

## STRAVINSKY: RUS BALELERİNİN RUS HALK MÜZİĞİ İLE İLİŞKİSİ

Stravinsky: Relation of Russian Ballets with Russian Folk Music

DOI NO: 10.5578/amrj.66478

Ayşe Özlem AKDENİZ<sup>1</sup>

### Özet

*Stravinski'nin Rus folklorundan etkilenecek yarattığı kompozisyon yenilikleri ve ilham aldığı özellikler, yaratıcılığının etkileyici elemanlarıdır. Bu çalışmada, Rimski Korsakov ve Balakirev gibi bestecilerin derlediği çok sayıdaki – bazen az bilinen – Rus halk şarkısı veya bu şarkıların kesitlerinin bestecinin balelerinde nasıl kullanıldığı açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Stravinski'nin erken Rus baleleri olan Ateşkuşu, Petruşka ve Bahar Ayını'nın bestecinin kültürel birikimini nasıl temsil ettiği ve bu eserlerde bestecinin müzikal düşüncesinin kapsam ve derinliği irdelenmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Stravinski, Rus Halk Müziği, Bale.

### Abstract

*Compositional innovations and inspirational features which Stravinsky created under the influence of Russian folklore are fascinating elements of his music. In this study, numerous examples of Russian folk tunes and inclusion of these –sometimes little-known– folk tune excerpts in his ballets collected by composers such as Rimsky Korsakov and Balakirev are exposed. It is investigated how Stravinsky's early Russian ballets Firebird, Petrushka and The Rite of Spring represent the composers's cultural accumulation and the scope and depth of his musical thought.*

**Key Words:** Stravinsky, Russian Folk Music, Ballet.

### GİRİŞ

Hayatı boyunca Stravinski'nin (1882–1971) kendini en açık biçimde ifade ettiği müzik türü erken dönem baleleri olmuştur. Bestecinin balelerinde, biçimsel ya da müzikal özellikleri bir yana Rus folkloru ile olan doğrudan ilişkisinin bunda etkisi büyüktür. Hatta alışılanın dışında bestecilik kariyeri bale müziği ile başlamış az sayıdaki besteciden biri olduğu söylenebilir. Bestecinin özellikle “Rus

---

<sup>1</sup> Öğr. Grv., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, ozakdeniz@anadolu.edu.tr

Dönemi” olarak adlandırılan ve Rusya’da yaşadığı dönemde bestelemiş olduğu baleler *Ateşkuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini*, müzik ve bestecilik yönünden sürekli bir büyüme ve gelişmenin gözlemlenebileceği bir eserler dizisini temsil eder. Bu yazının asıl odak noktası da bu üç eseri temelinde Stravinski’nin müzik köklerinin, modernist kompozisyon tekniğinin, sanatsal olgunluğu ve yenilikleri ile bunların Rus müzik geleneği ile ilişkisinin araştırılmasıdır.

Eğitim ve gelişim yıllarında Stravinski’yi müzikal anlamda en çok etkileyen besteciler ulusal Rus müziğinin iki büyük temsilcisi olan Mussorgski (1839–1881) ve Rimski Korsakov (1844–1908) ile daha kozmopolit olan Glazunov (1865–1936) olmuştur (Taruskin, 2016:142). Stravinski, 1903 yılında Korsakov’un öğrencisi olunca ister istemez onun müzikal etkisinde kalmıştır. Stravinski’nin kendisi de Rimski Korsakov’un ateşli bir hayranı olduğunu, özellikle de melodik ve armonik dilinden etkilendiğini söyler. Ayrıca, Glazunov’un senfonilerinde belli olan senfonik biçim ve akademik işçilikten etkilendiğini ve bunları kendine orkestral modeller olarak kabul ettiğini ve Wagner’in (1813–1883) yapıtlarını da çalıştığını itiraf eder (Craft, 1985: 76). Bestecinin müziğinde Mussorgski’nin etkisinin de oldukça önemli olduğunu belirtmek gerekir. Mussorgski’nin Stravinski’ye, Büyük Petro öncesindeki Rusya’nın yaşam biçimine, geleneklerine ve özellikle de bunun kilise ayinleriyle olan ilişkisine dair güçlü bir bakış sunduğu söylenebilir (Taruskin, 1996: 112).

Mesleki şöhretini bale müzikleri temeline kurmuş ilk büyük modern besteci olan Stravinski’nin başarısında Rusya’da hiç temsil yapmamış olmasına rağmen adı “Rus Balesi” olan bale topluluğunun yöneticisi Serge Diaghilev’in (1872–1923) rolü son derece önemlidir (Vlad, 1978: 26). Diaghilev, genç Stravinski’deki sıra dışı yeteneği fark etmiş ve ondan hemen *Ateşkuşu* balesini yazmasını istemiştir. *Ateşkuşu* balesi ve ardından gelen balelerin üstün başarısı, Stravinski’nin 20. yüzyılın başlarında tüm dünyada kabul gören bir besteci olmasını sağlamakla birlikte Diaghilev’e de sanat tarihinde yüksek bir mevki kazandırmıştır (Vlad, 1978: 28). Bestecinin üç büyük erken balesi olan *Ateşkuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini*, Rus kültürü ve müziğinin genel olarak seksi, vahşi ve egzotik olduğunu düşünen Paris dinleyicisi için bestelenmiştir.

## Stravinski'nin Rus Dönemi Baleleri

Stravinski henüz öğretmeni Rimski-Korsakov'un etkisindeyken bestelenen *Ateşkuşu*'nun ilk temsili Diagilev'in bale topluluğu tarafından 25 Temmuz 1910 yılında Paris'te gerçekleşmiştir (Kennedy, 2012: 322). Bu etkilenmenin sonuçları *Ateşkuşu* balesi Rimski Korsakov'un *Le Coq d'Or* balesi ile arasındaki şu benzerliklerden görülebilmektedir: Öncelikle eserlerin ikisi de Rus peri masalları temelindedir ve ikisi de iyi ve kötü arasındaki çatışmayla ilgilidir. İkinci olarak Stravinski, insan ve doğaüstü güçler arasındaki farkı belirtmek için Korsakov'un armonik ilkelerinden oluşan teknik kullanılırdı. Örneğin insan karakterlerini anlatmak için diyatonik armoniler kullanırken doğaüstü elemanları göstermek için kromatik ya da modal (geleneksel majör ve minör modlarından farklı) bir armonik dil kullanır. Son olarak her iki eserde de triton (artık dörtlü ya da eksik beşli) aralığın çok sık kullanıldığı söylenebilir.

*Ateşkuşu*, Stravinski'nin Rus halk ezgilerini bilinçli ve yoğun bir biçimde müziğinde kullanmaya başladığı ilk eserdir ve Petersburg'da aldığı eğitimin doğrudan bir sonucudur (Druskin, 1983: 98). Stravinski'nin kaynağı, Balakirev ve Rimski-Korsakov'un derlediği halk müziği antolojileridir. Stravinski bu antolojilerdeki malzemeyi neredeyse hiç değiştirmeden alır ve o şekilde kullanır. Yine de henüz *Petruška*'daki halk ezgilerine tazelik katan ve Rus halk müziğinin izlerini açıkça belli eden o bireysel tavrın izleri yoktur. Şekil 1'de Korsakov antolojisinden alınmış bir halk şarkısının *Ateşkuşu* balesinin dördüncü bölümünde nasıl kullanıldığı görülebilir (Bkz. Şekil 1).

Şekil 1. Op.24 "Sto Ruski Nadodni Pesen" ( Rimsky Korsakov, 1951).

**Moderato**  
Korsakov, 100 Rus Halk Şarkısı, No.24

**197** **Lento maestoso** ♩ = 54  
Stravinski, Ateşkuşu Balesi, II. Tablo

**203** **Allegro non troppo** ♩ = 208  
Stravinski, Ateşkuşu Balesi, II. Tablo

Diğer iyi bilinen bir örnek ise eserin final bölümünden hemen önceki “Ninni” bölümü için kullanılan ezgidir. Nota analizlerinin gösterdiği gibi geleneksel Rus halk şarkılarının belirleyici özelliklerden biri olan dörtlü aralığının sık kullanımıyla verilen Rus tadından başka *Ateşkuşu* balesinde aynı zamanda Fransız armonik etkisinin izleri de örnekte açıkça görülmektedir (Bkz. Şekil 2).

Şekil 2. “The Firebird” (Stravinsky, “The Firebird (1945)”, 1983).

**Doppio valore** ♩ = 104 **Maestoso**  
Stravinsky, Ateşkuşu Balesi, II. Tablo

206

Stravinski'nin Ateşkuşu balesinin genelinde tercih ettiği orkestra kullanımı, romantik dönem orkestralmasının ilkelerini takip eder. Eserde yaylı çalgıların olgunluğu ve yumuşaklığı için, bakır ve tahta nefesli çalgılar ise farklı tınlar kazandırmak için kullanılır (Druskin, 1983: 112). Tahta nefesli çalgılara verilen bu özel önemde Rus müziğinin öncü bestecilerinin de büyük etkisi vardır. Bu dönemde Stravinski'nin yeni fikirlerle kendi orkestral tınlarını yaratmaya ve bunun verdiği hazla deneyler yapmaya başladığı görülmektedir. Bestecinin böylece elde ettiği sonuç, parlak ve uç zıtlıklardan meydana gelen orkestral bir virtüozitedir. Eserde egemen olan karakter değişimlerinin sebeplerinden olan sert senkopların, düzensiz aksanların ve ters (karşı zamandaki) ritimlerin Rus diliyle doğrudan ilişkisi, eser analizleri ile açığa çıkarılmaktadır. Stravinski'nin kendisi de yıllar sonra ana vatanına yaptığı ziyarette *Pravda* gazetesine verdiği mülakatta şöyle der: “Tüm hayatım boyunca Rusça konuştum, Rusça düşünüyorum ve kendimi Rusça ifade ediyorum. Belki bu müziğimde açıkça görülmeyebilir ancak doğası gereği gizli bir biçimde oradadır” (Taruskin, 1996: 13).

Ateşkuşu balesindeki tüm bu yenilikler ve Rus kökenine bilinçli ya da bilinçsiz bağlılık, Petruşka balesi ile gelecek olan çok daha dramatik değişimlerin habercisidir.

“*Petruşka*’yı bestelerken Stravinski’nin aklında belki de orkestranın ani ve zalim arpejleriyle öfkelenirerek canlandığı bir kukla resmi vardır” (Griffiths, 1978: 85). Esasen orkestra ve piyano için bir konser parçası olarak tasarlanmış olan *Petruşka*, Diagilev’in Stravinski’yi çabucak ikna etmesiyle bale müziğine dönüşmüştür. Böylece bale biçimini almış olan *Petruşka*, aynı zamanda Stravinski’nin hem katı klasik müzik geleneklerine hem de Rus akademik geleneğine olan ilgisinin sonu olmuştur.

Eser, dünyada hüküm süren müzik dili genel olarak izlenimcilik akımının belirsizliği ve Wagner sonrası senfonik müziğin etkisi altındayken, 1911 yılında bestelenmiştir (Griffiths, 1978: 89). *Petruşka*’nın hemen göze çarpan özelliklerinden biri, piyanonun kullanılma şeklidir. Piyano burada solist olarak değil de topluluğa farklı bir tat veren orkestranın ayrılmaz bir parçası olarak kullanılmıştır. “Stravinski, Rus eğitim geleneğinin ve döneminin diğer bestecilerinin aksine piyano başında beste yapmaktadır ve *Petruşka*’nın çoğu da parmakların piyanoyla olan doğrudan ilişkisinin sonucudur” (Druskin, 1983: 211). *Ateşkuşu* balesinde olduğu gibi bir Rus halk şarkısı temelinde bestelenmiş olan eserin ana temasında Rus müziğine has dörtlü aralıkların belirleyiciliği vardır. Temanın sunumunda ayrıca vurmali çalgılar ve piyanonun vurmali bir çalgı olarak kullanımı egemendir (Bkz. Şekil 3).

Şekil 3. *Petruşka*’nın Ana Teması (Stravinsky, “*Petrouchka*”, 1936).

33 Allegro giusto ♩ = 116  
Stravinski, *Petruşka* Balesi, Rus Dansı

The image shows a musical score for the main theme of Petrouchka. It is in 2/4 time and marked 'Allegro giusto' with a tempo of 116 beats per minute. The score is for piano and is marked 'f' (forte). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, characteristic of Stravinsky's style. The score is presented in a single system with a grand staff (treble and bass clefs).

Eserde Petruşka'yı temsil etmek için kullanılan motif ise eserdeki başka bir yeniliğe dikkat çeker. Politonal olan bu pasaj sırf tuhafılık yaratmak için kullanılmak yerine ilk defa yapısal önemi bulunan bir eleman olarak kullanılmıştır. İki farklı dizinin üst üste bindirilmesiyle ortaya çıkan bu sonuç ve Stravinski'nin politonalite ile yaptığı diğer deneyler o kadar etkili ve başarılı olmuştur ki çabucak diğer besteciler tarafından kabul görmüş ve pek çok yirminci yüzyıl bestecisinin en çok taklit ettiği teknik araçlardan biri hâline gelmiştir (Griffiths, 1978: 123). (Bkz. Şekil 4).

**Şekil 4. Petruşka Motifi ve Politonalite** (Stravinsky, "Petrouchka", 1936).

49 **Molto meno** ♩ = 50  
Stravinski, Petruşka Balesi, II. Tablo

Cl. I in Sib

Cl. II in La

Yine *Petruşka* balesinden alıntılanmış olan Şekil 5'te politonalite kullanımına başka bir örnek sunulur. Örnekteki armonik kuruluş, pandiyatonizm denilen tekniğin, diyatonik akorların üst üste bindirilmesi temeline dayanır. Bu örnek aynı zamanda Stravinski'nin halk şarkılarını eserlerine dâhil etmek için giderek karmaşıklaşan yöntemlerine mükemmel bir örnektir. Stravinski'nin burada kullandığı melodi ise Rimski Korsakov'un 1876 yılında derlediği "100 Rus Halk Şarkısı" adlı halk şarkıları antolojisinde bulunan *Göklerdeki İsa* adlı Rus halk şarkısıdır (Bkz. Şekil 6). Gösterilen örnekte melodi neredeyse değiştirilmeden kullanılmıştır. Fakat pandiyatonizm tekniğini uygulayan Stravinsky, *Petruşka* balesinde, *Ateşkuşu* balesindeki erken çabalarının sonucunda elde ettiğinden çok daha karmaşık bir sonuç elde etmiştir.

**Şekil 5. Petruşka balesinde pandiyatonik olarak işlenmiş bir Rus halk şarkısı (Stravinsky, “Petrouchka”, 1936).**



**Şekil 6. Rus Halk Şarkısı “Göklerdeki İsa” (Stravinsky, “The Firebird (1945)”, 1983).**



“*Petruşka*, temel özellikleri ve en bilinen temaları bakımından Ateşkuşu’nda olduğu gibi Rus halk müziği temelinde biçimlenmiş olsa da eserin bir başka özelliği bunun çok başka bir biçimde ele alınmasına sebep olmuştur. *Petruşka*’da sunulan muazzam ritmik canlılık ve kompozisyonun ritmik yoğunluğu, *Ateşkuşu*’nun akıcı melodileri ile karşılaştırıldığında çok daha parçalıdır. Eserdeki bu bükülmez ve ısrarcı ritmik yapı, kısıtlı bir ses alanı üstüne inşa edilmiş olan kompozisyonun melodik özellikleri üstünde önemli bir etkiye sahiptir. Gerçekten de doğrudan melodinin kendisinden doğmuş olan bu çarpıcı ritmik canlılık melodiye boyun eğdirir gibidir. Bu noktada bestecinin Rus halk müziğinden yararlanma biçiminin de giderek rafineleştiği ve *Petruşka* ile birlikte Stravinski’nin müziğinde ilk defa modernizm ve halk müziğinin kesiştiği söylenebilir” (Taruskin 1996: 713). *Petruşka*’da aynı zamanda *Stravinski*’nin Rus müziğine has olmasa da Batılı dinleyicinin egzotik müzik açlığını doyurmaya fazlasıyla yetkin oktatonik (sekiz sesli) diziye olan ilgi ve bağlılığının giderek arttığı görülür.

Rus dönemi balelerinin belki de en bilineni ve sonuncusu olan *Bahar Ayini*'nin tiyatrodaki bir ayaklanma ile sonuçlanan ilk temsili, 1913 yılında Diaghilev'in topluluğu tarafından Paris'te gerçekleştirilmiştir. "O zamana dek dinleyiciler bu denli yabani, vahşi, öfkeli ve görünürde kaotik bir müzik duymamıştır" (Griffiths, 1978: 167). Müzik, geleneksel müziğin, armoninin, melodinin ve biçimsel tasarımın tüm kavramlarına karşı çıkar gibi görünmüştür. "Gerçekten de Stravinski *Bahar Ayini* ile birlikte artık doruğa ulaşan bir dizi dramatik değişime ve erken 20. yüzyılda müziğin yönünün yeniden tanımlanmasına girişmiştir" (Druskin, 1983: 162).

*Bahar Ayini*, ilk defa *Ateşkuşu* ve *Petruška*'da başlatılan teknik ve estetik araçları genişletir ve yoğunlaştırır. Ritme öncelikli bir önem kazandırılması, geleneksel tonalitenin sınırlarını bulanıklaştırmak için politonalite, polimodalite ve pandiyatonizmin kullanılması, halk ezgilerini özümsemesi gibi araçlar ilk defa ilk iki balesinde görünen tüm bu özellikler *Bahar Ayini*'nde çok daha yoğun kullanılmıştır.

*Bahar Ayini* balesinde Stravinsky, ritmik bileşeni diğer müzikal elemanlarla eşit koşullarda kullanan Ortaçağ dini müzik geleneklerine geri döner. Stravinsky, ritmi, bütünü oluşturan yapısal bir eleman olarak kullanır ve bunu da Ortaçağ bestecilerinin isoritmi biçimsel bir uyum yaratmak için kullandığı şekliyle neredeyse benzer bir şekilde yapar (Taruskin 1996: 186).

*Bahar Ayini*'nin en çarpıcı özelliklerinden bir diğeri de eser boyunca var olan sürekli tartım (ölçü sayısı) değişimidir. Bu sayede besteci fazladan nabız birimleri ilave ederek Rusçanın etkisindeki Rus halk müziğinde bulunan ritmik bir incelik elde eder. Şekil 7, sözü edilen tekniği açıkça örnekler. İlk iki ölçü benzerken üçüncü ölçü, temanın sürekliliğinin bir tetikçisi gibi diğer bir sesi ilave etmeden önce aynı altı adet sekizlikle başlar. İlave değer ve farklı hücre uzunlukları kavramı *Bahar Ayini*'ndeki ritmik yeniliklerin altını çizer. Her ne kadar Stravinski ilave değer tekniği kullanan ilk besteci olmasa da (Debussy'nin yapıtlarında da bunun örnekleri vardır) onun baleleri bu tekniği yapısal bir bütünlük olarak kullanan ilk eserlerdir Griffiths, 1978:66).



**Şekil 7. İlave ritim (Stravinsky. “The Rite of Spring”. 1913).**

Stravinsky, Bahar Ayini, Kaçırma Ayini, Harf 43



*Bahar Ayini*'ndeki armonik dil de *Petruşka*'nın doğrudan devamıdır. Stravinski öncelikle üç sesli akorları her ne kadar işlevleri geleneksel armonideki bilindik rollerinden uzaklaştırılsa da dominant ve yedinci derece akorlarıyla destekler. Stravinski'nin müzik bestelemek için kullanılan geleneksel kaynakları çok daha özgür kullanma biçimi, bitonalite ve pandiyatonizm gibi yeni armonik araçlarla yaptığı deneyler geleneksel armoniye alışık dinleyicilere oldukça yabancı gelmiştir (Walsh, 1988: 51).

Bahar Ayini'nde halk ezgilerinin kullanımı iki seviyede gerçekleşir. Stravinski'nin aktardığına göre eserdeki tek halk ezgisi Polonyalı bir rahip tarafından derlenmiş ve Litvanya halk şarkılarından oluşan bir antolojiden olduğu gibi alıntılanmış olan pasajdır. Fagot solosu ile eseri başlatan bu pasaj Şekil 8'de gösterilmiştir ve halk müziği ile ilişkisi açıkça görülebilmektedir. “Stravinski'nin Robert Craft ile yaptığı konuşmalardaki başka bir ifadesine göre ise eserin açılışındaki solo fagot ezgisi eserdeki tek halk şarkısıdır” (Craft, 1985:151). Ancak eserin notasının incelenmesi Stravinski'nin *Bahar Ayini*'nde kullandığı ostinatoların da doğrudan Rus halk ezgileriyle ilişkilendirilebileceğini göstermektedir.

**Şekil 8. Bahar Ayini'nin başlangıç teması (Stravinsky, “The Rite of Spring”, 1913).**

Stravinsky, Bahar Ayini, Başlangıç

Fagot



Erken 20. yüzyılda da Stravinski, Rus müziğini Mussorgski'nin başlattığı ve Rimski-Korsakov ile Glazunov'un devam ettirdiği teknik temelli okulun ataletinden kurtarmıştır. Diagelev'in yüreklendirmesiyle Stravinski geleneksel müziğin temel elemanlarını alarak bunları erken balelerine damgasını vuran pek çok şaşırtıcı yeniliğe dahil etmiştir. Orkestrayı bireyselci kullanımı, ritmi ölçü çizgilerinin sınırlarından kurtaran ritmik yeniliği başlıca yapısal

eleman olmuştur. Politonalite ve disonansı yapısal bir bütün olarak kullanabilmek için geleneksel parti hareketlerini reddedişi ve halk müziği elemanlarını zarifçe müziğine dahil edişi Stravinski'nin erken ilkelcilik üslubunun temelini oluşturmak için birleşir (Taruskin, 1996: 1703). Bu, yirminci yüzyılın başında müziğin yönünü değiştiren ve günümüze dek devam etmiş olan pek çok devrimsel kavramla sonuçlanmış bir üsluptur.

## SONUÇ

Kendisini uluslararası bir şöhrete kavuşturan Rus dönemi baleleri ve bu eserlerde halk müziğinin açık izlerine rağmen Stravinski'nin gerçekte ne kadar Rus olduğunu kesin olarak ifade etmek güçtür. Bunda bestecinin daha sonraki dönemlerde bestelemiş olduğu ve Rus kültürüyle açık bir ilişki kurulamayan (özellikle de dizisel) kompozisyonlarının etkisi vardır. Vatandaşlık anlamında Stravinski 1918 yılından sonra Rus vatandaşlığından çıkmıştır. Kültürel anlamda ise 1922 yılında Rus olmayı bıraktığı söylenebilir. Fakat müzikal olarak eğitimi aldığı biçimde düşünmeye devam etmiştir ve bu eğitimi Rusya'da almıştır.

1910 yılında, Rus müzik eleştirmenlerinin Rus müziğinin var olmak için artık Rus tadında olmak zorunda olmadığını iddia ettikleri bir dönemde Stravinski halk şarkılarından yaptığı alıntılarla balelerini bestelemeye başlamıştır. Besteci, *Ateşkuşu* balesinde Korsakov'un daha önceden ünlendirdiği halk şarkılarının yanı sıra *Petruşka* balesinde *Daha Dün Annemizin* ya da *Mini Mini Bir Kuş Donmuştu* şarkılarının adeta Rus versiyonunu, hatta *Bahar Ayini*'nde disonant armonik yapının ve yoğun orkestrasyonun ardına gizlenmiş biçimde halk şarkılarını kullanmaya devam etmiştir. Bu eserler temelinde Stravinski'nin kendi zamanında Rus karakterini en yoğun ve etkili biçimde yaşatan, *Rus* kimliğini koruyan bir besteci olduğu görülmektedir.

Stravinski'nin hem halk müziği hem de sanat müziği ile olan ilişkisi ve halk geleneğini mesleği yoluyla kullanması bestecinin sanatsal bir olgunluğa ve modernist bir tekniğe ulaşmasını sağlamıştır (Taruskin, 1996: 18). Stravinski'nin kendisi de bu ilk yaratı döneminin Rus kimliğini inkâr etmemektedir.

**KAYNAKÇA**

- Craft, R. (1985). “*Conversations with Igor Stravinsky*”, New York: Faber and Faber.
- Druskin, M. S. (1983). “*Igor Stravinsky: His Personality, Works and Views*”, Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffiths, P. (1978). “*Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*”, New York: Thames and Hudson.
- Kennedy, M. ve Kennedy, J. (2012). “*The Concise Oxford Dictionary of Music*” (6th Edition), Oxford: Oxford University Press.
- Rimsky Korsakov, N. A. (1951). Op.24 “*Sto Ruski Nadodni Pesen*”, Moskva.
- Stravinsky, I. (1983). “*The Firebird (1945)*”, Leipzig: Eulenburg.
- Stravinsky, I. (1936). “*Petrouchka*”, Rev. ed. 1947, London: Boosey & Hawkes.
- Stravinsky, I. (1913). “*The Rite of Spring*”, London: Boosey & Hawkes.
- Taruskin, R. (2016). “*Russian Music at Home and Abroad: New Essays*”, Berkeley: University of California Press.
- Taruskin, R. (1996). “*Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*”, Berkeley: University of California Press.
- Vlad, R. (1978). “*Stravinsky*”, London: Oxford University Press.
- Walsh, S. (1988). “*The Music of Stravinsky*”, London: Routledge.