidir. Alman yazarlarla, kendiside yazar ve yayıncı olan babasının kitapçı dükkanın da yaptıkları dost toplantılarında iç içedir. Çok genç yaşta edebiyat, şiir ve felsefe öğrenmiştir. Schumann’ın karmaşık duygu dünyasında yarattığı edebiyatı ve müziği, duyguları uyarma ve kışkırtma gücüne sahiptir. Schumann müziğinin gerçeklerden kaçış, hayal dünyasına dalma, derin özlemler, kaygı, acı, gerilim, bezginlik, gizem ve mistizm²⁹ başlıca etkenleridir. Romantik müzik Schumann için büyük çabalar gerektiren bir karışımdır. Bunun için öncelikle gerekli olan, duygularındaki yoğunlukla dış dünyaya bakışı, günlük olaylar, sohbetler, yazılanlar ve okunanlardır. Ruh hallerini yansıtmayan müzik, sanat değildir görüşü ile Schumann: “Müziğe özgü elemanlar: müzikle akraba olan düşünce elemanlarını taşıyabildikleri oranda, yapıt şiirsel ve plastik elemanlarla dolacaktır. Müzisyenin hayal gücünün ve algılama yetisinin keskinleştiği oranda yapıt yükselecek etkisi ve dokunaklılığı artacaktır”(Pamir, 2000:110) demiştir.

Piyano öğretmeni Friderich Wieck’in kızı piyanist Clara Wieck ile evlenebilmek için çok mücadele vermiş olan Schumann, parmaklarını güçlendirmek için yaptığı bir mekanizmayı hatalı kullanması sonucunda parmak sinirlerine zarar verince,

²⁹ Topluma kendi sistemine göre ahlak ve Allaha ulaşmayı anlatan düşünce tarzı.

piyanistlik hayallerinden vazgeçerek besteciliğe ağırlık vermiştir. Schumann besteciliğinin yanında 1834’de çıkarmaya başladığı “Yeni Müzik” dergisi, genç romantiklerin güçlerinin birleştiği nokta olmuştur. Yazıları ile burjuva kesiminin müzik seviyesinin yükselmesinde payı çoktur. Chopin’in yükselişinde destek olması, herkese karşı Berlioz’u savunması, Brahms’ın dehasını kabul ederek öne çıkarması, sezgilerinin ve dürüstlüğünün ifadesi olarak karşılanmıştır. İlerleyen zamanda yapıcı eleştirileri ve analizleri ile “Phalestins”³⁰ dediği tutuculara karşı savaşıp, kendisini tutuculuğa karşı duran genç kuşağın lideri olarak görmüş ve değerine inandığı eserleri savunarak halka yaklaştırmaya çalışmıştır. “Davidsbundler”³¹ adını verdiği dostları Wieck, Knorr, Stephan, Heller, Mendelssohn, Berlioz, Liszt ve Wagner Schumann’ı desteklemiştir. Schumann Carnaval başlıklı eserini Davidsbundler marşı ile bitirmiş, ayrıca 18 parçadan oluşan Op.6 piyano eserine de Davidsbundler dansı adını vermiştir. Schumann eserlerinde sanatsal yapılanma ve anlatım teknik ustalığın önüne geçmiş, biçimde ise klasik şemadan uzaklaşmıştır. Aşırı duyarlı bir psikolojik yapıya sahip olan Schumann Kinderszenen, Carnaval, Noveletten süitleri ile romantik sanatın doruğuna ulaşmıştır.

“Schumann gazetelerde çıkan yazılarını ve müzik dergisindeki yazılarını değişik şiirsel isimlerle imzalardı. (F.) Florestan, (E.) Eusebius veya (R.) Meister Raro. Bir bakıma böylece kişiliğindeki bölünmeyi, üç zıt tipi yansıtıyordu. Florestan, ateşli, cesur, mücadeleci kimliğini; Eusebius, derin, düşünceli, zarif, duygusal yönünü; Mister Raro ise dengeleyici, bilge yanını temsil ediyordu. Raro nadir anlamında Clara ve Robert isimlerinin birleşiminden ortaya çıkan **Clararobert** kelimesiydi”(Feridunoğlu, 2005: 93).

Kreisleriana süitinde iki karşıt duygu tam olarak görülür. Eusebius ve Florestan. Pamir’e göre: Schumann sanatının taşkın gerilimli niteliğinden Almanya yararlanamamış Schumann’ın parçalanma, ayrışma ilkesine dayanan sonat biçimini Liszt devir almış, Fransa’ya götürmüş ve Cesar Frank’ında katkısıyla klasik bir örnek oluşmuştur. Bundan da önemli olan Schumann’ın fantastik tını-şiiirleri olmadan Debussy’nin ve izlenimciliğin düşünölemeyeceğidir(2000: 120).

³⁰ Filistinliler.

³¹ David’in Dostları.

Musorgski'nin Bir Sergiden Tablolar eserini karakter veya anlatıcı parçalardan oluşan bir süit olarak tanımlarsak, Schumann'ın Phantasiestücke (Clara için uzun zaman duyduğu acıları anlatır), Carnaval, Kreisleriana (Schumann bu eseri için: Garip müzik, çılgın müzik demiştir) Humoreske, Arabesque v.b. süitlerini Tabloların yol göstericisi olarak tanımlayabiliriz.

2.2.3. Franz Liszt (1811-1886)

Macaristan Raiding'te dünyaya gelmiştir. Prens Esterhayz'ın saymanı olan babası, amatör piyanist ve kemancıdır. Oğlunun ilk derslerine başladığında onun büyük bir yetenek olduğunu fark edince, Prensinde desteği ile babası Liszt'i Viyana'ya götürerek, Beethoven'ın da öğretmeni olan Salieri'den bestecilik, Karl Czerny'den piyano dersleri almasını sağlamıştır. Küçük yaşta büyük başarılar kazanan Liszt piyano virtüözlerinin en parlağı, besteciliğı ve şefliğı ile tanınmış piyanonun Paganini'si olarak bilinen bir Romantik dönem bestecisidir.

Paganini Liszt'in itici gücü olmuş ve çalgısının tüm sınırları aşan, üstün bir parlaklığa ulaşması için gayret etmiştir. Piyanoyu orkestra olarak düşünmüş, orkestra renklerinin piyanoya nasıl aktarılabileceğini bulmuş, orkestra renklerini aktardığı piyanoda duygulu ezgiler yanında göz kamaştırıcı teknik kurallara yer vermiştir. Piyanoda iki elle yapılan trilleri, yaylılarda olduğu gibi glissando tremolo'yu piyanoya uygulamıştır. Geniş gam ve arpejler kullanıp, bunları iki el arasında bölerek büyük sıçramalar yapan, saldırgan, fiziksel güce yer veren, aşırı akrobatik pasajlara yönelebilen piyano yazısı kullanmıştır. Geliştirdiğı teknikler ve yenilikler ile yeni bir ekol kurulmuştur. Liszt'in piyano tekniğine dayanabilecek piyano mekanizmaları geliştirilmiş, kuyruklu piyanonun renk, direnç ve dinamizm nitelikleri artırılmıştır. Chopin'in yumuşak piyano çalma tekniğine omuz ve sırt adalelerininide katarak kol tekniğini geliştirmiş, omuz ve üst kol rahatlığı sağlayarak çalışma tüm vücudu dahil etmiştir. Bu durumda parmaklar sadece iletkenlik görevini yapacaktır.

Liszt cesur ve sonsuz düş gücüyle 20 yy. müziğini hazırlamayı başarmıştır. Liszt de Chopin gibi doğaçlama ustasıdır fakat yöntemleri farklıdır. Liszt kendisine verilen bir tema üzerine, Kendisine has teknikleri ile anında ezgiyi genişletip dinleyiciye sunup sonrada hemen notaya dökabilen bir sanatçıdır. Chopin ise doğaçlaması üzerinde günlerce düşünüp, düzeltmeler yaparak sonra notaya almıştır.

Liszt kendisine ait yüz onüç eserle, başka bestecilerin üç yüze yakın sayıdaki eserin transkripsiyonları, opera parafrazları, piyano uyarlamaları yapmış ve tanınmasını sağlamıştır. Liszt ileri yaşlarda biyografisini yazan Lina Ramann'a "Notalar, konserler ve yazı yazmakla geçen hayatım klasik olmayan bir biçimde, beş perdelik bir trajediye benzer"(Feridunoğlu, 2005: 106) demiştir.

Haydın, Schubert ve Brahms gibi Macar halk türkülerinden yararlanmış, ayrıca Macar çingene modlarını kullanmış, Chopin ve Berlioz'un müzik dilinden beslenerek Macar rapsodileri ve Macar danslarını bestelemiştir. Macar halk ezgileri ile çingene müziğini birbirinden ayırmak gücü ve Liszt eserlerinde iki tip çingene modu işleyerek tek bir akorla bulunduğu tonalitenin dışına çıkabilmiştir. Bartok bu buluşundan yararlanmış Macar halk ezgileri ile çingene müziğini birbirinden ayırmış ve Macar folklorunu özgürlüğüne kavuşturmuştur. (1. tip çingene modu altere edilmiş: artmış ya da eksilmiş dördü minör gam parçası, 2. tip çingene modu ikili ve altılıyı içeren majör gam parçasıdır.)

"Serge Gut, ansiklopedik çalışmalarında, Liszt'in müzik dilini irdelerken 1883-84 yapıtları ile Debussy, Ravel, Max Reger, Richard Strauss, Bartok ve erken dönem Schönberg'i esinlediğini belirtir. Bu düşünce çizgisine göre" Liszt klasik Viyana üslubuyla bestelemeye başlamış, İzlenimci, dışavurumcu akımlardan sezgisel olarak geçerek, 20.yyın müziğine ışık tutan bir 19. yy. bestecisi olmuştur"(Pamir, 2000: 140).

Liszt çok sayıda ülkede konserler vermiş bir besteci olarak yaşadığı dönemdeki toplumsal sürecin çelişkilerini yaşamış Hristiyan sosyalizmi ile

özdeş olmuş ve Tanrısal olan duyguların ancak müzikle dışa vurulabileceği inancına sadık kalmıştır. Bilim adamı Albert Einstein Liszt için:

“Franz Liszt doğuştan devrimci, özgür fikirli bir bohemdi. Romantik müzisyenler arasında hiç kimse onun kadar bağımsız ve dünyevi ilişkiler içinde olmamıştır. Hiçbir müzisyen onun kadar virtüozitesinin zaferini tatmakla birlikte zamanın dini inançlarına da yakın olmamıştır. Liszt yine de iç dünyasında yapayalnız ve vatansız kalmıştır”(Feridunoğlu, 2005:111).

Liszt Macar halk ve çingene müziğini canlandırması, eserler vermesi, programlı müzik konusundaki ustalığı, modern müzik yazılımları ve piyano teknikleri konusunda Musorgski'nin esin kaynağı olmuştur. İkisinin toplumsal çalkantıların çok olduğu ve devrimler kuşağında yaşamaları, bu konudaki düşüncelerinde benzerlik getirmiştir. Liszt Moskova konserinde Musorgski'nin eserlerini incelemiş, beğenmiş, kendisini davet etmiş fakat Musorgski Stasov'un teşviğine rağmen gidememiştir.

3. BÖLÜM

BİR SERGİDEN TABLOLAR

3.1. Viktor Alexandrovich Hartmann'ın Yaşamı, Musorgski ile Arkadaşlığı ve Tabloların Bestelenmesi

V. Hartmann 1836'da St. Petersburg'da doğmuştur. Erken yaşta babasını kaybeden Hartmann'ı, L. Hemilian ve ünlü bir mimar olan kocası Alexandra Hemilian büyütmüş ve desteklemişlerdir. St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi alan Hartmann, resim çalışmalarını mimarlığının yanında ustalıkla ilerletmiş, yağlı boya ve kara kalem resimler yapmıştır. Dönemindeki sanatçıların Rus sanatını durgunluktan kurtarmak için gösterdikleri çabayı, Hartmann mimarlık sanatında göstermiştir. 1864-1868 yılları arasında Avrupa'yı dolaşmış, katedraller ve mimari güzelliğe sahip binaları inceleyip çizimler yapmıştır. Mimari stilinin tipik bir örneği olan Mamontov basın evi binası yıkılmış ve bugün yüksek kalitedeki mimarisinden geriye eser kalıp kalmadığı bilinmemektedir. Vladimir Stasov 1870 yılında Hartmann ve Musorgski'yi tanıştırmış, milliyetçi duygularla ulusal rus sanatını ilerletmek isteyen çok samimi iki arkadaş olmalarını sağlamıştır. Musorgski'ye aynı yıl "Çocuklar" ve "Köşe" isimli şarkıların dekor ve kostümlerle sahnelenmesi fikrini Hartmann vermiş ve Musorgski bu şarkıları Hartmann'a ithaf etmiştir. Boris Godunov operasındaki çeşme sahnesi de yine Hartmann'ın tavsiyesidir.

Ulusal rus resim ve mimarisi için gayretlerini hızlandıran Hartmann, 4 Ağustos 1873'de aniden anevrizma rahatsızlığı ile hayata veda etmiştir. Üç yıl sürebilen bu samimi arkadaşlık sonrası Musorgski arkadaşının ölümcül durumunu fark edip bir şeyler yapamamanın suçluluğunu yaşamaya başlamıştır. Bu duygularını Stasov'a yazdığı mektubunda şu sözlerle anlatmaktadır: "Sayın dostum, ne korkunç darbe bu! Bir at, bir köpek, bir fare yaşayıp giderken... Hartmann gibi soylu kişilerin ölmesi!" (Yıldız, 2001:170).

Musorgski'nin Hartmann'la ilgili anılarını anlattığı ve ölümünden duyduğu üzüntüyü anlatan Stassov'un eşi Madame Stassova'ya yazdığı mektubun tam metni:

“Sevgili Madam Stassova:

Çok sevgili ve cana yakın Madame,

Dün Melikhov'un evine yapılan ziyaret kafamda bir nevi müzikal endişeler oluşturdu. Khovanchina eserimdeki çalışmalarımın hızlanmasına rağmen, bu mektubum Viyana'da takılıp sana ulaşamayacaktır. General Stassov'un Viyana'ya gidemeyeceğini öğrendiğimde üzüntülerim sevince dönüştü çünkü bu seyahat, kendisini sevenler tarafından önlendi. (Viyana'ya gitmemesi için kendisine yalvardım) Sevgili madam konusunda: eminim ki onu Avrupa'da bir yerlerde bulacağım. Ancak bu sevincim, bizim çok sevgili dostumuz Vittiushka Hartmann'ın Moskova'da anevrizmadan öldüğünü öğrendiğimde alt üst olup üzüntüye dönüştü. Keder! Keder! Zavallı ıstırap çeken Rus Sanatı! Victor Hartmann'ın Petrograd'a son ziyareti sırasında biraz müzik yaptıktan sonra, ikimiz Furshtatskaia sokağına yürüyüşe çıktık. Kavşakların birisinde soluksuz durdu ve bir evin duvarına sırtını dayadı. O anda fazla önemsemeyip, böyle şeylerin sıkça olup olmadığını sordum. (Evet sıkça oluyormuş) Kafasını dağıtmak için saçma bir şeyler söyledim ve önce yavaş daha sonra biraz hızlanarak yolumuza devam ettik. Ben de nefessizlik ve aptal taşikardiyi yaşadığım için, bunların sadece heyecanlı insanların ortak hastalığı olduğunu düşünmüştüm, fakat çok yanılmışım. Hartmann'ın iyi günlerinde yeteneği öyle fişkırıyordu ki, başkasının ona yanaşması mümkün değildi. Onunla yaptığım son sohbetimi hatırlıyorum (nasıl unutabilirim ki?). O, hoşuma giden Rus stilinde yapılan bir inşaat projesi göstererek, hassasiyetlerimi teselli ediyordu. Bu proje onun söylemekten keyif aldığı soylu “Rus Stili” tarzına, günümüz ihtiyaçlarını karşılamasına rağmen sadık kalmıştır. Yani, kendi projelerini gerçekleştiriyordu. Kafası Moskovalı Mamontov için yaptığı Rus stilinde bir evin inşaatı ile meşguldu. Fakat Hartmann'ın bu işi bitirip bitirmediğinden emin değilim. Ölümün lanet olası ziyareti gerekli mi, değil mi, mağdurlarını durumlarına bakmaksızın kesip biçiyor. St. Petersburg Vedomosti'ye kısa bir requiem (ağıt) göndermek zorunda olacağımı hiç düşünmemiştim. Eğer dahiler mantar kadar bol olsaydı hiç fena olmazdı. Fakat biliyorsundur ki, yerel dahilerin çoğu, bildiklerini çok-bantlı cesetlerden alan toy ve ahmaklardır. Halk dilinde: aralarında ne et, ne burun, ne de beyin hücresi yoktur. Gerilimi hissetmek için bunları bir düşün: o ‘a la Markov’ evler: Letnii (Bahçeleri)'ndeki çan kulesi: Viyana Fuarı'nda bütün dünyayı karşılayan merdivenler! Bunları Moskova Ulusal Tiyatro binasının kaba inşaatı ile bir karşılaştır! Ve düşün: Hartmann daha ne kadar çok yapabilirdi! O, yetkililere sessiz ve dikkat çekmeden ipucu verip Maryinsky ahırının tavan çökmesini

engelleyen, binlerce canı kurtaran Hartmann'dır! Yetkililer, buna inanmadıkları gibi göstermelerine rağmen, tavanı sağlamlaştırdılar. Ve Hartmann'ın tek yaptığı, yukarıya bakmak idi. Tabii ki, pur şans! Bunlar, bir sanatçının yaratıcılık güçleri ile ilgili olmayabilir: fakat aynı zamanda, temel yapılışının bir parçasıdır. Güzel sesler her zaman güzeldir: ve bu sesler, mantı yiyen Küçük Rusları bile öyle etkiler ki, mantıyı yalayıp yutarken, yanaklarından göz yaşı akar. Dolayısıyla gözyaşı ve tereyağı ile ıslanmışken, hem mantı, hem de o güzel sesleri yutmuş oluyor. Fakat somut bir şeylere daha ihtiyaç duyuluyor. Sanat, güzelliğin yanında başka bir şeyler daha barındırmalı. Güzel yüzlü bir bina, iyi planlanmış ve sağlam olduğunda iyidir: binanın amacı hissedip sanatçının imzasında görülebildiğinde iyidir. Hartmann'da bunlar vardı. Zavallı yetimleşmiş Rus Sanatı! Antokolsky, Gena'dan bir oğlu ile uğraşıp duruyor: Repin ise biri diğerinden küçük olan iki Verushkalar'la..."(Frankenstein, 1939: 278)

Hartmann: 1-Mayıs/1-Kasım 1873 tarihinde Viyana'da yapılan "Weltausstellung" (Dünya Fuarı) "Vienna World Fair" (Viyana Dünya Fuarı) Moskova'daki ulusal tiyatro modeliyle katılarak madalya kazanmıştır. Stasov Hartmann'ın ölüm zamanına rastlayan fuara katılmış, duygu ve takdirlerini, Hartmann'ın başarısını, kız kardeşine yazdığı mektupta şöyle ifade etmiştir: "Benim gözümde O, bütün mimarlarımız, okuldaki gençlerin bile en yeteneklisi, orijinali, maceraperesti ve mimarların en cesuruydu. Tabiki onu Musorgski, Repin ve Antokolsky'e göre daha alt seviyede buluyorum. Yine de Hartmann güçlü ve Tanrı vergisi bir yetenektir"(Russ, 1992: 15).

Stasov ve Mimarlar Birliği'nin başkanı Kont Paul Süzer, Hartmann'ın ölümünden sonra bulabildikleri kadar eserini bir araya getirerek, onun anısına bir sergi düzenlemek istediler. Sergi 1874'de şubat ayı ikinci haftasından mart ayına kadar St. Petersburg'daki Hall of the Academy of Artist'de (Sanatçılar Akademisi Salonu) devam etti. Sergide Hartmann'ın mimari tasarımları, desen çalışmaları, suluboya, yağlıboya ve karakalem resimleri, bunun yanında hükümet, ordu ve asker için tasarımları, yerel, mahalli ve evsel (saat, şamdan, fener, ceviz kıracağı) tasarımları, tiyatro dekorları ve kostümleri, çocuklar için oyuncak tasarımları, mücevher ve nakış süslemeleri bulunuyordu. Sergide bir yanda şehri en ince ayrıntısına kadar gösteren genel, geniş görünümü ve harabeleri içeren peyzajları varken, diğer yanda da mimari tasarımları

vardı. Hartmann'ın sergilenen dört yüzden fazla eserinin içinden, yüzden daha azı günümüze ulaşabilmiştir. Zaman ilerledikçe listeye ilave edilmeyen yeni eserler sergilenmiş ve gittikçe durum karmaşık hale gelmiştir. Stasov sergiyi bu ifadeleri ile anlatmıştır:

“Bu çizimlerin bir yarısı, bir mimarın türüne özgü hiçbir şey göstermiyor. Hepsi canlı, tarzı olan bir ressamın taslakları, çoğunluğu yaşam biçimi ve manzarayı tasvir ediyor. Karakter ve figürler günlük yaşamdan çıkmış, etrafında her şeyin devam ettiği bir ortamda resmedilmiş. Caddeler, kiliseler, Paris yer altı mezarlıkları, Polonya'lılara ait manastırlar, Roma sokakları ve Limoges çevresindeki köyler, Gavarni için karnaval karakterleri, işçi giysileri içinde çalışanlar, kollarının altında şemsiyeyle katır süren rahipler, dua eden yaşlı Fransız kadınları, takkelerinin altında gülümseyen Yahudi'ler, Paris'li paçavracılar, harabe görünüşleri, muhteşem görünüşüyle yapılmış şehrin tablosu. Mimarlık çizimleri ise kalan diğer yarısını dolduruyor”(Russ 1992: 16)

Musorgski'nin ne zaman sergiyi gezdiği kesin olarak bilinmiyor. Kesin olan serginin açık olduğu 1874 Şubat ayı ikinci haftasından itibaren altı hafta içinde bir tarihte gezdiği. Hartmann'ın onbeş yıl boyunca yaptığı eserleri inceleyen Musorgski, arkadaşının tablolarından on tanesi için eser oluşturmayı ve anısını müzikle yaşatmayı planlamıştır. Bir Sergiden Tablolar eserinin el yazımı yaklaşık yirmi günde tamamlanmıştır. Eseri bestelerken Musorgski'nin Stasov'a 12 Haziran 1874 tarihinde yazdığı mektubunda şu sözleri yer almaktadır:

“Boris eridikçe Hartmann eriyor, sesler ve fikirler havada asılı kalıyor. Onları hevesle yutuyor ve kendime dolduruyorum. Hepsini kağıda dökecek zamanı neredeyse zorlukla buluyorum. Şu anda dört numarayı yazıyorum ve bağlantılar iyi (Promenade için). Mümkün olduğunca çabuk bitirmek istiyorum. Interlude'lerde profilim görülebilir. Şu ana kadar başarılı buluyorum. Başlıklar merak uyandırıyor”(Russ, 1992: 17).

Eserin orijinal el yazması üzerindeki tarihlerden hareketle 2-22 Haziran 1874 yazıldığı görülmektedir. Eserin son sayfasında St. Petersburg 22 Haziran 1874 tarihi bulunmaktadır. Ayrıca Stasov'a ithaf tarihi olarak 27 Haziran 1874 görülmektedir.

Aradaki birkaç günü değişikliklerin yapıldığı toparlama süreci olarak düşünölebilir. Eserin basımı 26 Temmuz 1874 olarak görölür. Kaybettiğı arkadaşının üzüntüsünü, onu yaşatacak bu armağan ile hafifletmeye çalışmaktadır. Belki de V. Hartmann Musorgski'nin bestelediğı bu eser olmasaydı unutulup, Rusya'daki mimarlar ve ressamilar listesinde ismi satır aralarında kaybolup gidecekti. Bugün “Bir Sergiden Tablolar” eseri anıldığında Hartmann'ın ve eserin yaratıcısı Musorgski'nin yüzünü görür gibi olmamak mümkün değıl. Ayrıca resimdeki çizgi ve renklerle, müzikteki sesleri bu denli güzel kaynaştırabilen bestecinin resim sanatından çok iyi anladığını görebiliriz. Yarım kalan ya da yazmaktan vazgeçtiğı eserlerden birisi olmamasına rağmen, ne var ki Musorgski müziğinin uğradığı aksaklıklara bu eserde uğramış, bestecinin ölümünden beş yıl sonra 1886 yılında yayımlanmıştır. Touthmalov'un yapmaya başladığı orkestra düzenlemesi tamamlanamamış ve eser özgün biçimi ile raflarda kalmıştır. 1923 yılında eser M. Ravel'in orkestra düzenlemesi ile yeniden yayımlanmıştır fakat bu yayımlanma özgün biçimi ile olmamıştır. Kısa sürede Fransız bestecinin orkestralaması ile Mussorgky müziğı yarım yüzyıllık uykudan uyanıp canlanmış, konser programları içinde Rusya, Fransa ve dünyanın diğerkölkelerinde hak ettiğı yeri almaya başlamıştır. Piyano virtüözlari ise eserin orijinal halini çalarak devreye girmişlerdir. Rus piyano müziğinin dünyadaki gücü, 1874'de aynı yıl bestelenen Musorgski'nin Bir Sergiden Tablolar adlı eseri, Çaykovski'nin si bemol minör piyano konçertosu, Balakirev'in İslamey'i ile kazanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyılda Skryabin, Rachmaninov, Stravinsky ve Profokiev eserleriyle dünyaya seslerini duyurmuşlar ve Rus piyano müziğinin öncüleri olmuşlardır.

Bir ressamın gözüyle resmedilen renkler bütünü, bir bestecinin seslerle anlatımı ile canlanmakta ve seslendirilmektedir. Sergide resimler arasında gezinen besteci bir hikaye oluşturmuştur. Musorgski doğrudan eserin kendisinden çok, resim içinde tasvir edilen bir şey ya da karektere yönelmeyi sevmiştir. Bununla birlikte piyanist Vladimir Horowitz yazar David Dubal ile yaptığı röportajında, resimlerin yeterince belirgin müziklendirilmediğı konusunda besteciye eleştirmiş ve kendi yaptığı versiyon ile resimlerin ön plana çıktığını iddia etmiştir fakat, eleştirmenler tarafından olumsuz görüşler almıştır.

“Benim Musorgski üzerine ekleme yaptığımı ve bozduğumu söylediler fakat umurumda değil. Bu transkripsiyon üzerine çok çalıştım... Resimleri hissederek öne çıkardım. Resimler çok içe dönüktüler, çünkü Musorgski biraz amatör ve gerçek bir piyanist değildi... Ben eseri piyanistik yaptım. Ben herhangi bir şeyi değiştirdiğimde bu sadece iyi bir piyano sesi veya tonu elde etmek içindir. Bunun nasıl olduğunu Musorgski bilmiyordu. Üzgünüm ama bu doğru...”(Dubal’dan aktaran Sultanto, 2007: 21-22)

3.2. Bir Sergiden Tablolar’ın Analizi

3.2.1. Promenade (Gezinti)

Bestecinin, Fransızca’dan “gezinti” olarak çevrilen Promenade sözcüğüyle isimlendirdiği bölüm tek başına ele alındığında tablolara giriş müziği niteliğindedir ve tablolar arası geçiş vazifesini yerine getirerek, eserin bütünlüğü bakımından önemli rol oynamaktadır.

Musorgski’nin besteci olarak teknik ustalığını gösteren en çarpıcı nokta ise: eser içerisinde Promenade’in farklı serimlerini seçerek tablolardan bağımsız bir halde grupladığımız takdirde, bunların başlı başına “tema ve çeşitlemeler” formunda bir kompozisyon oluşturduklarının anlaşılmasıdır. Kısacası, eserin bütünü içerisine Promenade’nin bir tekrarı ve dört çeşitlemesi dahil edilmiştir. Öyle ki, Rus müzikolog Yuriy Kholopov bu formdan “serpiştirilmiş çeşitlemeler” (Kholopov, 2002: 21) diye söz eder. Haliyle Musorgski bir eser içerisine bir diğerini adapte etmiştir. Aynı zamanda Promenade’nin eser seyri içerisindeki dönüşümü, Musorgski’nin farklı tablolardan edildiği izlenimlerin iç dünyasına yansımalarının doğal bir sonucu olarak açıklanabilir.

Tezin bu kısmında Prof. Kholopov’un Musorgskiy Kak Master Muzykalnoy Formy (2002) başlıklı makalesinde yer verdiği bir tabloyu alıntılarla, daha ayrıntılı incelenmelerini eserin seyri içerisindeki yerlerine bırakıyoruz:

“Tema – Promenade si bemol majör

Çeşitleme I – La bemol/Mi bemol

Çeşitleme II – Si majör

Çeşitleme III – Re minor

Tema – Promenade si bemol majör

Çeşitleme IV – Con Mortuis in Lingua Mortua: No.8 Catacombæ’ye bir nevi son söz olarak, Si minor/majör”(Kholopov, 2002: 21)

Sonuç olarak, Promenade’ye işlevsellik açısından bakıldığında bir nevi “ikilik” (duality) gösterdiğini belirtmek yerinde olacaktır.

3.2.1.1. Estetik Analiz

Lebedev’e göre: parçada yoğun bir biçimde hissedilen ulusalcı ruh, bizzat Musorgski’yi ve onun iç dünyasını sembolize eder.

Musorgski, yorumcuya parçanın genel karakterini “Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto“ olarak tasvir eder. Canlı, Rus stilinde, acele etmeden: biraz tutarak” olarak çevirebileceğimiz bu açıklamadaki Rus stilinde ibaresi, hem Promenade’ın havasını hem de eserin bir bütün olarak ruhunu kavramaya yardımcı olacak anahtarlardan birisi sayılabilir.

Çalışmanın önceki bölümlerinde ayrıntılı biçimde ele alındığı üzere, Rus folklorüne duyduğu yakınlık Musorgski’yi Rus Halk Müziği ile klasik batı müziğinin farklı armonik, yapısal ve biçimsel özelliklerini harmanlamayı amaçlayan bir müzik dili geliştirmeye teşvik etmiştir. “Rus Halk Müziği’nde vokal geleneği, çalgı geleneğinden çok daha güçlü ve yaygın olduğu üzere, bu müziğin Musorgski’nin yaratılarındaki etkisi de kaçınılmaz olacaktır”(Nagaçevskaya, 2009).

“Nagaçevskaya’ya göre: Promenade’ın hemen başında, Rus Halk Müziği’nin en temel biçimlerinden biri olan antifon türü şarkılamaya açıkça atıfta bulunmaktadır” Adından anlaşılacağı üzere antifon prensibinin temelini oluşturduğu bu formda tek bir

solist tarafından icra edilen ezginin akabinde koro tarafından armonize edilmiş biçimde duyulması karakteristiktir(Bkz. Şekil 1).



(Şekil 1: ölçüler: 1-6)

Yine, 3. ve 4. ölçülerden başlayarak parçanın genelinde duyulan dolgun, çınlayan akorları birçok Rus bestecisini derinden etkileyen kilise çanlarının tınılarıyla ilişkilendirmek yerinde olacaktır. Bu özelliklerinden ötürü, Promenade’yi doğru yorumlamayı amaçlayan bir piyanistin bazı otantik Rus Halk Müziği korolarının ve Rus kilise çanlarının kayıtlarını araştırması ve dinlemesi tavsiye edilebilir(Bkz. Şekil 1).

3.2.1.2. Müzikal Analiz

Lee’ye göre: “Promenade’ın açılış teması: fa, sol, si-bemol, do, re tonlarından oluşturulan bir pentatonik moddadır“. Bestecinin böylesine sınırlı ve tekrarlanan materyalle çalışırken tek düzeliğe düşmemek adına başvurduğu iki yöneme işaret edilebilir:

1) Tek sesli (monofonik) olarak duyulan ezginin akabinde armonize edilmiş biçimde sunulmasıyla yakalanan tezat.

2) Ezgi içerisindeki belli motiflerin bazen ölçünün güçlü, bazense zayıf zamanına denk getirilmesiyle sağlanan ritmik çeşitlilik.

Bunlardan ikincisinin, geleneksel Rus çalgısal (özellikle balalayka) müziğinde de icracıların sıkça kullandığı bir teknik olduğu eklenebilir.

Parçanın ilk yedi ölçüsü boyunca yukarıda belirtilen tonlara herhangi bir ekleme yapmayan bestecinin, 6. ölçünün son vuruşunda mi bemol, 7. ölçü içerisinde ise la bemol ve re bemol tonlarını eklediği görülür. Pentatonik materyaldeki bu ani genişleme, başlangıçta duyulan ezginin törensel, ağırbaşlı ve mağrur karakterinin 8. ölçüden itibaren daha lirik karakterde bir ikincil temaya dönüşmesine neden olur.

9. ve 13. ölçüler arasında kalan kısımda hem dokusal hem de armonik yoğunluğun giderek artarak zirveye ulaştığı görülmektedir. Tam da bu ölçülerde besteci, kilise çanı tınlarını piyanoda ustalıkla yansıtmayı başarmıştır(Bkz. Şekil 2).



(Şekil 2: ölçüler: 7-12)

14. ölçüde başlayan yoğunluğun giderek azalması ve tınların yumuşaması süreci, 21. ölçünün sonunda başlangıç ezgisinin kısaltılmış tekrarına (röpriz) bağlanır.

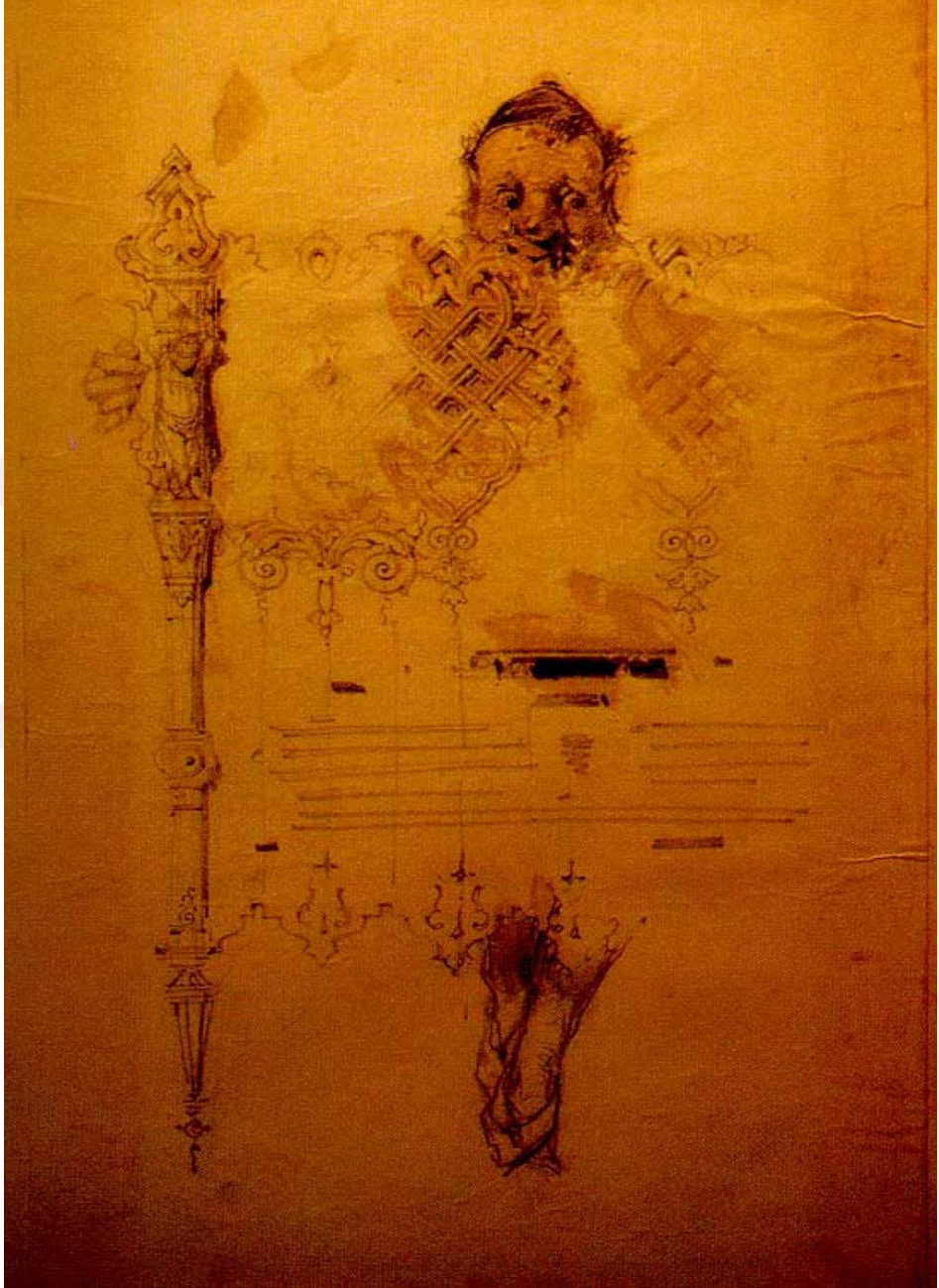
Promenade, üç bölmeli şarkı formunda bestelenmiştir. Ne var ki, bölmeler arasında karakter bakımından güçlü tezatlar bulunduğunu söylemek güçtür. Aksine, bölmeleri birbirlerinden ayıran sınırların çok kesin olmadıklarını; parçanın kendi içerisinde tam bir devamlılık ve bütünlük gösterdiği ileri sürülebilir. Ayrıca, bestecinin bu geleneksel formu eserin akışına uyacak biçimde adapte ederek dönüştürdüğü de görülmektedir: Orantısal açıdan asimetrik olan (ABA: 8+13+3 ölçü) formda son bölmenin böylesine kısa olması, sıradaki parçaya (Gnomus) kesintisiz ve beklenmedik biçimde geçebilmeyi sağlar.

3.2.1.3. Teknik Analiz

Teknik açıdan oldukça basit ve sade başlayan tema piyanistin tuşesi, cümlelemesi ve ton kalitesi bakımından dinleyiciye daha en baştan eserin tamamının nasıl çalınacağı ile ilgili ipucu vermektedir.

Şekil 2’de gördüğümüz bölümün 8. ölçüsünde başlayıp sonuna kadar devam eden, akorlarla ve oktavlarla zenginleştirilmiş temayı çalarken en baştaki çizgiyi bozmadan bağlı (legato) bir şekilde çalmak, aslında kolay gibi görünen bölümün bağlı çalmak açısından bakıldığında gizli bir zorluğa sahip olduğunu göstermektedir. Tuşe üzerindeki kol ağırlığına özen göstererek çalmak bağlı duyulması açısından oldukça önemlidir.

3.2.2. Gnomus (Cüce)



(Resim 2: Gnomus-Cüce)

3.2.2.1. Estetik Analiz

Tablolardan ilki, masal kahramanı “çarpık ve küçük bacakları üzerinde hareket eden çirkin cüce” (Stasov, 1918: 2) nin portresidir. Bu fantastik varlığın sürat, zıplama kabiliyeti, ani belirişler ve kayboluşlar gibi özelliklerini yansıtmayı amaçlayan besteci, oldukça değişken karakterde ve karmaşık yapıda bir parça bestelemiştir. Dolayısıyla burada yorumcunun üzerinde en çok durması gereken unsurun, birbirlerine tamamen zıt duygusal/ruhsal atmosferler arasındaki ani geçişleri dinleyiciye ikna edici biçimde aksettirmek olduğu söylenebilir.

3.2.2.2. Müzikal Analiz

Parça, triolu (katlı) üç bölmeli formda bestelenmiş olup tonalitesi mi bemol majördür. İlk bölmenin (A) ortasını oluşturan kesit (A:b) armonik ve dokusal bakımdan daha kararlı bir karaktere sahipken, kenarları oluşturan kesitlerin (A:a ve A:Ra) daha kararsız oldukları fark edilmektedir (Kholopov, 2002).

Henüz ilk 10 ölçü içerisinde iki farklı tempo işareti yer alır: Ölçüler 1-3 sempre vivo: 4-6 meno vivo: ve 7-10 tekrar sempre vivo. Gürlük dereceleri de tempo değişimleriyle doğru orantılıdır: Sempre vivo/ff: meno vivo/p: sempre vivo/ff:



(Şekil 3: ölçüler: 1-13)

11. ölçüden 18'e uzanan kısım, ilk 11 ölçünün “meno vivo” ibareli ölçülerinin kesilerek dışarıda bırakıldığı bir tekrardır. Bu tip asimetrik röprizlerin parça içerisinde sıkça kullanılarak belli başlı yapısal öğelerden biri haline getirildiği de böylece belirtilebilir. İlk bölmenin ilk kesiti (A:a) dominantta sonra erer. Orta kesit (A:b) tonikte başlar. 10 ölçü uzunluğunda olmasına rağmen sonundaki röprizle beraber iki katı uzunluğa erişir ve ilk kesit gibi dominantta sona erer. 29.-37. ölçüler (A:Ra), ilk kesitin birkaç küçük değişiklikle sunulan tekrardır.

“Poco meno mosso” olarak işaretlenmiş B bölümünde (38.-72. ölçüler), doku ve nüanslar değişir. Ayrıca bu bölmenin de parçanın diğer bölmeleriyle aynı tonalitede yazılmış olması (–ki trionun farklı bir tonalitede olması gelenekseldir) dikkat çekici bir noktadır (Kholopov, 2002).

Bölmenin ilk kesitinde (B:a) minör üçlü aralığın oktavlar yoluyla her iki elde de mezzo-forte gürükte taşıdığı melodi (oktav-melodi) 46. ölçüde parçanın en başında yer alan ve “vivo” olarak işaretlenmiş figürle (başlangıç figürü) kesintiye uğrar. Bu figürün beklenmedik biçimde ortaya çıkışını, sonraki kesite (B:b) geçişin işaretçisi olarak yorumlayabiliriz.



(Şekil 4: ölçüler: 38-52)

Poco meno mosso, pesante ibaresiyle işaretlenmiş olan orta kesitte, ilk olarak “oktav-melodi” fikrinin devamına ve gelişimine şahit oluruz. Kesit sonundaki beş ölçü (55-60) ise adeta “oktav-melodi” ile başlangıç figürü arasında verilmeye çalışılan bir karar gibidir. İki bölmenin karakteristik materyalleri arasındaki bu çekişme, oktav-melodinin üstünlüğüyle (B bölmesinin son 10 ölçüsü oktav-melodinin fortissimo işlenmesinden oluşur) sonuçlanır.

Gnomus’un son bölmesi yine tipik bir kısaltılmış röprizdir. Besteci burada ilk bölmenin kenar kesitlerini (A:a ve A:Ra) dışarıda bırakmıştır. Yukarıda belirttiğimiz ilk bölmenin armonik bakımdan dayanıklı ve kararlı kesiti olan ikinci kesitten (A:b) aldığı materyalin altına, sol el için pes perdede seri geçitlerden örülmüş bir eşlik ile birleştirmiş gizemli bir bitiş atmosferi yakalamıştır.

Söz konusu yapı 73. ölçüden başlayıp 94. ölçüye dek sürerken, son 6 ölçüde gördüğümüz “coda” başlangıç figürünün genişletilmiş hali olarak yorumlanabilecek bir hızlı pasaj biçimindeki coda yer alır.



(Şekil 5: ölçüler: 94-99)

Gnomus’un biçimsel ve armonik ana hatlarını aşağıdaki tabloda görebiliriz:

A Bölmesi [Mi bemol majör]

A:a 1-10 | 11-18 Dominantta başlangıç, dominantta bitiş

A:b 19-28 (ve röpriz) Tonikte başlangıç, dominantta bitiş

A:Ra 29-37 Dominantta başlangıç, dominantta bitiş

B Bölmesi [Mi bemol majör]

B:a 38-44 Tonikte başlangıç, dominant ve 45.-46. ölçülerde (köprü) toniğe dönüş

B:b 47-53 Tonikte başlangıç, dominantta yöneliş ve sonrasında subdominant: 55-60 köprü içerisinde 55.-58. ölçüler subdominantta, 59-60 tonikte

B:Rb 61-72Tonikte başlangıç, (doğal) dominantta bitiş

rA Bölmesi [Mi bemol majör]

rA:a 72-83 Tonik ve mediant ağırlıklı kesit

rA:b 84-93 Tonikte başlangıç, subdominantta kalış

rA: 94-99 Tonikte bitiş

3.2.2.3.Teknik Analiz

Pentatonik materyal üzerine inşa edilmiş, dokusu çoğunlukla dolgun akorlardan oluşan ve ağırbaşlı karakterdeki Promenade'dan sonra Gnomus, kromatik yapısı yanında yorumcudan teknik esneklik ve serilik talep eden pasajlarıyla da güçlü bir tezat oluşturmaktadır. 3 numaralı şekilde iki elin paralel (unison) hareketle çalmaya başladığı görülmekte olan bölümün ilk ölçüsü ve benzer tüm ölçüleri çalarken, senkron (eşzaman) açısından kusursuz olması önem teşkil etmektedir.

Hareketin doğası gereği daha çok sol eli zorlayabilecek olduğunu düşünülürse, tartımsal çalışmalarla çözüm getirilebilir(Bkz. Şekil 6).



(Şekil 6)



(Şekil 7: ölçüler: 68-80)

72. ölçüde sol elde “tr” olarak başlayıp 18 ölçü boyunca devam eden kromatik pasajları çalarken crescendo-decrescendo etkisini vermek oldukça önemlidir. Tuşenin olabildiğince içinden çalarak, verilmesi istenilen etkiyi vermek daha mümkün olacaktır(Bkz. Şekil 7).

94. ölçüde başlayan ve aynı zamanda bölümün son 6 ölçüsü olan “Prestissimo” bitiş için, şüphesiz ki eser başladığından itibaren gördüğümüz en virtüözik ve teknik anlamda göz boyayan pasaj denilebilir(Bkz. Şekil 5). Cüce’nin 1. ölçüsü için önerilen tartımsal çalışma bu pasajda da uygulanabilir(Bkz. Şekil 6). Parmak numarası bakımından da özellikle sol el için zor bir pasaj olduğu göz önüne alınırsa: şekil 8’de gördüğümüz parmak numarası tavsiyesi uygulanabilir.



(Şekil 8)

3.2.3. Promenade II veya Çeşitleme I

3.2.3.1. Müzikal Analiz

Bir Sergiden Tablolar'ın girişinde adeta Mussorgski'nin milliyetçi hislerinin dışavurumu gibi soylu ve mağrur duyulan Promenade ezgisinin, bu sefer tatlı ve kulağı okşayıcı bir biçimde sunulduğu Promenade II, ilkinin tam yarısı uzunluğunda (Promenade 24 ölçü iken, Promenade II 12 ölçüdür) ve farklı bir tonalitededir (la bemol majör). Bu noktada, tonalite kullanımına Mussorgski'nin getirdiği hayli yenilikçi yaklaşıma da değinmeliyiz: notaların tamamı la bemol major tonalitesinde bulunan tüm arıza işaretlerine sahipken, parça başında donanım belirtilmemiştir (Nagaçevskaya, 2009).



(Şekil 9: ölçüler: 1-3)

“Eserdeki en sakin ve dingin parça olan Promenade, bu haliyle aralarında yer aldığı Gnomus (cüce) ve II vecchio Castello’ya (eski şato) büyük tezat oluşturmaktadır”(Nagaçevskaya, 2009: 82).

3.2.3.2. Teknik Analiz

Sol elde başlayan temaya, 3-4 ve 7-8. ölçülerde sağ eldeki akorların eşlik ettiği görülmektedir. 9-10. ölçülerde temanın sağ elde ve tekrar 11-12. ölçülerde sol elde izlenmesi bakımından, bu geçişleri temanın çizgisini bozmadan çalmak önemlidir. Bunu sağlamak adına, doğru el ve parmak numaralarıyla tema tek başına çalışılabilir.



(Şekil 10: ölçüler: 7-9)

3.2.4. II Vecchio Castello (Eski Şato)

3.2.4.1. Estetik Analiz

İtalyanca başlığından “Eski Şato” olarak çevrilen ikinci tablonun orijinali kayıptır. “Önünde trubadurun lavtasını çaldığı, Ortaçağ İtalyası’ndan bir kaleyi resmeder”(Stasov, 1918: 2)

Sol diyez minörde bestelenen parça, gürlük işaretlerinin seyrekliği, materyalin tek tip oluşu, birçok tekrar içermesi vb. sebeplerden ilk bakışta oldukça basit, sade bir müzik izlenimi verebilir. Gerçekte ise başarılı icrası üst düzey bir form kavrayışı gerektirir. Karşılaştırmalı biçimde ele alınırsa: Gnomus’da nasıl ki form içerisindeki küçük kesitler ve onların arasındaki ani değişimler üzerine, yani mikroform üzerine yoğunlaşmak gerekli ise, II Vecchio Castello’da da formu daha geniş ölçekli düşünmek ve parçayı başından sonuna uzun bir solukta kavramak ya da bir diğer deyişle: makroform üzerine yoğunlaşmak doğru bir yaklaşım olabilir.

Buna ek olarak: “üç sesli yatay polifoninin mükemmel bir örneği olan II Vecchio Castello’da bas çizgisinde sürekli tekrarlanan sol diyez pedalı: orta ses lavtanın eşliği ve nihayet üst ses trubadurun şarkısıdır”(Nagaçevskaya, 2009: 86). Böylesi üç farklı ses rengine erişmek ve dahası onları bütüncül biçimde dinleyiciye iletebilmek, yorumcunun üstesinden gelmesi gereken bir diğer önemli nokta olduğu söylenebilir.

3.2.4.2. Müzikal Analiz

II Vecchio Castello'nun formu, bilinen klasik kalıplara birebir uymamaktadır. Bu nedenle eserin doğru analizine farklı araştırmacıların çalışmaları arasında karşılaştırmalar yaparak ulaşmaya çalışmak doğru bir yöntem olabilir. Parçanın detaylı analize tabi tutulduğu Nagaçevskaya, Kholopov ve Lee'nin çalışmaları arasından Lee'nin önerdiği analiz tablosunda katılmadığımız birkaç nokta bulunmaktadır. Öte yandan, Nagachevskaya ve Kholopov'un analizlerinde formu oluşturan bölmelerin ve kesitlerin sınırları tam olarak örtüşmemektedirler. Bu iki yazarın birbirlerinden ayrıldığı nokta ise bu formu nasıl adlandırdıklarıdır.

“II Vecchio Castello, “birkaç farklı müzik türünü birleştiren oldukça karmaşık bir formda yazılmıştır. Siciliana, Ortaçağ Rondosu ve Balad. Parça, Siciliana için karakteristik olan 6/8'lik ölçü, yavaş tempo, minör tonalite, noktalı ritm, lirik melodi gibi özellikleri taşısa da, Siciliana'nın üçlü ABA biçimine uymamaktadır.(...) II Vecchio Castello Ortaçağ Rondosu formuna daha yakındır, zira bu form iki farklı cümle ve parçanın başında ve sonunda duyulan teraneden meydana gelir. II Vecchio Castello gerçekten de bir terane ile başlar ve parçanın seyri boyunca birbirlerini dönüşümlü olarak izleyen iki cümleden (A ve B) oluşur”(Nagaçevskaya, 2009: 85).

Öte yandan, Yuriy Kholopov parçanın formunu “ritornellolu üç bölmeli şarkı formu” (Kholopov, 2002: 10) olarak adlandırmayı uygun bulur.

Öyle görünmektedir ki iki yazarın ayrıldıkları nokta teranenin³² (ya da Kholopov'un deyişiyle ritornello'nun) form içerisindeki önem derecesidir. Kholopov analizinde teranenin duyulduğu yerleri 1.-7. - 14.-18. ve 46.-50. ölçülerden ibaret olarak gösterirken, Nagaçevskaya'da teranenin bütün olarak duyulduğu bu kısımları belirterek: teranenin bazı daha küçük birimlerinin de: 26.-29. - 36.-37. - 45.-46. - 67.-68. - 86. Ve 94. ölçülerde de yer aldığını öne sürer. Kholopov için parça klasik üç bölmeli formdadır: sadece bunun içerisindeki belli yerlere terane eklenmiştir, yani teranenin oynadığı rol eserin bütünlüğü açısından o kadar da belirleyici değildir. Buna karşılık

³² Ezgi, makam veya name.

Nagaçevskaya'nın, teranenin (ve onun fragmanlarının) parça içerisine çok daha yoğun biçimde serpiştirilerek formun belirleyici bir ögesi haline getirildiği ve böylelikle formu da bir bütün olarak dönüştürdüğü kanısında olduğu anlaşılmaktadır.

Bu bilgiler ışığında, bu irdelemeyi sonuca vardırabilmeyi sağlayacak kilit soru şu olmalıdır: eğer parça Kholopov'un öne sürdüğü gibi üç bölmeli formda yazılmışsa, içerisinde bir röpriz A bölmesi yer almalıdır. Peki parçada böyle bir bölme mevcut mudur?

Bakıldığında, II Vecchio Castello'nun 1.-27. ölçülerinin A, 29.-50. ölçülerinin ise B bölmesi olduğu son derece açıktır. 51. ölçüde ise yeniden A teması kendisini gösterir. Ne var ki bu noktadan sonra parçanın seyri içerisinde B temasının (veya fragmanlarının) da A temasının her sunuluşunu takiben duyuluyor olması, söz konusu bölmenin bir röpriz A bölmesinden çok Nagaçevskaya'nın işaret ettiği üzere A ve B cümlelerinin “birbirlerini dönüşümlü olarak” izlediği bir bölme olduğu kanısını uyandırmaktadır.

Son olarak, bas sesinde baştan sona duyulan pedal tonu (sol diyez) sebebiyle armonik bakımdan oldukça durağan sayılabilecek II Vecchio Castello'daki neredeyse tek armonik renk değişiminin, B cümlesinin getirdiği pesleştirilmiş ikinci derece (napoliten) akorları olduğu söylenebilir.

3.2.4.3. Teknik Analiz

“pp” başlayan ve nüans bakımından çok büyük farklar görmediğimiz bölümü çalarken kontrolü sağlamak için tuşenin olabildiğince içinden çalmak gerekir.

Bir diğer önemli ve dikkat çekici nokta ise, bölümün başından sonuna kadar sol elin 5. parmağında duyduğumuz adeta bir hipnoz etkisi yaratan “Sol#” sesinin tuşe ve ritmik açıdan devamlılığını korumaktır(Bkz. Şekil 11)



(Şekil 11: ölçüler: 1-5)

3.2.5. Promenade III veya Çeşitleme II

3.2.5.1. Müzikal Analiz

Yalnızca 8 ölçüden ibaret ve bu haliyle Bir Sergiden Tablolar'ın en kısa parçası olan Promenade III, si major tonalitesindedir.



(Şekil 12: ölçüler: 1-4)

Neşeli ve iyimser karakteriyle II Vecchio Castello'nun hüzünlü ve lirik havasını dağıtır. Ayrıca Promenade III'ün kendisinden sonra gelen Tuilleries'le aynı tonalitede (si major) yazılmış olması, onun bir geçiş parçası olma niteliğini güçlendirmektedir.

3.2.5.2. Teknik Analiz

“Non legato” ve oktav şeklinde yazılmış olan tema, ilk iki promenade'ye göre daha baskın bir karakterle yazılmış olduğu karşımıza çıkmıştır ve teknik açıdan kolay çalınabilir olduğu gözlemlenmektedir. Aynı tınıyı yakalamak açısından oktavların üst seslerine 5. parmağımızı getirerek ve kolların ağırlığıyla çalmak iyi olacaktır.

3.2.6. Tuilleries/Disputa d'enfant après jeux (Tuilleri Bahçesi/Oyundan Sonra Çocukların Atışması)

3.2.6.1. Estetik Analiz

Tablolardan üçüncüsü olan 'Tuilleries, Disputa d'enfant après jeux' (Tuilleries, Oyundan Sonra Çocukların Atışması) "Allegretto non troppo, capriccioso" ibaresini taşır ve si majör tonalitesindedir.

Parçanın esinlendiği orijinal tablo kayıp olmakla beraber, tasvir ettiği sahne hakkında araştırmacılar arasında görüş ayrılığı yoktur. Stasov'un ifadesiyle, Hartmann'ın resmi "Paris'in Tuilleries bahçesinde oyun halindeki bir grup çocuğu ve onların dadılarını gösterir"(Stasov, 1918: 2)

3.2.6.2. Müzikal Analiz

Parça üç bölmeli formda (ABA) bestelenmiştir. A bölmesinin ilk iki ölçüsü, parçanın bütünü hakkında önemli bilgiler veren bir nevi hücre sayılabilir. Öncelikle armonik planda ele alınırsa: ilk ölçü içerisinde iki defa duyulan bloğu oluşturan iki akor arasında ilginç bir ilişki görülür. İlk akor net bir biçimde si major akoruyken, ikinci akor esas tonalitenin dominantına (fa diyez major) güçlü biçimde çeken VII7 akorunun birinci çevrimidir(Bkz. Şekil 13)



(Şekil 13: ölçüler: 1-3)

Bu durum "si major akorunun tonik gibi algılanmasına engel teşkil eder"(Nagaçevskaya, 2002: 98). Dahası, "bu ölçülerdeki melodi kafa karışıklığını daha da artırır çünkü melodide güçlü bir re diyez minor hissi mevcuttur: melodik geçit do çift

diyez (-ki re diyez minör yeden sesidir) ve mi diyez (re diyez minörün ikinci derecesi) içerir”(Nagaçevskaya, 2002: 99).

Buradaki armonik bakımdan karmaşık durumun form üzerinde belirleyici olmaması düşünülemez. Mussorgski ilk iki ölçüdeki armonik çok yönlülüğün yarattığı çözümsüzlük hissini oldukça ilginç bulmuş olacak ki, bu ölçüleri önce aynen tekrar etmeyi (3.-4. ölçüler) ardından da “sequence” prensibi uyarınca bir üst tona aktarmayı (5.-6. ölçüler) tercih etmiştir. Yine “sequence” prensibiyle yukarıya doğru gidişi devam eden armonik/melodik yapı, 10. ölçü başında ulaşılan zirve noktasından sonra geri döner ve 11.-12. ölçülerde, parçanın ilk iki ölçüsünün aynen tekrarına bağlanır. A bölmesinin son ölçüsü (13) sıradaki bölmeye geçiş vazifesindedir.

Re diyez minör tonalitesindeki B bölümü (14.-22. ölçüler) ilk beş ölçüde tonikte seyrettikten sonra 20. ölçüde beklenmedik biçimde sol majöre kayar: bu modülasyon müziğe ilginç bir armonik ivme kazandırır(Bkz. Şekil 14).



(Şekil 14: ölçüler: 13-19)

23. – 29. ölçüleri kapsayarak başlayan röpriz, A (rA) bölümünde bestecinin bir başka dikkat çekici tekniği uyguladığı görülür: ilk kesitte çıkıcı biçimde ilerleyerek belli

bir gerilim yaratan sequence, burada re diyez minörden başlayıp dört ölçü boyunca kademeli biçimde aşağıya inmek suretiyle 27. ölçüde si majöre ulaşır. Bir diğer deyişle rA ile A arasında bir nevi ayna ilişkisi vardır ki bu kompozisyon tekniğinin 20. yy ve günümüz bestecileri tarafından yaygın biçimde kullanıldığı gözlenmiştir.

3.2.6.3. Teknik Analiz

Çok küçük hareketlerle ve tuşeye olabildiğince yakın çalınması gereken bölümün 1-2. ölçülerinde, neredeyse tüm bölümün teknik yapısını görmekteyiz(Bkz. Şekil 13)

1. ölçüyü çalarken: bilek kullanarak 1. vuruş aşağı doğru düşünülmesi gereken yani kolun ağırlığının uygulanması gereken baskın vuruş, 2. vuruş ise yukarı doğru yani hafif olması gereken vuruştur. Bu durum bölüm boyunca gördüğümüz tüm benzer ölçüler için geçerlidir. 2. ölçüyü çalarken ise, hızlı ve “staccato” yapısı sebebiyle yine bilek yardımıyla ve parmakları çekermiş (leggiero) gibi çalmak daha kolay olacaktır.

3.2.7. Bydlo (Kağrı)

3.2.7.1.Estetik Analiz

Rusça'dan “Kağrı” olarak çevrilen Bydlo'nun ilham aldığı Hartmann'ın tablosu kayıptır. Bununla birlikte, Vladimir Stasov eserin ilk baskısında yazdığı önsözde Bydlo'nun “öküzler tarafından çekilen devasa bir köylü kağrısı”(Stasov, 1918: 2) tasvir ettiğini belirtir.

Çoğu müzikolog ve araştırmacıların paylaştığı yaygın görüş, burada Mussorgski'nin kağrı imgesi ile yaşadığı toplumsal gerçekliğe dair bir mesaj vermeyi amaçladığıdır: çalışmanın önceki bölümlerinde belirtildiği gibi ilerici toplumsal görüşlere ve gerçekçi (realist) bir sanat anlayışına sahip olan besteci, böylesi görüş ve gözlemlerin özgürce dile getirilmesinin mümkün olmadığı bir çağ ve siyasi iklimde kağrıyı Rus İmparatorluğu'nda köylü sınıfının ezilmişlik ve bastırılmışlığını dışavuran

bir metafor olarak kullanmıştır. Bydlo'da herhangi bir hazırlığa gerek görülmeden, dolaysız biçimde sunulan ana tema hemen hiçbir kayda değer armonik/dokusal gelişime tabi tutulmadan tekrarlandıkça gürleşir ve gürlük zirve noktasına eriştikten bir süre sonra da yavaşça gözden kaybolur. İşte parçadaki bu yontulmamışlık ve işlenmemişlik hali, onun birçokları tarafından köylülerin tek düze, renksiz ve bıktırıcı hayatlarını aksettiren bir realist sanat ürünü olarak algılanmasına neden olmaktadır.

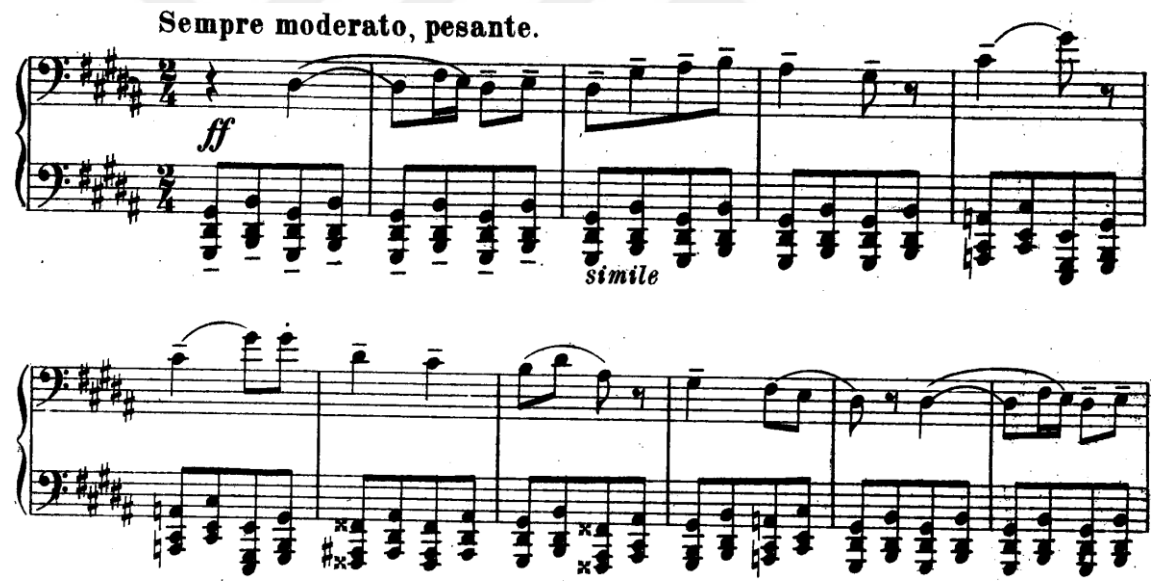
Öte yandan Boris Lebedev, Bir Sergiden Tablolar'ı incelediği tez çalışmasında Bydlo'nun arka planıyla ilgili alışılmışın dışında bir bakış açısına yer verir. Lebedev'in çalışmasında, Rus piyanist/besteci Mikhail Kollontay'in (Yermolaev) dayandığı bu görüşü özetlemeye çalışırsak: Dönem Rusyası'nda Bydlo sözcüğü iki anlamlı kullanılmaktadır. Bunlardan ilki, özellikle Polonyalı köylülere has olan kağıt aracının ismidir. Öte yandan, Rusların aynı sözcüğü Polonyalı köylülere (Beyaz Ruslar ve Ukraynalılar'ı da buna katabiliriz) yönelik aşağılayıcı bir takma ad olarak da kullandıkları bilinir. Dahası, 1830-31'de Polonyalı köylülerin gerçekleştirdiği bağımsızlık motifli büyük isyan (Polonya Çarlığı o zamanlar Rus İmparatorluğu'nun tahakkümü altındaydı) şiddetle bastırılmış ve akabinde birçok Polonyalı köylü idam edilmişlerdir. İşte böylesine önemli ve trajik bir olaya tanıklık eden Mussorgski, Kollontay'a göre: Bydlo'yu aslında idama yürüyen mahkumlara ithafen yazmıştır. Bu haliyle parça bir tür cenaze müziği olarak ele alınmalıdır. Bu mütalaaya kanıt olarak ise: Chopin'in (bestecinin Polonyalı olduğunu ve tam da 1830-31 isyanı sonrasında ülkesine bir daha dönemediğini anımsayarak) 2. Piyano Sonatı'ndan meşhur "Cenaze Marşı" ile Bydlo arasındaki benzerliklere dikkat çekilir. İki parçada da sol elin icra ettiği ağır ve monoton eşlik: aralarında küçük üçlü aralık bulunan iki akorun tekrarlanması fikri üzerinde kurulmuştur ve neredeyse birbirinin aynısıdır. Buradan yola çıkıldığında, iki parçanın melodik çizgileri arasında da bazı benzeşmeler olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Eserin kavranmasında faydalı olacağı inancıyla biri daha popüler, diğeri alışılmışın dışında iki farklı görüşü böylece sunduktan sonra parçanın müzikal ve teknik analizine geçilebilir.

3.2.7.2. Müzikal Analiz

“Sempre moderato pesante” ibaresini taşıyan parça, üç bölmeli şarkı formunda (A-B-A) yazılmış olup, tonalitesi sol diyez minördür.

A kesiti, eşit uzunluktaki (10 ölçü) iki cümleden ibaret olup, ilk 20 ölçüyü kapsar. Cümleler birbirleriyle büyük ölçüde benzeşirler ve her ikisi de oldukça kararlı biçimde tonik pedalı üzerinde durmaktadırlar(Bkz. Şekil 15)



(Şekil 15: ölçüler: 1-11)

B bölmesi 21. ölçüde ve oldukça ani değişimlerle başlar: sağ el ansızın 3 oktav kadar daha tiz bir perdeye çıkar ve A kesitindeki monofoninin aksine burada dolgun akorlar duyulmaya başlanır. Ayrıca ilginç bir armonik kayma da söz konusudur zira B kesiti başlangıcından 29. ölçüye kadar pesleştirilmiş ikinci derece (napoliten) üzerinde durur(Bkz. Şekil 16)



(Şekil 16: ölçüler: 18-27)

Devamında ise 29.-34. ölçülerdeki subdominant grubu fonksiyonlarında gerçekleşen seyir sonrası 34.-37. ölçülerdeki dominant geçit üzerinden tekrar toniğe ulaşılır.

38. ölçüde başlayan röpriz A bölmesinde, ana tema ilk seriminden bir oktav yukarıda ve oktavlarla duyulur. Bölmenin sonu olan 55. ölçüye kadar melodi yine devamlı bir tonik pedalı üzerinde gider.

55. – 64. ölçüler de yine tonik pedalı üzerinde ve dikkatlerin sol elin pes perdede icra ettiği masif akorların üzerinde olduğu bir codadır(Bkz. Şekil 17)



(Şekil 17: ölçüler: 54-64)

Sağ elde, 57.-58. ölçülerde ana temanın ilk iki ölçüsü bir nevi fragman gibi ve 61. ölçüde tonik akorunun üçlüsü “ppp” gürlüğünde yer alır ki bu durum yukarıda da belirttiğimiz üzere alışlageldik ve gerçek manada bir bitiş sayılmaz. Bir diğer deyişle: kağıdı oradadır ve yoluna devam etmektedir fakat daha fazla duyulmamaktadır.

3.2.7.3. Teknik Analiz

Bir önceki bölümün hafif yapısının tam tersine bu bölümde daha oturaklı ve ağır bir yapı izlenmektedir. Bölümün karakterini iyi verebilmek adına bileklerde asılı birer ağırlık varmış gibi elleri çok fazla kaldırmadan çalınması, dolgun bir ton elde etmek için faydalı olacaktır.(Bkz. Şekil 16)

3.2.8. Promenade IV veya Çeşitleme III

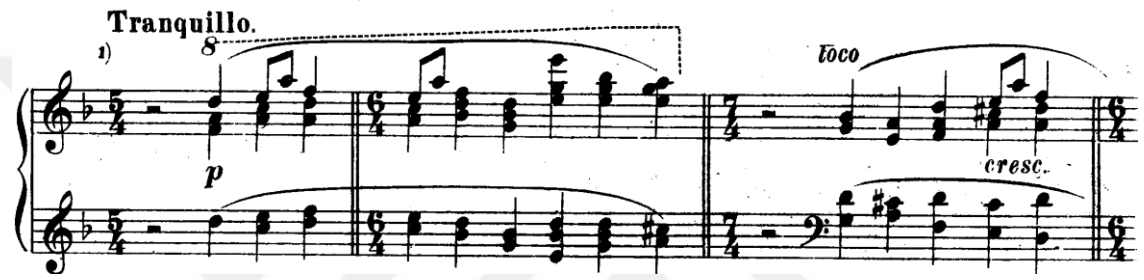
3.2.8.1. Müzikal Analiz

Bu çeşitlemede Promenade teması re minörde ve elemli bir havada duyulmaktadır. Melodi, ilk dört ölçüde akorlarla taşındıktan sonra dokusal yoğunluğu seyreltilerek 5.-9. ölçülerde oktavlar vasıtasıyla sürdürülür. 8. ölçüde, sonraki tablo olan

Yumurtadan Çıkmamış Cıvcıvlerin Balesi'nden karakteristik bir figür sergilenerek geçiş hazırlanır.

3.2.8.2.Teknik Analiz

Tranquillo ibaresi ile legato ve dramatik bir şekilde karşımıza çıkan temayı, sağ eldeki akorların üst partisine yazılmış olarak görmekteyiz.



(Şekil 18: ölçüler: 1-3)

Temayı daha iyi duyurarak çalmak için: sağ el doğru parmak numaraları ile temayı, sol e ise kalan sesleri çalacak şekilde, sağ ele yazılmış olan partiyi iki ele dağıtarak çalışabiliriz.

3.2.9. Ballet Des Poussins Dans Leurs Coques (Yumurtadan Çıkmamış Cıvcıvlerin Balesi)



(Resim 3: Ballet Des Poussins Dans Leurs Coques)

3.2.9.1. Estetik Analiz

Rusça aslından (Balet ne vylupivshikhsya ptentsov) “Yumurtadan Çıkmamış Cıvcıvlerin Balesi” olarak çevrilen parça için Hartmann’ın Trilby balesi için çizdiği cıvcıv kostümünden ilham aldığı bilinir.

“Oskar Riesemann parçadan: ...son derece alımlı bir Scherzino’ Lopuhov: ‘scherzino–humoresque’ ve A. Şnitke: ‘usta işi ve rafine bir minyatür’ olarak bahseder. Yine Şnitke, Mussorgski’nin müzikte yumurtanın içerisindeki cıvcıvlerin birer embriyo olarak hareketlerinin

yansıtıldığını öne sürerken, Lopuhov'a göre bunlar balelerini sergilemek için kabuklarını kırarak yumurtadan henüz çıkmış civcivlerdir" (Nagaçevskaya, 2002: 117).

Parça her durumda yorumcusundan oldukça incelikli ve parlak bir icra talep etmektedir.

3.2.9.2. Müzikal Analiz

Form bakımından eserin en kolay kavranır bölümlerinden biri olan Yumurtadan Çıkmamış Civcivlerin Balesi, sonunda küçük bir coda'nın yer aldığı Scherzino'dur, dolayısıyla da triolu üç bölmeli formda bestelenmiştir. Ayrıca, parçada trio'nun Gnomus'da olduğu gibi asıl tonalitede (fa major) yazılmış olması dikkat çeker.

A bölmesi (1.-22. ölçüler): ilki 8, ikincisi 14 (8+6) ölçüden oluşan iki kesidi içerir. İlk kesit (A:a) tonikte başlar, 8. ölçüde dominantta biter:



(Şekil 19: ölçüler: 1-10)

Keza ikinci kesit de (A:b) tonikte başlayıp dominantta sona ermektedir. İlk bölme, sonundaki röpriz işareti gereği olduğu gibi tekrarlanır. Bu bölmede bestecinin yorumcudan pek çeşitli gürlükler talep etmediği görülür: ilk 16 ölçü için belirtilen tek

gürlük pianissimo'dur ki bu durum eserin başlangıcındaki “vivo, leggiero” ibaresiyle örtüşmektedir. 17. ölçüde bir mf belirir ve ardından gelen üç ölçüyü kapsayan crescendo üçüncü oktav re bemol tonundaki sivri bir forte ile duraksar.

Trio'nun ilk kesitinde (B:a, 23.-30. ölçüler), sağ elde trillerden örülmüş incelikli bir doku duyulur. Bu kesite hakim olan tril fikri, parçanın ilk bölmesinde sağ elin hemen her akoruna öncülük eden süsleme notaların bir genişlemesi olarak yorumlanabilir. İkinci kesitte (B:b, 31.-38. ölçüler) süsleme notaların yeniden belirdiğini ve böylece ilk kesitle bir ilişki kurulduğunu gözlemek mümkündür. Her iki kesitin de sonlarındaki röpriz işareti gereği tekrarlandıklarını da eklemeliyiz.



(Şekil 20: ölçüler: 23-28)

Üçüncü bölme (rA), bestecinin “Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda” ibaresiyle işaret ettiği üzere, ilk bölmenin aynen tekrarlanmasından ibarettir. Sondaki 4 ölçü yine fa majördeki coda’dır(Bkz. Şekil 21)



(Şekil 21: ölçüler: 39-42)

3.2.9.3. Teknik Analiz

Bölümü çalışırken genel yapısını daha iyi anlamak amacıyla çarpma notalar olmadan ve bilek yardımıyla çalışmak faydalı olacaktır. 5, 6, 7 ve 8. ölçülerde sol elde gördüğümüz çıkıcı pasaj ve bölüm boyunca gelen tekrarları için 22 numaralı şekilde gördüğümüz parmak numaraları tavsiye edilebilir.



(Şekil 22)

3.2.10.Samuel Goldenberg und Schmuyle (Zengin ve Yoksul iki Polonya'lı Yahudi)



(Resim 4: Samuel Goldenberg ve Schmuyle)

3.2.10.1.Estetik-Müzikal Analiz

“Biri zengin, diğeri yoksul iki Polonyalı Yahudi’nin tasvir edildiği Samuel Goldenberg und Schmuyle”(Stasov, 1918:2) si bemol majör tonalitesindedir. Her bakımdan oldukça kolay kavranır olan parçanın estetik ve müzikal analizini birlikte ele alacağız.

Öncelikle, Hartmann’ın bir tablo içerisinde iki farklı portreyi resmetmediğini, iki portrenin birbirinden ayrı tablolar olduğunu belirtmeliyiz. Bu bilgiden hareketle, Mussorgski’nin Hartmann’ın tablolarını müzikle yansıtmaktan öteye gittiği öne sürülebilir: besteci yalnızca bu iki tablodan birer müzikal şahsiyet yaratmakla kalmaz, aynı zamanda bunları belli bir dramaturjik plan içerisinde dinleyiciye sunar. Sözü geçen dramaturjik plan: Kahraman A’nın sunumu, kahraman B’nin sunumu ve akabinde bu ikisinin düetinden oluşan geleneksel opera diyalogu şeması ile örtüşmektedir. Bu bilgiler ışığında, parçanın formu A–B–A+B–coda formülüyle özetlenebilir.

Parça, “zengin yahudi’nin yoksul olana konuşmasıyla başlar. Samuel Goldenberg ağır, yüksek sesle ve kendisine önem atfeden bir havada konuşur. Cümleleri kısa ve nettir. Konuşmasına zaman zaman nefes almak için ara verir, ardından nutuk atmaya devam eder. Burada sezilen megalomani ve bir nevi kabalık, dinleyicide hoşnutsuzluk oluşturur”(Nagaçevskaya, 2002:126)

Lebedev’e göre: “melodiyi oluşturan öğeler arasından artık ikili aralığının kullanımı çabucak dikkati çeker”. Betimlenen karakter Yahudi olduğu üzere, bestecinin söz konusu aralığın kullanıldığı dizilerin yarattığı oryantalist çağrışımdan faydalandığı açıktır. Ayrıca buradaki tematizmin özellikle artık dörtlü aralığın kullanılışı itibariyle, bir şekilde Gnomus ile bağ kurduğu da öne sürülebilir.



(Şekil 23: ölçüler: 1-4)

“Samuel Goldenberg’in partisine eşlik yazılmamıştır: iki el melodiyi oktav unisonda seslendirirler”(Nagaçevskaya, 2002: 127). Dolayısıyla iki el arasındaki gürlük dengesi icrada önem taşıyan noktalardan birisidir. Yine, yorumcunun temayı azami ritmik kesinlik ve doğrulukla çalması gerekmektedir. Aslında tüm bölmeyi bir monolog, hatta birtakim İbranice sözlerin piyano üzerinde taklit edilmesi olarak anlayıp, buna uygun olarak yorumlayabiliriz.

B bölmesini kapsayan “yoksul Yahudi’nin konuşması ise bir öncekine tamamiyle zıt: ani ataklarla dolu ve süratlidir. Schmuyle’nin gerginliği ve durumdan duyduğu şiddetli rahatsızlık: çarpma nota, üçleme ve mordent elementlerinin kombinasyonundan oluşan oldukça spesifik bir ritmik kalıp ile aksettirilir”(Nagaçevskaya, 2002: 127). Zengin Yahudi pes perdeden, tok bir sesle

konuşurken, yoksul Yahudi'nin daha tiz, kendisine güvensiz bir perdeden konuşmasına şahit oluyoruz. Ayrıca, iki karakterin müzikal betimlenmeleri arasında önemli bir dokusal fark da görülmektedir: ilkinin teması tek sesli olarak sunulurken, ikincisinininki armonize edilmiştir(Bkz. Şekil 24)



(Şekil 24: ölçüler: 9-11)

Schmuyle'ye ayrılan bölmenin oldukça sıradışı bir tonalitede: Re bemol minör'de bestelenmiş oluşu dikkat çeker. Geleneksel majör-minör sistemine girmeyen bu tonalite yerine do diyez minörü kullanması pekala mümkünken bestecinin bunu tercih etmemesi, Nagaçevskaya tarafından Schmuyle'nin sosyo-ekonomik konumu itibariyle toplumun dışında kalmışlığı, çoğunluk tarafından kabul görmemişliğinin sembolü olarak yorumlanır.

Parçanın üçüncü ve son bölümünde iki karakter kişiliklerini aynen koruyarak ateşli bir diyaloga, belki de bir sözlü kavgaya girerler. Mussorgski burada iki farklı temayı üst üste getirerek ustaca bir kontrpuan oluşturmuştur. Öte yandan, temalar arasındaki çözümü olmayan zıtlıklıklar da bölme boyunca dinleyicide güçlü bir uyumsuzluk hissi yaratır(Bkz. Şekil 25)



(Şekil 25: ölçüler: 20-25)

Belki de besteci böylelikle sosyo-ekonomik konumları bunca farklı iki birey arasında uyumlu bir iletişim sağlanamayacağını ima etmektedir.

Parçanın sonunda yer alan dört ölçülük coda ise güçsüz Schmuyle'nin yenik düşerek aman dilemesi ve fakat karşılık olarak zengin Yahudi'den olumsuz yanıt ile aşağılayıcı bir sözcük işitmesi olarak yorumlanabilir(Bkz. Şekil 26)



(Şekil 26: ölçüler: 26-30)

3.2.10.2. Teknik Analiz

Bölümün 10. ölçüsünde başlayıp sonuna kadar devam eden karakteristik bir ritim kalıbı izlenmektedir. Teknik açıdan dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan birisi: 20. ölçüde aynı ritim kalıbı sağ elde oktavlarla geldiğinde de baştaki akıcılığı korumaktır. Bunu sağlamak için: gücü çarpma notasından alıp, üçleme notaları tek bir hareket dahilinde bilek yardımıyla çalmak yardımcı olacaktır(Bkz. Şekil 25).

3.2.11. Promenade

3.2.11.1. Müzikal Analiz

Birkaç küçük değişiklik haricinde, girişteki Promenade'in tam bir tekrarıdır. İlk Promenade'de tempo tarifi “Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto” iken, bu bölümdeki tempo ibaresinde “senza allegrezza” yer almaz. Dolayısıyla, bu Promenade'in ilkinde nazaran biraz daha hızlı tempoda icrası yerinde bir tercih olacaktır.

İlk Promenade'in başında yalnızca sağ elde duyulan temayı, burada iki el oktav unisonda icra ederler. Aynı durum, her iki bölümün 5. ve 7. ölçüleri için de geçerlidir. Ayrıca, tekrar Promenade'nin 6. ve 8. ölçülerindeki sol el partisi, ilkinden bir oktav aşağıda yazılmıştır.

Yine, ilk Promenade'in ilk 12 ölçüsünde 5/5'lik ve 6/4'lük olarak değişen ölçü işareti, 12. ölçüden itibaren sabit kalırken: ikinci Promenade'da parça boyunca sürekli değişmektedir.

Son olarak, ikinci Promenade'in en sonuna içerisinde tam bitiş kadansının yer aldığı bir ölçü eklenmiştir.

3.2.12. Limoges (Pazar Yeri)

3.2.12.1. Estetik Analiz

Orjinal tablosu kayıp olmakla birlikte eskiz çalışması mevcuttur. Mi bemol majörde bestelenmiş olan Limoges, ‘Büyük Haber’ altbaşlığını taşır. Buna göre besteci parçada ‘büyük haber’ -ki bundan kasıt ortaya atılan ve yayılan bir dedikodudur ve sonrasında kadınlar arasında gelişen gürültülü atışmaları betimlemektedir. Limoges Pazar Yeri’nde güçlü bir mizah ve iyimser hava sezilmekle beraber parça piyanistik teknik bakımından Bir Sergiden Tablolar’ın en zorlu bölümü olarak gösterilebilir. Alfred Şnitke, Limoges’dan “programlı içeriği, durağan tekrarlar ve mekaniklik yerine bir tiyatro sahnesi gibi gelişmesi bakımından çok özel bir tip toccata” olarak bahseder. Buradan anlaşılabileceği üzere parçayı icra eden piyanistin eserin içerdiği teknik güçlükleri asarak onları arka plana itmesi ve eserin ruhuna uygun daha hafif, mizahi bir havayı dinleyiciye yansıtmayı başarması beklenmelidir.

3.2.12.2. Müzikal Analiz

Müzikal yapısı ve formu (triolu üç bölmeli form) itibarıyla belirgin Scherzo nitelikleri taşıyan Limoges, ilginç bir biçimde 3/4’lük değil 4/4’lük ölçüde yazılmıştır.

Parça tek bir ölçü uzunluğundaki giriş ile başlar. A bölümünün (2.-11. ölçüler) ilk kesiti (A:a) üç ölçü uzunluğunda olup (2.-5. ölçüler), tonikte başlayarak kesit sonunda napoliten akoruna gelir. Kararsızlığı bakımından bir geçiş fonksiyonu olduğu anlaşılan napolitenin ardından 6.-8. ölçülerde (A:b) dominant egemenliği duyulmaktadır. 9.-11. ölçüleri kapsayan röpriz a kesitinde (A:Ra), ilkinden farklı olarak napoliten akoruna yönelmek yerine tonikte kalış tercih edilmiştir. İlk bölme sonundaki kararlı tonik hissi, B bölümünün (trio) başlangıcını haber veren ani bir modülasyon ile (re majöre) kırılır. Bölmenin ilk kesiti (12.-15. ölçüler) tonikte başlar, dominantta sona erer. Bunu takip eden orta kesitin ise (B:b, 16.-20. ölçüler) armonik bakımdan hayli değişken olması itibarıyla bir gelişim kesiti olduğu öne sürülebilir(Bkz. Şekil 27)



(Şekil 27: ölçüler: 15-20)

Bölmenin üçüncü kesiti belirgin biçimde iki alt kısma ayrılmaktadır. Buna göre B bölmesinde kendisine kadarki gelişimin devamcısı olan 21.-24. ölçülerde ikincil dominant (DD: mi majör) üzerinden dominant 7'li akoruna gelinir. 25.-26. ölçüler ise belirgin biçimde A bölümünün materyalinden oluşturulmuş olan ve röprize geçişi sağlayan bir köprüdür. Bu iki ölçünün re minorde (minörleştirilmiş tonik) olduğu da eklenmelidir.

Röpriz A bölümü ilk bölümün neredeyse aynen tekrarlandığı bir nevi “da capo” bölümüdür. Bölmenin en sonunda dominantta kalış ve durak (fermata) sonrasında kalan son dört ölçü, icracıdan virtüözite talep eden hayli gürültülü (fortissimo) ve hızlı (parçaya hakim motor unsur 16'lik değerler burada yerini 32'liklere bırakır) bir codadır(Bkz. Şekil 28)



(Şekil 28: ölçüler: 37-40)

3.2.12.3. Teknik Analiz

Eserin teknik açıdan bakıldığında piyanisti en çok zorlayacak olan bölümlerinden birisi olduğu söylenebilir. Bölümün sonunda gelen 28 numaralı şekilde gördüğümüz “Meno mosso, sempre capriccioso” başlıklı bitiş pasajı Musorgsky’nin Liszt’den etkilendiğini gösteren en belirgin pasajlardan birisidir.

Pasaj yapısı gereği, başından sonuna kadar çalınırken piyanistin kontrolü kaybetmesine yol açabilecek niteliktedir. Bunu önlemek amacıyla 8 ölçülük pasajı çalışırken: ölçü içerisindeki 4 vuruşun her birine, daha sonra 1. ve 3. vuruşlara ve son olarak ölçü başına yani ölçünün 1. vuruşuna denk gelen notaya vurgu getirerek çözüm getirilebilir.

3.2.13. Catacombae (Yeraltı Mezarları)



(Resim 5: Catacombae tablosu)

3.2.13.1. Estetik Analiz

Bestecinin Limoges'dan hemen sonra gelen Catacombae ile güçlü bir felsefi tezat yakaladığı görülür. Sıradan insanların günlük dertlerinin, dedikodu ve atışmalarının tasvir edildiği bir tablo sonrasında beklenmedik bir biçimde ve ara vermeksizin gelen (iki parça arasında attacca yer almaktadır), sonsuzluğun hükmünü sürdüğü ölümler diyarı ile ilgili bir tablo.

Largo (geniş) ibaresi yanında müzikal dokuyu oluşturan oktav ve akorların birçoğunun üzerinde yer alan durak (fermata) işaretleri, parçanın daha geniş bir zaman algısı ve hatta ölüm sonrası sonsuzluk fikri üzerine inşa edilmiş olduğunun işaretçileri sayılabilirler. Öte yandan, birçok araştırmacı Catacombae'de salt felsefi bir olgu olarak ölümün işlenmediği fakat ressam Hartmann'ın ölümünün bestecide uyandırdığı duyguların da parçaya sirayet ettiği düşüncesinde birleşmektedirler.

Hem düşünsel/estetik hem de müzikal bakımdan oldukça özgün olan parçanın ikinci kısmı ise kendisine ait bir başlığa sahiptir. “Con Mortuis in Lingua” Mortua (Ölümler ile Ölü Dilde). Bu noktada, parçanın ilk kısmında nesnel bir ölüm olgusu, ikinci kısmında ise Roma işi kaya mezarları (sepulcrum romanum) ile yüz yüze geldiğinde kişinin hissettikleri: yani daha öznel izlenimlerle alakalı olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Gerçekten de Catacombae’de pes perdede çınlayan oktavların ve esrarengiz akorların yarattığı yalınlık ve dolaysızlık hissi, Con Mortuis in Lingua Mortua’da çok daha kırılgan ve aynı zamanda yaşlı, elemli, bir nevi sessiz mateme (bölümün başındaki “Andante non troppo, con lamento: yürükçe ama çok da değil, matemli” ibaresi bu bağlamda önemlidir) dönüşecektir.

3.2.13.2. Müzikal Analiz

Catacombae, si minörde bestelenmiş olmasına karşın donanım belirtilmeden yazılmıştır. Burada birçok akorun içerisine onları disonant (uyumsuz) hale getiren tonların eklendiğini, dolayısıyla parçanın bazı kısımlarının klasik armoni akorları ve ilişkileri açısından sıra dışı özellikler barındırdığını da eklemeliyiz. Şüphesiz bu durum, armonik tansiyonun parça genelinde hayli yüksek olmasına yol açmaktadır. Bunun çarpıcı bir örneği 4.-11. ölçüler arasında görülür: sol elde kromatik olarak alçalan bas partisi, sağ el en üst seste fa diyez pedalının tutulabilmesine olanak sağlar. Bu uzunca yürüyüş ve armonik gerginlik 11. ölçüde dominanta varıldığında (burada akorun 3’lüsü – la diyez – kullanılmamıştır -ki bu tercih parçanın yalın hatta arkaik denebilecek karakterine uygundur) çözülür.

12. ölçüde duyulan sol majör, bir sonraki ölçüde sol minöre dönüşür. 14.-21. ölçülerde dominant grubu fonksiyonlarında seyreden armonik yürüyüş, 22. ölçüde sol minöre dönerek duraklar. 23. ölçüde gelen mi bemol majör akorunu 24. ölçüde ani bir do majör akorun izlemesi ise güçlü bir armonik tezat yaratacaktır. Parçanın son ölçülerinde ana tonaliteye dönüş hissedilse de, bitiş akoru sol eldeki tonik 6/4 akoru üzerine, sağ elde tutulan eksik 7’li ile bitiş hissinden çok huzursuzluk hissi doğurur.

Largo.

ff *p* *cresc.* *ff sf* *p dim.* *ff sf* *p dim.*

ff sf *dim.* *p dim.* *pp* *ff* *p*

poco a poco cresc. *dim.* *ff*

p *f sf dim.* *p* *ff sf* *p* *attacca*

(Şekil 29: Catocombae bütünü)

Catocombae'den attacca ibaresinin gereği olarak ara vermeksizin Con Mortuis in Lingua Mortua'ya geçilir. Öncelikle, 21. ölçüyü kapsayan bu kısmın ilk 11 ölçüsünün aynı zamanda Promenade'nin dördüncü çeşitlemesi olduğunu belirtmeliyiz. Şu ana kadar giriş müziği olmasının yanında zaman zaman farklı tablolar arasında geçiş vazifesi gördüğü de anlaşılan Promenade'nin bir tablo içerisinde de kendisini

göstermesi, onun Bir Sergiden Tablolar'ın bütünü içerisine ne derece nüfuz ettirildiğinin kanıtıdır.

Oldukça durağan biçimde tonikte seyreden ilk 11 ölçüde Promenade teması sol elde matemli, elemli bir havada işitilir. Sağ el partisi ise oldukça ilginç bir tını arka planı yaratan oktav tremololar ile örülmüştür. Gürlüğün baştan sona yalnızca pianissimo olarak işaretlenmesi, bu müziğin içe dönük karakterinin işaretçilerindendir. 2.-3. ölçülerde orta perdede akorlarla taşınan Promenade teması, ardından iki buçuk ölçü boyunca pes perdede akorlarla sunulur. Aynı tip bir karşılaştırmanın, bunu izleyen 6 ölçüde bir miktar genişletilmiş biçimde yer aldığı görülür(Bkz. Şekil 30).



(Şekil 30: ölçüler: 1-8)

Bunun sonrasında gelen 11 ölçü, tınısal bakımdan dikkat çekici ve fakat armonik bakımdan oldukça yalın: salt dominant/tonik ilişkisi üzerine kurulmuş bir bitiş kesitidir. Buradaki karar akoru için besteci si minör yerine si majörü kullanarak parçayı yine de iyimser (belki de bu ölüm sonrasında ruhun eriştiği dinginlik hali olarak yorumlanmalıdır) bir havada noktalamayı tercih eder(Bkz. Şekil 31).



(Şekil 31: ölçüler: 14-21)

3.2.13.3. Teknik Analiz

Bir önceki bölümün yoğun ve virtüozik yapısından sonra teknik açıdan oldukça rahat, uzun oktav sesleri ve akorlar ile karşılaşıyoruz(Bkz. Şekil 29).

“Andante non troppo, con lamento” başlığı altında gördüğümüz ve bölüm bitimine kadar “pp” olarak devam eden sağ elde gelen tremolo notaları çalarken, daha önceki bazı bölümler için de önerildiği gibi tuşenin olabildiğince içinden ve gücü parmakların ucunda toplayarak çalmak daha iyi sonuç verecektir(Bkz. Şekil 30).

3.2.14. La cabane sur des pattes de poule/Baba-Yaga (Tavuk Bacakları Üzerindeki Baraka/Baba-Yaga)



(Resim 6: Baba Yaga'nın tablosu)

3.2.14.1. Estetik Analiz

Bir Sergiden Tablolar'ın virtüözite bakımından belki de en gösterişli bölümü olan parça, do majör tonalitesinde yazılmıştır. Mussorgski'nin esinlendiği Hartmann tablosunda Rus masallarından bir çeşit cadı figürü olarak tanımlayabileceğimiz Baba Yaga'nın tavuk bacakları üzerine kurulmuş fantastik barakası yer alır. Tam ortasında büyük bir saat bulunan baraka, tepesinde her iki yana bakan iki horoz başı ve bunların ortasındaki çiçek figürüyle süslenmiştir. Baba Yaga insan türünden nefret etmekte ve ormanda yolunu kaybedenlerin aklını çelerek onları barakasının içine hapsedmekte, burada kurbanlarını önce güzelce besleyip sonra da yemektedir. Kurbanlarını ikna edip

ağına düşürmek isteyen Baba Yaga'nın barakası tavuk bacakları üzerinde kurulu olduğunda hareket edebilmekte ve konuştuğu insana ön yüzünü dönebilmektedir.

Öte yandan, Mussorgski'nin yazdığı parça Hartmann'ın tablosunun bire bir müzikal izdüşümü değildir, zira müzikte canlandırılan sahneler farklıdır. Üç bölmeli formdaki parçanın ilk ve son bölmelerinde Baba Yaga'nın süpürgesi üzerinde uçuşu tasvir edilirken, orta bölmede cadının fısıldadığı büyü sözlerin yarattığı esrarengiz atmosfer yansıtılmak istenmiştir.

3.2.14.2. Müzikal Analiz

ABA formundaki parçanın hemen başında yalnızca tek sayılı ölçülerde (1. 3. 5. ve 7. ölçüler) müzik duyulurken, çift sayılı ölçüler (2. 4. ve 6. ölçüler) sustan oluşur. Şiddetli ataklar ile sessizlik arasında yaratılan bu tezat güçlü bir tansiyon unsurudur(Bkz. Şekil 32).



(Şekil 32: ölçüler: 1-11)

8. ölçüden itibaren suslar da yerini ataklara bırakmaya başlayacaklardır. Baba Yaga'nın uçuşa başlamadan önceki hazırlığı olarak anlayabileceğimiz ilk 16 ölçü dominant fonksiyonu üzerindedir.

17. ölçüde tonik fonksiyonuna gelinir ve bu andan itibaren müzik tam bir devamlılığa erişirken sekizlik ritmik değerdeki düzenli ataklar bir motor unsur haline gelirler. 25.-30. ölçülerde sağ elde duyulan çarpmalı akorların inici yürüyüşü ile

bestecinin Baba Yaga'nın korkutucu kahkahasını canlandırmayı amaçladığı düşünülebilir(Bkz. Şekil 33).



(Şekil 33: ölçüler: 25-30)

Motor unsur 33. ölçüde tek başına sol ele transfer edilirken, sağ elde dolgun ve ağır akorlarla taşınan bir melodi başladığı görülür. Tonikte başlayan bu melodi 40. ölçüde ikincil dominanta (DD) gelir. Bunu izleyen kesitte (41.-56. ölçüler) pesleştirilmiş mediant (mi bemol majör) üzerinde durulduktan sonra yine toniğe dönülür. 57.-74. ölçülerle, 75.-84. ölçüleri kapsayan her iki kesit de dominanttadır. Bunlardan ikincisinin bölmenin sonunu işaret eden bir çeşit kadans işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. A bölmesinin son ölçüleri (85.-94.) parçanın giriş kesidinin oldukça kısaltılmış bir röprizidir.

Parçanın orta bölmesi (95.-122. ölçüler) hem müzikal doku hem de gürlük bakımlarından ilkinde tezattır: bölme boyunca süregiden tremolo fikrine eşlik eden piano gürlüğü ile ilk bölmedeki vahşi ve agresif cadı, karanlık ve esrarengiz bir tipe dönüşür(Bkz. Şekil 34)



(Şekil 34: ölçüler: 95-98)

Mi minör tonalitesindeki bölmenin genel armonik çerçevesi tonik–dominant fonksiyonlarını kapsamakla beraber artık ve eksik akorların (-ki fantastik konuların işlendiği müzikler için çokluk karakteristik akorlardır) kullanımı ile bu çerçevenin genişletildiği anlaşılmaktadır.

Parçanın son ve üçüncü bölmesi (125.–196. ölçüler) ise ilk bölmeyle neredeyse aynı bir nevi “da capo’dur. İki bölme arasındaki farklar ise: ikincisine göre daha hızlı tempoda olması (ilkinin tempo ibaresi “Allegro con brio“ iken ikincisinininki Allegro molto) ve ilk bölmede 75.–84. ölçüleri kapsayan kesitin burada hayli genişletilerek (25 ölçü) bir bitiş kesiti haline dönüştürülmesidir. Bununla birlikte, parçanın bir bitiş kadansı olmaksızın, yalnızca süregiden süratli dokunun sonundaki yavaşlama ibaresiyle (poco ritardando) sonraki parçaya geçişi sağlayan bir köprü haline getirilerek sona erdirildiği görülecektir(Bkz. Şekil 35)



(Şekil 35: ölçüler: 207-211)

3.2.14.3.Teknik Analiz

Çok sert bir karakter ile başlayan bölüm yine eserin teknik anlamda en yoğun ve zorlayıcı olanlarından bir tanesidir. Kendisine has bir teknik yapıya sahip olmasına karşın, 25-30 ölçüleri arasında “Civcivlerin Balesi” bölümünden tanışık olduğumuz bir pasaj yapısı karşımıza çıkmaktadır(Bkz. Şekil 32).

75.-84. ve 157.-181. ölçüleri arasında bu sefer “Pazar Yeri” bölümü kendisini hatırlatmaktadır. “Pazar yeri” bölümünde bu pasaj yapısı için önerdiğimiz çalışma şeklini burası için de uygulayabiliriz.



(Şekil 36: ölçüler: 74-84)

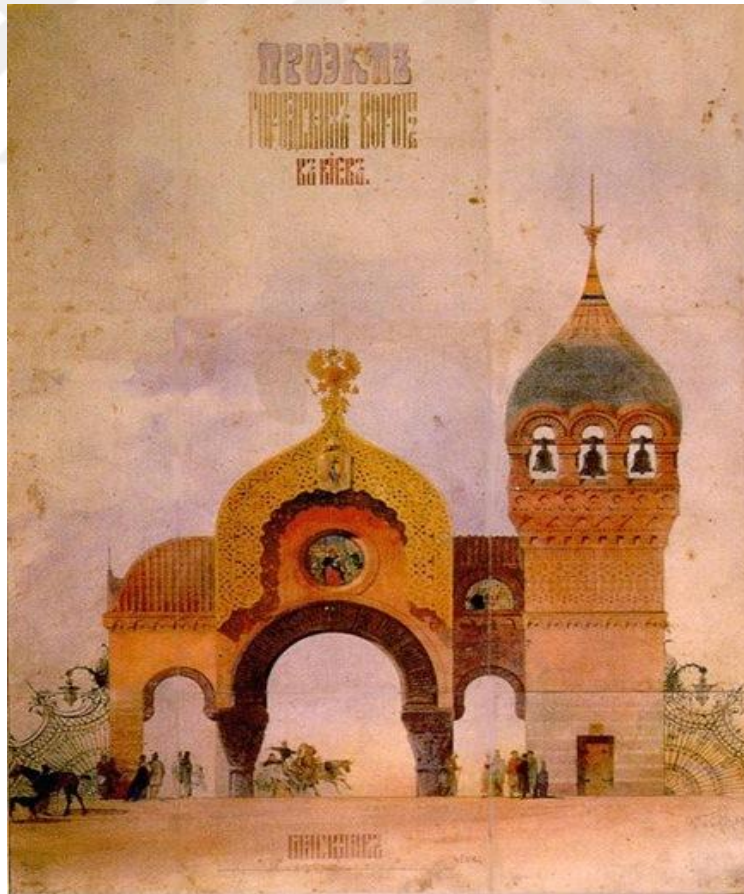
95. ölçü itibariyle “Andante mosso” başlığı altında gelen ara bölümdeki onaltılık üçleme notaları eşit çalmak oldukça önemlidir(Bkz. Şekil 34).

Bölümü ana hatlarıyla anlamak adına çalışırken üçlemeleri sekizlik tiers şeklinde düşünebiliriz(Bkz. Şekil 37)



(Şekil 37)

3.2.15. La Grande Porte de Kiev (Büyük Kiev Kapısı)



(Resim 7: La Grande porte de Kiev'in tablosu)

3.2.15.1. Estetik Analiz

Bir Sergiden Tablolar'ın son bölümü ve aynı zamanda görkemli zirve noktası olan Büyük Kiev Kapısı'nı (Rusça aslı: Bogatyrskie Vorota, v Stolnom Gorol Kiev) bir ulusal bayram tablosu olarak tanımlamak mümkündür. Parça, Hartmann'ın Kiev şehri girişi için eski Rus mimari stilinde tasarladığı gösterişli yapıdan ilham alır. Söz konusu yapının ana gövdesi, yanyana düzenlenmiş yay biçimindeki üç girişten meydana gelir. Bu yaylardan ortadakinin tepe noktası İmparatorluk Rusya'sının devlet simgesi iki başlı kartal figürü ile dekore edilmiştir. Yayların hemen sağında ise üç katlı bir çan kulesi yer almaktadır.

Aynı tabloda yer alan Rus devlet düzeninin, imparatorluk rejiminin simgesi çift başlı kartal ile Rus milletin güçlü Ortodoks dindarlığının simgesi çan kulesinin Mussorgski'yi etkilememesi düşünülemez. Her iki mimari unsur da tüm heybetleriyle Büyük Kiev Kapısı'nda iz düşümlerini bulmuşlardır. Bu yüzden Şnitke, Bir Sergiden Tablolar'daki Rus ruhunun yoğun biçimde Kiev'in Büyük Kapısı'nda muhteva edildiğini ileri sürer.

3.2.15.2. Müzikal Analiz

Parça mi bemol majör tonalitesinde yazılmıştır. Mussorgski'den gerek önce gerekse sonra yaşamış çeşitli bestecilerin kahramanlık temalı, anıtsal, gösterişli müzikler için mi bemol majör tonalitesini tercih ettiklerini biliyoruz. İlk akla gelenler arasında: Beethoven'in 3. Senfonisi "Eroica" ile 5. Piyano Konçertosu "İmparator", Liszt'in 1. Piyano Konçertosu ve Mahler'in "Binlerin Senfonisi" adını taşıyan 8. Senfonisi sayılabilir.

Parçayı oluşturan bölmelerin birbirinden oldukça net çizgilerle ayrıldıklarını söyleyebiliriz. Buna göre bölmeler ve kapsadıkları ölçüler şu şekilde gösterilebilirler:
A (1–29) B (30–46) A1 (47–63) B1 (64–80) A2 (114–161) coda (162–174)

A teması, heybetli ve gururlu bir halk müziği teması gibi duyulur. Belirgin ulusalcı rengi sebebiyle Promenade’de paralellik gösteren bu temanın, imparatorluk simgesi iki başlı kartalın müzikal izdüşümü olduğu öne sürülebilir(Bkz. Şekil 38).

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza.



(Şekil 38: ölçüler: 1-12)

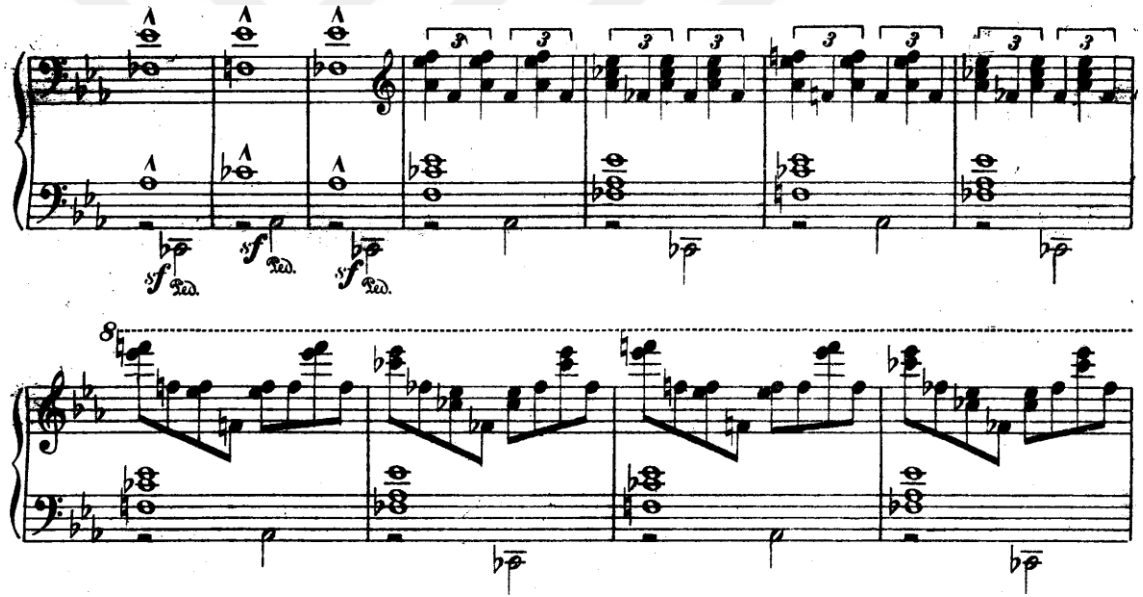
A temalarına tezat oluşturan B temalarının ise kilisede toplanmış olan cemaatin hep birlikte ilahiyi söylediği bir sahneyi canlandığı anlaşılr, zira bu kesit Rus kilise korollarıyla hayli benzeşmektedir(Bkz. Şekil 39).



(Şekil 39: ölçüler: 30-42)

A teması, ilk seferinde her iki elin masif akorlarıyla sunulurken, ikinci seferde akorların sol elde taşındığı ve buna sağ elde oktav geçitlerden oluşan bir eşlik eklendiği duyulur. B teması ilk seferinde la bemol minörde ve “pianissimo” ikinci seferinde ise mi bemol minörde ve “fortissimo” icra edilir.

B temasının ikinci duyuluşunu ise araştırmacıların genelde “çan bölmesi” olarak adlandırdıkları kısım izler. İsminden de anlaşılacağı üzere, Hartmann’ın tasarısında sağda yer alan çan kulesinin iz düşümü olan bu kesitte kilise çanları tınıları Promenade’den sonra bir kez daha ve çok daha görkemli biçimde dinleyiciye sunulduğu bölme la bemol minörde başlar, mi bemol majörde sona erer(Bkz. Şekil 40).



(Şekil 40: ölçüler: 82-92)

Çan kesitini izleyen bölme, A temasının ritmik çeşitleme ile yeniden duyulduğu uzunca bir kısımdır. Parça sonunda yer alan “coda” bölümü, A temasının ilk duyulduğu haliyle tekrarından oluşur(Bkz. Şekil 41).



(Şekil 41: ölçüler: 159-174)

3.2.15.3. Teknik Analiz

Akorlarla ve oktavlarla yazılmış olarak karşımıza çıkan bölümün temasını çalarken, koldan çalarak güçlü ve dolgun bir ton elde etmek mümkün olacaktır(Bkz. Şekil 38).

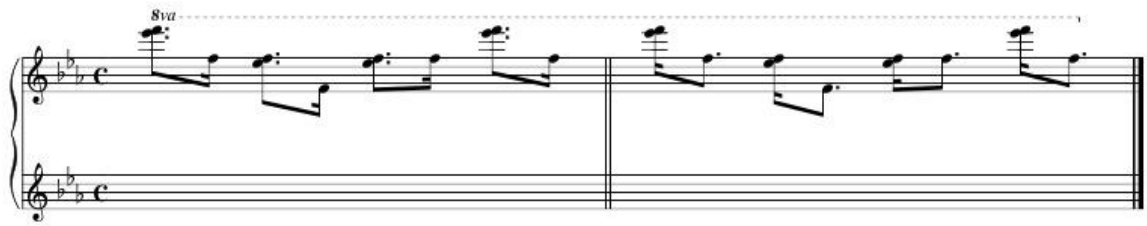
47-63. ölçüler arasında bölümün temasına mi bemol majör tonundaki oktav ve tek ses şeklindeki gamlar eşlik etmektedir. Tema ve eşlik partisinin el değiştirmesi sebebiyle, bu değişimleri hissettirmeden çalmak oldukça önemlidir. Ayrıca daha önceki bazı bölümler için de önerdiğimiz gibi tema ve eşlik partisi tek başlarına ayrı olarak çalışılabilir.



(Şekil 42: ölçüler: 43-50)

89-110. ölçüler arasında sağ elde gördüğümüz pasaj yapısı temiz çalmak bakımından bölümün en zor kısmı diyebiliriz(Bkz. Şekil 40).

Bu pasajları da tartımsal çalışmalarla güçlendirmek ve sağlamlaştırmak mümkün olacaktır(Bkz. Şekil 43).



(Şekil 43)

SONUÇ

Rus Beşler grubu içinde en yeteneklisi olarak görülen, müzik diliyle de yenilikçiliğin temsilcisi olan Modest Petroviç Musorgski varlıklı bir ailenin çocuğu iken 1861'deki serflik (Köleliğin kaldırılması) kanunu ile toprakları ellerinden gitmiş ve yoksullaşmışlardır. Bu kanun ile Rusya'da kalıplaşmış yasalara bağlanan dengeler değişmiş, insanların yaşamlarındaki akış farklılaşmış, Çarlık Rusya'sında yenilenme, uyanış başlamıştır. Fransa'da yaşanan 1789-1830-1848 devrimlerinin getirdiklerinden, diğer ülkeler gibi Rusya da etkilenmiş ve aydınlar alanlarında halkı aydınlatabilmek için çok çaba göstermişlerdir. Beşler grubunun görevi de müzik alanında Ulusalcılığı anlatmak ve yaşatmak olmuştur. Değişimin en hızlı yaşandığı bu dönemde toplumsal ve felsefi akımlar birbirine tepki olarak ya da gelişmenin bir parçası olarak doğarken, bu hızlı gelişmelerin her anını gözlemleyen ve yaşayan Musorgski dönemin yazar, şair, yorumcu, ressam ve düşünürleri ile arkadaşlığını sürdürmüş, araştırmalar yapmış ve fikirlerini söylemiştir. Sonuçta bu yüzyıl Rusya'da toplumsal kırılmanın yaşandığı en belirgin dönemdir.

Tam olarak otodidakt³³ ve primitive³⁴ olan besteci müzik tarihinin en özgün bestecilerindendir. Musorgski için müzik bir amaç değil, insanlarla iletişim kurma ve bir anlatma aracıdır. Onun için besteleme kurallarına bağlı kalarak bir temayı işlemektense, söz ve müzik ayrılmayacak şekilde kaynaşmalı, melodi ise kendi izlenimlerini doğrudan doğruya notaya aktararak anlam kazanmalıdır.

Yaşadığı 19 yy. da, din müziği yerini din dışı müziğe bırakmış, halk ezgileri yanında gerçek anlamda Rusların ilk sanat müziği olan znamenni³⁵ din şarkıları da bestecilerin ilgi odağı olmaya başlamıştır. Ortodoks din müziği Musorgski'nin baştan başa halktan gelen ezgilerle bestelediği, Boris Godunov ve Hovanşçina operalarındaki koro parçalarında armonilendirilmiş olarak gün yüzüne çıkmıştır. Daha sonra Rimski-

³³ Uzmanı olduğu alanlarda okula gitmemiş, özel bir eğitim almamış, kültürel ve bilimsel anlamda kendi kendini yetiştirmiş kişi. Bir nevi alaylı.

³⁴ Sanatta yalın bir nitelik gösteren, yapmacıksız olan, yabanıl.

³⁵ Yunanca sözlerle Rusya'ya gelen ve zamanla Rusçalaşan Rum İmparatorluğu'nun din şarkıları.

Korsakov, Rus Paskalya Üvertürü adlı orkestra eseri ile Musorgski'yi takip etmiştir. Musorgski: Çağdaş Ulusal müzikli dram olan Boris Godunov operası (1869) ve Bir Sergiden Tablolar (1874) adlı piyano eserine M. Ravel'in yaptığı orkestra düzenlemesi ile (1923), yarım yüzyıl sonra adını ve ülkesini dünyaya duyurarak evrenselliği yakalamıştır.

Her ülkede Liberal Ulusçuluğun boy gösterdiği 19 yy. müziğinde, majör-minör sistemi ile çeşitli form ve biçimlerde çok zor, karmaşık yol takip edildiği için ulusal besteciler bu sistemin özelliklerini süzgeçten geçirip, kendi üsluplarını ortaya koymaya çalışmıştır. Ulusal ekollerin filizlenmeye başladığı bu dönem müziğinin entonasyon kökleri her ülkede halk şarkılarına bağlı kalmıştır. Rusya'da ulusalcılar halk duyularının önemli olduğu yaratımda batı müziğinin katı kurallarını önemsemeyerek özgürce çalışmışlar, H. Berlioz, F. Chopin, F. Liszt ve R. Schumann gibi batının klasik kurallarından uzaklaşabilmiş bestecilere önem vermişlerdir. Ağırbaşlı dram anlayışını benimseyen Ulusalci besteciler, müziğin güzelliğinin: vokal gösteriden uzak durarak, metindeki sözlerin tam anlamını yansıtmaları ile ortaya çıkabileceğini savunmuşlardır. Müzik ve dramı kaynaştırmak için, Romantizme karşı Realist ilkenin temel şart olması gerekliliği konusunda birleşmişler fakat bu konuda yalnızca Musorgski başarılı olabilmiş, diğerlerinin çabaları istenilen gibi olamamıştır. Musorgski realist bir besteci olmasına karşın, Güneşsiz şarkı grubunda melankolik yapısının da etkisiyle çağının romantizmini yansıtmıştır.

İzlenimcilikte attığı tohumların etkisi Debussy'de görülür. Debussy'nin tek operası olan Pelleas et Melisande'de Musorgski'nin Boris Godunov operasının yazılı partilerini incelemiş ve örnek almış, operasını bestelerken Güneşsiz şarkı grubunun hem sanatsal içeriğinden, hem de melodilerle iç içe girmiş zengin armonilerinden büyük ölçüde yararlanmıştır. “Kısaca müzikte sessiz bir devrimi gerçekleştiren Debussy, müziğini kesin tını değerleriyle oluşturur”(Jakobik'ten aktaran GEDİKLİ, 2006: 19). Bu bağlamda “sessiz devrimci” olarak nitelendirilen Debussy'nin izlenimciliğinin mimarı olan Musorgski, bu sessiz devrimin öncüsü olarak tanımlanabilir.

Stravinski'nin eserlerindeki esneklik ve ritmik değişikliklerde, Shostakovich'in geç dönem senfonilerinde ve Prokofiev'in operalarında ki şaşırtıcı ton geçişlerinde de Musorgski'nin etkisi görülür.

Musorgski'nin kostüm ve dekor çizimlerini kendisinin yapması, çok güzel sesi ile kendi şarkılarını söylemesi, aktör ve mimikçi olarak üstün yeteneğini sahne oyunculuğunda da kullanması tiyatral yanını anlatır. C. Cui'nin "Mandarin'in Oğlu" adlı operasında aldığı Mandarin rolünü izleyen Stasov anılarını şöyle anlatıyor: "Musorgski rolünü öylesine canlı, diksiyon, jest, mimik ve şakımlarına güldürü niteliklerini öylesine ustalıkla karıştırarak oynuyordu ki, hepimiz coşkudan yerimizde duramıyorduk"(Yıldız.2001.202).

Dramatik bir besteci olarak, Musorgski'nin eserlerini kronolojik sıralama içinde incelendiğinde, yaratıcı içgüdüsünü insana duyduğu sevgi ile opera ve şarkı bestelemekte kullanmıştır. Musorgski eser tasarımlarında, konularını farklı çağ ve üsluplardan seçerek, müzik, şiir, dekor ve sahnelerinde tarih ve insan açısından, gerçeğe kesinlikle uygun olması görüşünü esas almıştır. Eserlerinde çocukları ve çocuk duygularını, toplumsal övgü, yergi ve eleştirilerini incelikle vurgulamış, insan için trajik olan tanrısal buyruk ölüm paradoksunun dramatik dokusunu ezgilerle anlatmıştır. Eserlerinin gerçek kahramanı Rus halkı ve halkın alın yazısıdır. Halkın günlük konuşma dilini müziğe aktarabilme başarısını göstermiştir. Eşliksiz, yalın sesle ya da Rus halk çalgıları "balalayka"³⁶ veya "gusla"³⁷ eşliğinde söylenen tek sesli Ulusal Rus ezgilerini çok seslendirerek evrensellik katmıştır.

F. Liszt programlı müzik konusundaki ustalığı, halk ve Çingene müziğini canlandırarak eserler vermesi ve geliştirdiği piyano teknikleri ile Musorgski'nin esin kaynağı olmuştur. R.Schumann'ın karakter ve anlatıcı parçalarından olan Phantasiestücke, Carnaval, Arabesque ve Humoreske süitleri Musorgski'nin Bir Sergiden Tablolar piyano eserinin kılavuzu olmuştur. F.Chopin'in ülkesi Polonya'ya olan özlemi,

³⁶ Gitar ailesinden sayılabilecek Rus halk çalgısı.

³⁷ Kemençe benzeri Rus halk çalgısı.

Ulusal kültürüne bağlılığı ve halk ezgilerini piyano ile canlandırması Musorgski'nin Ulusalcılığına etki etmiştir.

Rusya'daki oryantalizm akımına doğu motiflerini kullanarak katılmış, Bir Sergiden Tablolar eserinde ve Hovanşçina'daki acem kızlarının dansı örnek olmaktadır. Rus ekolü bestecileri şark müziği tasvirleri için armonik sistemi farklı akorlarla zenginleştirebilmiştir. Bu akorların alışılmış olan üçlü aralık kuruluşundan farklı dördü ve beşli aralık kuruluşuna sahip olması izlenmiştir. Musorgski'nin Trepak şarkısında görülen kvintakorlar³⁸ buna örnek olabilir. Musorgski, aşırı eleştiri ve aşağılanmaya kulaklarını kapatarak yoluna devam etmiştir. Ulusalcılık ülküsünden asla ayrılmamış, akademizme yaklaşmamış, grup başkanı Balakirev'e dahi ters düşmüş ve sonraları beşler grubundan da fikir ayrılıkları nedeniyle uzaklaşmıştır. Musorgski'nin yaşadığı dönemde anlaşılamamış olmasına karşın günümüzdeki en özgün besteciler arasında yer alması: Musorgski'nin yaşadığı dönemin çok ilerisinde bir besteci olduğunu kanıtlamaktadır. Bu bağlamda bestecinin ulusalcı, yenilikçi ve ilerici yönü eserin analizinden çıkarılan sonuçlar ile de örtüşmektedir.

Bir Sergiden Tablolar'da bestecinin özellikle armoni, müzikal doku ve tını planlarında sergilediği özgün bestecilik yönü, Rus klise müziği modlarının ve klise çalınlarının bestecideki etkisi ve bu etkilerin eser üzerinde nasıl sembolleştirildiği dikkat çekmektedir. Piyanistik açıdan incelendiğinde ise: eserin piyano tekniğinin tüm özelliklerini barındırdığı söylenebilir. Tüm bunlar dikkate alındığında tıpkı V. Ashkenazy'nin de bahsettiği gibi, eserin oluşumundaki tüm etkenlerin farkında olarak içselleştirilmesi ve kavranması: yorumcunun eser üzerindeki başarısını doğrudan etkileyecektir.

³⁸ Beşli aralıkla yazılmış akor.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

SAY, Ahmet (2003). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

MİMAROĞLU, İlhan (2014). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

PAMİR, Leyla (2000). *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Boyut Kitapları.

ORANSAY, Gültekin (1977). *Bağdarlar Geçidi*, Ankara: Küğ yayını.

İLYASOĞLU, Evin (1994). *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

FERİDUNOĞLU, Lale (2005). *İz Bırakan Besteciler*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Büyük Kompozitörler (1963). İstanbul: Varlık Yayınları.

SELANİK, Cavidan (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayınları.

MICHELS Ulrich – VOGEL Gunter (2015) *Müzik Atlası*, İstanbul: Alfa Yayıncılık.

ASHKENAZY Vladimir (1984) *Mussorgski Bilder einer Ausstellung*, Wien: Wiener Urtext Edition

Kitaplar

LENİN, Vladimir İlyiç (2003). *Devrimin Aynası Tolstoy*, çev. Zekiye Hasançebi, İstanbul: YGS Yayınları.

YILDIZ, Dinçer (2001). *Ulusal Müzik ve Musorgski*, Ankara: Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

URGAN, Mine (2013). *İngiliz Tarihi Edebiyatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

STASOV, Vladimir Vasilyeviç (1918). *Bir Sergiden Tablolar*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

RUSS, Michael (1992). *Mussorgsky Pictures at an Exhibition*, Cambridge: Cambridge Press.

EMERSON, Carl (1999). *The Life of Mussorgsky*, Cambridge: Cambridge University Press.

SEROFF, Victor Ilyitch (1968). *Modeste Moussorgsky*, Funk & Wagnalls: New York.

SCHMID, Wieland (2012). *Bilder einer Ausstellung*, Helbling: Esslingen.

Makaleler

SULTANOVA, Aynur (2012). “Rus Beşlerinin Eserlerinde Oryantalizm Akımı”, *İdil Dergisi*, Yıl 12, Sayı 5, Mayıs 2012, ss. 189-197.

PUFFETT, Derrick (1990). “A Graphic Analysis of Mussorgsky’s Catacombs”, *Wiley, Music Analysis*, Vol.9 No.1, A Mussorgsky Symposium (March 1990), pp. 67-77.

PERRY, Simon (1995). “Rummaging Through the Catacombs: Clues in Mussorgsky’s Pitch Notations”, *Wiley, Music Analysis*, Vol. 14, No. 2/3 (July – Oct., 1995), pp. 221-255.

McQUERE, Gordon D. (1992). “Analyzing Mussorgsky’s Gnome” *Indiana University Press, Indiana Theory Review*, Vol. 13, No. 1 (Spring 1992), pp. 21-40.

FRANKENSTEIN, Alfred (1939). “Victor hartmann and Modeste Musorgsky”, *Oxford University Press, The Musical Quarterly*, Vol. 25 No. 3 (July 1939), pp. 268-291.

SCHNITKE, Alfred (1953). *Pictures at an Exhibition: Analytical Experience*, *Voprosy Muzykoznania I*.

KHOLOPOV, Yuriy Nikolayeviç (2002). *Musorgskiy Kak Master Muzykalnoy Formy (Kartinki s Vystavki)*, *Muzykalnaya Kultura: Vek XIX – Vek XX*, Rusya.

Basılmamış Kaynaklar

GEDİKLİ, S. Aslı (2006). *Debussy Prelüd’lerin 20. Yüzyıl Piyano Müziği’ndeki Yeri ve Önemi*, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Prof. Aykut Yafe, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

ÖZYAZICI, Furkan (2013). *Mussorgsky’nin Bir Sergiden Tablolar İsimli Eserinin İncelemesi ve Fransız Empresyonizmine Etkileri*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Lale Feridunoğlu, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Piyano Sanat Dalı, İstanbul.

HAYBAT, Mustafa Nuri (2008). *Modest Mussorgsky Bir Sergiden Tablolar*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Hülya Tarcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Piyano Programı, İstanbul.

NAGAÇEVSKAYA, Svetlana (2009). *Pictures at an Exhibition: A Reconciliation of Divergent Perceptions About Mussorgsky’s Renowned Cycle*, Doctor of Musical Arts, Prof. Rex A. Woods, The University of Arizona, Arizona.

LEBEDEV, Boris (1998). *Musorgski'nin Bir Sergiden Tablolar'ı ve Eserin İcrası*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gnesin Enstitüsü.

QUICK, Matthew G. (2014). *Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: Identifying the Expressive Narrative through Comparisons with Vocal Literature*, Doctor of Musical Arts, Prof. Christopher Segall, University of Cincinnati, in the Keyboard Studies Division of the College-Conservatory of Music, Cincinnati.

LEE, Chen-Tien (1993). *Mussorgsky's Pictures at an exhibition: an analytical and performance study*, Doctor of Musical Arts, Jerry Lowder, Ohio State University, Music, Ohio.

LEE, Hyun-Jong (2011). *The Evolution of Lyricism in Modest Mussorgsky's Compositional Style As Evidenced in Songs and Dances of Death*, Doctor of Musical Arts, Dr. Carla LeFevre, The University of North Carolina, Greensboro.

HONG, Denny (2011). *The Important Role and Benefits of Academic Research in Musical Interpretation: An Application to the Performance Study of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition*. Honors Theses – Undergraduate Research, Lilianne Doukhan & Chi Yong Yun, Andrews University, Department of Music, Michigan.

SUTANTO, David T. (2007). *Pictures at an Exhibition: A Performer's Guide Comparing Recorded Performances by Pianists Vladimir Horowitz and Evgeny Kissin: "Eccentric" vs. "Academic" Playing*, Doctor of Musical Arts, Prof. Frank Weinstock, University of Cincinnati, In Piano Performance of the College-Conservatory of Music, Cincinnati.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Emrah SAYIN
Doğum Yeri ve Yılı : Antalya, 01.02.1985
Yabancı Dil : İngilizce
Eğitim : Lisans
Lisans : 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı
2012, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten,
Conservatorium van Amsterdam
İş Tecrübesi : 2008-09 Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Sözleşmeli Öğretim Görevlisi.
2012 Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Sözleşmeli Öğretim Görevlisi.