

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL VE KÜLTÜREL MÜZİKLER ANA BİLİM DALI
GELENEKSEL VE KÜLTÜREL MÜZİKLER BİLİM DALI**

**MİHAİL GLİNKÂ'NİN “RUSLAN VE LUDMİLA”
OPERASINDAKİ ORYANTALİZM ETKİSİNİN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Hürkan HÜR

KOCAELİ 2023

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL VE KÜLTÜREL MÜZİKLER ANA BİLİM DALI
GELENEKSEL VE KÜLTÜREL MÜZİKLER BİLİM DALI**

**MİHAİL GLİNKİA'NIN "RUSLAN VE LUDMİLA"
OPERASINDAKİ ORYANTALİZM ETKİSİNİN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Hürkan HÜR

Tez Danışmanı:

Dr. Öğretim Üyesi Leyla GAFAROVA

KOCAELİ 2023

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL VE KÜLTÜREL MÜZİKLER ANA BİLİM DALI
GELENEKSEL VE KÜLTÜREL MÜZİKLER BİLİM DALI**

**MİHAİL GLİNKÂ'NIN "RUSLAN VE LUDMİLA"
OPERASINDAKİ ORYANTALİZM ETKİSİNİN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Hürkan HÜR

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 14.06.2023-17

KOCAELİ 2023

ÖNSÖZ

19. yüzyılda Rusya'nın coğrafi konumuna bakılacak olursa, geniş bir toprak bütünlüğüne sahip olduğu görülmektedir. Rusya'nın, Avrupa ve Asya'nın kesişiminde yer alması nedeniyle, farklı etnik gruplara sahip olduğu bilinmektedir. Rusya'nın bu coğrafi konumu, farklı kültürlerin ortaya çıkmasını ve bir arada yaşamasını desteklemiştir. Bununla birlikte Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da bulunan kültürel değerlerin de Rus sanatında izler taşıdığı bilinmektedir. Kafkasya'ya doğrudan coğrafi yakınlığı nedeniyle, 19. yüzyıl Rusya'sının sanat ve edebiyatına bakılacak olursa, çeşitli Kafkas halklarına ait kültürel geleneklerin kendine özgü bir ifade bulduğu görülmektedir. Konu içeriğine müzikal anlamda bakılacak olursa, 19. yüzyıl Rus ulusal müziğinin en önemli temsilcilerinden Mihail Glinka'nın oryantalistik halk şarkılarından etkilendiği ve bunu müziğine yansıttığı görülmektedir. Bestecinin, çalışmada yer alan "Ruslan ve Ludmila" isimli operası bu kapsamda ele alınarak incelenmiştir.

Çalışmanın her aşamasında eşsiz katkıları, önerileri, sabrı, emek ve yardımlarına duyduğum saygıyla, Rusça çevirileri de üstlenen, danışmanım Sayın Dr. Öğretim Üyesi Leyla Gafarova başta olmak üzere, sevgili hocalarım Sayın Doç. Dr. Gülşen Erdal ve Sayın Prof. Dr. Güler Demirova Györffy'e teşekkürlerimi minnetle borç bilirim. Eğitim hayatım boyunca her zaman yanımda olan kıymetli ailem Sevgi&Orhan Hür'e, Kübra&Can Özçakır'a ve Emre Hür'e, çalışmada desteklerini esirgemeyerek çalışmaya olan teşviklerinden dolayı sevgili Gözde Okuyucu'ya ve Ayşenur Güngör'e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

| | |
|----------------------|------|
| ÖNSÖZ..... | v |
| İÇİNDEKİLER | v |
| ÖZET..... | vii |
| ABSTRACT | viii |
| KISALTMALAR | ix |
| GÖRSEL LİSTESİ | x |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|---|
| 1. MİHAİL İVANOVIÇ GLİNKA | 5 |
| 1.1. MİHAİL İVANOVIÇ GLİNKA'NIN HAYATI | 6 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 2. ORYANTALİZM..... | 13 |
| 2.1. SANATTA ORYANTALİZM..... | 14 |
| 2.2. 19. YÜZYILIN BAŞLARINDAKİ RUS MÜZİĞİNDE ORYANTALİZM. 19 | |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 3. OPERA VE OPERA TÜRÜNÜN ÖZELLİKLERİ..... | 22 |
| 3.1. UVERTÜR/İNTRODÜKSİYON | 24 |
| 3.2. RESİTATİF | 24 |
| 3.3. LİBRETTO | 24 |
| 3.4. ARYA | 24 |
| 3.5. ARIOSO | 25 |
| 3.6. ARIETTA | 25 |
| 3.7. KAVATİNA..... | 25 |
| 3.8. KORO | 26 |
| 3.9. ORKESTRA | 26 |
| 3.10. OPERADA DANSLAR..... | 26 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|---|-----------|
| 4. RUSYA'DA OPERANIN GELİŞİMİ | 27 |
| 4.1. RUSLAN VE LUDMİLA OPERASI..... | 30 |
| 4.1.1. Ruslan ve Ludmila Operasının Figüranları | 31 |
| 4.1.2. Ruslan ve Ludmila Operasının Konusu..... | 32 |
| 4.1.3. Ruslan ve Ludmila Operasının Perdeleri..... | 33 |
| 4.2. RUSLAN VE LUDMİLA OPERASINDAKİ PERS KOROSU (PERSISCHER CHOR)'NUN NO: 12 MÜZİKAL İNCELEMESİ..... | 35 |
| 4.2.1. Pers Korosunun Müzikal İncelemesi..... | 39 |
| 4.3. RUSLAN VE LUDMİLA OPERASINDAKİ ORYANTALİSTİK DANSLAR (NO: 20) SAHNESİNİN İNCELENMESİ..... | 43 |
| 4.3.1. Türk (<i>Türkisch</i>) Dansının İncelenmesi..... | 43 |
| 4.3.2. Arap (<i>Arabish</i>) Dansının İncelenmesi..... | 49 |
| 4.3.3. Lezginka (<i>Lesginka</i>) Dansının İncelenmesi | 54 |
| SONUÇ..... | 60 |
| KAYNAKÇA | 68 |
| EKLER..... | 73 |

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, 19. yüzyılın ilk yarısında Rus ulusal besteci ekolünün kurucusu Mihail İvanoviç Glinka'nın "Ruslan ve Ludmila" adlı operasının müziğindeki oryantalizm akımına özgü özelliklerin tespit edilmesidir. Bu bağlamda, "Ruslan ve Ludmila" isimli operasının üçüncü perdede yer alan "Pers Korosu" ve dördüncü perdede yer alan "Oryantalist Danslar" sahneleri ele alınmıştır. "Oryantalist Danslar" sahnesi Türk, Arap ve Lezginka danslarını içermektedir. Danslarda, oryantalizmin içerdiği karakteri ve atmosferi iletmek için çeşitli müzikal ifade araçları kullanılmaktadır.

Çalışmada, Glinka'nın "Ruslan ve Ludmila" isimli operasının ve "Pers Korosu" ve "Oryantalist Danslar" sahnelerindeki müzikal ifade araçlarının özellikleri analiz edilmiş ve bu analiz sırasında literatür tarama yönteminden yararlanılmıştır. Araştırmanın amacı, "Pers Korosu" ve "Oryantalist Danslar" sahnelerindeki ezgilerin özelliklerinin, ritim ve metrum çeşitlerinin, armoni ve mod özelliklerinin ve orkestra enstrümanları arasındaki tını kombinasyon ilişkisinin müzikal ifade araçları açısından analiz edilmiştir.

Yapılan müzikal analiz sonucunda oryantalizm akımının özelliklerini yansıtması için "Pers Korosu" ve "Oryantalist Danslar" sahnelerinde, Glinka'nın, çeşitli müzikal ifade araçlarını kullandığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, eserin müzikal stilinin özellikleri arasında ikili, dörtlü ve beşli aralık yapısına sahip bileşik yapıdaki akorların, modun, yan basamak akorlarının ve eksiltilmiş yedili akorların kullanımına rastlandığı tespit edilmiştir. Ayrıca bestecinin eserde majör ve minör modların karşılaştırılmasına yer verdiği, müzik süslemeleri ve artık ikili aralıkları kullandığı tespit edilmiştir. "Pers Korosu" ve "Oryantalist Danslar" sahnelerinde orkestranın çeşitli enstrümanlarının renkli ve zıt tınılarının kullanılması müziğin oryantalist doğasını aktardığı da düşünülmektedir.

Glinka'nın "Ruslan ve Ludmila" isimli operasının üçüncü perdesindeki "Pers Korosu" ve dördüncü perdesindeki "Oryantalist Danslar" isimli sahnelerin, 19. yüzyıl Rus opera sanatının tarihinde oryantalizm akımına ait en parlak örneklerden olduğu düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Mihail Glinka, "Ruslan ve Ludmila" Operası, Oryantalizm, "Pers Korosu", "Oryantalist Danslar", Müzikal Analiz.

ABSTRACT

The purpose of this study is to identify the specific features of Orientalism in the music of “Ruslan and Ludmila”, an opera by Mihail Ivanovich Glinka, the founder of the Russian national composer school in the first half of the 19th century. Therefore, the scenes of “Persian Chorus” in the third act and “Orientalist Dances” in the fourth act of the opera “Ruslan and Ludmila” have been examined. The “Oriental Dances” scene includes Turkish, Arab, and Lezginka dances. Various musical expression tools are used in the dances to convey the character and atmosphere contained in orientalism.

In the research, the characteristics of the musical expression tools in the “Oriental Dances” and “Persian Chorus” scenes of Glinka’s “Ruslan and Ludmila” opera have been analyzed, utilizing the literature review method. The aim of the research is to analyze the melodies, rhythmic and metric variations, harmony language and mode characteristics, and the combination of timbres among orchestral instruments in terms of musical expression tools in the “Oriental Dances” and “Persian Chorus” scenes.

Based on the musical analysis conducted, it has been determined that Glinka employed various musical expression tools to reflect the characteristics of Orientalism in the “Oriental Dances” and “Persian Chorus” scenes. The identified features of the opera’s musical style include the use of compound chords with intervals of two, four, and five notes, modulation, secondary chords, and diminished seventh chords. Additionally, the composer incorporates the comparison of major and minor modes, ornamentation, and appoggiaturas in the music. The orchestration of various instruments with contrasting and colorful timbres in the “Oriental Dances” and “Persian Chorus” scenes is believed to convey the oriental nature of the music. It is considered that the “Oriental Dances” in the fourth act and the “Persian Chorus” in the third act of Glinka’s “Ruslan and Ludmila” opera represent shining examples of Orientalism in the history of 19th-century Russian opera.

Keywords: Mihail Glinka, “Ruslan and Ludmila” Opera, Orientalism, “Persian Chorus”, “Oriental Dances”, Musical Analysis.

KISALTMALAR

| | |
|----------------|--------------------|
| a.g.e. | : Adı geen eser |
| a.m.m. | : Adı geen makale |
| akt. | : Aktaran |
| bkz. | : Bakınız |
| C. | : Cilt |
| ev. | : Çeviri |
| Ed. | : Editör |
| Fr. | : Fransa |
| İng. | : İngilizce |
| İta. | : İtalyanca |
| Alm. | : Almanca |
| No. | : Numara |
| s. | : Sayfa |
| S. | : Sayı |
| ss. | : Sayfa sayısı |
| St. Petersburg | : Saint Petersburg |
| TDK | : Türk Dil Kurumu |
| vb. | : Ve benzeri |
| yy. | : Yüzyıl |

GÖRSEL LİSTESİ

| | |
|---|----|
| Görsel 1. Mihail İvanoviç Glinka, 1856. | 5 |
| Görsel 2. İlya Replin (1844-1930)'nin Glinka Portresi, 1887. | 12 |
| Görsel 3. Alexandre G. Decamps (Türk Devriyesi, 1860)..... | 16 |
| Görsel 4. Etienne Dinet (Yılan Oynatıcısı, 1889)..... | 16 |
| Görsel 5. Samuel Pepys Cockerell (Sezincote Evi, 1805). | 18 |
| Görsel 6. Qaladan Qalaya. | 36 |
| Görsel 7. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Korosu Sahnesi No: 12'den bir görsel. | 37 |
| Görsel 8. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 1-8. ölçüler..... | 38 |
| Görsel 9. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 25-32. ölçüler.... | 39 |
| Görsel 10. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 49-56. ölçüler.. | 40 |
| Görsel 11. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 73-84. ölçüler.. | 41 |
| Görsel 12. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 117-130. ölçüler. | 42 |
| Görsel 13. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12. | 43 |
| Görsel 14. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, 1-7. ölçüler..... | 44 |
| Görsel 15. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı 8-15. ölçüler. | 45 |
| Görsel 16. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı, 16-19. ölçüler..... | 45 |
| Görsel 17. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı, 24-31. ölçüler..... | 46 |
| Görsel 18. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı, 40-47. ölçüler..... | 47 |
| Görsel 19. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı, 51-54. ölçüler..... | 47 |
| Görsel 20. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı. | 48 |
| Görsel 21. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı. | 49 |
| Görsel 22. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 64-72. ölçüler..... | 50 |
| Görsel 23. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 81-88. ölçüler..... | 51 |

| | |
|--|----|
| Görsel 24. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 89-96. ölçüler..... | 51 |
| Görsel 25. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 109-116. ölçüler..... | 52 |
| Görsel 26. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 157-164. ölçüler..... | 53 |
| Görsel 27. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı..... | 53 |
| Görsel 28. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı..... | 54 |
| Görsel 29. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 165-172. ölçüler..... | 55 |
| Görsel 30. Ruslan ve Ludmila Operası, <i>Lesginka Dansı</i> , 173-180. ölçüler..... | 56 |
| Görsel 31. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 181-188. ölçüler..... | 57 |
| Görsel 32. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 189-196. ölçüler..... | 57 |
| Görsel 33. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 206. ölçü. | 58 |
| Görsel 34. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 221-228. ölçüler..... | 58 |
| Görsel 35. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 233-245. ölçüler..... | 59 |
| Görsel 36. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar; Lesginka Dansı..... | 59 |

GİRİŞ

Rusya’da 19. yüzyılın başlarında, Doğu kültürüne artan ilgiyle beraber Oryantalist etki; bilim, kültür, sanat ve edebiyat gibi birçok alanda kendini göstermiştir. Rus akademisyen ve oryantalist olan Vilademir Velyaminov-Zernov’un (1830-1904)¹, Doğu tarihi üzerine birçok önemli eser yayınladığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra Moskova Üniversitesi profesörü Timofey Granovsky (1813-1855)², dünya tarihi açısından Doğu merkezli araştırmalarda bulunmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın başlarında ise, Vladivostok’da “Doğu Enstitüsü” ve St. Petersburg’da “Pratik Doğu Akademisi”nin ünlü oryantalist Alexey Pozdneev (1851-1920)³ tarafından bizzat kurulduğu bilinmektedir.

“Oryantalizm” terimi, Latincedeki “*orientalism*” (İng. ve Fr. Oriental, Alm. Orientalisch) kelimesinden türetilmiş olup “Doğu” anlamına gelmektedir. “Orientalist kelimesi ilk olarak 1779’da İngiltere’de; 1799’da ise Fransa’da kullanılmaya başlamış, 1838 yılında Fransız Dil Akademisi’nin sözlüğüne girmiştir” (Sarı, 2008: 4).

Oryantalizm kökenlerinin Helenistik döneme kadar uzandığı bilinmektedir. Doğu ülkelerine ait tasvirlerle, Haçlı seferlerine ait yazılarda ve seyyahların eserlerinde rastlamak mümkündür. Marco Polo (1254-1324)’nun eserlerinde yer alan Doğu temalı yazılar bu konuya örnek olarak verilebilir. “Batı dünyasının, Doğu hakkındaki bilgilerini zenginleştiren ve yenileyen bir başka önemli eser de Marco Polo’nun seyahatnamesidir” (Bulut, 2002: 18).

Antoine Gallan (1646-1715)⁴, “Binbir Gece Masalları” isimli edebiyat eserinin Arapça’dan Fransızca’ya çevirisini gerçekleştirmiştir. Bu çeviri, “Binbir Gece Masalları”nın Avrupa’da yapılan ilk çevirisidir ve sonraki zamanlarda farklı birçok eser daha çeviri yapılarak literatüre kazandırılmıştır. Aynı zamanda, doğu motifleri satirik mektup tarzındaki romanlarda da kullanılmıştır. Örneğin Montesquieu (1689-1755)’nun⁵ “İran Mektupları”, J. F. Pullen de Sainte-Foix (1698-1776)’un⁶ “Türk

¹ Rus tarihçi ve oryantalist. Aynı zamanda Rus Bilimler Akademisi’nin onursal üyesidir.

² Rus tarihçi, eğitimci ve sosyolog.

³ Rus doğu bilimci, Moğol ve Kalmık edebiyatı uzmanı.

⁴ Fransız oryantalist ve tercümandır.

⁵ Fransız yazar, hukukçu ve filozof.

⁶ Fransız yazar ve oyun yazarıdır.

Mektupları”, J. B. D’Argens (1704-1771)’in⁷ “Yahudi Mektupları” ve “Çin Mektupları”.

Napolyon Bonapart’ın 1798-1801 yıllarındaki Mısır seferi, Avrupalıların; Kuzey Afrika, Türkiye, Doğu Akdeniz ve diğer Doğu bölge halklarıyla olan kültürel etkileşimini güçlendirdiği bilinmektedir. Sonraki zamanlarda ise özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren coğrafi anlamda “oryantalist etkinin” yaygınlaştığı görülmektedir. Yunanistan’ın bağımsızlık mücadelesi, Cezayir’in Fransızlar tarafından işgal edilmesi ve Kırım Savaşı gibi tarihsel olayların Avrupalı halklar üzerinde büyük etki yaratması örnek olarak verilebilir.

Napolyon’un Mısır seferinin, dönemin romantik sanat akımında orientalist temaların kullanılması açısından bir dönüm noktası oluşturduğu bilinmektedir. Bu seferden sonra, eski Mısır’ın birçok kültürel ve bilimsel alanlarını tanımlayan “*Description de l’Egypte (Mısır’ın Tanımı)*” isimli bir çalışma yayınlanmıştır.⁸ Bulut’un ise şunları söylemiştir: “Napolyon, sefere çıkarken yanına pek çok sayıda oryantalist bilim adamını almıştı. Mısır’da Institut d’Egypte’i kurdu. Kimyacılar, tarihçiler, biyologlar, arkeologlar, tıpçılar ve eski eser toplayıcılarını bünyesinde barındıran Enstitü’nün araştırmaları ünlü *Description de l’Egypte (1809-1828)*’i ortaya çıkarmıştı” (2002: 26).

19. yüzyılın başından itibaren “oryantalizm” teriminin, Napolyon’un Mısır seferiyle birlikte, oryantal temaları yansıtan bir resim türünü tanımlamak amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Daha sonra bu akım, İngiltere ve diğer Avrupa ülkelerindeki sanatçıların çalışmalarında da geliştirilmeye devam etmiştir. Oryantalizm akımından etkilenen ünlü Fransız ve İngiliz oryantalist sanatçılar haricinde, Doğu temalarına ilgi duyan Rus sanatçılar da bulunmaktadır. Oryantalist sanatçıların bu akım hakkında belirli bir “okula” bağlı olmadığı bilinmektedir. Bununla birlikte, bu sanatçıların eserlerinin tematik analizi, dönemin entelektüel, görsel ve siyasi meydan okumalarına yanıt olarak Doğu’dan ilham alan birçok ressamın eserlerini stilistik olarak tamamlar nitelikte olduğu görülmektedir. Rus

⁷ Fransız rasyonalist ve eleştirmen.

⁸ Büyük Rus Ansiklopedisi 2004-2017, https://old.bigenc.ru/fine_art/text/5616023

oryantalizminin ortaya çıkışının uzun süreli olması sebebiyle birçok dönemden geçtiği görülmektedir.

18. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Rusya’da doğu temasının Rus yayınlarda yer aldığı görülmektedir. Gazete ve dergilerde, doğu ülkelerine yapılan seyahatlerin tasvirlerini, Doğu edebiyatından çevirileri, doğu masallarını, atasözlerini ve diğer eserleri yayınladığı bilinmektedir.

“Peredvizhniki (Gezginler)” olarak bilinen sanatçı grubu buna örnek olarak verilebilir. Bu akımın; İmparatorluk Sanat Akademisi dışında Rusya’nın birçok büyük sanat merkezi tarafından da takip edilerek popüler hale geldiği söylenebilir. Birçok Rus sanatçının resim, tiyatro, tasarım, mimari, fotoğraf, müzik ve edebiyat gibi çeşitli sanat formlarıyla da ilgilendiği bilinmektedir. Bu çeşitli sanat formlarında yaratılan eserlere oryantalizm akımının etki ettiği görülmektedir.

Kültürel bir fenomen olarak oryantalizm (Doğu ülkelerine özgü), dillerin, edebi metinlerin ve Asya bölgelerinin diğer kültürel miraslarının analizine adanmış filolojik çalışmalarda gelişim göstermiştir. Müzikolojide Oryantalizm kavramı daha mütevazı bir yer tutar ve iki anlam taşır. Birincisi, Doğu’nun müzik sanatının incelenmesine adanmış oldukça özerk bir bilim alanı olarak ve ikincisi ise Rus bestecilerin Doğu kültürlerinin yaratıcı dünyasına bir çekiciliği olarak.⁹

19. yüzyılın ilk yarısında Rus müzik kültüründeki oryantalizm fenomeni, Rus bestecilerin diğer ulusal kültürlerin folkloruna yönelimleriyle ilişkili olduğu görülmektedir. “Rus Doğu” teması, ilk Rus klasik bestecilerinden Mihail İvanoviç Glinka’nın eserlerinde parlak bir şekilde kendini göstermiştir. Ardından Mili Balakirev, Modest Musorgsky, Aleksandr Borodin, Nikolay Rimsky-Korsakov, Mihail İppolitov-Ivanov, Aleksandr Glazunov, Sergey Rachmaninoff ve diğer Rus bestecilerin çalışmalarında da devam etmiştir.

⁹ Rapatskaya Ludmila, Kültürel ve Tipolojik Yaklaşım Kursta Oryantalizmin Analizine Doğru “Rus Müziğinin Tarihi”. *Moskova Pedagoji Devlet Üniversitesi, Moskova, Rusya Federasyonu*, 119991, 2018, s. 2.

Bu çalışmanın amacı; Mihail İvanoviç Glinka'nın "Ruslan ve Ludmila" operasının içerisinde yer alan "Pers Korosu" ve "Oryantalist Danslar" isimli sahneleri, oryantalist etki açısından müzikal olarak analiz etmektir.

Gerçekleştirilen bu çalışma, betimsel tarama modeli adı verilen bir nitel araştırma yöntemine dayanmaktadır. "Nitel araştırma, yapılandırılmamış gözlem, yapılandırılmamış görüşme ve doküman inceleme gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, olgu ve olayların kendi doğal ortamları içinde gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak ifade edilmiştir" (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 39).

Oryantalist etkinin anlaşılabilmesi adına Glinka'nın yaşadığı dönem ve Rus kültürü de dikkate alınarak, tarihsel ve kültürel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmada, konuyla alakalı literatür taraması yapılarak; ulusal ve uluslararası akademik kaynaklar, kitaplar, dergi makaleleri, tezler ve diğer güvenilir kaynaklardan bilgiler toplanarak araştırma alanı desteklenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MİHAİL İVANOVIÇ GLİNKİ



Görsel 1. Mihail İvanoviç Glinka, 1856.¹⁰

“Rusya’da ulusal müzik hareketinin gelişmesini temsil eden ilk büyük besteci Mihayil İvanoviç Glinka’dır” (Say, 2019: 130). Yıldız’a göre ise “uluslararası değer taşıyan Rus müziği Glinka ile başlar” (2001: 25). Rus klasik müziğinin gelişimine önemli katkıları olan Glinka, Rus milli müziğinin ve Rus bestecilik okulunun kurucusu

¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Glinka#/media/File:Michael_Glinka.jpg

olarak kabul edilir. Rus ulusal operasının ilk bestecisi, Rus senfonizminin babası ve klasik Rus romans gibi oda-vokal müzik türünün yaratıcısıdır.¹¹

Glinka'nın, Rus müziğinin Puşkin'i olarak sıkça adlandırıldığı bilinmektedir. Puşkin gibi, Glinka da eserlerinde çağdaş gerçekliği son derece geniş bir şekilde yansıtmış, halkçılık ve milliyetçilik kavramlarına yeni bir anlam vermiş ve müzik sanatında, tüm müzik türlerine senfoni düşüncesinin prensibini dahil etmiştir" (Orlova, 1977: 198).

1.1. MİHAİL İVANOVİÇ GLİNKİA'NIN HAYATI

Mihail İvanoviç Glinka, 1 Haziran 1804 yılında, Rusya'nın batısında bulunan Smolensk oblastının Novospasskoye isimli köyünde dünyaya gelmiştir. "Glinka soyu, aslen Polonya kökenli olup, 1654 yılında Çar'ın bölgeyi ele geçirmesiyle asimile olarak Ruslaştırılmıştır" (Brown, 1986: 8-10). Mihail Glinka'nın, annesi Yevgenia Glinka, babası ise emekli bir subay olan Ivan Glinka'dır. Babasının soylu bir aileden gelmesi dolayısıyla geniş topraklara sahip olduğu bilinmektedir. Ayrıca Glinka'nın ailesinin kuşaklar boyunca Çar'a olan yüksek sadakatlerinin dikkat çekici olduğu söylenebilir.¹²

Mihail, ilk çocuğunu kaybeden Glinka ailesinin ikinci çocuğudur. Hala ilk çocuğunun yasını tutan Yevgenia, oğlu Mihail'in yetiştirilme sorumluluğunu babaannesi Fekla Aleksandrovna'ya vermiştir. Fekla'nın, torununun sağlığından endişe ederek, onu kalın kürklere sararak aşırı sıcak odalarda büyüttüğü bilinmektedir. "Bestecinin hastalıklı bünyesinin, çocukluk çağındaki yetiştirilme tarzına bağlı olduğu düşünülmektedir" (Anderson, 2020: 8). Glinka'nın ilk eğitimini büyükannesinden, ev ortamında, itina ve yüksek bir ahlakla almış olduğu bilinmektedir. Çocukluğunda, 1810 yılında babaannesinin ölümünden sonra¹³, müziğe olan dikkat çekici ilgisinin, amcası Afanasiy Andreevich Glinka tarafından fark edilmiş olduğu ve bestecinin ilk

¹¹ Gafarova, Leyla (2023). Mihail Glinka'nın Piyano Füglerinin Özellikleri: La Minör, Mi Bemol Majör ve Re Minör Füglerinin Özellikleri. Ases III. International Scientific Research Conference, s. 95.

¹² David Brown, The New Grove Russian Masters 1: Glinka, Borodin, Balakirev, Musorgsky, Tchaikovsky. London, Palgrave Macmillan, 1986, s. 8-10.

¹³ A.S. Rozanov, M.I. Glinka: His Life and Times, Neptune City, Paganiniana Publications, 1988, s. 14.

müzikal deneyimlerini amcasına ait olan ve serflerden oluşan bir orkestra ile elde ettiği söylenebilir. Glinka, bu orkestrada flüt ve keman icrasında rol almış ve zaman zaman da orkestrayı yönetmiştir. Glinka bu dönemle ilgili anısında şunları söylemiştir:

“O an itibarıyla müziğe tutkulu bir şekilde âşık oldum. Amcamın orkestrası benim için en güzel zevklerin kaynağıydı. Akşam yemeklerinde genellikle Rus şarkıları çalınırdı. Belki de çocukluğumda duyduğum bu şarkılar, sonradan halk müziği gelişiminin ilk sebepleriydi” (Qurbanboy, 2022: 221).

Glinka, henüz 10 yaşındayken John Field'den (1782-1837) aldığı piyano derslerine ilerleyen zamanlarda Charles Mayer'den (1799-1862) almaya devam etmiştir. Glinka, çocukluk çağındaki anılarını şöyle anlatmaktadır:

“Babam yılda birkaç kere arkadaşlarına şölenler verir, bu şölenlere, amcamın yanında çalışan işçilerden kurduğu orkestrayı da çağırırdı. Orkestra evimizde birkaç gün kalır, misafirler için dans havaları çalar, misafirler danstan sıkılınca halk şarkıları çalardı. Bu müzik içinde ben kendimden geçerdim. Çok kere bir keman ya da bir pikolo ele geçirip orkestraya katılır, temel sesleri çalmaya çalışırdım. Bu şarkıların etkisi ile olacak, ileride milli müziğimizin geliştirilmesi fikri bende bir tutku halinde yerleşti ve çalışmalarımnda önemli bir etken oldu.”¹⁴

Büyük Rus bestecinin eğitim ve yetişmesinde önemli bir rol oynayan mürebbiye, St. Peterburg'dan davet edilen Varvara Fyodorovna Klammer'dir. Varvara Klammer, üç dili oldukça iyi seviyede bilmesinin yanı sıra piyanoyu akıcı bir şekilde çalabilmekteydi. Glinka, Varvara Klammer'dan Almanca ve Fransızca öğrenmiş ve ilerleyen zamanlarda gönderildiği okulda İngilizce ve Latince öğrenme imkânı bulmuştur. Glinka'nın yaşadığı dönem şartları nedeniyle, kitapların farklı dillere çeviri yapılmasının yaygın olmadığı bilinmektedir. Bu bağlamda bestecinin aldığı bu eğitimlerin, bestecinin ileri yaşamında dünya müziğini daha iyi anlayabilmesi ve araştırabilmesi açısından oldukça önemli olduğu düşünülmektedir.

¹⁴ Erman A., Mihail İvanoviç Glinka, Ankara Filarmoni Dergisi, C. 6, S. 48, 1970, s. 8-11.

1817 yılında Glinka, o dönemin Rusya'sındaki sanat merkezi olarak kabul edilen St. Petersburg'ta, soylu çocukların gönderildiği yatılı *Blagorodny Pansiyon*'a başlamış ve burada klasik müzik eğitimi de almıştır. Bestecinin okul derslerinin yanı sıra piyano, keman ve kompozisyon alanlarında da eğitim aldığı bilinmektedir. Keman için Böhm'den, teori için ise J. L. Fuchs'tan aldığı dersler bu eğitimlere örnek oluşturmaktadır.

1820'lerin sonuna doğru Glinka, *Ne İskuşai* (Beni Kışkırtma, 1825) adlı ünlü bir romans da dahil olmak üzere birkaç farklı eserin yazarıydı.

1822'de okulu bitirdikten sonra Glinka, kötü sağlığını iyileştirmek için Kafkasya'ya gitmiştir. Bu süreç içerisinde besteci daha önce aşına olmadığı birçok farklı müzikal yapıyı inceleme fırsatı bulmuştur. Bestecinin eserlerinde bulunan bazı egzotik yaklaşımlar, Kafkas toprakları üzerindeki çeşitli halk müziklerinin oldukça etkisi altında kaldığını gösterir niteliktedir.¹⁵ Örneğin; bestecinin ileride "Ruslan ve Ludmila" isimli opera eserinde özgün oryantalist melodiler kullanmasında bu durumun oldukça etkili olduğu söylenebilir.

1824 yılında, Kafkasya'dan sonra tekrar St. Petersburg'a dönen besteci babasının da tavsiyesiyle St. Petersburg'daki Rusya İmparatorluğu Yol ve Ulaştırma Bakanlığı'nda memur olarak çalışmaya başlamıştır. Buradaki işlerinin yanı sıra müzikle ilgilenmeyi de sürdürmüştür. Soylu gençlerin de bulunduğu ortamlarda bestelediği romansları çalıp söylemesiyle dikkatleri üzerine çektiği bilinmektedir.¹⁶

1828 yılında, dört yıllık bir memuriyet hayatının ardından Glinka, işinin yaratıcılığı için zaman kaybı olduğu düşüncelerinin üzerine sağlık sorunları da eklenince bu işinden ayrılma kararı almıştır. Besteci, sağlık nedenleriyle sık sık Güney Avrupa'ya gitmiş ve bu arada Zamboni isimli İtalyan asıllı bir müzisyenle kompozisyon çalışma fırsatı bulmuştur.

Glinka, 1830 yılında tedavi görmek amacıyla İtalya'ya giderek Roma, Milano ve Roma'yı gezmiş, böylelikle Latin kültürünü yakından tanıma fırsatı elde

¹⁵ M. Gönden, Rimski Korsakov'un Yaban Arısı Glinka ve Rus Beşleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 21.

¹⁶ Brown, a.g.e, s. 30-33.

etmiştir. Burada dönemin ünlü İtalyan Operasından oldukça etkilenmiş olduğu bilinmektedir. Bestecinin, İtalya’da bulunduğu süreçte, *bel canto* vokal biçimini incelemesi, İtalyan ruhunu yansıtan çok sayıda eser yazmasına olanak sağlamıştır. Glinka, İtalya’da bulunduğu süreçte Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848), Hector Berlioz (1803-1869) ve Felix Mendelssohn (1809-1847) gibi bestecilerle tanışmıştır. İtalyan üslubuyla bestelediği arya ve oda müziklerine bakıldığında bestecinin, İtalyan müzikal dokusundan oldukça etkilendiği anlaşılmaktadır.¹⁷

1833 yılında Glinka, İtalya’dan Viyana ve ardından Berlin’e gitmiştir. Besteci burada müzik teorisyeni Siegfried Dehn (1799-1858) ile kontrpuan, armoni ve müzik teorisi alanlarında çalışmalara başlamıştır. Bestecinin “3 Piyano Fügü” isimli eseri yazmış olması, çalışmalarının meyvesini verdiğini gösterir niteliktedir. Glinka, Almanya’da bulunduğu zaman zarfında, Dehn’in tavsiyesi üzerine söz ve müziği ile tamamen Rus halkını temsil edecek bir opera yazmayı hedeflemiştir.

1834 yılında babasının ölümüyle birlikte St. Petersburg’a geri dönen Glinka, bir yandan aile işlerini üstlenmiş bir yandan da ulusal özellikte bir opera yazmayı hedeflemeye devam etmiştir. Bestecinin, Aleksandr Puşkin (1799-1837), Nikolay Gogol (1809-1852), Adam Bernard Mickiyeviç (1798-1855), Vasili Jukovski (1783-1852) gibi döneminin ünlü yazarları ve şairleriyle sıkı dostluk bağlarının olduğu bilinmektedir. Bestecinin kurmuş olduğu bu dostlukların ulusal müziğin yaratımındaki düşüncelerini oldukça etkilediği düşünülmektedir. Bu bağlamda bestecinin, Puşkin ile tanışması ve 1842 yılında onun “Ruslan ve Ludmila” şiirine müzik bestelemesi özel bir tarihsel role sahiptir.¹⁸

“1836 yılında Mikhail Glinka’nın yazdığı “Çar Uğruna” (diğer adı İvan Susanin) isimli opera Rus ulusal müzik tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen ilk yapıt özelliğindedir” (İlyasoğlu, 2001: 167). Amacı ulusal bir opera yazmak olan Glinka, operanın konusunu belirlerken, Rus ruhunu daha iyi yansıtabilmek amacını güderek Rus tarihinden bir hikâye seçmenin doğru olacağını düşünmüş ve bu nedenle,

¹⁷ E. R. Anderson. The Art Songs Of Mikhail Ivanovich Glinka, Doctoral Thesis, Indiana University Jacobs School Of Music, Bloomington, 2020.

¹⁸ Qurbanboy, a.g.m, s. 221-223.

17. yüzyılda yaşamış “İvan Susanin” isimli Rus halk kahramanı olan bir köylünün kahramanlık hikayelerini konu almaya karar vermiştir. Bestecinin “Çar İçin Hayat” ismini verdiği bu operanın librettosunu ise Gregory Rozen (1782-1841) yazmıştır. “Çar İçin Hayat” operasına; Rus şarkıları ile Avrupa opera müziğinin kalıpları ve senfonik gelişim ilkeleri kapsamında bakıldığında, Rus profesyonel koro sanatı ile Avrupa senfonik müziği prensiplerinin uyumlu şekilde bir araya getirildiği görülmektedir. 9 Aralık 1836 yılında St. Petersburg’da ilk gösterimi yapılan “Çar İçin Hayat” operasının büyük yankı uyandırdığı bilinmektedir. “Batı motifleri taşımasının yanı sıra, içerisinde yer alan *Aryalar* gibi bazı bölümler İtalyan müzikal teknikleriyle yazılmıştır” (Yıldız, 2001: 24). Opera içerisinde, 5 ve 7 vuruşlu ritimler ve farklı armonilerle yazılmış halk ezgi ve motiflerine sıklıkla yer verilmiştir. Bunların yanı sıra eserde Polonya melodileri, Polonez ve mazurka ritimleri de yer almaktadır. İvan Susanin operası, bestecinin ölümüne kadar geçen süreç içerisinde 577 defa sahnelenmiştir. Bu büyük başarısından sonra besteci, İmparatorluk Kilisesinde bulunan orkestranın şeflik görevine getirilmiştir.

Bestecinin ikinci operası *Ruslan ve Ludmila* (1842), Puşkin’in şiirinden alınmıştır. “Çar Uğruna operasındaki düz halk melodilerinin sadeliği yerine, Ruslan ve Ludmila operasındaki dansların ritmik coşkusu ve folklorik renkler daha sanatsal ve kompleks bir yapıda işlenmiştir” (İlyasoğlu, 2001: 167). Glinka’nın bu eseri, bestecinin en büyük yapıtı olarak kabul edilmiştir. Yazımı 4 yıl süren bu eserde doğunun ezgisel yapılarından da yararlanmıştır. Oryantalistik atmosferi yansıtan, Türk, Arap ve Lezginka olmak üzere üç farklı dans bölümü aynı operada birleştirilmiştir. “Glinka’nın “İvan Susanin” ve “Ruslan ve Ludmila” isimli eserleri, Rus opera anlayışı açısından, halk müziği draması ve epik peri masalı opera teması olmak üzere iki yeni akım başlatmıştır” (Qurbanboy, 2022: 222).

Glinka Paris’te bulunduğu sıralarda Hector Berlioz (1803-1869) ile görüşmüştür. Berlioz’un, Glinka’nın eserlerini konserlerinde icra etmesi ve “*Journal des Débats*” gazetesindeki yazılarıyla Glinka’yı övmesi ve yüceltmesi aslında Glinka’nın müziğinden ne kadar etkilendiğini açıkça gözler önüne sermektedir. Berlioz, besteci hakkında şu eleştirilerde bulunmuştur:

“Yeteneğindeki esneklik ve çeşitlilik, Glinka’yı işlediği konudaki niteliklerin gerekli kıldığı duruma dilini kolayca uydurabilmesini sağlıyor. Glinka, hiç bayağılaşmadan yalın ve arı kalabilir. Ezgilerindeki beklenmedik değişimler, umulmadık yabansılıklarla dinleyiciyi büyüler. Büyük bir armonicidir Glinka. En gizsel olanaklarına varıncaya dek tanıdığı sazları özenle kullanır. Bu, orkestrasını, dinleyebileceğimiz en ilginç ve en canlı modern orkestralar düzeyine çıkarır.”¹⁹

1848 yılında besteci Paris’ten sonra İspanya’ya geçmiş ve burada danslardan oldukça etkilenecek İspanyol müziklerini incelemeye başlamıştır. İspanya’nın etkisiyle, 1848 yılında, iki adet İspanyol Uvertürü bestelemiştir. Besteci bu eserinin haricinde, yine 1848 yılında, Varşova’da, Rus halk şarkı temalarından oluşan ve çeşitli kompozisyon teknikleriyle yazılmış olan orkestral fantezi “*Kamarinskaya*” isimli senfonik eserini yazmıştır. Bu eserinin Rus Klasik Müziği açısından bir dönüm noktası oluşturduğu söylenebilir. “*Kamarinskaya*” adlı eser için Pyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893): “Şimdiki Rus okulu, *Kamarinskaya*’nın içindedir; tıpkı bütün meşenin, palamudun içinde olması gibi... Bütün Rus besteciler (ben de dahil) ne zaman bir Rus dans ezgisiyle uğraşmak zorunda kalsalar kontrpuan ve armoni kombinasyonlarını *Kamarinskaya*’dan alırlar” demiştir (Schonberg, 2020: 401).

1857 yılında Berlin’de verdiği bir konser sonrasında hastalanan Glinka, 15 Şubat 1857 tarihinde hayatını kaybetmiştir. Bedeni yakılarak külleri St. Petersburg’ta bulunan Tihvin mezarlığına gömülmüştür.²⁰

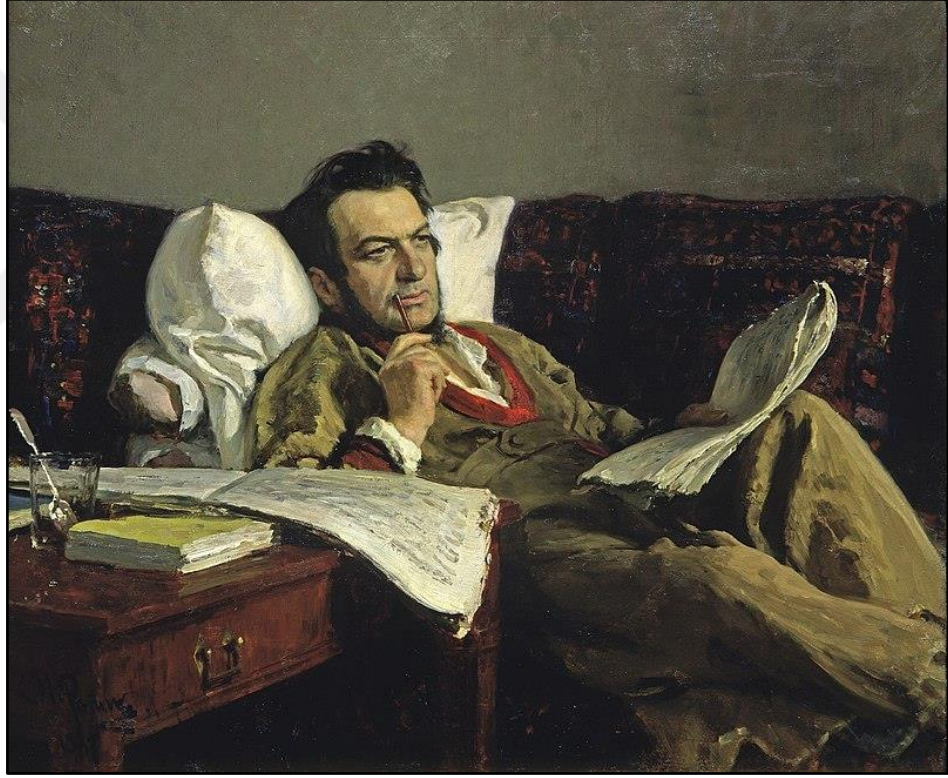
Besteci belirtilen eserlerin haricinde birçok eser yazmıştır. Vals Fantezi (1839), Jota Aragonesa (1845), Madrid’de Gece (1848), Çar II. Aleksander’in taç giyme balosu için yazdığı Festival Polonezi (1855), Prens Holmski Oyunu İçin Sahne Müziği gibi birçok orkestra eseri, Pitöresk Fanteziler, Keman, viyolensel ve harp için Romanslar, Mozart’ın bir motifi üzerine Harp ve Piyano için Varyasyonlar, Re minör Trio Pathetique, Alto ve piyano için Sonat, Fa Majör yaylılar dördlüsü, piyano-klarnet-fagot için üçlü, piyano ve yaylılar için altılı gibi birçok oda müziği eserleri de

¹⁹ D. Yıldız, Ulusal Müzik ve Musorgski, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 2001, s. 25.

²⁰ Qurbanboy, a.g.m, s. 221-223.

yazmıştır. Ayrıca; 85 şarkı, füğ, noktürn, polka, mazurka, polonez, vals ve çeşitlemeler gibi 40'a yakın piyano eseri, birçok kantat, vokal 2'li ve 4'lü eseri de bulunmaktadır. 1833 yılında yazmış olduğu "Patrioticheskaya pesnya (Yurtseverlik Şarkısı)" isimli eseri 1991 ile 2000 yılları arasında Rusya Federasyonu tarafından milli marş olarak kabul edilmiştir.

Rus ulusal müziğini dünyaya tanıtan ve bu akımın Rusya'daki en büyük temsilcilerinden biri olan Glinka, Rus klasik müzik ekolünün kurucusu olmuş ve kendisinin başlatmış olduğu ulusalcılık akımı kendisinden sonra gelen diğer besteciler (Rus Beşleri) tarafından benimsenerek devam ettirilmiştir.



Görsel 2. İlya Replin (1844-1930)'nin Glinka Portresi, 1887.²¹

²¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Glinka#/media/File:Mikhail_Glinka_by_Ilya_Repin.jpg

İKİNCİ BÖLÜM

2. ORYANTALİZM

“Oryantalizm, 19. yy.da gelişen ve doğu insanların dinlerinin, dillerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamına gelen bilim dalıdır” (Arslan, 2008: 1179). Oryantalizm kavramı kimi kaynaklarca “şarkiyat” olarak isimlendirilmiş olmakla beraber bu kavramla ilgilenen kişiler “şarkiyatçı” ya da “oryantalist” gibi isimlerle anılmaktadır. Günümüzde ise, çeşitli tartışmalar sonucu, “Doğubilim” olarak adlandırılmasına karar kılınan bu bilimsel kavram ile ilgilenen kişilere “Doğu bilimci” denilmektedir (Okuyan, 2011: 117). Bulut ise bu konuda şunları söylemiştir; “önceden Doğu’yu ve Doğulu halkları araştıran disiplinler genellikle *oryantalizm* olarak tanımlanır ve bu alanlarda araştırma yapanlara da *oryantalist* denilirdi, fakat günümüzde bu terimler tedavülden kalkarak yerine başka isimler getirilmiştir” (2010: 1-2). Edward Sait ise Şarkiyat hakkında şunlar söylemiştir:

“Şarkiyat, “Şark” ile (çoğu zaman) “Garp” arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir. İster özel ister genel yönleriyle uğraşın -antropolog, sosyolog, tarihçi ya da filolog olması fark etmez- Şark hakkında yazan, ders veren, ya da Şark’ı araştıran kişi Şarkiyatçıdır, yaptığı iş de Şarkiyatçılıktır” (Sait, 2021: 12).

Oryantalizm kavramının, Latince kökenli olduğu ve “*orientalism*” kelimesinden türediği bilinmektedir. Kelimenin kökeni, Latince güneşin doğuşunu niteleyen “*oriens*” sözcüğüne dayanmaktadır ve aynı zamanda terimin, doğu istikametini belirtmek için kullanılan bir kelime olduğu bilinmektedir. “Kelimenin içerdiği ve Doğu’ya yönelik Batılı önyargısının karşıtı olarak Batı’ya yönelik Doğulu önyargısı anlamında da “oksidentalizm” terimi türetilmiştir” (Ayazlar, 2007: 10).

Oryantalizm teriminin, 19. yy.da Fransız yazar Théophile Gautier (1811-1872)’in yazmış olduğu yazılarda, temasını doğu coğrafyasının oluşturduğu resim biçimlerini ifade etmek için kullanıldığı görülmektedir. O dönemden bu yana oryantalizm teriminin, Kuzey Afrika kıyılarından Orta Asya bozkırlarına, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Hindistan Yarımadası’na kadar olan bölgenin batılı halklarca

tanımlanması amacıyla kullanılan bir terim olduğu bilinmektedir. Oryantalizm; resim, müzik, sahne sanatları, mimari, bilim, edebiyat gibi çok geniş alanları kapsayan bir kavramdır. Oryantalizmin batıdaki sanat dallarının çoğunu fikrî olarak etkilemiş olduğu bilinmektedir. Yapılan birçok batılı eserin oryantalist etkiler taşıdığı ve bu durumun Rönesans dönemine kadar uzandığı görülmektedir.

2.1. SANATTA ORYANTALİZM

Napoleon Bonapart (1769-1821)'ın 1798 yılında Mısır'a düzenlediği askeri seferden başlayarak, 1914 yılında I. Dünya Harbine kadar devam eden oryantalist resim akımının metotsal olarak herhangi bir öğretilere ya da bir okula bağlı olmadığı bilinmektedir. Bu akıma özgü yapılan resimler, belli bir stilden çok tema yönünden birbirlerine bağlılık oluşturmaktadır. Bu duruma; Yeni Klasikçilik ve Romantizm akımlarının önemli temsilcilerinden olan Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) ve Eugène Delacroix (1798-1863) örnek verilebilir. Karşıt düşüncelere sahip bu iki ressamın dahi benzer seviyelerde yaptıkları Oryantalist tabloları bilinmektedir. Bu bağlamda Napoleon'un düzenlediği Mısır seferinin Avrupa'da sanat yönünden bir Oryantalist etkiye neden olduğu söylenebilir.²²

Oryantalizm akımı öncelikle Fransız resim türü olarak başlamıştır. Daha sonra ilk olarak İngilizler olmak üzere diğer Avrupa uluslarında da bu akıma yönelim olmuştur. Akımın, 1870'li yıllara kadar Fransız ve İngiliz tekelinde olduğu bilinmektedir. Bu yıllardan sonra İsviçreli, Alman, Belçikalı, İskandinavyalı, Avusturyalı, İtalyan ve Rus sanatçıların da ilgi alanlarına girmeye başlamıştır.

Oryantalist akımın resim sanatında önde gelen Fransız temsilcileri; Alexandre Gabriel Decamps (1803-60) (*Türk Devriyesi*, 1860), Theodore Chasseriau (1819-56) (*Ölülerini Taşıyan Arap Süvariler*, 1850), Emile Jean Horace Vernet (1789-1863) (*Aslan Avı*, 1836), Adrien Dauzats (1804-68) (*Bir Kahire Çarşısı*, 1839), Jean-Léon Gerome (1824-1904) (*Kahire'de Halı Satıcıları*, 1887), Eugene Fromentin (1820-76) (*Doğulular*, 1872), Gustave Guillaumet (1840-87) (*Açlık*, 1869), Etienne Dinet (1861-1929) (*Yılan Oynatıcısı*, 1889), Felix Ziem (1821-1911) (*İstanbul Manzarası, İstanbul Manzarası*, 1856), Benjamin-Constant (1845-1902) (*Emirin*

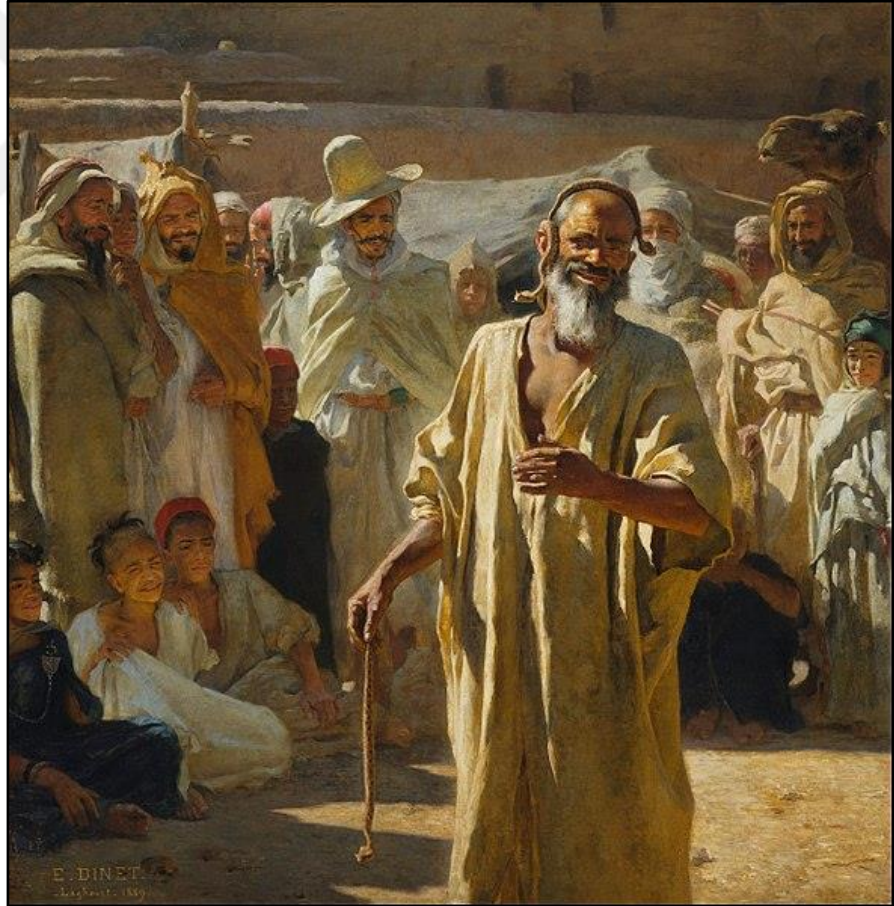
²² Z. İnankur. Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2008, ss. 1179-1181.

Gözdesi, 1879), Jean Lecomte du Nouy (1842-1923)'dur (*Tanca'da Akşam Namazı*, 1879). İngiliz temsilcileri arasında ise; William Henry Bartlett (1909-1854) (*Sultan Ahmet Çeşmesi*, 1850), Thomas Allom (1804-1872) (*Konstantinopolis ve Küçük Asya'nın Yedi Kilisesinin Manzarası*, 1840) ve John Frederick Lewis (1804-1876) (*Harem*, 1876) örnek verilebilir. Avrupa'daki oryantalizm akımının resim alanındaki diğer temsilcileri; Alman ve Avusturyalı Rudolph Ernst (1854-1932), Ludwig Deutsch (1855-1935) ve Leopold Carl Müller (1834-92), Genç Rudolf Swoboda (1859-1914); İtalyan Cesare Maccari (1840-1919), Giulio Rosati (1858-1917), Gustavo Simoni (1846-1926), Stefano Ussi (1822-1901), Alberto Pasini (1826-99), Ippolito Caffi (1809-66), Fausto Zonaro (1854-1929) ve Salvatore Valeri (1856-1946)'dir. Ayrıca, ABD'li Frederick Arthur Bridgman (1847-1928) ve John Singer Sargent (1856-1925), Belçikalı Jan-Baptist Huysmans (1826-1906), İskoçyalı Arthur Melville (1855-1904) ve David Wilkie (1785-1841), İspanyol Mariano Fortuny y Marsal (1838-74), İsviçreli Charles Gleyre (1808-74) ve Rudolf Weisse (1856-1936) ve Guyla Tornai (1861-1828), Maltalı Amedeo Preziosi (1816-1882), Polonyalı Stanislaus von Chlebowski (1835-84) ve Rus İvan Ayvazovski (1817-1900) ile Vasili Vereşçagin (1842-1904) gibi sanatçılar da oryantalist temalı resim yapan sanatçılara örnek olarak verilebilir. Osmanlı Devleti'nde ise Osman Hamdi Bey (1842-1910), Osmanlı yaşantısını betimlediği tabloları ve hocası Gerome'un etkisini yansıtan üslubuyla Oryantalizmin önde gelen temsilcisidir.²³

²³ Z. İnankur. Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2008, ss. 1179-1181.



Görsel 3. Alexandre G. Decamps (Türk Devriyesi, 1860).²⁴



Görsel 4. Etienne Dinet (Yılan Oynatıcısı, 1889).²⁵

²⁴ <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/decamps-alexandre-gabriel/alexandre-gabriel-decamps-turk-devriyesi/>

²⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etienne_Dinet_-_The_snake_charmer_-_Google_Art_Project.jpg

Oryantalizm alanında görüş ve çalışmalarıyla ön plana çıkmış olan Edward Said (1935-2003) ise Doğuyu bir sahne olarak görmektedir. Tüm doğulu medeniyetlerin birlikte rol aldığı bu sahne üzerinde görevlendirilmiş olan birçok figürün de bulunduğu görülmektedir. Sahnenin temellerini oluşturan efsanevi (mitolojik) kültür hazinelerinin bulunduğu bu büyüleyici evrende Sfenks, Kleopatra, Eden, Truva, Sodom ve Gomora, Astarte, İsis ve Osiris, Saba, Babil, Cinler, Ecinliler, Ninova, Rahip Yahya, Muhammed gibi sayısız daha nice isimler yer almaktadır. Orta Çağ ile 18. yüzyıl arasında geçen süreçte şarkın oryantalist tavır ve fikirlerinden aldıkları ilhamlarla; Arioste, Milton, Marlowe, Le Tasse, Shakespeare, Cervantes, Chanson de Roland ve Romancerudu Cidin gibi ünlü isimlerin eserlerinde kullandığı bilinmektedir.²⁶

Oryantalist resim akımı alanında eserler veren ve doğuyu daha önce hiç görmemiş olan sanatçıların en büyük haber ve ilham kaynaklarının edebi eserler olduğu söylenebilir. Bu edebi eserler, yazar ve şairlerin doğuya yapmış oldukları seyahatler sonucunda yazmış oldukları hatıralarıyla kaleme alınmıştır. İngiliz şair ve yazar Lord Byron (1788-1824)'un yazdığı Türk Epikleri, Fransız yazar Victor Hugo (1802-1885)'nin *Les Orientales*'i (Doğulular, 1829) ile Theophile Gautier (1811-1872), Alphonse de Lamartine (1790-1869) ve Gerard de Nerval (1808-1855) gibi önemli yazar ve şairlerin seyahat hatıraları konuya örnek olarak verilebilir.

Avrupa'da oryantalizm akımından uygulamalı sanat dalları da etkilenmiştir. Avrupa mimari alanında Doğu'ya duyulan ilginin, yine diğer sanat dallarında olduğu gibi, 18. yy.a kadar dayandığını söylemek mümkündür. Öncelikle dekoratif sanatlarda görülen doğu etkisi ilerleyen yıllarda İngiltere'de yapılan bazı yapılarda da göze çarpmaktadır. Key Bahçelerinde yapılan binalar ve Kew Camisi bu yapılara örnek verilebilir. "Cafe Turc (Türk Kahvesi)" isimli yapılar ilk olarak Osmanlı İmparatorluğu komşularından İtalya, Avusturya ve Polonya gibi ülkelerde görülmüş olan bahçede konuşlu kahvehanelerdir. Bunun yanında 1839 yılında Alman mimar Carl Theodor Ottmer (1800-1843)'in tasarlamış olduğu ve Wolfenbüttel'de bulunan Türk Kahvehanesi yine en ilginç örneklerden biridir. Bu yapıların haricinde yapılan hamamlar da doğu mimari yapısından etkilenildiğinin göstergesi niteliğindedir.

²⁶ Köse, Meryem; Küçük, Meryem (2015). Oryantalizm ve "Öteki" Algısı. Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD), S. 1(1), ss. 107-127.

Londra'nın Newgate Sokağında bulunan "Bagnio" (1679) isimli hamam, doğu esinli yapılan hamamların ilk örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Bu yapıların yanı sıra pek çok saray, malikane ve konaklarda da oryantalist etkileri görmek mümkündür. Gloucestershire'de Samuel Pepys Cockerell (1754-1827) tarafından 1804-1805 yılları arasında inşa edilen Sezincote Evi, Hint İslam Mimarlığından etkilenilerek yapılmış olup, Thomas Daniell (1749-1840)'in Hint Mimarlığına dair betimlemelerden faydalanılmıştır. Bu kitapların haricinde proje ve model dergi ve kitapları da Oryantalist üslupların yayılmasında oldukça faydalı olmuştur. Özellikle 19. yy.da pek çok saray yapısında oryantalist üsluplar, gerek yapı bütünlerinde gerekse salon gibi bölümlerde kullanılmıştır. Saray ve malikane gibi zengin yapılarda, özellikle 19. yy.ın ikinci yarısında, İslam kökenli (özellikle Kuzeybatı Afrika ve Endülüs Emevi mimari yapısı) bir oryantalist üslubun etkili olduğu görülmektedir.²⁷



Görsel 5. Samuel Pepys Cockerell (Sezincote Evi, 1805).²⁸

Oryantalist etki diğer sanat dallarında olduğu gibi müzik sanatına da yansımıştır. Eserlerde kullanılan ve daha önce alışılmadık çeşitli ritmik yapılar, melodiler, ezgilere işlenen motifler, nüanslar ve daha önce kullanılmamış olan

²⁷ Z. İnankur. Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2008, ss. 1179-1181.

²⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Sezincote_House

enstrümanların orkestra içerisinde görevlendirilmesi gibi örnekler bu etkileşim ve taklitlere örnek olarak gösterilebilir.

Bu bağlamda özellikle 18. ve 19. yy. dönemlerindeki sanatsal yapı incelenecek olursa; Türklerin ve Kuzey Afrika'daki Müslüman toplulukların da betimlemelerine denk gelmek mümkün görülmektedir. Bilindiği gibi, 18. yüzyılın başından itibaren Avrupa'ya Osmanlı askeri müziği olan mehter müziği girmeye başlamamıştır. Türk müziği egzotik bir moda haline gelmiştir.

Örneğin, Mozart'ın "Saraydan Kız Kaçırma" operası, Osmanlı İmparatorluğu'nda geçen bir hikâyeyi konu alırken, Bellini'nin "Norma" operası, Antik Druid kültürünün Romalılar tarafından baskı altına alınmasıyla ilgili bir hikâyeyi anlatır. Ayrıca, Georges Bizet'in "Carmen" operası, İspanya'da geçse de oryantalizm etkisi taşır ve müziğinde Flamenko tarzı ve Arap motiflerinin kullanıldığı dikkat çekicidir.

Doğudaki birçok mitolojik efsanenin eserlerde işlenmesi, batıda daha önce görülmeyen ve kullanılmamış olan farklı çalgıların orkestraya göre uyarlanması, opera ve tiyatrolarda kullanılan kıyafetler ve dekorlar gibi birçok alanda konuyla ilgili örnekler görmek mümkündür. Avrupa'daki Oryantalizm temalı müzik eserlerine; Giuseppe Verdi (1813-1901)'nin "Aida" adlı operası, Giacomo Puccini (1858-1904)'nin "Madame Butterfly" ve "Turandot" adlı operaları örnek verilebilir.

2.2. 19. YÜZYILIN BAŞLARINDAKİ RUS MÜZİĞİNDE ORYANTALİZM

Rusya, geniş coğrafi yapısından dolayı, tarih boyunca Avrupa, Kafkas ve Doğu toplumlarıyla kültürel etkileşim içinde olmuştur. Pronoza'ya (2009) göre, "Batı Avrupa'nın aksine, Rusya için Doğu'nun en yakın temsilcileri Kırım, Kafkasya ve Orta Asya olmuştur".²⁹ Bu nedenle, oryantal temaya ve oryantal melodizme olan ilgi her zaman Rus klasik bestecilerinin çalışmalarında yer vermesinde olanak sağlamıştır.

²⁹ Pronoza, A.B., Ориентализм в русской музыке как опыт изучения культурной диффузии (Kültürel Tema Çalışmalarında Bir Deneyim Olarak Rus Müziğinde Oryantalizm), *Культура народов Причерноморья*, 2009, s. 96.

19. yüzyılın Rus müzik kültüründe, yerli bestecilerin diğer ulusal kültürlerle ve dünyanın farklı halklarının folkloruna hitap etmesiyle ilgili özel bir alan öne çıkmaktadır.

19. yüzyılın başından itibaren Rusya’da oryantalizm, Doğu’nun yaşam tarzı, şiiri, müziği, görsel ve uygulamalı sanatıyla birlikte, farklı yönelimlere sahip birçok Rus sanatçısının ilgisini çekmekteydi. Her biri Doğu’nun zengin estetik mirasını farklı şekillerde yansıtan bu sanatçılar, Doğu’nun büyüleyici dünyasından ilham alarak çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.

Bu dönemde Doğu’ya olan ilgi Rus bestecilik alanında kendini göstermeye başlamıştır. Oryantalizm etkilerinin Rus müziğine yansıtılmasıyla birlikte Rus müziği Avrupa müziğinden farklı kılınmış ve yeni bir kimlik kazandırılarak ayrı bir konuma getirilmiştir. “Oryantalizm akımı Rus müziğini Avrupa müziğinden farklı kılarak, bu müziğin önüne sıra dışı gelişim yollarını açmıştır. Aynı zamanda bu akım, Rus müziğinin ritmini, melodisini, armonisini ve orkestra dilini zenginleştirebilmiştir” (Sultanova, 2012: 197). Yani, oryantalist akımla birlikte Rus müziğinin; ritim, melodi, mod, armonik yapı ve orkestrasyon gibi çeşitli alanlarda zenginleştirilerek farklı bir kimlik kazandığı görülmektedir.

18. yüzyılda aydınlanma dönemindeki Rus besteciler tarafından Oryantalizm temalarına ilgi gösterildiği bilinmektedir. “Müzikal oryantalizmin gelişimine yönelik ilk başarılı girişimler ise V. A. Pashkevich (1742-1797), S. I. Davydov (1777-1825), I. V. Dobrovolsky (1780-90-e – 1851) ve I. V. Alyabyev’e (1787-1851) aittir” (Pronoza, A. V., 2009: 1).

“Rusya’da saray dönemi bestecilerinden V.A.Paşkeviç’in (1742 - 1797) 1786 yılında, librettosu II.Yekaterina çariçesine ait olan “Fevey” isimli komik operasında oryantalizm akımının zeminleri görülmektedir. Eserin librettosu Şark masalı üzerinde kurulduğu için, operanın ilk temsilinde tüm kahramanların kostümleri, Yekaterina’nın özel siparişi üzerine, Türk kumaşlarından hazırlanmış ve muhteşemliği ile dikkat çekmişti. Aynı zamanda operanın müziğinde Tatar modları ve Orta Asya’nın şarkı ve dansları da yer almaktaydı” (Rabinoviç, akt. Sultanova, 1948: 191).

19. yüzyılda Doğu kültürüne genel olarak ve özellikle Doğu halk müziğine ilgi gösteren ilk Rus bestecilerden biri Aleksandr Aleksandroviç Alyabiev (1787-1851) olmuştur. Alyabyev, “Kafkasya Şarkıcısı” adlı bir derleme içinde birleştirdiği bir dizi romans bestelediği bilinmektedir. Bunun yanı sıra, Alyabyev’in, Bestuzhev-Marlinsky’nin Kafkasya öyküsüne dayanan “Ammalat-bek” operası üzerinde çalıştığı bilinmektedir.³⁰

“Rus ekolü bestecileri, Şark müziği tasvirlerinde kullanılan armonik sistemi farklı akorlarla zenginleştirmiştir. Bu akorlar, geleneksel üçlü aralık yapısından farklı olarak dörtlü ve beşli aralık yapılarına sahiptir. Bu farklı armonik yapılar, Rus müziğindeki etnik grupların çeşitliliğini ve zenginliğini ifade etmek için kullanılmıştır” (Malkoç, 2020: 15).

19. yüzyıldaki Rusya’da Oryantalizm temalı müzik eserlerine; Mihail Glinka’nın “İspanyol Uvertürü” No:1 Jota Aragonesa ve “Ruslan ve Ludmila” operası, Pyotr Tchaikovsky’nin (1840-1893) “Fındık Kıran” arabesk dansı, Aleksandr Borodin’in (1833-1887) “Çar İgor” operasında “Uvertür ve Poloveç” sahneleri, “Orta Asya Stepleri” ve II. Senfonisinin birinci bölümünün yardımcı partisi, Cesar Cui’nin (1835-1918) “Kafkas Esiri” operası, Mili A. Balakirev’in (1837-1910) “İslamey” piyano fantazisi, “Şark Romansları”, Modest Musorgski’nin (1839-1881) “Sergiden Tablolar” eserinin bazı bölümleri, “Hovaşına” operasından “Acem Kızlarının Dansı”, Nikolay Rimski-Korsakov’un (1844-1908) “Şadko” operasının bazı sahneleri, “Şehrazad” senfonik süiti ve “Altın Horoz” operası örnek verilebilir.

³⁰ Liyka, O. G., Восточные мотивы в вокальной музыке русских композиторов XIX-начала XX века (19. ve 20. Yüzyılın Başlarındaki Rus Bestecilerin Vokal Müziğindeki Oryantal Motifler), *Культурный код*, No: 2, 2019, s. 25.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. OPERA VE OPERA TÜRÜNÜN ÖZELLİKLERİ

Opera kavramı İtalyanca bir sözcük olmakla beraber, Latince “opus (eser)” ve bu kelimenin çoğulu olan “operis (eserler)” kelimelerinden türetilmiştir. Opera sanatı, müzik, tiyatro ve diğer sanatsal disiplinlerin bir araya gelmesiyle oluşan büyük bir sanat formudur. Bu nedenle opera hem sanatsal hem de kültürel açıdan büyük bir değere sahip olan bir sanat dalı olarak kabul edilir. Sanatçı, besteci, librettist, oyuncu, müzisyen, kostüm ve sahne tasarımcıları gibi birçok farklı sanat alanı, operanın üretimi ve icrasında yer almaktadır. Opera türünün icra edildiği sahnelerin kendine özgü bir tasarımı vardır ve binaları da “Opera Binası” olarak adlandırılmıştır.³¹

Operalar, dramatik bir hikâyenin anlatıldığı sahne sanatı eserleridir. *Libretto* olarak adlandırılan bu hikayeler, genellikle belirli bir konusu ve karakterleri olan, tiyatro oyunlarından uyarlanmış veya orijinal senaryolardan oluşmaktadır. Genellikle İtalyanca, Almanca, Fransızca veya İngilizce gibi dillerde yazılmaktadır.

Operanın, 16. yy.da Avrupa kültüründe doğduğu görülmüştür. Fakat, müzik eşliğinde tiyatro gösterilerinin antik çağdan beri yapıldığı bilinmektedir. Koro eşliğinde sahnelenen Yunan trajedileri ve Orta Çağ’da icra edilen oratoryolar operanın ilk örneklerini oluşturmaktadır. Operalar önceki dönemlerde türlerine göre farklı isimlerle adlandırılmıştır. *Opera sacra* (kutsal opera), *opera seria* (ciddi opera) ve *opera buffa* (gülünç, komik opera) bu isimlendirmelere örnek olarak verilebilir. Zamanla bu türler yalnızca “opera” olarak anılmıştır.³²

Operanın tarihi boyunca, tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi, birçok değişim ve dönüşümden geçtiği görülmektedir. Öncelikle *lirik dram* olarak bestelenen sahne eserleri zamanla konu bakımından çeşitlendirilmiştir. Örneğin, 17. yüzyılda *opera seria*, dramatik bir konuyu ele alırken, 19. yüzyılda romantik dönem operaları daha lirik bir yaklaşım benimsemiştir. 20. yüzyıl modern operaları incelendiğinde ise

³¹ Vural Sözer, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul, Tan Gazetesi ve Matbaası, 1964, s. 309.

³² Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996, s. 69.

geleneksel operalardan farklı olarak daha soyut ve deneysel bir yaklaşımın öne çıktığı görülmektedir.

“İlk opera bestecisi Peri (1561-1633)’dir” (Sözer, 1964: 309). İtalyan besteci Jacopo Peri, şair Ottavio Rinuccini tarafından yazılan “Daphne” isimli eseri besteleyerek yeni bir müzik stilinin başlangıcını oluşturduğu bilinmektedir. “Eser, 1597 karnavalı esnasında, Jacopo Corsi (1561-1602)’nin Floransa’da Arno nehrinin yanında bulunan sarayında Toscana Dükası Ferdinando’nun da bulunduğu önemli bir sanat ve toplum olayı olarak sahnelenmiştir” (Sachs, 1964: 136). Bu şekilde temelleri atılan opera sanatı, zamanla arya ve resitatif bölümleriyle güçlendirilmiş, armoni bakımından ise zenginleştirilerek gelişimini sürdürmüştür.

İtalyan operası 17. yy. başında Claudio Monteverdi (1567-1643)’nin yapıtlarıyla ünlenmiştir. Bilindiği gibi ilk opera okulunun kurucusu Monteverdi, ilk opera binasının açılmasına da öncülük etmiştir (1637).³³ İtalyan operası hızla Avrupa’da tanınmaya başlamıştır. Opera sanatındaki en büyük gelişmenin ise 19. yy.da olduğu görülmektedir. Özellikle *Opera Buffa’nın*, *Amadeus Mozart (1756-1791)*, *Gioacchino Rossini (1792-1868)* ve *Gaetano Donizetti (1797-1848)* gibi bestecilerle birlikte dikkate değer bir ilerleme kaydettiği bilinmektedir.

18. ve 19. yüzyılda uvertür, entrodüksiyon, arya, düet³⁴, trio³⁵, kuartet³⁶, kentet³⁷, sekstet³⁸, septet³⁹, oktet⁴⁰ vb., bale, koro ve final gibi farklı bölümlerden teşekkül etmektedir. Bu bölümlerin icrası sırasında arioso (aryozo) duyulmaktadır. Operalardaki dramatik geçişlere istinaden gerekli görülen bölümler “interlude (ara müziği)” ile ayrılmaktadır.⁴¹

³³ Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul, Tan Gazetesi ve Matbaası, 1964, s. 309.

³⁴ Düet (İta. Duetto): İki ses ya da enstrüman için yazılan eserlere verilen isimdir.

³⁵ Trio (İta.): Üç ses ya da enstrüman için yazılan eserlere verilen isimdir. Trio için yazılmış eserleri icra etmek amacıyla oluşturulmuş topluluk.

³⁶ Kuartet (Fr. Quartette): Dört ses ya da enstrüman için yazılan eserlere verilen isimdir. Müzikli sahne yapıtlarında eserin, orkestra eşliğinde veya eşsiksiz olarak, dört solistin birlikte ya da nöbetleşe olarak icrasındır.

³⁷ Kentet (Fr. Quintette): Beş ses ya da enstrüman için yazılan eserlere verilen isimdir. Kuartetten tek farkı çalgı veya sesin beş tane olmasıdır.

³⁸ Sekstet (İta. Sestetto): Altı ses ya da enstrüman için yazılan eserlere verilen isimdir. Bu gibi eserleri icra eden topluluk.

³⁹ Septet (İng.): Yedi ses ya da enstrüman için yazılan eserlere verilen isimdir.

⁴⁰ Oktet (İng.): Sekiz ses ya da enstrüman için yazılan eserlere verilen isimdir.

⁴¹ Selanik, a.g.e, s. 69-70.

3.1. UVERTÜR/İNTRODÜKSİYON

Uvertür/İntrodüksiyon, opera, operet veya bale gibi sahne müziklerinde eser başlamadan hemen önce eseri özetler nitelikte yazılan başlangıç müziği olarak bilinmektedir. “Geleneksel olarak uvertür, 19. yy. İtalyan operasının en belirgin senfonik bölümü olmuştur” (Şaul, 2008: 22). Önceleri *senfoni* (sinfonia) olarak isimlendirilen ve perde henüz açılmadan seslendirilen bu bölümün senfoninin ilk örneklerini oluşturduğu düşünülmektedir. “Bugün uvertür sadece operada değil, konser, operet, oratoryo, müzikli sahne eserleri vs. gösterilerde kısa bir ön çalış olarak yer almakta ve bir çeşit *prelüd* vazifesi görmektedir” (Sözer, 1964: 435-436).

3.2. RESİTATİF

Opera, operet ya da kantat gibi müzik formlarında kullanılan resitatif, yazılan metnin belirli bir melodik yapıya uygun şekilde seslendirilme biçimi olarak ifade edilebilir. Vural Sözer ise: “Vokal eserlerde orkestranın veya yaylı sazların sesi, çeşitli akorlarla desteklemesi, eşlik etmesi” olarak tanımlamıştır (1964: 350). Resitatif tek melodi üzerine yazılmaktadır. Ayrıca orkestra eşliğinde yazılan ilk resitatiflerin Christoph Willibald Gluck (1714-1787) tarafından kullanıldığı bilinmektedir.

3.3. LİBRETTO

Opera, operet ya da oratoryo gibi eserlerin metin bölümlerine verilen isimdir.⁴² Manzum şeklinde yazılan bu bölümün yazarları ise *librettist* olarak adlandırılmıştır. Ayrıca bazı bestecilerin, eserlerinin librettolarını kendilerinin yazmış oldukları da bilinmektedir. Richard Wagner (1813-1883)’in bütün opera librettolarını bizzat kendisinin yazdığı bu duruma örnek olarak verilebilir.

3.4. ARYA

“17. yüzyılın başlarında opera ile ortaya çıkan ve onunla gelişen, genellikle orkestra eşliğinde söylenen büyük çaptaki şarkıya (solistik ses parçasına) *arya* denir” (Mamuk, 1982: 39). İtalyanca kökenli terim, “hava” anlamına gelmektedir. Müzik sanatında opera, kantat, oratoryo ve operet gibi önemli vokal türlerin önemli bir parçası

⁴² Sözer, a.g.e, s. 246.

olan solo bir parçayı ifade etmektedir. Arya, yapısal olarak tamamlanmış ve bütünlüğe sahip bir bölümdür. Bununla birlikte müzikal eserin dramtizasyonunda önemli bir rol oynamaktadır. Besteci, bu bölümde sadece bir karakterin müzikal portresini çizmekle kalmayarak iç dünyasını da çok yönlü bir şekilde açığa çıkarmaktadır. Aynı zamanda duygusal deneyimlerini ve hedeflerini de yansıtmaktadır. Ek olarak vokal eserlerde yazar, karakterlerin ağızdan olayları canlı ve ayrıntılı bir şekilde anlatarak bunları duygusal olarak değerlendirir. Başka bir deyişle, ariyalar tiyatrodaki monologlara benzer fakat orkestra veya başka bir enstrümantal topluluk eşliğinde de söylenebilir. “Arya” terimi sadece vokal müzikte değil, aynı zamanda lirik karakterli bir minyatür eseri temsil eden enstrümantal müzikte de kullanılır.

3.5. ARIOSO

Resitatif ile ariya arasında ara pozisyon alan bir vokal kompozisyonudur. Kesin bir yapıya sahip olmamakla birlikte melodik çizgisi çok karmaşık değildir. Ariosolar genellikle lirik operalarda kullanılır ve kahramanların içsel deneyimlerini anlatırlar.

3.6. ARIETTA

Bestecilerin komik eserlerde sıkça kullandığı küçük bir ariyadır. Genellikle iki bölümlü bir formda yer alır ve müzikal malzemesi basit şarkı tonlarını içerir.

3.7. KAVATİNA

Kavatina (İta. Cavatina), operatik karakteri en canlı şekilde tanıtmak için tasarlanmış bir karakterin çıkış ariyasıdır. Basit ve lirik bir melodiye sahip olan küçük enstrümantal eserdir.⁴³

⁴³<https://vslovarike.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0>

3.8. KORO

Asıl gelişimi Orta çağdan sonra başlayan koro, İtalya’da operanın doğuşuyla önem kazanmış ve Rönesans ile başlayan gelişme Yeniçağ ile birlikte ileri seviyeye ulaşmıştır.⁴⁴

3.9. ORKESTRA

“Orkestra, yaylı ve üflemeli enstrümanlardan oluşan bir çalgı topluluğudur” (bkz. TDK). En az dört ana enstrümandan oluşur ve büyüklüğü eser yapısına göre değişiklik gösterebilir. Zamanla sahne ve seyirciler arasında bulunan alanda müzisyenlerin yer almaya başlamış olduğu ve müzisyenlerin oluşturduğu topluluğun ise *orkestra* olarak isimlendirildiği bilinmektedir. Bu ismin ilk defa opera bestecileri tarafından kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir.

3.10. OPERADA DANSLAR

17. ve 18. yüzyıllarda operada yer alan danslar, tamamen eğlenceli nitelikteki divertissement’ti. 19. yüzyılda ise opera dansları dramatik bir işlev kazanmış ve genellikle gerçekleşen eylemi karakterize etmek için kullanılmıştır.

⁴⁴ Sözer, a.g.e, s. 229.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RUSYA'DA OPERANIN GELİŞİMİ

Rus klasik operasının tarihinin, Rusya'nın toplumsal yaşamının gelişimiyle, ileri düzeydeki Rus düşüncesi ve aydınlanmanın gelişimiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğu düşünülmektedir. 18. yüzyılın 70'lerinde bir ulusal olgu olarak ortaya çıkan Rus operasının temel eğiliminin, halk yaşamını doğru bir şekilde yansıtmaya yönelik olduğu söylenebilir.

İlk Rus operalarının konularında, Rus drama tiyatrosu ve 18. yüzyılın sonlarındaki Rus edebiyatı için bilindiği gibi karakteristik olan kölelik karşıtı fikirlerin sıklıkla ortaya koyulmuş olduğu görülmektedir. Bu eğilim, köylülerin hayatından sahnelerde, toprak sahiplerinin zulmünün gösterilmesinde ve soyluların hicivli tasvirinde ortaya çıkmıştır.

İlk Rus operalarının konuları arasında V. A. Paşkeviç'in (1742-1797) "Koşudan Gelen Talihsizlik (Nesçastye Ot Karetı) ve E. I. Fomin'in (1761-1800) "Büyücü, Falcı ve Çöpçatan" gibi eserler örnek olarak verilebilir.

İtalyan, Fransız ve Alman operalarının klasik döneminde doğan Rus operası, 19. yüzyılda dünya gerçekçi sanatını zenginleştirmeye dünya gerçekçi sanatının zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Rus bestecilerin opera eserleri, yeni bir içerik ve müzikal dram (dramaturji) yeni bir yapılandırma prensibiyle farklılık gösterdiği düşünülmektedir.

Rusya ve doğu Avrupa'daki yenilenme hareketleri, özellikle 18. yy. ve kısmen 19. yüzyıllar boyunca batı Avrupa'yı körü körüne taklitle başlamıştır. Bu taklidin Büyük Petro'nun (1672-1725) devlet yönetimine geçtiği tarihte başladığı görülmektedir. Bahse konu dönemde müziğe duyulan ihtiyaç, başlangıçta İtalyan asıllı müzisyenlerden karşılanmaya başlanmış ve daha sonrasında diğer ünlü yabancı müzisyenlerle devam ettirilmiştir. Bu müzisyenler arasında; Francesco Araja (1709-1770), Baltasaro Galuppi (1706-1785), Tomaso Traetta (1727-1779), Giovanni Paesiello (1740-1816), Giuseppe Sarti (1729-1802), İspanyol Vincenzo Martin y Soler (1754-1806), Domenico Cimarosa (1749-1801), Venedikli Catterino Cavos (1775-

1840), Fransız François Adrien Boieldieu (1775-1834) gibi sanatçılar bulunmaktadır.⁴⁵

19. yüzyılda hâkim olan ulusalcılık akımı, Rusya’da gelişmeye başlayan operada, milli duyguların eksik olduğunu düşündürmüştür. Eserlerinde genellikle Rus ulusal müziğini geliştirme amacı bulunmayan bu bestecilerin yanı sıra, 25 yıl süreyle St. Petersburg’da görevini sürdürmüş olan C. Cavoş’un eserlerinin diğer bestecilere göre biraz farklılık taşımakta olduğu görülmektedir. C. Cavoş, Rusya’da İtalyan operasının sahnelenmesini uygun bulmayarak Rus halk müziğinde kullanılmasına önem vermiştir. Bestecinin yapmış olduğu bu atılımın, Rus ulusal müziğinin kurucusu kabul edilen M. Glinka için adeta yol gösterici olduğu düşünülmektedir. Rus folklorunu kullandığı bilinen ilk besteci Cavoş’un operalarının çoğunluğunda Rus halk melodilerinden yararlanmış olduğu görülmektedir. Cavoş’un yazmış olduğu son eseri “İvan Susanin” isimli operası, yaptığı bu çalışmalara örnek verilebilir. Ayrıca bu operanın, Glinka’nın “Çar İçin Hayat” operası ile aynı konuyu işleme açısından oldukça önemli olduğu görülmektedir.

Rusya’da görevli bulunan yabancı uyruklu bu besteciler aynı zamanda çok sayıda Rus öğrenci de yetiştirmiştir. Batılı anlamda yetişmiş olan Yevstignei İpatoviç Fomin (1761-1800), Rusya’nın ilk kuşak bestecilerinden biri olarak kabul edilir. Bu kapsamda, 18. yy. ile 19. yy. başlarında batı üsluplu opera sanatının, Rusya’daki ilk örneklerinin oluşturulduğunu görmek mümkündür. Zamanla Rus halk şarkılarının İtalyan opera biçimine, Rus halk olay ve hikayeleri ise Fransız librettolarına uyularak yazıldığı görülmektedir. “Besteci Feodor Grigorievitsch Wolkow (1729-1763)’un yaratıcılığında 9 Aralık 1756 tarihinde yazılan ve ilk Rus operası olan “Tanyuşa (Mutlu Karşılama)” operasının bu şekilde yazıldığı söylenebilir” (Altar, 1993: 628).

18. yy.da opera sanatını Rusya ile tanıştıran besteci, Napolili Francesco Araja (1700-1767) olarak kabul edilmektedir. Rusça sözlü ilk opera, Araja tarafından, “Merhametli Titus” isimli metnin opera için bestelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu opera 28 Aralık 1751 tarihinde sahnelenmiştir. Operanın librettosunu, ilk Rus ulusal tiyatrosunun kurucusu ve ilk Rus operasının bestecisi olan F. G. Wolkow hazırlamıştır. Araja ardından yine Rusça sözlü “Kephalos ve Prokris” isimli ikinci operasını 1755

⁴⁵ C. Memduh Altar, Opera Tarihi II. Cilt, İstanbul, Acar Matbaacılık A.Ş., 1993, s. 622-623.

tarihinde tamamlamıştır. Görülmektedir ki Rusya'daki opera sanatı başlangıcında, Grek ve Roma tarihinden veya mitolojik hikayelerden yola çıkılarak eserler yazılmıştır.⁴⁶

18. yy. ve kısmen 19. yy. başlarında yetişen Rus bestecilerden bazıları Maxim Sosontowistch Beresowski (1745-1777), Dimitri Stepanowitsch Bortnjanski (1751-1825), Stephan Ivanoviç Davydov (1777-1825) ve Aleksey Nikolayeviç Verstovski (1799-1862)'dir. Müzik eğitimi için İtalya'ya giden Maxim Sosontowistch Beresowski (1745-1777), Bologna'da Padre Martini (1706-1784) tarafından dersler almıştır. Bestecinin, konusunu mitolojik bir metinden aldığı "Demofonte" isimli opera eseri 1773 yılında Livorno'da sahnelenmiştir. Eser klasik İtalyan müzikal doku ve formuyla yazılmıştır.

Eğitimi İtalyan besteci Baltasaro Galuppi'den alan Dimitri Stepanowitsch Bortnjanski (1751-1825) dönemin akımına uyarak eserlerinin konusunu antik kaynaklardan almıştır. 1776 yılında ilk eseri olan "Creonte" isimli operası Venedik'te sahne almıştır. Ardından 1778 yılında yazdığı "Quinto Fabio" isimli operası ise ilk olarak Madena'da sahne almıştır. Bortnjanski 1779'da İtalya'dan Rusya'ya dönerek 1796 yılında saray korosunun şefliği için görevlendirilmiştir. Burada aynı zamanda dini faaliyet programlarında yer alacak eserlerin seçimiyle de ilgilendiği bilinmektedir. Ayrıca besteci, 1776 yılında "Alcide" isimli operasını, 1786 yılında ise "Le Faucon (Kartal)" ve "Le Fils Rival (Babasına Rakip Olan Oğul)" operalarını da yazmıştır.

Stephan Ivanoviç Davydov (1777-1825), St. Petersburg'da İtalyan besteci Giuseppe Salti'den ders almıştır. Moskova'da bulunan çarlık tiyatrolarının genel müzik yöneticiliğini yapmıştır. Davydov opera bestecisi Ferdinand Kauer (1751-1831)'e ait olan "Das Donauveibchen" isimli operasının libretto bölümünü Rus dilinde yeniden yazarak, "Lesta, Dinyeper Perisi" ismiyle Rus repertuarına kazanımını sağlamıştır. Besteci daha sonra, bu operanın da bazı bölümlerini alarak üç perdelik "Rusalka" operasını yazmıştır. Davydov ayrıca "Ambaar ve Arungsep" isimli trajediye de koro müziği yazmıştır (1814).

⁴⁶ Altar, a.g.e, s. 629-630.

Aleksey Nikolayeviç Verstovski (1799-1862), 1819'da "Büyükannemin Papağanları" isimli bir komedi müzikali yazarak ilk kompozitörlük eserini vermiştir. Besteci 1824 yılında, Moskova'da yer alan çarlık tiyatrolarının müzik alanındaki denetlemeleri yapması için görevlendirilmiştir. 1842 yılında ise yalnızca tiyatro etkinlikleri hazırlayan bir kurulun yönetimi için görevlendirilmiştir. Bestecinin yazmış olduğu "Pan Twardowski (Bay Tvardovski) (1828), Vadin (On İki Uyuyan Güzel) (1832), Askold'un Mezarı (1835), Vatan Özlemi (1835), Çurov Vadisi (1841), Fırtına (1858) isimli operaları Moskova'da sahne almıştır. Askold'un Mezarı isimli operanın 25 yıl içerisinde 400 seferden fazla Moskova'da, 200 seferden fazla da St. Petersburg'da sahnelenmiş ve bazı operaların repertuarında devamlı olarak yer aldığı bilinmektedir.⁴⁷

4.1. RUSLAN VE LUDMİLA OPERASI

"Ruslan ve Ludmila" operası, Mihail Glinka tarafından 1837-1842 yılları arasında bestelenmiştir. Glinka'nın, Aleksandr Puşkin (1799-1837), Nikolay Gogol (1809-1852) gibi döneminin ünlü yazarları ve şairleriyle sıkı dostluk bağlarının olduğu bilinmektedir. Bestecinin Puşkin ile tanışması özel bir tarihsel role sahiptir. Operanın konusu, Aleksandr Puşkin (1799-1837)'e ait olan "Ruslan ve Ludmila" adlı şiirinden alınmıştır. Operanın librettosu dönemin edebiyatçılarından; V. Shirkov, N. Kukolnik ve N. A. Markevich tarafından yazılmıştır. Beş yılda hazırlanan opera, toplamda beş perdeden oluşmaktadır.⁴⁸ Bazı perdeler kendi içerisinde farklı sahnelere ayrılmaktadır. Örneğin; ikinci perde üç farklı sahneden, beşinci perde ise iki farklı sahneden oluşmaktadır.

Prömiyeri 27 Kasım 1842'de St. Petersburg Bolşoy Kamenniy Tiyatrosunda gerçekleşmiştir. 1842-1843 yılları arasında toplam 32 kez sahne görmüş ve büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Bugüne kadar Bolşoy Tiyatrosu'nun sahnesinde yaklaşık 700'den fazla sahnelenmiştir. Moskova prömiyeri ise bundan dört yıl sonra Moskova Bolşoy Tiyatro binasında gerçekleşmiştir. Sonrasında 4 Haziran 1931'de Londra'da

⁴⁷ Altar, a.g.e, s. 633.

⁴⁸ [https://en.wikipedia.org/wiki/Ruslan_and_Lyudmila_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ruslan_and_Lyudmila_(opera)) (Erişim Tarihi: 06.12.2022)

bulunan Lyceum Theatre’de ve 26 Aralık 1942’de New York’ta sahne almıştır. New York’ta operanın konser versiyonunun sahnelendiği bilinmektedir.⁴⁹

Glinka’nın “Ruslan ve Ludmila” operası, masalsı-epik opera tarzın bir örneğini temsil etmektedir. Opera, renkli fantastik karakterler, doğa manzaraları ve antik efsaneler ve halk törenleri şiirleriyle doludur. M. Glinka’nın bu operada, yüksek sanatsal olgunluk ve bestecilik ustalığı sergilediği düşünülmektedir.

Ruslan ve Ludmila operasını, o zamana kadar yazılmış olan diğer operalardan ayıran en belirgin özelliğin opera içerisinde bulunan oryantalist öğeler olduğu söylenebilir. Dönem operalarındaki kostümlerin oryantalizme aktaran yapıtlar olarak paralellik gösterdiği görülmüştür. Doğu’nun tasvirinde yer alan kadın ve erkek figürlerinin, operanın kıyafet dekoruna da yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Erkek hakimiyetinin baskın olduğu düşüncesiyle hazırlanmış bu sahnelerde, çok eşlilik, kadın yüzlerinin peçelerle örtülmesi, kadınların yanında bekleyen eli kırbaçlı adamlar gibi farklı birçok unsur göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra kavuk, sarık, halhal gibi detaylarla Doğu teması desteklenmeye çalışılmıştır. Doğulu toplumlar hakkında kulaktan dolma söylentiler ve dönemin edebi eserleri Doğulu toplumlar hakkında başlıca bilgi kaynaklarını oluşturmaktadır.

4.1.1. Ruslan ve Ludmila Operasının Figüranları

Ruslan ve Ludmila operasında yer alan figüranlar ve ses tipleri aşağı gibidir:

- Svetozar; Kiev Prensi (bas)
- Ludmila; Svetozar’ın kızı (soprano)
- Ruslan; Kiev şövalyesi, Ludmila’nın nişanlısı (bariton)
- Ratmir; Hazar Prensi (kontralto)
- Farlaf; Varangian şövalyesi (bas)
- Gorislava; Ratmir’in esiri (soprano)
- Finn; iyi niyetli yaşlı bir büyücü (tenor)
- Naina; kötü niyetli bir büyücü (mezzo-soprano)

⁴⁹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Ruslan_and_Lyudmila_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ruslan_and_Lyudmila_(opera)) (Erişim Tarihi: 06.12.2022)

- Bayan; yaşlı bir şarkıcı⁵⁰ (tenor)
- Chernomor; kötü bir büyücü (sessiz rol)
- Svetozar'ın oğulları, şövalyeler, soylular ve soylu kadınlar, hizmetçi kızlar, dadılar ve anneler, çalgıcılar, kâhya, askerler ve halk, sihirli kale kızları, cüceler, Chernomor'un köleleri.

4.1.2. Ruslan ve Ludmila Operasının Konusu

Ruslan ve Ludmila'nın düğünü için Svetozar'ın ziyafet salonunda bir yemek düzenlenir. Yemekte Svetozar'ın çifti kutsamasının ardından bütün ışıklar söner ve bir gök gürültüsü duyulur. Bu sesin ardından iki canavar çıkar gelir ve Ludmila'yı kaçırlar. Bu esnada yapılan bir büyüyle bütün konuklar felç olur ve bu duruma karşı koyamaz. Ludmila kaçırıldıktan sonra ışıklar geri gelir ve insanlar normale döndükten sonra herkes paniğe kapılır. Svetozar'ın Ludmila'yı bulana krallığının yarısını vadetmesiyle birlikte üç kişi buna talip olur ve gerekli hazırlıkları yapmaya koyulurlar.

Ruslan iyi kalpli bir büyücü olan Finn'in yaşadığı mağaraya giderek kötü büyücü Chernomor'un, Ludmila'yı kaçırdığını söyler. Bunun üzerine Finn Chernomor'u yok edecek kişinin Ruslan olduğunu söyler. Ruslan büyücünün neden ıssız bir mağrada yaşadığını sorması üzerine, Finn yıllar önce çobanlık yaptığı ve Naina isimli güzel bir kıza âşık olduğunun hikayesini anlatır. Sonrasında Ludmila'nın asla zarar görmeyeceğinin sözünü vererek Ruslan'a kuzeye gitmesi gerektiğini söyler ve ikisi zıt yönlere gidecek şekilde ayrılırlar. Bu yolda Ruslan, Chernomor'un kardeşi olan devin kesilmiş kafasıyla savaşır. Bu devin başını Chernomor kesmiştir ve onu öldürecek olan kılıç devin altında gizlidir. Ruslan devi yenerek bu kılıcı ele geçirir.

Yoldaki genç bakireler yolcuları Naina'nın büyülü kalesine çekmek için baştan çıkarır. Gorislava, onu terk eden Ratmir'i ararken ortaya çıkar. Genç bakireler Ratmir'i çeşitli danslarla büyüüne kaptırarak kaleye çekerler. Ruslan, Gorislava'yı görünce Ludmila'yı unuttur. Bu sırada aniden Finn ortaya çıkar ve Ludmilla'yı kurtarmaya karar verdikten sonra kale bir ormana dönüşüverir.

⁵⁰ 19. yy. Rus edebiyatında, “*Bayán*” ismi eski Rus şarkıcısı ve çalgıcısı için kullanılan yaygın bir isim haline gelmiştir.

Ludmila, Ruslan'ı özler ve büyülü çevrenin etkisine karşı koymaya çalışır. Chernomor yandaşlarıyla birlikte çeşitli danslar yaparak gelir. Bu esnada bir trompet duyulur ve bu ses Ruslan'ın meydan okumasına işaret eder. Chernomor, Ludmila'ya uyku büyüü yapar. Miğferine Chernomor'un sakalını takan Ruslan; Ratmir ve Gorislava ile birlikte Ludmila'yı da alarak sihribazlardan yardım istemek için Kiev'e giderler. Chernomor'un köleleri de peşlerinden giderler.

Bir vadide ay ışığının altında Ruslan, Ratmir, Gorislava ve Ludmila kamp yaparlar. Ratmir, Ruslan için endişelendiğini ve Gorislava ile tekrar bir araya geldiği için duyduğu mutluluğu anlatır. Aniden köleler gelir ve Ludmila'nın kaçırıldığını ve Ruslan'ın onu aramak için gittiğini söyler. Bu esnada Finn belirerek Ludmila'yı Kiev'e götürüldüğünde onu uyandıracak olan yüzüğü Ratmir'e verir.

Farlaf'ın, Naina'nın yardımıyla Ludmila'yı kaçırdığı ve kurtarıcısının olduğunun zannedilmesi için onu Kiev'e getirdiği ortaya çıkmıştır. Atlarla birlikte Gorislava, Ratmir ve Ruslan gelir. Ruslan sihirli yüzüğü Ludmila'ya vererek onu uyandırır. Bu sırada tablo Kiev'e açılır. Buradaki insanlar, anavatanlarına, tanrılarına ve genç çiftlerin buluşmasına sevinç gösterilerinde bulunurlar.

4.1.3. Ruslan ve Ludmila Operasının Perdeleri

“Ruslan ve Ludmila” operasındaki perdelerin konularına göre dağılımı aşağıda belirtildiği gibidir:

1. Perde: Ruslan ve Lyudmila'nın düğünü için Svetozar'ın ziyafet salonunda bir yemek düzenlenir. Yemekte Svetozar'ın çifti kutsamasının ardından bütün ışıklar söner ve bir gök gürültüsü duyulur. Bu sesin ardından iki canavar çıkagelir ve Ludmila'yı kaçırlar. Bu esnada yapılan bir büyüyle bütün konuklar felç olur ve bu duruma karşı koyamaz. Ludmila kaçırıldıktan sonra ışıklar geri gelir ve insanlar normale döndükten sonra herkes paniğe kapılır. Svetozar'ın Ludmila'yı bulana krallığının yarısını vadetmesiyle birlikte üç kişi buna talip olur ve gerekli hazırlıkları yapmaya koyulurlar.

2. Perde: Ruslan iyi kalpli bir büyücü olan Finn'in yaşadığı mağaraya giderek kötü büyücü Chernomor'un Ludmila'yı kaçırdığını söyler. Bunun üzerine Finn

Chernomor'u yok edecek kişinin Ruslan olduğunu söyler. Ruslan büyücünün neden ıssız bir mağrada yaşadığını sorması üzerine, Finn yıllar önce çobanlık yaptığı ve Naina isimli güzel bir kıza âşık olduğunun hikayesini anlatır. Sonrasında Ludmila'nın asla zarar görmeyeceğinin sözünü vererek Ruslan'a kuzeye gitmesi gerektiğini söyler ve ikisi zıt yönlere gidecek şekilde ayrılırlar. Bu yolda Ruslan, Chernomor'un kardeşi olan devin kesilmiş kafasıyla savaşıır. Bu devin başını Chernomor kesmiştir ve onu öldürecek olan kılıç devin altında gizlidir. Ruslan devi yenerek bu kılıcı ele geçirir.

3. Perde: Yoldaki genç bakireler yolcuları Naina'nın büyüdü kalesine çekmek için baştan çıkarır. Gorislava, onu terk eden Ratmir'i ararken ortaya çıkar. Genç bakireler Ratmir'i çeşitli danslarla büyüüne kaptırarak kaleye çekerler. Ruslan, Gorislava'yı görünce Ludmila'yı unuttur. Bu sırada aniden Finn ortaya çıkar ve Ludmilla'yı kurtarmaya karar verdikten sonra kale bir ormana dönüşüverir.

4. Perde: Ludmila Ruslan'ı özler ve büyüdü çevrenin etkisine karşı koymaya çalışır. Chernomor yandaşlarıyla birlikte çeşitli danslar yaparak gelir. Bu esnada bir trompet duyulur ve bu ses Ruslan'ın meydan okumasına işaret eder. Chernomor Ludmila'ya uyku büyüü yapar. Miğferine Chernomor'un sakalını takan Ruslan; Ratmir ve Gorislava ile birlikte Ludmila'yı da alarak sihirbazlardan yardım istemek için Kiev'e giderler. Chernomor'un köleleri de peşlerinden giderler.

5. Perde: Bir vadide ay ışığının altında Ruslan, Ratmir, Gorislava ve Ludmila kamp yaparlar. Ratmir, Ruslan için endişelendiğini ve Gorislava ile tekrar bir araya geldiği için duyduğu mutluluğu anlatır. Aniden köleler gelir ve Ludmila'nın kaçırıldığını ve Ruslan'ın onu aramak için gittiğini söyler. Bu esnada Finn belirerek Ludmila'yı Kiev'e götürüldüğünde onu uyandıracak olan yüzüğü Ratmir'e verir.

Farlaf'ın Naina'nın yardımıyla Ludmila'yı kaçırdığı ve kurtarıcısının olduğunun zannedilmesi için onu Kiev'e getirdiği ortaya çıkmıştır. Atlarla birlikte Gorislava, Ratmir ve Ruslan gelir. Ruslan sihirli yüzüğü Ludmila'ya vererek onu uyandırır. Bu sırada tablo Kiev'e açılır. Buradaki insanlar, anavatanlarına, tanrılarına ve genç çiftlerin buluşmasına sevinç gösterilerinde bulunurlar.

4.2. RUSLAN VE LUDMİLA OPERASINDAKİ PERS KOROSU (PERSISCHER CHOR)'NUN NO: 12 MÜZİKAL İNCELEMESİ

Ruslan ve Ludmila Operasının üçüncü perdesinde bulunan Pers⁵¹ Korosu otantik oryantal melodiye dayanmaktadır. Koronun, Doğu ve Batı müzikal öğelerinin sentezinin parlak bir örneği olduğu düşünülmektedir. Bugüne kadar bu melodinin milli-kültürel kökeni konusunda birçok görüş bulunmaktadır. Örneğin, M. N. Drojjina'ya göre; “M. I. Glinka'nın, Ruslan ve Ludmila Operasından gerçek doğu melodisinin, besteci tarafından Pers elçisi sekreteri Hosrov-Mirza'dan duyulduğu ve Pers korosunda kullanıldığı bilinen bir gerçektir” (2017: 115). “Bu şarkı çok geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Melodisi Kafkasya, İran, Türkiye, Arabistan, Mısır, Orta Asya ve Hindistan'da bilinmektedir” (Eyhgorn, akt. Karagiçeva L, 1996: 657).

“Pers Korosu”nun ana temasının olası kaynaklarından biri de Azerbaycan şarkısı “Galadan Galaya”⁵² olabilmektedir. Ayrıca, Karagicheva L⁵³., XIX ve XX. yüzyılın ünlü tarihçileri ve folklor araştırmacılarının sayısız arşiv malzemesine dayanarak, Glinka tarafından Pers Korosu'nun ana teması olarak kullanılan halk şarkısının olası kökenini araştırmıştır.⁵⁴

Glinka'nın Qaladan Qalaya (Görsel 6) isimli şarkının melodik yapısını, “Ruslan ve Ludmila” Operasındaki Pers Korosu bölümünde bulunan ilk 8 ölçüdeki (Görsel 8) melodide kullandığı görülmektedir.

⁵¹ 1935 yılına kadar, bazı toplumlarca, İran'ın Pers olarak isimlendirildiği bilinmektedir.

⁵² Halk arasında bu şarkı “Galanan Dibinda” (Kale'nin Ayaklarında) adıyla bilinmektedir.

⁵³ Ludmila Karagiçeva (1920-2015), tanınmış Azerbaycanlı Sovyet müzik bilimci, eğitimci ve Azerbaycan'ın Onurlu Sanatçısıdır.

⁵⁴ Karagiçeva, Ludmila (1996). Broşyaçi Napev İli Ystoiçivii Melodiçeski Tip (Gezici bir melodi mi yoksa sabit bir melodi tipi mi?), Sayı 3/4.

QALADAN QALAYA ВДАЛИ ДРУГ ОТ ДРУГА

Tempo di marcia

6. Qa la dan qa la ya nar ye mək

4. ol maz bu gələn so na ya

7. yar de mək ol maz ol maz

Qaladan-qalaya nar yemək olmaz,
Bu gələn sonaya yar demək olmaz.

Qalanın dibində bir daş olaydım.
Gələnə-gedənə yoldaş olaydım.

Коль вдали, - о любви рассказать нельзя,
Ту, что встречу, своей мне назвать нельзя.

Если б камнем я был у резных ворот,
Я бы верно служил всем, кто там пройдет.

Görsel 6. Qaladan Qalaya.⁵⁵

“Pers Korosu”, sıcak güney gecelerinin atmosferini yansıtmaktadır. Koronun ana melodisi özünde basit ve diyatoniktir. Koro, Soprano Ostinato partisinde

⁵⁵ Sayid Rüstamov. Fikret Amirov, Tevfik Guliyev. Azərbaycan Halk Mahnıları. Bakü: “Genclik”, 1997, C. 1.

varyasyon formunda yazılmıştır⁵⁶. Koro sopranoda partisinde ostinato varyasyon formunda yazılmıştır.

Glinka'nın Pers Korosunda kullandığı müzik ifade araçları arasında, üç-dört sesli erkek korusu ve karma koro bulunmaktadır. Ayrıca, koronun akorları ile korifelerin (soprano ve tenor) oktav unisonu arasında karşılaştırma yapılırken, korifelerin basları, koronun iki oktavdaki unisonu ile eşleştirilmiştir.

Kontrastlı dinamik ve hızlanan tempolar ile geniş çoksesliliğin, koro müziğinde ifade araçları olarak önemli olduğu bilinmektedir. Temanın varyasyonlu gelişimi ile birleştiğinde besteci, güçlü ve etkileyici imgeler yaratmaktadır. Bu müzikal ifade araçları, canlı kontrastlar yaratmaya ve operanın dramatik hikâye çizgisinin ana noktalarını vurgulamaya yardımcı olmaktadır. Bu koronun, Doğu melodileri ile Batı Avrupa armonilerinin benzersiz bir birleşimini temsil ettiği düşünülmektedir.



Görsel 7. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Korosu Sahnesi No: 12'den bir görsel.⁵⁷

⁵⁶ Varyasyon formu, M. Glinka'nın çok yönlü yaratıcılığındaki en sevilen formlardan biridir. Örneğin, M. Glinka'nın "İvan Susanin" operasındaki "Slavsya" korusu, polifonik varyasyonlar formunda yazılmıştır.

⁵⁷Kıyafetler, miğfer ve kalkan gibi seçimler dikkat çekicidir.
(<https://www.youtube.com/watch?v=wHiJNWz7Fho>)

4.2.1. Pers Korosunun Müzikal İncelemesi

Glinka bu koroyu varyasyon (çeşitlemeler) formunda yazmıştır. *Persischer Chor* isimli koro, **Andantino** tempoda, 2/4'lük ritimde ve *Mi Majör* tonda yazılmıştır. Bu varyasyonların *soprano ostinato* türünde yazıldığı görülmektedir.

Bu koro bölümünde dört adet varyasyon bulunmaktadır. Ana tema röprizli 2 bölmeli basit şarkı formunda yazılmıştır. Koroda seslendirilen ezgi hep aynı şekilde devam ederken orkestradaki çalgı görevlendirmelerinde sürekli değişiklik görülmektedir. Bu sayede ezgiler orkestrada farklı enstrümanlarla işlenerek müzikal yapı zenginleştirilmiştir. Ayrıca ana temada kullanılan armonik yapının varyasyon bölümlerinde de kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca soprano partisinde sıklıkla vurgunun kuvvetsiz zamana kaydırılmasıyla senkop kullanıldığı görülmektedir. 4-8-12-16 vb. ölçülerde bu örnekleri görmek mümkündür. Bas partide ise yine senkoplu ilerleyişe sürekli olarak yer verilmiştir.

Eser koroyla birlikte unison şekilde yaylı enstrümanlar eşliğinde başlamaktadır. İlk cümle (a) melodik yapısı itibarıyla 1-8. ölçüler arasında yer almaktadır (Görsel 8). 8-16. ölçüler arasında bulunan ikinci cümle (b) *sekvensli* olarak gelişmektedir. Bu cümlenin 13-16. ölçüler arasında bulunan kısmı tamamlayıcı bir işlev niteliği taşımaktadır. 17-24. ölçüler arası (b₁) *do diyez minör* tonunda başlamaktadır. İlk dört ölçüde yalnızca orkestradaki yaylı enstrümanlar görevlendirilmiş olup devamında gelen 21. ölçüden itibaren koro tekrar dahil olmaktadır.

Görsel 8. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 1-8. ölçüler.

25. ölçüden itibaren ilk varyasyonun (A₁) başladığı görülmektedir (Görsel 9). 25-32. ölçüler arasında bulunan cümle melodisi (a₁), ilk cümle (a) melodisinin tekrarı olarak bestelenmiştir. Orkestrada ise flüt, obua, klarnet ve fagot gibi tahta üflemeli enstrümanlar görevlendirilerek esere müzikal renk kazandırıldığı düşünülmektedir. 31. ölçünün ikinci yarısında besteci tarafından, *do natürel* kullanımıyla birlikte 6. derecenin yarım ses pesleştirilmesiyle armonik majör kullanıldığı görülmektedir. Böylece artık ikili aralık (interval) kullanımıyla birlikte oryantalistik bir duyum sağlandığı düşünülmektedir. 33-40. ölçüler arasında bulunan cümle (b₂) ve 41-48. ölçüler arasında bulunan cümle (b₃) ise **b** cümlesinin melodik tekrarı niteliğindedir. Bu cümledeki (b₃) ilk dört ölçüde tahta üflemeli enstrümanların icrasıyla orkestra görevlendirilmiştir. Koro **b₃** cümlesinin ikinci yarısında bulunan 45. ölçüden itibaren tekrar duyulmaktadır.

The image shows a musical score for the chorus of Ruslan and Ludmila, measures 12, 25-32. The score is written in G major and 3/4 time. It features vocal lines in Russian and German, and instrumental parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The lyrics are: "Здѣсь по чьшо не ра и по мѣ, а чѣмъ и мѣ, и не пѣ-на-ше; Но Zur Nacht herri sü-see Ru-As dein, Der Tag ent-weiht bei Fast-ge-la-ge; O,"

Görsel 9. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 25-32. ölçüler.

49. ölçüden itibaren ikinci varyasyon (A₂) başlamaktadır (Görsel 10). Bu varyasyon bölümünün girişinden itibaren solo enstrüman olarak flütün kromatik iniş ve çıkışlar yaptığı görülmektedir. Glinka'nın diğer eserlerinde de sıkça rastlanan, melodinin kromatik ilerleme üslubuna burada da yer verilmiştir. Viyolonsel *legato* olarak duyulduğu ikincil ara melodiye, diğer yaylı enstrümanlar, *pizzicato* tekniğiyle eşlik etmektedir. 49-56. ölçüler arasında bulunan öncül cümle (a₂) ilk cümlelerin tekrarı niteliğindedir. Ardından gelen 57-64. ölçüler arasında tamamlayıcı özelliğiyle bulunan cümle (b₄) ve 65-72. ölçüler arasında yer alan ardıl cümle (b₅), **b** cümlesinin melodik tekrarıdır. Bu cümle (b₅) başlangıcında solo orkestradaki enstrümanlar kullanılmıştır. İkinci yarısından itibaren (69. ölçü) koro tekrar duyulmaktadır.

У нас най-дешь кра-са-виц-а по-и-на,
Der Jung-frau'n Schön-ste zart und fein.
неж-ны ре-чи к-лоб-за-ня. При-
дич' ит-сопте-чeln, d'ich ит-ко-лен, Ве'

Görsel 10. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 49-56. ölçüler.

73. ölçüden itibaren üçüncü varyasyon (A_3) başlamaktadır (Görsel 11). Bu varyasyon *do diyez minör* tonunda yazılmıştır. Koronun yanında sırasıyla klarinet ve sonrasında flüt eşliğinin yazılmış olmasının ana melodiye renk kattığı düşünülmektedir. Bas sesler ise sürekli üçleme yapan kontrbas ile desteklenmiştir. 73-80. ölçüler arasında bulunan cümle ilk cümlelerin melodik tekrarı olması sebebiyle a_3 olarak adlandırılabilir. Ardından gelen 81-88. (b_6) ve 89-96. (b_7) ölçüler arasında bulunan cümleler ise yine b cümlesinin melodik tekrarı olarak yazılmıştır. 89. ölçüden itibaren b_7 cümlesinin ilk dört ölçüsünde flüt ve klarinet yaylılarla tutti şekilde duyulmaktadır. Koro ise cümlelerin ikinci yarısındaki 93. ölçüde tekrar duyulmaya başlamaktadır.

Görsel 11. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 73-84. ölçüler.

97. ölçüden itibaren dördüncü varyasyon (A₄) başlamaktadır. Bu varyasyonda Naina isimli karakter tarafından, 100. ölçüden itibaren sırasıyla 104, 108, 112, 116, 120, 124 ve 126. ölçülerde, ufak resitatiflerin seslendirildiği görülmektedir. 97-104. ölçüler arasında bulunan **a₄** cümlesinin ardından 105-116. ölçüler arasını kapsayan **b₈** cümlesi gelmektedir. Sekiz ölçü yerine oniki ölçü kullanımıyla birlikte uzatılmış olan **b₈** cümlesinin ardından 117. ölçüden itibaren **CODA** bölümünün geldiği ve bölümün 130. ölçüde bittiği görülmektedir (Görsel 12).

Coda bölümü kornonun icra ettiği melodik yapıyla başlamaktadır. Bu melodik yapıyla birlikte coda bölümü ana temanın özeti niteliğinde bir duyuma sahiptir. Yine 127-128. ölçülerde *do naturel* kullanımıyla birlikte 6. derecenin yarım ses pesleştirilmesiyle armonik majör kullanıldığı görülmektedir. 127. ölçüden itibaren orkestra tutti şekilde *pp* nüansla girerek ufak bir *crashando* ve *decrashandonun* ardından *mi majör* ana tonunda sönerek eseri bitirmektedir.

нам весть не достигнуть!
Wissenschaft un-erreichbar!

При - ди!
Kehr' ein!

Сор.
p dolce

(Уходит.)
(Ab.)

Здесь вам всем погибнуть от чар Нан-ны!
Hier wird euch verderben Na. i. nas Zaubr!

При - ди!
Kehr' ein!

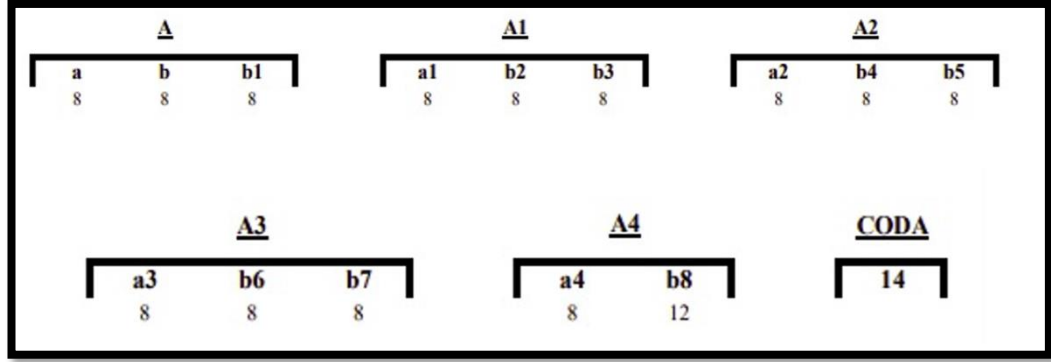
кри - ди,
bei uns!

О, кто - ник ко - ло - дой!
O, Fremd-ling, keh-re ein!

Сор.
pp
perdendosi

Görsel 12. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12, 117-130. ölçüler.

Pers Korosu No:12'nin form analiz şeması aşağıdaki gibidir:



Görsel 13. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Koro Bölümü No: 12.

4.3. RUSLAN VE LUDMİLA OPERASINDAKİ ORYANTALİSTİK DANSLAR (NO: 20) SAHNESİNİN İNCELENMESİ

Bu sahne Glinka tarafından “Oryantalistik Danslar” olarak isimlendirilmiştir. Bu bölümde Ludmila’ya âşık olan Chernomor, onu etkilemek amacıyla Oryantalistik Dansları oynatmaktadır.

Bu sahnede üç farklı dans bulunmaktadır. Bu danslar; Türk Dansı, Arap Dansı ve Lezginka’dır. Danslar, Chernomor’un işaretiyle birlikte başlamaktadır. Bu danslar ara verilmeksizin (*atak* şeklinde) ardı sıra devam etmektedir. Operanın bu sahnesinde Chernomor, Ludmila’yı hazinelerle etkilemeye çalışır ancak başarısız olur ve sonra onu oryantal doğu danslarıyla şaşırtmaya çalışır.

4.3.1. Türk (*Türkisch*) Dansının İncelenmesi

Bölüm, İntroyla birlikte kadınların sahneye girişiyle başlamaktadır. Ardından, İntronun yapısına göre daha sakin bir duyumu olan ana tema melodisi seyirciyi karşılamaktadır. Girişte yaylı enstrümanlar görevlendirilmiş olup ikinci melodide üflemeli enstrümanlar da dahil edilmiştir. Ana melodinin tekrarı ise *tutti* olarak icra edilmektedir. Müzik bölümü boyunca bestecinin, dikey akorlar kullandığı görülmektedir (Görsel 14).



Görsel 14. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, 1-7. ölçüler.

Türk Dansı, yedi ölçüden oluşan bir intronun ardından, 8. ölçüde başlayarak 63. ölçüye kadar olan bölümü içermektedir. Bu bölüm yazılmıştır. Form açısından Türk Dansının bir tema üzerinde varyantlı olarak geliştiği görülmektedir. **Allegretto quasi Andante** tempoda, 6/8'lik ritimde ve *Re Majör* tonda yazılmıştır. Ana temanın melodisi sürekli olarak toplamda 11 defa tekrar etmektedir. Melodinin tekrar etmesine rağmen armonizasyon sürekli olarak değişim göstermektedir. Armonik değişimler arasında 7'li akorların kullanılması, *Elipsis* kullanılması, 4'lü aralık yapısında disonans akorların kullanılması söz konusudur.

Türk Dansı bölümünde ana tema 8. ölçüden itibaren başlamaktadır. Bu tema periyot formunda ve iki cümleden oluşmaktadır İlk periyot (A) iki tekrarlayan cümleden oluşmakta olup, 8-15. ölçüler arasını kapsamaktadır (Görsel 15). İlk cümle (a), 8-12. ölçüler arasında yer almaktadır ve yeni tematik ezgi üzerine inşa edilmiştir. 8. ölçüden itibaren tema, yaylı enstrümanlarla seslendirilmektedir. İlk cümle (a), 11. ölçüde, yarım kadansla (dominantla) bittiği görülmektedir. A periyodunun ikinci cümlesi ise (a₁), 12-15. ölçüler arasını kapsamaktadır. 12. ölçü III. derece ile başlamaktadır ve 15. ölçü kırık kadansla bitmektedir. Bu cümle ana tema melodisinin tekrarıdır.



Görsel 15. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı 8-15. ölçüler.

16-23. ölçüler arasında **B** periyodu bulunmaktadır. Bu periyot (B) iki cümleden oluşmaktadır. İlk cümle (b), yeni tema üzerinde köprü niteliğinde kurulmuştur (Görsel 16). Bu cümle (b) korno ve fagotla seslendirilmektedir. **B** periyodunun ikinci cümlesi (a₂), 20-23. ölçüler arasını kapsamaktadır. Bu cümle (a₂) ana temanın tekrarıdır.



Görsel 16. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı, 16-19. ölçüler.

24-31. ölçüler arasında **A₁** periyodu yer almaktadır (Görsel 17). 24. ölçüden itibaren tema daha zengin ve yoğun şekilde müzik dokusuyla yazılmıştır. Temanın daha tiz *registerlerde* yazıldığı görülmektedir. Bu temanın seslendirilmesi form açısından iki cümleden oluşmaktadır. Melodi, armoni, mod ve tonalite açısından ilk periyotla (A) aynı yapıya sahiptir. **A₁** periyodunun orkestra tarafından tutti şekilde yapılan icrası sonucu müzikal dokuya renk verilerek farklı bir duyum kazandırıldığı düşünülmektedir. Bu bölümde bulunan 24-27. ölçüler arasındaki **a₃** cümlesi ve 28-31. ölçüler arasındaki **a₄** cümlesi, ana tema melodisinin tekrarıdır.

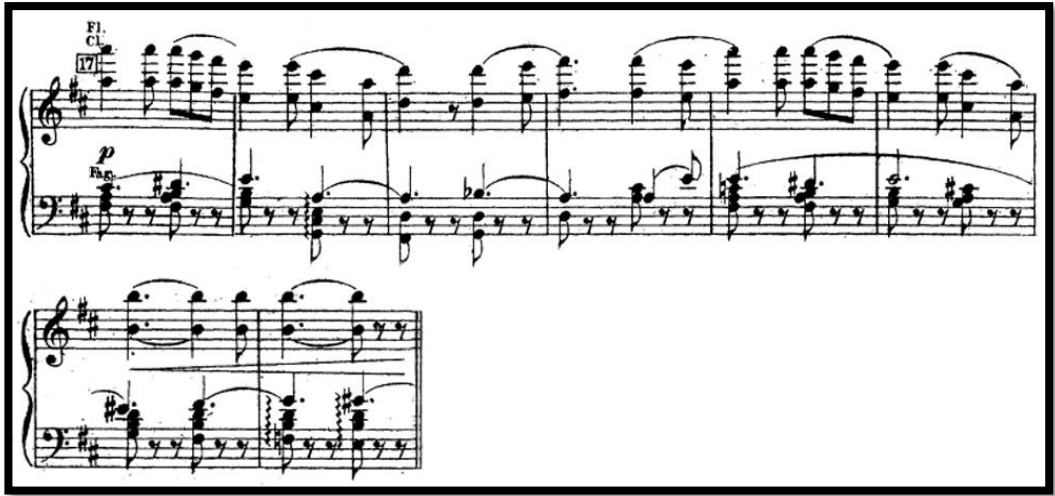


Görsel 17. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı, 24-31. ölçüler.

B₁, 32-39. ölçüler arasını kapsamaktadır. Bu bölüm ikinci periyodun (B) tekrarıdır. **B₁** periyodunun, 32-35. ölçüler arasında bulunan ilk cümlesi **b₁**, yine **b** cümlesinin varyantı olarak tekrar kullanılmıştır. Orkestrada tutti şeklinde duyulmaktadır. Eksik 7'li akor ile başlayan 36. ölçünün armonik ilerleyişi, ölçü boyunca bu şekilde devam etmektedir. Bu akor sayesinde gerginlik hissi verilmiştir. 36-39. ölçüler arasında (a₅) ana tema melodisi tekrar görülmektedir. Diğer ana tema cümlelerinde kırık kadansla biten cümlelerin bu defa toniğe çözülmesiyle, mükemmel kadanslı bitiş sağlanmıştır.

Daha sonra ana temanın yeniden seslendirilişi 40. ölçüden tekrar başlamaktadır. Burada ana temanın farklı bir işlenmesi görülmektedir. 40-47. ölçüler arasını kapsayan bu periyot **A₂**'dir (Görsel 18). Bu periyotta ana tema, besteci tarafından farklı akorlarla yeniden yazılmıştır. Örneğin; temanın başlangıcı III. derecenin üç sesli akoruyla başlamaktadır. 42. ölçüde armonik majörde subdominant üç sesli akor görülmektedir (*sol minör*). Majör tonda minör mod kullanılmasının, eseri oldukça renklendirdiği söylenebilir. 40-43. ölçüler arasında (a₆) ana tema melodisi 6. kez seslendirilmiştir. 44-47. ölçüler arası **a₇** cümlesidir. 44. ölçü yarım eksiltilmiş akor ile başlamaktadır. 45-47. ölçüler arasında farklı armonik yapılar mevcuttur. Örneğin; 45. ölçüde Dominant 2'li akordan sonra tonik gelmesi beklenirken farklı tonalite dominantlarıyla ilerlenmiştir (*Elipsis*). Ayrıca yarım eksiltilmiş 7'li akorun, daha sonra ise 47. ölçüde arka arkaya dominant akorların yazıldığı görülmektedir. Dominant 2'li *Do Majör* arkasından dominant 7'li *La Majör* akorları armonize edilmiştir. Böylece Glinka 47. ölçüde *elipsis* yöntemi kullanmıştır. Ayrıca 47. ölçüde arpeggio⁵⁸ kullanılmasıyla birlikte müzikal duyum zenginleştirilmiştir.

⁵⁸ Arpeggio (İt.): Bir akor oluşturan seslerin birbiri ardından çalınmasına verilen isimdir. Arpeggiare kelimesinden türetildiği bilinmektedir. Arpeggiare kelimesi ise "arpta çalmak" anlamı taşımaktadır.



Görsel 18. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı, 40-47. ölçüler.

48. ölçüden itibaren ana tema melodisi tekrar ortaya çıkmaktadır. Bu tema son defa ve *La Majör* tonunda seslendirilmektedir. Burada Glinka'nın, armonik açıdan zengin akorlar kullandığı yeni yapıların olduğu söylenebilir. 48-51. ölçüler arasında, ana temanın bir varyantı olan *a8* cümlesi yer almaktadır. 51. ölçüde *Si Minör* tonalitesinde dominant üç sesli akor yazılmıştır. Ayrıca burada 4'lü aralığa dayalı bir akor yapısı görülmektedir (*Fa Diyez-Si-Do Diyez-Fa Diyez*). Bu bağlamda bestecinin *elipsis* yöntemini kullandığında akoru belirgin kılabilmek için arpeggio kullandığı düşünülmektedir. 52. ölçüde ana tema tekrar seslendirilmektedir. 52-54. ölçüler arasını kapsayan bölüm (*a9* cümlesi), ana temanın 9. varyantını oluşturmaktadır (Görsel 19). Bu temanın akorlarının neredeyse tamamı *elipsis* yöntemiyle inşa edilmiştir. 54. ölçüde ise toniğe çözülüm görülmektedir.

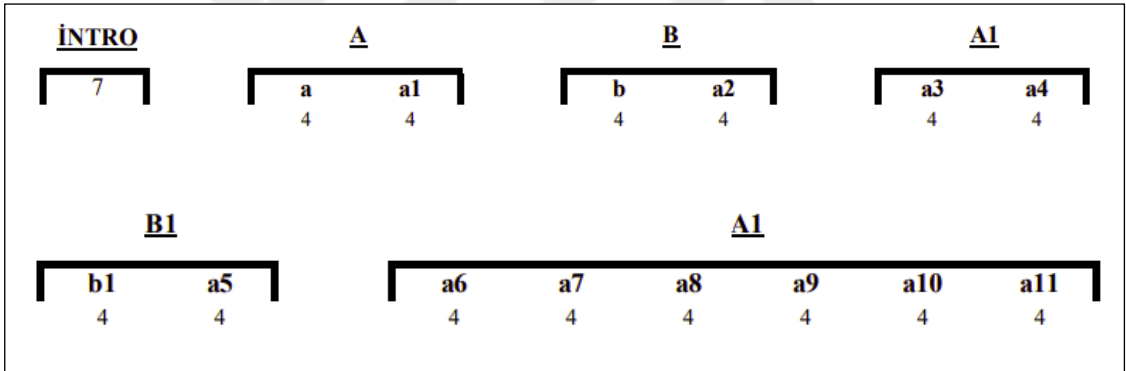


Görsel 19. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı, 51-54. ölçüler.

55. ölçüden itibaren **a** ve **b** tema motiflerinin ardı ardına kullanıldığı görülmektedir. Bu motif geçişiyle birlikte ana tema melodisinin 10. varyantı görülmektedir. 56-59. ölçüleri arasında (a_{10}) sadeleştirilme yapılmıştır. Bas seslerde tonik pedal kullanılarak melodi yaylılara verilmiştir. 59. ölçüde **b** cümlesinin varyantının bir kısmıyla birlikte 60. ölçüde ana tema melodisinin varyantı başlamaktadır. 60-64. ölçüyü (a_{11}) fagot ve çello seslendirmektedir. Melodi farklı çalgı ailelerine bölüştürülerek müzikal doku zenginliği yaratılmıştır.

Bestecinin, sahnedeki *p-ff* ya da *sf-p* gibi radikal nüans geçişleri, dönemdaşı Beethoven'ın eserlerini andırmakla birlikte dansçıların peçelerini çıkarmalarıyla eş zamanlı duyulmaktadır.

Türk Dansı bölümünün form analiz şeması aşağıdaki gibidir:



Görsel 20. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı.



Görsel 21. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Türk Dansı.⁵⁹

4.3.2. Arap (Arabish) Dansının İncelenmesi

Arap Dansı 64. ölçüden başlayarak 164. ölçüye kadar olan bölümü kapsamaktadır. Dans, **Allegro con Spirito** tempoda, 3/8'lik ritimde, *La Majör* tonunda yazılmıştır. Ayrıca dansa enstrümantal tını varyasyonlarına sıklıkla yer verildiği görülmektedir.

Arap Dansı iki ana tema üzerine inşa edilmiştir. Bu iki ana tema melodisi, farklı enstrüman ailelerince sürekli tekrar etmektedir. Örneğin erkek dansçıların sahne almasının ardından kadın dansçıların sahneye girişleri yaylı enstrümanlarda *pizzicato* tekniğinin kullanılmasıyla beraber sağlanmaktadır. Sonrasında gelen melodi tekrarı için bas-klarnet ve flüt gibi farklı enstrüman grupları görevlendirilerek temaya renk katıldığı düşünülmektedir. Bu dans basit iki bölmeli şarkı formunda yazılmıştır. Ritmik yapısından dolayı vals türüne benzemektedir. Arap Dansının ana teması dans türünün özelliklerini taşımaktadır.

İlk tema (A) 64. ölçüden itibaren erkeklerin sahne almasıyla başlamaktadır (Görsel 22). Bu temanın erkekleri simgelediği düşünülmektedir. İlk tema keskin bir karaktere sahiptir. Devamlı farklı enstrümanlar kullanılarak müzikal dokuya zenginlik

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=435R7BJg1WY>

katılmıştır. İlk cümle (a) 64-68. ölçüler arasında yer almaktadır. Bu cümle öncül niteliğindedir. Sonrasında gelen soncul cümle (b), 68-72. ölçüler arasında kapsamaktadır. Ardından gelen ve 73-76. ölçüler arasında bulunan **a**₁ cümlesinin, ana tema melodisindeki ilk cümlenin (a) *sekvensi* olduğu söylenebilir. Devamında gelen 77-80. ölçüler arasındaki cümle (b)₁ ise besteci tarafından **b** cümlesinin *sekvensi* olarak yazılmıştır.



Görsel 22. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 64-72. ölçüler.

81. ölçüde yeni bir tema (B) ortaya çıkmaktadır (Görsel 23). Kadınların sahne almasıyla başlayan bu temada campanelli enstrümanının yanı sıra yaylı çalgılar da görevlendirilmiştir. Yaylı çalgılarda *pizzicato* tekniğinin kullanılmasıyla daha zarif bir duyumun elde edildiği görülmektedir. Baslarda ise timpaniler duyulmaktadır. Bu sayede müzikal doku açısından zenginlik katıldığı söylenebilir. **B** temasının başlangıcından itibaren ana tema melodisi sürekli farklı enstrümanlarla tekrarlanmıştır.

Bu bölümün armonik yapısı tonik ve dominant akorlarla oluşturulmuştur. 81-84. ölçüler arasında **c**, 85-88. ölçüler arasında ise yine **c** cümlesinin tekrarı olan **c**₁ cümlesi yer almaktadır.



Görsel 23. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 81-88. ölçüler.

89-92. ölçüler arasında bulunan c_2 cümlesi, 93-96. ölçüler arasında bulunan c_3 cümlesi (Görsel 24), 97-100. ölçüler arasında bulunan c_4 cümlesi ve 101-108. ölçüler arasında bulunan uzatılmış c_5 cümlesi, c cümlesinin *sekvensi* olarak düşünülebilir. 89. ölçüde bas melodisinde kontrbas görevlendirilmiş olup *pizzicato* tekniği burada da kullanılmıştır. Burada ana tema melodisine geri dönmüştür. 97. ölçüde ana tema melodisi tekrar etmiş ve orkestrasyonda obua görevlendirilmiştir. Daha sonra, 159. ölçüyle birlikte timpanilerin yaptığı tremolo ile bir geçiş yapılmıştır. 161-164. ölçüler arasında bulunan bölüm tutti şekilde devam ederek ana tonalitenin (*La Majör*) tonik sesi üzerinde bitirilmiştir.



Görsel 24. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 89-96. ölçüler.

109. ölçüden itibaren başlangıç teması (A_1) yeniden duyulmaktadır (Görsel 25). 109. ve 132. ölçüler arasında, kromatik ilerleme görülmektedir. Bu kromatik ilerleyiş toplam 5 oktav gibi geniş bir register boyunca duyulmaktadır. Besteci, tremolo ve çeşitli süslemelere (melizmalar) sıklıkla yer vermiştir. Bu süslemeler geleneksel kıyafetlere ve tef gibi etnik çalgılara gönderme niteliğindedir. 109-112. ölçüler arasında a_2 , 113-116. ölçüler arasında b_2 , 117-120. ölçüler arasında a_3 , 121-124. ölçüler arasında b_3 , 125-128. ölçüler arasında a_4 , 129-132. ölçüler arasında ise b_4 cümleleri yer almaktadır.



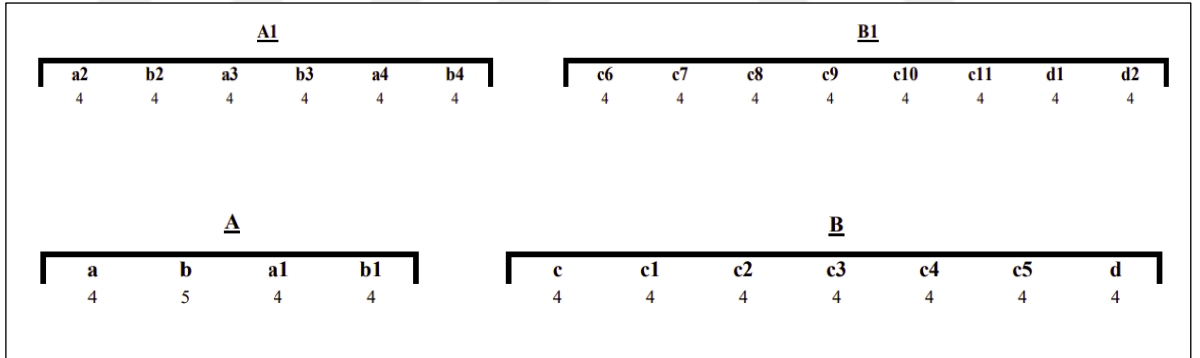
Görsel 25. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 109-116. ölçüler.

133. ölçüden itibaren başlangıçta bulunan **B** teması ikinci defa (B_1) yeniden duyulmaktadır. 133-136. ölçüler arasında c_6 , 137-140. ölçüler arasında c_7 , 141-144. ölçüler arasında c_8 , 145-148. ölçüler arasında c_9 , 149-152. ölçüler arasında c_{10} , 153-156. ölçüler arasında c_{11} , 157-160. ölçüler arasında d_1 ve 161-164. ölçüler arasında d_2 cümleleri yer almaktadır (Görsel 26). **B** temasında kullanılan enstrümanların burada da (B_1) neredeyse aynı şekilde kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 26. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı, 157-164. ölçüler.

Arap Dansı bölümünün form analiz şeması aşağıdaki gibidir:





Görsel 28. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar, Arap Dansı.⁶⁰

4.3.3. Lezginka (*Lesginka*) Dansının İncelenmesi

Lezginka, Kafkas halkına ait yerel bir danstır. Bu dans Abhaz, Çeçen, Gürcü, Azeri ve Lezgi halk müzik kültürlerinde görülmektedir. Lezginka'nın eski zamanlara, Kafkas halklarının savaş ve av öncesi ritüellerine dayandığı bilinmektedir. Bu, sıklıkla kılıçlarla icra edilen erkek solo bir danstır. Bu dans, kartalı tasvir etmektedir. Erkek dizlerinin üstüne düşerek, kısa adımlarla hareket etmektedir. Dansın karakteristik özellikleri arasında güçlü ve keskin el ve vücut hareketleri bulunmaktadır. Lezginka, genellikle 6/8'lik ritimde icra edilmektedir. Ayrıca bu dans çift olarak da icra edilmektedir. Lezginka çift olarak icra edildiğinde, bir dans diyaloğuna dönüşmektedir. Dansçıların duygularını, hareket ve beden dillerini kullanarak ifade ettiği görülmektedir. Takvim ve düğün törenleri sırasında Lezginka Dansının icrası geleneksel hale gelmiştir.⁶¹

Ruslan ve Ludmila Operasında bulunan Lezginka Dansı bölümü 165. ölçüden başlayarak 274. ölçüye kadar olan kısmı kapsamaktadır. Lezginka Dansı, **Allegro vivo** tempoda, 2/4'lük ritimde ve *Re Majör* tonunda yazılmıştır. Erkek dansçının sahneye

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=vPXNVGJk1bc>

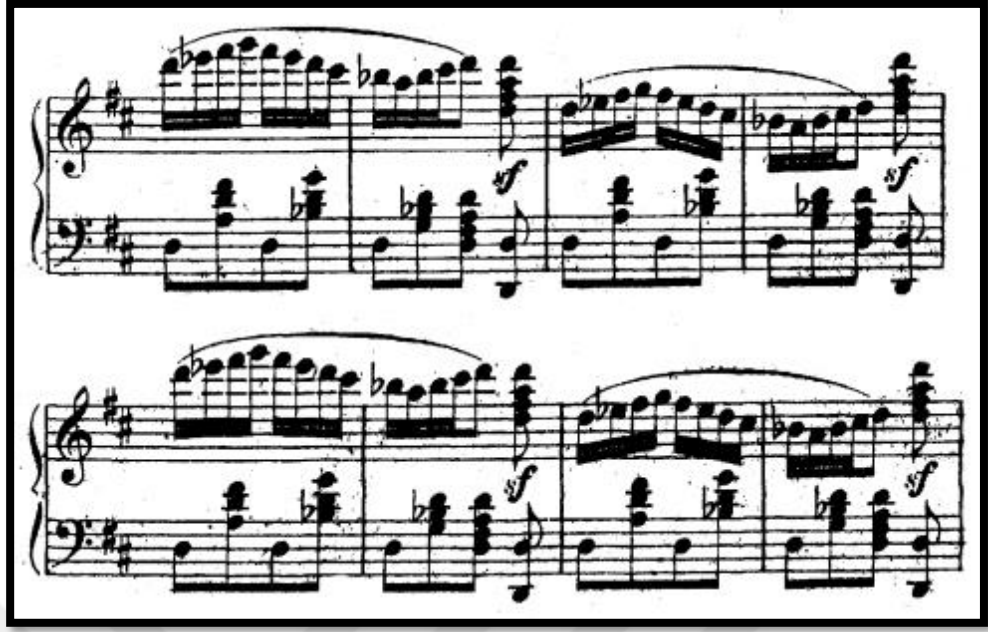
⁶¹ Günümüzde Lezginka, Kafkasya'nın en popüler danslarından biri olup, bu dansın, dünyanın birçok ülkesinde geniş bir şekilde tanındığı bilinmektedir.

girerken bakır enstrümanlarla desteklenmesi gibi çoğu sahne aktivitesi, farklı çalgılama teknikleriyle desteklenmiştir. Dans, dinamik karakterde başlamaktadır. Başlangıçta kromatik sesler üzerinde gelişen giriş karakterinde bir yapı görülmektedir (Görsel 29).



Görsel 29. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 165-172. ölçüler.

Ana tema melodisi 173. ölçüde başlamaktadır. Tema içerisinde iki farklı artık 2'li aralıklı tonalitenin seslendirilmesi oryantalistik bir duyum sağlanmaktadır. Örneğin; 173. ölçüde *mi bemol-fa diyez* ve 176. ölçüde *si bemol-do diyez* artık 2'li aralıkları görülmektedir. İlk cümle iki motiften oluşmaktadır (Görsel 30). Bu iki motif, birbirinin farklı *registerlerdeki* varyantıdır. 174. ölçüde ve ilerleyen ölçülerde armonik subdominant kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 30. Ruslan ve Ludmila Operası, *Lesginka Dansı*, 173-180. ölçüler.

Form açısından ana tema iki farklı periyottan oluşmaktadır. İlk periyot iki cümleden inşa edilmiştir. Ana tema, soprano partisinde onaltılık süreli notalarla çıkıcı ve inici harekete dayalı bir ezgidir. Bu motif *sforzando* nüanslı akorla bitmektedir. Burada bulunan müzikal yapı Lezginka'nın özelliklerini yansıtmaktadır. İlk cümlede armonik majör görülmektedir. İlk ve ikinci cümleler aynı armonik yapıya sahiptir. Fakat 181. ölçüden itibaren ortaya yeni bir müzikal yapının çıktığı görülmektedir (Görsel 31). Bu temada senkoplu ritim ve timpani partisinde *ostinato*⁶² ritim karakterleri gözlemlenmektedir. Ana temanın ikinci periyodunun müzikal dokusu da farklılık göstermektedir. İlk periyotla kıyasla müzikal doku, dikey yapıya sahiptir. Armonik açıdan ise kararsız akorların kromatik inici ilerlemesi görülmektedir.

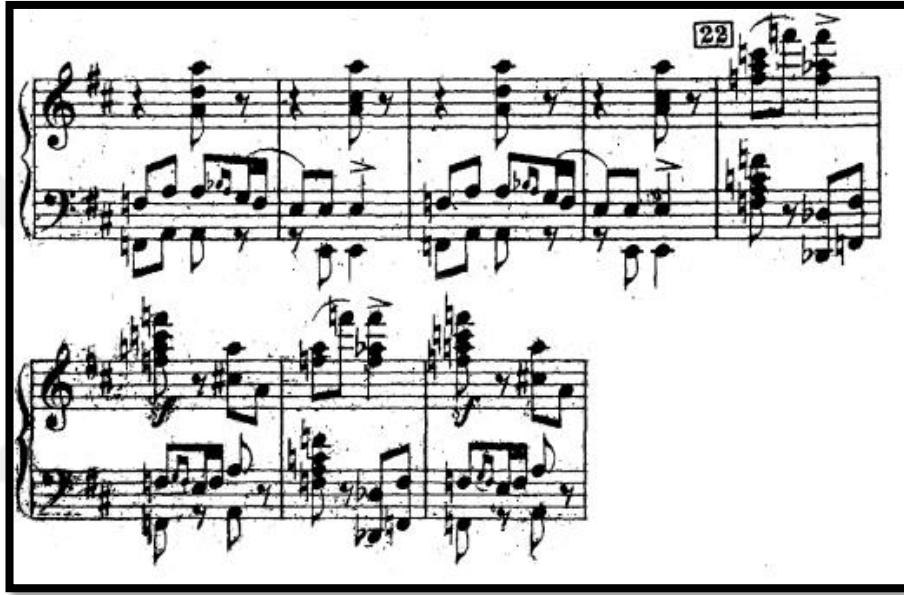
⁶² Ostinato (İt.): Devamlı olarak tekrar eden bir motif veya cümleye verilen isimdir.

Görsel 31. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 181-188. ölçüler.

Görsel 32. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 189-196. ölçüler.

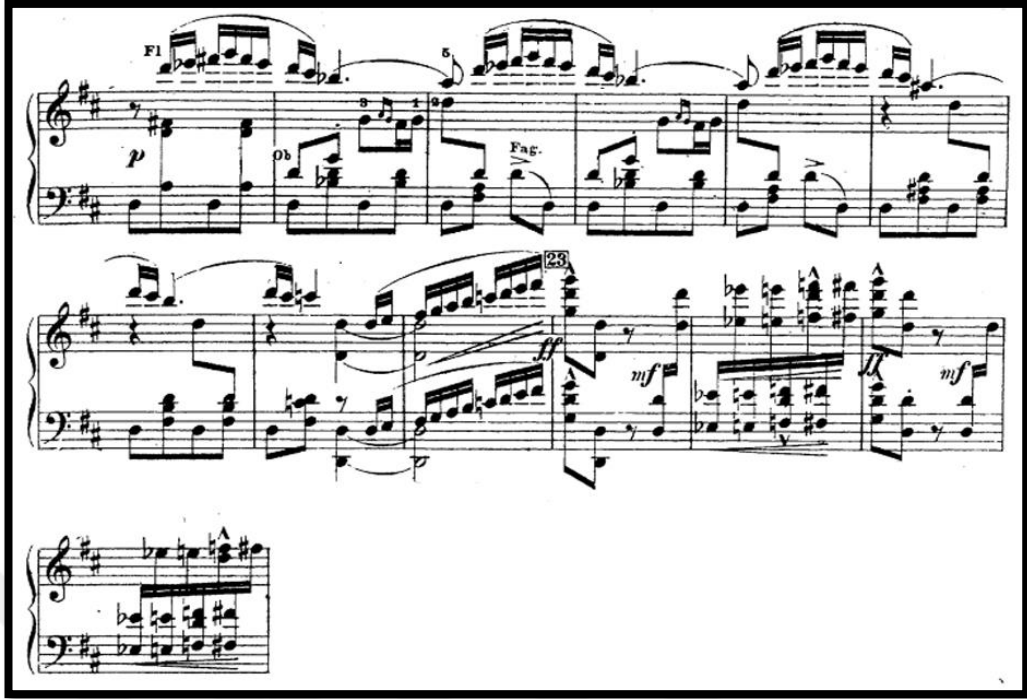


Görsel 33. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 206. ölçü.



Görsel 34. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 221-228. ölçüler.

233. ölçüden itibaren iki melodi birlikte ilerlemektedir (Görsel 35). Buradaki müzikal doku polifoniktir. Kromatik ilerlemede devamlı olarak eksik yediliden oluşan bir akor dizisi kullanılmıştır. 233. ölçüden itibaren oldukça yoğun bir müzikal doku görülmektedir. 233-274. ölçüleri kapsayan bölüm özet niteliğinde olup coda olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bu bölümde giriş ve diğer ana iki tema melodisi kullanılmıştır. Obua, fagot gibi farklı çalgılarla karşılıklı görevlendirmelerle müzikal dokuya renk katılmıştır.



Görsel 35. Ruslan ve Ludmila Operası, Lesginka Dansı, 233-245. ölçüler.



Görsel 36. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar; Lesginka Dansı.⁶³

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=tSKLcGIsuPM>

SONUÇ

Rus opera tarihinde önemli izler bıraktığı düşünülen oryantalizm akımının etkileri, ilk Rus opera bestecilerinden biri olan M. İ. Glinka'nın, "Ruslan ve Ludmila" isimli operasında da görülmüştür. Glinka, Rusya'nın folklorik ve mitolojik unsurlarını kullanırken, aynı zamanda oryantalizm akımının etkilerini de yansıtmıştır. Operanın konusunda, Rus masallarından ve edebiyatından esinlenilmiş olup oryantal unsurlar ve Doğu kültürü de eserin içerisine dahil edilmiştir. Bu, eserin oryantalistik bir atmosfer yaratmasına ve Rus opera sahnesinde oryantalizm akımının etkilerini göstermesine yol açmıştır. Bu opera, Rus müzik tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.

Mihail Glinka'nın "Ruslan ve Ludmila" isimli operasının hem bestecinin yaratıcılığında hem de dünya opera sanatının "altın koleksiyonu" içerisinde özel bir yere sahip önemli bir eser olduğu söylenebilir. Glinka'nın oryantalizm konusuna ilgi duymasının en önemli nedeni olarak, 19. yüzyıl Romantik Dönemde karakteristik anlamda ilginin bu yönde olması gösterilebilir. "Ruslan ve Ludmila" operasındaki "Pers Korosu" ve "Oryantalistik Danslar" sahneleri, bestecinin Doğu dünyasının atmosferini canlı bir şekilde aktardığı sahneler olduğu düşünülmektedir. Glinka'nın "Ruslan ve Ludmila" operasının kahramanlık ve epik niteliği, anıtsallığı, müzikal kontrastın Slav ve Doğu imgelerinin opera dramaturjisindeki rolü, eserin başlıca stilistik özelliklerini oluşturmaktadır.

Rus opera tarihinde önemli izler bıraktığı düşünülen oryantalizm akımının etkileri, Rus ulusal müziğinin ilk temsilcilerinden biri olan M. İ. Glinka'nın, "Ruslan ve Ludmila" isimli operasında da görülmüştür. Glinka, Rusya'nın edebiyatını, folklorik ve mitolojik unsurlarını kullanırken, aynı zamanda oryantal unsurları ve Doğu kültürünü de esere yansıtmıştır. Bu anlatım biçimi, eserin oryantalistik bir atmosfer yaratmasına ve Rus opera sahnesinde oryantalizm akımının etkilerini göstermesine yol açmıştır. Bu opera, Rus müzik tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.

Glinka, "Pers Korosu" ve "Oryantalistik Danslar" sahnelerinin imgesel ve stilistik yönelimini bu sahnelere verdiği isimle baştan belli etmiştir. "Ruslan ve Ludmila" operasındaki sahnelerin "Pers Korosu" ve "Oryantalistik Danslar" olarak

isimlendirilmesi, bu sahnelerde kullanılan müzik dilinin özelliklerini yansıtır nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Glinka, Ruslan ve Ludmila operasının oryantal temalarını tamamen kendisi oluşturmamış, tecrübe ettiği halk şarkılarından alıntılarda bulunmuştur. “Pers Korosu” sahnesinin, Azerbaycan halk şarkısı olarak bilinen “Galadan Galaya” isimli şarkıya olan benzerliği bu konuya örnek olarak verilebilir.

Glinka'nın oryantalist atmosferi yansıtabilmek amacıyla operanın; ezgi, ritim, müzikal doku, form, modal ve tonal yapı, armonik dili ve orkestralama gibi çeşitli ifade unsurlarıyla, klasik batı müziğinden farklı olarak çok sayıda teknik kullandığı görülmektedir. Bu tekniklere, araştırmada yer verilen “Pers Korosu” ve “Oryantalistik Danslar” sahneleri kapsamında bakılacak olursa, aşağıdaki örnekler verilebilir:

“Pers Korosu” sahnesindeki müzikal gelişme varyasyonlu *soprano ostinato* türünde sağlanmıştır. Melodideki kromatik iniş ve çıkışların operanın bu sahnesinin karakteristik özelliklerinden biri olduğu görülmektedir. Farklı enstrümanların eşliklerinde dahi karşılıklı olarak arpej yaptıkları ve bu arpejlerde de kromatik ilerleyişler göze çarpmaktadır. 49. ölçüde flütün eksen sesi “mi” üzerinde uzun bir *tril* yapmasının ardından kromatik inişi sergilemesi ve ardındaki ölçülerde melodik yapının melismalarla donatılmış kromatik sekvenslerinin duyulması bestecinin, oryantalist havayı hissettirebilmek için sıklıkla kullandığı melodik tekniklere örnek niteliğindedir.

Ritim açısından “Pers Korosu” sahnesine bakılacak olursa, noktalı sekizlik ve ardından gelen onaltılık notaların sürekli olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle solo partisinde senkoplar ve bas partisinde aksak ritimler sıklıkla duyulmaktadır. Bu sayede Türk ve Arap dans sahnelerinde olduğu gibi oryantal hava birleşik ritimle yazılmış olmasa da nota süre değerleriyle ifade edilmeye çalışılarak oryantel atmosfer ritmik anlamda da canlı tutulmaya çalışılmıştır.

“Pers Korosu” sahnesindeki artık ikili aralık (örneğin; do natürel-re diyez aralığı) duyumları dikkat çekicidir. Majör tonda sıklıkla minör ton kullanımına yer verilmiştir. Bestecinin bu sahnede genellikle, ana tonda VI. derecenin yarım ses pesleştirilmesiyle (Mi Majör tonda Do natürel kullanımıyla) armonik majör kullandığı

göze çarpmaktadır. Bu duyum, Anadolu ve Ortadoğu müziğindeki hicaz makamına bir gönderme niteliği de taşımaktadır.

Artık ikili aralıkların, Doğu coğrafyasındaki halk şarkılarında bulunan ortak bir karakteristik özellik olduğu bilinmektedir. Örneğin, Türk müziğindeki “Hicaz” makamının yanında; “Çargâh”, “Şüşter” ve “Hümâyün” gibi Azerbaycan makamlarında, Hint müziğinde ise “Todi” ve “Nada-Namakriya” gibi dizi yapılarında da artık ikili aralıklar görmek mümkündür. Bu örnekler gibi yine birçok farklı Doğu makamlarında artık ikili aralıkların kullanıldığı bilinmektedir.

Eserde istenilen oryantalist atmosferi ifade aracı olarak orkestradaki çalgıların görevlendirilmesinin önemli bir rol oynadığı açıkça görülmektedir. “Pers Korosu” sahnesinde de bu hissiyat oldukça belirgin şekilde gözlemlenmektedir. Örneğin; 25. ölçüden 48. ölçüye kadar yazılmış olan noktalı sekizlik notalarda, aksak ritim duyumu klarnetlerle birlikte duyulmaktadır. Bu aksak ritmin desteklenmesi amacıyla yine zayıf zamanlarda obua ve flütün ardı ardına duyulması buradaki ritmik yapıyı destekler niteliktedir. Ses registerlerine göre sırasıyla klarnet-obua ve flüt partilerindeki bu görevlendirmeler, Glinka'nın sıklıkla kullandığı *arpeggio* duyumunun orkestralamaya yansımaları gözler önüne sermektedir. Bu enstrümanların bas registerlerdeki eşlikçisi olarak fagotun görevlendirilmesi ve yine 73-96. ölçüler arasındaki bas melodisinin viyolonsele verilmesiyle birlikte büyümlü ve gizemli bir oryantal atmosfer yaratılmış olduğu gözlemlenmektedir.

“Oryantalist Danslar” sahnesinde yer alan “Türk Dansı” bölümündeki müzikal gelişim ana temanın varyantlı şekilde ilerlemesiyle gelişmektedir. Ana temanın toplamda 11 defa görüldüğü bu bölüm melodik yapının genellikle *legato* olarak duyulmasının yanısıra *accent*, *staccato* ve *tenuto* gibi artikilasyonlarla dört ölçülük ana tema melodisi zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Burada Glinka, ana melodiyi sürekli dönüşümlü olarak farklı ses registerlerinde tekrar etmiştir. Bu gibi tekniklerle oryantalist hava desteklenmeye çalışılmıştır. Buradan hareketle müzikal yapının ilerleyiş safhalarına bakılacak olursa, kadının özgürleşmeye doğru attığı adıma yönelik bir ifade olduğu düşünülebilir.

“Türk Dansı” sahnesinin 6/8'lik birleşik ritimde yazılması bestecinin, Doğu'nun tasvirinde kullandığı stilistik ritim özelliklerinden biri olduğunu gösterir

niteliktedir. Deyim bağlarının ölçünün zayıf zamanından başlayarak bir sonraki ölçünün kuvvetli zamanıyla bağlanmasında kullanılması “Pers Korosunda” olduğu gibi aksak bir ritim anlayışı ortaya çıkarmaktadır. Bas ve soprano partilerindeki bu ritim kalıbı sayesinde Şark motiflerine benzer bir yapı oluşturulmaya çalışıldığı düşünülmektedir.

“Türk Dansı” sahnesinde majör tonda minör modların kullanıldığı görülmektedir. Dansın henüz başlarında oryantalist hissiyatı verebilmek için bestecinin; 12. ölçüde ana tonun III. derecesi *fa diyez minör* sonrasında gelen *mi minör* ve *si minöre* geçişle birlikte kırık kadans yapması bu duruma örnek olarak verilebilir. Besteci, armonik majör ilerleyişinde yine IV. derece minör tonu kullanmıştır. 36. ölçü eksik 7’li akor ile başlamış ve böyle devam etmiştir. Bu ölçüde olduğu gibi sahnenin birkaç bölümünde daha *do naturel-re diyez* artık ikili aralığın kullanıldığı görülmektedir. Bu aralık yapısı dikey akor şeklinde duyulmasının yanı sıra yatay armonizasyonda da bas ve tenor sesler aracılığıyla sıklıkla duyulmaktadır. Artık ikili aralığın oryantal havayı yansıtmak için, besteci tarafından sıklıkla kullanıldığı göze çarpmaktadır. Beklenen tonalite yerine farklı bir çözümlenmeye gidilmesiyle (*elipsis*) birlikte ana tona geçişte gecikme hissiyatının sürekli duyurulması da Glinka’nın, “Türk Dansı” sahnesinde Doğu (Osmanlı) coğrafyasındaki oryantalist tavrı ifade etmek amacıyla kullandığı tekniklere örnek olarak verilebilir.

“Türk Dansı” sahnesinde orkestra içerisinde kullanılan enstrümanların görevlendirmeleri de oryantal duyumun aktarılması için önemlidir. Farklı enstrüman tını kombinasyonlarıyla müzikal doku zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Örneğin; ana tema melodisinin 8. ölçüde yaylılarla başlamasının ardından, 16. ölçüden itibaren korno solo geçişine yer verildiği görülmektedir. Kornonun yeni müzikal gelişimlerin habercisi olarak gizemli bir renk kattığı söylenebilir. 40. ölçüde ise flüt-klarnet ve bas ilerleyişinde fagotun görevlendirilmesiyle egzotik hava korunmuş ve yine burada da görülen *arpeggio* kullanımıyla da hissiyatın desteklendiği düşünülmektedir. Ana tema melodisine yazılmış bahsi bir üst paragrafta geçen armonik yapıda bas ve tenor registerlerde fagot ve viyolonselın görevlendirilmesiyle birlikte müzikal yapı homojen bir yapıya kavuşturulmuştur. Böylelikle istenilen oryantal atmosfer seyirciye istenilen oranda hissettirilmeye çalışılmıştır.

“Oryantalist Danslar” sahnesinde yer alan “Arap Dansı” bölümü, iki farklı ana tema melodisinin sekvensli tekrarlarından oluşmaktadır. Sahnedeki, *ff-p*, *sf-mf* ve *mf-ff* gibi aşırı nüans geçişlerinin, kadın ve erkek dansçıların oyun figürleriyle orantılı olarak değişim göstermesi Arap coğrafyasındaki kadın-erkek dominantlığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Melodide sıklıkla *tremolo* ve *melismalara* yer verilmesi geleneksel kıyafetlere ve tef gibi doğu etnik çalgılarına bir gönderme niteliği taşımaktadır. 109-136. ölçüler arasında beş oktavlık uzun bir kromatik ilerleyiş görülmektedir. Bu ilerleyişin, müzikal duyum açısından mistik bir hissiyat uyandırdığı düşünülmektedir.

“Arap Dansı” 3/4’lük basit ritimde yazılmasına karşın kullanılan deyim bağlarıyla yine birleşik bir yapıda duyuma kavuşturulmuştur. Sopranodan bas partisine kadar bütün müzikal ilerleyişin kuvvetli zamanlara es verilerek zayıf zamanlarda kendini duyurması, dansın aksak ritimli ana karakterini gösterir niteliktedir. Aksak ritmin bu kadar yoğun şekilde müzikal yapıya işlenmesi, bestecinin Doğu’yu tasvirinde sıklıkla kullandığı yöntemlerden biri olduğuna işaret etmektedir.

“Arap Dansı”nda da majör tonda minör kullanıldığı görülmektedir. Özellikle ana tonun ilgili minörü olan *fa diyez minör* sıklıkla kullanılmıştır. Bunun yanı sıra *re-mi diyez* gibi artık ikili aralıkların kullanıldığı da göze çarpmaktadır. Bu tekniklerle Şark izlenimi melodiye aktararak oryantal bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır.

“Arap Dansı”nda sürekli değişen enstrümanların müzikal zenginlik açısından önemli bir rolü vardır. Dansın giriş kısmında, erkek dansçıların sahneye girişleriyle birlikte orkestra tutti olarak, *ff* nüansla yoğun bir şekilde duyulmaktadır. *Accent* ve *sfarzando* gibi artikilasyonların kullanımıyla coşkulu bir hissiyat uyandırılmıştır. Ardından aniden *p* nüansla birlikte timpani eşlikli yaylıların *staccato* icrasıyla birlikte kadın dansçılar sahne almaya başlamaktadır. Bu sahnedeki oyunda erkek dominantlığının, müzikte bahsi geçen enstrüman seçimleriyle birlikte çalım teknikleriyle ve nüanslarla desteklendiği düşünülmektedir. Timpani, campanelli, trombon, bas klarnet ve flüt gibi farklı çalgı ailelerine mensup enstrümanların karşılıklı ya da bir arada kullanılmaları müzikal renk sağlama açısından önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Bas partisindeki yaylı enstrümanlar *staccato* ilerlerken birden gelen trombon gibi brass enstrümanların fanfar icrasıyla müzikal kontrast

yaratılmış ve bu sayede canlı ve narin iki zıt doku dinleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Orkestrada bunun gibi homojen ilerleyiş esnasında bir anda heterojen ve kontrast çalgılama teknikleriyle sahne figürleri desteklenerek, sahnenin oryantalist doğası özgün şekilde gösterilmiştir.

“Oryantalist Danslar” sahnesinin son dansı “Lezginka”, oldukça dinamik yapıda bir danstır ve Kafkas halklarını anlatmaktadır. Kromatik iniş ve çıkışlar bu dansın melodik yapısında da görülmektedir. Kreşendoyla birlikte *f-p-f* geçişleri ve sık sık kullanılan *accent* ve *sforzando* kullanımını canlılığı en üst seviyeye çıkartır niteliktedir. Seri yazılan notaların *melismalar* ile desteklenmesi dansın dinamik yapısına müzikal zenginlik katmıştır. Glinka'nın bu melodik yapılanmalarla Kafkas ruhunu ortaya çıkarmaya çalıştığı düşünülmektedir.

“Lezginka” dansı karakteristik özelliğinden dolayı oldukça hareketli bir tempoya sahiptir. *Ostinato* ritim karakteri gözlenmektedir. Aksak ritimler, bir sonraki ölçünün ilk vuruşuna sarkan çoğaltma bağları, ardından gelen hece bağları ve kuvvetsiz zamanlarda yapılan *accentler* ile desteklenmesiyle birlikte bu dansda da oldukça belirgin şekilde hissedilmektedir. 189. ölçüde kadın dansçının sahnede solo gösterisiyle ritim *poco meno mosso* ilerlemekte ve 205. ölçüyle birlikte *a tempoya* geri dönmektedir. Besteci tarafından Kafkas halklarının oryantal havası ritmik öğeler özelinde bu şekilde aktarılmaya çalışılmıştır.

“Lezginka” dansında artık ikili aralıklar (*mi bemol-fa diyez* veya *si bemol-do diyez* ve *re natürel-mi diyez* gibi) sıklıkla görülmektedir. Kromatik inisi kararsız akorlar, armonik subdominant ve devamlı eksik yedili akor kullanımı dans içerisinde sıklıkla gözlemlenmektedir. Majör tonda minör mod kullanımına bu dansda da yer verilmiştir. Besteci bu armonik yapılarla Kafkas halklarının oryantal atmosferini yansıtmaya çalışmıştır.

Tahta üflemeliler ailesinde obua, fagot, klarnet ve bakır enstrümanlarda trompet ve trombonun baskınlığıyla birlikte farklı çalgı aileleriyle karşılıklı görevlendirmeler yapılarak müzikal dokuya kontrast bir renk katılmıştır. Bakır enstrümanların baskın şekilde hissedildiği bu dansda özellikle seri klarnet notalarıyla sırasıyla obua ve flütün duyulması ve ardından yine melodinin brass enstrümanlarla desteklenmesinin yarattığı zıtlığın, dansın dinamik karakterinin ifade edilmesinde

oldukça önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Abhaz, Çeçen, Gürcü, Azeri ve Lezgi halk müzik kültürlerinde görülen bu dans türünde, bahsedilen çalgılama tekniklerinin oryantalist dokunun hissedilmesi açısından oldukça önemli olduğu düşünülmektedir.

Operadaki kıyafetler Doğu temalarına uygun seçilmeye çalışılmıştır. Fakat Doğulu toplumlar hakkında yapılan tasvirlerin yetersiz veya yanlış yorumlanmasıyla birlikte sanata olan bazı yansımalarının da gerçekçilikten uzak olduğu görülmektedir. Bu konuya örnek olarak Türk Dansı bölümü verilebilir. Buradaki kadın figürlerinin kostümleri Türk kıyafet gelenekleriyle çok benzerlik göstermemektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi besteci operayı yazarken sadece dışardan gözlem yapan başka insanlardan öğrendiği kadarını eserine yansıtmıştır.

Kuşka'nın öncülü ve "Çar İçin Hayat" ile "Ruslan ve Ludmila" operasının yaratıcısı Glinka'nın, romanslarında kullandığı doğuya ait motif ve tonalitelerin egzotizmi açıkça yansıttığı görülmektedir. Şark temalı eserler veren Rus bestecilere; A. Borodin (Çar İgor Operası ve Poloveç Sahneleri), C. Cui (Kafkas Esiri Operası), M. Balakirev (İslamey Piyano Fantazisi ve Şark Romansları), R. Korsakov (Sadko Operası, Şehrazad Senfonik Suiti ve Altın Horoz Operası), M. Musorgski (Hovaşına Operası ve Acem Kızlarının Dansları), İ. İvanov (Ermeni Rapsodisi, Kafkas Eskizleri ve Türk Marşı), A. Glazunov (Prens İgor Operası) ve S. Rahmaninov (Aleko Operası) örnek olarak verilebilir.

Sonuç olarak, Glinka'nın "Ruslan ve Ludmila" operasında yer alan "Pers Korosu" ve "Oryantalist Danslar" sahnelerinde oryantalist etkilerin güçlü bir şekilde hissedildiği tespit edilmiştir. Bu durum, eserin müzikal stilinde kullanılan ezgi, ritim, mod, armoni ve orkestrasyon gibi önemli tekniklerle ortaya çıkarılmış ve desteklenmiştir. "Ruslan ve Ludmila" operası, Rus müziğinde oryantalizm akımının bir örneği olarak değerlendirilebilir.

ÖNERİLER:

Avrupalı bestecilerin oryantalist operalarıyla Rus bestecilerin oryantalist temaları içeren operalarını karşılaştırarak oryantalizm akımının, dönem opera müziğine etkileri araştırılabilir.



KAYNAKÇA

Altar, Cevad Memduh (1993). Opera Tarihi. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Anderson, Elise Renée (2020). The Art Songs Of Mikhail Ivanovich Glinka. Doctoral Thesis, Indiana University Jacobs School of Music, Bloomington.

Ayazlar, Fatma Özgül (2007). Verismoda Oryantalizm Etkileri ve Madama Butterfly Operası. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Balakireva, M. ve S. Lyapunova. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА ОПЕРА В 5 ДЕЙСТВИЯХ (5 Perdeli Ruslan ve Ludmila Operası). ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО (Devlet Müzik Yayınevi).

Barthold, Vasili Viladimir (2004). Rusya ve Avrupa’da Oryantalizm (Çev. K. Bayraktar, A. Meral). İstanbul: Küre Yayınları.

Brown, David (1986). The New Grove Russian Masters 1: Glinka, Borodin, Balakirev, Musorgsky, Tchaikovsky. London: Palgrave Macmillan.

Bulut, Yücel (2002). Oryantalizmin Tarihsel Gelişimi Üzerine Bazı Değerlendirmeler, Marife, C. 2 S. 3, ss. 13-38.

Bulut, Yücel (2010). Oryantalizmin Kısa Tarihi. İstanbul: Küre Yayınları.

Gafarova, Leyla (2023). Mihail Glinka’nın Piyano Füglerinin Özellikleri: La Minör, Mi Bemol Majör ve Re Minör Füglerinin Özellikleri. Ases III. International Scientific Research Conference, ss. 93-103.

Gönden, Melda (2017). Rimski Korsakov’un Yaban Arısı Glinka ve Rus Beşleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, Evin (2001). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnankur, Zeynep (2008). Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Karagiçeva, Ludmila (1996). Brosyaçı Napev İli Ystoiçivii Melodiçeski Tip (Gezici bir melodi mi yoksa sabit bir melodi tipi mi?) S. 3/4, ss. 106-117.

Köse, Meryem; Küçük, Meryem (2015). Oryantalizm ve “Öteki” Algısı. Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD), S. 1(1), ss. 107-127.

Liyka O. G. 2019. XIX. ve XX. yüzyıl Rus bestecilerinin vokal müzikteki doğu motifleri., ss. 1-5

Liyka, O. G. (2019). Восточные мотивы в вокальной музыке русских композиторов XIX-начала XX века (19. ve 20. Yüzyılın Başlarındaki Rus Bestecilerin Vokal Müziğindeki Oryantal Motifler), Культурный код, No: 2, ss. 24-28.

Malkoç, Tülün (2020). Rus Beşleri'nin Oryantalizme Etkisi ve M. Balakirev'in “Selim'in Şarkısı”nın İncelenmesi. Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, C. 14, S. 33, ss. 333-347.

Mamuk, Önder (1982). Form Bilgisi. Ankara: Kara Kuvvetleri Komutanlığı Ankara Basımevi.

Orlova, Elena Mihaylovna (1977). Лекции по истории русской музыки. (Rus müziği tarihi dersleri). Moskova: “Muzıka”.

Pronoza, A. B., (2009). Ориентализм в русской музыке как опыт изучения культурной диффузии (Kültürel Tema Çalışmalarında Bir Deneyim Olarak Rus Müziğinde Oryantalizm), Культура народов Причерноморья, s. 96.

Pronoza, Andrei Vladimirovich (2009). Opientalizm V Russkoi Muzike Kak Orit İzüçeniya Kulturnoi Diffuzii (Rus Müziğinde Kültürel Etkileşimin Bir İnceleme Deneyimi Olarak Doğulu Temalar)

Pronoza, Andrei Vladimirovich (2009). Orientalizm V Muzikalnom Tvorçestve M. İ. Glinki (M. I. Glinki'nin Müzikal Eserlerinde Oryantalizm). Voprosı Duhovnoi Kulturu Kulturologiya.

Qurbanboy, Turdiyev (2022). Mixail Ivanovich Glinka. International Journal of Inclusive and Sustainable Education, Volume 1 (No: 5), 221-223.

Rozanov, Aleksandr Semenovich (1988). M.I. Glinka: His Life and Times. Neptune City: Paganiniana Publications.

Rüstəmov, Səid, Fikrət Amirov, Tofiq Quliyev (1997). Azərbaycan Xalq Mahnıları. Bakü: "Gənclik", C. 1.

Sachs, Curt (1965). Kısa Dünya Musikisi Tarihi (Çev. İ. Usmanbaş). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Said, Edward Wadie (2021). Şarkiyatçılık (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Metis Yayınları.

Sarı, Osman (2008). Oryantalizm Üzerine Bir Araştırma. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi (yayınlanmamış) Elazığ.

Say, Ahmet (2019). Müzik Üzerine. İstanbul: Kor Kitap.

Selanik, Cavidan (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara: Doruk Yayımcılık.

Shonberg, Harold Charles (2020). Büyük Besteciler (Çev. A. F. Yıldırım). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Sözer, Vural (1964). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. İstanbul: Atlas Kitapevi.

Sultanova, A. (2012). Rus Beşlerinin Eserlerinde Oryantalizm Akımı. İdil Sanat ve Dil Dergisi, C. 1, S. 05, ss. 189-197.

Şaul, Linet (2008). 19. yy. İtalyan Operasında Dönem, Biçem ve Teknikler. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Yıldırım, Ali ve Hasan Şimşek (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. 6. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldız, Dinçer (2001). Ulusal Müzik ve Musorgski. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

İnternet Kaynakları

Siberleninka, <https://cyberleninka.ru/article/n/vostochnye-motivy-v-vokalnoy-muzyke-russkih-kompozitorov-xix-nachala-xx-veka/viewer> (Erişim Tarihi: 15.05.2023)

Wikipedia, https://en.x.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Glinka#/media/File:Michael_Glinka.jpg (Erişim Tarihi: 15.05.2023)

Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Glinka#/media/File:Mikhail_Glinka_by_Ilya_Repin.jpg (Erişim Tarihi: 15.05.2023)

Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Ruslan_and_Lyudmila_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ruslan_and_Lyudmila_(opera)) (Erişim Tarihi: 06.12.2022)

Mus.academy, <https://mus.academy/articles/brodyachii-napev-ili-ustoichivyi-melodicheskii-tip> (Erişim Tarihi: 06.12.2022)

Cyberleninka, <https://cyberleninka.ru/article/n/vostochnye-motivy-v-vokalnoy-muzyke-russkih-kompozitorov-xix-nachala-xx-veka/viewer> (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

İstanbul Sanatevi, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadid/decamps-alexandre-gabriel/alexandre-gabriel-decamps-turk-devriyesi/> (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etienne_Dinet_-_The_snake_charmer_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Sezincote_House (Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Youtube, “Глинка. Персидский хор” isimli video, <https://www.youtube.com/watch?v=wHiJNWz7Fho> (Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Youtube, “Oriental danse opera RUSLAN AND LUDMILA Восточный танец из оперы РУСЛАН И ЛЮДМИЛА” isimli video, <https://www.youtube.com/watch?v=435R7BJg1WY> (Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Youtube, “Танец Арабский из оперы М.И. Глинки Руслан и Людмила” isimli video, <https://www.youtube.com/watch?v=vPXNVGJk1bc> (Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Youtube, “Lesginka Dansı” isimli video, <https://www.youtube.com/watch?v=tSKLcGIIsuPM> (Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 06.06.2023)

EKLER

Ek 1. Ruslan ve Ludmila Operası, Pers Korosu (No:12) sahnesi nota örnekleri:⁶⁴

ПЕРСИДСКИЙ ХОР. № 12. PERSISCHER CHOR.

Театр представляет волшебный замок Наны. По разным местам сцены - группы дев, подвластных ей. Die Bühne veranschaulicht Zauber Schloss Nainas. An verschiedenen Stellen der Bühne Gruppen der ihr untergebenen Jungfrauen.

Andantino. M. M. ♩ = 58.

ХОР ДЕВ
CHOR DER
JUNGFRAUEN.

КОРИФЕЙ.

Ложит-ся в по - ле мрак ноч - ной, От волн под-вях - ся ве - тер
Die Fel - der lie - gen nacht - um - hüllt, Kühl weht der Wind, die Wo - gen

Andantino. M. M. ♩ = 58.

PIANO.

хладный; Уж поз - дно, пут - ник ме - ло - дой! У - крой-ся в те - реж
kalt; O, es - t - le; Wand - rer, durchs Ge - fild! Zieh ein in un - ters

нам от - радный! У - крой-ся в те - реж
Schlo - ses Hal - ten! Zieh bin in un - ters

нам от - радный! Здесь но - чью не га и по кой,
Schlo - ses Hal - ten! Zur Nacht karrt sie - see Ni - le dein,

Fl. 1. 2.
Ob.
Cl.
Fag.

⁶⁴ Balakireva, M. ve S. Lyapunova. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА ОПЕРА В 5 ДЕЙСТВИЯХ (5 Perdeler Ruslan ve Ludmila Operası). ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО (Devlet Müzik Yayınevi).

А днем и шум, — и на — р — на — нье; При — ди — на
 Der Tag ent — weicht — bei Fest — ge — la — gen; O, komm und

друж — но — е при — зна — нье! При — ди, о, пут — ник
 lass — dich wohl — be — ha — gen! Keh — re, o, Fremd — ling,

мо — ло — дай!
 bei — uns ein!

При — ди, о, пут — ник мо — ло — дай!
 Keh — re, o, Fremd — ling, bei — uns ein!

У нас най-дешь кра-са-виц-ро-й.
Der Jung-frau'n Schön - ste zart und fein

4 Fl.

pizz. Vlnс.

неж-ны ре-чи к-лоб-за-нья. При-
Wird dich' im schmei - cheln, dich' im - ko - zen, Be -

ди на тай-ко-е при-зва-ние!
galt' schend' wie - der Duft der Ro - sen!

При-ди, о, пун-чик мо-ло-дой!
o Junger Wand - ler; keh - re ein!

Vlnс.

Viol.

При - ди, о, пут - ник мо - ло - дой!
 O, Junger Wand - rer, keh re erst!

To - бе мыс - лям ре - н - ным за - рею На - под - ним ку - бок
 Wir wol - len dann beim Mor - gen - schein Dir ai - ssen Ab - schieds.

Cl. Fl.

Vinc.

на - про - щанье, При - ди - на мир - но - о - при - званье!
 - trank = kre den sen, Der per - lend schäu - men soll und glänzen!

При - ди, о, пут - ник мо - ло - дой!
 O, keh - re, Fremd - ling, bei uns ein!

При - ди, о, пут - ник мо - ло - дой!
 O, Fremd - ling, keh - re bei uns ein!

Найна. Naina.

Вя - тя - зи! на - прасно
 Ritter! Ganz vergeblich

6
 Ло - жит - ся в по - де мрак ноч - ной! От воль под - нял - ся
 Die Fel - der träu - men nacht - um - hüllt, kühl weht der Wind, die

И - ще - те Людми - лу!
 Suchet ihr Ludmi - la!

Тя - готны о Ра - тми - ре
 Go - ri - slawas Thränen

ве - тер хлад - ный; Уж поз - дно, пут - ник мо - ло - дой!
 Wo - gen wal - len; Zieh, spä - ter Wand - rer, durchs Ge - fild,

Viol.

p *pp*

Fl.
Cl.

H. N.

слезы Го-риславы!
um Rat mir sind nutzlos!

У - крой-ся в те - реж наш от - рад - ный!
Birg dich in un - sres Schlos - ses Hal - len!

p *pp*

H. N.

Замка Черно-мо-ра
Tschernomors Behausung

вам ведь не достигнуть!
bleibt euch un - erreichbar!

При - ди!
Kehr' ein!

Cor.

p dolce

H. N.

(Уходят.)
(Ab.)

Здесь вам всем погибнуть
Hier wird euch verderben

от чар Хан-ны!
Na - i - nas Zauber!

при - ди,
bei uns!

О, пут - ник мо - ло - дой! —
O, Fremd - ling, keh - re ein! —

perdendosi (Уходят.)
(Ab.)

Cor.

pp *perdendosi*

Ek 2. Ruslan ve Ludmila Operası, Oryantalist Danslar (No: 20) sahnesi (Türk Dansı, Arap Dansı ve Lesginka) nota örnekleri.⁶⁵

255

ВОСТОЧНЫЕ ТАНЦЫ. № 20. ORIENTALISCHE TANZE.

(По знаку Черномора начинаются танцы.) (Auf Tschernomors Wink beginnen die Tänze.)

Allegretto. м.м. ♩ = 112.

PIANO. *f*

а) Турецкий. Türkisch.

Allegretto quasi Andante. м.м. ♩ = 60.

Vcel. *f*

Cor.

Fag.

16

ff

⁶⁵ Balakireva, M. ve S. Lyapunova. РУСЛАН И ЛЮДМИЛА ОПЕРА В 5 ДЕЙСТВИЯХ (5 Perdeli Ruslan ve Ludmila Operası). ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО (Devlet Müzik Yayinevi).

This musical score page contains five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Specific instrument entries are marked: Fl. Cl. (Flute and Clarinet) at measure 17, Cor. (Cor Anglais) at measure 20, and Violins (Vinc.) at measure 21. Dynamic markings include *p* (piano) and *sf* (sforzando). The page concludes with a repeat sign and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

b) Арабский. Arabisch.
Allegro con spirito. м.м. 0.72.

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes the following parts and markings:

- Viol.:** Violin part, starting with a *ff* dynamic.
- Cor.:** Horn part, starting with a *ff* dynamic.
- Campanelli:** Campanelli part, with a *stacc.* marking.
- Timp.:** Timpani part, with *sf* and *p* markings.
- Bassi pizz.:** Bassoon part, with a *mf* marking.
- Vinc. pizz.:** Violoncello part, with a *mf* marking.
- Fl.:** Flute part, with *sf* and *mf* markings.
- Fictl.:** Fictle part, with a *ff* marking.

Rehearsal marks 1 and 2 are present in the second system. The score concludes with a *ff* dynamic in the final system.

This musical score page contains six systems of music. The first system is for Violin (Viol.), marked with a box containing the number 19 and a forte (ff) dynamic. The second system includes a piano (p) dynamic and the instruction 'con s = bassa...'. The third system features a piano (p) dynamic. The fourth system is for Campanelli, marked with a box containing the number 20 and a staccato (stacc.) instruction, and includes dynamics for Timpani (Timp.) such as sf and p. The fifth system is for Basses (Bassi), marked with a piano pizzicato (pizz.) instruction. The sixth system includes dynamics for Trombones (Tromb.), Violins (Vinc. pizz.), and Cor Anglais (Cor.).

Ob. Fl.

mf *f* *mf* *ff*

Timp.

o) Лезгинка. Lesginka.
Allegro vivo. М.М. 6-76.

Переложено М. Балакирева.
Uebers. von M. Balakirew.

f *p* *p*

1

sf *sf*

Ob. Cl.

81 82 1

Timp.

21

(Poco meno mosso)

Ob. *p*

First system of musical notation for measures 21-22. The upper staff is for Oboe (Ob.) and the lower staff is for piano (p). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Second system of musical notation for measures 23-24. The upper staff is for Oboe and the lower staff is for piano.

(a tempo)

Third system of musical notation for measures 25-26. The upper staff is for Oboe and the lower staff is for piano. The dynamic marking *ff* is present. The tempo marking *(a tempo)* is above the staff.

Fourth system of musical notation for measures 27-28. The upper staff is for Oboe and the lower staff is for piano.

Fifth system of musical notation for measures 29-30. The upper staff is for Oboe and the lower staff is for piano. Measure 30 contains the number 22 in a box.

Sixth system of musical notation for measures 31-32. The upper staff is for Oboe and the lower staff is for piano. The music concludes with a double bar line.

This musical score page features five systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.), with a piano (p) dynamic marking. The second system is primarily for the piano, marked with fortissimo (ff), mezzo-forte (mf), and piano (p). The third system continues the piano part with dynamics including mezzo-forte (mf), fortissimo (ff), mezzo-forte (mf), forte (f), and piano (p). The fourth system introduces the Violin (Viol.) part, marked with mezzo-forte (mf) and piano (p). The fifth system features the Flute (Fl.) and Bassoon (Fag.) parts, with the Violin part marked piano (p). The final system shows the piano part with a *dimin. e ritard.* instruction.

ÖZGEÇMİŞ

Hürkan HÜR, Eğitim-öğretim hayatına Etimesgut Zekiye Güdüllüoğlu İlköğretim Okulunda başladı. İlk ve orta öğretimini bu okulda bitirmesini müteakip, 2009 yılında Silahlı Kuvvetler Bando Okullar Komutanlığı Hazırlama Okuluna girerek lise öğrenimini bu okulda tamamladı. Dört yıl süren askeri ve müzik eğitiminin ardından 2013 yılında Silahlı Kuvvetler Bando Okullar Komutanlığı Meslek Yüksek Okuluna girdi. 2015 yılında bu okuldan başarıyla mezun olarak Deniz Kuvvetleri bünyesine geçmeye hak kazandı ve Gölcük Donanma Komutanlığı'na atandı. Ana branşı trompet ve piyano üzerinedir.

2016 yılında Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Ana Bilim Dalı Bölümüne girerek bu okuldan birincilikle mezun oldu. Okul ve meslek hayatı boyunca trompetçi, korist, solist olarak birçok konser ve turnelere katıldı. Bando haricinde caz orkestrası, pop orkestrası, klasik müzik orkestrası ve etnik müzik korolarında yer aldı. “Hikâyeden Söze Sözden Ezgiye, Anlatılarıyla Anadolu Halk Türküleri” isimli yazmış olduğu kitap 2021 yılında yayınlandı.

2021 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel ve Kültürel Müzikler Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programına başladı. 2022 yılı IMASCON Güz Sosyal Bilimler Kongresinde “Mihail Glinka'nın “Ruslan ve Ludmila” Operasındaki “Oryantalist Danslar” Sahnesindeki Oryantalizm Özelliklerinin Müzikal Analizi” başlıklı bildirisinin sunumunu gerçekleştirdi.

2021 yılında Çanakkale Boğaz Komutanlığı'na tayin oldu. 2022 yılında “Kanlısırt Muharebesi Anma Töreni”ndeki solo trompet icrasının ardından Avustralya Silahlı Kuvvetler nişanı aldı. Yine aynı yıl içerisinde düzenlenen “59. Uluslararası Troia Festivali” faaliyetleri kapsamında Çanakkale Deniz Müzesinde sahnelenen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Senfoni Orkestrası Konserine trompetçi olarak katılım sağladı. Bunun gibi birçok müzikal etkinliklerde yer alan Hür, bando astsubaylığı görevini sürdürürken bir yandan da eğitim hayatına devam etmektedir.