

BİR SERGİDEN TABLOLAR'IN MÜZİKSEL VE ÇALGISAL TEMSİLİ

Ortaç Aydınoglu
İstanbul Teknik Üniversitesi
ortacaydinoglu@gmail.com

Modest Mussorgsky'nin 1874 yılında yazmış olduğu *Bir Sergiden Tablolar (Kartinki s vistavki - Pictures at an Exhibition)* başlıklı piyano eseri, bestecinin arkadaşı Victor Hartman (1834–1873) anısına düzenlenen, O'nun resimleri, suluboyaları ve mimari tasarımlarının sergilendiği sergiyi işaret eder. Sergi, bir sanat eleştirmeni olan ortak arkadaşları Vladimir Stasov tarafından St. Petersburg'da düzenlenmiştir.

Mussorgsky, bu piyano süitinde Hartman'ın 10 adet eserini yorumlamaktadır. Buna ilaveten besteci, bir tablodan diğerine geçişteki ruh halinin değişimini yansıtmak için aralara beş adet 'Gezinti (*promenade*)' bölümü serpiştirmiştir. Gezinti'lerin tamamı ilk Gezinti teması üzerine kurulmuştur. Bu tema aynı zamanda, 'Ölü ile Ölü dilinde (*With the Dead in a Dead Language*)' ve finaldeki 'Kiev'in Büyük Kapısı (*The Great Gate of Kiev*)' bölümlerinde de ortaya çıkmaktadır. Böylelikle Mussorgsky eser içerisinde geniş bir birlik oluşturmuştur. Mussorgsky'nin seçtiği tablolar ve konuların sıralanışı açısından da eserin simetrik bütünlüğü göze çarpmaktadır. Eserin bölümleri şu şekilde sıralanmaktadır:

Bölüm Başlığı:

Gezinti / *Promenade*
Gnomus

Konu:

Masal, efsane

Gezinti / *Promenade*
Eski Şato / Il Vecchio Castello
Gezinti / *Promenade*

Tarih

Tuileries (Oyundan sonra çocuklar arasında tartışma)
Kağrı / *Bydlo*

Fransız yaşamı
Polonya (yahudi) yaşamı

Gezinti / *Promenade*

Kuluçkadan çıkmamış civcivlerin dansı
Samuel Goldberg ve Schmuyle
Limoges / Pazar yeri (önemli haberler)
Kaya Mezarı / *Catacombae* (Roma tarzında anıt mezar)
Tavuk ayakları üzerindeki baraka / Baba-Yaga
Kiev Kapısı / *The Great Gate of Kiev*

Şaka, espri
Polonya (Yahudi) yaşamı
Fransız yaşamı
Tarih
Masal, efsane
Rusya

Öte yandan arka arkaya gelen parçalardaki ani duygusal değişimler Mussorgsky'nin yaşamını temsil etmektedir. Bir yandan çocuksu ve neşe dolu iken aniden toplumsal bir dramı hatırlatır (*Tuileries-Bydlo*). Günlük hayattaki önemsiz kargaşayı tasvir ederken aniden ölümün soğukluğuyla karşı karşıya kalırız (*Limoges-Catacombs*). Bestecinin, müziksel temsillerini yapacağı tabloları seçerken bilinçli veya bilinçsizce ortaya koymuş olduğu zıtlıklar bestecinin hayatında yaşamakta olduğu ani iniş çıkışları temsil etmektedir.

Ravel ise 1922 yılında Mussorgky'nin müziğine tamamen sadık kalarak eserin orkestrasyonunu yapmış ve tabloların müziksel temsili orkestrasyona taşımıştır. Ravel burada bir anlamda aynı tabloları ve aynı müzikleri orkestra ile yorumlamıştır. Gerek solo çalgı seçimleri, gerek çalgı kombinasyonları gerekse ifade, gürlük ve artikülasyonlardaki titiz çalışmaları ile

hem piyano müziğinin orkestral temsilini ortaya koymuş, hem de tabloların müziksel temsillerini pekiştirmiştir.

Konular ve müziksel temsil ifadeleri açısından;

Gezinti/Promenade: Mussorgsky'nin sergiyi gezerkenki portresini temsil eder. Stasov, Mussorgsky'nin eserinde "kendisinin sergide gezerken; merhum yetenek Hartman'ı kimi zaman neşe, kimi zaman hüzünle hatırlayışını tasvir ettiğini" ve 'bunu acele etmeden ve dikkatle yaptığını' ekler" (Russ 1992:35). İlk gezinti, sergiye girişi niteliğindedir. "Gezinti'nin ezgisel yapısı, 5/4 ve 6/4 ölçü değişkenliği ve koral heterofoni" benzerliği ile Rus halk müziğinden etkilenmiştir. Parça Sib Majör tonundadır ve melodik yapısı yalnızca M2, m3, M3, T4 aralıkları kullanılan, beş ses ile oluşturulmuştur. Bu yönü ile de Rus halk müziği öğelerini barındırmaktadır. Homofonik bir şekilde çok seslendirilmiş ve tonal anlayış içerisinde armonize edilmiştir. Karşılıklı solo-koro atışması ve armonizasyonu ile de kilise müziğini hatırlatmakta ve Rus olgusuna vurgu yapmaktadır.

Ravel ise orkestrasyonda tüm bu detayları titizlikle değerlendirmiştir. Solo trompetin girişi esere bir törensel hava vermekte ve açılışı temsil etmektedir. Ardından gelen koral eşlik de yine bakır nefeslilerle temsil edilmiş ve bu törensel havayı pekiştirmiştir. B temasındaki orkestral renk değişimi müzikal olarak yaratılmış olan zıtlığı pekiştirmiştir. Bu renk değişimi aynı zamanda sergideki eserlerin de çeşitliliğinin habercisidir. Ravel'in kornolara eklediği motif bu tören etkisini daha da görkemli hale getirmek içindir.

Genel olarak Ravel esere oldukça sadık kalmıştır. Çok küçük eklemeler ve çıkarmalar dışında eserin müzikalitesini değiştirecek bir müdahalede bulunmamıştır. Ancak buna rağmen eserin orkestrasyonu tabloları resmetmekte özgün halinden daha fazla başarı sağlamıştır. Burada Mussorgsky'nin müzikal başarısının yanı sıra Ravel'in orkestrasyondaki ustalığı da önem taşımaktadır. Ancak özellikle bazı pasajlarda Mussorgsky'nin bu eseri sanki orkestra için düşünmüş olduğu izlenimi taşınmaktadır. Örneğin uzayan seslerde gürlük değişimi yapmak piyanoda teknik olarak mümkün değildir. Buna rağmen bu gürlük değişimi işaretlerini kullanmış olması ve kullandığı armonik pozisyonlar eseri sanki bir orkestra için düşünmüş izlenimi vermektedir. Bu sebepten olsa gerek eserin 10'un üzerinde farklı orkestrasyonu vardır. Ancak bunlardan en çok öne çıkanı Ravel'in orkestrasyonu olmuştur. Burada gerek Ravel'in orkestra kullanımı, gerek solo çalgı seçimleri gerekse orkestra ile yarattığı renklerin tabloların temsili açısından daha etkileyici olmasının etkisi büyüktür.

Esere geri dönecek olursak gezintilerin hiçbir zaman ilki kadar uzun olmadığını görürüz. Aralardaki gezintiler, ilk gezinti temasının birer varyasyonu olarak karşımıza çıkmış ve iki müzik arasında köprü oluşturmuştur. Mussorgsky, net olarak görülen gezintilerden yalnızca birinci ve beşincinin başlıklarını *Promenade* olarak belirtmiştir. Diğerleri *interlude* (ara müzik) niteliğindedir ve başlarında sadece tempo veya ifadeye yönelik terimler bulunmaktadır. Hatta finaldeki gezinti temasını ayrı bir kesit olarak dahi duymayız, yalnızca müziğin içerisinde kendini hatırlatır. Bu ara müzikler bestecinin bir tablodan diğerine geçerkenki ruh halini temsil eder. Kimi zaman bir önceki tablonun etkisi sürerken kimi zaman bir sonraki tabloya hazırlık niteliğindedir kimi zaman ise iki farklı duygu arasındaki dengeyi kurar. Müzikal olarak ise her zaman bir sonraki tona hazırlayıcıdır ve keskin tonal geçişleri ortadan kaldırarak yumuşatır ve eseri tonal olarak da birbirine bağlar.

1 * Heterofoni: Yabancı seslilik. Eskiden bir melodinin her notasına uyumlu bir nota katmak olarak tanımlanan, günümüzde ise bir melodide aniden yapılan ilgisiz varyasyonlara ve Doğu vokal müziğinde eşliğe verilen ad (Aktüze 2003:240).

Örneğin 'kabuklarından çıkmaya çalışan civcivler'in anlatıldığı resimden önceki gezinti adeta kuluçka dönemini temsil eder. Öyle ki, gezinti kesitinin sonunda civcivlerin motifini aynen duyarız. Bu da yumurtasından çıkmaya çalışan civcivin kabuğunu kırmak için vurduğu ilk darbeyi temsil eder.

Gnomus; Latince bir kelime olup Türkçe karşılığı 'cin, (peri masallarında) cüce, yeraltı hazinelerine bekçilik eden cüce, bu cüceyi temsil eden bahçe heykeli' şeklindedir. Bu bölümde 'çarpık küçük bacaklı, çirkin fantastik bir karakter'in dünyasına dalarız. "Bu ucube (*gnome*), Hartman'ın, Sanatçılar Klübü'ndeki (*Artists' Club*) yılbaşı ağacı için (1869) yaptığı fındıkkıran tasarımdan esinlenilmiş bir çocuk oyuncağıdır. Stasov müzikte, cücenin soytarımsı hareketlerine, vahşi feryatların eşlik ettiğini ifade eder. Ancak ne serginin kataloğunda 239 giriş numarası ile yer alan resim ne de oyuncak günümüze ulaşmıştır" (Russ 1992:36).

Bu resimde Hartman, bir bacağı kırık, sakar bir şekilde aksayarak yürüyen bir cüceyi tasvir etmiştir. Bu yamuk yumuk cüce müzikte geniş aralıklı atlamaların sık bulunduğu ve uzunlukları eşit olmayan ritmik yapıya sahip bir tema ile betimlenir.

Puandorglu sustan ibaret olan 18. ölçüye kadar, gerek temponun yavaşlatılıp hızlandırılması (*vivo - meno vivo - vivo*), gerek suslardaki veya uzun notalardaki puandorglar, gerekse melodik yapı içerisindeki ritmik çarpıklık (aksanlar ile $\frac{3}{4}$ hissini kırılması), sakar ve topal ayağı sebebiyle aksak bir şekilde yürüyen bu bodur cüceyi betimler.

Bölüm boyunca kendini hiç unutturmayacak, aksiliğin simgesi olacak olan 'artmış dörtlü' ilk motifle beraber eksilmiş dörtlü olarak karşımıza çıkar. Motiftaki hareketli ve aralıklı, ritmik ilk ölçüye karşın tek ses üzerinde uzayan iki ölçü, sağlam olan bacak ile atılan hızlı bir adımın arkasından daha uzun sürede sakince atılmak zorunda olan topal bacağın adımını tasvir etmektedir. Bu motifin parçalarından geliştirilerek oluşturulan üçüncü tekrarda ise uzayan bir ses yerine daha hareketli ve aksak bir figürün duyulması bir düşme veya tökezleme anını simgelemektedir.

Gnome, Mussorgsky tarafından belki de sinirli olduğu kadar yumuşak, tehditkar ve ürkütücü olduğu kadar iyi niyetli, küçük olduğu kadar heybetli, sinirli olduğu kadar neşeli, itici olduğu kadar sempatik ve sakar olduğu kadar da kendinden emin bir karakter olarak yorumlanmıştır. Belki de aslında tüm iyi kalpliliği, naifliği ve neşeliliğine karşın alay edilmek ve hor görülmekten usandığı için kendini aksi, sinirli, korkutucu, tehditkar, kuvvetli ve çok heybetli gösterme çabasıdadır. Birinci kesitte aksak ama görkemli ve korkutucu bir izlenim vermeye çalışan bu bodur cücenin aksine ikinci temada içinde sakladığı sempatik, naif ve yumuşak kişiliğin resmedildiğini düşünebiliriz. Muhtemelen Ravel de benzer şekilde düşünüp eklediği gürlük ve efektif farklarla bunu bizlere daha da belirgin sunmaktadır. Özellikle Ravel'in B temasının tekrarında (29. ölçü) yaylılar arasında dolaşan *sul tasto* armonik *glissandolar* parçaya piyano ile yakalanması mümkün olmayacak bir gizemli ve fantastik etki katmıştır.

48. ölçüde başlayan C teması, 'biraz daha az çabuk, ağırlıklı ve heybetli (*poco meno mosso, pesante*)' olarak ifadenilmiş ve *mf* gürlüktedir. Ravel bu heybetli ve kaba temayı daha da etkin kılmak için notaların üzerini, tutarak (*tenuto*) çalmalarını belirtir şekilde işaretlendirmiştir. Bu tema, cücenin kendini görkemli ve ürkütücü gösterme çabasını betimler. Gayet kendinden emin ve heybetli bir şekilde yürüyen cücenin ani düşüşleri aralarda beklenmedik bir şekilde duyulan birinci temanın ilk figürü ile resmedilmiştir (55-56, 64-65 ve 68-69. ölçüler). Yeniden toparlanarak aynı ihtişamla yoluna devam etmeye çalışan *Gnome* (ö: 57) yeniden düşmektedir. Düşüş şoku

ile yeniden toparlanma arasında geçen süre suslar üzerindeki puandorglar ile betimlenmiştir. 66. ölçüde tekrar toparlanmaya çalışan yorgun *Gnome* bu sefer tam kalkmadan yeniden düşer. 70. ölçüden itibaren artık küçük cücenin büyük isyanını duyarız. Sağ eldeki yüksek ses bölgesindeki (tizlerdeki) çok kuvvetli (*ff*) tema C temasına her ne kadar benzerlik gösterse de tersine hem daha tiz hem de önceki temanın çıkıcı karakterine karşın inici karakterdedir. Sağ eldeki bu feryada eşlik eden sol eldeki inici kromatik tema, cücenin umutsuzluğunu ve küskünlüğünü simgeler. Cümlelerin sonundaki kırbaç sesi ile feryat bir anda susturulur.

82. ölçüde iki ölçülük bir giriş ile başlayan yeni kesit, B temasının bir çeşitlemesidir (varyasyonudur). Gittikçe hızlanarak (*poco a poco accelerando*) çalınması istenen bölüm, cücenin isyanının ardından toparlanmasını ve olduğu yerden bir an önce hızlıca agresif bir şekilde uzaklaşma isteği ile hareketlenmesini tasvir eder. Bir anlamda içindeki öfkenin simgesi olan artmış dörtlü, yine sol elde görkemli ve hareketli bir biçimde belirlemektedir. Kızgın bir şekilde oradan bir an önce uzaklaşma isteğini sol eldeki triller ve kromatik yükseliş vermektedir. Bu kromatizm ile beraber yükselip alçalan gürlük (*pp-crescendo-mf-diminuendo-pp*), öfkesine rağmen sakin kalmaya çalışmanın yanı sıra kızgınlığın yaratmış olduğu hızlı nefes alış-verişler ve bir yandan da homurdanırlar olarak da yorumlanabilir. Tekrar toparlandığında (belki de ayağa kalktığında) artık öfkesi (ve belki de utanması) iyice zirvededir. Bu anı tasvir eden 100. ölçü bakır nefesliler ve arp hariç bir tuttidir. Kesitin başında (ö: 84) *f* den *mf*'ye indirilmiş olan gürlük bu kez *f* den *ff*'ya çıkarılmış ve üstelik aksanlanmıştır (ö: 100). O anda *Gnome*, belki de son kez geriye dönüp arkasına, onunla alay edenlere bakmakta belki de var gücüyle içinden haykırmaktadır (ö: 102). Bu haykırış veya öfke, bakır nefeslilere ek olarak çingirak (*raganella*) ile betimlenmiştir. Kornoların el ile kapatılması ve diğer tüm bakır nefeslilerin surdinli olmasına rağmen *ff* gürlük ile yazılmış olan bu figür, daha etkili bir renk yaratarak keskin bir çığlık gibi duyulmaktadır. Çok hızlı çalınması ifade edilmiş olan koda ise *Gnome*'un var gücüyle koşarak gözden kaybolmasını temsil eder.

Eski Şato: Stasov, resmin bir ortaçağ İtalyan kalesinin önünde şarkı söyleyen sokak çalgıcısını (*troubadour*) tasvir ettiğini ifade eder. Gitar veya lavta benzeri bir çalgı eşlikli *serenade*, Rus halk müziğinden etkilenen sözsüz bir Rus şarkısına dönüşür.

Bu müzikte bastaki Sol diyez pedalı sokak çalgıcısının lavta ile eşlik edişini, girişteki tema, aynı zamanda ara müzik veya aranağme olarak da kullanılacak olan çalgısal melodiyi, sağ eldeki tema ise sokak çalgıcısının söylediği parçayı temsil eder. Aranağmenin ritmik yapısı, bir İtalyan dansı olan *siciliano* ritmi üzerine kurulmuştur. Parça boyunca bas partisinde sürekli olarak devam eden izoritmik yapı da etki sürekli kılmaktadır. Bu, parçanın İtalya'yı temsil eden yanındır.

Sokak çalgıcısının söylediği Rus havasındaki şarkı olduğu düşünülen ezgi sekizinci ölçüde başlamaktadır. Ravel, bu ezgiyi alto saksofona vermiştir. "Burada güçlü bir Rus aksanı ile alto saksofonun Fransız tınısını birleştirerek Ravel, Mussorgsky'nin 'Rus dili ile Fransız anlatımı'na çağırışım yapmıştır" (Russ 1992:81). Bu çalgı hiçbir yerde olmadığı kadar Fransa'da ilgi görmüştür. Özellikle Bizet'in *L'Arlesienne*'inde olduğu gibi bu çalgı daha çok Fransız havasını yansıtmaktadır. Henüz kendini yeni kabul ettirmeye başlayan bu çalgı, cazda olduğundan farklı olarak bu tarz orkestrasyonlarda melodik hatları veren solo bir çalgı olarak da kendini göstermektedir.

Tuileries: Stasov'un anlatımına göre bu küçük *scherzo*, Paris'teki Tuileries Bahçesi'nde genç dadıları ile oynayan çocukların resmine dayanmaktadır. Muhtemelen resimde, çocuklar birer detaydır. Ancak Mussorgsky'nin yorumunda çocuklar, detaylıktan çıkmıştır. Bu Mussorgsky'nin

hala içinde barındırdığı çocuksuluğunun bir yansımasıdır. Bu müzikte ilk cümleler muhtemelen çocukların cıvıldaayan seslerini ve koşuşturmalarını ifade etmektedir. Bu nedenle oldukça canlı, hem eşlikte hem soloda zıplayan (*staccato*) karakterde yazılmıştır.

“Bu motif, müzik ile konuşmayı tasvir etmekte usta olan Mussorgsky’nin çocukların Rusça ‘dadi, dadi!’ diyerek seslenmelerini tasvir ettiğini düşündürür” (Russ 1992:38-39). Öte yandan bu temanın çocuklar arasında söylenen bir tekerleme melodisi olduğu da düşünülebilir. Mussorgsky’nin sadece iki nota arasındaki bir bağ ile karakterize ederek aynı zamanda Fransız piyano stilini de temsil eden motife Ravel, aksan ve *staccato* ilave etmiştir. Ayrıca fagotlar ve obua partileri bağlı iken, klarinetlerde bağ kullanmamıştır. Koşuşturmaları ifade ettiği düşünülebilecek olan hareketli onaltılıklardan oluşan figür, piyano için *staccato* olarak yazılmış ancak o hızda piyanodan elde edilebilecek tuşeye benzetmek için Ravel, flütler ve obualar ile katladığı temayı obualarda bağlı (*legato*), flütlerde ise iki bağlı *staccato* (*non legato*) şeklinde yazmıştır. Öte yandan piyano icrasında geniş serim ile yazılmış olan akorları çalabilmek için akoru hızlıca kırmak gerekecektir. Bu hareket koşuşturan çocukların aynı anda düşmeyen adımlarını temsil eder. Ravel de bu yaklaşıma sadık kalarak, akor seslerini orkestraya dağıtarak aynı anda tınlatma şansı olduğu halde, yaylılarda 4 sesli akorlar halinde ve *pizzicato* olarak yazmıştır. Viyola ve kemanlar bu dört sesli *pizzicato* akorları çalarken kırmak zorunda kalacak ve piyanodan çıkan tını birebir olarak temsil edilmiş olacaktır.

Temalar arasındaki farklılıklar çocukların bir duygudan diğerine geçişlerini betimler. Yine de münakaşalar ve yer yer bağrıışmalar duyulmaktadır. Çocukların bir ruh halinde çok uzun süre kalmadıkları gibi hüzünlü hava çabucak dağılmaktadır. Ravel’in orkestrasyonunda tahta nefeslilerin hakimiyetini duyarız. Özellikle hareketli pasajlarda obua ve flüt çocukların hareketlerini yansıtır. A temasına geri döndüğünde çalgılamanın aynen korunduğunu görürüz. Sadece, geri döndüğünü ve artık oyunun bittiğini (belki de zilin çaldığını) hatırlatırcasına, ilk vuruş *pizzicato* kontrbas ve üçgen ile vurgulanmıştır.

Kağni: Bölüm, büyük ve ağır tekerlekli tahta bir arabayı (kağni) güçlükle çeken iki öküzü tasvir eder. Oldukça pes ses bölgesinde yazılmış olan sekizliklerden oluşan *ostinato* figür, parça sonuna kadar devam etmekte ve öküzlerin zorlanarak attıkları adımlarla birlikte arabanın büyük tekerleklerinin ağır ve mağrur bir şekilde dönüşünü tasvir etmektedir. Bölüm, arabacıların söylediği halk ezgisi tarzında bir tema üzerine kurulmuştur. Ravel ise bu ağır ve hantal parçanın solosunu tuba ile temsil etmektedir.

Mussorgsky, eskizlerinden anlaşıldığına göre, bölümün başına önce çekme arabası anlamına gelen Fransızca *le télégué* yazmış ancak daha sonra silmiştir. ‘*Le télégué*’ Rusça at arabası/kağni anlamına gelmekte ancak bunu Fransız anlatımı ile ifade etmektedir. Mussorgsky Stasov’a yazdığı bir mektupta ‘tam iki gözünün ortasından’ Sandomir öküzleri/sığırları ifadesini kullanmış ancak ‘bu aramızda bir sırdır’ demiştir. Dolayısıyla Tuileries’in ardından bir gezinti eklememiş ve aslında parçanın girişine *ff* yazmıştır. Araya gezinti eklenmediğinde çoğunlukla bir sonraki bölüme *attaca* geçen besteci burada da ‘tam iki gözünün ortasından’ ifadesiyle paralel olarak kağnin girişinin sürpriz olmasını istemiştir. Ancak Korsakov eseri yayına hazırlarken gürlük işaretlerini kağniyi uzaktan gelip tekrar uzaklaşan bir etki yaratacak şekilde yeniden düzenlemiştir. Bunun üzerine Stasov eserin başlığını Polonya Kağnısı (*Polish cart*) olarak yeniden adlandırarak Mussorgsky’nin sırrını açığa çıkartmıştır.

Aslında ne sergi kataloğunda ne de sonrasında Hartman'ın bir kağıt çizimi bulunamamıştır. Ancak Hartman'ın Polonyalı eşi ile birlikte Polonya'da antik bir kent olan Sandomir'i ziyaret ettikleri bilinmekte ve bunun üzerine Hartman'ın Yahudi gettolarından çeşitli manzaralar veya karakterler resmettiği bilinmektedir. Sergide yer alan 'Zengin ve Fakir iki Yahudi' başlıklı resim de bunlardan biridir. Öte yandan bölümün asıl başlığı olan 'Bydlo' aslında sığır, büyük baş hayvan anlamındadır. Bu müziğin senaryosu ile ilgili olarak Mussorgsky ve Stasov arasında bir görüşme geçtiği söylenmektedir. Mussorgsky'nin Rus yandaşlığı düşünüldüğünde Sandomir sığırları/öküzlerinin Polonya halkını temsil ettiği düşünülebilir.

Öte yandan, bir dönemini Yahudilerle komşuluk içerisinde geçirmiş olan ve Yahudi müziğine olan ilgisinden ötürü Mussorgsky'nin Polonya halkının çektiği sıkıntıları dile getirmek için bu konuyu bestelediği de düşünülebilir. Bu şekilde bir okuma yapıldığında kağıdı çeken öküzler boynuna ip geçirilmiş ve Rus arabacıları tarafından büyük tekerlekli bir arabayı çekmeye zorlanan halkı temsil eder. Eğlenceli Paris bahçesinden birden Polonya halkının dramına geçiş *realist* Mussorgsky'nin gerçek yaşamdaki karşıtlıkları yaşam gibi ansızın karşımıza çıkarmasını temsil eder. Öte yandan ani *ff* giriş ve Ravel'in ortada kullandığı trampet; haykırışı veya isyanı, *ostinato* figür, sürekli çekilmekte olan acıyı, arabacıların söylediği Rus benzeri halk şarkısı da baskıyı yapan Rusya'yı temsil etmektedir.

Kuluçkadan çıkmamış civcivlerin dansı: Bu tabloda yumurta kostümü içerisindeki çocuklar görülmektedir. Bu tablo Hartman'ın bir bale için tasarladığı kostümlerin çizimleridir. Bale sahnesinde henüz yumurtasından tam olarak çıkamamış kanarya yavrularını tasvir eden çocuklar koşuşturmaktadır. Çarpmalı motif kostümlü çocukların hızlı hızlı koşuşturmalarındaki hareketi temsil eder. Çocukların söz konusu olduğu birçok yerde olduğu gibi Ravel burada da obua'yı ön plana çıkarmıştır.

Vurmali benzeri (*perküsif*) tiz piyano sesleri, civcivlerin kabuklarından çıkmak için kabuğa vuruşlarını, çığlıklar ise yumurtadan çıkışlarını taklit eder. İkinci temadaki *ppp* triller civcivlerin yalpalarken ve koşuştururkenki küçük tüylerinin titreşimini anlatır.

Samuel Goldberg ve Schmuyle: Hartman'ın portresinde zengin Yahudi, dinini temsil eden rahat kürk bir şapka giymektedir. Fakir Yahudi ise dünyevi eşyalarını taşıdığı çantasına bakarken perişan halinin üzerine giydiği fötr şapkasıyla resmedilmiştir. Biri kendinden emin ve kararlılık ile neredeyse poz verir bir halde resmedilmişken diğeri umutsuz ve kederli bir tavırdaki tasvir edilmiştir. İsmi sonradan 'İki (Polonyalı) Yahudi: Zengin ve Fakir' olarak da değiştirilen bu resimde Mussorgsky, daha önce de belirttiğimiz müzik anlayışı doğrultusunda iki Yahudinin karşılıklı konuşmasını müziklemiştir; zengin olan aksanlı, kimi zaman aşağılayıcı ve kendinden emin bir ses tonu ile net ve vurgulu, fakir olan ise titrek, ürkek utangaç ve belki de ısrarcı temalarla betimlenmiştir. Zengin ve kibirli olan, A temasında karakterize edilmiştir. Oktavlı, *f* ve aksanlı olan tema bol suslar ile konuşma aralarındaki nefes ve beklemleri de yansıtmaktadır. Bu oktavlı tek sesli temayı Ravel, tüm yaylılar ve obua hariç tüm tahta nefesliler ile birlikte sunmuştur. Kemanlar temanın tamamını Sol telinde çalmaktadır. Böylece, yaylılara biraz da gergin ve karakteristik bir renk katmıştır. Tema, C kesitinde tekrar geldiğinde Ravel, bu tema için yine aynı çalgıların birleşimini kullanmıştır. Görünen o ki Ravel, zengin Yahudiyi bu çalgıların birleşiminden elde ettiği renk ile temsil etmiştir.

Dokuzuncu ölçüde başlayan B teması öncelikle, belki yaşlılıktan, belki soğuktan belki de zayıflık veya korkudan, elleri, dişleri veya tüm vücudu titreyen fakir Yahudi'yi betimlemektedir. Bu titreme, Mussorgsky tarafından çarpmalı ve yineleyen üçlemelerle tasvir edilmiş, Ravel ise bu temayı surdinli solo trompet ile karakterize etmiştir. 19. ölçüde ikinci trompet ile yine surdinli olarak katlanmış bir şekilde devam eden titreyen B temasına bu kez kibirli A teması de eklenerek bir C kesiti oluşturulmuştur. Alt ses bölgesindeki yaylılar ve yine aynı bölgedeki tahta nefeslilerle oluşturulmuş olan renk, kendini belli etmektedir. İki kişinin aynı anda konuşmasını betimleyen bu kesitte iki tema da üst üste bindirilmiş, temaların çalgılanmasında büyük sayı farkları olsa da (A teması sekiz parti ile temsil edilirken B teması yalnızca bir çalgı grubuyla temsil edilmektedir) orkestral denge çok iyi kurulmuş olduğundan her iki tema da kendini yeteri kadar belli edebilmektedir. 26-27. ölçülerdeki geçiş niteliğindeki ara müzik, zengin Yahudiyi temsil eden renk (çalgı gruplaması) ile çalgılanmıştır. Bu kesitteki gürlük iniş çıkışlarının, zenginin içsel 'git-gel'lerini temsil ettiği düşünülebilir. 28. ölçüdeki kalışta, A temasının kibirli havasını tekrar duyarız ve *tutti* olarak *ff* çalınan son üçleme ile bölüm sert ve net bir şekilde sona erer. Bu noktada Mussorgsky'nin üç vuruş boyunca uzattığı son sesi Ravel'in kısa bir sekizlik ile sona erdirmiş olması, Ravel'in müzikal yorum farkını göstermektedir.

Limoges Pazar yeri (önemli haberler): Hartman'ın, Fransa'nın Limoges şehrindeki bir pazar yerini betimlediği bu resim, 'Limoges panayırında yaşlı kadınların tartışması' olarak da isimlendirilmiştir. Ancak bir pazar yerindeki bağırsı, çağırıs, gürlütü ve keşmekeşten ziyade müzikte, Mussorgsky'nin taslaklarındaki notlarda yazdığı gibi, pazar yerindeki kadınların bir konu üzerindeki tartışmaları tasvir edilmiştir. Günlük yaşamdan alınmış bu gerçek kesit birden bire bizi ölümün soğukluğuyla karşı karşıya bırakır.

Kaya Mezarı/Catacombae (Roma tarzında anıt mezar): Hartman'ın iç karartıcı bu suluboyası Paris'te bir meslektaşı ve kaya mezarını açıklayan bir rehber ile birlikte kendisini de resmetmektedir. Sağ tarafta sıra sıra kafatasları bulunmaktadır. "Mussorgsky bölümün ikinci kısmına Latince 'Ölüler ile Ölü Dilinde' başlığını yazmış ve Rusça şunu eklemiştir: 'Latince metin uygun olur! Merhum Hartman'ın yaratıcı dehası beni kafataslarına yönlendirmekte ve onları çağırmakta; Kafatasları ışıldamaya başlamakta.'" (Orenstein 1994; Russ 1992). Işıldayan kafatasları tiz ve *p tremololarla* temsil edilmiştir. Bu bölüm aslında yine bir gezintidir. Bestecinin yeni bir tabloya geçerken kafasında hala kafataslarının ışıldamakta olduğunu, önceki tablonun etkisi altında kaldığının temsildir. Bu esrarengiz resimde bulunan ürkütücülük, kasvet ve doğaüstü ile karşılaşma, dertsiz tasasız bir önceki bölüm ile çarpıcı bir zıtlık oluşturur. Ravel, belki de bu bölümü, ölümü hatırlatan ürperticiliğini yansıtmak için, yaylıları tamamen dışarıda bırakarak içinde bir kısım gizem barındıran, kasvetli, bakır nefesli bir korale dönüştürmektedir.

'Catacomb' ve 'Cum Mortuis', Mussorgsky'nin bu döneminin ürkütücü/marazi konulara ilgi duyan tarafını yansıtan en içe dönük resimlerdir. Mussorgsky'yi annesinin, Hartman'ın ve Opochina'nın ölümleri derinden etkilemiş ve ilk aşkını elinden almıştır. İnanç ve din, hayatında çok az yer aldığından sonraki hayata dair çok az umut beslediği düşünülebilir. Onun için dünyevi yaşam, var olanın tamamını yansıtmaktadır, erken ölüm ise bir kayıptan ibarettir.

Tavuk ayakları üzerindeki baraka/Baba-Yaga: Hartman'ın bol süslü karakalem çizimi, bir bölümü büyücünün kümesi olan Rus tarzı bir saati, tavuğun bacaklarına dayanmış olarak resmeder. Saat, hayvan ve kuş motifleri ile bezenmiş bir sütun kaidesi üzerinde duran, iki tavukayağı (peri masalı motifi) üzerine oturtulmuştur. Baba-Yaga, Rus peri masalarında ortaya çıkar. Kendisi

(dişi), ormanın derinliklerindeki kulübesinde yaşayan Baba-Yaga'nın tavuklarının ayakları, O'nun her gelen zavallının geldiği yöne dönmesini sağlar. Burada, onları yemek için kayıp çocuklara tuzaklar kurar ve kemiklerini, tokmağına binip kendisini ormana doğru sürdüğü ve süpürge sopası ile izlerini sildiği dev havanın içinde ezer. Mussorgsky'nin 'Anaokulu (Nursery)' setindeki ilk şarkıda açık bir biçimde tasvir ettiği gibi cadı, kahraman ve dev masalları, Rus aristokrat çocuklarına dadıları tarafından anlatılan şeylerdir. Tek orkestral eseri olan 'Çıplak Dağda Bir Gece (St Johns Night on the Bare Mountain)' doğaüstü bir masaldır. Lyadov (kısa senfonik bir şiir) ve Tchaikovsky'nin (bir piyano parçası) de Baba- Yaga efsanesini içeren daha az etkileyici besteleri mevcuttur.

Sert vuruşlu ve fırtınalı başlangıç, insan kemikleri yiyen büyücü (cadı) Baba-Yaga'nın vahşi uçuşunu betimler. Daha sessiz orta kesit, baştan sona gizemli *tremololar* içerir ve başlangıç kesitine olan dönüş Liszt havasında bir koda ile eseri final bölümüne bağlar. Böylece Hartman'ın küçük sanatsal gezintisini İtalya, Fransa ve Polonya'da yorumladıktan sonra son tablolar Rus folklorü (Baba-Yaga) ve Rus tarihine (final) geri döner.

Kiev Kapısı/The Great Gate of Kiev: Eser 'Kiev için Rus stilinde içinde küçük bir kilise barındıran taş şehir kapısı' olarak tasvir edilir. Hartman eseri bir yarışma için tasarlamıştır ancak yarışma sonuçlanmamıştır. Stasov'a göre Hartman'ın eseri kabul edilmişti çünkü iki önemli özelliği vardı: Antik Rus tarzı ve orijinallik. 'Eski Kahraman Rusya' izlenimini vermektedir.

Bu parça, Hartman'ın meşhur 'Kiev Kapısı' tasarımı üzerine papazların ilahiler söylediği ve çanların çaldığı bir resmi tören alayını (seremoniyi) tasvir eder. A teması -resmi geçit töreni- bir akorlar silsilesi olarak karşımıza çıkar. B temasının bir Rus ilahisi olduğu söylenir. C teması (81. ölçüde başlayan kesit) çan seslerini betimler. D teması (97. ölçüde başlayan kesit) ise gezinti temasının tekrar ortaya çıkışıdır (Lee 1993:81-82). Mussorgsky'nin eseri, Hartman'ın konseptinin büyüklüğü ile örtüşür. 'Kiev', ancak geniş bir orkestra ile sağlanabilecek muazzam bir zirveye ilerleyen ilahi ve çan seslerinin bir kolajıdır. Mib tonu, *Boris*'te 'Çar'ın yaklaşan ölümü' ile de bağlantılı olduğundan ölümü temsil eden bir perdedir. Bu tonun ölümcül referansı daha önce 'Catacombs'un sonunda kullanılmıştır.

Eserin içinde bir ilahi yer almaktadır. Kiev, Rusya'da Hıristiyanlığın doğum yeri olmuştur. Eski Rus kilise müziğinin temelleri Kiev ve Bizans'a dayanır. Mussorgsky'nin eseri Stasov tarafından yukarıda belirtilen Rus ilahisinin tekrar çalışmasını içermekle beraber, bestesi eski Rus kilise müziğine dair derin bir anlayış ortaya koymaz. İlahinin varlığının Mussorgsky'nin inancı ile herhangi bir bağlantısı yoktur. İlahi eserde Rus tarihi ve kültürü ile bağları ve Hartman'ın çizimindeki Şapel figürü nedeni ile yer alır.

Eserin gösterişli son bölümü, güçlü yazımına karşın tam heybetini piyano formunda yakalayamayacak kadar büyüktür. Ravel de bu gösterişe yakışır bir şekilde orkestrayı en etkin şekilde kullanmak için bu bölümü beklemiştir. Ağırıklı *tutti* ile görkem kazandırmış, ortada yer alan ilahiyi tahta nefeslilerle seslendirerek bir koroyu temsil etmiş ve çan seslerini gerçek çan kullanarak görkemi, ihtişamı ve görselliği tamamlamıştır.

Bu çalışmada, Hartman'ın görsel olarak temsil ettiği bir konuyu Mussorgsky'nin müzikte nasıl temsil ettiği ve bu müziksel temsilin Ravel tarafından çalgılar ve orkestrasyon ile nasıl yorumladığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Referanslar

- Aktüze, İrkin. 2003. *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Lee, Chen-Tien. 1993. *Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: An Analytical and Performance Study*, Partial fulfillment of the requirements for D.M.A., The Ohio State University.
- Orenstien, Arbie. 1994. *Tableux D'une Exposition for Orchestra*, (Ed.) Arbie Orenstien. London: Ernst Eulenburg Ltd.
- Russ, Michael. 1992. *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.