



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Piyano Anasanat Dalı

SERGEI PROKOFIEV SAVAŞ SONATLARININ İNCELENMESİ
(OP.82, OP.83, OP.84)

AYTEN TÜRKER

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2013

SERGEI PROKOFIEV SAVAŞ SONATLARININ İNCELENMESİ
(OP.82, OP.83, OP.84)

Ayten Türker

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Piyano Anasanat Dalı
Piyano Sanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Ayten Türker tarafından hazırlanan Sergei Prokofiev Savaş Sonatlarının İncelenmesi (Op.82, Op.83, Op.84 başlıklı bu çalışma, 19.08.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Prof. Binnur Ekber (Başkan)

Yrd. Doç. Oya Ünler (Danışman)

Prof. Semra Kartal

Doç. Demet Akkılıç

Prof. Kazım Murat Tamer

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev Berki
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

19.08.2013

Ayten Türker

TEŞEKKÜR

Tezimin hazırlanma sürecinde, bilgi birikimi, emekleri ve desteği ile bana yol gösteren sevgili hocam ve danışmanım Sn. Yrd. Doç. Oya Ünler' e sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bu süreçte yanımda olan sevgili annem Emel Türker ve sevgili babam Çağlar Türker'e çok teşekkür ederim.

ÖZET

TÜRKER Ayten.Sergei Prokofiev Savaş Sonatlarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Ankara, 2013.

Çalışmada Sergei Prokofiev' in hayatı ve stilistik özellikleri özetlenmiştir. Sonat-allegro formunun tarihi, sonat-allegro formunda yazdığı eserlerle, bu formda gerçekten büyük önem teşkil eden Beethoven'ın formu nasıl kullandığı anlatılmıştır. Daha sonra, 20. yüzyılın bu formdaki en önemli çalışmalardan biri olarak düşünülen Prokofiev'in piyano sonatları hakkında genel bir bilgi verilmiştir. Savaş sonatları müzikal inceleme tekniğine dayanarak analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Sergei Prokofiev, Sonat , Savaş Sonatları

ABSTRACT

TÜRKER, Ayten. Examination of Sergei Prokofiev War Sonatas (op.82, op.83, op.84), Master's Degree Artwork Report, Ankara, 2013.

In the work, Sergei Prokofiev's life and stylistic features are summarized. History of the Sonata-allegro form, how Beethoven ,who has a really importance for this form with his sonatas, used the form .After, the work gives a general information about Prokofiev's piano sonatas which is thought one of the most important works in 20th century. War sonatas analized relying on musical examination methods.

Key Words

Sergei Prokofiev , Sonata , War Sonatas

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. BÖLÜM: GİRİŞ	1
1.1. Giriş.....	1
1.2. Sergei Prokofiev'in Hayatı ve Müzik Dili (1891-1941)	2
1.3. Savaş Dönemi ve Sonrasında Prokofiev.....	13
2. BÖLÜM: SONAT FORMU	17
2.1. Sonat Formunun Ortaya Çıkışı.....	17
2.2. Yapısı.....	17
2.3. Beethoven Sonatı.....	18
3. BÖLÜM: SERGEI PROKOFIEV PİYANO SONATLARI	20
3.1. Piyano Sonatı no.1, op.1, Fa minör	20
3.2. Piyano Sonatı no.2, op.14, Re minör.....	21
3.3. Piyano Sonatı no.3, op.28, La minör.....	23
3.4. Piyano Sonatı no.4, op.29, Do minör.....	24
3.5. Piyano Sonatı no.5, op.38 , Do Major op.135 (ikinci versiyon.....	25
3.6. Piyano Sonatı no.6, op.82, La Major.....	27
3.7. Piyano Sonatı no.7, op.83, Si-bemol Major.....	28
3.8. Piyano Sonatı no.8, op.84, Si-bemol Major.....	30

3.9. Piyano Sonatı no.9, op.103, Do Major.....	31
3.10. Piyano Sonatı no.10, op.137, Mi minör.....	33
4. BÖLÜM: SAVAŞ SONATLARININ İNCELENMESİ.....	35
4.1. Sergei Prokofiev Op. 82 Piyano Sonatının İncelenmesi.....	35
4.1.1. Allegro moderato.....	35
4.1.2. Allegretto.....	39
4.1.3. Tempo di valzer lentissimo	41
4.1.4. Vivace.....	43
4.2. Sergei Prokofiev Op. 83 Piyano Sonatının İncelenmesi	47
4.2.1. Allegro inquieto	47
4.2.2. Andante caloroso.....	52
4.2.3. Precipitato.....	54
4.3. Sergei Prokofiev Op. 84 Piyano Sonatının İncelenmesi.....	57
4.3.1 Andante dolce.....	57
4.3.2. Andante sognando.....	60
4.3.3. Vivace.....	61
5. BÖLÜM: SONUÇ.....	64
6. BÖLÜM: YÖNTEM.....	65
6.1. Araştırmanın Modeli.....	65
6.2. Evren ve Örneklem	65
6.3. Verilerin Toplanması.....	65
6.4. Verilerin Çözülmesi.....	65
KAYNAKÇA.....	66

1. BÖLÜM: GİRİŞ

1.1. GİRİŞ

Sergei Prokofiev, piyano virtüözü kimliği, dolayısıyla bu konuda sahip olduğu büyük teknik ve müzikal birikimle 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilir. Ayrıca Dmitri Schostakovich ile birlikte Sovyet Sosyalist sanatının iki büyük yaratıcısından biri olarak görülmektedir.

Geniş, hatta limitsiz diyebileceğimiz piyano repertuarında Sergei Prokofiev piyano sonatları özel bir yere sahiptir. Yirminci yüzyılın başında Alexander Scriabin dışında, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan ve zirvesine Beethoven'ın otuz iki piyano sonatıyla ulaşmış bu forma özel bir ilgi göstermiş tek büyük yirminci-yüzyıl bestecisi Prokofiev'dir diyebiliriz. Bu form Beethoven'dan sonra, Schubert, Chopin, Schumann ve Brahms'ın bu formda yazdığı eserlerle de gelişmiştir. Rachmaninov, Bartok, Hindemith, Shostakovich, Stravinsky, Ives, Medtner, Barber, Ginastera, Boulez, Schnittke ve Carter gibi diğer yirminci yüzyıl bestecileri de, bu formda nadir eserler vermiştir. Prokofiev dokuz piyano sonatı yazmıştır ki, bunlar piyano repertuarının temel taşlarından biri olmuştur. Konser programlarında daimi bir yer edinmişlerdir. Neredeyse her ciddi konser piyanistin repertuarının kaçınılmaz bir parçası olarak düşünülür. Dünyadaki piyano öğrencileri bu eserlere çalışır.

Prokofiev hayatı boyunca sonat formunu sevmiştir. Çocukluk yıllarında temel kurallarını öğrendiği bu formda, uzmanlaşmak adına çabalamıştır, St. Petersburg Konservatuarı'nda öğrenciyken yazdığı piyano sonatları bu ilgisinin bir yansımasıdır. Prokofiev bu forma olan özel ilgisini hayatının geri kalan kısmında da devam ettirmiştir. 1941'de op.54 Sonatin'lerini tanımlarken (1931) şöyle demiştir, "Ben basit bir fikri sonat gibi yüksek bir formda yazma düşüncesini seviyorum."

Piyano sonatlarının üç tanesi 1939-44 yılları arasında bestelendiği için, Savaş Sonatları olarak anılır. Rus halkının II.Dünya Savaşı'nda çektiği sıkıntılı ancak zaferle sonuçlanan yıllarını canlandıran bu sonatlar 6, 7 ve 8 numaralı sonatlarıdır.

Bu araştırmada, Sergei Prokofiev'in Savaş Sonatları olarak bilinen Op.82, Op.83 ve Op.84 piyano sonatları müzikal tanımlama yöntemiyle betimlenmeye çalışılacaktır. Bu

araştırma yorumculara ve araştırmacılara , bestecinin söz konusu eserleri hakkında faydalanabilecekleri bir kaynak oluşturacaktır.

1.2. SERGEI PROKOFIEV' İN HAYATI VE MÜZİK DİLİ

Prokofiev'in hayatı pek çok ülkeden geçmiş ve sanatı savaşlar ve devrimlerden etkilenmiştir. Hayat onu zamanının en önde gelen ve etkili sanatçılarıyla temas içinde olmasını sağlamıştır. Prokofiev'in çalışmalarının muhteşem panoramasına bakınca, kompozitörün müzik stiline önemli ölçüde geliştiğini gözlemleyebiliriz. Yönelimindeki değişimlerinin nedenleri üzerine çok fazla tartışılmış ve düşünülmüştür. Bazı yazarların iddia ettiği gibi, Prokofiev'in geç çalışmalarındaki müzikal dildeki farkedilir ve su götürmez yumuşama politik baskının ona bir zorlaması mıdır ya da diğerlerinin öne sürdüğü gibi olgun çağlarının doğal bir gelişmesi midir sorusu hala tartışılmaktadır.

Sergei Prokofiev 11 Nisan 1891'de, hayatının ilk 13 yılını geçirdiği, şimdi Ukranya'da bulunan Sontsovka köyünde doğmuştur. Babası büyük bir arazinin işletmecisidir. Müzik yeteneği küçük yaşlardan itibaren kendini göstermiştir ve kültürel olarak izole bir ortamda büyümesine rağmen yeteneği burada gelişmiştir. Ailesi, o dönemde düzinelerce kilometrelik bir alanda bulunan tek eğitimli ailedir. 1900 ve 1901-2 yıllarında genç Prokofiev'in konserlere ve opera temsillerine katılma fırsatı bulduğu Moskova ve St.Petersburg'a yaptığı iki geziyle beraber, gelişme çağında müzikal olarak onu en etkileyen kişi annesidir. Limitli becerilere sahip ve geleneksel bir amatör piyanist olan Bayan Prokofiev, Prokofiev'in ilk piyano öğretmenidir. Onun gözetiminde, Prokofiev Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin ve diğer büyük bestecilerin müziğini tanımıştır. 1901-2 kışında Moskova ziyareti sırasında Prokofiev, Sergei Taneyev ' le tanışmıştır. Taneyev, zamanın en saygı gösterilen bestecilerinden biridir ve Rachmaninov, Scriabin ve Medtner'in öğretmenidir. Taneyev'in yönlendirmesiyle öğrencisi Reinhold Glière, Prokofiev' in müzik çalışmalarını yönetmesi için 1902 ve 1903 yazlarını Sontsovka' da geçirmek üzere işe alınmıştır. Gliere muhafazakar bakış açısına sahip bir bestecidir ve verdiği eğitim müzikal dilde geleneksel tavır üzerinde durur.

Prokofiev'in ilk müzik eğitiminde – ya da oldukça büyük bir kısmı günümüze kalan ilk kompozisyonlarında – bestecinin gelecekteki müziğinde yer alacak modern eğilimle alakalı hiçbir iz bulunmaz. Aslında, Taneyev' i ilk ziyareti sırasında, Taneyev

Prokofiev'in armonilerindeki basitliği eleştirmiştir. Bununla beraber ritmik enerji, espri, muziplik gibi, daha sonra oturacak olan stilin belirli özellikleri ilk çalışmalarında da sezilir.

Delikanlılık çağındaki Prokofiev' in psikolojik gelişimi güçlü bir biçimde ebeveynlerinden etkilenmiştir. Ailenin tek çocuğudur ve bütün sevgi ve ilgiyi üzerinde toplamıştır. Genç Sergei, ilgi odağı olmaya alışkın sevecen ve uysal bir çocuktur. Yakın arkadaşları olmadan büyüyen Prokofiev'in oyun arkadaşlarını oluşturan bir kaç çocuk daha aşağı sosyal tabakalardandır. Etkin ve ciddi çalışmaya önem veren ailesi onun okumasını ve çalışmasını yönetmiştir. (Prokofiev evde eğitim görmüştür.) Ayrıca ailesi uzun yürüyüşler, ata binme ve yüzme hobileri edinmesinin yanı sıra oğullarının şakacılığı ve doğal merakını teşvik etmişlerdir. Otobiyografisinde, Prokofiev o yıllarda yaptıkları çeşitli yaratıcı oyunları tıpkı ev tiyatrosu performansları gibi olduğunu hatırlamaktadır. Bunlardan biri sekiz yaşında yazdığı operası The Giant'ın sahnelenmesidir.

Buna rağmen çocukluğu bir rüya, bitmeyen bir fantazi değildir. Romantik bir arzu duyduğu dönemlerde, sosyal etkileşim fırsatlarının yetersizliği ve ailesinin sıkı kontrolü sebebiyle engellenmiştir. Belki de ilk yıllarında Prokofiev'in eserlerindeki lirik tarafın az gelişmiş olmasının sebebi budur.

1904 yılında Prokofiev St. Petersburg Konservatuarı' na kabul edilmiş ve annesiyle beraber başkente taşınmıştır. Öğretmenleri arasında zamanın en iyi Rus müzisyenleri bulunmaktadır: Nikolai Rimsky Korsakov, Alexander Glazunov ve Anatoly Lyadov. Konservatuardaki eğitim, annesi ve Gliere tarafından işlenmiş Prokofiev'in muhafazakar zevkinde bir değişim yaratmamıştır. İlk öğrencilik yıllarında yazdığı kompozisyonlarında, ilk denemelerinde olduğu gibi, daha radikal bir müzik dili denemek için herhangi bir ilgi görülmez.

Prokofiev çalışmalarının meşhur öğretmenler tarafından hayalkırıklığıyla karşılandığını hatırlamaktadır. Örnek vermek gerekirse, Lyadov'un kompozisyon sınıfını şöyle anımsar : "Geleneksel yoldan ayrılmaya cesaret eden kimse Lyadov' un öfkesine maruz kalmaya mecburdur. Ellerini ceplerinin içine sokar ve arkaya öne sallanır ... ve şöyle der, ' Neden benimle çalışmak zahmetine girdiğini anlamıyorum. Richard Strauss' a git, Debussy'e git.' Şöyle bile diyebilir, ' Şeytana git.' "(Berman, s.3)

Prokofiev, daha önce tanımadığı müzik hakkında katıldığı konserlerden çok şey öğrenmiştir. 1908'de, Alfred Nurok ve Walter Nouvel'in düzenlediği "Çağdaş Müzik Akşamları" isimli maceraperest konser serilerine katılmaya başlamıştır. Burada, Rusya'da ve dünyada yazılmış en yeni müzik eserlerini dinleme fırsatına sahip olmuştur. (Aynı zamanda bu akşamlardan birinde kendisinin Rusya'daki prömiyerini yaptığı Schoenberg'in op.11 Üç Piyano Parçası'nın bir atonalite beyanatı olduğunu söyleyebiliriz.) Aynı zamanda kendine ait kompozisyonlarını getirmesi için teşvik edilmiş ve daha cesur bir müzik dili kullanması için cesaretlendirilmiştir. İlerleyen yıllarda, Prokofiev bu akşamlarda birkaç eserini sunmuştur. Bunlar arasında, 1909 yılında yazdığı op.2 Etüdüleri, 1907-8 tarihinde yazdığı op.3 parçaları ve 1908-12 yılları arasında yazdığı op.4 parçaları bulunmaktadır. Bu performanslar Prokofiev'i Rusya'nın en gelecek vaadeden ve cesur modernistlerinden biri olarak haritaya konmasına yardımcı olmuştur. En önemlisi, denemelerine olan övgü hiç şüphesiz müzik dilinin modernist yönünü geliştirmesi için ona cesaret vermiştir.

Sadece dört yıl içinde, bu saklı, taşralı, zevkleri ve davranışları gelenekselci olan gencin, modernist çevrenin sevgilisine dönüşmesine yalnız hayret edilebilir. İlk kez burada Prokofiev'in dış güçlere tepki olarak müzik stilini değiştirebildiğini daha doğrusu değiştirmeye istekli olduğunu görülebilir. Biz kompozitörün yaratıcı yörüngesini takip ederken, sık sık böyle keskin dönüşlere rastlanır.

Genç Prokofiev yeni müzik akımları konusunda dikkatli olmuştur. İlk kompozisyonlarında çeşitli etkilenmelerin belirtilerini bulunabilir. Visions fugitives, op.22'nin içinde yer alan bazı piyano çalışmaları Debussy'yi hatırlatır, Birinci Piyano Konçertosu, op. 10'un Andante assai bölümü Rachmaninov gibi duyulur ve senfonik şiiri Oseneye, (Güz ya da Güz Eskizi) op. 8'in armonileri Scriabin'e kulak verir. Bunlar daha çok gelip geçici etkilerdir. Diğerleri daha uzun süreli olmuştur.

Uzun süreli olanlardan biri Rus müziğinde olan masalsı izdir. Ruslar her zaman peri masallarına düşkün olmuşlardır, hala günümüzde çocuk büyütmenin önemli bir parçası olmaya devam eder. Müzikte peri masallarını düzenlerken Rus bestecileri, yinelenen temalara karşılık olarak özel müzik terimleri geliştirmişlerdir: sihirli dönüşümler, basit ve korkusuz bakireler ya da aynı şekilde korkusuz güçlü genç adamlar. Rimsky Korsakov'un Kar Kız, Sadko ve Altın Horoz gibi operaları; Lyadov'un Büyülü Göl ve

Kikimora gibi senfonik şiirleri; ya da Medtner'in sayısız skazka (peri masalı) piyano parçaları bu tarz eserlere örnektir. Prokofiev, kendinden yaşça büyük çağdaşlarının kullandığı masalsı tasvirleri seçerek kendi ait terimler geliştirmiştir, bunların çoğu piyano eserlerinde görülebilir. Bunlara örnek olarak Visions fugitives, Tales of an Old Grandmother' ın bazı bölümleri, üç ve dört numaralı sonatların belirli sayfaları ya da İkinci ve Üçüncü Piyano Konçertosu'nun bazı bölümleri gösterilebilir.

Diğer önemli etki ise klasik stildir. Prokofiev'in çocukluktan itibaren olan Viyana Klasikleri keşfi ve ilgisi, şeflik dersinde danışmanı olan Nikolai Tcherepnin sayesinde konservatuvarda da güçlenmiştir. Günlüklerinin de şöyle bir not göze çarpar: "Bizim öğrenci orkestramızla yaptığımız sayısız provalarda, eserin notasıyla beraber yanımda oturur ve şöyle derdi, "Şimdi şuradaki tatlı küçük fagotu dinle!" ve ben kendimi Mozart ve Haydn üslubunu edinirken buldum, daha sonra bu etki Classical (Klasik) Senfoni'yi yarattı." Birinci senfonisi olan bu senfoni (op.25, 1916-17), onsekizinci yüzyıl dans formlarında yazılmış sayısız kısa piyano parçalarında olduğu gibi Prokofiev'in yaratım hayatının çoğunda görünen neo-klasik üslubun erken göstergelerinden biridir.

İlk operaları Maddalena, op.13 (1911-13) ve Kumarbaz, op.24 (1915-17, 1927'de gözden geçirilmiş)' de, daha sonraki operalarında ve balelerinde yarayacak keskin sahne anlayışı hissedilir. İki eserin müzik dili, olaylar dizisindeki dramatik gerilimlere müzikal paralellikler bulma çabasıyla genelde tizdir.

1910'lu yıllarda Prokofiev, Sergei Diaghilev'in ilhamıyla iki diğer müzik fikrini de keşfeder. Sergei Diaghilev, ünlü Rus emperyalosudur, Ballet Russes'in kurucusudur ve yirminci yüzyıl başında müzik ve dansdaki gelişmenin müthiş dağıtıcısıdır. Bunlardan biri barbar, primitif stildir. Bu tarz, aslında Diaghilev'in Ala ve Lolly adlı bale projesi için yazılan Scythian Suite, op.20 eserinde görülebilir. Bu güçlü eser, prömiyeri Diaghilev tarafından 1913 yılında yapılmış olan Stravinsky'nin Bahar Ayini eserini oldukça hatırlatır. Scythian Süt'in primitif stili, Prokofiev'in aynı zamanlarda yazılmış diğer eserlerinin bazılarında da duyulabilir. Bunlara örnek olarak, devasa İkinci Piyano Konçertosu,op.16,(1913'de yazılıp, tekrar 1923'de gözden geçirilmiş.) ya da Seven, They Were Seven cantatı gibi eserleri gösterilebilir. Şair Alexander Blok (The Scthians şiiriyle) ve ressam Nicholas Roerich'in bulunduğu zamanın Rus sanatçıları güçlü, vahşi duygulara tapılması ve eski mitik purperestlik geçmişin nostaljik bir biçimde anılması akımına uyum gösterirler.Bu zihniyet, Scriabin'in müziğinde ve içlerinde birinin yinen

aynı Blok olduğu simbolist poetlerin saf, mistik sanatına karşısav olarak ve eş zamanlı biçimde gelişmiştir.

Prokofiev'in Diaghilev'in ricalarına karşılık olarak geliştirdiği bir diğer stilistik yenilik, The Buffoon (Chout) , op.21 (1915, 1920'de düzeltmeler yapılmış.) balesinde kullandığı folklorik Rus stildir.("Lütfen bana Rus müziği yaz... Çürümüş Petrograd' da nasıl Rus müziği yazılacağını tamamen unuttular," demiştir Diaghilev.). Otantik Rus folklorünü yeniden kullanmak Prokofiev' de Stravinsky'nin Les noces, Pribaoutki yada Renard gibi çalışmalarında olduğu gibi kendiliğinden olmamıştır. (Daha önce folklorü batı müzik geleneğini alıştırmak için kullanan Glinka, Balakirev, Rimsky-Korsakov ve Tchaikovsky'nin Rus halk müziği yorumundan tamamen farklıdır) The Buffoon Prokofiev tarafından yazılan tek "folkloristik" eser olarak kalmıştır ve Diaghilev'i memnun etme arzusuyla yazıldığı açıktır.

1917 yılının başında Rusya Devrimi Prokofiev'in sempatisini kazanmıştır; bu tepkisi, sanatsal dinçleştirme arzusu duyan pek çok artistin reaksiyonuna benzerdir. Ardından gelen kaos ve yıkım ise onun ülkeyi 1918 yılında terk etmesine sebep olmuştur. Yeni Sovyet Kültür Komiseri Anatoly Lunacharsky, Prokofiev'i ülkeyi terketmekten vazgeçirmeye çalışmıştır.(Prokofiev'in anlatımına göre "Sen müzikte devrimcisin, biz hayatta devrimciyiz. Biz birlikte çalışmalıyız." demiştir), fakat bununla beraber bestecinin seyahat pasaportu edinmesine yardımcı olmuştur.

Prokofiev, Rusya dışında yaklaşık on sekiz yıl geçirmiştir, önce Amerika Birleşik Devletleri'nde ve sonra Avrupa'da. Bu yıllar, başlangıçta yaşamak ve sonra tanınmak için mücadeleyle geçmiştir. Fakat aynı zamanda çok daha fazlası vardır. 1923 yılında Paris'e yerleşince Prokofiev kendini yeni müziğin merkezinde bulmuştur. Eserleri takip eden on yılda müzik dilini tanımlamak, bununla birlikte Parisyen ve diğer Avrupalı dinleyicilerin hızla değişen zevklerinin ışığında kalmak için devam eden çabalarını yansıtır. Prokofiev'in otobiyografisinde yazan şu paragraf bunu kanıtlar.İkinci Senfoni, op.40 eserinin, 1925 yılında Paris prömiyerinin başarısızlığını anlatırken, besteci şöyle yazar: "Paris, modanın tartışılmaz diktatörü olarak, diğer alanlarda olduğu gibi müzikte de yargıç tavrı takınma eğilimi var. Müziğin Fransız zevkleriyle eleştirilmesi bir yana halk kolayca sıkılmaya eğilimli. Bir besteciyi tutmaya başladıktan sonra ondan hemen bıyorlar ve bir ya da iki sene içinde yeni bir sansasyon arayışına girmeye başlıyorlar. Apaçık ortadaki artık bir sansasyon değilim."

Bu zamanda Prokofiev pek çok çağdaş stil ve teknikleri ele alıp denemiştir: risk alıp karmaşık, dissonans biçimde kromatik yazıda eserler yazmıştır (Senfoni No.2; Piyano Konçertosu No.5,op. 55, 1932) ve diğer taraftan diatonik stilde yazdığı eserler de vardır.(Le pas d'acier balesi, op.41, 1915) Prokofiev balesinin yazım stilinden şöyle bahseder: “kromatikten temaların çoğunun beyaz tuşlarla yazıldığı diyatoniğe radikal değişiklik ...” İki piyano parçasından oluşan Choses en soi, op.45 (1928) setinde, Prokofiev fikirlerine kolayca ulaşabileceği formlarda, sıkmadan ulaşabileceği küçük bir müzikal içgözlemlerle, istediği biçimde yazmak istediğini söylemiştir. Diğer eserlerde Prokofiev ekspresyonizm akımına yaklaşır (Fiery Angel, op. 37, 1919-27’de olduğu gibi) ya da neo-klasizmi deneyimler(Dördüncü Piyano Konçertosu, op.53,1931). Bazı araştırmacılar, Prokofiev’in sanatsal arayışları veya yönelimini, kendini çoğunluğa beğendirmek adına yaptığı değişimlerden ayırmanın bazen zor olduğunu yazmıştır.

1930’lu yıllardan itibaren, Prokofiev’in belli üsluplara karşı tercihleri açık hale gelmiştir: İlk başta onun ilgisini büyük-ölçekli senfonik ve sahne çalışmaları çekmiştir. Baleye karşı özel bir yakınlık duymaktadır. Baştaki bir kaç ölçüyle hatırlanabilir müzikal bir imge yaratmadaki esrareniz yeteneği özellikle ilk görsel etkinin dikkat çektiği dans parçaları için elverişlidir. Prokofiev’in müziğinin doğasında olan ritmik canlılık balelerinde pek çok enerjik, grotesk ve agresif sayfalara yayılır. Balelerinde lirik karakterlerinin betimlenmelerine gelince, Prokofiev’in uzun melodik çizgileri insan vücudunun esnekliği için yaratılmış gibi görünmektedir.

1927’de Prokofiev şöhretli biri olarak karşılandığı Sovyet Rusya’da konser turu düzenlemiştir. Karşılama Prokofiev’i cesaretlendirmiş ve kendi ülkesinin müzik kuruluşlarıyla bağlarını güçlendirme ve onarma konusunda olumlu olmaya başlamıştır. Rusya’ya daha sonra bir kaç kere daha gelmiştir. (BİRER kere 1929, 1932 yıllarında, İKİŞER kere 1933 ve 1934 yıllarında) Sonunda , 1936’ da Yeni Yıl arifesinde, Moskova’ya temelli olarak dönüş yapmıştır.

Prokofiev Rusya’ya , Rusya’ daki ve Batı’ daki arkadaşlarının caydırma girişimlerine rağmen geri dönmüştür. Bu önemli kararın nedeni ateşli tartışmalara sebep olmuştur. Stravinsky, Prokofiev’in Batı’da finansal zorluklar yaşadığını ve refah içinde yaşama umudunun onu ayarttığına inandığını söylemektedir. Stravinsky, Memoires and Commentaries (Anılar ve Eleştiriler)’ de Prokofiev’in Rusya’ya geri dönüşüyle ilgili

olarak açıkça şunu yazmıştır: “Dişi ve kötücül tanrıçaya sunulan kurbandan başka birşey değil. Rusya’ yı ziyareti zaferle sonuçlanmış olmasına rağmen, Amerika Birleşik Devletleri’ nde ve Avrupa’ da birçok sebepten ötürü başarılı olamadı. Onu 1937’de son kez New York’ ta gördüğümde, Fransa’ daki sanatsal talihsizliğinden dolayı morali bozuktu. Bununla birlikte, politik olarak toy sayılırdı ve yakın arkadaşı Miaskovsky’nin örneğinden hiç ders almamıştı. Rusya’ ya geri döndü ve yerinin orası olmadığını anladığında artık çok geçti.” Berman ise, Prokofiev’ in sonraki hayatını değiştiren bu mühim kararın arkasında birkaç neden olduğunu düşündüğünü söyler kitabında. Taşınmadan önceki yıllarda Prokofiev’in ülkesine tekrardan hissettiği bağın büyüdüğünü ve ilgisinin Sovyet müzik hayatını da içermeye başladığı görüldüğünü belirtir. Aynı zamanda savaşlar arasında Avrupa’da yaşamının belirsizlikleriyle karşılaştırıldığında, Rusya’ daki finansal açıdan emniyet beklentisi onu çekmiş olabilir. Rusya içinde ve dışında bir kaç seyahat yapmış olarak, kendi “dokunulmaz” statüsünü devam edebileceğine safça düşünmüş olabilir. Prokofiev , Sovyetler Birliği’ne yaptığı ziyaretlerde ve sonrasında, yüksek mevkili biri gibi davranmaktan keyif almıştır, ve Sovyetler Birliği’ nde herşeydeki “özel olma durumu”nu kazanma çalışmalarına devam etmiştir. Yabancı bir karısı vardır, ithal kıyafetler giymektedir ve Amerika’ daki son konser turundan vatanına bir araba getirmiştir ki, o dönem Rusya’ sında herhangi bir kimsenin araba alması çok zordur. O kadar saftı ki bütün bu olayların ona ne kadar kin duyduğunu görememiş, aynı şekilde seyahat özgürlüğünün yakında kısıtlanacağını tahmin edememiştir. Sovyetler Birliği dışına yaptığı son seyahat birazdan bahsedileceği gibi 1938 yılındadır. Volkov’un yazdığına göre Shostakovich şöyle demiştir: “ Moskova’ya onlara öğretmek için gelmişti, ve onlar Prokofiev’e öğretmeye başladı.”

Aslında, Rusya’da dönme zamanlaması daha kötü olamazdır. Shostakovich’ in operası Mtsensk’li Lady Macbeth’ i kınayan ünlü Pravda makalesi ”Müzik Yerine Kargaşa” 1936’da basılmıştır. İzleyen iki yıl, 1937-38, Stalin’in en korkunç arındırma projesine tanıklık etmiştir. Moskova’ ya vardığı zaman Prokofiev, Sovyet besteci olarak belgelerini almak için zaman kaybetmemiştir. İlk bitirdiği iş 1936’da yazdığı “mass”(popüler) şarkılar setidir, bu şarkıların sözleri ortak çiftlikleri ve buna benzer Sovyet temalarını övmektedir. Çok daha fazla arzuyla giriştiği iş Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution(Ekim Devrimi’nin Yirminci Yılı İçin Kantat), op.74’ dür. İki karışık koro (profesyonel koro ve amatör koro), senfoni orkestrası, nefesli grubu, perküsyon orkestrası ve Rus halk enstürmanları orkestrası için yazılmıştır. Kantatın sözleri, politik gündemde göze çarpan Marx, Engels, Lenin ve

Stalin'in sözlerinin altını çizmektedir. Devrimi ortodoks olmayan araçlarla kutlama girişimi özetle reddedilmiştir. Kapalı bir dinletide seslendirildikten sonra çok eleştiri almış ve 1966 yılına kadar seslendirilmemiştir. Yani besteci öldükten çok sonra seslendirilebilmiştir. Prokofiev hala devrimci toplumun devrimci sanat istediği ve takdir ettiği yanılsaması içindedir. Aslında, zıttı geçerlidir, küçük burjuva olan Sovyet elitinin zevkleri, giderek büyüyen bir şekilde sanatçılar üzerinde etkili hale gelmektedir. Kompozitörler Sosyalist Realizm' in prensiplerine bağlı kalmaları ve halkın anlayabileceği müzikler yazmaları tembih edilmektedir. (Bu estetik değeri şüpheli olan kutsal terimi açıklamak için pek çok mürekkep kullanılmasına rağmen asla net bir tanımlama yapılamamıştır. Berman, Moskova Konservatuarı' nda okurken öğrendiği şu tanımlama anımsar: "Sosyalist Realizm sanatı, formda realistik ve içerikte sosyalist olmalıdır.")

Prokofiev bu beklentilerin farkına varmış bir süre için hem işbirliği yapmayı hem de muhalif olmayı denemiştir. 1934 yılının başında, "yeni basitlik" arayışını tarif eden bir makalesi Sovyet gazetesinde basılmıştır. "Bizim ihtiyacımız olan iyi müzik, yani hem bir fikri hem de çağın ihtişamıyla teknik icrayı taşıyan müzik... Ne yazık ki Sovyet bestecilerde dar görüşlü olma tehlikesi gerçektir. Müzik için doğru üslup bulmak kolay değildir. Başlamak gerekirse, melodik olmalıdır, ve daha da fazlası melodi, gereksiz tekrar yapmadan, saçmalamadan, basit ve anlaşılır olmalıdır." Sonra, 1937'de aynı konuya geri dönmüştür: "Ben bestecinin basitlik için çabalamasının bir hata olduğunu düşünüyorum. Bu verimli yıllarımda kendi bestelerimde, açıklık ve melodiklik için çabaladım. Aynı zamanda tanıdık armonilerden ve ezgilerden özenli bir biçimde kaçındım. Burada bestelemenin zorluğunun nerede olduğu ortaya çıkıyor, basit müzik yazmakta yatıyor: açıklık eski değil yeni olmalıdır." Kısmen, bu açıklamaların onun eleştirileri üstünden atmak için tasarlanmış olarak görülür, Prokofiev meslektaşları için yaptığı "dar görüşlü olma tehlikesi" uyarısı Prokofiev'in pek çok kompozitör arkadaşı içinde neredeyse hiçbiri hak etmez. Müziği, daha melodik, daha az dissonans ve köşeli olan Prokofiev, sadece piyasanın isteklerine mi uymaktadır sorusuna Berman hem evet hem hayır olarak cevaplandırmaktadır: "Komünist bürokrasi üyelerinin muhafazakar kulaklarını memnun edecek derecede olmamasına rağmen müzik dilini bilinçli olarak yumuşatmış olmalıdır. Prokofiev müziği Rusya' ya geri dönmeden önce bile, 1920' li yıllarda ve 1930'lu yılların başında yazdığı kompozisyonlarının bazılarında karmaşıklıktan ayrılarak, daha melodiye yönelik eserler yazmaya dönüş yapmaya başlamıştır. Romeo ve Juliet, op.75 (1935) balesinde olduğu gibi bazı eserlerinde,

onun doğasında varolan gelenekselcilik ve modernizm karışımını elde etmiş görünür.”

Prokofiev, kariyeri süresince stilini defalarca değiştiren yirminci yüzyılın öncü bestecileri arasında yalnız değildir: Stravinsky, Schoenberg, Bartok ve diğerleri besteleme hayatlarının çeşitli evrelerinde müzik stillerini oldukça radikal biçimde değiştirmişlerdir. Prokofiev örneğinde, müzik dilindeki dönüşümler boyunca belli stilistik yönler varlığını sürdürmüştür. Kendisi stilinin bazı “temel çizgileri” ni şöyle tanımlar:

“ Birincisi “klasik çizgi”dir, bu çizgi benim çocukluk çağıma ve annem çalarken duyduğum Beethoven sonatlara dayandırılabilir. Bu çizgi, bazen neo-klasik form olarak ortaya çıkar (sonatlar, konçertolar), bazen 18.yüzyıl klasiklerini taklit eder (gavotte’lar, Classical Symphony, kısmen Sinfonietta). İkinci çizgi, “modern eğilim”, armonilerimi “kaba” bularak kınayan Taneyev’le tanışmamla başlar. İlk başta, kendi armonik dilimi ararken bir form kazanmış, sonra güçlü duyguları ifade etme arayışlarımla gelişmiştir (The Phantom, Despair, Suggestion diabolic, Sarcasms, Scythian Suite, The Gambler, Seven, They Were Seven, Quintet ve İkinci Senfoni) Bu çizgi ana olarak armonik dili kapsamına rağmen, aynı zamanda melodi, orkestrasyon ve dramada da yeni başlangıçları içerir. Üçüncü çizgi ise toccata ya da “motor çizgisi”dir, belki de ilk duyduğumda benim üzerimde güçlü bir etki bırakan Schumann Toccata’ya dayandırılabilir. (Etudes, op.2, Toccata, op.11, Scherzo, op.12, İkinci Konçerto’da ki Scherzo, Beşinci Konçerto’ daki Toccata ve Scythian Suite’deki melodik figürlerdeki tekrarlı yoğunluk, Pas d’acier (Çelik Çağı) ya da Üçüncü Konçerto’daki pasajlar) Bu çizgi belki en az önemli olandır. Dördüncü çizgi “lirik çizgi”dir, ilk olarak düşünceli ve dalgın bir ruh halinde çıkar, her zaman melodiye ya da herhangi bir derece de uzun melodiye bağlantılı değildir (The Fairy-tale, op.3, Dreams, Autumnal Sketch (Osenneye), Songs, op.9, The Legend, op.12) bazen uzun melodiye kısmen içerir (Birinci Keman Konçertosu’ nun başlangıcı, Akhmatova şiirlerinin şarkıları, Old Granny’s Tales (Tales of an Old Grandmother) Bu çizgi çok sonraya kadar farkedilmez. Uzun bir zaman için bana herhangi bir lirik kabiliyet hediyesi verilmemişti ve sonra herhangi bir teşvik edilme olmadan yavaş biçimde gelişti. Fakat zamanla çalışmalarımın bu yönüne daha çok alaka gösterdim.

Bu dört “çizgi”yle kendimi limitlendirip, beşinci olan, bazılarının bana affetmekten hoşlandığı “grotesk” çizgiyi ,diğer çizgilerden ayrılma olarak görebilirim. Her halükarda, yeni kelime olan “grotesk” kelimesine şiddetli

bir biçimdi karşı çıkıyorum. Gerçek şu ki, Fransız bir kelime olan “grotesk”in kullanımı anlamı çarpıtabilir. Ben müziğimin niteliksel olarak “Scherzo-ish” (scherzo-vari) olarak ya da Scherzo’yu değişik derecelerde tanımlayan şu üç kelimeyle tanımlanmasını tercih ederdim: mizah, kahkaha, alay.”(Shlifshtein,s.36-37)

Kompozitör tarafından yapılan bu kişisel analize ilave olarak, Prokofiev’in lirik malzemesinin iki genel tür de olduğundan söz edilebilir. Biri düşüncelere dalmış, geniş melodilerdir, genellikle dikkate değer uzunlukta ve sık sık geniş aralıklar kullanılır, çoğu kez ikincil seslerin kontrpuantik yapıyla eşlik etmektedir (Yedinci Sonat ikinci tema, Altıncı Sonat ikinci tema...) Diğer grup daha samimi, basit temaları içermektedir, bazen Rus halk melodileriyle bağlantılıdır, daha simetrik yapıda ve çoğunlukla naif, hatta utangaç karakterlidir.(Üçüncü Piyano Sonatı’nın ikinci teması)

Prokofiev’ in müziğinin enerjik kısımları, onun “toccata” yanı, benzer ritmik değerlerin aralıksız hareketine dayanır, bu hareketler genelde non legato’ dur; çoğu ostinato motif içerir. Duygusal yönden, kızgın ve agresif ruh halinden enerjikliğe, ve gizemliden komikliğe geniş bir yelpazeye sahiptir.

Özellikle mizah pek çok silüete karşımıza çıkar, kibar muziplik, içten bir şaka ya da zalim ve acayip bir alay olarak karşımıza çıkabilir .Daha önce bahsedilen alıntıda, “grotesk” kelimesini onaylamadığını açıklayan besteci, müziğinde bunu uygulamıştır; böyle şiddetli bir itiraz, burjuva Batı’ yı yansıtan herhangi bir özellikten kendini ayırma isteğini aksettirmesi olarak düşünülebilir.Sarkastik, acımasız eleştiri Prokofiev’İN duygusal hazinesinde önemli bir ter tutar; özellikle ilk yıllarında yazdığı eserlerde. Sarcasms, op.17 piyano parçaları setindeki son parça örnek olarak gösterilebilir. Bu set için yazılan programda – basılı notada yer almıyor fakat bestecinin otobiyografisinde meydana çıkmıştır- Prokofiev’in mizahta bulunduğu psikolojik zenginlik ve iki anlamlılık anlayışını gösterir: “Bazı zamanlar birine ya da bir şeye haince gülebiliriz, ama yakından baktığımız zaman kahkaha atmamıza sebep olan şeyin ne kadar acınası ve talihsiz olduğunu görürüz. Sonra rahatsız oluruz ve kahkahamız kulağımızda çınlar- kahkahamız şimdi bize gülüyordur.”(Robinson, s.115) Mizahi duyguları Prokofiev keskin ritmlerle, geniş melodik atlamalarla ya da soluyan, kekeleyen melodilerle ve net nüans karşıtılarıyla beraber kullanarak etkileyici bir hazine inşa eder.

Sonra, resmi gündeme yanıt olarak, Prokofiev müziğinde bir diğer yön geliştirir, bu “vatansever çizgi” terimiyle tanımlanabilir. Buna örnek olarak, Sergei Eisenstein’in aynı adlı filmi için yeniden çalıştığı op.78 Alexander Nevsky kantatı, (1938-39) gösterilebilir. Bu cesur, erkeksi stil daha sonraki çalışmalarında da bulunabilir; War and Peace (Savaş ve Barış), op.91 operasının açılış ve kapanış sahneleri ya da piyano için yazılmış olan Savaş Sonatları (no.6-8).

Bu çalışmalarda çan sesini taklit eden sonoritelerin sık sık kullanıldığına rastlanır. Rus müziğinde çanlar yaygın olarak kullanılır, özellikle nasyonel bir karakteri aşıl原因an koyu vatansever çalışmalarda. Çan sesleri duyularak, mühim (hatta felaketli) bir olayın dinleyiciye sunulacağını farkedilebilir. (Bir örnek vermek gerekirse, Mussorgsky operalarında çanı böyle kullanır.)

“Rus stilini” bazen, 5/8 ya da 7/8 gibi Rus halk müziğinde tipik olan olağandışı ölçü birimi kullanımıyla, Prokofiev vurgulamıştır. Böyle asimetrik ölçüler, ondokuzuncu yüzyıldaki Rus kompozitörler tarafından genelde müzikte nasyonel tat verme amacıyla kullanılmıştır.(Rimsky- Korsakov’ un pek çok operasında vardır: bunlar arasında 11/4 ölçü birimini kullandığı içinde koro da bulunan Sadko operasının da bulunur. Aynı zamanda Mussorgsky’ nin Pictures at an Exhibition (Bir Sergiden Tablolar) eserinde bulunan beş “Promenade” bölümüne de bakılabilir.) Aynı ruhla, Prokofiev bu tarz özel ölçü birimlerini 1938-46 yıllarında yazdığı Birinci Keman ve Piyano Sonatı, op.80 eserinin son bölümünde kullanmıştır.

Prokofiev’in müzik dilini daha detaylı incelemek gerekirse, onun için melodinin her zaman müzikteki en önemli unsur olduğunu bilinmelidir. Bu değer sistemini, mektuplarında ve günlüklerinde ifade ettiği, diğer bestecilerin müziğini eleştiren yazılarında açık bir şekilde gözlemlenebilir. Bu notlarda, ilginç armonilerden ya da etkileyici orkestrasyonlar hakkında yorumda bulunabilir ama genelde çalışmanın metaryelinin zayıf ya da yetersiz olduğunu ekler.Bu tarz yorumlar onun “metaryel” anlayışının başta melodi olduğu hakkında hiçbir şüphe bırakmaz.

Prokofiev’in müziği genelde sağlam tonalite duygusuna dayanmaktadır. Tonal belirsizlik ve iki anlamlılık, genelde gelişme kısmında yaşanır, çoğunlukla kısa ömürlüdür. Kesin toniğe net çözülmeyi sağlamak için işlevsel armoniyi kullanarak tonal değişikliğin alanlarında büyüme, tonal olmayan seslerle kontrastı zenginleştirir. Polifonik yazıda,

farklı sesler genelde simultane olarak değil çözümlenerek gelirler. Diğer sık kullanılan bir teknik de, bölümlerinin beklenen kademedeki yarım ton aşağı ya da yarım ton yukarı kullanılmasıdır. Bu temel olarak geleneksel müziğin stilistik olarak işlem geçirmesi duygusu yaratır. Prokofiev daha önce bestelenmiş bir şeyi yeni müzikle birleştirip uyumlu bir bütünlük sağlamak ya da eski metaryeli yeni biçimde yeniden toplamakla alakalı özel bir eğilime sahiptir. Satranç oyuncusu kafası, (hayatı boyunca satranç oynamış ve çalışmıştır.) farklı parçalardan yeni kombinasyon yaratma olasılıklarını görebilmektedir.

1.3.Savaş Dönemi ve Sonrasında Prokofiev

6, 7 ve 8 numaralı piyano sonatları, evrensel olarak Prokofiev'in piyano repertuarına yaptığı en büyük katkı olarak düşünülür. Onlardan çoğunlukla "Savaş Sonatları" olarak bahsedilir ve savaş zamanının kargaşasını yansıtan eserler olarak benimsenir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Prokofiev'in hayatını derinden etkilemiştir. Ruslar için savaş, Alman birliklerinin ülkelerine saldırmasıyla, Haziran 1941'de başlamıştır. (Rus tarihinde Sovyet Ordusu' nun mücadelesi, 1941-45 yıllarında yapılmış Büyük Anayurt Savaşı olarak bahsedilir.) Bundan önce, Avrupa' daki savaşlar hakkında halk çok küçük haberlerle bilgilendirilmiştir. Sovyet liderlik, 1939'da Almanya ile Saldırmazlık Paktı imzalamıştır, savaşın vahşetini ve mümkün bir saldırının uğursuz işaretlerini önemsenmemiştir. Sovyet halkının, saldırı karşısında yaşadığı şokun eziciliğinin sebebi budur.

Eğer üç piyano sonatına bakarsak, bütün on muvman 1938 yılında başlamıştır ve Altıncı Sonat 1940 yılında bitmiştir, savaşın Rus kısmı başlamadan önce. Altıncı Sonat' ın ilk ve son muvmanlarındaki gergin atmosfer ve savaş öncesi yılların belirsizliğinde doğmuş enerjiliğin ve lirizmin aynı andaki kullanımındaki çarpıcılık, hem Avrupa' daki korkunç olaylar hem de Rusya' da olan acımasız temizlemenin yansıması olarak düşünülebilir. (Benzer bir biçimde, Shostakovich'in Yedinci Senfoni' si (Leningrad) genel olarak Hitler' in Rusya saldırısına bir ifade olarak düşünülür. Aslında, bu senfoni savaştan çok daha önce düşünüldüğü başlanmıştır ve yerel kökenli kötü güçlerden etkilenmiş olabilir.)

Savaş, Prokofiev'in hayatını ve eserlerini etkilemiştir. Bütün bir ulusla beraber, olayların aniliğinden ve durumun kötüye gitmesinden derin bir biçimde etkilenmiştir. Pek çok

sanatçıyla beraber, SSCB' nin güneyine taşınmıştır. Hayat şartlarında pek çok şeyden mahrum kalmasına rağmen Prokofiev, yine de vatanseverlik ateşine kapılmıştır. Bir kaç savaş temalı filme müzik yazmıştır, aynı zamanda 1941 Yılı, op.90 (1941) isimli senfonik süiti yazmıştır. En önemli eserlerinden bazılarını da bu dönemde yazmıştır: Cinderella balesi, op.87 (1940-44), Savaş ve Barış operası, Beşinci Senfoni'si, op.100 (1944), Eisenstein'in Korkunç İvan filmi için müziği, op. 116 (1942-45) ve Yedinci ve Sekizinci Piyano Sonatları. Herzaman istekli bir gezgin olarak, Kafkaslar'a ve Orta Asya' da bulunmaktan enerji almıştır. Kabardino-Balkar Cumhuriyeti'nin başkenti olan Nalçık' de kısa süreli kalışı, Kabardino'nun halk ezgilerine dayanan İkinci Yaylı Dörtlü'nün, op.92 (1941) doğmasına sebep olmuştur.

Savaş zamanı Prokofiev'in özel hayatında en kayda değer değişime denk gelmiştir: karısını ve iki oğlunu daha genç bir kadın olan Mira Mendelson için terketmiştir. Daha sonra Mira Mendelson'la evlenmiştir. Prokofiev'in arkadaşlarından çoğu karakterindeki ve diğer insanlara olan tavrındaki belirgin değişim gözlemlemiş ve bunu yeni hayat arkadaşının etkisine bağlamışlardır. Onlardan biri "Hayrete düştük" yazmıştır. "Diğerlerine karşı pervasızca küçümseyen tavra ne oldu? Sade ve nazik birine dönüştü." Müziği de, bir kaç yıl öncesine göre daha sıcak ve açıktır. En unutulmaz lirik müziklerinin çoğu bu zamanda yazılmıştır.

Savaş yıllarının gerginliği Prokofiev'in sağlığını kötü etkilemiştir. Ocak 1945'de bir kaç hipertansiyon nöbeti geçirmişti, bu krizler sekiz yıl sonraki ölümüne sebep olacaktır. Hastalık Prokofiev'in çalışma hızını önemli ölçüde düşürmüş ve kompozisyonlarının bazılarının enerjisinde farkedilir bir azalmaya sebep olmuştur. Dokuzuncu Piyano Sonatı, op.103 (1947) Prokofiev'in daha sakin, basit yazısına ve ilk çalışmalarında olan mantıktan ziyade duygulara dayanan coşkunun yoksunluğuna örnek olarak bahsedilebilir.

1948 yılında bütün Sovyet Müziği'nde olduğu gibi Prokofiev içinde mühim olan bir olay gerçekleşmiştir. Besteci Vano Muradeli'nin The Great Friendship operasındaki politik saldırı, aralarında Prokofiev, Shostakovich, Khachaturian, Myaskovsky ve Shebalin'in de bulunduğu neredeyse bütün Sovyet bestecileri hedefe dönüştürmüştür. Hepsi "formalist" olmakla suçlanmıştır: estetik terim görünüşünde politik suçlama. Dissonanslar, karışık çokseslilik, hemen hatırlanmayan melodi- bütün bunlar formalist eğilimin özellikleri olarak kabul edilmiştir. "Formalistler, "halk karşıtı"(anti-people)

çalışmalarla yapmakla ve kasıtlı olarak dinleyicilerini basit, uyumlu müzikten yoksun bırakmakla suçlanmıştır.

Prokofiev'in de içinde bulunduğu rencide edilen bestecilerin eserlerinin, ani biçimde seslendirilmesi ve yayınlaması yasaklanmıştır. Prokofiev bu cezalandırıcı hareketleri yürekten hissetmiş ve karısına sormuştur: "Bir daha kompozisyonlarımı asla duymayacak olabilir miyim" Hiç şüphesiz ki, 1948 yılında gerçekleşen olaylar bestecinin çoktan zedelenmiş sağlığının bozulmasına katkıda bulunmuştur.

Bu tarz saldırılara karşılık olarak, pişmanlık beklenmiştir. Prokofiev, pek çok meslektaşı gibi, "öz-eleştiri" ye ihtiyaçları olduğunu söyleyerek yeni yazacağı operanın bir ilerleme olacağı sözünü verdi, The Story of a Real Man, op.117 (1947-48).Bu opera "temiz melodilere ve mümkün olan en basit armonik dile" sahip olacaktı. Bu opera kasıtlı olarak yoksul ve basit stilde yazılmış eserlerden biridir: bunlar arasında Flourish, O Mighty Land, op.114(1947) kantatı, genç önderler kantatı Winter Bonfire, op.122 (1949), ve On Guard for Peace,op.124 (1950) oratoryosu da bulunur. Bazı kompozisyonların aynı zamanda yazılmış olması dikkat çekicidir, Çello ve Piyano için Sonat, op.119 (1949) ve Yedinci Senfoi, op.131 (1951-52) gibi.Bu eserler aynı bilinçle "basitlik" le işaretlense de hala Prokofiev'in özgünlüğünü ve dehasını gösterir.

Mira Mendelson-Prokofieva şöyle yazmıştır:

"Hayatının son aylarında ... Prokofiev aynı zamanda yedi kompozisyon üzerine çalışıyordu. Sondan bir kaç gün önce... Prokofiev bana bu çalışmaların başlıklarını isimlerini içeren eser listesini yazmamı istedi..."

Bu eserler:

- Op.132 – Viyolonsel ve Orkestra için Konçertino, üç bölüm;
- Op.133 – İki Piyano ve Yaylı Orkestra için Konçerto no. 6, üç bölüm;
- Op.134 – Eşliksiz Viyolonsel için Sonat, dört bölüm;
- Op.135 - Beşinci Piyano Sonatı, yeni versiyon, üç bölüm;
- Op.136 – İkinci Senfoni, yeni versiyon, üç bölüm;
- Op.137 – Onuncu Piyano Sonatı, mi minör ;
- Op.138- Onbirinci Piyano Sonatı.

Bu çalışmalar arasından sadece Beşinci Piyano Sonatı' nın yeni versiyonu o ölmeden önce bitmiştir.Çello ve Orkestra için Konçertino' nun çoğu yazılmıştır. 6 numaralı Konçerto ve Eşliksiz Çello için sonatın sadece taslağı yapılmıştır. Onuncu Sonat'a daha yeni başlamıştır – sadece bir buçuk sayfa yazmıştır.

Onbirinci Sonat' a başlamamıştır bile.”(Shlifshtein, s.167-168)

Bu yeni projeler arasında, Prokofiev'in erken çalışmalarında ikisini bulmak anlamlıdır: İkinci Senfoni, senfonilerinin en karmaşık ve seçilmiş, ve Beşinci Sonat, sonatları arasında yurtdışındaki yıllarında kullandığı modernist stili yansıtan tek temsilcidir.(Onuncu Piyano Sonatı' nın kaybolmamış bölümü de Paris'de yazdığı op.54 Mi Miner Sonatin'i temel alınmıştır.) Prokofiev bu erken çalışmalarını kolaylaştırarak, son yıllarının müzik diline uygun hale getirmeye karar vermiş görünmektedir. Prokofiev'in katalogda bitmemiş eserlerinin de yer almasındaki ısrarı batıl inanç sebebiyle olabilir: sanki böylece onların biteceğine emin olmasını sağlayacaktır.

Prokofiev 5 Mart 1953' de ölmüştür. Ölümü halk tarafından neredeyse farkedilmemiştir, aynı gün yaşanan yıkıcı olay bunu kapamıştır: Joseph Stalin'in ölümü.

Prokofiev'in müzik stiline Stalin'in ölümünden sonraki kültürel havaya göre değişip değişmeyeceğini söylemek imkansızdır. Görüldüğü gibi, müzik dilindeki dönemsel değişimler çağının büyük tarihsel olaylarını yansıtmış ya da bu olaylar tarafından yönlendirilmiştir. Prokofiev'in müziği onun kargaşalı zamanlarının vasiyeti olarak kalacaktır.

2. BÖLÜM:SONAT FORMU

2.1. SONAT FORMUNUN ORTAYA ÇIKIŞI

Sonat İtalya'da 17. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Canzone ile Süt'in bir birleşimidir. Ne var ki bu ikililik uzun bir kargaşalığı da beraberinde getirmiştir. Bilindiği gibi 16. Yüzyılın sonlarına doğru İtalyan'lar cansone da sonar diye çalgılar, org ya da bakırlar için yazılmış türlere demektedirler. Ancak, gittikçe sonata terimi polifon nitelikte, çalgısal bir parça belirtir oldu; sinfonia ise daha homofon bir yazıyı anlatmak için kullanılmıştır. 17. yüzyılın başlarında sonat ikinci derecede bir türdür: bir ses eserine, bir kantataya ya da bir operaya giriş parçası olarak kullanılır. 1650'lere doğru Almanlar suit'lerin ya da partita'ların başlarına bunu koyar olmuşlardır. Bir süre sonra da dans düşüncesi tanımayan birkaç bölümlü parçalara sonat demeye başlamışlardır. Gene bu tarihlerde (1670'lere doğru) İtalyanlar füglü deyişte kilise sonatını (sonata da chiesa) dans havaları sütününden ve oda sonatından (sonata da camera) ayırmışlardır. Her iki biçimde de ortak yönler yok değildir: her ikisinde de ağır-hızlılığın nöbetlestiği dört bölüm vardır genellikle; her ikisinde de keman kullanılır. Bunlar çoğunluğun kemanla sürekli bas, daha da çokluk, iki kemanla sürekli bas (üçlü sonat) için yazılmışlardır. 17. yüzyılın sonunda Couperin, Fransa'ya İtalyan sonatını sokmuştur. Bir süre sonra Almanlar bu biçimi daha da genişletmişlerdir. Kuhnau sonatı tek çalgıya uygulamış; J.S. Bach keman ve çembalo için ilk sonatları yazmıştır. Daha sonra, 18. yüzyılın ortasına doğru klasik sonatın çıkacağı büyük dönüşüm olmuştur. Bundan sonra ortadan kalkmakta olan sütünle sonatın bütün ilişkileri kesilmiştir. Carl Philipp Emanuel Bach, Boccherini, Stamitz ile üçlü yapıyla iki temalı kuruluş kesin olarak yerleşmiş, ileride Haydn, Mozart, Beethoven'le bütün değerini alacak olan geliştirme kavramı ortaya çıkmıştır. "Sonat biçimi" doğmuş olmaktadır böylece. Bu biçim, 18. Yüzyılın sonlarından başlayarak oda müziği eserlerinin, dahası senfonik eserlerin "örnek kuruluş"u olarak yerleşmiştir. Debussy'den sonra birçok besteci bu biçimin egemenliğinden kurtulmaya çalışırken bazıları zaman zaman bunu yeniden ele almışlardır. (Hodeir, çev: Usmanbaş, s.85-86)

2.2. YAPISI

Vincent d'Indy'nin Kompozisyon Dersleri adlı kitabında sonatın sütününden ayrıldığı temel noktalar aşağıdaki gibi üçe indirgenmiştir:

- 1) Bölümlerinin üçe ya da dörde (bazen beşe) indirilmiş olması;
- 2) Füglü polifon deyiş yerine style galant' in gelmesi;
- 3) Yavaş yavaş üçlü kuruluşun –önce tek temalı, sonraları iki temalı-ortaya çıkması.
(Hodeir, çev: Usmanbaş, s.86)

Serginin tekrarlanması kavramının sonatın üçlü kuruluş yapısını belirlemesi gibi bir yeniliğin önemini küçümsememekle birlikte denebilir ki, d'Indy sonat biçiminin özü olmayan bir kuruluş ve biçim sorununu ortaya atmaktadır.Şu da vardır ki: bölüm sayısı da sonatı etkilemez: gerçekten, Corelli çağında görülen pek çok süit dört parçadan oluşmuştur. Polifon deyiş yerine galant deyişin gelmesi de bir dönemden öbürüne geçiş demektir, bir deyişin öbürüne geçiş değil –kuruluşla en yakın ilişkileri açısından ele alınsa bile; üstelik bu iş, Corelli zamanında değil, çok daha sonra olmuştur.(Hodeir,çev: Usmanbaş, s.86)

Sonatin yapı-biçim sorunları az önemli değildir; belki bütün öbür tür ve biçimlerden çok daha önemli sayılmak gerekir. Çünkü sonatın evrimi,bir ses dünyasını örgütlemeye insan zekasının gösterdiği en dikkat çekici çabalardan biridir; öyle bir ses dünyası ki boyutlarının çoğulluğuyla en karmaşık tek temalı yapıların çok üstündedir. İşte bu bakımdan sonatın ve dolayısıyla bütün oda müziği ve senfonik müziğin tarih boyunca gösterdiği yapı özellikleri özel bir dikkatle ele alınmaya değer. Şurası bir gerçektir ki yalnız yapısı ile sonat tanımlanamazsa da yapı ve biçim incelenmeden tam bir tanımlamasına varmak da olanaksızdır.(Hodeir, çev: Usmanbaş, s.87)

2.3. BEETHOVEN SONATI

Beethoven kendinden öncekilerin pişirip kotardıkları “sonat biçimi”nden ayrılmayacaktır. Bununla birlikte öyle ileri şeyler koyacaktır ki, yeni bir biçimin bulucusu sayılabilecektir.Beethoven sonatının iki temasının birbirinden kesin ayrılığı bu yolla açıklanabilir: A erkek ilkesidir, B dişi ilkesidir, sonat boyunca da bu ilkelere uyarak hareket ederler; ton değişimi olmayan bölmelerde – bu demek ki köprü ve geliştirme bölmelerinde- bunlar bazen birinin bazen öbürünün ön plana geçtiği gerçek dramlar olurlar. Beethoven sonatında gelişmenin önemi 18. Yüzyıl sonatına göre daha büyüktür. Belki Beethoven'ın bunu biraz abarttığı söylenebilir; bu çatışmayı doğuran nedenler bazı sonatlarının ve senfonilerinin biraz fazla şişmiş gelişme bölmelerini haklı gösterecek gibi olmayabilir. Bununla birlikte Beethoven sonatının gelişmeleri, inceleyen

için her zaman ilgi verici olmuş, o zamana dek kimsenin böyle bir anlayışla örgütlemeyeği yepyeni kavramlar getirdiği görülmüştür. Vincent d'Indy Beethoven sonatında (ve senfonisinde) altı çeşit temel gelişme yolu bulmuştur:

- 1) Ritimsel gelişme: Değişik ezgiler ve armoniler üstünde tek ritmin inatçı sürekliliği,
- 2) Ezgisel gelişme: Ezgi olduğu gibi kalır, armoni ve ritm değişir;
- 3) Armonisel gelişme: Armoni değişmez, ritm ve ezgi değişikliklere uğrar;
- 4) Çoğaltma: Bir temanın bir ögesini, yeni yeni sesler katarak, ezgisel sınırını genişleterek yapılan gelişme;
- 5) Azaltma: Yukarıdakinin tersi; temanın bazı sesleri kaldırılır;
- 6) Üst üste yığma: Birkaç tema ya da tema parçası birlikte işittirilir. (Hodeir, çev: Usmanbaş, s.91)

Beethoven sonatının bir başka özelliği de B temasının üç ayrı kesimden yapılmış olmasıdır; klasik sonatta şöylece görülen bu özellik Beethoven'da kural olmuştur. Ayrıca A ile B arasındaki köprünün kazandığı genişlikle sergi tekrarından sonraki bitiriş coda'sının gelişidir; bu coda bazen oldukça uzun tutulmuştur; ikinci gelişme de burada görünür. (Hodeir, çev: Usmanbaş, s.91)

Bazı olağandışı sonatlar bir yana bırakılırsa, Beethoven sonatının genel çizgisi geleneksel kuruluştan pek ayrı değildir. Üç bölümlü sonatlar daha çoğunluktadır; iki bölümlü olanlar azdır. Dört bölümlü olanlar konusunda Beethoven'ın menuet yerine, finale ile ara bölüm arasına scherzo koyar. Klasik Çağ sonatında olduğu gibi bunda da bu bölüm Lied biçimindedir, ama Beethoven bunları genişletmiştir (gelişmeli Lied, sonat Lied'i); finale de bir rondodur, daha doğrusu sonat rondosudur. Görülüyor ki süitten sonra bırakılmış bir gelenek, bölümlerin benzer yapıda olmaları fikri, yeniden karşımıza çıkmaktadır. Sonatın üç anabölümü aynı yapıda olmaya doğru gitmektedir; çünkü gerek sonat Lied'i, gerek sonat rondosu "sonat biçimi"nden gelmektedir. Ama, bütünlüğe doğru bu yöneliş burada bitmemektedir. 17.yüzyıl bestecilerinin çok bağlandıkları bir anlayışa dönerek Beethoven bütün bir sonatı ya da senfoniye tek bir temadan, dahası, tek bir gözeden çıkarmak istemektedir. Schumann ve Liszt'in denemelerinden sonra César Franck'ın yaratıcısı olduğu "dönüşlü sonat"ın başlangıcı budur. (Hodeir, çev: Usmanbaş, s. 92)

3. BÖLÜM: SERGEI PROKOFIEV PİYANO SONATLARI

3.1.SONAT NO.1 FA MİNÖR, OP.1

1906-9 yılları arasında bestelenmiştir, prömiyeri 6 Mart 1910'da bestecinin kendisi tarafından yapılmıştır. İlk basım P. Jurgerson tarafından 1911'de yapılmıştır. Vassily Morolyov'a ithaf edilmiştir. Birinci Sonat Prokofiev'in öğrencilik yıllarında üzerine çalıştığı üç bölümlük sonatın ilk bölümünün (Allegro) tekrar ele alınmasıdır. Prokofiev yazdığı Otobiyografi'sinde on beş yaşında olduğu 1906 yazını şöyle tanımlar:

“O yaz uzun bir piyano sonatı yazmaya karar verdim. Bu müziğin daha güzel olacağına karar vermişim, sonat teknik açıdan ilginçti ve içeriği yüzeysel değildi. Daha önceden bazı temaların taslağını yapmışım. Böylece Fa Minör Sonat no.2' ye, üç bölümlü olarak çalışmaya başladım ve oldukça büyük bir kısmını kısa zamanda yazdım. Bu durum o zaman yazdığım eserler arasında bu çalışmanın daha olgun olduğunu kanıtlıyordu ve sağlam bir eser olarak onların arasından sıyrılıyordu. Daha sonra ikinci ve üçüncü muvmanları attım, birinci bölüm üzerine yeniden çalıştım ve bu bölümü Sonat No. 1, Opus.1 yazdım. Ama benim ciddi pek çok eserimin yanında, bu eser bir biçimde çok genç kalır.”.(Berman, s.48)

Başka bir yerde Prokofiev bu eserden oldukça özür dileyen bir ifadeyle bahseder: “Besteci için basılmış ilk opuslu eseri, genellikle sanki ilk çalışmaları ve olgun kompozisyonları arasındaki çizgiyi belirleyen işaretlerdir. Bu benim için farklıdır: Sonat 1 küçük naif bir parçadır, ilk dönemimin sonunu işaret eder; yenisi Op.2 Etüt'lerle başlar. İki çalışmayı da 6 mart 1910'da Moskova'daki ilk halk dinletimde seslendirdim.”(Shlifshtein,s.32) Bu sonat, sadece Prokofiev' in önceki sonatlarından (ki bunlar altıdan az değildir.) sapması değildir. Prokofiev bir kere şöyle demiştir: “Sonatlarımı numaralandırmakla uğraşmam gerektiğini düşünmüyorum.” Myaskovsky gülümseyerek şöyle yanıt vermiştir: “Zamanı geldiğinde bütün numaraları atacak ve Sonat No.1'i yazacaksın.” Olan tam olarak budur, yine de bu erken sonatlardaki bazı fikirler daha sonraki sonatlarda kullanılacaktır.(2 numaralı sonat bazı değişimler No.1 Op.1 olur, No.3 No.3 olarak kalır, No.4 ve No.6 kayıptır; No.5 ise No.4 Op.29'a birleştirilmiştir.) (Shlifstein, s.27)

Birinci Sonat, Prokofiev'in piyano hocası tarafından beğeniyle karşılanmıştır.

Kompozitörün (20 Kasım, 1909 'daki yazısında) canlı bir biçimde tasvir edilen Anna Esipova'nun sonatı nasıl karşıladığını şöyle anlatmıştır.

“Sınıfından ayrıldıktan sonra, onun seslendiğini duydum:

-Prokofiev!

Geri döndüm.

- Ne zaman benim için kompozisyonlarını çalacaksın?

-Anna Nikolaevna. Onların ilginizi çektiğini bilmiyordum.

Kafasını salladı.

-Ayrıca, onları bir piyanist gibi değil, bir kompozitör gibi çalıyorum

-Bu sorun değil, kompozitör gibi çal.

-Bu durumda, haftaya Cuma size çalmam için bana izin verin.

-Lütfen.

Sonat'ıma çalışmaya başladım ... oldukça mükemmel bir biçimde.

Hayatımda ilk defa iki eli ayrı olarak çalıştım. 13 Kasım'da onun

için Sonat'ı çaldım. Esipova notayı takip ediyordu.

-Bu çok ilginç bir müzik, dedi, fakat bunu senden dinlemekten

hoşlanmadım. Aksanlar yapılabilir, ama herşeyi fortissimo çalmak

imkansızdır. Ayrıca, pedalı hiç iyi temizlemeden basıyorsun.

Bunu bana bırak, pedalları işaretleyeceğim.

Beş gün sonra, beni gördüğü zaman kibarca bana gülümsedi ve

sadece dört sayfaya pedal koyabilecek zamanı olduğunu söyledi.

Fakat bir hafta sonra(bugün!) benim, tekrar, onun evinde dersim

vardı ve Beethoven çalıyordum, bana sonatımı oldukça sık pedal

işareti konulmuş olarak geri verdi ve hayranlıktan nefesim kesildi,

ona söylemişim ve değiştirmiş gibi, pedalın çok hoşuma gitmediği

yerlerde bile pedal işaretleri eklemişti.”

İlginç bir biçimde basılı nota da bir tane bile pedal işareti yoktur.

Birinci Sonat'ın müzikal dili geleneksel Romantik'tir. Victor Delson bu eserle “Medtner' in (ve Medtner dolayısıyla Schumann'ın) ve bazı açılardan, Rachmaninov ve erken Scriabin müziği” arasında benzerlikler bulur.

3.2. SONAT NO.2, RE MİNÖR, OP. 14

1912'de bestelenmiştir. İlk kez 5 Şubat 1914'de Moskova'da besteci tarafından seslendirilmiştir.1913'de ilk basımı P. Jurgerson tarafından yapılmıştır. Maximilian

Schmistof'a ithaf edilmiştir.

Birinci Sonat ile İkinci Sonat arasında sadece bir kaç yıl vardır.Bu kısa zaman içinde genç besteci, bir kaç eser yazarak kendi müzik dilini daha da belirlemiştir,bunlar arasında Suggestion diabolique, op.4,no.4, Toccata op.11 ve Birinci Piyano Konçertosu, op.10 bulunur. Bunlar daha sonraki olgun eserleri arasında önemini korumuştur.

2 numaralı sonat, Prokofiev'in müziğindeki ana stilistik özellikleri görme şansı vermektedir, açılış kısmıyla beraber sonatın içeriği ortaya çıkar. Bu kompozisyonda Prokofiev'in dilinde özellikle yeni bir şey yoktur. Temaların çoğu oldukça geleneksel duyulur. Birinci bölümdeki birinci ve ikinci temalar geleneksel Romantik üslupla başlar. Üçüncü muvman , Prokofiev'in ondan yaşça büyük olan çağdaş besteciler (Rimsky-Korsakov, Lyadov ve Medtner) için çok önemli olan masalsi betimlemeler geleneği üzerine kuruludur. Bu eserdeki yenilik, Prokofiev'in kendi fikirlerini kullanma biçimindedir.

Birinci sonatın geleneksel biçime benzeyen müziğiyle karşılaştırırsak, ikinci sonat çok farklı olmasıyla karnaval atmosferiyle, hatta aykırılığıyla, biçimiyle şaşırtır. Aslında, bu çalışma Prokofiev'in diğer bütün eserleri içinde kontrast limitlerini en fazla zorlayandır. Büyük duygusal çeşitlilik kapsar, Romantik lirizmden agresif zalimliğe, Schumannistik yükselmeden kabare parodisine ya da mekanik müziğe. Müzikolojist Givi Ordzhonikidze, İkinci Sonat'daki karakterlerindeki olağanüstü çokluğunu tarif edebilmek için "polypersonalia" diye bir terim yaratır. Aslında, polypersonalia Prokofiev'in erken yıllarında müzik fikirlerinde genelde kabul edileni eleştiren işleyişinin özünde yatar. Bu müzikte, fikrin dayandığı duygusal tonları sürdürmediği sık sık farkedilir. Sevecen ve hassas işlenen bir motif, bir kaç kısa ölçü sonra alaycı bir fikrin metaryeli olabilir. Erken Prokofiev estetik anlayışında, Romantik Sonat anlayışının temel taşlarından biri olan, fikirlerin duygusal (heyecanlı) gelişmesi kısmına çok fazla ilgi gösterilmez.Onun yerine, değişik yapılar, farklı temaların birinden bir diğerine üstüste gelmesi, beklenmedik dissonanslar ve aksanlar kullanır.

1912 zamanında bestelenen piyano eserlerinden iki tek bölümlü sonatından biri daha sonra kaybolmuştur. Diğeri Sonata Allegro formunu almıştır, sonrasında ise, bu sonat olarak biçimlenmiştir.(1912 Ağustos' unda bitmiştir.)Bu sonat, Prokofiev'in konservatuvardan arkadaşı, 1913 yılında intihar eder Maximilian Schmidthof'a ithaf

edilmiştir.

3.3. SONAT NO.3,LA MİNÖR, OP.28

1917 yılında bestelenmiştir.İlk kez 15 Nisan 1918'de Petrograd'da besteci tarafından seslendirilmiştir.A. Gutheil tarafından 1918 yılında basılmıştır.Boris Verin'e ithaf edilmiştir.Notanın başında (Eski not defterlerinden) notu düşülmüştür.

Tek bölümlü olan Üçüncü Sonat, Prokofiev sonatlar arasındaki en kısa olandır. Aynı zamanda ilk çalışmaları arasında bu biçimde yazılmış en özenli eserlerinden biridir. Kökeni konservatuvar yıllarında yazılan bir sonat olan bu esere son halini vermeden önce ciddi bir şekilde çalışılmış olması gerekir. Müziği baştan sonra yürüten olağanüstü bir enerjiye sahiptir. Parçanın genel tavrı Prokofiev'in bu süreçte yazdığı yazdığı diğer eserlerden daha fazla bir biçimde Romantik ruhu yansıtır. Erken çalışmalarının çoğunda çok bariz bir biçimde var olan sarkastik ya da ironik imgeler, bu sonatın expressive anlatımının bir parçası değildir.

Burada genç bestecinin, büyük Romantik doruğuyla(146. Ölçü), etkileyici piyanistik yazısıyla ve motifli gelişmesiyle "gerçek" sonat besteleyebilme becerisini ispat etme çabasının olduğunu hissederiz. Yakın olarak incelenince, sonatta birkaç kısa motifin en önemli yapı taşı olarak kullanıldığı ortaya çıkar. Bunlardan ikisi birinci ve ikinci temalarda ayrı ayrı olarak görünür. Bu motifler, sade üç-notalık fikirden oluşur ve oldukça yakın bağlantılı bir temele dayanır, ikisinde ilk ve son nota arasındaki aralık üçlüdür. İki motif bütün kompozisyonda önemli rol oynar. Birincisi, çıkıcı bir arpejdir, ilk temada sunulur. Köprü kısmında tanıtılan ikincisi, yine akor seslerinden oluşur, ama arpej yönü değişmiştir. Bu önemli motiflerin kısalığı onların neredeyse her kısımda kullanılmasına izin verir; aslında onların birbiriyle bağlantılı olmaları kompozisyonel teklik duygusunu yaratır. Sonatın bütünleştiren öğelerinden biri ise ritmik organizasyonudur. Bunların çoğu sürekli üçlemelerin üzerine kurulmuştur.İki ritmik formül bütün kompozisyona yayılmıştır.

Prokofiev, düzenli olarak Üçüncü Sonatı' nı resitallerinde çalmıştır. Sık sık programını bir arkadaşının tavsiyesiyle bu eserle açmıştır. Bu tavsiye de bulunan arkadaşı Souvcinsky, Boris Berman' a da her konserine bu eserle başlama önerisinde bulunmuştur.

3.4. SONAT NO.4, DO MİNÖR, OP.29

1912'de bestelenmiştir.(ilk versiyon 1908) İlk kez besteci tarafından 17 Nisan 1918 yılında, Petrograd'da seslendirilmiştir.1918 yılında A. Gutheil tarafından basılmıştır. Maximilian Schmidtof'a ithaf edilmiştir. (Eski Not Defterlerinden) alt başlığı vardır.

Bu sonat Prokofiev Rusya'dan ayrılmadan önce yazdığı sonatlar serisinin sonuncusudur. İki numaralı sonat gibi, Dördüncü Sonat'da Prokofiev'in 1913'de intihar eden yakın arkadaşı Maximilian Schmidthof'a adanmıştır. 1917'de bestelenmiştir, ama fikir Prokofiev'in St.Petersburg Konservatuvarı' ndaki öğrencilik yıllarında üremiştir. Prokofiev 17 Nisan 1917' de günlüğüne şöyle yazmıştır: "Yaylı süiti,4 numaralı Sonat olarak yeniden çalışmakla meşgulüm. Bunun için yeni bir Andante arıyordum: Eskiden müzik formları dersindeki çalışmalarım arasında böyle bir Andante bulunuyordu,fakat kayıp çalışmayı bulamadım... Senfoni için olduğu gibi piyano için de kusursuz çalışacak Mi-Minör Senfoni'nin Andante'sini hatırlayınca mutlu oldum.Belki de bu çalışmayı üzerini kaplayan tozlardan asla çıkarmayabileceğim hakkımda şüphelerim var." (1934'de Prokofiev geniş orkestra için bir versiyon yaratarak Andante'yi senfonik kökenlerine geri döndürmüştür.) Otobiyografisinde, Prokofiev sonat için farklı , ya da fazladan, bir kaynak göstermiştir: Konservatuvar-dönemi Beşinci Sonat.

İlk bölümün karakteri iki radikal özelliğin ilginç kombinasyonunun bir sonucu olarak benzersizdir. Bir açıdan, op.12 eserlerindeki Gavotte, Allemande ya da Rigaudon gibi Prokofiev'in stilindeki Barok danslar tabiatında olan belli özellikler, eserin Neo-Barok duyulmasına sebep olur. Bu özellikler arasında minuet formunu boyun eğme hareketlerini anımsatan güçlü ritmik vurgular; artiküle bağlarla işaretlenmiş kısa kesin motifler; ve düzgün kadanslarla birleşmiş nadir olarak çıkan beklenmeyen uyumlu armonilerler vardır. Barok kompozitörlerin üç zamanlı ritimde ikili zamanları kullanarak desteklenmesi yaygın kullanımı da ima eder. İlk bölümün Neo-Barok niteliği finaldeki neo-klasik öğelerle yankı bulur.

Bir diğer açıdan, muvmanın melodik ve armonik dili, piyanonun ses renginin kullanımındaki andırmasıyla da , ilk bölüm müzikal peri masalların Rus geleneğine bağlantı kurar, özellikle karanlık, hayaletvari türüyle. Burada Nikolai Medtner'in piyano çalışmalarından etkilenme bazı çarpıcı benzerliklerle beraber özellikle farkedilir. Açılış

bölümünün gizemli peri masalı özellikleri, Prokofiev'in erken kompozisyonları için olağandışı olarak ciddi ve yoğundur ; ikinci muvmana da bu ciddiyet ve yoğunluk taşınır.

Üçlü zamanlarda ikili zamanları yaygın olarak kullanan bir diğer besteci Brahms'dır.(örneğin 3. Piyano sonatının final kısmı) Bu sebeple, Dördüncü Sonat'ın ilk bölümünün belli pasajları (örneğin gelişme kısmındaki 107. Ölçü) beklenmedik bir biçimde Brahmsvari olarak duyulur.

3.5. SONAT NO.5 DO MAJORİ OP.38 , OP.135 (İKİNCİ VERSİYON)

1923 yılında bestelenmiştir (ikinci versiyon 1954' de) İlk seslendirilişi besteci tarafından 9 Mart 1924' de Paris'te yapılmıştır. İlk versiyonu 1925' de A. Gutheil tarafından ve ikinci versiyonu Muzgiz tarafından 1955' de basılmıştır. Orjinal versiyon Piotr Petrovich (Pierre) Souvchinsky'e adanmıştır; ikinci versiyonda bu ithaf kaldırılmıştır.

1917 yılında biten Dördüncü Sonat ile ve hepsi 1939 yılında yazılmaya başlanan Savaş Sonatları grubu arasındaki dönemde Prokofiev sadece tek büyük piyano eseri yazmıştır.(Üç tane sonatin yazmıştır: İki sonatin op.54 ve Sonatina Pastorale, op.59, no.3) Paris'de yazılmış olan Beşinci Sonat hem erken sonatlarının hem de sonrakilerinin ciddi bir biçimde farklıdır.Müzik dili, o dönemde yazdığı eserlerin çoğunda olduğu gibi Prokofiev'in deneysel aşamada olduğunu gösterir.

10 Aralık 1923' de, Prokofiev sonatı ithaf ettiği Souvchinsky'e şöyle yazdı: “ Sonat bütün olarak başarılı olacak gibi görünüyor, final kısmı ise tartışmasız öyle.”Besteci yeni eserin prömiyerini 9 Mart 1924' de Paris' de yapmıştır. Günlüğünde, seyircinin çok az olduğunu ve “verilen tepki iyiydi ama ölçülü” olduğunu kayıt etmiştir. İlerleyen bir kaç yılda da Prokofiev'in bu sonatı seslendirdiği pek çok konser de bu ölçülü tepkiyi almıştır, bunlar arasında, 1918 yılında Rusya'yı terkettikten sonra ilk gelişi olan 1927 yılında Sovyetler Birliği turunda yaptıkları da vardır.Bu heyecansız tepkinin nedeni olarak Prokofiev, sonatın cesaret isteyen, dissonans dilini gösterir: “Beşinci Sonat, Quintet ve İkinci Senfoni, Sarcams 'da başlayan Scythian Suite ve Seven, They Are Seven kantatı bütün kompozisyonlarım arasında en kromatik olanlardır.Bu , karmaşık kalıpların ve dissonans seslerin kabul edilen bir şey olduğu Parisiyen atmosferin etkisiydi ve karmaşık düşünce fikrimi teşvik etti.” (Shlifshtein,s 64) Bu sonat, yine de

Scythian Suit'in vahşi gücünden ve İkinci Senfoni'nin enerjisinden yoksundur. Dissonans armonileri ve zigzag yapan melodileri Prokofiev'in The Fiery Angel operasının dışavurumcu diline daha yakındır. The Fiery Angel, 1927 yılına kadar bitirilmemesine rağmen opus numarası 37'dir,sonatın opusuna çok yakındır. Sonatın modernistik özellikleri geleneksel kadansları ve Alberti bass taklitlerin neoklasik basitliğiyle karışmıştır.

Önceki örneklere kıyasla Beşinci Sonat'ın daha alçak seviyedeki enerjisi,özellikle Prokofiev yeni eserinin çaldığı programını 2,3 ya da 4 sonatlarıyla beraber çalma eğiliminde olduğu için çağdaş dinleyiciler tarafından farkedilmemesi düşünülemez. 15 Temmuz 1924 tarihli Myaskovsky' e yazdığı mektupta, Prokofiev sonatın sakin görünümü şu nedene bağlar: “ sağlığımın kötü durumu ... Sonatı tasarladığım zaman; kalbim 5 yıl önce tutulduğum kızıl hastalıktan dolayı zayıf durumdaydı.”

Mira Mendelson-Prokofieva şöyle yazmıştır : “1944’ de piyanist Maria Grinberg Moskova Konservatuvarı'ndaki Küçük Salon’ da Prokofiev’in uzun zamandır ihmal ettiği piyano için Beşinci Sonatı seslendirdi.Resitalden sonra Prokofiev,yanında oturan Myaskovsky sonat da çok fazla “suni nota” olup olmadığını sordu.Myaskovsky şöyle cevap verdi: “kızıl hastalığının bütün izleri kaybolmuştu.” Buna rağmen 1952’de sonatın yeni edisyonunu basmadan önce Sergei Sergeyeovich gözden geçirme kararı vermiş ve yeni bir versiyon yazmıştır. Bana, sonatı tekrar yazdığı için ne kadar memnun olduğunu sık sık söylerdi.”

Prokofiev bu değişimler sebebiyle yeni bir opus numarası gerektiğine inanmıştır, 135. Eğer iki versiyon yakından kıyaslanırsa, ikisi arasındaki bir kaç radikal değişiklik farkedebilir. Değişikliklerin çoğu minimaldir ve yazıyı daha açık yapma ve soğuk(köşeli) melodik dile daha anlamlı bir ifade vermeyi hedeflediği görünür. Değişimler en çok finalde kısmındadır, aynı bölüm 1923’de çalışmayı ilk bitirdiği zaman özellikle tatmin kaldığı bölümdür. Yeni versiyonda, besteci finalin gelişme kısmının kısmıştır ve coda’yı önemli ölçüde genişletmiştir. İlk muvmanda, bütün kısımlarda(sergi-gelişme-yeniden sergi) ikinci temada önemli değişiklikler yapmıştır. Yeni versiyonda bu muvmanın codası,sanki Prokofiev orjinaldeki kontrapuantik karmaşıklığı birazını elemiş gibi daha şeffaf duyulmuştur. İkinci muvmanda sayılı küçük değişiklikler geçirmiştir, ama özü değiştirilmemiş olarak kalmıştır.

Sonatin ikinci versiyonu Muzgiz tarafından 1955'de ilk defa koleksiyon olarak basılan bütün eserlerinden Prokofiev'in piyano sonatları bandı içinde olarak basıldı.(Bestecinin bütün eserlerinin ikinci bandı.)Bu edisyon eserin ilk versiyonunu içermemektedir. Bütün sonatlarının daha sonraki basımlarının çoğu Muzgiz edisyonunu olduğu için, çoğunluğu Beşinci Sonat'ın sadece ikinci versiyonunu içerir.Sonuç olarak, op.38 versiyonu kolay bulunmaz ve op.135'e göre daha az bilinir.Bu talihsizdir, çünlü sonatın ilk versiyonunun sunduğu çok şey vardır ve bazı piyanistler bu versiyonu tercih edebilir.

3.6. SONAT NO.6, LA MAJOR, OP.83

1939-40 yıllarında bestelenmiştir. İlk seslendirilişi 8 Nisan 1940 Moskova'da besteci tarafında (stüdyoda radyo yayını) ve Sviatoslav Richter tarafından 26 Kasım 1940 ' da Moskova da yapılmıştır. 1941' de Muzgiz'de basılmıştır.

Altıncı Piyano Sonatı bu biçimde yazdığı Prokofiev'in en kayda değer üç çalışmasından ilkidir. En üretken olduğu dönemde yazmıştır, stili olgunluk dönemi zirvesine ulaşmıştır.

Batı'da 6, 7 ve 8 numaralı sonatları genelde "Savaş sonatları" adıyla anılır: Rus müzikolojisinde bu terim kullanılmaz. Onları bir grup olarak düşünmek hem müzikal özellikleri ve hem bestelenme koşulları açısından doğrudur. Mira Mendelson-Prokofiev'e şöyle yazmıştır ,“ 1930'da Prokofiev 3 piyano sonatını besteleme başladı, Altıncı, Yedinci ve Sekizinci Sonatlar, 10 muvman'a da aynı anda başladı, ve sadece sonra Yedinciyi ve Sekizinciye bir kenara aldı ve Altıncı üzerine konsantre oldu.”(Shlifstein, s.168)

Altıncı Sonat 1940'da bitmiştir, 1941'de İkinci Dünya Savaşı'nın Rusya'ya gelmesinden önce. Bu eserini Prokofiev'in 1922-35 yılları arasında evi olan Avrupa'daki olaylarla ilgili olup olmadığını ya da Sovyetler Birliği'ndeki giderek artan baskıcı havanın bestecinin ruh halini etkilenmesinin bir sonucu olduğu söylemek zordur,fakat bu sonat kesinlikle fırtınalı bir enerjiye sahiptir ve zamanın politik gerginliğine uygun bir kaygı içerir.

Prokofiev' in kendisi Altıncı Sonatı Moskova'daki bir radyo yayınında seslendirmiştir, Leningrad'da bir halk konserinde seslendirdiği gibi. Bu halk karşısında kendisinin yeni bir piyano eserini seslendirdiği son zamandı. Bu sonatın konser salonlarındaki kalıcı başarısı Sviatoslav Richter sayesinde olmuştur. Piyanist evde besteci tarafından

icrasını duyduğu eser hakkındaki ilk izlenimlerini şöyle tarif eder: “Müziğinde stilindeki olağanüstü açıklık ve yapısal mükemmelliği beni hayran etti. Daha önce hiç böyle birşey duymamıştım. Besteci vahşi küstahlığıyla Romantizm ideallerini yıkıyordu ve yirminci yüzyıl müziğin dehşet verici ritmini müziğiyle ortaya koyuyordu.” (Berman, s.130)

Richter Altıncı Sonat’ın Prokofiev’ in Romantizm’den ayrılması olarak görüyordu: 1940’da piyanist büyük ihtimalle bu kadar modern bir şey duymamıştır. Prokofiev’in diğer sonatları bu bağlamda, sonatın öncül örneklerine duygu olarak çok daha bağlıdır. Prokofiev’in müziğinin mekanik nitelikleri, onun erken işlerinden tanıdık, bu dramada kritik rol oynar, sıcak insani tematik malzemeyi bastırarak ve vahşi bir biçimde ters düşer.Karnaval atmosferi ya da ilk sonatların “maskeleri” ve beşinci sonatın objektif neoklasizmi terk edilmiştir, ve Prokofiev’in bu dönemde yazdığı daha sonraki eserlerinde de asla bu fikirlere geri dönülmemiştir.

Dramatik yoğunluğu büyük eserlerin bestecisi Dmitri Shostakovich’in, Altıncı Sonat’ a özel bir değer verdiği söylenir. İlk performanstan sonra, Prokofiev’e şöyle yazar, “Altıncı sonat muhteşem bir eser. Baştan sona kadar. İki defa dinleme fırsatını yakaladığım için çok mesutum, ve sadece iki defa olduğu için üzüntü duymaktayım.” (Robinson,s.377)

Prokofiev’in sonat formuna yeni çarpıcı yaklaşımı bütün üç “Savaş Sonatları”nda açıktır. Altıncı Sonat’da daha çok ilk ve son bölümleriyle sınırlıdır.İkinci muvman, tasasız bir scherzodur, ve üçüncü muvman, sıcak bir valsdır, diğer bölümlere karşılık verme amacını üstlenir, aynı zamanda diğer muvmanlarla derin olarak bağlıdır. Eklemek gerekirse, ortadaki muvmanlar Prokofiev’in büyük baleleri: Romeo ve Juliet ve Cindirella ile pek çok stilistik benzerlikler ortaya koyar. Bu şaşırtıcı değildir, çünkü Prokofiev Altıncı Sonat ‘ı bestelerken aynı zamanda iki bale üzerinde de çalışmaktadır. Romeo ve Juliet 1935-36 yıllarında yazılmış, Ocak 1940’da Leningrad’da sahnelenmiştir. Bu prodüksiyon sebebiyle, Prokofiev partisyonda bazı düzeltmeler yapmış ve ek müzik parçaları bestelemiştir.1940’ in sonunda , Cindirella üzerinde çalışmaya başlamıştır, gerçi savaş yüzünden bu bale 1944’e kadar tamamlanamamış ve ilk kez Kasım 1945’de sahnelenmiştir. Diğer şeylerle birlikte, bu iki orkestral çalışmalarla olan bağlantı, bu sonatın yazımında neden çeşitli enstrüman renklerin güçlü olarak hissedildiği açıklanabilir.

3.7. SONAT NO.7 Sİ BEMOL MAJOR, OP.83

1939-42 yıllarında bestelenmiştir. İlk defa Sviatoslav Richter tarafında 18 Ocak 1943 yılında seslendirilmiştir. 1943'de Muzgiz tarafından basılmıştır.

Bu sonat "Savaş Sonatları"nın ikincisidir. Prokofiev bunu yazmaya altıncı sonat ve sekizinci sonatla beraber 1939 yılında başlamıştır ve 1942 yılında bitirmiştir. Altıncı sonat İkinci Dünya Savaşı'nın gergin beklemesini yansıtırken ve Sekizinci Sonat retrospektif olarak bu korkunç olaylara geri dönüp bakarken, Yedinci Sonat savaş dönemindeki mücadele ve ıstırap duygularını, sanki savaş gerçekten o anda yaşanıyor gibi yansıtır. Bu Prokofiev'in en başarılı çalışmalarından biridir, sıkı ve özenli yapısıyla ayrılır.

Çalışmayı ilk kez seslendiren Sviostlav Richter, şöyle yazmıştır: "1943 yılının başlarında, Yedinci Sonat'ın notasını aldım ve sadece dört gün de öğrendiğim sonatı büyüleyici buldum... Bu eser büyük bir başarı. Dinleyiciler, en derin hislerini ve endişelerinin yansıtan çalışmanın ruhunu hemen yakalayacaklardır. (Bu aşağı yukarı aynı zamanda yazılmış Schostakovich'i Yedinci Senfonisi için de hissedilir.)" (Berman, s 151)

Bu açıktır ki, Richter bu sonata karşı güçlü duygular beslemektedir. Bu hisler onu şu anlamlı tanımlamayı yapmaya iter: " Bu eserle, dengesini kaybetmiş dünyanın tehdit eden endişeli atmosferinin içine gaddarca çekiliyoruz. Ölüm saçan güçleri önümüzde görüyoruz. Fakat yaşadığımız şey sebebiyle olacakları önceden durdurabileceğimiz anlamına gelmiyor. Biz hissetmeye ve sevmeye devam ediyoruz. Şimdi insani duyguların bütün çeşitleri patlıyor. Yoldaş erkek ve kadınlarla beraber, protesto etmek için sesimizi yükseltiyoruz ve aynı yası paylaşıyoruz. Zafer arzusuyla bizden önce yaşanmış her şeyi siliyoruz. Bunları kapsayan büyük mücadelede, biz yaşama arzusunun bastırılmazlığını onaylayan gücü buluyoruz." (Berman, s.151-152)

Bu sonatın özel niteliklerinin analiz eden, Ordzhonikidze şöyle yazar: " Bir dramatik fikir bütün sonata yayılır. Görünen o ki, Prokofiev'in müzikal stilindeki karşıt eğilimleri ortaya çıkarır ve güzel bir senteze öncülük eder. Bu sonattaki duyguların romantik abartısı klasik sonat allegro formunun katı mantığıyla çelişkilidir." Ordzhonikidze ayrıca şunu

gözlemlemiştir: “Bu sonat ne Prokofiev’in sevilen piyeslerine benzer ne de ilk sonatlarındaki çoğul kişiliğe sahiptir.Yedinci Sonat’ın tek bir amacı ve tek bir kahramanı vardır. Bu anlamda bu sonat, tek kişilik bir dramadır.”

3.8. SONAT NO.8 Sİ BEMOL MAJOR, OP.84

1939-44 yıllarında bestelenmiştir. İlk kez 30 Aralık’da Emil Gilels tarafından Moskova’da seslendirilmiştir. 1943’de Muzgiz yayınevinde basılmıştır. Mira Mendelson-Prokofieva’ya adanmıştır.

Bu “Savaş Sonatları”nın sonuncu sonatı, 1939 ve 1944 yılları arasında yazılmıştır, ama metaryellerinin bazıları daha önce ortaya çıkmıştır.Bittiği zaman, savaşın sonuçları açık bir hale gelmiştir.Bu durum finalin muzaffer codasını ve ilk muvmanın genel düşünceli havasını açıklayabilir.

Sekizinci Sonat Prokofiev sonatlar içindeki en geniş sonattır, özellikle ilk bölüm telaşsız bir üslupla açılış yapar. Besteci sonatı önce dört bölümlü yapmaya niyetlenmiştir, üç bölümlü değil. Sekizinci Sonat’ta kullanılan fikirlerin bazıları Alexander Puşkin’ le bağlantılı olan bitmemiş küçük eserlerden alınmıştır: Eugene Onegin(op.71) tiyatro yapımı ve Maça Kızı’nın op.70 film versiyonu. Bu eserler, 1937’de Sovyetler Birliği’nde büyük törenlerle anılan için büyük Rus şairin ölümünün yüzüncü yıldönümü etkinlikleri için ele alınmıştır. Ne yazık ki, bu projeler asla gerçekleştirilmemiştir, Prokofiev’in op.70’ler kataloğunda müziği listelenmiş Boris Godunov’ un sahne yapımı gibi. Prokofiev şöyle demektedir, ” Benim Puşkin çalışmalarımın hiçbiri yapım aşamasına geçemedi.Bu durumda uzun zamandır rafta duran bu müzikler, diğer kompozisyonlara kademe kademe dahil oluyor.” (Berman, s.169) Sekizinci sonat bazı Puşkin fikirlerini özümsemiştir,ilk muvmanın açılış teması Maça Kızı’ nın müziğinde alınmıştır ve ikinci muvman Eugene Onegin’in müziğini temel almıştır.(Berman,s.170)

Bu sonat, bestecinin 1939 yılından itibaren eşi olan Mira Mendelson-Prokofieva’ya ithaf edilmiştir.Onların yeni ilişkisi, en azından bir ölçüde, müziğin iç gözlemi açısından, lirik karakterine ilham vermiş olabilir. Görünen odur ki, Prokofiev’in kişisel duyguları, ülkenin mühim durumu ve gerçekleştirilmemiş çalışmaların metaryeli destansı

büyükülüğün ve tavrın birleştirildiği çalışmayı yaratmak için toplanmıştır.

Bu sonatın prömiyerini 30 Aralık 1944' de Emil Gilels yapmıştır.Daha sonra şöyle anlatır: “Ben bu sonatı el yazısından çalıştım ve çalışırken S(ergei) S(ergeyevich)'i sık sık evinde ziyaret ettim ...Henüz yeni öğrendiğim bu eseri oldukça tereddüt ederek onun için çaldım. S.S. belli pasajları kontrol ederken, notada bazı düzeltmeler yaptı. Bazı zamanlar klavyenin önünde oturur ve her notayı çalmadan, herşeyden önce piyanistten hangi sesleri duymak istediğini belirtirdi.” (Shlifshtein, s.454) Gilels bu sonatın kaydını 1974'de yapmıştır.

Sviatoslav Richter, Gilels'in yaptığı prömiyerdan hemen sonra, Sekizinci Sonat'ı çalmaya başlamıştır. Richter bu sonatı 1945'de Tüm Birlik Besteciler Birliği Piyano Yarışması'nda çalmış ve 1962 yılında kaydını yapmıştır. Ayrıca 1944 yılında bu eseri ilk kez duyuşu hakkında bir yazısı vardır:

Prokofiev'in kendisi bu eseri Besteciler Birliği'nde çalmıştı ama Gilels ilk kez halka seslendirilişini yaptı.

Prokofiev bu sonatı iki kere çaldı. Bir defa dinledikten sonra bile bu çalışmanın olağanüstü olduğu ortadaydı fakat bunu benim çalıp çalmayacağım sorulduğunda cevap vermekte tereddüt ettim. S.S. şimdi çalmada zorluk taşıyordu. Artık önceki güveni yoktu, ve elleri tuşlar üzerinde çaresizce titriyordu.İkinci kere dinlediğimde, kesin olarak parçayı öğrenmeye karar vermiştim. Birisi kıs kıs gülmeye başlamıştı: “ Bunun modası tamamen geçmiş! Bunu gerçekten çalmak istiyor olamazsın!”(Berman,s.170)

Berman bu sonatı şöyle tanımlar:

“Bütün Prokofiev sonatların içinde bu en zengini. Karmaşık bir maneviyatı var, içe işleyen ve zıtlıklarla dolu.Bazı zamanlar duygusuz görünüyor,sanki kendisini zamanın insafsız marşına bırakmış gibi.Eğer bazen erişilemez oluyorsa, bunun sebebi zenginliğinden gelmektedir, tıpkı meyvelerle dolu olan bir ağaç gibi.

Bu benim en favori üç eserimden biri olarak kalacaktır, Dördüncü ve Dokuzuncu Sonat ile birlikte. Gilels bu sonatı Grand Hall'deki resitalinde muhteşem çalmıştır”. (Berman,s.171)

3.9. Sonat No.9 Do Major, Op.103

1947 yılında bestelenmiştir.İlk seslendirilişi 21 Nisan 1951'de Sviatoslav Richter tarafından yapılmıştır.1955'de Muzgiz tarafından yayınlanmıştır. Richter'e ithaf edilmiştir.

Bu sonat 1947 yılında bestelenmiştir ama 1951 yılına kadar çalınmamıştır ve Prokofiev vefat ettikten sonra basılmıştır. Bu gecikmeler, Prokofiev'in önceki eserlerinin , bilenen olağandışı konserlerde çalınma ve basım yapmış geçmişine bakarsak, bestecinin değişmiş politik talihinin bir göstergesidir. Komünist Parti'nin memurlarını 1948 yılının ilk aylarında başlattığı formalizm karşıtı kampanyalarda, Prokofiev (Shostakovich'le beraber) belli başlı zanlılardan biri olarak sayılıyordu.

Dokuzuncu Sonat'ın –Do Major tonunda- stilindeki basitlik ve aynı şekilde yapısındaki açıklık ve kısalık dikkat çekicidir.Daha önceki yazılan grup “Savaş Sonatları” nın dramatik çatışmalarına, karmaşıklığına ve enerjisine sahip değildir. Ölçülü müzik dili, kısmen Prokofiev'in politik açıdan baskılayıcı zamanların önsezisine bağlanır.Daha çok, açılış kısmında tartıştığımız gibi daha fazla basitliğe genel dönüşü yansıtır.Ayrıca Prokofiev' in sağlığının ciddi biçimde kötülemesi, müziğinin tipik özelliklerinden biri olan mekanik enerjinin göreceli eksikliğine katkıda bulunmuş olabilir.1945 yılının başlarından itibaren, hayatının geri kalan sekiz yılı boyunca yakasını bırakmayan tıbbi sorunlar besteciye bezdirmiştir.

Richter daha sonra sonata karşı ilk reaksiyonunu şöyle hatırlar:

“Prokofiev'in doğum günüydü(büyük ihtimalle 1947), ve beni ilk defa Nikolina Gora'daki villasında onu ziyaret etmem için davet etti. Gelir gelmez bana bunu bildirdi:“Sana göstereceğim ilginç bir şey var” ve bunun üzerine Dokuzuncu Sonat'ın taslaklarını ortaya koydu. “ Bu senin sonatın olacak.Fakat bunun efekt yaratmaya yönelik olduğunu düşünme. Bu Grand Hall'da yeri göğü inletecek tarzda bir eser değil.

Ve ilk bakışta gerçekten biraz basit görünüyordu.Hatta bir nebze hayalkırıklığına uğramıştım. 1951'de altmış yaşına bastı.Doğumgününde Prokofiev yine hastaydı.Doğumgününün akşamında Besteciler Birliği'nde bir konser yapıldı ve Prokofiev bu konseri telefonda dinledi. Bu vesileyle Dokuzuncu Sonat'ı ilk kez çaldım, parlak, basit ve hatta samimi bir

çalışma. Bazı açılardan bu eser bir Sonata domestica. İnsan bunu daha çok duydukça, daha çok sever ve cazibesini daha çok hisseder. Ve daha mükemmel gözükür. Bu eseri çok sevdim.”(Berman,s.194)

Sonatin müzikal dili daha önceki örneklerine göre daha ölçülü olmasına rağmen, bu eserde daha çok kişisel lirizm ve içgözlemlerle ilgili yeni özellikler buluruz. Prokofiev, aynı zamanda sonatin yapısında birkaç ince yenilikler ortaya koyar. En göze çarpan özellik “özellikle-yapılan” düzenidir, her muvmanın sonuna yakın diğer bölümün metaryali tanıtılır.

Mira Mendelson-Prokofieva günlüğüne 29 Eylül 1947 tarihli yazısında Dokuzuncu Sonat hakkındaki görüşlerini yazmıştır: “Bu sonat, ondan önce yazılan üç sonattan çok farklı. Sakin ve derin. Prokofiev’e sonat hakkındaki ilk izleniminin hem Rus ve hem de Beethoven-gibi olduğunu söylediğimde, bana kendisinin de sonatin içinde bu iki özelliği de mevcut bulunduğunu söyleyerek cevap verdi. “

Sakin, düşünceli tonu aslında Dokuzuncu Sonat’ın imza işaretidir. Bu duygu en çok eserin sonunda, ilk muvmanın başlangıç teması tekrarlandığında ifade edilir. Bitiş kısmının yapısı, ruhu ve hatta tonu Beethoven’ın son piyano sonatının (op.111) kapanış kısmını akla getirme konusunda başarısız değildir.

Givi Ordzhonikidze, Dokuzuncu Sonat’ la ilgili bir başka özellik gözlemlemiştir: çocukluk çağı imgelerinin oynadığı önemli rol. Hayatı boyunca Prokofiev, çocukluktan ilham alan ya da çocukluk çağıyla ilgili olan temaları kullanmıştır: piyano parçaları dizisi Music for Children, op.65’ den; senfonik peri masalı Peter and Wolf, op.67’ye; konuşmacılar, oğlanlar korusu ve orkestra için olan süit, Winter Bonfire, op.122’ye; On Guard for Piece, op.124 oratoryosuna kadar. Bu çalışmalarda Prokofiev, çocukluk çağıyla ilişkilendirilen duygusal özellikleri vurgular, masum basitlik, naiflik, saf lirizm ve kaygısız şakacılık. Bu özellikler, Yedinci Senfoni ve Cinderella’nın pek çok sayfasında olduğu gibi, açıkça yapımı ya da başlığıyla çocukluk çağıyla bağlantı kurulmayan son eserlerinde belirgin bir biçimde tasvir edilir. Dokuzuncu Sonat’ da, bu tasvirler özellikle dördüncü bölümde belirgindir.

3.10. SONAT NO.10 Mİ MİNÖR, OP.137

Prokofiev, Onuncu Sonat’ı eser listesinin içinde kabul etmesine rağmen, bu sonatin

taslağı sadece kırkdört ölçüden oluşur.Taslağın elyazması Rus Edebiyat ve Sanat Devlet Arşivi'nde muhafaza edilir.İlk sayfası 1961 yılında S.S.Prokofiev: Materialy, Dokumenty, Vospominaniya kitabında basılmıştır; ikinci sayfası 2000'li yıllara kadar basılmamıştır.

Kısa taslak, Paris'de 1931-32'de yazılan Mi Minör Sonatin, op.54 no.1'le arasındaki bağlantıyı meydana çıkarır.Mira Mendelson-Prokofieva'ya göre , "Prokofiev op.54 sonatinlerini tekrar gözden geçirme arzusundan, Onuncu ve Onbirinci Sonatları için onları kaynak olarak kullanmaktan bahsediyordu."(Shlifshtein, s.176) Eğer bitseydi, bu sonat, Beşinci Sonat'da yaptığı gibi, Prokofiev müzik fikirlerindeki daha fazla basitlik istediği yeni zevkiyle orijinali yurtdışında yazılan eserini tekrar ayarlayacaktı.

Sonatin başlangıcında, Yedinci Sonat' ın başlangıcında olduğu gibi iki el unison çalmayla görevlendirilir.İkinci tema, dokuz numaralı sonatin ilk muvmanındaki lirik basitlik ve rahatsız edici biçimde tekrarlanan notalar barındıran ikinci temayı anımsatır.

Günümüze kalan bölüm çok kısa olduğu için, bize Onuncu Sonat'ın nasıl duyulacağı hakkında tahminde bulunmamız için yeterli değildir.

4. BÖLÜM: SAVAŞ SONATLARININ İNCELENMESİ

Bu bölümde, tezin ana konusu olan Prokofiev'in Savaş Sonatları, her muvman ayrı olarak ele alınarak formal ve müzikal analiz yoluyla incelenecektir.

4.1. SERGEI PROKOFIEV OP.82 PİYANO SONATININ İNCELENMESİ

4.1.1. Allegro moderato

Sonat, sağ elde üçlülerle yapılan tedirgin kısa motifin bir kaç kere tekrarlanmasıyla başlar. Başlangıcında korkutucu bir hava vardır. Bu kısa motif bütün eserin içinde önemli bir rol oynar. Bu motife sol elde çan sesine benzeyen oktavlar eşlik eder. Oktavlar La ve Re diyez seslerinde çalınmaktadır, bu sesler Prokofiev' in eserlerinde sık kullandığı ve stiline bir parçası olan triton aralığındadır. İlk temanın ikinci kısmı ilk kısmından daha kısadır. 5.-6. ölçülerde çalınan bu kısım dans müziğini andıran bir Rus melodisidir ve keskin ritmik yapısı vardır. Eserden ayrı yabancı bir biçimde duyulur. Bunu, 7. ölçüdeki sağ elde çalınan aceleci bir arpej izler. Çevik bir biçimde bütün klavye boyunca yukarı doğru çıkar ve sol elde sağ eli takip eder. Bu birbirinden tamamen farklı öğelerin cesur bir biçimde yan yana konması bütün muvmanın rahatsız edici agresif havasına zemin hazırlar.(Örn. Şema 1.1) 12. ölçü de, ilk temaya bir başka öğe orta sestem eklenir. Bu emreden ifadeye yeniden sergide tekrardan duyulmasına kadar ayrı bir dikkat verilmemiştir.

Şema 1.1 : Birinci Tema



24. ölçüde köprü kısmı başlar.(Örn. Şema 1.2) Eserde ilk defa daha yumuşak bir sonorite oluşur, fakat dramatik gerilim azalmaz. Kromatik bir biçimde yavaş ilerleyerek, orta partideki tereddütlü melodi arayışta ve kaygılı bir karaktere sahiptir. Bu karakter,

sanki değişik gruptaki enstrümanlar tarafından seslendiriliyormuş gibi farklı seslerde duyurulur. 31. ölçüde en yüksek ses perdesinde ve en kuvvetli nüansa ulaşmasıyla, melodi tutkulu bir tavır alarak, 33.ölçüdeki fortissimo nüansındaki patlamaya götürür. Decreshando yapılarak ikinci tema girilir.

Şema 1.2: Köprü kısmının başlangıcı

The image shows a musical score for the beginning of the bridge section. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a 'b' marking. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with a 'tenuto' marking. The music is in 4/4 time and features a series of chords and melodic fragments.

40. ölçüde başlayan ikinci tema , şimdiye kadar bölüme hükmeden şiddete lirik bir kontrast sağlar.(Örn. Şema 1.3) Rus şarkılarını andıran uzun melodik çizgi, sürekli basın üstünde duyurulur. Bu tema, Prokofiev' in ünlü balelerinde yer alan Juliet ve ya Cindirella gibi kadın kahramanları ifade eden müziği andırır.(Berman, s. 132) 60. ölçüde melodi armonik yapıya dönüşür; sekizlik notalardan oluşan çizgi ikinci temanın farklı tonlardan duyurulmasından oluşur.Bu kısım, temanın 64. ölçüde ritmik olarak ufak değişiklikler yapılarak yeniden duyurulmasını hazırlama görevi taşır. Burada tema orijinal sakin yapısını kaybederek, notaların hızlı akıntısının içine çekilir.

Şema 1.3: İkinci Tema

The image shows a musical score for the second theme. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a 'poco più mosso' marking and a 'p' marking. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with an 'espress.' marking and a 'poco' marking. The music is in 4/4 time and features a series of chords and melodic fragments.

70. ölçüde, dört inici notadan oluşan kısa motif sunulur; bu kısım sergi bölümünün kapanış kısmının temelini oluşturmaktadır. Dik kafalı bir tavrı olan bu kısma, 77. itibaren çan sesi etkisi veren akorlar eklenir. En sonunda motif yavaşlar, aksar ve tekler. 88. ölçüde, basta kasvetli üçlemeler duyulur; üçlemeler mekanik olarak yavaşlar ve sergi bölümü biter. Bu kısım, Prokofiev' in bu muvmandaki ilk versiyonunda farklıdır. Richter'e göre, besteci bu üçleme figürünü Neahaus' un şu yorumundan sonra eklemiştir: "Bastaki la notası beş ölçü boyunca sürdürülemez."

İkinci temada bulunan sekizlik notalardan oluşan aralıksız hareket, 92. ölçüde başlayan gelişme bölümünde ana rodedir.(Örn. Şema 1.4.)Bu ses akıntısının başındaki, ilk üç nota ikinci temayı anımsatır. Aşağı ve yukarı zigzaglar yapan staccatto arpejler yine ikinci temadan türemiştir. (60.ölçüde duyduğumuz arpejler.) Bu kısımda ikinci tema bütün olarak ilk kez 112. ölçüde, sert ve emin veren bir tavırla girer. İkinci temadan sonra ilk temanın üçlülerden oluşan motifi rastlantısal olarak ortaya çıkar. 116. ölçüde ortaya çıkan bu motif gelişmenin geri kalan kısmına da yayılır.

Şema 1.4: Gelişme kısmının başı



129. ölçüden itibaren, ikinci tema daha uzun bir süre biriminde ve oktavda duyularak melodinin merkezini oluşturur. Orijinalde lirik karaktere sahip olan bu tema açık tutkulu bir karaktere dönüşür.(Örn. Şema 1.5) Benzer önemli transformasyonlar Yedinci Sonat'ın gelişme kısmında da yer alır.) İki önemli temanın parçaları , aralıksız olarak çalınan sekizlik notalarla beraber melodiyi sarar. 141. ölçüden itibaren, klavyede kullanılan ses aralığı oldukça geniş bir alanı kapsar. İkinci tema, sanki bu sefer trombonla seslendiriliyormuş gibi bir sonaritede orta partide duyulur. İkinci temaya, ilk defa 142. ölçüde yer alan salkım akorlar eşlik eder. Prokofiev bu akorların col pugno (yumrukla) çalınması gerektiğini belirtir. (Boris Volsky, Altıncı Sonat'ı öğrenip besteci için çaldığı zaman "col pugno" teriminin ne anlama geldiğini bilmiyordu ve bu akorları parmaklarıyla çalıyordu. Sergei Sergeevich bu terimin "yumrukla çal" anlamına geldiğini açıklamış ve şöyle yazmıştı "büyükanneleri korkutmak için".) (Berman, s. 133) Bu agresif tavır şiddetli havayı artırmaktadır.

Şema 1.5: İkinci temanın genişletilmiş olarak gelmesi(f den itibaren)



157. ölçüde gelişmede yeni bir kısım başlar. Bu kısımda ikinci temayı parça parça duyarız. 169. ölçüden itibaren gelişmede kısa, birbiriyle ilişkili motiflere odaklanılır. Köprü kısmının başlangıcında duyduğumuz akorların kromatik yürüyüşünden türeyen bir motif duyarız. Aynı zamanda ikinci temanın ikinci yarısında gelen üçleme motifini anımsatan bir motif bulunmaktadır. Kapanış kısmındaki inici dört notanın izlerini taşıyan bir motif kullanılır. 185. ölçüde tiz seslerde triller duyulur.

Trillerden sonra yine a temasındaki kısa motif farklı seslerde rastgele duyurulur. 188. ölçüdeki müzik köprü temasına dayanır. Gelişmenin son kısmında sergi bölümünün bitişinde duyduğumuz üçlemeleri duyarız. Daha önce olduğu gibi, mekanik bir biçimde yavaşlar ve duraklamayla biter.

218. ölçüde yeniden sergi kısmı başlar. İlk tema duyurulduktan sonra, ilk temaya 12. ölçüde orta partiden giren fikir (muvmanın başından beri duymamıştık), beklenmeyen bir biçimde öne çıkar. Bu fikir iki kat yavaş tempoda ve üst seste duyurulur.(229.ölçü) Emir verir tonu tutkulu bir ifadeye dönüşmüştür. Bu fikre, sol elde sekizlik notaların çıkıcı dalgası eşlik eder. Sol elde çalınan bu notalarda ikinci temanın başında kullanılan dokuzlu aralık hissedilir. İkinci temayı yeniden sergide tekrar 242.ölçüden itibaren, yine iki katı yavaş bir biçimde duyarız. Şimdi giderek artan geniş aralıklar kullanılır, sol elde de aralıklar giderek artar. İkinci tema ilk duyduğumuzda sahip olduğu lirik karakterden çok uzaktır.Gerilim yükselir, 253. ölçüde fortissimo nüansına ulaşır , gelişme kısmındaki bazı fikirler kullanılır.Daha önce gelişmede duyduğumuz, ikinci temanın ikinci kısmından gelen üçlemeli motif her zaman fortissimo nüansında gelmektedir .270.ölçüde birinci temanın ana motifi son kez duyurulur, ve basta bir vuruş yapılarak bölüm biter.

4.1.2. Allegretto

Bu muvman Mi Major tonunda bir scherzo' dur. Bu bölüm Prokofiev'in sürekli değişken tarzına yakındır. Köşeli yapı, dans özellikleri ve genel sabit tonal yapıyla esprili armoniler karışır.(Berman, s.135) Orkestral yapıya dair imalar bütün parça boyunca hissedilir. Muvmanın alaycı bir tavrı vardır. Prokofiev'in, ironinin önemli rol aldığı son eserlerinin az örneklerinden biridir. (Berman,s.135) Stalinist Rusya'da bu ifade biçiminin desteklenmediğini çok iyi biliyoruz.

İlk tema mekanik bir karaktere sahiptir. Basit melodiye dissonans armoniler eşlik etmektedir. Basit diyatonik melodiye dissonans armonilerin eşlik etmesi sabitlik ve değişkenliğin tuhaf kombinasyonunu yaratmaktadır.(Berman s. 135) Hem aynı yerde durma hissini hem de açıkca aktif olarak hareket etme duygusunu hissederiz. Örneğin, ilk dört ölçü boyunca genelde "mi" sesinde sabit kalan bas çizgisi, 5. ölçüden itibaren oldukça aktif hareket eder. İfadesiz akorlar alışılmışın dışında cümlelerin son notasında yapılan aksanlarla beraber farklı bir yapı oluşturur. (Örn.Şema 1.6)

Şema 1.6: İkinci muvmanın başı

21. ölçüde, daha önce aynı alanda sabit kalan melodiye kontrast olacak biçimde geniş atlamalar barındıran lirik bir cümle gelir.(Örn. Şema 1.7.) Bu cümleden sonra creshando nüansıyla Do majore modülasyon yapılarak 30. Ölçüde basta yeni bir tema duyurulur. Bu tema daha önceki temalara göre daha maskülen bir yapıdadır.36. ölçüde ilk tema ince seste ve pianissimo bir biçimde seslendirir ve 44. ölçüde maskülen tema tekrar ortaya çıkar. 50. Ölçüde yine ince perdede ve pianissimo bir biçimde ilk tema gelir. Her iki seferde sol elde oldukça zor arpejler temaya eşlik etmektedir.

Şekil 1.7: Muvmanın 18.-26. ölçüleri

The musical score for Muvman, measures 18-26, is presented in two systems. The first system shows measures 18-22, and the second system shows measures 23-26. The music is in 2/4 time and features a piano (p) and espress. dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

57. ölçüde , önce sol elde gelen tema sonra, sonra başka bir partide çalınarak iki ses arasında bir diyaloga dönüşür. 63. ölçüde temanın son iki notası yeni melodik bir fikir verir: kromatik motif dört ses partisinde seslendirilir. 79. ölçüde ilk temaya dönülür, temanın eşliği burada değiştirilmiştir.

Orta kısım 93. ölçüde başlar.(Örn.Şema 1.8) Bu kısmın sıcak, lirik karakteri daha önce gelen kısmın esprili tonuna büyük bir kontrast oluşturur. Tonal olarak, si bimol minör ve si minör arasında kararsız kalınır. Tema, iki elde unison olarak çalınır. Bu güzel tema, Cindirella' nın müzikal dünyasını hatırlatır.(Berman s.136)

Şema 1.8: Muvmanın orta kısmının başı

The musical score for Muvman, measures 93-100, is presented in two systems. The first system shows measures 93-96, and the second system shows measures 97-100. The music is in 2/4 time and features a Meno mosso tempo. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, mf, poco cresc.).

96. ölçüde , kromatik motif (63. Ölçüde kullanılan) bas partisinde tekrar duyulur. Farklı tonlarda ve seslerde duyurulan tema daha sıcak ve tutkulu bir karektere girer.127.

ölçüde si bemol minör tonuna geldikten sonra , dört ölçü boyunca tekrar edilen akorlarla ilk temaya dönüş hazırlanır.

131. ölçüde, ilk tema tekrar Mi Major tonunda gelir. İlk girişte duyduğumuz uzunluktan daha kısadır ve motiflerin geliş sırası farklıdır. Sol elde arpejlerin eşlik ettiği ilk tema duyulduktan sonra, "maskülen" tema bastaki varlığını iki defa belli etme girişiminde bulunur (141.ölçü ve 145. ölçü) fakat her iki seferde yarım bırakılır. 147.ölçüde, sopranoda orta kısımda ortaya çıkan lirik karakterli tema zarif bir biçimde duyulur. 151. ölçüde başlayan kısa koda da, ilk temanın akorları yüksek oktavda duyurulur ve ısrarlı bir biçimde yinelenir. Muvman piano bir biçimde son bulur.

4.1.3. Tempo di valzer lentissimo

Üçüncü bölüm Do Major tonunda ABA formunda yazılmış yavaş bir valstir. Her bölümü tek bir melodiyi temel almıştır: tema farklı tonlarda, oktavlarda ve yazı biçimlerinde çalınır.(Berman, s.137) Orkestral yazı ,Cindirella valslerindeki sıcak ve aşık duyguları çağrıştıran sonariteyi hatırlatır.(Berman,s.137)

İlk tema akorların eşlik ettiği uzun,güzel bir melodiden oluşur.(Örn.Şema 1.9.)Sol eldeki akorlar ilk başta ilk bölümün açılışındaki sol eli anımsatmaktadır. Tema özgür bir biçimde farklı oktavlar ve tonlardan geçer.21.ölçüde , tema farklı olarak La-bemol major tonunda tekrardan duyurulur. Sanki doğaçlama yapılmışçasına ufak değişiklikler içermektedir.Piyanoda oldukça geniş bir alan kullanılır. İlk kısmın sonuna doğru 38. ölçüde, tema pianissimo nüansında tekrar La bemol major çalınır. 39-41. ölçüler arasında vals ölçü vuruşunu değiştirir ve daha sakin bir ruh haline girmektedir.

42.ölçüden itibaren açık bir biçimde yeni bir kısım başlar.(Örn. Şema 1.10) Bu kısımda kullanılan motif farklı oktavlar ve ritmik değişikliklerle duyurulur. Bu motife, sol eldeki oktavlar tekdüze hareketler ile eşlik eder. Berman kitabında bu kısımla, Prokofiev'in sonatı bitirdikten sonraki üç sene içinde bitirdiği Savaş ve Barış operasında Prens Bolkonsky'nin sayıklama sahnesi arasında güçlü bir benzerlik olduğunu ve bunun bilinçsiz olmadığının açık olduğunu yazar. 45. ölçüde, melodi üst partiden duyurulur. 57. ölçüde, melodi sanki orkestradaki farklı enstrümanlar tarafından seslendiriyormuş gibi farklı oktavlara bölünerek tekrar çalınır. 67. ölçüde,42. ölçüde duyduğumuz motif tekrar seslendirilir ve 70. ölçüde pianissimo tonunda yavaşlayarak uzaklaşır.

Şema 1.9: Üçüncü muvmanın başlangıç kısmı

Tempo di valzer lentissimo

Şema 1.10: Muvmanın orta kısmının başlangıcı

Poco più animato

71. ölçüde tonalite ve genel yapı ani bir değişim geçirir. Ton yarım ton çıkararak La Majör'e geçer. 76. ölçüde müziğin karakteri yine değişir, çok daha tedirgin, hatta kızgın denilebilecek bir karaktere bürünür. B temasına benzeyen melodi tiz oktavda duyulur

ve buna son elde onaltılık üçlemeler eşlik ederek tedirginlik havası arttırılır. Bu melodi 83. ölçüde dissonans ve rahatsız edici bir tarzda son kez duyurulur.

Müzik ani bir biçimde ilk temanın tutkulu bir anımsatmasına benzer bir kısma, 88.ölçüde başlar. Daha sonra sakinleşir, 97. ölçüde A kısmının tamamen yeniden duyurmak için ana ton olan do majore geçer .Prokofiev, yeniden sergi kısmında orkestradaki farklı çalgı gruplarının beraber çalmasını ustaca taklit eder.(Berman, s.139) Üstteki daha önemli olan ses piano nüansı ile işaretlenmiştir, bu arada tenor kısmı taklit eden partiye mezzoforte işareti konmuştur,sanki yaylı grubun yumuşak sonoritesi solo bakır üfleme çalgılarıyla beraber seslendiriliyormuş gibi.(Berman, s.139) 101. ölçüden itibaren,tema yüksek sestten sağ elde tekrarlanır..105-112 ölçülerinde, 97-104 ölçülerinde Do majorde duyduğumu müzik tonal olarak aşağıya inerek Si bemol major tonunda seslendirilir. 113-116 ölçüleri, ilk kısmın sonunu getiren 38-41 ölçülerinin tekrarıdır. 117-119 ölçüleri de orta kısma geçtiğimiz 42-44 ölçülerinin benzeridir. Bunu kısa bir cümle takip eder. İki ölçülük bir kadans yapılarak bölüm bitirilir.

4.1.4. Vivace

Finali tanımlamak için, Harlow Rabinson şöyle yazmıştır: “Vivace Prokofiev’ in yaramaz, toccata benzeri gösterilerinden bir tanesi gibi başlar, fakat ortada beklenmedik bir biçimde ciddileşir.” Berman ise şöyle yazmıştır: ”Hala bazı temaları “yaramaz” olarak tanımlanabilir, ama bu bölümde ben hiç gösterişçi bir şey bulamıyorum. Daha en baştan itibaren, ruhsal çalkantılı bir drama duygusu aşılanır. İlk bölümden direkt yapılan alıntılar sonatın dramatik bütünlüğünü güçlendirir. (Prokofiev bu tekniği daha önce sadece bir kere kullanmıştır, İkinci Sonat’da. Daha sonra Dokuzuncu Sonat’ ta da aynı tekniği kullanacaktır.)”

Dördüncü muvmanın sonata-rondo formu oldukça karmaşıktır.Sergi kısmı melodik malzeme açısından zengindir ve üç ana tema içerir; gelişmede ilk muvmandan bir motifi temel alan bir bölüm vardır; ve yeniden sergi temaları sondan başa bir sırayla sunar, bunu uzun bir koda takip eder.

İlk tema onaltılıkların sürekli hareketi ve belli kalıplarda ısrarcı tekrarıyla enerjik bir atmosfer yaratır (Örn. Şema 1.11).La major olarak başlar ama beklenmedik bir biçimde 21. ölçüde yarım ton pesleşerek sol diyez minöre geçiş yapar.

Şema 1.11 Dördüncü muvmanın 1.-9. Ölçüleri

Vivace

29. ölçüde do major tonunda lirik ikinci tema başlar.(Örn. Şema 1.12) Berman kitabında güneşli olarak tanımladığı bu temanın sanki Jüliet ya da Sindirella'yı tasvir etme hissi uyandırdığını söyler. Bu tema ABA formunda gelir ve 45. ölçüdeki orta kısım kontrast oluşturmaktadır. Ara kısım köşeli bir yapıya sahiptir ve büyük sıçramalar yapar. 61. ölçüde Do-major tonundaki lirik tema tekrar ortaya çıkar . Buna 68.ölçüde başlayan tuhaf karakterli beklenmedik staccatolara eşlik etmektedir.

İlk tema 85. ölçüde tekrar döner, önce Si-bemol major tonda çalınır sonra ise tek ton aşağıya inerek ana ton olan La minör tonunda seslendirilir. Burada bir köprü görevi görmektedir. Sol elde staccatoların eşlik ettiği dikkat çekici bir melodi 100. ölçüde başlar .İlk tema 115. ölçüde başlar ama bir ölçü çalınarak yarım bırakılır. Sonra 117. ölçüde başlar ama iki ölçü varlığını sürdürür.119. ölçüde tema 4 ölçü boyunca çalınır ve bu bölümü bitirmeye hazırlanır gibi görünür, fakat 127. ölçüde üçüncü tema kendini ortaya koyar, sol-diyez major tonunda gelerek sert bir biçimde tonu ana tondan yarım ton aşağı çeker . Bu temanın ısrarcı ve emin bir havası vardır.(Örn. Şema 1.13)

Şema 1.12 Muvmanın 29.-39. ölçüleri (ikinci tema)

Musical score for Şema 1.12, measures 29-39. The score is in 2/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is marked with a slur. The bass line consists of triplet patterns, starting with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a decrescendo (*dim.*) marking.

Şema 1.13 Muvmanın 127.-135. ölçüleri (üçüncü temanın başlangıcı)

Musical score for Şema 1.13, measures 127-135. The score is in 2/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and is marked with a slur. The bass line consists of chordal patterns. The piece concludes with a decrescendo (*dim.*) marking.

Sergi kısmının bitirildiği 184. ölçüden önce ilk tema 158. ölçüde tekrar başlar fakat 161. Ve 168. ölçülerde bas partideki tekrar eden notalar tarafından iki defa kesilir. Bu

kesintiler dikkat çekicidir. Kesintiler sağ elde devam eden la notasına karşı re-diyez notası tekrarlanmaktadır. Aynı sesler , ilk bölümün ilk temasında sol elde oktav olarak kullanılmıştır.

Devamında gelen Andante kısmında sonatın ilk bölümden alınan iki tema temel alınmıştır.(Örn.Şema 1.14) Bu kısım ilk muvmanın “motif” iyle başlar,yalnız burada orjinalde olan agresif karakter yoktur.Gizemli bir biçimde soru soran bir havası vardır. 189.ölçüde recitatif havası olan bir cümle sanki motife cevap verir. 204. ölçüde, ilk muvmanın 24.ölçüsünde duyduğumuz köprü teması değiştirilmiş olarak ortaya çıkar.Bu soru soran kromatik cümle üç kez tekrarlanır, her tekrarda eşlik eden seslerde değişim yaratılır. 210.ölçüde, cümle bas partisinde duyurulur, aynı zamanda sağ el ilk muvmanın motifini melodik bir çizgi içinde çalar. Piyanistin elleri birbirinden uzaklaşır ve klavyenin en uç noktalarına ulaşır. Bu kısım ilk bölümün ana motifinin ısrarcı, soru soran tekrarlarıyla son bulur.

Şema 1.14: Birinci muvmanın motifinin kullanıldığı Andante kısım

The image displays a musical score for the Andante section. It consists of two systems of piano music. The first system begins with the tempo marking 'Andante' and a dynamic marking 'mf'. The second system continues the piece with a dynamic marking 'mp' and then 'mf'. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Son bölümün açılışını sağlayan melodik çizgi, 229. Ölçüde basta duyurulur, sanki gelişme kısmının yeniden sergi kısmına hazırlığa başladığını haber verir. İlk başta kararsız bir yapıdadır, hızla farklı oktavlarda ve değişik tonaliteleri içeren , onaltılık notaların durdurulamaz selinin içine girer.(Berman, s.141) 256. ölçünün sonunda

belirgin derecede agresif yeni öge tanışırılır: ardışık olarak gelen üç nota. Bu kalıp, 279-90 ölçülerinde daha detaylandırılır, bu kısımda 127.ölçüde duyduğumuz üçüncü temanın başlangıcını anımsatır. Bu motif en son olarak 290.ölçüde üçüncü tema ana ton la majorde gelerek muvmanın yeniden sergi kısmını başlatır. Sergi bölümünde 100. ölçüde duyduğumuz fikir 304. ölçüde aniden başlar. 320. ölçüden itibaren müzik sakinleşerek 341. ölçüde gelecek olan lirik ikinci temaya hazırlanır. İkinci tema, ritmik değerleri iki kat daha uzun bir biçimde gelir. Müzikte “ augmentation” diye tanımladığımız bu tekniği Prokofiev sonatlarında oldukça kullanmıştır.

Sonatin açılış teması, 370.ölçüde tekrar başlar, arada birinci bölümün ana motifi duyulmaktadır. Önce piyano nüansında ve daha yavaş başlayan kısım sürekli olarak büyür ve 380.ölçüde forte nüansına ulaşır. Buradan itibaren şiddetli dramatik yoğunluk muvmanın sonuna kadar devam eder.

399. ölçüde koda ilk muvmanın ana motifiyle başlar. Kodada tonalite duygusu kaybolmuştur, tekrar eden notalar coşkunlukla bütün oktavlarda yankılanır. 420. ölçüde kaos aniden durur. 420. ölçüde kaos durur ve tekrar eden notalar artık daha yavaş ve kararlı duyulmaktadır. İlk bölümde motifle beraber sonat kendinden emin bir finalle biter.

4.2. SERGEI PROKOFIEV OP.83 PİYANO SONATININ İNCELENMESİ

4.2.1.Allegro moderato

İlk bölüm,sonattın üç bölümü içinde en karmaşık olan bölümdür. Tonalitesi tam bir açıklıkla tanımlanamaz: aslında tonal belirsizlik açısından, bu Prokofiev’in bütün sonat bölümleri arasında en aşırı olabilir.(Berman, s. 152) En sonunda, Si-bemol majore genel bir eğilim görünür. Pek çok yerde, müzik yazısı kuru, açık, hatta sade olarak kalır: piyanistin elleri sık sık klavyenin karşıt uçlarını keşfeder.(Berman, s.152)

Tematik olarak kullanan malzeme zengin ve farklıdır: ikinci temaya kadar olan ilk kısım birbiriyle bağlantılı temalar, kısa melodik ve ritmik ifadelerden oluşur. Buna karşılık olarak ise ikinci tema uzun, gittikçe klavye üzerinde açılan melodik bir ifade içerir. Prokofiev’in,çalışmada incelenen diğer sonatlarına kıyasla, bu sonatta sergi ve gelişme

arasındaki ve gelişme ve yeniden sergi arasındaki çizgi çok net değildir.

Birinci bölüm, köşeli ve enerjik biçimde unison olarak duyurulan bir temayla başlar, buna birinci kısmın ilk teması olduğu için 1a teması denilenebilir. Bunu hemen “davulsesi”ni andıran ritmik bir motif izler, ilk olarak 5.- 6. ölçülerde duyduğunuz bu motif bütün bölüme yayılmıştır. Bu ritmik motife A motifi olarak adlandırılabilir. (Örn. Şema 2.1) 20. ölçüde, bir diğer önemli yeni ritm, motif B duyulmaktadır. Bu motif ,inatçı bir biçimde tekrarlanır. Bu motif, daha sonraki pek çok fortissimonun ilkidir.

A teması, 28. ölçüde tiz seste tekrarlanır. Daha sonra 32. ölçüde piano nüansında gelen A motifi sonatın endişeli atmosferini eski haline getirir. 36. ölçüde, ilk tema ritm B ile birleşir. Bu ritmik motif 45. ölçüde yeni bir ifadeye bürünür ve bas seste oktavlar halinde kromatik olarak çıkıcı melodik çizgi içinde ağır ve tehdit edici bir ifadeye bürünür. Burada 1b teması başlamıştır. (Örn. Şema 2.2.) Temanın 53. ölçüde başlayan ikinci cümlesinde, b ritmindeki sol ele sağ elde biri güçlü biri güçsüz vuruşta gelen akorlar eşlik eder. Bir daha, A teması soprano seste parlar. Eşlik eden sol el ise temaya oldukça uzak kalın seslerde eşlik yapmaktadır. Bu sefer tema, bütün muvman boyunca yine önemli rol oynayacak inici major üç notadan oluşan coşkulu motifle bitirilir. Burada başka bir tema doğar (1c), (Örn. Şema 2.3) bu temada büyük atlamalar ve dar kromatik hareketler, ilk kez 64. ölçüde duyulan inici üç nota motifiyle beraber kullanılır. Bu temaya sol el devamlı akorlarla eşlik edilmektedir. Temanın gelişmesi yapılırken sol elde A motifinin quasi timpani terimiyle araya girdiği görülmektedir. Bu temanın ilerideki gelişmesinde aceleci, ısrarcı bir atmosfer yaratır ve başta duyulan kromatik yapıdaki melodiyi anımsatan yeni bir cümle başlar. Bu temaya eşlik eden akorlar müziğe marş karakteri verir, final kısmı La minör tonunda biter.

119. ölçüde başlayan köprü çok kısadır, sadece bir kaç akordan oluşur. Ton içinde farklı akorlar yapmak dışında bir fonksiyonu yoktur. Bugün Rus Devleti Edebiyat ve Sanat Arşivi'nde (RGALİ) olan bir el yazısı, Prokofiev'in bu pasajla alakalı şüpheleri olduğunu gösterir. GP yani genel duraksama (general pause) işareti konulmuştur ve Prokofiev'in el yazısında şöyle bir dipnot bulunmaktadır:” Burada, tema işlenmiş bir biçimde olarak edilerek geri getirilir.” Aynı dipnot yeniden sergide aynı yerde yine görünmektedir. Köprü kısmının bu varyasyonu ile ilgili herhangi bir iz bulunmamıştır ve başka hiçbir kaynakta söz edilmez. (Berman, s.154)

Şekil 2.1: Muvmanın 1.-10. ölçüleri (1.a. teması)

Allegro inquieto

Φ-Π.

mp

p

mf

p

Şema 2.2 : Muvmanın 42. 51. ölçüleri(45. ölçüde 1b teması başlıyor.

p

f secco

mf

1 3 1

İkinci tema La-bemol merkezli olarak 124. ölçüde başlar.(Örn. Şema 2.4) Fakat ikinci ölçüden itibaren La-diyez sesine karşı herhangi bir eğilim hissedilmez.Bu geniş, ifadeli melodi daha önceki müzikle çarpıcı bir kontrast oluşturur.Berman, kitabında bu müziğin Prokofiev' in balelerindeki lirik sayfaları anımsattığını yazmıştır.

Şema 2 .3: Muvmanın 62.-72. ölçüleri (65. ölçüde 1c teması başlamaktadır)

Açılış grubundaki temaların karşıt üslubu olarak sunulmasına rağmen, ikinci tema aslen onlarla bağlantılıdır. İlk motifi –notanın 4 kere tekrarlanması- 5. ölçüdeki A ritmik motifini anımsatır.

153. ölçüde basta tekrarlanan notalar müziğe karanlık bir hava getirir. Bunlar iki ölçü sonra görünecek olan kapanış temasına zemin görevi gösterir. Genel yönteminden ayrılarak, Prokofiev sergi kısmını gelişme kısmında açık bir biçimde ayırmaz; onun yerine, giderek hızlanan sekizlik notalar direkt olarak gelişme bölümünü başlatır. 168. ölçüdeki ani forte, accelerando içinde sürdürülerek ikinci temanın lirik atmosferinden herhangi bir iz bırakmaz.

182. ölçüde ana tempoya geri dönerek gelişme kısmının başladığı belirtir. B motifinde kullanılan ritmik kalıp kullanarak büyük bir enerji ortaya çıkar. Gelişme kısmında dissonans akorlarla sergi bölümünde dinlediğimiz farklı temalar birbirine karışmaktadır. 186. ölçüde 1a teması duyulur.207.ölçüde B ritmi tekrar kullanılarak 1a temasından gelişmiş bölüm unison olarak çalınır.A ritmi bas seste çalınır.218. ölçüden itibaren 1b teması geliştirilir ve 234. ölçüde 1d temasının gelişmesini duyarız. 252.ölçüde,B ritmik motifi takıntılı denilebilecek bir ifadeyle kullanılır. Bu motif sürüp giderken, basta tehditkar bir ifade duyarız. Burası andantino olarak gelen ikinci cümlenin başlangıcının, süre değeri iki katı artmış olarak tamamen farklı bir ifadeyle getirilmesidir.(Örn. Şema 2.5)(İkinci temanın benzer değişimi, Altıncı Sonat'ın ilk muvmanın gelişme

kısımında da görülmüştür.)

Şema 2.4. Sergi bölümünde ikinci temanın başlangıcı (124.-136. ölçüler)

182. ölçüde ana tempoya geri dönerek gelişme kısmının başladığı belirtir. B motifinde kullanılan ritmik kalıp kullanarak büyük bir enerji ortaya çıkar. Gelişme kısmında dissonans akorlarla sergi bölümünde dinlediğimiz farklı temalar birbirine karışmaktadır. 186. ölçüde 1a teması duyulur. 207. ölçüde B ritmi tekrar kullanılarak 1a temasından gelişmiş bölüm unison olarak çalınır. A ritmi bas seste çalınır. 218. ölçüden itibaren 1b teması geliştirilir ve 234. ölçüde 1d temasının gelişmesini duyarız. 252. ölçüde, B ritmik motifi takıntılı denilebilecek bir ifadeyle kullanılır. Bu motif sürüp giderken, basta tehditkar bir ifade duyulur. Burası andantino olarak gelen ikinci cümle başlangıcının, süre değeri iki katı artmış olarak tamamen farklı bir ifadeyle getirilmesidir. (Örn. Şema 2.5) (İkinci temanın benzer değişimi, Altıncı Sonat'ın ilk muvmanının gelişme kısmında da görülmüştür.)

293. ölçüde, melodide aynı nota ısrarlı bir biçimde tekrar edilir. 298. ölçüde aynı fikir tekrar edilir, fakat ancak 303. ölçüde, bunun 1d temasının başlangıcı olduğunu tespit edebiliriz. Buradan itibaren serginin tematik sıralamasını radikal bir biçimde değiştiren yeniden sergi kısmına geçtiğimizi farkedebiliriz. İlk 1d temasına dönüş yapılır, sonra 333. ölçüde köprü kısmı farklı tonla duyurulduktan sonra 338. ölçüde ikinci tema ortaya

çıkır.Si-bemol major tonunda başlar fakat ilk seferde olduğu gibi hemen tonal duyguyu bırakır.

Şema 2.5: Muvmanın 265. 274. ölçüleri (269. Ölçüde basta ikinci tema süre değeri arttırılmış olarak tamamen farklı bir karakterde geliyor.)

359.ölçüde 1a temasının başını duyarız. Bu kısımda baştaki tempoyu derhal alırsınız. Pianissimo başlar ve üç creshando dalgası yapar. 384. ölçüde A ritmi forte olarak soprano seste duyulur, 397.ölçüde zirvesine ulaşır. 401.ölçüde ana temanın son kez görülmesinden sonra, muvman sakinleşerek hafif bir biçimde biter. Ancak parçanın ritmik enerjisi, en sonuna kadar azalmadan devam eder.

4.2.2. Andante caloroso

İkinci muvman tamamen farklı bir duyguda resim sunar.Bu muvmanda bireyin dramasının ötesine geçen, ulusal trajedinin ihtişamının anlatımı derinden hissedilir.(Berman,s. 157) Muvmanın orkestral sonoriteleri anımsatan bir yazısı vardır.

Harlow Robinson bu muvmanla ilgili kitabında şöyle bir ifade de bulunur: “Altıncı Sonat’ in üçüncü muvmanı gibi bu da vals ölçüsünde yazılmıştır.” Berman ise , 3/4 ölçü biriminin zamanda vuruşa kıvrak bir esneklik kazandırmasına rağmen Altıncı Sonat’ın

gösterişli valsiyle bu sonatın söz konusu olan bölümü hakkında hiçbir benzerlik bulmadığını söylemektedir. Araştırmacı da Berman'la aynı fikirdedir. Bu muvman Mi Major tonundadır, diğer bölümlerin tonu olan Si bemol majorle arasındaki aralık triton aralığıdır. Diğer eserlerinde gördüğümüz gibi, bu Prokofiev tarafından oldukça tercih edilen bir tonal ilişkidir.

Değiştirilmiş ABA formunda yazılan bu muvmanda, bölümler arasında çeşitli seviyelerde derin bağlantılar açığa çıkarır. Başlamak gerekirse, açılış cümlesinin kromatik çıkan ilk üç notası, bütün muvmanın yapısına yayılmıştır. 8. ölçüde bas partisinde, 14. ölçüde tenor partisinde , 16. ölçüde altoda ve 23. ölçüde üç partide duyulur ve böyle devam eder. İkinci kısımda, 35-38 ölçülerde, 44. ölçüde, 50. ölçüde ve başka yerlerde, sol elde yoğun olarak kromatik hareket kullanılır.

Geniş yazılmış ilk tema telaşsız olarak çalınır. (Örn. Şema 2.6) Çekingen ve asil bir biçimde başlar ve yükselerek, klavyede kullandığı alanı büyütür. 24. ölçüde daha sakin bir havaya girer. 33. ölçüde yeni tema başlar. 44. ölçüde iki melodik çizgi kromatik olarak yukarı doğru çıkarken, üçüncü çizgi kromatik olarak aşağı inmektedir. 46. ölçüde a kısmının 13.-16. ölçülerindeki melodik fikir kullanılmıştır. Daha sonra bir başka kromatik çıkış bizi Mi major akoruna götürür. Berman'ın kitabında Rus müziğindeki geleneksel sembolü çanları taklit eden sonoritelere sahip olduğunu söylediği akorlar, 56. ölçüde görünürler. Piyanistin elleri senkronize olmayan ritmleri çalmaktadır.

32. ölçüde daha önce basta ve altoda duyduğumuz tema 65. ölçüde sapronoda ağıt yakıyormuşçasına çalınır. 69. ölçüde parça biraz hızlanır ve müzik gittikçe hafifleyerek 79. ölçüdeki hipnoz edici kısma dinleyeni götürür. Berman kitabında, bu kısımda devamlı olarak tekrarlanan so ve la bemol notalarının savaş sonunda yanmış olan köyün kimsesiz çan kulesinin seslerine benzettiğini söyler.

98. ölçüde ilk temaya dönülür, ama bu sefer kısa sürmektedir. Sanki başlangıçtaki huzur, şahit olunan trajediden sonra yok olmuştur. (Berman, s.158) İlave edilen kısa melodilerle bu olağanüstü güzellikteki bölüm biter.

Şema 2. 6: İkinci muvmanın başlangıcı

Andante caloroso

4.2.3. Precipitato

Bu muvman, op.11 Toccata'ya ve benzer mizaçlı diğer çalışmalara (Suggestion diabolique op.4 no.4 gibi yada ikinci sonatın ikinci muvmanı gibi) kulak veren bir toccata formundadır.(Berman, s. 159) Diğer örneklerde olduğu gibi, bu eserde de devamlı tekrar edilen kısa motif ve sürekli hareket vardır. İlk muvmana benzemeyen bir biçimde, final sağlam bir tonal duygusunun üzerinde durur. Tonalite ilk basılan tonik Si bemol major akoruyla beraber kurulur. Aslında, tonal olarak belirsiz olan pasajlarda ilk muvmanın kaotik kargaşasını hatırlatma niyeti olduğu görülür.

Bu bölümün ölçü birimi alışılmıştın dışındadır: 7/8. Rus halk şarkılarında sık sık kullanılan böyle aksak ritimler,19. Yüzyılda yaşayan Rus besteciler tarafından müziğe ulusal bir tat bırakmak amacıyla kullanılmıştır. (Prokofiev böyle ölçü birimlerini başka eserlerinde de kullanmıştır, örneğin 1 numaralı Keman Sonatı gibi)

Aksak ritmin ve önceden tahmin edilen düzenli cümlelemenin kombinasyonu finalde çok başarılı bir şekilde işlenmiştir. Pek çok cümle iki ölçü uzunluğundadır: eklemek gerekirse, bastaki ostinato motif kaçınılmaz bir düzenle görünür, genelde iki ölçüde bir.İç kısımda akorlarla yavaş ilerleyen kromatik hareket ve bütündeki tonal sabitlik yeni bir ikili yapıyı oluşturur.

Bu muvmanın kararlı temposu 27., 30., 35. ve 38. ölçülerde arada sırada köşeli motiflerle kesilir. Yapılarıyla, ilk muvmanın kaos ve telaşını açık bir biçimde hatırlatır. Bu motifler, etrafı kuşatan büyük akorlarla güçlü bir kontrast yaratır.

50. ölçüde başlayan ve kısa motiflerin kullanıldığı geçiş bölümü, yine ilk muvmanın başlangıcını andırır. Sağ elde kromatik hareket eden akorlara karşılık, ilk bölümde olduğu gibi ısrarlı tekrar edilen notalar ve yine kromatik çizgide hareket eden kısa motifler bulunmaktadır. Bu kısım ilk muvmanın 92.-93. ölçülerindeki hareketi anımsatır.

74.-76. ölçülerdeki ritmik kısım, daha melodik ve daha sakin olan orta kısma getirir. Tonalitesi (Mi minör) muvmanın ana tonuyla (Si-bemol major) triton aralığındadır. Bu ilişki sonatın ilk ve son bölümleriyle (Si-bemol major) ve ikinci bölümü (Mi major) arasında daha önce belirtildiği gibi bulunmaktadır. Yeni tema geçiş kısmıyla ve dolayısıyla da ilk bölümle benzerlikler taşımaktadır.

105. ölçüde geçişte kullanılan fikre dönülür, uzun bir süre la notası üstte ısrarla tekrarlanır. Daha önce 74.-76. ölçülerde duyduğumuz kısım, 120. ölçüden itibaren la notasını tekrar ederek, ana ton olan Si-bemol major tonunda ilk temayı başlatır. Böylece, bütün formal yapı ortaya çıkar. (ABCBA) 127. ölçüden itibaren ana temanın ilk cümlesi değişiklik yapılmadan tekrarlanır. 145. ölçüden itibaren, klavyede kullanılan alan ve nüans büyür, daha önce hiç olmadığı büyüklükte bir ses alanını kapsar. 159.-164. ölçüler ısrarla la notasında durarak, 171. ölçüde tonik olan si bemol major tonuna çözülmeye, 165. ölçüde do major tonuna gelerek sürpriz yapmaktadır. 171. ölçüden itibaren ana tona gelmiştir ama dissonans sesler araya girer. Final ölçülerinde, müzik akor dışı gelen seslerden temizlenerek Prokofiev'in en heyecan verici finallerinden birini yapar. (Örn. Şema 2.7)

Şema.2.7. Muvmanın 161.- 178. Ölçüleri (final)

203

The musical score consists of five systems of grand staves. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system features a dense texture with many chords and sixteenth notes. The third system has a similar dense texture. The fourth system is marked "coda" and "ff detache", showing a more melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The fifth system concludes the piece with a final cadence marked "ff".

4.3.SERGEI PROKOFIEV OP.84 PİYANO SONATININ İNCELENMESİ

4.3.1 Andante dolce

Sonatin ilk muvmanı, 15 dakikadan uzun sürmektedir. Uzun süresi Prokofiev için oldukça olağandışıdır. Sonatları içinde yavaş yazılan tek birinci bölümdür. Bu sonatin yavaşlığına en yakın örnek olarak Berman Dokuzuncu Sonat'ın Allegretto bölümünü verir. Başlangıç cümlesinin yapısı , 5+4 ölçüler üzerine kurulmuştur, daha doğru ifade etmek istersek, (4+1) + 4. Bu cümle, ilk temayı oluşturan üçlü parçadan biridir. Üç cümlenin her biri kendi görevlerini oynayacaktır ve ayrı ayrı olarak geliştirilecektir. İlk seslendirilişinde bile, hepsi kendi karakterine sahiptir. İlki uzun sakin melodisiyle sıcak ve asildir. Bas çizgisi yavaş ilerleyerek müziğe resmi bir hava verir. 10. ölçüde başlayan ikinci büyük cümle daha acılı bir havadadır. Yaslı kromatik sesler içerir, ilk dört ölçü hemen varyasyon formunda tekrarlanır. Üçüncü cümle 18.ölçüde girmektedir, ilk cümlenin karakterine daha yakındır, altdominant ton olan Mi-bemol major tonundadır. Bu cümlelerden sonra, ilk cümle tekrarlanır.(26. ölçü)

35. ölçüde başlayan köprü kısmının malzemesi muvmanda önemli bir rol oynamaktadır. Altta sürekli basa karşı, sağ eldeki yavaş arpejler nazikçe iner. 42. ölçüde muvman biraz süratlenir, aynı arpejler şimdi çabuk biçimde dökülür. Arada ilk temanın birinci cümlesinden parçalar duyulur. Kısa bir süre için müzik daha yoğun olur ama sonra sakinleşerek 54. ölçünün ortasında köprü kısmı biter. Daha önceki fikirde yer alan uzun cümleler, çeşitlik ve serbestliğine kontrast olarak bu kısım kısa, dört notalık bir fikri temel alır, dört sesli polifonik bir yazı içinde düzenler, farklı seslerde taklit edilir ve yeni bir ton olan Re Major'e gidilir. Re notası beş oktavda da inici olarak duyulduktan sonra, ikinci tema 61.ölçüde başlar.Bu tema ana tonun ilgili minörü olan sol minör tonundadır. Tema önce soprano da acılı bir cümleyle başlar ve kısa ifadelerin kullanıldığı bir cümleyle devam eder. Basta sürekli devam eden akorlar rahatsız edici atmosferi devam ettirir. 54. ölçüde duyduğumuz köprü temasının kapanış kısmı, 79. ölçünün sonunda ince oktavda gelir. Müziğe acılık katar. 84. ölçüde tekrarlanan kısa motifle sergi bölümü sonlanır.

Gelişme bölümü, köprü kısmında kullanılmış onaltılıkların huzursuz hareketiyle başlar. 94. ölçüde çabuk biçimde inici olarak hareket eden arpejler döner: şimdi endişeli bir karaktere sahiptir. 100. ölçüde bas seste, ilk temanın üçüncü büyük cümlesini ritmik

olarak iki katı olarak genişlemiş biçimde duyarız. Müziğin ortasında birden koşan arpejler, daha önceki hızlarının yarısına düşerler.(111. ölçüde)114. ve 115. ölçüler, dinleyiciye muvmanın ilk cümlesinin başını hatırlatır. Sviatoslav Richter daha önce bu müziği tanımlarken şu yorumu yapmıştır: "duygusuzluğa dönüşüyor, sanki kendini zamanın merhametsiz marşına bırakmış gibi."

Onaltılıkların hareketi tekrar başlar, 133. Ölçüde köprü temasının tekrar iki kat yavaş ve fortissimo olarak tekrarlanmasına kadara sürer. Buradan gelişme kısmının sonuna kadar her nota, hız değeri iki kat arttırılmış olarak duyulur. Önce,141. ölçüde ilk temanın ikinci cümlesinin başını dörtlük notalar halinde ortaya çıkışı duyulur.144. ölçüde ses daha yükseğe çıkar ve bu arada sol el aynı temayı iki kat daha yavaşlatılmış ve dissonans olarak çalmaktadır.(Örn.Şema 3.1.) Buna karşı olarak 155. ölçüde, ilk temanın ilk cümlesi üst seste süresi uzatılmış olarak üst partide duyulur. Temanın parçaları süre değerleri uzatılarak duyulmaya devam eder.169. ölçüde ikinci tema yine süre değeri uzatılmış olarak ortaya çıkar. Gelişme bölümünün zirve noktası 183. ölçüde yeni bir fikir kullanılan kısımdır.(Örn.Şema 3.2) 190.ölçüden itibaren, gerilim azalır ve 206.ölçüde yeniden sergi başlar.

Şema 3.1 : Muvmanın 137. ve 151. ölçüleri (144.ölçüdeki sol eldeki değiştirilmiş tema)

Şema 3.2: 183. ölçüde yapılan zirve

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled '183' and the second system is labeled '186'. Both systems consist of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Yeniden sergi, ilk temayla başlar, fakat bu sefer temanın ABCA yapısı ABC olarak kısaltılmıştır. Aynı şekilde 231. ölçüde başlayan köprü teması da kesilmiştir. İkinci tema, şimdi yine kısaltılarak Si bemol major de duyurulur ve havada kalarak biter.

261. ölçüde başlayan koda kısmı, gelişme kısmının başında kullanılan onaltılık notalarla başlar. Önce piyano başlar ve giderek nüans atar. 286. ölçüde, aşağı doğru yuvarlanan notalarla beraber hareket çarpıcı bir biçimde kesilir. İnci hareket yapılarak iki defa daha kesilir. 290. ölçüde, glissandoyu anımsatan bir biçimde yukarı çıkılarak küçük dokuzlu aralık hissedilir. Bu aralık ikinci temanın açılışında da kullanılmıştır. Huzur dolu kapanış bu zengin muvmanın finalini yapar. (Örn, Şema 3.3.)

Şema 3.3: Muvmanın 290.-297. Ölçüler,

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled '290' and the second system is labeled '293'. Both systems consist of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The second system includes the marking 'poco rit.' (poco ritardando).

4.3.2. Andante sognando

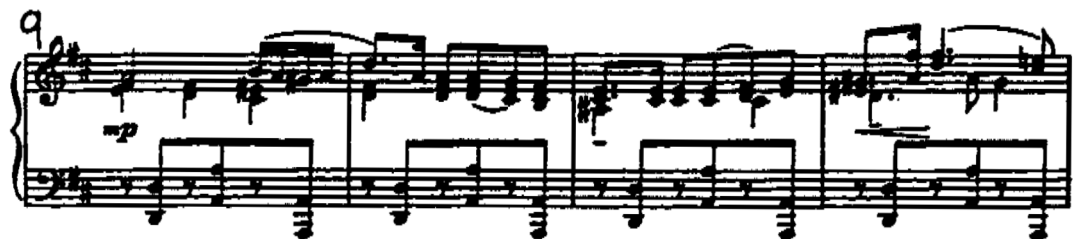
Sonatin ikinci muvmanı, diğer iki bölüme göre çok daha kısadır. Bu bölüm kısa bir rahatlama ya da iki anıtsal bölüm arasındaki nostaljik sessizlik olarak düşünülebilir. (Berman, s.176) Müzik Eugene Onegin balesindeki bir balo sahnesi için tasarlanmış bir menuet' e dayanır. (Berman, s.176) Orijinal kaynak, "bando müziğinin" resmi, biraz acemi karakterine sahiptir ve bando için yazılmıştır. Sonatta ise genel tavır, alışılmadık bir işaret olan sognando (düşünceli, dalgın) olarak belirlenmiştir. Muvmandaki sadece üç melodik ifade kullanılır, bu ifadeler farklı tonlar ve oktavlarda tekrarlanarak değişik orkestral renkleri akla getirir.

Açılıştaki yazı, orjinal bando yazısının değişmeden aktarılmış halidir. (Örn, Şema 3.4) Sağ eldeki üç ses çoğu zaman paralel hareketle çalınır, bastaki üç notalık hareket sekiz ölçü boyunca değişmeden kalır. Bandodaki sonarite Prokofiev'de nostaljik duygusallık uyandırmış olabilir: Halk bahçelerinde çalan bandolar, onun gençlik yıllarında Rusya'da bu oldukça yaygın bir yaz eğlencesiydi. (Berman, s.176) 9. ölçüde, yarım ses yukarıya çıkararak yeni bir tona gidilir. (Örn. Şema 3.5) Burada bas yine daha önce olduğu gibi aynı hareketle eşlik eder, fakat ritimle beraber çalmak yerine geriden gelerek zayıf zamanda çalınır.

Şema 3.4: İkinci muvmanın başlangıcı



Şema 3.5 :Muvmanın 9.-12. Ölçüleri



17. ölçüde , bir ton değişimi daha yapılarak uzun yeni bir melodi başlar. 27. ölçüde ilk temaya dönülür. Bu sefer, melodi sanki orkestradaki değişik enstürman grupları arasında çalınıyormuş gibi farklı oktavlarda çalınmaktadır. (Prokofiev aynı tekniği Altıncı Sonat'ın yavaş bölümünün 57.ölçüsünde de kullanmıştır.)

35.ölçüde, sakin karakterli yeni tema sunulur. Ton 43. ölçüde ilk temanın ilk seslendirildiği ton olan Re-bemol major tonuna döner.47. ölçüde ,bas partisinde ilk tema, farklı bir eşlikle (çıkıcı ikili onaltılık gruplar) çalınır. 49., 51. Ve 52. ölçülerde ilk tema farklı seslerde taklit edilir.Takip eden kısımda, üçüncü tema tekrarlanırken ikinci temanın kısımları da duyulur.

İlk tema 66. ölçüde tekrarlanır. İlk temaya şimdi dominant sesi olan La bemol sesinin şarkı söyleyen motifi eklenmiştir.74.ölçünün sonunda başlayan koda, yine orkestral yapıdadır.İlk tema tekrar başlar ve yarıda bırakılarak bölüm sonlandırılır.

4.3.3. Vivace

Yavaş ikinci muvmandan sonra, sonatın finali büyük bir enerjiyle patlak verir.İleri işleyen hareket Altıncı Sonat'ın son bölümünü hatırlatır. Altıncı sonatın finali gergin bir endişeyle dolu olmasına karşın Sekizinci Sonat kendinden emin, kontrollü bir nitelik taşır. Bu muvman ortasına geniş bir kısım ve koda eklenmiş bir sonata-rondo formudur.

Bölümün armonik dili oldukça açıktır. Belki de Prokofiev sonatlarındaki başka hiçbir bölümde bu kadar çok major akor dissonansları gizlemede bu kadar özgür gözler önüne serilmemiştir. (Berman,s. 178) Muvman si bemol major ilk temanın hafif ve emin hareketiyle başlar. İlk temanın 9.ölçüsünde kaygılı mi mimör fikir başlar.İki temanın tonaliteleri arasındaki triton aralığını ,Prokofiev sık sık yanyana kullanmıştır. Bir diğer sık kullandığı yarım ton aralığını, ikinci muvmanda sık olarak kullanmıştır. Aynı tonal yapı, final bölümünün 38.-41. ölçülerde si major tonundaki kısa pasajda da kullanılır.Bu pasajdan sonra 42. ölçüde yine Si Major tonundaki ikinci tema başlar. Prokofiev ustaca araya ikincil sesleri ekler, bu sesler daha sonra bağımsız bir çizgi oluşturacaktır. (Bu teknik Prokofiev'in sık kullandığı diğer tekniklerden biridir. Örneğin, aynı tekniği Yedinci Sonat'ın ikinci bölümünde de duymuştuk.)49. ölçüde daha sonra gelişmede önem kazanacak,üç seslik bir motif sağ elde duyulur.71. ve 78. ölçülerdeki geniş bir alanda

inici ve çıkıcı hareket eden arpejler, ilk temaya dönüşe öncülük eder. Temadaki cümleler bu sefer ters düzende çalınır: ikinci fikir 79. ölçüde Mi major tonunda ve ilk fikir 85. ölçüde ana ton olan Si bemol major tonunda yazılmıştır. 93. ölçüde başlayan, muvmanın ilk kısmını bitiren pasaj da ana ton olan Si bemol major tonunda kurulmuştur.

101.-106. ölçülerdeki geçiş kısmıyla beraber, bölümün orta kısmının Re bemol major tonunda olduğu anlaşılır. Orta kısım bir valsdir, teması ikinci muvmanın ilk temasının başında duyduğumuz ses perdelerine dayanır: La bemol, Sol ve Re bemol. A motifi olarak düşüneneğimiz kısa motif, arka planda tekrar eden La bemol sesine karşı olarak duyulur. (107. ölçü) Daha sonra 111. ölçüde daha uzun bir melodi bas partisinde duyulur ve tenor partisi de sonrasında aynı melodiyi tekrar edilir. Daha sonra üç sestem oluşan kısa motif cesur sıçramalar eklenerek değişmiş bir formda geri döner; hemen ardından daha da büyük sıçramalarla taklit edilir. Bütün bunlar bu kısımdaki ana temanın gelişine hazırlar. 137. ölçüde enerjik melodi yüksek oktavda duyurulur. Melodi sürekli değişerek tekrarlanır, 185. ölçüde parlak şen zirveye varılır. Besteci, bu kısımda bütün klavyeyi kullanmıştır.

208. ölçüde, üç seslik motifin üst üste kullanır. 223.-24. ölçülerde koşar tarzda çıkıcı hareket eden motiften sonra, ostinato (sürekli) motif daha alçak seste duyulmaya başlar. 233. ölçüde bu harekete, inici dokuzlu aralığında bir motif eklenir. Bu hareketin, ilk muvmandaki ikinci temanın girişinden türediği farkedilir. 234. ölçüde yüksek oktavda bir diğer motif eklenir.

234. ölçüde eklenen motif sürekli tekrar edilirken ostinato motif sadece bas partisinde tekrar edilir ve pianissimo nüansına düşülür. 289. ölçüde ilk muvmanın ikinci teması gizemli olarak ince oktavda tekrar ortaya çıkar. Bu kısmın son yankıları kaybolduktan sonra, yeniden sergiye dönüş yavaşça başlar. Geçiş kısmı, ilk kez 49. ölçüde ikinci temanın ortasında duyduğumuz üç seslik motifi temel alır. Prokofiev, bu kısmı kendisinin çok kullanmadığı bir terimle işaretlendirir: irresoluto (kararsız, şüpheli bir biçimde). Müzik kademeli olarak daha cesur bir havaya girer ve 359. ölçüde ilk temanın ikinci fikri parça parça çalınır. 367. ölçüde, bu fikir tam olarak duyurulur ve yeniden serginin gelişini haber verir.

İlk temanın birinci sujesi 380. ölçüde tekrar duyulur. Sergi kısmında birinci ve ikinci

temanın tonları yarım ton aralığında farklıdır (Si bemol major ve Si major), fakat yeniden sergide ikinci tema (404. ölçüde) Si bemol major tonuna triton aralığında uzak olan mi major tonunda duyurulur.

458. ölçüde fortissimo başlayan kodada muzaffer bir hava vardır. 466. ölçüde İkinci temanın varyasyonu duyurulur. İlk temanın ikinci sujesi 486. ölçüde kısa bir biçimde anımsatılarak dinç bir biçimde, bu etkileyici muvman sonuçlandırır.

5.BÖLÜM: SONUÇ

Prokofiev, 20. Yüzyılın başlarında yaşamış en önemli bestecilerden biridir ve piyano repertuarına büyük katkıları olmuştur. En büyük katkılarından biri de yazdığı piyano sonatlarıdır.

Yaşadığı dönemin çalkantılı ruhuna uygun olarak stilinde dönem dönem değişiklikler olmuş ve bunlar yazdığı sonatlara da yansımıştır.

Araştırmada incelediğimiz Savaş Sonatları'nda gördüğümüz kadarıyla besteci bazen radikal değişiklikler yapsa da ana hatlarıyla sonat-allegro formuna bağlı kalmış bununla birlikte kendine özgü özellikler de eklemiştir. Bu sonatlar da en belirgin olarak gördüğümüz bu özellikler, triton aralığının ve yarım ton değişiklik yapılmasını sıklığı, motiflerin ostinato kullanımı, sonatta muvmanlar içinde bazı motiflerin paylaşarak bütünlük sağlanması, temanın süre değerinin ikiye artırılarak duyulması, polifonik yazı, aksak ritm kullanımı sayılır. Hepsi çok incelikle kullanılmıştır.

Prokofiev'in müziğinin enerjik karakteristik özelliği bu eserlerde de görülmektedir. Bu özelliğin kaliteli bir biçimde duyulması için tempoda sabit kalmak önemlidir. Bir başka özellik ise çok zıt karakterlerin bir arada hatta bazen aynı tema üzerinde kullanılmasıdır ki, yorumcular bu karakter farklılıklarına önem vermelidir.

Prokofiev'in sonatları 20. Yüzyıl piyano edebiyatının en temel taşlarından biridir. Bu mükemmel eserlerin hakkını vermek için, piyanist canlı tahayyül yeteneği, bitmeyen enerjiyi ve duygusal olarak tamamen katılarak enstrümanına tamamen hakim olmalıdır.

6.BÖLÜM: YÖNTEM

6.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma betimsel bir araştırmadır.Araştırmada tarama ve müziksel tanımlama yöntemi kullanılmıştır.

6.2. Evren ve Örneklem

a) Evren

Bu araştırmanın evrenini, Sergei Prokofiev' in piyano sonatları oluşturmaktadır.

b) Örneklem

Bu araştırmanın örneğini, Sergei Prokofiev' in Op.82, Op.83 ve Op. 84 piyano sonatları oluşturmaktadır.

6.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırma verilerin toplanması, alan yazı taraması, müzikal tanımlama ve nota incelemesi ile geliştirilmiştir.

6.4. Verilerin Çözülmesi

Elde edilen verilerin çözülmesi, biçimsel ve müzikal tanımlama yolu ile yapılmıştır.

KAYNAKÇA

Berman, Boris. Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

Hodeir, Andre. Müzikte Türler ve Biçimler. Çev: İlhan Usmanbaş. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.

Morrison, Simon. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. United States of America: Oxford University Press, 2009.

Robinson, Harley. Sergei Prokofiev: A Biography. Boston: Northeastern University Press, 2002.

Say, Ahmet. (2002). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schoenberg, Harold. The Lives of the Great Composers. Londra: Futures Publications, 1986.

Shlifshtein, S.I. S. Prokofiev: Aurobiography, Articles, Reminiscences. Çev: Rose Prokofieva. Honolulu: University of Pasific, 2000.

Web: www.imsip.org. Erişim: 22.03.2013