



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**MODEST MUSSORGSKY'NİN "BİR SERGİDEN TABLOLAR"
BAŞLIKLİ ESERİNİN İLK PROMENADE VE GNOMUS
BÖLÜMLERİNİN MAURICE RAVEL ORKESTRASYONUNDAKİ
ORKESTRALAMA TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ**

Bekir KURDAŞ

Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2016

MODEST MUSSORGSKY'NİN "BİR SERGİDEN TABLOLAR"
BAŞLIKLİ ESERİNİN İLK PROMENADE VE GNOMUS
BÖLÜMLERİNİN MAURICE RAVEL ORKESTRASYONUNDAKİ
ORKESTRALAMA TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ

Bekir KURDAŞ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Sanat Çalışması Raporu

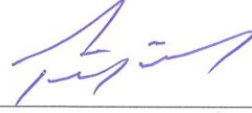
Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

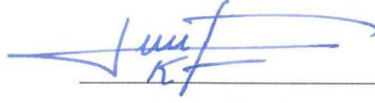
Bekir KURDAŞ tarafından hazırlanan "Modest Mussorgsky'nin "Bir Sergiden Tablolar" Başlıklı Eserinin İlk Promenade Ve Gnomus Bölümlerinin Maurice Ravel Orkestrasyonundaki Orkestralama Tekniklerinin İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, 19.02.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



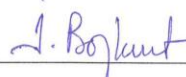
Doç.Dr. Hatira AHMEDLI (Başkan)



Doç. Burak TÜZÜN (Danışman)



Doç. Levent KUTERDEM



Yrd.Doç. İrem BOZKURT



Yrd.Doç. Selçuk BİLGİN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof.Dr. Türev BERKİ

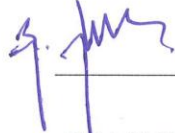
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

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

19.02.2016



Bekir KURDAŞ

TEŞEKKÜR

Eğitim s¼recimde emeği geęmiŐ olan Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki b¼t¼n hocalarıma teŐekk¼r ederim. Ayrıca Çan-korrepetisyon ęalıŐmalarımda bana duyduğu sonsuz sabırlarından dolayı değerli hocam Yrd.Doç. İrem Bozkurt'a, Őeflik tekniklerindeki ęalıŐmalarımda ise daima yanımda olan değerli hocalarım San.Öğr.El. Doğan ęakar ve Doç. Burak T¼z¼n'e, beni maddi ve manevi olarak olađan¼st¼ Şekilde destekleyen canımdan ęok sevdiğim kıymetli aileme teŐekk¼r¼ her zaman bir borę bilirim.

ÖZET

KURDAŞ, Bekir. “*Modest Mussorgsky'nin Bir Sergiden Tablolar Başlıklı Eserinin İlk Promenade Ve Gnomus Bölümlerinin Maurice Ravel Orkestrasyonundaki Orkestralama Tekniklerinin İncelenmesi*”, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2016.

Rus besteci Modest Musorgski'nin arkadaşı Rus ressam ve mimar Viktor Hartmann'ın eserlerinden oluşan sergisinden etkilenerek ulusalcı kimliği ile piyano için bestelediği ve solo piyano repertuarının en önemli eserlerinden biri sayılan Bir Sergiden Tablolar, Fransız besteci Maurice Ravel tarafından izlenimci bir tarzda ele alınarak orkestra için uyarlanmıştır. Eser bu uyarlama ile bu defa da orkestra repertuarının en önemli eserleri arasında yer almıştır. Bu çalışmada eserin Promenade (İlk) ve Gnomus bölümleri ele alınarak, piyanodan orkestraya uyarlama teknikleri izlenimci müzik ve orkestrasyon teknikleri doğrultusunda incelenmiştir. Çalışma içerisinde ilk olarak her iki bestecinin hayatları ile müzikal kişilik özelliklerine değinilmiştir. Konunun çok kaynaktan beslenen yapısının daha iyi anlaşılabilmesi için dönemin genel orkestra yapıları ve gelişimleri, orkestrasyonun anlayışı ve piyano eserlerinin orkestrasyon teknikleri ve problemlerine eser ile bağlantılı olarak yer verilmiş, müzik dünyasını derinden etkileyen izlenimcilik akımı açıklanmış, müziğe yaptığı etkilerle birlikte izlenimci orkestrasyon özellikleri incelenmiş, esere temel teşkil eden resimlerden dolayı ressam Hartmann'ın hayatıyla birlikte Bir Sergiden Tablolar adlı eserin genel hatlarına değinilerek, eserin Promenade (ilk) ve Gnomus bölümlerinin detaylı form ile karakter analizlerine yer verilmiş ve bunlar doğrultusunda Ravel'in bu bölümler için yapmış olduğu orkestrasyon örnekler verilerek açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler

İzlenimcilik, Musorgski, Ravel, Bir Sergiden Tablolar, Promenade, Gnomus

ABSTRACT

KURDAŞ, Bekir. “*An Examination Of Orchestration Technics Of Promenade The First And Gnomus Parts Of Pictures At An Exhibition which is Composed By Modest Mussorgsky In Orchestration Of Maurice Ravel*”, Report on Master’s Degree of Artwork, Ankara, 2016.

Pictures At An Exhibition which is regarded as the most important work of solo piano repertoire, was composed with national identity for the piano by affected from an exhibition which consists works of a Russian artist and architect Victor Hartmann by a Russian composer Modest Mussorgsky. Pictures At An Exhibition is adapted for an orchestra by dealing with an impressionist style by a French composer Maurice Ravel. This work takes part in the most important works of orchestra repertoires. Technics of adaptation from the piano to orchestra are examined according to impressionist music and technics of orchestration by dealing with parts of Gnomus and Promenade (the first) in this work. In this work, firstly, both of two composer’s lifes and characteristics of their musical personalities are mentioned. For understanding of structure which can be found in a lot of sources of subject better, general orchestra’s structures and development of this period, comprehension of orchestration and orchestration technics and problems of the piano’s works are given place related with this work, movement of impressionism which affects world of music deeply, is explained, besides effects on music, characteristics of impressionist orchestration are examined, besides an artist Hartmann’s life because of his paintings which are basis of this work, by mentioning general characteristics of the work Pictures At An Exhibition, detailed forms and character analysis of Promenade (the first) and Gnomus parts are given places and in this direction, examples of orchestration which are made by Ravel for these parts, are explained.

Keywords

Impressionism, Mussorgsky, Ravel, Pictures At An Exhibition, Promenade, Gnomus

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR DİZİNİ	viii
TABLolar DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
RESİMLER DİZİNİ.....	xi
NOTALAR DİZİNİ.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. BESTECİLER VE MÜZİKAL KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ.....	4
2.1. MODEST PETROVİÇ MUSORGSKİ (1839-1881).....	4
2.2. MÜZİKAL KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ.....	6
2.3. JOSEPH MAURICE RAVEL (1875-1937).....	9
2.4. MÜZİKAL KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ	11
3. DÖNEMİN ÇALGI, ORKESTRA VE ORKESTRASYON ÖZELLİKLERİ.....	13
3.1. ÇALGILARIN YAPISI VE GELİŞİMİ.....	13
3.2. ORKESTRALARIN YAPISI VE GELİŞİMİ.....	17
3.2.1. 19. Yüzyıl Orkestra Yapısı.....	20
3.2.2. 20. Yüzyıl Orkestra Yapısı.....	21
3.3. ORKESTRASYON VE ENSTRÜMANTASYON.....	23
3.4. PİYANO ESERLERİNİN ORKESTRASYON PROBLEMLERİ.....	25
4. YENİ BİR SANAT AKIMI: İZLENİMCİLİK.....	29
4.1. İZLENİMCİ MÜZİK.....	32

4.2. İZLENİMCİ MÜZİKTE ORKESTRASYON ÖZELLİKLERİ.....	35
5. BİR SERGİDEN TABLOLAR	42
5.1. RESSAM VE MİMAR VİKTOR HARTMANN (1834-1873).....	42
5.2. ESERİN GENEL YAPISI.....	43
5.3. ORKESTRA UYARLAMASI.....	50
6. İLK PROMENADE VE GNOMUS BÖLÜMLERİNİN ORKESTRA UYARLAMALARININ İNCELENMESİ.....	53
6.1. İLK PROMENADE BÖLÜMÜ FORM VE KARAKTER ANALİZİ....	53
6.2. İLK PROMENADE BÖLÜMÜ ORKESTRA UYARLAMASI.....	62
6.3. GNOMUS BÖLÜMÜ FORM VE KARAKTER ANALİZİ.....	84
6.4. GNOMUS BÖLÜMÜ ORKESTRA UYARLAMASI.....	93
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA.....	128
ÖZGEÇMİŞ.....	131

KISALTMALAR DİZİNİ

Yy.	: Yüzyıl
Pizz.	: Pizzicato
Port.	: Portato
a2, a3	: A due 2, A due 3
Bkz.	: Bakınız
B.Davul	: Büyük davul
K.Flüt	: Küçük flüt
B.Klariet	: Bas klarinet
Con Sord.	: Con sordino
Stacc.	: Staccato
Gliss.	: Glissando
Non Sord.	: Non sordino

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Doğuşkan Dizilerin Oluşumu.....	15
Tablo 2. İkili, Üçlü ve Dörtlü Orkestra Yapıları.....	19
Tablo 3. Romantik Dönem Orkestrası.....	21
Tablo 4. Günümüz Orkestrası.....	22
Tablo 5. Eserin Bölümleri.....	45
Tablo 6. Eserin Bölümlerine Atfedilen Karakterler.....	48
Tablo 7. Ravel Uyarlamasında Kullanılan Orkestra Kadrosu.....	51
Tablo 8. Eserin Bazı Orkestra Uyarlamaları.....	52
Tablo 9. Promenad'lar Arasındaki Farklılıklardan Bazıları.....	55
Tablo 10. İlk Promenade Genel Müzikal Formu.....	55
Tablo 10a. İlk Promenade İçerisindeki Yapısal Değişiklikler.....	56
Tablo 11. Promenade'ların Orkestrasyonunda Kullanılan Çalgılar.....	62
Tablo 12. Gnomus Bölümü Ölçü Gösteren Rakam Değişiklikleri.....	85
Tablo 13. Gnomus Genel Müzikal Formu.....	86
Tablo 14. Gnomus'un Orkestrasyonunda Kullanılan Çalgılar.....	93

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Bölümlerin Simetrik Olarak Döngüsü.....	49
Şekil 2. Öfke Karakterinin Notasal Döngüsü.....	88

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Modest Petroviç Musorgski.....	4
Resim 2. Maurice Ravel.....	9
Resim 3. İzlenim, Gün Doğumu.....	29
Resim 4. Viktor Hartmann.....	42
Resim 5. Gnomus.....	84
Resim 6. Gnomus (Temsili Resim).....	85

NOTALAR DİZİNİ

Nota Örneği 1. Musorgski, Bir Sergiden Tablolar, İlk Promenade.....	7
Nota Örneği 1a. Musorgski, Boris Godunov, Prologue to Scene 2.....	7
Nota Örneği 1b. Rus folklor şarkısından bir kesit.....	7
Nota Örneği 2. Boehm Sisteminde flütün ses aralığı.....	14
Nota Örneği 3. Richard Wagner, Tristan und Isolde-Tremolo.....	16
Nota Örneği 4. Glissando.....	16
Nota Örneği 5. Pizzicato ve arco çalım şekli.....	16
Nota Örneği 6. Mahler 5.Senfoni Rondo Finale-üçlü ve dördlü orkestra.....	18
Nota Örneği 7. Frederic Chopin, Nocturne No:20.....	27
Nota Örneği 8. Ravel, İlk Promenade, 17. ve 20. ölçüler arası.....	27
Nota Örneği 9. Debussy-Prelude al'après-midi d'un Faune.....	33
Nota Örneği 10. Salendro-Slendro Dizisi.....	33
Nota Örneği 11. Debussy-Arabesque.....	33
Nota Örneği 12. Debussy, La Mer, 59. ve 61. ölçüler arası.....	36
Nota Örneği 13. Debussy, la mer, 64. ve 65. ölçüler.....	37
Nota Örneği 14. Ravel, Gnomus 23. ve 34. ölçüler arası.....	37
Nota Örneği 15. Debussy, La Mer, 68. ölçü.....	38
Nota Örneği 16. Bakır çalgılarda sürdün ve buşe ses kullanımı.....	39
Nota Örneği 17. Yaylılarda sul tasto-glissando ve doğuşkan kullanımı.....	40
Nota Örneği 18. Avec Baguette (bagetle çalma, rüzgar efekti).....	40
Nota Örneği 19. Timpani üzerinde yuvarlamalar.....	41
Nota Örneği 20. Musorgski, İlk Promenade 1. ve 2. ölçüler.....	54
Nota Örneği 21. From The Dark Forest, 1. ve 20. ölçüler.....	57
Nota Örneği 22. Musorgski, İlk Promenade 1. ve 4. ölçüler arası.....	58
Nota Örneği 23. Musorgski, İlk Promenade 21. ve 24. ölçüler arası.....	58
Nota Örneği 24. Stravinski, Les cinq doigts. Lento, 6. ve 8. ölçüler arası.....	59
Nota Örneği 25. Musorgski, İlk Promenade 1. ve 2. ölçüler.....	59
Nota Örneği 26. Musorgski, İlk Promenade 3. ölçü.....	60
Nota Örneği 27. Musorgski, İlk Promenade 9. ve 12. ölçüler arası.....	61
Nota Örneği 28. Musorgski, İlk Promenade 14. ve 15. ölçüler.....	61
Nota Örneği 29. Ravel, İlk Promenade 1. ve 4. ölçüler arası.....	63
Nota Örneği 30. Ravel, İlk Promenade, trompet partisi, 1. ve 2. ölçüler.....	65
Nota Örneği 31. Ravel, İlk Promenade 5. ve 8. ölçüler arası.....	65
Nota Örneği 32. Ravel, İlk Promenade 9. ve 12. ölçüler arası.....	68
Nota Örneği 33. Ravel, İlk Promenade 9. ve 12. ölçüler arası.....	69
Nota Örneği 34. Ravel, İlk Promenade 11. ve 12. ölçüler.....	70
Nota Örneği 35. Ravel, İlk Promenade 13. ölçü.....	71
Nota Örneği 36. Ravel, İlk Promenade 13. ve 16. ölçüler arası.....	72

Nota Örneği 37. Musorgski, İlk Promenade 14. ve 15. ölçüler.....	73
Nota Örneği 38. Ravel, İlk Promenade 13. ve 16. ölçüler arası.....	74
Nota Örneği 39. Musorgski, İlk Promenade 16. ölçü.....	75
Nota Örneği 40. Ravel, İlk Promenade 16. ölçü.....	75
Nota Örneği 41. Ravel, İlk Promenade 17. ve 20. ölçüler arası.....	77
Nota Örneği 42. Ravel, İlk Promenade 17. ve 20. ölçüler arası.....	78
Nota Örneği 43. Ravel, İlk Promenade 19. ve 20. ölçüler.....	79
Nota Örneği 44. Ravel, İlk Promenade 17. ve 20. ölçüler arası.....	79
Nota Örneği 45. Musorgski, İlk Promenade 20. ve 21. ölçüler.....	80
Nota Örneği 46. Ravel, İlk Promenade 20. ve 21. ölçüler.....	81
Nota Örneği 47. Ravel, İlk Promenade 21. ve 24. ölçüler arası.....	82
Nota Örneği 48. Ravel, İlk Promenade 21. ve 22. ölçüler.....	83
Nota Örneği 49. Prokofiev la majör 6. piyano sonatı, Rondo.....	87
Nota Örneği 49a. Musorgski, Gnomus 104. ve 109. ölçüler arası.....	87
Nota Örneği 50. Musorgski, Gnomus 1. ve 6. ölçüler arası.....	87
Nota Örneği 50a. Chopin, Prelude mi bemol minör.....	88
Nota Örneği 50b. Musorgski, Gnomus 1. ve 3. ölçüler arası.....	88
Nota Örneği 51. Musorgski, Gnomus 19. ve 22. ölçüler arası.....	89
Nota Örneği 51a. Musorgski, Boris Godunov.....	90
Nota Örneği 52. Musorgski, Gnomus 48. ve 53. ölçüler arası.....	90
Nota Örneği 53. Musorgski, Boris Godunov, suçluluk teması.....	91
Nota Örneği 53a. Musorgski, Gnomus 60. ve 63. ölçüler arası.....	91
Nota Örneği 54. Musorgski, Gnomus 86. ve 89. ölçüler arası.....	91
Nota Örneği 55. Musorgski, Gnomus 100. ve 103. ölçüler arası.....	92
Nota Örneği 55a. Musorgski, Boris Godunov, Halüsinasyon Sahnesi.....	93
Nota Örneği 55b. Musorgski, Gnomus 97. ve 100. ölçüler arası.....	93
Nota Örneği 56. Musorgski, Gnomus 1. ve 6. ölçüler arası.....	94
Nota Örneği 57. Ravel, Gnomus 1. ve 6. ölçüler arası.....	95
Nota Örneği 58. Ravel, Gnomus 1. ve 6. ölçüler.....	96
Nota Örneği 59. Ravel, Gnomus 4. ve 7. ölçüler arası.....	98
Nota Örneği 60. Ravel, Gnomus 7. ve 10. ölçüler arası.....	99
Nota Örneği 61. Ravel, Gnomus 7. ve 10. ölçüler arası.....	100
Nota Örneği 62. Ravel, Gnomus 7. ve 10. ölçüler arası.....	101
Nota Örneği 63. Musorgski, Gnomus 19. ve 22. ölçüler arası.....	101
Nota Örneği 64. Ravel, Gnomus 19. ve 20. ölçüler.....	102
Nota Örneği 65. Ravel, Gnomus 19. ve 26. ölçüler arası.....	103
Nota Örneği 66. Ravel, Gnomus 19. ve 26. ölçüler arası.....	104
Nota Örneği 67. Ravel, Gnomus 27. ölçü.....	106
Nota Örneği 68. Ravel, Gnomus 29. ve 34. ölçüler arası.....	107
Nota Örneği 69. Ravel, Gnomus 29. ve 34. ölçüler arası.....	108
Nota Örneği 70. Ravel, Gnomus 29. ve 34. ölçüler arası.....	109
Nota Örneği 71. Ravel, Gnomus 29. ve 33. ölçüler arası.....	110

Nota Örneği 71a. Ravel, Gnomus 82. ve 85. ölçüler arası.....	110
Nota Örneği 72. Musorgski, Gnomus 48. ve 53. ölçüler arası.....	111
Nota Örneği 73. Ravel, Gnomus 48. ve 51. ölçüler arası.....	112
Nota Örneği 74. Ravel, Gnomus 48. ve 51. ölçüler arası.....	113
Nota Örneği 75. Ravel, Gnomus 55. ve 56. ölçüler.....	114
Nota Örneği 76. Ravel, Gnomus 70. ve 73. ölçüler arası.....	115
Nota Örneği 77. Ravel, Gnomus 76. ve 81. ölçüler arası.....	116
Nota Örneği 78. Musorgski, Gnomus 82. ve 85. ölçüler arası.....	117
Nota Örneği 79. Ravel, Gnomus 82. ve 85. ölçüler arası.....	117
Nota Örneği 80. Ravel, Gnomus 86. ve 89. ölçüler arası.....	119
Nota Örneği 81. Ravel, Gnomus 82. ve 85. ölçüler arası.....	120
Nota Örneği 82. Ravel, Gnomus 97. ve 98. ölçüler.....	121
Nota Örneği 83. Ravel, Gnomus 100. ve 103. ölçüler arası.....	122
Nota Örneği 84. Ravel, Gnomus 104. ve 109. ölçüler arası.....	123
Nota Örneği 85. Ravel, Gnomus 108. ve 109. ölçüler.....	124
Nota Örneği 86. Ravel, Gnomus 104. ve 109. ölçüler arası.....	125

1. GİRİŞ

19 ve 20. yüzyıllar Avrupa merkezli olarak incelendiğinde dünya tarihinin sürekli ve süratli bir şekilde değişim geçirdiği ve her an yeni bir gelişmenin yaşandığı önemli zaman dilimleridir. Sanatta gerçekleşen birçok yenilik ve akım bu döneme tarihlenmiş, müzik sanatı da bu süreçte büyük gelişme kaydetmiş, çalgılar ile orkestraların yapısında büyük ve köklü değişimler yaşanmıştır. Böylelikle bestecilerin solo çalgılar ve özellikle orkestral yazımlarında kendilerini daha etkili bir şekilde ifade etmelerini destekleyecek yeni olanaklar doğmuştur. Orkestraların ikili yapıdan genişlemesiyle bestecilere renk, tını ve efekt arayışlarında büyük avantajlar sağlamıştır.

Dönemin sanat akımları müzik içerisindeki unsurlara ve bestecilerin karakterlerine büyük oranda etki yaratmıştır. Bu akımlardan birisi olan izlenimcilik, kendisini resim sanatında gösterirken müzikte yarattığı etki ile 20. yy. içerisinde bu gelişmelerin temsilcisi olan veya bunları devam ettirerek katkıda bulunan besteciler için bir ilham kaynağı oluşturmuştur.

Avrupa'nın doğusunda ise Rus ulusal müziğinin temsilcilerinden birisi olan Modest Musorgski'nin (1839-1881) yarattığı eserleriyle, müzik alanında gerçekleşen tüm bu gelişmelere doğrudan olmasa bile kendisiyle aynı dönemde yaşamış ve sonra gelen birçok bestecinin onun eserlerine ilgi duyarak yeniden düzenlemesi veya uyarlaması ile dolaylı olarak katkıda bulunmuştur. Örnek olarak bestecinin Çıplak Dağda Bir Gece adlı senfonik şiiri kendi çağdaşı Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908) ve daha sonrasında gelen orkestra şefi-besteci Leopold Stokowski (1882-1977) tarafından yukarıda bahsedilen gelişmeler doğrultusunda yeniden düzenlenmiş ve uyarlanmıştır.

Üzerinde çalışma yapılan bir diğer önemli Musorgski eseri ise solo piyano için yazılmış Bir Sergiden Tablolar'dır. Eserin birçok besteci tarafından yapılmış uyarlamaları bulunmakla birlikte en kabul göreni ve bilineni Maurice Ravel'e (1875- 1937) ait olanıdır. Ressam ve mimar Viktor Hartmann'ın (1834-1873) sergisinde bulunan resimlerden etkilenecek bestelenen eserin izlenimci müziğin temsilcilerinden biri sayılan Ravel tarafından tekrardan uyarlanmasıyla birlikte,

birbiriyle bağlantısı bulunan birçok noktanın kesiştiği görülmektedir: Resim-müzik, ulusalcılık-izlenimcilik, piyano ve orkestrasyon.

Ravel'in eseri piyano müziğinden orkestraya uyarlama sürecinde orkestra çalgılarının teknik gelişimini tamamlaması, üçlü ve dörtlü yapıda olan geniş hacimli orkestralar sisteminin oturmuş olması, yeni sanat akımlarının verdiği fikirler vb. her türlü olanak, düşünce ve alt yapıya sahip olmasının getirdiği avantajları üst düzeyde değerlendirerek ortaya örnek bir çalışma çıkarttığı, eserin gördüğü ve görmekte olduğu ilgiden anlaşılmaktadır.

Ertuğrul Sevsay da Bir Sergiden Tablolar'ın Ravel uyarlamasını, çalgılama (enstrümantasyon) ve orkestralama (orkestrasyon) alanlarındaki en mükemmel eserlerden birisi olarak tanımlamakta olup eğitimlerini bu konular üzerinde geliştirmek ve mükemmelleştirmek isteyen herkes için bu eseri en ince detaylarına kadar analiz etmelerini önermektedir (Sevsay, 2015, s.566).

Yapılan bu çalışmada bir yandan Musorgski'nin ulusalcı kimliği ile piyano repertuarının en önemli eserlerinden biri olacak şekilde piyano için bestelediği eser-İlk Promenade ve Gnomus bölümleri ile ele alınırken, bir yandan da Ravel'in izlenimci kimliği ile bu bölümler için yaptığı uyarlama incelenecek ve Ravel'in orkestral yazıyı solo piyanoya nazaran nasıl ilgi çekici hale getirdiği dönemin müzikal özellikleri doğrultusunda açıklanacaktır.

Çalışmaya konu olan Promenade (ilk) bölümü, Ravel uyarlamasında bulunan Promenadelar içerisinde uzunluk ve kullanılan orkestra kadrosu göz önüne alınarak, Gnomus bölümü ise orkestrasyonunda barındırdığı izlenimciliğe özgü değişik renk, tını vb. mistik unsurların baskınlığı sebebiyle seçilmiştir.

Bu inceleme esnasında bestecilerin yaşamları sanatsal yaşamlarına etkisi bağlamında ele alınmış, dönemin farklılıklarını net yansıtabilmek için çalgıların gelişimleri, orkestraların yapıları ve orkestrasyon hakkında genel bilgiler verilmiş ve son olarak da izlenimcilik akımı ve müziğe etkileri incelenerek eser hakkında genel olarak bir değerlendirme yapılmıştır.

Faydalanılan ve erişilebilen kaynakların büyük çoğunluğu yabancı dilde olup ortak olan önemli bilgiler dikkate alınmış, çelişkili olanların sunumundan ise kaçınılmıştır. Çalışma analiz yöntemi temel alınarak yapılmıştır.

2. BESTECİLER VE MÜZİKAL KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ

2.1. MODEST PETROVIÇ MUSORGSKİ (1839-1881)

Karevo'da doğmuş Rus bestecidir (Resim 1). İçlerinde Cesar Cui (1835-1918), Aleksandır Borodin (1833-1887), Mily Balakirev (1837-1910), Nikolai Rimski-Korsakov ve kendisinin bulunduğu, Rus Beşleri¹ adıyla anılan grupta, Rus halk müziğini batı etkisinden kurtarmak maksadıyla mücadeleye girişmiş ve eserlerinde belirli hiçbir kurala uymadan tamamıyla Rus halk ezgileri kullanmıştır (Sözer, 1964, s.285).



Resim 1. Modest Petroviç Musorgski

Musorgski'nin yaşamı boyunca besteciliğini ve müzikal kişiliğini genel olarak almış olduğu özel dersler sayesinde geliştirmiş olduğu ve stilini bu temel üzerinde şekillendirdiği görülmektedir. Bununla beraber Rus beşlerinin içinde en yeteneklisi olan ve müzik diliyle yenilikçiliği temsil eden Musorgski, küçük yaşta annesi ile müziğe başlamış, 10 yaşındayken götürüldüğü Petersburg kentinde Anton Herke² (1812-1870) ile piyano çalışmıştır. 13 Yaşında askeri okula girmiş, bu sıralarda Mily Balakirev ile kompozisyon ve form bilgisi çalışarak Rus halk müziği hakkında bilgi edinmiştir. Askeri okulu bitirip subay olan Musorgski mesleğini bırakıp besteciliğe yönelmeyi tercih etmiştir (Say, 1995, s.436).

¹ Beş Rus, Rus Beşleri ya da Beşler.

² Anton Herke: Ünlü Alman pedagog. Herke Musorgski'yi birkaç yıl piyano tekniğinde eğittiyse de ona bestecilikle ilgili hiçbir şey öğretmediği bilinmektedir (Yıldız, 2001, s.64-65).

Dinçer Yıldız'a (2001, s.67-68) göre önceleri Rus beşleri içerisinde Musorgski'ye bir piyanist ve şarkıcı olarak saygı duyuluyor bununla beraber yaratıcı yanı küçümseniyordu. Soylu ve varlıklı bir aileden gelen besteci ve ailesi 1863 yılında Çar II. Aleksandır Nikolayeviç'in (1818-1881) kölelere özgürlük tanıyan bir yasa çıkartmasıyla ellerindeki varlıkların birçoğundan mahrum kalmış, bu durum Musorgski'yi değişik geçim kaynakları arayışına itmiştir. Az bir aylıkla büro memurluğu işini yapmaya başlamış ve buradan arta kalan zamanlarında eserleri için çalışmaya devam etmiştir. Dil öğrenmeye karşı çok yeteneklidir; Fransızca, Almanca ve Latinceyi okuyup anlayabilecek seviyede olduğu bilinmektedir. Bu durum ona çok geniş bir kültür birikimi sağlamış, 1863'ten sonra yazın ve felsefe alanlarıyla daha çok ilgilenmeye başlamış ve çağın toplumsal düşüncelerinden etkilenmiştir. O çağlardaysa Rus aydınlarının sanat eserlerinde, yoksul halkın çektiği acıları konu edinmesi anlayışını Musorgski de sürdürmüştür.

Başyapıtlarından birisi olan Boris Godunov³ operasının 1874 yılında sahnelendiği ve dinleyicileri etkileyen bir başarı sağladığı anlaşılmaktadır. Ancak bestecinin kullandığı yeni yazım dili, köhne geleneklere aykırı düşen dissonant armonileri geniş çapta tepkilere yol açmıştır. Tüm bunlarla birlikte sanat eleştirmeni ve Rus sanatında ulusal akımlar ile ilgili yetkin bir sözcü olan Vladimir Stasov (1824-1906) bu yapıtların tek savunucusudur. Daha sonraki zamanlarda Rus beşlerinin Rus ulusal müziğinden uzaklaştıklarını düşünen Musorgski Stasov'a bu durumu şöyle anlatmıştır: *"Güçlü Öbeğimiz artık bir beyinsiz hainler yığınınına döndü"* (Yıldız, 2001, s.68-69).

Zayıf ve hasta bünyeli olduğundan, ordudan ayrıldıktan sonra ekonomik sıkıntılar çekmiş, sefalet içinde bir hayat sürmüştür. Eserlerindeki bağımsızlığı çekemeyenler, Musorgski'nin sefil yaşantısını hakaret vesilesi yapmışlar ve onu baltalamaya, küçük düşürmeye çalışmışlardır. 42 yaşına girdiği gün ölmüştür. Eserleri ancak ölümünden sonra değer kazanmıştır. Musorgski'nin günümüzde repertuvarlarda yer alan başlıca eserleri Boris Godunov operası, Çıplak Dağda

³ Boris Fyodoroviç Godunov, 1598-1605 yılları arasında hüküm süren Rus Çarı. Operanın konusu bu hükümdar ve zamanında yaşanan birtakım önemli gelişmelerden meydana getirilmiştir (Boris Godunov, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Boris_Godunov, (çevrimiçi) 17.01.2016).

Bir Gece, Bir Sergiden Tablolar ve ayrıca 60'tan fazla çeşitli melodi ile 20 kadar da piyano parçasıdır (Sözer, 1964, s.285).

2.2. MÜZİKAL KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ

Yıldız (2001, s.68-69) Musorgski müziğinin yaşamındaki bunalım ve tökezlenmelerden doğduğunu, müziğinin devrimci özelliği nedeniyle, geleneklerin verimsiz bataklığından sıyrılmak için sürekli bir boğuşma çabası içerisinde olduğunu söylemektedir.

Musorgski'nin müzikal kişiliğinin nasıl etkilendiği, kendisinin yazdığı otobiyografik taslakta da açıkça görülmektedir:

Çocukken dadımla baş başa geçen günlerde, ondan hemen her akşam masallarımızı dinlerdim. O masalları dinleye dinleye daha küçük yaşta yurt sevgisi, halk sevgisi yüreğimde yer etti. Rusya'nın taşına toprağına, kentlisine, köylüsüne candan gönül bağladım. Bu sevgi bir volkan ateşi gibi sardı benliğimi. (...) Daha piyano çalmanın ana kurallarını bile öğrenmeden halk yaşamıyla kurduğum sıkı tanışma, beni doğaçtan çalmaya doğru sürükledi (Yıldız, 2001, s.64).

İgor Stravinski'nin (1882-1971), (2004, s.76) “kuşkusuz dahi bir müzisyen olmakla beraber düşünceleri hep karışık” diye nitelediği Musorgski, düşünsel ve müzikal olarak genel anlamda öncelikle Rus yazar Aleksandır Puşkin⁴ (1799-1837), besteciler Aleksandır Dargomijski (1813-1869), Mihail Glinka (1804-1857) ve üyelerinden olduğu Rus Beşleri ile de etkileşim içindedir. Buradaki kişilerin ortak buldukları nokta ise Rusya'daki milliyetçilik akımına verdikleri destektir.

⁴ Rus edebiyatında gerçekçilik akımını başlatan ve Musorgski'nin ünlü opera eserinin konusu olan Boris Godunov romanının yazarıdır. Glinka ile Puşkin aynı dönemde yaşamışlar ve birbirleri ile dostturlar. Sanatlarının özü de birbirlerinin aynısıdır. “Denilebilir ki hiçbir önderin Puşkin ölçüsünde Rus ulusçuluğuna katkısı olmamıştır” (Yıldız, 2001, s.26-27).

Stravinski (2004, s.67-68) Dargomijski'yi, Rusya'da müzik alanında isim yapmış ve Glinka gibi eserlerinde⁵ halk havası ezgileri ile folklor kullanmış, İtalyan müziğinden etkilenmiş, yetenekli ve kendine has zarif bir besteci olarak betimlerken, Dargomijski'nin eserlerinde halk ezgileri ve folkloru kullanması, Musorgski için bir örnek oluşturmuştur.

Yıldız da (2001, s.33-34) Latin surlarının yıkılmasından doğan yeni opera türünün Rusya'ya Richard Wagner (1813-1883) ile değil, Dargomijski kanalıyla yayıldığını söylemektedir. Ayrıca Wagner'in ileriki yıllarda bestelediği müzikli dramlar Rusya'da etki alanı yaratmadan önce Rus operalarını yaratacak olan İslav dehası Musorgski'nin, Dargomijski kurallarını benimsediğini ve işlemeye başladığını belirtmektedir.

Rus Beşlerinin genel anlamda eserlerinde kullandıkları Rus halk müziği ve folklor temaları dekoratif-süsleme amaçlıyken, Musorgski'nin eserlerinde halk ezgilerini⁶ diğerlerine nazaran etkili bir şekilde malzeme olarak kullandığı (Nota Örneği 1, 1a,1b) ve bunu bir üslup haline getirdiği görülmektedir (Salzman, 2002, s.26).



Nota Örneği 1. Musorgski, Bir Sergiden Tablolar, İlk Promenade (Russ, 1999, s.52).



Nota Örneği 1a. Musorgski, Boris Godunov, Prologue to Scene 2 (Russ, 1999, s.52).



Nota Örneği 1b. Rus folklor şarkısından bir kesit (Russ, 1999, s.52).

⁵ Örneğin Roussalka Operası (Stravinsky, 2004, s.68).

⁶ Ayrıca bkz. İlk Promenade Bölümü Form ve Karakter Analizi bölümü.

Stravinski (2004, s.67-68) de bunlara ek olarak Rus Beşlerinin ve dolayısıyla Musorgski'nin yaptıkları müziklerde popüler melodilere ve litürjik ilahilere rağbet ettiklerini ve iyi niyetli olarak sanat müziğine popüler motifleri aşlamaya çalıştıklarını söylemektedir. Ayrıca teknik bakımdan yetersiz kaldıklarını fakat fikirlerinin taze olmasından dolayı bu yetersizliğin göz ardı edildiğini belirtmektedir. Teknik olarak eksiklerinin kapanmaya başladıktan sonra ise ilk anki cazibelerinin ve cana yakınlıklarının kaybolduğunu anlatmıştır.

Musorgski'nin renk ayrıntılarını tını ayırtılarıyla, ışık yansımalarını ses yankılarıyla duyurabilme kapasitesi yalnızca yaratıcı yeteneğinden kaynaklanmayıp, onun resim sanatından iyi anlaması ve müzik ile resim arasında ilişki kurabilmesindedir. Dogmatik ve formalist kalan müzisyenler arasında sanatına karşı bulamadığı düşüncelerini ressamalarda bulmaktaydı. 1873 yılında Stasov'a yazdığı betik bu açıdan ilginç bir eleştiriyi içerir:

Ne üzücü bir durum! Ressamlar çoktandır, Tanrı kendilerine akıl vermişse eğer, rengi renkle karıştırmaktan iyi anlıyorlar ve bu iş için gerekli olan kriter ve ölçüyü yalnızca kendi içgüdüleriyle seziyorlar. Ama bizim Musikus kardeşimiz hep kılı kırk yara ve ölçüp biçer durmadan. Ölçüp biçtikten sonra da yine kılı kırk yarmaya başlar. Çocukça tam anlamıyla çocukça bir davranış! (Yıldız, 2001, s.176-177).

Ayrıca Dargomijski'nin "Taş Konuk" operasında kullandığı birçok yenilikçi deyiş⁷ Musorgski aracılığıyla çağdaş besteci kuşaklarına güçlü örnekler ile aktarılacaktır. Musorgski'nin başyapıtlarından birisi olan Boris Godunov operasıysa, 20. yy. gerçekçiliğinin ve Claude Debussy (1862-1918) izlenimciliğinin temellerini atmıştır (Yıldız, 2001, s.28,33).

⁷ Bu yenilikçi deyişlerden bir tanesi bütün orkestra partisinde tonalite işaretlerinin bulunmamasıydı (Yıldız, 2001, s.33).

2.3. JOSEPH MAURICE RAVEL (1875- 1937)

Aşağı Prenelerde Ciboure'de doğmuş Eugene Anthiome (1836-1916), Charles de Beriot (1802-1870), Emile Pessard (1843-1917), Andre Gedalge (1856-1926) ve Gabriel Faure⁸ (1845-1924) gibi isimler ile çalışmış Fransız bestecidir (Resim 2). Yapıtlarında İspanyol müziğinin, vals tarzının ve izlenimciliğin etkisi altında kalmıştır (Sözer, 1964, s.349).



Resim 2. Joseph Maurice Ravel

Fransa'nın yetiştirdiği en büyük bestecilerden ve 20. yy. müziğinin öncülerinden biri olan Maurice Ravel, 7 yaşında piyano çalmaya başlamış ve 1889'da Paris Konservatuarı'na girmiştir. Kompozisyon çalışmaları sırasında öncü akımları tanıyan ve bunlara ilgi duyan Ravel, on yıl kadar konservatuvarda eğitim görür. Burada virtüöz seviyede bir piyanist olmamasına rağmen daha çok bestecilikle ilgilenir. Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) sırasında gönüllü olarak Fransız ordusuna katılarak bestecilik kariyerine ara verir. Savaştan sonra kariyerine kaldığı yerden devam eder. 1922-1928 yılları arasında Fransa'nın önde gelen bestecisi olarak tanınıp İtalya, İskandinavya ve Amerika'ya gidip çalışmalarını burada tanıtmaya fırsatını yakalamıştır.⁹ Debussy ile birlikte müzik tarihinin ikiz bestecilerinden biri olarak anılmaktadır (İlyasoğlu, 1996, s.204-205).

⁸ Anthiome ve Beriot ile piyano, Pessard ile armoni, Gedalge ile füg ve kontrpuan, Faure ile bestecilik üzerine çalışmıştır (Birkan, 2000, s.339).

⁹ Bestecinin bu çalışmalarını tanıtmaya faaliyetleri için bkz. Arbie Orenstein (1991, Plate 13,14).

1901 yılında katılmış olduğu bestecilik yarışmasında Roma Armağanı¹⁰ ikincilik ödülünü kazanmış ancak yarışmaya sonraki yıllarda tekrar katılsa da herhangi bir ödül kazanamamıştır. Fakat Amerika, İngiltere ve Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde orkestra yönetmeni olarak başarılı konserler vermiştir (Birkan, 2000, s.339-340).

Belli başlı nedenlerden kaynaklanan kesintiler dışında Ravel'in yaşamını genel anlamda besteciliğe adanmış, herhangi bir eğitim kurumunda bulunmadığı ve az sayıda öğrencisinin bulunduğu bilinmektedir. Say'a (1995, s.461) göre Ravel'in, yaşamı boyunca değişik ve bilinmeyen ilginç şeyleri sürekli araştırma yoluna gittiği görülmektedir.

İspanyol ritimleriyle donanmış olan ünlü yapıtı Bolero, en alçaktan başlayan ses düzeyini on altı dakika içinde en yükseğe ulaştırarak niteliği ile müzik tarihinin en büyük crescendosu olarak anılmış ve ilk kez bir klasik müzik parçasının plak dünyasında en çok satan olmasını sağlamıştır. Ravel birçok piyano yapıtını da sonradan orkestraya uyarlayarak¹¹, yeniden meydana getirmiş ve orkestra renklerini kullanmada Debussy kadar usta olduğunu kanıtlamıştır. Detaycılığı nedeniyle Stravinski Ravel'i orkestra çalışmaları konusunda titiz bir İsviçreli saat yapımcısına benzetmektedir¹² (İlyasoğlu, 1996, s.205).

1928 yılında Amerika'ya giderek George Gerswin'le (1898-1937) tanışmış ve kompozisyon çalışma imkanı bulmuştur. 1932'de bir trafik kazası geçirmiş, 1937 ise bu kazadan dolayı meydana gelen bir sağlık sorunu sebebiyle beyin ameliyatı olmuş ve on gün sonra da hayatını kaybetmiştir. Debussy ile aynı dönemde yetişmiş, çoğu zaman onunla kıyaslanmış olan bir bestecidir. Dikkati ilk çeken eserlerinden biri "Pavane Pour Une Infante Defunte" olmuştur. Çalgı, vokal ve dramatik pek çok eser bestelemiştir. Günümüzde repertuarlarda yer alan başlıca eserleri Bolero, İspanyol Rapsodisi, Çıgan Rapsodisi, Bir Sergiden

¹⁰ Dönemin en büyük bestecilik yarışmasıdır (Prix de Rome, Birkan, 2000, s.339). 1902 yılında Alcyone, 1903 yılında da Alyssa adlı eserleri ile bu yarışmaya tekrardan katıldığı bilinmektedir (Orenstein, 1991, Plate 22, 23, ayrıca bkz. s.222, 223).

¹¹ Musorgski'nin Bir Sergiden Tablolar ve kendi eserleri olan Ölü Bir Prens için Pavan, Alborado Del Gracioso, İspanyol Rapsodisi, Soylu Ve Duygulu Valsler (İlyasoğlu, 1996, s.205).

¹² Bestelerinde tıpkı bir saatin parçaları gibi küçük müzik temaları yaratıp bunları birleştirerek daha karmaşık yapılar oluşturmaktaydı (Maurice Ravel, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Maurice_Ravel, (çevrimiçi) 17.01.2016).

Tablolar orkestra uyarlaması, sol el için yazılmış piyano konçertosu, oda müzikleri ve sonatlardır (Sözer, 1964, s.349).

2.4. MÜZİKAL KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ

Say'a (1995, s.460) göre Ravel kendi müziğini devrimci değil, evrimci olarak tanımlamıştır. Buna göre Ravel için kendinden önce olan kuralları tamamen ortadan kaldırmadan, eskinin üzerine yeni bir takım şeyler koyarak geliştirdiği söylenebilir.

Ravel'in müzikte izlenimci akımı başlatan ilk bestecilerden olduğu bilinmektedir. Eserlerinde anlatımcı ve geleneksel müzik öğelerini kullandığı gözlemlenmektedir. Bununla beraber farklı deyişleri seven ve gizemli şeylere merakı olan Ravel, Çıgan, İspanyol ve Caz müziklerinden¹³ etkilenmiştir.

Bestecinin eserlerinde izlenimciliğinin yanında Fransız geleneksel müziğine bağlı olduğu görülmektedir. Kullanmış olduğu temiz melodik çizgi, açık ritimler ve klasik akımın sağlam yapısı eserlerinin ana hatlarını oluşturmuştur. Bununla beraber armonileri oldukça karmaşık ve sofistike olmasına karşın işlevsel olma özelliğini korurlar. Mozart'a olan bağlılığı ve Couperin'e olan saygısı, özellikle oda müziği eserlerinde belirgindir. Caz müziğinden yararlanma yöntemi Stravinski benzeridir¹⁴. Bu caz etkisi, bestelediği keman sonatı ve her iki piyano konçertosunda da kendisini gösterir. Ravel, parlak bir şarkı bestecisi olduğunu çeşitli ülkelerin halk ezgileriyle donanmış İspanyol Zamanı, Çocuk ve Büyücü gibi sahne yapıtlarında kanıtlamıştır. Debussy'nin etkisi daha çok orkestra çalışmalarında¹⁵ belirginliğini göstermektedir. Bununla beraber besteci İspanyol Rapsodisi eseri ile Debussy'den ayrılıp kendine özgü bir yol çizdiğini kanıtlamıştır (İlyasoğlu, 1996, s.205).

¹³ Çıgan, İspanyol Rapsodisi ve Bolero eserlerinde bu etkiler görülmektedir.

¹⁴ Stravinski, caz müziğinin içerisinde bulundurduğu kendisine has bir takım özelliklerden dolayı insan üzerinde baş dönmesine yakın hoş bir duygu yarattığını söylemektedir (Stravinski, 2004, s.28).

¹⁵ Örnek verilecek olursa Ravel'in orkestra ve soprano için yazdığı Şehrazat adlı eseri, Debussy'nin Pelleas ve Mellisande'si etkisindedir (İlyasoğlu, 1996, s.205).

Orkestrasyon üslubunun da ise yukarıda sayılanlardan başka modern ve renk arayışında olduğu ve çağa ayak uydurduğu görülmektedir. Saksafon¹⁶ gibi o dönemlerde yeni kabul görmeye başlayan ve orkestrada bulunan diğer üflemelilerden değişik tınıya sahip olan bir çalgıyı eserlerinde kullanması buna örnek olarak verilebilir. Ayrıca diğer çalgılar üzerinde uyguladığı özel icra efektleri¹⁷ onun bu konulardaki farklılığını göz önüne çıkartan etkenlerdir.

Orkestrasyon konusundaki verimleri ve yetkinliği onun bu alanda da otorite olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Musorgski'ye ait Bir Sergiden Tablolar adlı piyano eserinin birçok kişi tarafından orkestra düzenlemesi yapılmış¹⁸ olup aralarında en bilineninin Ravel'in 1922 yılında yaptığı uyarlama olması ve bu eserin tüm orkestrasyon kitaplarında incelenmesi bunu kanıtlayan bir tespittir.

Bestecinin bu uyarlamasında, yukarıda bahsedildiği üzere birçok kişi arasından sıyrılıp yakalamış olduğu başarıyı iyi anlamak için orkestrasyonunda kullanmış olduğu çalgılar ve orkestra yapısını, bazı orkestrasyon teknikleri ve kuralları ile bunların gelişim sürecini ve ne gibi değişimlere uğradıklarını takriben bir asır öncesinden açıklamanın uygun olacağı değerlendirilmektedir.

¹⁶ Adolphe Sax'ın 19. yüzyılın ortalarında icat ettiği fanfar ve armoni topluluklarında yer alan çalgı. Solo olarak en fazla alto saksafon kullanılmaktadır (Sözer, 1964, s.366). Ayrıca bkz. Dönemin Çalgı, Orkestra Ve Orkestrasyon Özellikleri bölümü.

¹⁷ Yaylılar grubunda "sul tasto, portato" vb. icra teknikleri, bakır çalgılarda(tuba dahil) "sürdin" kullanımı, vurmalarında "avec baguette" gibi değişik baget kullanma şekilleri buna örnek verilebilir.

¹⁸ Ayrıca bkz: Bir Sergiden Tablolar bölümü, Tablo 8.

3. DÖNEMİN ÇALGI, ORKESTRA VE ORKESTRASYON ÖZELLİKLERİ

3.1. ÇALGILARIN YAPISI VE GELİŞİMİ

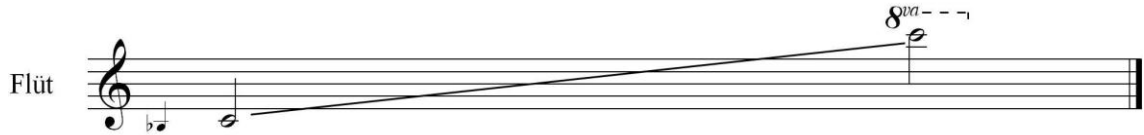
Çalgı bilimi olarak da bilinen Organoloji, çalgıların tarihsel gelişimlerinin ve bütün teknik özelliklerinin öğretildiği konudur (Sevsay, 2015, s.xv). 19. ve 20. yüzyıllardaki orkestralar, bünyesinde bulundukları çalgı sayıları, çeşitlilikleri ve özellikleri bakımından bazı farklılıklar barındırır. 19. yüzyılın ilk yarısı süresince verilen eserlerde besteciler tarafından genel olarak ikili orkestra kullanıldığı ve bunun istenilen etkiyi yaratmada oluşabilecek ihtiyaçları karşıladığı görülmekte olup tahta ve bakır üflemeli çalgıların yapısında ise bazı değişikliklere gidildiği gözlemlenmektedir. Sevsay'a (2015, s.82) göre Romantik dönemde orkestralar (1815-1900)¹⁹, kullanılan çalgılar bakımından daha da genişlemeye başlamıştır.

Bakır nefesli çalgılarda, 1800'lü yılların ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlayan valf ve pistonlardan önce bu çalgılar yalnızca üretildikleri ses temeline dayanan doğuşkanlar serisinde yer alan sesleri üretebiliyorlardı. Doğuşkan serisinde yer almayan seslerden bazılarını kalak kısmının kapatılması²⁰, dudak pozisyonunun değiştirilmesi gibi yöntemlerle yapmaktaydılar. Bu durum ise hiç pratik değildi ve hızlı çalınması gereken pasajlarda uygulanması neredeyse imkansızdı. Örnek olarak 1700'lü yıllarda herhangi bir korno partisine yazılan sesin nasıl üretileceği icracının kendisine bırakılan bir soruydu. Klasik dönemin armonik yazı dili bu konuda icracıyı büyük bir sıkıntıya sokmasa da çalgıyı kromatik olarak kullanmak, çalgının doğası itibarı ile gerek icracı gerekse besteci için mümkün değildi. 19. yüzyıldan itibaren klasik müziğin gelişimine koşut olarak besteci ve teknisyenler bu tür çalgılara pratiklik kazandıracak çeşitli buluşlar yapmış ve bu buluşlar çalgının doğasını armonik tabanlıdan kromatik tabanlıya doğru değiştirerek gerek besteciler gerekse icracılar için yeni ufuklar açmıştır (Tüzün, 2011, s.51).

¹⁹ Karcılıoğlu, 2011, s.8.

²⁰ Örneğin kalak kısmının kapatılmasıyla sesin yarım perde pesleştiği bilinmektedir (Sevsay, 2015, s.108).

Böylelikle özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, hızla gelişen dünyada vuku bulan sanayi devriminin de sağlamış olduğu katkılar neticesinde çalgı yapım teknolojisinde büyük aşamalar kaydedildiği ve bunun sonucu olarak çalgılarda ve orkestraların yapısında kayda değer değişimler yaşandığı anlaşılmaktadır.



Nota Örneği 2. Boehm sisteminde flütün Si bémol (en kalın) sesinden başlayan ve Do sesine kadar bütün kromatik aralıklarla devam eden üç oktavlık bir ses dizisi genişliği vardır (Pares, 1898, s. 21).

Bu zamanlarda bakır üflemeli çalgılarda bulunan valf (piston) sistemi, tahta üflemelilerde de Boehm²¹ (Nota Örneği 2) mekanizması geliştirilmiştir. Trompet²² ve korno gibi çalgıların, yenilenmiş valf sisteminin yardımı ile artık kendi partilerine yazılan hareketli melodi ve temaları bütün tonalite ve ses aralıklarında çalmaya başladıkları görülmektedir.²³ Aynı dönemde çalgılarda gerçekleşen bu gelişmelerden başka ayrıca besteci Hektor Berlioz'un (1803-1869) 1844 yılında Ludwig Von Beethoven'ın (1770-1827) kullandığı orkestralama tekniklerini temel alarak yazdığı Romantik dönemin ilk çalgı bilgisi ile çalgılama üzerine olan kitabı "Çalgılama Bilgisi" büyük bir birikimin ürünüdür. Yaylılarda col legno²⁴ çalış, bakır nefesli çalgılarda surdin kullanımı, vurmali çalgılarda değişik vuruş stilleri Berlioz'un orkestralara ve orkestrasyona kazandırdığı tekniklerdir (Karcıoğlu, 2011, s.9). Aynı şekilde bakır çalgılar grubu içinde yer alan trombonların orkestradaki ilk kullanımları Beethoven'ın Do Minör, Op.67, Beşinci Senfonisi (1808) ile başlamıştır (Çalışır, 1969, s.75).


²¹ Theobald Boehm (1794-1881): Alman çalgı yapımcısı ve flüt icracısı.

²² Klasik dönemde trompetler hemen her zaman timpani ile birlikte kullanılmışlardır. Bu nedenle bazıları timpaniye üçüncü trompet bile demiştir (Sevsay, 2015, s. 98).

²³ Giacomo Meyerbeer (1791-1864) ve Robert Schumann (1810-1856) gibi bestecilerin öncülüğünde valfli(pistonlu) çalgılar orkestralarda daha sıklıkla görülmeye başlarken Johannes Brahms gibi isimler eserlerinde doğal çalgıları kullanmakta ısrarcı olmuşlardır (Sevsay, 2015, s.102).

²⁴ Col Legno: Tahta ile yani yayın arka tarafıyla çalmak anlamına gelir. Kırılgan ve kuru bir ses niteliği vardır ve bu efekte çok düşük ses çıkartmak mümkündür (Kennis, 1970, s.65).

Titreşim sıklığı	64	128	192	256	320	384	448	512	576	640	704	768	832	896	960	1024
Doğuşkan sırası	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Tel uzunluğu (Do=1)	1	1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	1/9	1/10	1/11	1/12	1/13	1/14	1/15	1/16



Tablo 1. Doğuşkan dizilerin oluşumu için Do temel sesi üzerine örnek alınarak kurulan yapı (Hindemith, 2007, s. 63).

Tüzün (2011, s.51) de korno ailesinde gözlemlenen çeşitliliğin çalgıya eklenen valfler aracılığı ile ortadan kaldırıldığını, çalgıya ek parçalar yerleştirilmesiyle icracılara büyük bir kolaylık sağlandığını söylemektedir. Buna ek olarak günümüzde de doğuşkan serilerini (Tablo 1) kullanarak çalışan bu çalgılarda artık icracıların üretmek istediği sesin bulunduğu doğuşkan serisinin temel sesini valfler aracılığıyla kolaylıkla çalabildiğini ve aynı durumun trompetler için de geçerli olduğunu belirtmiştir.

Ayrıca yukarıda bahsedilen tüm bu gelişmelere rağmen valfli bakır üflemeli çalgıların orkestralarda kullanılması ancak yarım yüzyıla yakın bir zamandan sonra gerçekleşmiştir (Sevsay, 2015, s.102).

Tahta üflemelilerde ise yine Boehm'in sadece flütte değil (Nota Örneği 2) aynı zamanda diğer tahta üflemeli çalgıların tümünün (fagot, klarinet, obua) gelişimine katkı sağlayacak ve icracılara kolaylıklar yaratan çalışmalar yaptığı bilinmektedir (Arslan, Bahar, 2012, s.135).

Sevsay'a (2015, s.83, 99) göre 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında senfonik orkestraların yapıları genişlemiş, tahta üflemeli çalgıların orkestralardaki kullanım sayısı, yaylılar ve bakır üflemeli çalgılara paralel olarak çok büyük boyutlara ulaşmıştır.

Bu dönemde yaylı çalgıların yapılarında ise çok önemli bir değişiklik yaşanmadığı görülmektedir. Buna ek olarak çalımla ilgili bir takım özel teknikler/efektler yaylılarda kullanılmaya başlanmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz col legnodan başka tremolo²⁵, sürdin²⁶, sul ponticello²⁷, sul tasto (veya sulla tastiera)²⁸, scordatura²⁹, glissando³⁰ vb. çalma şekilleri yaylı çalgılardaki bu özel efektlere örnek olarak gösterilebilir (Nota Örneği 3, 4 ve 5).

Nota Örneği 3. Richard Wagner, Tristan und Isolde. Yaylı tremolo (Kennan, 1970, s.61).

Nota Örneği 4. Glissando. 1. ve 2. şekillerdeki gibi yazılır (Kennan, 1970, s.66).

Nota Örneği 5. Pizzicato ve arco çalım şekli (Sevsay, 2015, s.46).

²⁵ Tremolo: Yaylı-ölçülü, yaylı-ölçsüz ve parmaklı tremolo çeşitleri bulunmaktadır (Kennan, 1970, s.45-46-47).

²⁶ Sürdin: Sesi azaltır ve ona örtülü bir nitelik verir. Köprü üzerine yerleştirilen küçük tahta, metal, kauçuk, deri veya plastik bir parçadır (Kennan, 1970, s. 48).

²⁷ Sul ponticello: Yayın köprü üzerinde veya yakınında çalmasıdır. Bu ses camsı ve tüyler ürpertici bir nitelik taşır (Kennan, 1970, s. 48).

²⁸ Sul tasto: Sap üzerinde yay çekmedir. Daha yumuşak bir tını elde edilir (Kennan, 1970, s. 48).

²⁹ Scordatura: Farklı akortlama yapılmasıdır. Tellerden istenileni olduğundan farklı şekilde tizleştirmek veya pesleştirmektir (Kennan, 1970, s. 49).

³⁰ Glissando: İki notanın birbirine düz bir çizgi ile bağlanmasıdır. Parmak tel boyunca istenilen sese kadar kaldırılmadan kaydırılır (Kennan, 1970, s. 49).

Tüm bunlara ek olarak her ne kadar metalden yapılsalar da, teknik ve tınısal açıdan klarinetlere olan benzerliklerinden ötürü tahta üflemeli çalgılar içerisinde ele alınan ve 1840 seneleri civarında Adolphe Sax (1814-1894) tarafından geliştirilen ve tek kamışla çalınan saksafon çalgısı da bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu yeni çalgının önemini günümüze kadar koruduğu ve genellikle klasik müziğin dışındaki alanlarda yer aldığı bilinmektedir (Sevsay, 2015, s.96). Saksafonlar genel olarak ses rengi bakımından diğer çalgılardan ayrı bir özellik taşıyalar da bas ve alto klarinetleri andıran bir tınlarının olduğu bilinmektedir (Çalışır, 1969, s.53).

Ayrıca klasik müzikteki kullanım yerlerine örnek olarak saksafonun, Ravel tarafından Bir Sergiden Tablolar orkestra uyarlamasında ve Bolero'da değişik tını arayışları da göz önünde bulundurularak etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Levent, 1997, s.140).

Gelişimleri ve bazı teknik özellikleri genel anlamda bu şekilde olan çalgıların orkestralarda kadro ve gruplar halinde ne şekilde kullanıldıkları da önemi büyük başka bir konudur. Bu konunun yukarıda bahsedilen çalgıların gelişimine paralel olarak biraz daha açıklanmasıyla orkestraya yazılmış olan eserlerin yapılarının daha da iyi anlaşılacağı değerlendirilmektedir.

3.2. ORKESTRALARIN YAPISI VE GELİŞİMİ

Çalgılarda yaşanan bu değişim ve gelişmelerin orkestralarda yaygın olarak uygulanabilirliğinin romantik dönemin sonlarına doğru 20. yüzyılın başlarında mümkün olduğu görülmektedir. Artık besteciler tarafından orkestralardaki çalgı sayılarının eserlerindeki ihtiyaçlara göre artırıldığı, bakır çalgıların eskiye nazaran solo olarak daha fazla kullanılabilirdiği, ve değişik efekt arayışları gözlemlenmektedir. Örnek olarak bu dönemlerde yaşamış bestecilerden Stravinski³¹, Wagner³², Richard Strauss³³ (1864-1949), Ravel³⁴ ve Gustav

³¹ Stravinski, Ateş kuşu süitine bakılabilir. Buradaki orkestra üçlü ve dördlü yapıyla birlikte kullanılmıştır (Prenceslerin altın elmalarla oyunu, Sevsay, 2015, s.609).

³² Wagner, Niebelungen eserine bakılabilir. Buradaki orkestra yapısı dördlüdür.

³³ Strauss, Alpine senfonisine bakılabilir. Buradaki orkestra yapısı dördlüdür.

³⁴ Ravel, Bir Sergiden Tablolar orkestra uyarlamasına bakılabilir. Buradaki orkestra yapısı üçlüdür.

Mahler'in³⁵ (1860-1911) bazı orkestra çalışmalarında ikili orkestra yapısını bırakıp üçlü hatta dördü orkestra yapısını bile kullandığını görüyoruz. Üçlü ve dördü yapının birlikte olduğu ve daha geniş yapıların görülebildiği çalışmalar da nadir olmakla beraber mevcuttur (Nota Örneği 6).

The image shows a musical score for Gustav Mahler's 5th Symphony Rondo Finale. The score is in 4/4 time and G major. It features woodwind parts for Flute (Flüt 1-2, Flüt 3-4), Oboe (Obua 1-2, Obua 3), Clarinet (Klarinet 1, Klarinet 2-3), and Bassoon (Fagot 1, Fagot 2-3). The score includes dynamic markings such as *f*, *fp*, *p*, and *molto cresc.* across various measures. The Flute 1-2 part starts with a forte (*f*) dynamic. The Oboe 1-2 part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a second octave (*a2*) marking. The Clarinet 1 part starts with a forte (*f*) dynamic. The Bassoon 1 part starts with a forte (*f*) dynamic. The Bassoon 2-3 part starts with a forte (*f*) dynamic. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

Nota Örneği 6. Gustav Mahler 5.Senfonisi Rondo Finale bölümünden-üçlü ve dördü orkestranın birlikte kullanımı. Flüt grubu diğerlerinden farklı, dört icracı olacak şekilde yazılmıştır.

Karcıoğlu (2011, s.13) orkestranın büyüklüğünün dönemin stil özelliklerine göre farklılık gösterdiğini ve bu farklılığın bestecinin duyusu, zevki, çalgılaması, kompozisyonun karakter yapısı ve dokusu olarak da değişkenlik gösterdiğini belirtmekte ve tahta nefesli grubunun icracı sayılarının orkestranın ikili, üçlü ve dördü orkestra diye tanımlanmasına yol açtığını söylemektedir (Tablo 2).

³⁵ Ayrıca Mahler, la minör 6. senfonisine bakılabilir. Buradaki orkestra yapısı dördüdür.

İkili Orkestra yapısı	2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarinet, 2 Fagot
Üçlü Orkestra yapısı	2 Flüt-1 K.Flüt, 2 Obua-1 Korangle, 2 Klarinet-1 B.klarinet, 2 Fagot-1 Kontrafagot
Dörtlü Orkestra yapısı	3 Flüt-1 K.Flüt, 3 Obua-1 Korangle, 3 Klarinet-1 B.klarinet (veya Pikolo Klarinet), 3 Fagot-1 Kontrafagot

Tablo 2. İkili, üçlü ve dörtlü orkestra yapıları.

Necdet Levent (1997, s.61) aynı durum için, tahta üflemeli çalgıların öncelikle her birinden ikişer adet olmak üzere flüt, obua, klarinet ve fagottan oluştuğunu, çok geniş tutulursa bunlara birer adet k.flüt, korangle, b.klarinet ve kontrafagot katıldığını belirtmektedir. Ayrıca büyük orkestralarda ise flüt-obua-klarinet ve fagotun üçer adede kadar çıkabileceğini eklemektedir.

Kent Kennan (1970, s.3) ise ikili-üçlü-dörtlü orkestra tabirlerinin yerine sırasıyla küçük-orta ve büyük (orkestra) adlarını kullanmaktadır.

Curt Sachs'a (1965, s.237-238) göre bu tarihlerde sanatta aşırı bir doğacılıkla birlikte, romantik karşıtı başka akımların birbirine karıştığı bir süreç yaşanmıştır. Bu sürece daha sonra izlenimcilik, anlatımcılık ve ilkelcilik gibi yeni akımlar dahil olmuştur. Böylelikle bu akımların da müziğe olan etkileriyle beraber orkestra yapılarında birtakım değişiklikler (kullanılan değişik türden çalgılar vb.) olmuştur. 19. ve 20. yüzyıllardaki orkestraların içeriğinin biraz daha yakından incelenmesi ile aradaki farklar daha anlaşılır olmaktadır.

3.2.1. 19. Yüzyıl Orkestra Yapısı

Klasik döneme kadar orkestralar için kesinleşmiş tam bir çalgılama yoktu. 19. yüzyılın sonuna (Romantik dönem süreci) gelindiğinde ise orkestralar az çok daha standart bir biçim aldı³⁶. Yaylılar bugünkü gibi bölümlere ayrılırlardı ancak sayı olarak daha azdılar (Kennan, 1970, s.5).

Tüzün'e (2011, s.23-24) göreyse Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Beethoven³⁷ gibi birçok besteci bugün alışık olduğumuz 120-150 kişilik devasa senfoni orkestralarına hacim olarak ihtiyaç duymadıklarından eserlerinde yukarıda bahsedilen ikili orkestra yapısından daha büyüğünü çok nadir olarak kullanmışlardır.

Romantik dönemde de ikili orkestra kullanımının daha da yaygınlaştığı ve genel anlamda orkestraların ikili kuruluşlara sahip olduğu görülmektedir. Flütlerin yanında k.flüt, obuaların yanında korangle, klarinetlerin yanında b.klarinet, fagotların yanında kontrafagot kullanımının bestecinin isteğine bağlı olarak değişiklik gösterdiği bilinmektedir. Bunlara ilave olarak bestecilerin 2 flütten birisine ek olarak k.flüt, 2 obuadan birisine de ek olarak korangle çalacak şekilde orkestralama yaptıkları çalışmaları mevcuttur (Tablo 3). Besteci bu detayları eserinde icracının ve orkestra partisinin üzerinde çalacağı çalgı adını açıkça yazarak belli etmektedir.

³⁶ Sadece 2 flüt, 2 klarinet, 2 fagot, 2 korno, 2 trompet, 2 timpani ve yaylılar, yani ikili orkestra yapısı (Kennan,1970, s.5) .

³⁷ Bu üç besteciden Haydn ve Mozart'ın Klasik dönemde yaşadığı, Beethoven'ın ise Klasik dönemden Romantik döneme geçiş evresinde büyük rolü olduğu bilinmektedir.

Romantik Dönem Orkestrası	Çalgılar
Tahta Üflemeliler	(K.Flüt) ³⁸ 2 Flüt 2 Obua (Korangle) 2 Klarnet (Sib veya La) (Sib Bas Klarnet) 2 Fagot (Kontrafagot)
Bakır Üflemeliler	4 Fa Korno 2 Fa Trompet (2 Sib Kornet) 3 Trombon (2 Tenor, 1 Bas) (Tuba)
Vurmalılar	Timpani Tambur Büyük Davul Ziller Çelik Üçgen Tamburin Kampanalar (Çan)
Telli ve Yaylılar	Arp 14 I. Keman 12 II. Keman 10 Viyola 8 Viyolonsel 6 Kontrabas

Tablo 3. Romantik Dönem Orkestrası (Tüzün, 2011, s. 24).

3.2.2. 20. Yüzyıl Orkestra Yapısı

Romantik dönemden sonra gelen ve birtakım gelişmelerden sonra son halini alan günümüz orkestralarının ise geçmişe göre daha sık olarak üçlü orkestra kuruluşuna sahip olduğu görülmektedir (Tablo 4). Bu orkestra kuruluşundan daha büyük olan dördü orkestra yapısını kullanan bestecilerden bazıları ise yukarıda bahsedildiği gibi Stravinski, Mahler ve Strauss gibi isimlerdi.

³⁸ Parantez içinde belirtilenler söz konusu çalgının o orkestraya dahil olmayabileceğini/isteğe bağlı olarak bulunabileceğini göstermektedir.

Günümüz Orkestrası	Çalgılar
Tahta Üflemeliler	K.Flüt 2 Flüt 2 Obua Korangle 2 Klarinet Sib, A Bas Klarinet 2 Fagot Kontrafagot
Bakır Üflemeliler	4 Fa Korno 3 Trompet Do, Sib 3 Trombon (2 Tenor, 1 Bas) Bariton Tuba
Vurmalılar	Timpani Tambur Küçük Davul Büyük Davul Ziller Gong Çelik Üçgen Tahta Blok Tamburin Kampanalar (Çan) Ksilofon Vibrafon
Klavyeli Çalgılar	Çelesta Piyano Org
Telli ve Yaylılar	Arp 14 I. Keman 12 II. Keman 10 Viyola 8 Viyolonsel 6 Kontrabas

Tablo 4. Günümüz Orkestrası (Tüzün, 2011, s.26).

Günümüz orkestrası, Ravel'in Bir Sergiden Tablolar orkestra uyarlamasında kullandığı üçlü orkestra düzenidir. Ayrıca Ravel, Tablo 4'te gösterilmeyen alto saksafon ile değişik vurmalı çalgıları da bu uyarlamasında kullanmıştır.

3.3. ORKESTRASYON VE ENSTRÜMANTASYON

Orkestrasyon ve enstrumantasyon konularının yukarıda bahsedilenleri tamamlayan ve onlara nitelik kazandıran unsurlardan olması sebebiyle dönemsel paralellik gözetilerek gelişimi incelenmiştir. Günümüzde orkestrasyon çalgıların bilinen renk karışımlarından veya kullanımlarından başka farklı tekniklerin de üzerlerinde kullanılmasıyla eserin bütünlüğüne katkıda bulunulmasını hedef almaktadır. Bununla birlikte orkestrasyonun tarihsel geçmişine bakıldığında ise bu konuda yapılan ilk çalışmalara Giovanni Gabrieli (1557-1612), Claudio Monteverdi (1567-1643) ve Heinrich Schütz' ün (1585-1672) eserlerinde rastlanmaktadır (Sevsay, 2015, s.xvi).

Kennan'a (1970, s.4-5) göreyse 17. yüzyıldan önce bestecilerin eserlerindeki çalgı gruplarının partilerinde hangi çalgılar olduklarını belirtmedikleri görülmektedir. Çalgı gruplarının partilerinde adlarını belirten ilk besteciler ise yukarıda adları geçen Gabrieli ve Monteverdi³⁹ olmuştur. Johann Sebastian Bach (1685-1750) zamanına gelindiğinde ise çalgıların adlarının belirtilir olduğu ancak çalgıların kendi aralarında veya çalgılar ve insan sesi partilerinin arasında çok az ayırım yapıldığı veya hiç yapılmadığı gözlemlenmektedir.

Orkestralamanın önem kazanmaya başlaması ve takdir edilmesi ise Christoph Willibald Gluck (1714-1787) ile gerçekleşirken modern senfonik orkestraların yapılanmasında, insan korusu ile Barok dönem çalgısal müziği olan trio sonatının önemli rol oynadıkları görülmektedir. Modern çalgılama ve orkestralamanın temelleri ise Haydn tarafından atılmış, Mozart tarafından zirve noktasına ulaştırılmıştır.⁴⁰ Beethoven ilk defa orkestraya ait kendine has sesleri tarif etmiştir. Romantik bestecileri ise meydana çıkan farklı okullar sonrasında 20. yy. müziğine doğru yönelmişlerdir. Berlioz, Anton Dvorak (1841-1904), Debussy, Ravel⁴¹, Stravinski gibi isimler, Haydn, Mozart ve Beethoven gibi

³⁹ Monteverdi ayrıca özel orkestra efektlerinin kullanımını gerçekleştiren ilk besteci olmuştur (Kennan, 1970, s.5).

⁴⁰ Örnek olarak orkestrasyon bakımından Mozart'ın en önemli özellikleri Do Majör Jüpiter Senfonisi veya Figaro'nun Düğünü Üvertüründen öğrenilebilir (Kennan, 1970, s. viii).

⁴¹ Kennan (1970, s. viii) partiyon çalışmaları sırasında öğrencilere Debussy ve Ravel gibi bestecilerin eserlerini incelemeyi önermektedir.

dahilerin çalgılama ve orkestralama tekniklerini benimsemişler ve geliştirmişlerdir (Sevsay, 2015, s.xvi, xvii).

Orkestrasyonun gelişim süreci kısaca bu şekilde olup konunun daha iyi anlaşılabilmesi için orkestrasyonla birlikte bunun alt birimi diyebileceğimiz enstrümantasyon arasındaki farkın da iyi anlaşılması gerektiği değerlendirilmektedir.

Enstrümantasyon (çalgılama) benzer veya farklı özellikleri olan çalgıların nasıl birlikte kullanılacağını öğretir. Burada üzerinde çalışılan konulara gürlük dereceleri, artikülasyonlar, benzer ya da farklı renkler, çalgı ve orkestranın değişik perdeleri, aynı çalgı üzerinde ses üretmek için kullanılan değişik yöntemler vb. örnek olarak gösterilebilir (Sevsay, 2015, s.xv). Orkestrasyon ise benzer ya da farklı şekilde çalgılaması yapılan kısımların seçilerek birleştirilmesi, arasında kontrast yaratılması, müzikal fikirlerin anlatılması vb. konuları kapsamaktadır. Orkestrasyon bestenin form olarak da güçlenmesini sağlamaktadır. Çünkü orkestra renkleri soyut olarak algılanabilen form yapısından daha somuttur. Ayrıca bestecilikle orkestralamanın ayrı düşünülmemeyeceği de bir gerçektir. İyi orkestrasyon-kötü beste olamayacağı gibi ilginç bir şekilde bunun tam tersi olarak iyi beste-kötü orkestrasyon mümkün olabilmektedir. Robert Schumann (1810-1856) ve Musorgski'nin bazı eserleri bunlara örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca bir partiyonun çalgılamasının iyi fakat orkestrasyonunun kötü olduğu da görülebilir. Buna göre çalgıların birbiriyle dengeli bir şekilde kullanıldığı ve müzikal fikirleri iyi bir şekilde yansıttığı vb. gözlemlenebilir. Fakat kısımlar arasında yeterli kontrastlar yakalanamamışsa, aynı renkler birbirini sürekli olarak tekrar ediyorsa, partiyon bütün olarak bir tutarlılık içerisinde değilse başarılı bir orkestrasyondan bahsedilemez. Bununla birlikte çalgılama da kötüyse başarılı bir orkestrasyondan yine söz edilemez. Doğal olarak başarılı bir enstrümantasyon başarılı bir orkestrasyonun öncelikli etkenidir (Sevsay, 2015, s.xv, xvi).

3.4. PİYANO ESERLERİNİN ORKESTRASYON PROBLEMLERİ

Piyano için yazılmış olan eserlerin orkestra için yeni baştan düzenlenmesi sırasında sıklıkla orkestra yerine piyanoya özgü bazı teknik özellik ve durumlarla karşılaşılmaktadır. Böyle durumlarda piyanoda görülen notaların direk olarak orkestraya yazılması garip ve başarısız sonuçlar doğurabileceği gibi, en uygun çözüm yollarından birisinin istenilen etkilerin orkestral müziğe yansıtılması olacağı değerlendirilmektedir (Kennan, 1970, s.172).

Ayrıca kimi zamanlar piyano için yazılmış bir eserin, orkestraya uyarlanması da eserin orijinalliğinin ve yarattığı etkinin bozulması vb. gibi düşüncelere maruz kalmaya neden olabilmektedir. Bunun gibi görüşlerin doğru olabileceği gibi piyano için yazılmış bir eserin doğrudan orkestrasyonunun yapılmasından ziyade piyano eserindeki müzikal öğeleri kullanarak (kompozisyon, renkler, kontrast uygular, tınılar vb.) ortaya bir eser çıkartmanın orkestralama anlamında daha uygun olacağı değerlendirilmektedir. Müzik eserlerinde buna verilebilecek birçok örnek bulunmaktadır. Mozart veya Beethoven'ın piyano konçertolarında, piyanonun çaldığı pasajın aynısını hemen arkasından orkestra, orkestrasyonu yapılmış bir şekilde tekrar etmektedir. Aynı şekilde Ravel'in kendisine ait birçok piyano eserini ve hatta yine kendisinin Miroirs-Une Barque Sur L'océan bölümü gibi piyanistik açıdan son derece zor ve üstün olanlarını bile orkestraya uyarladığı görülmektedir. Özellikle öğrenciler piyanoya yazılmış müziklerin orkestrasyonunu yaparken orkestra için düşünme kabiliyetlerini geliştirmektedirler (Sevsay, 2015, s.xviii).

Piyanodan orkestraya yazmanın genel hatlarına teknik açıdan bakıldığında, ilk olarak piyanodaki eser zor bir tonalitede yazılmış ise orkestralamada daha rahat ve iyi tınlayabilecek bir tonalitenin kullanılması tercih edilebilir. Bazen estetik açıdan bu kabul edilebilir bir seçenek olmayabilir. Ancak daha uygun bir tonda çalmanın sağladığı yarar ve üstünlükler çoğu zaman tonal olarak aktarım yapılmasını haklı kılmaktadır. Örnek olarak yaylılar grubu için diyezli tonların bemollülerden daha uygun olduğu görülmektedir. Bunun nedeni, yaylıların akortlanışından dolayı diyezli tonlarda rezonansın çok olması ve parmaklandırmanın daha kolay yapılmasıdır. Ancak bütün bu hususların yaylı

çalgılarda bemollü tonlardan kaçınılacak anlamına geldiği de söylenemez⁴² (Kennan, 1970, s.172-173).

Bunlardan başka piyano müziğinde sıkça karşılaşılan diğer önemli uygulamalara sağ pedal kullanımı, arpejler ve kırık akor yazımları gibi örnekler verilebilir. Mesela piyanoda sağ pedal kullanımında sesler uzayacağından, orkestraya yazılan notalar piyano yazımlarından biraz daha uzun süre değerlerinde yazılabilir.⁴³ (Nota Örneği 7). Piyanoda görülen hızlı arpejli pasajlar karakteristik özelliğinden ötürü arpe yazılabilir veya yaylılar arasında dağıtılabılır.⁴⁴ Piyano üzerinde görülen kırık akorlar (kırılarak çalınan akorlar) pizz. efekti ile yaylılar üzerinde yazılabilir⁴⁵ ve bu etkiye yakın bir renk elde edilebilir (Kennan, 1970, s.180-181).

The image shows a musical score for Frederic Chopin's Nocturne No. 20. The score is divided into two systems. The top system contains the string parts: Keman 1, Keman 2, Viyola, Viyolonsel, and Kontrabas. The bottom system contains the Piyano part. The piano part is written in the right hand and features a right-hand pedal effect, indicated by a wavy line above the notes. The string parts are in 4/4 time and include markings for 'Div.' and 'pizz.'.

Nota Örneği 7. Frederic Chopin (1810-1849), Nocturne No:20. Piyanoda sağ eldeki pedal seslerin yaylı çalgılar grubu uyarlamasındaki yazım şekli (Levent, 1997, s.142).

⁴² Örnek verilecek olursa bu çalışmada incelenen İlk Promenade bölümü si bemol Majör ve Gnomus bölümü ise mi bemol minör tonunda olup orkestra uyarlamasında yine aynı tonaliteden yazılmışlardır.

⁴³ Bkz: Gnomus Bölümü Orkestra Uyarlaması, 2.-3. ve özellikle 5. ve 7. ölçüler arası. Burada piyano yazımında pedal kullanılmamıştır. Ancak uzayan sesler sanki pedal kullanımı varmış gibi bir etki yaratmaktadır. Orkestra yazımında seslerin piyanodakinden daha fazla uzatıldığı görülmektedir.

⁴⁴ Bkz: Gnomus Bölümü Orkestra Uyarlaması, 7. ve 10. ölçüler arası. Burada arpejli bir pasaj yerine benzer olarak oktav katlamalı ve hızlı bir uygu görülmekte olup piyanodaki yazımın yaylılar arasındaki dağıtımını da ilgi çekicidir.

⁴⁵ Bkz: Gnomus Bölümü Orkestra Uyarlaması, 109. ölçü. Piyano üzerinde görülen kırık akor burada viyolonselere kırık çalacak şekilde, arpa ve viyolalara ise pizz. olarak yazılmıştır.

Yukarıda verilen Nota Örneği 7’de piyanoda sağ elde görülmekte olan pedal seslerin viyolonsel ve kontrabasa daha uzun süre değerlerinde ve ölçülerin armonik yapısına uygun olarak yazıldıkları görülmektedir.

Nota Örneği 8. Ravel, Bir Sergiden Tablolar İlk Promenade, 17. ve 20. ölçüler arası. Piyano yazısında görülmeyen fakat armonik fonksiyonun içerisinde olan fa üzerindeki pedal seslerin kullanımı.

Yukarıda verilen Nota Örneği 8’de ise piyano yazısında görülmeyen bir yazıma korno grubunda yer verildiği görülmektedir. Bu pasaj piyano yazısında olmayan ancak orkestrasyon sırasında yeni bir fikir gibi eklenen yazımlara örnek teşkil etmektedir. Burada o ölçünün esas tonalitesinin (si bemol majör) çeken derecesinde bulunduğundan dolayı kornolar üzerinde fa notası üzerinden pedal sesler, kornoya özgü ve eserin yapısını bozmayacak bir uygu ile ortaya çıkartılmış ve kullanılmıştır. Piyanodan orkestraya yazma konusundaki genel hatlar yukarıda yazıldığı gibi olup çalgılara direk olarak yazmanın (transpoze etmenin) gerçek anlamda bir orkestrasyon çalışması olamayacağı da böylelikle söylenebilir.

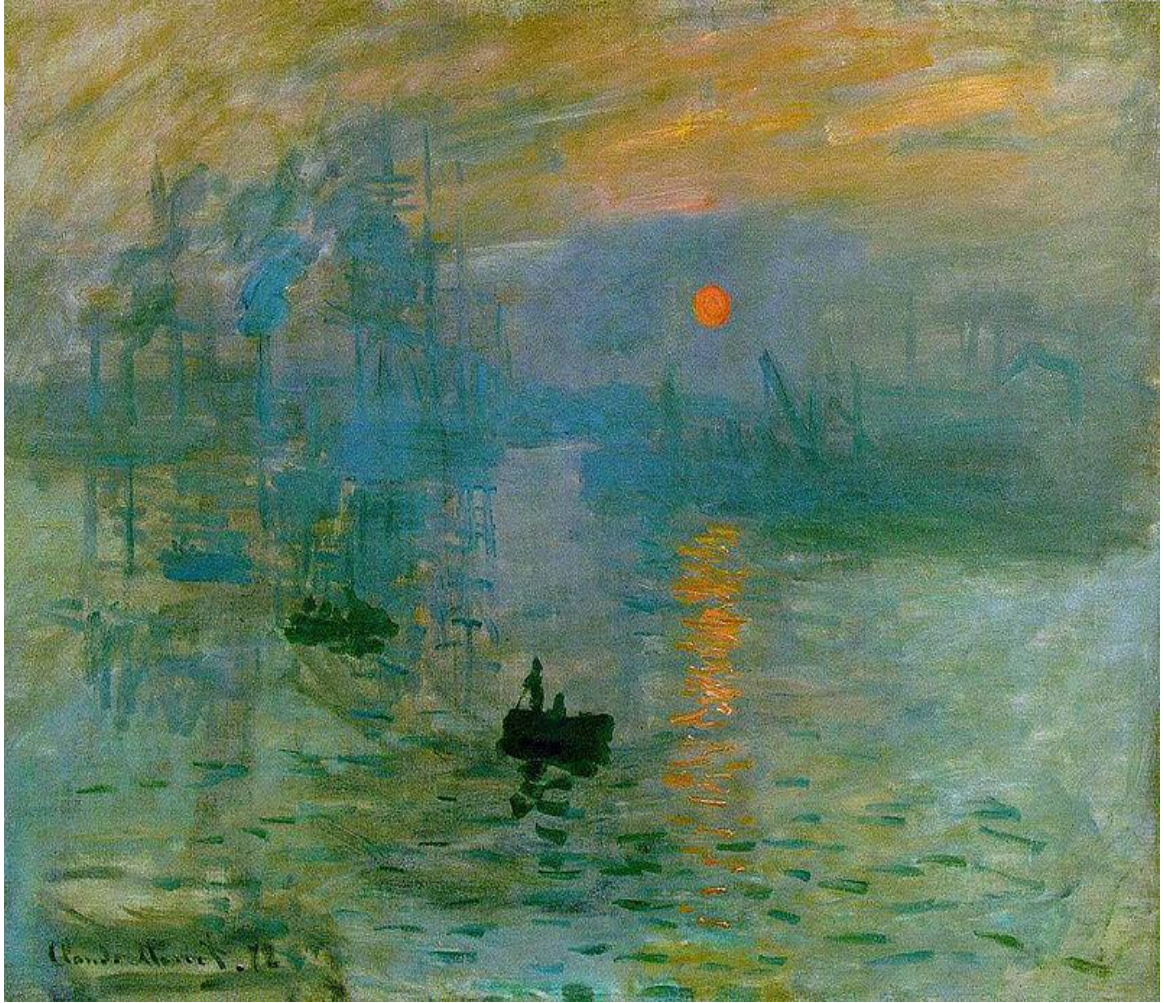
Özellikle orkestrasyonda (piyanodan orkestraya olsun veya olmasın) renk ve tınıları ön plana çıkartmanın, bunlarla beraber farklı efektler yaratmanın, kendisini tekrar eden hatların değişik çalgı gruplarına verilerek bir kontrast yaratılmaya çalışılmasının vb. izlenimci müzikte kullanılan teknik özellikler ile örtüştüğü neredeyse açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu teknik detayları daha iyi kavrayabilmek için bu akımın genel yapısını da iyi bilmek gerekir. Genel

anlamda 20. yy. başlarında kendisini hissettirdiği bilinen izlenimci müzikte değişik orkestrasyon tekniklerinin sıklıkla kullanıldığı değerlendirilmektedir.⁴⁶ İzlenimcilik akımı ise kendisini ilk olarak resimde gösterirken müzik dünyası da bu akımdan büyük lde etkilenmiştir.

⁴⁶ Bu konu hakkında orkestrasyon kitaplarındaki örneklere bakılabilir. Verilen birçok önemli örneğin izlenimcilikten etkilenen bestecilere ve bu döneme ait olduğu değerlendirilmektedir.

4. YENİ BİR SANAT AKIMI: İZLENİMCİLİK

Sanat türleri içerisinde müziğin, en son değişime uğrayan ve diğer sanat türlerinde ortaya çıkan değişimleri bünyesine alan bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir. Bununla birlikte görsel sanatların içerisinde bulunan resimin yeni akımların ortaya çıkmasında önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir.



Resim 3: İzlenim-Gün Doğumu, Claude Monet.

Bu yeni akımlardan birisi olan izlenimcilik genel anlamda yaratıcı sanatçının hissettiği, kaçıcı veya sürekli izlenimlerin doğrudan doğruya canlandırılmasını amaç edinen bir sanat şeklidir. “Empresyonist-izlenimci” kelimesi ilk defa Louis Leroy⁴⁷ (1812-1885) tarafından 25 Nisan 1874 sayılı “Charivari” (Kuru Gürültü)

⁴⁷ Fransız izlenimci ressam, gravürücü ve başarılı oyun yazarı ve sanat eleştirmeni (Louis Leroy, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Louis_Leroy, (çevrimiçi) 17.01.2016).

dergisinde kullanılmıştır. Leroy, Claude Monet'nin (1840-1926) "İmpression, Soleil Levant" (İzlenim, Doğan Güneş, bkz: Resim 3) adlı peyzajından yararlanarak, yine eserin fotoğrafçı Nadar'ın⁴⁸ (1820-1910) sergisinde olmasından dolayı sergiyi empresyonistler sergisi olarak nitelemiştir. Monet'nin 1874 yılında Paris'te öteki ressam arkadaşları olan Camille Pissaro (1830-1903), Paul Cezanne (1839-1906), Edgar Degas (1834-1917), Pierre Renoir (1841-1919), Armand Guillaumin (1841-1927), Alfred Sisley (1839-1899) ve Berthe Morisot (1841-1895) gibi isimlerle ortak olarak açtığı sergi "Ressamlar, Heykeltçiler ve Gravürcüler Anonim Derneği" tarafından düzenlenmişti. (Muller, 1972, s.60-61).

Fransız ressam Monet'nin İzlenim, Doğan Güneş adını taşıyan peyzajından esinlenilerek Leroy tarafından ortaya konulduğu görülen izlenimcilik kelimesi Say'a (1995, s.454) göreyse bu tür resimleri eleştirmek için kullanılmış ve zaman içinde bu akımın adı olmuştur. Louis Hourticq ve Burhan Toprak (1967, s.226) da sergide bulunan tabloların hiç beğenilmediğini, hatta tenkitçilerden bir tanesinin Monet'nin tablosunu alay konusu yaptığını ve bununla beraber izlenimci lakabını ressamların benimsediklerini ve buradan da tüm dünyaya yayıldığını söylemektedirler.

İzlenimciliğin resimle beraber şiir ve müzikte de "Romantik" karşıtı bir akım olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Bununla birlikte izlenimcilik "klasik" anlayışa da karşı durmuştur. Klasik ustaların sanat anlayışında hayat ve doğanın özleri, öz olmayandan ayrılarak ortaya konmaya çalışılmıştır. Yine Klasik ustalar zamana bağlı olan şeyleri zamansızlığa yani sonsuzluğa çıkartıp ideal olanı elde etmeyi amaçlar, odak noktaları zaman değildir. Buna karşılık izlenimcilik tam tersine zamanla ve geçici olanlarla ilgilidir. En küçük zaman kesitini değerlendirir ve buna ihtiyaç duyar. Yani durup değişmeyenle değil yürüyüp değişenle ilgilenir. Kesin çizgili yapılarla değil, gelip geçici olan duygu ve düşüncelerin etkisi ile dünyasını kurar (Sachs, 1965, s.241).

⁴⁸ Fotoğrafçı, karikatürist, roman yazarı, gazeteci ve baloncu Gaspard-Felix Tournachon,' un takma adıdır (Nadar, <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Nadar>, (çevrimiçi) 17.01.2016).

Açık havada bulunan eşyanın günün her saatinde görünüşü başkadır. Çünkü renkler, ışıklar, gölgeler farklıdır. Gün boyunca her an eşyanın rengi değişir. Şu halde bir sanatçı ayrı saatlerde belli bir şeyin mesela bir ot yığınının resmini yaparsa, aynı yığının birçok tablosunu elde edecek ve bunların hiçbirisi ötekine benzemeyecektir. Bir gün Edouard Manet'ye (1832-1883) izlenimci tablolarında başlıca şahsın kim olduğu sorulmuş ve o da *"Herhangi bir tablonun başlıca şahsı ışıktır!"* diye cevap vermiştir. İşte izlenimcilerin ispata çalıştıkları budur (Hourticq, Toprak, 1967, s.226).

Grigoriy Petrov (1979, s.332) konuşmalarımızda birçok defa kara cahil, heyecandan yüzü yemyeşil kesildi, karanlık bir kişi, yüzünü ekşitti, gülüşü ne tatlı, kalın kafalı vb. deyimler kullandığımızı ve bunların da konuşma dilindeki bir izlenimcilik olduğunu söylemektedir. İzlenimci sanatçıların bu durumu ise aynı şekilde resimlerine edindiği izlenimler vasıtasıyla aktarabileceğini belirtmektedir. Örnek verilecek olursa güneşin rengi genel anlamda herkes için sarıdır. İzlenimci resimlerde ise güneşin renklendirmesini pembe, kırmızı vb. gibi görmek mümkündür. Sanatçı onu o an için nasıl görüyorsa o şekilde boyar, resmeder.

Görülüyor ki, izlenimci resmin ışık, gölge oyunları ve sürekli değişimi ön planda tutmaktadır. Bu tarz ise kendisini her sanatta değişik şekillerde göstermektedir.

4.1. İZLENİMCİ MÜZİK

Yukarıda bahsedildiği üzere resimde 19. yy. sonlarında nesnelere kavramadan sıyırıp anlık görüntü izlenimi veren ve Fransa'da gelişmeye başlayan izlenimciliğin, müzikte de 20. yy. başlarında etkinleştiği görülmektedir. İzlenimci ressamların su damlacıklarının ya da bir sis perdesinin ardından sundukları görüntüler, bestecilerde de aynı izlenimin uyanmasına yol açar. Örnek olarak Debussy, Ravel, Faure gibi besteciler bazı yapıtlarında müziği sanki ince bir tül perdesinin ardından duyuran bir teknik oluştururlar. Bir öyküyü, nesneyi doğrudan betimlemek yerine onun bellekte bıraktığı buğulu izlenimini duyururlar. Teknik olarak akorların belirsizlik duygusu yaratan yeni birleşimleri, egzotik diziler (Nota Örneği 10) ve yoğun kromatik doku, müzikteki izlenimci araçlar olmuşlardır. İzlenimci müzik geç-romantik senfoniler gibi bir çeşit program taşır. Ancak bir öyküyü anlatmak ya da bir duyguyu dile getirmek değildir amacı. Yapıta verilen başlığa göre bir ortam yaratmak, bir duyguyu uyandırmak peşindedir. Özgürce duygulanım, duyduğunu bağımsızca müziğe aktarma ve imgelerin sınırsız boşluğunda dolaşabilmeyi özler (İlyasoğlu, 1996, s.199).

İzlenimci müziğin, izlenimci resim ve şiire ayak uydurarak ezgiyi, biçimi, polifon dokuyu ve uygulamaların fonksiyon bağlarını attığı görülmektedir. Getirmek istediği şey, aralarında bağ olmayan uygulamaların düşsel, pırıltılı oyunu, ışık-gölgeli yarım renkleri idi. Bu çeşit bir oyun belki güç değildi ama hoş ve ince görünmekteydi. Kemiklerin sağlamlığından yoksundu ama kelebeklerin elle dokunulmayan güzelliği vardı (Sachs, 1965, s.241).

Müzikte izlenimciliğin müzik alanındaki bayrağını taşıyan en önemli ismin Fransız besteci Debussy olduğu bilinmektedir. Onun ilk başarılarından birisi olan "Prelude al'après-midi d'un Faune" (Bir tabiat ilahının öğleden sonrası) bestecilik olarak yeni yollar açan ve müzik dilinde yeni anlayışlar getiren eserlerden bir tanesidir (Nota Örneği 9).

Trés modéré

Solo

Flüt

p doux et expressif

Nota Örneği 9. Debussy-Prelude al'après-midi d'un Faune (Bir tabiat ilahının öğleden sonrası) en önemli teması.

Debussy'nin anlatımında özel tam tonlu bir dizi olan uzak doğuya özgü salendro-slendro'dan (Nota Örneği 10) faydalandığı görülmektedir. Bu diziyi 1889'da Paris'te yapılan uluslararası bir fuarda orada bulunan Cava orkestrasından da dinlemiştir. Onun dinlediği bu diziyeye karşı olan merakının nedeni dizi seslerinin fonksiyon dışı olmasından kaynaklanıyordu. Durak, alt-güçlü, güçlü seslerinin çekimli yarım perdelerinin olmayışı ezginin durak ya da güçlü sesine gitmek zorunda kalmaksızın, bir başıboşluk, bir belirsizlik içinde yüzmesini sağlıyordu. Debussy bunu batı müziğinin gereksinmelerine ve olanaklarına uydurarak kullanmıştır (Sachs, 1965, s. 242), (Nota Örneği 11).

(+) (+)

1 2 3 5 6 1

Nota Örneği 10. Salendro-Slendro'nun batı müzik notası sistemine-yazımına uyarlanmış hali (Slendro, <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Slendro>, (çevrimiçi) 17.01.2016).

Andantino con moto

Piyano

p

Nota Örneği 11. Debussy-Arabesque, müzik dilindeki yeniliklerine örnek olarak verilebilir (pentatonik-slendro dizi kullanımı).

Sachs'a (1965, s.242) göre Debussy'ye en yakın besteci olarak Ravel'dir. Ravel, Debussy'ye yakın olmakla birlikte kendinden daha yaşlı olan ustaya tam olarak bağlı değildir; bir bakıma ondan daha klasik, biçim ve çizgi anlayışını gözetten bir Fransızdır.

İlyasoğlu (1996, s.199) da Debussy ve Ravel'in piyano müziğinde izlenimci sanat için önemli bir yer tuttuğunu söylemektedir. Kullandıkları akorların adeta bir tül perdesi altına bürünmesi, susturucu pedal ile seslerin büyümlü bir ortamda buharlaşması şiirsel bir yumak oluşturur. Debussy'nin "Estampes", "Images" ve "Preludes" başlıklı albümlerinde ve Ravel'in "Su Oyunları", "Aynalar ve Gecenin Çocuğu" başlıklı yapıtlarında izlenimci piyano müziğinin en tipik örnekleri bulunmaktadır.

Ayrıca Fransa'daki kadar güçlü ve arı olmamasına karşın izlenimcilik başka ülkelerde de ortaya çıkmıştır. Örnek olarak Frederick Delius'un (1862-1934) "Appalachia" orkestra çeşitlemeleri (1905) ve Cyrill Scott'un(1879-1970) piyano ve oda müziği eserleriyle İngiltere'de; Ottorino Respighi'nin (1879-1936) "Fontane di Roma" ve "Pini di Roma" adlı eserleriyle İtalya'da, Aleksandır Skriyabin (1872-1915) Poem of Ecstasy eseriyle⁴⁹ Rusya'da kendisini göstermiştir. Amerikalı besteci Charles Martin Loeffler'in (1861-1935) orkestra ve erkek korusu için yazdığı Hora Mystica adlı eser Alman polifonluğu ile Fransız izlenimcilerine özgü renk incelikleri taşımaktadır (Sachs, 1965, s. 242).

Yıldız (2001, s.81) ise bütün bunlara ek olarak Rus besteci Musorgski'nin de bir izlenimci olduğunu söylemektedir. Meslektaşlarının Musorgski'yi biraz korku, biraz çekingenlik, biraz da kıskançlıkla aşırı devrimci diye suçlayarak ondan uzaklaşmalarına karşın içinde baştanbaşa duygusal çılgınlıkların ve ender rastlanan gizli psikolojik dürtülerini sunduğu yapıtlarının, müzik sanatının evrim sürecinde ki bu evrim süreci Debussy kanalıyla da olsa büyük rol oynadıkları görülmektedir.

İlyasoğlu (1996, s.170,201) da Musorgski'nin kişiliğine özgü doğallığının müzik yapısını da geleneksel kuralların ve kalıpların dışına taşıdığını, izlenimci ve

⁴⁹ Sevsay, 2015, s.488-492.

dışavurumcu müzik öğelerini de bu doğallık içinde işlediğini aktarırken Debussy'nin, Wagner'e karşı çıkışında büyük desteği Musorgski'nin Boris Godunov operasındaki gerçekçi yaklaşımından aldığını söylemektedir.

Ravel'in Bir Sergiden Tablolar adlı piyano eserini belki de yukarıda Musorgski'nin bahsedilen müzikal kişilik özelliklerini göz önünde bulundurup ondan etkilenecek orkestraya uyarladığı ve bunu eserin kimi yerlerinde de izlenimci müziğe has etkilerle yerine getirdiği söylenebilir.

4.2. İZLENİMCİ MÜZİKTE ORKESTRASYON ÖZELLİKLERİ

Debussy'ye göre bir bestecinin kimliği, orkestrasında kullandığı renk ve gölge oyunlarında yansır. Her parçanın özüne göre çalgı seçimi yapılmalıdır. Flütle seslendirilmek üzere yazılmış bir parça piyanoda çalındığında özünden çok şey yitirecektir. Bu yüzden istenilen etkiyi yaratmada kullanılacak çalgılar ve teknik icra özellikleri çok önemlidir (İlyasoğlu, 1996, s.199).

İzlenimci müzikte renkler ve efektlerin Romantik stildeki melodik konseptlerin yerini aldığı görülmektedir. Nota Örneği 12'de görülen 1. flüt, 1. obua çizgisinin sadece bir bölümünü renklendirmektedir. Aynı uygunun sonrasında koranglenin de bu yapıya dahil olması ile devam ettiği gözlemlenmektedir. Görülmekte olan yapının detaylı olması ve bu nedenle bazen belirsizliklere yol açmasının (göz önünde bulundurularak), izlenimci orkestrasyon ve müzik yapısının özelliklerinden birisi olduğu değerlendirilmektedir⁵⁰ (Sevsay, 2015, s.486).

⁵⁰ Bkz. Gnomus Bölümü Orkestra Uyarlaması, 8. ve 9. ölçüler. Burada çalan tahta üflemelilerin hepsinin yazımına (ana temaya nasıl dahil edildikleri doğrultusunda) bakılabilir. Ayrıca bkz. İlk Promenade Bölümü Orkestra Uyarlaması bölümünde, 16. ölçü, korno ve obuanın tek ölçü içerisindeki kullanımı.

The image shows a musical score for three instruments: Flüt 1-2, Obua 1-2, and Korangle. The score is in 6/8 time and features dynamic markings such as *p*, *pp*, and *p<*. The Flüt part has a first ending marked '1.' and the Obua part has a '1. Solo' marking. The Korangle part has a 'pp' marking.

Nota Örneği 12. Debussy, De l'aube a midi sur la mer, 59. ve 61. ölçüler arası (Sevsay, 2015, s.485).

İzlenimci resimde ışığın etkisinin önemi nasıl büyükse, izlenimci müzikte de orkestrada çalgılar tarafından kullanılan ve yakalanmaya çalışılan renkler önem açısından birinci planda yer alır. Bestenin diğer müzikal ve teknik elemanları ise orta ve arka planda görülür. Örneğin Monet'nin herhangi bir resmine uzaktan bakıldığında kullanılan genel renkler net bir şekilde görülebilirken, yakından daha dikkatli bakıldığında bu genel renklerin içerisinde bir takım mikro-renkler (ikincil renkler) de içerdiği anlaşılır. Tüm bu renkler o resme aittir. Aynı durum izlenimci müzikte de görülebilmektedir. Küçük bir motif ya da fikir, herhangi bir pedal ses, nereden başlayıp ve nereye gittiği belli olmayan adeta sarkaç gibi sallanıyor görüntüsü veren ezgisel bir çizgi veya bir orkestra efekti, bestecinin arzusu doğrultusunda yapılacak doğru orkestrasyon teknikleri ile renklendirilebilir⁵¹ (Sevsay, 2015, s.486).

İzlenimci orkestrasyonda eşlik yapan çalgıların önemi büyük olup asla melodik çizgileri ön plana çıkartmak uğruna arka plana atılmazlar (Sevsay, 2015, s.594). Aşağıdaki örnekte 1. flütün çaldığı temaya değişik gruplar farklı şekillerde eşlik etmektedirler (Nota Örneği 13).

⁵¹ Bkz. Gnomus Bölümü Orkestra Uyarlaması, 29. ölçüde yaylılara yazılmış olan ve piyano yazısında görülmeyen sul tasto-gliss-doğuşkan efektinin, 83. ölçüde piyano yazısında görülen triller ve ardından gelen altılamalara atfen yapıldığı değerlendirilmektedir. Daha doğrusu Ravel bu etkiyi izlenimciliğe has bir anlayışla ortaya çıkartmıştır denilebilir.

Flüt 1-2
p expr. et soutenu

Obua 1-2
pp

Klarinet 1-2
pp

Keman I
Div.
pp

Nota Örneği 13. Debussy, De l'aube a midi sur la mer, 64. ve 65. ölçüler (Sevsay, 2015, s.590).

Celesta
ANA TEMA *p*

Arp

Keman I
pizz. Div. in 3

Viyola
arco sulla tastiera
pp

Viyolonsel
p sulla tastiera
pp

Kontrabas
pizz. Div.

Orjinal Piyano Yazımı
sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Nota Örneği 14. Bir Sergiden Tablolar, Gnomus 23. ve 34. ölçüler arası.

Yukarıda verilen örneğe benzeyen başka bir izlenimci müziksel yazım da Ravel'in Bir Sergiden Tablolar orkestra uyarlamasında görülmektedir (Nota Örneği 14).

Ancak burada farklı bir durum vardır. Eser Musorgski tarafından piyano için yazılmış olup, uyarlamada ise ana temaya eşlik için Ravel tarafından orijinal yazımda görülmeyen kısımlar eklenmiştir. Çelestada devam eden ana temaya kontrabas, viyolonsel ve 1. keman pizz., arp ise floje efekti ile farklı denebilecek (tınsal açıdan-ezgisel gölgeleme) şekilde eşlik etmektedirler. Yayıllar üzerinde yazılmış sul tasto-gliss.-doğuştan efekti ise tamamen yeni bir yazım şekli olup, piyanoda görülmemektedir.⁵² Böylelikle kompozisyon ve tınsal açıdan ana temaya farklı bir şekilde eşlik edildiği ve aynı zamanda ikincil etkilerin (melodiye eşlik kısımlarının) de en az melodi kadar göz önünde bulundurulduğu değerlendirilmektedir (Nota Örneği 14).

Tahta üflemeli çalgılarda kullanılan 5'lilerden vb. aralıklardan kurulu, sarkaç tarzında gidip gelmekte (aşağı ve yukarı olan çizgiler ile) olan hareket yönleri izlenimci orkestrasyon tekniklerinde çalgılar üzerinde görülen melodi ya da melodik uygulamaya çok güzel birer örnektir (Sevsay, 2015, s.595), (Nota Örneği 15).

Flüt 1-2

The image shows a musical score for Flüt 1-2. The notation is in 6/8 time and features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The melody consists of a series of eighth notes, with three groups of three notes each, indicated by a '3' below the notes. A long slur covers the entire melodic line, and a crescendo hairpin is visible at the bottom right of the staff.

Nota Örneği 15. Debussy, De l'aube a midi sur la mer, 68. ölçü (Sevsay, 2015, s.591).

⁵² Ayrıntı için bkz: Gnomus Bölümü Orkestra Uyarlaması bölümü.

Anlaşıldığı gibi izlenimci orkestrasyon tekniklerinde her bir çalgının tek başına sahip olduğu tını ve renkler çok önemlidir. İzlenimci müzikte istenilen etkileri yaratmada seçilecek çalgı, çalgılar üzerinde kullanılacak özel efektler, çalgıların birlikte kullanımı, gürlük terimleri, artikülasyonlar ile ölçü gösteren rakam ve benzeri hususların⁵³ dikkatlice ve düşünülerek seçildiği bilinmektedir.

Çalgılar üzerinde renk ve tını arayışı için kullanılan bu özel efektlerin birçoğuna neredeyse her çalgı grubunda rastlanmaktadır. Yaylılarda port., sul tasto, gliss. gibi efektlerin yanında bakır çalgılarda sürdin kullanımı, buşe⁵⁴ sesler ve vurmalarında kullanılan değişik bagetler, özel efekt arayışına örnek gösterilebilirler (Nota Örneği 16).

Nota Örneği 16. Maurice Ravel, Bir Sergiden Tablolar uyarlaması-Gnomus, bakır çalgılarda sürdin ve buşe kullanımı.

⁵³ Bkz. İlk Promenade ve Gnomus Bölümleri Orkestra Uyarlamaları, bu bölümlerde piyano yazımında olmayan ve orkestra yazısında Ravel tarafından yeni olarak eklenen artikülasyon ve gürlük terimlerinin bu kısımların müzikal karakterini kuvvetlendirdiği değerlendirilmektedir.

⁵⁴ Kornoda buşe (Fransızca: bouche) sesler, sağ elin (ya da istenirse sürdinin) parmak uçları bir araya gelerek, kalağı tamamen kapatacak ve çıkan sesleri zorlayacak şekilde içine sokulması ile çıkartılır. Fransızca Bouche terimi veya (+) işareti ile gösterilir. Kornodan çıkan ses bu şekilde kapalı iken tizleşir. Bu nedenle icracı yazılan kapalı notaları yarım ses aşağıdan çalar (Kennan, 1970, s.128 ve Sevsay, 2015, s.108).

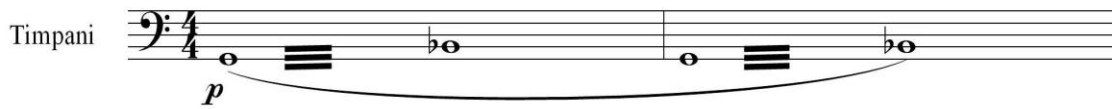
Kennan'a (1970, s.48) göre yaylılar grubunda kullanılan sul tasto efektinde ses daha yumuşak ve rezonanslı çıkmakta olup Fransız izlenimci bestecilerin orkestra eserlerinde bu efektte sıkça rastlanmaktadır (Nota Örneği 17).

Nota Örneği 17. Maurice Ravel, Bir Sergiden Tablolar uyarlaması-Gnomus, yaylılarda sul tasto (sulla tastiera)-glissando ve doğuşkan kullanımı.

Vurmali çalgılardaki bazı çalım teknikleri de izlenimciliğe özgüdür. Örnek olarak bagetler (marimba bagetleri vb.) ile (zil vb. üzerinde) yapılacak olan bir yuvarlama (roll, tremolo vb.) ve ardından gelecek bir tekli vuruş ve bunlar esnasında duyulacak olan doğal crescendo ve decrescendo çok karakteristik olup izlenimci dönem orkestra eserlerinde çok kullanılmaktadır (Sevsay, 2015, s.156), (Nota Örneği 18).

Nota Örneği 18: Maurice Ravel, Bir Sergiden Tablolar uyarlaması-Gnomus, 76. ve 81. ölçüler arası, vurmalielerde zil üzerinde avec baguette (bagetle çalma, rüzgar efekti) kullanımı ve kırbaç üzerinde biten tek vuruş.

Yine vurmali algılar grubunda bulunan timpaniler üzerinde kullanılan yuvarlamalar çok tipik ve etkilidir. Örneğin bir kişi iki timpani üzerinde yuvarlama yapabilir (Nota Örneği 19). Bu yuvarlama şeklinde olan alımlar, izlenimci dönemdeki orkestra eserlerinde yumuşak gürlükte ve sıklıkta kullanılmıştır. Elde edilen tını ise çok saf ve temizdir (Sevsay, 2015, s.187).



Nota Örneği 19. İki timpani üzerinde, iki ses üzerindeki yuvarlamalar (tremololar).

Genel anlamda izlenimci orkestralama ve çalgıların kullanım tekniklerinde, yakalanmaya çalışılan efektlerin ikinci planda kalıp belli belirsiz olmaları ve birbirlerinden ayırt edilememeleri gözlemlenmektedir. Melodi ve gelecek olan karşı melodileri renkli kılma, ikincil etkilerin (tıpkı resimde genel renklerin içinde kalan fakat zor anlaşılan renkler gibi) daha ön plana çıkartılarak ayrıntılı bir şekilde yazılması, çalgıların kendi ve diğer gruplar içerisinde farklı şekillerde kullanılabilmeleri, renk ile efekt arayışları vb. izlenimci müzik öğelerinin ve orkestrasyon tekniklerinin genel özelliği olarak söylenilebilir (Sevsay, 2015, s.484).

Bunlardan başka izlenimci orkestrasyon özelliklerini daha iyi anlayabilmek için incelenebilecek eserlere Debussy' nin Jeux De Vagues, Stravinski'nin Petruşka, Mahler'in sol majör 4. Senfonisi, Strauss'un Zerdüşt Böyle Buyurdu eserleri örnek verilebilir. Bu eserler bünyelerinde izlenimci müzik öğeleri barındırmaktadır (Sevsay, 2015, s.386, 388, 478). Ayrıca Ravel'in İspanyol Rapsodisi ve Daphne ile Chole başlıklı senfonik yapıtları da izlenimci orkestra müziğinin güzel örneklerinden bazılarıdır (İlyasoğlu, 1996, s.199).

5. BİR SERGİDEN TABLOLAR

İzlenimcilikte yukarıda bahsedilenler doğrultusunda resim ve müzik arasında nasıl bir bağ kurulmuş ise, Musorgski'nin Bir Sergiden Tablolar eseri de ilginç bir benzerlik ile ressam Viktor Hartmann'a ait bir takım resimler için bestelenmiştir. Yani bir ressam ve müzisyenin etkileşimi söz konusudur. Dolayısıyla eserin alt yapısını daha iyi anlamak için öncelikle resimlerin yaratıcısı ve sonrasında besteci tarafından ortaya çıkartılan müziğin ana hatlarına göz atmanın uygun olacağı değerlendirilmektedir.

5.1. RESSAM VE MİMAR VİKTOR HARTMANN (1834-1873)

Petersburg'da doğmuş Rus ressam ve mimardır. Petersburg'daki Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim aldıktan sonra ilk çalışmalarını resimli kitaplar üzerine yapmıştır. Stasov sayesinde Rus bestecileri Balakirev ve Musorgski ile tanışmıştır. Hartmann, sonrasında ise Musorgski ile arkadaşlığını daha da ilerletmiş ve onunla samimi birer dost olmuşlardır (Viktor Hartmann, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Viktor_Hartmann, (çevrimiçi) 18.01.2016).



Resim 4: Viktor Hartmann

Musorgski'nin Hartmann'ın dostluğuna olan düşkünlüğü, onun ölümünden sonra Stasov'a yazdığı betiğinde açıkça ortaya konmaktadır: *Sayın dostum, ne korkunç darbe bu! Bir köpek, bir at, bir fare yaşayıp giderken...Hartmann gibi soylu kişilerin ölmesi!...* (Yıldız, 2001, s.170).

Hartmann'ın özellikle mimarlık sanatındaki yeri, Rus Beşlerinin müzik sanatındaki yerinin karşılığı olarak belirtilmektedir. Kendini ulusal Rus resim ve mimarisinin yaratılma sürecine adanmış bu saygın kişi 39 yaşında ölmüştür (Yıldız, 2001, s.170).

Yukarıda yazılanlar kapsamında denilebilir ki Musorgski ve Hartmann'ın yaratıları aynı amaçlar doğrultusundadır. Böylelikle Hartmann'ın mimarlık ile resim sanatındaki yetkinliği ve tarzının, onu Rus Beşlerinden olan Balakirev'e ve özellikle Musorgski'ye yaklaştırmış ve etkileşim içerisine sokmuş olduğu açıkça görülebilmektedir.

5.2. ESERİN GENEL YAPISI

Piyano için bestelenen Bir Sergiden Tablolar, Ravel'in yaptığı orkestrasyonla beraber, Musorgski'nin en çok tanınan yapıtı olmuştur. Bir yandan bütün piyano virtüözlerinin, öte yandan ise orkestra şeflerinin en çok tercih ettiği yapıtlardan biri olması sebebiyle CD kayıtlarında ve kataloglarında yüzlerce yorumu bulmak mümkün hale gelmiştir (Yıldız, 2001, s.170). M.D. Calvacoressi'ye (1946, s.52) göreyse Musorgski'nin Çıplak Dağda Bir Gece eserinden sonraki en önemli çalışması Bir Sergiden Tablolardır.

1874 ilkyazında Stasov, Hartmann'ın anısına Petersburg'da bir resim sergisi açmıştır. Hartmann'a ait suluboya, taslak, desen ve mimari resimlerinden seçilmiş toplam 400 adet eser burada sergilenmiştir. Sergiyi gezen ve gördüklerinden etkilenen Musorgski ölen dostunun içinde yaşayan sıcak anısını Bir Sergiden Tablolar diye adlandırdığı içinde kısa piyano parçalarının olduğu eserini besteleyerek yüceltmek istemiştir. Birkaç haftalık çabadan sonra 22 Haziran 1874'te bütün sıra parçalar bitmiştir. Musorgski Sergiden Resimleri bestelediği günlerde Hartmann'ın da tıpkı Boris gibi yüreğinde kaynadığını

yazıyordu: *Düşünler, imgeler, ezgiler üşüşüyorlardı kafamda... Onları tıpkı masallardaki kızarmış piliçler gibi tıka basa doyuncaya dek yiyordum... Yiyordum da tümünü notaya geçirebilmek için yeterince süre bulamıyordum...* (Yıldız, 2001, s.170).

Bir Sergiden Tabloların dokuları piyano müziği alanında benzeri olmayan bir özgünlük taşırlar. Musorgski'nin bu yapıtında o çağın piyano sanatına stilleriyle egemen olan Franz Liszt (1811-1886) ve Frederic Chopin (1810-1849) etkilerine hiç kapılmadığı görülmektedir. Chopin ile paylaştığı tek yanın, bir çalgı olarak piyanoda çeşitli tını olanakları bulma yolunda gösterdiği derin sezgi gücü olduğudur.⁵⁵ Eser piyano tuşlarından çıkan akla imgeye sığmaz yeni buluşlarla doludur; özellikle Gnomus, Bydlo, Samuel Goldenberg'le Schumuyle vb... bölümlerde olduğu gibi. Akorlar çoğu bütün bütün özgür bir yolda gelişirken, ezgi ve eşlik öğeleri organik bir biçimde birbiri içinde eritilerek izlenimcilik akımına yol açarlar (Yıldız, 2001, s.176-177).

Eser on kısa parçadan oluşmaktadır. Bu parçaların arasında ise Promenade denilen beş tane küçük geçiş bölümleri yer almaktadır. Ayrıca eser içerisindeki bölümlere verilen adların farklı dillerde olduğu gözlemlenmektedir (Tablo 5).

⁵⁵ Chopin ile benzerlikleri için bkz: Gnomus Bölümü Form ve Karakter Analizi bölümü, Nota Örnekleri 50, 50a ve 50b.

BÖLÜMLER	PARÇALARI ADLANDIRMADA KULLANILAN DİL
Promenade	Fransızca
1. Gnomus	Latince
Promenade	Fransızca
2. Il Vecchio Castello	İtalyanca
Promenade	Fransızca
Tuileries	Fransızca
Bydlo	Rusça
Promenade	Fransızca
Balet Nevylupivshikhsya Ptentsov	Rusça
Samuel Goldenberg und Schmuyle	Yidiş ⁵⁶ (İbranice)
Promenade ⁵⁷	Fransızca
Limoges. Le Marche (La grande nouvelle)	Fransızca
Catacombæ (sepulcrum Romanum)	Latince
Izbushka Na Kurikh Nozhkakh (Baba-Yaga)	Rusça
Bogatyrskie Vorota (Vo Stol Nom Gorode Vo Kieve)	Rusça

Tablo 5. Eserin bölümleri. Parça adlarının verilmesinde batı etkisinin hissedildiği görülmektedir. (Nagaçevskaya 2009. s.43).

Musorgski'nin yaşadığı dönemde Çarlık Rusya'sının başkenti Petersburg'da Rus, Polonyalı, İtalyan, Fransız ve Yahudi milletlerinden meydana gelmiş çok kültürlü bir yaşam bulunmaktadır. Bu çok kültürlü yaşam adeta şehrin her dokusuna işlemiştir. Musorgski'nin ise bundan etkilenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzden şehrin kozmopolitliğinin içerisindeki fantastik, gizemli, trajik, dramatik gelenekleri ve yaşam tarzlarının izlerini bestelediği Tablolarda-bölümlerde görmek mümkündür. Ayrıca Musorgski⁵⁸ Rus ulusal

⁵⁶ Avrupa, Amerika ve Asya'daki Yahudiler tarafından konuşulan Cermen kökenli dil. İbrani alfabesi ile yazılmaktadır. Sıklıkla Almanca ağız olarak görülürken, Almanca bilen bir kişi bu dili %60-70 oranında anlayabilir (Yidiş, <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Yidiş>, (çevrimiçi) 26.01.2016).

⁵⁷ Bu bölüm Ravel orkestra uyarlamasında bulunmamaktadır. Ayrıca bkz. İlk Promenade Bölümü Form Ve Karakter Analizi bölümü.

⁵⁸ Musorgski Fransızca, Almanca ve Latince dillerini klasikleri okuyup anlayabilecek seviyede bilmektedir. Bu ona geniş bir kültür yelpazesi sağlamıştır (Yıldız, 2001, s.68).

müziğinin önemli bir bestecisi olmasına rağmen eserdeki bölümlere verilen adlara daha yakından bakıldığında gerçekte batı kökenli oldukları görülmektedir (Tablo 5). Bunun nedeni belki de batı kültürünün Rus düşünce dünyasının arka planına işlemiş olmasıdır (Nagaçevskaya, 2009, s.42).

Yukarıda yazılanlardan başka ayrıca bölümlere konulan başlıkların 19. yy. Romantik dönemin özelliğine uygun olarak soylu veya romantik olayları/karakterleri çağrıştıran bir şekilde adlandırılmadıkları-anlamlandırılmadıkları görülmektedir. Bunun tam aksine Musorgski'nin bazı başlıklarda hep zayıf, küçük, gizemli vb. karakterleri veya trajik olayları betimleyen sıfatlar kullandığı gözlemlenmektedir (Tablo 5). Bu yüzden Rusya'da Musorgski müziğinin sıklıkla Fyodor Dostoyevski (1821-1881) romanları ile karşılaştırıldığı ve Dostoyevski'nin de eserlerinde (tıpkı Musorgski gibi) zayıf, hastalıklı, gizemli vb. karakterleri kullandığı bilinmektedir⁵⁹ (Nagaçevskaya, 2009, s.20-21).

Musorgski'nin Hartmann'ın sergisinde bulunan resimlerin görünümüne ve kendisinde yarattığı izlenimlere göre her biri için ayrı ve tarafsız olacak şekilde kısa müzikler bestelediği bilinmektedir (Calvocoressi, 1946, s.172). Bu kapsamda eserin form ve yazım olarak bestelenme şekline bakıldığında belirli bir program takip edilerek adeta bir programlı müzik niteliğinde yapıldığı değerlendirilmektedir.

Programlı müziğin yapısına bakıldığında, temelinin senfonik şiirde özetini bulduğu anlaşılmaktadır. Müziksel bir planı, bir yapıyı göz ardı etmeden bu türdeki bir müzik, bir olayı çizmeye, anlatmaya çalışır. Senfonik şiir sesler aracılığıyla çizilen bir resimdir, oynanan bir oyundur. Adından da anlaşılacağı üzere genellikle büyük orkestra kullanılır; böylesine erişilmez bir erek için orkestranın bütün olanakları gereklidir de. Gene de tek piyano için küçümsenemeyecek değerde senfonik şiirler yazılmıştır: Musorgski'nin Bir Sergiden Tabloları (Hodeir, 1992, s.98).

⁵⁹ Suç ve Ceza romanındaki Raskolnikov karakteri gibi.

Buradan da anlaşılacağı üzere eserin (nadir olarak) piyano için yazılmış bir senfonik şiir olduğu görülmektedir. Musorgski'nin resimler üzerindeki duygularını yalnızca piyanoya besteleyerek ortaya çıkarması ve bunda başarılı olması onun yeteneğinin ve eserinin neden çok beğenildiğinin kanıtlarından yalnızca bir tanesidir. Ayrıca bestecinin orkestra için yazdığı ve sonradan başka besteciler tarafından tekrardan düzenlenen senfonik şiirlerinin de mevcut olduğu bilinmektedir⁶⁰.

Musorgski'nin parçasını ilginç ve mantıklı yollardan düzenlediği görülmektedir. Onun kısa parçalarını muhtelif materyallerden faydalanarak meydana getirdiği anlaşılmaktadır. Bununla ilgili şu dört madde söylenilebilir (Nagaçevskaya, 2009, s. 46):

- 1) Eserin içeriğini resimlerin programına göre tasarlamıştır.
- 2) Parçalar arasındaki bağlantıyı, kimi yerde tonaliteleri uyumlu ve kimi yerde tonalitede zıtlık yaratarak sağlamaya çalışmıştır.
- 3) Aralara geçiş parçaları (Promenade) koymuştur.
- 4) Parçaları eğlenceli, dramatik, ihtişamlı, hızlı-yavaş, enerjik, gizemli vb. karakterlerde yaparak eseri sıkıcı olmaktan çıkarmış ve bölüm aralarındaki bağları kontrast sağlayarak kuvvetlendirme yoluna gitmiştir (Tablo 6).

⁶⁰ Çıplak Dağda Bir Gece; düzenlemesi daha sonrasında Korsakov tarafından 1886 yılında tamamlanan senfonik şiir (Birkan, 2000, s.312-313). İlyasoğlu (1996, s.170) aynı eser için senfonik fantezi demektedir.

BÖLÜMLER	ATFEDİLEN KARAKTERLER	HIZ TERİMLERİ
Promenade (1)	Rus parçası	-
1. Gnomus	Fantastik karakter	Sempre Vivo
2. Il Vecchio Castello	Mistik parça	Andantino molto cantabile e con dolore
3.Tuileries	Günlük Fransız yaşamı	Allegretto non troppo, capriccioso
4.Bydlo	Fakirin trajedisi	Sempre moderato, pesante
5.Balet Nevylupivshikhsya Ptentsov	Şaka	Vivo, leggiero
6.Samuel Goldenberg und Schmuyle	Fakirin trajedisi	Andante. Grave-energico
7.Limoges. Le Marche (La grande nouvelle)	Günlük Fransız yaşamı	Allegretto vivo, sempre scherzando
8.Catacombae (sepulcrum Romanum)	Mistik parça	Largo
9.Izbushka Na Kurikh Nozhkakh (Baba-Yaga)	Fantastik karakter	Allegro con brio, feroce
10.Bogatyrskie Vorota (Vo Stol Nom Gorode Vo Kieve)	Rus parçası	Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

Tablo 6. Eserin bölümlerine atfedilen karakterler (Nagaçevskaya, 2009, s.47-51).

Buna ek olarak Michael Russ'a (1999, s.32) göre Sovyet müzikolojist Viktor Petroviç Bobrovski (1906-1979) Tablo 6'da görünen 5. bölüm – Balet Nevylupivshikhsya Ptentsov (şaka karakteri)'un simetrik olarak tüm bölümlerin merkezinde olduğunu söylemektedir (Şekil 1).



Şekil 1. Bölümlerin simetrik olarak döngüsü (Russ, 1999, s.32). Tablo 6 ile karşılaştırınız.

Yıldız'a (2001, s.178) göre eserin Rus müziğinin gelişmesinde tarihsel bir önemi de bulunmaktadır. Bir Sergiden Tablolar ile birlikte Peter İlyiç Çaykovski'nin (1840-1893) aynı yıl (1874) bestelediği si bemol minör piyano konçertosu ve Balakirev'in İslamey eseri adını Rusya dışında duyuran piyano eserlerinin ilkleridir. Gelecek yıllarda ise Aleksandır Skriyabin, Sergey Rahmaninov (1873-1943), Stravinski, Sergey Prokofiev (1891-1953), Dimitri Şostakoviç (1906-1975) ve Nikolay Medtner (1880-1951) gibi besteciler, Rusya'nın piyano müziği alanındaki öncüleri olmuşlardır.

5.3. ORKESTRA UYARLAMASI

Bir Sergiden Tabloların bestelendikten sonra bir süreliğine unutulduğu bilinmektedir. Bestecinin ölümünden beş yıl sonrasına, 1886'ya dek yayınlanmamış, yayınlandıktan sonra yarım yüzyıllık bir süreyle göz ardı edilmiştir. 1922 yılının sonunda yapılan orkestra uyarlamasıyla sanat dünyasında adeta ışıklar saçan bir güneş gibi ortaya çıkmış ancak bu canlanması Musorgski'ye özgü karakterde olmamıştır. Çünkü yapıtı orkestraya uyarlayan Ravel'dir. O denli özgün dili, o denli etkileyici bir parlaklığı vardır ki, orkestra yönetmenleri, orkestra çalgılarına güç denemesi olanağını veren böyle bir yapıtı her yerde çaldırmak gereksinimini duymuşlardır. Bir Sergiden Tablolar, Fransız bestecisinin yazdığı orkestral formu içinde, kısa zamanda Musorgski yapıtlarından en iyi tanınanı olurken Musorgski müziğine doğru gittikçe artan bir ilgiye de yol açmıştır (Yıldız, 2001, s.171).

Ravel'in eserin orkestrasyonunu yaparken büyük orkestra (üçlü orkestra düzeni) kullanarak çalgıların sağlayacağı bütün olanaklardan faydalanmak istediği anlaşılmaktadır (Tablo 7). Öyle ki o dönem senfoni orkestralarında nadir görülebilen saksafon⁶¹ çalgısını da bu uyarlamada kullanmıştır. Orkestrasyonu incelendiğinde bu büyük orkestra kadrosunun eserin ana yapısını bozmadan yeri geldiğinde farklı tınıları yakalamak için sönük bırakıldığı, değişik özellikte olan çalgı gruplarının birlikte kullanıldığı, çalgılar üzerinde birtakım özel efektif çalma tekniklerine giriştiği⁶², bazen de güçlü etkiler yaratmak için çalgıların tümünün birlikte kullanıldığı görülmektedir.

⁶¹ Bkz. 20. Yüzyıl Orkestra Yapısı bölümü.

⁶² Özellikle Gnomus bölümü vb. gibi.

Tahta Üflemeliler	3 Flüt (3. Flüt+K.Flüt), 3 Obua (3. Obua+Korangle), 2 Klarinet (La ve Si bemol), 1 B.klarinet (La ve Si bemol), 2 Fagot, 1 Kontrafagot
Bakır Üflemeliler	1 Alto Saksafon, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon, 1 Tuba
Vurmalılar	Gloken, Kampanalar (Tubular), Ksilofon, Üçgen Zil, Çingirak, Kırbaç, Trampet, Büyük Zil, Tam Tam, Timpani, 2 Arp, Çelesta
Yaylılar Grubu	

Tablo 7. Ravel uyarlamasında kullanılan orkestra kadrosu (Heidi van Wyk, 2004, s.54).

Sevsay (2015, s.566) da Ravel'in eserin orkestra uyarlamasını yaparken Musorgski'nin piyano yazısına çok sadık kaldığını ve oktav katlamalarını bile en alt düzeyde tuttuğunu söylemektedir. Piyano yazısıyla karşılaştırınca partisyona ilave ettiklerinin ya da partisyonda kullanmadıklarının çok az olduğu ve bu değişikliklerin de ustaca yapıldığının yanı sıra Ravel'in yaptığı en büyük değişikliğin orijinal bestede olan 5 Promenade bölümünden 4 tanesini uyarlamasında kullanmak olduğunu eklemektedir.

Eserin yukarıda yazıldığı gibi aslında beş adet Promenade bölümü bulunmaktadır. Ravel beşinci Promenade'ı (Samuel Goldenberg ve Schumuyile ile Limoges bölümlerinin arasında olan Promenade) uyarlamasına dahil etmemiştir. Ayrıca beşinci Promenade, ilk Promenade ile ufak farklılıklar dışında tümüyle aynıdır. Bu benzerlik yüzünden beşinci Promenade'ı orkestralmasına dahil etmediği değerlendirilmektedir.

Ravel'in yaptığından başka değişik orkestra uyarlamaları da mevcuttur (Tablo 8). Bu kapsamda bilinmesinde fayda gördüğümüz eserin ilk orkestra uyarlamasını da Mikhail Tushmalov⁶³ (1861-1896) yapmıştır. Ayrıca orkestradan başka değişik çalgı ve çalgı gruplarına da düzenlemeleri bulunmaktadır. Müzik tarihinde buna benzer başka uygulamaları da görmek mümkündür. Örnek verilecek olursa Nikola Paganini'nin (1782-1840) solo keman için yazdığı kaprisler Rahmaninov, Liszt, Johannes Brahms (1833-1897), Witold Lutoslawski (1913-1994) gibi besteciler tarafından değişik şekillerde uyarlanmıştır.

Tarih	Uyarlayan	Yer	Açıklamalar
1891	Mikhail Tushmalov	Petersburg	Korsakov'un öğrencisi
1915	Henry Wood	Londra	Orkestra şefi
1922	Leo Funtek	Finlandiya	Kemancı, şef, aranjör
1922	Maurice Ravel	Londra	Besteci
1925	Leonidas Leonardi	Paris	Ravel'in öğrencisi
1937	Lucien Cailliet	New York	Orkestra şefi Eugene Ormandy'nin isteği üzerine
1938	Leopold Stokowski	New York	Orkestra şefi
Bilinmiyor	Fabien Evitzky	Bilinmiyor	Orkestra şefi
Bilinmiyor	Walter Goehr	Londra	Orkestra şefi
1965-1972	Anthony Carter, David Stone	Londra	Birlikte çalışarak
198(4?)	Vladimir Ashkenazy	Londra	Piyanist, şef

Tablo 8. Bir Sergiden Tabloların bazı orkestra uyarlamaları (Hoon Choi, 2014, s.7).

⁶³ Mikhail Tushmalov: Gürcü asıllı Rus orkestra şefidir. Korsakov'un öğrencisiyken Bir Sergiden Tablolar solo piyano eserinin orkestra uyarlamasını yapmıştır (Mikhail Tushmalov, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Tushmalov, (çevrimiçi) 17.01.2016).

6. İLK PROMENADE VE GNOMUS BÖLÜMLERİNİN ORKESTRA UYARLAMALARININ İNCELENMESİ

Eserin müzikal form yapısından başka her bir bölümünün de ufak parçalara indirgenerek form ve müzikal karakterlerinin, orkestra uyarlamasında oynadığı rolün çok yüksek olduğu değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın konusu olan eserin Promenade (İlk) ve Gnomus bölümlerinin ise müzikal form ve karakter yapıları bakımından ilgi çekici olduğu gözlemlenmektedir. Genel anlamda İlk Promenade koral bir yapıda olup, orkestra uyarlamasında da bu yapının korunduğu görülmektedir. Gnomus'un ise orkestra uyarlamasında piyano yazısına nazaran (izlenimci müziğe özgü) değişik renk, tını ve efektif arayışların arandığı bir yapıda olduğu anlaşılmaktadır.

6.1. İLK PROMENADE BÖLÜMÜ FORM VE KARAKTER ANALİZİ

Musorgski eserini Promenade⁶⁴ adlı bu sunğu ile başlatmaktadır. Promenade galeriyi dolaşan bestecinin kendi portesidir, resimler karşısındaki psikolojik duyularlardır ve Hartmann'ın tablolarındaki konularla ilgisi yoktur. Musorgski "*Yüzüm bütün intermezzo'lar⁶⁵ boyunca görünecektir*" demektedir. Baştaki ölçülerde, giderek 6/4'lükle değişecek olan 5/4'lük bir ritim bulunur. Konuları birbirleriyle ilişkisiz parçaların, tüm yapıtta doğuracağı gevşek örgüyü sıklaştırmak için dört kez daha tekrarlanan Promenade'da besteci, bir önceki resimle bir sonrakini birbirine bağlar. Solo olarak başlayıp sonrasında koral nitelikte devam eden tema (Nota Örneği 20), her ortaya çıkışında bizi dinleyeceğimiz parçanın ton, tını ve renk öğeleriyle önceden tanıştırmaktadır (Yıldız, 2001, s.172).

Üner Birkan (2000, s.314) da bu bölümleri Musorgski'nin Promenade (yani gezinti) diye adlandırdığını; İlk Promenade'ın üzerinden tasasızlık, başıboşluk akan, gösterişli bir giriş parçası karakterini taşıdığını ve yapıt boyunca tablolar arasında yer yer karşımıza çıkan bu temanın, bestecinin resimden resime geçişlerini anlattığını aktarmaktadır.

⁶⁴ Fransızca bir kelime olup yürüyüş, gezinti anlamındadır.

⁶⁵ İntermezzo: Başlangıcı 17. yüzyıla dayanan, önemi ikinci derecede olan bir sahne eseridir (Hodeir, 1992, s.44) Burada bölümler arasında gelen Promenade kesitleri kastedilmektedir.

Yıldız (2001, s.172) ayrıca sanat ve müzik eleştirmeni Alfred Frankenstein'ın (1906-1981) yaygın bir Rus ezgisi olan Promenade temasını⁶⁶ şaşkırtıcı hantal ve yabansı diye nitelediğini aktarmaktadır. Frankenstein'ın sonrasında "Öyle ya, Musorgski bir orman perisi değildi ki..." sözlerini eklemektedir.



Nota Örneği 20. İlk Promenade 1. ve 2. ölçüler. Bu ana tema parça içerisindeki diğer Promenade bölümlerinde değişik ritim oyunları ve tonalitelerde karşımıza çıkmaktadır.

Eserin başlangıcında bir ön söz görevi yapan ve içerisindeki bölümler arasındaki geçişi sağlayan Promenade'lar anlaşıldığı üzere herhangi bir tabloyu tasvir etmemektedir. Ravel uyarlamasında İlk Promenade'a ilave olarak, 3 defa daha parça içerisindeki bölümler arasında değişik orkestralamalarla karşımıza çıkmaktadırlar⁶⁷. Ayrıca yazım uzunluğu-süre, hız-anlatım terimleri ve orkestrasyonlarında kullanılan çalgılar bakımından da birbirleri arasında farklılıklar bulunmaktadır (Tablo 9).

Ravel uyarlaması göz önünde bulundurularak, İlk Promenade'ın toplamda 24 ölçü olup diğerlerinden bu anlamda daha uzun olduğu görülmektedir. Tonalite ve hız-anlatım terimleri bakımından farklılıklarının ise Tablo 9'da yazıldığı gibi olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca ilki hariç diğer Promenade bölümlerinin piyano yazılarında tonaliteyi gösteren hiçbir başlık kullanılmamıştır.

⁶⁶ Bkz. Nota Örneği 1, 1a, 1b.

⁶⁷ Orijinalinde 5 defa, Ravel uyarlamasında ise 4 defa kullanılmıştır. Bakınız: 5.3. Orkestra Uyarlaması bölümü.

BÖLÜM	YAZIM UZUNLUĞU	BAŞLIK KULLANIMI ⁶⁸	TONALİTE	HIZ -ANLATIM TERİMLERİ ⁶⁹
İlk Promenade	24 Ölçü (1.17')	Kullanılmış	Si Bemol Majör	Allegro, giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto
İkinci Promenade	12 Ölçü (.48')	Kullanılmamış	La Bemol Majör	Moderato, commodo e con delicatezza
Üçüncü Promenade	8 Ölçü (.41')	Kullanılmamış	Si Majör	Moderato, Non tanto pesante
Dördüncü Promenade	10 Ölçü (1.16')	Kullanılmamış	Re Minör	Tranquillo

Tablo 9: Promenad'lar arasındaki farklılıklardan bazıları. Ravel uyarlamasında İlk Promenad'ın diğerlerinden özellikle uzunluk ve başlık kullanımı hususunda daha farklı olduğu görülmektedir.

Ölçüler	1-4. Ölçüler	5-8. Ölçüler	9-13. Ölçüler	14-17. Ölçüler	18-21. Ölçüler	22-24. Ölçüler
Form	A	A'	B	Geçiş Köprüsü	C	A

Tablo 10. İlk Promenade, genel olarak formu (Chen-Tien Lee, 1993, s.21).

⁶⁸ Musorgski'nin piyano yazısında başlık kullanmadığı görülmektedir. Ravel orkestrasyonunda başlık kullanılmıştır.

⁶⁹ Ravel'in orkestrasyonundan alınan hız-anlatım terimleridir.

5/4 ve 6/4'lük ölçülerin birleşiminden (11/4'lük) oluşan temalar ile başlayan eser 8. ölçüye kadar bu uyguyla devam eder. Ayrıca bölüm içerisinde yapılan modülasyonların, tema ve ritim değişikliklerinin olduğu görülmektedir. Parça içerisindeki bu hareketliliğin bölümü genel anlamda rahat bir karaktere soktuğu, adeta ön söz-deyiş (doğaçlama, hazırlıksız konuşma gibi) niteliğinde olan bir hava yaratılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Bu sayede bölüm için müzikal form olarak da bir serbestlik⁷⁰ olduğu değerlendirilmektedir (Tablo 10 ve 10a).

ÖLÇÜ GÖSTEREN RAKAMLAR	5/4-6/4 (11/4)	6/4 - 5/4 - 6/4	3/2	6/4
ÖLÇÜ NUMARALARI	1-8. Ölçüler	9-13. Ölçüler	14-15. Ölçüler	16-24. Ölçüler
TONALİTE	Si Bemol Majör	Re Bemol Majör / Fa Majör	Re Minör	Fa Majör-Si Bemol Majör
GÜRLÜK TERİMİ	<i>f</i>	<i>mf / f</i>	<i>mf / p</i>	<i>f</i>
KARAKTER ANALİZİ	Değişmeyen-kararlı bir yapı görülmektedir.	Değişken ve gelişen bir yapı görülmektedir.	Kırılgan-çekişen bir yapı görülmektedir.	Değişmeyen-kararlı-sona varmak isteyen bir yapı görülmektedir

Tablo 10a. İlk Promenade içerisindeki ölçü gösteren rakam, tonalite ve genel anlamdaki karakter değişiklikleri.

Özet olarak bölümde, 1. ve 8. ölçüler arasındaki ikişer ölçülük temalar ve bunların birbirini tamamlamasıyla devam eden, değişmeyen ve kararlı bir yapı olduğu görülmektedir. 8. ölçünün sonunda yapılan modülasyon ile esas ton si bemol majörden, re bemol majör tonuna geçilmiştir. 8. ve 13. ölçüler arasında ise fa majör tonuna modülasyon yapılmıştır. Bu ölçüler arasında değişken ve tonalite anlamında kararsız olan bir yapı devam etmektedir. 14. ve 15. ölçüler arasında tonalite olarak minör bir hava ile kırılgan bir karakter yansıtılmaktadır.

⁷⁰ M.D. Calvocoressi'ye (1946, s.193) göre Musorgski iyi bir piyanist olup doğaçlamadaki kabiliyeti de oldukça yüksektir. Calvocoressi bunun için ise Bir Sergiden Tablolar eserini örnek olarak göstermiştir.

16. ve 24. ölçüler arasında ise fa majör ve esas tonalite olan si bemol majör tonuna gelmiş olup sona varmak isteyen kararlı ve güçlü bir yapının egemen olduğu görülmektedir. Bölüm içerisindeki bazı müziksel öğeler ayrıntılı bir şekilde ele alındığındaysa Musorgski'nin birtakım geleneksel Rus halk ezgileri unsurlarından faydalandığı anlaşılmaktadır.

Chen-Tien Lee'ye (1993, s.22) göre İlk Promenade'ın yukarıda bahsedilenler doğrultusunda geleneksel Rus halk şarkılarını andıran bir nitelikte yazıldığı gözlemlenmektedir. Bu Rus halk şarkılarına ise From The Dark Forest adlı folklorik parça örnek olarak gösterilebilir (Nota Örneği 21).

The image displays a musical score for 'Nota Örneği 21' in G major (one sharp). The score is written on five staves, each containing four measures. The time signatures change from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The melody consists of quarter and eighth notes, with some measures featuring chords. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is marked with a '5' at the beginning. The third staff is marked with a '9'. The fourth staff is marked with a '13'. The fifth staff is marked with a '17'.

Nota Örneği 21. From The Dark Forest, 1. ve 20. ölçüler arası (Lee, 1993, s.22, özellikle ritim değişikliklerini ve 5. ölçüden itibaren tek sestem heterofon yapıya geçişi, ilk Promenade'ın başlangıçtaki ilk sekiz ölçüsü ile karşılaştırınız)

İlk Promenade önce solo olarak bir giriş yapar ve ardından bu girişin aynısını koro, akorlar ile armonilenmiş şekilde tekrar eder (Nota Örneği 22). Bu uygu sanki Rusya'nın uçsuz bucaksız ovalarını, ormanlarını ve görkemli coğrafyasını çağırıştırır. Parçanın bu bölümünde dinleyicilerin hayalinde kırdada yalnız şekilde yürürken şarkı söyleyen bir Rus köylüsü de canlanabilir. İlk iki ölçüdeki tek sesli melodinin parçanın ilerleyen bölümlerinde de düzensiz temalar ile sanki doğaçlamayı andıran bir havayla geldiği görülmektedir. Bu giriş melodisinin aynı şekilde 21. ve 24. ölçülerin içersinde farklı zamanlarda başladığı ve bittiği anlaşılmaktadır. Yukarıda bahsedildiği gibi bölüm içerisindeki bu uygulamaların, doğaçlamayı andırdığı söylenebilir (Nagaçevskaya, 2009, s.61-62), (Nota Örneği 23).

Piyano

Nota Örneği 22. İlk Promenade 1. ve 4. ölçüler arası.

Piyano

Nota Örneği 23. İlk Promenade 21. ve 24. ölçüler arası. Bkz. 21. ölçünün 5. zamanında başlayan melodi-ana tema.

Böyle bir kullanımın özellikle karakteristik olarak ardi ardına çalan Rus kilise çanlarını ve geleneksel balalayka çalgıcılarının bir ezgiye devam ederken çalmayı aniden kesip tekrardan ölçünün herhangi bir zamanından hiç durmadan devam etmesine benzemektedir. Bu özellik aynı zamanda başka bir Rus besteci olan ve Musorgski'den sonra yaşamış Stravinski'nin piyano eserlerinde de görülmektedir (Nota Örneği 24). Böylelikle Musorgski'nin İlk Promenade bölümündeki bu uygu ile Stravinski'nin çalışmalarına örnek olduğu söylenebilir. Ölçü gösteren rakamlar için de melodiye göre bir zamanlama yapılması söz konusudur. Toplamda 11/4'lük olan tartımın 5/4 ve 6/4'lük olarak ikiye bölündüğü gözlemlenmektedir (Nota Örneği 25). Yine açılış temasında kullanılan melodide pentatonik dizi kullanımı söz konusudur (Fa-Sol-Sib-Do-Re, Nota Örneği 25) Bu iki ölçülük temaların gelişmeye başladığı 8. ölçüye kadar bahsi geçen pentatonik dizinin kullanıldığı görülmektedir (Nagaçevskaya, 2009, s.62-63).

Piyano

Nota Örneği 24. Stravinski, Les cinq doigts. Lento, 6. ve 8. ölçüler arası.

Piyano

Nota Örneği 25. İlk Promenade 1. ve 2. ölçüler.

Musorgski'nin tonal yapı içerisinde görülen majör ve minör akorlardan istifade ederek (eski Rus dinsel şarkılarında olduğu gibi) bir nevi kendi izlenimini ortaya çıkardığı ve tonal armoniden çok modal armoni kullandığı da gözlemlenmektedir (Nota Örneği 26).

Piyano

VI V₆ VI V III

Nota Örneği 26. İlk Promenade 3. ölçü.

Bestecinin gerçek tonaliteyi (si bemol majör) 4. ölçünün ikinci zamanına kadar saklamış olduğu anlaşılmaktadır. Bölüme gerçek tonalitenin 6. derecesi ile başlanmaktadır. Böylelikle daha ilk baştan parçanın tonalitesini kavramakta zorluk yaşanmaktadır. Bu durum parçayı dinleyenler için sanki sürekli devam ediyormuş veya parçaya herhangi bir yerinden rastgele başlanıyormuş gibi bir hissiyat uyandırmaktadır (Nota Örneği 26). Bölümün ortalarında ise karakter olarak değişme olmakta, baştaki basit ve sadelikten oluşan doku adeta bir kahramanlık şarkısına dönüşmektedir. Bu kısımda insanların bir araya gelip tutkuyla eski zamanları tartıştığı bir ortam yaratılmıştır. Burada 9. ve 12. ölçüler arasında (sağ eldeki noktalı ikilik notalar ile) kilise çanlarının çalmasını (adeta bir gong sesi gibi) temsil eden uygular bulunmakla birlikte yapının gittikçe büyüdüğü görülmektedir. Yapının büyümesiyle belki de bu insan topluluğunun giderek heyecanlanması, eskiden yaşanan gurur verici milli olayların daha da ateşli ve hararetili bir atmosfer içinde canlandırılmaya çalışıldığı değerlendirilmektedir (Nagaçevskaya, 2009, s.65-66), (Nota Örneği 27).

Piyano

Nota Örneği 27. İlk Promenade 9. ve 12. ölçüler arası.

14. ve 15. ölçülerde tonalite değişimi olmakla beraber müziğin karakterinde hüznü bir hava belirlemektedir. Bu iki ölçü ilk Promenade bölümünde hissedilen duygusal yoğunluğun en yüksek olduğu kısımlardır (Nota Örneği 28). Bu bölümün, bitimine yakın kısımlarının (22. ve 24. ölçüler arası) adeta Rus ulusu için zafer kazanan kahramanların azametini gösteren kararlı bir şekilde sonlandırıldığı gözlemlenmektedir (Nagaçevskaya, 2009, s.67).

Piyano

Nota Örneği 28. İlk Promenade 14. ve 15. ölçüler.

6.2. İLK PROMENADE BÖLÜMÜ ORKESTRA UYARLAMASI

Yukarıda bahsedildiği üzere Ravel'in eserdeki Promenade'lar arasında orkestra kadrosu olarak en fazla çalgı kullandığı bölüm İlk Promenade bölümüdür (Tablo 11). Yazım uzunluğu-süre olarak da bu bölümün Promenad'lar arasında en uzun olduğu ve bütün eserin ilk açılış parçası olması nedeniyle orkestra kadrosunun diğerlerine nazaran bu bölüm için daha kalabalık tutulduğu söylenilebilir.

Sevsay (2015, s.339) Promenade'ı geç Romantik dönem stilinde, koral bir dokunun ön planda olduğu homofonik⁷¹ orkestra eseri olarak tanımlamıştır.

BÖLÜM	RAVEL ORKESTRASYONUNDA KULLANILAN ÇALGILAR
İlk Promenade	2 Flüt (1 K.Flüt), 3 Obua, 2 Klarinet, 1 B.klarinet, 2 Fagot, 1 Kontrafagot, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon (1 Tuba), Yaylılar
İkinci Promenade	3 Flüt, 1 Obua, 2 Klarinet, 1 B.klarinet, 2 Fagot, 1 Kontrafagot, 1 Korno, 1-2. Kemanlar
Üçüncü Promenade	2 Flüt, 3 Obua, 2 Klarinet, 1 B.klarinet, 2 Fagot, 1 Kontrafagot, 2 Korno, 1 Trompet, 1 Trombon (1 Tuba), Yaylılar
Dördüncü Promenade	3 Flüt, 2 Obua, 2 Klarinet, 1 B.klarinet, 2 Fagot, 1 Kontrafagot, 2 Korno, Üçgen Zil, Arp, Yaylılar

Tablo 11. Promenade'ların orkestrasyonundaki çalgılar. İlk Promenade'in en fazla çalgı grubuna sahip olduğu görülmektedir.

⁷¹ Homofonik yazım (homofonik doku): Burada eşlikli ya da eşiksiz bir melodi veya bir koral uygu söz konusudur. Melodiye eşlik var ise bu eşlikte herhangi bir kontrpuan hareketi(karşı melodi vb.) yoktur. Koraldokularda ise melodi, armoni ve bas aynı ya da benzer bir ritmik yapıya sahiptir. Homofonik yazım melodisiz de olabileceği gibi yalnızca akorlar ve arpejler vb. uygular kullanılabilir (Sevsay, 2015, s.288).

İlk Promenade'ın orkestrasyonuna (1. ve 8. ölçüler arası) piyano yazısındaki uyguyu (tek sesliliği) bozmayacak şekilde başlandığı görülmektedir. Piyanoda sağ el ile başlayan tek sesli ana tema yine tek çalgı kullanılarak yalnızca 1. trompete yazılmıştır. 5/4'lük ve 6/4'lük olacak şekilde toplamda ikişer ölçüden oluşan temalar, 8. ölçünün sonuna kadar sadece bakır üflemeli çalgılar kullanılarak orkestralanmıştır (Nota Örneği 29).

1. trompetin ilk iki ölçüde ana temayı çalmasından sonra takiben 3. ve 4. ölçülerde 9 adet bakır çalgının bu ana temaya bir koralle cevap verdiği görülmektedir (Sevsay, 2015, s.566). Ses rejistirlerinde herhangi bir değişiklik yapılmamış olup 3. ölçüden itibaren gelen akorların tamamı kalından inceye doğru olacak şekilde sırasıyla tuba-trombon-trompet ve korno çalgılarına dağıtılmışlardır. Trompet grubunun hepsine sağ elin çalmış olduğu akor ve melodiler aynen verilmiştir. Levent'e (1997, s.87) göre dört sesli bir uyunun üst iki sesini 1. ve 3. kornolar, alt iki sesini ise 2. ve 4. kornolar üstlenmektedir (verilecek şekilde yazılmaktadır). Ravel'in yaptığı orkestrasyonda da bu yazım şeklinin kornolarda uygulandığı görünmektedir. Kornolara verilen akorlar 1. ile 3. ve 2. ile 4. korno iç içe gelecek şekilde yapılmıştır. Gürlük terimleri piyanoda *f* iken orkestrada da aynı şekilde *f* olarak belirtilmiştir (Nota Örneği 29).

The musical score for the first four measures of the Promenade is presented in a multi-staff format. The top five staves represent the brass section: Korno 1-2, Korno 3-4, Trompet 1-2-3, Trombon 1-2, and Trombon 3 Tuba. The bottom two staves represent the piano part. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part is marked with a forte (*f*) dynamic. The brass parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The score shows the orchestration of the piano part, with the piano part playing a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The brass parts provide harmonic support and texture.

Nota Örneği 29. İlk Promenade 1. ve 4. ölçüler arası.

Sevsay'a (2015, s.566) göreyse bu kısım için (1. ve 8. ölçüler arası) eğer üflemeli çalgılar arasında bir denge elde etmek istiyorsak, bunları üç farklı yapıda düşünmemiz gerekmektedir. Bu durumda temel olarak güçlü bakırları (trompet, trombon ve tuba), bunun üzerinde de sırasıyla kornoları ve en son olarak tahta üflemelileri koymak en uygun seçimlerden birisidir. Çalgılamaya güçlü bakırlarla başlamak gerekmektedir. Eğer bu grup kendi içinde dengedeyseniz problemin yarısı halledilmiş olacaktır. Ravel'in de bu kısım (1. ve 8. ölçüler arası) için yaptığı budur. Piyano yazısındaki 5 sesi üç trompete, bas trombona ve tubaya yazmıştır. 1. trompetin avantajı son derece parlak bir ses bölgesinde olduğu için ana temayı çok iyi bir şekilde duyurabilmesidir (Nota Örneği 30). Ondan sonra ikinci tabakada bulunan kornolar gelmektedir. Kornoların buradaki en önemli rolü güçlü bakır çalgıların nüfuz edici sesini yumuşatıp ortaya çıkan genel tınıyı yuvarlaklaştırmaktır. Kornoların kullanılması açısından iki olasılık vardır:

- a. Güçlü bakır çalgıları olduğu gibi kornolarla katlamak veya,
- b. Kornoları yarı bağımsız bir şekilde kullanarak bazı notalar eklemek veya çıkartmak. Böylelikle kendine özgü bir cümle yapısı yaratmak.

Sevsay (2015, s.566,567) yukarıda bahsedilen iki olasılıkta da, kornoların güçlü bakır çalgılar içinde zayıf kalacağını belirtmekte olup "b" olasılığının Ravel tarafından tercih edildiğini söyleyerek devam etmektedir. Ravel 1. ve 4. ölçülerde korno partilerini biraz değiştirmiştir. 1. korno trompet çizgisini katlıyorsa da sekizlik hareketler daha da basitleştirilerek dörtlük notalara indirgenmiştir. 4. korno ise neredeyse melodinin tamamını bir oktav alttan çalmakta olup ortadaki 2. ve 3. kornolar bazı notaları katlayarak azami seviyede renk karışması sağlamaktadır. Yine kornolar piyano yazımında piyanistlik açısından çalması zor olduğu için yazılmayan ama armoni içerisinde olan bazı notaları da çalmaktadırlar (Nota Örneği 29, Bkz: 3. ölçünün 4. zamanı). Ayrıca ana temanın ilk iki ölçüde tek trompete ve sonraki iki ölçüde trompet/korno şeklinde yazılması bu iki çalgı arasında renk zıtlığı oluşturmak için yapılmıştır.

Trompet
1-2-3

Nota Örneği 30. İlk Promenade 1. ve 2. ölçüler, trompetin porte içinde kalan parlak ses aralıkları.

5. ve 6. ölçülerdeyse 1. trompet tekrardan ana temayı çalarken bakır çalgılardan oluşan bir koral ile cevaplandırılır. Ancak bu sefer piyano yazısında sağ elin çaldığı yerlerdeki sadeleşme nedeniyle orkestrada kullanılan çalgı sayısı azaltılmıştır. Melodi 1. trompete verilirken, pedal ses 2. trompet/1. kornoya yazılmıştır. Bas çizgisi ise 3. trombon/tuba ve 2. korno tarafından seslendirilir (Nota Örneği 31). Kornoların buradaki rolü birleştiricidir. 1. korno 2. trompeti katlayarak trompetin parlak rengini matlaştırır ve bu şekilde pedal ses yumuşatılmış olur. 2. korno da aynı şekilde trombonun kuvvetli tınısının üstünü örter. Tuba zaten doğası gereği korno rengine sahip olduğu için melodiyi çalan 1. trompetin hattı iyice belirginleşir. 7. ve 8. ölçülerdeki orkestralama da 5. ve 6. ölçülerin aynısıdır (Sevsay, 2015, s.567).

Korno 1-2

Trompet 1-2

Trombon 3
Tuba

Piyano

Nota Örneği 31. İlk Promenade 5. ve 8. ölçüler arası.

Takip eden kısımlara bakıldığında, 8. ölçünün ortalarında re bemol majör tonuna modülasyon hazırlıkları yapıldığı görülmektedir (Nota Örneği 31). 9. ölçüden itibaren ise gürlük *f'den mf'*ye düşürülmüş ve ana tema da değişime uğramıştır. Bu durumun orkestrasyonda yalnızca yaylılar grubunun kullanılarak yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Üflemelilerin ise bu gruba birer ölçü sonrasında olacak şekilde katılarak destekte buldukları gözlemlenmektedir. Piyano yazısında sağ elin çaldığı oktav – ünison ağırlıklı ve akorlar halinde olan melodinin, oktav – ünison kısmı 1. ve 2. kemanlara yazılmıştır. Viyolalara bu kemanlardaki oktav uygunun arasında kalan sesler verilerek armoni ve melodi tamamlanmıştır. Viyolonsel ve kontrabaslar ise piyanodaki sol elin aynısını birbirlerini oktav olarak katlayacak şekilde yazılmışlardır. Özellikle yaylılar grubunda yapılan oktav-ünison yazımlar eserin bu bölümünde derinlik kazandıran bir etki yaratmıştır (Nota Örneği 32).

Ayrıca 9. ve 10. ölçülerin çok kuvvetli bir kontrastla başladığı görülmektedir. Çalgılama tekniğinin ise Viyana Klasiklerine benzediği anlaşılmaktadır: Melodinin her iki keman grubunda bir oktav aralıkla dağıtılmış olması, armoninin viyolada ve bas ezgisinin ise viyolonsel ile kontrabasa verilmesi buna örnek teşkil eder. Viyoladaki armoni partisi her iki kemanın arasına girmiştir. Melodi çizgisinin yukarıda olması şartıyla bu kabul edilebilir bir uygulamadır⁷². 10. ölçüde flütler hariç diğer tahta üflemeliler orkestraya dahil olurlar ve böylece ortaya yine bir koral çıkar. Melodi en üstte çalmaya devam etmektedir. Melodinin koral bir yazımda bu şekilde en üst parti olarak yazılması, bu hattın ortaya çıkartılmak istenmesinden kaynaklanmaktadır. Ek olarak bu amaçla:

- a. Melodiye farklı çalgılar aracılığıyla değişik renkler katılabilir,
- b. Melodinin unison ya da oktav katlamaları yapılabilir,
- c. Son olarak melodi değişik bir ses bölgesinde çaldırılabilir (Sevsay, 2015, s. 567).

⁷² Armoni partisini çalan başka çeşit (yani farklı renk) çalgılar kullanılırsa armoniyi tamamlayan notaların melodiden yükseğe bile yazılabilmesi mümkündür (Sevsay, 2015, s.567). Ayrıca bkz. 13. ölçünün orkestrasyonunda flütlerin kullanımına bakılabilir, Nota Örneği 35.

Ravel'in bu kısımda yaptığı çalgılar arasındaki dağılımda obualar ve klarinetler, melodi ve armoniye çalmaktadırlar. Bu şekilde melodi ve armoni aynı ses bölgesinde benzer renkler ile duyurulmuştur. Ancak melodi 1. obua ve 2. klarinet tarafından bir oktav aralıkla çalınmaktadır. Böylece her bir armoni çizgisi sadece birer tahta üflemeli çalgı ile çalınırken, melodi iki tahta üflemeli çalgıyla çalınmıştır (desteklenmiştir). Yaylılar grubunda da bunun benzeri yapılmış ve melodiyi bir oktav aralıkla çalan kemanların arasında viyolalar divisi olarak armoniye tamamlamışlardır (10. ölçü). Tüm bunlara ek olarak piyano yazımının 10. ölçüsünde, 4. sekizlikteki la bemol notası piyano çalım tekniğindeki zorluğundan ötürü (piyano üstünde) armonize edilmemiştir. Böyle bir durum orkestralama yapılırken değişikliğe uğratılabilir. Tek notalar ya Ravel'in tahta üflemelilerde yaptığı gibi aynı ritimle, ya da viyolalarda yaptığı gibi pedal sesi üzerinde armonize edilebilir (Sevsay, 2015, s. 567), (Nota Örneği 32).

Ayrıca keman ve viyolaların ünison kullanımında, kemanların rengi daha belirgin olup yaylı çalgıların (1. ve 2. keman+viyola+viyolonsel) alto, tenor katında yapılan ünisonunda dolgun, yumuşak bir tını meydana geldiği de bilinmektedir (Levent, 1997, s.29). Ravel'in de burada benzer bir şekilde orkestralama yaptığı gözlemlenmektedir (Nota Örneği 32, bkz. 9. ölçü 1. ve 2. kemanlar).

Kontrabas ve viyolonsellerin üzerinde 10. ve 11. ölçülerde pizz. ve arco çalım tekniği (efekti) kullanılmıştır. Pizz. çalış 10. ölçüde üflemelilerin de dahil olup orkestra hacminin genişlediği bir alanda tercih edilirken, arco çalış yalnızca yaylılar grubunun çaldığı alanda tercih edilmiştir. Pizz. ve hemen ardından gelen arco çalışlar Ravel tarafından orkestrasyona katılan özel bir efekt olarak değerlendirilebilir. 1. kornonun ve kontrafagotun 13. ölçüde gelecek olan *f* gürlüğü için orkestraya 12. ölçüden itibaren dahil edildiği görülmekte olup, crescendo ile tüm orkestranın bu gürlüğe hazırlandığı görülmektedir. Piyano yazısında crescendo görülmemektedir (Nota Örneği 32).

Obua 1-2

Klarinet 1-2

Fagot 1-2

Kontrafagot

Korno 1-2

Keman I

Keman II

Viyola

Viyolonsel

Kontrabas

Piyano

Nota Örneği 32. İlk Promenade 9. ve 12. ölçüler arası.

10. ve 12. ölçülerde üflemeliler ve yaylılar partiyon üzerinde (görsel olarak) çalgı sayıları bakımından eşit olup ayrıca kendi içlerinde de tek başlarına bir grup oluşturabilecek şekilde orkestralanmışlardır (Nota Örneği 33, bkz. tüm üflemeli çalgılar grubu, melodi-bas ezgisi ve ara armoni seslerine).

The image displays a musical score for the first 12 measures of 'İlk Promenade'. The score is arranged in a system with five staves for woodwinds and one grand staff for piano. The woodwind parts are: Obua 1-2 (Melodi), Klarinet 1-2 (Melodi), Fagot 1-2 (Bas ezgisi), Kontrafagot (Bas ezgisi), and Korno 1-2 (Ara armoni). The piano part is at the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf* 1. The woodwind parts feature melodic lines and harmonic support, while the piano part provides a rhythmic and harmonic foundation.

Nota Örneği 33. İlk Promenade 9. ve 12. ölçüler arası üflemeli çalgıların orkestrasyonu.

11. ve 12. ölçülerdeki temaların, kendilerini re bemol majör ve fa majör tonlarından aynı şekilde tekrar ettikleri görülmektedir. Temaların farklı tonlarda aynı şekilde tekrarlarından doğabilecek melodideki sıradanlığın önüne geçilmesi amacıyla Ravel orkestrasyonda 1. ve 2. kemanlardaki yazım şeklini bunlarla beraber aynı şekilde 1. ve 2. klarinet ve obuaya da vererek orkestralamayı daha renkli ve hacim kazanmış bir hale getirmiştir (Nota Örneği 33 ve 34).

Nota Örneği 34. İlk Promenade 11. ve 12. ölçüler. Temaların farklı tonlarda aynı şekildeki tekrarları.

13. ölçü orkestrasyonda crescendonun sonunda gelen *f* gürlüğü ile başlamaktadır. Bu gürlük orkestrasyonda trombon-tuba ve 3. trompetten oluşan bakır üflemeli grubu hariç bütün çalgılar üzerinde kullanılmıştır. K.flüt orkestraya dahil edilerek piyanoda duyulan ses sınırı bir oktav daha tizleştirilmiştir. Böylelikle orkestraya derinlik kazandırılmıştır. Bunun orijinal piyano yazısında (artikülasyon ve gürlük terimleri hariç) görülmeyen ve Ravel tarafından bölüm üzerinde yapılan ilk değişiklik olduğu değerlendirilmektedir.⁷³ Üflemeli çalgılar ile yaylılar grubunun tekrardan kendi içlerinde grup oluşturabilecek şekilde yazıldıkları görülür.

13. ölçüde yaylılar grubunda rejistirin tizleşmesi nedeniyle melodi için 1. kemana ek olarak bu sefer (9. ölçüden farklı olarak) viyolalar pesten oktav olarak katlayacak şekilde yazılmıştır. Böylelikle 1. keman dokusu daha ön plana çıkartılmıştır. Ara armoniyi ise bu defa viyolaların yerine 2. kemanlar

⁷³ Bkz. 5.3. Orkestra Uyarlaması bölümü.

tamamlamıştır. Üflemeli çalgılarda ise k.flüt, 1. obua, 1. ve 2. klarinet melodiyi tamamlama görevi üstlenirken, kornolar, 1. ve 2. trompet, 1. ve 2. flüt, 2. ve 3. obua ara armonileri tamamlamışlardır. B.klarinet, fagotlar, viyolonsel ve kontrabaslar piyanodaki sol eldeki yapıyı bozmadan birbirlerini katlayacak şekilde yazılmışlardır (Nota Örneği 35).

Nota Örneği 35. İlk Promenade 13. ölçü.

Sevsay'a (2015, s.568) göreyse 13. ölçüde 1. trompet ve 1. korno, melodiyi daha basitleştirilmiş bir ritim uygulamasıyla çalmaktadırlar. Orta sesler ise 2. trompet

ve 3. korno ya biraz değiştirilmiş şekilde yazılmıştır. Viyolonsel, kontrabas, b.klarinet, fagot ve kontrafagot algıları tarafından çalınan bas ezgisi ise biraz değiştirilerek 2. ve 4. kornolara verilmiştir. Ayrıca bu ölçüde yazılan çalgıların hepsinde aynı şekilde bütün fonksiyonlar (artikülasyon ve gürlük) yazılmıştır. Bu şekilde orkestradan iyice karışmış (homojen) bir renk istendiğinde her ana çalgı grubu kendi içerisinde dengede olacak şekilde yazılmalıdır. Ravel de bu kesitte aynı prensiple hareket etmiş ve melodiyi diğer partilerden ayırmış, değişik renkler, algılar ve oktav katlamaları kullanmıştır. 1. trompete verilmiş olan melodinin basitleştirilmesi Ravel'in trompetin tiz do ve si bemol (Nota Örneği 36) seslerini kullanmak istememesindedir. Zaten melodi çalan çok sayıdaki üfle meli, trompetin çalmadığı yerleri telafi etmektedirler. Melodinin bu şekilde basitleştirilmesi orkestrasyon tekniklerinde kullanılan bir yöntemdir (ezgisel/melodik gölgeleme). Ancak bu tür pasajlar (orkestranın kalabalık ve güçlü gürlükte olduğu vb. yerler) dışında daha saydam ve yumuşak gürlükte trompet gibi kuvvetli ve hemen fark edilen çalgılara böyle basitleştirilmiş melodiler yazılması tavsiye edilmez.⁷⁴

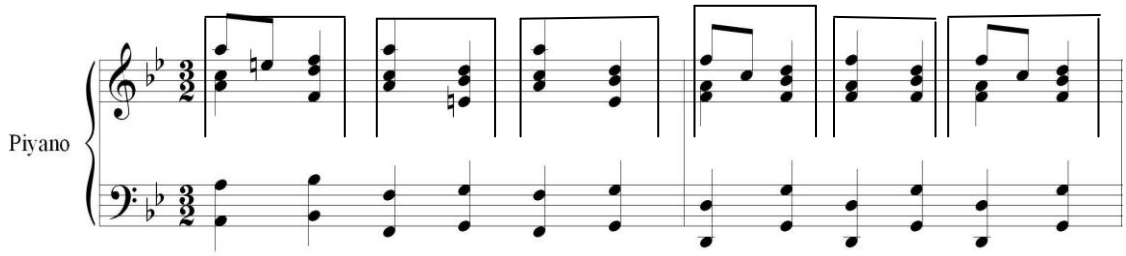
The image shows a musical score for Trompet 1-2, B.Flüt 1-2, K.Flüt, and Pişano. The score is in 6/4 time and features a melodic line for the trumpet. A text box points to the trumpet part with the text: "Trompet için oldukça tiz olan do sesine pişanoda olduğu gibi ıkılmıyor." The score includes dynamics like *f*, *mf*, and *p*, and a "Muta in flauto grande" instruction.

Nota Örneği 36. İlk Promenade 13. ve 16. ölçüler arası.

⁷⁴ Eğer yazılırsa melodinin özgün karakteri anlaşılmayabilir (Sevsay, 2015, s.568). Ayrıca ezgisel gölgeleme için bkz. Gnomus Bölümü Orkestra Uyarlaması, kemanların (pizz. efekti ile) ve ksilofonun ana temaya eşlikleri, 22. ve 24. ölçüler arasında.

Yukarıda bahsedildiği üzere 13. ölçüde 1. trompetin ince seslerde cesurca orkestrasyona *f* gürlüğünde direk olarak dahil edildiği ve adeta solo bir çalgı gibi kullanıldığı görülmektedir. Bunlara ek olarak orkestralamaya (veya partiyon⁷⁵ yazısına) yeni eklenen k.flütün daha tiz bir ses rejistirine sahip olmasına rağmen partiyon üzerindeki sıralamada flütün altına yerleştirildiği gözlemlenmektedir (Nota Örneği 36). Klasik dönem bestecileri k.flütü, üflemelilerin en tiz sesli çalgısı olduğu için partiyonun en üstüne yazarken romantik dönem ve günümüz bestecilerinin bu çalgıyı flütün hemen altına yerleştirdikleri görülmektedir⁷⁶ (Tüzün, 2011, s.18).

14. ve 15. ölçülerde ise tema ve karakter olarak ufak değişiklikler meydana geldiği (form ve karakter analizinde bahsedildiği üzere) gözlemlenmektedir.⁷⁷ Bu yüzden ölçü gösteren rakam 3/2'lik olarak değiştirilmiştir (Nota örneği 37).



Nota Örneği 37. İlk Promenade 14. ve 15. ölçüler. İki zamanlı ufak temalar.

Tema ve karakterdeki bu değişim 14. ve 15. ölçülerde orkestrasyon olarak tahta üflemelilerin hakim olduğu bir yapı kullanılarak elde edilmeye çalışılmıştır. Yaylılar grubunun hepsi (sadece kontrabas pizz. ve arco efekti ile tüm ölçü boyunca) tahta üflemelilere (5. ve 6. zamanlarında) destek sağlamaktadırlar. Gürlük orkestrada 14. ölçüde *mf* ve 15. ölçüde *p* iken, piyano yazısında herhangi bir gürlük terimi kullanılmamıştır. K.flütün yaylıların pizz. efektiyle beraber kullanılması dikkate değer bir özellik taşır. 14. ve 15. ölçülerde 5.

⁷⁵ Ayrıca Franko-İtalyan okullarında particella/partiçel (yani partiyon) olarak da anılmaktadır (Sevsay, 2015, xviii).

⁷⁶ K.flüt (ve korangle) gibi tahta üflemeli çalgıların Klasik ve Romantik dönemlerde orkestralarda bazı zamanlarda görülürlerken kalıcı olmaları çok daha ileriki zamanlarda gerçekleşecektir (Sevsay, 2015, s.82). Orkestrasyona belirli zamanlarda katılan, renk katan bir çalgı olarak düşünüldüğü (mesela incelenen bu bölümde orkestraya derinlik katmak için kullanılıyor) ve partiyon üzerinde kalıcı olmadığı için böyle bir yazım kullanılmıştır denilebilir.

⁷⁷ Bkz. İlk Promenade Bölümü Form Ve Karakter Analizi bölümü.

zamanlarda orkestraya dahil edilen k.flüt, piyanoda görülen rejistirden bir oktav daha yukarıdan duyulacak şekilde yazılmıştır. Böylelikle orkestraya tiz rejistirden olacak şekilde bir kez daha derinlik kazandırılmıştır (Nota Örneği 38).

The musical score for 'Nota Örneği 38' is a 13-measure excerpt from the first movement of 'Promenade'. It is written in B-flat major and 6/4 time. The score is divided into three measures, each with a different time signature: 6/4, 3/2, and 6/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flüt 1-2:** Starts with a forte (*f*) chord, then moves to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A dynamic marking of *mf* is also present in the second measure.
- Küçük Flüt:** Starts with a forte (*f*) chord, then moves to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A dynamic marking of *mf* is also present in the second measure.
- Bas Klarinet:** Starts with a forte (*f*) chord, then moves to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A dynamic marking of *mf* is also present in the second measure.
- Fagot:** Starts with a forte (*f*) chord, then moves to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A dynamic marking of *mf* is also present in the second measure.
- Kontrafagot:** Starts with a forte (*f*) chord, then moves to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A dynamic marking of *mf* is also present in the second measure.
- Viyolonsel:** Starts with a forte (*f*) chord, then moves to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A dynamic marking of *mf* is also present in the second measure. The part ends with a pizzicato (*pizz.*) marking.
- Kontrabas:** Starts with a forte (*f*) chord, then moves to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A dynamic marking of *mf* is also present in the second measure. The part includes pizzicato (*pizz.*) and arco markings.
- Piyano:** Starts with a forte (*f*) chord, then moves to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). A dynamic marking of *mf* is also present in the second measure.

The score also includes a 'Muta in flauto grande' instruction for the flute parts in the final measure.

Nota Örneği 38. İlk Promenade 13. ve 16. ölçüler arası.

Ravel'in 16. ölçüde piyanoda sağ elin çaldığı kısımda hareketli (sekizlik notalar) olan en alt partinin (Nota Örneği 39) çalgılara dağıtımında yine bir renk ve tını arayışında olduğu görülmektedir.

Nota Örneği 39. İlk Promenade 16. ölçü.

Sadece bir ölçü içerisinde bile çalgılar üzerinde yapılabilen bu değişimlerin ilgi çekici olduğu kadar yapılan orkestrasyonu sıkıcı olmaktan çıkartacağı değerlendirilmektedir. İzlenimci orkestralama örneklerinde de bu şekilde yapılan detaylı ve iç içe geçmiş karmaşık yazımlar görülebilmektedir.⁷⁸ Sağ eldeki bu hareketli sekizlik kısım ilkinde 3. obuaya ve sonrasında 1. kornoya verilerek çalgılar üzerindeki renk ve tını arayışının yanında adeta ufak bir solo etkisi yaratılmaya çalışılmıştır (Nota Örneği 40).

Nota Örneği 40. İlk Promenade 16. ölçü.

⁷⁸ Bkz. İzlenimci Müzikte Orkestrasyon Özellikleri bölümü.

17. ölçüden itibaren bölümün sonuna yaklaşıldığı anlaşılmalı birlikte, orkestraya *f* gürlüğü verilmiştir. Piyanoda yine bir gürlük terimi görünmemektedir. Kornolara piyano yazımında bulunmayan yeni uygulamaların yazıldığı gözlemlenmektedir. Bu uygulamanın esas tonalite olan si bemol majörün beşinci derecesi olan fa üzerindeki pedal sesleri olduğu ve orkestrasyonun el vereceği şekilde armoninin tamamlanması adına yapıldığı değerlendirilmektedir. Korno üstündeki pedal sesler ilk geldiğinde ünison, ikinci geldiğindeyse oktav-katlamalı ve her ikisi de melodideki aynı tema ile denk gelecek şekilde yazılmışlardır (Nota Örneği 41). Bunun orkestrasyon tekniğinin yanında bir bestecilik tekniği olarak da değerlendirilebileceği söylenebilir.

1. kemanlarda görülebilen 17. ölçünün dördüncü zamanında başlayan tema 19. ölçünün başında tekrar aynı şekilde gelmiştir (Nota Örneği 41). Burada aynı temanın ikinci defa tekrar edilmesiyle tema-melodi üzerinde bir nevi ısrar olduğu söylenebilir. Bu tarz pasajlarda orkestrasyondaki - özellikle izlenimci tarzda - monotonluğu önlemek adına aynı temaların gürlük derecesi ile oynanarak veya başka çalgılara verilerek (Nota Örneği 40 ve 41) değiştirilme yoluna gidildiği bilinmektedir. Buradaysa farklı bir yol izlendiği ve sıkıcılığı önlemek adına kornoların katlanarak orkestra hacminin genişletildiği görülmektedir. Sadece bununla da kalınmayıp, partiyonun tamamı incelendiğinde kornoların 19. ölçüde girdikleri yerden itibaren flütlerin de orkestraya dahil edildikleri ve bir oktav yukarıdan duyulacak şekilde katlanarak 1. kemanlarla birlikte melodiyi çaldıkları görülmektedir (Nota Örneği 42). Ayrıca burada bölümün sona doğru yaklaşmasından dolayı orkestrasyonda, ses hacmi bu şekilde artırılarak etkiyi güçlendirilme yoluna gidilmiştir.

Bas Klarinet

Korno 1-2

Korno 3-4

Keman I

Keman 2

Viyola

Viyolonsel

Kontrabas

Piyano

Nota Örneği 41. İlk Promenade 17. ve 20. ölçüler arası.

Flütlerin bir oktav yukarıdan duyulacak şekilde devreye girmesiyle orkestrasyon hacminin artırıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca piyano yazısında görünmeyen aksan-artikülasyon (>, -) işaretlerinin bütün orkestra çalgılarına (ısrarla dağıtıldığı) yazıldığı gözlemlenmektedir (Nota Örneği 42). Böylelikle bölümün sonuna gelindiği, kararlı ve kendinden emin bir hissiyatın oluşturmaya çalışıldığı değerlendirilmektedir.

Nota Örneği 42. İlk Promenade 17. ve 20. ölçüler arası

Sevsay (2015, s.637) değişik çalgılara farklı şekillerde artikülasyon yazılmasının (mesela legato olan melodi hattına stacc. eşlik yazılması vb.) kompozisyon (bestecilik) konularını ilgilendirdiğini söylemektedir. Ancak Ravel'in Promenade'da homofonik (eşliksiz melodi veya koral) bir yapı olmasından dolayı artikülasyon işaretlerini (>, -) tüm orkestra çalgılarına tahta, bakır ve yaylı olarak ayırt etmeksizin⁷⁹ aynı şekilde dağıtmaya çalıştığı görülmektedir (Bkz. Özellikle bölümün 19. ve 24. ölçüleri arası veya Nota Örneği 42).

Üflemelilerin kullanım şekline bakıldığında $a2$, $a3$ ⁸⁰ gibi göstergelerden, çalgıların kendi partilerinde ufak değişikliklere dahi gidilse kesinlikle ödün

⁷⁹ Örnek verilecek olursa yaylı çalgılara göre üflemeliler bir bağ altında genelde daha uzun çalabilirler çünkü yaylı çalgılarda yay uzunluğuyla bağlantılı kısıtlamalar üflemelilerde söz konusu değildir (Sevsay, 2015, s.132). Böylelikle aynı artikülasyon ile çalan farklı çalgı gruplarından değişik tınlar çıkacağı anlaşılmaktadır.

⁸⁰ $a2$: yalnızca 2 kişi, $a3$: yalnızca üç kişi çalacak anlamındadır. Bu sayı çoğaltılabilir: $a4$, $a5$ vb. Kelime anlamıyla örnek olarak $a2$ İtalyancada tam olarak ikiye anlamına gelmektedir, $a3$: üçe, $a4$: dörde vb. (Kennan, 1970, s.105). Ayrıca Sevsay (2015, s.128) acemi kişilerin kullanmaya meyilli oldukları $a1$ yazımının kullanılmadığını söylemektedir (bunun yerine 1. veya I. kullanılabilir).

verilmediği ve tekrardan yazılarak icracılara hatırlatıldığı görülmektedir (Nota Örneği 43).

The image shows a musical score for two flutes. The top staff is labeled 'Flüt 1-2' and the bottom staff is labeled 'Flüt 3'. Both staves are in 6/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line with accents (>) and dynamic markings. There are three instances of a dynamic marking 'a2' with arrows pointing to specific notes in the top staff. The bottom staff has a more rhythmic accompaniment with accents (>) on several notes.

Nota Örneği 43. İlk Promenade 19. ve 20. ölçüler. Özellikle divisi (bölünen) pasajlardan sonra tek sesli melodiye geçilen çizgilerdeki ısrarlı hatırlatmalar dikkat çekmektedir.

B.klarinetteki⁸¹ 19. ve 20. ölçülerde kullanılmış olan yazım şekli de ilgi çekicidir. 19. ölçüden itibaren başlayan melodi hattının 20. ölçüde aniden büyük bir aralık ve cesaret ile atlanılarak bas ezgisine kaydığı gözlemlenmektedir. Bu şekilde b.klarinetin hem melodiye ve hem de bas ezgisine yardım ettiği anlaşılmaktadır. Aynı atlama hareketinin bir dörtlük nota sonrasında viyolalarda da uygulandığı görülmektedir (Nota Örneği 44).

The image shows a musical score for three instruments: Bas Klarinet, Viyola, and Piyano. The top staff is for the Bass Clarinet, the middle staff is for the Viola, and the bottom staff is for the Piano. All staves are in 6/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Bass Clarinet part starts with a dynamic marking of 'mf' and changes to 'f'. The Viola part starts with a dynamic marking of 'f'. The Piano part has a complex accompaniment with many chords and notes. There are arrows pointing from the Bass Clarinet and Viola parts to the Piano part, indicating a connection or transition between the instruments.

Nota Örneği 44. İlk Promenade 17. ve 20. ölçüler arası. 19. ölçünün son dörtlük notası ve 20. ölçüdeki ilk dörtlük nota.

⁸¹ B.klarinete klaron da denmektedir. Tüm üflemeli çalgılar içerisinde bas bölgesi en hareketli olan çalgıdır. Örnek olarak fagotların başka fonksiyon verildiği yerlerde devreye girebilirler (Sevsay, 2015, s.91-92). Burada da benzer bir şekilde kullanıldığı söylenebilir.

Sonrasında gelen 20. ve 21. ölçüleri⁸² yine tema olarak üç farklı kısma ayırmak mümkündür. Orkestralamanın da buna göre yapıldığı anlaşılmaktadır. Ancak buradaki ölçü gösteren rakam 6/4'lük olarak gösterilmiştir⁸³ (Nota örneği 45).

Piyano

Nota Örneği 45. İlk Promenade 20. ve 21. ölçüler.

20. ölçüde ilk başta duyulan ana temaya (son iki zamanında) dönülmek istendiği anlaşılmaktadır. Yalnız piyanoda sağ el ile başlayan ana temaya burada sol el de eklenmiş ve bir oktav aşağıdan katlayarak çalmaktadır. Bu kısım sadece 1. trompet ve trombona (bir nevi solo olarak) verilmiştir. Bu iki çalgının tüm orkestra nazarında yalnız bir şekilde kullanılmaları yine orkestrasyon kapsamında renk ve tını arayışına örnek olarak gösterilebilir (Nota Örneği 46). Trompet ve trombonun oktav katlayarak kullanılması kararlı bir etki yaratmaktadır.

⁸² 14. ve 15. ölçülerde olduğu gibi.

⁸³ 21. ölçünün 5. zamanında başlayan ve 23. ölçünün ikinci zamanında biten ilk baştaki ana Promenade teması burada ölçüleri bölerek kullanıldığı için ölçü gösteren rakamın 3/2'lik olarak değiştirilmediği düşünülmektedir. Bkz: İlk Promenade Bölümü Form Ve Karakter Analizi bölümü.

The image displays a musical score for a full orchestra. The instruments listed are Trompet 1-2-3, Trombon 1, Keman 1, Keman 2, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas, and Piyano. The score is written in 6/4 time and B-flat major. The first two measures are shown, with dynamic markings such as *f* and first endings (*1.*). The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

Nota Örneği 46. İlk Promenade 20. ve 21. ölçüler.

Bölümün en başında bulunan ana Promenade temasının adeta doğaçlama yapılmışçasına 21. ve 23. ölçülerin içerisinde yayılmış şekilde duyurulduğu görülmektedir.⁸⁴ Burada yine en başta yapıldığı gibi aynı şekilde kullanılmak kaydıyla bütün bakır çalgılara orkestralamada yer verilmiştir. 23. ölçünün dördüncü zamanından başlayarak bütün çalgıların orkestraya dahil olmasıyla parça sonlandırılmıştır. Çalgılar üzerinde görülen yoğun aksan-artikülasyon (>) yazımının yine piyanoda olmadığı gözlemlenmektedir (Nota Örneği 47).

⁸⁴ Bkz. İlk Promenade Bölümü Form Ve Karakter Analizi bölümü.

İlk başta gelen temanın bu sefer 21-23. Ölçüler içine yayıldığı görülmektedir. Orkestrasyon ise ilkiyle aynı şekilde yapılmıştır.

Nota Örneği 47. İlk Promenade 21. ve 24. ölçüler arası.

Yukarıda bahsedilmiş olan ve genelde üflemeli çalgılar üzerinde yazılan $a2$, $a3$ terimlerinin yaylılar üzerinde de kullanıldığı görülmektedir. 24. ölçüde bölünen (divisi) 1. ve 2. kemanlarda, melodiyi ısrarla üçer kemanın ve geri kalanlarının da armoniyi tamamlayan sesleri çalmasının istendiği anlaşılmaktadır (Nota Örneği 47).

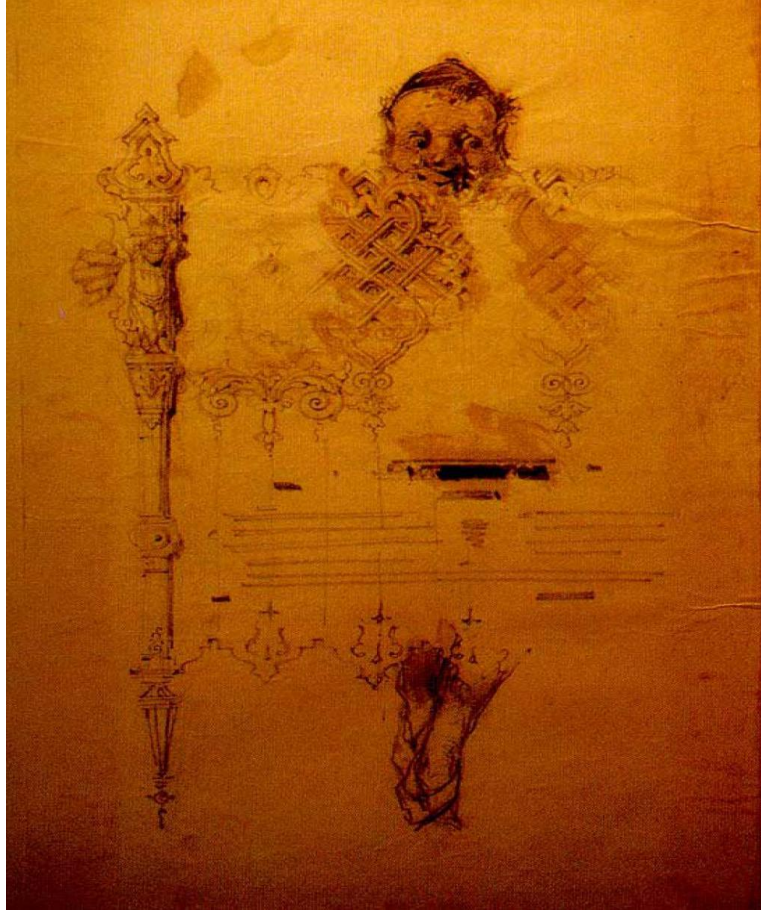
Son olarak Ravel'in piyano yazısında görülen-görülemeyen artikülasyonları orkestraya uyarlarken bazı değişikliklere gittiği görülmekte olup orijinal yazıda olmayan bir takım öğeleri de (Nota Örneği 48) uyarlamaya sonradan eklediği anlaşılmaktadır (Sevsay, 2015, s.566). Bunun Ravel'in müziğin içerisinde

gizlenen bir takım karaktere ait öğelerini saklandığı yerden ortaya çıkartıp orkestra müziğine yansıtması olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

The image shows a musical score for an orchestra. The score is in 6/4 time and B-flat major. The instruments listed are Trompet 1-2-3, Trombon 1, Trombon 3 Tuba, Keman 1, Keman 2, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas, and Piyano. The Trombon 3 Tuba part has a dynamic marking of *f* and an upward arrow indicating a crescendo. The Piyano part has a dynamic marking of *f* and an upward arrow indicating a crescendo. The score is divided into two systems by a dashed line. The first system contains the Trompet 1-2-3, Trombon 1, Trombon 3 Tuba, Keman 1, Keman 2, Viyola, Viyolonsel, and Kontrabas parts. The second system contains the Piyano part.

Nota Örneği 48. İlk Promenade 21. ve 22. ölçüler. Orkestra yazısında, piyanoda görülmeyen aksanlar.

6.3. GNOMUS BÖLÜMÜ FORM VE KARAKTER ANALİZİ



Resim 5. Gnomus, Viktor Hartmann (Nagaçevskaya, 2015, s.39)

Yıldız (2001, s.172) Stasov'a göre, Gnomus'un⁸⁵ özgün resimde çirkin bacakları üstünde yalpa vura vura yürüyen bir cüce şeklinde çizildiğini söylemektedir (Resim 5 ve 6). Frankenstein'a göre ise Hartmann'ın fantastik ince el işlerine benzer bir örnek resim ve aslında ceviz kıracağı⁸⁶ biçiminde düşünülen bir oyuncak taslağı olduğunu aktarmaktadır. Musorgski'nin mi bemol minör tonunda olan parçasındaysa öfkeli, için için kin besleyen küçük bir canavar canlandığı görülür. Duraksaya duraksaya gelişen ritmin (ritim değişiklikleri için bkz. Tablo 12), cücenin kötü niyetli gözlerini üzerimize dikerek, seke seke önümüzden geçişini betimlemektedir.

⁸⁵ Gnomus Latince bir kelime olup (yaşlı bir adama benzeyen) cüce, cin anlamındadır (Bkz: Resim 6).

⁸⁶ Calvocaressi (1946, s.172) de bir fındık kıracağı olarak tasarlandığını belirtmektedir.

ÖLÇÜ GÖSTEREN RAKAMLAR	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4
ÖLÇÜ NUMARALARI	1-47. Ölçüler	48-54. Ölçüler	55-56. Ölçü	57-63. Ölçüler	64-65. Ölçüler	66.-80. Ölçüler	81-109. Ölçüler

Tablo 12. Gnomus bölümü ölçü gösteren rakam değişiklikleri.

Birkan (2000, s.314) da Gnomus bölümünün genel olarak karakteristik yapısını topallayarak yürüyen, biçimsiz bir cüce olarak tasvir etmiştir (Resim 6).



Resim 6. Gnomus (Temsili resim, Gnomus, http://muzyrok.blogspot.com.tr/2013_04_01_archive.html, (çevrimiçi) 12.12.2015).

A (1-47)	B (48-81)	A' (82-103)	KODA (104-109)
1.Kısım: (1-18) -Öfke- Öfkeli, hiddetli bir karakter görölmektedir.	(48-54) Poco meno mosso,pesante	2.Kısım: (82-103) -"Topallayan" cüce- Cücenin (Gnomus) topallayarak yürümesi hissettirilir.	-
	(55-56) Vivo -Öfke- ⁸⁷		
	(57-63) Meno mosso		
	(64-65) Vivo -Öfke-		
	(66-67) Meno mosso		
	(68-69) Vivo -Öfke-		
2.Kısım: (19-38) -"Topallayan" cüce- Cücenin (Gnomus) topallayarak yürümesi hissettirilir.	(70-81) Meno mosso		
(39-47) -Öfke-			

Tablo 13. Gnomus, genel olarak formu (Nagaçevskaya, 2009. s.72)

Formunun A-B-A'-KODA (Tablo 13) şeklinde olduğu gözlemlenmektedir. Mi bemol minör⁸⁸ tonunda olup, si bemol majör tonundaki İlk Promenade ile büyük bir farklılık göstermektedir. A bölümü için 1. ve 18. ölçüleri arasında öfkenin nedeni olan kuvvetli bir tema duyurulurken (öfke teması), 19. ve 37. ölçüler arasında Gnomus'un acı dolu aksak yürüyüşü ortaya çıkar (topallayan cüce). B bölümünde 48. ve 70. ölçülerde yavaş ve çok yoğun olmayan bir yapı devam eder. 70. ve 81. ölçüler arasında gelen meno mosso ile bu yoğun yapı doruk noktasına ulaştırılır. A' bölümü ilkinin aynısıdır. 104. ve 109. ölçüler arasında gelen ufak kodada ise kendini toparlayan Gnomus, con tutta forza⁸⁹ ve velocissimo⁹⁰ ile hissettirilen hızlı bir öfkeyle son bulur-ortadan kaybolur. Bu

⁸⁷ "B" bölümü devam ederken, temaların sonunda aniden üç defa vivo-öfke karakteri duyurulmaktadır.

⁸⁸ Kasvetli, karamsar, mutsuz bir ton üzerinden yazılmıştır (Nagaçevskaya, 2009. s.72).

⁸⁹ Ya da con tutta la forza; bütün kuvvetiyle anlamındadır (Murat Özden Uluç, s.82).

⁹⁰ Ya da velocissimo; çok hızlı, çok daha atik anlamındadır (Uluç, s.162).

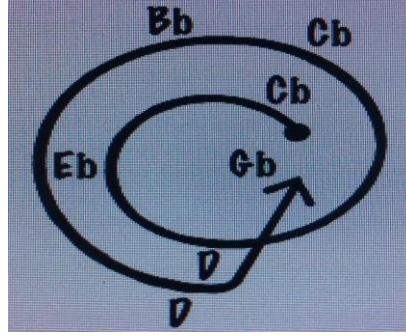
ufak kodanın Prokofiev'in la majör altıncı piyano sonatının final bölümündeki koda ile benzerlik gösterdiği görülmektedir (Nagaçevskaya, 2009, s.72), (Nota Örneği 49 ve 49a).

Nota Örneği 49. Prokofiev la majör altıncı piyano sonatı rondo final bölümü koda kısmı, son ölçüler.

Nota Örneği 49a. Gnomus koda kısmı, 104. ve 109. ölçüler arası.

Bölüm içerisinde karakteristik hareketleri gösteren bazı temalar bulunduğu gözlemlenmektedir (Nota Örneği 50 ve Şekil 2). Bu temalar az önce bahsedildiği üzere resmedilmeye çalışılan bacakları üstünde yalpa vura vura yürüyen cücenin içinde bulunduğu ruh halini ve hareketlerini anlatmaktadır (Ayrıca ölçü gösteren rakam değişiklikleri için bkz. Tablo 12).

Nota Örneği 50. Gnomus 1. ve 6. ölçüler arası. Öfke temasını belirten ünison ve artık ile eksik aralıkların birlikte kullanıldığı tema.



Şekil 2. Öfke karakterinin notasal döngüsü; Nota Örneği 43' teki 1. ve 2. ölçülerdeki notaların 3/4'lük ritimdeki döngüsü: Dob.-mib.-re-dob.-sib.-solb. Gnomus'un hareketi hep aynı yere varmaktadır, hiçbir şekilde bundan kaçamamaktadır, karakterde yansıtılmaya çalışılan öfkenin nedeninin bu olduğu söylenebilir (Nagaçevskaya, 2009. s.74).

Ayrıca Gordon D. McQuere'ye (1992, s.28) göre Sovyet bilim insanı ve piyanist Maria Yudina (1899-1970) Nota Örneği 50'de görülmekte olan tema için, Chopin prelüdlerinin etkisinde olduğunu söylemektedir (Nota Örneği 50, 50a ve 50b).

Allegro
pesante

Piyano

Nota Örneği 50a. Chopin, Prelude mi bemol minör (1838).

Piyano

Nota Örneği 50b. Gnomus 1. ve 3. ölçüler arası (1874).

Nota Örneği 50'de görülmekte olan ve Şekil 2'de döngüsü verilen bu ana tema (öfke), bölüm içerisinde on defa gelmekte olup genel olarak iki ana hattı bulunduğu değerlendirilmektedir.

1) Piyanoda her zaman iki elde de ünison ve oktav katlamalı olacak şekilde çalınmaktadır; böylelikle tıpkı orkestranın tutti⁹¹ ünison çalması gibi bir etki ortaya çıkmaktadır.

2) Eksik ve artık aralıkların birlikte kullanılması dinleyiciler açısından ürpertici ve karamsar bir ortamın oluşmasına yol açmaktadır (Nagaçevskaya, 2009. s.73).

Piyano

Nota Örneği 51. Gnomus 19. ve 22. ölçüler arası. “Topallayan” cüce temasını belirten senkopların bulunduğu tema.

Topallayan cüce (veya cücenin yürümesi), öfke temasından hemen sonra (19. ölçüde) parçanın oldukça başında duyurulur (Nota Örneği 51) Burada görülmekte olan sforzando artikülasyonu ve sol eldeki çarpma notasıyla beraber gelen senkop hareketleri, cücenin topallayarak (veya sekerek vb.) yürümesini canlandırmaktadır (Nagaçevskaya, 2009, s.74).

Nota Örneği 51’de görülmekte olan sol eldeki triton kullanımı (Mi bemo-La Natürel) Gnomus’un neredeyse genelinde duyulan bir uygu olup ayrıca Nota Örneği 54’te görülmekte olan kromatik iniş çıkışlar da (Mi bemo-La Natürel arasında, triton aralık) bölümün karakterini gizemli ve kasvetli bir havaya sokmaktadır. Aynı şekilde bestecinin Boris Godunov operasının bazı kısımlarında da benzer etkilerden faydalandığını (triton kullanımı gibi) görmek mümkündür (Quick, 2014, s.46-47), (Nota Örneği 51, 51a ve 54).

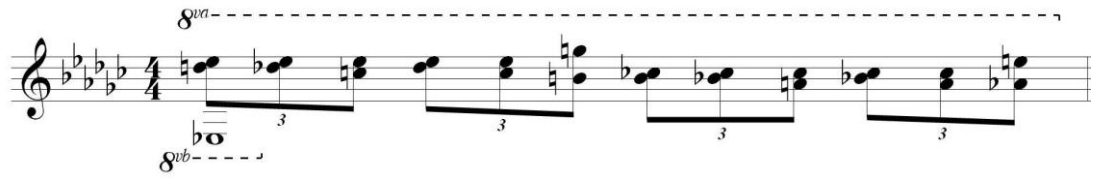
⁹¹ Tutti; hep birlikte anlamındadır (Uluç, s.156).

Nota Örneği 51a. Boris Godunov 2. Perde, Halüsinasyon Sahnesi, 223. sayfası.

Yürümenin canlandırılmasından (19. ve 38. ölçüler arası) sonra öfke teması yeniden duyurulur (39. ve 47. ölçüler arası). Hemen ardından B bölümü gelmektedir. Burada göze çarpan poco meno pesante bu kısma dokusal ve dinamik olarak değişime uğratan bir karakter vermiştir (Nota Örneği 52). Yine triton ve tam beşli kullanımı ile gürlüğün *mf*'ye düşürülmesi kasvetli ve puslu bir hava yaratırken, oktav kullanımı sanki büyük-ulu bir ağacın bu kasvetli havada dallarının rüzgarda sallanmasına benzeyen bir etki yarattığı görülmektedir (Nagaçevskaya, 2009, s.74).

Nota Örneği 52. Gnomus 48. ve 53. ölçüler arası. Poco meno mosso, pesante bölümü.

Bölümün ilerleyen kısımlarında (60. ve 63. ölçüler arası) Boris Godunov operası ile olan benzerlikler devam etmekte olup bu kapsamda bazı kesitler ile karakter (örneğin Gnomus için karamsarlık, Godunov içinse suçluluk) ve yazım şekli (örneğin aynı tonalitede, kromatik inişler vb.) olarak benzeşen yerler olduğu görülmektedir (Quick, 2014, s.46-47), (Nota Örneği 53 ve 53a).



Nota Örneği 53. Boris Godunov, suçluluk teması (Boris'in ufak Dimitri'nin ölümünden kendisini sorumlu hissetmesi).



Nota Örneği 53a. Gnomus 60. ve 63. ölçüler arası.

Poco meno mosso (Nota Örneği 53a) ağır bir şekilde devam ederken 1. ve 18. ölçüler arasında kullanılan öfke karakteri (Nota Örneği 50b) tarafından üç defa ikişer ölçü olacak şekilde vivo ile *f* hız ve gürlük terimleriyle bölündüğü görülmektedir. İlki ve üçüncüsü aynı tonalitedeyken (mi bemol minör) ikincisi tam dörtlü yukarıdan yazılmıştır (la bemol minör).



Nota Örneği 54. Gnomus 86. ve 89. ölçüler arası.

Tekrardan gelen A' bölümünde melodi aynı şekilde kalırken, piyanodaki alt yapısının (sol elin) değişikliğe uğratıldığı görülmektedir (Nota Örneği 54). Sol eldeki yapıya yukarıda bahsedildiği gibi triller ve triton aralıklarda kromatik iniş çıkışlar eklenmiştir. Eklenen bu yapının bölüme korkutucu ve karamsar bir

karakter sağladığı görülmektedir. Bestecinin poco a poco accelerando⁹² gibi yeni bir terim koyduğu da gözlemlenmektedir. Poco a poco accelerando kaotik bir ortam yaratırken cücenin yükselen umutsuzluk izlenimini ortaya çıkartmaktadır (Nagaçevskaya, 2009, s.76).

Piyano

Nota Örneği 55. Gnomus 100. ve 103. ölçüler arası.

Bölümün sonuna doğru ise sempre vivo⁹³ hız terimi eşliğinde kendisini iki defa duyuran uyumsuz akorlar gelmektedir (Nota Örneği 55). İlk gelen akor tek ölçü içerisinde ve *f* gürlüğü ile ikincisi ise iki ölçü içerisinde ve ilkinin iki katı uzunluğunda olan süre değerleri ile görülmektedir.⁹⁴ Her iki el de oktav ve ünison olacak şekilde yazılmıştır. Sonunda ise puandorg işareti ile bir süreliğine oluşturulmuş sessizlik sağlanmıştır. 104. ve 109. ölçüler arasında gelen koda, kuvvetli ve hızlı bir pasaj ile son bulmaktadır (Nota Örneği 42a ve 42b), (Nagaçevskaya, 2009, s.77).

Matthew G. Quick'e (2014, s.47-48) göre Nota Örneği 55'te görülmekte olan bu uyumsuz akorların, kullanım şekli ve karakter olarak bestecinin yine Boris Godunov operasındaki halüsinasyon sahnesindeki kısımlar ile karşılaştırılması mümkündür (Nota Örneği 55, 55a ve 55b).

⁹² Poco a poco accelerando; gittikçe, azar azar, acele ederek, hızlandırarak anlamındadır (Uluç, 64, 133).

⁹³ Sempre vivo; daima çabuk anlamındadır (Uluç, 144).

⁹⁴ İlk Promenade 21. ve 24. ölçülere dağılmış olan ana temanın kullanımını andırmaktadır.

Nota Örneği 55a. Boris Godunov 2. Perde, Halüsinasyon Sahnesi, 223. sayfası.

Nota Örneği 55b. Gnomus 97. ve 100. ölçüler arası.

6.4. GNOMUS BÖLÜMÜ ORKESTRA UYARLAMASI

BÖLÜM	RAVEL ORKESTRASYONUNDA KULLANILAN ÇALGILAR
Gnomus	3 Flüt, 3 Obua, 2 Klarinet, 1 B.klarinet, 2 Fagot, 1 Kontrafagot, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon, 1 Tuba, Timpani, Zil, Trampet, B.davul, Kırbaç (Kamçı), Dişli Fırıldak, Ksilofon, Çelesta, Arp, Yaylılar

Tablo 14. Gnomus'un orkestrasyonundaki çalgılar.

Bu bölümün orkestra uyarlamasına bakıldığında, Ravel'in kendine has olan ve izlenimci müzikte kullanılan birtakım orkestrasyon özelliklerini/tekniklerini bölümün karakteri ve formu doğrultusunda daha fazla yansıttığı görülmektedir (bunun için kullanılan çalgılara ve özellikle vurmali grupuna bakınız, Tablo 14). Bunlara yaylılarda kullandığı özel efektleri, değişik vurmali çalgıları kullanması ve piyano yazısında görmediğimiz bazı müzikal yazımları orkestrasyona katması örnek olarak verilebilir. Genel anlamda orkestrasyonunda bu bölüm için farklı renkler ve tınlar aramıştır denilebilir.

Piyano

Nota Örneği 56. Gnomus 1. ve 6. ölçüler arası.

Gnomus piyanoda her iki elde fa anahtarında-kalın rejistirde oktav-ünison ve *f* gürlüğünde olacak şekilde başlamaktadır (Nota Örneği 56). Bu *f* gürlüğü ile oktav-ünisonlar 18. ölçüye kadar devam etmekte olup, bir nevi orkestradaki güçlü tutti çalımı gibi bir kullanımı çağrıştırmaktadır.⁹⁵

1. ve 9. ölçüler arasında rejistirin kalın olmasından dolayı güçlü bir gürlük *ff* ve kararlı bir etki yaratmak için yaylılarda viyola, viyolonsel ve kontrabaslar, üflemlilerde ise kontrafagot, fagot, b.klarinet ve pes seslerdeki hakimiyetlerinden ötürü klarinetler kullanılmıştır. Burada Ravel'in tahta üflemleri çalgılarda icra edilirken sorun çıkartabilecek (zorluk çekilebilecek) olan pes sesleri kullanmada çekinmediği gözlemlenmektedir. Örnek olarak klarinetlerin en kalın sesi olan "mi" (natürel) notasından⁹⁶ bile faydalandığı görülmektedir. Bununla birlikte fagot, kontrafagot ve b.klarinet için karakteristik ses bölgelerinin kullanıldığı söylenebilir (Nota Örneği 57).

4. ölçüde gürlük derecesinin *p* olmasıyla fagot ve kontrafagotu devre dışı bırakmıştır. Tahta üflemleri çalgıların kullanımında b.klarinet ve klarinetlerin *p* gürlüğündeki müzikal pasajlarda, fagot ve kontrafagotlara tercih edildiği ve daha etkili olduğu bilinmekte olup Ravel'in de bu şekilde bir yol izlediği görülmektedir. Yaylılarda herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir (Nota Örneği 57).

⁹⁵ Bkz: Gnomus Bölümü Form Ve Karakter Analizi bölümü.

⁹⁶ Levent, 1997, s.53.

1. GNOMUS

The musical score for '1. GNOMUS' is written for a full orchestra and piano. The tempo and dynamics change from 'Vivo' (ff) to 'Meno Vivo' (p). The woodwinds (2 Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) all play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line and a more melodic upper voice.

Nota Örneği 57. Gnomus 1. ve 6. ölçüler arası.

Piyanoda sol bemol üzerinde puandorg ve çoğaltma bağı ile uzayan seslerin ise 1. ve 2. kornlara (üzerlerinde puandorg kullanılmadan)⁹⁷ yazıldığı görülmektedir. Piyanoda uzayan seslerin üzerinde herhangi bir pedal işareti bulunmamakta olup böylelikle sesin basıldıktan sonra giderek gürlük etkisini kaybedeceği anlaşılmaktadır. Ravel bu etkiyi yaratabilmek için kornlara *f* gürlüğüne vermiş ve decrescendo ile sesin piyano üzerinde (pedalsız bir şekilde) kaybolma hissiyatını yakalamaya çalışmıştır. Ayrıca tüm orkestra *ff*

⁹⁷ Orkestrasyonda yapılan bu tarz yazımların icrasında, eseri yöneten orkestra şefinin yorumunun da önemli olabileceği değerlendirilmektedir.

çalarken kornalara *f* gürlüğü verilmiştir. Kornoların güçlü çalınlarındaki ses parlaklığı bilinmekte olup böylelikle orkestradan bir adım daha düşük bir gürlükle çalınması sağlanarak bu kuvvetli etkinin önüne geçilmiştir (Nota Örneği 58).

2 Klarinet

Bas Klarinet

4 Korno

Viyola

Viyolonsel

Piyano

Vivo

Meno Vivo

1.2.

3.4. con sord.

ff

f

mp

p

ff

sf

p

Nota Örneği 58. Gnomus 1. ve 6. ölçüler.

Ayrıca 5. ölçüde piyanoda (üzerlerinde puandorg olmadan) tekrar geldiği görülen sol bemol üzerindeki uzayan seslerin bu sefer 1. ve 2. kornolara değil, 3. ve 4. kornolara sürdinle (con sord.) çalınacak bir şekilde yazıldığı görülmektedir. Bu aynı uygunun ilkinden farklı olarak 3. ve 4. kornolara, diğer korno icracılarını da orkestraya katmak ve icracılar açısından monotonluğu önleyerek bunları etkin kullanmak için yazıldığı değerlendirilmektedir. Böylelikle 1. ve 2. korno için bir ölçü sonra hemen gelecek olan pasajda sürdinin takılmasına zaman kalmayacağından 3. ve 4. kornolar sürdinli olarak hazır bir şekilde bekletilmişlerdir. Buradaki sürdin kullanımının ise gürlüğün 4. ölçüde bütün orkestrada *p* olması ve aynı temanın kendisini yeniden tekrar etmesinden

dolayı monotonluğu önlemek adına farklı tını-efekt arayışı yakalamak bakımından yapılmış olduğu değerlendirilmektedir.⁹⁸ Böylelikle piyanoda her iki şekilde de aynı duyulacak sesler, orkestrada birbirlerinden daha farklı ve efektif olarak kullanılmışlardır. Ek olarak 4. ölçüde 1. ölçüdeki tam tersi olarak bütün orkestra *p* gürlüğündeyken 5. ölçüde orkestraya katılan kornolar *mp* çalmaktadır. Bunun nedeni ise kornolardaki sürdin kullanımından dolayı sesinin daha da kısılacağı ve dolayısı ile orkestradaki *p* gürlüğünden bir adım daha yüksek olan *mp* kullanılarak ses yüksekliğinin eşit bir şekilde çalgılara paylaştırılmasının düşünülmesi ile açıklanabilir. Decrescendo hareketinin 7. ölçünün başında olmayıp 6. ölçüde başlamasının gürlük derecesi ve sürdin kullanımı ile alakalı olduğu değerlendirilmektedir (Nota Örneği 58).

Yine kornolarda 5. ölçüde başlayarak uzayan seslerin 7. ölçü başındaki ilk kuvvetli zamana kadar uzatıldığı görülmektedir. Bu uzama piyano yazısında yoktur. Kornoların burada bir orkestrasyon tekniği kullanılarak 7. ölçünün başındaki ilk kuvvetli zamana kadar uzatıldığı ve böylelikle piyano yazısında 6. ölçünün sonunda biten zayıf zamanda bitirilmediği⁹⁹ görülmektedir (Nota Örneği 59). Böylelikle piyanoda (sanki sağ pedal kullanımı varmış gibi uzayan) seslerin yarattığı uzama etkisi yakalanmaya çalışılmıştır. Ayrıca ilave olarak bakır çalgılar içerisinde kornoların crescendo-decrescendo, forte-piyano, sforzando vb. gürlük ile artikülasyonları yapmada kullanışlı olduğu bilinmektedir (Kennan, 1970, s.128, 129). Ravel'in bu uygulamaları kornolar üzerinde etkin bir şekilde uyguladığı anlaşılmaktadır.

⁹⁸ Kendisini tekrar eden pasajlar (tema veya kısımlar); burada yine bu pasaj üzerinde bir ısrar olduğu görülmektedir. İki aynı pasaj arasında yukarıda yazıldığı gibi fark yaratılarak orkestralama yapılmıştır. Bkz. İlk Promenade Bölümü Orkestra Uyarlaması, 16. ve 19. ölçüler arası.

⁹⁹ Müzikal bir pasajın, hattın, melodinin vb. orkestrasyonu yapılırken, çalgıların çaldıkları pasajların kuvvetli zamanlarda bitirilmesinin daha uygun(garantili) bir yöntem olduğu değerlendirilmektedir. Ayrıca bkz: Bölümün 19. ve 23. Ölçüleri arası; tuba ve 1. trompet arasında paylaştırılan eşlik çizgisi.

4 Korno

3.4. con sord.

mp

Piyano

p

ff

Nota Örneği 59. Gnomus 4. ve 7. ölçüler arası.

1. ve 18. ölçüler arasında üflemeliler ve yaylılar, beraber ve eşit bir şekilde kullanılmışlardır. Ayrıca rejistirin tizleştiği yerlerde keman ve flüt gibi tiz pasajlara hitap eden çalgıların kısa süreliğine de olsa kullanıldıkları ve vürmalılar ile destek sağlanarak orkestral derinliği artırma yoluna gidildiği görülmektedir. Vürmalılar saklanarak özellikle sforzando gibi güçlü etki yaratacak artikülasyonlarda ortaya çıkartılıp kullanılması dikkat çekmektedir. Vürmalıların kullanım şekline bakıldığında büyük davulun piyanodaki pes sesleri, zilin ise tiz sesleri çalacak şekilde yazıldığı görülmektedir. Yani vürmalılar içerisinde de tını olarak bir ahenk yakalanmaya çalışıldığı değerlendirilmektedir. Ayrıca bütün orkestra 10. ölçünün 2. zamanındaki notayı dörtlük ve *ff* gürlüğünde çalarken sadece zilin *f* gürlüğünde ve sekizlik nota ile yazıldığı görülmektedir. Zilin kendine has tınısal özelliğinden (zilden belirsiz frekanslar elde edilir, Sevsay, 2015, s.156) dolayı¹⁰⁰ gürlük ve süre değeri bakımından orkestranın bir kademe daha altında yazıldığı düşünülmektedir. İleriki kısımlarda da vürmalıların kendi aralarında yine benzer şekilde yazıldıkları gözlemlenmektedir (Nota Örneği 60).

¹⁰⁰ Zil kulağı kolay yorduğu için eserlerin içerisinde çok sık kullanılmayıp, genelde yüksek gürlüklerde ve karakteristik bölgelerde kontrollü bir şekilde tercih edilir. Eğer tekli vuruştan sonra sesin uzaması isteniyorsa bırakın tınlasın anlamına gelen "l.v." (let vibrate) terimi yazılır ve notadan sonra boşluğa gelen bir uzatma bağı konur (Sevsay, 2015, s.156).

The image shows a musical score for five instruments: Flüt 1-2-3, Zil, Büyük Davul, Keman I, and Piyano. The score is in 3/4 time and features a 'Vivo' tempo. The Flüt 1-2-3 part has a 'ff' dynamic and a 'Vivo' tempo. The Zil and Büyük Davul parts have a 'ff' dynamic. The Keman I part has a 'ff' dynamic and a 'Vivo' tempo. The Piyano part has a 'ff' dynamic and a 'Vivo' tempo. The score includes various dynamics such as 'ff', 'sf', and 'Unis.'.

Nota Örneği 60. Gnomus 7. ve 10. ölçüler arası.

7. ve 9. ölçüler arasında göze çarpan diğer bir orkestrasyon tekniği ise piyano yazısında görülen hareketliliğin yaylılardaki uyarılama şeklidir. 1. ve 4. ölçülerde tek ölçüyle sınırlı olan bu hareketlilik 7. ve 9. ölçülere yayılarak ardı ardına gelecek şekilde yazılmıştır. Böylelikle kontrabasin (ağır kalabileceği düşünülerek) bu hareketlilikte fazla riske edilmediği, zayıf-kuvvetli zamanlarda kısa olacak şekilde devreye sokulduğu görülmektedir. Kontrbasların piyano yazısında görülüp çalmadığı pasajların 1. ölçüde olduğu gibi viyolonsel ve tahta üflemelilerde 1. ve 2. fagot, kontrafagot ve b.klarinet tarafından doldurulduğu gözlemlenmektedir. İzlenimci orkestra eserlerinde de çalgılar arasındaki temaların dağılımında bu tarz karışık yazımlar yapıldığı bilinmektedir (Nota Örneği 61).

The musical score for Gnomus, measures 7-10, is presented in a system of five staves. The top three staves are for woodwinds: Bas Klarinet (Bass Clarinet), Fagot 1-2 (Bassoon 1-2), and Kontrafagot (Contrabassoon). The middle two staves are for strings: Viyolonsel (Cello) and Kontrabas (Double Bass). The bottom staff is for the Piyano (Piano). The score is in 3/4 time and B-flat major. The woodwinds and strings are marked *ff* (fortissimo). The piano part has dynamic markings *ff*, *sf*, and *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nota Örneği 61. Gnomus 7. ve 10. ölçüler arası.

Viyolaların ise viyolonsel ve kontrabaslar arasında olan ses paylaşımını bozmadıkları görülmekte olup bazı ufak yerlerde devreye sokulmadıkları gözlemlenmektedir. Klarinetlerin de viyolaların yaylılar grubunda kullanıldığı gibi tahta üflemeliler içerisinde devreye sokuldukları, kontrafagot, 1. ve 2. fagot ve b.klarinet arasındaki ses dengesini aynı şekilde tahta üflemeliler nezdinde de bozmadıkları görülmektedir. Ayrıca 8. ölçüde piyanodaki bazı seslerin (2. zamanda gelen 2. sekizlik nota) rejistir olarak viyola tarafından icra edilebileceği fakat klarinet tarafından icra edilemeyeceği de anlaşılmaktadır. Bu notanın Ravel tarafından da klarinetlere ve viyolalara yazılmadığı görülmektedir (Nota Örneği 62).

Klarinet 1-2

Viyola

Piyano

Nota Örneği 62. Gnomus 7. ve 10. ölçüler arası.

19. ölçüden itibaren başlayan A bölümünde, yeni temanın (topallayan cüce)¹⁰¹ başında piyano yazısında en çok göze çarpan çarpma notaları ve senkop hareketleriyle (Nota Örneği 63) beraber, Ravel'in orkestrasyonda çalgılar üzerinde tek tek ve gruplar halinde renk ile tını arayışında olduğu gözlemlenmektedir.

Piyano

Nota Örneği 63. Gnomus 19. ve 22. ölçüler arası.

Buradaki senkop ve çarpma notalarından başka göze çarpan diğer bir husus da sağ eldeki her bir akor için sforzando artikülasyonu kullanımınıdır. Bu akorlar ilk olarak tahta üflemeliler arasında paylaşılacak şekilde direk transpozeli olarak ve piyano yazısında görülemeyen artiküle işaretleriyle (stacc. ve aksanlı)

¹⁰¹ Bkz: Gnomus Bölümü Form Ve Karakter Analizi bölümü.

yazılmışlardır. Sol eldeki çarpma notalarının yarattığı etki ise yaylılarda pizz. efekti ile bunlara ksilofon¹⁰², timpani (aksan ile) ve kontrafagotun (stacc. ile) eşlik etmesi vasıtasıyla oluşturulmaya çalışılmıştır (Nota Örneği 64 ve 65). Piyanoda herhangi bir gürlük terimi gözükmez iken orkestrada gürlük *mf* olarak gösterilmiştir. Sevsay (2015, s.162) ksilofonun gerektiğinde ezgisel gölgeleme yapmakta kullanılabileceğini söylemektedir. Burada da ksilofon için böyle bir kullanım söz konusudur (19. ve 26. ölçüler arası, Nota Örneği 65).

Nota Örneği 64. Gnomus 19. ve 20. ölçüler. Piyanodaki çarpma sol eldeki notasının, orkestradaki kullanım şekli.

¹⁰² Aktarımlı bir çalgı olup bir oktav yukarıdan duyulmaktadır. Parlak, çok net ve belirgin, keskin ve kısa süreli bir ses özelliği vardır. Tek portede ve sol anahtarında yazılmaktadır (Sevsay 2015, s.162).

Nota Örneği 65. Gnomus 19. ve 26. ölçüler arası. Ksilofonun ezgisel gölgelemede kullanımı.

19. ölçüden itibaren sol elin çarpma notasından sonra devam etmekte olan eşlik kısmının sadece tuba ve 1. trompet ile paslaşmalı olarak yazıldığı görülmektedir. Tüm orkestra *mf* gürlüğünde yazılmışken, tuba *mp* ve ondan sonra eşliği devir alan 1. trompet de *p* gürlüğündedir. Ayrıca tuba ve trompet burada sürdin ile çalmaktadırlar. 1. trompetin en pes sesi olan sol bemol (fa diyez)¹⁰³ üzerinde sürdin takılarak *p* gürlüğünde kullanılması ilgi çekicidir. Tuba ve 1. trompetin orkestradan daha düşük gürlükte çalması ve sürdinli olmasıyla, piyanoda sağ elde görülen tahta üflemelilerin çaldığı melodiye daha da ön plana çıkardığı gözlemlenmektedir. Tuba ve 1. trompetin bu şekilde kullanılmasıyla seslerin önüne (izlenimciliğe özgü bir şekilde) sanki bir perde çekilmiş gibidir (Nota Örneği 66). Buradaki temaya uygun olarak ölçü başlarında (kuvvetli zamanlarda) 1. ve 2. kemanların, tahta üflemelilerin çaldığı melodiye pizz. efekti ile destek oldukları (ezgisel gölgeleme yaptıkları-ksilofon gibi) görülmektedir. Bu

¹⁰³ Levent, 1997, s.91.

aynı zamanda piyano üzerinde akorlar üzerinde kullanılmış olan sforzando artikülasyonunu da ortaya çıkartmaktadır.

The musical score is for the piece 'Gnomus' by Liszt, specifically measures 19 and 26. It is written in 3/4 time and features a variety of instruments. The piano part is marked with sforzando (sf) dynamics. The woodwinds and brass parts are marked with mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics. The score is divided into two systems by a vertical line.

Nota Örneği 66. Gnomus 19. ve 26. ölçüler arası.

Tubanın sol eldeki eşlik kısmını 22. ölçüde 1. trompete ve hemen devamında 1. trompet de 23. ölçüde tekrar tubaya bırakırken bittikleri ölçünün kuvvetli zamanlarına kadar uzatılarak yazılmışlardır. Yine orkestrasyon yazım tekniği¹⁰⁴ diyebileceğimiz bu yerler piyano yazısında doğal olarak görülmemektedirler.

¹⁰⁴ Muhtemelen devam eden uyuşu birbirlerine devrederken arada boşluk hissiyatı oluşmaması için böyle bir yazım tekniğine gidilmiştir. Böyle pasajları piyanoda sanki sağ uzatma pedalı kullanılmış gibi düşünerek çalgılara dağıtıp orkestralamanın daha uygun olacağı değerlendirilmektedir. Bkz. Piyano Eserlerinin Orkestrasyon Problemleri bölümü.

Sağ eldeki tema 23. ölçüde bir oktav alttan olacak şekilde tekrar geldiğinde ise akorlar şeklindeki melodi bu sefer flüt-obua ikilisinden flüt-klarinet-fagot üçlüsüne verilmiştir. Ancak flütün özellikle 25. ve 26. ölçülerde kullanıldığı ses rejistiri duyuluş olarak zayıf kalacağından burada klarinetlerin daha baskın olacağı değerlendirilmektedir (klarinet ve de fagot ile desteklenmiştir; ayrıca Ravel'in bazı eserlerinde flütler için en kalın ses olan si bemolü¹⁰⁵ dahi kullandığı bilinmektedir, Sevsay, 2015, s.83). 26. ölçüde melodide daha da pes seslere inildiğinde b.klarinet de orkestraya dahil edilmiştir. Bu şekilde Ravel'in 4 ölçülük kısa temaları, sadece tahta üflemelilerin içinde bile, çalgı gruplarını değiştirerek ne kadar renkli hale getirebildiği gözlemlenmektedir. Sadece duyuluş ve orkestralama açısından değil, resim olarak da görsel bir şekilde partisyona dikkatlice bakıldığında çalgılar ve grupları arasında (trompet ve tubada olduğu gibi) güzel bir uyum sağlandığı¹⁰⁶ görülebilir. (Nota Örneği 66).

27. ölçüde bu sefer her iki elde de görülen çarpma notaları direk olarak bakır ve tahta üflemeli çalgılara yazılmıştır. Viyolonsel ve kontrabaslar 19. ölçüde olduğu gibi pizz. efekti ile bu çarpma notalarının oluşturduğu etkiyi yansıtmaya çalışırlar. Kornoların ikinci çarpma notasında yalnızca stacc. olarak çalması çalgının sınırlarının zorlanmaması anlamına gelebilir. Çünkü pes seslerde bu şekilde yapacağı hızlı çarpma efektinin fagotlarda ve b.klarinetteki gibi layıkıyla olmayacağı değerlendirilmektedir. Ayrıca kontrafagotun piyanodaki sağ elin çaldığı rejistirin bir oktav altından olacak şekilde yazıldığı anlaşılmaktadır. Böylelikle orkestranın hacmi genişletilmiştir. Piyano yazısında ise herhangi bir gürlük terimi gösterilmeyip, orkestra için *ff* gürlüğü kullanılmıştır (Nota Örneği 67).

¹⁰⁵ Çaykovski, Mahler ve Ravel gibi besteciler en kalın ses si bemole kadar inmişlerdir (Bu ya bir hatadır ya da diğer partilerin hareketleri konusunda icracıya bilgi vermek için takip notası şeklinde yazılmıştır Sevsay, 2015, s.83).

¹⁰⁶ Böyle bir yazımın eseri yöneten orkestra şefleri için de kolaylık ve çalgı grupları üzerinde hakimiyet sağlayacağı değerlendirilmektedir.

The image shows a musical score for the piece 'Gnomus 27' in 3/4 time. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments listed are Bas Klarinet, Fagot 1-2, Kontrafagot, Korno 1-2, Korno 3-4, Viyolonsel, Kontrabas, and Piyano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score features a single melodic line in the right hand of the piano, which is repeated across the instruments. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) for most instruments, and *pizz.* (pizzicato) for the strings. The piano part is marked *Unis.* (unison). The score is a single measure, showing the beginning of the piece.

Nota Örneği 67. Gnomus 27. ölçü.

28. ölçüde gelen tek ölçülük puandorg ile bir süreliğine sessizlik sağlanmış ve sonrasında aynı tema piyanoda her iki elde de hiçbir değişime uğramadan tekrar başlamıştır. Ravel'in ise bu kısmı bir önceki yaptığı şekilden bambaşka hale getirdiği görülmektedir. İkinci planda kalmış bütün çalgılardan faydalanma yoluna gittiği partiyon üzerinden anlaşılabilir. Öyle ki sağ elin çaldığı akorlar halindeki melodi bu sefer çelestaya¹⁰⁷ verilmiştir. Sevsay'a (2015, s.271) göre çelestanın ses rengi oldukça zayıftır ve diğer çalgılar tarafından rahatlıkla örtülebilir. Gürlük esnekliği çok zayıftır. Dolayısıyla melodiyi çelestanın başka çalan bir çalgı olmadığı için eşlik çalgılarının sayıları azaltılmıştır. Böylelikle partiyonun görsel olarak sadeleştiiği de gözlemlenmektedir. Ayrıca sul tasto-glissando-doğuşkan efekti yapan yaylılar ve 1. korno hariç gürlük *p* olacak şekilde belirlenmiştir. Piyano yazısında herhangi bir gürlük terimi yine bulunmamaktadır (Nota Örneği 68).

¹⁰⁷ Çelesta tel yerine çelik çubukları olan klavyeli bir çalgıdır. Aktarımlı olup yazıldığı yerden bir oktav yukarıdan duyulur. Akıcı, tatlı, sessiz, yumuşak ve pırıltılı bir ses tonu vardır; glockenspiel ve arpı andırır. Çelestanın orkestradaki ilk kullanılışı Çaykovski'nin Fındıkkıran Balesidir (Sevsay, 2015, s.271).

The musical score is for Gnomus, measures 29-34. It is in 3/4 time and B-flat major. The instruments and their parts are:

- Çelesta:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand.
- Keman I:** Plays pizzicato chords in the right hand, starting with a *pizz.* marking and a *p* dynamic.
- Keman II:** Plays arco sulla tastiera chords in the right hand, starting with a *pp* dynamic and a *pizz.* marking.
- Viyola:** Plays arco sulla tastiera chords in the right hand, starting with a *pp* dynamic and a *pizz.* marking.
- Viyolonsel:** Plays arco sulla tastiera chords in the right hand, starting with a *p* dynamic and a *pp* marking.
- Kontrabas:** Plays pizzicato chords in the right hand, starting with a *pizz.* marking and a *Div.* marking.
- Piyano:** Plays a strong, rhythmic accompaniment with sforzando accents (*sf*) in both hands.

Nota Örneği 68. Gnomus 29. ve 34. ölçüler arası.

29. ölçüde ikinci defa gelen temada (topallayan cüce) 1. kemanlar bölünerek yine ölçü başlarında-kuvvetli zamanlarda pizz. efekti ile çalmakta ve (ezgisel gölgeleme-piyano gürlüğünde de devam etmektedir) piyano üzerinde görülen sforzando artikülasyonuna katkıda bulunmaktadır. 1. kemanların bu uygusuna arpin¹⁰⁸ doğuşkan (o) efektiyle eşlik ettiği görölmektedir (Nota Örneği 69).

¹⁰⁸ Kırk yedi adet teli olan bir çalgıdır. Her elde dört parmakla çalınır. Burada kullanıldığı ses aralığının (Nota Örneği 69) sıcak ve zengin olduğu bilinmektedir (Sevsay, 2015, s.217, 218).

The musical score is for three instruments: Arp, Keman I, and Piyano. It is in 3/4 time and has a key signature of three flats. The Arp part consists of a series of chords. The Keman I part starts with a pizzicato section marked 'p' and then moves to a 'Div. in 3' section with 'sf' dynamics. The Piyano part features a series of chords with 'sf sf' dynamics.

Nota Örneği 69. Gnomus 29. ve 34. ölçüler arası.

29. ölçüde orkestraya dahil edilen arp, bir orkestra ya da çalgı grubunda herhangi bir görevi üstlenebilir. Değişik eşlik fonksiyonlarında (bas ezgisini destekleme, arpej, akorlar, ezgisel gölgeleme vb.) kullanılabilir. Arp üzerinde doğuşkan sesler sıklıkla kullanılmaktadır. Oldukça sessiz tınlamalarına rağmen bu notaların çok cezbedici bir rengi vardır. Doğuşkanlar özellikle arpın orta ses bölgesinde kullanılırlarken, çalınmaları için kısa da olsa bir hazırlık süresi gerektiğinden hızlı bir şekilde çalınmazlar (Sevsay, 2015, s.221,239-240). Ravel'in de bu kısımda arp için benzer bir kullanım yöntemine (ezgisel gölgeleme gibi) gittiği değerlendirilmektedir (Nota Örneği 69).

Sevsay (2015, s.221) ayrıca arpın orkestra içerisinde (gliss. vb. başka) neler yapabileceğinin, özellikle Ravel ve Debussy'nin¹⁰⁹ partiyonlarından rahatlıkla incelenebileceğini de belirtmektedir.

¹⁰⁹ Sadece Debussy'nin La Mer eserinin birinci bölümündeki arp partisi bile, çalgılama öğrenenler için eşsiz bir kaynaktır (Sevsay, 2015, s221).

Bir önceki kısımda (19. ve 26. ölçüler) tuba ve 1. trompetin sürdin efekti ile çaldığı sol eldeki eşlik melodisi bu sefer (30. ve 35. ölçüler arası) aynı şekilde b.klarinet ve 1. kornoya (sürdin olmadan-non sord.) yazılmıştır. Kornodaki gürlük derecesi *pp* olarak belirlenmiştir. Ayrıca Levent'e (1997, s.87, 88) göre kornoların bu rejistirlerdeki ses hakimiyeti ve renginin oldukça iyi olduğu bilinmektedir. Kontrabaslar 19. ve 26. ölçülerde yazıldığı gibidir (pizz. efektinde ezgisel gölgeleme). B.klarinet ve 1. kornonun 32. ve 33. ölçülerde melodik hattı birbirlerine devrederlerken tuba ve 1. trompet arasında olduğu gibi yine diğer (bittikleri) ölçünün kuvvetli zamanına kadar yazıldıkları görülmektedir (Nota Örneği 70).

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Bass Clarinet (Bas Klarinet), the middle staff is for the Horns 1-3 (Korno 1-3), and the bottom staff is for the Piano (Piyano). The time signature is 3/4 and the key signature has three flats. The Bass Clarinet part begins with a piano (*p*) dynamic and features a long, sustained note. The Horns 1-3 part begins with a first ending (1.) and a pianissimo (*pp*) dynamic. The Piano part features a series of chords with a forte (*sf*) dynamic.

Nota Örneği 70. Gnomus 29. ve 34. ölçüler arası.

Bölümün bu kısımlarında en dikkati çeken uygu, yaylılar grubundaki sul tasto-gliss.-doğuşkan efekti kullanımınıdır. Viyolonsel, viyola ve 2. kemanlara piyano yazısında olmayan tamamen yeni bir uygu yazılmıştır (Nota Örneği 68). Bunun bir orkestrasyon tekniği olarak değerlendirilebileceği gibi Ravel'in eser üzerinde uyguladığı kompozisyon-bestecilik tekniği olarak da algılanabileceği düşünülmektedir. Sul tasto efektini yapan çalgıların *pp* gürlüğünde oldukları görülmektedir. Ayrıca yukarıda yazıldığı üzere yaylılarda sul tasto ile birlikte gliss. ve floje efekt kullanımı da söz konusudur. Bu durumun, yapılan efektin geri planda kalmasına ve belli belirsiz bir duyum oluşmasına yol açtığı

düşünülmektedir. Görülüyor ki Ravel gibi izlenimci akımdan etkilendiği bilinen bir bestecinin, orkestra yazısında bu şekilde özel efektler ve tınlar kullanmasıyla uyarlamayı daha da renkli ve gizemli kıldığı açık bir şekilde anlaşılmaktadır.

Tüm bunlara ek olarak yaylılar üzerinde görülen yukarıda bahsedilmiş sul tasto-gliss.-floje olarak çalınan kısımların orkestrasyona değişik renk ve tını kattığının yanında, bestecilik anlamındaki değerlendirilmesi biraz daha açılırsa, bu yeni yazımın A' bölümünün tekrardan geldiği 82. ölçüde başlayan triller ve hemen sonrasında gelen triton aralığındaki altılamalara atfen (andırdığı) yapıldığı söylenebilir. Ravel'in bu yeni yazımı Gnomus bölümünün içerisindeki materyallerden bulup çıkardığı ve geliştirerek orkestrasyona dahil etmiş olabileceği¹¹⁰ ihtimaller dahilindedir. İzlenimci orkestra eserlerinde de bu şekilde geri planda kalmış olan ikincil etkilerin ortaya çıkartılması ve geliştirilerek tekrardan kullanılması açık bir şekilde görülmekte ve bilinmektedir (Nota Örneği 71 ve 71a).

The image shows a musical score for Viola and Violoncello. The Viola part is written in the upper staff and is marked 'arco sulla tastiera' and 'pp'. The Violoncello part is written in the lower staff and is marked 'p' and 'pp sulla tastiera'. The score includes a 'Div. in 3' section with a 'pizz.' marking.

Nota Örneği 71. Gnomus 29. ve 33. ölçüler arası. Nota Örneği 71a ile karşılaştırınız.

The image shows a musical score for Violoncello and Kontrabas. The Violoncello part is written in the upper staff and is marked 'Unis.', 'gliss. 6', and 'mf'. The Kontrabas part is written in the lower staff and is marked 'Unis.', 'pp', and 'mf'. The score includes a 'simile 6' marking.

Nota Örneği 71a. Gnomus 82. ve 85. ölçüler arası. Nota Örneği 70 ile karşılaştırınız.

¹¹⁰ Ayrıca buna benzer olarak yukarıda verilmiş olan örneklerde piyano yazısında bulunmayan fakat müziğin karakterinin içerisinde gizlenmiş olan artikülasyon işaretleri ve gürlük derecelerini nasıl bulup ortaya çıkarttığı ve uyarlamasına yansıttığı anlatılmıştır.

B bölümünde ise poco meno mosso, pesante ile karakterin değiştiği görülmektedir. Ölçü gösteren rakam 4/4'lük olmuştur. Burada genel olarak vurmali çalgıların orkestralamada etkin kullanıldığı ve değişik etkiler yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir. 48. ve 54. ölçüler arası tamamen tahta üflemeli çalgılar kullanılmış olup bakır üflemeli çalgılardan 1. ve 2. kornolar ve ayrıca arp bunlara dahil edilmişlerdir. Poco meno mosso, pesante terimi piyanoda görülmezken, hem piyano hem de orkestra *mf* gürlüğünde yazılmıştır (Nota Örneği 72 ve 73). Farklı olarak yalnızca arpin *f* gürlüğünde olduğu gözlemlenmektedir.

Poco meno mosso, pesante

Piyano

Nota Örneği 72. Gnomus 48. ve 53. ölçüler arası.

Üflemeli çalgılarda kullanılan *a2*, *a3* yazımları dikkat edilmesi gereken noktalar (İlk Promenade bölümü orkestra uyarlamasında olduğu gibi, Nota Örneği 73). Sadece bu kısımda değil bütün bölüm boyunca üflemeli çalgıların çalarken, sayısal anlamdaki durumlarına azami seviyede dikkat edildiği ve icracıların bu tarz ikazlar ile uyarıldıkları¹¹¹ görülmektedir.

Arpın adeta vurmali çalgı (alt yapıyı dolduran bir unsur) olarak değerlendirilip¹¹² bu grupta aynı şekilde ve uyguda çaldığı gözlemlenmektedir. Vurmalılar kuvvetli zamanlarda ve temanın uygun gördüğü yerlerde devreye sokulmuşlardır (ezgisel gölgeleme gibi). Büyük davul, timpani ve arptan farklı olarak bir vuruş eksik uzayacak şekilde yazılmıştır. Notasız çalması ve sadece ritim ile derinlik gibi bir etki uyandırması adına böyle bir yazım uygulandığı değerlendirilmekte

¹¹¹ Partiyonu iyi takip eden orkestra şefinin de bu tarz yazımlarda müdahale edebilmesinin yönetsel anlamda iyi bir izlenim bırakacağı değerlendirilmektedir.

¹¹² Arp partiyonunda vurmalılar ile aynı yerde yazılsa da telleri çekilerek çalınan çalgılar grubunun içerisinde (Sevsay, 2015, s.217).

olup, büyük davulun kendine has kuvvetli derinliğinin de bu şekilde kontrol altına alınmış olduğu düşünülmektedir (Nota Örneği 74).

Poco meno messo, pesante → a3 → a3

Flüt 1-2-3

Obua 1-2

İ.Kornosu

Klarinet 1-2

B.Klarinet

Fagot 1-2

Kontrafagot

Timpani

B.Davul

Piyano

Nota Örneği 73. Gnomus 48. ve 51. ölçüler arası.

Timpani

B.Davul

Arp

Piyano

Nota Örneği 74. Gnomus 48. ve 51. ölçüler arası.

Daha sonrasında 55. ve 56. ölçülerde gelen vivo-öfke teması¹¹³ A bölümünün başındaki 1. ve 2. ölçülerde olduğu gibi orkestralanmıştır (Nota Örneği 75). 57. ve 63. ölçüler arasında kalan meno mosso için ise 48. ve 54. ölçüler arasındaki orkestralamanın aynen devam ettiği görülmektedir. 64. ve 65. ölçüde tekrar gelen vivo-öfke teması ise bu kez farklı bir tondan¹¹⁴ gelmiş ve kontrafagotların yerine kornların hepsi ile 1. ve 2. kemanlar orkestrasyona dahil edilmişlerdir. 66. ve 67. ölçülerde meno mosso kısa bir süreliğine duyurulurken orkestrasyonun öncekilerle aynı olduğu görülmektedir. Hemen sonrasında vivo-öfke teması 68. ve 69. ölçülerde yeniden gelmekte olup bir önceki vivo-öfke temasından (64. ve 65. ölçüler) farklı olarak orkestrasyondan bütün tahta üflemeli çalgılar çıkartılmıştır. Bölümler ve çalgılar arasında meydana gelen bu değişikliklerin orkestranın tınısına ve yakalanmak istenen renk oyunlarına güzel birer örnek teşkil ettikleri değerlendirilmektedir.

¹¹³ Gnomus Bölümü Form Ve Karakter Analizinde bölümünde bahsi geçen.

¹¹⁴ La bemol minör.

Vivo

Klarinet 1-2

Bas Klarinet

Fagot 1-2

Kontrafagot

Viyola

Viyolonsel

Kontrabas

Piyano

Nota Örneği 75. Gnomus 55. ve 56. ölçüler.

Son olarak 70. ve 81. ölçüler arasında gelen meno mosso kısmında ise diğerlerinden farklı olarak üflemeliler ve vurmaliılardan başka yaylılar da orkestrasyona dahil edilmişlerdir. Burada kullanılmış olan konturpuantal yazım da dikkati çekmektedir. Piyanoda görülen çarpma notalarındaki efekt bu sefer direk olarak üflemelilere, yaylılara, büyük davul ve timpaniye yazılmış olup, sağ eldeki melodi tüm tahta üflemelilere verilmiştir. Tahta üflemelilere bakır çalgılar grubundan 2. ve 3. trompetler sürdinli olarak sanki solo bir çalgıymış gibi eşlik etmektedirler. Gürlük terimi piyanoda ve orkestrada *ff* olarak gösterilmektedir (Nota Örneği 76).

Meno mosso

Flüt 1-2

Obua 1-2-3

Trompet 1-2-3

Timpani

Zil

B.Davul

Viyola

Viyolonsel

Kontrabas

Piyano

Nota Örneği 76. Gnomus 70. ve 73. ölçüler arası.

Ayrıca 70. ve 81. ölçüler arasında orkestrasyonda piyano yazısında olmayan uygulamaların kullanıldığı ve değişik efektler yaratılmaya çalışıldığı görülmektedir. Zil üzerinde bagetle-maletle çalma (avec baguette) ile rüzgar tınısına yakın bir ses (ya da değişik bir tını) elde edilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Yayıllardaki portato çalış yine piyano yazısında olmayan başka bir renk ve tını arayışıdır. Port. çalış 70. ve 75. ölçüler arasında kontrabas, viyola ve viyolonseller ile yapılırken 1. ve 2. kemana bir şey yazılmamış ve saklanmıştır (Nota Örneği 76).

76. ve 81. ölçüler arasında ise kontrabas ve viyolonsel susturulmuş, yerine bir önceki pasajda saklanan 1. ve 2. keman viyolalara dahil edilerek port. çalmaya devam edilmiştir. Viyola ve kemanlara burada tahta üflemeliler eşlik ederken, öncesinde (70. ve 75. ölçüler arasında) yine tahta üflemeliler ile 2. ve 3. trompetin çaldığı hareketli-melodik parti bu kısımda (76. ve 81. ölçüler) yalnızca tuba ve 3. trombona solo denebilecek bir özellikte yazılmıştır.¹¹⁵ Üflemelilerdeki aksanlı artikülasyonlar ile yaylılardaki port. ve bağlı çalım teknikleri Ravel'in uyarlamaya kazandırdığı yeni etkilerdir. 81. ölçünün son kuvvetli zamanında ise vurmallılarda orkestrasyona katılan fouet (whip)¹¹⁶ ile meno mosso aniden kesilir (Nota Örneği 77).

The musical score for Gnomus, measures 76-81, is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flüt 1-2**: Two flutes playing in parallel.
- K.Flüt**: Key flute playing in parallel.
- Obua 1-2-3**: Three oboes playing in parallel, with a '2.3.' marking above the first measure.
- Trombon 3**: Three trombones playing in parallel.
- Tuba**: Tuba playing in parallel.
- Kırbaç**: Whip, indicated by a double bar line and a rest.
- Zil**: Cymbal, playing a rhythmic pattern with the instruction 'avec baguette'.
- Keman I**: First violin playing a melodic line.
- Keman II**: Second violin playing a melodic line.
- Viyola**: Viola playing a melodic line.
- Piyano**: Piano playing a complex accompaniment with multiple voices.

Nota Örneği 77. Gnomus 76. ve 81. ölçüler arası.

¹¹⁵ Buradaki kontrpuantal yazım bu şekilde çalgılara dağıtılmıştır (70. ve 81. ölçüler arası).

¹¹⁶ Kırbaç.

81. ölçünün son zamanındaki dörtlük sustan (sessizlikten) sonra 82. ölçüde tekrar A temasına dönüş yapılmıştır. Piyano yazısında sağ elin çaldığı akor şeklindeki melodi-ana tema aynı şekilde kalırken sol eldeki triller ve ardından gelen triton aralığındaki altılamalar göze çarpar (Nota Örneği 78).

Piyano

p *f* *dim.*

6

Nota Örneği 78. Gnomus 82. ve 85. ölçüler arası.

Bunların orkestra çalgılarına dağılımı en başta olduğu gibi yine yaylılar ve tahta üflemeliler arasında eşit bir şekilde yapılmıştır. Yaylılarda kontrabas ve viyolonsele, tahta üflemelilerde b.klarinet ve 1. fagota bu görevin verildiği gözlemlenmektedir. Böylelikle her iki grup arasındaki dengenin korunmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır (Nota Örneği 79).

Poco a poco accel.

B. Klarinet

Fagot 1-2

Viyolonsel

Kontrabas

Piyano

pp *mf* *p* *mf* *pp* *f* *dim.*

6

Unis. gliss. 6 simile 6

Nota Örneği 79. Gnomus 82. ve 85. ölçüler arası.

Piyanoda sol elde görülen trilin kontrabaslara verildiği ve hızlı altılamaların ise viyolonsele bırakıldığı görülmektedir (82. ve 83. ölçüler) Poco a poco accelerando ile daha da hızlanılacağından kontrabastan ziyade viyolonsele bu hızlı pasajın bırakıldığı değerlendirilmektedir. Ancak aynı uyunun b.klarinet ve fagot için geçerli olduğu söylenemez. Çünkü her iki çalgının teknik kapasitelerinin burada görülen tril, altılama uygusu vb. pasajları layıkıyla yerine getirdikleri bilinmektedir. Kennan'a (1970, s.95) göre b.klarinetin Nota Örneği 79'da görülen ses bölgesi karanlık ve hatta tekin olmayan bir nitelik taşır.¹¹⁷ Gürlük piyano yazısında *p* iken orkestrada *pp* olacak şekilde yazılmıştır. Bunun nedeni olarak sağ elde tek ses üzerinde bulunan trili orkestrada iki çalgının icra etmesi gösterilebilir. Piyano yazısında burayı yalnızca tek el *p* gürlüğünde çalar. Böylelikle her iki çalgının icra edeceği kısmın gürlük bakımından *pp* yazılarak kontrollü tutulduğu ve melodik hattın ön plana çıkartılmış olduğu değerlendirilmektedir (Nota Örneği 79).

86. ölçüde başlayan melodinin direk olarak A bölümü 19. ölçüde olduğu gibi flütlere aksan ve stacc. artikülasyonları ve *mf* gürlüğü ile yazıldığı görülmektedir. Melodi çizgisinin 92. ve 94. ölçüler arasında pesleşmesiyle, flütle beraber obualar ve klarinetler de orkestrasyona katılmıştır. Melodi hattına yine temanın kuvvetli zamanlarına uygun yerlerde ksilofon ve arp (floje efekti ile ezgisel gölgeleme gibi) yazılmıştır. Yine 1. ve 2. kemanların melodiyi sadece dörtlük notalarla pizz. efekti ile aksan artikülasyonu verilerek *p* gürlüğünde çaldıkları gözlemlenmektedir. Burada ise dikkat edilmesi gereken noktanın (1. ve 2. kemanda) ölçünün ikinci zamanında gelen notaların, piyano yazımında melodide görülmekte olan ikinci zamandaki notaların süre değerinden kısa olacak şekilde yazılmış olmasıdır (ezgisel gölgeleme). Ayrıca 1. ve 2. kemanlar burada baştakinden farklı olarak flüt grubu ile ünison olacak şekilde kullanılmışlardır (Nota Örneği 80).

¹¹⁷ Form ve karakter analizinde de bu kısma öfke ve büyük bir karamsarlığın hakim olduğu anlatılmıştır.

The image shows a musical score for a chamber ensemble. The instruments are Flüt 1-2-3, Ksilofon, Arp, Keman I, Keman II, and Piyano. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. The Flüt part starts with a *mf* dynamic and includes accents. The Ksilofon part is marked *p*. The Arp part is marked *p*. The Keman I and Keman II parts are marked *p* and include pizzicato markings. The Piyano part features a wavy line in the bass line and a sixteenth-note figure in the right hand.

Nota Örneği 80. Gnomus 86. ve 89. ölçüler arası.

82. ölçüde devreye sokulan 2. kornoda sürdin (con sord.) yerine buşe (+)¹¹⁸ çalım tekniği ve “hauteur reelle”¹¹⁹ yazımının kullanılması dikkat çekicidir. 84, 88. ve 92. ölçülerin kuvvetli zamanlarında bu sefer 3. trombonun sürdinli kullanımı ile yine bir renk ve tını arayışına gidilmektedir. Böylelikle bu kısımda piyanonun sağ eldeki bas çizgisini, 2. korno buşe (+) çalım ile ve 3. trombonun sürdinle (kuvvetli zamanlarını) destekledikleri görülmektedir (Nota Örneği 81).

¹¹⁸ Buşe ses kullanımı; el ya da sürdin ile kalak kapatılır. Burada el ile kapatma yapılmıştır kastediliyor.

¹¹⁹ Hauteur reelle, Fransızca bir terim olup “gerçek yüksekliğinden” gibi bir anlamı vardır. Burada kornonun sol anahtarı yerine fa anahtarında yazılmasıyla; yeni yazıldığı yerden duyulacak şekilde çalınması istendiği değerlendirilmektedir.

Poco a poco accel. *tr*

Bas Klarinet *pp*

Fagot 1-2 *mf*

Korno 1-2 2. hauteur reelle *p*

Trombon 3 *mf* con sord.

Viyolonsel Unis. *p* gliss. 6 *mf* simile 6

Kontrabas Unis. *pp* *mf*

Piyano *p* *tr* 6 *mf* *dim.* *tr* 6

Nota Örneği 81. Gnomus 82. ve 85. ölçüler arası.

Kontrabas, viyolonsel, fagot ve b.klarinet arasında devam etmekte olan triller, 98. ölçüde 1. ve 3. kornoya verilmiştir. Böylelikle 97. ölçüde crescendo ile başlayan uzun onbirleme ve bunun sonunda rejistirin *f* gürlüğüyle beraber tizleşmesiyle, yakalanmaya çalışılan bu güçlü etki kornolar üzerindeki tril ile sonlandırılmıştır. Bununla birlikte her iki kornoya da *mf* gürlüğü yazılarak tril üzerindeki serbestlikleri kontrol altına alınmış ve böylelikle kendi içlerinde olan crescendo ve sonunda gelecek olan *ff* (100. ölçü) için de bir hazırlık payı bırakılmıştır (Nota Örneği 82). Ayrıca Levent'e (1997, s.90) kornolar üzerinde küçük ve büyük ikili triller çok rahat bir şekilde yapılmaktadır. Ravel'in de bu kısımda kornolara buna uygun olarak orkestrasyonda görev verdiği görülmektedir.

The musical score is for measures 97 and 98 of Gnomus. It is written in 3/4 time and B-flat major. The score consists of five staves: Fagot 1-2, Korno 1-2, Korno 3-4, Viyolonsel, and Piyano. The Fagot and Viyolonsel parts play a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic. The Korno parts play a sustained chord with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Piyano part plays a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic. The score includes dynamic markings such as ff, mf, and f, and a crescendo marking.

Nota Örneği 82. Gnomus 97. ve 98. ölçüler.

102. ve 103. ölçülerde yalnızca bakır çalgılara verilmiş olan akorlarda kornolar buşe (+) şeklinde, diğer bakır üflemeli çalgı grubunun hepsi de sürdinli çalacak şekilde yazılmışlardır. Gürlük terimi piyano ve orkestrada da *f*'dir. Orkestra çalgılarının süre değerleri piyanodakinden farklı olarak bir sekizlik süre değeri kadar daha uzun yazılmıştır (Nota Örneği 83). Bakır çalgılara vurmali çalgılarda Crecelle (Rattle)¹²⁰ ile tril yapılarak destek verilmiştir.

¹²⁰ Dişli fırıldak (Sevsay, 2015, s.685), veya çingirdak.

Korno 1-2
Korno 3-4
Trompet 1-2-3
Trombon 1-2
Trombon 3 Tuba
Dişli Fırıldak
Piyano

ff
ff
Con sord.
Con sord.
Con sord.
ff
ff
f sempre vivo

Nota Örneği 83. Gnomus 100. ve 103. ölçüler arası.

Bölümün son 104. ve 109. ölçüleri arasında gelen ufak kodada ise hemen bütün çalgıların sırayla orkestraya dahil edilerek kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu kısımda partiyon üzerinde görsel olarak güzel bir etki yaratıldığı değerlendirilmekte olup müziğin sona doğru yaklaşırken giderek yükselen bir yapı gösterdiği de gözlemlenmektedir. Ravel bu etkiyi yakalamak için orkestra yazısında *crescendo* vb. bir terim kullanmak yerine bazı çalgıları saklayarak, partiyona birbirlerinden sekizlik ve dördlük suslardan sonra, bazılarını ise son anda gelecek şekilde aniden dahil etmiştir. Ek olarak tüm çalgılarda yazılan gürlük terimi vurmali çalgılardaki zil hariç *ff*'dur. Böylelikle her çalgının ardına orkestraya dahil olması ile ses gürlüğünün daha da büyütüldüğü değerlendirilmektedir. Piyano yazısında ise sadece *velocissimo* ve *con tutta forza* gibi terimler bulunduğu görülmektedir (Nota Örneği 84).

Flüt 1-2-3 *ff* *a3*

Obua 1-2-3 *ff* *a3*

Klarinet 1-2 *ff* *a2*

Bas Klarinet *ff* *a2*

Fagot 1-2 *ff* *a2*

Kontrafagot *ff*

Trampet *ff*

Zil *f*

B.Davul *ff*

Piyano *velocissimo* *con tutta forza*

Nota Örneği 84. Gnomus 104. ve 109. ölçüler arası.

Bu son kısımda yine üflemeli çalgılarda *a2*, *a3* kullanımları üzerinde ısrarla durulmuştur. 104. ölçüde piyanodaki sağ el, kodanın girişine dörtlük nota ile başlarken, orkestrada sekizlik notalar ile yazıldığı görülmektedir. Ravel'in bu kısmın giderek tansiyonu yükselen ve hızlı karakterini, orkestra yazısında bu şekilde yansıttığı değerlendirilmektedir (Nota Örneği 84). Bakır çalgıların tamamı en son ölçüye kadar saklanmıştır.

Yukarıda bahsedildiği üzere vurmali çalgıların kullanım şekli de önemlidir (109. ölçü). Vurmali çalgılar grubunda büyük davul ve trampet (ve bütün orkestra çalgıları) son ölçüde dörtlük nota üzerinde yazılıp *ff* gürlüğünde gösterilirken, zil sekizlik nota ile yazılmış ve *f* gürlüğü ile sınırlandırılmıştır. Böylelikle zilin tınısal yapı özelliği nedeni ile diğerlerine nazaran daha dikkatli ve kontrollü kullanıldığı¹²¹ anlaşılmaktadır (Nota Örneği 85).

The image shows a musical score for three instruments: Trumpet, Zil, and B.Davul. The time signature is 3/4. The Trumpet part starts with a forte (ff) dynamic and plays a series of eighth notes. The Zil part starts with a forte (f) dynamic and plays a series of eighth notes. The B.Davul part starts with a forte (ff) dynamic and plays a series of eighth notes. The notation is divided into two measures by a vertical line.

Nota Örneği 85. Gnomus 108. ve 109. ölçüler.

Kennan (1970, s.180,181) piyano müziğinde, bazı akorların sol kısmında bir çizginin yukarıdan aşağıya doğru çekilerek yazıldığını¹²² ve bunların orkestrasyonda genelde çalgılar üzerinde yazılmadan kullanıldığını belirtmektedir. Fakat bu etkilerin müziğin önemli bir unsuru olduğunu ve orkestrasyondan çıkartılmaması gerektiğini eklemektedir. Bu kırık akorların duruma göre arpa, şiddetli, enerjik ve güçlü bir etkideyse, yaylılara kırık basma şeklinde veya pizz. çalacak şekilde verilmesi gerektiğini açıklamıştır.

Ravel'in de uyarlamasının son bölümünde yukarıda yazıldığı şekilde bir uygulamaya gittiği görülmektedir. Viyolalar ilgi çekici bir şekilde 107. ölçünün 3. kuvvetli zamanına gelen yerde susturularak, en son ölçüde (109. ölçü) üzerlerinde pizz. efekti kullanılmış ve tekrardan orkestraya dahil edilmişlerdir. Böylelikle piyanoda her iki elde görülmekte olan ve kırılarak çalınan akorların bu şekilde orkestra yazısına yansıtılmaya çalışıldığı yukarıda bahsedilenler doğrultusunda değerlendirilmektedir. Viyolaların bu kullanım durumunu,

¹²¹ Bkz: Yukarıda bahsedilen zilin, bölümün 10. ölçüsündeki kullanım şekli.

¹²² Akorların hafifçe kırılarak veya arpej ile çalınacağı anlamına gelir (Kennan, s.180,181).

viyolonsel ve arp da akor şeklinde yazılarak desteklemiştir. Ayrıca viyolalardaki pizz. için bir ölçülük (108. ölçü) ufak hazırlık payı bırakıldığı da gözlemlenmektedir (Nota Örneği 86).

The musical score is written for six instruments: Arp, Keman 1, Keman 2, Viyola, Viyolonsel, and Kontrabas. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems by a dashed line. The first system includes the Arp, Keman 1, Keman 2, Viyola, Viyolonsel, and Kontrabas parts. The second system includes the Piyanonun part. The Arp part is mostly silent, with a final chord marked *ff*. The Keman 1 and 2 parts play a melodic line with *arco V* and *ff* markings. The Viyola part plays a rhythmic pattern with *arco* and *pizz.* markings. The Viyolonsel and Kontrabas parts play a rhythmic pattern. The Piyanonun part is marked *velocissimo* and *con tutta forza*.

Nota Örneği 86. Gnomus 104. ve 109. ölçüler arası.

7. SONUÇ

19. ve 20. yüzyıllarda çalgılar ile orkestralarda yaşanan gelişmeler neticesinde bestecilerin kendi müziklerini özellikle orkestral yazımlarda ifade etmeleri daha da kolaylaşmıştır. Piyano veya başka çalgı-çalgılara yazılmış olan eserlerin tekrardan orkestra veya başka çalgı-çalgı grupları için uyarlamalarının yapılması yine bu gelişme sürecinde ön plana çıkmış ve bestecilerin tercih ettiği bir başka çalışma alanı olmuştur.

Bir Sergiden Tablolar, Musorgski'nin Hartmann'ın tabloları üzerindeki izlenimlerini yansıtmaktadır. İlgi çekici bir şekilde resim sanatında başlayan ve sonrasındaysa müziğe etki eden izlenimcilik akımının önemli temsilcilerinden biri olan Ravel de piyano için yazılan bu izlenimlerin orkestrasyonunu yaparak şu unsurları bir araya getirmiştir: Resim-müzik, ulusalcılık-izlenimcilik, piyano ve orkestrasyon.

Musorgski'nin tek çalgı-piyano için yazdığı eser kuşkusuz orkestral anlamda elde edilebilecek ifadelerden, tını ve renklerden yoksun kalmıştır. Herhangi bir 20. yy. orkestrasının sahip olduğu her türlü ses çeşitliliği ile bu konuda karşılaştırılması mümkün bile değildir. Orijinal piyano yazısı ise sanki eserin daha sonrasında orkestrasyonu yapılacak şekilde hazırlanmış ve yazılmış gibidir.

Ravel'in de eserin İlk Promenade ve Gnomus bölümleri orkestra uyarlamasında yakalamaya çalıştığı etkilerin bunlar olduğu açık bir şekilde anlaşılmaktadır. O piyanoda mümkün olmayan ses efektleri (sul tasto, port., pizz., gliss, doğuşkanlar vb.) ve bölümlerin orijinalinde görülmeyen ancak içinde saklı olan bütün müziksel uygulamaları (artikülasyonlar, gürlük terimleri vb.), çalgıların *a2*, *a3* gibi birtakım göstergeler ile sayısal olarak her an dengede bulunmasını tasarlayarak ortaya çıkartmış ve orkestrasyonda izlenimci öğeleri de kullanarak bunlardan azami şekilde faydalanmasını bilmiştir. İzlenimci müzik ve orkestrasyona özgü bir takım renk ve tını arayışlarının dışında bu iki bölümün ana yapısını bozmamış, İlk Promenade bölümünde olduğu gibi piyanistlik açıdan piyano üzerine yazılamayan bazı sesleri orkestraya eklemiş, bazı

yerlerde rejistir olarak orkestranın hacmini piyanoya göre birer oktav tizleştirmiş veya pesleştirmiştir. Yaptığı uyarlamanın yalnızca piyanodan orkestra çalgılarına transpoze (aktarım) işi olmadığını böylelikle gözler önüne sermektedir. Ravel'in şanslı olduğu konu ise 20. yüzyılın başlarında yaşanan bu hızlı gelişmelere tanık olması ve önünde Debussy gibi izlenimci müziğin en önemli bestecilerinden birinin bulunmasıdır.

Sonuç olarak Musorgski'nin ulusalcı kimliği ile dahiyane bir şekilde bestelediği piyano eserini, Ravel izlenimci kimliği ile dahiyane bir şekilde orkestraya uyarlayarak bugün bile orkestrasyon derslerinde örnek alınan yepyeni izlenimci tarzda orkestral bir eser ortaya çıkartmıştır. Müzik tarihinde Ravel belki de yaptığı bu uyarlama sayesinde Bir Sergiden Tablolar eseri ile Musorgski'den daha fazla özdeşleşmiştir.

KAYNAKLAR

A) KİTAPLAR

CALVOCORESSI, M.D., (1946). Mussorgsky, London, The Temple Press Letcheorth.

ÇALIŞIR, F., (1969). Sözlüklü Çalgı Bilgisi, Ankara, İş Matbaacılık ve Ticaret.

HINDEMITH, P., (2007). Ses İşçiliği, İstanbul, Norgunk Yayıncılık.

HODEIR, A., (1992). Müzik Türleri ve Biçimleri, İstanbul, İletişim Yayınları.

HOURTICQ, L., TOPRAK, B., (1967). Sanat Şaheserleri, İstanbul, Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.

İLYASOĞLU, E., (1996). Zaman İçinde Müzik, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

KENNAN, K.W., (1970). The Technique Of Orchestration, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.

LEVENT, N., (1997). Çalgı Ve Orkestralama Bilgisi, İzmir, Levent Müzik Evi.

MULLER, J.E., (1972). Modern Sanat, İstanbul, Remzi Kitabevi.

ORENSTEIN, A., (1991). Ravel Man And Musician, New York, Columbia University Press.

PARES, G., (1898). Askeri Mızıkası Sazları Bilgisi ve Armoniye Yazma Sanatı, TSK Armoni Mızıkası Komutanlığı.

PETROV, G., (1979). Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar Ve Üstün Yapıtları, İstanbul, İnkılap ve Aka Basımevi.

RUSS, M., (1999). Musorgsky: Pictures At An Exhibition, Cambridge University Press.

SACHS, C., (1965). Kısa Dünya Musikisi Tarihi, İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi.

SALZMAN, E., (2002). Twentieth-Century Music, New Jersey, Pearson Education.

SEVSAY, E., (2015). Orkestrasyon, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

STRAVINSKY, I., (2004). Altı Derste Müziğin Poetikası, İstanbul, Pan Yayıncılık.

TÜZÜN, B., (2011). Partitür Bilgisi ve Okuma Tekniği, Ankara, Önder Matbaacılık Ltd. Şti.

ULUÇ, M.Ö., Müzik İşaretleri Ve Terimleri Sözlüğü, Ankara, Yurtrenkleri Yayınevi.

YILDIZ, D., (2001). Ulusal Müzik ve Musorgski, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

B) ANSLİKOPEDİLER

SÖZER, V., (1964). Müzik ve Müzisyenler Anslıkopedisi, İstanbul, Tan Gazetesi ve Matbaası.

C) MAKALELER

ARSLAN, F., SARIBOĞA, B., (2012). Flüt Tarihinde Theobald Boehm ve Flüte Getirdiği Yenilikler, Cilt/Vol. 2 Sayı/No.4 (2012):133-140.

MCQUERE, G.D., (1993). Analyzing Musorgsky's "Gnome", Indiana Theory Review, Vol.13/1, s.22-40.

D) YÜKSEK LİSANS VE DOKTORA TEZLERİ

CHOİ, H., (2012). Correcting The Record: A Comparison Of Vladimir Ashkenazy's Urtext- Based Edition Of Pictures At An Exhibition With Orchestration By Ravel And Stokowski, Texas, Doctor of Musical Arts, University Of North Texas.

KARCILIOĞLU, İ, (Ekim 2011). 18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20. Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı, İstanbul, Sanatta Yeterlilik Tezi, İ.Ü.Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü.

LEE, T.C., (1993). Mussorgsky's Pictures At An Exhibition: An Analytical And Performance Study, Doctor of Musical Arts, The Ohio State University.

NAGACHEVSKAYA, S., (2009). Pictures At An Exhibitions: A Reconciliation of Divergent, Perceptions, About Mussorgsky's Renowed Cycle, Doctor of Musical Arts, The University of Arizona.

QUICK, M.G., (2014). Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: Identifying the Expressive Narrative through Comparisons with Vocal Literature, Doctor of Musical Arts, The University of Cincinnati.

WYK, H.V., (2004). Modest Musorgsky's Pictures At An Exhibition, With Special Reference To A Comparative Analysis Of Selected Movements Of Orchestras By Maurice Ravel And Leo Funtek, University Of The Witwatersrand, The Degree Of Master.

E) İNTERNET SİTELERİ

<https://en.m.wikipedia.org> (17.01.2016).

http://muzyrok.blogspot.com.tr/2013_04_01_archive.html (12.12.2015).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Bekir KURDAŞ
Doğum Yeri ve Tarihi : Menemen, 29.03.1987

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : H.Ü. Devlet Konservatuvarı Bando Şefliği
Yüksek Lisans Öğrenimi : -
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri : -

İş Deneyimi

Stajlar : -
Projeler : -
Çalıştığı Kurumlar : Türk Hava Kuvvetleri Komutanlığı

İletişim

E-Posta Adresi : bekirkurdas@hotmail.com

Tarih : Jüri Tarihi