

**19. YÜZYILDA YAŞAMIŞ RUS BESTECİLERİN
ORKESTRA ESERLERİNDEKİ OBUA SOLOLARININ
İNCELENMESİ VE İCRA ÖNERİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tanya KARAÇAY

Eskişehir, 2022

**19. YÜZYILDA YAŞAMIŞ RUS BESTECİLERİN ORKESTRA
ESERLERİNDEKİ OBUA SOLOLARININ İNCELENMESİ VE İCRA
ÖNERİLERİ**

Tanya KARAÇAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Müzik Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Emre HOPA**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Eylül, 2022**

ÖZET

19. YÜZYILDA YAŞAMIŞ RUS BESTECİLERİN ORKESTRA ESERLERİNDEKİ OBUA SOLOLARININ İNCELENMESİ VE İCRA ÖNERİLERİ

Tanya KARAÇAY

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül, 2022

Danışman: Prof. Emre HOPA

Bu araştırmada, 19. yüzyılda yaşamış Rus Beşleri'nin orkestra eserlerindeki obua soloları incelenmiştir. Tez kapsamında, 19. yüzyıldaki Rus müziği, Rus Beşleri'nin hayatları ve eserleri hakkında bilgiler verilmiş; seçilmiş olan eserlerdeki obua sololarının icrasında karşılaşılan zorluklar belirlenerek, soloların bilinçli ve doğru bir şekilde yorumlanmasına yönelik öneriler sunulmuştur.

Araştırmada incelenen Rus Beşleri, 19. yüzyılda ortaya koydukları eserlerle literatürde önemli bir yer edinmişlerdir. Tez içerisinde yer alan orkestra eserleri ve obua soloları Rus klasik müziğinin en bilinen eserleri arasındadır. Bu tezde, eserlere konu olan hikaye ve destanlar hakkında veriler toplanmış, Orta Doğu ve Kafkas kültürünün tarihine dair bilgilere yer verilmiştir. Eserlerde yer alan obua sololarının incelenerek müzik cümleleri ve figürleri belirlenmiş; müzikal ifade ve belirteçleri üzerinden icra önerileri sunulmuştur.

Bu araştırma, verilerin doküman incelemesi yöntemi ile toplandığı nitel bir araştırmadır. Araştırmanın amacı; obua sololarının biçimsel, teknik ve müzikal olarak incelenerek eserlerin yorumlanmasına yönelik icra önerileri sunulmasıdır.

Anahtar Sözcükler: Rus Beşleri, Obua, Orkestra Solosu, Motif.

ABSTRACT

AN EXAMINATION OF THE OBOE SOLOS IN THE ORCHESTRAL WORKS BY THE 19TH CENTURY RUSSIAN COMPOSERS AND PERFORMANCE SUGGESTIONS

Tanya KARAÇAY

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, September, 2022

Supervisor: Prof. Emre HOPA

In this research, the oboe solos in the orchestral works of the Russian Five who lived in the 19th century, were examined. Within the scope of the thesis, historical information about Russian music in the 19th century, the lives and works of the Russian Five are given; the difficulties encountered in the performance of the oboe solos in the selected works are identified, and suggestions are presented for a proper and correct interpretation of the solos.

The composers, known as the Russian Five, studied in the research, gained an important place in the literature with the works they produced in the 19th century. The orchestral works and the oboe solos examined are among the most well-known works of Russian classical music. In this thesis, data about the stories and epics that are the subject of the works were collected; information on the history of Middle Eastern and Caucasian cultures is included. By examining the oboe solos in the works, musical phrases and themes are identified and performance suggestions are presented through musical expressions and symbols.

This research is qualitative research in which data collection is carried out by document analysis methods. This research aims to examine the oboe solos in the orchestral works of the Russian Five, which left their mark on the 19th century formally, technically and musically; and to present performance suggestions for the interpretation of the works from the data obtained.

Keywords: Russian Five, Oboe, Orchestra Solo, Theme.

ÖNSÖZ

Orkestra eserlerindeki obua sololarının doğru bir biçimde yorumlanması bilgi birikimini, müzikaliteyi ve teknik beceriyi gerektirir. Bu nedenle, obua eğitimi süreci içerisinde ya da mesleki yaşamda sıklıkla karşılaşılan Rus Beşleri'nin orkestra eserleri, döneminin anlayışına uygun bir şekilde yorumlanması açısından icracıların teknik ve müzikal açıdan çeşitli sorunlar ile karşılaşmasına neden olmaktadır. Bu araştırmada bu zorluklar belirlenerek obua icracıları için teknik ve müzikal açıdan icra önerileri sunulmaktadır.

Bu tezin hazırlanmasında, yürütülmesinde ve sonuçlandırılmasında katkılarını sağlayan tez danışmanım Prof. Emre Hopa'ya, eğitim hayatımda bilgisi ve tecrübesiyle yanımda olan hocam Meral Vural Leblebicioğlu'na, yüksek lisans hocam Doç. Bayram Bayramoğulları'na ve profesyonel müzik hayatına adım atmamı sağlayan hocam Argun Defne'ye teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Yüksek lisans eğitim sürecim boyunca beni destekleyen çalışma arkadaşlarım Fulya Aybars ve Özgür Turgut'a anlayışları için teşekkürlerimi sunarım. Tez çalışmama değerli vakitlerini ayırıp katkılarını sağlayan Vahide Tipioğlu'na ve Işıl Tipioğlu'na, bu süreçte motivasyon kaynağım olan Umut Aşkın Toğar'a ve gücünü, cesaretini örnek aldığım, destekleriyle yolumu aydınlatan annem Tuğba İlhan'a sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

Tanya KARAÇAY

22.09.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiç bir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Tanya KARAÇAY

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun.....	3
1.2. Amaç	3
1.3. Önem.....	4
1.4. Varsayım	4
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Tanımlar	5
2. ALAN YAZIN.....	7
3. YÖNTEM.....	10
3.1. Araştırmanın Modeli.....	10
3.2. Evren ve Örneklem	10
3.3. Veri Toplama Tekniği ve Aracı.....	10
4. 19. YÜZYILDA RUS MÜZİĞİ VE RUS BEŞLERİ	10
5. MİLY BALAKIREV	14
5.1. Mily Balakirev'in Hayatı ve Müziği	14
5.2. Tamara Senfonik Şiiri.....	17
5.3. Tamara Senfonik Şiirindeki Obua Sololarının İncelenmesi.....	19
6. CESAR CUI.....	27
6.1. Cesar Cui'nin Hayatı ve Müziği.....	27
6.2. Kaleydoskop Op. 50. Oryantal, No. 9 Eseri	29

6.3. Kaleydoskop Op. 50 Oryantal Bölümündeki Obua Solosunun	
İncelenmesi.....	30
7. MODEST MUSORGSKI.....	33
7.1. Modest Musorgski'nin Hayatı ve Müziği	33
7.2. Bir Sergiden Tablolar Eseri ve Tuileries Bölümü	35
7.3. Tuileries Bölümündeki Obua Solosunun İncelenmesi	37
8. NIKOLAY RIMSKI-KORSAKOV	43
8.1. Nikolay Rimski-Korsakov'un Hayatı ve Müziği	44
8.2. Şehrazat Senfonik Süiti.....	48
8.3. Şehrazat Senfonik Süitinin II. Bölümü Kalender Prens	49
8.4. Şehrazat Senfonik Süitinin II. Bölümü Kalender Prens'deki	
Obua Sololarının İncelenmesi	50
9. ALEKSANDR BORODIN.....	55
9.1. Aleksandr Borodin'in Hayatı ve Müziği	55
9.2. Prens Igor Operası ve Poloveç Dansları No. 17	57
9.3. Poloveç Dansları No. 17 Bölümündeki Obua Sololarının	
İncelenmesi.....	58
10. SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA	65
ÖZGEÇMİŞ.....	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 5.1. Tamara Senfonik Şiiri, Andante maestoso, Obua Partisi, 1-23. ölçüler arası.....	19
Şekil 5.2. Tamara Senfonik Şiiri, Andante maestoso, Obua Partisi, 58- 68. ölçüler arası.....	20
Şekil 5.3. Tamara Senfonik Şiiri, Meno mosso bölümü 140-152. ölçüler arası	21
Şekil 5.4. Tamara Senfonik Şiiri, Meno mosso bölümü 140-152. ölçüler arası, çalışma önerisi	22
Şekil 5.5. Tamara Senfonik Şiiri, Allegretto quasi andantino, Poco piu mosso,153-216. ölçüler arası.....	22
Şekil 5.6. Tamara Senfonik Şiiri, Poco piu mosso bölümü için çalışma önerisi	23
Şekil 5.7. Tamara Senfonik Şiiri, Poco meno mosso ma agitato bölümü, 335- 348. ölçüler arası.....	23
Şekil 5.8. Tamara Senfonik Şiiri, Poco meno mosso ma agitato için çalışma önerisi	24
Şekil 5.9. Tamara Senfonik Şiiri, Poco meno mosso ma agitato bölümü çalışma önerisi	25
Şekil 5.10. Tamara Senfonik Şiiri, L’istesso tempo, Obua partisi 416-431. ölçüler arası	26
Şekil 5.11. Balakirev, Tamara Senfonik Şiiri, L’istesso tempo, çalışma önerisi	26
Şekil 5.12. Tamara Senfonik Şiiri, L’istesso tempo için çalışma önerisi	27
Şekil 6.1. Kaleydoskop Op. 50, Oryantal, Obua partisi.....	31
Şekil 6.2. Oryantal bölümü için çalışma önerisi	33
Şekil 7.1. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 1-19. ölçüler arası.....	38
Şekil 7.2. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 1. ölçü, sarkık figür	38
Şekil 7.3. Bir Sergiden Tablolar, Tuilleries Bölümü, 1. Obua partisi, 2. ölçü.....	39
Şekil 7.4. Çatal fa pozisyonu	40
Şekil 7.5. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 2. ölçü, çalışma önerisi	40
Şekil 7.6. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 1-19. ölçüler .	41
Şekil 7.7. Tuileries bölümü 10. ölçüsü çalışma önerisi	42

Şekil 7.8. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 20-30. ölçüler arası.....	42
Şekil 7.9. Tuileries bölümü için aralık çalışması	43
Şekil 8.1. Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35., 1. Obua partisi/2. Bölüm 1-76. ölçüler arası.....	51
Şekil 8.2. Korsakov, Şehrazat Senfonik Süiti, Kalender Prens teması	52
Şekil 8.3. Balakirev’in taslak kitabından “Akh, Dilav”, 4-6. ölçüler	53
Şekil 8.4. Korsakov, Şehrazat, 2. Bölüm, 348-351. ölçüler.....	53
Şekil 8.5. Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35. 1. Obua partisi/2. Bölüm 85-104. ölçüler arası.....	54
Şekil 8.6. Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35. 1. Obua partisi/2. Bölüm 89-117. ölçüler arası.....	54
Şekil 8.7. Şehrazat Senfonik Süit Kalender Prens bölümü 96-104. ölçüler arası için çalışma önerisi	55
Şekil 9.1. Borodin, Poloveç Dansları No. 17, 1. Obua partisi, 1-13. ölçüler arası	59
Şekil 9.2. Borodin, Poloveç Dansları No. 17, 1. Obua partisi, 14-30. ölçüler arası .	60
Şekil 9.3. Borodin, Poloveç Dansları No. 17, 1. Obua partisi, 14-30. ölçüler arası, çalışma önerisi	60
Şekil 9.4. Obuada do diyez tril perdesinin gösterimi	61

1. GİRİŞ

Rusya, 20. yüzyılın başlarına kadar çarlık sistemiyle yönetilmiştir. Rus müzik tarihindeki ilk reform 18. yüzyılda, büyük Rus Çarı 1. Petro (1689-1725) döneminde yaşanmıştır. Rus sarayına enstrümantal müziğin girmesi sonucunda, Çarın Batıdan getirdiği müzisyenler, Rus müziğinin özellikle İtalyan operasının etkisinde kalmasına sebep olmuştur. Rus klasik müziği, 19. yüzyıla kadar bu etkinin altında kalmaya devam etmiştir (Ünal, 2017).

19. yüzyılda İtalyan, Alman ve Fransız müziğinin Rus müziğinin ulusal bilincine olan karmaşık etkilerini, ilk önce besteci ve Rus ulusal müzik okulu kurucusu Mihail Ivanoviç Glinka (1804-1857) fark etmiştir. Glinka, geleceğin ulusal sanatını yaratmak için Rus halk müziğinin özüne gidilmesini gerekli görmüştür. Besteci, çalışmalarından sonra halk şarkıları ile Rus müziğinin belirgin özelliklerinden esinlenmiş, ulusal bir sanat müziği anlayışını benimsemiş, Rus halk ve dini müziğinin bestelere uygulanmasını sağlamıştır. Glinka'nın bu çalışmaları sayesinde Rus müziği, Avrupa müziğinin etkilerinden hızla kurtulmuş ve Rus halkı tarafından da benimsenmiştir (Nagachevskaya, 2009).

Glinka'nın Rus müziği üzerine yaptığı çalışmalara paralel olarak 19. yüzyılda, romantik dönem bestecileri olan Mily Balakirev, Aleksandr Borodin, Cesar Cui, Modest Musorgski ve Nikolay Rimski-Korsakov bir araya gelerek, Rus ulusal müziğinden esinlenen orkestra eserleri bestelemişlerdir (Beriyeva, 2019).

Rusya'daki politik rejimin halkın yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerinin yoğun olarak görüldüğü bir dönemde yaşamış olan ve Türkçe'de "Rus Beşleri" (*rus.* Moguchaya Kuchka, *ing.* Mighty Five, The Five) olarak bilinen M. Balakirev, A. Borodin, C. Cui, M. Musorgski ve N. Rimski Korsakov, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rus müziğini dünya literatüründe önemli bir noktaya taşımışlardır (Niymet, 2019). Bu besteciler eserlerinde, Kafkas ve Kazaklardan gelen, Doğu'ya ait melodi ve tonaliteleri birleştirmeyi ve Batı kültürüne ait kompozisyon tekniklerinden uzaklaşmayı hedeflemişlerdir (Beriyeva, 2019).

19. yüzyılda bestelenmiş orkestra eserlerinde özellikle obua için yazılmış sololar, klasik dönemde bestelenmiş eserlere göre daha fazladır. Bu dönemde obuanın perde sisteminin genişletilmesi, orkestrada bu enstrümana solo olarak daha fazla yer verilmesini sağlamıştır. Bu eserlerden, Mily Balakirev'in senfonik şiiri *Tamara* (1882), Cesar Cui'nin keman ve piyano için bestelediği 24 parçadan oluşan *Kaleydoskop, Op.*

50 adlı eserinin *Oryantal* (1893) bölümünün orkestra için düzenlemesi, Modest Musorgski'nin *Bir Sergiden Tablolar* (1874) adlı eserinin *Tuileries* bölümünün orkestra için düzenlemesi, Korsakov'un *Şehrazat Senfonik Süiti, Op. 35* adlı eserinin *Kalender Prens* bölümü ve Borodin'in *Prens Igor* operasından *Poloveç Dansları, No.17* (1890) içerisinde yer alan obua soloları, süre bakımından uzun ve orkestralarda sıklıkla seslendirilen eserler olmasıyla önemlidir. Bu araştırma, bu eserler ile ilgili literatür ile desteklenen bilgiler içermektedir.

Obua, 17. yüzyıla kadar yaylı çalgılara eşlik amaçlı kullanılmış ve aynı yüzyılın sonlarında, kemandan sonra en yaygın solo çalgı olmuştur. Obuanın ilk örneği, 17. yüzyılda Fransız çalgı yapımı ustaları Jean Hottetere (1677-1720) ve Michel Philidor (1580-1651) tarafından geliştirilmiştir. Bu örnek sadece iki perdeden oluşmaktadır. Çalgı, 19. yüzyıla kadar çalgı yapım ustaları tarafından yapısal olarak değişime uğramış ve günümüzde de kullanılan son halini bu yüzyılda almıştır.

Obua, yapımında abanoz, gül veya şimşir ağacı kullanılan çift kamışlı ve tahta üflemeli bir çalgıdır. Üst gövde, alt gövde ve kalak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır (Bate, 1980, s. 468). Obuanın 1840-78 yılları arasında, Fransız çalgı yapımcıları tarafından perde deliklerini açıp kapamaya yarayan mekanizması çok sayıda bağlantı ve eklemeler ile değişime uğramış ve ses aralığı 2,5 oktava kadar genişlemiştir. Sol anahtarlı portenin alttaki çizgi dışı si bemol perdesinden, üstteki çizgi dışı sol perdesine kadar uzanan ses genişliği vardır (Howe, 2001, s. 60-62).

Araştırmalar sonucunda obuanın, özellikle 19. yüzyılda bestelenmiş orkestra eserlerinde ön planda tutulduğu görülmüştür. Bu dönemde müzik anlayışının gelişmesi ve obua çalgısının daha rahat çalınabilir hale gelmesi, bestecileri obua için daha fazla metot ve eserler içerisinde solo yazmaya teşvik etmiştir (Montagu, 1981).

Rus Beşleri'nin eserlerinde yer alan obua soloları, orkestra sınavlarında ve orkestra repertuarı derslerinde karşılaşılan sololardır. Bu çalışmada incelenen eserlerdeki sololar, yazıldığı dönem ve coğrafya itibarıyla Rus kültürünün karakteristik özelliklerini barındırmaktadır. Çalışmada verilen bilgiler ışığında, soloların bilinçli bir biçimde çalışılmasının, icracının yorumlama aşamasını olumlu yönde etkileyeceği düşünülmüştür. Bu nedenle, Rus müzik kültürü ve bu kültür içerisinde yetişen Rus Beşleri'nin eserlerindeki obua sololarını incelemek önem taşımaktadır.

1.1. Sorun

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı müziği etkisinde olan klasik müzik, Rus Beşleri'nin kendi ulusal müziklerini orkestra eserlerine uygulamasıyla birlikte kültürel bir değişime uğramıştır. Rus müzik stilini anlamak, Rus müzik tarihi ve bestecileri hakkında araştırmayı gerekli kılmaktadır.

Bu dönemde obuanın teknik açıdan gelişmesi, bestecileri eserler içerisinde obuanın becerilerinin daha fazla gösterildiği, zorluklar barındıran sololar yazılmasını sağlamıştır. Bu araştırmada incelenen orkestra eserleri, icracıların orkestralarda sıklıkla karşılaşılabilecekleri, teknik ve müzikal zorluklar içeren eserler arasında yer almaktadır. Araştırmada, obua sololarının analizinin yapılması sonucunda, sololardaki teknik ve müzikal zorluklar belirlenmiştir. Bu zorluklar, obuanın mekanik yapısından kaynaklanan teknik zorluklar olmakla birlikte bu teknik zorluklar, müzikal ifade biçimlerinin de doğru bir şekilde ortaya konmasını aksatacak durumlara sebep olabilmektedir.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, 19. yüzyılda yaşamış Rus Beşleri'nin orkestra eserlerindeki obua sololarının, dönemin ve Rus müziğinin anlayışına uygun şekilde yorumlanmasına yönelik icra önerileri ile sololardaki teknik zorlukların aşılmasına yönelik bilgiler sunarak literatüre katkı sağlamaktır.

Bu doğrultuda araştırmada aşağıdakiler amaçlanmaktadır:

- a) 19. yüzyılda Rus müziği ve Rus Beşleri hakkında bilgilerin verilerek 19. yüzyılda Rusya ve o dönemdeki besteciler hakkında bilgilerin verilmesi,
- b) Rus Beşleri'nin orkestra eserlerindeki obua sololarının biçim analizinin yapılarak teknik ve müzikal açıdan zorlukların belirlenmesi ve yorumlanmasına katkıda bulunulması,
- c) Bu soloların yorumlanması ile bağlantılı olarak nefes tekniği, teknik ve müzikal ifade hakkında bilgilerin verilmesi,
- d) Soloların doğru yorumlanmasına yardımcı olacak etüt ve egzersiz örneklerinin verilmesi.

1.3. Önem

Araştırmada incelenen obua soloları, ulusal Rus müziğinin en önemli örnekleri olan orkestra eserleri içerisinde yer alan sololardır. Rus Beşleri, 19. yüzyılda besteledikleri orkestra eserlerinde Rus müziği unsurlarını, Doğu'nun melodik ve armonik ezgilerini kullanarak 19. yüzyılda müzik literatürüne önemli katkılar sağlamışlardır. Bu besteciler, eserlerinde Batı müziğinin hakimiyetinden uzaklaşarak ritmik kalıp, armoni ve artikülasyon açısından farklılıklar oluşturmuşlardır. Tez kapsamında bu farklılıklar belirlenmiş ve icra sırasında doğru uygulanmasına yönelik öneriler verilmiştir.

Seçili eserlerdeki soloların teknik ve müzikal açıdan zorluklar içermesi klasik müzik eğitimi alan öğrencilerin ve icracıların orkestra kariyerlerinde kendilerini geliştirmeleri açısından önemlidir. Araştırma içerisindeki eser incelemesi başlıkları altında yer alan bilgilerin ve önerilerin, obua sololarının yorumlanmasında önemli katkılar sağlayacağı düşünülmüştür.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada, analizi yapılan orkestra eserlerindeki obua soloları, icracıların ulusal ve uluslararası tüm orkestralarda karşılaşılabilecekleri sololar olduğundan, obua sanatçılarının, teknik ve müzikal anlayış konuları bağlamında hazırlıklı olmaları varsayılmaktadır. Bu bağlamda; araştırmanın, orkestra sınavlarına katılacak veya orkestralarda yer alacak seviyede olan obua sanatçıları için temel bir referans olarak hizmet edeceği düşünülmüştür.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmada, hayatları ve eserleri incelenen besteciler, Rus Beşleri adıyla bilinen ve müzik tarihinde önemli bir yerde olan beş besteci ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada incelenen Rus Beşleri ve orkestra eserlerindeki obua soloları, aşağıdaki edisyonlar ile sınırlandırılmıştır:

- Mily Balakirev, *Tamara* Senfonik Şiiri (Balakirev, Moscow, P. Jurgenson, 1884)
- Cesar Cui, *Kaleydoskop, Op. 50, No. 9, Oryantal* (O. Langey'in tiyatro orkestrası için düzenlemesi, New York: Schirmer, 1916)
- Modest Musorgski, *Bir Sergiden Tablolar, Tuileries* (M. Ravel'in orkestra için düzenlemesi, Paris: Editions Russes de Musique, 1929)

- Nikolay Rimski Korsakov, *Şehrazat, Op. 35, Kalender Prens*, (Korsakov, Leipzig: M.P. Belaieff, 1889)
- Aleksandr Borodin, *Prens Igor operası, Poloveç Dansları, No. 17* (R. Korsakov-A. Glazunov tarafından tamamlanmış orkestra için düzenlemesi, Leipzig: M.P. Belaieff, 1888)

Cesar Cui'nin *Oryantal* adlı eseri, Otto Langey'in tiyatro orkestrası için düzenlemesi üzerinden obua solosu incelemesi ile sınırlandırılmıştır. *Bir Sergiden Tablolar* eserinin *Tuileries* bölümü, M. Ravel'in orkestra için düzenlemesi üzerinden obua solosu incelemesi ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Accelerando: (İt.) Gittikçe hızlanarak (Aktüze, 2003, s. 3).

Allegretto: (İt.) Allegro'dan daha az çabuk (Baran, 2006, s. 63).

Allegretto non troppo: (İt.) Fazla hızlı değil (Baran, 2006, s. 63)

Allegretto quasi andantino: (İt.) Andantino'ya yakın bir tempoda (Baran, 2006, s. 72).

Allegro molto ed animato: (İt.) Çok neşeli ve hareketli (Baran, 2006, s. 63-72).

Andante maestoso: (İt.) Akıcı, görkemli (Aktüze, 2003, s. 24).

Andantino: (İt.) Andante'den biraz hızlıca (Aktüze, 2003, s. 24).

A piacere: (İt.) Yorumcunun isteğine bağlı tarzda, tempo ve nüanslarda özgür (Aktüze, 2003, s. 28).

Attacca: (İt.) Müzik yapıtlarının bölümleri arasında ara vermeksizin, durmadan bir sonraki bölüme bağlama (http-1).

Capriccioso: (İt.) Canlı, serbest (Baran, 2006, s. 63).

Crescendo: (İt.) Sesin gürlüğüünün artmasını belirleyen terim. Karşıtı, Decrescendo (Aktüze, 2003, s. 143).

Diminuendo: (İt.) Sesin gittikçe hafiflemesi (http-1).

Dolce: (İt.) Tatlı (Baran, 2006, s. 72).

Dominant: Ana tonun beşinci derecesi. Çeken (Baran, 2006).

Espressivo molto: (İt.) İfadeli, zengin anlatımla (Aktüze, 2003, s. 195).

Figür: Birbirini izleyerek melodik ve ritmik bakımdan bir bütün oluşturan notalar grubu (Aktüze, 2003, s. 201).

Forte: (İt.) Kuvvetli (Baran, 2006, s. 71).

Fortissimo: (İt.) Çok kuvvetli (Baran, 2006, s. 71).

Heterofoni: (Yun.) Yabancı seslilik. Bir melodide aniden yapılan ilgisiz varyasyonlara ve Doğu vokal müziğinde eşliğe verilen ad. Genellikle iki veya daha çok unison sesin benzemeyen şekilde duyurulması (Aktüze, 2003, s. 260).

Kaleydoskop: Kökeni Fransızca olan “kaleydoskop” (*kaléidoscope*) kelimesinin Türkçe anlamı “çiçek dürbünü” dür. Çiçek dürbünü, bir ucu buzlu camla kapatılan, metal veya mukavvadan bir boru içine yerleştirilmiş aynalar aracılığıyla, boru içine konulmuş renkli küçük cisimlerin ve görüntülerin oluşturduğu çeşitli biçimleri gösteren araçtır (http-1).

Kromatik: (Yun.) Müzikte, yarım aralıkta seslerin sırasıyla gelişini gösterir. Karşıtı: Diatonik (Aktüze, 2003, s. 331).

Legato: (İt.) Bağlı. Karşıtı, non legato (http-1).

Lento recitativo: (İt.) Ağır, tekrar eden (Baran, 2006, s. 63).

L’istesso tempo: (İt.) Önceki tempoyla aynı (http-1).

Meno mosso: (İt.) Biraz hızlı (Baran, 2006, s. 63).

Mezzo forte: (İt.) Yarı kuvvetli. (Kısalt. *mf*) (Aktüze, 2003, s. 385).

Modal müzik: Yüzyıllar boyunca Avrupa kilise müziğini, özellikle Ortaçağ ve Rönesansı etkileyen, günümüzde çağdaş müzikte yeniden kullanılmaya başlanan, modların melodik kaynak olarak alındığı müzik (Aktüze, 2003, s. 391).

Modülasyon: Geçki. Bir ton merkezinden başka bir ton merkezine geçiş (http-1).

Motif: Anafikir. Çekirdek. Bir müzik cümlesini oluşturan en küçük birimi (http-1).

Obua: (Alm. Hoboe, Fr. Hautbois, İng. Oboe) Genellikle abanoz, şımşır gibi sağlam ağaçların konik biçimde oyulmasıyla üst, gövde ve kalak olmak üzere üç parçadan oluşan çift kamışlı tahta üflemeli bir çalgı. Üst seslerinin kolay çıkması ve ağaçtan yapılması nedeniyle Fr.’da Haut= yüksek ve Bois= ağaç sözcüklerinden bu adı alarak orkestralarda yer alan (Bate, 1980, s. 468).

Operakomik: Konuşmalı ve şarkılı bölümlerin bir arada bulunduğu oyun (http-1).

Piano: (İt.) Hafif, yumuşak (Baran, 2006, s. 71).

Pianissimo: (İt.) Çok hafif (Baran, 2006, s. 71).

Piu tranquillo: (İt.) Biraz sakin (Baran, 2006, s. 71).

Pizzicato: (İt.) Yaylı çalgılarda yayla değil, eşik yanından telleri parmakla çekerek çalma biçimi (http-1).

Poco a poco piu animato: (İt.) Yavaş yavaş canlandırarak (Aktüze, 2003, s. 470).

Poco piu mosso: (İt.) Biraz daha hızlı (Baran, 2006, s. 71).

Poco meno mosso agitato: (İt.) Daha az tedirgin (http-1).

Recitativo: (İt.) Konuşur gibi (http-1).

Ritardando: (İt.) Gecikerek (Baran, 2006, s. 64).

Senfoni: Orkestra için sonat biçiminde bestelenmiş dört bölümlü eser (Say, 2002, s. 471).

Senfonik Şiir: Orkestra için bestelenen, çoğunlukla tek bölümlü, özgür biçimde “programlı müzik” eseri (Say, 2005, s. 299)

Senkop: Bir sesin, zayıf zaman ya da zamanın zayıf kısmı üzerinde başlayıp, kuvvetli zaman üzerinde devam etmesiyle oluşan ritim (Baran, 2006, s. 61).

Solo: Tek, yalnız (http-1).

Subdominant: Ana tonun dördüncü derecesi. Alt çeken (Baran, 2006).

Süsleme: Müzikte ana ezgiye eklenen öğelere süsleme denir. En sık kullanılan müziksel süslemeler Basamak (Appogiatura), Çarpma (Acciaccatura), Yukarı ve aşağı Mordan, Grupetto ile Titretim ya a Tril’dir (Karolyi, 2011, s. 36).

Tenuto: (İt.) Tutarak (Baran, 2006, s. 64).

Vibrato: (İt.) Titreşim, salınım. Daha duygulu ve güzel yorumlama amacıyla, sesin çok hafif ancak düzenli, çok sık ve hızlı salınımla, titretilmesiyle oluşan çok az frekans farklılıkları nedeniyle çıkan ses (Aktüze, 2003, s. 681).

2. ALAN YAZIN

Bu tezde, 19. yüzyılda Rus müziği konusu incelenmiş, Mily Balakirev, Aleksandr Borodin, Cesar Cui, Modest Musorgski ve Nikolay Rimski-Korsakov’un hayatları ve eserleri, *Tamara*, *Oryantal*, *Bir Sergiden Tablolar* eserinin *Tuileries* bölümü, *Şehrazat* senfonik süitinin *Kalender Prens* bölümü ve *Prens Igor* operasının *Poloveç Dansları* bölümü ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Bu konularla ilgili literatür taraması gerçekleştirilmiş, bu kısımda konuyu ele alan başlıca kaynaklar incelenmiştir.

19. yüzyılda Rus toplumunda modernitenin gelişimi ile ilgili, 19. Yüzyıl Rus Toplumsal Dönüşümü Bağlamında Çehov Eserleri: “İvanov”, “Vişne Bahçesi”, “Üç Kız Kardeş”, “Martı” ve “Vanya Dayı” Örnekleri (Yılmaz, 2018) başlıklı makalede, Batı dışı toplumların gelişme sürecine dair bilgiler yer almaktadır. Bu makalede, bu yüzyılda yaşanan toplumsal olaylara ve modernizm anlayışına dair veriler yer almaktadır. Bu kaynaktan farklı olarak *Rus Beşlisinin Klasik Müzik Tarihine Katkıları ve Eserlerinin İncelenmesi* (Niyet, 2019) başlıklı yüksek lisans tezinde, 19. yüzyılda

yaşanan siyasi değişimler ve reformlar ile ilgili veriler bulunmaktadır. Bu tez, Balakirev'in hayatı, eserleri, *Tamara* senfonik şiirinin yapısı ve eserdeki müzikal motiflerin kullanımı ile ilgili birçok veriyi de içermektedir. Ayrıca Balakirev'in hayatı ile ilgili, *Russian Musical Elements: An Analysis of Selected Piano Works by Mily Balakirev (1837-1910)* (Beriyeva, 2019) başlıklı doktora tezinde ve *The Five: The Evolution of the Russian School of Music* (Zetlin, 1959) başlıklı kaynakta, Rus halk müziği unsurlarının bestelere uygulanması ve Balakirev'in Rus Beşleri grubundaki önemi detaylı bir şekilde incelenmiştir. Musorgski'nin hayatının ve *Bir Sergiden Tablolar* eserinin incelemesini konu alan, *Pictures at an Exhibition: a Reconciliation of Divergent Perceptions about Mussorgsky's Renowned Cycle* (Nagachevskaya, 2009) başlıklı tezde, Rus Beşleri, Glinka'nın Rus müzik tarihindeki önemi ve Rus ulusalcılığı ile ilgili veriler detaylıca incelenmiştir. Zetlin ve Beriyeva'dan farklı olarak, *On Russian Music* (Abraham, 1939) ve *A History of Russian Music* (Montagu, 1969) başlıklı kitaplarda, Rus Beşleri ve müzik tarihi daha detaylı olarak incelenmiştir.

Literatürde, Cesar Cui'nin *Kaleydoskop* eseri hakkında sınırlı sayıda kaynak olduğu tespit edilmiştir. *Story, Style and Structure In the Operas Of Cesar Cui* (Neff, 2002) başlıklı tezde, Cesar Cui'nin hayatının ve operalarının yapısal incelemeleri bulunmaktadır. Ayrıca, *Cesar Antonovich Cui* (Nazarov, 1989) başlıklı kaynakta, Cui'nin müziğe bakış açısının ve eleştirmen kariyerine dair bilgiler yer almaktadır.

Literatürde, Musorgski'nin hayatının ve eserlerinin incelendiği birçok kaynak bulunmaktadır. *A Stylistic Analysis of The Early and Late Songs of Modest Petrovich Mussorgsky* (Johnson, 1976) başlıklı tezde, *Modest Mussorgsky* (Calvocoressi, 1956) ve *The Life of Musorgsky* (Emerson, 1999) başlıklı kitaplarda, Musorgski'nin hayatı eserleri hakkında tarihsel veriler yer almaktadır. *Tablolar* eserinin M. Ravel düzenlemesi, *More than Pictures: The Emotional Journey of Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition"* (Laing, 2007) başlıklı tezde incelenmiştir. Eserin incelenmesi bölümünde, orkestrasyon ve müzikal temsillerin ne ifade ettiği konusundaki bilgiler yer almaktadır. Laing'den farklı olarak eserin ortaya çıkış süreci, *Tuileries* bölümünün armonik yapısı ve motifler, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition* (Russ, 1992) başlıklı kaynakta detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bunun yanı sıra *Tuileries* resmi ile ilgili, *Moussorgsky* (Riesemann, 1929) başlıklı kitapta, ressam V. Hartmann'a dair bilgiler yer almaktadır.

Korsakov'un Rus ulusal kimliğinin gelişimindeki rolünü konu alan, *The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian national identity* (Nelson, 2013) başlıklı tez, bestecinin müzisyen kimliği ve eserleri ile ilgili birçok ayrıntılı bilgiyi içermektedir. Bestecinin otobiyografisi olan *My Musical Life* (Korsakov, 1989) adlı kitap, bestecinin profesörlük hayatı ve *Şehrazat* eseri hakkındaki düşünceleri konusunda bilgiler içermesiyle literatür içerisinde önemli bir kaynak olmaktadır. Ancak kitabın tamamına ulaşılamamıştır. Bununla birlikte Korsakov'un eserleri hakkındaki tarihsel veriler, *Rimsky-Korsakov, Russian family of musicians* (Frolova, 2001) ve *Rimsky-Korsakov, A Short Biography* (Abraham, 1980) başlıklı kaynaklarda yer almaktadır. *Şehrazat*'ın hikayesi ve eserin yapısı hakkındaki veriler, N. R. Korsakov "Şehrazad" senfonik süiti op. 35: Orkestra şefliği açısından teknik ve müzikal değerlendirme (Girgin, 2015) başlıklı tezde bulunmaktadır. Bu tez, eserin armonik yapısının detaylı bir şekilde incelemesini içermektedir. Binbir Gece Masalları'ndan *Kalender Prens* bölümünün hikayesi ile ilgili bilgiler, *Rimsky-Korsakov Şehrazad'ının hikâyesi* (Durusu, 2019) başlıklı internet makalesinde yer almaktadır. *Şehrazat* ve *Tamara* eseri ile ilgili benzerlikler, *Rimski Korsakov'un Şehrazat Senfonik Süiti'ndeki fagot sololarının incelenmesi* (Hopa, 2019) başlıklı araştırma makalesinde incelenmiştir. Bu makalede, *Kalender Prens* bölümündeki solonun yorumlanmasına yönelik bilgiler de yer almaktadır. Ayrıca, Rus obua sanatçısı E. Izotov'un, bu solonun doğru bir şekilde yorumlanmasına yönelik önerilerde bulunduğu görüntülü kaydı bulunmaktadır.

Literatürde, Borodin ile ilgili birçok kaynak arasından *The Five: Evolution of the Russian School of Music* (Zetlin, 1959) ve *Müzikte Romantik Dönem Bestecileri* (Bali, 2018) adlı kitapta, Borodin'in hayatı ve eserleri ile ilgili detaylı bir şekilde tarihsel bilgiler yer almaktadır. *Prens Igor* adlı operasının armonik yapısı ve *Poloveç Dansları* bölümü, *A Choral Conductors Guide To Alexandr Borodin's "Polovetsian Dances"* (Artemova, 2010) başlıklı kaynakta incelenmiştir. Operanın konusu olan Igor Destanı, *Kuman Kıpçakların Tarihinde Igor Destanı'nın Yeri ve Önemi* (Yücel, 2006) başlıklı araştırma makalesi ve *Kuman-Kıpçaklar: Orta Çağ Doğu Avrupası'nın Güçlü Cengaverleri* (Korkmaz, 2019) başlıklı kitaplarda tarihsel olarak incelenmiştir. Rus Beşleri'nin Doğu müziğine etkilerini konu alan, *Rus Beşleri'nin Oryantalizme Etkisi ve M. Balakirev'in "Selimin Şarkısı"nın İncelenmesi* (Malkoç, 2021) başlıklı araştırma makalesinde, *Poloveç Dansları*'nın Doğu'ya ait unsurları ve Rus müzik stiline armonik yapı ile ilgili konular incelenmiştir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren, örneklem, veri toplama tekniği ve aracı yer almaktadır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu tez, 19. yüzyılda Rus müziği, Rus Beşleri'nin hayatları, eserleri, seçili olan orkestra eserlerindeki obua soloları hakkında birincil ve ikincil verilere dayalı nitel bir araştırmadır. Konu ile ilgili veriler, akademik yayınlar, internet makaleleri, yayınlanmış yüksek lisans ve doktora tezlerinden elde edilmiştir. Eserlerdeki obua soloları incelenmiş, yazar tarafından analiz edilmiş ve obua çalan müzisyenlerin soloları doğru bir biçimde yorumlamalarını sağlamalarına yönelik etkenler belirtilerek betimleme yöntemi kullanılmıştır. Obua için yazılmış metotlar incelenerek konuyla ilgili etütlere yer verilmiştir.

3.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini, Rus Beşleri'nin orkestra için yazdıkları eserlerdeki obua soloları oluşturmaktadır. Evreni oluşturan obua soloları arasından teknik ve müzikal beceri gerektiren sololar, araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplama Tekniği ve Aracı

Bu araştırmanın konusu ile ilgili alan yazın taranmış ve benzer araştırmalara ulaşılmıştır. Soloların daha kolay yorumlanmasına yönelik çalışma önerileri ve egzersizler nota yazım programıyla yazılmıştır.

4. 19. YÜZYILDA RUS MÜZİĞİ VE RUS BEŞLERİ

1800'lü yıllar, Batı Avrupa toplumlarında 17. yüzyılda atılmış olan modernliğin deneyimlendiği yıllardır. Batı dışı toplumlarda ise modernlik, Batı'lı olmak için girilen hızlı bir dönüşüm sürecine işaret eden modernleşme biçiminde yaşanmıştır. Rus toplumu, modernleşme sürecinde iki zıt görüşün çatışmasına şahit olmuştur. Hemen hemen tüm Batı dışı toplumlarda tanık olunduğu gibi Rus toplumunda da toplumun bir kısmı gelişmenin yolunun Batı toplumunun örnek alınmasından geçtiğini savunurken,

bir kısmı ise çarenin Rus kültürünün özüne dönmekte olduğunu düşünmüştür (Yılmaz, 2018, s. 5).

1860-1905 yılları arasındaki dönemi Lenin, “Rus Tarihinin Geçiş Dönemi” olarak adlandırmış ve şu yorumu yapmıştır:

Eski patriarkal Rusya 1861’den sonra dünya kapitalizmin etkisiyle hızla çökmeye başladı. Rusya’da yüzyıllardır toprak sahiplerinin kölesi olan halkın, 1861 yılında özgürlük uğruna açık ve bilinçli savaşa girecek gücü yoktu. Rusya’da olduğu kadar dünyanın hiçbir ülkesinde, reformdan, “özgürlükten” sonra bile köylülük bu kadar yıkım, fakirlik ve hor görülme yaşamamıştır (Keldiş, 1989; akt. Niymet, 2019, s. 4).

Halka gerçek özgürlük ve refah getirmese de, 1861 reformu Rusya’nın gelişmesini hızlandırmıştır. (Niymet, 2019, s. 4).

Modernizmin ortaya çıkardığı Rus burjuvazisi ve Rus burjuva sınıfı, Rus toplumsal yapısını ekonomiden sanata kadar pek çok alanda değişikliklere uğratmıştır. Rus toplumunun dinamiklerini belirleyen bu sınıfın beğenileri, zevkleri ve yönelimlerinin Batı kaynaklı tercihleri, toplumun yapısında sınıfsal farklılıkları ve ayrılıkları beraberinde getirmiştir. Batı taklitçiliği ve geleneksellik arasındaki uçurum sadece burjuva sınıfı ve halk arasında yaşanmamış, burjuva sınıfının kendi içinde de ciddi ayrılıklara sebep olmuştur. Ekonomide ve kültürel alanda söz sahibi olan burjuva sınıfının içindeki bu çatışmanın etkileri, Rus edebiyatında dünya klasikleri arasına girecek kitapların yazılmasına, tiyatro eserlerinin sahnelenmesine ve devrim niteliğinde bir değişime öncülük edecek Rus bestecilerini ve eserlerini doğurmuştur (Abraham, 1939).

Rus edebiyatının, sanatının ve müziğinin yaratılması, 19. yüzyılda Rusya’da ulusalcılığın başlangıcı sayılmaktadır. Bu önemli kültürel dönüşümün ilk öncüsü, Ulusal Müzik Okulu’nun kurucusu Rus besteci Mihail Glinka (1804-1857) olmuştur. Glinka, ulusal sanat anlayışını yaratmak için Rus halk müziği kaynaklarına bakılmasını gerekli görmüş, çalışmalarından sonra geleneksel Rus halk müziği ve dini müziğin belirgin olan özelliklerinden esinlenmiş ve bestelerinde uygulamıştır (Nagachevskaya, 2009, s. 27).

Batı’nın etkisinden kurtulmuş Rus müziği, ilk kez Glinka’nın operalarında kendini göstermiştir. Bunlardan biri 1836 yılında sahnelenen operası *Çar için Hayat* (ing. *A Life for the Tsar*), ilk yerli opera olarak Rus müzikal tiyatrosunda önemli bir yere sahiptir. Rus opera tarihinde ilk kez operadaki ana karakterler Rus köylülerinden oluşmuştur. Ancak soylu kesim, alt kesimden insanları sahnede temsil etme ve onların yaşamlarını ve acılarını gösterme fikrini reddetmiştir (Beriyeva, 2019, s. 13).

Çar için Hayat adlı opera 17. yüzyılın başlarında vatansever bir köylü olan Ivan Susanin’i konu almaktadır. Opera, vatanseverlik, kahramanlık ve trajedi içeriklidir ve dört perdeden oluşmaktadır. Eser, monarşi yanlısı ve vatansever temasına rağmen soylular tarafından uygunsuz ve acımasız olarak nitelendirilip sevilmemiştir. Glinka’nın bu opera için benimsediği ve düzenlediği güzel halk ezgileri basit olmakla eleştirilmiştir. (Beriyeva, 2019, s. 13). Glinka’nın diğer operası 1842 yılında sahnelenen beş perdeli *Ruslan ve Lyudmila*, Romantik dönem Rus şairi Aleksander Puşkin’in aynı adlı şiirine dayanmaktadır. Bu opera da keskin eleştiriler almıştır (Abraham, 1939, s. 48).

Glinka’nın operaları ilk kez sahnelendiklerinde fiyasko olarak karşılanmasına rağmen çalışmalarının muazzam bir etki yarattığı kesim, açık fikirli ve yüksek eğitilmiş insanlardan oluşmuştur. Bunlar arasında besteci Aleksander Dargomizhski (1813-1869), Mily Balakirev (1837-1910) ve sanat tarihçisi ve müzik eleştirmeni Vladimir Stasov (1824-1906) besteciden etkilenen isimlerdendir. Bu insanlar, Rus ulusalcılığının canlanması fikrinden, sahnelerin “gerçekçi” izleniminden ve halk ezgilerinin saf güzelliğinden derinden etkilenmişlerdir. Bu, daha sonra müzikal ulusalcılık adını alan hareketin başlangıcı olmuştur (Nagachevskaya, 2009, s. 28).

Glinka’dan ilham alan bestecilerden biri Mily Balakirev olmuştur. Balakirev 1855 yılında St. Petersburg’da, müzik dünyasının Alman ve İtalyan operalarından en çok etkilendiği zamanlarda Glinka ile tanışmış ve belirgin bir Rus müzik tarzının kurulması ve müzikte Rus ulusalcılığının savunulması yoluyla Rus müziğinde yeni bir çağ açma görevini üstlenmiştir (Beriyeva, 2019, s. 13).

Balakirev, 1856 yılında, eleştirmen Cesar Cui (1835-1918), besteci ve eleştirmen Aleksander Serov (1820-1871), avukat ve eleştirmen olan Dmitri-Vladimir Stasov kardeşler ve besteci Aleksander Dargomizhski dahil olmak üzere kendisiyle benzer ideallere sahip kişileri etrafında toplamaya başlamıştır. Balakirev, 1858’de Musorgski, 1861’de Rimski-Korsakov ve 1862 yılında da Aleksandr Borodin ile tanışmıştır. Cesar Cui de besteci kimliğinden çok eleştirmen kimliğiyle gruba dahil olmuştur (Beriyeva, 2019, s. 18).

Ünlü eleştirmen Vladimir Stasov, bu beş besteciye "Kudretli Küme" (rus. Moguchaya Kuchka, ing. Mighty Handful) olarak tanımlamıştır. Türkçe’ye, sayılarından dolayı “Rus Beşleri” olarak geçen grup üyeleri Mily Balakirev (1837-1910), Aleksandr Borodin (1833-1887), Cesar Cui (1835-1918), Modest Musorgski

(1839-1881) ve Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908) 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rus müziğini dünya literatüründe önemli bir noktaya taşımışlardır. Bu besteciler eserlerinde Kafkas ve Kazaklardan gelen Doğu'ya ait melodi ve tonaliteleri birleştirmeyi ve Batı kültürüne ait kompozisyon tekniklerinden uzaklaşmayı hedeflemişlerdir (Abraham, 1939, s. 50).

Beşli'deki besteciler müzik dışında başka alanlarda da görev yapmışlardır. Borodin simyager, Musorgski ordu subayı, Korsakov deniz subayı ve Cui askeri mühendistir. Besteciliği, resmi bir müzik eğitimi almış olan Balakirev'in rehberliğinde öğrenmişlerdir. Birlikte Rus kültürü olarak kabul edilen öğeleri kapsayacak şekilde geleneksel halk şarkısı türlerini kompozisyonlarına işleyerek ulusalcı bir müzik tarzı oluşturmuşlar ve eserlerini geniş dinleyici kitleleriyle tanıştırmışlardır (Figes, 2002, s. 179).

Bir başka 19. yüzyıl Rus bestecisi olan P. I. Çaykovski (1840-1893), müziğe olan katkılarıyla iyi bilinmesine rağmen, halk temalarını ve unsurlarını Beşli bestecilerinin kullandığı ölçüde kullanmamıştır (Beriyeva, 2019, s. 18).

Rus Beşleri eserlerindeki kompozisyonlarında, tam veya biraz farklı olarak tekrarlanan kısa motif veya cümle tekniği, orkestra rengi ve dinamiklerin çeşitliliği, kromatik veya modal armoni kullanımı, pentatonik veya modal ezgiler ve bunlarla ilişkili armoniler, heterofoni, küçük melodik yapı, modülasyon, yinelenen aralıklı akor şekilleri gibi kompozisyon tekniklerini kullanarak Rus halk şarkısı unsurlarını orkestra eserlerine taşımışlardır (http-2).

19. yüzyılın ikinci yarısında, müzikte halka ait unsurlar (motiflerin tekrarı, Doğu kültürüne ait dansların ritim kalıpları, halk ezgileri) başarılı bir şekilde özümsemişi için bestelerdeki Rus tınıları neredeyse halk şarkılarıyla karıştırılabilecek hale gelmiştir (http-2). Rus halk şarkıları kırsal kesimde yılın belli zamanlarında söylenen ayın şarkıları, düğün şarkıları, destanlar ve kahramanlık şarkıları, dans şarkıları, lirik şarkılar olarak çeşitlilik göstermektedir (Koçkar, 2017, s. 3).

Rus Beşleri, halka ait unsurları müziklerinde yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Balakirev'in senfonik şiiri *Tamara*, Cui'nin *Oryantal* eseri, Musorgski'nin *Bir Sergiden Tablolar* eserinin *Tuileries* bölümü, Rimski-Korsakov'un *Şehrazat* senfonik süitinin ikinci bölümü *Kalender Prens* ve Borodin'in *Prens Igor* operasından *Poloveç Dansları* bölümü, Rus klasik müziğinin önemli örneklerindendir.

5. MILY BALAKIREV

Mily Alekseyeviç Balakirev besteci, orkestra şefi ve piyanist olarak tanınmaktadır. 19. yüzyılda Rus müziğinde büyük bir etki yaratan Rus Beşleri grubunun kurucusudur. Balakirev, diğer grup üyelerine rehberlik ederek onları bestelemeye teşvik etmiş ve bireysel olarak da tanınmalarını sağlamıştır. Ancak besteci, müzikte akademik eğitime karşı çıkmış, eğitimin müzikal yaratıcılığa ve hayal gücüne karşı bir tehdit oluşturduğunu savunmuştur (Calvocoressi, 1956). Müzikolog Gerald Abraham, “Balakirev’e göre kişi bestelemeye hemen başlamalı ve yaratma eylemi içerisinde öğrenmelidir” sözlerine değinmiştir (Abraham, 1939, s. 311). Besteci, çok sayıda şarkı, senfonik şiir, piyano parçası ve orkestra müziği bestelemiştir. Balakirev, eserlerinde, ezgi ve ritim bazında geleneksel Rus halk müziğini kullanmış, o dönemde klasik müzikte Rus kimliğini ön plana çıkaran önemli bestecilerden biri olmuştur (Zetlin, 1959, s. 50).

5.1. Mily Balakirev’in Hayatı ve Müziği

Mily Alekseyeviç Balakirev, 2 Ocak 1837’de Nijni - Novgorod’da doğmuştur. 10 yaşlarındayken Alexander Dubuk’tan (1812-1898) piyano dersleri almak için Moskova’ya gitmiştir. 1853’te Kazan Üniversitesi’nde matematik bölümü öğrencisi olan Balakirev, bu dönemde popüler bir yazar ve müzikal bir figür olan Alexander Ulibişev’in evine davet edilmiştir. Ulibişev’in etkisiyle Balakirev, üniversitede orkestrasyon teknikleri öğrenirken, çevredeki Novgorod bölgelerini keşfetmiş ve yerel Rus şarkılarını tanımıştır. Bunlar daha sonra onun halk şarkısı koleksiyonlarının bir parçası olmuştur. Balakirev müzik eğitimine piyanist Karl Eisrach ile devam etmiş, Frédéric Chopin ve Mihail Glinka gibi bestecilerin müziğinden etkilenmiştir. Eisrach ve Ulibişev, Balakirev’e kontun özel orkestrasının orkestra ve koro eserlerinin provalarında şeflik yapması için izin vererek kendini geliştirmesini sağlamışlardır (Beriyeva, 2019, s.11).

Besteci, 1855 yılında müzik dünyasının ustalarından Alman besteci Giacomo Meyerbeer (1791-1864) ve İtalyan besteci Vincenzo Bellini’den (1801-1835) etkilenmiştir. Daha sonra belirgin bir Rus müzik tarzının kurulması ve müzikte Rus ulusalcılığının savunulması yoluyla Rus klasik müziğinde yeni bir çağ açma görevini üstlenmiştir. Ulibişev, Balakirev’in yeteneklerini fark ederek onu Mihail Glinka’yla

(1804-1857) tanıştırmış ve böylece Balakirev'in birçok takipçisinin oluşmasının temelini atan harika bir ortaklığın yolunu açmıştır (Zetlin, 1959, s. 50).

Balakirev'in Glinka ile geçirdiği dönemler, onun Rus ulusalcılığına dair tutkusunu artırmıştır. Asıl amacı, Rus müziğinin Batı Avrupa etkilerinden kurtulup özgün bir hal almasını sağlamak olmuştur. Besteci, kendisiyle benzer ideallere sahip kişileri de etrafında toplamaya başlamıştır. 1858'de Musorgski, Kasım 1861'de Korsakov ve 1862 yılında da Aleksandr Borodin ile tanışmıştır (Beriyeva, 2019, s. 18).

O dönemde Balakirev, Rus besteci Çaykovski'nin, 1868–69'da *Fantezi Uvertür* ile *Romeo ve Juliet* ve 1882–85'te *Manfred Senfonisi* başlıklı eserlerinin bestelenmesi sürecinde bestecinin kariyerinde de rol oynamıştır (Abraham, 1939, s. 311).

Bir müzik eleştirmeni olan M. D. Calvocoressi (1877-1944) Balakirev hakkında, “Balakirev deha besteci olarak görülmemiş ama tarih yazan bir figür olarak görülmüştür. Ulusal Rus müzik okulunun kuruluşu Glinka sayesinde olsa da Balakirev'in rehberliğinde Borodin, Musorgski, Korsakov gibi besteciler ve onların öğrencileri yetişmiştir” sözlerine değinmiştir (Calvocoressi, 1937, s. 45).

Müzikolog ve Rus müziği konusunda yazar olan G. Abraham, Calvocoressi'nin Balakirev'in Rus müziğindeki rolü hakkındaki görüşlerini paylaşarak, “Balakirev olmadan Rus Beşleri daha farklı ve tanınmayan insanlar olurdu. Hatta besteci olmayı bile başaramayabilirlerdi. Çaykovski bile Balakirev'e çok şey borçluydu” demiştir (Abraham, 1939, s. 312).

Balakirev'in ilk çalışması 1857 yılında bestelediği piyano ve orkestra için *Üç Rus Teması Üzerine Fantezi* adlı eseri olmuştur. 1861 yılında *King Lear* adlı eserini tamamladıktan sonra 1862 yılında St. Petersburg'da saygın bir orkestra şefi olan Gavriil Lomakin (1812-1885) ile Özgür Müzik Okulu'nu (The Free School of Music) kurmuştur. Bu kurum Rusya'da müziğin sanatsal ve kültürel gelişimi üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Bu etkilerin sonucu olarak, konserler maddi açıdan gücü olmayan insanlar dahil olmak üzere, nüfusun geniş bir kesimine ücretsiz olarak açılmıştır (Beriyeva, 2019, s. 11). Konserlerin ve performansların, sadece ayrıcalıklı ve muhafazakâr İmparatorluk Müzik Topluluğu (Imperial Musical Society) için sunulmasının önüne geçmiştir. Okul ayrıca Balakirev'in Borodin, Cui, Glazunov ve Musorgski gibi meslektaşlarının müziğini de teşvik etmiş ve böylece daha geniş bir halk kitlesini Rus bestecilerin müziğiyle buluşturmuştur (Beriyeva, 2019, s. 12).

Balakirev, büyük eserlerini başladıktan yıllar sonra tamamlayabilmiştir. Besteci, ilk senfonisine 1864'te başlamış, otuz üç yıl sonra 1897'de tamamlamıştır. Balakirev, 1866-1867 yıllarında Rus halk şarkıları koleksiyonunu yayımlamış, senfonik şiiri *Tamara* için ön taslaklar yapmıştır. Zengin armonik renkler ve büyüleyici lirizm, bestecinin St. Petersburg'a yerleşmeden önce Kafkasya bölgelerinde yaptığı gezinin sonucu oluşmuştur (Montagu, 1969, s. 63-73).

Solo piyano için yazdığı oryantal fantezisi *Islamey* adlı eserini 1869 tarihinde bestelemiştir. Besteci, 1873 yılında okul müdürlüğünden emekli olmuştur ve aynı göreve Rimski-Korsakov atanmıştır. Besteci, 1882 yılında *Tamara* senfonik şiirini tamamladıktan bir yıl sonra eser ilk kez seslendirilmiştir. Balakirev'in *Tamara* başlıklı senfonik şiiri, Rus müzik unsurlarına bağlılığını ve Doğu'nun melodik ve armonik dillerine olan gerçek hayranlığını güçlü bir şekilde sergilemesiyle onun en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Zetlin, 1959, s. 50).

Balakirev, 1897-1898 yıllarında *II. Senfoni*'sini tamamlamıştır. Besteci, 1899 yılında *I. Senfoni*'si, son eseri piyano konçertosuyla birlikte kraliçenin salonunda seslendirilmiştir. Balakirev, bu eserlerin dışında çok sayıda solo piyano parçası bestelemiş ve Hector Berlioz (1803-1869), Mihail Glinka, Frédéric Chopin (1810-1849) ve Franz Liszt (1811-1886) gibi bestecilerin eserlerini düzenlemiştir. Balakirev'in bestelediği yirmi adet şiirli müzikten oluşan iki set, on şarkı ve romanslardan bir vokal repertuarı oluşturmuştur. Bu repertuvarda, ses ve orkestra eşlikli beş eser ve solo soprano, koro ve orkestra için kantat eserleri bulunmaktadır (Beriyeva, 2019, s. 13).

Balakirev, besteciliğinin yanı sıra zamanının seçkin piyanistlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Besteci, sık sık kendi bestelerini ve diğer Rus bestecilerin piyano eserlerini seslendirmiştir. Balakirev'in biyografisini yazan Mikhail Zetlin, Balakirev'in bir *Wunderkind* (harika çocuk) olduğunu ve mükemmel piyano çalma becerilerinin genellikle çağdaş, tanınmış piyano bestecisi ve aranjörü Anton Rubinstein (1829-1894) ile karşılaştırıldığını yazmıştır (Zetlin, 1959, s. 53).

Balakirev, hayatının son yıllarını St. Petersburg'da geçirmiştir. Besteci bu süre zarfında doğum yeri Novgorod, Moskova ve Kafkasya'nın diğer bölgelerine seyahatler gerçekleştirmiştir. Balakirev, köklerine ve Kafkas kırsalına dönerken Kafkas manzarasının ve Çerkes (Kuzey Kafkasya'da bir bölge) dağlarının görkemli güzelliğinden büyülenmiş ve ilham almıştır. Besteci, Mayıs 1910 yılında St. Petersburg'da ölmüştür (Montagu, 1969, s. 78).

5.2. Tamara Senfonik Şiiri

Tamara senfonik şiiri 1882 yılında bestelenmiştir. Balakirev eser üzerinde çalışmaya 1866 yılında başlamış, 1870’li yılların başında yaşadığı derin bunalım yüzünden uzun süre ara vermiştir. Ancak 1876 yılında Glinka’nın kız kardeşi L. I. Shestakova’nın ısrarı üzerine eseri yazmaya devam etmiştir ve altı sene sonra tamamlamıştır. *Tamara* senfonik şiiri ilk defa 1883 yılında Balakirev’in şefliğinde St. Petersburg’da seslendirilmiştir (Niymet, 2019, 23).

Senfonik şiir, *Andante maestoso* olarak bir bölüm altında toplanmıştır. Eser içerisinde on dokuz tempo değişimi bulunmaktadır. Eserin orkestrasyonunda bir obua, bir korangle, üç klarnet, iki fagot, dört korno, iki trompet, üç trombon, bir tuba, timpani, perküsyon, iki arp ve yaylı çalgılar bulunmaktadır (Jurgenson, 1884).

Tamara, 26 yaşında bir düelloda hayatını kaybeden şair, yazar ve sanatçı Mihail Lermontov’un 1839 yılında yazdığı “Şeytan” şiirinde geçmektedir. 12. yüzyılda Gürcistan Krallığı’nı yöneten Tamar’ın fantastik bir tasviri olarak yazılmıştır. Şiirde *Tamara* ve Şeytan’ın cinsel tutkularının kutlanması konusunun işlenmesi, şiire sansür getirilmesine sebep olmuş ve yasaklanmıştır. Ancak sansür, şiirin kopyalar halinde dağılmasına ve 19. yüzyıl ortalarında yayınlanmamış en popüler Rus şiiri olmasına engel olamamıştır. Lermontov’un *Tamara*’sı, Şeytan’ın kollarında ölür ve cennete gider ve Şeytan yeryüzünde yapayalnız kalır. “-Terk edilmiş, sevgisiz ve umutsuz!-” Balakirev, şiirin hikayesini değiştirerek *Tamara*’yı (Lermontov’un Şeytan’ının masum kurbanı yerine) erkeklerin şeytani cazibesi haline getirmiştir (<http-3>).

Senfonik şiir, Terek nehrinin aktığı bir vadide bir kulede yaşayan *Tamara* adında güzel bir kadını konu almaktadır. Hikayesinde *Tamara*’nın nehirden geçen yolcuları baştan çıkararak yaşadığı kalesine çektiği ve onlarla birlikte olduktan sonra cansız bedenlerini nehre attığı anlatılmaktadır. Konusu Kafkas dağlarında ve boğazlarında geçmektedir (<http-3>).

Eser, bestecinin Rus müziği unsurlarına olan bağlılığını ve Doğu’nun melodik ve armonik ezgilerine olan gerçek hayranlığını güçlü bir şekilde sergilediği en renkli ve romantik dönem eserlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Montagu-Nathan, 1969, s. 63-73).

Eserdeki zengin armonik renkler ve duyguların coşkunu Balakirev’in St. Petersburg’a yerleşmeden önce Kafkasya bölgelerinde yaptığı turun bir sonucu ortaya

çıkıştır. Balakirev eseri F. Liszt'e (senfonik şiir türünün ilk yaratıcısına) ithaf etmiştir. *Tamara* şiirselliği, zengin orkestra-armoni rengi ile öne çıkmış, Doğu'ya bestelenmiş en iyi Rus müziği örneklerindendir (Niymet, 2019, s. 23).

Eser aynı zamanda Rimski-Korsakov'un Şehrazat senfonik süitini bestelemesinde ilham kaynağı olan bir Rus müziği örneğidir. Balakirev'in senfonik yaratıcılığını ortaya koyduğu en görkemli eserlerden biri *Tamara* senfonik şiiridir. Eserin müziği Doğu imgelerini yansıtmaktadır. 1860'lı yıllarda besteci ilk olarak bu eseri Kafkasya gezisinde derlediği Kabardin ve Gürcü halk danslarını kullanarak fantezi şeklinde yazmayı düşünmüştür. Ancak daha sonra Balakirev, bu eseri çok sevdiği şair Lermontov'un *Tamara* şiirini ana fikir seçerek senfonik şiire çevirmeye karar vermiştir.

Giriş si minör tonunda zillerin, kontrbas ve viyolonsellerin sakin geçişi ile başlar. Ardından korno, obua ve kemanlardan bitmemiş melodik bir fikir duyulmaktadır. Bu melodik fikir *Tamara*'nın temasının temelini oluşturur (Niymet, 2019, s. 28).

Senfonik şiirin müziğinde parlak, coşkulu halk ögeleri, tasvircilik ve derin lirizm yer almıştır. Besteci, gece gezginlerini anlatırken, rengarenk milli Doğu bayramlarının manzarasını müziğine yansıtmaya çalışmıştır. Eserde Kafkas müziği motifleri çok kullanılmıştır. Motifler, ikili-beşli, dördü-beşli aralıkların birleşiminden oluşmaktadır. Doğu halk danslarına has ritimler oldukça çok duyulmaktadır. Şiirin hikayesi vurmali çalgılarla zenginleştirilmiştir (Niymet, 2019, s. 29).

Senkoplu ritimler, notaların tekrar ettiği uzun pasajlar, artırılmış ve azaltılmış aralıklar "tehlikeli kadının sarhoş edici doğasını" yansıtmaktadır. Balakirev bu müzikal unsurları sadece kapsamlı bir şekilde kullanmakla kalmamış, aynı zamanda 1898'de eserin orkestrasyonunu revize ettiğinde onları daha da güçlendirmeye çalışmıştır (Maes, 2002, s. 82).

Eserde temaların yapısının sıkça değişmesi *Tamara* karakteri ile bağlıdır. Bununla Balakirev güzelliğin yanıltıcı, mutluluğun ulaşılmaz olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bu eserde parlak ve renkli tabiat manzaraları, ses renginin zenginliği ve dolgunluğu ile anlatılmıştır. Besteci bu ifade yolu ile yalnızca Kafkasya doğasının güzelliklerini değil, kendi duygularını, acı ve ıstırabını, hayallerinin ulaşılmazlığını göstermeye çalışmıştır (Niymet, 2019, s. 29).

5.3. Tamara Senfonik Şiirindeki Obua Sololarının İncelenmesi

Tamara senfonik şiirinde bir obua ve bir korangle partisi bulunmaktadır. Eserdeki obua soloları, müzikal figür ve solo olarak iki şekilde incelenmiştir. Eserde obuanın ön planda olduğu üç figür, *Andante maestoso*, *Poco a poco piu animato*, *Poco piu mosso* kısımlarında sunulmaktadır. Figürlerdeki ikili ve dörtlü aralıklarda Tamara'nın gizemi yansıtılmaktadır (Maes, 2002, s. 84). Eserdeki obua soloları; *Meno mosso*, *Poco meno mosso ma agitato* ve *L'istesso tempo* kısımlarında sergilenmektedir. Bu kısımlarda, Kafkas dansı ritim kalıbındaki melodi, obua tarafından sergilenir. Senfonik şiirin girişi, temposu ve ifadesi *Andante maestoso* olarak belirtilmiştir ve 4/4 ölçü biriminde başlamaktadır; si minör tonundadır. Bu bölümde Kafkas manzarası tasvir edilmiştir. Daryal Terek vadisinin gizemi ve nehri kaplayan sis, tuba ve bas trombonun uzun sesleriyle birlikte viyolonsellerin onaltılık, hafif çalınan notalarında saklıdır (Maes, 2002, s. 85). Müziğe kornolar ve fagotlar eklenir. Obua, 11. ölçünün ikinci zamanında ilk kez duyulmaktadır; si minör tonunda üç ölçülük bağlı bir cümle sergiler. Bu cümle obuanın ikinci oktavındaki ikilik ve dörtlük notalardan oluşmaktadır. Bu gizemli melodi, kulenin *Tamara*'ya ait olduğuna dair bir ipucu vermektedir (Maes, 2002, s. 85).

Şekil 5.1'de, 11. ölçünün ikinci zamanında, obua tarafından sergilenen si minör tonundaki müzik cümlesi gösterilmiştir. Solo, bağlı notalardan oluşmaktadır ve cümlemin altında yazılmış *piano* nüansı, bu cümlemin hafif çalınması anlamına gelmektedir. Şekilde gösterildiği üzere, A harfinin üçüncü ölçüsünün üçüncü zamanında, tekrar bağlı ve *pianissimo* bir cümle bulunmaktadır. Bu melodi, korangleden obuaya aktarılan ve tamamlanmamış etkisi yaratan bir melodidir.



Şekil 5.1. *Tamara* Senfonik Şiiri, *Andante maestoso*, Obua Partisi, 1-23. ölçüler arası
(Balakirev, 1867-82)

Obuanın ikinci oktavında bulunan sesler, enstrümanın mekanik yapısından kaynaklı olarak entonasyon açısından tiz olmaya yönelik seslerdir. Bu seslerin çalınışı esnasında dudaklarla alttan ve üstten kamışı sıkılamaya dikkat edilmesi önerilmektedir. Kamışın sıkılması seslerin daha tiz çıkmasına sebep olabilir.

Kamışı kavrarken “o-bua” kelimesinin ilk hecesini söyleyecek şekilde dudakları şekillendirmek, seslerin tize yönelik olmasını engelleyebilir. Yuvarlak bir ağız, dişleri ağız boşluğu içinde ayrı tutar ve böylece, kamışın baskılanmasının önüne geçilebilir. Dudakların, hava geçirmez bir sızdırmazlık sağlayarak kamışı çevrelemesi, doğru sesi elde etmede yarar sağlayabilir.

Kamışa sert bir şekilde dil atılması, hafif ve homojen bir ses elde edilmesini zorlaştırabilir. Soloda ilki *piano*, ikincisi *pianissimo* nüansta olan bağlı cümlelerde nüansın hafifliğinin bozulmaması için kamışa dilin yavaş ve yumuşak temas etmesi gerekmektedir. İkinci bağlı cümlede si notası üzerindeki aksan işareti, sese vurgu yapılmasına işaret eder.

Pianissimo nüansı içinde vurgulu ses, dilin kamışa temasından hemen sonra hava akımını azaltarak elde edilebilir. Cümlelerin hafifliği sağlanırken sesin kesilmemesi için ileriye doğru giden bir hava akışı sağlanabilir.

Şekil 5.2’de temponun *Poco a poco piu animato* olarak değiştiği ölçüler gösterilmektedir. Buradaki tempo önceki tempodan daha canlıdır. Tonalite, 5. ölçünün üçüncü zamanında obuanın tam dörtlü aralık (la-re) sergilemesinden sonra ana tonun dominantına (fa diyez minör) hareket eder. 6. ölçünün üçüncü zamanındaki ikilik mi diyez notası ana tonun dominantı olan fa diyez minörün yeden sesidir. Rus besteciler geliştirdikleri armoni sisteminde bilinen üçlü aralık yapısından farklı olarak ikili, dörtlü ve beşli aralık yapısını eserlerinde sıkça kullanmışlardır (Malkoç, 2021, s. 344).



Şekil 5.2. Tamara Senfonik Şiiri, *Andante maestoso*, *Obua Partisi*, 58- 68. ölçüler arası
(Balakirev, 1867-82)

Bu pasajda dörtlük değerdeki sesler kuvvetli zamanda gelmesine rağmen bağlı olduğu ikilik notadan daha hafif çalınmalıdır. Aksanlı ses diyafram ve dilin dengeli gücüyle elde edilmeli ve sonrasında verilen hava akımı azaltılırken sesin kesilmemesine dikkat edilmelidir.

Şekil 5.3'te *Meno mosso* kısmının obua solosu gösterilmektedir. nceki tempoya göre daha az canlılıkta çalınması anlamına gelmektedir. l birimi 12/8 olarak değişmiştir. Obua, sekiz ölçü uzunluğundaki soloya ikinci ölçünün dördüncü zamanında si minörün dominant sesi olan fa diyez notası ile başlar. lnn son zamanındaki noktalı dörtlük fa diyez notasının diğer ölçüye uzatarak bağlanması senkop ritmini oluşturmuştur. Balakirev burada *Tamara*'nın güzel ama şeytani olan tarafını lirik bir şekilde sunmaktadır (Maes, 2002, s. 85). Tema, kromatik sesler ve noktalı sekizlik-onaltılık-sekizlik ve sekizlik ritim kalıplarından oluşmaktadır. İlk beş ölçüsü fa diyez minör tonundadır.

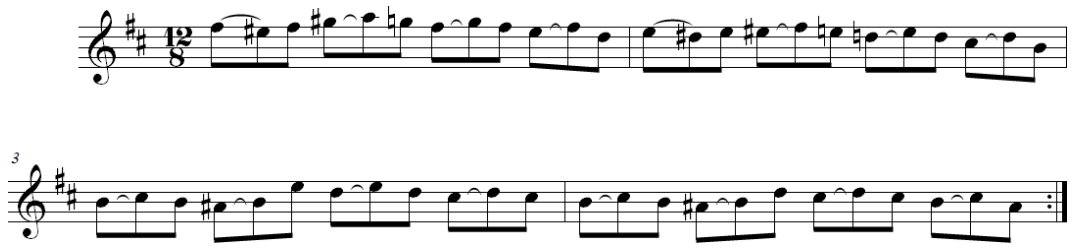


Şekil 5.3. *Tamara* Senfonik şiiri, *Meno mosso* bölümü 140-152. ller arası (Balakirev, 1867-82)

Solodaki ilk motif iki ölçüyü kapsar ve iki kez alınır. İki kez tekrar eden motiflerde ikincisinin ilk nanstan daha hafif bir şekilde çalınması ifadeyi zenginleŐtirebilir. İlki ve ikincisi arasındaki nüans farkını yaratmak için ilkinde *piano* nüansla başlanması, ikincisinde ise *pianissimo* nüans elde edilmesi sağlanabilir. Dört ölçüden sonra aynı ritmik düzen içerisinde si minör tonunda dört ölçü daha eklenir, solonun ilk dört ölçüsü ile aynı karakterdedir. Sekiz l uzunluğundaki bu solo Kafkas dansı müziğiyle benzerlik göstermektedir. Bu yüzden dans benzeri noktalı sekizlik,

onaltılık ve sekizlik ritim kalıbında ilerleyen notaların, değerinde çalınmasına dikkat edilmelidir.

Kromatik notaların doğru çalımı için parmak ve dil senkronizasyonun sağlanması önemlidir. Şekil 5.4'te *Meno mosso* kısmı için çalışma önerisi verilmiştir. Egzersizi yaparken metronomla ağır tempoda başlayarak (Örn. ♩=80), bağların yerini değiştirmek ve farklı ritim değerlerinde (Örn. Noktalı sekizlik- onaltılık-sekizlik ve tersi şeklinde) çalışılması partinin doğru bir şekilde çalınması için fayda sağlayabilir.



Şekil 5.4. *Tamara Senfonik Şiiri*, *Meno mosso* bölümü 140-152. ölçüler arası için çalışma önerisi.

Şekil 5.5'te *Allegretto quasi andantino* ve *Poco piu mosso* tempo değişimlerinin olduğu ölçüler gösterilmiştir. Burada, ölçü birimi 3/8 olarak değişmiştir. Obua, tempo *Poco piu mosso* kısmının ikinci ölçüsünde, dominant tonu olan fa diyez minör tonunda hafif ve kıvrak bir motif sergiler. İki kez tekrar eden motif, *Tamara*'nın çağrısının bir başka yankısını ifade etmektedir.

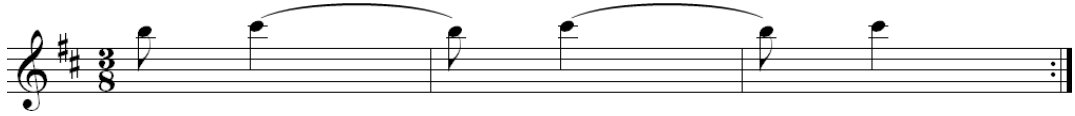


Şekil 5.5. *Tamara Senfonik Şiiri*, *Allegretto quasi andantino*, *Poco piu mosso*, 153-216. Ölçüler arası (Balakirev, 1867-82)

Obuanın perde sistemi göz önüne alındığında, çalgının üçüncü oktav si ve do diyez perde geçişleri ardışık parmak hareketleri ile yapılamamaktadır. Şekil 5.6'da *Poco piu mosso* kısmı için çalışma önerisi verilmiştir. Şekildeki egzersizin yapılması bu

seslerin doğru çalımına yardımcı olabilir. Ayrıca, *piano* nüansta çalgının üçüncü oktav seslerinin entonasyonunun sağlanması oldukça zordur. Bunun için kamış seçimi ve diyafram kullanımı önem kazanmaktadır.

Obuanın üçüncü oktav seslerinin doğru bir entonasyonda çalınabilmesi için havanın kamışın içinden rahatça geçebilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde ses kesintiye uğrar, bozulur ve sesin sürekliliğinin sağlanması güçleşebilir. Bu nedenle kafa pozisyonunun yukarı doğru olması ve çenenin geriye alınarak ağız içindeki boşluğun artırılması entonasyonun tizleşmesini önleyebilir. Şekil 5.6'daki çalışmanın tekrarlanarak çalışılması entonasyon için fayda sağlayabilir.



Soloda dörtlü aralıkta sesler bulunmaktadır. Dörtlü aralıktaki sesler obuanın perde mekanizmasında birden fazla parmağın aynı anda kaldırılıp indirilmesi hareketini gerektirdiğinden, dörtlü aralıkta egzersiz yapmak parmakların perde mekanizması üzerinde eşit hareket etmesi için fayda sağlayabilir. şekil 5.8’de *Poco meno mosso ma agitato* kısmındaki solo için çalışma nerisi verilmiştir.



şekil 5.8. Tamara Senfonik şiiri, *Poco meno mosso ma agitato* için çalışma nerisi.

şekil 5.9’da *Poco meno mosso ma agitato* kısmındaki sekizlik- iki onaltılık ritim kalıbını çalışmak için Franz W. Ferling’in *18 Etudes for Oboe, Op. 12* metodundaki 14 numaralı etüt önerilmektedir. Ettteki staccato notaların kısa ve keskin olarak çalışılması net bir artikülasyon elde etmek için fayda sağlayabilir.

Allegroissimo

14

UE 17518

Şekil 5.9. *Tamara Senfonik Şiiri*, *Poco meno mosso ma agitato* bölümü çalışma önerisi (Ferling, 1837)

Şekil 5.10'da *L'istesso tempo* kısmı gösterilmiştir. Burada ölçü birimi 12/8 olmaktadır. İlk dört ölçüde korangle Tamara temasını sergiler. Bu sefer tema, kısa bağlar ve kısa notalarla sergilenir. Obua, 5. ölçüde dört ölçülük soloyu sergiler. 5 ve 6. ölçüler re bemol majör tonundadır. 7. ölçüde tonalite, si minörün dominantı olan fa diyez minör tonunda, *forte* nüansla sergilenir.



Şekil 5.10. Tamara Senfonik Şiiri, *L'istesso tempo*, Obua partisi 416- 431. Ölçüler arası
(Balakirev, 1867-82)

Ölçülerin 1 ve 3. zamanlarındaki vurgu işaretleri, *piano* nüansı göz önünde bulundurularak belli edilmelidir. Obuanın ilk oktavındaki ses tokluğunu ve netliğini sağlamak için ağız içindeki boşluğu artırarak üflemek önerilebilir. Kamışa dilin sert hareketiyle yapılan artikülasyon ses rengini bozabilir ve seslerin homojen bir şekilde duyurulmasına engel olabilir. Bu yüzden vurguların, dil yerine diyafram hareketiyle belli edilmesi önerilmektedir.

Bu solonun çalınmasında ritmik kalıbın ve ilerleyişin net bir şekilde ifade edilmesi gerekmektedir. Bazı durumlarda müzik cümlesi ilerledikçe ritmik yapı kaybolabilir. Solodaki ritmik kalıbın doğru çalınması için Şekil 5.11'deki egzersiz önerilmektedir. Şekilde gösterilen çalışma önerisinin farklı tonlarda çalışılması ritmik kalıbın içselleştirilmesi açısından fayda sağlayabilir.



Şekil 5.11. Balakirev, Tamara Senfonik Şiiri, *L'istesso tempo*, çalışma önerisi.

Şekil 5.12'de Tamara senfonik şiiri *L'istesso tempo* kısmındaki solonun çalışılması için Alamiro Giampieri'nin (1893-1963) *Metodo Progressivo* metot kitabındaki 29 numaralı etüt önerilmektedir. Bu etüdün içerisinde yer alan ritmik kalıp ve artikülasyonlar, eserin *L'istesso tempo* kısmıyla benzer yapıda olduğundan, etüdün çalışılması solonun doğru yorumlanmasına katkı sağlayabilir.



Şekil 5.12. Tamara Senfonik Şiiri, *L'istesso tempo* için çalışma önerisi (Giampieri, 1984)

6. CESAR CUI

Cesar Antonoviç Cui, Rus Beşleri grubunun en az tanınan üyesidir. Cui, besteci kimliğinden çok eleştirmen kimliğiyle tanınmaktadır. 19. yüzyılda Rus ulusal müziğinin en büyük destekçilerinden biri olmuştur. Besteci, opera, şarkı ve piyano parçaları bestelemiştir. Cui aynı zamanda Rus İmparatorluk ordusunda görev yapmıştır (Neef, 1992, s. 136). C. Cui, Rus kökenli olmamasına rağmen Rus milliyetçisi olarak gazetecilik ve eleştirmenlik yapmıştır (http-4).

6.1. Cesar Cui'nin Hayatı ve Müziği

Cesar Antonoviç Cui, 18 Ocak 1835'te Litvanya'nın Vilna (şimdiki adıyla Vilnius) kentinde doğmuştur. Polonyalı besteci Stanisław Moniuszko'dan kompozisyon dersleri almış, Polonyalı besteci ve piyanist Frédéric Chopin'in tarzını taklit etmiştir. Müzik eğitimi almasına rağmen mesleği olmamıştır. Ailesi tarafından 1851'de St. Petersburg'a gönderilmiştir. Burada mühendislik okuluna ve 1855 yılında askeri mühendislik akademisine girmiştir. Cui, 1857 yılında askeriyede öğretim görevlisi, 1878'de tahkimat profesörü olmuştur (http-4).

C. Cui, müzik hayatına 1856 yılında başlamıştır ve aynı yıl Mily Balakirev ile tanışmıştır. Balakirev'in rehberliğinde bestelemeye başlamıştır. Cui'nin Balakirev ve Aleksandr Dargomyzhsky (1813-1869) ile olan dostluğu, müziğe olan ilgisinin

artmasına sebep olmuştur. Besteci, 1864-1877 yılları arasında “St. Peterburgskiye vedomosti” (St. Petersburg Haberleri) bünyesinde müzik eleştirmenliği yapmıştır (Neff, 2002, s. 5).

Cui, Belçika ve Fransa’da Rus müziğinin başarılı bir propagandacısı olmuştur. 800 civarında makalesinden birkaçı kitap haline getirilmiştir (La Musique en Russie, Nibelungların Yüzüğü, Rus Sanat Şarkısı). Cui, “La Musique en Russie” (Rusya’da Müzik) kitabını Franz Liszt’e adamıştır (http-4). Rus Beşleri arasında en az bilinen Cesar Cui, yenilik yanlısı olması ve dostları için çalışmasıyla önem kazanmıştır.

Cui’nin müziğinde Rus kültürüne ait unsurlara sahip eser oldukça azdır. Bestecinin on operası arasından yalnızca *Kafkas Tutsağı*, *Kaptanın Kızı* ve tek perdelik *Veba Zamanında Bayram* başlıklı eserleri, Rus şair ve yazar olan Aleksandr Puşkin’in yazılarından alınan Rus temaları üzerinedir (http-4).

Eserleri arasında Doğu karakterinin tasviri sadece A. Puşkin’in librettosuna uyarladığı *Kafkas Tutsağı* adlı operasında bulunmaktadır. Bu operada oryantalizm akımını az da olsa yansıtan kısımlar, üçüncü bölümde yer alan danslar ve ikinci bölümdeki kadınlar korosunun seslendirdiği Çeçen şarkılarıdır (Neff, 2002, s. 28).

Bestecinin 1859 yılında yazmaya başladığı ikinci tek perdelik operası *Mandarin’in Oğlu* adlı eseri, operakomiktir (güldürücü tipleri ve sözleri olan, konuşmalı ve şarkılı bölümlerin bir arada bulunduğu müzikli tiyatro oyunu). Eser, 1878’de ilk kez sahnelenmiştir. Eserin orkestrasyonunu Mily Balakirev düzenlemiştir ve eser İmparatorluk Rusya’sında Cui’nin popüler olan birkaç operasından biridir (Sultanova, 2012, s. 194).

Cui, Victor Hugo, Jean Richepin, Alexandre Dumas, Guy de Maupassant ve Prosper Mérimée gibi Fransız yazar ve şairlerden etkilenmiştir. Besteci, Alman şair ve oyun yazarı olan Heinrich Heine’nin *William Ratcliff* adlı oyununu (1869, St. Petersburg’da sahnelenmiştir) ve 19. yüzyıl Fransız yazar Guy de Maupassant’ın *Matmazel Fifi* adlı kısa öyküsünü operaya uyarlamıştır (1903, Moskova’da sahnelenmiştir). *Matmazel Fifi* adlı eseri Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya’ya karşı mücadelede vatansever çağrışimleri nedeniyle imparatorlukta popülerlik kazanmıştır (Neff, 2002, s. 2).

Cui, 1870 yılında *Mlada* operasının çalışmalarına M. Musorgski, Nikolay Rimski-Korsakov ve A. Borodin ile birlikte başlamıştır. Ancak eserin büyük bir kısmı

bestelenmiş olmasına rağmen, günümüzde kullanımda olan baskısı yoktur (Sultanova, 2012, s. 198).

Cui, aynı zamanda Rus masallarına dayanan dört çocuk operası bestelemiştir. *Kar Kahramanı*, *Aptal Ivan* bu eserler arasındadır. Besteci, 1914-1916 yılları arasında, Musorgski'nin ölümü dolayısıyla tamamlayamadığı Rus yazar N. Gogol'un aynı adlı kısa öyküsünden uyarılma olan *Sorochyntsi'deki Fuar* adlı operasının orkestrasyonunu tamamlamıştır. Opera, 1923'te Rus besteci Nikolay Tcherepnin (1873-1945) ve 1930'da Vissarion Shebalin (1902-1963) tarafından yeniden düzenlenmiştir (Nazarov, 1989).

Cui, Rusça, Fransızca, Lehçe ve Almanca dillerinde şarkılar yazmıştır. Besteci, üç yaylı çalgılar dördlüsü dahil olmak üzere piyano parçaları, oda müziği eserleri, orkestra eserleri (çoğunlukla süitler, valsler, scherzo'lar) ve koro eserleri bestelemiştir. Ayrıca, Romanov Hanedanının 300. yıldönümü için bir kantat bestelemiştir. Savaş yılları olan Rus-Japon Savaşı (1904-1905) ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918), Cui'nin çoğunlukla şarkılar ve askeri marş bestelemesine ilham vermiştir (Neff, 1996).

Cui, bağlantılarına rağmen kendi eserlerinin çoğunda Rus stilinden kaçınmış ve Fransız - Litvanya mirasının ona bu konuda bir engel olduğunu savunmuştur. Bestecinin kamuoyundan büyük ölçüde kaybolduğu ve arkadaşlarının bile onu çağdışı olarak gördüğü zamanlarda tanıştığı, erken müzik eğitimi savunucusu Nadezhda Dolomanova ile olan ilişkisi, genç sanatçılar için birkaç çocuk operası ve buna benzer eserler üretmesine yol açmıştır. Minyatür formlarda, küçük piyano parçaları ve şarkılar bestelemiştir (http-4).

Cui, 13 Mart 1918'de ölmüştür. Bestecinin naaşı 1939'da Alexander Nevsky Manastırı'ndaki Tihvin Mezarlığı'na, Rus Beşleri'ndeki diğer üyelerin yanına gömülmesi için taşınmıştır (Nazarov, 1989, s. 155).

6.2. Kaleydoskop Op. 50. Oryantal, No. 9 Eseri

Cui, keman ve piyano için 24 minyatür parçadan oluşan, *Kaleydoskop Op. 50* başlıklı eserini 1893 yılında bestelemiştir. Eserin 9 numaralı bölümü olan *Oryantal* dışındaki 23 parça, popülerliğini koruyamamıştır (Neff, 1996). *Oryantal* bölümü, birçok keman sanatçısı için popülerliğini koruyabilmiş; bu bölümün birden fazla enstrüman için düzenlemesi yapılmıştır.

Alman - Amerikalı besteci, müzik eğitimcisi, şef, aranjör ve çellist olarak bilinen Otto Langey (1851-1922), 1916 yılında Cui'nin *Kaleydoskop* eserinin *Oryantal* başlıklı

bölümünü tiyatro orkestrası için düzenlemiştir. Bu düzenlemede oryantal teması obua için yazılmıştır (Langey, 1916). Amerikalı orkestra şefi, besteci ve aranjör olan Carmen Dragon (1914-1984), Capitol Senfoni Orkestrası ile sahnelemek üzere yaptığı bir klasik müzik albümünde, *Oryantal* bölümünün kendi yaptığı düzenlemesine yer vermiştir. Albüm, 1967 yılında yayınlanmış ve Carmen Dragon şefliğinde Capitol Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Carmen Dragon'un düzenlemesinde, Cui'nin keman için yazdığı solo, obua için yazılmıştır (Dragon, 1967). Carmen Dragon'un orkestrasyon düzenlemesine ulaşılamamıştır. Ancak iki düzenleme birbiriyle benzerlik göstermektedir.

Eserin orkestrasyonunda bir flüt, bir obua, iki klarnet, bir fagot, iki korno, bir trombon, davul, timpani, arp, piyano ve yaylı çalgılar bulunmaktadır (Schirmer, 1916).

Etimolojik olarak, *orient* kelimesi, Latince *oriens* kelimesinden türetilmiştir. Güneşin doğduğu yer olan Doğu'ya atıfta bulunmak için Latince *oriri* (ing. *rise*) yani, yükselen, doğan anlamında kullanımının birçok dilde benzerleri bulunmaktadır. *Orient*; Rusça *voskhod*, İngilizce *sunrise*, Arapça *sharq*, Türkçe *doğu* anlamına gelmektedir (Alvarez, 2009). Coğrafi olarak, *orient* Himalayaların güneyindeki Asya ve Endonezya'ya kadar olan bölgeleri kapsamaktadır (Barber, 2015).

6.3. Kaleydoskop Op. 50. Oryantal, No. 9 Eserinin Obua Solosunun İncelenmesi

Eserin obua soloları Otto Langey'in tiyatro orkestrası için olan düzenlemesi üzerinden incelenmiştir. Şekil 6.1'de Oryantal bölümü gösterilmektedir. Eserin temposu *Allegretto* olarak belirtilmiştir. 6/8 ölçü biriminde yazılmıştır. Sol minör tonalitesindedir. Sekiz ölçü uzunluğundaki solo, ana tonun dominantı olan re sesinden başlamaktadır. 11. ölçünün ikinci zamanındaki inici harekette subdominant sesin (do) yarım perde yukarıdan gelmesiyle artık ikili aralık oluşmakta ve Doğu müziği etkisi hissedilmektedir. Temadaki ilk motif, solonun ikinci ölçüsünde bağın bittiği yere kadardır. 13. ölçüde aynı motif, onaltılık notalarla çeşitlenerek gelir. 15. ölçüdeki sol minör armonik çıkıcı harekette *crescendo* yapılması istenmiştir. 16. ölçüdeki dörtlü aralıktaki ses bağlantısı (sol-re) Doğu motiflerinde sıkça görülmektedir (Girgin, 2015). Solonun ilk dört ölçüsünde dördüncü derece tonik sesi olan do notası, yarım perde yukarıdan sunulmuştur. Modal müzikte kullanılan ve dördüncü mod olan Macar modu dördüncü sesin tizleştirilmesiyle oluşur. Bu modun sesleri, üçüncü ve altıncı sesler yarım perde aşağıdan, dördüncü ses yarım perde yukarıdan olacak şekilde dizilmektedir

(Özgür, 2001). Beşinci ölçüde bu ses yarım perde aşağıdan sunulur. Solo, ikinci tonik akorunun üçlüsü ile *decrescendo* yaparak biter. 26. ölçüde eksik ölçü ile solo tekrar sergilenir. Başlangıçtaki motifin tekrarı gibi ilerler. 29. Ölçüde, 13. ölçüdeki sunuluşundan farklı olarak mi naturel notası eklenir. Solo, ana tonun dominantı olan re minör tonuna hareket eder gibi hissedilir, ancak 30. ölçüde sol minör tonunda devam eder. 31. ölçüde büyük ikili ve artık ikili aralıklar sergilenir. 34. ölçüde *ritardando* belirteciyle tempo yavaşlamaktadır. Üç ölçülük bir bağlantı cümlesi sergilenir ve sol minör tonunda biter. 39. ölçüde re minör tonunda (dominant) üç ölçülük bağlı bir cümle bulunur. 45. ölçüde sol minör tonunda sekizlik notalardan oluşan iki ölçülük çıkıcı bir hareket bulunur. 46. ölçüde dördüncü derecenin yarım perde yukarı hareket etmesiyle (do diyez) artık ikili aralık oluşur ve modal etki hissedilmektedir. 46. Ölçüde re minör *Eolyen* modunda iki ölçülük bir dizilim bulunur. *Eolyen* modu, yedinci derece tizleşmesiyle oluşmaktadır (Özgür, 2001). Bu çıkıcı şeklindeki harekete hafif başlanması ve *diminuendo* yaparak sesin daha da hafifleştirilmesi istenmiştir. 48. ölçüde noktalı ikilik si bemol sesi üç ölçü boyunca uzar ve bölüm sol minör tonik akorunun üçlüsü ile biter.

Oriente

Oboe

César Cui
Arranged by Otto Langey

Allegretto 10

Solo

p

7

p

a tempo 3

rit.

p

f

p

dim.

pp

Şekil 6.1. Kaleydoskop Op. 50, Oryantal, Obua partisi, 1-50 ölçüler arası (Langey, 1916)

Oryantal bölümünün obua solosu genel olarak bağlı notalardan oluşmaktadır. Sekiz ölçü uzunluğundaki solonun ilk dört ölçüsü bir cümlecik, ikinci dört ölçüsü ise bu cümlecığe cevap niteliğinde olan farklı bir cümleciktir. Cümlelerin bağ içindeki

devamlılığını sağlamak için sekiz ölçü boyunca güçlü ve sürekli hava akışı gerekmektedir. *Piano* nüansta başlayan cümlelerin bağ başlangıçlarında kamışa dilin sert hareketinden kaçınılmalıdır. Kamışa sert dil atmak seslerin kalitesini bozabilir ve nüansın elde edilmesine engel olabilir. Bağ içindeki müzik cümleleri ses kesintisine uğramadan devam etmelidir.

Obuanın yapısal olarak ikinci oktav re ve do diyez sesleri, entonasyon bakımından tiz olmaya yönelik sesler olabilir. Bu seslerin, solodaki motiflerin başlangıç sesleri olması nedeniyle tiz olmamasına dikkat edilmelidir. Tiz olmayı önlemek için ağız içindeki boşluğu arttırma ve kamışı kavrayan dudakların alttan ve üstten baskısını azaltma yöntemi denenebilir.

Cümleciklerde bağların bitimine denk gelen sol sesi, entonasyon olarak pes olmaya yönelik bir ses olabilir. Bunun için sol sesinin perdeleri kapatılırken alternatif parmak pozisyonu olan si perdesinin de kapatılması önerilebilir. Bu alternatif pozisyon, sol sesinin doğru entonasyonda olmasına yardımcı olur.

Solodaki *piano* nüansların elde edilebilmesi için obua kamışının materyali olan kargı kamışının yumuşak olması gerekmektedir ve kamışın kazınması sürecinde pes sesleri rahatça alabilecek şekilde kazıma yapılmalıdır. Kamışın yapımında kullanılan materyalin yapısı, işlendiği coğrafi bölgeye göre sertlik açısından farklılık gösterebilir. Kamış kazıma profilleri, yorumcunun ağız yapısına ve kamışın kullanılacağı ortamın nem, ısı ayarına göre değişiklik gösterebilmektedir.

Şekil 6.2’de *Oryantal* eserinin çalışılması için Henri Brod’un (1799-1839) *Etudes et Sonates pour Hautbois, 1. Volume* metodundaki 26 numaralı etüt önerilmektedir. Etüt sol minör tonundadır ve yapısal olarak *Oryantal* bölümündeki soloyla benzerlikler göstermektedir. Etüt içerisindeki ritim değerleri, ritmik ilerleyiş, ses aralığı ve artikülasyonların çalışılması solonun yorumlanmasına katkı sağlayabilir.



Şekil 6.2. Oryantal bölümü için çalışma önerisi (Brod, 1951)

7. MODEST MUSORGSKI

Modest Musorgski, Rus Beşleri grubunun üyelerinden biridir. En bilinen eserleri arasında Boris Godunov (1874) adlı operası, şarkıları ve Bir Sergiden Tablolar (1874) adlı piyano süiti bulunmaktadır (<http-5>). Balakirev ve Cui ile tanışıp müziğe olan ilgisi arttıktan sonra asıl mesleği olan teğmenliği bırakmıştır (Calvocoressi, 1956).

7.1. Modest Musorgski'nin Hayatı ve Müziği

Modest Petroviç Musorgski, 1839 yılında Rusya'nın Pskov şehrinin Karevo köyünde dünyaya gelmiştir. Altı yaşındayken annesinden piyano dersleri almaya başlamış, yedi yaşında İrlandalı besteci ve piyanist John Field'in konçertolarını ve Franz Liszt'in küçük piyano parçalarını çalmayı öğrenmiştir. Ancak ailesi, onun bir subay olmasını istemiş ve on üç yaşındayken Harbiyeli Eğitim Okulu'na gönderilmiştir (Johnson, 1976, s. 5).

Okula girdikten sonra 1852 yılında *Porte-Enseigne Polka* adlı piyano parçasını bestelemiştir. Musorgski, müzikal eğitimini aksatmamış, askeri okulda okuduğu süre boyunca Rus piyanist Anton Gerke'den piyano dersleri almıştır. Musorgski, 1856 yılında teğmenlik rütbesine erişmiş ve Rusya'nın en aristokrat alaylarından biri olan Preobrazhensky Muhafızları'na katılmıştır (Johnson, 1976, s. 8).

Musorgski, 1856 yılında subay olarak görev yapan Aleksandr Borodin ile tanışmıştır. Besteci aynı yıl Rus besteci Aleksandr Dargomyzhski'nin evinde yapılan müzik buluşmalarına davet edilmiştir. Musorgski, müzik buluşmalarındaki etkinliklerden birinde, ulusal müzik akımı öncüsü olan Rus besteci Mihail Glinka'nın müziğini keşfetmiş ve bu onun Rus milliyetçiliğine olan eğilimini güçlendirmiştir. Dargomyzhski aracılığıyla Mily Balakirev ve Cesar Cui ile tanışmıştır. Musorgski, Balakirev'den müzik sanatının evrimsel tarihi hakkında dersler almıştır ancak bu iki besteci, pek çok konuda zıt fikirde olmuşlardır. Fikir ayrılıkları, Balakirev'in Musorgski'yi daha sonra Rus Beşleri arasındaki en zayıf kişi olarak görmesine sebep olmuştur. Musorgski, müziğe olan ilgisinin artmasıyla 1863 yılında ordudan ayrılmıştır. Besteci aynı yıl, Balakirev ile olan ilişkisini kesmiş ve eğitimine kendi kendine devam etmeyi sürdürmüştür (Calvocoressi, 1956, s. 62).

Besteci, sanatsal gerçekçiliği savunan Rus devrimci yazar Nikolay Çernişevski'den etkilenen insanlardan oluşan bir gruba katılmıştır. Bu grup üyeleri, bilimsel ve sanatsal arayışlarla uğraşmışlar ve din, sanat, siyaset, felsefe hakkında fikir alışverişinde bulunmuşlardır. (Riesemann, 1929, s. 77). Musorgski, Çernişevski'nin, sanatsal gerçeklik ve sanatı hayata tabi kılmanın gerekliliği konusundaki fikirlerini özümsemiştir. Musorgski'nin bu fikirlerinin ilk müzikal kanıtı, 1864 yılında bestelediği *Kalistratushka* eserinin ilk versiyonudur (Johnson, 1976, s. 9).

1866 yılında, *Hopak, Sevgili Savishna* ve *Seminerci* başlıklı şarkıları bestelemiştir. Musorgski, 1867 yılında *Çıplak Dağda Bir Gece* adlı eserini bestelemiştir, ancak Balakirev bu eseri eleştirmiş ve yönetmeyi reddetmiştir (Emerson, 1999, s. 34).

Besteci, 1868 yılında Rus yazar Nikolai Gogol'ün tiyatro oyunu olan *Düğün* adlı eserin müziğini bestelemeye başlamış, ancak eseri yarım bırakmıştır. Aynı yıl Rus şair Aleksander Puşkin'in Rus bir hükümdarı konu alan tiyatro oyunu *Boris Godunov* eserini operaya uyarlama çalışmalarına başlamıştır. Bu eser, Musorgski'nin tamamlanmış tek operasıdır ve bestecinin başyapıtı olarak kabul edilmiştir. Ancak, 1871 yılında eser tiyatro tarafından sahnelenmeye kabul görmediği için besteci eserde değişiklikler yapmak zorunda kalmıştır (Johnson, 1976, s. 11).

Besteci, 1873 yılında *Kovanşina* adlı operasını bestelemeye başlamış, ancak eseri 1880 yılına kadar tamamlayamamıştır. Bu opera, içerisinde Rusya'nın tarihsel unsurlarını barındırdığı için ulusal bir dram olarak bilinmektedir. Musorgski, bu

eserinde “halkın var olma arzusunun gerçekleşmesine katkı sağlamayı” hedeflemiştir (Calvocoressi, 1956, s. 41).

Musorgski, 1874 yılında *Bir Sergiden Tablolar* adlı piyano süitinin çalışmalarına başlamıştır ve Rus şair Arseny Golenishchev-Kutuzov’un şiirlerinden oluşan şarkılarını yazdığı *Güneşsiz* başlıklı eserini bestelemiştir. Besteci aynı yıl Nikolay Gogol’ün *Soroçinski Fuarı* adlı kısa hikayesini operaya uyarlamaya başlamıştır (Riesemann, 1929, s. 77). Eser, bestecinin hastalığı nedeniyle tamamlanamamıştır. Musorgski, 1881 yılının Şubat ayında hastaneye kaldırılmış ve aynı yılın Mart ayında hayatını kaybetmiştir (Johnson, 1976, s. 17).

7.2. Bir Sergiden Tablolar Eseri, Tuileries Bölümü

Musorgski, *Bir Sergiden Tablolar* adlı eserini, 1874 yılında solo piyano için süit formunda bestelemiştir. Eser, bestecinin yaşamı boyunca sahnede seslendirilmemiştir ve 1886 yılına kadar da resmi olarak yayımlanmamıştır. Eserin 1886 yılında yayımlanan baskısı Korsakov tarafından düzenlenen baskısıdır. Eser, 1922 yılında Fransız besteci Maurice Ravel tarafından orkestra için düzenlendikten sonra daha çok tanınmış ve bu versiyon, günümüzde de en sık seslendirilen versiyon olmuştur. Ravel’in versiyonu ilk kez 1922 yılında Paris’te seslendirilmiştir (Laing, 2007, s. 8).

Eser, on illüstrasyonun müzikal temsilleri ve beş *Promenade* (Gezinti) bölümü dahil olmak üzere on beş bölümden oluşmaktadır. On illüstrasyonun müzikal temsilleri; I. *Cüce*, II. *Eski Şato*, III. *Tuileries*, IV. *Kağı*, V. *Civcivlerin Dansı*, VI. *Samuel Goldenberg ve Schmuyle*, VII. *Pazar yeri*, VIII. *Katakombalar - Yeraltı Mezarlığı (Ölüler ile Ölü Dilinde)*, IX. *Tavuk Ayakları Üzerindeki Kulübe (Baba Yaga)*, X. *Kiev’in Büyük Kapısı* olarak sıralanmaktadır. Eserin orkestrasyonunda; iki flüt, bir pikolo, iki obua, bir korangle, iki klarnet, bir bas klarnet, bir alto saksafon, iki fagot, bir kontrafagot, dört korno, üç trompet, üç trombon, bir tuba, timpani, perküsyon, celesta, iki arp ve yaylı çalgılar bulunmaktadır (Ravel, 1922).

Musorgski bu eseri, arkadaşı Victor Hartmann’ın (1834-1873) anısına bestelemiştir (Seroff, 1968, s. 177). Hartmann, St. Petersburg doğumlu bir mimar, ressam ve tasarımcıdır. Musorgski ve Hartmann Rus halk unsurlarına karşı bir hayranlık beslemişlerdir. Stasov, Hartmann’ın ölümünden birkaç ay sonra ressamın anısına 400’den fazla illüstrasyonundan oluşan bir hatıra sergisi düzenlemiştir. 1874 yılının Şubat ayında St. Petersburg’da düzenlenen sergiye katılan Musorgski, Stasov’un

Hartmann'ın resimlerini müzikal temsillere dönüştürme fikrini benimsemiştir (Russ, 1992, s. 16).

Müzikal temsilleri bulunan resimlerin çoğu Hartmann sergisinde sergilenmemiştir. Eserdeki bölümlerden sadece beşi Hartmann'ın suluboya ve eskizleriyle paralel bağlantılara sahiptir. Bunlar, *Civcivlerin Dansı*, *Samuel Goldenberg* ve *Schmuyle*, *Katakombalar-Yeraltı Mezarlığı*, *Baba Yaga- Tavuk Ayakları Üzerindeki Kulübe*, ve *Kiev'in Büyük Kapısı* bölümleridir (Nagachevskaya, 2009, s. 38).

Gezinti'lerin tamamı ilk Gezinti teması üzerine kurulmuştur. Bu tema aynı zamanda, *Ölü ile Ölü Dilinde* ve finaldeki *Kiev'in Büyük Kapısı* bölümlerinde ortaya çıkmaktadır (Aydınoglu, 2010, s. 22).

M. Ravel, 1922 yılında Musorgki'nin müziğine tamamen sadık kalarak eserin orkestrasyonunu düzenlemiş ve tabloların müzikal temsilini orkestraya yansıtmıştır. Bestecinin solo çalgı seçimleri, çalgı kombinasyonları, ifade, gürlük ve artikülasyonlardaki titiz çalışması ile hem piyano müziğinin orkestral temsilini ortaya koymuş, hem de tabloların müziksel temsillerini pekiştirmiştir (Aydınoglu, 2011, s. 307).

Obua solosunun bulunduğu *Tuileries* bölümünün ilham kaynağı, ressam Hartmann'ın Paris'teki "Jardin des Tuileries" (tr. Tuileries Bahçesi) adlı çizimi olmuştur. Bu tablo kayıp bir eser olmasına rağmen bu resim hakkında araştırmacıların görüşleri bulunmaktadır. Örneğin, Oskar von Riesemann, "Hartmann'ın resmi, Paris'teki Tuileries bahçelerinde, oyun oynayan çocuklar ve onların dadılarıyla dolu bir yürüyüşü gösteriyor" demiştir (Riesemann, 1935, s. 291).

Stasov'un anlatımına göre, müzikal temsili küçük scherzo olarak yazılan bu resim, Paris'teki Tuileries Bahçesi'nde dadıları ile oynayan çocukların resmine dayanmaktadır. Resimde, çocuklar birer detaydır. Ancak, Musorgski'nin yorumunda çocuklar detaylıktan çıkmıştır. Bu bölüm Musorgski'nin hala içinde barındırdığı çocuksuluğunun bir yansımasıdır. Müzikte ilk cümleler muhtemelen çocukların cıvıldaayan seslerini ve koşuşturmalarını ifade etmektedir. Bu nedenle hem eşlikte hem soloda oldukça canlı ve kısa (staccato) karakterde yazılmıştır (Aydınoglu, 2011, s. 310-311).

Michael Russ, Tuileries bölümünün ilk ölçüsündeki motif için; "Bu motif, müzik ile konuşmayı tasvir etmekte usta olan bestecinin, çocukların Rusça "-Dadı, dadı!-" diyerek seslenmelerini tasvir ettiğini düşündürür" ifadelerini kullanmıştır (Russ, 1992, s. 38-39). Öte yandan bu temanın çocuklar arasında söylenen bir tekerleme melodisi

olduğu da düşünülebilir. Ravel, Musorgski'nin sadece iki nota arasındaki bir bağ ile karakterize ettiği ve aynı zamanda Fransız piyano stilini de temsil eden motife, aksan ve staccato ilave etmiştir. Ayrıca, fagotlar ve obua bağlı notalar çalarken, klarnetlerde bağ kullanmamıştır. Koşuşturmaları ifade ettiği düşünülebilecek olan hareketli onaltılıklardan oluşan figür, piyano için staccato olarak yazılmıştır. Ancak, Ravel bu figürü piyanodan elde edilen tuşeye benzetmek için, flütler ve obualar ile sunduğu temayı obualarda bağlı (*legato*), flütlerde ise iki bağlı staccato (*non legato*) şeklinde yazmıştır (Aydinoğlu, 2011, s. 311).

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 hüznü hava da çabucak dağılmaktadır. Ravel'in orkestrasyonunda tahta üflemeli çalgıların hakimiyeti hissedilir (Aydinoğlu, 2011, s. 311).

Musorgski bu bölümdeki müziğinde, Paris'teki ünlü bir bahçede küçük çocukların oyun oynarken tartıştığı bir sahneyi tasvir etmiştir. Müziğin atmosferinde oyuncu bir hava vardır. Sovyet-Alman besteci Schnitke, belirli melodik tonlama ve plagal armoniler nedeniyle Tuileries bölümünün Rus stilinde duyulduğunu söylemiştir (Schnitke, 1953, s. 338).

Musorgski müziğinde bahçede oynayan çocukları tasvir ettiği için Ravel, Fransızca "Dispute d'enfants après jeux" (tr. Oyun oynayan çocuklar arasındaki anlaşmazlık) alt yazısını eklemiştir (Laing, 2007, s. 24).

7.3. Tuileries Bölümündeki Obua Solosunun İncelenmesi

Bu çalışmada eserin obua solosu, Ravel'in orkestrasyonu üzerinden incelenmektedir. *Tuileries* bölümünde üçüncü obua ve korangle partisi bulunmamaktadır. Obua partisinde bulunan hareketli pasajlar çocukların hareketlerini yansıtmaktadır.

Bir Sergiden Tablolar adlı eserin üçüncü bölümü olan *Tuileries*, obua solosunun ilk kez sergilendiği bölümdür. Bu bölüm, bir önceki Gezinti (III) bölümünden sonra *attaca* (atak) olarak başlar. Bölümün tonu önceki Gezinti (III) bölümünün tonu olan si majör olarak devam eder. Şekil 7.1'de gösterildiği üzere bölümün temposu *Allegretto non troppo* olarak belirtilmiştir. Solonun *capriccioso* ifadesiyle çalınması, canlı ve serbest bir yapıda olduğu anlamına gemektedir. Bölüm, 4/4 ölçü birimindedir.



Şekil 7.1. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 1-19. ölçüler arası (Ravel, 1922)

Şekil 7.2’de gösterilen ilk ölçünün birinci zamanındaki dörtlük ve ikinci zamanındaki sekizlik nota birimi ile ortaya çıkan figür, Musorgski’nin konuşma şekillerini müzikle taklidinin bir örneği olan çocukların bağrıışmalarının temsididir. Rosa Newmarch, melodideki iki notalı sarkık figürlerin çocukların Rusça “-Nianya, Nianya-” (“Dadı, Dadı”) alaylarına benzediği yorumunu yapmıştır (Aydınoğlu, 2010, s. 28).

David Brown, bağıın içindeki zayıf zamandaki sekizlik kısa notaların, “hikayesini anlatmak için dadının dikkatini çekmeye çalışan çocuğun sabırsız heyecanını” tasvir ettiğini savunmuştur (Quick, 2014, s. 11).



Şekil 7.2. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 1. ölçü, sarkık figür (Ravel, 1922)

Küçük üçlü aralıktaki figürün ilk sesi si majörün dominant sesi olan fa diyez ile başlar. Birinci zamandaki dörtlük üzerindeki vurgu işareti, diyaframdan yapılan baskı ile belli edilebilir ancak *piano* nüansına sadık kalınmalıdır. Bağı içindeki sekizlik nota

üzerindeki nokta, sesin kısa çalınmasını gerektirir. Zayıf zamandaki sesler bir önceki sestten daha hafif çalınmalıdır.

Şekil 7.3'te gösterilen 2. ölçüdeki pasajda büyük ikili ve küçük ikili aralıklarda sesler sunulur. Brown, bu motiftten sonra gelen onaltılık notaların, “dadılarla rekabet eden çocukların itirazlarını” ifade ettiğini savunmuştur (Brown, 2002, s. 237).

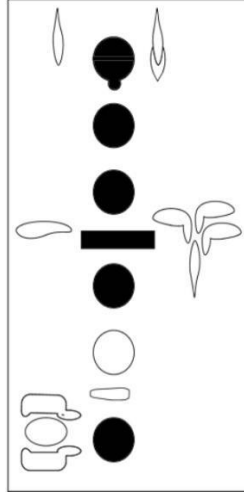
Onaltılık notalardan oluşan figür, ana tonun dominantının ilgili minörü olan re diyez minör tonunda ilerler. Figür, re diyez minörün seslerini barındırmaktadır, ancak tonalite si majöre aittir (Trembovelsky, 1999, s. 39).



Şekil 7.3. *Bir Sergiden Tablolar, Tuilleries Bölümü, 1. Obua partisi, 2. Ölçü (Ravel, 1922)*

Ölçünün ilk zamanındaki sekizlik nota (fa diyez) bir çocuğun hıçkırığını andıracak şekilde kısa çalınmalı ve devamındaki konuşmayı andıran onaltılık notalar bağlara uygun şekilde artiküle edilmelidir.

Bu soloda bulunan mi diyez notası çalgıdaki birinci pozisyon ile çalınırsa parmaklar sonraki re diyez sesine yetişemeyebilir. Bu solonun çalınması için mi diyez notasının “çatal fa pozisyonu” ile çalınması önerilmektedir. Böylelikle onaltılık notalar aksamadan çalınabilir. Şekil 7.4'te obuanın mekanizmasındaki çatal fa pozisyonu gösterilmiştir. Bu pozisyonu içeren re diyez minör tonu üzerinden ikili aralıkta onaltılık nota çalışmaları yapılması, solonun kolay bir şekilde çalınabilmesi için önerilebilir.



Şekil 7.4. Çatal fa pozisyonu (http-6)

Soloyu asıl temposunda çalmadan önce onaltılık notaların eşit değerde olmasını sağlamak önemlidir. Bunun için solodaki onaltılık notaların, noktalı sekizlik- onaltılık ritim kalıbıyla, yavaş tempoda başlanarak çalışılması fayda sağlayabilir. Şekil 7.5'te Tuileries bölümünün ikinci ölçüsündeki onaltılık notalardan oluşan solo için noktalı sekizlik- onaltılık ritim kalıbında çalışma önerisi verilmiştir. Egzersizin ritim değerlerini değiştirerek çalışmak, yorumcuya fayda sağlayabilir.



Şekil 7.5. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 2. ölçü, çalışma önerisi.

Şekil 7.6'da, 3 ve 5. ölçülerde aynı motifin tekrarlandığı görülmektedir. 5 ve 7. ölçülerde bu motif, bir perde yukarıdan çeşitlenerek sunulur. Bu ölçülerdeki motifler, dörtlü aralıktadır. 7-8 ve 9. ölçülerde çocukların ısrarcılığını tasvir eden figürler sırayla 4'lü, 5'li ve 2'li aralıklarda sergilenmeye devam eder. *Crescendo* nüansı ile müzik kademeli bir şekilde yükselmektedir. Motif, 8 ve 9. ölçülerde yarım perde yukarıdaki ses olan la naturel notası *mezzo forte* nüansı ile sergilenir. Bu ölçülerdeki eksik beşli (la-re diyez) ve artık ikili (do diyez-re diyez) aralıklardaki sesler, Rus müzik karakterini belli etmektedir. Bölümün 10. ölçüsündeki üçüncü oktavdan inici hareket eden, mi majör tonundaki onaltılık notalar, *fortissimo* nüansla sunulur. Tansiyon giderek

yükselmiştir ve onaltılık notalarda bir çocuğun öfke çılgılığı hissedilir. Burada çocukların tartışmasının gerilimi en yüksek noktaya ulaşır. 11. ölçüde tema yeniden *piano* nüansta sergilenir. Çocukların çılgınlıkları, yerini bölüm başındaki hafif çalınan motife bırakmıştır. Cümle sonunda (13. ölçüde) bağ içindeki üçlü aralıktaki notaların ilk motife göre yer değiştirmiş olarak gelmesi (re diyez-fa diyez) çocukların pişmanlık tavrı takındıklarının müzikal bir temsili olarak adlandırılabilir.



Şekil 7.6. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 1-19. Ölçüler arası (Ravel, 1922)

Tuileries bölümünün 10. ölçüsündeki onaltılık notalar, obuanın üçüncü oktavından başlamaktadır. Çalgının üçüncü oktav seslerini çalarken, ağızdan alınan havayı diyaframdan daha çok baskı vererek kamışa itmek, bu sesleri elde etmede kolaylık sağlayabilir. Bu işlem uygulanırken tempo içerisinde onaltılık notaların eşitliğinin bozulmamasına dikkat edilmelidir. Şekil 7.7’de L. Bleuzet’in (1874-1841) *La Technique Du Hautbois* metodundaki mi majör tonu çalışması önerilmektedir. Soloda, mi majör tonunda inici hareket eden onaltılık notaların doğru ve eşit çalınması için şekildeki çalışma önerisi fayda sağlayabilir.



Şekil 7.7. Tuileries bölümü 10. ölçüsü çalışma önerisi (Bleuzet, 1936)

Şekil 7.8’de gösterildiği üzere 24. ölçüye kadar kademeli bir şekilde ses seviyesi artırılmıştır ve tansiyon son kez en yüksek noktadadır. Ölçülerin birinci ve üçüncü zamanlarındaki aksanlarla birlikte ses dinamiğinin gittikçe yükselmesi, çocukların inatçılığını hissettirmektedir. 27. ölçüde tema, *pianissimo* olarak son kez sunulur. Temada çocukların dadılarına karşı şanslarını son bir kez sakince deneyişleri yansıtılmıştır (Riesemann, 1929). *Tuileries* bölümü subdominant akoru ile tamamlanmamış hissi yaratarak biter.



Şekil 7.8. Bir Sergiden Tablolar, Tuileries Bölümü, 1. Obua partisi, 20-30. Ölçüler arası (Ravel, 1922)

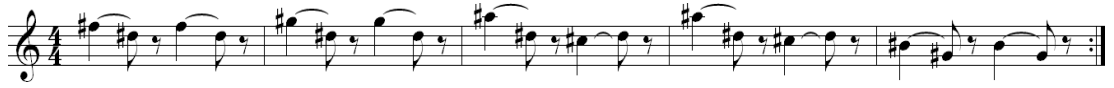
Tuileries bölümünün obua solosunun canlı ve kısa (*staccato*) yapıdaki karakterini belli etmek için yavaş tempoda başlanarak çalışılması önerilebilir (Örn. $\text{♩} = 70$ bpm). Solonun yavaş tempoda çalışılması, onaltılık notaların eşitliğini sağlamak için önemlidir. Dörtlük değere, 120- 126 bpm tempoya kadar olacak şekilde, metronom kullanarak seslerin eşit olmasına öncelik verilmelidir. Hızlı bir tempoya ulaşmak yerine solonun canlı karakterine vurgu yapılması gerekebilir.

Soloda 2, 4, 6 ve 12. ölçülerdeki onaltılık notalardan oluşan ritim kalıpları, parmakların perdeler üzerinde hızlı bir şekilde hareket etmesini gerektirmektedir. Onaltılık notaların eşit bir şekilde çalınması için fa diyez -sol diyez perde ayarının

doğru yapılması gerekmektedir. Böylelikle onaltılık notaların olduğu pasajda sol diyez perdesindeki parmağın kaldırılmasına gerek kalmadan diğer sesler çalınabilir.

2, 4 ve 6. ölçülerde birinci flüt partisiyle ünison sesler sergilenir, ancak flüt partisinde her nota dil vurarak çalınmaktadır. Başka bir çalgıyla birlikte çalınan ünison seslerde entonasyon ve ritim bazında birlikteliği sağlamak önemlidir. Bireysel ve grup çalışması olarak Şekil 7.5'te önerilen egzersizin çalışılması, hızlı notalarda iki enstrümanın birlikteliğini sağlamak için fayda sağlayabilir.

Tuileries bölümünün obua solosu 2'li, 3'lü, 4'lü ve 5'li aralıklarda sesler içermektedir. Obuada aralıklı seslerin çalımı, birden fazla parmağın aynı anda perdelerin üzerinden kalkması ve inmesi hareketi ile gerçekleştirilir. Soloda bulunan aralıklar Şekil 7.9'da sırasıyla verilmiştir. Şekildeki aralıkların çalışılması, solodaki aralıkların çalımındaki parmak ve ses senkronizasyonunu elde etmek için fayda sağlayabilir.



Şekil 7.9. *Tuileries* bölümü için aralık çalışması.

8. NIKOLAY RIMSKI-KORSAKOV

Nikolay Rimski-Korsakov, Rus besteci, orkestra şefi ve profesör kimliği ile tanınmaktadır. Rus Beşleri'nin en genç üyesi olmasına rağmen Rus müziğine katkılarıyla ün kazanmıştır. Korsakov denizcilik eğitimi almasına rağmen M. Balakirev ile tanışması ve orkestrasyona olan yeteneğini geliştirmesi sayesinde Rus klasik müziğinde önemli eserler ortaya koymuştur (Frolova-Walker, 2001, s. 21). Besteci, Musorgski ve Borodin gibi Rus bestecilerin eserlerini yeniden düzenlemiş ve yarım kalan eserlerini tamamlamıştır. Korsakov, Balakirev'in müzikte akademik eğitime karşı olmasına rağmen akademik bir eğitim almıştır ve St. Petersburg Konservatuarı'nda profesör olmuştur (Korsakov, 1989, s. 117). Besteci aynı zamanda askeri bandoda şeflik yapmıştır (Nelson, 2013, s. 36). Korsakov, klasik müzikte Rus ulusalcılığı tarzını benimsemiş ve geliştirmeye çalışmıştır. Bestecinin en çok bilinen eserleri arasında *İspanyol Kapriçyosu*, *Rus Festival Uvertürü* ve *Şehrazat* adlı senfonik süiti bulunmaktadır (Abraham, 1980, s. 16:34).

8.1. Nikolay Rimski-Korsakov'un Hayatı ve Müziği

Nikolay Andreyeviç Rimski-Korsakov, 6 Mart 1844 tarihinde Tihvin'de doğmuştur. Korsakov, 1856 yılında kendi ailesinin diğer üyeleri gibi denizcilik okulunda eğitimine başlamak üzere St. Petersburg'a gönderilmiştir. Denizcilik öğrenimi sırasında Aleksandrinski tiyatrosunun çellisti Ulih'ten ve 1860 yılında konser piyanisti olan F.A. Kanille'den piyano dersleri almıştır. Korsakov'un kompozisyona olan ilgisi Kanille sayesinde başlamıştır. Rimski-Korsakov'un bu dönemde bestelediği birkaç koral müzik, scherzo, noktürn ve Rus halk temaları varyasyonlarında Glinka'nın etkisi görülmektedir (Niymet, 2019, s. 92).

Besteci, 1861 yılında Balakirev'le tanışmıştır. Daha sonra da Musorgski, Cui ve Stasov ile tanışmıştır. İlk görüşmelerinde Balakirev, Korsakov'un eserlerini incelemiş ve onu beste yapması için teşvik etmiştir. Böylece Korsakov, Musorgski ve Cui ile beraber Balakirev'in arkadaşı, öğrencisi ve grubun üyesi olmuştur (Niymet, 2019, s. 93). Bu dönemde grubun etkisinde kalmış ve Balakirev'in tavsiyesi üzerine *Mi bemol minör Senfoni, Op.1* eserini bestelemeye başlamıştır (Nelson, 2013, s. 33).

Korsakov, 1862 yılında denizcilik okulundan mezun olmuş ve üç yıllık zorunlu deniz seyahatine çıkmıştır. Yolculuğu sırasında çeşitli Batı ve Latin Amerika müziği ile tanışmıştır. Bu, onun halk müziğinin bir ülkenin ulusal mirası oluşunun önemine ilişkin bilgisini genişletmiştir. Besteci, 1865 yılında St. Petersburg'a dönmüş ve Borodin'in de katıldığı Balakirev'in çevresiyle yeniden buluşarak, bestelerini Balakirev'in rehberliğinde yapmaya devam etmiştir. Bestecinin aynı yıl *Mi bemol minör Senfoni, Op. 1* başlıklı eseri, Özgür Müzik Okulu'nda Balakirev'in şefliğinde seslendirilmiştir. Eser ilgiyle karşılanmış ve aynı zamanda Rus müziğine ait ilk senfoni olarak kabul edilmiştir (Nelson, 2013, s. 33). Korsakov, 1866 yılında *Rus Temaları Üzerine Uvertür* adlı eserini bestelemiştir ve eser aynı yıl Balakirev yönetiminde seslendirilmiştir. Ancak, besteci, 1880 yılında eserin düzenlemesini tekrar yaptığı için eser ikinci versiyonu ile bilinmektedir. Eser, Rusya'da ünlü Rus ilahi melodisi olan *Slava* (tr. Görkem) adıyla bilinen ulusal Rus temalarını içermektedir (Frolova-Walker, 2001).

Korsakov, 1867 yılında *Sırp Temaları Üzerine Fantezi, Op. 6* başlıklı eserini tamamlamıştır ve eser aynı yıl Slav Kongresi delegeleri için verilen konserde, Balakirev şefliğinde seslendirilmiştir. Eleştirmen Vladimir Stasov, "Moguchaya Kuchka" (ing. Mighty Handful, tr. Rus Beşleri) ifadesini ilk kez bu konser incelemesinde kullanmıştır

(Frolova-Walker, 2001, s. 21:400). Besteci aynı yıl *Sadko, Op. 5* adlı eserini bestelemiştir (Nelson, 2013, s. 33).

Korsakov, 1868 yılında Binbir Gece Masalları'na dayanan *Senfoni No.2, Antar* başlıklı eserini bestelemiştir. Bu eserler, besteci olarak ününün pekişmesine sebep olmuştur. Besteci, eserlerini sezgisel yönüyle yazmıştır. Korsakov'un müzik teorisi bilgisi temel düzeydedir ve hiçbir zaman kontrpuan yazmamıştır. Besteci, orkestra yönetmemiş ve sahnede üniformalı olarak görünmesini onaylamayan donanma tarafından cesareti kırılmıştır (Zetlin, 1959, s. 195-196).

Korsakov'un otobiyografisinde yazdığına göre teknik eksikliklerini farkedten besteci, kendisinin ve diğer Beşli üyelerinin zaman zaman temas halinde olduğu Rus besteci Pyotr Ilyiç Çaykovski'ye danışmıştır (Korsakov, 1989, s. 75). Çaykovski Beşli'deki müzisyenlerin aksine, St. Petersburg Konservatuvarı'nda akademik eğitim almıştır ve Moskova Konservatuvarı'nda Müzik Teorisi profesörü olarak görev yapmıştır. Çaykovski, Korsakov'un akademik eğitim almasını tavsiye etmiştir (Brown, 1978, s. 54-83).

Korsakov'un 1868 yıllarında bestelediği 8 romanstan bazıları şiirselliği ve tasvirciliğiyle Rus vokal sanatının en iyi örneklerindendir. Bunlar, *Gece, Sır, Yahudi Şarkısı* başlıklı romanslarıdır (Niymet, 2019, s. 94).

1871'de Korsakov'a St. Petersburg Konservatuvarı'nda Pratik Kompozisyon ve Enstrümantasyon profesörlüğü teklif edilmiştir. Her ne kadar Balakirev, ona görevi almasını söylemiş ve Beşli grubundan birini okulun kurucusu olan Anton Rubinstein'in etki alanına yerleştirmeye teşvik etmiş olsa da bu durum, Korsakov'u Beşli grubu ile çatışmaya sokmuştur. Otobiyografisinde yazdığına göre "bir amatör olduğunu ve hiçbir şey bilmediğini" itiraf ettiği sırada düşman kampına taşındığını hissetmiştir (Korsakov, 1989, s. 117). Besteci bu olayla birlikte Balakirev'in görüşüne aykırı olan temel kompozisyon bilgilerini edinmenin gerekliliğine ikna olmuştur. Korsakov'un muhafazakâr bir pedagog olmak için Rus Beşleri'nin sanatsal özgürlüğünü terk ettiği hissedilmiştir. Korsakov, bilgi eksikliğinin kendi gelişimini engellediğini fark etmiş ve sonuç olarak öğrencilerinin önünde olmak için kısa sürede konservatuvarın en iyi öğrencilerinden biri olmuştur (Korsakov, 1989, s. 119).

Besteci profesörlüğü kabul ettiğinde kompozisyon, enstrümantasyon dersleri vermeye ve orkestra sınıfını yönetmeye başlamıştır. Korsakov, bu öğretim görevine hazırlanmak için kompozisyon bölümünden üç yıllık izin almış, kontrpuan, füg ve

korallerin temelleri üzerine kapsamlı egzersizler yapmıştır. Besteci bu konuda Çaykovski'den de yardım almıştır (Nelson, 2013, s. 35).

Korsakov, 1872 yılında *Pskov'lu Kız* adlı operasını bestelemiştir. Bu eserin hikayesi kurgusaldır, ancak eser, Çar IV. Ivan Vasilyeviç'in, Pskov ve Novgorod şehirlerini iradesine tabi tutma kampanyasının arka planını konu almaktadır (Abraham, 1959, s. 24).

Borodin, Musorgski ve Rimski-Korsakov, Balakirev tarafından yönlendirilmelerine rağmen, 1860'ların sonlarına doğru, hem Balakirev hem de Cui'nin müdahalesine içermeleriyle birlikte özellikle operalarıyla ilgili olarak yollarını ayırmışlardır (Nelson, 2013, s. 34).

Besteci konservatuvarda profesör pozisyonunu kabul etmiş olmasına rağmen donanmada aktif hizmete devam etmiştir. 1873 yılında Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'na çağırılmıştır. Korsakov'un durumunun karmaşıklığını fark eden Donanma Departmanı, komutanlık görevini bırakmasına izin vermiş; ancak onun için Bando Şefliği adı altında yeni bir görev oluşturmuştur (Abraham, 1980).

1873 yılında besteci, karmaşık ve rasyonel konulu eserlerini bestelemiştir. Nitekim, buna *Do majör Üçüncü Senfoni*, *Yaylı Çalgılar için Fa majör Dörtlü* ve *La majör Altılı* başlıklı oda müziği eserleri, çok sayıda füg ve A Capella koro eserleri de dahildir (Frolova-Walker, 2001, s. 21:401).

Korsakov, 1874'ten önce bestelediği her şeyi, hatta *Sadko* ve *Antar* gibi beğenilen eserleri bile yeniden düzenlemiştir (Frolova-Walker, 2001, s. 21:401). Besteci 1874 yılında, 40 Rus halk şarkısını vokal ve piyano için düzenlemiştir. 1876 yılında bestelediği *Piyano ve Tahta Üflemeli Çalgılar için Beşli* başlıklı oda müziği eseri, karmaşıklığına rağmen daha yenilikçi bir izlenim vermiştir (Abraham, 1980, s. 16:29).

Korsakov 1878 yılında, Nikolai Gogol'ün *Dikanka Yakınlarında Bir Çiftlikte Akşam Toplantıları* adlı hikâye koleksiyonundan *Mayıs Gecesi* hikayesini operaya uyarlamıştır. Besteci operayı halka hitap eden bir üslupla ve Glinka'nın tarzıyla bestelemiştir (Abraham, 1980, s. 16:29). Korsakov, 1880 yılında *The Snow Maiden* (tr. Kar Kızlık) başlıklı operasını bestelemiştir. Bestecinin 1881-1888 yılları arasında felç geçirdiği zamanlar olmuştur. Bu süre zarfında Musorgski'nin eserlerini yeniden düzenlemekle ve Borodin'in *Prens Igor* adlı eserini tamamlamakla meşgul olmuştur (Maes, 2002, s. 171).

Korsakov, 1882 yılında Moskova’da bir müzik yayımcısı ve seçkin bir hayırsever olan Mitrofan Balyayev (1836-1904) ile tanışmıştır ve o dönemde yaşamış olan Rus besteci A. Glazunov ve A. Lyadov ile bir araya gelerek, finansal destekçilerinin adını taşıyan “Balyayev çevresi” adıyla tanınmışlardır. 1885 yılında Balyayev, Borodin, Korsakov, Glazunov ve Lyadov’un eserlerini yayımlayacağı bir müzik yayınevi kurmuştur. Balyayev’in çevresi de Rus Beşleri gibi halk müziği ve farklı melodik, armonik ve ritmik unsurları kullanan Rus klasik müzik tarzına inanmışlardır. Bu grup, Rus Beşleri’nin anlayışından farklı olarak, kompozisyonda akademik ve Batı temelli bir arka planın gerekliliğine inanmışlardır (Abraham, 1980, s. 16:48).

Besteci, zamanını politik anlamda eleştirel doğasını geliştirmek için kullanmıştır. Kendi yaşam ve doğa deneyimlerine ek olarak, güncel siyasi fikirleri tartışma olanağı bulmuştur. Korsakov’un çarlık rejimine ve bürokrasisine yönelik sorgulama ve eleştirisi, daha sonra operalarında yer vereceği unsurlar olmuştur. Rimski-Korsakov, çalışmalarıyla topluma, hukukun üstünlüğü olmaksızın ilişki kurabilecekleri alternatif bir kimlik sağlamayı amaçlamıştır (Nelson, 2013, s. 37).

1884 yılında İmparatorluğun emriyle Bando Müfettişliği bölümü kaldırılmıştır ve Korsakov, Balakirev’in altında Saray Şapelinde vekil olarak çalışmaya başlamıştır. Besteci, bu süre zarfında 1885’te yayınlanan armoni üzerine bir ders kitabı (Practical Manual of Harmony) yazmıştır (Leonard, 1957, s. 149). Ayrıca bu pozisyon ona Rus Ortodoks Kilisesi müziği eğitimi alma fırsatı vermiştir. Korsakov şapelde on yıl geçirdikten sonra Balakirev ile artan anlaşmazlıklar nedeniyle, 1894 yılında emekli olmuştur (Nelson, 2013, s. 37).

Besteci, 1887 yılında İspanyol halk ezgilerini kullandığı *İspanyol Kapriçyosu Op.34* adlı orkestra süitini bestelemiştir. Otobiyografisinde orkestral efektleri kullanırken, İspanyol temalarının ona zengin içerikli malzemeler sunduğunu söylemiştir (Korsakov, 1989, s. 119). Korsakov, 1888 yılında *Şehrazat, Op. 35* adlı senfonik süitini bestelemiştir. *Şehrazat*, Orta Çağ’da kaleme alınmış Binbir Gece Masalları yapıtının ana karakteridir. Bu eser, renkli orkestrasyonu ile İmparatorluk Rusya tarihinde büyük ölçüde yer alan, Doğu’ya olan ilgiyi barındırmaktadır ve Korsakov’un en popüler eserlerinden biridir. Besteci, 1887-88 yılları arasında *Rus Paskalya Festival Uvertürü Op. 36* adlı eserini de bestelemiştir (Abraham, 1980, s. 16:30).

Korsakov, 1894’de *Noel Arifesi*, 1897’de *Mozart ve Salieri*, 1898’de *Vera Seloga*, 1899 yılında *Çarın Gelini* başlıklı operalarını bestelemiştir. Bu yıllarda *Sadko* ve *Pskov*

Kızı operalarının üçüncü versiyonlarını yazmıştır. Besteci, *Mayıs Gecesi* başlıklı eserinden önceki tüm büyük eserlerini yeniden düzenlemiştir (Abraham, 1980, 16:30).

1905 yılında St. Petersburg Konservatuvarı'nda "1905 Devrimi" kapsamında gösteriler yapılmıştır. Korsakov, özellikle öğrenciler ve yetkililer arasındaki anlaşmazlıklar ve çekişmeler giderek şiddetlenirken, birinin öğrencilerin gösteri haklarını korumak zorunda olduğunu söylemesi gerektiğini belirtmiştir. Besteci, açık bir mektupta, Konservatuvar topluluğu ve Rus Müzik Derneği tarafından haksız olarak gördüğü müdahaleye karşı öğrencilerin yanında yer almıştır. Korsakov dahil olmak üzere bir dizi öğretim üyesi tarafından imzalanan ikinci bir mektupta, konservatuvar başkanının istifasını talep etmiştir. Korsakov'un yazdığı bu iki mektup sonucunda yaklaşık 100 konservatuvar öğrencisi okuldan atılmış ve Korsakov da profesörlükten uzaklaştırılmıştır (Korsakov, 1989, s. 411-12).

Korsakov, 1908 yılında kalp yetmezliğinden hayatını kaybetmiştir ve naaşı Borodin, Glinka, Musorgski ve Stasov'un St. Petersburg'daki Tihvin Mezarlığı'na defnedilmiştir (Frolova-Walker, 2001, s. 406).

8.2. Şehrazat Senfonik Süiti

Rimski-Korsakov, *Şehrazat*, *Op. 35* adlı eserini 1888 yılında bestelemiş ve eser aynı yıl ilk kez St. Petersburg'da seslendirilmiştir (http-7). Eser, dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler, *I. Deniz ve Simbad'ın Gemisi*, *II. Kalender Prens*, *III. Genç Prens ve Prenses*, *IV. Bağdat'ta Şenlik* olarak sıralanmaktadır. Eserin orkestrasyonunda, iki flüt (pikolo), iki obua (korangle), üç klarnet, iki fagot, dört korno, üç trompet, üç trombon, bir tuba, timpani, perküsyon, bir arp ve yaylı çalgılar bulunmaktadır (Korsakov, 1888).

Eserin ilk üç bölümü, Binbir Gece Masalları'ndan alınmış üç hikâyeyi anlatmaktadır. *Bağdat'ta Şenlik* adını taşıyan dördüncü bölüm, daha önceki üç bölüme konu olan hikayelerin birleştirilerek bir kaleideskop mantığı ile harmanlanmış şeklidir (Girgin, 2015, s. 14) Eser, programlı müzik olarak bestelenmiştir (Girgin, 2015, s. 4).

Şehrazat, Orta Doğu halk masalları koleksiyonu olan Binbir Gece Masalları'nda önemli bir kadın figürdür. *Şehrazat*'ın hikayesi, 8. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar uzanan İslam Altın Çağı'nda ortaya çıkmıştır. Hikayede Sultan Şehriyar adında bir hükümdar, karısının kendisini aldattığını öğrenir ve deliye dönüp yanındakilerle birlikte eşini öldürür. Sultan, o günden sonra bütün kadınlara nefret beslemeye başlar ve her gün yeni

bir kadınla evlenmeye ve ertesi gün şafakta onu öldürmeye karar verir. Bu durum yeni bir gelin adayı kalmayınca kadar devam eder. Vezirin büyük kızı *Şehrazat*, kendini ve başka kadınları kurtarmak için bir plan hazırlar ve babasına sultanla evlendirilmesi için baskı yapar. Vezir en sonunda buna razı olur ve kızını Sultan Şehriyar ile evlendirir. Şehriyar ile evlenen *Şehrazat* ona her gece bir masal anlatmaya başlar. Her gece masalı en heyecanlı yerinde anlatmayı kesen *Şehrazat*, bir sonraki gece hikayeyi tamamlayacağına dair söz verir. Masallar çok çekici ve merak uyandırıcı olduğu için Şehriyar hikayelerin devamını duymak uğruna *Şehrazat*'ın idamını her gün erteler. Bin birinci gecenin sonunda *Şehrazat* masallarını bitirir ve artık kendisi için verilecek cezaya hazır olduğunu söyler. Şehriyar ise bu masallardan çok etkilenerek kişiliğinde bir değişim yaşar ve acımasız planını uygulamaktan vazgeçer (Girgin, 2015, s. 3).

Korsakov, *Şehrazat* eseri hakkında, “Tek isteğim, dinleyicinin, eserimi senfonik müzik olarak beğendiyse, bunun yalnızca sırayla çalınan dört bölüm değil, sayısız ve çeşitli peri masalı harikalarının Doğu’ya özgü bir anlatısı olduğu izlenimini taşımasıydı” ifadelerini kullanmıştır (Korsakov, 1989, s. 119).

8.3. Şehrazat Senfonik Süitinin II. Bölümü Kalender Prens

Binbir Gece Masallarında geçen *Kalender Prens* ile alakalı masalda, her biri bir prens olan, ancak bir dizi talihsizlik nedeniyle kör olup farklı serüvenler yaşayan üç *Kalender Prens* vardır. Bu hikayedeki prens, soylu hayatı yaşamayı istememiş ve macera aramaya koyulmuştur. Bu prens, serüveninde haydutların eline düşmüş, ancak ormana kaçarak kurtulmuştur. Müzik, onun ormanda yeraltındaki kötü ruhların ülkesine sığınmasını ve bu ruhlar tarafından maymun kılığına sokulup Çin’e kaçırılmasını anlatmaktadır ([http-7](http://7)).

İkinci bölüm kemanın *Şehrazat* teması ile açılır. Ardından bölümün ana teması olan *Kalender Prens* teması fagot tarafından sunulur. Hikaye ilerledikçe melodi farklı enstrümanlarla birçok kez tekrarlanır. *Şehrazat* solusunda bulunan Doğu ezgilerinin, obuanın ses rengiyle buluşması sonucunda müzik zenginleşmektedir. Korsakov, üflemeli çalgılara yazdığı egzotik sololar ile dinleyiciyi Doğu’nun gizemine dair bir hisle bırakmaktadır. *Şehrazat* eserinin ikinci bölümündeki obua solosu, ulusal ve uluslararası tüm orkestra seçmelerinde icracıların karşılaşılabileceği bir solodur.

Korsakov’un müziği hakkında İlyasoğlu şu ifadeleri kullanmıştır; “Müziği, Musorgski’nin yoğun dramatik gerçekçiliğine karşıt, parlak orkestra renkleriyle

donanmış aydınlık, canlı bir düşlem sergiler. *İspanyol Kapriçyosu* (1887), *Şehrazat* (1888) adlı senfonik süit ve *Rus Paskalya Uvertürü* (1888) başlıklı eserler, Korsakov'un orkestra kurgusundaki ustalığına en güzel örneklerdir" (İlyasoğlu, 1999, s. 170).

Korsakov, *Şehrazat* senfonik süitinde Doğu ezgilerinin makamsal yapıları motiflerini işleyerek armoniler, dokular yaratmış ve müzikal bir anlatı sunmuştur. *Şehrazat* eseri, Balakirev'in senfonik şiiri *Tamara* ile biçimsel olarak, iki kadın figürü konu etmesi nedeniyle benzerlikler göstermektedir (http-7).

8.4. Şehrazat Senfonik Süitinin II. Bölümü Kalender Prens'deki Obua Sololarının İncelenmesi

Şekil 8.1'de eserin ikinci bölümünün solo obua partisinin 1 ve 76. ölçüler arası gösterilmektedir. Bölümün Giriş kısmında, *Şehrazat* teması mi doryen modunda sergilenir. *Şehrazat*'ın masal anlatmaya başlamasını tasvir eden tema, kemandan duyulmaktadır. Tempo ve ifadesi *Lento recitativo* olarak belirtilmiştir. Ağır ve tekrar eden bir yapısı vardır. Ölçü birimi 4/4 şeklindedir. Fagot, 5. ölçüyle birlikte ikinci bölümün ana temasını si minör tonalitesinde sunmaktadır. Ölçü birimi 3/8 olarak değişmektedir ve temposu *Andantino* olarak belirtilmiştir. Fagotun sergilediği solo 26. ölçüde obuaya aktarılmaktadır. Fagotun kadans formundaki temasından sonra obuanın tekrar ettiği solo, orkestranın da eşliğiyle daha hızlı bir tempoya ilerlemektedir. Solo, 23 ölçü uzunluğundadır ve ikinci bölümün ana teması olduğu için *Kalender Prens* teması olarak adlandırılabilir. Bu solo, obuanın repertuarı içerisindeki uzun soluklu ve önemli sololarından biridir.



Şekil 8.1. Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35., 1. Obua partisi / 2. Bölüm 1-76. ölçüler arası
(Rimski-Korsakov, 1888)

Solonun altında yazan *dolce e espressivo assai* belirteci, tatlı ve çok etkileyici ifadesiyle çalınması anlamına gelmektedir (http-8). Genellikle sekizlik notaya 112 bpm tempoda sergilenir. 26. ölçünün birinci zamanındaki arpın akorundan sonra ikinci zamanda obuanın solosu başlar. Solonun ilk on ölçüsü birbirine benzemektedir. İlk beş ölçüdeki notalar bağlı notalarla akıcı bir şekilde sergilenirken, sonraki beş ölçüde artikülasyonların değişmesi ile beraber solo, daha kararlı ve net bir karaktere dönüşmektedir. 28. ölçünün zayıf zamanındaki si notasının üzerinde vurgu işareti bulunmaktadır. Solo boyunca vurgulu sesler geldiği ölçülerin zayıf zamanındadır. 30. ölçüdeki uzun si notasının 31. ölçüye kadar uzaması iki cümle arasındaki bağlantıyı kurmaktadır. Si notasının altındaki *crescendo* nüansı, ses yüksekliğinin artırılmasıyla solonun kararlı bir ifadeye geçişine bağlantı kurar. 31. ölçüdeki uzayan si notasına bağlı olan fa notası si majör tonunun dominant sesidir. 31. ölçüden itibaren solo, artikülasyonu farklılaşmış şekilde ilerlemektedir. 35. ölçüye kadar eklenmiş olan çarpmalar, kısa ve keskin notalar, net ve kararlı bir ifadeyi sunmaktadır.

35. ölçüde bağ içindeki si minör tonundaki çıkıcı pasaj *crescendo* yapılarak 36. ölçüde si minörün subdominant akoru olan mi minör tonuna geçmektedir. Melodi solonun ilk ölçüsünden daha farklı bir yapıda devam eder. 35. ölçüdeki çıkıcı hareket yükselen yapıdaki müzik cümlesine geçmek için bir köprü niteliği taşımaktadır. *Espressivo molto* nüansı solonun daha ifadeli bir biçimde çalınması anlamına gelmektedir (http-1). Bu cümlede de ilk dört ölçüsü (36-39) ile ikinci dört ölçüsü (40-43) farklı artikülasyonlar barındırmaktadır. Soloya, 43. ölçüde süsleme eklenmiştir.

44, 45 ve 46. ölçülerde senkop ve onaltılık notalardan oluşan üçlemelere yer verilmiştir. Altındaki *a piacere* nüansı, yorumcunun isteğine göre çalması anlamına gelmektedir (http-1). 44. ölçünün ikinci zamanında tempo yavaşlatılıp hızlandırılabilir esnek bir yapıya dönüşür. Bu esnek yapı, 45, 46 ve 47. ölçülerdeki üçleme ritim kalıplarını uzun çalarak oluşturulabilir. Solonun B harfine bağlanan ölçüsünde (46. ölçü) *ritardando* terimiyle tempo yavaşlar. Ölçünün üçüncü zamanında *tenuto* artikülasyonu ile noktalı ritimdeki re sesi, uzun tutularak çalınır ve orkestra şefinin vuruşu ile sonraki ölçüde (B) ana tempoya geçilmektedir.

Solonun akıcı bir şekilde çalınabilmesi için üzerindeki çarpmalar ve süslemeler olmadan çalışılması solonun sürekliliğinin sağlanması açısından fayda sağlayabilir. Şekil 8.2’de *Kalender Prens* temasının notası bulunmaktadır. Notada süslemeler ve çarpmalar bulunmaksızın melodinin temel yapısı sunulmaktadır. Şekildeki notadaki 8va. belirteci, sesin bir oktav yukarıdan çalınması anlamına gelmektedir (http-1). Bağların yeri ve solonun temel yapısı kavrandıktan sonra süsleme ve çarpmaları ekleyerek çalışmak faydalı olabilir. Rus obua sanatçısı Eugene Izotov’a göre çarpma ve süslemeler hızlı olmadan, bağlı oldukları notanın zamanına denk gelecek şekilde çalınmalıdır (http-10).



Şekil 8.2. Korsakov, *Şehrazat Senfonik Süiti*, *Kalender Prens* teması (http-9)

Obua solosunun başlangıcından itibaren, ölçülerin birinci zamanlarında arpın akorları bulunmasından dolayı arp, yorumcu için bir metronom işlevi görmektedir. Orkestra ile birlikteliği sağlamak açısından çalma sırasında arpın akorlarını dinlemek fayda sağlayabilir.

Solo boyunca rahatça nefes alınabilecek bir boşluk olmamasından dolayı soloya, vücut içerisindeki hava tamamen dışarı verildikten sonra büyük bir nefes alınarak

başlanmalıdır. On ölçülük cümleden sonra solo yapı olarak da değişeceği için 36. ölçünün ilk sekizliğinden sonra kısa bir nefes alınabilir. Buna benzer bir diğer kısa nefes yeri, 44. ölçünün ilk sekizliğinden sonrası olarak gösterilebilir (http-10).

Sekizlik ve dörtlük notalarda *vibrato* tekniğini uygulayarak seslerin titreşimini sağlamak, soloda tatlı ve etkileyici bir ifadeyi oluşturmak için fayda sağlayabilir.

Soloda, artikülasyon ve bağ yerlerinin doğru bir şekilde uygulanması önemlidir. Solonun ilk beş ölçüsünden sonra artikülasyonların farklılaşması, on ölçülük müzik cümlesinde, iki farklı ifadenin oluşmasına sebep olmuştur. Solonun ilk beş ölçüsünde bağlı notalar akıcılığı oluştururken, ikinci beş ölçüsünde aynı seslerin kısa ve keskin olması net ve kararlı bir ifadeye geçildiğini gösterir.

Bağ içindeki notaların üstünde çizgi işareti bulunması, sesin tutarak ve uzunca çalınması anlamına gelmektedir. Bu notaların çalınmasında, seslerin arasındaki bağın kesintiye uğramaması için kamışa dilin hafifçe temas etmesine çalışılması önerilebilir. Üzerinde çizgi olan seslerin uzunca çalınması lirik ifadeyi artırmada yardımcı olabilir.

Korsakov, *Şehrazat* adlı eserini bestelerken Balakirev'in "Akh, Dilav!" adlı melodisinden esinlenmiştir. *Şehrazat*'ın ikinci bölümündeki ritim anlayışı ve melodinin inici hareketi, Balakirev'in taslak kitabındaki "Akh, Dilav" yapısı ile çarpıcı bir benzerlik göstermektedir (Issiyeva, 2018; akt. Hopa, 2019). Şekil 8.3 ve 8.4'te bu benzerliği görmek mümkündür.



Şekil 8.3. Balakirev'in taslak kitabından "Akh, Dilav", 4-6. ölçüler (Issiyeva, 2018, s. 4)



Şekil 8.4. Korsakov, *Şehrazat*, 2. Bölüm, 348-351. ölçüler (Issiyeva, 2018, s. 4)

Şekil 8.5'te eserin ikinci bölümünde solo niteliği taşıyan ikinci pasaj, 85. ölçüden itibaren gösterilmektedir. İkinci bölümün 85. ölçüsünde hız terimi *piu tranquillo* olarak

belirtilmiştir. Müziğin yarattığı atmosfer sakin bir havaya bürünür. Burada tempo yavaşlar ve 88. ölçüde obua, dört ölçülük bir solo sergiler. Ölçü birimi 3/8'dir ve tonalite si minördür. Bu solo, *Kalender* temasının çeşitlenmesidir. Solonun, viyolonsel solosuna cevap olarak *dolce* ifadesiyle çalınması istenmiştir. 96. ölçüde obua dokuz ölçü uzunluğunda bir soloyla tekrar sergilenir. Solo, yaylıların *pizzicato* sesleri eşliğinde si minör tonunda sunulur. 99. ölçüde *accelerando* hız terimi ile üçlemeler hızlanarak devam etmektedir. Bu notalardaki hızlanma seviyesi, kademeli olarak artırılmalıdır. 99. ölçünün sonunda *crescendo* nüansı ile sesin yüksekliği artırılmaya başlanır. 101. ölçüde *ritardando* terimiyle yavaşlamaya başlanır. *Crescendo* 102. ölçüye kadar devam eder. 102. ölçüdeki üçlemelerde *ritardando* ile yapılan yavaşlama sunulur ve üzerindeki kısa *diminuendo* nüansı, sesin artmış halinden geri çekilmeyi gerektirir. Temponun değiştiği *Allegro molto* (D) bölümüne kadar *diminuendo* nüansıyla ses yüksekliği azaltılarak sonlanır.



Şekil 8.5. Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35. 1. Obua partisi / 2. Bölüm 85-104. ölçüler arası
(Rimski-Korsakov, 1888)

85-104. ölçüler arası Geçiş kısmıdır (Şekil 8.5). 90. ölçüde üzerinde nokta olan re sesi kısa kesilmeli, ancak yumuşak bir şekilde bırakılmalıdır. Solonun sakin ifadesinden dolayı çok keskin notalardan kaçınılmalıdır. Ölçünün ikinci zamanındaki si sesindeki vurgu, dilin sertçe atılması yerine diyafram ve dudak pozisyonuyla elde edilebilir.

Soloda bağ içerisindeki üçleme notalar eşit ve kararlı bir şekilde çalınmalıdır. Üçlemelerde bulunan ve sırayla gelen si-do diyez ve si-mi sesleri ardışık olmayan parmak hareketleriyle gerçekleştirilmektedir.

Şekil 8.6'da *Kalender Prens* bölümünün 96 ila 104. ölçüler arasındaki pasaj için çalışma önerisi gösterilmektedir. Çalışma önerisini tekrarlayarak çalmak, parmak hareketlerinin ve üçlemelerin eşit bir şekilde icra edilmesi için fayda sağlayabilir.



Şekil 8.6. Şehrazat Senfonik Süit Kalender Prens bölümü 96-104. ölçüler arası için çalışma önerisi

Şekil 8.7’de bölümün içerisindeki bir diğer solo niteliği taşıyan, partisyondaki M harfinde başlayan pasaj gösterilmektedir. Temposu ve ifadesi *Allegro molto ed animato*, ölçü birimi 2/4 olarak yazılmıştır. Dört ölçü uzunluğundadır. Temposu daha hızlanmış bir şekildedir ve bağ içinde üçlemelerden oluşur. Obua, vuruşun ikinci zamanındaki sol sesine vurguyla başlar. Dört ölçü uzunluğundaki solo, si minörün VI. derecesi olan sol majör tonalitesindedir.



Şekil 8.7. Şehrazat Senfonik Süiti Op. 35. 1. Obua partisi / 2. Bölüm, 327-332. ölçüler arası, M harfi (Rimski-Korsakov, 1888)

Allegro molto ed animato kısmında yorumcu, orkestra şefinin batonunu vurmaya başladığı yeni temponun girişini dikkatle izlemelidir. Bu kısımdan önceki bölümün temposunu fagot, kadans formundaki *recitativo* solosuyla belirlemektedir. Yani orkestra şefi, temponun değiştiği ölçüde, *Allegro molto ed animato* kısmının temposunu belirler. Başlangıç sesindeki vurgu işaretinden dolayı sese diyaframdan itme desteğiyle başlanmalıdır. Vurgulu sol sesinden sonra solo *piano* nüansı ile devam ettiği için ses seviyesinin bir anda azaltılmasına, üçlemelerin hızlı tempo içerisinde eşit ve hafif bir şekilde çalınmasına dikkat edilmelidir.

9. ALEKSANDR BORODIN

Aleksandr Borodin, Rus besteci ve kimyager kimliği ile tanınmaktadır. Borodin, Rus Beşleri’ne en son katılan üyedir. Besteci gruptaki diğer bestecilerden besteleme teknikleri öğrenmiş; klasik müzik eserlerinde Rus kimliğinin ortaya konması konusunda çalışmalar yapmış ve çok sayıda eser bestelemiştir (Abraham, 1927). Borodin’in en çok

bilinen eserleri arasında, iki yaylı çalgılar dörtlüsü, *Orta Asya Steplerinde* adlı senfonik şiiri ve *Prens Igor* adlı operası bulunmaktadır (Lewis, 2012, s. 69).

9.1. Aleksandr Borodin'in Hayatı ve Müziği

Aleksandr Porfiryeviç Borodin, 12 Kasım 1833 tarihinde St. Petersburg'da doğmuştur. A. Borodin, hayatı boyunca müzik, doğa bilimleri ve özellikle kimyaya olan ilgisini geliştirmiştir. Besteci, bazı müzik aletlerini çalmayı kendi kendine öğrenmiştir ve bestecilerin oda müziği çalışmalarını analiz etmiştir. Borodin, 1850 yılında St. Petersburg'daki Mediko-Cerrahi Askeri Akademisi'nin tıp fakültesine kabul edilmiş ve 1856 yılında eğitimini tamamlamıştır. Doktorasını 1858 yılında kimya teziyle tamamlamıştır (Sztejnberg, 2018, s. 3). Mezun olduktan sonra bir askeri hastanede cerrah olarak bir yıl boyunca çalışmıştır. Ardından Batı Avrupa'da üç yıl bilimsel çalışmalar yapmıştır. Borodin, 1859-1861 yılları arasında Heidelberg'deki kimya çalışmaları sırasında oda müziğine ilgisini artırmıştır. Bu dönemde, diğer oda müziği eserlerinin yanı sıra, yaylı çalgılar altılısı ve piyano beşlisi için oda müziği eserleri bestelemiştir (Maes, 2002, s. 72). Borodin, 1862 yılında İmparatorluk Tıp -Cerrahi Akademisi'nde kimya profesörlüğüne başlamak için St. Petersburg'a dönmüş ve bilimsel kariyerinin geri kalanını araştırma, ders verme ve başkalarının eğitimini denetleme ile geçirmiştir. Bu alanda, 1872'de kadınlar için tıbbi kurslar kurmuştur (Lewis, 2012, s. 61).

Borodin, kimya literatürüne önemli katkılarda bulunmuş ve 1862 yılında Rus Çarlığı'nın en saygın kimyageri konumuna yükseldiği sırada Mily Balakirev ile tanışmıştır. Balakirev Rus Beşleri'ne Borodin'i de almıştır. Bu besteciler grubu birbirlerine ilham vermiş ve eserlerini bestelemeye yardım etmiştir (Podlech, 2010, s. 49).

Besteci, Balakirev'in rehberliğinde *Birinci Senfoni* eseri üzerinde çalışmış ve eserini 1867 yılında tamamlamıştır. Eser, 1869'da Balakirev'in şefliğinde seslendirilmiştir. Besteci aynı yıl *İkinci Senfoni* eseri ve *Prens Igor* operası üzerinde çalışmaya başlamıştır. *İkinci Senfoni*, ilk seslendirilişinde ünlenmemiştir ancak bu eser, 1879'da tekrar düzenlendiğinde Korsakov şefliğinde seslendirilmiş ve başarılı bulunmuştur (Holden, 1993, s. 28). 1868 yılında *İkinci Senfoni* üzerindeki çalışmalarını, *Prens Igor* adlı operası üzerinde çalışmak için aksatmıştır. Borodin'in en çok bilinen eseri *Prens Igor*, Rus tarihinin en önemli operalarından biri olmuştur. Opera, *Poloveç*

Dansları'nı içermektedir ve çoğunlukla bu danslar konser salonlarında operadan bağımsız olarak da seslendirilmektedir. Eser, bestecinin ölümü sebebiyle, Korsakov ve Glazunov tarafından tamamlanmıştır (Maes, 2002, s. 72).

Borodin, 1880 yılında *Orta Asya Steplerinde* adlı eserini bestelemiştir. Eseri, desteğini gördüğü Macar besteci Franz Liszt'e ithaf etmiştir. Eser, aynı yıl Korsakov şefliğinde seslendirilmiştir (Abraham, 1927, s. 58). Besteci, 1882'de *Üçüncü Senfoni*'si üzerinde çalışmaya başlamıştır ancak eseri tamamlayamadan ölmüştür. Eser, A. Glazunov tarafından tamamlanmıştır (Holden, 1993, s. 72).

Borodin, gruptaki diğer bestecilerin aksine oda müziği besteleri üzerine çalışmıştır. İlk yaylı çalgılar dörtlüsünü 1875 yılında bestelemiştir. Bestecinin 1881 yılında yazdığı *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün *Noktürn* başlıklı bölümü, 19. yüzyıl Rus müziğinin simgelerinden biri olan lirizm örneğidir (Bali, 2018, s. 284).

Borodin, ortaya koyduğu eserler sayesinde Rus besteciler arasında ön plana çıkmıştır. Eserlerini lirik bir ifadeyle bestelemiştir ancak, kahramanca konuları ele alışıyla da dikkat çekmiştir. Bestecinin romantik dönemde ön plana çıkan senfonilerinde ve yaylı çalgılar dörtlülerinde farklı ritmik kalıp ve orkestrasyon şekilleri kullanarak, eser bölümlerinin müzikal temelinin, tek bir başlangıç motifinden türetildiği biçimsel bir armonik yapı geliştirmiştir (Abraham, 1927, s. 88). Eserlerindeki melodilerde Rus halk ezgilerinin karakterini yansıtmış ve Rus ulusal okulunun diğer bestecileri gibi Batı Avrupa müziğinde alışılmadık armoniler kullanmıştır (Podlech, 2010, s. 108).

Besteci, 27 Şubat 1887 tarihinde geçirdiği kalp krizi sonucu yaşama veda etmiş ve St. Petersburg'un Nevski Manastırı'ndaki Tihvin Mezarlığı'nda toprağa verilmiştir (Bali, 2018, s. 285).

9.2. Prens Igor Operası ve Poloveç Dansları No. 17

Borodin, 1869 yılında çalışmalarına başladığı *Prens Igor* operasını yarım bırakmış ve eseri bitiremeden ölmüştür. Eser, Rimski-Korsakov ve Aleksandr Glazunov (1865-1936) tarafından tamamlanarak ilk kez 1890 yılında Marinski Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Korsakov, besteci henüz hayatta olduğu sırada da onunla birlikte çalışmış ve Borodin'in yarım kalan operasını bitirmeyi bir sorumluluk olarak üstlenmiştir (Zetlin, 1959, s. 290). Opera, prolog ve dört perdeden oluşmaktadır. Eserin orkestrasyonunda; iki flüt, bir pikolo, iki obua, bir korangle, iki klarnet, iki fagot, dört

korno, iki trompet, üç trombon, bir tuba, timpani, perküsyon, bir arp ve yaylı çalgılar bulunmaktadır (Korsakov- Glazunov, 1888).

Operanın ana fikrini 12. yüzyılda yazıya alınmış olan Igor Destanı oluşturmaktadır. Igor Destanı hem Rus hem de Türk tarihi açısından son derece önemli bir kaynaktır. Milli Rus edebiyatının ilk örneği olan bu destanın konusunu Ruslarla Türk kavimlerinden olan Kumanlar'ın 1185 yılında yaptıkları savaş teşkil etmektedir (Yücel, 2006, s. 523).

Destanda Novgorod prensi Igor Sviatoslaviç'in göçebe kabilelere karşı mücadelesinden bahsedilmektedir. Yazılana göre, Poloveçler sık sık Rus şehir ve köylerine saldırılar yapmış, halkı yağmalamış ve esir almışlardır. *Prens Igor* ve oğlu Vladimir, Rusya'yı işgal eden Poloveçler tarafından esir alınır. İkinci perde Poloveç kamplarında geçmektedir. *Prens Igor*'un oğlu Vladimir, kabile lideri Han Konçak'ın kızı Konçakovna'ya aşık olmuştur. Han Konçak prensi nezaketle davranır ve Ruslar Poloveçlere savaş açmazlarsa prensin serbest bırakılmasını teklif ederek ittifak ister. *Igor*, Konçak'ın teklifini reddeder ve Poloveçleri yeneceğine yemin eder. Han Konçak, *Igor*'un tepkisinden en ufak bir rahatsızlık duymaz ve çalıştırdığı cariyelere, kölelere, kadınlara, erkeklere ve çocuklara, kendisi ve Prens için şarkı söyleyip, dans etmelerini emreder. Bu danslar ikinci perdenin sonundaki tek bir sahnede toplanmıştır (Artemova, 2010, s. 4).

Prens Igor günümüzde Rusya dışında nadiren seslendirilen bir operadır (Bali, 2018, s. 285). Bu opera gibi 19. yüzyılda yazılmış Rus operaları, belki de yüzyılın ilk on yılının tarihsel olaylarının neden olduğu ağırlaşmayı hafifletmeye yardımcı olabilecek Rusya'nın tarihi ve kültürünün bir resmini vermiştir (Lewis, 2012, s. 70).

Poloveç sahnelerinde egzotik modlar ve ritmik efektler, dörtlü ve beşli aralıklarda sesler, artmış ikili aralıklı armonik majör ve minörler çok belirgindir. Operada kullanılan müzik Rus ve Şark (Doğu) halk müziğinin motifleri üzerine yazılmıştır ve Rusya, Şark sahneleri operada renkli bir biçimde tasvir edilmiştir. Şark sahnelerinin tasviri operanın ikinci perdesinde yer almaktadır. Borodin, Orta Asya ve Kafkas müziğini operayı yazmadan önce derinden inceleyerek kendine özgü müziğini oluşturmuştur. Doğu'yu konu alan sahneleri ve özellikle kadınlar korusu ve erkeklerin dansları armonik zenginliği ile de dikkat çekmektedir (Malkoç, 2021, s. 339-340).

Poloveç Dansları No. 17 bölümü operanın ikinci perdesinde yer almaktadır ve dört perdelik operanın en çok bilinen bölümüdür.

9.3. Poloveç Dansları No. 17 Bölümündeki Obua Sololarının İncelenmesi

Poloveç Dansları'nın Giriş bölümünün temposu *Andantino* olarak belirtilmiştir. Şekil 9.1'de gösterildiği üzere 4/4 ölçü birimindedir ve la majör tonundadır. İlk ölçü, kornların hafif çalınan girişiyle başlar ve obua, ölçünün üçüncü zamanından itibaren yedi ölçü uzunluğunda bir cümle sergiler. Obuanın kromatik iniş içeren ve bağ içinde dörtlük ve ikilik notalardan oluşan yedi ölçülük partisi, flütün hareketli partisine bir zemin oluşturmaktadır. Bu cümlelerin *dolce* ifadesi ile çalınması istenmiştir. Müzikte flüt ve klarnet hareketli melodiyi, obua ve koranglenin kromatik bağlı sesleri üzerine çalmaktadırlar. Burada Poloveç lider Han Konçak'ın, *Igor*'u eğlendirmesi için köle kadınları dansa çağırması tasvir edilmiştir (Holden, 1993).



Şekil 9.1. Borodin, *Poloveç Dansları* No. 17, 1. Obua partisi, 1-13. ölçüler arası
(Korsakov- Glazunov, 1888)

Obuanın ikinci oktav sesleri entonasyon olarak tiz olmaya yönelik sesler olabilmektedir. Bu durum, enstrümana ve kullanılan kamışa göre de farklılık gösterebilir.

Çalgının ikinci oktav seslerinde doğru entonasyonu sağlamak için ağız içindeki boşluğun olabildiğince artırılması fayda sağlayabilir. Küçük dilin, ağızın esneme pozisyonundaki gibi geriye alınması ağız boşluğunun artmasını sağlayacağından, seslerin tiz olmasını engelleyebilir. Seslerde vibrato tekniğinin uygulanması tatlı bir ifade elde etmek için uygun olabilir.

Şekil 9.2'de gösterildiği üzere obua, 15. ölçüde *Kızların Dansı*'nı temsil eden bir tema sunmaktadır. Sekiz ölçü uzunluğundaki solonun *con espressivo dolce* ifadesi ile çalınması belirtilmiştir. Solo, fa diyez minör tonundadır. ve arpın arpejleri üzerinde kıvrak bir şekilde ilerler. Burada kadın kölelerin vatan hasreti tasvir edilmektedir (Holden, 1993). Rus halk müziği etkisi beşli (si- fa diyez) ve ikili (mi- fa diyez) aralıkta

seslerde görülmektedir. Doğu müziğini yansıtmak için Rus besteciler farklı akorları ele alarak armonik sistemlerini geliştirmişlerdir. Bu akorlar bilinen üçlü aralık yapısından farklı olarak dördü ve beşli aralık yapısına sahiptirler (Malkoç, 2021, s. 344). Soloda genel olarak bağlar ve süslemeler bulunmaktadır. Bağlar zayıf zamanları kuvvetli zamanlara bağladığı için senkop oluşturmuşlardır. Borodin, Doğu danslarını senkop ritimleri ile göstermiştir. İlk dört ölçüden farklı olarak solonun 7 ve 8. ölçüsünün ikinci ve üçüncü vuruşları bağ olmadan yazılmıştır. Bu tema, la majör ve ilgili minör olan fa diyez minör ton dizilimini içermesiyle modal müzik hissi yaratmaktadır.



Şekil 9.2. Borodin, *Poloveç Dansları* No. 17, 1. Obua partisi, 14-30. ölçüler arası
(Korsakov- Glazunov, 1888)

Poloveç Dansları bölümünün 15 ila 22. ölçüler arasındaki obua solosu, ulusal ve uluslararası orkestralarda yorumcuların karşılaştığı önemli bir solodur. Sekiz ölçülük bağlardan oluşan soloda, nefes alınacak bir boşluk bulunmamasından dolayı yapının bütünlüğünü bozmamak için sürekli nefes tekniği (ing. Circular breathing) uygulanabilir. 19. ölçünün dördüncü zamanındaki süslemenin olduğu pasajda sürekli nefes tekniği kullanılabilir. Böylelikle solo kesintiye uğramadan çalınabilir ve nefesin yenilenmesi tıkanmayı önlemek açısından gereklidir.

Sürekli nefes tekniği, icracının aldığı havayı çalgıya kesintisiz olarak vermesini sağlamaktadır. Bu teknik, çalın sırasında yanaklarda hava toplanırken, boğazın dille kapatılması ve burundan nefes alınırken, aynı sırada ağızda havanın toplanıp, yanak kasları ile obuanın içine itilmesi şeklinde uygulanır (Schuring, 2007). Akciğerlerde karbondioksit birikmesini önlemek için nefesi almadan önce burundan vermek fayda sağlar. Boğaz kapatıldığında, ses rengine hafif bir ton farkı ve vibratonun dengesizleşmesi durumları ile karşılaşılabilir için, tril sırasında veya hareketli partilerde bu şekilde nefes almak ve vermek kolaylık sağlayabilir (Schuring, 2007).

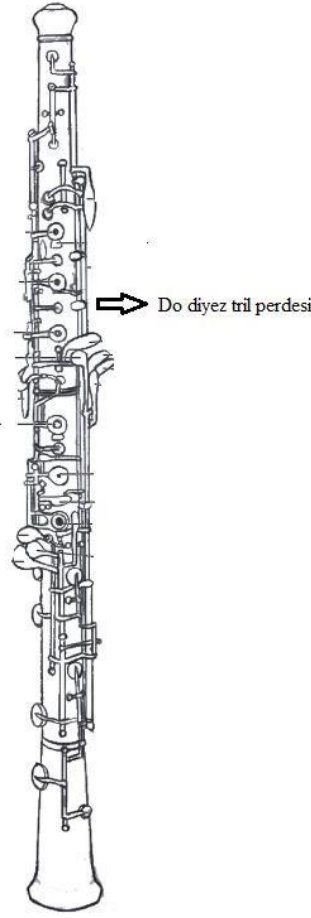
Soloyu çalışırken üzerindeki senkopları oluşturan bağları ve süslemelerin kaldırılarak çalışılması, ritmi daha iyi anlamak açısından fayda sağlayabilir.

Şekil 9.3'te Kızların Dansı temasının senkopları oluşturan bağlar ve süslemelerin kaldırılmış hali mevcuttur. Süslemeler solonun bütünlüğünü bozmayacak şekilde sonradan eklenip çalışılmalıdır.



Şekil 9.3. Borodin, *Poloveç Dansları* No. 17, 1. Obua partisi, 14-30. ölçüler arası için çalışma önerisi.

Solodaki süslemelerin, vuruş içerisinde gecikme yaşanmaksızın ve vuruşla birlikte çalınması gerekmektedir. Bunun için la majör tonunda süsleme çalışması fayda sağlayabilir. Solo partisindeki 21. ölçünün son zamanındaki si ve do diyez seslerini içeren süsleme, ardışık olmayan parmak hareketleri ile gerçekleştiremeyeceği için süslemedeki do diyez notası tril perdesinden çalınmalıdır. Do diyez tril perdesi Şekil 9.4'te gösterilmektedir.



Şekil 9.4. Obuada do diyez tril perdesinin gösterimi (Eernisse, 2016).

10. SONUÇ

18. yüzyılda Rus müziğinin, Batı Avrupa'nın etkisi altında kalmasının müziğe yansımaları sonucunda, 19. yüzyılda Rus müziğinde gelişmeler yaşanmıştır. Müziğin Batı toplumlarının etkisi altında kalmasının önüne geçen Rus Ulusal Müzik Okulu kurucusu ve Rus Beşleri'nin öncüsü M. Glinka, ulusal Rus müziği unsurlarını klasik müzik bestelerine uygulayarak Rus müziğine bir kimlik kazandırmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Glinka'nın ulusal bir sanat müziği anlayışını benimseyen bir grup besteci, Rus Beşleri adı altında biraraya gelerek, Rus klasik müziğini tarihte önemli bir noktaya getirmişlerdir. Bu dönemdeki gelişmelere paralel olarak, 19. yüzyılda Avrupa'da obua, şekil ve perde mekanizması olarak değişimlere uğramış ve bunun sonucunda eserlerde obuaya daha sık yer verilmiştir.

Bu araştırmada, 19. yüzyılda Rus müziği ve Rus Beşleri başlığı altında, 1800'lü yıllarda Rus toplumunun modernleşme süreci ve modernleşmenin Rus klasik müziğine

etkileri hakkında bilgiler yer almaktadır. Araştırmalara göre, 19. yüzyılda, Rusya'nın politik ve toplumsal açıdan yaşadığı olaylar sonucunda, Rus kimliğinin müzik alanında belirginleştiği görülmektedir.

Rus Beşleri, eserlerinde Rus halk müziği unsurlarını kullanarak klasik müzikte Rus karakterini oluşturma yolunda ilerlemişler, Glinka'nın izinden giderek belirgin bir Rus müziği anlayışını korumak ve geliştirmek için çalışmalar yapmışlardır. Araştırmalar sonucunda, bu çalışmaların Kafkas ve Kazaklardan gelen Doğu'ya ait melodi ve tonaliteleri içerdiği görülmüştür. Araştırmada, bu eserlere örnek olarak, M. Balakirev'in *Tamara* senfonik şiiri, C. Cui'nin *Oryantal* eseri, M. Musorgski'nin *Bir Sergiden Tablolar* eserinin orkestra düzenlemesindeki *Tuileries* bölümü, N. Rimski-Korsakov'un *Şehrazat* senfonik süitinin *Kalender Prens* bölümü ve A. Borodin'in *Prens Igor* operasından *Poloveç Dansları* bölümü gösterilmiştir. Bu eserlerde obua sololarına sıkça yer verildiği saptanmıştır.

Araştırma içerisinde, Rus Beşleri üyelerinin hayatları, Rus müziğine katkıları ve eserleri hakkında bilgiler verilmiş, seçilen eserlerin ortaya çıkma süreci ve hikayeleri hakkında verilere yer verilmiştir. Eserlerin içerisinde yer alan obua soloları nota örnekleri üzerinden incelenerek icra önerileri verilmiştir.

Araştırma içerisinde yer alan eserler, Rus kültürüne ait Doğu ezgilerini barındırmalarından, romantik dönemde ortaya konan eserler arasında farklılık göstermektedir. Araştırmadaki bilgiler ve analizler sonucunda, Rus Beşleri'nin kendi uluslarına özgü melodiler ve ezgileri eserlerine yansıtarak müziğin armonik, ritmik ve orkestrasyon açısından zenginleşmesini sağladıkları görülmüştür.

Araştırmanın geneli değerlendirildiğinde, Rus Beşleri'nin Rus müziğine olan etkileri sonucunda, müzik literatürüne ve obua repertuvarına önemli eserler kazandırdıkları görülmüştür. Bu eserlerdeki soloların performansı için icracıların araştırma yapması ve karşılaşılabilecek sorunları azaltmak adına icra önerilerindeki çalışmalara hakim olmaları gerektiği düşünülmüştür.

Rus Beşleri'nin orkestra eserlerindeki obua sololarının rahatça yorumlanabilmesi açısından aşağıdaki önerilerde bulunulmuştur:

- a) Araştırmada, eserlerin obua sololarının, nota üzerinden incelemeleri yapılmış, tempo belirteçleri, müzikal ifadeler, tonalite, ölçü birimi ve ritmik kalıp hakkında bilgiler belirtilmiştir. Bir orkestra solosunun yorumlanmadan önce yorumcunun

solo hakkında genel olarak bilgiye sahip olmasının fayda sağlayacağı düşünülmüştür.

- b) Soloların icrası sırasında süslemeler, çarpmalar, aksanlar, nüanslar ve notasyon üzerindeki yazılı diğer belirteçlerin doğru şekilde uygulanarak çalınması önerilmektedir. Artikülasyon ve ritim kalıpları bir orkestra solosunun yapısını ve karakterini oluşturan öğeler olmasından dolayı önem arz etmektedirler.
- c) *Oryantal*, *Kalender Prens* ve *Poloveç Dansları* bölümlerindeki obua soloları senkop ritmini barındırmaktadır. Araştırmada gösterilen etüt ve egzersizlerin, eserlerdeki solo ve motiflerin ritmik düzenine uyacak şekilde çalışılması, ritmik doğruluğun içselleştirilmesi için fayda sağlayabilir.
- d) Korsakov'un *Şehrazat* eserinin *Kalender Prens* ve Borodin'in *Prens Igor* operasının *Poloveç Dansları* bölümündeki obua soloları süre bakımından uzun sololardır. Sololarda nefes alınabilecek alanlar kısıtlı olmasından dolayı her iki soloya da büyük bir nefes alınarak başlanmalıdır. *Kalender Prens* bölümünde nefes yerleri önceden belirlenmelidir. Araştırmada alternatif nefes yerleri belirtilmiştir. *Poloveç Dansları* solosunda sürekliliğin sağlanması için sürekli nefes tekniği önerilmektedir.
- e) Araştırmada yer alan sololarda, müzikal ve teknik beceri gerektiren motif ve cümlelerin doğru bir şekilde yorumlanabilmesi için araştırmada belirtilmiş etütlerin ve çalışma önerilerinin çalışılması önerilmektedir. Etüt ve çalışma önerileri, enstrümanın yapısal zorlukları göz önünde bulundurularak verilmiştir. Soloların rahat bir şekilde yorumlanabilmesi açısından gerekli olan çalışmaların yapılmasının orkestra içerisindeki performansta fayda sağlayacağı düşünülmüştür.

Bir orkestra solosunun doğru bir şekilde icra edilmesi için eserin bestecisi, bestecinin yaşadığı dönemdeki müziğe bakış açısı ve eserin nasıl ortaya çıktığı hakkındaki bilgilere sahip olunması, çalıcıya fayda sağlamaktadır. Bununla birlikte, obuanın çalımının teknik zorluklar barındırması, icracının eserlerin icrasından önce teknik ve müzikal açıdan hazırlıklı olmasını gerekli kılmaktadır. Araştırmada yer alan bilgiler ışığında, incelenen eserlerdeki soloların bilinçli bir biçimde çalışılmasının, icracının yorumlama sürecini olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abraham, G. (1939). *On Russian Music*. London, New Temple Press.
- Abraham, G. (1980). *Rimsky-Korsakov. A Short Biography*. London, Duckworth.
- Abraham, G. (1927). *Borodin: The Composer And His Music*. London.
- Alvarez, L. M. (2009). *Abu Al-Hasan Al-Shustari*. Paulist Press.
- Artemova, O. (2010). *A Choral Conductors Guide To Alexandr Borodin's "Polovtsian Dances"*. California State University, Long Beach.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Aydınoğlu, O. (2011). *Bir Sergiden Tablolar'ın Müziksel Ve Çalgısal Temsili*. Müzikte Temsil ve Müziksel Temsil II, s. 307-308. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Balakirev, M. (1884). *Tamara*. Moscow: P. Jurgenson.
- Bali, S. (2018). *Müzikte Romantik Dönem Bestecileri*. Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Baran, İ. Prof. Dannhauser, A. (2006). *Temel Müzik Kuralları*. Ankara: Evrensel Müziği.
- Barber, T. (2015). *Oriental Identities in Super Diverse Britain: Young Vietnamese in London*. London: McMillan.
- Bate, P. (1980). *Oboe. The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Volume 13, s. 468-471. Macmillan, London.
- Beriyeva, Y. N. (2019). *Russian Musical Elements: An Analysis Of Selected Piano Works By Mily Balakirev (1837-1910)*. The University Of Arizona.
- Bleuzet, L. (1936). *La Technique Du Hautbois*. s. 4. Paris: A. Leduc.
- Brod, H. (1951). *Etudes et Sonates pour Hautbois*, Vol. 1, No. 26.
- Brown, D. (2002). *Musorgsky: His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Calvocoressi, M. D. (1956). *Modest Mussorgsky*. Fair Lawn, New Jersey: Essential Books, Inc.
- Eernisse, E. A. (2016). *Overcoming technical and musical challenges for the oboe using excerpts from orchestral and solo repertoire*. Iowa: University of Iowa.
<https://doi.org/10.17077/etd.dgcwkot3>
- Emerson, C. (1999). *The Life of Musorgsky*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferling, F. W. (1837). *18 Etudes for Oboe, Op. 12, No. 14*. Miami, FL: Kalmus.
- Figes, O. (2002). *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. New York: Metropolitan Books.

- Frolova-Walker, M. (2001). *Rimsky-Korsakov. Russian family of musicians. Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition. 29 Vol. London: Macmillan.
- Giampieri, A. (1984). *Metodo Progressivo per Oboe*, No. 29. Milano: G. Ricordi.
- Girgin, M. (2015). *N. R. Korsakov “Şehrazad” senfonik süiti op. 35: Orkestra şefliği açısından teknik ve müzikal değerlendirme*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Holden, A. (1993). *New Penguin Opera Guide*. Penguin Books Ltd.
- Hopa, E. (2019). *Rimski Korsakov’un Şehrazat Senfonik Süiti’ndeki fagot sololarının incelenmesi*. Konservatoryum - Conservatorium, 6(2), 105–116.
<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0014>
- Howe, R. (2001). *Historical Oboes 2: Development of the French Simple System Oboe 1800-1840. The Double Reed*, Vol. 24, No.1. Wilbraham, Massachusetts.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Issiyeva, A. (2018). *Nikolay Rimsky-Korsakov and his orient*. Princeton University Press. DOI:10.23943/princeton/9780691182711.003.0004
- Johnson, D. M. (1976). *A Stylistic Analysis of The Early and Late Songs of Modest Petrovich Mussorgsky*. Texas Tech University.
- Karolyi, O. (2011). *Müziğe Giriş*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Keldiş Y., Korabelnikova L., Levaşev E., Romanova V. (1989) *Rus Müzik Tarihi*. Cilt: 6. Moskova: Muzıka.
- Koçkar, A. A. (2017). *Rus Halk Müziği*. DOI:10.13140/RG.2.2.28041.88168
- Laing, M. (2007). *More than Pictures: The Emotional Journey of Mussorgsky’s Pictures at an Exhibition*. Syracuse University Honors Program, Capstone Projects.
- Langey, O. (1916). *Orientale*. New York: Schirmer.
- Leonard, R. A. (1957). *A History of Russian Music*. New York: Macmillan.
- Lewis, D. E. (2012). *Early Russian Organic Chemists and Their Legacy*. London: Springer Science & Business Media.
- Maes, F. (2002). *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

- Malkoç, T. (2021). *Rus Beşleri'nin Oryantalizme Etkisi Ve M. Balakirev'in "Selimin Şarkısı"nın İncelenmesi*. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 14 (33) , 333-347. DOI: 10.12981/mahder.833149
- Montagu, J. (1981). *The World Of Romantic and Musical Instruments*. David and Charles Ltd. London.
- Montagu-Nathan, M. (1969). *A History of Russian Music*. New York: Biblo and Tannen.
- Nagachevskaya, S. (2009). *Pictures at an Exhibition: a Reconciliation of Divergent Perceptions about Mussorgsky's Renowned Cycle*. The University of Arizona.
- Nazarov, A. F. (1989). *Cesar Antonovich Cui*. Moskova.
- Neef, S. (1992). *Die Russischen Fünf: Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakov*. Berlin: E. Kuhn.
- Neff, L. K. PhD. (2002). *Brief Biography Of Cesar Cui*. Erişim tarihi: 15. 09. 2021
- Neff, L. K. PhD. (2002). *Story, Style and Structure In the Operas Of Cesar Cui*. Indiana University.
- Nelson, J. (2013). *The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian national identity*.
- Niyet, U. (2019). *Rus Beşlisinin Klasik Müzik Tarihine Katkıları Ve Eserlerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özgür, Ü. (2001). *Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına*. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, Sayı 2 (2001) s. 169-178.
- Rimsky-Korsakov, N. A. (1989). *My Musical Life*. London: Faber and Faber.
- Rimsky-Korsakov, N. A. (1889). *Scheherazade, Op.35*. Leipzig: M. P. Belaieff.
- Rimsky-Korsakov, N. A. Glazunov, A. (1888). *Prince Igor Polovtsian Dances No. 17*. Leipzig: M. P. Belaieff.
- Quick, M. G. (2014). *Mussorgsky's Pictures at an Exhibition: Identifying the Expressive Narrative through Comparisons with Vocal Literature*.
- Ravel, M. (1929). *Pictures at an Exhibition*. Paris: Editions Russes de Musique.
- Riesemann, O. (1929). *Moussorgsky*. New York and London: Alfred A. Knopf.
- Russ, M. (1992). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- Seroff, V. (1968). *Modeste Moussorgsky*. New York: Funk & Wagnalls.
- Sztejnberg A. (2018). *Aleksandr Porfiryevich Borodin (1833-1887) eminent Russian chemist and outstanding composer*. (2018) e-ISSN: 1221-2450.
- Schnitke, A. (1953-54). *Pictures from an Exhibition by M. P. Musorgsky: Analytical Experience*. Voprosy Muzykoznanıa.
- Schuring, M. (2007). *Circular Breathing For Oboe: A Step-By-Step Guide*. Arizona University. <https://www.public.asu.edu/~schuring/Oboe/circular.html>. Erişim tarihi: 02.08.2022.
- Sultanova, A. Doç. Dr. (2012). *Rus Beşlerinin Eserlerinde Oryantalizm Akımı*. İdil Dergisi, Cilt 1, Sayı 5 / Volume 1, Number 5 DOI: 10.7816/idil-01-05-12
- Trembovelsky, Y. (1999). *Style of Mussorgsky: Mode, Harmony, Structure*. Moscow: Composer Press.
- Ünal, S. A. (2017). *I. Petro 'dan 20. Yüzyıla Rusya 'da Modernleşme Hareketleri*. İstanbul Üniversitesi.
- Yılmaz, S. (2018). *19. Yüzyıl Rus toplumsal dönüşümü bağlamında Çehov eserleri: "İvanov", "Vişne bahçesi", "Üç kız kardeş", "Martı" ve "Vanya dayı" örnekleri*. Konservatoryum - Conservatorium, 5(2), 207-225. <https://doi.org/10.26650/CONS417060>
- Yücel, M. U. (2006). *Kuman Kıpçakların Tarihinde İgor Destanı 'nın Yeri ve Önemi*. Belleten, 70(), 523-560. doi:10.37879/belleten.2006.523
- Zetlin, M. (1959). *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*. New York, New York: International Universities Press, Inc.

İnternet Kaynakları

- http-1:** <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> (Erişim tarihi: 16.01.2021)
- http-2:** <http://www.dorak.info/music/national.html> (Erişim tarihi: 13.02.2021)
- http-3:** <https://interlude.hk/tower-of-destruction-balakirevs-tamara/> (Erişim tarihi: 18.09.2021)
- http-4:** <https://www.britannica.com/biography/Cesar-Cui> (Erişim tarihi: 16.05.2021)
- http-5:** <https://www.britannica.com/biography/Modest-Mussorgsky> (Erişim tarihi: 12.02.2021)
- http-6:** <https://www.oboefiles.com/oboe-what-fingering-to-use-for-f-natural-and-when/>

http-7: <https://houstonsymphony.org/rimsky-korsakov-scheherazade/> (Erişim tarihi: 13.05.2021)

http-8: <http://mozartcultures.com/Rimsky-korsakov-sehrazadinin-hikayesi/> (Erişim tarihi: 13.05.2021)

http-9: <https://www.tso.com.au/wp-content/uploads/2019/10/08-Scheherazade-26102018.pdf> (Erişim tarihi: 16.03.2022)

http-10: <https://www.youtube.com/watch?v=Tuls3URc-hY> (Erişim tarihi: 07.06.2022)