



Skriyabin'in Op. 62 No. 6 Piyano Sonatının Müzikal-Felsefik ve Tekniksel Açılardan İncelenmesi*

Musical, Philosophical and Technical Analysis of Scriabin's Op.62 No.6 Piano Sonata

Mustafa Emir BARUTCU¹

Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN²

Geliş Tarihi: 23.06.2019 / Düzenleme Tarihi: 05.09.2019 / Kabul Tarihi: 21.10.2019

Özet

19. yüzyıl Post-Romantik bestecilerinden biri olan Aleksander Skriyabin, piyano müziğine yenilikler katmış, bıraktığı eserlerle piyano tekniğine ve piyano edebiyatına büyük katkılar sağlamış bir bestecidir. Gizemci tutumu ve kendini aşma isteğini benimsemesi, diğer bestecilere göre farklı bir noktaya gelmesine sebep olmuş ve Rus müziğinin gelişmesinde önemli bir etken haline gelmiştir. Ayrıca teosofiyeye ilgi duymuş ve bu ilgi O'nun düşünce dünyasının şekillenmesini sağlamıştır. Bu araştırma; Skriyabin'in gizemci ve simgeci müziğinin 20. yüzyıl müziğine olan etkilerini yansıtan eserlerinden biri olan op.62 no.6 piyano sonatını incelemek amacıyla yapılmış ve eserin müzikal, felsefik ve tekniksel açılardan ulaşmak istediği hedefler belirlenmeye çalışılmıştır. Betimsel bir çalışma olan araştırmada, kaynak taraması yapılarak bilgiler elde edilmiş ve uzman görüşlerine başvurulmuştur. Bu araştırmada yapılan incelemeler ve görüşmeler sonucunda şu sonuçlara ulaşılmıştır: Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatının müzik formu, Klasik dönem sonat formundan farklı değildir. İlk dönem sonatlarındaki programlı yapı, op. 62 no. 6 sonatında görülmemektedir. Eser tek bölümlüdür fakat kendi içerisinde ifadeyi unsurlar barındırmaktadır. Kullanılan Prometheus akorları, eserin temelini oluşturmuş ve yatay bir şekilde ölçülere yayılarak kullanılmıştır. Felsefik açıdan bu eserde yoğun bir şekilde "gizemcilik", "ruh", "şeytan" ve "rüya" gibi konular işlenmiştir. Gizemcilik yapısı içerisinde hayallerin bir anda yok oluşu ve bu yok oluş içerisinde karışıklığın doğuşu eserin özelliğidir. Tını açısından empresyonist yaklaşımlar, tını arayışları, Skriyabin'in 6. sonatında çoktur. Kullanılan zor pasajlar Liszt yaklaşımı içerisinde olduğunu göstermektedir. Alınan uzman görüşleri doğrultusunda; Skriyabin'in sonatlarının teknik açıdan zor olduğu ve her piyanist tarafından çalınamayacağı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aleksander Skriyabin, Piyano, Sonat, Prometheus, Analiz

Abstract

Alexander Scriabin is one of the most important Post-Romantic composers of 19th century. He brought innovations to piano music and made significant contributions to piano technique and literature with his works. His mysterious attitude and willingness to go beyond himself located him in a different, specific position in the world of music; on the other hand, he had an important role in the development of Russian music. On the other hand, he was interested in theosophy, which shaped his world of thought. The goal of this research is to analyze Scriabin's op.62 no.6 piano sonata, which is one of his works that reflect his mystical and symbolist music and to show his impact on 20th century music. It is attempted to analyze his piece in terms of its musical, philosophic and technical dimensions. Literature review was carried out in this descriptive research in order to obtain data and expert opinions were. The results obtained with this research through analyses and interviews are presented below: The form of Alexander Scriabin's op. 62 no. 6 piano sonata is no different from the form of Classical Period sonata. Op. 62 no. 6 piano sonata doesn't have the systematic structure in his first period sonatas. The piece is made of a single part, but contains expressive elements within. Prometheus chords form the basis of piece and used by horizontally extending into the meters. When the philosophical features of the piece are analyzed, it can be said that issues such as "Mysticism", "Spirit", "Demon" and "Dream" are highly involved in the piece. Destruction of dreams and birth of disorder in this destruction are the features of the piece as a part of mysticism. There are impressionist approaches in terms of tone and there is a search for tones in Scriabin's 6th sonata. Difficult passages used in the piece show that the composer adopts Liszt approach. According to the expert opinions, Scriabin's sonatas are technically difficult and they cannot be performed by each pianist.

Keywords: Alexander Scriabin, Piano, Sonata, Prometheus, Analysis.

* Bu çalışma ilk yazarın ikinci yazar danışmanlığında yürüttüğü ve 2013 yılında tamamladığı "19. Yüzyıl Post-Romantik Bestecilerinden Aleksandr Skriyabin'in Op. 62 No. 6 Piyano Sonatının İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

¹ Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Afyonkarahisar, Türkiye.

E-posta: e.barutcu@hotmail.com ORCID ID: 0000-0002-7811-0016

² Dr. Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye.

E-posta: duygosokez@aku.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-2755-4225

Giriş

Piyano, tarihsel gelişimi ve müziğe kattığı değerler açısından günümüzün vazgeçilmez enstrümanlarından biridir. Büyük besteciler, müzikal ifadede önemli bir yeri olan piyanoya, tekniksel açıdan yenilikler getirmişler ve bununla ilgili araştırmalar yapmışlardır. Örneğin Beethoven, arpej, oktav ve hızlı parmak hareketleri gerektiren pasajlar yazmış, O'nun açtığı yolda Liszt, Chopin, Mendelssohn, Brahms, Rahmaninov, Çaykovski ve Skriyabin gibi besteciler devam ederek, piyanonun gelişimini devam ettirmişlerdir. Yaşadıkları dönemler içerisinde besteciler, doğa, manzara, savaş, zafer, kahramanlık, ulusçuluk, memleket özlemi, siyasi hareketler, mistik olaylar gibi öğeleri kullanarak eserler yazmışlar ve ifade aracı olarak da piyanoyu kullanmışlardır. Bu bestecilerden biri olan Aleksander Skriyabin, piyano müziğine yenilikler katmış, armonik ve tekniksel anlamda değişimler göstermiş bir bestecidir. Gizemci tutumu ve kendini aşma isteğini benimsemesi, diğer bestecilere göre farklı bir noktaya gelmesine sebep olmuştur. Sembolizm akımıyla ilgilenmiş ve sembolizmin Rus müziğindeki en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Ayrıca teosofiyeye ilgi duymuş ve bu ilgi O'nun düşünce dünyasının şekillenmesini sağlamıştır.

Skriyabin'i özel kılan unsurlardan en önemlisi, eserlerinin birbirini besleyen, teknik ve müzikal açılarından farklılık gösteren yapıtlardan oluşmasıdır. Yalnızca bir besteci ya da piyanist olarak değil, aynı zamanda felsefe ve mistik öğretilerle de şekillendirdiği hayatında müziği bir ifade aracı olarak görmüştür. İlk dönem yapıtlarında görülen Romantizm etkisi zaman içerisinde azalmaya başlamış, özellikle de son dönem eserlerinde, geleneksel tonaliteden uzaklaşarak modernizmin ilk örneklerini oluşturacak eserler yazmıştır. Bunun yanında felsefi kişiliğini, yenilikçi yönüyle harmanlayıp değişim ve dönüşüm yaratması, Skriyabin'in müzikal dilinin son derece önemli olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan eserleri piyanistlik olduğu kadar müzikal ifade bakımından da değerli görülmektedir (Dağhan, 2017: 1).

Aleksander Nikolayeviç Skriyabin

Hayatı

Aleksander Nikolayeviç Skriyabin 6 Ocak 1872 yılında Moskova'da aristokrat bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Annesi yetenekli bir piyanist, babası ise diplomattır. Skriyabin'in doğumundan bir yıl sonra annesi 23 yaşında ölünce, Skriyabin'in bakımını teyzesi üstlenir. Teyzesinin müziğe olan ilgisinden dolayı Skriyabin'in çocukluğu müzikle iç içe geçer ve çocukluk yıllarından itibaren müziğe olan yeteneği fark edilir. Beş yaşındayken piyanoda doğaçlama yapabilme ve duyduğu melodileri kolaylıkla çalabilme yeteneğine sahiptir (Garcia, 2005: 2-3; Starcevic, 2012: 57).

Bir dönem baskıcı babasından dolayı askeri okula gitmek zorunda kalan Skriyabin, buna rağmen müzikten hiç kopmaz. 11 yaşında müziğe profesyonel anlamda başlar ve George Konjus'un öğrencisi olur. Konjus, O'nu ünlü Rus besteci Sergei Tanayev ile tanıştırmış ve müzik eğitimine devam etmesini sağlar (Pamir, 1993: 29). 1888 yılında 16 yaşında Moskova Konservatuvarı'na giren Skriyabin, Safanov aracılığıyla Moskova'nın önde gelen ve disiplinli piyano öğretmeni Zverev ile tanışır ve Zverev'in O'nu çok beğenmesi üzerine piyano derslerine Zverev ile devam eder (Garcia, 2005: 3). Rahmaninov ve Goldenwiezer ile sınıf arkadaşı olan Skriyabin, kısa zamanda piyano öğretmeni Zverev'in favori öğrencisi olur ve 1892 yılında Moskova Konservatuvarı piyano bölümünden altın madalyayla mezun olur (Garcia, 2005: 3; Pamir, 1993: 30). Kariyerinin başında, bestelerinin hemen yayınlanmasına yardım eden dönemin zengin editörü Baleyev ile tanışır ve Baleyev, Skriyabin'in Batı Avrupa'da tanınması için uzun bir konser turu düzenler (Newmark, 1915: 329).

Skriyabin 1897 yılında bir konser piyanisti olan Vera Isakovich ile evlenir ve dört çocuğu olur. 1903'te Tatyana Schloezer'e âşık olur ve ölene kadar Schloezer ile hayatına devam eder (Garcia, 2005: 4). Bu dönemde Rusya'dan ayrılan Skriyabin, seyahatlere çıkar ve konser projeleri için çalışmalar yapar. Bir süre İsviçre'de, daha sonra da Belçika'da yaşar. Seyahatlerinde müzik alanında Avrupa'daki birçok gelişmeyi takip etme fırsatı bulur, yeni besteci ve sanatçılarla tanışır, sanat akımlarını araştırır, birçok konser verir (Selanik, 2010: 289). Bu süre zarfında Avrupa ülkeleri ve ABD'de besteci ve icracı olarak daha yaygın olarak bilinir hale gelir (Starcevic, 2012: 58). 1910 yılında tekrar Moskova'ya geri döner, beste yapmaya, konser vermeye ve eğitimciliğe devam eder (Starcevic, 2012: 58). Skriyabin, 1915'te -dehası, yaratıcılığının sınırlarına ulaştığı- 43 yaşında öldüğünde, zamanının en ünlü sanatçıları arasındadır (Garcia, 2005: 1).

Sanatı

Alexander Skriyabin, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Rus bestecileri kuşağında, çağdaşları arasında en cesur müzikal dil yenilikleri getiren bestecidir (Balan, 2016: 29). Eserlerini yazarken Romantizm akımından ve bu akımın önemli isimleri Chopin, Liszt ve Wagner'den etkilenmiştir. Skriyabin için müzik, bir arayış ve yaşam biçimidir. O'na göre müzik değişim içinde olmalı, tekrardan kaçınılmalı ve müziğin insanlığa söyleyecek önemli bir sözü olmalıdır (Dağhan, 2017: 66).

Skriyabin'in çalışmaları ilk, orta ve geç olmak üzere üç döneme ayrılmaktadır. Skriyabin'in çalışmalarını dönemlere ayıran kişi, Skriyabin'in kayınbiraderi, müzikolog ve felsefeci Boris Schloezer'dir ve bu bölünmeyi ilk defa 1921'de yazdığı bir makalesinde kullanmıştır (Sabbagh, 2003: 11).

Skriyabin, 1900'lü yıllara kadar olan ilk döneminde Mazurka, Impromptu, Prelüd, Etüd gibi küçük boyutlu eserler yazmıştır. Bu küçük formları tercih etme sebebi genellikle gençlik yıllarında Chopin'e duyduğu hayranlığa bağlıdır. İlk dönem eserleri melodik, armonik ve ritmik yönden Chopin'in eserlerini andırır. Hatta César Cui bir keresinde "Skriyabin bir yerlerde Chopin'in basılmamış el yazması eserlerinin olduğu bir sandık bulmuş olmalı" diye şaka bile yapmıştır. Başka hiç kimse Skriyabin'in müziğini o kadar derinden etkileyememiştir (Sukhina, 2008: 27). 1900'lü yıllardan sonra da çeşitli denemeler yapıp, tonal sistemden uzaklaşarak birbirine çok uzak olan tonaliteleri işlemeye başlamıştır (Aktüze, 2004: 2193).

Skriyabin ilk döneminde Chopin'den, orta döneminde Wagner'in müziğinden, Nietzsche'nin felsefesinden etkilense de, yaptığı araştırmalardan sonra teosofi felsefesiyle ilgilenmeye başlamıştır. Buna göre Skriyabin, ruhsal coşku, dönüşüm, vahiy gibi kavramları benimsemiş ve bunları müziğiyle ifade etmeye çalışmıştır. 1900'lü yıllardan sonraki bestelerinin çoğu benzersiz, mistik, olağandışı karaktere sahiptir. Böylelikle Skriyabin, müziği sadece bir ifade aracı olarak görmeyi ötesine geçerek müzikle bir değişim, dönüşüm başlatacağına, bu dönüşüm için görevli olduğuna, bu yolla insanlığı içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarabileceğine ve onları gerçek özgürlüğe kavuşturabileceğine inanmıştır (Starcevic, 2012: 58).

Bestecinin son dönemi (geç dönem) "Prometheus Dönemi" olarak bilinir. Bu dönemde, kendini aşan armoniler, tonalite ve teknik farklılıklar kendini belirgin bir şekilde hissettirir. Aynı zamanda sınırlarını aştığı, iyilik ve kötülüğü karşıt olarak anlattığı, simgesel bir anlatım içine girdiği dönemdir. Simgesel anlatımın en güzel örneği "Prometheus Ateşin Şiiri" eseridir. Bu eserde Skriyabin, orkestra, koro, org, piyano, ışık ve renk kullanmıştır. Bu eser, müzik tarihi bakımından da bir dönüm noktası olmuştur (Pamir, 1993: 247). Kendi yarattığı meşhur Prometheus akoru da bu eserde sık sık duyulmaktadır.

Skriyabin bu akorla (Prometheus) yeni bir müzik üslubu doğurmuştur. Prometheus akoru, dörtlü aralıkların üst üste dizilmesiyle oluşan 6 sesli bir bileşendir. Bu 6 sesin sesleri do-fa diyez- si bemol-mi-la-re'dir. Do-fa diyez arası artık dörtlü yani "Tritonus", fa diyez-si bemol arası eksiltilmiş dörtlü (majör üçlü), si bemol-mi arası yine "Tritonus", mi-la ve la-re arası tam dörtlüdür. Kimi müzikologlara göre bu akor, doğuşkanlardan ve doğa seslerinden türetilmiştir. Kimilerine göre ise "Klasik-Romantik" müzikten türetilip geliştirilmiştir (Pamir, 1993: 24).



Şekil 1. Prometheus Akoru

Skriyabin'in bestelerindeki derin ifadeler ve şiirsel motifler müziğine yansımıştır. Eserleri asla biçimsiz değildir, formun ruhunu vurgular. Skriyabin nadiren kendini tekrarlamış ve bir daha arkasına bakmamıştır. Çalışmalarında, sürekli ve mantıksal gelişimi daha net olarak gösteren başka bir besteci yoktur. Her ne kadar ülkesinin coğrafi sınırları ile sınırlandırılacak ulusal bir besteci olmamasına rağmen, Rusların en çekici yönlerinden birini temsil etmiştir. Rus yazar Boris Schletser, Skriyabin'in müziğini; "sürekli hareket, sürekli akış, durmayan bir dönüşüm, uçuş" gibi birkaç özlü sözle nitelendirmiştir. Rus müziğinin ulusal tarz ve kalıplarından bazen uzak olması, daha sonra felsefeyle ilgilenmesi, onu ulusal bir besteci olmanın ötesine geçirmiş, bazı teorisyenler tarafından onun uluslararası bir müzik insanı olarak anılmasını sağlamıştır (Newmarch, 1915: 329-330).

Müzik teorisyenlerinin büyük bir çoğunluğunun "evrensel bir dâhi" olarak tanımladığı Skriyabin, Rus müziğinin en sıra dışı bestecilerinden birisi olarak kabul edilmiş (Pamir, 1998: 249), nasyonalist çağdaşlarının aksine, bir yandan geleneklere sıkı sıkıya bağlı kalırken, bir yandan da geleceği, henüz onun zamanında görülmemiş olanı görmüş bir besteci olarak kabul edilmiştir (Alpagut, 2000: 16).

Hiç şüphe yok ki Skriyabin müzikte muazzam bir yenilikçidir ve O'nun müziği kelimelerle yeterince açıklanamamaktadır: Dinlenilmeli, dikkat verilmeli, deneyimlenilmelidir (Garcia, 2005).

Felsefesi

Skriyabin, besteci ve piyanist olması dışında felsefeci olarak da ele alınmalıdır. Çünkü idealleri, düşünce yapısı ve felsefeye olan merakı eserlerine yansımıştır. Skriyabin ilk döneminde Romantik olsa da sonradan bu tutumunu ikinci plana atmış, yeni müziğe doğru giden yolda birçok besteciye yol göstermiştir.

Skriyabin'in felsefi fikirlerinin gelişimi devrimci olmasından ziyade evrimseldir. Besteci, kısa müzikal kariyeri boyunca daima inançları peşinde koşmuştur. Fikirlerinin gelişimi metodik veya öngörülebilir bir yol izlemektedir. Bu fikirlerin ortaya çıkışı büyük oranda zihninde değişen duruma ve hedeflerine bağlıdır (Barany-Schlauch, 1985: 13).

Skriyabin'in felsefesinin gelişimini sağlayan ana fikir, insan ruhunun aydınlanmasına, arınmasına ve iyileştirilmesine yönelik çabadır. O'nun nihai hedefi, insan ruhunu ıstırap, acı, trajedi ve çirkinliğin yol açtığı dünyadaki tüm gerginliklerden kurtarmak ve insanlığı, güzelliği, sevinci, mutluluğu ve coşkuyu deneyimleyeceği bir maneviyata götürmektir. Skriyabin müziğin, bu hedefe ulaşmada bir aracı olduğu inancındaydı ve bestelerinin, bu manevi dönüşümü gerçekleştirebilecek psikolojik etkileri ve gücü olduğunu umuyordu. Olgunluğa yaklaştığında, fiziksel dünyanın dışında yatan mistik, soyut ve gizlenmiş duygu dünyasını keşfetmeye başladı. Besteci tarafından bu yeni dünyaya "evrensel", "yıldızlı" veya "ruhani" dünya deniyordu. Bu fikir ve terminolojisinin kökeni, Skriyabin'in düşüncelerinin gelişiminde baskın bir etki haline gelen teosofi felsefesi idi (Barany-Schlauch, 1985: 14-15).

Her ne kadar Skriyabin'in teosofiden ilham aldığı açık olsa da, bilim insanlarının bu inanç sistemi ile Skriyabin'in müziğindeki belirli detaylar arasındaki ilişkileri tanımlamaları kolay olmamıştır. Buradaki şaşırtıcı faktörlerden biri, Skriyabin'in teosofi anlayışını başka kaynaklardan topladığı fikirlerle sentezlemesidir. Bir başka faktör, Skriyabin'in sembolizme olan tutkusunun, teosofiye olan ilgisinden her zaman daha fazla ilgi görmesidir (Gawboy, 2017: 183). Aslında Skriyabin sembolizmi, teosofiye dayandığı felsefesini müziğine yansıtma aracı olarak kullanmıştır (Koy, 2018: 34).

Skriyabin'in yakın arkadaşı, besteci, eleştirmen ve müzikolog Leonid Sabaneyev, Skriyabin'i "edebi Rus sembolizminin müziğe yansması" olarak görmektedir (Huei-Ling Seah, 2011: 4).

Skriyabin'in felsefi fikirlerinin gelişimi üç döneme ayrılır. Bu dönemler O'nun müzikal tarzının gelişimine paraleldir. Bu dönemler için önerilen tarihler, bestecinin en samimi düşüncelerini sakladığı kişisel defterlerindeki tarihlere ve müzikal bestelerini en çok temsil eden beş senfonik esere ve on piyano sonatına dayanmaktadır (Barany-Schlauch, 1985: 16).

1851-1900 arasındaki ilk dönem, Skriyabin'in, bireysel müzikal bir dil arayışı ile birlikte hayatın gerçeği ve anlamını aramadaki gençlik denemeleri dönemidir. Romantik dönemden gelen etkiler bu denemelerde güçlü bir damga bırakır. Skriyabin'in ana meselesi, romantik ve lirik ruh hallerinin ve sevgi, hassasiyet, tutku, acı, keder, mücadele gibi duyguların ifadesidir. Bu, Chopin'in tarzına olan yakınlığını gösteren ilk üç sonatında çok açıktır (Barany-Schlauch, 1985: 17).

Skriyabin'in felsefi gelişiminin ikinci dönemi (1900-1908) bir geçiş dönemidir. Başta Teosofi, Wagner ve Nietzsche olmak üzere, diğer felsefi fikirleri de öğrenme dönemi olarak nitelendirilebilir. Bu, Skriyabin'in fikirlerinin derinlemesine saklı olduğu ve bilinçli bir şekilde kararlı bir yol izlediği bir dönemdir (Barany-Schlauch, 1985: 21).

Skriyabin'in hayatının ilk ve ikinci dönemlerinde ortaya çıkan fikirler, üçüncü döneminde (1908-1915) daha da genişlemiş, değişmiş ve berraklaşmıştır. Skriyabin düşsel, aldatıcı, soyut, manevi, evrensel dünyasına dayanan ve zıt güçlerin sürekli mücadele içinde olduğu yeni bir ses ve fikir dünyası yaratmıştır. Bu güçler iyi ve kötüyü, Tanrı ve Şeytan'ı, aktif ve pasifi, erkek ve dişi içerir. Skriyabin'in son beş sonatı bu yeni dünyanın özü olarak düşünülebilir (Barany-Schlauch, 1985: 27-28).

Yunek ise, Skriyabin'in benimsediği üç önemli felsefi fikri şöyle özetler: Felsefi fikrin ilki; hayatın "birlik" ile başladığı, parçalanarak farklı elemanlara ayrıldığı ve sonra da bu elemanların ilk "birlik" haline geri dönme arzusudur. İkincisi; zıt varlıkların var olmaya devam etmek için güven duygusuyla birleştikleri, "kutupluluk" kavramıdır. Üçüncüsü ise; tekil bir kaynaktan gelen hayatın tüm unsurları arasında bir "benzeşme" olduğudur (2013: 55). Skriyabin'in "birliğe ulaşma" düşüncesi ile sonatlarındaki bölüm sayısı arasında da bir ilişki bulunmaktadır. İlk dört piyano sonatındaki bölüm sayısı iki ile dört arasında değişmekteyken beşinci sonattan onuncu sonata kadarki diğer sonatlarının tamamı tek bölümlüdür. Skriyabin'in teosofi ve sembolizme ilgisinin en yoğun olduğu zamanlarında bestelediği son altı sonatın hepsinin tek bölümlü olması, felsefesindeki "birlik" fikrinin ortaya çıkmasıdır (Barany-Schlauch, 1985: 37).

Skriyabin'in felsefi kimliğinin aslında hangi ölçüde ve ne boyutta müziğine yansıdığını bilmek oldukça güçtür. Müzik hayatı boyunca eserleri ile ilgili yazılı belge bırakmamış ve düşüncelerini müzikle ifade ettiği için Skriyabin'in felsefi yönü yoruma açık kalmıştır. Skriyabin'in simgesel teorileri performans için bir talimat mıdır, yoksa müziğini anlamak için bir rehber midir, bunu tam olarak çözmek zordur. Ancak kendine has stili, özel müzikal jestleri ve imgeleriyle farklı ve yeni bir ifade dili kullandığı açıktır (Garcia, 2004; Akt: Dağhan, 2017: 22).

Skriyabin'in Op. 62 No. 6 Piyano Sonatı

Skriyabin sanatsal oluşumunun tüm aşamalarını yansıtan on piyano sonatı bestelemiştir (Balan, 2016: 29). Bu sonatlar bestecinin hem müzikal hem de filozofik olarak yıllar süren gelişimini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Özellikle son dönem sonatları piyano literatürü için çok değerlidir. Aktüze, bestecinin ilk ve son sonatları arasındaki farkı şöyle açıklar: "Skriyabin'in ilk ve son sonatları arasındaki fark, Picasso'nun ilk ve son resimleri arasındaki farka benzer" (2004: 2195).

İlk dört sonat, tonal armoniyle geleneksel bir tarzda yazılmış, 5 numaralı sonattan başlayarak, melodik akıcılığın etkisi azalmıştır. Güçlü bir kromatik müzikal dili temel alan Skriyabin'in tarzı, esas sonucu armonik istikrarsızlık olan belirli bir yöne kaymıştır (Balan, 2016: 29-30). Skriyabin'in son beş sonatı, bir yandan teknik araçlara bağlı armonik yapısı, öte yandan felsefi bir kökeni ve mistik referansları olan müzikal anlatımın sarsıcı etkisi ile müzik tarihinde özel bir durumu temsil etmektedir (Balan, 2016: 43). Skriyabin'in son beş sonatı içinde yer alan op. 62 no. 6 (1911) piyano sonatı, müzik tarihinin ilk atonal eserlerinden biri olma unvanını almıştır. Bu yapıt, dinleyenlere işlediği tema bakımından karanlık, tedirginlik, korku ve dehşet hissi vermektedir. Yazar Faubion Bowers tarafından söylenen "6. Sonat yeraltı dünyasının yıldızıdır" sözü, bu yapıtın bilinmeyenini içerdiğini göstermektedir (Pamir, 1993: 254). Bu bakımdan bu araştırmada Skriyabin'in tinsel ve mistik dünyasını yansıtan, op. 62 no. 6 piyano sonatının müzikal, felsefik ve teknik açılarından neleri içerdiği öğrenilmek istenmiş ve bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

- Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı müzikal açıdan nasıldır?
- Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı hangi felsefik düşünceleri barındırmaktadır?
- Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı tekniksel açıdan nasıldır?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma; 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında yaşamış olan Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatının analiz edildiği betimsel bir araştırmadır. Araştırmada, Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı müzikal, felsefik ve tekniksel açılarından incelenmiş ve burada analiz yönteminin bir alt başlığı olan "Görsel Analiz" yönteminden yararlanılmıştır. "Görsel analiz,

doküman analizinin bir alt başlığı şeklinde ele alınabilir. Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanabilir" (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83-84).

Ayrıca araştırmaya konu olan besteciye müzikal, felsefik ve tekniksel açılardan daha iyi anlayabilmek amacıyla uzman kişilerle görüşmeler yapılmış ve burada "Yapılandırılmış Görüşme Modeli" kullanılmıştır. "Yapılandırılmış görüşme: Daha çok, önceden yapılan ve ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağını en ayrıntılı biçimde saptayan görüşme planının aynen uygulandığı bir görüşmedir" (Karasar, 2005: 167).

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini Aleksander Skriyabin'in piyano yapıtları; örneklemini ise Aleksander Skriyabin'in piyano sonatlarından biri olan op. 62 no. 6 piyano sonatı oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Araştırma için veriler toplanırken şu basamaklar izlenmiştir.

- Konu kapsamına giren kavramların tanımlanmasında, Türkçe ve yabancı dilde yayımlanmış kaynakların ve piyano eserleri ile ilgili araştırmaların incelenmesinde belgesel tarama yönteminden,
- Söz konusu olan bestecinin op. 62 no. 6 piyano sonatına yönelik olarak doküman analizinin bir alt başlığı olan "Görsel Analiz" yönteminden,
- Besteci hakkında genel bilgi alma amacıyla yapılandırılmış görüşme modelinden yararlanılmıştır.

Bulgular

Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı müzikal açıdan nasıldır?

Op. 62 no. 6 piyano sonatı, Skriyabin'in "Prometheus Dönemi" olan son döneminde yazılmış ve 1911 yılında Moskova'da tamamlanarak Rus Müzik Derneği tarafından yayımlanmıştır (Meshişvili, 1981: 111). Kendi yarattığı armonisinin ve oktatonik yapıdaki zincir gamının bu eserinde sıkça duyulması, sonat formundan yapı olarak çok uzaklaşmamış olması ve sonat biçimi açısından bölüm oranlarının ve geleneksel bölüm işlenişlerinin çok farklı olması, ilk göze çarpan özelliğidir. Tek bölümlüdür fakat kendi içerisinde ifadesel unsurlar barındırmaktadır. Skriyabin bu eserinde "Mistisizm", "Rüya" ve "Şeytan" temalarını işleyerek müzikal bir anlatım gerçekleştirmiştir. İlk atonal sonatlarından biri olma unvanına sahip olsa da yine de eser içerisinde tonal yaklaşımlar göze çarpmaktadır. Ancak tonal yaklaşımlar içerisinde de majör ve minör kavramı yoktur. Sadece tını açısından kulağa hoş gelebilecek melodiler duyulmaktadır. Anlatım içerisinde karışıklık, iyilik, kötülük, tedirgin edici ve karanlık ruh hali bu hoş duyulan melodileri bir anda anlaşılması güç olan bir anlamsızlığa itmektedir. Skriyabin'in yazar olan arkadaşı Bowers bu sonatla ilgili olarak; Skriyabin'in bu sonatı dost çevresinde çok çalmadığını ancak seyrek çaldığı zamanlarda da eseri bitirdikten sonra odanın bir kenarına geçerek derin düşüncelere daldığını ve yüzündeki ifadenin iğreti bir hal aldığını ifade etmiştir (Pamir, 1993: 254). Ayrıca Bowers bu sonatta, karmaşık ses yapılarını "doyurucu, bulanık, karanlık, gizli, yaramaz ve kirli" olarak nitelemiştir (Akt: Brany-Schlauch, 1985: 107). Brany-Schlauch ise; bu sonatın müzikal olarak Skriyabin'in en iyi kompozisyonlarından biri olmadığını, tekrarlayan ritmik ve armonik etkileri nedeniyle sabit bir kaliteye sahip olduğunu belirtmiştir (1985: 107).

Sonat, form açısından sergi, gelişim, tekrar sergi ve coda ile yazılmıştır.

Sergi, yani ana temanın başlangıcı "*Mystérieux, concentré*" (yoğun, gizemli) ve "*étrange, ailé*" (garip, kanat) ile Skriyabin, Prometheus akoru kullanarak esere giriş yapmış ve başlangıç sesi olarak da sol sesini temel almıştır (Pamir, 1993: 251).



Artık dörtlü (tritonus) "**sol-do diyez**" /Eksik dörtlü (majör üçlü) "**do diyez-fa**" /Artık dörtlü (tritonus) "**fa-si**" /Tam dörtlü "**si-mi**" /Tam dörtlü "**mi-la**" /Majör dokuzlu "**sol-la**"

Şekil 2. Sol Üzerine Prometheus Akoru

Bu bölümde kullanılan Prometheus akoru ile Skriyabin, Liszt'in "La Campanella", Rachmaninov'un do diyez minör prelüdü ve 2. piyano konçertosunun başlangıç akorlarında olduğu gibi çan sesi vermiş ve karamsar bir hava yaratmak istemiştir (Meshişvili, 1981: 118).



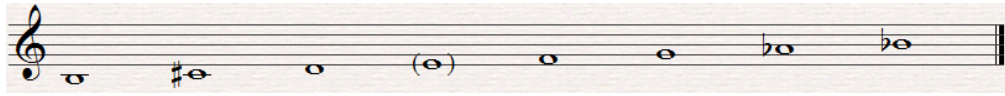
Şekil 3. Eserin İlk Üç Ölçüsü

Ancak şekil 3'te görülen ve ilk üç ölçü içerisinde bulunan Prometheus akoru farklı yazılmıştır. Tema içerisine bakıldığında kurulan akorun seslerinin eksik ve fazla olduğu görülmektedir. Burada akorun mi sesi atlanmış, la sesi la bemol olarak yazılmış ve aynı zamanda akora yabancı ses olarak si bemol ile re sesi eklenerek 7 sesli bir akor haline dönüştürülmüştür.



Şekil 4. Şekil 3'teki Prometheus Akoru

Burada kullanılan farklı Prometheus akoru aslında Skriyabin'in simetrik modunu yani zincir gamını ortaya çıkarmıştır. Buna göre şekil 3'ün ilk ölçüsünde yazılmış olan seslere dayanarak zincir gamı şöyledir:



Tam Yarım Tam Yarım Tam Yarım Tam

Şekil 5. Si Üzerine Zincir Gam

Zincir gam sekiz sestem oluşturulmuştur ancak şekil 5'te mi notası parantez içerisinde yazılmıştır. Bunun sebebi ana temanın ilk akorunda mi sesinin yer almamasıdır (Pamir, 1993: 251). Zincir gam içerisinde bulunan ve başlangıç akoru içerisinde görülmeyen mi, 10. ölçünün zayıf ve kuvvetli zamanına denk getirilerek yazılmıştır. Bu da Skriyabin'in, zincir gamını yatay bir şekilde kullandığını kanıtlamaktadır.



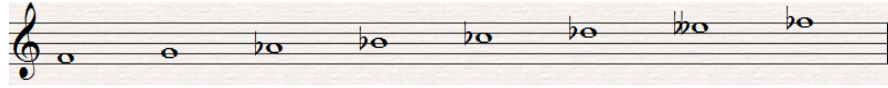
Şekil 6. Eserin 10. Ölçüsü

Temanın devamında yani "Avec une chaleur contenue" (süregelen bir sıcaklıkla) olarak başlanan 11. ölçüde Skriyabin'in, tema içinde başka bir tema yaratmak istediği görülmektedir. Sakin başlayan ana temanın havasını, bu yeni yarattığı tema ile dağıtmak istemesi muhtemeldir.



Şekil 7. "Avec une chaleur contenue" (süregelen bir sıcaklık) Teması 11. Ölçü
(Şekilde eserin 11 ve 12. ölçüleri bulunmaktadır)

"Avec une chaleur contenue" (süregelen bir sıcaklık) bölümüne besteci yine bir zincir gam ile başlamıştır. Başlangıç sesi fa'dır. Burada kurulan gam ise şu şekildedir:



Tam Yarım Tam Yarım Tam Yarım Tam

Şekil 8. Fa Üzerine Zincir Gam

Ancak şekil 7'nin ikinci ölçüsünde sağ elde gösterilen "mi bemol", zincir gamı içerisine dâhil edilememektedir. Bunun nedeni tam-yarım hesaplamasında mi bemol'ün aralık olarak uyumsuzluk yaratmasıdır. Bu zincir gamına göre bir Prometheus akoru kurulursa eğer, akorun temel sesinin re bemol olacağı görülmektedir. Çünkü bir Prometheus akorunu oluşturmak için bestecinin ön gördüğü aralıklar hesaba katılmalıdır. Bu zincir gamı incelendiğinde de re bemol dışında başka hiçbir nota üzerine Prometheus akorunun kurulamayacağı anlaşılmaktadır. Buna göre re bemol üzerine kurulan Prometheus akoru şöyledir:

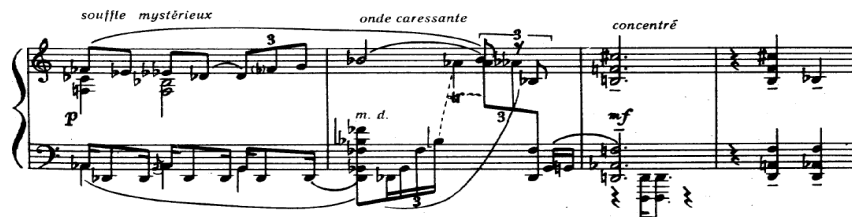


Artık dörtlü (tritonus) "re bemol-sol" / Eksik dörtlü (majör üçlü) "sol-do bemol" / Artık dörtlü (tritonus) "do bemol-fa" / Tam dörtlü "fa-si bemol" (Tam dörtlü) "si bemol-mi bemol" "mi bemol-la bemol" /Majör dokuzlu "re bemol-mi bemol"

Şekil 9. Re Bemol Üzerine Prometheus Akoru

Şekil 9'da parantez içerisinde yazılmış olan mi bemol, aslında akor içerisinde bulunabilmektedir. Ancak zincir gam içerisinde uyumsuzluk yarattığı için zincir gam içinde kullanılamamaktadır. Bir Prometheus akoru oluşturmak için 6 sese ihtiyaç duyulduğundan ve burada mi bemol kullanılamayacağından dolayı, bu nota atlanmış ve yerine la bemol yazılmıştır. Bunun nedeni Prometheus akorunun son aralığının tam dörtlü olması ve mi bemol ile la bemol'ün de bir tam dörtlü aralığı oluşturması sebebiyle son sesin la bemol olarak yazıldığını söylemek mümkündür.

İki karşıt temanın temel sesleri olan sol ve re bemol seslerine bakıldığında, aslında ikisinin de bir "tritonus" ilişkisi içerisinde olduğu görülmektedir (Pamir, 1993: 251). Rus müzikolog E. Meshişvili (1981: 119) 11. ölçüde bulunan "Avec une chaleur contenue" (süregelen bir sıcaklıkla) bölümünün melodisinin dalga şeklinde, kapalı, ihtiraslı ve ana temanın ikinci elementi olduğunu da ayrıca belirtmiştir. Skriyabin, bu temanın ardından "souffle mystérieux" (gizemli soluk) ve "onde caressante" (okşayan dalga) adlı bölümünü küçük bir köprü şeklinde kullanarak ana temanın tekrarına bağlamıştır.



Şekil 10. Eserin 13. ve 14. Ölçülerindeki “*souffle mystérieux*” ve “*onde caressante*” Temaları
(Şekilde eserin 13, 14, 15 ve 16. ölçüleri bulunmaktadır).

“*Souffle mystérieux*” (gizemli soluk) bölümünde Skriyabin, ikinci elementin ayrıışan motifi şeklinde bir tema kullanarak, üç yarım ses ve üç minör aralıktan oluşan bir dizi kurmuştur. Bu sesler, fa bemol-mi bemol-mi çift bemol-re bemol-fa bemol ve sol’dür (Pamir, 1993: 252). “*Onde caressante*” (okşayan dalga) temasında kullanılan sesler bir önceki ölçüde bulunan diziden türetilmiştir. Ara motifte akora yabancı ses olan si bemol ana temanın ilk akoru olan Prometheus akoruna bağlanmıştır.



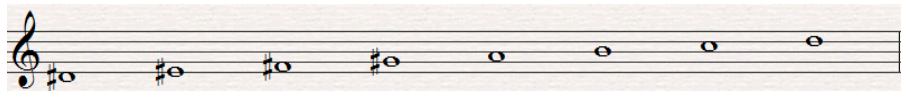
Şekil 11. Ana Tema Tekrarından Sonraki 13. Ölçü “*un peu plus lent*” (daha yavaş) (Şekilde eserin 26 ve 27. ölçüleri bulunmaktadır).

15. ölçüden başlayan ve 38. ölçüye kadar devam eden ana tema, tekrar kendini göstermektedir. Ancak burada motif açısından farklılıklar gözlenmektedir. Mesela ana tema tekrarından sonraki 13. ölçüde (eserin 27. ölçüsü) “*Avec une chaleur contenue*” yani “süregelen bir sıcaklık” bölümü, kendini “*un peu plus lent*” (daha yavaş) olarak göstermekte ve sol elde bulunan onaltılık notalar ile motif farklılığı yaratılmaktadır. Burada zincir gamı ve Prometheus akoru değişiklik göstermemiştir.



Şekil 12. Ana Tema Tekrarının 17. Ölçüsü (eserin 31. ölçüsü)
(Şekilde eserin 31 ile 32. ölçüleri bulunmaktadır)

Fakat ana tema tekrarının 17. ölçüsünde (eserin 31. ölçüsü) armonik olarak değişimler vardır. Buradaki zincir gam re diyezden başlamıştır (Şekil 13). Prometheus akoru ise si üzerine yazılmıştır (Şekil 14).



Tam Yarım Tam Yarım Tam Yarım Tam

Şekil 13. Re Diyez Üzerini Zincir Gam



Artık dördü (tritonus) “*si-mi diyez*” / Eksik dördü (majör üçlü) “*mi diyez-la*” / Artık dördü (tritonus) “*la-re diyez*” / Tam dördü “*re diyez-sol diyez*” / (Tam dördü) “*sol diyez-do diyez*” “*do diyez-fa diyez*” /Majör dokuzlu “*si-do diyez*”

Şekil 14. Si üzerine Prometheus Akoru

Şekil 14’te yine parantez içerisinde yazılmış olan “do diyez” sesi, zincir gamı içerisinde tam-yarım hesaplaması yüzünden yer alamamaktadır. Bu yüzden Prometheus akoru içerisindeki “do diyez” kullanılamamaktadır. “Do diyez” atlanmıştır ve yerine fa diyez konulmuştur.



Şekil 15. “Souffle mystérieux” (gizemli soluk) Temasının Tekrarı ve “Le rêve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) Temasına Hazırlık (Şekilde eserin 33’den 39. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır).

Ana tema tekrarının 19. ve 21. ölçülerinde (eserin 33. ve 35. ölçüleri) karşımıza tekrar “Souffle mystérieux” (gizemli soluk) teması çıkmaktadır. Notaları farklı, kullanılan aralıklar ise aynıdır. Ayrıca ana tema tekrarının 22, 23 ve 24. ölçülerinde (eserin 36, 37 ve 38. ölçüleri) bulunan re bemol sesi üç kez tekrarlanarak “Le rêve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) temasını hazırlamıştır.



Şekil 16. 39. Ölçüde Bulunan “Le rêve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) Teması (Şekilde eserin 39, 40, 41 ve 42. ölçüleri bulunmaktadır)

“Le rêve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) temasında Skriyabin, sakinlikten ve huzurdan bahsederek lirik bir tema kullanmıştır. Ayrıca bestecinin $\frac{3}{4}$ ’lük ritim ile gizli bir vals elementi kullandığı da görülmektedir (Meshişvili, 1981: 118). Barany-Schlauch, burada rüyanın gerçekleştiği yer olarak hafiflikten, safliktan ve tatlılıktan bahsetmektedir (1985: 108).

“Le rêve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) temasının sesleri olan re bemol-mi çift bemol-fa-sol ve si bemol sesleri, yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü aralığı ile yazılmıştır. Bu da “Souffle mystérieux” (gizemli soluk) bölümünde kullanılan seslerle aynıdır. Aslında “Le rêve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) temasının aralıkları ve motifi, sonatın ilk ölçüsünde bulunan Prometheus akorunda da görülmektedir (Şekil 3’ün 1. ölçüsü) (Meshişvili, 1981: 120). Bu noktada şu söylenebilir ki, Skriyabin’in kullandığı her tema birbirini hazırlayarak gelişmektedir.



Şekil 17. Eserin 57. ve 58. Ölçüleri

“Le rêve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) temasında yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü aralığı sıkça kullanılmıştır. Bu, kendini eserin 57, 58, 68, 69, 73 ve 74. ölçülerinde göstermektedir. Şekil 17’nin birinci ölçüsünde başlayan re bemol-mi çift bemol-fa-sol ve si bemol sesleri, yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü aralığına sahiptir.



Şekil 18. Eserin 68. ölçüsünden 74. ölçüye kadar olan kısmı

Şekil 18'in birinci ve ikinci ölçüsünde olan mi bemol-fa bemol-sol-la ve do sesleri ile aynı şeklin altıncı ve yedinci ölçüsünde bulunan la-si bemol-do diyez-re diyez ve fa diyez sesleri, yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü aralığına sahiptir.



Şekil 19. 82. Ölçü "avec entrainement" (antrenmanlı) Bölümü

(Şekilde eserin 82'den 87. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

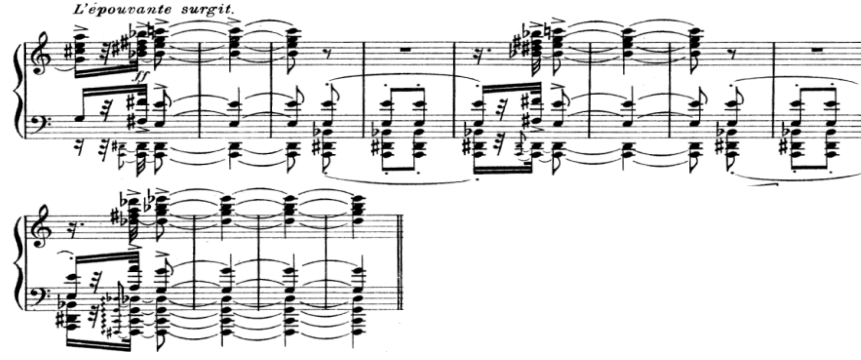
82. ölçü "avec entrainement" (antrenmanlı) bölümünde Skriyabin, "Le rêve prend forme" (oluşumundan önceki rüya) temasında bulunan aralık ve sesleri tekrar kullanmıştır. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken şey, bu seslerin sağ elde yukarıya doğru sanki bir uçuş şeklinde hareket etmesi ve sol elde salkım akor şeklinde kullanılmasıdır. Barany-Schlauch, bu noktada Skriyabin'in aniden korkutucu bir şekilde terör ve dehşete yol açan bir uçuştan bahsettiğini söylemektedir (1985: 108).



Şekil 20. 92. Ölçü "Ailé, tourbillonnant" (Hızla dönen bir uçuş) Teması

(Şekilde eserin 92'den 96. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

82. ölçüde başlayan "avec entrainement" (antrenmanlı) bölümü 10 ölçü kadar sürdükten sonra (eserin 92. ölçüsü) "Ailé, tourbillonnant" (hızla dönen bir uçuş) temasına bağlanmakta ve "avec entrainement" (antrenmanlı) bölümünde kullanılan sesleri kırık akor şeklinde tekrarlamaktadır.



Şekil 21. “Ailé, tourbillonmant” (hızla dönen bir uçuş) Temasındaki Zincir Gam ve “L'épouvante surgit” (aniden ortaya çıkan korku) Teması ile Serginin Bitişi (Şekilde eserin 112'den 123. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

Le réve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) temasıyla başlayan ve yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü aralıklarıyla yazılan sesler kademe kademe gelişim göstermiştir. “*Avec entrainement*” (antrenmanlı) teması ile motif olarak farklılaşan ve son olarak “*Ailé, tourbillonmant*” (hızla dönen bir uçuş) temasıyla si bemol-do-re bemol-mi bemol-mi-fa diyez-sol ve la ile 8 sesli zincir gamla doruk noktaya ulaşan tema, sekizlik, onaltılık ve otuziklik değerlerden oluşan geniş aralıklı akorlar halinde yazılarak, toplamda 123 ölçüden oluşan sergi bölümünü “*L'épouvante surgit*” (aniden ortaya çıkan korku) teması ile bitirmiştir.



Şekil 22. “Avec trouble” (sıkıntılı) Teması

(Şekilde eserin 124'den 129. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

124. ölçüde başlayan “*Avec trouble*” (sıkıntılı) teması ile sonatın gelişim bölümü başlamaktadır. “*Avec entrainement*” (antrenmanlı) bölümünde görülen uçuş hareketini andıran tınılar, “*Avec trouble*” (sıkıntılı) temasında da görülmektedir. Kullanılan aralıklar yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü aralığı olarak tekrar karşımıza çıkmakta ve 179. ölçüye kadar devam ederek tekrarlanmaktadır.

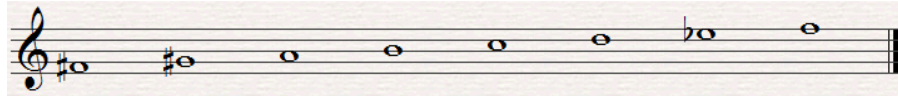




Şekil 23. "joyeux, triomphant" (sevinçli ve muzaffer) Teması

(Şekilde eserin 180'den 185. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

180. ölçüde bulunan "joyeux, triomphant" (sevinçli ve muzaffer) temasında yoğun ses, atlamalı onaltılık akorlar ve sürat açısından zorluk derecesi yüksek pasajlar kullanılmıştır. "Joyeux, triomphant" (sevinçli ve muzaffer) teması zincir gam ile başlamış ve burada Prometheus akorunun tını merkezi re olmuştur.



Tam Yarım Tam Yarım Tam Yarım Tam

Şekil 24. "joyeux, triomphant" (sevinçli ve muzaffer) Temasındaki Zincir Gam



Artık dörtlü (tritonus) "re-sol diyez" / Eksik dörtlü (majör üçlü) "sol diyez-do" / Artık dörtlü (tritonus) "do-fa diyez" / Tam dörtlü "fa diyez-si" / (Tam dörtlü) "si-mi" "mi-la" / Majör dokuzlu "re-mi"

Şekil 25. Re Üzerine Prometheus Akoru



Şekil 26. "Avec une joie exaltée" (heyecanlı bir sevinçle) Teması

(Şekilde eserin 198'den 203. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

198. ölçü ile "avec une joie exaltée" (heyecanlı bir sevinçle) teması ile sonat farklı bir ruh haline dönüşmektedir. 9 ölçü süren bu sevinç duygusu, 206. ölçüde "effondrement subit" (ani çöküş) teması ile son bulmaktadır. Bu tema, gelişim bölümünün son temasıdır.



Şekil 27. Tekrar Sergi Bölümü

(Şekilde eserin 206'dan 210. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

Tekrar sergi bölümü, 207. ölçü ile başlamakta ve ana temanın tekrarını oluşturmaktadır. Fakat sergi bölümünde merkez nota sol iken, tekrar sergi bölümünde tını merkezi fa'dır (Pamir, 1993: 252). Burada kullanılan Prometheus akoru ise şöyledir:



Artık dörtlü (tritonus) "fa-si" / Eksik dörtlü (majör üçlü) "si-mi bemol" / Artık dörtlü (tritonus) "mi bemol-la" / Tam dörtlü "la-re" / Tam dörtlü "re-sol" Majör dokuzlu "fa-sol"

Şekil 28. Fa üzerine Prometheus akoru.

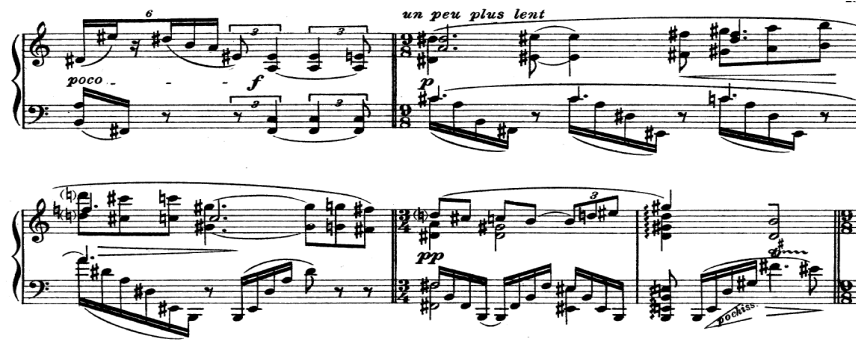
Skriyabin, tekrar sergi bölümündeki Prometheus akorunun seslerini farklı yerlerde kullanmıştır. Örneğin Şekil 28'de parantez içinde yazılmış olan sol sesi 207. ölçüde (Şekil 27), tını merkezi olan fa sesi (Şekil 28) 208. ölçüde (Şekil 27) ve şekil 28'de parantez içinde yazılmış olan re sesi ise, 215. ölçüde (Şekil 29) görülmektedir. Bunun nedeni akorun yatay bir şekilde kullanılmasıdır. Bu yüzden şekil 28'de bulunan re, sol ve fa notaları parantez içinde yazılmıştır.



Şekil 29. Eserin 216. ve 217. Ölçülerindeki Zincir Gam

(Şekilde eserin 215, 216 ve 217. ölçüleri bulunmaktadır)

Ana tema içerisinde başka tema durumu 216. ölçüde de görülmektedir. Zincir gam re diyez üzerinden başlamıştır ancak Prometheus akorunun tını merkezi si'dir.



Şekil 30. Eserin 232. Ölçüsü "un peu plus lent" Teması

(Şekilde eserin 231'den 235. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

Ana tema tekrarının 216. ölçüsünde bulunan ve re diyez üzerine kurulan zincir gam 232. ölçüde kendini “*un peu plus lent*” (daha yavaş) olarak tekrar ortaya çıkarmıştır. Ancak burada melodi tek ses olarak değil oktav olarak yazılmıştır.



Şekil 31. “*Tout devient charme et douceur*” (Her şey tatlılık ve zarafete dönüşüyor) Teması
(Şekilde eserin 244’den 245. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

“*Tout devient charme et douceur*” (Her şey tatlılık ve zarafete dönüşüyor) bölümünde Skriyabin nota yazımını farklı tutmuştur. 3 porteden oluşan bu tema aralık olarak yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü olarak kullanılmıştır. Bu durum senkoplu ritim halinde 3 sayfa sürmektedir.



Şekil 32. “*Avec entrainement*” (antrenmanlı) Teması ile “*Ailé, tourbillonnant*” (Hızla dönen bir uçuş) Teması
(Şekilde eserin 268’den 282. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

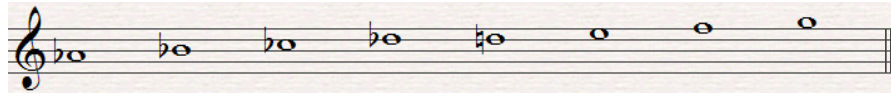
“*Tout devient charme et douceur*” (her şey tatlılık ve zarafete dönüşüyor) temasının ardından “*Avec entrainement*” (antrenmanlı) teması tekrar görülmekte, şekilde uçuş hareketlerinin yanında 271. ve 275. ölçülerde salkım akor kullanılmakta ve “*Ailé, tourbillonnant*” (Hızla dönen bir uçuş) temasına bağlanmaktadır.



Şekil 33. Tekrar Sergi Bölümünün Bitişi

(Şekilde eserin 294'den 300. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

Tekrar sergi bölümünün bitişi, sol anahtarındaki la bemol üzerine kurulan zincir gam ile (294. ölçü) başlamakta, aynı zamanda codanın başlangıcına da hazırlık yapmaktadır. La bemol üzerine kurulan zincir gam ise şöyledir:



Tam Yarım Tam Yarım Tam Yarım Tam

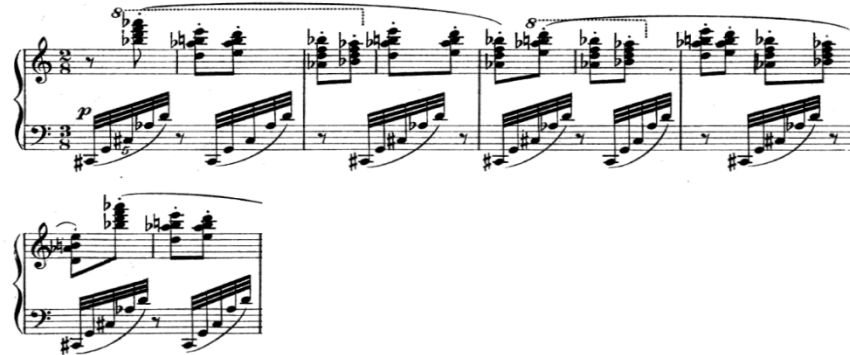
Şekil 34. La Bemol Üzerine Zincir Gam



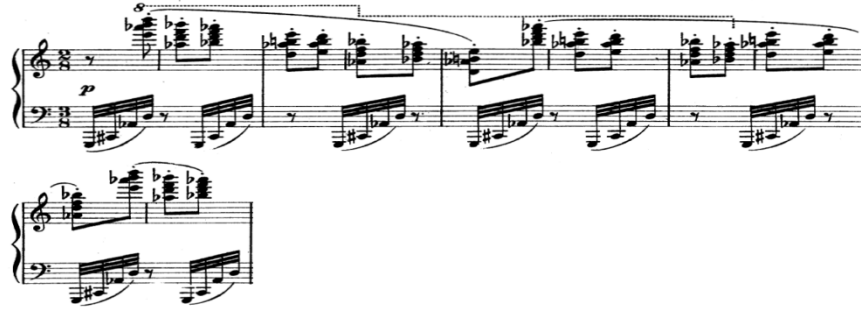
Şekil 35. Codanın Başlangıcı

(Şekilde eserin 298'den 305. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

"L'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante" (aniden ortaya çıkan korku bir cinnet dansına dönüşüyor) bölümü, eserin coda kısmını oluşturmaktadır. Bu bölüm daha önce 112. ölçüde karşımıza çıkmıştır. Kullanılan geniş akorlar "L'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante" (aniden ortaya çıkan korku bir cinnet dansına dönüşüyor) bölümünün başlangıcında da kullanılmıştır. Eser bu bölümde artık doruk noktaya ulaşmış ve rüya durumundan çıkmıştır. Eserde kullanılan akorlar coda'da daha yoğun ve saldırgan bir hale dönüşmüştür. Bu bölümü "Cinnet Dansı" olarak niteleyen besteci, daha sert bir tema kurgusu kullanmış ve nota yazımını değiştirmiştir. Örneğin: 330, 331, 332, 333, 334, 365, 366, 367, 368 ve 369. ölçülerde sağ ele 2/8'lik, sol ele ise 3/8'lik ölçü sayıları yerleştirerek senkoplu ritimler kullanmıştır.



Şekil 36. Eserin 330, 331, 332, 333 ve 334. Ölçüleri



Şekil 37. Eserin 365, 366, 367, 368 ve 369. Ölçüleri



Şekil 38. Eserin Son 4 Ölçüsü

(Şekilde eserin 377'den 386. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

Bu cinnet dansı teması, eserin bitiş ölçüsü olan 386. ölçüye kadar devam etmiş ancak son 4 ölçüde eserin başlangıç merkez sesi olan sol üzerine tekrar bir Prometheus akoru kullanılmıştır. Pamir (1993: 253) bu bölümün acı, gaddar bir yapısı olduğunu ve kökeni özlem olan düşüncenin vahşi güzellikte bir zafer şarkısına dönüştüğünü belirtmektedir.

Op. 62 no. 6 piyano sonatında kullanılan, sol-re bemol-fa-fa bemol-re diyez-si-re bemol-mi bemol-la-si bemol-fa diyez-re-fa-si-re diyez ve la bemol sesleri, temaların temel sesleri olarak kullanılmış ve Skriyabin, kullanılan bu 16 temel sesin 6'sı üzerine Prometheus akorları oluşturmuştur. Buna göre kurulan Prometheus akorları şöyledir:



Şekil 39. Sonatın Temel Sesleri Üzerine Kurulan Prometheus Akorları

Akorlar, tritonus, majör 3'lü, tritonus, tam 4'lü ve tam 4'lü aralıkları şeklinde oluşturulmuştur.

Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı hangi felsefik düşünceleri barındırmaktadır?

Skriyabin'in düşünce dünyası, idealleri ve sıra dışı yaklaşımı son dönem eserlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Op. 62 no. 6 piyano sonatı son dönem yapıtlarından sadece bir tanesidir. Pamir'in (1993: 129) dediği gibi; kendini aşma, yükselme, başka bir âleme ulaşma ve bunun sonucunda sonsuzluğa varma istemi Skriyabin'in temel özelliğidir. Mistik ve teosofik düşünce çerçevesinde şeytanı, rüyayı ve sonsuzluğa varma isteği belirgin bir şekilde 6. sonatında kullanılmaktadır.

Genel olarak eserlerinde belirgin bir sinirliliğin hâkim olduğunu belirten Mirişli, Skriyabin'in düşünce açısından dağınık ve mistisizm ile yeni arayışlar içerisinde olduğunu ifade etmiştir. Birçok şarkı motifleri ve folklardan esinlenen Rus bestecilerinin aksine Skriyabin, milli renklerden uzaklaşmış ve müzik cümleleri açısından daha az ezgisellik kullanmıştır (Prof. Y. Mirişli, görüşme, 19 Mart, 2019). Türkmen ise, müzik tarihçilerinin Skriyabin'in müziğini ütöpic bulduklarını, evrensel soyutta bir sanat olan müziğinin daha da soyut olan bir uca taşındığını ve müziğinin sonsuzlukta uçan bir hayal olduğunu vurgulamıştır (Prof. Dr. E.F. Türkmen, görüşme, 28 Mart, 2019).

Buna göre 6. sonatta Skriyabin, tonal yaklaşımlardan uzak durmuş ve ezgiselliği az kullanmıştır. Karışıklık, yükselme ve kötülük gibi duygu farklılıklarının vurgulanması, Rus felsefesindeki iblislik düşüncesi ve kanat çırpınıklarını anımsatan melodik ve motif yapıların kullanılması belirgindir. Kullanılan Fransızca terimler: "étrange, ailé" (garip, kanat), "avec une chaleur contenue" (süre gelen bir sıcaklıkla), "souffle mystérieux" (gizemli soluk) gibi ani ruh değişimleri eserde belirsizliğin hâkim olduğunu kanıtlamaktadır.

Skriyabin'in eserlerinin isimlerini genellikle ışık, ateş, alev olarak koyduğunu belirten Mirişli, bunun ses ve ışık arasındaki olası ilişkiyi vurgulamak istemesinden kaynaklandığını belirtmiştir (Prof. Y. Mirişli, görüşme, 19 Mart, 2019). Ancak Skriyabin birçok sonatında olduğu gibi 6. sonatında bu isimlere yer vermemiştir. Kullandığı terimlerden de anlaşılacağı gibi bu sonatında Skriyabin daha çok aydınlık-karanlık düşüncesini vurgulamak istemiştir. Olgun ya da geç Skriyabin olarak ikiye ayırdığını belirten Rzazade, Skriyabin'in birçok besteciden etkilendiğini, bunun sonucunda kendi fikirlerini ortaya koyduğunu ve yaşadığı dönem içerisinde Rusya'daki değişimlerle sanatını geliştirdiğini belirtmiştir (Doç. N. Rzazade, görüşme, 26 Mart, 2019).

İngiliz müzik eleştirmeni, yazar ve besteci olan Arthur Eaglefield Hull 1916 yılında Oxford Üniversitesinde doktora tezi olarak yazdığı "A Great Russian Tone-Poet Scriabin" (Büyük Bir Rus Ton Şairi Skriyabin) isimli tezinde, Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatına da değinmiştir. Hull, Skriyabin'in 6. Sonatını incelerken, İngiliz Kardinal Johan Henry Newman'ın "Dream of Gerontius" (Gerontius'un Rüyası) isimli şiirini kullanarak felsefik açıdan yorumlamalarda da bulunmuştur (Hull, 1916: 146).

Buna göre Hull (1916: 146) ilk temanın "Theme Of The Soul" (ruhun teması) olarak adlandırıldığını ve Newman'ın şiirinde bahsettiği "that inexpressive lightness" (tarifsiz canlılık) ve "sense of freedom never felt before" (daha önce tadılmamış özgürlük hissi) gibi tamamen garip bir uçuş hissiyatından bahsetmiştir (Şekil 3'te Hull'un bahsettiği "Theme Of The Soul" teması).

Hull, geçiş müziği olarak da "*Le réveprend forme*" (oluşumundan önceki rüya) bölümünde rüya temasının kesin bir hâl aldığından söz etmiştir (1916: 146) (Şekil 16). Hull (1916: 146) bu noktada Newman'ın şiirinden atıfta bulunmuştur.

"This silence pours a solitariness
In to the very esence of my soul;
And the deep rest, so smoothing and so sweet,
Hath something too of sternness and of pain."

"Bu sessizlik yalnızlığı yağdırır
Ruhumun en derinine;
Ve derin uyku, sakinleştirici ve huzurlu,
Acı ve hoşgörüsüzlükten parçalarda var."

"*Ailét, ourbillonnant*" (hızla dönen bir uçuş) bölümünde Hull (1916: 147) dehşetin önsözlerinden bahsetmiştir (Şekil 20).

Bu noktada şiddetli curcunadan doğan insanların, ahenksizlik çerçevesinde şeytani feryatlarının doruğa çıktığını anlatan Hull (1916: 147), tekrar Newman'ın şiirinden örnek vermiştir.

"...Aspire
To become gods by a new birth"
"...Arzu etmek
Yeni bir doğumla tanrılar haline gelmek"

Anlatılan bu bölümlerde karmaşıklık ve uçuş dürtüleri sürekli devam etmektedir. Bu süreklilik içerisinde Skriyabin, gizemli çağrının duyumunu hissettirmekte ve iyi ile şeytani güçlerin mücadelesini konu almaktadır. Tekrar sergi bölümü ile ruh teması kendini yeniden göstermekte ve bu noktada şeytani güçler dağılmaktadır (Hull, 1916: 147).

3 porte şeklinde yazılmış olan "*Tout devient charme et douceur*" (her şey tatlılık ve zarafete dönüşüyor) bölümünde en üst partide bulunan tema, ruhun yükselişini simgelemektedir. Hull (1916: 148) buna "egonun teması" adını vermiştir (Şekil 31). Üç sayfa süren bu yükseliş "*avec antrainement*" (antrenmanlı) bölümü ile son bulmuş, şeytan daha güçlü bir şekilde geri gelmiş ve dehşetiyle ruhu ele geçirmiştir. Yılgınlık ve dehşet sonucunda ortaya çıkan kozmik dünya ile eserin codasını oluşturan "aniden ortaya çıkan korku bir cinnet dansına dönüşüyor" bölümü, eserin finalini oluşturmuştur. Newman, şiirinde ruhun huzur ve saflığından bahsetmiştir. Ancak Skriyabin 6. sonatının sonunda, şeytanın azgınlığına son vermiş ve ruhun çabalamasını devam ettirmiştir (Hull, 1916: 149).

Felsefik açıdan bakıldığında Skriyabin'in 6. sonatta; yükselme, aydınlık, karanlık, çabalama, şeytan, ruh gibi konuları kullanması belirgindir. O'nun teosofik düşüncesiyle örtüşen bu davranışı, 6. sonatından sonra gelen diğer sonatlarında da görülmektedir. Hayatının son zamanlarına denk gelen bu eserler, karmaşık duygular, tanrıya ulaşma ve bilinmeyi öğrenme çabası içerisinde olduğunu göstermektedir. Skriyabin, bu tür düşüncelerin etkisiyle büyük bir değişime varmak istemiş ve gizemliliği merkez alarak son dönemi olan Prometheus dönemi eserlerini bu yönde geliştirmiştir. Tanrıyı tanımayı, insanın evrendeki yerini öğrenmeyi, hayatı, ölümü, ruhun Tanrıyla birleşinceye dek yükselmesi düşüncesi Skriyabin'in temel özelliğidir.

Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı tekniksel açıdan nasıldır?

Skriyabin'in, op. 62 no. 6 piyano sonatı, müzikal zorluğu olmasının dışında, tekniksel açıdan da kolay değildir. Kullandığı teknik pasajlar, karışık ritimler, atlamalı oktavlar ve her partinin elinin altında olması, O'nun piyanist olduğunun açıkça göstergesidir. Bu bakımdan belirli bir teknik seviyede olmayan bir piyano ana sanat dalı öğrencisinin Skriyabin'in sonatlarını

ve bazı etütlerini çalması çok güçtür. Macar besteci olan F. Liszt'in eserlerinde de görülen bu tekniksel dinamikler, Skriyabin sonatlarında da karşımıza çıkmakta ve kullandığı özel Prometheus akorlarının geniş kullanılması ile de ellerin bir oktavdan daha fazla açılmasına sebep olmaktadır. Bu bakımdan Skriyabin çalacak olan piyanistin ellerinin büyük olması, bu eserleri çalmada avantaj olarak görülmektedir. Diğer bir Rus besteci ve aynı zamanda sınıf arkadaşı olan S. Rahmaninov'da da geniş akor kullanımı çoğunluktadır. Örneğin Rahmaninov'un "2. Piyoano Konçertosu" ya da "do diyez minör Prelüd"ü buna örnek teşkil etmektedir. Bu bakımdan bu bestecilerin eserlerini yorumlarken tekniksel anlamda gelişmiş olmak gerekmektedir. Op. 62 no. 6 piyoano sonatında göze çarpan şey, partilerin iç içe girmesi, atak ve hızlı pasajların sıklıkla kullanılmasıdır. Ara partiler içerisinde kullanılan triller ya da 3 porte şeklinde yazılmış temaların yazımı, nota açısından farklı ve karışık olduğunun göstergesidir. Eserde hızlı pasajların dışında tını açısından yumuşak ve aynı zamanda derin sonariteler bulunmaktadır. Kullandığı mf (mezzo forte), p (piano), pp (pianissimo), ppp (pianississimo), sf (sforzando), f (forte) gibi nüanslar buna örnektir.

Tablo 1. Skriyabin Piyoano Sonatları Hakkında Uzman Görüşleri

Soru: Teknik açıdan Skriyabin'in piyoano sonatlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?	
Uzman Görüşleri	
1.Uzman:	Tekniksel açıdan Skriyabin'in eserlerinde empresyonist izler taşıyan zorlayıcı stiller mevcuttur. Skriyabin çalışılmadan önce O'na yakın olan Chopin, Ravel ve Debussy gibi besteciler incelenmeli ve analiz edilmelidir. Eğitimsel açıdan yüksek lisans seviyesinde çalınmalı ve tekniksel açıdan yeterli bir seviyede olunmalıdır.
2.Uzman:	Dönemin özelliklerine göre piyoano tekniği gelişim göstermiştir. İlerici besteci olmasından dolayı müzikal açıdan karışık ve teknik açıdan zordur. Her piyanist Skriyabin çalamaz. Ancak ilk dönem içerisinde yazılmış olan eserleri Chopin etkisinde olduğu için valsleri, prelüdlere ve mazurkaları çalınabilir. Ancak sonatlarını çalmak için zaman ve beceri gerekir.
3.Uzman:	Teknik gelişim açısından sadece sonatları değil diğer eserleri de çalınmalıdır. Ancak tekniksel açıdan zor olan bu sonatları çalmak için teknik seviye, akıl ve mantık açısından olgunlaşmış olmak gerekir. Bu yüzden sonatları herkes yorumlayamayabilir. Eserlerini çalışırken pasajların ellere oturana kadar sürekli farklı tempolarda çalışılması, çalışırken pedalların kullanılmaması, olmayan pasajlar üzerinde staccato, noktalı ritim ve legato şeklinde çalışılmaları yapılması ve atlmalı oktavların rahat bilekle çalışılması faydalıdır.
4.Uzman:	Skriyabin hakkında pek bir şey bilmiyorum, sonatlarından bazılarını dinledim ama yarısını anlayabildim. 6. sonatı henüz bilmiyorum bilmek için de çalmak ve bol bol dinlemek gerek.
5.Uzman:	Sonatlarından sadece 3. Sonatı çaldım diğer sonatları hakkında bilgim yok. Ancak zor bir besteci.
6.Uzman:	Skriyabin çalmadığım için bu konuda yardımcı olamayacağım.

Tablo 1'de Skriyabin piyoano sonatları hakkında uzman görüşlerine yer verilmiştir. Alanın uzmanlarının verdikleri cevaplar şöyledir; 2 uzman Skriyabin piyoano sonatları ve besteciliği hakkında fazla bilgi sahibi olmadıklarını belirtmişler, diğer 5 uzman ise, Skriyabin'in piyoano sonatlarının teknik ve müzikal açıdan zor olduğunu vurgulamışlardır. Uzmanlardan biri, Skriyabin sonatlarının ileri seviyede olan piyanistler tarafından çalınabileceğini, sonatları dışındaki ilk dönem eserleri olan valslerin, etütlerin ve prelüdlere çalma açısından daha uygun olduğunu dile getirmiş, başka bir uzman da Skriyabin'i algılayabilmek açısından ilk olarak O'na yakın olan bestecilerden Chopin, Ravel, Debussy gibi bestecileri dinlemek ve incelemek gerektiğini belirtmiştir. Bu noktada Skriyabin'in eserlerini belli bir çalışma disiplini içerisinde çalışmak, ileri seviye piyanistler için uygun olabileceği gibi, teknik seviyesi düşük olan piyanistlerin bu çalışmalarını yapsalar bile, yüksek seviyede yazılmış olan Skriyabin eserlerini çalabilmelerinin zor olacağı düşünülmektedir.

Tartışma ve Sonuç

Rus müziğinin önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilen Aleksander Skriyabin, kattığı değerler ve bıraktığı eserler açısından müzik tarihinin ve piyoano edebiyatının önemli bestecilerinden biri olmuştur. Skriyabin'in gizemci ve simgeci müzik anlayışı O'na uzak geleceğin bestecisi olma unvanını kazandırmış, piyoano tekniğine, armonik yapıya ve nota yazımına getirdiği farklılıklar, O'nun karmaşık ve anlaşılması zor bir besteci olmasına neden olmuştur (Sökezoğlu Atılğan ve Barutcu, 2018: 62).

Son derece renkli olan müziği, aynı oranda renkli olan hayatının ve düşüncelerinin yansımından başka bir şey değildir. Daha okul yıllarında maceraperest olarak itham edilen Skriyabin, özellikle son dönem eserleriyle kendinden sonra gelen ileri çalışmalarına ışık tutmuş bir bestecidir. Son bestelediği piyoano sonatları bestecinin kendi görüşüne göre "büyük kozmik esrarın yaratılmasındaki basamaklar"dır (Alpagut, 2000: 17).

Bu araştırmada; Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyoano sonatının müzikal ve tekniksel açıdan neler içerdiği, özel armonik yapıların nasıl kullanıldığı, içerisinde barındırdığı gizli felsefi düşüncelerinin neler olduğunun tespiti ile ilgili olarak inceleme ve analizler yapılmış, uzman görüşlerine başvurulmuştur.

Yapılan incelemeler ve görüşmeler sonucunda şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Aleksander Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyoano sonatının müzik formu, Klasik dönem sonat formundan farklı değildir. İlk dönem sonatlarındaki programlı yapı, op. 62 no. 6 piyoano sonatında görülmemektedir. Eser tek bölümlüdür fakat kendi içerisinde bölümlere ayrılmıştır. Kullanılan Prometheus akorları, eserin temelini oluşturmuş ve yatay bir şekilde ölçülere yayılarak kullanılmıştır. Ayrıca Prometheus akorundan türetilen oktatonik zincir gamı, eserin birçok yerinde kullanılmış ve eserin başlangıç sesi olan sol Prometheus akoru ile de eser bitirilmiştir. Atonalite olmasından dolayı tonal yaklaşımlar olmamıştır. Temalar içerisinde yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü aralığı sıkça kullanılmıştır. Aynı zamanda tema içerisinde kullanılan 16 temel sesin 6'sı üzerine yine bir Prometheus akoru kurulmaktadır. Bu noktada Koy "Skriyabin'in Evreninde Teozofi ve Sembolizm" adlı yüksek lisans tezinde, Skriyabin'in eser boyunca Sol ve Re bemol seslerinin triton ilişkisinde olduğunu, majör-minör ilişkisinden çok zincir gamların kullanıldığını ve bu dizileri oluşturan seslerin Prometheus akorlarından oluştuğunu belirtmiştir (2018: 88).

Felsefik açıdan bu eserde yoğun bir şekilde "gizemcilik", "ruh", "şeytan" ve "rüya" gibi konular işlenmiştir. Gizemcilik yapısı içerisinde hayallerin bir anda yok oluşu ve bu yok oluş içerisinde karışıklığın doğuşu eserin özelliğidir. Mistik ve teozofik düşünce yapısı içerisinde "şeytan" ve "rüya" temalarının işlenmesi, karışıklık, yükselme, iyilik, kötülük ve sonsuzluğa ulaşma istemi, eserin felsefi yapısını oluşturmaktadır. Skriyabin'in bu sonatında ruhsal belirsizliğin hâkim olması, kapalı, ihtiraslı ve anlaşılması güç olan müzik cümlelerinin kullanılması, eserin temel özelliklerini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca Rus felsefesindeki iblislik yaklaşımlar, teozofik düşünsel fikirler Skriyabin'in düşünce dünyasını oluşturmaktadır. Skriyabin çalabilmek için önce O'nun düşünce dünyasının anlaşılması gerekmektedir. Yine bu noktada Koy, eser içerisinde geçen sözcükleri incelediğinde, teozofinin etkisi altında olduğu felsefesinin izleri olduğunu, dördüncü ve beşinci sonatında hâkim olan "ışık, yıldız ve uçmak" gibi kavramların altıncı sonatta yerini "korku, karanlık, gizem, rüya ve şeytanlığa" bıraktığını belirtmiş ve altıncı sonatın şeytani sonatlarından ilki olduğunu, diğer şeytani sonatının da aynı dönemde yazdığı dokuzuncu sonatı "Black Mass" "Kara Ayın" sonatı olduğunu belirtmiştir (2018: 90).

Tını açısından empresyonist yaklaşımlar, tını arayışları, Skriyabin'in 6. sonatında çoktur. Kullanılan zor pasajlar Liszt yaklaşımı içerisinde olduğunu göstermektedir. Füreyya Ünal, "Scriabin'in Piyoano Sonatlarının İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezinde, Skriyabin'in büyük formulu olan sonatlarının virtüözite gerektiren, piyanistlik açıdan ulaşmak istediği noktaya yakınlaştıran, hayal gücünü barındıran cümlelerle esneklik ve ses renginde hassasiyet gerektiren zor yapıtlar olduğunu, bestecinin tekniksel olarak özellikle sol elde Liszt vari bir teknik geliştirdiğini belirtmiştir (1998: 25). Ayrıca teknik pasajlar dışında her partinin el altında olması, O'nun piyanist olduğunu da kanıtlamaktadır. Tekniksel açıdan Prometheus akorlarının geniş kullanılması elin bir oktavdan daha fazla açılmasına neden olmakta ve bu yüzden Skriyabin yorumlayacak olan piyanistlerin ellerinin büyük olması gerekmektedir. Alanın uzman görüşleri doğrultusunda; Skriyabin'in sonatlarının teknik açıdan zor olduğu ve her piyanist tarafından çalınamayacağı sonuçlarına ulaşılmıştır (Barutcu, 2013: 89-90).

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2004). Müziği okumak (Cilt-5). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alpagut, E. (2000). Scarlatti, Mozart, Schumann ve Skriabin Üzerine Bir Yorum Denemesi. Sanatta yeterlik eseri çalışması raporu, Hacettepe Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Balan, M.G. (2016). "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, 7/1(25): 29-54.
- Barany-Schlauch, E.A. (1985). Alexander Scriabin's Ten Piano Sonatas: Their Philosophical Meaning and Its Musical Expression. Doctoral dissertation, The Ohio State University, Columbus-Ohio/USA.
- Barutcu, M.E. (2013). 19. Yüzyıl Post-Romantik Bestecilerinden Aleksander Skriyabin'in Op. 62 No. 6 Piyoano Sonatının İncelenmesi, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Dağhan, G.G. (2017). Aleksandr Skriabin'in op. 19 no. 2 Piyoano Sonatının İncelenmesi. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Yaşar Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Garcia, E.E. (2005). "Scriabin's Mysterium and The Birth of Genius". Mid-Winter Meeting of The American Psychoanalytic Association, 19 January 2005, New York.
- Gawboy, A. (2017). "Oneness Through The Sharpening of Contradictions: Theosophical Polarity in Scriabin's Late Harmonic Practice". Journal of Musicological Research, 36(3): 181-207.doi: 10.1080/01411896.2017.1341270.
- Huei-LingSeah, S. (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. Doctor aldissertation, University of Sussex, Falmer-Sussex/ England.
- Hull, A.E. (1916). A Great Russian Tone-Poet Scriabin, Doctoral dissertation, University of Oxford, Oxford/ England.
- Karasar, N. (2005). Bilimsel araştırma yöntemi. (22. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Koy, Y.S. (2018). Skriyabin'in Evreninde Teozofi ve Sembolizm. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Başkent Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Meshişvili, E. (1981). Skriyabin'in piyoano sonatları. Moskova: Sovyet Bestecisi Yayınevi.
- Newmarch, R. (1915). "Alexander Scriabin". The Musical Times, 56 (868): 329-330.doi: 10.2307/910722.

- Ünal, F. (1998). Scriabin'in Piyano Sonatlarının incelenmesi. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Pamir, L. (1993). Skriyabin, piyano yapıtlarındaki evrim ve düşünce dünyası. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Pamir, L. (1998). Müzikte geniş soluklar. (2. Basım). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Sabbagh, P. (2003). The development of harmony in Scriabin's works. USA: Universal Publishers.
- Selanik, C. (2010). Müzik sanatının tarihsel serüveni. (2. Basım). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Sökezoğlu Atılğan, D. ve Barutcu, M.E. (2018). "19. Yüzyıl Post-Romantik Bestecilerinden Aleksander Nikolayeviç Skriyabin: Sanatı, Piyano Tekniği, Felsefesi." Afyon Kocatepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Dergisi, 20(2): 41-64.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F.G. (2011). Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Starcevic, V. (2012). "The Life and Music of Alexander Scriabin: Megalomania Revisited". Australasian Psychiatry, 20(1): 57-60.doi: 10.1177/1039856211432480.
- Sukhina, N. (2008). Alexander Scriabin (1871–1915): Piano Miniature as Chronicle of His Creative Evolution; Complexity of Interpretive Approach and Its Implications. Doctor of musicalarts, University of North Texas, Denton-Texas/ USA.
- Yunek, J. (2013). Scriabin's Transpositional Wills: A Diachronic Approach to Alexander Scriabin's Late Piano Miniatures (1910-1915). Doctoral dissertation, Louisiana State University, Baton Rouge-Louisiana/ USA.

Summary

Introduction

Alexander Scriabin brought the bravest musical language innovations as a member of 20th century Russian composer generation (Balan, 2016: 29). He made important contributions to piano technique and literature with his unique works; his mysterious attitude and willingness to go beyond himself located him in a different, specific position. He was interested in symbolism movement and became one of the significant representatives of symbolism in Russian music. On the other hand, he was interested in theosophy, which shaped his world of thought.

Scriabin composed ten piano sonatas which reflect every stage of his artistic creation (Balan, 2016: 29). These sonatas clearly present both his musical and philosophical development in years. The sonatas of his last period are especially important for piano literature. Op. 62 no. 6 sonata, which is an example of this period, is the first atonal work of the history of music. This work gives the audience the feeling of darkness, uneasiness, fear and dread through the theme it involves. Writer Faubion Bowers said that: "6th sonata is the star of the underworld". Statement of Bowers shows that this piece involves the unknown (Pamir, 1993: 254). On the basis of this information, it was attempted to understand and analyze the musical, philosophical and technical context of Alexander Scriabin's op. 62 no. 6 piano sonata which reflects his spiritual and mystical world.

Method

This research is descriptive and it focuses on analyzing Alexander Scriabin's op. 62 no. 6 piano sonata. "Visual Analysis" method, a sub-dimension of analysis method, was used while analyzing the piece in terms of musical, philosophical and technical features it involves. Interviews with experts were carried out in order to understand the composer better and "Structured Interview" was used in this process.

Findings

Scriabin wrote op. 62 no. 6 piano sonata in the last stage of his period, during the era of Prometheus. He developed his art by creating special chord and chain scales. He followed the traditions in terms of form, but he started his single part approach in his 5th sonata and continued it afterwards. Creating disturbing and obscure expressions may challenge pianists in terms of reflecting tones. These technical structures are used by Scriabin in his pieces, especially in his 6th sonata; the intensity of these structures shows the difficulty of understanding and interpreting composer's music. This piece, which was created on the basis of his extraordinary approaches and idealistic view, has become a source for inspiration for the next generation of composers through the innovations it brought to music history and piano literature.

Conclusion and Discussion

Alexander Scriabin, one of the most important composers of Russian music, is one of the significant composers of music history and piano literature in terms of values and works he left behind. The mysterious and symbolist understanding of music has earned him the title of the 'composer the distant future'; the diversities he brought to the piano technique, harmonic structure and notating caused him to be an abstruse and complicated composer (Sökezoğlu Atılğan and Barutcu, 2018: 62).

The results obtained with this research through analyses and interviews are presented below:

The form of Alexander Scriabin's op. 62 no. 6 piano sonata is no different from the form of Classical Period sonata. Op. 62 no. 6 piano sonata doesn't have the systematic structure in his first period sonatas. The piece is made of a single part, but contains expressional elements within. Prometheus chords form the basis of piece and used by horizontally extending into

the meters. On the other hand, octatonic chain scale reproduced from the chord of Prometheus is used in various parts of the piece and G Prometheus chord, which is the beginning sound of the piece, is used at the end of the piece. There are no tonal approaches as there is atonality. Semitone, minor third, whole-tone and minor third intervals are frequently used in the themes. Besides, a Prometheus chord is built on 6 of the 16 basic sounds used in the theme.

When the philosophical features of the piece are analyzed, it can be said that issues such as "Mysticism", "Spirit", "Demon" and "Dream" are highly involved in the piece. Destruction of dreams and birth of disorder in this destruction are the features of the piece as a part of mysticism. Using the themes of "demon" and "dream" as a part of mystical and theosophical system of thought form the philosophical basis of the piece along with disorder, ascension, good-evil and the will of reaching eternity. Dominance of spiritual ambiguity in Scriabin's 6th sonata, the use of closed, passionate and obscure musical sentences reveals the basic features of the piece. Besides, demonical approaches in Russian philosophy and theosophical thoughts formed Scriabin's world of thought. It is necessary to understand Scriabin's world of thought in order to perform his pieces.

There are impressionist approaches in terms of tone and there is a search for tones in Scriabin's 6th sonata. Difficult passages used in the piece show that the composer adopts Liszt approach. On the other hand, every party except for the ones in technical passages is at hand, which improve that he is a pianist. The wide use of Prometheus chords in technical terms cause hands to open more than one octave; this is why, pianists that will perform Scriabin should have big hands. According to the expert opinions, Scriabin's sonatas are technically difficult and they cannot be performed by each pianist (Barutcu, 2013: 89-90).