

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ROMANTİZMDEN MODERNİZME UZANAN SÜREÇTE
ALEXANDER SCRİABIN'IN PIYANO YAPITLARI

Hazırlayan
Berk KÖSEOĞLU

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

İZMİR-2013

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Romantizmden Modernizme Uzanan Süreçte Alexander Scriabin’in Piyano Yapıtları”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2013

Berk KÖSEOĞLU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Berk KÖSEOĞLU'nun **“Romantizmden Modernizme Uzanan Süreçte Alexander Scriabin'in Piyano Yapıtları”** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ FORMU:**Tez No:****Konu No:****Üniv. Kodu:**

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının:**Soyadı:** KÖSEOĞLU **Adı:** Berk**Tezin/ Projenin Türkçe Adı:** " Romantizmden Modernizme Uzanan Süreçte Alexander Scriabin'in Piyano Yapıtları"**Tezin/ Projenin Yabancı Dildeki Adı:** "Alexander Scriabin's Works Through The Process Spanning From Romanticism To Modernism"**Tezin/ Projenin Yapıldığı:****Üniversitesi:** D.E.Ü.**Enstitü:** G.S.E.**Yıl:** 2013**Diğer Kuruluşlar:****Tezin/Projenin Türü:****Yüksek Lisans:**☒**Dili:** Türkçe**Doktora:**☐**Sayfa Sayısı:** 110**Tıpta Uzmanlık:**☐**Referans Sayısı:** 55**Sanatta Yeterlilik:**☐**Tez danışmanının****Ünvanı:** Yrd. Doç. Dr.**Adı:** Onur**Soyadı:** NURCAN**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

1. Alexander Scriabin
2. Solo Piyano Eserleri
3. Mistik Akor
4. Romantizm
5. Modernizm

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Alexander Scriabin
2. Solo Piano Works
3. Mystic Chord
4. Romanticism
5. Modernism

Tarih:**İmza:**Tezimin erişim sayfasında Yayınlanmasını istiyorum: Evet: ☒ Hayır: ☐

ÖZET

Alexander Scriabin 19. yüzyılın son döneminde müzik kariyerine başlamış ve 20. yüzyılın çağdaş müzik kuramlarının oluşmasına katkısı olmuş farklı bir müzik insanıdır. Scriabin'i özel kılan unsurlardan en önemlisi, müzik hayatının birbirini besleyen ancak teknik ve müzikal açılardan farklılık gösteren yapıtlardan oluşmasıdır. O, sadece bir besteci ya da piyanist olarak yaşamamış, felsefe ve mistik öğretilerle renklendirdiği yaşamında müziği bir ifade aracı olarak görmüştür. İlk Dönem yapıtlarında görülen Romantizm etkisi bestecilik kariyerinin ilerleyen yıllarında Modernizm'in ilk örneğini oluşturacak şekilde değişim ve dönüşüm göstermiştir. Son dönem çalışmalarında tonaliteden tamamen uzaklaşmış, kendine özgü atonal bir dil benimsemiştir. Bu bakımdan bestecinin eserleri piyanistik olduğu kadar müzikal içerik bakımından da değerlidir.

ABSTRACT

Alexander Scriabin, started his music career in the last period of the 19th century, and was a different kind of musician who contributed to the 20th century's contemporary music theories. One of the most important features that make Scriabin special is that his music career went through differentiating but inter-feeding characteristics. He was not only a composer and a pianist, he also have seen music as a way of expression through philosophy and mystic teachings. Romanticism in his first period of works alters and transforms in a way of constructing the first example of modernism. He totally shifts from tonality and adopts a unique atonality. In this respect his works are not only important in a pianistic way but also in terms of it's musical content.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının oluşturulmasında öncelikli hedefim, besteci ve piyanist Alexander Scriabin'in piyano repertuvarını geniş bir perspektif ile incelemek, kişisel özelliklerini keşfetmek ve ortaya çıkartmak istememdir. İkincil hedef ise bu bestecinin müziğe çok yönlü olan yaklaşımlarını ve farklı karakterlerdeki piyano eserlerini tek bir çatı altında toplamak, performans kaynağı olarak piyanistlere ipucu niteliğinde olmasını istememdir. Elbette, böylesine derin bir araştırma konusu, uykusuz geçen uzun geceler ve yardımını hiçbir zaman esirgemeyen değerli kişilerle mümkün hale geldi. Bu noktada, çalışmanın ilk aşamasından son aşamasına kadar her durumda sihirli dokunuşlarıyla ustalığını gösteren, maneviyat noktasında da hocalıktan ötede, kıymetli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN'a, 15 yılı aşan piyano eğitimimde başından sonuna kadar her an yanımda olan ve bu mesleği edinmemin mimarı olan Prof. Aykut YAFE'ye, dostluklarını hiçbir şeye değişmeyeceğim, hayatımın her alanında olduğu gibi bu çalışma sürecinde de beni yalnız bırakmayan Öğr Gör. Alev SEZER ve Okt. Efe SEZER çiftine, bu çalışmaya farklı soluklar ve farklı boyutlar katan, yöntem ve prensip konusunda yeni düşüncüler sağlayan ve ileride büyük başarılarla imza atacağından emin olduğum, sevgili arkadaşım Devrim Pınar GÜRBÜZOĞLU'na, maddi manevi yardımını ve desteğini esirgemeyen annem ve babam, Abdullah ve Kıymet KÖSEOĞLU'na, her koşulda yanımda olan, özel olmaktan daha fazlasına sahip yol arkadaşım Merve METE'ye sonsuz teşekkürlerimle.

İÇİNDEKİLER

ROMANTİZMDEN MODERNİZME UZANAN SÜREÇTE ALEXANDER SCRIBIN'IN PIYANO YAPITLARI

	Sayfa
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM ALEXANDER SCRIBIN'IN YAŞAMI, ESERLERİ VE YAŞADIĞI DÖNEM

1.1. Alexander Scriabin'in Hayatı ve Kişiliği	4
1.2. Eserleri	9
1.3. Yaşadığı Dönemdeki Siyasi - Ekonomik - Toplumsal Koşullar	17

İKİNCİ BÖLÜM SCRIBIN'IN FELSEFESİNİ ETKİLEYEN DÜŞÜNSEL FAKTÖRLER ve ESERLERİNDEKİ YANSIMALAR

2.1. Romantizm ve Chopin, Liszt, Wagner Etkisi	22
2.2. Nietzsche	28
2.3. Rus Sembolizmi	33
2.4. Mistisizm ve Teozofi	43
2.5. Sinestezi ve Renkli Klavye	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM PIYANO ESERLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Erken Dönem Eserleri: Op. 1 - Op. 18	72
3.2. Orta Dönem Eserleri: Op. 19 - Op. 40	80
3.3. Geçiş Dönemi Eserleri: Op. 41 - Op. 52	90
3.4. Olgunluk Dönemi Eserleri: Op. 53 - Op. 74	93
SONUÇ	105
KAYNAKÇA	107
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Paul Klee, “Çağdaş Sanat Kuramı” adlı kitabında sanatçının yaratı sürecini değerlendirirken doğal sürecin nasıl ilerlediğini, gözlemin ve görmenin sanatçının özgün yapıtlar ortaya koymasındaki etkisini değerlendirir. Klee için sanatçı, bilinçli ya da bilinçsiz olarak etkileşim içinde olduğu somut ve soyut dünyadan etkilenir, özgürleşir ve evreni felsefi açıdan değerlendirir. Biçime yansıyan bu yaratı sürecinin sonunda da yeni bir üsluba yani yapıtın doğasına ulaşılmış olur. Klee’nin bu saptaması, tezin konusu olan Alexander Scriabin’i ve piyano eserlerindeki arayışı, gelişimi ve dönüşümü açıklar niteliktedir. Scriabin müziği, salt teknik bir bütünlük olarak değerlendirmemiş; felsefeyle ve diğer sanat disiplinleri ile harmanlayarak müziği önemsemiştir. O, müzikteki değişimi, yaşamından yola çıkarak şekillendirmiş ve özgün bir dil yakalamayı başarmıştır.

Alexander Scriabin 1871-1915 yılları arasında Rusya’da yaşamış önemli bir besteci ve piyanisttir. Müziğe erken yaşlarda başlayan Scriabin, ilerleyen yıllarda özel piyano dersleri almış ve Rusya’nın önde gelen müzik insanlarının desteği ile Moskova Devlet Konservatuvarı’ndaki eğitimini başarıyla tamamlamıştır. Çocukluğundan itibaren besteler yapan Scriabin, bu dönemde Romantizm akımından ve bu akımın önde gelen isimleri Chopin, Liszt ve Wagner gibi isimlerden etkilenerek eserlerini bestelemiştir. Karakteristik olarak Romantik dönemin müziğini başarıyla ele alan besteci aynı zamanda piyanist olarak da kariyerini devam ettirmiştir. Ancak Scriabin’in piyanist olarak aldığı eğitim ve bunu icra etme biçimi, tıpkı müziğe yaklaşımı gibi dönemin diğer piyanistlerinden farklıdır. O, büyük salonlarda gösterişli konserler veren, popüler akımları takip eden bir sanatçı olmanın ötesine geçmiştir. Scriabin için müzik, bir arayış ve yaşam biçimidir. Bu nedenle de değişmelidir, tekrardan kaçınılmalıdır ve insanlığa söyleyecek bir sözü olmalıdır.

Bu tez çalışmasında, Scriabin’in etkisinde kaldığı düşünsel, felsefi ve teknik faktörlerin müziğine nasıl yansıdığı ve bütün unsurların onun düşün dünyasını nasıl şekillendirdiği kronolojik temelde aydınlatılması hedeflenmiştir. Scriabin’in ilk dönem eserlerinin klasikler arasında yer alması ve son dönem eserlerinin, özellikle

Türkiye’de yeterince incelenmemesi üzerine düşünülmesi gereken bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu amaçla Scriabin’in Romantizm’den Modernizm’e geçiş sürecini salt müzikal boyutta araştırmak yerine, onun yaşamı, etkilendiği düşünsel faktörler ve nihayetinde de müzik tekniği bir bütün olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ana dayanak noktalarından olan düşünsel boyut ve bunun Scriabin müziğindeki etkileri ise onun müziğindeki evrimi anlamak ve performans açısından ipuçları yakalamak için önemlidir. Sonuçta Scriabin’in düşünsel yönünün müziğini önemli ölçüde etkilemesi çıkış noktası olarak değerlendirilmiştir. Scriabin hakkında yeterli Türkçe kaynağın olmaması nedeniyle birçok yabancı kaynak taraması yapılmıştır. Bu tarama sonucunda elde edilen bilgiler mevcut bilgilerle harmanlanarak Scriabin’in müziğindeki değişim tüm yönleriyle ve kapsamlı bir perspektiften değerlendirilmiştir. Ayrıca Scriabin’le ilgili farklı dönemlerde ve farklı kişiler tarafından ortaya konulan bilgiler ele alınarak ortak bir düşünsel saptama yapılmıştır.

İlk aşamada; Scriabin’in yaşamını, eserlerini ve yaşadığı dönemdeki siyasal, toplumsal ve kültürel ortam incelenmiştir. Scriabin’in yaşamı, özellikle çocukluğunda yaşadığı travmaların ve kişiliğine dair belirtilerin, ilerleyen yıllardaki yansımaları dikkat çekicidir. Romantizm akımının tüm yönlerini yansıtan eserlerinin Modernizme evrilmesindeki en temel etkenin ise düşünsel boyutla ilişkili olduğu açıktır. Bu aşamada Wagner, Chopin ve Liszt gibi önemli bestecilerin etkisindeki Romantizm’in tüm yönleri Scriabin’in müziğine yansımıştır.

Scriabin’in Romantizmle başlayan müzik hayatı ikinci aşama olarak; Nietzsche’nin felsefesi ile tanışması ve Rus Sembolist’lerden etkilenmesiyle yön değiştirmiştir. Bu aşamadan sonra Scriabin, müzikle ifade etmeye çalıştığı tüm düşünsel biçimleri eserlerine yansıtmaya başlamış, Teozofi ile ilgilenmiş ve Modernizmin yıkıcı-yeniden yapıcı formatına uyum sağlamıştır. Ancak Scriabin için müzik çok katmanlı ve değişken bir ifade biçimidir. Bu amaçla tezin ikinci bölümünde Romantizm, Wagner, Nietzsche, Teozofi ve Sembolizm gibi düşünsel faktörlerin Scriabin’in müzikal diline nasıl yansıdığı analiz edilmiştir. Aynı zamanda Scriabin’in eserlerinin incelenmesinde felsefenin yadsınamaz etkisi de detaylandırılarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu tez, Scriabin'i genel bir yaşam çizgisi içinde, yaşadığı düşünsel değişimlerle ele almış, piyano eserlerini hem felsefesi hem de müzik tekniği açısından değerlendirmeyi amaçlamıştır. Scriabin'in ve eserlerinin sadece müzik tekniği açısından değerlendirilmemesinin en önemli nedenlerinden bir tanesi de onun kendisine has bir felsefesinin olmasıdır. Scriabin'in felsefesi, diyebileceğimiz bir düşünsel alt yapı, onun mistik akor gibi yenilikler ve *Mysterium*, *Prometheus* gibi düşünsel yönü ağır basan eserler ortaya çıkarmasını sağlamıştır.

Scriabin'in müzikle ve diğer sanat dallarının ortak kullanılmasıyla insanlığı kurtaracağına inanması gibi standart düşünce kalıplarını aşan bir sanatçı olmasına da neden olmuştur. "Dahi-Deli" tanımlaması yapılan Scriabin, bu benzetmeyi son dönem eserlerindeki ve felsefesindeki değişime borçludur. Scriabin bir dahi midir; yoksa gerçekleşmesi mümkün olmayan fikirlere sahip çılgın bir sanatçı mıdır, bunun net bir tanımlamasını yapmak oldukça güçtür. Ancak Scriabin'in orta dönemde başlayan ve son dönem eserlerinde doruk noktasına ulaşan müzikal dili ve karakteristik yapısı çok yönlü bir olgudur. İşte bu düşünsel zemin, Scriabin'in Romantizm'den Modernizm'e geçişini sağlamış, tonalitenin kalıplarının zorlanmasına neden olmuş ve piyano eserlerindeki çok renkliliği sağlamıştır. Bu nedenle Scriabin'in kompozisyon dilinin değişmesine neden olan düşünsel dönüşümler detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Bununla birlikte Scriabin'in müzikal yeteneği ve bunu felsefeyle harmanlaması onun sanatçı kişiliğini özel bir konuma taşımaktadır. Bu çalışma, tam da bu noktada Scriabin'i sadece bir besteci olarak değil aynı zamanda bir düşünür olarak da ele almaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ALEXANDER SCRIABIN'IN YAŞAMI, ESERLERİ VE YAŞADIĞI DÖNEM

1.1. ALEXANDER SCRIABIN'IN HAYATI VE KİŞİLİĞİ

Alexander Nikolayevich Scriabin 1871-1915¹ tarihleri arasında yaşamış ve hayatı boyunca müzik kariyerini sürekli bir arayış içinde geçirmiş önemli bir bestecidir. Müzik hayatı boyunca çok sayıda senfoni, konçerto ve sonat bestelemiştir. Müzik kuramcılarının büyük bir çoğunluğunun “evrensel bir dahi” olarak tanımladığı Scriabin, Rus müzik dünyasının en sıra dışı isimlerinden birisi olarak kabul edilmiştir.² Ayrıca atonal sayılabilecek ilk besteyi yapan ve yenilikleriyle döneme damgasını vuran kişidir. İlk eserlerini Romantizm etkisinde bestelemiş; Chopin, Liszt, Debussy, Ravel ve Wagner'den etkilenmiştir. Rus Sembolistlerinin de etkisinde kalarak zamanla “Sanat, sanat içindir” ilkesini benimseyen Scriabin, müziğine yeni bir boyut kazandırmak için mistisizme yönelmiş, zamanla birbirinden farklı karakterlerde eserler vermiştir. Scriabin'in eserlerine yansıyan bu değişim, aynı zamanda onun Romantizm'den başlayan müzik yolculuğunun modern müziğe kadar ulaşmasına neden olmuştur.³

Alexander Scriabin askeri geleneklere sıkı sıkıya bağlı, diplomat bir ailenin çocuğu olarak 1871 yılında Moskova'da doğmuştur. Babası Nikolai (1849-1914) ailedeki geleneğe karşı çıkarak hukuk eğitimi almış ve Rus diplomatik servisinde ölene kadar çalışmıştır. Annesi Lyubov ise (1849-1873) yaşadığı dönemde sıra dışı bir müzisyen olarak nitelendirilmiş; St. Petersburg Konservatuarı'ndan, o dönem için en önemli ödüllerden birisi sayılan Büyük Altın Madalya ile mezun olmuştur. Piyano hocası Theodor Leschetizsky, Lyubov'u önemli bir virtüöz olarak kabul etmiştir.⁴

Scriabin doğduğunda, annesi Lyubov'un ciğerlerindeki rahatsızlık nedeniyle mikrop kapmasını önlemek için halası Lyubov⁵'un ve babaannesinin yanına gönderilmiştir. Annesi Lyubov uzun bir süre tedavi gördükten sonra iyileşmiş olsa da

¹ Doğum tarihi bazı kaynaklarda 1871, bazı kaynaklarda ise 1872 olarak belirtilmektedir.

² Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 249.

³ Bkz. İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak Cilt-5**, Pan Yayınları, İstanbul, 2004, s. 2188.

⁴ Bkz. Emanuel E. GARCIA, “Scriabin's *Mysterium* and the birth of genius”, In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

⁵ Halasının ve annesinin isimleri aynıdır.

kısa bir süre sonra durumu tekrar kötüleşmiştir. 1872 yılında Dolomites dağlarına tedavi için götürülmesine rağmen durumunda bir düzelme olmamış ve yirmi üç yaşında, kocası Nikolai'nin refakatinde ölmüştür. Bu olaydan sonra Scriabin'in hayatını değiştiren ilk gelişme yaşanmıştır; babası Nikolai diplomatik kariyerine devam etmek için uzun seyahatlere çıkınca Scriabin'in bakımını halası ve babaannesi üstlenmiştir. Halası Lyubov'un müziğe olan tutkusu nedeniyle müzikle iç içe geçen çocukluk yıllarında Scriabin'in de müziğe olan duyarlılığı ve yeteneği fark edilmeye başlanmıştır.⁶

Yedi yaşında yeteneği açığa çıkmaya başlayan Scriabin; pedalları ve iç mekanizması olan oyuncak piyanolar yapmaya başlamıştır. Bununla birlikte kendi yaptığı kuklalar ve yazdığı kısa tiyatro oyunları ile kısa gösteriler sunmaya başlamıştır. Tıpkı annesi gibi solgun ve zayıf bir mizaca sahip olan Scriabin sık sık hastalanmış, içe dönük bir insan olmaya başlamıştır.⁷ Yaşadığı kısa bunalımlar ve içine kapanıklığı yüzünden halası tarafından doktora götürülmüş, bir süre tedavi gördükten sonra fiziksel rahatsızlıklarından büyük ölçüde kurtulmuştur. Ancak Scriabin'in içine kapanıklık ve bunalım nöbetlerinde bir iyileşme olmayınca kendisini toparlaması için halası tarafından Anton Rubinstein'a götürülmüştür; çünkü Scriabin'in müziğe olan ilgisi onu tüketmeye başlamıştır. Dönemin önemli piyanist ve bestecilerinden birisi olan Anton Rubinstein'ın tavsiyeleri Scriabin'in toparlaması için etkili olmuştur. Rubinstein'a göre Scriabin beste yapmak ve piyano çalmak konusunda özgür bırakılmalıdır. Bu noktadan sonra müziği tüm detaylarıyla öğrenmeye başlayan Scriabin için müzik, hayatının merkezini oluşturmuştur. On iki yaşından itibaren de Chopin etkisindeki ilk eserlerini bestelemeye başlamıştır.⁸

Zamanının neredeyse tamamını piyano başında geçirmeye ve daha sonra Georgy Konyus'tan da piyano dersleri almaya başlamıştır. Bu dönemde Moskova Konservatuvarı'nın piyano bölüm başkası olan Sergey Taneyev ile okula kabul

⁶ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Scriabin's *Mysterium and the birth of genius*", In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

⁷ Bkz. Vladan STARCEVIC, "The life and music of Alexander Scriabin: megalomania revisited", *Australasian Psychiatry*, Sage Publications Inc., Vol. 20, No. 1, 2012, pp. 57-60.

⁸ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Scriabin's *Mysterium and the birth of genius*", In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

edilmesi için tanıştırılmıştır. Moskova'daki en ünlü müzik hocası olan Zverev tarafından beğenilen Scriabin, Zverev'den piyano dersleri almaya başlamıştır.⁹

1883 yılında, on iki yaşındayken ilk bestesini yazmıştır. Geçirdiği bir fayton kazasının ardından sağ elini sakatlayan Scriabin, bu olumsuzluğa rağmen Zverev'in referansıyları 1888 yılında giriş sınavlarına katılmadan Moskova Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. Ancak Zverev, tıpkı diğer öğrencileri Rachmanioff ve Pressman'daki bestecilik yeteneğine karşı çıktığı gibi Scriabin'deki bestecilik yönelimine karşı çıkmış, sadece piyano çalması konusunda baskı kurmuştur. Zverev, bir piyanistin beste yapmasını sakıncalı bir durum olarak kabul ettirmeye çalışsa da Scriabin, hocasına karşı gelerek beste yapmaya devam etmiş; bu durum karşısında da araları açılmıştır.¹⁰

Moskova Konservatuvarı'nda eğitim gören Scriabin, Rachmaminoff ile aynı dönemde eğitim almıştır. Rachmaminoff, okulda ve müzik çevrelerinde Mozart ile mukayese edilmiş ve Rus bestecilerin duayeni Tchaikovsky tarafından desteklenmiştir. Konservatuvarın müdürü olan Safonov ise Scriabin'in Chopin'den daha üstün bir yetenek olduğuna inanmıştır. Ancak 1891 yılında ikinci kere sağ elini sakatlayan Scriabin uzun süren bir tedavi ve travma dönemi yaşamıştır. Bu, Scriabin'in 1893 yılında ilk başlıca eseri Op. 6 1. Piyano Sonat'ını yazmasına neden olmuştur. Hala sağ elini kullanamayan Scriabin, 1894 yılında sadece sol elini kullanmasına rağmen iki beste daha yapmıştır. Sağ elini yeterince kullanamaması Scriabin için hayatındaki ikinci kırılmaya neden olmuşsa da Liszt'in Don Juan Fantasy eserini eksiksiz çalmayı başarmış ve okulunu bir yıl erken bitirmiştir. Okuldan mezun olurken kendisine verilen ödül ise sadece piyano performansı içindir; besteleri için herhangi bir ödül almamıştır.¹¹

Scriabin, dönemindeki diğer sanatçılardan farklı karakterlerde eserler bestelemiş ve icra etmiştir. Moskova Konservatuvarı'ndaki eğitimini Küçük Altın

⁹ Bkz. İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak Cilt-5**, Pan Yayınları, İstanbul, 2004, s. 2188.

¹⁰ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Scriabin's Mysterium and the birth of genius", In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

¹¹ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Scriabin's Mysterium and the birth of genius", In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

Madalya alarak Rachmaminoff ile aynı dönemde tamamlamasının ardından 1898 ve 1903 yılları arasında yine aynı okulda piyano öğretmeni olarak çalışmıştır.¹²

Scriabin okuldan mezun olduktan sonra radikal bir karar alarak sadece kendi eserlerini çalmaya başlamıştır. Bu kararı onun maddi sıkıntı yaşamasına, geçen on yıllık süreçte büyük zorluklar yaşamasına neden olmuştur. 1893 yılında, Moskova Konservatuarı'nda öğretmenlik yaparken; öte yandan oldukça yaşlı bir zengin olan Mitrofan Belayev, Scriabin'i finansal olarak desteklemiş ve besteci kariyerinin başlamasına neden olmuştur. Scriabin yine bu dönemde Belayev'in desteklemesiyle Avrupa'da çeşitli konserler vermiş ve sesini bir besteci olarak duyurmaya başlamıştır.¹³ Scriabin'in Nietzsche ve Schopenhauer eserleriyle tanışması da yine bu dönemde gerçekleşmiştir. Belayev ile tanışmasından hemen önce hummaya yakalanmış, eve kapanmış ve uzun süre alkol alıp migren ağrılarıyla yaşamak zorunda kalmıştır. İçe dönük geçirdiği bu zamanlarda aşık olduğu, karşılık bulamadığı ve Op. 8 Etüdleri yazdığı bilinmektedir. Tolstoy tarafından Yasnaya Polyana'daki sanat etkililiğine davet edilmiş ve bestelerini çalması istenmiştir. Tolstoy'un, Scriabin için büyük bir sanatçı, açıklaması bestecinin içinde bulunduğu durumdan kurtulmasına ve Belayev ile tanışmasına neden olmuştur.¹⁴

Besteci 1897 yılında bir konser piyanisti olan Vera Isakovich ile evlenmiştir. Bir yıl sonra, 1898'de baba olan Scriabin ve Vera'nın mutsuz bir evliliği vardır. Eşine ve müziğine sadık olan Vera, eşinin tüm ilgisizliğine rağmen ilerleyen yıllarda üç tane daha çocuk doğurmuştur. Bu dönemde St. Catherine Enstitüsü'nde müzik öğretmenliği yapmaya başlayan Scriabin, 1903 yılında Vera'dan ayrılmış ve ölene kadar beraber olacağı Tatyana Schloezer ile birlikte yaşamaya başlamıştır. 1904 yılında on beş yaşında bir öğrencisiyle yaşadığı ilişkinin duyulması üzerine enstitüden ayrılmak zorunda kalmış ve ekonomik bakımdan büyük sıkıntılar yaşamıştır.¹⁵

¹² Bkz. Cavidan SELANİK, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s. 270-271.

¹³ Bkz. İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak Cilt-5**, Pan Yayınları, İstanbul, 2004, s. 2188.

¹⁴ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Scriabin's Mysterium and the birth of genius", In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

¹⁵ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "**Scriabin's Mysterium and the birth of genius**", In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

Scriabin bu sıkıntılı dönemi atlattık ve Moskova'dan ayrı kalmak için Rusya'dan ayrılmıştır. Bu ayrılık, Scriabin'in bundan sonraki seyahatlerinin ve müzik yolculuğunun ilk adımları olmuştur. Scriabin, 1905 yılına kadar İsviçre'de, 1908 ve 1910 yılları arasında da Belçika'da yaşamıştır. Müzik alanında Avrupa'daki gelişmeleri takip etmiş, yeni bestecilerle tanışmış, sanat akımlarını araştırmış ve konserler vermiştir.¹⁶ Uzun süren yurt dışı seyahatleri sırasında yaşadığı sefalet ve sorumsuz hayatı aynı zamanda onun kariyerindeki en önemli bestelerini yazmasına neden olmuştur.¹⁷

Scriabin 1910 yılında Moskova'ya dönerek orkestra şefi Koussevitzky ve Bolşoy Orkestrası ile çalışmıştır. Tatyana ile yaşadığı ilişkinin de etkisiyle eserlerine yoğunlaşmış ve iç dünyasındaki çelişiklere dönmüştür.¹⁸ 1890-1903 yılları arasındaki dönemde Rus müziği ile fazla ilgilenmemiş, Chopin, Liszt, Wagner etkisinde kalmıştır. Bu dönemi takip eden yıllarda mistik felsefe ile ilgilenmeye başlamış; böylece eserlerindeki asıl dönüşüm de yavaş yavaş kendini göstermiştir. Scriabin 1913 yılında Londra'da ve Moskova'da verdiği resitallerden sonra 2 Nisan 1915 yılında kan zehirlenmesi teşhisi ile rahatsızlandıktan kısa bir süre sonra ölmüştür.¹⁹

Scriabin'in 1902 ve 1907 yılları arasında bestelediği piyano eserleri, yeni sitilinin gelişmeye başladığı önemli bir dönem olmuştur. Scriabin'in Op. 54 Le Poème de l'extase adlı eserinde net olarak fark edilmeye başlanan mistisizm etkisi, kendisini dünyayı kurtaran ilah olarak görmesine ve kendisinden geçme seviyesine kadar devam etmiştir.²⁰

Scriabin 1903'ten sonraki 'orta dönem' olarak tanımlanan eserlerinde armonik olarak Liszt-Wagner geleneğini kromatik stilde aşırı işlemiş, çok gelişmiş bir piyano yazısı kullanmış, hayal gücü, cümle esnekliği, tını anlayışı olağanüstü artmıştır. Ayrıca her tür biçimin ve her tür karakterin çeşitli karşıtlıklarının ele alınışı ve bunların gizlice duyuruluşu dikkat çekerken nabız zayıflamış,

¹⁶ Bkz. Cavidan SELANİK, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, s. 270-271.

¹⁷ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Scriabin's Mysticism and the birth of genius", In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

¹⁸ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Scriabin's Mysticism and the birth of genius", In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

¹⁹ Bkz. İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak Cilt-5**, Pan Yayınları, İstanbul, 2004, s. 2188.

²⁰ Bkz. İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak Cilt-5**, Pan Yayınları, İstanbul, 2004, s. 2189.

*armonik ritim ağırlaşmış, triton aralığı genelde muğlak-anlaşılmaz olan temele egemen olmuştur.*²¹

1960'lı yıllara kadar neredeyse unutulmuş bir isim olan Scriabin, yeni kuşak müzik kuramcıları ve bestecilerinin ilgisini çekmeye başlamış, müziğinin ardındaki felsefe de zamanla anlaşılmıştır. Nazik ve kırılğan bir yapıya sahip olan Scriabin, sadece müzik alanında eserler vermemiştir. Kişiliğini, heyecanlarını ve derin iç dünyasını yansıttığı dramatik diyalogları ve şiirleri de dikkat çekicidir. Wagner tarafından ortaya atılan Gesamtkunstwerk²² akımından etkilenerek bestelemeye başladığı tamamlanmamış *Mysterium* eseri, önceki sitillerinden çok farklı gibi görünse de aslında farklı düşünsel boyutların harmanlanmasıdır.²³

Sonuç olarak Scriabin hayatı boyunca kendisini geliştiren ve bu değişim sonucunda da farklı karakterlerde eserler vermiş önemli bir sanatçıdır. İlk dönem bestelerinde Chopin ile kıyaslanmasına neden olan geleneksel tonalitede eserler vermiş, daha sonraki dönemlerde Wagner ve Nietzsche'den etkilenmiştir. Ancak daha sonra yaptığı seyahatlerin, kişiliğinin ve araştırmalarının da etkisiyle 1900'lü yıllardan sonra Teozofi felsefesiyle ilgilenmiş; bu yönelimini ise müziği ile ifade etmiştir. Bu noktadan sonra Scriabin, müziği sadece bir ifade aracı olarak görmenin ötesine geçmiş ve müzikle bir dönüşüm başlatacağına, bu dönüşüm için görevli olduğuna, hatta bu yolla insanlığı içinde bulundukları çıkmazdan kurtarabileceğine ve onları gerçek özgürlüğe kavuşturabileceğine inanmıştır.²⁴

1.2. ESERLERİ

Scriabin, sanat hayatı boyunca karakteristik olarak birbirinden farklı eserler vermiş; kendisini tekrar eden eserler yazmak yerine sürekli olarak değişimi ve yeniliği ilke edinmiştir. Bu noktada, önceki eserleri ile yeni eserleri arasında organik bir bütünlük olmakla birlikte Romantizm'den Modernizm'e geçiş yapacak kadar da

²¹ İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak Cilt-5*, Pan Yayınları, İstanbul, 2004, s. 2189.

²² Bkz. s.25.

²³ Bkz. Ralph E. MATLAW, "Scriabin and Russian Symbolism", *Comparative Literature*, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979, pp. 1-23.

²⁴ Bkz. Vladan STARCEVIC, "The life and music of Alexander Scriabin: megalomania revisited", *Australasian Psychiatry*, Sage Publications Inc., Vol. 20, No. 1, 2012, pp. 57-60.

bağımsız, yenilikçi eserler vermiştir.²⁵ Scriabin'ın eserleri, A. Eaglefield Hull tarafından dört evreye ayrılmıştır. Bu tez çalışmasında dikkate alınacak olan bölümlerde aşağıdaki gibidir. Bu evreler sırasıyla:

1. Erken Dönem Eserleri : Op. 1 – Op. 18 arasındaki eserleridir.
2. Orta Dönem Eserleri : Op. 19 – Op. 40 arasındaki eserleridir.
3. Geçiş Dönemi Eserleri : Op. 41 – Op. 52 arasındaki eserleridir.
4. Olgunluk Dönemi Eserleri : Op. 53 – Op. 74 arasındaki eserleridir.²⁶

Hull'un yaptığı bu bölümlerden farklı olarak 1914 yılında müzikolog ve felsefeci Boris de Schloezer, Scriabin'ın piyano eserlerini üç döneme ayırmıştır. Bu dönemler de aşağıda belirtildiği gibidir:

- Op. 1 Vals'ten başlayarak Op. 30 4. Piyano Sonat'ına kadar ki süre birinci dönem,
- 1902'deki Op. 30 4. Piyano Sonat'ından 1910 yılında piyano, orkestra ve koro için yazılan Op. 60 Prometheus'a kadar ki dönem ikinci dönem
- Prometheus eserinden başlayarak Op. 74 Prelüd'lerini kapsayan üçüncü dönem.²⁷

Scriabin'ın eserlerinin evrelere ayrılmasında sıklıkla karşılaşılan üç bölümün kullanılmasının yerine dört bölüm kullanılmasının nedeni; genel olarak kabul gören ikinci dönem yani orta dönem bölümlemesi içerisinde birbiriyle farklılık gösteren karakterde eserlerin bulunmasıdır. Ayrıca geçiş dönemi olarak nitelendirilen evrenin, son dönemde besteleyeceği eserlerinin nasıl değiştiğini gösteren önemli ve diğer bölümlere dahil edilemeyecek bir evre olduğu görülmektedir.

Scriabin'ın bestelerindeki derin manalar ve şiirsel motifler müziğine yansımıştır: Devamlılık, özlem, uçuş, hareket, değişim. Rus yazar Boris Schloeser'in de vurguladığı gibi onun müziği “sürekli hareket eden, hiç durmayan, sürekli bir devinim içinde olan” yapısıyla dikkat çekicidir. Rus müziğinin ulusal stil ve kalıplarından kimi zaman uzak olması, bir noktadan sonra doğu felsefesiyle

25 Bkz. Rosa NEWMARCH, “Alexander Scriabin”, **The Musical Times**, Musical Times Publications Ltd., Vol. 56, No. 868, 1915, pp. 329-330.

26 A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, 1918.

27 Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 251.

ilgilenmesi ile ulusal bir besteci olmanın ötesine geçmiş, kimi kuramcılar tarafından uluslararası bir müzik insanı olarak anılmıştır.²⁸

İlk Dönem bestelerinde Romantik geleneğe sıkı sıkıya bağlıdır. Bu dönemdeki eserlerinde Chopin'in etkisini açıkça görmek mümkündür. Bu dönemden sonra tonaliteye olan eğilimi devam etmiş ancak fark edilir kırılmalar da yaşanmıştır. Orta Dönem eserlerinde, geleneksel tonal ilişkiler 'belirgin' olmaktan daha ziyade 'imalı' durumdadır.²⁹ Son dönem eserlerinde ise ahenksiz armonik yapısıyla tamamen yeni bir karakter kendisini göstermiştir: Mistik Akor. İlk dönem müziğinde Chopin ile kıyaslanmasına rağmen, Mistik Akor'u kullandığı son dönem eserlerinde armoniler sıklıkla tonal işlevlerini kaybetmişlerdir. Ancak ilk dönemden son döneme kadar Scriabin'in tüm eserlerinde tonal çözümlemelerde değişiklik olsa da ana hatlar aynı kalmış ve başlangıçta, bitişte net bir tonal merkezi yakalamak için ana, tonal bir motif kullanmıştır.³⁰

Scriabin'in son dönem eserlerine yansıyan bu dikkate değer değişim, Debussy ve R. Strauss'ın eserlerini dinlemesinden sonra ortaya çıkmıştır. Özellikle Strauss'ın 'Ölüm ve Değişim' ile 'Zerdüşt Böyle Dedi' senfonik şiirleri, metafiziğe yönelmesine neden olmuştur. Scriabin'in amacı empresyonizmle Theosopie'yi birleştirmektir. İlahi Şiir, Vecdin Şiiri ve Ateşin Şiiri gibi eserlerinde ya da piyano sonatlarında müziğin özünü değiştirmek ve notalar aracılığıyla varlığın ve ruhun özünü anlatmak istemiştir. Sonuç, Scriabin'den antantik bir öncü yaratan yabancı ve oldukça garip etkili bir müzikal ortam olmuştur.³¹

Sonuç olarak Scriabin'in geleneksel tonaliteyi kullandığı çıraklık dönemi ve ilk dönem eserleri, bu yapıyı kırmaya başladığı orta dönem ve geçiş dönemindeki eserleri ile Prometheus'u yazmaya başladığı ve tonalitenin tamamen kaybolduğu son dönem eserlerindeki benzersiz değişim, onun müziğine olan ilginin genel olarak son dönem eserlerine kaymasına neden olmuştur.³² Scriabin'in müzikal keşifleri

28 Bkz. Rosa NEWMARCH, "Alexander Scriabin", *The Musical Times*, Musical Times Publications Ltd., Vol. 56, No. 868, 1915, pp. 329-330.

29 Sonbook KEE, *Elements of Continuity in Alexander Scriabin's Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes*, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008, p. 77.

30 Bkz. Sonbook KEE, *Elements of Continuity in Alexander Scriabin's Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes*, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008, p.77.

31 Cavidan SELANİK, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s. 271.

32 Bkz. Sonbook KEE, *Elements of Continuity in Alexander Scriabin's Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes*, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008, p. 77.

Schoenberg, Webern ve Berg gibi modern bestecilerin serializmlerinden ve atonalitelerinden farklıdır. Onu farklı kılan sadece biçimsel olarak yeniyi aramasından kaynaklanmamıştır; Scriabin aynı zamanda tüm sanatları müzikle ifade etmek istemiş ve *Mysterium* eserine ulaşan özgün bir dil yakalamayı başarmıştır.³³

Scriabin'ın müzik yaşamı boyunca bestelediği tüm eserler aşağıda sıralanmıştır:

ORKESTRAL ESERLERİ

Op.		Yıl
20	Piyano Konçerto	1896
-	Senfoni Poem	1896-7
24	Rêverie	1898
-	Andante	1899
26	Symphony No: 1	1899-1900
29	Symphony No: 2	1901
43	Symphony No: 3 “Le divin poème”	1902-4
54	Le poème de l’extase	1905-8
60	Prométhée, le poème du feu	1908-10

SOLO PİYANO ESERLERİ

Op.		YIL
-	Kanon	1883
-	Nocturne	1884
1	Vals	1885
-	Sonate-Fantaisie	1886
-	Vals	1886
-	Vals	1886

³³ Bkz. Emanuel E. GARCIA, “Scriabin’s *Mysterium* and the birth of genius”, In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

-	Mlle Egorova temasının üzerine varyasyonlar	1887
-	Sonat	1887-9
2	3 Parça	1887-9
-	Feuillet d'album	1889
3	10 Mazurka	1889
-	Mazurka	1889
-	Mazurka	1889
-	Fantezi	1889
4	Allegro appassionato	1892
5	2 Nocturne	1890
6	Sonat No. 1	1892
7	Deux impromptus à la Mazur	1892
8	Douze études	1894
9	Sol el için 2 parça	1894
10	2 Impromptu	1894
11	24 Prelüd	1888-96
12	2 Impromptu	1895
13	6 Prelüd	1895
14	2 Impromptu	1895
15	5 Prelüd	1895-6
16	5 Prelüd	1894-5
17	7 Prelüd	1895-6
18	Allegro de concert	1896
19	Sonat No. 2 (Sonata-fantasy)	1892-7
21	Polonez	1897
22	4 Prelüd	1897

23	Sonat No. 3	1897-8
25	9 Mazurka	1899
27	2 Prelüd	1900
28	Fantaisie	1900
30	Sonat No. 4	1903
31	4 Prelüd	1903
32	Deux poème	1903
33	4 Prelude	1903
34	Poème tragique	1903
35	3 Prelüd	1903
36	Poème satanique	1903
37	4 Prelüd	1903
38	Vals	1903
39	4 Prelüd	1903
40	2 Mazurka	1902-3
41	Poème	1903
42	Huit études	1903
44	Deux poemes	1905
45	3 Parça	1904-5
	Feuillet d'album	
	Poème fantasque	
	Prélude	
46	Scherzo	1905
47	Quasi-valse	1905
48	4 Prelüd	1905
49	3 Parça	1905

	Etude	
	Prélude	
	Rêverie	
-	Feuillet d'album	1905
51	4 Parça	1906
	Fragilité	
	Prélude	
	Poème ailé	
	Danse languide	
52	3 Parça	
	Poème	
	Enigme	
	Poème languide	
53	Sonat No. 5	1907
56	4 Parça	1907
	Prélude	
	Ironies	
	Nuances	
	Etude	
57	2 Parça	1907
	Désir	
	Caresse dansée	
58	Feuillet d'album	1910
59	2 Parça	1910
	Poème	
	Prélude	

61	Poème-nocturne	1911
62	Sonat No. 6	1911
63	Deux poèmes	1911
	Masque	
	Etrangeté	
64	Sonat No. 7 ‘Messe blanche’	1911
65	Trois études	1912
66	Sonat No. 8	1912-13
67	2 Prelüd	1912-13
68	Sonat No. 9 ‘Messe noire’	1912-13
69	Deux poèmes	1913
70	Sonat No. 10	1913
71	Deux poèmes	1914
72	Vers la flamme	1914
73	Deux danses	1914
	Guirlandes	
	Flammes sombres	
74	5 Prelüd	1914

DİĞER ÇALIŞMALARI

Op.	YIL
- Romance Korno ve Piyano için	1890
- Arya	1891
- Romance “Keistut i Birut” opera taslağı	1894
- Yaylı kuartet için bir Rus Teması	1899

üzerine varyasyonlar. N. Artsybushev, A. Glazunov

N. Rimsky-Korsakov, A. Lyadov, J. Vitols,

F. Blumenfeld, V. Ewald, A. Winkler, N. Sokolov ortak çalışmasıdır.³⁴

1.3. YAŞADIĞI DÖNEMDEKİ SİYASİ – EKONOMİK – TOPLUMSAL KOŞULLAR

Sanatın tüm dallarında, o sanatçıyı ve eserlerini yaratan, yaratı sürecini destekleyen ya da engelleyen, eseri ve sahibini daha iyi çözümlemeye neden olan dış etkenler, en az iç etkenler kadar önemlidir. Toplumsal, ekonomik ya da kültürel olguların neticesinde şekillenen algı, inanılan ve düşünülen imgelerin her dönemde değişmesine neden olmaktadır. Tıpkı resim ve heykel gibi müzik de yeniden canlandırmadır ve dış etkenlerle şekillenmiş olan algı, müziğin arkasındaki imgelerin de yeniden yorumlanmasına neden olur.³⁵ O halde; Scriabin'in yaşadığı ve önemli eserlerini verdiği 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başları, şüphesiz insanlık tarihi için önemli kırılmaların yaşandığı bir dönemdir ve Scriabin'in müziğini anlamak, yorumlamak için önemlidir.

18. ve 19. yüzyıl'da başlayan toplumsal ve ekonomik değişimler 20. yüzyıl'da patlak vermeye başlamıştır. 20. yüzyılın başındaki iki büyük dünya savaşı, savaşı hazırlayan koşullar, Rusya'da çarlık rejiminin yıkılması, Komünizmin ve Sosyalizmin güç kazanmasıyla aristokrasinin tamamen çökmesi ve burjuvazinin yani kapitalizmin güçlenmesi sadece toplumsal koşulları değil sanat eserlerini yaratma sürecini de etkilemiştir. Marksizm, 18. yüzyıl Avrupa'sında gelişen Sanayi Devrimi'nin yarattığı ortamda doğmuş maddeci, diyalektik ve hümanist bir dünya görüşüdür. Yine Tarihsel Maddecilik ile birlikte nitelendirilen sınıflar arası farklılıklar burjuvazi ile proletaryanın önlenemez çatışmasını ele almış, doruk noktasını 20. yüzyılda Rusya'da yaşamıştır. Marksizm, Rusya'daki devrimin düşünsel temelini oluşturarak Leninizm'in doğmasına neden olmuştur. Böyle bir değişim rüzgarı içindeki Avrupa ve Rus halkları da değişime ayak uydurmuş, varlık-yokluk gibi temel felsefi sorguları yeniden yapmaya başlamıştır. Böylece klasik Batı

³⁴ Sir George GROVE, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londra, 1980, 17.Cilt, ss.373-374.

³⁵ Bkz. John BERGER, *Görme Biçimleri*, Çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 11-29.

felsefesinin yanında Doğu felsefesi de incelenmeye başlanmış, coğrafi konumu göz önüne alındığında, özellikle Rusya da bu değişime hızla ayak uydurmuştur.³⁶ Scriabin işte bu noktada Nietzsche ile başlayan, Teozofi ve Mistisizm felsefeleriyle devam eden düşünsel değişimin etkisinde kalmış ve eserlerine yansıtmıştır.

Hiçbir sanat geleceğin sanatı olamaz. İster karmaşık ister açık biçimde olsun, sanat kendi çağını betimler. Kendi çağında ölmekte olan şeylere karşın, doğuş ve yükseliş halinde olanı, en canlı olanı yansıtan fikirleri bağrında taşıyorsa geleceğe ortam hazırlayabilir. ... Yirminci yüzyıl 'ileri' müziğinin sevimsiz ve görünüşte anlaşılmasız özyapısının nedeni, Liszt'le Wagner'in on dokuzuncu yüzyıl 'modernizmi'nin, Brahms'ın klasik geçmişe yapışıp kalmasının bir adım ötesine geçerek militan bir biçimde gerçekçilik karşıtı olup çıkmasıdır.³⁷

20. yüzyılın önemli düşünsel akımlarından birisi de Pozitivizm'dir ve bilim felsefesinin ana dayanak noktasını oluşturarak bir bilim yönteminin oluşmasına neden olmuştur. Deney ve gözlem ön plana çıkmış, bu bilimsel bulgulardan eksik bazı sanat eserleri kabul görmemeye başlamıştır. Bu gelişme, hem bilimsel hem de sanatsal alanda bir çığır açmıştır. Bilimsel alanda dünyayı değiştiren buluşlar özellikle kimya ve fizik alanlarında kendini göstermiştir. Darwin'in 'Evrin Teorisi' ile doğal bilimler alanında büyük bir sıçrama yaşanmış, dinsel otorite ilk defa bilimsel bulgularla bu denli sarsılmıştır. Bu gelişmelere ek olarak 19. yüzyılın son döneminde Freud'un bilinçaltını keşfetmesiyle özellikle sanatçılar, insana dair iç dünyanın düşünüldüğü kadar güzel olmadığını fark ettiler. Freud'un büyük yankı uyandıran araştırmaları sonucunda insanın, günlük yaşam içinde farkında olmadan ilkel dürtülerle yönetildiğinin keşfedilmesi düşünsel olarak yeni oluşumların doğmasına neden olmuştur.³⁸

Bu büyük değişimler kuşkusuz sanatta da yankısını göstermiştir. Yüzyılın hemen başında Romantizm etkisinden daha yeni kurtulmuş olan sanat, yüzyıl içinde toplumsal değişimlere ayak uydurmuş ve sayısız akıma bölünerek farklı

³⁶ Bkz. Server TANİLLİ, **Uygarlık Tarihi**, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 169-220.

³⁷ Sidney FINKELSTEIN, **Müzik Neyi Anlatır**, Çeviren: M. Halim Spatar, Analiz Yayınları, İstanbul, 2000, s. 96.

³⁸ Servet TANİLLİ, **Uygarlık Tarihi**, Editör: Doç. Dr. Taciser Sivas, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2009, ss. 335-350.

yorumlamalara neden olmuştur. Bu akımlardan bazıları, Gerçekçilik gibi, halkla yaklaşırken bazı akımlar halktan uzaklaşarak bir sanat pazarının oluşmasını da sağlamıştır. Aynı zamanda 19. yüzyılın tüm sanat dallarının sınırlarını zorladığı birikim de 20. yüzyılın sanat anlayışını belirlemiştir. Önceki dönemlerde sanat eserlerine konulmuş olan biçim kuralları, 19. yüzyılda yıkılmaya başlamış ve değişen, yeni toplumsal düzenin beklentilerini karşılayamaz duruma gelmiştir. Değişimler ile bağlantılı olarak sanatçılar da bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde eski biçim kurallarını zorlamaya, yıkmaya, parçalamaya ve yeniden yorumlamaya başlamıştır. Bazı sanatçılar eski kuralların tamamını yıkarken bazı sanatçılar da eski kuralların tamamını ya da bir kısmını koruyarak yeni sentezler yaratmaya çalışmışlardır.³⁹

Müzik de bu değişimlerden etkilenmiştir. 18. yüzyıl ortasından başlayarak 19. yüzyıl başlarına kadar Mozart, Haydn ve Mannheim'in etkileriyle Klasisizm, müzikte doruk noktasını yaşamıştır. 19. yüzyılla beraber değişen toplumsal yapının sonucunda müzikal anlatım ve biçimlerde de değişim başlamış, Romantizmle birlikte somutlanarak bu doğrultuda eserler verilmiştir. Müziğin doruk noktasına ulaştığı 19. yüzyıl sonlarında armoni, örgü, form ve biçim kalıpları da değişmiş, özellikle 20. yüzyılın başlarında önemli gelişmelerin yaşanmasını sağlamıştır.⁴⁰

*Rus Bestecileri arasında Tchaikovsky'den doğrudan doğruya etkilenmiş olanlar, Taneiev, Arensky, Ivanov ve besteci olarak niteledikleri usta piyanistlerden hiç de geri kalmayan Sergei Rachmaninoff'dur. Aynı dönem sanatçıları arasında Alexander Scriabin de değişik bir kişilik gösterir. Başlangıçta Chopin, Liszt ve Wagner etkilerini hissettiren Scriabin'in armonik araştırmaları ve tını özellikleri atonale ulaşır ve bu bakımdan Schoenberg, Webern ve Alban Berg'le yakın düşer.*⁴¹

1890 yıllarından sonra ortaya çıkan senfonik şiirler, edebiyat ve felsefeyle beslenerek müziğin şiirsel imgelerle yorumlanmasına neden olmuştur. Bu yorumlamalar sonunda 1885 yılında Fransa'da ortaya çıkan ve zamanla Rusya başta olmak üzere tüm dünyaya yayılan Sembolizm (Simgecilik), Gerçekçilik'e tepki

³⁹ Bkz. Servet TANİLLİ, **Uygarlık Tarihi**, Editör: Doç. Dr. Taciser Sivas, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2009, ss. 169-225.

⁴⁰ Bkz. Servet TANİLLİ, **Uygarlık Tarihi**, Editör: Doç. Dr. Taciser Sivas, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2009, ss. 169-225.

⁴¹ Cavidan SELANİK, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s. 270-271.

olarak doğmuştur. Muazzam bir kültür ve sanat akımı olan Rus Sembolizmi, 1893 yılından, yaklaşık olarak, 1909 yılına kadar etkisini devam ettirmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu, Maeterlinck, Andreev, Hamsun, Hauptmann'ın sembolik oyunlarını sergilemeye başlamıştır. Resimde, Bakst ve Vrûbel, müzikte Scriabin, Strayinsky ve Prokofiev sembolist eserler meydana getirmişlerdir.⁴²

Alman filozofu Nicolai Hartmann'ın felsefi söylemi ve Alman idealizminin kurucu filozofu Arthur Schopenhauer'in "Dünya bir tasavvurdur, bir hayalden ibarettir" temeline dayanan fikirleri ve idealist felsefesi 20. yüzyıl başlarında yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bu felsefe Sembolizmin doğuşunda önemli bir etken olurken, Wagner'in kötümser müziği yeni arayışların zemin bulmasında rol almıştır.⁴³

Müzikteki önemli atılımlardan bir tanesi de İzlenimcilik akımıdır. İzlenimcilik temelde sanatçının kendi kişisel izlenimlerini ön plana çıkardığı bir resim akım olarak başlamış zamanla müzik gibi diğer sanat dallarında da etkisini göstermiştir. Tonal armoninin üçlü sisteminden vazgeçilerek tını her şeyin üstünde tutulmuştur.⁴⁴

Sonuç olarak 20. yüzyıl, sanat dallarında sadece büyük değişimlere neden olmamış, aynı zamanda iletişim olanaklarının artmasıyla özellikle müziğin geniş alanlara yayılmasını sağlamıştır. Bestecilerle birlikte gelen yenilikler, önceki yüzyıllardan daha ciddi biçimde bu yüzyılda etkili olmuştur. Müziğin yapısı ve dili yenilenerek tek bir tonalite kullanmanın yanı sıra aynı anda birden fazla tonalite kullanılmıştır. Üst üste ve aynı anda kullanılan ritimler müziğin yapısını etkilemiştir. Eski biçimler kırılarak yeni arayışlara gidilmiştir. Müziği icra etme noktasında da müzik aletlerinin olanakları zorlanarak elektronik müziğin yolu açılmıştır. Böylece 20. yüzyıl müzik yoluyla ifade biçimine yeni ufuklar açarak modern ve ilerleyen yıllarda Post-Modern müziğin gelişmesine olanak sağlamıştır.⁴⁵

⁴² Bkz. Sidney FINKELSTEIN, **Besteci ve Ulus**, Pencere Yayınları, Çeviren: M. Halim Spatar, İstanbul, 1995, s. 275.

⁴³ Bkz. Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi – 2.Cilt**, Deniz Kitabevi, Çeviren: Yıldız Gölönü, Ankara, 2006, ss. 85-95.

⁴⁴ Bkz. Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi – 2.Cilt**, Deniz Kitabevi, Çeviren: Yıldız Gölönü, Ankara, 2006, s. 329-390.

⁴⁵ Bkz. İlhan MİMAROĞLU, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s. 119-120.

İKİNCİ BÖLÜM

SCRIABIN'IN FELSEFESİNİ ETKİLEYEN DÜŞÜNSEL FAKTÖRLER VE ESERLERİNDEKİ YANSIMALARI

Scriabin'in Romantizm etkisindeki eserlerinden Modernizm'e geçiş sürecindeki tüm bestelerini ve özellikle piyano bestelerini incelemek için öncelikle yaşadığı dönemi ve haliyle Scriabin'i derinden etkileyen düşünsel faktörleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Scriabin felsefesini çözümlemek; böylece ulaştığı noktanın müziğini hangi yönde etkilediğini anlamak için önemlidir. Scriabin'in müziğini, müziğinin önemini tam olarak anlamak, beslendiği teorik bilgileri de anlamayı gerektirmektedir.⁴⁶

Scriabin'in felsefesi üzerine yapılmış olan birçok araştırma içinden hiçbiri ciddi bir müzik araştırması özelliği taşımamaktadır. Müziği ile alakalı teorik araştırmaların neredeyse tümü Scriabin'in felsefesinin müziğini etkilediğini kabul etmez.⁴⁷

Müzikte ve tiyatrodaki devrim niteliğindeki fikirleriyle çığır açan Wagner ve bu doğrultuda yorumlanacak Romantizm etkileri, Scriabin bestelerinin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca yine Romantik dönem bestecileri olan Chopin ve Liszt'ten etkilenen Scriabin'in çıraklık dönemi eserlerinde bu isimlerin derin izlerini görmek mümkündür. 1900'lü yıllardan sonraki orta dönemde, düşünsel olarak arayış içinde olan Scriabin, klasik felsefeye başkaldıran Nietzsche'den etkilenmiş; Rus Sembolizm'inin imgesel vurgularını benimsemiş ve eski ile yeninin, bilinen ile bilinmeyen sentezini yaratmaya çalışmıştır. Bu noktada bir geçiş dönemi yaşayan Scriabin, mistik konulara ilgi duymuş ve Teozofi ile ilgilenmeye başlamış, vardığı noktada ise ustalık dönemi eserlerini yazmıştır. Ancak bu noktada unutulmamalıdır ki, Scriabin birbirinden farklı karakterde eserler verirken tamamen eskiyi yadsınamış; aksine yeni arayışlarını, var olan tekniklerinin üzerine inşa ederek yepyeni bir noktaya ulaşmıştır. İşte bu aşamaları etkileyen düşünsel faktörler, iç içe geçen, çok katmanlı Scriabin müziğini anlamak için oldukça önemlidir.

⁴⁶ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

⁴⁷ Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

Ayrıca Scriabin, felsefi temellere dayanan yaratıcı öğretilerini sistematik bir şekilde formülleştirmemiştir. Anı yazmamış, bazı özel defterleri ve karalamaları kullanmıştır. Günümüze ulaşan ve bilinen yazınsal çalışmaları ilk senfonisi *Le Poème de l'extase*'deki (Op. 54) şiiri, tamamlanmamış eserlerindeki librettoları ve bazı eserlerindeki kısa şiirleridir.⁴⁸ Sistematik bir metot kullanmayan Scriabin'ın eserlerindeki anlamları, değişimleri ve müzikal yapıyı meydana getiren çabaları bilimsel bir alanda incelemek için, etkisinde kaldığı fikir ve akımları değerlendirmek oldukça önemlidir.

2.1. ROMANTİZM VE CHOPIN, LISZT, WAGNER ETKİSİ

18. ve 19. yüzyıllarda tüm sanat ve düşün alanlarını etkileyen Romantizm, kendisinden önceki çağların savunusu olan “mantığa” karşı çıkarak “duyguyu” ön plana alan, özgürlükçü, katı-biçimsel kuralları yıkan, yaşamın sadece güzel, üstün yönlerinin değil, kaba, çirkin, bayağı yönlerinin de gösterilmesini savunan önemli bir akımdır. Özellikle Neo-Klasik akımın Klasik Yunan hayranlığını ve biçimciliğini eleştiren, bu bağlayıcılıktan kopmaya çalışan, ulusal kültür mirasından yeni bir dünya yaratmayı amaçlayan Romantizm, kendisini yine bu geçmişin içinden var etmiştir. Aklın, her türlü engeli aşacağına inanan 18. yüzyıl Aydınlanma Çağının akılcılığına da, gerçekçiliğine de isyan edilir; çünkü salt akılla yaratılan düzen, insanlık için bir fayda sağlamamıştır.⁴⁹

*Böylesine gerçekçi bir açıdan bakıldığında, Romantizm, Nietzsche'nin de Wagner için söylediği gibi, “antitezleri antitezler olarak kabul etmeyen” bir yalan, bir kendi kendini aldatma eylemi olacak ve en çok kuşku duyduğu olay konusunda en büyük patırtıyı koparacaktır.*⁵⁰

“Duyguların serbest bırakılması” olarak kendisini gösteren Romantizm'in iki dayanak noktası vardır. İlki geçmişe sığınmak ve ulusal, mitolojik olandan yeni bir kültür yaratmaktır. İkinci dayanak noktası ve Scriabin'in en çok etkilendiği nokta ise

⁴⁸ Bkz. Malcolm BROWN, Scriabin and Russian “Mystic” Symbolism, **19th-Century Music**, University of California Press, 1979, Vol. 3, No. 1, s. 43.

⁴⁹ Bkz. Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi – 2. Cilt**, Deniz Kitabevi, Çeviren: Yıldız Gölönü, Ankara, 2006, ss. 137-139.

⁵⁰ Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi – 2. Cilt**, Deniz Kitabevi, Çeviren: Yıldız Gölönü, Ankara, 2006, s. 138.

geleceğe sığınmak yani henüz var olmayan ama yaratılması mümkün bir ütopyaya ulaşmaktır.⁵¹

Yaşadığı dönemden ve içinde bulunduğu durumun devamında varılacak olan sondan korkan Romantik Dönem insanının belki de en somut örneklerinden birisi Scriabin'dir. İlk dönem çıraklık bestelerindeki biçimsel etkilerden, son dönem eserlerindeki düşünsel etkilere kadar Scriabin'in ütopyacı bir Romantik olduğu söylenebilir. Özellikle son dönem eserlerine yansıyan “müzikle dünyayı ve insanlığı kurtarma” fikri, her ne kadar mistisizmle beslenmiş olsa da, Romantizm'in kurlsız ve coşkun yanından izler taşımaktadır.⁵²

Scriabin'in sadece son dönem eserlerinde değil, ilk dönem çıraklık eserlerinin düşünsel altyapısında da Romantik etkiler görülür. Özellikle, Romantizm'in özden evrensele uzanan estetizmi, Scriabin müziğinin temelini oluştururken aynı dönemdeki diğer bestecilerden farklı bir karakter yapısı sergilemektedir. Scriabin düşünceyle ve imgeler dünyasıyla bütünleşen, dünyayı sanatla değiştirebilen ve zamanın ötesine geçmeyi arzulayan besteleri ile farklı bir yol çizerken belli bir evreden sonra bestelerindeki anlam derinleşmekte hatta gizemli bir karanlığa varmaktadır. Bu nokta, Scriabin'in sonraki aşamalarda etkisinde kalacağı Nietzsche felsefesi ve Teozofi gibi düşünsel faktörlerin harmanlanmasıyla oluşan hassas bir noktadır.⁵³

Scriabin'in 1883-1896 yılları arasında bestelediği “Erken Dönem” ile 1897-1903 yılları arasında bestelediği “Orta Dönem” piyano eserlerinde Romantik dönemin yansımaları net bir biçimde görülmektedir. Bununla birlikte Romantizmin önemli isimlerinden olan Chopin, Liszt ve Wagner, yine çıraklık ve orta dönemlerinde Scriabin'in etkilendiği bestecilerdir.⁵⁴

İlk modernistlerden kabul edilen Liszt, eski müziğin katışıksız yapısıyla bağını koparmış, ulusal kimliği savunmuş, “senfonik şiirler” ve doğaya yaklaşan

⁵¹ Bkz. Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi – 2. Cilt**, Deniz Kitabevi, Çeviren: Yıldız Gölönü, Ankara, 2006, s. 138-139.

⁵² Bkz. Vladan STARCEVIC, “The life and music of Alexander Scriabin: megalomania revisited”, **Australasian Psychiatry**, Sage Publications Inc., Vol. 20, No. 1, 2012, pp. 57-60.

⁵³ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 249.

⁵⁴ Bkz. Cavidan SELANİK, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s. 271.

piyano parçaları bestelemiştir.⁵⁵ Liszt'in "piyano için en uygun müziklerin bestecisi" olarak tanınmasının temelinde bu alanda geliştirdiği tekniklerin payı büyüktür. Orkestra sonatı olarak nitelendirilen senfonik şiirleri ise bir ana düşünceden yola çıkarak özgür bir düşüncenin gelişmesini prensip edinen yapısıyla yenilikçidir. Bu nedenle sadece Romantik dönemin simgesi olmanın ötesine geçmiş ve 20. yüzyılın ilk dönemlerindeki birçok sanatçıyı da etkilemiştir.⁵⁶

Liszt'in zengin tınlı orkestral cümleleri ve piyano üslubundan etkilenen Scriabin özellikle İlk ve Orta Dönem eserlerinde bu etkiyi yansıtmaktadır. Özellikle Liszt etkisinde yazdığı eserleri, yoğun cümleler ve piyanistik iddialarıyla en parlak yapıtları arasında yer alır. Yine Scriabin'in ilk dönem eserleri arasında yer alan ve Liszt etkisindeki birçok piyano eseri, Romantizm etkisindeki üslubunun doruk noktası olarak gösterilmektedir.⁵⁷

Romantizmin önemli bestecilerinden birisi olan Chopin ise sadece piyano için besteler yapan, müziğin piyano dışındaki varlığı ile ilgilenmeyen, sürekli araştıran ve yenilik arayan bir piyano virtüözüdür. Yaptığı piyano besteleri ile çağında büyük yeniliklere imza atamamış olmasına karşın olağanüstü bir piyano virtüözü ve usta bir öğreticidir. Chopin, pedalın sert ve güçlü sesler çıkarmak için kullanılmasına karşı çıkmış ve piyanonun yumuşak bir dokuyla çalınması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca ritimdeki boşluklara, akorlardaki parçalanmalara ve gereksiz yavaşlamalara tümüyle karşı olan Chopin'in tüm eserlerine uyumlu bir yapı hakimdir.⁵⁸

Chopin'in yaratı dünyasında büyüyen ve on iki yaşından itibaren beste yapmaya başlayan Scriabin, ilk bestelerinin neredeyse tümünde, son bestelerinin de armonik alt yapısında poliritimleri kullanmaktadır. Bu dönem eserlerinde Scriabin'in kendine özgü bir armonik dilinin olduğu, tonaliteyi olumsuzladığı görülür; ancak Chopin ve Liszt'in armonik dilini de yadsımaz.⁵⁹

Op. 8 12 Etüdü, düşme, atma tekniği ve figürasyonları bakımından Chopin ve Liszt'i andırır. Son derece güzel ve zor Etüd'lerdir

⁵⁵ Bkz. Sidney FINKELSTEIN, **Müzik Neyi Anlatır**, Çeviren: M. Halim Spatar, Analiz Yayınları, İstanbul, 2000, s. 70.

⁵⁶ Bkz. İlhan MİMAROĞLU, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s. 93-94.

⁵⁷ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 255-256.

⁵⁸ Bkz. Babek KURBANOV, **Çoksesli Müziğin Unutulmazları**, Ajans Güler Yayınları, Ankara, 2010, ss. 101-104.

⁵⁹ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 252-255.

*bunlar. Pasaj tekniğinden çok, oktav, çift ses ve akor tekniği kullanılmıştır.*⁶⁰

Chopin ve Liszt'ten farklı olarak Richard Wagner, Scriabin için ayrıcalıklı bir yere ve öneme sahiptir. Wagner'in besteci kimliği kadar, Onun düşünsel alandaki yeniliklerinden yararlanan Scriabin'in neredeyse tüm eserlerinde biçimsel ya da anlamsal olarak bir Wagner etkisi hissedilir. Özellikle, son eseri olan ve tamamlamadığı *Mysterium*'u biçimlendiren ve düşünsel alt yapısını hazırlayan Wagner'in "Gesamtkunstwerk" kuramıdır.⁶¹ Bu nedenle Wagner'in kuramsal görüşleri ve müzik alanındaki yenilikleri Scriabin'in hem müziğini hem de felsefesini yorumlamak için gereklidir.

Wagner (1813-1883), bireysel yaklaşımlarıyla içten duyarlılığı ve bilinç akışını geliştiren Alman besteci ve kuramcıdır. Sanatı, somut dünyadan kaçış olarak gören, ulusal kimliği, özellikle Alman ulusal kimliğini ön plana çıkaran, ilkel olana yaklaşan ancak yenilikçi üslubuyla da dikkat çeken bir isimdir. Sihirli ve doğaüstü olana yatkınlığı ile Wagner; Shakespeare'den, Victor Hugo'dan, Schiller'den etkilenmiş, sanatın tüm insanlar için eşit derecede ulaşılır olmasını ancak kendine has bir büyüü de barındırmasını istemektedir. Wagner için sanatla ulaşılan gerçek, yüksek bir gerçeklik olmalıdır.⁶² Müzikten önce edebiyat, felsefe ve tiyatro ile ilgilenen Wagner'in müzikle ilgili yeniliklerini düşünsel temellere oturtturarak açıklaması da onun kuramcı yönünün gücünü göstermektedir.⁶³

Wagner etkisindeki Scriabin'in neredeyse Geçiş ve Son Dönem eserlerinin tümünde ulaşmaya çalıştığı "gerçekten daha gerçek olan" ve gerçekle harmanlanan düşsellik imgeleri bu açıdan bakıldığında zaman anlaşılmaktadır. Çünkü Wagner'in düşsel olanla gerçek olanı harmanladığı, tüm gerçekliklerin birleşerek bir ideal gerçeklik yaratacağı ve bunun ancak sanatla yapılabilir olması sadece Scriabin'i değil, Modernistleri ve Karşı-Gerçekçileri de etkilemiştir. Ancak Wagner'in ulusal yönü ve ulusal olanı sanatla harmanlayarak bir üst ulusal bilinç yaratma çabası Scriabin'in eserlerinde görülmez. Wagner, ulusal özden evrensele ulaşmayı

⁶⁰ Leyla PAMİR, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 254.

⁶¹ Bkz. Ralph E. MATLAW, "Scriabin and Russian Symbolism", *Comparative Literature*, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979, pp. 1-23.

⁶² Bkz. Sidney FINKELSTEIN, *Besteci ve Ulus*, Pencere Yayınları, Çeviren: M. Halim Spatar, İstanbul, 1995, s. 179-180.

⁶³ Bkz. İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s. 94-95.

düşünürken Scriabin, bireysel bir yaklaşımla özden evrensele ulaşmayı hedefler; çünkü O, müzikle insanlığı kurtarabilecek olan kişidir ve bu yönüyle Wagner’e yaklaşır.⁶⁴ Scriabin’ın özellikle Prometheus bestesi ve son dönem eserlerinde yaratmaya çalıştığı “Tanrılaşan İnsan” imgesi bu yaklaşımın en somut örneğidir.⁶⁵

Toplumların haykırıları önce müzikte belirir. Müzik bir “kahin”dir. Gelecek dünyayı sezinleyebilir. Bu yüzden müzisyenin konumu da önemlidir. Yaratıcı, dünyanın güncesini değiştirebilen insandır. Tıpkı Wagner’in söylediği gibi: “Var olan düzeni yıkacağım. İnsanlığı, birbirine düşman uluslar haline getiren, ... tüm insanlığı mutsuz eden düzeni yıkacağım”⁶⁶

Müziği, insanlığı etkilemek ve yönlendirmek için güçlü bir silah olarak gören Wagner biçimsel olarak da çeşitli yöntemler kullanmıştır. Bunlardan en önemlileri “Leitmotif” ve “Sonsuz Melodi”dir. Sonsuz Melodi’de Wagner, müziğin başlamasından hemen sonra dingin ve denetimsiz bir özgürlük anlayışını benimseyerek eserin sonuna kadar bu yapıya müdahale etmez. Denetimsizlik zamanla, kendi doğal akışıyla yavaş yavaş cılızlaşır ve sonunda tükenir. Böylece dinleyicinin ya da seyircinin kesintisiz bir illüzyona sokulması, etkileme gücünün artması sağlanmış olur.⁶⁷ Scriabin ise Sonsuz Melodiyi kendi felsefi dünyasını yansıtmak için kullanmaktadır. Kendinden geçme, seziyle tanrıya ulaşma çabasının aracı olan müzik, kesintisiz ve katışıksız bir biçimde, özellikle geçiş dönemi yapıtlarında kendisini göstermektedir: Scriabin’ın yaratmaya çalıştığı illüzyon, tiyatral olandan çok imgeler dünyasının tanrısal bir bütünle insanlığı etkilemesi amacına dayanmaktadır.⁶⁸

Melodik ve ritmik bir kimliği olan müzik cümlelerini yani “Leitmotif”i kullanan Wagner, sahne üzerindeki insanlarla ya da olaylarla bütünleşen müziksel temaları ön plana almıştır. Leitmotif’in kullanılmasıyla müziği dinleyen seyircinin zihninde, bu imgeler dönüşen örüntüler halinde durmadan tekrarlanır.⁶⁹ Sonuçta da düşüncenin içeriği ve gerçekliği sorgulanmış, bilinç akışı yöntemiyle düşünce

⁶⁴ Bkz. Susanna GARCIA, “Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

⁶⁵ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 264.

⁶⁶ Fırat KUTLUK, **Müzik ve Politika**, Doruk Yayınları, Ankara, 1997, s. 29.

⁶⁷ Bkz. İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, ss. 94-97.

⁶⁸ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 263.

⁶⁹ Sidney FINKELSTEIN, **Müzik Neyi Anlatır**, Çeviren: M. Halim Spatar, Analiz Yayınları, İstanbul, 2000, s. 80.

süreçleri zihinde özgürce canlandırılmıştır.⁷⁰ Scriabin de birçok eserinde Wagner'in kullandığı ve geliştirdiği Leitmotif tekniğini kullanmaktadır. Orta ve geçiş dönemlerinde yazdığı eserlerindeki tekrar eden imgelerde ve cümlelerde bu etkinin izleri görülmektedir. Özellikle 1907 yılında yazdığı eserlerinde bir çağrı niteliği taşıyan; gizlilik, olağan üstülük, sorgu ve aydınlanma gibi motiflerde hem adım adım değişen bir karakterizasyonu hem de Wagner etkisini, bu etkinin yeniden yorumlamasını görmek mümkündür.⁷¹

Scriabin'i özel kılan unsurlardan bir tanesi de müziği, diğer tüm sanat dallarıyla, bilimsel bulgularla ve felsefeyle harmanlamak istemesidir. Bu görüşünün temelinde, Wagner'in belki de en önemli kuramsal çalışması olan "Gesamtkunstwerk" yapısı yer almaktadır.⁷² Wagner için tüm sanat dallarının kökeninde yaratıcılık vardır ve sanatta da asıl olan şey budur. Sanatın temelinde olması gereken yaratıcı birlik ise biçimle, biçimsel sınırlamalarla parçalanmıştır. Yapılması gereken, her sanat biçiminde ayrı ayrı şekillenen yaratıcılığı toplamak ve tek bir sanat yapısı oluşturmaktır. Böylece ögeler arasındaki estetik denge ve uyum sağlanarak üstün bir sanat yapısı ortaya konacaktır; bu da Gesamtkunstwerk düşüncesidir. Wagner'e göre bunun yapılabilmesi için en uygun yer sahne yani tiyatrodur.⁷³

Gesamtkunstwerk anlayışını benimseyen Scriabin; renkli klavye, koku-müzik ahengini yakalamak için parfüm, dokunma ve şiirin imgesel gücünü kullanma gibi öğeleri müziğinde harmanlayarak kullanmaktadır. *Mysterium* eserini yazarken hedeflediği koku, dokunuş, görsel ve içsel imgelerin birleştirilmesi, eseri tamamlayamamış olmasına rağmen "Birleşik Sanat Eseri" yaratma yolundaki çabasının bir sonucudur ve Wagner etkisinin en somut örneğidir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken fark Wagner, koşulsuz bir birliktelik ve müziğin ön planda

⁷⁰ Bkz. Sidney FINKELSTEIN, **Müzik Neyi Anlatır**, Çeviren : M. Halim Spatar, Analiz Yayınları, İstanbul, 2000, s. 79-80.

⁷¹ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 264-265.

⁷² Ralph E. MATLAW, "Scriabin and Russian Symbolism", **Comparative Literature**, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979, pp. 1-23.

⁷³ Bkz. Sidney FINKELSTEIN, **Besteci ve Ulus**, Pencere Yayınları, Çeviren: M. Halim Spatar, İstanbul, 1995, s. 179-193.

olduğu anlatıyı hedeflerken Scriabin bu birleşmeyi daha çok bir sentez olarak görmektedir.⁷⁴

Romantik dönemin ve önemli isimlerinin etkisinde kalan, müziğe ilk başladığı yıllarda bu etkilenmenin ürünü olan eserler veren Scriabin'in, biçimsel olanla birlikte düşünsel olanı da değerli görmesi özgün yanını beslemektedir. Sonuç olarak Scriabin'in eserlerindeki duygu ve düş yoğunluğu, diğer sanatlarla uyumlu bir sentez çabası, yaratmaya çalıştığı imgesel motifleri ve ulaştığı noktayı besleyen Wagner, Liszt ve Chopin'dir. Bu müzik insanlarının mirasını iyi anlaması, yorumlaması ve özümsemesi onun hem güçlü bir besteci hem iyi bir piyano virtüözü hem de felsefi derinliğe sahip bir müzisyen olmasına neden olmuştur.

2.2. NIETZSCHE

“Yalanların yaşamak için gerekli olması, varoluş karakterinin korkunç ve kuşkulu yanıdır.”⁷⁵ Nietzsche

Scriabin, yaşadığı coğrafyanın, içinde yetiştiği kültürün ve düşünsel zenginliğin ötesinde var olanı merak eden, araştıran ve bu doğrultuda kendi müzik kariyerini de şekillendiren önemli bir müzik insanıdır. Özellikle Kant, Schopenhauer, Fichte, Schelling, Hegel ve Nietzsche gibi Alman felsefecilerin eserlerini okuyan Scriabin, felsefe kongrelerine katılacak derecede felsefeyle ilgilenmiştir. Her felsefi görüşü kendi düşün dünyasında yorumlayan ve bireysel bir felsefeci olan Scriabin, önceleri Schopenhauer'un etkisinde kalmışsa da asıl etkilendiği isim olarak Nietzsche gösterilmektedir. Yaklaşık olarak 1900'lü yıllardan sonra ilgilenmeye başladığı Nietzsche ve onun felsefesi Scriabin'in bir geçiş evresi yaşamasına neden olmuştur. Bu geçiş evresi, sonrasında Prometheus ve Mysterium gibi eserlerin yazılmasını sağlayacak, Scriabin'in Romantizm'den Modernizme geçişine düşünsel bir zeminde ortam sağlayacaktır.⁷⁶

⁷⁴ Emanuel E. GARCIA, “Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius”, **The Psychoanalytic Review**, Guilford Publications Inc., Vol. 91, No. 3, 2004, pp. 423-442.

⁷⁵ Friedrich NIETZSCHE, **Güç İstenci**, Çeviren: Nilüfer Epçeli, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 853.

⁷⁶ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 258-259.

19. yüzyıla gelindiği zaman Alman düşünce geleneği, dini ve klasik doktrinlerin etkisinden sıyrılmaya başlamıştır. Nietzsche, böyle bir ortamda insanın konumunu ve varlığını sorgulamış, önceleri klasik geleneğe sıkı sıkıya bağlıyken zamanla Batı geleneğini tümünden reddetmiştir. Üç döneme ayrılan Nietzsche felsefesinin ilk döneminde Wagner ve Schopenhauer etkisi görülür. Bu dönemdeki düşüncesine egemen olan odak, iradenin gücüdür. Zamanla, odağını iradeden insana doğru çeviren Nietzsche, aynı zamanda Wagner ve Schopenhauer'dan uzaklaşmaya başlarken Darwin'in Evrim Teorisi'ne de yakınlaşmaya başlamıştır. Üçüncü döneminde her şeyin bir yanılgıdan ibaret olduğunu savunarak bilinen tüm Batı düşüncesini yadsır; yani Nihilizm felsefesinin de temelleri filizlenir. Nietzsche'ye göre her türlü değişimin yaşandığı dünyada, değişmeden duran öz bir varlığın olduğu düşüncesinden ve bu doğrultuda ortaya atılan felsefelerden artık uzaklaşılmalıdır. Özellikle Batı düşünce tarihinin temelinde olan Platoncu görüşten ayrılarak kendisini bu tarihin dışında bir yerde tanımlar.⁷⁷

Scriabin'in düşünsel anlamdaki değişim ve gelişimleri kısmen Nietzsche ile paralellik göstermektedir. Nietzsche'nin ilk dönem düşüncelerinin bir ürünü olan *"Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu"* kitabında ele aldığı düşünceleri hem felsefe tarihi açısından hem de Scriabin'in müziğinde ulaşmaya çalıştığı noktayı anlamak açısından değerlendirmek gerekmektedir.

"Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu" kitabında Nietzsche, Yunan tragedyasının ve sonuçta da bir sanat eserinin nasıl olması gerektiğini tartışmaktadır. Yunan mitolojisindeki Apollon ve Dionysos tanrıları farklı görevleri olan iki tanrıdır; Apollon uyum, orantı, bireysellik, bilgi, akıl, denge ve düzenin tanrısıyken Dionysos coşkunun, yıkımın ve yeniden doğuşun tanrısıdır. İki tanrısal yaklaşımın arasında sürekli devinen diyalektik bir çatışma bulunmaktadır. Apolloncu yaklaşıma göre sanat, biçimsel olarak formun ve ahengin uyumunu temsil etmektedir. Bu uyumu bozan ve değişime neden olan coşkuya karşı çıkarken Dionysoscu yaklaşım değişim, yaratma, yıkma ve giz içinde saklı olan yabanıl güzelliği bulma konusunda sanatçıyı etkilemektedir. Denge ve ölçünün şekillendiği Apolloncu sanatın karşısında duran

⁷⁷ Bkz. Mehmet MENGÜ, **Friedrich Nietzsche'nin 'Tanrı Öldü' Sözü ve Bunun Modern Felsefi Düşünce İçinde Kapladığı Yer**, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kuyurtar, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, ss. 5-9.

Dionysosçu ruh, insandaki içgüdüsel yaşama isteğinin dışı vurumudur. Nietzsche Klasik Yunan sanatını ve kültürünü bu iki tanrısal etkiyi kullanarak açıklamıştır. Bu yaklaşımı ile felsefe ve sanat dünyasına da farklı bir açı kazandırmış, döneminde çok eleştirilmiş ve tepki çekmiştir.⁷⁸

Nietzsche, Apollon ve Dionysos yaklaşımlarını ele alırken temeldeki şu kritik noktayı ele alır ve irdeler: Bu iki Tanrısal düzen, aslında dünyayı var eden ve temelde birbirini tamamlayan diyalektik bir bütünden bugün gelinen noktada eksik ve kusurludur. “Biz, hakikat yüzünden mahvolmamak için sanata sahibiz” diyen Nietzsche’ye göre, tıpkı bir sanat eseri yaratır gibi dünyayı yaratan Apolloncu yaklaşım, Batı kültürünü, felsefesini ve sanatını etkilemiş, Dionysosçu özelliklerden uzak durarak kusurlu bir yapı kurmuştur. Sonuçta gelinen noktada Batı kültürü, tümüyle eksik ve kusurludur. Yunan tragedyalarından örnek veren Nietzsche’ye göre Antik Yunan sanatı, gelişiminin doruğunda Dionysos’un ateşleyici gücünü kaybetmiştir. Sanat ve düşünce, ilkel olanın etkisini kaybederek düşünceye ağırlık vermiş ve mit kavramını kaybetmiştir. Bu, bir bozulmadır ve çağdaş sanat eserleri de bu yönüyle kusurludur.⁷⁹

Scriabin, Nietzsche’den etkilenmesinin bir sonucu olarak Batı’nın kutsal doktrinlerine karşı çıkmış ve sanatı, sınırı olmayan bir yaratma gücü olarak tanımlamıştır.⁸⁰ Bu düşüncesini şekillendiren temel nokta da Nietzsche’nin kusurlu ve eksik olarak tanımladığı Dionysos’un “sınırsız, yıkıcı ve koşulsuz yaratıcılığının” yeniden sanata ve dolayısıyla müziğe dahil edilmesidir. Scriabin’e göre bilinçlenme sürecindeki düşüncenin ruhu, bütünün içinde erimekteydi; yani yaratıcılık, düşüncenin sınırları içinde hapsolürken gizemli, tanrısal yaratıcılık da kaybolmuştur. Sanatla yapılması gereken de bütünün ruhunu tamamlamak, üstün insanı, tanrılaşan insanı bulmaktır.⁸¹

Nietzsche’nin savunduğu “üstün insan” kavramına Scriabin de eserlerinde sıkça yer vermektedir. Özellikle geçiş ve son dönem eserlerindeki bu kavrama göre

⁷⁸ Bkz. Friedrich NIETZSCHE, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 17-22.

⁷⁹ Bkz. Friedrich NIETZSCHE, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 35-40.

⁸⁰ Bkz. Emanuel E. GARCIA, “Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius”, **The Psychoanalytic Review**, Guilford Publications Inc., Vol. 91, No. 3, 2004, pp. 423-442.

⁸¹ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 259.

dünyada var olan her şeyin aşılması için gerekli iradeye sahip olan ‘üstün insan’ yozlaşmış olanı yok edecek, bunu yaparken gerekli olan gücü de doğasındaki ‘tanrısal özden’ alacaktır.⁸²

“Tanrılaşan üstün insan”la “Tanrı ölmekteydi”. Nietzsche’nin ‘üstün insan’ kavramıyla özdeşleşen Scriabin, Nietzsche’nin felsefe kodlarını, tüm orta ve son dönem yapıtlarının müzik maddesinde içerdiği gibi, yorum yönergelerinde de kullanmıştır. Örneğin: aşma, uçma, yükselme, irade, atlama, arınma, yok etme, Tanrısallaşma gibi.⁸³

Hristiyanlık ve Paganizm gibi soyut ve somut olanı kutsayan dinsel öğretileri 1900’lü yıllardan sonra yavaş yavaş yok saymaya başlayan Scriabin’in “gizemli” olarak tanımlanan inanç dünyasında da yine Nietzsche’nin etkisini görmek mümkündür. Nietzsche için Batı metafiziğinin içinde var olan, eski ya da yeni tüm inançlar, kendisini tam olarak ortaya koyamamış ve var edememiştir. Nietzsche’ye göre tüm inançlar aslında kendi içlerinde kendilerini reddetmektedirler. Hristiyanlık gibi kendisine yabancılaşmış olan tüm inançların köklerine inilmeli ve özündeki ‘çile’ yeniden tanımlanmalıdır. Nedeni ise ister Hristiyanlık ister Pagan dinler olsun, modern dünyadaki gerçeklik sürekli olarak bozulmasıdır. Apolloncu yani düşünceye dayalı yaklaşım bu bozulmayı onarır ve her defasında akla dayalı, uyumlu, yeni bir gerçeklik sunar. Dionysosçu yaklaşım ise her seferinde yaratılan bu gerçekliği bozar.⁸⁴ İnsanın doğasındaki gizli amaç ise işte bu bozulmayı gerçekleştirmek, var olan düzeni yıkmak ve yeniden var etmektir.

Metafizik, din, ahlâk, bilim - hepsi sanata, yalana yönelik bir iradenin, gerçekten gerçeği olumsuzlamadan kaçışın, yalana sığınışın doğurduklarıdır. Kendisi sayesinde realiteyi yalanla tahakkümü altına alan insanın bu sanatçı iktidarının, kelimenin tam anlamıyla - onun ne mevcutsa o her şeyle ortak yanı vardır. Onun kendi, evet bir parça realitedir, gerçektir, tabiattır. Nasıl olur da o yalanın bir parça dehası da olmaz! İnsan varlığının karakterinin yanlış anlaşılması erdem, bilim, dindarlık, sanatçılık denilen her şeyin ardındaki en derin, en yüksek gizli amaçtır.⁸⁵

⁸² Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 259.

⁸³ Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 259.

⁸⁴ Bkz. Mehmet MENGÜ, **Friedrich Nietzsche’nin ‘Tanrı Öldü’ Sözü ve Bunun Modern Felsefi Düşünce İçinde Kapladığı Yer**, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kuyurtar, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, ss. 18-21.

⁸⁵ Friedrich NIETZSCHE, **Güç İstenci**, Çeviren: Nilüfer Epçeli, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 853.

Nietzsche'ye göre insanın özünde var olan ve doğanın kendisiyle özdeşleşen bilgelik, bir imge olarak vücut bulmalı, bu imgeyle yeni bir evren ve uyumlu bir yaratılmalıdır.⁸⁶ Müziğin uyumlu ve imgesel gücü de işte bu noktada devreye girmektedir Scriabin için; müzik, bütün imgesel güçlerin birlikte çözülüşünü kavrayarak güç kazanmalı ve insanlığa yol göstermelidir. Çünkü şairler ve müzisyenler müziği, belli görünümde yorumlamaktadırlar. Böylece Scriabin sürekli olarak müzikal jestler kullanmayı, dil çeşitliliği oluşturmayı hedeflemiş ve son dönem eserlerinde özgün müzik sembolleri oluşturmayı başarmıştır.⁸⁷

Aslında Scriabin'in temel amacı Apolloncu yaklaşıma sahip olan ve insanlığa kusurlu, yapay, düşünceye dayalı bir düzen sağlayan klasik Batı yaklaşımını parçalamak, parçaların içindeki gizli kalmış Dionysos'u bulmaktır. Tıpkı Romantiklerin, Neo-Klasik kuramcılarının savunduğu akıllı ve sağduyuyu reddetmesi gibi Scriabin de bir reddediş yaşar ve önce Nietzsche ile Wagner'in müzikle ulaşmayı hedeflediği Dionysosçu yaratıyı keşfeder. Bu noktada Scriabin için bir değişim başlar: "Müzik, insanın içindeki ilkel ve Tanrısal yanın dışavurumu ise o halde uyum, akıl, beden ve ruh bütünlüğünden yeni bir müzik dili yaratılabilir, bu dille de insanlığa yol gösterilebilir." Scriabin'in tüm sanatları müzikle bir araya getirme misyonu artık yeni bir boyut kazanmıştır: "Müziği, kaybettiği Dionysosçu ruhla bütünlüklemek. Yıkarak ve müzikle yeniden doğmak." Bu yaklaşım, ilerleyen yıllarda Scriabin'in Modern Müziğe geçişteki temel dayanak noktası olacaktır.⁸⁸

Nietzsche tarafından yazılan birçok kitap, Scriabin'in sürekli olarak okuduğu ve incelediği kitapların başında gelmektedir. "*Böyle Buyurdu Zerdüşt*" kitabından sürekli alıntılar yaptığı bilinen Scriabin, burada ele alınan "insanın bir şeye tapınma isteğine" dair ilkel dürtüsünü müzikle ifade etmeye çalışmıştır.⁸⁹ Nietzsche'nin kitabında anlattığı gibi Zerdüşt bir gün mağarada eşeğe tapan insanlar görür. Nietzsche bu noktadan sonra tapınmanın, soyut ya da somut bir varlıkla gerçekleşebileceğini, bunun da sonuç olarak Tanrı'nın ölümüne neden olacağını ele

⁸⁶ Bkz. Friedrich NIETZSCHE, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2011, s. 25-26.

⁸⁷ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", *19th-Century Music*, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

⁸⁸ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", *19th-Century Music*, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

⁸⁹ Bkz. Malcolm BROWN, Skriabin and Russian "Mystic" Symbolism, *19th-Century Music*, University of California Press, 1979, Vol. 3, No. 1, s. 47.

almıştır. Tanrının ölmesi ve bilinen manadaki inanç kültlerinin sorgulanması Scriabin'in felsefesini ve müziğini etkilemenin yanı sıra Onun, dönemin diğer Rus besteci ve düşünürlerinden ayrıcalıklı bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Tanrıyı arama çabası ve var olan kodları yıkarak kendisini kurtarıcı ilan etmesi, sonuçta Scriabin'in "dahi-deli" olarak tanımlanmasına neden olmuşsa da özünde yapmaya çalıştığı, insanı, kitlesel bir değişime hazırlamaktır. Bunu başarmanın tek yolu da Scriabin'e göre müziktir ve aslında bu amacının temelinde Wagner ve Nietzsche etkilerini görmek mümkündür.⁹⁰ Ancak Scriabin'in geldiği noktada "Dünyanın sonu" ile ilgili düşünceleri ve geliştirmek istediği yöntemleri tüm bu düşünürlerin üzerinde, belki de hala anlaşılamayan bir derinliktedir.⁹¹

Sonuç olarak Scriabin, düşünsel dünyasını Romantiklerden etkileyerek inşa etmiş, döneme damgasını vuran önemli bestecilerden ve kuramcılardan etkilenecek eserler vermiştir. Scriabin felsefesini Nietzsche ile başlatıp Teozofi ile derinleştirmiştir. Öğretmenlikten istifa edip kendi dünyasına kapandığı ve kendini tamamen eser yazmaya adanmış dönemde Nietzsche, Scriabin için büyük bir değişimin ve yaratı sürecinin başlangıcı olmuştur.⁹²

2.3. RUS SEMBOLİZMİ

*"Gerçekçiler her zaman sıradan izlenimcilerdi, sembolistler ise her zaman düşünürlerdi."*⁹³ K.Balmont

Scriabin çoğu zaman anlaşılması güç bir hayal dünyasına sahip çağdaşlarından farklı bir müzik insanıdır. Moskova konservatuarındaki bir meslektaşı Scriabin'in eserlerindeki kişileştirmeler için "karakterlerin hiç biri yaşayan insanlar

⁹⁰ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

⁹¹ Bkz. Malcolm BROWN, Skriabin and Russian "Mystic" Symbolism, **19th-Century Music**, University of California Press, 1979, Vol. 3, No. 1, s. 47.

⁹² Bkz. Steve Sweeney-TURNER, "Scriabin: Piano Sonatas Nos. 1-10 by Robert Taub", **The Musical Times**, Musical Times Publications Ltd., 1994, Vol. 135, No. 1821, s. 722.

⁹³ Sevinç ÜÇGÜL, "Rusya'da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi", **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2002, Sayı: 13, s. 247.

değil, salt felsefi düşünen soyutlamalar” yorumunda bulunmuştur.⁹⁴ O halde Scriabin’in anlatmaya çalıştığı soyutlamalar nedir? İşte bu sorunun yanıtı, yaklaşık bir asır önce tüm Dünyayı etkileyen Sembolizm akımının içinde aranmalıdır.

Gerçeğe aykırı olan bireyselliğinin sonucunda Scriabin, yorumladığı kendine has armonileri ve besteleriyle sonraki kuşakları da etkilemiştir. Yaşamının son on yılında ağırlıklı olarak, özellikle Rusya’da ve tüm Avrupa’da etkisini gösteren Sembolizmi benimsemiştir. Kendine has hayal dünyası ve bireyselliği ile harmanladığı Sembolizm, sadece Scriabin’in eserlerindeki biçimsel, müzikal ya da düşünsel yapıyı etkilememiştir. Aynı zamanda sanatçının eserlerindeki anlam yoğunluğu, imgesel göstergeler de bu sayede önem kazanmıştır.⁹⁵

Genel olarak tanımlamak gerekirse Sembolizm ya da Simgecilik, 19. yüzyılda Gerçekçilik, Doğalcılık ve Parnasizme tepki olarak Fransa’da doğmuş bir şiir, edebiyat ve sanat akımıdır. İdealist felsefenin etkisinde gelişen Sembolizm zamanla diğer Avrupa ülkelerinde ve nihayetinde Rusya’da etkili olmuştur. Sembolistlerin ilk kuşağı olarak nitelendirilen sanatçılar, tıpkı Scriabin gibi Nietzsche ve E.A. Poe’dan etkilenmişlerdir. Her ülkede farklı yorumlanan ve farklı karakterde ürünler verilmesine neden olan Sembolizm Rusya’da daha çok bir dünya görüşü, felsefe olarak ele alınmış, metafiziksel açıklamalara temel oluşturmuştur.

Sembolizmin Rusya’da güç kazanmaya başladığı dönemde, ülke halkçılığın çöktüğü ve liberal burjuva aydınlarının karamsarlığa kapıldığı bunalımlı bir sürecin içerisindeydi. Karamsarlık ve düzensizlik içindeki Rusya’da sembolizm, bu gerçeklerden kaçış ve kendine özgü bir estetik algı yaratma çabası olarak değerlendirilmiştir.⁹⁶ Scriabin salt mantıktan kurtulmayı istemiş, dönemin önemli Sembolistleri arasında yer alan Ivanov ve Alexander Blok ile sıkı bir arkadaşlık kurmuştur. Hem kişiliğinde var olan ve çocukluğundan beri yaşadığı ruhsal gelişmelerin etkisiyle hem de yaşadığı Rus kültüründeki kırılmalar hem de içinde bulunduğu düşünsel ortamın etkisiyle Scriabin Sembolizmi benimsemiş ve diğer

⁹⁴ Bkz. Malcolm BROWN, Scriabin and Russian “Mystic” Symbolism, **19th-Century Music**, University of California Press, 1979, Vol. 3, No. 1, s. 47.

⁹⁵ Bkz. Susanna GARCIA, “Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

⁹⁶ Bkz. Sevinç ÜÇGÜL, “Rusya’da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2002, Sayı: 13, s. 243-244.

sembolistlerden farklı olarak Teozofi gibi inanç sistemleriyle, Nietzsche felsefesiyle harmanlayarak kendine özgü bir dil oluşturmaya çalışmıştır.⁹⁷

Rus Sembolistlerinin kurucusu olarak gösterilen Bryusov'un aynı adla yayımlanan eseri, Sembolizmin bir akım olarak ilan edildiği ilk eserdir. Burada belirtilen açıklamalarla birlikte yeni bir akımın da temel kuralları ve dayandığı düşünsel alt yapı belirlenmiştir.⁹⁸

*Muazzam bir kültür ve sanat akımı olan Rus Sembolizmi, 1893 yılından, yaklaşık olarak, 1909 yılına kadar etkisini devam ettirmiştir. Moskova Sanat Tiyatrosu, Maeterlinck, Andreev, Hamsun, Hauptmann'ın sembolik oyunlarını sahnelemeye başlamıştır. Resimde, Bakst ve Vrûbel, müzikte Scriabin, Strayinsky ve Prokofiev sembolik eserler meydana getirmişlerdir.*⁹⁹

Sembolizm her ne kadar gerçekliğe ve nesnellığe bir tepki olarak doğmuşsa da düşünsel temellerinde Alman İdealist Felsefesinin ve bu felsefenin dışı vurumu olarak Romantizmin etkisini görmek mümkündür. Gerçekleri reddetme, mutsuz olma, yalnızlık, manevi taşkınlık ve bunların sonucunda hayal edilen egzotik ve fantastik dünyaya ulaşma çabası Romantikler kadar Sembolistlerin de ana dayanak noktalarıdır. Bir sanatçı gerçeği tasvir ederek estetik bir yapıt ortaya çıkaramaz, görüşünü savunan sembolistlere göre yüce gerçekliği, ideal güzelliği arayan sanatçı ancak sembollerle bunu başarabilmektedir. Bir yazar, bir müzisyen ya da bir ressam aynı zamanda insanlığa gelecekte ve özel gerçeklikten haberler veren bir medyumdur.¹⁰⁰ Scriabin ise hayatının özellikle son on yılında etkisinde kaldığı sembolizmin, sanatçıya büyük önem ve misyon yükleyen tavrını benimsemiştir. Sanatta ve müzikte estetiğin nasıl olması gerektiği üzerine çalışmalar yapan, bunları uygulayan ve Mesih inancını sorgulayan Scriabin, özellikle Mysterium eserinde bunu uygulamış ve kendisini, insanlığın kaderini değiştirecek kişi olarak kabul etmiştir.¹⁰¹

⁹⁷ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s.257-258.

⁹⁸ Bkz. Tüten ÖZKAYA, "Rus Edebiyatında Sembolizm", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1990, Cilt 33, s. 411-412.

⁹⁹ Tüten ÖZKAYA, "Rus Edebiyatında Sembolizm", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1990, Cilt 33, s. 411.

¹⁰⁰ Bkz. Sevinç ÜÇGÜL, "Rusya'da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi", **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2002, Sayı: 13, s. 243.

¹⁰¹ Bkz. Ralph E. MATLAW, "Scriabin and Russian Symbolism", **Comparative Literature**, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979, ss. 1-23.

Sembolizmin kuramları belirlenirken ana dayanak noktaları da oluşturulmuştur. Bunlardan en önemlisi nesnel ve mantıksal olanın değil de sezginin ön planda olduğu sembolik bir dil oluşturmaktır. Çünkü sembolistler sanat eserlerini başka dünyalarla, soyut alemlerle iletişim kurma aracı olarak benimsemişlerdir. İşte sembolist sanatın amacı da sanatçının eşsiz ruhunu ortaya çıkarmak ve bu ruhun gizli yönlerini dışa vurmak şeklinde belirlenmiştir. Var oluşun temelinde ideal bir gerçek vardır ve sembolistler de bu gerçeğe ulaşabilmek için sözün, şiirin, müziğin ve renklerin gizli anlamlarını ortaya çıkarırlar.¹⁰²

*Sembolistler için musiki düşünceler önemli sembollerdir. Ruhun derinliklerinin, bilincin yüzeyine yaklaşmasını en çok sembolistlerde görmek mümkündür. Müzik ideal bir biçimde sembolü ifade eder. Bu nedenle sembol daima müzikaldir. Sembolden müzik fişkirir. Müzik, bilinci aşar. Müzikte bir sihir vardır. Müzik, ebediyet ve ezeliyetin sihirli sırlarının bize döküldüğü ve sihrin fişkırdığı bir penceredir.*¹⁰³

Gerçeğin gizli ve yüce dünyasına ulaşmayı, insanlığı da bu noktaya taşımayı hedefleyen sembolistler için önemli sorunlardan bir tanesi de dildir. Kelimeleri, biçimsel kuralları tek başına yetersiz bulan sembolistlere göre ruhsal bir anlatım biçimi geliştirmek gerekmektedir. Bu nedenle de sembolistlerin dili alışılmış olandan farklı, akla ve mantığa dayalı klasik biçimlerden özgün olmalıdır. Sonuçta da yaratılan bu dil insanlara yabancıdır. Anlaşılmaz olanı insanlara anlatmak ve sembolist eserin kabul görmesini sağlamak da yine sanatçının görevi olmalıdır.¹⁰⁴

Scriabin'de dikkat çeken ve yaşam-ölüm gibi var oluşun temel, diyalektik karşıtlığı üzerine kurulan üslubun temelinde de yine sembolizm vardır. Sanatçının yaratıcı dünyasını gündüz ve gece olarak iki bölüme ayıran sembolistler için önemli olan gece yani sanatçının karanlık tarafıdır. İnsana her zaman çekici gelen ancak bir o kadar da korkutucu olan bu karanlık taraf evrenin en gizli ve derin yönünün de ifadesidir. İnsan, evrensel ve ilahi olana ancak gece dünyasına özgü imgesel

¹⁰² Bkz. Tüten ÖZKAYA, "Rus Edebiyatında Sembolizm", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1990, Cilt 33, s. 411-412.

¹⁰³ Tüten ÖZKAYA, "Rus Edebiyatında Sembolizm", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1990, Cilt 33, s. 412.

¹⁰⁴ Bkz. Tüten ÖZKAYA, "Rus Edebiyatında Sembolizm", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1990, Cilt 33, s. 414.

anlatımla ulaşabilir. O halde duyularla algılanan, mantıksal bir dil yerine, sembolik bir dil kullanılmalıdır.¹⁰⁵

Scriabin'ın eserlerinde ulaşmaya çalıştığı ideal güzellik ve anlam çabasının karşılığı da yine sembolizmden beslenmektedir. Güzelliğe ve bireyselliğe önem veren sembolistler için ses ve imgeler dünyası bir sanat eserinde zengin olmalıdır. Aynı zamanda bu zenginliği sunacak olan biçimsel yapıda çarpıcı olmalıdır.¹⁰⁶ Scriabin'ın özellikle son dönem eserlerinde kullandığı müzikal işaretlerin ve imgelerin önemi de burada devreye girmektedir. Scriabin süreklilik arz eden bir düzende müzikal bir imge dili kullanmış, dil çeşitliliğine ve biçime ağırlık vermiştir. Son dönem piyano sonatlarındaki belirgin altı imge, onun Simgesel söz dağarcığını oluşturmaktadır.¹⁰⁷

Bu imgelerden ilki ve belki de en önemlilerinden bir tanesi *Mistik Akor*'dur. Scriabin, kendine özgü armoninin ve Sentetik-Mistik Akor'un yaratıcısı olarak da müzik tarihine geçmiştir. Mistik Akor'u zamanla geliştiren Scriabin'ın bu çabası, onun yeni bir müzik üslubu yakalamasına neden olmuştur. Kimi araştırmacılar tarafından Romantik-Klasik Müziğin bir devamı ve gelişmiş hali olarak kabul edilen Mistik Akor, kimi araştırmacılar için de üst ses dizelerinin ve doğa seslerinin fiziksel hesabına dayanan bilimsel bir akordur.¹⁰⁸

Prometheus Akoru olarak da bilinen Mistik Akor, maddeci ve ruhani dünyayı birbirine bağlama çabasının bir sonucudur. Bu akorun, Scriabin'ın Prometheus gibi son dönem eserlerinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ancak bundan önceki eserlerinde de Mistik Akor'un izlerine, oluşum evrelerine rastlamak mümkündür. Bu akor, tonsal olmayan bir ortamdaki bütün ses ve oktatonik çeşitlilik¹⁰⁹ birbirine bağlamaktadır. Ahenkli ve melodik yapıların mistik bir birlik yaratmak için bir araya getirilme çabasıdır. Böylece Mistik Akor'un kullanıldığı eser, üretken bir güç olarak

¹⁰⁵ Bkz. Tüten ÖZKAYA, "Rus Edebiyatında Sembolizm", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1990, Cilt 33, s. 413.

¹⁰⁶ Bkz. Tüten ÖZKAYA, "Rus Edebiyatında Sembolizm", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1990, Cilt 33, s. 413.

¹⁰⁷ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹⁰⁸ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 267-269.

¹⁰⁹ Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

kendisini gösterecek ve tüm eseri yönlendiren gizemli gücün de taşıyıcısı olacaktır.

110

Fanfar Motif ise Scriabin'ın ilk dönem eserleri Dördüncü Sonat'tan son sonatlarına kadar hemen hemen tüm eserlerinde rastlanılan bir imgesel motiftir. Sık kullanmasından ziyade eserin önemli bölümlerine dikkat edilmesi için, ilgiyi arttırmak için kullanılmış bir işaret ve karakter bütünüdür. Bu motif bir çağrı, sesleniş veya yalvarmadır. Scriabin'ın gizemli, yüce dünyaya ulaşmak için insanlığa çağrı yaptığı Fanfar Motif genel olarak ulaşmayı hedeflediği yeniden doğuşun araçlarından bir tanesidir.¹¹¹ Bu sesleniş aynı zamanda sezgiyle ve akıldan kurtulmuş duyguyla Tanrıya ulaşma çabasının sonucundaki bir coşkunluk halidir. Bu coşku Fanfar Motifle ortaya çıkmış ve *vecd*¹¹² duygusunun dışavurumu olarak ifade edilmiştir. Normal bir yaşamın çok üstünde olan Tanrısal bilgiye ulaşmayı, Tanrıyla bir olmayı hedefleyen bu kendinden geçişin temelinde mutlak bir özlem vardır. Çileli bir arınma çabasının sonunda yetkin bir iradeye varan insanlık Tanrısal bilgelige ulaşacaktır.¹¹³

*Tanrılaşan İnsan imgesini yine yitiriler ve sonsuz acılar izler.
Sonuçta dünyayı saran bir yangın her şeyi yok eder. Scriabin'e göre: "Ancak bir yangın, insanlığın yeniden doğuşunu sağlar."*¹¹⁴

Tanrısal bilgelik için gerekli olan "vecd" halini Scriabin ve onu inceleyen bazı kuramcılar Ekstazi Öğreti'si ile açıklar. Ekstazi Öğretisine göre Hristiyanlık ve mistik öğretiler bir ayara gelerek kutsal bir sentez yaratırlar. Böylece insani ve kişisel irade ile ilahi irade ayrılır, ortaya çıkan koşulsuz aşk ile Tanrıyla bağ kurulmuş olur. Ekstazi, bu noktada biçim değiştiren hislerin açığa çıkarılması ve kutsanmasıdır. Aynı zamanda Ekstazi bir zirve ve insanlık tarihinin ulaşabileceği en son noktadır.

¹¹⁰Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹¹¹Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹¹² Vecd: Sevgi veya heyecandan doğan coşkunluk, kendinden geçme, esrime hali.

¹¹³ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 263-264.

¹¹⁴ Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 264.

Bu aşamadan sonra insan Tanrısallaşır; yani kadınsal imgeyle erkeksel imge tıpkı cinsel birleşmedeki gibi bir araya gelerek kusursuz bir uyum yaratır.¹¹⁵

İçsel Femenin motif, Scriabin'in erotik öğelere yer vermesiyle ve erotik büyüğü ruhun devingenliğini sağlamak için kullanmasıyla ortaya çıkmıştır. Wagner'in müzikal dilinin ve Leit Motif kavramının bir uzantısı olarak erotik arzu¹¹⁶, imgesel olarak tinsel benliğin özlenmesi şeklinde yorumlanabilir.¹¹⁷ Ivanov'un Sonsuz Kadınsallık teorisine dayanan bir düşüncede kadınsal olan imgeler insanı, erkeksel imgeler ise ilahi gücü temsil etmektedir. Bu iki imge arasında sürekli devinen diyalektik bir gerilim bulunmaktadır. James West'e göre Scriabin'in kullandığı bu motif, kadınsı olanın kendisinden daha üstün olana, erkeksi olana doğru kaçınılmaz bir itimdir. Erkeksi olan yüce bir iradedir ve bu iradeye itilmek, tanrısal olana ulaşmak için dürtüleri, sezileri kullanmak gerekmektedir. Bunun için de mistik bir kendinden geçme yani *vecd* halinin yaşanmasına ihtiyaç vardır. Femenin ya da erotik motif, *vecd* haline geçebilmek için hissedilmesi veya yaşanması gereken cinsel birleşmeyi ifade etmektedir. Scriabin bu birleşmenin sonuçlarını da şöyle açıklar: "Nihai birleşmeye yol açan Sonsuz Kadınlığın görünüşü tıpkı ölüm hali gibidir. En yüksek uzlaşma ise beyaz bir görkemdir."¹¹⁸

Işık Motifi, Scriabin felsefesinin ulaşmayı amaçladığı noktayı ve bu noktayı vurgulayan sonsuz gücü imgeler. Aydınlanma, parlama gibi imgelerden yola çıkan Işık Motifi sadece görsel bir şölen değil aynı zamanda yüksek ses genişliğinin de kullanıldığı müzikal bir ifadedir. Tanrısal olana erişmek için ancak böylesine büyük bir güç ve parlama kullanılmalıdır. İlahi aydınlanmayı sağlayacak olan bu parlamalar ve müzikal sesler ise ancak erotik ve ekstazik bir birleşmeyle meydana gelecektir.¹¹⁹

Scriabin'in geçiş ve son dönem eserlerinde sıklıkla görülen Işık Motifi ayrıca "Aydınlık-Karanlık" diyalektik çatışmasının da imgesel dışavurumudur. Bazı eserlerinde karanlık ağır basarken bazı eserlerinde aydınlık ağır basmaktadır.

¹¹⁵ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹¹⁶ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹¹⁷ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 264.

¹¹⁸ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹¹⁹ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

Birbirine zıt iki varlığın karşı kaşıya getirilmesi veya çarpıştırılması anlamına gelen Diabolizmi kullanan Scriabin; iblis-ilahi güç ile iyi-kötü çatışmasını da yine Işık Motifiyle dile getirmiştir. Karanlık yani iblisçe duyguları kullanmayı seven Scriabin, müzikal ifadesinde bu karanlığı alaylı bir üslupla keserek ilahi aydınlığı vurgular. Özellikle orta ve son dönem piyano eserlerindeki müzikal ifadelerde yükselen, bir anda kesilen ve farklı bir biçimde devam ederken yeniden kesilerek yükselen/alçalan müziğin temelinde bu diyalektik ilişki gözlemlenmektedir.¹²⁰

Scriabin'ın Nietzsche felsefesinden etkilendiği dönemin bir sonucu olarak yine Işık Motifini iyi-kötü karşıtlığı üzerinden ele almak mümkündür. Nietzsche'nin iyi ve kötüyü soylu olan ve olmayan olarak değerlendirmesi¹²¹, yine Antik Yunan düşüncesine dayansa da, Scriabin müziğine yansıyan bir imgedir. Uçuş, yükseliş ve irade gibi simgeleri müziğinin öz yapısına yerleştiren Scriabin, bu imgeleri soylu olarak değerlendirmiştir. Tanrısal bir şefkat ve iyilik de yine soylu olana aittir; ancak ölüm ve iblisçe düşünceler de tanrısal olan karşısında soylu olmasa da asildir. İyiyi var eden kötünün yadsınmaması Scriabin eserlerindeki karakterin temelini oluşturmaktadır.¹²²

Uçma imgesine takıntılı olan Scriabin *Uçuş Motifi*'ni aktif bir verimlilik ile en kusursuz olana ulaşmanın bir aracı olarak görmektedir. İster maddeci olsun ister ruhani, bir beden vardır ve bu beden çıktığı sancılı yolculuğun sonunda bir değişime uğrayacak, kusursuzlaşacaktır. Nietzsche'nin Dionysosçu iç güdülerine dayanan değişim isteği ise ancak uçmaya benzeyen yani insansı olandan tanrısal olana geçiş gibi bir süreçle gerçekleşecektir. Bu sürecin sonunda da insan, ilahi aydınlığa kavuşacaktır.¹²³

Baş Döndüren Danslar Motifi Scriabin için vecd haline geçmenin bir yoludur. Bu düşünce aynı zamanda Sembolistlerin ve Nietzsche'nin de savunduğu, Dionysos tarzı ritüellerin bir uzantısıdır ve tanrısal bir öneme sahiptir. Scriabin eserlerinde sıkça karşılaşılan denetimsiz, coşkulu dans motifi ani bir parlama ile kesilerek

¹²⁰ Bkz. Leyla PAMİR, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 262-263.

¹²¹ Bkz. Mehmet MENGÜ, *Friedrich Nietzsche'nin 'Tanrı Öldü' Sözü ve Bunun Modern Felsefi Düşünce İçinde Kapladığı Yer*, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kuyurtar, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, ss. 9-11.

¹²² Bkz. Leyla PAMİR, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 265-266.

¹²³ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", *19th-Century Music*, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

kötünün ya da karanlığın temsil edildiği gizemli bir armoniye dönüşür. Bu dingin armoni bir süre devam ederken ara ara kendisini hissettiren coşku tıpkı bir ritüel ayınındeki kendinden geçiş gibi kesilir, sona erer. Ancak müzik devam eder. Dans, Dionysos ritüellerindeki bir duygu seli şeklinde doruk noktasına ulaşmıştır ve artık kaçınılmaz son, yani dansın yorucu atmosferinin sonucundaki çöküş yaşanır. Örneğin Beşinci Sonatta ilahi aydınlanma için bir kendinden geçme ve ekstazi dansı canlandırılarak baş döndürücü bir armoni yaratılmıştır.¹²⁴

İlk aşamada birbirinden farklı gibi görünen bu motifler aslında Scriabin'in ulaşmaya çalıştığı ilahi ve yıkıcı sonun, yeniden doğuşun birer parçasıdır ve tüm motifler, iç içe geçerek sarmal bir yapıyla doruk noktasına ulaşmaktadır. Bu yapı Scriabin'i bilinen estetik biçimlerin ve özün dışındaki farklı bir "sanat dinine" ulaşmasını sağlamıştır.¹²⁵ Kadınsı olanın Erkeksi olana ulaşması için Dionysos ruhunu yaşayan bir dansla Vecd haline ulaşılması, kutsal aydınlanmanın yaşanması ve bu serüvenin mistik imgelerle harmanlanmış bir müzik anlatımıyla karakterize edilmesidir. Müzik ilahi bir çağrıdır ve ilahi çağrıya ayak uydurmak için aklın değil önsezinin, duygunun diline yaslanmak gerekmektedir; çünkü imgelerin yeni dilinin kullanılması, eskinin kurallarının yıkılması sanatın ve dolayısıyla müziğin yeni bir güç kazanmasını sağlayacaktır.¹²⁶ Araştırmacı ve eleştirmen John Berger imgelerin kullanılmasıyla ilgili görüşlerini siyasi bir olgu olarak değerlendirirken şöyle belirtmiştir ve aynı zamanda bu görüşüyle de Scriabin'in sanatsal yaratının önündeki siyasal engel görüşlerini de açımlar niteliktedir:

*Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imge dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır... Kendi geçmişinden kopmuş bir halk ya da sınıf, seçmede ve eyleme geçmede tarih içinde kendi yerini bulmuş bir sınıf ya da halktan çok daha az özgürdür. İşte bunun için geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır.*¹²⁷

¹²⁴ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹²⁵ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 249-252.

¹²⁶ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹²⁷ John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 33.

Scriabin'in kullandığı armonik simge dili temelde Platoncu felsefenin işaret ettiği idealar dünyasına ulaşmanın da bir yoludur; ancak bazı noktalarda bu felsefeden ayrılmaktadır. Platon'un felsefesinin temelini oluşturan ve sanatı açılmakken kullandığı teze göre düşünceler ve nesneler dünyası olmak üzere iki dünya vardır. Algılayabildiğimiz zaman, mekan ve gerçekten daha üst bir dünya olan düşünceler dünyası, günlük ve sınırlı olan nesneler dünyasından daha üstündür. Sanatın asıl amacı da düşünceler dünyasını yansıtmaktır.¹²⁸ Scriabin'in daha sonra Teozofi ile ilgilenmeye başlamasıyla ortaya çıkan; tamamen ruha ya da tamamen bedene dayalı kutsal inanışların yerine “bedenin ve ruhun kutsal eşitliği” esasına dayanan görüşünün de ilk çıkış noktası buradadır. İlk aşamada Sembolistlerin tamamen düşünce dünyasına dayalı görüşünü benimseyen Scriabin, zamanla sembolistlerden farklı olarak beden ve ruhun kutsal bir bütün olması fikrini savunmuştur.¹²⁹

Müziği var olan her şeyin başlangıcı ve sonu olarak gören Scriabin'in eserlerindeki öz müziksel bir simgeciliktir. Müziğini meydana getiren tüm dinamikler, tempolar, ritimler ve tınılar neredeyse semboliktir. Gerçeğin ardına gizlenen ve ancak müzikle ulaşılabilecek özel dünyaya ulaşmak için nesnelerle olaylar arasındaki mantıklı bağlantıların koparılması gerekmektedir. Scriabin için amaç, varlığın temelini sezinlemek olmalı, eserleri de bu doğrultuda yaratılmalıdır. Müzik, varlığın başlangıcına, yok oluşuna ve yeniden doğuşuna tanıklık etmelidir. Bu süreçleri hızlandırmalıdır. Savunulan bu düşünce sadece Scriabin'i etkileyen bir akım olmamış, dönemin Rus Sembolistlerinin de savunduğu ve etkilendiği bir eylem bütünü şeklinde etkili olmuştur.¹³⁰

*Müzik varoluşun özüdür. Çünkü müzikte gerçek yoktur. Ancak müzik, gerçeğin koşullu bir kavram olduğunu kanıtlar. Geçmiş ve geleceğin sınırındaki müziksel atomun mükemmeliğine ancak, yaratıcılıkla varılır.*¹³¹

¹²⁸ Bkz. Sevinç ÜÇGÜL, “Rusya’da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2002, Sayı: 13, s. 241.

¹²⁹ Bkz. Rollo H. MYERS, “**Scriabin: A Reassessment**”, The Musical Times, Musical Times Publications Ltd., Vol. 98, No. 1367, 1957, s. 17.

¹³⁰ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 257-258.

¹³¹ Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 258.

Scriabin gibi tüm Sembolistler, imgelerin arkasındaki anlamı, görülemeyen saklı gerçeklerin ifadesi olarak benimsemişlerdir. Bu gerçeği görebilmek için sezilere, telkinlere ve düşüncelere ihtiyaç vardır. İşte bu noktada sanatçının neyi kastettiğini anlamak önem kazanmıştır. Sanatçıyı anlamak için de eserle karşılaşan kişinin bu sembolleri önsezisiyle özümsemesi gerekir.¹³²

Sonuç olarak Scriabin'ın felsefi misyonunun hangi ölçüde ve ne boyutta müziğine yansıdığını bilmek imkansızdır. Müzik hayatı boyunca besteleriyle ilgili yazılı belge bırakmayan ve düşündüğünü müzikle ifade eden Scriabin'ın felsefi yönü bu nedenle hassas bir çalışmaya ve yoruma açıktır. Scriabin göstergeleri performans için bir talimat mıdır, yoksa müziğini anlamak için bir rehber midir, bunu tam olarak çözümlmek zordur. Ancak özel müzikal jestler ve imgeler kullanarak farklı ve yeni bir dil kullanan Scriabin, sadece Romantizmden Modernizme geçiş yapmaz aynı zamanda müziği belki de hiç olmadığı kadar yüceltir ve ona anlam yükler.¹³³ Bu nedenle Scriabin'i klasik bir tanımlama içinde "delilikle" suçlamak yerine anlaşılması güç tanrısal arayışlarını çözümlmek daha doğru olacaktır.¹³⁴

2.4. MİSTİSİZM VE TEOZOFİ

Scriabin yaşamının çocukluk ve gençlik yıllarında bir Hristiyan olmasına rağmen hiçbir zaman inanç konusunda katı ve değişmez kuralları olan bir insan olmamıştır. Aksine küçük yaşlarından beri insanüstü bir güce ve bilgiye ulaşma çabası içerisinde olmuş, arayışını ölene kadar da sürdürmüştür. İlk dönem eserlerinde Hristiyanlığın etkisi net bir biçimde görülse de özellikle 1900'lü yıllardan sonra felsefenin ve gizemciliğin etkisinde biçimlenen bir inanç şeklini benimsemiştir. Mistisizm'in kollarından birisi olan ve Hint Mistisizmi şeklinde kabul gören Teozofi'yle ilgilenmiş ve bu inanca sahip olarak ölmüştür. Sadece kişisel bir inanış

¹³² Bkz. Sevinç ÜÇGÜL, "Rusya'da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi", **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2002, Sayı: 13, s. 242.

¹³³ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 273-300.

¹³⁴ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius", **The Psychoanalytic Review**, Guilford Publications Inc., Vol. 91, No. 3, 2004, pp. 423-442.

biçimini benimsemeyen Scriabin, Teozofi'nin mistik ve derin dünyasını eserlerinde de yaşatmaya çalışmıştır.¹³⁵

İlk dönem eserlerinde geleneksel tarzda piyano eserleri besteleyen Scriabin, bu aşamada elde ettiği deneyim ve gelişmeleri farklı bir alana taşımak istemiştir. Scriabin için müzik tek başına bırakılmamalı, salt bir matematiksel düzen olarak algılanmamalıdır. Müzik, bir felsefenin ifadesidir ve bu nedenle de var oluşa ve yok oluşa dair her şeyin müziğin içinde olması gerekmektedir. Mistisizm, Scriabin için felsefi ve ruhani düşlerine ev sahipliği yapan, müziğini yücelten önemli bir sığınaktır. Son dönem eserlerinde görülen anlaşılması zor, hayal gördüren karakterdeki müzikal yapının nedeni olarak Rus Sembolizmi kadar Mistisizm ve Teozofi'nin de önemli bir rolü vardır.¹³⁶

Gizemcilik olarak da bilinen Mistisizm, genel tanımıyla yüce, kutsal bir tanrısal varlığa ulaşmayı, onunla bütünleşmeyi ve gizli bilgeliğe ulaşmayı amaçlayan tinsel bir arayıştır. Latincedeki gizli, sırlı manasına gelen “misticus” kelimesinden türediği düşünülmektedir. Düşünce biçimi olarak çok eski tarihlere dayanan ve neredeyse tüm medeniyetlerde farklı formlarda ortaya çıkan Mistisizm, yazıdan önceki kültürlerde, büyük dinlerde, Şamanizm'de ve vecde dayalı birçok inanışta etkisini göstermiştir.¹³⁷

Tanrısal bir birleşmeyi esas alan Mistisizm'de methodsuzluk ve pasiflik önemlidir. Kişinin, mistik bir gerçeğe ulaşması için çalışmaya, özel bir gayret göstermeye ihtiyacı yoktur. İnsanın doğasındaki öz, mistik gerçekleri bulması için yeterlidir. Bu amaçla da vecd yani ekstazi yöntemi kullanılmaktadır. Vecd ile bir yolculuğa çıkan kişi bazı inanışlarda nirvana da denilen üst bir gerçekliğe ulaşır ve bu aşama, kutsal bir yolculuk olarak değerlendirilir.¹³⁸ Scriabin, manevi ekstazi yöntemiyle dönüşümün ancak müziğin yarattığı bir vecd haliyle gerçekleştirebileceğine inanmıştır. Onun Tanrısal bilgeliğe ulaşmak için müziği ve diğer sanat dallarını birleştirme isteği sadece insanların içindeki öz yapıyı ortaya çıkarmayacaktır, aynı zamanda tinsel bir yolculuğa hazırlanmalarına da olanak

¹³⁵ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 257.

¹³⁶ Bkz. Vlada STARCEVIC, “The life and music of Alexander Scriabin: megalomania revisited”, **Australasian Psychiatry**, Sage Publications Inc., Vol. 20, No. 1, 2012, pp. 57-60.

¹³⁷ Bkz. AnaBritannica, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1989, Cilt 16, s. 143.

¹³⁸ Bkz. Maurice BLONDEL, **Mistisizm**, Çeviren: Özken Gözel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 14-18.

sağlayacaktır.¹³⁹ Yolculuğun aşamaları arasında bedensel arzulardan kurtulmak, aklın uyarılması ve iradenin törpülenmesi önemlidir; çünkü önemli olan kişinin, kendi içindeki gücü keşfetmesidir. Bunu başarmanın yolu da içsel duyuları uyumlu bir dengeyle harekete geçirmektir.¹⁴⁰ Scriabin için de dengeyi sağlamak üst düzey bir sanat yapıtı ortaya koyarak elde edilecektir.

Çoğu kimsenin çılgınlıktan veya en azından akıldışılıktan başka bir şey görmediği, diğerlerinin ise insani müdahaleye ve işbirliğine izin vermeyen salt doğaüstü olarak gördüğü bir alanda makul ve hatta akli bir unsur aramak zordur. Nitekim mistik kimse, kendi öz güçlerine bağlı olduğu ve ilahi zevke edilgence teslim olur.¹⁴¹

Mistisizm'in neredeyse tüm türlerinde iç dünyayı dengelemek; aklın, vecdin ve bedenin asal doğruyla bütünleşmesini sağlamak esastır. Bu noktada insanın görünen nesneler ardındaki gerçeklik, sonsuzluk ve birliğe ulaşma yolundaki ruhi tecrübesini ve bu tecrübeyi ifade etmeyi amaçlayan Mistisizm'de en çok tartışılan konulardan bir tanesi de aklın ve mantığın ne ölçüde etkili olduğudur. Önceden kestirilemeyen ve her koşulda farklı sonuçlara ulaşılabilirdiğinden akıldışı olduğu düşünülebilir; ancak düşünceyi yadsıdığını kesin olarak saptamak imkansızdır.¹⁴² Gizemi, metafizikle açımlayan Aristoteles de düşünce ve mistik olan arasında bir bağlantı kurmuştur.

Mistik olana dair Aristo şöyle der; felsefe yapmak gerekiyorsa, pekala, felsefe yapalım; yok eğer felsefe yapmamak gerekiyorsa bunun gerekçelerini açıklığa kavuşturmak üzere yine felsefe yapmalıyız. Kısacası aklın dışında, akla karşı bir şey yoktur. Mantıksızlıktan bahsedilebilir ancak mantıkdışılıktan bahsetmek imkansızdır.¹⁴³

Mistisizmde hiyerarşi yoktur. Tüm insanlar, hayvanlar yani doğadaki görünen ya da görünmeyen tüm varlıklar eşittir. Bununla birlikte eşitlik yaklaşımı insana ait duyu ve düşüncelerde de hakimdir. Mistik bilgiye ulaşmak için kullanılan mistik yolda iç tecrübe denilen bedensel ve ruhsal uyumu ancak duyular ve beden arasında,

¹³⁹ Bkz. Vldan STARCEVIC, "The life and music of Alexander Scriabin: megalomania revisited", **Australasian Psychiatry**, Sage Publications Inc., Vol. 20, No. 1, 2012, pp. 57-60.

¹⁴⁰ Bkz. AnaBritannica, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1989, Cilt 16, s. 143.

¹⁴¹ Bkz. Maurice BLONDEL, **Mistisizm**, Çeviren: Özken Gözel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 15.

¹⁴² Bkz. AnaBritannica, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1989, Cilt 16, s. 143.

¹⁴³ Maurice BLONDEL, **Mistisizm**, Çeviren: Özken Gözel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 19.

düşünce ve duygu arasında eşit bir denge kurarak elde etmek mümkündür.¹⁴⁴ 1900’lü yıllardan sonra ilgilenmeye başladığı Mistisizm ve sonucunda ulaştığı Teozofi öğretisiyle Scriabin, kendi felsefesinin son şeklini de vermiştir. Bu noktada Scriabin, insanlığın ve ruhun kutsal eşitliğine inanmakta, mistik bilgiye ulaşmak için de müziği ve tüm sanatları önemli bir araç olarak görmektedir. Tüm sanatların sentezini kullanarak (senteze parfüm gibi koku duyusunu harekete geçirmek de dahildir) insanlığın duyularıyla kavradığı özel ve Tanrısal gerçekliğe ulaşmasını amaç edinmiştir. Bu amaçla yazdığı *Mysterium* eserini tamamlayamamış olsa da ilk perdenin Hindistan’da ya da Tibet’teki özel bir tapınakta sahnelenmesini belirtmiştir. Scriabin’e göre, bu gösterimden sonra insan ırkı yok olacak, kaos başlayacak ve yeniden doğuşla tanrısal bir düzenin ilk adımı atılacaktır.¹⁴⁵

Scriabin’in koşulsuz olarak kabul ettiği eşitlik ilkesi, temelde paganistik inancın da ötesine geçmekte ve yeni bir boyut kazanmaktadır. Birçok mistik filozofun etkisinde kalan Scriabin, kademeli bir biçimde yani sistematik olarak düşüncelerinde ve felsefesinde değişiklik yaşamıştır. Bu noktada, Paganizmin salt beden inancı ile prüten salt ruh inançlarının öne çıkardığı beden ya da ruh ikileminden uzaklaşmıştır. Scriabin, hem bedenin hem ruhun kutsal bir eşitlikle tanrısal olana bağlandığını savunmuş ve bu görüşe inanarak ölmüştür. Temel nokta Scriabin için şudur; beden ve ruhu birbirine bağlayan tinsel, tanrısal bir bağ vardır. Müziğin amacı, bu baği ortaya çıkarmak ve koşulsuz eşitliğe hizmet etmek olmalıdır. Dünyadaki tüm insanlar eşit olmalıdır. İnsana dair tüm bedensel-duyumsal-tinsel duyular arasında eşitlik sağlanmalıdır.¹⁴⁶

Mistisizmin mutlaka bir dinle bağlantısı olması gerekmemektedir. Ancak dinlerin içinde var olan mistik öğeler, o dinin içinde bir katman yaratarak inanışa felsefi bir anlam yüklemektedir. Ayrıca din olgusu, tanrısal olana uyum sağlamayı ve tanrısal kurallarla yaşamayı buyurur. Mistisizmde ise tanrıyla birleşme ve tanrıyla bir olup onunla yaşama amacı vardır. “Tanrı’nın insan aklıyla kavranması mümkün

¹⁴⁴ Bkz. Maurice BLONDEL, *Mistisizm*, Çeviren: Özken Gözel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, ss.15-19.

¹⁴⁵ Bkz. Vlado STARCEVIC, “The life and music of Alexander Scriabin: megalomania revisited”, *Australasian Psychiatry*, Sage Publications Inc., Vol. 20, No. 1, 2012, pp. 57-60.

¹⁴⁶ Bkz. Rollo H. MYERS, “Scriabin: A Reassessment”, *The Musical Times*, Musical Times Publications Ltd., Vol. 98, No. 1367, 1957, p. 17.

değildir ve Tanrı asıl bu yüzden gerçektir”¹⁴⁷, diyen bazı mistik inanışçılar, gerçeğe ulaşmak için sezgileri, üst düzey bir mantığı ve matematik gibi bilimlerini yorumlamayı önermektedirler.¹⁴⁸

Erich Fromm’da insan varlığını ve inanç biçimlerini eleştirirken bu konuya değinmektedir. Fromm’a göre gerçeğin bir üst aşamasında bulunan hakikatin araştırılması ve düşlerin üzerindeki örtünün kaldırılması insana yalnızca tinsel bilgi ve özel seziler kazandırmıyor; aynı zamanda bu yolda çabalayan insanın değişmesine de neden oluyor. Değişimi yaşayan kişinin zamanla gördüğü şeyler değişiyor ve dünyayı olduğu gibi görmeye başlıyor. Ama burada olduğu gibi görmek aslında hakikati görmek şeklinde değerlendirilmelidir. Fromm bu konuda vurguluyor; gözleri açılmış olan, aslında gerçeği görüyor demektir.¹⁴⁹ Elbette Fromm, bir Teozofist değildir ancak insana dair yaptığı saptamalarla Scriabin’in genel olarak içinde bulunduğu duygu durumunu özetlemektedir. Bunun yanında Scriabin’in de bahsettiği ve tüm sanat dallarının kullanılmasıyla ortaya çıkan gerçekliğe ulaşmak, onun da dediği gibi “hakikat”ın kendisidir.

Mistisizmin bir alt kolu sayılan ve Scriabin’in inandığı Teozofi, Batı Teozofisi gibi “varlık birliği” ilkesine sahip Hint Teozofisi olarak kendi içinde de iki bölüme ayrılmaktadır. Hint Teozofisi, Scriabin’in yaptığı yolculuklar ve araştırmaları sırasında tanıştığı bir inanç biçimi olarak Batı Teozofisine göre daha karmaşık ve anlaşılması güç bir felsefeye sahiptir. Sihir ve büyüyle harmanlanmış bir gizemcilik olan Teozofi, “tanrı bilgisi” manasına gelen ‘theos’ ve ‘sophia’ sözcüklerinin birleşmesiyle meydana gelmiştir. Tanrıbilim Teoloji’den ve Mistisizm’den farklılıkları olan Teozofi’nin tanrıbilimle felsefe arasında, sihir ve büyüden oluşan kendine özgü bir yapısı vardır.¹⁵⁰

Teozofi, doğaya egemen olmak ve özel yöntemlerle doğayı kullanarak Tanrının bulunduğu dünya ile bağ kurmayı hedefler. Dinsel, ırksal ve cinsiyet olarak ayrımcılığı reddeder. Evrensel bir din birliği kurmayı hedefleyen Teozofi’nin amacı, felsefe ve bilimin sınırları zorlayarak doğanın daha önce hiç keşfedilmemiş yönlerini,

¹⁴⁷ Orhan HANÇERLİOĞLU, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 141.

¹⁴⁸ Bkz. Orhan HANÇERLİOĞLU, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 140-141.

¹⁴⁹ Bkz. Erich Fromm, *Çağımızın Özgürlük Sorunu*, Çeviren: Bozkurt Güvenç, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, ss. 149-152.

¹⁵⁰ Bkz. Orhan HANÇERLİOĞLU, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 407-408.

insanın tüm bilinmeyen özel ve doğüstü özelliklerini ortaya çıkarmaktır. Bu amaca ulaşmak için de insanın sıradanlığından kurtulmasını sağlamak ve yeni bir dünyanın kapılarını açacak iç dünya-duyum aracını geliştirmek gerekmektedir. Teozofi, gerçeği kavrayamayan insanları, sadece dokunarak görebilen körler olarak değerlendirir ve gerçek bir görüş açısının ancak tüm duyuların harekete geçirilmesiyle sağlanacağını savunur.¹⁵¹

*Tanrısalsal, insanın düşünebildiği en yüce şeye verdiği addır. Ve en yüksek amacını bu tanrısallıkla herhangi bir şekilde bağlantılı olarak düşünmek ister. Bu nedenle ona gerçek varlığını ve dolayısıyla varoluş nedenini açıklayan, duyuların ötesine geçmiş bilgeliğe “tanrısalsal bilgelik” ya da “Teozofi” der.*¹⁵²

İnsan, dünya ile kurduğu ilişkide üç biçimi kullanmaktadır. İlki, dünyanın kendisinden önce var olduğunu benimsediğinden bu olguyu kabul eder. İkinci olarak insan, dünyayı kendi merkezinden yorumlayarak ona anlam yükler ve anlamlı hale getirir. Son olarak da yüklediği anlamları ortaya koyacak bir çaba içerisine girer. İşte burada Teozofi’nin ana dayanak noktası olan ve insanı üç bölümde ele alan öz-varlık ilkesi devreye girmektedir. İnsan; beden, ruh ve tin olarak üç varlığın birleşimiyle oluşmuştur. Bedeni sayesinde insan, maddi dünya ile bağlantı kurabilmektedir. Ruh, kurulan bağlantıların kalıcı olmasını sağlarken tin ile temelde var olan tanrısalsal gerçekliği hisseder. Düşünme eylemi ise insanın beyniyle yaptığı bir eylemdir ve ruhsal ile tinsel olanla birleşmesi gerekmektedir.¹⁵³ Teozofi’ye göre insana ait olan fiziksel organlar ruh ve tin ile bağlantılı olmazsa kördür. Yaşamı, sadece maddesel bir yaşam olarak algılayan duyuların ruhani ve tinsel duyularla desteklenmesi gerekmektedir.¹⁵⁴

Teozofi’yle birlikte Scriabin içsel ve dışsal güzellik kavramlarını da irdelemiş ve müzikle bunu ifade etmeye çalışmıştır. Dinleyeni, müzikle etkilemek ve dönüştürmek isteyen Scriabin’e göre müzik öyle bir ruha sahip olmalıdır ki ani bir biçimde modern akortsuzluktan geleneksel güzelliğe, geleneksel güzellikten de

¹⁵¹ Bkz. Rudolf STEINER, **Teozofi – Tanrısalsal Bilgelik**, Çeviren: Ayşe Domeniconi, Omega Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 36-41.

¹⁵² Rudolf STEINER, **Teozofi – Tanrısalsal Bilgelik**, Çeviren: Ayşe Domeniconi, Omega Yayınları, İstanbul, 2002, s. 38.

¹⁵³ Bkz. Rudolf STEINER, **Teozofi – Tanrısalsal Bilgelik**, Çeviren: Ayşe Domeniconi, Omega Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 49-54.

¹⁵⁴ Bkz. Rudolf STEINER, **Teozofi – Tanrısalsal Bilgelik**, Çeviren: Ayşe Domeniconi, Omega Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 53-56.

akortsuzluğa geçilmelidir. Bu, içsel ve dışsal güzellik arasında hızlı bir devinim yaratarak dinleyeni serseme çevirmelidir. İlk aşamada içsel güzellik, buna alışkın olmayan dinleyici için çirkin gelebilir; çünkü insanlar genellikle dışsal ve geleneksel olan güzelliğe alışmışlardır. İçsel güzelliğe dair bir şey bilmedikleri için bu amaçla oluşturulan müzikteki modern akortsuzluğu anlamaları da zaman alacaktır.¹⁵⁵ İşte Scriabin, besteleri ile içsel ve dışsal güzellik arasında bir denge aramıştır, denebilir.

Scriabin'ın kullandığı tüm simgeler, Mistik Akor ve felsefi dayanaklar Prometheus gibi özel eserlerin yazılmasını sağlamıştır. Ancak ölmeden önce başladığı ve tamamlayamadığı *Mysterium* eseri, Scriabin'in Mistisizm ile bağını sembolize eden, geldiği son noktayı açımlayan önemli bir eserdir. Tüm sanatların bir sentezi olacak *Mysterium* eserinin kozmik bir felakete neden olacağını savunan Scriabin, eserini bugün bile hala kavranması olanaksız mistik düşüncelerle meydana getirmiştir ve felsefi anlamda da Batı doktrinlerine karşı çıkmıştır.¹⁵⁶

Koussevitsky'in tanrısal bir deha olarak tanımladığı Scriabin'in *Mysterium* eserinin bazı işlevleri ve özellikleri hem geçmişle bağını sağlamlaştırmış hem de Teozofi ile yakın ilişkisini belirgin hale getirmiştir. *Mysterium* eseri, Scriabin'in yenilikçi ve özgün tarzını ortaya koymasına neden olmuş, yine onun kendisiyle hesaplaşmasını sağlamıştır.¹⁵⁷

Aynı zamanda *Mysterium* eseri, sanatsal araçların gücünün ne olabileceği konusunda farklı bir algının oluşmasına da neden olmuştur. Scriabin için sanatsal yaratı ve bu yaratıyı meydana getiren araçlar sınırsız bir güce sahiptir ve bu aşamaya gelen bir sanatçı ölümsüzdür. Hatta üstün yaratı gücünü Tanrısal bilgelikle birleştiren bir sanatçı ölüme bile korkuyla değil hükmederek yaklaşır; çünkü insanlığın kurtarıcısı olan sanatçı yani Scriabin, bedensel ölümünü ruhsal bir sonsuzlukla kutsayacak, bu dünyadaki mirası da *Mysterium* eseri olacaktır.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Bkz. Wassily KANDINSKY, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çeviri: Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2013, s. 50-51.

¹⁵⁶ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius", *The Psychoanalytic Review*, Guilford Publications Inc., Vol. 91, No. 3, 2004, pp. 423-442.

¹⁵⁷ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius", *The Psychoanalytic Review*, Guilford Publications Inc., Vol. 91, No. 3, 2004, pp. 423-442.

¹⁵⁸ Bkz. Emanuel E. GARCIA, "Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius", *The Psychoanalytic Review*, Guilford Publications Inc., Vol. 91, No. 3, 2004, pp. 423-442.

Scriabin, Teozofik öğretilerin ışığında ulaştığı düşünsel yapıyı notalar aracılığıyla bu eserde toplamış ve sıra dışı bir duygu sunumuyla yepyeni bir müzikal dil yakalamıştır. Bu eseri bir sığınak olan gören Scriabin, sürekli olarak ulaşmaya çalıştığı ve Romantizm etkisinden gelen ütöpik bir krallığı, yaşam formunu aramaktadır. Yoğun bir eser olan *Mysterium*, birçok kuramcı açısından Scriabin'in dehasını ve bu süreçteki evrimini gösteren, Mistizmle ve Teozofiyle harmanlanmış, anlaşılması güç, tamamlanamamış ancak incelenmesi gereken özel bir eserdir.¹⁵⁹

2.5. SİNESTEZİ VE RENKLİ KLAVYE

Romantik Dönem ile 20. yüzyıl arasında bir köprü olan Scriabin'e göre insana ait olan özel ruhla müzik arasında bir bağlantı kurulmalıdır ve insanlar kör olmaktan kurtarılmalıdır. Yaşam, sadece maddesel bir yaşam olarak algılanmamalı, duyuların tanrısal gücü keşfedilerek nesnel duyularıntinsel olanla desteklenmesi gerekmektedir.¹⁶⁰ Chopin'den Debussy'ye, Wagner'den Ravel'e kadar birçok önemli müzik insanının etkisinde kalan Scriabin zamanla doğu gizemciliğine ve Teozofi öğretisine de ilgi duymuştur. Onunla ilgili bir diğer önemli nokta da hayatı boyunca edindiği tecrübelerle müzik, edebiyat ya da felsefeyi renk, ses ve ışıkla birleştiren “bütüncül yaratıcı edimi” yapıtlarında oluşturmaya çalışmasıdır. Zamanla, geleneksel eksendeki müzik anlayışından koparak “gizemli birlik ilkesini” yaratmış ve her notanın bir güneş tayfı kuşağına denk geldiği “renkler klavyesini” bulmuştur.¹⁶¹

Scriabin'in istekleri ne kadar çılgın, mistik, görkemli ve gerçekleştirilmesi zor hayaller olsa da, özellikle son yıllarda hakkında artan araştırmalarla anlaşılmıştır ki kişiliği ve heyecan uyandıran aktarım hissi eserlerinde mevcuttur. Erotizmi, kadınsallığı ve şeytani öğeleri sanatında dile getiren ve onu kimi zaman

¹⁵⁹ Bkz. Emanuel E. GARCIA, “*Scriabin's Mysterium and the birth of genius*”, In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005, pp. 1-16.

¹⁶⁰ Bkz. Rudolf STEINER, *Teozofi – Tanrısal Bilgelik*, Çeviren: Ayşe Domeniconi, Omega Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 53-56.

¹⁶¹ Bkz. BÜYÜK LAROUSSE, *Gelişim Yayınları*, İstanbul, 1986, cilt 18, s. 11418.

değersizleştiren çalışmaları incelendiğinde zamanın ve kültürünün ötesinde bir düşünce dünyasına sahip olduğu anlaşılmıştır.¹⁶²

Scriabin, algıyı ve sinesteziyi kullanarak renklerle ışıklarla özel bir dünya kurgulamak, yıldızları yere indirmek gibi üst düzey bir yaratıcılığa sahiptir.¹⁶³ Bilim alanında renkleri ve sesleri görmek anlamında kullanılan Sinestezi, Scriabin'in renklerle ve müzikle yapmaya çalıştığı, ulaşmak istediği noktayı anlayabilmek için önemlidir. Varoluşundan itibaren dış dünya ile sürekli bir ilişki içinde olan insan, bu ilişkiyi duyularıyla sürdürmektedir. Görme, koklama, tat alma, zamanın değiştiğini anlama gibi duyuların bir kısmı fizyolojik bir takım süzgeçlere sahiptir: Örneğin gözümüz, elektromanyetik tayfin tamamını değil ancak görünür olanını algılar. Bunun en önemli nedeni beyindir; çünkü beynimiz, kendisine iletilen birçok bilgiyi gereksiz ya da yararsız olarak görüp süzgeçten geçirir. Çevremizde var olan her şeyi görmemiz, duymamız aslında mümkündür ama beyin burada bir seçim yapar ve pragmatik yani işlevsel olanları seçer. Beynin bu sansürünün nedeni de her şeyi duymak, anlamak ve görmek yorucudur ve bir süre sonra insan hiçbir şeyi algılayamayabilir.¹⁶⁴

Sinestezi, bilinçli zihinsel olayların tetiklenmesiyle ortaya çıkan bilinçli bir duyusal deneyimdir.¹⁶⁵ Birleşmiş duyular ya da eş-duyum olarak da ifade edilen Sinestezi, beynin istemsiz olarak yoğunlaşması sonucu çevresiyle güçlü bir iletişime geçer. Bazı bilim insanları bu durumu bir hastalık olarak değerlendirirken bazı bilim insanlarına göre de bu bir mistik güç ve mucizeye dayanan bir yetenektir. Scriabin'in böyle bir yoğunlaşma yaşayıp yaşamadığını tam olarak bilmek imkansızdır ama sinesteziyi bir hastalıktan çok duyusal algılama da üst düzey bir yetenek olarak görmek mümkündür. Eğer Scriabin bir Sinestezi yoğunluğu yaşamışsa her harf, nota ya da kelimeyi farklı bir renk olarak algılaması gerekmektedir. Önemli bir noktada sinestezi deneyimi yaşayan kişi, eğer bunu çocukluğundan itibaren yaşıyorsa renklerle algılama biçimini sıradan, normal bir günlük olay olarak görebilir. Hatta diğer insanların da kendileri gibi düşündüklerini, dış dünyayı kendileri gibi

¹⁶² Bkz. Ralph E. MATLAW, "Scriabin and Russian Symbolism", *Comparative Literature*, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979, pp. 1-23.

¹⁶³ Bkz. Ralph E. MATLAW, "Scriabin and Russian Symbolism", *Comparative Literature*, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979, pp. 1-23.

¹⁶⁴ Bkz. Sultan TARLACI, "Sinestezi", *Bilim ve Teknik Dergisi*, Aralık 2001, s. 62.

¹⁶⁵ Sultan TARLACI, "Sinestezi", *Bilim ve Teknik Dergisi*, Aralık 2001, s. 62.

algıladıklarını düşünürler; bunun olmadığını fark ettikleri anda da çok şaşırırlar ve içlerine kapanabilirler.¹⁶⁶ Scriabin'ın çocukluk yıllarında fark edilmeyen içine kapanıklığının ve kendisini sadece müzikle ifade etmesinin nedenlerinden belki de en önemlisi bu olabilir.

1690 yılında ilk defa John Locke tarafından yapılan bir deneyde, deneye katılan kişinin duyduğu borazan sesini kırmızı rengiyle ifade ettiği bilinmektedir. Uzun yıllar bu alanda hiçbir çalışma olmamış, ancak 1989 yılından sonra Sinestezi yeniden bilim insanlarının ilgilendiği bir konu olarak ele alınmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda bugün geline nokta sinestezinin hala bir hastalık mı yoksa yetenek mi olduğu tartışılmaktadır; ancak özel bir durum olduğu kabul edilmiştir.¹⁶⁷

Sinestezikler yani renklerle duyular arasında bağ kuran kişilerde sinestezi tek yönlüdür. Sesleri, harfleri ya da görüntüleri renk olarak deneyimleyen kişi renkleri bir ses ya da görüntüyle karşılamaz. Herhangi bir harf, mesela A harfini, sinestezik bir kişi Yeşil renk olarak deneyimliyorsa, bu harfin farklı formlarda yazılması, söylenirken sesin şiddetinin ve tonunun değişmesi kişi üzerinde farklı bir değere dönüşmez. O kişi için A harfinin duyumsanması Yeşildir.¹⁶⁸

*Ses-renk sinestezinde genellikle, kişiler gözlerinin önünde renkler görürler ve sesin perdesinin değişimiyle renkler de değişir. Bu kişiler, görme alanlarının tamamen renklerle dolduğunu ifade ederler.*¹⁶⁹

Araştırmacı Sean Day'a göre 19 farklı sinestezi biçimi bulunmaktadır ve her duyu bir sinestezi tipini oluşturabildiği gibi farklı duyular, farklı etkileşimlerle de ortaya çıkabilmektedir. Nadir olarak kokunun ve tadın da sinesteziyi tetiklediği, sesleri renklerle alılmayan kişinin aynı etkiyi kokular üzerinde de yaşayabileceği ifade edilmiştir. Ayrıca sinestezi bazı durumlarda sonradan kazanılan bir özellik olmakla birlikte erken çocukluk döneminden itibaren de algısal veya kavramsal sinestezi deneyimlerinin de yaşandığı belirtilmektedir. Genetik olarak bu özelliğe sahip olan kişilerin ailelerinde de böyle bir özelliğin olma olasılığı oldukça yüksektir. Sinesteziklerin bir diğer özelliği de solak olmalarıdır. Sağ-Sol yönlerini sıklıkla

¹⁶⁶ Bkz. Sultan TARLACI, "Sinestezi", **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001, s. 62-63.

¹⁶⁷ Bkz. Sultan TARLACI, "Sinestezi", **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001, s. 63.

¹⁶⁸ Bkz. Sultan TARLACI, "Sinestezi", **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001, s. 63.

¹⁶⁹ Sultan TARLACI, "Sinestezi", **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001, s. 62-63.

karıştırırlar. İyi bir bellekleri, nesnelerin uzamsal yerleşimlerini çok iyi hatırladıkları bir zihin güçleri vardır. Ayrıca olacak olan olayları önceden rüyalarında görme gibi deneyimleri yaşadıkları da ifade edilmektedir.¹⁷⁰

Scriabin'in bugünden bir değerlendirmeye sinestezik olduğu düşünülmektedir. Onun yaratıcı hayal dünyası, ekstatik bir müzik anlayışında metafiziği kullanması ve delilikle dahilik arasında gidip gelmesinin, geleneksel sınırların ötesine geçmesinin sadece dönemin önemli akımları, felsefecileri ve Teozofi gibi mistik inanışlarla beslendiğini söylemek imkansızdır. Scriabin aynı zamanda bir sinestezik olarak dünyayı renklerle algılayan, bunu müzikle ifade eden ve kutsal bir ses-renk birleşimiyle insanlık tarihini değiştirebileceğine inanan özel bir müzik insanıdır. Piyanoyu görkemli ve özel bir müzik aleti olarak görmüş ve ona, tıpkı müziğine yüklediği gibi insan üstü, gerçek üstü anlamlar yüklemiştir.¹⁷¹

Scriabin için müzik, şiir ve felsefe kadar renkler de önemli bir yerdedir. Şiirlerinde özel psikolojik içerikleri kullanan Scriabin, "Trajedinin derinlikleri", "bulutların uçuşu" gibi derin imgesel anlamları renklerle ve seslerle ifade etmeye çalışmıştır. Scriabin renkleri duymuş, hislerini ve fikirlerini renklerle ifade etmiş ve renk dizilimindeki tonaliteyi algılayabilmiştir. Bu noktada Scriabin, karakteristik olarak geliştirdiği sistemde kırmızıdan mora olan spektruma "Do - Sol - Re - La - Mi - Si - Fa Diyez" olarak bir karşılık bulmuştur. Renklerle ilgili Scriabin şöyle söylemiştir: "Ne harika renkler! Alevlerin dilleri gibi bu iniş çıkışlardaki renklerin kombinasyonu müthiş! Onları algılayabiliyorum. Onları görebiliyorum." Scriabin ayrıca ışığın paralelliği ile sesi arttırmayı istemiş, çeşitli melodileri birbirine uydurmak ve böylece ışığın melodiyi takip etmesini ve müziğin de kendiliğinden akıp gitmesini istemiştir.¹⁷²

Renkli klavye olarak tanımlanan ve Scriabin'in hayatının son zamanlarında üzerinde çalıştığı müzik aleti ise değişik renklerdeki camlardan meydana gelen ve içinde ufak ışık delikleri olan büyükçe bir kutudan ibarettir. Işık, kutunun içindeki deliklerden yansıtılır ve ses çıkarmayan bir piyano tuşesi ile harekete geçen

¹⁷⁰ Bkz. Sultan TARLACI, "Sinestezi", **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001, s. 62-63.

¹⁷¹ Bkz. Malcolm H. BROWN, "Scriabin: A Biography of the Russian Composer, 1871-1915", **Journal of Research in Music Education**, Sage Publications Inc., Vol. 21, No. 4, 1973, pp. 377-378.

¹⁷² Bkz. Ralph E. MATLAW, "Scriabin and Russian Symbolism", **Comparative Literature**, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979, pp. 1-23.

mekanizma aracılığıyla ışığın tonu ve rengi değiştirilir. Oktav içerisindeki her nota gökkuşağı renklerinin içinden seçilmiş özel bir renge ayrılmıştır ve bu klavye, normal piyano ile uyumlu bir şekilde eserin icra edilmesini sağlar.¹⁷³

*Promeheus yapıtı, içerdiği Prometheus düşüncesi ve yeni buluşlarıyla müzik tarihinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bestecinin buluşlarından birisi renkle müziğin birleştiği Sinestezi'nin tarihindedir... 1912 yılında Kandinsky, Sinestezi'deki renk ve müzik ilişkisini incelerken Scriabin'i bu alanda bir öncü olarak tanıtmıştır.*¹⁷⁴

Prometheus eserinde Renkli Klavyeyi ve sinestezik özellikleri kullanan Scriabin, bu eser için “sesin ve rengin ikili senfonisi” demiştir. Bununla birlikte “beşliler çemberi” olarak bilinen renk dizisini kullanmış ve renkli senfonisine etki etmesi için müziği alışılmışın dışında bir armonik ve bilimsel sistemde yazmıştır.¹⁷⁵ Renklerin kullanıldığı Prometheus eseri de mavi ve yeşil bir ışıkla başladıktan sonra bu iki renk tamamen kaybolana kadar beklenir. İlk olarak yeşil kaybolurken geride bir süre daha mavi rengin gizemli atmosferi devam eder. Eserin sonunda da tüm salon beyaz bir ışık demetiyle göz alıcı şekilde aydınlatılacaktır. Bu amaçla tasarlanan renkli klavye aslında bir konser performansı için yeterli değildir ancak Scriabin, müziğin, renklerle oluşturulan bir hareket içinde nasıl ifade edildiğini gözlemlemek için çalışmıştır.¹⁷⁶

¹⁷³ Bkz. A. Eaglefield HULL, A Great Russian Tone-Poet: Scriabin, 1918, ss. 224-226.

¹⁷⁴ Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 268.

¹⁷⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL, A Great Russian Tone-Poet: Scriabin, 1918, ss. 224-226.

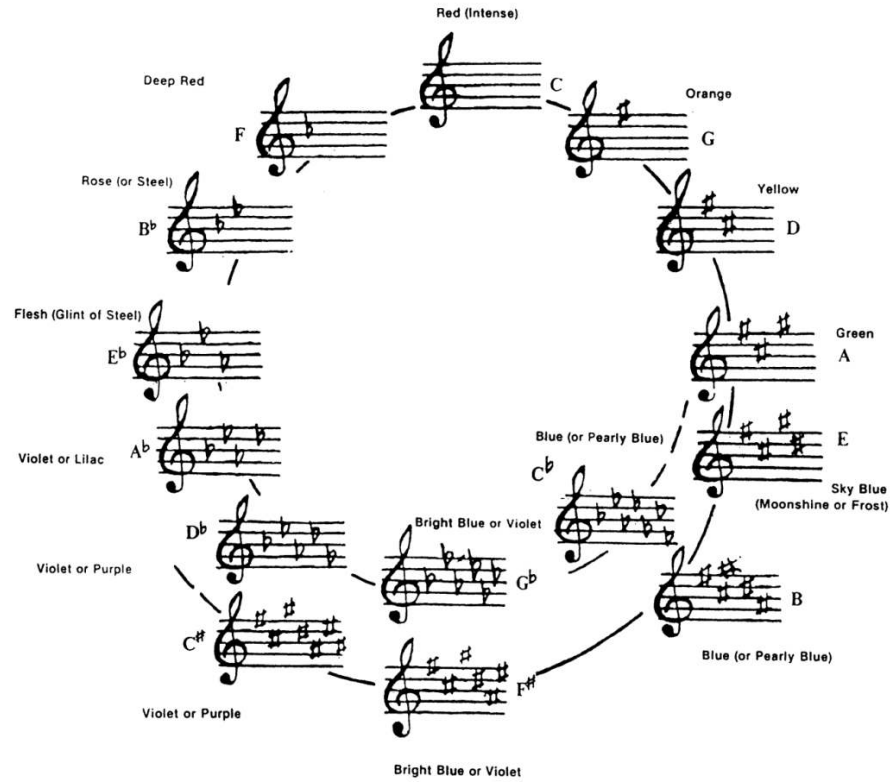
¹⁷⁶ Bkz. Ralph E. MATLAW, “Scriabin and Russian Symbolism”, **Comparative Literature**, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979, pp. 1-23.



Örnek 1: Prometheus'un otograf'ından bir sayfa. (ölçü 381-386)¹⁷⁷

¹⁷⁷ Kenneth PEACOCK, "Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing", **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, University of California Press, Vol. 2, No. 4, 1985, p. 495.

Scriabin'ın arkadaşı ve yazar Leonid Sabaneyev, ilk olarak bestecinin “ışık senfonisi” ve “renk duyumuyla” ilgili çalışmalarını kaleme alan kişidir. Sabaneyev'in de belirttiği üzere Scriabin'in dünyasal ve materyal olan (Örneğin Do Majör, Fa Majör) tonalitelerden manevi (Fa Diyez Majör) olanların ayırt edildiği gözlemlenmiştir. Scriabin, renklere net bir karakter atamaktadır: örneğin kırmızı, cehennemin rengidir. Mavi ve mor renkler ise manevi olanın renkleridir. Ayrıca Do Majör ve Fa Majör kırmızıyı, Fa Diyez Majör de koyu maviyi ifade etmektedir. Bu birleşimler Scriabin için en uç, açık ve parlak olanlarıdır. Rusya'da Scriabin Müzesi'nin arşivinde sanatçının kendi el yazısıyla yazılmış bazı karalamalarında renkler ve notalar arasındaki bağdan söz ederek çeşitli örnekler belirtmiştir. Tam olarak Scriabin'in nasıl bir konsept yaratmaya çalıştığı bilinmiyor ancak “renk duyumu” ile notalar arasında bir bağ kurmaya çalıştığı kesindir.¹⁷⁸



Örnek 2: Scriabin'in “Renk Duyum” şeması¹⁷⁹

¹⁷⁸ Bkz. B. M. GALEYEV and I. L. VANECHKINA, “Was Scriabin a Synesthete?”, *Leonardo*, The MIT Press, 2001, Vol. 34, No. 4, p. 358.

¹⁷⁹ B. M. GALEYEV and I. L. VANECHKINA, “Was Scriabin a Synesthete?”, *Leonardo*, The MIT Press, 2001, Vol. 34, No. 4, p. 359.

Sonuç olarak sinestezik insanlar dünyayı bizim algıladığımız formların dışında algılayan özel insanlardır. Yaratıcılık olarak da bilim insanları ve sanatçılarda da görülen bu durum, tıpkı Scriabin gibi, eserlerine ve çalışmalarına büyük katkılar sağlamıştır. Bu sanatçı ve bilim adamlarından bazıları şöyledir: Vladimir Nabokov, Amy Beach, Gyorgy Ligeti, Franz Liszt, Nicolas Tesla ve Richard Feynman. Ayrıca ilk olarak Newton tarafından Renk Kuramı ve sonrasında Goethe'nin değerlendirdiği klasik renk kuramında da renklerin ve ışığın gerçekte nasıl görüldüğü üzerine önemli çalışmalarda bulunmuş ancak zamanla bu görüşleri unutulmuştur.¹⁸⁰

*Rus besteci ve piyanist Alexander Scriabin kendi sinestezisini, 1910'da "Prometheus, The Poem of Fire" adıyla orkestra, piyano, org ve koro için yaptığı besteyle ifade etmiştir. Notaları "parlak ve çakan ışıklar" olarak hissetmiştir. Fransız besteci Olivier Messiaen de bestelerinin sinestezik durumundan doğduğunu söylemiştir: "Ne zaman bir müzik dinlesem ya da notalara baksam renkleri görürüm. Canyon piyesine beste yaptığımda, uçurumların rengi kırmızı ve turuncuydu."*¹⁸¹

Scriabin, bestelediği eserleri aynı zamanda renklerle ve kokularla insanlara sunmayı istemiştir. Renkli orgların kullanılmaya başlandığı bir dönemde Scriabin de Prometheus – The Poem of Fire eserinde, düzenli orgların yanında çalınmak için müzik notasıyla uyum gösterecek renkli ışıklar üreten bir orgun kullanılması üzerine çalışmıştır. Işık, ince bir kumaştan meydana gelen çok katmanlı bir perdeye yansıtılacak ve müzikle uyumlu biçimde, nota-ses-renk şeklinde esere eşlik edecektir. Hatta bu gösterim sırasında parfüm fikri de değerlendirilecek o sese ve notaya uygun bir koku dinleyenlere sıkılacaktır. Ancak Scriabin'in ani ölümüyle bu proje hayata geçirilememiştir. Scriabin'den sonra birçok insan, müzikal anlamda bu deneyimi sürdürmüş ve farklı şekillerde günümüze kadar eserlerin gösteriminde kullanılmıştır.¹⁸²

Eğer sinestezi gerçekse, normal insanların yaşayarak deneyimlediği gerçek nedir? Birinci kişi, öznel olarak bir sinestezik, gerçeği algıladığı gibi deneyimliyorsa (harf-renk, ses-renk) ve bu deneyimin normalden farklı olduğunu bir ikinci kişiden, yani diğer insanlardan edindiği bilgiyle öğreniyorsa, bizim beyinlerimizle algıladığımız

¹⁸⁰ Bkz. Sultan TARLACI, "Sinestezi", **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001, s. 62-64.

¹⁸¹ Sultan TARLACI, "Sinestezi", **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001, s. 64.

¹⁸² Chang Min HAN, Project Scriabin v. 3., In: Proceedings of the 7th international conference on New interfaces for musical expression, ACM, 2007, pp. 388-389.

öznel gerçek nedir? Hepimizin öznel gerçekliği neden aynı değil? Ya hepimiz dünyayı- evreni olduğundan farklı algılıyorsak ve onların gördüğü gerçekse!¹⁸³

¹⁸³ Sultan TARLACI, “Sinestezi”, **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001, s. 65.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PİYANO ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Eaglefield Hull, 1916 yılında yayımladığı kitabında Scriabin için; “Rusya’nın müzik dehası ve çok yönlü bir yenilikçi” tanımlamasını yapmıştır. Hull’a göre Scriabin’in tüm eserleri karakterde kusursuz, sürekli gelişen, usta bir tekniğe sahip eserler olmakla birlikte felsefi açıdan ifade derinliğine sahiptir ve müzikal yapı estetiğinde de oldukça üst bir seviyededir. Besteleri, teorileri ve müziğe yüklediği anlam açısından kariyerinin zirvesinde ölen Scriabin, tonaliteyi tam olarak terk etmeden tüm armonisini alışılmamış, yeni bir sistem üzerine kurmuştur. Son dönem eserlerinde vardığı atonalite, onun müzikteki devrimlerini ve kişisel evrimini özetlemektedir. Hull’un da dediği gibi Scriabin bir müzik kaşifidir.¹⁸⁴

Scriabin’in müzikal yaşamını, bestelerini, bestelerini şekillendiren felsefesini ve müzik tekniğini incelemek aslında tek bir çalışmaya sığmayacak ölçüde kapsamlı bir çalışmadır. Onun Romantik Dönemle 20. Yüzyıl Müziği arasında köprü olan müzik yaşamı, hem birbirinden beslenen bir özelliktedir, hem birbirinden bağımsızdır, hem de temelde aynı ruhu taşımaktadır. Scriabin, yenilik arayan ve müziği hiç olmadığı kadar yücelten özel bir sanatçıdır. İlk bestelerindeki tonal tarzı Romantik geleneğe sıkı sıkıya bağlıyken son dönem eserlerindeki “Mistik Akor” gibi yenilikleri ile çağdaş müziğin kapılarını aralamaktadır. İlk ve son dönem eserleri arasında, müzikal stildeki farklılıklara rağmen aslında devamlılığı olan yapıtlarıyla Scriabin, gelenekle çağdaş harmanlaması ve öznel bir üslup yakalaması bakımından müzik tarihi açısından önemli bir sanatçıdır.¹⁸⁵

Müzik yaşamının ilk dönemlerinde Romantik Dönem sanatçıları olan Chopin ve Liszt etkisinde eserler veren Scriabin’in eserleri kimi müzikologlar tarafından müzikal bir mirasın devamı, kimilerine göre de yeniliğin ilk ayak sesleri olarak değerlendirilir. Özellikle on iki yaşında yazdığı Re minör kanon’dan müzik yaşamının son dönemlerinde yazdığı Op. 73 No. 2. Flammes sambres eserine kadar

¹⁸⁴ Bkz. A. Eaglefield HULL and A.SCRIBIN, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 601-602.

¹⁸⁵ Bkz. Sonbook KEE, **Elements of Continuity in Alexander Scriabin’s Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes**, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008, p. 77.

tüm yapıtlarında gelişim gösteren “poliritimler” görülmektedir. 2:3 ve 3:4'lük ritim gruplarını kullanmak Chopin'in etkisinde gelişen Scriabin'e oldukça normal gelmiştir. Bununla beraber Scriabin'in erken dönemleri diye nitelendiren ilk yapıtlarında çok daha zor olan 5:3 ritim gurupları da görülebilmektedir. Scriabin bu zorlukları ritardando, accelerando ve rubato yönergeleriyle kolaylaştırarak ufak yavaşlamalar ve hızlanmalarla çözmeye çalışmıştır.¹⁸⁶

Scriabin, Chopin'in içsel duygu durumuna bağlı olarak bestelediği birçok ilk dönem eserinde Chopin ile sıkı bir ilişki içerisinde. Bu eserler; Op. 2 No. 1, Op. 8 12 Etüd'leri, Op. 11, Op. 13, Op. 15, Op. 16 ve Op. 17 gibi büyük çaptaki Prelüd serileri ile Valsleri, Nocturne eserleri, Mazurka'ları, Polonezleri, 1. ve 2. Sonat'ları şeklinde sıralanabilir. Bu eserlerde Chopin etkisinin zaman zaman devam ettiği görülebilir. Scriabin ile Chopin'in önemli bir ortak noktası da Vals'lerinin ve Mazurka'larının Schubert Valsleri gibi dansa kullanılmasından çok kendine özgü stilize danslar olmasıdır. Scriabin'in ayrıca 51 Prelüd'ünün tamamı, 15 ölçüyü geçmeyen zaman birimlerinden, armonik ve ritmik buluşlardan, özel bir ezgisel yapıdan ve benzersiz yoğunluktan meydana gelmiştir.¹⁸⁷

Scriabin, Rus halk müziğinden soyutlanmış ancak parçalarını üçlü ölçüde yazarak, ikinci ya da üçüncü ölçülerin vuruşlarını vurgulayarak halk müziği geleneğini devam ettirmiştir. Büyük ölçüde Chopin'den etkilenmesine rağmen Scriabin'in orkestraya olan ilgisi nedeniyle yine ilk dönem eserlerinde Liszt'ten etkiler taşıdığı görülmektedir. Özellikle zengin tınıya sahip orkestra eserlerinde ve piyano üslubunda Liszt etkisi hissedilmektedir. Bu eserleri; Op. 18 Si Bemol minör Allegro de Concert, Op. 27 Prelüd, Op. 28 Si minör Fantasia, 3. Sonat, Op. 8'in No. 12 Etüdünün sonu şeklinde sıralayabiliriz.¹⁸⁸

Scriabin, 19. yüzyıl müziğinin genelinde hakim olan Majör ve minör üçlü zincirlerini kullanmıştır. İlk dönem eserlerinin geneline hakim olan formal yapı ve üçlü zincir kullanımının Scriabin ile geldiği nokta, birçok müzik bilimci tarafından bir ilk olarak değerlendirilir. Yine Scriabin'e ait favori diziler arasında gösterilen

¹⁸⁶ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 252-253.

¹⁸⁷ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 252-253.

¹⁸⁸ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 255.

yedili akora dayalı sekiz sesli yapay diziler ve üç sesli akora dayanan tam-ton dizileri 19. yüzyıl müziğinin içinden gelmiş ruhu taşıyan bir yeniliktir.¹⁸⁹

Scriabin'ın Chopin etkisi 1902 yılında yazdığı 2. Senfoni ve Op. 30 4. Sonatı'yla sona ermiştir. Tonalitenin kalıplarını bırakan Scriabin için Orta Dönem eserleri de başlamış olur. Bu dönemde daha çok armonik çözümün, çok anlamlılığın ve tutanaksızlığın etkisindedir. Ancak ilk dönemden orta döneme geçişteki bu dönemde ortak olan nokta armonik özgürlüktür. Bu özgürlüğü akorlarındaki çok anlamlılıkta, eksilme ve arttırılmalarda, artan disonanslarda görmek mümkündür.¹⁹⁰

Scriabin'ın armonik çeşitliliğinin nedenlerinden bir tanesi de yataysallığa ve dikeyselliğe dayanan müzikal yapısıdır. Melodi ve armoni arasındaki bağlantıya yaklaşımı, onun tıpkı Stravinsky'nin ve dönemindeki Rus Modernistlerinin çalışmalarına benzer bir disiplini ve özgün ilkesel yaklaşımı işaret etmektedir.¹⁹¹ Aynı zamanda Scriabin için armoni, müzikal yaklaşımda ön plandadır. Ona göre armoni, merkezdedir ve diğer tüm müzikal yapı armoniden beslenmiştir. Formu ve geç dönem çalışmalarında melodiye belirleyen armoni için Scriabin şöyle demiştir:¹⁹²

*“Armoni melodi ve melodi armoni haline gelir. Benim için melodi ve armoni arasında hiçbir fark yoktur.”*¹⁹³

Armoniye bu kadar önemli bir konuma taşıyan Scriabin, armoninin melodi haline gelmesi derken, armonilerin, akor notalarının arka arkaya tınlamasına izin vermesini ve melodilerin de bu sayede çözüldüğünü anlatmak istemiştir. Melodinin armoni haline gelmesi ise az önceki durumun tam tersini işaret eder; ancak burada melodinin notalarının armonik akor olarak kullanılmasını ifade etmemiştir. Scriabin'ın asıl vurgulamak istediği nokta, melodik yapıların armonilerden meydana

¹⁸⁹ Bkz. Susanna GARCIA, “Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 231.

¹⁹⁰ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 259-260.

¹⁹¹ Bkz. Jonathan POWELL, “Skrjabin”, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2001, cilt. 23, p. 490.

¹⁹² Bkz. Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin's Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 7.

¹⁹³ Leonid Sabaneev, Vospominaniya o Skrjabin, Moskau 1925, page. 47. Quoted in Musik-Konzepte 32/33, Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten, edited by Heinz-Klaus M Etzgerand Rainer Riehn, edition text + kritik, 1983, page 8. **Aktaran**: Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin's Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 7.

geldiğidir. Böylece bir armonik efekt elde etmek için melodinin anlamını az da olsa değiştirir ve sonuçta, armoni belirleyici bir temel unsur olarak karşımıza çıkar.¹⁹⁴

Sürekli olarak müzikte yeni yöntemler deneyen Scriabin, bazen bu denemelerinde başarısız olmuşsa da birçok çalışmasında belirli bir aşamaya ulaşmıştır. “Yeni bir stil üzerinde çalışıyorum ve bu büyük bir keyif, çok fazla aşama kaydettiğimi görüyorum”¹⁹⁵ diyen Scriabin’in yeniliği ararken nasıl bir çalışma programı kullandığını tahmin etmek zordur; ancak başarılı olduğunu görmek, özellikle son dönem eserlerindeki yeniliklerine bakınca mümkündür. Kompozisyon olarak da sürekli sezgi ve hesaplamaları kullanan Scriabin’in yöntemleri hakkında kesin bir fikir elde etmek olanaksızdır. Bu konuda Sabaneyev’in teorisi ön plana çıkar ve Scriabin’in şu sözlerini kaynak olarak gösterir:¹⁹⁶

*“Akorlarımı ve armonilerimi seziyle bulurum, akustik bilim adamları ne isterlerse öğretebilirler. Bilimsel gerçekler benim sezgilerimle örtüştüğü zaman memnun olurum ve sonunda bu önlenilir olamaz. Sezgi her zaman önceliğim olmuştur. Elbette, bilim ve sezgilerin örtüştüğü bütünlük prensibi gerekir”*¹⁹⁷

*“Her zaman matematiğin müzikte büyük bir rol oynadığını düşünürüm. Bazen besteleme yaparken form hesaplamaları bile yaparım.”*¹⁹⁸

Armonilerin akorlar tarafından belirlenmesi, dikeyselleştirme tarafından domine edilmiş armonik düşünüşten kaynaklanmaktadır. Armonik analizlerde, akorları bir anahtar notasıyla ilişkilendirmede önemli olan nokta armonilerin sadece dikey değil aynı zamanda yatay bir perspektife sahip olduğunu unutmamaktır. Bunun için de iki önemli açı vardır. İlki, akor bağlantılarının yani armonide partilerin ezgisel hareketlerinin çözülümü; ikincisi de Tonal Plan’dır.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Bkz. Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin’s Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 7.

¹⁹⁵ About Poème de l’Extase in a letter to Tatjana Fedorovna Schloezer 1904 from Paris quoted in: Musik-Konzepte 32/33, Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten, p. 6. **Aktaran:** Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin’s Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 7.

¹⁹⁶ Bkz. Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin’s Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 7.

¹⁹⁷ Leonid Sabaneyev, Vospominaniya o Skrjabin, Moskau 1925, p. 64. Quoted in: Musik-Konzepte 32/33, p. 8. **Aktaran:** Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin’s Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 8.

¹⁹⁸ Sabaneyev p. 270 / Musik-Konzepte 32/33, p. 9. **Aktaran:** Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin’s Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 8.

¹⁹⁹ Bkz. Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin’s Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 9.

Scriabin'in müzik kariyerinin en verimli yılı olarak değerlendirilen 1903 yılında, dokuz aylık bir süre zarfında yoğun bir çalışma dönemine girmiştir. Bu kısa zaman içerisinde 4. Sonat'ı, Op. 30-43 arası tüm parçalarını, 3. Senfonisi olan İlahi Şiir'i, çok sayıda Etüdları, Prelüdları, Valsleri ve şiirleri içeren eserlerini yazmıştır.²⁰⁰ Bu tarihten sonra, yaklaşık 1910 yılına kadar olan süreçte yazdığı tüm eserlerin tonal stili, diyatonik ve tam-ton alanı arasındadır; ancak tonal ortam dahilinde de bir anomalidir. Baker, Scriabin'in bu dönemde kompozisyonlarında kullandığı akorlarının madde ve ruh arasında bir köprü olduğunu savunmaktadır.²⁰¹

1903-1910 yılları arasındaki dönem Scriabin'in Simgeçilerden ve Nietzsche'den etkilendiği, "uçuş" ve "yükseliş" gibi kodların müziğinin özüne yerleştiği dönem olması bakımından da önemlidir. Bu dönemin en önemli minyatür eserleri Op. 33 No. 1 Prelüd, Op.45 No. 2 Poème Phantastique, Op. 51 No. 3 Poème aile'dir. "İrade" imgesi, Op. 59 No. 2 Prelüd'ünde yoğundur. Bu sembolist imgeler dışında Teozofi'ye kayan içe dönük düşüncüyü, tanrısal şefkati ve yok oluşu languido'da yansıtan eserleri ise Op. 35 No. 2 Si Bemol Majör Prelüd, Op. 39 No. 2 Re Majör Prelüd, Op. 51 No. 2 Fragilité, Op.51 No. 4 Dans Languide, Op. 52 No. 1 Poème, Op. 52 No. 3 Poème Languide, Op. 57 No. 1 Désir, Op. 57 No. 2 Caresse dansée, Op. 58 Feuille d'album ve Op. 59 No. 1 Poème adlı eserleridir.²⁰² Hull'a göre, Scriabin'in eserlerinin saygı görmesinin bir nedeni de müziğindeki yeniliklerin doğal ve aşamalı olarak ortaya çıkmasıdır. Onun müziği, kendisinden öncekilerin metotlarıyla başlamış ve zaman içerisinde, çeşitli mistik ve felsefi düşüncelerin etkisiyle gelişmiştir. Yeni bir akorun ortaya çıktığı son dönem eserlerini Rusya'dan ayrıldığı ve Thun Gölü yakınındaki Beattenburg'ta kaldığı dönemlerde yazmıştır. Scriabin için burası "Güneşin doğuşunun muhteşem görüldüğü ve ışığın insanı etkilediği" bir yerdir. Işık ve ses kesişimi üzerine birçok deneme yapmış ve son dört sonatıyla sonraki eserlerini de bu atmosferde bestelemiştir.²⁰³

²⁰⁰ Bkz. Eaglefield HULL and A. SCRIBIN, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 605.

²⁰¹ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 277.

²⁰² Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 266.

²⁰³ Bkz. Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, pp. 22-23.

Scriabin'ın müziğindeki yeniliklerin ilk bakışta anlaşılamayacağını, bundan daha fazlasının olduğunu dile getiren Hull'a göre sanatçının eserlerinde, son dönem de dahil olmak üzere tonalite kaybolmamıştır. Aksine, bazı eserlerinin temelinde, kısmen abartılmış armoni kullanımında tonaliteye rastlanmaktadır. Bazı yazarlar ise Scriabin'ın müziğindeki Bemollerin ve diyezlerin birleşik imzasının aynı anda kullanıldığını belirtmişlerdir. Hatta Antik Yunan Sesleri üzerine çalışan Schlesinger, Scriabin'ın bazı akorlarının arızalı olarak nitelendirilen bölümlerindeki uyumun antik bir dizilime sahip olduğunu dile getirmiş; ancak bu araştırmanın devamı olmamıştır. Scriabin'ın ise kullanmayı en sevdiği dizi “dodecuple” dizisidir. Diyatonic diziden türetilmiş olan saf bir dizi ile mod olan kromatik dizi ve işleyiş arasında büyük farklar bulunmaktadır. Dodecuple dizisi ise direkt ve eşit tamperamanların olduğu, oktavın on iki eşit bölümden türediği özel bir dizidir.²⁰⁴

Scriabin ve müziği incelenirken birçok araştırmacı zor durumda kalmıştır. Bu durum tek bir set veya tek bir dizi üzerine öngörülen kesin bir analiz olduğunda, set dışında kalan seslerin nedeninin açıklanamamasıdır. Daha fazla set önerildiğinde ise stilini anlamaya yönelik duygu ortadan kalkmaktadır.²⁰⁵ Scriabin'ın besteleriyle ilgili bazı noktaların yanıtlanamamasının en önemli nedeni de sanatçıya ait notların ve özel yazışmaların olmayışıdır. Birinci senfonisinin final bölümü dışında Scriabin, müziği ile ilgili yazılı olarak hiçbir belge bırakmamıştır. Önceleri eserlerine şiirsel eşlik yazmış ancak son dönemlerinde bu eşlik tamamen ortadan kalkmıştır. Op. 60 Prometheus eseri ile başlayan son dönem eserlerinde Scriabin, kullanmış olduğu teknikleri açıklama konusunda oldukça isteksiz davranmıştır. 1912 yılından günümüze kadar birçok araştırmacı ve müzik insanı Scriabin'ın Prometheus eseriyle başlayan metodolojisini incelemiştir.²⁰⁶

Çağdaş müziğe geçişiyle birlikte Scriabin'ın geleneksel yapıdaki tonaliteden koparak atonaliteye geçiş yapması nedeniyle birçok Rus araştırmacı, onun ilk, orta ve geçiş dönemindeki eserlerine yoğunlaşmıştır. Scriabin'ın müziğindeki tonaliteyi inceleyen müzik araştırmacılarının birçoğu onun hiçbir zaman tonaliteyi

²⁰⁴ Bkz. Eaglefield HULL, “Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods”, **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, pp. 22.

²⁰⁵ Bkz. J. REISE, “Late Scriabin: Some Principles behind the Style”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 6, No. 3, 1983, pp. 221.

²⁰⁶ Bkz. Susanna GARCIA, “Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 276.

bırakmadığını; aksine tonaliteyi geliştirerek ve yorumlayarak atonaliteye ulaştığını düşünmektedirler. Bu araştırmacılar arasında Olga Sachaltujeva, Scriabin'in son dönem eserlerini incelemiş ve armonilerin ara dominant olduklarını belirtmiştir.²⁰⁷

*Vera P. Dernova, Taneyev'in öğrencisi olan Boleslav L. Javorskij'in teorisini geliştirir. Sistemin merkezi olarak Loslav L. Javorskij, triton çözülümünün belirsizliğini kabul eder. Triton, Altılıya veya anarmonik eşdeğer olarak hesaba katıldığında, eksiltilmiş beşliye, üçlüye çözülür. Her iki eşzamanlı çözülen formu da aldığımızda her iki çözülmeyi eş zamanlı olarak kullandığımız zaman, iki tonaliteli bir sonuç ortaya çıkacaktır.*²⁰⁸

Yukarıda açıklanan tonalite yapısı Scriabin'in son dönem eserlerinde görülmemekle birlikte Dernova'ya göre bi-tonaliteyi kullanan ilk besteci Scriabin'dir. Amerikalı araştırmacılara göre de Scriabin'in müziğinde serial teknik bulunmaktadır. George Pele'ye göre Scriabin'in kompozisyon tekniğini "12 ton olmayan bir dizisel besteleme" olarak tanımlarken John Everett Cheetham da kompozisyon tekniğini "dizisel benzeri teknik" olarak tanımlamıştır. Zofia Lissa ise bu iki tanımlamayı birleştirerek Scriabin'in kompozisyon armoni tekniğini hem romantik gelenekle hem de önceden tahmin formuyla açıklamıştır. Lissa'ya göre Mistik Akor'un içinde bulunan altılının temelinde Chopin'in tarzı saklıdır ve bunu ilk fark eden müzik bilimcidir. Chopin'in ve Scriabin'in çalışmalarını inceleyen Lissa, her zaman akorun üstünde olan altılının önemini fark etmiş, bu akorun yedilisinde bir yedilinin şekillendiğini ve böylece son dönem bestelerinde Scriabin'in karakteristik dörtlü akor yapısının oluştuğunu belirtmiştir.²⁰⁹

Scriabin'in kullandığı Chopin altılısını ilk anımsatan kişi olan Zofia Lissa konuyla ilgili araştırmasında şu noktaya dikkat çekmiştir: Chopin'in dominant yedili akorunu kullanma biçimi olarak beşlinin yerine altılıyı getirdiğini söyler ve bu nokta, Scriabin'in dominant fonksiyon kullanımını ve ileri aşamada Prometheus akorunun prensibini açığa çıkarmıştır. Scriabin erken dönem eserlerinden Op. 15 No. 4 Prelüd'de "Mi - Sol Diyez - Do Diyez" kullanarak beşli yerine altılıyı tercih etmiştir.

²⁰⁷ Bkz. Peter Sabbagh, *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 11.

²⁰⁸ Peter Sabbagh, *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 11.

²⁰⁹ Bkz. Peter Sabbagh, *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 13.

Op. 37 No. 2 Prelüd'ün altıncı ölçüsünde tonik akora göre dominantın dominantı kullanımı görülmektedir; yani ikinci akorun Sol Diyez oktavı birinciye tamamlanmaktadır. Lissa'ya göre bu sesler şu şekildedir:²¹⁰

“Fa Diyez - La Diyez - Si Diyez – Mi Diyez – Do çift Diyez” (yani eksilmiş beşli :Re) Esas sesin “Sol Diyez” olduğu bu akora “Mi Diyez”: altılı, “Do çift Diyez”: eksilmiş beşli, “Fa Diyez”: yedili, “La Diyez”: dokuzlu’dur. “Do çift Diyez” disonansı, sonuçta akorun gerçek beşlisi “Re Diyez”e çözülür. Ve bu akor, beşlisi indirilmiş, altılısı eklenmiş disonanslı, genişletilmiş bir dokuzlu dominant akoru olmaktadır. Ancak Scriabin, daha sonra bu akora epeyce varyete eklemiş ve akorun esas kökenini tanınmayacak hale getirmiştir.²¹¹

James Baker ise Scriabin'in atonaliteye bir anda geçmediğini, zaman içerisinde bir değişim yaşadığını vurgular. Bu görüşe yakın bir görüş Hugh McDonald tarafından dile getirilmiştir. McDonald'a göre Scriabin'in her eseri tıpkı bir zincirdeki halkalar ya da duvardaki tuğlalar gibidir. İşte bu nedenle Scriabin'in eserlerini dönemlere ayırarak incelerken bile aralarındaki sıkı bağ ve gelişim göz önünde tutulmalıdır. Özellikle orta ve son dönem piyano Prelüdlерinde sık olarak karşılaşılan biçimsel prosedür ve armonik boyutlar, stilistik dönemler arasındaki devamlılığı göstermektedir. İlk Dönem eserlerindeki Chopin stiline etkisinden ziyade Scriabin'in asıl gelişimi, orta ve son dönem piyano eserlerinde aranmalıdır; özellikle Son Dönem eserleri, onun bestecilik stiline dehayı gözler önüne sermektedir.²¹²

Scriabin'in piyanistik araçlar üzerindeki vurgusunu “Scriabin'in Klavye Stiline Ögeleri” isimli makalesinde Samuel Randlett, pedal çevirerek yapılan vurgunun tını, serim ve akorların kullanılması ile eşlik eden figürasyonlarını incelemiştir. John Meek ise Scriabin'in piyano stiline deyişmeyi armoni, melodi ve ritim özellikleriyle ele almıştır. Meek, armonik olarak ilk dönemden son döneme kadar tüm eserleri tonal analitik yaklaşımla incelemiş ve orta dönem eserlerinin ahenksiz ve alışılmadık akor yapılarına sahip olduğunu belirtmiştir. Son Dönem

²¹⁰ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 270.

²¹¹ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 270.

²¹² Bkz. Sonbook KEE, **Elements of Continuity in Alexander Scriabin's Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes**, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008, p. 7.

Prelüd analizlerinde ise Mistik Akor kullanımına odaklanan Meek, Scriabin'in armonik dilinin geliştiğini ancak bu gelişimin tamamen bir değişim olmadığını vurgular. Varvara Dernova ise gelenekselden uzaklaşan armonik sitile, referans olarak Scriabin'i gösterir. Dernova, diyatonik Majör ve minör boşluklardan kaynaklanan akorların detaylı incelemesini yaparak Mistik Akor'u açıklamaya çalışır. "Son Scriabin: Stilin Arkasındaki Bazı Prensipler" makalesinde Jay Reise, tonal bir perspektif içinde Mistik Akor'un kaynağının arttırılmış bir akor olan Fransız Altılısı akoru olduğunu göstermiştir.²¹³

Mistik Akor, müzik tarihinde Scriabin'in adının sinestezi dışında, kendisine özgü akorun, diğer adıyla Prometheus akorunun yaratıcısı olarak geçmesine neden olmuştur. Bu akor, Scriabin tarafından geliştirilerek yeni bir düzeni ve müzik üslubunu doğurmuştur. Prometheus akoru, dörtlü aralıkların üst üste dizilmesiyle oluşan altı sesli bir bileşimdir. Sabanajev'in 1912 yılında yayımlanan Mavi Atlı dergisi'nde belirttiği üzere bu akor Scriabin tarafından "Do - Re - Mi - Fa Diyez - La - Si Bemol" gamından türetilmiştir ve "Do - Fa Diyez - Si Bemol - Mi - La - Re" sesleriyle Mistik Akor'u elde etmiştir. Aralık olarak sırasıyla triton, eksik dörtlü, triton, tam dörtlü ve yeniden tam dörtlünün üst üste getirilmesidir.²¹⁴

Sabaneyev'e göre Mistik Akor, "seslerin armonik dizisi" olarak geçen dizinin doğuşkanlarından türetilmiştir. Bunun açıklaması ise "8, 9, 10, 11-13, 14" yani "Do - Re - Mi - Fa Diyez - La - Si Bemol" seslerine denk gelen doğuşkanlar şeklindedir. Scriabin daha sonra bu seslerle oynamalar yaparak tam dörtlülere, arttırılmış dörtlülere ve eksiltilmiş dörtlülere ulaşan varyasyonlar kullanmıştır.²¹⁵

²¹³ Bkz. Bkz. Sonbook KEE, *Elements of Continuity in Alexander Scriabin's Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes*, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008, p. 7.

²¹⁴ Bkz. Leyla PAMİR, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 268-269.

²¹⁵ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", *19th-Century Music*, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 221.



Örnek 3: Mistik Akor²¹⁶

Günümüzdeki yaygın kaniya göre Scriabin'in yaratı sürecinde Mistik Akor, tonaliteyi belirlemez ve üretici bir element olduğu düşünülmemektedir. Aynı zamanda bu akor, Scriabin'in favori akorları arasındadır. *Mysterium* eserinin ön taslaklarına bakıldığı zaman (Prefatory Action), bu akorla farklı türevlerde karşılaşmaktadır. Bunun yanında Mistik Akor'un karakteristik aralıklarının, farklı dağılımları olan diğer birçok çeşitlemesine de rastlanmaktadır. Wagner'in "Tristan" akoru gibi Mistik Akor da önemli bir deyimse tınıdır; ancak akorun hangi sebeple üretildiği ve hangi kullanımın tercih edildiği tam olarak saptanamamaktadır. Sabaneyev'e göre Mistik Akor'un en basit açıklaması "yüksek doğuşkanlardan türemiş olan perdelerin karakteristik tını nitelikleri" olarak tasvir etmiştir. Fakat Mistik Akor'dan bir armonik sistem türediği açıklamalarında ise Sabaneyev'in tanımlaması belirsizdir.²¹⁷

Mistik Akor'un doğuşu ve gelişimiyle ilgili yaklaşık elli yıllık bir tartışmanın ardından bazı müzikologlara göre, bu akor üst ses²¹⁸ dizelerinin ve doğa seslerinin

²¹⁶ J. REISE, "Late Skriabin: Some Principles behind the Style", *19th-Century Music*, University of California Press, Vol. 6, No. 3, 1983, pp. 220-231.

²¹⁷ Bkz. J. REISE, "Late Skriabin: Some Principles behind the Style", *19th-Century Music*, University of California Press, Vol. 6, No. 3, 1983, pp. 221.

²¹⁸ Üst ses dizileri bir müzik aletinden çıkarılan seslerin saniyedeki titreşim sayılarından, frekanslarından oluşur. Bu üst seslerin sayısı ve yoğunluğu ses renklerinin ortaya çıkarılması bakımından büyük önem kazanır. Bu armonik üst seslerle, armonik bir üst ses dizisi elde edilir. Baş'taki en kalın "Do"nun sayısı; 1 ise, baş'taki 2. "Do"nun sayısı 2 ve orta Do'nunki 4'tür. Ses incelidikçe frekans çoğalmaktadır. Ve üst seslerin sayısı bir öncekinin iki katında olacak şekilde sıralanır. Nefesli çalgıların üst sesleri, gerçek doğa seslerini karşılamaktadır. Sabaneyev'in saptadığı "Prometheus akoru"nun üretildiği gam ve aralıklarından oluşan armonik üst ses sayılan; 8. 9. 10. 11 - 13. 14. dır. Ve Scriabin, bu gamın aralıklarından oluşan ve armonik üst seslerinden elde ettiğini iddia ettiği "Prometheus akoru"nu, saf bir "Konsonans" Akoru ve uyumlu seslerden oluşan bir bileşim olarak görmekte, çözümünün olmadığını da iddia etmekteydi. Yine Sabaneyev'e göre, Scriabin, bu akoruyla "mistik bir hava" yaratmaktaydı. Ve derinden tınlayan bu parlak ve kıskırtıcı akorla bir çan sesi çağrıştırmaktaydı. Prometheus yapıtı, Scriabin'e göre tek bir "disonans"ı içermemekteydi. Yapıtın tüm kontrpuanlarının bu Prometheus Akoruna dayandığı bilinmektedir. Ancak "Prometheus" Akorunun seslerinde sadece: Do:8, Fa Diyez; II, sib: 14 titreşimleri, doğa seslerini karşılayabilmektedir. Şabaneyev, Mavi Atlı dergisinde, Skrivabin'in 13. üst ses'le ilgili

titreşim hesaplarına dayanmaktadır; ve bu fiziksel ve bilimsel bir akordur. Bazı müzikologlara göre de bu altı sesli bileşimin klasik-romantik müzikten türetilerek çeşitlendirildiği savunulmuştur. Akor üzerine yapılan birçok spekülasyon sonucunda bu akora belirsiz ve gizemli bir anlam yüklenmiştir. Sabaneyev'in belirttiği üzere bu akorun aralıkları ve akustik titreşimleriyle birlikte armonik bir üst ses dizisi oluşmaktadır ve bu üst ses dizisiyle de belirli bir sayı dizilimi ortaya çıkmaktadır. Diğer analizciler gibi Sabaneyev'de akorun kökeninin üst ses dizisinden geldiğini savunmuştur. Ancak Sabaneyev, akorun ön biçimlerinin Op. 37 No. 2 Prelüd'ün altıncı ölçüsünde, 4. Sonatta, Poème de l'Extase'da, gelişmiş şeklinin de Prometheus yapıtında, 5. Sonat'ta ve Op. 73 No. 1 Fragilité eserlerinde görüldüğünü de belirtmiştir.²¹⁹

*İnsan sesine ve keman sesine büyük önem veren Scriabin, doğa sesleri titreşimlerinin ve akort edilmemiş ses maddesinin ne denli önemli olduğunu bilincindedir. Geleceğin "ultrakromatik" yani tüm çeyrek ve daha da küçük aralıkların titreşimlerini içeren bir sis dizgesine inanmaktadır. Ama müzik tarihinde Prometheus / Mistik Akor'unun kökenini, anlamı ve işlevi, akustik titreşimlerden çok armoni tarihinde aranmıştır.*²²⁰

Mistik Akor, 1910-1915 yılları arasındaki eserlerde tam-ton dizi ve oktatonik diziye tonal olmayan bir ortamda birbirine bağlamaktadır. Akorun karakteristik sesi ilk eserlerin tersine artık bütün eserin içine işleyebilir bir hale bürünmüştür. Armonik ve melodik gelişimlerin tamamına kaynaklık ettiği için son dönem sonatların açılışındaki gelişmeler artık o eserlerin karakteristik özelliğini oluşturacaktır.

Scriabin'in mistik iç dünyasına ve imgeleri yorumlamasına bağlantılı olarak son dönem yapıtlarından; 6., 7., 8., 9. ve 10. piyano Sonatları ile Op. 72, Op. 73, Op. 74 Prelüdlere tamamen kendi iç dünyasına dönük olarak bestelenmiştir.²²¹ Yukarıda bahsedilen açılış akorları, Mistik Akor'un kök pozisyonunda kullanılmamıştır ancak her sonatın açılışında bu akorları kesiştirmeyi amaçlamış ve aşırılıkların açığa çıkmasıyla yeni bir mistik görüş ortaya atmıştır. Bu yeni görüş, gizli ve gizemli hatta

olarak "Sol Diyez'de "La" arasında bir sesi içittiğini söylemiş olduğunu yazmaktadır. Bugünkü tampere sistemde ve tampere edilmiş piyanoda mevcut olmayan bir ara sestir bu "La" sesi. Yine aynı "Mavi Atlı" dergisinde, Nikolai Kulbin'de doğa seslerinin; bülbül, yaprak hışırtısı gibi seslerin, ancak bir müzikle öykünülebildiğini, özellikle Skryabin'deki bu ara seslerin varlığını savunmuş ve bugünkü Scriabin çalışmalarına yeni bakış açılarını kazandırmıştır.

²¹⁹ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 269.

²²⁰ Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 269-270.

²²¹ Bkz. Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 270.

mitolojik önemde açığa çıkan; “mysterieux” (6. Sonat), “prophetique” (7. Sonat) ve “legendaire” (9. Sonat) terimleri bu Sonatlar’a şekil vermektedir. 7. Sonatta “altı - ton gizli armoni” ye başvurmuştur. 10. Sonatın açılışında “tres doux et pur” ifadesi, devamında ise gelişim gösteren bir dinginlik ve eterik saflık görülmektedir. Sonuçta Mistik Akor, üretken güç, potansiyel enerji ve tüm eseri yönlendiren, ortaya çıkmamış gizem vazifesi görmektedir.²²²

Scriabin’ın son dönemde yazdığı Op. 60 ve Op. 70 arasındaki 6. ve 7. sonatı Beattenberg/İsviçre’de ve son 3 sonatı da Moskova’da yazılmıştır. Bu sonatların hepsi stilde benzerlik gösterir ve hissiyatta mistik tanımına uymaktadırlar. Müzik bilimciler kasvetli olduğu düşünülen 7. ve 8. sonatların büyük bir yorum gücü gerektiğine inanmaktadır.²²³

Scriabin, 1903 yılında bestelediği 4. Sonatına kadar geleneksel İtalyan terminolojisini kullanmış, 1907 yılına kadarki sürede de bu terminolojisi geliştirerek daha tanımlayıcı ve kesin bir şekle dönüştürmüştür. Allegro fantastico, presto tumultuoso esaltato, impetuoso ve con stravaganza işaretlerini 5. Sonatında kullanmıştır. Ancak Le divin poème, Le poème de l’extase ve Prométhée, le poème du feu (Prometheus) eserlerinde İtalyan terminolojisine alternatif olarak Fransız terminolojisini kullanmaya başlamıştır. 1911 yılında yazdığı 6. sonatın başlangıcında arızaların bolluğu ve mükemmele yakın Fransızca işaretlerle yeni tarzını belirlemiştir.²²⁴

Özetlemek gerekirse Scriabin’ın piyano yapıtları ve piyano edebiyatı alanına katkılarının Chopin ve Beethoven’e eşit olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte Brahms ve Schumann etkisi de görülen Scriabin, bu iki besteciden yararlanmış ve özellikle ilk dönem eserlerine bu etkiyi yansıtmıştır. Ancak ne olursa olsun Scriabin’ın ilk dönem eserleri günümüzde birçok akademik çevre tarafından klasikler arasında gösterilmektedir. Çok fazla incelenmemiş olsa da orta dönem ve geçiş dönemi eserleri ise Scriabin’ın zengin kişiliği ve gelişimiyle doruk noktasına ulaştığı dönemdir. Son dönem eserlerinin yenilikçi ve farklı yapısı nedeniyle her bestesinde

²²² Bkz. Susanna GARCIA, “Scriabin’s Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 277.

²²³ Bkz. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 611.

²²⁴ Bkz. Susanna GARCIA, “Scriabin’s Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, pp. 276.

aynı istikrar görülemeyebilir. Hayatının son dönemlerinde yazdığı eserlerin bazı kafa karıştırıcı sorunları, bu eserlerin tanınmasını ya da çalınmasını engellemiştir. Ancak Scriabin'in gerek piyano gerekse orkestra eserlerinin mükemmel estetiği ve derin felsefi yönleri günümüz müziğinin önemli yapı taşlarından bir tanesidir.²²⁵

3.1. ERKEN DÖNEM ESERLERİ : Op. 1 - Op. 18

Opus 1 - Vals: Scriabin'in öğrencilik dönemi çalışması olan Fa minör Vals iyi tamamlanmıştır ama armonik çakışmalardan duyduğu hoşnutluğu gösterdiği 26. ve 58. ölçüler haricinde pek karakteristik değildir.²²⁶ Eserin bu ölçülerinde karakteristik "Prometheus" akorunun filizlerine rastlanmaktadır.²²⁷

Opus 2 - 3 Parça: No. 1 Etüd; 1886'da Scriabin, ilk dikkate değer eseri Do minör Etüd'ü (Op. 2 No. 1 olarak yayımlandı) yazmıştır. 1887'de ise inançsal görüşlerini not almaya başlamasıyla birlikte belirli müzikal çalışmalarla ruhen aynı anda var olan şiirler yazmaya başlamıştır.²²⁸ Bu çalışması aynı zamanda öğrencilik dönemi çalışması olup Chopin'in müzikal karakteristiğine çok yakın bir eserdir.²²⁹ Gelecekteki armonik tasarısının ipuçları, 1. ve 3. ölçülerde, Si Bemol minör kısımlarında oluşmuştur.²³⁰ No. 2 Si Majör Prelüd'de, Chopin etkisi kesintisiz olarak hissedilmektedir.²³¹ No. 3 Impromptu à la Mazur eseri Chopin etkisindedir ve armonik uyumsuzluklar 25. ve 45. ölçülerde fark edilmektedir.²³² Prometheus akoru'nun belirtileri ise 45. ölçüde görülür.²³³

²²⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL and A. SCRIBIN, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 613.

²²⁶ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 282.

²²⁷ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 5.

²²⁸ Bkz. Jonathan POWELL, "Skrjabin", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2001, cilt 23, p. 490.

²²⁹ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 282.

²³⁰ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 5.

²³¹ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 5.

²³² Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 282.

²³³ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 5.

Opus 3 - 10 Mazurka: 1888-1892 arasında yazılan Mazurka'lar Chopin'inkiler gibi stilize danslardır. Tipik Mazurka eşlikleri, pedal noktası olarak tutulan 5. derece basları, bu sırada süregelen, ya da tekrarlanan ezgi motifleri, her iki bestecide de görülmektedir. Chopin'in Op. 33 No. 4 Mazurka'sıyla, Scriabin'in Op. 3 No. 1 Si minör Mazurka'sı armonik ve ritmik farklılıklarıyla birlikte, bu tür bir akrabalık ilişkisi içindedir. Op. 3 10 Mazurka ile Scriabin'in anlatım aracı genişler, ama Chopin unutulmaz. "Tempo giusto" da yazılmış sade cümlelerin yanısıra, ağır tutkulu, rubato bölümler yer alır.²³⁴ Çok özgün olmayan 10 dans parçasında, olmadığı kadar Chopin türevi, ara sıra Schumann-vari ve geri kalan zamanlarda geleneksel bir normallik mevcuttur.²³⁵

No. 1 Si minörde, birinci ölçüde yer alan ikinci akor "Scriabinci" eğilimi açığa çıkarır. E.K. Rosenov'un köy evinde yazılan No. 2 Fa Diyez minör'ün, onun sahipliğindeki el yazısı, basılmış olanla tamamen örtüşmemektedir. No. 3 Sol minör'de; Mi Bemol'e modülasyon, özellikle de sondan sekiz ölçü, Chopin benzeridir. No. 4 Mi Majör'de dikkatler 'Con Grazia' bölümünün onuncu ölçüsüne yöneltilebilir, diğer türlü oldukça sıradandır. No. 5 Re Diyez minör, daha komplike bir yazım içerir fakat önceki eserlerine göre armonik ilerleme bulundurmaz. No. 6 Do Diyez minör nadiren Schumann-vari'dir. Sol Diyez minördeki Meno Mosso bölümünden üç ölçü önce gelen inici pasaj özgün bir tını sağlamaktadır. No. 7 Mi minör orta bölümün on sekizinci ölçüsü ve final bölümünün otuz ikinci ölçüsünü gözlemlediğimizde bariz bir basım hatası olduğu anlaşılmaktadır. No. 8 Si Bemol minör'de ifadenin orijinalliğinden sonra el yordamının işaretleri görülmektedir. No. 9 Sol Diyez minör ayırt edilir bir tavidir ama stilde farklı değildir. No. 10 Mi Bemol minör'de çarpıcı orta bölüm dikkat çekmektedir.²³⁶

²³⁴ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998. p. 252-253.

²³⁵ A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 282.

²³⁶ M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 5.

Opus 4 - Allegro Appassionato: Op. 4 Mi Bemol minör, Liszt etkisinin kanıtlarıyla dolu iyi bir konser parçasıdır ve orijinalde bir Sonat bölümü olarak düşünülmüştür.²³⁷

Opus 5 - 2 Nocturne: Bu iki eser Chopin etkisindeki parçalardır fakat bestecinin birçok ilgi çekici dokunuşunu bulundurur. No. 1 Fa Diyez minör ölçü 56'daki ve No. 2 La Majör ölçü 25'deki özgün armoniler dikkat edilmeye değerdir.²³⁸No. 1; Scriabin öğrencilik yıllarında, içinde Rachmaninoff ve Goldenweiser'in de olduğu bir grupta birlikte eğitim almasına karşın kısa bir zamanda Zverev'in favori öğrencisi olmuştur. Fakat Scriabin, Fa Diyez minör Nocturne'ü (sonrasında Op. 5 No. 1 olarak yayımlanmıştır) öğretmenine ithaf ettiğinde, Zverev öğrencisini bestecilikten vazgeçirmeye çalışmıştır.²³⁹ No. 2 La Majör, Scriabin'in fazlaca şiirsel hissiyat ve gizemin bulunduğu küçük bir çalışmasıdır. Eserin sonuna doğru kullanılan cümlelerde Scriabin'in çocukluk yıllarının etkilerine rastlanmaktadır.²⁴⁰

Opus 6 - Sonat No. 1: Scriabin, Op. 6 No. 1 Fa minör Sonatında, Chopin'in cenaze marşı eserinden esinlendiğini belirtmiştir. Scriabin, gençliğinden itibaren iniş çıkışlı bir duygusal yapıda yaşamıştır. Bu yapısı, Sonat'ın "Quasi niente" bölümündeki dört piyano nüansı'yla olağanüstü hafifliğine yansımıştır. Scriabin'in tüm çağdaşları, onun hem piyanist, hem de besteci olarak olağanüstü tını duyarlılığını kabul etmişlerdir. Cenaze marşı motifini dört bölümde de kullanan bestecinin bu Sonatının, 4. bölümü baştan sona Chopin'in cenaze marşı'nın varyasyonu niteliğindedir.²⁴¹ Chopin'den etkilendiği bu eseri için Viacheslav Karatigin, Scriabin'in bu çalışmada Tchaikovsky'e minnettar olduğunu gözlemlediğini dile getirmiştir. Birinci bölümdeki Allegro'nun ikinci temasında, özgünlüğün işaretleri ve belirli armonik özellikler var olmaktadır.²⁴²

²³⁷A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 282.

²³⁸A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 283.

²³⁹Jonathan POWELL, "Scriabin", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2001, cilt 23, p. 490.

²⁴⁰M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 5.

²⁴¹Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, p.254.

²⁴²Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 6.

1889 yılında Scriabin'in on yedi yaşındayken Moskova'da yazdığı bu eser, yeterince gerçekçidir ve Chopin'in bile sahip olmadığı kadar ustaca adımlara sahiptir. Birinci sonat, Brahms'ın yaratıcı mükemmelliğiyle birleşen Chopin'in müziği gibi tanımlanabilir. Fakat Scriabin'in bu eserde onun karakteristik özelliklerini ayıran birçok bireysel dokunuşu vardır ve bunu görmezden gelmek onun sanatının inceliklerini tam kavranmamasına neden olabilir.²⁴³ Bu eser üç bölümden oluşmaktadır; ilki geleneksel Sonat formundadır, ikincisi “şarkı formu”dur ve halk müziğinin ruhuyla dolu yavaş bir bölümdür. Üçüncü bölüm ise “Rondo-sonat” formunda ve Presto’dur. Duygusal içerik çok çarpıcıdır ve temaların dönüşümünde genişleyen, bütün esere yansıyan bir uyum vardır.²⁴⁴ Birinci bölümün açılış konusu;



Örnek 4: Sonat No. 1, Bölüm 1

Andante'nin ikinci konusuyla ve Finale'nin ilk konusuyla karşılaştırılan temaların benzerliği belirgindir;



Örnek 5: Sonat No. 1, Bölüm 3

...Final temasında Chopin'in cenaze marşı eseriyle karşılaşılan benzerlik aşağıda belirtilmiştir;

²⁴³ Bkz. A. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 603.

²⁴⁴ Bkz. A. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 603.



Örnek 6: Sonat No. 1, Final teması

Sonuç olarak da tüm bu müzik için kötümser karakter taşısa da büyük bir asalet ve büyüleyicilikten bahsetmek mümkün olabilir.²⁴⁵

Opus 7 - Deux impromptus à la Mazur: Scriabin, Op. 3'ten itibaren kullandığı geleneksel mazurkaların üzerinde fazla durmamıştır. Dolaysız biçimde yazdığı bu ufak dans parçalarını başka bir formun içinde eritmeye başlamıştır. Mazurka'yla Impromptu'nün birleşiminden oluşan *Impromptu à la Mazur* tipini bu opusta yaratmıştır. Op. 7 No. 1, Op. 7 No. 2, Op. 10, Op. 12 ve Op. 14 Impromptu'ler, bu Mazurka-Impromptu biçimini kullandığı yapıtlardır. Poliritmik çalışmalarından birisi olan Op. 7, yine Chopin'in tarzına yakındır.

*“Op. 7 No. 2 Impromptu à la Mazur'da ise 4:5, 4:6, 4:7, 4:8 ritim gruplarının karşılaşmasında, sol el eşliği sağ el ezgisinin arasına girmekte ve değişik soluklarla cümle girişlerini yapmaktadır.”*²⁴⁶

Opus 8 - 12 Etüd: Scriabin'in Op. 8 - 12 Etüd'leri, Chopin'in ve Liszt'in düşme ve atma tekniği ile figürasyonlarının yansımalarına rastlanan eserlerdir. Oldukça güzel ve aynı zamanda zor olan Etüd'lerde pasaj tekniğinden ziyade çift ses, oktav ve akor teknikleri kullanılmıştır.²⁴⁷ John Gillespie bu opusla ilgili; “Op. 8 Etüd'lerin ve Op. 11 Prelüd'lerin, bestekarın gençliğinin romantik ürünleri olarak kabul görmektedir” demiştir.²⁴⁸ Aynı zamanda yine bu seri, Scriabin'in teknik gereklilikler yarattığı bir seridir. No. 2 Fa Diyez minör, No. 9 Do Diyez minör ve zengin akorlarıyla No. 12 Re Diyez minör, Scriabin'in en favori eserleri arasındadır. No. 10'daki Majör üçlüler ise armonik hissiyat içinde bestecinin içinde bulunduğu

²⁴⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 603.

²⁴⁶ Bkz. Leyla PAMİR, *MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, p. 253.

²⁴⁷ Bkz. Leyla PAMİR, *MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, p. 254.

²⁴⁸ Bkz. Sonbook KEE, *Elements of Continuity in Alexander Scriabin's Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes*, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008, p. 1.

arayışın bir göstergesi olarak kabul edilebilir.²⁴⁹ No. 6 La Majör'de, eserde teknik zorluk olarak sağ elin altılı aralıklara bölündüğü görülmektedir. Bu numaralar Chopin'in devam eden etkisini gösterir ama No. 7 Sol Bemol Majör Meno Vivo, Scriabin'in şu ana kadar olan stiline yabancı zorluklar barındırmaktadır. No. 8 La Bemol Majör'de ilk temanın tekrarı süslenmiş bir biçimde tempo prima'da karşımıza çıkar. No. 9 Do Diyez minör'de sondan üçüncü ölçüdeki üç piyano nüansı bir hayli el becerisi ve ustalık gerektirir. Noktalı orta notalar ile üçlemeli grup ve senkoplamalar Tchaikovsky benzeridir. No. 10 Re Bemol Majör'de sağ elin kromatik akorlarına paralel sol elin eşliği görülmektedir.²⁵⁰

Op. 8 No. 10, Scriabin'in armonik kullanımında V7 (dominant yedi)'nin "Diyez 5"lisi ve Fransız Altılısı içerisinde İlk Dönem eserlerinde bağlantı bulunmaktadır. Örnek olarak V7, V7b5 ve V7#5 akorları tutarlı olarak kullanılmakta olan elementlerdir. V7#5, Op. 8 No. 10'un karakteristik tınısını veren akordur.²⁵¹ No. 11 Si Bemol minör'deki esas tema 1. Sonat'ın Allegro bölümündeki ikinci konuyu hatırlatır. No. 12 Re Diyez minör'deki tekrar eden heyecan dolu çıkış pasajı, 1. sonatın ilk konusunun ruh halini hatırlatır. Son sayfa ise açık bir şekilde Liszt etkisindedir.²⁵²

Opus 9 - Prelüd ve Nocturne: Scriabin'in sağ elini ikinci defa sakatladığı dönemde, sadece sol el için yazdığı Op. 9 Prelüd ve Nocturne'ü, Op. 6 1. Piyano Sonat'ıyla aynı zamanda bestelemiştir. Bu yapıtlarda Scriabin, sol el tekniğini geliştirerek atlamaları kullanmış ve sol eldeki duyarlılığın artmasına neden olmuştur. Ayrıca bu kullanım, ritmik içgüdünün geliştirmesini ve sol elin bağımsızlık kazanmasına neden olmuştur. Op. 9'daki eserleri, yaşadığı sakatlığın ve beraberinde gelen ruhsal acıların yansımalarıdır. "Yaşam engellerin aşılmasıdır" diyen Scriabin'in, Op. 9 Prelüd ve Nocturne'ünde, içe dönük bir ruh hali kadar müzikle ifade ettiği bir direnç ve çabanın da etkileri hissedilmektedir. Çift eli kullanmayı bir

²⁴⁹ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 283.

²⁵⁰ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 6.

²⁵¹ Bkz. J. REISE, "Late Skriabin: Some Principles behind the Style", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 6, No. 3, 1983, p. 221.

²⁵² Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 6.

süre sonra unutturan bu yapıtlarda, sol ele yüklenen görev sadece arpejleme gibi kolay yoldan gidilmez. Eşliğin alt sesiyle, ezginin üst sesine en fazla onlu bir aralığın içinde aynı zamanda basılır. Eserdeki daha geniş aralıklarda ise beraber basışlarda ya arpejlemeyle ya da kesin ritmik atlamalar pedalın ustaca kullanımına göre gelişme gösterir. Alt sesle üst ses arasında pedal ile bir köprü kurulur ve bu arada alt ezgi, geniş bir ses alanının içindeki figürlerini sergiler. Müzik hem biçimsel hem de yapı taşları olarak belirli bir aşamaya ulaşmış olur; ki Scriabin'in de amaçlarından birisi müziği tüm unsurlarıyla güçlü ve özgün hale getirebilmektir.²⁵³

Op. 9, Prelüd ve Nocturne eserlerinde vurgulanan ve uygulanan “yalnızca sol el için” biçimi, tüm piyano müziğindeki parçaların sol el partilerinin gelişimini hatırlatmaktadır. Bununla birlikte Scriabin'in gençlik yıllarındaki ilk dönemini anımsatmaktadır. O dönemdeki sakatlığı besteciyi, müziğini yalnızca sol eliyle icra etmeye mecbur etmiştir.²⁵⁴

Opus 10 - 2 Impromptu: Op. 10'daki önemli bir çalışması, No. 1 Fa Diyez minör, diğer eserlerindeki lirik kaliteden daha üst bir noktadadır.²⁵⁵ No. 1 ve No. 2 La Majör Impromptu'da kendine has, özel bir melodi bulunur ve bu melodinin ilahiye yakın olduğu düşünülmektedir. No. 2 ise No. 1 kadar karakteristik değildir.²⁵⁶

Opus 11 - 24 Prelüd: Chopin'in güçlü etkisinin tipik bir örneği, Scriabin'in Op. 11 Piyano Prelüd'lerinde görülebilir. Chopin'in Piyano Prelüd'ü Op. 28'in ana hatlarıyla birlikte ritimleri, melodik hatları, eşlik figürasyonları ve armonik desenleri de sahiplenmiştir. Op. 11 - 24 Prelüd'ler karakteristik farklılıklarının ve zorluklarının çeşitliliği ile zengin bir paleti sergiler. Bu palet Op. 11 No 2. ve No. 4 Prelüd'lerin sade ezgiselliğinden, No. 6, No. 7, No. 11, No. 14 ve No. 18 Prelüd'lerin derin tutkularına ve coşkularına görkemli bir biçimde uzanır.²⁵⁷

²⁵³ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, p. 253-254.

²⁵⁴ Bkz. Eaglefield HULL and A. SCRIABIN, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 604.

²⁵⁵ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, s. 6.

²⁵⁶ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 283.

²⁵⁷ Bkz. Sonbook KEE, **Elements of Continuity in Alexander Scriabin's Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes**, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008, p. 77.

Scriabin, ilk eserlerinden itibaren armonik dili özgün kullanan bir bestecidir ve tonaliteyi olumsuzlar. Ancak müziğin soyutlanamaz ve kuralların tümünün yadsınamaz oluşunu Scriabin de farkında olmuştur. Örneğin, Op. 11 No. 2. La minör Prelüd’de, 7’li aralık başlı başına bir tema haline gelir. 2. ölçüde, Dominant’ın Dominant’ı yedili akoru; "Si - Re Diyez - Fa Diyez - La"nın üçlüsü "Re Diyez" bastadır. Bu sesin ardından gelen gerçek beşlinin yerine indirilmiş beşli "Fa" gelir ve bir önceki akorun "La" sesine de hala bağlıdır. Ortaya çıkan sesler: "Si - Re Diyez - Fa - La"dır. İki "Triton" aralığı: "Si - Fa" ve "Re Diyez - La" birbirine geçmiştir. Ses maddesinin anlamı her an değişir. 5. Ölçüde, bu kez "Si"nin Dominant’ı "Fa Diyez" yedilisi ve armonisi, 7. ölçüde yine "Si"nin dominant’ına varır. 8. ölçünün sonunda, "Mi" üzerine kurulu 7’li akor’un üçlüsü "Sol Diyez", "La" tonunun pesleştirilmiş 2. derecesi, "Si Bemol" ile çatışır ve açıkta kalır. Yine "La - Re Diyez" ve "Sol Diyez - Re" Tritonları birbirlerine geçmiştir. Hemen arkasından gelen "La"nın dördüncü derecesi: "Re"nin temsilci dominantı, "Sol - Do Diyez - Mi", bu kez 10. ölçüde yine "Si Bemol" üzerindeki "Napoliten" akoruna varır ve çözülmez. Gerçek çözüm ancak 15. ölçüde, "La minör"ün dominantında oluşur. Bu küçük parçada, daha sonraki üslubun önemli bir karakteristiğini oluşturacak olan "Triton" aralığının çeşitli olasılıkları ve değişkenlikleri kullanılmıştır. Parça boyunca, dominant zincirleri, tritonlar, Napoliten akorları birbirlerini izler ve bu ton dışı seslerle Prelüd, farklı renklere bürünmektedir.²⁵⁸

Opus 12 - 2 Impromptu: No. 1 Fa Diyez Majör Presto daha çok Etüd formunda, çok melodik ve Scriabin’in favori tonu olan Fa Diyez Majör tonunda yazılmıştır. İkinci Impromptu Si Bemol minör ise şiirseldir. Coda bölümü Op. 28 Fantezi’nin geniş tınılarını, Scriabin’in geç sonatlarını işaret eder.²⁵⁹

Opus 13 - 6 Prelüd: Op. 13’ün ilk Prelüd’ü Do Majör, Bach’ın dingin dinsel hissiyatına sahip dikkat çekici bir parçadır. Eski bir kilise ilahisinden ilham alınmış olabilir. No. 6 Si minör sadece Schumann etkisindeyken No. 3 Sol Majör Scriabin’in karakterini yansıtan bir minyatürdür.²⁶⁰ Scriabin’in “seri” koleksiyonlarının farkedilir özelliği, her bir çalışmanın birbirleriyle bağ içinde olması ve karakteristik olarak bir

²⁵⁸ Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998. p. 254-255.

²⁵⁹ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 284.

²⁶⁰ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 260.

bütün oluşturmasıdır. Bu gibi koleksiyon parçaların birbirlerine yazılmış oldukları açığa çıkar. Böylelikle, No.1 Do Majör’n dingin huzura sahip anlatımı No. 2 La minör’n ciddi tınısı kendi içlerinde birbirlerini kıyaslar özelliktedir. No. 3 Sol Majör, Op. 11 No. 15’in pastoral stiline döner. No. 4 Mi minör yorumda ve teknikte performans açısından daha ileridir. No. 5 Re Majör tekrar eden bir şarkının intizamına ve düzlüğüne sahiptir. No. 6 Si minör seriyi sonuca bağlamayı hedefleyen bir ifade biçimindedir.²⁶¹

Opus 14 - 2 Impromptu: Scriabin’in bestecilikteki inceliklerini en muntazam biçimde yansıtan örnekleri arasındadır. No.1 Si Majör “rüzgarda tekrar tekrar bükülen ve yükselen uzun zarif bir çiçeğin tınısını ve resmini” hissettirir.²⁶² No. 2 Fa Diyez minör, Scriabin’in bir diğer ilahi benzeri melodisini içermektedir.²⁶³

Opus 15 - 5 Prelüd: No. 1 La Majör ritmiktir. No. 2 Fa Diyez minör ve No. 3 Mi Majör, iki el içinde büyük bir esneme gücü gerektirir. No. 4 Mi Majör’de için büyük bir bölümü sol el içindir. No. 5 Fa Diyez Majör çok karakteristik değildir.²⁶⁴ No. 1 ve No. 2 Chopin etkisindedir. No. 3 belki de en az ilhamlısıdır. Rachmaninoff’un tanınmış Prelüd’ne fiziksel bir benzerlik taşır, ruh hali diğerlerinden farklıdır. No. 4 muhtemelen Scriabin’in Paris’teki çevresinin bir yansımasıdır. Sol el partisi tiz partiyi aynalamıştır.²⁶⁵

Opus 16 - 5 Prelüd: No. 1 Si Majör’de sol elin genişletilmiş arpejleri çok hassas kırık dokunuşlar gerektirir. No. 2 Sol Diyez minör armonisinde dolgundur. No. 4 Mi Bemol minör yalın bir müzikal dildedir. No. 3 Sol Diyez minör’n teması Hull tarafından “ay ışığı sahnesi”ne benzetilmiştir. No. 5 Fa Diyez Majör Scriabin’in mistik düşünceye yöneldiği imgeler bulundurmaktadır.²⁶⁶

²⁶¹ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 8.

²⁶² Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 8.

²⁶³ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 260.

²⁶⁴ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 260.

²⁶⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 284.

²⁶⁶ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 284.

Opus 17 - 7 Prelüd: Piyanistlerin ve kompozitörlerin bakış açısından hareketle, bu seride teknik gereksinimler daha ileri seviyelere ulaşmıştır.²⁶⁷ No. 1 Re minör, ifadenin kişiselleşmeye başladığını göstermektedir ve bu durum No. 3 Re Bemol Majör'de tekrar belirir. No. 4 Si Bemol minör'ün iç gözlemsel atmosferi, bestecinin müzikal psikolojisine şu ana kadar yabancı olan etkiler bırakır. No. 2 Mi Bemol Majör ve No. 5 Fa minör etkili oktav çalışmalarını oluşturur.²⁶⁸

Opus 18 - Allegro de Concert : Op. 18 Allegro de Concert, Si Bemol minör armonik düşünüşte gelişmenin belirtilerini bulundurur. Meno Mosso bölümü renklerin sıcaklığını hissettirir. Maestoso bölümündeki ağır oktav pasajları Liszt etkisini sezdirir fakat son sayfa oldukça klasik bir tınıya sahiptir.²⁶⁹

Scriabin'in ilk eserlerini kısaca özetlemek gerekirse; Op. 7'den 18'e kadar görülebilecek olan çalışma konser alanı için iyi bir materyal olan müzik dizinidir. Bu müzik, tüm yaşamları boyunca birçok piyanistin repertuvarında bulunabilecek niteliktedir. Op. 11, No. 12, 17, 18, ve 23, 1895'te Lucerne Gölündeki Vitznau'da yazılmıştır.²⁷⁰

3.2. ORTA DÖNEM ESERLERİ: Op. 19 - Op. 40

Opus 19 - Sonata-Fantasia No. 2: Scriabin'in son sonatlarında ortaya çıkan gizemli çağrı motifinin ilk ortaya çıktığı önemli eserler arasındadır. Sol Diyez minör Fantezi Sonat'ında "geliştirim" bölümünde bir karşıtlığa varamayan çifte temalar geleneksel sonat biçiminden ayrılmıştır. Ancak eserdeki müzikal ağırlık "geliştirim" bölümünden çok, "serim" ve "tekrar-serim" bölümlerine, bu bölümlerdeki üç vuruşlu "triole motifi" ne ağırlık verilmiştir.²⁷¹

²⁶⁷ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 285.

²⁶⁸ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 8.

²⁶⁹ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 9.

²⁷⁰ Bkz. A. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 603.

²⁷¹ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998. s. 254.

Hull'a göre Scriabin'ın eski ve yeni olarak iki tarzının olduğunu düşünmek, eserleri kesin bir bölümlemeye sokmak yanıltıcıdır. Scriabin'ın son yaratıları, teker teker bakıldığında karakterde tamamen gelişimsel bir çizgide ilerlemiş, mükemmele yakın bir doğallıkta gelişmiştir. Etkilendiği geleneksel karakterlerden tam olarak sıyrıldığı zaman bireysel ve özgün bir üsluba ulaşmıştır. Bu durum, 1890'da on sekiz yaşındayken yazdığı Op. 19 (İkinci Sonat) zamanında gerçekleşmiştir. Bu noktadan sonra modernitenin harika gelişimi başlamıştır ve Scriabin, dönemindeki diğer bestecilerden farklı olarak geri adım atmamıştır.²⁷²

Birinci bölüm ve ikinci bölüm farklı zamanlarda yazılmalarına rağmen aynı dokuya sahiptirler. İlk bölümü (Andante) 1890 yılında Cenova'da, ikincisi beş yıl sonra Crimea'da yazılmıştır. İlk bölümde üç tane temel tema vardır, her biri kaliteli müzikal detaylara sahiptir. İlk konu ritmik olarak çok çarpıcıdır; ikincisi melodik hatta çok naziktir ve üçüncüsü ulvi bir amaca hizmet eder. Ayrıca Scriabin, geçiş pasajını neredeyse yeni bir konuya kadar yükseltir ve ilk bölüm içinde birbirinden bağımsız dört farklı konuyu tek bir düzlemde ele alır. İlk konunun son üç notası önemlidir çünkü küçük motif (Örnek 7), Scriabin'ın zihninde takıntılı olduğu bütün hayatını ortaya çıkarır. Onlar, Beethoven'daki "Kader vuruşları" gibidir ve bölüm boyunca çeşitli noktalarda kullanılmaktadırlar.²⁷³



Örnek 7: 2. Sonat'ın açılış konusu

²⁷² Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 83.

²⁷³ Bkz. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 604.

İkinci ve son bölüm olan Presto, üç konuya sahiptir. Scriabin tarafından en önemlisi olduğu açıkça belirtilen üçüncü bölüm yüksek asalet ve güzelliğin ulvi karakterdeki melodisidir.²⁷⁴



Opus 20 - Piyano Konçertosu: Fa Diyez minör olan bu konçerto, 1897 yılında Moskova Konservatuvar'ında profesör olarak piyano bölümünde görevine başlamasından kısa bir zaman sonra tamamlanmıştır. Bu konçerto üç bölümden meydana gelir: 3/4'lük Fa Diyez minör Allegro bölümü, 4/4'lük Fa Diyez Majör Andante bölümü ve 9/8'lik Fa Diyez minör ve Majör Allegro bölümü şeklindedir.²⁷⁵

İlk bölüm, belki de melodik gelişimden biraz yoksundur fakat özel bir sanatkârlık ve büyük bir güzellik sergilemektedir. Andante bölümü dörtlük: 46 olarak işaretlendiği için Adagio'ya yakındır ve birinci temanın varyasyon dizilerinden oluşmaktadır. On altı ölçü boyunca çalınan ilahi bir melodi olan con sordino, Beethoven'in 12. Kuartet'indeki Adagio'nun imgesel yönüne yakındır. Üçüncü bölüm Allegro Moderato'nun Finali, tahta nefeslilerle ve arka planda duyulan bakır üflemlerle güçlenir ve piyanoyla desteklenir. İkinci konu Meno Allegro'ya ulaşana kadar tematik materyal ve dokumada biraz zayıftır. İlgi çekici şekilde yükselen bölüm, görkemli bir zirveye ikinci konunun Ana Tonalite'de dönmesiyle ulaşır. Bu eser hissedilir ölçüde Chopin etkisindedir fakat şüphesiz ki anlaşılır bir kişiselliğe sahiptir. Orkestranın ve formun dokuması Hull'a göre, Chopin'in daha önce yazmış olduğu eserlere kıyasla daha kalitelidir. Hull, Scriabin'in Chopin ile kurduğu ilişkiyi şu şekilde yorumlar: "Scriabin'i piyanonun büyük dehası ve ustasına olan sınırsız hayranlığından dolayı yadırgayamayız ve aslında tam Medtner'in

²⁷⁴ Bkz. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 601-614.

²⁷⁵ Bkz. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 604-605.

“Rusya’nın Brahms’ı” olarak adlandırılması gibi Scriabin’i de “Rusya’nın Chopin’i” olarak adlandırmak en büyük övgülerden biri olabilir. Ancak Scriabin bundan daha fazlasıdır.”²⁷⁶

Opus 21 - Polonaise: Si Bemol minör Polonaise, Scriabin’in Polonaise formunda bestelediği tek örnek olması açısından önemlidir.²⁷⁷ Eserin Sol Bemol Majör (orta) kısmında önceki tarzına belli bir dönüş açıkça görülmektedir.²⁷⁸

Opus 22 - 4 Prelüd: No. 1 Sol Diyez minör’de, Scriabin’in ölene kadar etkisinde kalacağı Mistisizmin derinliğini hissetmek mümkündür. No. 2 Do Diyez minör’ün melodik çizgisi, bestecinin bireyselliğinin kendisini oluşturmaya başladığı eserdir.²⁷⁹ No. 1 oldukça yalın ve doğal bir yarım kadansla biter. No. 2 ve No. 4 Si minör’ün değeri biraz daha düşüktür ve yanlış basım bulundurur. No. 3 Si Majör Allegretto ise kendisine özgü bir dokuya sahip melodi içermektedir.²⁸⁰

Opus 23 - Sonat No. 3: Scriabin’in bu döneminin son sonatı olan Fa Diyez minör Op. 23 No. 3. Sonat, son kez dört bölümüyle 1. Sonat'a bağlanır. 1. bölüm: Dramatico, 2. bölüm: Allegretto, 3. bölüm: Andante, 4. bölüm: Presto’dur. Dramatico’nun ana teması, Andante’de tekrar ortaya çıkar ve hiç durmaksızın doğrudan ‘Presto’ya bağlanır. Liszt’in ve Brahms’ın derin Romantizmini çağrıştıran Dramatico bölümü; Op. 28 Fantezi’deki gibi, noktalı ritimli, coşkulu motif hücreleriyle doludur. ‘Allegretto’ ve ‘Andante’ bölümlerinde ise Scriabin’in nörastenik ve huzursuz ruh hali ön plana çıkar. ‘Final’ bölümündeki şu cümle, yakın zamanda ortaya çıkacak olan eserlerin karakterini işaret etmektedir; "Varlığın derinlerinden, yaratıcı bir insanın dehşet verici zafer şarkısı duyulur. Ama henüz çok zayıftır bu insan ve geçici bir yenilgiyle, var oluşun uçurumlarına gömülür".²⁸¹

²⁷⁶ Bkz. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 604-605.

²⁷⁷ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 285.

²⁷⁸ Bkz. M. Montagu NATHAN, *Handbook to the piano works of A. Scriabin*, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 9.

²⁷⁹ Bkz. M. Montagu NATHAN, *Handbook to the piano works of A. Scriabin*, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 9.

²⁸⁰ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 285.

²⁸¹ Bkz. Leyla PAMİR, *MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, p. 257.

Opus 25 - 9 Mazurka: Scriabin'ın Moskova Konservatuarı'ndaki profesörlüğünün ilk yılı boyunca yazılmış bir seridir. No. 2 Do Majör'de 3. Sonatın izleri vardır. No. 3 Mi minör hüzünlü etkiye sahiptir fakat No. 5 Do Diyez minör ve No. 7 Fa Diyez minör'den daha az öyküsel bir üsluba sahiptir. No. 9 Mi Bemol minör, armonide zengin bir anlatıma sahiptir.²⁸² Ayrıca No. 9'da Chopin'den esinlendiği dans etmenleri kullanılmıştır.²⁸³

Opus 27 - 2 Prelüd: No. 1 Sol minör Prelüd, 8 sesliliğe kadar varan cümleleri ve bir orkestra partiyonunu çağrıştıran tarzıyla çift el oktavında yazılmış bir eserdir. Ayrıca org pedalları tipindeki alt oktavlarda, zengin kromatik oktav zincirleri ve atlayan oktavlar görülür. Op. 11 No. 2 Sol Majör Prelüd'deki gibi, Op. 27 No. 1. Prelüd'ün başlangıcındaki 7'li aralık, yine bir temayı oluşturmaktadır. Dörtlü aralıklardan oluşan başlangıç akorunun disonansları çözülmez. A B A formundaki bu Prelüd'ün tekrar eden bölümlerinde, aynen bir orkestra eserindeki gibi, orkestra çalgıları eklenmiş gibi sesler çoğalır ama temanın ana müzik maddesi değişmez. Op. 27 Prelüd'lerle birlikte, Op. 25 Mazurka'lar, Op. 20 Piyano Konçertosu, Op. 23 No. 3 Sonat, Op. 28 Si minör Fantezi, Op. 32 No. 1. Prelüd, Op. 8 12 Etüd'ler, Scriabin'in bu dönem piyano üslubunun doruk noktasını oluştururlar.²⁸⁴

Opus 28 - Fantasia: Si minör Fantezi'de açık biçimde Liszt etkisi görülmektedir. Cümlelerin yoğunluğu ve piyanistik iddialar bu eserde artış göstermiştir. Fantezi bu açıdan Scriabin'in en parlak yapıtları arasına girer ancak bu eser hiçbir zaman halkın önünde icra edilmemiştir. Bir süre sonra bu çalışmayı gözden çıkaran Scriabin, eserinin çalındığı bir ortamda kendi yapıtını tanıyamamış; "Bu kimin eseri?" diye sormuştur. Bu nedenle eserin prömiyerini ünlü piyanist A. Goldenweiser Moskova'da yapmıştır.²⁸⁵

Opus 30 - Sonat No. 4: Sonat biçimine yenilikler getiren Scriabin, tekrarı ve ikinci teması olmayan Op. 30 No. 4 Sonat'ında biçimsel yenilik ön plana çıkar. 2.

²⁸² Bkz. M. Montagu NATHAN, Handbook to the piano works of A. Scriabin, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 9.

²⁸³ Bkz. A. Eaglefield HULL, A Great Russian Tone-Poet: Scriabin, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 285.

²⁸⁴ Bkz. Leyla PAMİR, MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, p. 255-256.

²⁸⁵ Bkz. Leyla PAMİR, MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 256-257.

Senfonisiyle birlikte bu eserde resmen Chopin döneminin bittiği ve tonaliteyle uzlaşmanın da sona erdiği söylenebilir. Ancak Chopin etkisindeki dönemde de armonik özgürlük baskındır. Başlayan yeni dönemde Scriabin'in müzik karakteri için armonik çözümünün ve çok anlamlılığın başladığı söylenebilir. Armonik dilin bağımsızlığı evrimsel bir karakterdedir. Akorlardaki eksiltilmiş ve arttırılmış beşlilerin yan seslerle kurduğu bağ ve disonanslar giderek artar. Artık armonik karakter özgür ve çok anlamlıdır.

Teknik olarak Op. 30 No. 4 Fa Diyez Majör Sonat'ının temeli Balмонт'tan esinlenerek yazılan bir şiire dayanmaktadır. Şiirdeki yıldız ve yoğun ışık temaları, Scriabin'in Sembolizm'e geçişinin de göstergesi kabul edilebilir. Aynı zamanda "Benliğimin ışığı" vurgusu Poème de l'Extase'i (Vecd'in şiirini) işaret etmektedir. Sonat'ın dinamizmini, tempo ve tını renklerini açıklayan yönergeler, şiirin simgelerinden alınmıştır. İki bölümlük 4. Sonat'ın birinci bölümü, kendine özgü çeşitleme ve transpozisyon yöntemlerini sergiler. Hızlı bir 8/12'lik ritimde yazılmış olan 2. bölümün "tekrarı" ve "ikinci" teması yoktur. Böylelikle, serbest bir sonat biçimine varılmıştır.²⁸⁶

Anlamsal olarak bu eserde kullanılan simgesel motiflerle birlikte Scriabin müziğindeki düşünsel değişim de başlamış olur. İlahi çağrı yani Fanfar Motif, Scriabin'in ilk dönem eserlerinden itibaren görülmeye başlanmış, ancak bu eserde doruk noktasına ulaşmış olan motiftir. Çoğunlukla Fanfar Motif, ters noktalanmış olan ritimlerdir. Fanfar'lar, sıklık içermek yerine uyarı karakterli ve işaretsel şekilleri paylaşırlar. Scriabin'in bu motife olan fazla güveni, anlamına olan bir merak uyandırmaktadır. Schloezer'e göre Scriabin fanfarları Le divin poème yani "Onu hükmeden imgelere karşı ruhun protestosu" olarak tanımlamıştır. Bowers bunların "çağrılar, seslenişler ve ya yalvarmalar" olduğunu belirtmiştir. Yine aynı motif 6. Sonat'ta "apel mysterieux", 7. Sonat'ta "imperieux" ve "avec une sombre majeste", 9. Sonat'ta da "sombre mysterieux" ve "mysterieu sement murmure" ismiyle belirtilmiştir. 10. Sonat'ta ise, Scriabin 'elan' terimini kullanmıştır. Bu kelime Bower'ın bahsettiği gibi Scriabin'in ilhamla alakalı olarak kullandığı derin ruhani bir kelimedir. Bu eserde Scriabin ayrıca fanfarı ışıkla alakalı kelimelerle

²⁸⁶ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 260-265.

ilişkilendirmiştir. Sonuç olarak Fanfar motifle birlikte Scriabin'in yarattığı müzikal tanımlama, olağanüstü, güçlü veya gizemli olanı çağırmaya dönüşmüştür.²⁸⁷

Scriabin'in kullandığı motiflerden erotizmin temsili olan İçsel Femenin motif, olgunlaştırdığı erotik öğeler, detaylı olarak hazırlanmış ve bestelerde başlıklar halinde sunulmuştur (Le poème de l'extase). Onun grafik şiirsel çabaları çeşitli eserlerde bu öğelere yarenlik eder (Le poème de l'extase ve 4. Sonat). Scriabin, anlamlı not girdilerindeki ekstazinin felsefi önemini doğrulamaktadır. En son sonatları pek çok sözlü erotik referanslarla doludur; bunlara 'ardeur profonde et voilée', 'douceur et pur' (6. Sonat), 'céleste volupté' (7. Sonat), 'langueur maissante', volupté douloureuse (9. Sonat), joyeuse (10. Sonat) örnek olarak gösterilebilir.²⁸⁸

Scriabin'in Mistik Akor kullanımı ise önemli bir noktadır. Bu akordaki kombinasyonlar, doğal türeyişlerinin sonucu olarak Scriabin tarafından "uyumlar" olarak addedilmektedir. Şu andaki sistemde var olan bu uyumsuzluk ise "askıya alınmalar" ve "geçit notaları" şeklinde oluşabilir.²⁸⁹ 4. Sonat'ta aşağıdaki dizilimi görmek mümkündür:²⁹⁰



Örnek 8: 4. Sonat'ta Mistik Akor

Aynı zamanda bu örnek Scriabin'in yok olan kök sesiyle dörtlüler tarafından kurulan yeni Mistik Akor'unun ilk örneğini de ortaya koymaktadır.²⁹¹

²⁸⁷ Bkz. Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, p. 278.

²⁸⁸ Susanna GARCIA, "Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000, p. 281.

²⁸⁹ Bkz. Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 19.

²⁹⁰ Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 20.

²⁹¹ Bkz. Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 20.

Opus 31 - 4 Prelüd: No. 1 tonalitede belirsiz, Re Bemol Majör'de başlayıp Do Majör'de biten bir melodidir. Scriabin'ın etkilendiği eşlik figürünü üst üste bindirme kullanımı, eski hocası Taneyev'in çalışmalarında da görülmektedir. Bu yapıya uygun bir örnek de şu şekildedir.²⁹²



Örnek 9: Op. 31 No. 1

No. 2 Fa Diyez minör Con stravaganza, Prelüd formundadır ve Scriabin'ın "Fransız Altılısı" akoruna oldukça saplantılı olduğu görülmektedir. Hull'a göre Scriabin'ın yeni armoni olasılıklarına dönmesine neden olan akor olabilir. Bu eser armoni incelemesi içinde Op. 36 'Poème Satanique' ve Op. 56'nın 'Ironies' eserleri ile karşılaştırılabilir.²⁹³ No. 3 Mi Bemol Majör, beşleme ritimleri görülen bir diğer "çapraz ritim" parçasıdır.²⁹⁴

Opus 32 - Deux Poème: No. 1 Fa Diyez Majör ikili formdadır. İlk konu Chopin-benzeridir, ikinci konu 'Inaferando' daha karakteristiktir. Her iki konu da oldukça ayrıntı bulundurmaktadır. No. 2 Re Majör zengin akorlar ile doludur.²⁹⁵

Opus 33 - 4 Prelüd: No. 1 Mi Majör, Op. 11 No. 15'in dingin temasını çağrıştırır ve özellikle etkileyici bir kadansla sonuçlanır. No. 2 Fa Diyez Majör'de armonik belirsizlik, çözülmemiş disonanslar aracılığıyla sağlanır. No. 3 Do Majör'deki kısa ve öz on iki ölçü, Edward Elgar'ın Enigma Varyasyonlarından bir

²⁹² Bkz. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 606.

²⁹³ Bkz. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 606.

²⁹⁴ Bkz. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 606.

²⁹⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 286.

sayfayı okumak gibidir. No. 4 La Bemol Majör’de esas melodik figür ve onuncu ölçünün armonisi bu dönemde bestecinin tipik birbirine benzerlikleridir.²⁹⁶

Opus 34 - Poème tragique: Op. 34 Poème tragique ve Op. 36 Poème satanique, aydınlık ve karanlık karşıtlığının bir görünümüdür. Başka bir ifadeyle ‘Diabolizm’dir. Üst parti motifleri tınılı ve ‘dolce’ bir ‘legato’ ile ilerlerken, sol elin stakatoları ve senkoplu akorları, ani bir duygu değişimiyle kesmektedir. Poème tragique eserinde vurgulanmaya çalışılan şeytanın gülüşü, stakato sol el motifleriyle verilmiştir.²⁹⁷

Opus 35 - 3 Prelüd: Bu seri Hull’a göre, Chopin, Wagner ve Schumann etkisinde ve özgünlük açısından zayıf olarak bulunmaktadır. No. 1 Re Bemol Majör’den ziyade, No. 2 Si Bemol Majör daha özgündür.²⁹⁸

Opus 36 - Poème satanique: Scriabin müziğinde ‘satir’ ve ‘ironi’yi ifade etmeye çalışmıştır. 1903’te yazdığı ‘Poème satanique’ adlı eserinde geniş ölçüde bu imgeleri kullanmayı başardığına inanılmaktadır. İnişli çıkışlı “ironico” cümleleri, hassas “cantabile amoroso” melodilerine alternatif teşkil etmiştir. Bu eserde Scriabin’in bir adım öteye taşınmış favorisi “Fransız Altılı” akorunu bulunmaktadır. Kadans, bu noktada resmetmek için işlev görmektedir. “Fransız Altılı” kullanımına bir örnek şu şekildedir:²⁹⁹



Örnek 10: Op. 36’nın son kadansı ile Scriabin’in sıklıkla kullandığı “Fransız Altılısı”

²⁹⁶ Bkz. M. Montagu NATHAN, *Handbook to the piano works of A. Scriabin*, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 10.

²⁹⁷ Bkz. Leyla PAMİR, *MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 263.

²⁹⁸ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 287.

²⁹⁹ Bkz. A. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 606.

Eserin başında verilen tonalite talimatları ele alındığında, Scriabin'in orta dönem formunu yavaş yavaş terk ederek kendi formunu yaratmaya başladığı bir yönelim gözlenmektedir. Ortaya çıkan bu yeni forma, armoni metodunun adapte edilmesiyle bilinçli veya bilinçsiz olarak yeni bir form prensibinin meydana geldiği görülmektedir. Scriabin bu akoru birleştirici bir prensip olarak kullanmıştır. Tonalite anahtarlarının da kromatik akorların genişlemesiyle birlikte eserlerin içinde arıza olarak yer aldığı görülmektedir. Scriabin için yeni bir uyum prensibi bu noktada aranmaktadır. Bütün dizileri tek bir bütün olarak birleştirildiğinde Scriabin'in dizileri bu opustan sonra tutarlılık göstermemektedir. Bu akorlar aşamalı olarak birleşiyor olmalarına rağmen hepsi kendi içinde yeterli derecede bireyselliğe sahiptir ve yeni bir form prensibinin de ortaya çıkması şeklinde yorumlanabilir.³⁰⁰

Opus 37 - 4 Prelüd: No. 3 Si Majör ve No. 4 Sol minör Scriabin'in kendi tarzını yansıtırken, No. 1 Si Bemol minör ve No. 2 Fa Diyez Majör karakterde Chopin etkisindedir. No. 3 Scriabin'in düşünceli ruh halini ifade eden yavaş bir Andante biçimindedir. No. 4 ise ani patlamalar gösterir ve sondan bir önceki ölçüde özgün bir akor vardır.³⁰¹

Scriabin'in parçalarındaki popülerliğin geniş anlamdaki nedeninin ulaşılması zor olan tekniği olduğu düşünülebilir. Bu serideki çalışmalar ya sağ el (No. 1) ya da sol el (No. 3) için büyük zorluklar teşkil etmektedir. Fakat besteci serilerinde (No. 4 gibi) daha ulaşılabilir olan bir parça her zaman bulundurmaktadır.³⁰²

Opus 38 - Vals: Gelişmiş armonilerin mevcudiyetine rağmen, bu Vals daha erken çalışmaların andırmasıdır fakat daha önceki gibi Chopin-vari Scriabin'den ziyade Scriabin-vari Chopin olduğu görülmekte ve müziğin evriminde dış etkilerin azaldığı anlaşılmaktadır.³⁰³

Opus 39 - 4 Prelüd: No. 1 tema olarak albenili bir Allegro formundadır. No. 2 Re Majör Wagner'i andıran bir müzikal dil bulundurmaktadır fakat daha ziyade

³⁰⁰ Bkz. Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 23.

³⁰¹ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 287.

³⁰² Bkz. A. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 607.

³⁰³ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 11.

Scriabin tınları içermektedir. No. 3 Sol Majör'ün Languido bölümü ve No. 4 La Bemol Majör güçlü akor pasajlarıyla baştan aşağı Scriabin'in kendisini yansıtmaktadır.³⁰⁴

Opus 40 - 2 Mazurka: No. 1 Re Bemol Majör Scriabin'in dans biçimindeki çalışmalarındandır ve Op. 57 Caresse Dansée ile kuvvetli bir ilişkisi bulunmaktadır. Sonunda tonalitenin çarpıcı değişimi dikkat çekicidir. No. 2 Fa Diyez Majör'deki melodi tenor aralığına atılmıştır ve marifetli çalım gerektirmektedir.³⁰⁵

3.3. GEÇİŞ DÖNEMİ ESERLERİ: Op. 41 - Op. 52

Opus 41 - Poème: Re Bemol Majör Poème, önceki eserlerine kıyasla daha az zorluk bulundurmaktadır ve hissiyatta bütün olarak Liszt etkisindedir. Fakat orta kısım tolere edilebilecek şekilde karakteristiktir.³⁰⁶ Eşlik figürasyonu olarak karışık olmasına karşın melodik yapı sadedir.³⁰⁷

Opus 42 - Huit études: Bu Etüd dizisinde Scriabin teknik zorlukları ve sorunları da beraberinde yüklemiştir. Bu teknik zorluklar özellikle sol elde kendini göstermiştir. Oktav atlamaları ve baş parmak ezgileri, özellikle No. 8'de doruğa yükselir. Üst üste gelen poliritmik yapılar da bu seriyi karmaşık hale getirmektedir.³⁰⁸

Opus 44 - Deux Poème: Op. 44, artık bestecinin armonik alanda bağımsızlığını ilan ettiği, yapılara birden çok anlam yüklediği ve tereddüt yaşadığı zamana denk gelir. Pamir'e göre bu durum şu şekilde açıklanabilir:

Op. 44 No. 1. Poème "Do Majör'dedir. "Do" üzerindeki 7'li Dominant sesleriyle başlayan Poème, 3. ölçüde, bas'ta tersten başlayan ve "Si Bemol - Sol Bemol - Do - La Bemol" seslerini içeren 9'lu bir Dominant akoruna varır. Esas ses

³⁰⁴ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 287.

³⁰⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p.288.

³⁰⁶ Bkz. M. Montagu NATHAN, *Handbook to the piano works of A. Scriabin*, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, s. 11.

³⁰⁷ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 288.

³⁰⁸ Bkz. Leyla PAMİR, *MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 260.

'La Bemol'dür. Bu akor, 'Re Bemol' üzerindeki yeni bir domanint akoruna varır. Daha sonraki dominant akoru ise 'Sol' üzerindedir. Ve 'Do' Majör'ü çağrıştırır. Bu şemada: 'Do' majörün indirilmiş 6. derecesi 'La Bemol' üzerindeki ara dominant akoru, 'Re Bemol' üzerindeki Napoliten akoruna varmakta, ordan da 'Sol' dominant'ı üzerinden gecikerek 'Do'ya çözülmektedir. Ne var ki, bu sırada sağ elin ezgisi: "Sol Bemol - Re - Sol Bemol - Sol - Si Bemol - Re - Mi Bemol - Mi" sesleriyle, sol elin armonilerine tümüyle bağımsız olarak hareket etmektedir. Klasik ve genişletilmiş bir tonalitenin içinde, gerçekten özgür bir düşünce ortaya çıkmıştır.³⁰⁹

Opus 45 - 3 Parça: No. 1 Mi Bemol Majör 'Feuillet d'album', Scriabin'in sonraki armonisiyle hatrı sayılır derecede alakalı No. 2 Do Majör 'Poème fantasque' ve No. 3 Mi Bemol Majör 'Prélude'ün bulunduğu bu seri Scriabin'in popüler serileri arasında yer almaktadır.³¹⁰

Op. 45 No. 2, 1905-6 yılları arasında yazılmış, anarmoninin sık sık kullanıldığı, disonans'ların hiçbirinin çözülmeyip ortada kaldığı, ileriki zamanlarda Mistik Akor'a doğru yönelecek olan bir armonik yapıya sahiptir. Bu eserde diziselliğin ilk adımı görülmektedir. Sol eldeki tritonlar sıklıkla tam beşli aralıklarla yer değiştirir ve bu yüzden geleneksel tonalitedeki önemini yitirmekte, tonal merkez yok olmaktadır.³¹¹

Opus 46 - Scherzo: Besteci Do Majör Scherzo'sunda armonik gelişimin tasarısında duraksıyor gibi gözükmemektedir.³¹²

Opus 47 - Quasi-Valse: Scriabin'in dans formuna modern armoniyle yaptığı bir başka ilgi çekici gezintidir. Bas çizgisindeki eksiltilmiş beşlilerin planlaması göze çarpar.³¹³

³⁰⁹ Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 260.

³¹⁰ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 28.

³¹¹ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, p. 261.

³¹² Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 12.

³¹³ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 288.

Opus 48 - 4 Prelüd: Son derece karakteristik olan bir seridir. No. 1 Fa Diyez Majör coşkun yapıda bir Allegro biçimindedir. No. 2 Do Majör şiirsel bir dille yazılmıştır. No. 3 Re Bemol Majör arpejlerle yayılan bir Capriccioso biçimindedir. No. 4 Do Majör 3'lük tartımdaki ritmine rağmen marş hissiyatındadır.³¹⁴

Opus 49 - 3 Parça: No. 1 Mi Bemol Majör Etüd lirik karakterdedir. No. 2 Fa Majör 'Prélude'de bas partisindeki davul benzeri ritimler vahşi bir yapıda bulunmaktadır. No. 3 Do Majör 'Rêveri' No. 2' nin karşıtlığı olarak gelişir ve bu seriyi alımlı hale getirmektedir.³¹⁵

Opus 50 - kullanılmamış: 50, Rusya'da batıl inançla alakalı bir rakamdır ve Scriabin'in de 50 sayısını kullanmama nedeni bu olarak düşünülmektedir.³¹⁶ Op. 50'den itibaren, Scriabin'in bireysel ruh durumunun daha ön plana çıktığı ve duygularının ifadesini engelleyen biçim problemlerini çözdüğü görülmektedir.³¹⁷

Opus 51 - 4 Parça, No. 1 Fragilité, No. 2 Prélude, No. 3 Poème aile, No. 4 Danse languide : Scriabin'in bu opusundan sonra biçimler ve karakter nitelikleri olağanüstü gelişmiş, anlatım araçları zenginleşmiştir. Op. 51 No. 2 'Prélude'de aydınlık-karanlık karşıtlığı görülür ve karanlık daha baskındır.³¹⁸ Op. 51 No. 3 'Poème ailé'de uçuşan bir düşünce vardır ve disonans kullanım aralıkları artmış, farklı kombinasyonlar üretilmiştir.³¹⁹

Opus 52 - 3 Parça, No. 1 Poème, No. 2 Enigma, : Op. 52 No. 2 Enigma'da eser başlığında verilen yönergelerle Scriabin'in bu esere bir bilmece anlamı yüklediği görülmektedir. Scriabin şöyle bir ifade kullanmıştır: "Herhangi küçükük, kanatlı bir yaratık. Ne kadın, ne erkek, ne de sinek. Ama herhalde dişi. Dikenli ve

³¹⁴ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 289.

³¹⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 289.

³¹⁶ Bkz. A. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 602.

³¹⁷ Bkz. Rosa NEWMARCH, "Alexander Scriabin", **The Musical Times**, Musical Times Publications Ltd., Vol. 56, No. 868, 1915, p. 330.

³¹⁸ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998. s. 262.

³¹⁹ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998. s. 261.

yıllankavi. Eklemleri çok kıvrak. Cilveli birşey var bu kıvraklıkta. İnsan ve hayvan arası bu yaratıkta, gizemli, fantastik, çekici, bilmeceli bir şey..."³²⁰

1907'de ortaya çıkan Op. 52, No. 3 'Poème languide'in başlangıcı da ayrıca dikkate değerdir çünkü Scriabin tını niteliğine, Mistik Akor'un altı notasından beşini veren dokuzuncuyu da eklemiştir. Daha sonra Mistik Akor, Fransız Altılısı'ndan ortaya çıkan karakteristik bir dikey tını niteliği haline gelir fakat görebileceğimiz üzere parça üretimi sürecindeki temel prensip bu değildir.³²¹ Op. 52'de, Op. 58'de karşılaşılabilecek olan Mistik Akor kullanımına oldukça benzeyen bir kombinasyon bulunmaktadır fakat bu kombinasyon fazla miktarda tam dörtlü içerir; ve parantez içinde belirtilen 'Mi' notasını içermez.³²²



Örnek 11: Op. 52 Mistik Akor

3.4. OLGUNLUK DÖNEMİ ESERLERİ : Op. 53 - Op. 74

Opus 53 - Sonat No. 5: Scriabin'ın 1907'de yazdığı Fa Diyez Majör Op. 53 5. Sonat'ında "Extase" düşüncesi bir özdeyiş olarak görülür. Bir şiir dizeleriyle verilen, "sizi hayata çağırıyorum gizemli güçler" tümcesi, aslında olumsuzluğun çağrısıdır fakat bu çağrı beraberinde yeni mücadeleler getirmekte ve var olma bilinci aşılacaktır.³²³

Bu eserin önsözündeki özdeyiş şu şekildedir:

I call you to life O mysterious forces

³²⁰ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998. s. 262.

³²¹ Bkz. J. REISE, "Late Skriabin: Some Principles behind the Style", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 6, No. 3, 1983, pp. 220-231.

³²² Bkz. Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 19.

³²³ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 264.

Sizi hayata çağırıyorum gizemli güçler.
Submerged in depths obscure
Derinliklerde batırılmış bilinmeyen
O thou creative spirit, timid embryos of life.
Sen yaratıcı ruh, yaşamın ürkek embriyonları.
To you I now bring courage
*Size şimdi cesaret getiriyorum.*³²⁴

Eserin ilk ölçülerinde, bas notalarda gelen triller “gizli olağan üstü güçlerin” ilk motiflerini sergiler. ‘Languido’ ile başlayan ikinci motif "sorgu ve aydınlanma"yı ifade etmektedir. ‘Languido’ aynı zamanda içinde özlem barındırmaktadır. Motif, ‘presto con allegrezza’ bölümünde büyük bir yaşam sevincine dönüşerek devam etmektedir. Altıncı sayfada ortaya çıkan üçüncü motif, çift forte nüansı ile belirtilen ‘imperioso’ bölümüdür. Senkoplu akorlar, Scriabin’in orkestradan esinlenerek vermiş olduğu trombon tınısı şeklinde olması gerektiğini belirten yönergeler bu motifte görülmektedir. Bu açılardan Liszt’in ‘Harmonies Poétique et religieuses’ eserini anımsatmaktadır.³²⁵

Sonatin yirminci ölçüsünde başlayıp yirmi ölçü boyunca süren dördüncü motif (Meno Vivo), lirik ve ezgisel bir yapı içinde yaratıcı ruhu sergilemektedir. Bu motife bağlanan ‘Allegro fantastico’ ifadeli beşinci motifte ise, erkeksi tavır görülmektedir. Tüm sonat boyunca bu beş motif, kısa ve uzun olarak farklı değişimlerle karşımıza çıkmaktadır. Scriabin bu beş motifle, hem Wagner’in ‘leitmotif’ tekniğine bağlı kalmıştır, hem de adım adım karakter değiştiren bir süreç oluşturmaktadır.³²⁶

5. Sonat'ındaki "segment tekniği" (ayrı parçalara bölme tekniği)yle, Sonat biçimine tarihsel bir yeniliği getirmiştir. Liszt'in parçalanma ilkesine bağlamli olarak ve onu da aşarak Scriabin, bu Sonat'ı 22 küçük parçaya bölmüş ve yapıtta 22 tempo değişimini getirmiştir. Yapıt kısa soluklarıyla, sinirli, gerilimli bir çekicilik kazanmıştır.

³²⁴ A. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 607.

³²⁵ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 264.

³²⁶ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 264-265.

*Bestecinin yaşamı boyunca geliştirdiği minyatür biçimi, ilk kez bir sonat biçiminde bireşime varmıştır. Ezgisel müzik maddesinin azaltılmasıyla ve sistematik bir armoni çalışmasının ön plana alınmasıyla, Scriabin artık bir daha dönemeyeceği bir başka kıyıya varmış olur.*³²⁷

Scriabin'in kendi stilini tanımlamak üzere, çok sınırlı sayıda yaptığı konuşmalarının birinde 5. Piyano Sonat'ından şu şekilde bahsetmektedir: "Görkem piyanodan ortaya çıkmaktadır. Majör dörtlülerden bestelenmiş alışılmamış bir kümelenme "Sol Diyez – Do Diyez – Fa Diyez ve La Diyez – Re Diyez – Sol Diyez", sayfa 9 ölçü 15'te karşımıza çıkmaktadır ve sonat alışılmadık sesleri ve vibrasyonları biçimlendiren simetrisinin ve asimetrisinin kıvılcımlarıyla pullanmıştır. Fakat iki minör yediliden simetrik olarak şekillenmiş zirveye tırmanıcı (climatic) akor, Majör beşliler tarafından sarılmıştır ve bu bir uçağın ses bariyerine çarptığı anda kanatlarda görülen alevler gibi belirir".³²⁸

Opus 55: Scriabin tarafından kullanılmamıştır.

Opus 56 - 4 Parça: Scriabin tüm baslarını ve melodilerini, ayrı ayrı yarım tonların 12 dereceye bütünlendiği, tonik olarak seçilen nota haricindeki tüm notaların eşit önemde olduğu bir dizi olan 12 sestten oluşan dizisinden elde etmiştir. Scriabin'in bir diğer göze çarpan özelliği ise, 7. dereceyi (artırılmış 4'lü veya eksiltilmiş 5'li) dominantın bir türevi ya da oktavın merkezi olarak kullanmasıdır.³²⁹

Bu bakış açısıyla ortaya çıkan, ilgi çekici eserlerden biri de dört çalışmadan oluşan Op. 56'dır. No. 1 'Prélude' vahşi bir atmosfere sahiptir. Tonun minör 'Supertonik'de olan 'Alman Altılısı' tersine çevirme yöntemiyle tamamen kullanılmıştır. Eser içindeki arızaların fazlalığı ilk bakışta güç bir durum teşkil etmektedirler fakat besteciyi eser içinde kullanmaktan vazgeçirecek noktada değildirler. No. 2 'Ironies'de ilk 'Scherzando' temasını 'amaroso' temasıyla

³²⁷ Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 265-266.

³²⁸ Bkz. Malcolm H. BROWN, "Scriabin: A Biography of the Russian Composer, 1871-1915", **Journal of Research in Music Education**, Sage Publications Inc., Vol. 21, No. 4, 1973, p. 378.

³²⁹ Bkz. A. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 610.

karşılaştırmaktadır. İroni kazanıyor gibi gözükmemektedir fakat ara bulucu ortak bir akor ile sona varılmaktadır. Bu Scriabin'in en karakteristik eserlerindendir.³³⁰

No. 3 'Nuances' eserinin sonunda, Do Majör'le Mi minör'ün iç içe geçmesi, Scriabin'in geleneksel kadans kalıbını kırıp, armonileriyle bağımsız ezgiler yaratması fikriyle "çifte tonalite"nin sınırına geldiğinin güzel bir örneğini teşkil etmektedir. Ancak bu çifte tonalite Stravinsky ve Satie'de görüldüğünün aksine çatışma olmadan bütünleşmektedir.³³¹ No. 4 Etude, armonik işlemede uç noktadadır ve Scriabin'in tonalite işaretlerini kullanmayı bıraktığı ilk parçadır. Bu kısa parçanın Coda'sı olan yirminci ölçüye kadar tonik armoni duyulmamaktadır.³³²

Opus 57 - 2 Parça: No. 1 'Désir', armonik açıdan oldukça anlatımcıdır. No. 2 'Caresse Dansée', Scriabin'in dans düzeninde yazılmış parçalarından en karakteristik özellik kazanmış olanıdır.³³³

Opus 58 - Feuille d'Album: Bütün olarak bakıldığında armonik çalışma olmasının haricinde, pek ilgi çekici değildir fakat ustası ve öğrencileri arasındaki yakın müzikal ilişkiler için fırsat tanıyan Taneyev'in Prelüd ve Fugue'ünü takip etmektedir.³³⁴ Bu seri aynı zamanda Op. 60 Prometheus eserinin hazırlık çalışması olarak düşünülmektedir. Scriabin ruhla nesneyi ve canlıyla cansız bir bütün olarak görmektedir.³³⁵ Mistik Akor'u farklı varyasyonlarla kullanan Scriabin bu opusunda kurulumu farklılığa uğratmıştır. 4'lü aralık grubu içinde ilk olarak güçlendirici tınının bas notasından geldiği dikkat çekmektedir.³³⁶

³³⁰ Bkz. A. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 610.

³³¹ Bkz. Leyla PAMİR, *MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 263.

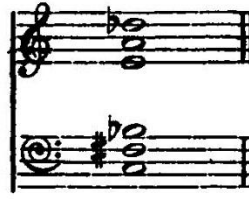
³³² Bkz. A. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 610.

³³³ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 290.

³³⁴ Bkz. Eaglefield HULL, "A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 611.

³³⁵ Bkz. Leyla PAMİR, *MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 266.

³³⁶ Bkz. Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", *Proceedings of the Musical Association*, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 19.



Örnek 12: Op. 58 Mistik Akor

Op. 59 - 2 Parça: Opus 59, No. 1 Poème ve No. 2 Prélude olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır ve bir sonraki Mistik Akor varyasyonunun üzerine kurgulanmıştır:



Örnek 13: Op. 59 Mistik Akor

Scriabin, Mistik Akor serisine başka bir dörtlü eklemektedir, fakat “Re” notasını göz ardı etmiştir.³³⁷

Opus 60 - Prométhée, le poème du feu: Scriabin bu esere 1909 yılında Brüksel’de başlamış ve 1910 yılında Rusya’ya dönüşünden sonra bitirmiştir. İlk olarak Kussevitzsky tarafından 1911 yılında Moskova’da sahnelenmiştir.³³⁸ Prometheus, Scriabin’in Majör ve minör tonaliteyi terkettiği ilk çalışma olması sebebiyle literatürde çok önemli ve merkezi bir çalışmasıdır.³³⁹ Bu yapıt, içerdiği Prometheus düşüncesi ve yeni buluşlarıyla müzik tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Besteci bu eserde renkle müziğin birleştiği sinestezik öğelere orkestra içerisinde yer vermiştir.³⁴⁰

³³⁷ Bkz. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 611.

³³⁸ Bkz. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 611.

³³⁹ Bkz. Peter Sabbagh, *The Development of Harmony in Scriabin’s Works*, Universal Publishers, U.S.A., 2003, p. 10.

³⁴⁰ Bkz. Leyla PAMİR, *MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998. s. 268.

Opus 61 - Poème-nocturne: Armonik karışıklığından dolayı bu eser Prometheus'un ötesine geçmiştir. 'Poem of Ecstasy', 'Poem of Fire' ve Scriabin'in hayal ettiği 'Mysterium' eserlerinin arasındaki ilişki "avec une volupté dormante" ve "comme une ombre mouvante" şeklindeki ifadelerin sık kullanımıyla açıklanmıştır.³⁴¹

Bu dönemin Op. 61 Nocturne'ünde "Prometheus Akoru", yatay bir çizginin içinde oluşan ses maddesinin toplamından ortaya çıkar. Yatay çizgilerin "tını merkezleri" hep başka bir sestedir. Ve sonuçta, bu merkezlerden: "tam ses - yarım ses" düzeninde "simetrik" bir mod oluşur. Op. 61 Nocturne, geniş bir alana yayılmıştır. İzlenimci tınıları, tutanaksız durağanlığıyla Scriabin, daha ileride A. Webern'in amaçladığı tasarımı yansımalarını, içgüdüsel olarak gerçekleştirir.³⁴²

Opus 62 - Sonat No. 6: Bu Sonat'ta Scriabin'in simetrik moda olan gelişimi görülmektedir. Eserde Mistik Akor'un ve "yarım - tam - yarım ses" simetrik modunun kullanıldığı görülmektedir, armonik kullanım hem yatay hem de dikeyseldir.³⁴³ Aşağıdaki örnekte Scriabin'in Mistik Akor kullanımının bir adım ilerisi görülmekte ve yok olan kök ile birlikte, dörtlü tarafından ortaya çıkan yeni notanın ilk örneği belirmektedir.³⁴⁴



Örnek 14: Op. 62, 6. Sonat

³⁴¹ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 14.

³⁴² Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 271.

³⁴³ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 272.

³⁴⁴ Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 20.

Opus 63 - Deux poèmes: No. 1 ‘Masque’ alışılmışın dışındaki armonik yapısıyla dikkat çekmektedir.³⁴⁵ Bu armonik yapı aynı zamanda Op. 62 6. Sonat ile benzerlik göstermektedir.³⁴⁶ Mistik Akor, No. 2 ‘Etrangeté’de fark edilebilir olmamasına rağmen Mistik Akor’un karakteristik aralıkları parça boyunca bulunmaktadır. ‘Etrangeté’de, Scriabin, okta tonik dizinin bütün üç transpozisyonunu da kullanmaktadır.³⁴⁷



Örnek 15: Oktatonik ölçüler

Opus 64 - Sonat No. 7 ‘Messe blanche’: 1911 yılının çalışması olan White Mass Sonat’ı, Scriabin’in favorileri arasında yer almıştır ve en çok konser programına dahil ettiği eserlerindendir.³⁴⁸

7. Sonat, "Si Bemol – Re Bemol - La" akor şeridinin üst sesinde bulunan kısa bir "çağrı" motifiyle başlar. Sonat'ın "tını merkezleri"ndeki transpozisyonlarıyla geleneksel Sonat biçimine bir gönderme yapılarak bir şemanın içinde düzenlenmiştir. Ne var ki hiç durmamacasına ilerleyen bu transpozisyonlarla, gerçek bir temanın oluşumu engellenir. Ve yapıta bir huzursuzluk uzun süre egemen olur. Ama yine

³⁴⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 291.

³⁴⁶ Bkz. M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 15.

³⁴⁷ Bkz. J. REISE, “Late Skriabin: Some Principles behind the Style”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 6, No. 3, 1983, pp. 225-226.

³⁴⁸ Bkz. Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 274.

de Sonat'ta sürekli tekrarlanan bu "çağrı motifi" ve "2. tema"dır.³⁴⁹

Scriabin'ın müziğindeki mistik öge yedinci sonatla birlikte en üst noktaya ulaşmıştır. Prometheus ile çok güçlü ortak noktaları vardır.³⁵⁰ Bu eser, aşağıdaki temel Mistik Akor üzerine kurgulanmıştır.³⁵¹



Örnek 16: 7. Sonat'ta Mistik Akor

Opus 65 - Trois études : Bu üç Etüd'ün başlıklarında ton belirleyici herhangi bir arıza bulunmamaktadır. Etude Op. 65 No.1'de, Scriabin'i geniş anlamda anahtar yapısı için bir yedek olarak simetrik akorun aşamalarını kullanırken görmekteyiz. Bu parçanın materyali, iki karşıt kısımdan meydana gelmektedir. Varyasyonlarla birlikte dört defa, belirtilenin her biri Allegro fantastico ve Meno Vivo olarak gelir. Allegro fantastico temasını karakterize eden Majör dokuzlunun kromatik işleyişine rağmen bu parça ilksel olarak tam-ton dizisine dayanmaktadır. İlk ölçünün armonisi, bir minör üçlüden ayrı olarak alternatif Fransız Altılıları meydana getirir ve bas çizgisi tamamen eksiltilmiş bir yedili akorunu biçimlendiren minör üçlüler zinciri üzerine kurulmuştur.³⁵² İkinci Etüd Allegretto'da melodi yedililer halinde duyulmaktadır. Üçüncü Etüd'de ise melodi beşlilerle duyulmaktadır ve bu Etüd diğer iki Etüd'e kıyasla teknik açıdan daha rahattır.³⁵³

Opus 66 - Sonat No. 8: Bestecinin Mistik Akor'larının arka arkaya ve sıklıkla görüldüğü en uzun çalışmasıdır. Armoni çok dikkate değerdir, eserin iki gelişim bölümü vardır ve dans ritminde kendinden geçiren baş döndürücü bir

³⁴⁹ Leyla PAMİR, **MÜZİKTE GENİŞ SOLUKLAR**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998. ss. 274-275.

³⁵⁰ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 291.

³⁵¹ Bkz. Eaglefield HULL, "Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods", **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 21.

³⁵² Bkz. J. REISE, "Late Scriabin: Some Principles behind the Style", **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 6, No. 3, 1983, pp. 228-231.

³⁵³ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 291.

Coda'ya sahiptir.³⁵⁴ En çok arayış içinde olan “gökdelen” 4'lüler birleşimi 8. Sonatta kullanılmıştır.³⁵⁵



Örnek 17: Op. 66 Mistik Akor

Opus 67 - 2 Prelüd: Burada Scriabin'in armonik gelişiminde bir aşamaya, gerideki Prometheus'undan ziyade ileriye işaret eden onun 'Mystery' (Gizem) amacına doğru bir sitle ulaşılmaktadır. Hiçbir parça bu yeni aşamanın kendine özgülüğünden daha anlaşılması güç değildir.³⁵⁶

Opus 68 - Sonat No. 9 “Messe noire”: 9. Sonat (Black Mass), Scriabin'in bütün yaratıları içinde en ilgi çekici olanlarından biridir. Form oldukça esnek ve uyum içinde olan tek bir bölüm haline getirilmiştir. Yapısal olarak baktığımızda “Sonat” hatlarındadır fakat form en azından bu hatlara dayatılmamıştır. Scriabin İlk iki senfonisinde olduğu gibi forma hükmetmekte ve artık form ona hükmetmemektedir. Sonat, bulanık bir atmosferle açılır. Dört başlıca tema kısa zamanda belirirler ve bir gelişimle, hatta dönüşümle devam ederler. Armoni, enteresan ve ayrıca yer yer şaşırtıcı derecede biçimsizdir. Anlatımın sonu ustaca ve çarpıcıdır ve Sonat, gizemli loşlaşan ışıktaki sona ermektedir.³⁵⁷

³⁵⁴ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 291.

³⁵⁵ Bkz. Eaglefield HULL, “Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods”, *Proceedings of the Musical Association*, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 21.

³⁵⁶ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 291.

³⁵⁷ Bkz. Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, pp. 610-611.

Opus 69 - Deux Poèmes: No. 1 Scriabin'ın imgelediği gibi “Do” akorunu baz almış bir meditasyon şeklinde Allegretto, No. 2 de hayalimsi bir Andante biçimindedir.³⁵⁸

Opus 70 - Sonat No. 10: Bu son Sonat kendinden önce gelen üçüyle bir kontrast şekillendirir. Sonat türüne sadık kalır ve “üçüncü konu” (EGO teması) dikkat çekicidir. Bu sonatta daha belirgin bir tarza doğru eğilim olduğu gözlemlenmektedir. Fakat muhtemelen bu durum, bestecinin giderek artan ustalığının sonucunda mümkün olabilmektedir.³⁵⁹ Scriabin'ın en optimistik, parlak ışık ve renk dolu eserlerinden bir tanesidir.³⁶⁰ Eğer Scriabin acılı bir konu işlemek istemişse, arttırılmış dörtlüleri daha fazla kullanacağı bir kombinasyon seçmektedir. Daha sakin bir ruh hali, Scriabin'i daha fazla bir tam dörtlüler seçeneğine doğru yöneltmektedir. Bu yüzden en mutlu eserlerinden biri olan 10. Sonat'ta, Scriabin'in basitliğe doğru bir eğilimi söz konusudur. Açılışı, daha çok Debussy'ye benzemektedir.³⁶¹



Örnek 18: Op. 70 10. Sonat açılış konusu

Ayrıca son akor da bu yalınlığı doğrular niteliktedir.³⁶²

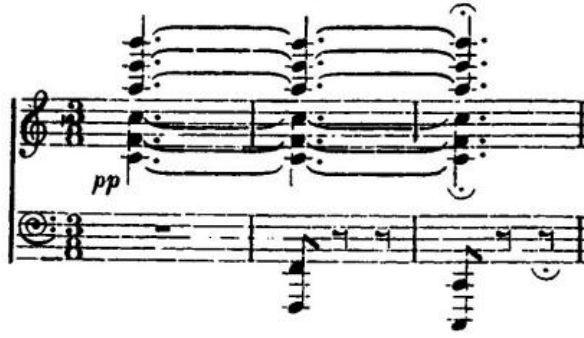
³⁵⁸ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 292.

³⁵⁹ Bkz. Malcolm H. BROWN, “Scriabin: A Biography of the Russian Composer, 1871-1915”, **Journal of Research in Music Education**, Sage Publications Inc., Vol. 21, No. 4, 1973, p. 612.

³⁶⁰ Bkz. A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 292.

³⁶¹ Bkz. Eaglefield HULL, “Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods”, **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 21.

³⁶² Bkz. Eaglefield HULL, “Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods”, **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917, p. 21.



Örnek 19: Op. 70 10. Sonat'ın son akoru

Opus 71 - Deux Poèmes: Bu opus çok sayıda gerçek armonik türev barındıran fantastik karakterdedir. Pek çok keskin yarıtonik (semitonik) uyuşumsuz akorlar bulundurur.³⁶³ Alışılmamış akor kombinasyonlarına rağmen melodik özellik barındıran başlı tematik figürler Scriabin'in Chopin'den esinlendiği Prelüd'lerini ve mazurkalarını andırır.³⁶⁴

Opus 72 - Vers la Flamme (Poem): Bu parça Scriabin'in en önemli eserleri arasındadır ve armonide gelişmiş, parlaklık ve açıklığa giden bir yöndedir.³⁶⁵ Eserin adı olan Ateşin Şiiri, duyuluşuyla insanı gerçekten alevler arasında kalmış olduğuna inandırmaktadır.³⁶⁶

Opus 73 - Deux Danses: İki dans parçası olan No. 1 'Guirandes' ve No. 2 'Flammes Sombres'de, çok güçlü mistik elementlerle karanlık bir karmaşa betimlenmiştir.³⁶⁷

Opus 74 - 5 Prelüd: Bu son Prelüd'lerin ilk dördü kendi içinde oldukça kasvetlidir fakat armonik ifadesiyle beşincisi durumu değiştirmektedir. Yaşamının son yılında başına gelecekleri biliyormuş gibi besteci, bu son eserlerde keder ve acıyı tanımlayan başlıklar kullanmıştır ve bu durum sanatçının müzikal olarak verdiği son

³⁶³ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 292.

³⁶⁴ Bkz. M. Montagu NATHAN, *Handbook to the piano works of A. Scriabin*, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 16.

³⁶⁵ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 293.

³⁶⁶ Bkz. M. Montagu NATHAN, *Handbook to the piano works of A. Scriabin*, J. & W. Chester, Ltd., Londra, 1922, p. 16.

³⁶⁷ Bkz. A. Eaglefield HULL, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918, p. 293.

nefes olarak tanımlanabilir. No. 1 “Üzücü, yürek parçalayıcı” olarak başlıklandırılmıştır. No. 2 yalnızca onaltı ölçüden oluşmaktadır. Parçanın tamamına başlığındaki gibi derin bir düşünceye dalmış, uğultulu bir atmosfer hakimdir. Üçüncü Prelüd, birinci ve ikinciye nazaran daha hızlı ve dramatik başlıktadır fakat besteci az ve öz bir dille, yirmi altı ölçüde anlatımını tamamlamıştır. Eserin başlığında da ifade edilen belirsizlik ve anlaşılmazlık ögesinin yirmi dört ölçü süregeldiği bu çalışmada, bugüne kadar yazılmış en anarmonik yapı görülür. Son parça, gururlu ve kavgacıdır. Armoni, aşırı derecede gelişmiştir ve çok karmaşık işlenir.³⁶⁸

³⁶⁸ Bkz. A. Eaglefield HULL and A. SRIABIN, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916, p. 612-613.

SONUÇ

Scriabin'ın bestecilik kariyeri ilk dönemlerde tek boyutlu bir yöntem izlerken Rus Sembolist'lerden etkilenmeye başlaması ve Nietzsche'nin felsefesiyle ilgilenmesiyle değişime uğramıştır. Bunlara ek olarak Teozofi gibi mistik öğretilerin etkisiyle Scriabin, müziğini farklı bir noktaya taşımıştır. İnsanı ve somut dünyayı klasik bir algıyla kavramak yerine sonsuz, Tanrısal ve değişime açık bir üslup benimsemiştir. Bu üslup Scriabin'i Varoluş felsefesini sorgulamaya yöneltmiş ve derin katmanlı kompozisyonlar yazmasına neden olmuştur. Özellikle son dönem eserlerinde birbirine zıt gibi görünen ancak temelde birbirini besleyen diyalektik yapılar tüm eserlerine hakimdir. Bu düşüncenin eserlerindeki en somut göstergeleri ise süreç ilerledikçe eserlerin üzerindeki talimatların artması ve daha detaylı bir biçimde ortaya çıkmasıdır.

Etkenler her daim var olsa da Scriabin'ın en ufak motifinden en büyük yapıtlarına kadar, onun özgün imzasını görmek mümkündür. Müziğinin yapısındaki anlatım bolluğu da bu savunulan düşüncesin ispatı niteliğindedir. Scriabin döneminin en usta tını şairi olarak tanımlanmaktadır. Soyut dünyasının ifade aracı olarak da müziği benimsemiştir. Müzik soyut bir kavram olmasına karşın Scriabin'ın yaratıları duyum algısında somuttur. Tınıyı her şeyin üzerinde değerlendiren Scriabin; Mistik Akor'un yaratıcısı olmuş ve onu geliştirmiştir. Aynı zamanda tamamen duyuma hitap eden bu yeniliği de bestecinin felsefi tarafının yansımasıdır ve soyut yönünün somut bir göstergesidir.

Scriabin'ın eserlerinin felsefi tarafına dikkat çekmek ve piyano eserlerini kronolojik bir süreç içerisinde incelemek bestecinin kompozisyon dilini çözümlemek açısından önemli bir kolaylık sağlamıştır. Bu tez çalışmasında tercih edilen kapsam ve amaç bu doğrultuda gelişmiştir; çünkü bestecinin yaratılarına kronolojik açıdan bakıldığında, zamanla etkilendiği tüm değerlerden sıyrıldığı ve özgünlüğü yakaladığı anlaşılmaktadır. Scriabin'i özgün kılan bir diğer nokta ise besteciliğinin sadece müzikal yönleriyle sınırlı kalmamasıdır. Sinestezi gibi görsel, Mistisizm gibi tinsel ve Sembolizm gibi imgesel faktörlerle insanın beş duyusunun ötesine geçmiş olmasıdır. Scriabin birçok Romantik dönem bestecinin etkisinde kalmış olsa da zamanla bu

durumdan sıyrılarak ilham ile esinlenme arasındaki farkı kavramıştır. Bu yaklaşımı onun birbirinden farklı gibi görünen ancak temelde birbirine sıkı sıkıya bağlı bir müzikal doku oluşturmalarını sağlamıştır. Böylece Scriabin'ın eserleri hem özgün hem de yenilikçidir.

KAYNAKÇA

ANSİKLOPEDİ

- Ana Britannica, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1989, Cilt 16.
- Büyük Larousse, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1986, Cilt 18.
- Jonathan POWELL, “Skryabin”, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2001, Cilt 23.
- Sir George GROVE, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Macmillan, Londra, 1980, 17.Cilt.

KİTAP

- A. Eaglefield HULL, **A Great Russian Tone-Poet: Scriabin**, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1918.
- Adnan TURANİ, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.
- Ahmet SAY, **Müziğin Kitabı**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2001.
- Anton WEBERN, **Yeni Müziğe Doğru**, Çeviren : Ali Bucak, İstanbul, 1998.
- Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi – 2.Cilt**, Deniz Kitabevi, Çeviren: Yıldız Gölönü, Ankara, 2006.
- Babek KURBANOV, **Çoksesli Müziğin Unutulmazları**, Ajans Güler Yayınları, Ankara, 2010.
- Beatrice Ramaut CHEVASSUS, **Müzikte Postmodernlik**, Çeviren : İlhan Usmanbaş, Pan Yayınları, İstanbul, 2004.
- Cavidan SELANİK, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996.
- Erich Fromm, **Çağımızın Özgürlük Sorunu**, Çeviren: Bozkurt Güvenç, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995.
- Faruk YENER, **Müzik Klavuzu**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001.
- Fırat KUTLUK, **Müzik ve Politika**, Doruk Yayınları, Ankara, 1997.
- Friedrich NIETZSCHE, **Güç İstanci**, Çeviren: Nilüfer Epçeli, Say Yayınları, İstanbul, 2010.

- Friedrich NIETZSCHE, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2011.
- Friedrich NIETZSCHE, **Wagner Olayı – Nietzsche Wagner’e Karşı**, Çeviren: M. Osman Toklu, Say Yayınları, İstanbul, 2012.
- İlhan MİMAROĞLU, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.
- İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak Cilt-5**, Pan Yayınları, İstanbul, 2004.
- John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998.
- M. Montagu NATHAN, **Handbook to the piano works of A. Scriabin**, J.& W. Chester, Ltd., Londra, 1922.
- Maurice BLONDEL, **Mistisizm**, Çeviren: Özken Gözel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
- Orhan HANÇERLİOĞLU, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- Paul KLEE, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çeviren: Mehmet DÜNDAR, Dost Kitabevi, Ankara, 2006.
- Paul KLEE, **Modern Sanat Üzerine**, Çeviren: Rahmi G. ÖĞDÜL, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2007.
- Peter Sabbagh, **The Development of Harmony in Scriabin’s Works**, Universal Publishers, U.S.A., 2003.
- Rudolf STEINER, **Teozofi – Tanrısal Bilgelik**, Çeviren: Ayşe Domeniconi, Omega Yayınları, İstanbul, 2002.
- Server TANİLLİ, **Uygarlık Tarihi**, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul, 2010.
- Sidney FINKELSTEIN, **Besteci ve Ulus**, Pencere Yayınları, Çeviren: M. Halim Spatar, İstanbul, 1995.
- Sidney FINKELSTEIN, **Müzik Neyi Anlatır**, Çeviren : M. Halim Spatar, Analiz Yayınları, İstanbul, 2000.
- Wassily KANDINSKY, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çeviri: Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2013.

MAKALE

- A. Eaglefield HULL, “Scriabin's Scientific Derivation of Harmony versus Empirical Methods”, **Proceedings of the Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 43rd Sess., 1916-1917.
- B. M. GALEYEV and I. L. VANECHKINA, “Was Scriabin a Synesthete?”, **Leonardo**, The MIT Press, 2001, Vol. 34, No. 4.
- Chang Min HAN, Project Scriabin v. 3., In: Proceedings of the 7th international Conference on New interfaces for musical expression, ACM, 2007.
- Eaglefield HULL, “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin”, **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1916.
- Emanuel E. GARCIA, “Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius”, **The Psychoanalytic Review**, Guilford Publications Inc., Vol. 91, No. 3, 2004.
- Emanuel E. GARCIA, “**Scriabin’s Mysterium and the birth of genius**”, In: Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 2005.
- J. REISE, “Late Skriabin: Some Principles behind the Style”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 6, No. 3, 1983.
- Kenneth PEACOCK, “Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing”, **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, University of California Press, Vol. 2, No. 4, 1985.
- Malcolm BROWN, Skriabin and Russian “Mystic” Symbolism, **19th-Century Music**, University of California Press, 1979, Vol. 3, No. 1.
- Malcolm H. BROWN, “Scriabin: A Biography of the Russian Composer, 1871-1915”, **Journal of Research in Music Education**, Sage Publications Inc., Vol. 21, No. 4, 1973.
- Ralph E. MATLAW, “Scriabin and Russian Symbolism”, **Comparative Literature**, Duke University Press, Vol. 31, No. 1, 1979.
- Rollo H. MYERS, “Scriabin: A Reassessment”, **The Musical Times**, Musical Times Publications Ltd., Vol. 98, No. 1367, 1957.

- Rosa NEWMARCH, “Alexander Scriabin”, **The Musical Times**, Musical Times Publications Ltd., Vol. 56, No. 868, 1915.
- Sevinç ÜÇGÜL, “Rusya’da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2002, Sayı: 13.
- Steve Sweeney-TURNER, “Scriabin: Piano Sonatas Nos. 1-10 by Robert Taub”, **The Musical Times**, Musical Times Publications Ltd., 1994, Vol. 135, No. 1821.
- Sultan TARLACI, “Sinestezi”, **Bilim ve Teknik Dergisi**, Aralık 2001.
- Susanna GARCIA, “Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas”, **19th-Century Music**, University of California Press, Vol. 23, No. 3, 2000.
- Tüten ÖZKAYA, “Rus Edebiyatında Sembolizm”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 1990, Cilt 33.
- Vladan STARCEVIC, “The life and music of Alexander Scriabin: megalomania revisited”, **Australasian Psychiatry**, Sage Publications Inc., Vol. 20, No. 1, 2012.

TEZ

- Mehmet MENGÜ, **Friedrich Nietzsche’nin ‘Tanrı Öldü’ Sözü ve Bunun Modern Felsefi Düşünce İçinde Kapladığı Yer**, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kuyurtar, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006.
- Nataliya SUKHINA, “**Alexander Scriabin (1871-1915): Piano miniature as chronicle of his creative evolution; Complexity of interpretive approach and its simplifications**”, Prof. Vladimir Viardo, University of North Texas, Doctor of Musical Arts, Dissertation, Texas, 2008.
- Sonbook KEE, **Elements of Continuity in Alexander Scriabin’s Musical Language: An Analysis of Selected Piano Preludes**, Dr. C. Catherine Losada (Committee Chair), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Piano, PhD Thesis, Ohio, 2008.

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı	: Berk KÖSEOĞLU
Doğum yeri ve yılı	: İzmir, 07.08.1985
Yabancı Dil	: İngilizce
Eğitim	: Lisans
Lisans	: 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı
İş Tecrübesi	: 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sözleşmeli Öğretim Görevlisi
Alınan Ödüller	: 1998, Dokuz Eylül Üniversitesi, Seride BARLAS 1. Piyano Etüdleri Yarışması, ikincilik ödülü