

**19. YÜZYIL POST-ROMANTİK BESTECİLERİNDEN
ALEKSANDR SKRİYABİN'İN
OP. 62 NO. 6 PİYANO SONATININ İNCELENMESİ**
Mustafa Emir BARUTCU
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU
Haziran, 2013
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

19. YÜZYIL POST-ROMANTİK BESTECİLERİNDEN
ALEKSANDR SKRİYABİN'İN OP. 62 NO. 6 PİYANO
SONATININ İNCELENMESİ

Hazırlayan
Mustafa Emir BARUTCU

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU

Afyonkarahisar 2013

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “19. Yüzyıl Post-Romantik Bestecilerinden Aleksandr Skriyabin’in Op. 62 No. 6 Piyano Sonatının İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere ayırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakça da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıfta yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

21.06.2013

Mustafa Emir BARUTCU

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Yrd.Doç.Dr. Duygu SÖKEZOĞLU

Jüri Üyeleri : Doç.Dr. Gökhan AYBULUS

: Doç.Dr.Uğur TÜRKMEN

İmza

.....
.....
.....

Müzik Anasanat Dalı tezli yüksek lisans öğrencisi Mustafa Emir BARUTCU'nun "19. Yüzyıl Post-Romantik Bestecilerinden Alexander Skryabin'nin Op. 62 No. Piyano Sonatı'nın İncelenmesi" başlıklı tezini değerlendirmek üzere 21.06.2013 günü saat 10:00'da Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir

Prof.Dr.Selçuk AKÇAY
MÜDÜR

ÖZET

19. YÜZYIL POST-ROMANTİK BESTECİLERİNDEN ALEKSANDR SKRİYABİN'İN OP. 62 NO. 6 PİYANO SONATININ İNCELENMESİ

Mustafa Emir BARUTCU

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Haziran 2013

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU

Bu araştırma; 19. yüzyıl Post-Romantik bestecilerinden Aleksandr Skriyabin'in müzik dünyasındaki önemini belirtmek, gizemci ve simgeci müziğinin 20. yüzyıl müziğine olan etkilerini görmek ve bu etkiyi yaratan eserlerinden biri olan op.62 no.6 piyano sonatını incelemek amacıyla yapılmıştır. Araştırmada, Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatındaki armonik değişimler saptanmış, müzikal ve felsefik açıdan ulaşmak istediği hedefler belirlenmiştir.

Araştırma betimsel bir çalışmadır. Araştırmada, kaynak taramasının yanında daha detaylı bilgi edinebilmek için uzman kişilerle görüşmeler yapılmış ve burada "Yapılandırılmış Görüşme Modeli" uygulanmıştır. Ayrıca Skriyabin'in op. 62 no 6 piyano sonatı müzikal ve felsefi açıdan analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aleksandr Skriyabin, Piyano, Sonat, Analiz.

ABSTRACT

**EXAMINATION OF THE 19TH CENTURY POST-ROMANTIC
COMPOSERS OF ALEXANDER SCRIBIN'S OP. 62 NO. 6 PIANO
SONATA**

Mustafa Emir BARUTCU

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

JUNE 2013

Thesis Advisor: Assistant Professor Dr. Duygu SÖKEZOĞLU

This thesis written for the purpose of 19. century Post-Romantic composer Alexander Scriabin's emphasis to the music world and the musical influence on 20. century's enigmatic and symbolist music culture with an eye to op. 62 no. 6 piano sonata. In the thesis, Alexander Scriabin's op. 62 no. 6 piano sonata harmonic changes determined, according to identified the musical and philosophical aim.

This is a descriptive research. In the thesis, beside the literature review, interviews has been done with the experts, for further information with "Structured Interview Model". Also Scriabin's op. 62 no 6 piano sonata analyzed on musical and philosophical respect.

Keywords: Alexander Scriabin, Piano, Sonata, Analysis.

ÖNSÖZ

Tezimin başlangıcından bitimine kadar bana destek veren, her anımda yanımda olan, beni yönlendiren, tüm kaynaklarını benimle paylaşan değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU'na, piyano eğitimimde çok büyük bir yeri ve önemi olan ve beni bugünlere kadar getiren çok değerli piyano hocam Yrd. Doç. Ferit ADIGÜZELZADE'ye, Rusça kaynakta ve çeviride bana yardımcı olan Yrd. Doç. Natig RZAZADE ve Yrd. Doç. Yusuf MİRİŞLİ'ye, İngilizce çevirilerde bana yardımcı olan ablam Elif BARUTCU'ya ve her anımda yanımda olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mustafa Emir BARUTCU

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YEMİN METNİ.....	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PİYANO SANATINDA SKRİYABİN

1. SANAT VE SANAT EĞİTİMİ.....	3
2. MÜZİK VE MÜZİK EĞİTİMİ.....	5
3. ÇALGI ĞİTİMİ.....	7
4. PİYANO.....	8
4.1. PİYANONUN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	12
4.2. PİYANO TEKNİĞİ.....	14
4.3. PİYANODA PEDAL KULLANIMI.....	17
5. PİYANO EĞİTİMİ.....	18
6. SONAT.....	20
7. ROMANTİK DÖNEM (ROMANTİZM)	22
7.1. POST-ROMANTİK (POST-ROMANTİZM)	25
8. ALEKSANDR NİKOLAYEViÇ SKRİYABİN.....	26
8.1. HAYATI.....	26
8.2. SANATI.....	28
8.3. ESERLERİ.....	32

8.4. FELSEFESİ.....	40
8.5. PİYANO EĞİTİMİNE KATKILARI.....	42
8.6. PİYANO TEKNİĞİ.....	44
9. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	45
10. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ.....	45
11. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	46
12. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	46
13. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI.....	46
14. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	47
15. TANIMLAR.....	47
16. İLGİLİ YAYINLAR VE ARAŞTIRMALAR.....	48

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	50
2. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	50
3. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ.....	50
4. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ.....	51
5. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUMLAR

1. BİRİNCİ ALT PROBLEMLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM..	52
2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	81
3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	86
SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	89
KAYNAKÇA.....	92
EKLER.....	96

TABLolar LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. Sol üzerine Prometheus Akoru.....	53
Tablo 2. Şekil 25'deki Promethues Akoru.....	54
Tablo 3. Sol üzerine zincir gam.....	54
Tablo 4. Fa üzerine zincir gam.....	56
Tablo 5. Re bemol üzerine Promethues akoru.....	57
Tablo 6. Re diyez üzerine zincir gam.....	60
Tablo 7. Si üzerine Prometheus akoru.....	60
Tablo 8. “Joyeux, Triomphant” (sevinçli ve muzaffer) temasındaki zincir gam....	69
Tablo 9. Re üzerine Prometheus akoru.....	69
Tablo 10. Fa üzerine Prometheus akoru.....	72
Tablo 11. Si üzerine Prometheus akoru.....	73
Tablo 12. Re diyez üzerine zincir gam.....	73
Tablo 13. La bemol üzerine zincir gam.....	77
Tablo 14. 6. Sonatın temel sesleri üzerine kurulan Prometheus akorları.....	80
Tablo 15. Skriyabin piyano sonatları hakkında uzman görüşleri.....	87

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Cristofori'nin ilk çekiç mekanizması.....	8
Şekil 2. Cristofori'nin ikinci çekiç mekanizması.....	9
Şekil 3. Viyana Mekanizması.....	9
Şekil 4. İngiliz Mekanizması.....	10
Şekil 5. Günümüz kuyruklu piyano mekanizması.....	12
Şekil 6. L. v. Beethoven piyano sonatı op. 106.....	22
Şekil 7. C. Franck keman-piyano sonatı.....	22
Şekil 8. “Tristan Akoru”.....	29
Şekil 9. “Prometheus Akoru”.....	29
Şekil 10. Do ve fa diyez üzerine kurulan “Prometheus Akoru”.....	29
Şekil 11. “Prometheus Akoru”nun gamı.....	30
Şekil 12. Op. 53 no. 5 piyano sonatındaki “Prometheus Akoru”.....	30
Şekil 13. Skriyabin op. 38 la bemol majör vals.....	32
Şekil 14. “İmpromptu a’la Mazur” op. 7 no. 1’den örnek.....	33
Şekil 15. “İmpromptu a’la Mazur” op. 7 no. 2’den örnek.....	33
Şekil 16. Op. 9 noktürn prelüd 7. ve 8. ölçülerde bulunan noktalı figürler.....	33
Şekil 17. Op. 9 noktürn prelüdün 7, 8 ve 9. ölçülerinde bulunan noktalı figürler.....	34
Şekil 18. Op. 6 no. 1 piyano sonatının 1. bölümün son 3 ölçüsü.....	34
Şekil 19. Op. 6 no. 1 piyano sonatından teknik pasajlar için bir örnek.....	35
Şekil 20. Op. 8 no. 12 re diyez minör etütten örnek.....	35
Şekil 21. Skriyabin’in İlk Dönem nota yazımı.....	37
Şekil 22. Skriyabin’in Orta Dönem nota yazımı (op. 31 no. 1 prelüd).....	39
Şekil 23. Tam ses gamı.....	39
Şekil 24. Skriyabin’in Son Dönem nota yazımı (piyano Sonatı op. 66 no. 8).....	40
Şekil 25. Eserin ilk üç ölçüsü.....	53
Şekil 26. Eserin ilk on ölçüsü.....	55
Şekil 27. “ <i>Avec une chaleur contenue</i> ” (süregeleyen bir sıcaklık) teması.....	56
Şekil 28. 13. ve 14. ölçülerdeki “ <i>souffle mystérieux</i> ” ve “ <i>onde caressante</i> ” temaları.....	58

Şekil 29. Ana tema tekrarından sonraki 13. ölçü “ <i>un peu plus lent</i> ”	59
Şekil 30. Ana tema tekrarının 17. ölçüsü	59
Şekil 31. “ <i>Soufle mystérieux</i> ” (gizemli soluk) temasının tekrarı ve “ <i>Le rêve prend forme</i> ” (oluşumundan önceki rüya) temasına hazırlık	61
Şekil 32. 39. ölçüde bulunan “ <i>Le rêve prend forme</i> ” teması	62
Şekil 33. Ana temanın ilk ölçüsü	62
Şekil 34. Eserin 57. ve 58. ölçüleri	63
Şekil 35. Eserin 68, 69, 73 ve 74. Ölçüleri	63
Şekil 36. “ <i>Avec entrainement</i> ” (antrenmanlı)	64
Şekil 37. 92. ölçü “ <i>Ailé, tourbillonnant</i> ” teması	65
Şekil 38. “ <i>Ailé, tourbillonnant</i> ” (Hızla dönen bir uçuş) temasındaki zincir gam ve “ <i>L’épouvante surgit</i> (aniden ortaya çıkan korku) teması ile serginin bitişi	66
Şekil 39. “ <i>Avec trouble</i> ” (sıkıntılı) teması	67
Şekil 40. “ <i>Joyeux, triomphant</i> ” (sevinçli ve muzaffer) teması	68
Şekil 41. “ <i>Avec une joie exaltée</i> ” (heyecanlı bir sevinçle)	70
Şekil 42. Tekrar sergi bölümü	71
Şekil 43. Eserin 216 ve 217. ölçülerindeki zincir gam	72
Şekil 44. Eserin 232. ölçüsü “ <i>un peu plus lent</i> ” teması	74
Şekil 45. “ <i>Tout devient charme et douceur</i> ” (Herşey tatlılıkla zarafete dönüşüyor) teması	75
Şekil 46. “ <i>Avec entrainement</i> ” (antrenmanlı) teması ile “ <i>Ailé tourbillonnant</i> ” (Hızla dönen bir uçuş) teması	76
Şekil 47. Tekrar sergi bölümünün bitişi	77
Şekil 48. Codanın başlangıcı	78
Şekil 49. Eserin 330, 331, 332, 333 ve 334. Ölçüleri	79
Şekil 50. Eserin 365, 366, 367, 368 ve 369. ölçüleri	79
Şekil 51. Eserin son 4 ölçüsü	79
Şekil 52. Hull’un bahsettiği “ <i>Theme Of The Soul</i> ” teması	83
Şekil 53. “ <i>Le rêve prend forme</i> ” (oluşumundan önceki rüya)	83
Şekil 54. “ <i>Avec antrainement</i> ” (antrenmanlı)	84
Şekil 55. “ <i>Aile tourbillonnant</i> ” (Hızla dönen bir uçuş)	84

Şekil 56. “Tout devient charme et douceur” teması.....	85
---	-----------

GİRİŞ

Piyano, tarihsel gelişimi ve müziğe kattığı değerler açısından günümüzün vazgeçilmez enstrümanlarından biri olmuştur. Bu enstrüman için sayısız yapıtlar bırakan besteciler, tarihsel sürece de yenilikler katmışlardır. İlk icat edilen halinden çok uzakta olan günümüz piyanoları, ifadesi ve çalınışı bakımından zor bir enstrümandır. Dönemler boyunca işlevi ve kullanımı farklı olan piyano, kendi yarattığı edebiyatıyla bir kültür mirası olarak bize ulaşmış, tekniksel anlamda yenilikler kazandırılarak solo ve orkestra içerisinde yer alan bir çalgıya dönüştürülmüştür. Klasik dönemin ilk yarısında icat edilen piyano, daha çok saraylar içerisinde kullanılmıştır. Daha sonraki yüzyıllar da özellikle de Romantik dönemde büyük konser salonlarına alınmıştır.

Büyük besteciler, müzikal ifade de önemli bir yeri olan piyanoya, tekniksel açıdan yenilikler getirmişler ve araştırmalar yapmışlardır. Örneğin Beethoven, arpej, oktav ve hızlı parmak hareketleri gerektiren pasajlar yazmış, O'nun açtığı yolda Liszt, Chopin, Mendelssohn, Brahms, Rahmaninof, Çaykovski ve Skriyabin gibi besteciler devam ederek, piyanonun gelişimini devam ettirmişlerdir. Form, armoni gibi yapılar ile uzun ve anlamlı eserler yaratmışlar ve piyanoyu duygu patlamalarının yaşatılabildiği bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Yaşadıkları dönemler içerisinde besteciler, doğa, manzara, savaş, zafer, kahramanlık, ulusçuluk, memleket özlemi, siyasi hareketler, mistik olaylar gibi öğeleri sıkça kullanarak eser yazımı gerçekleştirmişler ve bunu ifade etmede piyanoyu kullanmışlardır. Yazdıkları eserlerde birbirlerini etkilemişler ve araştırmaları doğrultusunda hep ileriye gitmeyi istemişlerdir. Bu bağlamda incelediğimiz Rus besteci Aleksandr Skriyabin, piyano müziğine yenilikler katmış, armonik ve tekniksel anlamda değişimler göstermiştir. Gizemci tutumu ve kendini aşma isteğini benimsemesi, diğer bestecilere göre farklı bir noktaya gelmesine sebep olmuştur. O'nu, düşsel bir tını ozanı ve eşsiz bir minyatür ustası olarak tanımlayan 20. yüzyıl piyano tutkunları Skriyabin'nin, piyanistliği ve besteciliği dışında felsefeci olarak da anılmasına neden olmuşlardır. İlk dönem yapıtlarında Chopin etkisiyle Romantik akımı yansıtan, orta döneminde yükselme çabası ile Liszt'i, Debussy'i ve Ravel'i benimseyen ve son döneminde Wagner'den etkilenerek sınırları aşmayı arzulayan düşüncesi, O'nun ne kadar farklı

bir besteci olduğu kanısına varmamıza neden olmuştur. Ünlü müzik yazarı ve eleştirmeni Leyla Pamir'in (1993: 247) dediği gibi; “kendinden geçen ve kendini aşan yapısı sanatsal varlığının kodudur” sözü, Skriyabin'in kendi dönem bestecilerinden farklı olduğunun kanıtıdır.

Orta ve son dönem eserlerinde kullandığı karmaşık ritimler, atlamalı oktavlar, atonaliteye yönelişi ve kendi yarattığı armonisi ile hep en yukarıya ulaşmak istemiş olan Skriyabin, mitolojik bir kahraman olan “Prometheus” karakterini kullanarak müziğe yeni bir yön kazandırmıştır. Çağdaş Müziğe geçişin ilk örneği olan ve Alban BERG'in 1908'de bestelemiş olduğu 1. Piyano Sonatı ile aynı zamana denk gelen op. 62 no. 6 (1911) (Berg'in 1. Sonatının ilk seslendirilmesi) piyano sonatı müzik tarihinin ilk atonal eserlerinden biri olma unvanını almıştır.

Bu yapıt, dinleyenlere işlediği tema bakımından, karanlık, tedirginlik, korku ve dehşet hissi vermektedir. Pamir'in (1993: 254) kitabında yer alan ve yazar Faubion BOWERS tarafından söylenen “6. Sonat yeraltı dünyasının yıldızıdır” sözü bu yapıtın bilinmeyeni içerdiğini göstermektedir. Bu açıdan bu araştırmada op. 62 no. 6 piyano sonatının, müzikal ve felsefik açıdan neleri içerdiğini öğrenilmek istenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

PİYANO SANATINDA SKRİYABİN

1. SANAT VE SANAT EĞİTİMİ

Sanat, insanlığın geçirdiği evrimler doğrultusunda gelişmiş, her toplumda farklı bir görünüme bürünmüş ve insanlık tarihinin her döneminde var olmuştur. Sanatın duygusal, estetiksel ve düşünsel anlamda insan üzerinde etkin bir gücü olduğu da bilinmektedir.

Aslında sanat, duyguları, düşünceleri, tasarımları ve izlenimleri, olayları, belirli bir amaç ve yöntemle, güzellik anlayışına göre işleyebilen özgün ve estetik bir bütündür (Uçan, 1994: 69).

Amerikalı sanat tarihçi Thomas Munro sanatı; “Doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi” olarak tanımlamıştır (www.mebk12.meb.gov.tr, 26.06.2013).

Ünlü felsefeciler ise sanat olgusunu şu şekilde açıklamışlardır;

“E. Kant: Sanatın kendi dışında, hiçbir amacı yoktur. Onun tek amacı kendisidir. Güzel sanatı ancak deha yaratabilir.

G. Hegel: Sanattaki güzellik doğadaki güzellikten üstündür. Sanat, insan aklının ürünüdür. Kendisine doğanın taklidinden başka amaç bulmalıdır.

K. Marks: Yaratıcı eylem, insanın ve doğanın karşılıklı etkileşiminin bir aşamasıdır. Bu, toplumsal bir karakter taşır. Sanat, yaşamı insanileştiren bir olgudur. Araştırmacı, yaratıcı, çok yönlü tümel insana ulaşma çabası içinde sanatlar gelişebilir.

B. Croce: Güzelliğin yerine anlatımı öne çıkarır. Sanat, sezginin ve anlatımın birliğidir. Bireysel ve teorik bir etkinliktir. Doğa sanatçının yorumu ile güzel olabilir” (www.mebk12.meb.gov.tr, 26.06.2013).

Bu anlatımlarla hayatın içinde olan sanat ve insan, birbiriyle ilişki içerisinde. Nerede insan varsa orada sanat vardır. Bu sebeple sanatsız toplum düşünülemez. Günlük yaşamı güzelleştiren ve zenginleştiren sanat, bireylerin birbirlerine yakınlaşmasını ve kaynaşmasını da sağlamaktadır. Sanat tarihçi E. H. Gombrich (1997: 15), sanat adı verilen bir şeyin olmadığını, aslında, yalnızca sanatçıların olduğunu, yani bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına

becerebildiklerince bizon resimleri çiziktiren, bugünse boya satın alıp reklam afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok başka şeyleri üretenin insanlar olduğunu belirtmiştir. Gombrich, tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca olmadığını ancak yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmaması gerektiğini ve büyük S ile başlayan Sanat'ın var olduğunun bilincinde olunması gerektiğini vurgulamıştır.

Sanat kelimesi daha çok plastik ve görsel sanatlar için kullanılsa bile edebiyatı ve müziği de kapsamaktadır. Bu bağlamda mimar başka işlere yarayan binalar ile, şair günlük konuşmada geçen kelimeler ile, ressam görülen dünyanın resmini çizerek sanatını yorumlamaktadır. Besteci ise, hoşla gitmekten başka bir amacı olmaksızın kendi iç dünyasıyla bir sanat eserini yaratabilmektedir (Read, 1974: 17).

Hiç kuşku yok ki sanatın işlevi ve önemi insan yaşamının vazgeçilmezidir. Duyguların, düşüncelerin ifade edilmesi ve bir anlama kavuşturulması, kendi kendine olabilecek bir durum değildir. Bu durumun işlev kazanması ve yol bulması ancak "sanat eğitimi" ile mümkün olabilmektedir. Sanat eğitimi, estetik davranış oluşturma ve kazandırma işidir. Aldığı sanatsal eğitim çerçevesinde birey, yaratma içgüdüsünü, farklı ve estetik düşünmesini, ayrıca bilincini kullanmasını öğrenmekte, bu bilgi doğrultusunda yaratmak istediği eseri estetiksel olarak ortaya koymayı ve biçimlendirmeyi hedef olarak seçmektedir.

Sanat eğitimi, algılama, pratik düşünme, estetik bir bütünlük içerisinde ifade etme yeteneğinin ve yaratıcılığın gelişimini sağlamakta, bireylerin biçimlenmesinde ve yetkinleşmesinde de etkin bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda sanat eğitiminin bireyler üzerindeki etkisi oldukça büyüktür.

"Sanat eğitimi, aslında bir bütün olmakla birlikte, çeşitli kollara ve her bir kol içinde çeşitli dallara ayrılır. Çünkü sanat eğitimi, ağırlıklı olarak kapsanan temel davranış ve içerik, kullanılan araç ve gereç, izlenen yöntem ve teknik, gerçekleştirilen ortam ve düzey, öngörülen aşama ve süre bakımından kendi içinde çeşitlilik gösterir ve her bir çeşide bağlı olarak değişik biçimlerde adlandırılır. Söz gelişi "fonetik, plastik ve dramatik sanatlar eğitimi; ses, söz, yüzey, hacim, mekân, devinim ve eylem sanatları eğitimi; işitsel, görsel, işitsel/görsel, ya da görsel/işitsel sanatlar eğitimi; geleneksel ve modern sanat(lar) eğitimi; okulöncesinde, ilköğretimde, ortaöğretimde ve yükseköğretimde sanat eğitimi; örgün ve yaygın (örgün olmayan) sanat

eğitimi” vb. adlandırmalar, söz konusu çeşitliliği yansıtan sınıflandırmalara ilişkin örneklerdir” (Uçan, 1994: 71).

Sanat eğitiminin önemli bir dalı da müzik eğitimidir. Müzik eğitiminde amaç, nitelikli bir toplum oluşturulması, yaratıcı kişilik geliştirilmesi ve müziğin etkili bir araç olarak kullanılmasıdır. Yüzyıllar boyunca düşünürler, yazarlar ve eğitimciler müziğin insan yaşamında önemli bir yer tutmasını vurgulamışlar ve eğitim aracı olarak kullanılmasını belirtmişlerdir (Bilen, 1995: 8).

2. MÜZİK VE MÜZİK EĞİTİMİ

“Müzik; duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işleyip anlatan bir bütündür” (Uçan: 1994: 10).

Fırat (1999: 21) müziğe “Küğ” ismini vermiş ve tanımını şu şekilde yapmıştır: “Küğ, duyguları ya da imgeleri ses düzeni aracılığıyla anlatabilmeyi gözetten bir sanattır”.

Müzik, malzemesi ses olan bir sanattır. Bu sanatın ortaya çıkabilmesi için insana ve sese ihtiyaç duyulmaktadır. Sesleri birleştiren, düzen veren ve bir anlatım sanatı haline getiren insandır. Müziksiz insan ve toplum düşünülemez. Müzik, sevinci, hüznü, aşkı, acıyı, yalvarışı, protestoyu, öfkeyi, şakayı ve daha nice ruhsal durumu hissettiren bir olgudur (Say, 2010: 15-16). Müziği oluşturan sesler, belirli amaç ve yöntemle seçilerek bir güzellik anlayışına göre birleştirilmekte, duygu, düşünce ve tasarımların yansması olarak kabul edilmektedir. Bu düşünceler ve duygular, estetik boyuttaki bir yapının ortaya çıkmasına da yardımcı olmaktadır.

Wagner, müziğin ifade ettiği şeyin sonsuz ve ideal olduğunu, herhangi bir kişinin tutkusundan, aşkından, özleminden söz etmediğini, tutkunun, aşkın, özlemin kendini anlattığını, hiçbir dilin ifade edemediği sayısız düşünce ve edimlerini ifade edebildiğini söylemiştir (Pamir, 1998: 185).

Schopenhauer, müziği araya başka amaçların girmediği bir ifade aracı olarak görmüş ve dinleyiciye doğrudan hitap ettiğini vurgulamıştır (Read, 1974: 17).

Atatürk’ün müzik hakkındaki düşünceleri ise şöyledir:

“Müzik hayatın neşesi, ruhu, sevinci ve her şeyidir.

Hayatta müzik lazım değildir. Çünkü hayat müziktir. Müzik ile ilgisi olmayan varlıklar insan değildirler. Eğer söz konusu olan hayat insan hayatı ise müzik mutlaka vardır. Müziksiz hayat zaten mevcut değildir” (www.ataturkdevrimleri.com, 15.12.2012).

“Müzik, yaşanan toplumun bir parçası olduğu gibi o toplumun kültürünün de bir parçasıdır. Bu nedenle milli duyguların, değerlerin, inançların kazanımı da müzik yoluyla gerçekleştirilebilir. Buradan yola çıkarsak eğer, insanların kültürlerini, değerlerini, örf ve adetlerini öğrenmelerinde kullanılacak en önemli araçlardan birinin müzik olduğu düşünülmektedir” (Sökezoğlu, 2010: 38).

Brezilyalı besteci Hector Villa-Lobos, “Müzikte anlam, ruh ve yaşam mevcut olmadığı zaman, bu sanat anlam ve canlılığını yitirir. Demek ki müzik, baştan sona yaşam dolu bir güç biçiminde, tıpkı dil gibi öğretilmelidir” demiştir (Say, 2005: 28).

Bir bireyin kolay iletişim kurabilmesi ve müziği yaşamın bir parçası haline getirebilmesi için, erken yaşlarda sanatsal etkinlikler izlemesi, nitelikli müzik dinlemesi, müzik faaliyetlerine katılması ve nitelikli müzik eğitimi alması gerekmektedir (Canakay, 2007: 3).

“Müzik eğitimi; bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranış kazandırma ya da bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma sürecidir” (Uçan, 1994: 25).

Müzik eğitiminin çeşitli kolları vardır. Bu kollar kendi içinde dallara da ayrılmaktadır. Müzik eğitimini hangi amaçla ve kimler için uygulanacağı belirlenmelidir. Bu açıdan üç ana türü vardır. Okullarda uygulanan temel eğitim altında genel müzik eğitimi, gönüllü müzikçiler için uygulanan amatör müzik eğitimi ve müziği meslek olarak seçmiş olan yetenekli bireylere verilen profesyonel müzik eğitimidir (Say, 2005: 536).

Müzik eğitimi içerisinde ses eğitimi, çalgı eğitimi, müziksel işitme eğitimi ve yaratıcılık eğitimi de mevcuttur. Bu eğitim dallarının içerisinde bulunan çalgı eğitimi, bireyin çalgı becerisinin artmasında ve müzikal kulağının gelişmesinde önemli yer tutar.

3. ÇALGI EĞİTİMİ

Çalgı eğitiminin bireyler üzerindeki yararları iki açıdan ele alınabilir. Birincisi, çalgı eğitiminin salt ses eğitime göre daha geliştirici olması; diğer etkisi ise çocukların çalgı çalma becerisi ile toplum içerisinde kendine daha güvenli bir kişilik geliştirmesidir. Ancak, bir çocuğun çalgıyı toplum içerisinde dinletebilecek düzeyde olabilmesi için, çalgı öğretiminin programlı ve disiplinli olması gerekmektedir. Aksi halde, söz edilen çalgı eğitiminin yüzeysel olmasından öteye gitmesi düşünülmemektedir (Bilen, 1995: 18).

Kişinin zihinsel, bedensel ve ruhsal gelişiminde önemli bir yer tutan çalgı eğitiminin amacı, bireyin nitelikli bir insan olmasına, çalgı becerisinin geliştirilmesine ve yanında müzik sevgisini artırmasına sebep olmaktadır (Parasız, 2001: 3-4). Öğrenci, çalgı eğitimi aracılığıyla bütün müzikal bilgileri harmanlayıp yepyeni ifadeler yaratma fırsatı bulmaktadır. Bu bağlamda da müzikalitesini geliştirmektedir (Şeker, 2011: 1).

Çalgı eğitiminde, öğrencinin nasıl çalışmasını, hangi tutumu sergilemesini, çalışırken ne gibi şeylere dikkat etmesi gerektiğini anlatmak öğretmenin görevidir. Çilden (2003: 297), “Çalgı Eğitimin de Nitelik Sorunu” adlı sempozyum bildirisinde, çalgı eğitimi süreci içerisindeki basamakların her öğrenci için çok iyi planlanıp değerlendirilmesi gerektiğini, çalgı çalma disiplininin öğrencilere sabırla, hiçbir basamak atlamadan verilmesinin büyük önem taşıdığını, aksi halde çalgı çalmanın, bir disiplin olmaktan çıkarak öğrencinin teknik sorunlarıyla uğraşılacak ve giderek dağ gibi büyüyen sorunlar silsilesi haline dönüşebileceğinden bahsetmiştir.

Çalgı eğitimi içerisinde bulunan piyano, tarihsel gelişimi ve yarattığı etki bakımından günümüzün önemli enstrümanları arasında sayılabilmektedir. Bu bakımdan piyanoyu hazırlayan ve günümüze kadar ulaşmasını sağlayan enstrümanları bilmek önemlidir.

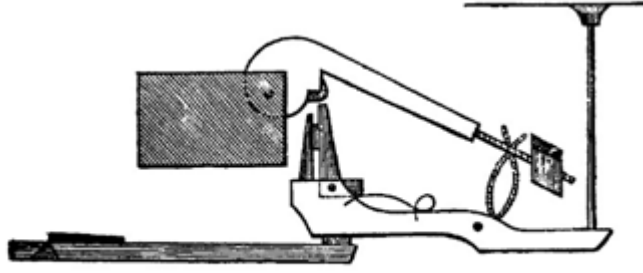
4. PİYANO

Piyano, tarihsel gelişimi ve müziğe kattığı değerler açısından diğer enstrümanlara göre farklı bir yere konularak günümüzün vazgeçilmez çalgıları arasına girmiştir.

Piyanonun ilk ortaya çıkışı 1711 yılında İtalya'nın Floransa kentinde “Bartolomeo Cristofori” tarafından “Piano e Forte” (hafif ve kuvvetli) adıyla olmuştur. Bu alet üzerinde hem güçlü hem de hafif ses çıkarmak mümkündür. Bu yüzden ismine “Piano e Forte” denmiştir (Fenmen, 1947: 5).

Aslında Cristofori, piyano yapımına 1698 yılında başlamış, ilk çekiç mekanizmasını ise 1707’de ortaya çıkarmıştır (www.wikipedia.org, 10.01.2013).

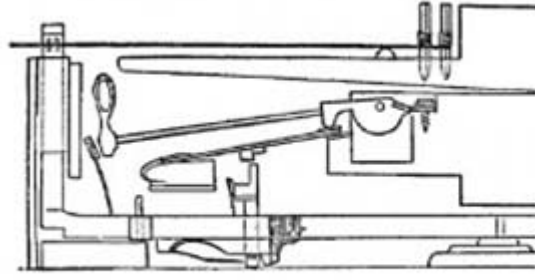
Şekil 1. Cristofori'nin ilk çekiç mekanizması



Cristofori mekanizması 1707

Cristofori, ortaya çıkardığı ilk çekiç mekanizmasını zaman içerisinde geliştirmiş ve 1720 yılında ikinci bir kaldıraçın da aynı yöne doğru hareket ettiği bir sistem icat etmiştir. Ayrıca bu mekanizmayı geliştirirken günümüzde “una corda” adıyla adlandırdığımız sol pedalin yarattığı etkiye benzer biçimde, elle kullanılan ve klavyeyi yana kaydırmaya yarayan bir mekanizma da yerleştirmiştir (Gültek, 2007: 46-47).

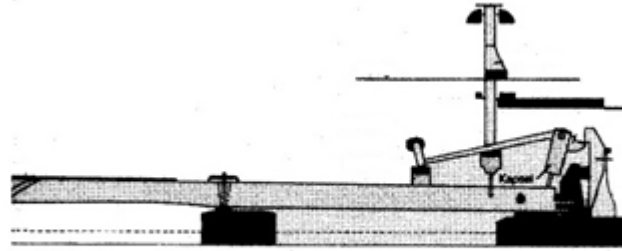
Şekil 2. Cristofori'nin ikinci çekiş mekanizması



Cristofori mekanizması 1720

Cristofori'den sonra piyano mekanizması, İngiliz ve Viyana olmak üzere iki farklı yöne doğru ayrılmıştır. İngiliz mekanizmasını saksonyalı üreticiler bulmuş ancak İngiliz Americuc Backers, Robert Stodart ve John Broadwood geliştirmiştir. Viyana mekanizmasını ise, Alman üreticiler icat etmiş, Viyanalı üreticiler Andreas Stein ve Nanette Streicher geliştirmiştir. Viyana piyanolarında, tuştan tele kadar giden mekanizma fazla kesintiye uğramadan doğrudan bağlanmış, çalınışları kolay ve ses seviyesinin düşük olması amaçlanmıştır. Bunun sebebi Almanya ve Avusturya saraylarında çalınabilen, daha akıcı, ince ve hassas yanıtlar verebilen bir alet istenmiş olmasıdır (Gültek, 2007: 51-52).

Şekil 3. Viyana Mekanizması

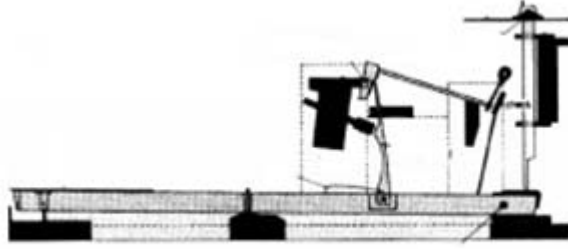


Viyana grand piyano mekanizması-1786-Stein

İngiliz tipi piyanolarda ise, çekiş daha rahat hareket edebilmiş, bu sayede yüksek bir güçle tele vurarak daha yüksek bir ses çıkarabilmiştir. Ancak bu durum tuşların daha sert olmasına ve daha fazla güç harcanmasına neden olmuştur. Bunun sebebi Viyanalıların aksine İngilizlerin piyanoyu saraylarda değil büyük konser salonlarında çalmak istemelerinden kaynaklanmıştır. İngilizler tarafından, Cristofori'nin orta kaldırıcından farklı olarak doğrudan vuruşlu mekanizma tercih

edilmiştir. Bunu ilk kullanan Americuc Backers 1772’de yapmış, patentini 1777’de Robert Stodart almıştır. Daha sonraları bu mekanizmayı John Broadwood geliştirmiştir (Gültek, 2007: 52-53).

Şekil 4. İngiliz Mekanizması



İngiliz grand piyano mekanizması-1799-Broadwood

Besteci, virtüöz ve öğretmen olan Johann Nepomuk Hummel bu iki farklı tip piyano için karşılaştırma yapmıştır:

“Alman ya da Viyana piyanosu, en zayıf el tarafından kolayca ve rahatça çalınabilir. Çalıcıya, flüte benzer tonuyla, yumuşak ve uygun bir ortam sunar. Geniş bir odada, ona eşlik eden orkestraya zıtlık oluşturur ve çok fazla çaba gerektirmeden hızlı çalım sağlar” (Gültek, 2007: 52).

İngiliz mekanizması için ise:

“İngiliz piyanosu, dayanıklı ve ton bakımından doludur. Ancak Alman piyanosuna göre özelliği yoktur ve tuşesi oldukça ağırdır. Bu yüzden tekrarlanan hareketler çok hızlı gerçekleştirilemez. Ancak İngiliz Piyano-Forte’sinin sunduğu dolu ton ve melodiye verdiği çekicilik uyumludur ve tatlıdır” (Gültek, 2007: 52).

İngiliz Grand Piyanolarında, sağda susturucuları (sürdin) denetleyen ve solda da una corda’yı (tek tel) denetleyen iki tane pedal yapılmıştır. İngilizlerin aksine Viyanalı piyano yapımcıları, klavyenin altına yerleştirilmiş ve dizle hareket ettirilebilen mekanizmalar kullanmışlardır. 1800 sonralarında Viyanalı yapımcılar bu durumdan vazgeçmiş ve İngilizlerin kullandığı pedal sistemini kendi piyanolarında kullanmaya başlamıştır. Viyanalı yapımcı Andreas Stein İngiliz piyanolarına göre daha ifadeli, daha kolay yanıt verebilen ve ihtiyaç doğrultusunda tuşları daha ağır

hale getirilebilen Viyana Grand Mekanizmasını ortaya çıkarmıştır. Viyana piyanolarının ilk hali 5 oktavlı ve toplamda 61 tuştan yapılmıştır. Mozart ve Haydn ilk eserlerini bu 5 oktavlık piyanoya göre vermiştir. 19. yüzyılın başlarında artık Viyana piyanoları İngiliz piyanolarını taklit etmeye başlamış ve İngiliz tasarımlarını kabul etmiştir. Bunun yanında Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert ve Schumann Viyana piyanolarının gelişiminde ve değişmesinde önemli katkılar sağlamışlardır (Gültek, 2007: 54).

Piyanonun ilk kullanımını ve ilk eser yazımını yapan bestecisi Muzio Clementi'dir. 1773 yılında henüz 18 yaşında olmasına rağmen üç tane piyano sonatı bestelemiştir. Piyanonun yaygınlaşmasını sağlayanlar ise; Clementi, C. Bach ve Schroeter'dir. Bu bestecilerin sıklıkla bu enstrümanı kullanması, belki de piyano yapımcılarının dikkatini çekmiş ve günümüz piyanolarının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Fenmen, 1947: 7-9).

Günümüz piyanoları ile 18. ve 19. yüzyıl piyanoları arasında çok büyük farklar vardır. Günümüz piyanolarında demir kasnak, çelik tel ve plastik kullanılmaktadır. Ayrıca mekanik olarak farklı, tuş sertliğinin fazla, 5 oktav yerine 7 oktavın kullanıldığı bir mekanizma kullanılmıştır.

Mekanik olarak piyanonun çalışma şekli şöyledir:

“Klavyeyi oluşturan tuşlar tellere dokunarak çekiçleri harekete geçirir ve seslerin çıkmasına neden olur. Ses tınısını, önünde tellerin gerili olduğu ahenk tahtası güçlendirir. Sesleri kuvvetlendirmeye ve hafifletmeye yarayan iki pedal vardır. Soldaki pedal (una corda) ses düzeneğini hafifçe sola kaydırarak, tüm çekiçlerin tek tele vurmasını sağlar. Böylece ses gücü hafiflemiş olur (bir tür sürdün). Sağdaki pedal ise ses titreşimini engelleyen keçe düzeneğini (etouffoirs) tellere değmeyecek duruma getirmeye yarar. El tuşun üzerinden kalksa da sesin tınısı devam eder” (Sözer, 1986: 607).

aletin çalınışı Timpanon'a benzememiş ve göğse dayanmak suretiyle telleri çekilerek çalınmıştır. Psalterion'un günümüzde kullanılan alaturka müzik aleti "Kanuna" benzediği de bilinmektedir (Fenmen, 1947: 1).

15. Yüzyılda bu iki alete bir mekanizma yerleştirilmiştir. Bu mekanizma çalıcı ve teller arasında aracı rol oynamış, insan elinin doğrudan doğruya tele temas etmeden, telleri titretmeye yarayan bir mekanizma ile çalınabilmesini sağlamıştır. Bu mekanizmada en önemli yenilik, tuşların ilave edilmesi olmuştur. Aletin ses sayısına göre tuş konulmuş, tuşları oluşturan kısma klavye denmiş ve bu sayede bu aletlerin çalınışları kolaylaşmıştır. Klavye ilave edilen bu iki çalgı aleti şekil ve isim olarak değişikliğe uğramış ve Timpanon'a Klavikord, Psalterion'a ise Epinet (Spinet) denilmiştir (Fenmen, 1947: 1).

Piyanonun atası sayılan Klavikord, en güzel sesli çalgılardan biri olarak sayılmış, dikdörtgen biçiminde, metal telli ve ses sayısı kadar tuşu olan klavyeli bir çalgı olarak icat edilmiştir. Kasanın sağındaki akort çivilerinden başlayan teller, bir köprü üzerinden geçerek soldaki kavrama pimlerine bağlanmış ve klavyenin sağ tarafına tiz sesler, sol tarafına ise bas sesler konulmuştur. Her tuşun kendi telinin tam altına pirinç bir çubuk yerleştirilerek tel titreştirilmiş ve ses çıkartılması sağlanmıştır. Telin pirinç çubukla köprü arasında kalan sağdaki bölümü titreştirilirken soldaki bölümünün sesi ise tele bastırılan keçeler yardımıyla susturulmuştur. Bu bakımdan Klavikord'un sesi piyano kadar güçlü olamamıştır. Klavikord'un tuşları, tellere doğrudan bağlanmış ve ses aralığı 3,5 ile 5 oktav arasında artırılmıştır. Son derece duyarlı ve çalınması ustalık gerektiren bu çalgı 17. ve 18. yüzyılda ünlü müzikçiler tarafından tercih edilmiştir (Gültek, 2007: 18-19).

Klavikord'dan sonra Epinet (Spinet), Venedik'li Giovanni Spinetti tarafından 1503 yılında dört oktavlı, telli, klavyeli ve dikdörtgen şeklinde icat edilmiştir. Dikdörtgen olmasının sebebi, tellerin daha uzun olmasına imkân sağlayabilmek ve tüm yüzeyini tellerden oluşturabilmektir. Aslında tüm yüzeyin telli olması, bu çalgıdan ses çıkartılmasını zorlaştırmıştır. Onun için Giovanni, teli çekip bırakması açısından ortasında dil bulunan ve kaldıraç görevi gören mızrabı tellerin arasına yerleştirmiştir. Bu mızrap tuşa basıldığında kaldıraç görevi görmüş, teli germiş ve işlemi gerçekleştirdikten sonra çuha yardımıyla sesi söndürmüştür. Giovanni

geliştirdiği bu çalgıya kendi soy ismini vererek yaygınlaştırmıştır. Bu çalgının dezavantajı, çok yüksek ses çıkarması ve ses renginin metalik olmasıdır. Yüksek sesli olması onun popüler olmasına da yardımcı olmuştur. Bu çalgının taşınarak veya masa üstüne konularak rahat bir çalma ile rezonansları artırılabilmiştir. İngiltere’de Epinet (Spinnet), Virginal ismiyle tanınmıştır. Birçok yazar ve eleştirmen, bu iki aletin birbirinden farklı olduklarını savunmuşlar ancak hiçbir farkının olmadığını sonradan anlamışlardır. 17. yy. da Virginal isminin gözden düşmesi nedeniyle bu çalgıya daha sonra İngilizler “Harpsicord”, Fransızlar “Clavecin”, Almanlar ve İtalyanlar “Cembalo” ya da “Clavicembalo” ismini vermişlerdir (Gültek, 2007: 22-23).

Epinet’in mekanizması, hiç değişikliğe uğramadan 17. yüzyılda ortaya çıkan Klavsen’de de kullanılmaya başlanmıştır. Yalnız Klavsen’den farklı olarak her nota için üç tel titreştirilmiştir. Akortlanma sırasında bu üç telin ikisini aynı ses üzerine, diğer telini ise bir oktav pesten akortlamışlardır. Tuşa basıldığında bu üç tel mızrap yoluyla çekilmiş ve gür ses elde edilmiştir. Hafif ses kullanılması için de mekanizma kolu yapılmıştır. Bu kol çekildiği vakit mızrap iki tele değmeye başlayarak sesin azaltılmasını sağlamıştır. Ancak iki elin meşgul olması sebebiyle bu kolu kullanmak oldukça güç olmuş ve bunun için iki klavyeli Klavsen icat edilmiştir. Üst klavyedeki her bir tuş iki teli mızraplayarak hafif sesleri, alt klavyedeki her bir tuş ise üç teli mızraplayarak güçlü sesleri çıkarmıştır. Klavsen’in, 17. yüzyılın sonlarında rağbet görmeye ve orkestralarda yerini almaya başlamasıyla Epinet yavaş yavaş ortadan kaybolmaya başlamıştır. Klavsen de bir yüzyıl kadar yaşadıkten sonra yerini Piyano’ya bırakmıştır (Fenmen, 1947: 5).

4.2. PİYANO TEKNİĞİ

Piyano tekniğinin tarihsel gelişimi, 18. yüzyılda yani Klasik Dönemde M. Celementi, J. Haydn, W. A. Mozart, C. Czerny, L. v. Beethoven ile başlamıştır. Ancak piyanoya ilk etüt yazımını sağlayan kişi C. Czerny’dir. Piyanonun teknik sınırlarını aşan Beethoven, kullandığı zor pasajlarla, oktav hareketleri ile bir sonraki dönem olan Romantik döneme piyanoyu hazırlamıştır. Beethoven’in bıraktığı izden devam eden piyanistler de, piyanonun gelişimine katkı sağlamışlardır. Bunlar sırasıyla F. Schubert, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt ve J. Brahms’dır.

19. yüzyıl, piyanonun mekaniksel ve tekniksel anlamda üst seviyelere çıktığı, yani virtüözitenin önem kazandığı bir yüzyıl olduğu bilinmektedir. Bunun nedeni, o dönemde piyano tekniğinin gelişimini sağlayan aletlerin kullanılmasıdır. Örneğin, İngiltere’de Logier, “Chiroplaste” adında bir alet icat etmiştir. Almanya’da Kalkbrener, “el rehberi” adında alet icat etmiş ve bu alet piyanistlere teknik gelişim bakımından yardımcı olmuştur. O zamanın şartlarına göre el hareketleri incelenmiş ve sorunlar üzerinde durulmuştur. Tarihte bilindiği gibi R. Schumann dördüncü parmağı güçlendirmek için bir alet icat etmiş ve bunun sonucunda sakatlanarak piyanistlik hayatını bitirmiştir. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında alet kullanımından vazgeçilmiş ve dikkatler anatomiye çevrilmiştir. Fransız piyanist Marie Jaéll, tuşların üzerine bir bez kapatarak yıllar boyunca büyük bir sabırla çalanların parmak izleri üzerine araştırmalar yapmış, çalışta uyum olduğu zaman parmak izlerinin düzgün, kötü sonorite olduğunda parmak izlerinin düzensiz ve devamlılıktan uzak, beceriksizce konan parmakların da sert ve kasılı olduğunu saptamıştır (Şen, 2002: 25).

Bu bulgular ve araştırmalar sayesinde piyano tekniği, yaşanan tüm deneyimlerle ve yaklaşımlarla günümüze kadar ulaşabilmiştir. Tarih boyunca eserlerin gelişmesi, büyümesi ve ifade de farklılık gibi unsurların var olması piyano tekniğinin de paralel olarak yukarıya çıkmasına neden olmuştur. Parmak, kol ve oktav gibi çalışılma şekilleri ile teknik gelişim sağlamış ve ilerlemeler kaydetmiştir.

Bu bakımdan piyano, teknik ve müzikal açıdan zor bir enstrümandır. İlk eğitim başlangıcında el tutuş pozisyonu, oturuş şekli, tuşa basma açısından parmak hareketleri, el, kol ve omuz rahatlığı oluşturmak önemlidir. Başlangıç seviyesindeki bir piyaniste eser seçerken dikkat edilmeli ve onu zorlamayacak seviyede eserler verilmelidir. Sağlam bir teknik yapı oluşturmak adına iyi bir öğretmenle çalışmak, öğrencinin piyanistlik geleceği açısından çok önemlidir. Sağlam bir eğitim almayan birey, ileride büyük sorunlara ve sakatlıklara neden olan sorunlarla mücadele etmek zorunda kalabilir. Bunun için iyi bir eğitime ve disiplinli çalışmaya ihtiyaç vardır. Piyano tekniğinin ve müzikal yeteneğinin tam anlamıyla oluşabilmesi için küçük yaşlarda eğitime başlamak, bu enstrümanın zorluk derecesini bir nebze azaltmaktadır. Çünkü 7 yaşında başlayan birisinin kas yapısı ile 20 yaşında başlayan kişinin kas yapısı aynı değildir. Bu yüzden küçük yaşlarda başlamak önemlidir.

Bir müzik aletini çalabilmek için iki yeteneğimizin de gelişmiş olması gerekmektedir. Bunlar ruhsal yetenek ve bedensel yetenektir. Bunu Mithat Fenmen (1991: 25) şu şekilde açıklamaktadır:

“Ruhsal yeteneğimiz, beğeni, duygu, düşünce, hayal gücü, yani ifade de büyük rol oynayan “stil kaynağı”, içimizde gizli bulunan yaratıcılık özelliğidir. Zekâmız, kültürümüz ne kadar gelişirse, ruhsal yeteneğimiz de o derece genişlemiş ve incelmış olur.

Bedensel yeteneğimiz ise, aletin çalınışı sırasında tüm vücudun rahatlıkla görevini yapabilmesi, vücudun sağlıklı olması gibi “maddi” olmakla beraber, müzik aletlerini çalmada büyük önemi bulunan özelliklerin toplamıdır. Bedensel yeteneğin başında, herhangi bir aleti öğrenmek için o aleti çalacak uzuvlarımızın yeter derecede elverişli olmaları özelliği gelir. Mesela, üflemeli çalgılardan birini öğrenmek için önce ciğerlerimizin sağlam, dudak durumunun uygun olması gibi.... Bedensel yeteneğin gelişimi, ancak alet üzerinde yapılacak gündelik alıştırmalarla sağlanabilir.”

Buradan da anlaşılacağı gibi, bir müzik aletini çalabilmek için reflekslerimizin işlemesi ve düzenli çalışması açısından disiplinli, denetimli, bilinçli ve sürekli çalışmak önemlidir (Fenmen, 1991: 25). Ancak gereğinden fazla çalışmak fizyolojik rahatsızlıklara neden olabilmektedir. Ortalama günde 5 ya da 6 saat çalışan bir piyanistin kas yorgunluğu 8, 9 saat çalışan birine göre daha az olmaktadır. Bu yüzden çok çalışmak değil, verimli çalışmak önemlidir.

Çimen (2001: 175), “Çalgı Çalmaya Bağlı Fiziksel Rahatsızlıklar” adlı sempozyum konusunda; aşırı fiziksel hareketlerde bir takım sakatlanmalardan bahsetmiş, çalgı çalmanın yoğun çaba ve konsantrasyon gerektirdiğini, fiziksel ve zihinsel açıdan zor olduğunu söylemiştir. Ayrıca Çimen, fiziksel rahatsızlıkların daha çok piyanistlerde görüldüğünü yapılan araştırmalarla da kanıtlamıştır.

Piyanoda, el, kol ve parmak kullanımı dışında pedal kullanımı da önemlidir. Çünkü yorumlanan esere ifade katmak, bir anlam vermek pedal ile mümkündür. Doğru pedal kullanmak için, iyi ve hassas bir kulağa ihtiyaç vardır. Bu yüzden piyano eğitimi sürecinde teknik bilgilerin dışında pedal bilgisi de öğrenciye sunulmalıdır.

4.3. PİYANODA PEDAL KULLANIMI

Pedal, ses tınısını uzatmaya, farklı ve dolgun ses çıkartmaya yarayan bir araçtır. Pedal, piyano çalımında önemli bir yer tutmakta ve kullanılması dikkat gerektirmektedir. Doğru pedal kullanmak için iyi bir kulağa, yeterli bir armoniye, dönem, stil bilgilerine sahip olmaya, el, ayak ve tüm bunu yönetebilen koordinasyona ihtiyaç duyulmaktadır (Ertem, 2006: 677-688).

Kötü ses duyurmak yerine temiz, kaliteli ve anlaşılır bir ses kalitesi ile dinleyiciye ulaşmak, bu işin zor kısımlarından bir tanesidir. Bu yüzdendir ki bir piyanist yorumlayacağı bir eseri iyi okumalı, onun form yapısı hakkında incelemelerde bulunmalı ve en önemlisi eserin armonik yapısını iyi bilmelidir. Pedal kullanımı aslında dönemlerin stil farklılıklarına göre de değişebilmektedir. Bir Mozart veya Haydn çalarken pedalın yarım bir şekilde, ya da hiç kullanılmaması gerektiği bilinmelidir. Ama bir Romantik dönem eserini yorumlarken aynı Çağdaş dönem eserinde olduğu gibi efekt vermek amacıyla pedal kullanılabilmekte ya da yerine göre kullanım gösterebilmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere pedal kullanmak aslında bir sanattır.

Piyanistlerin pedal hususundaki görüşleri şu şekildedir:

“M. Jaell: Pedal, pedalı kaldırabilme sanatıdır. Pedalın fazla kullanılması, genellikle teknik yetersizlikleri örtbas etmekten gelmektedir.
Anton Rubinstein: Pedal piyanonun ruhudur” (Ertem, 2006: 677-688).
“Antoine Marmontel: Pedalları kullanmasına izin verilen öğrencilerin büyük bir kısmı, onları usulleri saymak için kullanırlar veya ayaklarını pedalların üzerine basarlar ve bir daha çekmezler. Şüphesiz ki, her ikisi de kusur sayılan bu alışkanlıklara sahip olmamak gerekir
Lavignac ise: Pedal sanatı, ayağın nasıl konulacağını değil, nasıl çekileceğini bilmektir” (Lavignac, 1939: 44) diyerek gerekli öğüdü vermiştir.

Piyanodaki pedallar, çeşitliliklerine göre farklı şekillerde çalışmaktadır. Örneğin bir duvar piyanosunda ki orta pedal sesi kısmak için (buna gece pedalı da denmektedir), kuyruklu konser piyanosunda ise sadece bas sesleri uzatmak için kullanılmaktadır. Duvar piyanosunda ki en soldaki pedal, tuşları rahat çalmak açısından daha yumuşak bir hale getirmekte, kuyruklu piyano da ise bu pedal

klavyeyi sağı doğru kaydırarak çekicinin tek tele (una corda) vurmasına ve sesi söndürmesine neden olmaktadır.

İlk Una Corda pedalının, Steinway marka piyanoda 1862' de C. Montal isimli bir Fransız piyanist tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Fenmen, 1947: 12).

Pedal kullanmak, piyano eğitiminin en karışık ve anlaşılması en zor bölümlerinden biridir. Pedal kullanımını öğrenmek ve öğretmek uzun bir süreci kapsamaktadır. Chopin, doğru pedal kullanmayı öğrenmenin ömür boyu süreceğini belirterek, bu işin ne kadar zor ve ciddi olduğunu vurgulamıştır (Çimen, 2001: 159).

“Uzun ve karmaşık bir süreç olan piyano eğitiminde, öğrenciye ilk derslerden başlayarak bilinçli, sürekli ve özenli uygulanması gereken temel davranışların kazandırılması son derece önem taşımaktadır” (Ercan: 2008: 8).

5. PİYANO EĞİTİMİ

Piyano eğitimi, sabır ve disiplin gerektiren bir eğitim sürecidir. Başlangıç seviyesinde bulunan bir öğrenciye, oturuş şekline el pozisyonuna kadar olan kısmın tamamının, sıkılmadan ve yorulmadan anlatılması ve çalıştırılması önemlidir. Ayrıca parmak kullanımını açısından egzersiz verilmeli ve bu yolda, ileride karşılaşılabilecek sorunları en aza indirebilmek için yol gösterilmelidir.

Piyano öğreniminde, alıştırma ve müzikal etki, piyano eğitiminin ilkelerinden biridir. Bu süreçte piyano eğitimindeki temel davranışlar kazandırılmalı, bilgi, uygulama ve hissetme davranışları da bir bütünlük içerisinde geliştirilmelidir. Piyano eğitiminin ön koşulu, öğrencinin belirli temel davranışlarının yerine getirilmesi ve seslendirilme aşamasında uygulanabilmesidir. Piyano eğitimi, çalmayı öğrenme durumu dışında, yorumlama, yaratıcılık ve müzikal kişiliğin oturtulması açısından da önemlidir (Ercan, 2008: 8). Piyano eğitiminde amaçlanan hedeflere ulaşabilmek için planlı, sürekli ve verimli çalışmak gerekmektedir. Bu yüzden başlangıç seviyesindeki bir öğrencinin sistemli çalışması prensip haline getirilmelidir. Piyano öğretmenin gösterdiği yöntem ve tekniklerle öğrenci, piyano metotlarıyla, etütlerle ve alıştırmalarla kendini geliştirme fırsatı yakalayabilmektedir. Ancak gösterilen

yöntem ve teknikler ne kadar iyi olursa olsun eğer bir öğrenci, yeterli ve disiplinli çalışma göstermez ise, verilen eğitimle bir yere gidilemeyeceği bilinmelidir. Bu hususta öğrenciye piyanoyu sevdirmek, öğrenciyi çalışmaya yönlendirmek, güzel ve etkili bir çalışma becerisi ile piyanoyla bütünleştirmek piyano eğitimi açısından önemlidir (Çimen, 1994: 137-138).

Piyano eğitimi başlangıcında bir öğretmenin dikkat etmesi gereken bazı hususlar vardır. Bu hususlar piyanodaki oturuş biçimi, elin tuşlar üzerindeki duruş biçimi ve adalenin gevşetilme şeklidir.

Mithat Fenmen bu üç hususu şu şekilde açıklamıştır: Piyanoda oturuş biçimi bakımından piyanist piyanonun tam orta hizasına oturmalıdır. Tabure ne çok yüksek, ne de çok alçak olmalıdır. Taburenin ön yarısına oturmalı, vücut hafifçe ileri, göğüs dışarıda, kollar rahat, eller rahat bir şekilde klavye üzerinde durmalıdır. Elin tuşlar üzerindeki duruş biçimi, sanki avuç içinde yuvarlak bir cisim (top veya portakal) tutuyormuş gibi yarım küre vaziyetinde olmalı, her parmak tuş üzerinde içeri doğru kıvrık durmalı ve bileklerin düz olması sağlanmalıdır. Bu konuda Chopin, elin tuşlar üzerindeki durumunu: “Elin normal duruşu, parmakların sıra ile mi, fa diyez, sol diyez, la diyez ve si tuşlarına bastıkları zaman elin alacağı şekildir” diyerek ifade etmiştir (1947: 46-49).

Piyano çalarken yapılacak hareketlerde birçok adaleler (el, kol, omuz adaleleri) iş görmektedir. Hareketlerin rahat yapılması açısından bu adaleler sıkılmadan ve gerginleştirilmeden çalınmalıdır. Eğer sıkma ve gerginleştirme durumunu gerçekleştirilirse, çalışılan eser sonuna kadar getirilemeyebilir. Bu anlatımla Fenmen, konunun ne kadar zor ve sabır gerektirdiğini vurgulamıştır. Bu bahsedilen hususlara dikkat edilmediği sürece, bir piyanistin sağlam ve kaliteli çalması beklenmediği gibi, ileride sakatlık gibi büyük problemlerle karşılaşabileceği de düşünülmektedir. Bu yüzden iyi bir eğitim ve çalışma, piyano çalma temelinin yapı taşıdır.

Bir piyano öğrencisi çalışacağı bir eseri iyi analiz etmeli, tekniksel çalışma durumunu iyi belirlemeli ve o eser üzerinde fazla zaman harcamalıdır. Bu paralelde öğretmen, öğrencinin yeterli olmadığı yerde yardım etmeli ve öğrenciye kolaylık sağlaması açısından çalışma yöntemleri geliştirmelidir.

Gerekli teknik seviyeye ulaşmış bir piyanist eser çalımı konusunda inceliklere sahip olabildiği gibi, eser seçimini de özgürce yapabilmektedir. Birçok eğitim sürecinden geçmiş olmasına karşın hâlâ çalışacağı eserlerde öğrenecek daha çok şeyi olduğunu fark edebilmektedir. Eser konusunda virtüözitesini gösterebilecek eserlere yönelmesi, onun bilgi, beceri ve isteğine kalmıştır. Bu bağlamda zor sayılabilecek ve dönemsel farklılıklara göre değişiklik göstermiş olan sonat formu, buna bir örnek teşkil etmektedir. Sonat formunda yazılmış eserler, uzun, teknik anlamda zorlayıcı ve müzikal anlatış açısından üst seviyede olan eserlerdir. Sağlam bir piyano eğitimi almış olan bir piyanist, bunları zorlanmadan çalabilecek kapasite ve beceriye sahip olabilmektedir.

6. SONAT

“Bir ya da iki çalgı için yazılmış, üç ya da dört bölümden oluşan müzik yapıtına sonat denir.” Sonat ilk zamanlar kilise (sonata di chiesa) ve oda müziği olarak iki türde yazılmıştır. Klasik Çağda besteciler dans parçalarından oluşan yapıtlara da sonat adını vermiş ve üç ya da dört bölümden oluşan bir yapı haline dönüştürmüşlerdir. Çağdaş dönemde ise çalgı sanatında sonat bağımsız bir yapıya dönüşmüştür (Sözer, 1986: 720).

Sonat, bir bakıma birlikte çalma müziği olarak da adlandırılabilir. Sonat, İtalya’da 17. yüzyıl başlarında form olarak ortaya çıkmıştır. Daha öncelerinde “Canzone” ve “Süit” formları birleşimi olarak göze çarpmaktadır. 17. yüzyıl ortalarına gelindiğinde, sonat terimi polifon nitelikte ve çalgısal bir parçayı belirten yapı haline dönüşmüştür. 18. yüzyılın ortalarına doğru klasik sonatın ortaya çıktığı büyük bir değişim gerçekleşmiştir. Bu noktada süit ve sonatın bağlantısı ortadan kalkmış ve ayrı bir eser şekline dönüşmüştür. Kuhnau, Beethoven ve Mozart gibi besteciler klavye için solo yapıtlar sunarak polifoniyi ve parmak çevikliğini geliştirmişlerdir (Hodeir, 2011: 85-86).

Klasik sonat formu iki temadan oluşmaktadır. Bunlar A teması ve B temasıdır. Bu temalar karakter olarak birbirlerine zıttır. A teması enerjik, canlı, kuvvetli ve hareketlidir. B teması ise sakin, hafif, nazik ve melodiktir. Sonat formu

üç kısma bölünmüştür. Bunlar: Sergi (exposition), Gelişme (developpement) ve Serginin tekrarıdır (reexposition) (Fenmen, 1947: 91-92).

I. Sergi (Exposition) Bölümü:

1. A teması; ana tonda
2. Güçlü tonuna köprü
3. B teması; güçlü tonunda bazen A'dan çıkan bu temanın b'b'b'' diye üç cümlesi vardır.
4. Güçlü tonunda bitiren kalış ezgisi (bu ezgi bazen öyle geniş tutulmuştur ki buna C'de denebilir.)

II. Gelişme (Developpement) Bölümü:

A ve B (bazen C) temalarıyla temasal çalışma bölmesi; ana tona dönüşün hazırlanması.

III. Serginin Tekrarı (Reexposition) Bölümü:

1. A teması; ana tonda
2. Ton değiştirimli köprü ama ana tona döner
3. B teması; ana tonda
4. Ana tonda bitiriş ezgisi (Hodeir, 2011: 90).

Sonat, dönem farklılıklarında bölüm sayısı olarak değişiklik göstermiştir. Örneğin, Beethoven ilk sonatında dört bölüm kullanırken son sonatında bunu iki bölüm olarak göstermiştir. Ayrıca Skriyabin ilk piyano sonatlarında dört ya da üç bölüm kullanırken, Çağdaş döneme denk gelen sonatlarında tek bölüm kullanmıştır.

Klasik sonat formu Romantik dönemde genişlemeye ve farklılaşmaya başlamıştır. Bu değişikliği hazırlayan Beethoven, A ve B teması arasında kalan köprüyü uzun tutmuş, sergi tekrarından sonraki bitirişi “coda” ile genişletmiş ve dönüşlü sonat (cyclique) yani “göze” temasının temelini atmıştır. Liszt ve Schumann bu dönüşlü sonat biçimi üzerinde denemeler yapmış ancak César Franck bunun yaratıcısı olmuştur (Hodeir, 2011: 92).

Ahmet Kanneçi (2005: 37) dönüşlü sonat biçimini şu şekilde anlatmıştır: Bir temayı meydana getiren ses çizgileri, ufak parçaya bölünmeden ve fazla yalınlaşmadan bir takım cümleler meydana getirir. Bu ses çizgisini meydana getiren temaya “göze” denir. Göze ritimsel ve ezgisel olur. Her temanın bir gözesi vardır. Besteci eserini kurarken en çok dönüşlü sonattan yararlanır. 17. yüzyıl füğ temalarında çok sayıda göze olduğu bilinmektedir. Bunun yanında temaların parçalanması yoluyla geliştirme kavramı, izleyen yüzyılda ortaya çıkmıştır. Tüm

senfoni ya da sonatı tek bir gözeden yaratma demek olan “dönüŖlü” yapı düşüncesi 19. yüzyılda gerçekteŖmiştir.

Ŗekil 6. L. v. Beethoven piyano sonatı op. 106
(Birinci bölümün ilk iki ölçüsü)



Ŗekil 6’da bulunan nota örneği ritimsel “göze” örnektir.

Ŗekil 7. C. Franck keman-piyano sonatı
(Birinci bölümün beŖinci ölçüsü)



Ŗekil 7’de bulunan nota örneği ezgisel “göze” örnektir.

7. ROMANTİK DÖNEM (ROMANTİZM)

Romantik dönem, 18. yüzyıl sonundan baŖlayarak, 19. yüzyılı baŖtanbaŖa kapsayan ve 20. yüzyılın baŖına kadar uzanan dönem olarak bilinmektedir (İlyasoğlu, 1996: 77). Romantik dönem duygu, coŖku ve imgeye aŖırı yer veren bir dönemdir. Besteciler klasikçilerden ayrılıp, izlenimcilik ve anlatımcılığa yönelmiŖlerdir. Almanya’da Beethoven, Polonya’da Chopin, Macaristan’da Liszt, İtalya’da Verdi, Fransa’da Berlioz 19. yüzyılı tümüyle kapsayan Romantik dönemin temsilcileri olarak anılmıŖlardır (Sözer, 1986: 654).

Sanat anlayıŖında köklü deđiŖimler sergileyen ve Romantizm ya da Romantik akımı olarak da adlandırılan bu dönem, kültür tarihinde önemli bir yere sahiptir. Romantik akım, özellikle bireyselciliğe, öznele ve duyarlılığa dayanmaktadır. “Romantizm” terimi eski Fransızcada kullanılan “romance” (Ŗiirsel) sözcüğünden

çıkıştır. 17. ve 18. yüzyıl edebiyatında bu terim “fantastik”, “masalsı” özellikler içermesinin dışında, “usçu” anlayışına karşı olarak “duygu dolu”, “düşsel” ve “duyarlılık” anlamında kullanılmıştır (Say, 2010: 86-87).

Fransız yazar Alice Gabeaud, Romantizm hareketini, sanatın, soylulara hizmet etmek için yapıldığı düşüncesine karşı bir sanatsal devrim olarak nitelemiştir. Sahip olduğu karakteristik özelliklerini ise şu şekilde sıralamıştır:

1. Geleneksel olan her şeyi bırakmak,
2. Egonun yükselişi (sanatçı daima bir kahraman rolündedir),
3. Manzara betimlemelerine gittikçe daha çok yer veren bir doğa sevgisi,
4. Duyguların, bazen çok müsrifçe ve saldırganca dışa vurumu,
5. Düş gücünün tadına varılması, olarak vurgulamıştır (Gültek, 2007: 239).

Romantik dönemin bu karakteristik özelliği müzikte kendini daha çok hissettirmiştir. Müzikal formlar dışında uzun ve açıklayıcı melodiler, renkli zengin armoniler, çalgıların çeşitliliği, ritimlerdeki esneklik ve özgürlük bunun kanıtıdır. Bu dönemde yaşamış olan bestecilerin, önceki döneme ait olan müziğe duydukları saygı ve katı müzik kurallarına olan bağlılıkları en büyük özellikleri olmuştur. Liszt ve Wagner’in müziği, form, armoni ve çalgı teknikleri açısından gelişim göstermesine karşın; Schumann, Mendelssohn ve Brahms gibi bazı besteciler gelenekçi yaklaşımla klasik form ve yapıları kullanmaya devam etmişlerdir. Müzikte Romantik döneminin başlangıcı, Beethoven’ın son dönemi ile olmuştur. Bu dönemde en çok senfoniler, liedler, koral müzikler, operalar, üvertürler ve konçertolar yazılmıştır. Senfoni kullanımının fazla olmasına karşın dönemin en gözde çalgısı “piyano” olmuştur. En küçük sestem en büyük sese kadar olan bütün seslerin her türlü duyarlılık içerisinde anlatılması ve buna olanak sağlaması, piyanonun besteciler tarafından tercih edilmesine neden olmuş ve bu enstrüman için Romantik dönem’de çok fazla eserler türetilmiştir (www.yazarlikyazilimi.meb.gov.tr, 22.01.2013).

Romantik dönemi hazırlayan ve birinci kuşak olarak adlandırılan besteciler, L. v. Beethoven (1770-1827), C. M. V. Weber (1786-1826) ve F. Schubert (1797-1828) Romantik akımın öncüleri olmuşlardır. Beethoven, sonat ve senfoniye temelden değiştirerek çağdaş kullanıma hazırlamış, Weber kendi ulusal eğilimleri ve

dehasıyla Romantik operanın temelini atmış ve Schubert ise yeni tür olan lied formunu geliştirmiştir (Claudon, 1988: 251). Ancak bu besteciler arasında en önemlisi olarak sayabileceğimiz kişi olan Beethoven, Klasik-Romantik akımları birbirine bağlamış ve arkasından gelen bestecilere önemli miraslar bırakmıştır. Müzik tekniği olarak uzun anlaşılır cümleler kullanması, nüans farklılıkları açısından uç noktalarda gezmesi, arpej, kromatik ve bol oktavlı pasajlara yer vermesi, ondan sonra gelen bestecilerin etkilenmesine neden olmuştur.

Romantik dönem üç şekle ayrılmıştır. Erken Romantik 1800 ve 1830 arası, Yüksek Romantizm 1830 ve 1850 arası ve Geç Romantizm diğer adıyla Post-Romantizm 1850 ve 1890 arasındadır (Bahadır, 2008: 12).

Erken Romantik dönem bestecileri, zaman içerisinde Klasik dönemin gelenekçi yapısından uzaklaşmışlardır. Müziği sadece soyluların dinlediği saraylarda değil, halkın dinleyebileceği konser salonlarında yapmışlardır. Bunun nedeni artık müziğin belirli bir kitleye değil herkese hitap etme düşüncesi olmuştur. Bu düşünceler doğrultusunda operalar yazılmış ve sahnelenmiştir. İlk büyük sahne eseri olan Weber'in "Freischütz" opera eseri ilk Romantik operanın örneğidir. Schubert'in piyano şan için yazdığı liedleri ve Beethoven'in son piyano sonatları ile senfonileri Erken Romantik müziğin yapıtlarıdır. Erken Romantik dönemin bestecileri; Beethoven, Dussek, Spohr, Weber, Schubert ve Rossini'dir.

Yüksek Romantizm bestecileri, 1803 ile 1813 doğumlu olan ancak 1830'larda tanınmış olan; Meyerbeer, Berlioz, Donizetti, Bellini, Chopin, Paganini, Glinka, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Verdi ve Wagner'dir. Bu besteciler Erken Romantik bestecilerin açtığı yolda Romantik akımı geliştirmişlerdir. Operanın, orkestraların ve piyanonun yükselişi Yüksek Romantizm döneminde olmuştur. Bu ikinci dönemde eserler, form ve armonik yapılar açısından gelişmeye ve değişmeye başlamıştır. Örnek olarak Liszt'in piyano için yazılan si minör sonatı bilinen sonat formunun dışına çıkmıştır.

Post-Romantik bestecileri ise "Geç Romantizm içinde yaşayanlar" ve "Çağdaş dönemi hazırlayanlar" şeklinde kendi içinde ikiye ayrılmıştır. Geç Romantizm içinde yaşayan besteciler; Bruckner, Brahms, Franck ve Çaykovski'dir.

Çağdaş döneme hazırlayan besteciler ise; Faure, Grieg, Mahler, Rimski-Korsakof, Wolf, Skriyabin, Reger, Rahmaninof ve Richard Strauss'dur (İlyasoğlu, 1996: 82).

7.1. POST-ROMANTİK (POST-ROMANTİZM)

Post-Romantizm, 19. yüzyılı 20. yüzyıla hazırlayan başlıca müzik akımlarından biridir. Geç Romantik olarak adlandırılan bestecilerin ortak özellikleri, uzun ve büyük çaplı senfoni eserleri yazmaları, ruh durumlarını belirten imgeler kullanmaları, karakteristik öğeleri tercih etmeleri ve doğa manzaralarını bir öykü haline getirerek müzik diliyle anlatmalarındır. Süre olarak uzun bir yapı tercih etmelerinin sebebi, insan ruhunun derinliklerine girmek ve bunu bir anlatım diline dönüştürmek istemeleridir. Kullanılan armonik formların derin olması, geniş aralıklı akorların sık kullanılması gibi öğeleri tercih etmeleri, müzikteki yapısal değişikliklerin temelidir. Bu dönemde çalgı sayısının orkestralarda artırılması, senfonik eserlerin çoğalması gibi unsurlar büyük sahneli konser salonlarının yapılmasına neden olmuştur (İlyasoğlu, 1996: 157).

Post-Romantizm'de düş dolu dünya kurma istemi yaygındır. Ancak buna karşıt olarak da gerçeklik ve maddecilikte kullanılmıştır. Bu, önceleri edebiyatta ortaya çıksa da zaman kaybetmeden müziğe doğru kaymıştır (Say, 2010: 115). Dönemin getirdiği yenilikler doğrultusunda besteciler eserlerinde yoğun bir biçimde dramatiklikten ve ulusçuluktan bahsetmişlerdir. Ayrıca değişen dünyada yeni arayışlar içerisine girmişler ve yeni müziğin adımlarını atmışlardır. Bu değişim ve gelişim 20. yüzyıl müziğini hazırlamış ve modernizm yapısını ortaya çıkarmıştır.

Post-Romantizm aslında bir geçiş dönemi olarak kabul edilmektedir. Bu geçiş döneminde yaşamış ve Çağdaş döneme geçişi hazırlamış olan besteciler, Yüksek Romantik olarak adlandırılan ikinci dönem Romantiklerden olan Wagner'in izinden gitmişler ve eserlerinde şiirsellik öğesini, mitolojik ve masalsı betimlemelerini sıkça kullanmışlardır. Buna örnek verilecek besteci A. Skriyabin'dir. Skriyabin, eserlerinde mitolojik bir kahraman olan "Prometheus" karakterini kullanmış ve bundan etkilenerek özel akorlar ortaya çıkarmıştır.

8. ALEKSANDR NİKOLAYEViÇ SKRİYABİN

8.1. HAYATI

Aleksandr Nikolayeviç Skriyabin 6 Ocak 1872 yılında Rusya’da doğmuştur (İlyasoğlu, 1996: 172). Aslen asker olan babası, yaşamını hariciyeci olarak yurt dışında geçirmiş olup, aynı zamanda Türkiye’de de bulunmuştur. Annesi Ljubov Petrovna’nın St. Petersburg Konservatuarı’ndan mezun olduğu ve parlak bir konser piyanisti olduğu bilinmektedir. Skriyabin’in doğumundan bir yıl sonra annesi vefat etmiş, Skriyabin, annesi gibi piyanist olan teyzesi Ljubov Alexandrova tarafından yetiştirilmiş ve ilk piyano derslerini teyzesinden almaya başlamıştır. Baskıcı babası yüzünden askeri okula gitmek zorunda kalmış olan Skriyabin, buna rağmen müzikten hiçbir zaman kopmamıştır. 11 yaşında müziğe profesyonel anlamda başlamış, piyano, solfej, form bilgisi, armoni derslerini besteci ve kuramcı olan George Konjus’tan almıştır. 1884’te Konjus, O’nu ünlü Rus besteci Sergei Tanayev ile tanıştırmış ve müzik eğitimine devam etmesini sağlamıştır. Müzik ve piyano eğitiminin verildiği, sadece erkek öğrencilerin girebildiği ve yatılı olarak okunabilen Nikolai Sveryev Müzik Okulu’na dâhil olmuş ve burada sınıf arkadaşı Rahmaninof ile birlikte Tanayev’in sınıfında konturpuan derslerini sürdürmüştür (Pamir, 1993: 29).

Skriyabin, 1888 yılında Moskova Konservatuarı’na girmiş, Vasily Safonov ile piyano çalışmalarına devam etmiştir (Say, 2005: 330). Aşırı çalışması sonucu sağ elini sakatlamış ve bu yüzden sol el için yazılan op. 9 noktürn prelüdünü bestelemiştir. Öğrencilik yıllarında kompozisyon çalışmalarını geliştirmiş ve editör olan Belaiyev tarafından ilk eserleri yayımlanmıştır. 1895’te parlak bir piyanist olan Skriyabin’in eserlerini tanıtan Avrupa turnesi, Belaiyev’in sponsorluğunda gerçekleştirilmiştir (Feridunoğlu, 2005: 181).

Skriyabin’e “Rusya’nın Chopin’i” unvanını takan hocası Safonov ile yakın bir arkadaşlık içerisine giren Skriyabin, piyano bölümünden 1892 yılında altın madalya ile mezun olmuştur. Moskova Konservatuarı’nda okuduğu yıllar içerisinde opus sayısı olmayan “sol diyez minör fantezi sonat” ve yine opus sayısı olmayan “mi bemol majör sonat”ı bestelemiştir (Pamir, 1993: 30). “1897 yılında Skriyabin, ilk

büyük eseri op. 20 piyano konçertosunu tamamlayarak Odesa’da ilk çalınışını gerçekleştirmiştir” (Feridunoğlu, 2005: 181-182).

Skriyabin; Moskova, Petersburg ve Paris, sonrasında da Avrupa’nın tüm ülkelerinde hatta Amerika’da sürekli olarak konserler vermiş ve büyük üne kavuşmuştur. 1900’den sonra da artık kendi eserlerini kronolojik bir sıraya göre sergilemeyi sürdürmüştür. Örneğin; 1912’de op.11/24 Prelüd’lerini bir bütün içerisinde sunmuş, “Prometheus Senfonik Şiiri”nin piyano partisini yorumlamıştır. Tek piyano konçertosu olan op. 20 fa diyez minör konçertosunun orkestrasyon düzenlemesi Rimsky-Korsakov tarafından yapılmış, ancak Skriyabin beğenmediği için orkestrasyonunu kendi düzenlemiştir. Ayrıca 1898-1903 yılları arasında Moskova Konservatuarı’nda piyano ve kompozisyon bölümlerinde profesör olarak çalışmıştır (Pamir, 1993: 30). Bu yıllarda iki senfoni bestelemiş, söz konusu senfoniler Safonov ve Liadov gibi ustaların yönetiminde yorumlanmıştır. 1904 yılında Belaiyev’in ölümü üzerine Moskova’nın varlıklı müzisyenlerinden Morozov, besteciye yılda 2,400 ruble tutarında yardım yapmaya başlamış, besteci bu olanaklarla İsviçre’ye yerleşerek “*Le Poeme Divin/ Tanrısal Şiir*” başlıklı 3. senfonisini bestelemiştir (Say, 2005: 330-331).

1906’da şef M. Altschuler yönetiminde ve Rus Senfoni Orkestrası eşliğinde New York’ta ve ABD’nin diğer kentlerinde solist olarak konserler vermiştir (Feridunoğlu, 2005: 182).

1910 yılında arkadaşı olan şef S. Kuzevitzki’nin önerisi üzerine Volga Nehri’nde bir gemiyle resital turnesine çıkan besteci, bu dostuna ithaf ettiği “*Prometheus, Le Poeme Du Feu/ Promete, Ateşin Şiiri*” adlı piyano ve orkestra için yazdığı eserin dünya prömierini, Kuzevitzki yönetimindeki Moskova Senfoni Orkestrası eşliğinde 1911 yılında gerçekleştirmiştir (Say, 2005: 331). Konser sonrası eleştirmenlerden biri bu eser için “çağımız müziğinin en özgün yapıtı, bugün ile yarın arasındaki köprü” değerlendirmesini yapmıştır (Pamir, 1993: 31). 1914 yılında Londra’ya giden besteci, Henry Wood yönetiminde “*Promete*” adlı eserinin solistliğini yapmış, ayrıca kendi piyano eserlerinden oluşan bir resital vermiştir. 15 Nisan 1915 akşamı St. Petersburg’da sunduğu son resitalinden sonra dudağında beliren iltihap, birkaç gün içinde kan zehirlenmesine dönüşmüş, müzik tarihinin en

büyük yeteneklerinden biri olarak kabul edilen Skriyabin, 27 nisan 1915 günü 43 yaşında dünyaya gözlerini yummuştur (Say, 2005: 331).

8.2. SANATI

Skriyabin, evrensel bir dahi, gizemci ve simgeci bir besteci olarak tanınmaktadır. Müzikolog ve felsefeci, aynı zamanda yakın bir dostu olan Boris de Schloezer, Skriyabin'in yapıtlarını ve düşünce dünyasını üç döneme ayırarak şöyle sıralamıştır:

1888-96 yılları arasındaki çocukluk yapıtlarını (örneğin, op.1 fa minör valsten başlayarak) ve 1902'nin 2. Senfoni ve op. 30/4. piyano sonatına kadar ki süreyi birinci döneme; 1902'nin op. 30/4. sonattan 1910'un orkestra, koro ve piyano için yazılan op. 60 "Prometheus" yapıtına kadar ki süreyi ikinci döneme; 1909-1910 "Prometheus"tan başlayarak, 6., 7., 8., 9., 10. piyano sonatlarını, op. 72 "Aleve Doğru" yapıtını ve op. 73, op. 74 Prelüd'lerini kapsayan süreyi de üçüncü döneme ayırmıştır (Pamir, 1998: 251).

Skriyabin'in müzik kökeni Romantizmdir. Bu yüzden ilk dönem eserleri Chopin'in, orta dönem eserleri Lizst'in, Debussy'nin ve Ravel'in, son dönem eserleri ise Wagner'in "Tristan Armonileri"ni, hatta Anton Webern'in müzik anlayışını yansıtmaktadır (Pamir, 1998: 249).

R. Wagner, "Tristan Armoni" yapısını "Tristan Und İsolde" eserinde göstermiştir. Bu eser 3 perdelik romantik bir eserdir. Eserin karakterleri, Tristan (tenor), Kral Mark (bas), İsolde (soprano), Kurneval (bariton), Melot (tenor), Brangane (soprano) ve Bir Çoban (tenor) (Sözer, 1986: 787). Wagner, kullandığı armonisinin ismini bu eserden almıştır. Tristan akoru'nu, fa-si ve re diyez-sol diyez notaları oluşturmaktadır. Fa-si arası artık dörtlü Tritonus, si-re diyez arası majör üçlü ve re diyez-sol diyez arası ise tam dörtlüdür. Bu akor sonraki ölçüde, mi-sol diyez-si ve re akoruna yani dominant yedili akoruna çözümlenmektedir. Skriyabin, "Prometheus Akoru"nda bu akordan (Tristan) esinlenmiştir.

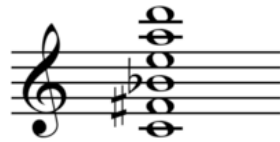
Şekil 8. “Tristan Akoru”



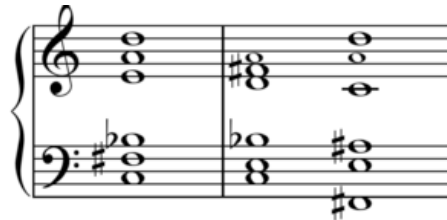
Skriyabin son döneminde tonal müzikten uzaklaşmış, ilk dönemde sergilediği sakin, birbirini tamamlayan tonal armoni sezinlemesini bir kenara bırakarak, dörtlü armoniye yönelmiş ve kendi buluşu olan “Prometheus” akorunu ortaya çıkarmıştır (Say, 2005: 331).

Skriyabin bu akorla (Prometheus) yeni bir müzik üslubu doğurmuştur. Prometheus Akor’u, 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 eksitilmiş 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 9. “Prometheus Akoru”

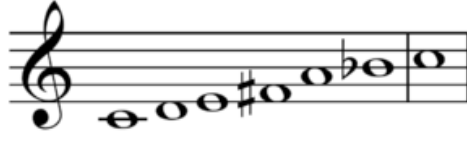


Şekil 10. Do ve Fa diyez üzerine kurulan “Prometheus Akoru”



Şekil 10’un 2. ölçüsünde bulunan la notası küçük yazılmıştır. Bunun nedeni, iki akorda bulunan la sesinin ortak ses olmasıdır.

Şekil 11. “Prometheus Akoru”nun gamı



Şekil 12. Op. 53 no. 5 piyano sonatındaki “Prometheus Akoru”



Şekil 12’de gösterilen “Prometheus Akoru”, op. 53 no. 5 piyano sonatının 259. ve 260. ölçüsünde bulunmaktadır. Bu sesler: sol-do diyez-fa-si-mi ve la notalarından oluşturulmuştur. Ancak akorun 259. ölçüsünde mi notası ve 260. ölçüsünde ise fa ve tekrar mi notası kullanılmamıştır.

Piyanist ve araştırmacı olan Leyla Pamir (1998: 249-250), bestecinin yaratıcılığını şöyle özetlemektedir:

“Dünyayı sanatsal araçlarla değiştirme istemi, tüm sınırları aşan “Prometheus” edimi ve nesnenin “Uçuş”, “Yükseliş” gibi imgelerle yenilmesi, Skriyabin’in sanatsal varlığının kod’u olur. Zaman kavramının ötesindeki bu mistik ütöpik öğeler, müzikte özgün armoni bileşimlere, eşsiz derinlikteki boyutlara varır. “Kendinden geçen” ve “kendini aşan” gerilimlerle bu müzik, gizemli karanlıkların uçurumlarına uzanır. Sürekli bir akımı, serbest tutanaksız ezgiler sergiler. Bu güçlü dürtülerle Skriyabin’in müziği Klasik ve Neo-Klasik müziğin tam karşıtıdır”.

Skriyabin’in bu müzik kuramı, günümüzün ötesine kadar gitmektedir. Mistik, felsefik ve simgeci bir tutum sergilemesi, müzik sanatını kullanarak dünyayı değiştirme çabası önemli karakteristik özelliğidir. Besteci, felsefi kavramlarını her zaman piyano ile ifade etmiştir. Bu, O’nun piyanist olmasından kaynaklanan bir durumdur. Türk piyanisti Toros Can, Skriyabin hakkında şunları söylemektedir:

“Skriyabin’in müziğindeki gelişim, müzik dünyasında benzerine az rastlanır. Müziği bilinen tonaliteden uzaklaşsa bile atonalite kabul edilmez. Piyanistliği ile de ün yapan bestecinin en önemli yapıtları bu enstrüman için olmuştur. Skriyabin’i diğer bestecilerden ayıran ve onu özel kılan nitelik sadece

gizemcilik değil hayal gücünün evrenselliği ve metafizik doktrindir” (www.torosc.home.anadolu.edu.tr, 11.11 2012).

Skriyabin’in, bu mistik ve ütopyik yaklaşım şekli, O’nun müzik tarihinde önemli bir yere konulmasına neden olmuştur. Pamir ve Can’ın belirttiği gizemciliği, müzik kuramı ve kendini aşan armonik bileşenleri, O’nun diğer bestecilere göre farklı bir müzik yapısı olduğunu kanıtlamaktadır. Op. 60 5. senfonisi yani “Prometheus Ateşin Şiiri” eseri, buna örnek olabilecek bir yapıttır. Bu eserin en büyük özelliği, ışığın, rengin ve mimarinin kullanılmasıdır.

Skriyabin fonu başkanı ve bestecinin torunlarından biri olan Aleksandr Skriyabin, “Rusya’nın Sesi” radyosuna verdiği demeçte:

Skriyabin, sadece müzik alanında ki deneylerde güç kazanmıştır. Buna örnek olabilecek eseri “Prometheus Ateşin Şiiri” eseridir. Bu eseri Skriyabin, ilk olarak seslerin, ışık ve renk vermesi açısından, halka şeklinde rengârenk ampullerden oluşan bir aygıtla gerçekleştirmesi ve bir apartman dairesinde bu aygıtı kullanarak dinleyicilere “Prometheus Ateşin Şiiri” eserini yorumlamasıdır. Aslında bunu, başka bir eserine hazırlık olarak yaptığı düşünülmekte, amacının da ses, renk, koku, dans, şiir ve mimariyi birleştirerek bir eser yaratmak olduğu bilinmektedir. Fakat bu yapacağı eserin sadece birinci kısmının taslağını yazabilmiştir ve bunu hayata geçirememiştir (www.gundemrusya.com, 03.12.2012) yorumunda bulunmuş ve şöyle devam etmiştir:

Skriyabin’in bazı düşüncelerini hayata geçirmek, günümüzde teknik olarak mümkündür. Fakat gerçekte kimse bestecinin düşüncelerini hayata geçirememiştir. Eserlerinde ifade ettiği fikirleri anlamak için ilerici bir insan olmak gerekir. Böylelikle eskiden olduğu gibi bugün de Skriyabin, uzak geleceğin bestecisi olarak yerini korumaktadır (www.gundemrusya.com, 03.12.2012).

8.3. ESERLERİ

Skriyabin, Post-Romantik dönemde yaşamış ve hiçbir akımla da özdeşleşmemiştir (İlyasoğlu, 1996: 173). Kendi yaratmak istediği müzik düşüncesini geliştirmek ve onu yaygınlaştırmak istemiştir. Eserlerinde dönem dönem farklılıklar gözetmiştir. İlk dönem eserleri içerisinde Chopin hayranlığı ilk göze çarpan özelliğidir. Müzikal açıdan gelişimi, açılması ve kendini bularak özgürce ifade etmesi belki de Chopin sayesinde olmuştur. O'nun için söylediği şu söz, belki de bu kaniya varılmasına neden olmuştur: “Onu kardeşim gibi seviyorum, geceleri notalarını yastığımın altına koyuyorum” (Pamir, 1998: 255).

Ancak Skriyabin'in armonileri, Chopin'in armonilerine göre daha önde, Vals'leri ise Chopin'inkine göre daha şematiktir. Üç eseri dışında (Sol Diyez Minör, Fa Minör, Re Bemol Majör Vals'leri) Skriyabin de, Chopin'de olduğu gibi sert Polonez ritimler, vurgular, sürekli devam eden akorlar ve tekrarlanan ezgi motifleri görülmektedir (Pamir, 1998: 252).

Şekil 13. Skriyabin op. 38 la bemol majör vals (159. ölçüden 169. ölçüye kadar)



Skriyabin, impromptu formunu mazurka formuyla birleştirmiş ve ortaya “İmpromptu a'la Mazur” formu çıkarmıştır (Pamir, 1998: 253). Mazurkalarındaki teknik zorlukların üstesinden gelebilmek için Skriyabin, rubato, riterdando ve accelerando gibi terimleri fazla kullanmıştır. Bununla beraber ilk dönem nota yazısını sade tutmuştur.

Şekil 14. “İmpromptu a’la Mazur” op. 7 no. 1’den örnek (İlk 6 ölçü)



Şekil 15. “İmpromptu a’la Mazur” op. 7 no. 2’den örnek (İlk 6 ölçü)



Elini sakatlamasının acısıyla bestelediği ve sol el için olan op. 9 noktürn prelüdü, içe dönük yapısı ile birlikte umut ve zafer dürtülerini hissettirir. Burada amacının kadere boyun eğmemek olduğu rahatlıkla söylenebilir. Çünkü kullandığı noktalı ritim figürler, dinleyicide bu izlenimi bırakmaktadır.

Şekil 16. Op. 9 noktürn prelüd 7. ve 8. ölçülerde bulunan noktalı figürler



Şekil 17. Op. 9 noktürn prelüd'ün 7, 8 ve 9. ölçülerinde bulunan noktalı figürler



Piyano için yazdığı op. 6 no. 1 piyano sonatını, Chopin'in Cenaze Marşı'ndan etkilenererek yazdığını kendisi söylemiştir. Gençlik döneminde inişler çıkışlar yaşayan besteci bu eserinde “ppp” ve “pppp” terimleri ile hafiflik ve incelik istemiştir (Pamir, 1998: 254).

Şekil 18. Op. 6 no. 1 piyano sonatının 1. bölümünün son 3 ölçüsü



Skriyabin'in teknik pasajlarında bol arpejlere, karışık ritimlere, büyük fortelere, oktavlara ve çift seslere sık rastlanmaktadır. Bu durumdan dolayı teknik açıdan piyanonun piri sayılan bestecileri örnek alması ve bunları geliştirmesi, piyano tekniği açısından Skriyabin'in ne kadar zorlayıcı bir besteci olduğunu kanıtlamaktadır.

Şekil 19. Op. 6 no. 1 piyano sonatından teknik pasajlar için bir örnek
(100, 101 ve 102. ölçüler)



2. Sonatında da Chopin etkisi devam etmektedir. Skriyabin'in piyano sonatlarında ve etütlerinde Liszt etkisi de görülmektedir.

Şekil 20. Op. 8 no. 12 re diyez minör etütten örnek (34. ve 35. ölçüler)



Şekil 20'de görülen op. 8 no. 12 etüdündeki oktav ve akor kümeleri Liszt'in birçok eserinde de göze çarpmaktadır.

51 Prelüd'den oluşan demetin dizileri yaratıcılığını ortaya koymaktadır. Ayrıca armonik, ritmik ve ezgisel buluşları, eserlerindeki yoğunluk hissini artırmaktadır (Pamir, 1998: 254).

İlk dönem yapıtlarının sonlarına doğru artık tonalite kavramından yavaş yavaş çıkmaya başlamıştır. Skriyabin'in 15 ve 31 yaşları arasında ki (1886-1902) eserlerine bakıldığında, O'nun tipik bir Geç Romantik ve benzersiz biri olduğu görülmektedir (Pamir, 1993: 50).

“Çocukluk Dönemi Yapıtları

- (1881) Re minör Kanon
- (1884/85) Noktürn, la bemol majör
- (1885/86) Vals Op. 1, fa minör
- (1886) Fantezi-Sonat, sol diyez minör
- (1886) Vals, re bemol majör
- (1887) Variations sur un theme de Mille, fa minör
- (1886/89) Mazurka, fa majör
- (1886/89) Mazurka, si minör
- (1887/89) Sonat, mi bemol minör
- (1887-89) Op. 2 üç parça (Etüt, do diyez minör; Prelüd, si majör; İpromptu a’la Mazur, do majör)

İlk Dönem Yapıtları

- (1889) Albüm yaprağı, la bemol majör
- (1889) Op. 3/ 10 Mazurka
- (1892/93) İki piyano için fantezi, do majör
- (1887/92) Allegro appassionato Op. 4, mi bemol majör
- (1890) Op. 5/ 2 Noktürn (Andante fa diyez minör, Allegretto la majör)
- (1891) Vokal için 2 Arya “Keistut”, “Birut”
- (1892) Füg, mi minör
- (1891/92) Op. 6 1. Sonat, fa minör
- (1891/92) Op. 7/ 2 İmpromptu a’la Mazur, sol diyez minör, fa diyez majör
- (1893) Vokal ve piyano için Romans, fa diyez majör
- (1894) Op. 8/ 12 Etüt
- (1894) Op. 9 sol el için 2 Parça, Prelüd, do diyez minör ve Noktürn, re bemol majör
- (1894) Op. 10/ 2 İmpromptu, fa diyez majör ve la majör
- (1888/96) Op. 2, 24 Prelüd
- (1895) Op. 12, 2 İmpromptu, fa diyez minör ve si bemol minör
- (1895) Op.13, 6 Prelüd
- (1895) Op. 14, 2 İmpromptu, si majör ve fa diyez minör
- (1895/96) Op.15, 5 Prelüd, la majör, fa diyez minör, mi majör, mi majör ve do diyez minör
- (1894/95) Op. 10, 5 Prelüd, si majör, sol diyez minör, sol bemol majör, mi bemol minör, fa diyez majör
- (1895/96) Op. 17, 7 Prelüd
- (1896) Op. 18 Allegro de Concert, si bemol minör
- (1892/97) Op. 19, 2. Fantezi Sonat, sol diyez minör
- (1896) Op. 20 fa diyez minör Piyano Konçertosu (Piyano+Orkestra)
- (1896/97) Senfonik Şiir, Allegro, re minör
- (1897) Op. 21 Polonez, si bemol minör
- (1897) Op. 22, 4 Prelüd, sol diyez minör, do diyez minör, si majör, si minör
- (1897/98) Op. 23, 3. Sonat, fa diyez minör
- (1898) “Reverie”, mi minör (orkestra için)
- (1898/00) Op. 25, 9 Mazurka
- (1898) Bir Rus Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler, sol majör (yaylı dörtlü için)

- (1899/00) Op. 26, 1. Senfoni mi minör (orkestra, mezzo soprano, tenor ve koro) mi majör
(1900) Op. 27, 2 Prelüd, sol minör ve si majör
(1900/01) Op. 28 si minör Fantazi
(1901) Op. 29, 2. Senfoni, do minör
(1903) Op. 30, 4. Sonat, fa diyez majör” (Pamir, 1993: 279-280).

Şekil 21. Skriyabin'in İlk Dönem nota yazımı
(si minör Mazurkanın ilk 13 ölçüsü)



Skriyabin, ilk dönem yapıtları sırasında Hıristiyanlığın etkisindeydi. Çocukluk döneminden beri aşma ve yükselme gücünü insanüstü bir algılama olarak görüyordu (Pamir, 1998: 257). Orta döneminde yani, 1900 sonrasında ki dönemde felsefe ile ilgilenmeye başlamıştı. Pamir (1998: 257) bu dönemle ilgili şöyle demektedir:

“1900’den sonraki orta döneminde, gizemciliğin ve felsefenin simgeleri, iç dünyasının odak noktasını oluşturmuştur. Bilinen tanımlamasıyla gizemcilik: varlığın bütünsel bir birlik olduğu ve bu gerçeğe sezgi, duygu, deneyim ve yaşantının birleşimiyle varılabileceği görüşü, Skriyabin’in inancıydı”.

Skriyabin’in orta ve son dönem yapıtları gizemsellik içerisindedir. Orta dönemin başlangıcı olan ve ilk döneminin sonu olan 4. Piyano sonatı ve 2. Senfonisiyle birlikte Chopin etkisi bitmiş, Liszt ve Wagner etkisi kendini göstermeye başlamıştır. Tonaliteden uzaklaşan yapısı ve “Lietmotif” (bir ezginin belirli aralıklarla kendini tekrar etmesi) düşüncesi, op. 30, 4. ve op. 53, 5. sonatlarında sıkça kullanılmıştır. Üçlü armonik yapısı kendini dörtlü armoniye bırakmaktadır. Bu armonik değişim zaman içerisinde gelişmektedir. Eksik beşli ve artık beşli aralıkların

komşu seslerle geçici olarak gezmesi, 9'lu dominant ve alterasyon seslerin sıkça kullanılması çok yaygındır. Disonansların giderek artması da özgürlüğün bir göstergesi olarak görülmektedir (Pamir, 1993: 131).

“Orta Dönem Yapıtları

- (1903) Op.31, 4 Prelüd, re bemol majör, fa diyez minör, mi bemol minör, do majör
- (1903) Op.32, 2 Poeme, fa diyez majör ve re majör
- (1903) Op.33, 4 Prelüd, mi majör, fa diyez majör, do majör, la bemol majör
- (1903) Op. 3 Poeme Tragique, si bemol majör
- (1903) Op. 35, 3 Prelüd, re bemol majör, si bemol majör, do majör
- (1903) Op. 36 Poeme Satanique, do majör
- (1903) Op. 37, 4 Prelüd, si bemol minör, fa diyez majör, si majör, sol minör
- (1903) Op. 38 la bemol majör Vals
- (1903) Op. 39, 3 Prelüd, fa diyez majör, re majör, sol majör, la bemol majör
- (1903) Op.40, 2 Mazurka, re bemol majör, fa diyez majör
- (1903) Op. 41 Poeme, re bemol majör
- (1903) Op.42, 8 Etüt
- (1902/04) Op. 43, 3. Senfoni “Le divin poeme”,do majör, do minör
- (1904) Op.44, 2 Poeme, do majör ve do majör
- (1904/05) Op. 45, 3 Parça, Feuillet d’Album (Albüm Yaprağı) mi bemol majör, Poeme Fantastique do majör, Prelüd mi bemol majör
- (1905) Op. 46 Scherzo, do majör
- (1905) Op. 47 Quasi Valse, fa majör
- (1905) Op. 48, 4 Prelüd, fa diyez majör, do majör, re bemol majör, do majör
- (1905) Op. 49, 4 Parça: Etüt, mi bemol majör, prelüd, fa majör, Reverie, do majör
- (1905) Albüm Yaprağı, fa diyez majör
- (1906) Op. 51, 4 Parça: Fragilite, mi bemol majör, Prelüd, la minör, Poeme aile, si majör,Danse Lanquide, sol majör
- (1906/07) Op. 52, 3 Parça: Poeme, do majör, Enigma, re bemol majör, Poeme Lanquide, si majör
- (1907) Op. 53, 5. Sonat, fa diyez majör
- (1905/08) Op.54 “Poeme de l’Extase”, do majör (orkestra için)
- (1907/08) Op. 56, 4 Parça: Prelüd, mi bemol majör, İronies, do majör, Nuances, do majör, Etüt, sol bemol majör
- (1907/08) Op. 57, 2 Parça: Desir, do majör, Caresse Danse, do majör
- (1909/10) Op.58 Feuillet D’Album (Albüm Yaprağı)
- (1910) Op. 59, 2 Parça, Poeme ve Prelüd” (Pamir, 1993: 280-281).

Şekil 22. Skriyabin'in Orta Dönem nota yazımı (op. 31 no. 1 prelüd)



20. yüzyılın başlarında Skriyabin, eserlerinde pentatonik gamı, yani tam ses gamını çok sık kullanmıştır. Bu geçiş döneminde Skriyabin gibi tam ses gamını kullanan besteciler Dvorak, Smetana, Çaykovsky, Rimsky-Korsakov, Anton Rubinstein ve Bartok'tur. Bu besteciler tam-ses dizisini folklorik bir öge olarak kullanmıştır. Batı müziğinde geleneksel tonalitenin gelişmesi açısından tam-ses dizisini Mozart, Schubert, Liszt ve Debussy kullanmıştır (Pamir, 1993: 137).

Şekil 23. Tam ses gamı



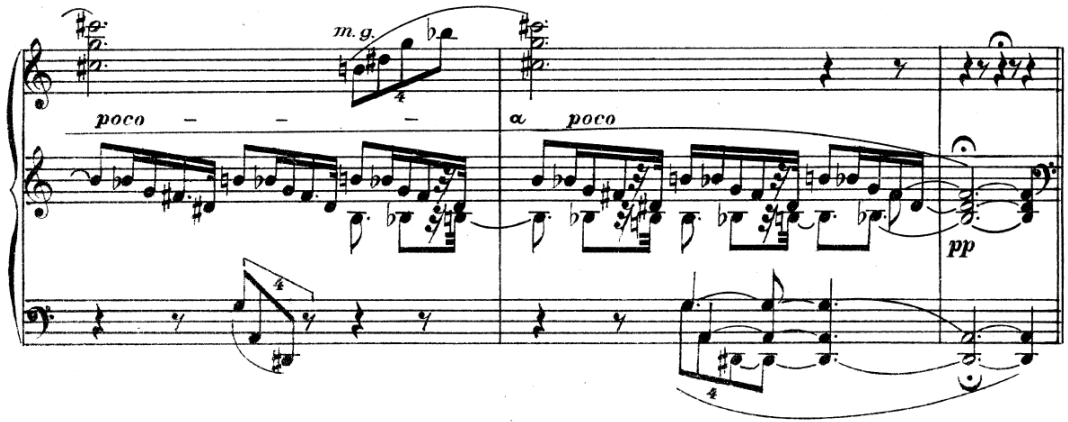
Bestecinin son dönemi olan "Prometheus Döneminde", kendini aşan armoniler, tonalite ve teknik farklılıklar kendini belirgin bir şekilde hissettirir. Aynı zamanda sınırlarını aştığı, iyilik ve kötülüğü karşıt olarak anlattığı, simgesel bir anlatım içine girdiği dönemidir. Simgesel anlatımın en güzel örneği "Prometheus Ateşin Şiiri" eseridir. Bu eserde Skriyabin, orkestra, koro, org, piyano, ışık ve renk kullanmıştır. Bu eser, müzik tarihi bakımından da bir dönüm noktası olmuş, bu eserle, daha önce denenmemiş bir olay gerçekleştirmiştir. Hatta New York konserinde bir kadının kalp krizi geçirerek öldüğü bile bilinmektedir (Pamir, 1993: 247). Kendi yarattığı meşhur Prometheus akoru da bu eserde sık sık duyulmaktadır.

“Son Dönem Yapıtları “Prometheus”

- (1908/10) Op. 60 Le Poeme du feu “Promethee” (Orkestra, Koro, Piyano, Org)
(1911/12) Op. 61 Poeme-Noktürn
(1911) Op. 62, 6. Sonat
(1911/12) Op. 63, 2 Poeme: Masque, Etrangete
(1911) Op. 64, 7. Sonat “Beyaz Ayin”
(1911/12) Op. 65, 3 Etüt: Allegro Fantastico, Allegretto, Molto Vivace
(1912/13) Op. 66, 8. Sonat
(1912/13) Op. 67, 2 Prelüd: Andante, Presto
(1912/13) Op. 68, 9. Sonat
(1912/13) Op. 69, 2 Poeme: Andante, Presto
(1912/13) Op. 70, 10. Sonat
(1914) Op. 71, 2 poeme: Fantastique, En revant, avec une grande douceur
(1914) Op. 72, “Vers la Flamme”
(1914) Op. 73, 2 Dans: Guirlandes, Flammes sombres (Karanlık Alevler)
(1914) Op. 74, 5 Prelüd: Douloureux déchirant, Tres lent e contemplatif, Allegro drammatico, Lent, Vague, Indecis, Fier, Belliqueux” (Pamir, 1993: 280-281).

Şekil 24. Skriyabin’in Son Dönem nota yazımı (piyano sonatı op. 66 no. 8)

(20, 21 ve 22. Ölçüler)



8. 4. FELSEFESİ

Skriyabin, besteci ve piyanist olması dışında felsefeci olarak da ele alınması gereken bir bestecidir. Çünkü idealleri, düşünce yapısı ve felsefeye olan merakı, eserlerine yansımıştır. Skriyabin, ilk döneminde Romantik olsa da sonradan bu tutumunu ikinci plana atmıştır. Yeni müziğe doğru giden yolda ise Skriyabin, birçok besteciye yol göstermiştir.

Felsefi açıdan ilk dönem eserlerini Hıristiyanlık etkisiyle, orta ve son dönem eserlerini ise “insanüstü” kavramlarla birleştirmiştir. Kendini geçme, aşma,

yükselme, başka bir âleme ulaşma ve bunun sonucunda sonsuzluğa varma isteğindedir. Skriyabin, gizemsellik olgusunu benimsemiştir ve gizemci düşüncede varoluşun, sürekli değişim içerisinde olduğunu söylemektedir. Bunu da canlı ve cansız bütün varlıkların, tek bir varlığın çeşitli görünümü olarak açıklamaktadır (Pamir, 1993: 129).

Skriyabin bir mektubunda şöyle demektedir:

“İçinde yaşadığım Alpler, içimdeki dağları oluşturuyor. İçimdeki etkinlik gücünü artırıyor. Bir dağ sadece bir dağ değildir. Dış dünyadaki bir olgunun ya da görüngenin içimizdeki bir projeksiyonudur. Dış görünüm ve görüngeler ruhumuzun kıpırtılarına göndermeler yapar. Bunların hepsi birer simgedir. Örneğin bir kuş, kanatlanmış bir okşayıştır. Kuşların uçuşlarıyla içimdeki kıpırtıların özdeşleştiğini duyuyorum. Sanki kanatlanmış bir öpücük benden uçmaya hazır bekliyor. Dağdaki hayvanlar ise, içimdeki hayvanın simgeleri. Ama bu hayvan da her an bir okşayışa dönüşebilir” (Pamir, 1993: 129).

Skriyabin ruh dünyasını, nesnel gerçeklikten önde görmektedir. İnsanın ruhsal titreşimlerinin, doğa olaylarının tümüne yanıt verebilecek güçte olduğunu savunmaktadır (Pamir, 1993: 129).

Besteci Alman felsefecilerinden çok fazla etkilenmiştir. Bu felsefeciler; Kant, Leibnitz, Schopenhauer, Fichte, Schelling, Hegel ve Nietzsche'dir ve bu felsefeciler bestecinin düşünsel dünyasında büyük rol oynamıştır. Ancak içlerinde O'nu en çok etkileyenler Schopenhauer ve Nietzsche'dir. Belki de Skriyabin Nietzsche'den hakikati bulma çabası içerisinde olduğu için etkilenmiştir.

Nietzsche, yazarlık yıllarının ilk zamanlarında müzik esinini, müzik heyecanını, metafizik gerçekliğin bir aracı olarak görmüştür. Nietzsche'ye göre zenginleşmiş, ama akıl ve ahlak yönünden yozlaşmış bir milletin dirilebilmesi ancak müzik yoluyla gerçekleşebilmektedir. Nietzsche, müzik sanatını diğer sanatlara göre yukarıda görmüştür (Laserre, 2007: 7). Bu düşünce kuramı, Schopenhauer'un düşünce kuramıyla aynıdır. Schopenhauer, müziğin her şeyden önce diğer sanatlarla karşılaştırılamayacağını, çalgısal anlatımın insanlar üzerinde derin etki bıraktığını, tutkulu ve sonuna varılmaz bir kovalama duygusu içinde olduğunu söylemiştir (Laserre, 2007: 24). Skriyabin, Alman felsefecileri dışında, Teosofi felsefesi ile de ilgilenmiştir.

Skriyabin, görülen dünya ile görülmeyen şeylerin ilişkisini, yaşamın özüne varılmasını, birbirleriyle ilişkisi olmayan imgelerin birleştirilmesini müziğin temeli saymıştır. Bu tinsel (ruhsal) yaklaşımı Skriyabin, düşünce, müzik, ezgi ve armoni senteziyle birleştirmiştir. Besteci, eserlerin tını merkezlerini, dinamizmini, temposunu ve simgesel yönergelerini felsefi bir tutumla anlatmak istemiştir (Pamir, 1993: 130-131). O'na göre insan ruhunun gelişmesi ve olgunlaşması önemlidir. İrade gücünün, yüksek ve sınırları aşabildiği inancı temel özelliğidir.

Bu irade gücü ile ilgili olarak, bir gün köprüden geçerken yanında bulunan bir arkadaşına: “Bu köprüden aşağıya atlayarak irade gücümle havada asılı kalacağım” dediği bilinmektedir (www.gundemrusya.com, 04.12.2012).

Aydınlık-karanlık, iyilik-kötülük karşıtlığı Rus felsefesinde yer almaktadır. Skriyabin, Alman felsefecilerinden etkilendiği gibi Rus felsefesini de benimsemiştir. Rus felsefesinde iblislik sanatı; resimde, düz yazıda, şiirde ve müzikte ön plana çıkmıştır. İblislik sanatı, Skriyabin'nin ruhsal dünyasının bir parçasıdır ve aynı zamanda iblislik simgesini müzikte anlatan tek Rus bestecidir. Bu yüzdendir ki Skriyabin'in müziğinde, evhamlar, halisünasyonlar, korkular ve kuşkular derinlik kazanmıştır. Not defterinde bulunan cümlelerde: “Ben evren birliğinin içinde tekim, ben yaşamın titreşimleriyim, uyanışım, arzuyum, düşüm. Bilinmeyen duyguların akıntısıyım. Hep tekrarlanan başkayı, yeniyi, güçlüğü, yeni zevkleri, yeni işkenceyi, yeni oyunu, yok oluşu istiyorum. Kendimi yitirene, mahvedene dek... Ben kaos'un kendisiyim” (Pamir, 1993: 137) demiştir. Simgesel dünyasıyla, iblislik, uçma ve kendini aşma isteği gibi öğelerle gizli Romantik sanat anlayışını ortaya koymuştur. Tonaliteyi yıkan tavrı, edindiği armonik bileşenler ile bunları belirli kompozisyon tekniği kavramlarına bağlamaması ve kendi ekolünü yaratamaması onun müziğinin geri planda kalmasına neden olmuştur. Sovyetler döneminde sanatsal gerçeklikler ortaya konulmaya başlandıkça, Skriyabin'in müziği de zamanla etkisini kaybetmiştir (Pamir, 1993: 267-268).

8. 5. PİYANO EĞİTİMİNE KATKILARI

Skriyabin, bıraktığı eserlerle, yenilikçi yapısıyla piyano tekniğine ve piyano edebiyatına büyük katkılar sağlamıştır. Piyanist olmasından dolayı eserlerinde

oktavlara, çift seslere, atlamalı akorlara çok sık yer vermiştir. Bundan dolayıdır ki konservatuvar piyano bölümünde belirli bir seviyeye gelmemiş olan bir öğrenciye Skriyabin çaldırmak oldukça güçtür. Ankara Devlet Konservatuvarında piyano öğretmenliği yapmış olan Mithat Fenmen (1947: 111-112) piyano öğretmenleri için hazırladığı eserler kılavuzunda Skriyabin Prelüd'lerinin, eğitimin altıncı yılında, sonat ve etütlerinin ise yedinci yılında çalınması gerektiğini söylemiştir.

Eserlerindeki teknik geliştirici pasajlar, öğrencinin piyano eğitimine oldukça katkı sağlamaktadır. Yaşadığı yıllar içerisinde Skriyabin, piyano eğitimliği çok fazla yapmamıştır. Sadece sanatsal gücüyle dünyayı değiştirme istemine yönelmiştir. Kendi yarattığı akımla, müzik düşüncesiyle ve armonik yapısıyla özdeşleşmek istemiş, Rus müziğinin gelişmesinde rol oynamış ve Rus ulusal akımının gelişmesinde önem arz etmiş olan Rus beşlerinin (Mily Balakiref, Cesar Cui, Aleksandır Borodin, Modest Mussorgski ve Nikolai Rimski-Korsakof) bir parçası olmamıştır.

Bundan dolayı Skriyabin'in müziği, Rusya'da örnek olmuştur. Kendilerine "Skriyabinistler" olarak tanıtan bir gurup besteci, kuramcı, müzikolog ve piyanistler, Skriyabin'in izinden gitmişlerdir. Bunlar: Nikolai Myaskovsky, Nikolai Roslavetz, Samuel Feinberg, Alexander Goldenweiser, Nikolai Obuvhov, Arthur Lourie, Aleksander Mosolov, Sergey Protopopov, Ivan Vişnegradsky, Leonid Sabaneyev ve Boris de Schloezer'dir (Pamir, 1993: 268).

Bestecinin izinden gitmiş olan bu Rus piyanistlerin torunları olan Natalia Dijour, Galina Fomina, Michel Iaschine, Irina Kaleda, Tatiana Kostrova, Igor Lazko, Edward Ogenessian, 1997 yılında Paris'te "*CONSERVATOIRE RUSSE ALEXANDRE SCRIBINE*" adında bir okul kurmuşlardır. Bu okulda yarı zamanlı, tam zamanlı ve kursiyer olarak eğitim vermektedirler. 2000 yılından başlayarak günümüze kadar olan kısımda düzenli olarak "Uluslararası Piyano Yarışmaları ve Konserler" düzenlemektedirler. Çoğunluğu Rus hocadan oluşan ve piyano dersleri dışında keman, gitar, elektrogitar ve balalayka gibi enstrümanlar için de dersler verilen okulda, Avrupa standartları doğrultusunda eğitim verildiği de bilinmektedir (www.conservatoire-russe.com, 12.12.2012).

8. 6. PİYANO TEKNİĞİ

Skriyabin yaşamı boyunca birçok bestecinin etkisi altında kalmıştır. Piyano eserlerine baktığımızda teknik olarak Chopin, Liszt etkileri çok açık şekilde görülmektedir. Piyano tekniğinin gelişimini sağlayan bu iki besteci (Chopin, Liszt), piyanonun sınırlarını zorlamış ve günümüzün sağlam piyanolarının icat edilmesine neden olmuşlardır. Chopin ve Liszt'in, hızlı pasajların çok olduğu, nüans farklılıklarının uçlarda olduğu, oktav, çift ses, kromatik gamların, oktav gamların sıklıkla kullanıldığı eserlerinde ki teknik gelişim, diğer bestecilere de ışık tutmuştur. Skriyabin, teknik gelişimini bu iki besteciden almış ve kendi isteği doğrultusunda geliştirmiştir. Mazurkalarında ve valslerinde tıpkı Chopin'de olduğu gibi parmak hassasiyetini çok önemsemiştir. Bu eserlerinde, sert ve hızlı pasajlar çok görülmemektedir. Hafiflik ve incelik görülmektedir. Ancak sonatlarında, etütlerinde ve konçertosunda teknik zorluklar çok fazladır. Aynı Liszt'de olduğu gibi Skriyabin'de, bu zor teknik pasajları fazlasıyla göstermiştir. İkisinin de (Liszt, Skriyabin) piyanist olması, bu durumu daha net bir şekilde açıklamaktadır. İyi bir piyano eğitimi almış olan piyanistler Skriyabin'i rahatlıkla yorumlaya bilmektedirler. Teknik pasajların çoğu el altında olduğundan, bu zorlukları kolaylıkla çalabilme olanağı bulunmaktadır.

Dünyanın en iyi piyanistleri arasında gösterilen W. Horovitz, Juliard Akademisi öğretim üyesi olan ve aynı zamanda radyocu olan David Dubai ile yaptığı uzun söyleşi de Skriyabin'in ruhsal açıdan, duyuşsal açıdan, okuma ve öğrenme açısından zorluklar içerdiğini, özellikle 7. ve 8. Sonatlarının notasyon bakımından çok zor ve karmaşık olduğunu belirtmiştir (www.muziksoylesileri.net, 11.12.2012).

Rahmaninof, Çaykovski ve Skriyabin, piyano müziğinin gelişiminde önemli roller üstlenmişlerdir. Bu bestecilerin nota yazımları birbirlerine çok benzemektedir. Skriyabin'in eserlerinde, Rahmaninof'un eserlerindeki gibi geniş aralıklı akorlara, arpejlere rastlanmaktadır. Bu yüzdendir ki bir piyanistin, bu bestecileri çalabilmesi için belirli bir seviyede olması gerekmektedir. Fenmen'in dediği gibi:

Herhangi bir müzik aletini başarılı bir şekilde çalabilmemiz için iki yeteneğimizin gelişmiş olması gerekmektedir. Birincisi, duygu ve düşüncelerimizi ifade ettiğimiz hissel yeteneğimiz. İkincisi ise, el, kol ve parmak rahatlığımızı

sağladığımız bedensel yeteneğimiz. Bu iki özellik piyano çalmada çok büyük rol oynar. Zekâmız ve kültürümüz ne kadar gelişirse, ruhi ve bedensel yeteneğimiz de bir o kadar gelişmiş olur. İyi bir teknik bilgiye sahip olmayan birinin çalışmaları neticesiz kalır ve ilerleme gösteremez. Ancak sağlam bir teknik bilgi ve birikime sahip olan biri ise, büyük ilerleme gösterir. Ruhi hallerimiz ne kadar çeşitli olursa olsun, onları alet üzerinde ifade etmemiz teknik rahatlığımızla mümkün olur (1947: 45). Buradan da anlaşıldığı gibi Skriyabin'in eserlerinde ki zorluklar, duygu yoğunlukları, kendini uç noktalarda ifade etmesi, yorumlama ve piyanistlik açısından güçtür. Teknik bilginin dışında, ruhsal ve duygusal açıdan gelişmek de önemlidir.

9. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Rus müziğinin önemli bestecilerinden biri olan Aleksandr Skriyabin, kattığı değerler ve bıraktığı eserler açısından müzik tarihinin ve piyano edebiyatının önemli bestecilerinden biri olmuştur. Skriyabin'in gizemci ve simgeci müzik anlayışı O'na, uzak geleceğin bestecisi olma unvanını kazandırmış, piyano tekniğine, armonik yapılarla ve nota yazımına getirdiği farklılıklar, O'nun karmaşık ve anlaşılması zor bir besteci olmasına neden olmuştur. Yapılan bu araştırma da Skriyabin'in tinsel ve mistik dünyasını yansıtan,

Op. 62 no. 6 piyano sonatı ile Skriyabin'in anlatımsal açıdan ulaşmak istediği hedef nedir? sorusu, araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

10. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı müzikal açıdan nasıldır?
2. Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı hangi felsefik düşünceleri barındırmaktadır?
3. Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı tekniksel açıdan neler içermektedir?

11. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı; ülkemizde hakkında yeterince bilimsel araştırma bulunmayan Aleksandr Skriyabin'in müzik felsefesini, hayatını ve yarattığı eserleriyle 20. yüzyıl müziğine etkisini araştırmak, op. 62 no. 6 piyano sonatını incelemek ve bu çalışmaya benzer konular hakkında yapılacak diğer araştırmalara kaynak oluşturmaktır.

12. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma;

1. Aleksandr Skriyabin'in hayatının incelenmesi,
2. Aleksandr Skriyabin'in müzik felsefesinin konu edinilmesi,
3. Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatının incelenmesi,
4. Ülkemizde hakkında çok fazla bilgi bulunmayan bestecinin öneminin vurgulanması,
5. Bu besteci hakkında ülkemizde yeterli araştırma yapılmadığından, konu hakkında kaynak oluşturması bakımından önemlidir.

13. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI

Bu araştırmada;

1. Araştırma örnekleminin araştırma evrenini yeterince temsil ettiği,
2. Seçilen araştırma modelinin araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu,
3. Veri toplama aracı olarak kullanılan kaynak tarama/çözümleme yönteminin geçerli ve güvenilir olup, araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağladığı,
4. Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatının daha önce analiz edilmediği, sayılılardan hareket edilmiştir.

14. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırma;

1. Aleksandr Skriyabin'in hayatı, müzik felsefesi ve başlıca eserleri ile,
2. Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatının anlatımı ve incelenmesi ile,
3. Konu hakkında ulaşılabilen kaynaklar ile,
4. Yüksek lisans programı için ayrılan süre ile,
5. Araştırmacının sağladığı maddi olanaklar ile sınırlıdır.

15. TANIMLAR

Akor: “Üç veya daha fazla sesin aynı anda tınlaması”na akor denir (www.megep.meb.gov.tr, 02.03.2013).

Alterasyon: Seslerin başka bir tonaliteye geçmeksizin, tonalite içinde kalarak değişikliğe uğramasına alterasyon denir (Cangal, 2008: 209).

Disonans: Tınlayışları açısından birbirleriyle kaynaşmayan seslere disonans denir (Cangal, 2008: 65).

Mistisizm: “Mistisizm yani gizemcilik, genellikle İslam tasavvuf'unu dile getiriyorsa da gerçekte Hıristiyan gizemciliğini dile getirir. Bir kavrayış akımı olarak Hıristiyanların, kiliseden umut kesmesiyle kendi içine kapanması ve Tanrı'yı kendi içinde aramasından doğmuştur. Kişinin, her türlü aracıyı ortadan kaldırarak Tanrı'sıyla baş başa kalması ve O'nun kendi özgü bir anlayışla kavrayarak, O'na kendine özgü bir tapımla tapmasıdır” (Hançerlioğlu, 1984: 347).

Nüans (Ayrıntı): “Bir müzik eserinin yorumlanması sırasında, seslere uygulanan hafiflik ya da kuvvet derecelerine nüans (ayrıntı) denir. Bunlar, gürlük terimlerini oluşturur” (Say, 2005: 55).

Oktatonik: Art arda gelen yarım ve tam aralıklardan oluşan 8 sesli dizidir (www.erhanbirol.com, 29.03.2013).

Pes: Kalın ses.

Rezonans: Tınlayış, yankı. “Aynı ses yüksekliğinde harekete geçen iki titreşim kaynağından birinin titreşmeye başlaması halinde, ötekinin de ona uyarak titreşimi sürdürmesi” (Say, 2005: 449).

Sonat: “Bir ya da iki çalgı için yazılmış, üç ya da dört bölümden oluşan müzik yapıtına sonat denir” (Sözer, 1986: 720).

Sonorite: Fransızca bir kelimedir dolgun ses anlamında kullanılmaktadır (Say, 2005: 488).

Teosofi: Eski Yunancada Tanrı anlamına gelen teos’tan ve bilgelik anlamına gelen sophia’dan türetilmiştir. Öğretisi, “tanrının bilgelğine ulaşma yoludur”. Teosofi, öncelikle gizemci bir din öğretisidir (www.turkcebilgi.org, 03.12.2012).

Tiz: İnce ses.

16. İLGİLİ YAYINLAR VE ARAŞTIRMALAR

Skriyabin hakkında Türkiye’de çok az sayıda bilimsel araştırma yapılmıştır. Müzik yazarı Leyla Pamir “Müzikte Genç Soluklar” ve “Skriyabin Piyano Yapıtlarındaki Evrim ve Düşünce Dünyası” isimli 2 kitabında Skriyabin’e geniş bir şekilde yer vermiş fakat bestecinin birçok eseri gibi op. 62 no. 6 piyano sonatını müzikal açıdan derinlemesine incelememiştir.

Aşağıda, yapılan çalışmaya ilişkin bilimsel yayınlara yer verilmiştir.

Bahadır, Serhat İbrahim: 20. yy. Çağdaş Bestecilerinden Kara Karayev’in Hayatı: Yedi Güzel ve Yıldırımlı Yollarla Balelerinin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Afyonkarahisar 2008, Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 149 s.

Çakıcı, Aylin: Bela Bartok’un Müzik Stili ve 3. Piyano Konçertosu, (Yüksek Lisans Tezi), Bursa 2007, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 77 s.

Çalgan, Görkem: Necil Kazım Akses’in Yaşam Öyküsü ile Viyola Konçertosu’nun Müzikal ve Teknik Analizi Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Bursa 2007, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 58 s.

Çolakoğlu, Çağrı: W. A. Mozart'ın, J. N. Hummel'in ve C. M. Von Weber'in Fagot Konçertolarının Müzikal Analizi, (Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 113 s.

Delikara, Adil: George Friedric Handel Op. 1 Keman Sonatları'nın Teknik ve Müziksel Analizi, (Doktora Tezi), Ankara 2010, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 195 s.

Erden, Aslı: D. Şostakoviç'in Müzikal Anlayışı ve Viyolonsel Konçertoları, (Yüksek Lisans Tezi), Bursa 2011, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 74 s.

Kanneci, Ahmet: Türk Bestecilerinin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitimine Katkıları Yönünden İncelenmesi, (Doktora Tezi), Ankara 2005, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 240 s.

Kargı, Işıl: C. Debussy'nin Prelüd'lerinin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Edirne 2005, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 78 s.

Kargı, Işıl: Chopin'in Müzik ve Form Anlayışı Açısından Scherzo'larının İncelenmesi, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Edirne 2009, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 108 s.

Ocak, Derya: Carl Schröder'in Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31 Etüt Kitabının İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Afyonkarahisar 2012, Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 144 s.

Öner, Afşın: Johann Sebastian Bach'ın Flüt Sonatlarının Analizi ve Flüt Eğitimin Yönelik Teknik Etüd Örnekleri, (Yüksek Lisans Tezi), Kayseri 2006, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 98 s.

Topaloğlu, Taner: J.j.f. Dotzauer Exercises For Violoncello Book I Metodunun İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Kayseri 2010, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 298 s.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu bölümde araştırmanın modeli, evreni ve örneklemini, veri toplama yöntemleri ve verilerin çözümlenmesi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

2. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma; 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında yaşamış olan A. Skriyabin'in diğer büyük bestecilere gizemci ve felsefi tutumuyla yeni ufuklar açmak istemesi ve yeni bir müzik oluşumuyla da onlara yeni fikirler vermek istemesini konu alan, aynı zamanda op. 62 no. 6 piyano sonatının da müzikal ve felsefik açıdan analiz edildiği betimsel bir araştırmadır.

“Betimleme yöntemi, olayların, olguların, nesnelere, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir” (Cebeci, 2010: 7).

Ayrıca araştırmaya konu olan besteciye felsefi açıdan daha iyi anlayabilmek amacıyla uzman kişilerle görüşmeler yapılmış ve burada “Yapılandırılmış Görüşme Modeli” uygulanmıştır.

“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. Görüşmeciye bırakılan hareket özgürlüğü en düşük düzeyde tutulur” (Karasar, 2005: 167).

3. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

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

4. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

Araştırmada veri toplama yöntemi olarak;

1. Konu kapsamına giren kavramların tanımlanmasında, Türkçe ve yabancı yayımlanmış kaynakların ve piyano eserleri ile ilgili araştırmaların incelenmesiyle belgesel tarama yönteminden,
2. Skriyabin hakkında genel bilgi alma amacıyla yapılandırılmış görüşme yönteminden,
3. Söz konusu olan bestecinin op. 62 no. 6 piyano sonatına yönelik olarak analiz yönteminin bir alt başlığı olan “Görsel Analiz” yönteminden yararlanılmıştır.

“Doküman analizinin bir alt başlığı şeklinde ele alınabilir. Burada, görsel verilerin analizi yapılır. Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin, işaretlerin açıklanıp yorumlanması şeklinde tanımlanabilir” (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83, 84).

5. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Araştırmada; Aleksandr Skriyabin’in op. 62 no. 6 piyano sonatının müzikal ve felsefik açıdan analizi yapılmış, çözümlenen veriler, araştırmanın amaçları doğrultusunda yorumlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, alt problemlerin sıralanmasına uygun olarak elde edilen bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Aleksandr 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 orantılarının ve geleneksel bölüm işlenişlerinin çok farklı olması ilk göze çarpan özelliğidir. Tek bölümlüdür ve kendi içerisinde bölümlere ayrılmıştır. Skriyabin, bu eserinde "Mistisizm", "Rüya" ve "Şeytan" temasını işleyerek müzikal bir anlatım gerçekleştirmiştir. İlk atonal sonatından biri olma unvanına sahip olsa da yinede 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. Pamir'in (1993: 254) kitabında yazan ve Skriyabin'in arkadaşı olan yazar Brows'un anlatımıyla Skriyabin, bu sonatı dost çevresinde çok çalmadığını ancak seyrek çaldığı zamanlarda eseri bitirdikten sonra odanın bir kenarına geçerek derin düşüncelere daldığını ve yüzündeki ifadenin iğreti bir hal aldığını söylemiştir.

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

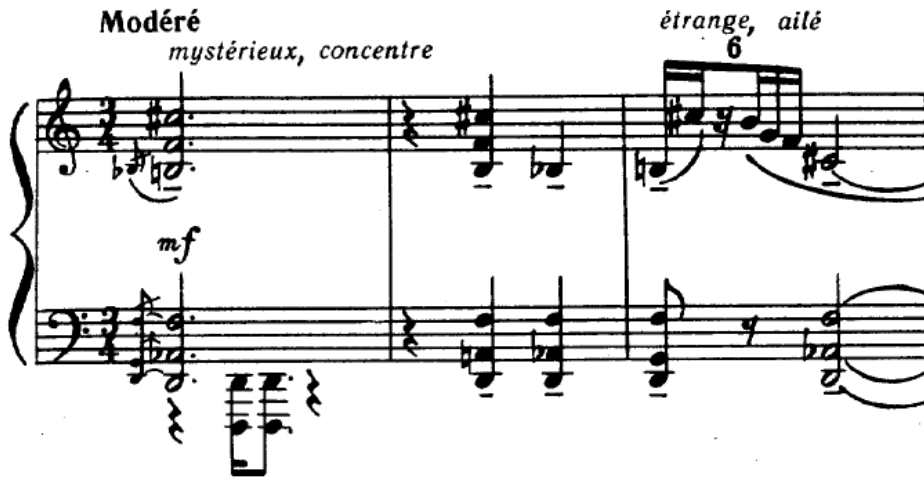
Sergi, yani ana temanın başlangıcı “*Mystérieux, concentré*” (yoğun, gizemli) ve “*étrange, ailé*” (garip, kanat) ile Skriyabin, Prometheus akoru kullanarak esere giriş yapmış ve başlangıç sesi olarak da sol sesini temel almıştır (Pamir, 1993: 251).

Tablo 1. Sol üzerine Prometheus akoru

SESLER	ARALIKLAR
Sol-Do diyez	Artık dörtlü (tritonus)
(do diyez)-Fa	Eksik dörtlü (majör üçlü)
(fa)-Si	Artık dörtlü (tritonus)
(si)-Mi	Tam dörtlü
(mi)-La	Tam dörtlü

Bu bölümde kullanılan Prometheus akoru ile Skriyabin, Liszt’in “La Campanella”, Rahmaninof’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 25. Eserin ilk üç ölçüsü



Ancak şekil 25’de görülen ve ilk üç ölçü içerisinde bulunan Prometheus akoru farklı yazılmıştır. Tema içerisinde bakıldığında kurulan akorunun 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.

Tablo 2. Şekil 25’deki Prometheus akoru

SESLER	ARALIKLAR
Sol-Do diyez	Artık dörtlü (tritonus)
(do diyez)-eklenmiş Re-Fa	Küçük ikili+Eksik dörtlü (majör üçlü)
(fa)-yabancı ses Si bemol-Si	Tam dörtlü+Artık dörtlü (tritonus)
(si)-atlanmış Mi-La bemol	Tam dörtlü+Minör dokuzlu

Burada kullanılan farklı Prometheus akoru aslında Skriyabin’in simetrik modunu yani zincir gamını ortaya çıkarmıştır. Buna göre şekil 25’in ilk ölçüsünde yazılmış olan seslere dayanarak zincir gamı şöyledir:

Tablo 3. Sol üzerine zincir gam

SESLER	ARALIKLAR
Sol-La bemol	Yarım
(la bemol)-Si bemol	Tam
(si bemol)-Si	Yarım
(si)-Do diyez	Tam
(do diyez)-Re	Yarım
(re)-(Mi)	Tam
(mi)-Fa	Yarım

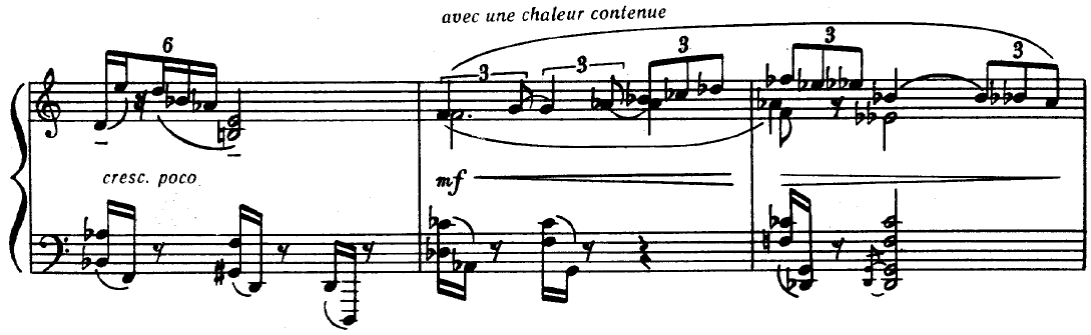
Zincir gam sekiz sestem oluşturulmuştur ancak tablo 3’de mi notası parantez içerisinde ve koyu yazılmıştır. Bunun sebebi ana temanın ilk akorunda mi sesinin yer almamasıdır (Pamir, 1993: 251). Zincir gam içerisinde bulunan ve başlangıç akoru içerisinde görülmeyen mi, 10. ölçünün zayıf ve kuvvetli zamanına denk getirilerek yazılmıştır. Bu da Skriyabin’in, zincir gamını yatay bir şekilde kullandığını kanıtlamaktadır.

Şekil 26. Eserin ilk 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 birazda olsa bu yeni yarattığı tema ile dağıtmak istemesi muhtemeldir.

Şekil 27. “Avec une chaleur contenue” (süregelen bir sıcaklık) teması 11. ölçü

(şekilde eserin 10, 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:

Tablo 4. Fa üzerine zincir gam

SESLER	ARALIKLAR
Fa-Sol	Tam
(sol)-La bemol	Yarım
(la bemol)-Si bemol	Tam
(si bemol)-Do bemol	Yarım
(do bemol)-Re bemol	Tam
(re bemol)-Mi çift bemol	Yarım
(mi çift bemol)-Fa bemol	Tam

Ancak şekil 27’nin üçüncü ölçüsünde 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 kurarsak eğer, akorun temel sesinin re bemol olacağı

görülmektedir. Çünkü bir Prometheus akorunu oluşturmak için bestecinin ön gördüğü aralıklar hesaba katılmaktadır. Bu zincir gamını incelediğimizde de re bemol dışında başka hiçbir nota üzerine Prometheus akorunun kurulamayacağı anlaşılmaktadır. Buna göre re bemol üzerine kurulan Prometheus akoru şöyledir:

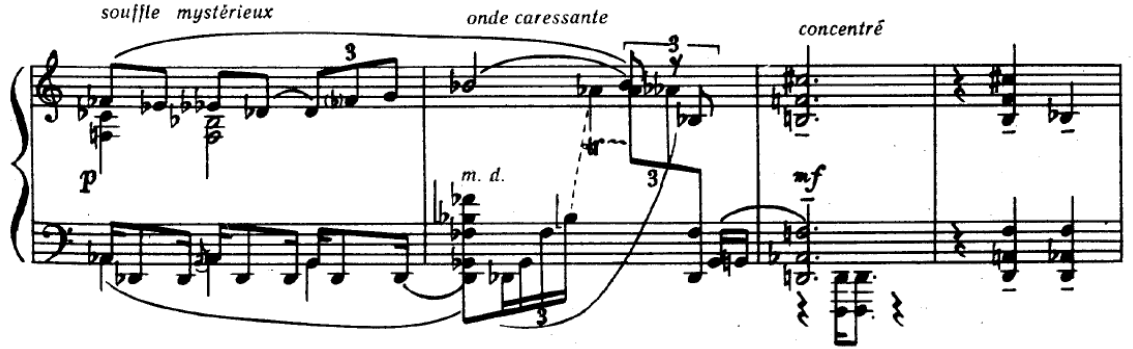
Tablo 5. Re bemol üzerine Prometheus akoru

SESLER	ARALIKLAR
Re bemol-Sol	Artık dörtlü (tritonus)
(sol)-Do bemol	Eksik dörtlü (majör üçlü)
(do bemol)-Fa	Artık dörtlü (tritonus)
(fa)-Si bemol	Tam dörtlü
(si bemol)-(Mi bemol)-La bemol	(Tam dörtlü)-Majör dokuzlu

Tablo 5’de parantez içerisinde koyu yazılmış olan mi bemol, aslında akor içerisinde bulunabilmektedir. Ancak zincir gam içerisinde uyumsuzluk yaptığı için akorda 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 bemolün 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 baktığımızda, aslında ikisinin de bir “tritonus” ilişkisi içerisinde olduğunu görebilmekteyiz (Pamir, 1993: 251). Sovyet 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.

Şekil 28. 13. ve 14. ölçülerdeki “souffle mystérieux” ve “onde caressante” temaları
(şekilde eserin 13, 14, 15 ve 16. ölçüleri bulunmaktadır)



Skriyabin, Meshişvili'nin bahsettiği ana temanın ikinci elementi olan “*Avec une chaleur contenue*” (süregelen bir sıcaklıkla) temasının ardından “*souffle mystérieux*” (gizemli soluk) ve “*onde caressante*” (okşayan dalga) adlı bölümünü küçük bir köprü şeklinde kullanarak ana temanın tekrarına bağlamıştır.

“*Souffle mystérieux*” (gizemli soluk) bölümünde Skriyabin, ikinci elementin ayrışan motifi şeklinde bir tema kullanarak, üç yarım ses ve üç minör aralıktan oluşan bir küçük gam dizisi 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 küçük gam dizisinden türetilmiştir. Ara motifte akora yabancı ses olan si bemol ana temanın ilk akoru olan Prometheus akoruna bağlanmıştır.

Şekil 29. Ana tema tekrarından sonraki 13. ölçü “*un peu plus lent*” (daha yavaş)

(şekilde eserin 26, 27, 28, 29 ve 30. ölçüleri bulunmaktadır)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked "un peu plus lent" and "mp". It features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The melody is marked with a slur and a triplet of eighth notes. The bass clef part has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of "f". The second system is marked "pp" and "pochiss". It continues the melody in the treble clef with a slur and a triplet of eighth notes. The bass clef part has a key signature of three flats and a 3/4 time signature, with a dynamic marking of "pp". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

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 değişikliği göstermemiştir.

Şekil 30. Ana tema tekrarının 17. ölçüsü (eserin 31. ölçüsü)

(şekilde eserin 31 ile 32. ölçüleri bulunmaktadır)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is marked with a slur. The bass clef part has a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The second system continues the melody in the treble clef with a slur. The bass clef part has a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs and dynamic markings.

Fakat ana tema tekrarının 17. ölçüsünde (eserin 31. ölçüsü) armonik olarak değişimler vardır. Buradaki zincir gam re diyezden başlamıştır.

Tablo 6. Re diyez üzerini zincir gam

SESLER	ARALIKLAR
Re diyez-Mi diyez	Tam
(mi diyez)-Fa diyez	Yarım
(fa diyez)-Sol diyez	Tam
(sol diyez)-La	Yarım
(la)-Si	Tam
(si)-Do	Yarım
(do)-Re	Tam

Burada zincir gamı re diyez üzerine, Prometheus akoru ise si üzerine yazılmıştır.

Tablo 7. Si üzerine Prometheus akoru

SESLER	ARALIKLAR
Si-Mi diyez	Artık dörtlü (tritonus)
(mi diyez)-La	Eksik dörtlü (majör üçlü)
(la)-Re diyez	Artık dörtlü (tritonus)
(re diyez)-Sol diyez	Tam dörtlü
(sol diyez)-(Do diyez)-Fa diyez	(Tam dörtlü)-Majör dokuzlu

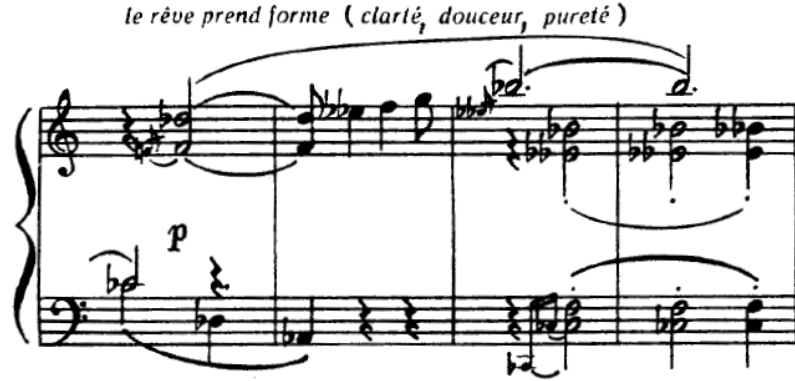
Tablo 7’de yine parantez içerisinde ve kalın bir şekilde yazılmış olan “do diyez” sesi, zincir gamı içerisinde tam-yarım hesaplaması yüzünden yer alamamaktadır. Bu yüzden Prometheus akoru içerisindeki “do diyez” kullanılamamaktadır. “Do diyez” atlanmıştır ve yerine fa diyez konulmuştur.

Şekil 31. “Souffle mystérieux” (gizemli soluk) temasının tekrarı ve
“Le rêve prend forme” (oluşumundan önceki rüya) temasına hazırlık
(şekilde eserin 33’den 42. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows the beginning of the 'Souffle mystérieux' theme, marked with a piano (pp) dynamic and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the right hand with a 5-measure phrase and a 3-measure phrase, and a bass line with a 5-measure phrase. The second system continues the 'Souffle mystérieux' theme, marked with a pianissimo (ppp) dynamic and a 3/4 time signature. It includes a 7-measure phrase in the right hand and a 5-measure phrase in the bass line, both marked with a 'pochiss.' (pochissimo) dynamic. The third system shows the beginning of the 'Le rêve prend forme' theme, marked with a piano (p) dynamic and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line with a 15-measure phrase. The text 'le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)' is written above the third system.

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 32. 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).

“*Le rêve prend*” (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.

Şekil 33. Ana temanın ilk ölçüsü



Aslında “*Le rêve prend*” (oluşumundan önceki rüya) temasının aralıkları ve motifi, sonatın ilk ölçüsünde bulunan Prometheus akorunda da görülmektedir (Meshişvili, 1981: 120). Bu noktada şunu söyleyebiliriz ki, Skriyabin’in kullandığı her tema birbirini hazırlayarak gelişmektedir.

Şekil 34. Eserin 57 ve 58. ölçüleri



“*Le réve prend*” (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 34’ün birinci ölçüsünden başlayan re bemol-mi çift bemol-fa-sol ve si bemol sesleri yarım-minör üçlü-tam ve minör üçlü aralığına sahiptir.

Şekil 35. Eserin 68, 69, 73 ve 74. ölçüleri

(şekilde eserin 68’den 74. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)



Şekil 35’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 36. 82. ölçü “avec entrainement” (antrenmanlı)

(şekilde eserin 82’den 88. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The musical score is presented in three systems. The first system shows measures 82-84, the second system shows measures 85-87, and the third system shows measure 88. The notation includes treble and bass clefs, a 3/8 time signature, and various musical symbols such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 5). The piece is marked "avec entrainement 5".

82. ölçü “avec entrainement” (antrenmanlı) bölümünde Skriyabin, “*Le rêve prend*” (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.

Şekil 37. 92. ölçü “*Ailé, tourbillonnant*” (Hızla dönen bir uçuş) teması
(şekilde eserin 92’den 104. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *pp* and *ailé. tourbillonnant*. The second system is marked *poco a poco*. The third system is marked *f* and *trium*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, and is presented in a standard piano score format with treble and bass clefs.

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 38. “Ailé, tourbillonnant” (hızla dönen bir uçuş) temasındaki zincir gam ve
“L’épouvante surgit” (aniden ortaya çıkan korku) teması ile serginin bitişi
(şekilde eserin 108’den 123. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The image displays three staves of musical notation. The top staff shows a piano introduction with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked with a forte dynamic (sf) and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The middle and bottom staves continue the piece, with the middle staff starting with the title 'L'épouvante surgit.' and a fortissimo (ff) dynamic. The notation is dense and intricate, with many accidentals and complex rhythmic patterns.

Le réve prend” (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, tourbillonnant*” (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 otuzikilik değerlerden oluşan geniş aralıklı akorlar halinde yazılarak, toplamda 123 ölçüden oluşan sergi bölümünü “*L’épouvante surgit*” (aniden ortaya çıkan korku) teması ile bitirmiştir.

Şekil 39. “Avec trouble” (sıkıntılı) teması

(şekilde eserin 124’den 129. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The musical score for "Avec trouble" (sıkıntılı) teması, measures 124-129, is presented in two systems. The first system begins with the tempo marking "avec trouble" and the dynamic "p". The right hand plays a six-measure phrase, and the left hand plays a five-measure phrase. The second system includes the markings "ritard.", "lento", and "vivace". The right hand plays a five-measure phrase, and the left hand plays a five-measure phrase. The score is marked "una corda" and includes various fingering numbers (5, 6, 8) and dynamic markings (p, pp).

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 40. “joyeux, triomphant” (sevinçli ve muzaffer) teması

(şekilde eserin 180’den 185. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 180 to 185. The score is written for two staves, treble and bass clef. The tempo and mood are indicated as "joyeux triomphant". The key signature is one sharp (F#). The score begins with a forte (f) dynamic and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic and melodic pattern. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "f" and "mp". The piece concludes with a 7/5 time signature change.

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 başlar ve Prometheus akorunun tını merkezi re’dir.

Tablo 8. “joyeux, triomphant” (sevinçli ve muzaffer) temasındaki zincir gam

SESLER	ARALIKLAR
Fa diyez-Sol diyez	Tam
(sol diyez)-La	Yarım
(la)-Si	Tam
(si)-Do	Yarım
(do)-Re	Tam
(re)-Mi bemol	Yarım
(mi bemol)-Fa	Tam

Tablo 9. Re üzerine Prometheus akoru

SESLER	ARALIKLAR
Re-Sol diyez	Artık dörtlü (tritonus)
(sol diyez)-Do	Eksik dörtlü (majör üçlü)
(do)-Fa diyez	Artık dörtlü (tritonus)
(fa diyez)-Si	Tam dörtlü
(si)-(Mi)-La	(Tam dörtlü)-Majör dokuzlu

Şekil 41. “Avec une joie exaltée” (heyecanlı bir sevinçle)

(şekilde eserin 198’den 206. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking "più vivo" and the mood "avec une joie exaltée". It starts with a piano dynamic "p" and features a series of triplets in the right hand. The second system continues the melodic line with more triplets and sixteenth-note patterns. The third system is marked "effondrement subit" and "f", indicating a sudden change in mood and dynamics. This section features a dense texture with many beamed notes and a final triplet in the right hand.

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. ölçü de “effondrement subit” (ani çöküş) teması ile son bulmaktadır. Bu da gelişim bölümünün son temasıdır.

Şekil 42. Tekrar sergi bölümü

(şekilde eserin 206'dan 215. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The musical score for the 'Tekrar sergi bölümü' (Repetition section) is presented in three systems. The first system begins with the instruction 'Effondrement subit.' and a forte 'f' dynamic. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second system is marked 'aile' and '6' (sexta), showing a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. The third system also starts with 'aile' and '6' (sexta), with a sixteenth-note triplet in the right hand and a sixteenth-note triplet in the left hand. The score includes various dynamics such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano), and a 'cresc.' (crescendo) marking.

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:

Tablo 10. Fa üzerine Prometheus akoru

SESLER	ARALIKLAR
Fa-Si	Artık dördlü (tritonus)
(si)-Mi bemol	Eksik dördlü (majör üçlü)
(mi bemol)-La	Artık dördlü (tritonus)
(la)- Re	Tam dördlü
(re)- Sol	Tam dördlü

Skriyabin, tekrar sergi bölümündeki Prometheus akorunun seslerini farklı yerlerde kullanmıştır. Örneğin tablo 10'da koyu yazılmış olan re sesi 215. ölçüde, yine aynı tabloda koyu yazılmış olan sol sesi 207. ölçüde ve tını merkezi olan fa sesi ise 208. ölçüde görülmektedir. Bunun nedeni akorun yatay bir şekilde kullanılmasıdır. Bu yüzden tablo 10'da bulunan re, sol ve fa notaları koyu yazılmıştır.

Şekil 43. 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. Buna göre si üzerine kurulan Prometheus akoru ve re diyez üzerine yazılan zincir gamı şöyledir:

Tablo 11. Si üzerine Prometheus akoru

SESLER	ARALIKLAR
Si-Mi diyez	Artık dördlü (tritonus)
(mi diyez)-la	Eksik dördlü (majör üçlü)
(la)-Re diyez	Artık dördlü (tritonus)
(re diyez)-Sol diyez	Tam dördlü
(sol diyez)-(Do diyez)-Fa diyez	(Tam dördlü) Major dokuzlu

Tablo 12. Re diyez üzerine zincir gam

SESLER	ARALIKLAR
Re diyez-Mi diyez	Tam
(mi diyez)-Fa diyez	Yarım
(fa diyez)-Sol diyez	Tam
(sol diyez)-La	Yarım
(la)-Si	Tam
(si)-Do	Yarım
(do)-Re	Tam

Şekil 44. Eserin 232. ölçüsü “un peu plus lent” teması

(şekilde eserin 231’den 235. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 231 and 232. Measure 231 begins with a sixteenth-note triplet in the right hand, followed by a forte (f) section. Measure 232 continues with a piano (p) section. The second system covers measures 233 and 235. Measure 233 is marked piano (p), and measure 235 is marked pianissimo (pp) and ends with a fermata. The tempo marking "un peu plus lent" is written above the staff in measure 232.

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 45. “*Tout devient charme et douceur*” (Her şey tatlılık ve zarafete dönüşüyor) teması

(şekilde eserin 244’den 248. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

Tout devient charme et douceur.

The image displays a musical score for the piece "Tout devient charme et douceur". It consists of two systems of music. The first system shows the piano and bass staves. The piano part features a melody with a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes. The bass part has a dynamic marking of *pp* and a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piano and bass parts. The piano part includes a dynamic marking of *poco cresc.* and a triplet of eighth notes. The bass part continues with the eighth-note accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

“*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 46. “Avec entrainement” (antrenmanlı) teması ile
“Ailé tourbillonnant” (Hızla dönen bir uçuş) teması
(şekilde eserin 268’den 285. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two main sections. The first section, titled "Avec entrainement.", spans measures 268 to 285. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by rapid, intricate passages in both the right and left hands, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The second section, titled "Ailé, tourbillonnant.", starts at measure 286. It features a more complex rhythmic structure, including a 3/8 time signature. The music is marked *pp* (pianissimo) and includes a section with a 3/8 time signature. The score is written in a standard musical notation with a grand staff (treble and bass clefs).

“*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 47. Tekrar sergi bölümünün bitişi
(şekilde eserin 294' den 300. ölçüye kadar olan kısmı bulunmaktadır)



Tekrar sergi bölümünün bitişi 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:

Tablo 13. La bemol üzerine zincir gam

SESLER	ARALIKLAR
La bemol-Si bemol	Tam
(si bemol)-Do bemol	Yarım
(do bemol)-Re bemol	Tam
(re bemol)-Re	Yarım
(re)-Mi	Tam
(mi)-Fa	Yarım
(fa)-Sol	Tam

Şekil 48. Codanın başlangıcı

(şekilde eserin 298'den 312. 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 49. Eserin 330, 331, 332, 333 ve 334. ölçüleri

Musical score for measures 330-334. The score is in 3/8 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems, with the first system containing measures 330-333 and the second system containing measure 334.

Şekil 50. Eserin 365, 366, 367, 368 ve 369. ölçüleri

Musical score for measures 365-369. The score is in 3/8 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems, with the first system containing measures 365-368 and the second system containing measure 369.

Şekil 51. Eserin son 4 ölçüsü

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

Musical score for measures 377-386. The score is in 3/8 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems, with the first system containing measures 377-380 and the second system containing measures 381-386. The dynamic markings include *e dim.*, *pp*, *mp*, and *m.g.*

Bu cinnet dansı teması eserin son bitiş ölçüsü olan 386. ölçüye kadar devam etmiştir ancak son 4 ölçü de 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 de ayrıca belirtmiştir.

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 kullanılmıştır ve bu kullanılan 16 temel sesin sadece 6 tanesi üzerine Skriyabin Prometheus akorları oluşturmuştur. Buna göre kurulan Prometheus akorları şöyledir:

Tablo 14. 6. Sonatın temel sesleri üzerine kurulan Prometheus akorları

Sol	Re bemol	Fa	Si	Fa bemol	La
Re bemol	Sol	Si	Fa	Si bemol	Mi bemol
Fa	Si	Mi bemol	La	Re	Sol
Si	Fa	La	Mi bemol	La bemol	Re bemol
Fa bemol	Si bemol	Re	La bemol	Re bemol	Fa diyez
La	Mi bemol	Sol	Re bemol	Fa diyez	Si

Tablo 14’de bulunan Prometheus akorları soldan sağa doğru yazılmıştır. Ancak yazılmış olan bu akorların yukarıdan aşağıya doğru olarak kurulabildiği de görülmektedir. Akorlar, tritonus, majör 3’lü, tritonus, tam 4’lü ve tam 4’lü aralıkları şeklinde oluşturulmuştur.

2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Aleksandr 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 sonsuzluğu kullanma isteği belirgin bir şekilde 6. sonatında kullanılmaktadır.

Genel olarak eserlerinde belirgin bir sınırlılığın hâkim olduğunu belirten Mirişli, Skriyabin'in düşünce açısından dağınık ve mistisizm ile yeni arayışlar içerisinde olduğunu belirtmiştir. Birçok şarkı motifleri ve folklordan esinlenen Rus bestecilerinin aksine Skriyabin, milli renklerden uzaklaşmış ve müzik cümleleri açısından daha az ezgisellik kullanmıştır (Yusuf Mirişli ile 8 Nisan 2013 tarihinde yapılmış olan görüşmeye dayanmaktadır). Türkmen ise, müzik tarihçilerinin Skriyabin'in müziğini ütopyik bulduklarını, evrensel soyutta bir sanat olan müziğinin daha da soyut olan bir uca taşıdığını ve müziğinin sonsuzlukta uçan bir hayal olduğunu vurgulamıştır (Emel Funda Türkmen ile 30 Mayıs 2013 tarihinde yapılmış olan görüşmeye dayanmaktadır).

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 çırpınışlarını anımsatan melodik ve motif yapıların kullanılması belirgindir. Kullanılan Fransızca terimler: “*étrange, ailé*” (garip, kanat), “*avec une chaleur contenue*” (süregeleyen bir sıcaklıkla), “*souffle mystérieux*” (gizemli soluk), “*onde caressante*” (okşayan dalga), “*le rêve prend forme*” (oluşumundan önceki rüya), “*avec entrainement*” (antrenmanlı), “*ailé tourbillonnant*” (hızla dönen bir uçuş), “*l'épouvante surgit*” (aniden ortaya çıkan korku), “*avec trouble*” (sıkıntılı), “*joyeux, triomphant*” (sevinçli, muzaffer), “*avec une joie exaltée*” (heyecanlı bir sevinçle), “*effondrement subit*” (ani çöküş), “*tout devient charme et douceur*” (her şey tatlılık

ve zarafete dönüşüyor) ve “*l’epouvante surgit, elle se méle à la danse délirante*” (aniden ortaya çıkan korku bir cinnet dansına dönüşüyor) gibi ani ruh değişimleri eserde belirsizliğin hâkim olduğunu kanıtlamaktadır.

Genel olarak Skriyabin’in eserlerinin isimlerini ışık, ateş, alev olarak koyduğunu belirten Mirişli, bunun ses ve ışık arasındaki olası ilişkiyi vurgulamak istemesinden kaynaklandığını belirtmiştir (Yusuf Mirişli ile 8 Nisan 2013 tarihinde yapılmış olan görüşmeye dayanmaktadır). 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 ayrıldığını belirten Rzazade, Skriyabin’in birçok besteciden etkilendiğini, bunun sonucunda kendi fikirlerini ortaya koyduğunu ve yaşadığı dönem içerisinde Rusya’daki değişimlerle sanatını geliştirdiğini belirtmiştir (Natıg Rzazade ile 14 Haziran 2013 tarihinde yapılmış olan görüşmeye dayanmaktadır).

İngiliz müzik eleştirmeni, yazar ve besteci olan Arthur Eaglefield Hull 1916 yılında Oxford Üniversitesinde doktora tezi olarak yazdığı “A GREAT RUSSAIN TONE-POET SCRIABIN” isimli tez konusunda Skriyabin’in op. 62 no. 6 piyano sonatını incelemiştir. 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 uçma hissiyatından bahsetmiştir.

Şekil 52. Hull'un bahsettiği "Theme Of The Soul" teması



Hull, geçiş müziği olarak da "Le rêve prend forme" bölümünde rüya temasının kesin bir hâl aldığından söz etmiştir (1916: 146).

Şekil 53. "Le rêve prend forme" (oluşumundan önceki rüya)



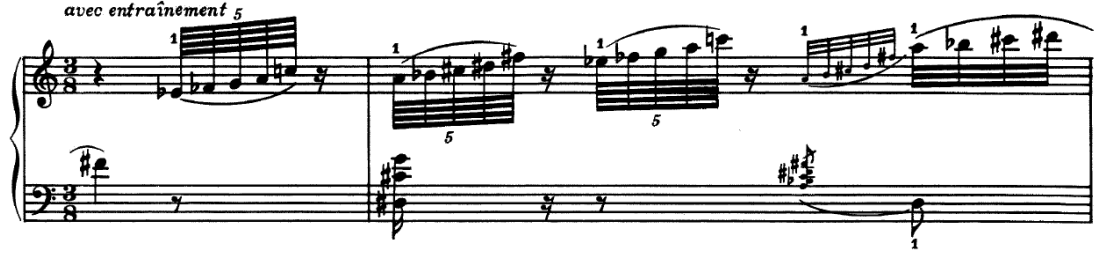
Hull (1916: 146) bu noktada Newman'ın şiirinden atıfta bulunmuştur.

"This silence pours a solitariness
Into the very esence of my soul;
And the deep rest, so soothing 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."

Hull (1916: 147), Skriyabin'in "uçma", yani sonsuzluğa erme isteğinin "*Avec antrainement*" (antrenmanlı) bölümünde motif olarak gösterildiğini anlatmıştır.

Şekil 54. "*Avec antrainement*" (antrenmanlı)



"*Ailé tourbillonnant*" (hızla dönen bir uçuş) bölümünde Hull (1916: 147) dehşetin önsözlerinden bahsetmiştir.

Şekil 55. "*Ailé tourbillonnant*" (hızla dönen bir uçuş)



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 uçma dürtüleri sürekli haldedir. 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 56. “*Tout devient charme et douceur*” (her şey tatlılık ve zarafete dönüşüyor)



3 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 titreten girdaplı dans 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, 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 bilinmeyeni öğrenme çabası içerisinde olduğunu göstermektedir. Skriyabin, bu tür düşüncelerin etkisiyle büyük bir değişime varmak istemiş ve

gizemciliği 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.

3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı tekniksel açıdan neler içermektedir?

Skriyabin'in, Prometheus döneminde yazdığı 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 karşımıza çıkmakta ve kullandığı özel Prometheus akorlarının geniş kullanılması ile de ellerin bir oktavdan daha fazla açılmasına sebep olmaktadır. Bu bakımdan bir piyanistin ellerinin büyük olması, bu eserleri çalmada avantaj olarak görülmektedir. Diğer bir Rus besteci ve aynı zamanda sınıf arkadaşı olan S. Rahmaninof'da da geniş akor kullanımı çoğunluktadır. Örneğin Rahmaninof'un 2. piyano konçertosu ya da do diyez minör prelüdü buna örnek teşkil etmektedir. Bu bakımdan bu bestecilerin eserlerini yorumlarken tekniksel anlamda gelişmiş, anlatım açısından olgunlaşmış olmak gerekmektedir. Op. 62 no. 6 piyano 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. Hızlı pasajlarının 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. Yapılan uzman görüşlerinde Skriyabin'in sonatları hakkındaki düşünceler şöyledir:

Tablo 15. Skriyabin piyano sonatları hakkında uzman görüşleri

Uzman Görüşleri	Teknik zorluk açısından Skriyabin'in piyano sonatlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
1.	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 çalışmalı ve tekniksel açıdan yeterli bir seviyede olunmalıdır.
2.	Dönemin özelliklerine göre piyano 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.	Teknik gelişimi açısından sadece sonatları değil diğer eserleri de çalışmalıdır. Ancak tekniksel açıdan zor olan bu sonatları çalmak için teknik seviye, akıl ve mantık açısından olgunlaşmış olmak gerekir. Bu yüzden sonatları herkes yorumlayamayabilir. Eserlerini çalışılırken pasajların ellere oturana kadar sürekli farklı tempolarda çalışılması, çalışırken pedalların kullanılmaması, olmayan pasajlar üzerinde stacato, noktalı ritim ve legato şeklinde çalışılması ve atlamalı oktavların rahat bilekle çalışılması faydalıdır.
4.	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.	Sonatlarından sadece 3. Sonatı çaldım diğer sonatları hakkında bilgim yok. Ancak zor bir besteci
6.	Skriyabin çalışmadığım için bu konuda yardımcı olamayacağım.

Tablo 15'de Skriyabin piyano sonatları hakkında uzman görüşlerine yer verilmiştir. Uzman kişilerin verdikleri cevaplar şöyledir; 2 uzman kişi Skriyabin piyano sonatları ve besteciliği hakkında fazla bilgi sahibi olmadıklarını belirtmişlerdir. Diğer 5 uzman kişi ise, Skriyabin'in piyano sonatlarının teknik ve müzikal açıdan zor olduğunu vurgulamışlardır. Ayrıca Skriyabin'in sonatlarının ileri seviyede olan piyanistler tarafından çalınabileceğini sonatları dışındaki ilk dönem eserleri olan valslerin, etütlerin ve prelüdlere çalma açısından daha uygun olacağını dile getirmişlerdir. Skriyabin'i algılayabilmek açısından ilk olarak O'na yakın olan bestecilerden Chopin, Ravel, Debussy gibi bestecileri dinlemek ve incelemek gerektiğini belirtmişlerdir. 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 çalabilmeleri zor olabilmektedir.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu bölümde, bulgular ve yorum bölümünde yapılan analizlerde ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlara göre önerilere yer verilmiştir.

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

SONUÇLAR

Yapılan incelemeler sonucunda; Aleksandr 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 yoktur. Eser tek bölümlüdür fakat kendi içerisinde bölümlere ayrılmıştır. 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.

Birinci alt probleme ilişkin sonuçlar:

Aleksandr Skriyabin'in op. 62 no. 6 piyano sonatı tek bölümlüdür fakat ani ruh değişimlerini belirtmek açısından bölüm isimleri verilmiştir. Klasik sonat formu dışına çıkılmamıştır ancak bölüm işlenişleri Beethoven'ın sonatlarındaki gibi kısa yazılmamıştır. Kullanılan Prometheus akorları, eserin temelini oluşturmuştur ve yatay bir şekilde ölçülere yayılarak kullanılmıştır. Ayrıca Prometheus akorundan türetilen oktatonik zincir gamı, eserin birçok yerinde kullanılmış ve eserin başlangıç sesi sol olan 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 kurulmuştur ve tablo halinde yazıldığında soldan sağa ya da yukarıdan aşağıya doğru akor oluşturulabilmiştir.

İkinci alt probleme ilişkin sonuçlar:

Mistik ve teosofik düşünce yapısı içerisinde “şeytan” ve “rüya” temalarının işlenilmesi, karışıklık, yükselme, iyilik, kötülük ve sonsuzluğa ulaşma istemi, eserin felsefi yapısını oluşturmaktadır. Skriyabin’in 6. sonatındaki ruhsal belirsizliğin hâkim olması, kapalı, ihtiraslı ve anlaşılması güç olan müzik cümlelerinin kullanılması, eserin temel özelliklerini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca Rus felsefesindeki iblislik yaklaşımlar, teosofik (tanrıyı tanımak, insanın evrendeki yerini belirlemek, hayat ve ölümün bilmecelelerini çözmek) gibi düşünsel fikirler Skriyabin’in düşünce dünyasını oluşturmaktadır.

Üçüncü alt probleme ilişkin sonuçlar:

Tını açısından empresyonist yaklaşımlar ve Debussy gibi tını arayışları, Skriyabin’in 6. sonatında çoktur. Kullanılan zor pasajlar Liszt yaklaşımı içerisinde olduğunu göstermektedir. 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 bir piyanistin ellerinin büyük olması gerekmektedir. Alınan uzman görüşleri doğrultusunda; Skriyabin’in sonatları teknik açıdan zordur ve her piyanist tarafından çalınamamaktadır. Bu yüzden Skriyabin’i anlamak için önce O’nu etkilemiş olan Liszt, Ravel, Debussy ve Chopin gibi besteciler araştırılmalıdır.

ÖNERİLER

1. Aleksandr Skriyabin’in eserleri çalışılmadan önce O’na yakın olan besteciler araştırılmalıdır.
2. Aleksandr Skriyabin’in önce ilk dönem eserleri çalışılmalı ve yeterli bir teknik seviyeye gelindiği zaman sonatları çalışılmalıdır.
3. Aleksandr Skriyabin’i düşünsel anlamda anlayabilmek ve yorumlayabilmek için olgun bir insan ve gelişmiş bir piyano tekniğine sahip olmak gerekmektedir.

4. Felsefi açıdan yoğun ve gizemli olan bestecinin piyano eserlerini çalmak isteyen piyanistler önce bestecinin sanatı hakkında yeterli bilgi sahibi olmalı ve bestecinin hayatını araştırmalıdır.
5. Post-Romantik dönemin önemli bestecilerinden olan Aleksandr Skriyabin hakkındaki araştırmalar çoğaltılmalı ve yayımlanmaları sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Bahadır, S. İ. (2008). *20. yüzyılın Çağdaş Bestecilerinden Kara Karayev'in Hayatı: Yedi Güzel ve Yıldırımli Yollarla Balelerinin İncelenmesi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Bilen, S. (1995). *İşbirlikli Öğrenmenin Müzik Öğretimi ve Güdüsel Süreçler Üzerindeki Etkileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Cangal, N. (2008). *Armoni*, (4. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Canakay, E. U. (2007). *Aktif Öğrenmenin Müzik Teorisi Dersine İlişkin Akademik Başarı, Tutum, Özyeterlik Algısı ve Yüklemeler Üzerindeki Etkileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitimi Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*, (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Çilden, Ş. (2003). *Çalgı Eğitiminde Nitelik Sorunu*, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Çimen, G. (2001). *Piyano Eğitiminde Pedal Tekniği*, (Cilt 21 sayı.3). Ankara: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi.
- Çimen, G. (1994). *Piyano Eğitiminde Bireysel Çalışma Süreci*, Ankara: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi.
- Claudon, F. (çev. İnce, Ö., Usmanbaş, İ.), (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitapevi,
- Ercan, N. (2008). *Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler*, (1. Basım). Ankara: Sözkese Matbaası.
- Ertem, Ş. (2006). *Piyanoda Pedal Kullanmanın Temel Prensipleri*, (Cilt 14, no.2). Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi.

- Feridunoğlu, L. (2005). *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Eserleri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin El Kitabı*, Ankara: Akba Kitabevi.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Fırat, E. O. (1999). *Çağdaş Küğ Tarihi*, (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (çev. Erduran, E., Erduran, Ö.), (1997). *Sanatın Öyküsü*, (16. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gültek, B. (2007). *Piyano Bir Çalgının Anatomisi*, (1. Baskı). Ankara: Epilog Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1984). *İslam İnançları Sözlüğü*, (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hodeir, A. (Çev. Usmanbaş, İ.) (2011). *Müzikte Türler ve Biçimler*, (3. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hull, A. E. (1916). *A Great Russian Tone-Poet Scriabin*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Oxford Üniversitesi, Oxford.
- İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*, (4. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanneci, A. (2005). *Türk Bestecilerinin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitime Katkıları Yönünden İncelenmesi*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, (22. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Laserre, P. (Çev. Usmanbaş, İ.), (2007). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, (3. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Lavignac, A. (Çev. Denker A.), (1939). *Musiki Terbiyesi*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Meshişvili, E. (1981). *Skriyabin'in Piyano Sonatları*, Moskova: Müzikoloğun Kütüphanesi.

- 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.
- Parasız, G. (2001). *Türkiye’de, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşlerine Göre Ana Çalgı Keman Eğitiminde Karşılaşılan Sorunların İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Read, A. (çev. İnal, G. Asgari, N.). (1974). *Sanatın Anlamı*, (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, (3. Cilt). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?*, (2. Basım). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Say, A. (2005). *Müzik Öğretimi*, (4. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*, (2. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sökezoğlu, D. (2010). *Ritim, Hareket ve Şarkı Öğretimi Temelli Müzik eğitiminin 7-11 Yaş Grubu Çocuk Yuvası Öğrencilerinin Sosyal Gelişimleri Üzerine Etkisi (Afyonkarahisar İli Örneği)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2011). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (1. Basım). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şeker, S. S. (2011). *9-11 Yaş Grubu Çocuklarda Orff Schulwerk Destekli Keman Eğitiminin Keman Dersine İlişkin Tutum, Öz Yeterlik, Öz Güven ve Keman Çalma Becerisi Üzerindeki Etkileri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Şen, S. B. (2002). *Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli*, (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

İNTERNET KAYNAKÇASI

www.gundemrusya.com 03.12.2012 ve 04.12.2012 tarihlerinde ulaşılmıştır.

www.torosc.home.anadolu.edu.tr 13.11.2012 tarihinde ulaşılmıştır.

www.tukcebilgi.org 03.12.2012 tarihinde ulaşılmıştır.

<http://www.conservatoire-russe.com> 12.12.2012 tarihinde ulaşılmıştır.

http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/modul_pdf/212MGS042.pdf

02.03.2013 tarihinde ulaşılmıştır.

www.muziksoylesileri.net 11.12.2012 tarihinde ulaşılmıştır.

www.atatukdevrimleri.com 15.12.2012 tarihinde ulaşılmıştır.

www.mebk12.meb.gov.tr 26.06.2013 tarihinde ulaşılmıştır.

www.wikipedia.org 10.01.2013 ve 15.01.2013 tarihlerinde ulaşılmıştır.

www.yazarlikyazilimi.meb.gov.tr 22.01.2013 tarihinde ulaşılmıştır.

www.erhanbirol.com/orthersites/TemelMuzikEgitimi/gmlr.htm

29.05.2013 tarihinde ulaşılmıştır.

EKLER

**“Yapılandırılmış Görüşme Formu” ve Aleksandr Skriyabin’in Op. 62 No. 6
Piyano Sonatının Notası**

EK-1

YÖNERGE

Bu çalışma Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı “19. Yüzyıl Post-Romantik Bestecilerinden Aleksandr Skriyabin’in Op.62 No.6 Piyano Sonatının İncelenmesi” konulu Yüksek Lisans tezi için ön bilgi edinme, durum tespiti yapabilme amacıyla hazırlanmıştır. Katkılarınız için teşekkür ederiz.

Mustafa Emir BARUTCU
AKÜ SBE Müzik ASD
Yüksek Lisans Öğrencisi

GÖRÜŞME FORMU

1. Skriyabin’in müziğini nasıl tarif edersiniz?
2. Skriyabin’i diğer Rus bestecilerinden ayıran özellikler nelerdir?
3. Piyano edebiyatı açısından Skriyabin’in piyano sonatlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
4. Teknik zorluk açısından Skriyabin’in piyano sonatlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
5. Skriyabin’in Op.62 No.6 piyano sonatının teknik ve müzikal açıdan, bestecinin diğer sonatlarıyla karşılaştırıldığında farkı nedir?
6. Skriyabin’in Op.62 No.6 piyano sonatı, Çağdaş Dönemin ilk yapıtlarından biri olarak sayılabilmekte midir?

7. Sizce Konservatuvar piyano bölümünde okuyan öğrencilere, eğitim açısından Skriyabin'in sonatları çaldırılmalı mıdır?
8. Eğer çalıştırılmalı ise sizce hangi piyano sonatları çalıştırılmalıdır?
9. Piyano tekniği açısından Skriyabin'in piyano sonatlarına çalışılma şekli nasıl olmalıdır?
10. Sizce Skriyabin'in yenilikçi armoni düşüncesi, Ondan sonra gelen Çağdaş Dönem bestecilerini etkilemiş midir?

EK-2
SONATE Nr. 6

Alexander Skrjabin
(1872-1915)
Op. 62 (1911-1912)

Modéré
mystérieux, concentré

étrange, allé
mf

1

pp *p*

10

cresc. poco *mf* *avec une chaleur contenue*

13

souffle mystérieuse *onde caressante* *concentré* *mf*

10
10

allé *6*

pp

12

p

cresc. poco a poco

16

un peu plus lent

f

mp

1 2 3 1 2 3 1 2 3

20

pp

5 e sopra pochiss.

1 3 3 5

21

33

34

35

36

37

38

le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)

39

40

41

42

43

44

45

46

47

56

p *pppp*

charmes

57

62

68

70

74

Musical score for measures 74-77. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 74 features a complex chordal structure with a melodic line in the treble. Measures 75-77 continue with similar harmonic textures and melodic development. The key signature has one sharp (F#).

75

Musical score for measures 78-81. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 78 continues the melodic and harmonic themes. Measures 79-81 show a progression of chords and a melodic line in the treble. The key signature has one sharp (F#).

avec entrainement *s*

82

Musical score for measures 82-85. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 82 is marked with the instruction "avec entrainement" and a fermata. Measures 83-85 feature a more rhythmic and technically demanding passage with sixteenth-note patterns in the treble. The key signature has one sharp (F#).

84

Musical score for measures 86-89. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 86 continues the rhythmic pattern. Measures 87-89 show a progression of chords and a melodic line in the treble. The key signature has one sharp (F#).

88

Musical score for measures 90-93. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure 90 features a complex chordal structure with a melodic line in the treble. Measures 91-93 continue with similar harmonic textures and melodic development. The key signature has one sharp (F#).

92 *ailé, tourbillonnant*

pp *cresc.*

96

poco a poco

102

f

108

f

110 *l'épouvante surgit*

cresc. *f*

115

122 *avec trouble* *ritard.* *lento*
p
una corda

126 *vivace*
pp

128 *ritard.* *lento* *vivace*
p *pp*

131 *sotto voce* *charmes*
p

poco più vivo

135 *appel mystérieux*

139 *poco cresc.*

141 *rit. lento vivo*

144 *rit. lento*

147 *vivo*

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of piano music. The first system (measures 135-138) is marked 'poco più vivo' and features a 'mystérieux' character. It includes a dynamic marking of *p* and a 'cresc.' marking. The second system (measures 139-140) is marked 'poco cresc.' and continues the rhythmic complexity. The third system (measures 141-143) shows a tempo change to 'rit.' and 'lento', followed by a return to 'vivo'. It includes dynamic markings of *p* and *pp*. The fourth system (measures 144-146) is marked 'rit.' and 'lento', with a dynamic marking of *p*. The fifth system (measures 147-150) is marked 'vivo' and features a dynamic marking of *pp*. The score is filled with intricate sixteenth and thirty-second note patterns, often beamed together, and includes various articulations and phrasing slurs.

poco più vivo

149 *soffo voce* *appel mystérieux*

153

de plus en plus entraînant, avec enchantement

158 *charmes* *poco cresc.*

161

165

168

p

αλαριες

сглаго, poco a poco

171

174

177

joyeux, triomphant

180

f

mp

181 *joyeux*
appel mystérieux

186 *sombre*
appel mystérieux
p soffo voce

189 *épanouissement de forces mystérieuses*

192 *dím. poco a poco.*

193

più vivo
avec une joie exaltée

198

p *cresc.*

201

204

effondrement subit

f

208

allegro

pp *p*

214

allegro

cresc.

217

3

3

3

220

6

6

6

pp

223

6

6

6

cresc. poco a poco

226

6

6

6

un peu plus lent

229

6

6

6

pp

236

Musical score for measures 236-237. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 236 begins with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

238

Musical score for measures 238-240. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. Measure 238 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 239 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 240 ends with a *ppp* (pianississimo) dynamic. The music includes triplets and slurs.

241

Musical score for measures 241-243. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. Measure 241 begins with a *rit.* (ritardando) marking. The music features slurs and triplets in both staves.

244 *tout devient charme et douceur*

Musical score for measures 244-246. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. Measure 244 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 245 includes a pianissimo (*pp*) dynamic. The music features slurs and triplets in both staves.

First system of musical notation, measures 238-240. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill-like figure in measure 238 and a phrase starting in measure 239 with the instruction *poco cresc.* The lower staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and some triplets.

Second system of musical notation, measures 241-243. The upper staff features a melodic line with a trill in measure 241 and a phrase in measure 242. The lower staff continues the accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns.

Third system of musical notation, measures 244-246. The upper staff has a melodic line with a trill in measure 244 and a phrase in measure 245. The lower staff continues the accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns.

Fourth system of musical notation, measures 247-250. The upper staff has a melodic line with a trill in measure 247 and a phrase in measure 248. The lower staff continues the accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns.

Fifth system of musical notation, measures 251-254. The upper staff has a melodic line with a trill in measure 251 and a phrase in measure 252. The lower staff continues the accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns.

251

Musical score for measures 251-253. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 251 features a treble clef with a 3-measure slur and a bass clef with a 3-measure slur. Measure 252 continues the 3-measure slur in both staves. Measure 253 concludes the 3-measure slur in both staves. The key signature has one sharp (F#).

254

Musical score for measures 254-255. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 254 starts with a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic in the bass. It features a treble clef with a 3-measure slur and a bass clef with a 3-measure slur. Measure 255 continues the 3-measure slur in both staves. The key signature has one sharp (F#).

256

Musical score for measures 256-257. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 256 starts with a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic in the bass. It features a treble clef with a 3-measure slur and a bass clef with a 3-measure slur. Measure 257 continues the 3-measure slur in both staves. The key signature has one flat (Bb). The word "cresc." is written above the treble staff and below the bass staff.

258

Musical score for measures 258-260. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 258 features a treble clef with a 3-measure slur and a bass clef with a 3-measure slur. Measure 259 continues the 3-measure slur in both staves. Measure 260 concludes the 3-measure slur in both staves. The key signature has one flat (Bb).

240

242

244

246

dim.

dim.

pp

ppp

ppp

p

avec entrainement

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of piano music, numbered 240, 242, 244, and 246. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. System 240 features a melodic line in the treble with a slur and a fermata, and a complex rhythmic accompaniment in the bass. Dynamic markings include *mf* and *dim.*. System 242 shows a treble line with triplets and a bass line with a similar triplet accompaniment. Dynamics are *pp* and *ppp*. System 244 continues the melodic and accompaniment patterns, with a dynamic marking of *p*. System 246 concludes with a melodic phrase in the treble and a final accompaniment pattern in the bass, marked *avec entrainement*. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

269

272

275 *alé, tourbillonnant*

283

289

293

Musical score for measures 293-295. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 293 features a complex chordal texture in the treble with sixteenth-note patterns. Measure 294 shows a continuation of this texture with some melodic movement in the bass. Measure 295 has a more active bass line with sixteenth-note runs. A large slur covers measures 294 and 295. A double bar line is present at the end of measure 295.

l'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante

296

Musical score for measures 296-300. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 296 has a dense, blocky texture in the treble with sustained chords. Measure 297 continues this texture with some movement in the bass. Measure 298 shows a more active bass line with sixteenth-note runs. Measure 299 has a similar active bass line. Measure 300 features a more complex texture in the treble with sixteenth-note patterns. A large slur covers measures 296-300. A double bar line is present at the end of measure 300.

307

Musical score for measures 307-311. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 307 has a dense, blocky texture in the treble with sustained chords. Measure 308 continues this texture with some movement in the bass. Measure 309 shows a more active bass line with sixteenth-note runs. Measure 310 has a similar active bass line. Measure 311 features a more complex texture in the treble with sixteenth-note patterns. A large slur covers measures 307-311. A double bar line is present at the end of measure 311.

315

Musical score for measures 315-319. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 315 has a dense, blocky texture in the treble with sustained chords. Measure 316 continues this texture with some movement in the bass. Measure 317 shows a more active bass line with sixteenth-note runs. Measure 318 has a similar active bass line. Measure 319 features a more complex texture in the treble with sixteenth-note patterns. A large slur covers measures 315-319. A double bar line is present at the end of measure 319.

321

Musical score for measures 321-325. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 321 has a dense, blocky texture in the treble with sustained chords. Measure 322 continues this texture with some movement in the bass. Measure 323 shows a more active bass line with sixteenth-note runs. Measure 324 has a similar active bass line. Measure 325 features a more complex texture in the treble with sixteenth-note patterns. A large slur covers measures 321-325. A double bar line is present at the end of measure 325.

328

328

329

329

333

333

343

343

350

350

355

363

371

379

molto accel.

387