



**ALEKSANDR SKRYABİN PİYANO SONATLARININ
BİÇİM VE ARMONİ AÇISINDAN EVRİM SÜRECİ**
Sanatta Yeterlik Tezi

Atakan SARI

Eskişehir 2023

**ALEKSANDR SKRYABİN PİYANO SONATLARININ
BİÇİM VE ARMONİ AÇISINDAN EVRİM SÜRECİ**

Atakan SARI

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Doçent Gökhan AYBULUS

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Şubat 2023**

ÖZET

ALEKSANDR SKRYABİN PİYANO SONATLARININ BİÇİM VE ARMONİ AÇISINDAN EVRİM SÜRECİ

Atakan SARI

Müzik Anasanat Dalı

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat 2023

Danışman: Doçent Gökhan AYBULUS

Bu çalışma, 20. yüzyılın önde gelen Rus bestecilerinden Aleksandr Skryabin'in piyano sonatlarının, çeşitlilik gösteren form yapısını ve armonik dilini incelemeyi amaçlamaktadır. Skryabin'in kendi müzikal dilini bulmasını üç farklı döneme bölerek incelemenin daha yerinde olacağı düşünülmüş, böylelikle, kısa yaşamına sığdırdığı birçok eserin yanı sıra, 4, 5 ve 6 numaralı piyano sonatlarına ağırlık verilmiş, sonucunda, müziğinin, romantik köklerinden modernizmin sınırına nasıl evrildiğine biraz daha ışık tutmak hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Skryabin, Sonat, Form, Armoni, Müzik.

ABSTRACT

EVOLUTION OF ALEXANDER SCRIABIN’S PIANO SONATAS FROM THE STANDPOINT OF FORM AND HARMONY

Atakan SARI

Department of Musical Arts
Institute of Fine Arts, February 2023

Supervisor: Assoc. Prof. Gökhan AYBULUS

The purpose of this study is to examine the diverse structural forms and harmonic language of the piano sonatas of Alexander Scriabin, one of the leading Russian composers of the late 19th and early 20th centuries. It is thought that Scriabin’s discovery of his own musical language would be better understood by analyzing his opus in three distinct periods. Among his many compositions spanning his short life, particular emphasis is placed on the 4th, 5th and 6th piano sonatas in order to shed more light on the parameters involved in the evolution of his style from its romantic roots to the frontier of modernism.

Keywords: Scriabin, Sonata, Form, Harmony, Music.

TEŞEKKÜR

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'ndeki Sanatta Yeterlik eğitimim boyunca tüm desteğini hissettiğim değerli danışmanım Doç.Gökhan AYBULUS'a, tüm fikir alışverişleri için Ayla GÜREL'e ve tüm destekleri için eşim Beril BOZKURT'a teşekkürü borç bilirim.



02/02/2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

.....

Atakan Sarı

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SKRYABİN VE 20. YÜZYILA GİRERKEN EVRENSEL MÜZİĞİN GELDİĞİ DURUM	2
1.1. Skryabin'in Yaşamı ve Felsefesi.....	2
1.2. Sonat Formunun 20. Yüzyıla Kadar Geçirdiği Evrim.....	8
1.3. Skryabin'in Piyano Sonatlarına Genel Bakış	20
1.3.1. Fa minör 1. Piyano Sonatı, Op. 6, 1892-1893 Moskova	21
1.3.2. Sol# minör 2. Piyano Sonatı (sonat-fantezi), Op. 19, 1892 Cenova – 1897 Kırım (revizyon).....	23
1.3.3. Fa# minör 3. Piyano Sonatı, Op. 23, 1897-1898 Paris-Moskova....	24
1.3.4. Fa# majör 4. Piyano Sonatı, Op. 30, 1903 Moskova	26
1.3.5. Fa# majör 5. Piyano Sonatı, Op. 53, 1907 Lozan	27
1.3.6. 6. Piyano Sonatı, Op. 62, 1911-1912 Moskova	28
1.3.7. 7. Piyano Sonatı (Beyaz Ayin), Op. 64, 1911-1912 Moskova	29
1.3.8. 8. Piyano Sonatı, Op. 66, 1912-1913 Moskova.....	32
1.3.9. 9. Piyano Sonatı (Kara Ayin), Op. 68, 1911-1913 Moskova	33
1.3.10. 10. Piyano Sonatı (Tril), Op. 70, 1912-1913 Moskova.....	33

İKİNCİ BÖLÜM

2. 4, 5 ve 6. SONATLARIN YAPISAL VE ARMONİK ANALİZİ	36
2.1. 4. Piyano Sonatı, Op. 30.....	36
2.1.1. 1. Bölüm.....	36
2.1.2. 2. Bölüm.....	37
2.2. 5. Piyano Sonatı, Op. 53.....	40
2.3. 6. Piyano Sonatı, Op. 62.....	51
3. SONUÇ.....	58
KAYNAKÇA.....	59
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1.1. Beşli çemberindeki majör tonlar ve bestecinin zihninde harekete geçirdiği renkler.....	6
Şekil 1.2. LUCE: Işıklı klavye.....	6
Şekil 1.3. Skryabin Mistik Akoru	7
Şekil 1.4 Barok dönem iki bölümlü şarkı biçimi	8
Şekil 1.5: Klasik Dönem sonat-allegrosunun biçimi	10
Şekil 1.6. Haydn re majör piyano sonatı, hob.xvi:37, serim kısmı, 1. tema	11
Şekil 1.7. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.XVI:37, Serim Kısmı, 2. tema dominant tonunda	11
Şekil 1.8. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.XVI:37, Gelişme Kısmı ve modülasyonlar	12
Şekil 1.9. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.XVI:37, Tekrar Serim Kısmı, 1. tema	12
Şekil 1.10. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.XVI:37, Tekrar Serim Kısmı, 2. tema esas tonda.....	13
Şekil 1.11. Beethoven op.2 no.1 Fa minör sonat, 1. bölüm, serim	13
Şekil 1.12. Beethoven op.2 no.1 Fa minör sonat, 1. bölüm, serim, yan tema	14
Şekil 1.13. Liszt Si Minör Sonat, ölçüler 1-7	17
Şekil 1.14. Liszt Si Minör Sonat, ölçüler 14-18	17
Şekil 1.15. Liszt Si Minör Sonat.....	18
Şekil 1.16. Liszt Si Minör Sonat.....	18
Şekil 1.17. Skryabin 1.Sonat, 1.2.3.4. bölüm	22
Sekil:1.18. Skryabin 1.Sonat, 3. Bölüm, ölçüler 40-46	22
Şekil 1.19. Skryabin 7.Sonat, 2.Bölüm, ölçüler 29-31.....	23
Sekil 1.20. Skriyabin 2.Sonat, 1.Bölüm	24
Şekil 1.21. Skryabin 3.Sonat, 1.tema	25
Şekil 1.22. Skryabin 3.Sonat, 1.temanın farklı tondan tekrarı.....	25

Şekil 1.23. Skryabin, 6.Sonat, ölçüler 1-4.....	28
Şekil 1.24. Skryabin, 7. Sonat, ölçüler 1-4.....	30
Şekil 1.25. Skryabin, 7. Sonat, ölçüler 17-20	30
Şekil: 1.26. Skryabin, 7. Sonat, ölçüler 29-31.....	31
Şekil 1.27. Skryabin, 7. Sonat, ölçü 39	31
Şekil 1.28. Skryabin, 7. Sonat, ölçü 331	32
Şekil 1.29. Skryabin'in üç farklı dönemimde kullandığı teknikler.....	35
Şekil 2.1. Skryabin 4. Sonat, 1. bölüm.....	37
Şekil 2.2. Skryabin 4. Sonat, 2. bölüm, ölçüler 1-5	38
Şekil 2.3. Skryabin 4. Sonat, 2. bölüm, ölçüler 15-24	39
Şekil 2.4. Skryabin 4. Sonat, 1. bölüm, ölçüler 1-5	40
Şekil 2.5. 5. Sonat, 13. ölçü motifi.....	41
Şekil 2.6. 4. Sonat, 144. ölçü	41
Şekil 2.7. 5. Sonat, 433. ölçü	42
Şekil 2.8. 5. Sonat, ölçüler 1-3.....	43
Şekil 2.9. 5.Sonat, ölçüler 9-12.....	43
Şekil 2.10. 5.Sonat, ölçüler 13-40.....	44
Şekil 2.11. 5.Sonat, ölçüler 47-56.....	45
Şekil 2.12. 5.Sonat, ölçüler 96-97.....	45
Şekil 2.13. 5.Sonat, ölçüler 98-99.....	46
Şekil 2.14. 5. Sonat, ölçüler 13-40.....	46
Şekil 2.15. 5.Sonat, Ölçüler 120 ve 98-99.....	47
Şekil 2.16. 5.Sonat, Ölçüler 120-123.....	47
Şekil 2.17. 5.Sonat, Ölçüler 134	47
Şekil 2.18. 5.Sonat, ölçüler 185.....	48
Şekil 2.19. 5. Sonat, ölçüler 197-201	48
Şekil 2.20. 5. Sonat, ölçüler 202-204.....	49

Şekil 2.21. 5. Sonat, ölçüler 433-438	50
Şekil 2.22. 5. Sonat ölçüler 449-456	50
Şekil 2.23. 6. Sonat, ölçüler 1-4	52
Şekil 2.24. Oktotonik dizi 1	52
Şekil 2.25. Oktotonik dizi 2	52
Şekil 2.26. 6. Sonat, Ölçüler 10-15	53
Şekil 2.27. 6. Sonat, ölçüler 36-47	53
Şekil 2.28. Skryabin mistik dizi	54
Şekil 2.29. Skryabin değiştirilmiş mistik dizi	54
Şekil 2.30. Allen Forte Şeması: 5-32	54
Şekil 2.31. Allen Forte Şeması:6-Z49	54
Şekil 2.32. 6. Sonat, ölçüler 82-87	55
Şekil 2.33. 6. Sonat, ölçüler 241-245	56
Şekil 2.34. 6. Sonat, ölçüler 122-125	56
Şekil 2.35. 6. Sonat, ölçüler 135-140	57
Şekil 2.36. 6. Sonat, ölçüler 363-366	57

GİRİŞ

Skryabin'in hakkındaki bilgilerin Türkçe kaynak bakımından yetersizliğini Leyla Pamir 1989'da yayımladığı Müzikte Geniş Soluklar isimli kitabıyla büyük oranda gidermiş, bestecinin farklı dönem eserlerini çok yönlü bir biçimde incelemiştir. Faubion Bowers'in Skryabin'in Biyografisi kitabının ikinci baskısı, Lincoln Ballard ve Matthew Bengtson'un 2017'de yayımlanan Skryabin Kılavuzu isimli eserlerin yanında Amerikalı piyanist Katherina Ruth Heyman'ın 1921'de yazdığı En Modern'in Antik ile Olan Bağı isimli çalışmasının dijital ortama aktarılması daha fazla bilgiye ulaşma imkânı sağlamıştır. Bu çalışmanın amacı, bestecinin ölümünden günümüze kadar yapılmış yerli ve yabancı çalışmaları, tezleri, yayımlanmış mektupları ve teorik analizleri inceleyip, Skryabin'in müziğine, üç farklı dönemden seçilmiş piyano sonatları özelinde biraz daha ayrıntılı bakmak, onu etkileyen besteciler ile felsefi-kültürel ortamı ilişkilendirmek ve tüm bunların besteciyi armoni-biçim bakımından nasıl bir yeniliğe yönlendirdiği sorusuna yanıt aramaktır. Bunu yapmak için bestecinin hayatı, Rusya'nın o yıllardaki sosyo-kültürel ortamı, öğrencilik ve meslek yaşamı, bestecinin sonatlarına genel bir bakışın ardından her bir dönemden olmasının yanı sıra ardışık olma özelliği de taşıyan 4, 5 ve 6. Sonatları detaylı bir biçimde incelenecektir.

1. SKRYABİN VE 20. YÜZYILA GİRERKEN EVRENSEL MÜZİĞİN GELDİĞİ DURUM

Geç romantik dönem bestecisi Skryabin, kısa ömrüne pek çok piyano ve orkestra eseri sığdırmıştır. Romantik dönemin önde gelen piyano bestecilerinden esinlenerek elde ettiği bestecilik araçlarını hayret verici bir hızla dönüştürerek son derece soyut bir noktaya varmıştır. Ne var ki, özellikle ölümünden sonra, hak ettiği değeri ne Schönberg ne de Rahmaninov kadar gördüğünü söylemek zor olur. Yirminci yüzyıl ile Avrupa ve Amerika’da daha modernist, geçmiş ile bağlarını koparmış ve sistematize edilmiş bir müzik politikasının, Rusya’da ise Sovyet devrimi ile daha özdekçi ve gerçekçi bir müzik politikasının benimsenmiş olmasının bundaki rolü elbette yadsınamaz. Durum böyle olunca, Skryabin’in müziği daha çok piyanistler arasında ilgi görmüş ve bu şekilde dinleyiciye ulaşmıştır. Skryabin hakkında eğer kronolojik bir gözlem yapılacaksa bunu bestecinin sonatları üzerinden yapmak en akla yatkın yoldur. Zira Skryabin, kendini içinde bulduğu Beethoven sonrası müzik dünyasının kalıplarını sistematik şekilde geliştirip, yeniliğe doğru giden basamakları yine Beethoven gibi adım adım tırmanmıştır.

1.1. Skryabin’in Yaşamı ve Felsefesi

Skryabin’in yaşadığı tarihlerin bazı kaynaklarda farklılık göstermesinin sebebi, Rusya’da (Türkiye’de de olduğu gibi) devrimle beraber takvim değişikliğine gidilmesi, 1918’de Julian takviminden 13 gün ileride bulunan Miladi (Gregoryen) takvime geçilmiş olmasıdır. Dolayısıyla bugün iki ülkenin de kullandığı ortak takvime göre besteci, 6 Ocak 1872 tarihinde doğmuş, 27 Nisan 1915 tarihinde hayata gözlerini yummuştur.

Jonathan Powell’in anlatımına göre Skryabin köklerinin izi 13. yüzyıla kadar sürülebilir ‘Boyar’ (Moğolcada yüce anlamında, prence en yakın zümre) ailesinden geliyor, Skryabin kendini tanıtırken her zaman soylu ve askeri bir aileden geldiğini vurgulardı (Bowers, 2022). Annesi, Rusya’nın tanınmış kadın piyanistlerinden Luybov P. Şişetinina (Shchetinina), Skryabin’in doğmasına bir hafta kala ustalık gerektiren bir resital vermiş ve besteciyi bir Noel günü dünyaya getirmiştir. İki yaşında annesini kaybettikten sonra bakımını önceleri büyükanneleri, sonradan teyzesi üstlenmiş, asker kökenli babası ise, iki yıl dil eğitimi aldıktan sonra Rus Büyükelçiliğinde çevirmen olarak görev yapmaya İstanbul’a gitmiştir (Powell, 2001).

Erken yaşta konserlere götürülerek yeteneği anlaşılan bestecinin konservatuvara hazırlığını önce amatör müzisyen olan teyzesi, sonra 28 yaşındaki Sergey Taneyev üstlenmiştir. Skryabin bu süreçte zorlu eğitmen Nikolai Zverev ile tanıştırlacak ve onun yönlendirmeleriyle sadece Fransızca ve Almanca öğrenmekle kalmayıp, nezaket kurallarından dünya edebiyatına kadar her şeyi yatılı kaldığı Zverev'in evinde öğrenecekti. Kısa süre içerisinde, Aleksandr Goldenweiser ve Sergey Rahmaninov ile, Zverev'in üç favori öğrencisinden biri, 1888'de, Moskova Konservatuarı'nda, Vasili Safonov'un da en gözde öğrencilerinden biri olacaktı. 1894'te Safonov, St.Petersburg'a multimilyoner iş insanı ve yayıncı Belyayev'e ziyaretine gittiğinde yanına bir diğer yayıncı arkadaşı Pyotr Jurgenson'un tavsiye ettiği gibi Skryabin'in kısa ve hafif parçalarını değil, 1. Piyoano Sonatını ve Allegro Appassionata'yı almıştı. Belyayev, Skryabin'in müziğine hayran kalarak, Safonov'dan Skryabin'in bir fotoğrafını istemişti (Bowers, 2022).

Besteciliğe yönelmesiyle Skryabin'de anksiyete krizleri baş göstermiştir, yoğun piyoano çalışmaları esnasında sağ elini incitmiştir, buna bağlı olarak sol el tekniği değişmiş ve piyoano eserlerindeki sol el zorluğu dikkat çekici hale gelmiştir. 1892'de bestecilik öğretmeni Arenski ile füğ yazma konusunda ters düşmesi ve Rahmaninov gibi bir sene erken mezun olmak istemesi 'büyük altın madalya'¹ yerine 'küçük altın madalya'² ile mezun olmasına neden olur (Powell, 2001).

Skryabin mezun olduğu yıldan itibaren sadece kendi eserlerini kronolojik olarak seslendirdiği resitallere başlamış, bu resitaller çok beğeni toplayıp, bazı erken dönem eserlerinin yayınlanmasını mümkün kılmıştır. Yine bu dönemlerde İskandinavya turnesine çıkmış, ilk piyoano sonatını ve dört mazurkasını bestelemiştir. Besteci Rusya'ya döndüğünde askerliğe uygun bulunmamış, tekrar Moskova'ya dönmüş, idealist felsefeye ilgi duymaya başlamış, kendini Schopenhauer, Nietzsche gibi yazarları okumaya vermiş ve alkol sorunları yaşamıştır. İlk biyografisini yazan ve ömür boyu arkadaşı olan Leonid Sabaneyev ile bu yıllarda tanışmıştır (Bowers, 2022).

Skryabin 1896'ya kadar birkaç kez Avrupa'ya gidip gelmiş, büyük Paris konserini 1896'da vermiştir. Adından söz ettirecek Op. 11, 24 Prelüd'ünü yine bu dönemde tamamlamıştır. Bu arada son derece hızlı bir şekilde piyoano konçertosunu ve 3. Piyoano

¹ Moskova konservatuarında iki branşta birincilik alan kişiye verilen bir ödöl, bu ödölle ilk layık görölün kişi Taneyev olmuş onu Rahmaninov takip etmiştir.

² Kendi branşında birinci olup diğler dallarda iyi derece alanlara verilen ödöl.

Sonati'nı besteleyen Skryabin 1897'de Vera İvanova İsakoviç ile evlenmiştir. Bu yıllara kadar bestecinin armonik dili Chopin, yenilikçiliğe bakışı Schumann etkisi altındadır, yazdığı eserler sadece armonik olarak değil mazurka, polonez, noktürn, vals gibi başlıkları ile de bunu destekler niteliktedir.

Skryabin 1898'de Moskova Konservatuvarı'nda piyano öğretmenliğine başlar. Çok sayıda öğrencisi olması nedeniyle, sadece yaz tatillerinde kompozisyona fırsat bulabildiğinden altı bölümlü ilk senfonisini ancak iki yılın sonunda bitirebilir. İkinci kızı doğduğunda 1901'de okuldaki pozisyonundan istifa etme ve eski yayıncısı Belyayev ile daha uzun bir sözleşme yapma isteği gün yüzüne çıkmıştır. Ne var ki, 2. senfonisinin St. Petersburg prömiyeri ve onu takip eden sene Moskova'daki tekrarı oldukça kötü eleştiriler almış bu da besteciye büyük ölçüde rahatsız etmiştir. Skryabin sonunda altı yıl çalıştığı Moskova konservatuvarından istifa eder ve kısa bir rehabilitasyon sürecinin ardından 3. senfonisine başlar. Bu arada dördüncü çocuğu doğmuş, Yunan mitolojisiyle ilgilenmeye başlamıştır. Yakın gelecekte kendisine büyük esin kaynağı olacak olan 'Ateş' fikri ile işte bu sırada Prometheus'un hikayesi sayesinde tanışır (Powell, 2001).

Belki de baş yapıtlarından Poème d'extase (Poem of Ecstasy – Vecdin Şiiri) ve 5. Senfoni, Op. 60, Prometheus (Poem of Fire -- Ateşin Siiri) gibi eserlerinin fitili ateşleyen bu hikâyeye kısaca değinmek yerinde olacaktır. Efsaneye göre Titanlar soyundan gelen Prometheus, ismini 'geleceği gören' yani kısaca 'kâhin' sıfatından alır. Prometheus olacakları bile bile Zeus'un zorbalıklarına karşı gelir, insanlardan yana olur. Zeus 'Ateş'i insanlardan esirgemektedir. Prometheus onu Zeus'tan çalıp insanlara verir (Erhat, 1993). Skryabin'e orta dönemi ve sonrasında olgunlaşarak esin kaynağı olacak olan bu 'ateş' düşüncesinin temelleri erken dönemlerinde atılmıştır.

Yayıncısı ve destekçisi Belyayev'in ölümü ile ciddi bir ekonomik sıkıntıya düşen besteci 1904'te İsviçre'ye yerleşir ve burada 3. senfonisini tamamlar. Felsefe okumalarına hız kesmeden devam ettiği bu yıllarda daha çok varoluşçu felsefenin etkisi altındadır; Kant, Schopenhauer, Leibniz ve Nietzsche'nin yanısıra Rus Mistizminin öncülerinden Boris de Scholoezer'e büyük ilgi duymaktadır. Bu düşünürlerin fikirlerini buluşturan ortak tema kısaca şöyle ifade edilebilir:

Bulunduğumuz dünya aslında gerçek dünyanın bir yansımasıdır; çevremizde olanların nedeni var olma isteği ve bunun ereği olan iradedir; bedenim de bu iradenin sonucu ve bir evren parçacıdır; dolayısı ile evreni anlamak için kendi bedenimi anlamalıyım (Hançerlioğlu, 1995).

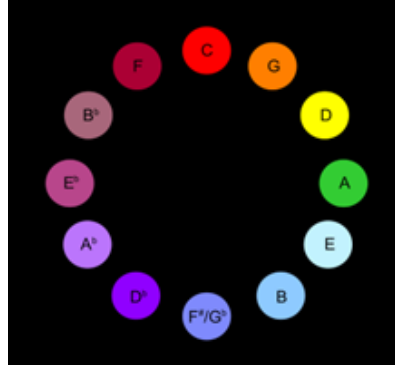
Skryabin Moskova Felsefe Birliđi'ne üye olur ve 1904'te Cenevre'de bir felsefe konferansına katılır (Pamir, 1989). Artık müziğini, tanrısallaşma yolundaki en güçlü aracı olarak görmekte ve 'üstün insan' kimliğiyle, insanlığı aydınlığa (ışığa) kavuşturabileceğini düşünmektedir. Arzuladığı eleştirileri almasına rağmen yayıncılarla arası gittikçe açılmakta, yenilikçi bir hal alan müzikal dili yüzünden muhafazakâr basımevleriyle anlaşmazlıklar yaşamaktadır. Besteci Liyadov'un arabulucuğu sayesinde Belyayev vakfı ile büyük bir senfonik şiir yazmak üzerine anlaşır; bu eser Poème de l'extase (Vecdin Şiiri) olacaktır. 1905-1908 yılları arasında Lozan'da son defalığına ton değiştiricilerini ve İtalyanca müzik terimlerini kullandığı 5. Piyano Sonatı'nı, Prometheus'u ve Poème d'extase diye anılan senfonik şiirini tamamlar. Kimilerine göre Debussy ve Wagner'i andıran orta dönem armonik dili bundan sonra yepyeni bir hal alacaktır (A.Barany-Schlauch, 1985).

Skryabin 1906'dan sonraki yıllarda Teosofi Cemiyeti'nin kurucularından Helena Blavatski'nin öğretilerini benimsemiş, bunun sonucu olarak daha sık programatik (betimsel) eserler yazmaya başlamıştır (Ör. Vers la flamme). Teosofi, sözcük anlamı itibariyle 'tanrı bilgisi' anlamına gelmekte olup, orta çağda skolastik düşünce karşıtlığıyla bilinen ve felsefeyi dinselleştiren yeni-Platoncu köklerinden tekrar doğarak tanrıacı bir hale bürünmüştür. Bu felsefede, bazı büyüler ve gizli sırlar aracılığı ile 'Dođa tanrıya' ulaşmayı, bir bakıma tanrıyla 'vahdet-i vücudu' düşünmektedir. Amerika'ya göç etmiş Rus düşünür Helena Blavatski'nin teorilerine dayanan modern teosofi bütünleştirici olmayı hedeflemiş, Hristiyanlık, Yahudilik, İslam Sofizmi ve Budizm gibi farklı inançları harmanlamıştır (Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, 1985). Skryabin, bu yıllarda kendinde farkına vardığı sinestezi olgusunun (ki bazı müzikologlar onun bu durumundan şüphe duyarlar) üstüne gider ve bundan sonraki yıllarda yeni armonik dilinin oluşmasının zeminini buna göre hazırlar.

Sinestezi, bir şeyi hissetmede birden fazla duyunun aktif rol alması olarak tanımlanır, örneğin bir şeklin kokusunu almak ya da Skryabin'de olduğu gibi, bir sesin zihinde bir renk uyandırması, bir başka deyişle sesi görmek olarak tanımlanabilir.

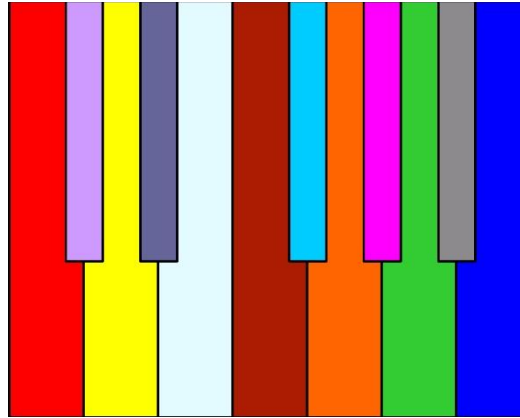
Skryabin bu konuyu sinestezik olduğu bilinen Rimski-Korsakov ile görüşmüş, re minör bir eseri dinlediklerinde bu eserin iki bestecinin zihninde farklı renkleri harekete geçirdiği anlaşılmıştır (Ballard, Bengtson, & Young, 2017).

Tek bir sesin değil fakat majör tonalitelerin bestecinin zihninde oluşturduğu renklere Blavatski'nin 'Gizli Öğreti' kitabından uyarladığı şema, tonaliteler ve renkleri aşağıdaki şekildedir:



Şekil 1.1. Beşli çemberindeki majör tonlar ve bestecinin zihninde harekete geçirdiği renkler(http-1)

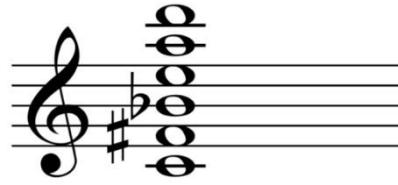
1903 yılında Mysterium'u bestelemeye başladığında aklında yeni bir fikir vardır: bu senfonik eserin içine sadece müziğin değil, dans, renk, koku, ışık gibi dinleyicinin farklı duyularını harekete geçirecek multimedya bir içerik hazırlamak. Skryabin'in kısaca 'Luce' adını verdiği 'ışıklı klavye'si (clavier à la lumière ya da tastiera per luce) performanstaki renk geçişlerini sağlayacak klavyedir. Luce yine renk çemberinden esinlenilmiş ve bestecinin bir ressam arkadaşı tarafından tasarlanmıştır.



Şekil 1.2. LUCE: Işıklı klavye (http-2)

Skryabin sesleri başka fikirler ve ortamlar ile özdeşleştirmeyi o kadar ileri taşımıştır ki yine Mysterium'un prömiyeri için en uygun mekânın Hindistan'da Himalayalar'ın eteklerinde bir yer olacağı düşüncesini orkestra şefi ve besteci arkadaşı Kusevitski ile

paylaşmış, finansal açıdan zor olacağı kanısına varılarak fikir eyleme dökülmemiş, eser, belki de bu sebeple, yarım kalmıştır. Bu arada iki yıllığına Brüksel'e yerleşen besteci burada kendisi gibi teosofiye ilgi duyan bir sanatçı çevresiyle etkileşime girmiş, daha sonraları Prometheus eserinin kapağını çizen ressam Jean Delville ile burada tanışmıştır. Skryabin 1909'da Rusya'ya dönmüş, bazı solo piyano eserleri yanında Poème de l'extase adlı eserini de içeren bir konser sahneye koymuş fakat eserlerinin bir süre Rusya'da seslendirilmemesine neden olacak kadar kötü eleştiriler almıştır. Bazı yerel konserlere Kusevitski refakatinde katılmış, İmparatorluk Şapel 'inden aldığı iş teklifini geri çevirip Prometheus'u bitirmeye ağırlık vermiştir. Bu dönemde adeta kendi müzik dili imzasına dönüşen 'mistik akor' (kimilerince Prometheus akoru) bütün eserlerinde duyulmaya başlamıştır.



Şekil 1.3. Skryabin Mistik Akoru

Bu akor, kimilerine göre üst parti doğuşkanlardan seçilmiş seslerden, kimilerine göre bir dominant 13'lü, kimilerine göre de bestecinin kendi oluşturduğu majör ya da minör olarak adlandırılmayacak birtakım gamlardan (dizilerden) alıntılanarak oluşturulmuştur. Her ne olursa olsun bir çözülme akorundan (tonik) ziyade bir gerilimi ifade eden bu akor (ör. V7) besteci tarafından çözülmeye gerekli görülmemiş, akora ait bazı seslerin altere edilerek daha farklı bir gerilim-çözülme etkisi aranmıştır.

1911'de yine bir yerel turnede kendisine refakat eden Kusevitski ile maddi konular nedeniyle arası geriye dönülmez bir şekilde açılmış, dolayısıyla yine eserlerini bastırabilme imkanından mahrum kalmıştır. Bu dönemde, Rahmaninov ve Aleksandr Siloti birkaç yardım konseri yaparak bestecinin yardımına koşturmuştur. Bundan sonra kendi verdiği konserlerle maddi durumunu düzelterken besteci son dört piyano sonatını, Op. 65 etütlerini ve diğer geç dönem piyano eserlerini yazmaya ve yayınlamaya olanak bulabilmiştir (Powell, 2001).

Turnelerine devam eden besteci 1914'te Londra'ya gitmeden önce üst dudağında kendisine ağrı veren bir çıban hissetmiş, 1915 Nisan ayının başında son konserini vermiş

bir hafta sonra yatağa düşmüş ve yine bir hafta sonra 43 yaşında hayata gözlerini yummuştur.

1.2. Sonat Formunun 20. Yüzyıla Kadar Geçirdiği Evrim

Sonat, Latince ‘sonus’, İtalyanca ‘souno’ sözcüklerinden gelmekte olup tını ya da ses anlamı taşımaktadır. (Mangsen, 2001). 17. yüzyılda ses müziği kantatın saz müziğini anlatan bir çağrışımı olduğu düşünülür. Günümüzde hala tüm müzik biçimleri içinde en önemlisi olduğu düşünülmekte olan bu müzik formunun, bugün bildiğimiz üç ya da dört bölümlü halini alması, 18. yüzyılın ilk çeyreğine, klasik dönem adıyla bilinen 1. Viyana Okulu’nun ilk temsilcisi J. Haydn sayesinde olmuştur. Sonat formu ile kastedilen, sonatın tümü değil, genellikle ilk bölümüne denk gelen, hareketli ‘allegro’ bölümüdür.

Çalgı müziğinin gelişimini birçok müzikolog ses müziğinin 16. yüzyılın sonlarındaki yükselişine bağlamıştır. Kantat ve motetlerin içindeki kontrpuana dayalı partiler o derece zorlaşmıştır ki artık bunları çalgı müziğine aktarmak gerekliliği doğmuştur. 13. yüzyıldan beri bazı teatral metinlerde karşımıza çıkan sonat sözcüğü, 16. yüzyıl itibarıyla çalgı müziğini tarif etmeye başlamıştır (Webster, 2001). Barok dönemde bestelenen parçalar veya bölümler, iki bölümlü (binary)³ ve üç bölümlü (ternary)⁴ şarkı formu temelinde, bir dansa eşlik edecek zaman ölçüleri baz alınarak yazılmaya başlandı. Her bölüm kendi ruh hali, tartımsal karakteri ve yazı tipine baştan sona bağlı kalarak temayı motifsel olarak geliştirmiş, kadans⁵ noktalarını tartımsal çeşitlemelerle (hemiyole) güçlendirmiş, basso continuo (sürekli bas) üstüne inşa edilmesi de müziği bir arada tutan bir çimento görevi görmüştür (Webster, 2001).

||: A :||: B :||

Majör tonlarda: ||: I V:||: V I :||

Minör tonlarda: ||: i V(veya) III:||: V(veya) III i :||

Şekil 1.4. Barok dönem iki bölümlü şarkı biçimi

³ Binary form: A-B şeklindeki biçimdir.

⁴ Ternary form: A-B-A şeklindeki biçimdir.

⁵ Kadans: Cümle sonları.

Bölüm başlıkları da belli dansların isimlerini taşımaktaydı (ör. allemande, courante, sarabande) bazen bu danslardan önce, giriş olarak, bir prelüd karşımıza çıkmaktadır. Sonata di Chiesa (kilise sonatı) da yine bu dönem ortaya çıkmış, farkını hep ağırbaşlı bölümler içermesiyle ortaya koymuştur.

Erken barok dönemdeki senfonicilerin (A. Scarlatti, J. Stamitz, G.B. Samartini) sonat formuna katkıları büyük olmuştur, hatta bazı senfoniler, orkestra sonatı başlığı taşımaktadır. B kısmı dominant tonunda, zıt bir karakterde bestelemiş, tekrar serim kısmını dahil etmişlerdir. Fakat, A kısmındaki zıt, 2. tema tercih edilmemiştir. Mannheim senfonicilerinin katkıları, dramatik stilleri ve ana temanın parça sonlarında tekrar duyulması olarak özetlenebilir (Webster, 2001).

Barok dönemin (17. yüzyıl) ortalarına gelindiğinde D. Scarlatti çembalo için iki bölümlü şarkı formunda 555 adet sonat bestelemiş, B kısmındaki genişletmeler ‘expanded binary’ (genişletilmiş binary) ve sonrasında klasik dönemdeki sonat formuna en yakın hali olan rounded binary (dairese binary) kullanılmaya başlamış, böylelikle 18. yüzyılın sonat formunun ilk filizleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Galant ve Affektenlehre⁶ stillerinin ağırlık kazandığı 1720-1770 yılları arasındaki dönem, Barok ve Klasik Dönemin iç içe geçmeye başladığı zaman dilimidir. Galant stili ile barok müzikteki polifonik ciddiyete ve karmaşıklığa karşı bir tutum gözlemlenmektedir. G. Bononcini ve A. Caldara bu ‘daha şarkı söyler gibi’ olan stilin öncüleri olmuşlardır. Barok dönemin sonlarında C.P.E. Bach’ın ortaya koyduğu yenilikler tüm 1. Viyana Okulu bestecilerini derinden etkilemiştir. Bach’ın benimsediği daha doğaçlamaya yakın fantezi tarzı bölümler, Affektenlehre stili ile de Barok parçalardaki tek tip ‘mod’a karşı aynı bölüm ya da parça içerisinde birbirine zıt karakterler ve yazı tipi (texture) amaçlanmıştır (Webster, 2001).

1780 sonrasında ‘klasik biçim’ senfoni, oda müziği ve sonatlar ile altın çağını yaşamaya başlamış, karşıtlıklar ilişkisine dayanan sonat biçiminin mükemmelleştirilmesi, bu müziğin başlıca amacı olmuştur (Pamir, 1989). Klasik dönemdeki sonat, genellikle hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere üç bölümden oluşmaktaydı. Sonat formu ile kastedilen sonatın tamamı değil, eğer giriş bölümü (introduction) bulunmuyorsa, hızlı olan ilk bölümdür ve o nedenle genellikle sonat-allegrosu olarak da ifade edilir. 18. yüzyıl sonat-allegrosu, kendi içerisinde üç ana kısımdan oluşur: ‘serim’ (exposition) kısmı sırasıyla,

⁶ Affektenlehre: Almanca duygular prensibi anlamına gelmekte olan stil.

esas tonda sunulan 1. tema ile başlar ve ardından dominant tonunda (eğer esas ton minör ise 2. tema, ilgili majör tonda olabilir) sunulan 2. tema ile kapanır. ‘Gelişme’ (development) kısmında iki tema birbirleriyle daha yakın bir ilişki içine girerek çatışır, sözleri kesilircesine ton merkezinden uzaklaşır ve köprü ile tekrar ana tona dönerler. Bu üç dalga biçimde ortaya çıkan gelişme kısmı klasik sonat formunun en ayırt edici özelliğidir. Ana tona, 1. tema ile dönülen kısma ‘tekrar serim’ (recapitulation) denir; bunun ‘serim’den farkı, orada iki temanın da esas tonda gelmesi ve böylelikle sonlanmasıdır. ‘Serim’ ve ‘tekrar serim’ arasındaki bu paralellik ‘binary’ formda görülmez.

Klasik Dönem (18. yüzyıl) ile ortaya çıkan sonat-allegrosunun bestecileri en çok etkileyen ve hünelerlerini gösterme fırsatı veren kısmı ‘gelişme’ kısmıdır (Say, 2005).

Sonat formu Haydn dönemiyle birlikte o kadar etkili bir hal almıştır ki artık yalnız solo ve ikili çalgılar için değil, oda müziği ve senfoniler gibi büyük topluluklar için yazılan eserlerin de yapısını belirler hale gelmiştir. Romantik dönemde dahi daha serbest başlıklar taşıyan eserlere yine kılavuzluk etmiştir; ör. Chopin 2. Balad.

Haydn ile sonat-allegrosunun aldığı biçimi aşağıda gibi resmedilebilir.

|———serim———| |———gelişme———| |———tekrar serim———|

(Giriş) ||: **A-B** :||: motifsel devinimler-köprü **A - B** (koda):||

||: I - V :||: tonal belirsizlik I - I :||

Şekil 1.5. *Klasik Dönem sonat-allegrosunun biçimi*



Şekil 1.6. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.xvi:37, Serim Kısmı, 1. tema



Şekil 1.7. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.XVI:37, Serim Kısmı, 2. tema dominant tonunda



A:

D:

V7/vi



V7/IV

vii^o/ii

b: V6



N6

vii^o7/V



Köprü

I

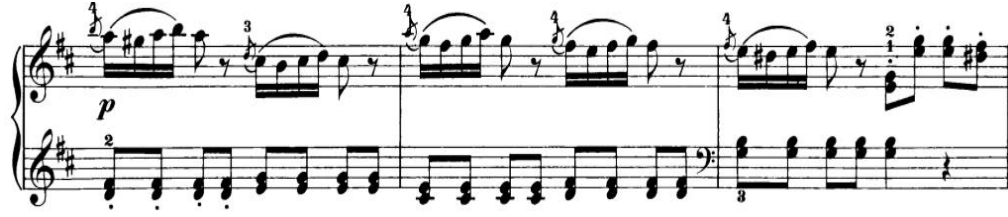
D:

V7

Şekil 1.8. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.XVI:37, Gelişme Kısmı ve modülasyonlar



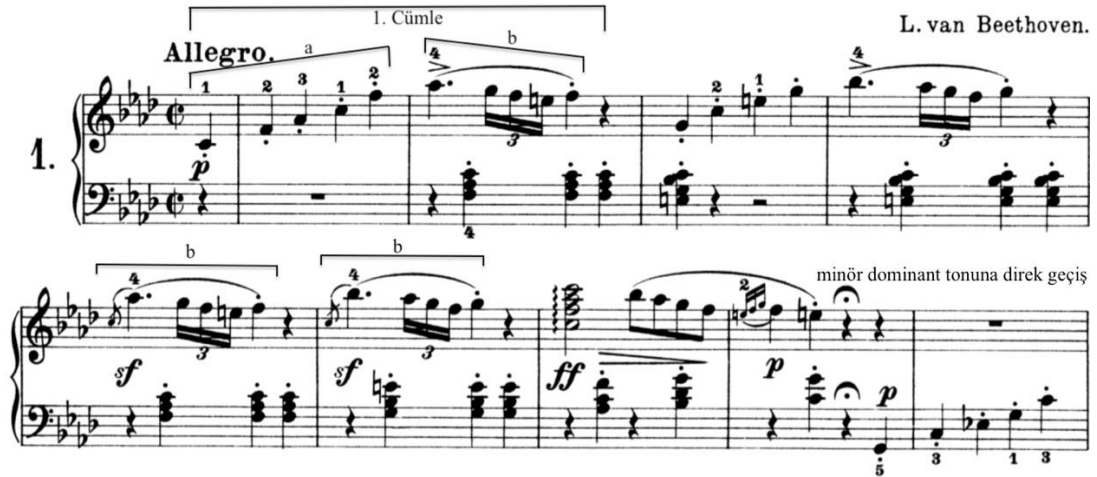
Şekil 1.9. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.XVI:37, Tekrar Serim Kısmı, 1. tema



Şekil 1.10. Haydn Re Majör Piyano Sonatı, Hob.XVI:37, Tekrar Serim Kısmı, 2. tema esas tonda

Beethoven Op. 2 eser sayılı ilk üç sonatını, sonatın ustası Haydn'a ithaf etmiştir. Bu üç sonat, yavaş ve final bölümleri arasında menuet-trio ya da scherzo bölümü barındırmak suretiyle, toplamda dört bölümden oluşmaktadırlar. Charles Rosen'in ileri sürdüğü "Beethoven 'serim' kısmında, uzak tonları deneyimleyen ilk büyük bestecidir" saptaması oldukça isabetlidir (Rosen, 1988). İlk sonatlarından itibaren Beethoven yan temayı ('serim' içerisindeki 2. tema) paralel majör ya da minör tonlar üstüne inşa etmekten çekinmemiştir; bir diğer önemli özelliği de temalarını oluştururken motifsel açıdan geliştirilebilir olup olmadığını göz önünde bulundurmuş olmasıdır.

Motif bir parçanın en küçük yapı taşıdır. Motifler birleşerek cümleleri, cümleler birleşerek periyodları (dönemleri), periyodlar birleşerek parçayı oluştururlar.



Şekil 1.11. Beethoven Op.2 no.1 Fa minör sonat, 1. bölüm, serim

Cümleyi oluşturan, a ve b olarak ayrılmış iki motifin parçalanarak kullanılması ‘eleme ya da ayıklama süreci’ (process of elimination) olarak adlandırılır ve genellikle bir varış noktasına varmak üzereyken – koşuda olduğu gibi – hız arttırmayı andırır.

1. temanın tekrar minör dominant tonunda verilmesi çok alışılmış bir durum olmamakla birlikte, ileride Skryabin’in ilk üç sonatına yön vermiş bir hareket olarak karşımıza çıkacaktır.



Şekil 1.12. Beethoven Op.2 no.1 Fa minör sonat, 1. bölüm, serim, yan tema

Beethoven, orta dönemi olarak adlandırılan yılların başı olan 1802’de Op. 27 eser sayılı iki sonatını yazarak, sonat formunda kurgusal bir tasarıma gider. Bundan sonra sonat-allegrosu besteci için sıkı sıkıya bağlı kalınacak bir biçim olmaktan çok, bir model haline dönüşmüştür (Webster, 2001). Bestecinin ‘Sonata Quasi Una Fantasia’ adını verdiği bu iki sonat, kurgusal ya da düşsel tarzda sonat olarak dilimize çevirebilir.

Bu sonatlardan birincisi, allegro yerine andante bir başlangıç yapar, esas tema ve yan tema ana ton olan Mi bemol majörde verilir. Aynı bölüm içerisinde, yan temayı model alarak do majör tonundan tekrar eder, birazdan yavaş temponun sözünü kesecek kısa allegronun habercisidir. Hem zaman ölçüsü hem de ton olarak serim kısmına oldukça zıt bir ara-allegrodan sonra, tekrar ana temayı duyup 1. bölümü tamamlar. Toplamda dört bölümden oluşan sonatın tüm bölümleri birbirine bağlanarak, tek nefeste çalınır.

İkincisi ise ‘Ay Işığı’ adıyla da bilinen sonattır. Bu sonatta da yine bir allegro bölümü bulunmaz, doğaçlama stilde, tek bir atmosfere sahip, dingin 1. bölümü, bir

dakika kadar süren menuet benzeri 2. bölüm takip eder. Presto bölümüyle sonlanan sonat, kurgusal bakımdan Mozart'ın K.331 ve K.282 sonatlarını andırır niteliktedir (Webster, 2001).

Beethoven'ın son dönem sonatlarından, Leyla Pamir'in anlatımına göre Skryabin'in de çalmaktan büyük keyif aldığı, Op. 110, 31 numaralı piyano sonatı bir füğ ile finale bağlanır, bu fikir yazıldığı tarih olan 1821'den 32 yıl sonra Franz Liszt'i etkilemiş, durmaksızın, tek nefeste çalınan Si Minör Sonatının final bölümünü füğ ile bestelemiştir (Pamir, 1989).

Romantik dönemde (19. yüzyıl) pek çok serbest form ile, betimsel⁷ (program) müzik, karakter parçaları⁸ ve salt⁹ (absolute) müzik gibi kavramlar da türemiştir. Romantik dönemin başlarına kadar sonat formuna akademik atıflar sergilenmiş olsa da ilerleyen yıllarda Berlioz'un Fantastik Senfonisi ve Liszt'in Si Minör Sonatı ile sonatta yeni anlatım türleri ve biçim arayışlarının başladığını söylemek mümkündür (Webster, 2001).

Romantik dönem adından da anlaşılacağı gibi, Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimiyle kişisel duyguların ön plana çıktığı, anlatım dilinin daha ağıdalı bir hal aldığı, formal yapıların ikinci plana itildiği bir dönemdir. Romantik dönemde besteciler, daha önce benzeri görülmemiş bir biçimde, müziğin katı biçimsel ve armonik kurallarıyla değil, direk olarak kendi ifade biçimlerini ortaya koymak için uğraşmışlardır. Çalgı müziği bestecilerinin buldukları çarpıcı temaların, Schubert ile yıldızı parlamaya başlayan liedlerin (şarkıların) güzelliğini aratmaması ve bu temaların, Barok dönemden miras, kromatik armoni ve yeni modülasyon teknikleriyle süslenmesi, tonal müziği bu dönemde zirveye taşımaya başlamıştı.

Bütün bu gelişmelerin sonat formu üzerindeki etkileri de elbette dikkate değer olmuştur. Fırtınalı ve asil karakterli 1. temayı ciddi bir yükselişe çok daha narin ve sevecen 2. temaya bağlamak birçok bestecinin tercih ettiği bir yol haritası olmuştur. Klasik dönemde sadece farklı tonlarda ortaya çıkan 1. ve 2. tema, Beethoven ile zıtlık anlayışını da prensip edinmiş, romantik dönemde ise bir uçurum halini almış, öyle ki, bazı

⁷ Betimsel ya da program müzik bir olayı ya da nesneyi resmeder.

⁸ Karakter parçaları tekil bir atmosfer ve ifade biçimiyle genellikle piyano için bestelenmiş kısa parçalardır.

⁹ Absolute müzik daha ziyade betimsel müziğin zıttı olarak ortaya çıkmış, tüm diğer etkilerden arınmış, sadece müziğin baz alındığını ifade eder.

teorisyenlerin 1.temayı erkeksi (masculine), 2. temayı da kadınsı (feminine) olarak nitelendirmesine neden olmuştur.

Bununla beraber, tekrar işaretine sahip serim kısmı bazı besteciler tarafından çok nadir de olsa kullanılmış, fakat gelişme ve tekrar serim kısımlarını kapsayan tekrar işareti hemen hemen tamamen ortadan kalkmıştır. Ana temanın her gelişinde değişime uğrayarak ortaya çıkması, genişletilmiş gelişme bölümü ve koda¹⁰ kısmına atfedilen önem (çoğu zaman parçanın nüans ve tempo bakımından doruk noktası haline gelmesi) dikkat çekici yeniliklerden olmuştur.

Armonik açıdan ortaya çıkan yenilikler; ani mod değişimleri (tonik¹¹ ve subdominant¹² akorlarının paralel minör ya da majörden ödünç alınması), majör tonlarda ortak ses prensibiyle yarım ses pesleştirilmiş medyant¹³ ve submedyant¹⁴ tonlara gidilmesi (kromatik medyant olarak da adlandırılmaktadır), ‘ardışık hareket’ (sequential motion) ‘in daha sık kullanılması şeklinde özetlenebilir.

Liszt Si Minör Sonat’ın bu forma getirdiği yenilik salt uzun soluklu bir eserin duraksamaksızın, bir oturuşta çalınması değil, sonatı oluşturacak temaların daha eserin en başında ardı ardına sergilenmesidir. Ortalama yarım saat uzunluğundaki bu eser dört ana fikirden oluşmaktadır.

1. tema yavaş tempoda, oktav sol notalarını takip eden inici modal¹⁵ gamlardan oluşur. Bu dizileri majör ya da minör kavramlarıyla açıklamak mümkün olmayıp 1. diziyi batıda ‘frijyan’ doğuda ‘kürdi’, ikincisini ise batıda ‘gypsy’ doğuda ‘neveser’ şeklinde adlandırmak mümkündür. 2. tema hemen 1. temanın ardından 8. ölçüde başlayan enerjik ve güçlü oktavlar ile verilir.



¹⁰ Koda: bölümün sonuna eklenen bağımsız kısa kısım.

¹¹ Tonik: 1. derece akoru.

¹² Subdominant: 4.derece akoru.

¹³ Medyant: 3. derece akoru.

¹⁴ Submedyant: 6.derece akoru.

¹⁵ Modal diziler: Majör ya da minör dizileri de kapsayan, daha ziyade 13.yüzyılda Gregor ezgilerini kontrpuana uygulamak için kullanılan ve köklerini Mısır, Hindistan ve Anadolu’dan alan dizilerdir.



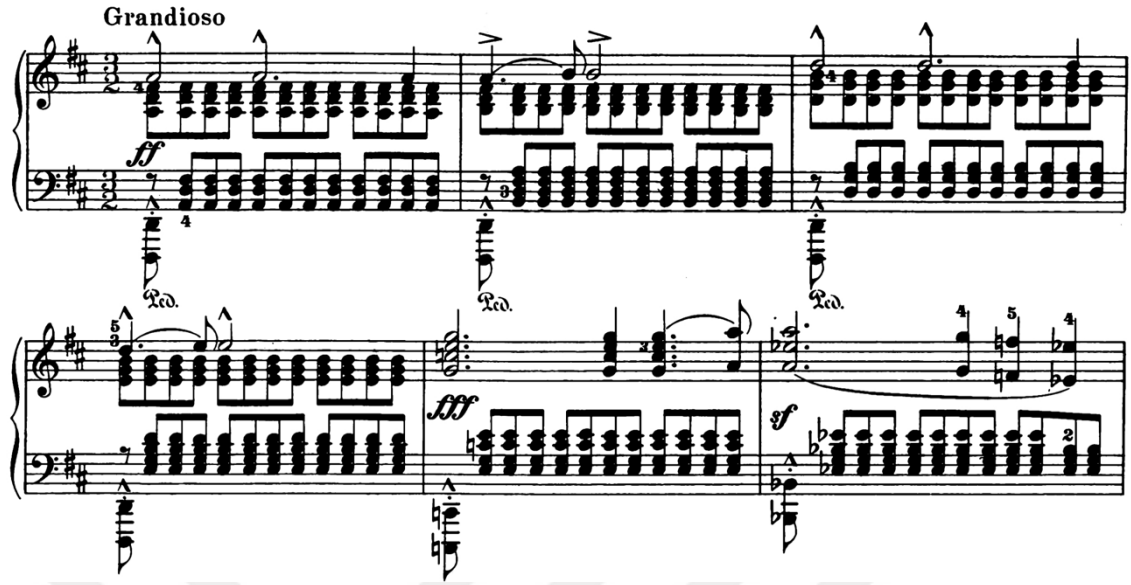
Şekil 1.13. Liszt Si Minör Sonat, ölçüler 1-7

3. tema yine beklemeksizin 14. ölçüde, sol elde belirir. Bu noktada ilk defa oktavlar sonlanmış, si minör tonu çoksesli bir şekilde duyulmuş olur. ‘Tehditkâr ve inatçı’ bir karaktere sahip bu tema ilerleyen kısımlarda çokça dönüşüme uğrayacaktır.



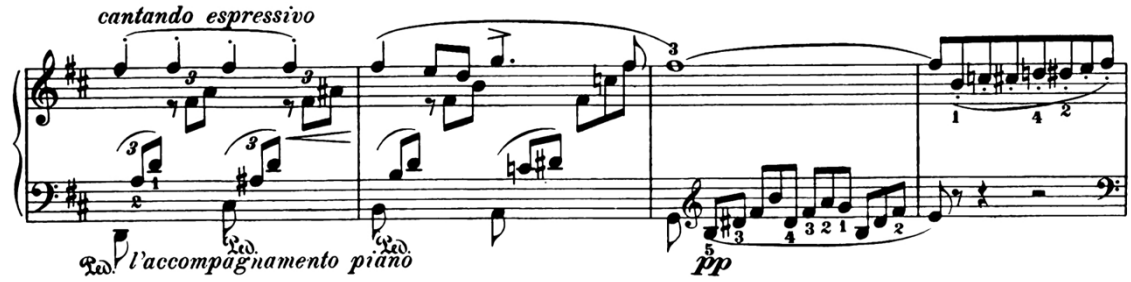
Şekil 1.14. Liszt Si Minör Sonat, ölçüler 14-18

Dördüncü tema diğer üç temadan biraz daha sonra, 105. ölçüde, ilgili majör tonda verilir.



Şekil 1.15. Liszt Si Minör Sonat

Liszt tüm sonatını bu dört materyalin geliştirilmesi üstüne tasarlamış, birçok defa temaların karakterlerini tanınmayacak derecede değişime uğratmıştır. Örneğin üçüncü olarak sol elde ortaya çıkan ‘tehditkâr’ karakterli tema, genişletilmiş (augmentation) biçimde, 154. ölçüde, sağ elde, bir ‘aşk’ temasına dönüşür.



Şekil 1.16. Liszt Si Minör Sonat

Liszt’in Schubert Wanderer Fantezi’ye duyduğu ilgi, bu eseri orkestraya uyarlamasıyla belirginleşmiştir. Schubert’in 1822’de bu eser ile getirdiği yenilik, aynı Liszt Si Minör Sonatta olduğu gibi, tek bir temanın varyasyonlarını dört farklı bölümde kullanmasıdır. Liszt yaşadığı romantik dönemde sonat bestelemeyi çok formal ve bağlayıcı bir durum olarak görmüş, kendi sonatını değişik bir anlayış ile yaratmıştı (Keener, 2011). Bazı analistleri ikiye bölen bu anlayışın başında, bu sonatın sadece sonat-allegrosu mu yoksa üç ya da dört bölümlü bir sonatın durmadan çalınması mı olduğu

sorusudur. Sonat orta kısmında oldukça dokunaklı, yer yer reçitatiflerle kesilen bir ağır bölüme, scherzo tarzı bir fugato bölüme, son olarak çok hızlı ve güçlü final bölümüne ve onu takip eden sakin bir kodaya sahiptir. Ağır kısmın sonat allegrosunun gelişme bölümü olabileceği, bununla beraber, sonatın en başında sunulan dört temanın eserin sonuna kadar duyuluyor olması bir sonat allegrosunu çağrıştırır niteliktedir. Analistler, bestecinin sonat içerisinde yeni bir sonat bestelediğini öne sürerek, bu biçime ‘double function’ (çift işlevli) form demişlerdir. Bu biçimin önceli yine Beethoven’ın bazı piyano sonatları olarak görülebileceği gibi, 9. Senfonisi’nin final bölümü olarak da düşünülebilir (Keener, 2011). Bu final bölümünde Liszt Si Minör Sonatta olduğu gibi, yavaş bölümü bir füğ takip etmektedir.

Sonat biçimi birçok analist tarafından, absolute (salt) müzik olarak görülmüş, içerisinde herhangi bir program (betimleme, tasvir) olmayacağı düşünülmüş, bestecinin sadece formun yapısına bağlı kalmasının esas amaç olduğu ileri sürülmüştür. Ne var ki, Berlioz’un Fantastik Senfoni’sinin, kendi hayat hikayesini tasvir etmesi gibi, Alkan’ın Piyano Sonatı’nın, ‘dönemler’ başlığını taşıyıp, hayatının dört farklı dönemini anlatması gibi Liszt Si Minör Sonat’ta da Faust benzeri üç karakterli bir hikâye olabileceği ihtimali gözden kaçırılmamalıdır (Ballard, Bengtson, & Young, 2017). Liszt’in mucidi olduğu senfonik şiir¹⁶ (tone poem) formu ilerleyen yıllarda Çaykovski (Romeo ve Juliet), R. Strauss (Don Juan, Böyle Buyurdu Zerdüş), Debussy (Bir Orman Perisinin Öğleden Sonrası), Skryabin (Vecdin Şiiri) gibi nice bestecilere sadece biçim ve kaynak açısından değil, majör ve minör diziler dışında kullandığı egzotik ve özgün diziler ile de Fransız izlenimcilerine ve Alman geç romantiklerine ilham kaynağı olmuştur.

Sonat formu romantik dönem ile solo veya ikili çalgı müziğindeki popülaritesini kaybetmiş gibi gözükse de senfoniler ve oda müziği repertuarı içerisinde varlığını her zaman korumuş ve geliştirmiştir. Skryabin, ilk sonatlarını bestelemeye başladığında, Rusya’da sonat, çok fazla besteci tarafından kabul gören bir form değildi. 19. yüzyıl ortalarında, Mili Balakirev’in tamamlamadığı Si bemol Minör piyano sonatı, Anton Rubinstayn’ın erken romantik tarz imitasyonlarıyla, Mendelssohn’a atıfta bulunarak yazdığı dört piyano sonatından yüz yıl kadar önce, klasik dönemde eser vermiş

¹⁶ Senfonik Şiir: Geç romantik dönemde ortaya çıkmış, genellikle tek bir bölüm olarak sunulan, hayali ya da gerçekçi bir tür betimsel müzik. Sonat formuna kısmen bağlı, kısmen de özgürdür.

Bortniyanski, Gurilyev ve Genişta gibi Rus bestecilerin yazdığı sonatlar o dönem itibarıyla çokça çalınır halde değildi (Bowers, 2022). Skryabin'den önce son tamamlanmış Rus piyano sonatı Çaykovski'nin 1878'de bitirdiği büyük Sol Majör sonatı idi. Devasa bir eser olmasına rağmen büyük bir ilgi görmemiş, besteci tarafından 'kuru ve zor' olarak nitelenmekle kalmamış, 'daha az sevdiğim çocuklarımdan' itirafı dahi gelmiştir. (Skrjabin, Skryabin Complete Piano sonatas I, 2011).

1.3. Skryabin'in Piyano Sonatlarına Genel Bakış

Bütün büyük besteciler belli bir müzik formu üzerinde uzmanlaşmış ve ona yenilikler kazandırmışlardır: Haydn'ın 'sohbet' dörtlüleri; Mozart'ın Figaro'nun Düğünü ya da Don Giovanni gibi politik içerikli ve yenilikçi operaları; Beethoven'in anıtsal senfonileri, Chopin ve Liszt'in teknik egzersizleri sanat eserine dönüştürdükleri etütleri bunlara örnektir.

Skryabin'in ilk sonatını yazdığı 1893 tarihinden son sonatını yazdığı 1913 tarihine kadar olan yirmi yıllık süreye yayılan 10 sonatını üç farklı döneme ayırma konusunda müzikologlar hemfikirdir. Çoğunluk, orta dönemine 4. ve 5. Sonatlarını dahil etseler de 4.Sonat oldukça romantik bir armonik dile sahip olduğundan ve sonat formu gözetilerek yazıldığından onu ilk döneme dahil edip 5.Sonatı orta dönemde yalnız başına bırakmak daha tutarlı olacaktır. Bu sınıflandırma sonatlar özelinde olduğu için orta dönemde sadece bir sonat varmış gibi gözükebilir fakat bestecinin bu dönemde yazdığı 5. senfonisi (Vecdin Şiiri) ve küçük piyano parçaları da mevcuttur.

Skryabin'in evrimi son derece kademeli ve organiktir dolayısıyla, ardışık eser sayılarını takip ederek dinleyen bir dinleyici geçiş süreçlerini keskin bir biçimde hissetmeyecektir. Bunun tersine, 3. sonatının ardından 6. sonatını dinleyen biri bu iki eserin farklı bestecilere ait olduğunu düşünebilir.

Skryabin'in ilk üç sonatı Chopin etkisi altındadır; besteci bu aşamada 'Rus Beşleri'nin aksine ulusalcı bir müzikal dil arayışında değildir. 4. Sonatı ise, orta döneme geçmeden önce izlenimcilik ve geç romantik dilin yoğun kullanımını içermesinin yanı sıra, form olarak da tek bölümlü sonata giden yola kapı aralar niteliktedir. Bestecinin 4., 5. ve 6. sonatlarının detaylı incelemesine geçmeden önce her bir sonat ile ilgili kısa bilgiler vermek yerinde olacaktır.

1.3.1. Fa minör 1. Piyano Sonatı, Op. 6, 1892-1893 Moskova

İlk seslendirilişi besteci tarafından St. Petersburg’da yapılan bu eser, bestecinin en uzun sonatı olma özelliğine sahip, geleneksel üç bölümlü sonattan farklı olarak dört bölümden oluşan bir sonattır. İçeriği yoğun, iddialı motif ve örgüleri Beethoven ve Brahms’ı andırır. Bu ton seçiminin Beethoven’ın ilk sonatını ve Brahms’ın da son sonatını temsil etmesi tesadüf değildir (Ballard, Bengtson, & Young, 2017).

Sonat biçimi bu yıllarda popülerliğini kaybetmiş olsa da yeni mezun Skryabin’in kafasında önemli bir yere sahiptir. 1. sonatı, bestecinin uzun ölçekli formlardaki ‘işçiliğini’ ve özgüvenini sergiler. Bestecinin ayırt edici özelliklerinden biri haline gelecek olan sol el eşlik figürlerinin sıçramalarını gerçekleştirmek için yorumcunun klavye üzerindeki hakimiyetinin çok güçlü olması gerekir. Besteci bu sonatı sağ elini incittikten kısa bir süre sonra bestelemiştir. Doktorları kendisinin bir daha konser veremeyeceğini düşünmüşlerdir; bu nedenledir ki bazı tarihçiler açısından her bölüm Skryabin’in farklı ruh hallerini tasvir eder. 1.bölüm ümit ve mücadeleyi, 2.bölüm yakarış ve duayı, 3.bölüm umut ile bölünen öfkeyi, cenaze marşı başlığını taşıyan 4.bölüm ise umutların, hırsların ve ruhun ölümünü temsil eder. Bowers’e göre, sonat tanrıya ulaşma çabasını andırır şekilde bir patlama ve yükselme motifiyle başlayıp ölüm ile sonlanır (Bowers, 2022).

Skryabin daha ilk sonatından itibaren tüm bölümleri bir arada tutacak bir plan kurgulamaya başlamıştır; 2.ve 3.bölümleri yarım kadansta bırakarak gelen bölümlere duraksamaksızın devam etme hissi vermenin yanında, sonatın ilk üç notası (Fa-Sol-La♭) tüm bölümlerde karşımıza çıkmaktadır.



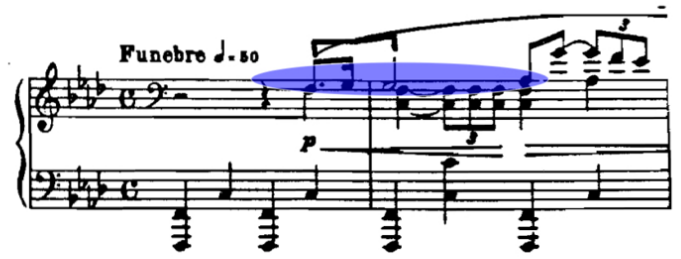
1. bölüm, 1. ölçü



3. bölüm, 1. ve 2. ölçü



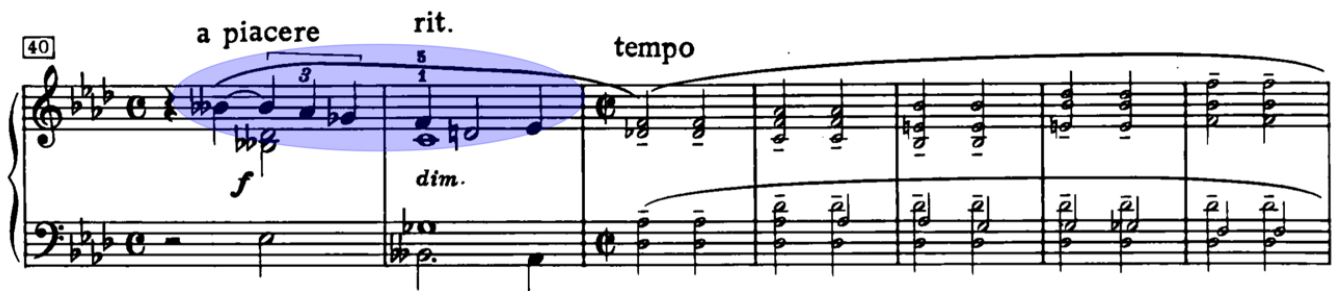
2. bölüm, 16. ve 17. ölçü



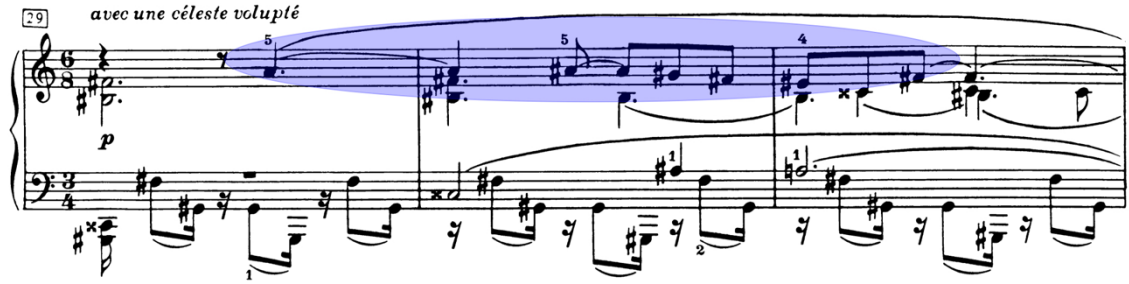
4. bölüm, 1. ve 2. ölçüler

Şekil 1.17. Skryabin 1.Sonat, 1.2.3.4. bölüm

Son bölümün içerisindeki bir melodik hat, yıllar sonra yazacağı 7.Sonati'nın 2. teması ile olağanüstü bir benzerlik göstermesine karşın armonik ve ritmik eşlik nedeniyle oluşan atmosfer farkı gece ile gündüz arasındaki gibidir.



Şekil 1.18. Skryabin 1.Sonat, 3. Bölüm, ölçüler 40-46



Şekil 1.19. Skryabin 7.Sonat, 2.Bölüm, ölçüler 29-31

1.3.2. Sol# minör 2. Piyano Sonatı (sonat-fantezi), Op. 19, 1892 Cenova – 1897 Kırım (revizyon)

İki bölümden oluşan bu sonatın ilk seslendirilişi besteci tarafından 1896 yılında Paris’te yapılmıştır. 1897 yılında ise Vera ile balayına gittiği Kırım’da besteci sonata son halini vermiştir. Bestecinin 1886 yılında yazdığı fakat o dönemde yayımlanmayan ve Op.19 ile aşırı benzerlik gösteren başka bir Sonat-fantezi çalışması daha bulunmaktadır; aynı tonda ve yine iki bölümden oluşan bu sonat yıllar sonra yayımlanmıştır.

Op.19’un son bölümü ilk bölümünden dört yıl önce tamamlanmış, besteci tarafından ‘prestissimo’ başlığı ile ayrı bir eser olarak farklı konser programlarında yer bulmuştur. Bu çalışmanın sonat haline getirilmesi bestecinin yayıncısı Belyayev’in telkinleriyle mümkün olmuştur. (O dönemde tek bir başlık altındaki uzun ölçekli eserlerin maddi getirisi, çoklu küçük parçaların getirisine göre çok daha yüksekti (Ballard, Bengtson, & Young, 2017).) Besteci bu sonata fantezi başlığını koyarak hem Beethoven’ın Op. 27 No.2 ‘Quasi Una Fantasia’ başlıklı sonatına saygısını göstermiş, hem de Op.90 ve Op.111 eser sayılı iki bölümlü Beethoven sonatlarla kendi arasında bir ilişki kurmuştur.

Bestecinin kendi sözleriyle, bu sonatın orta yavaşlıktaki ilk bölümü ‘denizin çalkantılı genişliğini’ betimler, bu aynı zamanda insan psikolojisini tarif etmede kullanılan romantik bir metafor olarak da bilinir (Skrjabin, Skryabin Complete Piano sonatas I, 2011). İlk iki ölçüde duyulan sol elin çıkışı ve sağ elin üçleme ile gelen cevabı, çağrı ve yankıyı andırır. Mi majör tonunda beliren 2. tema, ki buna tarihçiler dolunay teması da derler, rubato bir biçimde üçleme, beşleme, altılama, yedileme gibi şekillere bürünerek doğaçlama ve kaybolmuşluk hissini dinleyiciye aktarır.

Çok hızlı tempoya sahip 2. bölüm, yükselip alçalan dinamikleri, haykırış dolu 2. teması, iç içe geçmiş kanonik yazım tarzıyla çalkantılı bir manzarayı ve ruh halini anlatır gibidir. Ayrı zamanlarda ve farklı coğrafyalarda yazılan bu iki bölümü birbirine bağlayan, çok çarpıcı motifsel bir plan yoktur; bunun yerine her iki bölümde de etkisini hissettiren üçlemeler ve artık altılı akorlar, gerilim ve çözülme hissini ilk sayfadan son sayfaya kadar dinleyiciye yansıtır.

1.motif

2.motif

3.motif

4

8

12

rit.

cresc.

mf

pp

3

5

2

1

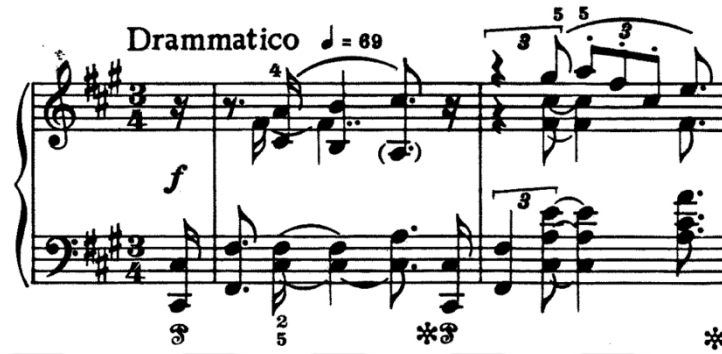
5

Sekil 1.20. Skriyabin 2.Sonat, 1.Bölüm

1.3.3. Fa# minör 3. Piyano Sonatı, Op. 23, 1897-1898 Paris-Moskova

Bestecinin en popüler erken dönem eserlerinden olan bu sonatın ilk seslendirilişi 1900 yılında bestecinin en önem verdiği piyanistlerden Vsevolod Büyükli tarafından Moskova'da gerçekleştirilmiştir. Zengin temaları ve keskin armonileri ile 1.Sonat'ta olduğundan çok daha fazla bir benlik hissi uyandırır. İkinci sonatını bitir bitirmez başladığı bu sonat ve 1.Senfoni, bestecinin, salon prelüdlere ve etütlerinden daha çok,

kendini ispatlayabileceği büyük ölçekli eserler vermek istediğini gösterir. 2.Sonatin serim kısmında olduğu gibi, besteci bu sonatta da ilk motifi başka bir tondan ikinci kez tekrar eder, ilerleyen safhalarda çok daha büyük bir ustalıkla tematik gelişim ve kontrpuan tekniklerini sergiler.



Şekil 1. 21. Skryabin 3.Sonat, 1.tema



Şekil 1.22. Skryabin 3.Sonat, 1.temanın farklı tondan tekrarı

İkinci eşi Tatyana bu sonata 'Ruh Halleri' ismini vermiş ve her bölüm için bazı şiirsel notlar yazmış, bestecinin bu edebi metni onaylayıp onaylamadığı sorusu cevapsız kalmıştır (Ballard, Bengtson, & Young, 2017). Ritmik olarak ağır başlı ve iddialı bir girişe sahiptir. 'Drammatico' başlıklı 1. bölümde, sol elin sıçramalı başlangıcına cevap veren sağ el 2.Sonat'ın başlangıcını anımsatır. İlk bölümü var eden her bir cümle ve motif kusursuz bir biçimde birleştirilmiştir, ancak bunların biçimsel bölünmeleri de açıkça görülebilmektedir. Gelenek ile yenilik arasında bulmaya çalıştığı denge burada bestecinin ustalığını gözler önüne sermektedir. Skryabin esas tema ve ritmik çeşitlemeleri geriye

kalan üç bölümde karşımıza çıkararak yine Liszt ve Franck'ta olduğu gibi, döngüsel bir form içinde olduğunu dinleyiciye hissettirmektedir.

Canlı bir tempoya sahip 2. bölüm dans bölümü işlevi görür. Tatyana'nın notuna göre geçici huzuru anlatan bu bölümdeki majör ve minör arasındaki git-gel (mode mixture) kulağa çarpan ilk ayırt edici özelliktir. Genelde hırçın bir moda sahip 2. bölümün ortasında zarif bir 'trio' bölümü bulunur. Besteci, en şiirsel ve içten yapıtlarından olan 3. Andante bölümünü yıldızların şarkısı olarak tanımlamıştır. Ninniye andıran bölüm uyuklu halinden kıvrımlı 'doloroso' kısmı ile uyanmaya başlayarak ilk bölümün açılış temasına döner ve hızlanarak dördüncü bölüme bağlanır. 'Hızlı ve ateşli' başlığı taşıyan bölüm tekrar 'mücadeleci ruhun' geri dönüşünü ve bu defa zaferini müjdelere niteliktedir. Son bölümün sonat-allegro biçimine sahip olması yine dikkate değer bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3.4. Fa# majör 4. Piyano Sonatı, Op. 30, 1903 Moskova

Yenilikçi biçimi ve armonik özgünlüğü nedeniyle besteci açısından bir mihenk taşı olarak da bilinen bu sonatın bir öncekinden beş yıl sonra, bir sonrakinden dört yıl önce yazılmış olması bestecinin hangi dönemine dahil edilmesi gerektiği konusunda tarihçiler açısından bir sorun arz etmektedir. Besteci felsefi açıdan bir dönüşüm yaşadığı bu dönemde ilgi alanını müzikte Wagner ve Liszt'e çevirmiştir (Skrjabin, Skrijabin Complete Piano sonatas I, 2011). Düşünsel alanda da romantik dönemin ana konusu toplumdan ziyade bireye dönmüş, bu da dolayısı ile 'istenç, kendinde şey, arzu' gibi yeni kavram ve tartışmaları beraberinde getirmiştir. Amatör bir felsefeci olan Skryabin'in kafasını panteizm, mistizm ve ileriki yıllarında Budizm'in epeyce meşgul ettiğini belki de en yakın arkadaşı Sabaneyev'in şu sözlerinden anlamak mümkündür: 'Kanatlı Ruh'u (Skryabin'i) sevdik, dokunaklı ya da eğlendirici hataları ve sınırlılıklarıyla beraber, inandığı şeyler ve rüyalarının güzelliklerini öyle bir coşkuyla anlatırdı ki inanmasanız bile inanmak isterdiniz' (Bowers, 2022).

2.Sonat gibi 4.Sonat da yavaş ve hızlı olmak üzere, iki bölüm olarak kurgulanmıştır. 2.Sonat'taki birbirinden bağımsız iki farklı bölüm olacak şekilde değil, 1. bölümü bir giriş olarak tasarlamıştır. İlk denemelerine 1899 yılında başlayan besteci, 1903'te bu eski çalışmaların çok az bir kısmına başvurmuştur. En kısa sonatı olma özelliğine sahip olan Fa# Majör Sonata ikinci kısımda daha ayrıntılı değinilecektir.

Dördüncü Sonat, ilk üç sonattan daha ‘geç romantik’ bir armonik dil kullanılarak yazılmış, majör yedili, dokuzlu, tristan akoru gibi Wagner ve Debussy etkilerini hissettiren, fakat nihayetinde bir ton merkezi bulunan ve modülasyon yapısı anlaşılır bir sonattır. Bestecinin ilk sonatından beri kullandığı sol eldeki geniş arpejler, ölçü sınırlarını aşarak ritmik belirsizlik yaratan eşlik figürleri varlıklarını 4. Sonat’ta da sürdürmektedir. Buna ek olarak iki bölümden ibaret olmasına rağmen, 2. bölümün form yapısı sonat-allegro formu çerçevesinde değerlendirilebilecek son sonattır. Bu nedenle Skryabin’in ilk döneminin zirvesi olarak düşünülmesi yanlış olmayacaktır.

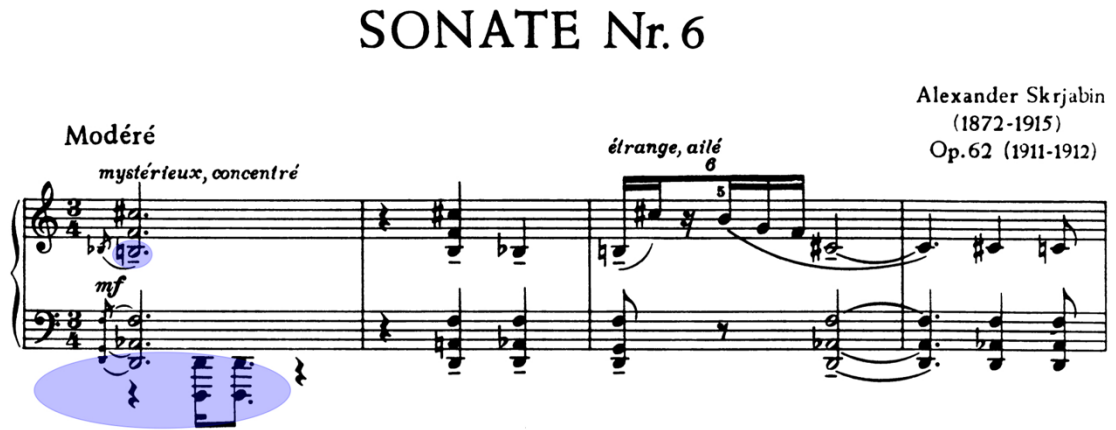
1.3.5. Fa# majör 5. Piyano Sonatı, Op. 53, 1907 Lozan

Skryabin’in bundan sonra yazacağı tek bölüme sığdırılmış sonatların ilkidir, orkestral başyapıtı ‘Poem of Ecstasy’ (Vecdin Şiiri ya da 5.Senfoni)’nin tamamlayıcısı olarak anılır. Besteci bu esere sonat yerine poem demeyi her zaman tercih etmiştir (Ballard, Bengtson, & Young, 2017). Değiştirici işaretlerine bakarsak yine Fa# majör olarak görünen bu eser aslında bestecinin aynı zamanda ilk yarı-atonal piyano sonatıdır. Fa# majör tonu belki de kendisi için ışığı temsil eden bir sineztezik durum oluşturduğundan, besteci bir önceki sonatı gibi birçok orta dönem (1902-1908) eserini bu tonda bestelemiştir. Kendinden önceki Liszt kendinden sonraki Messiaen gibi (Ballard, Bengtson, & Young, 2017). Anlatıldığına göre, sonatın tamamlanması yüksek bir esin ile sadece altı gün sürmüştür. Besteci, 4. Sonat’ta yaptığı gibi, 5. Sonat için de iki yıl önce yazdığı çoğu fikirden vazgeçmiştir. Skryabin müziğin maddi dünyanın dışında olduğuna inanmaya başlamış ve kendini ilahi vizyona sahip ve bunu notaya ham halde aktaran bir çevirmen olarak görmüştür. Önceki iki sonatında olduğu gibi, bu sonata da eşlik eden bir program, bestecinin kendi elinden çıkmış ve sonat ile yayınlanan bir şiir bulunmaktadır. Poem of Ecstasy (5. Senfoni) için yazdığı destansı şiir, 5. Sonat için yazdığı kısa şiir ile, aynı müzikte olduğu gibi yazıda da benzerlik gösterir. Bestecinin yepyeni bir döneme girdiğini gösteren bu sonat sanki bir yeraltı gümbürtüsüyle başlar, hızlı geçişler neredeyse sayfadan fırlar, söner gibi ara ara kendilerini belli belirsiz hatırlatırlar, durgun ve noktasal (puantilizm) temalar melodik ana hatlar oluşturur (Ballard, Bengtson, & Young, 2017). Ritmik bileşenler sağ elde 6/8’lik, sol elde 2/4 bölünme ile müzik canlanır. Form açısından berrak bir yapıya sahip olan 5. Sonat’ın kısımları çok açık bir şekilde görülebilir. Final kısmı piyano edebiyatının en yoğun yazılarından birine sahiptir, girişin

hemen ardından sunulan yavaş tema, büyük akorlar eşliğinde zirveye taşınır, Taneyev eseri dinledikten sonra konser çıkışında kendisine soran birisine ‘bu sonat bitmedi, sadece durdu’ demiştir (Bowers, 2022).

1.3.6. 6. Piyano Sonatı, Op. 62, 1911-1912 Moskova

Skryabin, Aralık 1911’de piyanist Aleksandr Siloti’ye yazdığı mektupta bu sonatı bazı küçük detayların haricinde tamamladığını söyler, bu tarih Alban Berg Op. 1 Sonat’ın yayınlanmasından 1 yıl kadar sonradır. İlk seslendirilişi Elena Bekman-Şikerbina tarafından yapılan sonat bestecinin en ‘şeytani’ olarak anılan sonatıdır. Bir takım kataloglarda Sol majör olarak listelense de herhangi bir değiştirici işaretiyle sahip değildir. Gong benzeri bir sonorite ile yapılan açılışın herhangi bir ton merkezi bulunmaz. Sol majör beşli akoruna ait ses sayısı, akora yabancı seslere oranla daha azdır. Anlaşılması güç, geniş (9’lu ve 10’lu) akorlar sonat boyunca yankılanır.



Şekil 1.23. Skryabin, 6.Sonat, ölçüler 1-4

Sonat, yeni bir dizilime ev sahipliği yapar: oktotonik dizi. Adından da anlaşılacağı gibi sekiz notaya sahip dizi, büyük 2’li ve küçük 2’li aralıkların birbirini izlemesiyle meydana gelir. Tasarımı itibarıyla geleneksel sonat-allegro formunu devam ettirmektedir. Beşinci sonatta başlattığı tek bölümlü sonat fikri kendisinin her ne kadar birçok açıdan yenilik konusunda çok hızlı gittiğini doğrulasa da Skryabin’in müziğinin 6. Sonat ile, biçim (form) açısından geleneklere bağlı kalırken armonik dil açısından çok farklı bir yere evrilmesi bir denge arayışının ürünüdür. Yine bu sonattan itibaren besteci şiirsel yorum terminolojisiinde İtalyanca’dan Fransızca’ya geçmiştir. Sadece tempo veya

ifade yönergelerinden ibaret olmayan bu açıklamalar, bazı temaların takibinde ipucu niteliğindedir; ilk sayfada sunulan 2. şiirsel tema için ‘avec une chaleur contenue’ (kontrollü bir samimiyetle); üçüncü fikir belirmeden, ‘Le rêve prend forme – clarté, douceur, pureté’ (rüya şekillenir -- berraklık, tatlılık, saflık); ‘cinnet’ öncesi ‘tehditkâr’ kısım için ‘l’épouvante surgit’ (korku tırmanıyor) gibi ifadeler yer almaktadır.

1.3.7. 7. Piyano Sonatı (Beyaz Ayin), Op. 64, 1911-1912 Moskova

Skryabin, sevdiği eserlerinden olan 7. Sonat’ına ‘Beyaz Ayin’ adını vermiştir. Daha dini çağrışımlar içeren 7. Sonat’ta tüyler ürperten 6. Sonat’tan sonra bir rahatlama hissedilir. Aslında ‘Kara Ayin’ başlığını taşıyan 9. Sonat’a kıyasla 7. Sonat armonik açıdan 6. Sonat’la daha fazla benzerlik göstermektedir.

Sonatın ismi, şeytanı kovup ruhu arındırmayı betimleyen pagan ritüelinden gelir. Sabanev, ‘ışlıtılarla dolu bir ayin’ olarak tanımlar bu sonatı. Güçlü patlamalarla, çan ve trombon benzeri tınların yanı sıra mistik deneyimin en zarif nüanslarıyla dolu bu sonat ayrıca sertlik, kutsallık ve belli bir oranda gaddarlık içerir (Ballard, Bengtson, & Young, 2017). Skryabin, 7. Sonat’ın ‘en saf mistisizm’i ve ‘insan hissinin yokluğunu’ temsil ettiğine inanıyordu; şimdiye kadar yazdığı en ‘kutsal’ veya ‘aziz’ müzikti, ancak belirgin bir şekilde Hristiyan değildi.

Saf mistizmin kaynaklarından biri armonik dilde yatmaktadır: Skryabin mistik akorundaki re sesini re-bemol ile değiştirmiş ve bir de sol sesi eklemek suretiyle yedi sesli bir dizi yaratmıştır. Melodi ve armoni bu diziden türetildiği için akor cinsi, çevirimi, dörtlü (quartal) ya da üçlü (tertian) akorlar transpoze edildiğinde de benzer etkiler oluşturdıkları için besteci sonuçtan çok mutlu olmuş ve bu yöntemi “en basitin içindeki en büyük karmaşıklık” olarak nitelendirmiştir (Leikin, 2011). Transpoze edilmiş dizilerin aynı anda paralel şekilde kullanılmasının oluşturduğu zenginlik, son dönem sonatlarına bakışta farklı bir analitik yöntem geliştirilmesini gerektirmektedir.

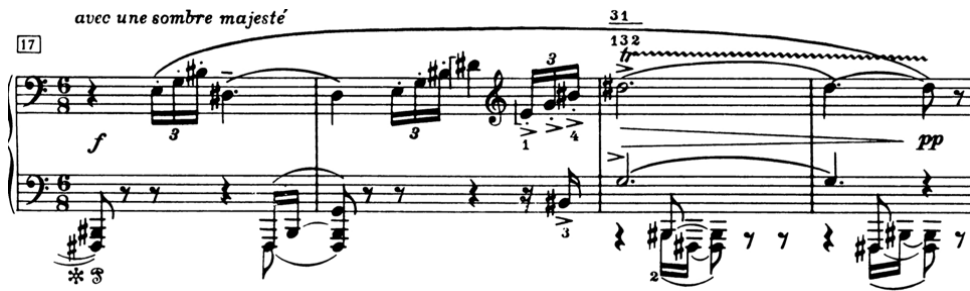
Çan tınları sonat boyunca yaygın bir şekilde duyulmaktadır, eserdeki birçok tema aslında Skryabin’in tamamlanmamış orkestral Mysterium yapıtı için tasarlanmıştı. John Bell Young’a göre, çan tınlarının esin kaynağı Mussorgski’nin Boris Godunov operasındaki taç giyme törenidir. Bu tınlar sonatın başında ve sonunda duyulur ve ritüel benzeri bir atmosfere çözülür. Çan tınlarına eşlik eden yorum yönergeleri, ‘mysterieusement sonore’ (gizemli tını) ya da bunun şiirsel varyantlarıdır (Ballard, Bengtson, & Young, 2017).

Yedinci Sonat, bestecinin kendine has buluşları haricinde, sonat formuna bağlılık gösterir: açılışta kullanılan materyal, 2. ve 3. sonatların açılışında olduğu gibi, farklı bir sestten ikinci kez tekrarlanır. Sonat iki tema ve iki motif olmak üzere dört fikirden oluşur. Açılışta kullanılan tekrarlayan akorlar, 1. tema ve 4. ölçüde beliren çan seslerini anımsatan durağan akorlar 1. motif olarak adlandırılabilir.



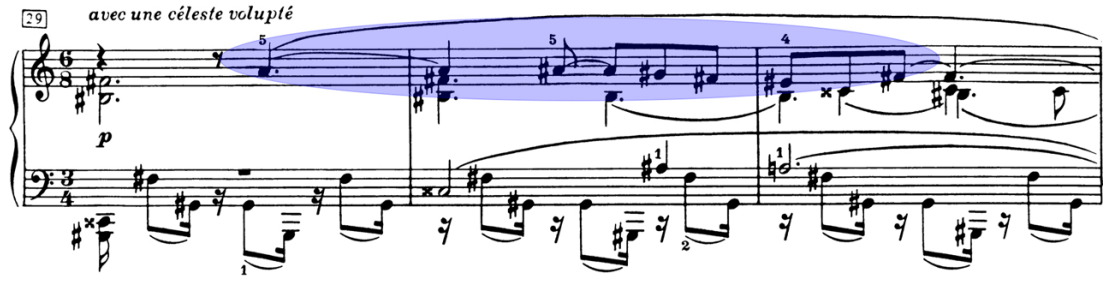
Şekil 1.24. Skryabin, 7. Sonat, ölçüler 1-4

Üçlemelerden oluşan orta oktavdaki canlı 2. motif ‘kasvetli bir haşmet’ ifadesini taşır.



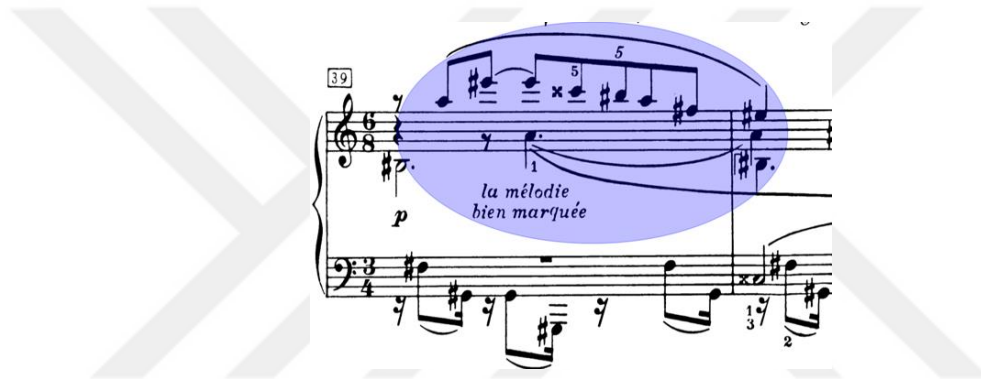
Şekil 1.25. Skryabin, 7. Sonat, ölçüler 17-20

Zıt karakterlerdeki şiirsel 2. temaya (1. Sonat’ta benzeri görülen tema) ‘kutsal sevinç ile’ ifadesi eşlik eder.



Şekil 1.26. Skryabin, 7. Sonat, ölçüler 29-31

Kemerli bir yapıya sahip, şiirsel temanın devamı niteliğinde olan beşleme figürü.



Şekil 1.27. Skryabin, 7. Sonat, ölçü 39

Açılıştaki tekrarlayan akorlar: eserin romantik diline rağmen ruh halinde dramatik bir yükseliş hissedilir. Zirvedeki patlama büyük bir dansa dönüşür, dev bir kırık akor (25 notadan oluşan) gökyüzüne merdiven dayamış bir gökdelen gibidir. Etki, dinleyiciyi günlük gerçekliklerinden paralel bir boyuta taşıyan bir uzay-zaman eğrilğine benzer (Ballard, Bengtson, & Young, 2017).



Şekil 1.28. Skryabin, 7. Sonat, ölçü 331

Eserin son ölçüleri, egonun ruhunun çözüldüğü, ilahi olanla bir bütün olduğu anı yakalayan ve beden dışı bir deneyimin etkisini veren mistik akor üzerindeki hayalet trillere sahiptir. Bu uzun triller bestecinin son döneminde oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

1.3.8. 8. Piyano Sonatı, Op. 66, 1912-1913 Moskova

Skryabin son üç sonatını aynı zaman aralığında (1911-1913) yazmıştır (ilk tamamladığı 10. Sonat olmuştur).

Sekizinci Sonat Skryabin'in bestecilik felsefesini ortaya koyan 'melodinin armoniye, armoninin melodiye dönüşümü' kuramına bir örnektir. Melodiyi destekleyen akorlar kaybolmuş gibi gözükse de eser melodiden yoksun değildir, başlangıçtaki üç porteye serilmiş ölçüler, konturpuana dayalı beş homofonik melodi sunar. Bu parlak armoniler bestecinin ışığı müzik aracılığı ile yansıtmaya bir örnektir. Sekizinci Sonat'ta şiirsel açıklamalar bulunmaması bestecinin bu sonatta 'mutlak müzik' anlayışını benimsemiş olabileceğinin göstergesidir. Sadece bir temanın 'trajik' olarak adlandırılması dışında İtalyanca tempo işaretlerinden başka bir metin bulunmaz. Bu uzun kompozisyon koyu renkler ve ruh hali geçişleriyle doludur. Skryabin yorumcusu ve araştırmacısı Donald Garvelmann 8. Sonat'ı, 'çiçek labirentinde yürüyüş, yolunu bulmak zor olsa da manzara her zaman güzel ve büyüleyici' şeklinde tasvir etmiştir.

On sonatın en uzunlarından olan eser, bestecinin en zor sonatı olarak da düşünülür (Ballard, Bengtson, & Young, 2017), basmakalıp şekilde olmasa da sonat-allegro

formunu izler. Tekrar serim kısmında 2.temanın 1.temadan önce gelmesi birçok açıdan bir ilktir. 8. Sonat'ın 1916'da Amerika prömiyerini gerçekleştiren piyanist Ruth Heyman'a göre eserdeki beş temel motif beş elementi (ateş, su, toprak, hava ve atmosfer) sembolize ediyor (Heyman, 1921). Beş motif ilk sayfada arka arkaya sıralanır, sıradan bir dinleyici için bunlar ilk dinleyişte geçici figürler olarak algılansa bile aslında yapısal motiflerdir.

Skryabin'e göre 8. Sonat'ın armonileri doğadan esinlenilmiştir. Yedinci Sonat'taki çan sesleri gibi, 'armoni ve geometri, görünen ve görünmeyen yaşam arasında köprü gibidir'. Sahnede çalınması oldukça güç bir sonat olduğundan bestecinin muhtemelen en az çalınan sonatı olma özelliğine sahiptir.

1.3.9. 9. Piyoano Sonatı (Kara Ayin), Op. 68, 1911-1913 Moskova

Bestecinin büyük olasılıkla en çok bilinen sonatıdır. Tüm son sonatları gibi 9. Sonat da tek bölüm halinde yazılmıştır. İsmi, burada Yedinci Sonat'ın azizliğinin karşıtı bir 'şeytanilik' sezinleyen bestecinin teozof arkadaşı Aleksei Podgaetski koymuş, besteci bu fikir çok benimseyerek hemen kullanmıştır.

9. Sonat'ta şiirsel açıklamalar ve betimlemeler tekrar baş gösterir. Eser, kaygı verici, ağır ve çalkantılı, iki el arasında gidip gelen bir fikir ile başlar. Bu ağır motif 'gizemli mırıltı' diye tanımlanan. Açılış teması eser boyunca geri gelir, eserin kapanışındaki 'cenneti sallamaya uygun son bir baş döndürücü dans' da dahil olmak üzere farklı kılıklara bürünür, fakat "karanlık mırıltı" ve uzun triller akılda kalıcıdır (Ballard, Bengtson, & Young, 2017). Yine, başta duyulan temanın eserin sonunda geri gelerek başladığı yerde bitme hissi vermesi olayları tam bir çembere getirir. İngiliz org sanatçısı ve eleştirmen A. Eaglefield Hull'ın sözleriyle, kâbusun sisi dağılır, acı veren anılar uçup gider, başlangıçtaki atmosferin saf yarı parlaklığını bırakır. Sabaniv'in aktardığına göre besteci 9. Sonat'ta 'şeytan ile her zamankinden daha derin bir temasa geçtiğini' söylemiştir.

1.3.10. 10. Piyoano Sonatı (Tril), Op. 70, 1912-1913 Moskova

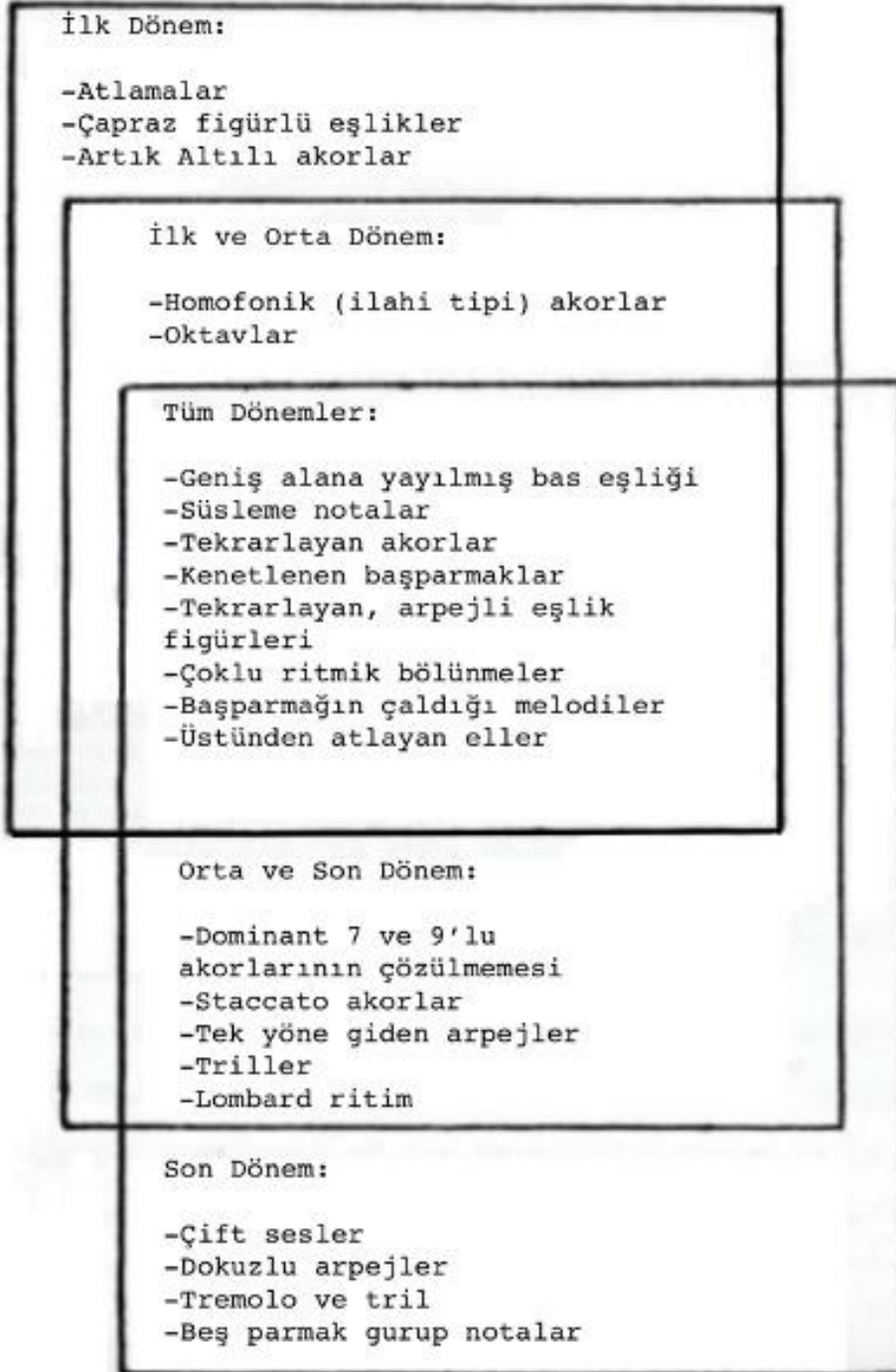
Son üç sonatın eş zamanlı yazılmış olmasına rağmen 10. Sonat, 'Ateşin Şiiri'nin ateşli dokularıyla karşılaştırılan keskin özgünlüğü ve parıldayan armonileriyle önceki sonatlardan ayrılır. Her iki eser de Skryabin'in ışığa olan hayranlığını ve maddi dünyada zamansal bir değişime neden olacak 'arzu'nun sembolist sanat yaratma ihtiyacını gösterir.

Prometheus’da olduğu gibi, ışık ve renk, bu parçada yankılanan tremololar ‘ışıklı ve titreşimli’ olarak ifade edilir. Skryabin’in önceki sonatlarında ‘titremeyi’ veya ışığı simgeleyen sembolik figürler bu sonatta bestecinin sözleriyle ‘çarpıntıya’ ve ‘atmosferdeki titreşim’e dönüşür.

10. Sonat bestecinin Stravinski, Bartok, Ives gibi çağdaş bestecilerin kullandığı ton kümeleriyle çalıştığını gösterir. Bu besteciler yeni armoninin öncüleri gibi görünseler de asıl amaçları müzikte yeni etkiler ve yeni sesler bulmaktı. Ses kakışımlar, birden fazla komşu sesin birlikte tınlatılmasıyla oluşan uyumsuz ses kümeleri (tone cluster) ile duyguları yeni çağa aktarmanın yollarını aramışlardır, 10. Sonat da bu sanatsal amaçla yönelik kesin bir ifadedir. 9. Sonat gibi bu sonat da temel armonilerin çekirdeğini oluşturan aralıklarla başlar. Yoğun armonik yapısına rağmen sonat-allegro yapısını takip eder.

Serim kısmındaki müzikal fikirler ortaya çıktıkça soprano partisine inici, kromatik bir melodi eklenir. Melodik temalar yerine motifler küçük aralıklara ve mimiklere (gesture) indirilmiştir. Sık değişen ölçü birimleri ve anlaşılması uzatma bağlarıyla daha da güç hale gelen melodik yapı köşeli bir müzik bekleyen dinleyiciye kaybolmuşluk hissi verebilir. Bu sonatta yönü şaşmayan tek kılavuz sıkça karşımıza çıkan tril ve tremololardır.

Skryabin'in Üç
Döneminde Kullandığı
Teknikler



Şekil 1. 29. Skryabin'in üç farklı dönemimde kullandığı teknikler

2. 4, 5 ve 6. SONATLARIN YAPISAL VE ARMONİK ANALİZİ

2.1. 4. Piyano Sonatı, Op. 30

Skryabin'in ilk dönem sonatlarında ulaştığı en yüksek merteye olarak nitelenebilecek Op. 30 çoğu müzikolog tarafından orta döneme dahil edilmektedir. Bunun sebeplerinden başlıcaları 5. Sonat ile aralarında bulunan motifsel benzerlikler, ikisinin de aynı tonda bulunması ve 1. temanın iki sonatın finalinde de zirveye taşınmış olmasıdır. Ne var ki, 4. Sonat'ı 5. Sonat'tan ayıran büyük bir armonik farklılık bulunmaktadır: Op. 30 oldukça romantik bir dilde yazılmış, 1. ve 2. teması klasik sonat formunun gerektirdiği şekilde 'tonik-dominant' ilişkisi içerisinde varlık göstermiştir.

2.1.1. 1. Bölüm

Bestecinin, sonatın 1. bölümü olarak adlandırdığı bölüm aslında *sonat* formunda olan 'Allegro' bölümü değil, bir 'Giriş' (introduction) bölümüdür. Bu nedenle teorisyenler başlangıçta duyulan bu ezgiyi tema olarak nitelendirmekten kaçınarak 'ana motif' olarak adlandırmayı daha uygun bulmuşlardır. Buradaki motif, yaygın anlamıyla bilinen, müziğin en küçük yapı taşı olan motiften çok daha uzun, soru-cevap cümleleri içeren, sonatın başından itibaren 32 ölçüye yayılan bir periyod uzunluğundadır; bu nedenle 1. bölüm teması olarak adlandırılması daha doğru olacaktır.

Sonat tonal merkezini hemen başlangıcında değil, ilerledikçe yavaş yavaş gösteren bir özelliğe sahiptir. Başlangıcındaki Majör Yedili akor her ne kadar tonik akoru üstüne kurulmuş olabileceğini hissettirse de aslen IV. derece akordur. Sol elin başladığı noktadan kalına doğru, sağ elin ise başladığı yerden sürekli inceye doğru sıçrayan dokusu iki zıt karakteri temsil eder niteliktedir. Tonik akoru ilk defa dördüncü ölçünün zayıf vuruşunda hissedilir. Altıncı ve yedinci ölçüde bulunan II9-V9 akorları artık bir tam kadansın oluşacağını hissettirse de bu gelişimi başta IV. derece üstüne kurulan 'tristan' akoru izler. Skryabin, 4. sonatı dahil olmak üzere, bu evreye kadar dominant akoru üstünde pek çok deneme yapmış (4'lüsünü veya 5'lisini pesleştirmek veya tizleştirmek, 9'lusunu pesleştirmek vs.), imzası haline gelecek 'mistik' akoruna doğru giden yolun taşlarını böylece döşemiştir.

I

Op. 30 (1903)

Andante $\text{♩} = 63$

IV MAJ7 Fr⁴₃ vii^{♭4}₃ bIII MAJ7

Tonik akorunun ilk gelişi

Şekil 2.1. Skryabin 4. Sonat, 1. bölüm

Yedinci ölçüde ilk defa gelen, temanın 2. motifi diyebileceğimiz con voglia (arzuyla) ifadesi taşıyan yapı altı kez farklı tonlarda karşımıza çıkar. Sadece 16. ölçüde direk olarak Si bemol majör tonuna bağlanması dışında öncelikle tristan ve artık altılı akorlarına bağlanır.

26. ölçüden başlayan ve 34. ölçüye kadar ilerleyen kadans gelişimi basta La-Re-Sol#-Do# şeklindedir, bu tipik marş armonik gibi yürüyen yapı aslında sonatın daha ilk üç ölçüsünde, çok benzer bir şekilde, melodi olarak algılanmıştır. Bestecinin 6. sonatı için kullandığı “melodinin armoniye, armoninin melodiye dönüşümü” ifadesine güzel bir örnektir. 35. ölçüde eklenen üçüncü porte fikri, bestecinin daha ileriki sonatlarında karşımıza çıkmaya başlayacaktır. Burada eklenen, quietissimo ile belirtilen yeni eşlik, pek çok kişi tarafından ışıldayan yıldızlara benzetilir, başlangıçta sol elin inici olarak yaptığı kromatik hattı, sağ el tiz oktavdan devralır.

35. ve 50. ölçüler arası temanın üçüncü portreyle süslenmesinin ardından, sonatın Prestissimo volando (çok hızlı, uçarak) başlığını taşıyan 2. bölümüne 51. ölçüde başlayan bir hazırlık belirir, burada 1. bölümün teması ile 2. bölümün eşlik figürünü aynı anda duyarız. Hızlanarak ve kesinti vermeksizin bağlanılan 2. bölüm, sonat formundadır.

2.1.2. 2. Bölüm

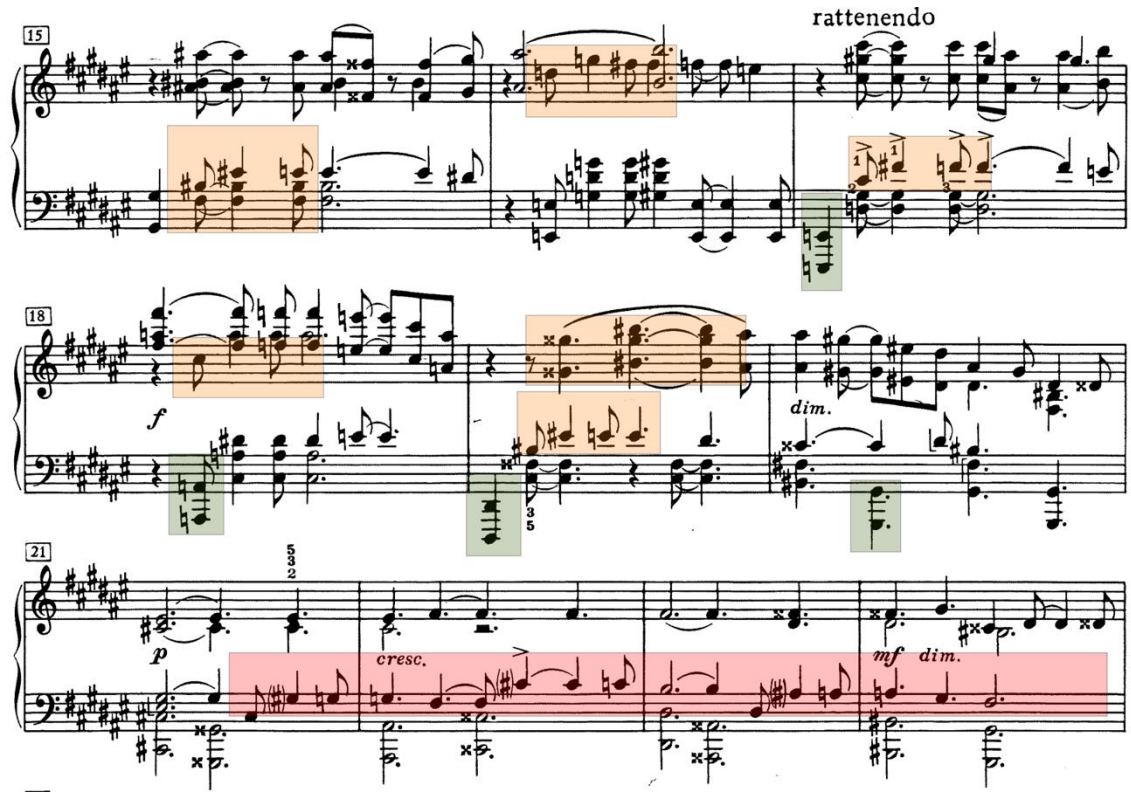
Sol elde, Do# üzerinden tam beşli kalına atlayarak, Fa# pedal sesi üstüne sağ elde yükselen, 12/8'lik 1. ve hızlı tema 1. ve 2. ölçülerde kendini gösterir, 3. ve 4. ölçülerde pedal sesi değişmeksizin, sağ elin tam 4'lü inceye transpoze edildiğini görürüz. Bu

bestecinin 2. ve 3. sonatlarında da başvurduğu bir tekniktir. 5. ölçüde ilk defa beliren ara motif, bölüm boyunca çeşitli tonlarda karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 2.2. Skryabin 4. Sonat, 2. bölüm, ölçüler 1-5

On yedinci ve 20. ölçüler arasında, 1. bölümdeki kadansın transpoze edilmiş hali (Mi-La-Re#-Sol#) 2.temaya doğru giderken görülür. Dominant tonunda (C#), tenor partisine gizlenmiş bir şekilde bulunan 2.temaya yürüyen bas eşlik eder, sık sık ara motif ile kesintiye uğrayan serim kısmı, ani nüans değişimleriyle, 47.ölçüde sona erer.



Şekil 2.3. Skryabin 4. Sonat, 2. bölüm, ölçüler 15-24

Gelişme kısmı motifin parçalanarak, sol elin ölçü başında tam beşli atlamasının yerine ölçü ortasında artık beşli atlamasıyla çeşitlenir. Aynı serim kısmında olduğu gibi 48-51. ölçüler 52. ve 55. ölçüler arasında tam 4'lü inceye transpoze eder, sekvense dayalı tekrarlara, 57.ölçüde yeni ve 'uçucu' hafiflikte yeni bir motif eklenir. 66. ölçüde 1. bölümün teması farklı bir ton ve karakterde karşımıza çıkar. Yetmiş dördüncü ölçüde sol eldeki 2. tema ile sağ eldeki uçucu motif harmanlanır. Do# pedal sesine karşın yükselen kromatik, uçucu motif ile gelişme kısmı 81. ölçüde son bulur.

Tekrar serim kısmında bazı motifler farklı partilerde karşımıza çıkar. 2. tema, 102. ölçüde sonat formunun gereğini yerine getirerek, ana tonda belirir, bu defa sağ elde alto partisinde yer alan temaya sol elde 'hemiyole' arpejler ile eşlik edilerek ritmik bir belirsizlik hissettirir.

129. ölçüde başlayan koda, 136. ölçüde 1. tema ve ara motifin harmanlanmasıyla 144. Ölçüde (bazı teorisyenlere göre koda burada başlar), 1. bölümün temasını zirveye taşır, sekvensler eşliğinde ana tonda büyük, tekrarlayan forte akorlarla son bulur.

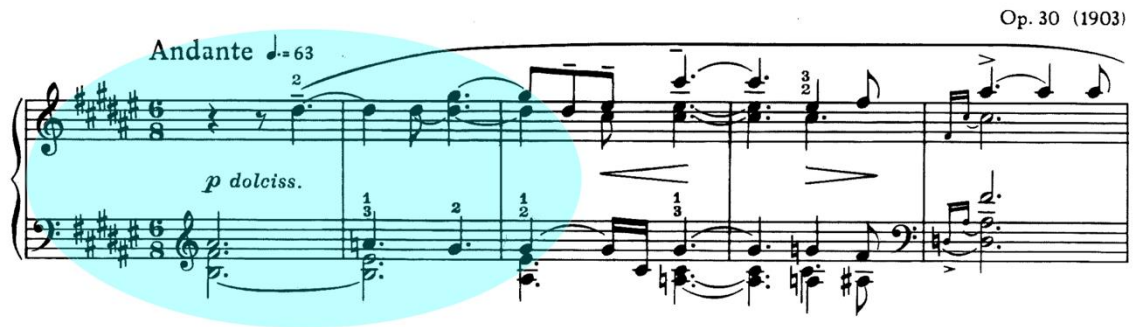
Skryabin bu sonatı 10. Sonat ile kıyaslarken, görkemli bir parlaklık karşısında soluk alamama nedeniyle yaşanan boğulma hissini, ki bu his ancak vecd (ecstasy) durumlarında

tecrübe edilir, hızlı uçuşu ve ışığı hissettiğini belirtmiş, 10. Sonat için ise gözleri kör eden bir ışığı ve sevinçli bir ifadenin doruk noktasını hissettiğini söylemiştir (Bowers, 2022).

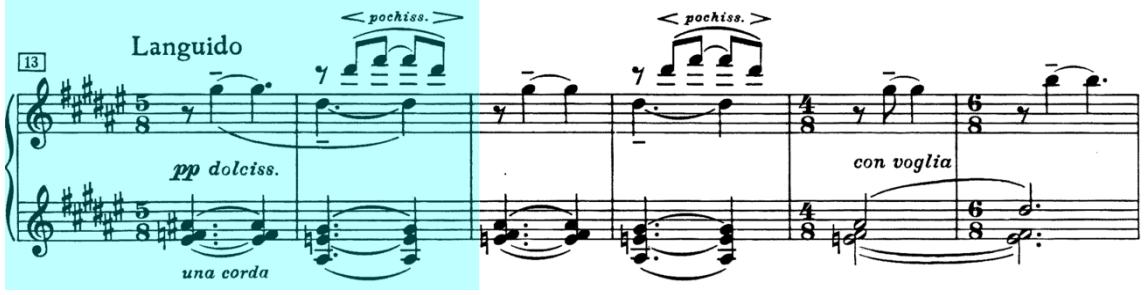
4. Sonat ilk üç sonattan daha ‘geç romantik’ bir armonik dil kullanılarak yazılmış, majör yedili, dokuzlu, tristan akoru gibi Wagner ve Debussy etkilerini hissettiren, fakat nihayetinde bir ton merkezi bulunan ve modülasyon yapısı anlaşılır bir sonattır. Bestecinin ilk sonatından beri kullandığı sol eldeki geniş arpejler, ölçü sınırlarını aşarak ritmik belirsizlik yaratan eşlik figürleri varlıklarını 4. Sonat’ta da sürdürmektedir. Buna ek olarak iki bölümden ibaret olmasına rağmen, 2. bölümün form yapısı sonat-allegro formu çerçevesinde değerlendirilebilecek son sonattır. Bu nedenle Skryabin’in ilk döneminin zirvesi olarak düşünülmesi yanlış olmayacaktır.

2.2. 5. Piyoano Sonatı, Op. 53

5. Sonat’ın getirdiği yenilik, armonik dil ve biçim konusunda tüm teorisyenler hemfikir olsalar da nedense bu eser 4. Sonat ile birlikte bestecinin orta dönemine ait görülür. Bunun başlıca nedenlerine yukarıda değinilmişti (tonal fonksiyon göz ardı edilerek birtakım motifler arasında bağlar kurulması gibi). Beşinci Sonat ile 4. Sonat arasındaki motif ve temalar işitsel anlamda kıyaslanacak olursa benzerliklerin çok sınırlı olduğu anlaşılacaktır.

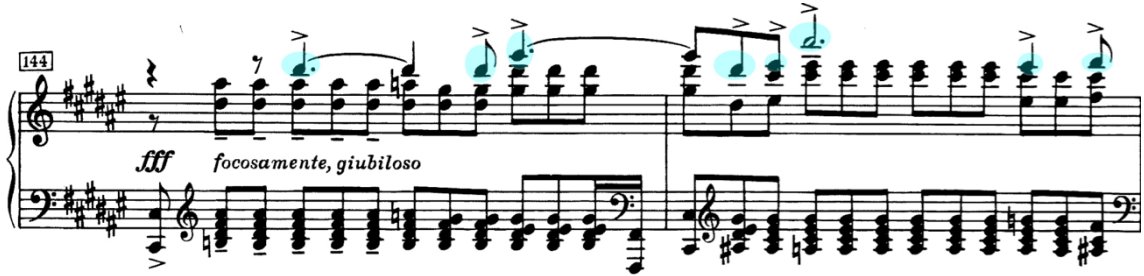


Şekil 2.4. Skryabin 4. Sonat, 1. bölüm, ölçüler 1-5

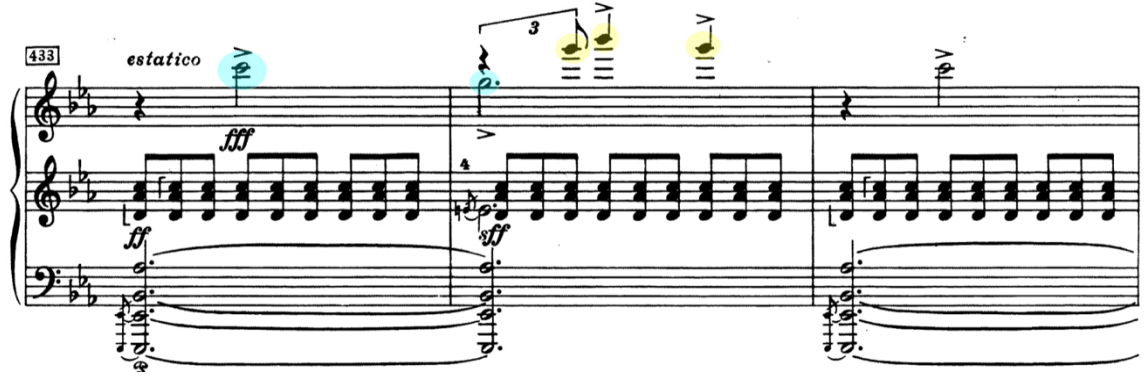


Şekil 2.5. 5. Sonat, 13. ölçü motifi

Bu iki görüntü arasında, özellikle ilk iki ölçüdeki benzerlikler bulunmaktadır. En temelden başlayacak olursak, donanıma konan diyezler Fa# tonunu işaret etmektedir. Bestecinin ışık ve aydınlanma kavramlarını en iyi karşılayan ton, kendinden önce Liszt ve kendinden sonra Messiaen’de olduğu gibi (Ballard, Bengtson, & Young, 2017), bu ton olmuş olmalı, fakat bunu söylerken 4. Sonat’ta ton merkezini daima akılda tutan ve dinleyiciye hissettiren bir plan söz konusu iken, 5. Sonattaki diyezler tamamen semboliktir. Bir diğer benzerlik ise her iki sonatın da sonunda bulunan doruk noktalarının içeriğidir. 4. Sonat’ın ilk bölümünün temasını ve 5. Sonat’ın 13. ölçüde başlayan ağır karakterli temalarını finalde dönüşüme uğratarak bir zafer edasıyla sunmuştur.



Şekil 2.6. 4. Sonat, 144. ölçü



Şekil 2.7. 5. Sonat, 433. ölçü

Bu iki pasajın dokusu (texture) çok benzerlik gösterse de 4. Sonat ait olduğu ton içinde finale ulaşır, 5. Sonat ise başlangıçtaki donanımdan vazgeçerek, atonal bir yere varır.

Boris de Schloezer Skryabin'i 'renkler ve biçime düşkün biri' olarak tanımlar. Bestecinin biçime bakışı geometrikti ve şu ifadeyi birçok kez tekrarlamıştır: 'Biçim bir küre gibi olmalı, kusursuz ve kristal gibi.' Skryabin analistlerinden Varnara Dernova'nın Rimsky-Korsakov'un torunu Georgi Mikaeloviç'ten aldığı bilgiye göre, Skryabin besteci Rimsky-Korsakov'ların bir aile yemeğinde 'bir besteci tek bir akor etrafında dönebilmeli' ifadesini kullanmıştır; metaforik bir ifade olmasıyla beraber Skryabin müzikal 'boşluk' ve 'şekil' sezgisini, tek bir armoniyle bütün bir sonatı inşa etme eylemi ile gerçekleştirmiştir.

5. Sonat'a bestecinin yazdığı şiirsel bir anlatı eşlik eder;

Sizi hayata davet ediyorum, ey mistik güçler!
Yaratıcı ruhun bilinmez derinliklerinde boğulmuş
Hayatın ürkek karaltıları
Sana cesaret getiriyorum (Skryabin, Ausgewählte Klavierwerke, Sonaten 1-5, 1971).

Bu şiir ile yorum yönergelerini kıyaslayarak bazı tema ve motiflere edebi anlamlar yükleyen pek çok müzik insanı olmuştur. 5. Sonat kabaca 6 motif ve 2 tema etrafında şekillenir;



Şekil 2.8. 5. Sonat, ölçüler 1-3

1. motif kuvvetli bir aksan ile başlayıp aniden sönen trili yararcasına ortaya çıkar, piyanonun en kalın seslerinden başlayan bu pasaj soluğu en tiz bölgelerde bitirerek bir tırmanış, uçuş ya da akıntıya karşı çırpınış hissi uyandırır. Her ne kadar Mi ve La naturele dönüşmüş olsa da ortaya çıkan his Mi majör değil La Lidyan modudur.



Şekil 2.9. 5.Sonat, ölçüler 9-12

2. motif bazı kaynaklarda soru ve aydınlanma motifi olarak yer bulmuştur, durağan ve 5/8, 4/8 ve 6/8'lik ölçüler arasında gidip gelen yapısı zamanda kaybolmuşluk hissi yaratır. Armoniye mekân olarak düşünecek olursak onda da aynı yönsüz olma durumu göze çarpar: Mi# sesi natürelle dönüştüğünde oluşan Si Majör hissi karşılık bulmaz, tam ton dizisini çağrıştıran 13. ölçüden sonra gelen Re# sesi aslında Mi Lidyan içinde olduğumuzu gösterir. Tam ton, Lidyan ve kromatik dizileri arasında 47. ölçüde başlayan presto kısma kadar herhangi bir ton duygusu hissettirmeyen bu prolog kısmını bir arada tutan şey soru ve aydınlanma motifinin parçalanarak ya da bütün olarak farklı armonik aralıklarla tekrarlanması, 17. ölçüde gelen 'con voglia' başlıklı sıçramayı andıran devam motifinin ilerleyen ölçülerde sol elde artık arpejlerle, sağ elde alto partisindeki inici kromatik diziyle süslenerek farklı biçimlerde ortaya çıkmasıdır.

Mi Lidyan Modu

Languido

pp dolciss. con voglia

una corda

Tam Ton Dizisi

poco cresc. dim. pp poco cresc. dim.

Kromatik inişler ile süslenen con voglia motifi

pp poco cresc. dim. pp molto languido

Accarezzevole

poco cresc. dim. smorz. p dolce

accel. poco cresc.

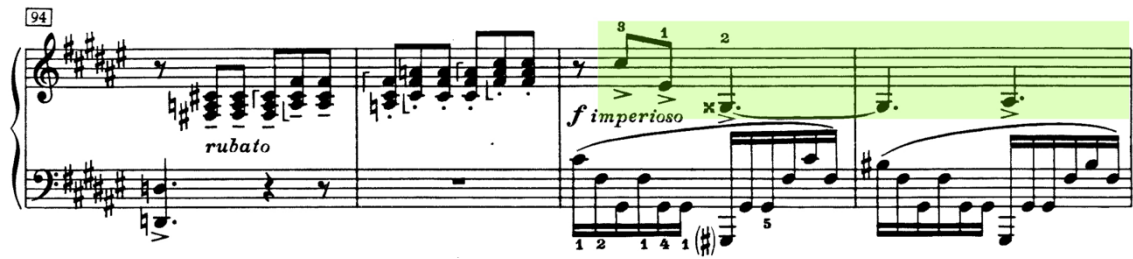
Şekil 2.10. 5.Sonat, ölçüler 13-40

1. tema 47. ölçüde başlar, 53. ölçüde tam 4'lü inceden tekrar eder, bu, bestecinin 2. sonatından beri uyguladığı bir tekniktir. Hayata uyanış'a benzetilmiş, kıpırtılı, devinimli hem hafif hem de coşkulu yönleriyle öne çıkan bir karaktere sahip 1. tema, sonatın içindeki nadir tonal yapılardan biri olarak karşımıza çıkar. "Zoru başarmaya yönelik dürtü" (A.Barany-Schlauch, 1985), şiire bakılarak 1. temaya yakıştırılmış bir izlenimdir.



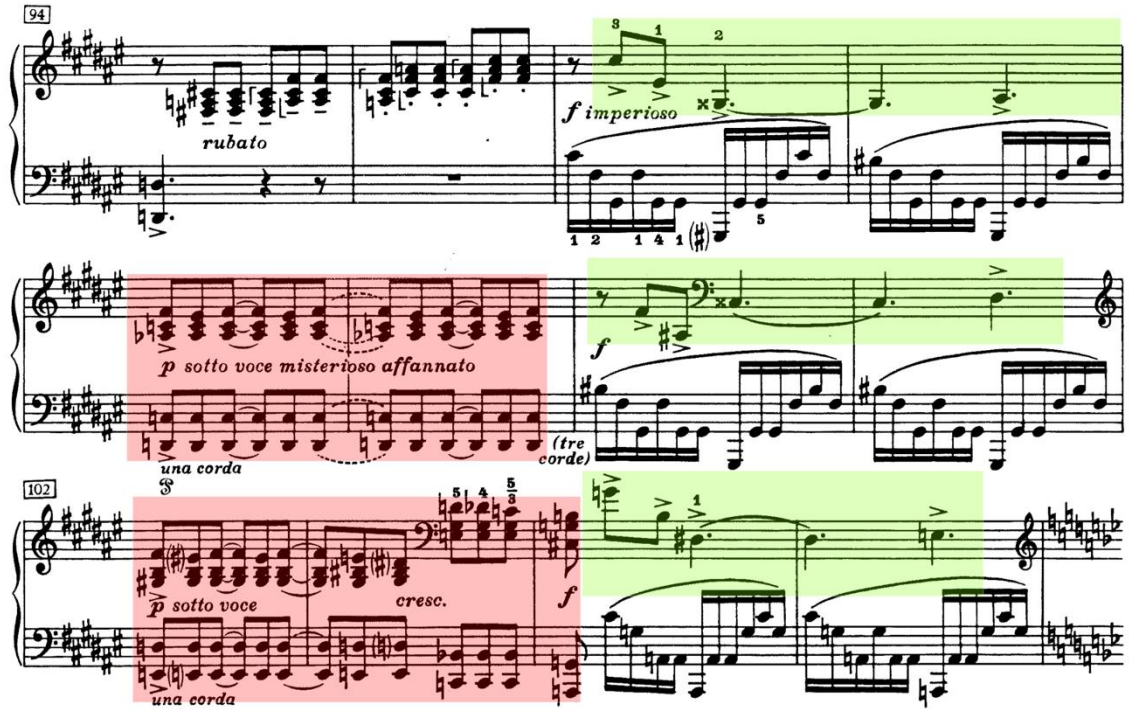
Şekil 2.11. 5.Sonat, ölçüler 47-56

96. ölçüde gelen 3. motifin imperioso ifadesi taşıması yaratıcı ruhun kudretli arzusunun zafere giden yolda mücadele edeceğinin göstergesidir. Sus ile başlayıp inici altılı aralıklarla devam eden motife sol elde Skryabin'in geniş arpejleri yine kendini gösterir.



Şekil 2.12. 5.Sonat, ölçüler 96-97

Hemen ardından gelen 4. motif “hafif, gizemli, tedirgin” başlığıyla az önceki motife karşı çıkar.



Şekil 2.13. 5.Sonat, ölçüler 98-99

Çalkantılı şekilde farklı tonlardan tekrar eden bu motifi ritmik olarak 3. motif ile aynı ritmik ve eşlik yapısına sahip, ‘trompet benzeri’, “emperyal” ifadesi, artık zaferin kazanıldığını hissettirir. Ardından 2. tema belirir, tempo değişikliğe uğramış, doku (texture) değişmiş bir haldedir.

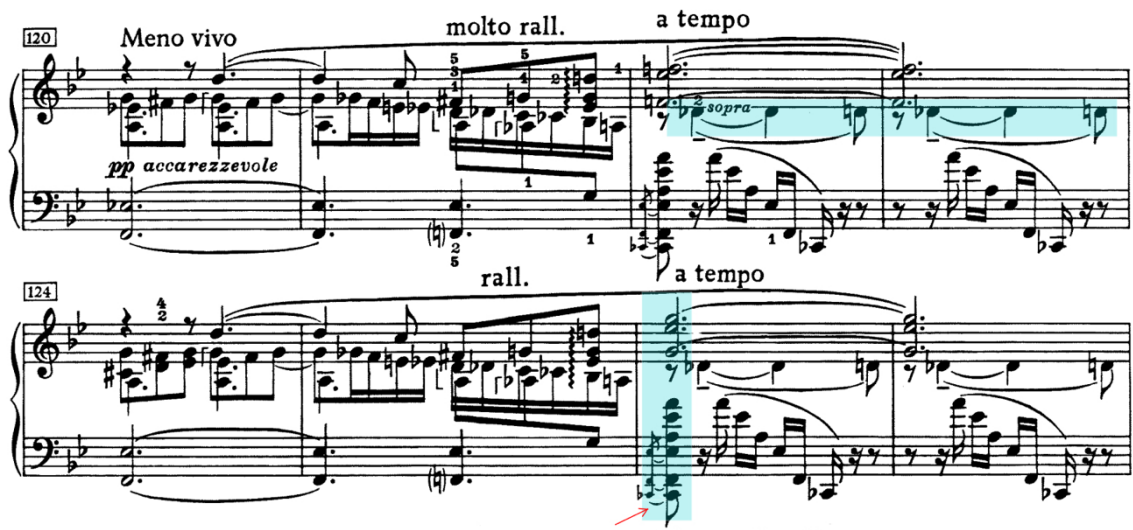


Şekil 2.14. 5. Sonat, ölçüler 13-40

‘Hikâye anlatıcı yaratıcı ruhun’ teması dingin, dominant 7-9-13’lü akorların temel alındığı bir zemin üstüne oturtulmuştur, ne var ki gerilim içeren bu akorlar herhangi bir 5’li akora çözülmek yerine, olduğu yerde dururcasına, içindeki bazı sesler küçük 2’li aralıkla altere edilerek çeşitlenir. Burada soprano partisine eşlik eden, alto partisindeki pedal sesi üstüne işleme (neighbouring) yapan 8’lik nota figürü, 4.motifin aynısı olmakla beraber, karakteri olarak çok daha sakin bir haldedir.



Şekil 2.15. 5.Sonat, Ölçüler 120 ve 98-99



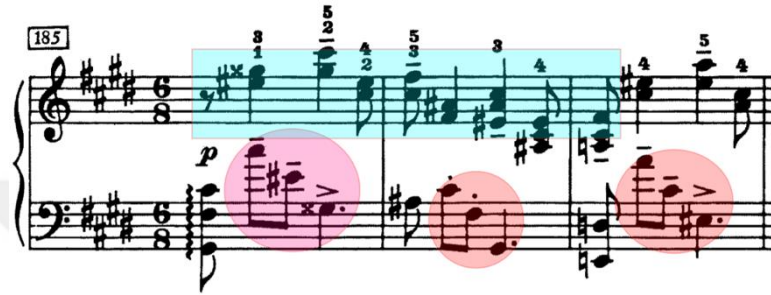
Şekil 2.16. 5.Sonat, Ölçüler 120-123



Şekil 2.17. 5.Sonat, Ölçüler 134

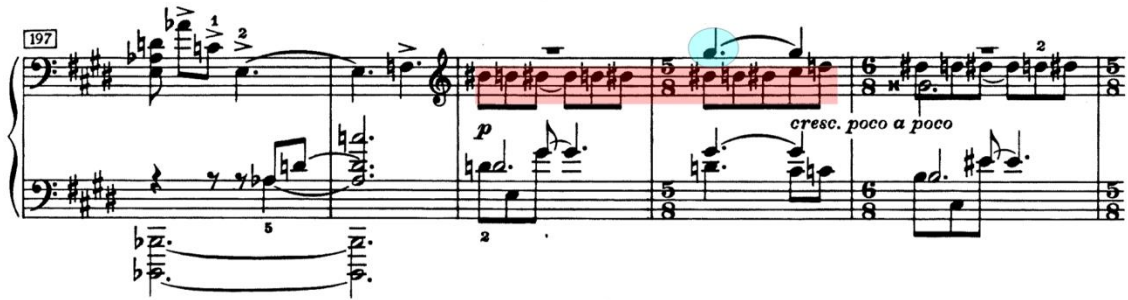
Bu sakinliği bozarak yeniden müziğin fitilini ateşleyen allegro fantastico başlıklı ‘cesaret’ motifi 140. ölçüde ortaya çıkarak müziği tekrar fırtınalı bir döneme davet eder.

157. ölçüde sonatın en başındaki ‘prolog’ ve ‘soru-aydınlanma’ motifleri birbirlerini giriş kısmındakinden tek bir fark ile, büyük 2’li inceden tekrar eder. Kimi teorisyenler gelişme kısmını buradan başlatırlar (Ohio). Gelişme kısmı denebilmesi için tematik ve motifsel devinimlerin oluşması, bazı fragmansal tekniklerin (parçalanma, genişleme) kontrpuana dayalı işlemleri beklenir. Böyle bir yazı tarzı 185. ölçüden itibaren gözlemlenebilir.

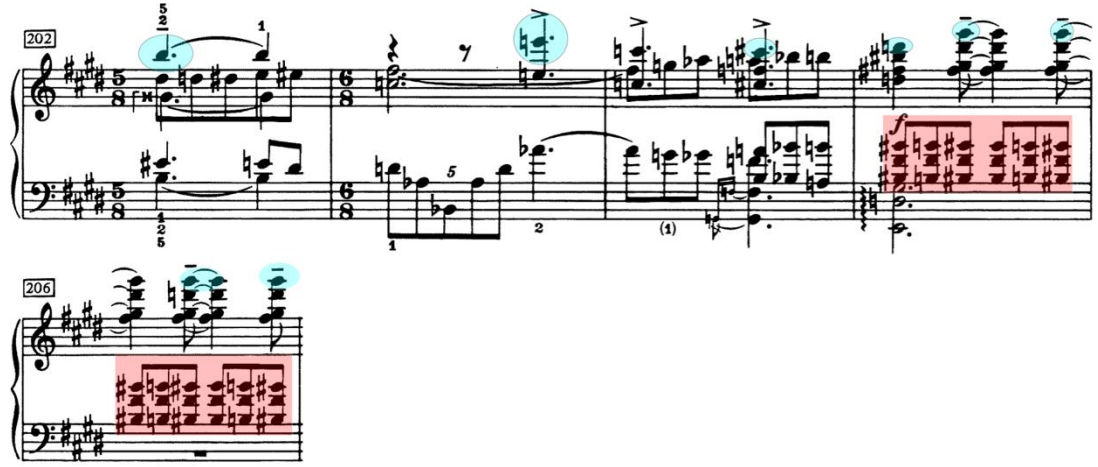


Şekil 2.18. 5.Sonat, ölçüler 185

Burada 96. ölçüde gelen 3. motifi, 1. temaya eşlik ederken görürüz. 3. motif aynı sesler üzerinde kalırken, 1. tema parçalanmış (sadece ilk ölçüsü benzer şekilde) alınmış ve artık (augmented) bir akorun çift sesleri haline getirilmiş olarak sunulur. Benzer bir teknik 199.ölçüde başka motiflerin üst üste binmesiyle ortaya çıkar. Soru ve Aydınlanma motifinin ikinci yarısında gelen con voglia (arzuyla) başlıklı sıçrama motifi ile, hikâye anlatıcı ruh’a eşlik eden 4. motifi bir arada görürüz.



Şekil 2.19. 5. Sonat, ölçüler 197-201



Şekil 2.20. 5. Sonat, ölçüler 202-204

Gelişme kısmında keskin ritimler ağırlık kazanmaya başlar, fransız uvertürü ve lombard tipi, biri uzun diğeri kısa 2 notadan oluşan ritimler, tempoyu hızlandırma eğilimindedirler. 251. ölçüde soru ve aydınlanma motifi en hızlı haliyle belirir ve hemen sönerek tekrar yerini yavaş tempodaki haline bırakır. 264. ölçüde yine aynı motif ile Skryabin'in bundan sonra her zaman sıklıkla kullanacağı, kimilerince 'mistik' kimilerince 'Prometheus akoru' olarak adlandırılan armoni duyulur. 289. ölçüde tekrar eden cesaret motifi ile 305. ölçüde yeni bir zirveye taşınır. 2. temayı oldukça öfkeli ve ajite bir halde görürüz, tam 4'lü inceye taşınan sekvensleri her defasından yükselen nüanslar destekler.

Tekrar serim kısmı bu zirveyi takiben 329. ölçüde, aniden başlar. Ton Si Majör olmuştur, serimdeki tüm tema ve motifler, 2. tema 381. ölçüde tekrar gelene kadar, bir çırpıda ortaya serilir. *Serim* kısmında 1. temadan 2. temaya kadar 73 ölçü bulunurken, tekrar serim kısmında 52 ölçü bulunur. 2. tema serimdeki halinden tam 4'lü yukarıdan gelerek yerini vertiginoso con furia (baş döndüren bir öfke ile) başlıklı kısma bırakarak sonatın sonuna kadar durmaksızın devam eder. 417. ölçüde beliren con luminosita başlıklı pasaj sol elde emperyal motifin genişletilmiş halini, sağ elde oldukça tiz lombard benzeri akorlara ev sahipliği yapar.

433. ölçüde soru ve aydınlanma motifi arşa çıkar, tekrarlayan poli-ritmik akorlar eşliğinde 3. portenin de eklenmesiyle piyanonun en kalın, orta ve en ince oktavları aynı anda işitilir. 1. tema ve girişte duyulan 1. motif (uçuş motifi) kısa bir son söze (epilog) dönüşerek sonatı sonlandırır.

433 *estatico*

436

Şekil 2.21. 5. Sonat, ölçüler 433-438

449 *accel.* *f impetuoso* *cresc.*

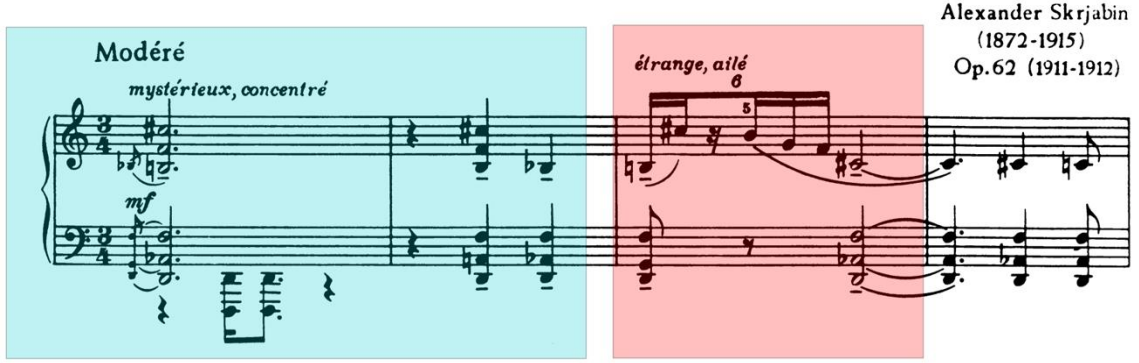
453 *prestissimo*

Şekil 2.22. 5. Sonat ölçüler 449-456

2.3. 6. Pişano Sonatı, Op. 62

6. Sonat Skryabin'ın tonal (majör, minör) düşünceyi bir kenara bırakarak armonik açıdan yeni yol arayışının başladığı eser olarak düşünülebilir. Bazı teorisyenler Skryabin'ın geç dönemini analiz etmek için 12-ton müziğinin terminolojisinden yararlanırlar. 12-ton müziği yapısı gereği bir ton merkezi hissettirmekten uzak durur. Elbette atonal müzikten bahsediliyorsa bir ton merkezi bulunmaması beklenir, fakat 12-ton müziğin sıkı kuralları onu serbest atonal müzikten farklı kılar. Bestecinin ölümünden yaklaşık beş sene sonra ortaya atılan bu metot sunduğu matematik, oransallık ve numaralama dökümü açısından incelemeye değer. Skryabin'ın kendi dizileri (setlerini) oluştururken şüphe yoktur ki hem işitsel etkisi hem de bu işitsel etkilerin sayılarla olan ilişkilerine kafa yormuştur. Bulduğu Mistik akor'un üst doğuşkanlar serisinin bir parçası olması, ya da bu akorun kuruluşundaki yapının 3'lü aralıklardan 4'lü aralıklara yönelmesi bunların bir göstergesidir. Bu sonat ile alışlageldik anlamıyla tema kavramını karşılayan, iki motiften oluşan cümleler kadar, karakter ve olayları tasvir eden motifleri de bir o kadar dikkatli takip etmek müziği netleştirmek açısından gereklidir. Bir piyanist için hem teknik hem de yorumculuk açısından gerçekleştirilmesi belki de en zor olgulardan biri, iki elin farklı cümle yapılarına sahip olup farklı zamanlarda yükselip alçalmalarıdır. Geç romantik ve modern müzik ile bu olgu daha da karmaşıklaşmış, bu görev iki farklı partiyi (soprano ve alto gibi) yöneten tek bir ele düşmüştür. Bu sonatın 244. ölçüde başlayan 3 porteli kısım bu tip bir dokuya güzel bir örnektir, motifler ve temalar bestecilik hünerlerini sergilemek için tanınmayacak hale dönüştürülebilir (genişletme, ters çevirme, vs.), onları sonatın başında açığa çıkarmak ilerleyen kısımlarda yorumcuya yardımcı olacaktır.

1. temanın 1. motifi 'mistik, konsantre' 2. motifi 'tuhaf, hızlı' ifadelerini taşır. Bazı kaynaklar açılıştaki akoru mistik akor olarak nitelese de dikkatli bakıldığında tam olarak bunu karşılamadığı görülebilir. 2. motifin kıvrımları bir çevirime işaret eder, hızlıca <<Si-Do#>> 9'lu inceye sıçrayıp, sonra ince <<Si'den kalın Do#'e>>b 7'li kalına iner. Bir Fr_3^4 akoru olsa da işlev olarak ne kadans 6_4 akoruna ne de dominant akoruna çözülmek gibi bir kaygısı yoktur. 12-ton müziği terminolojisi içinde analiz edenler (0,4,7,10) aralıklar sınıflandırılması (pitch-class set) olarak görürler. İlk ölçüde armonik olarak verilen tınının melodiye dönüşmüş halidir.



Şekil 2.23. 6. Sonat, ölçüler 1-4

3. motif oktotonik bir dizi üstüne kurulmuş ve ‘sınırlı ısı ile’ ifadesine sahiptir. Devamındaki 13. ölçüde gizemli nefes ve ‘14. ölçüde dalgalı saç okşama’ ifadeleri yer alır. Sonatın büyük bir kısmı oktotonik dizi düşünülerek tasarlanmıştır. Oktotonik dizi küçük 2’li ve büyük 2’li aralıkların birbirini takip etmeleriyle 8 sestten oluşan bir dizidir. Bu dizi 20. yüzyıl müziği teorisyeni Allen Forte tarafından oluşturulan şemada oktotonik dizi 8-28 rakamına denk gelmekte ve günümüzde pek çok teorisyen tarafından kullanılmaktadır.



Şekil 2.24. Oktotonik dizi 1

İlk iki sesin yarım ses ya da tam ses olarak başlatılması dizinin karakterini veya niteliğini değiştirmez.

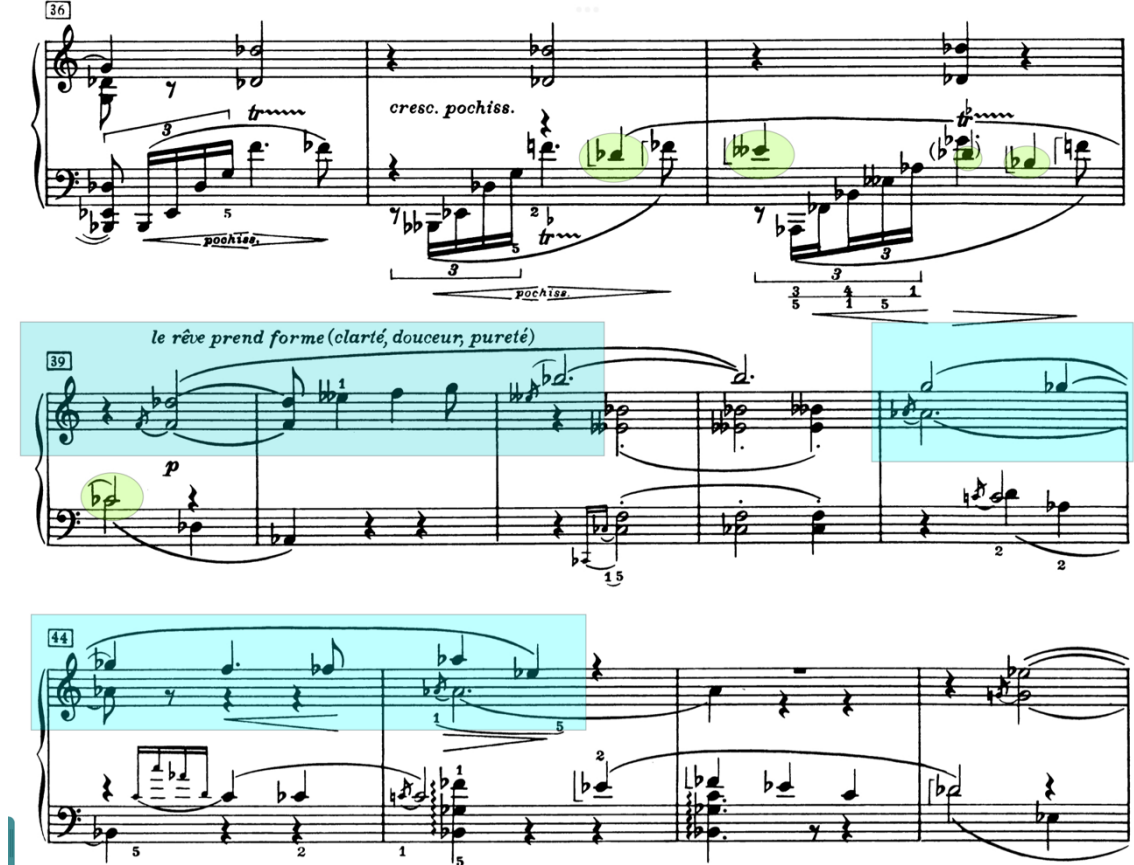


Şekil 2.25. Oktotonik dizi 2



Şekil 2.26. 6. Sonat, Ölçüler 10-15

On dördüncü ölçüde görünen tril bundan sonraki sonatlarında bestecinin ek sık kullandığı araçlardan biri haline gelecektir.



Şekil 2.27. 6. Sonat, ölçüler 36-47

37. ölçünün sonunda beliren geçiş figürünü 39. ölçüde, 2. tema “rüya şekillenir” (berraklık, tatlılık, sadelik) kısmı takip eder. 2. temayı oluşturan çıkıcı diziyi açıklamak için iki farklı yöntem izlenebilir. Birincisi, Skryabin’in mistik akorunun açılımı olan dizinin 2. derecesinin yarım ses pesleşmesiyle elde edilmiştir.



Şekil 2.28. Skryabin mistik dizi



Şekil 2.29. Skryabin değiştirilmiş mistik dizi

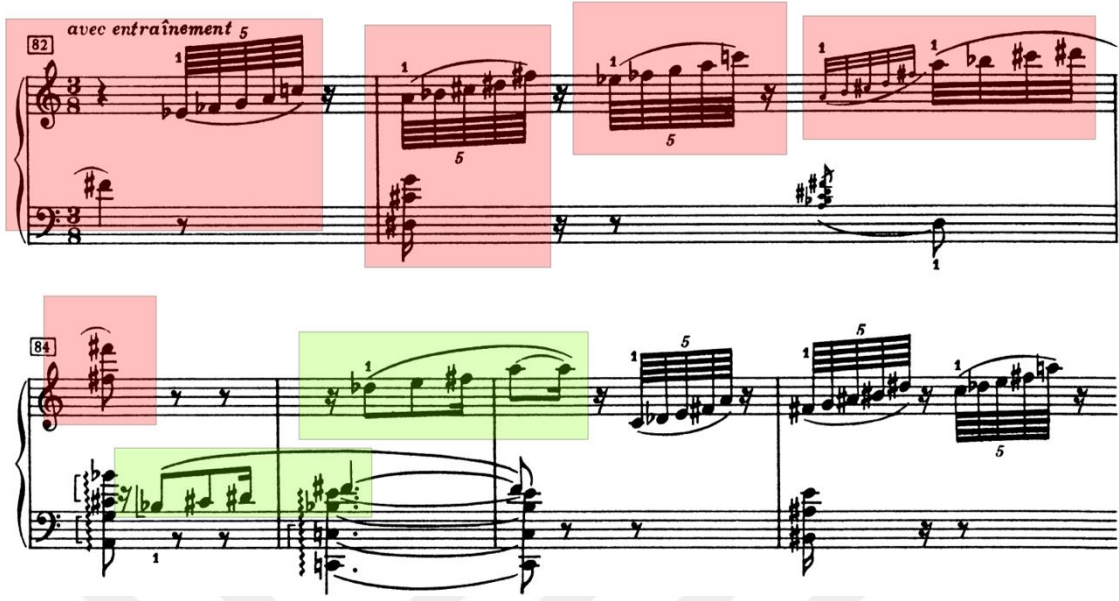
İkincisi, oktotonik dizinin bazı sesleri kullanılmayıp bir alt-dizi elde edilmiştir. Bu dizi bazen 5 (pentakord), bazen 6 ses (heksakord) olarak karşımıza çıkar. Forte şemasına göre 5 sestten oluşan dizi 5-32, 6 sestten oluşan dizi 6-Z49 dizilerine denk gelir.



Şekil 2.30. Allen Forte Şeması: 5-32



Şekil 2.31. Allen Forte Şeması: 6-Z49



Şekil 2.32. 6. Sonat, ölçüler 82-87

Skryabin bu armonik yapı üstünde hem armonik hem de melodik olarak sayısız deneme yapmıştır, örnek olarak uçuş motifi olarak bilinen süratli beşlemelerin ilk sesi kullanılmayarak daha yavaş bir motif yaratılmış, parçanın sonuna doğru bu motif üç ve iki sesli hale getirilerek izini kaybettiren bir noktaya gelmiştir.

241

244

tout devient charme et douceur

123. ölçüde başlayan serim kısmı kendinden beklenen motifsel devinimleri gösterir.

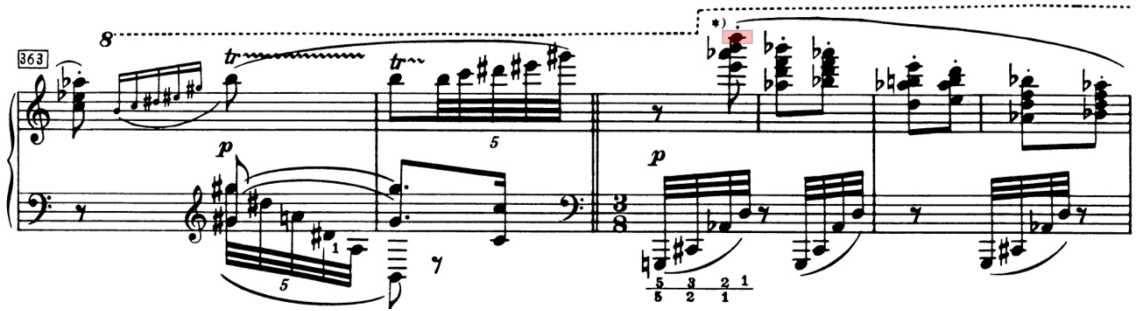
1. temaya eşlik eden 5-32 dizisini füg inceler gibi her yerde görmek mümkündür.

137. ölçüde 1. tema ‘gizemli çağrı’ ile bölünür, hemen sonrasında karşılık vererek ‘stretto’ tekniği ile sıkıştırılarak gelir.



Şekil 2.35. 6. Sonat, ölçüler 135-140

192. ölçüde beliren büyük zirve 3. motifin arşa taşınması şeklinde meydana gelmiş büyük bir oktotonik pasajdır. Tekrar serim 207. ölçüde başlar, iki tema da birer büyük 2'li kalın sese alınmış şekilde karşımıza çıkar. 330. ölçüde başlayan koda kısmının içinde daha önce eşine rastlanmamış bir ayrıntı dikkat çeker: piyanonun ses sınırları içinde bulunmayan tiz re sesi notaya eklenmiştir.



Şekil 2.36. 6. Sonat, ölçüler 363-366

3. SONUÇ

Romantik bir üslup ile başladığı bestecilik kariyerinde Skryabin'in sürekli devinim halinde olan armoni ve biçim anlayışı, büyük bir savaşın eşiğinde bulunan dünyanın, buna bağlı çağın koşulların ve kendine has düşün dünyasının etkisiyle, olağanüstü soyut ve özgün bir seviyeye ulaşmıştır. Klasik dönemin biçim, romantik dönemin ise armonik yapısının kendinde oluşan yansımasını modern müziğe doğru kademeli bir şekilde evirmiştir. Roma ve Arap rakamları ile analiz edilebilecek ilk dönemine ait tonal yapıtları yaklaşık on yıl içerisinde atonal bir düzeye gelmiş, ölümünden sonra başka besteci ve teorisyenler tarafından öne sürülen 12 ton müzik kuramları ile analiz edilmesi sık karşılaşılan bir hal almıştır. Başlangıçta katı bir şekilde bağlı olduğu sonat formu son döneminde sembolik bir şekle bürünmüş, kafasında tasarladığı hikâyeyi daha ön planda tutarak, sonat formunu, eseri bir arada tutacak bir çerçeve ya da çimento olarak görmüştür; 8. Sonatının tekrar serim kısmında 2. temanın 1. temadan önce sunulması buna en güzel örneklerden biridir.

Bu çalışmada 4. Sonatın çoğu teorisyen tarafından bestecinin orta dönemine dahil edilmesi sorgulanmış, 4. Sonatın tonalite kaygılarıyla tasarlanmış iki farklı temasına karşın 5. Sonatın 2. teması, Skryabin'in artık dominant akorunu çözme gereksinimi duymaksızın gerilimi tırmandırma arzusunda olduğunu göstermiştir. Ayrıca, 5. Sonat ile ortaya çıkmaya başlayan birçok motif, ana ve yan temalar kadar ön planda yer almış, bestecinin kafasındaki bazı imgeleri tasfir etmeleriyle Wagner'in leitmotif kavramıyla benzerlik göstermiştir. Bununla beraber ilk kez 'Mistik akorunu 5. Sonatta kullanması yeni dönemin habercisi olarak 5. Sonatı işaret etmektedir.

Piyanistler arasında bulduğu değeri teorisyenlerden uzun yıllar göremeyen bestecinin müziğe ve etkisine dair fikirleri armoni ve biçim ile sınırlı değildir. 1903'te başlayıp tamamlayamadığı *Mysterium* çok katmanlı bir düşünce barındırmakta, orkestra, koro, farklı renkteki ışıkların kontrolünü sağlayan renkli org, dansçılar, farklı kokular sağlayacak esanslar eserin gidişatına göre değişiklik gösterecek ve dinleyicilerin farklı duyularını harekete geçirecek şekilde tasarlanmıştı. Dünyanın bir değişimin eşiğinde olduğunu çağdaşı birçok sanatçı gibi Skryabin de sezmiş, müziği ile insanlığa ateşi yani ışığı getireceği inancına saplanmış bunu başaracağına inanmıştır. Nietzsche'nin üst-insan kavramına erişmek için çabalamış ve müzik tarihinde ölümsüz bir yere sahip olmuştur.

KAYNAKÇA

- A. Barany-Schlauch, E. (1985). *Alexander Scriabin's ten piano sonatas: their philosophical meaning and its musical expression*. retrieved from scribd: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1239362920&isposition=inline (Eriřim tarihi: 16.11.2022)
- Ballard, L., Bengtson, M., & Young, J. B. (2017). *The Alexander Scriabin companion*. Maryland: Rowman&Littlefield.
- Beethoven, L. v. (1910). *sonaten für klavier*. Leipzig.
- Bowers, F. (2022). *Scriabin*. dover.
- Erhat, A. (1993). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1985). *Felsefe ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1995). *Düşünce tarihi*. İstanbul: Remzi kitabevi.
- Haydn, J. (1937). *Sonaten von Joseph Haydn, vol.1, No.7*. Leipzig: edition Peters.
- Heyman, K. R. (1921). *The relation of ultramodern to archaic music*. Boston: Small, Maynard & Company Publishers.
- Keener, J. D. (2011). *Franz Liszt: the sonata in b minor as spiritual autobiography*. <http://commons.lib.jmu.edu/diss2010/168> (Eriřim tarihi: 26.12.2022)
- Leikin, A. (2011). *The performing style of Alexander Scriabin*. Surrey: Ashgate publishing limited.
- Liszt, F. (1938). *Sonata in b minor*. New York: G. Schirmer.
- Mangsen, S. (2001). *Sonata*. Grove music: <http://offcampus.anadolu.edu.tr/login?qurl=https://doi.org%2f10.1093%2fhmo%2f978561592630.article.26191> (Eriřim tarihi: 16.11.2022)
- Pamir, L. (1989). *Müzikte geniş soluklar*. İstanbul: Ada yayınları.
- Powell, J. (2001, 01 20). *Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000025946> (Eriřim tarihi: 06.02.2022)
- Rosen, C. (1988). *Sonata forms*. New York: W.W.Norton&company, inc.
- Say, A. (2005). *Müzik sözlüğü*. Ankara: müzik ansiklopedisi yayınları.
- Scriabin, A. (1971). *Sonata for piano no.1*. Leipzig: edition Peters.
- Scriabin, A. (1971). *Sonate-fantasie (sonate nr.2)*. Leipzig: edition Peters.
- Scriabin, A. (2018). *The notebooks of Alexander Scriabin*. (S. Nicholls, & M. Pushkin, çev.) New York: Oxford University press.

Skrjabin, A. (1971). *Ausgewählte klavierwerke, sonaten 1-5*. Leipzig: Edition Peters.
Skrjabin, A. (1972). *Ausgewählte klavierwerke, sonaten 6-10*. Leipzig: Edition Peters.
Skrjabin, A. (2011). *Skrjabin complete piano sonatas I*. Kassel: Barenreiter-Verlag.
Webster, J. (2001). *Sonata form*. Grove music:
<https://offcampus.anadolu.edu.tr/login?qurl=https://doi.org%2f10.1093%2fgmo%2f971561592630.article.26197> (Eriřim tarihi: 16.11.2022)

İnternet Kaynakları

http-1: https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Scriabin#/media/File:Scriabin-Circle.svg (Eriřim tarihi: 16.11.2022)

http-2: https://en.wikipedia.org/wiki/Clavier_à_lumières#/media/File:Scriabin_keyboard.svg (Eriřim tarihi: 16.11.2022)