



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı**

**PİYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKİ'NİN OP. 58 MANFRED  
SENFONİSİ'NİN MÜZİKAL KARAKTER, FORM VE ORKESTRA  
ŞEFLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**Mahmut YONTAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2019**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı

PIYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKI'NİN OP. 58 MANFRED  
SENFONİSİ'NİN MÜZİKAL KARAKTER, FORM VE ORKESTRA  
ŞEFLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Mahmut YONTAR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

## Kabul ve Onay

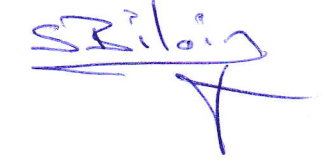
Mahmut YONTAR tarafından hazırlanan "Piyotr İlyiç Çaykovski'nin op.58 Manfred Senfonisi'nin Müzikal Karakter, Form ve Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı Prof, Demet AKKILIÇ



Jüri Üyesi (Danışman) Prof, Burak TÜZÜN

Jüri Üyesi (Gazi Üniversitesi) Doktor Öğretim Üyesi, Selçuk BİLGİN



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

# PIYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKİ'NİN OP. 58 MANFRED SENFONİSİ'NİN MÜZİKAL KARAKTER, FORM VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

**Danışman:** Profesör, Burak TÜZÜN

**Yazar:** Mahmut YONTAR

## ÖZ

Bu çalışmada, Romantik dönem Rus bestecilerinden Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Program Müziği kategorisinde değerlendirilen Op.58 Manfred senfonisi müzikal karakter, form ve orkestra şefliği açısından incelenmektedir.

Çalışmaya Betimsel Araştırma ve Tarama Yöntemi temel oluşturmuştur. Ayrıca orkestra şefi, besteci ve akademisyenlerin görüşleri de çalışmaya yansıtılmıştır. Dört ana bölümden oluşturulan çalışma da ilk bölümde çalışma ile ilgili yöntem ve açıklamalara yer verilmiştir. İkinci bölümde Çaykovski'nin sanatına etki eden faktörler ve müziği ile ilgili bilgiler aktarılmıştır. Üçüncü bölümde Manfred senfoninin detaylı bir karakter ve form analizi sunulup, Program Müziği hakkında fikir verilmiştir. Dördüncü bölümde eserle ilgili orkestra şefliği hakkında detaylı bir inceleme sunulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Piyotr İlyiç Çaykovski, Manfred senfonisi, program müziği, form analizi, orkestra şefliği.

# THE INVESTIGATION OF PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY'S OP. 58 MANFRED SYMPHONY IN TERMS OF MUSICAL CHARACTER, FORM AND CONDUCTING

**Thesis Supervisor:** Professor, Burak TÜZÜN

**Writer:** Mahmut YONTAR

## ABSTRACT

In this study, Op.58 Manfred Symphony, which is rated in the category of Program Music by Romantic Russian composer Piyotr Ilyich Tchaikovsky, is examined in terms of musical character, form and conducting.

Descriptive Research and Screening Method were the basis of the study. Besides, opinions of the conductors, composers and academicians were reflected in the study. In the first part of the study, which consists of four main sections, the methods and explanations related to the study are given. In the second part, the factors affecting Tchaikovsky's art and his music are presented. In the third part, a detailed character and form analysis of the Manfred Symphony is presented and an idea about Program Music is given. In the fourth chapter, a detailed examination of the conducting related to the work is presented.

**Key Words:** Piyotr ilyich tchaikovsky, manfred symphony, program music, form analysis, conducting

## TEŞEKKÜR

Yaptığım araştırmada ve eğitimimde her daim desteğini esirgemeyen danışmanım ve orkestra şefliği hocam Sayın Burak TÜZÜN'e, kaynakların Türkçeye çevrilmesinde yardımını esirgemeyen Sayın Mustafa KILIÇ'a, değerli fikirlerini benimle paylaşan Sayın Hatıra Ahmedli CAFER, Lilian Maria TONELLA TÜZÜN, Bülent YÜKSEL, Ahmet Tamer TOPUZ, İsmail Hakkı BURDURLU, Adem ÖZTÜRK ve Yalçın ÖDEN'e kompozisyon hocam Sayın Burhan ÖNDER'e, ilk şeflik hocam Sayın Doğan ÇAKAR'a, her zaman yanımda olan canım ailem ve canım kızım Ekin YONTAR'a yürekten teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT .....	ii
TEŞEKKÜR .....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	iv
TABLolar DİZİNİ .....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ .....	vii
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	2
1.1.1. Alt Problemler .....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Sayıtlılar.....	3
1.5. Sınırlılıklar.....	3
1.6. Yöntem.....	3
1.6.1. Araştırmanın Yöntemi .....	3
1.7. Evren ve Örneklem.....	4
1.8. Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi .....	4
<b>BÖLÜM 2: PİYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKI'NİN SANATINA ETKİ EDEN FAKTÖRLER VE MÜZİĞİ.....</b>	<b>5</b>
2.1. Çaykovski'nin Sanatına Etki Eden Faktörler .....	5
2.1.1. Çaykovski'nin Yaşamı .....	5
2.1.2. Çaykovski'nin Kişiliği.....	6
2.1.3. Çaykovski'nin Ailesi ile Olan İlişkileri.....	7
2.1.4. Çaykovski ve Antonina Milyukova.....	8
2.1.5. Çaykovski ve Nadezhda Filaretovna von Meck .....	9
2.1.6. Çaykovski'nin Müzikal Yaşamı.....	10
2.2. Çaykovski'nin Müziği.....	13
2.2.1. Çaykovski ve Rus Beşleri .....	17

2.2.2. Çaykovski'nin Kendi Müziğine Yönelik Eleştirileri .....	21
2.2.3. Çaykovski'nin Müziğindeki Rus Etkileri .....	22
<b>BÖLÜM 3: MANFRED SENFONİNİN MÜZİKAL KARAKTER VE FORM ANALİZİ .....</b>	<b>24</b>
3.1. Manfred Senfoni'nin Doğuşu ve Sonrası.....	24
3.2. Senfonik Şiir ve Programlı Müzik .....	29
3.3. Müzikal Karakter ve Form Analizi.....	33
3.3.1. Birinci bölüm "Lento lugubre" .....	37
3.3.2. İkinci Bölüm "Vivace con spirito" (Scherzo) .....	56
3.3.3. Üçüncü Bölüm "Andante con moto" (Pastoral).....	63
3.3.4. Dördüncü Bölüm "Allegro con fuoco" .....	72
<b>BÖLÜM 4: MANFRED SENFONİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ ..</b>	<b>83</b>
4.1. Birinci Bölüm "Lento Lugubre" .....	83
4.2. İkinci Bölüm "Vivace Con Spirito" .....	96
4.3. Üçüncü Bölüm "Andante Con Moto" .....	98
4.4. Dördüncü Bölüm "Allegro Con Fuoco" .....	105
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>116</b>
Etik Beyanı .....	118
Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu.....	119
Master's Thesis Originality Report.....	120
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>121</b>



## TABLolar DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> Balakirev tarafından ayrı yıllarda Çaykovski'ye önerilen ve besteci tarafından uygulanan ton şeması .....	26
<b>Tablo 2.</b> Balakirev/Stassov ve Çaykovski arasındaki program farklılıkları .....	27
<b>Tablo 3.</b> Wiley tarafından yapılan karşılaştırmalı ton tablosu .....	36
<b>Tablo 4.</b> Birinci bölüm için önerilen analiz tablosu.....	40
<b>Tablo 5.</b> Birinci Bölümün sonat allegro formuna göre yapılan analiz tablosu .....	40
<b>Tablo 6.</b> Yapılan araştırmada önerilen analiz tablosu.....	58
<b>Tablo 7.</b> Yapılan araştırmada Üçüncü Bölüm için önerilen analiz tablosu .....	64
<b>Tablo 8.</b> Dördüncü bölüm için önerilen analiz tablosu .....	73
<b>Tablo 9.</b> Dördüncü bölümün sonat allegro formuna göre analiz tablosu .....	73

## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Klarnet, Fagot) .....	41
<b>Görsel 2.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	42
<b>Görsel 3.</b> 5-11. ölçüler arası partiyon kesiti (Bas Klarnet, Fagot) .....	42
<b>Görsel 4.</b> 12.-17. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar) .....	43
<b>Görsel 5.</b> 18-22. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar) .....	43
<b>Görsel 6.</b> 23-26. ölçüler arası partiyon kesiti.....	44
<b>Görsel 7.</b> İkinci Bölüm 78-81. ölçüler arası partiyon kesiti .....	44
<b>Görsel 8.</b> 65-68. ölçüler arası partiyon kesiti.....	45
<b>Görsel 9.</b> 72-73. ölçüler arası partiyon kesiti.....	45
<b>Görsel 10.</b> 80-82. ölçüler arası partiyon kesiti (Bakır ve Vurmalı Çalgılar) .....	46
<b>Görsel 11.</b> 87-90. ölçüler arası partiyon kesiti (Bakır ve Vurmalı Çalgılar) .....	47
<b>Görsel 12.</b> 99-102. ölçüler arası partiyon kesiti (Trompet, Trombon ve Tuba) .....	47
<b>Görsel 13.</b> Birinci Bölüm 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Klarnet, Fagot).....	48
<b>Görsel 14.</b> 111-115. ölçüler arası partiyon kesiti .....	48
<b>Görsel 15.</b> 116-126. ölçüler arası partiyon kesiti .....	49
<b>Görsel 16.</b> 166-179. ölçüler arası partiyon kesiti .....	50
<b>Görsel 17.</b> 180-185. ölçüler arası partiyon kesiti .....	51
<b>Görsel 18.</b> 212-216. ölçüler arası partiyon kesiti .....	52
<b>Görsel 19.</b> 272-279. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	53
<b>Görsel 20.</b> 289-291. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar).....	54
<b>Görsel 21.</b> 289-291. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	54
<b>Görsel 22.</b> 298-300. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	55
<b>Görsel 23.</b> 301-303. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	55
<b>Görsel 24.</b> 334-338. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	56
<b>Görsel 25.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar).....	59
<b>Görsel 26.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar) .....	59
<b>Görsel 27.</b> 74-77. ölçüler arası partiyon kesiti .....	60
<b>Görsel 28.</b> 115-119. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	61
<b>Görsel 29.</b> 172-179. ölçüler arası partiyon kesiti .....	61
<b>Görsel 30.</b> 253-257. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	62
<b>Görsel 31.</b> 333-337. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	63
<b>Görsel 32.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar).....	65
<b>Görsel 33.</b> 36-40. ölçüler arası partiyon kesiti (Korno) .....	65
<b>Görsel 34.</b> 62-64. ölçüler arası partiyon kesiti .....	66
<b>Görsel 35.</b> 74-76. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar) .....	67
<b>Görsel 36.</b> Dördüncü Bölüm 1-3. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar) .....	67
<b>Görsel 37.</b> 89-92. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar) .....	68
<b>Görsel 38.</b> 109-112. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	68

<b>Görsel 39.</b> 153-159. ölçüler arası partiyon kesiti (Korno, Trompet).....	69
<b>Görsel 40.</b> 179-185. ölçüler arası partiyon kesiti (Korno).....	69
<b>Görsel 41.</b> 192-195. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar).....	70
<b>Görsel 42.</b> 192-195. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	71
<b>Görsel 43.</b> 277-282. ölçüler arası partiyon kesiti .....	71
<b>Görsel 44.</b> 1-3. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar) .....	74
<b>Görsel 45.</b> 79-81. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar) .....	74
<b>Görsel 46.</b> 104-106. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	75
<b>Görsel 47.</b> 119-121. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	75
<b>Görsel 48.</b> 181-185. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	76
<b>Görsel 49.</b> 200-205. ölçüler arası partiyon kesiti (Klarnet, Fagot) .....	76
<b>Görsel 50.</b> 206-210. ölçüler arası partiyon kesiti .....	77
<b>Görsel 51.</b> 246-248. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar).....	77
<b>Görsel 52.</b> 267-271. ölçüler arası partiyon kesiti (Trompet) .....	78
<b>Görsel 53.</b> 280-285. ölçüler arası partiyon kesiti.....	78
<b>Görsel 54.</b> 303-307. ölçüler arası partiyon kesiti .....	79
<b>Görsel 55.</b> 379-386. ölçüler arası partiyon kesiti .....	80
<b>Görsel 56.</b> 430-432. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	81
<b>Görsel 57.</b> 448-456. ölçüler arası partiyon kesiti (Armonyum).....	81
<b>Görsel 58.</b> 486-491. ölçüler arası partiyon kesiti.....	82
<b>Görsel 59.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Klarnet, Fagot) .....	83
<b>Görsel 60.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar) .....	84
<b>Görsel 61.</b> 12-17. ölçüler arası Partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	84
<b>Görsel 62.</b> Tenuto vuruş modeli şeması .....	85
<b>Görsel 63.</b> 18-22. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar) .....	86
<b>Görsel 64.</b> 57-60. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar) .....	86
<b>Görsel 65.</b> 35-39. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar) .....	87
<b>Görsel 66.</b> Marcato vuruş modeli şeması .....	88
<b>Görsel 67.</b> Legato vuruş modeli şeması .....	89
<b>Görsel 68.</b> 121-126. ölçüler arası partiyon kesiti .....	90
<b>Görsel 69.</b> 127-131. ölçüler arası partiyon kesiti .....	91
<b>Görsel 70.</b> 166-173. ölçüler arası partiyon kesiti .....	92
<b>Görsel 71.</b> Üç zamanlı espressivo-legato vuruş şeması .....	93
<b>Görsel 72.</b> 201-206. ölçüler arası partiyon kesiti .....	94
<b>Görsel 73.</b> 289-291. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar).....	95
<b>Görsel 74.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar).....	96
<b>Görsel 75.</b> 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar) .....	97
<b>Görsel 76.</b> 172-179. ölçüler arası partiyon kesiti .....	98
<b>Görsel 77.</b> Üçüncü bölümde Çaykovski'nin Vurmalı Çalgılar için tavsiye notu.....	99
<b>Görsel 78.</b> Hazırlık vuruşu şeması.....	100
<b>Görsel 79.</b> Altı vuruşluk alt bölünme şeması.....	101
<b>Görsel 80.</b> İtalyan stili altı vuruş şeması .....	102
<b>Görsel 81.</b> 165-168. ölçüler arası partiyon kesiti .....	103
<b>Görsel 82.</b> 153-159. ölçüler arası partiyon kesiti (Trompet, Korno).....	103
<b>Görsel 83.</b> 277-282. ölçüler arası partiyon kesiti .....	104

<b>Görsel 84.</b> 1-3. ölçüler arası partiyon kesiti ( Yaylı Çalgılar) .....	105
<b>Görsel 85.</b> 49-51. ölçüler arası partiyon kesiti (Flüt).....	105
<b>Görsel 86.</b> 49-51. ölçüler arası partiyon kesiti ( Yaylı Çalgılar).....	106
<b>Görsel 87.</b> Staccato vuruş şeması.....	107
<b>Görsel 88.</b> 124-126. ölçüler arası partiyon kesiti ( Yaylı Çalgılar) .....	107
<b>Görsel 89.</b> 166-172. ölçüler arası partiyon kesiti (Bakır Üflemeli Çalgılar).....	108
<b>Görsel 90.</b> 267-275. ölçüler arası partiyon kesiti .....	109
<b>Görsel 91.</b> 319-323. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar).....	109
<b>Görsel 92.</b> 335-339. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	110
<b>Görsel 93.</b> 353-360. ölçüler arası partiyon kesiti .....	110
<b>Görsel 94.</b> 448-456. ölçüler arası partiyon kesiti (Armonyum).....	111
<b>Görsel 95.</b> 464-467. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar).....	112



## GİRİŞ

Romantik dönem Rus bestecisi Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Mily Balakirev'in (1837-1910) önerisi ile bestelediği Manfred Senfonisi programlı bir eser olup, konusunu İngiliz şair Lord George Gordon Byron'un (1788-1824) aynı adı taşıyan şiirinden almıştır. Eserin hikâyeyi takip eden programlı yapısının esere kazandırdığı yapısal özgürlük teorisyen ve sanatçıların birbirinden çok farklı form analizleri ile tespit edilmiştir. Bu sebeple eserin geleneksel form analiz uygulamalarının dışında farklı açılardan da ele alınabileceği değerlendirilmiştir. Bu bağlamda bölümlerin, bölmelerin, temaların, motiflerin hikâye içerisindeki bir karakteri veya konuyu simgelediği veya simgeleyebileceği değerlendirilmiş olup, bestecinin her bölüm başında yazmış olduğu, bölümün hikâyesini açıklayan notlar ile paralel olarak analiz yapılmıştır. Eserin bu özelliğinin yanı sıra içerdiği teknik detaylar ile orkestra şefliği açısından da farklı bir değerlendirmeye tabi tutulabileceği anlaşılmaktadır. Çaykovski'nin eserde bölüm, bölme, tema hatta motiflerine göre enstrümantasyon ve orkestrasyonu hikâye içerisine dâhil ederek özgün bir yaklaşım sergilediği değerlendirilmiştir. Bestecinin eserleri üzerinde önemli yansımaları olduğu düşüncesi ile Çaykovski'nin kişiliği, aile ilişkileri, çağdaşları ve Rus Beşleri ile olan bağları ayrı bir bölüm olarak ele alınmıştır. Manfred senfoninin birçok açığı içeren yapı içerisinde ele alınmasının, müzikal karakter, form ve orkestra şefliği açısından farklı analizlerin incelenmesinin eserin yorumuna katkı sağlayabileceği değerlendirilmiştir.

# BÖLÜM 1: PROBLEM DURUMU VE YÖNTEM

Çalışmanın ilk bölümü olan bu bölümde yapılan araştırmada oluşturulan Problem cümlesi ve Alt Problemler, Araştırmanın Amacı ve Önemi, Sayıtlar, Sınırlılıklar, araştırmada kullanılan Yöntem, araştırmanın Evren ve Örneklemi açıklanacaktır. Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi ile ilgili alt başlıkta çalışmanın aşamaları ile ilgili bilgiler aktarılacaktır.

## 1.1. Problem

Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Manfred senfonisi gibi programlı müzik repertuarının önemli eserlerinden biri olan ve dönemin klasik form ve yapısal özelliklerini aşan yapısıyla bir senfoninin tüm yönleriyle analiz edilmesinin orkestra şefine önemli bir katkı sağlayacağı düşünüldüğünden yapılan çalışmanın problem cümlesi; "Manfred senfoni müzikal karakter, form ve orkestra şefliği açısından ne tür özellikler taşır?" olarak belirlenmiştir.

### 1.1.1. Alt Problemler

1. Manfred senfoni müzikal karakter açısından ne tür özellikler taşır?
2. Manfred senfoni müzikal form açısından ne tür özellikler taşır?
3. Manfred senfoni orkestra şefliği vuruş teknikleri açısından ne tür özellikler taşır?
4. Manfred senfoni müzikal ve form özelliklerinin orkestra şefliği yorumuna olan etkileri ne tür özellikler taşır?

## 1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Çaykovski'nin Manfred senfonisinin müzikal karakter, form ve orkestra şefliği açısından ne tür özellikler taşıdığı hakkında fikir vermektir.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Bu alışma, eseri öğrenmek veya icra etmek isteyen sanatçı ve sanatçı adaylarına yardımcı bir kaynak olabileceği düşüncesiyle önem taşımaktadır.

### **1.4. Sayıtlılar**

1. Bu araştırma için belirlenen yöntem ve araştırma modeli, çalışma için uygundur.
2. Yazılı kaynaklardan elde edilen veriler bu araştırma için yeterlidir.
3. Sözlü kaynak olarak uzman orkestra şefi, besteci ve akademisyenlerden alınan bilgiler doğru kabul edilmiştir.

### **1.5. Sınırlılıklar**

Bu araştırma Manfred Senfoninin müzikal karakter form, orkestra şefliği ve araştırma kapsamına giren yazılı ve sözlü kaynaklarla sınırlıdır.

### **1.6. Yöntem**

Bu araştırmada kullanılan araştırma modeli, evren ve örneklem, verilen toplanması ve analizi konularında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Alt başlıklar halinde aşağıda sunulan bu konulara ilişkin yöntem, teknik ve değerlendirmelerin, çalışmanın amacına ulaşması bakımından doğru olduğu varsayılmaktadır.

#### **1.6.1. Araştırmanın Yöntemi**

Bu araştırmada, Manfred senfoninin müzikal form ve karakter analizi ile orkestra şefliği açısından incelenmesinde durum saptamasına yönelik Betimsel (Tarama, görüşme vb.) Araştırma Yöntemi kullanılmıştır. Sönmez ve Alacapınar'a göre (2013,

s. 48) betimsel araştırmalarda üzerinde çalışılan toplumsal ve doğal olguları kontrol etme etkinliği ve bu olgulara müdahale yoktur. Araştırmacı olguyu olduğu gibi alıp inceler, olgunun değişmesini etkileyecek herhangi bir etkinliğe girmez.

Müzikal analiz kısmında hem sonat formu hem de program içeriği ile ilgili yapılan kaynak taraması yansıtılmış olup bestecilerin fikirlerine de başvurulmuştur. Orkestra şefliği açısından kaynak taraması yapılmış, vuruş teknikleri görsel ile gsterilmif orkestra şefinin dikkat etmesi öngörülen noktalara temas edilmiştir.

### **1.7. Evren ve rneklem**

Bu araştırmanın evrenini aykovski'nin senfonik eserleri, sıra dışı form yapısından dolayı örneklemine aykovski'nin Manfred senfonisi oluşturmaktadır.

### **1.8. Verilerin Toplanması ve zmlenmesi**

Araştırmanın konusu, enstitü tarafından kabul edilip, onaylandıktan sonra kaynak tarama çalışmaları yapılmıştır. Yazılı ve dijital kaynaklar taranarak bir liste oluşturulmuştur ve orijinal verilerden faydalanılmıştır. Çalışma ile ilgili olabilecek tez, bildiri, makale, araştırma yazıları, dergi ve kitaplar taranmıştır. Uzman orkestra şefi, besteci ve akademisyenlerin konuyla ilgili görüşlerine yer verilmiştir.

Betimleme yöntemiyle elde edilen tüm bulgular yorumlanmıştır.



## **BÖLÜM 2: PİYOTR İLYİÇ ÇAYKOVSKİ'NİN SANATINA ETKİ EDEN FAKTÖRLER VE MÜZİĞİ**

Çalışmanın bu bölümünde Çaykovski'nin sanatına etki eden faktörler ve müziği iki ayrı alt başlık olarak sunulmuştur. Bestecinin yaşamı, ailesi, kişiliği ve ilişkilerinin sanatı üzerindeki etkileri dikkate alınarak konunun incelenmesi gerektiği düşünülmüştür.

Çaykovski'nin Müziği ikinci bir alt başlık olarak sunulmuş, çağdaşları Rus Beşleri ile olan karşılaştırılmaları irdelenmiş, bestecinin kendisine olan eleştirileri açıklanmış, Rus müzik sanatına olan etkileri ve eserlerindeki Rus müziği kullanımı araştırılmıştır.

### **2.1. Çaykovski'nin Sanatına Etki Eden Faktörler**

#### **2.1.1. Çaykovski'nin Yaşamı**

Romantik dönem müziğinin Rus bestecilerinden Piyotr İlyiç Çaykovski 7 Mayıs 1840 tarihinde Ural dağlarına yakın, maden işletmelerinin ağırlıklı bulunduğu Kamsko-Votkins şehrinde dünyaya gelmiştir. Aile maden mühendisi olan babalarının işinden istifa ettiği 1948 yılında St. Petersburg'a göç etmiştir. Henüz 10 yaşındayken yatılı olarak başladığı hukuk öğrenimini 1859 yılında tamamlayarak Adalet Bakanlığı'nda memur olarak çalışmaya başlayan Çaykovski, 1862 yılında St. Petersburg Konservatuarı'nda Anton Rubenstein (1829-1894) ve Nicholas Zarembo'nun (1821-1879) öğrencisi olmuş. 1865 yılında mezuniyetinin hemen ardından Rubenstein'in teklifi ile yeni açılan Moskova Konservatuarı'nda 11 yıl sürecek öğretmenlik yaşamına başlamıştır. 1877 yılında öğrencisi Antonina Milyukova (1849-1916) ile ancak dokuz hafta bir arada oturmaya tahammül edebildikleri evliliğini yapan bestecinin, aynı dönemde 13 yıl boyunca hamiliğini üstlenen Madam Nadezhda Filaretovna von Meck (1831-1894) ile mektuplaşmaları başlamış, en önemli eserlerinin birçoğu bu dönemde bestelemiştir. Çaykovski 6 Kasım 1893 yılında yakalandığı koleradan kurtulamayarak St. Petersburg'da hayata gözlerini kapamıştır. Yapılan araştırmalarda bestecinin kişiliğinin, ilişkilerinin, yaşamının sanatı üzerinde önemli etkiye sahip olduğu tespit edilmiş, özellikle Manfred senfonisinde klasik form ve orkestrasyon anlayışının aşıldığı

gözlemlenmiştir. Çaykovski'nin eserinde hedeflediği amacına ulaşabilmek adına klasikleşmiş sınırları bile hiçe sayma güdüsünün daha iyi anlaşılabilmesi için yaşamında sanatına etki ettiği düşünülen faktörlerin, özelliklerin incelenerek ele alınmasını düşünülmüştür.

### **2.1.2. Çaykovski'nin Kişiliği**

Çaykovski'nin yaşamı ve sanatı üzerinde dominant bir etkisi olan aşırı hassas ve utangaç tavrı çocukluğundan başlayarak yaşamı boyunca artarak devam etmiştir. (Maitland, 1910, s.33). Abraham, Çaykovski'nin çok küçük yaşlarında bile aşırı duyarlı bir çocuk olduğunu belirtirken onun bu hassasiyetinin altında yatan nedeni ise sahip olduğu keskin algı olarak açıklar ve bir yandan da endişeli ve gergin yapısıyla başa çıkma konusundaki güçsüzlüğünün altını çizer (1974, s. 9). Çaykovski'yi "Porselen Çocuk" olarak tanımlayan Fransız mürebbiyesi Fanny Durbach ise anılarında onun en ufak bir eleştiri-azarlama karşısında bile duyduğu derin üzüntüye değinerek, Çaykovski'nin çok basit şeylerden bile ne kadar derin yaralar aldığına belirtmektedir (Cross ve Ewen, 1962, s.795). Çaykovski'nin hayatı hakkında yazılmış tüm kaynaklarda bestecinin kırılğan, aşırı duygusal yapısına yer verilmesi bu özelliğinin ne derece ön planda ve yaşamında etkili olduğunun bir göstergesidir. Bununla beraber kardeşi Modeste'in (1850-1916) ironik tanımıyla "mum kadar uysal" olarak nitelediği Çaykovski'nin huysuz, kaprisli, sinirli ve inatçı bir çocuk olduğu da Abraham tarafından ifade edilmektedir (1974, s.8-9).

Özöbek birçok kaynakta Çaykovski'nin daima sınırları bozuk ve ruhsal problemleri olan birisi olduğuna dair bilgiler bulunduğuna değinerek, bestecinin yaşamının son yıllarında sarf ettiği bir cümleye bu konuyu destekleyici bir konumda yer vermektedir. Bu cümle şöyledir: "Bütün ömrümü melankolik, korkuyla karışık, anlaşılmaz bir bunalımla geçirdim, bunun ne olduğunu ancak şeytan bilir" (2012, s.65). Çaykovski'nin buhranlı kişiliği yazdığı çeşitli yazışmalarında da gözlemlenmektedir. Mektuplarındaki genel ifadeleri olumsuz ve mutsuzdur. "Mutlu olmak için en büyük sebebinin her şeyden daha çok kopuyor olması", "bir solucanın sürekli kalbini kemiriyor olduğu", "kelimelere dökemeyeceği acılar hissettiği", "her yeni tanışmanın onun için moral bozukluğu olduğu", "yaşamı boyunca kaçamayacağı bir korkunun onu sürekli kovaladığı", "en ufak bir olayda gözyaşı

döktüğü”, “daima uzaklaşmaya çalıştığı, ancak neyden kaçtığını bilmediği” ve “insanların onu sürekli üzdüğü” gibi ifadeleri mektuplarından sıkça kullanmıştır. (Cross ve Ewen, 1962, s.793). Başka bir kaynakta Çaykovski'nin yaşamını özetlediği sözleri şöyledir: “Geçmişin pişmanlığı, geleceğin ümidi, anın mutsuzluğu: işte benim yaşamım budur” (Newmarch, 1906, s.vii).

Çaykovski'nin aşırı hassaslığına bağlanan sıkıntılarının sebebini epilepsi hastası olan dedesinden gelen genetik yapıya veya başka rahatsızlıklara dayandıran kaynaklar da mevcuttur. Bestecinin kardeşi Modeste, Çaykovski'nin ruhsal rahatsızlıklarının dedesinden geldiğini iddia etmektedir (Abraham,1974, s.11). Özübek ise ilk sinirsel rahatsızlığını daha dokuz yaşında geçiren Çaykovski'nin bu rahatsızlığının kalıtsal olmasının yanı sıra o zamanlarda tam olarak anlaşılmayan bir omurilik rahatsızlığının da ruhsal bunalımlarını ilerletebilmiş olabileceğini ifade etmiştir (2012, s.31). Ancak o dönemin tanı olanakları düşünüldüğünde tüm bu iddiaların doğruluk derecesinin tartışmaya açık olduğu gözlemlenmektedir.

Bestecinin kronikleşmiş kaygılı ruh halinin altında yatan bir başka sebebin Çaykovski'nin sır olarak sakladığı homoseksüel eğilimin açığa çıkması korkusu olduğu kaynaklardaki diğer bir iddiadır. Sadece kardeşi Modeste'ye yazdığı mektuplarında bu sırrından “THE” olarak şifreli bir şekilde bahsetmektedir (1962, s.794). Abraham (1974, s.22) bestecinin şifreli ya da üstü kapalı olarak betimlediği homoseksüel eğilimini günlüklerine “Z hissi” olarak not aldığını ifade etmektedir. Özübek ise farklı bir yaklaşımla eşcinsellik iddiaları ispatlanmamış olmasından ve Çaykovski'nin kardeşlerine bile yazdığı mektupların barındırdığı aşk atmosferinin işaret ettiği duygularının ifadesindeki abartıdan yola çıkarak mektuplarda “XXX” veya “Z” olarak bahsedilen konuların sadece eşcinsellikle ilgili olmayabileceğini belirtmiştir. Bazı araştırmacıların iddia ettiği gibi alkol, morfin veya narkotik bir bağımlılık ve kumar düşkünlüğünü de mektuplarında üstü kapalı bir şifreleme yoluyla ifade edebileceğini de belirtmektedir (2012, s. 66).

### **2.1.3. Çaykovski'nin Ailesi ile Olan İlişkileri**

Çaykovski'nin bir Fransız göçmenin kızı olan annesi Aleksandra Andreyevna d'Assière'nin (1812-1854) bestecinin yaşamında, sanatına da etki eden derin izler

bıraktığı birçok kaynakta yer alan bir bilgidir. Henüz on yaşındayken hukuk ön hazırlık eğitimi için yatılı okula verilmiş olan Çaykovski yaşadığı anne ayrılığını “hayatındaki ilk derin yara” olarak nitelemiş, “Hayatımda bundan daha acı bir yaşamamıştım. Bugün bile o ayrılık sahnesi sanki dün olmuş gibi içimi yakar” (Özübek, 2012, s.35) diyerek hissettiği derin acının sınırlarını çizmiştir. Annesinin 1854 yılında koleradan vefat etmesi ise, mutsuzluğunu kronik hale getirmiştir (Cross ve Ewen, 1962, s.795). Çaykovski ilk beste denemesini annesinin ölümünün hemen ardından yaptığını yıllar sonra yazdığı bir mektupta dile getirmiştir. Bu mektuptaki “şüphesiz müzik olmasaydı delirirdim” cümlesini, bestecinin yaşadığı duygusal çatışmaların müziğindeki dışa vurumun esinini sağlamış olduğu sonucuna varmak mümkündür. Abraham, bestecinin annesine olan sevgisini müziğinde hiçbir zaman saklamadığına değinirken, bunun kanıtının günümüzde kayıp olan, Çaykovski'nin yalnızca 14 yaşında yazdığı bestesinde değil, 23 yıl sonra bestelediği Dördüncü Senfoni ve Yevgeni Onegin Operası'nda olduğunu ifade etmektedir (Abraham, 1974, s. 12).

Edward Lockspeiser (1905-1973) Çaykovski'nin ikiz kardeşleri olan Modest (1850-1916) ve Anatoli'ye (1850-1915) olan aşırı tutkusundan bahsederken, bestecinin onlardan “Dünyaya gelen melekler” olarak söz ettiğine değinir. Çaykovski'nin annesi ve kardeşlerine olan sevgi ve bağlılığı babası İlya Petroviç Çaykovski (1795-1880)'ye karşı hissetmediği anlaşılmaktadır. Çaykovski'nin çocukluğunda yaşadığı bunalımlara kayıtsız kalan babanın ileriki yıllarda Çaykovski'nin müziğine karşı tavrı da farklı değildir. Çaykovski'nin Opriknik operasının başarılı temsilinden sonra eseri nasıl bulduğunu sorulan babanın cevabı: “Dekor daha iyi olabilirdi” kritiğinden ibarettir (Abraham, 1974, s. 10-11).

#### **2.1.4. Çaykovski ve Antonina Milyukova**

Çaykovski öğrencisi olan Antonina Milyukova (1849-1916) ile 18 Eylül 1877'de evlenmiştir. Ancak yalnızca dokuz hafta bir arada yaşamaya tahammül edebilen çift için evlilik travmatik bir süreç olmuş, bestecinin Moskova nehrine atlayarak intihar etmeye teşebbüs etmesine kadar uzanmıştır. Akrabaların da karıştığı, para talepleri ve şantaj ile süren olaylar sonucunda 1896 da akıl hastanesine yatırılan

Antonina Milyukova hayatının son 20 yılını bu hastanede geçirmiştir. (Cross ve Ewen, 1962, s.798).

Abraham'a göre Çaykovski'nin Antonina ile aralarında bir uyum olmamasına rağmen evlenmesinin altında yatan sebep, normal kabul edilmeyen cinsel eğilimini hem gizlemek hem de bu eğilimiyle mücadele etmektir (1974, s.17-18). Bestecinin evlenmeden önce kardeşi Modeste'e yazdığı mektupta kendiyile verdiği mücadeleden şöyle bahsetmektedir: "Bugünden sonra evliliği ciddi bir şekilde düşünüyorum. Benim eğilimlerimin en büyük ve sıkıntılı bir engel olduğunu da biliyorum. Tüm benliğimle ve doğamla savaşıyorum". Hemen sonrasında yazdığı diğer mektubunda da; "Bana yakın olan arkadaşlarımdan benden utanıyor olması ne kadar da utanç verici! Ya evlenerek ya da bir kadınla birlikte olarak çeşitli aşağılık insanların ağızlarını kapatacağım, onların düşüncelerini küçümsüyorum, fakat bu düşünceler sevdiğim insanlara zarar veriyor" (Cross ve Ewen, 1962, s.798). Bu satırla Çaykovski'nin evliliği, kendisi ile ilgili dedikoduları sonlandırma amacı ile yapmış olabileceğine dair değerlendirmeler yapılmasına imkân vermektedir. Ancak babasından kalan miras ile varlıklı bir yaşam sürdüren Antonina ile Çaykovski'nin evliliğin arkasında bestecinin yaşadığı para sıkıntısı olduğuna dair iddialar da mevcuttur (Özübek, 2012, s.86-87).

### **2.1.5. Çaykovski ve Nadezhda Filaretovna von Meck**

Çaykovski'nin yaşamına etki eden diğer bir önemli kadın karakter, 13 yıl boyunca hamiliğini yapan Madam Nadezhda Filaretovna von Meck'dir (1831-1894). Varlıklı bir dul ve müzik hayranı olan von Meck'in Çaykovski'nin eserleri ile tanışması Nicholas Rubinstein vesilesiyle olmuş, besteciye yazdığı ve kendisine duyduğu hayranlığı ifade eden mektup ise Çaykovski'ye sağlanacağı 13 yıl kesintisiz maddi ve manevi desteğin başlangıcı olmuştur. Günlük olarak devam eden mektuplaşmalar sonunda Madam von Meck'in Çaykovski'ye olan tutkusu ve Çaykovski'nin ona olan şükranı zamanla yakın bir arkadaşlığa dönüş olsa da 13 yıl boyunca hiç görüşmemişlerdir. Madam von Meck'in Çaykovski'yi bir defasında görüşmek için davet ettiği fakat Çaykovski'nin "Gardiyan Melek" ile asla görüşülemeyeceğini söyleyerek daveti geri çevirdiği bilinmektedir. Madam von

Meck tarafından besteciye sunulan finansal bağımsızlık Çaykovski'nin konservatuvardaki öğretmenlik görevinden ayrılarak, tüm vaktini müziğine vermesine imkân sağlamış, besteci bu dönemde en büyük kabul edilen eserlerini vermiştir (Cross ve Ewen, 1962, s.798-799).

Buna rağmen Çaykovski ile Madam von Meck arasındaki ilişkinin besteciyi her zaman mutluluk vermediği, ilişki de gelgitlerin yaşandığına dair kaynaklara rastlanmaktadır. Çaykovski'nin kardeşi Modeste'ye yazdığı bir mektupta Von Meck için "Aramızdaki bu tuhaf ilişkiyi kabul ettiğime pişman olduğumu itiraf ediyorum" demekte, Madam von Meck'in onun yalnızlığını suistimal ettiğinden şüphe etmektedir. (Abraham, 1974, s.14-15). Çaykovski 1890 yılının Aralık ayında Madam von Meck'ten aldığı bir mektupla artık para yardımı almayacağını ve mektuplaşmanın biteceğini öğrenir. Mektupta Madam von Meck bu kararına sebep olarak mali durumundaki kötüleşmeyi neden gösterir. Çaykovski Madam von Meck'e cevap olarak yazdığı mektupta arkadaşlıklarının sadece mali yardımdan ibaret olmadığı en azından mektuplaşmaların devam etmesini istediği halde bir cevap bulamaz. Kısa bir süre sonra da Madam von Meck'in bahane ettiği mali durumunun bir düzmece olduğunu öğrenir (Maitland, 1910, s.40).

Çaykovski'nin kardeşi Modeste, bestecinin ölümünden önceki son bilinçli günlerinde Madam von Meck'in ismini tekrarladığını, bilinçsiz anlarında ise Türkçesi "lanetli" anlamına gelen Rusça "proklyataya" kelimesini sayıkladığını belirtmektedir (Cross ve Ewen, 1962, s.802). Bu kelimenin besteci tarafından formüle edilmesinden bir dişi nitelendirmesi anlaşıldığı için Çaykovski'nin Madam von Meck'i kastettiği düşünülmüştür.

#### **2.1.6. Çaykovski'nin Müzikal Yaşamı**

Müzik eğitimine beş yaşındayken Mariya Palçikova isimli taşralı bir bayandan aldığı piyano dersleri ile başlayan (Özübek, 2012, s.31) Çaykovski'nin henüz o yaşlarında "Müzik kafamdan çıkmıyor, uyumama izin vermiyor" şeklindeki söylemleri müziğin onun yaşamındaki yerinin ilk işaretlerini veriyordu. Çaykovski'nin üst seviyedeki yeteneği ve akrabaları arasında sanatla uğraşan kimse olmamasına rağmen edebiyat ve müziğe olan tutkusu ebeveynlerini şaşırtıyordu (Özübek, 2012, s.29-

39). Çaykovski'nin ilk beste denemesini 14 yaşında, annesinin ölümünden sonra yaptığını yıllar sonra yazdığı bir mektubundan öğreniyoruz. “Şüphesiz müzik olmasaydı delirirdim” cümlesi yaşadığı duygusal çatışmaların müziğindeki dışa vurumun açıkça esinini sağladığını göstermektedir. Akademik anlamda müzik öğrenimine ilk olarak Nicholas Zarembo (1821-1879) ile 1862 yılında başlamıştır. Zarembo'dan Armoni, Kontrpuan ve Orkestrasyon dersleri almıştır. Bu yıllarda müzik konusunda oldukça iddiasız olduğunu, kız kardeşine yazdığı bir mektupta şöyle belirtmektedir: “Bir an için dahi olsa da çok büyük bir sanatçı olmayı beklediğimi düşünme” (Cross ve Ewen, 1962, s.795). Ancak Çaykovski 1865 yılında mezuniyet konseri için Alman Şair Johann Christoph Friedrich von Schiller'in (1759-1805) kelimeleri üzerine “Ode to Joy” isimli çalışmayı bestelemiş ve Gümüş Madalya kazanmıştır. Aynı sözleri daha önceden Ludwig van Beethoven (1770-1827) Op.125 Dokuzuncu Senfoni'de kullanmıştır. Çaykovski'nin arkadaşı ve müzik eleştirmeni olan Herman Laroche (1845-1904) Çaykovski'nin kazandığı bu başarıyı şu sözlerle övmüştür: “Sen çağdaş Rusya'daki en büyük müzik dehasısın, Mily Balakirev'den daha güçlü ve orijinal, Alexander Serov'dan daha yaratıcı, Nikolay Rimski-Korsakov'dan daha kültürlü. Sende bizim müzik geleceğimizin en büyük, hatta tek umudunu görüyorum”. Zarembo ile çalışırken aynı zamanda Nicholas (1835-1881) ve Anton (1829-1894) Rubenstein kardeşlerden de dersler alan Çaykovski'nin bu yıllarında St. Petersburg'da tek gelişmiş müzik türü İtalyan stili etkisindeki operadır. Bestecinin en sevdiği eser İtalyan operasının izlerini taşıyan Mihail Glinka'nın (1804-1857) “İvan Susanin” (Çar için Yaşam) operasıydı. Don Giovanni K. 527 ve Der Freischütz Op.77 operaları da onun üzerinde büyük bir etki bırakmış, Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Gioachino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) ve Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) müziği ile tanışmıştır (Cross ve Ewen, 1962, s.795-796).

Verdiği bu bilgilere ek olarak Abraham, Çaykovski'nin bestelediği opera eserlerinde Verdi, Meyerbeer ve Glinka geleneğinin etkisinde kaldığını ve hayatı boyunca bu etkiyi eserlerinde sürdürdüğünü ifade eder (1974, s.125). Opera sanatına büyük saygı duyan Çaykovski'nin opera yazmamayı bir nevi kahramanlık gibi görüyordu ve bu kahramanlığı da sadece Brahms'ın yaptığını söylediğinin Maitland'dan öğreniyoruz. Madam von Meck'e yazdığı bir mektubunda operadaki sahne

parılısının onun için karşı koyulamayacak bir his olduğunu belirtmektedir (1910, s.45).

Maitland (1920, s.38) doğa ve rutin yürüyüşlerinin Çaykovski'nin müziğini yaratma sürecinin önemli parçaları olduğuna değinirken, bestecinin bu yürüyüşlerinde genel hatlarıyla temaları, müzikal fikirleri ve aldığı notları ertesi gün detaylandırıldığını belirtmektedir. Çaykovski müzikal fikirlerini geliştirmek için iyi bir tavsiye olarak gördüğü yürüyüş alışkanlığını Romeo ve Juliet Fantezi Uvertürü'nü besteleme sürecinde yaratıcılığına katkı sağlaması amacıyla kendisine öneren Balakirev'e borçludur (Garden, 1973, s.100).

Cooper'a göre Çaykovski'nin çalışma şekli yazdığı mektuplarda gözlemlenebilir. Çaykovski Madam von Meck'e yazdığı bir mektupta çalışma sürecini şöyle aktarmıştır; "Elime geçen ilk kâğıda armonisi olmadan hayal edemediğim melodileri kısaca karalıyorum. Nasıl ki ritim, armoni ve melodiden ayrı düşünülemezse, melodik fikir de armoni ve ritimden ayrı düşünülemez".

Bir sonraki mektubunda ise şöyle demektedir: "Dün sana besteleme sürecimi anlatırken ilk karalamayı takip eden çalışmada kendimi yeterince ifade edemediğimi fark ettim ki, bu aşama oldukça önemlidir. Tutkuyla yazılanlar bu aşamada ciddi bir şekilde düzeltilerek, genişletilerek ve daha da önemlisi formun gereksinimlerini yerine getirmek için özetlenerek tekrar gözden geçirilmelidir. Bazen aşkla ve ilhamla yazdığın şeylere karşı gelmeli, acımasız olmalı ve hatta onları yok etmelisin. Her zaman formu uygulama konusundaki eksikliğimden sıkıntı yaşadım ancak hayal gücümden şikâyet edemem. Sadece ısrarlı çabalarım müziğin içeriğine belli bir seviyede uyan formu yaratabilmeme izin verdi. Eskiden çok dikkatsizdim ve ilk karalamalarımın hayati analizlerinin yapılması gerektiğinin farkında değildim. Bu yüzden bölümler arasındaki bağlar çok zayıf kalıyordu ve bu bağların arkasından gelen yeni müzik fikirleri bariz bir şekilde acemice gözüküyordu. Bu aslında çok ciddi bir kusurdu ve bundan yıllar önce bu kusurumu gidermeye çabaladım yine de bestelerim form olarak iyi bir örnek olamadılar çünkü aynı hataları tekrarladım" (Abraham, 1974, s.28).

Çaykovski her zamanki rutin çabuk temposunun dışında bestelediği 5. Senfonisi ile ilgili olarak "Onda itici olan bir şeyler var, bir düzensizlik bir imal edilmişlik var, öyle ki insanlar bunu içgüdüleriyle fark edebilir" demektedir. Westrup bu eleştiriye



sebepler olan faktörün Çaykovski'nin alışkanlıklarının dışına çıkarak eseri yavaş bir çalışma temposunda yazması olduğunu belirtmektedir. Çaykovski'nin kendi satırlarıyla da bu özelliğini dile getirmektedir: "Çalışmadaki hız benim karakterimin en önemli özelliklerinden birisidir... Coşkulu yazmamın ana faktörüdür" (1940, s.249).

Wood ise Çaykovski'nin besteleme ve orkestrasyonu iki ayrı iş olarak değerlendirdiğine değinerek, eserlerinin taslaklarını hazırladıktan sonra aylar sonra orkestrasyonu yaptığına işaret etmektedir (Abraham, 1974, s.74-75).

## 2.2. Çaykovski'nin Müziği

Dimitri Şostakoviç (1906-1975) bir eserini dinlemenin bile tek başına bir orkestrasyon dersine eşdeğer bulduğu (Selanik, 1996, s.218) Çaykovski için şöyle demektedir: "Onun müzikleri sadece Rus kültürünün ve dünya müziğinin köşe taşlarından biri değil, aynı zamanda tüm Rus besteciler için eserlerinde başvurabilecekleri yaratıcı ve teknik bir ansiklopedidir" (Cross ve Ewen, 1962, s.793). Mimaroglu Çaykovski'nin müziğinde ilkel duyguları ve tutkuları doğrudan anlatabilmesinin müziğine kattığı olağanüstü etki gücüne değinirken bunun aynı zamanda Slav ırkının niteliği olduğu saptamasını yaparak, stili yaşanan duygu yoğunluğunun sakıncasız bir şekilde ortaya konması olarak tanımlar (Mimaroglu, 1999, s.107). Lockspeiser'in kelimeleriyle Çaykovski'nin müzikal karakteri şu şekildedir; "Dahi bir tutkunun ve ikiyüzlü sahteciliğin güç çelişkisi" (Cross ve Ewen, 1962, s.800). Çaykovski duygusal anlatımın zirvesinde bir bestecidir ve eserleri arasında çok büyük farklar vardır, tekdüzelik yoktur. (Evans, 1906, s.184). Cooper'a göre Çaykovski'nin müziği doğası gereği çok duygusaldı ve dış etmenlere çok çabuk reaksiyon gösteriyordu. Duyguları öylesine aşırı ve değişikti ki, yazma stilindeki herhangi bir mantıksal gelişim teorisinin zorlama bir ürünü olur, bestecinin stiline doğasından uzaklaşırdı. Çaykovski'nin kendi eserleri hakkındaki eleştirileri şaşırtıcı bir şekilde hassas ve akıllıcaydı. Eserleri anın duygusal esintilerinin meyvesiydi. Müziğinde hissettirdiği etkilerin kaynağı, ani gelişen duygu patlamalarıydı. Eleştirmenlerin ağır ve küçümseyici eleştirileri de onun ünlü olmasında bir sebep olarak gösterilebilir. (Abraham, 1974, s.24).

Amerikalı sanat eleştirmeni ve yazar James Gibbons Huneker (1860-1921) Çaykovski'nin müziğini şöyle tanımlar: "Aşkın, nefretin, mutluluğun ve korkunun insan ruhundaki çarpınmaları." Dinleyiciler üzerindeki etkileri ise kesin ve derindi; çok az insan onun üzüntü ve içinde hissettiği acının müziksel ifadesinden etkilenmeden kalabilirdi. (Cross ve Ewen, 1962, s.803). Finkelstein ise bestecinin stili hakkında görüşlerini şöyle dile getirmektedir:

Senfonik yapıtları derin kişisel anlatımlardır. Bu yapıtlarındaki çatışmalar, zamanının Rusya'sının gerçek yaşamın içinde yer alan çatışmaya; sevgiye, insanlar arasındaki beşeri ilişkilere duyulan özleme ve bu gibi umutları boğan zalim, baskıcı ve onun gördüğü biçimiyle gizemli güçlere koşuttur. Ve tıpkı, çağdaş yaşama bakışlarındaki doğallıklarıyla operaların zamanındaki öbür Rus bestecilerinininkinden farklı bir yol açması gibi, senfonileri de mimari güçleri, kesin berraklıkları, uzun güzel melodileri ve bütünlüğü, büyük halk kitlelerinin yüreklerini yakalama yeteneği ile birleştireleriyle bu biçimin gelişmesinde bir aşamayı belirlerler... Melodilerde derin kederle, yaşam duygusunun birbiriyle son derece sık kaynaşmasına rastlanması, Çaykovski'nin kişiliğinin temel özelliğini oluşturur. Çaykovski için hiçbir zaman kendini gerçek anlamda tümüyle öznelciliğe, karamsar düşüncelere koyvermiş bir bestecidir diyemeyiz. Kişiliğinde ve müziğinde Bach'taki gibi derin, ama onunkinden farklı bir biçimde yer alan bir çatışma vardır... Çaykovski, büyük ölçekli enstrümantal müzik biçimlerinde, ancak zorlu ve kılı kırk yaran bir çabadan sonra, kendi düşünce ve duygusuna uygun bir klasik biçimin değişik bir uygulamasına ulaştı. Ana malzemelerin birbiri ile karşıtlaşan iki tema grubunda sunulduğu sergi, çatışmayı en yüksek noktasına çıkaran bir gelişme ve bu çatışmanın serginin tekrarı ve kodada karara bağlandığı klasik kalıptan uzaklaştı (Finkelstein, 1960, s. 260, 264, 266).

Dannreuther, Çaykovski'nin müziği ile ilgili görüşlerini şöyle belirtir; "Çaykovski'nin kompozisyonları az çok, ağır melankoli üzerindeki ateşli coşkuyu yansıtan Slav mizacını taşır. Onun devasa ve fantastik konulara, cesur modülasyonlara, farklı ritmik ve canlı figürlere, naif melodik çizgilere tutkusu vardı. Orkestrasyonun çekici etkisinden büyük keyif alıyordu. Onun müzikleri her yerde sanki o an bestelenmiş gibi bir izlenim yaratır. Bu durum Çaykovski'nin özgünlüğüdür" (Evans, 1906, s.107). Cooper Çaykovski'nin doğasındaki zayıflıkların müziğine mükemmel olarak yansıdığını belirtir, müzikleri açık bir şekilde otobiyografiktir, bir çeşit duygu patlamaları ve özel problemlerin çözümüdür. Onun koruyucusu mutlak duygusal içtenliğidir. Onun müziğindeki duygusal dünya olan nefes nefese deyişler, cırtlak renkler, kısa ve hıçkırıklı patlamalardan hoşlanmıyor olabilirsiniz, fakat bir an bile bütün bunların onun en içten duyguları olduğundan şüphe etmezsiniz (Abraham, 1974, s.45). Mimaroglu'na göre Çaykovski'nin orkestra müzikleri ayrı bir öneme sahiptir. Onun müziği anlatım ve işçilik bütün büyük besteciler içerisinde seçkin örneklerden birisidir (1999, s.107). Çaykovski müziklerinde melankoli, hayal kırıklığı, bunalım ve ruh fırtınaları gibi ruhsal acılarını aktarmanın yanı sıra mutluluğu, huzuru, aşk duygularını da aktarmıştır. Bazı müzikologlar Çaykovski'nin

müziklerinde anne şefkatinin arandığını belirtirler (Özübek, 2012, s.119). Edwan Evans Çaykovski'nin 4, 5 ve 6. senfonilerinin müzik devlerine ait olduğunu ve kendisinden önce gelenlere bir zirveden aşağıya baktığını, Çaykovski'nin müziğinde lirik ve akıp giden melodilerde zarif bir yeteneğinin olduğunu fakat form konusunda ustalaşmadığını belirtir. Ayrıca besteci Taneev, Çaykovski'nin 4. Senfoni Op.36'nın aslında bir bale müziği olduğunu ve senfonik çalışmalarına genel olarak uyan bir tanımlama olduğunu ifade etmiştir (Westrup, 1940, s.250). Çaykovski orkestra eserlerinde ilkinden sonuncusuna kadar geleneksel senfoni formu ve serbest formlarda değişiklik yapmıştır. Taneev'e (1856-1905) yazdığı bir mektubunda belirli bir forma bağlı kalmadan beste yapmayı tercih ettiğini belirtmiştir. Mektup şöyledir: "Programlı müzik yazdığım da sanki değerli bir para harcamıyorum da, değersiz kâğıt para harcıyormuşum gibi geliyor" (Maitland, 1910, s.44). 1885 yılında Taneev'e program müziği besteciliği ile ilgili yazdığı mektupta ise şu satırlara yer vermiştir: "Bir program olmadan bestelemek bin kere daha tatmin edicidir" (Gee ve Selby, 1960, s.153).

Maitland'a göre Çaykovski'nin gelişimi incelendiğinde entelektüel bakıştan çok dürtülerine bağlı olduğu görülmektedir. Bu durum onun büyüğü ve zayıflığıyla ilgili bir ipucu vermektedir. Eserlerinde içten gelerek çalma, doğaçlama hissi yaratır. Müziksel duygu ve düşüncelerini geleneksel form kalıplarının içine hiçbir zaman sokmaz. O dönem için Ruslara tuhaf gelen müziksel asimilasyonu eserlerine uygulamaktan hiç çekinmemiş, kuvvetli adaptasyon yönü ile müziksel başarıyı yakalamış, yaratmaktaki özgürlüğü onu ölümsüzleştirmiştir (1910, s.44). Çaykovski'nin eser yazarken yaşadığı fırtınaların ne denli yoğun olduğu kendi ağzından şu şekilde aktarılmıştır; "Eğer sanatçının bu ilham denilen ruhu herhangi bir kesintiye uğramaksızın devam etseydi, kimse bir gün bile dayanamazdı" (Westrup,1940, s.249).

Cooper'a göre Çaykovski'nin senfonilerinin girişinde o senfoniye ait atmosfer verilir. Genelde flüt ve fagot'u iki oktav aralıkla yazar ve yaylılar buna zıtlık olarak zarif ve nazik bir şekilde tremolo çalarak eşlik eder. Çaykovski'nin bakır üflemeleri kaba bir şekilde kullanıldığı görüşü yersizdir. Patetik senfonisindeki yaylı çalgı kullanımındaki zariflik ve naiflik aşılamazdır (Abraham, 1974, s.33). Çaykovski'nin her bir çalgının limitleriyle ilgili içgüdüsel bilgisi neredeyse hatasızdır. Bütün

senfonilerindeki tema ve onu seslendiren çalgının arasındaki sıcak ilişki bunun kanıtıdır (Abraham, 1974, s.29).

İsmi, kardeşi Modeste tarafından verilmiş olan “Patetik” senfoni Op. 74’ün son bölümünde Çaykovski’nin o güne kadar yazdığı eserlerindeki en kötümser müzikal ifadeler mevcuttur. Sanki bestecinin vasiyeti, son duası gibidir. Eserin ilk bölümünde ölüm sezisi mevcuttur, bu bölümde trombonların çaldığı tema Rusların ayinlerde okuduğu bir cümleden ibarettir: “Ve O azizlerle birlikte olsun.” Ancak tema gelişmemiştir ve sonraki temalarla hiçbir bağı yoktur. Tema öylesine gizlenmiştir ki kolaylıkla görünmez ve bu çalışma Çaykovski’nin son eserini verdiğini kanıtlar niteliktedir (Cross ve Ewen, 1962, s.801). Evans Patetik senfonide ilk bölümdeki bir pasajın Rus cenaze merasimlerinden alındığını ve bu pasajın Çaykovski’nin annesinin erken ölümüne bir referans niteliği taşıdığının doğrulandığını belirtmektedir (1906, s. 125). Bahsedilen Tema Patetik senfoni 1. bölüm 279-289. ölçüler arası trombonun çaldığı temadır.

Maitland Çaykovski’nin müziğini şöyle değerlendirmiştir. “Çaykovski dünyaya olağanüstü bir mesaj bırakmamış ancak insanların ilgisini çekecek birçok güzel eser bırakmıştır. Bıraktığı eserlerin sahip olduğu sıcaklık ve içtenlik, iç dünyamızdan beklenmedik şekilde gelmekten ziyade, bir keşif gibidir. Onun müziği dinleyicisine ulaştığında düşündürmekten çok duygulara hitap edecektir. O halde şu soruyu soracak olursak; Çaykovski’nin müziği ne zamana kadar yaşayacak? Bu sorunun cevabı: Dünya, mizacını onun mizacına benzettiği sürece. Karamsarlık ve acı veren şüpheler ölümlü kalplerimizi gölgelediği sürece. Müziğinde yoğun bir şekilde insansı çığlıklarımızın yansımalarını duyarız, O şarkı söyledikçe ağlayan şiirleri, onun doğasının müzik üzerine yansımalarını, onun sıkıcılığını, onun düş kırıklıklarını, onun canlılığını, sempatisini ve hastalıklı pişmanlığını duyarız” (1910, s.48).

Çaykovski müziklerinde melankoli, hayal kırıklığı, bunalım ve ruh fırtınaları gibi ruhsal acılarını aktarmanın yanı sıra mutluluğu, huzuru, aşk duygularını da aktarmıştır. Bazı müzikologlar Çaykovski’nin müziklerinde anne şefkatinin arandığını belirtirler (Özübek, 2012, s.119). James Gibbons Huneker’e göre (1857-1921) Rus ustalar Çaykovski’nin öğretisini bildiklerini varsayarlar ve bu öğretinin şu şekilde olduğunu söylerler: “Sansürün işgüzarlığına karşın müzik cesur ruhlar

için bir oyun bahçesi özgürlüğü sunar” (Evans,1906, s.126). Maitland’a göre Glinka, Korsakov, Balakirev, Musorgski müzik hayatlarına doygunluğa ulaşmış halk şarkıları ile başlamışken, Çaykovski Mozart’ın üzerindeki değişmeyen etkisinden ve İtalyan müziğinden bahsediyordu. Çevresindeki insanların onu müziğini özümsememiş olmadıklarını fark etti ve sonrasında eserlerinde ulusal ezgileri eserlerinde kullanma konusunu değerlendirdi. Bestecilik stilini oluşturduğunda Bach ve Beethoven’ın müziğini zaten biliyordu. İlk yıllarında İtalyan müziği ile yakından ilgilendi. Kendi ırkının melodisini ve güneyin müziğinin yansımalarını ustaca birleştirmesi asla tesadüf değildir, birçok eserinde Rus müziğinin ve dönemin Avrupalı bestecilerinin yansıması görülebiliyor ve bu durum onun ilhamının asıl kaynağını oluşturuyordu. Muhtemelen bu yorumlar Çaykovski’nin milliyetçiliğine aşırılık kazandırmaz. Mektupları incelendiğinde Rusya dışında bir evi yoktur. Wagner ve Brahms etkileri Çaykovski’de görülebilir. Müziğinde güzelliği yakalamasında sadece İtalyan bestecilerin etkileri değil, Mozart etkileri de fark edilebilir. Mozart’ın hassasiyeti ve parlaklığı Çaykovski’nin karamsar dünyasını aydınlatırken, İtalyan bestecilerin etkileri de müziğindeki hız ve popülerliğin sırrını oluşturabilir. Şöyle bir söz var: “Sadece bir Rus Patetik Senfoni yazabilirdi” (1910, s.44).

Piyotr İlyiç Çaykovski’nin kendi kuşağı ve gelecek kuşaklardaki bestecilere önemli bir tavsiyesi vardır; “Bir sanatçı çağdaşlarının ilgisizliğinden rahatsız olmamalıdır. Çalışmaya devam etmeli ve kaderinde olan her şeyi söylemelidir. Gelecek nesillerin doğru ve adil kararı vereceğini bilmelidir” (Gee ve Selby, 1960, s.viii).

### **2.2.1. Çaykovski ve Rus Beşleri**

Çalışmanın bu alt başlığında Çaykovski’nin her zaman tartışma konusu olan Rus Beşleri ile olan ilişkisine ışık tutulacaktır. Çaykovski’nin Romantik Dönem Bestecisi olarak sınıflandırılmasının detaylarına değinilecek olup, Ulusal Besteciler sınıfında olup olmadığının sınırlarına değinilecektir.

19’uncu yüzyılın sonlarına doğru Rus müziğinde St. Petersburg ve Moskova olmak üzere iki ağırlık merkezi bulunmakta, bu merkezlerden St. Petersburg’da Rus Beşleri ulusal müzik öğelerinden hareket ederken, Moskova’da kendi yolunu

özgürce çizmek isteyen bir anlayış hâkimdi. Rus Beşlerinin belirlediği stili takip etmeyen Moskova'da bulunan ana figür ise Çaykovski idi. (Cross ve Ewen, 1962, s.802). İki karşıt kutup arasındaki görüş ayrılığı öylesine büyük tartışmalara sebep olmuştur ki, Rus Beşlerinin üyelerinden Modest Mussorsky (1839-1881) Çaykovski'yi bir Rus olmasına rağmen Osmanlı Padişahına askeri danışmanlık yaptığı için Ortodoks dünyasına ihanet ettiği düşünülen Sadık Paşa'nın adıyla anmayı uygun görmüştür. Rus ve Slav milliyetçilik akımlarının kuvvetlendiği, birçok sanatçıyı etkisi altına aldığı bu dönemde Çaykovski'nin İvan Susanin Operası'nın sonunda temsili coşkuyla alkışlanmaması bile çevredekilerin tepki vermesine neden olabilmıştır (Özübek,2012, s.58).

Cesar Cui'ye göre Çaykovski bir Rus bestecisi değil, beste yapmaya çalışan bir Rus'tur (Gönden, 2017, s.145). Beşli, Çaykovski'nin müziğindeki ulusal etkileri, Rus danslarına ve Rus mizacına yaptığı göndermeleri müziğinin eklektik olması, batı kültüründen etkilenmeye müsait ve bu kültürü onaylamaya aşırı eğilimli bulunduğu için kabul etmemiştir (Cross ve Ewen, 1962, s.802). Oysa Çaykovski 1881 yılında Sergey Taneev (1856-1905)'e yazdığı bir mektubunda opera besteleme konusunda Richard Wagner (1813-1883) gibi özgün olmak uğruna fantastik ve insancıl olmayan konuları seçmediğini, hislerine özgürlük tanıdığını belirtirken, yaşadığı çağın ruhunun onu etkilediğini, operalarında Rus Beşlerinden izlerin olduğunu dile getirmiş, çocukluğunda tutkuyla sevdiği İtalyan müziği ve gençliğinde çok severek dinlediği Glinka'dan etkilendiğini de ifade ederek bu idollerinin müzikal içsel benliğini yönlendirmelerine müsaade ettiğini belirtmiştir (Abraham, 1974, s. 182-183). Çaykovski bağlı bulunduğu coğrafyanın malzemelerine müziğinde geniş yer verdiğine Madam von Meck'e yazdığı bir mektubunda da değinmiştir. Mektup şöyledir: "Genel olarak müziklerimdeki Rus malzemeleri düşünülürken ben arka bahçede büyüdüm ve çocukluğumun ilk günlerinden beri Rus halk şarkılarının açıklanamaz güzellikleri ile yetiştim, bu yüzden Rus ruhunun her bir zerresine tutkuyla aşığım, kısacası kelimenin tam anlamıyla ben bir Rus'um." (Abraham, 1974, s.35). Maitland'a göre Çaykovski'nin müzikal konuları belirlemede Balakirev, Vladimir Stassov (1824-1906) ve Nikola Rimski-Korsakov'dan (1844-1908) etkilenmiştir. İkinci Senfonisi küçük bir Rus halk şarkısını temel almaktadır. Bu eseri Cêsar Cui tarafından "mükemmel" olarak değerlendirilmiştir. Bestecinin Romeo ve

Juliet Fantezi Uvertürü Balakirev'e, Op.18 Fırtına Uvertürü ise Stassov'a ithaf etmesi de bu bestecilerden etkilendiğinin bir ifadesidir (Evans, 1906, s.111).

Cross ve Ewen'a göre Çaykovski'nin müziğini Rus Beşleri'nden ayıran şey onun yoğun duygusallığı ve öznelliğidir. Kişisel duygu, düşünce ve sezgilerine dayanan bir anlatım becerisi vardır (1962, s.803). Selanik, Çaykovski'nin çoğu Rus besteciden daha Rus olduğunu ifade ederken otantik halk temalarını işleyiş biçimiyle farklılaştığının altını çizmektedir (1996, s. 217). Özübek, Çaykovski'nin eserlerinde Batı Avrupa kültürü etkisinin hissedilmesinde, Ruslar tarafından fazla "Avrupalı", bazı batı çevrelerce de fazla "Rus karakterli" bulunmasının altında bu detayın bulunduğu değerlendirilmiştir (2012, s.57) .

Finkelstein'e göre Çaykovski eserlerinde Rus halk şarkılarına yer vermekle beraber, bu konuda Mussorgski'den farklı bir yol izlemiştir. Rus halk şarkılarını kullanırken Rus köylüsünün Rus ulusu içerisindeki var oluşunu vurgulamayı hedeflemeyen Çaykovski, Rus halk müziğini evrensel senfoni ve oda müziği yapıtlarının içerisinde serbest bir şekilde kullanmıştır. Klasik bir miras üzerine inşa edilebilecek türde "Rus" olan melodiyi aramıştır. Orta sınıf ile soylular tarafından halk müziği olarak kabul edilen, popüler şarkılardan birçoğunu kullanmıştır. (1960, s.258) İgor Stravinski (1882-1971) ve Rus eleştirmen Sergey Pavloviç Diyagilev (1872-1929) Çaykovski'nin müziğinin Slavizm'in gizlerini barındırdığı değerlendirmesinde bulunurlarken, onun çağının önünde olmasına da vurgu yaparlar (Selanik, 1996, s.217). Westrup Çaykovski'yi tam bir Rus olarak tanımlarken, onu Rus milliyetçilerinden ayıran farkın yerel müziğin egzotik elemanlarına bağlı hareket etmemesi olduğunu söyler (1940, s.252). Diyagilev bir mektubunda Çaykovski'nin müzik stiliyle ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: "Çaykovski'nin müziği herkese bir Rus gibi gelmiyor. Ama uzunca zamandır etkilendiğimiz müziklerden daha da derinde bir Rus müziğidir onunki. Müzikleri Glinka'nın şarkıları, Puşkin'in dizeleri kadar Rus'tur. Eserlerine özellikle Rus köylüsünün ruhunu kazımamıştır. Çaykovski kültürümüzün doğru ve popüler kaynağından farkında olmadan faydalanmıştır. Onun müziklerinde durduğu taraf hem geçmişte hem günümüzde ne kadar da karakteristiktir! Mozart, Glinka, Bizet, Couperin'e tapan Çaykovski müzikten tat alma konusunda bize hiçbir şüphe bırakmamış, melodinin gücünü ağırlık merkezi olarak bütün eserlerinde kullanmıştır. Asıl gerçek şudur ki melodiyi yaratabilmiştir; öylesine nadir ve değerli

bir hediye ki bu. Glinka da diğerleri de bunu kabul ediyor; müziği kesinlikle Alman değildir" (Abraham, 1974, s.188). Çaykovski'nin gerçek bir Rus olmadığını söyleyenlerin bunu bestecinin halk şarkılarını ya da milliyetçi deyişleri diğer Rus bestecilere göre daha az kullanmasına dayandırdıkları söyleyen Westrup, ancak bir besteciye yargılamak için sıra dışı olan bu ölçütün doğru kabul edilmesi halinde ise Edward Elgar'ın (1857-1934) Ralph Vaughan Williams'dan (1872-1958) daha az İngiliz olduğunun, hatta Fransız bestecileri ele alırsak; müziklerinde Fransız halk müziği kullanmayan neredeyse tüm Fransız bestecilerin tartışılması gerektiğine vurgu yapmaktadır (1940, s.251-252). Cooper'a göre sıkça seyahat eden Çaykovski ulusal duygularının farkına varmıştı. Ancak his ve dürtüleriyle hareket etmeye meyilli olan Çaykovski'nin güzel ve onu cezbeden bir müziğe karşı koyması veya reddetmesi de imkânsızdı. Çaykovski'nin bu özgür yaklaşımlarının, ulusalcılıklarını göstermekle gurur duyan Beşli'nin düşmanlığını kazanmasına sebep olduğu değerlendirilmektedir (Abraham, 1974, s.37).

Stravinski Çaykovski ile Beşliler arasındaki ilişkileri şöyle değerlendirmiştir:

Beşlinin oluşturduğu çekirdek, güçlü yeteneğinin parlaklığıyla Çaykovski'nin tek başına öne fırladığı bir başka yerde muhalefette karşılaştı. Çaykovski de Rimski-Korsakof gibi sağlam bir tekniğe sahip olmak gerektiğinin farkındaydı; Rimski St. Petersburg'da, Çaykovski de Moskova'da konservatuvar öğretmeni idi. Ama ikincinin müzikal dili, tıpkı Glinka'nın ki gibi, Beşliyi nitelendiren önyargılardan tamamen bağımsızdır. Operanın ve İtalyan şarkılarının hüküm sürdüğü bir dönemde yaşayan Glinka'nın aksine, formasyonunu belirleyen bu dönemin sonunda ortaya çıkan Çaykovski İtalyan müziğine özel bir yakınlık duymuyordu. Onun profesyonel eğitimi Alman akademisyenlerin çizgisinde gelişmişti. Senfonik eserlerini açıkça etkilemiş olan Schumann ve Mendelssohn'un müziğinden hoşlanmamaktan utanmamakla birlikte, Çaykovski'nin ilgisi bir tür tercihle Fransız çağdaşları Gounod, Bizet ve Delibes'e yönelmişti. Bununla birlikte, Rusya dışındaki dünyaya karşı ne kadar dikkatli ve duyarlı olursa olsun, temalarının niteliği, cümlelerin kesimi ve eserlerinin ritmik fizyonomisiyle, Beşli gibi milliyetçi ve popülist olmasa da, en azından derin bir ulusallık sergilediği söylenebilir (Stravinsky, 1942, s.69-70).

Rus ulusal müziği, İtalyan operasını Rusya'ya ithal etmekle, salonlarda ve saraylarda Fransız olan her şeye karşı düşkünlükle kendini gösteren kozmopolitlikle verilen savaş esnasında doğmuştur. Çaykovski'yi Rus Beşleri'nden ayıran şey ise Beşler'deki tek yanlılıktır. Ulusal bir kültür hareketini temsil eden Rus Beşleri katıksız Rus müziğini yaratmak için halkın yoksulluğunu ve mücadelesini keşfedecek, sanatı bu temel üzerine inşa edip geçmiş tarihi inceleyecek, halkın Fransız ve İngiliz sermayesi tarafından sömürülmesine ve işçi, köylü sınıfının yazgısını iyileştirmeye yönelik her türlü harekete karşı çıkan Çarlıkla mücadele edecekti. Bu düşünce doğrultusunda akademik yaklaşımın Beşler tarafından reddedilmesi, Beşlerin



ellerinde kalan çok az araç ile çalışmalarına devam etmesine ancak bu yol da çalışma tempolarının yavaşlamasına ve bunun sonucu olarak çoğu yapıtın bitmeden yarım kalmasına sebep olmuştur. Ancak müziğin temel görevi, gerçek insanlarla, tarih ve dram imgeleriyle bütünleştirerek yaşamla bağ kurmasıydı. Böylelikle bir temel üzerinde daha genel, daha felsefi içerikli bir senfoni ve oda müziği inşa olunabilir ve halk için daha anlamlı olabilirdi. Çaykovski insanların çeşitli gereksinmelerini doyuma ulaştırabilen ve yaşamın her yanını anlatan bir müzik kültürünü kurmayı hedefledi. Bunun sonucu, Çaykovski, Rus müziğinin daha bilimsel bir temel üzerinde inşası görevini üstlendi; operanın, şarkının yanı sıra senfoniye, senfonik şiiri, sonatı ve oda müziğini inceleyip araştırmayı ve konservatuvar öğrenimini teşvik etti (Finkelstein, 1986, s.92-94).

### **2.2.2. Çaykovski'nin Kendi Müziğine Yönelik Eleştirileri**

Çeşitli kaynaklara bakıldığında Çaykovski'nin kendi müziğine yönelik eleştirilerinin form konusunda olduğu ve bu konuda kendisinde hep bir eksiklik hissettiği tespit edilmiştir.

Çaykovski Madam von Meck'e bestelemeye ilgili görüşlerini yansıtan mektubunda şöyle demektedir: "Büyük ustalar için sıklıkla öyle anlar vardır ki, eserin bölümleri arasındaki organik bağ başarısız olduğunda ustalıkları sayesinde bu açığı kapatma uğraşı organik bağın yerini alır, bu yüzden bütünün parçaları birbirine yapıştırılmış gibi görünür ve bu sonuç kaçınılmazdır." Bestecinin bu mektubu form konusunda zorlandığının bir itirafı niteliği taşımaktadır (Westrup, 1940, s.249).

Wood'a göre Çaykovski'nin kendi müziğini eleştirmesi mektuplarında çok görülen bir şeydi ve yaptığı eleştiriler genellikle form konusundaydı. "Yaşamım boyunca formu kavramak ve beceriyle yapmak konusundaki yetersizliğimden dolayı çok rahatsızlık duydum. Bu eksikliğime karşı çok savaştım ve gururla söyleyebilirim ki biraz gelişme kat ettim fakat form olarak mükemmel bir eser yazamadan günlerimi bitirebilirim. Yazdıklarım yığınlardan oluşan bir dağdı. Tecrübeli bir göz hatalarımı görebilir ve bunun için yapacak bir şeyim yok" Bütün sanatlarda olduğu gibi, müzikte de form konusu çok önemlidir ve Çaykovski bu önemi kavramıştır. Müziğin konusu ve form bağımsız konular olmakla beraber konu kendi formunu

oluşturmaktadır. Fikirlerin gelişmesi ve büyümesini sonat formu içerisinde zorlamak ise romantizmin doğal eğilimine engel koymaktadır (Abraham, 1974, s.74-75). Çaykovski'nin kendi müziğine form üzerinden yaptığı eleştirilere başka mektuplarında da rastlamaktadır: "Müzik yazmaya karşı dağılmış durumdayım. Bence olduğumdan daha iyi yazmalıyım ilk müziklerimden soğumaya başladım; hepsi istisnasız acemice gözüküyor, formda mükemmelleşememiş ve boş" (Abraham, 1974, s.85).

Ancak Garden (1973, s.104) bu konuda çok farklı bir görüşle Çaykovski'nin kendi müziğine dair yaptığı eleştirilerin altında daha farklı nedenlerin yatabileceği iddia ederek Çaykovski'nin mektuplarında eserleriyle ilgili kişisel yorumlarının ciddiye alınmaması gerektiğini belirtmiştir. Mektupların da Çaykovski'nin asıl amacının alıcısını mutlu etmek olduğunu, günlüğüne bir defasında poz yapıyormuş gibi davrandığını ifade ettiğini ve tebrik/kutlama dolu mektuplarının çoğunun "tamamen içten" olmadığını belirtir.

### **2.2.3. Çaykovski'nin Müziğindeki Rus Etkileri**

Cooper'a göre Çaykovski'nin yazdığı valslerde bile tartışmasız bir Rus atmosferi vardır. Bir defasında St. Petersburg'da halk şarkılarını kullanmadığını itiraf etmiş ve bu konudan dolayı üzgün olduğunu belirtmiş olsa da halk şarkıları onun müzik benliğine oldukça nüfuz etmiştir. Sık sık onun melodilerinin kendisi tarafından mı yoksa daha önce dinlediği bir şarkıdan mı kaynaklandığını belirlemek zordur (Abraham, 1974, s.35).

Çaykovski opera yazarken konuları seçmede oldukça titiz davranan birisiydi. Rus yazar Aleksandr Filippoviç Fedotov'a (1841-1895) Şubat 1892'de bir mektubunda Rus konuları ile ilgili olarak farklı davrandığı şu şekilde aktarılmaktadır: "...Yabancı konulardan (Rus olmayan) kaçındığımı söylemek haksız bir yargı olmaz. Çünkü Rus erkek, kadın ve kızlarını benimsedim. Ortaçağ dükkeleri, şövalyeleri hayal gücümün ilgisini çekiyor ancak kalbimin değil. Ve kalbin olmadığı yerde müzik olmaz". Bu mektuplar da bile Çaykovski'nin Rus halkına olan sevgisi ortadadır (Abraham,1974, s.127). Abraham aynı zamanda Çaykovski'nin Yolanta adlı eserini bitirdikten birkaç ay sonra Fedotov'a "...Ortaçağ dükkeleri ve şövalyeleri ilgimi çekiyor ama kalbimi değil..."

şeklinde yazmasının oldukça ilginç olduğunu ifade eder. Yolanta sonuçta 15. yüzyılda (ortaçağ) ve Burgonya Dükü Robert ile Provence kralının kör kızı Yolanta arasında geçen tek taraflı bir aşk konusudur (1974, s.180) .

Çaykovski'nin piyano düeti için yazmış olduğu "50 Rus Halk Şarkısı" adlı az bilinen bir eseri vardır. Çaykovski bu eserin 1-25 numaraları arasını Konstantin Petroviç Villebois (1817-1882) 26-50 numaraları arası (biri hariç) Balakirev'in derlemelerinden almıştır. Ancak bunların hepsine Rus Halk Şarkısı demenin doğru olmayacağı Abraham tarafından belirtilmiştir. Balakirev'den aldığı derlemelerde Armonik yapı Balakirev'in kurguladığı armonik yapının izlerini taşır ancak Villebois'in derlemeleri için bu husus geçerli değildir. Bu derlemelerin para için yazıldığı, çalması kolay olan zevkli ve çekici minyatürler olduğu ifade edilir. Çaykovski bu derlemeleri eserlerinde kullanmıştır. Bu eserin sıra numarasına göre Çaykovski'nin eserlerine yansıyan liste şu şekildedir: No 1, Fırtına Op. 76 ve Do minör Uvertüründe, No 2, No 11 olarak "Çocuklar için Albüm" Op.39'da, No 10,17,29,32,34 Opriçnik operasında, No 6, 2'nci senfoni Op. 17'nin 2'nci bölümünde, No 14,26,36 Kar Bakiresi Op. 12'de, No 23,24,25 hem Voyvoda Op.3 hem Opriçnik'de, No 28,42 Yaylılar için Serenad op. 48'de, No 47,50 Birinci Yaylı Kuarteti Op.11' in "Andante Cantabile" bölümünde, No 48 1812 Uvertürü Op.49' da, No 49 ise Yaylılar için Serenad Op. 48'in son bölümü Andante-Allegro con Spirito'da kullanılmıştır (Abraham, 1974, s.122-123).

## BÖLÜM 3: MANFRED SENFONİNİN MÜZİKAL KARAKTER VE FORM ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Manfred senfoni fikrinin ortaya çıkması, program müziğinin ne olduğuna dair açıklamalar ile birlikte detaylı bir form ve karakter analizi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Değerli bestecilerden alınan görüşlerde hiç değiştirilmeden yansıtılmıştır. Analizde birçok farklı görüşün olduğu ortaya çıkarılmıştır.

### 3.1. Manfred Senfoni'nin Doğuşu ve Sonrası

1869 yılında Çaykovski zorlu dönemlerinden birisini yaşarken Romeo ve Juliet Fantezi Uvertürü üzerine çalışmaktadır. Balakirev'in, Çaykovski'ye Romeo ve Juliet üzerine çalışırken tavsiyelerde bulunmasıyla, Çaykovski kendisine olan güvenini tekrar kazanmaya başlamıştır. İkili arasındaki ilişki uzun bir dönem Balakirev'in ruhsal sorunlar yaşamasıyla sekteye uğramıştır. Ancak sonrasında Çaykovski 1881 yılında Romeo ve Juliet'i tekrar ele alıp partiyon kapağındaki notla eseri Balakirev'e adamıştır. Çaykovski'nin yaptığı bu hareketle ilişki tekrar kaldığı yerden devam etmiştir. Çaykovski'nin yazdığı mektuba bir yıl sonrasında cevap veren Balakirev memnuniyetini ifade etmiştir ve Çaykovski'nin çok usta bir şekilde yapabileceğine inandığı programlı bir senfoni taslağını (Manfred) vermek istediğini belirtmiştir. Mektubunun küçük bir kısmı şöyledir; "...Senin zirve noktan Fırtına ve Francesca de Rimini'dir ve özellikle ikincisidir, senin yeteneğinin nereden kaynaklandığını çok iyi anlıyorum ve sana güveniyorum..." Byron'un Manfred'i üzerine olan programı Stassov'un Balakirev'e yıllar önce gönderdiği şekliyle göndermemiş, Balakirev programa kendi yorumlarını da ekleyerek Çaykovski'ye yollamıştı. Çaykovski başlangıçta o kadar hevesli değildi ve Balakirev'in, Fırtına ve Francesca de Rimini Op.32 hakkında söyledikleriyle ilgili olarak onunla aynı fikirde de değildi. Ekim 1884'deki Çaykovski'nin Yevgeni Onyegin'in imparatorluk sahnesindeki ilk temsilinde Balakirev'in onu görmesine kadar Manfred'i yazmayla ilgilenmemişti ama o dönemde Schumann'ın yazmış olduğu Manfred Op. 115'e büyük bir hayranlık duyması sebebiyle Balakirev'in onu ikna etmesi çok zor olmadı. Çaykovski Manfred şiirinin bir kopyasını aldı ve hemen sonrasında İsviçre'nin

Davos Şehrine tüberkülozdan ölmek üzere olan arkadaşı Rus keman sanatçısı Losif Kotek'i (1855-1885) ziyaret için gitti. Alpler'in manzarası ve arkadaşı Kotek'in ileri derecede hastalığının Manfred'in karamsarlığına denk gelmesine rağmen Çaykovski Manfred üzerine çalışmaya başlamadı. Manfred şiirini okudu ve Balakirev'e Manfred'i besteleyeceğine dair söz verdi (Garden, 1973, s.100-101).

28 Ekim 1882'de Balakirev Çaykovski'ye şöyle bir mektup yazdı: "Son mektubunu uzun zamandır cevaplayamadığım için kusura bakma. Sana uzunca, huzur ve barış dolu bir şekilde cevap yazmak istedim. Sana önerdiğim konuyu ilk Hector Berlioz'a (1803-1869) önermiştim. O da yaşını ve sağlığını bahane ederek bu önerimi reddetti. (Öneri 1868 yılının eylül ayında Balakirev tarafından Berlioz'a yapılmıştı) Senin Françeskan (Francesca de Rimini) bana bu işi senin mükemmel bir şekilde yapabileceğin izlenimini verdi, öyle ki, çok büyük acılar çekmiş izlenimi sağlıyor tabi ki bunlar senin eserlerinin özeleştirisine dayanıyor, hayal dünyanı tamamen aç ve eseri bitirmek için acele etme. Bu harika konunun bana bir faydası bulunmuyor, aynı zamanda benim iç dünyama da uymuyor, ancak sana aynı bir eldiven gibi tam da uyuyor. Bu Byron'un Manfred'i. Çalışmanın bir ana teması olmalı ve her bölümde kendini göstermeli, programda büyük bir detayla yer verilmeli. Müthiş bir program değil mi? Eğer kendini buna verirsen eminim bu senin en iyi eserin olacaktır." 1884'te Çaykovski'ye Berlioz'a gönderdiği programın bir kopyasını gönderdi ve bölümlere uygun ton şeması gönderdi. Ancak Berlioz'a ton şeması gönderme cüretini göstermemişti (Abraham, 1974, s.89).

Önerilen ve bestecinin uyguladığı (Abraham, 1974, s.90) bölüm ve ton şeması yıllara göre şöyledir:

Balakirev (1882)	Balakirev (1884)	Çaykovski (1885)
(1) Fa diyez minör (2'inci tema Re Majör)	(1) Si minör (2'inci tema Re Majör)	(1) Ton belirsiz, Bölüm 'ün yarısından fazlası sadece Si minör üzerine kurulur. (2'inci tema Re majör)
(2) La Majör (yavaş bölüm)	(2) Sol Majör (yavaş bölüm)	(2) Si minör, Re Majör, Si minör (Scherzo)
(3) Re Majör (Scherzo)	(3) Re Majör (Scherzo)	(2) Sol Majör (yavaş bölüm)
(4) Fa diyez minör (Re bemol Majör de Astarte'nin görünüşü)	(4) Si bebol minör (Re bemol Majör de Astarte'nin görünüşü); coda- Si bemol Majör	(4) Si minör (Re bemol Majör de Astarte'nin görünüşü); coda Si Majör'de

**Tablo 1.** Balakirev tarafından ayrı yıllarda Çaykovski'ye önerilen ve besteci tarafından uygulanan ton şeması

Wiley'in (2009, s.314-315) belirttiği aşağıdaki şemada Çaykovski ile Balakirev/Stassov'un eser için belirlediği program farklılıkları gösterilmiştir.

Balakirev/Stassov	Çaykovski
1. Bölüm: Manfred Alpler'de dolaşiyor, hayatı altüst olmuş ve soruları cevapsız kalmış. Hayatında anıları dışında hiçbir şey kalmamıştır. Hayalindeki Astarte'nin görüntüsü aklından çıkmıyor ve onu çağırıyordu. Sadece dağların yamacından sesi yankılanıyordu. Anıları ve düşünceleri Manfred'i kemiriyordu. Astarte'nin onun affetmesini istiyor ve affı için yalvarıyordu fakat bu isteğini kimse ona veremezdi.	Manfred Alpler'de dolaşıyordu. Varoluşun kadenci sorularından yorulmuş, ümitsizliğinin melankolisinde yanarak acı çekmiş ve geçmişinde işlediği bir suçun anısı ile ruhsal işkence yaşamaktaydı. Manfred büyüün sırlarını aramaktaydı. Karanlığın güçlerini yönetmek için iletişim kuruyor ancak ne bu güçler nede dünyadaki herhangi bir şey yaşadığı suçluluk duygusunu geçirebilir di, ki aradığı ve beyhude yalvardığı tek şey buydu. Bir zamanlar delice sevdiği ve şimdi kaybolan/çürüyen Astarte'nin anıları onu tüketiyor ve kalbini kemiriyordu. Bu acıların Manfred için bir sonu yoktu.
2. Bölüm: Manfred'e, şelalede oluşan gökkuşağının altındaki Alpler Peri'sinin görüntüsü.	Manfred'e, şelalede oluşan gökkuşağının altındaki Alpler Peri'sinin görüntüsü.
3. Bölüm: Alpi avcılarının güler yüzlü, sade ve birliktelikle dolu yaşam şekli. Manfred bu yaşayış tarzı ile karşılaşır ve güçlü bir zıtlık oluşturur.	Dağ halkının sade, basit ve özgür yaşantısının sahnesi verilir.
4. Bölüm: Ariman'ın salonlarını (cehennemini) sembolize eden vahşi, dizginlenmemiş Allegro'da Manfred Astarte ile görüşmenin bir yolunu arıyor. Astarte'nin çağırılması ve görüntüsü bu cehennemsi eğlenceye bir zıtlık yaratıyor. Müzik hava gibi hafif ve şeffaf aynı zamanda uygun ve gerçek olmalıdır. Daha sonra tekrar mim (sözlü konuşma olmayan) verilir. Manfred'in gün batısı ve ölümü sunulur.	Ariman'ın yeraltı sarayında cehennemsi bir eğlence. Manfred'in bitkin görüntüsü belirir. Astarte'nin çağırılması ve görüntüsünün belirmesi, Manfred'i affetmesi ve Manfred'in ölümü.

**Tablo 2.** Balakirev/Stassov ve Çaykovski arasındaki program farklılıkları

Çaykovski Nisan 1885'te Manfred senfonisine bir istekle çalışmaya başladı. Tabii bu kararlılığı sağlamasında İppolit Şipajinski'nin (1848-1917), Büyücü Kadın Operası'nın librettosunu Çaykovski'nin eline ulaştırmamasının da çok büyük rolü vardı. Uzun zamandır kendi deyimiyle böyle "yaratıcı bir baskıya" maruz kalmamıştı. 25 Eylül'de Balakirev'e eseri bitirmiş ve başarmış olmayı çok istediğini şöyle bir mektupla ilettili: "...Bu senfoninin seni mutlu edip etmeyeceğini elbette bilmiyorum fakat inan bana hayatımın hiçbir döneminde bu kadar çalışmamış ve tükenmemiştim..." Eseri bitirdikten sonra yayıncısı Piyotr İvanovich Jurgenson'a (1836-1904) bir mektup yazmış ve eserle ilgili olarak şöyle demişti: "...muhtemelen hatalıyım, ama bana en iyi çalışmam gibi geliyor" Aynı sözleri 23 Mart 1886'da Madam von Meck'e yazdığı bir mektupta da belirtmişti. Ancak 1886 Eylül ayında fikrini tamamen değiştirmiş Grand Duke Constantine'ye eseri "iğrenç" olarak tanımlamıştı. Çaykovski'nin eserleri ile ilgili fikirlerinin değişkenliği her zaman görülen bir şeydi. 5. Senfoni Op.64'ü yazdığında da önceki eserlerini gölgede bırakmış ama Aralık 1888'de yine Manfred'i kötülediği kadar kötülemişti. 5. Senfoni ile ilgili tatsız bir eleştirinin eseri kötülemesine neden olduğu düşünülmektedir (Garden, 1973, s.102-103).

Manfred konusunu Balakirev, Çaykovski'ye yazdığı bir mektupta şu şekilde tanımlamıştır "...modern insanın ideallerini nasıl koruması gerektiğini bilmediği gerçeğinden dolayı, modern insanın sıkıntıları doğar ve bu yüzden zamanımızın tüm acıları ortaya çıkar..." Eser Çaykovski'ye büyük bir çabaya mal oldu ve bunu Madam von Meck'e bir mektubunda "...Son derece trajik, çok karışık ve çok zor, bu zamanlarda kendimi Manfred gibi hissediyorum" şeklinde bahsetmiştir. Çaykovski Manfred senfoniye 1885 yılı Aralık ayında tamamlamıştır (Maitland, 1910, s.37).

Newmarch'a göre Manfred, Çaykovski'nin tamamıyla yalnız olduğu sırada bestelediği son eserdir. Bu yüzden eser ona çok zor gelmişti ve depresif duygular hissettirmişti (1906, s.490). Çaykovski yayıncı Piyotr İvanovich Jurgenson'a 30 Ocak 1885'te gönderdiği bir mektupta, Manfred'i bestelemenin sıra dışı zorluğuna rağmen 10 yılda bir çalınacağını ve bu yüzden eserin bir kar getirmeyeceğini, böyle bir eserin değerinin çok büyük olduğunu ve böyle bir çalışmanın değerinin hesaplanamayacağını ifade etmiştir (Newmarch, 1906, s.501).



Çaykovski'nin Manfred'in ilk seslendirilişinden sonra Madam von Meck'e 25 Mart 1886 tarihli mektubu şöyledir: "Sevgili arkadaşım, Moskova'ya olan 10 günlük ziyaretimden dolayı sana uzun bir zamandır yazamıyorum. İki günümü Manfred'in provalarına adadım, çalındığı konsere katıldım. Oldukça tatmin oldum, eminim benim en iyi çalışmam oldu. Performans harikaydı, fakat izleyiciler soğuktu, bana yine de baya övgü yağdırdılar" (Newmarch, 1906, s.501).

1886 kışında Çaykovski St. Petersburg'da Eduard Napravnik'e (1839-1916) ait "Harold" Op.45 isimli eserin prömiyerinin yapıldığı bir davete katılmış ve Korsakov'un öncülüğünü yaptığı besteciler tarafından samimi bir şekilde karşılanmıştır. Bu davette Stassov aracılığıyla Çaykovski'ye 500 rublelik yılın en iyi beste ödülü verildi. Ödül alan eser Manfred senfonisiydi (Maitland, 1910, s.38).

Çaykovski Manfred'i besteledikten 3 yıl sonra Gran Duke Constantine'ye eserin ilk bölümünün "itici" bulunduğunu söylemiş son 3 bölümü çıkararak bir senfonik şiire dönüştürmeyi düşündüğünü söylemiş ancak sonrasında bu fikrinden vazgeçmiştir. Manfred senfoni ilk çalınışından sonra ikinci defa 1952'de B.B.C. Senfoni Orkestrası tarafından çalınmıştır (Gee ve Selby, 1960, s.155).

Lord George Byron'un Manfred isimli dramatik şiiri için Robert Schumann 1850 yılında aynı isimle bir uvertür, Besteci Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847-1935) ise 1897'de aynı isimde ve Çaykovski'nin Manfred'iyile aynı opus numarasına sahip bir sahne müziği bestelemiştir.

Jackson Manfred senfoni ve Patetik senfoni Op.74'ü karşılaştırmış ve benzerlikler olabileceğini iddia etmiştir. Yorumu ise şu şekildedir: "...ikisi de trajik Si minördedir, yasak (cinsel) ilişkileri konu alan programları vardır, "Manfred" kız kardeşi Astarte ile olan ensest ilişkinin trajik sonucunu sunar. "Patetik" ise bestecinin yeğeni ile yaşadığı homoseksüel ilişkiyi anlatır" (Jackson, 1999, s.27).

### **3.2. Senfonik Şiir ve Programlı Müzik**

Romantik dönem bestecileri için form konusu kaçınılmaz bir şekilde zorluğa sebep olmuştur. Genel olarak ifade etmeye çalıştıkları duyguların özünün belirsizliği bu zorluğun sebeplerindedir. Düzenli ve simetrik şekilleri kullanmaya direnmişlerdir. Romantik dönem bestecilerinin çoğunluğu renk, tını ve armoninin muazzam

genişlemesine ve orkestrasyon tekniğinin gelişimine katkıda bulunurken, müziğin melodik yapısına ise yeni ve oldukça farklı özellikleri aktarmışlardır ancak bu sonuçlar form problemini çözmemiştir. Çaresizce eski formlara tekrar başvurmuşlar ancak yeni uyguladıkları form ise eski formları çoğunlukla darmadağın etmiştir (Abraham, 1974, s.26).

Klasik dönemde senfoni müziği yazan bestecinin değerlendirilmesi, sonat formunu ele alış şekliyle doğru orantılıdır. Romantik dönem bestecileri için müziğin anlatımı biyografik, çoğunlukla otobiyografik ve dramatik cümleler içeren bir anlatım olduğundan dolayı klasik dönem anlayışında senfoni bestecileri olamamışlardır. Klasik dönem senfoni müziğinin önceliği, üzerine kurulmuş olduğu form yapısıdır ancak romantik dönem bestecileri bu form yapısının dışında olan çok renkli melodileri ve atmosferik armonileri kullanmayı çok sevmişlerdir. Bu durum klasik dönem senfoni müziği formunun tamamen karşısındadır. Form yapısının hâkim olduğu müzikten dramatik anlatımın yoğun olduğu müziğe geçiş Beethoven'ın sonraki çalışmalarında belirgin hale gelmiştir. Romantik dönemin tüm gelişimi, kaçınılmaz ve hızlı bir şekilde form yapısının evrimini sağlamıştır. Mendelssohn ve Brahms'ın klasik döneme ait olan form yapısını sıkı bir şekilde uygulamaları bile, klasik dönem müziğine bir dönüş olarak adlandırılmaz. Bu iki besteciden klasik döneme ait form yapısını koruma konusunda daha sıkı davranan besteci Brahms'tır. Brahms'ta duyguların şiddeti gizli ve sessizdir. Bu yüzden klasik dönem form yapısını en çok koruyan romantik dönem bestecisi Brahms'tır (Abraham, 1974, s.24).

Romantik dönem bestecileri müziğe ayrı bir "edebi" elemanın sokulması gibi bir eğilim göstermişlerdir. Bu eğilim bir şiir, bir kahraman, bir şövalye, bir efsane gibi edebi elemanlar olmuştur. Bu konuları müzikle anlatma tutkusu artış ve giderek bir akıma dönüştür. Bu akım müziğin yapısını etkilemiştir. Bu etkilerin en önemli sonuçlardan birisi "Senfonik Şiir" olmuştur. Senfonik şiirin Franz Liszt (1811-1886) tarafından uygulanışı, Victor Hugo, Schiller ve diğerlerinin çeşitli şiirlerindeki fikirleri müzikle ifade etmek olmuştur. Berlioz'un "Fantastik Senfoni" Op. 14, "Harold İtalya'da" Op. 16 gibi eserlerinde, müzikteki resimsel ve görsel ifadelerin yer bulduğu görülmüştür. Berlioz'un bir hikâye veya belirli bir fikri belirli bir tema ya da temalarla birleştirmesinin uygulanması, "idee fixe" olarak onun senfonik çalışmalarında yerini bulmuştur. Liszt ise bu fikri daha da ileri götürerek, belirlediği temayı değişimlerle

senfonik şiirin birçok bölümünde kullanarak, bütünlüğü sağlamıştır. (Mcperson, 1900, s.254-255).

Senfonik şiir genellikle uzunca bir bölümden oluşur. Senfonik şiirin başlığı, konusunu ya da programını verir. Bu konu ya da program bir masal, şiir, oyun ya da Jean Sibelius'un (1865-1957) "Finlandiya" Op.26 Senfonik şiirinde olduğu gibi bir ulusun ruh halinin resminin bir tasviri olabilir. Müzik hikâyeyi takip eder, sıklıkla bir kişi ya da bir duruma özel farklı temalar oluşturur. Bu ihtimaller romantik dönem bestecilerini ve daha sonra Claude Achille Debussy (1862-1918) gibi "İzlenimcileri" de etkilemiştir. Senfonik şiir iki farklı formun doğmasına sebep olmuştur bunlar Konser Uvertürü ve Programlı Senfoni'dir. Senfonik şiir tanımını yapan ilk besteci Liszt'dir. Senfonik şiirler ulusalcı bestecileri de etkilemiştir ve bu türü milli efsaneler ve gelenekleri anlatmak için bir çıkış yolu olarak ta görmüşlerdir (Ammer, 2004, s.411).

Program müziği, kelimeleri kullanmadan hikâye anlatan müzik olarak tanımlanır. Tanıtıcı müzik olarak bilindiği de ifade edilebilir. Beethoven'ın 6. Senfoni Op. 68'in son bölümünde gök gürlemesinin tasvir edildiği, Debussy'nin La Mer adlı eserinde denizin tasvir edildiği, ya da bir duygunun anlatıldığı görülebilir. Bazı eserlerin daha karmaşık bir programa sahip olması sebebiyle program notunun yazıldığı da görülebilir (Ammer, 2004, s.324). Programlı senfoniye ilk olarak Berlioz bulduğu söylenir. Berlioz, birçok bölümden oluşan ve müziğin anlattığı hikâyeyi dinleyicilerin daha rahat takip edebilmesi için tekrarlı temalar kullanmıştır. Eserde her bölüme başlık verilerek müziğin o bölümde ne ifade edeceği belirtilir veya daha detaylı bir program sunulabilir. Programlı senfoninin başlangıcı her ne kadar Berlioz gibi görünse de, bazı otoriteler Ludwig van Beethoven'ın "Pastoral" isimli Op. 68 6. senfonisini programlı senfoniye ilk örnek olarak kabul ederler (Ammer, 2004, s.325).

Klasik dönem senfoni müziği anlayışından sonra romantik dönemde ortaya çıkan yeni bir tür senfonik şiirdir. Öncüleri Liszt ve Berlioz'dur. Bu iki besteci edebi bir programa bağlı kalarak programın içeriğine çağrışım yapacak şekilde müziklerini tasarlamışlardır. Hem müziğin armonik, melodik ve ritmik yapısını programın içeriğine göre şekillendirmişler hem de orkestral renkleri bu edebi anlatımı tasvir edecek şekilde kullanmışlardır. Her bir senfonik şiirin aslında genişletilmiş bir "Fantezi" olduğunu söylenilebilir ve "Fantezi" ise romantik dönemin temel formudur.

Romantik döneme ait müziklerin bazıları senfoni formunun yani sonat formunun kullanımını içerebilir ancak altta yatan sürecin oldukça farklı olduğunu gözlemlenebilir. Romantik dönemde öncelikle ele alınan durum, bazen bestecinin ruh halinin, bazen de ele alınan hikâye ve şiirin içeriğindeki hissiyatın müzikle dile getirilmesidir. Berlioz “idee fixe”le bu anlatımı sergilerken Liszt çalışmanın bütünlüğünü veren tek bir motifi, farklı yönlerden kullanımını benimseyerek döngüsel formun tekniğini geliştirmiştir. Çaykovski romantik dönemde işleyen sürecin farkındadır. Madam Von Meck’e bir mektubunda var olan formlara bağlı kalıp kalmadığı sorusuna cevabı hem evet hem de hayırdır. Ona göre bir eser senfoniye formu dikkate alıp koruyacağını, ancak bu korumayı sadece bütün bölümlerin düzenini ve bütünlüğünü koruma amacıyla bir dereceye kadar uygulayacağını belirtmiştir. (Abraham, 1974, s.25)

Cooper’a göre Çaykovski program müziğini küçümsediğini kendi kendine itiraf etmiştir. Çaykovski’nin senfonik müzik algısı tamamıyla saf bir şekilde romantik döneme aittir ve senfonilerinin adı sadece senfonidir. Senfonilerinin her biri bir program içermektedir (Abraham, 1974, s.24). Çaykovski’ye göre senfonik şiir ile senfoni arasındaki tek fark şudur: senfonide program belirsizdir, senfonik şiirde program açıkça belirtilmiştir, programsız bir senfoni hiçbir şey ifade etmeyen bir çalışmadır, ancak senfoni müzik formunun en saf halidir (Abraham, 1974, s.27-28). Çaykovski için fikirlerinin gelişmesi ve büyümelerini zorlamak doğal eğilimlerine gem vurulması gibiydi, sonat formuna zorlanması ise acı ve pişmanlıktı. Eserlerinin bağlantı yerlerini görünür kılıyordu. Sonat formu bir denge, zıtlık, çeşitlilik ve bütünlük kuralıdır. Temalar organik büyümeye ve gelişmeye açık olmalıdır ancak programlı müzik, senfonik şiir’ in ana teması bu sürece karşıdır, ana tema eserin bütün bölümlerinde baskın olmak istiyor, diğer temalarla eşit bir dengede durmayı reddediyordu ve bu yüzden sonat formunun kurulduğu dengeyi bozmaya eğilimliydi. Çaykovski senfonik şiirlerde bütünlüğün korunması için sonat formunun kurallarının kullanılması durumundaki zorluğu şöyle ifade etmişti: “...düzeltmek, genişletmek ve en zoru; formun gereksinimlerine uydurmak için yoğunlaştırmak...” (Abraham, 1974, s.29).

Çaykovski’nin romantik dönem senfoni bestecileri içinde uyguladığı bir farklılık olarak, altı numaralı senfonisi olan “Patetik” te son bölümün normal uygulamanın dışında yavaş bir bölüm olduğu örnek olarak gösterilebilir (Mcperson, 1900, s.253).

Evans'a göre Manfred, klasik bakış açısı ile muhtemelen bir senfoni değildir ama yapı anlamında Belioz'un Fantastik Senfoni'si gibi bir senfoni olabilir. Evans ayrıca Manfred'in bir "senfoni" mi yoksa "senfonik şiir" mi olduğu konusunda; eserin ciddi bir iş olduğunu, eserin hak ettiği yerin ise senfoni ve senfonik şiir arasında bir yer olduğunu, Schumann'ın tutkuyu resmederken, Çaykovski'nin ise kahramanının karamsarlığını ortaya çıkardığını belirtmiştir (1906, s.128-132).

### 3.3. Müzikal Karakter ve Form Analizi

Jackson geleneksel uygulamaya paralel olarak sonat allegrosu formunu üç kısma ayırmış, bu kısımlar sergi, gelişme ve yeniden sergiden oluştuğunu ifade etmiştir. Dört bölümlü bir senfoniye ele alarak sonat allegrosu formuyla paralelliğini şöyle açıklamıştır: 1. bölüm sergi 2. ve 3. bölümler gelişme ve 4. bölümünün ise yeniden sergiyi oluşturduğunu ifade edip bu durumun "Üst-Sonat Formu" olarak adlandırılabilirliğini belirtmiştir. Bu bağlamda Patetik senfoni ve Manfred senfoni arasında benzerliklerin mevcut olduğunu ve her iki senfoninin birinci bölümünü sergi, ikinci ve üçüncü bölümleri gelişme, final bölümlerini de yeniden sergi olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir. (1999, s.27).

Newmarch, Manfred senfoninin ilk bölümün sergisinin mükemmel olduğunu, ilk iki bölümde fikirlerin gayet iyi olduğunu belirtir. Ancak 3 ve 4. bölümlerin en az bilinen eserlerinden olan Opriçnik seviyesinde kaldığını ifade eder (1906, s. 505).

Jackson,a göre sonat allegrosu formunda, sergi ve yeniden sergi kısımları doğal bir paralellik içermektedir. Manfred senfoninin 1. bölümü ile 4. bölüm arasındaki paralelliği ise şöyle açıklanmıştır: 4. bölümün sergisi 3 gruba bölünmüştür 1. grup; 1-80. ölçüler arasında, 2. grup; 81-160. ölçüler arasında, 3. grup; 161-205. ölçüler arasındadır. Gelişme bölümünün ilk kısmını 206-266. ölçüler arası oluşturur. 2 konulu füg biçimindedir ve füg konuları ise son bölümün sergi kısmının 1. ve 2. gruplarındaki ana temalara dayalıdır. Gelişme kısmının sonu ise 267-281. ölçüler arasında yer almaktadır ve Manfred temasını anımsatır. Yeniden sergi bölümünü ise 1., 2. ve 3. yeniden sergi kısmı olarak ayrılmıştır. 1. yeniden sergi kısmı 282-302. ölçüler arasında olup, Manfred temasıyla son bölümün ilk teması birlikte verilmiştir. 2. yeniden sergi kısmı 337-393. ölçüler arasında olup Astarte teması ile

birlikte verilmiştir ancak eserin 1. bölümünün yeniden sergisinde Astarte teması verilmemiştir. 3. yeniden sergi kısmını ise 394-491. ölçüler arası olarak belirlemiş ve 1. bölümün Manfred temasının başkalaştırılmış yeniden sergi kısmı olarak sunulmuştur. 1. bölüm ve 4. bölüm arasındaki güçlü paralelliği üst-sonat formu olarak, sergi-gelişme-yeniden sergi düzeyinde düşünüldüğünde 1. bölümün sergiyi, 2. ve 3. bölümün gelişmeyi, 4. bölümün ise yeniden sergiyi oluşturduğu Jackson tarafından ifade edilmiştir. Patetik senfonide, Manfred senfonideki gibi güçlü bir paralelliği içermektedir (Jackson, 1999, s.126-127).

Jackson'ın fikirleri ile Wiley'in fikirleri arasında kısmen paralellik mevcuttur. Wiley'e göre Manfred senfoninin son bölümünde 2. temaya varmadan önce 81-140. ölçüler arasında ton la minöre gidilir ancak mi minörde bir kadans vardır. 161-205. ölçüler arası Manfred teması ile tekrar devam edilir. 206-265. ölçüler arasındaki füg kesiti, 266-302. ölçüler arası Manfred temasının 2 defa vurgulanmasıyla son bulur. 394-447. ölçüler arasının 1. bölümdeki 289-338. ölçüler arasındaki bölmeyle çok güçlü bir paralellik göstermesini, 1. bölümün yeniden sergisini hatırlattığını ifade eder. Wiley burada Çaykovski'nin bu uygulamalarının 1. bölümle 4. bölüm arasında çok güçlü bir paralellik inşa ettiğine dikkat çeker. Bu paralelliğin 448-477. ölçüler arası armonyumla bir tutti yazarak sakin bir final kadansı oluşturmasıyla sona erdiğini belirtir (Wiley, 2009, s.316).

Wood'a göre Manfred senfoni Çaykovski'nin diğer eserlerinden 3 şekilde farklıdır;

- 1) Çaykovski'nin birden fazla bölümden oluşan yazılı programa ait tek eseridir.
- 2) İlk iki bölümünün orta bölümleri ya da 2. temaları yeniden sergide veya üçüncü bölüme tekrar edilmemiş ya da özetlenmemiştir.
- 3) Çaykovski, Manfred senfonisini çalışmaya başlamadan önce eserin uzunluğu ile ilgili muhtemelen bir öngöründe bulunmamıştır ancak Manfred konusunda çok rahat çalıştığı ve geniş düşündüğü için sonuç olarak eser uzun olmuştur. Wood bu uzunluğu iki açıdan değerlendirmiştir:

a) Hiçbir eserin üçüncü bölümü Manfred senfonideki 3. bölüm kadar uzun değildir.

b) 2. bölümün A ve B'si çok uzun tutulmuştur ve hiçbir eserinde böyle bir uygulamaya başvurmamıştır. Aynı zamanda uzun tutulan A ve B'nin yeniden

tekrarları ise harfi harfine uygulanmıştır İlk A bölümü 71 ölçü sürmüştür ikinci A bölümü 73 ölçü sürmüştür (Abraham, 1974, s.91).

Wiley'e göre Çaykovski Manfred senfoni hakkında kendine yönelik merhametsizce eleştirilerde bulunmuştur ve bu eleştiriler şöyledir:

- 1) Gereksiz bir şekilde genişletilmiştir.
- 2) Bölüm geçişleri yapaydır.
- 3) Teknik olarak çok zordur ve bu teknik zorluk müziği sıradanlığından kurtarmak için yeterli değildir.

Çaykovski Manfred senfonide zıtlık ve tekrar ilkelerini eserin bütünlüğünü korumak için kullanmıştır. Mi minör'ü "Kader", si minör'ü ise "Ölüm" ile bağlantılı kılmıştır. Bu konuda Astarte'nin dönüştürücü gücünün Manfred'in ölümü karşısında zıtlık olarak Do majör olarak sunulması örnek olarak gösterilebilir. İlk bölümde Astarte temasının zirve noktası do majörde si minörün napoliteni olarak, 302-304. ölçüler arası Manfred temasının do majörde gelmesi, 2. bölümün Trio bölümünde Manfred temasının tekrar görünümü, 4. bölümde ise armonyuyla gelen tuttidir. Manfred senfoninin ve daha sonraki çalışmalarının ton şemaları aşağıdaki şekilde gösterilmektedir. Manfred senfoni bestecinin sonraki çalışmalarının habercisi niteliğindedir. Şemalar özellikle mi minör ve si minör arasında bulunan re majör'e dikkat çekmek için oluşturulmuştur. (Wiley, 2009, s.317).

Wiley'in (2009, s.317) karşılaştırmalı analizi aşağıdaki gibidir:

Ton Şemaları:

Manfred senfoni ton şeması:					
I			II	III	IV
e-b	e-D.....	b....	b-D-b	G	b
giriş	Allegro	tekrar			
Pezzo Kaprisyo Op. 62 ton şeması:					
e-D	b-D.....	b.....			
giriş	Allegro				
5. Senfoni ton şeması:					
I		II	III	IV	
E	e-D-e	(b)-D--D	A	E	e-D-e-E
giriş	Allegro			giriş	Allegro
6. senfoni ton şeması: bu eserde ton şeması çok daha yakın benzerlik kurmaktadır.					
I		II	III	IV	
e-b	D-b	D-b-D	G	b	

**Tablo 3.** Wiley tarafından yapılan karşılaştırmalı ton tablosu

Eserin 2. ve 3. bölümleri program içeriğine göre tahmin edilemezdir. 1. ve 4. bölümlerde özet bir hikâye vardır, fakat 2. ve 3. bölümler kısa notlara sahiptir. 1. ve 4. bölüm programa göre 5 bölmeye bölünmüştür. 2. ve 3. bölüm ise 3 bölmeye ve tekrarlı bir yapıya sahiptir (Wiley, 2009, s.316).

Wood'a göre Balakirev haklıydı. Manfred Çaykovski'nin başyapıtıydı ve Manfred'deki güzellikler başka hiçbir eserinde bulunmamaktaydı. Bir sanatçının ustalık dönemi eseri ve ihmal edilmesi ise çok üzücüydü. Bu ihmalin sebebi olarak eserin çalınmasının zorluğu ve uzunluğu olarak belirtmiştir (Abraham, 1974, s.93).

Wood'un Manfred senfoninin orkestrasyonuna yaptığı genel bir değerlendirme ve analiz şu şekildedir: "Çaykovski'nin orkestra için yazdığı en geniş orkestra kadrosuna sahip bir eserlerinden biri olduğunu görürüz. Çaykovski'nin orkestra



partilerini yazarken titizliği ve detaycılığı ortadadır. Bu detayları bestecinin kullandığı çalgıların özelliği, nüans seviyeleri ve partisyonda düştüğü notlar oluşturmaktadır. Kornoların “Pavillion en l’air” (kalakların havaya doğru kaldırılarak) yönergesinde almasını partisyonda belirtilmiştir ve aykovski bu uygulamayı Fırtına’da da yapmıştır. 2. fagot’a en alt si ve la diyez seslerinin denk geleceği yerlerde bu sesleri 1 oktav üstten yazmasının sebebi ise bu seslerin piyano nansında kullanışsız olacağıdır. Birinci bölümün 91-95. ller arasındaki kromatik çıkışlarda fagot-klarnet-flütün kendi içerisinde bir bütün olarak sırasıyla kromatik diziyi çalarken, yaylıların giriş yerleri bir düzen içerisinde değildir. Bu yaklaşımı Romeo ve Juliet’te de uygulamıştır ve geleneksel bir yaklaşımdır. Orkestra zilinın küçük ama göze çarpan bir partisi vardır. Besteci zilinın orta boyda olması gerektiğini, konser salonunda değil ancak yan bir odada alması gerektiğini partisyonda belirtmiştir ve bu da ilginç bir ayrıntıdır. 1. bölümün yeniden sergisinde ve 4. bölümün 394. lsnde yaylıların girişte almaması ve sonrasında fa diyez sesini hep birlikte seslendirmesi “olağanüstü” bir etkiye sahiptir. Aynı yerlerde forte fortissimo nüansını fltlere en pes si sesinde yazılması ilginç bir ayrıntıdır. Bu ses fltlerde yoktur. Çaykovski nison ve oktavda bütün yaylıları kullanıyordu ve bu özellik bütün eserlerinde mevcuttu. İki arp aynı anda ve çeşitli etkilerde çok iyi kullanılmıştır. Arp glisandoları küçük değişimlerle sırasıyla yapılmıştır. Çaykovski’nin yazım stili genel bir karakteristiğe sahiptir. Çaykovski Manfred’de kendini tekrar etmek yerine düşünmeyi, araştırmayı ve keşfetmeyi tercih etmiştir. Coşku ve çalışkanlıkla eserini bir rutinin dışına taşımmıştır” (Abraham, 1974, s.93).

Bazı bestecilerle Manfred senfoninin formu konusunda kişisel görüşmeler yapılmıştır. Görüşme yapılan bestecilerin fikirleri de farklılık göstermiştir ve bu farklı fikirler olduğu gibi çalışmanın içerisine aktarılmıştır. Analizden faydalanmak isteyenlerin bu farklı görüşlerden de yararlanabilecekleri değerlendirilmiştir.

### **3.3.1. Birinci bölüm “Lento lugubre”**

Wiley’e göre eserin 1. bölümünde aykovski’nin yazılı programa uyguladığı form 5 bölmeden meydana gelir;

1. bölme 1-79. ölçüler arası: Manfred Alplerde amaçsızca geziniyordu, varoluşun kaçınılmaz sorularından bitkin düşmüştü. Ümitsizliğin şiddetli melânkolisinden ve geçmişte işlediği bir suçun hatıralarından dolayı ruhsal bir işkence çekiyordu.

2. bölme 80-110. ölçüler arası: Manfred büyüünün sırrını öğrenmişti ve karanlığın büyük güçleriyle hükmedercesine iletişim halindeydi.

3. bölme 111-170. ölçüler arası: Fakat ne büyüünün sırrını öğrenmesi ne karanlığın güçleriyle hükmedercesine iletişim kurması nede yeryüzündeki herhangi bir şey ona, acılarının bitmesi için aradığı tek şey olan “unutmayı” sağlayamıyordu.

4. bölme 171-288. ölçüler arası: Bir zamanlar tutkuyla âşık olduğu ve şu anda ölmüş olan Astarte'nin anıları onu tüketiyor ve kalbini kemiriyordu.

5. bölme 289-338. ölçüler arası: Manfred'in umutsuzluğunun ne bir sınırı ne de bir sonu vardı (Wiley, 2009, s.315).

Wood, birinci bölümün bestecinin diğer orkestra çalışmalarından farklı olduğunu belirtir. Bu farklılıklar şöyledir; Manfred temasından sonra yeni temaların duyulması ancak hiçbirinin daha sonra tekrarlanmaması, girişteki temanın oldukça geniş bir materyale sahip olması ve diğer tonlarda da birer defa tekrarlanmasıdır. Ayrıca 1. bölümün yarısına kadar si minör işareti partisyona koyulmamıştır ve belirsiz bir la minördedir. Bu ton belirsizliği ve giriş temasının özellikleri Hamlet Uvertürü Op.67'ye oldukça benzemektedir. 111. ve 171. ölçülerde başlayan temalar birinci bölümdeki diğer temalar içerisinde eşsiz bir niteliğe sahiptir (Abraham, 1974, s.91).

Jackson'a göre Manfred'in huzursuzluğu ve rahatsızlığı bir program dâhilinde bestelenmiştir. Manfred senfoni form açısından geniş kapsamlı bir değişimdir. Eserin ilk bölümünde gelişme bölmesi yoktur. Sergi bölmesi 1-288. ölçüler arasında olup aniden başlayan yeniden sergi bölmesi ise 289-338. ölçüler arasında yer almaktadır. Sergi bölmesinde 1. tema bölgesi 1-170. ölçüler arası Manfred temasını, 2. tema bölgesi ise 171-288. ölçüler arasında Astarte temasını oluşturmaktadır (1999, s.27).

Wiley'e göre Çaykovski strofik<sup>1</sup> yapıları ve edebi tekrarları müziğini şekillendirmek için kullanmıştır. 1. bölümdeki piu mosso bölmesindeki köprüye kadar ton belirsizdir

---

<sup>1</sup> Her kıtada, dörtlükte melodi ve eşliğin aynı kaldığı şarkı türü (Aktüze, 2003, s.599) . Ancak Wiley'in burada Manfred temasının tekrarlanmasını kastedebileceği değerlendirilmiştir.

ve si minör vurgulanmamıştır. 111. ölçüdeki başlangıç belirsizdir ve Astarte temasına bir hazırlık niteliği taşımaktadır. Ardından güçlü bir si minörle Manfred temasına geri dönüş yapılmaktadır. Belirsiz eksenli Astarte teması Astarte'nin ölümünden dolayı ulaşılmazlığını aktarır. 289. ölçüdeki Manfred temasının şiddetli bir sunumu da Manfred'in bu ulaşılmazlığa karşı olan umutsuzca haykırışını gösterir. Bu ulaşılmazlığa karşı olan umutsuzca haykırış Çaykovski'nin programında bir detay olup Astarte temasına bir cevap niteliği taşımaktadır (Wiley, 2009, s.316).

Besteci Hatıra Ahmedli Cafer (Kişisel iletişim, 09.05.2018) tarafından önerilen 1. Bölümün analizi şöyledir;

Giriş,1-110. ölçüler arasını,

A, 111-170. ölçüler arasını,

B, 171-288. ölçüler arasını,

Koda, 289-338. ölçüler arasını oluşturur.

Besteci Bülent Yüksel (Kişisel iletişim, 20.06.2018) 1. bölümün sonat allegrosu formuna uyum sağlayabileceğini belirtmiş ve aşağıdaki şekilde bir analiz önermiştir;

Sergi (1-110)	Gelişme (111-288)	Yeniden sergi (289-338)
1. Tema, 1-14	1. Kesit, 111-119	1. Tema, 289-298
2. Tema, 15-38	2. Kesit, 120-129	2. Tema, 299-308
1. Tema, 39-51	3. Kesit, 130-154	3. Tema, 309-324
2. Tema, 52-79	4. Kesit, 155-170	Koda, 324-338
Kodetta, 80-110	5. Kesit, 171-192	
	6. Kesit, 193-203	
	7. Kesit, 204-260	
	8. Kesit, 261-272	
	Köprü, 273-288	

Yapılan araştırmada 1. bölümün önerilen analiz şeması şu şekildedir;

1. bölümün analiz şeması:

ÖLÇÜLER	BÖLME	TON	AÇIKLAMA
1-79	1. Bölme	Belirsiz La minör	Manfred teması
80-110	2. Bölme	Si minör	100-110. ölçüler arası geçiş köprüsü
111-170	3. Bölme	Belirsiz Mi minör	154-170. köprü
171-288	4. Bölme	Re Majör	Astarte teması ve 272-288. ölçüler arası köprü
289-338	5. Bölme	Si minör	332-338. ölçüler arası koda

**Tablo 4.** Birinci bölüm için önerilen analiz tablosu

1. bölümle ilgili olarak alternatif bir şema daha oluşturulmuştur. şemada sonat allegrosu formuna göre çalışma yapılmıştır ancak gelişme bölmesinin olmadığı değerlendirilmiştir.

1.Bölümün sonat allegrosu formuna göre analiz şeması:

ÖLÇÜLER	BÖLME	TON	AÇIKLAMA
1-288	Sergi	1. Tema Si minör 2. Tema Re majör	80. ölçüye kadar 1. tema eserin tonu olan Si minörde duyulmaz
289-338	Yeniden sergi	Si minör	332-338. ölçüler arası koda

**Tablo 5.** Birinci Bölümün sonat allegro formuna göre yapılan analiz tablosu

## Birinci Bölme

1. bölme 1-79. ölçüler arasını oluşturur.

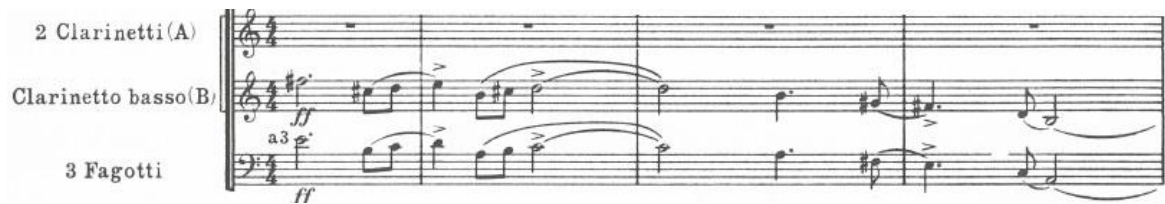
Çaykovski başlangıçtan 171. ölçüye kadar hiçbir çalgıya eserin tonu olan si minör donanımını koymamıştır. Aynı uygulamayı 4. bölümde 282-393. ölçüler arasında da yapmıştır.

Wiley'e göre Manfred temasında melodinin yukarı tırmanışıyla basların aşağıya doğru inişi, Manfred'in umutsuzluğu ve tutkuları arasında mükemmel bir uyum sergilemektedir. Tema 5 ölçü uzunluğundadır ancak her gelişinde ölçü uzunlukları değişebilmektedir (2009, s.315). Wiley'in Manfred teması olarak nitelendirdiği tema yapılan analizde Manfred A teması olarak isimlendirilmiştir.

Yapılan araştırmada Manfred A teması olarak adlandırılan tema eserin içerisinde yaklaşık bütün bölümlerde parçalanmış ve değişime uğramış olarak Çaykovski tarafından ele alınmıştır. Manfred A temasının eser içerisinde önemli bir yere sahip olduğu değerlendirilmiştir.

Eserin girişi ile ilgili olarak Wood'un belirttiği gibi Garden'da Hamlet Uvertürü'nün girişine olan benzerliğe dikkat çekmiştir. (1973, s.108).

Manfred A teması;



**Görsel 1.** 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Klarnet, Fagot)

Eserin girişi olan ilk tema fagotta tiz perdelerde gelmektedir. Westrup'a göre Çaykovski'nin fagota garip bir düşkünlüğü vardı, bazen gereksiz yere fagot kullandığı oluyordu ve tiz perdelerde solo yaptırıyordu. Fagottaki karamsarlık fagotun alt perdelerinde de bulunmaktaydı (1940, s.251).

Wiley'in ifade ettiği basların aşağı doğru hareketi temaya girişinden hemen sonra eşlik etmektedir.

Basların aşağıya doğru hareketi;

The image shows a musical score for five string instruments: Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The score is in 4/4 time, marked 'Lento lugubre' with a tempo of 60. The Viola and Violoncelli parts are marked 'ff' (fortissimo). The score shows a sequence of notes and rests for each instrument, with the Viola and Violoncelli parts starting with a strong downward motion.

**Görsel 2.** 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

6-14'üncü ölçüler arasındaki sürekli geçici eksen değişimleri vardır. Manfred A ve Manfred B teması arasında köprü oluşturduğu düşünülmektedir.

The image shows a musical score for two woodwind instruments: Cl. b.(B) (Bass Clarinet) and Fag. (Bassoon). The score is in 4/4 time, marked 'ff' (fortissimo). The Cl. b.(B) part is marked 'a3' (third octave). The score shows a sequence of notes and rests for each instrument, with the Cl. b.(B) part starting with a strong downward motion.

**Görsel 3.** 5-11. ölçüler arası partiyon kesiti (Bas Klarnet, Fagot)

14. ölçünün son dörtlüğünde yaylılar tarafından seslendirilmeye başlayan tema, Manfred B teması olarak isimlendirilmiştir. Manfred senfoninin 4. bölümünde Ariman'ın yeraltı sarayındaki cehenneme ait bir eğlencenin anlatımının içerisinde "Manfred'in görüntüsü" olarak yer almış olabileceği değerlendirilmiştir.

12-17. ölçüler arası görselde sunulduğu gibidir:



**Görsel 4.** 12.-17. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Çaykovski 22. ölçüde çellolara eşlik figürü yazmıştır. Bu 8'lik üçleme figür, ilerleyen ölçülerde 16'lık ve sonrasında 32'lik notalara dönüştürülmüştür. Bu figürün üzerinde durulmasının sebebi eseri hem 2. bölmede ilk tepe noktasına taşımada bir araç olarak kullanıldığı hemde gerilimi kademeli olarak tırmandırdığının düşünülmesidir.



**Görsel 5.** 18-22. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

23. ölçüden itibaren viyolonseldeki eşliğin üzerine aşağıdaki örnekte gösterildiği şekilde kısa motif, sırasıyla duyulmaya başlar ve bu motif önemsiz değişimlerle 34. ölçüye kadar devam eder.

23-25. ölçüler arasının, 2. bölümün 76-81. ölçüleri arasıyla uzak bir ilişki sergilediği değerlendirilmiştir. Ancak Çaykovski'nin böyle bir şey tasarlayıp tasarlamadığı bilinmemektedir.

23-26. ölçüler arası partisyonu görselde sunulduğu gibidir:

The image shows a musical score for measures 23-26. It includes five staves: Cl. (A), Cl. b. (B), Fag. (Flute), V-c. (Violoncello), and V-n. (Violino). The Cl. (A) and Cl. b. (B) parts are in treble clef, while the Fag. and V-c. parts are in bass clef. The V-n. part is in bass clef. The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *mp* and *p*. The V-c. part is marked *sempre p* and *pp*. The Cl. (A) and Cl. b. (B) parts have a *p* marking in measure 24. The Fag. part has a *mp* marking in measure 24. The V-n. part has a *pp* marking in measure 24.

Görsel 6. 23-26. ölçüler arası partiyon kesiti

2. Bölümün 78-81. ölçüler arası obua ve klarnetlerin çaldığı figürler;

The image shows a musical score for measures 78-81. It includes five staves: Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. ingl. (Cornet in G), and Cl. (A) (Clarinet in A). The Picc., Fl., and Ob. parts are in treble clef, while the C. ingl. and Cl. (A) parts are in bass clef. The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *p* and *pp*. The Picc. part has a *p* marking in measure 79. The Fl. part has a *p* marking in measure 79. The Ob. part has a *pp* marking in measure 79. The C. ingl. part has a *p* marking in measure 79. The Cl. (A) part has a *pp* marking in measure 79.

Görsel 7. İkinci Bölüm 78-81. ölçüler arası partiyon kesiti

38. ölçüde Manfred teması mi minör tonalitesi içerisinde görülür. Eserin en başında görülen tüm içerik ufak tefek değişikliklerle 68. ölçüye kadar buradan itibaren 5 ses üstten görülür.

68. ölçüde üçlemelerle yapılan eşlik 16'lık notalar halinde sunulmaya başlar, gerilimi artırır. Aynı zamanda 66-67. ölçüler korno ve viyolanın çaldığı figürler 2. bölümde 78-81. ölçülerde çalınan figürlere paralellik sergilemektedir.



**Görsel 8.** 65-68. ölçüler arası partiyon kesiti

72. ölçüde fagot, viyolonsel ve kontrbasta çalınan belirsiz a-tematik yapı vardır. Bu yapıların, aynı zamanda senfoninin 2. bölümün girişinde, flüt ve obualarla çalınan şeleledeki su akışını simgeleyen a-tematik yapıyı hem ritmik hem de duyuluş olarak anımsatabileceği değerlendirilmiştir.

**Görsel 9.** 72-73. ölçüler arası partiyon kesiti

76-79. ölçüler arasında 16'lık notalara dönüşmüş olan figürler 32'lik notalara dönüşmüş ve eserin ilk tepe noktası olan “piu mosso” bölümünün başlangıcına götürmüştür

## İkinci Bölme

80. ölçüde başlayan bu bölmeyle Wiley (2009, s.315) program notu ile ilgili olarak programdaki şu kelimeleri vurguladığını belirtir. “Manfred büyünün sınırlarını aramaktaydı. Karanlığın güçlerini yönetmek için karanlığın güçleriyle iletişim kuruyor ancak ne bu güçler nede dünyadaki herhangi bir şey yaşadığı suçluluk duygusunu geçirebilirdi ki aradığı ve beyhude yalvardığı tek şey buydu”

2. bölme 80-110. ölçüler arasındadır. Bölmenin hemen başlangıcında 1. ve 14. ölçülerinde belirtmiş olduğumuz Manfred A ve B temalarını veriliş sırasıyla özet olarak görülür

The image shows a musical score for a brass and percussion ensemble. The score is for the beginning of the second section (measures 80-82). The instruments listed are Cor. (F), Tr-be (D), Pist. (A), Tr-ni e Tuba, Timp., and Piatti. The music is marked 'fff marcato' and 'a4 Padiglioni in aria'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows the first three measures of the section, with the brass instruments playing a rhythmic pattern and the percussion providing a strong, driving accompaniment.

**Görsel 10.** 80-82. ölçüler arası partiyon kesiti (Bakır ve Vurmali Çalgılar)

88. ölçüye kadar yukarıdaki örnekteki gibi birinci ve ikinci cümlelerin sırasıyla görünmektedir. 88. ölçüde Manfred A teması motif bazında parçaya ayrıldığındaki halinin ilk motifi olduğu değerlendirilmiştir.

The image shows a musical score for measures 87-90. The instruments listed are Cor. (F), Tr-be (D), Pist. (A), Tr-ni e Tuba, Timp., and Piatti. The score includes dynamics such as *ff* and *fff*, and markings like "ord." and "a 2". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Cor. (F) and Tr-be (D) parts have a melodic line with a repeat sign and a first ending. The Pist. (A) part has a rhythmic pattern. The Tr-ni e Tuba part has a bass line with a repeat sign and a first ending. The Timp. part has a rhythmic pattern. The Piatti part has a rhythmic pattern.

**Görsel 11.** 87-90. ölçüler arası partiyon kesiti (Bakır ve Vurmali Çalgılar)

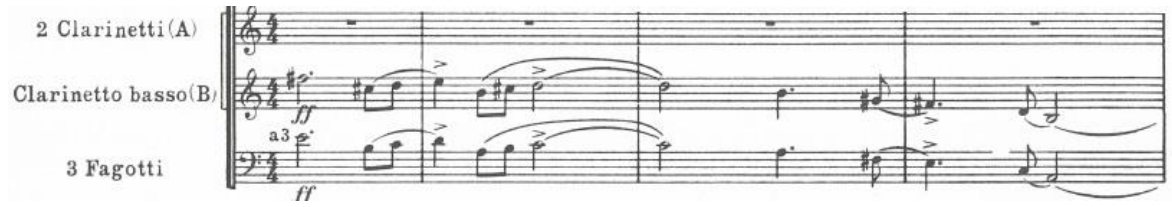
Tahta üflemeli ve yaylıların 22. ölçüde başlayan eşlik figürünün besteci tarafından yoğunlaştırıldığı izlenimi verebilir.

100.ölçü de ilk Manfred teması trompet ve trombonlarla güçlü bir şekilde duyulur. İlk temanın ilk 4 sesi kaldırılmış devamı aynı gelmiştir. Çaykovski aynı uygulamayı 4. bölümün 266. ölçüsünde de yapmıştır. Aynı zamanda temanın bu duyuluşunun 3. bölmeye bir köprü oluşturduğu düşünülmüştür. Manfred A teması yeniden sergi bölmeye kadar alternatif analizi sunulmuş olan 5. bölmeye kadar görünmemektedir. 100-110. ölçüler arası köprü olarak değerlendirilmiştir.

The image shows a musical score for measures 99-102. The instruments listed are Tr-be (D), Pist. (A), and Tr-ni e Tuba. The score includes dynamics such as *ff* and *fff*. The Tr-be (D) part has a melodic line. The Pist. (A) part has a rhythmic pattern. The Tr-ni e Tuba part has a bass line with a rhythmic pattern.

**Görsel 12.** 99-102. ölçüler arası partiyon kesiti (Trompet, Trombon ve Tuba)

Manfred A temasının kaldırılmayan ilk dört sesi;



Görsel 13. Birinci Bölüm 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Klarnet, Fagot)

### Üçüncü Bölme

3. bölme 111-170. ölçüler arasında yer almaktadır. Wiley (2009, s.315) bu bölme için “Fakat ne büyüünün sırrını öğrenmesi ne karanlığın güçleriyle hükmedercesine iletişim kurması nede yeryüzündeki herhangi bir şey ona, acılarının bitmesi için aradığı tek şey olan *unutmayı* sağlayamıyordu” şeklinde tanımlar. Wiley’e göre bu bölme besteci tarafından Manfred (B) temasının ritmik özellikleri korunmuştur, melodi çizgisinde aynı devam etmektedir. Farklılıklarını şöyle değerlendirmiştir; “İlk olarak armonik minör bir yapı içerisinde duyduğumuz tema bu sefer dorian modu içinde yazılmıştır. Başlangıcı belirsiz gözükür ve bu bölümdeki tema Astarte temasına bir hazırlık niteliği taşımaktadır” (Wiley, 2009, s.316).



Görsel 14. 111-115. ölçüler arası partiyon kesiti

119. ölçüde kornonun çaldığı tema daha sonra bir yankı olarak 3. bölümde tekrar görülmüştür. 145. ölçüden itibaren bölmenin başındaki tema özetlenmiş olarak tekrar içerisinde işlenecek ve 150'nci ölçüde 3 ölçü sürecek yeni bir cümle duyulacaktır. 154-170. ölçüler arası köprü olarak belirlenmiştir. Sonat allegrosu formu açısından değerlendirildiğinde 1. tema bölgesi sona ermiştir.

Kornonun 3. bölüm 37. ölçüde çaldığı tema;

The image shows a page of a musical score for a sonata. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Fag. (Bassoon), Cor. (F) (Trumpet in F), and Archi (Strings). The second system includes parts for Cor. (F), V-ni I (Violin I), V-ni II (Violin II), V-le (Viola), and V-ç. (Cello). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system starts with a dynamic of 'f' and includes markings for 'I solo', 'f espressivo', 'cresc.', 'mp', and 'mf'. The second system starts with 'poco cresc.', 'sf', 'f', and 'mf'. The score is a page from a musical manuscript showing the first system (Fag., Cor. (F), and Archi) and the second system (Cor. (F), V-ni I, V-ni II, V-le, and V-ç.).

Görsel 15. 116-126. ölçüler arası partiyon kesiti

#### Dördüncü Bölme

4. bölme 171-288. ölçüler arasını oluşturacaktır. Wiley (2009, s.315) bu bölmei "Bir zamanlar tutkuyla âşık olduğu ve şu anda ölmüş olan Astarte'nin anıları onu tüketiyor ve kalbini kemiriyordu" şeklinde açıklar. 171. ölçüde Astarte teması başlar, Çaykovski ritmik yapıyı 3/4'lüğe dönüştürmüştür. Devamında bu tema tahta üflemleri çalgılarla da ele alınmıştır.

Astarte teması;

Andante (♩ = 69)

Ob. *a2*

C. ingl.

Cl.(A)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

*sf dim.* *pp*

*sf dim.* *pp*

*sf dim.* *pp*

*con sord.*

*p*

*con sord. V*

*p*

*con sord. V*

*p*

*con sord. V*

*p*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

*mp*

*mf legg. e molto espr.* *mf*

*sf*

*sf*

*p legg. e*

*rit.*

*sf*

*sf*

*p*

*mp*

*mp*

*sf*

*sf*

*p*

*mp*

*sf*

*sf*

*p*

Görsel 16. 166-179. ölçüler arası partiyon kesiti

Astarte temasının devamı;

Görsel 17. 180-185. ölçüler arası partiyon kesiti

213. ölçüden itibaren Astarte temasından çıktığı düşünülen yeni tematik malzemelerin yoğun bir şekilde soru-cevap şeklinde geldiği değerlendirilmiştir. Burada başka bir ayrıntıda arpın eklenmesidir. Eserde sadece Astarte teması ve Alpler perisinin şarkısının görüldüğü yerlerde arp kullanılmıştır. Astarte'nin diğer isminin "İştar" olduğu söylenmiştir (Tarihi olaylar, 2018). İştar ise Asurluların aşk ve cinsellik tanrıçasıdır. Sümer Tanrıçası İnanna'dan geldiği, Venüs gezegeninin temsil ettiği ve simgesinin ise kırmızı gül olduğu belirtilmiştir. Başka bir kaynakta ise (Beşiroğlu ve Koçhan, 2007) arp, Sümer mitolojisinde Tanrıça İştar ile ilişkilendirilmiş olup arp için "Tanrıça İştar'ın tahtası" terimi kullanılmaktaydı. Tanrıça İştar Mezopotamya'nın en önemli tanrıçalarından biriydi ve bu çalgının İştar törenlerinde ve diğer tanrılar ve tanrıçalar için yapılan tapınak törenlerinde kullanılması ve saygınlığı buradan gelmekteydi. Kesin olarak bilinmemekle birlikte Çaykovski'nin ifade edilen yerlerde arp kullanımının tesadüf olamayabileceği düşünülmektedir.

212-216. ölçüler arası görselde sunulduğu gibidir:

**Andante** (come sopra  $\text{♩} = 69$ )

The musical score is divided into four systems. The first system includes Cl. b. (B) and Fag. parts. The second system includes Arpa. The third and fourth systems include Archi. The score features various dynamic markings and performance instructions such as *pp*, *p*, *simile*, *p dolce espr.*, *cresc.*, and *più f*. The tempo is marked **Andante** with a metronome marking of  $\text{♩} = 69$ . The key signature is two sharps (F# and C#).

Görsel 18. 212-216. ölçüler arası partisyon kesiti



272-288. ölçüler arası tempo ve yapı oldukça değişir ve bir zirveye ulaşılır. Bu ölçüler arası köprü olarak belirlenmiştir.

The image shows a musical score for strings (Archi) in G major and 3/4 time. The score consists of five staves. The dynamics are marked as *fff* (fortississimo) and *ff* (fortissimo). There are also dynamic markings for *dim.* (diminuendo). The music is characterized by strong accents and dynamic markings. The score is in G major and 3/4 time. The music is characterized by strong accents and dynamic markings.

**Görsel 19.** 272-279. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

## Beşinci Bölme

5. bölme 289-338. ölçüler arasında yer alır. Wiley (2009, s.315) bu bölmeyi "Manfred'in umutsuzluğunun ne bir sınırı ne de bir sonu vardı" şeklinde açıklar. Sonat allegrosu formu içerisinde yapılan alternatif analizde yeniden sergi bölmesidir. Ritim 3/4 'lüktür Manfred A teması bu ritim içerisinde ele alınmıştır. 2 ölçü süren bir girişten sonra başlar. Bu tema eserin ilk ölçüsündeki temadır. Si minör tonunda gelmektedir. Yaylılar ve flütlerle başlar.

Ritmik yapı aşağıdaki şekildedir.

Andante con duolo (♩ = 69)

Fl. a3  
fff

Cl. (A) 3 3  
ff

Cl. b. (B) 3 3  
ff

Fag. ff<sup>3</sup> 3

Cor. (F) L II 3 3  
IV 3 3  
ff

Görsel 20. 289-291. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

Temanın 3/4'lük ritimde besteci tarafından ele alınışı aşağıdaki şekildedir.

Partisyonda son ölçüde Manfred A temasının giriş sesi vardır:

Andante con duolo (♩ = 69)

senza sord. sul G

sempre ffff dolente ed appassionato senza sord. sul G

sempre ffff dolente ed appassionato senza sord.

sempre ffff dolente ed appassionato senza sord.

senza sord. sul G

sempre ffff dolente ed appassionato

senza sord. 3 3 3 3 3 3  
ff

Görsel 21. 289-291. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Temanın devamının biraz farklı bir biçimde ele alındığı görülebilir. Bu ele alınış diğer bölümlerde aynı şekilde gelecektir.

col lunga arco  
col lunga arco  
col lunga arco  
col lunga arco

Archi

**Görsel 22.** 298-300. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

302. ölçüde Manfred A temasının Wiley'in belirttiği gibi si minörün napoliteni do majöre vurgu yaptığı görülebilir.

Archi

**Görsel 23.** 301-303. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Çaykovski 332-338. ölçüler arası sadece 7 ölçü süren bir koda ile bölümü sonlandırır.



Görsel 24. 334-338. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

### 3.3.2. İkinci Bölüm “Vivace con spirito” (Scherzo)

Wood’a göre 2. bölüm geniş bir A-B-A yapısına sahiptir ve A bölümü bir dizi kısa tematik malzemeler içermektedir. Bu malzemeler yakın ilişkili ve doğru sıralanmış bir şekildedir. Çaykovski’ye özgü tekrarlar işlenmiş olup, tempo’nun yüksekliği bu tekrarları bayağılıktan kurtarır. B bölümü karakter olarak oldukça farklıdır ve bu bölümün armonik yapısı Op.32 Françeska de Rimini Uvertürü’nün “Andante cantabile non Troppo” sunu hatırlatmaktadır. B bölümünde Çaykovski A bölümüne dönüşecekmiş hissi yaratır ancak sürpriz bir şekilde B’nin temalarını yeni bir tonda ve dokuyla sunar. 3. bölüm olan A bölümünün sonuna doğru müzik doğal ve düzgün bir şekilde sunulmakta olup, zarif bir koda tasarlanmıştır. Bu tasarlanan koda hassas, saydam ve kristal kalitededir (Abraham, 1974, s.92).

Wiley’e göre Çaykovski’nin 2. bölümde a-tematik ve geçici fikirlerin uygulaması, bir nevi Balakirev’in önerisine uyduğunun bir işaretidir. 2. bölümün trio bölümünde 2 tema verilir, ilki 6 kez duyulur, ikincisi 1 kez duyulur, bu asimetri çalınırken 250. ölçüde Manfred teması geri döner. Pastoral 3. bölümden ve 1. bölümden bazı alıntılar yapılmıştır. Bu alıntılara örnek olarak 37. ölçüde saklı bulunan kornonun çaldığı melodi, 1. bölüm 120. ölçüdeki kornonun çaldığı melodinin yansımasıdır (Wiley, 2009, s.316).

Çaykovski tarafından 2. bölümde aynı 3. bölüm gibi 3 bölmeli A-B-A şarkı formunda yazılmış olup A bölümü 1-171. ölçüler arasında, B bölümü 172-384. ölçüler arasında, yeniden A bölümü ise 385-555. ölçüler arasında yer almaktadır.

Besteci Bülent Yüksel (Kişisel iletişim, 20.06,2018) ikinci bölüm için şu şekilde bir analiz önermiştir;

A (1-171)	B (172-384)	A (385-555)
a: 1-20	a:172-186	a: 385-404
a: 21-30	a:187-202	a: 405-414
b: 31-99	b:203-218	b: 415-480
a': 100-127	a:219-234	a:481-511
Köprü: 128-171	a:235-254	Koda: 512-555
(1. adım: 128-155)	Manfred A:254-281	
(2. adım: 156-171)	a':282-333	
	Manfred:334-367	
	Köprü (dönüş):368-384	

Yapılan araştırmada önerilen analiz tablosu;

ÖLÇÜLER	BÖLME	TON	AÇIKLAMA
1-171	1. Bölme (A)	Si minör	129-171. ölçüler arası geçiş köprüsü
172-384	2. Bölme (B)	Re majör	349-385. ölçüler arası dönüş köprüsü
385-555	3. Bölme (A)	Si minör	513-555. ölçüler arası koda

**Tablo 6.** Yapılan araştırmada önerilen analiz tablosu

Partisyonda bu bölümün başlığı “Manfred’e, şelalede oluşan gökkuşağının altındaki Alpler Peri’sinin görüntüsü” şeklinde not alınmıştır

### **A Bölmesi**

A bölümü 1-171. ölçüler arası yer almaktadır. Si minörle başlar, tahta üflemeli çalgıların arpejli çaldığı bir dokuya 3. ölçüde yaylı çalgılar cevap verir, bu bölmenin tematik kurgusu bu şekildedir.

1-4. ölçüler arası görselde sunulduğu gibidir:

Vivace con spirito ♩ = 120

3 Flauti (Fl.I,II - Piccolo)  
2 Oboi  
Corno inglese  
2 Clarinetti (A)  
Clarinetto basso(B)  
3 Fagotti  
4 Corni (F)

The image shows a woodwind section of a musical score for measures 1-4. The tempo is 'Vivace con spirito' with a metronome marking of 120. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The instruments listed are 3 Flutes (Fl. I, II - Piccolo), 2 Oboes, English Horn, 2 Clarinets (A), Bass Clarinet (B), 3 Bassoons, and 4 Horns (F). The score shows various dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) across the measures.

**Görsel 25.** 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

Yaylı çalgıların partiyonunda görülen cevap niteliğindeki figür 3. ölçüde 1 ve 2. Kemanlarla başlar.

Vivace con spirito ♩ = 120

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

The image shows a string section of a musical score for measures 1-4. The tempo is 'Vivace con spirito' with a metronome marking of 120. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The instruments listed are Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The score shows various dynamics such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte) across the measures. There are also triplets and accents indicated.

**Görsel 26.** 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Besteci A bölümünde ağırlıklı olarak tahta üfleme ve yaylı çalgılara yer vermiştir. Bu bölümde müziğin belirsiz tematik öğelerle dolu olması, şelaledeki su akışı ve gökkuşağının anlatımı için besteci tarafından bilinçli olarak tasarlanmış olabilir.

Bölme genellikle trio (B) bölümüne kadar hızlı, akıcı ve soru-cevap şeklinde gider. Yeni fikirler gibi görünen motifler ilk iki şemada gösterilen a-tematik yapının uzantısıdır.

73. ölçüde bölme için yeni sayılacak motifler gelir. A bölümünün bu bölgesiyle ilgili 1. bölümün 66 ve 67. ölçülerine benzerlik oluşturabileceği 1. bölümün analizinde bahsedilmiştir.

The image displays a musical score for measures 74-77. The score is arranged in two systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), and Clarinet (A). The second system includes Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features various musical notations such as dynamics (p, p<sup>izz.</sup>), articulation (accents, slurs), and performance instructions (pizz., sempre p). The Piccolo part has a dynamic marking of p. The Flute part has a dynamic marking of p and a first ending bracket. The Oboe part has a dynamic marking of p. The English Horn part has a dynamic marking of p. The Clarinet (A) part has a dynamic marking of p. The Violin I part has a dynamic marking of p and a pizz. marking. The Violin II part has a dynamic marking of p and a pizz. marking. The Viola part has a dynamic marking of p and a sempre p marking. The Cello part has a dynamic marking of p and a sempre p marking.

Görsel 27. 74-77. ölçüler arası partiyon kesiti



116. ölçüde bir zirve oluşur

The image shows a musical score for strings (Archi) in G major, 4/4 time. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, and *cresc.* (crescendo). A peak is indicated by a 'V' symbol above a note in measure 116.

Görsel 28. 115-119. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

129-171. ölçüler arası analizde köprü olarak belirlenmiştir.

## B Bölmesi

171. ölçüde A bölümü sakin bir şekilde sonlanır bölümün son vuruşunda B (trio) bölümünün ezgisi başlar. Trio (B) bölümünde "Alpler perisinin şarkısı" olarak yer alır. Şarkı arp eşliği ile başlar

The image shows the beginning of the Trio section, marked "TRIO L'istesso tempo". It features three staves: Arpa I, Arpa II, and V-ni I. The harp parts (Arpa I and II) are marked with *p* (piano) and play a rhythmic accompaniment. The violin part (V-ni I) is marked with *con grazia* and *più f* (piano). The key signature is G major and the time signature is 4/4.

Görsel 29. 172-179. ölçüler arası partiyon kesiti

250. ölçüde viyolalarda Manfred A temasının küçük bir hatırlatması görülür, ritim 2/4'lüktür. Manfred A teması çalınırken bölümün başındaki a-tematik arpejli figürlerin keman ve çelloda eşlik ettiği de göze çarpar. Ancak Manfred A temasının devamındaki 266. ölçüde başlayan ezgi 1. bölüm 298. ölçüde devam eden ezginin aynısıdır. 1. bölümde olduğu gibi bu bölümde de 279. ölçüde Manfred A teması do majöre varır.

253-257 ölçüler arası görselde sunulduğu gibidir.

The image shows a musical score for measures 253-257. It consists of four staves: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is in a minor key. The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mf* dynamic. The Viola part plays a melodic line with a *mf* dynamic. The Cello part starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and then switches to *arco* (arco) with a *mf* dynamic. The score is divided into five measures, with a repeat sign at the end of the fifth measure.

**Görsel 30.** 253-257. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

306-334. ölçüler arası Alp Perisi'nin şarkısını önce la bemol majörde sonra sol diyez minörde duyarız bu ton değişimleriyle birlikte şarkı biter. Çaykovski'nin bir nevi Alp Perisi'nin görüntüsünün kaybolmasını, güçlü, yakın ve baskın duyulan majör tondan, güçsüz, uzak ve pasif duyulan minör tona geçerek sembolize etmiş olabileceği değerlendirilmiştir.

334. ölçüde Alp Perisi kaybolmuştur ve Manfred teması tekrar duyulmaya başlar. Gergin atmosfer yarattığı düşünülmekte olup ve bölme içerisindeki neşeli atmosfere zıtlık yaratılmak istenilebileceği değerlendirilmiştir. Manfred temasının Çaykovski tarafından burada, ton ve eşlik yapısı olarak oldukça farklı bir şekilde ele alındığı görülebilir.



**Görsel 31.** 333-337. ölçüler arası partison kesiti (Yaylı Çalgılar)

349. ölçüden itibaren dönüş köprüsü başlar ancak köprü A bölmesinden de ufak anımsatmalar içerir. Köprü 36 ölçü sürer.

### **A Bölmesi**

385. ölçüde 3. bölme olan yeniden A bölmesi başlar. Besteci 3. bölmede neredeyse uzunluk olarak bile ilk bölmenin aynısını yazmıştır. 1. bölme 171 ölçü sürerken 3. bölme 170 ölçü sürer. Tek fark ise 513. ölçüde Manfred temasının başlangıcıyla koda oluşturulmasıdır. Bu nedenle 513-555. ölçüler arası koda olarak belirlenmesi dışında analiz olarak 1. bölme ile aynı şekilde değerlendirilmiştir.

### **3.3.3. Üçüncü Bölüm “Andante con moto” (Pastoral)**

Eserin 3. bölümüyle ilgili Balakirev, Çaykovski'ye gönderdiği mektupta şöyle bir önermede bulunmuştu: “Doğal olarak başlangıçta, ufak bir av müziği olmalı, yalnız burada çok dikkatli olmalısın ve sıradanlıkla kaybolmamalısın. Tanrı seni Alman tören borularından ve onların “Avcı Müziği” saçmalıklarından korusun”. Wood'a göre Çaykovski garantici oldu ve avcı müziğini bu bölümden çıkardı (Abraham, 1974, s.90).

Wood'a göre Pastoral 3. bölüm uzun tutulmuştur. Dağlıların yaşamının sevinçli geniş bir şekilde aktarılmıştır. Dağlıların yaşamındaki sevinç ve gülünçlüğü müziğine küçümseyerek ifade etmemiştir. Eserdeki en farklı bölümdür diğer bölümlerle hiçbir

bağlantısı yoktur, giriş teması Berlioz'un Fantastik Senfonisindeki "Scène aux champs" bölümüyle zayıf bir bağlantı kurmaktadır. Çaykovski Berlioz'u yanlış anlamış ve Berlioz'a hak ettiği değeri vermemiştir. (Abraham, 1974, s.92)

Besteci Hatıra Ahmedli Cafer 3. bölümün (Kişisel iletişim, 09.05.2018) Rondo formunda olabileceğini belirtmiştir. Ahmedli Cafer'in analizi şu şekildedir;

A 1-19, B 20-47, A 48-74, gelişme 75-88, B 89-107, C 108-193, A 194-224, koda 225-282. ölçüler arasını oluşturmaktadır.

Üçüncü bölüm için önerilen analiz tablosu:

ÖLÇÜLER	BÖLME	TON	AÇIKLAMA
1-74	1. Bölme (A)	Sol majör	71-74. ölçüler arası geçiş köprüsü
75-193	2. Bölme (B)	Si minör	182-193. ölçüler dönüş köprüsü
194-282	3. Bölme (A)	Sol majör	267-282. ölçüler arası koda

**Tablo 7.** Yapılan araştırmada Üçüncü Bölüm için önerilen analiz tablosu

3. bölüm program notlarında dağ halkının sade, basit ve özgür yaşantısının sahnesinin verildiği yazılıdır. Çaykovski bu bölümde 2. bölümdeki olduğu gibi, üç bölümlü A-B-A yapısını uygulamıştır. A bölümü 1-74. ölçüler arası, B bölümü 75-193. ölçüler arası, yeniden A bölümü 194-282. ölçüler arasını oluşturmaktadır. Aynı zamanda Manfred Senfoni'nin "Pastoral" bölümüdür. Ton sol majör olarak belirlenmiştir.

## A Bölmesi

A bölümü 1-74. ölçüler arası yer alır. Ana tema ilk olarak obua ile seslendirilir.

Andante con moto (♩ = 144 = ♩. 48)

3 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti (A)

Clarinetto basso (B)

3 Fagotti

*p molto cantabile ed espress.*

**Görsel 32.** 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

Aşağıdaki görselde de 37. ölçüde korno bir motif seslendirmektedir, bu motif 1. bölümün analizinde 119. ölçüde korno partisinde görülen motifin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Cor.(F)

*mp*

**Görsel 33.** 36-40. ölçüler arası partiyon kesiti (Korno)

64. ölçüde küçük bir ara müziği niteliğinde, ağırlıkta klarnetlerin seslendirdiği kısa bir tema duyulur. Bu temanın köylülerin günlük yaşamındaki neşeyi sembolize edebileceği değerlendirilmiştir. Ayrıca bölüm içerisinde farklı bir ritmik yapıya sahip gibi bir duyuluş sergilediği düşünülmüş olup, orkestra şefliği açısından analizinde de farklı bir vuruş tekniği uygulanması önerilmiştir.

Fl.  
C. ingl.  
Cl.(A)  
Cl.b.(B)  
Fag.

*mf dim.*  
*mf dim.*  
*mf dim.*  
*mf dim.*

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

*ff*  
*ff 3*  
*ff*  
*ff*

**Görsel 34.** 62-64. ölçüler arası partiyon kesiti

71. ölçüde 4 ölçü süren bir köprü başlar ve zıt karakterli B bölmesine götürür.

## B Bölmesi

B bölmesi 75-193. ölçüler arasını oluşturur. 75. ölçüde başlayan B bölmesi kısa ve benzersiz müzik cümleleriyle kesitler halindedir. Genel gürlük dereceleriyle A bölmesine zıt bir karakter sergiler. Bütünlüğü daha belirsizdir bölmeye net bir tema hâkim değildir. Bu tematik yapının aynı zamanda 4. bölümün ilk temasını da anımsatabileceği değerlendirilmiştir. Bütün bölümlerde bahsedilen anımsatmaların, eserin bütünlüğünü korumak adına Çaykovski tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde uygulanmış olabileceği değerlendirilmiştir.

74-76. ölçüler arası görselde sunulduğu gibidir

The image shows a musical score for woodwinds in measures 74-76. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in A (Cl.(A)), Clarinet in B (Cl.b.(B)), and Bassoon (Fagl.). The score includes dynamics such as *mf* and *ff*, and articulations like *I*, *II*, *III*, and *a2*. The Flute and Oboe parts start with *mf* and transition to *ff*. The Clarinet in A and Bassoon parts also start with *mf* and transition to *ff*. The Clarinet in B part starts with *ff*. The Bassoon part starts with *mf* and transitions to *ff*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Görsel 35. 74-76. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

4. Bölümün ilk teması:

The image shows a musical score for woodwinds in measures 1-3 of the first theme. The tempo is *Allegro con fuoco* (♩ = 144). The instruments listed are Piccolo (= Fl. III), 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti (A), Clarinetto basso (B), and 3 Fagotti. The score includes dynamics such as *ff* and *f*. The Piccolo part starts with *ff*. The Flute part starts with *f*. The Oboe part starts with *ff*. The Clarinet in A part starts with *f*. The Clarinet in B part starts with *f*. The Bassoon part starts with *f*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Görsel 36. Dördüncü Bölüm 1-3. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

89. ölçüde A bölümünden bir alıntı mevcuttur

Musical score for woodwinds and strings, measures 89-92. The score is in G major and 4/4 time. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. (A)), Clarinet in Bb (Cl. (B)), and Bassoon (Fag.). The Flute part starts with a trill (a3) and dynamic markings of *mf* and *f*. The Oboe part starts with a trill (a2) and dynamic markings of *mf* and *f*. The Clarinet in G part starts with a trill (a2) and dynamic markings of *mf* and *f*. The Clarinet in Bb part starts with a trill (a2) and dynamic markings of *mf* and *f*. The Bassoon part starts with a trill (a2) and dynamic markings of *mf* and *f*. The strings are in the bass clef and play a steady rhythm.

**Görsel 37.** 89-92. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

108. ölçüde viyola ve çelloda yeni bir tema başlar bu tema 152. ölçüye kadar besteci tarafından geliştirilip işlenir.

Musical score for strings, measures 109-112. The instruments are Violin I (V-ni I), Viola (V-le.), Violoncello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The Violin I part starts with a trill (a2) and dynamic markings of *mf* and *f*. The Viola part starts with a trill (a2) and dynamic markings of *mf* and *f*. The Violoncello part starts with a trill (a2) and dynamic markings of *mf* and *f*. The Double Bass part starts with a trill (a2) and dynamic markings of *mf* and *f*. The strings are in the bass clef and play a steady rhythm.

**Görsel 38.** 109-112. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)



152. ölçüde trompetlerde Manfred A teması başlar, temanın ritmik yapısı bu sefer 6/8'dir.

The image shows a musical score for two instruments: Cor. (F) and Tr-be (D). The music is in 6/8 time. The Cor. (F) part starts with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The Tr-be (D) part starts with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The score includes dynamics like *fff* and accents.

**Görsel 39.** 153-159. ölçüler arası partiyon kesiti (Korno, Trompet)

182-193. ölçüler arası köprü olarak analiz edilmiştir. Kornonun seslendirdiği tema ile tekrar A bölümünün başlayabileceği hissini verebilir.

The image shows a musical score for Cor. (F). The music is in 6/8 time. The score includes dynamics like *mp* and *p*, and fingering numbers like I, III, a2, II, IV, a2. The score includes a bridge section.

**Görsel 40.** 179-185. ölçüler arası partiyon kesiti (Korno)

## A Bölmesi

A bölümü 194-282 ölçüler arasında yer alır. 194 ölçüde, bölüm başında obuadaki tema, flütlerde görülür.

The image shows a musical score for woodwinds in the A section, measures 192-195. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. ingl.), Clarinet in A (Cl. (A)), Clarinet in B (Cl. b. (B)), and Bassoon (Fag.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with a piano (p) dynamic and a cantabile tempo. The Flute part starts with a ritardando (rit.) and a first ending (I.) in measure 192. The Oboe part starts with a piano (p) dynamic in measure 192. The Cor Anglais part starts with a piano (p) dynamic and a cantabile tempo in measure 192. The Clarinet in A part starts with a piano (p) dynamic and a cantabile tempo in measure 192. The Clarinet in B part starts with a piano (p) dynamic in measure 192. The Bassoon part starts with a piano (p) dynamic and a cantabile tempo in measure 192. The score is marked with a piano (p) dynamic and a cantabile tempo. The Flute part has a first ending (I.) in measure 192 and a second ending (II.) in measure 193. The Oboe part has a first ending (I.) in measure 192 and a second ending (II.) in measure 193. The Cor Anglais part has a first ending (I.) in measure 192 and a second ending (II.) in measure 193. The Clarinet in A part has a first ending (I.) in measure 192 and a second ending (II.) in measure 193. The Clarinet in B part has a first ending (I.) in measure 192 and a second ending (II.) in measure 193. The Bassoon part has a first ending (I.) in measure 192 and a second ending (II.) in measure 193.

Görsel 41. 192-195. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

Ancak bu bölmede eşliklerin daha yoğunlaştığı göze çarpmaktadır. Bölmedeki temalar daha yoğun bir şekilde işlenmekte ilk A bölümündeki karakterden daha farklı bir karakter sergilediği değerlendirilmiştir. Ancak bu bölme analizde 2. A bölümü olarak değerlendirilmiştir.

192-195. ölçüler arası görselde sunulduğu gibidir:

The image shows a musical score for strings (Archi) from measures 192-195. The score is in G major and 4/4 time. It features a first violin part with a 'rit.' marking and a 'Tempo I' marking. The second violin part has a 'p' dynamic. The viola part has 'pizz.' and 'arco' markings. The cello and double bass parts have 'pizz.' and 'arco' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Görsel 42. 192-195. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

267-282. ölçüler arası koda ile bölümü sonlandırır. Bitişte bölümün temasının özeti sırasıyla flüt, obua ve klarinetin seslendirmesiyle bölüm sona erer.

The image shows a musical score for woodwinds and strings from measures 277-282. The score is in G major and 4/4 time. It features a flute part with an 'I solo' marking and a 'p' dynamic. An oboe part has an 'I solo' marking and a 'pp' dynamic. A clarinet in A part has an 'I solo' marking and a 'pp' dynamic. The violin I and II parts have 'morendo' markings. The viola and cello parts have 'morendo' markings. The double bass part has a 'morendo' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Görsel 43. 277-282. ölçüler arası partiyon kesiti

### 3.3.4. Dördüncü Bölüm “Allegro con fuoco”

Willey (2009, s.315) orta bölümlerdeki Manfred temalarının anımsatıcı duyuluşlarından sonra son bölümün programa sadık kalınarak bestelendiğini belirtir.

1. bölüm gibi 4. bölümü de programa ait 5 bölme ayırmıştır ve bunlar şöyledir:

1. bölme 1-160. ölçüler arası: Ariman'ın yeraltı sarayı ve cehenneme ait bir eğlence

2. bölme 161-206 ölçüler arası: Manfred'in bu eğlence içerisinde görünüşü

3. bölme 206-265 ölçüler arası: Eğlencenin tekrar sunumu

4. bölme 266-393 ölçüler arası: Astarte'nin görüntüsü

5. bölme 394-491. ölçüler arası: Manfred'in ölümü.

Wood'a göre 4. bölümde Çaykovski Balakirev'in programına uymuştur, ancak müzikal farklılıklar bulunmaktadır. Balakirev'in 1882'de Çaykovski'ye yazdığı mektup şu şekildedir; “...Cehennem eğlencesine Astarte'nin çağrılması ve gölgesinin belirmesi bir zıtlık yaratacaktır. 1. bölümde re majörde sunulan tema burada re bemol majörde olmalıdır. Aniden gelmelidir ve özet bir hatırlatma şeklinde olmalıdır. Bu durum Manfred'in acı çeken halini bastıracağı ve aynı fikir formun tamamında geliştirilebilir”. Çaykovski Astarte teması konusunda böyle bir şey yapmamıştır. Ancak 4. bölümün 337. ölçüsünde temayı re bemol majör tonunda getirerek bir nevi öneriyi edebi olarak kabul etmiştir. Formun geri kalan kısmını farklı bir şekilde işlemiştir. Balakirev'in önerdiği ton şemalarını da 4 ses üstten yazmıştır. Astarte temasını daha özet bir şekilde ele almış ve tema bir gelişme göstermemiştir. Bu tema son bölümde sadece 33 ölçü görünmüş olup Wood'un tabiriyle “sonsuz kadar elveda” demiştir (Abraham, 1974, s.91).

Wood'a göre 4. bölüm en az hayranlık duyulacak bölümdür ancak oldukça iyidir. 2 canlı ana tema girişte ele alınmıştır ve devamında kısa bir “lento” pasaja varılmıştır. Bu pasajı tekrar Manfred'in görüntüsü takip eder. Tempo l'e gelindiğinde girişteki ilk füg konusunun özet bir ele alınışı vardır. Çaykovski gelişme bölümüne ilerler ve bu gelişmede 4. bölümün başında sunulan 2 tema kontrpuantik olarak aynı anda ele alınır. Zirveye ulaşıldıktan sonra 1. bölümün temalarının daha fazla görülmeye başlandığını ifade ederek bu temaların 1. temayla birlikte görülmeye başlandığını belirtir. 2. bir zirveye ulaşıldıktan sonra Adagio'da ölçü değişir ve 1. bölümden

temalar görülmeye başlar. Bu uygulamanın besteci için bir yenilik olduğunu ve modernizme giden bir yol olduğunu belirten Wood, Astarte temasının bir fantezi şeklinde hazırlanmaya başlandığını belirtir. 4. bölümün devamında (394. ölçüden itibaren) 1. bölümün 2. kısmının (1. bölümün yeniden sergisi veya 5. bölmesi) yoğunlaştırılmış bir şeklinin sunulduğunu ve bazı yeniliklerin geldiğini aktarır. Bu yenilikleri ise armonyumun girişi ve si majördeki koda oluşturmaktadır (Abraham, 1974, s.92-93).

Dördüncü bölüm için önerilen analiz tablosu

ÖLÇÜLER	BÖLME	TON	AÇIKLAMA
1-160	1. Bölme	Si minör	140-160. ölçüler arası başlangıcı belirsiz bir köprü
161-205	2. Bölme	Belirsiz	-
206-265	3. Bölme	Si minör	-
266-393	4. Bölme	Belirsiz	-
394-491	5. Bölme	Si minör	448-491. ölçüler arası koda

**Tablo 8.** Dördüncü bölüm için önerilen analiz tablosu

Dördüncü bölümün sonat allegro formuna göre önerilen analiz tablosu:

ÖLÇÜLER	BÖLME	TON	AÇIKLAMA
1-205	Sergi	Si minör	-
206-281	Gelişme	Si minör	-
282-491	Yeniden sergi	Belirsiz ancak ağırlıkta Si minör	448-491. ölçüler arası koda

**Tablo 9.** Dördüncü bölümün sonat allegro formuna göre analiz tablosu

### Birinci Bölme

1. bölme 1-160. ölçüler arasında yer almaktadır. Wiley Ariman'ın yer altı sarayındaki eğlencenin bir sunumu olarak belirtmiştir (2009, s.315). Wiley

Çaykovski'nin bu eğlenceyi betimlemek için füg görüntüsünde yazdığı belirtilmişti ancak Barok dönem füg yazımında Türkçede tema yerine çoğunlukla "konu" kelimesi kullanılmaktadır. Analizde "konu" kelimesi yerine "tema" kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

#### 1. Tema:

Allegro con fuoco (♩ - 144)

Violini I  
Violini II  
Virole  
Violoncelli  
Contrabassi

**Görsel 44.** 1-3. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

81-160. ölçüler arası 2. tema yer alır ancak bu tema bu ölçüler arasından ezgisel olarak 1. temaya göre biraz değişime uğramaktadır.

#### 2. Tema:

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl. (A)  
Cl. b. (B)  
Fag.

**Görsel 45.** 79-81. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

104-108. ölçüler arası 2. tema ritmik olarak aynı, ezgisel olarak farklı bir şekilde ele almıştır.



**Görsel 46.** 104-106. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

118-120. ölçüler arasında da değişimler mevcuttur.



**Görsel 47.** 119-121. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

140-160. ölçüler arası köprü olarak değerlendirilmiştir.

## İkinci Bölme

161-205. ölçüler arası 2. bölme olarak belirlenmiştir ancak sergi kısmı devam etmektedir. Wiley (2009, s.315) Ariman'ın yer altı sarayında Manfred'in görünümü olarak belirtir. 24 ölçü süren girişten sonra 184. ölçüde Manfred B teması duyulur.

Çaykovski'nin bu bölmede Manfredin görünümünü Manfred B temasıyla sağladığı değerlendirilmiştir.

181-185. ölçüler görselde sunulduğu gibidir.

**Görsel 48.** 181-185. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Bu bölmenin 199-205. ölçüler arası bu bölümün ilk temasına benzerlik gösterdiği düşünülmüştür.

**Görsel 49.** 200-205. ölçüler arası partiyon kesiti (Klarnet, Fagot)

### Üçüncü Bölme

3. bölme analizde 206-265. ölçüler arasında yer almaktadır. Sonat allegrosu formuna göre alternatif analizde gelişme bölmesinin başlangıcı olarak değerlendirilmiştir. İlk gelişme bölmesi olarak 206-265. ölçüler arasında yer aldığı ve burada 1. ve 2. temaların işlendiği düşünülmüştür. Ancak analizde Ariman'ın yeraltı sarayının tekrar sunumu olarak önerilmiştir.



206-210. ölçüler arası görselde sunulduğu gibidir:

Tempo I (♩ = 114)

C. ingl. *ff*

Cl. (A) *ff* a2

V-le *ff*

The image shows a musical score for three instruments: C. ingl., Cl. (A), and V-le. The tempo is marked 'Tempo I (♩ = 114)'. The key signature has two sharps (F# and C#). The C. ingl. part starts with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Cl. (A) part also starts with ff and includes a second octave (a2) marking. The V-le part starts with ff and features a bass line with slurs and accents.

**Görsel 50.** 206-210. ölçüler arası partiyon kesiti

246-248 ölçüler arası 1. ve 2. temanın çevrilebilir kontrpuan ilkeleriyle ele alınmış olabileceği değerlendirilmiştir.

246-248. ölçüler görselde sunulduğu gibidir:

Picc.

Fl.

Ob. *ff* a2

C. ingl.

Cl. (A) *ff*

Cl. b. (B)

Fag. *ff*

The image shows a musical score for seven instruments: Picc., Fl., Ob., C. ingl., Cl. (A), Cl. b. (B), and Fag. The key signature has two sharps (F# and C#). The Picc. part starts with a melodic line. The Fl. part starts with a melodic line. The Ob. part starts with a melodic line and includes a second octave (a2) marking. The C. ingl. part starts with a melodic line. The Cl. (A) part starts with a melodic line and includes a forte (ff) dynamic. The Cl. b. (B) part starts with a melodic line. The Fag. part starts with a melodic line and includes a forte (ff) dynamic.

**Görsel 51.** 246-248. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

## Dördüncü Bölme

4. bölme 266-393. ölçüler arasında yer almaktadır ve gelişme bölümünün devamıdır. Wiley bu bölme için “Astarte’nin çağrılması ve görüntüsünün belirmesi” olarak değerlendirmiştir (2009, s.315). Manfred ve Astarte temalarının işlenmesi, Astarte ile Manfred’in, Ariman’ın sarayında konuşmaları ve Astarte’nin Manfred’i affetmesi olarak yorumlanabilir.

266. ölçüde Manfred A teması görülür. Tema yine değişime uğrayarak gelmiştir.



**Görsel 52.** 267-271. ölçüler arası partiyon kesiti (Trompet)

282-302. ölçüler arası Manfred A teması ile bu bölümün 1. teması soru-cevap şeklinde görülmektedir. Manfred’in Ariman ile konuşmasını yansıtabileceği düşünülmüştür.



**Görsel 53.** 280-285. ölçüler arası partiyon kesiti

303. ölçüden itibaren partisyonda Astarte teması görülür. Program notuna göre Astarte'nin Manfred'i affetmesi kısmının bu kısım olabileceği değerlendirilmiştir. 375. ölçüye kadar Astarte teması duyulur. 375. ölçüden 393. ölçüye kadar Manfred teması duyulur.

303. ölçüdeki Astarte teması:

Adagio, ma a tempo rubato (♩ = 60)

Cor. (F) *bouchée* *mp*

Arpa II Cis, Des, Es, Fes, G, A, B *mp* muta Es in E

V-ni I *con sordini divisi* *legg. p* *3*

V-ni II *con sordini divisi* *mp*

V-le *con sordini divisi* *p*

Görsel 54. 303-307. ölçüler arası partisyon kesiti

Manfred A teması;

The image shows a musical score for the 'Manfred A teması' (Manfred's A Theme). The score is for measures 379-386. It is a woodwind and string arrangement. The woodwinds (Cl. b. (B) and Fag.) play a melodic line with slurs and accents. The strings (V-ni I, V-le, V-c., C-b.) play a rhythmic accompaniment with accents and dynamics markings like *ff* and *via sord.* The score is in 3/4 time and D major.

Görsel 55. 379-386. ölçüler arası partiyon kesiti

## Beşinci Bölme

394-491. ölçüler arası 5. bölmeyi oluşturur. Alternatif olarak önerilen sonat allegrosu formuna göre değerlendirmesine göre yeniden sergi bölmesi devam etmektedir. 1. bölümün yeniden sergisiyle yakınlık göstermektedir. Yine 3/4 'lük tür ve net bir si minördür. 394-491. ölçüler arası 5. bölme olarak ele alınacaktır. Program notuna göre Manfred'in ölümünü anlatan bölüm olarak değerlendirilmiştir.

429. ölçüde Allegro kısım görünür eserin finali gibi duyulur ancak Çaykovski yavaş bir koda bölmesiyle eseri sonlandırmıştır.

**Görsel 56.** 430-432. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Analizde 448-491. ölçüler bölümün kodusı olarak değerlendirilmiştir.

Armonyumun eklendiği kodanın başlangıcı;

**Görsel 57.** 448-456. ölçüler arası partiyon kesiti (Armonyum)

486-491. ölçüler görselde sunulduğu gibidir:

The image shows a musical score for measures 486-491. The score is divided into two sections: "rall. un poco" (measures 486-490) and "Più lento" (measures 491-495). The instruments are Ob. (Oboe), Cl. (A) (Clarinet in A), Fag. (Bassoon), and Archi (Strings). The woodwinds (Ob., Cl. (A), Fag.) play a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *mf* and *dim.* The strings (Archi) play a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *dim.*, and *pp*. The string part includes a *pizz.* (pizzicato) instruction in the final measure. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Görsel 58. 486-491. ölçüler arası partisyon kesiti

## BÖLÜM 4: MANFRED SENFONİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Çalışmanın bu bölümünde Orkestra şefliği açısından bir inceleme sunulmuştur. Uzmanlarla birlikte partisyonda geçen bütün detaylar orkestra şefi gözüyle değerlendirilip yorumlamaya yardımcı olması açısından nüans, çalım yönergesi, tema karakterine göre yaklaşım, orkestrasyon, enstrümantasyon, cümlelerin karakterine göre uygulanacak vuruş stili vb. birçok konuda ortaya çıkabilecek sorunlara bir çözüm ve öneri sunma prensibi ile hareket edilecektir.

### 4.1. Birinci Bölüm “Lento Lugubre”

Otoriteler tarafından farklı yorumlanabilen bir form ve tasarıya sahip olan Çaykovski'nin Manfred Senfonisi'nin şeflik açısından da farklı ifade zorluklarına sahip olduğu gözlemlenmiştir. Çok kısa müzikal zamanlar içine yerleştirilmiş, çok farklı teknik detaylar hakkında orkestra şefinin eksiksiz bir hazırlığı olması, orkestrayı istediği yorum çizgisine yerleştirebilmesi için zorunludur.

Bas klarnet ve 3 fagot'un *ff* nünasında Analizde Manfred A teması olarak belirlenen, tema ile başlayan eserin girişindeki kuvvetli ve kasvetli atmosferi 4 çalgıdan derin ses kalitesini muhafaza ederek alabilmek gereklidir. Orkestra şefinin giriş enerjisindeki odaklanmanın ve jestlerin çok dengeli olması, aynı derinliğin yaylı çalgılarda duyulan temayı takip eden akorlar ile devam etmesinin sağlanması daha başlangıçta karşılaşılan önemli bir güçlüktür.

The image shows a musical score for three instruments: 2 Clarinettes (A), Clarinetto basso (B), and 3 Fagotti. The score is in 4/4 time and features a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The first four measures are shown, with the Clarinetto basso (B) and 3 Fagotti parts starting with a strong, dark sound. The Clarinetto basso (B) part has a *ff* marking and a *a3* (third octave) marking. The Fagotti part has a *ff* marking. The Clarinetto basso (B) part has a *a3* marking. The Clarinetto basso (B) part has a *a3* marking.

**Görsel 59.** 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Klarnet, Fagot)

Lento lugubre  $\text{♩} = 60$

Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

**Görsel 60.** 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Bununla beraber 14. ölçünün son dördlüğünden itibaren başlayan B teması tenuto bir karakteri hissettirmektedir.

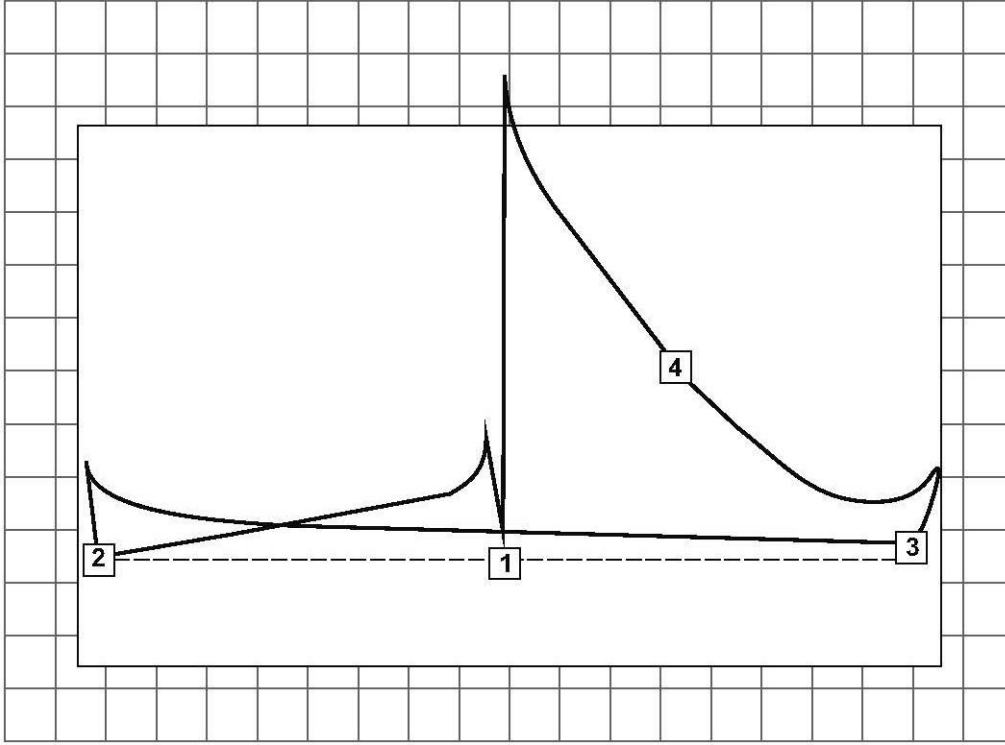
Archi

**Görsel 61.** 12-17. ölçüler arası Partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Tenuto vuruş tekniği Rudolf'a (1980, s.152) göre akıcı bir vuruş tekniği olmalıdır. Her sayıda hafif bir durma hissini yaratmalı, ancak durulmamalıdır. Vuruş, şiddeti haricinde markato'ya benzerlik gösterir. Ayrıca her bir vuruşun müziğin içeriğine bağlı olarak yoğunluklu veya yoğunluksuz olarak sürdürülebilir olması gerektiğini de belirtmiştir. Rudolf tarafından kareler 2.54 cm. olarak düşünülerek vuruşların hacmi saptanmıştır



Tenuto vuruş modeli şeması örnekte sunulduğu gibidir (Rudolf, 1980, s.153).



Görsel 62. Tenuto vuruş modeli şeması

22. ölçüden itibaren viyolonsel grubunun 1,5 perde sınırı içinde üçleme sekizliklerle hareketi başlar. Diğer grupların sekizlik bir akorla bitirdikleri bu ölçüde çalgı grupları arasındaki nüans farklılıkları haricinde bir ayrıntı daha göze çarpmaktadır. Yalnızca 1,5 perdelik harekette yer alan fa diyez sesini akor içinde seslendiren tek çalgı olan bas klarnette bu ritmik değer üçleme sekizlik olarak verilmiştir. Bas klarnetin yapısından ve fa diyez sesinin akorun bir parçası olmadığını ifade eden bu yazı aynı zamanda bestecinin bu eserindeki hassasiyetinin de bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Ancak aynı yapının başka bir akor ile geldiği 59. ölçüde bas klarnette yine aynı ritmik yapı görünmektedir.

**Görsel 63.** 18-22. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

**Görsel 64.** 57-60. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

36. ölçüde 1. ve 2. keman gruplarında senkop ile başlayan ve orkestrada sekizliklerden üçlemeye crescendo ile yoğunlaşan yazı, orkestra şefi açısından dar bir zamanda akıcı, tenuto gibi farklı uygulamaların, ritmik ve dinamik çeşitlilik içinde eşgüdüm ile tempoda yerine getirilmesinde koordinasyon güçlüğü içeren bir pasajdır. Bu tür pasajların önce ayrılarak detaylandırılıp, sonrasında önünde ve arkasında bulunan pasajlarla birleştirilerek çalışılmasının kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

35-39. ölçüler arası örnekte sunulduğu gibidir:

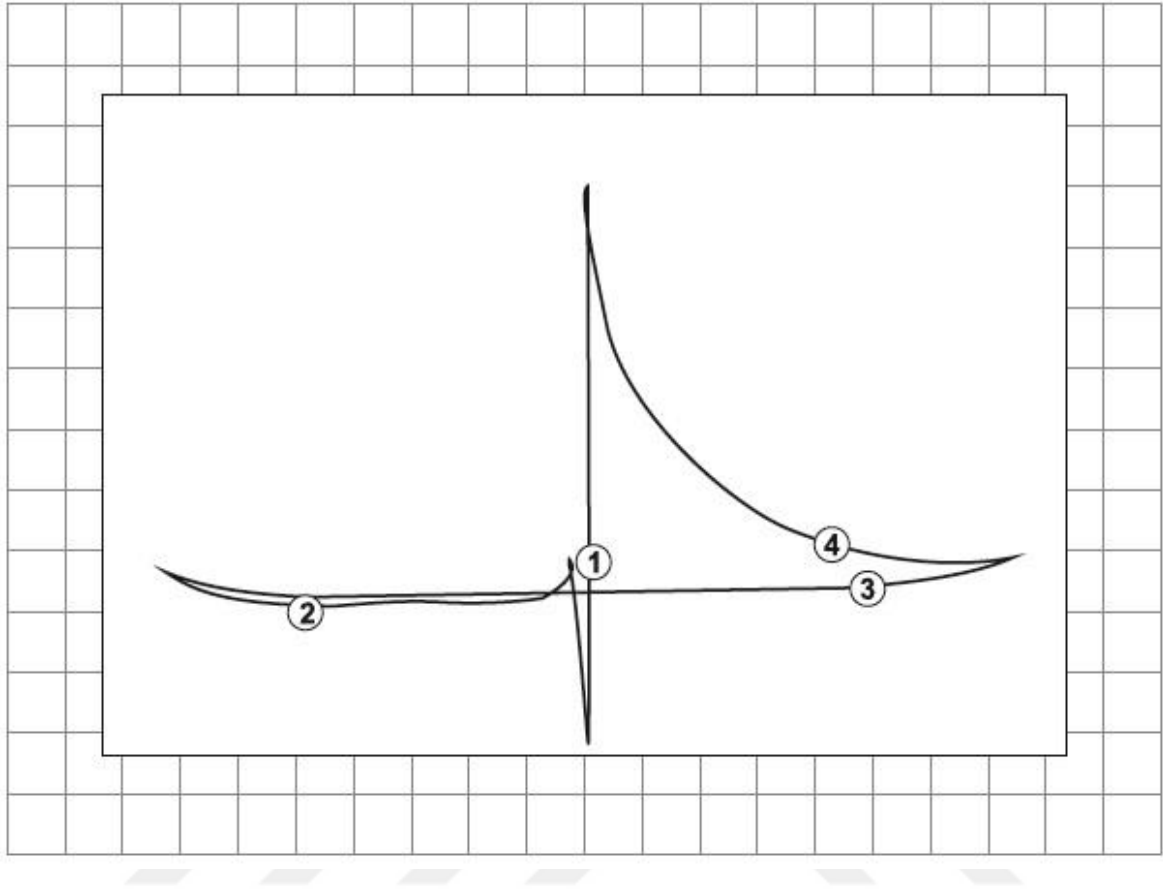


**Görsel 65.** 35-39. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

76-80. ölçüler arasında zirveye doğru tırmanışın mevcut olduğu ve daha önce 16'lık üçleme olarak işlenen materyallerin yerini 32'lik notalara bıraktığı değerlendirilmiştir. Gruplarda 16'lık eslerle girişler mevcuttur. Enerjinin *ffff* gibi psikolojik bir nüansa yükseldiği ve nota, es ritmik değerlerinin sıkıştığı bu tür pasajlarda net, keskin ve küçük vuruş tekniklerinin uygulanmasının yararlı olacağı gözlemlenmiştir.

Bu çıkışla gelinen 80. ölçüde Manfred A temasının trompetlerle, hemen ardından da Manfred B temasının bas klarinet, 3. fagot ve korno grubu ile özetlendiği görülmektedir. Kornolarda "pavillon en l'air" yönergesi mevcuttur, yani kalakların havaya doğru kaldırılarak çalınması gerekmektedir. Bu temaların seslendiriliş şeklini besteci marcato olarak belirlemiştir. Marcato özel bir vuruş gerektirebilir. Bu hususta Rudolf (1980, s.86) her sayıda duran ağır bir hareket olduğunu, güçlü ve bazen hırçın bir karakterde olabileceğini, hareketlerin orta genişlikten büyük genişliğe değişebileceğini, hareketin düz veya kavisli olmasının müziğin içeriğine göre değişebileceğini belirtir.

Marcato vuruş modeli şeması örnekteki gibidir (Rudolf, 1986, s.8).



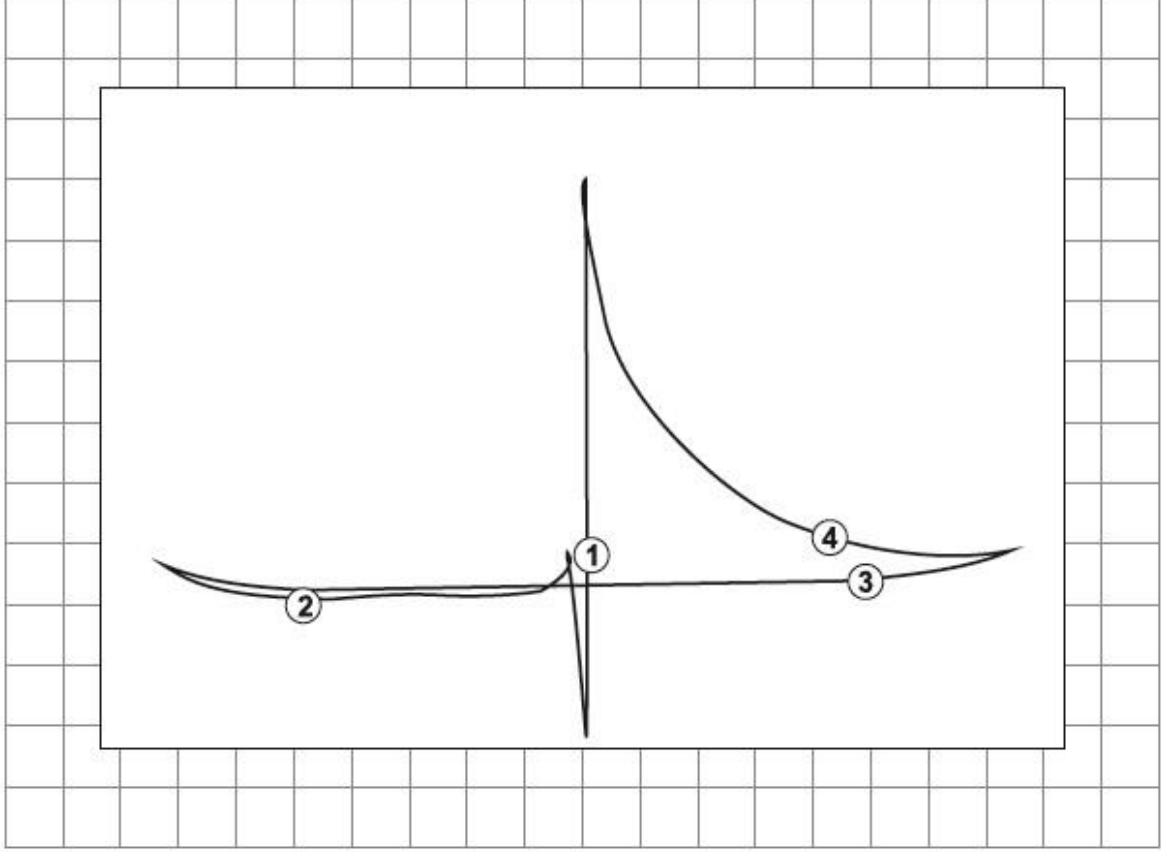
**Görsel 66.** Marcato vuruş modeli şeması

91-100. ölçüler arası ilk bölümün zirvesini oluşturduğu değerlendirilmiştir. Bu ölçüler arasında sekizlik akorlardan hemen sonra onaltılık üçlemelerle yaylıların ve tahta üflemeli çalgıların sırayla seslendirdiği tamamlayıcı kromatik pasajlar mevcuttur. Bu pasajlar eşliğinde kornoların Manfred B temasının özetini duyurduğu görülür. Bu sıralı girişlerin birliktelik problemi içermemesi için genişlemeyen, net, küçük ve keskin vuruş tekniğinin uygulanmaya devam edilmesinin yararlı olacağı değerlendirilmiştir.

111. ölçüden itibaren yeni bir bölmeye geçilir. Müzikal doku espressivo ve legato karakterinde değişir. Yaylı çalgılar grubunun senkoplu eşliğinde Manfred B temasının başka bir işlenişi fagotta duyulur.

Rudolf (1980, s.200-201) senkoplu yapıda sadece sağlam bir ritim vurulması gerektiğini asla senkoplu notaya vurulmaması gerektiğini belirterek, senkoplu iki notanın tam ortasına vurulması gerektiğini ifade eder.

Legato vuruş modeli şeması örnekteki gibidir (Rudolf, 1980, s.27).



**Görsel 67.** Legato vuruş modeli şeması

Korno solonun ardından 124. ölçüdeki es'in üzerinde fermata bulunmaktadır. Fermata ve duraklar konusunun Rudolf (1980, s.129) üç şekilde kullanımını belirtir; ilk olarak gerekli olduğunda esten önce müziğin kesilmesi, ikinci olarak fermata boyunca vuruşun devam etmesi, üçüncü olarak hazırlık vuruşuyla bir sonraki ölçüye vurulması olarak belirtir. 124. ölçüye baktığımızda fermatanın esin üzerinde olduğunu görürüz. Bu ölçüde uygulamanın Rudolf'un belirttiği üçüncü madde olduğunda yoruma daha faydalı olabileceği düşünülmektedir. Ancak kornonun özelliğini düşündüğümüzde kornoya bir nefes alma zamanı vermek gerekebilir. Bu nedenle kornoya üçüncü vuruşu çok hafif bir şekilde vurarak nefes almasını

sağlayabiliriz. Koronun partitürde görüldüğü üzere hazırlık vuruşu içerisinde seslendirmesiyle, bir sonraki ölçüde orkestranın girişi rahat olabilir.

The image displays a musical score for measures 121-126. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Fagot (Fag.), Coro (F), and Archi (Archi). The Fagot part starts with a first ending bracket (I) and a dynamic marking of *f*. The Coro (F) part begins with a first ending bracket (I) and a dynamic marking of *f*, followed by the instruction *I solo* and *f espressivo*. The Archi part consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with dynamic markings of *cresc.*, *mp*, and *mf*. The second system includes parts for Coro (F), V-ni I, V-ni II, V-le, and V-ç. The Coro (F) part continues with a first ending bracket (I) and dynamic markings of *poco cresc.*, *sf*, and *f*. The V-ni I and V-ni II parts have dynamic markings of *mf*. The V-le and V-ç parts also have dynamic markings of *mf*.

**Görsel 68.** 121-126. ölçüler arası partiyon kesiti

130. ölçüden itibaren önemli bir ayrıntı göze çarpmaktadır. Viyola partisinde sekizlik esin arkasından yazılan senkoplu üç sekizliğin her ikincisinin üzerinde aksan vardır. Bu aksanlar çello ve kontrbas gruplarında tenuto olarak işaretlenen 1. ve 3. zamanlardaki notalarla desteklenmiştir. Yine Manfred B teması eşliğinde yer alan bu detayı orkestra şefinin melodik çizgi dışına çıkmadan ilgili gruplara vermesinin yararlı olacağı düşünülmüştür.

**Görsel 69.** 127-131. ölçüler arası partiyon kesiti

171. ölçüde Astarte teması olarak adlandırılan tema bölümünün bu ana kadar olan müzikal yapısına tamamen zıt bir karakterde yer almaktadır. Bu tema başında yaylılardaki “con sordini” yönergesinde Çaykovski'nin özel bir durumu tasarladığı değerlendirilmiştir. Yaylı çalgılara sürdün takılması hususunda Sevsay (1915, s.52), yaylılarda sürdün kullanmanın sesi azaltmak değil, doğuşkanların kuvvetinin azalmasıyla parlaklığı olmayan koyu bir tını ve en önemlisi uzak bir şekilde duyulan renk olduğunu vurgular. Sevsay'ın bu yorumu yapılan çalışmaya şu şekilde ışık tutmuştur; Çaykovski'nin yaylılar tarafından seslendirilen Astarte temasında uzak duyulan bir tınıyı sağlayan sürdün takma yönergesini uygulayarak, Astarte'nin başka bir dünyaya ait olduğunu vurgulamış olabileceği değerlendirilmiştir. 171. ölçüden itibaren anlık anımsamaların ve uçuculuğun ifadesi olarak yorumlanabilecek olan kreşendo ve de-kreşendo işaretleri varlığını yoğun bir şekilde 183. ölçüye kadar sürdürmüştür.

Andante (♩ = 69)

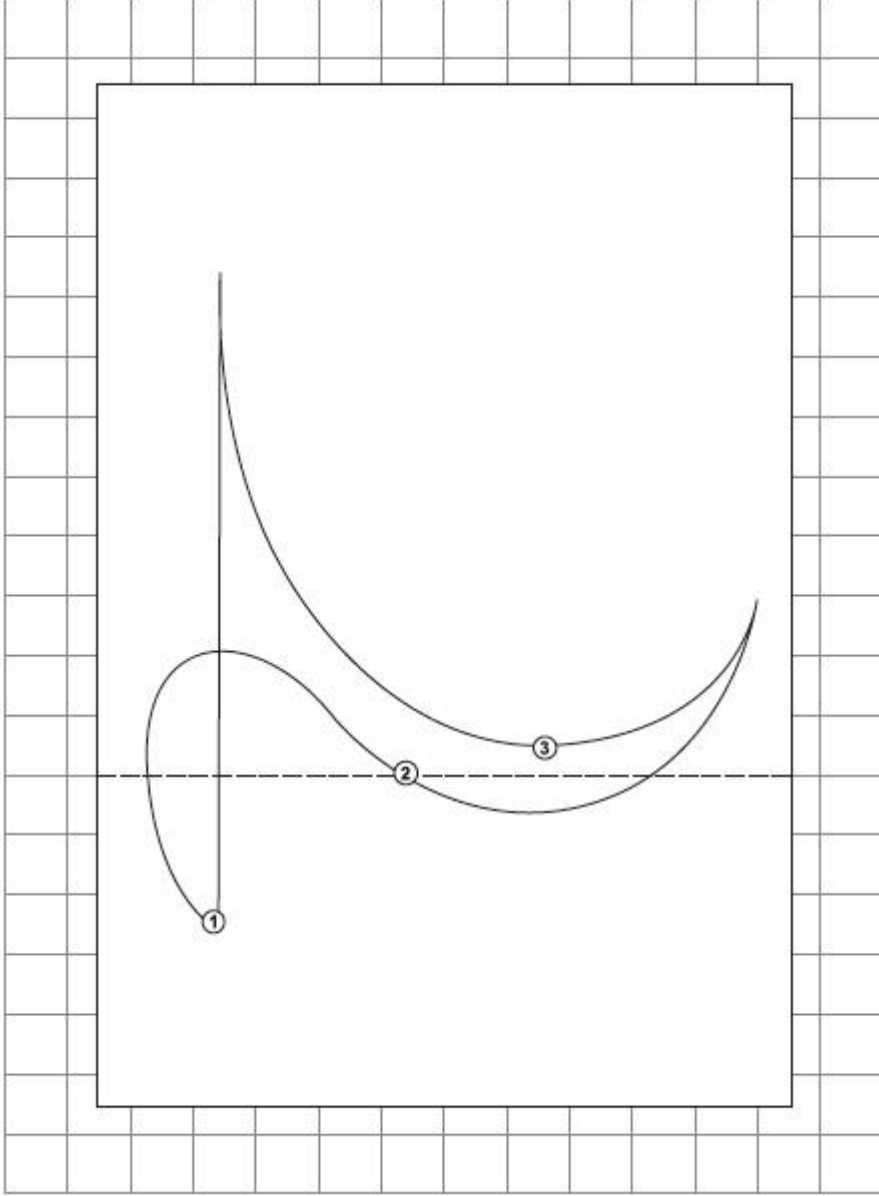
The image displays a musical score for a string quartet and woodwinds. The top system includes parts for Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. ingl.), Clarinet in A (Cl. (A)), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello (V-c.). The bottom system shows Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello (V-c.). The score is marked 'Andante' with a tempo of 69 beats per minute. It features various dynamic markings such as *sf dim*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *sf*. Performance instructions include *con sord.* (con sordina) and *rit.* (ritardando). The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

**Görsel 70.** 166-173. ölçüler arası partiyon kesiti

Bu tema ile birlikte üç zamanlı olan ritmik yapı *espressivo-legato* karakterinde yorumlanmaktadır. Rudolf (1980, s.36) 3 zamanlı *espressivo-legato* vuruş şemasını aşağıdaki şekilde göstermektedir.



Üç zamanlı espressivo-legato vuruş şeması (Rudolf, 1986, s.39).



**Görsel 71.** Üç zamanlı espressivo-legato vuruş şeması

Orkestra tarafından 177. ölçüdeki sforzato'nun daha net algılanması için orkestra şefine bir zaman öncesinde, yani 176. ölçünün 3. zamanına sağ yukarıya vurarak 177. ölçünün 1. zamanına vurgu yapması önerilmiştir. Rudolf (1980, s.196) vurgu konusunda; vurgu, nüans gibi dinamiklerde bir vuruş öncesinden önlem alınması gerektiğini belirtir.

186-191. ölçüler arasında ilk üç ölçüde biraz hızlanıp sonraki iki ölçüde biraz daha hızlanması gerektiği Çaykovski tarafından partisyonda belirtilmiştir. Hızlanma konusunda vuruşları kademeli olarak küçültmenin daha faydalı olacağı değerlendirilmiştir. 191. ölçüde sadece birinci kemanlar çalmakta ve “molto riten.” yani “çok yavaşlayarak” yönergesi mevcuttur. Yavaşlamada ise tam tersine vuruşların kademeli olarak büyütülmesi önerilir.

202. ölçüde viyola grubuna yazılmış olan puandorg teknik açıdan üç şekilde yorumlanabilir. Eğer puandorg kapatılıp 203. ölçüye kısa bir arayla geçilecekse sol el ile puandorg sonlandırılırken aynı anda sağ el ile yukarı doğru diğer ölçünün auftakt'ı verilir. Eğer puandorg kapatılıp 203. ölçüye uzun bir arayla geçilecekse puandorg kapatılır ve beklendikten sonra diğer ölçünün auftakt'ı verilir. Ancak puandorg sürerken 203. ölçüye geçilecekse sol ile viyola grubundaki puandorg tutulurken sağ ile auftakt verilerek diğer ölçüye geçilir.

The image shows a musical score for two parts: Cl. b. (B) and Archi. The Cl. b. (B) part is in the upper staff, starting with a ritardando (rit.) and a Largo tempo (♩ = 56 come sopra). The Archi part is in the lower staff, starting with a sf dim. dynamic and a ppp dynamic. The Cl. b. (B) part has dynamics p dolce, p, and cresc. The Archi part has dynamics sf dim. and ppp.

**Görsel 72.** 201-206. ölçüler arası partisyon kesiti

Eserin bir başka güçlüğü de 210. ölçüde yer alan “artan bir canlılıkla”, 218. ölçüde yer alan “biraz fazla heyecanlı” gibi ifade terimlerinin orkestraya hissettirilmesidir. Orkestra şefinin burada teknik yeterliliğinin yanı sıra beden dilinin de yardımına ihtiyacı olduğu değerlendirilmektedir.

247. ölçüden itibaren yoğun ve farklı yazı stillerinin bir arada kullanıldığı bir orkestrasyon mevcuttur. Yaylı çalgılarda görülen legato yazının karşısında trompet ve trombon gruplarındaki marcato ve tahta üflemeliler ile korno gruplarındaki tenuto karakterler görünmektedir. Bu pasajda orkestra şefinin legato vuruş tekniğinin tempo içinde diğer gruplar için de anlaşılır olacağı değerlendirilmiştir.

289. ölçüde 5. bölme başlar, ritim ve tempo 4. bölmenin başıyla aynı olsa da bambaşka bir ritmik yapıya, dokuya ve atmosfere sahip olduğu düşünülmüştür. Orkestra şefinin bu bölmenin ilk iki ölçüsünde çok kesin ve keskin vurmasının faydalı olacağı değerlendirilmiştir. Tahta üflemelerdeki (flüt ve obua hariç) 17 ölçü boyunca sürecek baskın ritmik eşlik yapısının, bölmenin karakterini sembolize edebileceği değerlendirilmiştir. 291. ölçüde yaylıların ve flütün girişinde con tutta fortza (*ffff*) nüansı yazılmıştır. “Sul G” gibi uygulamalarla yaylı çalgılardan elde edilecek bu dinamiğin flüt grubunun en pes oktavında psikolojik bir anlamı olabileceği düşünülmektedir.

**Görsel 73.** 289-291. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

304. ölçüde “poco stringendo” ifadesi mevcuttur. “Stringendo” ilk bakışta sadece hız arttırmak için kullanılan bir terimdir. Çaykovski'nin accelerando'yu kullanmak yerine neden bu terimi tercih ettiğini, terimin anlamını incelediğimizde bize fikir verebilir. Aktüze (2003, s.599), hızı çabuklaştırarak anlamının yanı sıra, özellikle Liszt'in

partisyonlarında daha gerilimli, hızlı ve de kreşendo ile anlamına rastlanılan bir terim olarak açıklamaktadır. Besteci hız ve gerilimin aynı anda artmasını talep ettiği için bu terimi kullanmış olabilir. Orkestra şefinin “poco stringendo” terimine bu bağlamda yaklaşımı tavsiye edilir.

332. ölçü kodanın başlangıcı olarak analiz edilmiştir. Eksik üçleme ritmik yapılar üzerine kurulmuş olan kodaya net ve kavisli bir vuruş uygulanması ile beraberliğin daha kolay sağlanabileceği değerlendirilmiştir.

#### 4.2. İkinci Bölüm “Vivace Con Spirito”

Çaykovski'nin belirsiz a-tematik geçişler ve renklerden kurguladığı 2. bölüm bestecinin bölümün önüne yazdığı “Gökkuşağının altında Alpler Perisinin Manfred'e görünümü” ifadesini destekleyen uçuşkan, çok parçalı bir orkestrasyona sahiptir. Bölümde 73. ölçüye kadar ölçü başlarının tamamında ilk sekizlik zaman, bir sekizlik es ile veya bir ölçü önceden bağlı olarak devam eden sekizlik nota ile senkop karakteri muhafaza etmektedir.

Vivace con spirito ♩ = 120

3 Flauti (Fl. III - Piccolo)

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti (A)

Clarinetto basso(B)

3 Fagotti

4 Corni (F)

Görsel 74. 1-4. ölçüler arası partisyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

Vivace con spirito ♩ = 120

Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

**Görsel 75.** 1-4. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Bölümün ilk dört ölçüsü A bölümünün özeti niteliğindedir. Dört ölçüden oluşan bu yapı bölüm boyunca karşımıza çıkar. Yapının ilk iki ölçüsü tahta üflemeli çalgılardaki onaltılık notalarla gizlenmiş arpejli figürler ile crescendo'dan sonraki iki ölçüde ise yaylılardaki diminuendo'dan oluşur.

Bölümün güçlüğü çalgı gruplarının senkop yapı içerisinde, hızlı pasajları birlikte, zamanında ve gecikmeden çalabilmesidir. Bölüm B temasına kadar orkestra şefine çok fazla rahatlık tanımayan bir yapıdadır. Çünkü senkoplu melodik yapı ile bu yapıyı destekleyen onaltılık arpejlerin birlikte çalınması çok ritmik, en ufak bir gecikmeye yer vermeyecek bir mekanik süreklilik gerektirmektedir. Orkestra şefinin çok net bir 2/4'lük vuruşluk şemayı takip etmesi tavsiye edilirken, bu mekanik yapıyı yalnızca matematiksel bir bakış açısıyla yönetmenin bölümün girift müzikal yapısının geri planda kalma ihtimalini kuvvetlendireceği de göz ardı edilmemelidir. Bu sebeple orkestra şefinin en başta kurguladığı tempoyu deforme etmeden, melodik çizgiyi yönetecek yönetim şemalarını oluşturması önerilir.

2. bölüm prova aşamasının çok kritik olduğu eserlere iyi bir örnektir. Orkestranın birbirini ritmik olarak değil, melodik çizgi bağlamında dinlemesini sağlamak gerekir.

Bu mekanik hareket 172. ölçüde yerini aynı tempoda fakat espressivo ifadeli Alpler Perisi'nin Şarkısı'na bırakır. I. keman grubunun seslendirdiği bu temaya Çaykovski (con grazio) zariflikle ifadesini yazmıştır. Bu bölmede espressivo-legato ifadeye

uygun vuruş uygulanması önerilir. B bölümünden sonra tekrar gelen A bölümü 385. ölçüde başlamaktadır ve ilk A bölümü ile ilgili aktarılan görüşler geçerlidir

**TRIO**  
*L'istesso tempo*

Arpa I

Arpa II

V-ni I

*con grazia*

*piu f*

**Görsel 76.** 172-179. ölçüler arası partiyon kesiti

### 4.3. Üçüncü Bölüm “Andante Con Moto”

3. bölümün başında Çaykovski partiyonun alt kısmına not olarak çanın orta büyüklükte ve la akordunda olmasını eğer imkân varsa konser salonu haricinde ancak yakın bir odada bulunmasını tavsiye niteliğinde yazmıştır. Bu husus çan partisi görüldüğünde değerlendirilecektir.

Andante con moto (♩ = 144 = ♩. 48)

Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

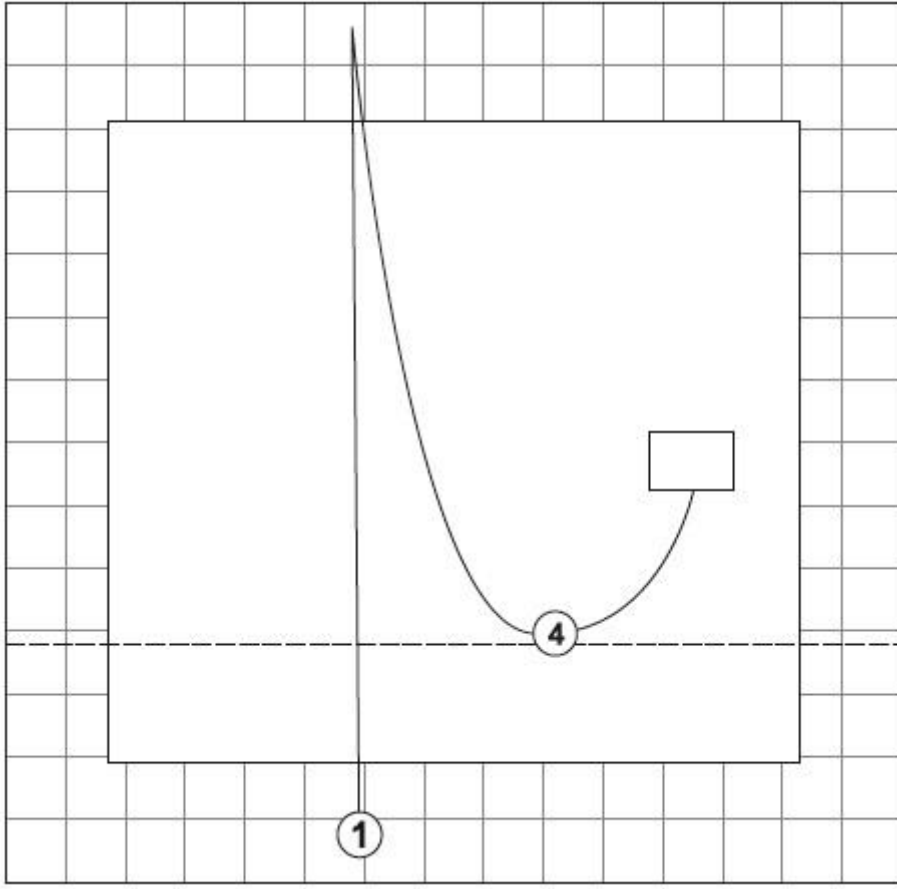
Колокол должен быть средней величины и настроен в А. По возможности должен находиться не в концертном зале, а в ближайшей к нему комнате. – Примеч. П. И. Чайковского.  
The bell should be medium-sized, tuned in A. It should, if possible, be placed not in the concert auditorium but in a room next to it. Tchaikovsky's note.

**Görse 77.** Üçüncü bölümde Çaykovski'nin Vurmali Çalgılar için tavsiye notu

Yaylı çalgıların eşliği ile obuanın temayı seslendirmesiyle başlayan bölümde obuanın partiyonun da “şarkı söylercesine ve ifadeli” terimi mevcuttur, müzikal ifadenin yansıtılması için espressivo-legato vuruş uygulanması önerilir. Orkestra şefi 6/8'lik ritmik yapıda ve 8'liğe 144 tempoda, noktalı 4'lüğe 48 tempo olarak belirlenmiş tempoyu hazırlık vuruşuyla başlatabilir.

Dilimize auktakt, anakruz gibi Almanca ve Fransızca kelimelerle de kullanılan ancak araştırmada hazırlık vuruşu olarak adlandırılan vuruş, Rudolf'a göre (1980, s. 4) orkestra şefinin müziğin tam başlamadan önce orkestraya müziğin tam temposu içerisinde yaptığı fazladan vuruştur. Orkestraya birlikte çalma için bir hazırlanma zamanı verme niteliğindedir.

Hazırlık vuruşu örnek şeması (Rudolf, 1980, s. 5).



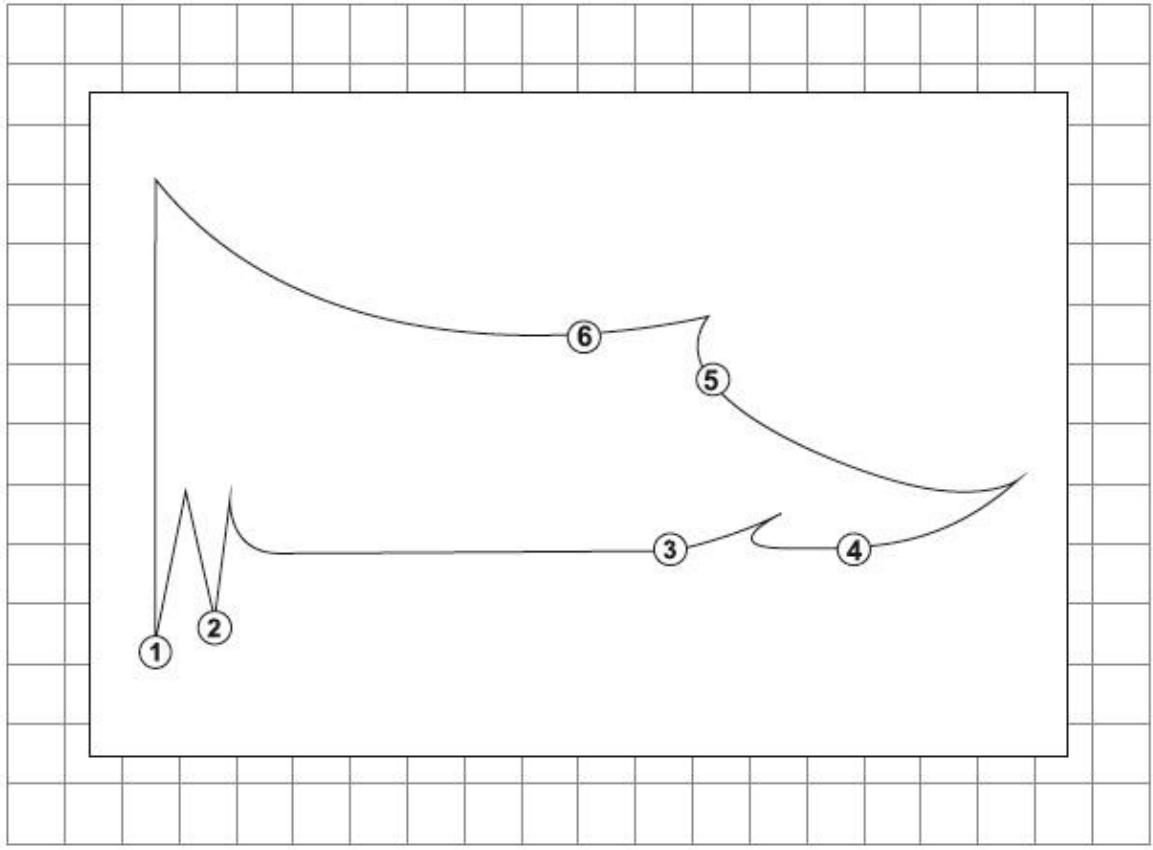
**Görsel 78.** Hazırlık vuruşu şeması

46. ölçüde 1 ölçü süren yavaşlama mevcuttur, vuruşu bu ölçü için biraz büyüterek yavaşlatmayı sağlamanın faydalı olabileceği değerlendirilmiştir

63. ölçünün son vuruşunda fermata mevcuttur. Fermata da müziğin kesilmemesi önerilir. Flütler, korangle ve klarnetler (bas klarnet hariç) son sekizliği seslendirirler ancak 64. ölçüde daha ritmik bir yapı yazılmıştır ancak bu ritmik yapıya karşılık 6/8'lik vuruş stili yavaş kalabilir. Bu nedenle 64. ölçüden itibaren alt bölünme (subdivision) tekniği uygulamak daha konforlu bir seslendirmeyi sağlayabilir. Rudolf (1980, s.114) müziğin yavaş olduğu durumlarda orkestra şefinin tempoda yeterli kontrolü ve kesinliği sağlayabilmesi için vuruşların alt kesitlere ayrılabilceğini ifade etmiştir.



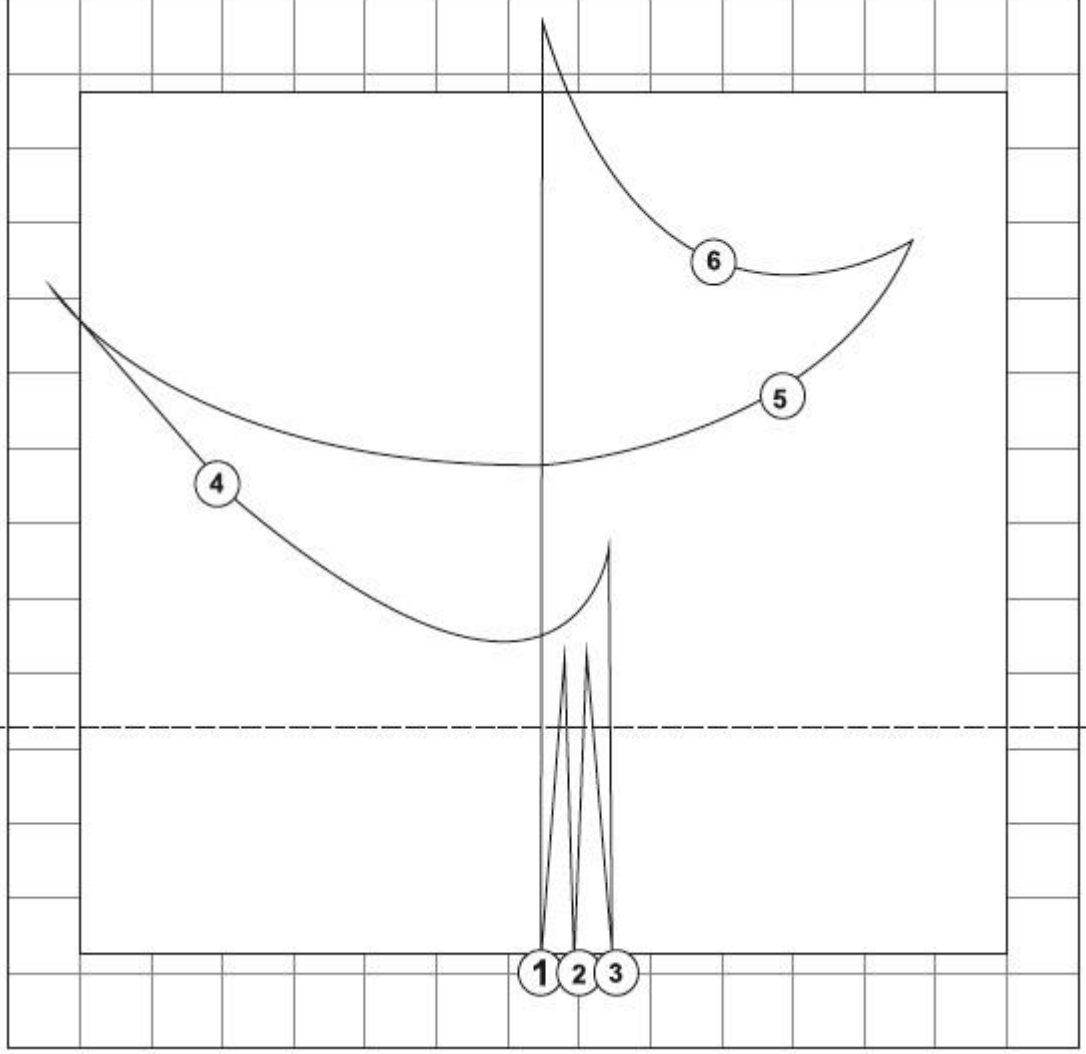
Altı vuruşluk alt bölünme şeması örneği (Rudolf, 1980, s.122).



**Görsel 79.** Altı vuruşluk alt bölünme şeması

Alt bölünme uygulanacaksa 63. ölçünün son sekizliğine fermatadan sonra 1 vurup 64. ölçüye devam etmemin daha güvenli olduğu değerlendirilmiştir. Ancak bu hususun provalarda açıklanması önerilir. Uygulanacak alt bölünme için 6 vuruş stili önerilir. 6 vuruş stili çok fark gösterebilmektedir ancak İtalyan stili 6 vuruşun seçilmesinin nedeni, müzikal ifadeyi daha rahat yansıtabileceğinin düşünülmesidir.

İtalyan stili 6 vuruş şeması örneği (Rudolf, 1980, s.109).



**Görsel 80.** İtalyan stili altı vuruş şeması

**Görsel 81.** 165-168. ölçüler arası partiyon kesiti

89. ölçüden itibaren alt bölünme (subdivision) vuruşunun uygulamasının gerekli olmadığı değerlendirilmiştir. Ancak eseri yorumlayacak orkestra şefi tercihini uygulayabilir.

100. ölçüde Çaykovski flütün eşliğinde çelloya forte nüânsında “pizzicato” bir mi sesi yazmış ve bütün çalacağı seslerin üzerine özellikle 104. ölçüye kadar tek tek forte yazmıştır. Su damlalarının yere çarpma anının canlandırılmaya çalışıldığı değerlendirilmiştir.

151. ölçünün her iki vuruşunu vurgulu bir şekilde belirtmek zorunlu olabilir. 152. ölçüde trompete 2. zamanda tema yazılmıştır. 153. ölçüde her iki noktalı sekizlik zaman klarnet, fagot ve kornlarda ikilemeye dönüştürülmüştür. Bu ölçüler için özel bir vuruş yapılmaması önerilir.

**Görsel 82.** 153-159. ölçüler arası partiyon kesiti (Trompet, Korno)

163. ölçüde çan partisi çalmaya başlar ancak bestecinin bu partiyle ilgili talebinin karşılanması kişisel tercihlere göre değişebilir. Çan partisini çalacak sanatçı konser salonuna yakın bir odada olacaksa da orkestra şefiyle temasta olabileceği bir konumun seçilmesi önerilmiştir. Orkestra şefi Burak Tüzün (Kişisel iletişim, 20.06.2018) konuyla ilgili olarak çan çalacak orkestra sanatçısının sahneye giriş olarak kullanılan kapının yanında kulis tarafında durabileceğini ve kapıyı aralık bırakarak orkestra şefiyle iletişim kurabileceğini belirtmiştir.

260. ölçüde vuruşlarda alt bölünme uygulamak daha rahat yorumlama sağlayabilir. Ancak 274. ölçüden 282. ölçü olan bölümün sonuna kadar alt bölünme uygulanıp uygulanmayacağı orkestra şefinin tercihine kalmıştır. 277. ölçüden itibaren birer ölçü sırasıyla solo flüt, solo obua ve solo klarnete bölümün ana temasının özeti yazılmıştır. 280. ölçüde sadece yaylılar “morendo” yani sesi öldürerek çalma yönergesi yazılmıştır. 282. ölçüde bölüm estinto (*ppppp*) nüânsla biter. Yorumlama açısından orkestra şefine vuruşlarını giderek küçültmesi önerilir.

The image shows a musical score for measures 277-282. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Cl. (A)), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamics such as *p*, *pp*, and *ppppp*. Performance instructions include "I solo" for the woodwinds and "morendo" for the strings. The score ends with "estinto" and "ppppp".

Görsel 83. 277-282. ölçüler arası partison kesiti

#### 4.4. Dördüncü Bölüm “Allegro Con Fuoco”

Eserin son bölümü olan bu bölümde öncelikle daha yoğun bir çalgı kadrosu olduğu değerlendirilmiştir. Vurmalı çalgıların partiyonları yoğunlaştırılmıştır. Hazırlık vuruşunun tempoyu ve nüansı içermesi önerilir.



Allegro con fuoco (♩ = 144)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

**Görsel 84.** 1-3. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

Flüt, 1. keman ve viyolada 50. ölçünün son do diyez notasına Çaykovski sadece flüte diyez işareti koymamıştır. 1. keman ve viyola partiyonlarında do notasının üzerine diyez işareti koymuştur. Aslında işaret koymasa da o nota zaten do diyez olarak seslendirilebilirdi. Bu küçük ve önemsiz ayrıntının, baskının yapıldığı yayın evinden kaynaklanabileceği de değerlendirilmiştir. İncelenen diğer şef partiyonlarında da bu husus mevcuttur.



Picc.

Fl.

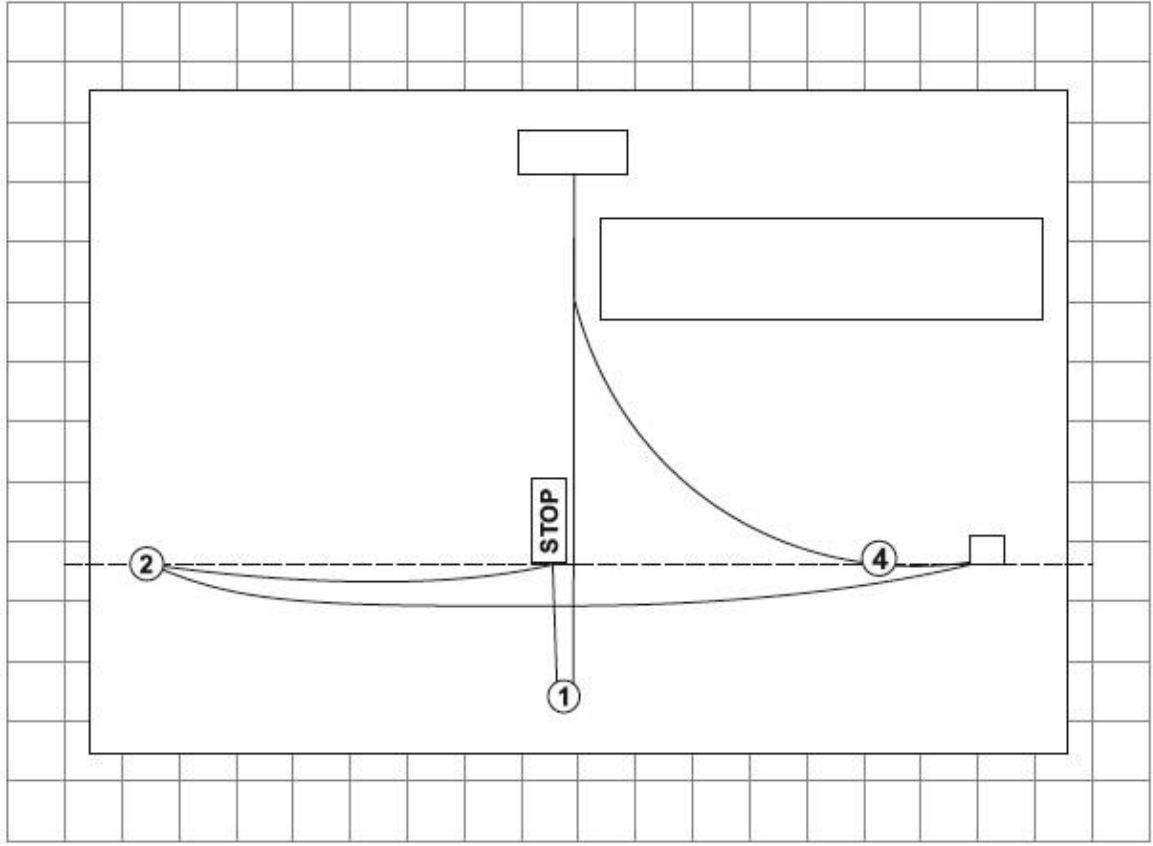
**Görsel 85.** 49-51. ölçüler arası partiyon kesiti (Flüt)



**Görsel 86.** 49-51. ölçüler arası partisyon kesiti ( Yayı Çalgılar)

74. ölçüye staccato vuruş uygulanması önerilir. Staccato vuruş için Rudolf (1980, s. 14) hızlı bir vuruş, her vuruşta hafif bir durma ve kavis olması gerektiğini belirtir. Ayrıca aşağı vuruşlarda karakteristik sıçrama hareketini barındırmasıyla canlı ve enerjik bir vuruş stili olduğunu, küçükten büyüğe çeşitli oranlarda da olabileceğini ifade eder.

Staccato vuruş şeması örneği (Rudolf, 1980, s.15).



Görsel 87. Staccato vuruş şeması

Çaykovski 123 ve 126. ölçüler arası re sesini, çelloların yarısının boş telden seslendirilmesini istemiştir. Çaykovski'nin orkestrasyon konusundaki detaycılığına örnek olarak bu ölçülerde gösterilebilir.



Görsel 88. 124-126. ölçüler arası partiyon kesiti ( Yaylı Çalgılar)

165. ölçüdeki fermata uygulandıktan sonra hazırlık vuruşuyla 166. ölçüye başlanması önerilir.

170. ölçüde bakır üflemeli çalgıların neredeyse hepsine ölçünün son 32'liğiyle seslendirmeleri yazılmıştır. 60 tempo içerisinde anlaşılmasının zor olabileceği düşünüldüğünden dolayı 170. ölçünün son 4'lüğüne alt bölünme uygulanabilir.

The image shows a musical score for brass instruments. The instruments listed are Cor. (F), Tr-be (D), Pist. (A), Tr-ni, and Tuba. The score is divided into four systems. The first system shows Cor. (F) with a fermata and dynamics pp and ff. The second system shows Tr-be (D) with dynamics ff and p. The third system shows Pist. (A) with dynamics ff and p. The fourth system shows Tr-ni and Tuba with dynamics ff and p. The score includes articulation markings such as I, III a 2 and II, IV a 2.

**Görsel 89.** 166-172. ölçüler arası partiyon kesiti (Bakır Üflemeli Çalgılar)

232. ölçüde başlayıp 244. ölçünün son 4'lüğünde biten fagot, çello, kontrbas ve bas klarnetin çaldığı senkoplu içeriğin duyulmama ihtimali yüksek gözükmemektedir. Ses dengesinin ayarlanması için nüans seviyelerine provada müdahale etmek ve bu hususları orkestra sanatçılarına partiyonlarına not ettirmek gerekebilir. Bu hususta Munch (1990, s.57) birçok şefin orkestra sanatçılarına partiyonlarına bu şekildeki uyarıları not ettirdiğini ve yararsız bir önlem olmadığını belirtmesinin yanı sıra, orkestranın kürsüsüne peş peşe 10 şefin çıktığını düşündüğümüzde, partiyonların anlamsız yazılarla dolup taşacağını da vurgular. Munch gerekli durumlarda eğer varsa daha önce çalışılmış partiyonları, orkestra şefinin yanında götürüp orkestra sanatçılarına vererek prova ve konseri gerçekleştirmesi de bir seçenek olarak sunar.

266 ve 282. ölçüler arası Manfred A teması tekrar duyulur. Temanın heybetinin ifade edilebilmesi için bu ölçüler arasına 2/2'lik vurulmasının daha uygun olabileceği değerlendirilmiştir.



C. ingl. *sempre fff*

Cl. (A) *sempre ff*

Cl. (B) *sempre ff*

Fag. I. II a2 III *sempre ff* I. III a2 II

Cor. (F) *sempre fff*

Tr-be (D) *ff e marcato* a2

Pist. (A)

Tr-ni I. II a2 *ff e marcato*

Görsel 90. 267-275. ölçüler arası partiyon kesiti

320. ölçüde fermatadan sonra tahta üflemeli çalgılara 3. vuruşun belirtilmesi önerilir.

Fl. *rit. un poco* *a tempo (♩=80)* I *p cresc.* *mf p*

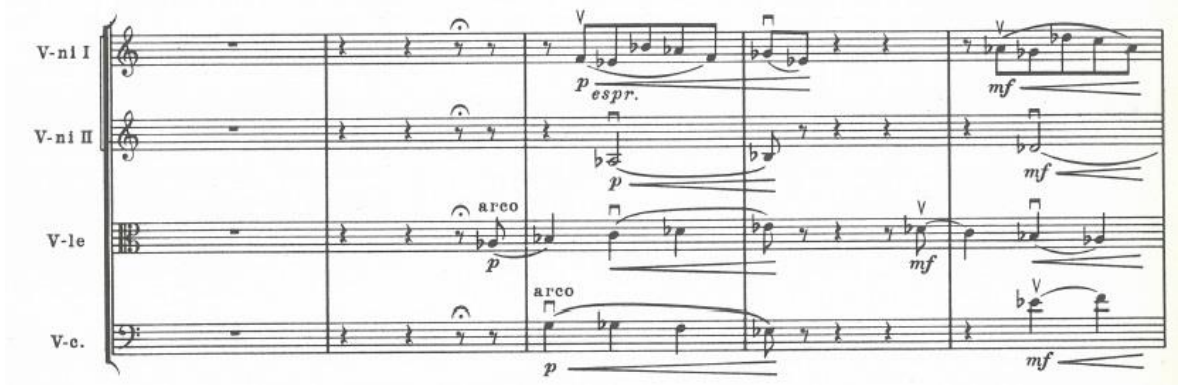
C. ingl. *p cresc.* *mf*

Cl. (A) *p cresc.* *mf p*

Fag. I. II *p cresc.* *mf*

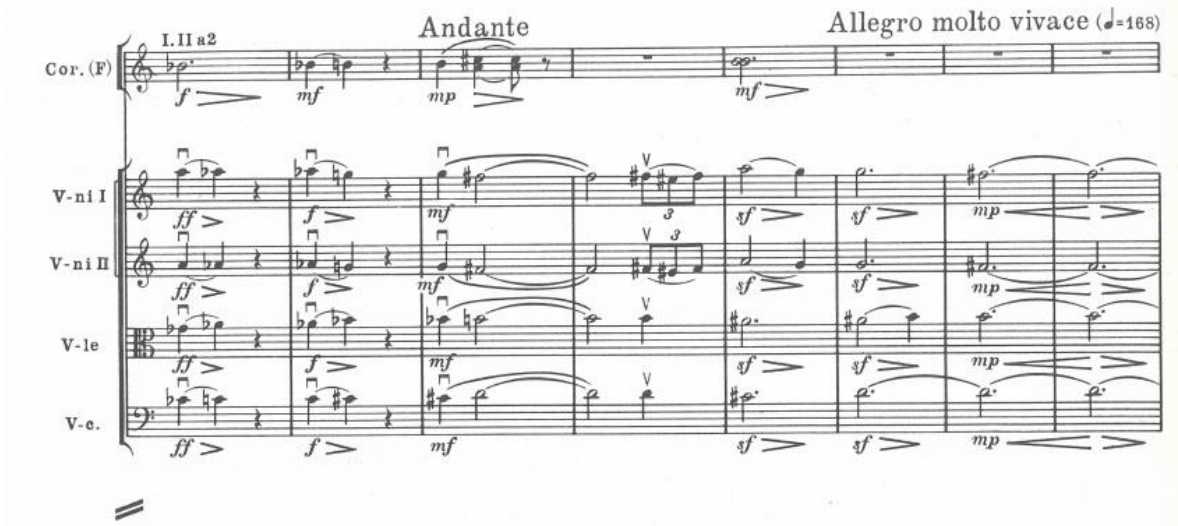
Görsel 91. 319-323. ölçüler arası partiyon kesiti (Tahta Üflemeli Çalgılar)

336. ölçüde viyola fermatadan sonra ölçünün son 8'liğinde girer. Fermatadan sonra hazırlık vuruşu yapılması önerilir.



**Görsel 92.** 335-339. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

358. ölçüde 3/4'lük 168 tempoda başlar ve bu tempo 390. ölçüye kadar devam eder. Bu ölçüler arası her ölçüye 1 vurmanın yorum, algılama ve orkestra şefinin vuruşlarındaki estetik görünüm açısından daha yararlı olabileceği değerlendirilmiştir.



**Görsel 93.** 353-360. ölçüler arası partiyon kesiti

448. ölçüde orkestraya armonyum ilave edilmiştir. Armonyumla ilgili olarak Sevsay (2015, s.279) pompalı küçük bir org olduğunu, sahip olduğu 2 pedalın körüğe gidecek hava akımını sağladığını, tuşlara basıldığı zaman körüklerdeki havanın küçük metal dilleri titreterek ses üretimini gerçekleştirdiğini belirtir. Ayrıca

armonyuma has bir özellik olarak pedalların hızlı kullanımında ses gürlüğünde artış olacağını da ifade eder. Sevsay (2015, s.153) armonyumu ses üretme tekniği doğrultusunda bütün üflemeli çalgıların ait olduğu aerofon grubunda olduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda vuruş tekniklerinde armonyuma klavyeli bir çalgı olmaktan ziyade, üflemeli bir çalgı prensibiyle yaklaşılması orkestra şefinin eseri yorumlarken daha farklı düşünmesini sağlayabilir. Armonyumla ilgili olarak Aktüze (2003, s.256) 1780 yılında St. Petersburg’lu bir org yapımcısı tarafından eski Çin prensiplerine dayanılarak icat edildiğini, 1840 yılında son şeklinin verildiğini, küçük kiliselerde kullanıldığını ve elektrikli orgların icadıyla armonyuma olan ilginin azaldığını belirtir. Çaykovski armonyuma “Grand Jeu” yönergesi koymuştur. Aktüze (2003, s.246) bu açıklamayı büyük çalma ve armonyumda ana klavye kullanımı olarak açıklar. Bu hususta orkestra şefine armonyum çalan orkestra sanatçısıyla görüşmesi ve fikir alış verişi yapması önerilir. Tempo 138 birim olarak belirlenmiştir. Devam eden kesitte armonyumun özellikle duyulmasının büyük önem taşımakta olduğu düşünülmektedir. Orkestra şefinin bu hususa dikkat etmesi ve tahta üflemeli çalgılarla armonyumu kusursuzca kaynaştırmak için nüans seviyelerini dikkatle izlemesinin yoruma katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

448-463. ölçüler arasına 3/4’lüğe 1 vurulması bu kesitin daha rahat yorumlanmasını sağlayabilir.



**Görsel 94.** 448-456. ölçüler arası partiyon kesiti (Armonyum)

464. ölçüde Manfred senfoninin son kesiti başlar. Çaykovski ritmik yapıyı 4/4’lük ve largo olarak belirtmiştir. Ancak temponun 448-463. ölçüler arasıyla aynı olmasını istemiştir.

Largo (♩ = ♩.)

Archi

**Görsel 95.** 464-467. ölçüler arası partiyon kesiti (Yaylı Çalgılar)

491. ölçüde eserin pianissimo olarak bitirilmesi için 490. ölçüde başlayan ses gürlüğü azaltma yönergesi paralelinde, orkestra şefine vuruşlarını kademeli bir şekilde küçülterek eseri sonlandırması önerilir.

## SONUÇ

Yapılan çalışma temelde üç ana başlık altında incelenmiştir. İlk olarak Piyotr İlyiç Çaykovski'nin yaşamı, aile ve çevresel ilişkileri, kişiliği, müziği, Rus Beşleri ile olan ilişkileri. İkinci olarak Manfred senfoninin müzikal karakter ve form analizi, son olarak Manfred senfoninin orkestra şefliği açısından incelemesidir. Ancak başlıkların altında verilen bilgilerde ayrıca enstrümantasyon, orkestrasyon, analizle ilgili farklı yaklaşımlar, orkestra şefliği analiz kısmında orkestra şefliği vuruş tekniklerine ek olarak eserin yorumuyla ilgili detaylara yer verilmiştir. Bu konular hakkında verilen bilgilerin araştırmanın önemini daha da artırdığı değerlendirilmiştir.

Çaykovski ile ilgili verilen bilgilerde yaşam hikâyesinden çok kişiliği ve ruh hali ile yaşadığı dönem içerisinde çağdaşları ile olan ilişkileri konu alınarak bestecinin yaşadığı çevrenin müziğine olan etkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda bir bestecinin yaşamının müziğine olan etkisinin önemli bir derecede olduğu, tanıştığı ve yaşamında özel bir yere sahip olan insanların bir bestecinin müziğini şekillendirmede önemli bir faktör olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Çaykovski için bu insanların bazıları şöyledir: Madam von Meck, Zaremba, Rubenstein, Rus Beşleri, yayıncısı Jurgenson, Annesi, kardeşleri ve Stassov'dur.

Romantik dönem müziğine ait programlı müzik incelemek isteyen müzisyen ve müzikseverlere inceleyecekleri eserin hikâyesini ve bestecisini yakından tanımaları yapacakları analize faydası olabileceği düşüncesiyle önerilir.

Manfred Senfoninin form ve karakter analiziyle ilgili yapılan araştırmalarda, birden çok analizin var olduğu saptanmıştır. Eserin belli bir programa sahip olması ve Çaykovski'nin önerilen programa uygunluk gösterecek şekilde eseri tasarladığı düşünüldüğünde, Wiley'in analizi yapılan araştırmada yakınlık göstermiştir. Ancak Wiley'in analizi bölüm ve bölme bazında çoğunlukla sadece programa ilişkindir. Bu nedenle yapılan analizde eser sadece program açısından değerlendirilmemiş olup, aynı zamanda form, motif, eser içerisinde benzerlikler, temaların parçalanmaları, değişimleri ve Wiley tarafından bahsedilmeyen diğer temalarında karakteristik özellikleri ile ilgili konularda da detaylı incelemeler yapılmıştır. Temayı seslendiren çalgıların üzerindeki yönergelerin hatta uğradığı ton değişimlerinin de programa ilişkin değeri olabileceği de irdelenmiştir.

Müzikal karakter açısından yapılan İncelemede, romantik dönem müziğine ait olan programlı müzikler incelenirken partisyondaki en detay bir notadan bir dinamik işaret, nüans, herhangi bir çalım yönergesi hatta bir es işaretinin bile programlı müziğin karakterine ve konusuna ait bir detay olabileceği sonucu ortaya çıkmıştır. Form konusunda ise genel olarak programlı müziğin klasik dönem müziğindeki sonat formundan uzaklaştığı, müziğin üzerine yazıldığı konunun edebi bir eleman olarak daha çok öne çıktığı ve ortaya çıkan müzik formlarının “senfonik şiir”, “program müziği”, “programlı senfoni” olarak adlandırıldığı, temalara “idee fix” gibi isimlerin bulunduğu, Manfred senfonide değerli besteci ve akademisyenlerden alınan görüşlerin ise çok farklı olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Bu farklılıkların sebebinin ise müziğin bir program üzerine yazılması olduğu değerlendirilmiştir. Programlı bir müziği analiz etmek isteyen müzisyen ve müzikseverlere eserin edebi konusunu okumaları, form açısından incelemede sonat allegro formuna oturtmaya çalışmaktan çok tema, motif, cümle ve dönem açısından inceleyip köprü, koda gibi kavramları eser içerisinde bulmaya çalışmaları önerilir.

Orkestra şefliği teknikleri ile ilgili olarak orkestra şeflerinin yazdığı materyallerden faydalanılmış, görüşmeler yapılmış olup, kaynak ve görüşme tarihleri belirtilmiştir.

Yapılan analizde hazırlık vuruşu, tenuto, marcato, legato, espressivo-legato, staccato gibi vuruş stilleri kaynaklarla görsel ve yazılı olarak açıklanmış ve eserde kullanılacak yerleri hakkında önerilerde bulunulmuştur. Fermata, puandorg, aksan, vurgu, yavaşlama, hızlanma, alt bölünme gibi uygulamalarda ne şekilde hareket edilebileceği açıklanmış ve kaynaklarla sunulmuştur. Partisyonun özümsemesi için yapılacak alternatif çalışmalara değinilmiş olup orkestrasyonla ilgili uygulama önerileri, partisyondaki açıklamalar için öneriler ve az bilinen çalgılar için bilgiler sunulmuştur. Orkestra şefi için gerekli bilgiler bu eser için genel hatlarda yeri geldiğinde sunulmaya çalışılmıştır. Ancak orkestra şefliği içerisinde vuruş teknikleri konulardan sadece birisidir. Manfred senfoni gibi zor eserler bir orkestra şefi için sınav niteliği taşımakta ve yapılacak ön hazırlık, vuruş teknikleri gibi konulardan çok daha fazlasını gerektirmektedir. Manfred senfoni gibi programlı müzik statüsünde olan eserler için yapılması gereken ön çalışmalardan olan karakter ve form analizi bestecinin anlatmak istediği konunun anlaşılabilmesi ve orkestra şefi tarafından yorumlanabilmesi için orkestra şefliği açısından inceleme kadar önemlidir. Orkestra şefliği açısından incelemenin, yapılan araştırmada ayrı bir bölüm olarak

değerlendirilmesine karşın, diğer konularla birlikte bir bütün olarak ele alınması önerilir.



## KAYNAKLAR

- Abraham, G. (1974), *The Music Of Tchaikovsky*, New York: The Norton Library.
- Aktüze, İ. (2003), *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık:102.
- Ammer, C. (2004), *The Facts On File Dictionary Of Music*, New York: Facts On File, Inc.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. , Koçhan, G. , (2007). *Çeng: Bir Çalgının Toplumsal Cinsiyet Üzerinden Kadın Simgesi olarak Değerlendirilmesi*, Musîki Dergisi, Erişim: 13 Aralık 2018, <http://www.musikidergisi.net/?p=1369>
- Cross, M., Ewen, D. (1962), *Encyclopedia Of The Great Composers And Their Music*, New York: Doubleday Company.
- Evans, E. (1906), *Tchaikovsky*, London: J.M. Dent.
- Finkelstein, S. (1986), *Müzik Neyi Anlatır* (M.H. Spatar, Çev.), İstanbul: Kaynak Yayınları: 68.
- Finkelstein, S. (1995), *Besteci ve Ulus, Müzikte Halk Mirası* (M.H. Spatar, Çev.), İstanbul: Pencere Yayınları: 48.
- Garden, E. (1973), *Tchaikovsky*, New York: Oxford University Press.
- Gee, J. Selby, E. (1960), *The Triumph Of Tchaikovsky*, New York: The Vanguard Press.
- Goetschius, P.(1915), *The Larger Forms Of Musical Composition*, New York: G. Schirmer.
- Gönden, M. (2017), *Rimski-Korsakov'un Yaban Arısı Glinka ve Rus Beşleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık, Sertifika No:10907
- Hacıev, P. (1999), *Temel Müzik Teorisi* (A. Destan, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık: 68.
- İlyasoğlu, E. (1994), *Zaman İçinde Müzik, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-411.
- Jackson, T.L. (1999), *Tchaikovsky: Symphony No, 6 (Pathetique)*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Maitland, J.A.F. (1910), *Grove's Dictionary Of Music And Musicians*, New York: The Macmillian Company.
- Mcperson, S. (1900), *Form In Music*, New York: Galaxy Music Corporation.
- Mimaroğlu, İ. (1999), *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, Sayı:533
- Munch, C. (1990), *Ben Bir Orkestra Şefiyim* (Ü. Birkan, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık:130.



Newmarch, R. (1900), *Tchaikovsky; His Life And Works, With Extracts From His Writing, And The Diary Of His Tour Abroad In 1888*, New York: John Lane The Bodley Head.

Özübek, L. (2012), *Tarlakuşu'nun Şarkısı, Pyotr İlyiç Çaykovski*, Antalya: İlkim Ozan Yayınları.

Rudolf, M. (1950), *The Grammar Of Conducting*, New York: Schirmer Books, A Division Of Mcmillan Publishing Co.

Say, A. (1994), *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2002), *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (1996), *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.

Sevsay, E. (2015), *Orkestrasyon, Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-4305.

Stravinsky, İ. (2000), *Altı Derste Müziğin Poetikası* (C. Taylan, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık: 73.

Sönmez, V. , Alacapınar, F. G. (2013), *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Tarihi olaylar. (2018), *İştar*, Erişim: 13 Aralık 2018, <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/istar-324>

Tschaikowsky, P. (T.Y.), *Manfred Symphonie en quatre tableaux d'après le poème dramatique de Byron*, Paris: A. Noël.

Westrup, J.A. (1940), *Tchaikovsky And Symphony*, The Musical Times And Singing-Class Circular, 81, 249-252.

Wiley, R.J. (2009), *Tchaikovsky*, New York: Oxford University Press.

## Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- ✓ Tezin içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ✓ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ✓ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ✓ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- ✓ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ✓ bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez olarak sunmadığımı

beyan ederim.

08/07/2019

  
Mahmut YONTAR

## Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Piyotr İlyiç Çaykovski'nin Op. 58 Manfred Senfonisi'nin Müzikal Karakter, Form ve Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi.

Yukarıda başlığı verilen Tezin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
08/07/2019	116	125079	02/07/2019	2	1147183554

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç


Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.  
(08/07/2019)

  
Mahmut YONTAR

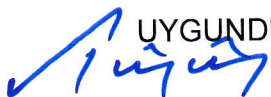
Öğrenci No.: N16223951

Anasanat Dalı: Kompozisyon ve Orkestra Şefliği

Program (işaretleyiniz): Orkestra Şefliği

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
			

DANIŞMAN ONAYI

  
UYGUNDUR.

Profesör, Burak TÜZÜN

# Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : The Investigation of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Op. 58 Manfred Symphony in Terms of Musical Character, Form and Conducting

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
08/07/2019	116	125079	02/07/2019	2	1147183554

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded


I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (08/07/2019)

  
Mahmut YONTAR

Student No.: N16223951

Department: Composition and Conducting

Program/Degree (please mark): Conducting

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
			


SUPERVISOR APPROVAL

  
APPROVED  
Professor, Burak TÜZÜN

## YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

08/07/2019  
  
Mahmut YONTAR

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**