

PROGRAMLI MÜZİK ÖRNEĞİ OLARAK NİKİTA KOSHKİN'İN USHER VALSE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

ANALYSIS OF NİKİTA KOSHKİN'S WORK TITLED USHER WALTZ AS AN EXAMPLE OF PROGRAM MUSIC

Mehmet Özkanoglu¹, Muhittin Özdemir², Atahan Kaya³

ÖZ: Bu çalışmada, günümüzün önemli gitar bestecilerinden Nikita Koshkin'in, Edgar Allan Poe'nun "Usher Evi'nin Çöküşü" (1839) başlıklı öyküsü üzerine solo gitar için bestelediği "Usher Valse" (1984) eseri incelenmiştir. 19. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan programlı müzik kavramı, Rus bestecilerin programlı müzik bağlamında ürettikleri eserler, Nikita Koshkin'in bu birikimi gitar müziğine nasıl uyarladığı, "Usher Valse" eseri üzerinde durularak araştırılmıştır. Eserin melodik, armonik yapısı, formu, ritmik unsurlar, gitarın zengin tınısal özelliklerinin kullanımı ortaya konulmuş; esinlendiği öykünün özünü müzik diline nasıl aktardığı incelenmiştir. "Usher Valse", 20. yüzyıl gitar repertuarının (aynı zamanda bestecisinin de) en dikkat çekici eserlerinden biri olarak kabul görmektedir. Bu bağlamda, bir sanat eseri olan müzik parçasının özgünlüğünü veya benzersiz oluşunu meydana getiren olgulara da değinilmiştir. Öykü gibi edebi bir metinden yola çıkılarak bestelenmiş bir müzik eserinin yapısal niteliklerinin çözümlenmesinin; besteciler için ufuk açıcı olmasının yanı sıra, icracılar ve gitar eğitmenleri için de doğru anlaşılacak seslendirilmesine katkı sunacağı düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Programlı müzik, klasik gitar, Nikita Koshkin, Usher Valse, bestecilik

ABSTRACT: In this study, "Usher Valse" (1984), composed by Nikita Koshkin, one of the most important guitar composers of today, for solo guitar based on Edgar Allan Poe's story titled "The Fall of the House of Usher" (1839), was analyzed. The concept of program music that emerged in 19th-century Europe and the works produced by Russian composers within the context of program music were analyzed, focusing on how Nikita Koshkin adapted this accumulation into guitar music. This study centred around the composition "Usher Valse". The melodic and harmonic structure of the work, its form, rhythmic elements, and the utilization of the rich tonal characteristics of the guitar were presented. Furthermore, an analysis was conducted on how the essence of the inspiration story was conveyed in the musical language. "Usher Waltz" is considered one of the most remarkable works of the 20th-century guitar repertoire (and the composer as well). In this context, features that constitute the originality and uniqueness of a musical work as a work of art were discussed. It is believed that analyzing the structural qualities of a musical work composed based on a literary text, such as a short story, will contribute to the correct interpretation and vocalization for performers and guitar instructors, as well as being seminal for composers.

Keywords: Program music, classical guitar, Nikita Koshkin, Usher Waltz, composition

Bu makaleye atf vermek için:

Özkanoglu, M., Özdemir, M. ve Kaya, A. (2023). Programlı müzik örneği olarak Nikita Koshkin'in Usher Valse adlı eserinin incelenmesi, *Trakya Eğitim Dergisi*, 13(3), 2133-2147.

Cite this article as:

Özkanoglu, M., Özdemir, M. & Kaya, A. (2023). Analysis of Nikita Koshkin's work titled Usher Waltz as an example of program music, *Trakya Journal of Education*, 13(3), 2133-2147.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi, Mersin/Türkiye, e-mail: ozkanoglumehmet@gmail.com, ORCID 0009-0003-8453-6194

² Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ/Türkiye, e-mail: muhittin_u@yahoo.com, ORCID 0000-0001-7438-2636

³ Doç. Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye, e-mail: atahankaya@hotmail.com, ORCID 0009-0006-3071-9405

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Music, which is considered the most abstract and formal among arts, consists of countless and various sound arrangements (Fischer, 2012, p. 212). Likewise, the structures and concepts that make up music, such as musical phrase, musical language, form and composition, indicate that music is also a means of expression and narration. As known, letters, words, sentences, syntax, and grammar are the basic structures that form languages. Musicologists state that music displays similar features to verbal languages. In his lectures at Harvard University, Leonard Bernstein elaborates in detail on the connections between the subfield of linguistics known as phonology and the phonology of music, the concept of musical syntax, and the similarities between semantics and musical semantics by giving examples from the history of music (Cagin, 2011). Still, the similarities between language and music should be evaluated hypothetically in accordance with the nature of the abstract language of music. However, this effort to explain music through similarities can guide us in understanding what is artistic, musical, and original.

As with all branches of art, music is also inevitably related to the life of its producer and, therefore, to historical and social events. In this sense, it can be claimed that the movements that emerge in the music field and the styles of the composers are in parallel with the developments in human history. In this regard, understanding a musical work holistically requires analyzing its musical properties such as its melody, harmony, rhythm, and form by resorting to interdisciplinary similarities as well as investigating the style of the composer, techniques that form his/her composition language, the movements that he/she is affected by, and the social, economic, and cultural conditions that led to the emergence of these movements.

The emergence of the term "program music", which is known as music based on narration, description, and depiction, should not be considered independently of the developments in other fields of art, such as literature, poetry, and painting. The 19th century, when program music appeared, was the period in which romanticism dominated all philosophical and artistic domains. Unlike the rules and conservatism of classicism, everything can be the subject of art for romantics. The Romantic Period composer Franz Liszt (1811-1886) first introduced the term "program music". At the same time, the creator of one of the most characteristic examples of this concept, the "symphonic poem" form, is also Liszt. Liszt, who defines "program" as a prologue that is written with comprehensible language and added to an instrumental piece of music, aims to protect the listener against a wrong poetic interpretation and direct the attention of the listener to the poetic idea of the whole (Griffiths, 2010, p. 187).

In contrast to absolute music, the distinguishing aspect of program music is its method of describing objects and events. It can also be claimed that it takes its structural-fictional logic from this orientation. Rather than just echoing or imitating things that have independent realities other than music, the development of the subject it describes determines the development of program music. Hence, music is created not according to its independent principles but according to the logic of its subject. In Liszt's words: "In program music, repetition, transformation, and modulations of motives are based on the poetic idea they are related to. All musical tools should be subject to the actions of a given subject without ignoring" (Scruton, Oxford Music Online, 2020).

Nikita Koshkin and Composition Language

Seen as the pioneer of the Russian Guitar Music School, guitarist/composer Nikita Koshkin (1956-) has produced works for guitar in various forms and styles, and he introduced a new perspective to contemporary guitar music with new playing techniques he used in order to liken it to orchestral color and tones, and his original composing understanding he developed by getting inspiration from the composers of the Soviet Era.

Koshkin has taken the traditional tonal harmony as his basis in his harmony understanding, and he has been especially influenced by the musical language of Shostakovich and Prokofiev. At the same time, the composer thinks that the use of a rich and modern harmonic language by not being limited to single tonal centers but by creating tendencies towards different tonal centers will create a liberated compositional style. In Koshkin's composition technique, chromatic movement is an element that triggers development in music and provides harmonic, melodic, and rhythmic action when used as much as it is required (Kilvington, 1992).

Edgar Allan Poe and The Fall of the House of Usher

Nikita Koshkin composed his solo guitar work titled "Usher Waltz" (1984) by getting inspired by the horror and suspense short story named "The Fall of the House of Usher" written by Edgar Allan Poe, one of the pioneering authors of the 19th-century Gothic Literature Movement. The setting of this short story by Poe is a mysterious and creepy house located by a lake. The characters of the story are the owner of the house, Roderick Usher, his sister Madeline, and Roderick's childhood friend, who is also the narrator of the story. The narrator, who comes to visit Roderick upon his invitation, narrates at the beginning of the story that there is a distressful and gruesome environment that stretches from the outer appearance of the house to the interior and is uneasy about Roderick's condition, who is in a disturbed mood. The death of Madeline, who suffered from an undiagnosed disease, and a series of metaphysical events that develop cause Roderick to lose his mind and go insane. Suspense and horror start to increase towards the end of the story. The narrator throws himself out of the house when the house is about to collapse and runs away, and the story ends with his witnessing the house to collapse and turn into a pile of dust (Poe, The Fall of the House of Usher, 1839, pp. 335-349).

Conclusion

Like all branches of art, music is an activity of constructing an aesthetic structure using its own distinctive tools. The subject of aesthetics, which involves determining what forms the "beautiful," encompasses an unlimited field of inquiry, and similarly, the arrangement of sounds and tones that constitute a musical work is also a vast area of knowledge and study. Furthermore, the investigation of structural similarities between the musical language and spoken language is another subject that requires emphasis, as it pertains to the analysis and application of the musical language. The period in which the composer lived, the socio-economic-cultural conditions of that period, and the individual stance adopted in response to these circumstances emerge as factors that shape the composer's composition language. In this context, the concept of "program music", which means narrating a chosen subject through music by basing the subject of the music on a field other than music, is quite an instructional study area in terms of examining how music narrates a subject using its distinctive tools.

Through Russian composer Nikita Koshkin's "Usher Valse", which is the focus of the study, the roots of the tradition of program music in Russian and Soviet-Era composition and how the composer used this accumulation, which he inherited and adapted to the guitar, in the formation of his own compositional language were investigated. It was observed that Koshkin's composing style was shaped by the use of composition techniques of the musical giants of the 20th century, such as Shostakovich and Prokofiev, and the structural characteristics of the guitar for the narration of the subject. It is believed that this study will shed light on performers of this piece, which holds a significant place in the contemporary guitar repertoire, as well as guitar instructors, composers, and individuals engaged in more theoretical areas, such as analyzing the functions or structure of music.

GİRİŞ

Sanatların en soyutu ve biçimseli sayılan müzik, sayısız ve çeşitli ses düzenlemelerinden meydana gelir (Fischer, 2012, s.212). Aynı şekilde müzik cümlesi, müzik dili, form ve kompozisyon gibi müziği oluşturan yapı ve kavramlar, müziğin aynı zamanda bir ifade ve anlatım aracı olduğuna işaret etmektedir. Bilindiği gibi harf, kelime, cümle, sentaks ve gramer bilinen tüm dilleri oluşturan temel yapılarıdır. Müzikologlar, müziğin de sözlü dillerle benzer özellikler gösterdiğini ifade etmektedirler. Leonard Bernstein, Harvard Üniversitesinde verdiği derslerde; dilbiliminin alt alanı olan fonoloji (ses bilimi) ile müziğin fonolojisi arasındaki bağları, müzikal sentaks kavramını, semantik (anlambilimi) ile müzikal semantik arasındaki benzerlikleri müzik tarihinden örnekler vererek detaylı biçimde açıklamaktadır (Cagin, 2011). Yine de dil ve müzik dili arasındaki benzeşimler, müziğin soyut dilinin doğası gereği varsayımsal olarak değerlendirilmek durumundadır. Ancak bu yaklaşım, benzeşimler aracılığıyla müziğin açıklanma çabası; sanatsal, müzikal ve özgün olanı anlamamıza kılavuzluk edebilir.

Tüm sanat dalları gibi müzik de üreticisinin bireysel yaşantısıyla dolayısıyla tarihsel ve toplumsal olaylarla kaçınılmaz olarak ilgilidir⁴. Bu bakımdan müzik alanında ortaya çıkan akımların ve bestecilerin üsluplarının, insanlık tarihindeki gelişmelere koşut olduğu ileri sürülebilir. Bu nedenle, bir müzik eserinin bütünsel biçimde anlaşılması; eserin melodi, armoni, ritim ve form gibi müziksel özelliklerinin disiplinler arası benzeşimlere başvurularak incelenmesini gerektirdiği gibi; bestecinin üslubu, kompozisyon dilini oluşturan teknikler, hangi akımlardan etkilendiği, bu akımların ortaya çıkmasına sebep olan sosyal, ekonomik ve kültürel koşulların da araştırılmasını gerektirmektedir.

Öyküleyici, betimleyici veya tasvire dayalı müzik olarak bilinen “programlı müzik” teriminin ortaya çıkışını; sanatın edebiyat, şiir ve resim gibi diğer alanlarındaki gelişmelerden bağımsız düşünmemek gerekir. Programlı müziğin ortaya çıktığı 19. yüzyıl, romantizmin tüm düşün ve sanat alanlarına hâkim olduğu bir dönemdir: klasismin kural ve ölçülülüğüne karşı romantikler için her şey sanatın konusu olabilir. İngiliz Romantik Şairi Shelley “*The Defence of Poetry*” (Şiirin Savunması) adlı yazısında şunu ileri sürmektedir: “Romantizm, Klasismin bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabancı ormanlarına açılan bir yoldur” (Fischer, 2012, s.71). Romantizmin ortaya çıktığı 19. yüzyıl; buharlı makinelerin yaygın olarak kullanılmasıyla birlikte Sanayi Devrimi’nin ardından, fabrika sistemi ile üretimin çoğaldığı, bu sayede birikime dayalı sermaye ekonomisinin Avrupa kıtasında toplumsal yaşantıyı şekillendirdiği bir dönemdir. Bu bağlamda romantik dönem sanatçıların, seçtikleri konuları ele alış biçimlerini (üsluplarını) belirleyen temeli, toplumsal yaşamdaki iş bölümü ve uzmanlaşma sonucunda ortaya çıkan bireyin giderek yalnız, eksik ve parçalanmış ruh hali ile açıklamak mümkündür.

Programlı müzik terimini, Romantik Dönem Bestecisi Franz Liszt (1811-1886) ortaya atmıştır. Aynı zamanda bu kavramın en karakteristik örneklerinden biri olan “senfonik şiir” formunun yaratıcısı da Liszt’tir. “Program”ı, bir enstrümantal müzik parçasına ilave edilen anlaşılır bir dille yazılmış herhangi bir ön söz şeklinde tanımlayan Liszt; dinleyiciyi yanlış bir şiirsel yoruma karşı korumayı ve dinleyicinin dikkatini, bütünü şiirsel fikrine yöneltmeyi amaçlamaktadır (Griffiths, 2010, s.187).

Absolut (salt) müzikle karşıtlık oluşturan programlı müziğin ayırt edici niteliği, nesnelere ve olayları tasvir etme yönelimidir. Yapısal-kurgusal mantığını da bu yönelimden aldığı iddia edilebilir. Müziğin dışında bağımsız gerçeklikleri olan şeyleri yalnızca yankılamak veya taklit etmekten ziyade programlı müziğin gelişimini betimlediği konunun gelişimi belirler. Dolayısıyla müzik; kendi özerk ilkelerine göre değil, konusunun mantığına göre oluşturulur. Liszt’in ifadeleriyle: “Programlı müzikte motiflerin; tekrar, dönüşüm ve modülasyonları bağlı oldukları şiirsel fikre dayalıdır. Müziksel araçların tamamı, ihmal edilmeden, verili konunun eylemine tabi kılınmalıdır” (Scruton, Oxford Music Online, 2020).

“Programlı müzik” kavramı; sadece hikâyeleri değil aynı zamanda bir karakter (R. Strauss - Don Juan ve Don Quixote), bir resim (M. Mussorgski - Bir Sergiden Tablolar), manzara ya da olguyu (C. Debussy - La Mer) betimleyen müzik yapıtları için de kullanılmaktadır. Bu bakımdan programlı müzik, müziğin diğer sanat dallarıyla iç içe geçtiği bunun sonucu olarak sanatsal ifadenin yoğunlaşma eğilimi gösterdiği eserlerle karşımıza çıkmaktadır. Programlı müzik, müzikologların birçoğuna göre; liedlere, opera ve oratoryolardaki sözlere eşlik eden müzikten de ayrılmaktadır. Tüm bu müzikal formlar tarihsel bağlamda programlı müziği etkilemekle birlikte anlatıcı özelliğini kendi içinde taşıma iddiasında olan programlı müzik, eşlik müziğinden ayrılır.

Programlı Müzik Kavramının Tarihi

Programlı müziğin tarihinin incelenmesi aynı zamanda müziksel ifade, müziksel betimleme gibi programlı müziğin özünü oluşturan konuların; besteciler, eserler, enstrümanların çalım teknikleri ile olan ilişkisi gibi oldukça geniş ve derinlikli bir bilgi alanının araştırılmasını gerektirmektedir. Programlı müzik tarihinin izini sürmekle ilgili zorlukların başında önceki bölümde bahsedilen konularla ilgili belirsizlikler gelmektedir. Tüm temsili müziğin programlı müzik olup olmadığı, “taklit” in bir temsil türü olarak sayılıp sayılmayacağı, yalnızca eser adları veya belli çağrışımlar içermesi ile eserin programlı müzik olarak kabul edilip edilmeyeceği, belirsizliğini koruyan, tartışmalı konuların başında gelmektedir.

Bu temel soruların nasıl yanıtlandığına bağlı olarak kavramın açıklanış biçimi ve müzik tarihi içindeki örneklerin nitelendirilmesi de değişmektedir. Müzik tarihinde programlı müzik olarak kabul edilen eserlerin başında Antonio Vivaldi (1678-1741)’nin manzum şeklinde yazdığı kısa programlar ile başlayan “Dört Mevsim” (1718-1720) konçertoları gelir. Mevsimlerin tasvir edildiği üç bölümlü konçertolardan

⁴ Müziğin üreticisi, klasik Batı müziğinde bestecidir. Geleneksel müzikler ise çoğunlukla anonimdir, kimi zamansa halk ozanları tarafından üretilir. Bununla birlikte geleneksel müzikleri oluşturan ve bölgeden bölgeye değişiklik gösteren kuralların da tarihsel ve toplumsal dönüşümlerle etkileşim içinde olduğu görülmür.

oluşan eserde Vivaldi, eserin her bölümü için partiyon üzerine mevsimleri canlandıran mısralar kaleme almıştır: 1) La Primavera (Bahar) (a.) Bahar geldi; (b.) Şenlikli kuşlar neşeli şarkılarıyla selamlıyor onu; (c.) Çeşmeler akıyor esintinin nefesi altında yumuşak bir mırıltı ile; (d.) Gökyüzü bulutlanır ve ardından gök gürültüsü ve şimşek gelir; (e.) Sakinlik sağlandığında, kuşlar yeniden başlar şarkı söylemeye; (f.) Çiçekli çayırdaki, yaprakların ve bitkilerin hışırtısı ortasında, keçi çobanı uyur, sadık köpeği yanında; (g.) Rustik gaydanın şenlikli sesine; (h) Su perileri ve çobanlar suyun altında dans eder (i) sevgili gölgelik; (j) Baharın parlak görünümünde.

Eserin konusuyla müziksel tasvir arasındaki bağın yalınlığı ve gücü, “Dört Mevsim” eserinin günümüzde halen güncel ve taze kalmasını sağlamaktadır. Besteciliğinin yanında bir keman virtüözü olan Vivaldi eserde, kemanın ve diğer çalgıların dinamik, renk ve artikülasyon gibi ifade olanaklarının zenginleştirilerek “mevsimler” tasvirinin daha doğru yapılabilmesi için notasyon üzerine notlar yazmıştır.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) eserlerinde, en klasik ve soyut müzik formları bile programlı içeriklere yaklaşma eğilimi göstermektedir. “Pastoral Senfoni”, klasik senfoni formu içinde görsel bir anlatım fikrini içermesi nedeniyle örnek teşkil etmektedir. Eserin alt başlığı besteci tarafından “mehr Ausdruck der Empfindungen als Malerei” (Duyguların Resimden Daha Güçlü İfadesi) şeklinde belirtilmiştir (Mendl, 1928, s.172). Beethoven takipçilerinin sonradan sıklıkla kullandığı “seslerle resmetme” yönteminin en yetkin biçimde uygulandığı “Pastoral Senfoni” dışında, “3. Senfoni” (Eroica), piyano için “Pathetique” ve “Les Adieux” sonatları, keman ve piyano için “Bahar Sonatı”, bestecinin müzik dışı konuları kullanarak müzik tarihinin başyapıtlarına dönüştürdüğü programlı eserlerine örnektir (Kregor, 2015, s.63). Ayrıca, Beethoven’ın eserlerindeki ifade ve drama gücünün bu “anlatıcı” üslubuyla da ilgili olduğu iddia edilebilir. Schering (1936) Beethoven’ın programlı müziği ile ilgili kapsamlı bir araştırma sunduğu kitabında, Beethoven eserleri ve şiir ilişkisini ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır.⁵

İlk romantik besteci olarak da kabul edilen Beethoven’ın ardından gelen Hector Berlioz (1803-1869), programlı müziğin ortaya çıkmasında önemli basamaklardan biri olan “Idée fixe” fikrini eserlerinde uygulamıştır. Bu kavram, bir karakter veya duyguyu temsil eden melodinin çeşitli biçimlerde yeniden ortaya çıkmasıdır. Bu, müziğin anlatsal iddialarını pekiştiren Wagnerci Leitmotif’e doğru önemli bir adım olarak kabul edilmektedir. Leitmotif (ana motif); bir karakter, bir durum veya bir fikirle ilişkilendirilen, anlatı fikrinin gelişimini iletme için bazen bağımsız şekilde dönüşen, taklide dayanmayan, müzikte temsili sağlayan melodik yapıdır (Scruton, Oxford Music Online, 2020). Bu tematik yapı sayesinde daha sonraki besteciler, özellikle Liszt ve Richard Strauss, belirli temaları sabit bir temsili anlamla ilişkilendirmişlerdir. Leitmotif aracılığıyla müzik dili betimleyici yöne doğru gelişmiş ve Liszt’in ortaya koyduğu ideal olan programlı müzik fikri bu doğrultuda oluşmuştur.

Rus Beşleri ve Rus Müziğinde Programlı Müzik Geleneği

Rus Beşleri; Profesyonel müzisyen Mily Balakirev (1837-1910), mühendis Cesar Cui (1835-1918), kimyager Aleksandr Borodin (1833-1887), subay Modest Mussorgsky (1839-1881) ve donanma askeri Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908)’dan oluşmaktadır (Maes, 2006, s.37-38). Bestelemeyi kendi kendilerine öğrenmiş, ortaya çıkış fikirleri ve müzik anlayışlarıyla dönemin Rus müzik akademilerine karşı duruş sergilemişlerdir. Rus müzik kültüründe baskın olan Batı Avrupa müzik anlayışına karşı, Rus kültürünü savunmuşlardır⁶. Eserlerinde halk melodileri ve dini ilahilerin temalarını kullanmış, masallar üzerine programlı eserler bestelemişlerdir.

Kompozisyon anlayışlarında; geniş Rusya coğrafyasının geleneksel müziklerinde kullanılan makamsal diziler, artık ikili aralıklar, paralel majör-minör dizi geçişlerinin sıklığı, pentatonik, tam ton dizi (whole ton), eksik dizi (diminish scale), paralel üçlü-dörtlü ve beşliler, modal ve kromatik armoniler, plagal

⁵ Arnold Schering (1877-1941): Alman müzikolog. Schering, “Beethoven und die Dichtung” (Beethoven ve Şiir) başlıklı kitabında; Schiller’in “An die Freude” (Neşeye Övgü) şiiri üzerine bestelenen “9. Senfoni”, Goethe’nin “Wilhelm Meister’s Lehrjahre” (Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları) öyküsü üzerine “7.Senfoni”, Goethe’nin “Faust” romanı üzerine yaylıçalgılar quartet’i “op.132”, “op.133” ve “op.135” eserleri, Homeros’un “İlyada ve Odyssea” destanı üzerine “Waldstein” piyano sonat’ı, Schiller’in Yunan efsanesine dayanan “Hero und Leander” (Hero ile Leandros) şiiri üzerine bestelenen “Pathetique Sonatı” eserlerini konularıyla ilişkili biçimde incelemiştir. (Schering, 1936)

⁶ 19.yüzyıl ortalarından itibaren Rusya’daki sosyo-ekonomik dönüşümlerle ilgili “Sanat ve Devrim” kitabında Berger şunları yazar (s.18): “1861’de serflikin (köleliğin) kalkması, Rus sanayiinin kullanabileceği bir proleteryanın ortaya çıkmasını sağladı. Fakat toprak ağalarının ve mutlakiyetçi devletin çıkarları, sermayenin gücünü hala ciddi olarak kısıtlamaktaydı: Kırsal iktisadi şartlar iç pazarın gelişmesini engelliyor, büyük sanayi kuruluşları ya demiryolları ya da ordu için yapılan devlet siparişlerine güveniyorlardı. Bütün bunlara rağmen yeni ve varlıklı bir sanayiciler sınıfı ortaya çıkmaya başlamıştı ve bu sınıfa bağlı birkaç varlıklı kişi de, Rus sanatının ilk bağımsız koruyucularıydı. Savva Mamontov adında bir milyoner, 1870’ler ve 1880’lerde hem gezginleri (akademiden atılan ressam topluluğu) hem de başka sanatçıları himayesi altına almıştı. Bu demiryolları milyoneri taşradaki özel malikânesinde bir sanatçıları ‘koloni’si kurmuş, eski Rus sanatıyla ilgili araştırmaları desteklemiş ve Çar’dan aldığı izinle Moskova’da özel bir opera açmıştır.”

kadansın sık kullanımı, orkestrasyonda dinamik ve renk paletlerinin zenginliği, modülasyonların sıklığı, uyguladıkları yöntemlerdendir.

Rus Beşleri'nin eserlerinin önemli bir kısmı programlıdır: Bunların başında Mussorgsky'nin "Bir Sergiden Tablolar" eseri gelmektedir. Eser, Mussorgsky'nin arkadaşı mimar, ressam ve tasarımcı Victor Hartmann'ın (1834-1873) anısına bestelenmiştir (Karaçay, 2022, s.55). St. Petersburg'da Hartmann'ın ölümünden birkaç ay sonra ressamın 400'den fazla illüstrasyonundan oluşan bir hatıra sergisi düzenlenmiş; sergiye katılan Mussorgsky söz konusu eserini bu resimleri temsil edecek şekilde kurgulamıştır. Rus Beşlerinin bir başka önemli figürü Rimsky Korsakof'un en bilinen eserlerinden senfonik süit formunda bestelediği "Şehrazat" (1888), "Binbir Gece Masallar"ndan alınan hikâyelerin müzikal bir tasviridir. Rus Beşleri'nin bir diğer önemli ismi ve dönemin önemli bir kimyageri de olan Borodin ise, 1880 yılında bestelediği senfonik şiir formundaki "Orta Asya Steplerinde" eserinin partiyonu üzerine şunları yazmıştır: *"Orta Asya'nın tekdüze steplerinin sessizliğinde pek de bilinmeyen, huzurlu bir Rus melodisinin sesleri gelmektedir. Uzaktan yaklaşan atların, develerin ayak sesleri ile beraber bir oryantal melodinin tuhaf ve melankolik notalarını duyarız. Çöl ummanında Rus askerlerinin güvenliğinde, bir kervan kendi güzergahında yavaş ve uzanıp gider: yavaş yavaş gözden kaybolur. Kervan uzaklaştıkça azalan ve nihayet kesilen Rus ve Asya melodilerinin notaları ortak bir armonide buluşur"* (Dianin, 1980, s.113).

20. yüzyıla gelindiğinde Rus müziğinin ve modern müzik kültürünün başat isimlerinden Igor Stravinsky (1882-1971), Sergei Prokofiev (1891-1953) ve Dmitri Shostakovich (1906-1975), 20.yüzyıl müziğini şekillendiren en önemli isimlerden olmuşlardır.

Rimsky-Korsakof'un öğrencisi Rus asıllı besteci Stravinsky, Ekim Devrimi'nden sonra hayatını sırasıyla Fransa ve Amerika'da geçirmiştir. Kendinden sonraki bestecileri en çok etkileyen eserlerinden başlıcası "Bahar Ayini" balesidir. Stravinsky'nin eserlerinde; polytone tekniği, disonans akor yapıları, ritmik yapıların ve vurgu noktalarının çeşitliliği, orkestral renklerin zenginliği öne çıkar. Absolut müzik (salt müzik) akımının önemli sözcülerinden olan Stravinsky konuyla ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir: *"Müzikten duyguları ifade etmesini, dramatik durumları aktarmasını, hatta doğayı taklit etmesini beklediğimizde aslında ondan olanaksız bir şey talep etmiş olmuyor muyuz? Ayrıca, sanki müziği betimleyiciliğe mahkûm etmek yetmezmiş gibi, 'aydınlanma yoluyla ilerleme' denen şeyi borçlu olduğumuz yüzyıl, anısal bir saçmalık daha icat etti. Bu saçmalık, her aksesuara, her duyguya ve lirik dramın her karakterine Leitmotiv denen bir tür vestiyer numarası vermekten ibarettir"* (Stravinsky, s.57)

Bu çalışmanın kapsamı dahilinde şunu söylemek gerekir ki; Stravinsky'nin öne sürdüğü fikirlerin kökeni, müziğin işlevi ve ne ifade ettiği konularındaki tartışmalar, antik Yunan düşünürlerine kadar uzanmaktadır (Aristoteles, 1975, s. 233-246). Stravinsky; müziğe dair söylemlerinde betimsel müzik yaklaşımını reddetse de, alt başlığı "Pagan Rusya'dan Resimler" olan "Le Sacre du printemps" (Bahar Ayini), başlığı bir Rus hikâyesine dayanan "Histoire du Soldat" (Bir Askerin Hikâyesi) eserlerinin, ifadelerden veya hikâyelerinden bağımsız salt müzikal eserler olarak değerlendirilmesi fikri çelişkili gözükmektedir.

Prokofiev'in bestecilik dili geleneksel ile modern tekniklerin sentezinden oluşur: Diatonik ve kromatik, tonal ve atonal sistemlerin birlikte kullanımları, modal değişkenlik, polychordlar (farklı tonal sistemlerden meydana gelen akor yapıları), Rus müzik geleneğinde var olan paralel üçlü-dörtlü-beşli aralık yapıları örnek olarak gösterilebilir. Bazı müzikologlar ve müzik teorisyenleri, Prokofiev'in tonal yapı üzerinde bilinçli olarak "hatalı notalar" kullandığını ve eserlerin ana yapısını bu şekilde oluşturduğunu öne sürmektedir. (Bass, 1988, s.199). Neotonal olarak adlandırılan bu yaklaşımın dışında, bestecinin literatüre kazandırdığı bir yenilik de Prokofiev dominantı (*prokof'evski dominant*) kavramıdır. Melodik ve armonik gerilimin etkisini değiştiren akor diziliminde, dizinin 5. derecesinden kurulan dominant veya dominant yedili akoru yerine, tonik akorun yarım ses altındaki sestten başlayan akor yapısını sıklıkla kullanmıştır. Bu durumda örneğin: do majör dizisinde dominant akoru sol-si-re yerine, dominant etkisi gösteren si-re diyez-fa diyez akoru kullanılmaktadır. Minör tonlarda ise dominant yerine geçen akor minör akorudur; örneğin la minör tonunda sol diyez minör triadı (sol diyez-si-re diyez) la minörün dominant akoru yerine kullanılmaktadır (Harley, 2014, s.2).

Shostakovich'in besteciliği ise genellikle tonal sistemi içermekle birlikte yoğun kromatizm, müzikal dilinin temelini oluşturur. Besteci; özellikle son dönemlerinde 12 ton müziği, atonalite, serial müzik gibi yöntemleri de denemiştir. Shostakovich'in eserlerinin önemli bir kısmı programlıdır: Soyut bir form olarak kabul edilen senfoni formundaki eserlerin ise bazıları programlıdır: 2. Dünya Savaşı sırasında, art arda bestelediği 7, 8 ve 9. senfonileri savaş konulu üçlemesidir ve Alman işgali ve sonrasında yaşananların tasviri niteliğindedir. 1905 Devrimi- "11. Senfoni", Rus şair Yevgeni Yevtushenko'nun beş şiiri üzerine "13. Senfoni" örnek gösterilebilir. Soprano, bas, yaylı çalgılar ve perküsyon için bestelediği, 11 bölümden

oluşan “14. Senfoni” sini ise yine Lorca, Appolinaire ve Rilke’nin şiirleri üzerine bestelemiştir (Shostakovich, 1969, s.2).

Birçok müzikoloğun hemfikir olduğu görüşlerden biri de Shostakovich’in müziğinin ana temasının “ironi” oluşudur (Sheinberg, 1998, s.324). Sanatçıların; yaşadıkları dönemdeki siyasi ve toplumsal olaylara karşı duruşlarının, sanatsal üretimlerine etkileri karmaşık olmakla birlikte bazı ipuçları fikir verebilmektedir. Hayatının tamamını Sovyetler Birliği’nde geçiren Shostakovich ile Ekim Devriminden sonra yurt dışına kaçan ancak 20 yılın ardından 1936’da tekrar ülkesine dönen Prokofiev’in bestecilik dillerini etkileyen önemli bir olgu da Sovyetler Birliği’nde toplumsal gerçekçilik⁷ akımının yüceltilmesi ve bunun kontrol-yargı organı Sanat Komiserliği Kurumunun yarattığı boğucu kültürel iklimidir. Toplumsal ve sanatsal alanlardaki faaliyetlerin yalnızca mevcut iktidarın görüşlerine sağladığı katkı ölçüsünde hayatta kaldığı, müzik alanında ise; deneysel çalışmaların sözgelimi atonalite, 12 ton tekniği veya caz etkileşimleri gibi yaklaşımların burjuva kültürünü-değerlerini temsil ettiği gerekçesiyle kabul görmediği, kimi zaman şiddetle reddedilip yargılandığı bir dönemdir. Öte yandan, Ekim Devrimi’yle birlikte Fransa’ya kaçan oradan da Amerika’ya yerleşerek hayatını bu ülkede tamamlayan Stravinsky’nin müziğin betimleyici olanına karşı tutumu, bireysel yaşantı ile sanatsal üretim arasındaki ilişkiye en soyut sanat olarak kabul edilen müzik bağlamında bir örnek teşkil etmektedir.

Nikita Koshkin ve Bestecilik Dili

Gitar; fiziksel yapısı ve çalım teknikleri sayesinde müzik üretimine geniş imkânlar sağlayabilen ancak bazı açılardan sınırları oldukça kısıtlı bir çalgıdır. 6 telli yapısı ve bu tellerin eserin tonalitesine göre üçlü aralığa kadar değiştirilebilmesi, çok sesli (polifonik) seslendirme olanaklarının zenginliği başlıca özelliklerindedir. Çalım teknikleri bakımından, yatay bir şekilde klavye boyunca uzanan telin hangi noktadan çekildiği, telin çekilme açısı veya elin pozisyonu, tellerin çekildiği noktada parmağın et ve tırnak kısımlarının farklı oranlarda kullanımı, parmağın teli çekerken hangi eklemlerin kullanıldığı, ayrıca sol el parmaklarının tellere uyguladığı kuvvetin de farklı şekillerde kullanılabilmesi gibi birçok parametre ortaya çıkarılan sesin tını, renk, yoğunluk, süre ve dinamik özelliklerini çeşitlendirmektedir. Ancak, ses gürlüğünün (volume) yaylı veya nefesli çalgılara kıyasla zayıflığı; çoksesli veya kontrpuantal seslendirmelerin gitar klavyesinin yatay ve dikey eksenlerinde belirli zorluklar ve sınırlar barındırması, gitarın hem karakteristik zenginliğini hem de zorluğunu oluşturan niteliklerdir. Bu bakımdan müzik tarihinde Rönesans döneminden bu yana gitar bestecileri çoğunlukla gitarın aynı zamanda icracılarıdır. Bunun istisnası olan J. Rodrigo (1901-1999), M. C. Tedesco (1895-1968), M. M. Ponce (1882-1948), A. Tansman (1897-1986) gibi gitar repertuarına çok önemli katkılarda bulunmuş gitar çalmayan besteciler de bulunmaktadır. Ancak bu besteciler çoğu zaman bir gitar icracısı ile birlikte, icracının gitarın çalım teknikleri açısından uygun gördüğü düzeltmelerle, besteleme sürecini gerçekleştirmişlerdir.

Gitarın söz konusu sınırlılıkları, senfonik orkestra enstrümanları içinde yer almaması ve “folklorik” bir çalgı olarak kabulü nedeniyle 1930’lara kadar gitar bestelerinin neredeyse tamamı gitarist besteciler tarafından üretilmiştir. Ünlü gitar virtüözü Andres Segovia (1893-1987)’nın, döneminin önemli bestecileri ile dostluklar kurup gitar için eserler yazmaya ikna etmesinin sonucunda, akademi çevreleri tarafından kabul görmeyen gitar kısmen tanınmıştır. Bu süreçte, gelişen ses teknolojilerinin payı da olmuş, gitar konçertoları veya gitarlı oda müziklerinde kullanılan mikrofon ve amfilerle gitarın ses gürlüğü sorunu büyük ölçüde giderilmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında, başta batı Avrupa’da ardından diğer ülkelerin müzik akademilerinde gitar bölümleri açılmış, bu durum çağdaş gitar müziği besteleyen gitarist/bestecilerin sayısının artmasına katkıda bulunmuştur. Gitarın yapısal özelliklerinin, çalım tekniklerinden doğan ses üretim, çok seslendirme ve ifade imkanlarının bu besteciler tarafından biliniyor olması farklı niteliklerde eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Çağdaş Rus gitar müziği ekolünün öncüsü olarak görülen gitarist/besteci Nikita Koshkin (1956-) gitar için çok çeşitli biçim ve türlerde eserler üretmiş olup, orkestral renk ve tınlarına benzetmek için kullandığı yeni çalım teknikleri, ayrıca Sovyet dönemi bestecilerinden esinlenerek geliştirdiği kendine özgü bestecilik anlayışı ile çağdaş gitar müziğine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Koshkin 2018 yılında verdiği bir röportajda gençlik yıllarında gitar besteciliğine nasıl ilgi duymaya başladığını şu sözlerle ifade etmiştir: “Besteciliğe başladığım zaman aynı zamanda gitar da çalıyordum. O dönem Sovyet rejimi vardı ve bize ülkenin durumu, kültürel problemleri ve ülke çıkarları üzerine düşünmemiz gerektiği söylenirdi. Shostakovich ve Prokofiev gibi Sovyet dönemi bestecileri elbette ilgi alanımızdı. Bu bestecilerin müzikleri

⁷ Berger çalışmasında (Berger, 2007, s.40-46), Sovyetlerdeki toplumsal gerçekçilik adı altındaki görüşün, “gerçekçilik” ile bir ilgisinin olmadığını, ideolojik ve dogmatik bir bakış açısı ile ancak gerçekliğin çarpıtılmış bir kısmının ortaya konabileceğini ifade eder.

hayranlık uyandırıcıydı ancak buradaki tek eksik gitar müziği idi. Gitar çok önemsenmeyen bir eşlik çalgısı pozisyonundaydı. Ben bu eksikliği kapatmak için bir şeyler yapmam gerektiğini düşündüm ve yaratıcılığımı Sovyet müziğinin zayıf halkası olan gitar müziğinin gelişimine adamaya karar verdim. Sovyet müziğinde çok önemli bir husus müziğin içine anlam katılmasıdır. Bir gün benden daha yaşlı bir besteciye eserlerimin notalarını gösterdim ve görüşlerini aldım. Bana, 'önemli olan müzikle ne anlatmak istediğindir' demişti. Eğer beste yapmak istiyorsan sadece bir şeyler söylenecek ise yapmak gerektiğini ifade etti. Günümüzde birçok gitar bestecisi var ancak yeni olan hiçbir şey söylemiyorlar; bu sebeple bir değişiklik de olmuyor. Shostakovich'in 15. Senfonisinin ilk seslendirilişini dinleme imkanım olmuştu. Çok gençtim ve müzikten öyle etkilenmişim ki 'Bu müziği bilmeden nasıl yaşıyordum' diye düşündüm ve hayatımın böylece daha anlamlı ve zengin olabileceğini hissettim. Bu sayede insanların anlayabileceği ve hatırlayabilecekleri bir şeyler bestelemek gerektiğini kavradım" (Video DotGuitar, 2018).

Koshkin, müzik eğitimi sürecinde, gitar eğitiminin yanısıra orkestra besteciliği dersi veren bir kompozisyon hocası ile çalışmış, gitar bestecilerinden çok D.Shostakovich, S.Prokofiev, S. Rachmaninov, C.Deussy, M.Ravel, R.Wagner, R.Strauss ve I.Stravinsky gibi bestecilerin orkestra eserlerine ilgi duymuştur. Koshkin'in gitar için bestelediği eserlerde, dinamik yelpazesinin geniş kullanımı, farklı renk ve tınısal efektlerin uygulanması gibi yöntemler ile gitarı orkestra müziğinin renk ve tınlarına yaklaştırma eğilimi görülür. 12 ton müziği ve serial müzik gibi 20. yüzyıl bestecilik akımları Batı kültürünü temsil ettiği için Sovyetler döneminde akademik müzik çevrelerinde kabul görmemiştir. Koshkin, kompozisyon hocası Egorov'un bu stilleri bir şekilde öğrendiğini ve kendisine aktardığını belirtmiştir. Ayrıca Koshkin, bu izolasyonun Shostakovich ve Prokofiev gibi Rus bestecilerin kendilerine özgü bir çağdaş müzik üslubu geliştirmelerini tetiklediğini düşünmektedir (Budds, 2005, s.25).

Koshkin 1970'li yıllardan günümüze kadar uzanan süreçte, çoğunluğu solo gitar müziği olmak üzere birçok eser bestelemiştir. Bestecinin erken dönem eserlerinde izlenimcilik etkisi görülürken ilerleyen dönemlerde edebiyata olan ilgisini de ortaya koyduğu programlı müzik türündeki eserleri bulunmaktadır.

Koshkin'in armoni anlayışı geleneksel tonal armoniyi temel alıp, özellikle Shostakovich ve Prokofiev'in müzikal dilinden etkilenmiştir. Bununla beraber besteci tek bir tonal merkez içerisinde sınırlı kalmayıp farklı ton merkezlerine yönelmeler oluşturarak zengin ve modern bir armonik dilin kullanılmasının daha özgür bir kompozisyon stili oluşturacağını düşünmektedir. Koshkin'in kompozisyon tekniğinde, kromatik hareket müzikte gelişimi tetikleyen bir unsur olup, gerektiği kadar kullanıldığında armonik, melodik ve ritmik hareketliliği sağlamaktadır (Kilvington, 1992). Dolayısıyla Koshkin'in Shostakovich'in müziğinde yoğun olarak görülen kromatizmden esinlendiği düşünülebilir. Ayrıca Koshkin, Prokofiev'in tonal merkeze bağlı kalarak birçok farklı tonalitelere yönelimlerin uygulandığı armonik yaklaşımı kendi eserlerinde de kullanmıştır.

Koshkin'in çoğu eserinde melodik yapılar sade ve belirgin olup sıklıkla kromatizm, dörtlü armoni, modal armoni ve dizons aralıkları içeren kontrpuantal yapılar ile zengin ve dinamik bir çokseslilik oluşturmuştur. Koshkin, tonal merkeze bağlı kalmanın müziğinde önemli bir prensip olduğunu belirtmiş olsa da, çoğu eserinde geleneksel tonal armonideki tansiyon ve çözülüm ilişkisini oluşturan fonksiyon yapıları (V-I / I-IV-V vb.) yerine daha serbest ve modal yapılara dayanan bir armonik zemin bulunmaktadır.

Koshkin'in ilk bestelerinden olan "Rain" (1974) bestecinin hem izlenimci etkiler taşıyan hem de sıklıkla başvurduğu programlı müzik eserlerindedir. Eserde bir yağmurun başlangıcı ve fırtınaya dönüşmesi çeşitli efektler kullanılarak tasvir edilmiştir. Bestecinin "The Fall of Birds" (1978) ve "Prince's Toys" (1980) adlı iki erken dönem eseri Çek gitarist Vladimir Mikulka tarafından ilk kez seslendirilmiş, bu sayede besteci Batı dünyası tarafından da tanınmaya başlanmıştır. "The Fall of Birds", Koshkin'in Mikulka'ya ithaf ettiği kısa bir parçaya sonradan ikinci bölümün konusunu oluşturan, rüyasında kıyamet alameti olarak kuşların gökyüzünden yere düşüşünü görmesi ve ilk yazdığı kısa esere eklemesiyle oluşturduğu iki bölümlü programlı müzik eseridir. Koshkin bu eseri gitarda geleneksel olarak kullanılan tek partili sistem yerine iki partili sistem yazarak bestelemiş, pizzicato, flajole ve normal çalım gibi farklı ses üretim tekniklerinin eşzamanlı icra edilmesini içeren üç partili zengin kontrpuan yapısıyla geniş bir orkestral tını elde etmiştir.

Koshkin'in programlı müzik stilineki eserlerine bir başka örnek "Prince's Toy's" (prens oyuncakları) adlı altı bölümlü uzun soluklu eseridir. Bestecinin kendi tasarladığı ve masalsi bir kurguya sahip olan hikâyeye, yaramaz bir prensin ait oyuncak askerlerin canlanarak alaycı bir şekilde prensin karşılık vermelerini konu almaktadır. Koshkin'in eserde çok sık bir şekilde efekt ve perküsyif çalım teknikleriyle normal tınıyı harmanladığı ikili partiyon yapılarına yer verdiği görülmektedir. Süit yapısındaki eserde, hikâyeye yer alan karakterler leit-motif niteliği taşıyan özel efektlerle betimlenmiştir (Budds, 2005, s.48).

Piece with Clocks (1980) Koshkin'in en renkli ve yenilikçi çalım tekniklerine başvurduğu, programlı müzik anlayışının en yoğun hissedildiği eserlerindedir. Sarkaçlı mekanik saatlerin çıkardığı seslerin efektler ve yeni çalım teknikleri kullanılarak taklit edildiği eserin konusu "Prince's Toy's"da olduğu gibi yine bir masaldır. Eserin konusu olan Rus masalına göre, gece yarısı ile saat üç arasında karanlık güçlerin ortaya çıktığı bir zaman aralığında geçen mistik olaylar tasvir edilmiştir (Budds, 2005, s.76). Rondo formuna benzerlik taşıyan dairesel bir döngüye sahip olan eser altı bölümden oluşmaktadır. Kurguda yer alan saatlerin çıkardığı tik-tok sesleri ve saat çanı sesleri eserin ilk ve son bölmelerinde yer alıp leit-motif gibi sembolleştirilmiştir. Besteci eserde kullanılan efektlerin nasıl icra edileceğini grafik notalar ve şekillerle belirtmiştir. Eserin icrasında taklit edilmesi istenilen sesleri oluşturmak için kibrit çöpü ile telleri sıkıştırmak veya sünger kullanarak telleri susturmak gibi oldukça yenilikçi ve deneysel yöntemler kullanılmıştır.

Edgar Allen Poe ve Usher Evi'nin Çöküşü Öyküsü

Nikita Koshkin'in Usher-Vals (1984) adlı solo gitar eseri 19.yüzyıl Gotik Edebiyat akımının önde gelen yazarlarından Edgar Allen Poe'nin (1809-1849) "Usher Evi'nin Çöküşü" adlı korku-gerilim temalı kısa öyküsünden esinlenilerek bestelenmiştir. Poe'nin bu kısa öyküsü göl kenarında yer alan gizemli ve ürkütücü bir evde geçmektedir. Öykünün karakterleri evin sahibi Roderick Usher, kızkardeşi Madeline ve Roderick'in çocukluk arkadaşı olup ayı zamanda öykünün anlatıcısıdır. Roderick'in daveti üzerine onu ziyarete gelen anlatıcı, hikâyenin başında evin dış görünüşünden içerisine uzanan sıkıntılı ve kasvetli bir ortam olduğunu belirtip, bozuk bir ruh halinde olan Roderick'in bu durumundan tedirgin olmuştur. Teşhis edilemeyen bir hastalıktan muzdarip olan Madeline'nin ölümü ve gelişen bir dizi metafiziksel olaylar Roderick'in aklını tamamen kaybedip cinnet getirmesine sebep olur. Gerilim ve korku öykünün sonuna doğru artmaya başlar. Anlatıcı ev yıkılmak üzereyken kendini dışarı atarak kaçır ve evin bir toz yığınına dönüşerek çökmesine şahitlik ederken hikâye sona erer (Poe, Usher Evinin Çöküşü, 1839, s.335-349).

Usher Valse'nin Öyküyle İlişkilendirilerek Yapılmış Analizi

Koshkin'in programlı müzik türündeki eserlerinden biri olarak nitelendirebileceğimiz Usher-Vals bestecinin en çok seslendirilen eserlerinden biridir. Bunun yanında vals formu bestecinin sıklıkla tercih ettiği bir form olup bir röportajında bu konudaki görüşünü şu sözlerle ifade etmiştir: "Aslında ilk başta ben de şaşırılmışım! Ne kadar çok kullandığımı fark etmemişim. Vals çok çekici, sadece dans etmek için değil. Geleneksel bir Rus valsinde, basit bir dans müziğinden daha derin bir şey sunmak gelenekseldir. Tchaikovsky ve Rachmaninov örnek olarak verilebilir. Konser valsleri geleneklerimiz vardır; bu ritimle büyük bir ifade olanağı vardır. 3/4, hareket halinde kare olan 4/4'ten çok daha yumuşak ve pürüzsüzdür; güçlü ve katıdır, 3/4 daha az keskin ve sabittir, daha hassastır. Ama dürüst olmak gerekirse, melodi ve armoni ile birlikte doğal olarak ortaya çıkmıştır" (Budds, 2005, S.32).

Usher Vals bestecinin daha önce bestelemiş olduğu masal ve efsanelere dayanan ya da konusunu kendi kurguladığı diğer programlı müzik besteleriyle kıyaslandığında bir edebiyat eseri konusunun doğrudan işlenmesi yönüyle farklılık göstermektedir. Eserin çoğu kısmında yer alan müzik cümleleri ritmik ve motif yapıları açısından geleneksel Viyana Valsini çağrıştırmakla beraber kullanılan armonik dil, (alterasyonlu akor yapıları-dizonans sesler, ton dışı ses kullanımı) ve eserin geleneksel Vals temposundan daha hızlı olması öykünün gerilimli yapısını ortaya çıkarmaktadır.

Koshkin, öykünün bir pasajında Roderick'in Weber'in bir Vals teması üzerine gitarla doğaçlamasının kendisini Tchaikovsky, Rachmaninoff ve Shostakovich geleneğinde Vals bestelemeye tetiklediğini ifade etmiştir (Koshkin, The Princes Toy's, 1998 CD Album).

Üç ana bölümden oluşan eser bestecinin daha önce bestelediği programlı müzik eserlerine göre oldukça sade bir yazım diline sahip olup, hikayenin akışıyla paralel olarak gerilimin tırmanışı müzik cümlelerinde daha agresif ve tansiyonlu motiflerle ifade edilmiştir. A-B-C olmak üzere üç bölüme ayrılan eser, öykünün geçtiği mekânın gizemli ve kasvetli havasını yansıtan ağır tempoda (Lento) kısa bir giriş cümlesi ile başlar. Burada duyurulan alterasyonlu dominant 7 akorunun sesleri (E7#9) altı notalık bir motif olarak duyurulur. Eser boyunca sıkça gelişime uğrayarak duyurulan bu motif, aynı zamanda leit-motif niteliği taşımaktadır (*Şekil 1*, Usher Vals giriş cümlesi).

Şekil 1, Usher Vals giriş cümlesi

dedicated to Vladislav Blaha

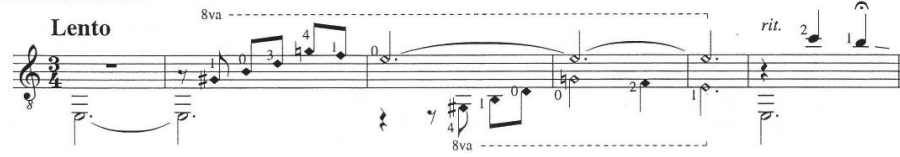
USHER - VALSE

für Gitarre solo (1984)

(Nach der Erzählung von Edgar A. Poe
"The Fall of The House of Usher")

Herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen
von Alexander Tchekhov

Nikita Koshkin (* 1956)



Girişin ardından la minör tonalitesinde (1-26. ölçülerde) ilk tema duyurulur. Vals dansı karakteristiğinde olduğu gibi 1.vuruşlarda vurgulanan melodi, tonik-dominat dereceleri arasında sürekli geçiş içerisinde yer almış, eşlik partisinde yer alan bas notaları ve eşlik materyalleri sıklıkla altere edilmiş akor seslerinden oluşmuştur (Şekil 2, A bölümü Vals teması 1-12. ölçüler).

Şekil 2, A bölümü Vals teması 1-12. ölçüler



27-41. ölçüler arasında ilgili majör tonu olan Do majör tonalitesine bir yönelme gerçekleşir. Burada besteci soprano partisinde üç vuruşluk uzun seslerden oluşan sade bir melodik hattı do majör ve fa minör akorlarının değişkenliğini ilk temada olduğu gibi vals dansı akışkanlığı içerisinde duyurur (Şekil 3, A bölümü 27-33. ölçüler).

Şekil 3, A bölümü 27-33. ölçüler



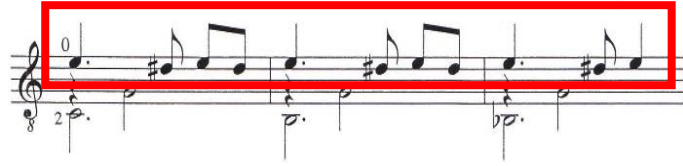
42-49. ölçülerde la minör tonalitesine dönüşü hazırlayan kısa bir köprü yer almaktadır. 50-66. ölçülerde soprano partisinde ısrarlı bir şekilde tekrar eden üç vuruşluk do sesi ve arkasından inici ve çıkıcı seslerin aynı anda yer aldığı üçleme motifler duyurulur. A bölümünün son sekiz ölçüsünde (66-74. ölçüler) en başta duyurulan tema, bu kromatik bas inişi eşliğinde armonik değişimlere uğrayarak son kez duyurulur ve eserin gelişim kısmı olan B bölümüne geçilir (Şekil 4, A bölümü temanın gelişerek tekrar duyurulması).

Şekil 4, A bölümü temanın gelişerek tekrar duyurulması



Eserin B bölümünün ilk kısmı (76-102. ölçüler) A bölümünden farklı olarak fonksiyonel açıdan bağımsız akor yapılarından oluşan arpej motifleriyle başlar. Burada sadece motifler ritmik açıdan sekvensel bir sıralama içerisinde yer almaktadır. 101. ölçüde leit-motifin duyurulması ile B bölümünün gelişim kısmı başlar (Şekil 6, B bölümü 102-113. ölçüler) 102-113. ölçülerde A bölümünde 13-15. ölçülerde yer alan motiflerin gelişerek duyurulduğu görülmektedir (Şekil 5, A bölümü 13-15. ölçüler).

Şekil 5, A bölümü 13-17. ölçüler

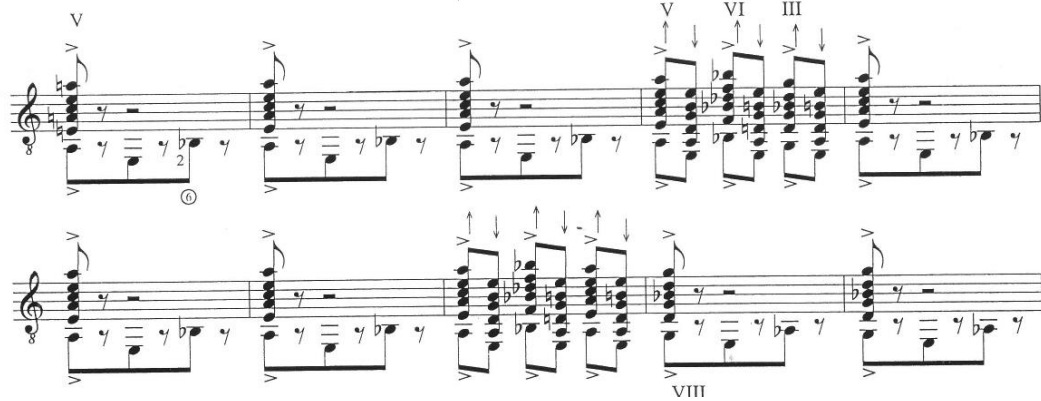


Şekil 6, B bölümü 102-113. ölçüler



Öyküde Roderick Usher'in aklını kaybedip sinir krizi geçirmeye başladığı kısmın tasvir edildiği B bölümünün son kısmında ilk Vals teması önce re minör tonalitesinde ve hemen arkasından la minör tonalitesinde kısa bir tekrar ile duyurulur. Arkasından eserin kalan kısmında çoğu kez karşımıza çıkacak olan bir başka leit-motif (la-mi-si-bemol seslerinden oluşan ostinato bas figürleri) boş tel notaları ve birbirleriyle fonksiyonel bağı olmayan minör akorların içerisine yerleştirilerek duyurulur. (Şekil 7, B bölümü 155-165. ölçüler ostinato bas figürleri)

Şekil 7, B bölümü 155-165. ölçüler ostinato bas figürleri



Eserin son kısmı olan C bölümü yeni bir Vals teması ile başlar. Burada yer alan motifler birbirini tekrar eden uzun atlamalı aralıklardan oluşur ve her seferinde gelişime uğrayarak üç kez tekrar edilir. (Şekil 8, 184-190. ölçüler) Koshkin burada yer alan müzikal fikirlerin öyküyle ilişkilendirmesini şu ifadelerde açıklamıştır: “Bu melodi benim için bir çeşit kilitli bir ruh, kafeste serbest bırakılmış kilitli bir kuş gibi. Yani bir duvardan diğerine atlıyor ama dışarı çıkamıyor. Bu metaforuda Re diyez'den Mi bemole bu oktav atlamasıyla anlattım” (Budds, 2005, s.120).

Şekil 8, 184-190. ölçüler

The musical score for Şekil 8, measures 184-190, is written in 3/8 time. It features a melodic line with various ornaments and a bass line. The tempo is marked 'a tempo'. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'rit.' (ritardando) marking.

Öyküde Roderick karakterinin aklını tamamen yitirmeye başlaması ve kontrolden çıkmaya başlamasının temsil edildiği yeni bir tema duyurulur. Burada melodi soprano partisinde olup, bas eşliğinde ikinci leit-motif yer almaktadır. Tek sesli melodik hat, üç sesli akor yapılarının bas sesler ile poli-ritmik bir yapıda sunulmasıyla gelişir (Şekil 9, 220-241. ölçüler).

Şekil 9, 220-241. ölçüler

The musical score for Şekil 9, measures 220-241, is written in 3/8 time. It features a melodic line with various ornaments and a bass line. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and Roman numerals (V, III, IV, III).

Bu poliritmik pasajların sonunda yer alan kısımda gitarda tellerin sert bir şekilde çekilerek patlama efektinin oluşmasını sağlayan Bartok pizzicatosu tekniği kullanılmıştır. Burada öyküdeki gerilimin en üst seviyeye gelişi ve yaşanan sinir krizi tasvir edilmiştir (Şekil 10, 259-274. ölçüler). Koshkin, bölümün genel kargaşasının eserin programına çok iyi uyum sağladığını belirtip, “Gelişme gittikçe daha dramatik bir hal alıyor ve Usher'ın tamamen delirdiği ve Bartok pizzicato'suyla telleri parçaladığı an geliyor” (Budds, 2005, s.122).

Şekil 10, 259-274. ölçüler

9

Eserde tansiyonun en üst noktası olan Bartok pizzicatolu notaların hemen ardından eserin ana temasında yer alan motif önce armonik sesler kullanılarak daha sonradan ritmik ve armonik çeşitleme aracılığıyla son kez sunulur (Şekil 11, 269-285. ölçüler).

Şekil 11, 269-285. ölçüler

Eserin coda bölümünde (Meno Mosso) kaos ve yıkım sonrası anlatıcının bulunduğu karanlık atmosferden kaçışı tasvir edilmiştir. Burada bas eşliğinde ostinato la sesi ve soprano partisinde poliritmik yapıda majör-minör üçlü aralığın değişerek vurgulandığı bir melodi duyurulur (Şekil 12, 308-319. ölçüler).

Şekil 12, 308-319. ölçüler

Eserin son ölçülerinde besteci öykünün sonunda Usher evinin yerle bir oluşunu ve anlatıcının ürkütücü manzaraya bakarak uzaklaşmasını ikinci leit-motifi (la-mi-si bemol) kullanarak betimlemiştir (Şekil 13, 331-352. ölçüler).

Şekil 13, 331-352. ölçüler

SONUÇ

Müzik, sanatın tüm dalları gibi kendine özgü araçlarla estetik bir yapının kurulma faaliyetidir. Estetiğin konusu, “güzel” i oluşturan şeyin ne olduğu sınırsız bir araştırma alanı içermekle birlikte müzik eserini oluşturan ses ve seslerin düzenlenişi konuları da geniş kapsamlı bilgi ve çalışma sahasıdır. Ayrıca, müzik dilinin konuşulan dille yapısal benzerliklerinin incelenmesi; müzik dilinin çözümlenmesi ve uygulanmasına yönelik, üzerinde durulması gereken bir diğer konudur. Bestecinin hangi dönemde yaşadığı, dönemin toplumsal-ekonomik-kültürel koşulları ve bu durum karşısında takındığı bireysel tutum, bestecilik dilini şekillendiren etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, müzik eserinin konusunun müzik dışı bir konuya dayandırılarak, seçilen konunun müzik ile anlatılması demek olan “programlı müzik” kavramı, müziğin bir konuyu kendine özgü araçlarıyla nasıl anlattığının incelenmesi bakımından oldukça öğretici bir çalışma alanıdır.

Çalışmanın odağını oluşturan Rus besteci Nikita Koshkin’in “Usher Valse” adlı eseri üzerinden, Rus ve Sovyetler Birliği dönemi besteciliğinde programlı müzik geleneğinin kökleri, bestecinin devraldığı ve gitara uyarladığı bu birikimi kendi bestecilik dilinin oluşmasında nasıl kullandığı araştırılmıştır. Koshkin’in bestecilik üslubunun; başta Shostakovich ve Prokofiev gibi 20. yüzyılın müzik devlerinin kompozisyon tekniklerinin ve gitarın karakteristik yapısal özelliklerinin konunun anlatımına yönelik kullanımı ile biçimlendiği gözlenmiştir. Bu çalışmanın; çağdaş gitar repertuarında önemli bir yer tutan bu eseri seslendiren icracılara ve gitar öğretmenlerine, bestecilere ve müziğin işlevleri veya yapısının çözümlenmesi gibi daha teorik alanlarda faaliyet gösterenlere ışık tutacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. Politika (1975). Çeviri: Mete Tuncay, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bass, R., (1998). Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement, Source: Music Analysis, Vol. 7, No. 2, pp. 197-214, Published by: Wiley Stable.
- Berger, J. (2007). Sanat ve Devrim, Çeviri: Bige Berker, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Budds, G. C. (2005). Nikita Koshkin: Insights into compositional process and style, (Unpublished doctoral dissertation), Arizona State University, ABD.
- Dianin, Serge. *Borodin*. 1967, Rusça aslından İngilizceye çeviren Robert Lord. Oxford Univ Press,; rpt. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1980, s.113-114.
- Fischer, E. (2012). Sanatın Gerekliliği, Çeviri: Cevat Çapan, İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Griffiths, P. (2010). Batı Müziğinin Kısa Tarihi. Çeviri: M. Halim Spatar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Harley, K. (2014). Harmonic Function in the Music of Sergei Prokofiev, (Unpublished doctoral dissertation), University of Toronto, Kanada.
- Karaçay, T. (2022). 19. Yüzyılda yaşamış Rus bestecilerin orkestra eserlerindeki obua soloların incelenmesi ve icra önerileri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Kilvington, C. (1992). Cambridge international guitar festival, Interview with Nikita Koshkin, England.
- Koshkin, N. (1998). The Princes Toy's - Koshkin Plays Koshkin (CD Album).
- Kregor, J. (2015). Program Music, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Maes, F. (2006). A History of Russian Music, University of California Press.
- Mendl, R. W. S. (1928). Beethoven as a Writer of Programme Music, The Musical Quarterly Vol. 14, No.2 ss.172-177 Oxford University Press.
- Poe, E. A. (2010), Bütün Hikayeleri, Çeviri: Dost Körpe, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Schering, A. (1936). Beethoven und die Dichtung, Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin.
- Sheinberg, E. (1998). Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of D. D. Shostakovich, (Unpublished doctoral dissertation), The University of Edinburgh.
- Stravinsky, İ. (2000). Altı derste müziğin poetikası, Çeviri: Cem Taylan, İstanbul: Pan Yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Cagin. (8 Nisan 2011). The Unanswered Question 1973 2 Musical Syntax Bernstein Norton – Cagin (Video) Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=r_fxB6yrDVo&t=828s&ab_channel=cagin
- Scruton, “Programme Music” R. Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22394> Anadolu Üniversitesi veri tabanından 8 Ekim 2020 tarihinde alınmıştır.
- Video DotGuitar. (6 Kasım 2018). A Meeting with Nikita Koshkin – Video DotGuitar (Video) Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nl26Tc3JwwI&ab_channel=VideoDotGuitar