

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**PYOTR ILYİCH TCHAIKOVSKY'NİN OP.62
PEZZO CAPRICCIOSO ADLI ESERİNİN
TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN
İNCELENMESİ**

BATUHAN IŞIK

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. SELA CAN DÖKMECİ

EDİRNE 2024

Tezin adı: Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin Op.62 Pezzo Capriccioso Adlı Eserinin Teknik ve Müzikal Açıdan İncelenmesi

Hazırlayan: Batuhan IŞIK

ÖZET

Bu araştırma, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" eserinin müzikal ve teknik analizini kapsamlı bir şekilde sunmaktadır. Bu eser üç ana bölmeden oluşmaktadır. Tchaikovsky'nin bestecilik yeteneğinin farklı yönlerini yansıtmaktadır. İlk bölme, bestecinin melodik zenginliğini ve armonik inceliklerini sergileyerek, eserin duygusal derinliğine dikkat çeker. İkinci bölme, Tchaikovsky'nin Batı müzik tekniklerini ve Rus halk müziği unsurlarını nasıl ustaca harmanladığını gösterir, bu da onun teknik becerisini ve duygusal ifade gücünü ortaya koyar. Son bölme ise, eserin dramatik yapısal özellikleri ve ritmik zenginliği üzerinde durur, bestecinin dinamik bir müzikal anlatı oluşturma kabiliyetini vurgular.

Analiz sonucunda, "Op.62 Pezzo Capriccioso"nun karmaşık armonik yapısı ve iç içe geçmiş melodik hatları, müzikal analiz ve teorik çalışmalar için zengin bir kaynak sunduğu sonucuna varılmıştır. Eserin karmaşık yapısı nedeniyle, icracıların vibrato, legato ve doğru arş kullanımı gibi tekniklerle müzikal ifadeyi ve ton kalitesini artırabilmeleri için viyolonsel teknikleri ve yorumlama konusunda öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Analiz, Performans Pratikleri, Pezzo capriccioso, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Viyolonsel.

Name of Thesis: Technical and Musical Analysis of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Op.62 Pezzo Capriccioso

Prepared by: Batuhan IŞIK

ABSTRACT

This research provides a comprehensive musical and technical analysis of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's "Op.62 Pezzo Capriccioso." This piece is structured into three main sections, each reflecting different aspects of Tchaikovsky's compositional skill. The first section highlights the composer's melodic richness and harmonic intricacies, drawing attention to the piece's emotional depth. The second section demonstrates how Tchaikovsky masterfully blends Western musical techniques with elements of Russian folk music, showcasing his technical prowess and expressive power. The final section focuses on the dramatic structural features and rhythmic richness of the work, emphasizing the composer's ability to create a dynamic musical narrative.

The analysis concludes that "Op.62 Pezzo Capriccioso," with its complex harmonic structure and interwoven melodic lines, provides a rich resource for musical analysis and theoretical studies. Due to the complex structure of the piece, recommendations on cello techniques and interpretation have been provided for performers to enhance musical expression and tonal quality through techniques such as vibrato, legato, and proper bow usage.

Keywords: Cello, Musical Analysis, Performance Practices, Pezzo Capriccioso, Pyotr Ilyich Tchaikovsky.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" eserinin teknik ve müzikal yapısının derinlemesine incelenmesi amacıyla hazırlanmıştır. Sanatın ve bilimin kesiştiği bu çalışma, müzik literatürüne katkı sağlamayı ve viyolonsel repertuarındaki bu önemli eserin daha iyi anlaşılmasını hedeflemektedir.

Tezin hazırlık süreci boyunca karşılaştığım zorluklar araştırma ve analiz çalışmalarımın derinliğini artırmama yardımcı olmuştur. Bu süreçte, Konservatuvar Müdürümüz Prof. Ahmet Hamdi ZAFER ile danışman hocam Doç. Sela Can DÖKMECİ'ye, bilimsel rehberlikleri ve değerli destekleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Özellikle gösterdikleri sabır ve yönlendirmeler, çalışmalarımın başarıya ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır.

Ayrıca, tezin hazırlanmasında maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme, arkadaşlarıma ve değerli jüri üyelerine teşekkür ederim. Onların desteği olmasaydı bu çalışmanın tamamlanması mümkün olamazdı.

Son olarak, tezin her aşamasında yanımda olan ve bana ilham veren tüm hocalarıma ve destekçilerime teşekkür eder, çalışmanın akademik ve sanatsal camiada faydalı olmasını temenni ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	6
1.1.1. Alt Problemler.....	6
1.2. Amaç.....	6
1.3. Önem	7
1.4. Sınırlılıklar	7
1.5. Tanımlar	7

BÖLÜM II

YÖNTEM.....	9
2.1. Araştırma Yöntemi	9
2.2. Evren ve Örneklem.....	10
2.3. Verilerin Toplama Araçları.....	10
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	10

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM	12
3.1. Birinci Alt Problem, Romantik Dönemin Genel Özellikleri ve Müzik Üzerindeki Etkileri.....	12

3.2. İkinci Alt Problem, Romantik Dönemde Rusya'da Kültür, Sanat ve Müzik Gelişimleri	17
3.3. Üçüncü Alt Problem, Tchaikovsky'nin Hayatı ve Yaratıcılığı	24
3.4. Dördüncü Alt Problem, Tchaikovsky'nin Müzikal Karakteri	37
3.4.1. Tchaikovsky'nin Başlıca Yapıtları	40
3.5. Beşinci Alt Problem, Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun Form Açısından İncelenmesi	47
3.6. Altıncı Alt Problem, Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun Armonik Açısından İncelenmesi	72
3.7. Yedinci Alt Problem, Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun İcerisinde Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler	94

BÖLÜM IV

SONUÇ	102
KAYNAKÇA	104
EKLER	110
EK-1 PYOTR ILYİCH TCHAIKOVSKY'NİN OP.62 PEZZO CAPRICCIOSO ADLI ESERİNİN İNCELENEN PARTİSYON NOTASI	110
EK-2 PYOTR ILYİCH TCHAIKOVSKY'NİN OP.62 PEZZO CAPRICCIOSO ADLI ESERİNİN İNCELENEN VİYOLONSEL NOTASI	130

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. İntro.....	49
Şekil 2. İntro 9-20.Ölçüler	50
Şekil 3. İntro Finali ve Ana Tema	51
Şekil 4. Ana Tema Tekrarı.....	51
Şekil 5. Ana Tema Finali ve Yardımcı Tema Başlangıcı	52
Şekil 6. Yardımcı Tema	53
Şekil 7. Yardımcı Tema Benzer Yapılar.....	53
Şekil 8. Yardımcı Tema Sonu ve Ana Tema'nın Yeniden Gelmesi.....	54
Şekil 9. Kapanış Kesiti Öncesi Kadans	55
Şekil 10. A Bölmesi Kapanış Kesiti	56
Şekil 11. Kapanış Kesiti Devamı	56
Şekil 12. A Bölmesi Finali	57
Şekil 13. B Bölmesi	58
Şekil 14. B Bölmesi 107. Ölçüde Değişen Yapı	59
Şekil 15. B Bölmesi 109-114 Ölçüler	59
Şekil 16. B bölmesi 115-123. Ölçüler	61
Şekil 17. B bölmesi 126. Ölçü Yeniden a Cümlesi	62
Şekil 18. B Bölmesi Kapanış Kesiti Öncesi b Cümlesi	63
Şekil 19. B Bölmesi Dönüş Köprüsü.....	63
Şekil 20. B Bölmesi 136-138. Ölçüler	64
Şekil 21. B Bölmesi Finali	64
Şekil 22. A Bölmesi Tekrarı.....	65
Şekil 23. Yeniden A Bölmesi Yardımcı Tema.....	65
Şekil 24. Yeniden A Bölmesi Yardımcı Tema 155-161. Ölçüler	66
Şekil 25. Yeniden A Bölmesi Yardımcı Tema 168-172. Ölçüler	67
Şekil 26. Yeniden A Bölmesi Yardımcı Tema Sonu.....	68
Şekil 27. Yeniden A Bölmesi Kapanış Kesiti	68
Şekil 28. Coda	69
Şekil 29. Coda'nın Devamı.....	70
Şekil 30. Coda'nın Devamı	71

Şekil 31. Final	72
Şekil 32. Armonik Analiz 1-12. Ölçüler	74
Şekil 33. Armonik Analiz 12-35. Ölçüler	75
Şekil 34. Armonik Analiz 36-51. Ölçüler	76
Şekil 35. Armonik Analiz 52-62. Ölçüler	77
Şekil 36. Armonik Analiz 63-77. Ölçüler	78
Şekil 37. Armonik Analiz 78-91. Ölçüler	80
Şekil 38. Armonik Analiz 92-105. Ölçüler	81
Şekil 39. Armonik Analiz 106-114. Ölçüler	82
Şekil 40. Armonik Analiz 115-123. Ölçüler	83
Şekil 41. Armonik Analiz 124-132. Ölçüler	84
Şekil 42. Armonik Analiz 133-138. Ölçüler	85
Şekil 43. Armonik analiz 139-149. Ölçüler	86
Şekil 44. Armonik Analiz 150-161. Ölçüler	87
Şekil 45. Armonik Analiz 162-172. Ölçüler	88
Şekil 46. Armonik Analiz 173-184. Ölçüler	89
Şekil 47. Armonik Analiz 185-193. Ölçüler	90
Şekil 48. Armonik Analiz 194-199. Ölçüler	91
Şekil 49. Armonik Analiz 200-205. Ölçüler	92
Şekil 50. Armonik Analiz 206-208. Ölçüler	93
Şekil 51. İcrasında Karşılaşılacak Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 1-21. Ölçüler	94
Şekil 52. İcrasında Karşılaşılacak Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 41-55. Ölçüler	95
Şekil 53. İcrasında Karşılaşılacak Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 72-78. Ölçüler	96
Şekil 54. İcrasında Karşılaşılacak Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 99-125. Ölçüler	97
Şekil 55. İcrasında Karşılaşılacak Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 126-142. Ölçüler	98
Şekil 56. İcrasında Karşılaşılacak Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 127. Ölçü	99

Şekil 57. İcrasında Karşılaşılacak Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 134-137. Ölçüler	100
Şekil 58. İcrasında Karşılaşılacak Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 141-142. Ölçüler	100



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Opera ve Bale Yapıtları	41
Tablo 2. Orkestra Yapıtları	42
Tablo 3. Oda Müziği Yapıtları	43
Tablo 4. Solo Yapıtları	45
Tablo 5. Konçertoları	46
Tablo 6. Form Yapısı	48



BÖLÜM I

GİRİŞ

Romantik dönem, batı sanat müziğinde duygusal derinlik ve bireysellik açısından bir dönüm noktası oluşturmuştur. Romantik dönemde müzik, önceki dönemlerin katı kalıplarına meydan okuyarak sanatsal ifade biçimlerinde önemli bir dönüşüme öncülük etmiştir. Bu dönem, bestecinin iç dünyasını ve kişisel deneyimlerini yansıtan bir araç haline gelmiş, bireyin özgürlüğü ve ifade özgürlüğü ön plana çıkarılmıştır.¹

Romantik dönem aynı zamanda müzikte form, ritim, armoni ve tını renklerinde köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde müzik eserlerinin yapıları daha serbest ve kişisel anlatımlara izin veren şekillerde evrilmiştir. Romantik dönemde müzik, diğer sanat dallarıyla olan etkileşimleriyle de dikkat çeker. Besteciler, şairler, ressamalar ve düşünürler sık sık bir araya gelerek sanat toplulukları oluşturmuş, bu etkileşim sanatın çeşitli formlarının birbiriyle daha uyumlu ve bütünlük bir şekilde gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu etkileşimler, müzik ve diğer sanat dalları arasındaki sınırları aşarak, sanatsal ifadenin zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.²

Romantik Dönemde Rusya'da, sanat ve müzik gelişimleri önemli bir ulusal kimlik oluşumu sürecine işaret eder. 19. yüzyılda Rusya, kendi kültürel ve müzikal mirasını koruma ve geliştirme çabası içine girdi. Rus müziği, geleneksel halk müziği ve Bizans kilise müziğinin etkileri altında şekillenmiş, 17. yüzyılda Çar I. Petro ile başlayan Batılılaşma süreci, Rus müziğinin Avrupa etkileri altında modernleşmesine yol açmıştır. Bu dönemde, Glinka ve Dargomijsky gibi besteciler, Rus ulusal müziğinin temellerini atmış, Rus halk müziği ve danslarını eserlerine taşımışlardır.

¹ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 1. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s. 77.

² Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 6. baskı, Isık Yayınları, İstanbul 2019, s. 80-81.

Özellikle Glinka, "Çar İçin Hayat" ve "Ludmilla" operaları ile Rus opera sanatına yeni bir soluk getirmiştir.³

Bu süreç içinde, Tchaikovsky gibi besteciler, Rus müziğinin uluslararası sahnede tanınmasında kritik bir role sahip olmuşlardır. Tchaikovsky, Batı müzik tekniklerini benimseyerek ve Rus halk müziğinin melodik zenginliklerini eserlerine başarıyla entegre ederek, Rus müziğinin özgün bir sentezini oluşturmuştur. Onun eserleri hem teknik açıdan sofistike hem de duygusal derinlik açısından zengindir, bu da onun senfonilerinin ve orkestral çalışmalarının geniş bir yelpazede takdir edilmesini sağlamıştır.⁴ Bu bağlamda, Tchaikovsky'nin çalışmaları, 19. yüzyıl Rus müziğinin gelişiminde ve uluslararası alandaki tanınırlığında belirleyici bir etken olmuştur.

Tchaikovsky'nin hayatı ve yaratıcılığı, Rus romantik müziğinin en çarpıcı figürlerinden birinin portresini çizer. Votkinsk'te doğan ve dört dilde eğitim alan Tchaikovsky, müzik eğitime de erken yaşlarda başlamış ve genç yaşta müziğe olan derin ilgisini göstermiştir. Ailesinin opera repertuvarına olan hakimiyeti, Tchaikovsky'nin müzikal yeteneklerinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Annesi için kardeşi ile birlikte yazdığı "Ourmamma in Petersburg" adlı şarkı, dört yaşında iken müzikle olan ilişkisinin erken belirtilerindendir.⁵

Tchaikovsky'nin müzik kariyeri, St. Petersburg'da aldığı piyano dersleriyle şekillenmeye başlamış, Dürbach ve Filipov gibi öğretmenlerin yönlendirmeleriyle müzikal anlayışı derinleşmiştir. Annesinin ölümü, onun hayatında derin izler bırakmış ve bu travmatik olay, müziğine yansımıştır. Bu dönemde bestelediği Anastasya Vals'i, kişisel kayıpların yarattığı duygusal derinliği müziğine taşıyan bir eser olarak öne çıkar.⁶ Tchaikovsky'nin hukuk alanında memuriyete başlaması ve ardından müzik eğitimine St. Petersburg Konservatuvarı'nda devam etmesi, onun sanatsal kimliğinin

³ Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. baskı, Doruk Yayımcılık, Ankara 1996, s. 208-211

⁴ Vivian Conejero, *Pyotr Ilyich Tchaikovsky's "Manfred Symphony", Opus 58: A Conductor's Analysis and Performance Guide*, (New York University, The Steinhardt School of Education, Unpublished Doctoral Thesis), New York 2005, s. 130-133.

⁵ Ateş Orga, "Ayın bestecisi, Tchaikovsky", *Andante-Müzik ve Toplum Eki*, Sayı 15, Ankara 2005, s. 6.

⁶ Faruk Yener, *Şu Eşsiz Müzik Sanatı*, 1. baskı, Cem Yayınevi (Başaran Matbaası), İstanbul 1990, s. 177

şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Bu süreç, onun müziğinin sadece Rusya'da değil, uluslararası alanda da tanınmasını sağlamıştır.

Tchaikovsky'nin müzikal karakteri, Rus ve Batı müzik geleneğini ustaca birleştirmesiyle dikkat çeker. Tchaikovsky, Rus Beşleri'nin etkisinde kalarak halk müziği unsurlarını, özellikle de melodik ve armonik yapıları özgün bir biçimde işlemiştir. Bu entegrasyon, onun eserlerinde tonalite değişiklikleri ve heterofoni gibi tekniklerle kendini göstermiştir, böylece Batı müziğinden farklılaşan bir etki yaratmıştır.⁷ Tchaikovsky'nin eserlerinde görülen bu çeşitlilik, onun "Voyvoda" ve "Oprichnik" operalarında Rus halk müziği motiflerini ve Slav kilise müziğinden alıntıları kullanarak daha da belirginleşmiştir.⁸

Ayrıca, Tchaikovsky'nin "İkinci Senfoni" ve "Vakula the Smith" operası, ulusalcı temaları yansıttığı başyapıtlar arasında yer alır. Bu eserler, özellikle Ukrayna halk müziğini yoğun bir şekilde kullanmış ve Rus müzik karakterini güçlü bir şekilde vurgulamıştır. İkinci Senfoni, ölümünden sonra "Little Russian" olarak anılmaya başlanmıştır, bu da eserin ulusalcı yönünü pekiştiren bir detaydır.⁹ Tchaikovsky'nin müziksel dili, konservatuvar eğitimi sırasında edindiği Batı müziği normlarına maruz kalmış olmasına rağmen, bu kuralları aşarak Rus halk müziğine olan derin bağlılığını ve ondan ilham almasını göstermektedir. Çalışmalarında 18. yüzyıl Rokoko'sunun zerafeti ile Rusya'daki ulusalcı düşünceleri ve halk müziğinin duygusal yoğunluğunu yansıtan bir müziksel dil geliştirmiştir.¹⁰

Bu zenginlik, Tchaikovsky'nin eserlerinde karakteristik melodiler ve armonilerle kendini göstermektedir. Bestecinin melodileri genellikle Rus halk ezgilerinin tekrar eden özelliklerine dayanmakta, ancak Batı müzik teknikleriyle harmanlanarak yeni bir yorum kazandırmaktadır. Dans "cantilena"ları ve kromatik geçişleriyle melodilerine derinlik ve anlam katmanın yanı sıra, duygusal bir yoğunluk

⁷ Orlando Figes, *Nataşa'nın Dansı-Rusya'nın Kültürel Tarihi*, 1. baskı, çev. Figen Dereli, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2002, s. 220

⁸ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1. baskı, MacMillan Publishers, London 1980, s. 611.

⁹ Ateş Orga, *a.g.e.*, s. 6.

¹⁰ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 628.

sunmaktadır.¹¹ Bu özellikler, Tchaikovsky'nin eserlerinin uluslararası arenada kabul görmesine ve ölümünden sonra bile popülerliğinin artarak devam etmesine olanak sağlamıştır.

Tchaikovsky, orkestral ve sahne eserleriyle tanınan bir besteci olup, bu türlerdeki çeşitli başyapıtlarla müzik dünyasında derin bir etki bırakmıştır. Özellikle "Romeo ve Juliet" fantezi uvertürü ve "Yaylı Çalgılar Serenad"ı gibi erken dönem eserleri, Slav duyarlılığını ve coşkusunu vurgulamakta ve Rus şairlerinin şiirlerini duygusal bir biçimde yorumlamaktadır. Tchaikovsky'nin dramatik yapıtları arasında yer alan "Yevgeni Onegin" ve "Maça Kızı" operaları, 1879 ve sonrasında tamamlanmış olup, müzikal dramatizasyonu öne çıkarmaktadır. Bu eserler, bestecinin opera sahnesindeki ustalığını kanıtlar niteliktedir.¹²

Bunun yanı sıra, Tchaikovsky'nin "Manfred Senfoni" ve "Patetik Senfoni" gibi senfonik eserleri, onun müzikal ifade gücünün zirvesini temsil eder. Özellikle 1893'te tamamlanan "Patetik Senfoni", bestecinin yaşamının son dönemlerindeki duygusal yoğunluğunu ve kişisel çatışmalarını yansıtan bir eser olarak kabul edilmekte ve geniş bir beğeni toplamaktadır. Tchaikovsky, oda müziği alanında da "Re Majör Dörtlü"nün "Andante Cantabile" bölümü gibi unutulmaz parçalar bırakmıştır.¹³

Tchaikovsky'nin belki de en dikkat çeken eserlerinden biri, viyolonsel ve orkestra için bestelenmiş olan "Op.62 Pezzo Capriccioso" dur. Bu eser, 1887 yılında ağır hasta olan arkadaşı Rus ekonomist Nikolay Kondratyev'i ziyaret ettiği sırada Almanya'nın Aachen şehrinde bestelenmeye başlanmış ve aynı yıl içerisinde tamamlanmıştır. İlk temsil, Tchaikovsky'nin piyanoda eşlik ettiği ve Rus çellist Anatoly Brandukov'un viyolonsel performansı ile 1888 yılında gerçekleştirilmiştir. "Pezzo Capriccioso", Tchaikovsky'nin viyolonsel repertuvarına katkıda bulunduğu nadir eserlerden biri olup, bu parçada bestecinin melodik yaratıcılığı ve armonik zenginliği öne çıkmaktadır. Eser, Mendelssohn ve Saint-Saëns'ın eserlerinde olduğu gibi "capriccioso" sıfatıyla, dönemin tipik stil özelliklerini yansıtan bir yapıya

¹¹ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 629.

¹² Vivian Conejero, *a.g.e.*, s. 602.

¹³ Vivian Conejero, *a.g.e.*, s. 604.

sahiptir.¹⁴ Bu bağlamda, Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" eseri, bu tezin ana konusunu oluştururken, Rus romantizminin ve Tchaikovsky'nin müzikal ifade alanındaki özgünlüğünü vurgulamaktadır. Eser, bestecinin teknik becerisini ve duygusal derinliğini sergileyen bir örnek olarak, onun eserlerinin uluslararası sahnede nasıl bir etki yarattığını da göstermektedir.

Bu araştırma, Tchaikovsky'nin Viyolonsel repertuarındaki benzersiz yeri olan "Op.62 Pezzo Capriccioso" eserine odaklanarak, viyolonsel sanatçılarına ve müzikologlara önemli bir kaynak sunmayı amaçlamaktadır. Eserin teknik zorluklarını ve müzikal ifadesini derinlemesine incelemek, müzisyenlerin bu eseri daha yetkin bir şekilde yorumlamalarını ve geniş repertuarlarına eklemelerini sağlayacaktır. Çalışmada, eserin melodik yapısından armonik zenginliğine, orkestral entegrasyonundan solo virtüözitesine kadar olan unsurlar titizlikle ele alınmıştır. Araştırmada model olarak, betimsel bir yaklaşıma dayanarak yapılan bu detaylı müzikal analiz, "Pezzo Capriccioso"nun icrası sırasında karşılaşılan zorlukları aşmada ve eserin sanatsal değerini kavramada müzisyenlere rehberlik etmeyi hedeflemektedir. Bu şekilde, eserlerini daha iyi icra edebilmeleri için gerekli bilgi ve teknik donanım sağlanmış olacaktır.

Bu kapsamda tez, üç ana bölüm içerisinde düzenlenmiştir. İlk bölüm, araştırmanın genel çerçevesini tanımlayan unsurları içermekte olup; problem tanımı, alt problemler, araştırma amaçları, önemi, sınırlılıkları ve temel tanımlar yer almaktadır. İkinci bölümde, araştırmanın metodolojisi ele alınmış, araştırma modeli, evren ve örneklem boyutları, veri toplama yöntemleri ile verilerin analiz ve yorumlanma süreçleri incelenmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise, araştırmanın alt problemleri doğrultusunda elde edilen bulgular ve yorumlar sunulmuştur. Bu bölüm, Romantik Dönem, Romantik Dönemde Rusya'da Kültür, Sanat ve Müzik Gelişimleri, Tchaikovsky'nin Hayatı ve Yaratıcılığı, Müzikal Karakteri ve Başlıca Yapıtları gibi konuları kapsamakta olup, özellikle Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun form ve armonik

¹⁴ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, 4. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1990, s. 97.

yapısının incelenmesi ve icra esnasında karşılaşılabilecek teknik zorluklara yönelik önerileri içermektedir.

1.1. Problem

Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin viyolonsel ve orkestra için yazdığı Op.62 'Pezzo Capriccioso' adlı eserin teknik ve müzikal açıdan detaylı analizi, form ve armonik açıdan incelenmesi ve icrasındaki teknik zorluklar üzerine literatürde yeterli çalışma bulunmaması ve kaynak eksikliği, bu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1.1.1. Alt Problemler

1. Birinci Alt Problem: Romantik dönemin genel özellikleri ve müzik üzerindeki etkileri,
2. İkinci Alt Problem: Romantik dönemde Rusya'da kültür, sanat ve müzik gelişimleri,
3. Üçüncü Alt Problem: Tchaikovsky'nin hayatı ve yaratıcılığı,
4. Dördüncü Alt Problem: Tchaikovsky'nin müzikal karakteri,
5. Beşinci Alt Problem: Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun form açısından incelenmesi,
6. Altıncı Alt Problem: Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun armonik açıdan incelenmesi,
7. Yedinci Alt Problem: Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun icrasında karşılaşılan teknik zorluklar ve giderilmesine yönelik öneriler.

1.2. Amaç

Bu araştırma, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin Op.62 'Pezzo Capriccioso' adlı eserinin teknik ve müzikal yapısını detaylı bir şekilde analiz etmeyi, form ve armonik özelliklerini incelerken icrasında karşılaşılabilecek teknik zorluklara çözümler sunmayı hedeflemektedir. Araştırma, bu eseri repertuarına dahil etmek isteyen

viyolonsel icracılarına rehberlik etmek ve bu konuda akademik literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

1.3. Önem

Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin Op.62 'Pezzo Capriccioso' adlı eseri, viyolonsel literatüründe teknik ve duygusal derinlik açısından önemli bir yer tutmaktadır. Bu araştırma, eserin form ve armonik yapısını detaylıca inceleyerek, viyolonsel repertuarındaki bu eserin daha iyi anlaşılmasına ve icra edilmesine olanak sağlamayı hedeflemektedir. Literatürde bu esere dair yeterli akademik çalışma bulunmamaktadır; bu nedenle yapılan bu araştırma, hem müzik alanında hem de sahne pratiklerinde kayda değer bir referans kaynağı sunacak öneme sahiptir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin Op.62 'Pezzo Capriccioso' adlı eserinin form ve armonik yapısının incelenmesi, eserin icrasında karşılaşılabilecek teknik zorlukların belirlenmesi ve bu zorluklara yönelik önerilerin sunulması ile sınırlıdır. Bu araştırma yalnızca mevcut literatür ve müzik notalarına dayanarak yapılmıştır, canlı icralar veya başka performans kayıtları üzerinden bir analiz içermez.

1.5. Tanımlar

Andante con moto: "Hareketli yürüyüş temposunda" anlamına gelir. Andante, genellikle dakikada 76-108 vuruş arasında bir tempo ifade eder ve bu terim, andante temposunu biraz daha canlı bir hale getirir.¹⁵

Capriccioso: Genellikle hızlı, yoğun ve icracı ile orkestra için virtüöz seviyesinde bestelenmiş bir müzik parçasıdır. İsim, müziğin özgür ve spontane doğasını vurgular.¹⁶

¹⁵ İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedisi Müzik Sözlüğü*, 1. baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 30.

¹⁶ Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, 1. baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, s. 28.

Kadans: Özellikle bir solistin virtüözitesini sergilemek için kullanılan, genellikle bir parçanın veya bölümün sonunda yer alan, melodik ve armonik olarak çözümlenen bir dizi notadır.¹⁷

Pizzicato: Yaylı çalgılarda, yay yerine parmaklarla tellerin çekilmesi tekniğidir.



¹⁷ Murat Özden Uluç, *Müzik İşaretleri ve Terimler Sözlüğü*, 1. baskı, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2013, s. 66.

BÖLÜM II

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmada izlenen bilimsel yöntemin ayrıntıları, araştırmanın yöntemi, evren ve örneklem, verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması başlıkları altında incelenmiştir.

2.1. Araştırma Yöntemi

Bu araştırmada, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" adlı eseri teknik ve müzikal açıdan incelenmektedir. Araştırma, Tchaikovsky'nin bu eserinin yapısını ve önemini daha iyi anlamayı hedeflemektedir. Betimsel araştırmalar, mevcut olayları ve koşulları önceki deneyimlerle ilişkilendirerek olaylar arasındaki etkileşimi açıklamayı amaçlar.¹⁸

Bu bağlamda, bu araştırma, betimsel bir araştırma niteliği taşır ve mevcut durumu, kullanılan yöntemlerle saptayarak betimlemeyi amaçlar.¹⁹

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olarak kabul edilen betimsel araştırmalar, incelenen durumu aydınlatmak, araştırılan olgular arasındaki ilişkileri saptamak ve belirlenen çerçeveler içinde değerlendirmeler yapmak amacıyla yürütülmektedir.²⁰

Araştırmada kullanılan "doküman analizi" yöntemiyle eserin orijinal notaları düzenlenmiş ve "müzikal analiz" yöntemiyle derinlemesine çözümlenmiştir. Elde edilen veriler, araştırmanın alt problemlerine uygun şekilde sınıflandırılarak görsel ve tablolar şeklinde sunulmuş, tanımlanmış ve yorumlanmıştır.

¹⁸ Saim Kaptan, *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*. 1. baskı, Rehber Yayınevi. Ankara 1995, s. 37.

¹⁹ Niyazi Karasar, *Bilimsel İrade Algı Çerçevesi ile Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*, 38. baskı, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti., Ankara 2023, s. 62

²⁰ Salih Çepni, *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*, Celepler Matbaacılık Yayın ve Dağıtım, İstanbul 2018, s. 89.

2.2. Evren ve Örneklem

Evren, bir veya birkaç vakadan elde edilen sonuçların, benzer özellikleri taşıyan genel bir durum üzerinde genelleştirilmeye çalışıldığı durumu açıklamak için kullanılan bir kavramdır.²¹ Bu çalışmada, araştırmanın evrenini, romantik dönemde bestelenmiş viyolonsel ve orkestra eserleri oluşturmaktadır.

Örneklem, evrenin tamamının incelenmesi veya araştırılması olası görülmeyen durumlarda, evrenin özelliklerini taşıyan ve evreni en iyi temsil eden gruba verilen addır.²² Bu kapsamda, araştırmanın örneklemini Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" adlı eseri olarak belirlenmiştir.

2.3. Verilerin Toplama Araçları

Bu çalışmada, veri toplama süreci doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Doküman analizi, özellikle tarih araştırmaları, sosyal bilimler, eğitim araştırmaları ve içerik analizinde yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir.²³ Bu araştırma kapsamında, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" eserine ilişkin notalar incelenmiştir. Notalar incelenerek, içerikleri analiz edilmiş ve bu bilgiler araştırmanın alt problemlerine uygun şekilde sınıflandırılarak değerlendirilmiştir.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu çalışmada, doküman analizi yöntemi ile elde edilen veriler müzikal analiz ve betimsel analiz yöntemleri ile çözümlenmiştir. Betimsel analiz, mevcut durumu ve olayları açıklamak ve ilişkileri belirlemek amacıyla yapılan bir araştırma türüdür.²⁴ Müzikal analiz ise, bir müzik parçasının yapısal özelliklerini, kompozisyonunu, armonisini, ritmini, tonalitesini, temposunu ve diğer müzikal özelliklerini anlamak için kullanılan bir yöntemdir. Müzikal analiz, eserin melodik ve

²¹ Niyazi Karasar, *a.g.e.*, s. 66.

²² Salih Çepni, *a.g.e.*, s. 52.

²³ Niyazi Karasar, *a.g.e.*, s. 121.

²⁴ Niyazi Karasar, *a.g.e.*, s. 128.

ritmik yapısını, armonik ilerlemelerini ve tonal değişikliklerini detaylı bir şekilde inceleyerek eserin anlaşılmasına katkı sağlar.²⁵

Bu araştırma çerçevesinde, Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" eseri, form analizi, armonik analiz, melodik analiz, ritmik analiz ve tonalite analizi yöntemleri kullanılarak detaylı bir şekilde incelenmiştir. Form analizi, eserin bölümler arasındaki ilişkileri ve yapısal düzenini belirlerken, armonik analiz eserde kullanılan akorların ve tonal yapıların etkileşimlerini ortaya koymaktadır. Melodik analiz, melodi hatlarının nasıl geliştiğini ve eserin genel ifadesine nasıl katkıda bulunduğunu analiz eder. Ritmik analiz ise, eserin zamanlama ve vurgu desenlerini inceler. Tonalite analizi, eserin ana tonunu ve bu tonun çeşitli bölümlerde nasıl işlendiğini ve değiştiğini göz önünde bulundurur.²⁶

Bu yöntemlerle elde edilen bulgular, eserin yapısal ve müzikal özelliklerinin daha iyi anlaşılmasını sağlamakta ve Tchaikovsky'nin müzikal dilinin derinlemesine incelenmesine olanak tanımaktadır.

²⁵ Ümit Fıışkın, "Sistematik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, Cilt No 5, Sayı 12, Ankara 2018, s. 288.

²⁶ Ebru Bulur, "Müzik analizinde Schenker yaklaşımı", *Konservatoryum*, Cilt No 6, Sayı 1, Ankara 2019, s. 28.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

Bu bölüm başlığı altında tezin amacı kapsamında üretilen alt problemler literatürden elde edilen verilerle harmanlanarak belli bir düzende sunulmaktadır. Ayrıca tez kapsamında incelenen esere ilişkin bulgular bu bölümde detaylandırılmıştır. Bu kapsamda ilgili eserin analizinin daha anlaşılabilir olması için romantik dönem, romantik dönemi hazırlayan siyasi, toplumsal ve felsefi olaylar, romantik dönemde Rusya'da siyasi, kültürel ve sanatsal gelişmeler ve romantik dönemde Rus müzik stilinin gelişimi bu bölümde incelenmektedir. Ardından tezin ana konusunu içeren eser incelemesi yine bu bölümde sunulmaktadır.

3.1. Birinci Alt Problem, Romantik Dönemin Genel Özellikleri ve Müzik Üzerindeki Etkileri

Literatürde elde edilen veriler doğrultusunda bu alt problemde batı sanat müziğinde romantik dönem olarak ifade edilen periyod incelenmektedir. Bu kapsamda öncelikle romantik döneme anlam bakımından kısa bir genel bakış atıldıktan sonra romantik dönemi hazırlayan toplumsal siyasi ve felsefi olaylar kronolojik bir düzende incelenmektedir.

Romantik Dönem müziğinde sanatsal ifade biçimleri, önceki dönemlerin katı kalıplarına meydan okuyarak, bireysellik ve duygusal derinliği ön plana çıkarır. Bu dönemde müzik, bestecinin iç dünyasını ve kişisel deneyimlerini yansıtan bir araç haline gelmiş, bireyin özgürlüğü ve ifade özgürlüğü vurgulanmıştır.²⁷ Müzikteki bu dönüşüm, Beethoven gibi sanatçıların eserlerinde açıkça görülür. Beethoven, müziği "özgürlüğe kavuşturan kişi" olarak tanınmış, romantizmin öncüsü olarak kabul edilmiştir. Onun müziği, Fransız Devrimi ve Napolyon dönemi Avrupası'nın duygusal ve düşünsel ikliminden büyük ölçüde etkilenmiştir.²⁸

²⁷ Ahmet Say, *Müzik Tarihi...*, s. 379.

²⁸ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 77.

Romantik Dönem, aynı zamanda müzikteki form, ritim, armoni ve tını renklerinde köklü değişimler yaşanmasına sahne olmuştur. Bu dönemde, müzik eserlerinin yapıları daha serbest ve kişisel anlatımlara izin veren şekillerde evrilmiştir. Örneğin, Chopin ve Liszt gibi besteciler, müziğin sadece bir eğlence aracı olmaktan çıkıp, bestecinin duygularını ve düşüncelerini aktarabileceği bir sanat formuna dönüştürmüştür. Chopin, özellikle "piyanonun şairi" olarak tanınmış, piyano eserlerindeki ince dokunuşlarla bu enstrümanın ifade kapasitesini genişletmiştir.²⁹

Romantik Dönem'de müzik, diğer sanat dallarıyla olan etkileşimleriyle de dikkat çeker. Besteciler, şairler, ressamalar ve düşünürler sık sık bir araya gelerek sanat toplulukları oluşturmuş, birbirlerinin eserlerinden etkilenmişlerdir. Bu etkileşim, sanatın çeşitli formlarının birbiriyle daha uyumlu ve bütünlüklü bir şekilde gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu dönemde, özellikle Schubert ve Schumann'ın liedlerinde şiirin ve müziğin yakın ilişkisi, duygusal ifadelerin sesle buluşmasını sağlamıştır.³⁰ Bu kapsamlı ve derinlemesine etkileşim, romantizmin sanatsal ifadesinin zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.

Romantik akımın 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkışı, o dönemde yaşanan siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişikliklerle yakından ilişkilidir. Bu dönemde romantizm, akılcılık ve kuralcılığa dayanan klasik akıma bir tepki olarak görülmüştür. Klasik Dönemde, toplumlar genellikle mutlak monarşi ile yönetilmiş ve tüm yasal, idari ve yargısal güçler kral tarafından kontrol edilmiştir. Bu durum, o dönemin sanatçıları üzerinde de etkili olmuş, krallar tarafından desteklenen sanatçılar genellikle siyasi düzeni bozabilecek eserler üretmekten kaçınmışlardır. Bu dönemdeki düşünsel ve yönetsel değişiklikler, hümanizm ve Rönesans'ın klasisizme olan katkılarıyla mümkün olmuştur.³¹

Diğer yandan, Klasik Dönem sanatının arka planında Rönesans ile değişen Avrupa düşünce sisteminin etkileri gözlemlenmektedir. Ortaçağ'da kilisenin uygun bulmadığı için eski Yunan ve Roma kültürleri, Rönesans'ta değer kazanmaya

²⁹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi...*, s. 80.

³⁰ Ahmet Say, *Müzik Tarihi...*, s. 81.

³¹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi...*, s. 86.

başlamıştır. Kilisenin otoritesinin azalmasıyla birlikte, dönemin entelektüelleri demokratik bir toplum düzeni ve sanat anlayışıyla eski Yunan-Roma kültürünü canlandırmayı hedeflemiştir. Bu süreç, Klasik Dönem sanatının, Rönesans sırasında Yunan-Roma kültüründen önemli ölçüde etkilenmesine neden olmuştur.³²

Antik Yunan'ın hümanist ve akılcı yaklaşımları, Rönesans ve Aydınlanma Çağı'nda tam olgunluğa erişmiş; sanat, felsefe ve bilim gibi alanlarda bireysel düşünce özgürlüğüne verilen değer artmıştır.³³ Aydınlanma döneminde, Ortaçağın dini merkezli dünya görüşünün aksine, bilimsel yöntemlerle elde edilen doğru bilgiye dayanan bir yaşam anlayışı öne çıkmış, hümanizm felsefesiyle birey odaklı toplumsal düzenin temelleri atılmıştır. Bu dönemde toplumsal değişim için çaba sarf eden filozof ve siyasetçiler, yeni bir toplumsal düzenin inşası için önemli fikirler ortaya koymuşlardır.³⁴

Locke gibi filozoflar, toplumların adaletli ve özgür bir şekilde yönetilmesi gerektiğini savunarak, modern devlet düzeninin temelini atmış ve kuvvetler ayrılığı ilkesiyle monarşik sistemlerden demokratik yönetimlere geçişin önünü açmıştır.³⁵

Jean Jacques Rousseau'nun fikirleri, bireyin özgürlüğünün ve eşit haklarının korunmasının demokratik toplum düzeninde esas alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre, demokratik toplumda kurumların, adil ve demokratik bir yaklaşımla her bireye eşit hizmet sunması önemlidir.³⁶

Rousseau ayrıca, insanların samimi ve doğal oldukları takdirde mutlu olabileceklerini, modern insan ve modern toplumun yapaylığını eleştirmiştir.³⁷ Sanat

³² Mehmet Şükrü Akkaya, "Hümanizm'in Çıkışı ve Yayılışı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt No 5, Sayı 2, Ankara 1947, s. 203.

³³ Ülker Öktem, "Kant Ahlakı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, Sayı 18, Ankara 2007, s. 15.

³⁴ Kadir Çüçen, "Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, Muğla 2006, s. 25-26.

³⁵ Mehmet Durkal Eroğlu, "John Locke'un Devlet Teorisi", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 21, Ankara 2010, s. 9.

³⁶ Koray Tütüncü, "Demokratik ve Özerk Bireyin Yetiştirilmesi: Jean-Jacques Rousseau'nun Emile'sinden Neler Öğrenebiliriz", *Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt No 9, Sayı 2, Ankara 2013, s. 306.

³⁷ Şenol Durmuş, *Jean Jacques Rousseau'da Bazı Temel Kavramlar ve Doğal Din Anlayışı*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2010, s. 22.

ve bilim konularına gelince, Rousseau bu alanların insanın doğallığını ve samimiyetini bozduğunu, ahlaki değerleri zedelediğini savunmuştur.³⁸

Rousseau'ya göre, sanat ve bilim, içerik yerine biçime odaklanmayı teşvik ederek, insanların zamanlarını boşa harcamalarına yol açar. Bu nedenle, insanların ahlaki değerlerine ve erdemlerine odaklanmaları gerektiğini öne sürmüştür.³⁹

İmmanuel Kant'ın toplum düzeni ile ilgili görüşlerine göre, ahlaki yasalara bağlı kalarak her akıl sahibi birey özgür bir toplum düzeni oluşturabilir. Kant, insanların eylemlerini değerlendirirken empati kurmalarının gerekliliğini vurgular ve böylece her bireyin kendi yasalarını oluşturabileceğini öne sürer.⁴⁰ Özgürlük kavramını, deneyim dışı a priori bilgilere dayanan saf pratik akıl ile ilişkilendirir. Bu bilgiler, ideler dünyasında mevcut olup, eylemleri şekillendirir ve insanın ödevlerini içselleştirmesine yardımcı olur. Örneğin, bir gencin otobüste yaşlı bir insana yer vermesi gibi. Bu davranışın ahlaki değeri, genç bu eylemi vicdanının gereği olarak yapmışsa kazanılır.⁴¹

Romantik akım ise, klasik akımın aksine, sanatçıların kişisel duygu ve düşüncelerini eserlerine yansıtmalarına olanak tanır. Bu akım, hayal gücünü öne çıkarır ve doğanın taklit edilmesi yerine tasvir edilmesini savunur. Ayrıca, her ulusun kendi edebiyat kültürünü kullanmasını önerir ve ideal insan kavramının toplumsal olaylar ve kültürel değişikliklere göre değişebileceğini kabul eder.⁴²

Aydınlanma Çağı'nın felsefesi, 18. yüzyılda İngiltere'de John Locke tarafından başlatılmış ve Avrupa'nın diğer bölgelerine yayılarak farklı kültürlerde çeşitli etkiler yaratmıştır. Bu dönem, rasyonalizm, empirizm ve liberalizm gibi

³⁸ Nesrin Akan, "Jean-Jacques Rousseau ve Müzik", *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt No 3, Sayı 5, İstanbul 2017, s. 26.

³⁹ Jean-Jacques Rousseau, *İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk*, 1. baskı, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1989, s. 37-40.

⁴⁰ Ogün Ürek, "Toplumsal Düzen Oluşturmaya İlişkin Üç Yaklaşım: Kant, Popper ve Sartre", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt No 4, Sayı 4, Bursa 2003, s. 45.

⁴¹ Ülker Öktem, *a.g.m.*, s. 13.

⁴² Ahmet Kabaklı, *Edebiyat Akımları*, 1. baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2016, s. 48.

ilkelerle tanımlanır ve bu ilkeler Fransız Devrimi'nin zeminini oluşturmuştur.⁴³ Diğer yandan, 19. yüzyılda Sanayi Devrimi, Avrupa'da başlayarak nüfus artışı, kırsaldan kente göç ve bilimsel ilerlemelerle toplumsal ve düşünsel yapıları dönüştürmüştür. Bu dönemde makine gücünün insan gücünü yerine geçmesi, sanayileşme ve artan ekonomik rekabet gibi önemli değişiklikler gözlemlenmiştir.⁴⁴ Ayrıca, Sanayi Devrimi'nin getirdiği teknolojik yenilikler gıda saklama tekniklerini ve dolayısıyla ticaretin hızını ve kapsamını genişletmiş, kültürel etkileşimleri artırmıştır.⁴⁵

Wallerstein'a göre,⁴⁶ İngiltere Sanayi Devrimi döneminde demir ve pamuk endüstrilerinde Avrupa'nın diğer ülkelerine göre daha fazla sermayeye sahipti ve bu ekonomik üstünlük, ülkede geliştirilen önemli endüstriyel makineler ve teknolojik yeniliklerle pekiştirilmiştir. Örneğin, Abraham Darby'nin kok kömürü kullanarak demir üretimi, Jethro Tull'un tohum ekme makinesi, John Kay'ın uçan mekiği, James Hargreaves'in eğirme makinesi, Richard Arkwright'in su tezgâhı, Watt'ın buhar makinesindeki iyileştirmeleri, Samuel Crompton'un iplik sarma makinesi, Cort'un demir tavlama ve Eli Whitney'in çırçır makinesi bu yenilikler arasında sayılabilir.

19. yüzyılın toplumsal yapısı ve değişen bilimsel yaklaşımlar, sosyal ve bilimsel düşünce üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Pozitivist felsefenin kurucusu A. Comte'un bilimsel metotlarla sosyal olayları analiz etme yaklaşımı ve Darwin'in evrim teorisi bu dönemin bilim anlayışını şekillendirmiştir. Aynı zamanda, 1789'daki Fransız Devrimi ile başlayan süreç, feodal yapının yıkılması ve 26 Ağustos 1789'da "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi" ile anayasal monarşinin kurulmasına kadar gelişmiştir. Fransız Devrimi'nin etkileri, Napolyon dönemi ve sonrasında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde medeni hukuk sistemlerinin temellerini atmıştır.⁴⁷

⁴³ Fikret Çelik, Serdal Fidan ve Kamil Şahin, "Aydınlanmanın Fransız Düşüncesi İçinde 'Katı Liberal Değerler' Bağlamında Ele Alınmasında Ansiklopedi ve Ansiklopedistlerin Yeri", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 23, Ankara 2011, s. 12.

⁴⁴ Ahmet Mesut Küçükcalay, "Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt No 2, Sayı 2, Isparta 1997, s. 53.

⁴⁵ Yuval Noah Harari, *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*, 1.baskı, çev. Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap, İstanbul 2012, s. 336.

⁴⁶ Immanuel Wallerstein, *Modern Dünya Sistemi III*, 3.baskı, çev. Latif Boyacı, Yarın Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 38.

⁴⁷ Mustafa Melih Korukçu, "XIX. Yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri" *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt No 1, Sayı 1, İstanbul 2015, s. 32.

Napolyon Savaşları döneminde Avrupa ve çeşitli ülkelerde milliyetçilik duyguları yoğun bir artış göstermiştir. Bu dönemdeki milliyetçilik anlayışı, Fransız Devrimi'ndeki anlamdan farklılaşarak, kraliyet yönetimi altındaki bireysel özgürlüklerden ziyade, geniş halk kitlelerinin ulusal özgürlük çabalarını ifade etmiştir. Dönemin reformları ile dinin siyasetten ayrılması, milliyetçiliğin halka yayılmasında etkili olmuş ve bu durum romantik milliyetçilik figürlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Uluslar, kendi kültürel kimliklerini romantik bir çerçeve içinde yeniden inşa ederken, tarih ve dilbilim alanındaki akademik çalışmalar da bu süreci desteklemiştir.⁴⁸

Fransız Devrimi, 1789 öncesi başlayan ve devam eden yıllarda da etkisini gösteren, eşitlik ve özgürlük ideallerini yayma çabası olarak değerlendirilir. Bu dönemde toplumda milliyetçilik, insan hakları ve demokrasi gibi kavramlar ön plana çıkmış, bu da bestecilerin daha özgür ve duygusal eserler yaratmalarına olanak tanımıştır. Ayrıca, 19. yüzyılda ulusalcılık akımı, Avrupa'daki çeşitli bestecileri kendi halk müziklerine yönelmeye itmiş ve bu süreç, farklı ülkelerde yeni müzikal formların keşfini teşvik etmiştir.⁴⁹

19. yüzyılda müzik anlayışında bir dönüşüm yaşanmış ve besteciler, ulusal kimliklerini korumak adına folklorik eserler üretmeye başlamışlardır. Bu süreçte, besteciler savaşlar ve ulusal mitolojilerden ilham alarak halkın duygularını yansıtan eserler oluşturmuşlardır.⁵⁰

3.2. İkinci Alt Problem, Romantik Dönemde Rusya'da Kültür, Sanat ve Müzik Gelişimleri

Rus müziğinin kökleri, halk müziği ve Bizans kilise müziğinden türemiştir. 16. yüzyılda kilise müziği, tek seslilikten çok sesliliğe geçiş yaparak Batı müziğiyle

⁴⁸ Mehmet Cevat Yıldırım, “Milliyetçiliğin Romantik Dönemi Üzerine Saptamalar”, *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 2, İstanbul 2012, s. 106-109.

⁴⁹ George Rude, *Fransız Devrimi*, 2. baskı, çev. Ali İhsan Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 62.

⁵⁰ Erol Tarkum, “Çağdaş Türk Müziğinin Oluşum ve Gelişim Sürecinin ve Bu Süreçte Rol Oynayan Faktörlerin İncelenmesi” *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt No 19, Sayı 2, Edirne 2017, s. 251-253.

benzerlikler göstermeye başlamıştır. Ancak, 19. yüzyılda Rusya'da bu müzik anlayışı ulusal bir etki yaratmamıştır. 17. yüzyıla kadar Rusya'da enstrümantal müzik yasaktı ve 1660'larda Çar I. Petro'nun döneminde bu yasağı kaldırılmıştır. Çar I. Petro'nun saltanatı sırasında ve sonrasında, Avrupa'dan gelen müzisyenler Rusya'daki tiyatrolar, saraylar ve balolar için müzik yapmışlar ve böylece Rus müziği Avrupa'nın etkisi altına girmiştir. Napolyon Savaşlarından sonra Rusya, uluslararası alanda tanınmak ve milli değerlerini koruma politikası izlemiştir. Bu süreçte, Avrupa'nın Rus müziği üzerindeki etkisi tartışma konusu olmuş ve bu durum, Rus müzisyenlerin kendi halk müziklerini Batı müzik teknikleriyle birleştirerek milli ve ulusal bir kimlik oluşturmalarına yol açmıştır.⁵¹

18. yüzyılın sonlarına kadar Avrupa müziği, özellikle İtalya, Fransa ve Almanya gibi ülkeler tarafından domine ediliyordu ve bu durum, müzisyenlerin bu ülkelerde eğitim almalarına neden oluyordu. 19. yüzyılda ulusalcılığın yükselişiyle birlikte, her millet kendi müzisyenlerini yetiştirmeye ve yerel halk müziklerinden faydalanmaya başladı. Bu çerçevede, Rusya Avrupa müzik topluluğunda kendine yer bulabilmek amacıyla ulusal müzik mirasına yönelik bir çaba içine girdi. Rus halk müziği genellikle iki ölçüyle sınırlı, beş ya da altı ses aralığına dayanan tekrar eden melodilerden oluşur. 1796'da Pratsch önderliğinde Rus halk müziği toplamaya başlandı. 19. yüzyıla kadar Rusya'da birçok sanat müziği girişi olmuş, ancak bunların başarılı olamadığı görülmüştür. Örneğin, Çariçe Ivona'nın İtalyan operasını Rusya'ya getirmesi, Büyük Petro'nun Avrupa bestecilerinin eserlerini çalan bir orkestra kurması ve Elisabeth Petrovna'nın Rus Operası'nı kurma girişimi gibi çabalar başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu bağlamda, Glinka ve Dargomijsky gibi besteciler, Rus ulusal müziğini oluşturma yolunda önemli adımlar atmış ve bu yönde gelişmelere öncülük etmişlerdir. Glinka, "Çar İçin Hayat" ve "Ludmilla" operalarını besteleyerek Rus halk müziği ve danslarını kullanmış, Dargomijsky ise "Roussalka" ve "Convive de Pierre" operalarıyla bu alanda katkıda bulunmuştur. Bu çabalar, sonraki besteciler kuşağını da etkilemiştir.⁵²

⁵¹ Onur Güneş Ayas, "Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma", *Bilig*, Sayı 77, İstanbul 2016, s. 141-144.

⁵² Cavidan Selanik, *a.g.e.*, s. 209-210.

Mikail Glinka, 1830'da İtalya'ya giderek büyük müzik ustalarıyla tanışma ve kendini geliştirme fırsatı buldu. Glinka'nın İtalya'da geçirdiği süre zarfında, Rossini, Ricci, Donizetti ve Bellini gibi bestecilerin eserleri üzerine yoğunlaştığı belirtilmektedir. Ayrıca, ünlü tenor Andrea Nozzari ve soprano Josephine Fodor Mainvielle ile çalışarak vokal tekniklerini geliştirdi. İtalyan bestecilerle kurduğu bu ilişkiler, Glinka'nın kompozisyon tarzını şekillendirdi ve Rusya'daki operalarının temelini oluşturdu. Glinka'nın İtalya dönüşü, Rusya'daki opera sanatına önemli katkılar sağlamış, özellikle 1833 yılında, I. Nicholas'ın desteğiyle yeni bir opera topluluğunun kurulmasına ön ayak olmuştur. Bu topluluk, Rus opera repertuvarına "Çar İçin Yaşam" gibi değerli eserler kazandıran Glinka'nın çalışmalarını içermektedir.⁵³

Rus müziğinde gerçekleşen reform, iki önemli müzik ekolünün ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Anton Gregorievich Rubinstein tarafından 1858 yılında kurulan St. Petersburg konservatuvarı, St. Petersburg ekolünün temelini atmış ve bu ekol, Glinka'nın izinden giden Rus Beşleri (M.A. Balakirev, A.P. Borodin, C.A. Cui, M.P. Musorgski, N.A. Rimsky Korsakov) gibi bestecileri içermiştir. Öte yandan, P.İ. Tchaikovsky'nin liderlik ettiği Moskova ekolü, S. İ. Taneyev, A.S. Arenskiy, S.V. Rachmaninov ve V.S. Kalinnikov gibi bestecileri bünyesinde barındırmıştır.⁵⁴

Yazıcı tarafından belirtildiği üzere, Rus müziği iki farklı ekol tarafından Batı Avrupa'nın, özellikle Alman ve İtalyan müziğinin etkisinden çıkarılarak, ulusal bir kimlik kazanmaya çalışılmıştır. Bu süreçte, Tchaikovsky ve Rus Beşleri arasında belirgin bir yaklaşım farkı görülmektedir. Tchaikovsky, Batı'nın müzikal tekniklerini ve formlarını kullanarak Rus müziğini geliştirmeyi savunurken, Rus Beşleri ise Batılı formları terk edip kendi teknik ve formlarını yaratma eğilimindeydiler.⁵⁵

⁵³ Daniil Yakov Zavulunov, *M.I. Glinka's A Life for the Tsar (1836): An Historical and Analytic-theoretical Study*, (Princeton University, Unpublished Doctoral Thesis), New Jersey 2010, s. 1-5.

⁵⁴ Aynur Sultanova, "Rus Beşlerinin Eserlerinde Oryantalizm Akımı", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt No 1, Sayı 5, Konya 2012, s. 191-192.

⁵⁵ Hilmi Yazıcı, *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesi*, (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Konya 2015, s. 23.

Rus müzik stilinin 19. yüzyıldaki ulusçuluk hareketiyle birlikte Őekillendięi belirtilmiştir. Bu dönem, Rus bestecilerin Avrupa'dan bağımsız olarak kendi müzikal tarzlarını geliştirmeye başladıkları bir süreç olmuştur. Rus müziğinin kökeninde, çeşitli günlük yaşam temaları, ritüeller, tarih ve aşk gibi unsurları içeren ve çoğunlukla köy, kasaba, fabrika, esnaf, dans ve çalışma şarkılarından oluşan Rus halk müziği yatar. Rus halk müziği, genel olarak polifonik bir yapıda olup, çoğunlukla majör veya minör modları içeren diatonik ses dizilerine sahiptir ve tipik olarak 7/4 veya 5/4 gibi ritmik kalıplar kullanır. Bu müzik tarzının sözlü geleneği ilk olarak 1620 yılında İngiliz araştırmacı Richard James tarafından yazılı hale getirilmiş, sonrasında 1770'te M.D. Chulkov ve 1790'da I. Pratsch tarafından önemli koleksiyonlar oluşturulmuştur. Ancak Rus müzik stilinin ve halk müziğinin modern anlamda Őekillenmesi, Glinka ve 1866 yılında M. A. Balakirev gibi bestecilerin çalışmalarıyla daha da derinleşmiştir.⁵⁶

Glinka, "A life for the tsar" ve "Ruslan Lyudmila" operaları ile Rus Opera stilinin temellerini atmıştır. Ayrıca, yenilikçi kompozisyon tekniklerini ve form anlayışlarını "Kamarinskaia" adlı orkestra eserinde sergileyerek, bu eseri Rus enstrümantal müziğinin temel taşlarından biri haline getirmiştir. Kullandığı ostinato varyasyon tekniği ile Rus dans müziği temasını eserde defalarca işlemiştir. Bu eser zerine Tchaikovsky gibi sonraki dönem Rus bestecileri de olumlu düşünceler belirtmiştir.⁵⁷

Diğer yandan, Glinka'nın piyano müziğine katkıları, Rus ulusal piyano stilinin temellerini oluşturmasını içerir. Batı müziği tekniklerini Rus halk müziği ile birleştirerek piyano müziğine duygusal bir derinlik kazandırmıştır. "Brilliant Variations on a Donizetti Theme" ve "Variations on the Russian Song 'Sredi doliny rovnny'" gibi eserlerde bu stil ve teknik özellikleri belirgindir. Glinka, bu eserlerle Rus piyano stilini Őekillendirmiř ve dönemindeki diğer Rus bestecilere ilham kaynağı olmuştur.⁵⁸

⁵⁶ Kirill Zikanov, *Listening to Russian Orchestral Music 1850-1870*, (Yale University, Unpublished Doctoral Thesis), Connecticut 2018, s. 17-19.

⁵⁷ Kirill Zikanov, *a.g.e.*, s. 20-22.

⁵⁸ Irina Yurkovskaya, *The piano music of Mikhail Glinka*, (Temple University, Unpublished Doctoral Thesis), Philadelphia 2005, s. 61-66.

Balakirev, Rus besteci Glinka'nın mirasını sürdürmüş ve onun Rus halk müziği ve Batı müzik tekniklerini birleştirme yaklaşımını benimsemiştir. Özellikle Chopin ve Liszt gibi bestecilerden aldığı ilhamla lirizm, süslemeler ve virtüöz piyano yazım tarzını kendi müziğine entegre etmiştir. Balakirev, Rus halk müziğinin özgür ve lirik melodilerini kendi stiline kullanarak, bu melodilere polifonik yapılar ve ostinato motifleri eklemiştir.⁵⁹ Ayrıca 19. yüzyılda Rusya'da halk müziği motiflerinin varyasyon formunda yaygın olarak işlendiği bir dönemde, Balakirev bu anlayışı *Grande Fantaisie on Russian Folksongs* op.4 adlı eseriyle bir üst seviyeye taşımıştır. Bu eserde, "Akh, ne solnyshko" ve "Sredi doliny rovnye" gibi halk ezgilerini kullanarak yapılandırmıştır. Eserde, süslemeli ve ihtişamlı ilk varyasyon ile melodik olarak değişken ikinci varyasyon arasında bir denge kurulmuştur. Eserin genelinde, Rus halk müziğinin dramatik özelliklerini vurgulamak için piyanoda pedal kullanımı ve ritornello formu gibi Barok dönem teknikleri kullanılmıştır. Balakirev'in eserlerinde sıkça rastlanan sol el arpejleri ve virtüöz kadansları, onun kompozisyon yeteneğinin güçlü yönlerini sergiler.⁶⁰

Modest Moussorgsky, Rus müziği alanında döneminde yenilikçi bir yaklaşımla, Rus halk müziğinin ezgi ve motiflerini realist bir perspektifle harmanlamıştır. Onun sanatındaki temel amaç, Rus halkının yaşamını, efsanelerini ve kültürünü gerçekçi bir bakış açısıyla işleyerek milli değerleri korumak ve bu değerleri gelecek nesillere aktarmaktır. Moussorgsky, çalışmalarında dilin tonlamalarına uygun melodiler yaratma gerekliliğini vurgulayarak, eserlerini bu doğrultuda şekillendirmiştir.⁶¹ Onun müziksel ifadesinde ritmik kalıplar ve modülasyonlar önemli bir yer tutmaktadır. Moussorgsky'nin eserlerinde sıklıkla karşılaşılan ritmik düzensizlikler ve modülasyonların yoğunluğu, onun realist duyarlılığını yansıtmaktadır. *Khovantschina*, *Boris Godounov* ve *Picture from an Exhibition* gibi eserleri, Rus müzik stiline bu yaklaşımının en belirgin örneklerindendir.⁶²

⁵⁹ Miyang Kim, *An Analytical Study Of Mily Alexeyevich Balakirev's Musical Style In His Early Piano And Orchestra Works: "Grande Fantaisie On Russian Folk Songs" And Concerto Op. 1 In F# Minor*, (University Of North Texas, Unpublished Doctoral Thesis), Texas 2007, s. 110-115.

⁶⁰ Miyang Kim, *a.g.e.*, s. 9-14.

⁶¹ Elinor Howell, *The Significance Of Nationalism In Music, As Exemplified By The Russian School*, (University of Southern California, Unpublished Doctoral Thesis), Los Angeles 1939, s. 63-66.

⁶² Elinor Howell, *a.g.e.*, s. 66-69.

Moussorgsky'nin müziği, geleneksel Batı müziği armonilerinden farklı olarak, Rus halk müziğine özgü armonik yapılar ve ritmik kalıplar üzerine kuruludur. Özellikle, *Picture from an Exhibition*'daki 'Promenade' teması, bestecinin melodik hat üzerinden ilerleyen heterofonik dokusunu gösteren bir örnektir. Bu eserlerdeki armonik ilerleyiş, esas olarak melodik çizgilerin gelişimini takip eder.⁶³

Rimsky Korsakov, Rus müzik stiline orkestrasyon alanına büyük katkılar sağlamıştır. Onun çalışmaları, Rus halk müziğinin ritmik, melodik ve armonik özelliklerini benimseyerek, Avrupa'nın geleneksel orkestra yapılarından ayrılan bir yöntemle, bu müziğin özelliklerini orkestrasyona adapte etmiştir. Bu yaklaşım, Korsakov'un müziğinin Rus kimliğini yansıtmasının yanı sıra, onun orkestrasyon prensiplerini de açıkça ortaya koymaktadır.⁶⁴ Korsakov, orkestradaki enstrümanların bireysel ve grup ses dengelerini ustaca yönetmiş ve bu dengeyi sağlamak için enstrümanların ses özelliklerini ve armonik geçişleri dikkatle planlamıştır. Örneğin, trompet, tuba ve trombon gibi güçlü seslere sahip enstrümanları, korno gibi daha az ses gücüne sahip olanlarla dengeleyerek kullanmıştır. Bu, onun için, bir trompet, bir tuba ve bir trombonun iki kornoya eş ses gücüne sahip olduğu anlamına gelir. Korsakov ayrıca, orkestra düzenlemelerini, üflemeli çalgıların yaylı çalgılara göre daha yüksek ses volümüne sahip olduğu gerçeğine dayanarak tasarlamıştır. Solo geçitlerde ve forte nüanslarında ses dengesi sağlamak için enstrüman gruplarını özenle ayarlamıştır. Tüm bunlar, onun eserlerindeki duygusal ifadeyi ve orkestra enstrümanlarının homojen yapısını nasıl önemsediğini göstermektedir.⁶⁵

Sergei Rachmaninov, son Romantik Dönem'in önde gelen bestecilerinden biri olarak kabul edilmekte ve Rus Romantik Dönem'in son temsilcisi olarak anılmaktadır. Rachmaninov, Rus Halk Müziği'nden doğrudan etkilenmemiş olsa da, eserlerine Rus müzik kültürünü yansıtarak Tchaikovsky ve Rus Beşleri'nin görüşlerinden farklı bir yol izlemiştir. Özellikle 1. Senfonisi ve 3. Piyano Konçertosu'nda Rus Ortodoks Kilise

⁶³ Denny Hong, *The Important Role and Benefits of Academic Research in Musical Interpretation: An Application to the Performance Study* *Musical Interpretation: An Application to the Performance Study of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition*, (Andrews University, Unpublished Honor Thesis), Michigan 2011, s. 112-117.

⁶⁴ John Nelson, *The Significance Of Rimsky-Korsakov In The Development Of A Russian National Identity*, (University of Helsinki, Unpublished Doctoral Thesis), Helsinki 2013, s. 129-130.

⁶⁵ John Nelson, *a.g.e.*, s. 29-36.

Müziği motiflerini kullanmıştır. Rachmaninov, senfoni, opera ve konçerto gibi önemli müzik formlarında eserler bestelemiş ve piyano eserleri, stilistik açıdan en belirgin özelliklerini yansıtmaktadır. Piyano eserlerinde genellikle La, Do ve Re minör tonlarını kullanarak etkileyici melodiler yaratmıştır ve bu eserlerde Chopin, Liszt, Tchaikovsky ve Grieg'in müzik stillerinden etkilenmiştir.⁶⁶

Rachmaninov'un piyano eserlerinde melodik ifadeyi güçlendirmek amacıyla aksan, staccato, legato ve tenuto gibi işaretler sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca, rubato ritmindeki aksanlar müziğin doruk noktalarını vurgulamak için stilistik bir araç olarak tercih edilmiştir. Rachmaninov'un piyano tekniklerine gelince, özellikle akorların birbirine kenetlenmiş yazımı, akor yinelemesi ve arpejli akorlar kullanarak eserlerinde dinamik bir tempo yaratmıştır. Örneğin, "Floods of Spring" ve "In the Silent Night" gibi eserlerinde bu teknikler açıkça görülmektedir.⁶⁷

Tchaikovsky, Rus müzik tarihinde, Batı müziği armonilerini ve yapılarını benimseyerek, Rus Beşleri'nin daha geleneksel ve katı tutumlarından önemli ölçüde ayrılan bir figür olarak öne çıkar. Onun bu yaklaşımı, eserlerinin batılı tarza olan yakınlığından kaynaklanır, fakat bu durum onun Rus halk müziği unsurlarını eserlerinde kullanmadığı anlamına gelmez. Tersine, Tchaikovsky'nin müziği, Rus folkloründen alınan güçlü melodik temalar, ritmik çeşitlilikler ve modülasyonlarla doludur. Bu unsurlar, onun senfonileri ve diğer orkestral eserlerinde özellikle belirgindir, burada uzun müzikal ifadeler ve sofistike orkestrasyonlarla dramatik bir etki yaratır. Tchaikovsky'nin eserleri arasında, özellikle senfoni formundaki çalışmaları, diğer türlerdeki eserlerine göre daha fazla tanınır ve takdir edilir. Bu senfoniler arasında, özellikle Lord Byron'un eserlerinden esinlenerek bestelenmiş olan Manfred Senfonisi, onun stilistik imzasını taşıyan karmaşık yapıları ve duygusal derinliği ile dikkat çeker. Bu eser, Tchaikovsky'nin estetik ve teknik becerilerinin en

⁶⁶ Anastassia Ivanova, *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey Of A Stylistic Evolution*, (University of Maryland, Unpublished Doctoral Thesis), Maryland 2006, s. 1-9.

⁶⁷ Gös. yer.

iyi örneklerinden biri olarak gösterilir ve müzikal anlatımındaki ustalığını gözler önüne serer.⁶⁸

Tchaikovsky'nin Manfred Senfonisi, 19. yüzyılın en uzun program senfonilerinden biri olarak kabul edilir ve bestecinin betimleyici yeteneğini vurgular. Bu eser, köy ve saraydaki sosyal hayatı, eğlenceleri, hayal kırıklıklarını, kederi ve doğayı canlı bir şekilde yansıtarak oluşturulmuştur. Dramatik ve uzun melodik ifadeler, Tchaikovsky'nin tipik stilistik özelliklerinden birini ortaya koymaktadır. Senfonideki aşırı enstrüman kullanımı, bestecinin geniş orkestrasyon anlayışını gösterir. Manfred ve Astarte temaları üzerine kurulu tematik yapı, eserin anlam bütünlüğünü tematik zıtlıklar ve modülasyon geçişleriyle pekiştirir. Bu geçişler, genellikle eserin ifade gücünü artırmak amacıyla kullanılır. Yoğun kromatizm ve ritim değişiklikleri, senfoninin teknik performansını zorlaştıran faktörlerdendir. Manfred Senfonisi'nde sergilenen bu özellikler, Tchaikovsky'nin stilistik imzasını ve Rus müzik stiline evrimindeki rolünü belirginleştirir.⁶⁹

3.3. Üçüncü Alt Problem, Tchaikovsky'nin Hayatı ve Yaratıcılığı

Tchaikovsky, önde gelen bir Rus besteci olarak tanınır ve 7 Mayıs 1840'ta Votkinsk'te dünyaya gelmiştir. Genç yaşlarda dört dilde eğitim almaya başlayan Tchaikovsky, aynı zamanda müzik eğitime de erken yaşlarda başlamıştır. Tchaikovsky'nin müzikle olan ilişkisi, ailesinin opera repertuvarına olan hakimiyeti ve bu repertuarı yorumlama yeteneği ile köklü bir temel kazandı. Müziğe olan ilgisinin erken belirtilerinden biri, dört yaşında iken annesi için kardeşi ile birlikte yazdığı "Ourmamma in Petersburg" adlı şarkıdır.⁷⁰

Ailesinin, Tchaikovsky'nin müzikal yeteneğini fark etmesi üzerine, onun eğitimi için St. Petersburg'da Maria Palchikova'dan piyano dersleri almasını sağlamışlardır. Bu süreçte, ailenin hizmetçisi olan Dürbach tarafından da eğitimi

⁶⁸ Russian Anthology, "Tchaikovsky, Psychology, and Nationality: A View from the Archives", *19th-Century Music*, Cilt No 35, Sayı 2, 2011, s. 150-153.

⁶⁹ Vivian Conejero, *a.g.e.*, s. 130-133.

⁷⁰ Ateş Orga, *a.g.e.*, s. 6.

devam ettirilmiştir. Dürbach, Tchaikovsky'nin kırılğan doğasını göz önünde bulundurarak Almanca dersleri vermiş ve onun müzikal gelişimini hızlandırmıştır.⁷¹

Tchaikovsky'nin eğitiminde önemli bir rol oynayan Dürbach, aile ile dört yıl boyunca kalarak, büyük oğlu Nikolay ve yeğeni Lidiya'nın yanı sıra Tchaikovsky'nin de öğretmenliğini üstlenmiştir. 1848'de ailenin St. Petersburg'a taşınmasıyla birlikte, Tchaikovsky burada Filipov'dan piyano dersleri almaya başlamış, ancak kızamık hastalığı nedeniyle altı ay derslere ara vermiştir. Aile daha sonra Alapaevsk'e taşınmış, ancak annesinin ısrarı üzerine Tchaikovsky 1850 yazında tekrar St. Petersburg'a dönmüştür.⁷²

Tchaikovsky'nin hayatında zorlu anlar yaşadığı günlerden biri, annesi tarafından St. Petersburg'daki Hukuk Okulu'na yazdırılarak şehirde yalnız bırakılmasıydı. Bu ayrılık, annesine duyduğu yoğun bağlılık ve hassas yapısı nedeniyle onu derinden etkiledi ve çeşitli zorluklarla karşılaşmasına neden oldu. Ailesi 1852'de bu duruma müdahale ederek yanına taşındı ve iki yıl sonra, Tchaikovsky için hayatının dönüm noktalarından biri olan annesinin kolera nedeniyle vefatı gerçekleşti. Annesinin ölümü onu derinden sarstı ve bu üzüntüyü müziğe dökerek Anastasya Vals'i besteledi.⁷³

Tchaikovsky, annesinin vefatından sonra ondan beklenenleri yerine getirerek Adalet Bakanlığı'nda memuriyete başladı. 1859'a kadar Hukuk Okulu'nda eğitimine devam ederken, aynı zamanda Gavriil Lomakin'den şan dersleri almaya başladı. 1855'te ise Rudolf Kündinger'den piyano dersleri almaya başlayan Tchaikovsky, Kündinger'in profesyonel müzik kariyerine atılma konusundaki çekincelerine rağmen, kompozisyon dersleri alarak müzik bilgisini pekiştirdi ve başkentin müzik yaşamını yakından izlemeye başladı.⁷⁴

Zamanla bestecilikle ilgili teknik bilgiler edinen Tchaikovsky, müziğin gerçekten yapmak istediği şey olduğuna karar verdi. Bu süreçte Luigi Piccioli ile

⁷¹ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 607.

⁷² Faruk Yener, *a.g.e.*, s. 177.

⁷³ Alberto Basso, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET Yayınları, Torino 1988, s. 481.

⁷⁴ Alberto Basso, *a.g.e.*, s. 480.

tanışması, onun İtalyan operaları hakkındaki bilgisini derinleştirmesine yardımcı oldu ve Tchaikovsky'yi bir İtalyan şarkısı olan canzonetta bestelemeye teşvik etti. Bu dönemde bestelediği Mezza notte, aynı zamanda Tchaikovsky'nin ilk basılan eseri oldu.⁷⁵

Tchaikovsky'nin hukuk eğitimini tamamladıktan sonra müziğe olan ilgisini profesyonel bir kariyere dönüştürme arzusu, onu Batı Avrupa'da bir tura çıkmaya ve konserler vermek üzere harekete geçirmiştir. Nikolai Zarembo ile çalıştığı dönemde aldığı basso continuo eğitimi, bu kararında etkili olmuş ve 1862 yılında Anton Rubinstein'in yönlendirmesiyle kompozisyon sınıfına katılmasına yol açmıştır. St. Petersburg Konservatuarı'nda eğitimini sürdüren Tchaikovsky, öğretmenlerinden aldığı destekle piyano dersleri vererek kendini geliştirme fırsatı bulmuştur.⁷⁶

Tchaikovsky'nin St. Petersburg Konservatuarı'ndan mezuniyetinin ardından, Rus Müzik Topluluğu'nun Moskova şubesinde armoni öğretmeni olarak göreve başlaması ve düşük maaşına rağmen bu işi kabul etmesi, profesyonel anlamda kendini geliştirmesine olanak tanımıştır. Moskova'da tanıştığı Pyotr Jurgenson ve diğer müzisyenlerle kurduğu ilişkiler, müzikal kariyerinde önemli bir yer tutmuştur. Özellikle Nikolai Rubinstein ile geliştirdiği yakın ilişki, Tchaikovsky'nin birçok eserinin seslendirilmesinde büyük bir destek sağlamıştır.⁷⁷

1866 yılında, St. Petersburg'da, Balakirev öncülüğündeki bir grup besteci, Rus Beşleri olarak bilinecek olan Cui, Mussorgsky, Balakirev, Korsakov ve Glinka'nın katılımıyla bir araya geldi. Bu grubun karakteristik özelliği, müziklerinde halk ezgilerine ağırlık vermek ve Batı müzik tekniklerinden uzak durmak idi. Bu dönemde, St. Petersburg'daki muhafazakar müzik anlayışının aksine, Moskova'da Rubinstein kardeşlerin liderlik ettiği daha açık fikirli bir müzik kültürü gelişmekteydi. Nikolai Rubinstein, bu kültürün önemli figürlerinden biri olarak görülüyor ve Tchaikovsky'nin müziksel coşku ve yorum yeteneğini önemsiyordu. Nikolai'nin desteğiyle, Tchaikovsky 1866 yılında daha sonra bir opera haline getireceği "Kış Rüyalari" adlı

⁷⁵ Alberto Basso, *a.g.e.*, s. 481.

⁷⁶ Gös. yer.

⁷⁷ Gös. yer.

senfonisini besteledi ve bu eserini oldukça zorlu bir çalışma sürecinde tamamladı. Tchaikovsky, Birinci Senfonisi ve Danimarka Ulusal Marşı üzerine bir Festival Uvertürü bestelemesinin ardından, özellikle opera ve bale üzerine yoğunlaştı. Bu süreçte ilk opera eserlerinden biri olarak, Ostrovsky'nin "Voyvoda: Volga üzerine bir rüya" eserinden ilham alarak bir opera bestelemiş ve bu eserden sonra iki opera daha yazmıştır. Ancak, bu dönemdeki çalışmaları arasında en büyük ünü, ilk balesi olan Kuğu Gölü (Lebedinoye ozero) ile kazanmıştır.⁷⁸

O yılın yaz aylarında, Tchaikovsky'nin ailesi ve kız kardeşi Alexandra, Vera ve Elizaveta Davidova ile birlikte Hapsal'da tatil düzenledi. Tchaikovsky ve erkek kardeşi Modest, Davidov ailesiyle birlikte altı hafta geçirdi. Bu süre zarfında, Tchaikovsky Chant sans paroles dahil olmak üzere üç piyano parçası besteledi ve bu parçaları "Souvenir de Hapsal" olarak adlandırdı.⁷⁹

Tchaikovsky, 1867 yılı Eylül ayında, hayatında duygusal olarak bağ kurabildiği ilk kadın olan şarkıcı Desirée Artot ile tanıştı. Ancak, her iki ailenin de evliliğe karşı çıkması ve Artot'un 1869 başlarında Mario Padilla ile ani bir evlilik yapması, Tchaikovsky'nin bu ilişkinin sonlanmasına ve 1877'deki başarısız evlilik girişimine kadar hiçbir kadınla duygusal bir ilişki yaşayamamasına yol açtı.⁸⁰

Öte yandan, bu dönemde Tchaikovsky'nin diğer müzisyenlerle olan ilişkileri oldukça verimli geçti. 1867 sonlarında Hector Berlioz ile tanıştı ve bu dönemde Moskova'da konserler yönetti. Birkaç ay sonra St. Petersburg'a yaptığı ziyaret sırasında, Mily Balakirev ile ve Rus Beşleri olarak bilinen diğer müzisyenlerle tanıştı. Bu ilişkiler, Tchaikovsky'nin müzikal kariyeri üzerinde derin bir etki bıraktı. Özellikle Balakirev ile olan ilişkisi, onun müzikal eserler üzerinde tekrar çalışmasına ve bazı eserlerini yok etmesine yol açan gergin bir ilişkiydi. Balakirev'in bu etkileyici tutumu, Tchaikovsky'nin "Romeo ve Juliet" gibi şaheserlerinin oluşumunda belirleyici bir rol oynadı.⁸¹

⁷⁸ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 609.

⁷⁹ Gös. yer.

⁸⁰ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 610.

⁸¹ Gös. yer.

Tchaikovsky'nin Rus Beşleri arasına girebilmek için lider Balakirev'in rehberliğiyle başa çıkması gerektiğini anlaması, Tchaikovsky'nin Mandragora operasının tamamlanmamış bir bölümünü çıkarması ve yeni bir kantat yazması yönündeki teklifi reddetmesine neden oldu. Bu durum, Balakirev'in müzik dünyasından çekilmesiyle ilişkilerinin on yıl süreyle kesilmesine yol açtı. Tchaikovsky'nin kendi kişiliğiyle uyum sağlayamamasına rağmen, Romeo ve Juliet üzerine çalışmalar yapması, onun eserlerinin özgünlüğü ile kişisel yansımalarının sınırlılığı arasındaki çelişkiyi gösterir. Özellikle bu dönemde bestelenen Altı Şarkı (op.6), Tchaikovsky'nin duygusal aşırılıklarla dolu ancak tutkulu ve dramatik ifadelerden yoksun bir tarzda besteler yaptığını ortaya koymaktadır. Tchaikovsky'nin kişisel arayış içinde olduğu bu dönemlerde, Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü gibi uzun eserler yazmış ve kişilik arayışlarını müziğine yansıtmaya devam etmiştir.⁸²

1872'de Oprichnik operasını tamamlamasının ardından, İkinci Senfoni üzerinde çalışmaya başlayıp Kasım'da tamamlamış ve bu eserin finalini St. Petersburg'da seslendirerek izleyicileri büyülemiştir. 1873 yılında ise, Ostrovsky'nin Kar Kraliçesi adlı eserini bestelemek için iki ayını adamıştır.⁸³

Tchaikovsky'nin 1874 yılında, az bir çaba ile tamamladığı İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü eseri, onun daha sonra Vakula the Smith adlı operasını bestelemesine öncülük etmiştir. Bu opera, 1871'de Düşes Helena Pavlova tarafından bir yarışma için seçilmiş ve ödül kazanması halinde Marinsky Tiyatrosu'nda sahnelenecek ve iki ödül kazanacak potansiyele sahipti.⁸⁴

Pavlova'nın 1873'teki beklenmedik ölümünden sonra yarışma, Rus Müzik Topluluğu'nun yönetimine geçmiş ve son teslim tarihi 1875 Ağustos olarak belirlenmiştir. Tchaikovsky, 1874 Nisan'ında İtalya'ya müzik eleştirmeni olarak gitmiş, ancak Glinka'nın A Life for Tsar operasının prömiyerinin ertelenmesi gerektiğini duyunca Rusya'ya dönmüş ve operanın giriş bölümünü iki buçuk ayda tamamlamıştır. Bir hata yaparak yarışmadan çekilmek istemiş, ancak bu talebi hemen

⁸² Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 610.

⁸³ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 612.

⁸⁴ Gös. yer.

reddedilmiştir ve bu süreçte kimliğini açıklamıştır. Tüm bu sorunlara rağmen, Tchaikovsky ödülü kazanmış ve eser 1876 Aralık'ta sahneye konmuş, ancak başarısız olmuş ve dokuz yıl sonra eseri yeniden gözden geçirerek adını Cherevichki (Terlikler) olarak değiştirmiştir. Aynı dönemde, Tchaikovsky'nin ününü artıracak olan Kuğu Gölü balesini bestelemiştir. Bu eser, Rus halk şarkılarından esinlenilerek 1875 Ağustos ile 1876 Nisan arasında tamamlanmış ve 1877'de prömiyeri yapılmıştır.⁸⁵

Tchaikovsky'nin 1874-1878 yılları arasındaki müzikal üretimleri oldukça dramatik ve yoğun bir duygusal derinliğe sahipti. Bu dönemde bestelenen Birinci Piyano Konçertosu ve Altı Şarkı eserleri, sanatçının duygusal yoğunluğunun ve dramatik tarzının tipik örnekleridir.⁸⁶

Tchaikovsky'nin Usovo'da geçirdiği yaz ayları boyunca yoğun bir şekilde üzerinde çalıştığı Üçüncü Senfoni'nin bazı bölümleri, İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'ne olan benzerlikleri ile dikkat çekerken, bu eseri bestelerken klasik sonat formuna duygusal aşırılıklarını adapte etmekte zorlanmıştır. Yine de sağlam müzik eğitimi sayesinde bu zorluğu aşmayı başarmıştır. Sanatçı, 1875 yılının sonlarında Les Saisons isimli meşhur piyano eserini bestelemiş ve bu dönemde Saint-Saens ile tanışarak etkileşimde bulunmuştur. Başarılı geçen birkaç yılın ardından, Tchaikovsky Paris'e seyahat etme fırsatını kazanmış ve dönüşünde Nikolai Rubinstein'ın ricası üzerine Slavonic March'ı ve Dante'nin İlahi Komedya'sından esinlenerek Francesca da Rimini'yi bestelemiştir. Bu eserler kısa sürede tamamlanmış ve Moskova'da ilk seslendirildiklerinde eleştirmenlerden ve halktan olumlu tepkiler almıştır.⁸⁷

Tchaikovsky, dramatik eseri "Francesca da Rimini" ile, hafif ve zarif bir üslup sergileyen "Bir Rokoko Teması Üzerine Çeşitlemeler" arasında önemli bir kontrast yaratmıştır. "Francesca da Rimini"de yoğun duygusal bir deneyim sunan Tchaikovsky, rokoko temalı eserinde ise 18. yüzyıl divertimentosunun dinginliğini ve zarafetini yansıtmıştır. Tchaikovsky'nin bu eserlerdeki yaklaşımı, kişisel sapmalarını gizleme çabası olarak yorumlanabilir. Stravinsky'nin yıllar sonra yaptığı değerlendirmelere

⁸⁵ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 612.

⁸⁶ Herbert Weinstock, *Tchaikovsky*, Alfred A. Knop Inc., New York 1943, s. 133.

⁸⁷ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 615.

göre, Tchaikovsky bu tür neo-klasik arayışlarla yaratıcılığını ve özgün Rus karakterini geçmiş stillerle bağdaştırmaya çalışmıştır.⁸⁸

Ayrıca, Tchaikovsky'nin müzikteki bu dönüşümü, cinsel kimliği ile ilgili içsel çatışmalarından kurtulma umuduyla başlamış olabilir. Bu durum, onu toplumsal şüphelerden uzaklaştırmak için evlenmeye itmiştir.

1876'da Tchaikovsky'nin hayatında önemli bir rol oynayacak olan Nadezhda von Meck ile tanışması, her ikisinin de hayatını önemli ölçüde etkilemiştir. Nadezhda, Moskova'nın güneybatısında orta sınıf bir ailede doğmuş ve müzikle iç içe büyümüş bir kadındı. 17 yaşında zengin bir iş adamı olan Karl Georg Otto von Meck ile evlenmiş ve zorlu evlilik koşullarına rağmen mali bağımsızlığını kazanmıştır. Kocasının ölümü üzerine Nadezhda, büyük bir servete kavuşmuş ve Tchaikovsky ile tanışmıştır. İlk tanışmaları, Tchaikovsky'nin "The Tempest" adlı eserini bir konserde dinlemesiyle başlamıştır. Bu eser, Nadezhda üzerinde derin bir etki bırakmış ve Tchaikovsky'ye duyduğu hayranlığı artırmıştır. Nadezhda'nın Tchaikovsky'ye olan ilgisi, onun hakkında daha fazla bilgi edinmeye yönelik bir araştırma başlatmasına neden olmuştur. Bu süreç, von Meck'in Tchaikovsky'nin kompozisyon öğrencilerinden birini malikanesinde çalıştırmaya kadar ilerlemiştir.⁸⁹

Madam von Meck, başarılı besteci Tchaikovsky'nin finansal zorluklar yaşadığını fark ettiğinde, ona hem finansal destek sağlamak hem de eserlerini ilk duyan kişi olmak amacıyla bir piyano ve keman düzenlemesi yapmasını istedi. Bu talep, onların arasında yüz yüze görüşmeme şartıyla sürdürülecek on dört yıl süren bir ilişkinin başlangıcını oluşturdu. Tchaikovsky, von Meck ile olan bu ilginç ilişkinin altında, von Meck'in erkeklere olan nefretinin yattığını düşünmekteydi. Bu duygu, von Meck'in kocasının ölümünden sonra bir rahatlama hissetmesi ile daha da pekişmişti. Kocasının baskısı altında cinsellikten soğumuş olan von Meck, Tchaikovsky'nin müziğiyle bu duygusal boşluğu dolduruyor ve hislerini mektuplarında özgürce ifade edebiliyordu.⁹⁰

⁸⁸ Herbert Weinstock, *a.g.e.*, s. 133.

⁸⁹ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 615.

⁹⁰ Gös. yer.

Tchaikovsky'nin homoseksüelliğinin gün yüzüne çıkması, müzikal ifadesini derinden etkilemişti. Müziği, duygusal anlamda hep cömert bir dil kullanmış olmasına rağmen, "Francesca da Rimini" eserindeki abartılı anlatım ve Dördüncü Senfoni'deki yoğun müzik, kişisel hayatının ortaya çıkışından duyduğu korkuları ve güçlü duygusal dürtülerini ifade etme ihtiyacından kaynaklanıyordu. Madam von Meck'in hayatına girişi, Tchaikovsky için dönüm noktalarından biri olmuş; von Meck, fiziksel taleplerde bulunmayan, fakat Tchaikovsky'nin en içsel düşüncelerinin ve duygularının mahremiyetini özleyen bir figür olarak önemli bir yer edinmişti.⁹¹

Tchaikovsky, Dördüncü Senfoni üzerinde çalışmalarını sürdürürken 1877 yılında Antonina Milyukova'dan bir aşk mektubu aldı. Ancak Tchaikovsky, konservatuvarda karşılaştıklarını iddia eden Milyukova'yı hatırlamıyordu. Milyukova, Tchaikovsky ile görüşmeyi reddetmesi halinde intihar edeceğini belirten mektuplar gönderdi. Tchaikovsky'nin Milyukova'yı ziyaret ettiği ve sevgi beslemediğini nazikçe ifade ettiği bilinmektedir. Aynı dönemde Yevgeni Onegin operasını bestelerken, Antonina'nın reddedilişini düşündüğü ve Puşkin'in romanından uyarladığı Tatjana karakterini yarattığı bilinir. Arkadaşlarının karşı çıkmasına rağmen Tchaikovsky, Antonina'ya evlenme teklif etti ve 18 Temmuz'da evlendi. Çift, evliliklerinden hemen sonra aile ziyaretleri yaptı, ancak bu Tchaikovsky'yi rahatsız etti ve Kamenka'ya giderek Ağustos boyunca senfoninin bazı kısımlarını tamamladı. Yevgeni Onegin üzerindeki çalışmalarına devam eden Tchaikovsky, konservatuar dönemi başladığında karısına ve Moskova'ya dönmek zorunda kaldı. Ancak evlilikleri sırasında yaşadığı gerginliklere dayanamayan besteci, intihar girişiminde bulundu ve başarısız olduktan sonra St. Petersburg'a resmi bir davet çıkararak oradan ayrıldı ve sinir krizi geçirdi. Doktorunun tavsiyesi üzerine karısından ayrılan Tchaikovsky, kardeşi Anatoli ile Doğu Avrupa'ya taşındı.⁹²

Milyukova, Tchaikovsky'den resmi olarak asla boşanmadı. Tchaikovsky'ye olan sevgi ve bağlılığı bitmeyen Milyukova, sonrasında bir avukatla olan ilişkisinden üç çocuk dünyaya getirdi ve çeşitli nedenlerle bu çocukları yetimhaneye bıraktı.

⁹¹ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 615.

⁹² İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 612.

Milyukova'nın sağığı bozuldu ve akli dengesi giderek kötüleşti, bu yüzden 1901 yılında bir akıl hastanesine yatırıldı ve 16 yıl sonra öldü.⁹³

Tchaikovsky'nin homoseksüelliğini saklamak için girdiğı bu evliliğın ardından, kardeşi Anatolii'ye yazdığı bir mektupta yaptığı evliliğın ardından doğasını inkar etmeyi bıraktığını ve bu durumla yaşamının daha iyi olduğunu fark ettiğini belirtti. Talihsiz evlilikten sonra hayatının en sarsıcı olaylarından birini geride bırakan Tchaikovsky, dinlenmek için İsviçre'nin Clarens kasabasına gitti ve orada iyileşmeye başladı. Avrupa'da dinlenmeye devam eden Tchaikovsky, mali endişelerini Nikolai Rubinstein'dan aldığı haberle hafifletti; Rubinstein, o sezon için konservatuvar ücretinin tamamının ödendiğini bildirdi. Ayrıca, Tchaikovsky'ye maddi destek sağlayan Madame von Meck'in yıllık 6000 ruble vereceğini açıkladı.⁹⁴

Tchaikovsky'nin dördüncü senfonisi ve "Yevgeni Onegin" operası, sanatçının kişisel hayatındaki dönüm noktalarıyla örtüşen zamanlarda tamamlanmıştır. Senfoni, 1878 Ocak ayında tamamlanırken, opera Şubat ayında bitmiştir. Bu eserlerin tamamlanmasının ardından Tchaikovsky ile eserlerden birine ithaf edilen Madame von Meck arasındaki ilişki daha da derinleşmiş, mektuplaşmaları daha samimi bir dil almaya başlamıştır.⁹⁵

Aynı yılın Mart ayında, Tchaikovsky Kotek'ten etkilenererek Lalo'nun İspanyol Senfonisi'nden ilham alıp Keman Konçertosu'nu yazmaya başlamış, taslağını on bir gün içinde tamamlamıştır. Konçerto, başlangıçta Kotek'in yardımlarıyla Leopold Auer'e ithaf edilmiştir ve 1881 yılında Viyana'da prömiyerini yapmıştır. Bu eser, beklenen övgüyü alamamış olmasına rağmen Tchaikovsky'nin en dinamik işlerinden biri olarak kabul edilir.⁹⁶

1878 yılının Nisan ayında Kamenka'ya dönen besteci, evliliğından kaynaklanan sorunları aşmaya çalışmış ve Antonina ile olan problemlerinden uzaklaşmak amacıyla vakit geçirmek için sık sık yurt dışına çıkmıştır. Aynı yıl içinde

⁹³ İrkin Aktüze, *Müziğı Okumak...*, s. 612.

⁹⁴ Alexander Poznansky, *Tchaikovsky's Last Days: a Documentary Study*, Oxford University Press, New York 1996, s. 17

⁹⁵ Göş. yer.

⁹⁶ Alexander Poznansky, *a.g.e.*, s. 17.

Moskova'ya giderek konservatuvar görevinden ayrılmıştır. Tchaikovsky'nin müzikal kalitesi yaşadığı bu olaylar sonucunda etkilenmiştir. Özellikle, Keman Konçertosu öncesi başladığı Piyano Sonatı, bu durgun dönemin yansımalarını göstermektedir. Besteci, bu dönemde çocuklar için piyano parçaları ve üç orkestra süiti yazmış, bunlar zor yılların bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.⁹⁷

Tchaikovsky'nin "Orleanskaya deva" operası, ilk kez 1881'de sahnelenmiş ve başarılı olamamıştır. Yine de bu opera, Tchaikovsky'nin yurtdışında sahnelenen ilk operası olma özelliğini taşımaktadır. 1881 yılında Tchaikovsky, Rubinstein'ın ölüm haberini aldıktan sonra Rusya'da kalmış ve Kamenka'da bir kilise müziği bestelemesi istenmiştir. Bu dönemde "Mazeppa" adlı yeni bir opera üzerinde çalışmaya başlamış, İkinci Orkestra Süiti'ni yazmış ve yine Rubinstein'ın anısına bir piyano eseri üzerinde çalışmıştır.⁹⁸

Tchaikovsky'nin sanatsal kariyeri, 1884 yılında Moskova'da "Mazeppa" operasının sahnelenmesiyle zirveye ulaştı; Çar'ın da desteğiyle, sanatçı olağanüstü bir üne kavuştu. Ancak Tchaikovsky, eserlerinin kalitesinden memnun olmadığı için içsel bir huzursuzluk yaşamaya başladı ve Avrupa'da dolaşarak bu duygularla başa çıkmaya çalıştı. St. Petersburg'daki başarıları ve aldığı nişan sonrasında içsel güvensizliklerini bir nebze olsun yendi. Rus Müzik Topluluğu başkanlığına seçilmesi de onun bu dönemdeki önemli başarıları arasında yer aldı.⁹⁹

1885'te, yaşamının geri kalan kısmını geçireceği Maidanovo'ya taşındı ve eski akıl hocası Balakirev ile ilişkilerini yeniden kurdu. Bu dönemde Tchaikovsky, Balakirev'e yanıt olarak Manfred Senfonisi'ni besteledi ve bu eser 1885 Ekim'inde tamamlandı. Tchaikovsky, ayrıca "Charodeyka" operasını bestelemeye başladı ve bu eseri 1886 yılında tamamladı. Aynı yılın ilerleyen aylarında "Oniki Şarkı" (Op. 60) adlı eseri besteledi. Sinirsel durumu iyi olmamasına rağmen, başarıları onu yurt dışında konser turlarına çıkma konusunda cesaretlendirdi.¹⁰⁰

⁹⁷ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 619.

⁹⁸ Gös. yer.

⁹⁹ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 623.

¹⁰⁰ Gös. yer.

Tchaikovsky'nin 1886 yılında Borzhom'da geçirdiği Temmuz ayı oldukça verimli bir dönem oldu. Bu süre zarfında, iki kardeşi Modest ve Anatolii ile birlikte "Mozartiana" adlı orkestra süiti ve "Pezzo capriccioso" adlı eseri bestelemişlerdir. Rusya'ya dönüş yapmasıyla birlikte "Charodeyka" operasının prömiyerini yönetmiştir. Ancak, bu eserin tatmin edici olmayan senaryosu, karakterlerin yetersiz gelişimi ve ulusal duyguları harekete geçirememesi gibi nedenlerden dolayı bu prömiyer, Tchaikovsky için büyük bir hayal kırıklığına dönüşmüştür. Kasım ayında kendi bestelerinden oluşan bir konseri yönetmiş ve "Charodeyka"nın ilk dört performansında da yönetmenlik yapmıştır. Aralık ayında ise ilk yabancı ülke turnesine çıkarak, Almanya'da Johannes Brahms, Edward Grieg, Ethel Smyth ve Désirée Artot ile tanışmış ve bir dizi başarılı konser vermiştir. Bu konserlerden sonra Paris ve Londra'da da sahne almış ve aynı yılın sonlarına doğru Grand Düke Konstantin tarafından yazılan sözlerle "Altı Şarkı (Op. 63)" adlı eserini bestelemiştir.¹⁰¹

Tchaikovsky'nin 1888 yılında Rusya'ya dönüşü ile başlayan dönemde Tbilisi'yi ziyaret etmiş ve sonrasında Frolouskoye'de yeni bir eve taşınmıştır. Mayıs ayında başladığı "Beşinci Senfoni"ni Ağustos'ta tamamlamış ve "Hamlet Fantezi Uvertürü"nü Ekim ayında bitirmiştir. Aynı dönemde, Fransızca sözlerle bestelenmiş "Altı Şarkı (Op. 65)" eseri de tamamlanmıştır. Bu iki büyük eserin ilk performanslarını yöneten Tchaikovsky, aynı yılın Aralık ayında "Uyuyan Güzel" adlı üç perdelik baleye başlamış ve Ocak 1889'da bu balenin taslaklarını ve ilk iki perdesini tamamlamıştır. Bu süreçte, Brahms ile ikinci kez buluştuğu Hamburg'da Beşinci Senfoni'nin dinlenmesi için bir gün daha kalmış ve Brahms'ın beğenisini kazanmıştır. Brahms'ı Rus Müzik Topluluğu konserine davet eden Tchaikovsky, Uyuyan Güzel'in son perdesine Paris ve Londra'daki turnesinde odaklanmıştır.¹⁰²

Tchaikovsky'nin sahne eserleri arasında öne çıkan "Uyuyan Güzel"den sonra Floransa'da tamamlanan "Maça Kızı" eseri, diğer eserlerine göre daha az tatminkar olmasına rağmen büyük bir ilgi görmüştür. Altı haftada tamamladığı bu operadan sonra "Yaylı Altılı" ve "Souvenir de Florance" eserlerini bestelemiştir. Tchaikovsky,

¹⁰¹ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 623.

¹⁰² Gös. yer.

son ondokuz yıldaki büyük müziksel dönüşümünün ardından "Voyvoda" adlı senfonik balladı Tblisi'de ziyaret ettiği Anadolu ile geçirdiği altı hafta süresince bestelemiştir. Bu eserin, daha önce aynı isimle bestelenmiş olan operayla bir bağlantısı bulunmamaktadır.¹⁰³

Ekim ayında Tblisi'de olduğu sırada Madam von Meck'ten iflas ettiği ve kendisine ödenen paranın azaltılacağına dair bir mektup almıştır. Bu süreç, daha önce yalnızca Madam von Meck'in finansmanına dayanmayan Tchaikovsky için ekstra bir gelir kaynağı olarak Çar'dan aldığı yıllık 3000 rublelik bağışla desteklenmiştir. Tchaikovsky daha sonra Madam von Meck'in iflas etmediğini öğrenmiş ve yazışmalarda bir yanıt alamamıştır. Yeğenin kızı Galina von Meck'e göre, aralarındaki anlaşmazlık, bir yanlış anlaşılardan kaynaklanmış ve Tchaikovsky ölümünden önce bu anlaşmazlığı düzeltmeye çalışmıştır. Ancak, bu dönemde yaşanan kopukluk, onun onurunu derinden yaralamış ve Madam von Meck'ten aldığı önemli miktardaki yardımlarla birlikte büyük hayal kırıklıkları yaşamasına neden olmuştur. Bu olayların ardından 1890 Eylül'ünde aralarındaki bağ tamamen kopmuştur.¹⁰⁴

Tchaikovsky'nin "Maça Kızı" adlı eseriyle elde ettiği başarı, onun Imperial Tiyatrosu'nda opera ve bale eserleri üzerine çalışması için bir fırsat yarattı. Amerika'ya müzikal bir turne düzenlemeden önce, 1891 Şubat'ında "Fındıkkıran" adlı yeni bir bale projesine başladı ve Paris'te keşfettiği celesta enstrümanını kullanmaya karar verdi. Turne sonrası kardeşi Alexandra'nın vefat haberini alınca büyük bir özlem ve keder içinde New York'a seyahat etti. Burada düzenlediği dört konserin ardından, Baltimore ve Philadelphia'daki konserler sırasında Amerikalıların gösterdiği saygı ve nezaket onun moralini düzeltmeye yardımcı oldu. 21 Mayıs'ta Amerika'dan ayrılan besteci, Rusya'daki Maidonovo'daki evine dönerek "Iolanta" ve "Fındıkkıran" üzerine çalışmalara devam etti. Fındıkkıran'ın bestesi üzerinde fazla düşünmediğini belirten Tchaikovsky, bu eseri "Uyuyan Güzel"den daha aşağıda gördü.¹⁰⁵

¹⁰³ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 624.

¹⁰⁴ Gös. yer.

¹⁰⁵ Gös. yer.

1892'nin başlarında Mahler yönetiminde "Yevgeni Onegin" operasının performansını izlemek üzere bir yurtdışı turuna çıkan Tchaikovsky, yurdu özlemi nedeniyle turu erken kesip Rusya'ya geri döndü. Yaşamının son dönemlerini geçireceği Klin yakınlarındaki evine taşındı. Burada mi bemol majörde bir senfoni üzerinde çalışmaya başladı ancak eserin hemen hemen tamamlanmasına rağmen memnun kalmayarak, eseri piyano ve orkestra için bir konser parçasına çevirmeye karar verdi. Aynı dönemde "Iolanta" ve "Fındıkkıran" eserleri hayal kırıklığı yaratırken, yeniden düzenlenen "Souvenir de Florence" eseri sıcak ilgi gördü. Bu dönemde Tchaikovsky, Akademi France'a üye seçilerek uluslararası üne kavuştu. Aralık ayında Avrupa'ya giderek uzun yıllardır görmediği eski mürebbiyesi Fanny Dürbach ile buluştu ve Brüksel'de başarılı konserler verdi. 1893 Şubat'ında yeni bir senfoni projesine başlamak üzere Klin'e döndü.¹⁰⁶

"Patetik Senfoni" üzerinde çalışmalara başlayan Tchaikovsky, Nisan'a kadar taslağını tamamladı. İngiltere'ye giderek Saint-Saens ile birlikte bir Royal Filarmoni konseri düzenlediği sırada, senfoni üzerindeki çalışmalar aksamaya başladı. İngiltere'de, Dördüncü Senfoni'yi yönetirken Saint-Saens'ı gölgede bıraktı ve "Francesca da Rimini"yi yönetti. Tchaikovsky'ye, bu ziyaret sırasında Cambridge'de "Doctor of Music" unvanı verildi. Ağustos ayında tamamladığı Altıncı Senfoni, 28 Ekim'de ilk kez seslendirildi ve "Patetik" adı kardeşi Modest tarafından önerildi.¹⁰⁷

Tchaikovsky'nin ölümü, resmi olarak 6 Kasım'da kolera nedeniyle öldüğü bildirilmiş olsa da, bu durumun gerçekte bir perdeleme çabası olabileceğine dair teoriler vardır. İddialara göre, Tchaikovsky'nin kaynatılmamış çeşme suyu içmesi, aslında örtbas edilmiş bir intihar veya zorla intihar olarak değerlendirilebilir.¹⁰⁸

1978'de, Rus bilim insanı Alexandra Orlova, Tchaikovsky'nin eski bir arkadaşı olan Nikolai Jacobi'nin, bestecinin okul arkadaşlarıyla kurduğu onur

¹⁰⁶ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 624.

¹⁰⁷ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 628.

¹⁰⁸ Gös. yer.

mahkemesinin, Tchaikovsky'ye intihar etmesi yönünde karar verdiğini açığa çıkarmıştır.¹⁰⁹

İki gün sonra besteci, muhtemelen arsenik zehirlenmesi sonucu ağır hasta hale gelmiş, ancak ölüm sebebi olarak koleradan öldüğü gösterilmiş olabilir.¹¹⁰ Bestecinin ölümünün ardından, onun yakın çevresi, özellikle de erkek kardeşi Modest, Tchaikovsky'nin yaşamı ve sanatı hakkında bilgiler toplamak için çalışmalara başlamıştır. Bu süreçte, Tchaikovsky'nin çocukluk yıllarından öğretmeni Fanny Dürbach ile yapılan görüşmeler, Tchaikovsky'nin biyografisinin oluşmasında kritik bir rol oynamıştır. Fanny'nin aileyle geçirdiği yıllar boyunca tuttuğu notlar da önemli bilgiler içermektedir.¹¹¹

3.4. Dördüncü Alt Problem, Tchaikovsky'nin Müzikal Karakteri

Tchaikovsky, Rus müzik geleneğine Batı tekniklerini ustaca entegre ederek, ulusalcı unsurlarla özgün bir müzik dili geliştirmiştir. Rus Beşleri olarak bilinen grup, halk müziğine dayalı bir stil oluşturarak, Rus müziğinin benzersiz özelliklerini korumuşlardır. Bu stil, melodik ve armonik yapıda bazı yetersizlikler içermesine rağmen, tonalite değişiklikleriyle dikkat çekmiştir. Rus Beşleri, heterofoni ve paralel armoni kullanımlarıyla Batı müziğinden ayrılan bir etki yaratmıştır.¹¹²

Tchaikovsky'nin müziğinde, Rus Beşleri'nin etkileri görülse de, onun eserleri genellikle Batı müzik kuramıyla harmanlanmıştır. Örneğin, onun opera eserleri Rus halk müziği unsurlarını içerse de, Batı müzik teorisinin etkileri belirgindir. Tchaikovsky, Rus halk müziğine duyduğu ilgiyi özellikle "Voyvoda" ve "Oprichnik" operalarında göstermiş, bu eserlerde halk müziği motiflerini ve Slav kilise müziğinden alıntıları kullanmıştır.¹¹³

¹⁰⁹ David Brown, *Tchaikovsky: The Final Years*, W.W. Norton&Company, New York 1991, s. 483-484.

¹¹⁰ Gös. yer.

¹¹¹ David Brown, *Tchaikovsky Remembered*, Faber and Faber Limited, London 1993, s. 5.

¹¹² Orlando Figes, *a.g.e.*, s. 220.

¹¹³ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 611.

Tchaikovsky, ulusalcılığı en yoğun şekilde "İkinci Senfoni" ve "Vakula the Smith" operası ile yansıtmıştır. Bu eserler, Ukrayna halk müziğinin yoğun olarak kullanıldığı ve Rus karakterinin güçlü bir şekilde ortaya konduğu çalışmalar olarak bilinir. Özellikle "İkinci Senfoni", Tchaikovsky'nin ölümünden sonra "Little Russian" adıyla anılmıştır.¹¹⁴

Tchaikovsky, hem Rus halk müziğine olan bağlılığı hem de Batı müzik teorisi eğitimi sayesinde, Rus müzik geleneğine yeni bir yön vermiştir. Eserlerinde geleneksel Rus müziği unsurlarını modern müzik teorisi ile bütünleştirerek, ulusalcı bir çizgiyi korumuş ve bu sayede Rus müziğinin dünya çapında tanınmasına katkıda bulunmuştur.

Tchaikovsky'nin müziksel dili ve tekniği üzerine yapılan incelemeler, konservatuvar eğitimi sırasında Batı müziği normlarına maruz kalmasına rağmen, bu kuralların dışına çıkarak Rus halk müziğine olan bağlılığını ve ondan ilham almasını ortaya koymaktadır. Çalışmalarında, 18. yüzyıl Rokoko'sunun zerafetini, Rusya'daki ulusalcı düşünceleri ve halk müziğinin duygusal yoğunluğunu yansıtan bir müziksel dil geliştirmiştir. Bu çeşitlilik, onun eserlerindeki karakteristik melodiler ve armonilerle kendini göstermektedir.¹¹⁵

Bestecinin melodileri, genellikle Rus halk ezgilerinin tekrar eden özelliklerine dayanmakta, ancak bunları Batı müzik teknikleriyle harmanlayarak yeni bir yorum katmaktadır. Tchaikovsky'nin eserlerinde sıklıkla rastlanan dans "cantilena"ları ve kromatik geçişler, melodilerine derinlik ve anlam katmanın yanı sıra, duygusal bir yoğunluk sunmaktadır.¹¹⁶

Armoni kullanımında da benzer bir zenginlik göze çarpar. Tchaikovsky, Batı müzik teorisine dayalı armonik yapıları kullanırken, aynı zamanda Rus müziğinin karakteristik unsurlarını da eserlerine dahil etmiştir. İkinci Kuartet'in başlarında ve

¹¹⁴ Ateş Orga, *a.g.e.*, s. 6.

¹¹⁵ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 628.

¹¹⁶ Gös. yer.

Romeo ve Juliet temalarında görülen kromatik akorlar, bu yöntemin en belirgin örneklerindendir.¹¹⁷

Tchaikovsky'nin eserleri, orkestrasyon ve armonik çeşitlilik açısından zengin olup, aynı zamanda Rus ve Batı müzik geleneğini başarılı bir şekilde birleştirmektedir. Bu özellikler, onun eserlerinin uluslararası arenada kabul görmesine ve ölümünden sonra bile popülerliğinin artarak devam etmesine olanak sağlamıştır. Tchaikovsky'nin müziği, Sergei Rachmaninov gibi sonraki nesil Rus besteciler üzerinde derin bir etki bırakmıştır.¹¹⁸

Tchaikovsky, Rus romantizminin başlıca figürlerinden biri olarak, kendi duygusal dünyasını müziğe ustaca yansıtmıştır. Yapıtlarında aşırı duygusal anlatımlar ve yoğun bir romantik hava hakim olup, bu özelliklerin Batı müziği ile Rus halk müziğinin öğelerini harmanlamasıyla ortaya çıktığı görülmektedir. Müziğinde sıkça halk türkülerinden esinlenmiş, bu da onun eserlerine özgün bir hava katmıştır. Aynı zamanda, Batı Avrupa müzik tekniklerini de büyük bir ustalıkla kullanarak, Rusya'nın uluslararası müzik sahnesindeki yerini pekiştirmiştir.¹¹⁹

Özellikle, Tchaikovsky'nin orkestra yapıtları, onun müzikal dehasını ve teknik becerisini gözler önüne serer. Bu eserlerde kullanılan motifler ve melodik yapılar, Rusya'daki sosyal ve duygusal çatışmalarla paralellik gösterir. Yapıtlarında ayrıca, acı ve sevinç gibi zıt duyguları bir arada işleyerek, derin kişisel anlatımlara yer vermiştir. Bu bağlamda, senfonileri ve operaları, Rus müziği ile Batı arasındaki köprüyü oluştururken, aynı zamanda sanatçının kendi içsel çatışmalarını da yansıtmıştır.¹²⁰

Tchaikovsky'nin başlıca opera eserleri olan "Yevgeni Onegin" ve "Maça Kızı", Rus operasının en önemli örnekleri arasında sayılır. Bu eserler, dramatik yapıları ve etkileyici müzik dilleri ile dikkat çekerken, bestecinin opera alanındaki ustalığını kanıtlamıştır. Ayrıca, bale müziklerinde gösterdiği başarı ile de klasik bale

¹¹⁷ Stanley Sadie, *a.g.e.*, s. 628.

¹¹⁸ İlhan Mimaroğlu, *a.g.e.*, s. 107-108.

¹¹⁹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, s. 440.

¹²⁰ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, s. 441.

repertuarına önemli katkılar sağlamıştır. Bu yapıtlar, özellikle "Kuğu Gölü", "Fındıkkıran" ve "Uyuyan Güzel" baleleri, dünya çapında tanınmış ve sevilmiş eserlerdir.¹²¹

Sonuç olarak, Tchaikovsky, hem Rus hem de Batı müzik geleneğine derinlemesine hakim bir besteci olarak kalmıştır. Yapıtları, onun bu iki kültür arasındaki estetik ve teknik köprüyü nasıl ustalıkla kurduğunu göstermektedir. Ayrıca, sanatçının yaşadığı dönemdeki toplumsal ve kültürel dinamiklerle kendi kişisel duygusal deneyimlerini müziğinde nasıl işlediğini de ortaya koymaktadır. Bu özellikler, onun eserlerinin, bugün bile hala geniş bir dinleyici kitlesi tarafından ilgiyle takip edilmesinin temel nedenlerindendir.

3.4.1. Tchaikovsky'nin Başlıca Yapıtları

Tchaikovsky, orkestral eserleri ile tanınmış bir bestecidir ve özellikle "Romeo ve Jüliet" Uvertürü ile "Yaylı Çalgılar Serenad" gibi ilk dönem yapıtları büyük beğeni toplamıştır. Bu eserlerde Slav duyarlılığını ve coşkusunu vurgulayan Tchaikovsky, Rus şairlerinin şiirlerini duygusal bir biçimde yorumlayarak, lirik ifadeleri başarılı bir şekilde işlemiştir. Ayrıca, operaları arasında "Yevgeni Onegin" ve "Maça Kızı" gibi dramatik yapıtlar da bulunmakta, bu eserler 1879 ve sonrasında tamamlanmıştır ve dramatik yönleriyle dikkat çekmektedir.¹²²

Tchaikovsky'nin eserleri arasında, "Manfred Senfoni"si ve "Patetik Senfoni"si gibi senfoniler de önemli yer tutmaktadır. "Manfred Senfoni"si 1885'te, "Patetik Senfoni" ise bestecinin ölümünden kısa bir süre önce 1893'te tamamlanmıştır. Her iki senfoni de bestecinin ustalığını gösteren başyapıtlar olarak kabul edilmekte, özellikle "Patetik Senfoni" Tchaikovsky'nin son dönem başarılarından biri olarak değerlendirilmektedir. Besteci, ayrıca oda müziği alanında da "Re Majör Dörtlü"nün "Andante Cantabile" bölümü gibi tanınmış eserler bırakmıştır.¹²³

¹²¹ Cavidan Selanik, *a.g.e.*, s. 218.

¹²² İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 611.

¹²³ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 612.

3.4.1.1. Opera ve Bale Yapıtları

Tchaikovsky'nin opera ve bale çalışmaları, onun müzik dünyasındaki derin izlerini ve estetik kapsamını gösterir. Sanatçı, kariyeri boyunca toplam onbir opera bestelemiş, bunlardan "Yevgeni Onegin" ve "Maça Kızı" en ünlüleri olmuştur. İlk opera gösterimleri genellikle Moskova ve St. Petersburg gibi büyük kültürel merkezlerde gerçekleştirilmiştir. Örneğin, "Yevgeni Onegin" operasının galası 29 Mart 1879'da Moskova'da yapılmış ve Çar'ın da beğenisini kazanarak büyük bir başarı elde etmiştir. Ayrıca, "Maça Kızı" opera eseri, 19 Aralık 1890'da St. Petersburg'da sahnelenmiş ve bestecinin opera alanındaki ustalığını kanıtlamıştır. Bu eser uluslararası arenada da 1910 yılında New York'taki Metropolitan Operası'nda gösterime girmiştir.¹²⁴ Tablo 1'de Tchaikovsky'nin önemli opera ve bale yapıtları gösterilmektedir.

Tarih	Eser
1869	Volga Nehrinde Düş (Voyevoda)
24 Nisan 1874	Opriçnik
1877	Kuşu Gölü (The Swan Lake)
6 Aralık 1876	Demirci Vakula
29 Mart 1879	Yevgeni Onegin
25 Şubat 1881	Orleans'lı Kız (The Maid of Orleans)
1889	Uyuyan Güzel (The Sleeping Beauty)
31 Ocak 1887	Çereviçki (Demirci Vakula'nın yenilenmiş hali)
1 Kasım 1887	Sihirbaz (The Enchantress)
19 Aralık 1890	Maça Kızı (The Queen of Spades)
18 Aralık 1892	Fındıkkıran (The Nutcracker)

Tablo 1. Opera ve Bale Yapıtları¹²⁵

Diğer taraftan, Tchaikovsky'nin baleye katkıları da dikkate değerdir. İlk balesi "Kuşu Gölü" 1877'de Moskova'da sahnelenmiş, melodilerinin ve orkestra düzenlemelerinin zenginliğiyle tanınmıştır. "Uyuyan Güzel" balesi ise başlangıçta

¹²⁴ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 633.

¹²⁵ Bahar Büyükgönenç, *Peter Ilich Tchaikovsky'nin Yaratıcılığı ve Op. 35 Re Majör Keman Konçertosu'nun Genel Analizi*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, s. 102-105.

soğuk karşılanmış ancak zamanla bestecinin en sevdiği bale haline gelmiştir. "Fındıkkıran" balesi ise 1892'de St. Petersburg'da "Yolanta" operası ile birlikte sahneye konmuş, bale müziğine yeni bir enstrüman olan "çelesta" eklenmiştir ve bu, bale tarihi açısından önemli bir yenilik olarak kabul edilmiştir.¹²⁶

3.4.1.2. Orkestra Yapıtları

Tchaikovsky'nin senfonik yapıtları, erken dönem ulusal karakterli senfonilerinden, son dönem dramatik eserlerine kadar geniş bir yelpazede değerlendirilmektedir. Özellikle dördüncü, beşinci ve altıncı senfonileri, senfonik formun mükemmel örnekleri olarak kabul edilir ve sıklıkla icra edilir. "Kış Rüyalari" adı verilen birinci senfonisi, 1868 yılında Moskova'da ilk defa seslendirilmiş ve Rus doğasına olan sevgisini yansıtmak amacıyla bestelenmiştir. İkinci senfonisi "Küçük Rus", 1872 yılında yine Moskova'da büyük bir ilgiyle karşılanmış ve Ukrayna folklor müziğinden esinlenilmiş temaları içermektedir.¹²⁷ Tablo 2'de Tchaikovsky'nin önemli senfonik eserleri gösterilmektedir.

Tarih	Eser
16 Mart 1870	Romeo ve Jülyet Fantezi Uvertürü
15 Şubat 1868	Senfoni No: 1 Sol minör (Kış Rüyalari)
18 Ocak 1873	Senfoni No: 2 Do minör (Küçük Rus)
19 Kasım 1875	Senfoni No: 3 Re Majör (Polonya)
4 Mart 1878	Senfoni No: 4 Fa minör
17 Şubat 1880	İtalyan Kapriçyosu La Majör, Op.45
23 Mart 1886	Manfred Senfonik Şiiri Si minör
17 Kasım 1888	Senfoni No: 5 Mi minör
28 Ekim 1893	Senfoni No: 6 Si minör (Patetik)

Tablo 2. Orkestra Yapıtları¹²⁸

Tchaikovsky'nin üçüncü senfonisi "Polonya", 1875'te ilk defa seslendirilmiş ve bu eserde Batı müzik tekniklerine daha fazla yönelmiştir. Bu senfoniye adını veren Polonya müziklerine özgü ritimler nedeniyle bu isim seçilmiştir. Altıncı senfonisi

¹²⁶ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 633.

¹²⁷ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 602.

¹²⁸ Bahar Büyükgönenç, *a.g.e.*, s. 102-105.

"Patetik", 1893'te St. Petersburg'da ilk seslendirildiğinde, Tchaikovsky'nin yaşamının bir yansıması olarak değerlendirilmiş ve en popüler senfonilerinden biri olmuştur. Bu senfoninin adı, bestecinin kardeşinin önerisi üzerine konmuştur. Tchaikovsky ayrıca bu dönemde dört orkestral süit bestelemiş ve bu süitler, son üç senfonisiyle karşılaştırıldığında görece ihmal edildiği belirtilmiştir.¹²⁹

3.4.1.3. Oda Müziği Yapıtları

Tchaikovsky'nin Rus oda müziğine katkıları, 1877 yılından itibaren Madam von Meck'ten aldığı finansal destekle daha da belirginleşmiştir. Bu dönemde, bestecinin özellikle yaylı çalgılar kuartetleri üzerine yoğunlaştığı ve bu eserlerin, özlem duyduğu orkestra müziğinin unsurlarını yansıttığı gözlemlenmiştir. İvan Knorr gibi müzikologlar, Tchaikovsky'nin kuartetlerinin, özellikle Almanya'daki Beethoven festivali ziyareti sırasında edindiği izlenimlerden etkilendiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, bestecinin oda müziği eserleri arasında, 1871 yılında bestelenen ve ilk olarak Anton Rubinstein tarafından düzenlenen konserde çalınan "Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 1" Re Majör, Op.11 ve bu parçanın özellikle Andante Cantabile bölümünün sonradan büyük ün kazanması dikkat çekicidir.¹³⁰ Tablo 3'te Tchaikovsky'nin önemli oda müziği yapıtları gösterilmektedir.

Tarih	Eser
1863	Yaylı Çalgılar için Prelüd
1871	Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 1 Re Majör, Op.11
1874	Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 2 Fa Majör, Op.22
1875	Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 3 Mi bemol minör, Op.30
1890	Floransa Anıları-Yaylı Altılısı, Re Majör, Op.70

Tablo 3. Oda Müziği Yapıtları¹³¹

Tchaikovsky'nin 1874 ve 1875 yıllarında bestelenen ikinci ve üçüncü yaylı çalgılar kuartetleri, Rus folklorik motiflerini modern müzikal formasyonlarla harmanlamasıyla tanınır. İkinci kuartet, Fa Majör, Op.22, ilk kez Nikolay

¹²⁹ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 624.

¹³⁰ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 601.

¹³¹ Bahar Büyükgönenç, *a.g.e.*, s. 102-105.

Rubinstein'ın evinde özel bir dinletide ve daha sonra İmparatorluk Müzik Derneği'nde resmi olarak sunulmuş, büyük beğeni toplamıştır.¹³²

Bu eserler, aynı zamanda bestecinin duygusal derinliğini ve dönemsel ruh halini yansıtan unsurlar içermektedir. Örneğin, ikinci kuartetin genel havası daha karamsar bir yapıya sahipken, üçüncü kuartet Mi bemol minör, Op.30 ve "Floransa Anıları-Yaylı Altılısı", Op.70 gibi eserlerde bestecinin İtalya seyahatlerinden esinlenerek yarattığı melodik zenginlikler öne çıkmaktadır. Bu dönemde Tchaikovsky, "Sevilen Bir Yerin Anısı" (Souvenir d'un Lieu Cher) Op.42 gibi eserlerle de keman ve piyano için önemli katkılarda bulunmuştur.¹³³

3.4.1.4. Solo Yapıtları

Tchaikovsky, solo piyano eserlerini farklı zaman dilimlerinde bestelemiştir ve bu eserler, onun piyano repertuarındaki çeşitliliği ve derinliği göstermektedir. Örneğin, 15 Şubat 1870 tarihinde bestelenen "Piyano için Valse-Scherzo No: 1" La Majör, Op.7, karpisli bir anlatımla donatılmış bir konser parçasıdır.¹³⁴

İki yıl sonra, 1871'in Aralık ayında bestelenen "Piyano için Humoresque No: 2" Op.10, başlangıçta iki piyano parçasından oluşmuş ve daha sonra keman ve piyano için düzenlenerek 1877 yılında yayımlanmıştır. Bu düzenleme, özellikle kemancılar tarafından büyük ilgi görmüş ve Fritz Kreisler ile Sviatoslav Richter gibi önemli müzisyenler tarafından yorumlanmıştır.¹³⁵ Tablo 4'te Tchaikovsky'nin önemli solo yapıtları gösterilmektedir.

¹³² İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 605.

¹³³ Gös. yer.

¹³⁴ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 682.

¹³⁵ Gös. yer.

Tarih	Eser
15 Şubat 1870	Piyano için Valse-Scherzo No: 1, La Majör, Op.7
1871	Piyano için Humoresque No: 2, Op.10
8 Kasım 1873	Noktürn (Nocturne) No: 4, Op.19
1876	Mevsimler, Op.37a
7 Ağustos 1878	Piyano Sonatı, Sol Majör, Op.37
2 Kasım 1879	Piyano Sonatı, Sol Majör, Op.37 (ilk seslendirme)
1882	Altı Piyano Parçası, Op.51
1886	Dumka (Piyano için Rus rustik manzarası), Do minör, Op.59
1892	18 Piyano Parçası, Op.72
1878	Gençlik Albümü (Children's Album)
1868	Vals Kapriçyosu
1870	Kapriçyo

Tablo 4. Solo Yapıtları¹³⁶

Tchaikovsky'nin diğer önemli eserlerinden biri "Mevsimler" Op.37a'dır, bu eser 1875 yılında bir dizi olarak başlamış ve 1876'nın Kasım ayında tamamlanarak her bir ayın karakteristik özelliklerini yansıtan 12 parçadan oluşmuştur. Aynı dönemde, 1878 yılında bestelenen Sol Majör "Piyano Sonatı" Op.37, Tchaikovsky'nin solo piyano için yazdığı en kapsamlı yapıtlardan biri olarak kabul edilir ve bu sonat ilk kez Nikolay Rubinstein tarafından Moskova'da seslendirilmiştir. Bu eserler, bestecinin piyano müziğine olan katkısını ve dönemin müzikal anlayışına yaptığı inovasyonları yansıtmaktadır.¹³⁷

3.4.1.5. Konçertoları

Tchaikovsky'nin bestecilik kariyeri boyunca piyano ve orkestra için üç konçerto bestelemiştir. Bunlardan "Piyano Konçertosu No: 1" Si bemol minör, Op.23, 21 Şubat 1875 tarihinde tamamlanmıştır ve besteci tarafından Hans von Bülow'a ithaf edilmiştir.¹³⁸

¹³⁶ Bahar Büyükgönenç, *a.g.e.*, s. 102-105.

¹³⁷ İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 682.

¹³⁸ Bahar Büyükgönenç, *a.g.e.*, s. 86-90.

Bu konçerto, özellikle Amerika'da 25 Ekim 1875'te Hans von Bülow tarafından ilk icra edildiğinde büyük ilgi görmüş ve Nikolay Rubinstein gibi ünlü yorumcular tarafından benimsenmiştir. Diğer yandan, "Keman Konçertosu" Re Majör, Op.35, Tchaikovsky'nin keman repertuarındaki önemli bir eseridir ve 11 Nisan 1878'de tamamlanmış, Adolf Brodsky tarafından 4 Aralık 1881'de icra edilmiştir.¹³⁹

Tarih	Eser
21 Şubat 1875	Piyano Konçertosu No: 1, Si bemol minör, Op.23
11 Nisan 1878	Keman Konçertosu, Re Majör, Op.35
Aralık 1876	Viyolonsel ve Orkestra için bir Rokoko Teması Üzerine Varyasyonlar
1877	Valse-Scherzo, Keman ve Orkestra için, Do Majör, Op.34
1879	Piyano Konçertosu No: 2, Sol Majör, Op.44
6 Mart 1885	Piyano ve Orkestra için Konser Fantezisi, Sol Majör, Op.56
Ağustos 1887	Viyolonsel ve Orkestra için Pezzo Capriccioso, Si minör, Op.62
1892	Piyano Konçertosu No: 3, Mi bemol Majör, Op.75
1892	Andante ve Finale, (piyano ve orkestra için) Si bemol majör, Op.79

Tablo 5. Konçertoları¹⁴⁰

Tchaikovsky'nin diğer önemli orkestral eserleri arasında "Viyolonsel ve Orkestra için bir Rokoko Teması Üzerine Varyasyonlar" La Majör, Op.33 yer alır. Bu eser, 1876 Aralık ayında tamamlanmış ve ilk icrası Wilhelm Fitzenhagen tarafından 30 Kasım 1877'de Moskova'da gerçekleştirilmiştir. Besteci ayrıca, 1887 yılında "Pezzo Capriccioso" Si minör, Op.62'yi tamamlamış, bu parça, parlak yapısı ve virtüözüte gereksinimi ile tanınmış ve Anatoli Brandukov tarafından ilk kez 16 Şubat 1888'de Paris'te seslendirilmiştir. Tchaikovsky'nin bu eserleri, döneminin en etkileyici orkestral yapıtları arasında değerlendirilmektedir ve bestecinin orkestrasyon yeteneğinin yanı sıra, melodik zenginliği ve teknik becerisini de göstermektedir.¹⁴¹

¹³⁹ Bahar Büyükgönenç, *a.g.e.*, s. 92-93.

¹⁴⁰ Bahar Büyükgönenç, *a.g.e.*, s. 102-105.

¹⁴¹ Bahar Büyükgönenç, *a.g.e.*, s. 94.

3.5. Beşinci Alt Problem, Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun Form Açısından İncelenmesi

Pyotr Ilyich Tchaikovsky için 1887 yılı daha önceki besteleme sürecine göre daha ağır bir üretim yılıydı. Pezzo capriccioso'yu ağır hasta olan arkadaşı Rus ekonomist Nikolay Kondratyev'i ziyaret ettiği, Almanya'nın Aachen'de kentinde bestelemeye başlamıştır. 1887 yılında tamamlanan eser, viyolonsel ve orkestra için bestelenmiştir. Klasik dönem ikili orkestra yapısını andıran Pezzo capriccioso; solo viyolonsel ve tahta nefesliler, dört korno, timpani ve yaylı çalgılar ile harmanlanmış bir orkestrasyon yapısına sahiptir. Tchaikovsky tarafından piyano ve viyolonsel içinde aranje edilmiştir.¹⁴²

İlk temsil 28 Şubat 1888'de piyano ve viyolonsel aranjisi ile yapılmış olup, piyanoda Tchaikovsky ve viyolonsel da Rus çellist Anatoly Andreyevich Brandukov performans sergilemiştir. Orkestra prömiyeri ise 25 Kasım 1889 yılında Tchaikovsky şefliğinde icra edilmiştir. Pezzo capriccioso, Pyotr Ilyich Tchaikovsky tarafından prömiyer sanatçısı çellist Anatoly Andreyevich Brandukov'a ithaf edilmiştir. Capriccioso sıfatı, Mendelssohn "Piyano için rondo capriccioso" ve Saint-Saëns "Keman için rondo capriccioso" gibi bir dizi 19. Yüzyıl bestecisi tarafından kullanılmıştır.¹⁴³

Pezzo capriccioso, andante con moto tempoda, si minör tonalite de 2/4'lük ölçü yapılanmasında 208 ölçü süren üç bölmeden oluşan bir form yapılanmasında bestelenmiştir. Tematik bir bütünlük içerisinde olan eser erken klasik dönem form yapısını andıran dört ve katlarından oluşan cümle yapısından oluşmaktadır. Form yapısı tablo 6'da belirtilmiştir.

¹⁴² İrkin Aktüze, *Müziği Okumak...*, s. 670-672.

¹⁴³ Gös. yer.

Pezzo Capriccioso									
İntro	A				B	A			Coda
1-32 ölçüler	Ana tema 33-48 ölçüler	Yardımcı tema 49-64 ölçüler	Ana tema 65-77 ölçüler	Kapanış kesiti 78-98 ölçüler	99-141 ölçüler	Ana tema 142-159 ölçüler	Yardımcı tema 160-178 ölçüler	Kapanış kesiti 179-193 ölçüler	194-209 ölçüler

Tablo 6. Form Yapısı

Capriccioso; genellikle form olarak oldukça özgür ve canlı bir karaktere sahip bir müzik parçasıdır. Tipik bir capriccioso, hızlı, yoğun ve genellikle doğada virtüöz seviyesinde icracı ve orkestra için bestelenmiş bir türdür. Pezzo Capriccioso, isimlendirilmesinin aksine daha kasvetli bir yapıda ve daha sakin bir hava anımsatmaktadır. Bestecinin de ithafından anlaşılacağı üzere ağır hasta olan dostunun son anlarını anlatan bir yoğun duygulara sahip bir eserdir.

Eser ana tonalitenin aksine IV. derece akoru mi minör tonalitesinde solo viyolonsele eşlik eden tutti dikey akorlar ile açılış yapmaktadır. İlk dört ölçü neredeyse hiç değiştirilmeden tekrar edilmiştir. Solo viyolonsel partisinde melodi inici bir hareket yaparken, orkestra kontrast bir hareket ile çıkıcı bir yapıdadır. Bu kontrast yapı solo viyolonsel da 9. ölçüden 20. ölçüye kadar melodi çizgisi inici bir hareket ile kasvetli ve duygusal yapısını sürdürmektedir. Viyolonsel, obua, klarnet ve fagot eşlik etmektedir. Şekil 1’de intro gösterilmektedir.

Tchaikovsky
Pezzo Capriccioso, Op. 62
for Cello and Orchestra

İntro
Mi minör

Andante con moto

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (A)
2 Fagotti
4 Corni (F)
Timpani (H. E.)
Violoncello solo
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

10

Andante con moto 1-4 ve 5-8. ölçüler tekrar niteliğindedir.

Şekil 1. İntro

9. ölçüde forte nüansında başlayan viyolonsel solo neredeyse iki ölçüde bir nüans azaltarak 20. ölçüde piano nüansına kadar gerilemiştir. Nüansın bu sönerek azalmasına melodi çizgisi de eşlik etmektedir. Tahta nefesliler solo viyolonsele ikilik notalar ile dikey bir armoni ile eşlik etmektedir. Şekil 2’de İntro 9-20.ölçüler arası gösterilmektedir.

Şekil 2. İntro 9-20.Ölçüler

21-32. ölçüler arasında viyolonsel solo olmadan önce tahta nefeslilerde senkoplu bir yapı ve ardından aynı ritmik yapı yaylı çalgılarda duyulmaktadır. Ana tema başlamadan önce tüm orkestra kaybolan bir müziği icra eder yapıdadır. Besteci 30. ölçüden sonra ritenuto ile giderek yavaşlayan bir tempo ile ana tema öncesi bir final etkisi yaratmıştır.

33. ölçüden itibaren ana tema başlamaktadır. *Molto cantabile e grazioso* ifadesi ile solo viyolonselün müziği, nasıl ifade etmesi gerektiği özellikle besteci tarafından belirtilmiştir. Bu ifade şarkı söyleyen zarıf bir tarzı ifade etmektedir. Crescendo ile piano nüansından çıkıcı yönlü bir melodi duyulmaktadır. Tonalite olarak bir belirgin farklılık yoktur ve si minör tonalitedir. Oldukça belirgin bir şekilde ifade edilmiş olan nüanslar, müzikal ifadenin ne kadar güçlü olması gerektiğinin bir göstergesidir.

Şekil 3. İntro Finali ve Ana Tema

Yaylı çalgılar grubunun pizzicato eşliğine karşın, tahta nefesli enstrümanlar bağlı pasajları ile eşlik etmektedir. 8 ölçü süren ana tema, 41. ölçüde yeniden başlayarak 8 ölçü tekrar etmektedir.

Şekil 4. Ana Tema Tekrarı

Tekrar eden ölçülerdeki eşlik partisinde belirgin bir değişiklik olmasa da yaylı çalgılar grubunda viyolonsellar, tahta nefeslilerin icra etmekte olduğu kontrşan bir melodi hattını devralmaktadır. A bölmesinin ana teması 48. ölçüde tamamlanmaktadır.

Yardımcı tema 49. ölçüde başlamaktadır. Yardımcı tema ilgili majör tonalitesi re majör etkisindedir. Temanın sonunda ise tamamen si minöre dönüş yapacaktır. Yardımcı tema ritmik motif olarak 37 ve 38. ölçüdeki ritmik kalıp ile başlamaktadır. Eşliğin daha sadeleştiği yardımcı tema kesitinde solo viyolonselün ifadesi daha ön plandadır.

Şekil 5. Ana Tema Finali ve Yardımcı Tema Başlangıcı

Onaltılık üçlemelerin ilk defa duyulduğu kesitte iki oktav arasındaki inici ve çıkıcı melodi hattını rüzgâr esintisi olarak betimleseک yanlış olmaz. Re majör tonalite de devam eden yardımcı temanın, 56. ölçünün son zamanında ana tonalite olan si minöre geçileceğinin bir sinyali olarak çıkıcı üçlemeler ile çeken tonalitesi fa diyez eksensli bir çıkıcı dizi yer almaktadır.

Şekil 6. Yardımcı Tema

57. ölçüden itibaren, yardımcı temaya hâkim olan ilgili majör tonalite yerini ana tonalite si minöre bırakacaktır. Yardımcı tema si minör tonaliteden duyulsa da hemen ardından gelen inici ve çıkıcı dizilerde re majör etkisi yer almaktadır.

Şekil 7. Yardımcı Tema Benzer Yapılar

61. ölçüde, si minör tonaliteden yardımcı tema cümlesi tekrar edildikten sonra 64. ölçüde tema tamamlanmaktadır. Yardımcı tema içerisindeki cümle seviyesindeki kesitler dörder ölçülük yapılardan oluşmaktadır.

Ana tema 65. ölçüde tekrardan gelmektedir. Ana temanın tekrarında büyük bir değişiklik olmadan duyulmaktadır. 69,70 ve 71. ölçülerde solo viyolonsel ile obua arasında bir diyalog vardır. Bu eserin başından itibaren ilk defa karşımıza çıkan bir eşlik partisi yeniliğidir. Yaylı çalgılar grubunda pizzicato sekizlik notaların icrası devam etmektedir.

The image shows a musical score snippet. The top staff is for Oboe (Ob.), followed by Bassoon (Fg.), Clarinet in B-flat (Cr. III, IV), Violoncello solo (Vo. solo), and a group of strings (Arahi). The auxiliary theme ends at measure 64, marked 'Yardımcı Tema sonu'. The main theme begins at measure 65, marked 'Ana Tema tekrarı'. The score includes various dynamics like *mf*, *pp*, *p*, and *cresc.*. A dashed box highlights the main theme's return at measure 70.

Şekil 8. Yardımcı Tema Sonu ve Ana Tema'nın Yeniden Gelmesi

73. ölçüde solo viyolonsel, kapanış kesiti öncesi ana temayı tamamlayacak üç ölçülük bir kadans yer almaktadır. Kadansın ritmik hareketi, yardımcı tema ritmik öğelerinden oluşmaktadır. Arpejli üçlemeli yapı ritenuto ile biterek bir puandorg ile son bulmaktadır. Klasik dönemdeki "kadays", bir müzik parçasının veya bir bölümün sona erişini belirginleştiren, genellikle çözüm hissi veren armonik bir dizi olarak

yapılabilir. Klasik dönemde besteciler bu kadans yapılarını eserlerinin formunu ve dramatik yapısını güçlendirmek için kullanmışlardır. 77. ölçüdeki puandorg ardından 78. ölçüye auftakt ile kapanış kesiti başlamaktadır.

The image shows a musical score snippet with six staves. The staves are labeled: Ob. I, Cl., Fg., Cr. III/IV, Va. solo, and Aroh. The Va. solo staff has a red box labeled 'Kadans' above it. The Va. solo part features a complex melodic line with triplets and a crescendo. The word 'riten.' appears above the Ob. I and Cr. III/IV staves.

Şekil 9. Kapanış Kesiti Öncesi Kadans

78-98 ölçüler arasındaki kapanış kesiti; ana temanın ritmik ve melodik motiflerinden bir araya gelmiştir. A bölümünün bir özeti niteliğinde olan kesit, si minör tonalite çevresinde bir melodi hattı oluşturmuştur. Kapanış kesiti genellikle eserin ana temalarını ve melodik fikirlerini özetler veya tamamlayıcı bir final sağlayarak esere son bir kez vurgu yapar. Özellikle klasik müzik yapıtlarında sıklıkla kullanılır. Kapanış kesiti, eserin sona erişini dramatik bir şekilde pekiştiren, genellikle özgün ve özetleyici bir bölümdür.

Besteci 93. ölçüde ritenuto ile tempodaki değişiklik yaratmıştır. Eserin başında itibaren müzikal ifade besteci tarafından oldukça fazla kullanılan nüans işaretleri ile belirgin bir şekilde ön plana çıkarılmıştır. 94. Ölçüde a tempo ile olağan tempoya dönmüştür. Solo viyolonsel melodik olarak daha durağan bir yapıda A bölmesini bitirmektedir. Orkestra eşliği sadece yaylı çalgılar grubundadır.



Şekil 12. A Bölmesi Finali

B bölümü, 99. Ölçüde re majör tonalitede başlamaktadır. A bölümünün ilgili majör tonalitesi olan re majör tonalite ile müziğin olan akışında resim tamamen değişmektedir. Solo viyolonsel otuz ikilik notalar ile staccato ve inici ve çıkıcı kromatik diziler şeklinde bir melodi hattını sunmaktadır. Bölmenin başında tempoda herhangi bir değişik olmadığını belirten *non cambiare il tempo* ifadesi yer almaktadır. Orkestra eşliği ilk dört ölçüde yaylı çalgılar grubundadır. Pianissimo nüansındaki eşlik partisi, solo viyolonsel partisine bir metronom gibi eşlik etmektedir. Eşlik partisi sonraki dört ölçüde de yaylı çalgılar grubundaki ritmik kalıp ile tahta nefesli çalgılara devredilmektedir.

B
Re majör

a Non cambiare il tempo

100

1

pp

C1.

Ve. solo

V. I

V. II

Vle

Ob.

C1.

Ve. solo

V. I

V. II

Vle

Şekil 13. B Bölmesi

B bölümü içerisinde dengeli bir melodik yapı yer almaktadır. Bölme başladıktan sonra duyulan dört ölçülük cümle yapısı eşlik partisinin değişimi ile solo viyolonsel da tekrar edilmektedir. 107. ölçüde si minör tonaliteye geçiş gibi duyulsa da bir dokunuş niteliğindedir. Yeni dört ölçülük cümle yapısı ve değişen orkestra eşliği duyulmaktadır. Bu sekiz ölçülük cümle yapısını a cümlesi olarak kodlamaktayız. Pianissimo nüansında bağlı ve yay ile çalınan eşlik partisine ritmik solo viyolonsel saat gibi işleyen bir melodik hat icra etmektedir. Bu dört ölçülük yapı da tekrar etmektedir. Eserin dört ve katları şeklindeki melodik hattı belirgin bir şekilde duyulmaktadır. Bu simetrik yapı Klasik dönem de çok belirgin bir şekilde formu belirleyen bir nitelik olmuştur.

Vo. solo

Değişen eşlik yapısı

b

cresc.

V. I

V. II

Vlc

Vo.

pp

[cresc.]

Şekil 14. B Bölmesi 107. Ölçüde Değişen Yapı

107 ve 114. Ölçüler arasında dört ölçüden oluşan bir cümle iki kez tekrar edilmektedir. Bu tekrar eden yapı B bölümünün b cümlesidir.

110

Tekrar eden yapı

Vo. solo

f

p cresc

V. I

V. II

Vlc

Vo.

[mf]

[pp]

[mf]

[pp]

[mf]

[pp]

[mf]

[pp]

Vo. solo

f

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

Archi

[mf]

[mf]

[mf]

Şekil 15. B Bölmesi 109-114 Ölçüler

B bölümü; sonat allegrosu formunda yer alan gelişim bölümü gibi, ana temanın motif öğeleri geliştirilerek ve farklı tonalitelerde tekrardan duyurulmaktadır. A bölümünden belirgin bir şekilde ayrıldığı nokta ise solo viyolonsel partisinin ritmik hareketidir. Tonalite olarak uzaklaşma yoktur.

115-126 ölçüler arasında bölme devam etmektedir. Bu ölçüler arasındaki yapı B bölümü alt cümle yapılanmasında c cümlesidir. Bölme içerisindeki üç cümle, yapısal olarak birbirinden aykırı cümleler değildir. Birbirini tamamlar nitelikteki melodi yapıları ile bir bütün oluşturmaktadır. Üç farklı cümle yapısına sahip B bölümü bünyesinde çeşitli müzikal fikirler sunarak, bestecinin teknik becerisi ve yaratıcı vizyonunu sergileyen bir vitrin niteliğindedir.

The musical score is divided into three systems. The first system includes a vocal soloist (Vo. solo) in the bass clef, starting with a red box containing the letter 'C'. The vocal line is marked with *p* and *cresc. poco a poco*, with a dynamic change to *[mf]* at measure 118. The string section (Arehl) consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses), all marked with *pp cresc.* and *pp*. The second system includes a Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) in the first system, and a vocal soloist (Vo. solo) in the second system. The vocal soloist is marked with *mf* and *f*. The string section continues with *mf* and *f*. The third system includes a Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.) in the first system, and a vocal soloist (Vo. solo) in the second system. The vocal soloist is marked with *mf* and *dim.*. The string section continues with *mf* and *dim.*. A measure number '120' is indicated in a box above the Flute staff in the second system.

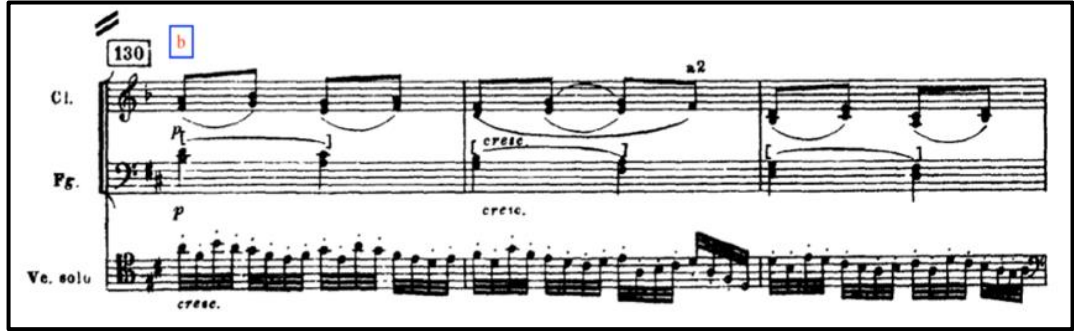
Şekil 16. B bölümü 115-123. Ölçüler

B bölümünün a cümlesi, re majör tonalitede 126. ölçüde tekrardan gelmektedir. Yapısal özellikleri bakımından ilk seferinden neredeyse hiçbir farkı yokken, 128. ölçüde solo viyolonsel da melodi bir üs oktava taşınmaktadır.

The image displays a musical score for measures 126 and 127. The score is written for Violoncello solo (Vc. solo), Archi (strings), Flute (Fl), and Clarinet (Cl). Measure 126 shows a 'pp' (pianissimo) dynamic. Measure 127 shows a 'p' (piano) dynamic. A blue box highlights a specific musical phrase in the Vc. solo part of measure 127.

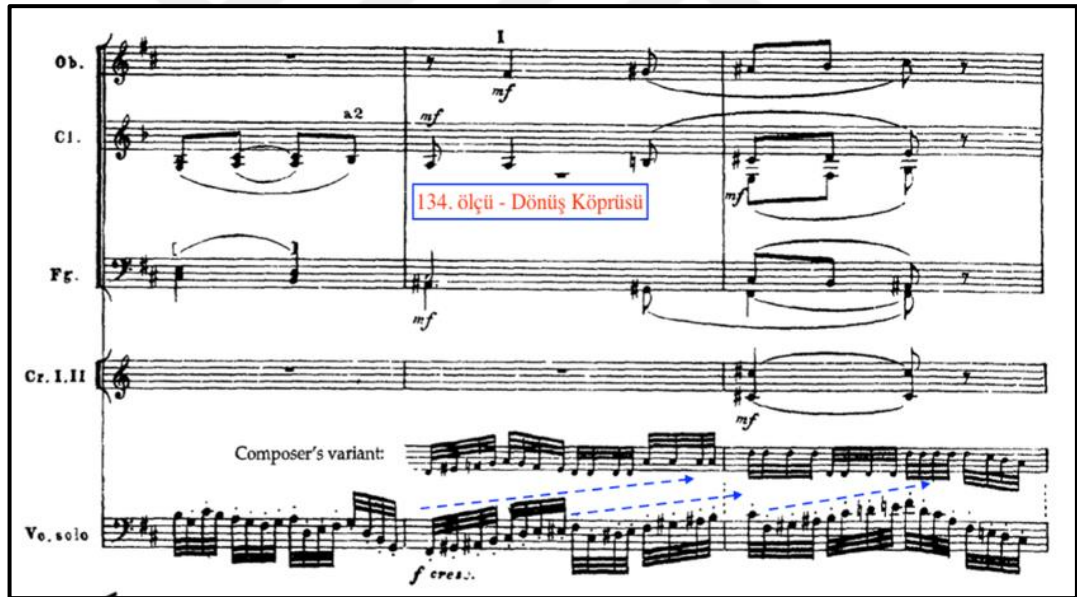
Şekil 17. B bölümü 126. Ölçü Yeniden a Cümlesi

130. ölçüden itibaren orkestra eşliği sadece klarnet ve fagot ile devralınmaktadır. Bu ölçüden itibaren tekrardan b cümlesi duyulmaktadır. A cümlesi dört ölçülük kısa bir duyuluş ile kendini hatırlatıp yerini b cümlesine bırakmıştır.



Şekil 18. B Bölmesi Kapanış Kesiti Öncesi b Cümlesi

Bölmenin ikinci cümlesi b cümlesinin dört ölçülük sunumu ardından, 134. ölçüden itibaren A bölümüne dönüş için kromatik dizilerden oluşan dönüş köprüsü başlamaktadır. Melodinin yönü, yeniden değişime uğrayarak oktav atlamalı bir müzikal fikir ortaya çıkarmıştır.



Şekil 19. B Bölmesi Dönüş Köprüsü

Dönüş köprüsü içerisindeki dizilerden oluşan kromatik çıkıcı hareketlerdeki tonaliteler değerlendirildiğinde, hala akraba tonaliteler arasında melodi sunulmaktadır. Oktavlı atlayan yapıya kadar düzenli gam dizileri duyulmaktadır. Aşağıda köprünün devamı olan 136-138. ölçüler yer almaktadır.

Şekil 20. B Bölmesi 136-138. Ölçüler

Bölmenin finali 141. ölçüde yapılmaktadır. Tonalite olarak si minör tonalitede bölme tamamlanmıştır.

Şekil 21. B Bölmesi Finali

A bölümü 142. ölçüde yeniden başlamaktadır. Üç bölmeli yapının son bölümü olan A bölümü, ilk seferinden farklı olarak solo viyolonseldeki melodi yaylı çalgılar grubu 1. Kemanlar ile devralınmıştır. Solo viyolonsel ilk dört ölçüde trill süslemeleri ile eşlik etmektedir.

Şekil 22. A Bölmesi Tekrarı

150. ölçüde gösterişli süslemeli yapı bu sefer, solo viyolonsel da duyulmaktadır. Bu pasaj eserin başından itibaren ilk defa duyulacaktır. 154. ölçüde a tempo ile yardımcı tema başlamaktadır.

Şekil 23. Yeniden A Bölmesi Yardımcı Tema

Yeniden A bölmesinin, yardımcı temasının tekrarı ardından devam ölçüleri aşağıda görüldüğü gibidir.

The image shows a musical score for measures 155-161. The score is written for several instruments and a solo voice part. The instruments are: Ob. (Oboe), Cl. I (Clarinet I), Fg. (Flute), Cr. (Cello), Vo. solo (Solo Voice), and Archl (Archi). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 155, 156, 157, 158, 159, 160, and 161. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, f). The solo voice part is marked 'Vo. solo' and includes a melodic line with some triplets. The instrumental parts are marked with their respective instrument abbreviations. The score is divided into two systems, with measures 155-158 in the first system and measures 159-161 in the second system. The measure number 160 is highlighted in a box.

Şekil 24. Yeniden A Bölmesi Yardımcı Tema 155-161. Ölçüler

The image displays a musical score for measures 168-172. The score is written for a vocal soloist (Vo. solo) and an orchestra (Orch.). The vocal part is in the treble clef, and the orchestral parts are in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *[>] mp*. The vocal part features a melodic line with triplets and a crescendo leading to a forte section. The orchestral parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. A rehearsal mark [170] is present above the vocal staff in the second system.

Şekil 25. Yeniden A Bölmesi Yardımcı Tema 168-172. Ölçüler

177. ölçüde kadans ile yardımcı tema tamamlanacaktır. Ardından başlayacak olan kapanış kesiti ile coda öncesindeki son bölme başlayacaktır.

[illegible]

Şekil 26. Yeniden A Bölmesi Yardımcı Tema Sonu

177. ölçüdeki puandorg ile eserin ana bölmeleri tamamlanmıştır. 178. ölçüde a tempo ile kapanış kesiti başlamaktadır. 192. ölçüye kadar sürmekte olan kapanış kesiti yine bir puandorg ile müziğe nefes aldırmıştır. Ritenuto ile biten kapanış kesiti ardından 193. ölçüde a tempo ile coda başlamaktadır.

[illegible]

Şekil 27. Yeniden A Bölmesi Kapanış Kesiti

193. ölçüde coda başlamaktadır. Coda'nın tonalitesi beklenmedik şekilde ikinci derece majör tonalitesi do majördedir.

The musical score for the Coda section, measures 190-193, is presented below. The score includes parts for Clarinet (Cl), Flute (Fg.), Cello (Cr.), Voice solo (Vo. solo), and Archi (Archi). The key signature is one sharp (F#). The score shows a transition from a previous section to the Coda. Measure 190 starts with a forte (f) dynamic. Measure 191 has a piano (p) dynamic. Measure 192 has a mezzo-piano (mp) dynamic. Measure 193 has a forte (f) dynamic. The Coda section begins in measure 194 with a tempo change to 'Tempo' and a 'Coda' marking. The score ends with a 'Kapanış Kesiti sonu' (End of the closing section) marking and a 'Tempo' change to 'Tempo'.

Şekil 28. Coda

Coda, B bölümünün izlerini daha çok andırmaktadır. Coda, eserde daha önce işlenen ana temaları veya fikirleri özetleyebilir.

The image displays a musical score for the continuation of a Coda section. It is divided into two systems. The first system includes staves for Cl. I (Clarinet I), Vo. solo (Solo Voice), and Archi (Archi). The Cl. I part begins with a measure marked 'I' and 'pp'. The Vo. solo part features a melodic line with 'pp' dynamics. The Archi part consists of a rhythmic accompaniment. The second system continues these parts, with the Vo. solo part marked 'cresc.' and the Archi part marked 'pp' and 'cresc.'. The score concludes with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking.

Şekil 29. Coda'nın Devamı

Bazen, ana bölümlerde ele alınan temaların son bir kez gözden geçirilmesi veya farklı bir bakış açısıyla sunulması şeklinde olabilir.

200

Ve. solo

Archl

Ob.

Cl.

Fg.

Ve. solo

Archl

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 200-203) features a solo violin (Ve. solo) and a string ensemble (Archl). The violin part begins with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The string ensemble follows with a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The woodwinds (Ob., Cl., Fg.) enter in measure 202 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 204-207) continues the solo violin and string ensemble parts. The violin part begins with a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The string ensemble follows with a mezzo-forte (mf) dynamic and a forte (f) dynamic. The woodwinds (Ob., Cl., Fg.) are not present in this system.

Şekil 30. Coda'nın Devamı

The image shows a musical score for the final of Op. 62 'Pezzo Capriccioso' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is for a full orchestra and solo voice. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), Trumpet (Tp.), Solo Voice (Vo. solo), and Strings (Archl.). The score is in 4/4 time and key of D major. The final section is marked with a double bar line and a repeat sign. The dynamics range from forte (f) to fortissimo (ff).

Şekil 31. Final

3.6. Altıncı Alt Problem, Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun Armonik Açıdan İncelenmesi

Rus besteci Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso"nın form açısından incelenmesi bir önceki bölümde detaylı bir şekilde yapılmıştır. Form ve armoni, müzikal yapılar inşa etmede birbirini tamamlayan iki temel unsurdur. Bu

öğeler müziğin algılanması, ilerlemesi ve duygusal etkisi üzerinde önemli bir etkiye sahiptirler. Müziğin zaman içindeki organizasyonunu açıklayan form ile notaların bir araya getirilme biçimi ve bu birleşimlerin zaman içindeki evrimini tanımlayan armoni arasındaki etkileşim, eserlerin anlaşılması ve değerlendirilmesinde hayati bir rol oynar. Form ve armoni, yapısal işlevleri, duygusal yönlendirmeleri, gelişim ve çözümlemeleri, beklenti ve sürprizleri, tonalite ve tematik gelişimleri ile müzikal analizin temelini oluşturur. Bu unsurların her biri, bir eserin organizasyonu, duygusal etkisi ve anlamı üzerinde derin etkiler yaratırken, müziğin daha derinlemesine anlaşılmasını sağlar. "Pezzo Capriccioso" eserinin armonik analizi ise, form analiziyle uyum içinde ele alınarak incelenecektir.

Ana teması si majör tonalitede duyulacak olan eser, si minör'ün IV. derece akoru mi minör tonalitesi ile başlamaktadır. Bunu iki türlü değerlendirilebiliriz. Diğer bir bakış açısı da mi minör'ün çeken tonalitesinde ana tema duyulacak olarak değerlendirebiliriz.

Tchaikovsky
Pezzo Capriccioso, Op. 62
for Cello and Orchestra

Andante con moto

10

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (A)
2 Fagotti
4 Corni (F)
Timpani (H. E.)
Violoncello solo
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Andante con moto

Mi minör: I I⁶ I I I⁶

Şekil 32. Armonik Analiz 1-12. Ölçüler

İntro bölümü oldukça ısrarlı bir şekilde mi minör tonalitesinde devam etmektedir. 20. ölçüden sonra mi minör yedili akoru; ana temada tonun değişeceğinin habercisi niteliğinde kullanılmıştır. 32. ölçüde başlayan ana tema hala mi minör etkisindedir.

tekrar re majör tonalitesine dönülmüştür. 61. ölçüde si minör tonaliteye geçiş yapılmıştır.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 52-60, and the second system covers measures 61-62. The instruments are Cl. (Clarinet), Fg. I (Flute I), Cr. I II (Cor Anglais I and II), Vo. solo (Solo Voice), and Archi (Archi). The bottom staff shows the harmonic analysis with Roman numerals and accidentals. The key signature changes from D major to B minor at measure 61.

Harmonic Analysis (Bottom Staff):

- Measure 52: I
- Measure 53: V²
- Measure 54: I⁶
- Measure 55: Si m: 60 IV I⁶
- Measure 56: V
- Measure 57: I
- Measure 58: V²
- Measure 59: I⁶
- Measure 60: V⁴
- Measure 61: I Si m: IV⁶ V
- Measure 62: IV⁶ V

Şekil 35. Armonik Analiz 52-62. Ölçüler

78 ve 82. ölçüler arasında mi minör tonalitesindedir. Si minör tonalitenin IV. derecesi gibi görünse de 78. ölçüdeki re diyez notası ile mi minör de olduğumuz kesinleşmektedir. 82. Ölçüde tekrardan si minör tonalitenin çeken akoru ile ikinci zamanda ana tonaliteye dönmüştür. 89. ölçüde eser içerisinde ilk defa II. derece majör akoru Napoliten altılı akoru duyulmaktadır. Napoliten akoru, genellikle eksen akordan sonra gelir ve sıklıkla müzikal ifadede dramatik bir artış sağlamak için çeken akora veya çeken akorun varyasyonlarına çözümlenir. Bu çözümleme, müzik parçasına güçlü bir dramatik dönüş yaratmaktadır. Napoliten altılı akoru, müzikte beklenmedik bir renk değişimi yaratır ve ardından gelen çeken akor ile güçlü bir çözümlenme sağlamaktadır.

Cl. (a tempo) 80

Fg.

Vo. solo

Arohi

Mi m: $\sqrt[6]{V^6}$ I I⁶ I⁴ IV VII⁶ VII Si m: V^4 I V IV V

90

Fg.

Vo. solo

Arohi

I I⁶ IV IV² II III I N⁶ II V⁵ I V IV⁵

Şekil 37. Armonik Analiz 78-91. Ölçüler

A bölümü altçeken-çeken ve eksen fonksiyonları ile kadans öncesinde tam kalış yaparak tamamlanmaktadır. B bölümü 99. ölçüde re majör tonalitede

başlamaktadır. 105. ölçü de dahil olmak üzere eksen tonalitenin ikinci çevrimindeki orkestra eşliği ile devam etmektedir.

The image shows a musical score for measures 92-105. The score is written for several instruments and a solo voice. The instruments include Clarinet (Cl.), Solo Voice (Vo. solo), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Vlc.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights the 'Re M: I 4' marking. A blue dashed line with an arrow points to the right, indicating a tempo change. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 100 and the second system starting at measure 101. The tempo change is indicated by the text 'Non cambiare il tempo' and a blue dashed line with an arrow pointing to the right.

Şekil 38. Armonik Analiz 92-105. Ölçüler

106. ölçüde devam eden eksen ikinci çevrim 107. ölçüden itibaren değişmektedir. 114. ölçüye kadar çeken akoru oldukça etkin bir duyuluş içerisinde.

110-111 ve 112. ölçüde VI. derece akoru si minör etkisindedir. Ardından gelen re majör tonalitedeki çeken akorları dikkat çekicidir.

The image displays a musical score for measures 106-114, featuring a variety of instruments and a vocal soloist. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The instruments are: Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Vo. solo (Vocal soloist), V. I (Violin I), V. II (Violin II), Vle (Viola), Vo. (Vocal), and Archi (Archi). The score is divided into three systems. The first system (measures 106-110) shows a vocal soloist playing a melodic line with a crescendo, while the instruments provide harmonic support. The second system (measures 111-114) shows the vocal soloist playing a melodic line with a crescendo, while the instruments provide harmonic support. The third system (measures 115-118) shows the vocal soloist playing a melodic line with a crescendo, while the instruments provide harmonic support. The score includes various dynamics such as *p*, *cresc.*, *pp*, *f*, *mf*, and *ppp*. Roman numerals are used to indicate the harmonic structure, including *I*⁴, *VI*, *V*, *IV*, *I*⁶, *II*, *I*, *VI*, *V*, *VI*, *5*, *IV*, *I*, *II*, *I*, *V*⁵, and *I*.

Şekil 39. Armonik Analiz 106-114. Ölçüler

115-116 ölçüler si minör tonalitesindedir. eksen çeken uygulaması ile bir final hissiyatı yaratsa da hemen ardından gelen mi minör tonaliteyi önceler niteliktedir. 117 ve 118. ölçülerde mi minör tonalitede olan eser, 119 ve 120. ölçülerde la majör tonalitesindedir. 122. ölçüde çeken yedili akoru ile tekrar re majör tonaliteye dönmüştür.

The image displays a musical score for measures 115-123, featuring vocal and instrumental parts. The score is written in G major (one sharp) and includes various dynamics and articulations. The vocal parts (Vo. solo) are in the upper staves, and the instrumental parts (Archi, Fl., Cl., V.I., V.II, Vle, Vo., Fl., Ob., Cl., Fg., Vo. solo, V.I, Vle) are in the lower staves. The harmonic analysis is provided below the vocal parts, showing the progression of chords and their functional relationships.

Harmonic Analysis:

- Measure 115: Si m: (Si minor) - V (V7)
- Measure 116: I (I)
- Measure 117: V (V7)
- Measure 118: I (I)
- Measure 119: Mi m: (Mi minor) - V⁶ (V6)
- Measure 120: I (I)
- Measure 121: La M: (La major) - V (V7)
- Measure 122: I (I)
- Measure 123: V (V7)
- Measure 124: I (I)
- Measure 125: V⁶ (V6)
- Measure 126: I (I)
- Measure 127: V³ (V3)
- Measure 128: I (I)
- Measure 129: Re M: (Re major) - V (V7)

The score also includes various dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The tempo is marked *poco a poco* (little by little).

Şekil 40. Armonik Analiz 115-123. Ölçüler

124. ölçüdeki çeken armonisi 121. ölçüde başlamıştır. 126. ölçüye kadar devam eden çeken armonisi eksene çözülerek B bölümünün en başına dönmüştür. 130. ölçüde başlayan armonik yapı daha önce 107,108 ve 109. ölçülerde de duyulmaktadır. Kromatik üçlü aralıklar eksene kadar, bir oktavlık inici bir dizi oluşturmuştur.

The image displays a musical score for measures 124 through 132. The score is written for several instruments, including Violoncello solo (Vc. solo), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Fg.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 124-126) features a Violoncello solo part with a *pp* dynamic. The second system (measures 127-129) includes parts for Flute, Clarinet, and Violoncello, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The third system (measures 130-132) shows parts for Clarinet, Double Bass, and Violoncello, with dynamics including *p*, *cresc.*, and *cresc.*. A blue dashed line with a red 'I' and a blue '4' is positioned between the first and second systems. A blue dashed line with a red 'II' and a blue '4' is positioned between the second and third systems. The bottom of the score is marked with Roman numerals VI, V, IV, III, II, and I, indicating a chromatic descent.

Şekil 41. Armonik Analiz 124-132. Ölçüler

133. ölçüde re majör tonalite çeken ve VI. derece akoru ile Fa # majöre modüle olmuştur. İki ölçü sonra gelecek olan si majör tonalitesinin çeken akorunu temsil eden tonalite yerini 136. ölçüde si majöre bırakmıştır. A bölümü yeniden gelene kadar baskın olarak si majör tonalitesi de mi minörü öncelemektedir. akorların dereceleri genellikle finali temsil eden kalıba yönelim olarak çeken ve eksen akorlarıdır.

The image displays a musical score for measures 133-138, featuring an orchestral arrangement and a harmonic analysis below. The score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Cor Anglais (Cr. I, II), Violoncello solo (Ve. solo), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Vle), and Violoncello (Vo.). The key signature is one sharp (F#), indicating D major or D minor. The tempo is marked 'a2' (allegretto). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A 'Composer's variant' is indicated for the Violoncello solo part. The harmonic analysis below the score identifies the chords and their degrees in the key of D major (Si M:):

- Measure 133: V⁶ (F# C# G#), VI (F# A C#), I (D F# A)
- Measure 134: I (D F# A)
- Measure 135: I (D F# A)
- Measure 136: Si M: (D F# A), I (D F# A)
- Measure 137: V/V (F# C# G#), I (D F# A)
- Measure 138: V (F# C# G#), I⁶ (D F# A)

Şekil 42. Armonik Analiz 133-138. Ölçüler

139. ölçüde ana tonaliteye yönelim devam etmektedir. 142. ölçüde A bölmesi tekrardan başlamaktadır. Eserin en başında olduğu gibi mi minör etkisinde süren dört ölçü ardından si minör tonalite duyulmaktadır. Benzer yapı 65 ve 68. ölçüler arasındadır bulunmaktaydı.

The image displays a musical score for measures 139-149. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violoncello solo (Vo. solo), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vle.), Voice (Vo.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Contrabass (Cr.), Violoncello (Vo. solo), and Archi (Archi). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The harmonic analysis is provided below the score, showing the progression of chords and their inversions. The analysis is as follows:

Measures 139-149:

III⁶ I⁶ VI I⁶ IV V

VI IV VI V IV III V I V⁶ I I⁶ V V⁶ I V IV⁶

Şekil 43. Armonik analiz 139-149. Ölçüler

150. ölçüden 158. ölçüye kadar çoğunlukla çeken yedili akoru ile armonize edilmiş eşlik partisi si minör tonalitededir. 158. ölçüden itibaren re majör tonaliteye geçiş yapılmaktadır. Besteci tarafından oldukça fazla kullanılan eksen ve çeken yedili akorları burada da sıklıkla duyulmaktadır.

The musical score is for measures 150 to 161. It includes parts for Clarinet (Cl.), Flute (Fg.), Violoncello (Vc. solo), Archi (Archi), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. I), Flute (Fg.), Cor Anglais (Cr.), and Violoncello (Vc. solo). The score includes dynamic markings such as *p*, *meno*, *pp*, *mp*, *f*, and *arco*. The tempo is marked *[a tempo]*. The key signature changes from B minor to D major at measure 158. The bottom of the score features a harmonic analysis of the chords used, with Roman numerals and a box highlighting the key signature change to Re Mi (D major).

Harmonic Analysis (bottom of the score):

I⁶ V V⁶ I V **Re Mi:** V² I⁶ V⁶ I

Şekil 44. Armonik Analiz 150-161. Ölçüler

162,163 ve 164. ölçüler re majör tonalitenin ana derecelerinde akorlar ile melodi hattına eşlik etmektedir. 165. ölçüde bir dokunma niteliğinde fa diyez majör tonalitesinde çeken ve eksen akoru duyulmaktadır. 166. ölçüde tekrardan re majör tonaliteye dönülmektedir.

The image displays a musical score for measures 162-172, featuring vocal and instrumental parts. The score is divided into two systems. The first system (measures 162-170) includes parts for Flute II (Fl. II), Clarinet (Cr.), Violoncello (Vo. solo), and Archi (Archi). The second system (measures 171-172) includes parts for Flute II (Fl. II), Clarinet (Cr.), Violoncello (Vo. solo), and Archi (Archi). The harmonic analysis is provided below the vocal line in the first system and below the instrumental line in the second system. The analysis includes Roman numerals (V², I⁶, IV, V, I, V², I⁶) and specific notes (Fa # M:, Re M:). The tempo is marked 170.

Harmonic Analysis (First System):

V² I⁶ IV Fa # M: V I Re M: V² I⁶

Harmonic Analysis (Second System):

V⁴ I V² I⁶ IV

Şekil 45. Armonik Analiz 162-172. Ölçüler

173. ölçüde çeken-eksen akorlarıyla bir kalış yapılmıştır. Kadans da fa # majör etkisindedir. 178. ölçüde si minör tonalitesinde kapanış kesiti başlamaktadır. Yoğun ve sık armoni ile örülmüş olan orkestrasyona bas partisi, kromatik bir inici dizi gibi eşlik etmektedir.

The image displays a musical score for measures 173-184, featuring a vocal solo and an orchestra. The score is divided into two systems. The first system (measures 173-177) includes staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violoncello solo (Ve. solo), and Archi (Archi). The second system (measures 178-184) includes staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violoncello solo (Ve. solo), and Archi (Archi). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A blue box highlights the key signature 'Fa # M:' at the beginning of the second system. A red box highlights the measure number '180' in the second system. A blue dashed arrow points from the key signature to the measure number. The bottom of the score features a harmonic analysis in red text: IV/V IV IV⁶ V⁴ VII VI V III V⁴₃ I V VI IV V. The score also includes tempo markings like 'riten.' and 'a tempo', and dynamic markings like 'f', 'p', 'p cresc.', 'un poco', and 'pizz.'.

Şekil 46. Armonik Analiz 173-184. Ölçüler

185-189. ölçüye kadar tonalitede herhangi bir değişiklik beklenmezken; 189. ölçüde Napoliten altılı akoru dediğimiz ikinci derecesi pesleştirilmiş majör akor hem kadansı hem de coda'yı içerisine alacak şekilde yeni bir tonalite duyurmaktadır.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 185 to 190, and the second system covers measures 191 to 193. The instruments are Cl (Clarinet), Fg. (Flute), Cr. (Cello), Vo. solo (Solo Voice), and Archi (Archi). The harmonic analysis is shown in red below the first system: I, I⁶, IV, IV², VII⁶, III, VI, N⁶. The tempo changes from 'Tempo' to 'riten.' at measure 189 and back to 'Tempo' at measure 191. The score ends with a blue dashed line.

Şekil 47. Armonik Analiz 185-193. Ölçüler

194-196. ölçü dahil olmak üzere do majör tonalite devam etmektedir. 197. ölçüden itibaren sıralı gelen akorlar bir sistematik oluşturmaktadır. Belli aralıklar ile inici ya da çıkıcı olarak ilerleyen akorlar dizisine marş armonik denilmektedir. 197,198 ve 199 ölçülerde marş armonik armoni yürüyüşü duyulmaktadır.

The image displays a musical score for measures 194-199. The score is divided into two systems. The first system (measures 194-196) includes parts for Clarinet I (Cl. I), Solo Voice (Vo. solo), and Archi (Archi). The second system (measures 197-199) includes parts for Clarinet I (Cl. I), Solo Voice (Vo. solo), and Archi (Archi). The Archi part is further divided into Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte), and tempo markings such as *cresc.* (crescendo). The bottom of the score features a harmonic analysis in red text, showing the sequence of chords: II², V, I², VI, VII², V, VI², IV, V², I⁶, and V/V⁷.

Şekil 48. Armonik Analiz 194-199. Ölçüler

200. ölçüde çeken-eksen bağlantısı ile bir karar verilmek istense de marş armonik akorlar yeniden duyulacaktır. 204'te çeken-eksen akorları ile final tamamen hazırlanmaktadır.

The image displays a musical score for measures 200-205. The top system (measures 200-203) features a vocal solo (Ve. solo) and an orchestra (Orchi). The vocal line starts with a forte (f) dynamic and transitions to piano (pp) with a crescendo (cresc.) marking. The orchestral parts also follow a similar dynamic pattern, starting with f and moving to pp with a crescendo. Below the vocal line, a series of red Roman numerals indicate the harmonic progression: V, I, II², V, I², VI, VII², V, VI², IV. The bottom system (measures 204-205) continues the vocal and orchestral parts. The vocal line starts with a forte (f) dynamic and transitions to mezzo-forte (mf). The orchestral parts also follow a similar dynamic pattern, starting with f and moving to mf. Below the vocal line, a series of red Roman numerals indicate the harmonic progression: V², I, V/V⁷, V, I.

Şekil 49. Armonik Analiz 200-205. Ölçüler

206. ölçüde çeken akoru ve ardından gelen eksen akoru ile eser bitmektedir. Eksen akoru bitişi kuvvetlendirmek için baskın bir şekilde duyulmaktadır.

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cr. (Horn), Tp. (Trumpet), Vo. solo (Violoncello solo), and Archi (Arch). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a sequence of chords: V, I, I, I⁶, and I. The final measure (208) features a strong, sustained chord (I) with a fermata, indicating the end of the piece.

Şekil 50. Armonik Analiz 206-208. Ölçüler

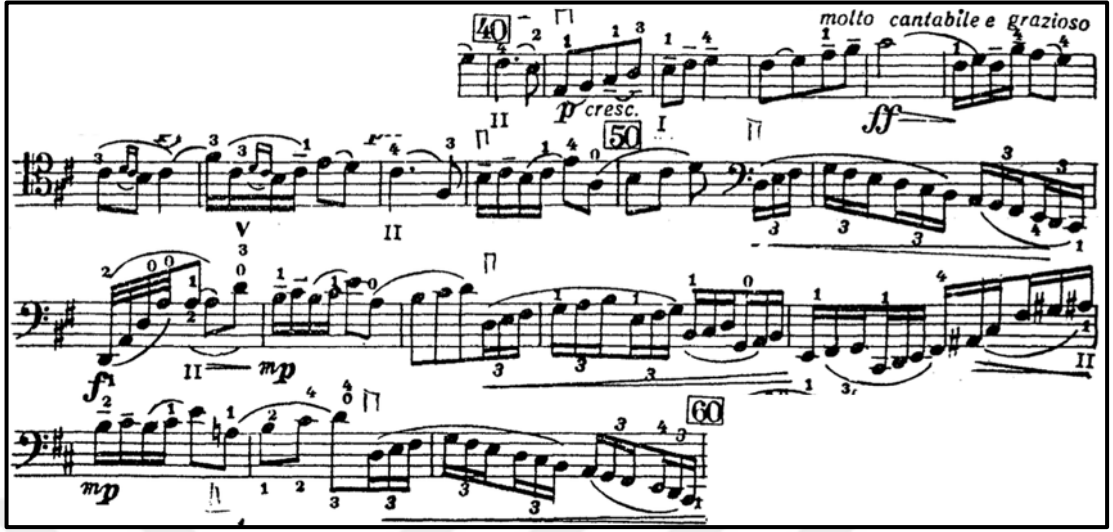
3.7. Yedinci Alt Problem, Op.62 'Pezzo Capriccioso'nun İcrasında Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler

Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" eseri, teknik açıdan oldukça zorlayıcı bir yapıya sahiptir. Bu bölümde, eserin icrası sırasında karşılaşılabilecek başlıca teknik zorluklar ve bu zorlukların üstesinden gelmek için önerilen stratejiler aktarılmaktadır. Eserin karmaşık armonik yapısı, geniş dinamik aralığı ve teknik gereksinimleri, viyolonsel repertuarının en zorlu parçalarından biri yapmaktadır. Bu nedenle, eserin başarılı bir şekilde icra edilmesi için gerekli teknik becerilerin ve müzikal anlayışın derinlemesine incelenmesi büyük önem taşımaktadır. Bu analiz, icracıların eseri daha iyi anlamalarını ve teknik zorlukları aşmalarını sağlayacak bilgiler sunmayı amaçlamaktadır.



Şekil 51. İcrasında Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 1-21. Ölçüler

Şekil 51’de gösterilen 1. ölçüden 21. ölçüye kadar olan giriş kısmında, vibrato tekniği espressivo bir icrayla gerçekleştirilmelidir. Arşé pürüzsüz ve uzun bir şekilde çekilerek legato icra edilmelidir. Bu teknik, eserin duygusal derinliğini ve ifade zenginliğini ön plana çıkarırken, viyolonsel sesinin sürekliliğini ve ton kalitesini artıracak değerlendirilmektedir.

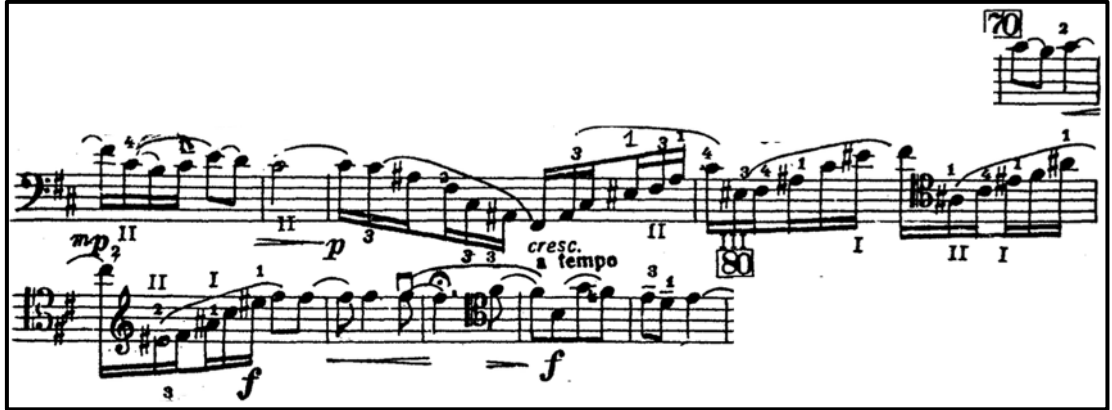


Şekil 52. İcrasında Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 41-55. Ölçüler

Şekil 52’de gösterilen 41. ve 55. ölçüler arasında ise, arşenin tel üzerindeki sürekliliği sağlanarak legato notalar arasında kesintisiz bir bağlantı olmalıdır. Bu bölümde notalar üzerinde arşeyile aksan yapmamak, eserin melodik akışını ve ifade bütünlüğünü korumak adına önemlidir.

Küçük notalarda aksan yapmamak için, arşenin kök kısmından orta kısmına kadar olan bölümde detaylı bir arşe çalışması ve gam çalışması yapılması önerilmektedir. Bu çalışma, icracının dinamik kontrolünü ve teknik becerisini geliştirir. Ayrıca, arşenin orta kısmından uç kısmına kadar olan bölümde de gam çalışmaları yapılmalıdır. Bu çalışmaların, viyolonsel icracısının ton kontrolünü daha da iyileştirerek eserin teknik zorluklarının üstesinden gelmesine yardımcı olacağı değerlendirilmektedir.

Ayrıca, Şekil 52’de gösterilen 46. ve 47. ölçülerdeki çarpma notası olarak yazılmış notaların çarpma notası olmayan notalar gibi icra edilmesi ve aksan yapılmadan ifade edilmesi gerekmektedir. Bu yaklaşım, notaların müzikal önemini ve bütünlüğünü vurgularken, eserin genel ifade kalitesini artırır. Notaların bu şekilde icra edilmesi, dinleyicilere notaların müziksel metindeki yerini ve önemini daha açık bir şekilde iletmeyi sağlayacağı değerlendirilmektedir.



Şekil 53. İcrasında Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 72-78. Ölçüler

Şekil 53'te gösterilen 72. ve 78. ölçüler arasında yer alan üçlemelerde, yavaş ve dikkatli bir şekilde tüneler ile çalışılması tavsiye edilmektedir. Özellikle diyez işareti taşıyan notalara özen gösterilmesi önem taşımaktadır. Bu notaların doğru basılması, eserin armonik bütünlüğünü ve tonal dengesini korumada kritik bir rol oynar. Bu dikkatli çalışmaların, performansın genel kalitesini ve teknik doğruluğunu artıracak değerlendirilmektedir.

Şekil 53'te gösterilen 76. ve 77. ölçülerde yer alan ince fa notasının tamamen aksansız ve geniş arş hareketleriyle çalınması gerekmektedir. Bu teknik becerinin kazanılması için bol miktarda yavaş tempoda pratik yapılması önerilmektedir. Bu pratiklerin, notanın doğru tonlama ve ifade ile icra edilmesini sağlayarak performansın genel akıcılığını ve ifadesel derinliğini artıracak değerlendirilmektedir.

Non cambiar il tempo

The musical score is written for violin and piano. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, *p*, and *cresc.*. There are also performance instructions like *spiccato sempre* and *simile*. Measure numbers 100, 110, and 120 are indicated. At the bottom left, there is a note about the autograph and a variant, followed by two small musical examples labeled II and III.

III *pp* spiccato sempre III
simile
cresc.
f *p cresc.*
f *p cresc. poco a poco*
f dim.
II III

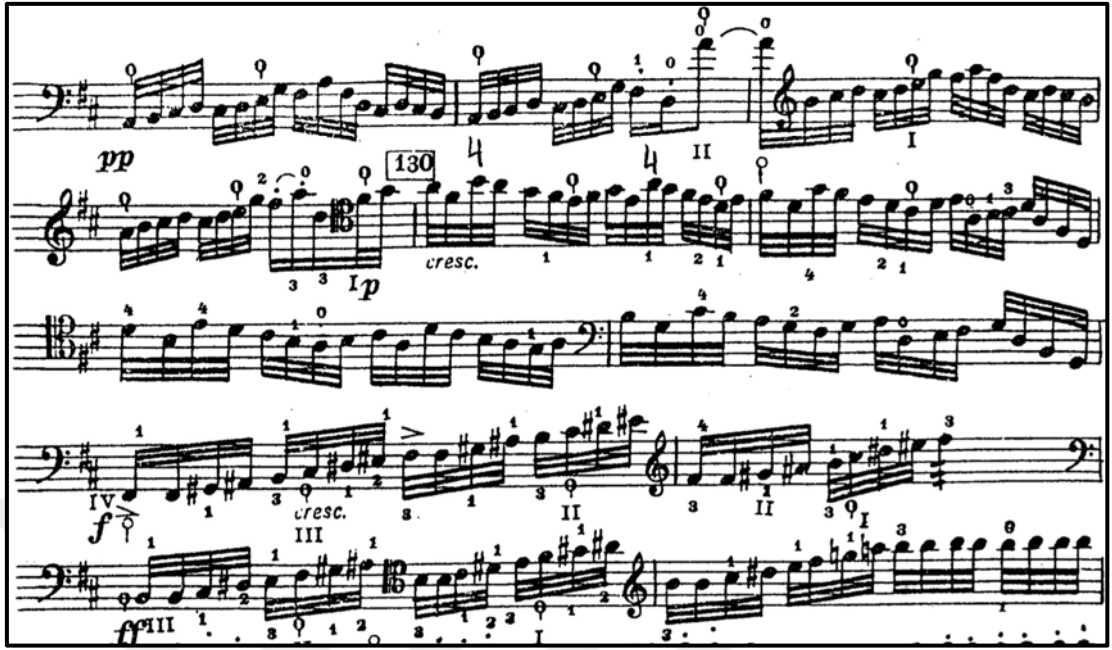
* В автографе:
Вариант:

Şekil 54. İcrasında Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 99-125. Ölçüler

Şekil 54'te gösterilen 99. ve 102. ölçüler arasındaki bölümde, sol elin büyüklüğüne bağlı olarak pozisyon seçimi önem taşımaktadır. Daha büyük elleri olanlar için birinci pozisyondaki pus parmak kullanımı önerilirken, daha küçük eller için beşinci pozisyondan başlamak ve do telden la nota ile pus parmağı kullanmak tavsiye edilir. Bu notaların temiz çalınabilmesi için, yavaş tempo ve detaşe arşe kullanımı ile çalışılması gerekmektedir. Bu tekniklerin, parça üzerinde netlik ve kontrol sağlamaya yardımcı olacağı değerlendirilmektedir.

Şekil 55. İcrasında Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 126-142. Ölçüler

Şekil 54 ve Şekil 55'te gösterilen 99 ve 142. ölçüler arasında yer alan hızlı bölümde, arşenin sotiye tekniği ile kullanılması gerekmektedir. Bu teknik, notaların



Şekil 57. İcrasında Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 134-137. Ölçüler

Şekil 57’de gösterilen 134. ölçüden başlayarak 137. ölçüye kadar olan pasajda, Do telinde dördüncü pozisyonda birinci parmakla başlanabileceği gibi, parmak hareketleri hızlı icra etmek isteyenler için alternatif olarak Fa diyez notasıyla pus parmak kullanımı önerilir. İki farklı parmak pozisyonundan birini seçme konusunda, Do telinde dördüncü pozisyonda pus parmakla başlamak özellikle tavsiye edilir. Bu yaklaşım, notalar arası geçişleri kolaylaştırır ve parmakların daha rahat hareket etmesini sağlar, böylece pasaj daha akıcı ve teknik açıdan doğru bir şekilde çalınabilir.



Şekil 58. İcrasında Karşılaşılabilecek Teknik Zorluklar ve Giderilmesine Yönelik Öneriler 141-142. Ölçüler

Şekil 58’de gösterilen 141. ölçünün ikinci vuruşundan 142. ölçünün sonuna kadar olan kısımdaki kromatik inişin metronom kullanılarak çalışılması önerilmektedir. Bu çalışma yöntemi, piyano eşliği veya herhangi bir orkestra eşliğiyle tam uyum sağlanmasını kolaylaştırır. Ayrıca, 143. ve 146. ölçüler arasında yer alan tril içeren notalar için de metronomla tempo artırarak çalışmak gerekmektedir. Bu çalışma, sekizlik, on altılık, otuz ikilik ve altmış dörtlük notaları kapsayacak şekilde düzenlenmelidir. Bu metot, notaların ritmik doğruluğunu ve icra sırasında istenilen hızda çalınabilmesini sağlayarak teknik becerilerin geliştirilmesine yardımcı olur.

Genel olarak hızlı bölümlerde, metronom kullanılarak yavaş yavaş tüm parmakların doğru şekilde yerleştirilmesi gerekmektedir. Çalışma sırasında, normalde yavaş bir tempoda detaşe ile başlanmalı ve zamanla hızlandırarak sotiye yay tekniğine geçiş yapılmalıdır. Bu geçiş, eserin teknik gerekliliklerine uygun olarak icra edilmelidir.

Yavaş bölümler için ise, pasajın gereksinimlerine bağlı olarak değişen vibrato kullanılması tavsiye edilir. Bölüme göre vibratonun yoğunluğu; bazı bölümlerde daha yoğun ve sıkı, bazılarında ise daha gevşek olacak şekilde ayarlanmalıdır. Bu esneklik, müzikal ifadenin daha etkili olmasını sağlar. Ayrıca, legato ile çalınan yay bölümlerinde gereksiz aksanlardan kaçınılarak parçanın pürüzsüz ve akıcı bir biçimde sunulması gerekmektedir. Bu tekniklerin, eserin duygusal derinliğini ve ifadesini artırmada önemli rol oynayacağı değerlendirilmektedir.

4. SONUÇ

Bu araştırmada, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" eserinin form ve armonik yapıları kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir. Eserin müzikal ve yapısal özellikleri, Tchaikovsky'nin sanatsal becerilerini ve müzikal dilinin zenginliğini gösterdiği değerlendirilmektedir.

Eserin form yapısı, üç ana bölmeden oluşan dinamik bir yapıya sahiptir ve her bölüm kendi içinde çeşitli müzikal temaları barındırır. Ana temalar ve yardımcı temalar arasında geçişler, eserin dramatik yapısını ve duygusal derinliğini pekiştiren unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır. Tchaikovsky'nin kullanmış olduğu armonik geçişler ve tonalite değişiklikleri, eserin genel havasını etkileyen ve dinleyici üzerinde güçlü duygusal etkiler yaratan öğelerdir.

Armonik analiz sonuçları, eserde kullanılan ileri armoni tekniklerinin ve modülasyonların, eserin tonal zenginliğini nasıl artırdığını ortaya koymuştur. Eserde sıklıkla rastlanan modülasyonlar ve çeşitli tonal geçişler, Tchaikovsky'nin hem Batı hem de Rus müzik geleneğini nasıl ustaca birleştirdiğinin kanıtlarıdır.

Eserin incelenmesi, Tchaikovsky'nin kompozisyonlarında nasıl bir stil çeşitliliği ve teknik ustalık sergilediğini göstermektedir. "Pezzo Capriccioso" özellikle teknik zorlukları ve armonik yapısıyla dikkat çekerken, bestecinin duygusal ifade gücü ve melodik icracılığı ön plana çıkmaktadır. Eser, aynı zamanda Tchaikovsky'nin kişisel ve duygusal deneyimlerini yansıtan bir nitelik taşımakta, bu da onun müziğinin evrenselliğini ve zaman üstü değerini vurgulamaktadır.

Eserin karmaşık armonik yapısı ve geniş dinamik aralığı, viyolonsel repertuarında önemli bir meydan okuma sunmaktadır. Bu nedenle, eserin etkili bir şekilde icra edilmesi, icracının teknik kapasitesinin ve müzikal anlayışının derinlemesine geliştirilmesini gerektirir. Analizler, icracılara eseri daha iyi anlama ve teknik zorlukları başarıyla aşma konusunda rehberlik etmektedir.

Özellikle 1'den 21'e kadar olan ölçülerdeki giriş bölümünde, vibrato kullanımının espressivo şeklinde ve arşenin pürüzsüz ve uzun çekilmesi gerektiği

vurgulanmaktadır. Bu teknik, eserin duygusal ifadesini güçlendirirken, viyolonsel sesinin sürekliliğini ve ton kalitesini artırır. 41 ile 55 ölçüleri arasında, legato tekniğiyle kesintisiz bir notalar arası bağlantı sağlanmalı ve notalarda arşe ile aksan yapılmaması gerektiği önerilmektedir. Küçük notalarda aksan yapmamak adına, arşenin kök kısmından orta kısmına ve uç kısmına kadar olan bölümlerde detaylı arşe ve gam çalışmaları yapılması gerekmektedir. Bu yaklaşımların icracının dinamik kontrolünü ve teknik yeteneklerini geliştireceği ve böylece eserin zorluklarının üstesinden gelmesine katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "Op.62 Pezzo Capriccioso" eseri, teknik ve müzikal yapısıyla geniş bir yelpazede incelendiğinde, bestecinin sanatsal yeteneklerinin ve müzikal vizyonunun derinliğini göstermektedir. Bu araştırma, eserin form ve armonik analizi üzerinden, Tchaikovsky'nin müzik dilinin karmaşıklığını ve zenginliğini detaylı bir şekilde ortaya koyarak, viyolonsel repertuarına kapsamlı bir bakış sunmuştur. Araştırmanın sonuçları hem müzik teorisine hem de performans pratiklerine önemli katkılarda bulunmaktadır ve Tchaikovsky'nin eserlerinin daha iyi anlaşılmasına olanak tanımaktadır.

KAYNAKÇA

Akan, Nesrin, “Jean-Jacques Rousseau ve Müzik”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt No 3, Sayı 5, İstanbul 2017, s. 23-30.

Aktüze, İrkin, *Müziği Anlamak Ansiklopedisi Müzik Sözlüğü*, 1. baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2003.

Aktüze, İrkin, *Müziği Okumak*, 1. baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002.

Akkaya, Mehmet Şükrü, “Hümanizm ’in Çıkışı ve Yayılışı”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi. Cilt No 5, Sayı 2, Ankara 1947, s. 199-222.

Anthology, Russian, “Tchaikovsky, Psychology, and Nationality: A View from the Archives”, *19th-Century Music*, Cilt No 35, Sayı 2, 2011, s. 144- 161.

Ayas, Ogün Güneş, “Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma”, *Bilig*, Sayı 77, İstanbul 2016, s. 131-155.

Basso, Alberto, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET Yayınları, Torino 1988.

Brown, David, *Tchaikovsky: The Final Years*, W.W. Norton&Company, New York 1991.

Brown, David, *Tchaikovsky Remembered*, Faber and Faber Limited, London 1993.

Bulur, Ebru, “Müzik analizinde Schenker yaklaşımı”, *Konservatoryum*, Cilt No 6, Sayı 1, Ankara 2019, s. 21-46.

Büyükgönenç, Bahar, *Peter Ilich Tchaikovsky’nin Yaratıcılığı ve Op. 35 Re Majör Keman Konçertosu’nun Genel Analizi*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008.

Conejero, Vivian, *Pyotr Ilyich Tchaikovsky's "Manfred Symphony", Opus 58: A Conductor's Analysis and Performance Guide*, (New York University, The Steinhardt School of Education, Unpublished Doctoral Thesis), New York 2005.

Çelik, Fikret, Fidan, Serdal ve Şahin, Kamil, "Aydınlanmanın Fransız Düşüncesi İçinde 'Katı Liberal Değerler' Bağlamında Ele Alınmasında Ansiklopedi ve Ansiklopedistlerin Yeri", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 23, Ankara 2011, s. 1-19.

Çepni, Salih, *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*, Celepler Matbaacılık Yayın ve Dağıtım, İstanbul 2018.

Çüçen, Kadir, "Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, Muğla 2006, s. 10-28.

Durmuş, Şenol, *Jean Jacques Rousseau'da Bazı Temel Kavramlar ve Doğal Din Anlayışı*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2010.

Fışkın, Ümit, "Sistemik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, Cilt No 5, Sayı 12, Ankara 2018, s. 281-314.

Figes, Orlando, *Nataşa'nın Dansı-Rusya'nın Kültürel Tarihi*, 1. baskı, çev. Figen Dereli, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2002.

Eroğlu, Mehmet Durkal, "John Locke'un Devlet Teorisi", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 21, Ankara 2010, s. 1-12.

Harari, Yuval Noah, *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*, 1.baskı, çev. Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap, İstanbul 2012.

Hong, Denny, *The Important Role and Benefits of Academic Research in Musical Interpretation: An Application to the Performance Study* *Musical Interpretation: An Application to the Performance Study of Modest Mussorgsky's*

Pictures at an Exhibition of Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition, (Andrews University, Unpublished Honor Thesis), Michigan 2011.

Howell, Elinor, *The Significance Of Nationalism In Music, As Exemplified By The Russian School*, (University of Southern California, Unpublished Doctoral Thesis), Los Angeles 1939.

Ivanova, Anastassia, *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey Of A Stylistic Evolution*, (University of Maryland, Unpublished Doctoral Thesis), Maryland 2006.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 1. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

Orga, Ateş, “Aydın bestecisi, Çaykovski”, *Andante-Müzik ve Toplum Eki*, Sayı 15, Ankara 2005, s. 1-9.

Kabaklı, Ahmet, *Edebiyat Akımları*, 1.baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2016.

Kaptan, Saim, *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*, 1. baskı, Rehber Yayınevi. Ankara 1995.

Karasar, Niyazi, *Bilimsel İrade Algı Çerçevesi ile Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*, 38. baskı, Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti., Ankara 2023.

Kim, Miyang, *An Analytical Study Of Mily Alexeyevich Balakirev's Musical Style In His Early Piano And Orchestra Works: "Grande Fantaisie On Russian Folk Songs" And Concerto Op. 1 In F# Minor*, (University Of North Texas, Unpublished Doctoral Thesis), Texas 2007.

Korukçu, Mustafa Melih, “XIX. Yüzyıl Avrupa’sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt No 1, Sayı 1, İstanbul 2015, s. 27-36.

Küçükkalay, Ahmet Mesut, “Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt No 2, Sayı 2, Isparta 1997, s. 51-68

Mimaroğlu, İlhan, *Müzik Tarihi*, 4. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1990.

Nelson, John, *The Significance Of Rimsky-Korsakov In The Development Of A Russian National Identity*, (Universty of Helsinki, Unpublished Doctoral Thesis), Helsinki 2013.

Öktem, Ülker, “Kant Ahlakı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, Sayı 18, Ankara 2007, s. 11-22.

Poznansky, Alexander, *Tchaikovsky's Last Days: a Documentary Study*, Oxford University Press, New York 1996.

Rousseau, Jean-Jacques, *İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk*, 1. baskı, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1989.

Rude, George, *Fransız Devrimi*, 2. baskı, çev. Ali İhsan Dalgıç, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1. baskı, MacMillan Publishers, London 1980.

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, 1. baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 6. baskı, Isık Yayınları, İstanbul 2019.

Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. baskı, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996.

Sultanova, Aynur, “Rus Beşlerinin Eserlerinde Oryantalizm Akımı”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt No 1, Sayı 5, İstanbul 2012, s. 189-197.

Tarkum, Erol, “Çağdaş Türk Müziğinin Oluşum ve Gelişim Sürecinin ve Bu Süreçte Rol Oynayan Faktörlerin İncelenmesi” *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt No 19, Sayı 2, Edirne 2017, s. 247-260.

Tütüncü, Koray, “Demokratik ve Özerk Bireyin Yetiştirilmesi: Jean-Jacques Rousseau’nun Emile’sinden Neler Öğrenebiliriz”, *Ekonomik Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt No 9, Sayı 2, Ankara 2013, s. 303-327.

Uluç, Murat Özden, *Müzik İşaretleri ve Terimler Sözlüğü*, 1. baskı, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2013.

Ürek, Ogün, “Toplumsal Düzen Oluşturmaya İlişkin Üç Yaklaşım: Kant, Popper ve Sartre”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt No 4, Sayı 4, Bursa 2003, s. 43-52.

Wallerstein, Immanuel, *Modern Dünya Sistemi III*, 3.baskı, çev. Latif Boyacı, Yarın Yayıncılık, İstanbul 2015.

Weinstock, Herbert, *Tchaikovsky*, Alfred A. Knop Inc., New York 1943.

Yazıcı, Hilmi, *Selman Ada’nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesi*, (Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Konya 2015.

Yener, Faruk, *Şu Eşsiz Müzik Sanatı*, 1. baskı, Cem Yayınevi (Başaran Matbaası), İstanbul 1990.

Yıldırım, Mehmet Cevat, “Milliyetçiliğin Romantik Dönemi Üzerine Saptamalar”, *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 2, Ankara 2012, s. 100-115.

Yurkovskaya, Irina, *The piano music of Mikhail Glinka*, (Temple University, Unpublished Doctoral Thesis), Philadelphia 2005.

Zavlunov, Daniil Yakov, *M.I. Glinka’s A Life for the Tsar (1836): An Historical and Analytic-theoretical Study*, (Princeton University, Unpublished Doctoral Thesis), New Jersey 2010.

Zikanov, Kirill, *Listening to Russian Orchestral Music 1850-1870*, (Yale University, Unpublished Doctoral Thesis), Connecticut 2018.



EKLER**EK-1 PYOTR İLYİCH TCHAIKOVSKY’NİN OP.62 PEZZO
CAPRICCIOSO ADLI ESERİNİN İNCELENEN PARTİSYON
NOTASI**

Tchaikovsky
 Pezzo Capriccioso, Op. 62
 for Cello and Orchestra

Andante con moto

10

2 Flauti *a²*

2 Oboi

2 Clarinetti (A)

2 Fagotti

4 Corni (F)

Timpani (H. E.)

Violoncello solo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Ob. I *mf* *mp* *p* *mp* *ff* *p*

Cl. I *mf* *mp* *p* *mp* *ff* *p*

Fg. *mp* *p* *mp* *ff* *p*

Cr. *sf* *pp*

Vo. solo *[f]* *mf* *dim.* *p*

30 *riten.* *[a tempo]*

Cl. I *p* *pp*

Fg. I *p* *pp*

Cr. *sf* *pp*

Vo. solo *riten.* *[a tempo]*
p cresc
molto cantabile e grazioso

Archi *mf* *p* *pp* *pizz.* *pp* *pizz.* *pp*

[illegible]

This musical score page contains two systems of music, measures 59 and 60. The instruments are Clarinet (Cl.), Flute I (Fg. I), Cor Anglais I and II (Cr. I II), Violoncello solo (Vo. solo), and Strings (Archi). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Measure 59:

- Cl.:** Plays a half note G4, followed by a half note F#4.
- Fg. I:** Plays a half note G3, followed by a half note F#3.
- Cr. I II:** Plays a half note G4, followed by a half note F#4.
- Vo. solo:** Plays a melodic line starting on G3, with dynamics *f*, *mp*, and *f*. It includes triplet markings.
- Archi:** The string section consists of Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. They play a sustained harmonic background with dynamics *p* and *mp*.

Measure 60:

- Cl.:** Plays a half note G4, followed by a half note F#4.
- Fg. I:** Plays a half note G3, followed by a half note F#3.
- Cr. I II:** Plays a half note G4, followed by a half note F#4.
- Vo. solo:** Continues the melodic line with dynamics *mp*, *f*, *mp*, and *f*. It includes triplet markings.
- Archi:** The string section continues with dynamics *p* and *mp*.

The page number 114 is located in the top right corner. The measure number 60 is indicated in a box above the Clarinet staff in the second system.

Ob. 70 *p*

Fg. *mf* *pp* *pp*

Cr. III, IV

Vo. solo *p cresc.* *f* *mp* *mp*

Archi *mf* *pp* [*pp*] *pizz.* *pp* [*pp*] *pizz.* *pp* [*pp*]

Ob. I

Cl.

Fg. *I*

Cr. III, IV

Vo. solo *p cresc.* *f* *riten.*

Archi *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 115, containing measures 68 through 70. The score is written for a symphony orchestra and a solo voice. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. III, IV), Solo Voice (Vo. solo), String section (Archi), Oboe I (Ob. I), Clarinet (Cl.), Bassoon I (Fg.), Cor Anglais I (Cr. III, IV), Solo Voice I (Vo. solo), and String section I (Archi). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *riten.* (ritardando), and *pizz.* (pizzicato). There are also performance instructions like *I* (first ending) and *[pp]* (pianissimo). The page number 115 is in the top right corner. The measure number 70 is in a box above the Oboe staff.

Cl. [a tempo] 80

Fg. [a tempo]

Vo. solo *f* *mp*

Archi *p* *pizz.* *p*

Fg. I 90

Vo. solo *[p]* *ff* *mp*

Archi *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *arco* *mp* *p*

Detailed description: This musical score page contains measures 80 through 90. The instrumentation includes Clarinet (Cl.), Flute (Fg.), Solo Voice (Vo. solo), and Strings (Archi). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 80 is marked '[a tempo]' and measure 90 is marked 'I'. The Solo Voice part begins in measure 80 with a forte (*f*) dynamic, moving to mezzo-piano (*mp*) by measure 81. The Flute part enters in measure 80 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The String section (Archi) consists of five staves. The first four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos) play a rhythmic pattern starting in measure 80 at a piano (*p*) dynamic. The fifth staff (Double Basses) plays a similar pattern, marked 'pizz.' (pizzicato) and *p*. In measure 90, the Flute part has a first ending bracket. The Solo Voice part continues with dynamics *[p]*, *ff*, and *mp*. The String section continues with various dynamics: *mp* and *p* for the first four staves, and *mp*, *arco*, *mp*, and *p* for the fifth staff.

n

Cl. 1

riten. *p* [a tempo] [V]

Ve. solo *sf* *sf* *pp*

Arohi *p* *p* *plux.* *p*

Non cambiare il tempo 100

Cl. 1 *pp*

Ve. solo *pp*

V. I *pp*

V. II *pp*

V. le *pp*

Ob. *pp* *pp*

Cl. *pp*

Ve. solo *pp*

V. I *pp*

V. II *pp*

V. le *pp*

Ob.

Cl.

Vo. solo

p cresc.

V. I

pp [*cresc.*]

V. II

pp [*cresc.*]

Vlc

pp [*cresc.*]

Vo.

pp [*cresc.*]

110

Vo. solo

f *p cresc.*

V. I

[*mf*] [*pp*]

V. II

[*mf*] [*pp*]

Vlc

[*mf*] [*pp*]

Vo.

[*mf*] [*pp*]

Vo. solo

f

[*cresc.*]

Arch.

[*cresc.*] [*mf*]

[*cresc.*] [*mf*]

[*cresc.*] [*mf*]

[*cresc.*] [*mf*]

[*cresc.*] [*mf*]

[*cresc.*] [*mf*]

Vo. solo
p cresc poco a poco [*mf*]

Archl
pp cresc.
pp

Fl.
Cl.
Vo. solo
f *ff*

V. I
V. II
Vle
Vo.
mf *f*

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Vo. solo
mf *dim.*

V. I
Vle

120

Detailed description: This is a page of a musical score, page 119. It contains multiple staves for various instruments and a solo voice part. The top system includes a solo voice part (Vo. solo) and a string section (Archl). The middle system includes a flute (Fl.), clarinet (Cl.), solo voice (Vo. solo), violin I (V. I), violin II (V. II), viola (Vle), and cello (Vo.). The bottom system includes a flute (Fl.), oboe (Ob.), clarinet (Cl.), bassoon (Fg.), solo voice (Vo. solo), violin I (V. I), and viola (Vle). The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc poco a poco*, [*mf*], *pp cresc.*, *pp*, *f*, *ff*, *mf*, and *dim.*. A rehearsal mark '120' is present in the middle system. The key signature is one sharp (F#).

First system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. The score is in 3/4 time and D major. It features a solo Violoncello (Vc. solo) and a string ensemble (Arohi). The Vc. solo part begins with a melodic line, followed by a piano (pp) section. The string ensemble provides harmonic support with a steady eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Ob. I

Cl. a2

Fg.

Cr. I, II

Composer's variant:

Vo. solo

f cres.

Ob. I

Cl.

Fg.

Cr. I, II

Vo. solo

f

V. I

V. II

Vle

Ve.

mf

mf

mf

mf

mf

The musical score is for page 121 and consists of two systems. The first system includes staves for Oboe I, Clarinet in A2, Bassoon, Cor Anglais I and II, and Solo Voice. The Solo Voice part features a 'Composer's variant' section marked with a double bar line and a repeat sign. The second system continues with Oboe I, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais I and II, Solo Voice, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Dynamics such as *mf* and *f cres.* are indicated throughout the score.

140

Fl. I.

Ob.

Vo. solo

V. I.

V. II.

Vlc.

Vo.

Cl.

F5.

Cr.

Vo. solo

Archi

150 meno I [a tempo]

Cl. *p*

Fg. I *p*

meno [a tempo] *pp* [mp]

Vo. solo *p cres.* *ff*

Archi *p*

160

Ob. *p*

Cl. I *p*

Fg. I *mp* II *p*

Cr. *p*

Vo. solo *mp* *f*

Archi *mp*

Arco *p*

Arco *p*

This musical score page contains measures 168 through 170. The instrumentation includes Flute II (Flg. II), Clarinet (Cr.), Solo Voice (Vo. solo), and a String section (Archi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Measure 168: Flute II and Clarinet play a melody starting on a half note G4, moving to a quarter note A4, then a half note B4, and ending on a half note C5. The Solo Voice part begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *mp*, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *f*, and then a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) marked *mp*. The string section provides harmonic support with a half note G3 in the bass and a half note B3 in the treble.

Measure 169: The Flute II and Clarinet continue their melody. The Solo Voice part features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *mp*, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *f*, and then a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) marked *mp*. The string section continues with a half note G3 in the bass and a half note B3 in the treble.

Measure 170: The Flute II and Clarinet play a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Solo Voice part begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *mp*, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *f*, and then a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) marked *mp*. The string section continues with a half note G3 in the bass and a half note B3 in the treble.

Cl. *riten.*

Fg. II

Vo. solo *f* *riten.*

Archi

Cl. *a tempo* 180

Fg. *mf*

Vo. solo *f* *a tempo* *mp*

Archi *p cresc. un poco* *p*

p cresc. un poco *p*

p cresc. un poco *p*

p cresc. un poco *p*

pizz. *p cresc. un poco* *p*

190

Cl.

Fg.

Cr.

Vo. solo

Archi

p *mp* *f* *pp* *ppiccato*

riten. **Tempo**

pp *pp* *pp* *pp*

The musical score for measures 189 and 190 is presented for five parts: Clarinet (Cl.), Flute (Fg.), Cor (Cr.), Solo Voice (Vo. solo), and Strings (Archi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 189 begins with the Flute and Solo Voice parts. The Flute part starts with a *p* dynamic, followed by a *mp* section and a *f* section. The Solo Voice part starts with a *ff* dynamic, followed by a *mp* section and a *f* section. The Cor part starts with a *p* dynamic, followed by a *mp* section and a *f* section. The Strings part starts with a *p* dynamic, followed by a *mp* section and a *f* section. Measure 190 begins with the Clarinet and Cor parts. The Clarinet part starts with a *p* dynamic, followed by a *pp* section and a *ppiccato* section. The Cor part starts with a *p* dynamic, followed by a *pp* section and a *ppiccato* section. The Solo Voice part starts with a *pp* dynamic, followed by a *ppiccato* section. The Strings part starts with a *pp* dynamic, followed by a *ppiccato* section. Performance instructions include *riten.* (ritardando) and **Tempo** (return to tempo).

Cl. I

Vo. solo

Archi

Cl. I

Vo. solo

Archi

The musical score is written for three parts: Cl. I (Clarinet I), Vo. solo (Solo Voice), and Archi (Archi). The score is divided into two systems. The first system shows the Cl. I part with a first ending bracket (I) and a *pp* dynamic. The Vo. solo part has a *pp* dynamic at the end. The Archi part consists of five staves. The second system shows the Cl. I part with a first ending bracket (I) and a *pp* dynamic. The Vo. solo part has a *cresc.* dynamic. The Archi part consists of five staves, each with a *pp* dynamic and a *cresc.* dynamic, leading to a *mf* dynamic at the end of the system.

200

Ve. solo

Archl

Ob.

Cl.

Fg.

Ve. solo

Archl

f *mf* *pp* *cresc.*

mf *f* *mf*

This musical score page, numbered 129, contains staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Tp.), Solo Violin (Vo. solo), and a String section (Archi). The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fg.) and strings (Archi) play a rhythmic pattern of eighth notes, often marked with a forte (*f*) dynamic. The Solo Violin (Vo. solo) plays a more complex, flowing line. The brass instruments (Cr., Tp.) have rests for most of the page, with some notes appearing in the final measure. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the final measure ends with a double bar line.

**EK-2 PYOTR İLYİCH TCHAIKOVSKY’NİN OP.62 PEZZO
CAPRICCIOSO ADLI ESERİNİN İNCELENEN VİYOLONSEL
NOTASI**



Violoncello

Виолончель

PEZZO CAPRICCIOSO

P. Tchaikovsky, Op. 62

Редакция А. Брандукова *)

П. ЧАЙКОВСКИЙ, соч. 62

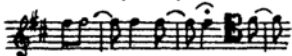
Andante con moto

10 20 40 50 60 70 80 90

f *mf* *dim.* *p* *cresc.* *II* *molto cantabile e grazioso* *ff* *mp* *cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *I* *ff* *mp* *cresc.* *a tempo* *f* *mp* *rit.* *sf p* *ff* *pp*

*) Редакция партий виолончели пересмотрена А. Власовым

**) В автографе:



5966

2 Non cambiar il tempo **Виолончель**

pp *spiccato sempre* *simile* *cresc.* *f* *p* *cresc. poco a poco* *dim.*

100 110 120

* В автографе:
Вариант:

II III

5966

The image shows a page of a musical score for a cello (Виолончель). The title is 'Non cambiar il tempo'. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 measures. The first measure is marked with a '2' and a '100' in a box. The second measure is marked with a '110' in a box. The third measure is marked with a '120' in a box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also performance instructions in Italian: 'pp' (pianissimo), 'spiccato sempre' (always staccato), 'simile' (similar), 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), 'p' (piano), 'cresc. poco a poco' (crescendo little by little), and 'dim.' (diminuendo). At the bottom, there is a section for an autograph and a variant, both showing different fingerings for the same passage. The page number '5966' is at the bottom right.

2 Non cambiar il tempo **Виолончель**

pp *spiccato sempre* *simile* *cresc.* *f* *p* *cresc. poco a poco* *dim.*

100 110 120

* В автографе:
Вариант:

II III

5966

The image shows a page of a musical score for a cello (Виолончель). The title is 'Non cambiar il tempo'. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 measures. The first measure is marked with a '2' and a '100' in a box. The second measure is marked with a '110' in a box. The third measure is marked with a '120' in a box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also dynamic markings: *pp* (pianissimo), *spiccato sempre*, *simile*, *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *p* (piano), *cresc. poco a poco*, and *dim.* (diminuendo). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. At the bottom of the page, there is a section labeled '* В автографе:' (In the autograph) and 'Вариант:' (Variant), which shows two different musical notations for the same passage. The page number '5966' is printed at the bottom right.

4 Виолончель

170 *f* *mp* *II* *rit.* *a tempo* 180 *f* *mp* 190 *pp* *spiccato* *simile* *cresc.* 200 *pp* *cresc.*

*) В автографе:

**) В автографе:

***) В автографе:

5968