

**T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

SKRYABİN'İN EVRENİNDE TEOZOFİ VE SEMBOLİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

YİĞİT SALİH KOY

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL

ANKARA – 2018



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 22/ 06 / 2018

Öğrencinin Adı, Soyadı: Yiğit Salih Koy

Öğrencinin Numarası : 21510321

Anabilim Dalı : Müzik ve Sahne Sanatları

Programı : Müzik Bilimi Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal

Tez Başlığı : Skryabin'in Evreninde Teozofi ve Sembolizm

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/~~Doktora~~ tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 114 sayfalık kısmına ilişkin, 24 / 05/ 2018 tarihinde tez danışmanım tarafından turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

Onay

22 / 06 / 2018

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad
Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

KABUL VE ONAY

Yiğit Salih Koy tarafından hazırlanan "Skryabin'in Evreninde Teozofi ve Sembolizm" adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 18.06.2018

Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı Soyadı ve Kurumu

Jüri Üyesi: Prof. Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL
Başkent Üniversitesi

İmzası
Donmez

Jüri Üyesi Prof. Ali SEVGİ
Başkent Üniversitesi

Jüri Üyesi Prof. Metin MUNZUR
Hacettepe Üniversitesi

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

09/07/2018

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. İpek KALEMCI TÖZÜN
Başkent Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Piyano eğitimimde onbir yıldır her zaman yanımda olan, geleceğimi müzikle şekillendirme hayalimi gerçeğe dönüştürürken benden bilgisini, tecrübesini ve desteğini esirgemeyen çok değerli hocam Yrd.Doç. Dr. Diler ARGAT'a; tezimin her aşamasında engin bilgi birikimiyle bana destek olan, yoğun programına rağmen tez danışmanım olmayı kabul edip bu zorlu yolculuğumun her adımında bana yol gösteren çok değerli hocam Prof. Dr. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



ÖNSÖZ

Alexander Skryabin 21. yy'da, ölümünün üstünden yüz seneden fazla bir zaman geçmesine rağmen yeterince tanınan bir besteci değildir. Özellikle orta ve geç dönem eserleri konser salonlarında seslendirilmemekte hatta konservatuvarlarda bile nadiren icra edilmektedir. Bu durumun iki temel nedeni vardır. Birinci neden dinleyicinin Skryabin'i anlayabilmesi, dinlerken zevk alabilmesi oldukça güçtür. Skryabin'in ilk dönemi hariç eserlerinde, çağdaşı Rachmaninoff'un aksine, takibi kolay akılda kalıcı melodiler yoktur. Bu durum dinleyici için işleri güçleştirmektedir. Müzik kültürüne sahip deneyimli bir dinleyici açısından da durum zorlayıcıdır. Skryabin, dönemindeki sanatsal hareketlerin etkisinde kendi düşünce dünyasını yaratmıştır. Bu dünyayı biraz olsun anlamak Skryabin'e olan yaklaşımı değiştirecektir. Elbette dinleyici için Skryabin'in iç dünyasını anlamak bir zorunluluk da değildir. Nitekim bugün pek çok tarihi kaynak Skryabin'in kendi eserlerini seslendirirken dinleyicilerin adeta trans haline geçtiğinden bahsetmektedir. İcra anında oluşturduğu atmosferle dinleyiciyi kendi düşünce dünyasına çekebilmiştir. Bu noktada ikinci nedene değinmek gerekmektedir. Skryabin'i icra etmek zordur. Özellikle orta ve geç dönem eserleri teknik açıdan oldukça zorlayıcıdır. Teknik açıdan zorlayıcı eserler genellikle daha az seslendirilirler. Aynı zamanda icracının hem Skryabin'i hem de icra ettiği eseri tanıması ve anlaması gerekmektedir. Skryabin'in kendi eserlerini icra ederken dinleyiciyi adeta transa sokan bir atmosfer oluşturduğu düşünüldüğünde, diğer icracıların da pekala böyle bir atmosfer yaratabileceği beklentisi oluşabilir. Ancak böyle bir atmosfer yaratmak zordur. Hatta Skryabin'in ölümünden sonra Rachmaninoff, bestecinin anısına bir dizi resital vermiştir. Skryabin'in eserlerinden oluşan bu resitaller pek çok olumsuz eleştiri almıştır. Bunun nedeni elbette Rachmaninoff'un iyi bir piyanist olmaması değildir. Rachmaninoff gibi olağanüstü bir piyanist bile Skryabin'le yakın arkadaş olmasına rağmen bestecinin eserlerini icra ederken beklentileri karşılayamamıştır. Skryabin'in kendisi eserlerini icra etmeyi adeta dini bir ayin olarak görmüş, düşünce dünyasını ve inanışlarını eserlerinin ve icralarının ayrılmaz birer parçası haline getirmiştir. Onun icralarının dinleyici üstünde bu denli etkili olmasının sebebi budur. Elbette böylesine derin dünyası olan bir bestecinin eserlerinin konser salonlarında çok daha sık seslendirilmesi hatta müzik bilimciler tarafından eserlerindeki gerek felsefi gerek yapısal gizemlerin ortaya çıkarılması müzik dünyası için çok büyük kazanç olacaktır. Bu tez Skryabin'in eserlerini onun gözünden, onun düşünce

dünyasının içinden inceleme amacıyla kaleme alınmıştır. Böylece ölümünden yüz yıl sonra bu sıradışı bestecinin eserlerindeki gizem belki bir nebze daha kalkacak, gelecek nesil müzik bilimcilere, müzisyenlere ve müzikseverlere yol gösterecektir.



ÖZET

20. yy'ın ilk çeyreği Rusya'da sanat hayatı için çok verimli bir dönem olmuştur. Rus şiiri “Gümüş Çağı” nı yaşamaktayken diğer sanat dalları da bu dönemin etkileriyle değişmektedir. Bu döneme damgasını vuran en önemli akım ise sembolizm olmuştur. Rus şiiri sembolizm akımı etrafında şekillenirken Rus müziğinde de bu etkinin yansımaları hissedilmiştir.

Aleksandr Skryabin Rus müziğinde sembolizm akımının en önemli temsilcilerinden biridir. Müziğinde kullandığı sembolist öğeler üslubunun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Teozofi doktrinine duyduğu ilgi düşünce dünyasını şekillendirmiştir. Teozofik fikirleri müziğinde kullandığı simgelerin de kaynağı olmuştur. Bu tezin amacı, Skryabin'in teozofik ve sembolist hareket etrafında şekillenmiş olan düşünce dünyasının eserlerine nasıl yansıdığını araştırmaktır.

Anahtar Kelimeler: Skryabin, Teozofi, Sembolizm, Mistik Akor

ABSTRACT

First quarter of the 20th century has been quite prolific period for art life in Russia. While Russian poetry was living its “Silver Age”, other constituents of arts were changing under the influence of this period. The most important current that marked this period was symbolism. As Russian poetry was being shaped around the symbolism movement, the reflection of this effect was also felt in Russian music.

Alexander Skryabin is one of the most important figures of the symbolism movement in Russian music. The symbolist elements he used in his music have become an integral part of his style. His interest in the theosophy doctrine has shaped his thought-world. Skryabin’s theosophical ideas are also the source of the symbols he used in his music. The purpose of this dissertation is to investigate how Skryabin’s thought-world, which was shaped around theosophical and symbolist movement, reflects on his works.

Key Words: Skryabin, Theosophy, Symbolism, Mystic Chord

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
Araştırma Problemi:.....	1
Araştırmanın Alt Problemleri	1
Araştırmanın Amacı.....	1
Araştırmanın Önemi	2
Varsayımlar.....	2
Araştırmanın Evreni.....	3
Araştırmanın Örneklemi	3
Sınırlılıklar	3
Araştırmanın Yöntemi	3
Verilerin Toplanması	3
Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	4
1. SKRYABİN'İN HAYATI, DÜŞÜNCE DÜNYASI VE ARMONİK DİLİ.....	5
1.1. HAYATI	12
1.2. DÜŞÜNCE DÜNYASI.....	18
1.2.1. Rus Sembolizmi	20
1.2.1.1. Rus Sembolizmdeki Alman Etkisi	20
1.2.1.2. Rus Sembolizmindeki Fransız Etkisi	25
1.2.1.3. Rus Sembolizmi ve Skryabin	26
1.2.2. Teozofi	31
1.2.3. Skryabin'in Felsefi Fikirleri	34

1.3. SKRYABİN'DE ARMONİK YAPI.....	39
1.3.1. Prometheus/Mistik Akoru	41
1.3.2. Dernova'ya göre Skyrabin'in Armonik Sisteminin Açıklanması	48
1.3.3. Skryabin ve Diziler	57
2. PİYANO SONATLARI'NDAKİ ÜSLUPSAL UNSURLAR.....	60
2.1. DÖRDÜNCÜ SONAT	60
2.1.1. Eserin Form Yönünden İncelenmesi	60
2.1.2. Eserin Armonik Yönden İncelenmesi.....	63
2.1.3. Eserin Felsefi Yönden İncelenmesi	66
2.1.4. Eserdeki Üslupsal Unsurlar	67
2.2. BEŞİNCİ SONAT	69
2.2.1. Eserin Form Yönünden İncelenmesi	70
2.2.2. Eserin Armonik Yönden İncelenmesi.....	74
2.2.3. Eserin Felsefi Yönden İncelenmesi	78
2.2.4. Eserdeki Üslupsal Unsurlar	81
2.3. ALTINCI SONAT	82
2.3.1. Eserin Form Yönünden İncelenmesi	82
2.3.2. Eserin Armonik Yönden İncelenmesi.....	87
2.3.3. Eserin Felsefi Yönden İncelenmesi	88
2.3.4. Eserdeki Üslupsal Elemanların İncelenmesi	91
2.4. YEDİNCİ SONAT.....	92
2.4.1. Eserin Form Yönünden İncelenmesi	93
2.4.2. Eserin Armonik Yönden İncelenmesi.....	98
2.4.3. Eserin Felsefi Yönden İncelenmesi	101
2.4.4. Eserdeki Üslupsal Elemanların İncelenmesi	103
SONUÇ.....	105
ÖNERİLER.....	108
KAYNAKÇA	109
EKLER	112

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Dernova'nın altere akorlar kümesi (uzayı).....	52
Tablo 2: Dördüncü Sonat Birinci Bölüm Form Analizi	61
Tablo 3: Dördüncü Sonat İkinci Bölüm Form Analizi	62
Tablo 4: Dördüncü Sonat – Ölçü 1-32 Armoni İncelemesi	64
Tablo 5: Beşinci Sonat Form Analizi	74
Tablo 6: Beşinci Sonat – Ölçü 47-67 Armoni İncelemesi	77
Tablo 7: Altıncı Sonat Form Analizi	83
Tablo 8: Alltıcı Sonat Fransızca Betimleme Sözcükleri.....	90
Tablo 9: Yedinci Sonat Form Analizi.....	98
Tablo 10: Yedinci Sonat'taki Fransızca betimleme sözcükleri	102

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Hull'ın "Armonik Evrimin Tarihi Çizelgesi".....	43
Şekil 2: Do sesi üstüne kurulu Mistik Akor.....	45
Şekil 3:Dahlhaus ve Kelkel'in Mistik Akorları.....	45
Şekil 4: Beşinci Piyano Sonatı'nda dörtlü aralıklardan oluşmuş Mistik Akor.....	46
Şekil 5: Dördüncü Piyano Sonatı'nda sol sesi üstüne kurulu Mistik Akor	46
Şekil 6: Yedinci Sonat Do sesi üstüne Mistik Akor varyantı	47
Şekil 7: Op.59 No.1, dört ölçü dört mistik akor	48
Şekil 8: Yedinci Piyano Sonatı'nın girişinin erken aşaması.....	48
Şekil 9: Fransız artık altıslısı ve beşlisi pesleşmiş dominant yedi akoru	49
Şekil 10: Kökleri arasında triton ilişkisi olan beşlisi pesleşmiş dominant akorlar.....	50
Şekil 11: Enarmonik altere dominant akorların çözülmesi.....	50
Şekil 12: Örnek 6A'da beşlisi tizleşmiş ve pesleştirilmiş major dokuzlu dominant.....	51
Şekil 13: $V5 + /5 - 9$ akoru	52
Şekil 14: Tam-ton dizisi olarak kurulmuş $V5 + /5 - 9$ akorlar	53
Şekil 15: Enarmonik dizi	53
Şekil 16: Altılı eklenmiş "ilk dominant" ve üçlülü "türetilmiş dominant"	54
Şekil 17: "Türetilmiş dominant" için önerilen ilk çözüm.....	55
Şekil 18: "Türetilmiş dominant" için önerilen çözüm	55
Şekil 19: "Türetilmiş dominant" için önerilen çözüm	55
Şekil 20: Poem of Languor, Op.52 no.3'te Triton Bağ	56
Şekil 21: Skryabin'in geç dönem eserlerinde görülen ses dizileri.....	57
Şekil 22: Poém, Op.69 no.1	58
Şekil 23: Altıncı Sonat, Op.62	59
Şekil 24: Motif Ia ve Motif Ib.....	61
Şekil 25: Motif a1, a2 ve a3.....	62
Şekil 26: Gelişme kısmında kullanılan ilk bölüm (Andante) teması	63
Şekil 27: Koda kısmında ilk bölüm (Andante) teması.....	63
Şekil 28: Dördüncü Sonat, Op.30 İkinci bölüm – Mistik Akor.....	65
Şekil 29: Mistik akor, uçma figürü ve Tristan akoru.....	69

Şekil 30: Re# ve Si sesi arası çıkıcı küçük altılı aralık.....	69
Şekil 31: A teması.....	71
Şekil 32: B teması.....	71
Şekil 33: Tema I.....	72
Şekil 34: Motif IIa ve Motif IIb.....	72
Şekil 35: Motif IIc	73
Şekil 36: Motif Y	73
Şekil 37: Re# - La [♯] arası triton ilişki	75
Şekil 38: Beşlemenin varış sesleri Re# ve Sol#.....	75
Şekil 39: Melodinin iki ana sesi Sol# ve Re#	76
Şekil 40: Tema III armonik inceleme	77
Şekil 41: La sesi üstüne kurulu mistik akor.....	78
Şekil 42: Stell'in çalışmasındaki döngüsel şema.....	80
Şekil 43: Tema A'daki beşlemeli motif.....	82
Şekil 44: Motif Ia ve Ib.....	83
Şekil 45: Motif IIa, Motif IIb ve Motif IIc	84
Şekil 46: İkinci Tema.....	85
Şekil 47: Köprü motifi	85
Şekil 48: Üçüncü tema Ana motif	86
Şekil 49: Sol zincir gamı.....	87
Şekil 50: Fa zincir gamı.....	88
Şekil 51: Re# zincir gamı ve Si mistik akor	88
Şekil 52: Birinci tema, Ia	94
Şekil 53: Birinci tema, Ib.....	94
Şekil 54: Birinci Tema, Ic.....	95
Şekil 55: İkinci tema, IIa	96
Şekil 56: İkinci tema, IIb	96
Şekil 57: Koda	97
Şekil 58: Yedinci Sonattaki Do sesi üstüne kurulu mistik akor varyantı	98
Şekil 59: Yedinci Sonat ilk on ölçüdeki mistik akorlar	99
Şekil 60: Yedinci Sonat ilk on ölçü bas partisindeki armonik hareket.....	99
Şekil 61: La ^b sesi üstüne kurulu oktattonik dizi	100
Şekil 62: Sol# sesi üstüne kurulu mistik akor seslerinden oluşan ikinci tema	100

Şekil 63: İkinci temadaki Sol# sesi üstüne kurulu mistik akor.....	100
Şekil 64: Chow'un eserin Sergi bölümü incelemesi.....	101



GİRİŞ

Araştırma Problemi:

Sanatçıların yaratım dünyası, yaşadıkları dönemdeki önemli düşünsel akımlardan, sosyal olaylardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu etkilerin yansımaları, yarattıkları eserlerde bazen açık, bazen de daha derinlerde saklı bir biçimde ortaya çıkar. Rus müziğinin önemli temsilcilerinden biri olan Skryabin'in düşünce dünyasının; teozofik ve sembolist hareketin etrafında şekillendiği görülmektedir. *Skryabin'in teozofik ve sembolist hareketin düşünsel evreninde şekillenmiş olan düşünce dünyasının eserlerine nasıl yansıdığı* sorusu bu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Skryabin, eserlerinde *teozofik* ve *sembolist* düşüncelerini yansıtan sözcükler kullanmış mıdır?
2. Skryabin'in *teozofik* ve *sembolist* düşünceleri, eserlerinin yapısal özelliklerine nasıl yansımıştır?
3. Skryabin'in eserlerine yansıyan *teozofik* ve *sembolist* düşünceleri, kendine özgü bir üslubu yansıtmakta mıdır?

Araştırmanın Amacı

Skryabin üzerine bugüne kadar yapılmış çalışmalar üç kategoride incelenebilir. Birinci kategoriyi, bestecinin eserlerini sadece teknik analiz yaparak inceleyen çalışmalar oluşturmaktadır. İkinci kategori, bestecinin düşünce dünyasını, etkilendiği düşünsel akımları inceleyen çalışmalardır. Üçüncü kategori ise Skryabin'in eserlerinin teknik analizini yaparken, bestecinin felsefi fikirlerinin besteleme tekniği üzerindeki etkilerini göz önünde bulunduran çalışmalardan oluşmaktadır. İlk iki kategoriye ait, özellikle de birinci kategoriye ait pek çok çalışma bulunmaktadır. Bestecinin eserlerini teknik yönden inceleyen çalışmalar, bestecinin yalnızca düşünce dünyasını inceleyen çalışmalardan nicelik olarak daha fazladır. Bunun en temel nedeni ise Skryabin'in felsefi fikirlerinin onun ayrıksı kişiliğinin bir ürünü olduğu ve yaşadığı dönemde ilgi çekebilmek için bu fikirleri uydurduğu görüşünün yaygın

olmasıdır. Ancak özellikle son otuz yılda yapılan çalışmalarda bestecinin felsefi fikirlerinin, eserlerini analiz ederken yardımcı olacak pek çok ipucunu barındırdığı, hatta eserlerinin felsefi fikirlerinden ayrı düşünölemeyeceğı görüşü ağır basmaya başlamıştır. Besteci üzerine yapılan yeni araştırmaların büyük bir kısmında bestecinin eserlerinin, felsefi fikirleriyle beraber incelenmesi görüşü dikkat çekmektedir.

Skryabin'in çeşitli düşünsel akımlara gençlik yıllarından itibaren gösterdiği ilginin zaman ilerledikçe arttığı, not defterlerinden, mektuplarından ve yakın arkadaşlarının anılarından açıkça görölmektedir. Özellikle teozofik ve sembolist düşünceleri, bir noktadan sonra hayatının her alanında etkisini hissettirmektedir. Hatta bestelerinin bile bir anlamda teozofik ve sembolist düşüncelerini yansıtan araçlar haline geldiğı düşünölebilir. Eserlerinde adeta düşünce dünyasını dile getirmektedir. Özellikle geç dönem eserleri, onun felsefi fikirleriyle bütünleşerek düşünce dünyasının bir parçası olmuştur.

Bu araştırmanın amacı; Skryabin'in eserlerini, felsefi fikirleriyle bir bütün olduğundan yola çıkarak inceleyip, bestecinin düşünce dünyasının içinden bakarak, felsefi fikirlerinin eserlerine nasıl yansıdığını anlamaya çalışmaktır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma; son yıllarda yeni yeni yaygınlaşan Skryabin'in eserlerini, felsefi fikirleriyle bir bütün olarak ele alıp bu şekilde inceleme anlayışını benimseyerek, bestecinin eserlerinde kullandığı, onun aynı zamanda felsefi fikirlerinin de yansıması olan üslupsal unsurları ortaya çıkarmaya çalışmasından dolayı önemlidir.

Varsayımlar

Bu araştırma kapsamında Skryabin'in felsefi fikirleri ile eserleri arasında oldukça kuvvetli bir bağ olduğu kabul edilmiştir. Bu kuvvetli bağ, bestecinin not defterleri, mektupları ve yakın arkadaşlarının anılarındaki bilgilere dayandırılmıştır. Bu araştırma kapsamında bu kaynakların güvenilir ve geçerli olduğu varsayılmıştır.

Araştırmanın Evreni

Bu çalışmanın evreni, Skryabin'in yapıtları ve bestecinin yaşadığı dönemdeki felsefi akımlardır.

Araştırmanın Örneklemi

Bu tez çalışmasında incelenecek eser örnekleri seçilirken bestecinin düşünce dünyasındaki önemli felsefi fikir ve semboller dikkate alınmış, bu fikir ve sembollerin yansıdığı düşünülen dört piyano sonatı bu araştırmanın örneklemi olarak seçilmiştir.

Sınırlılıklar

- 1) Bu araştırma, dönemin felsefi akımlarından teozofi ve sembolizm ile sınırlıdır.
- 2) Araştırma, örneklem için öngörülen piyano sonatları ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel betimlemeli araştırma yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle araştırma için gerekli literatür taraması yapılmıştır. Skryabin'in yaşadığı dönemdeki felsefi akımlar araştırılıp incelenmiş, bestecinin hangi akımlardan nasıl etkilendiği ile ilgili bilgiler toplanmış, bestecinin eserleri analiz edilmiş ve son adım olarak da elde edilen felsefi bulgular ile eserlerin analizleri arasında sentez yapılmıştır.

Verilerin Toplanması

Bu çalışmada, besteci hakkında yazılmış kitaplar, yayınlanmış makaleler ve ilgili tezlerden yararlanılmış aynı zamanda dönemin felsefi akımları hakkında bilgi veren kaynaklardan veriler toplanmıştır.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmanın ilk kısmında bestecinin biyografisine, yaşadığı dönemdeki felsefi akımlara ve bu akımlardan nasıl etkilendiğine ve eserlerinde görülen armonik özelliklere yer verilmiştir. Araştırmanın ikinci kısmında ise örneklem içindeki dört piyano sonatı öncelikle form yönünden, armoni yönünden ve felsefi açıdan incelenmiştir. Daha sonra da çalışma içerisinde “üslupsal unsurlar” olarak tanımlanmış, bu sonatlarla bestecinin felsefi fikirleri arasında köprü oluşturan stilistik yapılar araştırılmıştır. Veriler çözümlenirken örnekleyici yöntem ve benzeşim stratejileri kullanılmıştır.



BÖLÜM 1

SKRYABİN'İN HAYATI, DÜŞÜNCE DÜNYASI VE ARMONİK DİLİ

20.yy'ın ilk çeyreği, Rusya için sanatsal yaratının en verimli dönemlerinden biri olmuştur. Bu döneme hâkim olan pek çok akım vardır. Döneme damgasını vuran bu akımlardan en önemlileri sembolizm, akmeizm, fütürizm ve sembolizm içinde bir eğilim olan mistik anarşizmdir. Bu akımlar özellikle Rus şiiri üstündeki etkileriyle bilinirler. “Rus Şiir’inin Gümüş Çağı” olarak bilinen bu dönemde, müzik de bu akımlardan etkilenmiştir. Alexander Skryabin ise bu akımlardan sembolizmin Rus müziğindeki en önemli temsilcilerindendir.

Alexander Skryabin günümüz müzik ansiklopedilerinde genellikle besteci ve piyanist olarak tanımlanmaktadır.¹ Ancak bu tanımlama onun için yeterli değildir. Skryabin'in evrenini daha iyi anlamak için; onu, besteci ve piyanist kişiliğinin yanında hem bir şair hem de bir filozof olarak görmek gerekmektedir. Aslında Skryabin'in kendisi, müzisyenliğinin yanında hem bir şair hem de filozof olduğuna yönelik ciddi bir ipucu bırakmıştır. 1900 yılında bir opera yazmayı planlamış ve iki yıl boyunca aralıklarla librettosu üstünde çalışmıştır. Bu operadaki isimsiz kahraman ise “filozof-müzisyen-şair” olan Skryabin'in kendisidir (Bowers,1974). Şiirdeki sembolizmi eserlerine taşımakla yetinmemiş aynı zamanda bazı eserleri için adeta yol gösterici nesir şiirler yazmıştır. Tüm bunlara rağmen lied formunda, müzikle şiiri buluşturan eserler bestelememiştir.

Alexander Skryabin için müzik, düşüncelerini ifade etmede kullandığı bir araç olmuştur. Teozofiyle şekillenmiş felsefesini müzikle ifade etmeye çalışmış bunu başarabilmek için de çeşitli müzikal simgeler yaratmıştır. Bu simgelerin bugün en bilineni “Mistik akor ya da Prometheus akoru” takma isimleriyle anılan, dörtlü aralıkların üst üste konmasıyla oluşmuş 6 sesli bir akordur. Skryabin bu akora “*akkord pleromy*” ismini vermiştir. Skryabin bu akoru, fiziksel evrenin gerçekliği ile daha üst boyutların gerçekliği arasında paralel, armonik bir bağlantı yaratan müzikal bir sembol olarak düşünmüştür (Morrison,1998).

¹ Literatürde en çok başvuru alan ansiklopedilerden biri olan The New Grove Dictionary of Music and Musicians Skryabin'i Rus besteci ve piyanist olarak tanımlamaktadır.

Skryabin'in eserleri, felsefesinden (düşünce dünyası) bağımsız olarak değerlendirilemez. Eserlerindeki armonik dil, sıkı sıkıya bağlı olduğu form, kendine özgü tematik ve ritmik buluşlar; felsefi fikirleri ile çok yakın bir ilişki içindedir. Onun için, müziğin sadece müzik olması yeterli değildir. Onun için müzik her zaman bir düşünce ile iç içe olmalıdır. Kendisinin “bir düşünceyle bütünleşmemiş müzik” hakkındaki sözleri:

“Nasıl sadece müzik yazarlar anlayamıyorum. Ne kadar sıkıcı! Müzik bütün bir dünya görüşü içindeki tek bir planla ilişkilendirildiğinde anlam ve önem ifade eder. Sadece müzik yazarlar, yalnızca enstürman çalan icracıya benzerler. Onlar ancak bir düşünce ile ilişki kurabildiklerinde değerli hale gelirler. Müziğin amacı birşeyleri açığa çıkarmaktır” (Bowers,1974:108).

Skryabin'in yakın arkadaşı Leonid Sabaneyeff'e göre (1927:41):

“Skryabin'in müzikteki yaratıcı eserlerini hayatından bütünüyle ayırmak çok zor, hatta korkunç düşler bile ona ilham vermişken. O'nun için müzik, dile getirme demektir; hayat da bu dile getirişin kaynağı olmuştur. Müziği bir sanat formu, “saf müzik, müzik için müzik olarak görmekten çok uzaktı. Skryabin'e göre bu bir saçmalıktı. Müzik bir şeyleri dile getirme ve ifade etme için gerekliydi. Müzik bir dildi, ezoterik bir dil, belki de sadece bu düşünceyi paylaşanlarca kavranabilecek bir dil, fakat bir şekilde diğerlerince de anlaşılabilirdi.”

Skryabin'in hem kendi sözleri hem de yakın çevresinin onun hakkındaki görüşleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde; eserlerini analiz edip anlamaya çalışırken, düşünce dünyasını da göz önünde bulundurmanın daha doğru bir yaklaşım olacağı açıktır.

Skryabin'in gençlik yıllarında bile, felsefesinin izlerine rastlamak mümkündür. Konservatuar yıllarında, aşkı Natalya için yazdığı şarkının sözleri, ilerleyen yıllarda oluşturduğu felsefesinin izleriyle doludur (Bowers,1974). Düşünce dünyasının zaman ilerledikçe değişmesi eserlerinde de kendini belli eder. Bu değişimin etkileri ve eserlerindeki stil farklılıkları göz önünde bulundurulduğunda, ikinci eşi Tatyana'nın erkek kardeşi Boris de Schloezer'in de “*Skryabin: Artist ve Mistik*” kitabında belirttiği gibi

eserlerini 3 döneme ayırarak incelemek gerekir. Schloezer'e göre ilk dönemi 1885 yılından itibaren bestelediği eserlerden Op.30 Dördüncü Piyano Sonatı'na (1903) kadarki eserlerini kapsar. İkinci dönemi Op.30 Dördüncü Piyano Sonatı'ndan başlayarak Op.60 Prometheus, "Ateş Şiiri" adlı senfonik yapıtına kadar olan eserlerini içerir. Prometheus ve daha sonraki besteleri ise son dönemi olarak sınıflandırılır. İlk dönem eserlerinde Chopin etkisi hissedilirken, orta dönemi/geçiş dönemi eserlerinde Wagner ve Liszt'in müzik anlayışı daha belirgindir. Son döneminde ise tamamen kişisel dünyasının yansımaları görülür. Eserlerindeki belirgin üslup farklılıklarını Skryabin'in kendisi de bir anlamda doğrulamıştır. Henüz 17 yaşındayken besteci ile tanışma imkanı bulan piyanist Arthur Rubinstein'a (1897-1982) Skryabin şöyle demiştir: "Bir zamanlar Chopin'ciydim, sonra Wagner'ci oldum, şimdi ise yalnızca Skryabin'ciyim" (Bowers, 1996:83).

Skryabin tıpkı Chopin gibi ağırlıklı olarak piyano için bestelemiştir. Ağırlıklı olarak piyano için eser yazması gençlik çağından olgunluk yıllarına değişmeyen belki de tek özelliğidir. Piyano için yazdığı eserlerin büyük kısmını mazurka, impromptu, prelüd, etüd, vals, noktürn, poém türündeki küçük boyutlu yapıtlar oluşturur. Bu küçük ölçekli formları tercih etme sebebi genellikle gençlik yıllarında Chopin'e duyduğu hayranlığa bağlanır. İlk dönem eserleri pek çok yönden Chopin'in eserlerini andırır. Hatta César Cui bir keresinde "Skryabin bir yerlerde Chopin'in basılmamış eserleriyle dolu saklı bir sandık bulmuş olmalı" diye şaka yapmıştır (Sukhina, 2008,27). Skryabin'in piyano için yazdığı bu minyatür eserler geçiş ve son döneminde ifadesel değişiklikler gösterir. Örneğin etüd formu halen bir zorluğun varlığını simgelese de, bu zorluk ilk dönemindeki gibi teknik olmaktan ziyade müzikal bir zorluk haline bürünmüştür. Geçiş döneminin başladığı 1903 yılından sonra en sık kullandığı minyatür formlardan biri de "poém" olmuştur. Poém, her çeşit fikri barındırmaya ve geliştirmeye müsait olduğundan dolayı Skryabin için en uygun formlardan biridir. Tevriyenin² kullanımı, sembolizm, ironi ve diğer üslupsal elemanlar şiir üstünde birden çok yorum yapabilmeye olanak sağlar (Sukhina,2008). Tüm bu şiire has nitelikler Skryabin'in müziğinde kendine "poém" formunda yer bulmuştur.

Aslında şiirin yapısına daha fazla benzerlik gösteren Skryabin'in kullandığı diğer bir form da sonat formudur. Skryabin sonat formunu motifleri geliştirme aracı olarak görmekten

² Tevriye bir anlatım inceliği elde etmek için birden çok anlamı olan bir sözün yakın anlamının değil de uzak anlamının kullanılması sanatıdır.

ziyade (Alman geleneğinde bu şekilde görülür) tıpkı şiirde olduğu gibi, kullandığı müzik blokları için uygun bir diziliş yapabileceği form olarak düşünmüştür (Damaré, 2008). Özellikle geç dönem sonatlarında görülen bu durum için Matlaw şöyle demiştir: “Scriabin büyük olasılıkla şiiri müzikteki Sonat-Allegro’suna yaklaşan bir form olarak tasavvur etmiştir.” Besteci sonat formunda 10 eser vermiştir ve bu eserler onun filozofik ve müzikal yaratısının yıllar süren gelişimini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu gelişim bir bakıma Beethoven’ın sonatlarında görülen gelişime benzer. Hatta nitelik ve nicelik yönünden beraber değerlendirildiğinde Skryabin’in sonatları Beethoven’dan beri bu formda yazılmış en önemli eserler bütününe oluşturmuştur. Özellikle son dönem sonatlarının literatürdeki önemini İspanyol müzik tarihçisi Adolfo Salazar şu şekilde özetlemiştir:

“Skryabin’in son altı sonatı muhtemelen Avrupa’da 1908-1913 yılları arasında bu türde yazılmış müziğin en önemli temsilidir. Hatta eklemek gerekirse, bu tarihten sonra, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında bu eserlerin yanına koymaya degecek solo piyano için yazılmış başka sonat yoktur.” (Salazar,1946)

Skryabin sonat formunu yaratıcılığının merkezine oturtmuş ve benzersiz kişisel fikirlerine göre geliştirmiştir (Bowers,1974:173). Bestelediği 10 piyano sonatı adeta piyano müziğinin özüdür. Bu nedenlerle Skryabin’in felsefesinin eserleri üzerindeki etkisi ve eserlerinin bu etki altında nasıl geliştiğini görmek, eserlerinde felsefesine atıf yapma amacıyla kullandığı üslupsal elemanları ortaya çıkarmak için yapılacak bu araştırmada bestecinin piyano sonatları üstünde çalışılacaktır.

Her ne kadar gençlik yıllarında bile olgunluk çağındaki felsefesinin izlerine rastlansa da, bu tez boyunca Skryabin’in düşünce dünyasının şekillenmeye başladığı yıl 1900 olarak kabul edilecek ve yalnızca bu tarihten sonra bestelediği piyano sonatları arasından seçilenler üstünde inceleme yapılacaktır. Böylece post-romantizmin etkisi altında bestelediği ilk üç piyano sonatı felsefesine ait izleri kısmen taşısalar da bu çalışmaya dahil edilmeyecektir.

Bu tez iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, bestecinin biyografisi, felsefesini nasıl geliştirdiği ve müziğinde felsefesine ait izler oluşturabilmek için yarattığı yeni armonik dilin özellikleri olmak üzere üç alt başlıktan oluşmaktadır. Biyografi kısmında kısa bir yaşam öyküsüyle beraber hayatında iz bırakan olaylar ve iz bırakan kişiler hakkında bilgi verilecek;

bu olaylar ve kişilerin, müziği ve oluşturduğu felsefe üstündeki etkilerine değinilecektir. Skryabin'in felsefesini nasıl geliştirdiğini anlamak içinse başvurulabilecek en değerli kaynaklar şüphesiz tuttuğu not defterleridir. Bu defterler onun felsefi düşünce gelişiminin bir taslağıdır. Bu defterler incelendiğinde Skryabin'in aralıksız şekilde planlar, şemalar, ruhsal yöntemler üstünde çalıştığı, sürekli zihninin nasıl çalıştığını sorguladığı görülmektedir (Bowers,1996). Aynı zamanda ona ilham veren pek çok kavramın ipuçları da bu defterlerde toplanmıştır. Ekstazi, şehvet, dönüşüm, birlik gibi sıklıkla tekrarlanan kelimeler onun sembolizme ve teozofiye olan eğilimini açığa vurmaktadır (Seah, 2011). Skryabin sembolist ve teozofik inanışları benimsemiş ve kendince uyarlamalarda bulunmuştur. Kendisinin evrendeki yerini anlamaya çalışmış ve sonunda ilahi rolünün peygamberlik olduğuna ikna olmuştur. Felsefesini sembolizm ve teozofi doktrinine dayandırdığını anlamaya yardımcı olan diğer önemli bir kaynak da mektuplarıdır. 1905 Mayıs'ında gelecekteki ikinci eşi Tatyana'ya yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: “İlginç bir kitap okuyorum...” Üç gün sonra tekrar yazdığında, “*La Clef de la Théosophie* fevkalade bir kitap. Benim düşüncelerime ne kadar yakın olduğuna sen de hayret edeceksin...” (Bowers, 1996:2-52). Tüm bu kaynaklardan Skryabin'in sembolizm ve teozofi doktrinini felsefesinin merkezine oturttuğu görülmektedir Bu sebeple bahsi geçen kavramları tez içerisinde açıklamak, bu kavramların bestelerindeki yansımalarını daha iyi anlamaya yardımcı olacaktır.

Skryabin'in müziğindeki en gizemli noktalardan biri de kuşkusuz armonik dilidir. Bu dili nasıl oluşturduğunu kendisi şu şekilde açıklamıştır:

“Akorlarımı ve armonilerimi sezgi yoluyla buluyorum, akustik bilimciler ne isterlerse öğretebilirler. Sezgilerim bilimsel gerçeklerle örtüştüğünde memnun oluyorum, ki zaten bu durum sonunda kaçınılmaz. Sezgi her zaman önceliğim olmuştur. Şüphesiz ki birlik prensibi de bunu gerektirir.” (Sabaneyeff,1925:64)

Skryabin özellikle ömrünün son yıllarında eserleri için “*Katı bir stil*” ile yazıyorum demeye başlamış, müziğinde hiçbir şeyin tesadüf olmadığını, kesin kaidelere göre bestelediğini söylemiştir (Bowers,1974). Hatta bu konuyla ilgili Alexander Goldenveizer'ın anılarında anlattığı önemli bir anekdot vardır:

“Skryabin geç dönem eserlerindeki her şeyin daima katı kurallara göre olduğunu, bu gerçeği kanıtlayabileceğini söylerdi. Fakat her zaman bu kanıt yapmasına bir engel çıkardı. Bir gün beni ve Taneyev’i bestecilik teorilerini açıklayabilmek için evine davet etti. Eve vardık ve Skryabin uzunca bir süre oyalandı. En sonunda başının ağrıdığını ve her şeyi başka bir gün açıklayacağını söyledi. Bu “Başka bir gün” hiç olmadı. Skryabin belli ki Taneyev’in yıkıcı eleştirisinden korkuyordu.” (Bowers,1974:129)

Aslında Skryabin’in o gün baş ağrısı olmasa bile Taneyev ve Goldenveizer’e sistemini açıklayabileceği gerçeğe pek uygun görülmemektedir. Her yaratıcı sanatçı gibi o da sistemini kısmen sezgi kısmen de bilinçli farkındalılık içinde oluşturmuştur. Her zaman eserlerine sezgiyle başlamış sonra da mantığı kullanarak bu esinlerini kuvvetlendirmiştir (Bowers, 1974:130).

Tüm bu bilgiler ışığında bile Skryabin’in armoni sistemini nasıl oluşturduğu, felsefesi ile armoni sistemi arasında ilişki olup olmadığı ve varsa nasıl bir ilişki olduğu günümüzde halen yeterince açıklanabilmiş değildir. Skryabin’in, müziğiyle düşüncelerinin adeta iç içe olduğunu ima eden pek çok sözü dikkate alındığında; eserlerini, onun düşünce dünyasını da göz önünde bulundurarak yorumlamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Yorumcuların bakış açısından açık bir şekilde daha doğru olduğu görülen bu yaklaşım, teorisyenlerin bakış açısından görüldüğünde birçok tartışmayı beraberinde getirmektedir. Skryabin, müziğinde kullandığını iddia ettiği fikirlerini sadece ilgi çekmek için uydurduğu şeklinde bir suçlamaya maruz kalmış, bu durum onun megaloman ekzantrik kişiliğine bağlanmıştır. Müziğinin felsefesinden bağımsız var olabileceği, felsefesine ait fantastik görüşlerinin pek çoğunun anlamsız ve modası geçmiş görüşler olduğu düşüncesi bir çok teorisyen tarafından kabul görmüş bu nedenle de uzun zaman boyunca Skryabin’in müziği üstüne yapılan analizlerde felsefesine hiç yer verilmemiştir. Baker (1986), Callender (1998), Carpenter (1972), Cheong (1993), Dernova (1968), Perle (1984), Pople (1983,1989), Reise (1983) ve Sabbagh (2001) gibi bazı analistler Skryabin’in bestecilik stilinin mekaniğini hakkını vererek açıklamalarına rağmen felsefesine ya hiç değinmemiş ya da felsefesi ile müzik stili arasında bir ilgi olduğunu kabul etmemişlerdir (Seah,2011). Bu analistlerin de Skryabin’in müziği söz konusu olduğunda iki farklı ekolü temsil ettikleri görülmektedir. Baker (1986), Perle (1984), Pople (1983) Skryabin’i oniki ton sistemine (dodecaphony)

kayan erken serialist (pre-serialist) bir besteci olarak görürken, Reise (1983) ve Sabbagh (2001) Skryabin'in geç dönem müziğinin armonik olarak evrilmiş olduğunu atonaliteden ziyade "genişletilmiş bir armoni" olduğunu düşünmektedirler. Bu tez içerisinde bugüne kadar yapılmış analizler arasından en çok Varvara Dernova'nın Skryabin'in müziği üstüne yaptığı kapsamlı analiz irdelenecektir. Dernova'nın analizi, Skryabin'in geç dönem eserlerinde kullandığı armoninin kaynağı olarak erken dönem tonal eserlerini görmektedir. Bu anlayışla yaptığı analizde bestecinin geç dönem eserlerinde gördüğü "triton bağ" kavramı da bu tezde ele alınacak sonatlarda yeniden araştırılacaktır.

Brown (1979), Matlaw (1979) ve Morrison (1998) gibi Skryabin araştırmacıları ise bestecinin müziğinin sadece mistik ya da sembolist yönüne dikkat çekmişlerdir (Seah,2011). Yine de Skryabin'in müziği üstüne yapılan çoğu araştırmanın bestecinin felsefi fikirleri göz ardı edilerek yapılmış olduğunu söylenebilir. Araştırmalar arasındaki bu dengesizliği görüp bestecinin müziğini teorik yönden incelerken aynı zamanda felsefi eğilimlerini de müziği içinde araştıran az sayıda çalışma vardır. Garcia (2000) ve Stell (2004) çalışmalarında, Skryabin üstüne olan araştırmalardaki bu kopukluğu giderecek yorumlama sistemlerine duyulan ihtiyacı karşılamaya çalışmışlardır.

Bu tezde Skryabin'in armonik dili ve felsefi eğilimleri arasında ilişki kurmakla yetinilmeyecek, müziğindeki diğer "üslupsal unsurlar" ile felsefesi arasında bağ kurulmaya çalışılacaktır. Burada kullanılan "üslupsal unsurlar" terimi Garcia'nın (2000) çalışmasında kullandığı "musical gestures" terimine benzer bir anlamda kullanılacaktır. Garcia Skryabin'in son dönem sonatlarında kullandığı sembolik dili modellemeye çalışmış ve bu modelde altı farklı "müzikal unsura" yer vermiştir. Seah (2011) ise çalışmasında Garcia'nın modelinde kullandığı "müzikal unsurları" esas almış ve bu unsurların sayısını ona çıkarmıştır. Bu tezin ikinci bölümünde Skryabin'in geçiş ve son dönem sonatlarında Garcia ve Seah'ın çalışmalarında yer verdikleri "müzikal unsurlar" referans alınıp Skryabin'in, müziği ve felsefi eğilimleri arasında ilişki kurmakta kullandığı "üslupsal unsurlar" aranacaktır. Tezin bu bölümünde seçilen her sonat "üslupsal unsurların" daha kolay ortaya konabilmesi için önce armonik yönden, sonra form yönünden, daha sonra da içerdiği felsefi fikirler yönünden incelenecek, en son olarak eser boyunca tespit edilen üslupsal unsurlardan bahsedilecektir.

Skryabin'in düşünce dünyasının pek çok farklı anlayışı, bir arada barındırdığı not defterlerinden, mektuplarından ve hatta gerek yazdığı nesir şiirler gerekse operasının librettosundan da rahatlıkla gözlemlenebilir. Sembolizm akımından ve teozofi doktrininden etkilenmiş, bu etkiler altında kendine has bir düşünce dünyası yaratmıştır. Yaratığı bu dünyadaki ölçüsüz uç fikirlerinin kaynağı çoğu zaman kitaplar olmuş, bazen de yakın arkadaşları bu fikirlerini oluşturmaya katkıda bulunmuştur. Skryabin bir kitabı alıp okumaya başladığında sıklıkla cümlelerin altını çizmiş ve kenarlara kapsamlı notlar yazmıştır, fakat çoğu zaman kitaplardaki fikirleri kendi fikirlerine adapte etmiş ve bu kitapları kapatıp özgürce düşüncelere dalmıştır (Bowers,1996:1-316). Burada önemli bir hususa dikkat çekmek gerekmektedir. Skryabin zihninde ve sanatında harmanladığı düşüncelerini hiçbir zaman tam olarak bir sisteme oturtmamıştır. Hatta onun kitaplar vasıtasıyla edindiği bilgileri ne kadar doğru yorumlamış olabileceği de tartışılabilir. Skryabin'in, fikirlerine temel aldığı düşünceleri doğru anlayıp anlamadığı ve yorumlarken nasıl bir yaklaşım sergilediği bu tezin konusu değildir. Ancak tez içerisinde pek çok kez Skryabin'in bir felsefesi olduğu argümanı tekrar edilmiştir. Burada kullanılan "felsefesi" (his philosophy) kelimesinden kasıt; ona ait olan genellikle dağınık, zaman zaman tutarsızlığa varacak noktada olan felsefi fikirleridir. Düşüncelerini tutarlı bir sistem içerisinde bütünleştirme yoluna gitmemiş olmasından dolayı kendisine ait bir felsefeden bahsedilemez. Bu nedenle tez boyunca kullanılan "felsefesi" sözcüğü onun düşünce dünyasını oluşturan felsefi fikirlerini ifade etme amacıyla tercih edilmiştir.

1.1. HAYATI³

Alexander Skryabin 6 Ocak 1872'de (Jülyen takvimine göre 25 Aralık 1871) Moskova'da doğmuştur.

Skryabin'in ailesi her ne kadar üvansız da olsa soylu bir ailedir. Köklerini 12. yy Merkez Rusya'sına kadar takip etmek mümkündür. Aile mesleği ağırlıklı olarak askerliktir. Skryabin tek çocuktur ve annesini henüz bir yaşındayken kaybetmiştir. Annesi Lyubov Petrovna Shchetinina (1849-1873) St. Petersburg konservatuarında "Küçük Altın Madalya" kazanmış çok yetenekli bir pianisttir. Hocası o yüzyılın en büyük piyano pedagoglarından

³ Skryabin'in hayatını anlatan bu bölümde üç ana kaynak kullanılmıştır. Bu kaynaklar Bowers (1974), Bowers (1996) ve Swan (1969)'dur.

biri olarak görülen Theodor Leschetizsky'dir. Babası Nikolai (1849-1914) aile mesleği olan askerlik eğitimi yerine hukuk eğitimi almayı tercih etmiştir ve daha sonra da Rus diplomatik servisine katılmıştır. Ömrünün büyük bir kısmını Türkiye ve Yunanistan'da geçirmiştir.

Bebek Skryabin'in bakımını ona çok düşkün olan halası Lyubov üstlenmiştir. Küçük Sasha doğduğunda Lyubov yirmi yaşındadır, annesi ve teyzesi ile yaşamaktadır. Her ne kadar amcaları Skryabin'lerin evini ziyarete gelseler de, küçük Sasha'nın üç kadın tarafından yetiştirilmesi bazı müzikologlar tarafından müziğindeki feminen unsurların ana sebeplerinden biri olarak görülmektedir. İlerleyen yıllarda ise Skryabin, yetiştiği ortam itibarıyla kendini "cam çocuk" olarak görmüştür. Müziğe de yatkınlığı olan Lyubov'un küçük Sasha'ya gösterdiği sevgisi ve adanmışlığı, çocuğun insan ve müzisyen olarak gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır.

Skryabin, küçük yaşlarda müziğe yetenekli olduğunu göstermiştir. Daha üç yaşında iken halası Lyubov'a piyanonun başına oturması için yalvarmaya başlamıştır. Beş yaşında dinlediği eserleri iki elle çıkartmaya çalışmıştır. Halası küçük Sasha'yı müzikal yeteneğini değerlendirmesi için St. Petersburg konservatuvarının kurucusu Anton Rubinstein'a götürmüştür. Rubinstein çocuğun yeteneğini farketmiş ve çocuğu zorlamamalarını, özgürce gelişmesine izin vermelerini öğütlemiştir. 1882 yılında aile geleneği olan askerlik mesleğine adım atmak üzere Harp Okuluna başlamıştır. Bir yandan da özel olarak müzik eğitimini sürdürmüştür. İlk piyano hocaları G. Konyus ve N. Zverev olmuştur. O dönem Moskova'nın en ünlü piyano hocası Nikolai Zverev (aynı yıllarda Rachmaninoff'un da hocasıdır) on dört yaşındaki Skryabin'e hayran kalmıştır. 1884-85' de henüz on iki on üç yaşındayken Sergei Taneyev'le kompozisyon çalışmalarına da başlamıştır.

1888'de Moskova Konservatuvarı'na girmiş, bestecilik eğitimini Taneyev'le sürdürürken piyano eğitimi için Safonov'un sınıfına katılmıştır. Safonov'un en sevdiği öğrencilerinden biri olmuştur. Safonov ona Rusya'nın Chopin ünvanını yakıştırmıştır. Skryabin'in özellikle gençlik yıllarında en büyük ilham kaynağı Chopin'dir. Zverev'in sınıfında keşfettiği bu bestecinin eserlerini çalmaktan öte onun stilinde doğaçlama yapmak da Skryabin'in çok hoşuna gitmektedir. Özellikle piyano için yaptığı ilk bestelerde; prelüd, vals, etüd, noktürn, mazurka gibi Chopin'in kullandığı formları kullanmıştır.

Moskova Konservatuvarı'nda Taneyev'den sonraki kompozisyon hocası ise Anton Arensky olmuştur. Skryabin'in Arensky ile olan ilişkisi neredeyse düşmanlığa varmıştır. Hatta Arensky yüzünden Skryabin, kompozisyon alanındaki diplomasını alamamıştır.

Konservatuvar yıllarında hayatının ilk büyük trajedisi ile karşı karşıya kalmıştır. 1891 yılında Balakirev'in Islamey'i ve Liszt'in Don Giovanni üstüne yazdığı Fantazi'sini çalışırken sağ elini sakatlamıştır. Aşırı çalışmaya bağlı bu sakatlık için doktoru G. Zakharin virtüözlük kariyeri hayallerini terk etmesi gerektiğini söylemiştir. Bu hadiseyle ilgili olarak duyduğu üzüntü ve kederi ilk sonatının son bölümün olan "Cenaze Marşı" nda dile getirmiştir.

1892 yılında konservatuardan "Küçük Altın Madalya" alarak mezun olmuştur. Arensky'nin kompozisyon diplomasını imzalamayı reddetmesi yüzünden "Büyük Altın Madalya" yı alamamıştır. Mezuniyetinin ardından hem konser piyanisti hem de besteci olarak bağımsız bir kariyer inşa etmeye karar vermiştir.

Mezuniyet sonrası ilk yılları kendi deyimiyle adeta "sosyalleşme" yıllarıdır. Skryabin bu yıllarda sabahlara kadar oturup arkadaşları ile sohbet etmekten ve içki içmekten çok hoşlanmaktadır. Kendinden geçene kadar alkol alma alışkanlığı, ilerleyen yıllarda neredeyse kaybolmuştur. Aslında sarhoşluğa varan derecede alkol almasının, gözlerindeki o sarhoş bakışın şöyle bir açıklaması vardır. Skryabin müziğinde "sarhoşluğu" aramıştır. Sarhoşluğu, çok daha yüce, ruhsal bir ekstazi halinin fiziksel dünyadaki iması olarak görmüştür. Yaşı ilerledikçe iç dünyası olgunlaştıkça alkole olan ihtiyacı da azalmıştır.

Skryabin'in eserlerini ilk basan yayıncı P. Jurgensen'dir. 1893 yılında bastığı Skryabin eserleri Op.1,2,3,5 ve 7'dir. Bir yıl sonra Skryabin Belaieff basımevinin sahibi Mitrofan Belaieff (1836-1904) ile tanışmıştır. Belaieff de Skryabin kadar partilerden ve eğlenceden hoşlanmaktadır. Aralarında oluşan benzersiz dostluk neticesinde Belaieff Skryabin'in 1903 yılına kadar bestelediği her eserinin basım sorumluluğunu üstlenmiştir. Aynı zamanda Skryabin'in hem menajeri hem de Rusya'daki ve yurtdışındaki pek çok konserinin sponsoru olmuştur.

1895 yılında Belaieff Skryabin'i Almanya'ya göndermiştir. Skryabin'in adeta kendine işkence eden sinirliliğinin farkında olan Belaieff, Heidelberg Üniversitesi'nde nöropatolojist olan Doktor Wilhelm Erb'i muhakkak görmesini istemiştir. Dr. Erb'in tedavisinden sonra hayatını cehenneme çeviren yoğun migren ağrılarından hemen hemen kurtulmuştur. 1895 yılının sonbaharında Skryabin Belaieff ile beraber Avrupa turuna çıkmıştır.

1897 yılı hayatındaki başka bir yıldönümüdür. Belaieff'in, halası Lyubov'un tüm itirazlarına rağmen piyanist Vera İvanova Issakovich ile evlenmiştir. Nikahtan sonra beş aylığına Paris'e gitmişlerdir. Skryabin burada Üçüncü Sonatı üstünde çalışmaya başlamıştır. 1895-1897 yılları arası uzun süren turnelere rağmen besteci olarak verimli olduğu yıllardır. Bu dönemde pek çok küçük boyutlu piyano eserinin yanında Piyano Konçertosu'nu, Birinci Senfoni'sini, İkinci ve Üçüncü Sonatı'nı tamamlamıştır.

1898 yılında artık Skryabin hem bir eş hem de bir babadır. Aile harcamaları da artmaya başlamıştır. Moskova konservatuvarındaki piyano hocası Safanov konservatuvar müdürü olmuştur. Konservatuardaki boşalan kadro için Skryabin'in uygun olduğunu düşünüp konservatuarda profesör olmasını teklif etmiştir. Skryabin bu teklifi kabul etmiş ve görevini 1903 yılına kadar sürdürmüştür. 1899 yılında ise Paul de Conne tarafından Viyana Konservatuvarı'na davet edilmiş ancak bu teklifi reddetmiştir.

Skryabin 1900'ün ilk aylarından itibaren felsefeye artan bir ilgi göstermeye başlamıştır. Bu ilgi not defterlerinde açıkça görülebilmektedir. "Filozofik ve Psikolojik Konular" dergisinin editörü Prens Trubetskoy'la yakın arkadaş olmuştur. Prens Trubetskoy aynı zamanda felsefe profesörüdür ve Moskova Üniversitesi'nin seçilen ilk rektörüdür. Skryabin'in bu dönemdeki felsefi görüşlerinin gelişiminde Prens Trubetskoy'un etkisi çok olmuştur. Skryabin bir yandan da Nietzsche'nin felsefesiyle ilgilenmeye başlamıştır.

1902 yılında hiç beste yapmamıştır. Bestecilik takvimindeki ilk boş geçen yıldır. Bestecilik yönünden boş geçirdiği diğer yıl ise 1910'dur. Beste yapmaya zorlanmaktan, isteksiz olduğu halde çalışmak zorunda olduğu durumlardan nefret etmektedir. Müziğin spontane olarak kendine gelmesini istemekte, hatta müziğin içindeki bir kaynaktan geldiğini

düşünmektedir. Bu kaynağa “O” demektir; Bu “O” sanki ruhunu ele geçiren başka biri, hatta muazzam bir yaratıcıdır.

1903 yılında Moskova Konservatuarı’ndaki görevinden istifa etmiştir. 1903 yılı belki de yaratı hayatının en verimli yılıdır. Üçüncü Senfoni’si ve Dördüncü Sonatı’nın yanı sıra 40’a yakın küçük boyutlu piyano eseri bestelemiş, aynı zamanda filozofik bir programı olan operasının, librettosu ve taslaklarını üstünde çalışmıştır.

1903 yılı yazında Skryabin’lerin Obolenskoe’deki komşuları Pasternak’lardır. Leonid Pasternak ile Skryabin uzun yürüyüşlere çıktıklarında Leonid’in oğlu Boris’te heyecanla onları takip etmektedir. Skryabin, Boris Pasternak⁴ için adeta tapındığı bir rol modeli olmuştur.

Obolenskoe’de Skryabin aynı zamanda Boris de Schloezer’le de dostluğunu ilerletmiştir. Boris’in kız kardeşi Tatyana’ya da aşık olmuştur. 1903 yazında yurt dışında yaşama kararı almıştır. Gerçek özgürlüğün Avrupa’da olduğunu, yeni düşüncelerin orada beslenebileceğini söylemiştir. 1904 baharında Skryabin Rusya’yı terketmiş ve Avrupa’ya yerleşmiştir. Yurt dışında kaldığı altı yılın çoğunluğunu İsviçre’de geçirmiş, arada İtalya ve Belçika’da da yaşamıştır. 1904 yılında Geneva’daki İkinci Uluslararası Felsefe Kongresi’ne katılmıştır.

1905 yılında eşi Vera’dan ve dört çocuğundan ayrılmış, Tatyana Schloezer ile İtalya’ya yerleşmiştir. 1906 yılında New York’taki “Rus Senfoni Topluluğu” nun kurucusu Modest Altschuler tarafından Amerika Birleşik Devletleri’ne davet edilmiştir. 1906 Aralık ile 1907 Mart ayları arasında New York, Chicago, Detroit ve Cincinnati’de konserler vermiştir. Bu turdan sonra İsviçre’ye dönmüştür.

Belaieff 1904 yılında ölünce, yayınevi varlığını kendi çabalarıyla sürdürmeye çalışmıştır. Artık Belaieff’in kişisel servetinin desteği olmadığından pek çok besteciye ödedikleri ücreti kısmak zorunda kalmışlardır. Skryabin ise 1906 yılında firmayla ilişkisini sonlandırmıştır. Amerika turnesinden sonra döndüğü İsviçre’de ise Serge Koussevitsky ile

⁴ Rus şair, yazar ve çevirmen Boris Pasternak’ın otobiyografileri Skryabin hakkında çok değerli bilgiler içermektedir.

tanışmıştır. Koussevitsky, sonraki yıllarda bestecinin konser menajeri ve yayıncısı olarak Belaieff'in yerine geçmiştir. Koussevitsky ile 1908 yılında yaptığı anlaşma Skryabin'i ekonomik olarak kurtarmıştır.

1908 yılında Skryabin ve Tatyana Schloezer Brüksel'e taşınmışlardır. Burada kaldıkları iki yıl boyunca Skryabin, Madame Blavatsky'in teozofik grubuna katılmıştır. Ömrünün kalan yıllarında, teozofinin felsefi fikirleri üstünde çok büyük etkisi olmuştur. Bu etkinin yansımaları 1908 ile 1915 arasında bestelediği eserlerinde açıkça görülmektedir. Bu etkinin hissedildiği ilk büyük boyutlu eserleri "Ekstazi Şiiri" (1908) ve Beşinci Piyano Sonatı (1908)'dir. Op.40'tan Op.57'ye kadarki küçük boyutlu piyano eserlerinde de bu etkinin yansımaları görmek mümkündür.

1909 Ocak'ında Skryabin Moskova'ya dönmüştür. Koussevitsky "Ekstazi Şiiri" nin Moskova ve St. Petersburg'da Skryabin'in de dinleyici olarak katıldığı konserlerde seslendirilmesini sağlamıştır. Bu kısa Rusya ziyaretinden sonra Brüksel'e dönen Skryabin, "Prometheus" adlı orkestra eseri üstünde çalışmaya başlamıştır. Bu eser onun son orkestra eseridir. Çok daha büyük bir orkestra, piyano, koro ve ışıklı-renkli klavye için bestelenmiştir. Bu ışıklı-renkli klavye kullanma fikri Skryabin'in tüm sanatları ve duyuları birleştirme düşüncesine bir ön adım olmuştur. Bu eseri kuşkusuz "Mysterium"'un ayak sesleridir.

"Prometheus" 1910 yılında tamamlanmıştır. İlk kez 9 Mart 1911'de Moskova'da Koussevitsky'nin yönetiminde seslendirilmiştir. Bu seslendirmede Skryabin de piyano partisini çalmıştır. Ancak eserin ilk icrasında ışıklı-renkli klavye kullanılmamıştır. Işıklı-renkli klavyenin kullanıldığı ilk icra 20 Mart 1915'te Carneige Hall salonunda Altschuler'in yönetiminde gerçekleşmiştir.

1910 Ocak ayında Skryabin tüm ailesiyle birlikte Moskova'ya geri dönüş yapmıştır. 1910 yılı da tıpkı 1902 yılı gibi yeni eserler üretmediği dönemidir. Ömrünün son yıllarında Koussevitsky'nin sponsorluğunda pek çok konser turnesine çıkmıştır. Hem Rusya'da hem de yurt dışındaki bu konserlerde kendi eserlerini seslendirmiştir.

Bu dönemde Skryabin'in Moskova'daki arkadaş grubunda pek çok önemli isim bulunmaktadır. Leonid Sabaneyeff, Skryabin'in akustik ve müzik bilimi alanındaki

danışmanı olmuştur. Besteciyi sürekli yeni armonik dilini kullanmaya teşvik etmiştir. Boris de Schloezer diğer yandan bestecinin felsefi fikirlerinin temelini oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Şair V. Ivanov ve J.K.Baltrushaitis ise Skryabin'in daimi sadık danışmanı olmuşlardır.

Skryabin 1911 baharında Geneva Gölü'ne tatil yapmaya gitmiştir. Burada Altıncı ve Yedinci Piyano Sonatlarını bestelemiş, Dokuzuncu Sonatı yazmaya başlamıştır. 1912 ve 1913'te son kez Hollanda, Almanya ve İsviçre'ye gitmiştir. Bu dönemde son üç sonatını tamamlamış ve "Prefatory Action" üstünde çalışmaya başlamıştır. Prefatory Action hayalindeki "Mysterium" için bir provadır. Sadece kaba taslakları bulunan bu eserini hiçbir zaman tamamlayamamıştır.

Skryabin 1914 yılında Londra'ya gitmiştir. Burada pek çok resital vermiş ve resitalerde büyük başarı elde etmiştir. Londra'dayken üst dudağında çok acı veren bir uçuk çıkmıştır. Buradaki tedavi sonucu iyileşmiştir.

Rusya'ya döndükten sonra son konserlerini Kasım 1914'te Moskova'da, Ocak 1915'te St. Petersburg'da vermiştir. 1915 Nisan ayında dudağındaki uçuk nüksetmiş ve kan çıbanına dönüşmüştür. Bu çıbana pek çok kez müdahale edilmesine rağmen Skryabin'de kan zehirlenmesi olmuştur. Besteci henüz 43 yaşında hayalindeki "Mysterium" eserini bile tamamlayamadan 27 Nisan 1915'te vefat etmiştir.

1.2. DÜŞÜNCE DÜNYASI

Skryabin'in düşünce dünyasını anlayabilmek için her şeyden önce o dönemin Rusya'sının bulunduğu durumu dikkatlice irdelemek gerekir. Devrim öncesi Rusya'daki politik ve sosyal dönüşüm arayışı sanat dünyasına da taşınmış, zamanın kültürel üretimlerini şekillendirmeye başlamıştır. Rus toplumunun pozitivist ve materyalist kültüre karşı gösterdiği tepki 1890'lı yıllarda başlamıştır. 1905-1907 yıllarındaki huzursuzluk ve şiddet olaylarının ardından; filozoflar, yazarlar, gazeteciler, öğretmenler ve politikacılar seslerini daha fazla yükseltmeye başlamışlardır. Önemli bir arzuları vardır, bu arzu "birlik" arayışıdır (Mitchell,2011). Rus besteci V. Rebikov (1866-1920) müziğin manevi gücünün gelecekte bu "birlik" halini ve dönüşümü sağlayacağına inanmaktadır. Modern toplumun sosyal ve

kültürel bölünmüşlüklerin üstesinden gelebilecek bir müzikal kurtarıcıya ihtiyacı vardır. Müzik, modern hayattaki ayrışma ve kaostan kurtuluş olarak görülmektedir. Bestecinin rolü ise, ki bu besteci günümüz Orpheus'u, insanlık için daha iyi bir hayata giden yolu çizmektir. Aleksandr Koptiaev 1905 devrimi Rusya'sını bu zor günlerinden kurtaracak bir şeye özlem duyduğunu dile getirmektedir. Bu şey bir bestecidir. N.Suvorovskii ise sembolist dergi olan Vesy'deki müzik üstüne olan bir yazısında "Mesih beklemeye zamanı artık gelmiştir" demiştir. Rusya müzikal dehasını, yeni Orpheus'unu, yeni bir birliktelik çağının yol göstericisini aramaktadır. Müziğin Rusya'yı kurtuluşa erdireceği düşüncesi o kadar yaygın hale gelmiştir ki, bu durum için sembolist yazar Andrei Bely 1907 yılında şöyle demiştir: "Bugünlerde müzikten sanki bir "din"miş gibi konuşuyorlar." (Mitchell, 2011)

Alexander Skryabin kendini mesih olarak gören Rus bestecilerinden yalnızca biridir. Bu noktada Skryabin'in bir dayanağı da vardır. Skryabin Jülyen takvimine göre 25 Aralık'ta yani Noel'de doğmuştur. Hatta Skryabin'in mesihlik düşüncesini daha da dramatikleştirmeye çalışanlar da olmuştur. Yakın arkadaşı Leonid Sabeneyeff, bestecinin ölüm gününün Paskalya'ya denk geldiğini söylemiştir. Hâlbuki gerçek çok farklıdır. Skryabin 27 Nisan'da ölmüştür. 1915 senesinde ise Paskalya 6 Nisan'da kutlanmıştır. Rusya'da bir haftaya kadar süren uzun Paskalya kutlamaları düşünüldüğünde bile Skryabin'in Paskalya'dan en az iki hafta sonra öldüğü görülmektedir. (Bowers,1974:21). Ancak Skryabin'in kendini mesih olarak gördüğü, hatta kendinin bir nevi "Tanrı" olduğu inancı tartışılmayacak bir gerçektir. Skryabin her daim bir fikrin esasını kavrayıp, o fikri kendi düşünce dünyasına uyacak şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Rusya'da bahsi geçen dönemdeki "birlik" fikri Skryabin'in düşünce dünyasında pek çok farklı anlama gelebilmektedir. Bu anlamlardan biri Mysterium'da yapma hayalini kurduğu tüm sanatları ve duyuları tek bir eserde birleştirmedir. Aslında Skryabin'in bu fikri Wagner'in "Gesamtkunstwerk" fikriyle pek çok yönden örtüşmektedir. Bir diğer anlam ise tüm hayatın bir ilk "birlik, bütünlük" halinden başladığı, daha sonra parçalanarak farklı elemanlara ayrıldığı ve daha sonra da bu elemanların ilk "birlik, bütünlük" haline geri dönme arzusudur (Yunek,2013:55). Rusya'da müziğin "birleştirici" güç olduğu inancı ve bu gücü kullanabilecek bir mesihin geleceği fikri Skryabin'in düşünce dünyasında harmanlanınca farklı anlamlara bürünmüştür. Skryabin'in yaratıcı gücüne karşı duyduğu büyük güven, onu; müziğiyle dünyayı tamamen etkileyebileceğine ikna etmiştir (Ballard, 2012:194).

Skryabin'in benimsediği üç önemli felsefi fikirden bahsedilebilir. Bunlardan ilki; yukarıda da sözü edilen tüm hayatın bir ilk “birlik, bütünlük” halinden başladığı, daha sonra parçalanarak farklı elemanlara ayrıldığı ve daha sonra da bu elemanların ilk “birlik, bütünlük” haline geri dönme arzusudur. İkincisi; kutupluluk kavramıdır. Birbirine zıt oluşumlar var olmaya devam etmek için eninde sonunda birleşirler. Üçüncüsü ise; ana kaynakları aynı olduğu için hayatın tüm elemanları arasında bir benzeşme olduğudur (Yunek,2013:55). Bu fikirlerin temel dayanağı sembolizm ve teozofi öğretisidir. Skryabin, düşünce dünyasını oluştururken pek çok filozofun, şairin ve okültistin fikirlerinden yararlanmıştır. Bu fikirlerin Skryabin için ne ifade ettiğini, müziğinde neye karşılık geldiğini daha sağlıklı bir biçimde açıklayabilmek için öncelikle sembolizm ve teozofi öğretisindeki bazı önemli kavramlar hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra ise bu üç fikrin, Skryabin'in dünyasındaki anlamları ve müziğindeki yansımalarına değinilecektir.

1.2.1. Rus Sembolizmi

Rus sembolizmde iki farklı akımın etkisi hissedilmektedir. İlk etki Almanya'dan; Schopenhauer, Wagner ve Nietzsche'den gelmekte olup, ikinci nesil Rus Sembolistlerin söylemlerini etkilemiştir. İkincisi ise Fransa kaynaklıdır. Mallarmé, Baudelaire ve Verlaine'in Rus Sembolist Şiiri üstünde önemli etkileri olmuştur. Fransız ekolünün Rus sembolizmi üstündeki etkisini Alman etkisinden bağımsız değerlendirmemek gerekir. Wagner'in Fransız Sembolizmi üstündeki etkisi, parnasist şairlerin Schopenhauer'ın felsefi fikirlerinden etkilenmeleri, Fransız Sembolizmi'ndeki Alman etkisinin örnekleridir. Ancak Alman ve Fransız etkisinin Rus Sembolizmine yansımaları farklılık da gösterir. Alman etkisi “Rus Gümüş Çağı”nda, müzik üstündeki tartışmaların felsefi ve dini çerçevesini oluşturmuşken, Fransız etkisi ise; yaratı ürünlerini geliştirmedeki kilit fikirlerin kaynağı olmuştur (Damaré, 2008).

1.2.1.1. Rus Sembolizmdeki Alman Etkisi

Müzikteki sembolist teorilerin belki de en temel felsefi yapı taşlarını Arthur Schopenhauer oluşturmuştur. “İstenç ve Tasarım Olarak Dünya” adlı eserinde müziği sadece üst bir sanat olarak görmemekte, aynı zamanda “sanat” etiketini bile aştığını iddia

etmektedir. Julian Young, Schopenhauer'ın müzik hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır:

Hemen her sanatın özünde dünyanın – elbette *görülür* dünyanın, “görünümler” dünyasının - saflaşmış, istençten-uzak algısını bize sunmak vardır. Ama müzik farklıdır, çünkü Schopenhauer'ın malumu ilamıyla, görsel dünyayı temsil etmez. Bu da geriye iki seçenek bırakır. Birincisi “biçimci” görüş olarak adlandırabileceğimiz, müziğin hiçbir şeyi temsil etmediği görüşüdür; buna göre, soyut resim nasıl anlamsız renklerin uyumlu bir deseniyle haz veriyorsa müzik de aynı şekilde anlamsız seslerin uyumlu bir deseniyle sadece haz verir. Schopenhauer'ın aktardığı kadarıyla müziği “zihnin saydığını fark etmediği bilinçsiz bir aritmetik alıştırması” olarak tanımlayan Leibniz bu görüştedir. İkinci seçenek ise “derin tasarım” adını verebileceğimiz görüşü benimsemektedir. Buna göre müzik görünümler dünyasını değil “kendinde şey”i temsil eder. Schopenhauer müziğe atfettiğimiz derin anlamı açıklayamadığı gerekçesiyle biçimci görüşü reddeder ve sanatlar içinde sadece müziğin kendinde gerçekliğe “örtü”-süz erişimimizi mümkün kıldığı sonucuna varır. Bu da müziği sanatların en yücesi, “zihnin felsefe yaptığını bilmediği bilinçsiz bir [aritmetik değil] metafizik egzersizi yapar.” (2015:123)

Schopenhauer açıkça müziği diğer sanatlardan üstün görmüştür. “Müzik ideaların kopyası değil, *istemenin kendisinin kopyasıdır*..... Diğer sanatlar olsa olsa gölgeden söz eder, oysa müzik özü söyler” (Schopenhauer,2009:196). Schopenhauer'ın sanatlar arasında bir hiyerarşiden söz etmesi ve en üste müziği koymasının dışında; O'nun sembolistler için asıl önemli olan düşüncesiye, dünya düzenini müzikal terimlerle açıklamaya çalışmasıdır. Bunu yaparken dört partili armoniyi kullanmıştır. Ses partileriyle, fiziksel evrendeki düzeni anlamaya yardımcı olacak metaforik bir şema geliştirmiştir. Schopenhauer'a göre armonide bas ses neyse dünya içinde inorganik doğa odur. O her şeyin dayandığı, her şeyin üzerinde yükselip geliştiği en kaba kütledir. Schopenhauer alto parti ile de bitkiler ve hayvanların dünyasını eşleştirmiştir. Ama asıl olan melodide yani soprano partisindedir. Schopenhauer melodide, kısıtlanmamış özgürlüğüyle bütüne yol göstere göstere ilerleyen, tiz, şarkı söyleyen başlıca seste, bütünü temsil ederek baştan sona ilerleyen bir tek düşüncenin kopmaz

anlamalı tutarlılığında, istemenin nesneleşmesinin en yüksek basamağını, insanın bilinçli yaşamını, çabasını saptadığını söylemiştir (Schopenhauer, 2009:199).

Schopenhauer'ın Rus Sembolistler üzerindeki etkisi hem kullandığı sanatlar hiyerarşisi yönünden hem de tasarladığı metaforik şemalar yönünden olmuştur. Örneğin Bely, Aleksander Blok'a yazdığı bir mektupta Schopenhauer'ın hiyerarşisine atıflar yapmış ve bazı yönlerinde değişikliğe gitmiştir. Skryabin'in not defterleri sanat, felsefe ve olgular dünyası arasında geliştirmeye çalıştığı birebir şemalarla doludur (Damaré, 2008:7).

Geç Romantik ve Modern dönem estetiği yönünden Wagner'den daha temel bir figür yoktur. Wagner, "Opera ve Drama" isimli kitabında sentetik bir sanatlar teorisi yaratmaya çalışmıştır. "Gesamtkunstwerk" yani tüm sanatları birleştirme fikrinde; drama, müzik ve görsel sanatları opera içinde birleştirmeye çalışmaktadır. Schopenhauer'ın müziğin diğer sanatlardan üstün olduğu düşüncesinin aksine Wagner, operalarında diğer sanatları müziğin hâkimiyetinden kurtarmaya çalışmaktadır. Wagner müziğin operaya hâkim olmasını, bestecilerin çekici materyaller kullanamamış olmalarına bağlamaktadır. Bu eleştirisinin yanında, operada dilin kullanımına da değinmiş, eserlerde dili kullanırken yapısal bütünlüğü daha fazla geliştirecek yollar aramıştır. Sözcüklerin tınlaması (Tone Speech) teorisinde, kelimelerin anlamı ile kulağa nasıl duyulduklarının estetik niteliğini ayırmaya çalışmıştır (Damaré,2008:8). Wagner semantiğin dildeki rolünü küçümsemiştir, onun yerine belli seslerin duygusal niteliğine odaklanmıştır. Wagner'in, sesli harflerin iç duyguların saf bir ifadesi olduğu düşüncesine odaklanması; pek çok sembolistin, sesli harfleri somut olarak ruh hali ve tınıyla bağlama girişimlerini etkilemiştir. Bu etki René Ghil'in ünlü tezi "*Traité du verbe*" den Bely'in makalelerine kadar pek çok yerde görülmektedir. (Damaré,2008)

Wagner'in, müziğin bile dramanın hizmetinde olduğu düşüncesi Schopenhauer'ın "İstenç ve Tasarım Olarak Dünya" eseriyle tanışmasıyla değişmiştir. Wagner sonunda operalarında müziğe en yüksek hiyerarşiyi vermiştir (Schonberg, 2013:261). Julian Young, Nietzsche Biyografisi'nde bu durumu şu şekilde aktarmaktadır:

Wagner'in müzik ile sözlerin birbirine göre önemine dair önceki teorisini tersine çevirmesinin yansımaları Schopenhauer-sonrası bestelerinde de görüyoruz. *İstenç olarak Dünya*'nın keşfi Yüzük (Der Ring) dörtlemesinin ortasına denk

gelmiş (bütün eserin librettosu çok daha önce tamamlanmıştı) ve eserin karakteri üzerinde derin bir tesiri olmuştur. Hâlbuki Yüzük'ün daha önceki bir parçasında – özellikle de *Das Rheingold*'da ve *Die Walküre*'nin ilk sahnesinde – müzik kesinlikle dramaya tabidir, dörtlemenin Schopenhauer'ın gelişinden sonraki kısmında ise orkestra giderek daha ağır basar (2015:180).

Sembolizmin gelişiminde Alman etkisinin önemli bir kaynağı da kuşkusuz Nietzsche'dir. *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserini Wagner'in tesirinde yazan Nietzsche, Arthur Schopenhauer'den da aynı yoğunlukta etkilenmiştir. Bu eserini ilk yayınlama girişiminde, Leipzig'li bir yayımcıya yazdığı mektupta eserin Yunan filolojisinde yeni bir şeyler sunmakla birlikte asıl amacının zamanın tuhaf bir gizemi olan, Wagner'in Yunan tragedyasıyla ilişkisini aydınlatmak olduğunu yazmıştır. Söz konusu gizem Wagner'in Schopenhauer öncesi ve sonrası sanat eseri anlayışları arasındaki çelişkidir (Young,2015). Nietzsche bu eserini Wagner'e adanmıştır. Burada Yunan sanatını analiz ederken Antik Yunan mitolojisine dayanan “Apolloncu ve Dionysoscü” ikiliği (dichotomy) kavramını kullanır. Nietzsche'nin bu eserinde, en basit haliyle Apolloncu sanat plastik sanatların, Dionysoscü sanat ise plastik olmayan sanatın yani müziğin kaynağını oluşturmaktadır.

Nietzsche, Apolloncu ve Dionysoscü anlayışlara pek çok anlam yüklemiştir. *Tragedyanın Doğuşu*'nda Apolloncu tabirini iki farklı anlamda kullanmıştır. İlk başta bu tabir sadece gündelik dünyayı, Schopenhauer'ın *principium individuationis*inin denetimindeki dünyayı anlatır. Bu dünyayı yaratan insan zihninin yetenekleri açısından, kavramsal, dilsel, rasyonel alanların hepsi de Apolloncudur (Young, 2015:186). İkinci anlamda ise Homeros sanatındaki “Apolloncu” tabirini kastetmiştir. Homeros sanatında “Apolloncu” tabiri bu dünyanın bir haşmet haline, “kusursuzluğa”, “ilahlaşmaya”, “ululaşmaya” yükseltilmesi demektir (Young,2015:186). Dionysoscü durumda insan *principium individuationis*i, tekilik ve çoğulluk yanılısamasını aşar, her şey gibi kendisinin de tek hakiki varlıkla özdeşleştiğini sezer (Young,2015:189). İnsan zihninin yetileri bakımından Dionysoscü olan, kavramları aşan, dilde doğru düzgün ifade edilemeyendir. Estetik bakımdan da müziktir, daha doğrusu “dithyrambik” müziktir, yani Wagner'inki gibi her şeyi “bir duygular denizinde” çözündüren bir müziktir (Young,2015:190).

Nietzsche'ye göre müzik Yunan tragedyasındaki Dionysosçu unsuru oluşturmakta ken, şiirsel metin, yani sözler ise Apolloncu unsur temsil etmektedir. Wagner'in Yunan tragedyası ile ilişkisini Apolloncu ve Dionysoscu unsurları kullanarak şu şekilde açıklamak mümkündür. Wagner'in erken dönem yani Schopenhauer  ncesi büyük sanat eserinin amacı insanlığın *bu-dünyadaki* "kurtuluşunu" sağlamaktır. Bu anlayışa göre hâkim unsur eserdeki sözler olmalıdır. Nietzsche'nin terminolojisiyle, sanat eserindeki Apolloncu unsur olmalıdır (Young,2015:194). Eser, müzikli dram olmalıdır. Fakat Schopenhauer-sonrası dünyayı reddeden ikinci anlayışa göre, bu dünyada kurtuluş umudu yoktur, dolayısıyla sanat eserinin tek işlevi öte-dünyadaki kurtuluşun varlığını sezdirmektir. Bu anlayışa göre sanat eserinde müzikal -Dionysoscu- unsur başat olmalıdır (Young,2015). Nitekim sözcükler en iyi durumda anlamsız, en kötü durumda dikkat dağıtıcı öğeler olarak tümden atılma tehlikesi içindedir (Young,2015:194).

Wagner'in Schopenhauer  ncesi ve sonrası eserlerinde görülen bu çelişkiye Nietzsche'nin getirdiği    m  ise, Young şu şekilde aktarmaktadır:

Wagner'in bu çelişkisinin tek muhtemel    m  ya ilk baştaki Apolloncu sanat eseri teorisinin, ya da sonraki Dionysosçu teorisinin terk edilmesi gibi görünüyor. Ama bu noktada Nietzsche'nin görünüşteki çelişkiye – entellektüel bakımdan müthiş –    m n n sanat eserinin nasıl *hem* Apolloncu *hem de* Dionysosçu olduğunu göstermek olduğu açıkça ortaya çıkıyor. Sanat eseri aynı anda *hem* insan varoluşunun i  bulandırıcı niteliği karşısında bireyi teselli edebilir, *hem de* cemaati insan varlığının nasıl olduğuna ve olması gerektiğine dair temel anlayışının övgüsünü ve olumlanmasında bir araya getirerek, onun güçlenmesini destekleyebilir. Dionysosçu i   r n n getirdiği "metafizik teselli" beraberinde "istencin Budist reddini", Hamlet-benzeri *eylemsizli i* getirse de, Apolloncu yanılısamanın yarattığı "soylu aldatıcılık" nihilizme giden yolu tıkar ve sanat eserinin dünyayı olumlayan cemaati bir araya getirme işini yürütmesini sa lar. Sözler ile müzik arasındaki öncelik sorusuna verilecek cevap hiçbirinin diğerinden üstün olmadığıdır. Sözler ile müzik farklı ama eşit ölçüde hayati görevler yaptığından, Apollon ve Dionysos arasında sahici bir eşitlik, gerçek bir "kardeşçe birlik" vardır (2015:194-195).

1.2.1.2. Rus Sembolizmindeki Fransız Etkisi

Charles Baudelaire Fransız edebiyatında yenilikçi, önemli bir figürdür. Baudelaire'in sinesteziyi şiirde mecaz anlam yaratmak için kullanması Sembolizm için dönüm noktalarından biri olmuştur. Müzikle, pek çok gelecek nesil Sembolizmde göre daha az ilgilenmiştir. Schopenhauer ve Nietzsche gibi müziği diğer sanatların üstüne çıkartmamıştır. Ancak Wagner'in "Gesamtkunstwerk" fikrine büyük hayranlık duymaktadır. Hatta 1861 yılında "Richard Wagner et Tannhauser à Paris" isimli makalesi müzik için yazdığı tek eleştiri yazısıdır. Baudelaire'in yaptığı önemli katkılardan biri de kuşkusuz Wagner'i Fransız Sembolizmine kazandırmasıdır (Damaré,2008).

Şiirde müzikal estetiğin gelişimindeki en etkili isimlerden biri Paul Verlaine'dir. Verlaine'in Rus Sembolizm üzerindeki etkisinden bahsetmeden önce, "Art Poétique" isimli şiirinin açılış mısrasından söz etmek gereklidir. Verlaine bu şiirinin ilk mısrasında "*De la musique avant toute chose*" yani "*Müzik her şeyden önce*" demiştir. Bu mısra Balmont'tan Ivanov'a pek çok Sembolizm şairi için kaynak olmuştur. Aslında bu şiirde Verlaine, müziği Schopenhauer'ın yaptığı gibi diğer sanatlar arasında daha yüksek bir mertebeye koymamaktadır (Damaré, 2008). Müziği şiirin bir niteliği olarak düşünmektedir. Şiirde belagat ve uyak gibi unsurların ikinci plana itilmesi gerektiğini, aslolanın akıcı ve uçarı bir anlatım olduğunu düşünen Verlaine, "sözcüklerin tınlaması" nı öne çıkararak şiiri müziğe yaklaştırmıştır. Verlaine'in eserleri tıpkı Baudelaire'in şiirlerinde olduğu gibi, farklı bir türde olsa da, müzikaliteyle doludur (Painter, 2006:23). Şiirleri basit ve adeta şarkı gibidir. Bu şiirlerde anlam, kelimelerin simgelediklerinde ya da anlamlarından ziyade seslerin içinde gizlidir. Burada açık bir şekilde Wagner'in "sözcüklerin tınlaması" teorisinin yansımaları görülmektedir (Damaré, 2008).

Verlaine'in takipçileri "Art poétique" i Sembolizmin manifestosu olarak görmüşlerdir (Painter, 2006). Bu şiirde Verlaine şiirin niteliklerinden bahsederken; şiirin belirsiz, havada çözülen, adeta ağırlıksız olması gerektiğini ve tanımlanmamışlığı ifade etmesi gerektiğini belirtmiştir. Verlaine'in izinden giden Mallarmé de, ki kendisi düzenli Sembolizm hareketinin ilk lideridir, şairin şiirdeki "gizem" duygusunu kaybetmemek için objeleri tasvir etmemesi gerektiğini belirtmiştir. Diğer ülkelerdeki Sembolizmde de bu anlayışı benimsemiş; şiirin, dış gerçekliği yansıtmamasından ziyade belirsiz, tanımsız olan hakkında ipucu vermesi

gerektiği düşüncesini desteklemişlerdir. Sembolist şiirde önemli olan şiirdeki atmosfer (ruh hali/mood) ve müzikalitedir, şiirde anlam ikinci plana itilmiştir.

1.2.1.3. Rus Sembolizmi ve Skryabin

Rus sembolizmi, Avrupa'daki sembolizm akımından önemli ölçüde etkilenmiştir. Bu etki özellikle Rus şiirinde kendini belli etmektedir. 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başı arasında baskın bir entellektüel ve artistik hareket olan Rus sembolizmini temsil eden pek çok önemli şair ismi sıralanabilir. Tezin bu bölümünde ele alınacak Rus sembolist şairler seçilirken Alexander Skryabin ile ilişkileri ve onun üstündeki etkileri dikkate alınmıştır.

Sembolizm terimi Rusya'da da aynen Fransa'da kullanılan anlamında değerlendirilmiştir. Olağan tanımlayıcı dilin benzersiz kişisel hisleri ve duyguları iletmedeki yetersizliğini gidermeye çalışan sembolizm aynı zamanda aşkın bir dünya görüşünü de nitilemektedir (Mohrenschildt, 1938). Daha derin anlamında ise tüm sosyal ve ahlaki değerlere spontane bir başkaldırmadır. Rus Sembolizminin öncülerinden Briusov bu yeni hareketi şu şekilde tanımlamıştır:

Yeni sanattaki en değerli şey sonsuz bir arzu, huzursuz bir arayıştır... Pozitif bilimlerin devri geçiyor... Sıkışmış hissediyoruz, boğuluyoruz, artık buna dayanamıyoruz. Toplumsal kurallarla bastırılıyor, ahlaki normlardan, bilginin kendisinden, üstümüze sürekli empoze edilen her şeyden muzdaribiz (Mohrenschildt,1938: 1193).

1890'larda Briusov ve Balmont bu yeni akımın en önemli temsilcileri olmuşlardır. Valery Briusov (1873-1924), Poe ve Baudelaire'in estetik ideallerini açıklayan ve popülerleştiren ilk isimdir. *Scorpion* (1899) basımevinin kurucularından aynı zamanda da Sembolist dergi *Vesy*'nin editörü olarak genç nesil şairler üstündeki etkisi çok büyüktür (Mohrenschildt,1938). Sanatkârlığında her zaman dikkatli ve keskin bir üslup vardır ancak aşırı bilgeliği ve müzikaliteden yoksun oluşu onu mükemmel bir şair olmaktan alıkoymuştur. Briusov, sembolizmi "ipuçların şiirleri" olarak tanımlamıştır.

Konstantin Balmont (1867-1942) ise Briusov'un pek çok açıdan zıttıdır. Büyük ihtimalle zamanının şairleri arasında en az entelektüel olanıdır, fakat doğal ve güçlü bir lirik yeteneğe sahiptir. Güneşe, ateşe ve gezegenlere duyduğu panteistik sevinç patlamaları, egzotikliği, ve her şeyden öte müzikalitesi ve ritmik buluşları zamanının şiir bilincini geliştirmiş ve zenginleştirmiştir (Mohrenschildt, 1938: 1196). Balmont da tıpkı Briusov gibi yabancı şairlerden etkilenmiştir. Şiirlerinde Baudelaire ve Verlaine etkisi hissedilir. Nietzsche'nin etkisinin yansımaları ise Balmont'un amoralizminde görülmektedir. Kullandığı sembolik dil yalındır ve metafizikten uzaktır. Güneş, dünya, ateş, parlak renkler ve değerli taşlar en sevdiği imgelerdir (Mohrenschildt, 1938: 1196).

Briusov ve Balmont yükselen Rus sembolizminin öncüleridir. Rus sembolist hareketinin ikinci safhasında ise önceki on yıldaki estetizm ile güçlü bir dini, mistik etki birleşmiştir. Bu dönem Mesihler çağıdır. Din ile sanatı sentezlemeye yönelik önemli bir çaba görülmektedir (Mohrenschildt, 1938). İkinci nesil Rus sembolistler için en önemli ilham kaynaklarından biri de kuşkusuz Vladimir Soloviev (1853-1900)'dir. O dönem Rusya'sının en önemli düşünürlerinden biri olan Soloviev şair, mistik ve ilahiyatçıdır. Soloviev'e göre görünen dünya bir *foret de symboles* yani semboller ormanıdır. Gerçeklik ne duyularla ne de zeka ile algılanabilir. Şair ise gerçekliğin tek sahibi ve ortaya çıkarıcısıdır (Mohrenschildt, 1938). Soloviev gerçekliği insan aklını aşan "bütün bir birlik" hali olarak görmüştür. Sanat ise bu "bütün-birlik" halinin küçük bir evrenidir (Brown,1979).

Rus sembolizminin en önemli figürlerinden biri de Vyacheslav Ivanov'dur. Ivanov şair, bilgin, mistik ve filozoftur. Batı kültürü ile Slavofil geleneği harmanlamıştır. Özellikle Yunan mistik dinleri hakkındaki bilgisi ile Hristiyanlık mistisizmini birleştirmiştir. Düşüncelerindeki önemli unsurlardan biri Dionysos ile İsa'nın birleştirilmesidir. 1905 yılında her ne kadar kısa ömürlü de olsa, Mistik Anarşizm diye bilinen devrimci bir akımın kurucularından biri olmuştur. Bu akım yeterince takipçi toplayamamış ve yavaş bir şekilde dağılmıştır ancak bu dönemde Ivanov St. Petersburg Sembolistlerinin lideri olmuştur. Aynı dönemde Briusov ise Moskova sembolistlerinin lideridir (Mohrenschildt, 1938).

1905 ve 1911 yılları arasında Ivanov'un St. Petersburg'daki evi dönemin en önemli entelektüellerinin toplanma noktasıdır. Bu toplantılarda yeni şairler okunup eleştirilmekte, sabahlara kadar metafizik ve mistik konularda konuşulmaktadır.

İkinci nesil Sembolistlerden Blok ve Bely'nin hayatları ve eserleri de tıpkı Ivanov gibi, Rus Sembolizminin Batı'dan yerel esin kaynaklarına evrilmesini gösterir. İkinci nesil Rus Sembolistlere göre Sembolizm sadece bir yaratı metodu değildir. Rus insanının dini arayışlarını ve iç güdülerini temsil eden metafiziksel bir dünya görüşü haline gelmiştir.

Son olarak Skryabin'le olan yakın dostluğu nedeniyle Jurgis Baltrusaitis hakkında da kısa bir bilgi vermek gerekmektedir. Baltrusaitis (1873-1944) Lityanya'lı Sembolist şair ve çevirmendir. Eserlerini hem Litvanca hem de Rusça yazmıştır. Sembolist harekete katıldıktan sonra Sembolist dergi Ves'y'i de basan Scorpion Basımevi'nin kurulmasında rol oynamıştır.

Skryabin'in özellikle Baltrusaitis, Balmont ve Ivanov'la olan yakın arkadaşlığı, onun sembolist düşünceye doğrudan erişmesine olanak sağlamıştır. Yine de bestecinin müzik hakkındaki fikirleri ile şair arkadaşlarının düşünceleri arasında paralellik kurmaya yönelik yapılmış çok fazla çalışma bulunmamaktadır. Paralellik kurulabilecek en temel birkaç noktadan bahsetmek gerekirse, örneğin hem Balmont hem Skryabin güneşe ve ışığa karşı özel bir sevgi beslemektedir. İkisinde eserlerinde bu kavramların sıklıkla dile getirildiği görülmektedir. Skryabin, Ivanov içinse "Bana ve düşüncelerime herkesten daha yakın" demiştir (Brown,1979:43). Ivanov'da Skryabin gibi Hint mistisizmine ilgi duymuş ve doğu kültürüyle karışmış teozofiyle ilgilenmiştir.

Skryabin'in düşünceleri bir sisteme oturmamıştır. Bugün onun düşünceleri hakkında ipuçları veren en değerli kaynaklar birkaç eserine eşlik eden şiirler, tamamlamadığı operasının librettosu, Prefatory Act sözleri ve not defterleridir. Felsefeye olan ilgisi 1898 yılında Prens Sergei Nikolaevich Trubetskoy'un (1862-1905) sosyal ve entellektüel çevresine dahil olmasıyla artmaya başlamıştır. Trubetskoy değerli bir tarihçi, müzik yazarı ve Moskova Üniversitesi'nde felsefe profesörüdür. O dönemdeki pek çok Rus filozof gibi dini konuları felsefenin dünyasına çekmiş, eserlerinde Hegel'in idealizmi ile Soloviev'in mistik idealizmi arasında ortak noktalar bulmaya çalışmıştır (Brown,1979).

Aslında not defterleri arasına girmiş 1894 yılında yazılmış olan sayfalar, Skryabin'in Trubetskoy'la tanışmasından önceki ruh halini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Burada

iki önemli nokta dikkati çeker. Birincisi Hristiyan Ortodoksluğuna sanatıyla meydan okuması ikincisi ise tartışmacı özgüvenidir (Brown,1979).

Skryabin, Trubetskoy'un isteğiyle, Moskova'daki *Religiozno-filosofskoe obshchestvo* (Din ve Felsefe Topluluğu)'nun toplantılarına katılmaya başlar. 1902 ve 1903 yılında kütüphanesine pek çok felsefe kitabı girmiştir. Bunlar arasında neo-Kantçı Friedrich Paulsen'in *Einleitung in die Philosophie*'si, Plato'nun *Dialoglar*'ı ve Sempozyum'unun Solovyov tarafından Rusça'ya çevrilmiş baskısı, Alfred Fouillée'nin *L'Histoire de la philosophie*'si, Goethe'nin *Faust*'u, Nietzsche'nin *Also sprach Zarathustra*'sı ve Trubetskoy'un doktora tezi bulunmaktadır (Brown,1979).

Felsefeye duyduğu merakın eserlerindeki ilk yansımalarından biri Op.26 Birinci Senfoni'sinin final bölümündeki şiirde görülmektedir. Skryabin burada sanatın yüceltilmesi fikrinin etkisindedir. "Saf sanatın armonisi" yüce bir yaratıcının yansımasıdır ve insanların doğru yolu bulmalarına yardımcı olur. Aslında bu fikir Romantik Dönem sonundaki estetik teori fikriyle pek çok benzerlik barındırır. Burada özellikle Rus Müzik hayatındaki Schopenhauer ve Wagner etkisi görülmektedir (Brown, 1979).

Skryabin'in 1900-1903 yılları arasında tuttuğu yeşil not defteri, ki bu dönemde Prens Trubetskoy'la çok yakın arkadaşır, bitirmediği "felsefi" operasının librettosunu içermektedir. Operanın konusu Eros (Arzu) ve Psyche (Ruh) mitine dayanmaktadır. Burada kahraman genç bir "filozof-müzisyen-şair"'dir. Bu kahraman insanlığı; ilahi armonilerin, mucizevi ve sınırsız aşkın, bilgeliğin gücüyle şekillendirmeye söz vermiştir (Brown,1979:45). Görülen o ki Skryabin kahramanını modellerken Nietzsche'nin *Übermensch*'i ile Wagner'in Siegfried'ini birleştirmiş ve daha sonra da bu kahramana Soloviev'in teürjik enerjisini vermiştir. Dünyanın "bütün birliği" fikri operanın temel dayanağını oluşturur (Bowers,1996:1-306). Buradaki kahraman insanlığın, kurtuluşa ermesinde yol gösterici olacaktır. Bu dönemde Nietzsche Skryabin'in düşüncelerinde önemli bir yer tutmaktadır. Konuşmalarında sıklıkla *Also sprach Zarathustra*'dan alıntılar yapmaktadır (Brown,1979:46).

Gerek Birinci Senfoni'si örneğinde gerekse tamamlanmamış operasında olduğu gibi, Skryabin'in oluşturmaya başladığı felsefesinin izleri eserlerinde sürekli görülmektedir. Bu

izler kimi zaman eserlerine eşlik eden şiirlerle daha kolay fark edilebilmektedir. Örneğin Dördüncü sonatını takip eden Fransızca şiirinde, ya da Poem of Ecstasy eserinin önündeki şiirde; bestecinin düşünce dünyasında önemli yer tutan güneş, ışık, yıldız, ekstazi (vecd) gibi kavramlar yer almaktadır. Örneğin güneş kavramı hayatın kaynağıdır, yaratıcı enerjinin sembolüdür. Skryabin bir keresinde Ivan Lipaev'e şöyle demiştir: "Poem of Ecstasy'i dinlediğinde direk güneşin yüzüne bakmalısın" (Matlaw,1979:11). Skryabin'in Rus "mistik" sembolistlerin dünyasına girmesi ise gerçek anlamda 1909 yılında olmuştur denebilir.

Skryabin'in Prens Trubetskoy'un isteğiyle Moskova Din ve Felsefe Topluluğu'nun buluşmalarına katılması Margarita Kirillovna Morozova'nın (1873-1958) etki alanına girmesini sağlamıştır. Morozova topluluğun kurucusu, zengin bir sanat patroniçesidir. Amatör bir piyanist olarak, Skryabin ve Medtner'den pek çok kez ders almıştır. Bu toplantılarda Skryabin sembolist hareketin öncü isimleriyle tanışma fırsatı bulmuştur (Brown,1979).

Skryabin'in Rus kültür hayatıyla olan deneyimi çoğunlukla İsviçre'de yaşadığı 1904-1910 döneminde kesintiye uğramıştır. 1910 Ocak'ında Moskova'ya yeniden taşınmasıyla şehrin canlı sosyal hayatına tekrar katılmıştır.

1909 kışında, Skryabin Poem of Ecstasy'nin Rusya prömiyeri için St. Petersburg'a gelmiştir. Şehirdeyken, sembolist bir dergi olan *Apollon*'un basımını üstlenen topluluk için özel bir resital vermiştir. Vyacheslav Ivanov'la ilk kez burada tanışmıştır. Skryabin'in performansından çok etkilenen Ivanov besteciye "Yıldızlara göre" (Po zvezdam, 1909) isimli yazı toplamalarının bir kopyasını vermiştir. Bu yazılarda şairin Nietzsche, Wagner ve toplumsal sanat hakkındaki görüşleri vardır (Morrison,1998:288). O zamanlarda Ivanov St. Petersburg'da yaşamaktadır. Kısa bir yurtdışı seyahatinden sonra ise Moskova'ya taşınmıştır. Baltrusaitis Ivanov'la Skryabin'i Moskova'da tekrar bir araya getirmiştir. Skryabin, Ivanov için "Ne kadar ilginç bir adam... çok derin biri" demiştir (Brown,1979:48). Daha sonra Balmont da bu sembolist gruba katılmıştır. Skryabin bir gün Sabaneyeff'e: "İçimde bir his var, Leonid Leonidovich, onlar (sembolist şairleri kastederek) benim en yakın arkadaşlarım olacak." demiştir (Brown,1979:48).

Özellikle Ivanov'un Skryabin için yeri ayrıdır. Ivanov sanatçının birincil görevinin, semboller kullanarak (ister şiirsel ister müzikal) kavrama anlarını varoluşunun diğer aşamalarına sonsuza dek bağlamak olduğuna Skryabin'i ikna etmiştir. Ivanov'a göre sembol, gerçeklik üstünde yeni bakış açıları sunan bir yankılama aracıdır. Semboller yaşar ve gelişirler; ruhları vardır, iç gelişim gösterirler, ruhsal yolculuk imgelemine yol gösterirler (Morrison,1998:288).

Skryabin'in hayatında ve eserlerinde sembolist etkinin izleri inkar edilemez. Özellikle 1911'den itibaren bestelediği piyano sonatlarında, ki bu dönem onun Ivanov ve diğer sembolist sanatçılarla ilişkisinin en yoğun olduğu zamanlardır, kullandığı sembolist dil pek çok zaman apaçık görülmektedir. Bu tez içersinde Skryabin'in kullandığı sembolist dil eserlerindeki “üslupsal unsurlar” olarak nitelendirilecektir.

1.2.2. Teozofi

Teozofi kuşkusuz 19. yüzyılın sonunda Rusya'daki en popüler okültist hareketlerden biridir ve özellikle dönemin sembolist yazar ve sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur. Bu sanatçılar kimi zaman teozofinin kozmogonik paradigmalarını ve senkretik doktrinlerini kendi teorilerini oluştururken kullanmışlardır. Konstantin Bal'mont ve Andrei Bely gibi bazı şairler kendilerini teozofiye adanmışken, Valerii Briusov ve Viacheslav Ivanov gibi bazı şairler de teozofiye merak salıp araştırmış ancak sonunda ilgilenmekten vazgeçmişlerdir. Müzik alanında ise Skryabin teozofi doktrininden etkilenen bestecilerden biridir. Skryabin müzikteki yaratı eyleminin; bir teürjik olay, büyümlü bir olay, hatta ilahi bir yaratı eylemi olduğuna dair teorisini, teozofi doktrinine dayandırmıştır (Carlson,2000).

En geniş anlamda “ilahi bilgelik” demek olan teozofi mistik ve okültist felsefelerin toplamını ifade etmektedir. Ancak bahsi geçen dönemde daha dar bir anlamda 17 Kasım 1875'te New York'ta Helena Blavatsky (1831-1891) tarafından başlatılmış “sözde bir din” hareketidir. Blavatsky ve tinselci arkadaşı Henry Olcott (1832-1907) New York'ta Teozofi Topluluğu'nu kurmuşlardır. Topluluğun uluslararası karargahı ise Hindistan'ın Adyar bölgesindedir. Teozofi çağın baskın anlayışları olan materyalizm, rasyonalizm ve pozitivizme karşı 19. yüzyıl insanı için bir alternatif olmuştur. Tüm dünyada onbinlerce üyesi olan bu topluluk Rusya'da da kendine pek çok destekçi bulmuştur. Teozofinin

Rusya’da önemli ölçüde destekçisi olmasına karşın “Rus Teozofi Topluluğu” ancak 1908 yılında kurulabilmiştir.

Topluluğun simgesinde yer alan “Hâkikatten değerli bir din yoktur” sözü ise topluluğun bir bakıma amacını özetlemektedir. Teozofistler bu doktrini senkretik, mistik, dini-felsefi bir sistem, “Bilim, Din ve Felsefe’nin bir sentezi” olarak tanımlamaktadırlar (Carlson,2000). Blavatsky’nin kaleme aldığı en önemli kitaplardan biri olan “Gizli Öğreti” (1888) bugün Modern Teozofi’nin temel yapıtlarından biridir. Blavatsky “karşılaştırmalı ezoterizmle”⁵ evrensel bir ana doktrin yaratma çabasındadır. Öğretisini binlerce yıldır “Hakikatin koruyucusu” olan ustaların bilgilerinden damıtarak oluşturduğunu iddia etmiştir. Blavatsky bu ustalara “mahatmas” demektedir. Blavatsky’nin iddiasına göre, bu eski çağ bilgeleri Himalaya’da yaşamaktalar ve insanlarla çok az ilişki kurmaktadırlar. 19. yüzyılın son çeyreğinde ise insanlığı uzaktan izleyen ve gelişimine rehber olan, hâkikatı bozulmadan koruyan bu ustalar, hâkikatin seçilmiş kişiler vasıtasıyla yavaş yavaş insanlıkla paylaşılması gerektiğine karar vermişlerdir (Carlson,2000). İlk seçilmiş kişi ise Mme. Blavatsky’dır. Blavatsky’nin Teozofi ile yapmaya çalıştığı şey, Neo-Platonizm, Brahmanizm, Budizm, Kabbalizm, Gnostisizm, Hermetizm ve diğer okült doktrinlerin parçalarını birleştirerek “bilimsel” bir din yaratmaya çalışmaktır.

Blavatsky’nin dağınık bir yazı üslubu olmasına rağmen oluşturduğu teozofi doktrinini üç temel ilkeyle izah etmek mümkündür. İlk ilke, ruh ve maddenin her zaman her yerde, sonsuz, sınırsız, değişmez gerçekliğin içinde birbirlerini tamamlamalarıdır. İkinci ilke döngüsel değişim yoluyla evrensel bir evrim kanununun varlığına işaret eder. Üçüncü ilke ise tüm ruhların hem birbirleriyle hemde bilinmez gerçekliğin bir unsuru olan evrensel ruhla aynı olduğundan bahseder (Yunek,2013). Aslında bu ilkeler Soloviev’in, Schopenhauer’ın, Nietzsche’nin ve Ivanov’un polarite, sonsuz yinelenme, döngü ve her şeyi kapsayan “birlik” felsefeleriyle yakından ilgilidir. Blavatsky’nin ilk ilkesi olan ruhun ve maddenin birbirlerinin tamamlayıcısı olduğu düşüncesi Ivanov’un eril (ruh) ve dişil (madde) ayrımı prensibiyle, Schopenhauer’ın istem/tasarım ve Nietzsche’nin Apollon/Dionysos polaritesiyle ilişkilidir. Evrenin döngüsel bir evrim geçirmesi fikri olan ikinci ilke ise Nietzsche’nin sonsuz döngü (bengi dönüş) düşüncesiyle ilişkilidir. Son olarak tüm ruhların

⁵ Tüm dünya dinleri ile tüm geçmiş zaman okült doktrinleri üstüne çalışma

tek bir ruhdan çıktığı ilkesi ise Soloviev, Schopenhauer ve Nietzsche'nin yazılarındaki numen ve fenomenin tüm elemanlarının tek bir evrensel istemden çıktığı fikriyle örtüşmektedir (Yunek,2013).

Skryabin'in ise teozofîye olan ilgisi 1905 yılında başlamıştır. 1905 Mayıs'ında gelecekteki ikinci eşi Tatyana'ya yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: “İlginç bir kitap okuyorum...” Üç gün sonra Tatyana'ya tekrar yazdığında, “*La Clef de la Théosophie*” fevkalade bir kitap. Benim düşüncelerime ne kadar yakın olduğuna sen de hayret edeceksin...” (Bowers, 1996:2-52). Boris de Schloezer Skryabin'i 1907 yazında İsviçre'de ziyarete gittiğinde karşılaştığı durumu şu şekilde özetlemiştir:

“Skryabin, Mme. Blavatsky, Annie Besant, C.W. Leadbeater ve diğer teozofistlerin kitaplarını okumaya gömülmüştü... Konuşmalarında sürekli teozofik terimler kullanıyordu, sanki bu terimler hepimizin aşına olduğu kavramlarmış sanki yadsınamaz gerçekleri yansıtıyormuş gibi” (Schloezer,1987:67).

1910 yılında Op.60 Prometheus'un bir provasından sonra, Sabaneyeff Skryabin için: “Uzun zamandır ‘Teozofik Öğreti’ olarak da bilinen bu sentetik doktrin bestecimizin aklını tamamen ele geçirdi” demiştir (Gawboy,2017:183). Skryabin'in kütüphanesi, bugün Moskova'daki A. N. Skryabin Hatıra Müzesinde korunmaktadır, pek çok teozofik yayının yanında defalarca okuduğu, üstüne notlar aldığı Blavatsky'nin “Gizli Öğreti” sinin kopyasını içermektedir (Gawboy,2017:183). Skryabin “Gizli Öğreti” nin ilk Fransızca baskısının altı cildine de sahiptir. Geç dönem eserlerinde kullandığı *appel mystérieux, épanouissement de forces mystérieuses, le rêve prend forme claret, douceur, pureté* gibi teozofik dille ilişkili Fransızca betimleme sözcüklerinin aslında “Gizli Öğreti”nin Fransızca baskısına göndermeler olduğu akla yakın bir düşüncedir (Sukhina,2008:53).

Skryabin'in teozofiden etkilendiği açıktır, ancak müziğindeki detaylarla bu inanç sistemi arasında mantıklı ilişkiler arayan araştırmacıların işi oldukça zordur. Buradaki zorlaştırmacı faktörlerden biri Skryabin'in teozofi anlayışını kafasında derlediği diğer felsefi kaynaklar ve düşüncelerle sentezlemesidir. Bir diğer faktör Skryabin'in sembolizm ile olan bağı teozofîye olan ilgisinden her zaman daha çok dikkat çekmiştir. Bu nedenle eserlerinde

ve felsefesinde teozofiye ait izler yeterince araştırılmamıştır ve yapılacak yeni araştırmalara yol gösterecek çalışmaların eksikliği hissedilmektedir. Aslında Skryabin sembolizmi, teozofiye dayandırdığı felsefesini müziğine yansıtmaya aracı olarak kullanmıştır. Ancak eserlerindeki simgeler araştırılırken genellikle teozofiye olan bağları göz ardı edilmiştir. Burada önemli bir noktaya değinmek gerekmektedir. Araştırmacıların pek çoğu Skryabin'in "sözde dini inanışlarını" eserlerini incelerken göz ardı etmeyi tercih etmişlerdir. Skryabin'in müziği ile onun ezoterizmi arasında ilgi kurulan araştırmalarda ise teozofi doktrinine üstün körü yer verilmiştir. Araştırmacılar genellikle teozofiyi hermeneutik amaçlarla, "Brahma'nın nefes alış veriş, ekstazi (vecd), ilahi yaratıcı ile bütünleşme" gibi belirsiz ifadelerle müziğindeki üslupsal unsurları gelişigüzel bir şekilde bağlamaya çalışmışlardır (Gawboy,2017). Örneğin inici minor dokuzlu aralık "ruhun maddeye inişini", tam ton yukarı-aşağı hareketler Brahma'nın nefes alışverişini simgelemektedir (Bowers,1974:111).

Skryabin'in dünyasındaki önemli teozofik kavramlardan biri de kuşkusuz "Işık" tır. Işık teozofi de pek çok unsurun sembolüdür. Karanlığın çocuğu olarak görülen "Işık" Skryabin'in eserlerinde trillerle ve tremololarla temsil edilmiştir. Işık ve Skryabin'in eserlerindeki karşılığı olan triller ve tremololar bu tez içerisinde Skryabin'in müziğindeki üslupsal unsurlardan biri olarak yer alacaktır.

1.2.3. Skryabin'in Felsefi Fikirleri

Skryabin'in sembolizm ve teozofi öğretisine dayandırdığı düşünce dünyası üç temel fikir barındırmaktadır. İlk fikir; tüm hayatın bir ilk "birlik, bütünlük" halinden başladığı, daha sonra parçalanarak farklı elemanlara ayrıldığı ve daha sonra da bu elemanların ilk "birlik, bütünlük" haline geri dönme arzudur. Buradaki arzu kavramını iki şekilde ele almak gerekmektedir. İlk anlamında arzu "kişisel (individual) arzudur" ve inkar edilmelidir. İkinci anlamında ise arzu "birleştirici arzu" dur, olumlanmalıdır ve birliğin mutluluğunu yansıtır. Arzunun bu iki farklı temsili Skryabin'in geç dönem müziğinde beraber bulunmaktadır. Arzudaki bu ikilik aslında Schopenhauer'deki bireysel ve kozmik İstenç ayrımında kolayca görülür. Bireysel istenç olumsuz bir dürtüdür ve kişiyi başlangıçtaki birlik halinden uzaklaştırır. Kozmik İstenç ise olumlu bir dürtüdür ve eski mutlu birlik haline dönüşmeye olan çabadır. Bireysel İstencin inkarı ve evrensel arzuyu elde etmek bir bozuk paranın iki yüzü gibidir (Yunek,2013:79). Taruskin, Skryabin'in geç dönem eserlerinde

bireysel arzu inkarını şu şekilde açıklamaktadır. Romantik dönemde arzu, dominant yedili akorun yönelimli sesleriyle ifade edilmektedir. Hatta Wagner'in Tristan prelüdünden örneklendirmek gerekirse, Tristan ve Isolde'deki tamamlanmamış arzu sürekli tekrarlayan çözülmemiş dominant akorlarla ifade edilmiştir. Bu yönelimli seslerdeki arzu kesindir, çünkü her dominant yedili akor için tek bir çözümüm vardır. Örneğin Sol dominant yedili akoru Do major akoruna çözülmek ister. Burada Si sesi Do sesine gitmeyi arzular. Bu çözülmeye olan arzu kişisel arzuyu simgelemektedir (Yunek,2009). Skryabin müziğinde bu arzunun inkarı için oktatonik ve tam ton dizilerini kullanmıştır. Taruskin "Scriabin and the Superhuman" makalesinde oktatonik ve tam ton dizilerindeki simetrinin, armonik fonksiyondaki olumsuzlanmayı ve eşitliği temsil ettiğini, buna karşılık bu diziler arasındaki armonik değişmezliğinse arzunun olumsuzlanmasını, inkarını temsil ettiğini savunmuştur. Buradaki armoni değişmezliği kavramı, Skryabinesk armoninin en önemli bileşeni olan triton aralığı ile yakından ilgilidir. Bu aralık bir oktavı ortadan ikiye tam bölmektedir. Bu durumun sonucu olarak, oktav aralıkla beraber triton aralığın iki özelliğinden sözedilebilir. Birincisi bu aralık doğal simetriktir. Ters çevrilemez, aynalandığı zaman tekrar kendini oluşturur. İkinci özelliği ise kendi aralığı kadar mesafeye transpoze edildiğinde yine kendini oluşturmasıdır. Bu iki özellik terslenemezlik ve transpoze edilemezlik olarak tanımlanmaktadır ve armonik değişmezlik Skryabin'in müzikal evreninin anahtarıdır (Taruskin, 2001). Örneklendirmek gerekirse, Skryabin'in geç dönem müziğinde görülen tam ton dizisi de içerisinde doğal olarak üç triton aralık barındırmaktadır. Triton aralıklar ve tam-ton ile oktatonik diziler sağladıkları armonik değişmezlikle, romantik dönemde armonik çözümlemelerle ifade edilen arzunun, olumsuzlanmasını (inkarı) temsil etmektedirler.

Kuşkusuz bu aralık Skryabin'i, aynı zamanda armonide sağladığı fonksiyonel belirsizliği ile de cezbetmiştir. Barok, klasik ve romantik dönemde triton aralığı uyşumsuz olarak düşünölmektedir. Ancak diğerk uyşumsuz aralıkların bu dönemlerde tek bir çözümümü varken, triton aralığı iki farklı çözümüne sahiptir. Birinci çözümüm aralıktaki iki sesin içe doğru ters hareket yapmasıyla elde edilen büyük üçlü aralıktır. İkinci çözümüm ise aralıktaki iki sesin dışa doğru ters hareket yapmasıyla elde edilen küçük altılı aralıktır (Taruskin,2001:329). Bu aralığın gösterdiği gerek değişmezlik gerekse çözümüm özellikleri müzikteki armonik hareket potansiyelini büyük ölçüde artırmaktadır. Bu durum tek triton aralığı barındıran akorlarda bile rahatlıkla gözlemlenebilir. Bir sonraki adım ise aynı akorda iki triton aralığının kullanılmasıdır. Fransız artık altılı akoru iki triton aralığı içermektedir.

Bu akor aynı zamanda Skryabin'in mistik akorunun dört temel sesini de barındırmaktadır. Skryabin'in "akkord pleroma" dediği bu akor sahip olduğu değişmezlik ve çözülme özellikleriyle (bu özellikler sahip olduğu triton aralıklardan gelmektedir) sonsuza kadar çözülmeden gezinebilir, fonksiyonel armonik ilerleme göstermeden sonsuz sayıda hareket yapabilmektedir. Ancak gerektiğinde pek çok farklı tonaliteye de çözülme imkanına sahiptir. Bu vesileyle Skryabin müziğinde, akorun değişmezlik özelliği ile bireysel arzuyu olumsuzlarken aynı zamanda akorun geniş çözülme imkanlarıyla da kozmik arzuyu ifade edebilmektedir. Bu akor onun özgürce, armoninin sınırlılıkları olmadan bütüne ulaşma arzusunu, kozmik arzuyu temsil etmektedir. Daha somut bir örnek vermek gerekirse dördüncü sonatının ilk bölümünde, yedinci ölçüde kullanılan mistik akora italyanca bir terim eşlik etmektedir. Skryabin'in kullandığı bu terim "arzuyla" anlamına gelen *con voglia*'dır. Triton aralık, Fransız artık altılı, bu altılı akorun enarmoniği olan beşlisi eksik dominant yedili akoru ve mistik akor, tezin armoni bölümünde detaylıca incelenecektir.

Skryabin'in "bütüne, birliğe ulaşma" düşüncesi ile sonatlarındaki bölüm sayısı arasında da bir ilgi bulunmaktadır. İlk dört piyano sonatındaki bölüm sayısı iki ile dört arasında değişmekteyken beşinci ve sonraki sonatlarının tamamı tek bölümlüdür. Skryabin'in teozofi ve sembolizme ilgisinin en yoğun olduğu zamanlarında bestelediği son altı sonatın tamamının tek bölümlü olması, felsefesindeki "birlik, bütünlük" fikrinin bir tezahürüdür. Aslında ilk dönem sonatlarında da "birlik, bütünlük" fikrine kullandığı döngüsel çok bölümlülük yaklaşımıyla ulaşmaya çalışmıştır. Bu yaklaşımda bölümler içinde ortak tema ve motifler kullanarak döngüsel bir bütünlük elde etmiştir (Barany-Schlauch,1985:37). Skryabin form hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir: "Form ve plan önemlidir. Yaratıdaki mantıksal andır. Form adeta bir küreymişçesine bütünlük içinde olmalıdır böylece bütün bir tamamlanmışlık hissi oluşur. Küre en mükemmelin geometrik yansımasıdır" (Sabaneyeff,1925:106).

Skryabin tek bölüm içine sıkıştırdığı sonat formunda "maksimum ifadeye minumum araçla ulaşma" ya çalıştığını sıklıkla dile getirmiştir (Bower,1974). O'na göre "mikrokozmos makrokozmosun içindedir ve bu durumun tersi de doğrudur. Herşey birdir. Az olan çoktur." (Bowers,1974:54).

“Birlik, bütünlük” fikri ya da başka bir deyişle “birliğe, bütünlüğe varma” fikri Skryabin’in felsefesinin en önemli yapıtaşlarından biridir. Bu felsefi anlayışta kişinin birliğe bütünlüğe varması halinde hissedeceği duygu ise vecd (ekstazi)’dir. Skryabin’e göre vecd (ekstazi), en heyecanlandırıcı, sevindirici, faydalı ve yoğun insan duygusudur (Barany-Schlauch,1985:14). Kendi sözleriyle: “Ekstazi en üstün duyguların çok hızlı yükselmesidir... düşünce formunda ekstazi en üstün sentezdir. Hissetme formunda ise en yüce mutluluktur” (Schloezer, 1932:136).

Skryabin’in “birliğe, bütünlüğe ulaşma” arzusu onu gerçek dünyanın ötesinde saklı duygular dünyasını aramaya itmiştir. Bestecinin aradığı bu yeni “kozmetik”, “astral” dünya onu “dematerilizasyon” a ulaştırmıştır. Ruhun görünür evreni terkedip yaratıcısı ile birlik, bütünlük oluşturmak için kozmik evrene girmesini Skryabin “dematerilizasyon” olarak adlandırmıştır. Bu birleşme anında ruh mutlu bir uyum, tam bir sükunet ve kozmik ekstazi halini deneyimlemektedir (Barany-Schlauch,1985:16).

Skryabin’in felsefesindeki ikinci temel fikir ise kutupluluk kavramıdır. Kutupluluk modern anlamda birbirine zıt ikilik anlamına gelmektedir. Ancak, Skryabin’in bu kavramdan anladığı çok daha karmaşıktır. Kutupluluk teozofide ve felsefede; antik, mistik bir paradoks olan “birlik içinde ikiliği” ifade etmektedir.

Bu paradoksta (a) birlik zıt kutupluluk üstünden tanımlanmaktadır, (b) kutupluluk temel bir “birlik” ten ortaya çıkmaktadır, (c) bir şeyin ve onun zıttının birbirlerine göre göreceli değerleri vardır, bu değerler mutlak değildir, (d) bir şey ve zıttı hiçbir zaman saf değildir, birbirlerinden küçük de olsa parça içerirler, (e) birliğin zıt birleşenlerine ayrılması ve kutupların tekrar tek bir bütüne dönmesi üretken, ilerleyen bir güç yaratır (Gawboy,2017:186).

“Birlik içinde ikilik” fikri Doğu metafizik gelenekleri, Batı simyası, Gnostisizm gibi pek çok dini ve felsefi akımda temel bir kavramdır. Hatta bu kavram için günümüzde kullanılan en bilinen görsel, yin yang sembolüdür. Mme. Blavatsky de teozofi doktrinini oluştururken tüm bu kaynaklardan yararlanmıştır. Kutupluluk fikri onun öğretisinin yapıtaşlarından biri olmuştur. Blavatsky’ye göre maddi olanla (madde) manevi olan (ruh) mutlak olanın yani “bir olanın” iki farklı görünüşüdür. Blavatsky ruh/madde kutupluluğunu

diğer ikiliklere de taşımıştır. Örneğin eril ve dişil arasındaki çekim, pozitif ve negatif ikiliği gibi. Skryabin de teozofideki kutupluluk kavramını benimsemiş, hattâ dünyanın yaratılışında ruh ve madde arasındaki karşılıklı ilişkiyi “ya ruhun maddeleşmesi ya da maddenin ruhsallaşması”nın sonucu olarak görmüştür (Gawboy,2017). Skryabin’in felsefesinde cinsiyetli kutupluluk da önemli bir yere sahiptir. Cinsiyetli kutupluluk yaratıcı kozmik bir güçtür. Prefatory Action’ın bitmemiş librettosu eril ve dişil unsurların diyalogu ile başlar. Burada eril ve dişil unsurlar sırasıyla evrendeki aktif yaratıcı gücü ve pasif dünyayı simgelemektedirler. Eserin ilk kısmında bu iki kutup mistik bir evlilikle birleşmeye hasret duymaktadırlar.

Skryabin teozofik bir kavram olan kutupluluğu müziğine aktarmaya çalışırken kompozisyonel bir zorlukla karşı karşıya kalmıştır. Geleneksel klasik müzikte kutupluluk kavramını tonik ve dominant arasındaki gerilim temsil etmektedir. Charles Rosen, Alfred Schnittke gibi pek çok teorisyen sonat formunda tonik dominant kutuplaşmasından bahsetmişlerdir. Ancak Skryabin kutupluluk kavramını müziğinde tonik dominantla ifade etmemiştir. Çünkü tonik dominant ilişkisi gerçek anlamda eşitler arasında bir zıtlık yaratmamaktadır daha çok sesler arasında bir çekişmeyi temsil etmektedir. Skryabin kutupluluğu müziğinde nasıl ifade ettiğini şu sözleriyle açıklamıştır:

“Klasik müzikte... kutupluluk tonik ve dominant arasındadır. Dominant toniğe doğru çekilmektedir... Fakat benim Prometheus’umdaki kutupluluk tonik ve dominant arasında değil, onun yerine kutupluluk için birbirine eksik beşli uzaklıktaki sonoriteleri kullandım...(Sabaneyeff,1925:260)

Skryabin’in triton aralığından bu şekilde bahsetmesi, geç dönem bestelerini açıklamak için müzik bilimciler tarafından kurulan pek çok teorinin merkezine bu aralığın oturmasını sağlamıştır. Triton aralık bir oktavı tam ortadan ikiye bölmektedir. Bu özelliği ile de kutupluluk kavramını tonik-dominant ilişkisinden çok daha iyi temsil edebilmektedir. Bu aralığın önemi, bu aralığı bestecinin nasıl kullandığı (bu aralıkla eserlerinde triton bağı nasıl kullandığı ve toniklerini nasıl “dominantlaştırdığı” ki bu vesileyle eserlerinde kutupluluk kavramını nasıl gösterdiği) tezin armoni bölümünde detaylıca incelenecektir.

Skryabin'in felsefesindeki üçüncü temel fikir ise ana kaynakları aynı olduğu için hayatın tüm elemanları arasında bir benzeşme olduğudur. Burada Skryabin "birliğe, bütünlüğe" ulaşmak için hayatın birbiriyle benzeşen öğelerini bir araya getirme düşüncesindedir. Ses ve renkler hayatın benzeşen yapılarıdır, bu yüzden Skryabin eserlerinde renkleri de kullanmak istemiştir. Op.60 Prometheus adlı orkestra eserinde Skryabin ses ve renkleri ilişkilendirmiştir. Her renk beşli çemberindeki bir sese karşılık gelmektedir. Bu eserinde Skryabin yalnızca iki duyuyu, iki benzeşen öğeyi birleştirmiştir. Prometheus bu yönüyle aslında kısıtlı bir deneydir. Asıl ayinsel bir Gesamtkunstwerk olan, mistik sembolist librettosuyla kıyameti tetikleyecek, beş duyunun tamamını kullanarak birden çok duyuşsal uyaranlara aynı anda hitap edecek eser ise Mysterium'dur. Gerek Prometheus gerekse Mysterium da bu benzeşen öğelerin kullanımı ile "birlik" e ulaşma fikri bu tezin içinde ele alınacak piyano sonatlarında görülmemektedir. Bu sebeple benzeşen öğeler fikri bu tezin içinde daha detaylıca incelenmeyecektir.

1.3. SKRYABİN'DE ARMONİK YAPI

Skryabin gençlik dönemi eserlerinde post-romantik üslubu benimsemiş ve tonal armoni kullanmıştır. Ancak zaman içinde düşünce dünyasındaki değişimlerin de etkisiyle bestelerinde yeni tınlar arama yoluna gitmiş ve yeni bir stile ihtiyaç hissetmiştir. Eserlerinde yeni felsefi fikirlerini; eski armoni kurallarıyla ifade etmek yerine, oluşturduğu özgün armoni sistemiyle yansıtmaya çalışmıştır. Arkadaşlarına ve yakın çevresine sürekli geç dönem eserlerinde katı bir stil kullandığını, bu eserlerinde kendine has kuralları olan bir sistemi olduğunu söylese de hiçbir zaman açıklama yoluna gitmemiştir. Skryabin'in bahsettiği bu armonik sistemi anlamaya yönelik pek çok çalışma yapılmış olsa da, bu çalışmalar sonucunda ortaya farklı çözümlemeler çıkmış ve bunların hiçbiri tam anlamıyla Skryabin'in armonik dilini yeterince açıklayamamıştır. Bu tezin ana hedeflerinden biri Skryabin'in kendinin dahi açıklamadığı bir sistemi ortaya çıkarmak değildir. Burada izlenecek yöntem, özellikle geç ve son dönem eserlerinin armonik dilini tartışmaya yer bırakmayacak şekilde açıklayacak bir sistem bulmaya çalışmak yerine eserlerinde görülen ortak üslupsal unsurları ortaya çıkarmak olacaktır. Bu unsurlar pek çok noktada armonik dili ile felsefi fikirleri arasındaki ilişkiyi de gözler önüne serecektir. Eserlerinde ortak olarak bulunan bu üslupsal unsurlar aranırken Skryabin'in armonik dilini anlamaya yönelik yapılmış çalışmalardan faydalanılacaktır. Tezin bu kısmında Skryabin'in armonik sistemi

üzerine yapılmış literatürdeki önemli araştırmalardan bazıları hakkında genel bilgi verilecektir.

Skryabin üstüne yapılan Rus müzik araştırmaları özellikle bestecinin erken ve geçiş dönemi eserleri üstünedir. Bu çalışmalarda genellikle bestecinin hiçbir zaman tonal armoniyi terketmediği, atonalitenin sınırına dayandığı düşüncesi hakimdir. Örneğin Olga Sachaltujeva, Skryabin'in eserlerindeki armoniyi “toniği olmayan ikincil dominantlar” olarak görmüştür (Sabbagh,2001).

Vera Dernova ise Taneev'in öğrencisi Boleslav L. Javorskij'nin teorisini geliştirmiştir. Javorskij sistemin merkezine triton aralığının iki farklı aralığa çözülmesini koymuştur. Birinci çözüm aralıktaki iki sesin içe doğru ters hareket yapmasıyla elde edilen büyük üçlü aralıktır. İkinci çözüm ise aralıktaki iki sesin dışa doğru ters hareket yapmasıyla elde edilen küçük altılı aralıktır (Taruskin,2001:329).⁶ Aynı anda iki farklı çözülebilen “ikili sistem” ya da “ikili ton” a imkan vermektedir. Dernova'nın sistemindeyse iki dominant akoru vardır. Bu dominant akorlar birbirine triton uzaklıktadırlar. Bu dominant akorların iki farklı tonik akoru bulunmaktadır. Ancak bu sisteme göre Skryabin'in son dönem eserlerinde bu tonikler bulunmamaktadır. Dernova Skryabin'i eserlerinde iki ton kullanan ilk besteci olarak görmektedir (Sabbagh,2001:11).

Ünlü Prometheus akoru hakkında da pek çok çalışma vardır. Carl Dahlhaus bu akorun, beşlisi pesleştirilmiş dominant dokuzlu akora (Do-Mi-Solb-Sib-Re) armonik olmayan altıncı bir sesin [kök ses üstüne major altılı (La)] eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir (Dahlhaus,1987:204)

Manfred Kelkel Prometheus akorunu beşlisi olmayan dominant on üçlü bir akor (Do-Mi-Sib-Re-Fa~~♯~~-La) olarak görmüştür. Bu üçlü yapıdaki akor dörtlülere çevrildiğinde “Prometheus akoru” oluşur.

⁶ Burada triton aralığın bahsi geçen çözümlemeleri major tonaliteye göre anlatılmıştır.

Leonid Sabaneyeff Skryabin'in Prometheus armonisini doğuşkanlar dizisinin 8-14üncü seslerine dayandığını iddia etmiştir. Skryabin bu teoriyi reddetmemiştir buna rağmen tınılarını içgüdüleriyle bulduğunu da pek çok kez vurgulamıştır (Sabbagh,2001).

Amerikalı yazarlar ise Skryabin'in müziğini seri tekniklerle incelemişlerdir. Örneğin George Perle Skryabin'in besteleme tekniği için “dodekafonik seri olmayan besteleme” (nondodecaphonic serial composition) demiştir. John Everett Cheetham ise Skryabin'in tekniğini “yarı-seri teknik” (quasi-serial technique) olarak görmüştür (Sabbagh,2001:13).

James M. Baker Skryabin'in geçiş ve son dönem bestelerinde kullandığı müzikal materyalin sürekli bir tekrar içinde olduğunu görmüş ve bu kullanımın onun bestelerinin büyük çoğunluğuna temel teşkil ettiğini gözlemlemiştir (Baker,1986). Bu tekrar aynı ses üstünde (pitch level) ya da tam olarak başka bir sese transpoze edilmiş olarak görülebilir. Baker analizinde kümeler kuramını kullanmış ve Skryabin'in geç dönem eserlerindeki pc-set structure (pitch class structure yani ses kalıpları)'ı incelemiştir.

Bir diğer çalışma ise George Eberle'ye aittir. Eberle Prometheus akorunun tarihsel oluşumunu, gelişiminin izlerini göstermiştir. Aynı zamanda Skryabin'in sistemi ile 12-ton sisteminin benzerliklerini ve farklılıklarını incelemiştir. Eberle'nin çalışmasının ismi “Tonalite ve Atonalite Arasında, Skryabin'in Müziği'ndeki Armoni Üstüne Çalışma"dır. Bu çalışmanın isminde de açıkça görülmekte olduğu gibi Skryabin'in müziğinin tonal mi atonal mi olduğu sorusuna yapılan yeni çalışmalarda cevap aranmamaktadır.

Skryabin'in eserlerindeki armoni tezin bu bölümünde üç alt başlıkta incelenecektir. İlk olarak Skryabin'in armonisinin en önemli parçası olan Prometheus akoru incelenecek, daha sonra Varvara Dernova'nın Skryabin'in armoni sistemi üzerine olan çalışması, ve bu çalışma kapsamında bahsettiği triton bağ kavramından bahsedilecek, en son olarak da Skryabin'in eserlerinde ağırlıklı olarak kullandığı dizilere yer verilecektir.

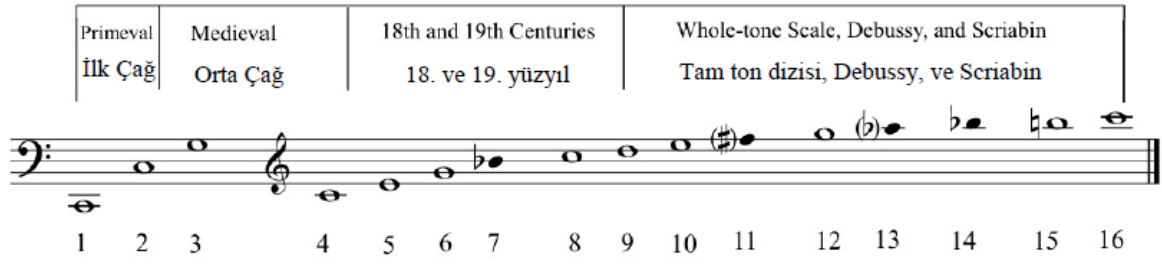
1.3.1. Prometheus/Mistik Akoru

Skryabin'in armonisinin en temel yapıtaşlarından biri olan Prometheus akoru altı sestten oluşan bir akordur. Bu akorun pek çok takma ismi vardır. “Prometheus akoru” terimi bestecinin yakın arkadaşı Leonid Sabaneev tarafından kullanılmıştır. Çünkü akor

Skryabin'in Prometheus: Ateş Şiiri eserinde çok sık kullanılmaktadır. Akora ait bir diğer takma isim olan "mistik akor" terimi ise Arthur Eaglefield Hull tarafından 1916 yılında kullanılmıştır. Hull, bestecinin teozofiyeye olan ilgisi ve akorun da mistisizmi yansıttığı düşüncesinden yola çıkarak akora "mistik akor" ismini vermiştir. Skryabin ise bu akora "pleroma'nın akoru" demiştir. Skryabin'in "pleroma'nın akoru" tabiri şöyle bir anektoda dayanmaktadır. Prometheus: Ateş Şiiri'nin provasından sonra eserdeki tınılar karşısında afallamış olan Rachmaninoff, Skryabin'e "Burada ne kullandın" diye sormuştur. Skryabin ise "pleroma'nın akoru" yanıtını vermiştir (Taruskin, 2001:340). Hristiyan Gnostik bir terim olan pleroma, ilahi alemdeki hiyerarşide her şeyi kapsayan, fiziksel evrenin tamamen dışında konuşlanan, insanlığın dünyadaki yerinden ölçülemez uzaklıkta, fenomenler dünyasına tamamen yabancı ve "diğer" olan ve ona ait olandır (Morrison,1998:314). Skryabin "pleroma'nın akoru"nu ya da diğer bir deyişle mistik akoru müzikal bir sembol olarak tasavvur etmiştir. Bu akorla amaç dış gerçeklik ile – Ivanov'un deyimiyle *realia* – iç, daha üst bir gerçekliğin – *realiora* – arasında kurulan paralel, uyumlu bir ilişki yaratmaktır (Morrison,1998:314).

Mistik akorun nasıl oluştuğuna dair pek çok fikir ortaya atılmıştır. Skryabin'in yakın arkadaşı Sabaneyeff, bestecinin son dönem eserlerindeki sıradışı armoniyi, ki bu armoninin en önemli unsuru mistik akordur, ultrakromatik teori ile açıklamaya çalışmıştır (Guenther,1979:33). Bu teoride Sabaneyeff, doğuşkanlar dizisinde daha çok uyuşumsuz seslerin yer aldığı üst partinin (8 ile 14üncü seslerin olduğu aralık) Skryabin'in mistik akorundaki sesler ve geç dönem eserlerindeki ilgili sonoritelerin kaynağı olduğunu söylemiş, bestecinin yeni ve eşi görülmemiş armonik diline akustik bir açıklama yapmaya çalışmıştır. Rus müzikolog Alfred Swan'a göre de "Bu muhteşem akor bir sesin tınılarındaki daha uyuşumsuz olanların olduğu üst kısımdan ortaya çıkmıştır (örnek olarak kalın do sesinin tınıları sırasıyla şöyledir: Do-Do-Sol-Do'-Mi'-Sol'-Sib'-Do''-Re''-Mi''-Fa#''-Sol''-La''-Sib''-Si''-Do''' (1969:99).

A. Eaglefield Hull doğuşkan seslerin müzik tarihindeki kullanımına ilişkin bir çizelge hazırlamış ve bu çizelgeyle "armonik evrimin tarihi"ni açıklamaya çalışmıştır. Bu çizelgede de Skryabin'in müziğinin doğuşkan seslerin üst partisine düştüğü gösterilmektedir.



Şekil 1: Hull’ın “Armonik Evrimin Tarihi Çizelgesi”⁷

Sabaneyeff, Skryabin’in müziğinde ultrakromatizmi şu şekilde açıklamıştır:

“Armonik materyalin ultrakromatik doğası Skryabin’in kullandığı önemli bir özelliktir. Bu armoniler... ağırlıklı olarak ultrakromatiktir ve eşit düzenli akordun (equal temperament) bariyerlerini yıkmaktadırlar, müziği yeni bir çağa itmektedirler, eşit düzenli akordun asırlık sınırlamalarından kurtulmaktır. Bu yapıda Skryabin, içgüdüsel olarak sesin yapısının yansımalarını... sesin tınısının yansımalarını karmaşık akustik bir kavram olarak algılamaktadır” (1916:124).

Bu teoride doğuşkan sesleri referans almanın olumsuz bir yönü de vardır. Doğuşkan seslerin üst partisi tam olarak tampere sistem içinde bulunmamaktadır. Skryabin’in yeni tınılar elde etme arayışında doğuşkanları kullandığı ve tampere sisteme uymayan bu sesleri özellikle tercih ettiğini teyid eden pek çok anektod bulunmaktadır. Bir keresinde Skryabin, Sabaneyeff’e şöyle demiştir:

“Mistisizm majorle minörle nasıl ifade edilir ki? Maddenin çözülmesini ya da parlaklığı nasıl aktarabilirsin ki? Herşeyden önemlisi minor tonlar müzikten çıkmalı, çünkü müzik bir festival olmalıdır. Minor sızlanmaktır. Ben sızlanmaya tahammül edemiyorum”. Daha sonra da Tchaikovsky’den birkaç ölçü çalıp “Trajedi minor tonda değildir... Minor anormaldir... Minor alt doğuşkanlardır. Ben doğuşkanlarla iş yaparım. Ah, nasıl da o tampere seslerin duvarını yıkmak istiyorum” (Bowers,1996:2-107).

⁷ Bu şekil Hull’ın The Great Russian Tone-poet: Scriabin kitabından alınmıştır.

Bir başka anekdot ise Skryabin'in tempore bir enstürman olan piyanoyu yetersiz bulması ve yeni bir enstürman hayaliyle ilgilidir. Olga Monighetti'nin Skryabin'le olan bir anısı:

Yeni bir enstürman yapmak istiyordu. Piiano onun istediği sesleri çıkaramıyordu.... Bir gün ben çalarken içeri girdi.

“Ne güzel bir eser!!! Ve ne sıcak bir ton” dedi kapının önünde dururken.

“Evet, mükemmel bir etüd ve Ben Reb tonuna bayılırım” diye cevap verdim onu kapının önünde karşılarken.

“Hayır, demek istediğim ne kadar sıcak bir tuşeydi. Neden Reb'ü seviyorsun, diğer major tonlardan farklı mı?” Neşelenmişti, ben de gülümsedim. “Do#’le tamamen aynı değil mi?”

“Ah hayır, hayır. Oldukça farklı!” dedim somurarak.

“Canım, ama enarmonikler.” Çabucak elimi tuttu ve beni piyanoya götürdü.

“Farklı mı” diye sordu. “Şimdi anlıyor musun neden başka bir enstürmana ihtiyacım var. Halen enarmonik olduklarımı kabul etmiyor musun?”

“Hayır, Sasha, Kabul edemem... Do# ile Reb arasında fark var!”

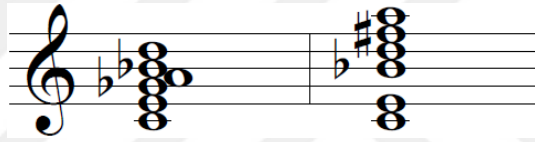
“İşte,” diye haykırdı sevinçle, “Bende öyle diyorum! Eğer yeni ve özel bir enstürmana ihtiyaç varsa, o ne çeşit bir yeni müzik olur diye bana gülüyorlar! Gel. Dinle. Enarmoni sadece piiano gibi tampere enstürmanlar için. Değil mi? Fakat keyfi. Yanlış. Başka bir akordlama var ve ben onu duyuyorum. Yalnız değilim. Orkestra bunu yapabilir, ama o da bir sürü tampere enstürmana bağlı, ve tüm müzik literatürü tempore sisteme dayanıyor. Fakat benim başka enstürmana ihtiyacım var” (Bowers,1996:2-202).

Mistik akoru dörtlü aralıklarla inşa etmek de mümkündür. Sırasıyla üst üste binen artık dörtlü, eksik dörtlü, artık dörtlü, tam dörtlü ve tam dörtlü aralıkla altı sesli mistik akor oluşturulabilir.



Şekil 2: Do sesi üstüne kurulu Mistik Akor

Mistik akoru üçlü aralıklarla açıklamayı tercih eden müzikologlar da vardır. Carl Dahlhaus bu akorun, beşlisi pesleştirilmiş dominant dokuzlu akora (Do-Mi-Sol^b-Sib-Re) armonik olmayan altıncı bir sesin [kök ses üstüne major altılı (La)] eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir (Dahlhaus,1987:204). Manfred Kelkel mistik akoru beşlisi olmayan dominant on üçlü bir akor (Do-Mi-Sib- Re-Fa[#]-La) olarak görmüştür.



Şekil 3:Dahlhaus ve Kelkel'in Mistik Akorları

Mistik akor Skryabin'in eserlerinde pek çok farklı yapıda görülebilmektedir. Akorun dörtlülerin üst üste konularak oluşturulduğu durum ilk kez Op.53, Beşinci Piyano Sonatı'nda görülmektedir. Şekil 4'te Beşinci Piyano Sonatı'nda dörtlü aralıklardan oluşmuş La sesi üstüne kurulu Mistik Akor [La-Re[#]-Sol-Do[#]-Fa[#]-Si] görülmektedir. Akordaki numaralar seslerin sırasını göstermektedir.



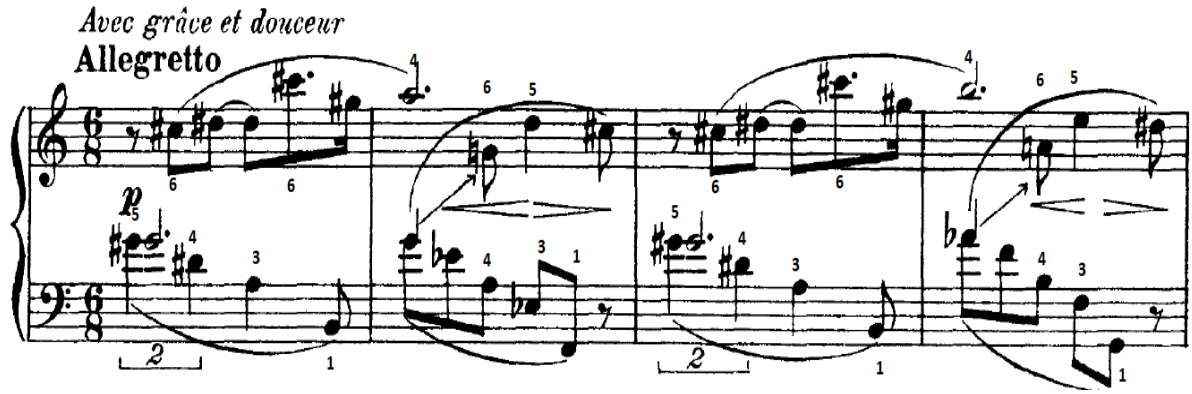
Şekil 4: Beşinci Piyano Sonatı'nda dörtlü aralıklardan oluşmuş Mistik Akor

Mistik akor Skryabin'in daha erken geçiş dönemi eserlerinde de görülmektedir. Ancak Beşinci Sonat'ta olduğu gibi tam dikey bir akor yerine çoğu zaman bir ölçüye yayılmış sesler olarak da bulunmaktadır. Şekil 5'te Op.30, Dördüncü Piyano Sonatı'nda yedinci ölçüde sol# sesi üstüne kurulu mistik akorun [Sol#-Do*-Fa#-Si#-Mi#-La#] tüm sesleri görülmektedir.



Şekil 5: Dördüncü Piyano Sonatı'nda sol sesi üstüne kurulu Mistik Akor

Skryabin bazen mistik akorun seslerini pesleştirerek ya da tizleştirerek akoru çeşitlediştir. En sık görülen mistik akor varyantında akorun altıncı sıradaki sesi pesleştirilmektedir. Yedinci sonatın girişinde görülen Do sesi üstüne kurulu mistik akorda [Do-Fa#-Si#-Mi-LA-Re^b] altıncı ses olan Re pesleştirilmiştir.



Şekil 7: Op.59 No.1, dört ölçü dört mistik akor

Melodinin armoniye dönüşmesi ise melodinin armoninin içine oturmasıdır. Moskova'daki Glinka Müzesi'nde Skryabin'in çok sayıda melodik fikrinin taslağının olduğu iki sayfa bulunmaktadır. Bu taslaklar Skryabin'in melodilerini nasıl kullandığı ile ilgili önemli ipuçları sağlamaktadır. Skryabin bu melodik fikirleri op.51'den op.70 Onuncu Piyano Sonatı'na kadar pek çok eserinde kullanmıştır. Örneğin ikinci sayfadaki beş numaralı fragmanda (Şekil 8) Yedinci Piyano Sonatı'nın ilk melodik işaretleri kırık bir La major akoru olarak bulunmaktadır ki bu durum melodik bir düşünüşten ziyade armonik bir düşünüşten kaynaklanmaktadır (Sabbagh,2001).



Şekil 8: Yedinci Piyano Sonatı'nın girişinin erken aşaması⁸

1.3.2. Dernova'ya göre Skryabin'in Armonik Sisteminin Açıklanması

Skryabin'in geç dönem müziğindeki armonik sistemi açıklamaya yönelik yapılmış çalışmalardan biri de Sovyet müzik teorisyeni Varvara Pavlova Dernova'ya aittir. Dernova,

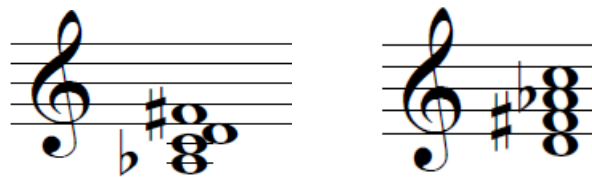
⁸ Bu şekil Sabbagh'ın "The Development of Harmony in Scriabin's Works" kitabından alınmıştır.

Boleslav Javorskij'in (1877-1942) teorilerini kendine bir çıkış noktası olarak almış ve çalışmasında Skryabin'in geç dönem armonisindeki akor geçişlerinin, akor kökleri arasındaki triton ilişkisine dayandığından bahsetmiştir.

Dernova, *Garmoniia Skriabina* ya da "Skryabin'in Armonisi" isimli çalışmasında bestecinin armonisini dörtlü aralıkların kullanımıyla açıklamaya çalışan kuramı reddetmektedir. Dernova'ya göre dörtlü yapı teorisinin belirli bir yazarı yoktur bu da demektir ki hiç kimse bu teoriyi tam olarak açıklamamıştır (Guenther,1979:39).

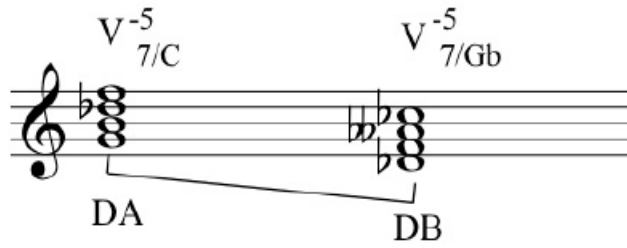
Dernova "ultrakromatik" teoriyi de reddetmektedir. Dernova'ya göre Ultrakromatizm teorisinin bariz bir bilimsel temeli olsa da, amatör bir teorinin ancak biraz daha fazlasıdır (Guenther,1979:35).

Jay Reise, "Late Skriabin: Some Principles Behind the Style" makalesinde; Dernova'nın, Skryabin'in erken dönem tonal eserlerinin geç dönem stilindeki temel unsurların kaynağı olduğuna yönelik iddiasında haklı olduğundan bahsetmektedir. Mistik akorun ilk dört sesi esasen Fransız artık altılısıdır. Fransız artık altılısı iki büyük (major) üçlü aralığın büyük (major) ikili aralıkla birleştirilmesinden oluşmaktadır. Dernova tezinde bu sonoritinin enarmoniği üstünde çalışmıştır. Fransız altılısının enarmoniği olan akor, beşlisi pesleşmiş dominant yedili (V_5^7) akordur. Hem Fransız altılısı hem de enarmonik sonoritisi olan V_5^7 Skryabin'in erken dönem eserlerinde çokça bulunmakta aynı zamanda onun orta döneminde kullandığı en gözde armonik araçlardan biridir (Reise,1983:223). Örneğin op.11 no.2 Prelüdü'nde (1895) Skryabin bu sonoritelyi 68 ölçü içinde dokuz kere kullanmıştır. Skryabin zaman içinde bu sonoritelye mistik akorun beşinci ve altıncı seslerini de eklemiş, ilk dönemlerinden beri kullanmakta olduğu bu akor armonisinin en önemli malzemesini oluşturmaya başlamıştır.



Şekil 9: Fransız artık altılısı ve beşlisi pesleşmiş dominant yedi akoru

Skryabin'ın son dönem eserlerindeki armoniye Dernova'nın sistematik yaklaşımı şu şekilde özetlenebilir: altere bir dominant akorun yine bu akorun enarmoniği olan başka bir altere dominant akora çevrilmesi ve bu iki akorun köklerinin birbirlerinden triton uzaklıkta olması. Bu altere akorlar beşlisi pesleştirilmiş dominant yedili akorlardır. Dernova'nın bahsettiği ilk dominant akor DA ile ikinci dominant akor ise DB ile gösterilmiştir.



Şekil 10: Kökleri arasında triton ilişkisi olan beşlisi pesleşmiş dominant akorlar

Buradaki beşlisi pesleşmiş dominant yedili akor kökü kendisine triton uzaklıkta olan aynı yapıdaki dominant bir akorun ikinci çevrimine enarmonik olarak eşittir. Bu enarmonik denklik modülasyon için kullanılabilir. Örneğin Do tonalitesinde V_5^7 , Solb tonalitedeki beşlisi pesleşmiş dominant akorun ikinci çevrimine eş olarak görülebilir ve buradan da toniklerine çözülebilirler (Guenther,1979:87).



Şekil 11: Enarmonik altere dominant akorların çözülmesi⁹

Dominantlar arasındaki bu triton ilişkisi sadece uzak tonalitelere modülasyon imkanı sağlamamaktadır. Aynı zamanda triton mesafedeki iki tonaliteyi birleştirmektedir. Bu polaritelerin karmaşık birleşmesi (Yavorsky buna ikili kutupluluk demiştir) Skryabin'ın geç dönem eserlerindeki armonik sistemin karakteristik bir özelliği haline gelmiştir (Guenther,1979:87).

⁹ Bowers'ın "The New Scriabin: Enigma and Answers" kitabından alınmıştır.

Birbirine triton mesafedeki enarmonik olarak eş iki dominant arasındaki ilişki, ki bu ilişki birleşimin temelini oluşturur ve iki tonaliteyi organik olarak bağlamaktadır, Dernova'nın tezinde “triton bağ” olarak isimlendirilmiştir. Triton bağdaki birinci altere dominant “ilk dominant” ya da “DA” olarak kabul edilmiştir. Bu dominant Skryabin'in müziğindeki ana sonorite durumundadır. İkinci altere dominant ise “türetilmiş dominant” ya da “DB” olarak kabul edilmiştir (Guenther,1979:79-81).

Dernova çalışmasında, önce beşinci sesi daha sonra da altıncı sesi ekleyerek altere dominant akorlar kümesini genişletmiş ve yeni “ilk dominant” ve “türetilmiş dominant” akorlar elde etmiştir. Tablo 1 Guenther'in Dernova'nın tez çevirisinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Örneklerin bulunduğu sayfa numaraları Guenther'in çevirisinde akorların bulunduğu sayfa numaralarını göstermektedir. Dernova'nın örneklerinde “ilk dominant” için kök ses Sol, “türetilmiş dominant” için ise Re^b alınmıştır. Tablodaki akorlar Giriş Bölümü'nde bahsedilen akor yazma kurallarına göre düzenlenmiştir.

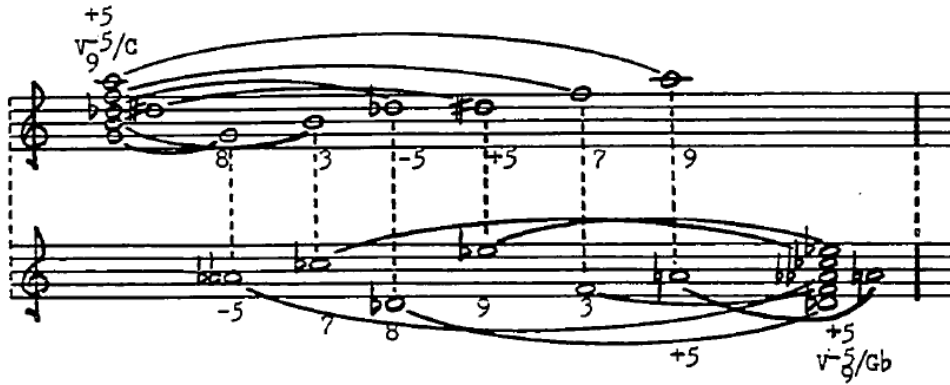
Örnek 6A'daki beşlisi tizleştirilmiş ve pesleştirilmiş major dokuzlu akor ($V_{5+/5-}^9$) tam-ton akoru olarak görülebilir ve bu sebeple tüm çevrimlerinde enarmonik olarak kendisine eşittir. “İlk dominant” olarak diğer beş tonda (triton ilişki dahil) aynı yapıdaki dominantlara enarmonik olarak eşittir. Bu akorlar Şekil 14'deki gibi tam-ton dizisi olarak düzenlenebilir (Guenther,1979:95).



Şekil 12: Örnek 6A'da beşlisi tizleşmiş ve pesleştirilmiş major dokuzlu dominant

Tablo 1: Dernova'nın altere akorlar kümesi (uzay1)

DA	DB	
$V \begin{smallmatrix} 7 \\ 5- \end{smallmatrix}$	$V \begin{smallmatrix} 7 \\ 5- \end{smallmatrix}$	Ör. 2 s.89
$V \begin{smallmatrix} 9 \\ 5- \end{smallmatrix}$	$V \begin{smallmatrix} 7 \\ 5+ \\ 5- \end{smallmatrix}$	Ör. 3 s.91
$V \begin{smallmatrix} 9- \\ 5- \end{smallmatrix}$	$V \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 5- \end{smallmatrix}$	Ör. 4 s.91
$V \begin{smallmatrix} 9 \\ 5+ \\ 5- \end{smallmatrix}$	$V \begin{smallmatrix} 9 \\ 5+ \\ 5- \end{smallmatrix}$	Ör. 6A s.95
$V \begin{smallmatrix} 9- \\ 5 \\ 5- \end{smallmatrix}$	$V \begin{smallmatrix} 9- \\ 5 \\ 5- \end{smallmatrix}$	Ör. 6B s.95
$V \begin{smallmatrix} 9 \\ 5 \\ 5- \end{smallmatrix}$	$V \begin{smallmatrix} 9- \\ 5+ \\ 5- \end{smallmatrix}$	Ör. 2 s.105



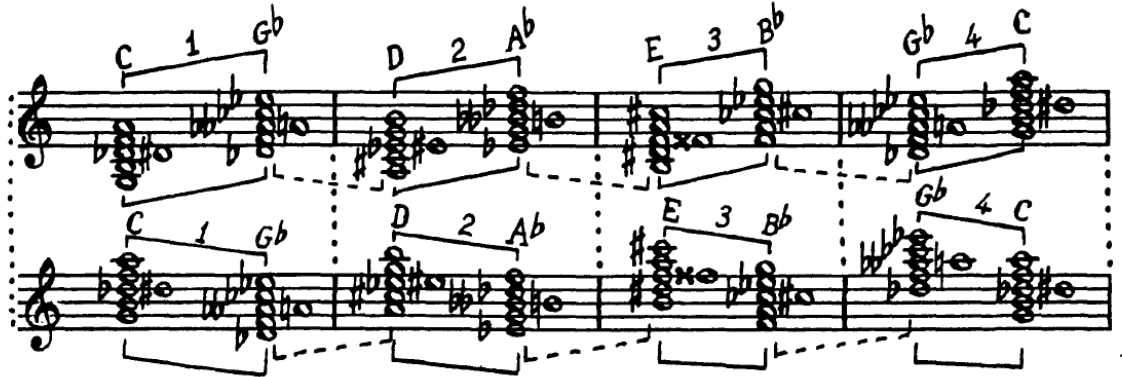
Şekil 13: $V_{5+/5-}^9$ akoru¹⁰

¹⁰ Guenther'in "Varvara Dernova's Garmonia Skriabina: A Translation and Critical Commentary" tezinden alınmıştır.



Şekil 14: Tam-ton dizisi olarak kurulmuş $V_{5+/5-}^9$ akorlar¹¹

Skryabin'in altere dominantları arasındaki temel ilişki triton enarmonik ilişkidir ki bu ilişki de triton bağı oluşturmaktadır. Derviş Skryabin'in armonik sisteminin, triton bağı ile birleşmiş altı enarmonik olarak eşit dominanttan oluşan tam-tona dayalı zincir olduğunu iddia etmektedir. Bu zincire enarmonik sekans demiştir. Enarmonik sekans üç temel bağ vardır. Dördüncü bağ dominantların yer değiştirdiği durumdaki ilk bağıdır. Bu yüzden enarmonik sekans "ilk dominant" la başlayıp "ilk dominant"la bitmektedir.



Şekil 15: Enarmonik dizi¹²

Orijinal dominanta enarmonik transformasyon çemberi ile bu şekilde dönmek Skryabin'in eserlerinde karakteristik bir fikir olan "birlik içinde ikilik"i (ikilikten doğan birlik)'i yaratır (Guenther,1979:97). Şekil 15'te triton bağlar arasında dominantların (örneğin Solb ve Re sesleri üzerine kurulu komşu ölçüdeki dominantların), azalan büyük üçlü aralık ya da bu aralığın tersi artan küçük altılı aralık ile eşleştirildiği rahatlıkla görülebilir. Ancak buradaki tüm çevrim akorlar, Skryabin'in armonik sisteminde aynı öneme

¹¹ Bowers'ın "The New Scriabin: Enigma and Answers" kitabından alınmıştır.

¹² Bowers'ın "The New Scriabin: Enigma and Answers" kitabından alınmıştır.

sahip değillerdir. İlk temel triton enarmonik ilişkiden sonraki büyük üçlü enarmonik ilişki ya da küçük altılı armonik ilişki ikinci derece öneme sahiptir (Guenther, 1979:99).

Dernova çalışmasında yalnızca $V_{5+/5-}^9$ dominant akorları ile enarmonik sekvens oluşturulabileceğinden bahsetmiş, örneğin $V_{5/5-}^9$ dominant akorunun küçük dokuzlu sesi tam-ton dizisinin dışında kaldığından bu akorla enarmonik sekans yaratmanın mümkün olmadığını söylemiştir.

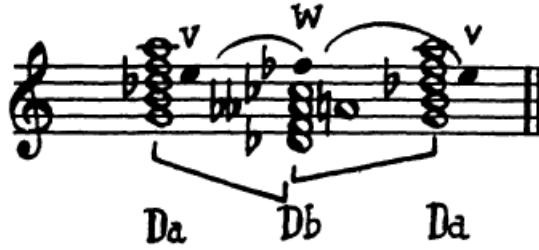
Dernova akorlardaki altı ses sınırının aşılmasının imkansızlığından bu sınırın aşılmasının tam-ton karakterini bozacağına da değinmiştir. Skryabin'in müziğinde istisnai hallerde major dokuzlu akorun yedi veya daha fazla sesi olursa, o seslerin genellikle akordaki başka seslerin katlayanı (ikileştirmek) olduğunu bu durumun Skryabin'in özel armonik tınlar yaratmasında önemli rol oynadığından bahsetmiştir. Aslında Skryabin'in müziğinde Dernova'nın bu belirsiz açıklamasının aksini gösteren, yedi veya daha çok sesin olduğu ve katlamanın (doubling) olmadığı pek çok akor örnek gösterilebilir. Guenther, aslında Dernova'nın çalışmasının ilerleyen bölümlerinde bahsi geçen akorları ele aldığını, ancak Skryabin'in kendisini bir akor türüyle sınırlandığına dair bir izlenimi neden vermek istediğinin belirsiz olduğu belirtmiştir.

Dernova'nın ele aldığı altere dominant akorlardan biri de Skryabin için büyük önemi olan kök sese altılı aralık eklenmiş dominant, yani dominant altılı akordur. Bu akora hem altılı eklenmiştir hem de beşlisi pesleştirilmiştir. Beşlinin pesleştirilmesi triton bağ oluşturmak için zaten bir önkoşuldur. Burada "ilk dominant"taki altılı ekleme, "türetilmiş dominant"taki kök ses üstünde küçük üçlü haline gelmektedir. Diğer bir deyişle, armoninin doğasını bozan, yeden sesle çatışan (burada Solb tonunun yeden sesi Fa kastedilmektedir) ve dominantın ilgili tonaliteye gitme ihtimalini zayıflatan bir sese dönüşmektedir. Dernova bu sesi "ilk dominant"ta "v" "türetilmiş dominant"ta ise w harfi ile göstermiştir.



Şekil 16: Altılı eklenmiş "ilk dominant" ve üçlülü "türetilmiş dominant"

Bu armoni, Skryabin'ın geç dönem stiline özgüdür ve ayırt edicidir. “Türetilmiş dominant” için ilk basit çözümüm “ilk dominant” haline dönüşmesidir.



Şekil 17: “Türetilmiş dominant” için önerilen ilk çözümüm¹³

Dernova bu derece gerilim ve uyuşumsuzluk gösteren bir akorun yukarıdaki enarmonik çözümünden başka yerlere gidebileceğinden de bahsetmiştir. Örneğin, w yarım ton tizleşerek dominantın büyük üçlüsüne melodik olarak çözülebilir (Guenther,1979:111)



Şekil 18: “Türetilmiş dominant” için önerilen çözüm¹⁴

Ya da w yarım ses pesleşerek, “türetilmiş dominant”ın büyük dokuzlusuna çözülebilir.



Şekil 19: “Türetilmiş dominant” için önerilen çözüm¹⁵

¹³ Bowers'ın “The New Scriabin: Enigma and Answers” kitabından alınmıştır.

¹⁴ Bowers'ın “The New Scriabin: Enigma and Answers” kitabından alınmıştır.

¹⁵ Bowers'ın “The New Scriabin: Enigma and Answers” kitabından alınmıştır.

Tüm bu altere dominantlar incelendiğinde ortaya çıkan en önemli unsur, her dominant akorun beşlisinin pesleştirilmiş olmasıdır. Bu sayede birbirine triton mesafedeki enarmonik eş dominantlar triton mesafedeki tonları birleştirmektedir. Altere dominantların sağladığı enarmonik sekvens oluşturmak gibi tüm enenarmonik olasılıkların “triton bağ”dan çıkarılabildiği görülmektedir. Yukarıdaki altılı eklenmiş dominant dokuzlu akor Skryabin’in armonisinin en önemli ögesi olan mistik akoru temsil etmektedir. Aynı şekilde beşlisi tizleştirilmiş ve pesleştirilmiş dominant major dokuzlu akor ise, ki bu akor tam-ton dizisinin düzenlenmesidir, Skryabin’in melodilerinin (geç dönem eserleri) temelini oluşturur. Dernova’nın dediği gibi Skryabin için ayrı melodi yoktur, yalnızca “armonik melodi” ya da melodik armoni” vardır (Bowers, 1973:166).

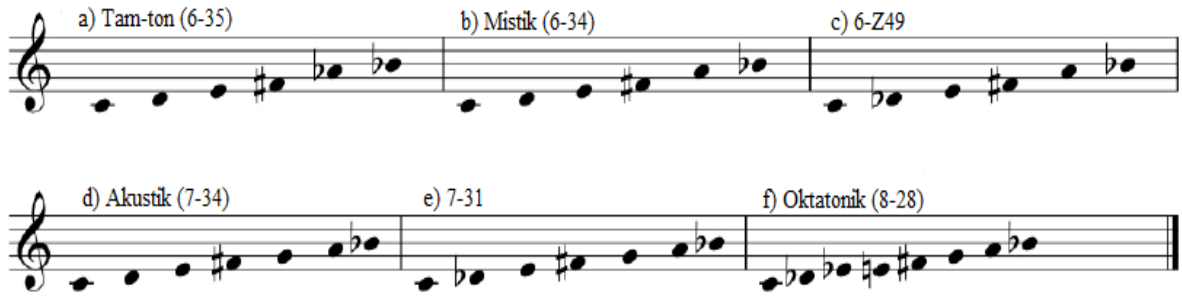
Skryabin’in $V_{5+/5-}^9$ dominant akorunu kullandığı, bu akorla triton bağı nasıl oluşturduğu aşağıdaki “Poem of Languor” op.52 no.3’ün örnek üç ölçüsünde görülmektedir.

Şekil 20: Poem of Languor, Op.52 no.3’te Triton Bağ¹⁶

¹⁶ Bowers’ın “The New Scriabin: Enigma and Answers” kitabından alınmıştır.

1.3.3. Skryabin ve Diziler

Bowers Skryabin'in modlar ve dizilerle düşündüğünden bahsetmiştir (1996:1-335). Son taslak defterlerinden, armonisinin dikey yapısını lineer düzenlemelerinden yaptığı görülmektedir. Callender "Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin" adlı makalesinde Skryabin'in geç dönem eserlerinde kullandığı altı önemli diziden bahsetmektedir. Şekil 21'de gözüken 'a' dizisi tam-ton dizisini, 'b' dizisi mistik akorun seslerinden oluşmuş diziyi, 'c' dizisi yine mistik akorun bir varyantından oluşmuş (aynı zamanda oktatonik 'f' dizisinin de altı sesli alt kümesi) diziyi, 'd' dizisi mistik akor dizisine yeni bir ses eklenerek oluşturulmuş diziyi, 'e' dizisi mistik akorun varyantından oluşmuş 'c' dizisine yeni bir ses eklenerek oluşturulmuş (aynı zamanda oktatonik 'f' dizisinin de yedi sesli alt kümesi) diziyi, 'f' dizisi ise sekiz sesli oktatonik diziyi göstermektedir.



Şekil 21: Skryabin'in geç dönem eserlerinde görülen ses dizileri¹⁷

Yukarıdaki dizilerde parantez içinde kullanılan rakamlar müzikal kümeler kuramındaki ses kalıplarının Forte numaralarını temsil etmektedir. Örneğin Mistik dizinin forte numarası 6-34'tür. Yukarıdaki her dizi tek bir değişiklik ile başka bir dizi ya da dizilere dönüşebilir. Bu değişiklik kimi zaman dizi içindeki bir sesi tizleştirmek ya da pesleştirmek kimi zaman da diziyi yeni bir ses ekleyip çıkarmak suretiyle olmaktadır (Callender,1998). Örneğin tam-ton (a) dizisinden Mistik akor (b) dizisine geçmek için dizinin beşinci sesini yarım ses tizleştirmek yeterlidir.

Skryabin bir diziyi kullandığı zaman eserin ilgili kısmının o diziyi ait seslerden oluştuğu görülmektedir. Ancak çoğu zaman dizinin seslerinden olmayan yabancı seslere de

¹⁷ Callender'in "Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin" makalesinden alınmıştır.

rastlanır. Örneğin tam-ton dizisinin kullanıldığı bir pasajda diziye uymayan sesler bulunabilir. Bu seslerin bulunması eserin o kısmının bu dizi üstüne kurulu olmadığı anlamına gelmemektedir. Eser, daha dikkatli incelendiğinde, Skryabin'in bu yabancı seslere o dizinin "kromatik" sesleriymiş gibi yaklaştığı ve genellikle de bu sesleri yarım ton uzaklıktaki seslere çözdüğü görülmektedir (Reise,1983).

Şekil 22'de Skryabin'in Op.69 No.1, Poém'inin ilk dokuz ölçüsü görülmektedir. Skryabin'in burada kullandığı dizi Do sesi üstüne kurulu tam-ton [Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La#] dizisidir. Bu sesler haricinde kalanlar ise diziye eklenmiş kromatik seslerdir. Burada ilk ölçüde sağ eldeki La sesi hemen Sib sesine çözülmektedir. Ancak sol eldeki La sesinin Sib sesine çözülmesi bir sonraki ölçünün ilk vuruşuna kadar geciktirilmiştir. İkinci ölçünün ilk vuruşundaki La sesi ise üçüncü ölçünün ilk vuruşunda çözülmektedir. İkinci ölçüde sol eldeki Re^b sesi ise hemen Reⁿ sesine çözülmektedir. Akabinde tekrar gelen Re^b sesi bu kez Do sesine çözülmektedir (Reise,1983). Poém'in ilk dokuz ölçüsünde tam-ton seslerine çözülen diğer kromatik sesler de Reise'nin makalesinden alınmış Şekil 22'de görülmektedir.



Şekil 22: Poém, Op.69 no.1

Skryabin'in kimi zaman kullandığı diziler eserlerinde kendini apaçık belli etmektedir. Örneğin, Altıncı Sonat'ın pek çok yerinde farklı oktattonik diziler kullanmıştır. Şekil 23'de Altıncı Sonat'ın on ve onbirinci ölçülerinde F sesi üstüne kurulu oktattonik dizi [Fa-Sol-Lab-Sib-Dob-Reb-Mib-Fab] görülmektedir. Onbirinci ölçüdeki Mib ve Sib sesleri ise diziye kromatik seslerdir.



Şekil 23: Altıncı Sonat, Op.62

Skryabin için modlar ve diziler, melodilerinin ve armonisinin kaynağı olmuştur. Eserlerinde melodinin armoniye, armoninin de melodiye dönüşebildiğinden bahsetmektedir. Mistik akoru onun için aynı zamanda mistik dizidir. Dernova'nın çalışmasında sözünü ettiği beşlisi hem tizleştirilmiş ve hemde pesleştirilmiş dokuzlu akor aslında tam-ton dizisidir. Diziler Skryabin'in akorlarının kaynağı olduğu gibi aynı zamanda melodilerinin de kaynağıdır. Melodileri, dizi içerisindeki hiyerarşiye göre şekillenmektedir. Bu diziler içerisindeki “melodi kalıpları”nın karakteristik hareketleri üslubunun önemli bir unsurudur. Buradaki “melodi kalıbı” kavramı, dizi içindeki hiyerarşiye tâbi olan melodinin ton merkezine yönelişini ve bu merkez etrafında şekillenişini ifade etmektedir.

Skryabin teozofi ve sembolizmle şekillenmiş felsefesini müziğiyle ifade edebilmek için, yeni tınılar arayışında olan bir bestecidir. Bu tınıları, kendine ait armonik bir dil yaratarak bulmaya çalışmıştır. Eserlerinde kullandığı akorlar ve melodi kalıpları ise üslubunun en önemli unsurlarını oluşturmaktadır.

BÖLÜM 2

PİYANO SONATLARI'NDAKİ ÜSLUPSAL UNSURLAR

Tezin bu bölümünde Skryabin'in geçiş ve son dönem sonatları ele alınacaktır. Her bir sonat önce form yönünden, sonra armoni yönünden, daha sonra da içerdiği felsefi fikirler yönünden incelenecektir. Bu incelemelerin ardından her sonatta Garcia (2000) ve Seah'ın (2011) çalışmalarında yer verdikleri “müzikal unsurlar” referans alınıp Skryabin'in, müziği ve felsefi eğilimleri arasında ilişki kurmakta kullandığı “üslupsal unsurlar” aranacaktır.

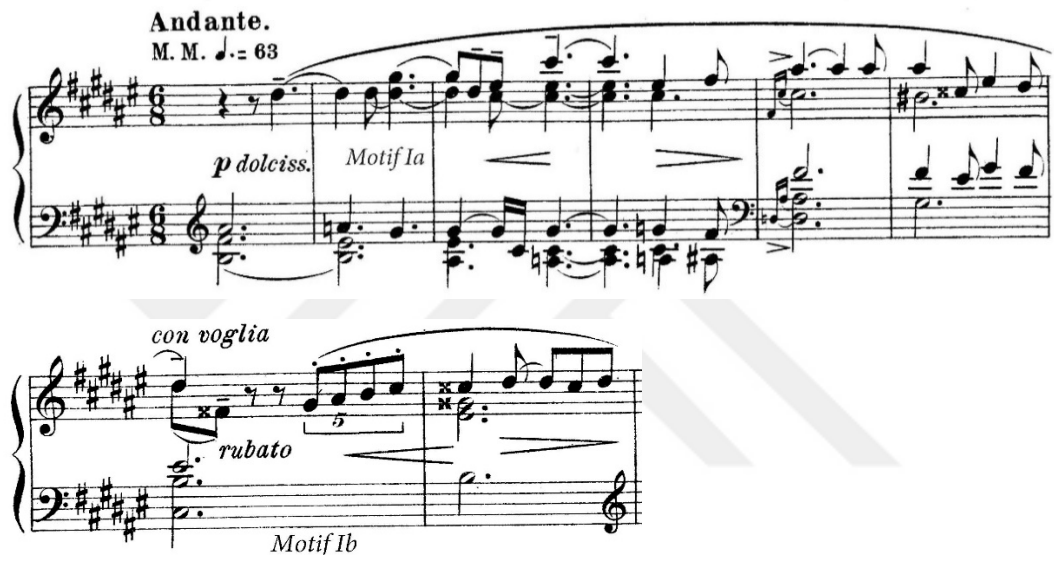
2.1. DÖRDÜNCÜ SONAT

Dördüncü Sonat, Op.30, 1903 yılında bestelenmiş, 1904 yılında Belaieff tarafından basılmıştır. Bu yıllar, Skryabin'in sanatında oldukça üretken olduğu zamanlardır. 1903 yazında Dördüncü Sonat dışında yaklaşık kırk eser daha bestelemiştir (Hull,1918). Wagner ve Liszt etkisinde olduğu geçiş döneminin ilk sonatıdır. Bu sonat müzikal ve piyanistik açıdan Chopin etkisindeki ilk dönemine göre büyük değişiklikler barındırmaktadır. Fa# major tondaki eser iki bölümlüdür. Bu iki bölüm birbiriyle hem ton hem de melodik içerik yönden yakından ilgilidir (Bolster, 1955). Üçüncü Sonat'ın tamamlanmasından Dördüncü Sonat'ın bestelenmeye başlamasına kadar geçen altı yıllık zamanda, Skryabin'in felsefe dünyasında yeni bir sayfa açılmıştır. Teozofinin etkisi altındaki bu yeni felsefi yaklaşım, onun kozmik dünyasına giden yolun başlangıcı olmuştur. Skryabin'in felsefesini, müziğinde ifade etme arzusu daha da yoğunlaşmış ve çok daha somut hale gelmiştir (Barany-Schlauch,1985).

2.1.1. Eserin Form Yönünden İncelenmesi

Eser her ne kadar iki ayrı bölümden oluşuyormuş gibi görünse de (Andante ve Prestissimo volando) aslında ilk bölüm ikinci bölüm için adeta bir giriş bölümü niteliğindedir (Barany-Schlauch,1985). İlk bölümün sonunda bestecinin “attacca” ibaresini koyması iki bölümün aralıksız bir şekilde çalınması isteğini göstermektedir. Bu sonat bölümler arasında ayrımın olduğu son sonatıdır. Beşinci ve sonraki sonatlarının tümü tek bölümlüdür.

İlk bölüm standart sonat formlarına uymamaktadır. Bu bölüm dört ana kısımdan oluşmuştur. Birinci kısım (ölçü 1-17) ana tema ve onun tekrarından meydana gelmiştir. İlk sekiz ölçü bölümün ana temasıdır ve Şekil 24’de görüldüğü gibi iki motifik fikir içerir. İlk motif olan Motif I^a altı ölçüden oluşmaktadır, Motif I^b ise iki ölçülük kısa bir yapıdır. 9uncu ölçüde ana tema tekrarlanır. İkinci kısım (ölçü 18-34) sadece Motif I^b’yi içeren bir köprüdür. Bu kısımda Motif I^b pek çok kez tekrarlanır.



Şekil 24: Motif Ia ve Motif Ib

Üçüncü kısım (ölçü 35-50) ana temanın iki farklı varyasyonundan oluşmuştur. Motif I^a’dan parçalar içeren dördüncü kısım (ölçü 51-66) ise birinci ve ikinci bölümü birbirine bağlayan bir geçiştir.

Tablo 2: Dördüncü Sonat Birinci Bölüm Form Analizi

Birinci Kısım	İkinci Kısım	Üçüncü Kısım	Dördüncü Kısım
(1-17)	(18-34)	(35-50)	(51-66)

Eserin ikinci bölümü Sonat-Allegrosu formundadır ve dört ana kısımda incelenecektir: Sergi (ölçü 1-47), Gelişme (ölçü 48-81), Yeniden Sergi (ölçü 82-143) ve

Koda (ölçü 144-169). Eserin Sergi kısmı iki ana tema içermektedir. Birinci tema (ölçü 1-8) üç ana motife (a1, a2, a3) sahiptir.



Şekil 25: Motif a1, a2 ve a3

Bu üç motif tüm bölüm boyunca devamlı kullanılmaktadır. İkinci tema (ölçü 21-47) köprüden (ölçü 17-20) sonra başlamaktadır. Bu temada da önce a3 daha sonra da a2 motifi pek çok kez kullanılmıştır.

Gelişme kısmında (ölçü 48-81) önce a1 motifi geliştirilir. Ölçü 56-65 arasında ise a2 motifinin baskınlığı görülmektedir. Ölçü 66-73 arasında ise eserin ilk bölümünün teması (Şekil 26) tekrarlanarak anımsatılır. Bu tema koda'da (Şekil 27) bir kez daha tekrarlanacaktır. Bu defa temaya akorlar eşlik etmektedir. Aşağıdaki tabloda eserin ikinci bölümünün form analizi görülmektedir.

Tablo 3: Dördüncü Sonat İkinci Bölüm Form Analizi

Sergi			Gelişme	Yeniden Sergi		Koda
Birinci Tema (1-16)	Köprü (17-20)	İkinci Tema (21-47)	(48-81)	Birinci Tema (82-101)	İkinci Tema (102-143)	(144-169)



Şekil 26: Gelişme kısmında kullanılan ilk bölüm (Andante) teması



Şekil 27: Koda kısmında ilk bölüm (Andante) teması

2.1.2. Eserin Armonik Yönden İncelenmesi

Eserin Fa# major tondaki ilk bölümünde bestecinin ağırlıklı olarak V-I akor yürüyüş, ilerleyiş, devinim kullandığı görülmektedir. Bu bölümün ilk otuziki ölçüsündeki akorlar Tablo 3'te gösterilmiştir. Tablodaki akorlar Giriş Bölümü'nde bahsedilen akor yazma kurallarına göre düzenlenmiştir.

Tablo 4: Dördüncü Sonat – Ölçü 1-32 Armoni İncelemesi

Ölçü No.	1	2	3	4	5	6
Akor	$\begin{matrix} 7 \\ B \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7- \\ E_{\#} \\ 5- \\ 3- \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7- \\ A_{\#} \\ 5 \\ 3- \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 \\ A \\ 5+ \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7- \\ A \\ 5+ \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6- \\ A_{\#} \\ 3- \end{matrix}$

Ölçü No.	7	8	9	10	11	12
Akor	$\begin{matrix} C_{\#} \\ mistik \\ (F_{\#}) \end{matrix}$	$\begin{matrix} 9+ \\ B \\ 6+ \\ 4+ \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 \\ B \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7- \\ E_{\#} \\ 5- \\ 3- \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7- \\ A_{\#} \\ 5 \\ 3- \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 \\ A \\ 5+ \\ 3 \end{matrix}$

Ölçü No.	13	14	15	16	17	18	19
Akor	$\begin{matrix} 7 \\ D \\ 5+ \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7- \\ E \\ 5- \\ 3- \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7- \\ F \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 \\ B_b \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 \\ B_b \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 \\ B_b \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 9+ \\ A_b \\ 6+ \\ 4+ \end{matrix}$

Ölçü No.	20	21	22	23	24	25	26
Akor	$\begin{matrix} 7- \\ D \\ 5- \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 \\ G \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 \\ G \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} C \\ mistik \\ (F) \end{matrix}$	$\begin{matrix} 9+ \\ B_b \\ 6+ \\ 4+ \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7- \\ E \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 \\ A \\ 3 \end{matrix}$

Ölçü No.	27	28	29	30	31	32
Akor	$\begin{matrix} 9+ \\ G \\ 6+ \\ 4+ \end{matrix}$	$\begin{matrix} A \\ mistik \\ (D) \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5+ \\ D \\ 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} G_{\#} \\ mistik \\ (C_{\#}) \end{matrix}$	$\begin{matrix} 9+ \\ F_{\#} \\ 6+ \\ 4+ \end{matrix}$	$\begin{matrix} G_{\#} \\ mistik \\ (C_{\#}) \end{matrix}$

Parantez içinde gösterilmiş sesler gerçekte (ölçü içindeki akorda) eser içinde yer almamaktadır. Skryabin bu sesler yerine sus kullanmıştır. Ölçü içinde kullanılan bu suslar yerine parantez içindeki sesleri getirmek ise eserdeki armonik döngünün tamamlanması açısından gereklidir. Örneğin yedinci ölçüdeki Do# sesi üstüne kurulu mistik akordan sonra ölçünün dördüncü vuruşunu Fa# sesiyle başlatmak ölçü içinde gizlenmiş armoninin ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır. Aslında eser içinde çalınmamasına rağmen tınlayan Skryabin'in suslarla gizlediği bu ses V-I döngüsünün içinde yerini aldığı armoniye tamamlamaktadır. Skryabin bazen V-I döngüsü yerine, akorların kök sesleri arasında triton bir ilişki kullanmayı tercih etmiştir. Geç dönem eserlerinde karakteristik bir özellik olan Dernova'nın "triton bağ" olarak tanımladığı bu durum, Dördüncü Sonat'ta da pek çok kez görülmektedir. Skryabin bazen de kök sesleri kromatik olarak bağlamayı tercih etmiştir.

Örneğin onüçüncü ölçüdeki Re sesi, ondördüncü ölçüdeki Fa sesine kromatik olarak bağlanmıştır.

Eserin bu bölümünde dikkat çeken ve sürekli tekrar eden iki önemli akor vardır. İlk akor yedinci ölçüde görülen Do# sesi üstüne kurulu mistik akordur. Normalde mistik akorda altı ses [Do#-Fax- Si-Mi#-La#-Re#] bulunurken burada yalnızca beş ses [Do#-Fax- Si-Mi#-Re#] vardır. Akor Tablo 4'ten de görüldüğü üzere eser boyunca pek çok kez kullanılmıştır. Eserde sıklıkla kullanılan diğer bir akor ise Tristan akorudur. İlk olarak sekizinci ölçüde görülen Si sesi üstüne kurulu [Si-Mi#-Solx-Dox] Tristan akoru eser boyunca mistik akoru takip eden ölçüde kullanılmıştır. Eserde Mistik akor ve Tristan akorunun kullanıldığı ardışık ölçüler Şekil 24'te görülen Ib motifini oluşturmaktadır. Bu motifin ilk ölçüsündeki aşağı yönlü (inici) minor altılı aralık ise eser içindeki önemli “müzikal simge” lerden biri olacaktır.”

Eserin ikinci bölümü de Fa# major tondadır. İlk bölümün son akoruyla aynı akorda başlayan bu bölümün de yedinci ölçüsünde mistik akor kullanılmıştır. Ancak buradaki mistik akor bir ölçüye yayılmış sesler olarak bulunmaktadır. Şekil 28'te yedinci ölçüdeki sol sesi üstüne kurulu mistik akorun [Sol#-Do*-Fa#-Si#-Mi#-La#] tüm sesleri görülmektedir.

Yirmibirinci ölçüde başlayan ikinci tema Do# major (tonik Fa#'in dominantı) tondadır. Gelişme bölümü ise Re major tonda başlamaktadır. Sergi ve gelişme bölümlerinin tonları arasındaki minor altılı ilişki dikkat edilmesi gereken bir unsurdur.



Şekil 28: Dördüncü Sonat, Op.30 İkinci bölüm – Mistik Akor

2.1.3. Eserin Felsefi Yönden İncelenmesi

Skryabin'in bu sonatına, serbest nazım'da yazdığı Fransızca bir şiir eşlik etmektedir. Şiirdeki felsefi program şu şekilde özetlenebilir: “Çok uzaklardan titrekçe parlayan yıldızın mavimsi gizemi” birinci bölümü simgelemektedir; ikinci bölümde bu gizem, adım adım ama sağlam bir şekilde parlak, kör edici bir güneş ışığına dönüşmektedir (Barany-Schlauch, 1985:84). Skryabin'in şiirinin ilk üç mısrasının çevirisi ise şöyledir:

Hafif, saydam bir sis içinde
Uzakta kaybolmuş, yine de belirgin
Bir yıldız usulca parıldıyor

Nasıl da güzel! Mavimsi gizem
Onun parıltısı
Beni çağırıyor, beni kucaklıyor

Beni sana getir, ey uzaktaki yıldız!
Titreyen ışıklarınla yıka beni
Tatlı Işık!

Skryabin ilk bölümdeki temayı oluşturan iki motif için şu benzetmeleri yapmıştır. Motif Ia “ideal yaratıcı güce ulaşmak için sarfedilen çaba” yı temsil ederken, motif Ib “bitkinlik ve çaba sonrası yorgunluğu” simgelemektedir (Bowers,1996:1-331). Skryabin yedinci ölçüdeki Ib motifi üzerine *con voglia* yani “arzuyla, özlemle” ibaresini eklemiştir.

İkinci bölümde ise tüm bu çabalar sonrası ruh, vecd halinde (ekstatik) “kurtuluş uçuşuyla” (bu tabir şiirin ilerdeki mısrasında geçmektedir) kör edici güneşe ulaşmaktadır. Bowers bestecinin sonatlarındaki “bitkinlik, özlem halinin mutluluk, ekstazi haline dönüşmesi” durumunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Skryabin, ruh hallerinin yavaşça geliştiği bu yapıyı gelecekteki sonatlarında da takip edecektir; bu yapı bitkinlik, arzu ya da özlemden (her zaman yavaş, hafif,

belirsiz, bazen de gizemli olarak...) mücadeleye, iniş çıkışlara ya da savaşa (genellikle huzuru bozma ve heyecan için hızla allegro'ya sıçrama şeklinde), daha sonra da uçuş, dans, parlaklık ya da ekstaziye (vecde) (her biri Fransızca olarak işaretlenmiştir) dönüşür" (1996:1-331).

İkinci bölümün gelişme kısmı (ölçü 48-81) adeta vecd halindeki uçuşlar serisidir. Burada ilk bölümdeki temanın Ia motifi yani "ideal yaratıcı güce ulaşmak için sarfedilen çaba"nın motifi kullanılmıştır. Vecd halindeki uçuşlar içinde bu çaba apaçık hissedilmektedir. Bu temanın ikinci motifi Ib'ye yani "bitkinlik ve çaba sonrası yorgunluk" a burada yer verilmemiştir. Skryabin Koda'da (ölçü 144-169) Ia motifini tekrar kullanmıştır. Koda'nın ilk ölçüsünde kullanmaya başladığı Ia motifi üzerine *Focosamente, giubiloso* yani "hararetle, çok sevinçle" ibaresini eklemiştir. Ib yani "bitkinlik ve çaba sonrası yorgunluk" motifi Koda'da da kullanılmamıştır. Ia motifi yani "ideal yaratıcı güce ulaşmaya olan çaba" burada zafer kazanmış bir vecd haline dönüşmüştür. Ruh en sonunda amacına ulaşmıştır; parlak, göz kamaştırıcı güneş ışığı haline gelmiştir. Skryabin, Goldenweizer ve Nikolayev'e bu sonatı ve Onuncu Sonatı arasındaki benzerlikten bahsederken şöyle demiştir (Onuncu Sonat'taki *puissant, radieux* yani "güçlü, parlak" ibareleri kısmı kastederek): "İşte göz kamaştırıcı ışık sanki güneş yaklaşmış gibi. İşte vecd halinde hissedilen nefessiz kalış. Bu durum Dördüncü Sonat'ta da hissedilmekte. Orada da bir nevi parlaklıktan nefesin kesilmesi...kanatlı uçuş... ışık var" (Bowers,1974:180). Öğrencilerine bu sonatın son bölümünü icra ederlerken hızlı çalmaları gerektiğini şu şekilde söylemiştir: "Daha da hızlı istiyorum, olabilecek en son hızda, olabilirliğin sınırında olsun ki, bu uçuş ışık hızında olabilsin, direk güneşe doğru, güneşin içine doğru!" (Bowers,1974:15).

2.1.4. Eserdeki Üslupsal Unsurlar

Skryabin'in bu sonatında görülen en önemli üslupsal unsur, eser boyunca aynı motifleri, farklı anlamlar verebilecek şekilde dönüştürerek kullanmasıdır. İlk bölümdeki Ia motifi eser boyunca pek çok kez görülmekte, her görüldüğünde de eserin felsefi programının farklı bir basamağını simgelemektedir. Eser boyunca aynı motifin kullanılması aynı zamanda eserin bütünlüğünü, birliğini simgelemektedir. İlk bölümde görülen V-I akor yürüyüşü (bazen triton yürüyüş olarak da görülmektedir) Skryabin'in üslubunun önemli bir

unsurudur. Bu yürüyüş hem bir hareketi simgelemekte (bu sonatta yıldızlara ulaşma için uçuş hareketidir) hem de bestecinin felsefi bir döngü (armonik yürüyüşle ilk armoniye dönme) oluşturmaya imkan vererek ruh halinin belirsiz bir durağanlık içinde seyretmesini (çalama üstüne hissedilen bitkinlik, tükenmişlik ve yeniden başa dönüp çabalama) simgelemektedir.

Eserin ilk bölümünün yedinci ölçüsünde görülen mistik akor, Skryabin'in eklediği *con voglia* yani “arzuyla” ibaresini simgelemektedir. Buradaki arzu, gösterilen çaba sonrası bitkinlik anında hissedilen amaca ulaşma (bu sonatta yıldızlara ulaşma amaçtır) arzusudur. Mistik akor yapısı gereği iki triton aralığı barındıran bir akordur. Çözülme arzusu içinde bulunan iki disonans aralığın oluşturduğu bu akor, burada bir aralığın tek başına hissettirdiği çözülme arzusundan iki kat daha çözülme arzusu hissettirmektedir. Eser dikkatli incelendiğinde (Tablo 4’de yapılan armonik analizde de görülmektedir) yedinci ölçüde bulunan mistik akordaki Mi# ve Fax seslerinin hayali bir Fa# sesine çözülmek istediği görülmektedir¹⁸. Burada, Skryabin’in felsefesindeki en önemli kavramlardan biri olan “arzu” eserlerindeki en önemli armonik öğelerden biri olan “mistik akor” la eşleştirilmektedir. Bu eşleştirme bestecinin eserlerinde görülen en önemli üslupsal unsurlardan birini simgelemektedir. Buradaki mistik akorun bir özelliği ise tüm seslerinin aynı anda duyulmamasıdır. Akordaki Fax sesi akorun diğer dört sesinden hemen sonra duyulmaktadır. Burada akordaki Re# sesi ile Fax sesi arasında görülen inisi küçük altı aralık ilişkisi bir nevi tükenmişliği simgelemektedir. İkinci bölümün başında ise bu küçük altı aralık ilişkisi (ikinci bölümün ilk ölçüsündeki Re# ile Si sesi arasında) çıkıcıdır. Aralığın gösterdiği bu çıkıcı özellik yıldızlara ulaşmadaki isteği simgelemektedir. İkinci bölümün başında karşılaşılan bu minor altı aralık Şekil 30’da görüldüğü gibi sekizlik bir susla beraber üçlü bir figür oluşturmaktadır. Uçuş fikrini, yer çekimi kuvvetinden kurtulmayı temsil eden bu sekizlik üçlü figürdeki sekizlik sus bir nevi havada olma, havada asılı olma, havada hareket etme hissini yansıtmaktadır.

¹⁸ Bahsi geçen iki ses de yarım tonluk bir hareketle F# sesine çözülebilmektedir



Şekil 29: Mistik akor, uçma figürü ve Tristan akoru



Şekil 30: Re# ve Si sesi arası çıkıcı küçük altılı aralık

Skryabin'in kullandığı bir diğer unsur ise ilk bölüm yedinci ölçüde görülen dört sekizlik nota ve bir sekizlik sustan oluşan beşlemeli motiftir. Çıkıcı özellik gösteren bu beşlemeli motif Skryabin'in sonraki sonatlarında da sıklıkla kullandığı ritmik bir araçtır ve "uçma" fikrini simgelemektedir. Genellikle "uçma motifi" olarak anılmaktadır (Barany-Schlauch,1985). Eserin ilk bölümünde görülen ince seslerdeki tril figürleri Skryabin'in eserlerinde parlaklığı temsil etmektedir. Burada da şiirdeki çok uzaklardan parıldayan bir yıldızın ışığını simgelemektedir. Skryabin için eserlerindeki triller "hızlı atan...titreyen...atmosferdeki titreşimlerdi" (Bowers,1974:180).

2.2. BEŞİNCİ SONAT

Beşinci Sonat, Op.53 1908 yılında Lozan'da bestelenmiştir. Skryabin eserin ilk basımını Paris'te kendi yapmıştır, ancak daha sonra yayın hakları Rus Müziği Yayıncılık Topluluğu'na geçmiştir (Hull,1918:137). Eserin ilk olarak ne zaman bestelenmeye başladığı

ile ilgili çeşitli tartışmalar vardır. Ancak tüm belgeler Beşinci Sonat'ın büyük bir kısmının, Op.54 *Le Poème de l'extase* yani Ekstazi Şiiri isimli orkestra eserinin tamamlanmasından sonra bestelendiğini göstermektedir (Morris,1998). Eser Skryabin'in tek bölümlü ilk sonatıdır. Besteci daha sonraki sonatlarında da tek bölüm anlayışını devam ettirmiştir. Bu sonat aynı zamanda ton işaretlerinin kullanıldığı son sonattır. Ton işareti kullanılmış olmasına rağmen eserin tonunu belirlemek hatta bir tonu olduğundan bahsetmek oldukça güçtür. Skryabin ton işareti olarak altı diyez kullanmıştır. Bu durumda eserin Fa diyez major ya da Re diyez minor olması gerekir. Ancak eserin girişinde bu belirsizliği giderecek yeterli bulgu yoktur. Bu sonatın tonunun ne olduğu ile ilgili olarak "Eserin Armonik olarak İncelenmesi" bölümünde detaylı bir açıklama yapılacaktır. Sonatın girişinde bir epigraf yer almaktadır. Bestecinin; Op.54, "Ekstazi Şiiri" adlı orkestra eserine eşlik eden metinden bir alıntı olan bu epigraf, eserin felsefi planı hakkındaki en net ipucudur. Sonatın felsefi planı hakkındaki diğer önemli ipuçları ise eserin içinde kullanılmış İtalyanca betimleme sözcükleridir. Bu sözcükler temalardaki, motiflerdeki ya da eserin belli kısımlarındaki anlam ve ruh halini betimleyen terimlerdir.

2.2.1. Eserin Form Yönünden İncelenmesi

Bu sonat pek çok yönden ama özellikle de form yönünden Dördüncü Sonat'a benzemektedir. Dördüncü Sonat her ne kadar iki bölümden oluşmuş olsa da ilk bölümün tematik materyali ikinci bölümde pek çok kez tekrarlanmıştır. Aynı zamanda bölümler arası geçişte de duraklama yoktur. Dördüncü Sonat tek bölümlü bir sonat olarak görülme de bu yönleriyle Beşinci Sonat'ta görülen tek bölümlü yapının öncüsü olmuştur. Beşinci Sonat kırkaltı ölçülük bir giriş bölümü ile başlar. Giriş bölümünden sonra eser klasik sonat formunda ilerlemektedir. Girişten sonra önce sergi, sonra gelişme daha sonra yeniden sergi görülür ve eser kodayla son bulur. Aslında Skryabin kariyeri boyunca sonat formundaki bu üçlü yapıya (sergi, gelişme, yeniden sergi) genellikle sadık kalmıştır.

Giriş bölümü (ölçü 1-46) iki ana tema içermektedir. Bu temalar eser boyunca bütünleştirici bir rol üstlenmişlerdir. Girişin ilk teması A (ölçü 1-12) ikinci teması ise B (ölçü 13-33) olarak isimlendirilmiş ve sırasıyla Şekil 31 ve Şekil 32'de dörder ölçüleri gösterilmiştir. Sergiye geçiş köprüsü (ölçü 34-46) B temasından ve serginin ilk temasından materyallerin kesitlerinden oluşmuştur.



Şekil 31: A teması



Şekil 32: B teması

Eserin sergisi (ölçü 47-139) ifade ettikleri ruh hali ve duygular yönünden birbirleriyle çelişen üç ana tema içermektedir. Birinci tema (I) Presto tempodadır.



Şekil 33: Tema I

İkinci tema (ölçü 96-119) üç ana motif içerir. Bu üç motif karakter olarak birbirlerine zıttır. Birinci motif (II^a) iki adet inici küçük altılı aralıktan oluşmuş iki ölçüdür. İkinci motif (II^b) ise iki ölçülük akorlar serisidir. Üçüncü motif (II^c) bu temanın sonuna doğru görülmektedir. Bu üçüncü motif ritmik yapı olarak motif II^a ile aynıdır. Ancak melodik çizgileri farklıdır ve motifin buradaki dokusu akorsal yapıdadır.



Şekil 34: Motif IIa ve Motif IIb



Şekil 35: Motif IIc

Üçüncü tema (III) (ölçü 120-139) girişteki B teması ile aynı karakterdedir. Serginin kodaında (ölçü 140-156) yeni bir motif yer almaktadır. Bu motif bu çalışma içerisinde “Motif Y” olarak adlandırılmıştır. Bu motif, motif II^b’nin ritmik dönüşüme uğramış hali olarak düşünülebilir. Serginin kodaında önce motif Y daha sonra da pek çok kez motif II^c görülmektedir (Barany-Schlauch,1985).



Şekil 36: Motif Y

Eserin gelişme bölümü (157-328) iki ana kısma bölünebilir. İlk kısım (ölçü 157-246) giriş bölümünün A ve B temalarının kullanımı ile başlamaktadır. İlerleyen ölçülerde giriş ve sergiden farklı tema ve motiflerin iç içe geçtiği bir pasaj yer almaktadır. Bu pasajda sergiden tema I, motif II^a, ve motif II^b görülürken giriş bölümünden de yer yer B teması görülmektedir. B teması, yavaş yavaş tema I ve motif II^a nın gücü ve heyecanının içine nüfuz etmektedir, böylece ilk baştaki yorgun, sessiz duruşu güçlü, heyecanlı bir hale dönüşür (Barany-Schlauch,1985).

Eserin gelişme bölümünün ikinci kısmı (ölçü 247-328) giriş bölümü temalarının dönüşümüyle başlamaktadır. Bu kısmın ilerleyen ölçülerinde ağırlıklı olarak Tema III yer almaktadır. Pek çok kez asıl haliyle tekrar eden Tema III yer yer ritmik motif Y ile kesintiye uğramaktadır. Ölçü 289-304 arasında ise motif Y gelişir ve değişime uğrar. Ölçü 305-312 arasında motif II^c, dönüşüme uğramış motif II^b ile beraber görülmektedir.

En son olarak Tema III dönüşüme uğramış haliyle pek çok defa tekrar edilir. Artık, oktavlar halinde çalınmaktadır.

Yeniden Sergi bölümü (ölçü 329-400) ani bir şekilde başlamaktadır. Temaların sunumu sergi bölümündekiyle aynıdır, yalnızca ton değişmiştir. Koda da (401-456) aynı yeniden sergi gibi aniden başlamaktadır ve eserin içinde sunulmuş tüm önemli tematik malzemenin adeta özetini oluşturmuştur.

Tablo 5: Beşinci Sonat Form Analizi

	Tema	Ölçü
Giriş		1-46
Sergi	1.Tema	47-95
	2.Tema	96-119
	3.Tema	120-139
Koda		140-156
Gelişme		157-328
Yeniden Sergi		329-400
Koda		401-456

2.2.2. Eserin Armonik Yönden İncelenmesi

Skryabin her ne kadar ton işareti olarak altı diyezli bir ton seçmiş gözüксе de - ki bu durumda eserin ya Fa# major ya da Re# minor tonda olması gerekmektedir - eser dikkatli incelendiğinde eserdeki hakim tonun, ton işaretlerinin belirttiği tonun olmaması ihtimali açıkça görülmektedir. Girişin A temasında sol eldeki Re#, La sesleri eserin tonunun Re# minor olduğuna yönelik bir işaret gibi gözükmektedir. Aynı şekilde, girişin B temasında kullanılan armoni, özellikle onüçüncü ölçüde La[♯] sesinin La# sesine çözülmesiyle ilk kez Fa# major tonuna benzerlik göstermeye başlar (Baker,1986:175). Ancak bu yaklaşımlar bir yönüyle yanıltıcıdır. Skryabin her ne kadar ton işareti olarak altı diyez seçmişse de A teması boyunca tüm Mi ve La seslerini diyezlerden arındırmıştır. Mi[♯] sesi üstündeki triller de dikkate alındığında Mi[♯] sesinin, 'A' temasının pedal sesi olduğu görülmektedir. Aynı zamanda Mi[♯] sesi 'B' teması boyunca da bas sesi olacaktır. Baker hatta 'A' temasındaki

armonik ilerleyişin Mi major tonda $V_5^6 - I$ şekline, 'B' temasında ise V_2^4/IV şekline benzer bir yapıda olduğundan bahsetmiştir (1986:175). Baker'ın yaklaşımı ikna edicidir. Skryabin ton işareti olarak kullandığı altı diyezli, Mi ve La seslerini eser içinde bu diyezlerden arındırarak dörde düşürmüştür. Tüm bu bulgular ışığında eseri armonik olarak açıklayabilmek için en uygun tonun Mi major olduğu görülmektedir.

Eserin daha ilk ölçüsünde görülen bas partisindeki Re# ve La^b sesleri arasındaki triton ilişki (Şekil 37) tema boyunca devam etmektedir. A teması ölçü 7-11'deki beşlemelerin varış sesleri olan Re# ve Sol# ise ana melodinin elemanlarıdır (Baker,1986:175). Eserin B teması yani Languido'sunda da Sol# ve Re# ana melodinin iki önemli sesidir.



Şekil 37: Re# - La^b arası triton ilişki



Şekil 38: Beşlemenin varış sesleri Re# ve Sol#



Şekil 39: Melodinin iki ana sesi Sol# ve Re#

Languido'da daha ilk ölçüden itibaren bas sesler Mi⁴ ve La# arasında triton ilişkisi görülmektedir. Baker buradaki armoninin Mi⁴ üstüne kurulu V_2^4/IV olduğundan bahsetmiştir (1986:175). Buradaki akorların bir nevi altere dominant akorlar olduğu görülmektedir. Ondokuzuncu ölçüde Skryabin, Mi sesi üstüne kurulu mistik akorunu [Mi, La#, Re, Sol#, Do#, Fa#] ölçü içine yayarak kullanmıştır. Aslında eserin Languido'su dikkatlice incelendiğinde B teması içinde kullanılan tüm seslerin Mi sesi üstüne kurulu mistik bir dizinin sesleri [Mi, Fa#, Sol#, La#, Do#, Re] olduğu görülmektedir. Burada bu dizi içinde bulunmayan tüm sesler - biri hariç - diziye kromatik seslerdir. Re sesi eser içinde pek çok kez kullanılan ana bir sestir. Buna ilaveten Skryabin Re# sesini de temanın ana sesi olarak kullanmıştır.

Skryabin, Sergi bölümünde birinci temanın (Tema I) kullanıldığı pasajlardaki armoni için V-I akor yürüyüşünü temel almıştır. Burada dikkat edilmesi gereken iki unsur vardır. Birincisi Tema I'deki tekrar eden Do# sesi pedal ses olarak düşünülebilir ve akorlar incelenirken dikkate alınmamaktadır. İkinci önemli unsur ise Skryabin kimi zaman iki ölçü kimi zaman altı ölçü ya da daha farklı sürelerde aynı ses üstüne kurulu akorları ve çevrimlerini kullanabilmektedir. Aşağıdaki tabloda Skryabin'in ölçü 47-67 arası kullandığı akorların kök sesleri gösterilmiştir. Bu kök sesler arasındaki V-I ilişkisi bazen de triton ilişkisi açıkça görülmektedir. Ölçü 59-62 arasında görülen La⁴ ve Mi⁴ ilişkisi, girişteki A temasında La⁴ ve Re# sesleri üstündeki tremoloya bir gönderme olarak düşünülebilir.

Tablo 6: Beşinci Sonat – Ölçü 47-67 Armoni İncelemesi

Ölçü	47-52	53-58	59-60	61-62	63-65	65-67
Kök Ses	Si	Mi	La	Mib	Sol	Do#

İkinci temanın ilk motifi II^a ard arda gelen iki inici küçük altılı aralıktan (Şekil 34) oluşmuştur. İkinci motif II^b ise Skryabin'in en sık kullandığı sonorite olan Fransız artık altılısından (Şekil 34) meydana gelmektedir.

Skryabin yüzonaltıncı ölçüde armoniye Do sesi üstüne kurmuştur. Buradaki dokuzlu Do akorundan sonra ölçü 118-119'da armoniye Fa sesi üstünden sürdürmüştür ve böylece Fa sesi üstünden devam ettireceği Tema III'e geçmeden son bir kez daha V-I armonik ilerleyişi hissettirmiştir.

Tema III'te armoni bas partisindeki Fa sesi üstünden ilerlemektedir. Yüzyirmikiinci ölçüde Dob üstüne kurulu altı sesli bir akor [Dob, Fa, La, Mib, Lab, Reb] görülmektedir. Aslında bu akor Skryabin'in mistik akoru ile aynı sonoritedir. Tek fark, Skryabin bu akorda Sib sesi yerine enarmoniği olan La sesini kullanmıştır. Tema III'de Skryabin armoniye önce Fa sonra da Dob sesi üstünden inşa ederek kök sesler arasında triton ilişkisi kurmuştur.



Şekil 40: Tema III armonik inceleme

Eserin gelişme bölümünde, giriş bölümünden A ve B temasının kesitleri görülmektedir. Ancak A ve B teması eserin Giriş bölümünde Mi major tonundayken (buna rağmen giriş bölümü için Skryabin ton işareti olarak altı diyez kullanmıştır) gelişme bölümünde Fa# major tondadır. Burada ilginç bir durum söz konusudur. Skryabin gelişme bölümündeki bu temalarda ton işareti olarak dört diyez kullanmıştır. Fakat Fa# majorde tüm

La ve Mi sesleri de tizleştirilmelidir. Skryabin buna rağmen portre başlarında altı diyez işareti kullanmak yerine, dört diyez işareti kullanmış, La ve Mi seslerini ise eser içinde kullandığı arıza işaretleri ile tizleştirmiştir. Gelişme bölümünde görülen A teması bas partisinde yine triton ilişki içindeki Mi# ve Si sesleri görülmektedir. B temasındaki altere dominant akorlar arasında yine V_2^4/IV ilişkisi vardır. 172nci ölçüde Fa# sesi üstüne kurulu mistik akor [Fa#, Si#, Mi, La#, Re#, Sol#] ölçü içine yayılmıştır.

Bu sonatında Skryabin ilk defa mistik akoru olarak bilinen sonoritesini tüm çıplaklığı ile ortaya koymuştur. Eserin 264üncü ölçüsündeki La sesi üstüne dörtlü aralıklarla inşa edilmiş mistik akor [La, Re#, Sol, Do#, Fa#, Si] görülmektedir.



Şekil 41: La sesi üstüne kurulu mistik akor

2.2.3. Eserin Felsefi Yönden İncelenmesi

Skryabin için sakin, yorgun, rüyamsı temaları vecd halindeki (ekstatik) muzaffer bir ifadeye dönüştürme fikri çok cezbedicidir. Dördüncü Sonat'ında olduğu gibi burada da her motif, tema ya da bölüm bir ruh halini simgelemektedir.

Sonatin girişinde yer alan, Skryabin'in op.54, "Ekstazi Şiiri" adlı orkestra eserine eşlik eden metinden alınmış epigraf, eserin felsefi planı hakkında en net ipucunu barındırmaktadır. Bu epigraf şöyledir:

“Sizi hayata çağırıyorum, gizli arzular!
Yaratıcı ruhun karanlık derinliklerine batıksınız
Sizi hayatın ürkek ceninleri
Getirdiğim cesaret size.”

Sonatin içinde, eserin felsefi planını anlamaya yardımcı; motiflerdeki, temalardaki ruh hallerini açıklayan İtalyanca betimleme sözcükler vardır. Skryabin bu sonatından sonra betimleme sözcüklerini eserlerinde kullanmaya ağırlık vermiş, sonraki sonatlarında ise Fransızca betimleme sözcükleri kullanmayı tercih etmiştir.

Tezin bu bölümünde, nota üstündeki İtalyanca betimleme sözcükleri ve sonatin girişinde bulunan epigrafin yardımıyla eserin felsefi planı açıklanmaya çalışılacaktır. Bu esnada, Beşinci Sonat üstüne yapılmış önemli bir çalışmaya da pek çok kez değinilecektir. Jason Stell, 2004 yılında yayınlanan makalesinde, eserdeki bas seslerden temel bir referans çizgisi oluşturmuş, bu çizgiyi eserdeki tematik yapıyla (burada kasıt sonat formu yapısındaki sergi, gelişme, yeniden-sergidir) birleştirmiş ve sonatin döngüsel bir tasarımı yapmıştır. Daha sonra ise oluşturduğu bu yapıyla eserdeki felsefi yapı arasında bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Şekil 42’de Stell’in oluşturduğu döngüsel şema görülmektedir.

Eserin Giriş bölümündeki A teması için Skryabin *Impetuoso. Con stravaganza* yani “Aceleci. Savrularak” tabirlerini kullanmıştır. Buradaki ruh halini Hull (1918) “adeta gizemi sarmalayan kasvet perdesi” olarak yorumlamıştır. Stell ise bu temayı “başlangıçtaki hiçlik ve yokluk” olarak yorumlamıştır. Giriş bölümündeki B temasında ise *Languido, con voglia* ve *Accarezzevole* yani “Bitmişlik, arzuyla ve kucaklayarak” tabirleri kullanılmıştır. Skryabin eserlerindeki *Languido* temaların, uzak hayalleri, tükenmişlikleri sembolize ettiğinden bahsetmiştir (Bowers,1974:148)

2.2.4. Eserdeki Üslupsal Unsurlar

Skryabin'in karakteristik özelliklerinden biri sonatlarındaki felsefi programın farklı basamaklarını simgelemesi için eserde kullandığı temaları dönüştürmesidir. Burada öncelikle girişteki B temasının dönüşümüne dikkat etmek gerekir. Bu tema ilk kez sunulurken bitmişlik, tükenmişlik, özlem duyma gibi duygu ve ruh hallerini simgelemektedir, eserin kodaında son kez sunulduğunda vecd haline (ekstazi) ulaşmışlığın getirdiği duyguları, kazanılan zaferi simgelemektedir. B temasındaki yorgun, özlem dolu havanın etkisinin benzerini simgeleyen Tema III'de eser boyunca pek çok kez tekrarlanır. Ancak gelişme bölümünün sonunda sunulurken akorlara, oktavlara bürünmüş olarak kullanılan bu tema, adeta vecd haline ulaşmaya çalışırken duyulan heyecanı yansıtmaktadır. Skryabin'in temalarını dönüştürerek bu şekilde kullanması eserlerindeki bütünlük, birlik fikrinin tezahürüdür.

Sonatin sergi bölümündeki Tema I'de görülen V-I armonik yürüyüş (yer yer triton yürüyüş olarak da görülmektedir) vecd haline (ekstazi) ulaşma çabasına yönelik bir hareketi simgelemektedir. Bu yürüyüş Skryabin'in eserlerinde görülen önemli bir üslupsal unsurdur. Stell (2004) çalışmasında, tüm eser boyunca bas partisindeki seslerin (eserin belli kısımlarında bas partisindeki o sesin hakimliğinden söz ederek) bir yürüyüş sergilediği ve bu bas seslerin eser içindeki felsefi programın farklı basamaklarını temsil ettiğini iddia etmiştir. Bu yaklaşım Skryabin'in eserlerinde kullandığı V-I yürüyüş ve bu yürüyüşe felsefi anlam yüklediği fikriyle benzeşmektedir.

Eserin Languido kısmında *con voglia* yani özlemle, arzuyla ibaresinden hemen sonra mistik akor görülmektedir. Bu akor eserde, vecd haline (ekstazi) ulaşmaya duyulan arzuyu, özlemi simgelemektedir. Skryabin'in mistik akor ile arzuyu simgelemesi eserlerinde görülen en önemli üslupsal unsurlardan biridir.

Skryabin'in eserlerinde kullandığı önemli diğer bir unsur ise küçük altılı aralıktır. Bu sonatta Tema II^a'yı (Şekil 34) oluşturan iki inici küçük altılı aralık yaratıcı ruhun mücadele etmeye ve zafer kazanmaya karşı gösterdiği güçlü istencin sesini simgelemektedir.

Skryabin'in pek çok eserinde defalarca kullandığı bir diğer unsursa “uçma” fikrini simgeleyen beşlemeli motiftir. Bu sonatta A temasında görülen çıkıcı beşlemeli motif boşlukta savrularak uçmayı simgelemektedir.



Şekil 43: Tema A'daki beşlemeli motif

2.3. ALTINCI SONAT

Altıncı Sonat, Op.62, 1911 yılında Beattenberg - İsviçre'de tamamlanmış, 1912 yılında “Éditions Russes de Musique” tarafından basılmıştır. Bu sonatla beraber Scriabin armonik düşüncesinde yeni bir yola kesin bir giriş yapmıştır (Hull, 1918). Tonaliteyi belli eden donanım kullanmadığı ilk Sonatı'dır ve bu durum eserin tonu hakkında belirsizliğe neden olmuştur. Eserin basımcısı Koussevitzky 1912 yılında, dünyanın tonaliteden bu denli kopuk bir esere henüz hazır olmadığını düşünmüştür. Bunun üzerine eserin başına her ne kadar anahtar işareti kullanılmamış olsa da Sol major tonda ibaresi eklenmiştir (Bowers,1974). Eser Beşinci Sonat gibi tek bölümlüdür. Notadaki dikkat çekici unsurlardan biri kuşkusuz pek çok ölçünün üstüne yazılmış Fransızca betimleme sözcükleridir. Scriabin bu sonatını halk içinde hiç çalmamıştır. Eser ilk defa 6 Mart 1912'de Elena Bekman-Shcherbina tarafından seslendirilmiştir (Bowers,1996).

2.3.1. Eserin Form Yönünden İncelenmesi

Eser tek bölümlü Sonat-Allegrosu formundadır. Beşinci Sonat'tan sonraki tüm sonatları genel olarak Giriş (Prolog), Sergi, Gelişme, Yeniden Sergi ve Koda'dan

oluşmaktayken Altıncı Sonat'ta Giriş kısmı yoktur. Eserin Form yönünden analizi Tablo 5'te gösterilmiştir.

Tablo 7: Altıncı Sonat Form Analizi

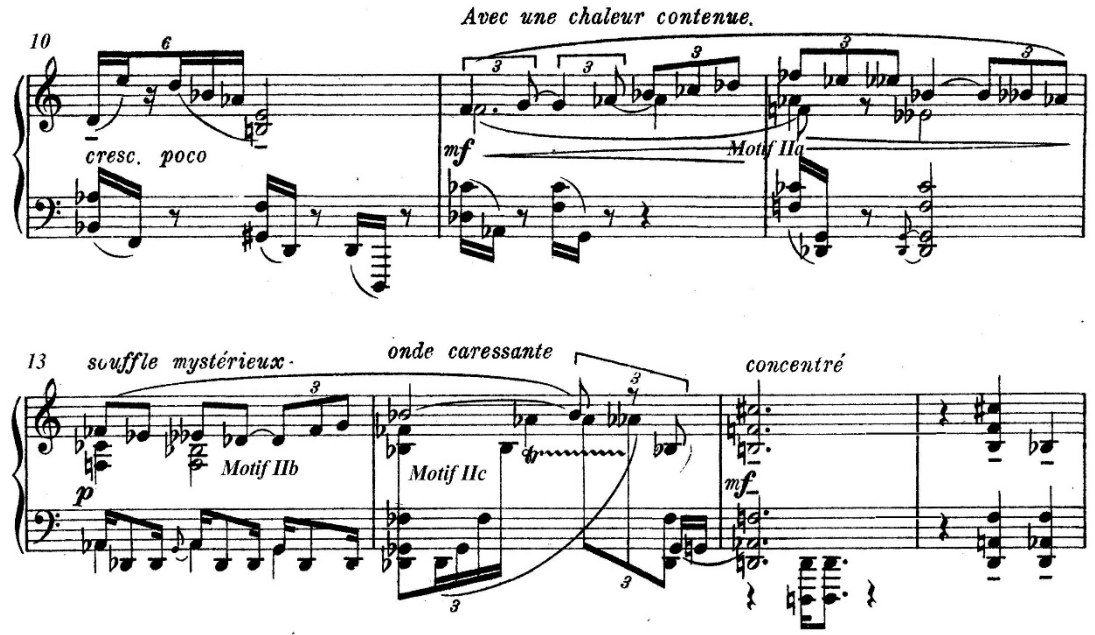
	Tema	Ölçü
Sergi	1.Tema	1-38
	2.Tema	39-91
	3.Tema	92-111
Koda		112-123
Gelişme		124-206
Yeniden Sergi	1.Tema	207-243
	2.Tema	244-277
	3.Tema	278-297
Koda		298-386

Sergideki birinci temada iki ana fikir bulunmaktadır. İlk ana fikir eserin ilk on ölçüsünden oluşmaktadır ve Şekil 44'de görüldüğü üzere iki önemli motif içerir. Birinci motif (I^a) ilk iki ölçüdeki akorlardan oluşmuştur. İkinci motif ise birinci motiftteki (I^a) seslerin kullanıldığı, beş adet onaltılık notanın ortada bulunan susla beraber oluşturduğu arpej ve geçiş notalarından oluşmaktadır (Barany-Sclauch,1985).



Şekil 44: Motif Ia ve Ib

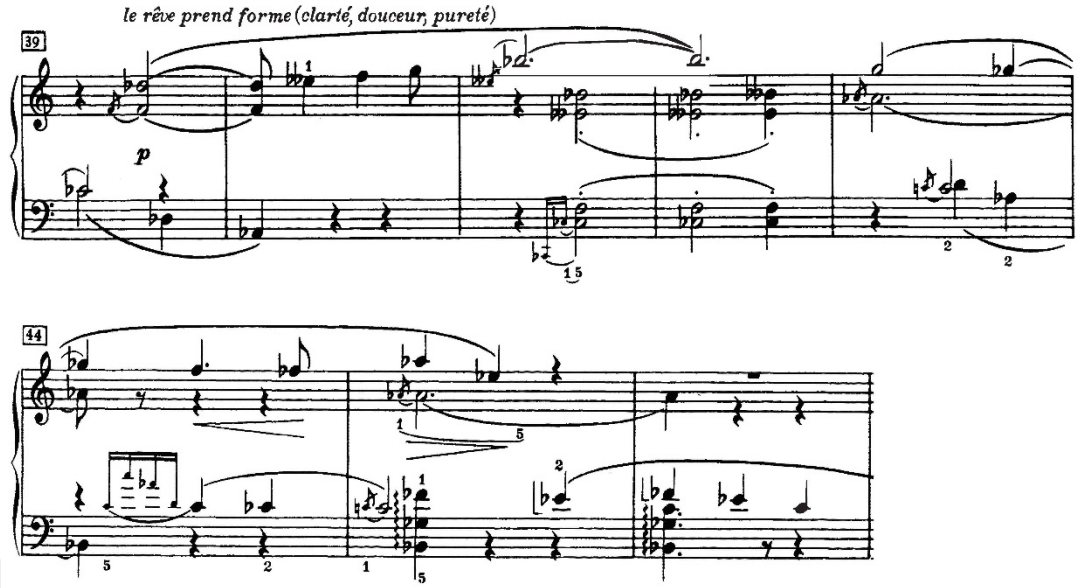
Birinci temanın ikinci fikri ise çok daha melodiktir (ölçü 11-14). Dört ölçülük bu fikir üç önemli motif içermektedir. Şekil 45'de görülen bu motifler sonat boyunca farklı yerlerde kullanılmıştır.



Şekil 45: Motif IIa, Motif IIb ve Motif IIc

Motif II^a büyük ikili ve küçük ikili aralıkların yukarı ve aşağı yönlü hareketiyle oluşmuştur (ölçü 11-12). 13. ölçüdeki Motif II^b sol elde senkoplu bir ritmin eşlik ettiği, kromatik aşağı yönlü bir hareketten oluşmuştur. 14. ölçüdeki Motif II^c ise tril figürüyle sonlanan, triton ve minor yedili aralıktan oluşmuş bir arpejdır.

İkinci tema (ölçü 39-46) köklerini motif II^a'dan alan uzun bir melodik çizgidir. Temanın ilk kısmı beş notadan oluşan bir motiftir ve sonat boyunca farklı ritmik yapılarda kullanılmıştır. Bu tema pek çok kez tekrarlanmıştır. 53. ve 54. ölçüde motif II^c tekrar kullanılmıştır. 56. ölçüden itibaren aşağı yönlü artık beşli aralıktan oluşmuş bir motif görülmektedir. Bu motif bu ölçüden itibaren hep ikinci temayla birlikte kullanılmıştır. 73. ölçü ile beraber ikinci tema ritmik değişime uğramıştır (Barany-Sclauch,1985).



Şekil 46: İkinci Tema

82 ve 91inci ölçüler arası ise ikinci tema ile üçüncü tema arasında bir köprüdür. Bu köprüdeki motif 32'lik beş notadan (Şekil XIII) oluşmuştur. Üçüncü temanın ana motifi ise 92nci ölçüde başlayan kırık akorlardan oluşmuş bir yapıdır (Şekil XIV). 102nci ölçüden 111inci ölçüye kadar motif II^a'nın değişime uğramış hali görülmektedir ve doku olarak tek sesli melodi yerini akorlara bırakmıştır. 112 ve 123üncü ölçüler arası ise sergi bölümünün koda'sıdır.



Şekil 47: Köprü motifi



Şekil 48: Üçüncü tema Ana motif

Eserin gelişme bölümünün (ölçü 124-206) dört ana kısmı bulunmaktadır. Birinci kısım (ölçü 124-157) motif I^b ile başlar ve üçüncü temanın ilk motifi ile gelişir. İlerleyen ölçülerde ikinci tema tekrar belirir. 158inci ölçüye kadar motif I^b değişikliğe uğramış haliyle beraber sürekli yinelenmektedir. İkinci kısım 158inci ölçüyle başlar. Materyal olarak ikinci temanın süslendirilmiş hali kullanılmıştır. 176 ve 179uncu ölçüler arası motif I^b iki kez daha tekrarlanır. 180inci ölçüden itibaren üçüncü kısım başlar. Bu kısımda birinci temadaki motif II^a, motif II^b ve motif II^c nin materyalleri değiştirilerek kullanılmıştır. 188 ve 197nci ölçüler arasındaki üçüncü kısımda sadece motif II^a duyulur. Bu kısmın son beş ölçüsü boyunca uzun bir kromatik çizgi görülmektedir. 198inci ölçüyle başlayan dördüncü kısım ise yeniden sergi bölümüne geçiş köprüsü olarak görülebilir. Bu kısımda ikinci temanın ilk yarısı üçlemeler haline getirilerek sunulmuştur. Daha sonra ise motif I^b üç kez tekrarlanır (Barany-Sclauch,1985).

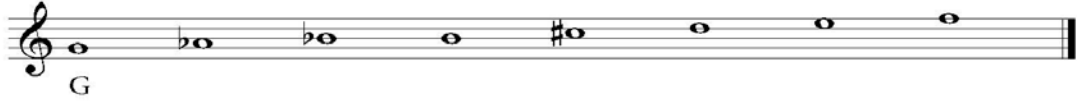
Eserin yeniden sergisinde ilk tema (ölçü 207-243), sergi bölümüne göre major ikili kadar pes başlar. Bunun dışında, ilk temanın ikinci fikrindeki ufak doku farklılıkları haricinde sergi bölümünün ilk temasıyla hemen hemen aynıdır. İkinci tema (ölçü 244-277), sergideki ikinci temadan doku ve ritmik açıdan oldukça farklıdır. Temanın ilk yarısı ritmik olarak asıl haliyle aynı olmakla beraber ikinci yarısı trillere bezenmiştir. Üçüncü tema (ölçü 278-297) ise sergideki haliyle birebir aynıdır. 298inci ölçüyle başlayan kodada iki önemli motif görülmektedir. İlk motif üç sekizlik akordan oluşan bir yapıdır. İkincisi ise trillerle sonlanan ikinci tema ile üçüncü tema arasındaki köprüde kullanılan 32'lik 5 notadan oluşan motiftir.

2.3.2. Eserin Armonik Yönden İncelenmesi

Scriabin bu sonatında, her ne kadar anahtar işareti kullanmamış olsa da; eser boyunca Sol ve Reb seslerinin hakimiyeti hissedilecektir. Sol ve Reb sesleri triton ilişkisine sahiptir. Scriabin'ın armonisinin temelini oluşturan triton aralığı burada bir kez daha görülmektedir. Eserin sergi kısmını domine eden bu iki ses aslında ikili modalite oluşturmakta, görülmeyen tonal merkezi desteklemektedirler.

Scriabin bu eserinde geleneksel major minor gamları kullanmak yerine zincir gamları kullanmıştır. Bu kısımda yalnızca eserin sergi bölümündeki zincir gamlar ve bu zincir gamların sesleriyle oluşturulmuş mistik akorlar incelenecektir.

Eserin ilk ölçüsünde Sol sesi üstüne kurulu mistik akorun bir varyantı görülmektedir [Sol, Do#, Fa, Si, (Mi), Lab]. Sol üstüne kurulu mistik akorun sesleri Sol zincir gamında (Şekil 49) bulunmaktadır. Birinci temanın ilk fikrinde kullanılan hemen hemen tüm sesler Sol sesi üstüne kurulu olan zincir gama aittir.



Şekil 49: Sol zincir gamı

Birinci temadaki ikinci fikrin ana sesi Fa'dır. Motif II^a boyunca Fa üstüne kurulu zincir gam çok açık bir şekilde görülmektedir. Bu zincir gamın sesleri kullanılarak oluşturulabilecek tek bir mistik akor vardır. 12nci ölçüde bulunan bu mistik akor Reb sesi üzerine kurulmuştur [Reb, Sol, Dob, Fa, Sib, Mi^b].



Şekil 50: Fa zincir gamı

Birinci temayı ikinci temaya bağlayan köprü'nün 31 ve 32nci ölçüsünde ise Re# üstüne kurulmuş zincir gam kullanılmıştır. 32nci ölçüde Re# üstüne kurulu zincir gamın sesleri kullanılarak Si üstüne mistik akor kurulmuştur. Bu mistik akorun ilk dört sesi sol eldeki aşağı yönlü arpejde görülmektedir [Si, Mi#, La, Re#, Sol#, Do]. 36, 37 ve 38inci ölçülerde kullanılan sağ eldeki Reb oktavlarının ısrarlı tekrarı, 39uncu ölçüyle başlayacak ikinci temanın D_b üstüne kurulacağının habercisidir.



Şekil 51: Re# zincir gamı ve Si mistik akor

39uncu ölçüyle başlayan ikinci temanın ilk akoru, aslında birinci temadaki ilk akorun enarmoniğidir. İlk temada [Si, Fa, Do#] sesleri kullanılırken ikinci temada [D_b, Fa, Reb] sesleri kullanılmıştır. Motif II_a'yı anımsatan ikinci tema Reb sesiyle başlamasına rağmen Fa sesi üzerine kurulu zincir gamın seslerinden oluşmuştur. İkinci temanın son iki ölçüsünde (ölçü 45-46) Sol_b üstüne kurulu mistik akor görülmektedir [Sol_b, Do, Fa_b, Si_b, Mi_b, La_b].

2.3.3. Eserin Felsefi Yönden İncelenmesi

Bir müzik eserine eşlik eden sözcükler varsa, bu sözcüklerin ifade ettikleri kavramlar ile müzik arasında genellikle bir ilişki kurulabilir. Scriabin ilk senfonisinin son bölümü hariç

müziğinde hiç sözcük kullanmamış sadece bestelediği bazı enstürmantel eserlere yol gösterir nesir şiirler yazmıştır. Bu şiirler altta yatan mistik anlamların anlaşılması bakımından önemli ipuçları içermektedir. Ancak 1911 yılından sonra bestelediği eserlerinde ise eşlik eden şiirler yoktur (Garcia,2000). Altıncı Sonat için de, eserdeki müzikal ve mistik anlamın çıkartılmasına yardımcı olabilecek Scriabin'in yazmış olduğu ya da esinlendiği bir şiir bulunmamaktadır. Bu noktada Scriabin'in mistik amaçlarıyla bestelerini birbirine bağlayan başka unsurlara dikkat etmek gerekmektedir. Scriabin müzik yazısında alışılmadık betimleme (ifade) sözcüklerine yer vererek eserlerindeki anlamlar hakkında ipuçları vermeye çalışmaktadır. Dördüncü Sonatı'ndan önceki eserlerinde (1903), geleneksel İtalyanca terminolojisini kullanmaktadır. 1903 ve 1907 arasında bestelemiş olduğu eserlerde ise çok daha net, kesin ve tanımlayıcı İtalyanca sözcükleri tercih etmiştir. Bu duruma Beşinci Sonatı'nda kullandığı *allegro fantastico, presto tumultuoso esaltato, impetuoso* ve *con stravaganza* sözcükleri örnek gösterilebilir. Le divin poème, Le poème de l'extase ve Prométhée-Le poème du feu (başlıklı senfonik) eserleriyle birlikte Fransızca terminolojileri kullanmaya başlamıştır. 1911 yılından sonra Altıncı Sonatla birlikte neredeyse tüm eserlerinde Fransızca betimleme sözcükleri kullanmış ve bu durum üslubunun bir parçası haline gelmiştir. (Garcia,2000,276).

Altıncı Sonat'la birlikte; müzik yazısında yoğun olarak kullanmaya başladığı Fransızca betimleme sözcükleri, Scriabin'in eserlerindeki felsefe ve anlam dünyası hakkında önemli bilgiler vermektedir. Macdonald "Bu betimlemeler eserin nasıl icra edilmesi gerektiğini gösteren yönlendirmeler mi yoksa müziğin anlamı hakkında bırakılmış ipuçları mı?" sorusunu sormuş ve yanıt olarak da birçok ifade sözcüğünün iki amaca da hizmet ettiğini belirtmiştir (1972:23). Scriabin pek çok kez belirli betimleme (ifade) sözcüklerini armonik, ritmik ve melodik simgelerle birleştirmiş ve bunlarla son dönem eserlerinde mistik-müzikal semboller yaratmıştır. Kendisi de bu sözcüklere verdiği önemi şu şekilde dile getirmiştir: "Bu sözcükler benim müzikal seslerle ifade edilmiş düşüncelerimi temsil ediyor ve bestelerimin ayrılmaz bir parçası olarak görülmelidir. Ben o düşünceleri müzikle birlikte yarattım" (Sabaneyev,1925,134)

Altıncı Sonat'ta bulunan Fransızca betimleme sözcüklerinin listesi Tablo 8'de gösterilmiştir. Bunların hangi armonik, ritmik ve melodik simgelerle eşleşip, felsefesindeki

hangi sembolleri temsil ettikleri, “Eserdeki Üslupsal Elemanların İncelenmesi” bölümünde detaylıca açıklanacaktır.

Eserin içinde geçen sözcükler dikkatlice incelendiğinde; Scriabin’in, teozofinin etkisindeki olan felsefesine ait izler rahatlıkla görülebilmektedir. Dördüncü ve Beşinci Sonat’ta hakim olan ışık, yıldız, vecd ve uçmak gibi kavramlar Altıncı Sonat’ta yerini korku, karanlık, gizem, rüya ve şeytaniliğe bırakmıştır. Altıncı Sonat Scriabin’in “Şeytani” Sonat’larının ilkidir. Diğer şeytani sonatı ise Altıncı Sonat’la aynı dönemde yazmaya başladığı “Black Mass” olarak bilinen Dokuzuncu Sonatı’dır.

Scriabin “Diabolizmi” ve “Satanizmi”, ömrü boyunca aradığı “Işık” ve “Aydınlık” kavramlarının tezadı olarak benimsemiş ve kabullenmiştir. “Hatta ölüm döşeğindeyken çektiği dayanılmaz acıların normal zamanlarında sıklıkla hissettiği vecd halinin tezadı olduğunu farketmiştir” (Bowers, 1974,121)

Tablo 8: Altıncı Sonat Fransızca Betimleme Sözcükleri

mystérieux, concentré	gizemli, yoğun
étrange, ailé	garip, kanatlı
avec une chaleur contenue	süregelen bir sıcaklıkla
souffle mystérieux	gizemli soluk
onde caressante	sevecen dalga
un peu plus lent	biraz daha yavaş
le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)	rüya şeklini alarak (berraklık, tatlılık, saflık)
charmes	tılsım
avec entrainement	enerjili
ailé, tourbillonnant	kanatlı, dönen
l'épouvante surgit	korku doğar
avec trouble	endişeli
appel mystérieux	gizemli çağrı
de plus en plus entraînant, avec enchantement	giderek artan çekicilikle, büyü
joyeux, triomphant	neşeli, muzaffer
sombre	karanlık
epanouissement de forces mystérieuses	gizemli güçlerin açılması
avec une joie exaltée	heyecanlı bir sevinçle
effondrement subit	ani çöküş
tout devient charme et douceur	herşey büyü ve tatlı bir hale bürünüyor
l'épouvante surgit, elle se mele a la danse délirante	aniden ortaya çıkan korku bir cinnet dansına dönüşüyor

“6. Sonat yeraltı dünyasının yıldızıdır”, diyen Faubion Bowers, yapıtın korku, dehşet saçtığını, bilinmeyeni içerdiğini söylemiştir. Skryabin’in kendisi de bu Sonat’ın keskin-tatlı armonilerini, “katranlı, kirli, çürümüş” olarak nitelmiştir. Herhalde Skryabin’in ilk “Diabolik” sonatı olan 6. Sonat’ta, korku ve ürpertinin çekiciliği, “Rüya” temasının baştan çıkarıcı yumuşaklığı ve Sonat’ın gelişimi sırasında bu yumuşaklığın iblisin intikam gücüne dönüşmesi, bu gücün egemen olması, “Geç Romantizm’in ve yozluğun buruk güzelliğini sergilemektedir (Pamir, 1993:254).

2.3.4. Eserdeki Üslupsal Elemanların İncelenmesi

Eserin ilk ölçüsünde *mystérieux, concentré* (gizemli, yoğun) ifadesi kullanılmış ve bu ifadeye karşılık gelen müzikal simge olarak da Sol sesi üstüne kurulu mistik akor kullanılmıştır. Yine ilk ölçüde kullanılan *mystérieux, concentré* (gizemli, yoğun) ifadesine karşılık gelen bir başka müzikal simge de bastaki fanfar motifidir. Bu motif eser boyunca pek çok kez *appel mystérieux* (gizemli çağrı) ifadesiyle beraber kullanılmıştır. Üçüncü ölçüdeki I^b motifi *étrange, ailé* (garip, kanatlı) olarak nitelendirilmiştir. Eser boyunca birçok kez kullanılan bu motif Skryabin’in felsefesindeki uçma fikrini temsil eden unsurlardan biridir.

İlk temanın ikinci fikrini oluşturan II^a, II^b, II^c motifleri için sırasıyla *avec une chaleur contenue* (süregelen bir sıcaklıkla), *souffle mystérieux* (gizemli soluk) ve *onde caressante* (sevecen dalga) ifadeleri kullanılmıştır. Burada motif II^a Skryabin’in erotizmindeki eril unsur olarak sunulmaktadır (Seah,2011). 12nci ölçüdeki Re^b üstüne kurulu mistik akora çözülen bu motif eser boyunca önce korkuya (ölçü 108-123) daha sonra da zafere (ölçü 180-197) dönüşmektedir. Bu yorum notadaki betimleme sözcüklerine ve melodinin dokusal dönüşümüne dayanarak yapılmıştır (Barany-Schlauch,1985,110). Eser içinde görülen ilk mistik akor Sol sesi, ikinci mistik akor ise Re^b sesi üstüne kurulmuştur. Bu iki sesin triton aralığı oluşturduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Tril figürüyle sonlanan, triton ve minor yedili aralıktan oluşmuş bir arpejden oluşan Motif II^c, gerçek anlamda bir dalgayı sembolize

etmektedir. Arpejle başlayan dalga trilde doruğa ulaşır ve yavaşça kaybolur. Bu yolla sonorite anlık olarak havada dalgalanmakta ve yavaşça kaybolmaktadır.

İkinci tema eserin dışıl unsuru olarak rüya şeklinde sunulmuştur. Bu rüya berrak, tatlı ve saftır. Melodik çizgi ve dokusu yönünden erkeksi unsur olan motif II^a'ya benzer. Bu tema 45 ve 46ncı ölçüdeki Solb sesi üstüne kurulu mistik akorla sona erer. Eser boyunca pek çok kez tekrarlanır. Temaya, 55inci ölçüde üçüncü kez tekrarlanırken *charmes* (tılsım) ifadesi konulmuş artık beşli bir motif eşlik eder. Eser boyunca ikinci temaya eşlik eden bu artık beşli aralık her zaman tılsımı simgeleyecektir.

Üçüncü temanın 32'lik beş sestten oluşan ilk motifi *avec entrainement* (enerjili) ifadesiyle sunulmuştur. Bu motif Skryabin'in felsefesindeki uçuş fikrinin en göze çarpan temsilcisidir. Bu motiflerin ilk sesleri arasında da triton ilişkisi bulunmaktadır. Üçüncü temanın ikinci motifi ise kırık akorlardan oluşmaktadır ve *ailé, tourbillonnant* (kanatlı, dönen) ifadeleriyle sunulmuştur. Skryabin, *pp* (pianissimo) kırık akorlarla uçmaya başlamayı, bastaki akorların ve *crescendo*'nun eşliğinde ulaşacağı yere hızlı dönüşlerle uçmayı simgelemiştir. Bu uçuşlar genellikle vecd haline giden yolu ve bu yoldaki sivrilmeyi simgeleseler de, Altıncı Sonat'ta durum farklıdır. 112nci ölçüdeki *ff* (fortissimo) akorlar *l'épouvante surgit* (korkunun doğması) ifadesiyle başlar. Üçüncü temadaki uçuş şeytani bir şekilde bürünür. Bu korkutucu atmosfer 8-10 seslik beş oktava yayılan büyük fortissimo akorlarla simgelenmiştir.

2.4. YEDİNCİ SONAT

Yedinci Sonat, op.64 1911 yılında Beethoven, İsviçre'de bestelenmiştir, hatta Altıncı Sonat'tan önce tamamlanmıştır (Hull,1918:149). Skryabin'in o döneme kadar bestelediği sonatlar arasında en sevdiği. Pek çok kez konserlerde ve özel toplantılarda icra etmiştir. Altıncı Sonat'taki şeytani, kâbusumsu atmosferin aksine bu sonat "kutsallık" üstünerdir. Hatta eserdeki kutsallığı vurgulamak için esere "Beyaz Ayin" ismini vermiştir. Skryabin için bu eseri icra etmek bir ayindir. Eserin taslaklarında Skryabin giriş için *Prophetically* yani "Peygambermişçesine" tabirini kullanmıştır. Ancak Koussevitzky sonatı bastığında ki bu eser Koussevitzky'nin bastığı son Skryabin eseridir, bu ifadeyi Allegro ile değiştirmiştir (Bowers, 1974:86). Skryabin eseri ilk kez 21 Şubat 1912'de, eserin

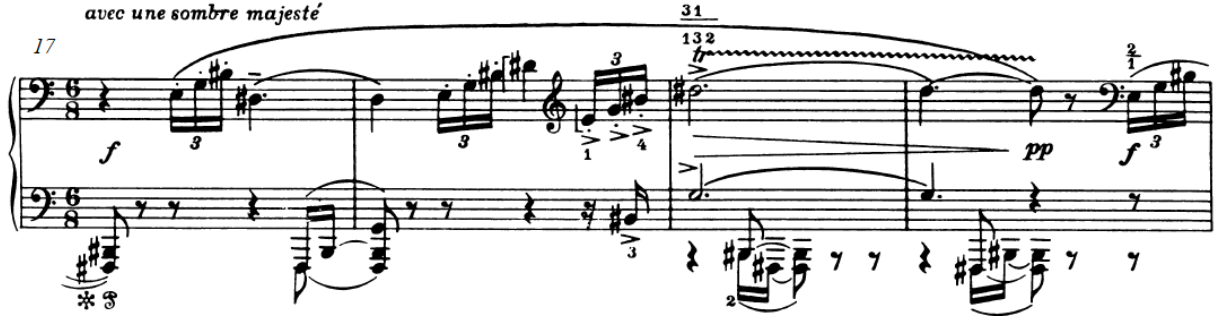
basılmasından nerdeyse bir yıl önce seslendirmiştir. Bu konserin programında eser tonunun Fa# major olduğu belirtilmiştir (Fa# türetilmiş dominantı (DB) ve Do ise ilk dominantı (DA) simgelemektedir) (Bowers,1974:182). Eserde tonaliteyi belirten donanım kullanılmadığı için Skryabin'in konser programında yer alan Fa# tonu eserin armonik incelemesi yönünden önemli bir ipucudur. Skryabin bu sonatında da aynı Altıncı Sonat'ında olduğu gibi, eserdeki felsefi programı ve motiflerdeki, temalardaki ruh hallerini simgeleyen Fransızca betimleme sözcükleri kullanmıştır.

2.4.1. Eserin Form Yönünden İncelenmesi

Eser form yönünden klasik sonat formuna kısmen uymaktadır. Tek bölümlü bu sonatı Barany-Schlauch 1985 yılındaki doktora çalışmasında form yönünden şu şekilde incelemiştir: Sergi (ölçü 1-76), Gelişme (ölçü 77-168), Yeniden Sergi (ölçü 169-236), İkinci Gelişme (ölçü 237-312) ve Koda (ölçü 313-343). Balan ise 2016 yılında yayınlanan makalesinde bu sonatın formunu şu şekilde incelemiştir: Sergi (ölçü 1-76), Gelişme (ölçü 77-168), Yeniden Sergi (ölçü 169-236) ve Koda (ölçü 237-343). Balan, Barany-Schlauch'un ikinci gelişme olarak gördüğü bölümü Koda'nın içine dahil etmiştir. Bu tez içerisinde Barany-Schlauch'ın analizi referans alınacaktır.

Eserin birinci temasında (ölçü 1-28) üç önemli müzikal fikir sunulmuştur. Birinci fikir I^a (ölçü 1-3), ikinci fikir I^b (ölçü 4 ve 10-16) üçüncü fikir I^c (ölçü 17-28) ile gösterilmiştir. I^a içinde sağ eldeki aksanlı La-Reb ya da La-Mi seslerinin oluşturduğu ritmik motif eser boyunca pek çok kez tekrar edecektir. Örneğin bu motif 3üncü ölçüde sol elde de görülmektedir. 4üncü ölçüde I^b fikri parçalı olarak duyulmaktadır.

[illegible][illegible]



Şekil 54: Birinci Tema, Ic

İkinci tema (ölçü 29-59) üç bölümden oluşmaktadır. Skryabin burada varyasyon tekniği kullanmıştır. İlk bölüm II^a (ölçü 29-38) yeni bir temayla başlar. Bu tema II^b ve II^c bölümlerinde de ara partide duyulacaktır. II^a da temanın ilk sergilenişinden sonra ilk temadaki aksanlı ritmik motif ve I^b fikri duyulmaktadır. İkinci bölüm II^b (ölçü 39-46), II^a daki temanın varyasyonundan oluşmuştur. Ara partide görülen bu temaya çıkıcı artık beşli bir aralık ve bu aralığı takip eden beşlemeli inici bir motif eşlik etmektedir. Bu inici beşlemeli motif eser boyunca ya ikinci temaya kontrpuan olarak ya da farklı bölümlerin ana malzemesi olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda eser boyunca pek çok kez ritmik dönüşüme uğrayacaktır (Barany-Schlauch, 1985). Üçüncü bölüm II^c (ölçü 47-59)'de II^a daki tema yine ara partidedir. Bu sefer bu temaya I^a daki aksanlı ritmik motif ile beşlemeli inici motif eşlik etmektedir.

Serginin koda'sında (ölçü 60-76) öncelikle artık beşli aralık motifi ve beşlemeli inici motif görülmektedir. Buradaki beşlemeli inici motif farklı ritmik dönüşümlere de uğramıştır. Bu ritmik motifler yeni bir tema olan III^a dan bir parçayla 64üncü ve 65inci ölçülerde kesintiye uğramaktadır. Tema III^a (ölçü 66-69) yı ikinci tema takip etmektedir. Daha sonra da yeni bir tema olarak III^b (ölçü 73-77) görülmektedir.



Şekil 55: İkinci tema, IIa



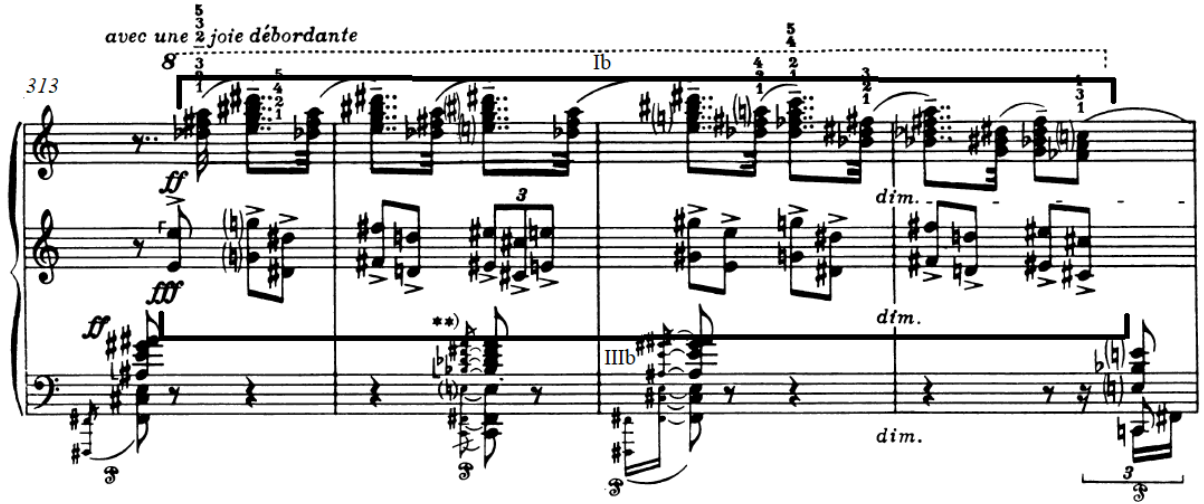
Şekil 56: İkinci tema, IIb

Sonatin gelişme bölümü iki ana kısımda incelenebilir. İlk kısımda (ölçü 77-124) önce ilk temadan I^a fikri daha sonra da II^a dan ikinci tema duyulmaktadır. Daha sonra ikinci temadan II^b ve ara ara I^a daki aksanlı ritmik motif kullanılmıştır. Tüm bu tema ve motif parçaları çoğu kez ritmik ve armonik olarak dönüştürülmüş şekildedir. 119uncu ölçüde tema III^b görülmektedir. Gelişme bölümü ikinci kısımda (ölçü 125-168) ilk olarak I^a daki aksanlı ritmik motiften oluşan bir kısa bir cümledir. Bu kısmın geri kalanında ağırlıklı olarak ikinci tema ve ona eşlik eden beşlemeli inici motifin çeşitli varyansları kullanılmıştır. Yer yer I^a daki aksanlı ritmik motif de arka planda duyulmaktadır.

Yeniden Sergi bölümü (ölçü 169-236) sergideki tematik materyalin tekrarı niteliğindedir. Ancak sergideki halinden çok daha güçlü bir yapıdadır. Sergide görülen tema ve motiflere yer yer 32lik notalar yer yer de akorlar eşlik etmektedir. İkinci temada görülen beşlemeli inici motif artık çift seslerle kullanılmaktadır.

İkinci gelişme (ölçü 237-312) coşku dolu bir kodaya hazırlık bölümü olarak düşünülebilir. İlk olarak I^a ve I^b fikirlerinin dönüştürülmüş halleri kullanılmıştır. Daha sonra ikinci temadan II^a nın iki kez tekrar ettiği görülmektedir. Devamında I^c fikri tamamen dönüşmüş, trillere bezenmiş olarak (ölçü 260-272) duyulmaktadır. 273üncü ölçüden itibaren I^b fikrinin tamamen dönüşmüş olduğu görülmektedir. 289uncu ölçüde ise III^b teması başlar.

Koda (ölçü 313-343) tamamıyla I^b fikri ile III^b temasının dönüştürülmüş halinden meydana gelmiştir. I^b noktalı ritmik bir yapıda görülmekteyken, III^b alttaki aksanlı oktavlar halinde tınlamaktadır. Tüm bu coşku I^c fikrinin trillerle son bulan sekizlik notalara dönüşmesiyle son bulur.



Şekil 57: Koda

Tablo 9: Yedinci Sonat Form Analizi

	Tema	Ölçü
Sergi	1.Tema	1-28
	2.Tema	29-59
Koda		60-76
Gelişme		77-168
Yeniden Sergi		169-236
İkinci Gelişme		237-312
Koda		313-343

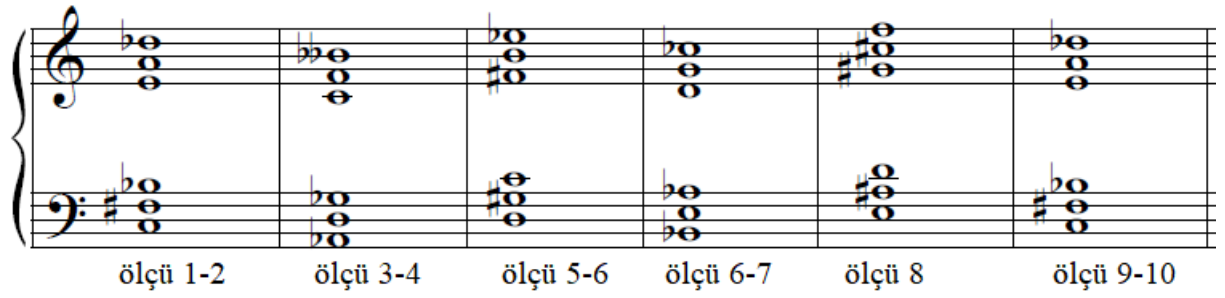
2.4.2. Eserin Armonik Yönden İncelenmesi

Eserin daha ilk ölçüsünden itibaren bestecinin mistik akoru kullandığı görülmektedir. Ancak burada kullanılan akor mistik akorun bir varyantıdır. Do sesi üstüne kurulu mistik akordaki son ses normalde Re iken, burada Reb kullanılmıştır.



Şekil 58: Yedinci Sonattaki Do sesi üstüne kurulu mistik akor varyantı

Skryabin akorda bu değişikliği yaparak akor içindeki tüm seslerin oktattonik dizinin bir alt kümesi olmasını sağlamıştır. Eserin ilk on ölçüsü incelendiğinde eserde kullanılan mistik akorların aşağıdaki gibi olduğu görülmüştür (Mitchell,2011:192).



Şekil 59: Yedinci Sonat ilk on ölçüdeki mistik akorlar

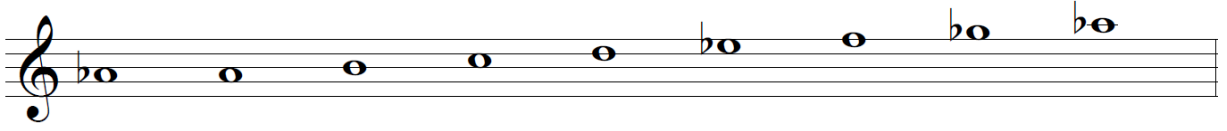
Buradaki her akorun bas partisindeki sesleri ayrılıp incelendiğinde armonik hareketin büyük üçlü ve triton aralıklardan oluştuğu görülür (Mitchell,2011).



Şekil 60: Yedinci Sonat ilk on ölçü bas partisindeki armonik hareket

Bir oktatyonik dizi triton aralığı kadar transpoze edildiği zaman elde edilen yeni dizi de aslında transpoze edilen dizidir (yani asıl dizi ile transpose dizi aynı sesleri içermektedir). Bu bilgi göz önünde bulundurularak eserin 3üncü ve 6ncı ölçüleri arasındaki iki mistik akorun aslında aynı oktatyonik diziden çıkarıldığı rahatlıkla görülebilmektedir. Ölçü 3-4 deki Lab sesi üstüne kurulu mistik akor (Lab, Re, Solb, Do, Fa, Sib) ile ölçü 5-6 daki Re sesi üstüne kurulu mistik akorun (Re, Sol#, Do, Fa#, Si, Mib) sesleri aynı oktatyonik gamın alt kümeleridir. Bu iki akora ait sesler oktatyonik bir dizi oluşturacak şekilde birleştirildiği zaman oluşan dizinin Lab sesi üstüne oktatyonik gam (Lab, La, Si, Do, Re, Mib, Fa, Solb, Lab) olduğu görülmektedir. Skryabin bu iki akor vasıtasıyla oktatyonik bir dizinin tüm seslerini eser içinde kullanabilmiştir (Mitchell,2011)¹⁹

¹⁹ Tüm sesler oktatyonik dizi oluşturulacak şekilde birleştirilirken Skryabin'in enarmonik seslerden yararlandığı göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin, oktatyonik dizi oluştururken Sol# yerine Lab, Fa# yerine Solb ya da Sib yerine La sesi düşünülmelidir.



Şekil 61: La $\flat$ sesi üstüne kurulu oktatonik dizi

Eserin ikinci teması ise Sol $\sharp$ sesi üstüne kurulu mistik akor (Sol $\sharp$, Do $\times$, Fa $\sharp$, Si $\sharp$, Mi $\sharp$, La $\sharp$) seslerinden oluşmuştur. Burada Skryabin'in üslubunun önemli bir parçası olan "armoninin melodiye dönüşmesi" görülmektedir. Bu temada kullanılan mistik akor hem orijinal hem de altıncı sesi pesleştirilmiş bir mistik akor varyantı olarak düşünülebilir. Çünkü eserin temasında hem La sesi hem de La $\sharp$ sesi kullanılmıştır.



Şekil 62: Sol $\sharp$ sesi üstüne kurulu mistik akor seslerinden oluşan ikinci tema



Şekil 63: İkinci temadaki Sol $\sharp$ sesi üstüne kurulu mistik akor

Chow 1995 yılında yaptığı çalışmasında Skryabin'in Yedinci Sonatı'nı ölçü ölçü incelemiş ve bu incelemede eser içindeki akorların kök seslerinin armonik ilerleyişini gözlemlemiştir. Bu tez içerisinde örnek teşkil etmesi açısından Chow'un çalışmasındaki sergi bölümü incelemesine yer verilmiştir. Bu incelemede kullanılan köşebantları triton ilişkiiyi, iki nota bağları üçlü aralıkları, uzun bağlar ise uzatılmış kök sesleri göstermektedir.

Exposition 1-76

mm.	1	4	5	10-16	17	25	29-35	36-38	39	45-48	59					
Thematic materials	Ia	Ib	Ia	Ib	Ia	Ia/Ib	IIa	Ib	IIa/IIb	IIb/Ia						
Chord roots	1	3	5	7	8	9	17	25	29	36	39	45	46	47	48	59

mm.	60	61	63	64	66	69	70	71	72	73	74	75	76
Thematic materials	IIc					IIc/IIa				III			

Şekil 64: Chow'un eserin Sergi bölümü incelemesi

Eserde görülen diğer önemli bir armonik unsur ise ilk kez Tema II^b de kullanılan artık beşli aralıktır. Bu aralık eser boyunca pek çok kez tekrarlanacaktır.

2.4.3. Eserin Felsefi Yönden İncelenmesi

Skryabin bu “kutsal” sonatında tıpkı “şeytani” Altıncı Sonatı’nda olduğu gibi pek çok Fransızca betimleme sözcüğü kullanmıştır. Bu terimler eserin felsefi planı hakkında önemli ipuçları barındırmaktadırlar. Aşağıdaki tabloda eserde geçen Fransızca betimleme sözcüklerinin listesi ve Türkçe anlamları yer almaktadır.

Tablo 10: Yedinci Sonat'taki Fransızca betimleme sözcükleri

mystérieusement sonore	gizemli şekilde tınlatma
avec une sombre majesté	kasvetli bir haşmetle
avec une célesté volupté	ilahi bir şehvetle
trés pur, avec une profonde douceur	çok saf, içe işleyen bir tatlılıkla
impérieux	otoriter
animé, ailé	canlı, kanatlı
trés animé, ailé	çok canlı, kanatlı
étincelant	ışıl ışıl
trés pur, avec deuceur	çok saf, tatlılıkla
onduleux, insinuant	yuvarlayarak, imalı
menacant	saldırırcasına
avec trouble	heyecanlı, kaygılı
trés doux, joyeux, etincelant	çok tatlılıkla, seviçle kamaştırıcı
de plus en plus sonore et animé	daha fazla tınlatarak, canlı
comme des eclairs	gök gürültüsü gibi
foudroyant	gürleme
orageux	fırtınalı
ondoyant	dalgalandıran
avec éclat	yanıp sönercesine
avec une volupté radieuse, extatique	ışıldayan zevkle, vecd halinde
en un vertige	baş döndürürcesine
fulgurant	şaşaalı
avec une joie débordante	taşan bir coşkuyla
en délire	delicesine

Skryabin bu sonatında “dematerilizasyon” anını olabilecek en iyi biçimde ifade etmeye çalışmıştır. Besteci için bu eser en saf haliyle mistizm... insani hislerin tamamıyla yoksunluğu... hislerin lirizminin yokluğudur (Bowers,1996). Böylelikle “dematerilizasyon” anını yakalayabilmiştir.

Skryabin'in arkadaşlarına yaptığı açıklamalar ışığında, en azından Sabaneyeff'in toplayabildiği kadarıyla, eserdeki temaların mistik anlamları şu şekilde özetlenebilir:

Birinci tema Skryabin için “Arzunun teması” dır. Bu tema insanlığı mistik bir ayine çağırın yaratıcı ruhun sesidir. *Mystérieusement sonore* yani “gizemli şekilde tınlatma” ile nitelendirilmiş Tema I^b deki akor pasajı, “Arzunun teması” nın tam olarak iki kez duyulmasından sonra insanlığı mistik ayine tanık olmaları ve deneyimlemeleri için çağırın “çanların armonileridir”.

İkinci tema ise besteciye göre “saf mistiktir”. Besteci buradaki temanın tamamıyla hislerden ve lirizmden yoksun olduğunu vurgulamıştır. Bowers ilk temanın “yaratıcı ruhun otokratik çağırısı” nı temsil ettiğini ikinci temanın ise insanlığın bu temaya verdiği cevap olduğu fikrindedir (1996:2-231). Besteci bu temayı *avec une céleste volupté* yani “ilahi bir şehvetle” olarak işaretlemiştir.

Skryabin serginin kodasının “beklenmeyen uçuşlar” la dolu olduğunu dile getirmiş, burada farklı ritmik yapılarda görülen inici beşlemeli motiflerin “ruhun her tüden farklı uçuş ve çırpınışları” nı temsil ettiğini belirtmiştir. Skryabin’e göre “bu müzik olabilecek en yüksek uçuşu” simgelemektedir (Sabaneyeff, 1925).

İlk temanın yeniden sergideki görkemli dönüşü *foudroyant* yani “adeta gürleyerek” olarak işaretlenmiştir. Besteciye göre bu sesler “başmeleklerin gürlemeleridir”. Skryabin burayı “Kutsal büyüler esnasında çıkan kutsal sesler ve haykırışlar” olarak açıklamıştır (Sabaneyeff,1925:137).

Skryabin koda için ise şu açıklamayı yapmıştır: “Burada herşey karışıyor ve harmanlanıyor...bu gerçek bir baş dönmesi...Gerçek olay anından, dematerilizasyon anından önceki son kutsal dans. Bu dans vasıtasıyla herşey başarılmıştır” (Sabaneyeff,1925:105).

2.4.4. Eserdeki Üslupsal Elemanların İncelenmesi

Skryabin eserlerinde, felsefi fikirlerinin gelişimini yansıtabilmek için aynı temayı birden çok kez dönüştürerek kullanmaktadır. Bu sonatta, sergideki I^a ve I^b fikirleri arzuyu temsil ederken, yeniden sergide Skryabin’e göre “başmeleklerin haykırışları” nı dile getirmektedir. Sergideki I^b fikri, eserin kodasında ise “dematerilizasyon anından önceki son

kutsal dans” I simgelemektedir. Skryabin temaları dönüştürerek kullanarak eserlerinde “birlik, bütünlük” fikrini yansıtmaya çalışmaktadır.

Eserin ilk on ölçüsünde kullanılan farklı bas sesler üstüne kurulu yatay mistik akorlar görülmektedir. Bu mistik akorların bas sesleri büyük üçlü ve triton aralıklarla armonik yürüyüş sergilemektedir. Mistik akorların sık kullanımı ve bu armonik yürüyüş Skryabin’in mistik bir atmosfer yaratabilmesini sağlamıştır. Bu mistik atmosfer, mistizmi yani mutlak olanla birliğe bütünlüğe ulaşma fikrini simgelemektedir.

Skryabin’in eserlerinde kullandığı diğer bir unsur ise artık beşli aralıdır. Bu aralık bazı sonatlarda küçük altılı aralık olarak da kullanılmıştır. İkinci tema II^b motifinde görülen bu aralığa eser boyunca inici beşlemeli bir yapı da eşlik etmektedir. İlerleyen ölçülerde bu artık beşli yapı inici beşlemeli motif öncesi çarpmaya dönüşmüştür. Skryabin inici beşlemeli motifine bu sonatında özel bir önem vermiştir. Bu motif eser boyunca pek çok kez farklı ritmik yapıda görülmektedir. Besteci bu motifin “ruhun her tüden farklı uçuş ve çırpınışları” nı simgelediğini belirtmiştir.

SONUÇ

Alexander Skryabin, kendi yarattığı evreninde gerçek dünyanın sınırlılıkları olmadan yaşamıştır. Eserleriyle insanlığı yarattığı kendi evrenine davet etmiş ve müziğiyle kurtuluşu müjdelemiştir. Ancak müzik tarihinin bu sıradışı figürü hakkında yapılmış çalışmalar O'nun yarattığı bu evreni bir bütün olarak algılamaktan, O'nu ve evrenini anlamaktan genellikle çok uzak olmuştur.

Skryabin üzerine yapılmış çalışmaların büyük bir kısmı eserlerindeki armonik yapıyı anlamaya yöneliktir. Bu çalışmalarda Skryabin'in felsefi fikirleri neredeyse tamamen göz ardı edilmiştir. Hatta bazı çalışmalarda Skryabin'in, bu fikirleri ilgi çekmek için uydurduğu kanaati hakimdir. Skryabin yaşadığı dönemde de benzer suçlamalara maruz kalmıştır. Bazen de bu fikirlerin O'nun sıradışı, ayrıksı kişiliğinin ürünü olduğu savı ağır basmıştır ve bu nedenle de yapılan çalışmalarda fikirleri göz önünde bulundurulmamıştır. Yapılan bazı çalışmalar ise Skryabin'in sadece düşünce dünyasını anlamaya yönelik olmuştur. Bu çalışmalarda Skryabin'in felsefi fikirleri üzerine yoğunlaşmış ancak eserlerindeki yapısal unsurlara değinilmemiştir. Besteci hakkında son yıllarda yapılan çalışmalarda ise Skryabin'in eserlerinin felsefi fikirleri de dikkate alınarak incelenmesi görüşü ağırlık kazanmıştır. Bu yaklaşım Skryabin'in benzersiz armonisi de dahil, eserlerindeki örtük veya açık tüm unsurların anlaşılmasını kuşkusuz oldukça kolaylaştırmaktadır.

Skryabin üzerine yapılan bu araştırmada da yukarıda açıklanan son yaklaşım benimsenmiştir. Skryabin'in hem müziği hem de düşünce dünyası, onun evreninin ayrılmaz birer parçasıdır. Düşünce dünyası dönemin Rusya'sındaki en önemli artistik hareketlerden biri olan sembolizm etrafında şekillenmiştir. Aynı zamanda varoluşunun anlamını ararken tanıştığı teozofi doktrini tüm hayatını değiştirmiş ve felsefi fikirlerine temel oluşturmuştur. Skryabin'in düşünce dünyasını anlamaya çalışırken karşılaşılan en büyük zorluk şüphesiz felsefi fikirlerinin düzenli olmaması ve bazen de tutarsızlıklar sergilemesidir. Buna rağmen gerek not defterleri, mektupları gerek yazdığı şiirler günümüzde O'nun felsefi fikirlerini anlamaya yardımcı en önemli kaynakları oluşturmaktadır. Skryabin'in müziği ise O'nun için felsefi fikirlerinin dışı vurumudur. Müziğinde kullanıldığı armonik dil kuşkusuz sıradışıdır ve yenilikçidir. Klasik armoni kurallarıyla ya da günümüzün modern analiz yöntemleriyle bile halen net bir şekilde açıklanamamıştır. Daha da ilginç Skryabin'in kendisi de

oluşturduğu bu yeni armonik dilin kuralları olduğundan sürekli söz etmesine rağmen bu kuralları hiçbir zaman açıklamamış hatta anekdotlara göre açıklamaktan kaçınmıştır. Ancak bu benzersiz dil şüphesiz kendine özgü kurallar barındırmaktadır. Bu kurallar Skryabin'in evreninin adeta fizik kurallarıdır. Bu kuralların pek çoğu halen sırdır ve müzikologlar tarafından keşfedilmeyi beklemektedir tıpkı gerçek hayattaki fizik kuralları gibi.

Skryabin'in müziği felsefi fikirlerinden etkilenmiş midir sorusu artık günümüz araştırmacılarının pek çoğu için önem teşkil etmemektedir ve önem teşkil etmemelidir. Pek çok kaynak Skryabin'in felsefi fikirlerinin O'nun günlük hayatında bile etkisi olduğunu, sohbetlerinde dahi bu fikirlerine ait jargonları kullandığını belirtmektedir. Daha da önemlisi Skryabin bu fikirlerini dile getirmek için adeta yeni bir müzik dili oluşturmuştur. Müzik O'nun için felsefi fikirlerini dile getirmektir. Bu durum bile düşünce dünyasıyla müziği arasındaki ilişkinin açık bir delilidir.

Skryabin'in düşünce dünyasını sembolizm akımı ve teozofi doktrini şekillendirmiştir. Skryabin tartışmasız bir Sembolisttir. Sembolist şair ve teorisyenlerle yakın dostluğu, kendi not defterlerindeki ve şiirlerindeki sembolist etki bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Teozofi doktrinine ait tüm kavramlar ise O'nun sembolist yönünü beslemiş ve kullandığı sembolist dilin kaynağı olmuştur. Burada üzerinde durulması gereken en önemli nokta ise Skryabin'in sembolist fikirlerinin müziğine yansıyor yansımadığıdır. Ne yazık ki Skryabin'in mistik bir deneyim yaratmak için eserlerinde müzikal semboller kullandığına dair kendisinin hiç bir somut beyanı bulunmamaktadır. Ancak müziğinde sembolist öğeler kullandığına yönelik dolaylı bulgular vardır. Her ne kadar yoruma açık da olsa eserlerindeki müzikal sembollerin olduğuna yönelik en önemli bulgu özellikle son dönem eserlerinde kullandığı Fransızca betimleme sözcükleridir. Bu sözcüklerin sadece icracıyı yönlendirmek için yazılmadığı, eserlerin felsefi planı hakkında pek çok ipucu barındırdığı düşünülmektedir. Bir diğer önemli bulgu ise eserlerinde kullandığı yeni armonik dilin temelini de oluşturan mistik akordur. Mistik akor Skryabin'in eserlerindeki en önemli müzikal semboldür.

Bu araştırma içerisinde, özellikle son dönemde yapılan Skryabin'in müziği ve felsefi fikirlerini beraber inceleyen çalışmalar da göz önünde bulundurularak bestecinin müziğinde mistik akor dışındaki müzikal semboller araştırılmıştır. Bu semboller çalışma içerisinde

“üslupsal unsurlar” olarak nitelendirilmiştir. Bestecinin incelenen dört sonatında trillerin titreyen ışığı, beşlemeli çıkıcı motiflerin uçuşu simgelemesi gibi üslupsal unsurlar olduğu sonucu çıkarılmıştır. Ancak tespit edilen üslupsal unsurların Skryabin tarafından bilinçli olarak kullanıldığına, ya da gerçekten bahsi geçen kavramları simgelediklerine yönelik somut deliller bulunmamaktadır. Bu nedenle tespit edilen üslupsal unsurlar hermeneutik bir yaklaşımla ele alınmış ve yeterli somut delillere dayandırılmadıklarından dolayı sınıflandırılmamışlardır.

Skryabin’in müziği ve felsefesi, yarattığı evreni içerisinde kendisiyle bir bütündür, Felsefesinin ana fikri, öznesinin evrenle birlik ve bütünlük içerisinde olduğudur. Müziği de bu evren içerisinde değerlendirilmelidir.

Faubion Bowers’ın “The New Scriabin: Enigma and Answers” kitabının girişinde Rus piyanist Vladimir Ashkenazy şöyle demektedir:

“Eğer Skryabin bu görüşler tarafından ele geçirilmemiş olsaydı, müziği aynı olur muydu kimse bilemez. Bence olmazdı. Onu cezbeden şeyleri çalışan, onun müziğine daha derinlemesine iner. Buna rağmen kimse onun felsefesi anlaşılmadan müziği anlaşılamaz da diyemez. Kimse bu güzel müziğin bestecisini, felsefeci olandan ayıramaz. Onun müziği eşsiz idealizmdir. Kendi kuralları ve kendi anlamı vardır. İşçiliği neredeyse her zaman kusursuzdur. Müzik tarihinde büyüleyici ve tartışmalı bir figür ve her daim farklı fikirleri olan bir adam olmaya devam edecektir.”

ÖNERİLER

1. Müzik bilimciler Skryabin'in eserlerini incelerken, O'nun evreninde müziğin ve felsefenin bir bütün olduğunu her daim göz önünde bulundurmalıdır. Müziğindeki üslupsal unsurlar kuşkusuz felsefi fikirlerinin en önemli simgeleridir. Skryabin'in felsefi fikirlerini anlamak, eserlerindeki üslupsal unsurları tespit etmede ve bu fikirlerini daha iyi yansıtabilmek için yarattığı yeni armonik dilin içindeki sırlara vakıf olmadaki en önemli adımdır. Aynı zamanda, Skryabin'in müziğindeki üslupsal unsurları ortaya çıkarmak da O'nun çoğu zaman bir bütünlük içinde olmayan hatta zaman zaman tutarsızlığa varan felsefi fikirlerini anlamak için en iyi yoldur. Her iki açıdan bakıldığında da en verimli yaklaşımın Skryabin'in müziğini ve felsefi fikirlerini bir bütün olarak değerlendirmek olduğu görülmektedir.
2. Piyanistler, Skryabin'in eserlerini özellikle orta ve geç dönem eserlerini icra ederlerken sadece teknik zorluklarla karşı karşıya değillerdir. Bu eserleri yorumlamak, dinleyiciyi bu eserlerin içine çekmek oldukça güçtür. Skryabin'in kendi eserlerini icra ederken dinleyiciyi adeta transa sokan bir atmosfer yaratabilmesindeki en önemli sebep felsefi fikirlerini müziğinin ayrılmaz bir parçası olarak görmesindendir. Skryabin'in eserlerini icra eden herkesin, O'nun felsefi fikirleri hakkında bilgi sahibi olması ve O'nun düşünce dünyasından müziğini anlaması, dinleyiciyi o dünyaya çekebilmesi için gereklidir.
3. Skryabin'in felsefi fikirleri hakkında yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu O'nun sembolizme olan ilgisi üstünedir. Ancak Skryabin'in teozofi doktrinine ve mistisizme duyduğu ilgi üzerine çok az çalışma yapılmıştır. Skryabin üzerine çalışma yapacak araştırmacıların, O'nun teozofik fikirlerine daha fazla yoğunlaşmaları hatta Skryabin'in "birlik" fikrine verdiği önem düşünüldüğünde; O'nun felsefi fikirleri ile tasavvuf anlayışı arasında bir bağ kurulma olasılığını da göz önünde bulundurmaları gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Baker, J. (1986). *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven and London: Yale University Press.
- Balan, M. G. (2016, January-March). Alexander Scriabin's Structural and Harmonic Conception Revealed in Piano Sonatas No.3 and 7. *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest Vol.7 No.1*, 29-54.
- Ballard, L. M. (2012, Summer). A Russian Mystic in the Age of Aquarius - The U.S. Revival of Alexander Scriabin in the 1960s. *American Music, Vol 30 No.2* , 194-227.
- Barany-Schlauch, E. A. (1985). *Alexander Scriabin's Ten Piano Sonatas - Their Philosophical Meaning and its Musical Expression* .
- Bolster, M. A. (1955). *A Style Analysis of Three Representative Piano Sonatas*.
- Bowers, F. (1974). *The New Scriabin: Enigma and Answers*. New York: St. Martin Press.
- Bowers, F. (1996). *Scriabin: A Biography*. New York: Dover Publications.
- Brown, M. (1979, July). Skriabin and Russian "Mystic" Symbolism. *19th-Century Music, Vol.3 No.1*, 42-51.
- Callender, C. (1998, Autumn). Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin. *Journal of Music Theory, Vol.42 No.2*, 219-233.
- Carlson, M. (2007, Winter). Fashionable Occultism: The Theosophical World of Aleksander Scriabin. *Journal of the Scriabin Society of America*, 54-62.
- Chow, J. (1995). *Scriabin's "Fourth Piano Sonata": A turning point in his compositional style*.
- Dahlhaus, C. (1987). *Schonberg and the New Music*. (D. Puffett, Çev), Cambridge: Cambridge University Press.
- Damaré, B. M. (2008). *Music and Literature in Silver Age Russia - Mikhail Kuzmin and Alexander Scriabin* .
- Garcia, S. (2000, Spring). Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas. *19th-Century Music, Vol.23 No.3*, 273-300.
- Gawboy, A. (2017). "Oneness through the sharpening of contradictions": Theosophical Polarity in Scriabin's Late Harmonic Practice. *Journal of Musicological Research Vol.36 No.3*, 181-207.
- Guenther, R. J. (1979). *Varvara Dernova's Garmonia Skriabina: A Translation and Critical Commentary*.

- Hull, A. (1918). *A Great Russian Tone-Poet Scriabin*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, Co.
- Macdonald, H. (1972, January). Words and Music by A. Skryabin. *The Musical Times*, Vol.113 No.1547, 22-25.
- Matlaw, R. E. (1979, Winter). Scriabin and Russian Symbolism. *Comparative Literature* Vol.31 No.1, 1-23.
- Mitchell, R. A. (2011). *Nietzsche's Orphans - Music and the Search for Unity in Revolutionary Russia, 1905-1921*.
- Mohrenschildt, D. v. (1938, December). The Russian Symbolist Movement. *PMLA*, Vol.53 No.4, 1193-1209.
- Morris, M. B. (1998). *Musical Eroticism and the Transcendent Strain: The Works of Alexander Skryabin, 1898-1908*.
- Morrison, S. (1998, Summer). Skryabin and the Impossible. *Journal of the American Musicological Society* Vol.51, No.2, 283-330.
- Painter, K. B. (2006). *Flint on a Bright Stone*. Standford, California: Standford University Press.
- Pamir, L. (1993). *Skryabin: Piyano Yapıtlarındaki Evrim ve Düşünce Dünyası*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Reise, J. (1983, Spring). Late Skriabin: Some Principles behind the Style. *19th-Century Music*, Vol.6 No.3, 220-231.
- Sabaneyeff, L. (1916). A. N. Skryabin. *Scorpion*, 124.
- Sabaneyeff, L. (1925). *Vospominanie o Skryabine [Reminiscences about Scriabin]*. Moskva: Muzykalnii sektor.
- Sabaneyeff, L. (1927). *Modern Russian Composer*. (J. A. Joffe, Çev), New York: International Publishers.
- Sabbagh, P. (2001). *The Development of Harmony in Scriabin's Works*. Universal Publishers.
- Salazar, A. (1946). *Music in Our Time*. New York: W. W. Norton & Company.
- Schloezer, B. d. (1932). *A. Skryabin: Monografia o Lichnosti i Tvorchestv*. Berlin: Izdatelstvo Grani.
- Schloezer, B. d. (1987). *Scriabin: Artist and Mystic*. (N. Slonimsky, Çev), Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Schonberg, H. C. (2013). *Büyük Besteciler*. (A. F. Yıldırım, Çev), İstanbul: Doğan Kitap.

- Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (L. Özşar, Çev), İstanbul: Biblos.
- Seah, S. H.-L. (2011). *Alexander Scriabin's Style and Musical Gestures in the Late Piano Sonatas - Sonata No. 8 as a template towards a paradigm for interpretation and performance* .
- Stell, J. (2004). Music as Metaphysics: Structure and Meaning in Skryabin's Fifth Piano Sonata. *Journal of Musicological Research* Vol.23 No.1, 1-37.
- Sukhina, N. (2008). *Alexander Scriabin (1871-1915) - Piano Miniature as Chronicle of His Creative Evolution, Complexity of Interpretive Approach and its Implications*.
- Swan, A. J. (1969). *Scriabin*. New York: Da Capo Press.
- Taruskin, R. (2001). *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Young, J. (2015). *Nietzsche: Bir Filozofun ve Felsefesinin Biyografisi*. (B. O. Doğan, Çev), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yunek, J. (2013). *Scriabin's Transpositional Wills - A Diachronic Approach to Alexander Scriabin's Late Piano Miniatures (1910-1915)* .

EKLER

- Skryabin, Op.30 Dördüncü Piyano Sonatı, M. P. Belaieff, Leipzig
- Skryabin, Op.53 Beşinci Piyano Sonatı, Author's Edition
- Skryabin, Op.62 Altıncı Piyano Sonatı, Edition Russe de Musique
- Skryabin, Op.64 Yedinci Piyano Sonatı, Edition Peters



Sonate N^o 4.

I.

Andante.

M. M. ♩ = 63

A. Scriabine, Op. 30.

Piano.

p dolciss.
*con voglia**rubato*
animando poco a poco

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a 5-measure rest and a 5-measure phrase. The bass clef staff contains a 4-measure phrase. A *rit.* (ritardando) marking is present above the bass staff. The system concludes with a 5-measure phrase in the treble and a 4-measure phrase in the bass.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a 5-measure phrase followed by a 4-measure phrase, then a 4-measure phrase, and finally a 4-measure phrase marked *quietissimo* with a dynamic of *pp*. The bass clef staff contains a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, and a 4-measure phrase. A *calmando dim.* (calmando diminuendo) marking is present above the bass staff. The system concludes with a 4-measure phrase in the treble and a 4-measure phrase in the bass.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, and a 4-measure phrase. The bass clef staff contains a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, and a 4-measure phrase.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, and a 4-measure phrase. The bass clef staff contains a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, and a 4-measure phrase. A *con voglia* marking is present above the bass staff.

8

pp
dolciss.

This system contains the first system of music. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with longer note values. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#).

8

poco cresc.

This system contains the second system of music. The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff has some notes marked with an 'x'. The key signature remains four sharps.

8

dim.
smorz.

This system contains the third system of music. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff has some notes marked with an 'x'. The key signature remains four sharps.

poco cresc.

This system contains the fourth system of music. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff has some notes marked with an 'x'. The key signature remains four sharps.

ed accel.

This system contains the fifth system of music. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff has some notes marked with an 'x'. The key signature remains four sharps.

II.

Prestissimo volando.

M. M. ♩ = 160

pp

cresc.

mp *dim.* *pp*

cresc. *poco* *a* *poco*

A musical score for a piano piece titled "The Rose Tree". The score is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece includes dynamic markings such as *dim.* (diminuendo) and *p m.d.* (piano molto dolce). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The overall style is characteristic of 19th-century piano music.

The image shows a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It is a piano and violin piece in 3/4 time and D major. The score is divided into four measures. The piano part is marked 'cresc.' and 'mf', while the violin part is marked 'dim.' and 'p'. The score is written for a piano and a violin.

musical score for "The Song of the Lark" by George Gershwin. The score is in 4/4 time, key of D major, and consists of 16 measures. The piano part is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and the voice part is written for a soprano (C-clef). The piano part includes a "cresc." marking in measure 1. The score is divided into four measures, each with a measure rest in the voice part.

A musical score for a piano piece titled "The Rose Tree". The score is written for piano (p) and features a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is in a 3/4 time signature. The score is divided into three measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The second measure starts with a forte (f) dynamic. The third measure starts with a piano (p) dynamic. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music is written in a simple, folk-like style.



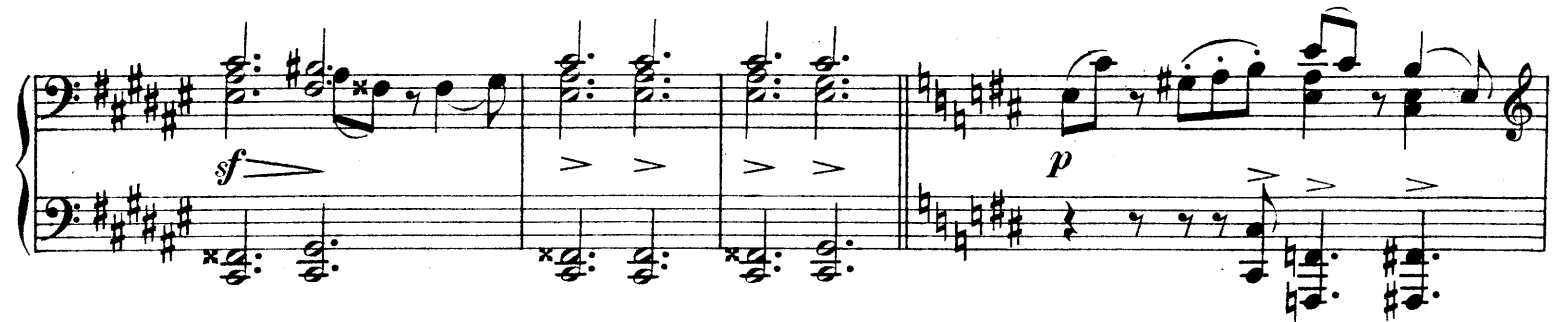
First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. A crescendo (*cresc.*) marking appears towards the end of the system.



Second system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff continues the melodic development. A forte (*f*) dynamic marking is present in the middle of the system. The bass staff features a more active line with eighth notes.



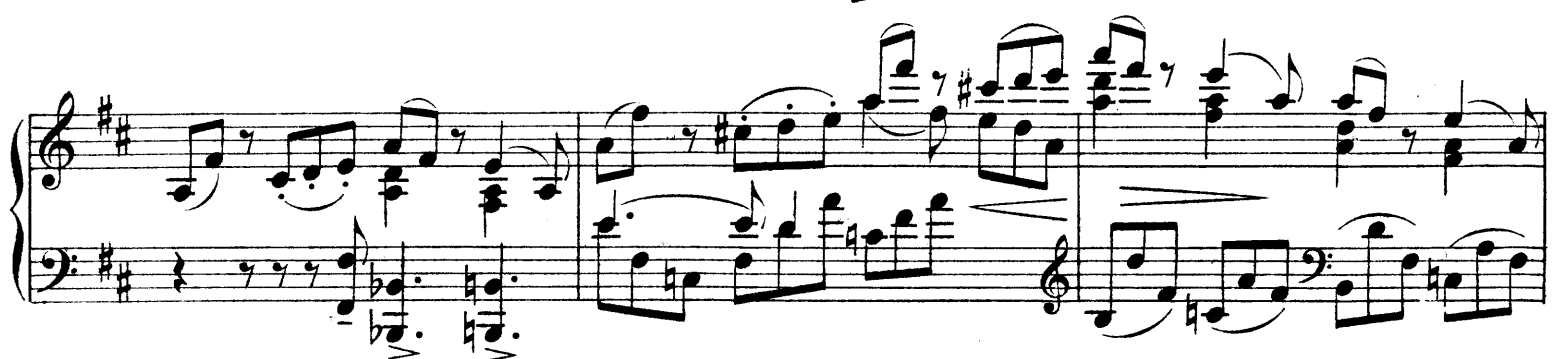
Third system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The system includes a decrescendo (*dim.*) marking in the treble and a piano (*p*) dynamic in the bass. The bass staff has a decrescendo (*dim.*) marking at the end.



Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff has a forte (*sf*) dynamic marking. The system includes a piano (*p*) dynamic marking in the bass. The bass staff features a melodic line with eighth notes.

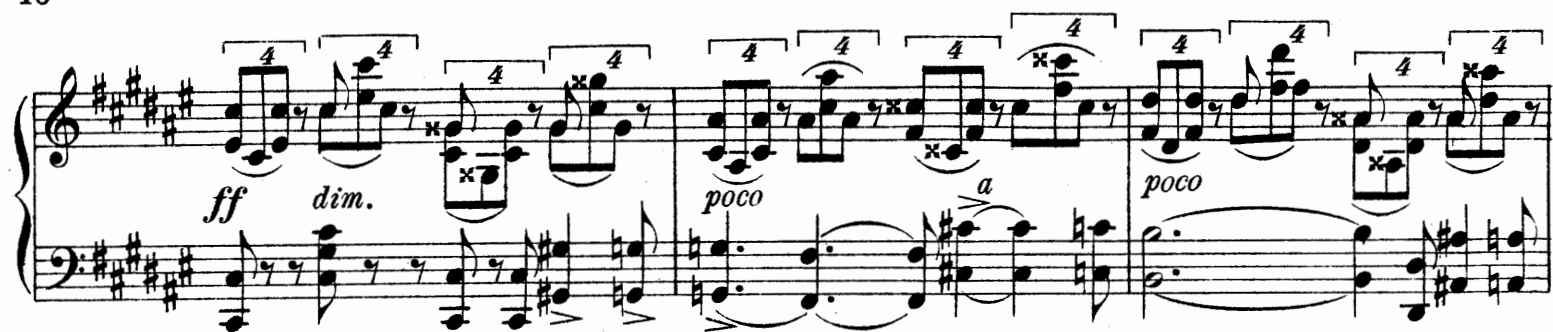


Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.



Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics are indicated by *pp*, *p*, *cresc.*, *poco*, *a*, *ff*, and *fff*. Articulations like *m.d.* (marcato) are also present. The first system features a large 8-measure rest in the treble and 4-measure rests in the bass. The second system continues with 4-measure rests in the bass. The third system includes a *cresc.* marking in the bass and a *poco* marking in the treble. The fourth system features a *ff* marking in the bass and a *fff* marking in the treble. The fifth and sixth systems include *m.d.* markings in both staves. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, suggesting a fast and technically demanding piece.



First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is written for piano (piano) and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), *poco* (poco), *a* (accent), and *poco* (poco). There are several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase.



Second system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a complex rhythmic pattern. The dynamics are marked *poco* (poco) and *pp* (pianissimo). There are several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase.



Third system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a complex rhythmic pattern. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). There are several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase.



Fourth system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a complex rhythmic pattern. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). There are several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase.

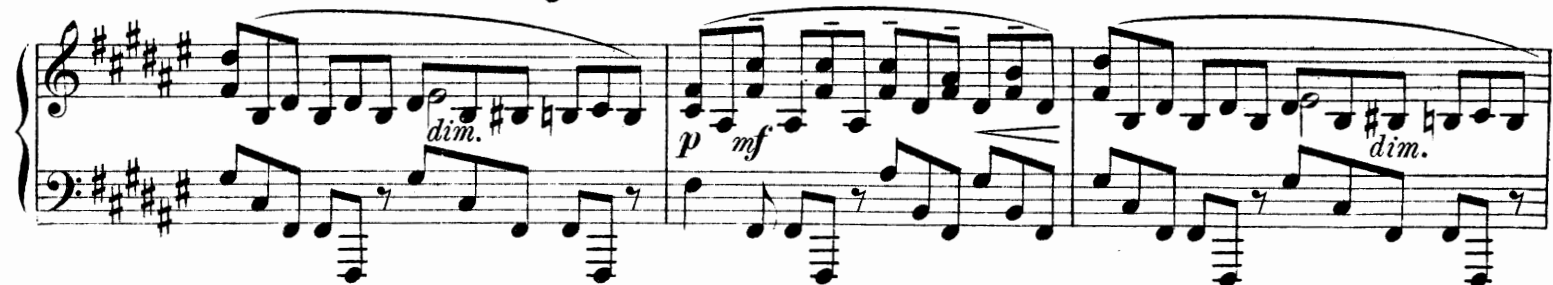


Fifth system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a complex rhythmic pattern. The dynamics are marked *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), and *m.g.* (mezzo-giochi). There are several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase.



Sixth system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a complex rhythmic pattern. The dynamics are marked *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), and *m.g.* (mezzo-giochi). There are several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase.





First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The system begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand plays a more rhythmic accompaniment. A fortissimo (*f*) dynamic appears in the middle of the system, followed by a piano (*pp*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) marking.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The system starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand continues with rapid, beamed notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A piano (*pp*) dynamic is marked, followed by a mezzo-forte (*m.g.*) dynamic and a *cresc. poco* (crescendo a little) marking.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The system begins with a mezzo-forte (*m.g.*) dynamic and a *poco* (a little) marking. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in both hands. A fortissimo fortissimo (*fff*) dynamic is marked, along with the instruction *Focosamente, giobilosco* (Focosamente, giobilosco).

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The system continues with dense, rapid sixteenth-note passages. A fortissimo fortissimo (*fff*) dynamic is marked. The right hand has some grace notes. The system ends with a *ped.* (pedal) marking.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. The system begins with a fortissimo fortissimo (*fff*) dynamic. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a *ped.* (pedal) marking.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is four sharps (F#, C#, G#, D#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of chordal textures. The notation is written in a clear, professional style, typical of a musical score.

5^{me} Sonate.

„Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses!
Noyées dans les obscures profondeurs
De l'esprit créateur, craintives
Ébauches de vie, à vous j'apporte l'audace.“
(Le Poème de l'Extase page 11.)

„Я къ жизни призываю васъ скрытыя стремленья!
Вы, утонувшіе въ темныхъ глубинахъ
Духа творящаго, вы боязливые,
Жизни зародыши, вамъ дерзновенье я приношу.“
(Поэма экстаза стр. 11.)

A. Scriabine, Op. 53.

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza.

sfp sotto voce *f* *p*

8 *con sord.* *8* *senza sord.*

Presto. *cresc.* *accel.* *ff*

Languido. *pp dolciss* *con sord.* *con voglia*

First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 3/8 time. The first measure has a *poco cresc.* marking. The second measure has a *dim.* marking. The third measure has a *pp* marking. The fourth measure has a *poco cresc.* marking. The fifth measure has a *dim.* marking. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation. The first measure has a *pp* marking. The second measure has a *poco cresc.* marking. The third measure has a *dim.* marking. The fourth measure has a *pp molto languido* marking. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. The first measure has a *poco cresc.* marking. The second measure has a *dim. smorz.* marking. The third measure has a *p dolce* marking. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The first measure has a *pp* marking. The second measure has an *accel.* marking. The third measure has a *poco cresc.* marking. The fourth measure has a *pp* marking. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The first measure has a *pp* marking. The second measure has a *poco cresc.* marking. The third measure has a *pp* marking. The system ends with a double bar line.

Presto con allegrezza.

The musical score consists of five systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Presto con allegrezza." and the dynamic "pp". The second system includes the markings "cresc.", "poco", "a", and "poco". The third system includes the marking "p". The fourth system includes the marking "f" and "dim.". The fifth system includes the marking "pp". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, as well as fingerings and articulations.

pp

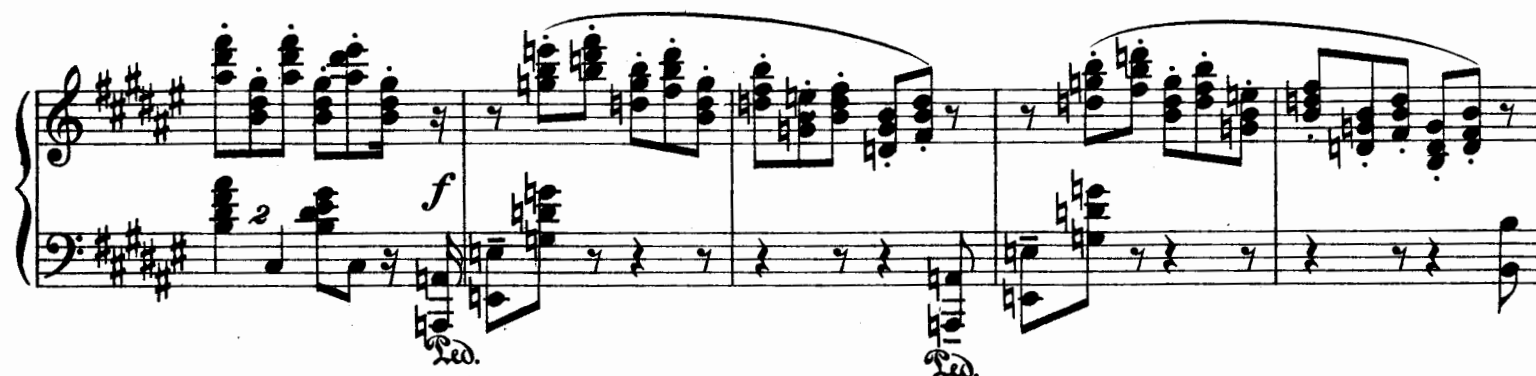
cresc. *poco* *a* *poco*

p

f *dim.*

pp

m.g. m.g. m.g.



f imperioso *p sotto voce misterioso affanato*
con sord.
And.

f *p sotto voce* *cresc.*
con sord.

f *pp* *sf*

pp *sf* *p* *f*

mf cresc. *ff imperioso* *quasi trombe*

dim. *molto accel.* *rit.*

Meno vivo.



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, marked *pp* and *accarezzevole*. The bass clef staff contains a harmonic line, marked *m.g.* in the first measure, *m.d.* in the second, and *molto rall.* in the third. The tempo marking *atempo* is written above the treble staff in the third measure.



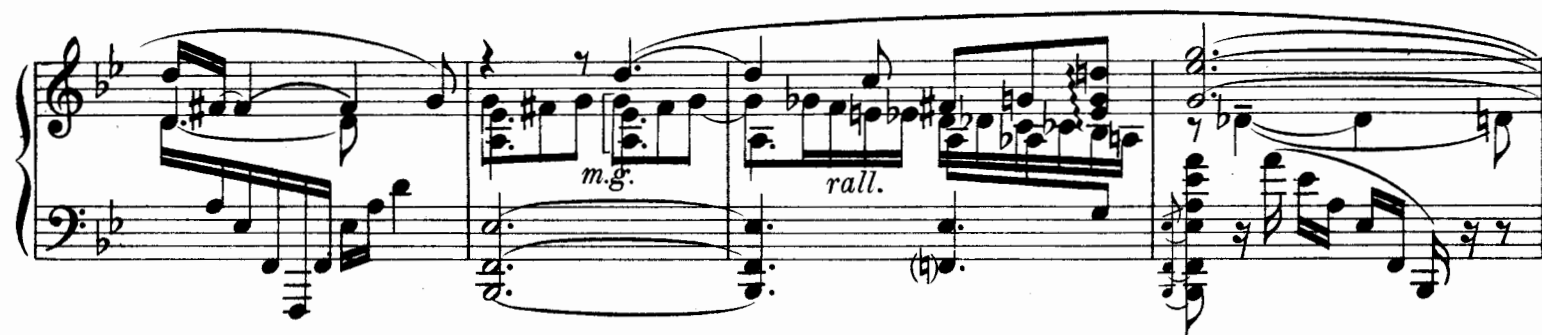
Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur, marked *m.g.* in the second measure and *m.d.* in the third. The bass clef staff continues the harmonic line, marked *rall.* in the third measure.



Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur, marked *a tempo* in the first measure, *m.g.* in the second, and *rall. m.d.* in the third. The bass clef staff contains a harmonic line, marked *a tempo* in the first measure, *m.g.* in the second, and *rall. m.d.* in the third.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur, marked *a tempo* in the first measure. The bass clef staff contains a harmonic line, marked *a tempo* in the first measure.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur, marked *m.g.* in the second measure and *rall.* in the third. The bass clef staff contains a harmonic line, marked *m.g.* in the second measure and *rall.* in the third.



Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur, marked *m.g.* in the second measure and *molto rall.* in the third. The bass clef staff contains a harmonic line, marked *m.g.* in the second measure and *molto rall.* in the third.

Allegro fantastico.

Presto tumultuoso esaltato.

p molto acceler. e cresc. **f** 1 *p*

f imperioso *mf* *cresc.* **f**

ff

Allegro impetuoso.
tr **sf** *p*

f *p* *accel.* *molto* *cresc.*

8 **ff** 1 *pp* Languido.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 8/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

System 1: The first system begins with a treble clef and a key signature of three sharps. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood is marked *con voglia*. The dynamics are *poco cresc.* and *dim.*. A bracket with the number 8 is placed above the first measure.

System 2: The second system continues the melody and bass line. The dynamics are *poco cresc.*, *dim.*, *pp*, and *poco cresc.*. A bracket with the number 8 is placed above the first measure.

System 3: The third system features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are *pp* and *p*.

System 4: The fourth system continues the melody and bass line. The dynamics are *f* and *p*.

System 5: The fifth system features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are *p* and *p*.

System 6: The sixth system continues the melody and bass line. The dynamics are *cresc.*, *poco*, *a*, and *poco*.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The system begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo (*cresc.*) is marked in the middle. The system concludes with a mezzo-forte (*m.g.*) dynamic.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The right hand continues with chords and moving lines, marked with a mezzo-forte (*m.g.*) dynamic. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. A forte (*f*) dynamic is indicated towards the end of the system.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The system begins with a diminuendo (*dim.*) dynamic. The tempo/mood is marked "Leggierissimo volando." The right hand has a light, flowing melody, and the left hand provides a simple accompaniment. A piano (*p*) dynamic is marked, followed by an acceleration (*accel.*) towards the end.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The tempo/mood is marked "Presto giocoso." The right hand features a lively, eighth-note melody. The left hand has a more active accompaniment. A piano (*p*) dynamic is marked, followed by the instruction "leggierissimo" (very light).

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The right hand continues with a lively melody. The left hand has a more active accompaniment. A crescendo (*cresc*) is marked towards the end of the system.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. The system begins with a diminuendo (*dim.*) dynamic. The right hand features a melody with eighth-note patterns. The left hand has a more active accompaniment. A smorzando (*smorz.*) dynamic is marked. The system concludes with a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "8".

meno vivo

p con delizio *poco rit.* *a tempo* *rit.*

poco rit. *a tempo* *molto rit.* *meno vivo cantabile* *pp*

a tempo *molto rallentando* *md.*

a tempo *molto rall.*

md. *rall.*

1

Allegro fantastico. **Meno vivo.**

p rit. accel. *pp* *5 m.g. m.g. rall.*

Allegro. **Meno vivo.**

pp *pp* *5 m.g. m.g. rall. molto*

Allegro.

p ritard. con una ebbrezza fantastica *accel.* *cresc.*

f *mp ritard.* *accel.*

poco a poco cresc. *ff*

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clef). The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics and articulations are indicated throughout the piece.

System 1: Features a forte (*f*) dynamic. The right hand has an 8-measure phrase, and the left hand has a 4-measure phrase. The system ends with a repeat sign.

System 2: Features a *rit.* (ritardando) marking. The right hand has a 4-measure phrase, and the left hand has a 4-measure phrase. The system ends with a repeat sign.

System 3: Features a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has a 4-measure phrase, and the left hand has a 4-measure phrase. The system ends with a repeat sign.

System 4: Features a *poco* (poco) marking. The right hand has a 4-measure phrase, and the left hand has a 4-measure phrase. The system ends with a repeat sign.

System 5: Features a *ff* (fortissimo) dynamic. The right hand has a 4-measure phrase, and the left hand has a 4-measure phrase. The system ends with a repeat sign.

System 6: Features a *fff* (fortississimo) dynamic. The right hand has a 4-measure phrase, and the left hand has a 4-measure phrase. The system ends with a repeat sign.

The page is numbered 14 in the top left corner. The notation is in a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The music is written in a grand staff format, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics and articulations are indicated throughout the piece.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system begins with a treble clef and a key signature of three sharps. It features a series of eighth notes in the right hand, marked with a bracket and the number 8. The tempo is indicated as *prestissimo*. The left hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).

System 2: The second system continues the piece. The right hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The left hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The dynamics are marked *cresc.* (crescendo).

System 3: The third system continues the piece. The right hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The left hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The dynamics are marked *f* (forte).

System 4: The fourth system continues the piece. The right hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The left hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The dynamics are marked *m.g.* (mezzo-giochi).

System 5: The fifth system continues the piece. The right hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The left hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The dynamics are marked *f* (forte).

System 6: The sixth system continues the piece. The right hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The left hand has a series of eighth notes, marked with a bracket and the number 8. The dynamics are marked *rubato accel.* (rubato accelerando).



First system of musical notation. The right hand (treble clef) begins with a series of eighth notes, marked *f* *imperioso*. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a block of chords marked *p* *sotto voce misterioso* and *consord.*



Second system of musical notation. The right hand continues with eighth notes, marked *f*. The left hand accompaniment is consistent. The system ends with chords marked *p* *sotto voce* and *consord.*, followed by a *cresc.* marking.



Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth notes, marked *f*. The left hand accompaniment continues. The system concludes with chords marked *pp* and *sf*.



Fourth system of musical notation. The right hand plays a series of chords, marked *p*, *sf*, *mp*, *f*, and *f*. The left hand accompaniment is present throughout.



Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth notes, marked *ff* *imperioso*. The left hand accompaniment continues. The system concludes with a *dim.* marking and a *molto accel* instruction.



Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth notes, marked *rit.*. The left hand accompaniment continues. The system concludes with a *rit.* marking.

meno vivo
pp *mg.*
molto rallentando
a tempo

rall.
a tempo
cresc.
dim.

p
molto rall.

1

Allegro.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: 2/4. The music features a series of chords and eighth notes. The tempo is marked "Allegro." and the dynamics include *p* (piano), *con una ebbrezza fantastica* (with a fantastic intoxication), *accel.* (accelerando), *poco* (a little), *a* (ad libitum), and *poco* (a little).



Second system of musical notation. Treble and bass staves. The music continues with chords and eighth notes. The tempo is marked *vertiginoso con furia* (whirling with fury).



Third system of musical notation. Treble and bass staves. The music features a series of chords and eighth notes. The dynamics include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando).



Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The music features a series of chords and eighth notes. The dynamics include *ff* (fortissimo) and *m.d.* (moderato). The system is marked with a bracket and the number 8.



Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The music features a series of chords and eighth notes. The dynamics include *m.d.* (moderato). The system is marked with a bracket and the number 8.



Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. The music features a series of chords and eighth notes. The system is marked with a bracket and the number 8.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with the instruction *estatico* and a fermata. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *fff* and *ff m.d.m.g.*. The third staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *fff* and *m.d.m.g.*. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *fff* and *m.d.m.g.*. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *fff* and *m.d.m.g.*.

System 2: The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with *m.d.m.g.*. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *m.d.m.g.*. The third staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *m.d.m.g.*. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *m.d.m.g.*. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *m.d.m.g.*.

System 3: The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with *presto* and *mf*. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *cresc.* and *imperioso*. The third staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *f* and *Red.*. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *f* and *Red.*. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *f* and *Red.*.

System 4: The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with *8* and *f impetuoso*. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *8* and *cresc.*. The third staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *8* and *Red.*. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *8* and *Red.*. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *8* and *Red.*.

System 5: The first staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *accel.*. The second staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *prestissimo*. The third staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *fff*. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *fff*. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. It begins with *fff*.

*) Cette note peut à la rigueur être supprimée.

Шестая Соната. Sechste Sonate.

А. Скрябинъ, Op. 62.
A. Skrjabin,

Modéré.
Mystérieux, concentré.

étrange, ailé

Piano. *mf*

pp *p*

Avec une chaleur contenue.

cresc. poco *mf*

souffle mystérieux. *onde caressante* *concentré*

p *mf*

ailé

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves. Measure 1 has a "6" above the treble staff. Dynamics include "pp" and "p".

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves. Measure 5 has a "6" above the treble staff. Dynamics include "cresc.", "poco", and "poco".

un peu plus lent

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves. Measure 9 has a "6" above the treble staff. Dynamics include "mp" and "f".

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves. Measure 13 has a "3" above the treble staff. Dynamics include "pp" and "pochiss.".

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves. Measure 17 has a "3" above the treble staff. Dynamics include "p".

First system of musical notation, featuring piano (pp) and pianissimo (ppp) dynamics, with a *pochiss.* marking and a crescendo hairpin.

Second system of musical notation, featuring piano (p) dynamics, *pochiss.* markings, and a *cresc. pochiss.* marking. The phrase "Le rêve prend" is written above the staff.

Third system of musical notation, featuring piano (p) dynamics, *pochiss.* markings, and a *cresc. pochiss.* marking. The phrase "forme (clarté, douceur, pureté.)" is written above the staff.

Fourth system of musical notation, featuring piano (p) dynamics, *pochiss.* markings, and a *cresc. pochiss.* marking. The phrase "forme (clarté, douceur, pureté.)" is written above the staff.

Fifth system of musical notation, featuring piano (p) dynamics, *pochiss.* markings, and a *cresc. pochiss.* marking. The phrase "charmes" is written above the staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music includes various chords and melodic lines, with a *ppp* (pianissimo) marking in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes markings for *m.d.* (mezzo-forte), *m.g.* (mezzo-giochi), and *charmes*. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature changes to two sharps (F-sharp and C-sharp). The music includes various chords and melodic lines, with a *charmes* marking in the right hand.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass staff with various chords and melodic lines, maintaining the two-sharp key signature.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It includes the instruction *avec entraînement* (with enthusiasm). The system features a treble and bass staff with various chords and melodic lines, maintaining the two-sharp key signature.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments. The bass clef staff begins with a *m.d.* (maestros design) marking and contains a complex sequence of chords and a melodic line. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic and harmonic development. The bass clef staff features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. Above the system, the text *Ailé, tourbillonnant.* is written. The key signature remains two sharps.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a sequence of chords. The bass clef staff includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *poco* (poco) marking. The key signature changes to one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords. The bass clef staff includes a *poco* (poco) marking and a *f* (forte) dynamic marking. The key signature remains one sharp.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords. The bass clef staff includes a *sf* (sforzando) dynamic marking and a *f* (forte) dynamic marking. The key signature remains one sharp.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and arpeggiated figures. The bass clef staff features a prominent five-fingered scale (marked '5') in the left hand, moving upwards. Dynamics include *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo).

L'épouvante surgit.

Second system of musical notation. The music continues with dense chordal textures in both hands. The bass clef staff shows a five-fingered scale (marked '5') in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo).

Third system of musical notation. The treble clef staff has a five-fingered scale (marked '5') in the right hand. The bass clef staff has a five-fingered scale (marked '5') in the left hand. Dynamics include *p* (piano), *con sord.* (con sordina), *ritard.* (ritardando), and *lento*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a five-fingered scale (marked '5') in the right hand. The bass clef staff has a five-fingered scale (marked '5') in the left hand. Dynamics include *vivace* and *pp* (pianissimo).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a five-fingered scale (marked '5') in the right hand. The bass clef staff has a five-fingered scale (marked '5') in the left hand. Dynamics include *p* (piano), *ritard.* (ritardando), *lento*, *vivace*, and *pp* (pianissimo).

The musical score is written for piano and voice. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano introduction in the left hand, marked *p*. The vocal line enters with the instruction *sotto voce* and the word *charmes*. The piano accompaniment features several ornaments, including a trill marked with an '8' and a triplet marked with a '3'. The tempo and dynamics change throughout the piece, with markings such as *poco più vivo*, *poco cresc.*, *vivo*, *rit.*, and *lento*. The piano part includes various fingerings and articulations, such as slurs, ties, and accents. The piece concludes with a final chord marked with an asterisk (*).

Musical markings and ornaments include:

- sotto voce*
- charmes*
- poco più vivo*
- appel mystérieux*
- poco cresc.*
- vivo*
- rit.*
- lento*
- p* (piano)
- pp* (pianissimo)
- Ornaments: trill (8), triplet (3), and other fingerings.

vivo

pp

p

8

sotto voce

charmes

poco più vivo

appel

mystérieux

p

de plus en plus entraînant, avec enchantement

charmes

poco cresc.

mf

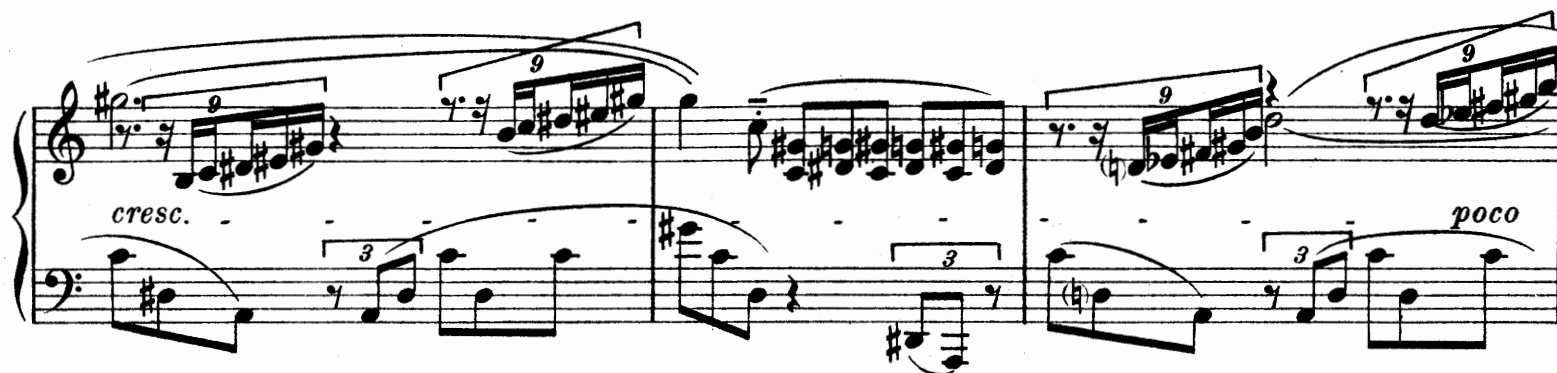
3



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in the third measure. The key signature has one sharp (F#).



Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in the third measure. The key signature has one sharp (F#).



Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in the third measure. The key signature has one sharp (F#).



Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in the third measure. The key signature has one sharp (F#).



Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in the third measure. The key signature has one sharp (F#).

Joyeux, triomphant.

First system of music, marked *Joyeux, triomphant.* The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line includes triplets and a melodic line. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). There are several triplet markings (3) throughout the system.

Joyeux.

Second system of music, marked *Joyeux.* The score continues the piano accompaniment. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line includes triplets and a melodic line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). There are several triplet markings (3) throughout the system. A phrase in the bass line is labeled *appel mystérieux*.

Third system of music, marked *appel mystérieux*. The score continues the piano accompaniment. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line includes triplets and a melodic line. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are several triplet markings (3) throughout the system. A phrase in the bass line is labeled *appel mystérieux*.

*Sombre.**Epanouissement de forces mysté-*

Fourth system of music, marked *Sombre.* and *Epanouissement de forces mysté-*. The score continues the piano accompaniment. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line includes triplets and a melodic line. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are several triplet markings (3) throughout the system. A phrase in the bass line is labeled *appel mystérieux*.

rieuses.

Fifth system of music, marked *rieuses.* The score continues the piano accompaniment. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line includes triplets and a melodic line. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are several triplet markings (3) throughout the system. A phrase in the bass line is labeled *appel mystérieux*.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains triplets and a *dim.* marking. Bass staff contains triplets and a *poco* marking. The system concludes with a *a* marking.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains triplets and a *p* marking. Bass staff contains triplets and a *poco* marking. The system concludes with a *avec une joie exaltée* and *più vivo* marking.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains triplets and a *cresc.* marking. Bass staff contains triplets and a *poco* marking.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains triplets and a *6* marking. Bass staff contains triplets and a *6* marking.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains triplets and a *f* marking. Bass staff contains triplets and a *6* marking. The system concludes with a *Effondrement subit.* and *aile* marking.

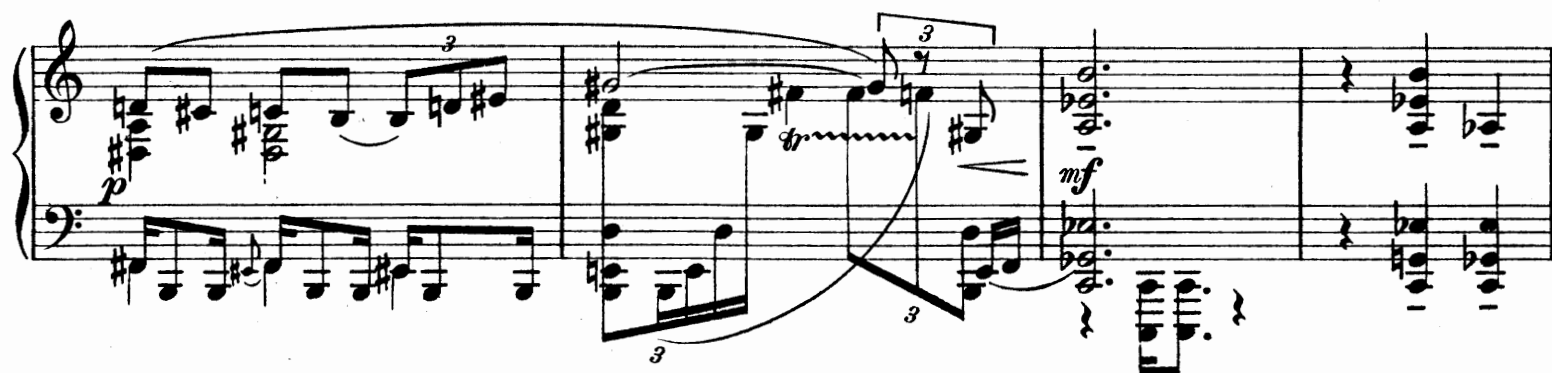
ailé



First system of musical notation. The treble staff begins with a piano (*pp*) dynamic. The bass staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a sixteenth-note triplet marked with a '6' above it.



Second system of musical notation. The treble staff features a sixteenth-note triplet marked with a '6' above it. The system includes a crescendo (*cresc.*) marking and ends with a sixteenth-note triplet marked with a '3' above it.



Third system of musical notation. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and concludes with a sixteenth-note triplet marked with a '3' above it.



Fourth system of musical notation. The treble staff begins with a sixteenth-note triplet marked with a '6' above it. The system includes a piano (*pp*) dynamic marking.



Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a sixteenth-note triplet marked with a '6' above it. The system includes a crescendo (*cresc.*) and a poco (*poco*) marking, and concludes with a sixteenth-note triplet marked with a '6' above it.

6 *un peu plus lent*

poco *f* *p*

pp *pochiss.*

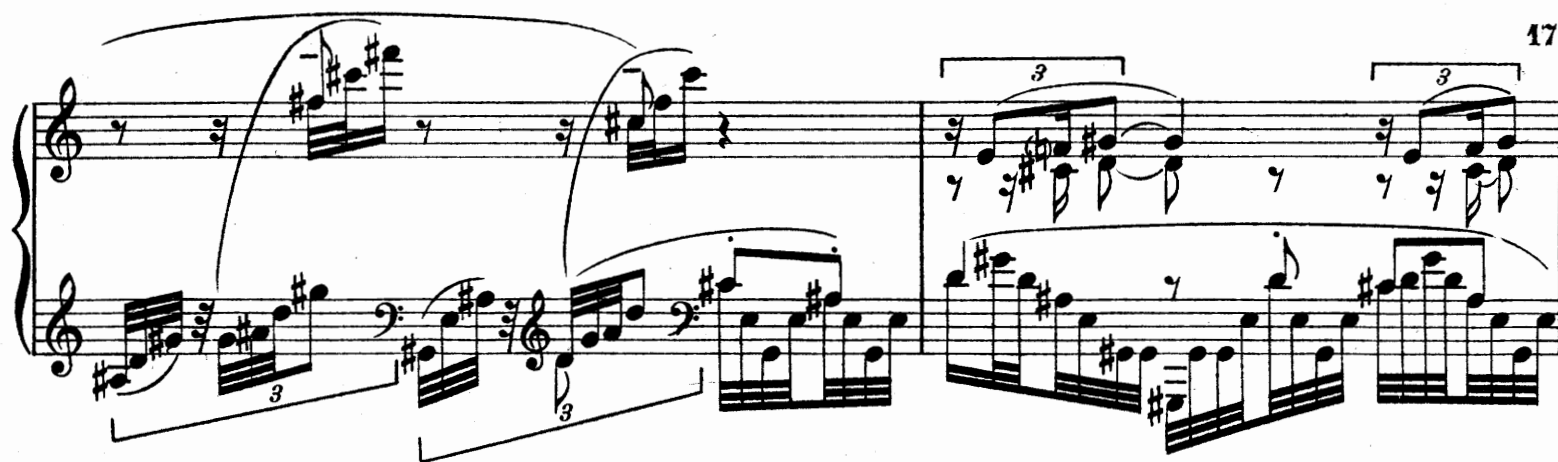
p

pp *ppp* *pochiss.*

pochiss. *m.d.*

Tout devient charme et douceur.

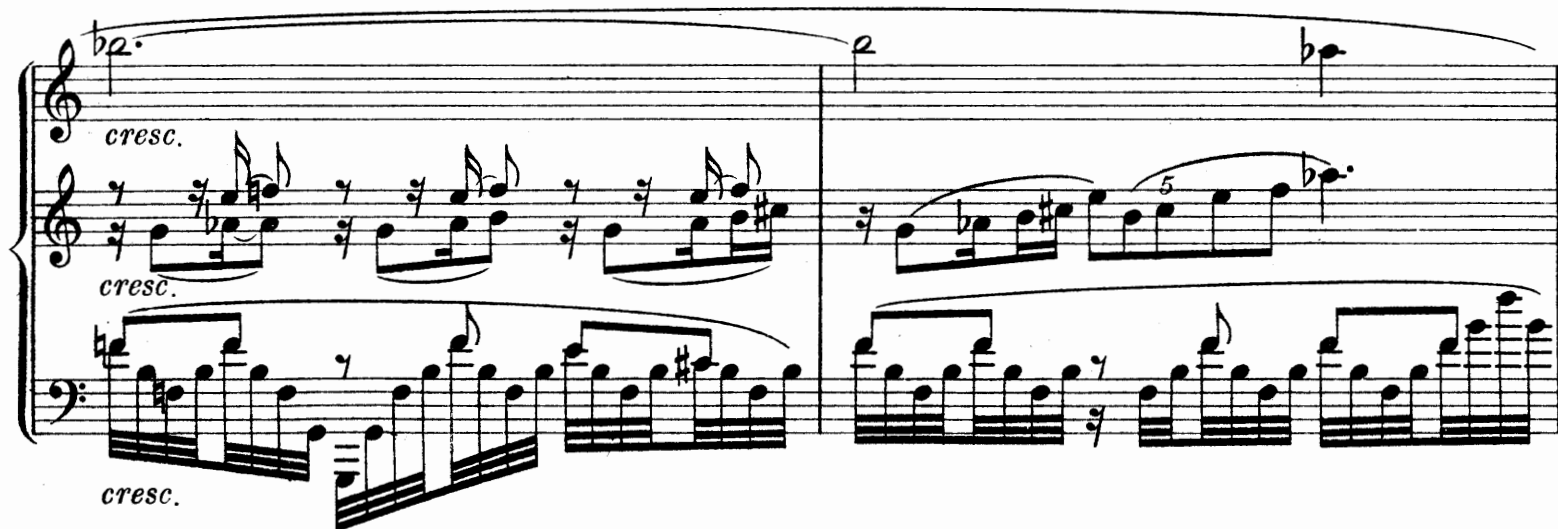
The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand starts with a half rest, followed by a half note G4. The left hand plays a series of eighth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The second system continues the melodic and harmonic development, with the instruction *poco cresc.* (poco crescendo) appearing. The third system features more complex arpeggiated patterns and trills, with the instruction *trm* (trill) appearing. The fourth system concludes the piece with a final arpeggiated figure and a trill. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.



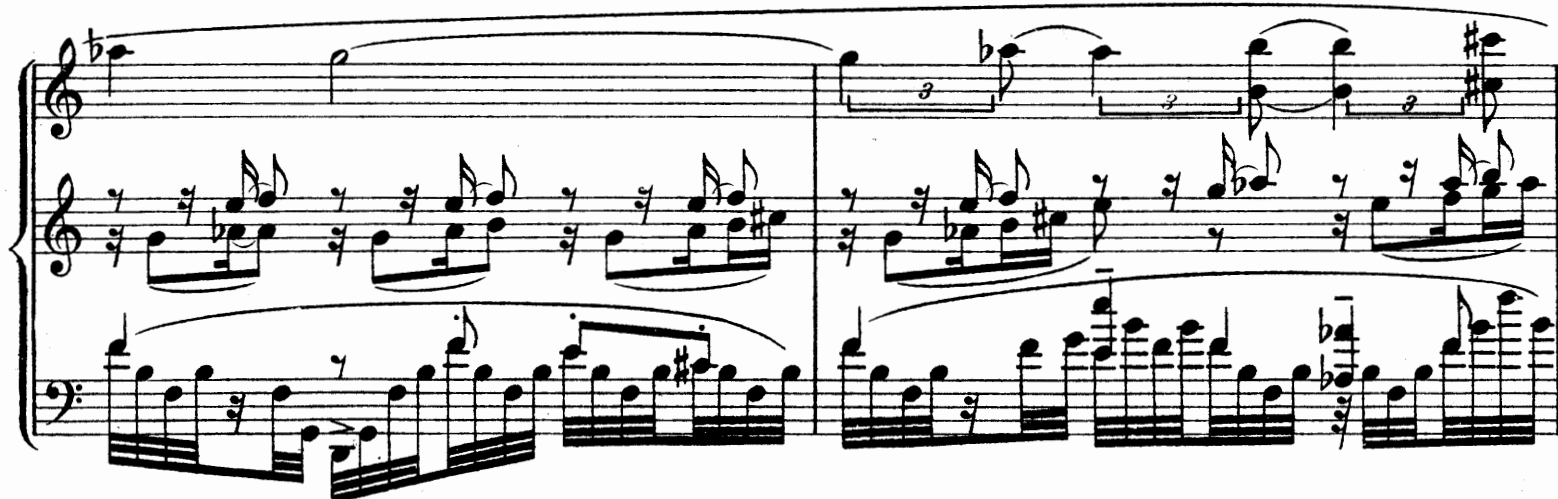
First system of musical notation, measures 1-2. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a trill in measure 1 and a triplet in measure 2. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a triplet in measure 1. Both staves include dynamic markings of *pp* and *p*.



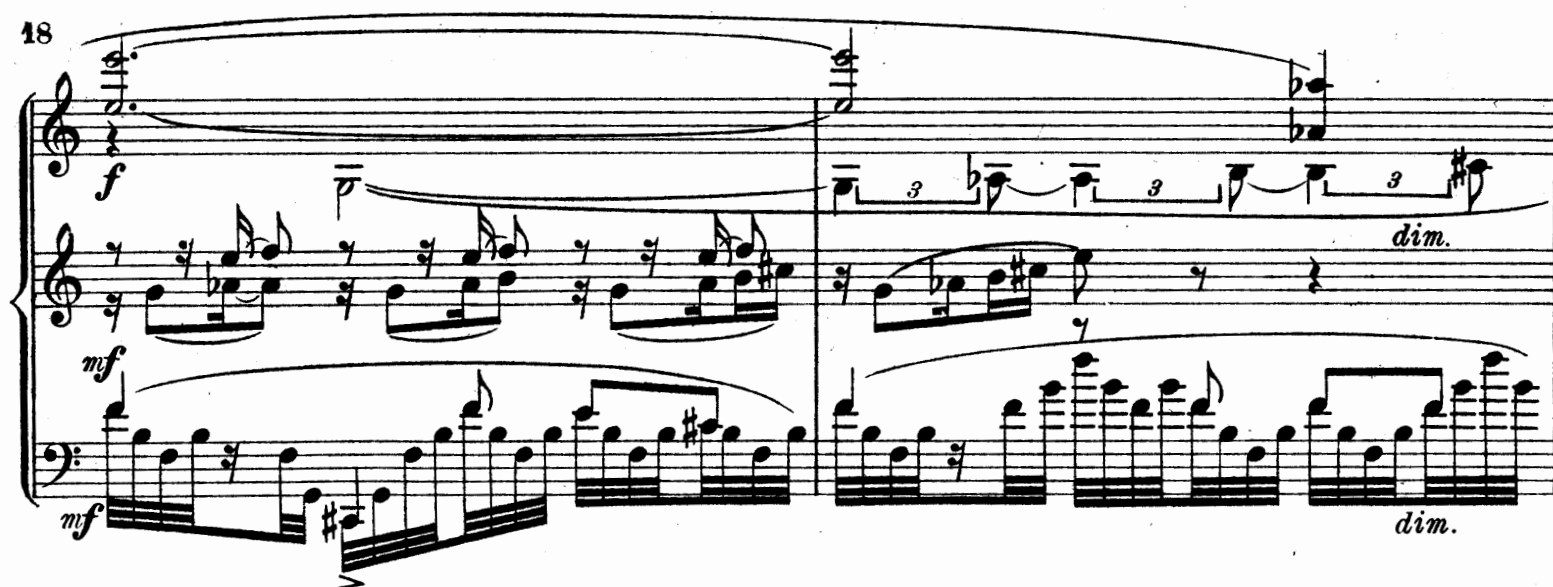
Second system of musical notation, measures 3-4. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a trill in measure 3 and a triplet in measure 4. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a triplet in measure 3. Both staves include dynamic markings of *pp* and *p*.



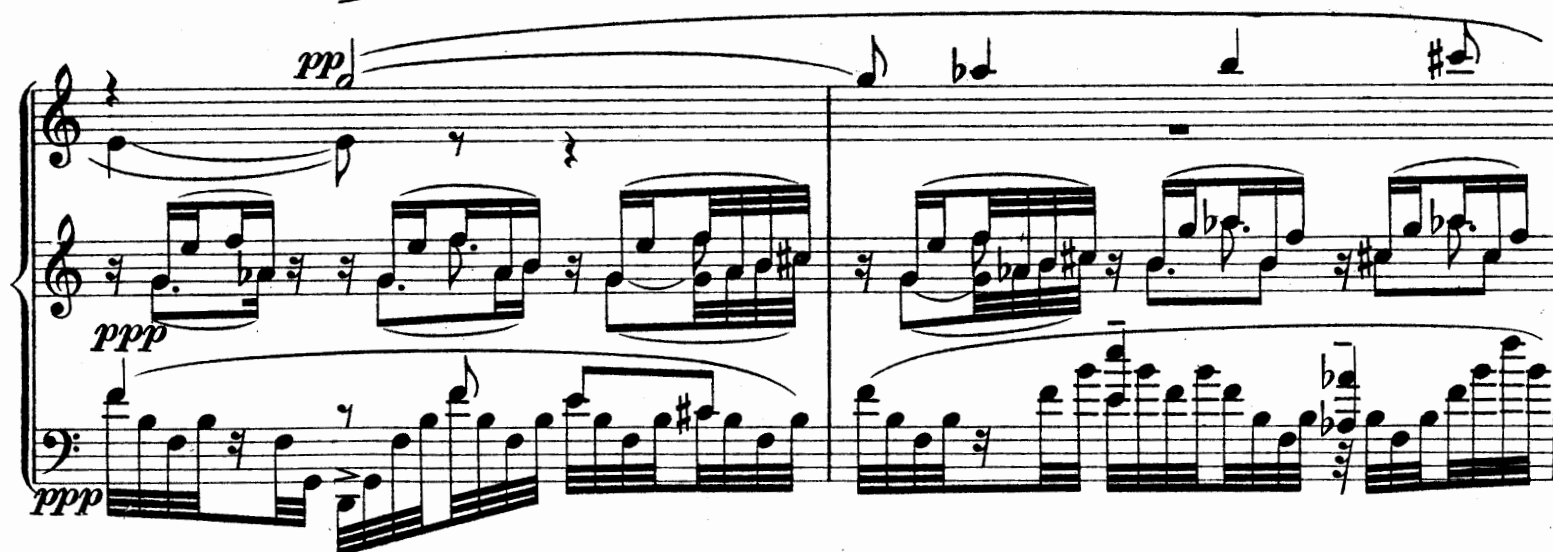
Third system of musical notation, measures 5-6. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a trill in measure 5 and a triplet in measure 6. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a triplet in measure 5. Both staves include dynamic markings of *pp* and *p*.



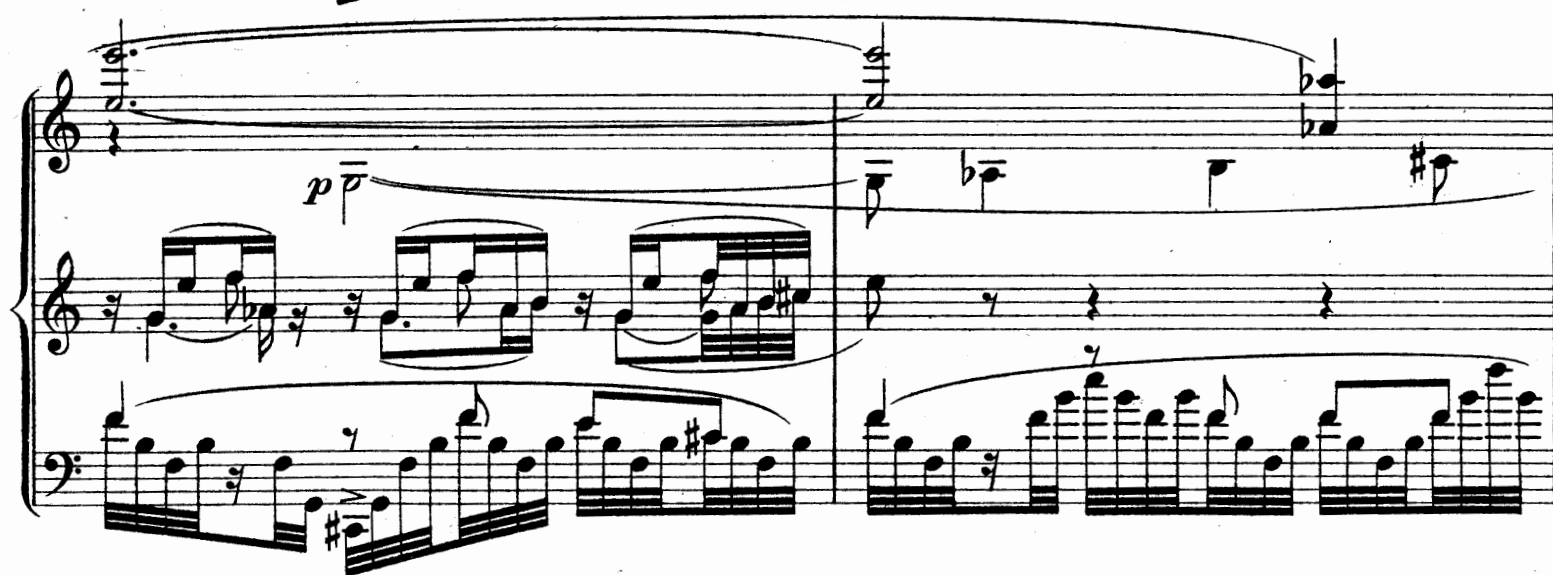
Fourth system of musical notation, measures 7-8. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a trill in measure 7 and a triplet in measure 8. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a triplet in measure 7. Both staves include dynamic markings of *pp* and *p*.



First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with a forte (*f*) dynamic. The middle and bottom staves are a grand staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a 3/4 time signature and includes triplets and a *dim.* (diminuendo) marking.



Second system of musical notation. The top staff has a piano (*pp*) dynamic. The middle and bottom staves have a pianissimo (*ppp*) dynamic. The music continues with a 3/4 time signature and includes a *dim.* marking.



Third system of musical notation. The top staff has a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves have a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music continues with a 3/4 time signature and includes a *dim.* marking.



Fourth system of musical notation. The top staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music continues with a 3/4 time signature and includes a *dim.* marking.

Avec entrainement.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. The key signature has one sharp (F#).

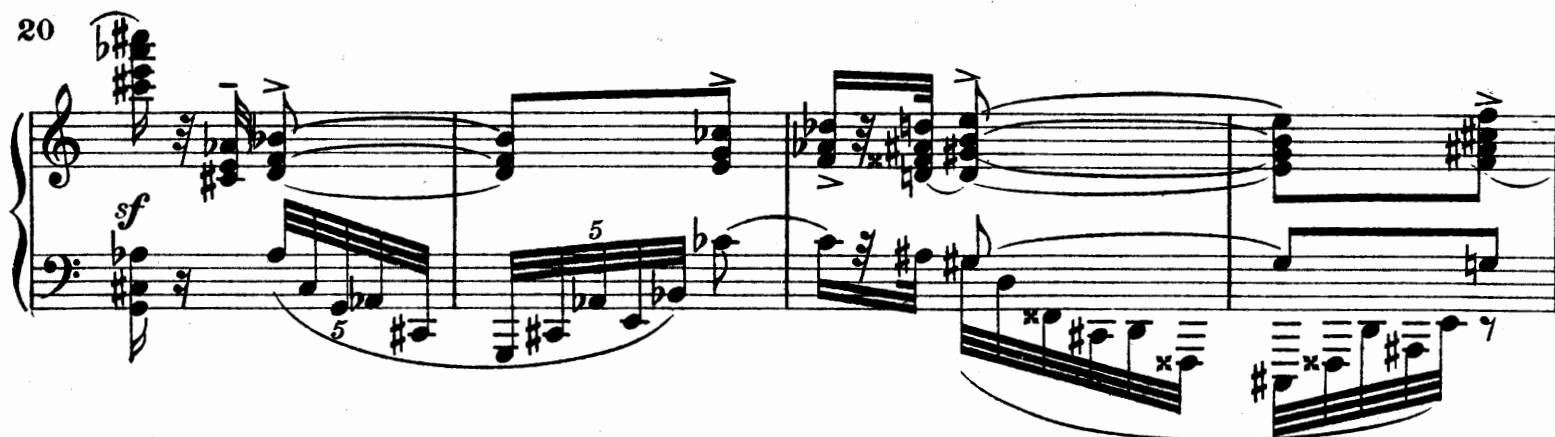
Ailé, tourbillonnant.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*. The key signature has one sharp (F#). There are also markings like *Rea* and ** Rea* below the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sf*. The key signature has one sharp (F#).

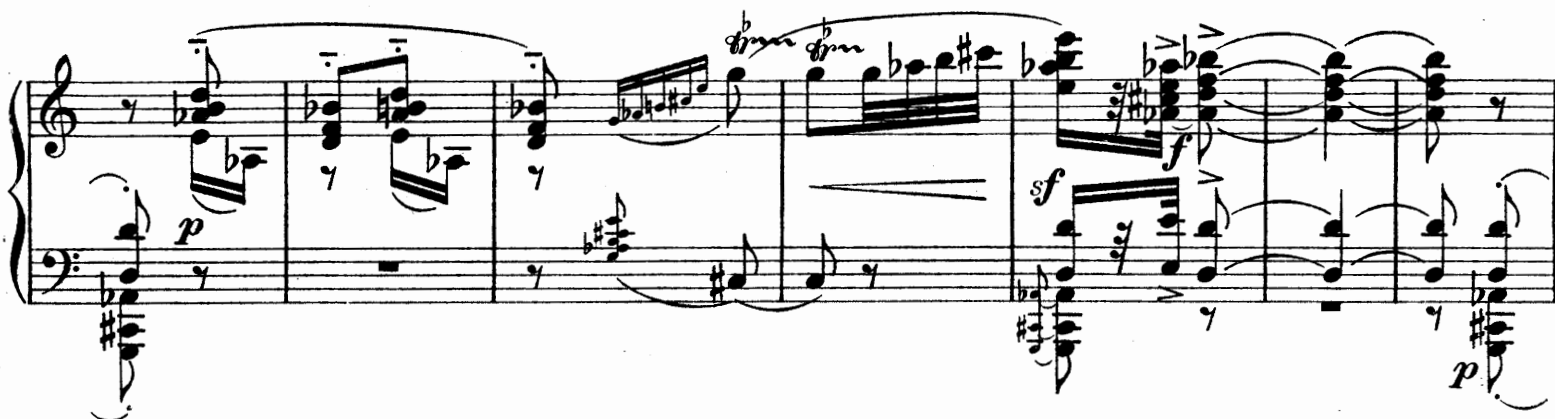


The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features complex, rapid passages in both hands, with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A forte (*sf*) dynamic marking is present in the bass staff. A fingering of '5' is indicated in both staves.

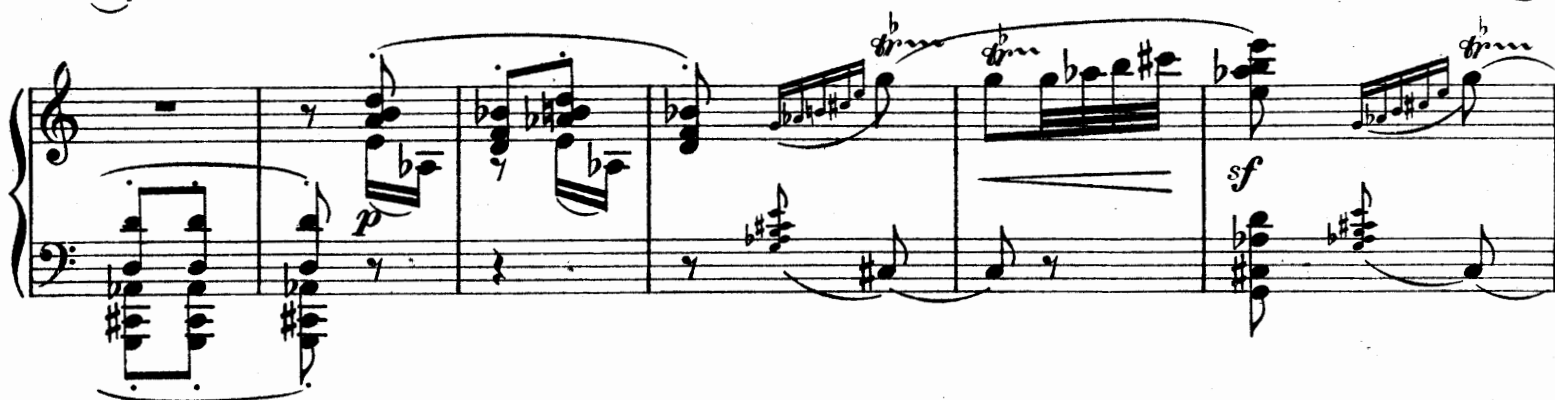
L'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante.



The second system continues the musical piece. It features a mix of rapid sixteenth-note runs and slower, more sustained chords. A piano (*p*) dynamic marking is visible in the bass staff towards the end of the system.



The third system shows a continuation of the musical themes. It includes a piano (*p*) dynamic in the bass staff and a forte (*sf*) dynamic in the treble staff. The notation is dense with many beamed notes.



The fourth system of musical notation features a piano (*p*) dynamic in the bass staff and a forte (*sf*) dynamic in the treble staff. The music maintains its complex, rhythmic character.



The fifth system concludes the page with a piano (*p*) dynamic in the bass staff and a forte (*sf*) dynamic in the treble staff. The notation remains highly detailed with many beamed notes.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with a five-measure rest in the first measure, followed by a series of chords and a six-measure rest in the final measure. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). A crescendo hairpin is visible in the first measure.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line featuring eighth-note patterns and a six-measure rest. The left hand maintains a steady eighth-note accompaniment. The dynamic *p* (piano) is marked at the beginning of the system.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a crescendo hairpin and a six-measure rest. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic *cresc.* (crescendo) is marked.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a six-measure rest and a final measure with a strong dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a six-measure rest and a final measure with a strong dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Musical notation for piano, featuring complex textures with many beamed notes and chords. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/8. The piece features complex textures with many beamed notes and chords. Dynamic markings include *pp*, *sf*, *f*, *p*, *mp*, and *m.g.* (mezzo-forte). There are also performance instructions like *e dim.* and *molto accel.*

SONATE Nr. 7

Op. 64 (1911 - 1912)

Allegro

The musical score is presented in four systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/8. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody with triplets and a bass line with a pedal point. The second system continues the melody with a 'mystérieusement sonore' instruction. The third system features a 'mp' dynamic and a 'cresc.' marking. The fourth system features a 'mf' dynamic and a 'f' marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

*) Hinweis des Herausgebers: Die hier wiedergegebenen originalen Pedalbezeichnungen dürfen nicht streng befolgt werden.

Remarque de l'éditeur: Les indications de l'emploi de la pédale dans l'original reproduites ici ne doivent forcément pas être suivies à la lettre.

Editor's note: The original pedal marks printed here should not be strictly followed.

9 *mystérieusement sonore*

12 *avec une sombre majesté*

17 *31*

21 *132*

24

The musical score consists of five systems of music, each starting with a measure number in a box. The first system (measures 9-11) is marked 'mystérieusement sonore' and features a complex triplet pattern in the right hand. The second system (measures 12-16) is marked 'avec une sombre majesté' and includes dynamic markings like *pp* and *f*. The third system (measures 17-20) includes a section marked '31' and '132'. The fourth system (measures 21-23) continues the melodic development. The fifth system (measures 24-26) concludes the page. The score is written for piano with standard notation, including treble and bass staves, clefs, and various musical symbols like slurs, triplets, and dynamic markings.

avec une céleste volupté

très pur, avec une profonde douceur

mystérieusement sonore

impérieux

*la mélodie
bien marquée*

44

poco meno vivo

46

49

52

55

animé, ailé

60 *mf*

63

66 *pp*

très animé, ailé

70 *cresc.*

73 *étincelant* *pp*

*) Der obere Bogen dürfte als Bezeichnung für das Legato der Mittelstimme e-eis-fis aufzufassen sein.

La courbe supérieure devrait être compris comme signe du legato de la voix moyenne: mi-mi dièse-fa dièse.

The upper slur could be understood as legato mark for the middle voice E-E#-F#.

75 *poco*

77 *mp* *cresc.*

79 *très pur, avec* *dim.* *pp*

82 *douceur* *poco* *p*

86 *pp* *cresc.* *5 onduleux, insinuant*

89

mp 3 3 *cresc.* 3 3 *f*

91

dim. *pp* *très pur*

94

p *menaçant*

98

pp

102

cresc. *mf* *poco più vivo* *avec trouble* *f*

106 *impérieux* * 3

111 *f*

115 *cresc.*

très doux
119 *joyeux, étincelant*

122 *p* *ppp* *f*

126

p

129

132

dim.

135

pp *cresc.* *f*

139

pp

E. P. 12652

142 *cresc.*

145 *vol joyeux* *pp*

147

149 *impérieux*

152 *cresc. poco a poco* *impérieux*

155 *subito meno vivo*

8₁

p

de plus en plus sonore et animé

157

cresc.

molto più vivo

160

come des éclairs

p

cresc.

163

mp

166

cresc.

foudroyant

169

171

174

177

180

avec une sombre majesté

E. P. 12652

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef).
 - System 1 (measures 169-170): Measure 169 starts with a treble clef, key signature of one flat (B-flat), and 4/8 time. It features a series of triplets in the right hand and arpeggiated figures in the left hand. Measure 170 continues this pattern.
 - System 2 (measures 171-172): Measure 171 shows a change in the right-hand melody. Measure 172 continues the arpeggiated bass line.
 - System 3 (measures 173-174): Measure 173 introduces a new triplet pattern. Measure 174 continues the complex rhythmic texture.
 - System 4 (measures 175-176): Measure 175 features a change in the right-hand melody. Measure 176 continues the arpeggiated bass line.
 - System 5 (measures 177-180): Measure 177 continues the pattern. Measure 178 shows a change in the right-hand melody. Measure 179 continues the arpeggiated bass line. Measure 180 is the final measure on the page, marked 'avec une sombre majesté' and featuring a different triplet pattern. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in measure 180.
 - Dynamics: 'ff' (fortissimo) is marked in measure 169, and 'f' (forte) is marked in measure 180.
 - Tempo: 'Tempo I' is indicated at the top left.
 - Publisher: 'E. P. 12652' is printed at the bottom center.

184

188

192

195

198

très pur, avec une profonde douceur

201

sonore

ondoyant

la mélodie bien

205

marquée

208

211

poco meno vivo

213

*) Hier besteht auch die Möglichkeit, beide Hände zu vertauschen.

Ici on peut également changer de main.

It is possible here to exchange both hands.

44

216

mp

pp

p

219

pp

mp

pp

222

p

pp

p

225

pp

f

ppp

mf

animé, ailé

229

Measure 216: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: mp.

Measure 217: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: pp.

Measure 218: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: p.

Measure 219: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: pp.

Measure 220: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: mp.

Measure 221: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: pp.

Measure 222: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: p.

Measure 223: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: pp.

Measure 224: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: p.

Measure 225: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: pp.

Measure 226: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: f.

Measure 227: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: ppp.

Measure 228: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: mf.

Measure 229: Treble clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Bass clef, G major. Quintuplet of eighth notes. Dynamics: mf.

*) Siehe Anmerkung S. 43

| Voir annotation p. 43

| See annotation p. 43

232

237 *avec éclat*

f

240

impérieux

f

242

245

*) Siehe Anmerkung S. 34

Voir annotation p. 34

See annotation p. 34

[illegible]

avec une volupté radieuse, extatique

avec une volupté radieuse, extatique

253

542

pp *p* *pp* *ppp*

261

1 *tr* 2 *tr* 1 *tr* 2 *tr* 1 *tr* 2 *tr*

cresc.

mp

*

264

trm

trm

trm

trm

trm

trm

dim.

p

cresc.

*

267

f *pp*

542 *tr*

270

3 *3* *3* *3*

273

molto accel. *presto* *en un vertige*

mf dim. *pp*

3 *3* *3* *3*

279

poco rit. *cresc.* *mf dim.* *molto accel.*

3 *3* *3* *3*

284

pp *en un vertige*

3 *3* *3* *3* *3* *3*

289 *fulgurant*

pp

292

pp

295

3 *smorz.* *dim.*

297

p *molto* *cresc.* *f* *molto*

300

mp

p

cresc.

303

f

cresc.

306

pp

cresc.

309

avec une $\frac{5}{2}$ joie débordante

313

4 accel.

317

subito più lento

321

*) Herausgeber empfiehlt für kleinere Hände:
 Pour des mains plus petites l'éditeur conseille:
 The editor recommends the following for smaller hands:



**) Zur Wahrung des straffen doppelgetakteten Rhythmus schlägt der Herausgeber vor, die tiefen Akkorde vor dem Zweiunddreißigstel der rechten Hand anzuschlagen.

Pour conserver le rythme doublement pointé l'éditeur propose de toucher les accords bas avant la triple croche de la main droite.

For the sake of keeping up the tense double-dotted rhythm, the editor suggests playing the low chords before the demisemiquaver of the right hand.

en délire

326

330

335

339

accél.

dim.

smorz.

The image shows a page of a musical score for a piano piece titled "en délire". The score is written for piano and includes measures 326 through 339. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo/mood is indicated as "en délire". The score features complex harmonic structures, including octaves, triplets, and dynamic markings such as *pp*, *ff*, *p*, and *smorz.* (sforzando). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and articulation marks.

*) Ausführungsvorschlag des Herausgebers:

Proposition d'interprétation de l'éditeur:

Suggestion of the editor:

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand, with the left hand providing a steady bass line. The melody is simple and catchy, with a clear 8-measure phrase. The score includes a first ending bracket and a second ending bracket, both marked with an '8' and a '1' to indicate the number of measures. The piano part is marked with a forte 'ff' dynamic.

wobei der obere Akkord auch von der rechten Hand gegriffen werden kann.

l'accord supérieur pouvant également être réalisé par la main droite.

The upper chord may also be played by the right hand.