

T.C

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI

DMİTRİ ŞOSTAKOVİÇ KEMAN KONÇERTOSU'NUN KEMAN
REPERTUVARINDAKİ YERİ VE ÖNEMİ AÇISINDAN İNCELENMESİ VE
YORUMA YÖNELİK UYGULAMASI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20136027 - Banu Selin AŞAN

Danışman:

Doç. Aslı ÖZBAYRAK ÇİVİCİOĞLU

İSTANBUL-2015

Banu Selin AŞAN tarafından hazırlanan Dmitri Şostakoviç Keman Konçertosu'nun Keman Repertuvarındaki Yeri ve Önemi Açısından İncelenmesi ve Yoruma Yönelik Uygulaması adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 06 / 01 / 2016

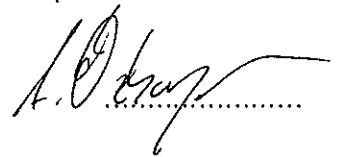
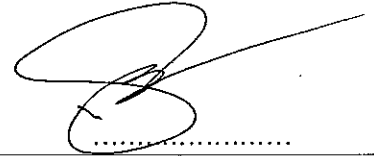
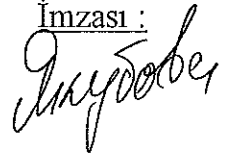
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

Jüri Üyesi : Prof. Çiğdem İYİCİL

Jüri Üyesi : Prof. Zülfiye SEÇKİN (İ.Ü. Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Doç. Aslı ÖZBAYRAK ÇİVİCİOĞLU (Danışman)

İmzası :



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ	VII
1.GİRİŞ	1
2.Dmitri Şostakoviç'in Yaşamı	2
2.1. Çocukluk Yılları	2
2.2. Konservatuvar Yılları	5
2.3. Kariyerinin Başlangıcı ve Olgunluk Süreci	10
2.4. Son Yılları	21
2.5. Şostakoviç'in Türkiye Ziyareti	24
3.Sovyet Tarihine Genel Bakış	25
3.1. 19.Yüzyılın Sonu	26
3.2. 19.Yüzyıl Sonlarında Kültür ve Sanat	30
3.3. Birinci Dünya Savaşı ve Rus İmparatorluğu'nun Sonu	34
3.4. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği	36
3.5. Devrimci ve Devrimden Sonraki Dönemde Toplumsal Yaşam ve Sanat	43
3.6. Şostakoviç için Stalin Dönemi	52
4.Şostakoviç'in Müzikal Karakteri	56
5. Opus.77 La Minör Keman Konçertosu No.1	59
5.1. Konçertonun Keman Repertuarındaki Yeri	61
5.2. Şostakoviç'in 1.Keman Konçertosu'nun İncelenmesi	63
5.3. Çalıma ve Yorumla Yönelik Uygulaması	68
6.Sonuç	78
7.Kaynaklar	80

	<u>Sayfa No.</u>
8.Ekler	
8.1. Keman Partisi Nota Metni	81
8.2. Orkestra Partisyonu Nota Metni	107
9.Özgeçmiş	216

ÖNSÖZ

Bugüne kadar ki eğitim hayatım boyunca Dmitri Şostakoviç' in hayatı ve eserleri hakkında okuduğum kaynaklar ile çaldığım orkestra ve oda müziği eserleri besteciye karşı özel bir ilgimin oluşmasına neden olmuş, en sonunda da değerli keman öğretmenim Prof. Çiğdem İyicil' in önerisi üzerine yüksek lisans çalışmalarım sırasında öğrenmeye başladığım Keman Konçertosu tezimin konusunda karar kılmamı sağlamıştır.

Yaşadığı dönem sonrasında hakkında yazılan biyografilerde, Şostakoviç'in çeşitli anlatımlar içerisinde, farklı karakterlerini keşfetmem tez konumu ne kadar doğru seçtiğime dair inancımı arttırmıştır.

Tüm müzik hayatım süresince benden desteklerini esirgemeyen sevgili anne ve babama, bir müzisyenin yaşam boyu yürüyeceği uzun yolda küçük yaştan itibaren bana yürümeyi öğreten ve iyi bir yorumcu olmam için çabalayan değerli hocam Prof. Çiğdem İYİCİL' e ve yine ilk eğitim yıllarımdan itibaren desteğiyle yanımda olan ve tezimi hazırlamamda yardımlarını esirgemeyen sevgili danışmanım Doç. Aslı ÖZBAYRAK ÇİVİCİOĞLU' na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Banu Selin AŞAN
30.10.2015, İstanbul

ÖZET

20.Yüzyılın en önemli bestecilerinden olan ve yaşadığı dönemlerde geleneksel ancak yenilikçi çalışmalarıyla adından fazlaca söz ettirmiş Rus besteci Dmitri Şostakoviç'in Op.77 1. Keman Konçertosu üzerine yapılmış olan bu çalışma, eseri yorumlayacak ve bu tezi okuyacak kişiye bestecinin yaşadığı dönem ve müziği üzerine ışık tutmak amacıyla hazırlanmıştır.

Bu çalışma ile Dmitri Şostakoviç'in yaşamı, yaşadığı dönemin tarihsel dokusu, müzikal karakteri anlatılmış, op.77 1.Keman Konçertosu'nun yapısal analizi yapılmış ve son olarak eserin çalınmasında karşılaşılabilecek teknik güçlükler ve icra önerilerine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler : Dmitri Şostakoviç, Sovyetler Birliği, Tarihsel Süreç, İnceleme, Keman Konçertosu,

SUMMARY

This study focuses on Violin Concerto Op.77 No.1 by Dmitri Shostakovich, one of the most important composers of the 20th century. Shostakovich is an unprecedented composer with his eclectic style that combines innovative and also traditional styles.

This research provides structural analysis, artistic insight and interpretation recommendations on one of the quintessential pieces for violin and orchestra with a brief background of the composer's life and compositional style.

Key Words: Dmitry Shostakovich, Soviet Union, Historical Period, Observation, Violin Concerto,

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Resim 2.3.1. Şostakoviç ve Sollertinski	13
Resim 2.3.2. Şostakoviç çocuklarıyla kart oynarken	17
Resim 2.3.3. Şostakoviç'in 2.Dünya Savaşı sırasında üstlendiği görevlerden biri olan itfaiyecilik	18
Resim 2.4.1. Şostakoviç son yıllarında	23
Resim 3.4.1. Lenin Rus halkına seslenirken	43
Resim 3.6.1. Josef Stalin	56
Resim 5.1. Şostakoviç ve Oistrakh	60

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 5.2.1. Şostakoviç Monogramı	65
Şekil 5.2.2. 2.Bölüm 162.Ölçü Şostakoviç Monogramı	65
Şekil 5.2.3. 2.Bölüm 271.Ölçü Yahudi Teması	65
Şekil 5.2.4. 3.Bölüm açılış ve ostinato	66-67
Şekil 5.2.5. Şostakoviç Monogramı 242.ölçü	68
Şekil 5.2.6. Yahudi teması 263.ölçü	69
Şekil 5.3.1. 1.Bölüm 19.ölçü	70
Şekil 5.3.2. 1.Bölüm 32.ölçü	71
Şekil 5.3.3. 1.Bölüm 99.ölçü	72
Şekil 5.3.4. 1.Bölüm 124.ölçü	72
Şekil 5.3.5. 2.Bölüm 58.ölçü	73
Şekil 5.3.6. 2.Bölüm 66.ölçü	73
Şekil 7.3.7. 3.Bölüm 77.ölçü	74
Şekil 5.3.8. Kadans 195.ölçü	75
Şekil 5.3.9. Kadans 241.ölçü	75
Şekil 5.3.10. Kadans 263.ölçü	76
Şekil 5.3.11. 4.Bölüm 64.ölçü	76
Şekil 5.3.12. 4.Bölüm 131.ölçü (1.varyasyon)	77
Şekil 5.3.13. 4.Bölüm 257.ölçü (2.varyasyon)	77
Şekil 5.3.14. 4.Bölüm 239.ölçü	77

1.GİRİŞ

Müzik, diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi yüzyıllar boyunca gelişimini sürdürmüştür. Toplumsal gelişim ve değişimler her yüzyıl bir öncekinden farklı sanat akımlarını doğurmuş, yeni sanatsal arayışlara sebep olmuştur.

20.Yüzyılın en önemli bestecilerinden olan Dmitri Şostakoviç sadece yazdığı müzikler ile değil, yaşadığı dönemin tüm özelliklerini bu müziklerinde anlatmasıyla dönemin en büyük tarihi tanıklarından olmuştur. Yaşadığı dönem sonrasında hakkında yazılan biyografilerde, farklı anlatımlar ve farklı yüzlerle karşımıza çıkar. Ancak bu tezi hazırlarken sürdürdüğüm izler gerçek kimliğinin; kökeni olan ailesinden beslendiğini ve müziklerinde gizlendiğini ortaya koymuştur. 1900'li yılların Rusya'sında tanık olduğu değişimler, toplumsal dönüşümler ve bizzat yaşadığı engeller Şostakoviç'in müziğinde büyük etken olmuşsa da onun kendini geliştirmesini ve üretimini asla sınırlamamıştır. Şostakoviç'i anlamanın yolu, ancak onun hayatını ve yaşadığı dönemi ayrıntılı incelemekten geçer. Bu da demektir ki, 19.yüzyıl ve sonrası Rusya'nın toplumsal sürecini; bu süreç içerisinde sanatın devinimini okumayı gerektirir.

Çağdaş keman repertuarında önemli yere sahip olan, Şostakoviç'in 1. Keman Konçertosu op.77 üzerine hazırlanmış bu çalışma konçertonun baz alındığı; ancak Şostakoviç ve yaşadığı tarihsel sürecin harmanlandığı bir çalışma olup birinci bölümünde Şostakoviç'in yaşamı, ikinci bölümde Sovyetler Birliği tarihi ve üçüncü bölümde Şostakoviç'in müzikal karakteri anlatılmış; ardından 1.Keman Konçertosu'nun analizi, teknik zorlukları ve yoruma yönelik incelemesi yapılmıştır.

2. DMITRİ ŐOSTAKOVIŐ'IN YAŞAMI

2.1. Çocukluk Yılları

Dmitri ŐostakoviŐ'in ailesi kökenleri aslen Sibirya'ya kadar uzanan, Polonyalı - Litvanyalı bir aileydi. Büyükbabası Boleslav PetroviŐ ŐostakoviŐ, Polonya'daki en radikal sosyalist grubun gerçekleŐtireceĐi bir ayaklanmanın hazırlıklarına katılması sonucu devlet tarafından Sibirya'ya sürüldü. Boleslav ŐostakoviŐ sürgününün süresi dolduktan sonra da Sibirya'da kalmaya karar verip; başarılı bir banker olarak büyük bir aileye sahip oldu. Bestecinin babası Dmitri BoleslavoviŐ 1875 yılında doğdu. 1899'da St. Petersburg Üniversitesi Fizik ve Matematik bölümünden mezun olduktan sonra kimya mühendisi olarak işe başladı. 1903 yılında bestecinin annesi Sofya Vasilyevna Kokoulina ile evlendi. Sofya; soylu kadınlar okulu Irkutskt Enstitü'sünde başarılı bir Ğrenci olarak ve müziğe yatkınlığı ile göze çarptı. St.Petersburg'a giderek konservatuvarda Alexander Rozanova'nın piyano Ğrencisi oldu. Üç yıl sonra Dmitri BoleslavoviŐ ŐostakoviŐ ile evlendiğinde piyano eğitimini yarıda bıraktı.

Dmitri DmitriyeviÇ  çocuklarından ikincisidir. Piyanist ve Ğretmen ablası Mariya 1903 yılında, veteriner olan kız kardeşi Zoya ise 1908 yılında, Dmitri ŐostakoviŐ ise 25 Eylül 1906 yılında St.Petersburg'ta¹ dünyaya geldi. İsminin 'Dmitri' olması bir rastlantının ötesindeydi. Ablası doğduğunda evde koŐarak 'Dmitri DmitriyeviÇ doĐmuŐtur' diye seslenmiŐti. Batıl inançlara sahip olan anne bir ailede iki aynı ismin olmasının (baba ve oğul) uğursuzluk olacağını düŐünmüŐ ve bebeğe 'Yaroslav' ismi ile hitap etmek istemiŐti.

¹ Kentin adı iki kere deĐiŐiklik göstermiŐ, önce Petrograd sonra Leningrad adını almıştır.

Sonrasında papazın St.Yaroslav'ın ne zaman vaftiz edildiğini bilmemesi üzerine bu isimden vazgeçilerek babasının ismi 'Dmitri' verildi. Takma adı 'Mitya' olan Şostakoviç sevgi dolu bir ailede büyüdü. Müzik yapmak Şostakoviç'lerin evinde büyük öneme sahipti. Baba Dmitri Bolelavoviç tenor sesiyle eşinin piyano eşliğinde popüler romanslar veya operalardan arylar söylemeyi severdi. Söylediği çiganlar oğlu Şostakoviç'te kalıcı bir etki yaratmış ve bu etkileşimler müzik hayatında önemli bir yer tutmuştur. Buna rağmen Şostakoviç'in müzikal yeteneği erkenden ortaya çıkmamıştır. Normal bir çocukluk geçiren Şostakoviç'in en büyük tutkularından biri inşa etmektir. Bunun için saatlerini harcayabilecek Şostakoviç müzik çalışmaya karşı büyük bir isteksizlik içinde olmasına rağmen müzik dinlemeyi her zaman çok sevmiştir. Çocukluğunda müzikal görüşlerinin biçimlenmesini sağlayan etkenleri düşündüğünde, bahsettiği şeylerden biri; yan komşuları mühendis ve çellist Boris Sass-Tisovski'nin düzenlediği oda müziği suareleriydi. Şostakoviç saatlerce Ludwig van Beethoven (1770-1827), Aleksandr Borodin (1833-1887), Piotr İlyiç Çaykovski (1840-1893), Joseph Haydn (1732-1809) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) 'ın üçlü ve dördlülerini dinleyebilirdi.²

Şostakoviç'in müziğe olan ilgisi bir gün ablasının arkadaşları ile çalıştığı altı el piyano için olan Strebogg (1835-1886)'un³ 'Galop' isimli eserini duyduktan sonra başladı. Annesinden bu melodiyi piyanoda öğrenmesine yardım etmesini istedi, böylelikle Şostakoviç 1915 yılının yaz ayında sekiz yaşında iken ilk piyano derslerini annesinden almaya başladı. Annesi bu dersin daha ilk dakikalarında Şostakoviç'in ileri derecede gelişmiş müzikal yetisini ve olağanüstü hafızasını farketmişti. Sonralarda Şostakoviç annesinin verdiği eserleri ilk çalışmada ezberlediğini ama derste notadan

² Laurel E. FAY, **Shostakovich A Life**, 9

³ 19.yy Belçikalı besteci Jean-Louis Goebbaerts'in takma adıdır

çalışıyormuş gibi rol yaptığını ifade etmiştir.⁴ Bir parçayı deşifre edebilme kabiliyeti de şaşırtıcıydı. 1915 Ağustos'unun ortalarında annesi Şostakoviç'i Petrograd Konservatuvarı'nın hocalarından Ignatij Glyasser'e dinletme kararı aldı. Glyasser için anneleri tarafından mükemmel atfedilen çocuklar alışılmıştı ama Şostakoviç'i dinledikten sonra o da Şostakoviç'in inanılmaz yeteneği karşısında şaşkınlık duymuştu. Son baharda Şostakoviç, Glyasser'in eşi Olga Glyasser ile çalışmak üzere Glyasser'in müzik okuluna kabul edildi. Şostakoviç piyanoda beste yapmaya başladığında dokuz yaşındaydı. Annesinin tahmini, bestecinin on üç yaşına kadar bestelediği eser sayısı otuz civarındır. Maalesef Glyasser katı bir hocaydı ve Şostakoviç'in bestecilik yönüne olumlu yaklaşım göstermemişti. Annesinin kararı üzerine Şostakoviç, bir dönem annesinin de öğretmeni olan Alexandra Rozanova ile çalışmaya başladı.

Şostakoviç iyi özelliklere sahip, duyarlı ve sessiz bir gençti. İçine kapanık görüntüsü altında, yüzünde aynı anda pek çok ifade barındırmakla beraber en belirgin ifadesi keskin dikkatiydi. Kırılgan görüntüsü ellerini piyanoya koyduğu an değişerek, bir anda mucizevi bir dinamiklik kendini gösterirdi. Aynı zamanda kıvrak zekalı ve espriliydi.

Şostakoviç on iki yaşında hayatını müziğe adamaya karar vermişti. 1919 yazında Georgi Bruni'den piyano, solfej ve teori dersleri alarak henüz on üç yaşındayken Petrograd Konservatuvarı'nın piyano ve kompozisyon bölümlerinin sınavlarına hazırlandı. Yine de ailesinin aklında Şostakoviç'in müzisyen olmasına dair şüpheler olduğundan oğullarını dönemin ünlü piyanist ve şeflerinden Alexander Siloti'ye dinletmişlerdi; Siloti, bu dinletinin ardından Şostakoviç'in müzik yeteneğinin yetersiz olduğunu ve müzik üzerine

⁴ Bkz. (2), FAY, 9.

bir kariyer yapamayacağını aileye bildirmişti. Bu sözleri duyan Şostakoviç büyük bir hayal kırıklığına uğradı. Şostakoviç'in ailesi bu hayal kırıklığının ardından Petrograd Konservatuvarı'nın direktörü Alexander Glazunov (1865-1936) 'un görüşlerini aldılar; Glazunov bu buluşmada kendi bestelerini çalan Şostakoviç için mutlaka iki bölümü de okuması gerektiğini hatta teori kurslarını atlayarak derhal kompozisyon çalışmaya başlaması gerektiğini şu sözleri ile vurgulamıştır: "*Konservatuvar duvarları içerisinde böylesine yetenekli bir çocuk gördüğümü hatırlamıyorum.*"⁵. Böylelikle Şostakoviç 1919 yılının sonbaharında Petrograd Konservatuvarı' na başlamış olur. Şostakoviç müzik eğitimi öncesinde 1915-1918 yılları arasında Maria Şidlovskaya Özel Ticaret Okulu'nda okumuştur. 1919 sonbaharında kaydolduğu konservatuvarın Piyano bölümünden 1923 yılında mezun olmuştur.

2.2. Konservatuvar Yılları:

1917 yılında Ekim Devrimi Bolşevikler'i iktidara getirmişti ve ardından ülkede iç savaş çıkmıştı. Lenin'in başkenti Moskova'ya taşınmasından sonra Petrograd yavaş yavaş boşalmış; para tüm değerini yitirmiş, gıdalar pahalılaşmış, fabrikalar kapanmış ve ulaşım durmuştu. Ancak Petrograd Konservatuvarı hala ülkenin en iyi müzik akademisi olma ünvanını korumaya devam etmekteydi. Glazunov devrim öncesi tüm ülkede hakim olan belirsizlik sürecini aynı şekilde yaşayan konservatuvar için kararlılığı ve dayanıklılığı ile görev süresi boyunca çok iyi bir yönetici olmuştu. Siyasal durumu dolayısıyla pek çok karmaşanın ve zorluğun hakim olduğu Sovyetler'in bu döneminde Glazunov genç müzisyenler için bir nevi koruyucu görevi üstlenmişti. Başka

⁵ Bkz. (2) , FAY, 14.

öğrenciler gibi Şostakoviç'te, Glazunov'un himayesi altına aldığı söyleyebileceğimiz öğrencilerdendi. Şostakoviç'in konservatuvardaki ilk yılı özellikle zor geçmişti. Öğrencilerin tüm okul saatleri boyunca montları, şapkaları ile gezdikleri; hatta eldivenlerini bile yalnızca yazı yazmaları gereken derslerde çıkardıkları, korkunç bir soğğun hakim olduğu bu kış mevsiminde, toplu taşımanın seyrek ve çok kalabalık olmasından ötürü Şostakoviç her gün evinden konservatuvara yürümek zorunda kalmıştı. Çoğu öğrenci hatta öğretmenin derslere gitmediği bu dönemde Şostakoviç katılımıyla bozulmaz disiplin duygusunu kanıtladı ve profesörlerin onun bu yönünü fark etmesine sebep oldu. Şostakoviç daha sonraları bu yılları şu sözlerle anmıştır: *'Tüm zorluklara rağmen, o günleri iyi duygularla anıyorum. Çok iyi müzikler dinledik ve bunun çok daha fazlasını kendimiz için çaldık. Konservatuvar arkadaşlarım müzik yapmayı severdi. Yeni yazılmış bir eseri keşfetmek için yemek yemeyi bile atlayarak, okula en azından on kilometre yürümeye hazırдық.'*⁶

Şostakoviç, konservatuvarın ilk yılını Rozanova'nın piyano sınıfında geçirdikten sonra 1920 yılında Leonid Vladimiroviç Nikolayev'in sınıfına geçti. Nikolayev'in tüm öğrencileri üstün bir teknik düzeye sahip ve bir çoğu da çeşitli yarışmalardan ödül kazanan öğrencilerdi. Şostakoviç bu dönemde hocasından piyano tekniğine dair pek çok şey öğrendi ve sahip olduğu piyano repertuarını genişletti. Öğrencilik yıllarında piyano repertuarının en sevdiği eserleri Robert Schumann (1880-1856) ve Franz Liszt (1811-1886) 'e aitti. Şostakoviç eş zamanlı olarak kompozisyon ve armoni çalışmalarına ise Rimski Korsakov (1844-1908)'un damadı Maximilian Steinberg (1883-1946) ile devam etti. Şostakoviç ilk orkestra eseri olan Fa diyez minör Scherzo'yu 1919 yılında yazmış ve o esnada öğrencisi olduğu Steinberg'e adanmıştır. Şostakoviç'in müzikal ufku Steinberg'in öğretileriyle birlikte genişlemiş ve kendine güveni artmıştır.

⁶ Bkz. (2) Fay, 18

Bu zamanlardan 1920'li yıllara kadar konservatuvar müfredatı çok katı ve sınırlayıcıydı. Bu dönemde Şostakoviç'in kendi iç sesini bulması ve bunu dışarı çıkarması zordu. Konservatuvarda da gerekli olan reformun ilk adımları ancak onun öğrencilik yıllarının sonlarında kendini gösterebilmiştir. Ancak Şostakoviç profesörlerinin tutucu tavırlardan ötürü hiçbir zaman düş kırıklığına uğramamış; sanatçılık ve profesyonelliğe saygısı sonsuz olmuştur. Sınıf içerisinde üzerine düşenleri yapmış, profesörleriyle ilişkilerini daima iyi tutmuş, ancak sınıf dışında kendi gelişimi için gereken herşeyi yapmaya devam etmiştir. Büyük bir heves ile yeni müzikle ilgili öğrenebileceği herşeye yoğunlaşmıştır. Birbirlerinin eserlerini yorumlayan ve doğaçlama müzik yapan konservatuvar öğrencilerinin oluşturduğu bir gruba katılmıştır. Filarmoni ve konservatuvarın konserlerini asla kaçırmamış, turneyle şehire gelen büyük icracıları dinlemeye mutlaka gitmiştir.

1922 Şubat ayının ortalarında aniden rahatsızlanan Şostakoviç'in babasının zatürreden ölümü aileyi derinden sarstı. Şostakoviç'in annesi Sofya, hiçbir gelir kaynağı olmadan ortada kalan aileyi geçindirebilmek, üç çocuğunu yetiştirebilmek ve okula gönderebilmek için çalışmaya başladı. Şostakoviç'in büyük kardeşi Mariya'da piyano dersleri vererek aile gelirin e katkıda bulundu. Her ne kadar Şostakoviç çalışmak ve ailesine yararlı olmak için dirense de annesi onun sadece kendine odaklanması ve dehasını köreltmemesi için böyle bir fedakarlık yapmasına engel oldu. Babasının ölümünden fazlasıyla etkilenen henüz on beş yaşındaki Dmitri'nin kederini onu cenazede gören ziyaretçilerden biri şöyle ifade etmiştir: *'Dmitri kollarının arasına şapkasını sıkıştırmış, gözlüklerini yavaşça silerek dimdik duruyordu. Gözlükleri olmadan fazlasıyla savunmasız duran gözlerine rağmen yüzünde çok daha derinlerden gelen bir soğukkanlılık vardı. Kimsenin taziye dileklerine ihtiyacı yoktu.'*⁷ Dmitri kederini tabii ki müziğiyle dışa vurdu;

⁷ Bkz. (2). Fay, 21.

babasına adadığı İki Piyano için Suit op.6'yı kız kardeşi Mariya ile seslendirdi.

Maalesef ailenin talihsizlikleri baba Dmitri'nin ölümü ile son bulmadı; 1923 yıllarının başında Şostakoviç boğazında ağrı şikayeti ile doktora gittiğinde bronşit ve lenf bezlerine tüberküloz teşhisi konuldu. Öyle ki Şostakoviç ameliyatından kısa bir süre sonra, sınavı ertelenmediği için, hala boynunda bandajlar varken piyano bölümü mezuniyet sınavına girdi. Bu hastalığın tedavi masrafları, baba Dmitri'nin ölümünün öncesinde de iyi olmayan ailenin durumunu daha da zorlaştırmıştı; Şostakoviç'in annesi aile piyanosu dahil pek çok kişisel eşyasını satmak zorunda kaldı. Şostakoviç'in vaftiz annesi ve Glazunov, Sovyet Kültür Örgütü Lideri'ne gereken ilaçların tedarik edilmesi için acil dilekçeler gönderdi. Glazunov ' *Böylesine bir insanın ölümünün, sanat dünyasında onarılamayacak bir kayıp* ' olacağını belirterek ikinci bir acil çağrı gerçekleştirdi. Bu olayların sonrasında Şostakoviç dinlemek üzere gençlerin katıldığı bir yaz kampı için Kırım'a ilk bağımsız yolculuğuna çıktı. Sağlığının iyiye gitmesi haricinde bu tatil Şostakoviç'in hayatında beklenmedik bir olaya sebep oldu. Şostakoviç seçkin bir Moskova'lı felsefe profesörünün kızı olan Tatyana Glivenko' ya aşık olmuştu. Tatyana ile Şostakoviç'in ilişkisi zaman zaman ayrılıklar olsa da uzun süre devam etti. 1923 yılında yazmaya başladığı Birinci Piyanolu Üçlü'sünü (daha sonra eserin son 16 ölçüsünü öğrencisi Boris Tişçenko tamamlamıştır) Tatyana Glivenko'ya ithaf etmiştir.

Şostakoviç 1923 yılında Kırım'dan döndüğünde gerçeklerle yüzleşmesi gerekti ve maddi sıkıntılardan ötürü ilk defa sinemada filmler için piyano çalmaya başladı. Şostakoviç sinemada çalıştığı süre zarfıyla ilgili olarak, bunun onun doğaçlama yeteneğini geliştirdiğini kabul etmekle

beraber bir yandan da müzikal yeteneğini körelttiğini düşünmüştür. Sonraki zamanlarda bunu şöyle ifade etmiştir: *'Artık bu tip işlerde çalışmıyorum ve ne kadar güç durumda kalırsam kalayım, sinemaya geri dönmeyeceğim. Hem insanın her akşamını alıyor hem de 'insan duyguları' nı piyanoda mekanik olarak yeniden üretmek fazlasıyla yıpratıcı.'*⁸

Sinemada film müzikleri çalmaya devam ederken bir yandan da konservatuvarda kompozisyon bölümünde eğitimine devam etti. Form derslerinde ilerleme gösterdi ve keman dersleri almaya başladı. 1924 yılının başlarında Steinberg' in kompozisyon sınıfından mezun olabilmek için bestelemeye başladığı senfonisi ile ilgili olarak hocasıyla pek çok fikir ayrılığı yaşadı. Şostakoviç senfonisinin üçüncü bölümü ile ilgili hocasının gösterdiği tepkiyi şöyle dile getirmiştir: *'Ufacık parçalar halinde yırttı. Şöyle dedi: 'Böyle bir müzik hakkında bir şey söyleyemem. Grotesk⁹ için gösterdiğin bu çaba nedir? Grotesk parçalar piyanolu üçlünde zaten vardı. Bütün viyolonsel eserlerinde de ve en sonunda bu Scherzo da Grotesk!'*¹⁰

Şostakoviç Steinberg'in bu tepkisinden sonra şu sözleri söylemiştir: *'Çok iyi bir insan ve müzisyen olduğundan ona karşı sonsuz saygı ve sevgi duyarım. Bu yüzden senfoninin scherzosu ve viyolonsel eserlerime karşı tavrından ötürü çok üzgünüm. Ama benimle çok iyi geçiniyor. Altı aydan uzun süredir bir şey yapmadığım için bana biraz dargın kuşkusuz. Bunların yanı sıra Korsakov 'un kutsal geleneklerine fazlasıyla bağlı. Maalesef ki, onu müziğimle daha fazla memnun edemeyeceğim.'* Steinberg senfoninin üçüncü bölümü ile ilgili tüm eleştirilerine rağmen Şostakoviç'e kompozisyon konusunda yol göstermeye devam etti. Bu dönemde Şostakoviç Moskova Konservatuvarı' na geçiş yapabilmek ve Nikolay Miaskovski (1881-1950) ile

⁸ Dimitri ŞOSTAKOVİÇ, *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım*, 17

⁹ Dünyayı yabancılaştıran ve onu eğlenceli hayali bir alana götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelmez gibi görünen şeylerin, mesela trajedi ile komedinin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirilmesi.

¹⁰ Bkz. (2). Fay, 24

çalışmak üzere girişimlerde bulundu. Moskova'da kaldığı bir kaç hafta içerisinde kendilerine Moskova Altılısı diye hitap eden, Miaskovski'nin öğrencileri Mikhail Çeremukin (1900-1984), Mikhail Kvadri (1897-1929), Yuri Nikolski (1895-1962), Lev Oborin (1907-1974), Vissarion Şebalin (1902-1963) ve Mikhail Starokadomski (1901-1954) ile tanıştı. Bu kişilerle dostlukları Şostakoviç'in kariyerinde önemli yer tuttu. Ancak Moskova Konservatuvarı'na geçmeyi başaramadı ve eğitimine Leningrad Konservatuvarı'nda devam etti.

Steinberg'in, Şostakoviç'in bitirme eseri olan senfonisine karşı tutumu eserin yazım sürecini hiç de kolaylaştırmadı. Şostakoviç'in senfoni ile ilgili fazla beklentisi yoktu; hatta bittikten sonra asla seslendirilmeyeceğini düşünüyordu. Ayrıca o dönemde Moskova'da gerçekleşen; oda müziği eserlerinin seslendirildiği konserler Moskova halkınca beğenilmemiş ve Şostakoviç büyük hayal kırıklığına uğramıştı. Şostakoviç, Nisan ayının sonunda senfonisini bitirerek kompozisyon sınıfından mezun oldu. Şostakoviç'in bu döneme kadar konservatuvar yıllarında yazdığı eserleri şöyle sıralayabiliriz: Orkestra için Scherzo (1920), 8 Piyano Prelüdü (1919-1920), Orkestra için Çeşitlemeler (1921-1922), Ses ve Orkestra için İki Krilov Masalı (1921-1922), Üç Fantastik Dans (1922), İki Piyano için Süit (1922), Orkestra için Scherzo (1923), Piyano, Keman ve Çello için Üçlü (1923), Çello ve Piyano için Üç Parça (1923-1924), Yaylı Çalgılar ve Orkestra için Prelüd ve Scherzo (1924).

2.3 Kariyerinin Başlangıcı ve Olgunluk Süreci:

Mezuniyetinden sonraki sonbahar Şostakoviç yine Leningrad Konservatuvarı'nda, 'serbest kompozisyon sınıfı' na öğrenci olarak devam

etti. Her ne kadar sahip olduğu tüm dűşünceleri Steinberg ile paylaşmak istemese de yine de onun orkestrasyonla ilgili bilgi ve fikirlerinden yararlanmakta hevesli oldu. Aynı zamanda Nikolay Malko (1883-1961) 'dan orkestra şefliği dersleri almaya başlamıştı. Steinberg'in de çabalarıyla Malko Şostakoviç'in ilk senfonisini seslendirmeyi kabul etti ve eserin ilk basımını konservatuvar gerçekleştirdi. Nikolay Malko yönetiminde Leningrad Filarmoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilen Re Majör Birinci Senfoni'nin ilk seslendirilişini büyük beğeni topladı. Başka şehirlerde de seslendirilmesi sonrası iyi eleştiriler alan eser sayesinde Şostakoviç ismi artık akıllarda yer edinmeye başlamıştı.

1926 sonbaharında Şostakoviç sinemadaki işini bırakmış, konçerto ve oda müziği solisti olarak konserler vermenin yanı sıra Leningrad Konservatuvarı'nda ders vermeye başlamıştı. 1927 yılında Sovyet Delegasyonu'nun bir üyesi olarak Varşova'da düzenlenen Chopin Yarışması'na katılan Şostakoviç büyük ağırlıkla apandistindeki sorun sebebiyle yarışmada iyi bir sonuç alamadı. Ancak sonrasında Şostakoviç'in kariyeri iyi yönde gelişmeye başladı. 1. Senfoni'sinin başarısı ardından Rus Devleti besteciyi Ekim Devrimi'nin onuncu yılını kutlamak üzere bir senfoni yazmak ile görevlendirildi. Daha çok 'senfonik şiir' türünü andıran bu eser, erken Sovyet döneminin izlerini taşımaktadır. Bestecinin kendisi bu eserde mücadele ve zaferi en derin yönleriyle anlatmak istediğini söylemiştir.

Şostakoviç, 2. Senfoni'sini bestelerken, Nikolay Gogol (1809-1852) 'un 'Burun' isimli öyküsünden esinlenerek aynı isimli ilk operasını tasarlamaya başladı. Şostakoviç'in ilk operasının konusu olarak Gogol'un bu öyküsünde karar kılmasının en önemli sebebi 'Burun' öyküsünün içerdiği hicivdi. Besteci hiciv içeren klasik konulu bir operanın, kendi dönemi için en güncel opera

olacağını düşünmüştü.¹¹ Bu dönem Şostakoviç'in hayatında Ivan Sollertinski (1902-1944) ile mucizevi bir dostluğun başlangıcı oldu. Aslında Sollertinski'yi önceleri birkaç kez görmüş ancak etraftan onun ne kadar bilgili ve entelektüel bir insan olduğu ile duydukları Sollertinski ile konuşmaya dahi kaçınmasına sebep olmuştu. Olağandışı entelektüelliği, dil bilimi, felsefe ve müzik alanındaki engin bilgileri ve uzmanlığı Sollertinski'nin tüm Leningrad'da tanınmış bir isim olmasının sebebiydi. Kendisi dil bilimi ve felsefe alanında üniversitede ders vermiş sonraları ise iyi bir bale ve tiyatro eleştirmeni olmuş hatta Leningrad Filarmoni Orkestrası'nın sanat direktörlüğünü yapmıştı.

Sollertinski açık fikirli ve sempatik bir insandı; asla bildikleri ile övünen ve başkalarını ezen biri değildi. Şostakoviç'in Sollertinski ile olan dostluğu, davet edildikleri bir yemekten çok geç ayrıldıklarından ötürü evlerine yürürken birbirlerine eşlik etmeleri ve yol boyunca devam eden sohbetlerinden doğdu. Bu gecenin ardından tekrar bir araya gelmeleri Sollertinski'nin Şostakoviç'e Almanca, Şostakoviç'in ise kadim dostuna piyano dersleri vermeye başladıklarında gerçekleşti. Bu dersler ikinci bir kere tekrarlanmasa da aralarındaki dostluk Sollertinski'nin ölümüne kadar devam etti. Bestecinin kardeşi Zoya bu dostluğu şöyle anlatmıştır: *'Delice bir arkadaşlığa sahiplerdi. Sollertinski her gün bize gelir ve akşama kadar Şostakoviç'le oturur konuşur ve gülerlerdi. Öyle ki görüşemedikleri günlerde de birbirlerine mektup yazarlardı.'*¹² Şostakoviç İkinci Piyanolu Üçlüsü'nü 1944 yılında ölen kadim dostuna adanmıştır. Sollertinski'nin edebiyat, dil, felsefe ve tarih alanlarındaki bilgisi, konservatuvara girişi sebebiyle akademik eğitimi yarıda kesilen Şostakoviç'e engin ufuklar açmıştır.

¹¹ Bkz. (8) Şostakoviç, 27

¹² Bkz. (2) Fay, 42



Resim 2.3.1. Şostakoviç ve Sollertinski

Bu arada Şostakoviç 'Burun'u bir seneye yakın bir sürede tamamlamıştı; eser ilk seslendirilişi gerçekleştirilmek üzere Bolşoy Tiyatro'sunun programına dahil oldu. Ancak tarih sürekli ertelenmekteydi ve en sonunda Şostakoviç'in itirazlarına rağmen eser opera olarak sahnelenmeyerek, yalnızca orkestra müziği olarak ilk seslendirilişi gerçekleşti. Şostakoviç'in opera biçimi ile ilgili genel düşüncesi müziğin, librettonun ve oyunculuğun iç içe olması gerektiği, sadece müzik olursa her şeyin işlevini yitireceğiydi. Konser iyi tepkiler almayarak müziğin anlaşılabilir unsurlar içerdiği ve kolayca halka ulaşamadığına yönelik ağır eleştirilere maruz kaldı. 1930 yılında opera olarak ilk kez sahnelenmesinden sonra 1974 yılına kadar bir daha sahnelenmedi.

1928 yılında Şostakoviç ilk film müziğini 'Yeni Babil' isimli film için besteledi. Bu onun daha sonraki yıllarda besteleyeceği onlarca film müziğinden ilki oldu. Sonrasında 3.Senfoni 'Bir Mayıs'ı besteledi. Yalnızca eserin son kısmında koro kullandığı bu tek bölümlü senfonisinin ilk

seslendiriliŖi bir rastlantı olarak Vladimir Lenin'in¹³ ölüm yıldönümü olan 21 Ocak 1930 tarihine denk gelmiŖtir. Ŗostakoviç'in bu dönemde türevinde ilk defa yazdığı formlardan biri de baledir. 'Altın Çağ' isimli bale pek çok Avrupa dans stilini barındırıyordu ve yine eserin müzikal olarak çok zor hatta dans edilemez olmasında Ŗikayet eden koreograf ve dansçılara hatta çalınamaz teknik pasajlar içerdini iddia eden orkestra müzisyenlerine rağmen seyirci ile ilk buluşması başarılı oldu.

Ŗostakoviç 1931 yılında, ilerleyen yıllarda büyük polemiklere neden olacak ve bestecinin derinden etkilenmesine sebebiyet verecek hiç de yapıcı olmayan eleŖtirilerin hedefi olacak olan 'Mtsenkli Lady Macbeth' isimli operasını bestelemeye baŖladı. Operanın librettosu Nikolay Leskov (1831-1895)'un öyküsünden esinlenerek, bestecinin de katkılarıyla Aleksandr Preis (1905-1942) tarafından yazıldı. Operada devrim öncesi Rusya'sında kocasının işçisine aşık olan Katerina İsmailova'nın hikayesi anlatılmaktadır. Daha sonraları Ŗostakoviç bu operasını ilk eŖi Nina Varzar'a adamıŖtır. Operanın yazım aşaması uzun sürdü; Ŗostakoviç bu esnada Hamlet için bir müzik, Piyano için 24 Prelüd ve ilk piyano konçertosunu yazdı. Ŗostakoviç 1933 senesinde operayı tamamladı ve 24 Ocak 1934 yılında olacak ilk prömiyeri beklerken beklentileri çok yüksekti. Basında da Sovyet operasının en önemli olayı olarak lanse edilmekte, eseri gören pek çok önemli isim tarafından müziğin Ŗaşırtıcı derece harika olduğu, Ŗostakoviç'in yaratıcılığının doruk noktası olduğu ve çarpıcı derinlikte bir orkestrasyona sahip olduğu duyurulmuŖtu. Eser büyük bir ses getirmekle kalmadı ve Ŗostakoviç'in büyük bir ün kazanmasını sağladı.

¹³ Rus sosyalist devrimci, Ekim Devrimi'nin lideri ve Sovyetler Birliği'nin kurucusudur. Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin öncüsü olan Rusya Komünist Partisi (BolŖevik)'nin ilk lideridir. (1870-1924)

Şostakoviç 1935 yılında Sovyet müziğini tanıtmak ve eserlerini seslendirmek üzere aralarında dönemin büyük piyanistlerinden Lev Oborin (1907-1974) ve kemancılarından David Oistrakh (1908-1974)'ında bulunduğu bir grupla Türkiye'ye geldi. Bu yolculuk tezin ilerleyen bölümlerinden birinde okuyacağımız gibi iki ülke için de fazlasıyla nitelikli geçmiştir.

Şostakoviç için hayatının tam da normal bir akışa girdiği bu zamanlarda 1936 yılında Josef Stalin (1879-1953) 'Mtsenkli Lady Macbeth'i izlemeye gitti ve sahne bitmeden operayı terk etti. Ertesi gün Pravda Gazetesi'nde 'Müzik değil Kaos' başlıklı anonim (büyük ölçüde Stalin'in yazdığı tahmin edilmekte) bir makale yayınladı; an itibariyle Şostakoviç için kötü günler başlamıştı. Makale besteciye karşı saldırı mahiyetinde eleştiriler yöneltmekteydi: *'Bazı tiyatrolar Şostakoviç'in operası Mtsenkli Lady Macbeth'i kültürel olgunluğa sahip Sovyet Halkı'na yenilikçi bir başarı olarak sundu. Adeta yaltaklanan müzik eleştirileri operayı övgüleriyle cennete çıkardı. Genç bestecinin dinlediği hevesli eleştiriler yerine ancak pratik ve ciddi eleştiriler ona gelecekteki çalışmalarında yardımcı olabilir. Daha operanın ilk anlarından itibaren başlayarak dinleyici kasten çirkin, karmaşık bir ses bulutu altında şaşkına dönüyor. Kırık dökük ezgiler ve dölütsel kalmış müzik cümleleri; döne döne yinelenen çatlamlar, gıcırtilar, çınılamalar içinde boğulup gidiyor. Bu müziği izlemek zor, anlamak ise imkansız.'*¹⁴ Hatta *'Eğer Bay Şostakoviç bu yolda, Batı'nın kokuşmuş biçimsel özellikleri doğrultusunda çalışmaya devam edecekse, başına çok tehlikeli işler gelebilir.'*¹⁵ benzeri bir uyarı bile aldı. Stalin daha sonrasında bestecinin yazdığı bir bale gösterisini izledikten sonra Pravda'da ikinci bir makale daha yayımlandı. Şostakoviç kendine karşı yürütülen bu karalama kampanyasını büyük bir şaşkınlık ve üzüntü ile izledi. Ancak asla bununla ilgili basına bir açıklama yapmadı; yalnızca kendisi hakkında yayınlanan yazıları okumaya

¹⁴ Bkz. (2) Fay, 84

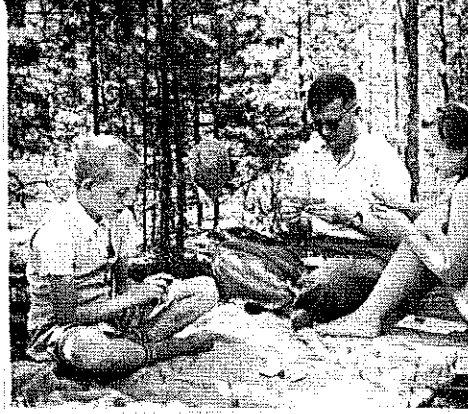
¹⁵ Hasan Uçarsu **Stalin ve Müzik: Shostakovich Olayı**

devam etti. Şostakoviç, kendisi ve diğer genç Sovyet bestecileri anlayabilmesi için Stalin'in onlarla tanışması gerektiği fikrine inandığından bunun için birkaç adım atsa da sonuç alamadı. Öyle ki Maksim Gorki (1968-1936) bile Stalin'in bu öfkesi ve yıkıcı kampanyası karşısında kendi özel ilişkilerinden faydalanarak Sovyet lidere bir mektup yazsa da Stalin tarafından dikkate alınmamıştır: *'Şostakoviç, 25 yaşında sorgulanamaz bir yeteneğe sahip ama kendine güvenen, sinirli bir genç. Pravda'da yayınlanan makale kafasına sanki bir kaya gibi çarptı, onu tamamen ezip geçit. Kaos, ama neden? Eleştiriler Şostakoviç'in müziği hakkında teknik değerlendirmeler içermeli. Ama Pravda'nın yaptığı yüzlerce yeteneksiz insana Şostakoviç'e zulmetme yetkisi vermek. Kendisi, yetenekli Sovyet müzisyenlerden biri olarak daha dikkatli bir tutum sergilenmesini hak ediyor.'*

¹⁶ Bu olaylardan bir süre sonra Şostakoviç 4.Senfoni'sini yazdıysa da eserin provalarından sonra, bu müziğinin son olanlardan sonra başına gerçekten kötü şeyler gelmesine sebep olabileceğini düşünerek seslendirilişini iptal etti.

1936 Rusya'sında politik süreç giderek kötüleşmiş; sürülmeler, ortadan kaybolmalar hatta ölümler başlamıştı. Şostakoviç rejimin önünde kendini aklamak için 5. Senfoni'sini yazmaya başladı. Bu senfoni 19.yüzyıl senfoni geleneğinin izlerini taşıyan, akılda kalan temalara sahip, otoritelerin hoşuna giden tam da o 'güçlü' müzikti. Buradaki ikilem aslında Stalin'in Avrupa'nın değerlerine karşı durduğu noktada, duymak istediği müziğin tam da 19.yüzyıl Avrupa geleneklerine bağlı olmasıydı. Şostakoviç aslında rejimin kendinden istediklerini hiciv eden bir senfoni bestelemişti. Ancak rejim için bu senfoni onun bir nevi aklanmasıdır diyebiliriz. Bu dönemde besteci Nina Varzar ile evlendi. Bu evlilikten 1936'da Galya isimli bir kızları, 1938'te ise Maksim isimli bir oğulları dünyaya geldi.

¹⁶ Bkz. (2) Fay ,91



Resim 2.3.2. Şostakoviç çocuklarıyla kart oynarken

Şostakoviç konservatuvardaki hocalık görevine yoğunluk verdi. 1938 yılında bestelenmesi en zor biçim olduğunu düşündüğü ilk yaylı dördlüsünü besteledi. Aynı yılın sonlarına doğru 6. Senfoni'sini yazmaya başladı. Şostakoviç solistler, koro ve orkestra için olan bu senfoninin ilk etapta Vladimir Mayakovski (1893-1930)'nin 'Lenin' şiirini içermesini ve eseri 'Lenin' olarak adlandırmayı düşündüyse de şiir müzikle kurgulanamadı ve Şostakoviç bu fikrinden vazgeçti. İroniktir ki 1940 yılında bestelediği Piyanolu Beşlisi baskı altında başarıya izin verilmesinin bir kanıtı olarak Stalin Ödülü'nü kazandı.

1939 yılında Almanya Ordusu'nun Polonya topraklarını işgal etmesiyle Sovyetler'i de fazlasıyla etkisi altına alan 2.Dünya Savaşı devam etmekteydi. Şostakoviç 1941 yılında orduya katılmak için gönüllü olarak tekrar tekrar başvurdu ancak her seferinde ret cevabı aldı. Şostakoviç birkaç haftasını konservatuvardan gönüllü bir ekip ile hendek kazarak, silahları taşıyarak ve

Leningrad'ın etrafına tanklara karşı bariyerler yerleştirerek geçirdi. Sonraki aylarda ise konservatuvar çatısında bekçilik yaparak, düzenlenen yardım konserlerine aktif katılım sağladı. Şostakoviç bu korkunç zamanlarda şehrini asla terk etmedi; ona karşı alabileceği her türlü sorumluluğu üstlendi. Leningrad etrafındaki Nazi kuşatmasının güçlendiği zamanlarda 7.Senfonisi'nin ilk bölümünü bitirmek üzereydi. 29 Eylül tarihinde senfoninin üçüncü bölümünü bitirdiği günün ertesi yerel partiden şehri tahliye emri gelmesi üzerine Şostakoviç istemeyerek de olsa karısı ve iki çocuğu ile Moskova'ya gitti. Ancak buradan ayrılmak zorunda kalarak Bolşoy Tiyatrosu'nun Şostakoviç ve onun gibi daha başka sanatçılar için ayarladığı bir tren vagonunda yedi gün süresince Kuibişev'e doğru çok zorlu bir yolculuk yaptı. Bu şehirde tamamladığı ve 'Leningrad' ismini verdiği 7. Senfonisi'nden kendi sözleriyle şöyle bahsetmiştir: *'7.Senfonisi'mde kendime önemli bir görev yükledim. Çağımız, halkımız, kutsal savaşımız ve utkumuza ilişkin bir senfonisi bu.'*¹⁷ Eserin ilk prömiyeri Bolşoy Tiyatro Orkestrası tarafından gerçekleştirildi. Şostakoviç savaşın tüm etkilerini aktardığı bu senfonisi ile tekrardan Stalin Ödülü'ne layık görüldü.



Resim 2.3.3. Şostakoviç'in 2.Dünya Savaşı sırasında üstlendiği görevlerden biri olan itfaiyecilik

¹⁷ Bkz. (8), Şostakoviç, 81

Şostakoviç, 1943 yılında döndüğü Moskova'da 8.Senfonisi'ni yazmaya başladı. Ünlü orkestra şefi Yevgeni Mravinski (1903-1988)'ye adadığı bu senfonisi için savaş sonrası geleceğe bakan, içinde hem trajedi hem de hayat dolu duygular içerdiğinden bahsetmiştir.¹⁸ Ancak senfoni çok bireysel, yazım dilinin ulaşılmaz ve duygunun fazlasıyla pesimist olduğu gerekçesi ile Stalin Ödülü'nü kazanamadı. Aynı yıl Şostakoviç ve Aram Haçaturyan (1903-1978) beraber yeni ulusal marşın yazılması için bir göreve tayin edilseler de Stalin başka bir bestecinin bestelediği marşı seçti.

1944 yılında Şostakoviç kadim dostu Sollertinski'nin ani ölüm haberiyle büyük bir yas dönemi yaşadı. Aynı yıl yazmış olduğu ve Sollertinski'ye adadığı İkinci Piyanolu Üçlü'sünün ilk seslendirilişinden sonra Sollertinski'nin kız kardeşi eserin ikinci bölümünün, ancak Şostakoviç'in anlayabileceği abisinin tam bir portresini yansıttığını söylemiştir.¹⁹

Zorunlu tahliye sonrası Leningrad dışında yaşadığı tüm zaman boyunca şehrine büyük özlem duyan Şostakoviç en sonunda Leningrad'a geri dönebilmişti. 1945 yılında bestelediği 9. Senfonisi, İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi Almanyası'na karşı kazanılan zaferi temsil eden parlak bir müziktir. Maalesef ki zorluklar bitmemişti; savaş sonrası pek çok sanatçıyı karalamaya yönelik hareketler artmıştı. 1948 yılında toplanan Sovyet Besteciler Birliği toplantısında Vano Muradelli'nin (1908-1970) 'Büyük Arkadaşlık' isimli operası büyük bir kınama aldı ve yine diğer sanatçı ve aydınlar biçimcilik ile suçlandıkları ağır eleştirilere maruz kalarak itibarları zedelendi; hatta Şostakoviç'in de dahil olduğu suçlanan sanık bestecilerin komite önünde rejimden özür dilemesi talep edildi. Şostakoviç bu aşamadan

¹⁸ Bkz. (2) Fay, 136

¹⁹ Bkz. (2) Fay, 143

sonra hem rejimin isteklerine yönelik ama içten içe hiciv dolu, hem de kendi iç dünyasını aktardığı müzikler besteleyerek hayatını devam ettirdi. 1948 yılında dönemin usta kemancısı David Oistrakh' a adadığı 1. Keman Konçertosu'nu tamamladı. Ancak hakkındaki kınama kararı onu çok zor duruma düşürmüştü, neredeyse eserlerini seslendirmek bile müzisyenler için bir risk haline gelmişti. Bundan dolayı konçertonun ilk seslendirilişi için 1955 yılına dek beklenilmiştir. Şostakoviç bu dönemde Leningrad Konservatuvarı'ndaki görevinden bile alınmıştır. 1948 yılında bestelediği 'From Jewish Folk Poetry' isimli soprano, mezzo-soprano, tenor ve piyano için şarkılar yine bu durumdan ötürü 1955 yılında kadar seslendirilememiştir.

Şostakoviç 1947-1952 yılları arasında yedi film için senfonik müzik yazdı. 1953 yılında 10. Senfoni'sini bestelemeye başladı. Bestecinin öğrencisi olmuş olan Kara Karayev (1918-1982)'e yazdığı mektuplarda yaratıcı sürecinin çok yavaş işlediğinden yakınmıştı; sanki eseri bestelememesi için onu tutan bir güç varmış gibi hissetmekteydi. Tam da bu zamanlarda Elmira Nazirova, onun ilham perisi oldu. Elmira, bestecinin 1940'lı yıllarda öğrencisi olmuştu ancak o zamandan beri pek görüşmemiş olsalar da Şostakoviç bu süreçte ona pek çok mektup yazmıştı. Yine senfonisinden bahsettiği bir mektup yazdığı esnada mucizevi bir şekilde aklına Elmira'nın isminin harflerinin oluşturduğu bir motif geldi. E-A-E-D-A yani mi-la-mi-re-la bestecinin senfoni'yi yazıp bitirmesinde büyük etken oldu. Bu ilham perisinin ziyaretinden sonra belki de tamamen bu anı beklediğinden ötürü Elmira ile olan tüm ilişkisi bitmiş, bir daha ona yazmamıştır.²⁰ Şostakoviç bu senfonisinde kendi müzikal monogramını da kullanmıştır: adının ve soyadının ilk harflerini kullandığı D-Es-C-H (Alman notasyonunda) re-mi bemol-do-si bekar seslerine denk düşmektedir. Besteci bu monogramı pek çok eserinde kullanmıştır. Şostakoviç 10. Senfoni'si ile Stalin Ödülü'nü alamadıysa da Uluslararası Barış Ödülü'nü almaya hak kazanarak İsveç

²⁰ Bkz. (2) Fay, 187

Kraliyet Müzik Akademisi'nin onursal üyesi oldu. 1957 yılında '1905 Devrimi' için bestelediği 11.Senfoni'si ile Lenin Ödülü'nü kazandıktan bir ay sonra Merkez Komitesi, 1948 yılında gerçekleşen karalama kampanyasının Stalin'in baskıcı rejiminden kaynaklandığını ileri sürerek, itibarı zedelenmiş tüm sanatçı ve aydınlar bir anlamda özürlerini sunarak özgürlüklerini geri verdi.

Stalin'in ölümü ve komitenin özründen sonra her şey daha olumlu bir hal almıştı. Şostakoviç'in 'Lady Macbeth' ve Mussurogski'nin 'Boris Godunov' isimli yasaklı operaları seslendirilmek üzere sezon programlarına girdi. 1959 yılında Şostakoviç 1. Viyolonsel Konçertosu' nu yazdı. Bir sene sonra elinde başlayan ağrılar onu beste yapmaktan ve piyano çalmaktan alıkoymaya başladı. Yine de bu onun umutsuzluğa kapılmasına sebep olmadı; 8.Yaylı Dörtlüsü'nü yazdı. Bu eseri pek çok müzikolog ve müzik eleştirmenin de söylediği gibi tüm eserleri arasında (10.senfoni hariç) en otobiyografik yapıtı olmuştur. Besteci eseri faşizm ve savaş kurbanları anısına adamıştır. 1961 yılında nihayet 4.Senfoni'sinin ilk seslendirilişi gerçekleşti. Senfonilerine iki tane daha ekledi. Hükümetin isteği doğrultusunda Besteciler Birliği'nin Genel Sekreterliği görevine getirilen Şostakoviç'in bu pozisyonda olabilmesinin tek yolu partiye dahil olmasıydı; böylelikle 1960 yılında ilk olarak Komünist Parti'ye katılmış, bu durum her türlü yorumu beraberinde getirmiştir.

2.4. Son Yılları:

1966 yılında bestelediği ve yine aynı yıl seslendirilen 11.Yaylı Dörtlüsü'nün konseri belki de Şostakoviç'in katılacağı son konser olacakken,

kalp krizi belirtileri erken fark edilmiş ve neyse ki besteci bu olayı atlattı. Birkaç ay sonra 60.yaş kutlaması için 2. Viyolonsel Konçertosu'nun ilk seslendirilişinin yapılacağı bir konser planlandı. Kalp krizi geçirdiğinden beri kimse onu görmemiş ve konsere gelebileceğini düşünmüyorken Şostakoviç ayağa kalkmış ve konsere gelmişti. Bu onun yaşama tutunduğunu ve daha yapacak çok işler olduğunun bir kanıtı olmuştu. Şostakoviç 2. Keman Konçertosu'nu Oistrakh'a 60. yaşı için doğum günü hediyesi olarak yazmış olsa da bir yanlış anlama bu cömert hediye'nin bir sene önce verildiğini ortaya çıkarmış, Şostakoviç bundan bir daha bahsetmemiştir.

Şostakoviç'in kırılan bacağı konserlerden uzak kalmasına sebep olsa da kemikleri iyileşirken kaldığı hastane ona biraz dinlenme süresi tanımış oldu. Besteci altmış iki yaşına basmak üzereyken 12.Yaylı Dörtlüsü'nü ve Keman Sonatı'nı tamamladı. Sorduklarında, yaşadığı hayattan o kadar memnundu ki, bir daha yaşasa hataları dahil her şeyiyle bu hayatı tekrarlayacağını dile getirmiştir.²¹

1969 yılında sağ elindeki rahatsızlığın neredeyse tüm eklemlerine yayılması şikayetiyle hastaneye giden Şostakoviç'e çocuk felci teşhisi kondu. 1970 yılında hastalığı için başladığı özel tedaviyle kendini daha güçlü hissetmekte hatta piyano bile çalabilmekteydi. Bunu doktorun başardığı bir mucize olarak nitelendiren Şostakoviç eser bestelemeye devam etti. Bu dönemde erkek korusu için bir koral, 13.Yaylı Dörtlü ve bir film müziği besteledi. Hastaneden çıkmış ve nispeten sağlığına kavuşmuş olan Şostakoviç, 1971 yılında ikinci bir kalp krizi ile yeniden hastaneye kaldırıldı. Hastaneden çıkan Şostakoviç ikinci bir kere sağlık durumu çok da iyi olmadığı halde yaşamına kaldığı yerden devam ederek eserlerinin

²¹ Bkz. (2) Fay, 259

seslendirilişleri için seyahatlerini sürdürdü ve Sovyet-Avusturya Derneği'nde genel başkanlık görevi süresince kültürel alışverişin sürdürülmesini sağladı.

Ancak 1972 yılında böbrek taşı şikayeti ile kaldırıldığı hastanede ciğerlerinden birinde bulunan kist sonucu besteciye akciğer kanseri teşhisi konuldu ve radyasyon tedavisine başlandı. Besteleyemediği bu dönemde bile Şostakoviç yeni tasarılar üzerine düşünmeye devam etti. Bir süre sonra hastaneden çıkan Şostakoviç son dörtlüsü olan 14.Yaylı Dörtlüsü'nü yazdı. 1973 yılında Evanston Kuzeybatı Üniversitesi'nde kendisine verilen fahri doktora ünvanını kabul etmek üzere Amerika'ya gitti. Doktorları bu yolculuğun onu çok yıpratacağını söylese de Şostakoviç'in eşinin asıl amacı onu olası bir tedavi için Amerikalı doktorlara muayene ettirmektir. Amerikalı doktorlar Şostakoviç'e, kendisine akciğer nakli yapılabileceğini ancak ciğer uyum sağlasa bile kalp yetmezliği yaşayarak iç organlarının iflas edeceğini söyledi. Bir bakıma ölüm haberini önceden alan Şostakoviç gerçekleri ağır başlılıkla kabul etti. Son eseri olan Viyola Sonatı'nı tamamladıktan bir ay sonra 9 Ağustos 1975 tarihinde arkasında yüz yıllarca adından söz ettirecek ve her dinlediğimizde onu bulabileceğimiz çok büyük eserler bırakarak hayata veda etti



Resim 2.4.1. Şostakoviç son yıllarında

2.5. Şostakoviç'in Türkiye Ziyareti

Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk, Sovyet Müziği'nin Türkiye'de tanınması ve yeni kurulmuş cumhuriyetin sanat alanında gelişimine katkıda bulunmak için Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) ile, iki ülke halkının çıkarlarını gözeten dostluk politikası yürütmüştür. Türkiye'de eğitim reformu gerçekleştirildiğinde Sovyetler'den çeşitli kitaplar ve eğitimde faydalı olacak araçlar gönderilmiş; Moskova ile Ankara radyoları arasında bağlantı kurulmuştu. SSCB'li yönetmenlerden Sergey Yutkeviç (1904-1985) ve Natan Zahri (1900-1935) Türkiye'ye gelerek 'Türkiye'nin Kalbi Ankara' isimli belgeseli çekmişlerdi.

13 Nisan - 24 Mayıs 1935 tarihleri arasında Bolşoy Tiyatrosu sanatçıları Türkiye'ye bir konser turnesi düzenlediler. Bu turne Ekim Devrimi'nden sonra düzenlenen ilk ülke dışı turne olması sebebiyle önemlidir. Bu turnedeki isimlerden biri de Şostakoviç'ti. Besteci diğer sanatçılara eşlik etmesinin yanı sıra konserlerde kendi piyano eserlerini de seslendirdi. Şostakoviç için bu gezi çok faydalı aynı zamanda oldukça ilginç geçmişti. Besteci burada Türk Beşleri'nden Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ve henüz on beş yaşında olan Sabahattin Kalender (1919-2012) ile tanışmış, onların eserlerini dinlemiş ve büyük beğeniyle karşılaşmıştır. Ayrıca Rey ve Alnar ona Türk müzik enstrümanlarını tanıtmışlar ve 'Folklor Derleyicileri Tarafından Toplanan Türküler' koleksiyonunu hediye etmişlerdir ki Şostakoviç daha notalara ilk baktığı anda, orada ne denli büyük bir kültür mirasının yattığını anlamış ve bazı türkülerin canlı icralarını büyük bir beğeni ile dinlemiştir. İstanbul Konservatuvarı Öğrenci Orkestrası ve Ankara Cumhurbaşkanlığı Orkestrası'nın potansiyelini yüksek görmüş ve yakın gelecekte çok profesyonel orkestralar olacaklarını düşünmüştür. Müzik

dışında, Şostakoviç gezdiği her yeri ayrı beğenmiştir. Futbola büyük tutkusuyla bilinen ve diplomalı hakem olan Şostakoviç, Oistrakh ile Taksim stadyumunda bir müsabakaya katılma fırsatını bile yakalamıştır. İstanbul ile ilgili izlenimlerini şu sözleriyle anlatmıştır: *'İstanbul sokaklarında dolaşırken, yaşamın telaşlı ve coşkulu ritmiyle dolu bu modern kentte olmaktan duyduğum neşeli heyecanı üzerimden atamadım. İnsanların burada günlük özgür yaşamlarını kurmakta olduklarını hissettim. Geçmişten nefret ediyorlar, bugüne önem veriyorlar ve geleceğe korkusuzca bakıyorlar.'*²²

Şostakoviç'in ilk eleştirisine maruz kaldığı ve yıllarca sahnelerde olması alıkonulan 'Mtsenkli Lady Macbeth' operası için dönemin gazetesi 'Ulus Gazetesi'nde şu demeç yayınlanmıştır: *'Sovyet musiki yaratıcılığının bariz bir mümessili olan Dimitri Şostakoviç inkılabın yetiştirdiği sanatkarlardan biridir. Şostakoviç'in kendisine göre bir stili, teknik uslubu, belîğ bir musiki dili vardır. Onun bu ifadesi grotesk nevilerde keskin bir hususiyeti haiz olduğu gibi lirik şeylerde derin heyecanları yaşatmaktadır. Mtsenk kazasının Leydi Macbeth'i operası böyle bir olgunluğun ve üstatlığın eseridir ve Sovyet operasının inkişafında da bir muvaffakiyettir.'*²³

3. SOVYET TARİHİNE GENEL BAKIŞ

Sovyetler Birliği'nde kültür, sanat ve politika birbirinden ayrılmayıp sürekli etkileşim içinde olgulardır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde 1906 –

²² Bkz. (8) Şostakoviç, 51

²³ Ferah Tahirova, *Şostakoviç ve Türkiye*, 64

1975 yılları arasında yaşayan büyük besteci Dmitri Dmitriyeviç Şostakoviç'i anlamak ve yaşadığı zamanın ruhunu yakalamamız, Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin tarihsel sürecini sanatın bütün dalları ile değerlendirmekten geçiyor.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) doğuşu, 19.yüzyılın sonunda Çarlık Rusya'sının çöküş öyküsü içinde gerçekleşir. Birbirleri ile iç içe geçmiş tarihsel süreci tüm yönleri ile değerlendirmek için 19.yüzyıl sonuna göz atmakta yarar vardır. Rusya'nın Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne dönüşümünü, tarihsel, siyasal akışı kültür/sanat bileşkesi içinde ilişkilendirerek anlatmak bir anlamda Şostakoviç'in yaşamına tanıklık demektir.

3.1. 19. Yüzyılın Sonu

1721'de kurulan Rusya İmparatorluğu, içinde birbirinden dil, din ve köken olarak farklı toplumlara barındırmıştır. Ancak imparatorluğun yönetiminde Ruslar vardı. Rus Çarları, bu farklı toplulukları Ruslaştırma politikası içinde yönetiyordu. 1885'te Çar Nikolay'ın yerine geçen Çar II. Aleksandr, Rusya'nın geri kalmışlığını ortadan kaldırmak için çok ciddi köklü değişiklikler yapılması gerektiğinin bilincinde olduğundan özellikle stratejik öneme sahip, serflerin²⁴ özgürleştirilmesini de içeren bir dizi reform başlattı. Serfliğin ortadan kaldırılması demek toprak sahiplerinin yerel yönetimdeki ağırlığının da kırılması demektir. Bir başka önemli reform ise modern bir adli

²⁴ Ortaçağ Avrupası'nda, miras yoluyla kendisine tahsis edilen kiralık arazide toprak ağası adına çalışan köylü. Toprağın ve ürünün mülkiyeti toprak ağasına ait olmakla birlikte, serfler yiyecek ve giyecek ihtiyaçlarını karşılayacak kadar ürünü kendilerine ayırabiliyorlardı

sistemin²⁵ kurulması oldu. Buna bağlı siyasal alanda yumuşamanın uzantısı mevcut sürgünlere af sağlamış ancak liberaller oluşumların temsili yönetim taleplerine karşı çıkararak otokratik²⁶ düzenini korumuştur. Serfliğin kaldırılması ile köylülerin yeni sorunlarını sahiplenen radikal aydınların eleştirileri Avrupa'dan etkilenen devrimci bir hareketin oluşumuna çok önemli katkı sağladı. 'Narodnikler' adını alan gençlerin kurduğu siyasi platform, köylüleri isyana yönlendirdi. Şiddet yanlısı örgüt 'Halkın İradesi', 13 Mart 1881'de düzenledikleri bombalı suikast ile Çar II. Aleksandr'ı öldürdü. Yerine geçen Çar III. Aleksandr'ın yeni düzenlemeleri ile bürokrasi çok etkili bir baskı aracına dönüşmesine rağmen yeni toplumsal güçlerin muhalefeti yükseltmesi gecikmedi. Rusya o günlere kadar tam anlamıyla köy kültürünün hakim olduğu bir imparatorluktu. Serfliğin kaldırılarak feodalizmin ana kaynağının köreltilmesi ile kapitalizmin gelişmesi sağlanmış; örneğin demiryolunun yapımı bölgelerin birbirine ticari açılımını hızlandırmış, tarıma dayalı bir sanayi gelişmeye başlamıştı. Bunun yanı sıra 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya'nın yönlendirilmesinde çok rolü olacak, yönetim ile sürekli ilişki içinde olmaya devam edecek entelijansiya²⁷ gelişti. Entelijansiyayı, karmaşık ve yaratıcı kafa emeği ile kültürün gelişimi ve yayılması ile profesyonelce ilgilenen beyin işçileri olarak tanımlayabiliriz. Rus İmparatorluğu'ndaki entelijansiya nüfusu istikrarlı bir şekilde büyümüş ve devrimci hareketler bu topluluk içinden çıkmıştır.

19.yüzyılın sonlarında Rusya'da dolu dizgin toplumsal ve ekonomik değişimler birbirini izledi. Özellikle sanayileşmenin başlangıç noktası olan 1860'lardan sonra, kentler ve fabrikalarda odaklanan değişimin gelişimi

²⁵ Tek hukuk sistemi olup, bu sistem ile idare de bireylerin yargılandığı mahkemelerce denetlenmektedir.

²⁶ Otokrasi monarşinin bir çeşididir. Yönetici, bütün siyasi yetkileri tek başına elinde bulundurur. Fakat monarşinin aksine yönetim miras yoluyla kalmamış kişi tarafından ele geçirilmiştir.

²⁷ Genellikle kültürel ve siyasal etkinliğe sahip entelektüel, aydın topluluk anlamında kullanılır.

19.yüzyılın sonlarında sanayi ve yönetsel alanlarda hızlanırken, köylerden kentlere büyük göç dalgaları yaşandı. Kentlerde kökleri köylülüğe dayanan proletarya gelişti; bir başka deyişle eski köylü, yeni işçi sınıfını oluşturmuştu. St. Petersburg ve Moskova gibi büyük şehirler göç alarak hızla kalabalıklaştı. Kent nüfusunun büyük bir bölümünü, şehirde yaşayan ancak kökleri olan köylülüğün, alışkanlık ve düşüncelerini barındıran işçi sınıfı ve tüccar sınıfı şekillendiriyordu. Ticaret ile uğraşan kentli sınıf daha önceki tüccar sınıfın uzantısı olarak gelişti. Bu yıllar aynı zamanda Rusya'da sanayileşmenin başlangıç noktası oldu; sanayileşen toplumun oluşturduğu yeni iki sınıf Rusya tarihinde önemli roller üstlendi. Ağır çalışma koşulları bilinçli olmayan apolitik tepkilerin gelişimine sebep olmuş; bu tepkiler 1880'lerde çalışma yaşamı ile ilgili reformların yapılmasına zemin oluşturmuştur.

1894'te III. Aleksandr'ın ölmesi üzerine yerine oğlu II.Nikolas geçti. O zamana kadar yapılan bütün reformlara ve yaşanan değişimlere rağmen hala Rusya İmparatorluğu'nun %90'ı yoksul köylülerden oluşmaktaydı. İşçi gruplarının 1898'de kurduğu Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi (RSDRP) kapitalizmin gelişmesini kaçınılmaz gördü ve sosyalizm yolunun burjuva demokratik devrimle açılacağını savundu. 1901'de partileşen Sosyalist Devrimciler (kökleri Halkın İradesi' ne dayanıyordu) kapitalist oluşuma karşıydılar, hedefleri; köy komünlerine dayalı sosyalist bir düzen kurmaktı. RSDRP'nin 1903'teki ikinci kongresinden sonra sosyal demokrat hareketi, Menşevik ve Bolşevik olmak üzere ikiye ayrıldı. Menşeviklerin lideri Julius Martov (1873-1923), Bolşeviklerin lideri ise Vladimir Lenin (1870-1924) oldu.

1905'lere gelindiğinde yaşanan değişime rağmen Rusya'nın genelinde hala köylülük hakim olmakla beraber Çarlık Rusyası, yeni siyasi oluşumlar ile karşı karşıyaydı. Bunlardan biri de Sovyetler'di. Rusça'da; tavsiye, meclis, kurul, komite, şura anlamlarına gelen Sovyet, yetmiş işçinin seçtiği bir

temsilci tarafından dünyada ilk kez kuruldu. Çarlığın büyük baskısına rağmen, Çarlık ile mücadele etmek için Sovyetler giderek güçlendi ve tüm Rusya'da yaygınlaştı. Sovyet sözcüğü Çarlığı tarihin sayfasından silen mücadelenin içinde yer alan Menşevikler ve Bolşeviklerin farklı yorumladığı bir platform oldu. Bolşevikler, Sovyetlerin devrimci gücün çekirdeği olmasını, Menşevikler ise yerel yönetim organları olması gerektiğini savunuyorlardı. 1917 Ekim Devrimi'nden sonra Sovyetler, yeni kurulan düzenin siyasal temelini oluşturan konsey oldu. Lenin, ünlü "Bütün iktidar Sovyetlere!" sözü ile önderliğini ve devrim stratejisindeki ustalığını ortaya koydu. Lenin'e göre '*Sovyet iktidarı en demokratik burjuva cumhuriyetinden milyon kez daha demokratik*' idi.

1905 yılında Rusya ve Japonya arasında süregelen savaş yüzünden çekilen ekonomik zorluklar ve savaşın sebep olduğu büyük çaptaki toplumsal huzursuzluk, devrimcilerin girişimi ile sosyal bir harekete dönüştürülmeye çalışılsa da, St. Petersburg'ta gerçekleşen protesto gösterisi bastırılarak tarihe 'Kanlı Pazar' olarak geçti. Ekonomik ve siyasal güçlükler içinde olan köylüler, 1905 Devrimi sırasında yoğun tahrip olaylarına girişmişti. Anayasal monarşinin gelişi, başarısız bir devrim girişiminin yaşandığı 1905'te yaşanan değişimler sonucu kavuşulan özgürlükler yeterli olmamış; bu süreçte liberal ve devrimci akımlar da partileşmişlerdi. Radikal hareketler Anarşistler, Menşevikler ve Bolşevikler tarafından yönlendiriliyor, ilerici muhalefetin başını ise Anayasacı Demokratlar çekiyordu. Ancak liberaller ve devrimcilerin arasında büyük bir düşmanlık söz konusuydu. İmparatorluk liberallerin taleplerini dikkate alarak seçim ile oluşturulan Ulusal Meclis'i kuracak parlamenter hükümeti yasallaştıran Ekim Manifestosunu yayınladı. Böylece 1905'te yaşananlar Rusya'yı ve siyaset sahnesini 1917 devrimine ve 20.yüzyılda yaşanacaklara hazırlamış oldu.

1906 ve 1912 yıllarında yapılan reformlar, köylülerin yaşamında çarpıcı değişiklikler gerçekleştirdi. 1905 manifestosunda öngörülen reformların gerçekleşmesi kolay değildi. Çarlık yönetimi, iktidarı Duma²⁸ ile paylaşmakta isteksiz, liberaller ise deneyimsizdi. İlk Duma 1906 yılında seçildi. Toprak soylularının çıkarlarına karşı olan köklü bir toprak yasası gündeme gelince Çar, Duma'yı dağıtma yetkisini kullandı. 1907'de seçilen ikinci Duma'da Lenin, Bolşevikler ve Menşevikler vardı. Bu da yine Duma'nın tasfiyesi için güçlü bir bahane olmuştu. Üçüncü Duma sağ kanat partilerin egemenliğinde kurulduğundan ötürü beş yıllık görevini rahat bir şekilde tamamladı. Bu Duma'da ağırlık muhafazakarlarda olmasına rağmen, temel hak ve özgürlükler kapsamında köylüleri de içine alan pek çok reform gerçekleşti. Bu dönemde devrimci eylemlerin düşüşü ile ekonomide ciddi anlamda bir üretkenlik artışı oldu.

3.2. 19.Yüzyıl Sonlarında Kültür ve Sanat

19.yüzyılın sonlarında Rus kültür ve sanat yaşamında ortaya çıkan öncü unsurlar, modernleşme fikrini büyük bir istekle benimsemişlerdi. 19.yüzyıl edebiyatta büyük adımların atıldığı bir dönemdi. Bu yüzyılda batı edebiyatı ile bütünleşmeyi tamamlayan Rus edebiyatında romantizm, realizm, eleştirel gerçekçilik ve natüralizm akımlarının temsilcilerine ait ürünler görmek mümkündür. Rus toplumunun değişik katmanlarından insanlar, etkileyici roman kahramanları olarak Rus edebiyatında yer bulmuştur. Rus romanında 1820 ve 1830'larda yaşanan altın dönemi bir anlamda kısa süren klasik dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Nikolay Gogol (1809-1852) gerçekçiliği algılamasındaki özgünlüğü ile bu dönemde dikkat çeken bir öykü yazarıydı. Eserlerinde içinde bulunduğu

²⁸ Duma, Çar II. Nikolas döneminde kurulmuş olan meclise verilen ad

dönemin adaletsizliğini; soylular, yöneticiler ve yönetim biçimini etkileyici hatta komik bir şekilde anlatan Gogol gerçekçiliğin öncüsü idi.

Eğitim düzeyinin artışı ile köylü, toprak sahipleri ve devlet görevlilerine ek; basit eğitim görmüş yeni orta sınıfın oluşması beraberinde toplumsal kutuplaşmayı getirdi; radikal düşünenlerin uzlaşmadan uzak tavırları gelişti. 1870'lerde 'Halka Doğru' hareketine güç veren popülist dalga, romandan müziğe bütün sanat alanlarında etkili oldu. Sanat için sanat temsilcileri giderek azaldı. Bu dönemde Rus sanatının yükselişe geçen dalı romandı. Bu dönemde yarattığı karakterin gölgesinde kalan İvan Gonçarov (1812–1891) 'Oblomov' romanı ile yalnızca dönemine damgasını vurmamış, bugüne kadar ulaşan (örnekleri günümüzde de yaşayan) bir karakteri dünyamıza armağan etmiştir. Gonçarov'un kararsız, aylak bir hayat süren soylu karakterinden türeyen Oblomov/Oblomovculuk diye bir kavram bile türemiştir. Başka bir örnek olarak Fyodor Dostoyevski (1821–1881) yaşadıklarını usta ayrıntı içinde işleyip değerlendiren; dinsel, psikolojik ve toplumsal öğeleri tek bir düşüncenin egemenliği olmadan kurgulayan bir roman yazarı olup konuya pek çok farklı açıdan baktı. Suç ve Ceza, Budala, Şeytanlar ve Karamazov Kardeşler dörtlemesi ile yeni yüzyıla dönülürken simbolist dönemde parlayarak tüm Avrupa'da büyük bir okur kitlesine sahip oldu. Yine Rus Edebiyatı'nın başka bir büyük ismi Lev Tolstoy (1828- 1910) bütün iktidarları ahlaksız ve hukuksuz sayan biriydi. Ölüm cezasına karşıydı. Rus yönetimine ve Ortodoks Kiliseye de karşı olan Tolstoy Rusya'yı kucaklayan büyük bir ruhtu, bir öncü ve bir anlamda sosyalist gerçekliğin babası idi. Lenin, Tolstoy'u Rus devriminin aynası olarak değerlendirmiştir. 19.yüzyılın büyük hikayecisi olarak adlandırılan gerçekçi akımın Rusya'daki temsilcisi Anton Çehov (1860-1904), yalnızca Rus edebiyatına değil, genel olarak edebiyata daha önce görülmemiş biçim ve örnekler getirmişti. Rusya'da ortaya çıkan, kapitalizmin oluşumunda belirginleşen işçi sınıfı ve diğer emekçilerin

edebiyatta sesi olarak kabul edilen, sosyalist gerçekçilik akımının kurucusu sayılan kişi ise Gorki idi.

Bu dönem, müzikte de önemli isimler elbette ki mevcuttu. Bir Avuç Büyük ya da Beşler olarak bilinen grup; Aleksandr Borodin (1833–1887), Fransız kökenli Cesar Cui (1835–1918), Mili Balakirev (1837- 1910), Modest Mussorgski (1839–1881) ve Nikolay Rimski Korsakov (1844-1908)'tan oluşuyordu. Gruba egemen olan geleneksel müzik eğitimi alan Balakirev idi. Borodin kimyager, Cui askeri mühendis, Mussorgski imparatorluk koruyucusu, Korsakov ise bir deniz subayıydı. Belirli sınırlara, kurallara ve biçimlere bağlı kalmadan Mikhail Glinka (1804-1857)'dan²⁹, Rus halk müziğinden ve oryantalist³⁰ esintilerden yararlanarak özgürce çalışan beşli, sahip oldukları güçlü esin kaynağı ve renkler içinde özgün bir müzik yaratımı sergilemişlerdir. Soyut enstrümantal müzikten ve klasik biçimlerden uzak duran beşli; senfonik şiir, piyano eserleri özellikle de opera alanında eserler verdiler. Opera konularını Mussorgski'nin Boris Godunov'u ve Borodin'in Prens Igor'u gibi genelde Rus tarihinden bazen de aynı yüzyılın klasik yazınından seçmişlerdir. Aynı dönemin klasik müzik eğitimi almış bestecisi Çaykovski oda müziği, konçerto ve opera türlerinde eserler ortaya koymuş, yüzyılın en önemli bestecilerinden olmuştur.

1880'lerde iyi ürünlerin ortaya çıkmasını sağlayan sanatsal dürtülerin etkisini yitirdiği görülmektedir. III. Aleksandr döneminin sıkı rejimi altında yaratıcılık sınırlanmıştı. Kısa bir süre sonra yeni Aydınlar Kuşağı içinde Avrupa'da yaşananlara bir ilgi belirdi. Fransa'da ortaya çıkan Sembolizm Hareketi³¹, Rusya'da da düşünce ve sanatta etkili olarak gelenekselin dışında

²⁹ Mihail Glinka; ilk klasik Rus besteci olarak, kendisinden sonrakilere öncü olmuştur.

³⁰ Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad.

³¹ Bireylerin duygusal yaşantısını dolaysız bir anlatım yerine simgelerle yüklü ve kapalı bir dille anlatmayı amaçlayan 19.yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış bir akım.

yepyeni bir sanatsal çizgi oluşumuna sebebiyet verdi. Resim sanatında büyük bir canlanmanın olduğu bu dönemde önemli Rus ressam Vasili Vasilyeviç Kandinski (1866–1944) tüm dünyada kabul gördü. Teori ve uygulamalarıyla 20. yüzyılda etkin rol oynayan önemli bir kuramcı ve ressam olarak Avrupa'da soyut sanatın öncülüğünü yaptı. Müzik alanında bu dönemde Aleksandr Glazunov (1865-1936) ve Sergey Rachmaninov (1873-1943) isimlerinden söz ettirdi. Farklı sınıfları içinde barındıran kalabalık kentler özel tiyatroların gelişmesini sağlayarak, 1890 sonrasında halk tiyatrosu etkili ve önemli bir sanat alanı oldu. Özellikle liberal entelektüeller öncülüğünde köylüleri cehaletten kurtarmak ve kültürlerini yükseltmek üzere Rus kırsalında da tiyatro geliştirildi. Aynı yıllarda Rus kültürünün tüm alanlarında önemli bir çeşitlenme oluştu. Sembolistler siyasal kurtarıcılıktan mistisizme³² ve iç estetiğe yönelim gerçekleştirdiler. Gerçekçilik ise Maksim Gorki (1868-1936) ve İvan Bunin (1870-1953) ile etkisini arttırdı.

1905 –1914 döneminde en yaratıcı gelişmeler sahne sanatlarında gerçekleşti. Konstantin Stonilavski (1863–1938) yönetiminde Moskova Sanat Tiyatrosu ile Vsevolod Meyerhold (1874–1940) yönetimindeki St.Petersburg İmparatorluk Tiyatrolarının yenilikçi öncülükleri tiyatronun etkisi ve popülerliğini arttırdı. Ressamlar sahne dekoru tasarlayarak bale ve tiyatroya yöneldiler. Yenilikçi ulusal kültürün, geleneksel kültür öğelerini yeni buluşlar ile birleştirmesi ve yenilikçi bir sahne sanatının ortaya konması söz konusu oldu. Bu dönemde sanat dallarının birbirini desteklemesi ve birbirinin gelişiminden beslenmesi söz konusu oldu. Tam da bu yıllarda müzik alanında son derece farklı eğilimlere sahip bestecilerden biri İgor Stravinsky (1882-1971) idi. Yenilikçi Stravinsky, orkestra için olan Ateşkuşu Balesi ve Bahar Ayini eserleri ile dönemin Rus Sanat platformunda varlık gösterdi.

³² Tanrı'ya ve gerçeğe akıl ve araştırma yolu ile değil, duygu ve sezgi ile ulaşılabileceğini kabul eden felsefe ve din doktrini, gizemcilik.

Ancak taşıdığı bütün zenginlikler ile kültür, Rusya'da yaşanan çoğulculuk sürecine kayıtsızdı. Bu dönemde yaşanan kültürel süreç, Rusya'nın eğitilmiş sınıfları arasında ortak değer ve özlemlerin yaratılmasına yetecek karşılıklı bir etkileşim içine girilmesini sağlayamadı. İçinde bulunduğu saray çevresi, 1905 sonrasında kültürel ve siyasal eğilimleri oldukça gerici olan II. Nikola'ya, bu döneme egemen olan havayı solumasında pek olanak tanımamıştı. II. Nikola, kültürel ve siyasal eğilimlere giderek yabancılaştı. Muhafazakar Çar ve atadığı bakanlar, 1905 Ekim Manifestosu'na gönülsüzce göz yumdu. Ancak, Rusya'da halkın büyük bir çoğunluğu bu değişimi destekledi. Dokuz yıl boyunca yaşanan bu süreçte kayda değer bir kültürel canlanma söz konusu oldu, politik karışıklıklar adeta Rus kültürüne güç kaynağı oluşturdu.

3.3. Birinci Dünya Savaşı ve Rus İmparatorluğu'nun Sonu

Rusya'nın Birinci Dünya savaşına girişi devrimci partiler dışında coşku ile karşılanmış olsa da savaş kısa sürede Rusya'da gelir düzeyinin düşmesine ve dengelerin alt üst olmasına neden olmuştu. 1916'da Rusya'nın iç durumu tehlikeye girmiş, parlamento sistemi içinde liberal ve sol kanat değişimi gündeme gelmiştir. Buna karşın Lenin önderliğinde Bolşevikler devrim isteklerini alevlendirdiler.

1916–1917 döneminde Duma, Çar Nikola'dan yeni bir kabine istese de Çar, Duma'yı fesih kararı aldı. Duma, Çar'ın bu kararına uymayıp 27 Şubat'ta yönetimi fiilen üstlendi. 1917 Şubat Devrimi sonucu Çar Nikola 17 Mart'ta tahtı bıraktı. Ancak bütün bu gelişmeler Duma'yı rahatlatmadı, çünkü Sovyet adı verilen kendilerine koşut bir organın varlığı onları kesintiye

uğratiyordu. Geçici hükümette yer alan ve Dumalar'da yüksek sayıda bulunan liberal ve ılımlı muhafazakarlar, Duma'nın diğer yarısı Sosyalist Güçler ile karşı karşıydılar. Bu dönemin geçici hükümeti bir dizi temel reform yaparken, seçimle belirlenecek tam anlamıyla temsil nitelikte bir parlamento kurmayı planlamışlardı. Sovyetler ise halkın coşkuyla seçtiği temsilcilerden oluşan bir topluluktan ve iki önemli değişimi hedefliyorlardı: Rusya'da eksiksiz sosyalist bir düzenin yaratılması ve geçici hükümetteki sosyalist olmayanların güçlerinin kırılması.

Sovyet örgütlenmeleri içinde yaygın olan köylülüğü temel alan radikal popülist parti Sosyalist Devrimcilerin ardından Sosyal Demokrat Parti geliyordu. Sosyal Demokrat Parti, çoğunluk Menşevikler ve azınlık Bolşeviklerden oluşuyordu. Ancak Bolşevikler Lenin'in önderliğinde yeni parti kurmak üzere ayrıldılar. Daha örgütlü bir dinamik yapılanma içinde olan Bolşevikler nitelikli yapıları ile toplum içindeki etkinliklerini genişlettiler. Eylül ayında şehre hakim olan Bolşevikler, St. Petersburg'un adını Petrograd olarak değiştirmiş, Lenin, Troçki ve Stalin ile yakın iş birliğine girerek Bolşeviklerin konumunu güçlendirmişti. Ancak sonuçta Güney Rusya'da odaklanmış askerlerden oluşan Beyaz Rus Hareketi ile sosyalist güçlerin çatışması kaçınılmaz oldu. Komünist Parti ismini alan Bolşevikler, başkenti Petrograd'tan Moskova'ya taşındılar. 1917 Ekim Devrimi Ekim Bolşevikleri'ni iktidara taşıdı. Bolşeviklerin Kasım 1917'de aldıkları ilk önemli karar olan toprakların kamulaştırılması ve köylüler arasında paylaşılması kararı köylülerin Bolşeviklere olan desteğini arttırdı. Bu günlerden sonra 1921 yılına kadar yeni Komünist düzeni yaratma doğrultusunda adımlar hızlanmış oldu. Politik karışıklıklar Rus kültürünün rezonansını güçlendirerek; sıra dışı, farklı sesler bir arada büyümlü bir koro oluşturmuştu. Böylelikle 1917 Ekim Devrimi ile temelleri atılan, 1922 yılında kurulan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği - SSCB, 1991 yılına kadar 69 yıl aralıksız devam etmiştir.

3.4. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

Devrim; mevcut toplumun yıkıldığı; her türlü niteliksel dönüşüm içinde düzen değişikliğidir. Devrimde iktidar tükenmiş bir sınıfın elinden dinamik bir sınıfa geçer; yalnızca iktidar değil üretim araçları de yeni iktidarın eline geçer. 1905 devrimi Lenin'in deyişii ile '1917 devriminin provası' idi. Çünkü, devrimin örgütü Sovyetler ilk kez 1905'te toplumsal ve siyasi arenada yerini almıştı. Soyluluk, bürokrasi ve monarşi tümü ile çürümüş, burjuvazinin siyasi zayıflığı söz konusuydu. Rusya'nın odağındaki yerleşik büyük sorunlardan biri köylü sorunuydu. Bu sorunun çözüm adresi burjuva devrimiydi. Ancak Rusya'da burjuva sınıfı gerici unsurlar ile iş birliği içindeydi. Köylülük ise devrimci yapı içeriyordu. Gelişen dinamikler içeren proleterya, siyasi olarak toplumsal görevinin bilincinde ve örgütlüydü. Devrimin öncü partisi olarak Bolşevik Parti; partinin önderi olarak radikal bir devrim strateji uzmanı Lenin vardı ve her şey 1917 devrim için gerekli koşulları barındırıyordu. Lenin, devrim sürecini iyi yönetti. Ekim devriminin bir başka önemli özelliği ise entelijansiyanın önemli bölümünün devrimde siyasi askeri mevkilerde görev almasıydı.

SSCB, kapitalist ekonomi yerine kar amacı gütmeyen sosyalist üretim, alt ve üst yapılar da sosyalizmin inşası ve sınıfsız toplum hedefine yönelik yeni düzenin ideolojik planını yaşama geçirmek üzere proleterya diktatörlüğünü kurdu. Komünist Parti, proleteryanın öncü gücüydü. Rus burjuvazisi feodal mülkiyete çözüm elini uzatmayınca sırasını proleterya kaptırdı. Biçimsel olarak Ekim Devrimi, Rus halkının ekonomik ve kültürel olarak Çarlık Rusya'sının baskıcı yönetiminden kurtulmasını sağlayan bir araç oldu. Yeni Rusya, hiç karayolu olmadan demiryolu inşa etmişti. Avrupa'nın geçtiği süreçlerden geçmeden uzun bir koşuda sırkla atlar gibi

geri kalmışlığın kaderini aşarak SSCB ile iyi bir başlangıç yaparak, ilk kez köylü isyanları, proletarya ideolojisi ve öncülüğünde kurtuluş yolunu açmıştı.

Ekim devriminden sonra Bolşeviklerin lideri olarak Lenin, SSCB Halk Komiserleri Kurulu Başkanı oldu. Lenin, her zaman sosyalizm anlayışının Rusya'nın gerçeklerine uygun olarak yaşama geçirildiğini önemle belirtmişti. Bu dönemde; 1920-21 arasında iç savaş, köylü ve 1921'de Kronstadt Ayaklanması döneminde 'Savaş Komünizmi'³³ olmak üzere iki ayrı yönetim politikası izlendi. Pek çok işletme kamulaştırılarak çalışabilen herkesin çalışması zorunlu oldu ve işçiler askeri bir disiplin altında çalıştı. Ağır ve tehlikeli işlerde çalışanların, işsizlerin ve serbest mesleklerde çalışanların dört katı ücret alması kararlaştırıldı. Bu dönemde büyük sıkıntılar yaşandı. Lenin bu sıkıntıları ve gelişmeleri göz önüne alarak savaş komünizmi yerine "Yeni İktisat Politikası (NEP)" başlıklı politikayı devreye soktu. NEP ile birlikte ekonomide ortaya çıkan esneklik, siyasal alanda gerçekleşmedi. NEP, siyasal Sovyet rejimi ile köylüler arasındaki ittifak olmuştur. Bu dönemde tarımda zorunlu ürün teslimi yerine vergiye geçildi. Belirli şartlar altında köylülere topraklarını kendi mallarıymış gibi işletme, ücretli işçi kullanarak ekip biçme, kiralama ve ürettikleri malları piyasaya özgürce satma hakkı tanındı. Bu noktada üretim artışı sağlanmış olsa da kırsal alanda sınıflaşma oluştu. Oysa amaç sınıfsız toplumu kurgulamaktı. Ancak diğer alanlarda komünist iktidar inşası daha sıkı gerçekleşti; Komünist Parti dışında Menşevik ve Sosyalist Devrimci örgütlenmeler yasaklandı. Önder Lenin dışında farklı düşünceler parti içinde tasfiye edildi. Ekonomide esneklik yaşanırken buna zıt olarak siyasette yoğunlaştırılmış baskı yaşanmaktaydı.

Lenin kült bir lider değildi; güçlü bir karizmaya sahipti. Oluşturduğu ilkeler, çizdiği strateji Leninizm; dönüştürmeye yönelik bir dizi prensipli

³³ Sovyetler Birliği'nde 1918-1921 yılları arasında uygulanan ekonomik ve siyasal sistem için kullanılır.

çalışmayı içeren bir yoldu. Parti içinde despot ve diktatör olmayı yeğlememişti. İdeolojik tartışmaları normal bir oluşum olarak gören Lenin, devrim esnasında radikal, dönüşüm sürecinin pratiğe uygulanmasında ise ılımlı oldu. O dönemde partinin eş lideri Lev Troçki (1879-1940) 'ydi. Ancak 1924 yılında Lenin yerine geçecek insanı belirleyemeden yaşamını yitirdi. Aslına bakılırsa yerine Stalin'i işaret etmemişti. Birçok kaynak Lenin'in Stalin'i kendinden sonra parti lideri olarak düşünmediğini belirtmektedir. Ancak gerçekten büyük bir örgütlenme yeteneğine sahip Stalin, Lenin'e olan sadakati ve kurnazlığı ile devrimin liderlerindendi. Askeri alanda sivrilmiş Troçki karizmatik bir lider olmasına karşın kimi zaman Lenin'den ayrılan görüşlere sahipti. Stalin Rusya'da komünist düzenin geliştirilmesi işinde yoğunlaşırken Troçki, Rusya'nın küresel anlamda bir devrim tetikleyicisi olması gerektiğine inanıyordu. Lenin'in ölümü ardından Stalin kendisini Leninizm'in tek bekçisi ilan ederek konumunu ve yerini güçlendirdi. Lenin başarılı bir devrimci önder, iç savaş sırasında etkin bir kriz yöneticisi olmuştu. Ancak aynı başarısını devletin komünist yönetiminin inşasında yapamamıştı. Ancak Stalin iyi örgütçü olma yeteneği ile Sovyet devletini ve Leninizm'i kendine uyarlayacak güce sahipti. Buna karşın izlenen politikadan farklılıklar içeren düşüncelere de sahipti ve farklı fikirlerini başarı ile yaşama geçirdi. Lenin'in ilkelerine bağlılığı ile lider olan Stalin, kısa sürede Lenin ilkelerini unutup kendi stratejisini ve kendine göre sosyalizm yolunu yeniden çizmişti. Özel bir devlet ideolojisinin ortaya çıkması bu sürece tekabül eder. Parti içinde Nikolali Buharin (1888-1938)'in ideolog olarak başında bulunduğu bir kesim, NEP'in oluşturduğu faydacı uzlaşma programının sürdürülmesini; Troçki'nin önderliğindeki bir başka kesim ise parti örgütünün daha merkezileştirilerek, disiplinin artırılması ve Savaş Komünizmi'nden farklı olmayan köktenci bir doktrinel³⁴ programdan yanaydı. Birinci kesim, partinin Merkez Komitesi ile Politbüro'ya³⁵ hakim iken ikinci kesim 'Sol Muhalefet' adını almıştı. Yaşanan parti içi mücadelede hala güçlü olan Troçki, karizmatik

³⁴ Belirli bir konu ya da inanç sistemine ilişkin kabul, ilke ve kurallar bütünü.

³⁵ Politik Büro'nun kısaltılmış adı. SSCB tarihinde komünist partinin, politikaları belirleyen en üst karar organıydı

lider özelliğini yitirdi, Stalin partiye yeni üye taktiği ile Troçki'yi parti içinde silerek gücünü arttırdı. Troçki dahil tüm sol muhalefeti parti içinden atan bir temizlik hareketi yine Stalin tarafından başarı ile uygulandı. Ülke içi sürgünün ardından ülke dışına sürgüne gönderilen Troçki daha sonra sürgünde öldürüldü.

Stalin, Tüm Birlik Bolşevik Partisi Merkez Komitesi Genel Sekreteri ve SCCB Bakanlar Kurulu Başkanı olarak 3 Nisan 1922-5 Mart 1953 arası iktidarda kaldı. Stalin döneminde tam bir totaliterlik³⁶ söz konusudur. Bireysellik yerine, kolektif yapının geliştirildiği sosyal yapı yaratıldı. Stalin, partinin ve elbette Sovyetlerin önderi olarak 1927'de planlı ekonomi anlayışına ilişkin tasarımlarını açıkladı. Planlı ekonomi birbirini izleyen beş yıllık planlar aracılığı ile sürdürülecek, aynı planlar Sovyet sanayi ve işletmelerindeki bütün birimlerde geçerli olacaktı. Gözetilen nihai amaçlar; Sovyetler Birliği'nin köylü ülkesi olmaktan çıkıp, çağdaş ve kendine yeten bir sanayi devleti haline dönüşmesi ve iktidarı Komünist Parti aracılığı ile elinde tutan proleteryanın bu gelişmeler ile büyümesiydi. Böylelikle Stalin, 1928'de NEP'i sonlandırarak kendi düşünceleri doğrultusunda ilk adımını attı. Yeni beş yıllık plan; NEP'i ortadan kaldırıp, Rusya kırsalını kolektifleştirerek yeni komünist düzene uyum sağlayacak yapıya kavuşturmayı hedefledi. Bu planlama ile köylülerden komünizme yönelen büyük pasif direniş çözüldü. Köylüleri ortadan kaldırmaya yönelik kolektivizasyon politikası başladı. Köylüler, kolektivizasyona direndiler. Seyahati izne bağlayan sistem olan kolektivizasyon politikası pek çok köylünün ölümü ile sonuçlandı. 1936-1938 yıllarında Stalin siyaset ve yönetim alanında uyguladığı sistemli terör ile Komünist Parti'nin dokusu parçalandı.

³⁶ Totalitarizm, tüm yetkilerin merkezileştirildiği, devlete mutlak itaat beklenen, diktatörlük varı yönetim biçimidir.

Stalin 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı öncesi, Nazi Almanyası ile bir anlaşma oluşturdu. Bu anlaşma, Hitler'in Rusya'yı işgal isteği ile bozuldu. Stalin, savaşı iyi yönetse de savaş döneminde komünist ilkelere yüz çevirerek terk edilen milliyetçi ve vatan savunma duyularını Rus halkında harekete geçirerek büyük bir propaganda geliştirildi. Savaş bitince eski katı baskıcı rejime geri dönüldü. 1946'da gündeme gelen kampanya güzel sanatları, bilim adamlarını ve diğer yaratıcı meslekleri hedef aldı. Çağdaş Avrupa kültürüne karşı, her eğilimi içine alan kozmopolitizmin³⁷ kökünü kazımaya yönelik baskı, ikinci bir göç dalgasının yaşanmasına neden oldu. Bu kez göçün odağı Amerika idi. Stalin serbest seçim yapılacağı sözünü vermiş olmasına rağmen, yönetime Moskova'ya sadık komünist partilerin gelmesini sağladı. Savaş sonrası ilk göçte Avrupa'ya yerleşmiş olan Ruslar, Amerikalılar ve İngilizler tarafından SSCB'ye geri gönderildi. Stalin savaş sonrası Rusların eğitim görmüş seçkinlerinin savaş koşullarında geliştirebilecekleri girişimci, bağımsız yönelimlerini denetim altına almak için yine bir temizlik hareketi başlattı.

Stalin dönemi idamlar, sürgünler ve katliamlarla anılsa da sanayi olarak çok büyük aşamalar yaşandı. 1953 yılında Stalin'in ölmesi ile yerine gelen Nikita Kruşçev (1894–1971) Sovyetleri Stalin'in şiddet politikalarından arındırmak için çalıştı. Stalin ismi SSCB'nin her tarafından silindi. Kruşçev, ekonomi ve tarımdaki başarısızlığı nedeni ile iktidarını uzun zaman sürdüremedi ve 1964 yılında görevinden uzaklaştırıldı. Kruşçev'den sonra gelen Alexei Kosigin (1904-1980) ile Leonid Brejnev (1906–1982) ortak yönetim sürdürdüler. Brejnev ülkenin demir disiplin ile idare edilmesine inanmıyordu. Bu dönemde kişi başına düşen gelirle ABD'nin geçilmesi hedefini yaşama geçirmek için çalıştı. Sovhoz³⁸ ve Kolhozlara³⁹ aktarılan

³⁷ Kozmopolitizm bireyin yerel bağlılığının yerini evrensel bağlılığının aldığı, evrensel düşüncelerin benimsendiği, tüm dünyanın vatan olarak görüldüğü düşünce biçimi.

³⁸ Halkın işçi olarak çalıştığı, doğrudan devlet tarafından işletilen çiftlikler.

³⁹ Çiftçilerin ürünlerinin belirli bir kısmını devlete sattıkları, yine devlete ait topraklarda üretim yapılan kolektif çiftlikler.

parayı arttırıp vergileri düşürmeyi içeren reformları yaşama geçirdi. Brejnev'in ölümünden Sovyetler'in dağılmasına kadar ki süreçte yönetimi sağlayanları ise kısaca şöyle sayabiliriz: Önceleri Sovyetler'in gizli servisi KGB'nin baş sorumlusu olan Yuri Andropov (1914-1984) iktidarı boyunca yolsuzluklar ile savaştı. Kalite ve verim sorunlarına çözüm bulmaya çalıştı. Kostantin Çernenko (1911–1985) Andropov'un reformlarını yanlış bulup askıya aldı. Ölümüne kadar çok kısa süre görevde kaldı. Mihail Gorbaçov (1931–) Sovyetler'in bütün sorunlarını katı planlamaya bağladı. Ekonomiye canlılık kazandırmak, serbest piyasa ekonomisine yaklaşmayı sağlayan perestroyka/yeniden yapılandırma ve halkın üstündeki baskıyı kaldırmak üzere glasnost/açıklık adlı reformları devreye soktu. Altı yıl devam eden bu reformların SSCB'nin programından çıkması, birliğin dağılmasına ön koşul yarattı. 1990'da başkanlık sistemine geçilerek Komünist Parti tekel olmaktan çıkarıldı. 1991'de Bağımsız Devletler Topluluğu (BDT) 'nun ilan edilmesi ile SSCB resmi olarak dağıldı. SSCB'yi oluşturan 15 devletten 12'si BDT içinde bir araya geldi. Daha sonra başa geçen Boris Yeltsin (1931-2007) ise Komünist Parti'yi kapattı.

Ekim Devrimi ile kurulan SSCB'nin amacı, güçlü, kapitalist batı ülkelere meydan okurken; dünyanın ekonomik, politik ve kültürel olarak belirleyici ülkesi olmaktı. SSCB emekçilere açlık ve yoksulluk çekmeyecekleri, gelecek kaygısı duymayacakları, işsiz kalmayacakları ve insanca yaşayacakları bir sistem modeli sunmak için yola çıktı. İnsanın kendi tarihini bilinçli olarak yazdığı bir gelişme süreci yaratılmaya, kolektif insana doğru bir yolculuğa çıkıldı. İlk beş yıllık plandan başlayarak ülkede atılacak her adım önceden hazırlanan, eldeki kaynakların hesaplı dağılımı ve önceliklerin belirlenmesine dayanarak yapıldı.

Sovyet insanının kazanımları ve başardıkları bazı dönemlerde çok etkileyiciydi. Sovyetler Birliği, Sovyet emekçi ve köylülerinin dönüşümünde rol

oynayacak bilim adamlarına çok önem verdi. Ancak zaman içinde mevcut sorunlar ile doğru teşhisler çerçevesinde baş edilemedi ve zaman zaman izlenen politikalarda önce insan denilemedi. Sosyalist Düzen kurma stratejileri çoğu zaman özellikle Stalin döneminde olduğu gibi insanlığın önüne geçti. Çağın gerisinde bir köylü toplumunu büyük bir şiddet ve hırsla çok planlı topluma geçirmeye çalışılarak buna sosyalizm adı verildi. Ancak bu strateji ve plan, köylü ağırlıklı bir toplumun sanayi toplumuna dönüştürülmesi için uygun değildi. Bireysel yönetim hatalarının adeta sistemeleştirildiği hantal bir Politbüro devleti oluşturuldu. Üstelik bazen Rus milliyetçi politikalarının en ağırı izlenerek homojen dünya toplumu oluşturulmasına engel olundu. Oysa bireysel hatalar yapılmıştı; sistem, bir devlet sistemi olarak ilk defa uygulandığı için çeşitli noksanlıklar ortaya çıkmış ve bunların telafisi de ya zaman almış ya da yanlış uygulamalarla halkı kendinden uzaklaştırmıştı. İki kutba ayrılmış dünyanın ideolojik ve siyasi gerçekleri vardı.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği, Amerika ile girdiği sanayileşme yarışında halkını ve halk için bilgi üretmek gibi kavramları unutup ağır sanayi üreten bir fabrika şeklini alırken kendisi de fabrikalaştı. Kuruluş nedeninden hızla uzaklaştı; ezilenleri koruyan, eşit haklar tanıyan sistem olgusunun dışına çıkıldı; bunun yerine halkı daha fazla çalışmaya zorlayan, bunun karşılığını da yine halka zulüm olarak ödeyen bir devlet şeklini aldı. Oysa 1920'li yıllar kuruluş idealleri için titiz çalışılan dönemler olmasına rağmen 1930'lu yılların SSCB tarihinde çok önemli yeri oldu; krizler, devrimler, iç savaş, yükselişler ve sonrasında kapitalizme karşı bir model oluşturma uğraşısı içinde kaçınılmaz çöküş.



Resim 3.4.1. Lenin Rus halkına seslenirken

3.5. Devrimci ve Devrimden Sonraki Dönemde Toplumsal Yaşam ve Sanat

Çarlık döneminde eğitime gerekli önem verilmemişti. 1900'lerde nüfusun yalnızca üçte biri okuma yazma biliyordu. 1914'te ise çocukların ancak dörtte biri okula gidiyordu. Çarlığın yıkılması ve evrimin ilk yıllarında, kalıntılardan yepyeni dinamik bir insan topluluğu yaratmak için eğitimin yaygınlaştırılmasıyla işe başlandı. Devrimin ilk yıllarında yeni yöntemler uygulansa da eğitilmiş sanayi gücüne duyulan ihtiyaç nedeniyle klasik eğitime dönüldü. Tüm SSCB çapında başlatılan çalışmalar kısa sürede sonuca ulaştı. 1939 yılında okuma oranı ülke genelinde %90'a ulaşmıştı. 7–17 yaş arası ücretsiz eğitim vardı ve sosyalizmin ilkeleri okullarda ders programları içinde öğretilmeye başlanmıştı. Eğitimin bir yanında bilim adamı, mühendis yetiştirmeye, diğer yanında sanat alanında özellikle müzik ve bale alanında eğitime çok büyük önem verildi. Çarlık döneminden gelen Moskova, Leningrad ve Kiev Üniversiteleri geliştirilirken yeni üniversiteler de açıldı. Devrim ile birlikte din ve devlet işleri birbirinden ayrıldı. Devletin resmi dini

Ortodoksluk olmaktan çıktı. Din dersleri öğretimden kaldırıldı. Kilisenin mal varlığına el kondu, birçok kilise müzeye dönüştürüldü. Kilisenin gücü sınırlandı, ancak etkinliklerini sürdürmesine izin verildi. Uluslararası platformda ön plana çıkmak için önemli bir araç olan spor dalına SSCB'de gerçekten büyük önem verildi. Spor müsabakaları, yeni Sovyet Topluluğu'nun kendisini kanıtlama alanı idi. Troçki yaşanan bu dönemi şöyle değerlendirmiştir: *'Bolşevikler ne aklın fetihlerini ne de sanatın yaratılarını yıktılar, tam tersine insan yaratıcılığının abidelerini dikkatle toplayıp düzenlediler. Monarşinin, soyluluğun ve burjuvazinin kültürü müze kültürü haline dönüştü. İnsanlar bu müzeleri büyük bir istekle ziyaret ediyorlar. Ama onların içinde yaşamıyorlar. Öğreniyorlar, inşa ediyorlar. Ekim Devrimi'nin Çarlık Rusyası halkına okuma yazma öğretmiş olması gerçeği dahi tek başına, eski Rus uygarlığıyla karşılaştırılmaz bir düzeyde duruyor. Ekim Devrimi yalnızca ayrıcalıklı bir azınlık için değil, tüm toplum için tasarlanan yeni bir uygarlığın temellerini attı. Dünyadaki tüm kitleler bunun farkında. Bu yüzden de onların Sovyetler Birliği'ne duydukları sempati bir zamanlar Çarlık Rusyası'na duydukları nefret kadar ateşlidir.'*⁴⁰

Devrim ve iç savaşın ardından birinci büyük göç dalgası yaşandı. İç savaşın yeniği Beyaz Ruslar yeni düzenin belirlediği Rusya'yı terk ettiler. Bir milyon civarında beyaz ordu subayları, liberaller, muhafazakarlar, politikacılar, yazarlar, gazeteciler, hukukçular, akademisyenler, mühendisler, serbest meslek sahiplerinden oluşan göç dalgası önce Berlin'e, 1920 sonrasında ise Paris'e doğru yöneldi. Göçmen Rusların yazını gelişme gösterdi. İvan Bunin (1870-1953), İvan Şimelyov (1873-1950), Boris Zaytsev (1881-1972) ve Vladimir Nabokov (1899-1977) göç dalgasında öne çıkan yazarlar oldular. İlya Ehrenburg (1891-1967) 'un da aralarında bulunduğu az sayıda yazar geri döndü.

⁴⁰ L. Troçki Rus Devrimi'ni Savunurken, 1932

Ekim Devrimi'nden sonra demokrat düşünce yapısına sahip aydın kesimin geniş bir bölümü sosyalist düzenin inşasında aktif olarak görev aldı. Sovyet yönetimi, tek bir sosyalist entelijansiya oluşturmak için eskiler ile birleştirdi. Devrim öncesi Rusya'da ki entelijansiya küçüktü. Temelde bilimsel ve teknik devrim ile komünizme doğru ilerleme sonucu sosyalist entelijansiya içerisinde çok daha karmaşık bir meslek ve nitelik yapısı gelişti.

Sembolistler sanatçılar açısından modernleşme; kapalı taşra kültürünü canlandırarak dışa yansıtmak, uluslararası bir yönelimi temsil etmek anlamında idi. Enternasyonalist⁴¹ olan Marksistler için modernleşme ideolojinin bir parçasıydı. Rus modernizmde görsel sanatlar atakta idi. Çarlık döneminde kurulan Kirov Balesi (şimdiki adı ile Mariinsky Tiyatrosu), SSCB tarafından desteklendi, bale tarihinin en önemli sanatçıları bu baleden çıktı. Sergey Diaghilev (1872–1929) resim, müzik, dans gibi diğer güzel sanatların aynı zeminde harmanlandığı, bütün yaratıcılığın ortaya koyan bugün bile adından söz ettiren bale gösterileri sahneledi. SSCB'nin bir başka ünlü bale topluluğu ise Bolşoy Balesi ve Tiyatrosu'ydu.

Lenin ve Stalin kültürün politik arenada büyük araç olduğunu kavramış liderlerdi. Lenin'in sinemaya özel bir ilgisi söz konusu idi. Sergey Aizenştayn (1898–1948) ilk Sovyet sinemacılarından olup gerçekçiliği titizlikle uygulayan yönetmen ünvanına sahiptir. Sovyet sinemacılarının sinema sanatının küresel anlamda gelişimini etkileyen önemli montaj tekniklerini geliştirdiklerini söylemekte yarar vardır. Sanat alanında gerçekleşen en ilginç ve şaşırtıcı gelişmelerden biri de 1905'te Rus ikon ve fresk sanatının yeniden keşfedilmesi ve dönemin Rus sanatçılarının zengin bir resim geleneklerinin olduğunu kavramasıydı. Orta Çağ'ın ikon ve freskleriyle ünlü Rus ressam

⁴¹ 19. yüzyılın ikinci yarısında dünya işçi sınıfı hareketinin uluslararası dayanışma ve örgütlenmesini sağlayabilmek için toplanan, daha sonraki dönemlerde ise sosyalist ve komünist partileri bir araya getirmek amacıyla çalışmalar yapan örgütlenme.

Andrei Rublev (1360-1427)'in Eski Ahit Kutsal Üçlü ikonasının yeniden temizlenmesi keşif hareketinin başlangıcı olup 1913'te restore edilmiş ve eski ikonlardan oluşan parlak bir sergi oluşturulmuştur. Rusya'da fütürizminin⁴² temsilcilerinden olan Ukrayna asıllı avangart⁴³ ressam Wladimir Burliuk (1886-1917), yine avangart Mikhail Larionov (1881-1964) ve Natalia Gançarova (1881-1962) İşçincilik/Luçizim⁴⁴ adı verilen soyut tarzın geliştirilmesine yoğunlaşmıştı.

Rus romanının bayraktarlığını yapan Maksim Gorki (1868-1936)'nin devrimci romanı 'Ana' bir Sovyet klasiği oldu. Gorki'nin Lenin ile 1902'de başlayan dostluğu uzun soluklu oldu. Bir süre Sosyal Demokrat parti içinde Bolşevikler ile hareket ettikten sonra, Bolşeviklerin iktidara gelişlerini erken olarak değerlendirerek partiden ayrıldı. 1917 İhtilali'ni destekleyen sanatçı, devrimin bazı önlemlerinin rahatsız edici olduğunu görüp bir süre ülke dışında yaşadı. Lenin'in ölümünden sonra diğer Bolşevik lider Stalin ile iletişimi oldu. 1932'de Stalin yurda dönmesi için Gorki'ye bir mektup yazarak kendisine iyi karşılanacağı doğrultusunda güvence verdi. Gorki'nin Rusya'ya geri dönüşü, Sovyetler için büyük propaganda malzemesi oldu. Sovyetler için batıdaki Rus kültür adamları ile zafer kazanmak çok önemliydi. Bu neden ile Sovyet liderler özellikle Stalin bu konu ile çok yakından ilgilenmiştir.

1908'lere gelindiğinde Rus şiiri Sembolizm sonrası bağımsız ve özgün bir tarz geliştirmeyi başarmıştı. Bu akımın öncü isimleri olarak yalnızca Rusya'da değil tüm Avrupa'da tanınan Boris Paternak (1890-1960) ve Vladimir Mayakovski (1893-1930) isimleri sayılabilir. 20.yüzyılda beş Rus

⁴² 19.yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, modern yaşantının verdiği heyecanlardan doğan bir edebiyat akımı olarak ortaya çıkmış olan fütürizm sonrasında sanatın tüm dallarına yayılmıştır. Sanatta sürekliliği, değişkenliği, hareketliliği savunan bir akım olarak da bilinir.

⁴³ Fransızca askeri bir terim olan öncü birlik (avant-garde) sözcüğünden gelir. Tüm dillerde kültür, sanat ve politikayla bağlantılı olarak yenilikçi ve deneysel anlamlarına gelir.

⁴⁴ Farklı nesnelere yansıyan ışınların, birbirini kesmesi ile oluşturulan renk çizgileri içinde kendini ifade eden yarı soyut akım.

yazar Nobel edebiyat ödülünü kazanmıştır: İvan Bunin (1922) , Boris Pasternak (1958), Mihail Şolohov (1965), Aleksandr Solyenitsin (1970), Joseph Brodski (1987) .

1905 Devrimi ile çok sayıda fabrikada işçi tiyatroları kuruldu. Pek çok aydının önderliğinde Halk tiyatrosu hareketi, tiyatronun halkla ile tanışmasını sağlamıştı. Şostakoviç'te bir dönem Halk Tiyatroları'nda çalıştı. Halk Tiyatroları, sendikalar tarafından desteklenen Halk Evleri'nde sahne alıyorlardı. Bu tiyatroların sayıları 1909 yılına gelindiğinde 420'ye erişmişti.1915 yılında Moskova Tiyatro Severler Birliği kuruldu ve bu platforma Rus Tiyatro Topluluğu da katıldı ve yine bu yıl içerisinde tüm Rusya çapında Halk Tiyatrosu Kongresi yapıldı. Rusya'da 1917 devrim öncesi Halk Tiyatroları dışında Stanilavski, Çehov ve Meyerhold gibi yazar ve yönetmenlerin farklı tiyatro çalışmaları mevcuttu. 1917 devriminden sonra tiyatro çalışmaları devrim ile özdeşleşti.

1905 kutuplaşmanın üst noktaya ulaştığı bir dönem oldu. O güne kadar politikadan uzak olan müzik de bu kutuplaşmanın içine girdi. Çaykovski'nin ölümü ile Korsakov en etkili müzisyen tahtına yerleşti. Korsakov'un profesör olduğu St. Petersburg Konservatuari'nda 'Kanlı Pazar' dan sonra muhalefet oldu. Bir öğrenci işçilerin kurşunlanmasına katıldığını açıkça söylediğinde ve savunduğunda diğer öğrenciler okuldan atılmasını istediler. Politik görüşü kendi ifadesi ile 'Parlak-Kızıl' bir tonda olan Korsakov'u, öğrencilerinin isteğini desteklediği için konservatuardan ve profesörlükten attılar. Korsakov halk için acı çeken bir müzisyen oldu. 1902'de bestelediği 'Ölümsüz Kaşey' adlı tek perdelik operanın prömiyerinin St. Petersburg'da gerçekleşmesi bir anlamda Çarlığa karşı bir tavrıdır. Kaşey monarşiyi simgeliyordu. Sevginin gücü, Rus Halk masallarının kötü büyücüsü Kaşey'i yeriordu. Kaşey'i kovulduğu konservatuvarın öğrencileri de sahneledi.

SSCB'nin inancı, tüm Sovyet cumhuriyetlerinde devrimi yücelten, inanç kazandıran müziğin gelişmesi olduğundan ücretsiz öğrenim olanağı sağlayan konservatuvarların ülke genelinde açılması idi. Kentler ile sınırlı kalmayıp kasabalarda açılan opera ve baleler, bu gelişmeyi besledi. Lenin'in ilk imzaladığı kararnamelerden biri müzik yayını yapan organların devlete bağlanmasını içeriyordu. Tarihte ilk kez müzik eğitimi temel eğitim ile aynı öneme sahip olmuş, pek çok yeni müzik okulu açılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı Rusya'nın sanat hayatında duraksama yaratmadı. Sembolist kuşaktan bazı isimler dışarı giderken bu yıllar 'proleter akım' başlangıç yıllarıdır. Aleksei Gastev (1882-1939) 'in 1917'de yayımlanan emekçileri yücelten düzyazı biçimi ilginç şiirleri bu akımın örneğidir. 1917 Ekim Devrimi fütüristleri ürkütmedi, şaşırtmadı. Stravinsky savaş sırasında Rusya dışında idi, dönmedi, Prokofyev dışarı gitmesine rağmen 1930'larda geri döndü. Kandinski ise 1920'lerde ülkeden ayrıldı. Devrim yeni toplumun inşasında yeni görevler üstlendirirken, sanatçılara da bu toplumun inşasında insanların eğitiminde ve tüm Rusya'da sosyalizmin güçlendirilmesinde görevler dayattı. Devrimden sonra Mayakovski, Tretyakov, Meyerhold ve Ayzenshtayn gibi sanatçılar Bolşevik saflara katılıp devrimci sanatın gelişmesinde görev aldılar. Tiyatro'da Meyerhold bu dönemde kendisi ile anılacak 'Biyomekanik'⁴⁵ oyunculuk dediği teknik üzerine çalıştı.

1920'ler Sovyet kültür yaşamında karmaşık ama bir o kadar heyecan dolu bir dönemdi. Yeni bir düzen vaadi, Bolşevik olmayan pek çok kişiye de

⁴⁵ Biyomekanik oyunculuk, gereksiz süslerden kurtulup oyuncunun bedenini tezgah başındaki bir işçi gibi ustalıkla kontrol etmesine, hareketlerinde içten gelen duygu yerine, dış dünyaya gösterilen bir dizi tepkiye yer vermeye dayanıyordu.

çekici geliyordu. Sovyet Devleti, Kandinski, Maleviç ve Tatlin gibi başlıca sanatçıların sponsoru oldu. Yeni açılan çağdaş sanat müzelerinde sanatçılara geniş olanaklar tanındı; hem seyircilerin hem de sanatçıların katılımına açık sergiler için sanatçılara eser seçme fırsatları verildi. Avangart sanatçılar yeni dönemin propagandasını yapmaya davet edildi. Ünlü devrimcileri tasvir eden propaganda heykellerinin dikilmesi yine Lenin'in fikriydi. Petrograd ve Vitebsk'de kurulan ve yeniden düzenlenen sanat okulları oldu. Bu dönemde batıyla olan ilişkiler de önemli bir düzeydeydi. Düz yazı 1920'lerde yeniden canlandı. Kendini devrime adanmış gerçek anlamda devrimci yazarlar gündeme geldi. Kısa öykünün 20.yüzyıldaki büyük ustası Isaac Babel (1894–1940) bu dönemde Kızıl Süvariler öykü derlemesi ile savaşın yarattığı zulme ödün vermeyen nesneliliği ile zirveye yerleşti. Çağdaş SSCB yazarları içinde Maksim Gorki (1868-1936), Anna Akhmatova (1889 -1966), Boris Pasternak (1890–1960), İlya Ehrenburg (1891-1967), Osip Mandelstam (1891-1938), Aleksandr Soljenitsin (1918-2008) sayılabilir.

Sovyetlerin inşası ile uğraşan yönetimin sanat akımlarına yönelik sansürü gevşek olmakla birlikte 1920'lerin sonlarında edebiyatçıların düşüncelerinin işçiden yana olarak 'sol sanata' kaydığı ve yeni bir boyut kazandığını söylenebilir. Sovyet döneminin ilk önemli oyun yazarı Mihail Bulgakov (1891-1940) 'dur. Bulgakov'un iç savaşı adaletli bir bakış açısıyla irdeleyen önce 'Beyaz Muhafız' adıyla roman olarak yayınladığı sonrasında ise sahneye koyduğu ve 'Turbin Kardeşlerin Günleri' ismini verdiği oyunun Stalin'i inanılmaz derece etkilemesi, yönelimleri devrimcilikten oldukça uzakta olan Bulgakov'u muhtemel bir kötü sondan kurtardı.

Sovyetlerin bu döneminde, sanatçının dil, etnik köken, ulusal kimlik, ırk gibi kaygıları yoktu. SSCB'de halk ile sanatçı ve aydınlar arasındaki mesafenin azalması için her türlü koşul sağlandı. Konserlere, tiyatrolara,

balelere gitmek kolaylaştı; sanat merkezleri kapılarını emekçiye açtı. Yeni iktidara hiç itiraz etmeden sanatçıların hizmet etmesi bizzat Lenin tarafından isteniyordu. Komünist parti proleter yazarları destekliyordu. Proleter yazarların devlet desteği ve ayrıcalıkları vardı. Bu noktada Troçki'de ılımlı kültür insanlarını ve farklı kültürel gruplaşma eğilimlerinin özgürce yarışabilmesini savunuyordu. Lenin, aslında bir oyun yazarı olan Lunaçarski'yi kültürlü aydınların güvenini kazanmak üzere Halk Eğitim Komiserliği görevine getirdi. Lunaçarski Sovyetlere inanan biri olmakla birlikte Lenin'in kişisel düşüncelerinin kültür politikaları ile özdeşleşmesini benimsemiyordu. Sosyalist kültür inşası sadece Rusya'da değil, Gürcistan ve Azerbaycan başta olmak üzere Rus olmayan cumhuriyetlerde de kendini göstermişti. Ayrıca özel fonlarla destek alarak tam zamanlı beste yapan besteciler 'SSCB Besteciler Birliği' adı altında örgütlenmişti. Bu birliğe bağlı olarak Sovyet müziğinin dünyaya tanıtılması için bir büro ve Sovyet bestecilerin eserlerini basan bir yayınevi kurulmuştu.

Ancak Lenin'in ölümü sonrası yönetimin başına geçen Stalin, Sovyet yönetimi gittikçe güçlendikten sonra entelijansiyaya hoş görünme gereksinimi duymamaya başladı. Bu dönemden sonra komünist olmak ve Sovyetleri sevmek yeterli değildi. Özellikle Stalin yönetimindeki Rusya'da bir memur gibi muamele edilen sanatçının tüm yaratıcı kanalları tıkanı. Özgür yaratıcı ortamını kaybeden aralarında devrimi destekleyenlerin de olduğu bazı sanatçılar yurt dışına kaçarken kimileri de Stalin'in gazabından kurtulamayıp sürgünlere gönderildiler. Artık ne olursa olsun Sovyet Yönetiminin karar ve ideallerine koşulsuz şartsız kabul göstermek gerekiyordu. İşçi köylü devleti SSCB, köylü yazarlara kuşkulu ve mesafeli davranıyordu.1920'nin ilerleyen yıllarında özel sansür organı olan Glavlit aracılığı ile basın ürünleri üzerinde ağır denetimler başladı. Lunaçarski'yi Halk Eğitim Komiserliği görevinden alan Stalin, Sovyet kültürünü tek başına yönetti. Bir anlamda Gorki, Stalin'e danışmanlık yapıyordu. Stalin Sovyet kültürünün düzeninin sağlanmasında

engel olarak gördüğü Proleter Rus Yazarlar Birliği'ni tasfiye etti. Yerine başkanlığını Gorki'nin yaptığı Sovyet Yazarlar Birliği kuruldu. Sovyet Yazarlar Birliği'ne dahil sanatçılar devlet desteği aldılar.

İkinci Dünya Savaşı sırasında toplumcu gerçeklik, çarpıtılarak sanatın birçok alanında, sanatın salt resmi ideoloji için propaganda aracı haline dönüştürülmesi söz konusu oldu. Stalin dönemi her an her sanatçının gözden düşebileceği bir dönemdi. Stalin kendi yorumu ile yarattığı sistemde (buna Marksizmin ve Leninizmin yorumlanması dahil) hem komünist idealleri hem de milliyetçiliği kullandı.

Klasik müziği de propaganda aracı olarak kullandı. Stalin Klasik Müzik Ödülü ile klasik müzikten, müzisyenlerden ve bestecilerinden alabildiğine yararlandı. Stalin 1930'larda uluslararası klasik müzik yarışmalarına Rus müzisyenlerin katılımını destekledi. Bu müzik yarışmaları, bir nevi Amerika ve Rusya'nın karşılıklı kültür savaşına dönüştü. Amerika SSCB'ye en iyi orkestralarını gönderiyordu. İki süper güç arasında devam eden müzik düellolarında müzisyenler sıkıntılı gösteride ip cambazı gibi durmak bilmeden çalıştılar. Yeni düzenin kuruluşundaki coşku ve istek giderek ortadan kalktı, müzisyenler sahip oldukları ayrıcalıklara rağmen tedirgin ve korku dolu, dinleyiciler de isteksizdi, çünkü ortada Stalin'in baskıcı rejimi yüzünden ciddi bir zorlama söz konusu idi. Bu zorlamalar Stalin sonrasında da devam etti. Stalin öldüğünde başında çalan müzisyenlerin günlerce alanı terk etmelerine izin verilmedi, kısa dinlenmeler ile sürekli çalmaları istendi. Şair Yevgeni Yevtuşenko (1932-) Stalin'in ölümünden bahsederken, ilk kez bir insanın nefret ile gömüldüğünü itiraf etti. Stalin dönemini Ehrenburg 'Buzların Çözülmesi' romanında anlattı.

Sıra dışı devinimli bir kültür yoğunluğuna sahip Rus kültürünün Sosyalist kültüre dönüşümünde ve kültürün geniş halk kitlelerine ulaşmasında, ilk dönemlerinde başarılı olan Sovyetler, önderlik rolünü İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemlerde de devam ettiremedi. Köylülüğün yok edilme stresi, sanayi toplumuna dönüşüm konusunda zorlu program ve planlar ve batı ile yarış, sosyalizmin halktan uzaklaşmasına sebep olarak beraberinde baskı ve sürekli takip gündeme oturdu. Stalin sonrası Kruşçev kendi kültür elçilerini yarattı. Entrikalar ve kötü yönetim ile iktidarı kaybeden Kruşçev'in yerine geçen Brejnev oldukça merhametli, insancıl olmasına rağmen, kurgulanmış Sovyet Politbüro Sisteminin katı kuralları içinde hareket etti. Ancak buna rağmen entelijansiya ile güvenilir ilişkiler geliştirmeye çalıştı. Sovyet iktidarı uzun süre, kültürel bağımsızlığı Sovyet karşıtlığı olarak değerlendirdi. Bu durum insanları yenilikçi görüşlere ilgi duymaktan alıkoydu. Böylelikle iktidarın kültürün askerleri sayılan müzisyenleri, yazarları ve tiyatrocuları etkilemeye, baskılamaya bazen de yok etmeye çalıştıkları bir karmaşa dönemi yaşanmıştı.

3.6. Şostakoviç için Stalin Dönemi

Şostakoviç Stalin'le başlayan ve sonrasında da devam eden baskıcı rejimden dolayı düşünsel olarak fazlaca yaralanmış, ancak ülkesine ve halkına olan inancını ve bağlılığını asla kaybetmemiş bu yüzden de Rusya'dan hiç ayrılmamıştır. 1930'ların başlarında avangart sınıf formları, yenilikçi bakış açıları ve müziğinin barındırdığı alaycı deyimleri Stalin'in dikkatini çekti. Rus dinleyiciler arasında popüler olmasına rağmen yeni eserlerinin icraları engellendi ve repertuvarlardan çıkarıldı. Şostakoviç hayatının geri kalanında, ödüllerle onu onurlandıran, devrimin müzikal dehası

olarak yurt dışında onunla övünen ama aynı zamanda kendisini yok edilmekle tehdit eden iki yüzlü düzenin ağırlığını taşıdı. Ancak bu zorlu koşullara rağmen, inancına, aklına, yüreğine ve elbette ki müziğine sığındı ve ürettikleriyle ünü arttı; ancak ünü arttıkça belki de acıları büyüdü. Stalin ve Kruşçev'in sanat üzerindeki ağır kısıtlamaları Şostakoviç için hayal kırıklıklarına neden oldu ve daima resmî bir kınamadan çekinerek yaşadı. O da bu çekincelerini ve kırgınlıklarını çok yakından müziklerini takip ettiği Beethoven, Çaykovski ve Mussorgski gibi doğal, derin ve baskın temalar içinde ama birbirine zıt duygular barındıran müzikler yazarak ortaya koydu. Sosyalist gerçekçilik politikasına uyararak kendi sesine tutunmayı başardı.

SSCB'nin önde gelen bestecilerinden olan, yaratıcı özgürlüklere sahip ancak çeşitli sebeplerle kültürel yetkililer tarafından disipline edilmiş Sergey Prokofiev (1891-1953) ve Aram Haçaturyan (1903-1978) gibi Şostakoviç'te 'biçimcilik' ya da 'avangardizm' ile itham edildi. Halbuki onun yaptığı tek şey vatanının geçtiği siyasal ve kültürel değişim süreci boyunca yaşanan acıyı, baskıları, savaşı yani tüm olumsuzlukları yeni formlar aracılığı ile adeta müziğinin içine gömmektir. 1937 baharında Stalin'e suikast suçlamasıyla tutuklanan Mikhail Tukhaçevski ile bağlantılı olduğu gerekçesiyle sorgulandı. Sorgulamayı yapan müfettiş, söz konusu kişiyle herhangi bir bağlantısı olmadığını söyleyen Şostakoviç'e şöyle demişti: *'Pekala, bugün cumartesi. Şimdi gidebilirsin. Sana pazartesi gününe kadar süre tanıyorum. O gün itibarıyla her şeyi hatırlayacaksın.'* Şostakoviç evinde sürekli ne söyleyeceğini düşünerek ve kaderinin ne olacağını merak ederek kabus gibi bir hafta sonu geçirdi. Nihayetinde pazartesi günü, tutuklanmaya hazır bir biçimde karargaha gitti. Müfettiş ile görüşeceğini söylediğinde, görevliler ona müfettişin gelmeyeceğini söylediler. Daha sonra durum netleşti; müfettiş, o hafta sonu casusluk yaptığı gerekçesiyle tutuklanmıştı. Stalin döneminde kimsenin garantisi yoktu, her an her şey herkesin başına gelebilirdi. Stalin'in

emriyle, hiç istememesine rağmen Alman Ordularının kuşattığı Leningrad'dan alınıp Kybisev kentine yerleşen Şostakoviç burada, faşizmi en güzel karakterize eden eserlerden biri olan, Alman bombardımanı altındaki Leningrad'da başladığı ve bu şehre adanmış olduğu 7. Senfoni'sini tamamladı. Hakkında yapılan çirkin eleştiriler ve devam etmekte olan karalama kampanyası için hiç bir zaman yorum yapmadı, sessizliğini korudu. Ama sessizliği kalemi için geçerli değildi. 1953 yılında Stalin'in ölümünden sonra hayatının bu dönemine dair şunları söylemiştir: '*Beni formalizm ile suçladıklarında tamamen yabancı kişilerden kaç tane zehirli kalemle yazılmış mektup aldığıma inanamazdınız. O mektuplar alçak, öldürülmeli, idam edilmeli, yok edilmelisin ve benzeri ifadeler içeriyordu.*'⁴⁶

Savaş sonrası dönemde, Şostakoviç cesur bir sosyalist besteci olarak ününü ve konumunu korudu. Ancak yaratıları için daha geniş düşünerek hareket etmesi ve müziğinin sınır tanımazlığı engellenmeye çalışıldı. Savaştan sonra beş yıla kadar baskı yüksekti. Ancak, Şostakoviç'in kaderinde ve eserlerinde ölümsüz olmak vardı; baskıcı rejim bunu engelleyemezdi. İradesi ve yaratıcılığı hem kendi ülkesinde hem de batıda ödüllendirildi; Lenin Ödülü, Sosyalist İşçi Kahramanı Madalyası ve Oxford Üniversitesi'nden fahri doktora dahil, Sovyet hükümeti ve yurt dışındaki kuruluş ve kurumlardan çok sayıda ödül aldı. Bütün bunların dışında ise onun için en önemli şeylerden biri olarak dünya çapında orkestralar ve radyo istasyonları tarafından eserleri her zaman seslendirildi. Bu onun için en büyük ödüldü. Sonuç olarak Şostakoviç'in eserleri, faşist rejime karşı şiir, roman ya da bir makale kadar direkt eleştiriler oluşturmasa da Stalin ona karşı hep yanlış yargılarda bulundu, acılar yaşattı. Ancak elbette Şostakoviç bunu Stalin'in ölümünden sonra da tam anlamıyla dile getirmede. Ancak duygularını müziğine yansıttı; örneğin 10. Senfoni'sinin Stalin döneminin bir betimlemesi olduğu düşünülür.

⁴⁶ Bkz. (2) Fay, 161

Şostakoviç, içinde yetiştiği devrime gönülden bağlıydı; içinde yaşadığı tarihi ve halkını seven gerçek bir Sovyet bestecisiydi. Yaşadığı olumsuzluklara ve yaşatıldığını gördüğü korkunçluklara rağmen, bir Sovyet sanatçısı olarak gömülmeyi yeğledi. Belki de her zaman onurlu kalarak batı düşmanlığını aileden gelen devrimciliğine bulaştırmak istemedi. Batının kendisini ve eserlerini Sovyetler'e karşı kullanmasına izin vermedi. Tarihin en önemli müzik adamlarından olan Şostakoviç, bazı eleştirmenler için Bach'tan sonra gelen müzik adamıdır. Şostakoviç SSCB'nin ideolojisi doğrultusunda yetiştirilen inançlı bir komünist olmasına karşın Stalin'in yarattığı sosyalizme tepkisinden dolayı Komünist Parti'ye 1960 yılına kadar üye olmadı. Sovyet yaşamının müzikal sesi olurken, eserleriyle Sovyetler tarihine büyük bir zenginlik sundu. 15 senfoni, 15 yaylı sazlar dördlüsü, piyanolu oda müziği eserleri, solo piyano parçaları ve sonatları, opera, bale ve film yani neredeyse tüm kompozisyon biçimlerinde yazdığı müzikler ile ince bir siyasi buzun üzerinde yürüdü. Batıda komünist besteci diye tanınan, ülkesinde ise eserleri burjuva damgası yiyen besteci Şostakoviç'i herkes eleştirirken ve ya sahiplenirken o yalnızca ülkesini ve insanlığı sahiplendi.

Eserlerini Sosyalist kahramanlara adamasının rejim baskısından kaynaklandığı söylense de, Stalin'in yaşadığı sürece üyesi olmadığı Komünist Parti'ye (1960'da, yani onun ölümünden sonra) isteyerek girmediğini iddia ederek kişiliksizleştirilmeye çalışılsa da, Stalin döneminde yeterince halka dönük eserler vermediği gerekçesiyle eleştirildiğinden sorunlar yaşasa da, bence yaratıcılığını sosyalist gerçekçilik akımı ile sınırlamayan gerçek bir müzik adamıydı. Şostakoviç diğer Sovyet bestecilerden farklı olarak siyasetten sanatsal yararlar ortaya çıkardı. Eserleri zıtlıkları; umut ile karamsarlığı, mutluluk ile hüznü taşıyan, yan yana yaşatan, diyalektiğin gerçek bir yorumcusu olarak Şostakoviç ve müziği her dönemde yaşamaya devam edecek ve bir dünya fenomeni olarak dikkat çekecektir.



Resim 3.6.1. Josef Stalin

4. ŞOSTAKOVIÇ'İN MÜZİKAL KARAKTERİ

Şostakoviç'in eserlerini tek bir biçem ile yargılamanın mümkün olmadığı düşünmekteyim. Şostakoviç için müzik vazgeçilemez bir unsur ve neredeyse bir yaşam amacıdır. Besteci müziğini en başından itibaren kafasında bir bütün olarak duymuştur. Bu derece büyük eserler yazmasının sebebi disiplini, konsantrasyonu ve beyninde canlandıktan sonra etrafındaki her şey ile ilişkisini keserek sadece müziğe odaklanabilmesidir.

Şostakoviç hayatı boyunca yazdığı çok sayıda film müziğinde bile çok özenli ve özverili çalışmalar sergilemiştir; tüm filmleri izleyerek filmin ana temasını anlatan müzikler bestelemeyi amaçlamıştır. Yazdığı müziklerin halk kitleleri tarafından kolay anlaşılır ve ulaşılabilir olmasını hedeflemiş, bunun gerçekleşmediğinin düşünüldüğü zamanlarda bile hatayı dinleyici de değil kendisinde aramıştır. Eserlerindeki biçimlerin çok çeşitli olduğunu kabul etmiş

ancak daima Sovyet insanının duygu ve düşüncelerini yansıtan, çağın müziğini yaratmak istemiş, ideolojisiz müzik olamayacağını savunmuştur. Dolayısıyla müziğin kendisinin konuşması gerektiğine inanmıştır. Lenin'in müziğin geniş halk kitlelerini birleştirici güce sahip bir araç olduğu düşüncesine katılmış; sanatçının her zaman insana hizmet etmesi, kendini soyutlamaması gerektiğine inanmıştır.⁴⁷ Şostakoviç'e göre müzik çok çeşitli duyguları en güçlü ve gerçekçi şekilde yansıtabilen bir sanat biçimidir. Hedefinin her zaman için kendisine ait yalın ve onu anlatabilen bir müzik dili oluşturabilmek olduğunu söylemiş ve bana kalırsa bunu başarmıştır.

Şostakoviç on beş senfoni bestelemiştir ancak her zaman için oda müziğinin kusursuz bir teknik ve en derin duyguları içermesinden dolayı bir bestecinin yazabileceği en zor tür olduğunu düşünmüştür; ona göre *bazen besteciler yokluk çeken fikirlerini parlak orkestra tınısının arkasına saklamış olsalar da küçük topluluklar için yazılan müziklerde bu mümkün değildir.*⁴⁸

Şostakoviç orkestrasyona büyük önem vermiştir. Yazacağı müziği daha ilk andan orkestral bir bütün olarak düşünebildiği yeteneğe sahip olmuş ve ilk başından itibaren bu şekilde notaya almış, piyano uyarlaması olarak yazmamıştır. Şostakoviç'in kendisiyle ilgili en büyük rahatsızlığı yazma sürecinin çok hızlı olmasıdır. Bunun bir avantaj değil tersine yapılmaması gereken, iyi sonuç vermeyen, eseri pek çok yanılsıza açık hale sokan bir durum olduğunu sıkça dile getirmiştir.

Şostakoviç, Arnold Schönberg (1874-1951), Igor Stravinski (1882-1971), Alban Berg (1885-1935) ve Paul Hindemith (1895-1963) 'in müziklerini

⁴⁷ Bkz (8) Şostakoviç, 13

⁴⁸ Bkz. (2) Fay, 141

dinledikten sonra yeni müzik akımıyla tanışmış ve bunun onu özgürleştirdiğini dile getirmiştir. Ama özellikle Çaykovski, Mussorgski, Mahler ve Berg'e olan hayranlığını dile getirmekten de kaçınmamıştır.

Şostakoviç'in en önemli yazım özelliklerinden biri tabii ki isminin monogramıdır. Dmitri'nin D'si ve Şostakoviç (Shostakovich) 'in SCH harfleri Alman notasyonunda Re - Mi Bemol - Do - Si notalarına denk gelmektedir ve besteci bunu pek çok eserinde kullanmıştır. Bu monogram bazen armonik ve melodik karışıklıkların iç içe olduğu zamanlarda, bazen de çok daha yalın bir şekilde müzikte belirir. Bu şekilde dinleyicinin müziğe daldığı bir noktada karşısına bir Şostakoviç çıkmaktadır. En yaygın kullanımı, otobiyografik bir eser olarak kabul gören 8. Yaylı Dörtlü'sünde görülür. Bu temayı 1.Keman Konçertosu' nda da duyarız. Ayrıca Şostakoviç 1.Keman Konçertosu, 2.Piyanolu Üçlüsü ve 10. Senfonisi gibi pek çok eserinde Yahudi müziği temalarına yer vermiştir. En açık olarak kullanımı ise ise 'Babi Yar' isimli 13.Senfonisi'dir. Babi Yar, Ukrayna'da bulunan, 2.Dünya Savaşı sırasında bir hafta içerisinde 34,000 kadar Yahudi'nin katledildiği vadinin ismidir. Nazi Almanyası'nın Yahudi Soykırımı sonrasında Şostakoviç'in müziklerinde bu izlenimler ortaya çıkmıştır. Şostakoviç her zaman Anti-Semitizm⁴⁹ fikrine karşı olmuş ve 2. Dünya Savaşı'nda büyük acılar yaşamış olan Yahudiler için kabinin derinlerinde büyük üzüntü hissetmiştir. Yahudi müziğinde onu etkileyen şey, neşeli duyulan müziğin aslında tuhaf ve rahatsız edici bir üzüntü ile harmanlanmış olmasıdır.

Şostakoviç hiçbir zaman eleştiri kaldıramayan bir besteci olmamış ama çoğunlukla hedefi olduğu yapıcı olmayan ve besteciyi yeren eleştirilere karşı büyük kırgınlık hissetmiştir. Nitelikli eleştirmenlerin yazılarının kendisine

⁴⁹ Yahudi karşıtlığı

faydalı olduğunu/olacağını; bu sebeplerden dolayı yaratıcı emekçi ile eleştirmen arasında anlamlı, sürekli bir ilişkinin olması gerektiğini savunmuştur.⁵⁰ Müzikteki gelişimin, cesur ve yeniliklere açık olunarak gerçekleşebileceğine inanmıştır. Şostakoviç'e göre gelenek ve yenilik birbirinden koparılamaz iki olgudur; birbirlerinin karşıtı olarak görülmemelidirler çünkü her yenilik iyi gelenek üzerine kurulur ve sağlam ve verimli gelenekler kendini çağlar ötesine taşıyan öğeler içerenlerdir.

Son olarak kendi sözlerinden birini alıntılıyarak Şostakoviç'i ve müziğini anlamaya bir adım daha yaklaşabiliriz: *' Kendi adıma, sanattaki gerçek yeniliğin, her şeyden önce, düşünce ve esindeki yenilik olduğunu düşünüyorum. Biçim, yalnızca sanatçı tarafından bulunan yeni içeriği, sanatın malzemesi içinde somutlaştırarak betimler. Alman şair Johannes Becher'in şu özlü sözünü hep sevmişimdir: ' Yeni sanat, yeni biçimle değil, yeni insanlar ile başlar.'*

5. OPUS. 77 LA MİNÖR KEMAN KONÇERTOSU NO.1

Şostakoviç bu eseri 1947-1948 yıllarında bestelemiş , fakat ilk seslendirilişi ancak 1955 yılında Yevgeni Mravinsky yönetiminde Leningrad Filarmoni Orkestrası eşliğinde David Oistrakh tarafından yapılmıştır. İlk bölümü temmuzda tamamladıktan sonra çalışmaya ara vermiş, ikinci bölümü aralık ayında bir haftalık süreçte yazmış, şubat ve mart aylarında da diğer iki bölümü tamamlamıştır. Şostakoviç konservatuvar yıllarında keman dersi

⁵⁰ Bkz. (8) Şostakoviç, 40

almıştır ancak elbette kendisi bir kemancı değildir. Besteci çalınamayacak teknik zorluklara sahip bir eser yazdığından endişe ederek konçertoyu tamamladığı yıl Oistrakh'a göstermiştir. Oistrakh kesinlikle her şeyin çalınabilir olduğunu besteciye garanti etmiş ayrıca Şostakoviç'in piyanoda çaldığı ikinci bölümü tek bir nota atlamadan çalabilmesine çok şaşmıştır. Bir söylentiye göre ondan tek ricası kadans ile son bölüm arasında *'terini silmek için'* birkaç ölçü es olmasıdır; çünkü Şostakoviç ilk yazımında, kadanstan sonra direk bağlanan son bölümün açılışını yine solo keman ile yapmıştır. Konçertonun ilk seslendirilişi sonrası Oistrakh eseri repertuarına almış ve Leningrad'da seslendirilmesinden kısa süre sonra Amerika prömiyerini de gerçekleştirmiştir. Eserin keman partisinde 'David Oistrakh tarafından gözden geçirilmiştir' yazmaktadır. Bu biçimsel bir düzeltme işlemi değil; eserin bestelenmesinde gerçek bir yardımcı olduğundan kaynaklanmaktadır. Şostakoviç kendisi de bir kemancı olsaydı eseri tam da Oistrakh'ın yorumladığı şekilde çalacağını defalarca kez dile getirmiştir.



Resim 5.1. Şostakoviç ve Oistrakh

5.1. Konçertonun Keman Repertuarındaki Yeri

Çağdaş keman konçertoları arasında en sık seslendirilen eserlerden olan bu konçerto senfonik dili ve armonilerin kullanımı açısından literatürde eşsiz bir yere sahiptir. Bir keman sanatçısının öğrencilik yıllarında Antonio Vivaldi (1678-1741) konçertoları ile başladığı serüveni sonatlarla öğrendiği klasik dönem stillini pekiştirdiği Mozart konçertoları, yine romantik sonatların stilistik devamı sayılabilecek literatürün en zor konçertolarından Piyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893), Jean Sibelius (1865-1957) ve tabii ki belki de teknik ve müzikal olgunluk anlamında en zor sayılabilecek Johannes Brahms' (1833-1897)'in konçertosu ile devam eder. Kanımca barok, klasik ve romantik stili öğrendikten sonra çağdaş repertuar çalışılmaya başlanmalıdır.

Şostakoviç'in bu konçertosu tamamlandığı tarihe yakın dönemde bestelenmiş diğer konçertolar arasında konser programlarında en sık gördüğümüz konçertodur. 1948 yılında tamamlanmış olan bu konçerto gibi çağdaş repertuarda yer alan önemli eserleri şöyle sıralayabiliriz: Bela Bartok (1881-1945) 2.Keman Konçertosu (1938) ve Aram Haçaturyan'ın Keman Konçertosu (1940). Bu konçertoların orkestrasyonları benzer sanılabilse de birbirilerinden gerçekten çok farklı eserlerdir. Macar besteci Bartok'un 2.Keman Konçertosu birincisine göre daha sık seslendirilmektedir. Aslında bir açıdan Bartok'ta Şostakoviç'le benzer bir kaderi paylaşmış; anti-faşist düşünceleri yüzünden Macaristan'da bir hedef haline almıştır. Bartok'un bu konçertosu atonal⁵¹ olmamakla beraber on iki ton tekniklerini⁵² içerir.

⁵¹ Tonal armoninin dışında olan; ton dışı müzik

⁵² 1923 yılında Arnold Schönberg tarafından bulunan; tonal armoninin ilk eve kurallarından bütünüyle ayrılarak 12 ton üzerine kurulmuş olan çağdaş armoni dizgesi.

Haçaturyan'ın Keman Konçertosu konserlerde çok sık seslendirilen bir eser olup, Şostakoviç'in keman konçertoları gibi ilk seslendirilişi, Haçaturyan'ın konçertoyu adadığı Oistrakh tarafından yapılmıştır. Konçertonun keman partisi Oistrakh tarafından gözden geçirilmiş ve aynı zamanda büyük kemancı tarafından Haçaturyan'ın kadansı dışında bir kadans yazılmıştır. Rus-Ermeni bir besteci olan Haçaturyan'ın bu eseri 1941 yılında Stalin ödülü kazanmıştır. Şostakoviç'in 2. Keman Konçertosu ilkinde göre konserlerde daha az seslendirilmektedir. 1. Konçertoya göre takip edilmesi daha güç, armonik karmaşıklıklar içeren; ilk konçertonun içerdiği kadar bariz temalara sahip olmayan bir müziktir.

Bu eserler çağdaş keman konçertolarının yapı taşları gibi düşünülebilir ve mutlaka öğrenilmesi gereken eserlerdir. Hepsinin teknik zorlukları haricinde içerdikleri müzikal anlatımlar ve özellikle sahip oldukları büyük orkestrasyonlar bu eserlerin icrasının zor olmasındaki etkenler olarak sayılabilir. Kanımca konçertoların orkestra eşliklerinin piyano uyarlamaları maalesef ki müziğin bütünselliğini etkilemekte ve yeterli olmamaktadır. Ancak kişisel düşüncem; çağdaş repertuvar konçertolarında orkestranın eksikliği daha fazla hissedilmektedir. Ancak tabii ki öğrencilik yıllarında ve daha sonra çeşitli orkestra giriş sınavlarında gerçekleşen icralarda orkestra eşliği olması mümkün değildir. Fakat yorumcu her zaman orkestrayı zihninde canlandırmalı ve duymalıdır.

5.2. Şostakoviç'in 1. Keman Konçertosu'nun İncelenmesi

Konçerto romantik ve yenilikçi öğeler kadar, barok ve klasik izlenimler de içermektedir; yapı olarak bir noktürn⁵³, scherzo⁵⁴, pasakalya⁵⁵ ve burlesque⁵⁶ üzerine kuruludur. Şostakoviç birbirinden farklı biçimleri bir araya getirerek daha önceki eserlerinde de kullanmıştır.; Piyanolu Beşli'sinde (1940 - prelüd, füg, scherzo, intermezzo ve final) ve İkinci Yaylı Dörtlüsünde (1944 - üvertür, reçitatif, vals ve tema varyasyon). Ayrıca 4. ve 8. Senfonileri de bu türleri içermektedir.

Konçertonun orkestrasyonu şöyledir: Pikolo, 2 flüt, 2 obua, korangle, 2 Si bemol klarnet, bas klarnet (3. klarnet), 2 fagot, kontrafagot (3. fagot), 4 korno, tuba, timpani, ksilofon-trampet - tam-tamdan oluşan perküsyon grubu, çelesta, 2 arp ve yaylı orkestra.

Konçerto dört bölümden oluşur:

- Noktürn (Moderato) 13'11
- Scherzo (Allegro) 6'50
- Pasakalya (Andante) 14'52
- Burlesque (Allegro con brio) 4'43

⁵³ 19. Yüzyıldan başlayarak günümüze uzanan dönemin özgür formda yazılmış, düşsel özellikler taşıyan çalgı müziği biçimi.

⁵⁴ Eserde kullanılan şekliyle 18. Yüzyılın sonlarında standart bir bölüme dönüşmüş, çoğunlukla hızlı tempoda olan biçim.

⁵⁵ 16. Yüzyılda ortaya ortaya çıkmış (İspanya) üç zamanlı bir dans biçimidir. Polifonik yöntemle yazılan bir eser özelliğindeki pasakalya bir temanın ya da öteki partilerin çeşitlenmiş tekrarları üzerine yapılanır ve belirgin bir melodik ostinato teması üzerine kuruludur.

⁵⁶ Güldürü öğeleri içeren eser. Terim tekerleme anlamında da kullanılır.

Birinci bölümün açılışı viyolonsel ve kontrbaslarda duyulan dört ölçülük, daha sonra solo keman partisinde 10. ölçüde duyulacak olan, karanlık bir ritornello teması ile gerçekleşir. Tam olarak tonal bir hissiyat almak mümkün olmayan bu bölümde armoniler kromatik ve daima değişken olsa da, eserin açılışındaki dört ölçüyü ve kemanın verdiği karşılığı, ilerleyen zamanlarda duyunca hatırlamak çok kolaydır. Bu bölüm konçertonun başka incelemelerinde 'füg' olarak da nitelendirilmektedir. Bölümde üflemeli enstrüman olarak, yalnızca bir kaç ölçü çalan obua hariç klarnet, bas klarnet, fagot ve kontrfagot kullanılmıştır ki bu esere daha esrareniz, içe dönük ve yakaran bir hava vermektedir. Bu bölüm tüm eser boyunca arp, çelesta ve tam-tamın kullanıldığı tek bölümdür; bu enstrümanlar bölüme karanlık ve fantastik bir hava vermektedir. Şostakoviç dinleyicinin içine girdiği bu esrareniz dünyandan bölüm sonuna kadar çıkmaması için, kapanışını bu üç enstrümanın solistliğinde gerçekleştirmiştir. Bölüm üçlüsü olmadan kullanılan aksen akoru ile son bulmuştur ki bence bu akorun kullanılmamış üçlü sesi, dinleyicinin cevapsız sorularla o gizemli dünyanın çıkış kapısında kalakalmasına sebep olmaktadır.

İkinci bölüm birinci flüt ve bas klarnetin çaldığı, tüm bölüm boyunca duyulan birinci tema ve kemanın oktavlarıyla açılır. Tahta üflemelilerde devam edecek olan bu hiç durmayan aceleci yürüyüş aslında tam tersine bölüm boyunca devam edecek stabil ve düzenli bir devinime dönüşür. Flüt ve bas klarnette başlayan bu tema tüm bölüm boyunca durmadan gelişim gösterir. Form açısından sonunda küçük bir kodaya sahip sonat allegrosu diyebiliriz. Bestecinin monogramı olan D - SCH - C - H notaları ilk defa bu bölümde duyulur.

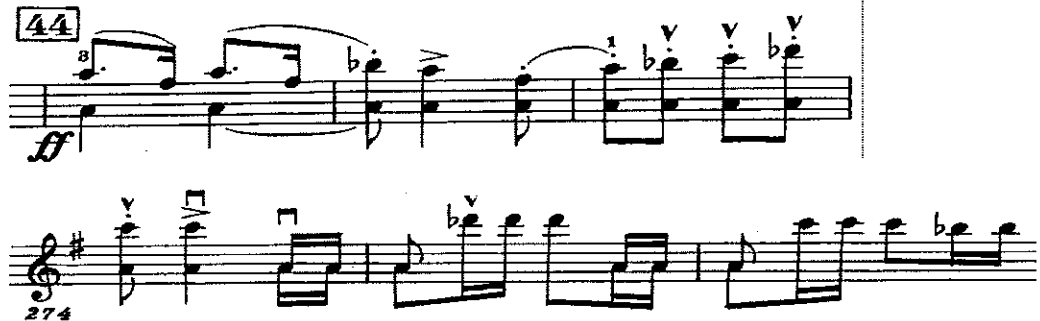


Şekil 5.2.1. Şostakoviç monogramı



Şekil 5.2.2. 2.Bölüm 162. Ölçü Şostakoviç monogramı

Bölümün orta kısmında trampet ve ksilofon eşliğinde B teması duyulur. Önce orkestrada daha sonra kemanda takip edilen bu temada, daha önceki bölümlerde bahsedilen yahudi müziğinin etkileri rahatlıkla duyulur. Bu melodi, sevincin ve dansın perdelediği acı ve çaresizlik hissiyatı hissettirmektedir.



Şekil 5.2.3. 2.Bölüm 271.Ölçü Yahudi teması

Bu temadan sonra keman başlangıçtaki temaya döner ve kısa süre sonra tahta üflemeli grubunda kaçınılmaz bir gelişim süreci başlar. B fikri kısa bir süreliğine yeniden gözükse de küçük bir kodadan sonra majör akor ile bölüm sonlanır. Bölümün tonalitesi için bir şey söylemek zordur; Si bemol minör başlayan bölümde, fazlasıyla modülasyon gerçekleştikten sonra Si bemol Majör tonunda son bulur.

Üçüncü bölümün Şostakoviç'in iç dünyasındaki hüznün ve bestecinin lirizmi açısında müthiş bir imza niteliğinde olduğunu düşünmekteyim. Ayrıca 8. Senfoni'nin birinci bölümüyle aynı fikri taşıdığı da söylenebilir. Bölüm Fa minör tonunda, on yedi ölçülük pasakalyanın ostinatosunun⁵⁷ viyolonsel ve kontrbaslarda duyulmasıyla açılır. Dinleyici bu temayı bölüm sonunda kadar farklı enstrümanlarda dokuz kere duyacaktır.



⁵⁷ Bir müzik cümlesinin tüm bölüm boyunca ya da bölüm içi kesitlerin bazılarında sürekli tekrarlanması.



Şekil 5.2.4. 3.Bölüm açılış ve ostinato

Bu tema üzerine bir koral ve solo kemanda başlayarak diğer enstrümanlara geçen melodiler işlenmiştir; her on yedi ölçü bir varyasyon gibidir. Bu varyasyonlar şöyle incelenebilir:

1- Ostinato tema viyolonsel ve kontrbas grubunda olup, bu cömert temanın üzerinde kornoların görkemli üçleme (triole) ritimlerini duyarız; ki bu üçlemeler bölümde fazlasıyla yaygın olarak kullanılmıştır.

2- Tuba ve kontra fagotun çaldığı pasakalya temasına, korangle, klarnetler ve fagotlar adeta org gibi tınlayan bir koral⁵⁸ ile eşlik etmektedirler.

3- Tema tekrardan viyolonsel ve kontrbaslardadır, kemanlar ve viyolalar az öncesinde tahta nefeslilerin çalmış olduğu koralı çalmaktadırlar. Ardından solo keman yeni bir melodi fikri ile belirir.

4- Tema ve koral önceki enstrüman gruplarında aynen devam ederken, korangle ve fagotlar solo kemanın çaldığı önceki cümleyi tekrar ederler. Keman kusursuz lirik melodisini ustaca işlemeye devam etmektedir.

5- Öncelikle solo korno ile başlayan tema ikinci kornonun eklenmesiyle devam ederken, koralin izleri yaylılarda daha tizleşen oktavlarda görülmektedir; onlara tahta nefesliler katılır. Viyolonsel ve kontrbaslar solo kemanın 4.varyasyonda çaldığı melodiyi tekrar ederken, solist durdurulamaz bir tutku ile zirveye tırmanmaktadır.

6- Tema kornolar, tuba ve onlara pizzicato⁵⁹ ile eşlik eden viyolonsel ve kontrbas grubundadır. Tahta nefeslilerin ayrıldığı koralı kemanlar ve viyolalar sürdürmektedir. Solo, bölümün açılışında kornoların çaldığı üçleme ritimlerle bir sonraki varyasyonu hazırlamaktadır.

⁵⁸ Dinsel müzik eserleri için kullanılan genel tanım.

⁵⁹ Telleri parmak ile çekerek çalınan yaylı tekniği

7- Bu varyasyon bence bölümün en yoğun duygular içeren varyasyondur ki, besteci burada sadece yaylı çalgıları bırakmıştır. Viyolonsel ve kontrbaslar devam ederken, kemanlar ve viyolalar koralı sürdürmektedir. Solo keman bölüm boyunca çaldığı en yüksek nüans ile pasakalya temasını çalmaktadır. Sanki bu zamana devam ettiği yolun onu ulaştırdığı sonucu haykırmaktadır.

8- 3.varyasyona; o matemli havaya geri dönülmüştür. Solo girişte çaldığı melodiyi alt oktavlarda çalarken ona tuba ve fagot ostinato ile, klarnetler ise koral ile eşlik etmektedir.

9- Bölüm başının en düşük nüans ile tekrarıdır. Timpani ve yaylıların pizzicato ile çaldığı pasakalya teması üzerinde solo keman kornoların bölümün girişinde çaldıkları melodiyi çalmaktadır. Cümle giderek alçalarak orkestrada hiçliğe doğru bir yol izlenir.

Tüm tekrarlar bitmiş, yalnızca timpaninin hafif trili ve viyolonseller ile kontrbasların uzun sesleri eşliğinde solo keman bir bilinmeze doğru yol almaktadır.

Son bölüme bağlanmadan önce yaklaşık beş dakika kadar süren, üçlemeler ile sakin ama cevap bekleyen sorular sorarak puandorglarla ara verilen küçük cümleler ile gizemli bir hava içerisinde başlayan kadans kendi içerisinde adeta üç bölme içeren, konçertonun bir bölümü niteliğindedir. Aksanlı akorların ve ani fortelerin böldüğü sakin havadan müzik yükselerek ve aynı anda hızlanarak ilk fikirden ikinci fikre bağlanır. Burada bestecinin monogramı farklı notalarla da olsa aynı ses aralıkları ile duyulur.



Şekil 5.2.5. Şostakoviç Monogramı 242.ölçü

Giderek artan coşkulu gerginlik kadansın üçüncü fikrine bağlanır ve burada ikinci bölümde duyulan Yahudi teması kendini gösterir.



Şekil 5.2.6. Yahudi teması 263.ölçü

Artık durdurulamaz bir tempo ile keman bu çığınca arayışını sonlandırmak ister ve orkestranın girişi ile dördüncü bölüm açılır.

Dördüncü bölüm gerçekten ironiktir. Bölüm içinde duyulan pek çok melodik fikir, komik olmakla gülünç olmak arasında ince bir çizgide gidip gelmektedir. Kişisel olarak bu bölüm bana bir ip cambazının; ipin üzerinde güvenli adımlarla yürürken, ipte akrobatik hareketleri başarıyla tamamladıktan sonra düşmüş gibi yaparak izleyicilerini kandırarak korkuttuğu ve sonunda düşmeden, gösterisini başarıyla tamamladığı izlenimini vermektedir. Bölüm, sık söylendiği gibi Çaykovski Keman Konçertosu'nun son bölümünü de andırmaktadır. Form olarak rondoya⁶⁰ benzetilebilir. Ksilofon ve tahta üflemleri grubu ile açılan bölümün yönetimini kısa süre sonra solo keman devralır. Orkestranın eşliğinde bir karnaval havası edasında devam eden bölümde adeta zıplayan keman, ortaya durmadan yeni fikirler atmaktadır. Birinci fikirden sonra, aynı tempoda durmaksızın devam eden devinim içerisinde ikinci ve üçüncü fikirler kendini gösterir. Bu esnada aniden pasakalya teması; kornonun klarneti takip ettiği bir kanon⁶¹ olarak duyulur. Konçertonun final bölümüne yaklaştıkça tempo

⁶⁰ Ana temanın en az üç kere duyulduğu, tekrarlar üzerine kurulur müzik biçimi.

⁶¹ Bir melodinin belirli bir zaman aralığında aynı veya başka bir perdeden taklit edilmesine dayanan kompozisyon tekniğidir.

hızlanmasa da yazım stilinden dolayı bir yığılma ve yürüme duyulmaktadır. Sonunda keman yine bir karar aşamasına geldiği noktada pasakalya temasını hızlandırılmış olarak çalar ve La Majöre ulaşmanın verdiği kurtuluş ile müzik noktalanır.

5.3. Çalıma ve Yoruma Yönelik Uygulaması

Bilindiği üzere Şostakoviç'in eserleri 'Sikorski Müzik Yayınları' tarafından basılmaktadır. Bugüne kadar çaldığım oda müziği eserleri ve konçertosunda gördüğüm kadarıyla besteci yorumcuya; ses rengi olarak ne istediğini açıklıkla anlatmıştır ve yayınevi sanıyorum ki orijinal el yazmalarında yazan pek çok şeyi basımda birebir geçirmiştir. Konçertonun duateleri (parmak numarası) David Oistrakh tarafından yazılmıştır. Her ne kadar duatenin bir noktada kişiye özel olduğunu düşünüyorum olsam da bu konçertonun çalımında kesinlikle Oistrakh'ın yazdıklarına uyulması çok iyi bir sonuç elde edilmesini sağlayacaktır. Ayrıca sol telinde çalınmak üzere işaretlenmiş pasajlar kati olarak o telde çalınmalı kesinlikle re telinden alınmamalıdır. Bunun gibi çalınması gereken tellerin not edildiği pasajlar notada yazan şekilde çalındığında Şostakoviç'in duyduğu tını farkını yorumcu da anlayacaktır.



Şekil 5.3.1. 1.Bölüm 19.ölçü

Konçerto teknik açıdan pek çok zorluk içermektedir; ancak bunların hiç biri gerçekten yavaş çalışılarak aşılamayacak zorluklar değildir. Elbette yorum da kişiye özel olmakla beraber, Şostakoviç'in eserlerinin çok farklı hissedilebilecek ve anlaşılabilir açık kapılar içermediği kanısındayım. Konçerto boyunca özellikle dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri nüanslardır. Besteci *mezzopiano*, *piyano* ve *pianissimo* arasındaki ince detay ve farkları, cümle yazımı ustalığı ile ortaya koymuştur. Birinci bölümde sıklıkla gördüğümüz küçük *crescendo* ve *decrescendolar* fazla abartılmamalı, cümleye yön verilmesine yardımcı olmak için müziğin gerektirdiğince yapılmalıdır. Ancak büyük *crescendo* ve *decrescendolar* ise fark yaratmalıdır. Konçerto genel olarak fazlasıyla küçük ve büyük cümleler içermektedir. Hepsi öncelikle olarak notasyonda fark edilmeli sonrasında çalarken başlangıç ve sonlar bir bütünsellik içerisinde ifade edilmelidir.

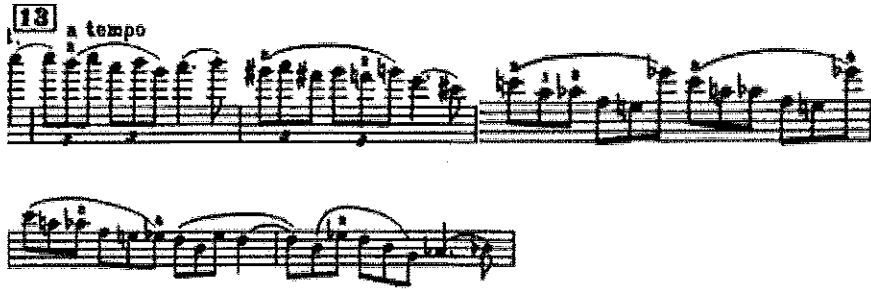
Birinci bölümde kemanın girdiği dördünce ölçü itibariyle sol telindeki pasaj başlar. Bu pasaj esnasında mümkün olduğunca stabil ve sakin olunmalı, fazla *glissando*⁶² yapılmamalıdır. Prova rakamı 4'ten (32.ölçü) başlayan ve müziğin ilk sayılabilecek zirvesine çıkarken gerçekten sakin ve kontrollü olunması sonrasında gelecek pasajın etkisini arttıracaktır.



Şekil 5.3.2: 1.Bölüm 32.ölçü

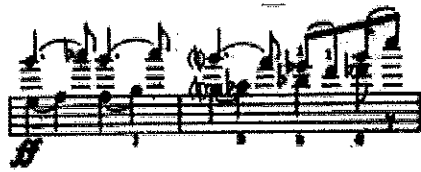
⁶² Yaylı sazlarda bir sestem başka bir ses parmağı kaydırarak ulaşmak.

Surdin (susturucu) takılı olarak çalınan prova rakamı 13 (99.ölçü), entonasyon açısından dikkat edilmesi gereken bir pasajdır; kromatik gamlar içeren bu pasajın tiz çalınmamasına özen gösterilmelidir.



Şekil 5.3.3. 1.Bölüm 99.Ölçü

124. ölçüye gelindiğinde çift seslerden sonra gelen onlu aralıklar çalınırken hem alt hem üst parti düşünölmeli ve baş parmak pozisyonuna dikkat edilmelidir. Bu çalış kalitesi açısından büyük kolaylık sağlayacaktır.



Şekil 5.3.4. 1.Bölüm 124.Ölçü

Bu bölümde özellikle dikkat edilmesi gereken bir önemli nokta da aynı tel üzerindeki geniş aralıklı atlamalarda baş parmak pozisyonudur. Bölüm sonundaki flajöle mi, orkestranın akoru içerisinde kaybolmalıdır.

İkinci bölüm sürekli ton değişimleri (modülasyon), on altılık pasajları ve tabii ki hızlı temposuyla zor bir bölümdür. Baştan sona çalışmak yerine cümlelere bölünerek çalışılması yorumcuya yardımcı olacaktır. Bölümdeki teknik zorluklardan birisi de bağlı ve zıplatılarak çalınan pasajların iç içe geçmiş olmasıdır. Ayrıca tempoya dikkat edilmeli, üflemelilerin pasajlarıyla bir diyalog halinde bulunduğu unutulmamalı; asla koşulmamalıdır. Bölüm başındaki akorlar *forte* nünasta ama çok sert olmamalıdır. 58. Ölçüye gelindiğinde, küçük *crescendoların* çok geniş arşe kullanılmadan yapılması daha iyi bir sonuç elde edilmesini sağlayacaktır.



Şekil 5.3.5. 2.bölüm 58.Ölçü

Bu pasajdan sonra gelen sol telindeki atlamalı pasajda ve bunun gibi geri kalan pasajlarda ara sesler düşünülmelidir. Örneğin burada do birinci parmak ile alındıktan sonra çalışma yöntemi olarak do ile si bemol arasına yine birinci parmak ile fa bekar konulabilir.



Şekil 5.3.6. 2.Bölüm 66.Ölçü

Aynı pasajın dönüş ölçüsünde ise la notasından direk fa diyeze geçiş yerine önce birinci parmak re'ye ulaşmak düşünülebilir.

Prova rakamı 37'den başlayan pasaj genel olarak arşenin kök kısmına yakın; Yahudi temasının ortaya çıktığı prova rakamı 44'te çalınan pasaj gerçek anlamda arsız bir dansmış gibi çalınmalıdır. Prova rakamı 49'dan 62'ye kadar devam eden pasajlarda aralıksız tonalite değişimleri mevcuttur. Yorumcu nerede hangi tona geçtiğini teoride de bilirse çalış açısından bir sorun yaşamayacaktır.

Üçüncü bölüm en lirik ve en yoğun bölüm olduğundan aslında güzel ton elde etmenin en büyük öncelik olduğu bir bölümdür. Bu bölümün en zor teknik pasajı 77.ölçüde başlayan oktavlardır; alt sesin daha çok duyurulmasına önem verilmelidir.



Şekil 5.3.7. 3.Bölüm 77.Ölçü

88.ölçüde başlayan üçlemeler yürüme hissiyatı verse de tempo hızlanmamalı, pasakalya teması her zaman akılda olmalıdır. Bölüm sakinledikçe mümkün olduğunca yay değişimlerine dikkat edilmeli, piyano dahi olsa her zaman sıcak ve güzel bir ton aranmalıdır. Üçüncü bölüm ile kadansı bağlayan sekizliklerde tempo biraz çekilerek çalınması atmosferin tamamen değişmesinde ve dinleyiciye gelecek olanla ilgili tahmin hakkı tanımak adına etkili olabilir.

Kadansın ilk girişi neredeyse geçilen bölüm ile aynı tempoda, acele olmadan; zaman zaman ileri, zaman zaman geri çalınabilir. Uzun notalar mümkün olduğunca tutulmalı ve decrescendo ile yitip gitmelidir. Kadansın L'istesso Tempo başlıklı bölümüne gelindiğinde yavaşça yükselen pasaj içerisindeki aksanlar çok belirgin olmalıdır.



Şekil 5.3.8. Kadans 195. Ölçü

Piu mosso temposuna giden hızlanma dikkatli ve planlı yapılmalıdır, kadansı devamında daha da hızlanılacağına bilincinde olmak en iyisidir. Piu mosso bölümüne (237. ölçü) geldiğinde akorlarla Şostakoviç monogramı duyulur. Bu monogramı bölen üçleme motifler vardır. Aşağıda şekilde gösterilen bölümde akorlar ve üçlemeler arasında bir nevi soru cevap varmış düşüncesi cümleye yön verilmesini sağlar.



Şekil 5.3.9. Kadans 241. Ölçü

Nihayet kadansın allegrettosuna gelindiğinde tempo hızlanmış olsa da akorlar acele çalınmamalı, aniden beliren Yahudi teması ikinci bölümdeki gibi düşünülmelidir.



Şekil 5.3.10. Kadans 263.ölçü

Dördüncü bölüm genel olarak küçük arşe ile çalınmalıdır ve bağların çalımının zorlaşmaması için zıplattılırken kontrollü olunmalıdır. Aşağıda verilen bölümün ana teması yorumcunun karşısına ikişer tekrarlı olmak üzere iki varyasyon olarak çıkacaktır. Bu tema en başından bölümden ayrı bir şekilde çalışılabilir.



Şekil 5.3.11. 4.Bölüm 64.Ölçü

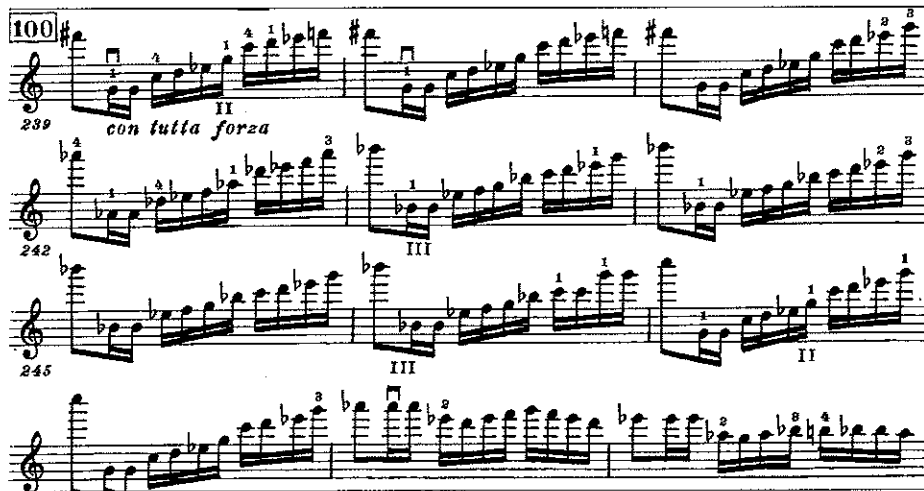


Şekil 5.3.12. 4.Bölüm 131. Ölçü (1.varyasyon)



Şekil 5.3.13. 4.Bölüm 257. Ölçü (2.varyasyon)

Bu bölümün en zor pasajlarından birisi 238.ölçü itibariyle bağlayan gamlardır. Bu gamlar gruplandırılarak, tekrarlarını farkında olarak yavaş çalışıldığı takdirde zamanla ezberi gelişerek akıcılık artacaktır. Ayrıca gamın çıkış hareketi tamamlandığında birinci parmak ile tekrar başlanıldığı noktada bu notaların doğru entonasyonu gamın geri kalanı için önem taşımaktadır.



Şekil 5.3.14. 4.Bölüm 239. Ölçü

Prova rakamı 102'de gelen temanın tekrarında bu sefer si bekar yerine si bemol olduğuna dikkat edilmeli ve el alışkanlığı ile tiz çalınmamalıdır. 2.bölüm gibi etüt titizliğinde çalışılması gereken bir bölüm olup Oistrakh'ın da dediği gibi çalınma zorluğu olarak olağanüstü bir durum yoktur. Pasajlar halinde çalışılıp genele dönülmesi eserin bütünselliğini ve ruhunu yakalamak adına önemli olacaktır.

6.SONUÇ

'Dmitri Şostakoviç Keman Konçertosu'nun Keman Repertuarındaki Yeri ve Önemi Açısından İncelenmesi ve Yoruma Yönelik Uygulaması' isimli bu tez, başlığının birkaç adım ötesine geçerek büyük besteci Dmitri Şostakoviç'in hayatına, eserlerine ve yaşadığı dönemin Rusya'sına bir bakış niteliğini kazanmıştır.

Şostakoviç'in Keman Konçertosu'nun çağdaş dönem repertuarındaki diğer konçertolar ile karşılaştırıldığında, Şostakoviç'in yaşadığı hayat ve özel dehası nedeniyle keman literatürünün en renkli ve dinamik eserlerinden biri olduğu görüşümdedir. Şostakoviç yaşadığı 69 yıl boyunca, müziğe başladığı andan itibaren eser yazmaya başlamış ve bunu ölene kadar sürdürmüştür. Şostakoviç sadece bir besteci değil; aynı zamanda post-modernizm öncesi çağdaş müziğin son temsilcilerinden olarak arkasında incelenmesi gereken uzun bir tarih yazmıştır. Engin armoni, form ve orkestrasyon bilgilerinin arasına duygularını serpiştirerek; bazen üzerinde düşünülmesi gereken ironiler, bazen ise ilk izlenimle kendini gizlemeden dinleyiciye sunan düşüncelerini müziğine aktarmıştır.

Günümüzdeki pek çok kemancı konçertonun kaydını yapsa da benim kişisel olarak en beğendiğim kayıtlar Dimitri Mitropoulos (1896-1960) yönetiminde New York Filarmoni eşliğinde David Oistrakh (1908-1974) ve Mstislav Rostropovich (1927-2007) yönetiminde Londra Senfoni Orkestrası eşliğinde Maxim Vengerov (1974-) 'un kayıtlarını söyleyebilirim.

Belki de içerdiği yoğun duygu ve şiirsel anlatım sebebiyle, bu eserin teknik zorluklar aşıldıktan sonra gerçek anlamda yorumlanması zor bir eser olduğunu düşünüyorum. Bu tez sayesinde konservatuvar müfredatlarında olmakla beraber nadir çalışılan bu esere yakından bakmak fırsatı yakalamış oldum. Bir çağdaş konçerto olarak geçen ama kanımca dönemsel olarak sınıflandırmanın zor olduğu bu eserin mutlak olarak öğrenilmesi gerektiği inancındayım.

7. KAYNAKLAR

FAY, Laure E. (2000), **Shostakovich a Life**, Oxford University Press, New York

HUBERMAN, L ; (1975) **Sosyalizmin Alfabeti**, Alaattin Begi, ANKARA Sol Yayınları

HURWITZ, David (2006), **Shostakovich Symphonies and Concertos**, Amadeus Press, New Jersey

LEWİN, Moshe (2011), **Sovyet Yüzyılı**, Çev. Renan Akman, İletişim Yayınları, İstanbul

SAY, Ahmet (2002), **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

ŞOSTAKOVIÇ, Dimitriy (1981), **Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım**, Çev. Volkan Terzioğlu, Yazılama Yayınevi, İstanbul

TAHİROVA, Ferah (2010), **Şostakoviç ve Türkiye**, Pan Yayıncılık, İstanbul

WILSON, Elizabeth (2006), **A Life Remembered**, Princeton University Press, New Jersey

VOLKOV, Solomon (1979), **Tanıklık Tutanağı**, Çev.M.Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul

VOLKOV, Solomon (2010), **Büyülü Koro**, Çev.Sabri Gürses, YKY Yapı Kerdi Yayınları, İstanbul

http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_hasanucarsu.html

2

Давиду Федоровичу Ойстраху

КОНЦЕРТ № 1

Соч. 77 (1948)

I. Ноктюрн

Редакция партии скрипки Д. ОЙСТРАХА

Moderato $\text{♩} = 76$

Sul Gal Φ

10

14 *cresc.* *mf*

19 *dim.* *p* *cresc.* *f*

25

29 *dim.* *p*

34 *cresc.*

39 *f*

44 *dim.* *poco rit.* *ten.* *mp espress.*

10798

7 a tempo

52

8

9

10 ten. *mp espress.*

11

12

13 a tempo

14

f appassionato

cresc.

dim

pp

con sord.

poco rit.

58

64

70

76

82

88

94

104

10798

4 **15** **Meno mosso** $\text{♩} = 72$
senza sord.

112 *p* *progr.*

116 *cresc.*

121

127 *f* *insp.*

134 *Tempo I* $\text{♩} = 72$
con sord.

145 *cresc.*

150 **21** *dim. poco a poco*

156 *rit.*

171 *p* *dim.* *pp* *morendo*

10798

II. Скерцо

senza sord. **23** Allegro $\text{♩} = 126$

8

15

22

30

36

42

48

54

60

10793

6

IV

66 *marcato* 28 *p creso.*

73

80 *f* 29

88 *gliss.*

94 *gliss.*

99 30 *ff* 31 *ff*

112 *dim.*

117 32 *p*

124

129 *f creso.* 10783

33

136 *ff* *simile*

140

145

150

155

34

160

35

165

169

36

177

187 *f* *craso.*

192

10798

8 Poco più mosso $\text{♩} = 120$

198 **37** *ff* *marca.*

206 **38** *issimo*

213 **39** *V pos.*

219

226 **40** *p* *cresc. poco a poco*

234 **41** *f* *cresc. poco a poco.*

242

248

252

255 **42** *ff* **43** **44** *ff*

274 9

278 **45** 1

282 II

286 **46** *più ff*

290 *cresc.*

295 **III** **ff**

303 **47**

308 *detache*

314 **48**

318

10 **49** Allegro $\text{♩} = 104$

328 *mf*

334

339 **50**

346

353 **51**

359

364

369

375 **52**

380 11

10 978

12

444

454

462

469

475

480

485

492

499

505

III

sf

crasso.

ff

gliss.

58

59

60

61

62 12

63 1

sf

sul G al

528

Musical staff 528-531: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 528, 529, 530, and 531 are indicated below the staff.

532

536

540

64

f *credo.*

Musical staff 532-535: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 532, 536, and 540 are indicated below the staff. A box containing the number 64 is placed above the staff. The dynamic marking *f* and the instruction *credo.* are written below the staff.

536

Musical staff 536-539: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 536, 537, 538, and 539 are indicated below the staff.

539

Musical staff 539-542: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 539, 540, 541, and 542 are indicated below the staff.

540

Musical staff 542-545: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 540, 541, 542, and 543 are indicated below the staff.

Poco più mosso $\text{♩} = 120$

544

65

ff

Musical staff 544-547: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 544, 545, 546, and 547 are indicated below the staff. A box containing the number 65 is placed above the staff. The dynamic marking *ff* is written below the staff.

548

Musical staff 548-551: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 548, 549, 550, and 551 are indicated below the staff.

552

66

Musical staff 552-555: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 552, 553, 554, and 555 are indicated below the staff. A box containing the number 66 is placed above the staff.

556

Musical staff 556-559: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 556, 557, 558, and 559 are indicated below the staff.

14

561

8va 8va 8va 2

67

567 *ff*

II

575 *ff* 6780.

1 2 3 4 5 6

581

7 8 9 10 11 12

68

587 *ff*

1 2 3 4 5

598

6 7 8 9 10

598

11 12 III II I

18

Musical score for guitar, measures 77-116. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 77, 83, 87, 90, 93, 96, 99, 104, 111, and 116 are indicated at the beginning of their respective lines. Performance instructions include *f* (forte), *più f* (further forte), *crasso.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). Measure numbers 74, 75, and 76 are enclosed in boxes. The score concludes with a final measure (116) containing a whole rest.

sul G al Φ 17

121 *mp molto espress.*

124 *cresc.*

128 *mf dim.*

132 *p*

136 *p* 77

139 *ten.*

142 *cresc.*

145 *dim.*

149 *dim.*

150 *pp* 78

10798

18

155 III IV

Musical staff 155-157: Treble clef, 4/4 time signature. Staff 155 starts with a bass line (III) and a treble line. Staff 156 continues the treble line. Staff 157 continues the treble line with a fermata over the final note.

158

Musical staff 158: Treble clef, 4/4 time signature. Continuation of the treble line from the previous staff.

162

Musical staff 162: Treble clef, 4/4 time signature. Continuation of the treble line with slurs and accents.

79 CADENZA
166 *p* *ma maestoso*

Musical staff 166: Treble clef, 4/4 time signature. Marked with a box containing '79 CADENZA', dynamic *p*, and tempo *ma maestoso*. Features triplets and slurs.

169 *dim.*

Musical staff 169: Treble clef, 4/4 time signature. Marked with *dim.* (diminuendo). Features triplets and slurs.

172 *rit.*

Musical staff 172: Treble clef, 4/4 time signature. Marked with *rit.* (ritardando). Features slurs and accents.

174 *pp* *ma maestoso*, a tempo

Musical staff 174: Treble clef, 4/4 time signature. Marked with *pp* (pianissimo), *ma maestoso*, and *a tempo*. Features slurs and accents.

178

Musical staff 178: Treble clef, 4/4 time signature. Continuation of the treble line with triplets and slurs.

181 *rit.* *dim.* II *pp*

Musical staff 181: Treble clef, 4/4 time signature. Marked with *rit.*, *dim.*, Roman numeral II, and *pp*. Features slurs and accents.

Listesso tempo $\text{♩} = 80$
distaché.

184 *pp* IV
 187 III
 190 *cresc. poco a poco*
 193
 196
 199 *mf* *cresc. poco a poco*
 202
 205 II
 208 I
 211 IV
 214 *ff dim.* *p* *f sub.*

10798

20

217 *p* *f sub.*

220 *p* *f sub.*

223 *p* *f sub.*

226 *f*

229 *cresc.*

231 *ff*

233 *accel.*

235

236 *Più mosso* $\text{♩} = 166$

237 *ff*

241

243

245

247

250

253

255

257 *mf* *accel.* *cresc.*

259 *cresc.*

261

10798

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, spanning measures 241 to 261. The score is written on a single treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure 241 starts with a triplet of eighth notes. Measures 243 and 245 feature more intricate rhythmic figures with slurs and accents. Measure 247 has a prominent accent on a sixteenth note. Measures 250 and 253 show a change in the rhythmic texture with more frequent sixteenth notes. Measure 255 continues the sixteenth-note patterns. Measure 257 is marked with *mf*, *accel.*, and *cresc.*, indicating a change in dynamics and tempo. Measure 259 is also marked with *cresc.*. The score concludes at measure 261. The page number 10798 is printed at the bottom center.

22

Allegretto $\text{♩} = 144$

263 *ff*

265 *mf cresc.* *accel.*

268 *ff*

270

Allegro $\text{♩} = 108$

273 *cresc. sempre*

277

279 *gliss.*

281 *gliss.*

283 *gliss.* *attaca*

IV. Бурлеска

Allegro con brio $\text{♩} = 168$

80 12 81 10 82 6

32 38 44 51 60 64 72 79 87 93

83 84 85 sul G al Φ 86 87 88

10793

24

88

106

110

89

114

120

124

90

129

140

91

148

92

157

93

163

94 12 95 10

169

96 8 97 2 1 2 1 3 98

198

216

223 *cresc.*

228

231

235

100

239 *con tutta forza*

242

245

248

101

261

ff

II

III

III

II

8^{va}

8^{va}

10783

26

254 *fff* 102 sul G al Φ

259

264 103

269

273 *cresc. poco a poco* *ff* 104

277

281 *cresc.*

285 105 *ff*

290 106

295

299 *ff* 107 *Presto* $\text{♩} = 108$ sul G al Φ

10793

HPS 694

DMITRI SHOSTAKOVICH
VIOLIN CONCERTO NO. I

OPUS 77

Originally published as opus 99

Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., London
for the United Kingdom, the British Commonwealth (excluding Canada) and Eire

Le Chant du Monde, Paris
for France, Belgium, Luxembourg and French speaking countries of Africa

Muzik Fazer, Helsinki
for Finland

G. Ricordi & C., Milan
for Italy

G. Schirmer Inc., New York
for USA, Canada and Mexico

Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg
for Germany, Greece, Denmark, Sweden, Norway, Holland, Portugal, Spain, Iceland,
Switzerland, Turkey and Israel

Universal Edition A.G., Vienna
for Austria

Zen-On Music Company Ltd., Tokyo
for Japan

This work was first performed on 29 October 1955 in the Philharmonic Hall, Leningrad, by David Oistrakh (violin) and the Leningrad Philharmonic Orchestra, conducted by Yevgeni Mravinsky.

Instrumentation

Piccolo (doubling 3rd Flute)
2 Flutes
2 Oboes
Cor Anglais (doubling 3rd Oboe)
2 Clarinets in B \flat
Bass Clarinet (doubling 3rd Clarinet in B \flat)
2 Bassoons
Double Bassoon (doubling 3rd Bassoon)
4 Horns in F
Tuba
Timpani
*Percussion
Celesta
2 Harps
Strings

*xylophone, tambourine, tam-tam

Duration: 35 minutes

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

à David F. Oistrakh

1

CONCERTO No. 1

for Violin and Orchestra

pour violon et orchestre per violino e orchestra

I. NOCTURNE

D. SHOSTAKOVICH
Op. 77

Moderato $\text{♩} = 82$ II

Flauto piccolo

2 Flauti grandi

2 Oboi

Corno Inglese

2 Clarinetti in Sib

Clarinetto Basso in Sib

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni in Fa

Tuba

Timpani

Batteria

Celesta

Arpa

Violino Solo

Violino I

Violino II

Viole

Violoncelli div.

Contrabassi

2

2

Vln. Solo *cresc.*

Vln. I *p*

Vln. II

Vo. div.

Cb.

Vln. Solo *mf* *poco ritenuto* *dim.*

Vln. I *dim.*

Vln. II *dim.*

Vo. div. *dim.*

Cb. *dim.*

3 a tempo

Fag. *mf espr.*

Vln. Solo *p cresc.* *f*

Vln. I *pp cresc.* *mf* *p*

Vln. II *pp cresc.* *mf* *p*

Vln. *pp cresc.* *mf* *p*

Vo. *unis.* *pp cresc.* *mf* *p*

Cb. *pp cresc.* *mf* *p*

Flg. *dim.*

Vln. Solo *dim.*

Vln. I *poco espresso.*

Vln. II

Vla.

Vo.

Cb.

Cl. b. in Sib

Flg.

O'flg.

1. 2. Cor.

3. 4.

Vln. Solo *cresc.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vo.

Cb.

4

5 *ten.*
2 Cl. in Sib *f cresc.*
Cl. b. in Sib *cresc.*
Fag. *f cresc.*
C'fag. *f cresc.*
1. 2 Cor. *ten. p cresc.*
3. 4 *ten. p cresc.*
Vln. Solo *f*
Vln. I *mp* *ten.* *ten.*
Vln. II *mp* *ten.* *ten.*
Vcl. *mp*
Vo. *mp*
Ob. *f espr.* *f espr.*

6 *espr.*
2 Cl. in Sib *f espr.*
Fag. *f espr.*
C'fag. *f espr.*
1. 2 Cor. *mp*
3. 4 *mp*
Vln. Solo *mp*
Vcl. *div.* *espr.*
Vo. *espr.*
Ob. *espr.* *disc.*

A.S.M.P. 180

poco rit. Poco meno mosso $\text{♩} = 80$ 7 5

2 Cl. in Sib
Fag.
U'fag.
Cor. 1. 2
3. 4
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vie.
Vo.
Cb.

poco rit. Poco meno mosso $\text{♩} = 80$ 8

Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vie.
Vo.
Cb.

9

Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vie.
Vo.
Cb.

6. 10 poco rit. Tempo I. $\text{♩} = 92$

2 Cl. in Sib
Cl. b. in Sib
Fag.
C'fag.

Vln. Solo *tenuto* IV II *mp espr.* *p*

Vln. I. 10 *mp dim.* poco rit. Tempo I. $\text{♩} = 92$

Vln. II *mp dim.*

Vio.
Vo.
Cb.

Picc. *tenuto* *p* III

2 Cl. in Sib *p dim.*

Cl. b. in Sib *p dim.* *morendo*

Fag. *p dim.*

C'fag.

Vln. Solo *con sord.* *p* *pp sempre* III

Vln. I. *con sord.* *pp*

Vln. II *con sord.* *pp*

Vio. *con sord.* *pp*

Vo. *con sord.* *pp*

7

Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vo.

12

Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vo.

Cel. Solo
Arp. Solo
Vln. Solo poco rit.
Vln. I pp
Vln. II pp
Vla. pp
Vo. morendo

8

[3] *Meno mosso* ♩ = 76

Tba. *pp*

Timp. *pp*

T-t. *pp*

Cel. *p*

Arp. *p*

Vin. Solo *p*

Vin. 1 *p*

Vic. *p*

Cb. div. *pp*

[4] *poco rit.* *Moderato* ♩ = 92

2 OI. in Sib. *pp*

Cib. in Sib. *pp*

Fag. *pp*

C'ing. *pp*

Tba. *pp*

Timp. *pp*

T-t. *pp*

Cel. *p*

Arp. *p*

Vin. Solo *p*

Vin. 1 *p*

Vic. *p*

Cb. div. *pp*

10

Ob. I

Cl. B. in Sib

Fag.

C'fag.

Tbn.

T. I.

Arp.

Vla. Solo

Vla. I

Vla. II

Vcl.

Vc.

Cb. div.

17 *rit.*

f

pizz.

1. 2
Ob. *f tenuto* Ob III muta in Cor. Ingl.

3

2 Cl.
in Sib *f tenuto*

Fag.

C'fag.

Tba.

Timp. *mp*

T.-t. *mf*

Arp.

Vln. Solo *f espr.* *su! G ai*

Vln. I

Vln. II

Vla. *con sord. div.*

Vo.

Ob. div. *piso. espr. arco dim. dim.*

[18] *poco rit.*

2 Cl. in Sib *dim. poco a poco*

Cl. B. in Sib *f espr. dim. poco a poco*

C'fag. *f espr.*

Vln. Solo

Vlo. div. *dim. poco a poco*

Cb. *f dim. poco a poco espr.*

12

19 $\text{♩} = 80$

2 Cl. in Sib

Cl. b. in Sib

Vla. Solo *con sord. III*
pp espr.

Vln. I *con sord.*
pp

Vln. II *con sord.*
pp

Vcl. div. *unis.*
pp

Vo. *con sord.*
pp

Cb. *pp*

20

Arp. *mp*

Vla. Solo *cresc.*
f

Vln. I *div.*
p

Vln. II *p*

Vcl. *div.*
p

Vo. *div.*
p

Cb. *p*

Musical score for measures 20-21. The score includes parts for Arp., Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vo., and Cb. Measure 20 features a tempo change to $\text{♩} = \text{♩}$. Measure 21 includes a first ending bracket and a *dim. poco a poco* instruction for the Solo Violin part.

Musical score for measures 22-23. The score includes parts for Arp., Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vo., and Cb. Measure 22 includes a *rit.* instruction and a tempo change to $\text{♩} = 76$. Measure 23 includes a *rit.* instruction and a tempo change to $\text{♩} = 76$. The Solo Violin part in measure 23 includes a *dim.* instruction and a *p* dynamic marking.

14

Ci. b.
in Sib

C'lag.

Arp.

Vin. Solo

Via. I

Vio.

Vc.

Ob.

Ci. b.
in Sib

C'lag.

Timp.

T.-f.

Cel.

Arp.

Vin. Solo

Via. I

Via. II

Vio.

Vc.

Ob.

II. SCHERZO

23 Allegro $\text{♩} = 104$

Flauto 1
 Clarinetto basso
 in Sib
 Violino Solo
senza sord.

Fl. I
 Cl. b.
 in Sib
 Vin. Solo

24

Fl. I
 Cl. b.
 in Sib
 Vin. Solo

Fl. I
 Cl. b.
 in Sib
 Vin. Solo

25

Ob. I
 O'fag.
 Vin. Solo

18

26

Musical score for measures 18-25. The system includes four staves: Ob. 1, O. 1., C'rag., and Vln. Solo. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The Vln. Solo part features a melodic line with various articulations and dynamics.

Musical score for measures 26-33. The system includes six staves: Ob. 1, O. 1., 2 Cl. in Sib, Cl. b. in Sib, Fag. 1, and C'rag., plus a Vln. Solo staff. The 2 Cl. in Sib and Cl. b. in Sib parts have complex rhythmic patterns. The Vln. Solo part continues with melodic development.

27

Musical score for measures 34-41. The system includes five staves: Ob. 1, 2 Cl. in Sib, Cl. b. in Sib, Fag. 1, and Vln. Solo. A text instruction "mute Clarinet 3 in Sib" is present above the Cl. b. in Sib staff. The Vln. Solo part includes a section marked "IV".

Musical score for measures 42-49. The system includes three staves: Fag. 1 and Vln. Solo. The Vln. Solo part includes a section marked "V" and "IV", and a "marcato" instruction at the end.

28

Ob. 1
O. 1.
Fag. 1
Vla. Solo

p cresc.

29

Ob. 1
O. 1.
2 Cl.
in Sib
Fag. 1
C'fag.
Vla. Solo

p cresc.

Ob. 1.2
O. 1.
2 Cl.
in Sib
Fag. 1.2
C'fag.
Vla. Solo

p cresc.

mola in Fag. 3

18

Musical score for measures 18-29. The score includes staves for Ob. 1.2, C. I., 2 Cl. in Sib, Fag. 1.2, Violin Solo, Vc., and Ob. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 4/4. The Violin Solo part features several instances of 'triss' (trills) marked with a circled '8' and a dotted line. The Viola and Cello parts are marked with *mf* (mezzo-forte).

30

Musical score for measures 30-39. The score includes staves for Ob. 1.2, C. I., 2 Cl. in Sib, Fag. 1 and 2, Violin Solo, Vc., and Ob. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. The Violin Solo part is marked with *ff* (fortissimo). The Viola and Cello parts are marked with *f* (forte).

31

Ob. 1.2

O. I.

2 Cl. in Sib

1 Fag.

2

muta in Ob. 3

This block contains the woodwind staves for measures 31 through 35. The instruments listed are Ob. 1.2, O. I., 2 Cl. in Sib, 1 Fag., and 2. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. A box with the number '31' is placed above the first measure. A performance instruction 'muta in Ob. 3' is written above the Oboe I staff in the second measure.

Vln. Solo

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vo.

Ob.

ff dim. poco a poco

mf dim. poco a poco

This block contains the string and solo violin staves for measures 31 through 35. The instruments listed are Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vo., and Ob. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. A box with the number '31' is placed above the first measure of the Vln. Solo staff. Performance instructions 'ff dim. poco a poco' and 'mf dim. poco a poco' are written below the staves.

32

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vo.

Ob.

p

This block contains the string and solo violin staves for measures 32 through 35. The instruments listed are Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vo., and Ob. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. A box with the number '32' is placed above the first measure of the Vln. Solo staff. A performance instruction 'p' is written below the staves.

20

Musical score for measures 20-32. The score includes parts for Flute 1 (Flg. I), Violin Solo (Vin. Solo), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Bassoon (Fag.). The Flute 1 part has dynamics *p cresc.* and *poco a poco*. The Violin Solo part has a *(V)* marking. The Flute 1 part has a *poco a poco* marking.

Musical score for measures 33-40. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in Sib (Cl. in Sib), Bassoon (Fag.), Oboe (Obr.), Bassoon (Fag.), and Violin Solo (Vin. Solo). A box containing the number 33 is positioned above the Oboe staff. The Oboe and Bassoon parts have dynamics *mp cresc.* and *cresc.*. The Violin Solo part has a *cresc.* marking.

Musical score for measures 29-33. The score is arranged in a system with six staves. The instruments are: 1. 2. Flute (Fl.), 3. Oboe (Ob.), 1. 2. Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), 3. Bassoon (Fag.), 1. 2. Horn (Cor.), and 3. 4. Horn (Cor.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *mf* and *mfz*. A double bar line is present at the end of measure 33.

Musical score for measures 34-38. The score is arranged in a system with six staves, identical to the previous system. A box containing the number "34" is placed above the first staff of this system. The music continues with the same complex rhythmic patterns and dynamic markings as the previous system. A double bar line is present at the end of measure 38.

22

1.2
Ob.
3

1.2
Cl. in Sib
3

1.2
Fag.
3

1.2
Cor.
3.4

Vin. Solo

35

1.2
Ob.
3

1.2
Cl. in Sib
3

1.2
Fag.
3

1.2
Cor.
3.4

Vin. Solo

35

Vin. I
mf

Vin. II
mf

Vio.
mf

Vo.
mf

Ob.
mf

muta in Corno Inglese

muta in Contrafagotto

36

First system of musical notation (measures 36-40). Instruments include: Fag. I, 1.2 Cor., 3.4 Cor., Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vcl., Vo., and Ob. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*.

Second system of musical notation (measures 41-45). Instruments include: Fag. I, 1.2 Cor., 3.4 Cor., Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vcl., Vo., and Ob. The score continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*.

24

Fag. 1.2 *mf dim.* *p cresc.* *mf cresc.*

1
Cor. *mp dim.*

3.4 *mp dim.*

Vin. Solo *V V*

Vln. I *mp dim.* *p cresc.*

Vln. II *mp dim.* *p cresc.*

Vla. *mp dim.* *p cresc.*

Vo. *cresc.*

Ob. *mf dim.* *cresc.*

37 *Poco più mosso* $\text{♩} = 120$

Ob. 1 *pizz.*

Cl. 1 *pizz.*

Fag. 1.2 *mf cresc.*

1
Cor. *mf cresc.*

3.4 *mf cresc.*

Vin. Solo *pizz.*

Vln. I *pizz.* *pizz.*

Vln. II *mf cresc.* *pizz.*

Vla. *mf cresc.* *pizz.*

Vo. *pizz.*

Ob. *pizz.* *mf*

38

Ob. I
Cl. I
Fag. I, 2
C'fag.
Vln. Solo
Vln. I
Vcl.
Vo.
Cb.

marcato

38

Detailed description: This block contains the first four staves of a musical system. The top staff is for Oboe I, followed by Clarinet I, Bassoon I & 2, and Contrabassoon. The fifth staff is for Violin Solo, with a *marcato* marking. The bottom three staves are for Violin I, Violoncello, and Contrabass. Measure numbers 38 and 39 are indicated in boxes above the staves.

39

Ob. I
Cl. I
Fag. I, 2
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vcl.
Vo.
Cb.

arco
(pizz.)
arco
arco
arco

39

Detailed description: This block contains the next four staves of the musical system. The top three staves are for Oboe I, Clarinet I, and Bassoon I & 2. The fourth staff is for Violin Solo. The bottom four staves are for Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabass. Measure numbers 39 and 39 are indicated in boxes above the staves. Performance markings include *arco* and *(pizz.)*.

26

Musical score for measures 26-40. The score includes parts for Oboe 1 & 2, Clarinet in F, Bassoon 1 & 2, Contrabassoon, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. A box containing the number '40' is placed at the end of the first system. Performance markings include 'pizz.' (pizzicato) and 'div.' (divisi) for the strings.

Musical score for measures 40-44. The score includes parts for Oboe 1 & 2, Clarinet in F, Bassoon 1 & 2, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is two flats, and the time signature is 4/4. Performance markings include 'pizz. cresc.' for the oboe, and 'p cresc. poco a poco' for the strings. A 'div.' marking is present for the viola part.

Ob. 1,2. *poco a poco*
Cl. 1. *mf cresc. poco a poco*
Cl. in Sib. 1, 2, 3. *mf cresc. poco a poco*
Vla. Solo. *f cresc. poco a poco*
Vla. I. *mf cresc. poco a poco*
Vla. II. *mf cresc. poco a poco*
Vln. *mf cresc. poco a poco*
Vo. *mf cresc.*
Cb. *f mf cresc. poco a poco*

Ob. 1,2. *f cresc.*
Cl. 1. *f cresc.*
Cl. in Sib. 1, 2, 3. *f cresc.*
Fag. 1,2. *f cresc.*
Cor. 1, 2, 3. *f*
Vln. Solo. *f*
Vln. I. *unis. f cresc. div. arco*
Vln. II. *unis. f cresc. arco*
Vln. *f cresc.*
Vo. *f*
Cb. *f*

28

Picc. *f cresc.*

Fl. 1.2 *f cresc.*

Ob. 1.2 *f cresc.*

Cl. 1. *f cresc.*

Cl. in Sib 3 *f cresc.*

Fag. 1.2 *f cresc.*

C' fag. *f cresc.*

Cor. 1.2 *sf* *cresc.*

3.4 *sf* *cresc.*

Tambu. *pp cresc.*

Vin. Solo

Vin. I *sf*

Vin. II *sf*

Vio. *arco* *sf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

Musical score for orchestra and solo violin, measures 42-48. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinet in G major 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Horns 1 & 2, Trombones 3 & 4, Timpani, Snare Drum, Trumpets 1 & 2, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features various dynamics such as *ff*, *f*, and *fp cresc.*, and includes performance instructions like *div.* (divisi) for the strings. A box containing the number 42 is placed above the Piccolo staff at the beginning of the section.

30

43

This page of a musical score contains measures 43 through 46. The instruments are arranged as follows:

- Picc.** (Piccolo) - Treble clef, playing a melodic line with accents.
- Fl. 1, 2** (Flutes) - Treble clef, playing a melodic line with accents.
- Ob. 1, 2** (Oboes) - Treble clef, playing a melodic line with accents.
- C. 1.** (Clarinet) - Treble clef, playing a melodic line with accents.
- 1, 2 Cl. in Bb** (Clarinets) - Treble clef, playing a melodic line with accents.
- Fag. 1, 2** (Bassoons) - Bass clef, playing a melodic line with accents.
- C. fag.** (Contrabassoon) - Bass clef, playing a melodic line with accents.
- 1, 2 Cor.** (Cor Anglais) - Treble clef, playing a melodic line with accents.
- 3, 4** (Cor Anglais) - Treble clef, playing a melodic line with accents.
- Timp.** (Timpani) - Bass clef, playing a rhythmic pattern.
- Tamb.** (Tambourine) - Bass clef, playing a rhythmic pattern with a *pp cresc.* marking.
- Str.** (String quartet) - Treble and Bass clefs, playing a rhythmic pattern.
- Vln. I** (Violins) - Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- Vln. II** (Violins) - Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- Vle.** (Violas) - Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- Vo.** (Violas) - Bass clef, playing a rhythmic pattern.
- Cb.** (Cellos) - Bass clef, playing a rhythmic pattern.

Measure 43 is marked with a box containing the number 43. Measure 44 contains a *pp cresc.* marking for the Tambourine. Measure 45 contains a *pp* marking for the Piccolo and Flutes. Measure 46 contains a *pp* marking for the Piccolo and Flutes. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

This musical score page, numbered 31, contains the following parts and markings:

- Flutes:** Fl. 1.2 (marked *a2* and *8*)
- Oboes:** Ob. 1.2 (marked *a2*)
- Clarinets:** Cl. 1.2 (marked *a2*)
- Bassoons:** Fag. 1.2 (marked *a2*), C' fag.
- Horns:** Cl. in Sib (marked *3*)
- Trumpets:** 1.2, 3.4
- Timpani:** Timp.
- Snare:** Tamb.
- Violins:** Vln. I (marked *div.*), Vln. II (marked *div.*)
- Viola:** Vle. (marked *div. pizz.*)
- Cello:** Cb.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A rehearsal mark '8' is placed above the first staff.

32

44

Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

1
Cl. in Sib
2
Cl. in Sib
3
Vln. Solo

45

45

arco
arco
arco
pizz.
pizz.
pizz.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. The first system (measures 44-45) features a Violin Solo part with various articulations (accents, slurs) and dynamics (mf), and string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) marked 'pizz.' (pizzicato) with a dynamic of 'mf'. The second system (measures 1-3 of section 45) shows three parts for Clarinet in Sib (labeled 1, 2, 3) and the Violin Solo part. The third system (measure 45 of section 45) features Violin I, Violin II, and Viola parts marked 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato), with Violoncello and Contrabasso parts below.

1
Cl. Ia Sib

2
Cl. Ia Sib

3
Cl. Ia Sib

Fag. 1.2

C' fag.

1.2
Cor.

3.4
Cor.

Timp.

Vln. Solo

Vla. I

Vla. II

Vcl.

Vc.

Cb.

46

46

arco

pizz.

pp

II

6

Detailed description: This is a page of a musical score, page 33, numbered 141. It contains 13 staves of music. The top five staves are for woodwinds: Clarinet in B-flat (1, 2, 3), Bassoon (1, 2), and Contrabassoon. The next three staves are for horns: Cor Anglais (1, 2) and Cor Anglais (3, 4). The fifth staff is for Timpani. The sixth staff is for Violin Solo. The bottom seven staves are for strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 45 shows the woodwinds and strings beginning a rhythmic pattern. Measure 46 features a complex texture with woodwinds playing sixteenth-note patterns, strings playing a steady eighth-note accompaniment, and the violin soloist playing a melodic line with a 'pizz.' (pizzicato) marking. A '46' in a box is placed above the first staff of measure 46. A '46' in a box is also placed above the Violin I staff of measure 46. Performance markings include 'arco' and 'pizz.' for the strings, and 'pp' for the violin soloist. Roman numerals 'II' and '6' are also present.

34

Ob. 1.2
f cresc.

Cl. I
f cresc. muta in Ob. 3

1
Cl. in Gb
f cresc.

2
Cl. in Gb
f cresc.

3
f cresc.

Fag. 1.2
f cresc.

C' fag.
f cresc.

Vla. Solo
cresc.

Vla. I
cresc.

Vla. II
cresc.

Vcl.
cresc.

Cb.
cresc.

Musical score for measures 35-46. The score includes parts for Ob. 1.2, Cl. in Sib 1.2 and 3, Fag. 1.2, C' fag., Cor. 1.2, and strings (Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass). The strings are marked *unifs. arco*. The woodwinds have various markings including *mf*, *mfz*, and *mfz* with accents. A rehearsal mark **47** is located at the end of measure 46.

Musical score for measures 47-54. The score includes parts for Ob. 1.2, Cl. in Sib 1.2 and 3, Fag. 1.2, C' fag., Cor. 1.2, and strings (Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass). The strings are marked *arco*. The woodwinds have various markings including *mfz*, *mfz*, and *mfz* with accents. A rehearsal mark **47** is located at the beginning of measure 47. The Violin I part has a *pizz.* marking in measure 50. The Violin II part has a *pizz.* marking in measure 50. The Cello part has a *pizz.* marking in measure 50.

49 Allegro $\text{♩} = 104$

Fag. 1.2
O' fag.
Vla. Solo
Vin. I
Vin. II
Vln.
Vc.
Ob.

Fag. 1.2
O' fag.
Vln. Solo

50

Ob. 1
Fag. 1
Vin. Solo
Vln.
Vc.

38

Musical score for measures 38-41. The system includes parts for Oboe 1 (Ob. 1), Bassoon 1 (Fag. 1), Violin Solo (Vln. Solo), Violin (Vln.), and Viola (Vo.). The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The bassoon part has a dynamic marking of *p* at measure 40.

Musical score for measures 42-45. The system includes parts for Oboe 1 (Ob. 1), Bassoon 1 (Fag. 1), Cor. 1.2, Violin Solo (Vln. Solo), Violin (Vln.), and Viola (Vo.). A rehearsal mark **51** is placed above the Oboe 1 staff at measure 42. The Violin Solo part has dynamic markings of *V* and *p*.

Musical score for measures 46-49. The system includes parts for Bassoon 2 (Fag. 1.2), Cor. 1.2, Violin Solo (Vln. Solo), and Viola (Vo.). The Bassoon 2 part has a dynamic marking of *p* and a *sf* marking at measure 47. The Violin Solo part has a dynamic marking of *p* at measure 48.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 50-51) includes parts for Flute 1 & 2 (Fag. 1.2), Horn 1 (Cor. 1), Violin Solo (Vln. Solo), Violin I (Vln. I), Viola (Vio.), and Cello (Vc.). The second system (measures 52-53) includes parts for Clarinet 1 & 2 in Sib (Cl. 1.2 In Sib), Flute 1 & 2 (Fag. 1.2), Violin Solo (Vln. Solo), Violin I (Vln. I), Viola (Vio.), and Cello (Vc.). The third system (measures 53-54) includes parts for Flute 1 & 2 (Fl. 1.2), Clarinet 1 & 2 in Sib (Cl. 1.2 In Sib), Flute 1 & 2 (Fag. 1.2), Horn 1 (Cor. 1), Violin Solo (Vln. Solo), and Cello (Vc.).

Measure 52 features a **52** rehearsal mark. Dynamics include *mp* and *p*. Performance instructions include *arco* and *poco espr.*

Measure 53 features a **53** rehearsal mark. Dynamics include *mf* and *p*. Performance instructions include *arco*.

40

Fl. 1.2 ^{a2}

Fag. 1.2 ^{bK2}

Vln. Solo

Cl. *arco* *p*

Fl. 1.2 ^{a2}

Fag. 1.2 ^{a2}

Vln. Solo

Cl.

Fl. 1.2 ⁵⁴

Ob. 1.2 *p*

Vln. Solo

Vcl. *mf espress.*

Picc.

Fl. 1

Ob. 1.2 *p*

Vln. Solo

Vcl.

42

Cl. I
in Sib

Cl. b.
in Sib

Vln. Solo

58

Cl. I
in Sib

Cl. b.
in Sib

Vln. Solo

Vln. I

Vln.

Vo.

Cb.

sol G at

59

Vln. Solo

Vln. I

Vln.

Vo.

Cb.

Musical score for measures 57-60. The score includes parts for Violin Solo, Violin I, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 4/4. The Violin Solo part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin I part has a sustained chord with some movement. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

Musical score for measures 61-64. The score includes parts for Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. A box containing the number "60" is positioned above the Violin Solo staff at the start of measure 61. The Violin Solo part continues with a melodic line, marked with a *cresc.* dynamic. The Violin I part has a melodic line with a *cresc.* dynamic. The Violin II part has a melodic line with a *mezzo* dynamic. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

Musical score for measures 65-68. The score includes parts for Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin Solo part features a melodic line with a *mf cresc.* dynamic. The Violin I part has a melodic line with a *mf cresc.* dynamic. The Violin II part has a melodic line with a *mf cresc.* dynamic. The Viola part has a melodic line with a *mf cresc.* dynamic. The Cello and Double Bass parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

44

[6]

Fag. 1,2 *cresc. poco a poco*

1,2 Cor. *mf cresc.*

3,4 *mf cresc. mf cresc.*

Vln. Solo *ff*

Vln. I *mf cresc. poco a poco*

Vln. II *mf cresc. poco a poco*

Vie. *mf cresc. poco a poco*

Vo. *cresc. poco a poco*

Cb. *cresc. poco a poco*

Fag. 1,2 *f cresc.*

G'fag.

1,2 Cor.

3,4

Vln. Solo *ritard.*

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vo.

Cb.

This musical score page contains measures 62 through 65. The instruments are arranged as follows from top to bottom:

- Flc. (Flute)
- Fl. 1.2 (Flute 1 and 2)
- Ob. 1.2 (Oboe 1 and 2)
- Cl. 1.2 in Sib (Clarinet 1 and 2 in B-flat)
- Cl. b. in Sib (Clarinet B-flat)
- Fag. 1.2 (Bassoon 1 and 2)
- C'fag. (Contrabassoon)
- Cor. 1.2 (Trumpet 1 and 2)
- Cor. 3.4 (Trumpet 3 and 4)
- Timp. (Timpani)
- Vin. Solo (Violin Soloist)
- Vin. I (Violin I)
- Vin. II (Violin II)
- Vcl. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

Measure 62 is marked with a box containing the number 62. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *f*), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4.

46

Picc.
Fl. 1, 2
Ob.
Cl. 1, 2
In Sib
Cl. b.
In Sib
Fag. 1, 2
C'fag.
Cor.
3, 4
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
div.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a Piccolo part, followed by two Flutes (Fl. 1, 2), an Oboe (Ob.), two Clarinets in C (Cl. 1, 2), a Clarinet in B-flat (Cl. b. In Sib), two Bassoons (Fag. 1, 2), and a Contrabassoon (C'fag.). The brass section includes two Trumpets (1, 2) and four Trombones (3, 4). The percussion part (Timp.) is shown with a single staff. The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are present throughout the score.

63

Picc.
Fl. 1.2
1.2
Ob.
3
Cl. 1.2 in Sib
Cl. b. in Sib
Fag. 1.2
O'fag.
1.2
Cor.
3.4
Timp.
Vln. Solo
63
Vln. I
Vln. II
Vcl.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 63 through 67. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2 in B-flat, Bass Clarinet in B-flat, Bassoon 1 and 2, and Contrabassoon. The brass section consists of Cor Anglais 1 and 2, and Horns 3 and 4. The percussion part includes Timpani. The string section includes Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. Measure 63 is marked with a box containing the number 63. The Violin Solo part has a dynamic marking of *ff*. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The woodwinds and brass have various melodic and harmonic parts, including some rests and dynamic markings like *mf* and *ff*.

48

64

Cl. 1.2 in Sib
Cl. b. in Sib
Fag. 1.2
C' fag.
1. 2 Cor.
3. 4
Timp.
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcllo
Ob.

p cresc. poco a poco
p cresc. poco a poco
p cresc. poco a poco
p
f cresc.
p cresc. poco a poco
p cresc. poco a poco
p cresc. poco a poco
p cresc. poco a poco
p cresc. poco a poco

1.2
Ob.
p cresc. poco a poco

3
p cresc. poco a poco

Cl. 1.2
in Sib
a poco

Cl. b.
in Sib

Fag. 1.2
4.2

C' fag.

1.2
Cor.
3. 4

Timp.
mp *mf* *f cresc.*

Via. Solo

Via. I

Via. II

Vio.

Va.

Cb.

Detailed description: This page contains a musical score for measures 1 through 4. The score is arranged in a system with multiple staves. The top section includes woodwinds: Oboe (1.2), Clarinet 1 & 2 in B-flat (Cl. 1.2 in Sib), Clarinet B-flat in B-flat (Cl. b. in Sib), Bassoon 1 & 2 (Fag. 1.2, 4.2), and Contrabassoon (C' fag.). The middle section includes Horns (1.2, 3. 4) and Timpani (Timp.). The bottom section includes Violins (Solo, I, II), Viola (Vio.), Violoncello (Va.), and Double Bass (Cb.). The woodwinds and timpani parts have dynamic markings: *p cresc. poco a poco* for Oboe and Clarinet 1 & 2, *a poco* for Clarinet 1 & 2 in B-flat, *mp*, *mf*, and *f cresc.* for Timpani. The strings play sustained chords with some movement in the lower registers.

1. 2
Cor.
3. 4
Timp.
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This system contains measures 51 through 56. The woodwinds (Cor., Timp., Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a more complex rhythmic pattern with accents and slurs.

66
Cl. 1. 2
in Sib
Cl. b.
in Sib
Fag. 1. 2
C' fag.
1. 2
Cor.
3. 4
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This system contains measures 57 through 62. It begins with a rehearsal mark '66'. The woodwinds (Cl. 1. 2, Cl. b., Fag. 1. 2, C' fag.) play a melodic line with slurs and accents. The strings (Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) continue their rhythmic accompaniment. The woodwinds (Cor., Timp.) play a rhythmic pattern of eighth notes.

1
Cor.
a

Timp.

Via. Solo

Vln. I

Vln. II

Vlo.

Vco.

Cb.

cresc. d

This system contains the first four measures of the score. It features a woodwind section with two Cor Anglais parts (1 and a), a Timpani part, a Violoncello Solo part, and a string section with Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings are marked with *cresc. d* (crescendo, dynamics). The Violoncello Solo part includes a first ending bracket labeled 'II'.

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2
in Sib

1, 2
Cor.

3, 4
Cor.

Timp.

Via. Solo

Vln. I

Vln. II

Vlo.

Vco.

Cb.

f cresc.

cresc.

ff cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

div.

unfa.

cresc.

This system contains measures 5 through 8. The woodwind section includes two Oboe parts (1, 2), two Clarinet parts in B-flat (1, 2), and four Cor Anglais parts (1, 2 and 3, 4). The string section continues with Violoncello Solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds are marked with *f cresc.*, *cresc.*, and *ff cresc.*. The strings are marked with *cresc.*. The Violoncello Solo part includes a first ending bracket labeled 'a2'. The Viola part includes a *div.* (divisi) marking. The Violoncello part includes a *unfa.* (unfatto) marking.

Picc. *muta in Fl. 3*

Fl. 1.2 *a2*

1.2 *a2*

Ob. 3 *muta in Cor. Ing.*

Cl. 1.2 in Sib *a2*

Cl. b. in Sib *muta in Cl. 3*

Fag. 1.2 *a2*

C' fag. *muta in Fag. 3*

1.2

3.4

Timp.

Vln. Solo *V V*

Vln. I

Vln. II *anis. non div.*

Vla.

Vc.

Cb.

III. PASSACAGLIA

69 Andante $\text{♩} = 84$

1. 2
Corni in Fa *tenuto* *ff* *3*

3. 4 *tenuto* *ff* *3*

Timpani *ff*

Violoncelli *tenuto* *ff*

Contrabassi *tenuto* *ff*

1. 2
Cor. *3*

3. 4 *3*

Timp. *f* *3*

Vo.

Ob. *3*

1. 2
Cor. *3*

3. 4 *3*

Timp. *3*

Vo. *dim.*

Cl. *dim.*

70

Woodwind and Percussion section score for measures 70-73. The score includes parts for Clarinet in G (Cl. in G), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tba.), and Timpani (Timp.). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The music begins with a dynamic marking of *p*. The Clarinet in G and Bassoon parts feature a melodic line with a grace note. The Cor Anglais and Trombone parts play a rhythmic accompaniment with grace notes. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. A box containing the number 70 is placed above the first measure of the Clarinet in G part.

Woodwind and Trombone section score for measures 74-77. The score includes parts for Clarinet in G (Cl. in G), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), and Trombone (Tba.). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The music features a dynamic range from *p* to *f*. The woodwind parts have a melodic line with a grace note, and the Trombone part has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, and *dim.*. A box containing the number 70 is placed above the first measure of the Clarinet in G part.

58

71

Cl. I. *p*

Cl. II. *p*

Cl. in Sib. 3 *p*

Eng. 1.2 *p*

Eng. 3 *p* *mute in G'*

Tba. *p*

Vla. Solo *p espr.*

Vla. I. *p*

Vla. II. *p*

Vln. *p*

Vo. *p* *fenufo*

Ob. *p* *fenufo*

Vla. Solo *p*

Vla. I. *p*

Vla. II. *p*

Vln. *p*

Vo. *p*

Ob. *p*

Musical score for measures 71-72. The score includes parts for Oboe I (O. I.), Fagotto I & II (Fag. I.2), Violino Solo (Vln. Solo), Violini I & II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vlc.), Voice (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Measure 72 is marked with a box containing the number 72. Performance instructions include *f espr.* (forte espr.) and *a2* (second octave) for the woodwinds. The Violino Solo part includes fingering indications III and II.

Musical score for measures 73-74. The score includes parts for Oboe I (O. I.), Fagotto I & II (Fag. I.2), Violino Solo (Vln. Solo), Violini I & II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vlc.), Voice (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Measure 74 is marked with a box containing the number 74. Performance instructions include *f* (forte) and *tenuto* (sustained) for the woodwinds.

60

Musical score for measures 60-72. The score includes parts for C.1., Esg. 1.2, Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vo., and Ob. The Vln. Solo part features a *ff* dynamic marking and a *CFESG.* instruction. The Vln. I and Vln. II parts have a *ff* dynamic marking. The Vo. part has a *ff* dynamic marking. The Ob. part has a *ff* dynamic marking.

Musical score for measures 73-80. The score includes parts for C.1., Esg. 1.2, Cor. I, Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vo., and Cb. The Cor. I part has a *Solo* marking and a *f espr.* dynamic marking. The Vln. Solo part has a *ff* dynamic marking. The Vln. I and Vln. II parts have a *mp* dynamic marking. The Vla. part has a *mp* dynamic marking. The Vo. part has a *mf espr.* dynamic marking. The Cb. part has a *mf espr.* dynamic marking. A box containing the number 73 is placed above the C.1. and Esg. 1.2 staves.

Ob. 1.2
C.I.
1.2
Cl. in Sib
3
1
Cor.
3
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf
mf
mf
mf
f espr.
f espr.
cresc.
f
div.
div.
div.

62

74

Ob. 1.2
C. 1.
1. 2
Cl. in Sib
3
1. 2
Cor.
3. 4
Tba.
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.
C. 1.
Cor. 2. 4
Tba.
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
tenuto
non troppo
ten.
non troppo
ten.
non troppo
8
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
74
muta in Ob. 3
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74

Musical score for measures 61-74. The score includes parts for Cor. 2.4, Tba., Vln. Solo, Vln. II, Vln. I, Vla., Vc., and Cb. The Vln. Solo part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and simple rhythmic patterns.

Musical score for measures 75-84. This section includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, *mf*, *f espr.*, and *arco tenuto*. A box containing the number 75 is placed above the Vln. Solo and Vln. I staves. The Vln. Solo part continues with its rhythmic pattern, while the other instruments play sustained notes with varying dynamics.

04

Musical score for Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The Violin Solo part has several trills marked with 'tr'. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for Clarinet in Bb, Bassoon 1, Trombone, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The Clarinet in Bb and Bassoon 1 parts have a melodic line with a 'dim.' marking. The Violin Solo part has a 'dim.' marking. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Trombone part has a 'p' marking. The Violin I, Violin II, and Viola parts have 'dim.' markings. The Violoncello and Contrabasso parts have 'p' markings. The score includes two boxed measure numbers, 76, indicating the start of a new section.

1.2
Cl. in Sib
3
Fag. 1
Tba.
Vln. Solo
p molto espr.
su G
cresc.
mf dim.

1.2
Cl. in Sib
3
Fag. 1
Tba.
Vln. Solo
p

1.2
Cl. in Sib
3
Timp.
p
Vln. Solo
fenufo

77
Vln. I
pizz.
p
Vln. II
pizz.
p
Vie.
pizz.
p
Vo.
pizz.
p
Cb.
pizz.
p

86

Musical score for measures 86-91. The score includes parts for Timp., Vla. Solo, Vla. I, Vla. II, Vln., Vo., and Cb. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Solo Violin part features a melodic line with triplets and is marked *crsc.* (crescendo). The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Musical score for measures 92-97. The score includes parts for Timp., Vla. Solo, Vla. I, Vla. II, Vln., Vo., and Cb. The key signature is two flats. The time signature is 4/4. The Solo Violin part features a melodic line with triplets and is marked *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo). The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

78

Timp. *pp*

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *arco* *pp*

Cb. *arco* *pp*

Timp. *pp*

Vln. Solo

Vc. *arco* *pp*

Cb. *arco* *pp*

68 **79** *Cadenza*

p ma maestoso rit. *a tempo* *p ma maestoso* *rit.* *pistesso tempo* *dim.* *pp* *pp*

cresc poco a poco *mf cresc. poco a poco*

ff dim. *p f subito* *p* *f subito* *p*

f subito *p* *f subito* *p*

f subito

cresc.

ff

Accelerando

Più mosso $\text{♩} = 168$

Accelerando

The musical score consists of ten staves of music. The first two staves feature a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings *f subito* and *cresc.*. The third staff continues with a similar pattern, marked *ff*. The fourth staff is marked 'Accelerando' and features a dense, fast-moving melodic line. The fifth staff is marked 'Più mosso' with a tempo of $\text{♩} = 168$ and features a more relaxed, steady rhythm. The sixth and seventh staves continue with complex rhythmic patterns and triplets. The eighth and ninth staves feature a steady, rhythmic pattern with triplets. The tenth staff is marked 'Accelerando' and features a fast, rhythmic pattern with triplets.

70

The musical score consists of two staves: Violin Solo (top) and Timpani (bottom). The Violin Solo part begins with a series of sixteenth-note passages, marked with *cresc.* and *ff*. It then transitions to a section marked *Allegretto* with a tempo of $\text{♩} = 144$, featuring a melodic line with slurs and accents. This is followed by an *Accelerando* section marked *mf cresc.* and *ff*. The piece then moves to an *Allegro* section with a tempo of $\text{♩} = 108$. The Violin Solo part includes several passages marked *gliss.* (glissando) with slurs and repeat signs (8 and 12). The Timpani part provides a rhythmic accompaniment, primarily consisting of sixteenth-note patterns. The score concludes with the instruction *Attacca*.

IV. BURLESQUE

80 Allegro con brio $\text{♩} = 76$

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno Inglese

1. 2 Clarinetti in Sib

3

1. 2 Fagotti

3

1. 2 Corni in Fa

3. 4

Silofono

Timpani

80 Allegro con brio $\text{♩} = 76$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

72

Picc. 81

Fl. 1.2 ^{a2}

Ob. 1.2 ^{a2}

Cl. in C ^{a2}

Cl. in Bb ^{a2}

Bsn. 1.2 ^{a2}

Bsn. 3

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Sn. Dr.

Timp.

Vln. I 81

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

This musical score page, numbered 73, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute 1 & 2 (Fl. 1.2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), Clarinet in C (Cl. C.), Clarinet in Bb (Cl. in Sib.), Bassoon 1 & 2 (Fag. 1.2), and Cor Anglais (Cor.). The brass section consists of Trumpets 1 & 2 (Tpt. 1.2), Trombones 3 & 4 (Tbn. 3.4), and Trombone (Tbn.). The string section includes Violin I (Via. I), Violin II (Via. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The percussion section includes Snare Drum (Sn.) and Timpani (Timp.). The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

74

82

Picc.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

Cl. 1.

1.2

Cl. in Sib

3

1.2

Fag.

3

1.2

Cor.

3.4

Tba.

Sil.

Timp.

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo flute part.
- Fl. I. 2**: First flute part, marked *muta in Fl. III*.
- Ob. I. 2**: First oboe part.
- C. I.**: Clarinet in C part.
- I. 2**: Flute II part, marked *a2*.
- Cl. in sib 3**: Clarinet in B-flat part, marked *3*.
- I. 2**: Flute II part, marked *3*.
- Fag. 3**: Bassoon part, marked *3* and *muta in Contrafagotto*.
- Sil.**: Silence part.
- Vto. Solo**: Solo violin part, marked *p* and *V*.
- Vln. I**: Violin I part, marked *p*.
- Vln. II**: Violin II part, marked *p*.
- Vcl.**: Violoncello part, marked *p*.
- Ob.**: Bassoon part, marked *p*.

76

83

Musical score for measures 76-83. The score includes parts for Cl. I in Sib, Vla. Solo, Vla. I, Vla. II, Vla., Vo., and Cb. The Cl. I part features a melodic line with a long slur over measures 76-83. The Vla. Solo part has a complex melodic line with slurs and accents. The string parts (Vla. I, Vla. II, Vla., Vo., Cb.) provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Musical score for measures 84-89. The score includes parts for Cl. I in Sib, Vla. Solo, Vla. I, Vla. II, Vla., Vo., and Cb. The Cl. I part features a melodic line with a long slur over measures 84-89. The Vla. Solo part has a complex melodic line with slurs and accents. The string parts (Vla. I, Vla. II, Vla., Vo., Cb.) provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

84

Fl. 1.2

Cl. 1.2
in Sib

Via. Solo

Via. I

Via. II

Vie.

Vc.

Cb.

Fl. 1.2

Cl. 1.2
in Sib

Via. Solo

Via. I

Via. II

Vie.

Vc.

Cb.

78

Musical score for measures 78-84. The score includes staves for Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for measures 85-91. The score includes staves for Flute I (1.2), Flute II (3), Clarinet in Si^b (1.2), Clarinet in Si^b (3), Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Measure 85 is marked with a box containing the number 85. The Violin Solo part includes the instruction "sul G al ϕ ".

79

1.2 Fl.
3
1.2 Cl. in Sib
3
Fag. 1.2
Vin. Solo

1.2 Fl.
3
1.2 Cl. in Sib
3
Fag. 1.2
Vin. Solo

1.2 Fl.
3
Ob. 1.2
Cl. in Sib
1.2
3
Fag. 1.2
Vin. Solo

A detailed musical score for measures 86 through 89. The score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flutes (1.2 and 3), Clarinets in Sib (1.2 and 3), Bassoon (Fag. 1.2), and Violin Solo. The second system continues with the same instruments. The third system introduces the Oboe (Ob. 1.2) and continues the parts for Flutes, Clarinets, Bassoon, and Violin Solo. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. Measure 86 is marked with a box containing the number 86. Dynamics such as *p* and *f* are indicated throughout the score.

80

1.2 Fl. *muta in Fl. piccolo.*

3

1.2 3

Ob. 1.2

Cl. in Sib 1.2 3

Fag. 1.2

1.2 3.4

Cor.

Tbn.

Vin. Solo

87

arco

arco

arco

arco

87

III

II

V

V

V

V

Vin. Solo

Vin. I

Vin. II

Vio.

Vo.

Musical score for measures 80-88. The score includes parts for:

- Ob. 1 and 2
- C.I.
- Cl. in Bb 1 and 2
- Fag. 1
- Vin. Solo
- Vln. I
- Vln. II
- Vio.
- Vo.

Measures 80-87 are marked with a box containing the number 88. The solo violin part features a melodic line with a 'V' marking above it. The woodwinds and strings provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for measures 89-97. The score includes parts for:

- Ob. 1 and 2
- C.I.
- Cl. in Bb 1 and 2
- Fag. 1 and 2
- Vin. Solo

Measures 89-97 are marked with a box containing the number 88. The solo violin part continues with a melodic line. The woodwinds and strings provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for measures 83-88. The score includes parts for 1.2 Cor., 3.4 Cor., Tba., Vla. Solo, Vla. I, Vla. II, Vla., Vc., and Ob. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The word "cresc." is written above the Vla. I, Vla. II, and Vc. staves. The word "pizz." is written above the Ob. staff.

Musical score for measures 90-95. The score includes parts for 1.2 Cor., 3.4 Cor., Tba., Timp., Vla. Solo, Vla. I, Vla. II, Vla., Vc., and Ob. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The word "arco" is written above the Vla. I, Vla. II, Vla., and Vc. staves. The word "p" is written below the Timp., Vla. Solo, and Ob. staves. A box containing the number "90" is placed above the first measure of the Vla. Solo part.

84

Musical score for measures 84-88. The score includes parts for Timp., Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., and Cb. The Vln. Solo part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 89-93. The score includes parts for Fl. 1.2, Cl. 1.2 in Sib, Timp., Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., and Cb. The Fl. 1.2 and Cl. 1.2 in Sib parts have melodic lines. The Vln. Solo part has a melodic line with a *pizz.* marking. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with *pizz.* markings in measures 91-93. A double bar line is present at the end of measure 93.

Musical score for measures 81-85. The score includes parts for Fl. 1.2, Cl. 1.2 in Sib, Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Vln. Solo part includes markings for *arco*, *pizz.*, and *arco*. A double bar line is present at the end of measure 85.

Musical score for measures 86-92. The score includes parts for Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Measure 92 is marked with a box containing the number 92. The Vln. Solo part features a complex melodic line with many slurs and ties.

86

93

Musical score for measures 86-93. The Piccolo (Picc.) and Flute 1 (Fl. 1) parts feature a rapid sixteenth-note run starting at measure 93. The Violin Solo (Vin. Solo) part has a melodic line with a fermata at the end. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Musical score for measures 94-101. The Flauto Cromatico (Flac.) and Flute 1 (Fl. 1) parts have a melodic line with a fermata. The Clarinet 1 and 2 (Cl. 1, 2 in Sib.) and Bassoon 1 and 2 (Fag. 1, 2) parts have a melodic line with a fermata. The Contrabass (C'fag.) part has a melodic line with a fermata. The Violin Solo (Vin. Solo) part has a melodic line with a fermata. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Performance markings include *arco* and *pizz.*

94 87

1
Fl.
2
1
Ob.
2
1
Cl. in Bb
2
1
Fag.
2
C'fag.
1, 2
Cor.
3, 4
94
Viol. I
Viol. II
Viol. div.
Ve. div.
Cb.

ff
mf
arco
pizz.

88

95

1 Fl.
2 Fl.
1 Ob.
2 Ob.
1 Cl. in Bb
2 Cl. in Bb
1 Fag.
2 Fag.
C'ing.
1, 2 Cor.
3, 4 Cor.
95
Vin. I
Vin. II
Vcl. div.
Vcl. div.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 88 to 95. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons, and Contrabassoon) is active from measure 95, with various articulations and dynamics. The string section (Violins I and II, Violas, and Cellos) plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout. The brass section (Cori) enters in measure 95 with a sustained chord. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. A rehearsal mark '95' is placed above the first staff and below the violin I staff.

This musical score page features a variety of instruments. The woodwind section includes two parts each for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (Cfag.). The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vcl. div.), and Viola (Vc. div.). The brass section includes two parts for Cor (Cornet) and one part for Ob. (Trumpet). The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The woodwinds play melodic lines with frequent slurs, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The brass instruments play block chords and some melodic fragments.

90

96

Musical score for measures 90-95. The score includes parts for Cor. 1 & 2, Cor. 3, Vla. I, Vla. II, Vcl. div., Vo. div., and Cb. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *p* and *f* markings.

97

Musical score for measures 96-97. The score includes parts for Cor. 1 & 2, Cor. 3, Vla. I, Vla. II, Vcl. div., Vo. div., and Cb. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *p cresc.* and *cresc.* markings.

Musical score for measures 98-100. The score includes parts for Vla. I, Vla. II, Vcl. div., Vo. div., and Cb. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *cresc.* markings.

98

Vin. Solo

Vin. I *pizz.*

Vin. II *f ma non troppo pizz.*

Vin. I *creso.*

Vin. II

Vin. Solo

Vin. I

Vin. II

99

Vin. Solo

Vin. I *arco div. mf*

Vin. II *mf*

Vin. Solo

Vin. I

Vin. II

Ol. 1, 2
in Sib

Cor. 1

Sll.

Vln. Soto

Vln. I

Vln. II

This system contains measures 1 through 4 of the score. The Oboe 1 and 2 parts (Ol. 1, 2 in Sib) feature a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The Cor Anglais (Cor. 1) part has a similar melodic line with accents. The Viola (Sll.) part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The Violin Solo (Vln. Soto) part has a complex, rhythmic eighth-note pattern with a dynamic marking of *8^{va}*. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a melodic line with slurs and a dynamic marking of *8^{va}*.

Ol. 1, 2
in Sib

Cor. 1, 2

Sll.

Vln. Soto

Vln. I

Vln. II

[101]

pizz.

This system contains measures 5 through 8. A double bar line is present at the beginning of the system. A rehearsal mark [101] is placed above the Oboe 1 and 2 part. The Oboe 1 and 2 parts (Ol. 1, 2 in Sib) continue their melodic line. The Cor Anglais (Cor. 1, 2) part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Viola (Sll.) part continues its accompaniment. The Violin Solo (Vln. Soto) part has a complex eighth-note pattern. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pizz.*.

94

Musical score for page 94, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon, Cor Anglais, Trumpets, Violins, Viola, Voice, and Cello. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1.2, 1.2 Ob., 3, Cl. in Sib, 3, Fag. 1, Cor. 1.2, Trp., Viol. Solo, Viol. I, Viol. II, Vo., and Cb. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and articulation marks like accents and slurs. The Piccolo part features rapid sixteenth-note passages. The Flute and Clarinet parts have similar rhythmic patterns. The Bassoon and Trumpet parts play sustained notes with some movement. The Violin Solo part has a melodic line with some grace notes. The Viola, Voice, and Cello parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 102 and 103. The second system covers measures 103 and 104. The instruments and their parts are as follows:

- Fag. 1.2:** Measures 102 and 103. Measure 102 starts with a *p* dynamic. Measure 103 has a *f* dynamic.
- C'fag.:** Measures 102 and 103. Measure 103 has a *p* dynamic.
- Tba.:** Measures 102 and 103. Measure 102 starts with a *p* dynamic.
- Timp.:** Measures 102 and 103. Includes the instruction "coperti al fine *)".
- Vln. Solo:** Measures 102 and 103. Includes the instruction "sul G al ϕ ".
- Vc.:** Measures 102 and 103. Measure 102 starts with a *p subito* dynamic.
- Cu.:** Measures 102 and 103. Measure 102 starts with a *p subito* dynamic.
- Fl. 1.2:** Measures 103 and 104. Measure 103 has a *f* dynamic and a *a2* marking.
- Fag. 1.2:** Measures 103 and 104.
- C'fag.:** Measures 103 and 104.
- Tba.:** Measures 103 and 104.
- Timp.:** Measures 103 and 104.
- Vln. Solo:** Measures 103 and 104. Includes markings ϕ , ϕ , ϕ , ϕ , and *v*.
- Vc.:** Measures 103 and 104. Measure 103 starts with a *p subito* dynamic.
- Cu.:** Measures 103 and 104. Measure 103 starts with a *p subito* dynamic.

* Both Timpau must be covered with cloth.
Beide Pauhen bedeckt. A.S.M.P. 180

96

Musical score for measures 96-103. The score includes parts for Fl. 1.2, Cl. 1.2 in Sib, Fag. 1.2, C'fag., Tba., Timp., Vla. Solo, Vo., and Ob. The Flute 1.2 part has a dynamic marking of *f* and a breath mark *a2*. The Clarinet 1.2 and Bassoon 1.2 parts have a dynamic marking of *mp*. The Viola Solo part has a dynamic marking of *v*. The Violin and Oboe parts have a dynamic marking of *f*.

Musical score for measures 104-111. The score includes parts for Picc., Fl. 1.2, 1.2, Ob. 3, Cl. in Sib 1.2, 3, Fag. 1.2, C'fag., Cor. 1.2, Tba., Vla. Solo, Vo., and Ob. The Piccolo part has a dynamic marking of *ff*. The Flute 1.2 part has a dynamic marking of *f* and a breath mark *a2*. The Clarinet 1.2 and Bassoon 1.2 parts have a dynamic marking of *ff*. The Bassoon 3 part has a dynamic marking of *mf*. The Clarinet in Sib 1.2 and 3 parts have a dynamic marking of *ff*. The Bassoon 1.2 part has a dynamic marking of *mp*. The Cor Anglais 1.2 part has a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking. The Trombone part has a dynamic marking of *mp*. The Viola Solo part has a dynamic marking of *mf* and a *cresc. poco a poco* marking. The Violin part has a dynamic marking of *mf* and a *cresc. poco a poco* marking. The Oboe part has a dynamic marking of *mf* and a *cresc. poco a poco* marking. The score includes a rehearsal mark **104** at the beginning and end of the section.

This musical score page features the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, rests in the first two measures, then plays a melodic phrase in the third measure.
- Fl. 1, 2** (Flutes): Treble clef, rests in the first two measures, then plays a melodic phrase in the third measure.
- 1, 2 Ob.** (Oboes): Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- 3** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- 1, 2 Cl. in Bb** (Clarinets): Treble clef, playing a complex melodic line with many slurs and accents.
- 3** (Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Fag. 1, 2** (Bassoons): Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- 1, 2 Cor.** (Cor Anglais): Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Tba.** (Trombone): Bass clef, mostly rests, with a few notes in the fourth measure.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, mostly rests, with a few notes in the fourth measure.
- Vin. Solo** (Violin Solo): Treble clef, playing a complex melodic line with many slurs and accents.
- Vo.** (Viola): Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Cb.** (Cello): Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents.

98

1.2
Ob.

3

1.2
Cl. in Sib

3

Fag. 1.2

C'fag.

Cor. 1.2

Tba.

Timp.

Vln. Solo

Vo.

Cb.

105

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vlc.

Vo.

Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

100

107 Presto $\text{♩} = 108$

Musical score for measures 100-107. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Violin Solo (Vln. Solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The key signature has one flat. The Violin Solo part includes the instruction 'sul G a1' and a box containing the number '107'. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vie., Vc., Cb.) are marked with a dynamic of *mf*.

Continuation of the musical score for measures 100-107, showing the Violin Solo part and the string parts (Vln. I, Vln. II, Vie., Vc., Cb.). The Violin Solo part continues with a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

108

Picc.

Fl. 1, 2

1, 2

Ob.

3

1, 2

Cl. in Sib

3

Fag. 1, 2

C' fag.

1, 2

Cor.

3, 4

Vin. Solo

108

Vin. I

Vin. II

Vle.

Vo.

Cb.

102

This page of a musical score, numbered 102, contains the following parts and staves:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- Fl. 1.2** (Flute 1 & 2): Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- 1.2** (Flute 1 & 2): Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- 3** (Oboe): Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- 1.2** (Clarinets 1 & 2): Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- Cl. in Sib** (Clarinet in B-flat): Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- 3** (Clarinets 3): Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- Fag. 1.2** (Bassoons 1 & 2): Bass clef, melodic line with slurs and accents.
- Vln. Solo** (Solo Violin): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes, ending with a *ritmo* marking.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vo.** (Voice): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cb.** (Cello): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

109

Picc.
Fl. 1.2
Ob.
Cl. in Sib
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

109

IV

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 109 through 114. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet in Si b, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Piccolo, Flute, and Oboe parts feature repeated eighth-note patterns with slurs. The Clarinet part has a similar pattern. The Violin Solo part has a melodic line with slurs and accents, marked with 'Pizz.' and 'Pizz.' above it. The Violin I, II, Viola, and Cello parts play chords, while the Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern. A box with the number '109' is placed above the Piccolo staff and below the Violin Solo staff. A Roman numeral 'IV' is placed above the Violin Solo staff at the end of the system.

Fl. 1.2
Cl. 1.2
in Sib
Vln. Solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 115 through 120. The instruments listed on the left are Flute 1 & 2, Clarinet 1 & 2 in Si b, Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Flute and Clarinet parts have melodic lines with slurs. The Violin Solo part has a melodic line with slurs and accents, marked with 'Pizz.' and 'Pizz.' above it. The Violin I, II, Viola, and Cello parts play chords, while the Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern. A Roman numeral 'IV' is placed above the Violin Solo staff at the end of the system.

104

110

Fl. 1.2
1.2
Ob.
3
1.2
Cl. in B \flat
3
Fag. 1.2
C'fag.
Cor. 1.2
Viol. Solo
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vo.
Cb.

f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f
f
p cresc.
arco div.
p cresc.
arco div.
p cresc.
arco div.
p cresc.
arco
p cresc.
arco
p cresc.

1.2
Ob.
3
1.2
Cl. in Sib
3
Fag. 1.2
O'fag.
1.2
Cor.
3.4
Timp.
Vin. Solo
Vin. I
Vin. II
Vio.
Vc.
Cb.

p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
fp cresc.
p cresc.
cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

108

Musical score for page 108, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais, Trombones, Timpani, Violins, Viola, and Cello. The score includes dynamic markings such as *ff* and *un.*, and a rehearsal mark consisting of three vertical bars. The Piccolo part begins with a rehearsal mark. The Flute 1 and 2 parts have a *ff* marking and a *a2* instruction. The Oboe 1 and 2 parts have a *ff* marking. The Clarinet in B-flat 1 and 2 parts have a *ff* marking. The Bassoon 1 and 2 parts have a *ff* marking. The Cor Anglais 1 and 2 parts have a *ff* marking. The Trombone 1 and 2 parts have a *ff* marking. The Timpani part has a *ff* marking. The Violin Solo part has a *ff* marking. The Violin I and II parts have a *ff* marking and a *un.* instruction. The Viola part has a *ff* marking. The Cello part has a *ff* marking.

Picc.

Fl. 1.2

1.2

Ob. 3

1

Cl. in Sib 2.3

Fag. 1.2

C' fag.

1.2

Cor. 3.4

Tba. 1

Timp.

Vin. Solo

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

9. Özgeçmiş

1991 yılında doğan Banu Selin Aşan, 2000 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Çiğdem İyicil' in öğrencisi olarak yarı zamanlı keman eğitimine başladı. 2002 yılında aynı konservatuvarın tam zamanlı eğitimine geçiş yapan Aşan, 2012 yılında onur derecesi ile lisans eğitimini tamamladı.

Prof. Bernard Hartog, Domenico Nardio, Janusz Wawrowski, Audubon Quartet ve Berlin Filarmoni'nin eski Solo Viyolacısı Wilfried Strehle'nin masterclasslarına katıldı. Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi'nde ise Prof. Lukas David ve Prof. Bohuslav Matousek ile çalıştı. 2011 yılında Almanya'nın Hamburg şehrinde gerçekleşen 5. International Mendelssohn Summer School Festivali'nde Prof. Ralf Gothoni, Prof. Matthias Lingenfelder, Prof. Niklas Schmidt ve Prof. Arnold Steinhardt'ın oda müziği ustalık sınıflarına katıldı ve yine festival kapsamında konserler gerçekleştirdi. 2013, 2014 ve 2015 yıllarında yine aynı festivale bu kez kurucu üyelerinden olduğu Ludus Ensemble ile katılarak Auryon Quartet Üyeleri, Prof. Eberhard Feltz, Itamar Golan, Prof. Ralf Gothoni, Prof. Juhani Lagerspetz, Prof. Michel Lethiec, Prof. Niklas Schmidt ve Prof. Arnold Steinhardt ile çalıştı. Yine Ludus Ensemble olarak Yuri Bashmet ile çalışma fırsatını elde ettiler.

Konservatuvarın çeşitli etkinliklerinde yer alan Banu Selin Aşan, on üç yaşında Erdem Çöloğlu yönetimindeki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Genç Senfoni Orkestrası eşliğinde Vivaldi'nin İki Keman Konçertosu'nu yorumlayarak orkestra eşliğinde ilk konserini gerçekleştirdi. Sonraki yıllarda üniversite orkestrası eşliğinde pek çok kere solist olarak sahneye çıktı. 2008 yılında Tolga Taviş yönetimindeki Mersin Üniversitesi Akademik Oda Orkestrası, 2009 yılında ise Orhan Şallıel yönetimindeki Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası ile solist konserler yapma fırsatını yakaladı. Miami Genç Besteciler Şenliği'nde İdil Özkan'ın

Deranged isimli keman-piyano müziğinin ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

2008 yılında Gülden Turalı Keman Yarışması'nda ikincilik ödülünü ve yine aynı yıl Türk Eğitim Vakfı'nın sanat dalında ilk defa olarak verilen yurt içi Üstün Başarı Bursu'nu kazandı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvar'ında yüksek lisans çalışmalarını Prof.Çiğdem İyicil ile sürdüren Banu Selin Aşan, 2013'te kurulan ve kendisinin de kurucu üyelerinden olduğu Ludus Ensemble üyeleri ile birlikte Hamburg Hochschule für Musik und Theater'de Prof.Niklas Schmidt ile 'Oda Müziği' yüksek lisans çalışmalarını Türk Eğitim Vakfı 'Güsel Bilal' yurtdışı bursu ile sürdürmektedir. Ayrıca Ludus Ensemble ile aktif olarak Türkiye ve Almanya'da oda müziği konserlerine devam etmektedir.