



İSTANBUL MEDENİYET
ÜNİVERSİTESİ

AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

ahenkmuzikoloji@medeniyet.edu.tr

AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Ulusal Müzikoloji Dergisi

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Ali TAN

İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Türk Mûsikîsi Bölümü Öğretim Üyesi

Editör

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL

İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Türk Mûsikîsi Bölümü Öğretim Üyesi

ISSN 2459-0754 | e-ISSN 2687-3850

Sayı 7 (2020), Güz Sayısı

31 Aralık 2020

İstanbul, TÜRKİYE
AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ - SAYI 7 (2020), GÜZ

Editör Kurulu

Editör

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL

Yayın Kurulu

Dr. Öğr. Ü. Deniz TUNÇER
Dr. Öğr. Ü. Erdal KILIÇ
Dr. Öğr. Ü. Seda TÜFEKÇİOĞLU
Öğr. Gör. Semih ÖZDEMİR
Arş. Gör. Emir Altuğ KARAKAYA

Alan Editörleri

Prof. Dr. Abdullah AKAT
Prof. Dr. Namık Sinan TURAN
Doç. Dr. Bilen IŞIKTAŞ
Doç. Dr. Hikmet TOKER

Dil Editörleri

Dr. Öğr. Ü. Deniz TUNÇER
Dr. Öğr. Ü. Erdal KILIÇ

Danışma Kurulu

Prof. Nihal CÖMERT - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DIŞI AÇIK - İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU - Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Süleyman Seyfi ÖĞÜN - Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet FEYZİ - Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ali TÜFEKÇİ - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşegül ALTIOK - İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN - İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY - Trabzon Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Yalçın YILMAZ - İstanbul Üniversitesi

EDİTÖRDEN;

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Müzikîsi Bölümü öğretim kadrosu olarak *Ahenk Müzikoloji* adlı bir alan dergisinin 7. sayısını çıkarmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Dergi, bu sayıyla birlikte sosyoloji, tarih, felsefe gibi alanlarda çalışmakta olan araştırmacıların müzikoloji disipliniyle etkileşimde bulunmalarının teşvik edilmesi amacıyla kurgulanmıştır. Ayrıca bu amaç özelinde derginin gözetmiş olduğu bir başka husus da Türk musikisine ait problemlerin söz konusu disiplinin çerçevesi dâhilinde ele alınmasını sağlamaktır.

Sistemantik ve Tarihsel Müzikoloji bağlamında Akustik, Estetik, Müzik Teorisi, Müzik Pedagojisi, Müzik Antropolojisi, Etnomüzikoloji, Organoloji, Müzik Tarihi, Müzik Sosyolojisi, Müzik Felsefesi konularında müziğin bilimsel anlamda değerlendirilmesine öncelik veren, başka araştırmalara kaynak olabilecek çalışmalar bu derginin kapsamını oluşturmaktadır. Türk musikisini, söz konusu genel bilimsel başlıklar zemininde ele alan çalışmaları değerlendirmek dergimizin ağırlıklı olarak heyecan duyduğu olgular arasında yer almaktadır.

Yukarıda bahsedilen vizyonla 2020 yılının güz sayısını çıkarmakta olan dergimizin bu sayısında iki makale yer almaktadır. Birinci makalede İrfan KARADUMAN, *Edvârlarda Adları Bulunmasına Rağmen Kullanılmayan Türk Müziği Makâmları Üzerine Bir Araştırma* başlığı altında; Osmanlı/Türk müziği alanındaki gelişmelerin tarihsel bağlamda irdelenmesi dâhilinde, makamların değişim ve gelişim süreci karşılaştırmalı bir şekilde incelemiştir. İkinci makale Uğur Cihat SAKARYA'ya aittir. Bu makalede SAKARYA, *İgor Stravinski'nin Bahar Ayını İçin Taslaklarında Yer Alan Halk Şarkıları* başlığı altında; Stravinski'nin diğer müzikal üretimlerinde tatbik ettiği üzere, *Bahar Ayını* eserinde de kullandığı halk müziği motiflerini yapısal ve karşılaştırmacı bir nosyonla ele almaktadır.

Ahenk Müzikoloji Dergisi'nin 7. sayısını bu şekilde siz değerli araştırmacılara duyurduktan sonra başta danışma kurulumuza, hakemlerimize, bize akademik çalışma ortamı sağlayarak bu derginin çıkması hususunda desteklerini esirgemeyen üniversite ve fakülte yönetimine teşekkürlerimizi sunarız.

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL

İÇİNDEKİLER

Sayı 7 - Aralık 2020 (Güz Sayısı)

1. EDVÂRLARDA ADLARI BULUNMASINA RAĞMEN
KULLANILMAYAN TÜRK MÜZİĞİ MAKÂMLARI ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA

Sayfalar 1-9

İrfan KARADUMAN

2. İGOR STRAVİNSKİ'NİN *BAHAR AYİNİ* İÇİN
TASLAKLARINDA YER ALAN HALK ŞARKILARI

Sayfalar 10-46

Uğur Cihat SAKARYA

EDVÂRLARDA ADLARI BULUNMASINA RAĞMEN KULLANILMAYAN TÜRK MÜZİĞİ MAKÂMLARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA¹

İrfan KARADUMAN²

ÖZ

Türk Müziği yazılı kaynaklarının önde gelenleri, edvâr adı verilen kuramsal kitaplardır. Bunlar 19. yüzyıl ortalarına kadar el yazması olarak oluşturulmuştur. Bu kaynaklar Arapça, Farsça ve Türkçe olarak kaleme alınmış olmalarına rağmen, 15. yüzyıldan itibaren Türkçe yazmaların sayısı artmıştır. Bu eserler, günümüzde çeviri veya çevri-yazım şeklinde çalışılmakta ve alan ilgilileri tarafından rahatlıkla okunup anlaşılmaktadır. Böylelikle, 20. yüzyıl Türk müziği kuramlarının geçmişle olan ilişkisi daha net biçimde takip edilebilmektedir. Edvârların incelenmesi sonucu dikkat çeken ilk hususlar arasında makâm adlarındaki çeşitlilik gelmektedir. Sayılarının 600'ün üzerine çıktığını gördüğümüz makâm adları, daha yakından incelendiğinde, bazen aynı makâmın farklı adlarla tanımlandığı bazen de kısa bir dönem için var olan makâmın sonraki yüzyıllara taşınmadığı ve unutulduğu görülmektedir. Bu araştırma, tarama modeli ile Türk müziği tarihi içinde yazılmış 10'un üzerinde edvârın ve 20. yüzyılda yazılmış olan son dönem kaynaklarının karşılaştırmalı incelenmesiyle yapılmıştır. İnceleme sonucunda bazı makâmlar farklı isimlerle günümüze geldiği, bazı makâmların da belirli dönemler için kullanıldığı ve sonra unutulduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Makâm, Edvâr

A RESEARCH ON FORGOTTEN TURKISH MUSIC MAQAMS DESPITE THE DISCOVERY OF NAMES IN EDVARS

ABSTRACT

The leading sources of Turkish Music are the theoretical books called edvâr. These are 19th century until the middle of the manuscript was created. Although these sources were written in Arabic, Persian and Turkish, the number of Turkish manuscripts increased since the 15th century. Nowadays, these works are being translated or transcribed and are easily read and

¹ Bu araştırma, 16-18 Eylül 2019 tarihleri arasında Türkiye'nin Bolu şehrinde yapılan Uluslararası Akademik Araştırmalar Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

² Doç. Dr., Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Öğretim Üyesi, e-posta: irfankaraduman@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4867-4234

understood by those involved. Thus, the 20th century. The relationship between Turkish music theories and the past can be followed more clearly. One of the first points that attracted attention as a result of the examination of Edvar is the diversity in maqams names. When we examine more closely the names of the maqams that we see more than 600, it is seen that sometimes the same maqam is defined by different names, and sometimes the existing maqam for a short period cannot be moved to the following centuries and forgotten.

This research has been done with a comparative analysis of the descriptive scanning model and more than 10 edvars written in the history of Turkish music and the recent sources written in the 20th century. As a result of the examination, some maqams have come to our day with different names. Some maqams were used for certain periods and then forgotten.

Keywords: *Turkish Music, Maqam, Edvar*

EXTENDED ABSTRACT

The theoretical structure, which is one of the basic elements of Turkish music, has undergone structural and functional changes in different periods and has come to this day. This change, from the classification of the maqams to the principles of use, has also affected the meaning attributed to the maqam culture today. The main sources that enable us to see this change are also generally referred to as Edvar. Although some of the edvars were named by their authors, some of them were named by musicologists working in later periods. Most of them are briefly recorded as "edvâr". It is seen that not only maqams are mentioned in the edvars, but also information such as usuls (a structure kind of Turkish music rhythms), instruments, the relation of music with the planets, the harmony of human temperament and music, various rumors, and the relationship between music and mathematics. There are consistent and contradictory expressions in the writing of these books, which took place in a very wide geography. In addition, serious changes have been observed in some information over the past centuries and as can be understood from the writing of the books, there have been changes in understanding on the authors. It is seen that the naming of âvâze, sube, and terkip, which were seen in the 15th century in maqam culture, left its place only to the word maqam after the 18th century. Along with this change, changes are observed in the names or definitions of the authors. In the history of Turkish music, the note writing was not used except for a few individual works, and the information was transferred within the mesk tradition. There are some positive and negative consequences brought about by this tradition. The socio-music culture, which has passed from master to apprentice within its tradition, has reshaped every period. Even the apprentice's being ready to work without working with the master should be considered as a qualification in itself. Because not only the musical knowledge of the master but also his world view will be transferred to the apprentice, thanks to the musical mesk. Used instruments, poems, stories, etc. names and information will shape the music world of the apprentice. Time-dependent and inevitable cultural change did not occur in the form of degeneration, but by being digested according to the values of each period. An important issue for this transfer between the master and apprentice is the places. Mevlevihâne, Enderun, Asık coffeehouses, Dervish lodges and Mansions have hosted the transmission of this culture. It is possible to clearly understand the change in music living in these places and transferred from generations to generations, from a few sources that include note writing. One of these sources is the book "Mecmua-yı Sâz u Sûz" written by Ali Ufkî. In this work, which mediates many 17th century information to come to the present day, the note writing is written from right to left. It is an important work that sheds light on the present day with some deficiencies, and there is also information about the music of Asık. When the works in this book are performed, it is possible

to notice different melodic structures from today's music culture. Like Ali Ufkî, another source that sheds light on today is the book named "Kitab ilmü'l-musiki ala vechi'l-hurufat / Knowledge of Music and the Representation of Sounds through Letters" by Demetrius Cantemir. This work, which contains musical information from the 18th century, in addition to including a note writing, also provides quite different information from the previous centuries. It is possible to see the change in the definitions in this work. In addition to the difference we can hear in the melodies that emerge as a result of the vocalization of the note, a different understanding is also observed in explaining the makams. This research focuses on the part of the change in maqam culture related to naming. As a result, according to the findings, we see that some official names have survived and disappeared in just a century, while others have survived for several centuries. However, we see that some authors live under different names. The consistency of the sources that shaped the history of Turkish Music with each other is limited. Although most of the books have been translated from Ottoman Turkish, classification studies in a different way should continue. Although there have been studies on the continuity of the authors until today, it is necessary to work on the remaining ones. The changes that the maqams and pitches have experienced over the centuries should be mapped differently according to various characteristics.

1. Giriş

Türk müziğinin temel unsurlarından birisi olan makâmsal yapı farklı dönemlerde gerek yapısal bakımdan gerekse işlevsel bakımdan değişime uğramış olup, günümüze kadar gelmiştir. Makâmın tasnifinden kullanım esaslarına kadar yaşanan bu değişim, günümüzde makâm kültürüne yüklenen anlamı da etkilemiştir. Bu değişimi görebilmemizi sağlayan temel kaynaklar da genel olarak edvârlar olarak anılmaktadır. Bazı edvârlara isimleri yazarları tarafından verilmiş olmasına karşın, bazıları ise sonraki dönemlerde çalışan müzikbilimciler tarafından isimlendirilmiştir. Çoğu kısaca "edvâr" adıyla kaydedilmiştir. Edvârlarda sadece makâmlardan bahsedilmemekte, usûller, çalgılar, gezegenler ile müzik ilişkisi, insan mizacı ve müziğin bunlarla uyumu, çeşitli rivayetler, müzik matematik ilişkisi gibi bilgilere de yer verildiği görülmektedir. Oldukça geniş bir coğrafyada meydana gelen bu kitapların yazımında birbiriyle tutarlı ve çelişkili ifâdeler bulunmaktadır. Ayrıca geçen yüzyıllar boyunca bazı bilgilerde ciddi değişimler görülmekte ve kitapların yazımından anlaşıldığı üzere makâmın üzerinde anlayış değişiklikleri ile karşılaşmaktadır. Makâm kültürü içinde 15. yüzyılda görülen âvâze, şû'be ve terkîb adlandırmalarının 18. yüzyıl sonrasında yerini sadece makâm kelimesine bıraktığı görülmektedir. Bu değişim ile beraber makâm adlarında veya tanımlarında da değişimler gözlemlenmektedir. Bu araştırma, makâm kültürü içinde yer alan değişimin isimlendirmeler ile ilgili olan kısmına odaklanmıştır.

2. Araştırmanın Problemi

Türk Müziği tarihinde yer alan önemli kaynaklarda adı geçen 625 makâm (tekrar edenler hâriç) adı tespit edilmiştir. Bu makâmlardan 22 tanesi 13. yüzyıldan günümüze kesintisiz gelmiştir (Levendoglu, 2002). Günümüze kadar kesintisiz gelen bu 22 makâmın dışında kalan 603 makâmın varlık durumunun ne olduğu sorusu bu araştırmada problem olarak kabul edilmiştir. Bu problem cümlesine bağlı olarak, aşağıda yer alan alt problemlere yanıt aranacaktır.

- a. Sadece belirli bir dönem için yaşamış makâmların durumu nedir?
- b. Farklı isimlerle anılmasına rağmen aynı makâm olan veya tanımı değişen makâm var mıdır?

3. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada tarama ve karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırma evrenini Türk müziği tarihinde yer alan edvâr kitaplarında bulunan 603 makâm oluşturmakta ve 15, 18, 19 ve 20. yüzyıllardan amaçlı seçilmiş 10 edvâr ve bunlardan basit tesâdüfî olarak seçilmiş 10'ar makâm örneklem olarak kullanılmaktadır.

4. Araştırma Kapsamında İncelenen El Yazması Edvârlar

Kitâbü'l- Edvâr (Hızır bin Abdullah Edvârî): 15. yüzyılın ilk yarısında yazıldığı düşünülen ve 13. yüzyıl kaynaklarından Safiyüddîn Abdülmu'min Urmevi'den alınan bilgilerden bahsedilen bu edvârda, gezegenler (burçlar) ve makâmlar arasındaki ilişki ile çok sayıda terkîbin tanımlanması dikkat çekmektedir (Çelik, 2001).

Mukaddimetü'l-Usûl (Alişâh bin Hacı Büke): 15. yüzyılda yazıldığı düşünülen ve Fârâbî, İbn-i Sina, Safiyüddîn Abdülmu'min Urmevi ve Kutbüddin Şîrâzî'den alınan bilgilerden bahsedilen bu edvârda, makâmlara ek olarak, ikâ, çalgılar, müzikte uyum, müzik icrâsında günün vakitlerinin önemi gibi konulara değinilmiştir (Çakır, 1999).

El-Matla' (Seydî): 15. yüzyıl kaynaklarından olarak kabul edilen bu edvârda, makâm, usûller, düzenler ve çalgı çalmayı öğrenme ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Bazı bilgiler beyitler halinde, bazıları ise nesir olarak verilmiştir (Arısoy, 1988).

Kitâb-ı Edvâr (Nizameddin bin Kırşehrî): 15. yüzyılda Anadolu'da yazılmış olan bir edvârdır. Makâm, usûller, çeşitli rivayetler, müzik türleri, müzik icrâsı ile günün vakitleri arasındaki ilişkiler, çalgılar ve düzenler ile insan mizacına uygun makâm hakkında bilgiler verilmiştir (Doğrusöz, 2007).

Edvâr (Tanbûri Küçük Artin): 18. yüzyıl kaynaklarından birisi olan bu edvârda, makâm, usûller, tanbûr ve ney gibi çalgılar hakkında bilgiler, müziğin tesirleri ve yıldızlar ile makâm arasındaki ilişkilerden bahsedilmiştir (Popescu-Judet, 2002).

Tedkîk ü Tahkîk (Abdülbâki Nâsır Dede): 18. yüzyıla ait önemli kaynaklardan olan Tedkîk ü Tahkîk'te, makâmın açıklanışına ek olarak perde sayıları, birleşimler ve bazı açıklayıcı müzik bilgileri verilmektedir. Ayrıca usûller de anlatılmıştır (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006).

Mecmua (Hâşim Bey): Mecmûa-i Kârâh ve Nakşâ ve Şarkîyyât adıyla yapılan ilk yayın Sultan Abdülazîz'e sunulmuştur. Aynı eserin "Hâşim Bey Mecmuası" adıyla anılan ikinci yayında ilkinde göre bazı ek bilgiler içermektedir. İkinci yayında edvâr bölümü, yeni güfteler ve makâm tanımları eklenmiştir. Ayrıca usûller, makâmın burçlarla ilişkisi, müziğin insan ve hayvanlar üzerindeki etkisi ve artık kullanılmayan bazı makâmlardan bahsedilmektedir (Hâşim Bey, h.1280).

Mûsikî İstîlâhâtı (Kazım Uz) Eski Harf Matbaa baskısı: Hicrî 1310'da İstanbul'da eski harf ile basılmış olan bu kitap, kendi dönemi ve önceki dönemlere ait bir çok müzik bilgisini fihrist olarak vermektedir. Bir çeşit sözlük veya ansiklopedi

olarak değerlendirilmektedir. İçerdiği bilgiler arasında kısa biyografiler, müzik tür ve biçimleri, makâmlar ve usûller çoğunlukla bulunmaktadır (Uz, h.1310).

Türk Musikisi Dersleri (Hüseyin Saadeddin Arel) Matbaa baskısı: Hüseyin Saadeddin Arel'in 1943-1948 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda kullanmak üzere oluşturduğu ders notları olarak meydana gelen bu kitapta, 19. yüzyılın ikinci yarısında hızlanan Türk müziği kuram çalışmalarının neticelerini görmek mümkündür. İçeriğinde aralıklar, dörtlü-beşliler, bir sekizliden 24 eşit olmayan sesin elde edilmesi ile ilgili bilgiler, makâmlar ve usûller gibi birçok tanım yer almaktadır (Arel, 1991).

Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri (İsmail Hakkı Özkan) Matbaa baskısı: 20. yüzyılın önemli kaynaklarından olan bu kitapta, temel müzik kavramları, aralıklar, dörtlü-beşliler, makamlar (basit-şed-bileşik şeklinde sınıflandırılmış), usûller ve kudüm için usûl velveleleri konuları açıklanmaktadır. Özellikle makâm tasnifleri ve tanımları oldukça detaylı ve bağlayıcı olarak verilmiştir (Özkan, 1998).

5. Bulgular

5.1. Edvârlarda Yer Alan Makâmların Sayısal Durumu

	Makâm	Âvâze	Şû'be	Terkîb	Toplam
Hızır bin Abdullah	12	7	4	201	224
Alişah bin Hacı Büke	12	6	24	30	72
Seydi	12	6	4	58	80
Nizameddin bin Kırşehrî	12	7	4	53	76
Tanbûri Artin			108		108
Abdülbâki Nâsır Dede	14			136	150
Hâşim Bey	88				88
Kazım Uz	207				207
Hüseyin Saadeddin Arel	113				113
İsmail Hakkı Özkan	147				147

Tablo-1

5.2. Belirli Bir Dönem İçin Yaşamış Makâmların Durumu (Birinci Alt Problem / 10 Örnek)

Tablo-1'de adı yer alan kaynakların karşılaştırmalı incelemesi sonucu bazı makâmların belirli dönemlerde yaşamış ve sonrasında kullanılmamış olduğu ortaya çıkmıştır. Bu makâmların daha sonra farklı isimler ile kullanılmadığı düşünülmektedir.

Âvâze-yi Zebûr: 15. yüzyıl kaynaklarından sadece Hızır bin Abdullah edvârında karşılaşılan bir terkîb adıdır. “Zengüle başlar, Segâh karâr eder” şeklinde açıklanmaktadır (Çelik, 2001: 84). Adına başka kaynaklarda tesadüf edilmemiştir.

Beyzâ: 15. yüzyıl kaynaklarından Mukaddimetü'l-Usûl'de karşılaşılan bir makâm adıdır (Çakır, 1999: 175). 19. yüzyıla ait Mûsîkî Istilâhâtı'nda, Buhârî ismine atıf yapılmış olup, terkedilmiş bir makâm adı olduğu ifade edilmektedir (Uz, 1310: 12).

Bostân: 15. yüzyıl kaynaklarından Mukaddimetü'l-Usûl'de karşılaşılan bir makâm adıdır (Çakır, 1999: 156). 19. yüzyıla ait Mûsîkî Istilâhâtı'nda, Buhârî ismine

atf yapılmış olup, terkedilmiş bir makâm adı olduğu ifade edilmektedir (Uz, 1310: 12).

Buhârî: 15. yüzyıl kaynaklarından Mukaddimetü'l-Usûl'de karşılaşılan bir makâm adıdır (Çakır 1999: 143). 19. yüzyıla ait Mûsikî Istilâhâtı'nda, terkedilmiş bir makâm adı olduğu ifade edilmektedir (Uz, 1310: 12).

Deşt-i Erjen: 18. yüzyıl kaynaklarında tanımlanan bir makâm olup, seyir perdeleri, “*Hüseynî, Muhayyer, Gerdâniye, Evç, Hüseynî, Nevâ, Hicâz, Segâh, Dügâh, Râst, Acem, Hüseynî, Nevâ, Çârgâh, Büselik, Dügâh, Râst, Irâk, karâr perdesi ise Aşîrân*” şeklinde açıklanmıştır. Sonraki yüzyıl kaynaklarında adına tesâdüf edilmemiştir (Popescu-Judet, 2002: 49).

Dil-âvîz: 18. yüzyıl kaynaklarından Tedkîk ü Tahkîk adlı eserinde Abdülbâki Nâsır Dede'nin oluşturduğu bir terkîbtir. Buna göre; “*Evc perdesi ile Nişâbur seyredip, Aşîrân karâr eder*” şeklinde açıklanmıştır (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006: 66). 19. yüzyıla ait Mûsikî Istilâhâtı'nda, makâmın artık kullanılmadığı ifade edilmiştir (Uz, 1310: 24).

Dostkâmi: 15. yüzyıla ait Mukaddimetü'l-Usûl'de seyrin Çârgâh dörtlüsü üzerine Nikrîz beşlisi eklenmesi sonucu oluşan bir makâm olduğu ifade edilmektedir (Çakır, 1999: 147). Sonraki yüzyıl kaynaklarında adına tesâdüf edilmemiştir.

Gamedâ: 15. yüzyıl kaynaklarından Mukaddimetü'l-Usûl adlı eserde geçen ve Kürdî dörtlüsüne Hüseynî beşlisinin eklenmesiyle elde edilen bir dizi (devir) adıdır (Çakır, 1999: 153). Sonraki yüzyıl kaynaklarında adına tesâdüf edilmemiştir.

Gül-rûh: 18. yüzyıl kaynaklarından Tedkîk ü Tahkîk'te Abdülbâki Nâsır Dede, kendi buluşu olarak tanımladığı bu terkîbin, Isfahân başlayan seyrin Dügâh perdesinde Râst seyir ile karâr verdiğini ifade etmiştir (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006: 67). 20. yüzyıl kaynaklarında ismine tesâdüf edilmemiştir.

Hayâl-i Murâd: 18. yüzyıl kaynaklarından olan Kevserî Mecmuâsı'nda yer alan ve Gerdâniye perdesinden başlayan seyrin Acem ve Beyâtî perdelerini üzerinden Karcığâr benzeri bir seyir ile Nevâ, Çârgâh, Segâh ve Dügâh perdelerinde seyre devam edip, Râst perdesinde karâr veren bir makâmdır. Sonraki yüzyıl kaynaklarında adına tesâdüf edilmemiştir (Kevserî, 183b).

5.3. Farklı İsimlerle Anılan veya Tanımı Değişen Makâmın Durumu (İkinci Alt Problem / 10 Örnek)

Bazı makâmın yüzyıllar içinde varlığını sürdürmüş olmasına rağmen, farklı isimler ile bilinmeye başlamışlardır. Bununla birlikte, makâm adları da zamanla temsil ettikleri makâmın özelliklerinden başka özellikleri barındırır hale gelmişlerdir. Aşağıda yer alan 10 makâm bu duruma örnek olarak kaynaklardan karşılaştırmalı olarak ortaya konmuştur.

Kürdî'li Çârgâh : Devellioğlu'nda “*Çârgâh dizisinin Kürdî'li şekli*” olarak ifade edilmekte, makâm ismini veren kişiler olarak da Arel ve Ezgi'ye atf yapılmaktadır (Devellioğlu, 2002: 535). Arel, “*Kaba Çârgâh üzerinde Çârgâh beşlisine Râst perdesi üzerinde Büselik dörtlüsü eklenmesi*” şeklinde tanımlamış ve eskilerin Uşşâk dedikleri makâmı bu yeni adla adlandırmıştır (Arel, 1991: 36).

Hüseynî Aşîrân: İsimine 17. yüzyıl kaynaklarında tesâdüf edildiği belirtilen bir terkîb adıdır (Levendoglu, 2002: 32). Ayıca tanımlar Hüseynî başlayan seyrin

Aşîran karâr etmesi doğrultusunda verilmiştir. 18. yüzyıl kaynaklarından Tedkîk ü Tahkîk'te Nâsır Dede, önceki dönemlerde Vech-i Hüseyînî olarak adlandırılan terkîbin bu isimle anılmaya başladığını ifâde etmektedir (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006: 52). Sonraki dönemlerde de bu iki isim birlikte anılmış, sadece Hüseyînî Aşîrân terkîbi tanımlanmıştır. 20. yüzyıl kaynaklarında, “*Yerinde Hüseyînî seyrine Hüseyînî Aşîrân perdesinde Uşşâk seyrin eklenmesi*” şeklinde oluştuğu görülmektedir. (Arel, 1991: 155).

Hûzî: 15. yüzyıl kaynaklarında görülen bu terkîb için, Ruhperver adlı eser, “*Karcığâr başlayan seyir İsfahân karâr verir*” (Cevher, 2004: 18), Tirevî edvârı ise “*Bûselik başlayan seyir Acem karâr verir*” şeklinde tanım vermiştir (Ertekin, 2012:46). 18. yüzyıl kaynaklarından Tedkîk ü Tahkîk'te Râst seyrin Dügâh perdesi ile bitirilmesi sonucu oluştuğu yönünde bilgiler verilmektedir (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006: 60). 19. yüzyıla ait Mûsikî Istîlâhâtı'nda Uşşâk benzeri bir makâm olduğu anlatılmaktadır (Uz, 1310: 23). Günümüz kaynaklarının bir çoğunda ise Çârgâh perdesinin öne çıkarıldığı Uşşâk makâmı seyri kabul edilmektedir.

Gül-zâr: (Bkz. Râst-Mâye) 18. yüzyıl kaynaklarından Tedkîk ü Tahkîk'te Abdülbâkî Nâsır Dede tarafından Râst-Mâye adlı terkîbe bu ismin verildiği ifâde edilmiştir (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006: 63).

Gerdâniye Bûselik: 15. yüzyıl kaynaklarında görülmeye başlayan bu terkîb, “*Gerdâniye başlayan seyrin Râst perdesinde Bûselik ile karâr verir*” şeklinde açıklanmıştır (Çelik, 2001: 66). 18. yüzyıl kaynaklarından Tedkîk ü Tahkîk'te Nâsır Abdülbâki Dede, bu makâmın aslında ismen Gerdâniye Bûselik olmadığını, birleşik makâm olan Gerdâniye'nin ilk bileşeni kabul edilen Rast seyir ile Bûselik seyrin birleşerek Dügâh perdesinde karâr verdiğini ifâde etmektedir (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006: 55).

Evc Hûzî: 20. yüzyıla ait kaynaklarda, “*Yerinde Evc seyre Hûzî seyrin eklenmesiyle oluşur*” şeklinde ifâde edilmiştir. Ayrıca Evc Aşîrân ile aynı makâm etkisine sahip olduğu da ifâde edilmiştir (Devellioğlu, 2002: 240).

Hazân: 15. yüzyıl kaynaklarından Lâdikli Mehmet Çelebî'nin Fethiyyesi ve Ali Şah bin Hacı Bûke'nin Mukaddimetü'l-Usûl'ünde adı geçen bir makâmın adıdır (Levendoglu, 2002: 21). Lâdikli, Vâsf-ı Yegâh da demektir. Ali Şâh'a göre; günümüz “*Bûselik beşlisine Pençgâh-ı zâid eklenmesi*” ile meydana gelir ve günümüzde kullanılmamaktadır (Çakır, 1999: 150).

Dil-nişîn: 18. yüzyıl kaynaklarında Aşîrân makâmının terkîbât için kullanılmasından dolayı, yalnız kullanımında bu isim ile anıldığı ifâde edilmektedir (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006: 46). 20. yüzyıl yazarlarından Ekrem Karadeniz, kitabında Râst karâr veren makâmlar grubunda bu makâma yer vermiştir (Karadeniz, 2013: 134).

Bûselik Aşîrân: Tedkîk ü Tahkîk'te, “*Bûselik başlayıp, Aşîrân karâr veren*” bir terkîb şeklinde açıklanmıştır. Nâsır Dede'ye göre; eski dönemlerde bu terkîbe Hûzî de denmektedir. Buna rağmen Nâsır Dede, Hûzî makâmını farklı biçimde açıklamaktadır (Nâsır Abdülbâki Dede, 2006: 52). Kantemir edvârında açıklanan Hûzî-Bûselik terkîbi ile aynı olması ihtimali vardır (Kantemiroğlu, 2001: 155).

Dil-g(k)üşâ: 19. yüzyıla ait Mûsikî Istîlâhâtı'nda, Şedd-i Arabân benzeri bir makâm olup, “*Nihavend makamındaki Çârgâh perdesinin Hicâz perdesi ile*

değiştirilmesi ve Râst perdesinde karar vermesi” şeklinde tanımlamıştır. Ayrıca “Neveser makâmı da denmektedir” şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Terkîbi bulan kişi için, III. Selîm Hân’ın musâhiblerinden Mehmed Arif Ağa işaret edilmektedir (Uz, 1310: 24).

İki İsimle de Anılan Makâmlardan Örnekler	
Kürdi’li Çârgâh	Uşşâk
Hüseynî Aşîrân	Vech-i Hüseynî
Hûzi	Uşşâk
Gül-zâr	Râst-Mâye
Gerdâniyye Bûselik	Râst-Bûselik
Evc Hûzî	Evc-Aşîrân
Hazân	Vasf-ı Yegâh
Dil-nişîn	Aşîrân
Bûselik Aşîrân	Hûzi-Bûselik
Dil-küşâ	Neveser

Tablo-2

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bulgulara göre, bazı makâm isimlerinin sadece bir yüzyılın içinde yaşayıp kaybolduğunu, bazılarının ise birkaç yüzyıl varlığını sürdürdüğünü görmekteyiz. Bununla birlikte, bazı makâmların ise farklı adlar altında yaşadığını görmekteyiz. Yukarıda açıklanan ve farklı isimlerle anılan makâmların hangi isimlere karşılık kullanıldığını daha net görebilmek için Tablo-2 ye bakmak yeterlidir. Bu bilgiler ışığında, şunlar söylenebilir:

1. Türk Müziği tarihini şekillendiren kaynakların birbirleriyle tutarlığı sınırlıdır.
2. Çoğu edvârın Osmanlı Türkçesi’nden çevri-yazımı yapılmış olmasına rağmen, farklı biçimde tasnif çalışmalarına devam edilmesi gerekmektedir.
3. Makâmların günümüze kadar gelişinde süreklilik arz edenleri üzerine çalışmalar yapılmış olmasına rağmen, geçmişte kalanları üzerine de çalışmaların yapılması gerekmektedir.
4. Makâmların ve perdelerin yüzyıllar içinde yaşadıkları değişimlerin çeşitli özelliklere göre farklı biçimde haritalarının çıkarılması gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- Ali Ufkî.** (2004). *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz (İnceleme, Günümüz Türkçesi, Çeviriyazım, Esas Metin)*. Haz. M. Hakan Cevher. İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri.
- Arel, H. S.** (1991). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Haz. Onur Akdoğu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, M.** (1988). *Seydî'nin, El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Çelik, B.** (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l- Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Başer, F. Â.** (2013). *Türk Müsîkisinde Abdülbâkî Nâsır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları.
- Cevher, M. H.** (2004). *Rûh-perver (İnceleme, Günümüz Türkçesi, Çeviriyazım, Esas Metin)*. İzmir.
- Çakır, A.** (1999). *Alişâh Bin Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Devellioğlu, F.** (2002). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğrusöz, N.** (2007). *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Ertekin, A. L.** (2012). *Tire'den Payitahta Kadızade Tirevi ve Musiki Risalesi*. İzmir.
- Hâşim Bey (Abdülkadirzâde Hüseyin Hâşim).** (h.1280). *Mecmua (İlm-i Edvâra Dâir Risale)*. İstanbul.
- Kantemiroğlu.** (2001). *Kitâbü'l-İlmi'l-Müsîkî 'Alâ Vecî'l-Hurûfât (Müsîkîyi Harflerle Tesbî ve İcrâ İlminin Kitabı)*. Haz.Yalçın Tura. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karadeniz, M. E.** (2013). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kevserî (Mustafa Kevserî Efendi).** *Edvâr-ı İlm-i Müsîkî*. (Mikrofilmden dijital).
- Nâsır Abdülbâkî Dede.** (2006). *Tedkîk ü Tahkîk*. Çev. Yalçın Tura. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özkan, İ. H.** (1998). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Popescu-Judetz, E.** (2002). *Tanburî Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uz, Kazım.** (h.1310). *Ta'lîm-i Müsîkî yâhûd Müsîkî Istilâhâtı*. Konstantiniyye İstanbul: Matbaa-yı Ebuzziyâ.
- Yalçın, G.** (2017). Kevserî Mecmuası'nda Nâ-mâlum Dört Makam. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (16), Güz, 93-105.
- Levendoğlu, N. O.** (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

İGOR STRAVİNSKİ’NİN *BAHAR AYINI* İÇİN TASLAKLARINDA YER ALAN HALK ŞARKILARI

Uğur Cihat SAKARYA¹

ÖZ

Bu araştırma 20. yüzyıl müziğinin en önemli örneklerinden biri olan *Bahar Ayini*’nde kullanılan halk müziği materyalini incelemeye odaklanır. Stravinski’nin daha önceki iki önemli bale müziği olan *Ateşkuşu* ve *Petruşka*’da halk şarkılarından alıntılar yaptığı bilinmektedir. *Bahar Ayini* bu tekniğin bir devamıdır. Bestecinin günümüze ulaşan el yazması taslakları eserdeki halk müziği materyalini tespit etmede en önemli kaynaktır. Araştırma eserdeki halk müziği materyalini incelemeyi, kullanılan halk şarkılarının kaynaklarını tespit etmeyi, bunları gruplamayı (alıntı veya özgün tema) ve eserdeki işleniş biçimini ortaya çıkarmayı amaçlar. Halk şarkılarının kaynaklarını tespit edebilmek için bestecinin önceki eserlerinden itibaren faydalandığı Rus halk şarkısı antolojileri incelenmiş; taslaklardan çekilen materyaller incelenen 9 antolojideki toplam 2202 şarkıyla karşılaştırılmıştır. Araştırma sonucunda eserdeki halk müziği materyalinin üç gruba ayrılabilceği görülmüştür. Bunlar doğrudan alıntı olan, kaynakları belli halk şarkıları; kaynakları bilinmeyen modal ezgiler ve taslaklar dışında kalan ancak eserde kullanılan halk şarkılarıdır. Bestecinin eserin pagan dönem temalı senaryosu için müzikal referanslarını oluştururken tamamıyla halk müziğine yöneldiği, alıntı ezgileri özgürce işleyerek soyutladığı görülmüştür. Kendi üretimi olan ezgileri ise dar melodik alanlara sığdırmış; bunlarda basit tetrakordal yapılarla yönelmiş ve halk şarkılarındaki tekrar ögesini öne çıkartmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Bahar Ayini*, Stravinski, halk müziği, Ulusalçılık, 20. yüzyıl müziği

FOLK SONGS IN IGOR STRAVINSKY’S SKETCHES FOR *THE RITE OF SPRING*

ABSTRACT

This research focuses on examining the folk music material used in the *The Rite of Spring* which is one of the most important examples of 20th century music. It is known that Stravinsky made borrowings from folk songs in his two important earlier ballet music: *Firebird* and *Petrushka*. *The Rite of Spring* is a continuation of this technique. The composer's manuscript sketches which have survived to the present day, is the most important source for determining the

¹ Öğr. Gör., Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, e-posta: cihatsakarya@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6450-692X

folk music material in the work. Research aims to examine the folk music material in the work, to identify the sources of the folk songs used, to group them (borrowed or original theme) and to reveal the way they are processed in the work. In order to determine the sources of folk songs, Russian folk song anthologies that the composer has used since his previous works were examined; The materials taken from the sketches was compared with a total of 2202 songs from 9 anthologies that were examined. As a result of the research, it was seen that the folk music material in the work can be divided into three groups: folk songs that are directly borrowed and whose sources are known; modal melodies that are from unknown sources and folk songs that except from sketches but used in the work. In the result: it has been observed that while creating the musical references for the pagan-themed scenario of the work, the composer completely focused on folk music and stylized the borrowed melodies by freely processing them. In the melodies of his own creation, the composer fits them into narrow melodic ranges, tends the simple tetrachordal structures and emphasizes the repetition element in folk songs.

Keywords: *The Rite of Spring, Stravinsky, folk music, Nationalism, 20th century music*

EXTENDED ABSTRACT

This research focuses on analyzing the melodic material of one of the most important examples of 20th century music: Igor Stravinsky's *The Rite of Spring*. The most important source of the research is the manuscript sketches published by Boosey & Hawkes in 1969. It is known that Stravinsky used folk music material extensively in the *Firebird* and *Petrushka*. In these works, the composer used of the modal possibilities of folk music in depicting folk heroes, mortal ones, and known events or phenomena. But in magical, evil, mysterious or strange characters and events, he has built music on octatonic, whole-tone and tritonal structures. Thus, the composer created a musical distinction between events and characters. In *The Rite of Spring*, this practice was developed and continued. But this time the work depicts some unknown events taken from a much more distant, mythical past. The work portrays a series of scenes selected from the sacred rituals of Pre-Christian Russian tribes. While his music exhibits a "new" stance with its lively rhythmic expression, stubborn rhythms, extremely dissonant harmony and wild timbre, its melodic sources are largely based on folk music. Therefore, despite all its innovations, the work is based on sources that have been known for centuries in terms of both subject and melodic sources. The research aims to examine the folk music material in the work, to identify the sources of the folk songs used, to group them (borrowed or original theme) and to reveal the way they are processed in the work. In the research, a literature examination was made by following a qualitative research method. The letters and autobiographies of the composer in the period of composing the work were examined. Later, the sketches of the work were examined and the modal tunes in the pages of this unique source were noted separately. In order to determine their sources, Russian folk song anthologies that the composer has used since his previous works were examined. The materials taken from the sketches were compared with a total of 2202 songs in 9 anthologies examined. The research examines the folk songs in the sketches by grouping them. Examination of the sketches shows that the folk music material in the work can be divided into two general groups as direct borrowings with known sources and the composer's own original folk melodies. However, since the sketches made for the Introduction can not reach today, it was seen that the examinations to be made for this section should be carried out on the final version of the orchestral score. This made it necessary to add a third group to the research in the form of folk songs that are not included in the sketches. It was seen that the composer made extensive use of folk songs in the first part of the work titled *The Kiss of The Earth* in order to depict the pagan period and create musical references. Anton Juszkiewicz's anthology *Litauische Volks-Weisen* (1900) is the main source of the composer

for the sub-sections of this part: Dances of The Young Girls, Spring Khorovods and Ritual of Abduction. When the letters of the composer were examined, it was seen that he said that he used this source only in the bassoon solo at the Introduction. However, the sketches of the work show that more materials were borrowed from this source. In the Dances of The Young Girls, Ritual of Abduction and Spring Khorovods, the borrowed material was processed and modal tunes produced by the composer were also used. In terms of the musical characterization, the second part, titled Sacrifice, is seen to contain less folk music material. Because, this part depicts a series of symbolic, mystical scenes of a young girl sacrifices herself in the honor of spring in a dark night. In the processing of these unfamiliar scenes with musical references, the composer moved away from folk music material and used octatonic, whole tone and tritonal materials. In the result it was seen that the features in modal tunes produced by the composer throughout the work are the use of narrow melodic ranges, simple tetrachord structures, gapped and pentatonic scales to depict an archaic atmosphere also the use of repetition element and ornament notes in order to give a folk music atmosphere. This approach of the composer shows the abstract and original synthesis purposes of twentieth century Nationalism and musical Primitivism. It is thought that this research will contribute to the history of twentieth century music and also to the music analysis literature by examining the folk songs in the sketches.

1. Giriş

Yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden İgor Stravinski (1882-1971), çok çeşitli tarzlarda eserler vermişse de özellikle kariyerinin başında Sergei Diaghilev'in (1872-1929) Bale Rus topluluğu için bestelediği üç bale müziğiyle adını duyurmuştur. Bu topluluk için bestelediği *Ateşkuşu* 1910, *Petruşka* 1911, *Bahar Ayini* ise 1913 yılında tamamlamış ve sahnelenmiştir. *Ateşkuşu*, içerdiği Rus temaları ve parlak orkestrasyonu ile beğeni toplamış; *Petruşka* ise özellikle hareketli Rus ritimleriyle dikkat çekmiştir. Her iki eser de konularını Rus kültüründen almaktadır. *Ateşkuşu*, mitolojik kahramanlar arasındaki mücadeleyi tasvir ederken; *Petruşka*, Rusların meşhur Shrovetide-Maslenitsa bayramında talihsiz bir kuklanın başından geçenleri anlatır. Stravinski bu eserlerde, yerel kahramanları, olayları ve mekanları tasvir etmek için halk şarkılarından yararlanmış; bunları alıntılanmış ve kimi zaman da kendi yapay halk ezgilerini yazmıştır. Diğer yandan mitolojideki kötü, sihirli, yabancı ve korkunç kahramanları veya durumları tasvir ederken oktatonic² ve tam-ton³ dizileri ile triton⁴ olanaklarını kullanmış, bunların yarattığı gerginliği karakterlere yüklemiştir. Böylece Stravinski, müziksel bir tasvir yaklaşımı uygulamıştır. Bu yaklaşım aslında ulusal Rus müziğinin ilk temsilcisi Mihail Glinka (1804-1857) ile başlamış ve Rus Beşleri'yle devam ederek grubun son üyesi Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) aracılığıyla Stravinski'ye miras kalmıştır.⁵

² **Oktatonik dizi** : Sekiz sesli simetrik bir dizidir. Ardışık olarak tam-yarım veya yarım-tam şeklinde sıralanabilir. Diyatonik ve kromatik dizilere karşıttır. Tam-ton dizisiyle birlikte Mussorgski ve Korsakov gibi 19. yüzyıl Rus bestecilerinin sihirli, gergin ve ürkütücü sahneleri tasvir ederken başvurduğu önemli bir kaynaktır (İng. Octatonic scale).

³ **Tam-ton dizisi** : Altı sesli, simetrik bir dizidir. Ardışık olarak sıralanan 5 tane büyük ikili (tam ses) aralıktan oluşur. Diyatonik ve kromatik dizilere karşıttır (İng. Whole tone scale).

⁴ **Triton** : Üç tam sesli ilerleyiş; dörtlüye kadar uzanan "Artık dörtlü" aralık (İng. Tritone).

⁵ Mihail Glinka'nın 1842 tarihli *Ruslan ve Lyudmilla* başlıklı operasının V. Perdesinde kötü mitolojik karakter Çernomor'un büyüünü yaptığı sırada eşlik partisinde inici tam-ton dizisi kullanılmıştır. Glinka burada, sihirli bir karakterin etkinliklerini müzikal bağlamda diyatonik yapıya yabancı bir unsur kullanarak işlemiştir. Bkz. Mihail Glinka, *Ruslan and Lyudmilla*, Moskova, Muzyka (1966), Act: V, "Vivace" Benzer uygulamalara Korsakov'un operalarında da rastlanmaktadır. Korsakov, tam-ton dizisinin yanında

Bahar Ayini besteciye miras kalan bu tekniklerin üstün bir sentezidir. Eser Hristiyanlık öncesi Rus kabilelerinin kutsal ritüellerinden seçilen bir dizi sahneyi canlandırır. Müziği ise canlı ritimsel anlatımı, inatçı ritimleri, uyumsuz armonisi ve vahşi tınılarıyla “yeni” bir duruş sergilerken ezgisel kaynakları büyük ölçüde halk müziğinden beslenmektedir. Dolayısıyla tüm yeniliğine rağmen eserin hem konusu hem de müziği yüzyıllardır bilinen kaynaklar üzerine kuruludur.

Araştırma, *Bahar Ayini*’nde hangi halk şarkıları, nasıl kullanılmıştır? Sorusundan hareketle aşağıdaki sorulara cevap arar:

- Eserdeki halk şarkılarının kaynakları nelerdir?
- Halk şarkıları alıntılanırken üzerlerinde nasıl değişiklikler yapılmıştır?
- Halk şarkıları eserin hangi bölümlerinde kullanılmıştır?
- Eserdeki halk şarkılarının tespitinde taslakların önemi nedir?
- Halk şarkısı kullanımının eserin senaryosuyla bağlantısı nedir?

Araştırma eserde kullanılan halk şarkılarını incelemeyi, bunların alıntılandığı kaynakları belirlemeyi, gruplandırmayı (alıntı veya özgün), üzerlerinde yapılan değişiklikleri tespit etmeyi ve nasıl bir süreçten geçerek partiyonun son halindeki biçimlerine ulaştığını göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın esas kaynağı 1969 yılında Boosey&Hawkes yayın şirketi tarafından “*The Rite of Spring Sketches 1911-1913*” başlığıyla yayımlanan taslaklardır.⁶

20. Yüzyıl müziğinin en önemli yapıtlarından biri olan *Bahar Ayini* üzerine bugüne kadar çok sayıda araştırma yapılmıştır. Analitik bir yaklaşımla eseri ele alan Pieter Van den Toorn, *Stravinsky and The Rite of Spring* (1987) adlı kitabında eserin melodik kaynaklarını oktonik dizi sınırları içinde inceler.⁷ Daniel K.L. Chua, *Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of The Rite of Spring* (2007) adlı makalesinde eserde kullanılan oktonik ve melez diziler ile ritmik analize yoğunlaşır. Ancak halk şarkılarının kaynaklarını belirlemeye ve bunların işleniş biçimlerini göstermeye odaklanmaz.⁸ Besteci üzerine kitap yazan Roman Vlad (1978) ve Eric Walter White (1996), detaylı analitik çıkarımlar yapmadan eserin yenilikçi yönlerini vurgularlar. Eserdeki belli pasajlarda yer alan akorların yarattığı politonal yapıları ve eserin ritmik yeniliklerini öne çıkarırlar. Bu yazarlar eserdeki halk müziği materyaline doğrudan odaklanmamakla birlikte taslaklardan çekilen bir bulgu da sunmamışlardır.⁹

oktonik diziyi de kullanmıştır. Örneğin 1867 yılında yazdığı *Sadko* adlı senfonik şiirinde, Deniz Kralı’nın sihirli dünyasına kahraman Sadko’nun girişini betimleyen pasajda, La sesi üzerine kurulu inisi oktonik diziyi kullanmıştır. Bu, 19. yüzyıl Rus müziğinde ve Korsakov’un stiline ilk oktonik dizi kullanımı örneğidir. Bkz. Nikolai Rimski-Korsakov, *Sadko: Musical Tableau, Op.5, Moskova, Muzgiz, 1951, P.N:3+23.*

⁶ Bu makalenin esas kaynağı olan taslakları elde etmek çok zor olmuştur. Bunun için Avrupa, Kanada ve ABD’deki iki yüze yakın üniversite kütüphanesiyle iletişim kurulmuş çoğundan dönüt alınamamıştır. Günümüzde ulaşılabilir durumda yaklaşık iki yüz tane kopyası kalmış olan bu eşsiz kaynak araştırmaya ilgi duyan beş üniversitenin yardımıyla edinilmiştir. Yazar, bu kaynaktan faydalanmasına yardım eden University of West Florida, Cincinnati Christian University, Denison University, Wake Forest University ve Ottawa University kütüphanelerinde görevli personele teşekkür eder.

⁷ Pieter van den Toorn, *Stravinsky and The Rite of Spring*, University of California Press, California, 1987, s.1-213.

⁸ Daniel K.L. Chua, “Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of The Rite of Spring”, *Music Analysis*, 26 (1), 2007, s. 59-109.

⁹ Roman Vlad, *Stravinsky*, Oxford University Press, Oxford, 1978, s.32-37; Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, University of California Press, Los Angeles, 1996, s.210-214.

Müzik tarihi yazarı Joseph Machlis (1979), eseri yirminci yüzyılın Yeni Ulusalcı ve İlkelci (Primitivist) hareketi içinde değerlendirerek “devrimci” özelliklerini vurgularken, melodik kaynaklarının incelenmesine odaklanmaz.¹⁰ Eero Tarasti (1979) ise eserin İlkelci yönünü ritmik tekrar ve sert, kütleli tınlarla ilişkilendirerek açıklar.¹¹ Peter Hansen (1961), eserdeki modal materyalin dar melodik alanlara indirgenmesini, kısa motiflerle sunulmasını ve kullanılan yoğun tekrarları ilkel müzikle ilişkilendirir.¹² Robert Morgan (1991), eserdeki politonal ve oktatonik yapılar ile kısa ve basit modal motiflerin kullanımını *Petruška*'daki uygulamaların bir devamı olarak nitelendirir ve melodik kaynakların tespitine yönelmez.¹³

Eserdeki halk müziği materyalini tespit etmek amacıyla doğrudan taslakların incelenmesine dayanan çalışmalar ise şunlardır: Richard Taruskin, *Russian Folk Melodies in The Rite of Spring* (1980), Lawrence Morton, *Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps* (1979).¹⁴ Araştırmada, bu araştırmacıların tespit ettiği bulgular tartışılmış ayrıca kendi tespit ettiğimiz bulgular da sunulmuştur. Çalışmada, *Bahar Ayini* taslaklarının yazılmaya başlandığı sürecin tespiti, taslaklarda özellikleri ve önemi “*Bahar Ayini* Taslakları” başlığı altında incelenmiştir. Taslaklarda tespit edilen halk şarkılarından kaynakları belli olanlar, kaynakları belirlenemeyenler ve taslakları kayıp olan Giriş bölümünde (Introduction) yer alanlar “Taslaklarda Yer Alan Halk Şarkıları” başlığı altında gruplanarak incelenmiştir. Araştırmada yirminci yüzyıl müziği ve müzik analizi literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. Metot

Araştırmada nitel bir araştırma metodu takip edilerek literatür taraması yapılmıştır. Eserin taslakları incelenmiş, modal ezgiler ayrı ayrı not edilmiştir. Bunların kaynaklarının tespit edilebilmesi için, bestecinin önceki eserlerinden itibaren faydalandığı Rus halk şarkısı antolojileri incelenmiş; taslaklardan çekilen materyal, incelenen 9 antolojideki toplam 2202 şarkıyla karşılaştırılmıştır. Şarkıların eserdeki kullanış biçimleri melodik analizler yapılarak belirlenmiştir. Araştırma için incelenen antolojiler şunlardır:

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

¹⁰ Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music*, W.W. Norton & Company, New York, 1979, s.125-130.

¹¹ Eero Tarasti, *Myth and Music*, Mouton Publishers, Netherlands, 1979, s.117-119.

¹² Peter Hansen, *An Introduction to Twentieth Century Music*, Allyn and Bacon, Boston, 1961, s.47-50.

¹³ Robert Morgan, *Twentieth Century Music*, W.W. Norton Company, London, 1991, s. 97-99.

¹⁴ Peter Hill (2004) ise bu iki araştırmacının tespitlerini aktarmaktadır. Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, s. 35-39.

3. Bulgular

3.1. Bahar Ayini Taslakları

Stravinski, *Bahar Ayini* hakkında kendisine ilk fikirlerin *Ateşkuşu*'nu bitirmek üzereyken (1910 baharı) geldiğini ifade etmiştir: “Bir gün St. Petersburg’da *Ateşkuşu*’nun son sayfalarını bitirirken, bana tam bir sürpriz olarak gelen kısacık bir hayal gördüm. Zihnim o sırada diğer şeylerle doluydu. Hayalimde kutsal bir Pagan ayini gördüm: Yaşlı bilgiler bir çemberde oturmuşlar, bir genç kızın kendini öldürene kadar dans edişini izliyorlar; onu bahar tanrısını yatıştırmak için kurban ediyorlardı.”¹⁵ Bunun üzerine besteci 1910 yazına doğru *Bahar Ayini*’ne başlama düşüncesini iyice arttırsa da eser üzerine çalışmasını kendisi ertelemiştir. Çünkü Stravinski, eserin çok uzun ve yorucu bir çalışmayla belenebileceğine inanmıştır.¹⁶ Araya giren *Petruşka*’nın başarısından sonra artık tamamıyla *Bahar Ayini*’ne odaklanmıştır. Besteci 17 Kasım 1912’de *Bahar Ayini*’ni tamamlamıştır. 1920 yılına geldiğinde eserin taslaklarının değeri anlaşılmış ve Diaghilev bu sayfaları yeni bir prodüksiyon için açık arttırmaya sunmaya karar vermiştir. Stravinski bunun üzerine taslakların en başına Diaghilev için bir ithaf yazısı yazmıştır: “*Seriozhe Diaghilev’e, iyi arkadaşı İgor’dan, Bahar’ın bu taslakları... Paris, Ekim 1920.*”¹⁷ Bu notun altındaki tarih ise: “1911-12-13” şeklindedir. Bu tarihler bestecinin esere ilk başladığı dönemden orkestrasyonu tamamladığı döneme kadar geçen süreyi gösterir. Taslakların nasıl bir şekilde satıldığı ve ilk kimin eline geçtiği bilinmemektedir. Ancak bunların bir süre Rus şair Boris Kochno’nun elinde olduğu bilinmektedir. 1963’te ise taslaklar Fransız banker André Meyer’in eline geçmiştir. 1969 yılında ünlü nota yayın şirketi Boosey & Hawkes, Meyer’den izin isteyerek yirmişer yapraklı yedi kısımdan oluşan el yazmalarını çok dikkatli bir incelemeden geçirip başarılı bir şekilde kopyalamış ve yayına hazırlamıştır. Kopyanın kalitesi özellikle siyah, mavi ve kırmızı mürekkeple yazılmış bölümlerin ve bestecinin kendi çizdiği dizelerin netliğinden anlaşılmaktadır. Şirket, taslakları “*The Rite of Spring (Le Sacre du Printemps) Sketches: 1911-1913*” başlığıyla aynı yıl Fransa’da yayınlamıştır.¹⁸

Taslakların 2. Sayfası orkestrada yer alacak çalgıların listesini vermektedir. Çalgılar listesinin hemen ardından “Baharın Habercileri: Genç Kızların Dansları” (Augurs of Spring: The Dances of the Young Girls) bölümü için taslaklar başlamaktadır. Dolayısıyla çalgı listesiyle 3. sayfa arasında Giriş (Introduction) bölümü için herhangi bir taslak olmadığı görülür. Bu bölüm için yapılmış olan taslaklar günümüze ulaşamamıştır. Taslakların birçok sayfasında tarih yoktur. Ancak belli sayfalara bestecinin tarih yazdığı görülmüştür. Bunların ilki 1 Mart 1912 tarihi düşünülen 52. sayfadır. Bu sayfada “Seçilen Kişinin Yüceltilmesi” (Glorification of the Chosen One) bölümü çalışılmıştır. Bestecinin tarih yazdığı son sayfa ise eserin bittiği 96. sayfadır. Ünlü “Kurban Dansı” için taslakların tamamlandığı bu sayfaya besteci

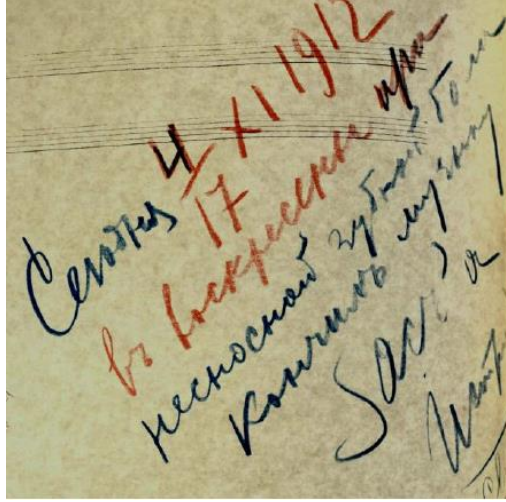
¹⁵ Igor Stravinsky, *Stravinsky: An Autobiography*, Simon and Schuster, New York, 1936, s.47.

¹⁶ A.g.k., s. 48.

¹⁷ Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, Boosey & Hawkes, France, 1969, s.1.

¹⁸ Taslakların başına şirket François Lesure’nin önsözünü, bundan sonra da Robert Craft’ın meşhur makalesi *Genesis of Masterpiece*’i eklemiştir. Bu bölümlerden sonra 140 sayfa taslaklara ayrılmıştır. Taslaklardan sonraki “Ek” bölümünde: Robert Craft’ın taslaklar üzerine sayfa sayfa yorumları, bestecinin eseri yazdığı döneme ait mektupları, Stravinski ve Nijinski’nin koreografi hakkında birlikte yazdığı notlar ve Craft’ın *The Performance of The Rite of Spring* başlıklı kısa yazısı yer alır.

şöyle bir not düşmüştür: “Bugün, 17 Kasım 1912, Pazar, dayanılmaz bir diş ağrısıyla Ayin’in müziğini bitirdim. I.Stravinski, Clarens, Chatelard Hotel.” (Bkz. Şekil 1)



Şekil 1: Bahar Ayini Taslakları, 96. sayfa
Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*.

3.2. Taslaklarda Yer Alan Halk Şarkıları

Bahar Ayini taslaklarının bazı sayfalarında bir dizek üzerine yazılmış eşliksiz modal ezgiler ve motifler yer almaktadır. Bunların kaynaklarını tespit edebilmek için bestecinin önceki eserlerinden itibaren kullandığı antolojilerdeki¹⁹ şarkılarla karşılaştırma yapılarak sonuca ulaşılabılır. Fakat Stravinski'nin halk şarkılarını parçalara ayırarak kullandığı, temaların aralık yapısını veya ritmik yapısını değiştirdiği önceki eserlerinde görülmüştür. *Bahar Ayini* bu uygulamaların devam ettiği bir eser olacaktır. Ancak *Ayin*'deki ezgilerin teşhisi çok daha zordur. Çünkü besteci kimi zaman benzer dizisel yapıya sahip ezgileri birleştirmiş kimi zaman da ezgilerden çok küçük parçalar çekerek motifler yaratmıştır.

3.2.1. Kaynakları Belli Olan Halk Şarkıları

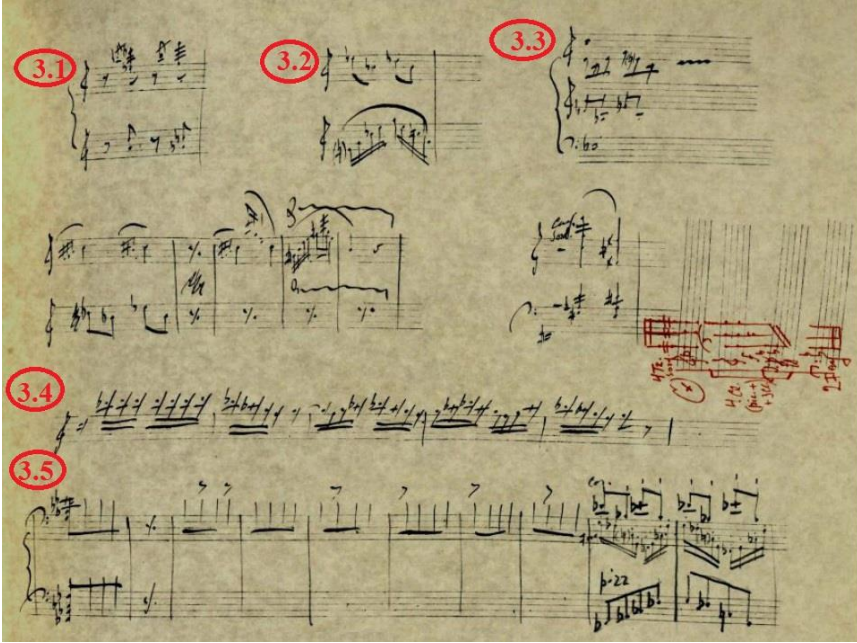
Stravinski *Bahar Ayini*'ndeki tek alıntı ezginin açılıştaki fagot solosu olduğunu, bunu da Varşova'dayken edindiği bir Litvanya halk şarkıları antolojisinden alıntılıdığını söylemiştir.²⁰ Söz konusu kitap Anton Juszciewicz'e ait olan *Litauische Volk-Weisen* adlı, 1785 halk şarkısı içeren çok zengin bir kaynaktır. Morton'a göre Stravinski bu kitaptan fagot solosuyla beraber toplamda 6 tane şarkı alıntılımıştır. Fagot soloya kaynak olan şarkı antolojideki 157 numaralı “*Tu manu seserele*” adlı

¹⁹ Antolojilere yönelik bu kanaatimiz, bestecinin önceki eserlerine yaptığımız detaylı analizlerden ve mektuplarını incelememizden ileri gelmektedir. Daha detaylı bilgiler için Bkz. Uğur Cihat Sakarya, *Yirminci Yüzyıl Müziğinde İlkçilik ve Igor Stravinski'nin Bahar Ayini Adlı Yapıtının İncelenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2017.

²⁰ Igor Stravinsky-Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Faber&Faber, New York, 2001, s.41.

şarkıdır. Kalan 5 ezgiden ikisi ise birbirlerine eklenerek Bahar Khorovodları'nın²¹ açılış ezgisi olmuştur.²²

Taslakların 3. sayfası Baharın Habercileri-Genç Kızların Dansları bölümü için girdilerle başlar ve bu sayfa eserin en ünlü müzikal malzemelerini içerir.²³ Sayfada 4 tane önemli girdi vardır. Bunlar; en üstte soldaki küçük süsleme notalı figürler (3.1), bunun sağındaki meşhur ostinato²⁴ kalıbının (Mib- Sib-Reb-Sib) notalarından oluşan sekizlik figürler ve bunun altındaki arpejler (3.2), ortadaki on altılık figürlerden oluşan bir satırlık ezgi (3.4) ve çift Fa anahtarlı dizeğe yazılmış, aksan kalıplarına kadar partiyonun son halindekiyle aynı olan akorlardır (3.5 “Augurs Chord”). (Bkz. Şekil 2)



Şekil 2: Bahar Ayini Taslakları, 3. sayfa
Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, *Sketches: 1911-1913*.

²¹ **Khorovod:** Kökleri pagan döneme kadar uzanan, baharın gelişiyle birlikte toplanan gençlerin hep birlikte çember şeklinde dönerek, şarkılar söyleyerek, alkış tutarak ve kollarını sallayarak yaptıkları eski bir Slav halk dansıdır.

²² Lawrence Morton, “Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps”, *Tempo*, 128 (3), 1979, s. 12-16.

²³ Araştırmada taslaklardaki girdilerin birbirinden ayırt edilebilmesi için bunlar, buldukları sayfaların numaraları ve o sayfadaki sıralarına göre yukarıdan aşağıya doğru numaralandırılmıştır. Örneğin 3.1. numaralı girdiyle ilgili yorum yapılırken bu numaranın 3 rakamı sayfayı; 1 ise o sayfadaki girdilerin sırasını ifade eder.

²⁴ **Ostinato:** Latince dik kafalı, direngen anlamına gelen obstinatus sözcüğünden türeyen bu terim müzikal bir motifin sürekli olarak ve -genellikle bas seslerde- tekrarlanmasını ifade eder. İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.442.

Morton'a göre yukarıdaki tematik fikirler Juskiewicz'in antolojisindeki belli şarkılardan çıkartılmış "parçalarıdır."²⁵ Bunlardan 3.2. numaralı ostinato kalıbı antolojideki 34 numaralı şarkının ilk iki ölçüsünden çıkartılmıştır. Taslaklarda bu figür ilk olarak Mib-Sib-Reb-Sib olarak yazılmış ancak hemen yanındaki girdiyle birlikte Reb-Sib-Mib-Sib olarak değiştirilmiştir. Besteci bu ünlü ostinatoyu bundan sonra hep bu şekilde not etmiştir. Morton'un kaynak olarak gösterdiği şarkının sözleri ise şöyledir: "Ah! Anneme, en değerlime, beni böyle güzel bir kız olarak yetiştirdiği için teşekkürler."²⁶ Görülüyor ki şarkının sözlerinde Pagan döneme ait bir ipucu yer almamaktadır. Bestecinin şarkının sözlerine yönelik bir incelemesi olmadığı yalnızca melodik yapısına yöneldiği söylenebilir. Juskiewicz 34 numara ve taslaklardaki ostinato kalıbı Şekil 3'te gösterilmiştir.

Anton Juskiewicz *Litauische Volks-Weisen*
No: 34

34 (35). Cf. Nr. 101.

O! taj manu dëkj miëtai moëiu — tej, širds — lej, knd ji mane užau — gina, tokiš štauniš, dukre — le. D. 775.

Bahar Ayini
P.N: 12+8 (L.Keman)

Bahar Ayini
P.N: 14 (Korangle)

Şekil 3: P.N: 14 ostinato için kaynak halk şarkısı,
Anton Juskiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, s.108.

Yukarıdaki örnekte Morton alıntı olduğunu iddia ettiği bu şarkının ilk iki ölçüsündeki aralık yapısı Stravinski'nin ostinato motifiyle aynıdır. Bu antolojide bu şarkıyla aynı yapıda başka bir örnek yoktur. Birçok şarkının farklı tonlarda veya küçük söz, ritim, aralık değişiklikleriyle sunulmuş varyantları olmasına rağmen antolojide 34 numaralı şarkıyla eşleşecek bir başka örnek yoktur. Ancak bu ostinatunun aralık yapısını gösteren başka Rus halk şarkıları da vardır. Bunlardan birisi, bestecinin, *Petruška*'nın ünlü Rus Dansı'nın ikinci temasını (P.N:34+2) alıntılıdığı F. Istomin ve S. Lyapunov'un *Pesni russkogo naroda* isimli antolojisinde yer almaktadır.²⁷ Bir diğer

²⁵ Lawrence Morton, "Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps", s.12.

²⁶ Anton Juskiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, Verlag der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Krakow, 1900, s.5. (Bu şarkının Litvanyaca'dan İngilizceye çevirisi 28.02.2017 tarihinde Estonya'daki Tallinn Üniversitesi Sosyal Bilimler Bölümü'nde görev yapan Dilbilim profesörü Anna Verschik tarafından yapılmış ve tarafıma "e-posta" yoluyla gönderilmiştir. Verschik'in çevirileri içinde aynı kitaptan 142, 249, 271, 787 ve 357 numaralı şarkılar da yer almaktadır).

²⁷ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra Vol:*

ezgi ise ünlü bir Rus halk şarkısı olan *Volga Kayıkçısı*'dır.²⁸ Her iki ezgi de Şekil 4'te gösterilmiştir.

F.Istomin & S. Lyapunov

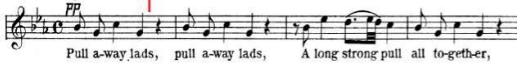
Pesni Russkogo Naroda (s:232)



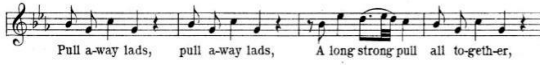
10.

SONG OF THE HAULERS ON THE VOLGA.

Maestoso.



Pull a-way lads, pull a-way lads, A long strong pull all to-geth-er,



Pull a-way lads, pull a-way lads, A long strong pull all to-geth-er,

Şekil 4: P.N: 14 ostinato için kaynak halk şarkıları

(Üstteki ezgi) Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra, Vol: 1*, s.355.

(Alttaki ezgi) Rosa Newmarch, *14 Russian Folk Songs*,

Bu iki örnekte de görüldüğü gibi ostinato kalıbı için besteciye kaynak olabilecek başka halk şarkıları da vardır. Bu da gösterir ki Morton'un bu ezgi için savunusu doğruluk payı taşımakla birlikte kesin değildir. Ancak bu küçük motifin diyatonik²⁹ sınırlar içinde tanımlanabilmesi, bestecinin çok küçük parçalara kadar halk müziğinin olanaklarını değerlendirdiğini gösterir.

Taslakların 3. sayfasında ortada yer alan 3.4 numaralı girdi, Juskiewicz antolojisindeki 787 numaralı şarkıyla benzeşmektedir. Bu yakınlık bir öncekinden daha inandırıcıdır.³⁰ Bu kısa şarkının sözleri şöyledir: “Çiftliğin yanından geçtiğimde büyük memurla karşılaştım, ona günaydın dedim.”³¹ Bu şarkının sözleri de Pagan dönem ile ilgili bir ipucu sağlamaz. Şekil 5'te bu ezgi, taslaklardaki 3.4. numaralı girdi ve bunun eserdeki (P.N:19³² fagotlar) son hali gösterilmiştir.

1, Oxford University Press, California, 1996, s. 904.

²⁸ Daniel K.L. Chua, “Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of The Rite of Spring”, s.87.

²⁹ **Diyatonik dizi** : İçinde 5 tam ses ile 2 yarım ses bulunan dizi. Kromatik, oktonik ve tam-ton dizilerinin karşıtıdır. Majör ve minör diziler ile kilise modları diyatonik dizi sınırlarında değerlendirilir (İng. Diatonic scale).

³⁰ Lawrence Morton, “Footnotes To Stravinsky Studies: Le Sacre Du Printemps”, s.15.

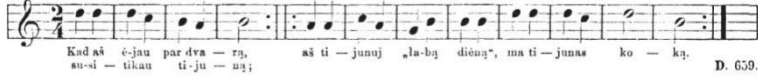
³¹ Anton Juskiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, s. 108.

³² Orkestra partiyonlarındaki prova numaralarını (rehearsal mark) ifade etmek üzere P.N. (prova numarası) kısaltması kullanılmıştır.

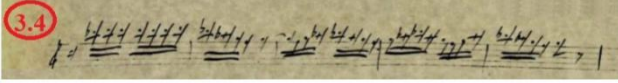
Anton Juskiewicz *Litauische Volks-Weisen*

No:787

787 (825).

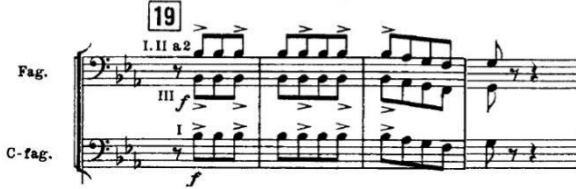


Taslaklar 3.4.



Bahar Ayini

Baharın Habercileri-Genç Kızların Dansları



Şekil 5: P.N. 19 Fagotlar için kaynak halk şarkısı

(Üst) Anton Juskiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, s.108.

(Orta) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.3.

(Alt) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, (reprinted edition) New York/ Mineola Dover Publications*, 1989.

Bu halk şarkısından yapılan alıntı, fragmantal olup besteci tarafından geliştirilmiş ve bir ezgiye dönüştürülmüştür. Bu ezginin modal karakteri ve dar alanı (Fa-Sib, tam dörtlü) halk müziği yapısal özellikleriyle uyuşan bir karakter sergiler. Bestecinin bu ezgiyi alıntılama ihtimalini güçlendiren ise bir satıra tek başına yazıp aynı sayfadan itibaren bunun içinden belli parçaları çıkartarak işlemeye başlamasıdır. Dolayısıyla “tematik fikirlerini” önce not edip sonra işlemeye başladığı görülmektedir.

Taslakların 7. sayfası bestecinin halk şarkılarını alıntılarken nasıl bir uygulama yaptığını göstermesi bakımından en önemli örneklerden biridir. Bu sayfa Juskiewicz’in antolojisinden üç tane alıntı içerir. Besteci bu sayfada Bahar Khorovodları’na yoğunlaşmış ve sayfanın en üstüne eserin bu bölümünün başında Mib pikolo ve Sib bas klarnete çaldığı “tranquillo” temayı not etmiştir (7.1.). Bunun altında, sağda yine tek bir dizek üzerine yazılı arıza işaretleri ve ölçüsüne kadar (5/8) kesinleştirmiş ikinci bir ezgi vardır (7.2). Besteci bu ezgiyi de Kaçırılış Ayini (Ritual of Abduction) için not etmiş ancak bu bölüm için çalışmalarına daha sonra dönmüştür. Bahar Khorovodları için not ettiği ezginin üstüne “khorovod büyüü” (zapevaniye khrovodnoye) başlığını düşen besteci doğrudan bir Pagan dansı için melodik referans sağlamış ve bunu Juskiewicz’in antolojisindeki 249 ve 271 numaralı ezgileri birleştirerek oluşturmuştur.

Bu şarkılardan 249 numaralı olanın sözleri şöyledir: “Ve ben genç ve bekarken, ay, ay, ay! Bütün kızları severdim.”³³ 271 numaralı şarkının sözleri ise şöyledir: “Ve

³³ Anton Juskiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, s.35.

ben içmişken; sarhoşken makineye oturdum, yaslandım”³⁴ Bu iki şarkı da gençlik neşesi ve dünyevi mutluluğu vurgular. Dolayısıyla konu bakımından Pagan döneme belirgin birer ipucu sağlamaz. 249 numaralı ezgi donanımında dört diyez olsa da Si üzerinde Mixolidyan hegzakorda³⁵ dayalı dizisel yapıya sahiptir ve majör karakterlidir. 271 numaralı ezgi ise Sol diyez üzerinde boşluklu Eolyan dizisine dayalı olup (La diyez sesi yoktur) minör karakterlidir. Ancak bu ezginin ilk yarısı yoğun bir minör “pentatonik” karakter sergiler. Şöyle ki ezgi de mi notası yalnızca bir kere duyulmaktadır. Dolayısıyla boşluklu modal karakter -bu notanın yalnızca bir kere duyulması nedeniyle- minör pentatonik yapıya yaklaşır. Yarım ses içermediği için bu ezginin dizisel yapısı -mi notası geçici bir nota kabul edilirse- anhemitonik³⁶ minör pentatonik dizi olarak belirtilebilir. Antolojide bu ezginin melodi yönüne benzeyen hatta birebir aynı aralıklara sahip olan iki şarkı daha vardır. Bunlar 585 ve 816 numaralı ezgilerdir. Ancak bu iki ezgi modal farklılıkları ve daha küçük motiflerde gösterdikleri benzerlik nedeniyle 249 ve 271 numaralı ezgilerden daha uzak ihtimaller olarak değerlendirilmelidir. Şekil 6’da taslakların 7. sayfasından bir kesit ve bu ezgiler gösterilmiştir.

³⁴ A.g.k., s.39.

³⁵ **Hegzakord:** Altı sestten oluşan dizi. Majör veya minör diyatonik dizinin ilk altı sesinden oluşan dizidir (İng. hexachord).

³⁶ **Anhemitonik:** Yarım ses içermeyen pentatonik dizi (İng. Anhemitonic scale).



249 (250).

O kud aš bu — vau jaunus ne-vo — dcs, — aj! aj! aj! aj! — vis mer-
ge-les my — lė — jau.

D. 924; cf. SD. 876.

271 (272).

O kud aš gė-riau, pa-si — gėriau; j stakles sė-dau, pa-svi — rėjau.

585 (613).

Ej! gėriau, gėriau, pasi — gė-riau; aut žirgu sė-dau, pa-svi — rėjau.

816 (854).

Kad bernalis pračė, taj mer—gytė vandens davė; dumo — dama kalba, kal-bė-da — ma vor — kia.
(Kad bernalis burnolė prausės, taj mer-ge-lė rankštutėj davė; dumo, dumodamu kalba, kalbė-lamu verkia).
Cf. D. 728, 726.

Şekil 6: Taslaklar 7. Sayfa girdileri için kaynak halk şarkıları

(Üst) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.7.

(Alt kaynak materyaller) Anton Juszkiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, s.35-39-82-112.

Stravinski, bu ezgileri birleştiren 249 numaralı ezginin ilk yarısını almış ve 271 numaralı ezginin pentatonik imasıyla birleştirebilmek amacıyla Mi seslerini Fa \sharp 'e dönüştürmüştür. 271 numaralı ezgiyi ise tamamen alıntılamıştır. Bestecinin yaptığı bu bir notalık değişim iki ezgiyi birbirine saf bir bağlantıyla kenetlemiş ve bunların tek bir ezgi gibi duyulmasına olanak sağlamıştır. Bu birleşim sonucu ortaya çıkan ezginin, yine ikinci yarısındaki mi notası geçici bir nota olarak kabul edildiğinde, Sol diyez üzerine kurulu anhemitonik minör pentatonik perde içeriğine dayandığı görülür. Ezgideki bu yoğun pentatonik ima, arkaik havanın çağrıştırılmasını sağlamıştır.

Bestecinin, halk müziği tavrını güçlendirebilmek amacıyla, ezgiye süsleme notaları da eklediği görülmektedir (Bkz. Şekil 7).

249 (250):
O kad av bu - van jamaas ne-ve - des, - aji aji aji - vis mer-
ge-las my - lo - jan. D. 921; cf. SD. 876.

271 (272):
O kad ai ge-riau, pa-si - geriau; j staklos si-dan, pa-svi - rija.

Taslaklar 7.1.

Şekil 7: Bahar Khorovodları açılış teması için kaynak halk şarkıları
(Üst)Anton Juszkiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, s.35 ve 39.
(Alt) Taslaklar 7. sayfa 7.1. numaralı girdinin yeniden yazımı

Taslakların 9. sayfasında besteci bu ezgiyi Fa üzerinde anhemitonik minör pentatonığe transpoze etmiş³⁷, ölçülendirmesini yapmış ve iki çalgının çalacağına karar vererek eserdeki son haline yaklaştırmıştır. Şöyle ki bu taslak girdisinin ilk ölçüsünün üçüncü notasındaki süsleme notası partisyonda çıkartılmış; en son ölçüdeki en son notaya ise süsleme notası eklenmiştir. Ayrıca tempo daha sonra 144'ten 108'e düşürülmüştür (Bkz. Şekil 8).

³⁷ Bu transpozede 6. ses olan (Reb) sesi iki nota arasında geçit olarak duyulmaktadır. Dolayısıyla bu nota yine geçici bir nota olarak kabul edildiğinde ezginin perde içeriği: “Fa-Lab-Sib-Do-(Reb)-Mib” şeklinde dizilen anhemitonik minör pentatonik olarak belirlenir.

Taslaklar 9.1.



Veshniye Khorovod (Bahar Khorovodları)

ВЕШНИЕ ХОРОВОДЫ

SPRING ROUNDS

48 Tranquillo $\text{♩} = 108$

Fl.

Fl. c. a. (G)

Cl. piec. (Ea)

Cl. b.

Şekil 8: Bahar Khorovodları Taslaklar ve partison karşılaştırması

(Üst) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s. 9.

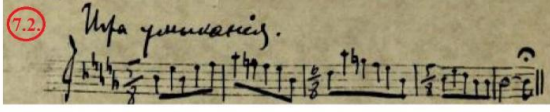
(Alt) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, (reprinted edition) New York/ Mineola Dover Publications, 1989

Taslakların 7. sayfasındaki 7.2. numaralı girdi “Kaçırılış Ayini” bölümü için ilk tematik fikirdir. Besteci burada bir ezgiyi not almış ancak bu bölüm üzerinde çalışmaya çok daha sonra (29-33. sayfalarda) geri dönmüştür. Bu ezgi Morton’a göre doğrudan Juszkiewicz’in antolojisindeki 142 numaralı ezgiden alıntılanmıştır.³⁸ Şarkının sözleri şöyledir: “Canım babam, canım ihtiyar babam! haydi baba, toprakta çalışmama izin ver.”³⁹ Şarkının *Bahar Ayini*’nde kullanılmış olduğunu iddia eden Morton karşılaştırmayı taslaklar üzerinden değil partiyonun son hali üzerinden yapmaktadır. Taslaklardaki girdiyle bu şarkı karşılaştırıldığı zaman bestecinin Sib üzerinde Miksolidyan modunu örnekleyen bu ezginin modal karakterini Sib Doryana dönüştürdüğü (Reb arızasını ekleyerek); ritmik yapısını ise tamamıyla yeniden düzenlediği görülmektedir. Ancak ezginin aralık yapısı ve melodi yönü çok yakından taklit edilmiştir. Ve perde içeriği -Reb sesini fazla vurgulamaması nedeniyle- minör modal karakterde (Sib Doryan) zayıflamaktadır. Aşağıda farklı renklerle gösterilmiş parçalar karşılaştırıldığı zaman bestecinin aralık yapısını büyük ölçüde taklit ettiği görülür (Bkz. Şekil 9).

³⁸ Lawrence Morton, “Footnotes To Stravinsky Studies: Le Sacre Du Printemps”, s. 13.

³⁹ Anton Juszkiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, s. 19.

Taslaklar: 7.2.



Anton Juskiewicz Litauische Volks-Weisen

No: 142

142 (143).



Taslaklar 7.2.



Şekil 9: Kaçırılış Ayini kaynak halk şarkısı

(Üst) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.7.

(Orta: kaynak materyal) Anton Juskiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, s.19

(Alt) Taslaklar 7.2 numaralı girdinin yeniden yazımı

Besteci taslakların 29. sayfasında Kaçırılış Ayini üzerine çalışmalara geri dönmüş ve 30. sayfada ezgiyi bu sefer Fa üzerinde Doryana transpoze ederek çalışmış, ancak eserin son halinde bunun La üzerine almış ve ölçüsünü 9/8'e sabitleyerek kararını kesinleştirmiştir (Bkz. Şekil 9).



Kaçırılış Ayini

ИГРА УМЫКАНИЯ

RITUAL OF ABDUCTION



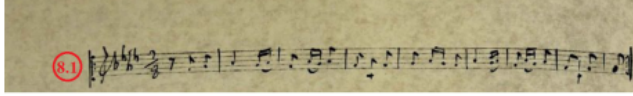
Şekil 9: Kaçırılış Ayini, Taslaklar ve Partisyon karşılaştırması

(Üst) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.30.

(Alt) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, (reprinted edition)* New York/ Mineola Dover Publications, 1989.

Taslakların 8. sayfasının en başında ölçüsü, arızaları, bağ işaretleri hatta tekrar çizgilerine kadar dikkatle not edilmiş bir ezgi yer almaktadır. Bu ezgi bestecinin hem

Ateşkuşu'nda hem de *Petruşka*'da faydalandığı, hocası Rimski-Korsakov'un *100 Rus Halk Şarkısı* antolojisindeki 50 Numaralı "Nu-ka Kumushka" adlı şarkının bir transpozesidir (Bkz Şekil 10).



Korsakov 100 Rus Halk Şarkısı "Nu ka kumushka"

№ 50. НУ-КА, КУМУШКА, МЫ ПОКУМИМСЯ

Allegretto

Ну - ка, ку - муш - ка, мы по -
ку - мим - ся, ай, лю - ли, лю -
ли, мы по - ку - мим - ся. Мы по -
ли, по - це - лу - ем - ся. При - хо -

Şekil 10: Taslakların 8. sayfasında yer alan halk şarkısı: "Nu-ka Kumushka"
(Üst) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.30.
(Alt) Nikolai-Rimski- Korsakov, *Sto Russkikh Narodnikh Pesen*
(100 Rus Halk Şarkısı) (1877), 96.

Bu ezginin eserde kullanılması hakkında karşıt görüşler vardır. Morton bunun görünüşe göre Bahar Khorovodları'nda kullanılmadığını belirtirken⁴⁰; Craft, ezginin minör modal karakterinin, 16'lık (veya 8'lik) nota değerlerinin ve adım adım gelişme gibi karakteristiklerinin Bahar Khorovodları'nda bulunduğunu; bestecinin bunları sentezlenmiş olabileceğini, fakat ölçü yapısı (3/8'lik) açısından ve 4. ölçünün aralıkları bakımından tamamıyla farklı olduğunu ifade etmiştir.⁴¹ Taruskin ise bestecinin bu ezgiden faydalandığını iddia etmektedir. Çünkü besteci daha önce Juskiewicz'den alıntıladığı ezgilerin ölçülerini radikal şekilde değiştirmiş ve aralık yapılarında da değişiklikler yapmıştır. Taruskin'in bu ezgiden hareketle oluşturulduğunu iddia ettiği pasajlar Bahar Khorovodları bölümünün P.N: 49+4 ve P.N: 49+7'deki obua ve fagot soloları ile P.N: 51'de nefesli ve yaylılardaki "khorovod" temasıdır⁴² (Bkz.Şekil 11).

⁴⁰ Lawrence Morton, "Footnotes To Stravinsky Studies: Le Sacre Du Printemps", s.16.

⁴¹ Robert Craft, "Commentaries on the Sketches", *The Rite of Spring Sketches: 1911-1913*, Boosey& Hawkes, France, 1969, s.6.

⁴² Richard Taruskin, "Russian Folk Melodies in The Rite of Spring" *Journal of American Musicological Society*, 33 (3), 1980, s.515-517.

Bahar Khorovodları

P.N: 49+4



Bahar Khorovodları

P.N: 51



Taslaklar 8.1



Şekil 11: Bahar Khorovodları melodik kaynaklar (I)
(Üst) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, (reprinted edition),
New York/ Mineola Dover Publications, 1989

(Alt, yeniden yazım 8.1. numaralı girdi) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s. 8.

Ancak bestecinin taslaklarında Bahar Khorovodları için çalışmalar 8. sayfaya not edilmiş bu ezginin altında değil 7. sayfada başlamaktadır. Dolayısıyla bestecinin bu ezgiden faydalanmış olma ihtimali -*Nu ka kumushka* ezgisi sonradan yazıldığı için ilk bakışta zayıflamaktadır. Çünkü aşağıda gösterildiği gibi taslakların 7. sayfasında, Bahar Khorovodları bölümü için Taruskin'in bu şarkıdan hareketle oluşturulduğunu iddia ettiği tematik fikirler eşlikleriyle birlikte zaten tasarlanmıştır. Aşağıdaki örnekte bestecinin khorovod başlığıyla belirttiği 7.3 numaralı girdi; 4/4'lük ölçüsüyle, 4 korno ve kontrbaslar için yazılmış senkoplu eşliğiyle ve yay işaretlerine kadar düşünülmüş görüntüsüyle eserin son halindeki P.N: 49'dan 50'ye kadar olan pasaj için bir taslak olduğunu ispatlar. Hemen altındaki 4 ölçümlük 7.4 numaralı girdi ise P.N: 50'de başlayan ve iki ölçü sonrasında üfleme ve tahta nefeslilerde sunulan ana khorovod teması için bir taslaktır. En alttaki girdi olan 7.6 ise doğrudan P.N:53+4'ten Vivo'ya kadar olan pasajla uyumaktadır. Dolayısıyla taslakların 7. sayfası Bahar Khorovodları bölümü için gerekli tüm materyali içermektedir (Bkz. Şekil 12).

The image displays a comparison between a printed musical score and handwritten sketches for the piece "Sostanito e pesante" from Igor Stravinsky's *The Rite of Spring*. The top section shows the printed score for strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses) and woodwinds (Flutes, Clarinets, Oboes). The bottom section shows handwritten sketches for the same instruments, with red circles highlighting specific measures (7.3, 7.4, 7.6) and red arrows pointing to corresponding measures in the printed score.

Şekil 12: Bahar Khorovodları melodik kaynaklar (II)

(Üst) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, (reprinted edition), New York/ Mineola Dover Publications, 1989.

(Alt) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, *Sketches: 1911-1913*, s. 7.

Dolayısıyla Taruskin'in ifade ettiği pasajlar, *Nu-ka kumushka*'nın yer aldığı 8. sayfadan bir sayfa önce zaten tasarlanmıştır. *Nu-ka kumushka* şarkısının bulunduğu sayfada ise çalgılamasına kadar böylesine kesinleştirilmiş bir girdi bulunmaz. Bu durumda *Nu-ka Kumushka*, Taruskin'in iddia ettiğinin aksine eserde kullanıldığı kesin olan ezgilerden sayılamaz. Morton ve Craft'ın da belirttiği gibi bu şarkı taslaklarda yer alan fakat müzikte kullanılmayan bir şarkıdır. Bestecinin bunu kullanmaktan vazgeçtiği söylenebilir. Bu durumda *Nu-ka kumushka*, taslaklarda yer alan kaynağı belli ezgiler grubuna dahil edilmektedir. Ancak bu ezgi eserde kullanılmamıştır.

50. sayfa, bestecinin “Kurban” başlıklı ikinci bölüm için çalışmalarına başladığı sayfadır. Besteci ikinci bölümün Giriş'ini (Introduction) ve Genç Kızların Mistik Çemberleri (Mystic Circles of the Young Girls) bölümünü birlikte çalışmıştır. Taslakların 53. sayfasında tek bir dizek üzerine yazılmış sonuna çift çizgi koyulmuş, 3/4'lük bir tek sesli ezgi bulunmaktadır. 53.3 numaralı bu girdi, Genç Kızların Mistik Çemberleri bölümünün başındaki alto flüt temasına (P.N:93+5) benzemektedir.⁴³ Besteci bu ezgiyle ilgili ilk notlarını 50. sayfada almıştır ve sırasıyla 53. ve 57. sayfalarda çalışmıştır. 57. sayfada tema, Mistik Çemberler'deki alto flüt temasına en yakın haline ulaşmıştır. Bu temanın ilk yarısındaki aralık yapısı Anton Juskiewicz'in antolojisindeki 357 numaralı şarkının aralık yapısıyla aynıdır.

Şekil 13'te sırasıyla 50.1, 53.3, 57.3 numaralı girdiler yeniden yazılarak verilmiştir. Örneğin en üstünde ise Juskiewicz'in 357 numaralı şarkısı gösterilmiş; en altta ise eserin son halinde P.N:93+5'te bulunan alto flüt teması verilmiştir. İşaretlenmiş olan aralık yapıları takip edildiğinde ezginin düzenli bir şekilde son haline ulaştığı ve halk müziği tavrını yansıtmaya için de süsleme notalarıyla zenginleştirildiği görülür. Eserin son halindeki ezgide Juskiewicz'den model alınarak oluşturulmuş parçacığın iki kere tekrar edildiği ve ikinci yarısında bestecinin ezginin dizisel karakterini (Mi üzerinde Eolyan) belirtmek ve karar etkisi yaratmak için yukarı yönlü bir motif türettiği görülmektedir. Juskiewicz'in 357 numaralı şarkısı doğal minör dizi (Eolyan) üzerine kurulu olup boşlukludur. Besteci bu modelin dizisel içeriğine bağlı kalarak ezginin devamını oluşturmuştur (Bkz. Şekil 13).

⁴³ Robert Craft'a göre bu süslenmemiş ezginin besteci üretimi veya bir Litvanya şarkısı olup olmadığı bilinmemektedir. Stravinski de bu ezginin kaynağını hatırlayamamaktadır. Morton ise bu ezginin Mistik Çemberler'deki alto flüt temasına evirildiğini ve kaynağın Juskiewicz'in antolojisi olabileceğini ifade etmiş ancak bu ezgi için diğerlerinde yaptığı gibi bir tespit sunmamıştır. Taruskin ise ezginin önceki sayfalardan başlayarak nasıl son haline ulaştığını örneklerle belirtmiş fakat doğrudan bir ezgiyle benzerlik kurmamıştır. Bkz. Robert Craft, “Commentaries on the Sketches”, *The Rite of Spring Sketches: 1911-1913*, s.14-15; Richard Taruskin, “Russian Folk Melodies in The Rite of Spring”, s. 519-525 ve Lawrence Morton, “Footnotes To Stravinsky Studies: Le Sacre Du Printemps”, s.16.



Bahar Ayini "Genç Kızların Mistik Çemberi"
P.N: 93+5



Şekil 13: Genç Kızların Mistik Çemberi P.N: 93+5 kaynak ezgi-
(Üst yeniden yazım) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s. 50, 53, 57.
(Alt) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, (reprinted edition)*, New York/ Mineola Dover
Publications, 1989.

Taslakların 57. sayfasından 96. sayfadaki eserin sonuna kadar kaynağı belli olan başka bir ezgiye ulaşamadık. Görülüyor ki eserin Yeryüzünün Öpücüğü (Kiss of the Earth) başlıklı ilk bölümünün; Genç Kızların Dansları, Bahar Khorovodları ve Kaçırılış Ayini bölümleri için Juszkiewicz'in antolojisi bestecinin ana kaynağı olmuştur.

3.2.2. Kaynakları Belli Olmayan Halk Şarkıları

Taslakların 6. sayfasında P.N:25'te korno soloda gelen tema için çalışmalar yer almaktadır. Ancak besteci bu ezgi için ilk notunu 5. sayfanın en altına yazmış fakat daha sonra bunu (6.sayfada) küçük üçlü yukarıya transpoze ederek çalışmıştır. 5. sayfadaki üzeri karalanmış olan bu ezgiyle ilgili önceki sayfalarda herhangi bir girdi bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu girdi yeni bir fikir gibi algılanabilir. Ancak Genç Kızların Dansları'nda duyulan Bahar Khorovodları temasının da bu girdinin çalışıldığı 6. sayfada yer aldığı düşünüldüğünde 5,6,7 ve 8. sayfalarda bestecinin birbiriyle ilişkili çalışmalar yaptığı anlaşılır. Aslında 5. sayfadaki bu girdi, bunun 6. sayfadaki transpozeleri ve Bahar Khorovodları'nın iki teması da Giriş bölümünde zaten sunulmuş olan bir çekirdekten türetilmiştir. Bestecinin Giriş'e yaptığı taslakların kayıp olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla bu temaların kökeni için araştırmalar partiyonun son hali üzerinden yapılacaktır.

Giriş'in P.N:6 numaralı pasajında solo alto flütte başlayan minör tetrakorda⁴⁴ dayalı küçük motif bu temalar için bestecinin ana kaynağı olmuştur. P.N:6'da, Re üzerinde minör tetrakorda dayalı olan bu motif, iki ölçü sonra 16'lık üçlemelerle Si üzerinde minör tetrakorda sunulmuştur. Bu motifin en önemli özelliği modun kök sesinde başlayıp sırayla çıkıcı yönlü tam, küçük üçlü ve iniçi yönlü yanaşık hareketi vurgulayıp modun yedinci derecesinden kök sesine bağlanarak karar vermesidir. Bu hareketler ve karar verme şekli Bahar Khorovodları'nın taslaklardaki 7.3 numaralı temasında da ortaktır. Giriş bölümünde, minör tetrakorda dayalı ve bu karar biçimini gösteren motifler solo tahta nefeslilere verilmiştir (Bkz. Şekil 14).

P.N: 6
(Alto Flüt solo)

P.N:7+4
Fagot Solo

P.N:7+6
Fagot Solo

P.N:8
(Alto Flüt solo)

Bahar Khorovodları

P.N: 49+4

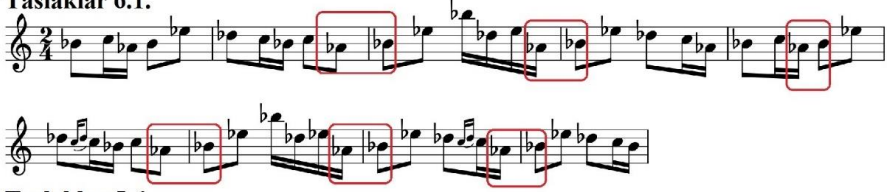
Şekil 14: Minör tetrakorda dayalı yapay halk ezgileri (I)
(En alt satır) Orijinal partiyonun son halinde Bahar Khorovodları teması
Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, (reprinted edition),
New York/ Mineola Dover Publications, 1989.

Yukarıdaki örnekte gösterilen motifler doğrudan Bahar Khorovodları için kaynak olan bestecinin kendi üretimi materyallerdir. Bunlardaki asıl ortak özellik modal karakterdir (minör tetrakord). Yukarıda gösterildiği şekilde modun 7. derecesinden çıkıcı yönlü karar verme uygulaması, Genç Kızların Dansları teması için önemli bir ortaklık daha gösterir. Taslakların 5. sayfasında karalanmış olan ilk girdinin

⁴⁴ **Tetrakord:** Yunan müzik teorisinde dört sesli dizi. Örneğin Do majör dizisinde Do-Fa arası (Do-Re-Mi-Fa notaları). 2 tam ses ve 1 yarım sestem oluşur ve diyatonik tonaliteye göre (majör veya minör) T-T-Y ya da T-Y-T şeklinde sıralanabilir (İng. tetrachord).

(5.6) böylece önceden sunulmuş olan materyallerden hareketle oluşturulduğu görülür. Çünkü buradaki girdi de minör tetrakorda (sol üzerinde) dayalı olup tespit etmiş olduğumuz kararı öne çıkartır. Ayrıca bir sonraki sayfadaki 6.1, 6.2, 6.3, 6.4 numaraları girdilerin hepsi minör tetrakorda dayalıdır ve aynı karar yapısını öne çıkartır. Şekil 15'te taslaklardaki okuma güçlüğü için bu girdiler yeniden yazılmıştır.

Taslaklar 6.1.



Taslaklar 5.6.



Taslaklar 6.2



Taslaklar 6.3



Taslaklar 6.4.



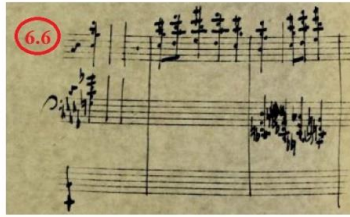
Şekil 15: Minör tetrakorda dayalı yapay halk ezgileri (II)

(Hepsi yeniden yazım) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.6.

Görülüyor ki Giriş'te nefeslilerin çaldığı modal motifler, dayandıkları minör tetrakordal yapı ve karar özellikleriyle hem Genç Kızların Dansları hem de Bahar Khorovodları'nın temaları için kaynak oluşturmuştur. Taslak sayfalarını sırayla incelediğimizde ve eserin son haliyle karşılaştığımızda bütün bu tematik fikirlerin sırayla eserde karşılığını bulduğunu görürüz. Böylece taslakların 6. sayfasındaki Bahar Khorovodları'nın ikinci temasının minör tetrakordal yapıya sahip olmasının nedeni anlaşılmaktadır. 6. sayfa, Genç Kızların Dansları bölümündeki P.N:25'ten itibaren tahta nefeslilerde duyulan ezgilere ayrılmıştır. Bunların hepsi minör tetrakorda dayalı olup Giriş'te sunulan motiflerden hareketle oluşturulmuştur. Partiyonun son halinde bunların tekrarlanması ardından⁴⁵ taslakların 6. sayfasındaki 6.6 numaralı ezgi duyulmaya başlar. Dolayısıyla besteci Giriş'te sunduğu fikirleri geliştirerek buraya

⁴⁵ P.N: 27 alto flüt.

kadar temalarını hazırlamış bunu da 7. sayfada bestelemeyi başladığı Bahar Khorovodları'nda geliştirmeye devam etmiştir. Genç Kızların Dansları ve Bahar Khorovodları'nın sırayla bestelendiği ve her ikisinin de minör modal karakter sergilendiği düşünüldüğü zaman hem bu taslağın neden 6. sayfada yapıldığı hem de Bahar Khorovodları'nın bu ezgisinin neden Genç Kızların Dansları'nda (önceden) duyulduğu açıklığa kavuşur. Taslakların 6.6. numaralı girdisi 4/4'lük ölçü içinde yazılmıştır ve Sib üzerinde minör tetrakorda dayalıdır. Tıpkı Genç Kızların Dansları bölümünde ve Bahar Khorovodları'ndaki gibi bu ezgi en başından beri hep Sib üzerinde minör tetrakorda dayalıdır. R. Craft 6.6 numaralı bu girdinin aynı sayfada yer alan Genç Kızların Dansları için yapılmış taslak girdilerinden 6.1 numaralı Sib minör pasajdan faydalanılarak oluşturulduğunu ifade etmektedir.⁴⁶ Ancak perde içeriği aynı olmakla birlikte motif yönü uyumsuz. Ayrıca burada tespit ettiğimiz karar yapısını da göstermez. Asıl ortak olan minör modal yapıdır. Şekil-16'da taslakların 6.6 numaralı girdisi gösterilmiş ve bestecinin yalnızca orta satıra yazıp diğerlerine gerek duymadığı değiştirici işaretler de eklenerek bir altta sadece tema yeniden yazılmıştır (Bkz. Şekil 16).



Şekil 16: Genç Kızların Dansları P.N: 28+5 melodik kaynak Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.6.⁴⁷

Görülüyor ki besteci, Giriş'te sunduğu tümel dizisel materyal ve karar yapısından hareketle ilk bölüm için kendi özgün temalarını yaratmıştır. Besteci şarkı alıntılamaaksızın yaptığı bu uygulamada modal materyale bağlı kalmış, halk şarkısı tavrını vermek için süsleme notalarını özellikle vurgulamıştır. Bunlar bestecinin halk müziğinin özünden hareketle kendi sentezini yaptığını ve kendi özgür temalarını yarattığını gösterir. Araştırma kapsamında incelenmiş olan farklı antolojilerdeki toplam 2.202 şarkı, modal materyalin baskınlığını verirken; Rus halk müziğinde doğal majörden sonra (220 tane İyonyan) doğal minör modlara (174 tane) dayalı şarkıların ikinci sırada olduğu görülmüştür. Dolayısıyla diyatonik/modal karakter temel olmakla birlikte minör modlar Rus halk müziğinde ikinci derecede baskındır. Stravinski'nin kendi üretimi ezgilerde de bu yapısal temele bağlı kaldığı ve minör tetrakordu vurguladığı görülmüştür.

⁴⁶ Robert Craft, "Commentaries on the Sketches", s.5.

⁴⁷ Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.6.

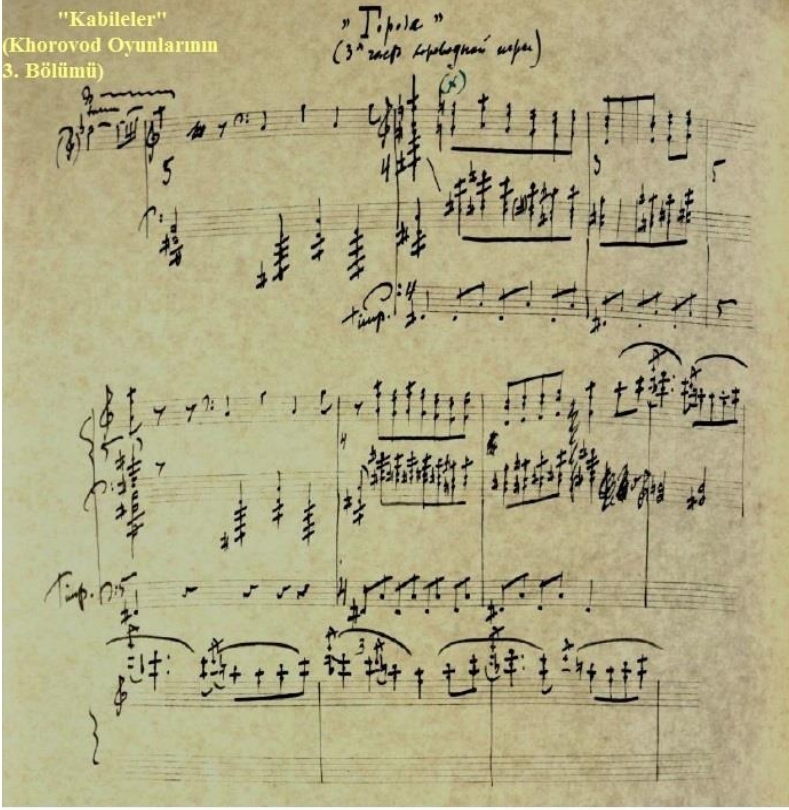
Taslakların 12. sayfası Rakip Kabilelerin Ritüeli başlıklı bölüm için ilk girdilerle başlar. Besteci “Kabileler” başlığını düşüğü 12.1. numaralı girdide, orijinal partisyonda P.N:57+2’de bakır nefeslilere verdiği, 4/4’lük temayı iki ölçüde tasarlamış, aynı girdinin devamında ise 4/4’lük (2/2) zaman belirtecini ekleyerek bölümün ikinci temasını yazmıştır. Bu tema da P.N:60’tan itibaren tahta nefesliler arasındaki diyaloglarla işlenmiştir. Dolayısıyla tek bir girdide besteci bölümün ana materyalini oluşturmuştur. 12.1 numaralı girdideki ikinci kısım tamamıyla minör tetrakordun sınırları içindeki dar alanda (tam dörtlü) figür tekrarına dayalıdır. Girdinin ilk yarısındaki motif ise tam 5’li alanındadır. Besteci bu iki motifi birbirinin peşi sıra eklemiş ancak ikinci parçayı daha ilk seferden itibaren bir oktav yukardan tasarlamıştır. Dolayısıyla parçalanmış olan bu girdi, besteci için iki tane materyal sağlamıştır. (Bkz. Şekil 17)



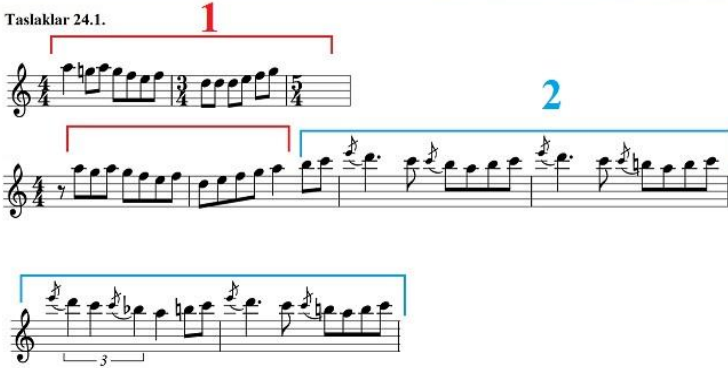
Şekil 17: İki Rakip Kabilenin Ayini yapay halk ezgisi
Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.12.

Bu iki parçacık da minör modal karakter göstermektedir. İkinci parça yanaşık hareketi vurgulayıp tamamıyla minör tetrakordu örneklerken ilk parçanın aralıkları daha geniştir. Ve bu da minör pentakord⁴⁸ içinde hareket eder. Besteci bu sayfadan itibaren bu temalar üzerine yoğun bir çalışmaya başlamıştır. 16. sayfada figür tekrarlarını arttırdığı ikinci parça üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmışken 24. sayfada bölümün ana motif yapısı kesinleşmeye başlamıştır. Bestecinin “Kabileler (Khorovod oyunlarının 3. bölümü)” başlığını düşüğü bu sayfadaki girdiler iki motifin kesinleştiğini gösterir. Şekil 18’de 24.1 numaralı girdi gösterilmiş bunun altına ise buradaki iki motif yazılmıştır.

⁴⁸ **Pentakord:** Beş sesli dizi. Majör veya minör diyatonik bir dizinin ilk beş sesinden oluşan dizidir (İng. pentachord).



Taslaklar 24.1.



Şekil 18: İki Rakip Kabilenin Aynı Melodik Kaynaklar
(Üst) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913*, s.24.
(Alt yeniden yazım 24.1 numaralı girdi)

Yukarıda tespit edilmiş olan bestecinin kendi üretimi halk müziği temalarının ilki bölümün en başında kornlarda duyurulmuş ve ikinci yarısıyla birlikte transpoze edilmiş halde P.N: 59'dan itibaren sunulmuştur (Bkz. Şekil 19).



Şekil 20: İkinci Bölüm, Giriş için melodik kaynaklar
(Hepsi yeniden yazım 50 ve 64. sayfa girdileri) *Igor Stravinsky, The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913, s.64.*

Besteci 64.2 numaralı girdinin örneklediği majör pentakord karakterini Kurban başlıklı bölümün Giriş'inden itibaren hissettirmeye başlamıştır. P.N:81+2'de I. kemanın çaldığı tiz pasaj, bestecinin kendi üretimi olan bu modal temadır. P.N: 83'te ise besteci aynı temayı bu sefer Do diyez üzerinde kurup solo kemana çaldırmıştır. P.N:89'da kornlardaki aynı temayla yapılan anımsatmanın ardından Mistik Çemberler bölümünün ana teması olarak taslaklardaki 64.2 numaralı girdi duyulur (P.N:91-93 arası). Görülüyor ki besteci ikinci bölümde -P.N:93+5 numaralı alto flüt solosunda Juszkiewicz'in antolojisinden yaptığı bir alıntıya kadar- tematik fikirleri kendi oluşturduğu modal parçacıklar üzerine kurmuştur. Tespit edilen bu girdiler, taslaklarda yer alan ve doğrudan bir kaynağa dayanmayıp bestecinin kendi üretimi olan ezgiler grubuna girmektedir.

Taslakların 78. sayfası Ataların Ayini (Ritual of the Ancestors) bölümü için devam eden bir çalışmayı içermektedir. Bu sayfada 78.1 numaralı "obua solo" için yazılmış olan girdi dikkat çeker. 78.2 numaralı girdi ise eserin son halinde P.N:131'de alto flütteki Si üzerine kurulu "oktatonik" 16'lık tema için bir taslaktır. Taruskin ve Craft 78.1 şeklinde numaralandırdığımız girdinin P.N:132'de surdinli trompetlerde duyulan temanın bir taslağı olduğunu varsayarlar ve temanın gittikçe değişerek son şekline ulaştığını belirtirler.⁵⁰ Aynı sayfada aşağıdan yukarıya doğru çekilmiş olan dizeklere yazılı 78.4 numaralı taslak ise bu temanın giderek nasıl değiştiğini göstermesi açısından en önemli örnektir. Ancak bu ezgiyle ilgili çok fazla taslak yoktur. Bir sonraki sayfanın başındaki 79.1 numaralı taslak da bu ezgi üzerinde çalışıldığını gösterir. Aşağıda sırasıyla 78.1., 78.4. ve 79.1. numaralı girdiler yeniden yazılmış; en altta ise partiyonun son halinde trompette verilen tema (P.N:132) gösterilmiştir (Bkz. Şekil 21).

⁵⁰ Robert Craft, "Commentary on Sketches", s.21-22; Richard Taruskin, "Russian Folk Melodies in The Rite of Spring," s.526.



Bahar Ayini- "Ataların Ayini"
P.N: 132 (Solo trompet)



Şekil 21: Ataların Ayini P.N: 132 oktatonik tema
(Hepsi yeniden yazım taslak girdileri) Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches:*
1911-1913, s.78 ve 79.
(Alt orijinal partiyon) *The Rite of Spring, (reprinted edition),*
New York/ Mineola Dover Publications, 1989.

Yukarıdaki taslak girdileri ve eserin son halinde bunlardan hareketle oluşturulan ezginin aralarındaki ortak özellikler; tam 4'lü aralığına sınırlandırılmış dar melodik alan ve minör tetrakorddur. Taruskin bu ezgiyle benzer modal karakter sergileyen birkaç tane örnek halk şarkısı sunar.⁵¹ Fakat bunların doğrudan birer model ezgi olmadığı açıktır. Asıl önemli olan bestecinin dar alan içinde sınırlanmış ve halk müziği modal yapısını yansıtan bir temayı Ataların Ayini için bir referans olarak kullanıp kullanmadığıdır. Ancak Taruskin'in bir halk müziği temasına yakın olarak değerlendirdiği bu tema, kendisine eşlik eden Si üzerine kurulu oktatonik dizinin perde içerikleri içinde (Si-Do#-Re-Mi-Fa-Sol-Sol#-La#-Si) karşılığını bulur. Aynı zamanda bestecinin solo çalgılar için yazdığı modal halk müziği temalarına veya alıntılıdığı şarkılara eklediği süsleme notaları bu temada yer almaz. Dolayısıyla bu tema bestecinin kendi ürettiği bir halk müziği temasından çok oktatonik bir tema olarak değerlendirilmelidir.

Taslakların 84. sayfasına kadar olan kısımlar bu bölüm üzerine çalışmalarla devam eder. Besteci, 84. sayfadan itibaren Kurban Dansı'nın taslaklarına başlamıştır. Bu bölüm için 97. sayfaya kadar olan uzun çalışma sayfalarında net bir özgün modal tema veya alıntı materyal bulunmamaktadır. Eserin ikinci bölümünde halk müziği materyalinin kademeli olarak müzikten uzaklaştırıldığı görülmektedir. Bu uygulama senaryodaki detaylarla ilişkilidir. Yeryüzünün Öpücüğü başlıklı ilk bölümün içindeki sahneler, eski Slav oyunlarını ve bahar ritüellerini tasvir etmek üzere doğrudan halk müziği materyaliyle işlenmiştir. Kurban başlıklı ikinci bölüm ise karanlık, ürkütücü

⁵¹ Richard Taruskin, "Russian Folk Melodies in The Rite of Spring," s.531-533.

bir gecede genç kızların kendi aralarında yaptıkları seçimden sonra gizemli ataların görünmesi ve seçilen kızın onların önünde kutsal bir dans yaparak kendini bahar onuruna kurban etmesini anlatan bir dizi sahneden oluşur. Besteci bu gizemli sahnelerin tasviri için oktatonik, tam-ton, kromatik ve tritonal materyalden faydalanmıştır. Bu şekilde senaryodaki ayrımı müziksel materyalle de somutlaştırmıştır. Daha bilindik folklorik sahnelerin tasvirinde halk müziği materyalinin kullanılması; gizemli, ürkütücü ve daha soyut sahnelerin tasvirinde ise diyatonik materyale zıt dizisel materyalin kullanılması şeklindeki bu yaklaşım *Bahar Ayini*'nde en üstün sentezine ulaşmıştır.⁵²

3.2.3. Taslaklar Dışında Kalan Halk Şarkıları

Bahar Ayini taslakları, Giriş dışında tüm bölümlerle ilgili çalışmaları içermektedir. Gerçekte besteci, eserin Giriş bölümü için de taslaklar hazırlamış ancak bunlar günümüze ulaşmamıştır. Dolayısıyla mevcut taslaklarda bulunmayan ancak eserde yer alan halk şarkıları için ilk bakılacak bölüm Giriş'tir. Buradaki en önemli alıntı ise -bestecinin de sonraki yıllarda fagot solo için alıntılı olduğunu kabul ettiği- Juskiewicz'in antolojisindeki 157 numaralı "*Tu manu seserele*" adlı Litvanya halk şarkısıdır.⁵³ Bu konuyla ilgili araştırmalardan Morton'un makalesi yapısal çözümlenmeye gitmeden diğer alıntılarla birlikte bunu da belirtir. Taruskin'in Stravinski üzerine yazdığı kitabında ise bu şarkının bulunduğu antolojinin 1955'te Sovyet Litvanya döneminde yeniden yayınlandığı, fakat bu sefer başlığının *Litvanya Halk Şarkıları*'ndan *Litvanya Düğün Şarkıları*'na çevrildiği aktarılmaktadır. Ayrıca bestecinin fagot solo için kullandığı ezgi Juskiewicz'in antolojisinden 21 yıl önce 1879'da O. Kolberg tarafından *Presni lu du Litewskiego* başlıklı kitapta (Krakow) yayımlanmıştır. Bu kitaptaki Rusça sözleri İngilizceye çeviren Taruskin'in sunduğuna göre *Tu manu seserele* isimli şarkının sözleri şöyledir: "Kardeşim, benim beyaz kuğum, ağlamayı yakınmayı, üzüntülü bakmayı ister misin? Eğer isteğin buysa, patronun kölesiyle evlen".⁵⁴ Sözlerinden de anlaşılacağı üzere şarkının folklorik kökenleri bestecinin yaratmak istediği doğanın uyanışı, baharın gelişi hissiyle doğrudan ilişkili değildir.

Bestecinin 1785 tane şarkı içeren bu antolojiden neden özellikle bunu seçtiği hakkında "ilginç" bir benzerlik kuran yazarlar vardır. Müzikolog James A. Grymes, bestecinin fagot solosuyla Mussorgski'nin "tamamlanmamış" operası *Soroçinsk Panayırı*'nın (1874-1880) birinci perdesinin sonundaki Dumka parobka'da, köylü bir gencin aryaasına eşlik eden ve dudkayı simgeleyen bir fagot solusunun benzediğini ifade etmektedir.⁵⁵ Söz konusu bu solo gerçekten de melodik ve ritmik açıdan *Bahar Ayini*'ndeki fagot soloyla benzemektedir. Ancak Grymes'in asıl çıkış noktası

⁵² Uğur Cihat Sakarya, *Yirminci Yüzyıl Müziğinde İkelcilik ve Igor Stravinski'nin Bahar Ayini Adlı Yapıtının İncelenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2017, s.393-425.

⁵³ Bu ezginin besteci tarafından alıntılı olduğunu ilk kez Andre Schaeffner, *Strawinsky* adlı kitabında (1931) bir dipnotta belirtmiş ve fagot soloyla birlikte bu kaynak ezgiyi sunmuştur. Lawrence Morton, "Footnotes To Stravinsky Studies: Le Sacre Du Printemps", s.12.

⁵⁴ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra Vol: 1*, s. 900.

⁵⁵ James A. Grymes, "Dispelling the Myths: The Opening Solo to The Rite of Spring", *The Journal of the International Double Reed Society*, 26, 1998, s. 117-118.

bestecinin fagot soloyu yazdığı tiz ses alanının Mussorgski'nin yaptığı gibi dudkayı yani tek borudan oluşan en basit köylü çalgısını yansıtma amacı taşıdığını belirtmektedir. Ancak Stravinski'nin hiçbir açıklamasında “fagot-dudka” ilişkisi bulunmaz. Besteci sadece, neredeyse tamamen nefesliler üzerine kurulu Giriş'teki farklı ve çok sayıdaki solo nefeslileri vurgulamak üzere çoğul anlamı işaret eden dudki (borular) kelimesini kullanmıştır. Taruskin ise bu ilişkiyi kabul etmekle birlikte bestecinin 1785 şarkı içeren bu antolojiden önceden duymuş olduğu temaya benzeyen bu şarkıyı bilinçsizce seçmiş olabileceğini ifade etmiştir.⁵⁶ Ancak bestecinin anılarında ve mektuplarında bununla ilgili herhangi bir açıklama yoktur. Örnek-22'de *Tu manu seserele*, Mussorgski'nin operasındaki fagot solo ve Stravinski'nin fagot solosu verilmiştir.

**Anton Juskiewicz *Litauische Volks-Weisen*
No: 157 "Tu manu seserele"**

157 (158). Cf. Nr. 1, 2.

Tu, manu sesere - rė-lė, kėl nori vargy vargti, te-kėk už laim-lau-siukų
[so-se-lė gūl-bu - zėkė!]

SD. 383; cf. SD. 401.

**Modest Mussorgski *Sorochinsk Panayırı*
"Dumka Parobka" (fagot solo)**

Melodi

Ritim

**Bahar Ayini- "Giriş"
("Dudki"-fagot solo)**

Lento *J. = 60* tempo rubato
colla parte

Melodi

Ritim

Şekil 22: Açılış fagot solosu melodik kaynaklar (I)

(Üst) *Anton Juskiewicz, Litauische Volks-Weisen*, s. 21.

(Orta) *Modest Mussorgski, Sorochinsky Fair*; (arranger: Cesar Cui) Petrograd: Bessel, 1916.

(Alt orijinal partiyon) *The Rite of Spring, (reprinted edition)*,
New York/ Mineola Dover Publications, 1989.

Her iki solonun da aralık yapıları birbirine çok benzerdir. Tartımlar arasındaki benzerlik ise açıktır. Ancak Mussorgski'nin bu temayı Juskiewicz'den alıntılanmış olması düşük bir ihtimaldir. Çünkü Juskiewicz'in antolojisi 1900'de yayınlanmıştır. Mussorgski'nin böyle bir alıntı yapması ancak 1879'da Kolberg'in yayınladığı

⁵⁶ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra Vol: I*, s. 935.

antoloji vasıtasıyla olabilir. Bu ihtimal de bestecinin eser üzerinde 1874-1880 yılları arasında çalıştığı düşünüldüğünde -bu solonun ilk perdede yer alması nedeniyle-zayıflamaktadır. Stravinski'nin ezginin ritmini değiştirme ve süslemeler ekleme fikirlerinin soloyu Mussorgski'nin solosuna "benzettigi" görülmekle birlikte bunun bir taklit etme olduğuna dair hiçbir kanıt yoktur. Besteci bu konudaki tek kaynağının basılmış bir Litvanya halk şarkıları antolojisi olduğunu söylemiştir.

Juszkiewicz'in 157 numaralı şarkısı Do# üzerinde boşluklu Doryan modunun (6.sesi yoktur, La#) perde içeriğini örnekler. Modun kök sesine belirgin bir şekilde karar veren ezginin "boşluklu" yapısı arkaik etki yaratmaktadır. Doğal minöre dayalı perde yapısı hem Rus hem de Litvanya halk müziğinde ortaktır. Ancak Juszkiewicz antolojisindeki birçok şarkıda bu ezginin melodi yönü ve aralık yapısı görülmektedir. Ezginin ilk yarısındaki inici yönlü sırasıyla yarım, büyük üçlü, küçük üçlü ve çıkıcı yönlü tam 5'li hareket 5 farklı şarkıda da vardır. Şekil 23'te "Tu manu seserele" en üste yazılıp altında da bu şarkılar gösterilmiştir.

**Anton Juszkiewicz *Litauische Volks-Weisen*
No: 157 "Tu manu seserele"**

157 (158). Cf. Nr. 1, 2.

Tu, manu se se - rü-lé, kad nori vargá vargti, te-kék už laulėjau-oinika
[so-se-lé gul-bu - - žėlė!]

360 (370).

Ru-te-les sū-jau ir žėkto - lejau: kas manė pa-mi - nū - ju?

773 (811).

Jus, krajt ve-žė-lej, manu jau-ni bro - le-lej! pamaži neškit manu mar-gas-škry-nėlos.

843 (881).

Kaib kajmy - nū-lej, vajno žmo-no-lej ir kiėmu drauga - lė - lej.

1222 (1269). Warjant Nru 921.

Ir at-va - žia-vu iš Ber-li - nu ber- ne-lia; ej, kalbin manu se - ną mociu - tē. SD. 584.

1679 (1746).

O kad aš ejau, ke-lu ko - lavau, su lendru - žė švy - ta - vau, - - tavan.

Şekil 23: Açılış fagot solosu melodik kaynaklar (II)
Anton Juszkiewicz, *Litauische Volks-Weisen*,
No:157, No:360, No:773, No:843, No:1222, No: 1679.

Antolojide yer alan 262, 263, 281, 312, 314, 359, 473 ve 1004 numaralı şarkılar ise sadece birer notalık farklılıklarla bu aralık yapısından ayrılmaktadır. Dolayısıyla bunların melodileri de bu örnekle çok yakındır. Bu nedenle Stravinski'nin alıntılıdığı bu şarkı, halk müziği karakterini çok iyi yansıtan bir numunedir. Bestecinin ezgiye yaptığı ilk müdahale modunu transpoze etmek olmuştur. Doğal minör modlardan Doryanı örnekleyen orijinal ezgiyi Eolyana transpoze etmiş ve boşluklu karakterini bozmamıştır. Ancak besteci ezginin 1.dolaptaki halini örnek almamış, 2. dolapta modun kök sesinde karar veren biçimini örnek almıştır. Dolayısıyla motifin aralıklarının birebir kopyalansa da ezginin formal yapısını taklit etmemiştir. 1. dolaptaki biçiminden hareketle oluşturduğu motifi iki kere tekrarlayıp ezginin ikinci yarısına geçmiştir. Orijinal şarkıdaki ikinci cümleden de yalnızca küçük bir motif çıkartarak devamını almamıştır. Orijinal ezginin 4. ölçüsünün tamamını ve 5. ölçüsünün ilk notasını aldıktan sonra tekrar modun merkez sesine dönerek alıntısını tamamlamıştır. Kalanını ise birebir kopyalamamış sadece ilk yarısıyla ortak olan 7, 8. ve 9. ölçülerdeki motifi devam ettirmiştir (Bkz. Şekil 24).

"Tu manu seserele"

Fagot solo

Şekil 24: Açılış fagot solosu melodik kaynaklar (III) (yeniden yazım)

Besteci baharın gelişiyile doğanın uyanışını simgeleyen Giriş'te Pagan dönem Slavların doğaya biçtiği değeri yansıtmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda bir halk şarkısıyla esere başlayıp bunu ritmik açıdan fazlasıyla değiştirerek, süsleme notaları ekleyerek ve fagotta çok tiz bir ses alanında yazarak soyutlamış böylece uzak, mitik bir geçmişe ilk referansını sağlamıştır. Alıntı ezgiye yönelik bu uygulamalar müziksel İlkelciliğin halk müziği kaynaklarına yönelişindeki özgünlüğünü örnekler. Eserdeki en açık alıntılardan biri olan bu ezginin böylece Pagan döneme bir referans olarak kullanıldığı görülmüştür.⁵⁷

Taslakların içinde Giriş'e yapılmış taslaklar bulunmadığı için başka halk şarkısı alıntılarının olabileceğine dair incelemeler bitmiş partiyon üzerinden yapılmalıdır. Fagot soloda kullanılan kesinleşmiş bu alıntı dışında yine halk çalgılarını

⁵⁷ Eserde kullanılan halk müziği materyalinin müziksel İlkelcilik (Primitivizm) bağlamında incelendiği daha detaylı bir araştırma olarak yazının yüksek lisans tezi incelenebilir. Bkz. Uğur Cihat Sakarya, *Yirminci Yüzyıl Müziğinde İlkelcilik ve Igor Stravinski'nin Bahar Ayını Adlı Yapıtının İncelenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2017.

taklit etmek üzere P.N:9'da obuaya verilmiş olan solodaki motifle Juskiewicz'in antolojisindeki 238 numaralı ezgi arasında bir benzerlik vardır. Bestecinin müzikal kaynaklar aramak amacıyla bu antolojiyi taradığı ve birçok ezgi alıntılıyıp dönüştürdüğü görülmüştür. Dolayısıyla Giriş bölümünde başka alıntı ezgiler ve motifler olması gayet muhtemeldir. Aşağıdaki örnekte gösterilmiş olan 238 numaralı şarkının 8, 9 ve 10. ölçülerindeki aralık yapısı ve motif yönü notalarıyla birlikte *Bahar Ayini*'nin P.N:9 numaralı pasajının başında obua solodaki hızlı motiflerle aynıdır. Besteci bu şarkıdan aşağıda işaretlenmiş olan motifi çekerek ritmik değerlerini değiştirmiş ve motifi tekrarlamıştır (Bkz. Şekil 25).

Anton Juskiewicz Litauische Volks-Weisen
No: 238
 238 (239).

O kad aš nu-džiau plo - nas dro - bu-zė - les su len-dri - niu skiė - tu-zė - lu, su
 klevu saudy - klė - le.

Bahar Ayini
 RM: 9 (Obua solo)

Ob. *mf*

Şekil 25: Giriş, P.N: 9 obua solo melodik kaynak
 (Üst) Anton Juskiewicz, *Litauische Volks-Weisen*, No: 238, s.34.
 (Alt orijinal partiyon) *The Rite of Spring*, (reprinted edition),
 New York/ Mineola Dover Publications, 1989.

4. Sonuç

Araştırma sonunda bestecinin, eserin senaryosuna uygun şekilde müzikal referanslarını oluştururken yoğun bir şekilde halk müziğinden faydalandığı görülmüştür. Eserin taslakları incelendiğinde senaryodaki sahnelerin sırayla bestelendiği ve taslaklar ile bitmiş partiyon arasında büyük farklar bulunmadığı görülmektedir. Taslakların incelenmesi, eserde yer alan halk müziği materyalinin; kaynakları belli olan doğrudan alıntılar ve bestecinin kendi üretimi olan özgün halk ezgileri olarak iki genel gruba ayrılabilirliğini göstermiştir. Ancak Giriş (Introduction) için yapılmış olan taslakların günümüze ulaşamaması nedeniyle bu bölüm üzerine yapılacak tespitlerin -alıntı materyalin tespitini tamamlayabilmek amacıyla- bitmiş partiyon üzerinden yapılması gerektiği görülmüştür. Bu da taslaklar dışında kalan halk şarkıları şeklinde üçüncü bir grubu araştırmaya eklemeyi zorunlu kılmıştır.

Taslakların 3. Sayfası Genç Kızların Dansları bölümüne yönelik çalışmaları içermektedir. Bu sayfadaki 3.2. numaralı girdi ünlü ostinato kalıbı üzerine çalışmaları gösterir (Reb-Sib-Mib-Sib). 3.4. numaralı girdinin ise sert, perküsif akorların arasındaki motifleri gösterdiği görülmüştür. 3.2'deki ostinato kalıbına kaynak olabilecek birden fazla Rus halk şarkısının bulunduğu ve bu nedenle bunun doğrudan

bir alıntı olarak belirlenmesinin zor olacağı görülmüştür. Ancak aynı sayfadaki 3.4. numaralı girdinin Anton Juszkiewicz antolojisindeki 787 numaralı şarkıdan alıntılandığı görülmüştür. Besteci bu ezginin yalnızca ilk cümlesini alıntılanmış, ritmik yapısını değiştirmiş ve transpoze ederek iyice soyutlamıştır. Taslakların 7. sayfasının, bestecinin halk şarkılarını alıntılarla nasıl bir uygulama yaptığını göstermesi bakımından, en önemli örnekleri içerdiği görülmüştür. Bu sayfadaki 7.1. numaralı girdi Bahar Khorovodları bölümü için yine Juszkiewicz antolojisinden alıntılanan iki ezginin (249 ve 271) birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. 7.2. numaralı girdi ise Kaçırılış Ayını bölümü için aynı antolojideki 142 numaralı şarkıdan alıntılanmıştır. Üç tane alıntı şarkı içeren bu sayfada bestecinin Bahar Khorovodları için ezgileri parça parça (249) ve tamamen (271) alıntılacağı görülmüştür. Besteci bu ezgileri, senaryodaki sahnelerin eskiliğini halk müziğinin pentatonik imasıyla birleştirmek amacıyla özellikle seçmiştir. Bestecinin pentatonik duyumu güçlendirmek için ezgilerin içeriklerinde küçük değişiklikler yaptığı, bunları transpoze ettiği ve halk şarkısı havasını verebilmek için de süsleme notaları eklediği görülmüştür. Taslaklardaki 7.2. numaralı girdinin ise alıntılacağı şarkının (Juszkiewicz 142 numara) aralık yapısını tamamıyla kopyaladığı görülmüştür. Fakat besteci 2/4'lük olan bu şarkıyı 5/8-6/8-5/8'lik şeklinde değişken zaman belirteçleriyle işleyerek ve hızlandırarak iyice soyutlamıştır.

Taslaklardaki 8.1. numaralı girdinin ilk kez farklı bir kaynaktan not edildiği görülmüştür. Bu ezgi, Rimski-Korsakov'un *100 Rus Halk Şarkısı* adlı antolojisindeki 50 numaralı *Nu ka Kumushka* adlı ezgidir. Daha önce yapılmış olan araştırmalardaki iddialar tartışılmış ve bu ezginin iddia edilen aksine eserde kullanılmadığı görülmüştür. Çünkü bu ezgi "devam eden" bir çalışmanın arasına not edilmiştir. Bulunduğu bölüme ilişkin taslakların yapıldığı sayfalarda zaten gerekli tüm materyal tasarlanmıştır. Ancak kullanılmaya da bu halk şarkısının taslaklarda yer alan kaynağı belli ezgiler grubuna dahil edilmesi gerektiği görülmüştür. Taslakların 50. Sayfasında besteci yine Juszkiewicz antolojisindeki 357 numaralı şarkıdan bir motif çekerek Genç Kızların Mistik Çemberleri bölümü için ezgisel referansını oluşturmuştur. Taslakların incelenmesi sonunda eserde kaynakları belli olan toplam 6 şarkının değerlendirildiği görülmüştür. Juszkiewicz antolojisinden seçilen 5 şarkının (142, 249, 271, 357 ve 787) tamamen veya parça parça alıntılanarak eserde kullanıldığı görülmüştür. Korsakov'dan not edilen şarkı ise kullanılmamıştır.

Taslaklardaki ezgisel materyalin araştırma kapsamında incelenen 2202 halk şarkısıyla karşılaştırılması sonucunda bazı girdilerin kaynaklarının belirlenemeyeceği görülmüştür. Bunların aksi ispat edilinceye kadar -bestecinin kendi üretimi olan-kaynakları belli olmayan halk şarkıları olarak gruplandırılması gerektiği anlaşılmıştır. Bestecinin, eserin ilk bölümünü oluşturan sahneleri tasvir ederken, kullandığı ezgileri halk müziğinin karakteristik özelliklerini verecek şekilde yarattığı görülmüştür. Bunun için besteci, minör tetrakorda dayalı dar bir alan, modal ezgisel karakter, basit ritmik yapılar ve süsleme notaları kullanmıştır.

Eserin ezgisel kaynaklarının incelenmesi -daha önce var olan Giriş taslaklarının günümüze ulaşmaması bilgisi nedeniyle- taslaklar dışında kalan alıntılarında tespit edilmesi ihtiyacını doğurmuştur. Bu alıntılar içinde en ünlüsü eserin açılışında duyulan fagot solosudur. Besteci bu soloyu Juszkiewicz antolojisindeki 157 numaralı şarkıdan alıntılanarak transpoze etmiş ve aralık yapısına

ise büyük ölçüde bağlı kalmıştır. Ayrıca halk müziği imasını güçlendiren süsleme notaları ekleyerek ve fagotta çok tiz bir ses alanına yazarak Pagan Rusya'dan Sahneler başlığına uygun soyut bir folklorik referans sağlamıştır. Fagot soloyu takip eden üflemler partileri incelendiğinde bestecinin P.N:9'da obuaya verdiği cümleyi de aynı antolojideki 238 numaralı ezgiden alıntılararak oluşturduğu görülmüştür. Bu iki ezgi ile birlikte eser için temel alıntı kaynağı olan Juszkiewicz antolojisinden alıntılanan ve eserde kullanılan toplam halk şarkısı sayısı 7 olarak tespit edilmiştir. Bestecinin bu şarkıları seçerken, sözlerinde pagan döneme ilişkin referanslar aramaya odaklanmadığı, yalnızca ezgisel kaynaklarını değerlendirdiği görülmüştür.

Eserin senaryosundaki karşıtlıkların, ezgisel materyalin seçiminde yönlendirici etkisi olduğu tespit edilmiştir. Bestecinin, eski Slav oyunlarını ve bahar ritüellerini tasvir eden ilk bölümün sahneleri için hazırladığı taslaklarda, halk şarkılarından yoğun bir şekilde faydalandığı görülmüştür. Kurban başlıklı ikinci bölüm için yapılan taslaklar ise bölümün gizemi, yabancılığı ve ürkütücülüğü nedeniyle diyatonik materyal dışında kalan oktatonik, kromatik, tritonal ve tam-ton materyallerinden faydalanılarak oluşturulmuş girdiler içerir. Bu nedenle ikinci bölüm için yapılan taslaklarda -Genç Kızların Mistik Çemberleri bölümü dışında- açık halk şarkısı alıntılarına rastlanmaz. Besteci halk müziğinden yaptığı alıntıları ve kendi yarattığı modal ezgileri iyice soyutlayarak bir yandan yirminci yüzyıl ulusalcılığı ve İlkelciliğin örneklerini verirken diğer yandan da 19. yüzyıl Rus bestecilerinden kendisine miras kalan müziksel tasvir yaklaşımını geliştirmiştir.

KAYNAKLAR

- AKTÜZE, İ.** *Müziği Anlamak*. Pan Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- BALAKIREV, M.** *Sbornik Russkikh Narodnykh Piesen*. M.P. Belaieff, Leipzig, 1898.
- CHUA, D, K, L.** "Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of The Rite of Spring", *Music Analysis*, 26 (1), 2007, s.59-109.
- CRAFT, R.** "Commentaries on the Sketches", *The Rite of Spring Sketches: 1911-1913*, Boosey& Hawkes, France, 1969, s.3-25.
- GRYMES, J, A.** "Dispelling the Myths: The Opening Solo to The Rite of Spring", *The Journal of the International Double Reed Society*, 26, 1998, s.117-119.
- HANSEN, P.** *An Introduction to Twentieth Century Music*. Allyn and Bacon, Boston, 1961.
- HILL, P.** *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- JUSZKIEWICZ, A.** *Litauische Volks-Weisen*. Verlag der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Krakow, 1900, s.5.
- KASHIN, D.** *115 Russian Folk Songs*. K. Meykov, Moscow, 1868.
- KORSAKOV, N.R.** *Sto Russkikh Narodnikh Pesen (1877)*, Muzyka, Moscow, 1951.
- LINEVA, E.** *The Peasant Songs of Great Russian (First Series, 1905)*. Imperial Academy of Science, St. Petersburg, 1905.
- MACHLIS, J.** *Introduction to Contemporary Music*. W.W. Norton & Company, New York, 1979.
- MATVEY, B.** *Pyesni Russkago Naroda*. P.Jurgenson, Moscow, 1886.
- MORGAN, R.** *Twentieth Century Music*. W.W. Norton Company, London, 1991.
- MORTON, L.** "Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps", *Tempo*, 128

(3), 1979, s. 9-16.

PROKUNIN, V. *65 Russian Folk Songs.* (arranger: P. Tchaikovsky), P. Jurgenson, Moscow, 1872.

SAKARYA, U, C. *Yirminci Yüzyıl Müziğinde İlkçilik ve Igor Stravinski'nin Bahar Ayını Adlı Yapıtının İncelenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2017.

STRAVINSKY, I. *Stravinsky: An Autobiography.* Simon and Schuster, New York, 1936.

STRAVINSKY, I. *The Rite of Spring, Sketches: 1911-1913.* Boosey & Hawkes, France, 1969.

STRAVINSKY, I. *The Rite of Spring, (reprinted edition).* New York/ Mineola Dover Publications, 1989.

STRAVINSKY, I-CRAFT, R. *Memories and Commentaries.* Faber&Faber, New York, 2001.

TARASTI, E. *Myth and Music.* Mouton Publishers, Netherlands, 1979.

TARUSKIN, R. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra Vol: 1.* Oxford University Press, California. 1996.

TARUSKIN, R. "Russian Folk Melodies in The Rite of Spring" *Journal of American Musicological Society*, 33 (3), 1980, s.501-543.

TCHAIKOVSKY, P.I. *50 Narodnikh Russkikh Pesen.* Moscow, Muzgiz, 1869.

TERTY, F. *40 Russian Folk Songs* (arranger: Rimski Korsakov) . P.Jurgenson, Moscow, 1882.

TOORN, P.V.D. *Stravinsky and The Rite of Spring.* University of California Press, California, 1987.

VLAD, R. *Stravinsky.* Oxford University Press, Oxford, 1978.

WHITE, E.W. *Stravinsky: The Composer and His Works.* University of California Press, Los Angeles, 1996.