



T. C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI

**STRAVİNSKY’NİN MÜZİKAL STİLİ VE  
VİYOLONSEL-PIYANO İÇİN İTALYAN SÜİTİ**

**SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI**

**İdil ONARAN**

**BURSA - 2017**



T. C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI

**STRAVİNSKY’NİN MÜZİKAL STİLİ VE  
VİYOLONSEL-PİYANO İÇİN İTALYAN SÜİTİ**

**SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI**

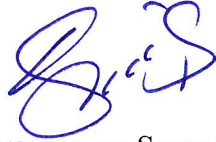
**İdil ONARAN**

**Danışman:  
Prof. Gülay GÖĞÜŞ**

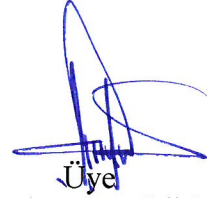
**BURSA - 2017**

**T. C.**  
**ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Müzik Anasanat Dalı (Yaylı Çalgılar Sanat Dalı), 711270001 numaralı İdil ONARAN'ın hazırladığı "Stravinsky'nin Müzikal Stili ve Viyolonsel-Piyano için İtalyan Süiti" konulu (Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Çalışması) ile ilgili tez savunma sınavı, 19/04/2017günü 13:00-16:00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/sanat eseri çalışmasının BAŞARILI olduğuna OYBİRLİĞİ İLE karar verilmiştir.



Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu  
Başkanı)  
Prof. Gülay GÖĞÜŞ  
Uludağ Üniversitesi



Üye  
Prof. İsmail GÖĞÜŞ  
Uludağ Üniversitesi



Üye  
Prof. Görkem ÇALGAN  
Uludağ Üniversitesi



Üye  
Prof. Ozan TUNCA  
Anadolu Üniversitesi



Üye  
Prof. Ümit İŞGÖRÜR  
Dokuz Eylül Üniversitesi

19/04/2017

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Metin Çalışması olarak sunduğum “Stravinsky’nin Müzikal Stili ve Viyolonsel-Piyano için İtalyan Süiti” Başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

20.03.2017



Tarih ve İmza

Adı Soyadı: İdil ONARAN

Öğrenci No: 711270001

Anabilim Dalı: Konservatuvar-Müzik

Programı: Yaylı Çalgılar

Statüsü:  Y.Lisans  Doktora

20.03.2017



Tarih ve İmza



**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU**

**ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**KONSERVATUVAR-MÜZİK ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih:20/03/2017

Tez Başlığı / Konusu: Stravinsky'nin Müzikal Stili ve Viyolonsel-Piyano için İtalyan Süiti

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 84 sayfalık kısmına ilişkin, 16/03/2017 tarihinde şahsım tarafından *Turnitin* adlı intihal tespit programından (*Turnitin*)\* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

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

Gereğini saygılarımla arz ederim.

20.03.2017  
  
Tarih ve İmza

**Adı Soyadı:** İdil ONARAN

**Öğrenci No:** 711270001

**Anabilim Dalı:** Konservatuvar-Müzik

**Programı:** Yaylı Çalgılar

**Statüsü:**  Y.Lisans  Doktora

Danışman

(Prof. Gülay GÖĞÜŞ, 20/03/2017)

\* Turnitin programına Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

## ÖZET

Yazar Adı/Soyadı : İdil ONARAN  
Üniversite : Uludağ Üniversitesi  
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Anasanat Dalı : Konservatuvar - Müzik  
Sanat Dalı : Yaylı Çalgılar  
Tezin Niteliği : Sanatta Yeterlik  
Sayfa Sayısı : XI + 84  
Mezuniyet Tarihi : 19/04/2017  
Tez Danışmanı : Prof. Gülay GÖĞÜŞ

### STRAVINSKY’NİN MÜZİKAL STİLİ VE VİYOLONSEL-PIYANO İÇİN İTALYAN SÜİTİ

20. yüzyılın en sıradışı ve yenilikçi kabul edilen bestecilerinden Igor Stravinsky’nin Pulcinella Balesi’nden viyolonsel ve piyano için uyarladığı İtalyan Süit adlı eserini konu alan bu çalışma, bestecinin hayatını, müzikal anlayışını, eserin baleden uyarlanış süreci ve müzikal formu ve seslendirilmesine yönelik çalışma önerilerinin bulunduğu bölümleri içermektedir.

Eser, birçok uluslararası yarışmanın repertuarına alınacak ölçüde dikkate değer olmasına rağmen ülkemizde neredeyse hiç seslendirilmemektedir. Her ne kadar orijinali viyolonsel ve piyano için yazılmamış olsa da, gerektirdiği teknik üstünlük ve müzikal olgunluk göze alındığında, İtalyan Süit 20. yüzyıl viyolonsel repertuarının en önemli eserlerinden biri olarak kabul görmektedir.

Bu çalışma ile ana materyali Pulcinella Balesi olan İtalyan Süit incelenip viyolonsel sanatçıları ve sanatçı adaylarının eseri ayrıntılı olarak tanımlarına ve seslendirmelerine yönelik bir kaynak oluşturulması, aynı zamanda konservatuvarlardaki ilgili öğretim elemanları ve öğrencileri tarafından eğitim amaçlı bir kaynak olarak kullanılması hedeflenmektedir. Diğer yandan; özellikle eser üzerinde yapılan ilk araştırmalar sırasında hem yerli hem de yabancı kaynakların son derece yetersiz olduğunun görülmesi, önemli bir ihtiyacı karşılaması bakımından bu çalışmanın hazırlanmasında dikkate alınan sebeplerden biridir.

**Anahtar kelimeler:** Stravinsky, İtalyan Süit, Pulcinella Balesi, stil, viyolonsel

## ABSTRACT

Name and Surname : Idil ONARAN  
University : Uludag University  
Institution : Institution of Social Sciences  
Field : Music  
Branch : Stringed Instruments  
Degree Awarded : Doctor of Musical Arts / D.M.A.  
Page Number : XI + 84  
Degree Date : 19/04/2017  
Supervisor : Prof. Gulay GOGUS

### **STRAVINSKY'S MUSICAL STYLE and ITALIAN SUIT FOR VIOLONCELLO-PIANO**

**This work, which is about the piece called Italian Suit that Stravinsky-accepted one of the most extraordinary and innovative composers of 20th century - arranged for cello and piano from Pulcinella Ballet contains the parts of composer's life, his musical understanding, the process of arrangement from the ballet, its musical form and advices oriented performing.**

**Although it's highly remarkable as much as it is taken to the repertoire of many international contests, the piece hardly ever been performed in our country. Even though its original form is not written for cello and piano, Italian Suit is accepted as one of the most important pieces of 20 th century cello repertoire from the point of view of technical excellence and musical maturity.**

**Through this study, it's aimed to form a source oriented cellists and artist candidates knowing the piece in details and performing it by analyzing the main material "Pulcinella Ballet" and the piece involved "Italian Suit", and it is also aimed that it will be used as a source about performing of the work by Professors and students in conservatories by the way of education. On the other hand, especially during the first studies on the piece, seeing that both national and foreign sources are extremely insufficient is one of the reasons taken into consideration in preparation of this work with regard to addressing an important need.**

**Keywords: Stravinsky, Suite Italienne, Pulcinella Ballet, style, violoncello**

## ÖNSÖZ

20. yüzyıl müziğinin yaratıcı bestecilerinden biri olan Igor Stravinsky, yazdığı eserlerle döneminin yeniliğe en açık kişiliklerinden biri olarak tanınmıştır. Yazmış olduğu *Pulcinella Balesi*'nden uyarladığı viyolonsel ve piyano için *İtalyan Süiti* ise viyolonsel repertuarında oldukça önemli bir yere sahiptir.

Türkiye'de *İtalyan Süit* üzerine yapılmış hiçbir çalışma bulunmamaktadır. Eserle ilgili detaylı bilgiye ulaşmakta yaşanan zorluklar nedeniyle, çoğunlukla yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu sebeple, çalışmanın viyolonsel sanatçıları yanı sıra müzik eğitimi veren kurumlardaki ilgili öğretim elemanları ve öğrenciler tarafından kullanılabilir bir kaynak olacağını düşünüyorum.

Çalışmalarına rehberlik ederek yanımda yer alan danışmanım Prof. Gülay Göğüş'e, performans çalışmalarında rehberlik eden viyolonsel öğretmenim Prof. Ozan Tunca'ya, eserin müzikal analizi konusunda yardımcı olan Doç. Gökçe Altay'a, yabancı kaynakların çevirisine destek olan annem Şule Onaran'a ve metinde verilen eser notalarının bilgisayar ortamına aktarılmasında yardımcı olan Ateş Erdem'e teşekkürlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YEMİN METNİ.....	iii
İNTİHAL YAZILIM RAPORU .....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
ŞEKİLLER.....	x
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM STRAVİNSKY’NİN HAYATI VE MÜZİKAL STİLİ

1. STRAVİNSKY’NİN HAYATI ve ÖNEMLİ ESERLERİ .....	3
1.1. Gençlik ve Öğrenim Yılları .....	3
1.2. Stravinsky ve Diaghilev: İlk Bale Eserleri .....	6
1.3. Birinci Dünya Savaşı ve İsviçre Yılları .....	10
1.4. İki Dünya Savaşı Arasındaki Yıllar ve Yeni-Klasikçi Çalışmaları .....	13
1.5. Amerika Yılları .....	18
2. STRAVİNSKY’NİN MÜZİKAL ANLAYIŞI .....	20
2.1. Rusya Dönemi (1907 – 1923) .....	20
2.2. Yeni-Klasikçi Dönem (1923 – 1953) .....	25
2.3. Seriyal Dönem (1953 – 1966) .....	26

### İKİNCİ BÖLÜM STRAVİNSKY’NİN PULCİNELLA BALESİ VE İTALYAN SÜİTİ

1. PULCİNELLA BALESİ .....	29
1.1. Pulcinella Balesi Fikrinin Ortaya Çıkışı .....	29
1.2. Pulcinella Balesine Temel Olan Pergolesi Eserleri .....	31
2. İTALYAN SÜİTİ .....	34
2.1. Viyolonsel ve Piyano İçin İtalyan Süit .....	35
2.2. Keman ve Piyano İçin İtalyan Süit .....	37
3. PULCİNELLA BALESİ ve DÜZENLEMELERİNDEKİ ALINTILANMIŞ TEMALAR .....	38

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**İTALYAN SÜİTİN FORMUNA VE SESLENDİRİLMESİNE**  
**İLİŞKİN YORUMLAR**

1. ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELEMESİ .....	52
1.1. Birinci Bölüm: ‘Introduzione’ .....	54
1.2. İkinci Bölüm: ‘Serenata’ .....	56
1.3.Üçüncü Bölüm: ‘Aria’ .....	58
1.4. Dördüncü Bölüm: ‘Tarantella’ .....	61
1.5. Beşinci Bölüm: ‘Minuetto e Finale’ .....	62
2. ESERİN SESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK İNCELEMELER .....	64
2.1. Birinci Bölüm: ‘Introduzione’ .....	64
2.2. İkinci Bölüm: ‘Serenata’ .....	66
2.3.Üçüncü Bölüm: ‘Aria’ .....	68
2.4. Dördüncü Bölüm: ‘Tarantella’ .....	71
2.5. Beşinci Bölüm: ‘Minuetto e Finale’ .....	72
SONUÇ .....	78
KAYNAKLAR .....	79
EKLER .....	81
ÖZGEÇMİŞ .....	83

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Pergolesi'nin birinci trio sonatından alınan tema .....	40
Şekil 2: Pergolesi'nin " <i>Il Flaminio</i> " operasından alınan tema .....	41
Şekil 3: Pergolesi ikinci trio sonatı ikinci bölümden bir kesit .....	41
Şekil 4: Pergolesi'nin ikinci trio sonatının üçüncü bölümünden bir kesit .....	42
Şekil 5: Pergolesi'nin sekizinci trio sonatının birinci bölümünden bir kesit .....	42
Şekil 6: Pergolesi'nin " <i>Adriano in Siria</i> " operasındaki aryadan alınan tema .....	43
Şekil 7: Pergolesi'nin " <i>Il Flaminio</i> " operasından 'Si, a proposito' ariasının ilk beş ölçüsü .....	44
Şekil 8: " <i>Lo frate innamorato</i> " operasının üçüncü perdesinden tenor, soprano ve bas için aya .....	45
Şekil 9: Wassenaer'in ikinci armonik konçertosu dördüncü bölümden bir kesit .....	46
Şekil 10: 'Pergolesi'nin 'Se tu m'ami, se sospiri' adlı ariasının ilk on ölçüsü .....	47
Şekil 11: Monza'nın birinci klavsen süitinden 'Air' .....	47
Şekil 12: Monza'nın üçüncü klavsen süitinden alınan tema ve varyasyonlar .....	48
Şekil 13: Pergolesi'nin " <i>Viyolonsel ve sürekli bas için senfoni</i> "sinden kesit .....	49
Şekil 14: Pergolesi'nin " <i>Lo Frate Innamorato</i> " operasından Don Pietro'nun aryasından bir kesit .....	50
Şekil 15: Pergolesi'nin on ikinci trio sonatının 'Final' bölümünden bir kesit .....	51
Şekil 16: 'Introduzione' bölümüne ait A bölmesi öncül (a) cümlesi .....	54
Şekil 17: 'Introduzione' bölümüne ait A bölmesi soncul (b) cümlesi .....	55
Şekil 18: 'Serenata' bölümünün ilk cümlesine ait kesit örneği .....	56
Şekil 19: 'Serenata' bölümünün ikinci cümlesine ait kesit örneği .....	57
Şekil 20: 'Serenata' bölümünün 15.-17. ölçüleri .....	57
Şekil 21: 'Aria' bölümünün 'Allegro alla breve' kısmına ait ilk tema .....	58
Şekil 22: Aria bölümünün 'Allegro alla breve' kısmına ait ikinci tema örneği .....	58
Şekil 23: 'Aria' bölümündeki 'Allegro alla breve'ye ait üçüncü tema örneği .....	59
Şekil 24: Üçüncü tematik malzemedeki bağlayıcı motif .....	59
Şekil 25: 'Aria' bölümü " <i>Allegro alla breve</i> "nin 45.-47. ölçüleri .....	60
Şekil 26: 'Aria' bölümü 'Largo' kısmına ait ilk ritmik motif.....	60
Şekil 27: 'Aria' bölümü 'Largo' bölmesinin 59.-63. ölçüleri .....	61
Şekil 28: Beşinci bölümündeki 'Minuetto' bölmesinin 9. -23. ölçüleri .....	62
Şekil 29: Beşinci bölümden 'Finale'nin ilk üç ölçüsü.....	63
Şekil 30: Beşinci bölümden 'Finale' kısmına ait ikinci tema .....	63
Şekil 31: 'Finale' bölümü kapanış grubunun ilk beş ölçüsü .....	64
Şekil 32: 'Introduzione' bölümünden çift sesli pasaj örnekleri .....	65
Şekil 34: 'Introduzione' bölümünün son üç ölçüsü .....	66
Şekil 35: 'Serenata' bölümündeki çift sesli pasajlara ait örnek parmak numaraları ....	67
Şekil 36: 'Serenata' bölümünden <i>Ricochet</i> pasaj örneği .....	68
Şekil 37: 'Aria' bölümündeki 'Allegro alla breve' bölmesi 18.-21. ölçüleri.....	69
Şekil 38: 'Aria' bölümünün 86. ve 91. ölçüleri .....	69

Şekil 39: ‘Aria’ bölümünün 26.-27. ölçüleri .....	69
Şekil 40: ‘Aria’ bölümünün 58.-59. ölçüleri .....	69
Şekil 41: ‘Aria’ bölümünün 84.-85. ölçüleri .....	70
Şekil 42: ‘Aria’ bölümünün 50.-53. ölçüleri .....	70
Şekil 43: ‘Tarantella’ bölümünün 5.-9. ölçüleri .....	71
Şekil 44: ‘Tarantella’ bölümünün 20. ve 21. ölçüleri .....	71
Şekil 45: ‘Tarantella’ bölümünün 20. ve 21. ölçüleri için ritmik alıştırmalar .....	72
Şekil 46: ‘Tarantella’ bölümünün 22.-25. ölçüleri .....	72
Şekil 47: ‘Minuetto’ bölümünün 25.-31. ölçüleri .....	73
Şekil 48: ‘Minuetto’ bölümünün son 10 ölçüsü .....	74
Şekil 49: ‘Finale’ kısmının 1.-3. ölçüleri .....	74
Şekil 50: ‘Finale’ kısmının 7.-9. ölçüleri arası .....	75
Şekil 51: ‘Finale’ kısmının 13.-15. ölçüleri .....	75
Şekil 52: ‘Finale’ kısmından sol ve sağ el eşgüdümü gerektiren pasaj örnekleri .....	76
Şekil 53: ‘Finale’ kısmının 84.-86. ölçüleri .....	76
Şekil 54: ‘Finale’ kısmının 84.-86. ölçüleri için ritmik çalışma örnekleri .....	77

## GİRİŞ

Müzik dünyasına genel olarak bakıldığında 18. yüzyıldan bu yana çok önemli değişiklikler yaşanmıştır. 18. yüzyılın klasik anlayışında, sadece müziğin kusursuzluğuna ve doğallığına hizmet etme amacı güdülerek, bestecinin bireysel duyguları ikinci plana atılabiliyordu. Beethoven'ın 19. yüzyıl başında çizdiği yol ise erken romantik dönemin habercisi olmuştur. 19. yüzyıl romantizminde klasik dönemden farklı olarak; bestecilerin insanlara sadece kusursuz bir müzik deneyimi sunması değil, bu müzik yoluyla belli duygular hissettirebilmesi ön plana çıkmıştır. Dinleyiciler tarafından kolay içselleştirilebilen romantizm, 'Alman Okulu'nda ulusalcılık ile birlikte işlenmiş ve buradan birçok okula yayılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında ise ulusalcılığı en çok benimseyenlerden biri 'Rus Okulu' olmuş, Mussorgsky'nin önderliğinde bir araya gelen "Rus Beşleri" ulusalcılıkta bir simge haline gelmiştir.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise, armonik anlatım gücünün sınırları genişlemiştir. Özellikle, Chopin ve Liszt'in kendine özgü anlatımı, Berlioz ve Schumann'ın romantizmi, Rusya'da Çaykovski'nin melankolikliği, Wagner'in yoğun anlatımı buna örnek verilebilir.

Geç romantizm dönemi yaşanırken, 19. yüzyılın son on yılında tüm sanat dallarını etkileyen "İzlenimcilik" akımının ortaya çıkışı, kısmen akademik değerlere değer veren romantizmden kopuşun yaşanmasına neden olmuştur. İzlenimcilik sayesinde müzikte dolgunluğa değil, saflığa ve sadeliğe yönelme başlamış, Bu akım kendini Fransız müziğinde göstererek, özellikle Debussy ile 1900'lü yılların ilk yarısında varlığını sürdürmüştür.

Müziğin dönüşüme devam ettiği 20. yüzyılın başlarında "Yeni Müzik" olarak adlandırılacak, o zamana kadar tutunulan tüm değerleri kökten sarsan bir akım başlamıştır. Bu akım; müziğin sadece güzelliği değil çirkinliği de tasvir edebilmesi gerektiğini savunmaktadır. Alman okulunun Mahler, R. Strauss, Bruckner gibi Geç Romantik bestecilerinin tüm birikimini hazmetmiş Schoenberg'in armonik anlayışında değişim, atonaliteye yönelim ve 12 ses denemeleri bu müzik akımı için atılmış önemli

adımlardandır. Böylesi denemelere açık bir ortamda Stravinsky yarattığı eserlerle adını yazdırmayı başarmış bestecilerden biridir.

Müzikte deneyselliğe olan açık görüşlülüğü eserlerine yansıtan, 20. yüzyıl müzik dehası Stravinsky, kariyerinin başlangıcında *Ateş Kuşu*, *Bahar Ayini*, *Petruşka* gibi bale eserleriyle ünlenmiş olmasına rağmen birçok farklı formda eser bestelemiştir. Özellikle yaratıcılığının son döneminde Arnold Schonberg'in öncüsü olduğu atonal anlayışla eserler bestelemesi, Stravinsky'nin yeniliğe ve deneyselliğe olan ilgisinin bir göstergesidir.

Çalışmanın konusu olan *İtalyan Süit*, bestecinin Pergolesi, Wassaer ve Monza'nın eserlerinden aldığı temaları işleyerek bestelediği *Pulcinella Balesi*'nden, Gregor Piatigorsky işbirliği ile viyolonsel ve piyanoya uyarlanmıştır. Stravinsky'nin orkestrasyondaki ustalığı ve Piatigorsky'nin virtüözite bilgisinin harmanladığı bu eser, 20. yüzyıl viyolonsel repertuarında oldukça önemli bir yere sahiptir.

Eser hakkında yabancı dilde hazırlanmış benzer bir çalışma bulunmakla birlikte, Türkiye'de gerek Stravinsky, gerekse *İtalyan Süit* hakkında yapılmış çalışma bulunmamaktadır. Yurtdışında yapılan uluslararası yarışmalarda, konser programlarında sıkça rastlanan eser, Türkiye'de neredeyse hiç seslendirilmemektedir. Çalışmanın oluşturulma sebebi; eseri seslendirmek isteyenlere fayda sağlayabilecek kapsamlı bir kaynak ortaya çıkarmaktır. Aynı zamanda çalışmanın, konservatuvarlardaki ilgili öğretim elemanları ve öğrenciler için de bir kaynak oluşturması amaçlanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Stravinsky'nin hayatı, yaratıcılık evreleri, müzikal stili incelenmiştir. İkinci bölümde ise bestecinin *İtalyan Süit* adlı eseri detaylı olmak üzere *Pulcinella Balesi*'nden yaptığı tüm uyarlamalarla ilgili bilgi verilmiş, ayrıca *Pulcinella Balesi*'ndeki orijinal temaların hangi bestecilerin hangi eserlerinden alındığı da örneklerle gösterilmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise, eser müzikal açıdan incelenmiş, aynı zamanda eserin seslendirilmesine yönelik teknik ve müzikal öneriler sunulmuştur. Ayrıca yorumcuya yararlı olacağı düşünülen birtakım teknik çalışma örnekleri de yine bu bölümde gösterilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### STRAVİNSKY’NİN HAYATI ve MÜZİKAL STİLİ

20. yüzyıl müzik dünyasının oldukça önemli isimlerinden biri olan Igor Stravinsky, Rus kimliğini her zaman ruhunun derinliklerinde taşımış, diğer yandan iki Dünya Savaşı’nı birden yaşamanın yarattığı tahribatla birlikte deneyimlediği ruhsal ve zihinsel değişimlerle müziğinde oldukça geniş bir stil ve müziksel renk paleti elde etmiştir. 1917 Ekim Devrimi’yle birlikte çocukluğundaki Rusya’yı kaybettiğini düşünerek Avrupa’da edindiği kimliği İsveçli bir gazeteciye şu şekilde ifade etmiştir [1]: “Kendimi özellikle bir Rus olarak görmüyorum. Ben bir kozmopolitim”

#### 1. STRAVİNSKY’NİN HAYATI ve ÖNEMLİ ESERLERİ

Soylu bir ailenin çocuğu olan Igor Fyodorovich Stravinsky St. Petersburg yakınlarındaki Oranienbaum şehrinde 17 Haziran 1882 tarihinde dünyaya geldi. 19. yüzyılın soylu bir ailesine mensup olan annesi Anna Kholodovskaya, amatör olmasına rağmen iyi bir piyanist ve şancıydı. Babası Fyodor Stravinsky’nin soyu ise Polonya’da büyük toprak sahiplerine ve senatörlere dayanan, fakat bu topraklarını kaybedince şimdiki güneydoğu Belarus’a göç eden bir aileye dayanıyordu [2].

##### 1.1. Gençlik ve Öğrenim Yılları

Stravinsky’nin dedesi Ignaty Stravinsky’nin evinde, karısı Aleksandra Skorokhodova sayesinde müzik hiç eksik olmazdı ve bu sayede Stravinsky’nin babası Fyodor müzik konusunda epey bilgiliydi. 1860’lı yılların sonlarında ailenin maddi durumu kötüleşmeye başladığında halihazırda hukuk okuyan Fyodor, müzik eğitimi alma kararı verdi. St. Petersburg Konservatuarı’nın sınavlarına giren ve şan bölümünde burs almaya hak kazanan Fyodor, oldukça başarılı bir öğrenciydi. İlk temsilini önemli sahnelerden biri olan Mariinsky Tiyatrosu’nda Gounod’un *Faust*

[1] Orlando Figes, *Nataşa’nın Dansı*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 645

[2] Stephen Walsh, *Stravinsky*, Mac Millan Publishers Limited, Londra, 2002, s. 1

operasındaki Mephistopheles karakterini canlandırarak gerçekleştirdi [3].

Fyodor'un Rus opera dünyasında, jenerasyonunun en genç bas-baritonu olarak anıldığı dönemde dünyaya gelen Igor'un, küçük yaşlarda müziğe karşı olan yatkınlığı ailesini şaşırtmadı. Müziği deşifre etmedeki yeteneğini annesinden alan Igor, babasının yıllardır topladığı çoğu Rus repertuarından olan eserlere de erişimi sayesinde kendini donatabiliyordu. Rus repertuarının dışında Mozart, Rossini, Gounod, Bizet, Verdi ve Wagner'i de tanıma fırsatı bulan Igor'un, Wagner'in müziğine olan hayranlığının ve yatkınlığının temelleri böylece atılmıştı.

Igor'un müzikle bir öğreti olarak olarak tanışması, erken yaşta Aleksandra Snetkova'dan aldığı piyano dersleriyle başladı. 11 yaşına kadar evdeki mürebbiyeler tarafından yetiştirilen Igor'un müzik üzerine bir kariyer seçip seçmeyeceği 1898'de ilk bestelerini yapana kadar belli değildi. 17 yaşına kadar gittiği yaz tatillerinde, ailesine sadece okuduğu kitaplardan, oynadığı tiyatrolardan, çizdiği resimlerden bahseden Igor'un hayatında müzik çoktan önemli bir yer almaya başlamıştı fakat ailesine bunu yansıtmadı.

Stravinsky, 1897'de ağabeyi Roman'ın ölümü ardından yaşadığı zorlu dönemde bile müzik çalışmalarını aksatmadı. 1899 Aralık ayında daha iyi bir piyano öğretmenine ihtiyaç duyduğu için efsanevi piyanist Anton Rubinstein'in öğrencilerinden Leokadiya Kashperova ile çalışmaya, 1901 Kasım ayında ise besteciliğinin ilk temellerini atmak üzere Fyodor Akimenko'dan armoni ve kontrpuan dersleri almaya başladı. Akimenko üç ay sonra yerini Rimski Korsakov'un eski öğrencilerinden Vasiliy Kalafaty'ye bıraktı [4].

Babasının izinden giderek St. Petersburg Üniversitesi'nde hukuk fakültesi okumaya karar veren Stravinsky'nin müzik kariyerine başlaması da babası sayesinde oldu. 1901 yılında hayatında ilk kez bir resitalde korrepetitör olarak sahneye çıktı. Igor'un müziğe olan ilgisinin ve besteci olabilecek potansiyelinin farkında olan Fyodor Stravinsky ölmeden hemen önce oğlu henüz profesyonel olarak müzisyenliğe hazır olmasa da onu Rimski-Korsakov'a emanet etti [5].

---

[3] Walsh, a.g.e., s. 2

[4] Walsh, a.g.e., s. 3

[5] Vera Stravinsky, Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, Simon&Schuster, New York, 1978, s. 21



Bir yandan hukuk fakültesine devam eden Igor, diğer yandan Rimski-Korsakov sayesinde müzisyenler, yazarlar ve aydınların bulunduğu bir çevreye girdi [6]. Stravinsky, Korsakov'dan eğitim aldığı dönemde, günümüzde neredeyse hiç seslendirilmeyen eserlerinden bazılarını bestelemiştir. Korsakov'la olan öğrencilik yıllarına ait bu bilgiler, Timoteyef'in "Konuşmalar" adlı kitabında bulunan Stravinsky'nin kendi otobiyografisinde şu şekilde ifade edilmiştir [7]:

*(...) Üniversite yıllarımda Rimski-Korsakov ailesiyle dost olduk ve bu ilişki çok hızlı ilerledi. Özellikle Koz'ma Prutkov'un sözleri üzerine olmak üzere, birçok komik şarkı besteledim. 1903-1904 yıllarında ise Rimski Korsakov'un önerilerini de dahil ederek dört bölümlü fa diyez minör bir piyano sonatı besteledim. Eser ilk kez, kendisine adanmış olduğum piyanist olan Nicholas Richter tarafından Korsakov'un evinde seslendirilmişti. 1906'da "The Faun and the Spherdess" adlı bir süiti, aynı yaz sözlerini Gorodyetsky'den aldığım "Bahar" isimli bir şarkıyı da besteledim.*

Stravinsky'nin dahil olduğu aydın çevresi ile izlenen konserler ve operalar hakkında yapılan müzik sohbetleri Stravinsky için merak uyandırıcı fakat estetik açıdan sıkıcıydı. Sohbetler çoğunlukla yeni müzik üzerine ve sorgulayıcı bir atmosferde, Korsakov'un kendini öven ve alaycı tavrını acımasızca kayıt altına alan Vasiliy Yastrebstev'in de katılımıyla ilerledi. Grubun tüm üyeleri, zaman zaman 'yeni' müzikle ilgili düzenlenen "Çağdaş Müzik Geceleri"ne de katıldılar. Bu etkinlikler dönemin müzik anlayışına en yakın yaklaşımın sergilendiği yerlerdi; oluşturdukları programlar en yeni Fransız ve Alman bestecilerin eserleriyle zenginleştirilmiş ve kaçınılmaz olarak eski ve yeni Rus eserlerle oluşturulmuştu. Bestecinin otobiyografisinde bahsettiği *Bahar* şarkısı da bu programlarda seslendirilen eserler arasındaydı.

Korsakov, karşı durduğu amatörlüğün, çoğulculuğun ve kuralların küçümsendiği bu toplantılardan hoşlanmadı. Fakat bu çevre, henüz yetersiz görülen yirmili yaşlarındaki yeni modernist Stravinsky'ye kollarını açtı.

İlk senfonisini fa diyez minör piyano sonatının hemen ardından besteleyen Stravinsky, erken dönem eserlerinin çoğunda olduğu gibi büyük Rus bestecilerden esinlendi. Senfonide Çaykovski ve Glazunov'u model aldığı oldukça açıktı. Kırk dakikalık senfoninin ilk taslağı oldukça hızlı ortaya çıkmış, 1905 Eylül'ünde bitmişti.

1905 yılında Çarlık Rusya ve Japonya arasında yaşanan savaş sonucu, St Petersburg'ta işçiler bir dizi grev gerçekleştirmekteydi. "Kanlı Pazar" olarak da bilinen olayda grev yapan işçiler ve onları izleyenler Palace Meydanı'nda ateşe verildi. 100'den

[6] Stravinsky&Craft, a.g.e., s. 21

[7] Stravinsky&Craft, a.g.e., s. 22

fazla insanın öldüğü bu talihsiz olaydan sonra üniversitenin 1905 baharında kapanması, Stravinsky'nin hukuk çalışmalarını tamamlayamamasına neden oldu. Nisan 1906'da okul tarafından kendine (programın yarısını tamamladığına dair) verilen sertifikada Stravinsky'nin hukuk diploması alamadığı, sadece (önlisans düzeyinde) “half-course diploma” yaptığı belirtilmişti.

Bestecinin hayatında aynı yıl gerçekleşmiş bir başka önemli olay ise Ustilug'daki amcasının kızı Yekaterina Nosenko ile nişanlanmasıydı. Stravinsky, Puşkin'in üç erken dönem şiiri üzerine olan “*The Fauns and the Shepherdess*” (Faune et la Bergeré) adlı eserini 1906'daki evlilikleri için hediye olarak besteledi. Evlilikleri, Yekaterina'nın 1939'da ölümüne kadar devam etti.

Stravinsky'nin hayatında bir diğer önemli değişiklik 1908 yılında ilham kaynağı ve öğretmeni Korsakov'u kaybetmesiyle gerçekleşti. Maeterlinck'in *La vie des abeilles* oyunundan esinlenerek, geniş ölçekli bir scherzo olan “*Scherzo-Fantastique*”i bestelediği dönemde hocası Korsakov'u son kez gören Stravinsky, üzerinde çalıştığı eserin ancak bazı pasajlarını dinletebildi. Korsakov eserin ilk seslendirilişini dinleyemeden vefat etti.

Bu dönemde eserleri daha çok sahnelenmeye başlayan Stravinsky, Ziloti sayesinde “*Scherzo Fantastique*” eserinin Jürgenson tarafından bastırılması için gerekli bağlantıları kurmuş oldu, hemen ardından da eserinin prömiyerini yönetti. Prömiyerden önceki hafta Rusya Senfoni Orkestrası'nın Korsakov anısına yaptığı konserde, Stravinsky'nin öğretmenin anısına yazmış olduğu cenaze şarkısı (*Funeral Song*) seslendirildi. Bu seslendiriliş üzerine yazılan kritiklerde çoğu eleştirmen Stravinsky'nin orkestrasyonunu överken bazıları da bir cenaze eseri için beklenenden daha az trajik olduğunu fakat bestecinin orkestral renklerle çok güzel etkiler yarattığını savunmuşlardı.

## 1.2. Stravinsky ve Diaghilev: İlk Bale Eserleri

Stravinsky'nin kariyerindeki en önemli dönüm noktalarından biri ünlü Rus koreograf Sergej Diaghilev ile tanışmasıdır. Eserleri konserlerde seslendirilmeye başlayan Stravinsky'yi yakından izleyen Diaghilev öncelikle besteciye Mikhail Fokin'in “*Chopiniana*” balesi için birkaç orkestrasyon işi verdi. Daha sonra, o sıralarda “*Solovey*

(*The Nightingale*)”in ilk perdesi üzerinde çalışan Stravinsky’den bu sefer Beethoven ve Mussorgsky’nin eserlerinden bazı bölümleri uyarlamasını istedi.

1909 yılında Paris basınındaki eleştirilerde, Diaghilev’in balelerinde kullandığı dans ve dekor/sahne düzenlemeleri oldukça başarılı olmasına rağmen müzikal yenilikler açısından eksik olduğu vurgulandı. Diaghilev ve yardımcıları bu eleştirilere, diğer yapımlar arasındaki en egzotik olan ve bir Rus peri masalına dayanan “*Ateşkuşu Balesi*”nin müzikleri için henüz çok duyulmamış Stravinsky’yi tercih ederek cevap verdiler. Bu teklifin Stravinsky’ye gelişinde eski armoni ve kontrpuan hocası Akimenko, Anatol Lyadov ve Diaghilev’in sürekli bestecisi Nicholay Tcherepnin’in etkisi büyüktü. Stravinsky’nin Beethoven ve Mussorgsky düzenlemeleriyle uğraştığı sırada Diaghilev’den aldığı bu teklif ile hem kendi hayatı hem de yirminci yüzyıl müziğinin gidişatı değişti.

Daha önce bale eseri bestelememiş olan Stravinsky, müzik ve hareket arasındaki bütünlüğün sağlanması için gerekenler hakkında Fokine ile görüştü. 1910 Mayıs ayı başında “*Ateşkuşu*”nun taslağı bitmişti. Kırkbeş dakikalık balenin ilk temsili 25 Haziran’da Paris Operası’nda yapıldı. Stravinsky, ilk provalarda müziğini orkestra üyelerine açıklamak zorunda kaldı. Tınılar alıştıkları gibi olmadığı için girişlerini kaçıran dansçılar bile oldu. Bunun sebebi; Stravinsky’nin St. Petersburg’taki dönemde “müzikal fikir eksikliğini maskeleyerek için adeta bir sihirbaz gibi” büyük bir hünerle kullandığı zengin orkestrasyonuydu [8]. Eser bu sayede müzikal drama olarak bir ilke imza attı.

“*Ateşkuşu*”, Stravinsky’nin müzikal yaşamında elde ettiği ilk büyük başarıydı. Paris’li varlıklı insanlar, Diaghilev’in bürokratik yardımcıları, Debussy, Ravel ve Satie gibi besteciler, Claudel, Proust, Gide ve D’Annunzio gibi yazarlar Stravinsky ile Petersburg’da Rimski-Korsakov önderliğinde bulunduğu çağdaş müzik etkinliklerine dostluk kurmaya çalışıyorlardı. “*Ateşkuşu*” temsilinden sonra içine girdiği ortam St. Petersburg’a benzemiyordu. Diaghilev’in önderliğinde kurulan *Ballets Russes* (bkz; Ek-1), sadece bale değil, çeşitli formlardaki sanat eserlerinin sunulması amacıyla bir araya gelmiştir. Stravinsky bu sayede, artık giderek yok olan müzik geleneğinin akademikliği ve küçük hesapların geçersiz olduğu, her zaman özlemini duyduğu bir entelektüel ve estetik ortama dahil olmuştu.

---

[8] Walsh, a.g.e., s. 9

“Ateşkuşu” ile birden ünlü bir besteci olarak tanınmasının ardından Stravinsky, hem erkek kardeşi için iki Verlaine şarkısını besteledi hem de ressam Nikolay Roerich ile daha önce konuşmuş oldukları, biraz modası geçmiş bir öge üzerine yazılacak bale eseriyle ilgili fikir üretmeye başladı. Eylül ayında ailesiyle Lozan’a yerleşen Stravinsky’nin, piyano ve orkestra için bestelediği yeni parçalar daha sonra Diaghilev’in siparişiyle bir bale eserinin temeli haline geldi. Üzerinde çalıştıkları bu yeni balenin konusu bir panayır kuklası olan “*Petruşka*” idi.

Rus folklorunun ağırlıklı olarak hissedildiği “*Petruşka*”nın ilk temsili Fokine’in koreografisi, Benois’nın sahne düzenlemeleri/dekorları ile 13 Haziran 1911’de Paris Chatelet Tiyatrosu’nda gerçekleştirildi. Orkestrayı Pierre Monteux yönetti ve başrolde eşsiz Nizhinsky vardı. Paris seyircisi “*Ateşkuşu*”nda olduğu gibi “*Petruşka*”da da oldukça etkilenmişti. Müzik, dans ve dekorun birbirine olan uyumu baleseverleri memnun etmişti. Fakat yapıtın tümüne bakıldığında esas büyüleyici unsur müzikti. Debussy, Stravinsky’nin özellikle kuklanın yeniden dirildiği sahnede kullandığı ‘tınsal büyü’ olmak üzere müziğinden çok etkilendiğini belirtti [9].

Stravinsky 1911 ve 1912 yılları arasındaki süreçte çalışmalarını kolaylıkla yürüttü. Yazın Ustilug’da “*The King of the Stars*” adlı eserini tamamladı. Hemen ardından Diaghilev’le çıktığı Beyrut gezisinde Wagner’in “*Die Meistersinger*” ve “*Parsifal*” operalarını izledi. 1912 Ekim’de kısa bir süre St Petersburg’a gittikten sonra bir yıldır üzerinde çalıştığı “*Bahar Ayini*” adlı bale eserini tamamlamak üzere Clarens’e döndü. Aralık ayında Schonberg’in “*Pierrot Lunaire*” operasının sahnelendiği bir temsili izlemek üzere Berlin’de bulunan Stravinsky, Ocak 1913’te Üç “*Japon Şiiri Üzerine Şarkı* (Trois Poesies de la lyrique Japonaise)” adlı eserini bitirdi. Bu eserde kullandığı küçük karışık ensemble ile Schoenberg’in başyapıtından etkilenmiş olduğunu göstermektedir.

29 Mayıs’ta Paris’te Champ-Elysees Tiyatrosu’nda Monteux’nun şefliğinde yapılan “*Bahar Ayini*”nin prömiyerinde Maria Piltz, toprağın verimliliğini diriltmek için kendini feda eden seçilmiş kişiyi canlandırmıştı. Dönemin bir diğer bestecisi Fransız Altıları’ndan (Le Six) biri olan Arthur Honegger eser hakkındaki düşüncelerini; “1913 yılında yazı tekniğini, stilini atom bombası gibi etkilemiş Bahar Ayini’ni

---

[9] Walsh, a.g.e., s.11

nasıl atlatılabıldık? Bu bomba bestecilerin en bilgisi ve güçlüsü tarafından icat edilmiş ve atılmıştır.” sözleriyle ifade etmiştir [10].

Stravinsky'nin 1910 “*Ateşkuşu*” ve 1911 “*Petruşka*” balelerinden sonra yazdığı “*Bahar Ayini*”, bestecinin en önemli eserlerinden sayılmış ve ilk sahnelenişi adeta bir skandala yol açarak, uzun süre gündemde kalmıştır. Stravinsky daha “*Ateş Kuşu*” üzerinde çalışırken “Seçilmiş bakire bir kurbanın ölümle dansettiği pagan bir ritüel sahnesi düşledim.” sözleriyle kafasında “*Bahar Ayini*”nin konusunu çoktan tasarlamaya başlamıştı. Nijinski'nin koreografisini üstlendiği gecede, fagot eserin girişindeki ünlü solosunu çaldıktan sonra özellikle seyircilerden yuhalamalar ve ıslıklar duyulmaya başladı. Prömiyerde bulunan Ravel ise esere övgülerini dile getirdi. Champs-Élysées'de gerçekleşen prömiyerin ardından Stravinsky, Robert Craft ile kaleme aldığı kitabı *Expositions and Developments*'ta performansla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır [11]:

*Bahar Ayini'nin ilk performansına bir skandalın eşlik ettiğini herkes bilmelidir. Tuhaf görünebilir, ama patlamaya hazırlıklı değildim. Orkestra provalarına gelen müzisyenlerin tepkilerinde böyle bir ima yoktu ve sahne gösterisinin bir ayaklanmayı tetikleyeceği olası görünmüyordu. Dansçılar aylardır prova yapıyorlardı ve yaptıkları şeyin çoğu kez müzikle bir alakası olmasa da, ne yaptıklarını biliyorlardı... Müziğe karşı yumuşak protestolar performansın daha başında duyulabiliyordu. Sonra, hoplayıp zıplayan çarpık bacaklı ve uzun örgülü lolitaların üzerine perde açılınca (Danse des adolescents), kıyamet koştuk. Arkamdan “Ta gueule” [Kapa çeneni] çığlıkları geldi. (...) Curcuna devam etti ve birkaç dakika sonra öfkeyle salondan ayrıldım; orkestranın yanında sağda oturuyordum ve kapının çarpışını hatırlıyorum. Bir daha asla o kadar sinirlenmedim. Müziğe aşınaydım, seviyordum ve insanların neden daha müziği dinlemeden peşinen protesto etmek istediklerini anlayamadım. Öfkeyle sahne arkasına geldim ve son bir çabayla salonu sakinleştirmek için ışıkları yakıp söndüren Diaghilev'i gördüm. Performansın geri kalan bölümünde kuliste, bir sandalyeye oturup bir filika dümençisi gibi dansçılara sayıları bağırarak Nijinsky'nin arkasına oturup frakının kuyruğunu tuttum.*

*Bahar Ayini* Avrupa'da büyük yankı uyandırdı. Harold Schonberg'in ifadesiyle; “Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*'si ile *Tristan* on dokuzuncu yüzyıl için ne ise, *Bahar Ayini* de yirminci yüzyılın ilk yarısı için odur.” [12]. Stravinsky yaptığı bu çıkış sayesinde yirminci yüzyıl modernizminin yeni gözdesi olup, eski etkisini kaybetmeye başlayan R. Strauss'un yerini aldı. O kadar ki Stravinsky Debussy'den daha çok konuşulmaya başlanmıştı. Debussy ve Stravinsky yıllar sonra yüzyüze görüştüklerinde *Bahar Ayini*'nin dört-el piyano uyarlamasını tamamlaması için ısrar eden de Debussy

[10] Naile Mehtiyeva, *Konser Kılavuzu*, Bilkent Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2003, s. 173

[11] Harold Schonberg, *Büyük Besteciler*, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A. Ş., İstanbul, 2013, (çev. Ahmet Fethi Yıldırım), s. 449-450

[12] Schonberg, a.g.e., s. 450

olmuştu. Stravinsky'ye saygı duyduğu açıkça görülen Debussy, eseri Stravinsky ile birlikte seslendirmiştir [13].

### 1.3. Birinci Dünya Savaşı ve İsviçre Yılları

Olaylı geçen *Bahar Ayını* prömiyerinin ardından Stravinsky bir yandan ilk iki balesinin süit düzenlemelerini yapmaya ve diğer yandan ise “*The Nightingale*” operasının yazımına devam etmekteydi. Aynı zamanda Ravel ile birlikte Mussorgsky'nin “*Khovanshchina*” adlı beş perdelik operasının orkestrasyonunu yeniden düzenleme üzerine çalışıyorlardı. Stravinsky her ne kadar “*Pulcinella*” ya da “*Fairy's Kiss*”te olduğu gibi Pergolesi ve Çaykovski'nin farklı eserlerinden temalar, şarkılar ve pasajlar alıp iki geniş ölçekli bale eseri yazmış olsa da Mussorgsky'nin eserini düzenledikleri sırada bu konudaki fikrini şöyle dile getirmişti [14]:

(...) *Ben her zaman bir bestecinin eserinin kendi bestecisi tarafından olmadığı sürece yeniden düzenlenmesine karşı oldum. Bu karşıtlığım özellikle de Mussorgsky gibi ne yaptığını bilen ve kendinden emin bestecilere karşı güçlendi...*

Stravinsky bu süreci hasta olarak Neuilly'de geçirdi. Hastalığı sırasında Diaghilev başta olmak üzere Debussy, De Falla, Casella, Maurice Delage, Florent Schmitt ve Ravel gibi müzik dünyasının en önemli isimleri tarafından ziyaret edildi. Stravinsky'nin soprano, iki flüt, iki klarinet, piyano ve yaylı kuartet için yazmış olduğu *Üç Japon Şiiri Üzerine Şarkı* adlı eserin Akahito, Mazatsumi ve Tsaraiuki isimli bölümlerinin her biri Delage, Schmitt ve Ravel'e ithaf edilmiştir [15].

*Üç Japon Şiiri Üzerine Şarkı*'nın ardından üç çocuğuna ithaf ettiği, şan ve piyano için kendi çocukluk anlarından esinlenerek yazdığı *Üç Küçük Şarkı* adlı eserini kısa bir sürede bitirdi. Teknik açıdan bakıldığında bu iki eser, Stravinsky'nin hem kendi döneminden önceki bestecilerden hem de Schoenberg gibi kendi zamanının bestecilerinden etkiler taşımaktadır.

1913 yılının sonlarında Moskova'da kurulan bir “Bağımsız Tiyatro” Stravinsky'den *The Nightingale* operasını yüksek bir ücret karşılığında bitirmesini istedi. Elinde sadece bir perdesi bulunan Stravinsky eser üzerinde tekrar çalışmaya

[13] Schonberg, a.g.e., s. 450

[14] Eric Walter White, *Stravinsky A Critical Survey 1882-1946*, Dover Publications, New York, 1997, s. 48

[15] White, a.g.e., s. 48

başladı. 1914 Mayıs ayında tiyatronun iflas etmesiyle çokça para kaybeden Stravinsky, dördüncü çocuklarının doğumundan sonra tüberküloza yakalanan eşinin tedavisi için Alplerin yüksek kesimlerinde yer alan Leysin'e taşınmak zorunda kaldı. “*The Nighthingale*” operası yaşanan bu olumsuzluklara rağmen Leysin’de tamamlandı. Jean Cocteau bu dönemde Stravinsky’yi kutsal kitapta adı geçen kral David üzerine bir tiyatro projesiyle ilgili konuşmak için ziyaret etti. Bu görüşme sonunda Stravinsky yaylı kuartet için birkaç ufak parça besteledi. Rus köylü düğünü üzerine yazacağı yeni baleye finansman sağlamak için ani bir kararla Kiev’e giden Stravinsky buradaki mal varlığını satmak için avukatlarla görüştü. Bu ziyaret bestecinin Ukrayna topraklarına son ayak basışı oldu [16].

1914 Temmuz’unda patlak veren Birinci Dünya Savaşı nedeniyle ailesiyle birlikte İsviçre’ye yerleşti. Savaşın ilk yıllarında Stravinsky çoğunlukla vokal müzik üzerine çalıştı. Eserlerinde kullanacağı sözleri Rus folkloru ile ilgili metinlerin olduğu çeşitli koleksiyonlardan dönem ve bölge gözetmeksizin seçti. Bu metinlerin anlattığı hikayeden ve metaforlarından çok sözcük ve hece dizilimlerinin yarattığı etkiyle ilgilenen Stravinsky, aldığı metinleri “*Les Noces (Düğün)*” ve “*Reynard*” adlı iki büyük eserinde ve “*Pribautki*”, “*Kedi Ninnisi Şarkıları*” ve “*Çocuklar için Üç Masal*” gibi şarkılarında kullandı [17].

Stravinsky özellikle savaşın ilk yıllarında İsviçre’de Cenevre Gölü’nün yakınlığında kaldığı sürede ünlü şef Ansermet ve yazar C.F. Ramuz ile yakın bir dostluk kurdu, savaşın üzerlerinde yarattığı olumsuz havayı dağıtmak için birbirlerine destek oldular. 1914 sonbaharında Stravinsky ailesiyle birlikte yaşadığı Salvan’dan Clarens’e geçti ve *Les Noces* adlı eserini bestelemeye başladı. Diaghilev’in isteği üzerine birlikte Floransa ve Roma’ya gittikleri sırada piyano düet olarak “*March*”, “*Waltz*” ve “*Polka*”dan oluşan üç parçalık bir eser yazan Stravinsky, bu yapıtını Casella, Satie ve Diaghilev’e adadı. Roma’da buldukları sırada Gerald Tyrwhitt ve Sergei Prokofiev ile tanıştı. Diaghilev’le İtalya turunun ardından ailesiyle birlikte Clarens’e dönen Stravinsky yeniden *Les Noces* üzerinde çalışmaya başladı [18].

---

[16] Walsh, a.g.e., s.14

[17] White, a.g.e., s.58

[18] White, a.g.e., s. 59

Savaş yıllarında Stravinsky finansal bir bunalımın içindeydi. Ailesinin Rusya’da bulunan maddi kaynaklarından hiç faydalanamadığı gibi *Ballet Russes* ile olan aktivitesi de sınırlandırıldığından, temsillerden aldığı kaşe miktarlarında ciddi kesintiler yapılıyordu. Eserlerinin basımını üstlenen Russicher Music Verlag yayınevi, notaların basım ve yayımını geçici bir süre için durdurdu.

Bu sırada, Richard Strauss ve Richard Wagner’den sonra büyük orkestraların vaktini tamamladığı izlenimi edinen ve bu gerekçeyle yirmi civarı sanatçıdan oluşan küçük kadrolu bir eser sipariş etme düşüncesinde olan Prens Edmond de Polignac’ın bu isteğine eşinin tedavisi için bulunduğu Chateau d’Oex’de başladığı “*Renard*” eseri ile karşılık verdi. Stravinsky, Morges’e dönüşünde sadece yarısı tamamlanabilmiş olan “*Les Noces*” ile ilgili çalışmalarına ara vererek elindeki bu eseri tamamlamaya yöneldi. Savaşın başından beri yazdığı eserlerden sadece “*Renard*” için Prens de Polignac’tan yüklü bir ödeme alabildi [19].

İçinde simbalom dahi olan 40 kişilik bir karışık orkestra için yazılmış olan “*Les Noces*” 1917 yılında tamamlanabildi. Konusunu Rus folklorik masal yazarı Afanasyev’den aldığı, 1915-16 yılları arasında tamamlanmış ve daha çok Fransızca adı “*Renard*” ile anılan eser de hem kadro hem müzikal açıdan “*Les Noces*”in bir yansıması olarak düşünülebilir. “*Renard*” aynı zamanda Stravinsky’nin savaş zamanı eserleri arasında modernize edilmiş folklorik arayışlar konusunda da kilit eser olmuştur [20].

Bu dönemdeki eserlerin hepsini folklor temasına göre şekillendirmeyen Stravinsky özellikle savaşın ilk yıllarında piyano düet için marş, vals ve polka gibi türleri ulusal ezgilerle harmanlayarak yazdı.

Stravinsky, 1917 Nisan ayında Diaghilev’in topluluğuyla birlikte Roma’da bulunduğu sırada, daha sonra birçok ortak projeye imza atacakları Pablo Picasso ile tanıştı. Temmuz ayında, önce çocukluğundan hatırladığı ve çok sevdiği Alman bakıcısı Bertha Essert’in, ardından da kardeşi Gury’nin ölümü Stravinsky’yi derinden sarstı.

Tüm bu talihsiz olayların arkasından gelen Bolşevik İhtilali, Stravinsky’yi daha fazla karamsarlığa sürükledi fakat Stravinsky’nin bu ruh halinden kurtulması uzun sürmedi. Ramuz ile; turnelerde portatif sahne ile sunulabilecek, performansı çok

---

[19] White, a.g.e., s. 60

[20] Walsh, a.g.e., s. 16



masraflı olmayan, iki veya üç şancı ve birkaç müzisyenden oluşan bir teatral eser yaratmayı planladılar. Eylül 1918’de ilk defa Lozan’da sahnelenen “*Histoire du Soldat*” adlı eseri, Ansermet şefliğinde iki dansçı ve üç anlatıcı ile birlikte toplam sekiz kişiden oluşan bir grup tarafından icra edildi. İlk sahnelenişi her ne kadar büyük yankı uyandırmasa da Stravinsky’nin eserde sergilediği başarı büyüktür. [21].

#### **1.4. İki Dünya Savaşı Arasındaki Yıllar ve Yeni-Klasikçi Çalışmaları**

Savaş sona erdiğinde Stravinsky’nin maddi durumu halen iyi değildi. Bu süreçte Stravinsky yeni bir telif hakkı alabilmek için *Ateşkuşu* balesinin süit düzenlemesini tekrar yaptı ve Londra’da bir yayımcıya sattı. Yeniden gözden geçirdiği tek eser *Ateşkuşu* olmadı; *Les Noces*’i de harmonyum, iki simbalom, pianola ve perküsyon için tekrar düzenledi. Simbaloma olan sempatisi devam eden Stravinsky yine bu dönemde piyano eşlikli simbalom için Rus şarkıları besteledi. Bestecinin tanınan eserlerinden biri olan, Arthur Rubinstein’e ithaf ettiği *Piano-Rag-Music* bu dönemde bestelenmiştir [22].

1919 yazında finansal olarak biraz rahatlayan Stravinsky, Diaghilev’den bazı Pergolesi eserlerini düzenlemesi için teklif aldı. *Les Noces* eserinin birtakım sıkıntılar sebebiyle ‘Ballet Russes’ tarafından sergilenememiş olması dolayısıyla aralarında anlaşmazlıklar oluşan Stravinsky ve Diaghilev, adını 18. yüzyıl ‘commedia dell’arte’ karakterinden alan, yeni-klasikçi döneminin habercisi, *Pulcinella* eserinde tekrar bir araya geldiler. *Pulcinella*’nın yazım süreci devam ederken Diaghilev, bestecinin *The Nightingale* operasından uyarladığı *Le Chant du Rossignol* adlı senfonik şiirini Leonard Massine koreografisi ve H. Matisse’in dekorlarıyla Şubat 1920’de sahneledi. *Le Chant du Rossignol* aynı zamanda Stravinsky’nin ‘Ballet Russes’ ile 1914 yılından beri sahnelediği ilk eser olmuştur [23].

Bestecinin Pergolesi’nin müziğini düzenleyerek yarattığı *Pulcinella* ile başlayan yeni-klasikçi döneminin ikinci en önemli eseri *Nefesli Çalgılar Senfonisi*’dir. Yazımına 1920 Mayıs ayında başlanan bu eser her ne kadar *Pulcinella* ile aynı yıl yazılmışsa da iki eser arasında görülen teknik farklılıklar oldukça fazladır.

[21] Walsh, a.g.e., s. 17

[22] Walsh, a.g.e., s. 18

[23] Walsh, a.g.e., s. 18

“*Pulcinella*” ile müziğinin gelişiminde bir dönüm noktasına gelen Stravinsky, 1920 Haziran’ında ailesiyle birlikte İsviçre’den Fransa’ya taşındı. Yaz aylarını ailesiyle birlikte ünlü Fransız modacı Coco Chanel’in Paris’in bir banliyösü olan Garches’daki evinde geçirdi. “*Nefesli Çalgılar Senfonisi*” ve “*Concertino*” eserlerinin büyük çoğunluğu bu süreçte tamamlandı. Aynı zamanda Diaghilev’in Massine’in koreografisiyle yeniden sahneleyeceği “*Bahar Ayini*”nin bir revizyonu üzerinde çalışan besteci, yine bu dönemde piyano için “*Les cinq doigts*” adlı küçük parçalar serisini besteledi. Şubat 1921’de Paris’teki Pleyel piyano şirketi, Stravinsky’ye bir stüdyo tahsis etti, besteci burada halen bitmemiş olan “*Les Noces*”in pianola partisi üzerinde çalıştı, hatta bir süre eserin tümünü dört pianola için yeniden yazmayı planladı [24].

1921 Mayıs’ında ailesiyle birlikte beyaz Rus göçmenlerin yaşadığı Biarritz’e taşınan Stravinsky’nin duygusal dünyası karışıktı. Bu dönemde Coco Chanel, eski kabare dansçısı Zhenya Nikitina, en son ve en uzun süreli olarak Vera Sudeykina ile aşk ilişkileri gündeme geldi. Stravinsky’nin hayatı hakkında kitapları olan Vera Sudeykina ile olan ilişkileri 1940 yılındaki evlilikle devam etti [25].

Stravinsky 1921 sonbaharında *Mavra* adlı bir perdelik ‘opera-buffa’ eseri üzerinde çalışmaya başladı. Eserin librettosunu, bir dönem Diaghilev’in asistanlığını üstlenmiş genç şair Boris Kochno, Puşkin’in “Kolomna’daki Küçük Ev” isimli uyaklı öyküsünden esinlenerek yazdı. *Mavra*’yı en önemli eserlerinden biri olarak nitelendiren Stravinsky, Diaghilev’e yazdığı bir mektupta şunları ifade etmiştir [26]:

*Çaykovski’nin müziği herkese Rus gibi gözükmeyebilir, fakat Çaykovski’nin müziği, ona Moskovalı etiketi verildiğinden beri her zaman olduğundan daha fazla Rus’tur. Bu eserim de Puşkin’in satırları, Glinka’nın müziği kadar Rus’tur.*

Stravinsky, yeni-klasikçi döneminin en önemli eserlerinden biri olan *Mavra*’yı Puşkin, Glinka ve Çaykovski’ye ithaf etmiştir.

*Mavra*’dan sonra Stravinsky, senfonik bir eser üzerine çalışmaya başladı. 1921’de tamamladığı *Nefesli Çalgılar Senfonisi*’ndeki kadar büyük bir grupla olmasa da yine nefesli çalgılar üzerine çalışmayı tercih eden besteci, flüt, klarinet, iki fagot, iki trompet ve iki trombondan oluşan bir oktet yazmaya karar verdi. “*Sinfonia*” (Allegro moderato), beş varyasyondan oluşan bir ‘Air’ ve ‘Finale’ (Moderato)’den oluşan “*Nefesli Çalgılar için Oktet*”; oldukça yoğun enstrümantasyonu, nefesli çalgılardaki

[24] Walsh, a.g.e., s.19

[25] Walsh, a.g.e., s.19

renk paletinin parlak kullanımıyla bestecinin en önemli yeni-klasikçi dönem eserlerinden biridir. İlk kez Paris Operası'ndaki bir Koussevitzky konserinde, bestecinin kendi yönettiği eser , yapısı ile Stravinsky'nin gerçek bir kontrpuan ustası olduğunu göstermektedir [27].

1923 Mayıs'ında Paris'te ilk kez seyirciye sunulan “*Les Noces*”, “Octet”in yazımı sırasında bitirilmiş olup, bestecinin yeni-klasikçi eserleri arasında en etnik değerlere sahip olanıdır. Akort edilmemiş perküsyonlar ve dört piyanonun yer aldığı eserin koreografisi ilk kez Nizhinsky'nin kardeşi Bronislava tarafından yapılmıştır. Paris'te uzun süre en gözde etkinlikler arasında yer alan “*Les Noces*”, bu kez yerini “*Histoire du Soldat*”a bırakmıştır. Eser yazıldığından beri sadece sütünler halinde seslendirilmiş, 1924 yılı Nisan ayında Paris prömiyeri yapılmıştır [28].

Stravinsky'nin 1923-24 yılları arasında literatüre kazandırdığı bir diğer önemli eser de “*Piyano ve Üflemeliler için Konçerto*”dur. Üç bölümden oluşan bu eserde Stravinsky, hem tonal ve armonik bağlamda, hem de tema ve motiflerde kendine özgü bulunduğu stil ile 18. yüzyıl konçerto formu temelli bir eser yazmıştır [29]. Piyanist olarak aktif olduğu bu yıllardaki önemli eserlerden bir diğeri solo piyano için bestelediği “*Serenade en La*”dır. 1925 yılında bestelenen dört bölümlü *Serenade, Piyano ve Üflemeliler için Konçerto* ile birlikte bestecinin yeni-klasikçi dönemine ait geniş ölçekli piyano eserleri arasında yer almaktadır. 1925'te tiyatro ile bağlarını canlandırmak isteyen Stravinsky, Cocteau'ya mektubunda, herkesin hoşuna gidebilecek, eski zaman trajedilerini içeren Latince bir opera bestelemek istediğini yazdı. “*Mavra*”da olduğu gibi geçmişe atıf yapan “*Oedipus Rex*”in temelleri böylece atıldı. Haendel, Gluck ve Verdi ekseninde ortaya çıkan opera-oratoryo olarak adlandırılabilir bu eser, Stravinsky'nin şefliğinde ilk kez *Ballets Russes*'in sezonunda 30 Mayıs 1927'de seslendirildi [30].

[26] White, a.g.e., s. 102-103

[27] White, a.g.e., s. 106-107

[28] Walsh, a.g.e., s. 21

[29] Aylin Çakıcı Uzar, *Stravinski'nin Yeni Klasikçi Anlayışı: “Piyano ve Üflemeliler için Konçerto” ve “Serenade in A” Eserlerinin İncelenmesi*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir, 2011, s. 42

[30] Walsh, a.g.e., s. 25

1925 yılına dair önemli noktalardan biri de bugün “*Suite Italienne*” olarak bilinen eserin temellerinin atılmasıdır. “*Pulcinella Balesi*”nden derlenmiş bazı bölümleri içeren eser ilk kez Leh kemancı Paul Kochanski tarafından “*Keman ve Piyano için Süit*”adıyla 14 Eylül 1925’te seslendirilmiştir [31].

“*Oedipus Rex*”in ilk temsilinin ardından Library of Congress Stravinsky’ye, 20 müzisyen ve dört dansçı için yazacağı bir eser sipariş etti. Konu olarak ilham perilerinin başı Apollo’yu seçen besteci, “*Apollon Musagète*” adını verdiği eserini Ocak 1928’de bitirdi. İlk temsili 27 Nisan’da Washington’da gerçekleştirilen balenin koreografisini Adolph Bohm üstlendi. Bu süreçte yeni bir prodüksiyon arayışında olan Diaghilev, beş yıl aradan sonra ilk kez Stravinsky’nin bir eserini seçti. Koreografisini G. Balanchine’in yaptığı “*Apollon Musagète*” Paris seyircisi tarafından çok beğenildi. Stravinsky daha sonra Balanchine’le yaptığı çalışmanın, yaşadığı en tatmin edici ortaklıklardan biri olduğunu ifade etmiştir [32].

“*Apollon Musagète*” ile birlikte Stravinsky klasisizminin en önemli örneklerinden olan “*Perinin Öpücüğü (Le Baiser de la Fée)*” balesi, bestecinin Çaykovski’nin “*Uyuyan Güzel*”, “*Giselle*” veya “*Kuşu Gölü*” balelerinden aldığı bazı pasajları monte etmesi veya onun stilinde müzik yazmasıyla ortaya çıkmıştır. Ida Rubinstein’in sipariş ettiği eserin prömiyeri 27 Kasım 1928’de Paris’te yapılmış, koreografisini ise Bronislava Nijinska üstlenmiştir. *Ballets Russes* ile yapmış olduğu “*Perinin Öpücüğü*” balesinin bitiminden sonra hayatındaki en önemli figürlerden biri olan Diaghilev’le ilişkileri zayıflayan Stravinsky, ünlü emperyasyonun 19 Ağustos 1929’daki ölümüne kadar kendisiyle sadece birkaç kez mektuplaştı [33].

*Perinin Öpücüğü* balesinden sonra yeniden bir piyano ve orkestra eseri üzerinde çalışmaya başlayan Stravinsky, Weber’in piyano sonatlarında kullandığı ‘bravura’ bölümlerine öykünerek üç bölümlü *Capriccio* adlı eserini bestelemiştir.

Bu süreçte Avrupa’nın çeşitli şehirlerinde kendi eserlerinin temsillerinde hem şef hem piyanist olarak bulundu. Keman sanatçısı Samuel Dushkin ve kendisinin oluşturdukları duo ile turneye çıktı. Bu turnede 1925 yılında Kochanski’ye ithaf ettiği *Pulcinella*’dan derlenmiş keman ve piyano süitini de seslendirdiler.

[31] Stravinsky&Craft, a.g.e., s. 616

[32] Walsh, a.g.e., s. 25

[33] Stravinsky&Craft, a.g.e., s. 286

Stravinsky'nin bu dönemde yazdığı en önemli eserlerden biri de “*Mezmurlar Senfonisi (Symphonie de psaumes)*”dir. Yeni-klasikçi döneminin başyapıtlarından olan bu eser, Boston Senfoni Orkestrası'nın 50. yılına ithafen yazılmış, İncil ilahilerinden alınan Latince metinler üzerine kurgulanmış bir eserdir [34]. 1930 yılında bestelenen eserin ilk seslendirilişi 13 Şubat'ta Brüksel'de, 19 Şubat'ta da Boston'da yapılmıştır [35].

Stravinsky, Almanya turnesindeyken Andre Gide'in Yunan bereket tanrıçası “*Persephone*”la ilgili metni üzerine bir melodram yazmaya başladı. 1933 Ocak ayı sonunda Hitler'in başbakan olmasıyla Almanya'da özellikle yabancı uyruklu sanatçılar sıkı şekilde araştırılıyor ve modern müzik icrasını destekleyen kuruluşlar finansman bulmakta zorlanıyordu. Bu dönemde gelirini çoğunlukla Almanya'daki konserlerden kazanan Stravinsky bu gelişmelerden hoşnut değildi. Nazi'lerin politikasını ne destekliyor ne de karşı duruyordu, fakat bu değişimden dolayı düzenli gelirine zarar geldiği için Nazi rejimine tepkiliydi. Almanya'daki son konserini 1933 Şubat'ında veren Stravinsky, Gide ile yeni eseri “*Persephone*” üzerine çalışmaya devam etti [36]. Müzik, recitatifler, mim ve dansın içiçe kullanıldığı bir melodram olan “*Persephone*”un ilk temsili 30 Nisan 1933'te başrolde Ida Rubinstein ve *Eumolpus* rolünde René Maison ile Paris Operası'nda gerçekleştirildi [37].

Stravinsky, *Persephone*'un Paris temsilinin ardından Amerika turnesine çıktı. Özellikle ilk dönem eserlerini yönettiği turne oldukça başarılı geçti. Turne dönüşü “*Piyano Konçertosu*”nu besteleyen Stravinsky, Salle Gaveau'da 21 Kasım 1935'te yapılan konserde eserini ikinci oğlu Sviatoslav ile birlikte seslendirdi.

*American Ballet*'nin yöneticileri Edward Warburg ve Lincoln Kirstein'in siparişiyle başladığı, bir kart oyununu konu alan balesi “*Jeu de Cartes (Kart Oyunu)*” ilk kez Balanchine'in koreografisi ve Stravinsky'nin şefliğinde Metropolitan Opera'da 27 Nisan 1937'de sahnelendi. Nefesli ve vurma çalgılar için bestelenmiş aralıksız üç bölümden oluşan eserde Rossini, Delibes, J. Strauss, Çaykovski ve Ravel'in müziğinin etkileri görülmektedir. Bu eser, Stravinsky'nin yeni-klasikçi dönemine ait son etkileri

[34] Mehtiyeva, a.g.e., s. 175

[35] White, a.g.e., s. 38

[36] Walsh, a.g.e., s. 30

[37] White, a.g.e., s. 43

taşımaktadır [38].

Stravinsky'nin Avrupa'da yaşadığı sürede tam olarak bestelediği son eser olan *Dumbarton Oaks* veya daha sık bilinen adıyla *Mi bemol majör konçerto* (1938), başlangıcında oldukça açık şekilde J.S. Bach'ın *Brandenburg Konçertoları*'nın etkisini barındırmaktadır [39].

## 1. 5. Amerika Yılları

1939 yılında karısı Katya'yı tüberkülozdan kaybeden Stravinsky, tekrar şef ve piyanist olarak Amerika turnesine çıktı. Harvard Üniversitesi'nde 1939-1940 akademik yılı içinde ders vermek üzere davet edilen bestecinin verdiği altı bölümden oluşan konferans dizisi, 1942 yılında *Poetique Musicale* (Müziğin Poetikası) adı altında kitap\* haline getirildi.

Stravinsky hayatında ikinci kez göç ederek, 1940 yılında evlendiği Vera Sudeykina ile birlikte Amerika'ya yerleştikten sonra iki yıldır üzerinde çalıştığı "*Symphony in C*" adlı eserini burada tamamlayarak, kendi şefliğindeki Chicago Senfoni Orkestrası ile 7 Kasım'da eserinin prömiyerini yapmıştır [40].

1941 yılında Batı Hollywood'da aldıkları eve yerleşen Igor ve Vera'nın, Avrupa'daki yaşantılarının ardından Amerika'ya uyum sağlamaları zaman aldı. İlk yıllarda etraflarındaki insanların çoğu, aralarında Szigeti, Rubinstein, Rachmaninoff, Alma Mahler, yazar Thomas Mann, ressam Eugene Berman gibi göçmen sanatçılardan oluşmuştu. Robert Craft'ın notlarına göre Stravinsky ailesi tamamen Rus geleneklerine göre yaşamaya devam etmiştir.

Bu dönemde maddi olarak sıkıntıya giren Stravinsky'nin şef olarak davet edildiği konserler vardı, fakat kendi müziği fazla modern bulunduğu gerekçesiyle kısıtlı bir repertuarı yönetmesi istendi. Avrupa'dan gelen telif ücretleri de azaldığında, yerine Amerika'da alternatifler bulması gereken Stravinsky pek de aşına olmadığı bir piyasaya girmek durumunda kaldı. Bu süreçte bestelediği eserlerden bazıları 1942 yılına ait *Circus Polka*, "*Four Norwegian Moods*" olmuştur.

[38] White, a.g.e., s. 153-154

[39] Walsh, a.g.e., s. 33

[40] Walsh, a.g.e., s. 34

\* Kitabın *Müzik Sanatı* adı ile yayımlanmış bir Türkçe çevirisi (İhsan Akay) de bulunmaktadır.

Stravinsky'nin daha önce Avrupa'da birlikte çalışmış olduğu koregraf Balanchine'le işbirliği devam etti. 1937'deki "*Jeux de Cartes*", "*Danses Concertantes* (1942)", "*Orpheus*" (1948), "*Agon*" (1957), "*Movements*" (1958) gibi başlangıçta bale eseri olarak tasarlanmayan eserler, Balanchine'nin dokunuşuyla oldukça popüler hale geldi [41].

1942 yılında yazımına başlanan kayda değer eserlerden biri de "*Üç Bölümlü Senfoni*" (Symphony in three movements) oldu. Yazımı İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine denk gelen, teması savaş ve yıkıcı etkileri olan eser, ilk kez 1951 yılında New York'ta seslendirilebildi [42]. Savaş dönemine denk gelen bir diğer önemli eser ise *Scherzo a la Russé* olmuştur. Paul Whiteman Band tarafından seslendirilen eseri, 1945 yılında yazılmış *Ebony Concerto* takip eder. Stravinsky iki eserde de *Ragtime* (1918)'da olduğu gibi caz müziğinden etkilenmiştir [43].

Stravinsky'nin en önemli yapıtlarından biri *The Rake's Progress* ise 1951 yılında şair W. H. Auden ve Chester Kallman'ın librettosu üzerine yazılmış büyük ölçekli bir operadır. Eserin niteliklerini Leyla Pamir şu şekilde ifade etmiştir [44]:

(...) 1951'in *The Rake's Progress* yapıtında, Mozart, Verdi, Rossini, Offenbach, Çaykovski, kilise müziği, madrigaller, mod'lar, Webern'in "seriel" müziğini andıran strüktürlerle, geniş müzik formüllerinin kalıtımı sergilenir. Belki de *The Rake's Progress*, bütün bu bilgilerin özeti, Stravinsky'nin dünyaya ve geleneğe bakışının bir sentezidir.

1951'den sonraki yaratım sürecinde, Schoenberg'in önderliğinde Webern ve Berg'in atonal müziğinin etkisi görülmektedir. Los Angeles'a yerleştiğinden beri aynı şehirde yaşamalarına rağmen Schoenberg'le hiç görüşmemiş olan Stravinsky, yakın dostu Robert Craft'ın kendisini on iki ses müziğine teşvik etmesi sonucu, *Canticum Sacrum* (1955) ve *Agon* (1957) ile 'seriyal müzik' denemeleri yapmıştır. Stravinsky'nin bu döneme ait belli başlı eserleri; *Threni* (1958), *Movements for Piano and Orchestra* (1959), *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* (1961), *Variations in Memory of Aldous Huxley* (1964) ve *Requiem Canticles* (1966)'dır [45].

[41] Schonberg, a.g.e., s. 453

[42] Mehtiyeva, a.g.e., s. 176

[43] White, a.g.e., s. 166

[44] Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Kitapları, İstanbul, 2000, s. 395

[45] Schonberg, a.g.e., s. 457

1966'da "Requiem Canticles"ın ardından birkaç eser düzenlemesi dışında beste yapmayan Stravinsky'nin hayatının son yılları sakin geçti. 6 Nisan 1971'de New York'ta ölen besteci, Venedik San Michele adasında, mezarlığın Ruslara ayrılan bölümünde yatan S. Diaghilev'in yanına gömüldü [46].

## 2. STRAVİNSKY'NİN MÜZİKAL ANLAYIŞI

20. yüzyılın en yenilikçi ve öncü bestecilerinden biri olan Stravinsky'nin müzik yaratım süreci incelendiğinde, kendisinin sadece 20. yüzyıl değerleriyle eserler yaratmakla kalmayıp, müzik dünyasında barok dönemden başlayarak günümüze kadar gelen birikimi bir potada eriterek kullanma becerisine sahip bir besteci olduğu görülmektedir.

Stravinsky'nin müziği üzerine en çok tartışılan noktalardan biri de bestecinin müziğin anlatım gücünden çok onun yapısıyla ve kullanılan yöntemlerle ilgilenmesidir. Bu konuda Pamir Stravinsky'nin müziğindeki yapıyı şu şekilde anlatmıştır [47]:

*(...) Stravinsky'nin ele alıp değiştirdiği müzik modelleri, giderek müzik tarihinin çok çeşitli kaynaklarına doğru bir eğilimi sergiler. Bir veri olarak kullandığı modellerin yeniden yaratılışlarındaki amaç, geliştirim değildir. Müzik maddesine suni-artistik öğelerin katılımıyla, oyun kurallarının değişimiyle, bu maddenin yepyeni bir konuma getirilmesidir.*

Bestecinin müzikal anlamda gelişim süreci otoritelerce üç dönemde incelenmektedir. Bu dönemler; Korsakov'dan aldığı eğitimle başlayıp Diaghilev'le tanışmasının ardından yarattığı üç önemli bale eserinin bulunduğu "Rusya dönemi", 18. yüzyıl müziğinin formlarını kullandığı "yeni-klasikçi dönem" ve Schoenberg'in on iki ses sisteminden etkilendiği "seriyal dönem" olarak sınıflandırılabilir.

### 2.1. Rusya Dönemi (1907- 1923)

1882 yılında Rusya'da dünyaya gelen Stravinsky, konservatuvar eğitimi almamış olmasına rağmen babasının bir opera sanatçısı olmasından dolayı kendini müziğe yönlendirecek ortamı bulabilmiştir. Hukuk öğrenimi gören genç Stravinsky babası sayesinde Rimski-Korsakov'la tanışmış, önce onun öğrencilerinden Kalafaty'yle çalışmış, ancak 1907 yılında Korsakov'un öğrencisi olabilmıştır. Besteciyle en çok

[46] Schonberg, a.g.e., s. 459

[47] Pamir, a.g.e., s. 382



orkestrasyon üzerine çalışan Stravinsky'nin ilk eser denemesi olan (Op.1) “*Senfoni*”, kendine has bir kişilik barındırmadığı gibi öğretmeninin etkilerini de taşımayan bir eserdir. Op.2 “*Le Foune et la Bergeré*” şarkı dizisiyle kendi müzik stilini oluşturmaya başlayan Stravinsky, Rimski-Korsakov'un başarılı öğrencilerinden biri olarak duyulmaya ve ilk övgülerini almaya başlamıştır. “*Feu d'artifice*” ve Korsakov'un ölümü için bestelediği “*Chant Funebre*” eserleri de toy bir besteci olduğu yıllara denk gelmektedir [48].

Stravinsky'nin stiline ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerden biri ünlü bale empozaryosu Sergei Diaghilev ile tanışmasıdır. Stravinsky Diaghilev ortaklığının ilk verimli sonucu 1910 yılında sahnelenen *Ateş Kuşu* balesi oldu. İzlenimciliğin halen hakim olduğu 1900'lü yılların başında müziğin kalbi Fransa'da atıyordu. Bu akımın öncüsü Debussy idi ve onun müziğinin etkisinden sonra Paris seyircisi dinlediği eserleri beğenmekte zorlanıyordu. Diaghilev'in öncülüğünde kurulan *Ballets Russes* organizasyon kuruluşu ile sahnelenen “*Ateş Kuşu*” balesi, bir Rus bestecinin Fransız'ların fikrini değiştirmesine sebep oldu [49].

Stravinsky'yi ulusalcı Rus okulundan ayıran belli başlı özellik, ritimleri ustalıklı kullanmasıydı. Rus okulunda ritimden önce armoni veya form üzerine daha derinlikli olarak çalışılıyordu. Her ne kadar Mussorgsky, Borodin ve hocası Rimski Korsakov'un anlayışına tamı tamına bağlı kalmasa da bu muhteşem ritmik gücünü yine kendi ulusal müziğinin öncülerinde bulmuştur. Stravinsky'nin bir ritim virtüözü olması onun Paris'teki müzik ortamının kapılarını aralayarak, 20. yüzyıl müziğinde ritim konusunda devrim yaratan ilk besteci olmasını sağlamıştır. Attığı bu cesur adımla birlikte Avrupa müzik dünyası o yönde ilerlemeye devam etmiştir [50].

Stravinsky'nin ritimle ilgili yaptığı değişiklikleri Copland “Yeni Müzik” adlı kitabında şu şekilde anlatır [51]:

*(...) Ya vahşi bakışlı Tatar ısrarıyla kendini tekrar eden belirli bir ritimle sürekli oynuyordu – bu da dinleyenlerde sarhoş edici bir tür ritmik trans hali yaratıyordu - ya da daha tanidik, 2,4,6, ritim kalıplarıyla kendini kısıtlamak yerine alışık olunmayan, 5,7 ya da 11 kalıplarını kendine göre kullanıyordu. Normal 2,4 ya da 6 kullandığında bile bunları birdenbire değiştiriyordu. “Bu tarz bir işlem şuna benzer: BİR-ki, BİR-ki-üç, BİR-ki-üç, BİR-ki, BİR-ki-üç-dört, BİR-ki-üç, BİR-ki, vb. Şimdi yapabildiğiniz kadar hızlı sabit bir tempoda bunu okumaya çalışın. Henüz yeni ortaya çıktığında*

[48] İlhan K. Mimaroglu, *11 Çağdaş Besteci*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 32

[49] Aaron Copland, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Yazılama Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 51

[50] Copland, a.g.e., s. 52

[51] Copland, a.g.e., s. 52

*müziyenlerin Stravinsky'nin müziğini çalmakta neden zorlandıklarını ve yine dinleyen birçok insanın da bu yeni ritimleri neden bu kadar sinir bozucu bulduklarını anlayabilirsiniz. Buna rağmen bunlar olmadan da Stravinsky'yi meşhur eden bu kesikli ve kaba ritmik sonuçlara nasıl ulaşıldığını anlayamayız.*

Stravinsky'nin yaptığı yenilikler yalnızca ritmik alanda olmamış, armonik olarak kakışumlu seslerin seyirciye bu denli açık duyurulması ilk defa besteci tarafından uygulanmıştır. İzleyicilerin bu stile karşı gösterdiği tepki oldukça sert olmuş, daha önce de söz edildiği gibi 1913'teki "*Bahar Ayini*"nin ilk temsili bir skandala dönüşmüştür. Kendi dönemine kadar kullanılan tüm armonik bilgi birikiminde çığır açarak kullandığı disonans akor kümeleri tamamen yeni bir stilin başlangıcı olmuştur [52].

Bestecinin armonik yönde gelişiminin bu kadar cüretkar olmasının sebeplerinden biri de Arnold Schonberg'in 1900'lerin başlarından beri sürdürdüğü atonal müzik denemeleridir. Buna rağmen iki bestecinin müziği arasında keskin farklılıklar vardır. Stravinsky'nin müziği hala bilinen armonik sistemle benzerlikler göstermekte, besteci iki ya da daha fazla tonal sistemi aynı anda kullanabilmektedir.

Daha sonra politonalite (çok tonluluk) olarak adlandırılacak bu sistem; Schonberg'teki gibi tonal algının yok edilmesinin tersine, bilindik armonik sistemin farklı şekilde değerlendirilerek yeniden yapılandırılmasıdır [53].

Stravinsky'nin 1910-1913 yılları arasında yazdığı üç önemli bale eseri belki de bestecinin kendi stilini ortaya çıkarabildiği, ifade özgürlüğünü rahatça kullandığı en göze çarpan eserlerdir. *Bahar Ayini*'nin sahnelenmesinden sonra bestelediği eserler kendi stilinden ziyade daha çok seyircinin beğenisine yönelik olmuş, fakat besteci yine de kendi şerefini hiçe saymadan çalışmalarına devam etmiştir. Bu yaklaşımının seyirciyle arasındaki buzları eritip eritmediği konusunda Stravinsky düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir [54]:

*(...) Dinleyicilerim, müzik düşüncemin ilerleyişini izlemeyi beceremiyorlar. Bunu istemiyorlar bile. Beni heyecanlandıran, bana büyük tat veren şeyler, onları ilgilendirmiyor; onları ilgilendirense artık beni çekmiyor hiç. Bu yüzden, aramızda ruh uyuşması hemen hemen hiç olmamıştı diyebilirim...*

Daha sonra bu duruma daha hoşgörülü yaklaşan Stravinsky "Sanatçı, bu uyuşma ihtiyacına rağmen, aslında anlaşmazlığa dayanan ve yalnız görünürdeki bir uyuşma yerine, açık sözlü karşı koymaları tercih eder." ifadesiyle duygularını dile getirir [55].

[52] Copland, a.g.e., s. 53

[53] Copland, a.g.e., s. 53

[54] Mimaroglu, a.g.e., s. 36

[55] Mimaroglu, a.g.e., s. 36

Ardından farklı ve özgün olma tutkusunu şu şekilde dile getirir: “Bir sanatçı, kişiliğini korkusuzca açıkladığında anlaşılması ihtimali azalır. Kendisine yabancı olan, kendinde olmayan şeyleri tuttukça, halkın çoğunluğuyla uzlaşma tehlikesi artar.” [56].

Stravinsky’yi benimsemeyenler bile bestecinin orkestrasyondaki ustalığını kabul etmişlerdir. Müziğinin yarattığı sersemletici etkinin altında, keskin biçimde duyurmak istediği bir enstrümanı, tüm orkestranın üzerinde tınlayacak şekilde uygun çalgılarla, dengeli ve uyumlu bir şekilde eşleştirmesi yatmaktadır. Stravinsky orkestrasyon konusunda, ne Strauss gibi daha görkemli tınları tercih eder, ne de Debussy gibi daha şeffaf tınlar arayışında olmuştur. Her zaman tını paletindeki en keskin ve parlak renkleri kullanmıştır.

Stravinsky’nin orkestralama stiliyle ilgili bir diğer önemli unsur, oda müziği tekniğini büyük orkestraya dönüştürmesidir. Armonik olarak bir akorun seslerini aynı gruptaki enstrümanlarla tınlatmak yerine, orkestradaki farklı gruplara dağıtarak elde edilebilecek en zengin sonuca ulaşmaktadır. Dikkate değer başka bir özellik ise; arp, glockenspiel, çelesta ve klasik orkestra yerleşiminde bulunmayan mandolin gibi çalgıların eserlerinde yarattığı büyümlü tınları kullanmasıdır. Daha sonra Alban Berg de eserlerinde bu tınları kullanmıştır [57].

1914’te Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması, St. Petersburg’taki birçok Rus sanatçının Avrupa’ya, özellikle de yaratıcı müziğin merkezi Fransa’ya göç etmesine neden olmuştu. Savaşın sonuna doğru ülkeden ayrılanlar bir gün yine Rusya’ya dönebilme umuduyla gittiler. Kendilerini geçici sürgün olarak gören bu grup; çocuklarını Rusça eğitim veren okullara yollayarak, Rus taşrasının kibar yaşantısını hatırlatan partiler düzenleyerek, Rus kilisesinin dinsel adetlerini gündemde tutarak 19. yüzyıl Rus yaşam tarzını sürdürmeye çalışıyorlardı, böylece ülkelerine döndüklerinde herşeyi baştan inşa edebileceklerdi [58].

Sürgünler yerel adetlerine, Ortodoks inançlarına ve özellikle de dillerine olabildiğince sahip çıkmaya çalıştılar. O kadar ki; İngilizce’yi bile anadilinden önce öğrenen Rus şair Nabokov, 1920’li yıllarda Cambridge Üniversitesi’nde ders verirken

[56] Mimaroglu, a.g.e., s. 36

[57] Copland, a.g.e., s. 54

[58] Figes, a.g.e., s.618-619

Rus dilindeki çabukluğunu kaybetmekten korktuğu için her gün Rusça sözlük okuyordu [59]. Besteci ve piyanist Rahmaninov sonraki yıllarda Rus adetlerini yaşatmak adına; yazar Bunin, besteci Glazunov, piyanist Horowitz, koreograf Fokine ve Heifetz gibi ünlülerin bulunduğu ev partileri düzenliyordu.

Sürgünlerin kültürel ve sanatsal yeteneği, göç ettikleri ortamda da sivrilmelerine sebep oldu. Batı tarafından bir nevi tecrit edilen sürgünlerin tek dayanağı kendi kültürel mirasları ve adetleri oldu. Nabokov, konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir: “Göçmen gettosu, aslında çevremizdeki şu ya da bu ülkeninkilerden daha büyük bir kültür yoğunluğu ve daha derin bir düşünce özgürlüğü ile doluydu” [60].

Ülkeyi 1917 yılından itibaren terk edenlerin tersine, Stravinsky gibi savaşın ilk yıllarında göç eden sanatçıların çoğu, ülkelerine geri dönmek ve eski yaşantılarına devam etmek konusunda daha karamsardılar. Bu sanatçılarda göçün sarsıcı etkisi, eserlerine daha yenilikçi bir biçimde yansımıştı. Orlando Figes’in aşağıdaki cümleleri bu etkiyle ilgili aydınlatıcı ifadeler içermektedir [61]:

*(...) Göçün sanatta tutuculaştırma eğilimi bulunur. Bu, geçmişi anma ve özlem durumudur. Stravinsky bile kendisini Bahar Ayını'nın, son büyük çalışması "Rusya Döneminin" ultra modernliğinden Parisli sürgünlerin Bach benzeri neoklasizmine doğru uzaklaşır bulmuştur.*

Stravinsky'nin savaşın son yıllarında bestelediği eserlerde caz etkisi görülmektedir. *Ragtime* (1918), *Histoire du soldat* (1918), *Piano Rag-Music* (1919) eserleri çok tutulmuş olmasa da, Stravinsky'nin müziksel yeteneğini ne denli etkili kullandığı konusunda önemlidir [62].

Caz etkisinin kullanımı popülerliğinin artmasıyla birlikte 1920'lerde artışa geçti. Caz müzisyenlerinin performans ustalığı, bakır üflemelilerin ritmik kıvraklığı, klasik müzikte kullanılan çalgıların caz söz konusu olduğunda değişik tınlaması ve caz orkestralarının özgür tavrı birçok besteci için çekim merkezi haline gelmişti. Stravinsky'nin 1923 yılında üflemeliler için bestelediği, kontrapuntal yazıdaki ustalığını gösteren ve Octet'inde caz müziğinin ezgisel ve ritimsel incelikleri tekrar görülmektedir [63].

[59] Figes, a.g.e., s.618-619

[60] Figes, a.g.e., s.620

[61] Figes, a.g.e., s.623

[62] Copland, a.g.e. s.72-73

[63] Copland, a.g.e. s.72-73

## 2.2. Yeni-Klasikçi Dönem (1923-1953)

Caz etkisinin müzik dünyasındaki yeri aslında yeni-klasikçiliğe geçişi hazırlamaktı ve Fransız müzik dünyası o dönemde otoritelerce Bach'a dönüş olarak nitelendirilmiş yeni müzik üslubundan Stravinsky'nin üflemeli çalgılar için "Octet"iyle haberdar oldu. Aslında Stravinsky'nin 1920'de Diaghilev'in siparişiyle Pergolesi'nin eserlerinden pasajlar üzerine bestelediği ve Rus müziğinden hiç iz taşımayan "Pulcinella Balesi"nde bu yeni akımın ayak sesleri duyulmuştu. Stravinsky, ilk kez Bach'ın müziğine benzer bir materyal ile çalıştı. "Pulcinella"nın ardından bestelediği "Üflemeli Çalgılar Senfonisi" de "Octet"te apaçık görülen yeni-klasikçiliğe giden yolda önemli bir adımdır. Stravinsky'nin "Octet" ile müzik dünyasına getirdiği yenilikleri Aaron Copland şu şekilde ifade etmiştir [64]:

*Stravinsky Octet'i besteleyerek ardından gelecek bütün Yeni-klasikçi çalışmaların ana hatlarını da geliştirmiş oldu. Ezgisel malzemeyi eklektik biçimde bütün dönemlerden alıp yine de bütün bunları tereddütsüz biçimde kendine özgü kişisel gücüyle kaynaştırarak Klasik formlara ve karşı ezgisel dokulara dayanan yeni bir evrensel ideal önerdi. Bu andan itibaren büyük çalışmaları tamamen tek bir estetik amaç taşır. Stravinsky Petruška'nın renkli gerçekçiliğinden Bahar Ayini ve Les Noces'deki daha bireysel olmayan bir ilkelciliğe doğru ilerleyerek yaratıcı çalışmasında nesnel ögeye giderek daha fazla bağlanmaya başlamıştı. Ama Octet'in yazılmasıyla birlikte gerçekçiliğin ve ilkelciliğin tüm çeşitlerini de tamamen terk etti ve açıkça müzikteki nesnelcilik idealini benimsedi.*

1920'den 1950'ye kadar Stravinsky'den Hindemith'e birçok bestecinin stilinde yansıttığı artistik akıma yeni-klasikçilik (neo-klasisizm) dendi. Yeni-klasikçiliğin temelinde, geçmiş dönem eserlerinin müzikal formları ve stil özellikleri bulunmasının yanı sıra müzikte denge, berraklık ve duygusal anlamda sınırlılığa önem verilmişti. Romantizm ve izlenimciliğe karşı ortaya çıkan bu akım "Bach'a dönüş" olarak adlandırılmış, akımın takipçisi besteciler genellikle büyük orkestralar yerine dönem özellikleriyle uyumluluğundan dolayı küçük gruplar tercih etmişlerdir. Avrupa'da savaş sonrası yaşanan ekonomik sıkıntı bunun en büyük sebeplerinden biridir. Yeni-klasikçi düşünceyle yazılmış eserler genelde tonal yapıda, polifonik yazı içeren fügler, concerto grossolar veya barok dans süitleridir. Buna karşın yeni-klasikçilik bir stil değil akım olarak adlandırılmıştır. Bu akımın bir başka önemli özelliği ise; bestecilerin eserlerini 18. yüzyıl formlarına dayandırmasına rağmen, yapıtların hala modern tınılardan oluşmasıdır [65].

[64] Copland, a.g.e., s. 76

[65] Roger Kamien, *Music An Appreciation*, Mc Grow-Hill Book Company, A.B.D., 1988, s. 446

Yeni-klasikçiliğin Stravinsky'nin eserlerindeki kullanımı sadece Bach veya herhangi bir 18. yüzyıl müzik formuna yönelik olarak düşünülmemelidir. Besteci için yeni-klasikçi düşünce, geçmişte yazılmış bir müzik maddesinin farklı şekilde işlenerek 20. yüzyıla aktarılmasıdır. Stravinsky'nin müzikte anlatıma değil de yapıya önem vermesi sebebiyle yeni-klasikçi anlayışla yazdığı eserlerinde en çok kullandığı yöntem kontrpuandır [66].

Stravinsky'nin müziğinde kullandığı materyali yapay-artistik öğelerle farklılaştırması Pamir tarafından şu şekilde özetlenmiştir [67]:

1. Ölçülerin, ölçü bölümlerinin, cümlelerin, ölçü gruplarının ve yapıt bölümlerinin eski bir yapıttan kesilerek çıkarılması ya da içerilmesi,
2. Ritimlerde vurguların ya da ağırlık noktalarının tümüyle kaydırılması ve ölçü birimlerinin değişime uğraması,
3. Tek tek seslerin eklenmesi ya da çıkarılması,
4. Armonik çizginin disonanslarla bozulması, armonide çeşitli derecelerin, kadans kalıbına uymadan karıştırılması ve armonik gelişimin çeşitli hızlar içinde geliştirilmesi.
5. Çalgıların da yabancılaşmaya birer araç olarak kullanılması ve geleneksele karşı işlevlerinin yeni olması, gelenekle bağlarının çözülmüş olması.

Stravinsky'nin yeni-klasikçi stilde yazılmış en önemli eserleri Rus Ortodoks geleneğinden etkilenecek kutsal metinler üzerine yazdığı *Mezmurlar Senfonisi* ve *Oedipus Rex* oratoryosudur. Yine bu dönemde yazılmış 1928 tarihli “*Apollon Musagete*” bestecinin müziksel yeteneğine lirizmi kazandırır. Yeni-klasikçi döneminin doruğunu 1951 tarihli “*Rake's Progress*” adlı operasıyla yaşayan Stravinsky, bu eserle birlikte 18. yüzyıl müziğinden etkilenişinin en kalıcı örneğini vermiştir [68].

### 2.3. Seriyal Dönem ( 1953-1966)

Stravinsky'nin yeni-klasikçilikten sonra etkilendiği ikinci büyük akım, çağdaş müziğin gelişiminde oldukça önemli yere sahip olan A. Schonberg'in dokuz yıllık bir süreç ardından 1920'lerde müzik dünyasına tanıttığı ‘on iki ses sistemi’ yani ‘serializm’ (dodekafoni) oldu. On iki ses sistemiyle eser yazmak isteyen bir besteci bu düzen sayesinde, herhangi bir tonalite seçip, tüm bağlantıları tonal armoniye göre düzenlemek yerine, kromatik gamda bulunan on iki notayı dilediği gibi sıralar. İlhan Mimaroglu bu müziğin kuramını şu şekilde açıklamaktadır [69]:

[66] Pamir, a.g.e., 387

[67] Pamir, a.g.e., 391

[68] Copland, a.g.e., s. 77

[69] Mimaroglu, a.g.e., s.74

(...) Ana kurama göre oniki notadan her biri, diğer onbir nota geçmeden bir ikinci, ya da bir üçüncü kere geçemez. Besteci oniki notalık diziyi geriden tekrarlayabilir; her bir notanın bir öbürüyle olan aralığını ters çevirerek yeni bir dizi kurabilir; bu diziyi de sondan başlayarak tekrar dizebilir. Böylece her bir dizinin dört ayrı görünüşü olduğu anlaşılmaktadır. Yani (1) Ana dizi; (2) Ana dizinin sondan başa dizilmiş durumu; (3) Ana dizinin çevrilmiş durumu; (4) Çevrilmiş dizinin sondan başa dizilmiş durumu. Dizide, tonal ya da modal müzikte olduğu gibi, çekim güzü diğerlerinden ayrı notalar yoktur. Bir notanın bir diğer nota ile olan doğrudan doğruya ilintisinden başka, notaların hareketini başka hiçbir çekicilik ilintisi düzenlemez. Yani, oniki nota dizisinde, tonal armoninin “ikinci derece ya da yedinci derece birinci derecede (tonik notada) çözülür, altıncı derece beşinci dereceye (dominant’a) düşer” gibisinden ilintileri yoktur...

Hem besteci hem icracı Stravinsky ile kuramcı besteci Schoenberg gibi birbirinin müziğinden haz etmeyen iki ismin bir arada anılması serializm sayesinde oldu. Stravinsky, 1951 yılında “*The Rake’s Progress*” ile yeni-klasik stilin doruğuna ulaştıktan sonra yine bu ekseninde eserler vermeye devam edebilirdi. Fakat bestecinin serializme dönüşünde, hem Schoenberg’in hem de Stravinsky’nin müziğine hakim ve aynı zamanda seriyalizmin de oldukça güçlü bir savunucusu olan Stravinsky’nin yakın dostu Robert Craft’ın büyük rolü bulunmaktadır [70]. İlk zamanda Stravinsky’nin dodekafonik müzik hakkında görüşleri olumlu olmamasına rağmen, 1952’de yapılan bir söyleşide “Seriyal besteciler, saygı duyduğum bir disipline sahip biricik bestecilerdir” demiştir. Her ne kadar seriyal müziğin kuramcısı Schoenberg olsa da, Stravinsky’nin eserlerindeki seriyalizmin asıl esin kaynağı A. Webern’in müziğidir [71].

Stravinsky’nin atonal yazıma geçiş sürecindeki deneysel çalışmaları 1952 -1957 yılları arasında gerçekleşti. Bestecinin müziğinde seriyalizm ilk defa yapısal ve tımsal anlamda yaptığı değişikliklerle kendini gösterdi. Bu alandaki ilk eseri olarak kabul edilen “*Cantata*” aslında “*The Rake’s Progress*”in bir devamı gibi gözükse de şan partisindeki belirtilmiş dinamikler, perde değişimleri ve enstrümanların librettoya destek verecek biçimde kullanılması, “*Cantata*”nın seriyalizmden etkilenerek yazıldığını gösteren öğelerdir [72].

Stravinsky, “*Cantata*” sonrası yazdığı ilk eserler *William Shakespeare’den Üç Şarkı* ve *In Memoriam Dylan Thomas*’da da kısmen seriyalizmden faydalandı. Dylan’ın ölmek üzere olan babasına yazdığı “Do not go gentle into that night” şiiri üzerine tenor, yaylı kuartet ve trombonlar için yazdığı *In Memoriam Dylan Thomas*’da, nota tekrarları

[70] Copland, a.g.e., s. 94

[71] Schonberg, a.g.e., s. 457

[72] Benjamin Boretz and Edward T. Cone, *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky (Revised Edition)*, The Norton Library W. W. Norton&Company Inc., New York, 1972, s. 170

olmaksızın kullandığı beş notalı bir kromatik diziyle yarattığı kalıpların seremoni benzeri atmosferi, eser her ne kadar seriyalizmden yararlanarak yazılmış olsa da oldukça Stravinsky'ye özgü bir tınısı bulunmaktadır [73].

Stravinsky'nin 1956 yılında yazdığı “*Agon*” da seriyal müziğin önemli unsurlarından biri olan kromatizmin yoğun şekilde kullanıldığı eserlerindedir. Bestecinin 1952-1957 yılları arasında yazdığı eserlerde on iki ses sisteminin kullanımı sınırlıdır. Bu açıdan 1958 yılında şan, koro ve orkestra için “*Lamentations of Jeremiah*” isimli dini metin üzerine bestelediği “*Threni*”, tamamen on iki ses sistemiyle yazılmış ilk eseri olma özelliğini taşır [74].

Stravinsky'nin “*Threni*”den sonra yazdığı eserler “*Piyano ve Orkestra için Bölümler*” (1959), “*A Sermon, a Narrative and a Prayer*” (1961), “*Sel*” (1962), “*The Dove Descending Breaks the Air*” (1962), “*Abraham and Isaac*” (1962-63), “*Variations: Aldous Huxley in memoriam*” (1963) ve “*Requiem Canticles* (1966)”dır.

Bestecinin müzik yaşamının son başyapıtı olan 1966 tarihli “*Requiem Canticles*” da çoğu son dönem eseri gibi dini veya kutsal metinler üzerine yazılmış, ayin havasında bir eserdir. “*Requiem Mass*”tan alıntılanmış ‘*Libera me*’, ‘*Dies Irae*’, ‘*Introitus*’ ve ‘*Lacrimosa*’ gibi bölümleri de barındıran eserde, “*Sel*” eserinden beri pek kullanmadığı tekrarlanmış *ostinatolar*, şan partilerinde serbest ritmik yapı ve tahta nefeslilerin polifonik kullanımı mevcuttur [75].

Stravinsky, yeniliklere açık olmasıyla ve müzikteki farklı arayışlarıyla, ilk büyük eserleri “*Ateşkuşu*”, “*Petruşka*” ve “*Bahar Ayini*”nden sonra müzik dünyasında çoğu zaman tepkilerle karşılaştı. Fakat bestecilik hayatı boyunca 20. yüzyıl müziğinin öncü isimlerinden biri olmayı başardı ve bu yolda yine adını dünyaya kabul ettirmiş Edison Denisov, Sofya Gubaidulina ve Alfred Schnittke gibi kendinden sonraki bestecilere ilham kaynağı oldu [76].

---

[73] Walsh, a.g.e., s. 41

[74] Walsh, a.g.e., s. 43

[75] Walsh, a.g.e., s.48

[76] Figes, a.g.e., s. 664



## İKİNCİ BÖLÜM

### STRAVİNSKY’NİN PULCİNELLA BALESİ VE İTALYAN SÜİTİ

İlk temsili 15 Mayıs 1920’de Paris Operası’nda yapılan *Pulcinella Balesi*, Stravinsky’nin yeni-klasikçi döneminin en önemli eserlerinden biridir. Çoğunluğu Giovanni Battista Pergolesi’nin trio sonatlarından ve bazı operalarından alınan temalar üzerine bestelenmiş olan “*Pulcinella Balesi*”, 18. yüzyıl müziği ile 20. yüzyıl müziğinin çarpıcı bir sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bestecisi tarafından bazı bölümleri seçilerek orkestra süiti haline getirilen bale, daha sonra “*İtalyan Süiti*” adı altında viyolonsel ve piyano, keman ve piyano için de düzenlenmiştir.

#### 1. PULCİNELLA BALESİ

Paris’te daha çok Rus balelerini sunmak üzere oluşturulmuş bir sanat organizasyonu olan *Ballet Russes* ile yeni bir proje yapmak isteyen Diaghilev, balenin konusu için Leonide Massine ile bir *commedia dell’arte* örneği olan ‘Dört Pulcinella’ (Le Quattro Polcinelle) oyununu seçti. Müzikleri Stravinsky’nin bestelemesini istedi ve materyal olarak da Roma’da bir sahaftan satın aldığı çoğu Giovanni Battista Pergolesi’ye ait olan eserleri kullanmasını önerdi [77].

##### 1.1. Pulcinella Balesi Fikrinin Ortaya Çıkışı

Diaghilev Stravinsky’den, Pergolesi’nin eserlerinden seçilmiş temaların düzenlemesi ve orkestrasyonu ile bir bale müziği bestelemesini istediğinde, ne Diaghilev ne Stravinsky bu durumun uzun vadede etkileyici olacağını düşünmemişti. Pergolesi’nin orijinal müziği üzerine tekrar çalışan ve onu geliştirmeye devam eden Stravinsky’nin elindeki materyal, ancak 20. yüzyılda ortaya çıkabilecek bir 18. yüzyıl

[77] Horst Koegler, “*A Comic Ballet by Heinz Spoerli*”, Stravinsky – Pulcinella, Deutsche Grammophon GmbH, 2006, Hamburg, s. 6

müziği niteliğindedi [78]. Eserin ortaya çıkış sürecinde Stravinsky, Diaghilev ve eserin dekor ve kostüm tasarımını yapan Pablo Picasso arasında anlaşmazlıklar oldu. Stravinsky başlangıçta projeyi pek ciddiye almamış, Picasso ise dekor ve kostümlerle ilgili ilk taslaklarını Diaghilev'e gösterdiğinde, ünlü emperzaryo taslakları yere atıp üstüne basmıştı. Tüm bu olumsuzluklara rağmen Stravinsky, sonunda iki kişi arasındaki çatışmayı bitirerek tekrar orijinal müzik üzerine çalışmaya başladığında, elindeki 18. yüzyıl müziğine gürültülü bir trombon ve cılız sesli bir kontrabas için düet yazmak gibi bazı müzikal nokteler yerleştirmekten büyük keyif duyarak çalışmalarına devam etmiştir. [79].

Stravinsky, otobiyografisinde eserin yazım sürecindeki düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır [80]:

(...) Diaghilev, *Pulcinella*'nın maceralarını konu alan bir bale yazmam için çeşitli koleksiyonlardan alınmış ve birçok farklı versiyonu bulunan bir materyal gösterdi. İlhamımı bu kaynaktan almam gerektiğini belirtti.

Her zaman Pergolesi'nin tamamen halka ait ve aynı zamanda oldukça büyümlü bir İspanyol karakteri de barındıran Napolitan müziğinden etkilenmişimdir. Sanatını hep kendime yakın hissettiğim Napoli'deki izlenimlerimizi paylaştığımız ve balenin kostüm ve dekorlarını yapan Picasso ile çalışmam için gelen teklif, Massine'in *The Good-humoured Ladies*'deki koreografisinden duyduğum memnuniyet. Bunların hepsi birleşip benim başlardaki isteksizliğimi yendi. Hep özel bir beğeni ve hassasiyet duyduğum bir bestecinin dağınık haldeki yazımlarına yeni bir soluk getirmek, bestecinin saklı kalmış müziklerinden yeni bir bütün yaratmak oldukça hassas bir görevdi...

(...) Herhangi bir saygısızlık yapmadığım için Pergolesi'ye karşı olan tutumum, geçmiş dönemlerin müziğine duyduğum saygı ile ilişkilendirilebilir...

(...) Kalan aylarda kendimi tamamen *Pulcinella* üzerinde çalışmaya adadım ve bu çalışma beni çok keyiflendirdi. Elimde şans eseri editörlerin dikkatinden kaçmış, sayısız pasaj, yarım kalmış veya bazı hatları oluşturulmuş taslak halinde eserlerden oluşan bir materyal vardı. Bu materyaller benim Pergolesi'nin özüne duyduğum zihinsel ve ruhsal yakınlığı daha iyi keşfetmeme ve onu daha da fazla takdir etmeme sebep oldu...

(...) Herşey çok yorucu olmasına rağmen, gerçek bir başarıyla sonuçlanan bu projede yer almaktan keyif duydum. *Pulcinella*, konu, müzik, dans ve dekor gibi bütün elemanların uyum içinde olduğu, anlaşılır, homojen ve eşine az rastlanabilen bir prodüksiyondur. Değiştirmenin mümkün olmadığı birkaç bölüm dışında, koreograf Massine Napolitan tiyatrosunun ruhunu çok iyi özümlediği için *Pulcinella*, Massine'in en iyi yaratımlarından biri olmuştur. Buna ek olarak, başroldeki performansı yapılan övgülerin de üzerindeydi. Picasso için söyleyebileceklerim, onun bir mucize yaratmasıydı. Projedeki performansı hakkında ise, renklerin mi, dizaynın mı yoksa inanılmaz yaratıcılığının mı en güzeli olduğuna karar verememek oldukça etkileyiciydi.

[78] Igor Stravinsky, *Ballet Music*, Boosey&Hawkes Music Publishers, 1999, İngiltere, s. VII (Preface)

[79] Robert Craft, *Stravinsky Discoveries and Memories*, Naxos Books, A.B.D., 2013, s. 324

[80] Igor Stravinsky, *An Autobiography*, W. W. Norton&Company, New York, s.81

“*Pulcinella Balesi*”nin konusu; 1700’lü yıllarda Napoli’de bulunan el yazmalarında sözü edilen Napolitan sahnesinin geleneksel karakterleriyle süslenmiş komedi öğelerini barındırır. Bu el yazmaları içinden seçilen ve balenin konusunu oluşturan bölüm birbirinin tıpatıp aynı olan ‘Dört Pulcinella’ üzerine yazılmıştır [81].

Şehirdeki tüm genç kızlar Pulcinella’ya hayrandırlar, bu sırada Pulcinella’yı öldürmeye çalışmakta olan şehrin kıskanç genç erkekleri, fırsatını bulur bulmaz genç kızlara Pulcinella gibi gözükersen onları etkilemeye çalışırlar. Fakat Pulcinella kendine bir dublör bulur ve sahte Pulcinella’ların ona kurdukları komplo sonucunda dublör ölmüş gibi davranır. Gerçek Pulcinella ise kendini büyücü olarak tanıtarak, dublörünü büyüyle hayata döndürmüş gibi yapar. Pulcinella taklidi yapan genç adamlar ondan kurtulduklarını sandıkları anda gerçek Pulcinella gelir ve gençlerin her birine bir eş bulur. Pulcinella ise dublörü ve büyücü rolünü devrettiği Furbo’nun da rızasıyla sevdiği kız olan Pimpinella ile evlenir.

## 1.2. Pulcinella Balesine Temel Olan Pergolesi Eserleri

Eserin oluşturulma sürecinde kullanılan Pergolesi’nin el yazmalarının çoğu, Napoli Konservatuvarı’ndaki notaların kopyalarını satan A. Ricci tarafından sağlanmıştır. Ricci’den alınan kopyalar; “*Il Flaminio*”, “*Il Fratello Innamorato*”, “*Cantata IV*”, ‘Gavotta ve İki Varyasyon’ ve Stravinsky’nin ‘Presto’ bölümünde kullandığı trombon ve kontrbas düetinin yer aldığı bölümün ilham kaynağı olan “*Viyolonsel ve Kontrabas için Senfoni*” adlı eserlere aittir.

Stravinsky’nin yararlandığı eser bölümleri sadece yukarıda sözü edilenler değildi. Eylül 1918’de çellist ve müzikolog E. van der Straeten’in British Museum’da bulduğu Pergolesi’nin iki keman ve bas için yazmış olduğu 12 sonatından partiyon haline getirmiş olduğu bölümlerden de yararlandı. Bu sonatlardan kullanılan bölümler; Birinci sonatın 1. bölümü, İkinci sonatın 1. ve 3. bölümü, Üçüncü sonatın 3. bölümü, Dördüncü sonatın 1. bölümü, Sekizinci sonatın 1. bölümü, Onuncu sonatın 3. bölümü, On birinci sonatın 2. bölümü, On ikinci sonatın tamamıdır [82].

[81] Stravinsky, a.g.e. s. VII

[82] Stravinsky&Craft, a.g.e., s. 183

Stravinsky bu müzikler dışında ‘Toccata’ başlıklı bölüm için yine British Museum kaynaklı bir Pergolesi eseri olan “*Klavsen için 7 Sonat*” eserinden bir ‘Allegro’ bölümü kullandı. Kullandığı temaların birçoğunun hangi eserin hangi bölümünden alıntılandığı bilinmesine rağmen, eserin sonlarında yer alan ve elde ettiği bazı concerto grosso elyazmalarından olduğu düşünülen, 7 Eylül 1919 tarihini düştüğü ‘Tarantella’ bölümünün kaynağının Unico Wilhelm Wassenauer’in ikinci armonik konçertosunun 4. bölümünden bir kesit olabileceği düşünülmektedir [83].

Konu ile ilgilenen müzikologların ortaya attığı bir diğer teori ise, Pergolesi’den alıntılanan pasajların Domenico Gallo adlı 18. yüzyıl bestecisinin bazı eserleriyle ciddi benzerlikler barındırmasıdır. Bu benzerlikler, Gallo ve Pergolesi’nin özellikle trio sonatlarında görülmektedir [84].

8 Eylül tarihinde Picasso iki figürün çizimini bitirmiş ve bunları Stravinsky’ye ithaf etmişti. Bale parça parça tamamlanırken librettonun son hali Massine tarafından ancak bir ay sonra teslim edilebildi.

Stravinsky “*Pulcinella*” üzerine olan ilerlemesiyle ilgili Otto Kling ile olan yazışmalarında, Diaghilev’e “*Les Noces*” prömiyerinin ertelenmesinden dolayı Pergolesi projesi için zamanın azaldığını aktarmış, fakat buna rağmen 12 Ekim’de Kling’e yolladığı telgrafta “*Pulcinella*” üzerinde çalıştığını belirtmiştir.

28 Ekim’de 12 sayfalık yeni bir bölümü Diaghilev’in haberi olmaksızın önce Kling’e göndermiş ve notanın üzerine, bu durumdan Diaghilev’e bahsedilmemesini, çünkü el yazmasının öncelikli olarak ona gitmesi gerektiğini belirten bir not yazmıştır. Kling, Diaghilev’in senaryo ile ilgili değişiklik yapmaya istekli olduğunu anlayarak rahatsız olmuş, bunun üzerine Stravinsky, yazdığı mektupta eser üzerinde hiçbir değişiklik yapılmasının mümkün olmadığını, Pergolesi’nin müziği üzerine yapılan çalışmanın orjinale uygun olduğunu ve her bir bölümün tonalite ve tını için yeniden düzenlendiğini, böylece tek perdelik bir bale eseri ortaya çıkacağını açıklayarak yayımcıyı ikna etmiştir. 5 Aralık’ta Stravinsky eserin orkestra partisi üzerine çalışmaya başlamış, altı gün sonra düzeltmelerin yer aldığı ilk yirmi sayfayı kanıt olması için Kling’e yollamıştır.

[83] Sachiko Cynthia Murasugi, “Influence of Commedia dell’Arte on Stravinsky’s Suite Italienne”, The Ohio State University Graduate Program in Music, (Yayımlanmamış Müzik Doktorası Tezi, Ohio, 2009, s. 35

[84] Koegler, a.g.e., s. 6

Stravinsky eser üzerindeki çalışmalarına devam ederken, Kling'den emperzaryo olan Diaghilev'e, bilgi sahibi olabilmesi için çizimlerin kopyasının gönderilmesini istemiş, 5 Şubat'ta ise Stravinsky ve Massine "Dramatik Yazarlar ve Kompozitörler Derneği"nde bir anlaşma imzalamıştır.

Stravinsky Pulcinella üzerinde çalışırken başka proje teklifleri de aldı. Roma'daki Piccoli Tiyatrosu'nda sergilenecek olan bir kukla oyununun müziklerini besteleyecek olması onu cezbetmişti. Tiyatronun librettosu elinde bulunmadığından hangi sahneye nasıl ve ne uzunlukta bir müzik yazması gerektiğini bilmeyen Stravinsky 13 Ekim 1919'da tiyatro müdürü Vittorio Podrecca'ya bir mektup yazarak librettoyu gönderdikleri takdirde müzik yazabileceğini belirtti. Yaklaşık dört ay sonra (Şubat 1920) "The Song of the Nightingale" eserinin bale versiyonunun Paris'te gerçekleşecek prömiyerine hazırlandığı sırada libretto eline geçti ama Stravinsky bu sürecin sonuç getirmeyeceğini düşünerek aslında çok önemli bir eseri ortaya çıkarmaktan vazgeçti.

Paris'teki "The Nightingale" temsilinin ardından Stravinsky "Pulcinella" üzerinde çalışmaya devam etti. Eserin geri kalan kısmını 11, 12, 26, 27 Mart ve 10 Nisan tarihlerinde gruplayarak gönderdi. En son yazılan bölüm olan 'Ouverture'ün yazımını da 24 Nisan'da bitirerek iki gün sonra postaladı. Üç şancının partisi ise kendilerine notaların dağıtımını yapacak olan Misia Sert'e, yayınevinden gelen postanın ardından ulaştırıldı. Tüm bu sürecin ardından Stravinsky Ansermet'in şefliğini yaptığı eserin provalarını denetlemek üzere 7 Mayıs'ta Paris'e gitti.

Balenin tamamı ilk kez 1920 yılı Mayıs ayında *Ballets Russes* ekibiyle Massine'nin koreografisi ve Picasso'nun dekorlarıyla Ansermet'in şefliğinde Paris'te sahnelendi. İlk temsilde *Pulcinella*'yı canlandıran Massine'in yanında, diğer önemli rollerde Tamara Karsavina, Vera Nemchinova, Stanislas Idzikowski ve Enrico Cecchetti gibi ünlü isimler de yer almıştı [85]. Her ne kadar ilk temsilin afişinde "Müzik: Pergolesi, Düzenleme ve Orkestrasyon: Stravinsky" yazılmışsa da, Pergolesi'nin adı zamanla kayboldu. Hatta Stravinsky 19 Mart 1936'da *Dramatik Yazarlar ve Kompozitörler Derneği*'nin başkanına yazdığı bir mektupta "düzenleme" kelimesinin kendi Pulcinella çalışmasını tanımlamak için uygun olmadığını vurguladı [86].

[85] Koegler, a.g.e., s. 6

[86] Stravinsky&Craft, a.g.e., s.183

Balenin sanat dünyasında yarattığı etki muhteşemdi fakat Stravinsky'nin 1922'de balenin bölümlerinden oluşturduğu orkestra süiti daha çok ses getirmişti. Bale müziğinin yarısından oluşan süitte ilk ve son bölüme sadık kalınmış, orijinal müzikteki üç şancının yeri, sadece *konçertino* (bkz: Ek-1) yaylılara ve onlara eşlik eden *ripieno* (bkz: Ek-1) yaylılara bırakılmıştı. 'Serenata' ve 'Minuetto' bölümleri Pergolesi'nin iki farklı operasından alınmıştır. 'Serenata', "*Il Flaminio*"dan 'Mentre l'erbetta, pasce l'agnella' aryası üzerine, 'Minuetto' ise "*Adriano in Siria*" operasının 'Contento forse vivere del mio mortir potrei' aryası üzerine kurulmuş, diğer bölümlerde bulunan temalar ise çoğunlukla on iki trio sonatından alınmıştır. Stravinsky Pergolesi'den aldığı temaların ana melodisi ve bas partisini çoğunlukla değiştirmeden kullanmış, enstrümantasyonda ise inisiyatifi tamamen kendisi almıştır.

Klarinetsiz çift tahta nefesliler, iki korno, bir trompet, bir trombon, *konçertino* ve *ripieno* yaylılardan oluşan 33 kişilik orkestra tam anlamıyla bir 18. yüzyıl orkestrası yapısında olmasına rağmen; renk kullanımındaki espritüellik ve polifonik yapıdaki usta kullanımlar eserin Stravinsky'nin müziği olduğunu apaçık şekilde ortaya çıkarıyordu. Kendi ifadesine göre neşeli ve mizahi Napolitan ruhunu yansıtan "*Pulcinella*"; oldukça kışkırtıcı, zarif şekilde dokunaklı, enerjik ve özellikle 'Vivo' bölümündeki tamamen ilkel karakteriyle Stravinsky'nin eserleri arasında da en hoş gidenler arasında yer almaktadır.

Bu çalışma Stravinsky'nin stilinde önemli bir dönüm noktası olan yeni-klasik döneminin ilk kayda değer eseri olmasıyla müzik tarihinin olağanüstü orkestrasyonları arasında yer aldı. Stravinsky sonraları bu eseri "*Pulcinella benim geçmişi keşfim, geç dönem eserlerimi mümkün kılan yola giden ilhamımdı.*" sözleriyle dile getirmişti [87].

## 2. İTALYAN SÜİTİ

Bestecinin "*Pulcinella Balesi*" üzerine yaptığı *Pulcinella Orkestra Süiti* düzenlemesinin ardından ilk düzenleme "*Giambattista Pergolesi'den temalar, pasajlar ve parçalar üzerine keman ve piyano için süit*" adıyla yapıldı. Stravinsky'nin kemanist Paul Kochanski ile birlikte oluşturduğu bu derleme süit, baleden seçilmiş beş bölümden oluşmaktadır. İlk performansı 25 Kasım 1925'te kemanist Alma Moodie ve Stravinsky

[87] Stravinsky, a.g.e. s. VII

tarafından Frankfurt'ta yapılmıştır [88].

*Pulcinella Balesi*'nden pasajlarla oluşturulmuş oda müziği niteliğindeki bu düzenleme, 1932 yılında düzenlenen *Viyolonsel ve Piyano için İtalyan Süit* ve 1934 yılında düzenlenen *Keman ve Piyano için İtalyan süit* adlı eserlerin çıkış noktası olarak düşünülebilir.

## 2.1. Viyolonsel ve Piyano İçin İtalyan Süit

*“Pulcinella Balesi”*nin çeşitli bölümlerinin yeniden düzenlenmesiyle oluşturulmuş *“Viyolonsel ve Piyano için İtalyan Süit”*, Stravinsky ve 20. yüzyılın önemli viyolonsel virtüözlerinden Gregor Piatigorsky'nin işbirliğiyle ortaya çıkmıştır. Stravinsky, eserin çıkış noktası sayılabilecek *Giambattista Pergolesi'den temalar, pasajlar ve parçalar üzerine keman ve piyano için süit* ile kısmen aynı bölümleri içeren *“İtalyan Süit”* için ‘Introduzione’, ‘Serenata’, ‘Aria’, ‘Tarantella’ ve ‘Minuetto e Finale’ bölümlerini kullanmıştır.

Eserin oluşum sürecine bakıldığında, Stravinsky ve Piatigorsky'nin arasındaki dostluk büyük olasılıkla 1924 yılında gerçekleşen, Stravinsky'nin *“Piyano Konçertosu”*nun prömiyerinin yapıldığı Berlin Filarmoni Orkestrası konserine dayanıyordu.

1931 yılında Piatigorsky, *“Pulcinella Balesi”*nden kendi uyarlamış olduğu *“İtalyan Süiti”* konser programlarına almaya başlamıştı. Efsanevi çellist Piatigorsky eserin düzenlenme sürecini şu şekilde anlatmaktadır [89]:

*(...) Stravinsky'den Pulcinella'yı çello için uyarlamasını çok kez istedim, fakat yardım etmeyi değil. Sonunda beklemekten yoruldum ve kendi enstrümanım için kendim düzenledim.*

Stravinsky bu çalışması üzerine Piatigorsky'yi tebrik ederek şu sözleri söylemiştir: “Çello için hiç müzik yazmadığımı gözönünde bulundurursak, konserlerinde bir Stravinsky eseri çalıyor olduğunu duymak benim oldukça ilgimi çekti.”

[88] Murasugi, a.g.e., s. 22

[89] Terry King, Gregor Piatigorsky: The Life and Career of the Virtuoso Cellist, McFarland & Company Inc. Publishers, A.B.D., 2010, s. 78

Stravinsky'nin eserinin seslendirilmesinden duyduğu memnuniyetini onaylayan Piatigorsky, bu konuşmayı takip eden zaman diliminde besteciyle birlikte eseri büyük bir şevkle seslendirdiklerini dile getirmiştir. Eserin ilk seslendirilişinin ardından Stravinsky'nin önceden keman süitinde olmayan *Aria* bölümünü eklediğini ve daha sonra viyolonsel versiyonunun üzerine çalışmak için Paris'teki Pleyel Studio'da karar kıldıklarını belirtmiştir. Aynı zamanda düzenlemeye "*İtalyan Süit*" adı, bu çalışmalar sırasında eserin karakterini en doğru şekilde yansıtacağı için Stravinsky tarafından verilmiştir.

İkilinin eser üzerine yaptığı çalışmalar 1933 yılında İtalya'dan New York'a gittikleri SS Rex gemisinde devam etmiş, aynı gemide yolculuk eden efsanevi kemancı Milstein ikilinin çalışmalarını yakında gözlemlene fırsatı bulmuştu. Milstein eserin yaratımı ile ilgili, gemide tanık olduğu olayları şu şekilde anlatmıştır [90]:

*Yemekten sonra eşlik etmek üzere Stravinsky ve Piatigorsky'nin kabinine gittiğimde, oldukça hevesli oldukları İtalyan Süit'in viyolonsel partisi üzerine çalışıyorlardı. Piatigorsky önerilerinde oldukça ısrarcı ve cesurdu, Stravinsky ise onun dediklerini uyguluyordu. Onların bu çalışmasını görmek ilham vericiydi.*

*Süitte uyguladıkları en cesur yeniliklerden biri çellistin yayı köprüye yakın çaldığında çıkan unutulmaz bir efekt idi. Bu parlak fikir ilginç bir olay sonucu ortaya çıktı.*

*Gemide çay 4.45'te servis edilmişti ve bu sırada Piatigorsky ve benim yanıma hoş bir genç hanım gelmişti, doğrusunu söylemek gerekirse ilgi kaynağı Piatigorsky, ben ise figürandım. Aslında o gün belirli bir hanım misafirimiz vardı ve Stravinsky şanssız gününde, esere gömülmüş ve çalışmayı bitirmek niyetinde değildi. Piatigorsky bu konuda randevuya geç kalmakla ilgili sıkıntılıydı fakat bunu Stravinsky'ye belli etmemeye çalışıyordu. Piatigorsky o kadar sıkıntılıydı ki, yay elinden fırladı ve köprünün üzerine doğru kaydı. Normal olmayan ışıltımsı bir ses çıktı ve Stravinsky yerinden zıpladı. "İşte bu, harika! Bunu sevdim. Nasıl yaptın?" dedi.*

*Birkaç denemeden sonra bu kazara oluşan keşfi yazmaya karar verdiler. Burada zekasının keskinliği, çabuk tepki vermesi ve deneyselliğe açık oluşundan dolayı Stravinsky'ye hakkını vermeliyim. Sonunda bu olayın ardından o güzel kızla çay içmeye gidebildik.*

Milstein edisyona geçen bir diğer buluşun ise; Piatigorsky'nin uygun olup olmadığına bir türlü emin olamadığı, 'Tarantella' bölümünün sonundaki nüansla ilgili olduğunu belirtmişti. Stravinsky'nin eserin orijinalinde, *pianissimo* istediği nüansı Piatigorsky'nin *fortissimo* denediğini, Stravinsky'nin de bu değişikliği beğenip onayladığını aktaran Milstein, değişiklik her ne kadar Piatigorsky'nin istediği yönde olsa da, sanatçının kuşkularını gidermek veya tatmin etmek amacıyla bazen *pianissimo* olarak seslendirdiğini eklemiştir.

[90] King, a.g.e., s. 78-79



Eserin viyolonsel versiyonunun keman versiyonuna göre daha virtüözik yapıda olmasında Piatigorsky büyük pay sahibidir. Piatigorsky ve Stravinsky'nin çalışmaları sonucunda ortaya çıkan yirmibir sayfalık el yazması karalamaların altında yer alan “taslaklar halinde eklenmiş piyano partileri Stravinsky tarafından yazılmıştır” ibaresi de bu gerçeği doğrulamakta ve iki büyük sanatçının aralarındaki takım çalışmasının ne kadar değerli olduğunu göstermektedir.

İkilinin çalışmaları, Stravinsky'nin viyolonseli büyük bir gitar olarak nitelendiren alaycı tavrı ile zedelendi. Bu tavrı kabul etmeyen Piatigorsky'nin Stravinsky ile olan işbirliği sonlandı [91].

## 2.2. Keman ve Piyano İçin İtalyan Süit

1932 yılında düzenlenen ve 20. yüzyıl viyolonsel repertuarında sıkça seslendirilen eserlerden biri olan viyolonsel ve piyano için İtalyan Süit, 1934 yılında yine aynı isimle keman ve piyano için yeniden düzenlenmiştir. Stravinsky bu düzenlemeyi yapmak için kemanist dostu Samuel Dushkin'den yardım almıştır.

Seçilen bölümler çoğunlukla *Giambattista Pergolesi'den temalar, pasajlar ve parçalar üzerine keman ve piyano için süit*'teki bölümlerle aynıdır. Bu süit için balenin 1920 versiyonundan 1, 2, 12, 15, 17 ve 18 numaralı bölümler kullanılmıştır. Bölümlerin sıralaması; ‘Introduzione’, ‘Serenata’, ‘Tarantella’, ‘Gavotta con due variazioni’, ‘Scherzino’, ‘Minuetto e Finale’ şeklindedir.

“İtalyan Süit”in keman versiyonu düzenlemeye oldukça elverişli olmasıyla dikkat çekmektedir. “*Pulcinella*”nın orijinalinde ana melodiler çoğunlukla birinci ve ikinci kemanlar tarafından seslendirilir. Stravinsky bu melodileri düzenlemesine aktarırken ya oldukları biçimde bırakmış ya da farklı ses aralıklarına aktararak kullanmıştır. Şan partisinde veya başka bir enstrümandaki ana temaları ise yine orijinale sadık kalarak farklı ses aralıklarında düzenlemiştir. Bu sebeple keman ve piyano için yazılmış “İtalyan Süit” viyolonsel için yapılan düzenlemeye göre teknik açıdan daha az zorluk içermektedir. Fazla dramatik öğeler ve karmaşık teknikler eklemeksizin oluşturulan bu düzenleme, orijinal orkestrasyona en yakın düzenlemedir [92].

[91] King, a.g.e., s. 78-79

[92] I-Hsuan-Hsieh, “Twentieth Century Arrangement for Cello and Piano: Igor Stravinsky’s Suite Italienne”, Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati, (Yayımlanmamış Müzik Doktorası Tezi), Cincinnati, 2005, s. 27

“*Pulcinella Balesi*”nin orkestra süiti ve “*İtalyan Süit*” düzenlemeleri dışında keman ve viyolonsel için yazılmış düzenlemeleri bulunmaktadır. Ünlü keman virtüözü Jascha Heifetz ve ünlü çellist Gregor Piatigorsky’nin üzerinde çalıştığı düzenleme bunlardan ilkidir ve teknik açıdan yeniliklerle doludur. İki enstrümanın teknik olarak eşit düzeyde değerlendirilerek, zengin bir orkestral tını elde edilmesi amaçlanan bu düzenleme yayımlanmamıştır.

Keman ve viyolonsel için diğer bir düzenleme ise Katherine Rife tarafından yapılmıştır. Heifetz-Piatigorsky düzenlemesi ile karşılaştırıldığında teknik becerilerden çok armonik yapının zenginliğine önem verilen bu düzenleme de diğer versiyon gibi yayımlanmamıştır.

### **3. PULCİNELLA BALESİ ve DÜZENLEMELERİNDEKİ ALINTILANMIŞ TEMALAR**

Prömiyeri 1920 yılında yapılan “*Pulcinella Balesi*” ilerleyen yıllarda bestecisi tarafından biri orkestra süiti, ikisi keman ve piyano için süit, diğeri de viyolonsel ve piyano için süit olmak üzere dört defa daha düzenlenmiştir.

Tablo 1’de “*Pulcinella Balesi*”ndeki sahneler ve içeriklerindeki bölümlerin adları verilmiş olup, bu bölümlerin tüm düzenlemelerde hangi sıralamada yer aldığı gösterilmiştir. Tabloda görülen ‘a,b,c,’ sıralaması bir bölüm içindeki farklı bölümlerden alınan temaların sayısı ve sıralamasını göstermektedir. Örneğin; 1. Perde’nin ‘Scherzino’, ‘Allegro’ ve ‘Andantino’ bölümlerinden alınan temalar “*Orkestra Süiti*”nde üçüncü bölümü oluşturmaktadır. ‘Scherzino’dan alınan tema 3a, ‘Allegro’dan alınan tema 3b, ‘Andantino’dan alınan tema ise 3c olarak gösterilmiştir.

Tablo 1: “*Pulcinella Balesi*”ndeki temaların yapılan düzenlemelerdeki bölümlere dağılımları [93]

<b>PULCİNELLA BALESİ</b>	<b>PULCİNELLA ORKESTRA SÜİTİ</b>	<b>Keman ve Piyano için İtalyan Süit</b>	<b>Viyolonsel ve Piyano için İtalyan Süit</b>	<b>Keman ve Piyano için İtalyan Süit</b>
<b>Uvertür</b>	1	1	1	1
<b>1. Sahne</b> Serenat (Tenor) Scherzino – (Piu vivo) Allegro Andantino	2 3a 3b 3c	2	2	2
<b>2. Sahne</b> Allegro Allegretto (Ancora poco meno) Soprano Allegro assai				
<b>3. Sahne</b> Allegro (alla breve) (Bass)			3a	
<b>4. Sahne</b> Andante (Trio) Larghetto (Tenor) Allegro (Soprano, Tenor) Presto (Tenor) Larghetto Allegro Tarantella	4	3	3b 3c 4	5 3
<b>5. Sahne</b> Andantino (Soprano) Allegro (Toccata)	5			
<b>6. Sahne</b> Gavotta con due variazioni	6	4		4
<b>7. Sahne</b> Vivo	7			
<b>8. Sahne</b> Tempo di minuet (Soprano, Tenor, Bass) Allegro assai	8a 8b	5a 5b	5a 5b	6a 6b

[93] Murasugi, a.g.e., s. 24

Tabloda belirtildiği üzere Uvertür bölümü tüm düzenlemelerde birinci sırada bulunmaktadır. Bilindiği gibi “*Pulcinella Balesi*”ndeki temaların çoğunluğu Pergolesi’nin eserlerinden seçilmiş pasajlardır. Uvertür bölümünde kullanılan tema Pergolesi’nin (aslen bu eserlerin Domenico Gallo’ya ait olduğuna dair iddialar bulunmaktadır) iki keman, viyolonsel ve klavsen için yazmış olduğu 1 numaralı trio sonatından alıntılanmıştır.

Şekil 1’de Uvertür bölümü için Pergolesi’den alınmış temanın orijinalinden bir kesit görülmektedir.

**Moderato**

The image shows a musical score for the first trio sonata of Pergolesi. It consists of six staves: Violino Primo, Violino Secondo, Basso, V.I., V.II, and B.C. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure of the Violino Primo part includes a trill (tr) over the second note. The score is presented in a system with a brace on the left side.

Şekil 1: Pergolesi’nin birinci trio sonatından alınan tema

Balenin birinci sahnesindeki ilk bölüm olan ‘Serenata’, Pergolesi’nin “*Il Flaminio*” operasından *Polidoro* karakterinin ‘Mentre l’erbetta pasce l’agnella’ adlı ariasından alıntılanmıştır. Şan partisine ait temanın bir kesiti Şekil 2’de gösterilmiştir.

**Andante**

Polidoro

Basso

B.C.

Şekil 2: Pergolesi'nin "Il Flaminio" operasından alınan tema

Birinci sahenin ikinci bölümü olan 'Scherzino' bölümünün teması, Şekil 3'te görülen Pergolesi'nin ikinci trio sonatının birinci bölümünden alıntılanmış olup yalnızca "Orkestra Süiti"nde kullanılmıştır.

**Presto**

Violino Primo

Violino Secondo

Basso

V.I

V.II

B.C.

Şekil 3: Pergolesi ikinci trio sonatı ikinci bölümden bir kesit

Birinci sahnenin üçüncü bölümü olan ‘Allegro’, yukarıda sözü edilen Pergolesi’nin ikinci trio sonatının üçüncü bölümünden alıntılanmıştır. İlgili tema Şekil 4’te gösterilmiştir.

**Presto**

Violino Primo  
Violino Secondo  
Basso

3

V.I  
V.II  
B.C.

*f*  
*p*  
*f*

Şekil 4: Pergolesi’nin ikinci trio sonatının üçüncü bölümünden bir kesit

Stravinsky, birinci sahnenin son bölümü olan ‘Andantino’ için Pergolesi sekizinci trio sonatının birinci bölümünden yararlanmıştır. Trio sonatından alıntılanmış tema Şekil 5’te görülmektedir.

**Allegro ma non tanto**

Violino Primo  
Violino Secondo  
Basso

5

V.I  
V.II  
B.C.

*tr*  
*f*  
*f*

Şekil 5: Pergolesi’nin sekizinci trio sonatının birinci bölümünden bir kesit

Stravinsky'nin, Pulcinella Balesi'ni yazarken faydalandığı trio sonatlarının, aslında eserlerini daha çabuk üne kavuşturmak için Pergolesi'ye atfeden Domenico Gallo'ya ait olduğuna dair güçlü teoriler bulunmaktadır.

Besteci, bu trio sonatları dışında Pergolesi'nin birkaç operasından da temalar kullanmıştır. İkinci sahnenin ilk bölümü 'Allegro'da kullanılan tema Pergolesi'nin "Lo frate innamorato" operasından entrümantal bir bölümdür.

İkinci sahnenin bir sonraki bölümü olan 'Allegretto' (Ancora poco meno)' da Stravinsky'nin işlemiş olduğu tema Pergolesi'nin bir diğer operası *Adriano in Siria*' dan 'Contento forse vivere del mio mortir potrei' isimli ayardır. Soprano partisi, *konçertino* yaylılarla seslendirilen temanın bir kesiti Şekil 6'da gösterilmiştir.

Ancora poco meno  $\text{♩} = 88$



Şekil 6: Pergolesi'nin "Adriano in Siria" operasındaki ayardan alınan tema

İkinci sahnenin son bölümü 'Allegro assai'de, Pergolesi'nin üçüncü trio sonatının üçüncü bölümü ana materyal olarak alınmış, Stravinsky'nin yeniden düzenlemesiyle eserde kullanılmıştır.

Üçüncü sahnedeki 'Allegro (alla breve)' bölümünde, Stravinsky Pergolesi'nin "Il Flaminio" operasından 'Si, a proposito' adlı tenor ayesını kullanmıştır. Düzenlemeler içinde sadece Orkestra Süiti ile viyolonsel ve piyano için "İtalyan Süit"inde kullanılan bu temanın Pulcinella'daki hali Şekil 7'de gösterilmiştir.

The image displays a musical score for the first five measures of the 'Si, a proposito' aria from Pergolesi's 'Il Flaminio'. The score is arranged in a system with eight staves. The top three staves are for the brass instruments: Cor.I (Cornet I), Cor.II (Cornet II), and Tr. (Trumpet). The bottom five staves are for the strings: Vlno.I (Violin I), Vlno.II (Violin II), Vle. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first five measures are shown. Dynamics include sf (sforzando) and f (forte). The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 7: Pergolesi'nin "Il Flaminio" operasından 'Si, a proposito' ariasının ilk beş ölçüsü  
(Pulcinella Balesi 3. sahnedeki Allegro bölümündeki kullanılışı)



Dördüncü sahnenin ilk bölümü ‘Andante’de Stravinsky, Pergolesi’nin “*Lo frate innamorato*” operasının üçüncü perdesinde yer alan tenor, soprano ve bas için bir aryayı kullanmıştır. Şekil 8’de temadan bir kesit verilmiştir.

The image displays a musical score for the first system of the aria 'Lo frate innamorato'. The score is written in 3/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal parts are Soprano, Tenor, and Bass. The instrumental parts include Violin I (Vlni.I), Violin II (Vlni.II), Viola (Vle.), Violoncello (Vci.), and Contrabass (Cbi.). The score is marked with a dynamic of *p* (piano). The vocal lines are simple, with the Soprano and Tenor parts starting on a whole note and the Bass part starting on a half note. The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic accompaniment, with the Violins and Viola playing sustained notes and the Violoncello and Contrabass playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Şekil 8: “*Lo frate innamorato*” operasının üçüncü perdesinden tenor, soprano ve bas için arya

‘Larghetto’ kısım dördüncü sahne içerisinde iki defa köprü olarak kullanılmıştır. Bu küçük kesitte ‘Mentre l’erbetta pasce l’agnella’ ariasından alınan tema transpaze edilerek kullanılmıştır.

‘Allegro’, ‘Presto’ ve ‘Allegro’ bölümlerinin orijinallerine bu çalışmanın hazırlıkları sırasında ulaşılamamıştır.

Dördüncü sahnenin son bölümü ‘Tarantella’, Kont Unico Wilhelm van Wassanaer’in dört keman, viyola ve bas için iki numaralı armonik konçertosundaki dördüncü bölümden alınan tema ile oluşturulmuştur. Temaya ilişkin kesit örneği Şekil 9’da görülmektedir.

**Allegro moderato. Meno forte**

The image shows a musical score for six instruments: Violino Primo, Violino Secondo, Violino Terzo, Violino Quarto, Viola, and Basso. The score is in 6/8 time and features a theme with trills. The tempo is Allegro moderato and the dynamics are Meno forte. The score is divided into two systems. The first system shows the first four measures, and the second system shows the next four measures. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Violino Primo and Violino Secondo parts have trills in the final two measures of the second system. The Violino Terzo and Violino Quarto parts have a melodic line in the final two measures of the second system. The Viola and Basso parts have a harmonic accompaniment in the final two measures of the second system.

Şekil 9: Wassenaer’in ikinci armonik konçertosu dördüncü bölümden bir kesit

Beşinci sahnenin ilk bölümü ‘Andantino’nun teması, 1853-1913 yılları arasında yaşamış İtalyan besteci ve aranjör Alessandro Parisotti’nin birçok İtalyan bestecinin eserlerinden oluşturduğu “Antik Aryalar” albümünde bulunan Pergolesi’ye ait soprano ve piyano için “Se tu m’ami, se sospiri” adlı ariadır. Temadan bir kesit Şekil 10’da görülmektedir.

The image shows a musical score for the aria 'Se tu m'ami, se sospiri' by Pergolesi. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a soprano voice and piano accompaniment. The piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes markings for crescendo (cresc.) and ritardando (rit.). The voice part begins with a piano (p) dynamic. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

Şekil 10: Pergolesi’nin ‘Se tu m’ami, se sospiri’ adlı ariasının ilk on ölçüsü

Stravinsky, beşinci sahnenin ikinci bölümü olan ‘Allegro’ (Toccata) için 1680-1739 yılları arasında yaşamış besteci, orgcu ve şancı Carlo Monza’nın 1 numaralı klavsen süitinden ‘Air’ bölümünü kullanmıştır. Klavsen süitinden alınan temanın bir örneği Şekil 11’de görülmektedir.

The image shows a musical score for the piece 'Guayement' by Carlo Monza. The score is in 2/4 time and D major. It features a clavichord (Clavecín) and a clavier (Cla.) part. The clavichord part starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The clavier part starts with a bass clef and a key signature of two sharps. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Şekil 11: Monza'nın birinci klavsen sütünden 'Air'

Altıncı sahnede, viyolonsel ve piyano için "İtalyan Süit" dışında tüm düzenlemelerde kullanılan 'Gavotta con due variazioni' için yine C. Monza'nın klavsen sütlerinden faydalanılmıştır. Üçüncü süite ait olan bölümle ilgili tema ve varyasyonlar Şekil 12'de görülmektedir.

a) Tema

**Gavotte**

Clavecin

6

Cla.

b) Varyasyon 1

**1 er Double en Gigue**

Clavecin

6

Cla.

c) Varyasyon 4

**4em Double**

Clavecin

3

Cla.

Şekil 12: Monza'nın üçüncü klavsen sütünden alınan tema ve varyasyonlar

Stravinsky, ‘Vivo’ başlıklı tek bölümden oluşan yedinci sahnede, Pergolesi’nin “*Viyolonsel ve sürekli bas için senfoni*” adlı eserini kullanmıştır. Bölüme ilişkin tema örneği Şekil 13’te verilmiştir.

**Presto**

The image shows a musical score for Violoncello Solo and Basso, measures 7-13. The score is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Presto'. The Violoncello Solo part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Basso part starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The score is divided into three systems. The first system (measures 7-12) shows the Violoncello Solo and Basso parts. The second system (measures 13-18) shows the Violoncello (Vc.) and Bassoon (B.C.) parts. The third system (measures 19-24) shows the Violoncello (Vc.) and Bassoon (B.C.) parts. The Violoncello part in the second system starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Bassoon part in the second system starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The Violoncello part in the third system starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Bassoon part in the third system starts with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4.

Şekil 13: Pergolesi’nin “*Viyolonsel ve sürekli bas için senfoni*”sinden kesit

Balenin sekizinci ve son sahnesi, ‘Tempo di minue’ başlığı altındaki ilk tema, Pergolesi’nin “*Lo frate innamorato*” operasının birinci perdesinden *Don Pietro* karakteri için yazılmış bir aya ile başlamaktadır. Pasajın bir örneği Şekil 14’te gösterilmiştir.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the Violino (Violin), Don Pietro (bass), and Basso (bass) parts. The second system shows the Vln. (Violin), D.P. (Don Pietro), and B.C. (Basso) parts. The third system shows the Vln., D.P., and B.C. parts with dynamic markings: *dolce*, *trascenato*, and *f*.

Şekil 14: Pergolesi’nin “*Lo Frate Innamorato*” operasından Don Pietro’nun ariasından bir kesit

Balenin finali ‘Allegro assai’ içinse yine Pergolesi’nin trio sonatlarından faydalanan Stravinsky, bu kez on ikinci sonatın son bölümünden faydalanmıştır. İlgili tema Şekil 15’te görülmektedir.

**Presto**

Violino Primo  
Violino Secondo  
Basso

V.I  
V.II  
B.C.

Şekil 15: Pergolesi’nin on ikinci trio sonatının ‘Final’ bölümünden bir kesit

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### İTALYAN SÜİTİN FORMUNA ve SESLENDİRİLMESİNE İLİŞKİN YORUMLAR

Viyolonsel ve piyano için ünlü çellist Gregor Piatigorsky ile birlikte çalışarak düzenlenen İtalyan Süit, Stravinsky'nin yeni-klasikçi dönemine ait en önemli eserlerinden biridir. Çalışmanın bu bölümünde, eserin müziksel formu incelenmektedir. İkinci bölümde ise eserin solistik açıdan incelenmesi ve bazı çalışma önerileri yer almaktadır.

#### 1. ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Batı müziğinde sıkça kullanılan bir tür olan süit genel şekilde tanımlanacak olursa solo veya belirli bir enstrüman topluluğu için aynı tonda yazılmış birkaç bölümden oluşan eserler için kullanılmaktadır. Kökeni Fransızca'ya dayanan ve "birbirini takip eden" anlamına gelen süit kelimesi, *klasik süit* olarak ilk defa 17. yüzyılın son çeyreğinde İngiliz Thomas Mace tarafından, doğaçlama bir prelüd ardından gelen 'Allemande', 'Ayre', 'Courante' ve 'Sarabande' gibi çeşitli salon danslarını içeren bir tür için kullanılmıştır [94].

Süitleri oluşturan enstrümantal dansların elyazmaları 1400'lere kadar uzanmakla birlikte, ağır tempodaki 'Pavane' ve hızlı tempodaki 'Galliard' adlı İngiliz dansları ile 16. yüzyılda süit türü kendini göstermeye başlamış, bu süreci takiben 17. yüzyılda Almanya'da Bach, 4/4'lük ağır 'Allemande', 3/4'lük 'Courante', 6/8'lik ya da 12/8'lik olabilen bir İngiliz dansı 'Jigue' ve ağır bir İspanyol dansı olan 'Sarabande' (orj. Zarabanda) danslarını kullanarak türe yeni bir biçim kazandırmıştır.

[94] David Fuller, "Suite." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 21 Haziran, 2016. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>)



17. yüzyılda süit dört bölümden oluşmakta ve farklı şekilde de adlandırılmaktadır. Bach'ın solo keman için yazdığı Partita bu süite örnek gösterilebilir. Almanya'da süit dört bölümlü şekillenirken, yine 17. yüzyıl İtalya'sında süit, farklı bir isimle ve kısmen farklı bir yapıyla önce *trio sonata* adını almıştır. Barok oda müziğinin en önemli türü *trio sonata* 'lar genellikle iki keman, viyolonsel veya bas viol ve sürekli bas için yazılmış eserlerdir. 17. yüzyılın sonlarına doğru *trio sonata* 'lar yerini *sonata da camera* ve *sonata da chiesa* 'lara (bkz: Ek-1) bırakmıştır. *Sonata da camera* türü, en az iki veya daha fazla dans formu içerecek şekilde kurgulanmaktadır. Fazla sayıda *sonata da camera* bestelemiş olan Corelli genellikle Prelude (Preludio) ile başlayıp devamında Allemande, Corrente (Courante), Gavotta gibi dansları kullanmıştır. Aynı yüzyılda Fransa'da daha çok harpsikord müziği üzerine örnekleri bulunan süit, Couperin tarafından Corelli'nin *sonata da chiesa* türü ve klasik Fransız süiti ile harmanlanarak 18. yüzyılda yeni bir soluk kazanır. Couperin'in *ordres* adını verdiği; solo çalgı yerine topluluk için yazılmış bir tür literatürde yerini alır. 19. ve 20. yüzyılda ise süit, özellikle yeni-klasikçilik akımını benimseyen besteciler tarafından, daha çok opera ve bale gibi büyük ölçekli eserlerin seçilen bazı bölümlerinin yer aldığı bir tür olarak kullanılmıştır.

20. yüzyıldaki süit kullanımına gösterilecek en önemli örneklerden biri Stravinsky'nin "*Pulcinella Balesi*" ve sonraki yıllarda kendisi tarafından yapılan çeşitli süit düzenlemeleridir. Stravinsky'nin çoğunlukla Pergolesi olmak üzere Monza, Wassenaer'in de çeşitli müziklerinden bölümleri ve pasajların orkestrasyonunu yeniden yaparak oluşturduğu "*Pulcinella Balesi*", 1920 yılındaki ilk temsilinden sonra bestecisi tarafından onbir bölümlük bir orkestra süiti olarak düzenlenmiştir.

"*Pulcinella Orkestra Süiti*"nden yapılan diğer düzenlemeler, gerek balenin bir İtalyan halk tiyatrosu olan *commedia dell'arte* örneği Pulcinella karakteri üzerine yazılması, gerek eserde kullanılan temaların 18. yüzyıl müzikleri olması sebebiyle, eserin karakteristiğini iyi yansıtacağından dolayı "*İtalyan Süit*" olarak adlandırılmışlardır.

"*Pulcinella Orkestra Süiti*"ne genel olarak bakıldığında, Stravinsky'nin 18. yüzyıl müziğinin hem armonik yapısına hem de orkestrasyonuna mümkün olduğunca dikkat ederek çalıştığı görülmektedir. 18. yüzyıl orkestrasında olduğu gibi *konçertino* ve *ripieno* yaylıların kullanımı, vurmali çalgıların kullanılmaması, armonik olarak daha

sade ve anlaşılır düzenlemeler ve *basso continuo* etkisi yaratmak amaçlı sıkça bas kullanımını bunlara örnek gösterilebilir.

Stravinsky'nin yeni-klasikçilik ile yarattığı eserler arasında oldukça önemli bir yere sahip olan “*Pulcinella Orkestra Süiti*”nde kullanılan bölümlerin isimleri, Barok dönem dansları, klasik süit bölümleri veya bazı İtalyan danslarından seçilmiştir.

Eserin incelemesi, öncelikle viyolonsel ve piyano için “*İtalyan süit*” düzenlemesi olmak üzere, “*Pulcinella Orkestra Süiti*” ile bağlantılar kurularak yapılacaktır. Eser içinde birden fazla tekil form bulundurduğu için bileşik yapıdadır, bu sebeple her biri ayrı ayrı incelenecektir.

### 1.1. Birinci Bölüm: ‘Introduzione’

‘Allegro moderato’ başlığı altında yer alan bu bölümün yapısı basit üç bölmeli form (A-B-A) olarak değerlendirilebilir. Sol majör tonalitesindeki bölümün, yaklaşık yirmi ölçüden oluşan A bölmesinin öncül cümlesi (a) ilk dört ölçüyü kapsamaktadır. İki ölçülük temel fikir ve yarım kadansla biten karşıt fikir cümleciklerinden oluşan öncül cümleye ait örnek Şekil 16’ da gösterilmektedir.



Şekil 16: ‘Introduzione’ bölümüne ait A bölmesi öncül (a) cümlesi

A bölmesine ait soncul cümlesi (b), öncüldeki ritmik materyale benzer bir yapıyla başlamasına rağmen farklı bir motif kullanımıyla genişlemeye giderek 14. ölçüde sona erer. Şekil 17’de görülen genişletilmiş soncul cümlesi aynı zamanda re majör tonalitesine modülasyon yaparak tam otantik kadans ile sona ermiştir.



Şekil 17: 'Introduzione' bölümüne ait A bölümü soncul (b) cümlesi

Bu bölmenin devamında modülasyonu pekiştirmek için altı ölçülük bir uzama yapılarak bu uzamada, piyano eşliğindeki ritmik materyal viyolonsel partisinde çift ses *pizzicato*'lar halinde, geri kalan dört ölçü ise A bölümüne ait a ve b cümlelerinden alınan motiflerden oluşturulmuştur.

Yeni ritmik ve armonik materyallerle başlayan B bölümü, 21. ölçüde piyanoda bulunan re majör dominant yedili akoru ile modülasyona hazırlık yapar. Armonik olarak istikrarsız şekilde ilerleyen dört ölçünün sonunda duyulan yarı-otantik kadans ile si minör tonalitesi kısmen duyurulur. Devamında armonik ve ritmik sekvens halinde gelen üç ölçülük uzama ile tekrar si minörde yarım otantik kadans duyulur. B bölümünün sonunda bulunan dört ölçülük köprü ile A bölümüne dönüş hazırlanır.

A bölümünün tekrarına bakıldığında öncül cümlelerin aynısı görülmektedir. Soncul cümle için ise B bölümüne ait ikinci cümledeki armonik ve ritmik sekvens, 'Introduzione' bölümü A bölümündeki pekiştirme ölçüleri ile sona erer.

Orkestrasyon açısından bakıldığında, tutti pasajların solo enstrümanlardaki yalın melodik hatlarla değiştirilerek kullanımı görülmektedir. "İtalyan Süit" in bu bölümünde Stravinsky, kemanlar, obualar ve fagotlardaki ana melodileri viyolonsele, karşıt melodileri ise piyano partisine yazmıştır. Bölümün geneli göz önüne alındığında, partiler arasındaki sade bütünlük, eserin ana materyalinin 18. yüzyıl müziğinden alındığını gözler önüne sermektedir.

## 1.2. İkinci Bölüm: ‘Serenata’

‘Serenata’ bölümü, kökleri İtalyan madrigallerine kadar uzanan ve genelde Barok dönem operalarında görülen ‘Siciliana’ (Sicilienne) müzik stiline bir örnek oluşturmaktadır. Çoğunlukla yavaş tempolu bir *jig* gibi düşünülebilecek, 6/8’lik veya 12/8’lik ölçü sayısıyla ‘Siciliana’nın en karakteristik özelliği noktalı ritimler kullanılmasıdır.

Bu bölümde soru-cevap niteliğinde iki cümle bulunmaktadır. Şekil 18’de ilk cümleye ait bir kesit gösterilmektedir. Stravinsky “*Pulcinella Süiti*”nde viyolonsel partisinde kullandığı ritmik malzemeyi piyanonun sağ eline, viyolalarda kullandığı armonik yönü çizen partiyi ise bas partisine yazmıştır. Solo viyolonsel partisi ise, süitte ilk kez obua tarafından sunulan daha sonra 1. keman ile dönüşümlü olarak çalınan ana melodidir.



Şekil 18: ‘Serenata’ bölümünün ilk cümlesine ait kesit örneği

Ana ritmik ve melodik materyalin tanıtıldığı ilk cümlelerin ardından yine benzer içerikte fakat geliştirilmiş ve uzatılmış olarak gelen ikinci cümle Şekil 19’da gösterilmiştir. 8. ölçüdeki *do* notası ile beklenen kalış, kullanılan kırık kadans ile *do* merkezli bir yürüyüş ya da köprü olarak kabul edilebilecek nitelikte, ilk cümleye ait materyal ile devam etmektedir. Cümle, 13. ölçüde mi bemol majöre modülasyon yapmadan hemen önce tam otantik kadans ile bitmiştir.



Şekil 19: 'Serenata' bölümünün ikinci cümlesine ait kesit örneği

Bölüm; iki ölçülük mi bemol majör hatırlatmanın ardından bu kez Şekil 20'de görülen ritmik açıdan benzer, bas partide ise paralel beşli hareketi ve üçlü içermeyen armonik yürüyüşle devam eder.



Şekil 20: 'Serenata' bölümünün 15.-17. ölçüleri

Şekil 20'deki cümlecğin ardından bas partide yine si bemol pedal olarak kullanılmış fakat viyolonselde bölümün *do* merkezli olduğu hatırlatılırcasına *do* üzerinde trilli bir pasaj yazılmıştır. 23. ölçüde ana tema tekrar gelene kadar *si bemol* ekseninde başlayan ve mi bemol majörde son bulan bir tekrar cümlesiyle modülasyon sona erer. Temanın tekrar gelişinde bu kez piyanoda yer alan eşlik solo viyolonselde, viyolonseldeki tema ise piyanoda duyulmaktadır.

Son olarak Şekil 19 ve 20'de görülen cümleciklerin de *do* minör ekseninde duyulmasıyla birlikte bölüm sona erer.

### 1.3. Üçüncü Bölüm: ‘Aria’

‘Aria’ bölümü Stravinsky’nin tonal plandan bağımsız yapılar oluşturmaya başladığı ilk bölüm olma özelliğini taşır. Bölüm birbirinden tamamen farklı iki kısımdan oluşmaktadır. ‘Allegro alla breve’ başlıklı ilk kısımda dört ana tematik malzeme kullanılmış ve bu tematik malzemeler her gelişinde değiştirilerek modülasyonlar veya tekrarlanan motifler aracılığıyla bağlanarak yer almıştır. Şekil 21’de bu dört temadan ilki gösterilmektedir.

The image shows a musical score for the first theme of the 'Aria' section, 'Allegro alla breve'. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a top staff for the cello (Bass clef, F# key signature, common time), a middle staff for the piano (Bass clef, F# key signature, common time), and a bottom staff for the piano (Bass clef, F# key signature, common time). The top staff is marked 'pizz. arco' and 'f'. The middle staff is marked 'f marcato'. The bottom staff is marked 'f marcato'. The second system has three staves: a top staff for the cello (Bass clef, F# key signature, common time), a middle staff for the piano (Treble clef, F# key signature, common time), and a bottom staff for the piano (Bass clef, F# key signature, common time). The top staff is marked 'pizz.' and '5'. The middle staff is marked 'pizz.'. The bottom staff is marked 'pizz.'.

Şekil 21: ‘Aria’ bölümünün ‘Allegro alla breve’ kısmına ait ilk tema

Stravinsky’nin Pergolesi’nin “*Il Flaminio*” operasında bir tenor ariasından alınan temaya cevap niteliğinde gelen ikinci tema Şekil 22’de gösterilmiştir.

The image shows a musical score for the second theme of the 'Aria' section, 'Allegro alla breve'. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a top staff for the cello (Bass clef, F# key signature, common time), a middle staff for the piano (Treble clef, F# key signature, common time), and a bottom staff for the piano (Bass clef, F# key signature, common time). The top staff is marked 'f marcato'. The middle staff is marked 'f marcato'. The bottom staff is marked 'f marcato'. The second system has three staves: a top staff for the cello (Bass clef, F# key signature, common time), a middle staff for the piano (Treble clef, F# key signature, common time), and a bottom staff for the piano (Bass clef, F# key signature, common time). The top staff is marked 'f marcato'. The middle staff is marked 'f marcato'. The bottom staff is marked 'f marcato'.

Şekil 22: Aria bölümünün ‘Allegro alla breve’ kısmına ait ikinci tema örneği

‘Allegro alla breve’ye ait üçüncü tema ilk ikisinden farklı bir temadır, üç ölçü boyunca sol minör etkisi yer yer duyulabilir. İlgili temaya ait örnek Şekil 23’te gösterilmiştir.

7

11

pizz. arco

*p*

*f*

Şekil 23: ‘Aria’ bölümündeki ‘Allegro alla breve’ye ait üçüncü tema örneği

Üçüncü tematik malzeme, bölüm boyunca tekrar kullanılan ve her gelişinde ilk tematik malzemeye dönüşü hazırlayan bir bağlayıcı motif olarak düşünülmektedir. İlgili ölçüler Şekil 24’te gösterilmektedir.

*p leggiero*

Şekil 24: Üçüncü tematik malzemedeki bağlayıcı motif

Tüm tematik ve ritmik malzemenin tanıtılmasının ardından tekrarlanan ilk temada bu kez ana melodik hat solo viyolonselde gelmektedir. Bu temaların tekrarları farklı düzenlemelerle sunulmuştur.

Şekil 25'te görülen *glissando*'lu ölçüyle başlayan kısım, yirmidört ölçü boyunca devam eden, bölümün başından itibaren sunulmuş tüm temalardan motiflerin çeşitlenmesiyle oluşturulmuş bir blok yapıdır.



Şekil 25: 'Aria' bölümü "Allegro alla breve"nin 45.-47. ölçüleri

Blok yapının sonunda Şekil 24'teki bağlayıcı motif farklı şekilde işlenerek tekrar ilk temaya geri dönüş sağlanmıştır. Cümlelerin tekrar gelişini ardından yirmidört ölçü blok yapısı, bu kez aynı armonik çizgide fakat farklı ritmik çeşitlendirmelerle duyurulur. 'Allegro alla breve' bölümüne, Stravinsky'nin kullanmış olduğu *glissando*, *pizzicato* gibi teknikler ve *doğuştan* sesler ile bölümün "Pulcinella Balesi"ndeki orkestrasyonuna benzer efektler kazandırılmıştır.

'Aria' bölümünün ikinci kısmı 'Largo'ya ait tema Pergolesi'nin "Lo frate innamorato" operasına ait üçüncü perdeden alınmıştır. Tenor, bas ve soprano için yazılmış bu ariyanın koral tınısı, viyolonselde *tremolo* çift seslerin kullanımı ve dokuz ölçü mi bemol merkezli bir hazırlık cümlesiyle bölüme yansıtılmıştır. Şekil 26'da görülen ana cümlelerin ilk ritmik motifleri sekizinci ölçüde piyanoda, dokuzuncu ölçüde ise ilk cümle solo viyolonselde duyulur.



Şekil 26: 'Aria' bölümü 'Largo' kısmına ait ilk ritmik motif



Oldukça lirik bir yapıya sahip olan ‘Largo’ kısmında sık sık çift ses ve oktav seslerin kullanımının, ariyanın koral tınısını yansıtmak ve armonik açıdan “*Pulcinella Balesi*”ndeki gibi zengin bir tını elde etmek amaçlı yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Dördüncü bölüme Tarantella’ya *attacca* olarak bağlanan Aria bölümünün son onbir ölçüsü için ritmik ve armonik malzeme *Serenata* bölümünden alınmıştır. Şekil 28’de görülen bu bağlayıcı cümleyi, Stravinsky’nin bir İtalyan dansından diğerine geçmek için tematik malzeme olarak kullanmış olabileceği ihtimal dahilindedir.



Şekil 27: ‘Aria’ bölümü ‘Largo’ bölümünün 59.-63. ölçüleri

#### 1.4. Dördüncü Bölüm: ‘Tarantella’

Kökleri 17. yüzyıl Güney İtalya’sına uzanan, genellikle 3/8’lik veya 6/8’lik, hızlı figürler ve bunların tekrarlarından oluşan *Tarantella* dansı, 18. yüzyıldan itibaren revize edilerek özellikle ustalık gerektiren eserler olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Stravinsky’nin, ana fikrini Kont Unico Wilhelm van Wassanaer’in dört keman, viyola ve bas için iki numaralı armonik konçertosundan aldığı bu bölümdeki sekizlik notalardan oluşan canlı karakterdeki figür, çeşitli armonik değişimlerle tekrar edilir. 91 ölçü boyunca durmaksızın devam eden bu hızlı bölümdeki ana melodik hattın büyük kısmı, keman grubunun partisinden uyarlandığı için viyolonselde seslendirilmesi açısından oldukça tiz rejistr kullanılmıştır. Bu da ‘Tarantella’ bölümünü süitin en zor bölümü haline getirmektedir. Aynı zamanda bölümde, orkestrasyondaki armonik zenginliğin düzenlemeye yansıtılması için sıklıkla çift ses ve akor kullanılması dikkat çekmektedir.

### 1.5. Beşinci Bölüm: ‘Minuetto e Finale’

‘Aria’ bölümü gibi iki ana bölmeden oluşan bu bölümde Stravinsky ana temayı sunmadan önce piyano eşlikte yedi ölçülük bir giriş cümlesi kullanmış, ardından Şekil 28’de görülen ana temayı solo viyolonselde sunmuştur.



Şekil 28: Beşinci bölümdeki ‘Minuetto’ bölümünün 9. -23. ölçüleri

Ana temanın ilk tekrarını çalan piyanoya bu kez solo viyolonsel pizzicato akorlarla eşlik etmektedir. Armonik açıdan ilkinе nazaran daha zengin bir tınıya sahip olan bu kısmın ardından yine solo viyolonsel ve piyano partileri arasında değişim yapılmıştır. Bölümün ‘Finale’ kısmına doğru, temanın her tekrar edilışinde armonik doku daha zenginleştirilerek getirilmiştir. Özellikle 50. ölçüden itibaren gelen son tekrarda armonik yürüyüş oldukça net bir şekilde görülmektedir. Bu kısmın son üç ölçüsünde hem solo viyolonselde hem de piyanonun bas partisinde kullanılan *do-sol/sol-re* pedalları do majör tonalitesindeki ‘Finale’ kısmına geçiş için hazırlık olarak kabul edilebilir.

Eserin geneline bakıldığında Stravinsky’nin çeşitli bestecilerin eserlerinden aldığı temaları işlerken ilk bölümde orijinale mümkün olduğunca sadık kalmış fakat ‘Aria’ bölümünden itibaren gerek form açısından gerekse armonik açıdan bazı detaylar yaratmıştır. Özellikle bölüm içinde kullanılan *glissando*’lar buna bir örnek olarak gösterilebilir.

‘Finale’ kısmı için Pergolesi’nin 12 numaralı trio sonatından bir tema kullanan Stravinsky, son derece sade olan bu temayı adeta büyük bir orkestra için düzenlercesine işlemiştir. Orijinal temayı piyano partisi içinde kullanan Stravinsky solo viyolonselde yazdığı dokuzlama dizi ile hem ustalık isteyen bir pasaj yaratmış hem de kullandığı temayı farklı bir şekilde işlemiştir. İlgili örnek Şekil 29’da görülmektedir.



Şekil 29: Beşinci bölümden 'Finale'nin ilk üç ölçüsü.

Bölüme ait ikinci tema, 15. ölçüde piyanoda duyurulan, solo viyolonselde trillerin eşlik ettiği, oldukça lirik bir temadır. 'Minuetto'da olduğu gibi, Şekil 30'da görülen bu tema ve eşlik de viyolonsel ve piyano arasında değiştirilerek tekrar duyurulur.



Şekil 30: Beşinci bölümden 'Finale' kısmına ait ikinci tema

31. ölçüden itibaren gelen beş ölçülük bir köprü ardından, bölümün ana teması, modülasyonlar, ritmik ve armonik çeşitlemeler ile otuzbir ölçü boyunca işlenmiştir. Demet yapı olarak kabul edilebilecek bu kısmın ardından lirik tema solo viyolonselde tekrar işlenir. 70. ölçüden itibaren bölmedeki ana tema ve lirik temayı oluşturan parçacıklar armonik ve ritmik doku çeşitlemesi kullanılarak yirmi dokuz ölçülük bir blok oluşturulur.

'Finale' bölümünün 105. ölçüsünde tekrarlanan lirik temanın duyulmasının ardından, yirmibir ölçü boyunca devam edecek bir kapanış grubu kullanılmıştır. Şekil 31'de ilk beş ölçüsünün verildiği kapanış grubunda Stravinsky'nin eserlerinde sıkça görülen *ostinato* kullanımı ana temanın etkisini pekiştirmektedir.



Şekil 31: 'Finale' bölümü kapanış grubunun ilk beş ölçüsü

## 2. ESERİN SESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK İNCELEMELER

20. yüzyıl viyolonsel repertuarının en önemli eserlerinden olan Stravinsky'nin "*İtalyan Süiti*", bestecinin "*Pulcinella Balesi*"nden yaptığı düzenlemeler arasında orijinal eserin karakterini ve orkestral renklerini en iyi yansıtan düzenleme olarak düşünülebilir. Bu etkiler solo viyolonsel üzerinde hem sol el hem de yay bakımından birçok çalışma tekniği birleştirilerek elde edilmiştir. Eserde kullanılan çift sesler, oktavlar, büyük pozisyon geçişleri, sıklıkla tiz rejistr ve hızlı figürlerin kullanımı, eserin düzenlenmesinde büyük payı olan efsanevi çellist Gregor Piatigorsky'nin parlak virtüozitesini yansıtmaktadır.

Çalışmanın bu kısmında, eserin beş bölümünden her birinin viyolonsel tekniği açısından incelenmesi, Piatigorsky tarafından yazılmış parmak numaraları ve bazılarına getirilebilecek alternatifler, zorluk derecesi yüksek pasajlarla ilgili gerek sol el gerek sağ el alıştırmaya önerileri ve eserin yorumuna ilişkin icracıya yardımcı olacak bilgiler sunulmaktadır.

### 2.1. Birinci Bölüm: 'Introduzione'

Stil olarak oldukça gösterişli ve zarif bir tınıya sahip bu bölüm teknik açıdan fazla zor olmamakla birlikte barındırdığı çift sesli pasajlarda gerek entonasyon gerekse netlik açısından dikkatle çalışılması gereken kısımlar bulunmaktadır.

Şekil 1’de gösterilen çift sesli pasaj örneklerine bakıldığında, ölçünün ilk vuruşundaki pozisyon geçişi için *pus* pozisyonda çalınacak çift seslerde sol el mutlaka yaydan önce hareket ettirilmelidir. Bu sayede örnek verilen pasajlardaki pozisyon geçişleri daha net bir şekilde seslendirilebilir. Aynı zamanda Şekil 1’de görülen örneklerde uygulanabilecek parmak numaraları da verilmiştir.

a)



b)



c)



d)



Şekil 32 : ‘Introduzione’ bölümünden çift sesli pasaj örnekleri

Şekil 1’de gösterilen çift sesli pasajlara yönelik entonasyon çalışması içinse, Şekil 33’te her örnek pasaj için, gösterilen biçimde dörtlükler haline dönüştürülerek çalışabilir. Bölümdeki tüm çift sesli pasajlarda ihtiyaç halinde bu çalışma uygulanabilir.



Şekil 33: Çift seslerin entonasyonu için çalışma

‘Introduzione’ başlıklı bölüm, eserin geneline bakıldığında teknik açıdan en rahat bölümlerden biridir. Viyolonsel virtüözü G. Piatigorsky’nin tüm eserde yazdığı bazı parmak numaraları eseri seslendiren kişinin fiziki özelliklerine göre zorlayıcı olabilmektedir. Bu bağlamda örnek vermek gerekirse bölümün son üç ölçüsü için kullanılan parmak numaraları Şekil 34’te gösterilmektedir. Bu parmak numaraları Piatigorsky tarafından yazılmış olup, beşinci pozisyon gibi entonasyon açısından riskli bir bölgede çalınması gerekmektedir. Bu ölçünün daha doğru entonasyonla çalınabilmesi için çift sesler *la-re* tellerinde olacak şekilde çalınabilir. Parmak numaralarının bu şekilde uygulanması, özellikle küçük ellere sahip çellistlerin düzgün bir entonasyonda çalabilmesi konusunda yardımcı olabilmektedir.



Şekil 34: ‘Introduzione’ bölümünün son üç ölçüsü.

Bölümün müzikalitesi açısından *legato* ve *staccato* notalara dikkat ederek seslendirilmesi de oldukça önemlidir. Aynı zamanda müziğin orijinalinin 18. yüzyıl kaynaklı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bölümdeki noktalı ritimlerin havalı ve zarif biçimde seslendirilmesi daha zarif bir tını elde etmeye yardımcı olacaktır.

## 2.2. İkinci Bölüm: ‘Serenata’

Bir İtalyan dansı olan *Sicilienne* formunda olan *Serenata*, eserin en dramatik karakterli bölümüdür. ‘Larghetto’ başlıklı bölümün ilk cümlesinde (bkz: Şekil 18) ikinci telde çalınarak elde edilecek tınısal renk, bölümün atmosferini oluşturmada yardımcı

olabilmektedir. *Re* telindeki cümleden *la* teline geçişte tuşeye yakın geçilmesi iki tel arasındaki renk farkını en aza indirgenmesi açısından önemlidir.

Özellikle *Sicilienne* dansına ait ritmik figür, sağ elde mümkün olduğunca havalı bir şekilde çalınmalıdır. Bölümün bir 18. yüzyıl dansı jestine sahip olabilmesi açısından önemlidir. Aynı fikrin birebir tekrarlandığı kısımlarda, her ne kadar Stravinsky ve Piatigorsky bu şekilde yazmamış olsa da, Barok dönem üslubuna uygun olarak ilk motifin *forte*, ikinci motifin *piano* nüansta çalınması uygun olabilir.

15.-16. ve 22. ölçülerde bulunan çift sesler entonasyon açısından problem yaratabilecek pasajlar olduğundan buraya ait örnek parmak numaraları Şekil 35'te gösterilmektedir.

a)



b)



c)



Şekil 35: 'Serenata' bölümündeki çift sesli pasajlara ait örnek parmak numaraları

'Serenata' bölümünde dikkat gerektirecek noktalardan biri de *ricochet* yay tekniğiyle çalınması gereken pasajdır. *Ricochet* tekniğini uygularken, yay telin üzerinde zıplamalı ve bu zıplamanın sayısı işaret parmakla kontrol edilerek belirlenmelidir. *Ricochet* tekniğinin en iyi uygulamasını bulabilmek için yayın en rahat zıpladığı noktayı saptamak, en az işaret parmakla yayı yönetmek kadar önemlidir. Genellikle *ricochet* çalmak için en uygun nokta, yayın ortası ve ucu arasındadır. Çalınacak nota sayısı arttıkça uygulanması zorlaşan *ricochet* için, Şekil 36'da görülen ve 'Serenata' bölümünden alınan pasajda, bir yayda sekiz zıplama duyulmalıdır. Bu pasajla ilgili

diğer önemli detay ise *ricochet* figürün ardından gelen yapay armonik sol notasını daha iyi duyurabilmek için köprüye yakın çalmaktır.



Şekil 36: ‘Serenata’ bölümünden *Ricochet* pasaj örneği

Şekil 35/a’da görülen örneğin üçüncü ölçüsündeki aksanlı notalar çok iyi belirtmeli aynı zamanda *subito p* ve *subito f* nüanslarına dikkat edilmelidir. Eserin birçok pasajında kullanılan *doğuşkan notalar* bu bölümde aynı zamanda *pizzicato* olarak da kullanılmıştır. Bölümün sonundaki *yapay doğuşkan do* çalınırken daha iyi tınlayabilmesi için mümkün olduğunca tuşenin sonuna doğru *pizzicato* yapılmalıdır.

### 2.3. Üçüncü Bölüm: ‘Aria’

Eserin ilk iki bölümüne göre daha çok teknik kolaylık gerektiren *Aria* bölümü, sol ve sağ el *pizzicato* uygulamaları, büyük pozisyon geçişleri, yapay ve doğal *doğuşkan* kullanımları açısından oldukça renkli bir karaktere sahiptir. “*Pulcinella Süiti*”nden uyarlama sırasında orkestrasyondaki zenginliği yansıtmak ve iki enstrümanla elde edilebilecek en dolgun tınıyı yakalamak için bu tür teknik detaylara başvurulmuştur.

Bölümün geneli teknik açıdan çok zor olmamakla birlikte hem sağ hem sol elde çabukluk gerektiren pasajlar ve entonasyon açısından dikkat edilecek kısımlar bulunmaktadır. ‘Aria’ bölümünde kullanılan *pizzicato*, çarpma, çift ses uygulamaları ve bunlardan herhangi ikisinin farklı tellerde aynı yay içinde kullanılması zaman zaman sağ ve sol el koordinasyonunda sorun yaratabilmektedir. Bu gibi pasajlarda özellikle artiküle duyulan tel değişimleri için çellistin sağ kolun hangi telde hangi açıyla durduğuna emin olması gereklidir. ‘Aria’ bölümünde tel değişimi konusunda ustalık isteyen pasajlar bulunmaktadır. Bunlardan biri bölümün 18. ve 25. ölçüleri arasındadır. Şekil 37’de görülen pasaj hızlı tempoda, hem *do* telinden *la* teline geçiş açısından hem de geçişlerde çift tele birden yayı koyabilme açısından riskli bir pasajdır. Bu sebeple çalan kişinin normal tel değişimlerine nazaran çift ses tel değişimlerinde sağ kolun açısına dikkat etmesi gerekir.





Şekil 37: 'Aria' bölümündeki 'Allegro alla breve' bölümü 18.-21. ölçüleri.

Yine sağ kolun açısının ve tel değişimlerinin önemli olduğu diğer bir pasaj ise bölüm 86. ve 91. ölçüleridir. Şekil 38'de görülen ölçülerdeki parmak numaraları pasajların artiküle duyulmasına yardımcı olacak şekilde yazılmıştır.

a)



b)



Şekil 38: 'Aria' bölümünün 86. ve 91. ölçüleri

Şekil 39'da görülen bölümün 26. ve 27. ölçüleri, sağ ve sol el koordinasyonu bakımından önemli olup, *staccato* çalınacak her notadan sonra yay durdurulmalı, sol el hazırlığı yapılarak yavaş tempodan başlayıp hızlanarak çalışılmalıdır.



Şekil 39: 'Aria' bölümünün 26.-27. ölçüleri

Yay kontrolü açısından önem taşıyan örneklerden biri de bölümün 58. ve 59. ölçüsündeki oktav *tremolo* içeren pasajdır. Şekil 40'ta görülen, en net çalış için parmak numarası örneklerinin de gösterildiği pasajda, yayın iki tel arasında dengeli bir şekilde yumuşak şekilde değiştirilmesine ve oktav seslerin entonasyonuna dikkat edilmelidir.



Şekil 40: 'Aria' bölümünün 58.-59. ölçüleri

Şekil 41’de görülen 84. ve 85. ölçülerdeki onaltılık notaların, tempo hızlı olduğundan zaman zaman artiküle duyulması zorlaşmaktadır. Bunun için onaltılık gruplar çeşitli ritmik kalıplar uygulanarak çalışılabilir.



Şekil 41: ‘Aria’ bölümünün 84.-85. ölçüleri.

Eserdeki sık *doğuşkan* kullanımı, Pulcinella Süiti’nden uyarılma sırasında Piatigorsky’ye tınısal renk çeşitliliği tanımıştır. Aynı zamanda Şekil 42’de görülen pasajda olduğu gibi, tiz pozisyonlarda çalınması gereken bir pasaj, *doğuşkan* notalar yoluyla tek pozisyon altında toplanarak çalma kolaylığı sağlanmıştır.



Şekil 42: ‘Aria’ bölümünün 50.-53. ölçüleri

“Pulcinella Süiti”ndeki bir tenor aryasından alınan ‘Aria’ bölümü, teknik açıdan içeriğinde bulunan *pizzicato*, *glissando*, *tremolo* kullanımlarıyla, eserin en renkli ve muzip karakterdeki bölümü olma özelliğini taşımaktadır. İki kısımdan oluşan ‘Aria’ bölümünün ‘Largo’ başlıklı, Pulcinella’daki bir aryadan alınmış ikinci kısmı ilkinde nazaran oldukça zarif ve ağırbaşlı bir karakterdedir. Müzikal cümlelerin mümkün olduğunca *legato* düşünülmesi yorum açısından dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardandır.

‘Largo’nun ilk dokuz ölçüsünde bulunan çift sesli *tremolo*’larda melodik hattı iyi duyurabilmek önemlidir. Oktav çift seslerin de bulunduğu pasajın entonasyonu da dikkat edilmesi gereken unsurlardandır.

Bölümdeki *pizzicato* akorların daha iyi tınlaması için üç tel birlikte çalınacak şekilde *pizzicato* yapılmalıdır. Yorum açısından tercihe bağlı olarak *pizzicato* akorlar *arpeggiando* şekilde de çalınabilir.

## 2. 4. Dördüncü Bölüm: ‘Tarantella’

Pulcinella’dan uyarlaması sırasında kemanlardaki melodik hattın viyolonsele verilmesinden ötürü İtalyan Süit’in en zor bölümü olan ‘Tarantella’, durmaksızın sekizlikler halinde hızlı bir tempoda ilerleyen, çoğunlukla tiz ses aralıklarında sıkça çift seslerle yazılmış, virtüözite açısından oldukça zorlayıcı bir bölümdür.

Bölümün başındaki pasajın *tril* içeren kısmı, sadece *la* telinde çalınabileceği gibi, Şekil 43’teki gibi ikinci telin kullanımıyla daha yakın pozisyonlarda çalınarak kolaylaştırılabilir.



Şekil 43 : ‘Tarantella’ bölümünün 5.-9. ölçüleri

Özellikle entonasyon ve *ajilite* açısından zorluk derecesi yüksek pasajlardan biri bölümün 20. ve 21. ölçülerinde bulunan çift seslerdir. Temponun oldukça hızlı olması ve beşli çift ses basma gerekliliği bu pasajı zorlaştıran unsurlardır. Pasajın rahat seslendirilebilmesi için kullanılacak parmak numaraları Şekil 44’te gösterilmektedir.



Şekil 44 : ‘Tarantella’ bölümünün 20. ve 21. ölçüleri

Hızlı tempoda akıcılığın sağlanabilmesi için ise pasaj ritmik alıştırmaya şeklinde çalışılmalıdır. Her bir sekizliğin, uygulanan ritmik kalıplarda farklı zamanlara denk gelmesi, solistin sol eliyle yayının eşgüdümlü çalışabilmesi açısından çok yararlıdır. Bu sayede her çift ses için sol eli hazırlayabilmek mümkün olmaktadır. Şekil 45’te sözü edilen 20. ve 21. ölçülere yönelik ritmik çalışma örnekleri gösterilmektedir.

a)



b)



c)



d)



Şekil 45 : ‘Tarantella’ bölümünün 20. ve 21. ölçüleri için ritmik alıştırmalar

Bölümün 20.-21. ölçülerindeki pasajın bir benzeri 36. -37. ölçüler arasında bulunmaktadır ve bu pasajda da benzer ritmik çalışmalar uygulanabilir.

Şekil 46’da görülen bölümün 24. ve 25. ölçülerindeki pasajın son iki ölçüsündeki akorları mümkün olduğunca kırmadan, üç teli aynı anda çalar gibi seslendirmek performans açısından kolaylık sağlamaktadır.



Şekil 46: ‘Tarantella’ bölümünün 22.-25. ölçüleri

## 2. 5. Beşinci Bölüm: ‘Minuetto e Finale’

‘Aria’ bölümünde olduğu gibi iki bölmeden oluşan ‘Minuetto e Finale’ nin ilk bölmesi ‘Minuetto’, genel olarak ağırbaşlı ve kararlı bir karaktere sahiptir. Müziksel açıdan bu bölümün mümkün olduğunca *legato* seslendirilmesi gerekmektedir.

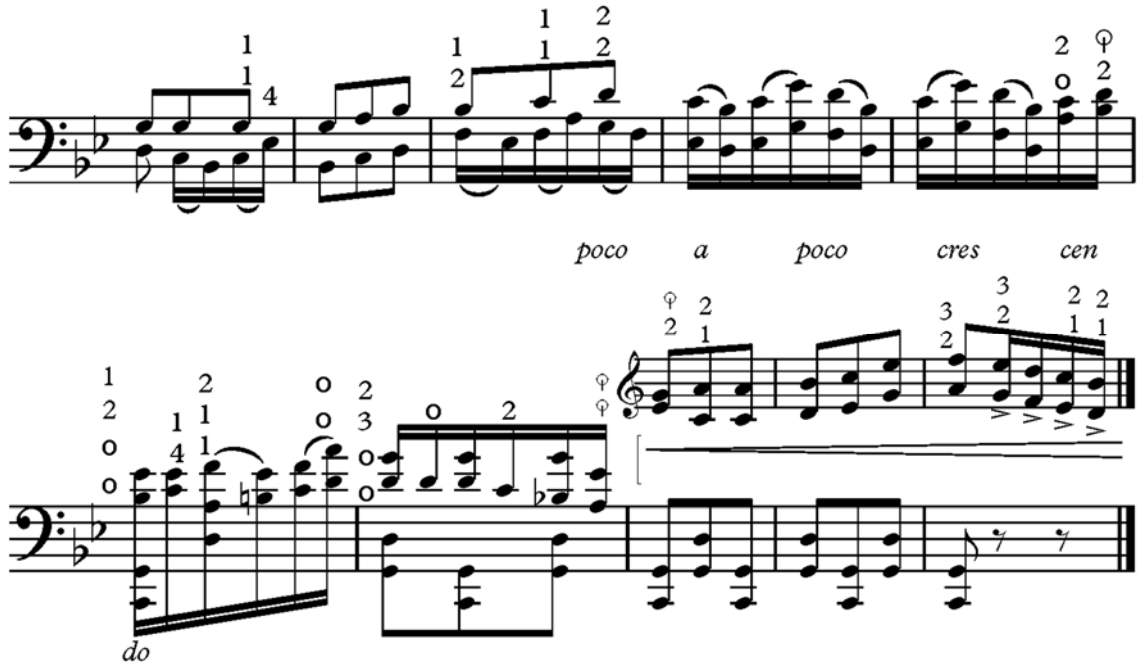
*Moderato* başlığı altında yer alan ‘Minuetto’, teknik açıdan bakıldığında içerdiği çift sesler ve akorlar nedeniyle ağırlıklı olarak sol el ustalığını sergilemeye yöneliktir. Bölümde kullanılan özellikle dört sesliler olmak üzere *pizzicato* akorların bazıları normal tutuş pozisyonunda rahat seslendirilemediğinden, sol el kimi zaman esnetilerek tuşeye yerleştirilmelidir. 25. ve 31. ölçüler arasında yer alan *pizzicato* akorların bulunduğu pasaj aynı zamanda örnek parmak numaralarıyla birlikte Şekil 47’de yer almaktadır.



Şekil 47: ‘Minuetto’ bölümünün 25.-31. ölçüleri

Bölümde sık sık *glissando* kullanılan pasajlardaki notaların aynı tel üzerinden seslendirilmesi, çıkan efektin daha pürüzsüz olmasını sağlamakla birlikte, solistin tercihinine göre farklı teller üzerinde de icra edilebilir.

‘Finale’ bölmesine geçişi sağlayan son on ölçü; beşli çift ses kullanımının çok olması ve dört sesli akorlar da dahil olmak üzere çift seslerde iyi bir entonasyon gerektirmesi açısından ustalık isteyen pasajlardan biridir. Şekil 48’de görülen bu kısımda aynı zamanda akorları seslendirirken tel değişimlerine de özen gösterilmelidir.



Şekil 48: 'Minuetto' bölümünün son 10 ölçüsü

Eserin bölümleri, teknik açıdan gerektirdiği ustalığa göre sıralandığında; 'Finale', daha önce yapılan açıklamalarda en ustalık gerektiren bölüm olarak belirtilen 'Tarantella'dan sonra yer almaktadır. *Molto vivace* başlıklı bu kısım, ilk ölçüden itibaren hem teknik hem de müziksel açıdan soluksuz bir maraton atmosferinde ilerlemektedir.

'Finale'nin ilk ölçüsünde bulunan dokuzlama ritimli ses dizisi, tempo hızlı olduğu için *ajilite* gerektiren bir pasajdır. Şekil 49'da, pasaja ait parmak numarası örneği verilmiştir.



Şekil 49: 'Finale' kısmının 1.-3. ölçüleri

Şekil 50'de gösterilen pasajda ise ikinci ölçüdeki *do-sol* beşlisinin, sık kullanılan şekilde dördüncü parmakla beşli basılması yerine 3-2 parmak numaraları ile çalınması, ilk bakışta konforlu görünmese de aslında oldukça kullanışlıdır. Farklı iki parmağı yanyana basabilmek için sol elin pozisyonu değişikliğe uğrasa da, örnekte gösterilen parmak numarası ile pasajı artiküle ve iyi bir entonasyonla seslendirebilmek mümkündür.



Şekil 50: ‘Finale’ kısmının 7.-9. ölçüleri arası

‘Finale’ kısmının 13.-15. ölçülerindeki bağlı onaltılık notalar *ricochet* tekniği ile çalınmalıdır. Bu ölçüleri seslendirirken onaltılık grupların çekerek veya iterek çalınması solistin tercihinine bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Şekil 51’de görüldüğü gibi *ricochet* notalar iterek gruplandığı taktirde, solistin hızlı tempoda pasajı daha kıvrak ve daha rahat seslendirebileceği düşünülmektedir.



Şekil 51: ‘Finale’ kısmının 13.-15. ölçüleri

Şekil 52’de sol ve sağ el eşgüdümü açısından dikkat edilmesi gereken iki pasaj örneği verilmiştir. Bu ölçüleri çalışırken her notadan sonra yayın durdurulması ve hemen ardından bir sonraki notanın hazırlanması gereklidir. Bu alıştırma sayesinde sol elin yaydan önce çalması sağlanabilmekte ve bu gibi *ajilite* gerektiren pasajlar akıcı şekilde seslendirilebilmektedir. Daha önce verilen ritmik çalışma örneklerinin de uyarlanabileceği bu pasajlar çalışılırken, yavaş tempodan başlayarak hızlı tempolara ulaşılmalıdır.



Şekil 52: ‘Finale’ kısmından sol ve sağ el eşgüdümü gerektiren pasaj örnekleri  
a) 22. ve 23. ölçüler, b) 102. ve 103. ölçüler


Normal şartlarda üçlü çift sesler genellikle *pus* ve ikinci veya birinci ve üçüncü parmak kombinasyonlarıyla seslendirilirken, hızlı tempoda onaltılık notalar halindeki üçlü çift seslerin seslendirilmesinde bu parmak numaraları kullanışlı olmamaktadır. Bunun yerine üçlü çift sesleri sadece *pus* ve ikinci parmak biçiminde ve pozisyon geçişlerini mümkün olduğunca belirgin şekilde yaparak seslendirmek solist için oldukça kullanışlı olmaktadır. Şekil 53’te görülen ‘Finale’ kısmına ait 84. ve 85. ölçüler de bu şekilde seslendirilebilir. Yorumcunun tercihine bağlı olarak pasajın sekizlik notalarında sadece *pus* ve ikinci parmak kullanmak yerine *pus* ve iki/bir ve üç parmak numaraları kullanılabilir.





Şekil 53: ‘Finale’ kısmının 84.-86. ölçüleri için ritmik çalışma örnekleri


Şekil 53’teki pasajı *pus* ve ikinci parmak ile artiküle bir şekilde seslendirebilmek için sol el ve sağ el eşgüdümü mümkün olduğunca iyi hale getirilmelidir. Bunu gerçekleştirmek için çalışılabilecek bazı ritmik alıştırmalar Şekil 54’te gösterilmektedir. Farklı ritmik çeşitlemelerle çalışılan pasajlarda sol el her bir çift sesi ritmin farklı zamanlarında hazırlayarak çalışır, bu da sol el ile yayın eşgüdümünde büyük fayda sağlamaktadır. Bu çalışmalar yapılırken dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri; her çift sesi kesik kesik çalarak, yay her durdurulduğunda çabuk şekilde sonraki pozisyona geçmektir. Aynı zamanda bu gibi pasaj çalışmaları yavaş tempodan başlayıp hızlanarak yapılmalıdır.





a) 

b) 

c) 

d) 

d) 

e) 

Şekil 54: Şekil 53'teki pasaj için ritmik çalışma örnekleri

Bölümün genel karakteri uçarı ve hareketli bir yapıda olmasına rağmen, 24.-31. ölçüleri arasında yer alan ve bölüm boyunca iki kez daha farklı tonlarda tekrar edilen bölümün en lirik cümlesi seslendirilirken, *dolce* ifadesine dikkat edilmelidir.

## SONUÇ

20. yüzyıl müziğinin en büyük yaratıcılarından biri olan Rus besteci İgor Stravinsky, dünya müzik literatüründe önemli bir yer tutan yeni-klasikçi akımın temsilcilerindedir. Müziğinde deneyselliğe oldukça açık olan Stravinsky özellikle bale eserleriyle ünlenmiş olsa da birçok farklı müzik formunda başarılı eserler vermiştir.

Stravinsky'nin yeni-klasikçi dönemine ait yapıtaşlarından biri olan "*Pulcinella Balesi*"nden uyarlanan viyolonsel ve piyano için *İtalyan Süit*, her ne kadar uyarılma olsa da Stravinsky'nin viyolonsel için yazdığı tek eserdir. 20. yüzyıl viyolonsel repertuarının en önemli eserlerinden biri olan İtalyan Süit'in uyarlanmasında Stravinsky ile birlikte çalışan ünlü viyolonsel virtüözü Gregor Piatigorsky sayesinde eser, viyolonsel tekniği açısından hakimiyet gerektiren, oldukça gösterişli pasajların bulunduğu önemli bir solistik eser haline gelmiştir.

Ülkemizdeki konser salonlarında kendine yurtdışında olduğu kadar yer bulamayan Stravinsky'nin "*İtalyan Süiti*", orijinal olarak viyolonsel için bestelenmiş olmamasından dolayı Türkiye'de çok tanınmamıştır. Çaykovski Uluslararası Viyolonsel Yarışması gibi önemli yarışmaların da repertuarlarında yer alan bu eser, viyolonsel repertuarında bulunan en yenilikçi ve yaratıcı eserlerden biridir.

Bu çalışma; eserin tanıtılması ve seslendirilmesi, viyolonsel repertuarı ve müzik sanatıyla dinleyici veya icracı olarak ilgilenenlere Stravinsky'nin müziği ve 20. yüzyıl yeni-klasikçi yaklaşımının anlatılması konusunda büyük katkılar sağlayacaktır.

## KAYNAKLAR

### *Kitaplar*

- BORETZ Benjamin&CONE Edward T., *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky (Revised Edition)*, New York, The Norton Library, W.W. Norton&Company, 1972.
- CRAFT Robert, *Stravinsky - Discoveries and Memories*, A.B.D., Naxos Books, 2013.
- COPLAND Aaron, *Yeni Müzik (1900-1960)*, çev. Ali Cenk Gedik, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2015.
- FIGES Orlando, *Nataşa'nın Dansı (Rusya'nın Kültürel Tarihi)*, çev. Figen Dereli, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2002.
- KAMIEN Roger, *Music An Appreciation*, A.B.D., Mc Grow-Hill Book Company 2013
- KING Terry, *Gregor Piatigorsky: The Life and Career of the Virtuoso Cellist*, A.B.D., McFarland&Company Inc. Publishers, 2010.
- MEHTİYEVA Naile, *Konser Programı*, Ankara, Bilkent Üniversitesi, 2003.
- MİMAROĞLU İlhan, *11 Çağdaş Besteci*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2013.
- PAMİR Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul, Boyut Kitapları, 2000.
- SCHONBERG Harold, *Büyük Besteciler*, çev. Ahmet Fethi Yıldırım, İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A. Ş., 2013.
- STRAVINSKY Igor, *Suite Italienne - cello and piano*, İngiltere, Boosey&Hawkes Music Publishers Limited, 1934.
- STRAVINSKY Igor, *Pulcinella Ballet (Revised Edition)*, İngiltere, Boosey&Hawkes Music Publishers Limited, 1965.
- STRAVINSKY Igor, *An Autobiography*, New York (A.B.D), W.W. Norton Company, 1998.
- STRAVINSKY Igor, "Pulcinella (Preface)", *Ballet Music*, İngiltere, Boosey&Hawkes Music Publishers Limited, 1999.
- STRAVINSKY Vera & CRAFT Robert, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon&Schuster, 1978.

STRAVİNSKY İgor, *Müzik Sanatı*, çev. İhsan Akay, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.

WALSH Stephen, *Stravinsky*, Londra, Mac Millan Publishers, 2002.

WHITE Eric Walter, *Stravinsky A Critical Survey 1882-1946*, New York, Dover Publications, 1997.

### ***Diğer Kaynaklar***

HSIEH I-Hsuan, *Twentieth Century Arrangement for Cello and Piano: Igor Stravinsky's Suite Italienne*, Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati, (A.B.D.), 2005, (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

KOEGLER Horst, "A Comic Ballet by Heinz Spoerli", *Stravinsky – Pulcinella*, Deutsche Grammophone GmbH, Hamburg, 2006.

MURASUGI Sachiko Cynthia, *Influence of Commedia dell'Arte on Stravinsky's Suite Italienne*, The Ohio State University, (A.B.D.), 2009, (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

"Pulcinella Originals-Music by Pergolesi, Wassenaer, Monza&Gallo Used by Stravinsky in his Pulcinella Suite" (derleyen: Nicholas Logie), İngiltere, Fountayne Editions, 2006.

UZAR Aylin ÇAKICI, *Stravinski'nin Yeni Klasikçi Anlayışı: Piyano ve Üflemeliler için Konçerto ve Serenade in A Eserlerinin İncelenmesi*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir, 2011, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi).

David Fuller, *Suite*, Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press Web., 21 July 2016, (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>), (14.06.2016)

[http://imslp.org/wiki/Category:Gallo,\\_Domenico](http://imslp.org/wiki/Category:Gallo,_Domenico), (24.09.2016)

[http://imslp.org/wiki/Arie\\_Antiche\\_\(Parisotti,\\_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Arie_Antiche_(Parisotti,_Alessandro)), (24.09.2016)

[http://imslp.org/wiki/Category:Pergolesi,\\_Giovanni\\_Battista](http://imslp.org/wiki/Category:Pergolesi,_Giovanni_Battista), (24.09.2016)

## EK-1

### TANIMLAR

**Sonata da chiesa:** Sonata da camera'nın İtalyan müziğinde farklı şekilde adlandırılmışı. Adında yer alan chiesa (kilise) sözcüğünün türe olan etkisi, yalnızca bölümlerdeki dans isimleri yerine Allegro, adagio gibi tempo terimleri kullanılmasıdır.

**Ballets Russes:** 18. yüzyıl sonunda Rusya'daki tiyatrolarda ünlü koreograf Petipa'nın sergilediği balelerin tutuculuğuna karşı düşünce olarak, ünlü emprezaryo Serge Diaghilev tarafından kurulan, birçok ünlü dansçı, ressam ve besteciyi bir çatı altında toplayan sanatsal grup.

**Commedia dell'arte:** 16. ve 17. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan bir tiyatro türü. Senaryosunda genelde aşıklar, efendiler ve hizmetkarlar olmak üzere üç grup karakter bulundurulur. Bu karakterler aynı zamanda maskeli ve maskesiz oluşlarına göre de ikiye ayrılmaktadır. Commedia dell'arte'nin karakteristik özelliklerinden biri de performansla mutlaka müziğin eşlik etmesidir. Bu türün örnekleri aynı zamanda opera buffa ve bale gibi türlerin ortaya çıkmasında önem teşkil etmektedir.

**Bravura:** Bir virtüözün ustalığını ölçmek için yaratılan eserlere verilen ad. *Örn; aria di bravura.*

**Konçertino:** Barok dönem müzik türü Concerto Grosso'daki bir veya birden fazla solo enstrümana verilen ad.

**Ripieno:** Concerto Grosso'daki konçertino grup dışında kalan enstrümanlara verilen ad. Konçerto türünde *tutti* olarak adlandırılır.

## **EK-2**

### **SANATTA YETERLİK PERFORMANS PROGRAMI**

#### **Süit**

J.S. BACH – Solo Süit No.2 BWV 1008

- Prelude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Menuet I&II
- Gigue

#### **Sonatlar**

F. SCHUBERT – Arpeggione Sonata, D.821

- Allegro moderato
- Adagio
- Allegretto

İ. STRAVİNSKY – Viyolonsel ve Piyano için İtalyan Süit

- Introduzione
- Serenata
- Aria
- Tarantella
- Minuetto e Finale

#### **Konçertolar**

D. KABALEVSKY – Viyolonsel Konçertosu No.2, Op. 77

- Molto Sostenuto - Allegro molto energico
- Presto marcato
- Andante con moto – Allegro

E. BLOCH – “SCHELOMO” Viyolonsel ve Orkestra için İbrani Rapsodi

## ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

## TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	İdil ONARAN
Tez Adı	Stravinsky'nin Müzikal Stili ve Viyolonsel-Piyano için İtalyan Süiti
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Konservatuvar-Müzik
Tez Türü	Sanatta Yeterlik (Tezli)
Tez Danışman(lar)ı	Prof. Gülay GÖĞÜŞ
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) izni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimden fotokopi çekilmesine izin veriyorum <input type="checkbox"/> Tezimin sadece içindekiler, özet, kaynakça ve içeriğinin % 10 bölümünün fotokopi çekilmesine izin veriyorum <input type="checkbox"/> Tezimden fotokopi çekilmesine izin vermiyorum
Yayımlama izni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin Veriyorum

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 20.03.2017

İmza

ÖZGEÇMİŞ			
Adı, Soyadı	İdil		ONARAN
Doğum Yeri ve Yılı	Bursa		1988
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce – İyi		İtalyanca - İyi
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı		Kurum Adı
Lise	2002	2004	Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Lisans	2004	2008	Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Yüksek Lisans	2008	2011	Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Konservatuvar-Müzik)
Doktora	2013		
Çalıştığı Kurum(lar)	Başlama - Ayrılma Yılı		Çalışılan Kurumun Adı
1.	2008	2013	Sözleşmeli Sanatçı; Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası
2.	2013		Araştırma Görevlisi; U. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü – Konservatuvar/Müzik (Yaylı Çalgılar)
Katıldığı Proje ve Toplantılar	David Grigorian (Masterclass), Hvar-Hırvatistan, 2005 Maria Kliegel (Masterclass), Ayvalık-Türkiye, 2008 Natalia Gutman (Masterclass), Bled-Slovenya, 2010		
Yayınlar:	<p>“Saint-Saens Viyolonsel Konçertosu” (solist: İdil Onaran) Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası (Genç Solistler Konseri), Nisan 2006.</p> <p>“Saint-Saens Viyolonsel Konçertosu” (solist: İdil Onaran) Eskişehir Büyükşehir Belediye Senfoni Orkestrası, Mayıs 2006.</p> <p>“Lalo Viyolonsel Konçertosu (1. bölüm)” (solist: İdil Onaran) İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası (Genç Kuşak Solistleri), Mayıs 2007.</p> <p>“Lalo Viyolonsel Konçertosu” (solist: İdil Onaran) Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası (Genç Solistler Konseri), Mart 2011</p> <p>“Viyolonsel Piyano Resitali” Viyolonsel: İdil Onaran, Piyano: Beril Çalgan, Nisan 2013, Bursa</p>		
Diğer:			
İletişim (e-posta):	idilonaran@uludag.edu.tr		
	Tarih	20.03.2017	
	İmza		
	Adı Soyadı	İdil ONARAN	