



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı**

**SERGEY PROKOFYEV'İN OP.67 PETER VE KURT ADLI ESERİNİN  
BESTELEME TEKNİKLERİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

**Mustafa Burak SOYKAN**

**Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2023**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

SERGEY PROKOFYEV'İN OP.67 PETER VE KURT ADLI ESERİNİN BESTELEME  
TEKNİKLERİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Mustafa Burak SOYKAN

Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023

# SERGEY PROKOFYEV'İN OP.67 PETER VE KURT ADLI ESERİNİN BESTELEME TEKNİKLERİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

**Danışman:** Prof. Dr. Onur ÖZMEN

**Yazar:** Mustafa Burak SOYKAN

## ÖZ

Yirminci yüzyılın önemli bestecilerinden biri olan Sergey Prokofyev'in Peter ve Kurt adlı eserinin, orkestrasyon, form ve fonksiyonel armoni merkeze alınarak irdelendiği bu sanat çalışması raporunda bestecinin eserdeki leitmotif ile orkestrasyon ilişkisi, armoni ve form kullanımını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Çalışmanın ilk bölümünde bestecinin hayatı ve erken dönemlerinden itibaren müziğini etkileyen unsurlardan bahsedilmiş, bestecinin müzik dili çerçevesinde kullandığı özgün bir takım besteleme tekniklerine değinilmiştir. İkinci bölümde ise Peter ve Kurt'taki leitmotif anlayışı incelenmiş ve orkestrasyon kullanımı bağlamında değerlendirilmiş, William E. Caplin'in müzik formları kapsamında cümle öğeleri ve yapısal fonksiyonlar bakımından form analizi yapılmıştır. Yapılan analizler sonucunda bestecinin; leitmotif kavramını tematik olduğu kadar tınısal bir bakış açısı ile ele aldığı, armoni ve form kullanımında geleneksel teknikleri kendine göre yorumlayarak özgün bir müzik dili oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sergey Prokofyev, Peter ve Kurt, İnceleme, Müzikal Masal, Form

# **COMPOSITION TECHNIQUES IN SERGEI PROKOFIEV’S OP.67 “PETER AND THE WOLF”**

**Advisor:** Prof. Dr. Onur ÖZMEN

**Author:** Mustafa Burak SOYKAN

## **ABSTRACT**

This artwork report, which examines Peter and the Wolf by Sergei Prokofiev, one of the most important composers of the twentieth century, by focusing on the use of orchestra, form and functional harmony, aims to reveal the composer's relationship between leitmotif and orchestration, harmony and form in the work. In the first part of the study, the composer's life and the elements that have influenced his music since his early period are mentioned, and some of the original compositional techniques used by the composer within the framework of musical language are mentioned. In the second part, the understanding of leitmotive in Peter and the Wolf is analyzed and evaluated in the context of the use of orchestration, and a form analysis is made in terms of formal elements and structural functions within the scope of William E. Caplin's musical forms. As a result of the analysis, it was concluded that the composer handled the concept of leitmotive with a timbral perspective as well as a thematic one, and created an original musical language by interpreting traditional techniques in the use of harmony and form in his own way.

**Keywords:** Sergei Prokofiev, Peter and the Wolf, Analysis, Musical Tale, Form

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında desteği ve emeklerinden dolayı danışmanım Prof. Dr. Onur Özmen'e, çalışmanın hazırlık süreci boyunca bana her konuda yardımcı olan Ezgi Yaęmur Bilgin'e ve kedim Limos'a teőekkürü bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	iii
<b>İÇİNDEKİLER DİZİNİ</b> .....	iv
<b>TABLO DİZİNİ</b> .....	v
<b>GÖRSEL DİZİNİ</b> .....	vi
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. BÖLÜM SERGEY PROKOFYEV</b> .....	2
1.1. Sergey Prokofyev'in Hayati ve Müzik Dilini Etkileyen Unsurlar .....	2
1.2. Sergey Prokofyev'in Müziğindeki Karakteristik Teknikler.....	6
<b>2. BÖLÜM PETER VE KURT</b> .....	10
2.1. Programlı Müzik .....	10
2.2. Peter ve Kurt Masalı Hakkında .....	10
2.3. Peter ve Kurt'un Yaratım Süreci.....	11
2.4. Peter ve Kurt Eserindeki Leitmotifler ve Orkestrasyon Kullanımı.....	12
2.4.1. Leitmotif.....	12
2.4.2. Peter ve Kurt'taki Leitmotifler .....	12
2.5. Peter ve Kurt Eserinin Formu .....	42
2.5.1. Caplin'e göre Form Bilgisi .....	42
2.5.1.1. Cümle Tipi Dönem.....	42
2.5.1.2. Periyot Tipi Dönem.....	42
2.5.1.3. Cümle ve Kadans Uzunluklarının Değişimi.....	43
2.5.1.4. Birleşik Dönem .....	44
2.5.2. Peter ve Kurt'un Form Analizi .....	45
<b>SONUÇ</b> .....	63
<b>KAYNAKLAR</b> .....	64
<b>ETİK BEYANI</b> .....	65
<b>ORJİNALLİK RAPORU</b> .....	66
<b>ORIGINALITY REPORT</b> .....	67
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	68

## TABLO DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> Ölçülere göre arka planda oluşturulmuş çeşitlilik.....	15
<b>Tablo 2.</b> Cümle tipi dönem şeması .....	42
<b>Tablo 3.</b> Periyot tipi dönem şeması .....	43
<b>Tablo 4.</b> Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi .....	45
<b>Tablo 5.</b> Kuş teması, tekrar eden dönemin form şeması ve armonik ilerleyişi .....	46
<b>Tablo 6.</b> Ölçülere göre köprünün armonik ilerleyişi .....	46
<b>Tablo 7.</b> A' bölmesi olarak Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi .....	47
<b>Tablo 8.</b> Ördek temasında tekrar eden birleşik tema cümlelerinden birinin form şeması ve armonik ilerleyişi .....	47
<b>Tablo 9.</b> Ölçülere göre köprünün armonik ilerleyişi .....	48
<b>Tablo 10.</b> Ördek ve Kuş temalarının birlikte kullanımlarında form şeması ve armonik ilerleyiş .....	48
<b>Tablo 11.</b> Bestecinin karakteristik armonik ilerleyişini kullanan 9 ölçülük kesit .....	49
<b>Tablo 12.</b> Kedi temasının form şeması ve armonik ilerleyişi.....	49
<b>Tablo 13.</b> Kedi temasının B bölmesinin form şeması ve armonik ilerleyişi .....	50
<b>Tablo 14.</b> Büyükbaba temasının form şeması ve armonik ilerleyişi .....	51
<b>Tablo 15.</b> Büyükbaba teması ardından B bölmesi olarak kullanılan Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi .....	51
<b>Tablo 16.</b> Kurt temasının form şeması ve armonik ilerleyişi .....	52
<b>Tablo 17.</b> 4 ölçülük kesitte bestecinin karakteristik armonik ilerleyişi .....	53
<b>Tablo 18.</b> P.N. 25'teki Kedi temasının form şeması ve armonik ilerleyişi .....	53
<b>Tablo 19.</b> P.N. 27'deki Kurt temasının form şeması ve armonik ilerleyişi .....	54
<b>Tablo 20.</b> P.N. 28'deki Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi.....	55
<b>Tablo 21.</b> P.N. 30'daki Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi.....	56
<b>Tablo 22.</b> P.N. 31'deki Kurt temasının form şeması ve armonik ilerleyişi .....	57
<b>Tablo 23.</b> P.N. 35'de Kurt'un yakalanması kesitinin form şeması ve armonik ilerleyişi....	58
<b>Tablo 24.</b> Rondo formundaki bölümün girişi .....	59
<b>Tablo 25.</b> Avcı temasının form şeması ve armonik ilerleyişi.....	59
<b>Tablo 26.</b> P.N. 41'deki Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi.....	60
<b>Tablo 27.</b> P.N. 44'teki Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi.....	61
<b>Tablo 28.</b> P.N. 48'deki Kedi ve Büyükbaba temalarının form şeması ve armonik ilerleyişi.....	61

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Peter'in teması .....	13
<b>Görsel 2.</b> Kuş teması motifi.....	14
<b>Görsel 3.</b> Çaykovski - Mavi Kuş Varyasyonları motifi.....	14
<b>Görsel 4.</b> Ördek teması .....	15
<b>Görsel 5.</b> Ördek temasındaki viyola kullanımı .....	16
<b>Görsel 6.</b> Obua, klarinet ve fagot kullanımı .....	16
<b>Görsel 7.</b> Yaylılardaki dinamizm artışı ve Ördek temasının tek sese indirgenmesi.....	17
<b>Görsel 8.</b> Orkestral daralma ve karşı zamandaki hareketin devamı .....	18
<b>Görsel 9.</b> Kedi teması .....	18
<b>Görsel 10.</b> Kedi'nin harekete geçişi.....	20
<b>Görsel 11.</b> Kuş'un ağacın tepesine uçuşu .....	20
<b>Görsel 12.</b> Kuş'un ötüşünü temsil eden motif.....	21
<b>Görsel 13.</b> P.N. 13'teki yaylı yazısı .....	21
<b>Görsel 14.</b> Ördek'in bağırışını temsil eden yaylı yazısı.....	22
<b>Görsel 15.</b> Büyükbaba'nın teması .....	22
<b>Görsel 16.</b> Fagot'un farklı oktavlara böldüğü kromatik hareket.....	23
<b>Görsel 17.</b> Büyükbaba'nın ilk tema bölgesinin sonlanması.....	24
<b>Görsel 18.</b> Büyükbaba temasının kapanışı .....	25
<b>Görsel 19.</b> Kurt teması.....	26
<b>Görsel 20.</b> Kurt'un adımlarını andıran düzenli vuruşlar .....	27
<b>Görsel 21.</b> Kedi'nin ağaca tırmanışı .....	27
<b>Görsel 22.</b> P.N. 22'den itibaren 5., 6., 7. ve 8. ölçüler.....	28
<b>Görsel 23.</b> P.N. 24'te duyulan Ördek temasında tremolo kullanımı .....	30
<b>Görsel 24.</b> P.N. 28'den 4 ölçü sonra gelen viyolonsel grup solosu .....	31
<b>Görsel 25.</b> P.N. 29 viyola ve viyolonseldeki üçlemeler .....	31
<b>Görsel 26.</b> Oluşturulmuş 3 katman .....	32
<b>Görsel 27.</b> Kurt'un dişlerinin birbirine çarpması tasviri .....	33
<b>Görsel 28.</b> P.N. 34'ten başlayan pasajın son 4 ölçüsü .....	34
<b>Görsel 29.</b> Kornolarda tekrar eden 8'likler .....	34
<b>Görsel 30.</b> Avcı temasının girişi.....	35
<b>Görsel 31.</b> Silah seslerini temsil eden timpani .....	35
<b>Görsel 32.</b> Peter'in temasının 3/8'lik varyasyonu .....	36



<b>Görsel 33.</b> Klarinet ve fagotun girişı .....	36
<b>Görsel 34.</b> P.N. 43'ten 5 ölçü sonra başlayan girişteki doku.....	37
<b>Görsel 35.</b> Peter'in temasının marş varyasyonu .....	38
<b>Görsel 36.</b> Prova no.46'da başlayan Kurt temasının ilk 4 ölçüsü.....	39
<b>Görsel 37.</b> Büyükbaba motifi ile kesilen ve Kedi teması ile geri dönülen eşlik anlayışı ...	39
<b>Görsel 38.</b> Yoğunlaşan kontrpuan ile yaylılarda kullanılan col legno tekniği .....	40
<b>Görsel 39.</b> P.N. 49'da kullanılan trampet yazısı.....	40
<b>Görsel 40.</b> Avcı temasının flütten duyulan varyasyonu .....	41
<b>Görsel 41.</b> P.N. 53'ten önceki 4 ölçüde orkestral daralma .....	41

## GİRİŞ

Sergey Prokofyev (1891-1953), küçük yaşlarda başlayan müzik yaşamı boyunca geleneksel müzik literatüründen son derece etkilenmiş, bu etkileri bestecilik sürecinde de temel dayanak olarak kullanmıştır. Bu süreçte piyano sonatları, oda müziği eserleri, konçertolar, bale ve operalar gibi birçok farklı tarzda çok sayıda eser üretmiştir. Çocuklar için; piyano, vokal, orkestra müzikleri bestelemiş olan Prokofyev'in bu eserleri arasında en ünlüsü, dünyanın birçok ülkesinde farklı dillere çevrilerek sahnelenmiş ve farklı ortamlarda yeniden yorumlanmış Peter ve Kurt'tur.

Anlatıcı, 1,flüt, 1 obua, 1 sib klarinet, 1 fagot, 3 korno, 1 sib trompet, 1 trombon, vurmali grubu ve yaylılar için bestelenmiş Peter ve Kurt'ta besteci, çocuklara tanıtmak amacıyla çalgıları ve orkestra renklerini karakterler ile özdeşleştirmiş, masalın akışına göre bu çalgı/çalgi gruplarını kullanarak masaldaki karakter ve olayların müzikal tasvirlerini ortaya çıkarmıştır.

Bu sanat çalışması raporunda; bestecinin müzik yaşamını aktarılırken otobiyografisi haricinde piyanist Boris Berman'ın ve Simon Morrison, Daniel Cole Bertram, Harlow Robinson, Daniel Zimmermann gibi araştırmacıların, bestecinin müzik dili ve kullandığı özgün teknikler için; Richard Bass, Richar Cohn, Konrad Harley, Deborah Rifkin gibi araştırmacıların çalışmalarından faydalanılmıştır. Peter ve Kurt için fonksiyonel armoni temelinde yapılmış bir armonik analiz ve cümle öğelerine indirgenmiş detaylı bir form analizine rastlanmamış ve bu alanda bir açık olduğu tespit edilmiştir. Eserin form analizinde William E. Caplin'in Analyzing Classical Form - An Approach for Classroom adlı kitabındaki yapısal fonksiyonlar ve dönem sınıflandırmaları kullanılmış, analizden önce bu konuların açıklamalarına yer verilmiştir.

Bu analizler tabloya dönüştürülürken, Bilimsel Perde Notasyonu kullanılmış, nota isimleri harfler ile gösterilmiştir. Majör tonlar için bu harf karşılıkları büyük harf, minör tonlar için ise küçük harf kullanılmıştır. Fonksiyon derecelerini gösterirken kullanılan roma rakamları da minör akorlar için küçük harflerle, majör akorlar için büyük harflerle yazılmıştır. Analiz için Boosey&Hawkes yayın şirketinden çıkan partitür kullanılmış, partitürde ölçü numaralarının yer almaması sebebiyle prova numaralarından faydalanılmış, yazı içinde Prova no. tablolarında ise P.N. olarak kısaltılmıştır.

# 1. BÖLÜM

## SERGEY PROKOFYEV

### 1.1. Sergey Prokofyev'in Hayati ve Müzik Dilini Etkileyen Unsurlar

Sergey Prokofyev, 11 Nisan 1891'de şimdi Ukrayna toprakları içinde bulunan Sontsovka'da dünyaya gelmiştir. Yaşadıkları bölgedeki insanlara nazaran daha yüksek bir eğitim seviyesine sahip bir ailede büyümüş, ilk müzik derslerini annesi, amatör piyanist Maria Gigor Yevna Zitkova'dan almış, bu sayede Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludvig v. Beethoven, Frederic Chopin ve diğer büyük bestecilerin eserleri ile tanışmıştır. Küçük yaşlarında Moskova ve St. Petersburg'da sahnelenen operaları izleme fırsatı bulmuştur. 1902 yılında Moskova ziyareti sırasında, Sergey Rahmaninov (1873-1943) ve Aleksandır Skriyabin (1872-1915) gibi büyük bestecilerin de öğretmeni Sergey Taneyev (1856-1915) ile tanışmıştır. Taneyev'in yönlendirmesi ile, muhafazakar bir bakış açısına sahip, verdiği eğitimde geleneksel müzik tekniklerini kullanan besteci Reinhold Gliere (1875-1956) ile Sontsovka'da iki yaz boyunca armoni form ve orkestrasyon çalışmıştır (Berman, 2008, s. 2). Bu çalışmalarda hocasını ikna ederek yarısına kadar orkestralanmış sol majör tonunda bir senfoni yazmıştır. Taneyev ile bir sonraki buluşmalarında kendisine bu senfoniye göstermiştir. Taneyev ile birlikte, senfonisinin dört el düzenlemesini piyanoda çalmışlardır. Taneyev'in, senfonideki armonik anlayışı fazlaca basit bulması üzerine Prokofyev, hocasının değişimiyle "kaygan zeminli yol"a yönelmiştir. Prokofyev, bu olayı otobiyografisinde şu şekilde dile getirmiştir;

"Birlikte dört el düzenlemesini çaldık. Kontrpuan kullanımını övdü (Gelişme kısmına Gliere eklemişti.) ancak armonik anlayışı yavan bulduğuna dikkat çekti. "Çoğunlukla I, IV, V" dedi ve güldü. Bu gülüşten çok alınmışım. Ağlamamış veya uykularım kaçmamıştı ama düşüncülerimde bir yerlerde armonimin yavan olması fikri içime dert olmuştu. Bu tohum ekilmiş ve uzun bir çimlenme dönemi başlamıştı. Dört yıl geçmeden armonik deneylerim dikkat çekmeye başlamıştı. 8 yılın ardından Taneyev'e Op.2 Etütler'i çaldım. "Çok fazla yanlış nota var." diye homurdanmasının ardından ona bu anıyı hatırlatmam üzerine alaycı bir şekilde korkuyla kafasını tutup "Demek seni bu kaygan zeminli yola çıkaran bendim" dedi." (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s. 20)

Prokofyev'in müzik dilinin temelini Klasik Dönem stili oluşturur. Çocukluk döneminde tanıştığı 1. Viyana Okulu bestecilerinin (J.Haydn, W.A.Mozart, L.v. Beethoven) eserlerini konservatuvar yıllarında daha da yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Bu etkileşimi bestecinin ilk senfonisi olan "Klasik Senfoni"de ve gavotte, minuet, allemande gibi 18. Yüzyıl dans formlarını kullanarak yazdığı piyano müziklerinde de görmek mümkündür (Berman, 2008, s. 5).

1904 Yılında St. Petersburg Konservatuvarı'nda eğitimine başlamış, burada Rimski Korsakov (1844-1908), Aleksandır Glazunov (1865-1936) ve Anatoli Liyadov (1855-1914) gibi besteciler ile çalışmıştır. Giriş sınavında Glazunov'un, Prokofyev'in armoni derslerini baştan alması konusunda ısrar etmesi üzerine Liyadov'un armoni sınıfına katılmış ancak hocasının armoni ödevleri dışında öğrencilerin yazdığı eserler ile ilgilenmemesi, Prokofyev'in yazdığı müzikler ile derslerde öğrendiği armoni arasında bir bağ kuramaması, armoni derslerine ilgisini kaybetmesine, bu nedenle özensiz çalışmalar yapmasına ve Liyadov'un memnuniyetsizliğine yol açmıştır. Zamanla okulda öğrendiği geleneksel armoni teknikleri, Prokofyev'in müziğinde yer almaya başlamış ancak kendi stiline önüne geçmemiştir (Robinson, 2019, s. 61). Prokofyev'in konservatuvarda eğitimini aldığı müzik ile o dönemde yazdığı müzikler arasındaki ayırmadan duyduğu rahatsızlık daha konservatuvar yıllarında kendi müzik diline ilişkin fikirlerin oluştuğuna dair ipucu vermektedir.

Prokofyev'in müzikal gelişiminde rol oynayan kişilerden biri de otobiyografisinde önemle yer verdiği St. Petersburg Konservatuvarı'ndaki orkestra şefliği hocası Nikolay Çerepnin'dir (1873-1945);

“Çerepnin müzikal gelişimimde önemli bir role sahiptir. Müzikteki yeni akımlardan öyle şevkle bahsedirdi ki kendimi çağın gerisinde hissedirdim.”(Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s. 29)

Bestecinin modern müzik konusundaki en büyük destekçisi ise Liyadov'un kompozisyon sınıfında tanıştığı dostu, besteci Nikolay Miyaskovski'dir (1881-1950) (Bertram, 2000, s. 11). İkisinin öğrenciliklerinden başlayarak yıllar boyunca müzik dünyası ve kendi eserleri hakkında yaptıkları fikir alışverişleri iki bestecinin de müzikal dilinin oluşumunda büyük rol oynamıştır.

Prokofyev, aşına olmadığı müzikleri, konservatuvar eğitiminden çok katıldığı konserlerden öğrenmiştir (Berman, 2008). 1908 yılında Prokofyev, “Modern Müzik Geceleri” adıyla düzenlenen konserlere katılmaya başlamış, bu konserlerde Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Richard Strauss (1864-1949), Arnold Schönberg (1874-1951) gibi bestecilerin eserlerinin Rusyada ilk seslendirilişlerinde bulunmuştur. “Modern Müzik Geceleri” konserlerinin sponsorları olan eleştirmen Gavriloviç Karatigin, Walter Nouvel ve Alfred Nurok ile tanışmıştır. Bu isimler besteciye daha cüretkar müzikler yazması için cesaretlendirmiş ve teşvik etmişlerdir. Prokofyev'in de Op. 2 Dört Etüt (1909), Op.3 Dört

Piyano Parçası'ndan bölümler (1907-8) ve Op.4 Dört Piyano Parçası (1908-12) adlı eserlerinin ilk seslendirilişi bu konserlerde yapılmıştır (Berman, 2008, ss. 3-4). Bestecinin, eserlerinin seslendirildiği böylesine bir organizasyon içinde yer alması da müzik dilinin ilerleyeceği yönü tayin etmesinde son derece etkilidir. Neredeyse dört yıl içinde taşralı zevklere sahip muhafazakar görüşlü bir gencin modernist çevrelerin gözdesi haline gelmesi, Prokofyev'in müzik stilini değiştirmede istekli ve becerikli olduğunun kanıtıdır.

Prokofyev'in özellikle piyano müziklerinde etkisinde kaldığı bestecilerden biri de Aleksandır Skriyabin'dir. Her ne kadar Skriyabin'in tarifiyle müziğindeki felsefi, ruhsal öğeler ile Prokofyev'in materyalist ve ironik müzikal anlayışı ters düşüyor gibi görünse de besteci Skriyabin'in müziklerindeki parlak, dolgun, deneysel armonik anlayışa hayranlık duymuştur (Robinson, 2019, s. 69).

1911-1917 yılları arasında yazdığı erken dönem operaları, sahne müziklerine yönelik ilgisini pekiştirmiştir. Bu dönemde ünlü impresaryo (organizatörlük, menajerlik ve yapımcılık gibi faaliyetleri yürüten kişi) Sergey Diyagilev (1872-1929) ile çeşitli sahne eserlerine imza atmıştır (Berman, 2008, s. 5).

Besteciye etkileyen bir başka unsur ise Rus müziğine sıkça kaynaklık etmiş ve çocukların yetiştirilmesinde önemli bir yer tutan peri masallarıdır. Bu masalları müzikleyen besteciler tekrar eden büyülü dönüşümler, korkusuz genç kızlar veya aynı şekilde korkusuz ve kuvvetli genç adamlar gibi belli başlı temaları kullanmışlardır. Prokofyev de kendinden büyük olan çağdaşlarının peri masalı imgelemlerini almış ve bunlar üzerinden, Visions fugitives (Uçuşan şeyler), Yaşlı Büyükanneden Masallar gibi eserlerde izine rastlanan, kendi müzikal deyimlerini geliştirmiştir (Berman, 2008, s. 4). Örneğin; St. Petersburg Konservatuvarı'nda öğrencisi olduğu Nikolay Rimski Korsakov ile bir bağ kuramaması ve müzik anlayışı konusunda hocası ile ters düşmesine rağmen, Prokofyev, Korsakov'un operalarına hayranlık duymuş ve bu operalardaki Pagan Rusya'dan esintiler barındıran masalsı doğaüstü unsurların etkisinde kalmıştır (Robinson, 2019, s. 72).

Şubat 1917'de Çarlık rejiminin yıkılıp yerine Sovyetler Birliği'nin kurulmasının ardından besteci, Rusya'dan ayrılmış ve sonraki 18 yılını önce Amerika ardından Avrupa'da geçirmiştir. Bu süre içinde güncel olan birçok stil ve tekniği kullanmıştır. Karmaşık, disonant bir Kromatisizm'den kendisinin "kromatikten diyatoniğe radikal bir dönüşüm" olarak

adlandırdığı, görece yalın bir anlayışa, Neoklasisizmden Ekspresyonizm'e kadar birçok farklı stilde müzikler üretmiştir. 1930'lu yıllara gelindiğinde Prokofyev daha çok geniş kadrolu senfoniler ve bale eserlerine yoğunlaşmıştır. Bestecinin bu dönemde, daha ilk ölçülerden akılda kalıcı müzikal imgeler oluşturmadaki yeteneği ve koreografi ile uyumlu müziği çarpıcıdır. Prokofyev'in eserlerindeki ritmik canlılık, balelerindeki enerjik, grotesk ve yer yer agresif anlarda kendini gösterir (Berman, 2008, s. 7).

1927, 1929, 1932 yıllarında Rusya'da konser turları için kısa süreler bulunan Prokofyev, gördüğü teveccühten etkilenmiş, ülkesine dönerek Sovyet müzik hayatına katılma isteğini pekiştirmiştir. Yurtdışında kazandığı ün sayesinde konumunu koruyacağı düşüncesi ile 1936 başında Moskova'ya kesin dönüş yapmıştır. Bu dönüşün başlıca nedeni, iki savaş arasında Avrupa'da yaşanan ekonomik belirsizlik ile karşılaştırıldığında ülkesinde bulacağını umut ettiği maddi güvenceden etkilenmesi de sayılabilir ancak Rusya'ya dönmek için seçtiği zaman son derece talihsizdir. 1936 yılında Dimitri Şostakoviç'in (1906-1975) "Mitsensk'li Lady Macbeth'i" operasını hedef alan meşhur "Müzik Yerine Çamur" makalesi yayımlanmış ve takip eden iki yıl Josef Stalin'in korkunç "arındırma"larına sahne olmuştur (Berman, 2008, s. 8).

Prokofyev, Moskova'ya gelişinin ardından hiç zaman kaybetmeden 1936 yılında bir dizi popüler şarkı yazmıştır. Biri profesyonel ve biri amatör koro olmak üzere iki koronun, senfoni orkestrasının, nefesli çalgılar orkestrasının, perküsyon grubunun, Rus halk çalgılarından oluşan bir orkestranın farklı bölümleri seslendirdiği eserde, siyasi gündemi vurgulamak için bu şarkıların metinleri Karl Marx, Friedrich Engels, Viledimir İlyiç Lenin ve Josef Stalin'in metinleri kullanılmıştır. Ancak devrimi bu şekilde alışılmışın dışında yüceltme eğilimi reddedilmiştir. Bu eserler bestecinin ölümünden çok sonra, ancak 1966 yılında seslendirilmiştir.

Yönetici Sovyet elitleri, bestecileri Sosyalist Gerçekçilik'in ilkelerine bağlı kalmaları ve halka hitap edebilen müzikler yazmaları konusunda uyarılmış, sanatçılar üzerindeki baskıları artırmışlardır. Bu beklentilerin farkında olan Prokofyev 1934 gibi erken bir tarihte bir Sovyet gazetesinde müziğinde aradığı "yeni yalınlık"ı konu alan bir makale yazmıştır. Moskova'ya gelişinin ardından ise müziği daha melodikleşmiş, disonant ve köşeli dili geride kalmıştır ancak bu melodi merkezli stili benimseyip karmaşıklıktan uzaklaşması 1936'da ülkesine dönüşünden önce yazdığı eserlerde de gözlemlenmektedir ve Modernizm ile gelenekçilik

arasında kendisine doğal gelen bir karışımı daha erken bir dönemde ortaya koymuştur (Berman, 2008, s. 9).

Besteci kendi stiline ana hatlarını şu şekilde ifade etmiştir:

“Çocukluğumda annemden dinlediğim Beethoven sonatlarına kadar izleri sürülebilir klasik hat, bazen neoklasik bir form ile (sonatlar, konçertolar) bazen de 18. yüzyıl klasiklerinin bir taklidi olarak (gavotte, “Klasik Senfoni”, kısmen “Sinfonietta”) kendini göstermiştir. Modern hat ise Taneyev ile tanışmam ve armonilerimi “kaba” bulduğunu söylemesi ile başlamıştır. Başta bu olay beni bir armonik dil aramaya yöneltmiştir. Bu yönelim daha sonra ise güçlü duyguları ifade etmek için bir dil aramaya dönüşmüştür (Hayalet, Çaresizlik, Şeytani Önerme, Kinayeler, İskit süiti, birkaç şarkı, op.23, Kumarbaz, “Yedi Kişilerdi”, Kentet ve 2. Senfoni). Bu modern hat genel anlamda (kullanmış olduğum) armonik dili karşılarsa da ezgi, orkestrasyon ve dramaturgi açısından yeni anlayışların da kapısını açmıştır. Üçüncü hat “toccata” ya da “motor” hattıdır. Bu hattın ortaya çıkışı belki de üzerinde güçlü bir etki bırakmış olan Schumann’ın Toccata’sını ilk duyduğum ana kadar dayanır (Op.2 Etüdler, Op.11 Toccata, Op. 12 Scherzo, 2. Piyano Konçertosunun Scherzo’su, 5. Konçerto’daki Toccata ve İskit Süiti’ndeki melodik figür tekrarının yoğunlaşması, Pas d’acier ya da 3. Konçertodaki bazı pasajlar). Bu motor hat muhtemelen en önemsidir. Dördüncü hat ise ezgisellikten önce düşünceli ve meditatif bir ruh hali ile kendini gösteren lirik hattır (Op. 3 Peri Masalı, Düşler, Sonbahar Skeçi, Op.9 Şarkılar, Op.12 Efsane). Kısmen uzun ezgiler ile kendini gösterdiği eserler ise; Balmont metinlerinin nakaratları, 1. Keman Konçertosu’nun başı, Ahmetova’nın şiirleri üzerine yazılmış şarkılar, Yaşlı Büyükkanneden Masallar’dır. Uzun süre lirizm yeteneğim ile itibar kazanamam nedeniyle cesaretimin kırılması sonucu bu yeteneğim yavaş bir gelişim gösterdi. Zaman geçtikçe eserlerimdeki lirik öğelere daha fazla önem verdim. Ben kendimi bu dört ana hat ile sınırlandırmak istesem de bu hatlardan ayrılan, başkalarının bana attığı beşinci hat grotesk hattır. Ne olursa olsun mide bulandırıcı derecede bayağılaşmış “grotesk” kelimesine karşıyım. Doğrusu, Fransızca “grotesk” kelimesinin bu şekilde kullanılması ile kelimenin anlamı çarpıtılmaktadır. Ben müziğimin “Scherzo’msu” olarak nitelenmesini ya da Scherzo’nun çeşitli seviyelerini ifade etmek için kullanılan tuhaf, komik ve alaycı kelimelerini tercih ederim (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, ss. 36-37).”

## 1.2. Sergey Prokofyev’in Müziğindeki Karakteristik Teknikler

Prokofyev’in armonik dili içerisinde kullanmış olduğu kendine özgü bir takım hareketler, temelde geleneksel anlayışa bağlı armonik dili sebebiyle; tonalite, fonksiyonel armoni ve akor ilerleyişleri bakımından geleneksel analiz yöntemleri ile açıklanabilmiştir (Bass, 1988, s. 197). Geleneksel analiz yöntemlerinin bestecinin müzik diline dair kendine özgü bestecilik tekniklerini açıklamakta yeterli gibi görülmesi, bu teknikleri farklı sistemler ile detaylandıran çalışmaların sınırlı sayıda kalmasına yol açmıştır.

Oğlu Oleg Prokofyev; babasının, müziği önce diğer besteciler gibi yazdığını daha sonra onu “Prokofyevleştirdiğini” aktarmıştır (Khopolov 1992; aktaran Harley, 2014, s. 14). Bu bilgidan yola çıkarak Prokofyev’in müzik dilini oluşturmada sezgisel yollardan çok belli başlı teknik unsurlardan faydalandığını söylemek mümkündür.

Prokofyev'in müzik dili tonal müzik temeli üzerine şekillenmiştir. Tonal belirsizlikler genellikle gelişme bölmelerinde ve kısa süreli olarak kullanılmıştır. Fonksiyonel armoni anlayışının içine; akorların ton dışı sesler ile zenginleştirilmesi, uzak tonlara yönelmeler ile belirsiz bir tonal eksen yaratma gibi işlemler de dahildir.

Prokofyev'in müziği hakkında ilk çalışmaları yapan müzik teorisyeni Viktor Berkov (1907-1975) bestecinin kendine has kullanımından yola çıkarak "Prokofyev Dominantı" terimini ortaya atmıştır. Berkov, Prokofyev Dominantı'nı şu şekilde açıklamıştır;

"...V. derecenin üzerine kurulan, sıradan dominant veya dominant 7'li akoru yerine I. veya V. derecenin küçük ikili aşağısındaki sesin üzerine kurulan majör ya da minör üçlü akorunun kullanılması durumunda ortaya çıkar. Örneğin Do Majör'ün dominantı olarak Si-Re#-Fa# akorunun, La minör'ün dominantı olarak Sol#-Si-Re# akorunun kullanılması."  
(Berkov, 1958; aktaran Harley, 2014, s. 2)

Berkov'un tanımına ek olarak Prokofyev Dominantı sadece sıradan dominant veya dominant 7'li akoru yerine kullanılmamış, çoğunlukla bu iki akorun birleşiminden türetilmiştir (Harley, 2014, s. 4). Prokofyev'in stili ile ilişkilendirilmiş hatta kendi ismi ile anılmasına olanak sağlamış olan kullanımların temelinde, Korsakov'un "yanlış akor ilerleyişi" olarak isimlendirdiği, bir oktavin üçlü aralıklar ile eşit parçalara bölünmesi ile ortaya çıkan sistem vardır. Bu sistem çerçevesinde bestecinin eserleri çeşitli teorisyenler tarafından "Hegzatonik Kutuplar", "Büyük Üçlü Eşleşmeleri", "Kromatik Medyant ve altMedyantlar" gibi konu başlıkları altında çeşitli şekillerde açıklanmıştır. Rus Halk Şarkıları'ndan itibaren ilgili modların birlikte kullanılması da, Prokofyev'in klasik Rus geleneği ile olan ilişkisi göz önünde bulundurularak yine bu başlıklar altında incelenmiştir. Peter ve Kurt'ta sıkça karşılaşılan Prokofyev dominantına analizde sıkça değinilmiştir. Genellikle dominanttan önce kullanıldığından, 3'lü aralık ilişkisi göz önünde bulundurularak analizde; majör akor için III/V, minör akor için iii/V şeklinde gösterilmiştir.

Prokofyev'in armoni kullanımı çoğunlukla 18. Yüzyılın gelenkesel anlayışı ile diyalog halindedir ve bu ilişki Prokofyev'in kendine has armoni kullanımına zemin oluşturmuştur. Bu bağlamda Prokofyev'in armonik dili ile ilgili dikkat çeken bir başka kullanım da bestecinin majör ve minör üçlü akorların bir arada kullanımından türettiği akorlardır. Birçok müzikolog ve teorisyen, Prokofyev'in alışlageldik üçlü akorlar kullanmasından yola çıkarak bu akorları fonksiyonel armoni çerçevesi içinde açıklamıştır (Harley, 2014, ss. 10-11).



Prokofyev'in ezgi oluşturmadaki yaklaşımında, müziğindeki beklenmedik kromatik değişimleri tarif etmek için kullanılan, "yanlış notalar" dikkat çekicidir. Bu isimlendirme bestecinin otobiyografisinde değindiği, Taneyev ile arasında geçen hikayede; hocasının şakacı bir tavır ile Prokofyev'in eserinde kullanmış olduğu bazı sesleri "yanlış nota" olarak tanımlamasından gelmektedir (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s. 20). Bu kromatik hareketlerin "yanlış" olarak adlandırılmasının sebebi ise Prokofyev'in geleneksel kadans ve cümle yapılarını kullanmasıyla oluşan tonal beklentilere aykırı sesler kullanılmasıdır. "Yanlış" terimi kullanılarak, bu kromatik farklılıkların, tonal bir yapıya katılmayarak tutarlılığı bozduğu ima edilmiştir (Rifkin, 2000, s. 4). Richard Bass, "yanlış nota" kullanımlarına sistematik bir yaklaşım getirmiş ve bu anlayışı "kromatik yer değiştirme" veya "kromatik eşleşme" bağlamında değerlendirmiştir (Bass, 1988). Bestecinin armonik anlayışına getirilen farklı analiz metodlarına dayalı açıklamalar gibi Prokofyev'in müziğinde ortaya çıkan "yanlış nota" kullanımları ve bunun yanında zaman zaman ezginin tamamının kromatik olarak yukarı veya aşağı taşınması durumu da set teorisi yönteminden geleneksel yöntemlere kadar farklı yöntemler ile açıklanmıştır.

Geleneksel formların, özellikle de geleneksel sonat formunun sınırlarını zorlamış, bu yöntemler düşünüldüğünde beklenen tematik işlemleri yaratıcı bir biçimde manipüle ederek belirsizleştirmiştir. Bestecinin oluşturduğu sonat formları ilk bakışta geleneksel formüllere uygun bir biçimde sergi-gelişme-yeniden sergi olarak ortaya çıkar. Bu düzen beklendiği gibi bir birinci tema, köprü, ikinci tema ve kapanış malzemesi ile tamamlanır. Bestecinin müziği yakından incelendiğinde ise, üst üste bindirilmiş temalar, akışı beklenmedik şekilde bölen malzeme kullanımı, çok kısaltılmış temalar, veya fonksiyonel olarak yeniden tasarlanmış yapı elemanlarının kullanılması gibi bestecinin kendine özgü tematik işlemleri ve alışılmadık form stratejileri göze çarpar (Perry, 2020, s. 54).

Özetle Prokofyev müziğini kurgularken teknik olarak klasik dönemin esaslarının çalışma prensiplerine ve işleyişlerine sadık kalmış, bu esasların bir kompozisyon oluşturmadaki görevlerini ve etkilerini kabul etmiş görünmektedir. Bestecinin çok sayıda ve kısa sürede eser üretmesinin altında yatan sebep de eser yazma sürecini hızlandıran bu tekniklerin besteci tarafından erken yaşta kavranmış olmasıdır. Besteci bu geleneksel müzik yazma tekniklerinden faydalanırken kendi müzik dilini oluşturmada bu teknikleri kendi anlayışı çerçevesinde düzenlemiştir. Besteci, yaygın olarak eksik şekilde ifade edilen, eski teknikleri "kırmak", "yıkamak" veya "deforme etmek" gibi bir anlayışa değil; dominant fonksiyonunun

yarattığı etkiyi temsil eden bir başka akor kullanmak ya da klasik formların etkisini kendine has bir takım düzenlemeler ile kullanmak gibi bu eski tekniklerin içerisindeki çeşitli unsurları yeniden yorumlayan bir anlayışa sahiptir. Bu sebeple eserleri hem klasik dönemden bu yana gelen müzik geleneğinin bir devamı olarak kabul görmüş hem de kendine özgü yenilikler ile özgünlük kazanmış ve geleneğe bir basamak olarak eklenmiştir.

## 2. BÖLÜM

### PETER VE KURT

#### 2.1. Programlı Müzik

Programlı müzik; edebi fikirleri anlatan veya görsel bir çağrışım yaratan çalgı için yazılmış müziktir. Belirli bir fikri, bir anlamı ifade ve iletme amacı ile kurgulanmış programlı müzik eserleri, çoğunlukla edebiyat, resim gibi sanat dalları ile ilişki içindedir. Bunların yanında programlı müziklerde; tarihi olaylar, mekanlar, kişiler ve doğa olayları gibi müzik dışı unsurlara da referans verilmiştir.

Terimin kaynağı Franz Liszt'e (1811-1886) dayandırılrsa da bu anlayış müziğin kendisi kadar uzun süre boyunca var olmuştur. 19. yüzyılda Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt, Peter İlyiç Çaykovski (1840-1893) ve Richard Strauss (1864-1949), Fantastik Senfoni, Romeo Jülyet ve Don Kişot gibi programlı müzik yaratmada bir senfoni orkestrasının tüm olanaklarını kullanmışlardır (Kennedy ve Kennedy, 2013, ss. 694-695). Bir hikaye anlatma aracı olarak bestelenmiş müzikler, "programlı müzik" olarak anılmaya başlanan 19. Yüzyıl'a kadar ayrı bir kategori olarak değerlendirilmemişlerdir. Barok ve klasik dönemlerde çokça yazılmış olan bu gibi müzikler, dönemlerinde "programlı müzik" olarak anılmamış (Godwin, 2019, s. 4), ancak 19. Yüzyıldan itibaren müziğin amacının sorgulanmaya başlanması ile "programlı" ve "mutlak" olmak üzere iki kategori olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) Dört Mevsim isimli eseri programlı müzik tanımlaması yapılmadan önce yazılmış olan programlı müziğe verilebilecek en bilinen örnektir. Vivaldi; kuşlara, fırtınalara, havlayan köpeklere referans verirken, bestecinin yazmış olduğu düşünülen, sone'leri sıkı bir şekilde takip etmiştir (Kregor, 2015, s. 25).

#### 2.2. Peter ve Kurt Masalı Hakkında

Peter ve Kurt masalında, ormanın yanındaki çayırın kenarında bir evde, Büyükbabası ile yaşayan Peter adlı bir çocuğun, arkadaşı Ördeği tek bir lokmada yutan korkunç Kurt'u, Büyükbabasının uyarılarına ve engellemelerine rağmen arkadaşı küçük Kuş'un yardımıyla zekasını kullanarak ve cesaret göstererek yakalaması anlatılmıştır. Robinson'a göre

hikayenin ana fikri “Yerleşmiş inançları sorgulamaktan, sınamaktan ve risk almaktan korkmayın.” olarak ortaya çıkmaktadır (Robinson, 2019, s. 294).

Eser, hikayedeki belli başlı olayları betimleyen ancak tümüyle açıklamayan sınırlı bir anlatım içermektedir. Kısa betimlemelerin ardından yaşanan olaylar müzikal olarak tasvir edilmiş, bu tasvirler için leitmotifler ve karakterlere karşılık gelen enstrümanlar kullanılmıştır.

Peter ve Kurt senfonik masalı ile ilgili önemli bir detay da, masalın başında Peter’in tanıtıldığı ilk cümledeki Rusça ve İngilizce metinlerin karşılaştırılması ile ortaya çıkmaktadır. Boosey & Hawks edisyonundaki İngilizcesinde “Bir sabah erkenden Peter bahçe kapısını açıp yemyeşil çayıra çıkmış” şeklinde çevrilmiş olan bu cümle, Moskova’daki Muzgiz edisyonu tarafından basılmış eserin Rusça orijinal metninde “Bir sabah erkenden öncü Peter bahçe kapısını açıp yemyeşil çayıra çıkmış” olarak geçer. Orijinal metindeki bu öncü kelimesi, 1922 yılından Sovyetler Birliği’nin dağıldığı 1991 yılına kadar varlığını sürdüren Viladimir Lenin Öncü Örgütü ya da Piyonerler Birliği olarak adlandırılmış çocuk örgütüne dahil olan 9-14 yaş arası çocuklara verilen ünvanıdır. İzcilik benzeri faaliyetleri olan bu örgütün amacı, çocukların doğada hayatta kalma becerileri kazanmasını sağlamaktır. Bu gibi becerilerin yanı sıra ideolojik olarak da donatılan bu gençler Sovyet gençliğinin “iyi çocukları” olarak kabul edilmişlerdir. Prokofyev’in Moskova’ya dönüşünün neredeyse hemen ardından yazdığı bu masalda ana karakteri Lenin Öncü Örgütü ile ilişkilendirmesi dikkat çekicidir .

### **2.3. Peter ve Kurt’un Yaratım Süreci**

Prokofyev, Moskova’ya dönüşünün ardından 1936 yazında Polenovo’da Puşkin’in 100. ölüm yıldönümü için sipariş edilen 3 eserden ikisini yazmıştır. Bu müziklerden bir tanesi de Moskova Çocuk Tiyatrosu’nun yönetmeni Nataliya Sats ile yaptığı görüşmeler neticesinde yazdığı Peter ve Kurt isimli senfonik masaldır.

Sats, masal metninin siparişini; çocuklar için yazdığı şiirsel masallarla bilinen Nina Sakonskaya’ya vermiş ancak Prokofyev gönderilen taslağı, metni fazla şiirsel bulduğu gerekçesi reddetmiştir. Besteci bu kararının altında yatan sebebi şu sözlerle özetlemiştir: “Sözler ve müzik arasındaki ilişki bunun gibi eserlerde çok hassas ve dengeli olmalıdır.

Sözler yerlerini bilmelidir aksi taktirde müziğin algılanmasına yardımcı olmak yerine dinleyicinin dikkatini yanlış yöne çekebilir.”(Morrison, 2009, s. 46).

Bu sözlerin üzerine Prokofyev, Sats’ın danışmanlığı ile metni kendi başına yazmaya karar vermiştir. Eserin piyano için yazılmış taslağını bir haftadan kısa bir süre içinde tamamlamış, öğrencilerden oluşan bir grup çocuğa seslendirmiş ve anlatmıştır. “Öncü Peter Kurdu Nasıl Yakaladı?” ismini verdiği ilk taslakta Prokofyev, Rusça ve İngilizce olarak detaylı performans açıklamalarına yer vermiştir.

İlk seslendirilişi 2 Mayıs 1936 yılında yapılan senfonik masal, özellikle ses kaydı olarak yayımlanmasının ardından çabucak popülerlik kazanmış, baleye uyarlanmış, bestecinin 1938’deki Amerika Birleşik Devletleri’ne yaptığı son konser seyahati sırasında henüz yayımlanmamış notasını verdiği Walt Disney tarafından animasyon filme çevrilmiştir.

## **2.4. Peter ve Kurt Eserindeki Leitmotifler ve Orkestrasyon Kullanımı**

### **2.4.1. Leitmotif**

Leitmotif; besteci tarafından anlamsal içerik yüklenmiş, tekrarlayan bir müzik fikri olarak tanımlanmıştır (Darcy, 1993; aktaran Bribitzer-Stull, 2015, s. 7). Almanca “leit-” ve “-motif” kelimelerinin birleşiminden oluşan terim farklı bir dile; öncü, yol gösterici motif olarak çevrildiğinden ve temsil ettiği anlamı tam olarak karşılamamasından ötürü Almanca olarak kullanılmamıştır. Leitmotif; kendisinden daha büyük yapısal kesitleri oluşturan “motif” terimini içermesi sebebiyle de aslında bir temayı daha çok andıran müzikal ifadeyi tam olarak tanımlayamamaktadır. Genel olarak müzikal çağrışımsal yapılar (leitmotifler, reminiscence temaları, idées fixes vb.), toplu olarak "çağrışımsal temalar" adı altında tanımlanmıştır. (Bribitzer-Stull, 2015, s.10). Bu özelliği ile leitmotif yalnızca karakterlerin veya nesnelere müzikal olarak etiketlenmesi değil aynı zamanda yeni bir bağlamda bu karakter veya nesnelere yeni anlamlar yükleyebilen bir müzikal anlatım gerecidir.

### **2.4.2. Peter ve Kurt’taki Leitmotifler**

Prokofyev’in Peter ve Kurt’ta kullanmış olduğu leitmotifler, tematik olduğu kadar müziğin bir başka ögesi olan tını bağlamında orkestrasyon ile de bütünleşmiştir. Peter ve Kurt’taki

leitmotif kullanımına dair bestecinin şu sözleri kendisinin bu konuya verdiği önemi göstermesi bakımından önemlidir:

“Masaldaki her karakter kendisine atanmış olan enstrüman tarafından seslendirilen birer leitmotif'e sahiptirler. Eserin seslendirilişinden önce bu enstrümanlar çocuklara tanıtılır ve çocukların leitmotifleri duymaları sağlanır. Eserin performansı sırasında çocuklar temaları defalarca duyarak onların tınısını tanırlar. Masalın pedagojik anlamı budur. Benim için önemli olan masalın kendisi değil çocukların dinlediği müziktir. Masal sadece bunun için bir araçtır.” (Prokofiev ve Shlifstein, 2000, s. 88)

Peter'i temsilen kullanılan yaylılar diğer karakterleri temsil eden orkestranın geri kalan grupları ile tek tek bir araya gelmiştir.

Eserin başlangıcında duyulan Peter'in temasındaki orkestrasyon 18.yüzyıl müziği anlayışına uygun bir biçimde tasarlanmıştır (Cohn, 2012, s. 53). 1. kemanlar ezgiyi çalarken, viyolonseller ve sonrasında katılan kontrabaslar akorların kök seslerini duyurmaktadır. Viyolaların çaldığı Alberti hareketine cümlelerin son ölçüsünde viyolonseller de katılmıştır. 2. kemanlar ise armoniyi dolduran uzun sesler ve ezginin üçlü aşağısından çalınan eşlik görevini üstlenmiştir. Motifin kimi seslerinde kullanılan staccato tekniği ile Peter'in çayırdaki sekerek koşmasını anımsatan bir etki ortaya çıkarılmıştır.



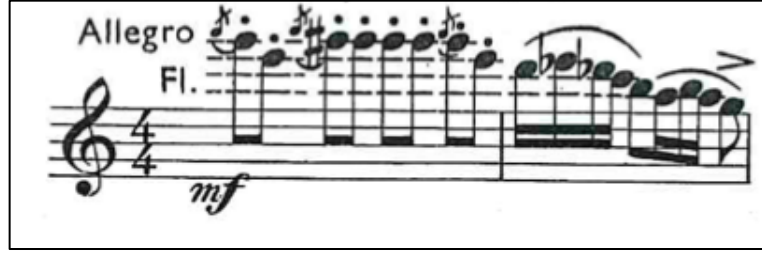
Görsel 1. Peter'in teması

Eserin devamında Peter'in Büyükbabası tarafından azarlanmasının ardından, bu kez kimi seslerdeki aksanlarla tema, Peter'in Büyükbabasına karşı tutumunu gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Peter'in masal içinde ortaya koyduğu bir karakter özelliği olan cesareti, yaylıların motifi daha alt bir ses bölgesinden gittikçe kuvvetlenen bir gürlük ile temsil edilmiştir.

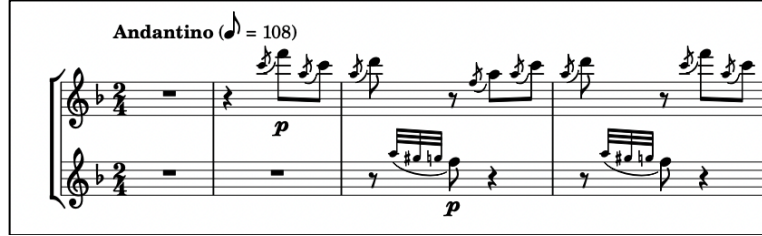
Prokofyev'in Romeo ve Jülyet balesi ile 6., 7. Piyanon Sonatları'na ait temaların da bulunduğu taslak defterlerinde Peter'in temasına ait birkaç farklı versiyonun da bulunması, Peter'in temasının diğerlerinden önce yazılmış olduğunu ortaya çıkarmıştır. Peter'in teması bu eskizlerde, bir minyatür pastoral (Peter'in Büyükbabasının bahçesinden büyük yeşil çayır'a çıkışı), bir vals (Peter'in Avcıları Kurt'u öldürmemeleri için ikna etmesi) ve bir marş

(Peter'in hayvanat bahçesine giden geçit törenine öncülük etmesi) olarak yaylı dörtlü için yazılmıştır (Morrison, 2009, ss. 47-48).

Peter'in teması, eserin başındaki ilk gelişinin ardından yerini Çaykovski'nin "Uyuyan Güzel" balesindeki "Mavi Kuş" varyasyonlarının temasını andıran Kuş temasına bırakmıştır (Morrison, 2009, s. 28).



Görsel 2. Kuş teması motifi



Görsel 3. Çaykovski - Mavi Kuş Varyasyonları motifi

Flüt, Kuş'un sadece ötüş seslerini taklit etmekle kalmayıp aynı zamanda onaltılık notalar ile çalınan dizilerin yön değiştirmeleri ile bir kuşun uçuş şeklini de betimleyecek şekilde kullanılmıştır. Flütteki sekizlik notalardan önce genellikle çarpmalar kullanılmıştır. Bu kullanım Kuş'un ötüşünü veya diğer karakterler ile konuştuğu izlenimi oluşturmuştur. Flütteki pasajların hızlı ve yavaş kullanımı son derece önemlidir. Hızlı pasajlar Kuş'un Ördük ile tartıştığı veya Kurt'un dikkatini dağıttığı gerilimli anlarda kullanılmıştır.

Kuş'un tanıtıldığı ilk 16 ölçü 4'er ölçülük kesitler halinde düzenlenmiştir. Bu 16 ölçünün tamamında tema flüt tarafından seslendirilmektedir. İlk 4 ölçü boyunca tek başına duyulan flüte ikinci 4 ölçüde ritmik yapıyı oluşturan 1. kemanlardaki pizzicato eklenmiştir. Temanın tekrar ettiği ikinci 8 ölçünün ilk 4 ölçüsünde, 1. kemanlar yerine, obua staccatolar ile ritmik ilerlemeyi sağlamış ancak bu kez eşlik anlayışı bir önceki 4 ölçülük kesitte kemanlar ile oluşturulandan birçok özellik bakımından farklılık göstermiştir. Bu kez obua, ezgiye bağlı bir biçimde, daha tiz ses bölgesinde ve farklı bir ritmik anlayışla yeni bir malzeme oluşturmuştur. 16 ölçülük bu Kuş temasının son 4 ölçüsünde de iki farklı kullanım dikkat çekicidir. İlk iki ölçüde 1. kemanlardaki pizzicatolar tekrar kullanılmış son iki ölçüde bu

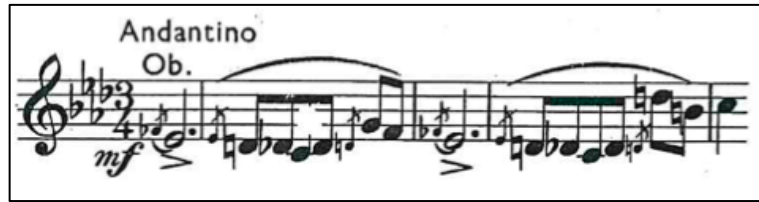
yapıya, ezgiye figüratif olarak destek yapan klarinet eklenmiştir. Böylece bu 16 ölçüde tınısal olarak devamlı bir çeşitlilik oluşturulmuştur. Bu çeşitlilik ölçü sayıları ile 4+4+4+2+2 şeklinde özetlenebilir.

**Tablo 1.** Ölçülere göre arka planda oluşturulmuş çeşitlilik

4 ölçü	4 ölçü	4 ölçü	4 ölçü	
Solo flüt	Flüt 1. keman (pizz.)	Flüt Obua	Flüt 1.keman (pizz.)	Flüt 1.keman (pizz.) Klarinet

Bu 16 ölçünün ardından Peter'in temasını oluşturan yaylı yazısı, flüt ile diyalog halinde tekrar getirilmiştir. Bu diyalog ile Peter ve Kuş'un arasındaki diyalog tasvir edilirken, şu ana kadar kullanılmış olan farklı unsurlar bir arada kullanılarak bütüncüllük sağlanmıştır. Peter'in teması ekseninde ilerleyen bu diyalog yine Peter'in temasının finalinin önce kemanlar ile viyolonsel in ters hareketi ile oluşturulmuş bir çeşitlemesi daha sonra da tüm yaylılar ile ilkiyle aynı anlayışta oluşturulmuş hali ile sona ermiştir.

Ördek teması acelesiz, sakin bir karaktere sahiptir. Çarpma olarak yazılan süsleme notaları yavaş çalınarak ördeğin çıkardığı ses taklit edilmiştir. Ördek'in Kurt tarafından kovalandığı bölümde hızlı bir kesite sahiptir. Ördek'in sudan çıkıp kaçmaya başlaması ile başlayan onaltılık notalar ve bu pasajlardaki aksanlar ile Ördek'in çarpınışları yansıtılmıştır. Kurt'un ördeği bir lokmada yutmasının ardından tema ilk hali ile tekrar getirilmiş ancak bu kez yaylılardaki tiz ses bölgelerindeki tremololar ile daha kasvetli bir havada kullanılmıştır.



**Görsel 4.** Ördek teması

Ördek'in tanıtıldığı ilk 19 ölçüde ilk göze çarpan karakteri tanıtan obuanın pes ses bölgesinde kullanılarak Ördek'in çıkardığı sesin taklit edilmiş olmasıdır. Kuş'un cümle sonlarındaki iki ölçülük dahil oluşları dışında, viyola grubu iki divisi halinde kullanılmış, birinci grup klarinet ikinci grup ise fagot ile ünison yazılmıştır. Viyolalar ile klarinet ve fagotun tınlarını derinleştirmek için sadece ünison yazıyla yetinilmemiş ayrıca obuanın uzun seslerinin altındaki sekizlik notalarda viyolaların tremolandoları ile güçlendirilmiştir. Burada besteci tarafından verilmiş dikkat çekici başka bir karar ise viyola grubunun divisi



olarak kullanılmış olmasıdır. Kullanılan ses bölgesine göre kemanların veya viyolonselere düşünülürken Ördek'in karakterine uygun sakin bir tınısal imgeleme yerine ya fazla koyu ya da fazla parlak bir tınısal arka plan oluşturulması kaçınılmaz olacaktır. Viyolaların ses yüksekliği ve kullanılan ses bölgesindeki yumuşak tınısına bir de tremolo eklenmesi, ön plandaki Ördek'in suda yüzüşünü tasvir etmek için son derece etkili bir sonuç doğurmuştur.



Görsel 5. Ördek temasındaki viyola kullanımı

Kuş'un temasında görülen renkli ve değişken orkestrasyona karşılık Ördek'in temasında belirgin bir farklılık oluşturulmamıştır. Hatta flüt ile cümle sonlarında duyulan iki ölçülük girişler haricinde hiçbir değişiklik yoktur. Orkestrasyondaki bu durağanlık Ördek'in ağır kanlı, sakin karakterini oluşturur.

Ördek'in temasını oluşturan ilk 19 ölçünün ardından buradaki motifi kullanan bir yaylı yazısı ile anlatıcının hikayeyi devam ettireceği alan oluşturulmuştur. Yaylı yazısındaki roller yine klasik orkestrasyon anlayışına göre dağıtılmıştır. 1. kemanların 4 ölçülük girişinin ardından fagot+klarinet ve klarinet+flüt ikilileri ile ikinci 4 ölçü kurgulanmıştır. Bu 4 ölçüde klarinetin geniş ses alanından faydalanılmış, hem fagot hem de flüt ile birlikte dengeyi oluşturacak şekilde kullanılabilmiştir.



Görsel 6. Obua, klarinet ve fagot kullanımı

Anlatıcının Kuş ile Ördek arasında geçen küçük söz düellosundan bahsetmesi üzerine iki korno yepyeni ve farklı bir tını ile bir araç gibi kullanılmış, Kuş ve ördeğe ait tematik malzemelerin bir araya geldiği kesiti başlatırken öncesindeki kesiti de sonlandırmıştır.

Kuş ve Ördek'in tartışmasını betimleyen bu yeni kısımda Ördek'in temasında kullanılan ve aynı motifi kullanan eşliğe geri dönülmüştür. Flütün tiz ve son derece hareketli yazısının altında bu eşlik önemli bir farklılığa sahiptir. Bu farklılık temadaki viyola divisisinin burada viyolonselde kullanılması ve tremoloların yerini daha keskinleştirilmiş üçlemelerin almış olmasıdır. Bu kez viyolonsel divisisi ile fagot ve klarinet ikilisi ünison oluşturmuş ve tartışmanın harareti ortaya çıkarılmıştır. Obuanın Ördek'in temasını seslendirdiği kısımlarda ise tekrar tremolo kullanımına dönülmüş, bu kez iki keman grubu ve viyolalar kullanılmıştır. Ek olarak obuadaki uzun sesin altına, viyolonsel ve kontrabasların pizzicatoları eklenmiştir.

Anlatıcının konuşmasının altındaki 4 ölçümlük bağlantı kesitinde viyola ve viyolonseller tekrar eden seslerdeki staccatoları ile tempo değişikliğini belirginleştirmişlerdir. Prova no. 9'daki "Biraz daha hızlı" tempo uyarıcısından itibaren keman grubu ve viyolalara, karşı zamandaki stacatissimolar kullanılarak dinamizmi yükselten bir ritmsel işlev kazandırılmıştır. Obuadaki Ördek teması artık çarpma ile başlayan tek ses üzerinden kendisini gösterecek şekilde sadeleşmiştir.

The image shows a musical score for measures 9 and 10, marked "Più mosso". The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The strings include Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), and Viola (Vla.). The Oboe part is marked "f marcato". The Violin and Viola parts are marked "f" and "senza sord". The score shows a transition from a woodwind-led texture to a string-led texture.

Görsel 7. Yaylılardaki dinamizm artışı ve Ördek temasının tek sese indirgenmesi

Kuş yine flüt tarafından seslendirilirken anlatıcının bu kesitten hemen önce bahsettiği kovalamacada Kuş'un göletin kenarında sekerek ördeği takip etmesi yaylılardaki stacatissimolar ve oktav atlamalar ile betimlenmiştir. Tempo değişiminden 5 ölçü sonra obuada bu oktav atlama taklit edilirken klarinet de ünison olarak dahil edilmiştir. 8 ölçümlük

bu kovalamaca sahnesinin ardından karşı zamandaki hareket hiç kesilmeden klarinet ve fagot ikilisine, sesler uzatılarak aktarılmıştır. Bu geçiş sırasında gürlük de forte'den piano'ya düşürülmüştür. Orkestrasyonun aniden hafiflemesi ve gürlüğün aniden düşürülmesi gibi büyük değişikliklere karşın hareketin aynı şekilde sürdürülmesi geçişin doğal seyir içinde duyulmasını sağlamıştır.

The image shows a musical score for an orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Via.). The score is in 4/4 time and features a dynamic shift from forte (f) to piano (p) at measure 10. The Flute part has a melodic line that continues through the dynamic change. The Oboe and Clarinet parts have a similar rhythmic pattern. The Bassoon part has a more complex rhythmic pattern. The Violin and Viola parts provide harmonic support with arpeggiated figures.

Görsel 8. Orkestral daralma ve karşı zamandaki hareketin devamı

Flütün, temanın obuadaki aynı sesler ve bir oktav atlamadan oluşan son hali, küçük ikili aralıklar ve bir arpej ile geliştirerek tekrar edilmiştir. Bu küçülme 4 ölçü sonra anlatıcının Kedi'yi tanıttığı konuşmanın altında, kovalamaca sahnesinde görev alan yaylılardan duyulan pianissimo gürlüğündeki eşlik malzemesi ile devam ettirilmiş ve temponun ağırlaşması ile Kedi'nin teması başlatılmıştır.

Kedi, masaldaki tek etkileşimi Kuşu yakalamaya çalışması ile ortaya çıkan bir yan karakter olarak kullanılmıştır. Hikayenin akışında bir değişikliğe yol açacak bir eyleme bir sahip değildir. Teması sürekli olarak çıkıcı ve inici hareketler ile oluşturulmuş ve bu şekilde Kedi'nin sinsî, sürünme benzeri hareketi tasvir edilmiştir.

The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) in 4/4 time. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'p' (piano) and 'con eleganzá'. The score consists of a single melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that suggests a cat's movement.

Görsel 9. Kedi teması

Kedi'nin masaldaki ilk ortaya çıkışında Kuşa bu şekilde yaklaşip onu yakalamaya çalışmasıdır. Klarinetin duyurduğu temadaki staccatolar ile Kedi'nin avına yaklaşırken parmak uçlarında yürür gibi hareketi betimlenmiştir. Peter'in Kuşu uyarması ve Kedi'nin planlarının bozulması ile mezzopiano gürlüğünden aksanlı fortissimo gürlüğüne geçilmiştir.

Masalda Kurt'un tanıtılmasının ardından onu ilk farkedene Kedi'nin korkuyla ağaca tırmanması *accelerando* ile pekiştirilmiş çalkıcı hızlı üçlemeler ile tasvir edilmiştir.

Kedi'nin temasında klarinet, en pes ses bölgesinde *piano* gürlüğünde kullanılmıştır. Temanın başında kedinin yürüyüşüne atfen "con eleganza" ifadesi kullanılmıştır. Yer yer *staccato*lar ile duraksayan yer yer de yürüyen bir ezgi olarak duyulan temaya ilk 8 ölçüde sadece kontrabaslara, *staccato* olarak hafif gürlükte 1. ve 3. zamanları duyuracak şekilde kullanılmıştır. 8. ölçünün 4. Zamanından başlayan ara kesitin başlangıcında kontrabas hariç tüm yaylıların *pizzicato*su ve flütteki *staccato* ile *pianissimo* nüansında tonik akoru duyurulmuştur. Hafif gürlüklerin birden fazla enstrüman tarafından uygulanması bu konudaki hasasasiyeti ön plana çıkararak sessizlik etkisini görünenin aksine arttırmıştır. Bu 4. zamandaki tonik akorunun dizilişi de dikkat çekicidir. Bu dizilişte en kalın sese sahip olan enstrüman viyola, tonik akorunun kök sesini iki oktavdan duyurmuştur (G3-G4). Bir üstte viyolonsellerdeki akorun üçlüsü, tek ses olarak kullanılmıştır (B3). Akorun beşlisi (D4) 1. ve 2. kemanlardaki ikişer sestene birini oluşturur. keman gruplarında ikinci sesler ise 2. kemanlarda viyolonsellerin bir oktav üzerindeki üçlü (B4), 1. keman grubunda ise bir oktav üstteki akorun beşlisidir (D4). Flütte ortak sesin oktav atlaması ile birlikte bu tonik akoru dominant akoru ile art arda kullanılarak anlatıcının masalı devam ettireceği alan oluşturulmuş, geniş dizimdeki tonik akoru ardından flütün bir oktav aşağıya atlamasına yaylılara da kapalı dizime geçiş ile katılmıştır.

Anlatıcının konuşması ardından prova no. 12'deki Kedi'nin Kuşu yakalamak için harekete geçtiği kesitte temadaki ton değişimi ile birlikte klarinet öncekine kıyasla biraz daha orta ses alanlarına yaklaştırılmıştır. Klarinet bu ses alanında kullanılarak *forte* gürlüğünü karakteri çok fazla değiştirmeden ilk gelişine kıyasla daha rahat seslendirebilmesi sağlanmıştır. Kedi'nin artık gizlenmeyi bırakıp harekete geçmesi ile birlikte gürlük *forte*ye taşınmış, sadece kontrabaslara kullanıldığı eşlik bu kez tüm yaylıların *pizzicato*ları ile kurgulanmıştır. 1. ve 3. zamanlarda kontrabas ve viyolonseller, 2 ve 4. zamanlarda 1. keman 2. keman ve viyolalar ile akorlar duyurulmuştur. Kedi'nin sinsice hareketi, yaylıların "arco"ya geçerek *fortissimo* gürlüğündeki beklenmedik atağı ve ani ton değişimi ile birlikte sonlandırılmıştır.

Görsel 10. Kedi'nin harekete geçişi

Bu ani atağa obua ve klarinet 1. keman grubundaki sesleri çiftleyerek katılırken, flüt kendisi için bile çok tiz olan 7. oktavdaki do sesi ile adeta Kuş'un ani sıçramasını seslendirilmiştir. Yeni tonik akoru viyola ve viyolonselere eklenen sürdinli trompet ve korno ile tamamlanmıştır. Asılı zil ilk sekizliğin ardından hemen susturularak atağın keskinliği artırılmıştır. Yaylılar ile birlikte yazılmış olan tüm enstrümanlar fortissimo nüansındadır. Bu atağın ardından yeni tempo ve gerilimli karakter yaylılarda arşenin topuğunda çalınan stacatissimo ile ortaya çıkarılmıştır. Anlatıcının konuşmasının altında bir sekizlik iki onaltılık notadan oluşan ritmik kalıp konuşma altında kalacağı için piano nüansında yazılmıştır. Prova no. 13'ten 4 ölçü sonra Kuş'un ağacın tepesine uçtuğunu haber veren anlatıcının ardından flütün inici ve çıkıcı arpejler ile bu uçuş tasvir edilmiştir.

Görsel 11. Kuş'un ağacın tepesine uçuşu

Bu sırada atak ile başlayan, yaylılarda sekizlikler ile oluşturulmuş olan hareket flütün girişinin ardından pizzicato olarak ikinci sekizlikten itibaren başlamış ve ikinci ölçüde bir diminuendo ile tansiyon düşürülmüştür. Flüt yazısında yoğunluğun kademeli olarak azaldığı 2 ölçü ardından yalnızca bir figürü tekrar eden 2 ölçülük birimler çarpıcıdır. İlk iki ölçüdeki uçuş tasvirinin ardından gelen bu figür ile uçuştan çok Kuş'un konuşma sesi oluşturulmuştur. Böylece 4 ölçü içinde flüt hem uçuşu taklit etmiş hem de Kuş'un konuşmasını seslendirmiştir.

Görsel 12. Kuş'un ötüşünü temsil eden motif

Obuanın girişi ile Ördek'in olaya verdiği tepki anlatıcının aktarmasından önce duyurulmuştur. Obuanın girişi ile birlikte yaylıların hareketi kesilmiş, ritmik öge ortadan kalkmış adeta olay sonlanmış, kadraj ördeğe dönmüştür. Burada obua'ya eşlik olarak diğer tahta nefesli çalgılardaki tek bir akor uzatılmıştır. Burada bestecinin Ördek'in kızgınca bağırmasını seslendirmek konusunda yaptığı seçim dikkat çekicidir. Şimdiye kadar obua tarafından seslendirilen Ördek Kedi'ye sınırlı bir şekilde bağırırken yaylılar tarafından seslendirilmiştir. Burada yaylılar köprüye yakın bir şekilde ve stacatissimo olarak Ördek'in kızgın bağırışını taklit etmişlerdir. Prova no.13'ün ardından gelen ölçü ile akor sesleri ve bu kez Ördek'in bağırışı olarak 4'lük nota sürelerinde gelen sabit ritim kullanımındaki benzerlik, yapısal olduğu kadar tınısal olarak da bütüncüllük ve bir anlamda simetri sağlanmıştır.

Görsel 13. P.N. 13'teki yaylı yazısı



Görsel 14. Ördek'in bağırsını temsil eden yaylı yazısı

Tüm bu olayların ardından tekrar Kedi temasına dönülmüş, önceki kullanımlar ile paralel olarak kurgulanmış, bu son gelişe bir asılı zil eklenerek çeşitlilik sağlanmıştır.

Büyükbaba masalda huysuz ve korkuları yüzünden eyleme geçemeyen, yerleşik düzen içinde hayatına devam etmeyi yeğleyen bir karakter olarak rol almıştır. Fagotun çaldığı tema, aksayan ve yavaş bir yürüyüşe benzetilen bir ritme sahiptir.

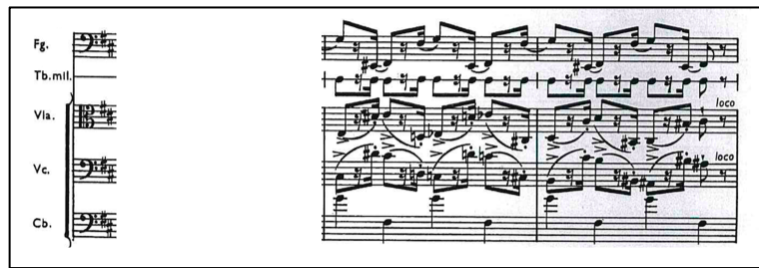


Görsel 15. Büyükbaba'nın teması

Büyükbaba'nın Peter'i çayırdan alarak bahçeye geri götürdüğü sahnedeki yürüyüşte bu betimleme kullanılmıştır. Kuş'un temasındaki karakterin hem hareket etme şeklini hem de karakterin sesini aynı anda betimleyen kullanıma benzer şekilde fagot tınısal özellikleri ile burada Büyükbaba'nın homurdanmalarını da taklit etmiştir. Bu özelliğine çoğunlukla performans öncesinde dinleyicilere yapılan açıklamada yer verilir. Büyükbaba'nın sondaki geçit sahnesinde tekrar ortaya çıkışında. Kendisinin huysuz karakteri sebebiyle tema benzer şekilde kullanılmış ancak geçitle birlikte yürüdüğü için biraz daha hızlandırılmıştır.

Büyükbaba'nın anlatıcı tarafından takdim edilmesinden hemen sonra Büyükbaba'nın teması fagotun pes ses bölgesinden duyurulmuştur. Fagot için burada "ağır" yönlendirmesini yapan pesante terimi kullanılmıştır. Bu terim ile Büyükbaba'nın karakteri örtüşmektedir. Fagot'a her bir dörtlükte bir vuruş yapan grand cassa ve her bir dörtlükte staccatissimo olarak akorları duyuran kemanlar, viyola ve viyolonsel ile eşlik kurgulanmıştır. Granda cassanın ikinci zamandaki aksanlı vuruşu kontrabaslardaki bir pizzicato ile desteklenmiş, temanın güçlü zamanın yeri belirsizleştirilmiştir. İlk üç ölçünün ardından fagottaki ezgi ile paralel

şekilde kullanılan klarinet, viyola ve viyolonsel, çizgiyi kalınlaştırarak ilk cümleyi sonlandırmıştır. Kontrabaslar yeni cümlenin başladığı auktakt yerine temanın sonlandığı son zamanda girerek zamanın güçlü-zayıf algısını bir kez daha kırmıştır. Büyükbaba'nın ağır adımları, ikinci cümlede fagot ile kromatik bir hareket oktav atlamalara bölünmüş şekilde çalınarak tasvir edilmiştir. Fagotun altında ise bu kez kemanlar ve bas davul çıkarılmış, fagottaki atlamaları takip eden kontrabaslar dahil edilmiştir. Ezgisel olarak sabit daha ziyade motifik bir ilerleyişin içinde kemanların ve bas davulun çıkması temadan çok hareketin ön plana çıkmasını sağlamıştır. İkinci cümle yaylıların üç oktavdan aynı anda seslendirdikleri inici dizi ile sonlandırılmıştır. Yaylıların kapanışta bu biçimde kullanıldığı bir başka yer ise Peter'in temasının sonudur. Bu bakımdan Peter'in temasının sonundaki çıkıcı dizi kullanımı ile burada duyulan inici dizi zıtlığı bölüm sonunda daha belirgin bir biçimde ortaya çıkacak olan karşıtlığın bir ön kullanımudur. Prova no.17'de temanın tekrar gelişi ile tınısal olarak ilk gelişindeki anlayışa tekrar dönülmüştür. Bu kez yaylıların bir oktav yukarıya atlayarak inici seyirde devam eden eşliklerine flüt de 1. kemanları oktavdan katlayarak katılmıştır. Temanın ikinci cümlesi olarak ortaya çıkan yürüyüş tasvirinde aynı çalgılar kullanılmış ancak bu kez viyola ve viyolonsel fagot ile aynı ritmik hareket ve armonik olarak tamamlayıcı sesler ile bu çizginin ritmik yapısını vurgulamıştır. Bu ikinci cümlenin tekrar ederek uzaması ile trampet eklenmiş ve ritmik hareket daha da belirginleştirilmiştir. Bu sırada viyola ve viyolonseller de kromatik hareketlerini farklı oktavlara bölmüş ve çıkıcı inici atlayışlarını fagottaki atlayışlara ters şekilde duyurmuşlardır. Burada fagotun alt oktavda seslendirdiği sesler viyola ve viyolonsellerden ayrı ve belirgin bir biçimde duyulurken üst oktavdaki harekette bu ikili arasında erimiştir.



**Görsel 16.** Fagot'un farklı oktavlara böldüğü kromatik hareket

Üç ölçülük kapanışta Büyükbaba'nın tema bölgesine ait tınısal karakterden uzaklaşmıştır. Kalın ses bölgelerinin hakimiyetine kontrast oluşturan kemanlar ve viyolanın başlattığı kapanışta flüt, obua, asılı zil ve sonda kornolar kullanılmış neredeyse tüm orkestra çalgıları ile, artık masalın genel durumuna dair bir betimleme yapılmıştır. Fagotun da sondaki



çözülüşte karakterin dışında kullanılmış olması bu fikri desteklemektedir. İki ölçü içinde tekrar kalın ses bölgesine dönmüş ve çözülüşte fagot, iki korno, viyolonsel, kontrabas ve trampet kullanılarak Büyükbaba'nın kesin yargısını vurgulayacak biçimde bu tema bölgesinin ilk gelişi sonlandırılmıştır.

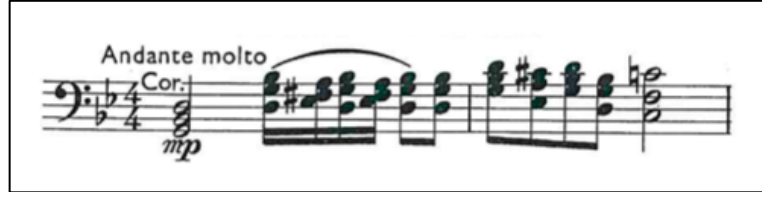
Görsel 17. Büyükbaba'nın ilk tema bölgesinin sonlanışı

Anlatıcının Peter'in bu durum karşısındaki tutumundan bahsetmesinin ardından prova no.17'de Peter'in teması ilk halindeki anlayıştan büyük bir fark olmadan tekrar getirilmiştir. Peter'in temasından sonra tekrar anlatıcının girmesi Büyükbaba'nın Peter'i tutarak eve götürdüğü ve bahçe kapısını kilitlediği bilgisini vermesi ile bu kez Büyükbaba'nın teması, prova no.16'da başlayan hali ile getirilmiştir. Buradaki ritmik yapının belirgin kullanıldığı orkestrasyon ile çayırdan eve yürüyüş daha net betimlenmiştir. Masalda Büyükbaba'nın rol oynadığı bölümün sonunda obua, klarinet, fagot ve tüm yaylılar farklı oktavlardan aynı inici diziye çalmaları, Büyükbaba ve Peter'in bu olaylar sonrasındaki ilişkisini açıkça hissettirecek şekilde tasarlanmıştır. Peter'in temasının sonundaki ünison çıkıcı dizi Büyükbaba'nın temasının sonunda yine ünison kullanılmış bir inici diziye dönüştürülmüştür.

Görsel 18. Büyükbaba temasının kapanışı

Son iki ölçüdeki kadans yine çalgıların pes ve koyu ses bölgeleri ile Büyükbaba'nın yarattığı kesin sonuç vurgulanmıştır. Son iki ölçüde tüm çalgıların fa sesinde durmasının ardından fa diyez majör akorunda kök ses kontrabas, viyolonsel, viyola, timpani ve fagot tarafından oldukça güçlü şekilde duyurulmuştur. Çözülüşte viyola hariç tüm çalgılar çözülen si minör akorunun eksen sesine hareket eder. Bu bakımdan V-I dereceleri oldukça güçlü bir biçimde ortaya çıkarılmıştır. Fa diyez majör akorunda kök sesin ardından en çok katlanmış ses yeden sesidir. İki keman grubu ve klarinet tarafından seslendirilen 3 la diyez, ünison olarak kullanılmış ve eksene çözülmüştür. Dominant akorunun beşlisi olan do diyez sesi sadece viyolonsele yazılmış iki sestten biri olarak kullanılmış, yanaşık olarak yukarı çözülmüştür. Viyoladaki dominantın kök sesi eksen akorunun beşlisi olarak sabit kalmıştır.

Kurt teması ile karakterin fiziksel özelliklerinden çok masaldaki diğer karakterler için bir tehdit unsuru olması ve karakterin sembolik anlamları tasvir edilmiştir. Masaldaki fantastik unsurları ortaya çıkararak tema bu yönüyle diğer karakterlerden ayrılmıştır. Kurt'un mizansen olarak betimlendiği anlarda diğer çalgılar temadan bağımsız olarak kullanılmışlardır.



Görsel 19. Kurt teması

Kurt teması, asılı zil, viyola viyolonsel ve kontrabastaki tremolando ile başlatılmıştır. Kurt'un yarattığı gergin atmosferi piano gürlüğünde, orta-alt ses bölgesindeki tremololar ile kapalı dizimdeki bir tonik akorunu kullanarak bir ölçü içinde oluşturan yaylılar ve yine piano gürlüğünde tremolo yaparak tınıyı derinleştiren asılı zil'e 2. ölçüde temayı çalan üç korno eklenmiştir. Tema, geleneksel yazım şekline uygun şekilde düzenlenmiş kornolar ile, her ne kadar I. kornonun çaldığı en tiz ses ile takip edilen ezgi olarak algılansa da, bir akor ilerleyişi olarak tasarlanmıştır. Tema boyunca kornonun farklı ses bölgelerinden yararlanılmıştır. 4. ölçüden itibaren kornoların kalın ses bölgelerinden daha parlak olan orta-üst ses alanında yeni ton merkezinde temaya ait motifi tekrar etmeye başlaması, gürlüğün mezzopianodan mezzo forteye çıkması ve ardından başlayan kreşendo ile Kurt'un ormandan çıkarak çayıra yaklaştığı izlenimini ortaya çıkarılmıştır. Bir ölçülük kreşendo, öncesinde klarinetin girmesi ve başlangıcında fagot ve trombonun eklenmesi ile desteklenmiştir. Gürlüğün forteye taşınmasının ardından kornolar ile yine farklı bir tonda ve farklı bir tını bölgesi ile tema tekrar edilmiştir. Tüm bu süreç boyunca ilk ölçüden başlayan tremolo sürdürülmüştür. Temanın ikinci gelişinde motif tekrarı ile oluşturulan daha önce kreşendonun görüldüğü sürdürme biriminde bu kez trombonlara kemanlar ve obua da dahil edilerek temanın orkestral bakımdan en geniş hali oluşturulmuştur. Akor ilerleyişleri ile kurgulanmış ve kornolardan parlak şekilde duyulan tema ve temanın başından beri tremololar ile kullanılmış yaylıların oluşturduğu dolgun tınısal alan yerini staccato sekizlikler çalan viyola, viyolonsel, kontrabas ve fagota aynı sekizlikleri çalan ve ritmi belirginleştiren trampetin katılımıyla, daha sert ve nabzı ön plana çıkaran kesik seslere bırakmıştır. Bu kullanım ile Kurt'un adımlarını andıran düzenli vuruşlar temadan bağımsız bir şekilde merkeze alınmıştır.

The image shows a page of a musical score for a march. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Fagot), Cor. I and II (Cornets), Trb. (Trumpet), Tb.mil. (Trombone), Pcti. (Percussion), Vl.I and Vl.II (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Kontrabaş). The score includes a 'poco rit.' (poco ritardando) marking and a 'f' (forte) dynamic marking. The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Görsel 20. Kurt'un adımlarını andıran düzenli vuruşlar

Ardından tema baştaki hali ile neredeyse aynı tınısal anlayış ile bir kez daha getirilmiştir. Temanın, motifi geliştiren ikinci birimi yerine iki ölçüklük bir kadans olarak gelen kısımda tremolando ön plana çıkarılmış, viyolonsel ve kontrabastaki çizgi fagot ile katlanarak netleştirilmiştir. Kurt'un betimlendiği tema 9 ölçü içinde sonlandıktan sonra prova no.20'de Kedi'nin teması orijinal halindeki tınısal anlayışa paralel şekilde tekrar kullanılır ve ardından klarinet ile Kedi'nin ağaca tırmanma hareketini tasvir eden üçlemeler ile başlayan 4 ölçüde solo klarinetin kısa duruşları, hem viyola ve viyolonsel pizzicoları hem de kemanlar ve viyolanın çıkıcı atlamaları ile desteklenmiş ve hareket vurgulanmıştır. Ağaca tırmanma hareketini aktarmada klarinetin hareket kabiliyetinden sonuna kadar faydalanılmış olan bu kısmın hemen sonrasında Kedi'nin ağaca tırmanarak kendini güvenceye almasının ardından gelen sakinleşmeyi aktarırken klarinetin yumuşak tınlarından da faydalanılmış, 3. oktavdaki re diyez sesinden 6. oktavdaki mi sesine kadar klarinetin tüm ses alanı da kullanılarak çalgının tüm kapasitesi 8 ölçü içinde ortaya konmuştur.

The image shows a musical score for a Clarinet (Cl.) part. The score includes markings for 'accelerando', 'ten.' (tenuissimo), and 'f precipitato'. The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Görsel 21. Kedi'nin ağaca tırmanışı

Kedi'nin ardından Ördek'in telaşla göletten çıkıp kaçışını betimleyen kısımda daha önce Ördek ve Kuş arasındaki kovalamacada kullanılan pasaj prova no. 21'de tekrar kullanılmıştır. Bu 12 ölçüde daha önce flütten duyulan 16'lık notalardan oluşan inici arpejler, bu kez daha çok kromatik dizi kullanılarak obuada kullanılmıştır. İlk gelişindeki anlayışa paralel olarak 4 ölçünün ardından obua ve klarinet ünison olarak kullanılmış, bu kez durumun gerilimini vurgulamak amacıyla yaylıların karşı zamandaki hareketine 1. zamanları da ekleyerek bir senkop oluşturan trampet de eklenmiştir. Bu 12 ölçünün son 4 ölçüsünde daha önce flüt ve ona eşlik eden klarinet fagot ikilisi kullanılırken bu kez anlatıcının konuşmasının altındaki flüt ve 1. kemanlara 2. kemanlar ve viyola eşlik etmiştir. Burada eşlikteki çalgılar aynı tutularak hareketi oluşturan öğelerde kesinti yaratılmamış ve momentum korunmuştur. Kurt'un giderek yaklaşıp gerilimin iyice tırmandığı kısımdan anlatıcının Kurt'un ördeği yakalayıp yuttuğunu söylediği ana kadarki kesit boyunca bas seslerden kaçınılmış olması dikkat çekicidir. Gerilimin tırmandığı prova no. 22'den itibaren 6 ölçü boyunca kullanılan enstrümanlar ve kurgulanmış olan hareket sabit tutulmuş, flüt, obua ve 1. kemanlardaki çıkıcı hareket ile gerilim artırılmıştır. Bu 8 ölçü boyunca viyola ve 2. keman ikişer gruba ayrılmıştır. Bu gruplar ölçüdeki her zamanın başında ünison olarak bir araya getirilmiş ve zamanın zayıf kısmındaki sesleri sırayla çalarak bir hareket paylaştırılmıştır.

Görsel 22. P.N. 22'den itibaren 5., 6., 7. ve 8. ölçüler

2. keman ve viyolaların bir araya geldikleri vuruşlarda klarinetin aynı sesleri bir çarpma notayla duyurması ile bu iki yaylı grubundaki pizzicatoların küçük zaman farklarıyla çalınmasından ortaya çıkacak olan etki desteklemiştir. Zamanların ikinci yarılarında 2.

keman ve viyolaların sırayla çaldıkları seslere flüt ve obua da sabit iki ses ile katılarak bu anlarda nefesli sazların dengesi korunmuştur. Bu sabit sesler ile düzenlenmiş harekete karşılık, seslerin çıkıcı bir dizi ile yükselerek gerilimi ortaya çıkardığı 1. keman grubundaki pizzicatolar flüt ve obualar ile birlikte ünison olarak kullanılmıştır. Bu gerilimin ardından prova no. 22'den 7 ölçü sonra ilk olarak trompetteki 16'lık tekrar eden seslerin dikkat çektiği, Kurt'un ördeği yakalama anında, kullanılan sesler iki grup ortaya çıkarmıştır. Bu gruplardan ilki, son derece tiz ses bölgesinde ünison olarak kullanılmış do-mi-sol sesleridir. 1. kemanlarda 6. oktavdaki sol sesi tek başına kullanılırken, yine aynı oktavdaki do ve mi sesleri 2. kemanda divisi olarak yazılmıştır. Aynı do-mi-sol sesleri tahtalarda pesten tize doğru; obua, klarinet ve flüt'e dağıtılmıştır. Kemanlar ve tahta nefeslilerdeki bu birliktelik 4 ölçü boyunca devam ettirilmiştir. Kullanılan sesler bakımından ayrışan ikinci grupta ise fa diyez, la diyez ve do diyez seslerini duyuran viyolonsel, viyola, korno ve trompet kullanılmıştır. Viyolonsel grubundan duyulan 4. oktavdaki fa diyez ve viyola grubunun çaldığı 5. oktavdaki do diyez seslerinin arasına 4. oktavdaki la diyezi duyuran korno bunların en üstüne de 5. oktavdaki fa diyez sesi ile trompetin eklenmesi ile bir fa diyez majör akoru meydana gelmiştir. Bu grupta her çalgı/çalgı grubuna bir ses düşmektedir ve akor sesleri pesten tize doğru; viyolonsel, korno, viyola, trompet şeklinde dağıtılmıştır. Bu grubu diğerinden ayıran bir başka unsur ise trompetteki 16'lıklar ve viyolonsel, viyolada bu hareketi destekleyen tremololardır. Bu gibi özelliklerle birbirinden ayrılan iki grubun yine de homojen olarak tınlamasındaki en büyük etken ise tüm çalgıların kendilerine göre tiz ses bölgelerindeki parlak-gergin tınısal karakterdir.

Anlatıcı, Kurt'un ördeği bir lokmada yuttuğunu söylemesinin ardından sadece bakır nefesli çalgılardan duyulan forte gürlüğünde bir do minör akoru ile Kurt'un yarattığı vahşet ve Ördek'in trajik sonu vurgulanmıştır. Ardından gelen birinci çevrimdeki la bemol majör akoru piano gürlüğünde tüm yaylıların köprüye yakın olarak çaldıkları tremolo ile duyulur. 1. ve 2. kemanlarda duyulan la bemol ve do sesleri klarinet ve obua ile katlanmıştır. Viyolonsellerin flajole ile duyurdukları 4. oktavdaki mi sesi kullanılarak oluşturulmuş düzensiz ritimler ile Ördek temasının girişi oluşturulmuştur. Kurt'un teması boyunca bir ürperme tasviri olarak kullanılan tremololar, prova no. 24'te tekrar duyulan Ördek temasında sürdinli yaylılar tarafından kullanılmıştır.

The image shows a musical score for measures 24-26. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), and Viola (Vla.). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Flute part has a measure rest in measure 24 and 25, and a note in measure 26. The Oboe part has a melodic line starting in measure 24, marked 'pp doloroso ed espress.'. The Clarinet part has a measure rest in measure 24 and 25, and a note in measure 26. The Violin I and II parts have a tremolo effect, marked 'pp' and 'con sord.'. The Viola part has a measure rest in measure 24 and 25, and a note in measure 26, marked 'pp' and 'con sord.'. The number '24' is written in a box above the Flute staff in measure 24.

Görsel 23. P.N. 24'te duyulan Ördek temasında tremolo kullanımı

Anlatıcının masalın son durumunu öztelemesinden önce Kedi'nin ağacın bir dalında olduğunu söylemesi ile Kedi'nin teması, kontrabas ve viyolonsel eşliği ile duyurulmuştur. Kuş'un da başka bir dalda olduğunu söylemesi ile de Kedi'nin temasının üzerine flüt eklenmiştir. Bu sırada Kurt'un ağacın çevresinde dolaşması, yine Kurt'un temasının orijinal hali kullanılarak yansıtılmıştır.

Peter'in olan biteni bahçe kapısının ardından izlemesi kısmında Peter'in teması yine büyük bir farklılık olmadan prova no.28'de 4 ölçü boyunca tekrar kullanılmıştır. Hemen ardından Peter'in bir plan doğrultusunda harekete geçmesi ile temanın ezgisinin yerini bir viyolonsel grup solosu almıştır. Daha önce viyolalardan duyulan Alberti hareketi bu kez temanın ezgisindeki artık beşli atlama küçük altılı olarak kullanılarak 1. ve 2. kemanlar tarafından dönüşümlü olarak çalınmıştır. 2. keman ile 4. oktavdaki do sesinden başlayan hareket 3. zamanda 5. oktavdaki la sesine atlayarak devam ettirilmiştir. Hareketin bir üst oktava taşınması sebebiyle viyola ile arasında oluşan büyük boşluk 2. kemanlar ile doldurulmuştur. Bu açıdan bakıldığında bu yazıdaki tüm hatlar kendilerine ait bir oktavlık alan içinde kullanılmışlardır.

Görsel 24. P.N. 28'den 4 ölçü sonra gelen viyolonsel grup solosu

Viyolonsel solo fagot ile katlanmış, yaylılardaki pianissimo gürlüğü içinde viyolonsel solonun mezzopiano gürlüğünden daha yüksek ve farklı karakterde duyulmasının önüne geçilmiş bu yolla hem yumuşak hem de ön planda duyulabilmiştir. Peter'in duvara tırmanarak ağacın bir dalına tutunup bahçeden kaçışında hem bu hareketin tehlikesi hem de Peter'in Kurt'un gezdiği çayıra çıkmasının yarattığı gerginlik için temanın sonundaki üçlemeler prova no.29'da kontrabastaki tremolo üzerinde viyola ve viyolonseldeki kalın seslerde kullanılmıştır.

Görsel 25. P.N. 29 viyola ve viyolonseldeki üçlemeler



Peter'in Kuş'a, Kurt'un dikkatini dağıtmasını söylemesi ile Peter'in temasına ait motif sırasıyla flüt, obua , 1. keman ve klarinetten getirilmiştir. Prova numarası 30'dan itibaren flütten duyulan 2 ölçülük temaya ait motifin eşliğinde 16'lık Alberti hareketi yapan klarinet ve 8'lik Alberti hareketi yapan iki keman grubundaki pizzicatolar kullanılmıştır. Viyolalar tremolo ile uzun ses tutarken nabız triangil tarafından duyurulmuştur. Ardından gelen iki ölçülük geçitte 16'lık hareket 2. keman ve viyola tarafından paylaşılmış, küçük üçlü atlamalar ile oluşturulan kromatik inici hareket ise 1. kemanlardaki bağlı staccatolarla verilmiş, hareket trumpet ile birlikte belirginleştirilmiştir. Bu hareketli pasajlara karşılık fagot ve klarinete ünison olarak tek bir ses tekrarlatılmıştır. Klarinetler bu sesi 4'lük notalar ile tekrar ederken fagotlar ikilik notalar ile daha uzun kullanılmışlardır. Bu geçit kullanılırken; atlamalar ile gelen inici hareket, 16'lık notaları kullanan hareketli eşlik ve tek sesi farklı sürelerde duyuran katman olmak üzere 3 katman kullanılmıştır.

The image shows a musical score for three layers (3 katman) of an orchestral piece. The score is written for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tb. mil.), Violin I (VI. I), and Violin II (VI. II), and Viola (Vla.). The Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Clarinet part starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Bassoon part starts with a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Trumpet part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Violin I and II parts start with treble clefs and a key signature of one flat (B-flat). The Viola part starts with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *arco* (arco). The Flute part has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Clarinet part has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Bassoon part has a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Trumpet part has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Violin I and II parts have treble clefs and a key signature of one flat (B-flat). The Viola part has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *arco* (arco).

Görsel 26. Oluşturulmuş 3 katman

İki ölçülük geçitin sonrasında bu kez motif obua ile duyurulmuştur. İki ölçülük tema yine benzer şekilde orkestralanmış tek fark olarak klarinetin 16'lık Alberti hareketi flüt ile katlanmıştır. Devamında motif hemen 1. kemana verilmiş, 2. keman ve viyoladaki pizzicatoların yerini az önce klarinet ve flütün çaldığı 16'lık Alberti hareketi almıştır. Bu harekete flüt de ikinci vuruştan itibaren dahil edilmiştir. Devamındaki iki ölçülük geçitte katmanlar yine aynı şekilde kullanılmış, bu kez sadece fagot çıkarılmıştır. Klarinetin bir ölçülük motifi çalması sonrasında gelen bir ölçülük dekresendonun ardından, orkestral bir

küçülme ile geriye sadece 1. kemanın Alberti hareketi ve flütün sekizlikler ve çarpmalardan oluşan solosu bırakılmış ve bu bölüm böylece sonlandırılmıştır.

Prova no. 31'den itibaren Kurt'un Kuşu yakalama hamlesi için kullanılan, tüm çalgılarda biri çarpma nota olmak üzere aksanlı iki ses ile Kurt'un dişlerinin birbirine çarpması tasvir edilmiştir. Bu perküsif tınıyı oluşturmak için tüm yaylılarda pizzicato kullanılmıştır.

The image shows a musical score for a scene where Kurt catches a bird. The score is for a full orchestra and includes parts for Tr. (Trumpet), Cor. (Coronet), Trb. (Trumpet), Tb.mil. (Tuba), Pcti. (Percussion), VI. I & II (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Cello). The score is divided into two measures. In the first measure, the dynamics are mostly *mf*. In the second measure, the dynamics increase to *f* and *marcatissimo*. Performance instructions include *con sord.* (con sordina) for the brass instruments and *pizz.* (pizzicato) for the strings. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Görsel 27. Kurt'un dişlerinin birbirine çarpması tasviri

Prova no. 34'te Peter'in kementi hazırlayıp aşağı sarkıtması, 1. kemanlardaki solo inici hareket ile betimlenmiştir. Peter'in kementi Kurt'a farketmemek için dikkatli ve sessiz hareket ettiğini aktarmak için sürdün kullanılmıştır. Kullanılan inici kalıbın kemanın ses alanının dışına çıkması ile hareket viyolonsel ve kontrabaslara paylaştırılmıştır. Daha önceki paylaşımlarda en az bir ses ile bir araya getirilmiş olan enstrümanlar bu kez bir ortak ses ile birbirlerine bağlanmamışlardır. Bu tercihin görünen iki sebebi; ortak sesler ile bir araya gelen iki enstrümanın bir nabız oluşturmasından kaçınmak ve viyolonsel-kontrbas paylaşımındaki bir oktavlık farktır.



Görsel 28. P.N. 34'ten başlayan pasajın son 4 ölçüsü

Peter'in kementiyle kurdu kuyruğundan yakalaması ile prova no.35'te kurdu temsil eden kornolardan duyulan devamlı 8'likler ile heyecan unsuru oluşturulmuştur.



Görsel 29. Kornolarda tekrar eden 8'likler

Takip eden ölçüde eklenen tüm çalgıların harekete başlamalarında bir çarpma nota kullanılmıştır. Viyolonsel, viyola ve iki keman grubu trompet ile birlikte duyurdukları tekrar eden bir 16'lık nota, kornoların da bulunduğu 4. oktav içinde bulunmaktadır. Burada viyola ve 2. kemanların çaldığı si ses obuada bir oktav üstten bir uzun ses ile katlanmıştır. Klarinet, 1. kemanlardaki re sesini bir oktav üstten katlarken, flüt yaylılarda bulunan sesleri katlamakta kullanılmamış, sadece trompetten duyulan sol sesini bir oktav üstten yine bir uzun sesle katlanmıştır. Bu 16'lıkların ön plana çıktığı 2 vuruş stacatissimo bir sekizlik ile sonlandırılmıştır. Bu 16'lıkların ön planda olduğu ölçü daha sonra viyolonsel ve kontrabassın ünison olarak çaldığı bir ölçülük motif ile art arda kullanılmıştır.

Peter kurdu yakaladıktan sonra, prova no.38'de yaylıların pizzicolarından faydalanılan girişte Avcıların ormanda gizlice dolaşarak kurdu arayışı temsil edilmiştir.



Görsel 30. Avcı temasının girişi

Avcıların sahneye girmesi ile duyulan Avcı temasında, ezgiyi çalan tüm tahta üflemeli çalgılar ünison kullanılmıştır. Ardından ikinci tekrarda bu görevi bakır üflemeliler almıştır. Çıkıcı motif ve temanın ikinci gelişindeki yarım perdelik tizleşme ile, Avcıların hedeflerine doğru ilerledikleri gösterilmiştir. Temanın ilk gelişi, Avcıların silah seslerinin duyulması ile sonlandırılmıştır. Timpaninin, tremolonun ardından gelen bir ölçülük solonun ilk üç zamanında düzensiz ritimler çalması ile silahların rastgele ateşlendiğinde çıkacak sesler taklit edilmiştir.



Görsel 31. Silah seslerini temsil eden timpani

Avcıların artık ormanın kıyısına kadar gelmeleri ve farkedilecek kadar yaklaşmaları ile tema ikinci gelişinde daha yüksek bir sesle duyurulmuştur. İki korno ile başlayan bu kısımda hemen trompet ve korno ile dahil edilerek tema ilerledikçe Avcıların yaklaştığı ve seslerinin yükseldiği izlenimi oluşturulmuştur.

Peter ve Avcıların Kurt'u hayvanat bahçesine götürmek konusunda anlaşmaları üzerine prova no.41'de Peter'in temasında yeni bir varyasyon kullanılmıştır. Bu kez 3/8'lik ölçüde aynı ezgi süslemeler kullanılarak 1.kemanlar tarafından seslendirilmiştir. Motifi tekrar eden ikinci 4 ölçüde ezgi, klarinet ve fagot tarafından seslendirilmiştir.

Görsel 32. Peter'in temasının 3/8'lik varyasyonu

Dönemin tekrarında, klarinet ve fagot ikilisi, temanın temel fikrini kullanarak 1.kemanların duyurduğu cümlenin son iki ölçüsünde kanon oluşturacak şekilde kullanılmışlardır. Prova no. 42'de Peter'in temasının 3/8'lik varyasyonu tekrar edilirken ezgi önce klarinet daha sonra da obuadan duyurulmuştur. Prova no.41'deki gibi burada da dönem sonlarında klarinet ve fagot aynı şekilde kullanılmıştır. 1.keman ve klarinet, fagot ikilisi birbirinden uzak ses alanlarında kullanılmış, bu yolla ezgi içinde hem tınısal hem de çizgisel bir kontrast yaratılmış, sondaki kanonik girişin berrak bir şekilde duyulması sağlanmıştır.

Görsel 33. Klarinet ve fagotun girişi

Prova no.43'ten 5 ölçü sonra gelen Avcı temasının girişinde 1. ve 3. zamanlarda viyolonsellerden duyulan kırık akorlar, flütlerde çarpma notalar ile kullanılmış ve arpej etkisi güçlendirilmiştir. 1. ve 3. zamanları takip eden 2. ve 4. zamanlarda ise 2. kemanlar ve klarinetler ile aynı etki yaratılmış ve böylece iki akor ölçü boyunca hareketli bir doku meydana getirmiştir.

Görsel 34. P.N. 43'ten 5 ölçü sonra başlayan girişteki doku

Bu doku 4 ölçü boyunca sürdürüldükten sonra 2 ölçülik kesitler halinde orkestral bir küçülme yaratılmıştır. Bu küçülmenin ilk 2 ölçüsünde 1., 3. ve 4. zamanlardaki doluluk azaltılmış, 2. zamanlar, özellikle viyolonsel, viyola, 1. ve 2. kemanlardaki kırık akorlar ile birlikte çarpmaları kullanan flüt ile vurgulanmıştır. Bu orkestral küçülmede 3. zamanlarda uzayan küçük ikili aralığını duyuran klarinet ve fagot ikilisi ile orkestral küçülmenin boşluğu doldurulmuş ve girişe az öncekinden farklı bir karakter kazandırılmıştır. Ancak 2 ölçü içinde giriş tekrar yerini sadece yaylılardaki pizzicatolar ile düzenlenmiş eşlik malzemesine bırakmış ve Peter'in temasının girmesi ile sonlanmıştır. Prova no.44'te genişletilmiş olarak duyulan Peter'in temasının eşliğinde bu malzeme yaylılarda arco'ya geçilerek kullanılmıştır. Temanın ezgisinin trompet ve kornlardan akorlar halinde duyulması yanı sıra 1. ve 3. zamanları vurgulayan eşlik ile tema bu kez bir marş varyasyonuna dönüştürülmüştür. Kontrabaslar, fagot ve timpani 1 ve 3. zamanlardaki bas hareketinde bir arada kullanılırken akorlar viyolonsel ve viyolaya verilmiştir. 2. ve 4. zamanlarda bas hareketini yapan 3 çalgı kullanılmadığından viyolonsel ve viyola tekrar kullanılmış, bu ikiliye aynı dizeğe yazılarak ünison olarak kullanılan 1 ve 2. kemanlar eklenmiş böylece zayıf zamanlar ile güçlü zamanlar arasında dengeyi bozacak bir fark oluşmasının önüne geçilmiştir. Tahta nefeslilerle ise uzun seslerle armonik yapı desteklenmiştir.

Görsel 35. Peter'in temasının marş varyasyonu

Prova no. 45'te Avcı temasının girişi prova no.44'ten 4 ölçü önceki orkestral daralmanın ilk 2 ölçüsündeki anlayış ile kurgulanmıştır. 2. ve 3. zamanlarda ortaya çıkan hareket bu kez 1. ve 2. kemanlarda tiz ses bölgesinde tınısal olarak bağlı şekilde duyurulmuş, çarpmalar ile duyulan akorlar için bu kez klarinet kullanılmıştır. Yine 2 ölçü içinde girişteki bu hareket kesilmiş, kemanlar da akor ilerleyişlerine bir çarpma nota ile katılmış ve ilk iki ölçüdeki karakter yerini akor ilerleyişi ile oluşturulmuş eşlik materyaline bırakmıştır. Avcı temasının ezgisi bu eşlik materyali üzerinde obua ve trompetten ünison olarak duyurulmuştur. Ezginin girişi ile birlikte eşlikteki nabız, tef ve kastanyet ile belirginleştirilmiştir. Bu gelişinde tema boyunca belirgin bir değişiklik yapılmamıştır.

Avcı temasının Kurt temasına bağlantısında kullanılan bir ölçülük bas yürüyüşünde kontrabas, viyolonsel, fagot ve son iki vuruşta klarinet kullanılmıştır. Bu yürüyüş prova no.46'da başlayan 4 ölçülük Kurt teması boyunca kullanılmıştır. Temanın girişi ile bu bas yürüyüşüne trombonlar da eklenmiştir. Kurt temasının ilk halinde kullanılan tremolandolar bu kez klarinet ve fagottaki trillerde kendini gösterirken 4 ölçülük kesitlerin giriş ve çıkışlarında asılı zilin tremolandolarından faydalanılmıştır. 4. ölçüde temada bulunan uzayan akor ile hareketin kesilmesinin yarattığı boşluk viyolonsel ve kontrabaslarda kullanılan bir figür ile doldurulmuştur.

Görsel 36. Prova no.46'da başlayan Kurt temasının ilk 4 ölçüsü

Prova no.47'de Avcı temasına tekrar dönülür. Obua ve trompet tarafından bir oktav farkla duyurulan tema ezgisine eşlik, öncekiler ile paralel bir anlayışla kurgulanmıştır. Temanın bu gelişinde eşlikte oluşturulmuş en önemli fark 2. ve 4. zamanları vurgulayan kornların kullanılması ve kemanlar ve viyolanın birlikte kullanılarak akorları duyurdukları ritimlerdir. Trampet ile ölçü başları belirginleştirilmiş, triangilde ise ilk 2 ölçüde kemanlar ve viyoladaki hareket kullanılmıştır. Triangil daha sonra ezgiye paralel şekilde devam ettirilmiştir.

Hikayedeki hayvanat bahçesine giden resmi geçit boyunca yürüyüş veya marş tasviri için kullanılmış olan 2. ve 4. zamanların vurgulu olduğu eşlik anlayışı prova no. 48'de Büyükbaba'nın temasının girişi ile kısa süreliğine durdurulmuştur. Fagot ve kontrabasların duyurduğu Büyükbaba motifinin ardından viyolonsel, viyola ve 2. kemanlar tarafından 2. vuruşta duyurulan 16'lık hareket 3. vuruşun başında kesilmiş ve 4. vuruşta sadece klarinetin kaldığı Kedi temasının auktakt'ı ardından önceki eşlik anlayışına dönülmüştür.

Görsel 37. Büyükbaba motifi ile kesilen ve Kedi teması ile geri dönülen eşlik anlayışı



Büyükbaba'nın teması ve Kedi temasının kontrpuantik şekilde üst üste getirildiği bu kesitte temalar birbirlerinden ses bölgeleri ile ayrıştırılmış, fagotun duyurduğu Büyükbaba'nın teması kontrbaslar ile bir oktav alttan katlanarak çizginin ortaya çıkması sağlanmıştır. İki temanın kontrpuantik şekilde kullanıldığı prova no.48'den sonraki 6. ölçüden itibaren yaylılarda *col legno* tekniğinin kullanılması armonik ilerleyiş neredeyse yok edilmiş, iki temanın oluşturduğu kontrpuan en ön plana taşınmıştır. Yaylılar bu teknik ile daha çok nabız ortaya çıkaracak şekilde kullanılmışlardır.

Görsel 38. Yoğunlaşan kontrpuan ile yaylılarda kullanılan col legno tekniği

Prova no. 49'da Peter'in temasının marş varyasyonu benzer bir orkestrasyonla kullanılmış ancak bu kez "solo" ibaresi ile kullanılan trampetin yoğun ritimleri ile marş etkisi güçlendirilmiştir.

Görsel 39. P.N. 49'da kullanılan trampet yazısı

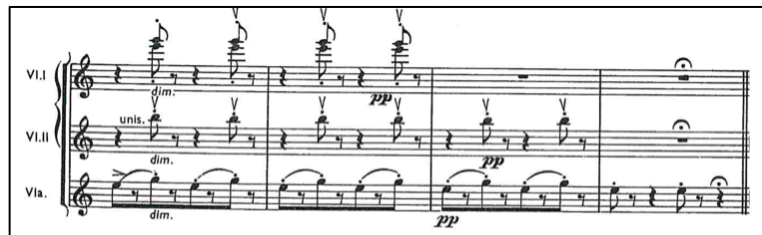
Avcı temasının 4 ölçülük girişi yine 2 ölçülük kesitler halinde öncekilere benzer şekilde kullanılırken anlatıcının Kuş'un konuşmalarını aktarması ile prova no.51'den sonraki 5. ölçüde Avcı teması bu kez flütten duyulan bir varyasyon ile tekrar edilmiştir. Kuş'u temsil

eden flütün eser boyunca ilk duyulan temadan bağımsız olarak kullanımı burada da kendisini göstermiştir. Bu kullanımla flütün tematik veya motifik olmaktan çok tınısal bir leitmotif olarak kullanıldığı açıkça görülmektedir. Avcı temasının ezgisini meydana getirmiş olan kesik 4'lükler bir çatı olarak korunmuş, boşluklar armonik ilerleyiş ile paralel ilerleyen arpejler ile doldurulmuştur. Üçlemeler, yedilemeler, 32'lik notalar ve triller ile yoğun bir şekilde süslenmiş olan ezgi yeni bir ifade kazanmıştır. Ezginin başladığı ilk 2 ölçüde obua ile ezginin yalın hali pianissimo nüansında duyurularak flütün oldukça farklı şekilde duyurduğu temanın rahatça tanınmasını sağlanmıştır.



Görsel 40. Avcı temasının flütten duyulan varyasyonu

Temanın ikinci yarısında klarinet ve fagot, kanon oluşturacak şekilde ezginin yalın halini 2 oktavı aşan uzaklıktaki pes ses bölgesinden başlatmış, farklı ses bölgeleri kullanılarak bu iki hat berraklaştırılmıştır. Çok hatlı bir yazı kullanıldığından yine yaylılarda col legno tekniği kullanılırken, nabız triangildeki 4'lük vuruşlarla belli edilmiştir. Avcı temasının 4 ölçülük girişi yine bir köprü gibi 2 ölçülük kesitler halinde orkestral daralma ile kullanılmış, bu kez anlatıcının konuşması altında 4 ölçü daha uzarken son iki ölçüde önce 1. kemanlar sonra da 2. kemanlar susturulmuş, son ölçüde geriye sadece viyolaların 1. ve 3. zamanlarda pianissimo nüansında çaldıkları staccato mi sesi kalmıştır.



Görsel 41. P.N. 53'ten önceki 4 ölçüde orkestral daralma

Analtıcının son olarak Ördek'ten bahsetmesi ile Ördek teması prova no.24'teki hali ile aynı şekilde 5 ölçü boyunca tekrarlanmış ve prova no.54'te ani bir değişim ile 6 ölçülük final başlatılmıştır. Finalde masal karakterlerine herhangi bir atıfta bulunulmamış, eserin anlatısından bağımsız şekilde oluşturulmuştur. 6 ölçülük final yaylıların 8'likleri ile 12/8'lik

ölçünün her bir zamanında değişen akor ilerleyişi ile başlatılmış, yaylılara; 2. ölçüde flüt, klarinet ve fagot, 4. ölçüde obua kornolar ve trampet, ve 5. ölçüde trompet, trombon ve triangil eklenerek son iki ölçüye kadar uzayan bir orkestra kreşendosu tasarlanmış, tüm orkestranın do sesini çalması ile eser sonlandırılmıştır.

## 2.5. Peter ve Kurt Eserinin Formu

### 2.5.1. Caplin'e göre Form Bilgisi

Form analizinde William E. Caplin'in Analyzing Classical Form adlı kitabındaki tanımlama ve sınıflandırmalar kullanılmıştır. Caplin'e göre 8 ölçülük dönemler, dönemi oluşturan cümlelerin yapısal fonksiyonlarına göre; cümle, periot ve hibrit olmak üzere üç başlık altında incelenmektedir. Caplin kitabında "periyot" terimini Türkçe karşılığı olarak kullanılan "dönem" teriminden bağımsız olarak spesifik bir cümle tipi olarak kullanmıştır (Caplin, 2013).

#### 2.5.1.1. Cümle Tipi Dönem

Bu formüle göre 2 ölçülük bir temel fikir (t.f.) ve hemen ardından bu temel fikrin tekrarı ile oluşan ilk 4 ölçülük cümleye "sunum cümlesi" denir. Sunum cümlesinin ardından temel fikri oluşturan motif/motiflerden bir tanesi parçalanma (frag.) yoluyla sıkıştırılarak kullanılır. 2 ölçülük bu sıkıştırmanın ardından 2 ölçülük kadans ile ikinci 4 ölçülük cümle ortaya çıkar. Bu ikinci 4 ölçülük cümleye ise "devam cümlesi" denir. Devam cümlesi içinde çoğunlukla armonik ve ritmik hareketlilik ile küçük bir gelişme göze çarpar. İsim olarak "devam cümlesi" her ne kadar kadans yapısal fonksiyonunu karşılamasa da Caplin kitabında bu ismin kadans'ı da kapsadığını defalarca vurgulamıştır.

**Tablo 2.** Cümle tipi dönem şeması

<b>SUNUM CÜMLEŞİ</b>				<b>DEVAM CÜMLEŞİ</b>			
Temel Fikir (t.f.)		Temel fikir tekrar		Sürdürme (frag.)		Kadans	
1.ö	2.ö	3.ö	4.ö	5.ö	6.ö	7.ö	8.ö

#### 2.5.1.2. Periyot Tipi Dönem

Periyot, 4 ölçülük öncül ve 4 ölçülük soncul ile ortaya çıkar. Bu tipte cümle üyelerinin yapısal fonksiyonları şu şekildedir; Baştaki 4 ölçülük öncülün ilk 2 ölçüsünde yine temel

fikir duyulur. Ardından temel fikre kontrast oluşturacak “kontrast fikir” kullanılarak 4 ölçülük bir öncül elde edilir. Öncül cümlelerin tanımlanmasında, sondaki zayıf kadans (yarım kadans gibi) büyük önem taşır; Caplin, sonunda yarım kadans bulunmayan öncüllere “birleşik temel fikir” adını vermiştir. Periyot’u oluşturan ikinci cümle ise soncudur. Öncül’ün ilk 2 ölçüsünde gelen temel fikrin tekrarı ile başlayan soncul, kontrast fikrini her zaman doğrudan tekrar etmeyebilir. Sonculu oluşturan 4 ölçü bu kez güçlü bir kadansla sonlanır.

**Tablo 3.** Periyot tipi dönem şeması

ÖNCÜL				SONCUL			
Temel Fikir		Kontrast Fikir		Temel Fikir Tekrar		Kontrast Fikir	
1.ö	2.ö	3.ö	4.ö	5.ö	6.ö	7.ö	8.ö

Caplin’in “hibrit tema” olarak adlandırdığı periyot tipi 4 farklı başlıkta incelenmiştir:

1. Öncül + Devam Cümlesi
2. Öncül + Kadans Cümlesi (İkinci cümle olarak 4 ölçülük bir kadans kullanılmışsa)
3. Birleşik Temel Fikir + Devam Cümlesi
4. Birleşik Temel Fikir + Soncul

Özellikle 4. Maddede yer alan Birleşik temel fikir (yarım kalış yapmayan bir öncül)+Soncul tipi, klasik öncül+soncul formülüyle yaratılmış bir periyot ile büyük benzerlik göstermektedir. Birleşik temel fikir ve Öncül birbirinden 4. ölçü sonundaki kadans ile ayrılır.

### 2.5.1.3. Cümle ve Kadans Uzunluklarının Değişimi

Caplin, cümle uzunluklarındaki değişime sebep olan unsurları 4’ayırmıştır:

- a. *Uzama*: Yeni bir malzemenin kullanılması ile bir yapısal fonksiyonun uzaması ve diğerinin gecikmesine uzama adı verilir. Yeni eklenen materyal çıkarıldığında kalan kısım standart formüle uygun ve anlamlı bir şekilde elde edilir.
- b. *Genişleme*: Yapısal fonksiyonlardan bir tanesi tekrar ediliyor veya uzatılıyor ise genişleme adı verilir.
- c. *Sıkışma*: Bir yapısal fonksiyon özelliğini kaybetmeden doğal olarak kısa kullanılıyor ise sıkışma adı verilir.

- d. *Ekleme*: Yeni bir malzeme devam eden iki cümle ögesinin arasında kullanılıyorsa ekleme adı verilir.

## KADANS UZAMALARI

Caplin, kadans uzamalarını 3 başlık altında değerlendirmiştir:

- a. *Aldatıcı Kadans*: VI. Derece veya I. derecenin ilk çevrimine çözümlenerek cümle ögesinin tekrar edilmesine aldatıcı kadans denir.
- b. *Kaçınılmış Kadans*: Kadans kullanmadan devam eden birime doğrudan geçilmesine kaçınılmış kadans denir.
- c. *Terk Edilmiş Kadans*: Kadans yapmayarak son cümle ögesinin tekrarlanmasına terk edilmiş kadans denir.

### 2.5.1.4. Birleşik Dönem

Caplin'in kitabında değindiği bir başka dönem çeşidi ise "birleşik dönem"dir. 8 ölçülük dönemler, sonlarındaki yarım kadans ve tam kadans kullanımına bağlı olarak bir öncül-soncul ilişkisi oluşturuyorsa bu 16 ölçülük döneme birleşik tema denir. Birleşik temalar 2 farklı başlık altında değerlendirilmiştir.

1. Birleşik Periyot: 8 ölçülük öncül ve 8 ölçülük sonculun bir araya gelmesiyle ortaya çıkan 16 ölçülük döneme birleşik periyot denir. Birleşik Periyot'u ortaya çıkaran Birleşik Öncül'ün yapısal fonksiyonlarına göre 3 alt başlığa ayrılır:
  - e. 8 ö. Cümle (4 sunum cümlesi + 4 devam cümlesi )
  - f. 8 ö. Hibrit Cümle (4 birleşik temel fikir + 4 devam cümlesi)
  - g. 8 ö. Hibrit Cümle (4 öncül + 4 devam cümlesi)
2. Birleşik Cümle: Birleşik temayı ortaya çıkaran 8 ölçülük ilk cümle 4 ölçülük bir temel fikir ve 4 ölçülük temel fikrin tekrarı ile ortaya çıkıyor, devam cümlesinde yine 4 ölçülük birimler halinde sürdürme ve kadans yapısal fonksiyonları kullanıyorsa bu cümleye birleşik cümle denir.

## 2.5.2. Peter ve Kurt'un Form Analizi

Peter'in teması temelde 8 ölçülük iki dönemin sonlarındaki yarım kalış ve tam kalış ilişkisine bağlı bir birleşik dönem olarak kurgulanmıştır. İkinci dönem, sonunda tam kalışın geciktirilmesiyle ortaya çıkan kapanış ile 4 ölçü uzamıştır. Temanın 8 ölçülük ilk dönemi şu şekilde oluşturulmuştur: İlk 2 ölçüde gelen temel fikir sonrasında gelen 2 ölçüde bir kontrast fikir ile devam ettirilmiş ve bir öncül oluşturulmuştur. Öncül cümle, kontrast fikirde do majör tonunun bVI. Derecesi ile ortak akor olan mi bemol majör tonunun IV. Derecesi ile başlatılıp cümle sonunda mi bemol majör tonunun tonik akoru ile sonlandırılmıştır. İkinci 4 ölçüyü kapsayan sonculda, öncül cümlelerin temel fikri mi bemol majör tonunda tekrar edilmiş, bu kez kontrast fikirde başlangıçtaki do majör tonunun dominant tonunda bir yarım kalış yapılarak 8 ölçülük bu dönem yarım kalış ile sonlandırılmıştır. Dönem sonlarında dominant 7'li akoru öncesi dominantın 3'lü yukarısındaki ses üzerine kurulan majör ya da minör akor kullanımı Prokofyev'in bu kendine has armonik ilerleyiş anlayışını daha eserin başından yansıtmaktadır. Analiz boyunca dominant fonksiyonunun 3'lü yukarısındaki ses üzerine kurulmuş majör veya minör akorlar; iii/V ya da III/V olarak gösterilmiştir. Temanın 8 ölçülük ikinci dönemi ilkiyle aynı şekilde kurgulanmış ancak sonundaki yarım kalış ardından do majör tonundaki tam kalış, kaçınılmış kadans uzaması ile geciktirilerek 4 ölçülük bir kapanış meydana getirilmiştir.

**Tablo 4.** Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

Öncül (4 ö.)		
	2 ö. temel fikir	C: I
	2 ö. kontrast fikir	Eb:IV-I
Soncul (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	Eb: I
	2ö. Kontrast fikir	C: V (V:iii-V-I)
Öncül (4 ö.)		
	2 ö. temel fikir	C: I
	2 ö. kontrast fikir	Eb: IV-I
Soncul (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	Eb: I
	2 ö. Kontrast fikir	C: V (V:iii-V-I)
	4 ö. Kapanış	C: I

Kuş teması, Peter'in temasında olduğu gibi tonal merkez bakımından değişkenlikler gösterse de ana ton olarak do majörü kullanmıştır. 4 ölçülük sunum ve 4 ölçülük devam cümleleri ile Kuş temasında 8 ölçülük bir cümle tipi dönem meydana getirilmiştir. Bu 8 ölçülük dönem yapısal olarak bir değişikliğe uğramadan tekrar edilmiş ve tema boyunca do majör tonunda tam kalış yapılmadan bir köprü ile Peter'in temasına dönülmüştür. Peter'in temasına

dönülmesi ile bir 3 bölmeli şarkı formu ortaya çıkmıştır. Kuş temasının bu üç bölmeli şarkı formunun orta bölmesi olması, temada tam kalıştan kaçınılmış olmasını açıklamaktadır.

Kuş temasının 4 ölçülük tipik sunum cümlesinde, 2 ölçülük temel fikir ve 2 ölçülük temel fikir tekrarı kullanılmıştır. Sonrasında gelen devam cümlesi de yine tipik olarak 2 ölçülük parçalanma ile sürdürülmüş ve 2 ölçülük kadans ile sonlandırılmıştır. 2 ölçülük sürdürmede yine tanımına uygun şekilde uygulanmış olan armonik ritmin hızlanması, do majör ve la bemol minör tonlarının 1 vuruşluk sürelerde birbirlerini takip etmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu ilerleyiş ve son iki ölçülük kadansta dominant sol majör akorunun kendi III. Derecesi olan si minör akoru ile peşpeşe kullanılması ile besteci yine kendine has armonik anlayışını yansıtmıştır.

8 ölçülük birinci dönem yapısal ve armonik olarak tekrar edilmiş ardından kuş teması sonlandırılarak Peter'in temasına dönen köprü ile devam edilmiştir.

**Tablo 5.** Kuş teması, tekrar eden dönemin form şeması ve armonik ilerleyişi

Sunum Cümlesi (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	C:I
	2 ö. Temel fikir tekrar	C:I
Devam Cümlesi (4 ö.)		
	2 ö. Parçalanma	C: I- $\flat$ VI
	2 ö. Kadans	C: V - III/V- V

Peter'in temasına dönüşü sağlayan 4 ölçülük köprü, temanın tekrar duyulacağı fa majör tonuna geçişte 5'li çemberi üzerindeki dominant 7'li akorları kullanılmıştır. İlk ölçüde sol pedalında re dominant 7'li akoru ardından sol dominant 7'li akoru ile ikinci ölçüdeki do majör'e Dominantın Dominantı-Dominant-Tonik ilerleyişi ile gelmiştir. Sonraki iki ölçüde yine aynı ilerleyiş, fa majör için do pedalında sol dominant 7'li akorundan do dominant yediliye geçilmesi ile kullanılmıştır.

**Tablo 6.** Ölçülere göre köprünün armonik ilerleyişi

Köprü 1.ö		Köprü 2.ö	Köprü 3.ö		Köprü 4.ö
D7/G	G7	C	G7/C	C7	F

Peter'in teması köprünün ardından bu kez fa majör tonunda getirilmiştir. Besteci, iki karakterin temalarının yapısal alt birimlere bölünerek art arda kullanılması ile ortaya çıkan karma bölmeleri eser boyunca sıkça kullanmıştır. Burada da tema içerisindeki cümle öğelerinin arasında kuş temasından ortaya çıkan arpej figürlerinin bulunduğu eklemeler

kullanılarak cümle uzunlukları değiştirilmiştir. Bu eklemeler çıkarıldığında Peter'in temasının bu dönemlik yeniden gelişinde (A') armonik ilişkiler ve yapısal kurgu olarak ilk gelişinin (A) bir dönemi ile birebir aynı olduğu görülecektir. Bu kez akor ilerleyişleri fa majör ile başlatılarak dönemin sonundaki yarım kalış do majör akoruna getirilmiş ve 3 bölmeli şarkı formunun ana tonu olarak kullanılmıştır. A bölmesinde bir kadans gecikmesi olarak tanımlanmış 4 ölçülük kapanış A' bölmesinde temanın ana tonda sona ermesi ile bu kez 4 ölçülük bir kodaya dönüşmüştür.

**Tablo 7.** A' bölümü olarak Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

A' olarak Peter'in Teması		
Öncül (6 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	F:I
	2 ö. Ekleme	F: bVI (Ab: IV)
	2 ö. Kontrast fikir	Ab: IV - I
Soncul (5 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	Ab: I
	1 ö. Ekleme	F: bVI (C:III)
	2 ö. Kontrast fikir	C: III-V7-I
Koda (4 ö.)		C: I

Ördek teması, uzamalar hariç 8 ölçülük bir birleşik tema cümlesinin iki kez tekrarlanması ile meydana gelmiştir. Bu iki dönem arasında ezgisel olarak küçük farklılıklar bulunmasına karşın armonik ve yapısal olarak bir fark bulunmamaktadır. La bemol majör tonundaki iki ölçülük temel fikir ve tekrarından oluşan 4 ölçülük sunum cümlesi I-ii-I-V ilerleyişini kullanan 4 ölçülük kontrast fikir ile oluşturulmuş soncul cümle ile sonlandırılmıştır. Yarım kalış ardından dominant akoru üzerinde bir ölçülük genişleme ile dönem uzunluğu 9 ölçüye çıkmıştır. Dönemin tekrarında yine bu 9 ölçülük kurgu kullanılmış ve yine dominant üzerindeki yarım kalış ardından 1 ölçülük bağlanışla 16 ölçülük köprü başlatılmıştır.

Ördek temasındaki bu yapıda 8 ölçülük dönemler bir birleşik tema cümlesi olarak ele alınmış iki öncülden meydana gelen 16 ölçülük bir dönem olarak tanımlanmıştır.

**Tablo 8.** Ördek temasında tekrar eden birleşik tema cümlelerinden birinin form şeması ve armonik ilerleyişi

Birleşik Tema Cümlesi (9 ö.)	
4 ö. Sunum cümlesi	Ab: I
4 ö. Kontrast fikir	Ab: I-ii-I-V
1 ö. Genişleme	Ab: V

Mi bemol majörlük yarım kalışın 16 ölçülük köprü si minör akoru ile başlatılmış, la bemol majör tonuna ait donanım kaldırılmıştır. Bestecinin kullandığı dominantın III. Derecesi, dominant, tonik



ilerleyişi ile köprü, si minörün ardından sol dominant 7'li akoru ile do majör tonuna geçerek ilk 9 ölçüsünü tamamlamış 10. ölçüde mi bemol majör akoru ve sol majör akoru aynı anda duyurularak 11. ölçüde mi bemol majör akoruna geçilmiştir. 11. ölçüde la bemol majör tonuna ait donanımın tekrar kullanılması ile bu mi bemol majör akorunun dominant fonksiyonunda olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca köprüye geçişteki mi bemol-si ilişkisi (duyuluştta büyük üçlü) köprü içinde sol-mi bemol olarak da kendini göstermektedir. Bu yolla la bemol majör akoru için yine bestecinin tipik dominantın III. Derecesi-dominant-tonik ilişkisi ortaya çıkarılmıştır.

**Tablo 9.** Ölçülere göre köprünün armonik ilerleyişi

Köprü 2.ö	Köprü 7.ö	Köprü 1.ö	Köprü 6.ö
C:iii/V-V7	I	Ab:V, III/V	EbM

Köprü Ördek temasını Ördek ve Kuş'un atıştıkları bölmeye taşır. Burada yapısal olarak Ördek teması Kuş'a ait yeni bir iki ölçülük materyal ile karılarak kullanılmıştır. Kuş'a ait yeni materyalin 4 ölçülük kullanımının ardından iki ölçülük kesitlere bölünmüş olan Ördek teması ve bu yeni materyal ile peşpeşe kullanılmış, bölme boyunca Ördek temasına ait eşlik kullanılarak bütünlük sağlanmıştır. Bu yönüyle Peter'in temasının ikinci gelişinde ekleme yöntemi ile iki karakterin bir araya getirilmesi anlayışı burada da kendisini göstermiştir. Flütün 2 ölçülük ağırlıkla arpejlerden oluşan temel fikri sonraki iki ölçüde tekrar edilmiştir. Daha sonraki bölünmelerde de bu temel fikir birer vuruş kısalarak tekrar etmektedir. Bu bölmenin 11. ölçüsünde Ördeğe ait temel fikrin tekrarı 2 ölçüden 2 vuruş daha uzatılmış, Kuş'a ait yeni temel fikir iki vuruş geciktirilmiş ve bu şekilde bir ölçü içerisinde iki karaktere ait motif duyurulmuştur. Tabloda uzama ve kısalma yapısal fonksiyonların değişmemesi sebebiyle göz ardı edilmiş, 2 ölçülük kesitler ile oluşturulmuş kurgu anlayışına sadık kalınmıştır. Bölmenin son 4 ölçüsü mi bemol sesi üzerinde bir pedal ile köprüleştirilmiştir.

**Tablo 10.** Ördek ve Kuş temalarının birlikte kullanımlarında form şeması ve armonik ilerleyiş

Sunum cümlesi (Kuş) (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	Ab: I
	2 ö. Temel fikir tekrarı	Ab: I
(Ördek)	2 ö. Temel fikir	Ab: I
(Kuş)	2 ö. Temel fikir'	Ab: I
(Ördek)	2 ö. Temel fikir	Ab: I
(Kuş)	2 ö. Temel fikir''	Ab: I
Köprü (4 ö.)		Eb pedalı

4 ölçülük Eb pedalı üzerinde gelen köprü tonal değişimden çok tempo değişimini sağlamıştır. Devamında gelen Kedi'nin temasından önceki son 16 ölçülük kısım yine la

bemol majör tonundadır. Flütün inici arpejlerinin bulunduğu girişler göz ardı edilip obua tarafından duyurulan ritmik kalıp incelendiğinde ilk 8 ölçü için bir öncül soncul ilişkisi görülecektir. Tek bir ses ve farklı ritim kalıpları kullanılarak oluşturulmuş bu iki cümlede kadans ilişkisi bulunmadığından bu 8 ölçülük dönemi birleşik temel fikir olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Bu 8 ölçüde besteci III/V-V-I ilerleyişini ölçü ölçü zincir biçiminde kullanarak la bemol majör tonundan 9. ölçüde gelecek olan yeni kesitin tonu olan mi majör tonuna geçişi sağlamıştır.

**Tablo 11.** Bestecinin karakteristik armonik ilerleyişini kullanan 9 ölçülük kesit

1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü	5. ölçü	6. ölçü	7. ölçü	8. ölçü	9. ölçü
Ab	F	Bbm	G	Cm	A	Dm	Cb	E
III/V	V	(I)-iii/V	V	(I)-iii/V	V	(I)-iii/V	V	I

9. ölçüden itibaren mi majör ve mi minör akorları arasında gidip gelen 4 ölçünün ardından bu kez si sesi üzerinde kalınarak 4 ölçü içinde Kedi temasında geçiş yapılır. Kedi temasının sol majör tonunda olduğu göz önünde bulundurulduğunda si pedalı ardından gelen sol majörün bestecinin tipik armoni ilerleyişi ile dominantlaşarak ileride do majör akoruna geçeceği tahmininde bulunulabilir.

Kedi temasında yapısal olarak klasik bir periyot tipi dönem kullanılmıştır. Bu cümlelerde iki ölçülük temel fikir 2 ölçülük kontrast fikirde parçalanma yapılarak devam ettirilmiştir. 4 ölçülük öncül sol mjaör tonunda I-IV-VII/V,V-I ilerleyişi ile tam kadans ile sonlandırılmış, soncul cümlede dominant tonik ilişkisi son ölçüde vurgulanarak daha güçlü bir kadans ortaya çıkarılmıştır.

Bu şekilde kurgulanmış 8 ölçülük ilk dönemin ardından anlatıcının konuşmasını yaptığı 4 ölçülük V-I ilerleyişi sürdürülmüş son ölçüde tahmin edildiği gibi sol majör, fa sesinin duyurulması ile dominant 7'li haline çevrilmiş ve Kedi'nin teması bu kez do majör tonunda getirilmiştir. Do majör tonundaki tekrarda sol majör tonundaki ilk gelişinde kullanılan yapısal ve armonik özellikler değiştirilmeden kullanılmıştır. Kedi'nin temasındaki eşlik yapısının sonraki gelişlerde armonik özellikleri daha fazla göstermesi ve temanın tüm gelişlerinde aynı armonik ilerleyiş kullanılması sebebiyle Kedi teması tabloda yalnızca dereceler ile gösterilmiştir.

**Tablo 12.** Kedi temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

Kedi Teması (8 ö. Periyot Tipi Dönem)
---------------------------------------

Öncül Cümle (4 ö.)		
	2ö. Temel fikir	I - IV
	2 ö. Kontrast fikir (parçalanma)	VII/V,V - I
Soncul Cümle (4 ö.)		
	2ö. Temel fikir	I - IV
	2 ö. Kontrast fikir (parçalanma)	VII/V,V - I

Kedi'nin temasının bu şekilde tamamlanmasının ardından fa diyez majör akorunda tekrar eden yaylıların 3 ölçülük girişi ile yeni bölme başlatılmıştır. Bu 3 ölçünün ardından yaylılardaki tekrar devam ederken flütten duyulan 4 ölçülük pasaj da yeniden kullanılmadığı için bu incelemede girişe dahil edilmiştir. Giriş sonrası yine daha önceden kullanılan iki ölçülük kesitler ile bölünen obuadaki yeni materyalin eklemeler çıkarıldığında 4 ölçülük bir sunum cümlesi meydana getirdiği görülecektir. Temel fikir ve temel fikir tekrarı arasındaki eklemelerde girişten gelen ancak bu kez 4'lük sürelerinde kullanılan fa diyez majör tonundaki tekrar eden akorlar kullanılmıştır. Girişteki fa diyez majör akorunu obuanın girişi ile si eksik akorunun sol dominant 7'li akoruna dönüşmesi takip eder. Bu sol dominant 7'li akoru si eksenli tonda pre-dominant fonksiyonunda alman artık altılısı olarak kullanılmış, 4 ölçünün sonunda fa diyez majör mi sesi ile dominant 7'li olarak duyurulmuş ve Kedi'nin teması bu kez si majör tonunda getirilmiştir.

**Tablo 13.** Kedi temasının B bölümünün form şeması ve armonik ilerleyişi

Giriş (7 ö.)		
1. cümle (4 ö.)		
	2 ö. Ekleme	F#: I
	2 ö. Temel fikir	B:Al+
2. cümle (4 ö.)		
	2 ö. Ekleme	F#:I
	2 ö. Temel fikir tekrar	B:Al+
Köprü (3 ö.)		B:V

Kedi'nin teması ilk gelişinde olduğu gibi bu gelişinde de önce si majör tonundan getirilmiş 8 ölçülük birinci dönemin ardından 4 ölçü içinde si majör dominant 7'li haline çevrilerek ikinci dönem mi majör tonundan getirilmiştir. Bu geliş ile A' bölümünü oluşturan Kedi teması ile A-B-A' şemasındaki üç bölmeli şarkı formunu da tamamlanmıştır.

Büyükbaba'nın temasında cümleler alışlagelmişin dışında uzunluklarda kullanılmıştır. Bu cümleler ile oluşan dönem yapısal fonksiyonlar göz önünde bulundurularak hibrit tip dönem olarak tanımlanmıştır. Si minör tonundaki 3 ölçülük öncülün ardından dominant üzerinde parçalanmaya bağlı tekrar yapılarak 4 ölçülük bir devam cümlesi kullanılmış ve 7 ölçülük bir hibrit dönem meydana getirilmiştir. Bu hibrit dönemin belirgin bir kadans ile sonlanmadan tekrar edilmesi ile hibrit dönemlerden meydana gelen bir birleşik dönemden söz etmek

mümkündür. Bu sebeple ilk 7 ölçüde ortaya çıkan hibrit dönem bir birleşik dönemin ilk cümlesi olarak ele alınmıştır. İkinci hibrit dönemin öncülü yine 3 ölçü olarak kullanılmış devam cümlesindeki uzun fa diyez sesi yarı yarıya kısaltılmış ve 2/4'lük ayrı bir ölçü içinde kullanılmıştır. Tekrar eden parçalanma ise bir ölçü uzatılarak 5 ölçüye çıkarılmıştır. Devam cümlesinde fa diyez sol sesleri art arda tekrarlanırken diğer iki partide iki 4'lük sürede bir küçük ikili aralık pestleştirme yapılarak iki ölçü içerisinde tekrar dominant akoru olan fa diyez majör akoruna dönülmüştür. Armonik olarak belirleyici olan ise tema içindeki mi diyez fa diyez çözümleridir. Bu şekilde bu iki ölçü temelde dominant-tonik ilişkisi vurgulanmıştır. İki dönemin ardından gelen son 4 ölçülük kapanışta la majör tonunda iii (y.e.7)- bII-I ilerleyişi ile bölme sonlandırılmıştır. La majör tonunun si minör için III/V olması bu kapanışı anlamlandırmak konusunda önemlidir.

**Tablo 14.** Büyükbaba temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

Büyükbaba teması (A), Birleşik dönem 15 ölçü + Kapanış 4 ölçü		
1.Hibrit Dönem (7 ö.)		
	3 ö. Öncül	Bm:I
	4 ö. Devam cümlesi	Bm:V/V - V
2. Hibrit dönem (8 ö.)		
	3 ö. Öncül	Bm:I
	5 ö. Devam cümlesi	V/V - V
Kapanış (4 ö.)		(Bm:III/V)A:iii, bII,I

Büyükbaba'nın teması ile gelen 19 ölçülük A bölmesi ardından Peter'in teması ile bir B bölmesi oluşturulmuştur. Bu B bölümünde Peter'in teması 2 ölçülük girişin ardından 4 ölçülük öncül-soncul ilişkisine dayalı 8 ölçülük bir periyot tipi dönem meydana getirmiştir. Yapısal ve armonik olarak eserin başındaki ilk geliş ton merkezi hariç bir fark içermemektedir.

**Tablo 15.** Büyükbaba teması ardından B bölmesi olarak kullanılan Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

Peter'in teması (B), Periyot tipi dönem, 10 ölçü		
Giriş (2ö.)		
Öncül (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	Bb: I
	2 ö. Kontrast fikir	Db: IV-I
Soncul (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	Db: I
	2 ö. Kontrast fikir	Bb: V (V:iii-V-I)

Büyükbabanın teması A' olarak getirilerek yine bir 3 bölmeli A-B-A' şemasındaki form tamamlanmıştır. A' bölümünde; A bölümündeki 1. Hibrit dönemin öncül cümlesi ile , 2. Hibrit dönemin devam cümlesi bir değişiklik yapılmadan bir araya getirilmiş ve 4 ölçülük

kapanış ile A' bölmesi sonlandırılmıştır. 4 ölçülük kapanıştaki inici dizi Peter'in temasının sonundaki çıkıcı dizi ile benzer bir şekilde ancak ters yönde kullanılarak Peter ve Büyükbabası arasındaki ilişki yapısal olarak da vurgulanmıştır. Son iki ölçüdeki kadansta tek başına kullanılmış fa sesi, fa diyez dominant 7'li akoruna ilerler ve si minör olan toniğe çözülür. Burada tek başına kullanılmış olan fa sesinin bestecinin tipik kullanımı göz önünde bulundurularak dominant akoru olan fa diyez majörün III. Derecesi üzerine kurulan majör akor olan la diyez majör akorunun beşlisi mi diyerz sesinin anarmoniği olduğu anlaşılmıştır.

Kurt teması, bir bir ölçülük girişin ardından ilk cümle iki ölçülük temel fikir ile başlatılmış, bu iki ölçülük temel fikir parçalanma yolu ile motiflerden birini tekrar ederek re minör tonunda bir kadans ile sonlanmıştır. Bu yönüyle bir öncül cümle olarak ortaya çıkan öncül cümle ilk iki ölçüde sol pedalında sol minör ile VII. Derecesini kullanan motifin ardından çözülen fa majöre çözülmektedir. 2 ölçülük sürdürme fikrindeki motif tekrarında fa minöre geçilerek inici büyük üçlü atlamalar ile sırasıyla fa minör, re bemol majör ve 5'lisi tizleştirilmiş bir la dominant 7'li akoru kullanılmıştır. Bu la majör akorunun çözülüşü ile cümlenin ilk akoru ortak olarak kullanılmıştır. İkinci cümlenin re minör ile başlaması öncesinde gelen bu akor ilerleyişinde tipik III/V - V yürüyüşü öncesine bir III. Derece daha kullanıldığını göstermiştir ( III/(III/V) - III/V - V). İkinci cümlenin temel fikri de re minör akoru ile başlayıp ilk temel fikirde olduğu gibi büyük ikili aşağısındaki majör akorda sonlanır. Bu ilişki de başlangıçtaki tonun dominantının küçük 3'lüsü üzerine kurulan majör ton ile açıklanabilir. 2. Cümlenin sürdürme fikrinde do majör akorunda kalınmış ve sondaki bir ölçülük sol melodik minör yürüyüşü ile sol minör tonuna dönmüştür. Bu sol minör akoru da ikinci soncul cümlenin ilk akoru olarak ortak şekilde kullanılmıştır. Temanın 3. Duyuluşundaki ikinci sonculda yalnızca 2 ölçülük temel fikir ve 2 ölçülük köprüleşmiş bir kapanış ile meydana gelmiştir. Bu şekilde sonlanan Kurdu teması A bölmesini oluştururken 13 ölçü sürmesi, 13 sayısının yaygın batıl temsiliyeti açısından dikkat çekicidir.

**Tablo 16.** Kurt temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

Kurt teması (A) - 13 ölçü -		
Giriş (1 ö.)		
Öcül (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	Gm-F
	2 ö. Sürdürme fikri	d: III-III/V-V7+5-I
2. Birleşik temel fikir cümlesi (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	d-C
	2 ö. Sürdürme fikri	C-g
3. Birleşik temel fikir cümlesi (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	g
	2 ö. Kapanış-köprü	g

Kurt temasının ardından diğer karakterle ait bölmelerle devam edilmiştir. Kedi temasının motifi ile başlayan klarinet solo 13 ölçü boyunca sürdürülmüştür. Ardından Kedi'nin temasının ilk gelişinden hemen önce kullanılan 12 ölçülük armonik olarak köprü olarak kullanılmış olan kesit aynı armonik ve yapısal kurgu ile tekrar kullanılmıştır. Bu 12 ölçülük kesit ardından 6 ölçülük kromatik bir çıkış ile bölme Kurdun Ördeği yakaladığı zirve noktasına taşınmıştır. Bu zirve noktasında gerilim fa diyez majör ve do majör ile ortaya çıkan artık 4'lü aralıklı akorlar ile sağlanmıştır. Bu zirve noktasında 2 ölçülük temel fikir 2 kez tekrar edilmiş ve fa diyez majör akoru ile bölme sonlandırılmıştır.

Kurdun ördeği yakalamasının ardından 2 ölçülük do minör ve 2 ölçülük la bemol artık arkoru ile bir köprü kurgulanmış, bu köprü yerini 3 ölçülük mi bemol pedalı ile la bemol majör tonundaki Ördek'in temasından önce V. Derece üzerinde bir girişe bırakmıştır.

3 ölçülük giriş, Ördek temasının 4 ölçülük sunum cümlesi tekrar kullanılarak devam ettirilmiştir. 4 ölçü uzunluğundaki ikinci kesit bu kez mi bemol pedalı üzerindeki la bemol majör, do minör, si minör, sol majör, mi bemol majör, la bemol majör ilerleyişi ile sona erer. Bu ilerleyişte ördek temasının ana tonu olan la bemol majör tonunun dominantına iki kez üçlü kullanılarak gelinmiş olması dikkat çekicidir. Bu ilerleyiş 3'lü aralıklar ile olan ilişkisine bakılarak şu şekilde açıklanmıştır:

**Tablo 17.** 4 ölçülük kesitte bestecinin karakteristik armonik ilerleyişi

1. Ölçü	2. Ölçü	3. Ölçü	4. Ölçü
Ab: I	III - III/(III/V)	III/V - V	I

Kedi'nin teması bestecinin daha önce kullandığı eklemeler ile yapısal fonksiyonların bölünmesi anlayışıyla anlatıcının konuşmasına alan bırakarak ilk duyulduğu sol majör tonundan tekrar getirilmiştir. Kedi'nin temasının ilk gelişinde 8 ölçülük dönemlerin sol majör ve do majör tonlarında kullanımı bu kez öncül ve soncul cümleler için uygulanmıştır.

İki eklemede de dominant sesi üzerinde bir napoliten 6'lı akoru dominant sesine taşınmış ve toniğe çözülmüştür. Burada dominant tek ses olarak duyulsa da işlev olarak tatmin edici bir V-I hissini oluşturmuş, bu nedenle de tabloda fonksiyon derecesi olarak kullanılmıştır.

**Tablo 18.** P.N. 25'teki Kedi temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

Öncül (4 ö.)	G: I-IV-VII/V, V-I
Ekleme (6 ö.)	G: N6/D, V-I (I=V)
Soncul (4 ö.)	C: I-IV-VII/V, V-I

Prova no.27’de gelen Kurt teması bu kez Kedi teması ile yapısal fonksiyonları bölünmesi ile getirilmiştir. 16 ölçülük bölme boyunca fa pedalı üzerinde kalınmıştır. Kurt temasının ilk gelişindeki 1 ölçülük akor ve bVII. derecedeki kalış bir arada kullanılarak temel fikir 4 ölçü uzunluğunda kullanılmıştır. Temel fikir fa minör tonunda gelip mi bemol majör tonunda kalış yapmasının ardından 1 ölçülük eklemede flüt mi bemol sesini bir oktavlık hareketle vurgulamıştır. Bu bir oktavlık harekette re bekar sesinin kullanılması ile mi bemol majör tonuna geçiş belirginleştirilmiştir. Bir ölçülük ekleme ile Kurt temasının Kedi temasında mi bemol majör tonundaki 2 ölçülük temel fikir bir ölçülük tril ile uzatılarak 3 ölçüye çıkarılmıştır. Trilde kullanılan re bemol sesi ile mi bemol majör akoru dominant 7 li haline gelmiş ve Kurdun temasının tekrar geleceği fa minör tonunun dominantının 3’lüsü ortaya çıkmıştır. Kurdun temasının yine fa minör tonundaki 4 ölçülük fikri tekrar etmesinin ardından Kedi’nin temasına dönülmemiş bu kez 1 ölçülük eklemede mi bemol oktav hareketi ile duyulmuş olan flütün, mi bemol majör tonunda 3 ölçülük solosu ile devam edilmiştir. 3 ölçülük solonun ardından bölme boyunca devam eden tremololar bir ölçü daha sürdürülmüş ve mi bemol majör akorunun 3’lü ve kök sesinin durdurulduğu ve fa pedalının üzerinde sadece si bemol sesinin bırakıldığı bu 1 ölçü ile bölme sonlandırılmıştır.

**Tablo 19.** P.N. 27’deki Kurt temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

Kurt teması-Temel fikir (4 ö.)	f-Eb
Ekleme (1 ö.)	Eb
Kedi teması-Temel fikir (3 ö.)	Eb-Eb7
Kurt teması-Temel fikir tekrarı (4 ö.)	f-Eb
Flüt (solo) (3 ö.)	Eb
Kapanış (1 ö.)	Fa pedalında si bemol sesi

Prova no.28’de gelen Peter’in teması, bir “sonat allegro”nun gelişme bölmesini andıran bir tonal hareketlilik içermektedir. Re majör tonunda ilk hali ile aynı anlayışta kullanılmış olan 4 ölçülük öncül, karşıt fikirde fa majör tonuna geçer. Ardından gelen 4’er ölçülük iki kesitte Peter’in teması ana motifi kullanılmamış bir ikincil ezgiden yararlanılmıştır. Fa majör tonunda sona eren öncülün ardından gelen bu ikincil ezginin ilk iki ölçüsünde yine fa majör akoru devam ettirilirken üzerinde si bekar sesi kullanılarak akor do majörün IV. derecesi’ne çevrilmiştir. Son iki ölçüsünde kontrabasların II-V-I ilerleyişi ile bu ikincil ezginin ilk dönemi do majör tonunda sonlandırılmıştır. Aynı ezginin 4 ölçülük tekrarında bu kez do majör akoru devam ettirilirken üzerinde kullanılan fa diyez sesi ile do mjaör IV. derece haline getirilmiş, yine son iki ölçüdeki II-V-I ilerleyişi ile ikincil ezginin 2. Dönemi sol majör

tonunda sonlandırılmıştır. Peter'in temasının ilk gelişinde kullanılmış olan 16'lık üçlemelerin kullanıldığı kapanış materyali (A' ardından) burada 8 ölçülük bir köprü olarak kullanılmış, bu 8 ölçü içerisinde anlatıcı için boşluklar bırakılmıştır. Kapanıştan önce en son duyulan ton ile (sol majör) eksik beşli aralığı oluşturarak yarattığı gerilimden faydalanılan do diyez pedalı üzerindeki kapanış hareketi ve mi minör tonundaki Peter'in temasına ait motif, 3ölçü sonra değişime uğramadan do bekar pedalı üzerinde getirilmiştir. Do bekar pedalı üzerindeki 3 ölçünün ardından üçlemeler ile yapılan hareket kesilmiş, Peter'in temasına ait 2 ölçülük mi minör tonundaki motif sol pedalında tekrar edilmiş ve 2. ölçüde sol majör akorunda sona ermiştir. Böylece yeni bir anlayışla do majör tonundan tekrar gelecek olan Peter'in temasının dominantında kalınmıştır. Prova no.28'den itibaren ortaya çıkan yapılar çoğunlukla 4 ölçülük cümleler ile oluşturulmuş alışlageldik dönemler ve bölmelerden değil, gelişme bölmesini andıran şekilde 2 ölçülük kesitlerin nispeten daha serbest kullanımlarından meydana gelmektedir. Temaların orijinal hallerindeki tonal ilişkilerin yerini yine benzer serbestlikteki tonal kullanımların alması da gelişme bölmesi hissini oluşturan bir diğer önemli unsurdur.

**Tablo 20.** P.N. 28'deki Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

Öncül (4 ö.)	2 ö. Temel fikir	D: I
	2 ö. Karşit fikir	F: IV-I
İkincil ezgi I	2 ö. Temel fikir	C: IV
	2 ö. Karşit fikir	C: II-V-I
İkincil ezgi II	2 ö. Temel fikir	G: IV
	2 ö. Karşit fikir	G: II-V-I
Köprü (8 ö.)	3 ö. 1. Kesit	C# pedalı
	3 ö. 2. Kesit	C# pedalı
	2 ö. 3. Kesit	G pedalı, C:V

Prova no. 30'da gelen Peter'in teması da bir gelişme bölmesi gibi temel fikrin farklı tonlara geçirilmesi ile kullanılmış, temanın ilk halindeki karşit fikir yerine 3'lü atlamalar ile oluşturulmuş kromatik inici bir materyal ile yeni bir karşit fikir kullanılmıştır. Karşit fikir olarak kullanılan bu yeni materyal ile standart 4 ölçülük cümleler oluşturulmamış 2 ölçülük birimler farklı bir sıralama ile kullanılarak beklenen öncül soncul ilişkisine bağlı yapı kırılmıştır. 2 ölçülük temel fikir hızlı bir tempoda 16'lık arpejlerin ağırlıkta olduğu bir eşlik yapısı ile do majör tonunda getirilmiş ardından karşit fikir olarak gelen 3'lü aralıklar ile atlamaları kullanan kromatik inici yapıda belirgin bir ton veya fonksiyon kullanılmamıştır. Bu yeni materyalde dikkat çekici olan inici kromatik hareketlere karşın la bemol sesinin iki



çalgıda sabit olarak tekrarlanması ile Peter'in temasının ilk halindeki karşıt fikrin, do majörün bVI. Derecesinden veya mi bemol majör tonunun IV. derecesinden gelmesindeki ilişki vurgulanmıştır. 2 ölçülük temel fikir ve 2 ölçülük yeni karşıt fikrin ardından yine temanın orijinal halindeki gibi 2 ölçülük temel fikir bu kez mi bemol majör tonundan getirilmiş ancak bu kez karşıt tema ile sürdürülmek yerine 2 ölçülük temel fikir la bemol majör tonundan tekrarlanmıştır. 2 ölçülük karşıt fikir yerine, temel fikrin la bemol majör tonundan tekrarlanması ile beklentinin kırılmasının hemen ardından 2 ölçülük yeni karşıt fikir bu kez mi bekar sesinin vurgulanması ile kullanılarak simetri bozulmuştur. Bölme 4 ölçülük kapanışta 1 ölçülük Peter'in motifini si majör tonundan tekrar ederek başlayıp bu kez de fa diyez sesinin vurgulandığı eşlik yapısının sürdürüldüğü 3 ölçü ile sonlanırken si majör tonunda kalınmış yalnızca bir için si minör tonu duyurularak tonal durağanlığın önüne geçilmiş, kararsızlık sağlanmıştır.

**Tablo 21.** P.N. 30'daki Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

2 ö. Temel fikir	C
2 ö. Karşıt fikir	Kromatik iniş Ab sesi vurgusu
2 ö. Temel fikir	Eb
2 ö. Temel fikir tekrar	Ab
2 ö. Karşıt fikir	Kromatik iniş E# sesi vurgusu
4 ö. Kapanış	b (1 ölçülük b akoru ve F# sesi vurgusu)

Prova no. 31'de gelen Kurt teması 2 ölçülük temel fikirde bu kez girişteki 1 ölçülük uzayan akor kullanılmamıştır. Temel fikir iki kez tekrar edilerek bir cümle oluşturulmuş ve Peter'in teması ile devam edilmiştir. Kurt temasında da tonal olarak hareketlilik oluşturulmuş, minör/majör modlardan alınan ödünç akorlar ile yeni tonlar arasında ortak akorlar belirlenerek ve eser boyunca sıkça kullanılan VI. Dereceye atlamalar kullanılarak 4 ölçüde 4 farklı ton duyurulmuştur. Sol minör tonunda gelen ilk temel fikir majör IV. derece üzerinden (do majör akoru) fa majör tonunun dominant akoru ile ortak olarak kullanılıp ikinci ölçüde fa majör tonunda kalış yapar. Temel fikrin ikinci tekrarı, fa majör tonunun minör VI. Derecesi eksen olarak kullanılıp re minör tonundan getirilmiş ve yine majör IV. derece üzerinden (sol majör) do majörün dominant akoru ile eşleştirilerek do majör tonunda sonlandırılmıştır. Burada temel fikirlerin ikinci ölçülerinde iki akor olarak duyulan yeni malzeme temaya eklenmiştir. Dominant fonksiyonunda kullanılmış olan yeni malzemedeki akorlardan ilkinde akor seslerine farklı sesler eklenerek dominant gerilimi uyumsuz sesler yardımıyla artırılmış ancak yaylılarda kemanların özellikle üst seslerinde ve nefeslilerdeki dominant tonik eksenlerinde yapılan hareket ile armonik ilişki belirginleştirilmiştir.

**Tablo 22.** P.N. 31'deki Kurt temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

2 ö. Temel fikir	g: i-IV(=F:V)-F:I
2 ö. Temel fikir	(F:vi)d: i-IV(=C:V)-C:I

Prova no. 32'de Peter'in teması Prova no.30'daki kullanım ile tekrar getirilmiş 2 ölçülük do majör temel fikir ardından 2 ölçülük yeni karşı fikirde 3'lü aralıklar ile yaptığı kromatik iniş kullanılarak ilk 4 ölçü aynen tekrarlanmıştır. Bu kez 2 ölçülük kapanışta Mi bemol majör tonunda 16'lıklar ile oluşturulmuş bir figürün tekrar edilmesi ile bölme sonlandırılmıştır.

Prova no.33'de Kurt'un temasının son gelişindeki temel fikirde kullanılmış olan akorlar ile 6 ölçülük bir kesit oluşturulmuştur. Prova no. 31'de kullanılmış olan akorlardaki belirsizlik burada yaylıların kırdıkları akorlardaki en üst seslerde net bir sol majör-do majör ilerleyişi duyurularak azaltılmıştır. Kesit boyunca do majör çözümlenmesi tekrarlanmış, 3. ölçüdeki la bemol si seslerini kullanan hareket ile V-I ilişkisi bir VII. Derece hissi ile kuvvetlendirilmiştir.

Prova no. 34'te gelen kromatik hareket son ölçüde, P.N. 33'ten hemen önce flütten duyulan 16'lık hareket ile benzerlik taşıyan yeni bir figür kullanımı ile 2 ölçülük bir giriş fikrine dönüştürülmüştür. Yine aynı figürden yola çıkan bir motif kullanılarak oluşturulan 1 ölçülük birim bir temel fikir gibi ikinci ölçüde tekrarlanmış, 3. ve 4. ölçülerde temel fikir bir devam cümlesi oluşturacak şekilde işlenmiştir. Böylece ortaya 2 ölçülük cümleler ile oluşturulmuş sadece 4 ölçü uzunluğundaki bir cümle tipi dönem çıkmıştır.

Hikayede Kurt'un yakalandığı kısım için oluşturulmuş prova no. 35'ten başlayan kesit, tonal belirsizlikleri ve yapısal alt birimlerin uzunluk farkları ile gelişme anlayışını sürdürmektedir. Temelde 2 ölçülük tek bir temel fikrin tekrarları ile ilerleyen kesitte küçük farklılıklar ile temel fikirler arasında çeşitlilik yaratılmıştır. İlk 2 ölçülük temel fikir la bemol minör akoru tekrar eden ilk ölçü ile başlar. Bu ölçünün başında trombonların bir sekizlik sürede kullandıkları fa sesi 4. ölçüde belirgin olarak hissedilecek fa minör tonunu önceden hissettirmiştir. Temel fikrin ikinci ölçüsünde sol dominant 7'li akoru ardından tekrar ilk akora dönüşmüş ve fa sesi üzerinde la bemol akoruna çözülmüştür. Bu çözülmeye fa ve do bemol (si) sesleri ortak olduğundan diğer seslerdeki küçük ikili aralık ile bir dominant tonik ilişkisi ortaya çıkarılmıştır. Tekrar eden 2 ölçülük temel fikrin ilk ölçüsünde tekrar eden akorlar ile birlikte belirsiz bir melodik hareket duyurulmuş, ikinci ölçüde ise kalış güçlendirilmiştir. Anlatıcı için bırakılan boşluğun ardından tekrar eden temel fikirde tekrar

eden akorlar kesilmiş, baştaki belirsiz hareket bir ezgiye dönüştürülerek kullanılmış ve fa minör tonu vurgulanmıştır. İkinci ölçüde yine sol dominant 7'li akoru kullanılmış ve tekrar fa minör'e dönülmüştür. 2 ölçülük temel fikrin 4. Tekrarında aynı anlayış bu kez 3'lüsüz bir mi bemol 7'li akoru ile sonlandırılmıştır. 5. Tekrarda temel fikrin ilk ölçüsündeki ezgi mi bemol minör tonunu ortaya çıkarmış ve bölme ikinci ölçüde fa dominant 7'li akoru ardından mi bemol minör akoruna geri dönülmesi ile sonlanmıştır.

**Tablo 23.** P.N. 35'de Kurt'un yakalanması kesitinin form şeması ve armonik ilerleyişi

2ö. Temel fikir	ab/f,G7-ab/f
2ö. Temel fikir	ab/f,G7-ab/f
2ö. Temel fikir	f,G7-f
2ö. Temel fikir	f,eb
2ö. Temel fikir	eb,F7-eb

Mi bemol majör tonunda sona eren bölme ardından 4 ölçülük ilerleyiş ile re ekseninde i-III-v-III dereceleriyle yeni eksen sesini eserin geneline hakim olan armonik kullanım üzerinden sürdürmüştür. Prova no. 36'da temel fikrin ikinci yarısındaki hareket bu kez ölçü boyunca kullanılmış ve çözülme yeni ölçüye bırakılarak uzunluğu 2 ölçüye çıkartılmıştır. Bu kez küçük ikili aralıklar yoğun olarak kullanılarak armonik sadelik ve berraklık azaltılmıştır. Buna rağmen çözümler ile re ekseninde gerilme ve çözülme hissine dayalı bir dominant tonik ilişkisi hissedilmektedir. Temel fikrin ilk yarısındaki 1 ölçülük ezgi ise anlatıcının konuşması altında eşlik materyali ile ilerleyen 3 ölçü ardından bu materyale eklenen 2 ölçülük uzun sesler ile 5 ölçüye çıkartılmıştır. Böylece son halini alan temel fikrin yeni hali 7 ölçülük kesitler halinde iki kez tekrar edilmiş ve yerini Kurt temasına bırakmıştır. Prova no. 37'de 1 ölçülük giriş aynı zamanda bir önceki pasaj ile tema arasında ayırıcı görevi de görmektedir. Kurt teması 4 ölçülük bir cümle olarak orijinal hali ile paralel yapıda getirilmiş, re minör tonunda başlayan cümle sol majör tonuna çözülme ile sonlanmıştır. Cümlelerin sonlandığı sol majör ardından 3 ölçülük kapanış do ekseninde getirilerek hem V-I ilişkisi duyurulmuştur.

Prova no. 39'dan itibaren eserin sonuna kadar uzayan bölüm diğer karakterlerin temalarının da eserin son kısmında kullanılması ile bir rondo formu meydana getirmektedir. Prova no. 38'de gelen 3 ölçülük hareket anlatıcının konuşması ile kesildikten sonra aynı şekilde tekrar edilerek 6 ölçülük bir giriş oluşturulmuştur. Bu giriş temanın girişinden çok bölümün girişi olarak kullanılmıştır. Rondo formunun devamlı dönüş yaptığı bölme olan Avcı temasın eşlik materyali ve hakim akor ilerleyişini kullanan bölüm girişi ardından, tema kesintiler olmadan 4 ölçülük bir giriş ile başlatılmıştır.

**Tablo 24.** Rondo formundaki bölümün girişi

1 ö. Do sesi tekrarı	
2 ö. Eşlik materyali	C:bII-I
1 ö. Do sesi tekrarı	
2 ö. Eşlik materyali	C:bII-I

Prova no.40'ta tema 4 ölçülük bir giriş ardından 4 ölçülük öncül ve 6 ölçülük devam cümlesi ile oluşturulmuştur. 6 ölçülük devam cümlesi temel fikirdeki motflerden faydalanan 2 çeşit 2 ölçülük sürdürme fikrine ve 2 ölçülük kadansa sahiptir. Bu iki ölçülük kadans haricinde tema boyunca do moajör tonunda bII-I ilerleyişi kullanılmış, re bemol majör akoru ardından do majör ikinci çevrim olarak kullanılarak re bemol-sol artık 4'lü aralığının etkisinden faydalanılmıştır. Tema her ne kadar re bemol majör tonunda hissedilse de bu re bemol majör akoru bir bölgesel tonik gibi işlev görmüş, iki ölçülük kadansta (C:) bII-V-I ilerleyişi ile bu kez kök durumundaki do majörde güçlü bir kalış yapılmıştır. Temanın bu ilk dönemi do majördeki kalışın ardından avcılarının silah seslerini taklit eden timpaninin mi ve do seslerini kullanan bir ölçülük solosu ile sonlandırılmıştır. Temanın ilk dönemi iki ölçülük giriş ile küçük ikili yuları taşınarak do diyez majör tonundan tekrar edilmiştir. Tekrar eden ikinci dönemde 6 ölçülük devam cümlesinin sonundaki çözülme sonrasına sol majör akorunu vurgulayan bir ölçü eklenmiştir. Timpani soloda tekrar mi ve do sesleri kullanıldığından bu sol majör vurgu bir dominant işlevindedir. İkinci dönemdeki timpani solo da 3 ölçüye çıkarılmıştır. Bu iki dönem rondonun A bölmesini oluşturmuştur.

**Tablo 25.** Avcı temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

P.N.39 Avcı Teması (A)		
1. Hibrit Dönem		
Giriş (4 ö.)		C:bII-I
Öncül cümle (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	C:bII-I
	ö. Karşıt fikir	C:bII-I
Devam cümlesi (6 ö.)		
	2 ö. Sürdürme (1)	C:bII-I
	2 ö. Sürdürme (2)	C:bII-I
	2 ö. Kadans	C:bII-V-I
Timpani solo (1ö.)		C:I
1.Hibrit dönem		
Giriş (2 ö.)		
Öncül cümle (4 ö.)		
	2 ö. Temel fikir	C#:bII-I
	2 ö. Karşıt fikir	C#:bII-I
Devam cümlesi (6 ö.)		
	2 ö. Sürdürme (1)	C#:bII-I
	2 ö. Sürdürme (2)	C#:bII-I
	2 ö. Kadans	C#:bII-V-I
	1 ö. Timpani öncesi V	C:V

Timpani solo (3ö.)		C:I
--------------------	--	-----

Prova no. 41’de gelen Peter’in temasında, orijinal temadaki motiflerden biri kullanılarak bir varyant oluşturulmuştur. La bemol majör tonunda gelen tema tekrarların geldikleri yerler göz önünde bulundurularak birleşik dönem olarak ele alınmıştır. Bu bakışla ilk 4 ölçü la bemol majör tonunda bir temel fikirden meydana gelmiş, temel fikrin tekrarı her ne kadar dominant akoru üzerinde hissedilse de (Ab:) iii,V,I ilerleyişi ile devam ettirilmiştir. Bu ikinci 4 ölçü ardından temel fikir aynı şekilde tekrar kullanılmış, son 4 ölçüde akorlar ile düzenlenmiş yürüyüş ile toniğe geri dönülmüştür. Bu iki dönem aynı yapısal ve armonik kurgu ile mi majör ekseninde tekrar edilmiş ve B bölmesi bu şekilde oluşturulmuştur.

**Tablo 26.** P.N. 41'deki Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

1. Birleşik dönem (8 ö.)		
	4 ö. Temel fikir	Ab: I
	4 ö. Temel fikir (V)	Ab: iii, V-I
	4 ö. Temel fikir tekrar	Ab: I
	4 ö. Kadans	Ab:V-vi-V-VII/V-V, II-I-vii-I
2. Birleşik dönem (8 ö.)		
	4 ö. Temel fikir	E: I
	4 ö. Temel fikir (V)	E: iii, V-I
	4 ö. Temel fikir tekrar	E: I
	4 ö. Kadans	E:V-vi-V-VII/V-V, II-I-vii-I

Prova no. 43’de Avcı temasının eşliği ile oluşturulmuş do majör tonundaki girişe 2 ölçülük mi majör-mi minör-re majör-re minör akorları ile büyük ikili aralığı kullanan ilerleyiş kullanılarak geçilmiştir. Do majör tonundaki girişte kullanılan avcı temasının eşliği bu kez bII. Derece yerine VII. Derece ile art arda kullanılarak bu kez inici küçük 2’li aralık kullanılmıştır. VII. derece net bir şekilde duyulmadan önce 3. zamanda sol sesinin de kullanılması ile ortaya (C:) Vmaj7+5 akoru çıkarılmıştır. 8 ölçülük bu giriş anlayışının ikinci yarısında kullanım sadeleştirilmiş ve Kurt’un hayvanat bahçesine götürüldüğü geçit töreni sekansı başlatılmıştır.

Prova no. 44’te Peter’in teması yapısal olarak orijinal hali ile aynı ancak iki katı zamanı kapsayacak şekilde kullanılmıştır. Bu kullanım Caplin’in R=2N olarak formülleştiği, yazıdaki ölçü sayısının standart yapısal fonksiyonların iki katı uzunluğunda olduğu bileşik dönemi oluşturmuştur. Kısaca orijinal temada 2 ölçü uzunluğundaki temel fikirde kullanılan nota değerleri 2 kat genişletildiğinden (dörtlük=ikilik gibi) bu kez temel fikir 4 ölçüyü kaplamıştır.

**Tablo 27.** P.N. 44'teki Peter'in temasının form şeması ve armonik ilerleyişi

1. Bileşik dönem (8 ö.) (öncül)		
	4 ö. Temel fikir	C: I
	4 ö. Karşıt fikir	Eb: IV-I
2. Bileşik dönem (8 ö.) (soncul)		
	4 ö. Temel fikir	Eb: I
	4 ö. Karşıt fikir	C: V (V: iii-V7-I)

Prova no. 45'te dönülen Avcı teması, orijinalindeki yapısal ve armonik kullanım değiştirilmeden si minör tonunda kullanılmıştır. 4 ölçülük giriş ardından 4 ölçülük öncül ve 6 ölçülük devam cümlesi ile tekrar edilen Avcı teması, A' bölmesini oluşturmuştur.

Avcı temasının si majörde sona ermesinin ardından Prova no. 46'da Kurt teması mi minör tonunda getirilmiştir. 4 ölçü öncül ve 4 ölçülük devam cümlelerinden meydana gelen Kurt teması 8 ölçü içinde sonlandırılmıştır.

Hiçbir köprü veya giriş kullanılmadan Prova no. 47'de tekrar dönülen Avcı teması ilk duyulduğu yapıda ve tonda tekrar edilmiş yalnızca son ölçüde (C:) V-I çözülmesinin ardından do majör akoru nlatıcının konuşmasının altında 2 ölçü uzatılmıştır.

Prova no. 47'de Büyükbaba'nın teması ile Kedi teması üst üste kullanılmış, Kedi temasının 4'er ölçülük öncül ve soncul cümleleri sürdürülürken Büyükbaba'nın temasındaki temel fikir ve motif, Kedi temasına kontrpuan oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. İlk 4 ölçüde Kedi temasının duyuluşundan önce Büyükbaba'nın temasının ilk motifi si minör tonunda bölmeyi başlatmış, hemen ikinci ölçüde Kedi temasının da başlaması ile ton si majör'e çevrilmiş ve Büyükbaba'nın motifi burda bir kez daha duyurulmuştur. Büyükbaba motifi ve Kedi teması farklı zamanlarda başlatıldığından bu öncül 5 ölçü uzunluğuna çıkmıştır. Kedi temasının sonculunda ise Büyükbaba'nın bu kez temel fikri si majör tonunda Kedi teması ile birlikte si majör tonunda kullanılmıştır.

**Tablo 28.** P.N. 48'deki Kedi ve Büyükbaba temalarının form şeması ve armonik ilerleyişi

5 ö. Büyükbaba motifi ve Kedi teması öncülü	b-B
4 ö. Büyükbaba temel fikri ve Kedi teması sonculu	B

Prova no.49'da Peter'in teması, Prova no.44'teki gelişile aynı şekilde tekrar kullanılmıştır. Prova no. 51'de flütün yoğun süslemeleri ile tekrar edilen fakat armonik ve yapısal olarak değişiklik yapılmamış olan Avcı teması teması girişteki 4 ölçü ile birlikte tekrar edilmiş, bu

1 dönem ardından 4 ölçülük eşlik materyali uzatılırken anlatıcının konuşması ile bölme sona erdirilmiştir.

Prova no. 54'te eserde son duyulan karakter olarak duyulan Ördek teması, la bemol majör tonunda sadece sunum cümlesi kullanılarak tekrar edilmiştir. Bu sunum cümlesi ile orijinal temadaki sunum cümlesi arasında yine armonik veya yapısal bir fark yaratılmamıştır. Ördek temasının sunum cümlesi ardından 12/8'lik ölçüde 6 ölçü uzunluğundaki final, eser içindeki herhangi bir bölme ile ilişkili olmadan tasarlanmış ve eseri sonlandırmıştır. Partilerde kromatik hareketler ile tasarlanmış olan finalin son iki ölçüde do majör tonuna ulaşması ile eser do majör tonunda sona ermiştir.

## SONUÇ

Sergey Prokofyev özgün müzik dilini oluştururken belli başlı besteleme tekniklerinden faydalanmış, bu teknikleri geleneksel uygulamaların içinde eriterek müziğini öncüllerinin bir devamı olarak müzik literatürüne sokabilmiştir. Prokofyev'in özgün müzikal dilinde diğer tekniklere göre daha ön planda bulunan ezgisel ve armonik ilerleyiş bakımından Korsakov'un ortaya attığı kavramları yorumlamış, çocukluk döneminden itibaren etkisinde kaldığı diğer bestecilerin anlayışlarından beslenmiştir. Dolayısıyla besteci kendi müzikal dilini oluşturmada etkilenme bakımından sezgisel ancak kullanım bakımından son derece tekniğe dayalı bir yol izlemiş ve özgünlüğünü böyle oluşturabilmiştir. Bu çalışma sonucunda Prokofyev'in , Peter ve Kurt'ta da fonksiyonel armoniyi hegzatonik sistemin içinde yoğun şekilde kullandığı, bu armoni kullanımını takip eden ezgiler ile yeni bir müzik anlayışını oluşturabildiği ortaya çıkmıştır.

Bestecinin, armonik ve ezgisel olarak öncüllerinin anlayışlarını kendine göre yorumlarken form kullanımında geleneğe son derece bağlı kalarak kendine özgü bu yeni müzikal anlayışın müzik geleneği içerisinde değerlendirilmesini sağlayabildiği anlaşılmıştır. Peter ve Kurt'ta motif kullanımı, cümle ve dönem tipleri ve yapısal fonksiyonların bu anlayışta oluşturulduğu saptanmıştır. Eser her ne kadar bölümlere ayrılmamış tek bir parça olarak görünse de kendi içinde 3 bölmeli şarkı formları, rondo ve gelişme bölmesi yapılarını barındırdığı ortaya çıkarılmıştır.

Peter ve Kurt'ta leitmotif kavramının özellikle tınısal özelliklerden faydalanılarak kullanılması ile çocuklara bir masal ekseninde çalgıların kendine has tınılarının tanıtılmasında, karakterlerin masal metni dışındaki davranışlarının da bu yolla tasvir edilmesinin etkili olduğu görülmüştür. Bu şekilde hikaye masal metni ve müzik birlikteliğinden meydana gelmiştir.



## KAYNAKLAR

- Bass, R. (1988). Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement. *Music Analysis*, 7(2), 197-214.
- Berkov, V. O. (1958). O garmonii Prokof'eva. *On Prokofiev's harmony*. *Sovetskaia Muzyka*, 8, 81-87.
- Berman, B. (2008). *Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*. Yale University Press.
- Bertram, D. C. (2000). *Prokofiev as modernist, 1907–1915*. Yale University.
- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the leitmotif*. Cambridge University Press.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing classical form: An approach for the classroom*. Oxford University Press, USA.
- Cohn, R. (2012). Peter, the wolf, and the hexatonic uncanny. *Tonality 1900–1950: Concept and Practice*, 47-62.
- Darcy, W. (1993). *Wagner's Das Rheingold*. Oxford University Press, USA.
- Godwin, E. (2019). Stories Told Through Music: Soprano Aria "I Know that My Redeemer Liveth" from Messiah and Peter and the Wolf Op. 67. *Masters Theses*. <https://digitalcommons.liberty.edu/masters/586> adresinden erişildi.
- Harley, K. (2014). *Harmonic Function in the Music of Sergei Prokofiev*. Canada: University of Toronto.
- Kennedy, M. ve Kennedy, J. (2013). *The Oxford dictionary of music*. Oxford University Press.
- Kregor, J. (2015). *Program Music*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morrison, S. (2009a). *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. USA:Oxford University Press.
- Morrison, S. (2009b). *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. USA:Oxford University Press.
- Perry, R. (2020). House of Mirrors: Distorted Proportions in Prokofiev's Piano Concerto No. 1. *Analytical Approaches to 20th-Century Russian Music* içinde (ss. 54-70). Routledge.
- Prokofiev, S. ve Shlifstein, S. (2000). *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*. The Minerva Group, Inc.
- Rifkin, D. (2000). Tonal coherence in Prokofiev's music: A study of the interrelationships of structure, motives and design. <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=18885> adresinden erişildi.
- Robinson, H. (2019). *Sergei Prokofiev: A biography*. Plunkett Lake Press.

## ETİK BEYANI

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

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

beyan ederim.

29/05/2023

Mustafa Burak SOYKAN

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: SERGEY PROKOFYEV'İN OP.67 PETER VE KURT ADLI ESERİNİN BESTELEME TEKNİKLERİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ.

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
29/05/2023	63	127858	29/05/2023	2	2104487598

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (29/05/2023)

Mustafa Burak SOYKAN

Öğrenci No.: N20135624

Anasanat: Kompozisyon ve Orkestra Şefliği

Program: Kompozisyon

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.  
Prof. Dr. Onur ÖZMEN

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: COMPOSITION TECHNIQUES IN SERGEI PROKOFIEV'S OP.67 "PETER AND THE WOLF".

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
29/05/2023	63	127858	29/05/2023	2	2104487598

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (29/05/2023)

Mustafa Burak SOYKAN

Student No.: N20135624

Department: Composition

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL  
APPROVED

Prof. Dr. Onur ÖZMEN

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

29/05/2023

Mustafa Burak SOYKAN

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

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

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

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