

**S. PROKOFIEV OP.29 4. PİYANO SONATININ
TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN
DETAYLI İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Cemre ÇİLENGER

Eskişehir 2019

**S. PROKOFIEV OP.29 4. PİYANO SONATININ
TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN DETAYLI İNCELENMESİ**

Cemre ÇİLENGER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Gökhan AYBULUS

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Ağustos, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Cemre ÇİLENGER'in "S. Prokofiev Op. 29 4. Piyano Sonatının Teknik ve Müzikal Açından Detaylı İncelenmesi" başlıklı tezi 20 Ağustos 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Piyano Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Gökhan AYBULUS

Üye : Doç. Selin ŞEKERANBER ULUĞBAI

Üye : Doç. Osman Özgür ÜNALDI

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

S. PROKOFIEV OP.29 4.PIYANO SONATININ TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN DETAYLI İNCELENMESİ

Cemre ÇİLENGER

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ağustos 2019

Danışman: Doç. Gökhan AYBULUS

Bu çalışma, Sergey Prokofiev'in Op.29 4. piyano sonatını inceler. Bu tezin yazılma amacı, klasik dönemin Prokofiev'in müziği üzerindeki etkilerini ve bestecinin, sonat formuna yaklaşımını incelemektir. Form olarak klasik dönem normlarına bağlı kalmış olan Prokofiev'in müzikal anlayış olarak iki farklı yönü bulunmaktadır. Bu eserinde, birbirine zıt olan iki müzikal anlayışını da ortaya koymaktadır. Bunlardan birisi; Çağdaş müziğe, müzikteki güncel değişimlere ayak uyduran bir müzikal anlayıştır. Bir diğeri ise; sadelikten yana olan, daha programlı ve kurallı olan bir anlayıştır. Prokofiev bu eseri öğrencilik yıllarında yazmaya başlamış, günümüzde seslendirilen haline ise olgunluk döneminde getirmiştir. Bu sebeple; Prokofiev'e ait iki ayrı düşünce şekli de bu eserde çok net bir biçimde hissedilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sergey Prokofiev, Op.29 4. Piyano Sonatı, Sovyet Dönemi, Sonat Formu

ABSTRACT

TECHNICAL AND MUSICAL DETAIL ANALYSIS ON PROKOFIEV'S

PIANO SONATA NO.4 OP.29

Cemre ÇİLENGER

Department of Musical Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, August 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Gökhan AYBULUS

This study analyzes Sergey Prokofiev's Piano Sonata No.4, Op.29. The aim of this thesis is understanding the influence of Classical era on Prokofiev's music and his approach to Sonata form. Sergey Prokofiev's musical understanding has two contrary senses and he reveals both of them in sonata no.4. One of them keeps pace with Contemporary Music and the latest musical developments, the other lines up with simplicity and embraces systematical and orderly music. Prokofiev started to compose this piece when he was a student and finalized it in his period of maturity. Therefore his different musical senses are clearly perceived in sonata no.4.

Keywords: Sergey Prokofiev, Op.29 4th Piano Sonata, Soviet Period, Sonata Form

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans süreci boyunca, yardımlarını hiç eksik etmeyen, her zaman hoşgörölü olan ve bana yüksek lisans süreci boyunca mesleğim ve hayatla ilgili birçok şey öğreten sevgili hocam, Doç. Gökhan AYBULUS'a; tezimin gelişmesinde ve şekillenmesinde büyük rol oynayan, çok değerli arkadaşım Seda HANCI'ya; bu süreçte hep arkamda olduğunu ve yardımlarını hissettiğim başta sevgili babam İ. Ümit ÇİLENGER olmak üzere tüm aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tarih : 20.08.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Öğrencinin Adı Soyadı

Cemre Cileker

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SERGEY PROKOFIEV'İN HAYATI VE MÜZİK DİLİ.....	2
1.1. Sergey Prokofiev'in Hayatı.....	2
1.2. Prokofiev'in Konservatuvar Yılları.....	3
1.3. Sovyet Rusya'sında Müzik	5
1.4. Prokofiev'in Müzik Dili.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

2. SERGEY PROKOFIEV'İN SONATLARINA GENEL BAKIŞ.....	9
2.1. Op. 1 1. Piyano Sonatı.....	10
2.2 Op. 14 2. Piyano Sonatı.....	10
2.3 Op.28 3. Piyano Sonatı.....	11

	<u>Sayfa</u>
2.4 Op. 29 4. Piyano Sonatı.....	12
2.5 Op. 135 5. Piyano Sonatı.....	13
2.6 Op. 82 6. Piyano Sonatı.....	14
2.7 Op.83 7. Piyano Sonatı.....	14
2.8 Op. 84 8. Piyano Sonatı.....	15
2.9 Op.103 9. Piyano Sonatı.....	15
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. OP.29 4. PİYANO SONATININ AYRINTILI ANALİZİ.....	16
3.1 Birinci Bölüm “ <i>Allegro Molto Sostenuto</i> ”.....	16
3.2 İkinci Bölüm “ <i>Andante Assai</i> ”.....	27
3.3 Üçüncü Bölüm “ <i>Allegro Con Brio Ma Non Leggiero</i> ”.....	37
SONUÇ.....	47
KAYNAKÇA.....	48
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Ana Tema (1-4)	17
Şekil 3.2 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Ana Motif Örneği.....	17
Şekil 3.3 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Ana Tema (7-17)	18
Şekil 3.4 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Köprü Kesiti (16-26).....	19
Şekil 3.5 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Yardımcı Temaya Geçiş (32-43).....	19
Şekil 3.6 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Yardımcı Tema (37-50).....	20
Şekil 3.7 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Kapanış Kesiti (61-64).....	20
Şekil 3.8 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Sergi Kesitinin Sonu (65-70).....	21
Şekil 3.9 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Gelişme Kesiti (88-98).....	21
Şekil 3.10 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Zirve Kısmı (88-114).....	22
Şekil 3.11 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Dominant Pedalı (117-124).....	23
Şekil 3.12 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Gelişme Kesitinin Sonu.....	23
Şekil 3.13 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Yeniden Sergi Kesiti.....	24
Şekil 3.14 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Köprü Kesiti(146-162).....	25
Şekil 3.15 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Yardımcı Tema (162-167).....	25
Şekil 3.16 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Kapanış Kesiti (182-192).....	26
Şekil 3.17 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Bölüm Bitiş Akorları.....	26
Şekil 3.18 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Başlangıç Akorları.....	27
Şekil 3.19 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Ana Tema (1-8).....	28
Şekil 3.20 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Tema Kapanışı (8-12).....	28
Şekil 3.21 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm İkinci Kesit (13-22).....	29
Şekil 3.22 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Köprü Kesiti (22-23).....	30
Şekil 3.23 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Üçüncü Kesit (25-29).....	31
Şekil 3.24 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Üçüncü Kesit Bitişi(29-33).....	32

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.25 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Geçiş Kesiti(33-35)..	33
Şekil 3.26 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Dördüncü Kesit (36-40).....	33
Şekil 3.27 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Temanın Bitişi.....	34
Şekil 3.28 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Üçüncü Kesite Dönüş (62-64).....	34
Şekil 3.29 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Üçüncü Kesit Sonu (68-71).....	35
Şekil 3.30 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Kapanış Kesiti Başlangıcı (71-72)..	35
Şekil 3.31 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Kapanış Kesiti (73-80).....	36
Şekil 3.32 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm CODA Kısmı.....	37
Şekil 3.33 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Başlangıç Motifi.....	38
Şekil 3.34 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Ana Tema (1-13).....	39
Şekil 3.35 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Köprü Kesiti (25-31).....	39
Şekil 3.36 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm İkinci Tema (B) (40-52).....	40
Şekil 3.37 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Süsleme Motifi.....	41
Şekil 3.38 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Ana Tema (A) (67-75).....	41
Şekil 3.39 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Üçüncü Tema (C) (84-103).....	42
Şekil 3.40 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Ana Tema (A) (134-145).....	43
Şekil 3.41 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Köprü Kesiti (153-169).....	44
Şekil 3.42 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm B Teması (178-188)	45
Şekil 3.43 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Bitiş Gamları (201-208).....	46
Şekil 3.44 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Bitiş Akorları.....	46

GİRİŞ

Sergey Prokofiev, müziğin birçok halini, kendi müziğinde harmanlamış bir bestecidir. Müziğinin içinde klasik dönemden, romantik dönemden, zaman zaman Fransız izlenimciliğinden birçok örnek bulunabilmektedir. Besteci bütün müzikal fikirleri inceleyip, araştırıp kendi modern müzikal fikirleriyle harmanlamıştır. Müzisyen bir anneye sahip olmasının bir artısı olarak, hayatının ilk yıllarından itibaren müzikle iç içe olmuştur. Sovyet dönemi müziğinin temsilcilerinden olan besteci, hayatının son yıllarında bestecilik açısından çok özgür yıllar geçirememiş olmasına rağmen hayatı boyunca her zaman araştırmış ve müzik açısından her zaman yeniliklere açık bir besteci olmuştur. Çağdaş dönem bestecileri arasında, müziğindeki çağdaş öğeleri, klasik ve romantik dönemden öğelerle ustaca birleştirmiş olması sebebiyle, ayrı bir yerde durmaktadır.

Çok sayıda sonat formunda eser besteleyen Prokofiev, sonatlarında geleneksel formlara mümkün olduğunca bağlı kalmıştır. Bu çalışmada konu alınacak olan, Prokofiev'in Op.29 do minör 4. piyano sonatı da bunlardan birisidir. Besteci bu sonatı öğrencilik yıllarında yazmaya başlamış ve daha sonra olgunluk yıllarında tamamlamıştır. Bu durum, bestecinin gençlik dönemindeki deneysel bakış açısı ve olgunluk dönemindeki daha oturaklı olan bakış açısının başarılı bir harmanı olması açısından, eseri daha zengin kılan bir özellik olmuştur.

1. SERGEY PROKOFIEV’İN HAYATI VE MÜZİK DİLİ

1.1 Sergey Prokofiev’in Hayatı

Sergey Sergeyevich Prokofiev 23 Nisan 1891 yılında Ukrayna’ya bağlı olan Sontsovka köyünde doğmuş, ailenin tek çocuğu olmuştur. Bir Sovyet bestecisi olan Prokofiev, annesi Maria Grigoryevna Zhitkova’nın da piyanist olmasından dolayı, küçük yaşlardan itibaren her zaman piyanoya çok ilgi duymuş, ilk müzik derslerini annesinden almaya başlamıştır.

“Kendisi de *“Piyanyu kendi başıma çalabilmek için fırsat arıyordum. Annem çalıştığı egzersizler esnasında, çocukluk deneyimlerimi yaşayabilmem için, iki oktav üstten piyano tuşlarına basmama izin veriyordu, ortaya çıkan gürültü korkunçtu. Fakat annem ne yaptığının farkındaydı, bunlar piyanonun başına tek başıma oturmadan önceki küçük denemelerdi”* şeklinde bu yıllarından bahsetmiştir (Shlifstein, 1960, s.16)”.

İlk bestesini 5 yaşında yapmış olan Prokofiev, henüz okuma- yazma bilmiyorken piyanoda doğaçlama yapmaya başlamıştır. İlk bestesini yaptığında henüz nota bilgisi olmadığı için, kağıda dökerken annesinden yardım almıştır. Bu bestenin ismi *“Indian Galop”* tur, bunun sebebini besteci otobiyografisinde, o dönemde Hindistan’da yaşanan açlık şeklinde belirtmiştir. Çok erken yaşlarda annesi aracılığıyla piyano müziğiyle tanışması, besteciliğe de piyano için eserler yazarak başlamasına sebep olmuştur. Bu dönemde ilham kaynağı ise çevre köylerden duyduğu Rus ve Ukrayna halk şarkıları olmuştur. Daha sonraki yıllarda da bu, Prokofiev’in besteciliğine yansımıştır. Karakteristik melodilerinin çoğunda Rus halk ezgilerinin etkisi kolayca hissedilebilmektedir. Bestecinin çalıştığı ilk büyük eserler ise Ludwig van Beethoven (1770-1827)’in sonatları, Frederic Chopin (1810-1849)’in Mazurka, Prelüd ve Valsleri, Rus besteci olarak ise Pyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893) ve Anton Grigoryeviç Rubinstein (1829-1994)’in eserleri olmuştur.

Prokofiev 1902 yılında, Moskova’ya olan ikinci ziyaretinde Sergey Taneyev (1856-1915) ile tanışmıştır. Bu, Prokofiev’in profesyonel bir besteciyle ilk tanışması olmuştur. Taneyev genç bestecideki yeteneği fark ederek bununla ilgili profesyonel bir eğitim alması tavsiyesinde bulunmuş, yine aynı yıl Taneyev’in yönlendirmesiyle Reinhold Gliere (1875-1956), Prokofiev’le tanışmıştır. Gliere, üç yaz boyunca Sontsovka’ya giderek, Prokofiev’e son derece ciddi ve sistematik bir şekilde armoni, form ve enstrümantasyon dersleri vermiş, piyano üzerindeki çalışmalarını denetlemiştir. Prokofiev, bestecilik alanındaki ilk öğretmeni olan Gliere ile 1904 yılında St.

Petersburg’a gidip konservatuvara başlayana dek hem çalışmalarına devam etmiş hem de çok yakın arkadaş olmuştur. Bu dönemde Gliere’nin yönlendirmesiyle Prokofiev, üç bölmeli şarkı formuna ağırlık vermiş ve 1902- 1906 yılları arasında toplam on iki tane şarkı bestelemiştir. 1909 yılında ise ilk büyük eseri olarak kabul edilebilecek olan Op.1 fa minör piyano sonatını yazmıştır.

1.2 Prokofiev’in Konservatuvar Yılları

1904 yılında konservatuvara başlamak üzere annesiyle birlikte St. Petersburg’a giden Prokofiev, Aleksandr Glazunov (1865-1936)’la tanışmıştır. Glazunov, Prokofiev’in yeteneğini fark etmiş ve onu konservatuvara yönlendirmiştir. Bu şekilde 1904 yılında Prokofiev, St. Petersburg konservatuvarında müzik eğitime profesyonel olarak başlamıştır.

Konservatuvara başlamasıyla birlikte, Prokofiev’in müzik tarzı kademeli olarak gelişmeye ve değişmeye başlamıştır. Besteci, 13 yaşında konservatuvara başladığında daha önce annesinden aldığı müzik dersleri sayesinde çoktan, dört opera, iki sonat, bir senfoni ve birçok piyano parçası yazmıştır. Konservatuvarda, Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908), Aleksandr Glazunov, Anatoli Liadov (1855-1914) gibi önemli Rus bestecileriyle çalışmıştır. Korsakov da dahil olmak üzere, okul hayatı boyunca, çoğu öğretmeni Prokofiev’in besteciliğini beğenmemiş, kurallara uymadığı gerekçesiyle, yazdığı müzikleri yanlış bulmuşlardır. Prokofiev’in kendisi de hocalarıyla çoğu zaman anlaşmazlıklar yaşamıştır. Bunun sebebi, Prokofiev’in kurallara ve geleneklere bağlı bir biçimde beste yapma zorunluluğunu küçük yaşlardan itibaren reddetmesi olarak düşünülebilir.

1904 yılında Rusya’da başlayan ayaklanmalar yüzünden St. Petersburg konservatuvarı, 1905 yılının ocak ayında 6 ay süreyle kapalı kalmış, daha sonra yeniden eğitim vermeye devam etmiştir. 1914 yazında Sergey Prokofiev başarılı bir şekilde mezun olduktan sonra, adı daha çok duyulmaya başlamıştır. Önemli gazetelerde yer almaya başlamış, St. Petersburg’un önemli sanat salonlarında yer vermeye ve çevreden daha çok ilgi görmeye başlamıştır.

Ülkedeki politik problemlerin durulmaması ve çıkan iç savaşın devamında, 1917 yılında “Ekim Devrimi” gerçekleşmiştir. Bu olayın sonrasında Prokofiev’in tepkisi de diğer bütün, çağdaş bir toplum olarak kalmayı hedefleyen sanatçılarla aynı olmuştur. Devrimle birlikte ülkede ortaya çıkan kaos ve yıkım bestecinin çalışmalarını ve

yaşamını büyük ölçüde etkilemeye başlamış ve bu sebeple, 1918 yılında Prokofiev, yurtdışında yaşamaya karar vermiştir. Belirli aralıkla Japonya, ABD, Avrupa’da yaşamıştır. Toplamda 18 yıl ülkesinden uzakta yaşamış olan besteci, ilk olarak ABD’ye gitmiş, burada kendini kanıtlamak ve ün kazanmak için çok çabalamış, çok sayıda konserler vermiştir. Konserlerinde ise çoğunlukla kendi eserlerini çalmayı tercih etmiştir. Fakat ABD’de amaçladığı seyirci kitlesi ve beğenisine ulaşamamıştır. Müziği çok fazla eleştiri almış, özellikle basında hem müziğine hem çalıcılığına olumsuz eleştiriler yapılmıştır. Bu baskıdan kurtulmak, kendisiyle ilgili oluşan algıyı değiştirmek için çok çabalayan besteci, sonunda 1923 yılında Paris’e gitmiştir. Besteci, ABD’deki deneyimlerinden, otobiyografisinde şu sözlerle bahsetmektedir.

“Müzik kariyerimin Amerika’da da Rusya’da olduğu gibi sorunsuz seyredeceğini düşünmüştüm, fakat yanılmışım. Kendimi her şeyin mükemmel bir şekilde organize edildiği, fakat benim alışık olduğumdan tamamen farklı bir müzik dünyasında buldum. (Prokofiev, 1927, s.264)”.

Paris, bestecinin Avrupa’daki ilk durağı olmuştur. Kısa bir süre sonra, Vladimir Nabokov (1899-1977) gibi büyük sanatçıların da merkezi olan Almanya’nın Berlin şehrine taşınmıştır. Paris’in müzikal anlayışını beğenen ve benimseyen besteci, Almanya’da yaşamaya başladığı dönemde, Alman müziğine kendini hiçbir zaman yakın hissetmemiş, dönemin ünlü Alman bestecileri olan, Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945), Richard Strauss (1864-1949) gibi isimlerin hiçbirisine ilgi göstermemiştir.

Bu sırada 1927 yılında düzenlediği bir turne sebebiyle Rusya’ya giden Prokofiev, ülkesinde çok güzel karşılanmıştır. Rusya’da resepsiyon, Prokofiev’i Rusya ile olan ilişkilerini, müzik kuruluşuyla bağlarını yeniden güçlendirmek ile ilgili cesaretlendirmiştir. Daha sonraki yıllarda Rusya’ya çeşitli geziler düzenleyen besteci, her gidişinde kendi ülkesinden gördüğü ilgiden çok memnun kalmıştır. 1936 yılında Rusya’ya geri dönmüştür. Buraya dönüşünün ilk yıllarında çok ilgi görmüş fakat Sovyetler Birliği’nin yarattığı baskılar arttıkça, özellikle hayatının son yıllarında besteciliğe zor şartlar altında devam etmiştir. Josef Stalin (1878-1953) ’in de ölüm tarihi olan 5 Mart 1953’de ülkesinde ölmüştür.

1.3 Sovyet Rusya'sında Müzik

Prokofiev'in Rusya'dan uzakta yaşadığı yıllarda ülkesinde çok fazla değişiklik olmuştur. 1917 yılındaki Devrim sonucunda, çarlık rejimi devrilmiş, Ekim Devriminin de öncüsü olmuş olan Vladimir Lenin (1870-1924) iktidara gelmiştir. İktidara geçtikten sonra, yine Lenin'in kurmuş olduğu Sovyetler Birliği'nin, sanat ve özellikle de müzik alanında toplumu ileriye taşımaya yardımcı olacak atılımlar yapması beklenmiştir. Fakat bu gerekliliğin aksine, Lenin'le birlikte müziğe ciddi kısıtlamalar ve son derece katı kurallar getirilmiştir. 1953 yılına kadar uygulanmaya devam eden bu kurallarda; yeni hiçbir müzik akımının yayılması ve kullanılmasına izin verilmemiş, besteciler, melodi çizgisine her zaman öncelik vermek, atonal ve disonans sesler kullanmamak, sahne eserlerinde sadece Sovyet hayatını anlatmak, koro veya şarkı müziklerine ağırlık vermek gibi katı kurallarla da kısıtlanmıştır. Bu kurallar zamanla Rus kompozisyon stili açısından besteciler arasında büyük çatışmalara yol açmıştır. 1924 yılında Lenin'in ölümüyle birlikte Josef Stalin (1878-1953) görevi devralmış ve diktatör bir yönetimle, Sovyet Rusya'nın müzik anlayışı devlet tarafından tamamıyla kontrol altına alınmıştır. Besteciler için artık özgün bir şekilde kendilerini ifade etmeleri imkânsız kılınmış, yaratıcılıkları son derece kısıtlanmıştır.

Sovyet döneminin en bilinen ve kendini kanıtlamış olan bestecisi Sergey Prokofiev'dir. Daha sonra önemli isimler arasında, sonradan Amerika'ya yerleşmiş olan Aleksandır Çerepnin (1899-1977), Dmitri Borisoviç Kabalevski (1904-1987), Ermenistan bölgesinden Aram Haçaturyan (1903-1978) gelmektedir (Say, 2017 s.1). Prokofiev'in hayatının son yıllarına denk gelen Sovyet döneminde, Kabalevski başta olmak üzere daha birçok besteci siyasi bir arka planları olmaması sebebiyle rahatça bale ve opera eserlerini sergileyebilirken, Prokofiev bu konuda oldukça zorluk yaşamıştır. Fakat kendisine ve eserlerine karşı sergilenen bu resmi tutuma karşın, Prokofiev bale ve opera için müzik yazmaya uzun bir süre ısrarla devam etmiş, haksız bulduğu bu politik tutuma karşı direnmiştir. Hatta döndükten sonraki bu dönemde yazmış olduğu birçok bale ve operasıyla halkın büyük ölçüde beğenisini kazanmıştır. Bu eserlerin arasında en ünlü yayılmış eserler olarak; *"Romeo ve Juliet"* balesi, *"Savaş ve Barış"* operası ve daha birçok eser sayılabilmektedir. Prokofiev'in Rusya'ya ilk döndüğü yıllarda, Rusya'da izlenmekte olan rejim besteciyi henüz rahatsız etmemiş, aksine Prokofiev'e kimse müdahale etmemiş ve çok saygı duyulmuştur. Zamanla katılaşmaya başlayan kurallarla birlikte, 1936 yıllarında yaşanmaya başlayan huzursuzlukların ardından, 1947

yılında, müzikte armoni dışı hareketlere son derece sert bir yaklaşım getirilmiştir. Vano Muradeli (1908-1970), Prokofiev, Dmitri Şostakoviç (1906-1975), Haçaturyan, Nikolay Myaskovski (1881-1950) ve daha birçok besteciye, bu kuralları dikkate almadıkları gerekçesiyle ceza verilmiştir. Bunun yanı sıra komite tarafından, bu bestecilerle ilgili, şekilcilik ve halkın müzik anlayışını kötü yönde etkilemekle itham edilen bir kararname yayımlanmıştır. Prokofiev'in Op.82 6 numaralı La Majör piyano sonatı ise bu şekilciliğe bir örnek olarak gösterilmiştir. Bestecilerin bu şekilde katı kurallarla kısıtlanmasıyla, Rus müziği dünya üzerindeki yeri ve önemini zamanla yitirmeye başlamıştır. Prokofiev'in yaratıcı yönü bu katı kurallarla beraber neredeyse tamamen körelmiş, eser yazma sayısı gitgide azalmıştır. Hayatının son yıllarında ise Stalin'in getirdiği yeni ve katı kurallar sebebiyle, yaratıcı ve deneysel birçok fikri ve eserinden vazgeçmek zorunda kalmıştır.

1.4 Prokofiev'in Müzik Dili

Prokofiev'in müzik hayatı üç bölüme ayrılarak incelenebilir: St. Petersburg'da geçen gençlik ve öğrencilik dönemi, Amerika'da ve Fransa'da yaşadığı dönem ve son olarak 1933 yılında Rusya'ya döndükten sonra ki Sovyet Birliği'nde geçirdiği dönem. Yaşadığı bu dönemler, yaratı tarzını ve fikirlerini çok etkilemiştir. Fakat bir yandan, bu dönemler boyunca hiç değişmemiş olan en büyük özelliği ise hayatının her döneminde, keşfetmeyi tercih etmiş olmasıdır. Keşfetmenin de müziğin, estetik kaygının bir parçası olduğuna inanmıştır. Belli yapılar hep aynı kalsa da Prokofiev'in yaratıcı yaşamındaki büyük gelişim net olarak gözlemlenebilir. Bestecilik hayatı boyunca stilini sıklıkla değiştiren tek besteci Prokofiev olmamıştır. Igor Stravinski (1882-1971), Bela Bartok (1881-1945), Arnold Schönberg (1874-1951) gibi besteciler de kendi stillerini bulma aşamasında müziklerinde çok ciddi değişikliklere gitmişlerdir. Yaşı ilerledikçe müziği daha derin, anlamlı ve daha yoğun amaçlar güden bir hal almıştır. Bu değişimin bir sonucu olarak gençlik ve yaşlılık dönemlerindeki eserlerinin dokularında bariz farklar görülmektedir fakat, özellikle piyano müziğindeki temel nitelikleri hep aynı kalmıştır. Gençliğinde keşfettiği birçok yöntemi bütün yaratı yaşamı boyunca sürdürmüştür. O dönemlerinde yaptığı keşiflerini, yeni fikirlerin ifadelerine uyarlayarak, mükemmelleştirmiştir. Müziğinin zaman içinde gelişmesini sağlayan bu değişiklikler olurken, bestecinin müziğinde her zaman sabit kalan bazı standartları olmuştur.

“Besteci müziğinin değişmeyen standartlarının birkaç temel maddesini şu şekilde sıralamıştır; “İlki, erken çocukluğumda, annemden de sıkça duyduğum Beethoven’dan gelen klasik çizgidir. İkincisi, modern eğilimdir. “Kalabalık” armonilerimin kökü Taneyev ile olan buluşmalarla başlar. Daha sonra ise bu, güçlü duyguları ifade edebileceğim kendi armonik dilim haline gelmiştir. Üçüncü; “Toccata” veya “motor” sistemi. Dördüncü ve muhtemelen son olan madde ise; lirizmdir. Lirizm genellikle, bir melodide değil, meditatif bir ruh hali olarak görünür. Bu ayrıntı ilk başlarda eserlerimde çok fark edilir şekilde değildi, fakat ilerleyen zamanda bestelerimin bu yönüne daha özen gösterdim.” (Berman, 2008 s.10)”.

Bestecinin kendisiyle ilgili yaptığı bu analizine ek olarak, Prokofiev’in lirizm anlayışı iki ayrı şekilde incelenebilir. Bunlardan birisi, genellikle uzun, geniş aralıkların kullanıldığı, ikincil seslerle kontrpuantal olarak zenginleştirilmiş bir lirizm, ikinci tür ise; daha simetrik ve basit yapıda düşünülmüş olan, diğer lirizm anlayışına göre daha az yoğun, daha saf temalardan oluşmaktadır. Prokofiev kuramcılığa pek ilgi duymayan pragmatik sanatçılardan birisidir.

“Bir açıklamasında “Her zaman kendi düşündüklerimi yapmak istedim. Kurallar öyle söylediği için bir şey yapıyor olmak hiçbir zaman beni tatmin etmedi. Konservatuvardan ilk ayrıldığımda kafamda çok fazla fikir vardı, fakat bunları dilediğim gibi ifade edebilecek tekniğim yoktu. Bu ilk başta kötü bir durum gibi görünse de, bunun tam tersinin olmasından daha iyi olduğunu fark ettim. Bu farkındalığının sonucunda da, ben her zaman kendi düşüncelerimin, fikirlerimin öğrencisi oldum.” şeklinde konuşmuştur (Nestyev, 1960, s. 456)”.

Prokofiev, Schönberg’in 12 ton sistemi veya bunun dışındaki rasyonel, matematiksel müziğe hiçbir zaman sıcak bakmamıştır. Aslında, hiçbir dönemin müzikal fikirlerini tamamıyla benimseyip kendini bir kalıba sokmamıştır. Kimi zaman kendi döneminin bestecilerine, kimi zaman ise 18. ve 19. yüzyılların bestecileri ve müzikal fikirlerine hayranlıkla yaklaşmıştır. Fakat bu hayranlığının sonucunda, onlardan öğrendiklerini hiçbir zaman saf haliyle kullanmamıştır. Eski dönemlerden gelen müzikal gelenekleri, modern bestecilerden aldıklarıyla birleştirmiştir. Bu, Prokofiev’in stilini açıklamaktadır. Strauss, Max Reger (1873-1916), Aleksandr Skryabin (1871-1915), henüz çok genç olan Stravinski, Claude Debussy (1862-1918) ve Maurice Ravel (1875-1937)’in geliştirmiş olduğu armoni ve renk skalası hakkında bilgi toplamış, daha sonra bunu kendi müziğinde ihtiyaçlarına göre kullanmıştır. Bu alışkanlığı bestecinin eserlerindeki armonik yapıyı büyük ölçüde geliştirmiş, orkestrada ifade olanaklarının artmasını sağlamıştır.

Prokofiev de, Bartok, Stravinski, Debussy gibi, piyanoyu vurmali bir çalgı olarak görmektedir. Bu düşünce şekli zaman zaman, eserlerindeki dinamikleri yerleştirilş tarzından da anlaşılabilir. Dinamikleri bazı eserlerde lirik bir amaçla kullanan besteci, bazı eserlerinde ise tamamen efektif amaç güderek kullanmıştır.

Prokofiev'in müziğinde, aktif pasajları, genellikle benzer ritimlerin sürekli, legato olmayan bir biçimde tekrarlanmasıyla oluşan bir harekete dayanır. Ortaya çıkan tını genelde kurudur. Piyanoyu bir vurmali çalgı gibi düşünüyor olmasına rağmen buna zıt bir biçimde, bir yandan da müziğinde her zaman için en önemli öge, melodi olmuştur. Stilin içinde bu kadar zıtlık olmasının sebebi olarak, bestecinin kendini bir kalıba sokup, kısıtlamaya çalışmış olamaması olarak düşünülebilir. Her zaman yeni stillere açık olan besteci, hayatı boyunca, özellikle de gençlik yıllarında, müzikle ilgili bütün gelişmeleri takip edebilmeye çok özen göstermiştir. Modern eğilimleri de dahil olmak üzere birçok teknik denerken tonaliteden hiçbir zaman tamamen kopmamıştır. Genellikle, müziği her zaman sağlam bir tonalite duygusuna bağlı kalmıştır, zaman zaman tonal belirsizlikler yaratmış olsa bile, bu kısa süreli ve mutlaka bir yere bağlanacak biçimde yazılmıştır. Piyano müziği için daha güçlü bir ses hedeflendiğinde genelde, arpejlere ve daha geniş bir klavye yelpazesine yönelmiştir. Eserlerinde hiçbir zaman abartılı ritimsel genişlemelere ve sıkıştırmalara yer vermemiş, aksine her zaman tempoya ve yazılı ritimlere bağlı kalınarak çalınmasını amaçlamıştır. İlk opus numarası verdiği eseri, 1. piyano sonatıdır. Hayatının özellikle olgunluk döneminde, müzik anlamında yaşadığı zorluklara rağmen 20. Yüzyıl'ın eserleri en çok çalınan bestecileri arasında yer almaktadır. Prokofiev'in müziği, Stravinski veya Dimtri Şostakoviç (1906-1975) gibi diğer Rus bestecilerle karşılaştırıldığında, müzik teorisyenleri tarafından her zaman çok az ilgi görmüştür. Prokofiev'in müziğinin ilk ve en etkili olan incelemesi, Viktor Berkov tarafından, 1939 yılında Leningrad Devlet Tiyatro, Müzik ve Sinematografi Enstitüsü'ne teslim edilmek üzere hazırlanmış bir tez ile yapılmıştır. Daha sonra devam eden araştırmalarıyla birlikte Berkov, 1945 yılında yazdığı, Prokofiev'in ilk 4 sonatı ve armonisi hakkındaki makalesinde, Sovyet müziğinde benimsenecek bir terim yaratmıştır. Bu terim; "*Prokofiev dominantı*" dır. Berkov'un bu kanısının oluşmasını sağlayan ilk eser, Prokofiev'in Op.14 2. piyano sonatının ilk bölümü olmuştur. "Berkov ortaya attığı "*Prokofiev dominantı*" terimini; Beşinci derece, üzerinde sıradan bir dominant veya bir dominant 7'li akoru yerine, Majör veya Minör üçlünün altında yer alması şeklinde açıklamaktadır (Konrad, 2014, s.2)".

Bestecinin çok sayıda eseri bulunmaktadır, neredeyse her müzikal türü içeren bir kompozisyon bestelemiştir. Yaratı yaşamı 1902’li yıllarda “*Ditties*” ve Sol Majör senfonisiyle başlamıştır ve hayatının son dönemlerine kadar aktif şekilde beste yapmaya devam etmiştir. Piyano müziği için yazmış olduğu 5 konçerto, 9 sonat vardır. Bunun dışında 2 keman konçertosu, 7 senfoni, 2 viyolonsel konçertosu, 8 opera, 7 bale müziği, kantatlar, halk şarkılarının çeşitli enstrümanlar için düzenlemeleri, marşlar, tiyatro ve film müzikleri ve daha birçok eser bestelemiştir.

2. SERGEY PROKOFIEV’İN SONATLARINA GENEL BAKIŞ

Prokofiev, 20. Yüzyıl’da sonat formunu en ustaca kullanan ve formun orijinal haline sadık kalan sayılı besteciler arasındadır. Aynı dönem içinde sonat formunu kullanmakla ünlü, Prokofiev dışındaki bir diğer besteci ise Paul Hindemith’dir (1895-1963). Prokofiev, klasik sonat anlayışına sadık kalarak sonat formunda çok sayıda eser bestelemiştir. Besteci sonat formunda 9 eser bestelemiştir. Bu 9 sonat bestecinin hayatının dönemlerine göre;

- 1) 1., 2., 3. ve 4. sonatları
- 2) 5. Sonat
- 3) 6., 7., 8. “Savaş sonatları” ve arkasından 9. sonat şeklinde üç kısımda incelenebilir.

6, 7 ve 8. sonatların “Savaş Sonatları” adı altında toplanmasının sebebi, 2. dünya savaşının olduğu yıllarda yazılmış olması ve 6. sonatın savaş öncesi gerginliği, 7. sonatın savaş sırasındaki güncel sıkıntıları ve korkuları, 8. sonatın ise savaşla ilgili geçmişe dönük çekilen acıları işliyor olmasıdır.

Prokofiev ilk dört piyano sonatında her zaman minör tonlarını tercih etmiştir. Bunun sebebi olarak, minör tonların, Prokofiev’in erken dönem eserlerinde sıkça kullanmayı tercih ettiği kromatik değişiklikler için daha fazla imkân sağlaması düşünülebilir. Daha sonra yazdığı beş sonatı ise Majör tonlardadır. Bestecinin sonatları sert ve kuru bulunabilecek modern uyumlar barındırmasına rağmen bir yandan da tonalite duygusu aradaki modern armoniler dışında çok net hissedilmektedir. Temalar, klasik sonat anlayışının gerekliliklerini yerine getirir niteliktedir.

2.1 Op.1 1. Piyano Sonatı

Fa minör tonundaki eser, bir bölümden oluşmaktadır. Prokofiev, öğrencilik yıllarında bestelemeye başladığı bu eseri daha sonra 1906 ve 1909 yılları arasında ise tekrar ele alarak, geliştirip tamamlamıştır. Vassily Morolyov'a ithaf edilmiş olan eserin prömiyeri, besteci tarafından, 1910 yılında yapılmış, ilk basımı ise P. Jurgenson tarafından 1911 yılında gerçekleşmiştir. Bu eser, Prokofiev'in Opus numarası verdiği ilk eseridir.

“Besteci otobiyografisinde 1906 yazını: O yaz uzun bir piyano sonatı yazmaya karar verdim. Bu müziğin daha güzel olacağına karar vermiştim, 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 bölümleri 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.” şeklinde anlatmaktadır (Berman, 2008, s.48)”.

O dönem Prokofiev'in hocası olan Anna Espirova da, Prokofiev'in ilk ciddi sonat denemesi olan bu esere ilgiyle yaklaşmış ve beğenmiştir. Eser klasik sonat formu anlayışında yazılmıştır.

2.2 Op. 14 2. Piyano Sonatı

Re minör tonundaki eser 1912 yılında bestelenmiştir. Prömiyeri 1914 yılında, Moskova'da besteci tarafından yapılmış olan eser, 1. piyano sonatını da ilk yayımlayan isim olan P. Jurgenson tarafından 1913 yılında basılmıştır. Bestecinin yakın arkadaşı olan ve intihar eden Maximilian Schmidthof'a ithaf edilmiştir. İlk sonatı ile arasında çok uzun bir süre geçmemiş olmasına rağmen besteci, bu süreç içerisinde 1. piyano konçertosu op.10 gibi önemli eserler bestelemiş ve bu sayede kendi müzikal dili daha da şekillenmiştir. Prokofiev'in yazı stiline en net örneklerden birisi bu sonatı olmuştur.

2. piyano sonatı, Prokofiev'in 6. sonatına kadar olan tek dört bölümlü sonatıdır ve öncesinde yazdığı 1. piyano konçertosundan bile uzun solukludur. Bir ve dördüncü bölümleri geleneksel sonat allegrosu formunda olan eserin bölümleri;

- 1) *Allegro, ma non troppo*
- 2) *Scherzo*
- 3) *Andante*

4) *Vivace* şeklinde sıralanmaktadır.

Bu sonatta Prokofiev'in müziğinin başlıca stilistik özellikleri rahatça gözlemlenebilmektedir. Büyük yenilikler, cesur değişiklikler yoktur, temaların çoğu son derece geleneksel duyulmaktadır. Prokofiev'in erken dönem müzik anlayışına göre, romantik sonatlar yazmanın dışında, sonatların içinde barındırdığı materyallerin duygusal bir şekilde işlenebilmesi daha önemli bir ayrıntı olmuştur. Sonatın birinci bölümünün özellikle ilk iki teması son derece romantik bir yaklaşımla başlamaktadır. Üçüncü bölümde ise Rus müziğinin de karakteristik özelliklerinden birisi olan, masalsı bir anlatımı tercih etmiştir. Bütün bunların yanı sıra bu sonat, bestecinin diğer sonatlarında bu kadar yoğun görülmeyen biçimde, kendi içerisinde büyük ölçüde zıtlıklar barındırmaktadır. Ağır bir romantizmden, saldırgan, vahşi bir müziğe geçiş yapabilmektedir. Bir motif, yoğun bir romantizmle işlenirken, hızla aynı motif alaycı bir yapıya bürünebilmektedir.

2.3 Op.28 3. Piyano Sonatı

La minör tonunda yazılmış olan sonat, bestecinin en üretken yılı olarak kabul edilebilecek olan 1917 yılında bestelenmiştir. Eserin başında, bestecinin eseri konservatuvar yıllarında yazmaya başlamış olmasından dolayı, “Eski Defterlerden (from old notebooks)” notu yer almaktadır. Boris Verin'e ithaf edilmiş olan sonat, 1918 yılında Petrograd'da besteci tarafından prömiyeri yapıldıktan sonra aynı yıl A. Gutheil tarafından basılmıştır.

Birinci sonatta olduğu gibi yine tek bölümlü olan bu eser, Prokofiev'in bütün sonatları arasında en kısa olanıdır. En kısa sonat olmasına rağmen içerik olarak yoğundur. Bir bölüm olan sonat, bölümün içinde yer alan alt bölümlerden oluşmaktadır. Besteci resitallerinde bu sonatına sıkça yer vermiştir. Prokofiev bu sonata da diğer birçok sonatı gibi, 1907'de ki öğrencilik yıllarında başlamış, daha sonra 1917 yılında üstünde çeşitli değişiklikler yaparak son haline getirmiştir. Eserde köklü değişiklikler yapılmamış, sadece piyano tekniği açısından daha çalmaya elverişli hale getirmiştir.

En kısa sonatı olmasına rağmen Prokofiev'in aynı dönem içinde yazdığı diğer eserlerine göre çok daha yoğun bir romantik ruh hali içerisinde. Piyanistik olarak en yoğun pasajlara sahip olan eserlerinden birisi olmuştur. Eserde, Prokofiev'in piyanistik açıdan etkileyici bir yazıma hâkim olan “gerçek” bir sonat oluşturma isteği hissedilmektedir.

2.4 Op.29 4. Piyano Sonatı

Prokofiev, Op. 26 4 numaralı do minör piyano sonatını öğrencilik yıllarında yazmaya başlamıştır. Eserin ilk hali, St. Petersburg konservatuvarındaki öğrenciliği sırasında 1908 yılında ortaya çıkmıştır. Daha sonra, Ekim Devrimi'ne denk gelen yıllarda, 1917 yılında besteci eseri tekrar ele almış ve eser güncel olarak çalınmaya devam eden halini almıştır. 17 Nisan 1918 yılında Petrograd'da, Prokofiev tarafından eserin ilk seslendirilişi yapılmıştır. Prokofiev 2. piyano sonatı gibi bu eseri de 1913 yılında intihar etmiş olan yakın dostu Maximilian Schmidthof'a ithaf etmiştir. Prokofiev'in Rusya'dan ayrılmadan önce yazmış olduğu son eseri olan 4. piyano sonatı da bundan önceki diğer üç piyano sonat gibi minör tonundadır.

Üç bölümden oluşan sonatın bölümleri sırasıyla şu şekildedir:

- 1) *Allegro, molto sostenuto*
- 2) *Andante assai*
- 3) *Allegro con brio, ma non leggere*

Prokofiev, eseri tekrar ele aldığı anda, yarım bırakmış olduğu 5. senfonisinin finalinden ve mi minör senfonisinin ikinci bölümü olan “*Andante Assai*” den de alıntılar yapmıştır. Bu sonatta da diğer çoğu eserinde olduğu gibi Prokofiev'in besteciliğiyle ilgili karakteristik özellikleri net olarak esere yansımaktadır. Bu özellikler; ani şekilde değişen zıt dinamikler, basit armoniler ve karışık ritimler veya tam tersi olan yoğun armoniler fakat basit ritimler, uyumsuz tonlardır.

Besteci bu sonatı yazarken geleneksel sonat formuna armonik ve formal açıdan son derece bağlı kalmıştır. Beethoven, Mozart gibi klasik döneme ait bestecilere karşı hayranlık besleyerek büyüyen bestecinin, klasik dönem müziğine olan yatkınlığı, yazdığı sonatların formlarında da görülebilmektedir. Birinci bölümün gelenek sonat allegrosu anlayışına uygun olarak, A-B-A formunda yazılmış olduğu net bir biçimde gözlemlenebilmektedir.

Üçüncü ve dördüncü piyano sonatlarının yazılma hikayeleri benzerdir, ikisi de Prokofiev'in öğrencilik yıllarında başlayıp, olgunluk yıllarında geliştirip tamamladığı eserleridir ve ikisi de “Eski Defterlerden” (From Old Notebooks) başlığı altında toplanmıştır. Fakat buna rağmen iki eser birbirinden oldukça farklıdır. Aralarındaki en büyük farklardan biri ise 3. piyano sonatı, tekrar ele alındıktan sonra yine kısa, daha yüzeysel ve çocuksu yapısını korurken, 4. piyano sonatı üzerinde son derece radikal değişiklikler yapmıştır. 3. piyano sonatı ateşli ve heyecanlıyken, 4. piyano sonatının

belirleyici özelliği ise anlatımındaki derin düşünce şekli ve çeşitliliği olmuştur. Burada ne büyük bir coşku, ne de çılgın, agresif melodiler duyulabilmektedir. Prokofiev, bu eserde birinci ve ikinci bölümün sonlarında mutlaka bir sonraki bölümün tonal veya motif olarak hazırlığını yapmış, bir sonraki bölümden ipuçları vermiştir. Bu eserde dinamikler, eserin melodisi ve yaratılmak istenen atmosfer açısından çok büyük rol oynamaktadır. Her bölüme ait, kendi içinde bölüm boyunca işlenmek üzere kullanılan bir ana motif bulunmaktadır.

2.5 Op.135 5. Piyoano Sonatı

Bestecinin ilk Majör tondaki sonatı olan bu eser, Do Majör tonundadır. İlk yazıldığı tarih olan 1923 yılında opus numarası olarak 38 verilmiştir. Prokofiev, 1953 yılında tekrar ele alıp düzenledikten sonra, opus numarasını da 135 olarak değiştirmiştir. Prömiyeri 9 Mart 1924 yılında, Paris’te Prokofiev tarafından yapılmıştır. İlk basımı, 3. sonatı da yayımlamış olan A. Gutheil tarafından 1925 yılında yapılmış, daha sonra ikinci versiyonun basımını ise 1955 yılında Muzgiz yayınevi yapmıştır. Orijinal versiyonu Pyotr Petroviç (Pierre) Sovçinski’ye ithaf edilmiş, fakat daha sonra eserin düzenlenmesiyle birlikte vazgeçilmiştir. Sovyet dönemindeki katı kurallar sebebiyle reddedilmiş olan bu eser, özellikle Sovyet piyanistleri tarafından, Prokofiev’in eserleri içinde en az çalınan eser olmuştur.

1917 yılına kadar bestelenmiş olduğu ilk dört sonattan oluşan gençlik sonatları ve 6., 7. ve 8. sonatlarını kapsayan “Savaş Sonatları” arasında yazmış olduğu tek sonattır. Bu iki sonat grubuna da dahil edilmemiş olmasının sebebi, hepsinden çok farklı bir stilde yazılmış olmasıdır. Bu sonatı diğer sonatlarından ayırırken ilk fark edilen özelliği, enerjisinin diğer sonatlara göre daha düşük olmasıdır. Prokofiev, daha sonra eseri tekrar ele alıp, yaptığı değişiklikler sonucu bu esere yeni bir opus numarası verilmesi gerektiği kanısına varmıştır. Bunun sebebi eserin iki hali arasında oldukça radikal ama bir yandan da küçük farklılıklar olmasıdır. Yapılan değişiklikler genel olarak, melodik dilin ve dokunun daha net bir ifadeye sahip olmasını amaçlamaktadır.

2.6 Op.82 6. Piyano Sonatı

1939-40 yılları arasında yazılmış olan La Majör tonundaki sonat, 1941 yılında, 5. piyano sonatının ikinci versiyonunu da basmış olan Muzgiz yayınevi tarafından yayımlanmıştır. 8 Nisan 1940'da Moskova'da Prokofiev tarafından bir radyo kaydı olarak seslendirilmiştir. Bu sonatla birlikte başlayan 6., 7. ve 8. sonatlar “Savaş Sonatları” olarak adlandırılmaktadır.

Sonat formuna karşı yaklaşımı, “Savaş Sonatları” olarak geçen bu üç sonatta, önceki sonatlarına göre son derece farklılık göstermektedir. Bunun sebebi, bu sonatların yaşanmış olaylar üstüne kurulu olması olarak düşünülebilir. Altıncı sonatın yazılma tarihi, 2. dünya savaşının hemen öncelerine denk gelmektedir. Bu sebeple, eser dünya çapında bir çatışmanın gergin bekleyişini, bu dönemde insanlığın içine düştüğü yoğun endişeyi yansıtır nitelikte değerlendirilmektedir. Sovyet dönemi kurallarınca, bestecinin bu eseri “halkın müzik anlayışını kötü yönde etkileme ve şekilcilik” suçuyla itham edilmiş ve eser yüzünden besteci hakkında kararname çıkarılmıştır.

2.7 Op.83 7. Piyano Sonatı

Si bemol Majör tonunda olan sonatın yazılma aşaması diğer sonata göre daha uzun sürmüştür. Prokofiev'in altıncı ve sekizinci sonatla eş zamanlı olarak 1939 yılında başladığı bu sonatı, 1942 yılında tamamlamıştır. Yine Muzgiz yayınevi tarafından 1943 yılında yayımlanmıştır. “Savaş Sonatları” serisinin ikincisi olan sonatın ilk seslendirilişi Sviatoslav Richter tarafından, 18 Ocak 1943 tarihinde yapılmıştır. 7. sonat, 2. dünya savaşı sırasında yazılmış bir sonattır, müzikal fikir de bu konu çerçevesinde işlenmiştir.

Bu sonat yapı ve müzikal anlatım olarak Prokofiev'in en net ve kısa olan sonatıdır. Form olarak 6 ve 8. sonatlara göre daha net, fakat müzikal dil olarak diğer iki sonata kıyasla daha çok belirsizlik barındırmaktadır.

“Richter bu sonata karşı olan sevgisini, *“Bu çalışma ile acımasızca dengesini yitiren bir dünyanın endişeli ve tehdit edici atmosferine giriyoruz. Kaos ve belirsizlikler hüküm sürüyor. Ölüm saçan güçleri görüyoruz. Ama, bu savaştan önce de bir hayatımız olduğu gerçeğini değiştirmiyor. Sevmeye ve hissetmeye devam ediyoruz. Şimdi insani duyguların tümü ortaya çıkıyor. Tüm erkek ve kadınlar, birlikte protesto edip, ortak kaderimizi paylaştık. Zafer iradesiyle karşı karşıya kaldık. Bunun getirdiği muazzam mücadelede, önlenemez yaşam gücünü onaylama gücü bulduk.”* sözleriyle açıklamıştır (Berman, 2008, S. 151)”.

2.8 Op.84 8. Piyano Sonatı

Prokofiev, 7. piyano sonatını yazmaya başladığı yıl 8. piyano sonatını da yazmaya başlamış, 1944 yılında tamamlamıştır. 1943 yılında Muzgiz yayınevinde basılan sonatın prömiyeri 30 Aralık 1944 tarihinde, Emil Gilels tarafından Moskova’da yapılmıştır. Prokofiev bu sonatını, Mira Mendelson- Prokofieva’ya ithaf etmiştir.

İlk başta dört bölüm olarak düşünülen, fakat daha sonra üç bölümlü olarak yazılmış olan bu sonat, Prokofiev’in en telaşsız, geniş sonatlarından biridir. Bu telaşsız yapı özellikle eserin birinci bölümünde net olarak hissedilmektedir. Prokofiev, Alexander Pushkin’in tiyatro ve filmleri için yazılmış fakat henüz bitirilmemiş eserlerinden bazı yapıları bu eserde kullanmıştır. Geniş, telaşsız olmasının yanı sıra, duygu olarak derin ve zıtlıklarla doludur.

2.9 Op. 103 9. Piyano Sonatı

Do Majör tonunda ve dört bölümden oluşan bu sonat, 1947 yılında yazılmıştır. 1951 yılına kadar hiç çalınmamış, 21 Nisan 1951 tarihinde prömiyeri Sviatoslav Richter tarafından Moskova’da yapılmıştır. Richter’e ithaf edilen bu eser, bestecinin ölümünün ardından, 1955 yılında Muzgiz yayınevi tarafından basılmıştır.

Bu esere kadar çoğu eseri hızla basılmış ve çalınmaya başlamıştır, bu eserde yaşanan gecikmelerin sebebi, Prokofiev’in hayatının son yıllarında yaşamış olduğu siyasi problemler olarak düşünülebilir. 1948 yılında Komünist Parti yetkilileri tarafından şekilciliğe karşı yürütülen kampanyada, Prokofiev ve Şostakoviç başlıca suçlulardan biri olarak görülmüştür.

9. sonatın genel yapısı, “Savaş Sonatları”nın konusunun da gereği olarak agresif, yoğun, dramatik yapılarına göre son derece sade, durağan ve nettir. Bu sadeliğin diğer sebepleri de savaştan sonra bu sonatın yazıldığı yıllarda, Rusya’da besteciliğin neredeyse tamamen kısıtlanmış olması, özellikle de Prokofiev’in yetkililerle besteleri konusunda yaşadığı problemler ve bu sırada bestecinin sağlığının da kötüye gitmesidir.

Bestecinin bu sonatında 4. sonatında da gözlemlendiği gibi, her bölümün sonunda bir sonraki bölümün materyallerinin bir örneği gösterilmektedir. Sakin ve meditatif yapı bütün sonata hakimdir. Özellikle dördüncü bölümde çocuksuluğu yansıtan bir saflık ve duruluk görülmektedir.

3. OP.29 4. PİYANO SONATININ AYRINTILI ANALİZİ

3.1 Birinci Bölüm: “*Allegro Molto Sostenuto*”

“*Allegro, molto sostenuto*” başlıklı bölüm, iki farklı ve güçlü karakterin bir sonucu şeklindedir. Bölüm içindeki tema geçişlerinde, besteci hiçbir zaman bir temayı bitirip diğer bir temaya geçmemiştir. Temalar arasındaki geçiş homojen bir yapıyla sağlanmaktadır, bütün temalar birbiriyle bağlantılı devam etmektedir. Bir temadan başka bir temaya geçmek fikri yerine, besteci bu bölüm için, temaya başka temalar ekleyerek müziği her seferinde daha da zenginleştirme fikrini benimsemiştir. Bölüm, “*Sonat Allegrosu*” formunda yazılmıştır. Sonat Allegrosu, klasik sonat formunun birinci bölüm için en yaygın kullanılan yapısıdır. En az iki temadan oluşması gerekmektedir. Bu form, Sergi (A), Gelişme (B), Yeniden Sergi (A) şeklinde seyreder. Bu bölümde, form aşağıdaki şekildedir;

A (1.-71. ölçü arası) B (71.-133. ölçü arası) A (133.-197. ölçü arası)

Sergi ve yeniden sergi sakın bir yapıdayken, sergi kesitindeki temaların çeşitlenerek kullanıldığı gelişme kesiti ise zaman zaman hırçın bir karaktere bürünmektedir. Bölümün her iki zirvesi de gelişim kesitinde gerçekleşmektedir.

Kalın ses perdesinde başlayan ana tema, gizemli, karanlık ve derin bir karaktere sahiptir. Bölüm içerisinde, ajitasyon hissi hâkim gibi hissedilse de, yoğun bir dramatizm içermemektedir. Aslında basit bir şekilde majör ve minör aralıklarla kurulmuş armoniler, çeşitli sesler ve ritimler eklenerek alışılmışın dışında bir atmosfer yaratmıştır. Bölüm sessiz ve derinden gelen bir motifle başlar. Dört ölçü süren ana tema, ileride de bölüm boyunca hakim olacak olan motiflerle süslenerek, I - V/V - V - I fonksiyonları üzerine kurulmuştur. Bu fonksiyonlar Prokofiev’in gelenekçi yaklaşımına atıfta bulunur niteliktedir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 Op.29 4. Piyano Sonatı 1.Bölüm Ana Tema (1 – 4)

Prokofiev'in besteciliğiyle ilgili özelliklerinden biri olan, aynı motifi sıklıkla farklı şekillerde duyurma özelliği, bu sonatta, özellikle de birinci bölümde çok net bir şekilde görülebilmektedir. Eserin başında duyulan minör ikili aralıklı, beş notadan oluşan ilk motif bölümün ana motifidir ve bölüm boyunca sıklıkla görülecektir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 Op.29 4. Piyano Sonatı 1.Bölüm Ana Motif Örneği

17. ölçüyle birlikte başlayacak olan köprü kesitine kadar devam eden tema, fonksiyon olarak aynı kadans yapısı ile (I- V/V - V - I , tam kadans) devam eder. Sağ ve sol elin arasındaki diyalogla gelişen temada kullanılan motif, eserin ana motifinden türemiştir (bkz. Şekil 3.2).

12. ölçüyle birlikte, parçanın başından beri gelişerek devam etmekte olan tema, ilk kez kırık kadans (I - V/V - V - VI) yapmış daha sonra 17. ölçünün ilk akorunda, ana tema I. fonksiyonda klasik tam kadans yaparak sonlanır. 17. ölçüde bulunun bitiş akoruna, bir önceki ölçünün sonunda sol elde fa diyez ile hazırlık yapılmış olması, eserin başlangıcında bulunan motifin melodisine atıfta bulunmaktadır (bkz. 3.2.) (Şekil 3.3).



Şekil 3.3 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Ana Tema (7-17)

Eserin başlangıcındaki ana tema, kasvetli ve bir o kadar da sakin başladıktan sonra, daha akıcı bir melodiyle 17. ölçüyle birlikte başlayan köprü kesiti başlar. Buradan itibaren başlangıçtaki durgunluk bozulmaya başlamıştır. Gücsüz zamanlara yazılmış olan “*sforzando*”¹lar, zaten dramatik olan melodideki tansiyonu yükseltmektedir.

Buraya kadar daha dikey bir şekilde devam eden müzik, köprü kısmıyla birlikte daha akıcı bir hal almıştır. Bu akıcı tema, müziği daha hareketli bir hale getirir fakat bir yandan da müzik üslup olarak sakinliğini korumaktadır. Köprü kesitinin teması, ilerde duyulacak olan yardımcı temanın habercisi niteliğindedir. Klasik dönem sonatlarında, köprünün en temel görevi yardımcı temaya armonik olarak müziği hazırlamaktır. Fakat Prokofiev bu sonatında, köprüdeki armonik yönelimleri arka planda bırakarak, daha çok motifsel bir hazırlık yapmaktadır. Sağ eldeki notalar, süslemeler göz ardı edildiğinde,

¹ **Sforzando:** Sesi aniden kuvvetlendirmek.

son derece sade ve zarif bir melodi yaratmaktadır. Yine sağ elde, aralıklarla duyurulan onaltılık notalar ise bölümün girişindeki başlangıç motifini hatırlatmaktadır (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 Op.29 4. Piyano Sonatı 1.Bölüm Köprü Kesiti (16-26)

29. ölçüde, sol elde bir kez daha birinci tema duyulmaktadır, fakat bu sefer sağ elde daha yoğun ve yatay bir hareket görülmektedir. Daha sonra 32. ölçüde ilk defa yardımcı tema tonunun (Mi bemol Majör) dominant (V) sesi duyulur. Böylece yardımcı tema hazırlığının son aşaması da tamamlanmış olacaktır. Müziğin yavaş yavaş düşmesiyle birlikte, köprü kesiti 40. ölçüde, sessiz ve derdinden gelen yardımcı temanın başlamasıyla sonlanmaktadır (Şekil 3.5).



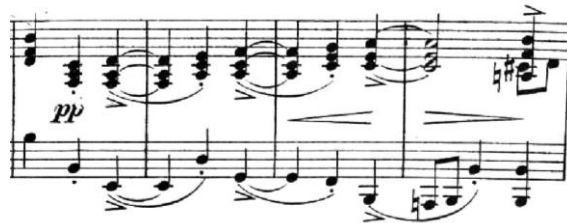
Şekil 3.5 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Yardımcı Temaya Geçiş (32-43)

Ana temanın yaratmış olduğu karanlık ve gizemli hava 40. ölçüyle birlikte başlayan yardımcı temada da “*il basso pesante*” olarak sol elde yer alan yoğun bas çizgisiyle devam ettirilmiştir. Yardımcı tema, klasik dönem sonat allegrosu’nda olduğu gibi ana temanın ilgili tonundadır, ana temanın aksine armonik fonksiyonlar net değildir. Bunun yanı sıra, bu kesit üç partili ve daha yatay bir yazı tekniğiyle yazılmıştır. Bas partisi pedal sesleri duyururken, tenor kromatik bir yürüyüş yapmaktadır. Soprano partisi ise yardımcı tema motiflerini sergileme görevini üstlenmiştir (Şekil 3.6).



Şekil 3.6 Op.29 4. Piyano Sonatı I. Bölüm Yardımcı Tema (37-50)

61. ölçüde yardımcı temanın kapanış kesiti başlamaktadır. Yardımcı temaya hakim olan kontrapunktal teknik, kapanış kesitinde blok akorlara evrilerek kesiti bir korale dönüştürmektedir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 Op.29 No.4 Piyano Sonatı I.bölüm Kapanış Kesiti (61-64)

Oldukça sakin ve sade başlayan melodik çizgi giderek tırmanır, akorlardaki aksak ritim kararlı ve belirleyici bir yapı oluşturur. 65. ölçüyle birlikte ara partide yine bölümün ana motifi duyulmaya başlanır. Bu motifin de kattığı hareketlilikle birlikte, kapanış kesitinde büyük tırmanışla müzik zirveye ulaşır ve aniden Mi Bemol Majör akoru ile sona erer (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 Op.29 4. Piyano Sonatı 1.bölüm Sergi Kesitinin Sonu (65-70)

Gösterişli bir biçimde biten sergi kesitinin ardından 71. ölçüyle birlikte başlayan gelişme kesiti başlamaktadır. Bu bölüm genel hatlarıyla ana ve yardımcı tema motiflerinin birleşimi üzerine inşa edilmiştir. Bu motifler sağ ve sol elde diyalog halinde duyulurlar.

89. ölçüyle birlikte iki temanın birleşimi en net biçimiyle, sol elde ana tema duyurulurken, sağ elde ise yardımcı tema duyulmaktadır. Bu birleşim, gelişme kesiti içerisinde birkaç kere daha tekrarlanmaktadır (Şekil 3.9).



Şekil 3.9 Op.29 4. Piyano Sonatı 1.bölüm Gelişme Kesiti (88-98)

85. ölçüden itibaren ana tema ve yardımcı tema motiflere giderek sıkışır. Bu sıkışma sonucu müzik 107. ölçüye kadar tırmanarak bütün bölümün zirvesine ulaşır (Şekil 3.10).

Yardımcı Tema

Ana Tema

Ana Tema

mp

Ana Motif

Yardımcı Tema

Ana Tema

Ana Tema

ff

Ana Tema

Yardımcı Tema Motifleri

Şekil 3.10 Op.29 4. Piyano Sonatı 1. Bölüm Zirve Kısmı (88-114)

Daha sonra 117. ölçüyle beraber dönüş köprüsü ani bir dinamik düşüşüyle başlamaktadır. Bu ani düşüş bir yandan müzikte bir durulma yaratırken, diğer yandan da tekrar başlayacak bir fırtınanın habercisi niteliğindedir. Sakin fakat yoğun bir şekilde devam eden müziğin ara partisinde, ana tema ve yardımcı tema yer almaktadır. Aynı zamanda bu kısımda, sürekli olarak bas partisinde devam eden bir dominant pedalı duyulmaktadır (Şekil3.11).



Şekil 3.11 Op.29 4. Piyano Sonatı I.bölüm Dominant Pedalı (117-124)

Giderek yükselen müzik 132. ölçüyle birlikte ikinci zirvesine ulaşır ve net bir dominant akoru ile bu tırmanış sona erer (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 Op.29 4. Piyano Sonatı I.Bölüm Gelişme Kesitinin Sonu

Bu tırmanış ve dominant pedalıyla birlikte gelişme kesiti sonlanır ve yeniden sergi kesitinin öncesinde, dört ölçülük “*meno mosso*”² olarak belirtilmiş bir hazırlık kısmı görülür. Bu kısa geçiş kısmı, birkaç ölçü öncesinde bölümün zirvesine ulaştıktan sonra, temponun yavaşlaması ve “*pianissimo*” olarak belirtilmiş dinamiğiyle, eserin başındaki karanlık, gizemli ve soğuk hava geri döner. Ayrıca bu kısım, ileride görülecek olan, “*Andante assai*” olan ikinci bölümün başlangıç temasının, bir habercisi niteliğindedir (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 Op.29 4. Piyano Sonatı I.Bölüm Yeniden Sergi Kesiti

Bu dört ölçüden sonra 137. ölçüyle birlikte, yeniden sergi kesiti başlar. 148. ölçüyle birlikte köprü kesiti başlar. Buradaki köprü, sergi kesitindeki köprüden farklı olarak, tıpkı yardımcı tema kesitinde olduğu gibi üç partilidir. Ara parti, yardımcı temanın ilk gelişindeki ara partide duyulan kromatik hareketin ritmik olarak sıkıştırılmış halidir. Köprü kesitinin fonksiyonları, bas partisindeki tonik ve dominant pedal sesleri üzerine kurulmuştur (Şekil 3.14).

² **Meno Mosso**; Daha sakin, daha durağan anlamına gelen İtalyanca bir müzik terimidir.



Şekil 3.14 Op.29 4. Piyano Sonatı I. Bölüm Yeniden Sergi Körpü Kesiti (146-162)

159. ölçüde yardımcı tema, klasik dönem sonat formu geleneği dolayısıyla, bu sefer Do Majör tonundadır (Şekil 3.15).



Şekil 3.15 Op.29 4. Piyano Sonatı I. Bölüm Yardımcı Tema (162-167)

183. ölçüyle birlikte başlayan yeniden serginin kapanış kesiti, bu sefer ritmik ve armonik yapıları biraz daha çeşitlendirilmiş haliyle duyurulmaktadır (Şekil 3.16).



Şekil 3.16 Op.29 4. Piyano Sonatı 1.Bölüm Bölüm Kapanış Kesiti (182-192)

Uzun bir *Crescendo* eşliğinde, kromatik bir çıkış yaparak müzik ince seslere doğru güçlü bir şekilde tırmanır ve bölüm, sert bir şekilde tekrarlanan fortissimo akorlarla, dominant – tonik (V-I) kadansı ile sona erer. Tüm bölüme hakim olan ana motif, bu iki akorda dikey olarak duyurulmaktadır (Şekil 3.17).



Şekil 3.17 Op.29 4. Piyano Sonatı 1.Bölüm Bitiş Akorları

3.2 İkinci Bölüm: “Andante Assai”

İkili form üzerine inşa edilmiş olan “Andante Assai” isimli bölüm, Prokofiev’in içindeki lirizmin, birinci bölüme göre çok daha net bir biçimde ortaya serildiği bölümdür. Sonatın özellikle bu bölümünde, besteci iki formu kontrpuantal bir biçimde bir araya getirmiştir. “La minör tonundaki daha ciddi, daha yoğun ve daha romantik olan bu bölüm Prokofiev’in favori bölümü olmuştur (Berman, 2008, s.88)”.

Biri kasvetli, diğeri daha lirik iki tema üzerine kurulmuş olan bölüm, kalın seslerde sürekli olarak tekrarlanan yoğun ve derin üçlü aralıkların üstüne kurulmuştur. Daha sonra, sağ elde yer alan yine aynı derinlikte bir melodiyle bölüm başlar. Kalın seslerde sürekli tekrar eden notaların yarattığı gerginlik genel olarak bütün bölüm boyunca devam eder. Bölüm iki ayrı temadan oluşmaktadır. Birinci tema görkemli, şiddetli ve sert bir yapıdadır. İkinci tema ise lirizm ve romantizm içerir.

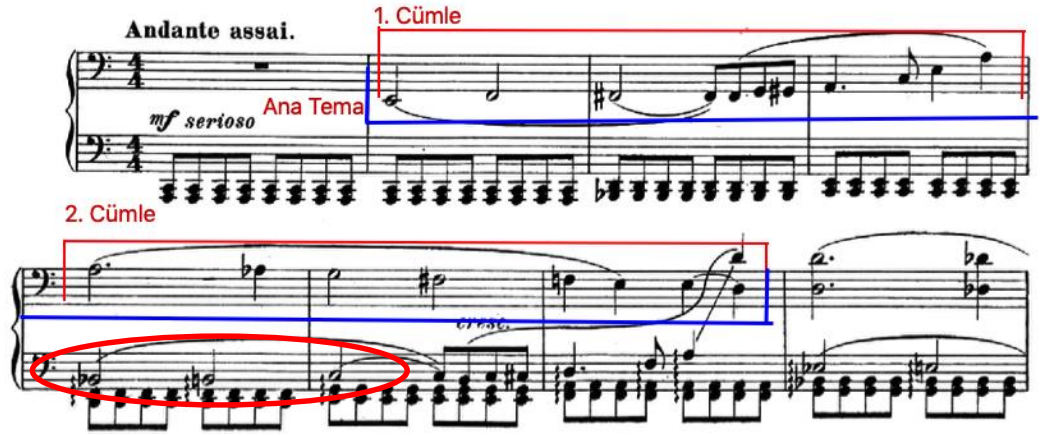
Kasvetli ve gergin bir havada başlayan ikinci bölüme bu atmosferi sağlayan, eserin başlangıcında, ilk olarak duyulan kalın seslerdeki üçlü aralıklı, ikili akorlardır. Ciddi bir hava yaratan bu notaların, benzer motifi birinci bölümün “meno mosso” kısmında da bulunmaktadır. Bu eşlik partisi bütün bölüm boyunca işlenmiştir (Şekil 3.18) (bkz. Şekil 3.13).



Şekil 3.18 Op.29 4. Piyano Sonatı 2.bölüm Başlangıç Akorları

Daha sonra bu ikili akorların üstüne, kalın ses perdesinde başlayan sağ el kromatik, ağır bir çıkışla müziği giderek yükseltir. Sağ el ile başlatılmış olan bu dramatik melodi bölümün başlangıç temasını oluşturmaktadır. Altı ölçü süren ana tema, ilk üç ölçü çıkıcı, diğer üç ölçü inici kromatik ezgilerden meydana gelmiştir ve iki

cümleden oluşmaktadır. Ana tema ikinci cümlesini duyururken, 5. ölçüde ara partide ana tema, bu sefer si notasından bir kere daha başlatılmıştır (Şekil 3.19).



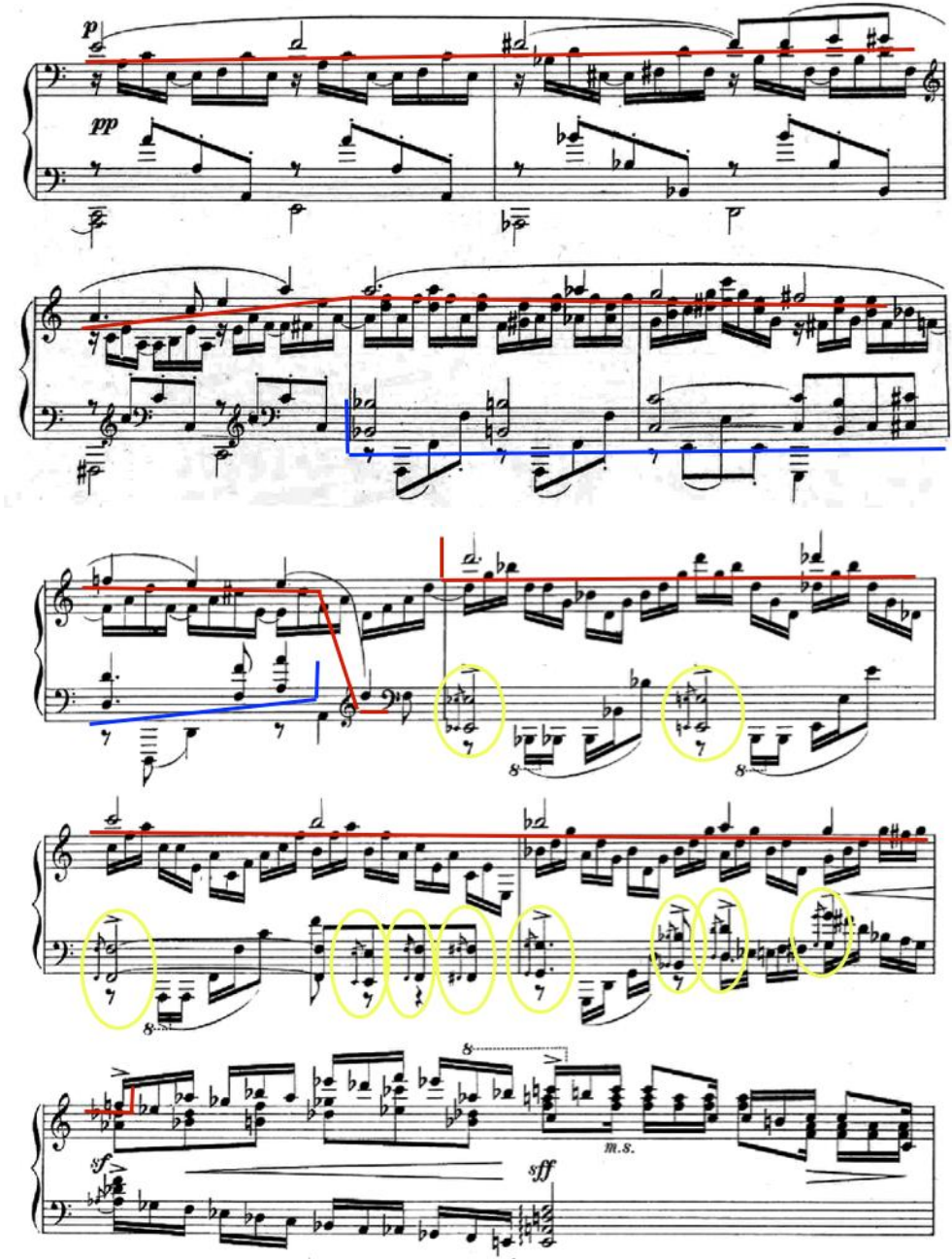
Şekil 3.19 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Ana Tema (1-8)

8. ölçüyle birlikte ana temanın ilk üç notası bir kere daha duyulmaktadır ve temanın üçüncü kere duyulmasıyla birlikte müzikteki gerilim artmaya başlar. Bölüm çok uzun cümlelerle başlar, 10. ölçü ve 12. ölçüde bu gerilim arka arkaya gelen “ff” dinamikleri ile kendi zirvesini oluşturur. İlk kesit, la minör olan bölümün ilgili majörüne (Do Majör) doğru yönelir. Bir kadans havası yaratıldıktan sonra la minör tonuna geri çözülür ve ana tema kapatılır. Buraya kadar olan giriş kesiti, bir eşlik partisi, iki melodi partisi olmak üzere üç partiden oluşmaktadır (Şekil 3.20).



Şekil 3.20 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Tema Kapanışı (8-12)

Giriş kesitinin sona ermesinin ardından başlayan ikinci kesitte, eser dört partili hale gelmiştir ve en ince parti bir kere daha ana temayı duyurmaktadır. Melodi hiç değişmeden aynı kalırken, daha kalabalık bir yazıyla yeniden görülmektedir. Temanın ilk duyulduğu şekilden farkı, ara partiye eklenmiş olan onaltılık notalardır. Bu onaltılık notalar, piyanodan orkestra tınısı elde edilmesine yardımcı olmaktadır. Çok yoğun bir kompozisyon biçimine sahip olan bu bölümde, her partinin girişi, temanın ikinci cümlesiyle eş zamanlı başlamaktadır (Şekil 3.21).



Şekil 3.21 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm İkinci Kesit (13-22)

İkinci kesitin sona ermesinin ardından, müzik üçüncü kesite bir köprü ile bağlanır. Bu köprüde, giriş kesitinin sonunda da görüldüğü gibi dinamik patlamalar ve kromatik motifler görülmektedir (Şekil 3.22).



Şekil 3.22 Op.29 4. Piyano Sonatı 2.bölüm Köprü Kesiti (22-23)

25. ölçüyle beraber müziğin üçüncü kesiti sol diyez minör tonunda başlar. Bu kesitten itibaren besteci kullandığı kontrpuan tekniklerini genişletmeye başlayacaktır. Ana tema sağ eldeki soprano partisi ve ara partide ilerlerken, eş zamanlı olarak ara partide de bu temanın aynası (inversion)³ duyulmaktadır. Bu teknikle birbirine doğru hareket eden iki parti, 29. ölçüde sonlanır (Şekil 3.23).

³ **İnversion:** Bu teknikte, temayı oluşturan aralıkların tersi alınmaktadır. Örneğin; çıkıcı Majör üçlü aralığı ters çevirerek inici Majör üçlü aralık oluşturulmaktadır.



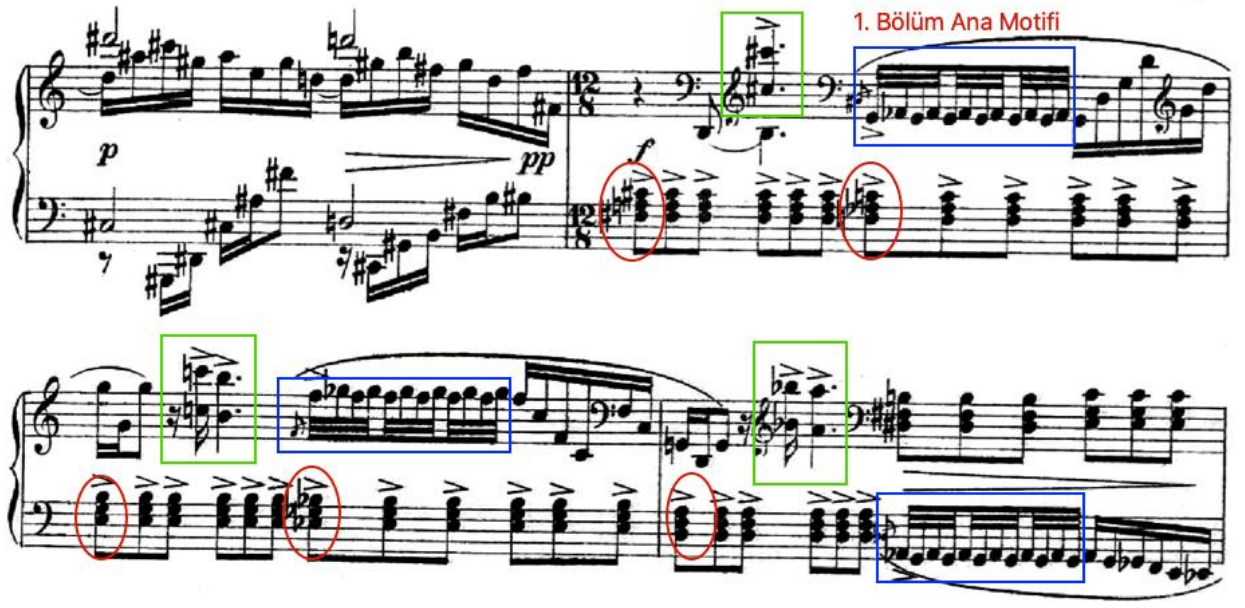
Şekil 3.23 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Üçüncü Kesit (25-29)

29 ve 33. ölçüler arasında da aynı teknikle iki partinin duyurduğu ana tema bu sefer sol notasından başlamıştır. Temaların ayna tekniği ile geliştirildiği üçüncü kesit, “*pianissimo*” dinamiğinin de yardımıyla gitgide yok olarak biter (Şekil 3.24).



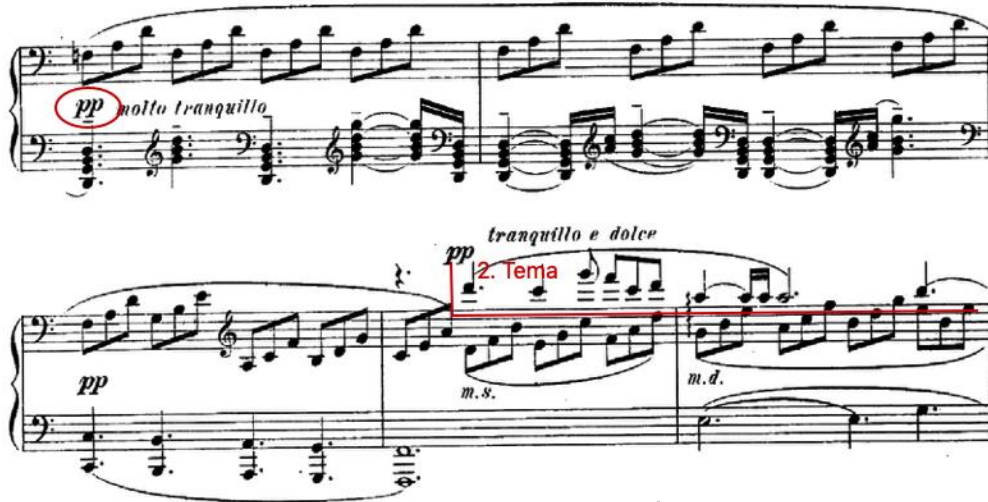
Şekil 3.24 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Üçüncü. Kesit Bitişi (29-33)

33. ölçüyle birlikte bir ara kesit başlamaktadır, bu ara kesitte müzik, karakter olarak daha önce hiç olmadığı kadar agresifleşir. Bölümün başından itibaren ilk kez duyulan melodi, daha kederli ve kasvetli bir şekilde başlar. Bu pasaj tonal olarak çok kararsızdır. Sol elde her notaya vurgu yazılmış, ısrarla tekrarlanan sert akorlar, şimdiye kadar ki sakinliği tamamen bozar niteliktedir. Burada kullanılan otuzikilik kromatik notalar, birinci bölümdeki ana temayı oluşturan ana motife bir atıfta bulunmaktadır. Bölümün temelini oluşturan bu kromatik ilişki, hem sağ eldeki aksanlı oktavlarda, hem de sol elde devam etmekte olan minör akorların bir diğer akora kromatik olarak geçmesi şeklinde görülmektedir (Şekil 3.25).



Şekil 3.25 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Geçiş Kesiti (33-35)

Bu ara kesitin sonunda yapılan küçük bir decrescendo ile birlikte 36. ölçüde dördüncü kesite bağlanır. Bu kesit ile birlikte, müzikte ani bir durgunluk başlar. Eserin özellikle bu bölümünde, ani dinamik değişikliklerine çok sık yer verilmiştir. 39. ölçüyle birlikte, bölümün ikinci teması başlar (Şekil 3.26).



Şekil 3.26 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Dördüncü Kesit (36-40)

Bir önceki pasajla birlikte sakinleşen müzik, aynı sakinlikte ve yoğun bir lirizmle devam eder. Bu lirizmin içinde, kromatik olarak birbirine bağlanan akorlar 53. ölçüde Do Majör akoruna bağlanarak kesiti sonlandırır (Şekil 3.27).



Şekil 3.27 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Tema Bitişi

54. ölçüyle birlikte müzik üçüncü kesitine dönüş yapmaktadır. Devamında, daha önce yukarıda 25. ölçüde de görülmüş olan tema (bkz. Şekil 3.24), 54. ölçüde neredeyse aynı şekilde tekrarlanmıştır. Sol elde, ara partide tema duyulurken, sağ el soprano partisinde bu temanın yine aynası duyulmaktadır.

62. ölçüde büyük ve ani bir patlamayla lirizm ve sakinlik son bulur. Müzik 33. ölçüde işlenmiş olan ara kesite geri döner (bkz. Şekil 3.25). Fakat iki pasajın arasında, ritimsel farklılıklar gözlemlenmektedir. Kesitin hâkim olduğu agresif karakter, bir öncekinden daha yoğun bir biçimde duyulmaktadır (Şekil 3.28).



Şekil 3.28 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Üçüncü Kesite Dönüş (62-64)

Bu pasajla birlikte gerginlik ve dramatism zirveye doğru hızla yükselir ve 70. ölçüde, zirvede “*sff*” dinamiği ile, Do Majör akorunun üzerine yazılmış disonans bir akorla son bulur (Şekil 3.29).



Şekil 3.29 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Üçüncü Kesit Sonu (68-71)

Daha sonra başlayan “*Poco Meno Mosso*” ile, bölümün kapanış kesiti başlamaktadır. Bu kesit, bölümün müzikal açıdan en yoğun kısmı olarak kabul edilebilir. Prokofiev, bölüm boyunca işlediği ana tema ve ikinci temayı büyük bir ustalıkla birleştirerek bölümün son sözünü söyler. Kesitin karakteri, tüm bölümde de olduğu gibi son bir kere daha önemli ölçüde değişim göstermiştir. Kapanış kesiti, giriş kesitinde olduğu gibi la minör tonunda ve giriş kesitinin eşlik motifiyle başlamaktadır (bkz. Şekil 3.18) (Şekil 3.30).



Şekil 3.30 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Kapanış Kesiti Başlangıcı (71-72)

73. ölçüden itibaren, sol eldeki ara partide ana tema, sağ elde soprano partisinde ise ikinci tema işlenir. Daha sonra yine, 77. ölçüden itibaren bas partisinde temanın aynası duyulurken, soprano partisii ikinci temayı duyurmaktadır (Şekil 3.31).



Şekil 3.31 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm Kapanış Kesiti (73-80)

81. ölçüde bölümün CODA⁴'sına bağlanır. Bölümün de tonu olan la minör tonuyla başlayan CODA, bölümün başındaki kasvetli karakteri geri getirir. Tekrarlanan akorların giderek seyrekleşmesiyle, müzikteki kasvet dağılmaz fakat müzik durulmaya başlar. CODA kısmının son üç ölçüsünde duyulan akorlar, bir sonraki do majör tonunda başlayacak olan bölümün bir habercisi niteliğindedir. Müzik kasvetli karakteriyle birlikte, yavaş yavaş uzaklaşarak kaybolur ve bölüm tıpkı başladığı gibi sona erer (Şekil 3.32).

⁴ CODA: Türkçedeki kelime karşılığı “kuyruk” olan terim, müzikte; eseri sona erdiren bir geçiş, genişletilmiş bir kadanstır. Uzunluğu veya yapısal olarak ne kadar yoğun olacağı bestecinin tercihinine kalmıştır.



Şekil 3.32 Op.29 4. Piyano Sonatı 2. Bölüm CODA Kısmı

3.3 Üçüncü Bölüm: “Allegro Con Brio Ma Non Leggiero”

“Allegro con brio ma non leggiero” adlı bu bölüm ise klasik dönem bestecileri tarafından da sıkça tercih edilmiş olan “Rondo” formundadır. Çoğunlukla neşeli ve hareketli bir karaktere sahip olan ve klasik dönemle birlikte kullanılmaya başlanmış olan bu form genellikle, A-B-A-C-A-B-A yapısı üzerine kurularak kullanılır. Formun en büyük özelliği, bölüm içinde kaç tema olursa olsun, sürekli olarak A temasına geri dönülmesidir. Bu formu en ustaca ve sık kullanan besteci Beethoven olmuştur.

Prokofiev Op.29 4. piyano sonatını ve op. 25 1. senfonisini (Klasik Senfoni) aynı zamanda yazmış ve iki eserin de ilk çalınışını, St. Petersburg’da dört gün ara ile gerçekleştirmiştir. Bu sebeple, iki eserin birbirleriyle etkileşimleri olduğu gözlemlenebilmektedir. Özellikle 4. piyano sonatının üçüncü bölümü, 1. senfoninin şaka yollu bir taklidi izlenimi yaratmaktadır. Mozart’ın besteciliğinden küçük yaşlardan itibaren etkilenmekte olan Prokofiev, zaman zaman bestecinin yazı stilinden de esinlenmiştir. Mozart’ın piyano müziğindeki narinlik ve şeffaflık, Prokofiev’in yorumunda disonans seslerin de büyük etkisi sonucu daha cüretkâr bir hal almıştır. Üçüncü bölüm bundan önce ki iki bölümün aksine, hareketli, cesur bir bölümdür. Önceki iki bölümde hissedilen kasvet ve gizem bu bölümde büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Bütün esere şimdiye kadar hakim olan sakinlik, bu bölümle birlikte bir

patlama şeklinde bozulmaktadır. Diğer bölümler ne kadar sakin ve durgunsa bu bölüm bir o kadar kalabalık ve hareketlidir.

“Prokofiev tuttuğu günlükte bu bölümden: *“Şimdiye kadar eksik bir bölüm olmasından korktum, fakat artık benim için çok açık ki, son ilavelerle birlikte eğer doğru çalınırsa sonatın doruk noktasını ortaya çıkaracaktır.”* şeklinde bahsetmiştir (Berman, 2008, s. 91)”.

Diğer iki bölümün aksine, tonal olarak çok daha nettir. Bölüm neredeyse üç oktavlık bir Do Majör gam ile başlar (Şekil 3.33).



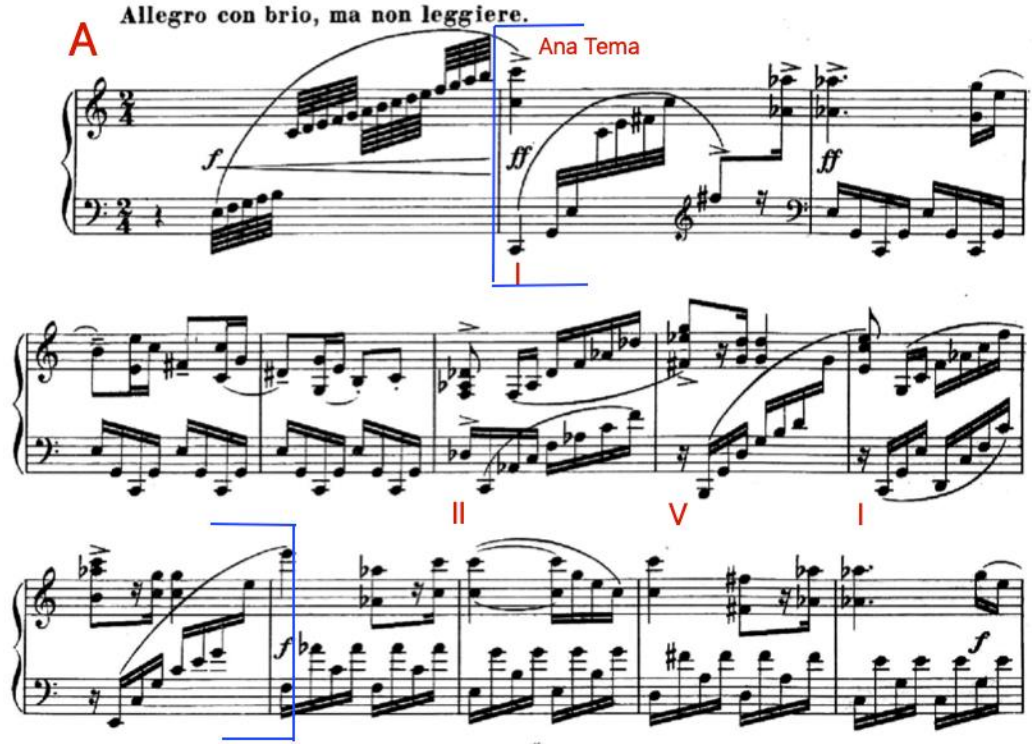
Şekil 3.33 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Başlangıç Motifi

Ana tema armonik olarak I-II-V-I kadansından meydana gelmektedir, ezgi 20. Yüzyıl'da kullanılan bir yazım tekniği olan “*yanlış nota*”⁵ tekniği ile yazılmıştır, bu teknikle seslere altere edilerek⁶ klasik armonizasyon bulanıklaştırılmıştır. Diğer iki bölümde de, her iki el kontrpuan teknikleriyle temaları duyururken, bu bölümde sol el daha çok eşlik görevi görmektedir. Bu eşlik genelde “*Alberti bass*”⁷ tekniğinin bir varyasyonu olarak yazılmıştır (Şekil 3.34).

⁵ **Yanlış nota tekniği;** Bilinçli olarak ton dışı arıza ve ton dışı nota kullanımıdır. 20. Yüzyıl'da çağdaş müzikle birlikte kullanılmaya başlanmış olan bir kavramdır.

⁶ **Altere etmek;** Ton dışı sesleri, akor veya melodilerin içerisine dahil etmek

⁷ **Alberti Bass;** Genellikle Klasik ve zaman zaman da Romantik dönemde daha sık tercih edilmiş olan, bir eşlik figürüdür. Bu figürü en sık kullanan kişi Domenico Alberti olduğu için, figüre onun adını almıştır.



Şekil 3.34 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Ana Tema (1-13)

18. ölçüde aynı tema, bu sefer “*piano*” dinamiği ile, fakat hala aynı keskin hatlarla, hiçbir lirizm eklenmeden tekrar işlenir, daha sonra 25. ölçüyle birlikte köprü kısmı başlar. Köprü kesiti, endişeli bir ruh hali yaratan çok sayıda kromatizm içerir. “*Pianissimo*” dinamiği kullanarak başlayan başlayan köprü, “*fortissimo*” dinamiğine yükselene kadar sağ elde onaltılık notalar sol elde sekizlik notalar yer alarak kromatik olarak tırmanır (Şekil 3.35).



Şekil 3.35 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Köprü Kesiti (25-31)

Bütün bölüm boyunca benzer motif ve kalıplar kullanılmıştır. Sonatın dinamik olarak en yüksek sese ulaşan, bir patlama etkisi yaratan bölümü bu bölümdür. Bu sebeple bölüm içindeki dinamik yelpazesi son derece geniş tutulmuştur.

Öncesindeki üç ölçülük, sadece iki notadan oluşan bir hazırlıkla, 43. ölçüde yardımcı tema (B) başlar. Prokofiev'in besteciliğiyle ilgili özelliklerinden biri olan, bölümler arası hatırlatmalar bu bölümde de yer almaktadır. B temasına geçiş sırasında kullanılmış olan, ikili kromatik aralık, birinci bölümün ana motifine atıfta bulunmaktadır. Daha sonra B temasının girmesiyle de devam eden bu kromatik ikili notalar, temaya gizemli ve bir yandan da rahatsız edici bir hava katmaktadır. Tema, klasik sonat rondosundan beklenildiği üzere Sol Majör tonundadır, fakat bu temada ton A temasından farklı olarak sürekli hareket halindedir. Sol elde bulunan iki partide de kromatik ilişki belirgin bir şekilde yer almaktadır, sağ el ise bu kromatik eşliğin üzerine temayı duyurmaktadır (Şekil 3.36).

B 2. Tema

f *pp* *espress.* *p* *pp* *espress.*

Şekil 3.36 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm İkinci Tema (B) (40-52)

Sağ elde ise ritmik bir melodi, birinci bölümü hatırlatır nitelikteki süslemelerle sunulmaktadır. Prokofiev bu tarz küçük hatırlatmaları bütün eser boyunca, çeşitli kısımlarda tercih etmiştir (Şekil 3.37).



Şekil 3.37 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Süsleme Motifi

Daha sonra ana tema (A) 67. ölçüde tekrar duyulur, fakat bu sefer sol eldeki eşlik partisinin hareketlendiği ve oktav atlamaları yaptığı görülür. A teması her yeni temadan sonra tekrar duyulacaktır, bu şekilde “Rondo” formu oluşturulmuş olacaktır (Şekil 3.38).



Şekil 3.38 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Ana Tema (A) (67-75)

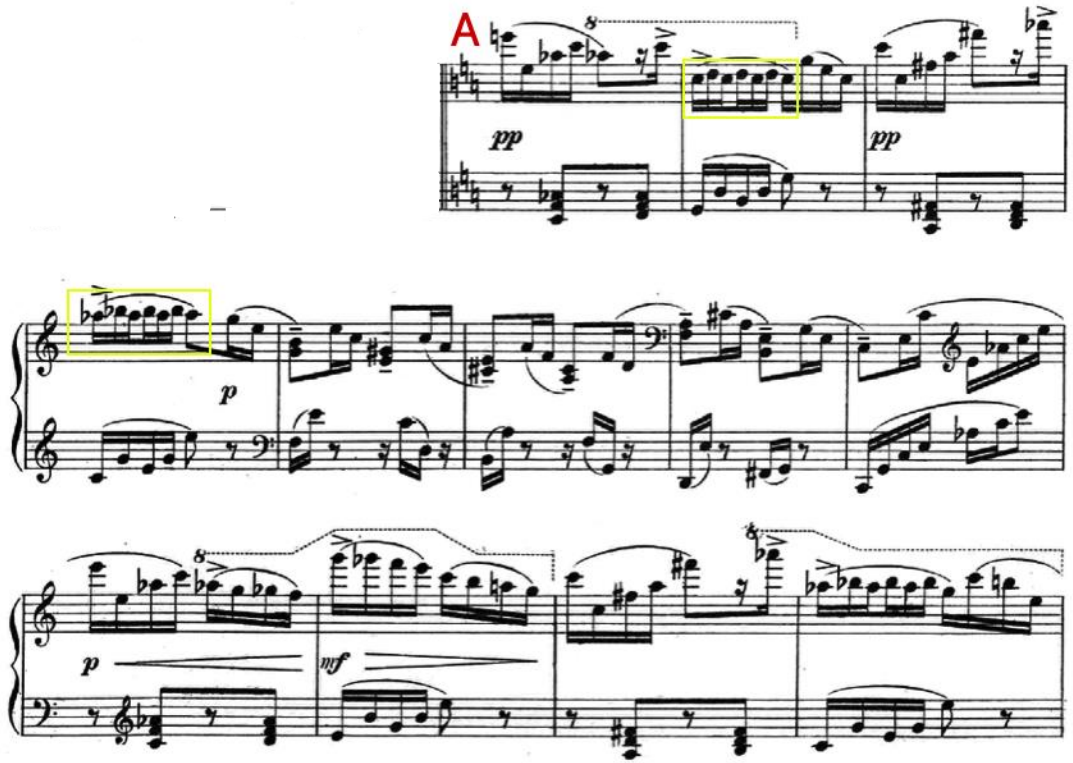
A kesitinin II-V-I kadansı yaparak bitmesiyle birlikte, 84. ölçüde buraya kadar olan iki temaya da tamamen zıt, lirizm içerek bir tema başlar. Bu tema C temasıdır,

büyük oranda do minör hissi yaratan bu tema, La bemol Majör tonundadır. Bu temanın içinde de hala belli bir hareket vardır, müzik dinamik ve melodideki lirizme rağmen hala durulmamıştır. Orkestra sonaritesi son derece net hissedilmektedir (Şekil 3.39).



Şekil 3.39 Op.29 4. Pişano Sonatı 3. Bölüm Üçüncü Tema (C) (84-103)

C kesiti boyunca dinamik yelpazesi bölümün geneline göre çok geniş değildir, daha birbirine yakın dinamikler kullanılmıştır. 118. ölçüyle birlikte C temasını, bu sefer daha az yoğun bir eşlik partisiyle tekrar duyurduktan sonra, 134. ölçüde ton tekrar ana temanın tonu olan la minöre döner ve tema bu sefer daha kalabalık bir notasyonla tekrar ortaya çıkar. Sol ele yazılmış olan parti, aksak bir ritm içerisindedir ve çoğunlukla güçlü zamanlara es yazılmıştır. Sol eldeki alışılmış eşlik partisinin dışına çıkılmış olması, A temasında, efektif bir hava yaratmıştır. Sağ ele ise yine birinci bölümün ana motifine atıfta bulunan ikili kromatik notalar eklenmiştir. Çok uzaklardan “*pianissimo*” dinamiğiyle duyulan tema, başlangıç kısmının genel bir tekrarı şeklinde devam eder (Şekil 3.40).



Şekil 3.40 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Ana Tema (A) (134-145)

153. ölçüde köprü kısmı ilk halinden daha uzun fakat aynı yapıyı bozmadan tekrar duyulur (bkz.3.35). Köprü kısmını, C temasının beş ölçülük kısa bir hatırlatması böler (bkz. Şekil 3.40). Tema, eşzamanlı olarak sol elde kalın ses partisinde duyulurken, sağ elde ise soprano partisinde, temanın aynası duyulmaktadır. Daha sonra köprü kısmı yeniden başlar (Şekil 3.41).



Şekil 3.41 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Köprü Kesiti (153-169)

Köprü bölümünde dinamiklerin de yardımıyla tansiyon yükselerek, 178. ölçüyle birlikte B temasına bağlanır. B temasının, ilk gelişinden farkı, sağ elde duyulan melodi bu sefer sol elde duyulmaktadır. Bir diğer fark ise bu temanın ikinci gelişinin ilkinden daha kalabalık ve yoğun olmasıdır. Daha sonra sonarite giderek düşer, 194. ölçüde melodi tekrar sağ ele geçer (Şekil 3.42).



Şekil 3.42 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm B Teması (178-188)

201. ölçüde arka arkaya gelecek olan birkaç farklı tonda gamın ilki duyulur. Arka arkaya gelen dört farklı gamın her biri müziği en sonda ve en uzun olacak olan Do Majör gama hazırlar. Sırayla gelen bu gamların arasında ana temadan motifler yer almaktadır. 207. ölçüyle birlikte Do Majör gam duyulur. Devamında, bölümün başında olduğu gibi do majör gam, ana temaya bağlanır. Tekrar A temasına dönüşle birlikte, Rondo formu tamamlanmış olur (Şekil 3.43).





Şekil 3.43 Op.29 4. Piyano Sonatı 3.Bölüm Bitiş Gamları (201-208)

Uzun gamdan sonra “*fff*” dinamiğiyle eserin sonuna kadar coşku ve enerji hiç azalmadan devam eder. Temanın ilk halinden farklı iki elde de çeşitli nota atlamaları eklenmiştir. 222. ölçüyle birlikte, V – I kadansı yapılır ve Do Majör akoruyla eser sonlandırılır (Şekil 3.44).



Şekil 3.44 Op.29 4. Piyano Sonatı 3. Bölüm Bitiş Akorları

SONUÇ

Prokofiev'in gençlik yıllarında yazmaya başlamış, daha sonra olgunluk döneminde tamamlamış olduğu Op.29 4. piyano sonatı, yoğun ve derin bir anlatıma sahiptir. Geleneksel sonat formuna bağı kalınarak yazılmış olan bu sonat, içinde Prokofiev'in de müzikal özelliklerinden birisi olarak, içinde birçok dönemden özellikler barındırmaktadır. Eser boyunca, ayrıntılı incelendiğinde son derece yalın olan armoniler, yoğun ve kalabalık bir biçimde işlenmiştir. Eserin diğr özelliklerinden birisi de her temanın ve her bölümün iç içe olması, müziğin eserin başından sonuna doğru giderek büyümesi ve güzelleşmesidir.

Bu çalışması da ayrıntılı bir şekilde incelendikten sonra net olarak ortaya çıkmaktadır ki; Prokofiev bütün dönemlerin özelliklerini ilgiyle takip etmiş ve kendi modern anlayışına göre öğrendiklerini değerlendirmiş bir 20. yüzyıl bestecisidir. Hiçbir dönemin müziğine tamamen ait olmamış, hiçbir zaman kurallara harfiyen uymamıştır. Bu da Prokofiev'in kendi müziğini ortaya koyan stilistik özelliklerinin ortaya çıkmasında büyük rol oynayan bir özellik olmuştur. Besteci yaşadığı dönemde her ne kadar ciddi bir politik baskı altında olsa da uzun yıllar müziğini özgür bir şekilde devam ettirmekten, cüretkâr ve yaratıcı fikirlerini çekinmeden ortaya koymaktan kaçınmamıştır. Ne yazık ki hayatının son dönemlerinde baskılara direnememiş, deneysellikten daha uzak bir müzik anlayışına yönelmek zorunda bırakılmış ve yaratıcılığı kısıtlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Arslan, B. (2006) “*Prokofiev: Üç Sonat (Op.14, Op.28, Op.83)*” Sanatta yeterlilik tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Berman, B. (2008) *Prokofiev’s Piano Sonatas: A Guide For The Listener and The Performer*. Yale University Press
- Çalgan, B. (2009) “*Öğrenci Prokofiev’in Büyük Ölçekli Piyano Eserlerindeki Sonat Allegrosu Anlayışı*” Sanatta yeterlilik tezi. Anadolu Üniversitesi
- Gören, B. (2014) *Prokofiev Erken Dönem Eserlerine Genel Bir Bakış ve İlk Üç Piyano Sonatının İrdelenmesi*. Sanatta yeterlilik tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Konrad, H. (2014) “*Harmonic Function in the Music of Sergey Prokofiev*” Doktora tezi. Music University of Toronto
- Lewis, R. E. (1970) “*Influences Seen in Prokofiev’s Piano Style*” Yüksek lisans tezi. North Texas State University
- Nestyev, I. V. (1960) *Prokofiev*. Stanford University Press, Kaliforniya
- Prokofiev, S. (1991) *Soviet Diary 1927 and Other Writings*
- Robinson, H. (1987) *Sergey Prokofiev (a biography)*. Viking
- Say, A. (22 Kasım 2017) *Sovyetler Birliği’nde Müzik*, Azizm Sanat Dergisi, 7.
- Shlifstein, S. (1960) *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences* Foreign Languages Publishing House.