

**DMITRIY SHOSTAKOVICH'İN SON ESERİ  
OP. 147 VİYOLA VE PİYANO SONATI'NIN TARİHSEL,  
TEORİK ve FORMAL İNCELEMESİ**

**Hazırlayan: Elis SUVAT**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM**

**Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı için öngördüğü  
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak hazırlanmıştır.**

**Edirne  
Trakya Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Haziran–2009**

## TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değerlendirilmesinde engin bilgi ve tecrübeleriyle benden desteğini esirgemeyen danışmanım Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Başkanı Yrd. Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM'e, Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı Doç. Ali AKPEROV'a, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Öğr. Gör. Dr. Hatıra AHMETLİ'ye, TRT "Türkiye'nin Sesi Radyosu"ndan Neyran SUVAT'a, T. Ü. Devlet Konservatuarı Arş. Gör. Akın ARABOĞLU ve Okt. Hande ÖZTANK'a teşekkür ederim.

**Tezin adı: Dmitriy Shostakovich'in Son Eseri Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın Tarihsel, Teorik ve Formal İncelemesi**

**Hazırlayan: Elis SUVAT**

**ÖZET**

Yirminci yüzyıl, dünyada yaşanan iki büyük savaş ile birlikte, toplumsal ve kültürel alanda pek çok değişikliğin oluştuğu, teknolojinin inanılmaz ölçüde gelişmesine bağlı olarak sınırları aşan yeniliklerin meydana geldiği çok geniş bir dönem kapsamaktadır. Yirminci yüzyıl müziğinde, bu gelişmelere ve oluşan yenilikçi düşünsel akımlara bağlı olarak birçok farklı akım ortaya çıkmış, biçim, ifade, stil ve içerik bakımından geleneksel olan sınırlar kaldırılarak yeniden şekillendirilmiştir.

Dmitriy Shostakovich, yirminci yüzyılda dünya tarihinin önemli bir bölümünü oluşturan Sovyetler Birliği döneminde yaşamış olan gerçek bir Sovyet bestecisidir. Eserlerinde, yirminci yüzyılın dinamizmini yansıtmış, yaşadığı dönemin karşıtlıklarını, yarattığı çok katmanlı, yenilikçi, grotesk stiliyle ifade etmiştir. Ölümünden yalnızca günler önce tamamladığı son eseri Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı, Shostakovich'in Sovyetler Birliği'ndeki yaşamını anlatan otobiyografik bir özellik taşımaktadır.

Bu çalışmada, D. Shostakovich'in yirminci yüzyılda yaşadığı Sovyetler Birliği dönemi ile birlikte, yaşamı, müziği ve Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı incelenmektedir. Bu bağlamda, günümüz viyola repertuarında önemli bir yere sahip olan Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı, tarihsel olarak belli bir perspektife oturtularak, teori ve form açılarından incelenecek, böylece bu araştırma eserin daha iyi anlaşılması için yorumlanmasına olanak sağlayacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Shostakovich, Sonat, Viyola, Form, Teori

**Name of thesis: A Historical, Theoretical and Formal Study of Dmitriy  
Shostakovich's Last Composition Op. 147 Viola and Piano  
Sonata**

**Prepared by: Elis SUVAT**

**ABSTRACT**

The 20th century covers a long period punctuated, besides two world wars, by lots of social and cultural changes and border-transcending innovations experienced in line with the incredible progress technology registered. 20th century music saw the emergence of distinctly different trends and movements in parallel to the developments and innovative lines of thought, which were expressed across borders in a non-traditional manner in terms of form, style and substance.

Dmitriy Shostakovich is a genuine Soviet composer who lived in the Soviet era, which constituted an important segment of world history. His compositions, expressed in a multi-faceted, innovative and grotesque style, echo the dynamism and the contradictions of the 20th century. His last work Op. 147 Viola and Piano Sonata bears the autobiographical elements of his life in the Soviet Union.

This paper is a study of the 20th century Soviet Union in which D. Shostakovich lived as well as his life, music and Op. 147 Viola and Piano Sonata. One of the top-ranking items of today's viola repertoire, Op. 147 Viola and Piano Sonata, seen from a specific perspective, will be examined in terms of theory and form, which will be conducive to a better understanding and interpretation of this composition.

**Keywords:** Shostakovich, Sonata, Viola, Form, Theory

## İÇİNDEKİLER

<b>TEŞEKKÜR.....</b>	i
<b>ÖZET.....</b>	ii
<b>ABSTRACT.....</b>	iii
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	iv
<b>ÖRNEKLER LİSTESİ.....</b>	vi
<b>BÖLÜM I.....</b>	1
<b>GİRİŞ.....</b>	1
<b>1.1. Problem.....</b>	2
<b>1.2. Alt problemler.....</b>	3
<b>1.3. Amaç.....</b>	3
<b>1.4. Önem.....</b>	4
<b>1.5. Sınırlılıklar.....</b>	4
<b>1.6. Tanımlar.....</b>	4
<b>BÖLÜM II.....</b>	7
<b>YÖNTEM.....</b>	7
<b>2.1. Araştırma Modeli.....</b>	7
<b>2.2. Evren ve Örneklem.....</b>	7
<b>2.3. Verilerin Toplanması.....</b>	7
<b>2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....</b>	8
<b>BÖLÜM III.....</b>	9
<b>BULGULAR ve YORUM.....</b>	9
<b>3.1. Yirminci Yüzyıl Müziği.....</b>	9
<b>3.1.1. Sovyetler Birliği'nde Yirminci Yüzyıl Müziği.....</b>	14
<b>3.2. D. Shostakovich'in Hayatı ve Yaratıcılığı.....</b>	19
<b>3.3. D. Shostakovich'in Türkiye Gezisi.....</b>	33
<b>3.4. D. Shostakovich'in Müziği.....</b>	35
<b>3.5. D.Shostakovich'in Başlıca Eserleri, Aldığı Unvan ve Ödüller.....</b>	42
<b>3.6. D. Shostakovich'in Eserlerinde Sonat ve Sonat Formu</b>	
<b>Özellikleri.....</b>	52

<b>3.7. D. Shostakovich'in Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın Tarihsel Yönu.....</b>	<b>58</b>
<b>3.8. D. Shostakovich'in Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın Teorik ve Formal Özellikleri.....</b>	<b>61</b>
<b>3.8.1. Birinci Bölüm.....</b>	<b>61</b>
<b>3.8.2. İkinci Bölüm.....</b>	<b>75</b>
<b>3.8.3. Üçüncü Bölüm.....</b>	<b>98</b>
<b>BÖLÜM IV.....</b>	<b>112</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>112</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>115</b>
<b>EKLER</b>	

## ÖRNEKLER LİSTESİ

<b>Örnek 1:</b> Sonat 1. bölüm, 1–4. ölçüler (viyola).....	61
<b>Örnek 2:</b> Sonat 1. bölüm, 5–9. ölçüler (viyola-piyano).....	62
<b>Örnek 3:</b> Sonat 1. bölüm, 10–18. ölçüler (viyola-piyano).....	63
<b>Örnek 4:</b> Sonat 1. bölüm, 18–23. ölçüler (piyano).....	64
<b>Örnek 5:</b> Sonat 1. bölüm, 21–25. ölçüler (viyola).....	64
<b>Örnek 6:</b> Sonat 1. bölüm, 25–38. ölçüler (viyola).....	65
<b>Örnek 7:</b> Sonat 1. bölüm, 37–43. ölçüler (viyola-piyano).....	65
<b>Örnek 8:</b> Sonat 1. bölüm, 47. ölçü (viyola).....	66
<b>Örnek 9:</b> Sonat 1. bölüm, 67–70. ölçüler (viyola).....	66
<b>Örnek 10:</b> Sonat 1. bölüm, 71–76. ölçüler (viyola-piyano).....	67
<b>Örnek 11:</b> Sonat 1. bölüm, 80–85. ölçüler (viyola).....	67
<b>Örnek 12:</b> Sonat 1. bölüm, 86–87. ölçüler (viyola).....	67
<b>Örnek 13:</b> Sonat 1. bölüm, 91–93. ölçüler (viyola).....	68
<b>Örnek 14:</b> Sonat 1. bölüm, 108–110. ölçüler (viyola-piyano).....	68
<b>Örnek 15:</b> Sonat 1. bölüm, 120–123. ölçüler (viyola-piyano).....	69
<b>Örnek 16:</b> Sonat 1. bölüm, 131–132 ve 135–136. ölçüler (viyola-piyano)...	70
<b>Örnek 17:</b> Sonat 1. bölüm, 157–164. ölçüler (viyola-piyano).....	71
<b>Örnek 18:</b> M. Mussorgsky “Bir Sergiden Tablolar-Con Mortuis in Lingua Mortua”.....	72
<b>Örnek 19:</b> Sonat 1. bölüm, 189–191. ölçüler (piyano).....	73
<b>Örnek 20:</b> Sonat 1. bölüm, 222–231. ölçüler (viyola-piyano).....	73
<b>Örnek 21:</b> Sonat 1. bölüm, 233–237 ve 256–261. ölçüler.....	74
<b>Örnek 22:</b> Sonat 1. bölüm, formal şema.....	74
<b>Örnek 23:</b> "Kumarbazlar" operası, 1–12. ölçüler.....	77
<b>Örnek 24:</b> Sonat 2. bölüm, 1–11. ölçüler.....	78
<b>Örnek 25:</b> Sonat 2. bölüm, 12–21. ölçüler.....	80
<b>Örnek 26:</b> "Kumarbazlar" operası, 13–21. ölçüler.....	81
<b>Örnek 27:</b> Sonat 2. bölüm, 21–24. ölçüler.....	82
<b>Örnek 28:</b> Sonat 2. bölüm, 29–37. ölçüler.....	82

<b>Örnek 29:</b> "Kumarbazlar" operası, no.4.....	83
<b>Örnek 30:</b> Sonat 2. bölüm, A bölmesinin örnek şeması.....	83
<b>Örnek 31:</b> Sonat 2. bölüm, 38–42. ölçüler.....	84
<b>Örnek 32:</b> "Kumarbazlar" operası, Örnek 31 ile karşılaştırma.....	84
<b>Örnek 33:</b> Sonat 2. bölüm, 48–54. ölçüler.....	85
<b>Örnek 34:</b> "Kumarbazlar" operası no.6.....	85
<b>Örnek 35:</b> Sonat 2. bölüm, 59–61. ölçüler (viyola)- J.S.Bach "Das Wohltemperierte Klavier" b moll Prelüd .....	86
<b>Örnek 36:</b> Sonat 2. bölüm, 75–80. ölçüler.....	87
<b>Örnek 37:</b> "Kumarbazlar" operası, solistin girişi.....	87
<b>Örnek 38:</b> Sonat 2. bölüm, 108–112 ve 115–118. ölçüler.....	88
<b>Örnek 39:</b> Sonat 2. bölüm, 124–128. ölçüler.....	88
<b>Örnek 40:</b> Sonat 2. bölüm, 132–133. ölçüler.....	89
<b>Örnek 41:</b> Sonat 2. bölüm, 138–140. ölçüler.....	89
<b>Örnek 42:</b> Sonat 2. bölüm, 154–156. ölçüler (piyano).....	90
<b>Örnek 43:</b> Mussorgsky "Bir Sergiden Tablolar- The City Gates"	90
<b>Örnek 44:</b> Sonat 2. bölüm, 157–170. ölçüler.....	91
<b>Örnek 45:</b> Sonat 2. bölüm, 171–174 ve 181–186. ölçüler.....	92
<b>Örnek 46:</b> Sonat 2. bölüm, 192–193. ölçüler.....	93
<b>Örnek 47:</b> Sonat 2. bölüm, 193–204. ölçüler.....	93
<b>Örnek 48:</b> Sonat 2. bölüm, 223–228. ölçüler.....	94
<b>Örnek 49:</b> Sonat 2. bölüm, 233–243. ölçüler.....	95
<b>Örnek 50:</b> Sonat 2. bölüm, 247–248. ölçüler.....	95
<b>Örnek 51:</b> Sonat 2. bölüm, 281–284. ölçüler.....	96
<b>Örnek 52:</b> Sonat 2. bölüm, 288–295. ölçüler.....	96
<b>Örnek 53:</b> Sonat 2. bölüm, formal şema.....	97
<b>Örnek 54:</b> Sonat 3. bölüm, 1–13. ölçüler.....	99
<b>Örnek 55:</b> Beethoven Op.27 no.2 Piyano Sonatı (Ayıışığı) 1.bölüm, 1–2. ölçüler.....	100
<b>Örnek 56:</b> Shostakovich Viyola Sonatı 2. bölüm, 13–15. ölçüler.....	100
<b>Örnek 57:</b> Shostakovich 15. kuartet 5. bölüm, 1–3. ölçüler.....	101



<b>Örnek 58:</b> Sonat 3. bölüm, 26–27. ölçüler.....	101
<b>Örnek 59:</b> Sonat 3. bölüm, 33–37. ölçüler.....	101
<b>Örnek 60:</b> Sonat 3. bölüm, 38–39. ölçüler.....	102
<b>Örnek 61:</b> Sonat 3. bölüm, 42–48. ölçüler.....	102
<b>Örnek 62:</b> Sonat 3. bölüm, 52–55. ölçüler.....	103
<b>Örnek 63:</b> Sonat 3. bölüm, 63–65. ölçüler.....	103
<b>Örnek 64:</b> Sonat 3. bölüm, 67–69. ölçüler.....	104
<b>Örnek 65:</b> Sonat 3. bölüm, 79–83. ölçüler.....	104
<b>Örnek 66:</b> Sonat 3. bölüm, 84–85. ölçüler.....	104
<b>Örnek 67:</b> Sonat 3. bölüm, 87–88. ölçüler.....	105
<b>Örnek 68:</b> Sonat 3. bölüm, 93–103. ölçüler.....	106
<b>Örnek 69:</b> Sonat 3. bölüm, 115–124. ölçüler.....	107
<b>Örnek 70:</b> Sonat 3. bölüm, 133–138 ve 144–146. ölçüler.....	108
<b>Örnek 71:</b> Sonat 3. bölüm, 160–161, 164–165, 173–174, 177–178. ölçüler...	109
<b>Örnek 72:</b> Sonat 3. bölüm, 181–185. ölçüler (viyola).....	110
<b>Örnek 73:</b> Sonat 3. bölüm, 189–194. ölçüler.....	110

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Yirminci yüzyılla birlikte dünyada kültürel, bilimsel ve teknolojik açıdan büyük değişikliklerin yaşandığı bir döneme girilmiştir. Sanatın diğer dallarında olduğu gibi müzikte de, eski dönemlerdeki geleneksel kalıplar bir yana bırakılarak, armoni, ses, tını, ritim gibi müzikal öğelerde devrimci atılımlar gerçekleştirilmiştir. Yirminci yüzyılın yeni müziği farklı kültürlerin ve farklı ilişkilerin müziğidir. Dolayısıyla bu yüzyılda anlayış, biçim, içerik, işlev, teknik ve estetik bakımından birbirinden çok farklı özellikler gösteren müzik akımları meydana gelmiştir.

1917 yılında Sovyet Devrimi'nin gerçekleşmesi, yirminci yüzyılın dünya tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Sovyet rejimi yeni bir yaşam ve toplum yaratma amacıyla kökten bir yapılanmaya gitmiş, bu yapılanma içinde sanatın toplumu etkileyici gücünden yararlanarak sanatı ve sanatçıyı kendi ideolojisine göre yönlendirmiştir. Bu yönlendirme çerçevesinde müziğin sınırları belirlenmiştir. Dünyadaki yenilikçi akımlardan etkilenmeyen, melodik bir çizgide devrimi ve yeni Sovyet toplumunu yücelterek anlatan, epik anlatımlı eserlerin yazılması istenmiştir.

Sovyetler Birliği döneminde yaşamış olan ve yirminci yüzyılın en büyük bestecilerinden biri sayılan Dmitriy Shostakovich, kimi zaman Sovyet rejimi tarafından ödüllendirilerek eserleri övülmüş, kimi zaman da yenilikçi stili yüzünden ağır eleştirilerin hedefi olmuştur. Besteleme stiline yapılan bu eleştiriler Shostakovich'in müzikal kariyerine yön veren dönüm noktaları oluşturmuş ve bunlar da yaratıcılığını birkaç farklı döneme ayırmıştır.

Yirminci yüzyılın en problematik ve ilerici eserleri arasında yer alan Shostakovich'in müziği geniş kapsamlı ve çok yönlüdür. Shostakovich, senfoni, oratoryo, kantat, film müziği, konçerto, opera ve oda müziği gibi birçok türde eserler vermiş fakat yaratıcılığında önceliği senfonileri almıştır.

Yüksek bir entelektüellik, hassasiyet, heyecan ve yoğun bir felsefe, Shostakovich'in müzikal stilinin temel estetik yönlerini oluşturmaktadır. Eserlerinde yirminci yüzyılın çok yönlülüğünü ve yaşadığı dönemin gergin gidiş hattını müziğine yansıtmıştır. Müziğinde güçlü bir inandırıcılıkla ve mükemmel bir şekilde duyguların ince nüanslarını çizmiştir.

Shostakovich'in tüm eserleri arasında Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı ayrı bir öneme sahiptir. Shostakovich, bu sonatı ölmeden sadece günler önce tamamlamıştır. Bu son eseri, yaratıcılığının son dönemindeki stilde yazılmış ve diğer son dönem eserlerinde hâkim olan ölüm temasını işlemiştir. Viyola sonatında sesteki ince doku, yalınlık ve saydamlık göze çarpmaktadır.

Shostakovich'in 15 senfoni ve birçok başka türde yapıtlar bestelemesinden sonra, ölümünden önce kaleminden çıkan son eserin viyola ve piyano için bir sonat olması, bunun bir tesadüf mü olduğu yoksa ölümüne dair bir önsezi ile melankolik bir tınıya sahip viyolayı son sözlerini söylemesi için mi seçtiği sorusunu akla getirmektedir.

### **1.1. Problem**

Dmitriy Shostakovich, yaşamı, sanatı ve yazdığı eserleriyle yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olarak anılmaktadır. Dünyanın yakın geçmişinde 74 yıl süren Sovyetler Birliği gibi çok önemli bir döneme tanıklık etmiş olan Shostakovich, bu dönemin tüm ağırlığını üzerinde taşımıştır.

Yirminci yüzyılda yazdığı 15 senfoni ile senfoni kavramını yeni bir boyuta taşımış olan Shostakovich, 15 yaylı kuartet, film müzikleri, opera, şarkı ve caz sütünleri dahil olmak üzere birçok türde eser vermiştir. Viyola repertuarında çok önemli bir yere sahip olan Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı, Shostakovich'in ölümünden günler önce tamamladığı ve otobiyografik bir nitelik taşıyan son eseridir. Buna rağmen, bu eserin özellikleri ve icra edilişi ile ilgili kapsamlı bir çalışmanın ve

yeteri kadar yazılı kaynağın bulunmaması eserin yorumu sırasında birtakım problemleri de beraberinde getirmektedir.

Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın tarihsel, teorik ve formal açıdan incelenmesi, bu problemlerin aşılması yolunda yol gösterici olarak katkı sağlayacaktır.

## **1.2. Alt Problemler**

1. Yirminci Yüzyıl Müziği
2. Sovyetler Birliği'nde Yirminci Yüzyıl Müziği
3. D. Shostakovich'in Hayatı ve Yaratıcılığı
4. D. Shostakovich'in Türkiye Gezisi
5. D. Shostakovich'in Müziği
6. D. Shostakovich'in Başlıca Eserleri, Aldığı Unvan ve Ödüller
7. D. Shostakovich'in Eserlerinde Sonat ve Sonat Formu Özellikleri
8. D. Shostakovich'in Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın Tarihsel Yönü
9. D. Shostakovich'in Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın Teorik ve Formal Özellikleri
10. Birinci Bölüm
11. İkinci Bölüm
12. Üçüncü Bölüm

## **1.3. Amaç**

Yirminci yüzyıl müziği paralelinde, D. Shostakovich'in müziği ve yaşadığı politik dönemin yaratıcılığına etkilerinin ortaya konularak, Shostakovich'in viyola ve piyano sonatının tarihsel ve teorik açıdan incelenmesiyle, eser ile ilgili sınırlı sayıda kaynak bulunması göz önüne alındığında, bu araştırmanın eseri icra etmek isteyen günümüz viyolacılarına yorum ve seslendirme açısından yol gösterici ve bilgilendirici bir kaynak olması amaçlanmıştır.

## 1.4. Önem

Op. 147 Viyola ve Pişano Sonatı'nın, stil, kompozisyon teknikleri ve icra yönlerinden incelenerek, Dmitriy Shostakovich'in tamamladığı son eser olması bakımından, bestecinin müzikal yaratıcılığı içindeki yerinin ortaya konulmasıyla, eserin daha iyi anlaşılabilir bir şekilde yorumlanmasına katkı sağlayacağı düşüncesi bu araştırmayı önemli kılmaktadır.

## 1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Yirminci Yüzyıl Müziği ve Dmitriy Shostakovich'in yazdığı Op. 147 Viyola ve Pişano Sonatı'nın tarihsel, teorik ve formal yönden incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

## 1.6. Tanımlar

**Adagio:** *İta.* Ağırbaşlı ve gösterişli bir deyiş ile.<sup>1</sup>

**Allegretto:** *İta.* Çabukça. Moderato-Allegro arası.<sup>2</sup>

**Atonalite:** *Fr.* Tonalitesi olmayan.<sup>3</sup>

**Cantilena:** *İta.* Ezgi, şarkı.<sup>4</sup>

**Coda:** *İta.* Bir müzik eserinin sonuna eklenen bitiş bölümü.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Feridun Çalışır, *Müzik Dili Sözlüğü*, Genişletilmiş İkinci Baskı, Ankara 1999, s. 6

<sup>2</sup> Murat Özden Uluç, *Müzik Sözlüğü*, Üçüncü Baskı, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2006, s. 89

<sup>3</sup> İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak- Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 33

<sup>4</sup> Feridun Çalışır, *a.g.e.*, s. 50

<sup>5</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 106

**Dodekafoni ( Alm. Dodekaphonie):** On İki Ton sistemi ya da Atonalite için kullanılan terim.<sup>6</sup>

**Dolce:** *İta.* Tatlı, yumuşak tarzda.<sup>7</sup>

**Disonans:** *Fr.* Uyumsuz.<sup>8</sup>

**Form:** *İng.* Biçim, yapım şekli.<sup>9</sup>

**Grotesk:** Dünyayı yabancılaştıran ve onu eğlenceli hayali bir alana götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, bir araya gelmez gibi görünen şeylerin, örneğin trajikle komiğin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirilmesi.<sup>10</sup>

**Inversion:** *Lat., İng.* Çevirme, tersine çalış.<sup>11</sup>

**Kantat (Cantata):** *İta.* Enstrümantal eşlikli, koro, solo, reçitativ, düet partilerini de içeren dinsel ya da din dışı vokal eser.<sup>12</sup>

**Kontrpuan:** *Alm.* Ezgiye karşı ezgiyle karşılık verme prensibinden hareket eden, yatay çokseslilik anlayışı.<sup>13</sup>

**Moderato:** *İta.* Orta hızda.<sup>14</sup>

**Morendo:** *İta.* Ölerek, kaybolarak.<sup>15</sup>

---

<sup>6</sup> İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 156

<sup>7</sup> İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 156

<sup>8</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 114

<sup>9</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 321

<sup>10</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Grotesk>, (01.05.2009)

<sup>11</sup> İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 258

<sup>12</sup> İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 277

<sup>13</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 138

<sup>14</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 146

<sup>15</sup> Gös. yer.

**Motif:** Kendi içinde bütünlüğü olan, en az 2 notadan oluşabilen, en küçük melodi, armoni ya da ritim parçacığı.<sup>16</sup>

**Ostinato:** *İta.* Müzikal bir motifin sürekli olarak -ve genellikle bas seslerde-tekrarlanması.<sup>17</sup>

**Pesante:** *İta.* Ağırlıkla basarak.<sup>18</sup>

**Pizzicato:** *İta.* Yaylı çalgılarda telleri parmakla çekerek.<sup>19</sup>

**Recitativo (reçitativ):** *İta.* Opera ve bazı sözlü yapıtlarda konuşur gibi söylenen bölümler.<sup>20</sup>

**Staccato:** *İta.* Sesleri kesintili olarak, tane tane çalış.<sup>21</sup>

**Sul ponticello:** *İta.* Eşik yanında, sert ya da metalik ses için çalış, yay çekiş.<sup>22</sup>

**Tenuto:** *İta.* Sesi tutarak, sürdürerek.<sup>23</sup>

**Tetrachord:** *Fr.* Tetrakord. Eski Yunan müziğinde dört sestten oluşan dizi. İki tam bir yarım tondan oluşur.<sup>24</sup>

---

<sup>16</sup> İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 371

<sup>17</sup> İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 411

<sup>18</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 157

<sup>19</sup> Feridun Çalışır, *a.g.e.*, s. 168

<sup>20</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 164

<sup>21</sup> Feridun Çalışır, *a.g.e.*, s. 202

<sup>22</sup> İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 441

<sup>23</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 180

<sup>24</sup> Murat Özden Uluç, *a.g.e.*, s. 181

## BÖLÜM II

### YÖNTEM

#### 2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmadan elde edilen bulgular, kaynak taraması modeli uygulanarak, nitel araştırma tekniklerinden betimleme yöntemi ile değerlendirilmiştir.

#### 2.2. Evren ve Örneklem

##### **Evren:**

Bu çalışmanın evreni, Yirminci Yüzyıl Müziği paralelinde Sovyetler Birliği'nde Yirminci Yüzyıl Müziği'ni kapsamaktadır. Sovyetler Birliği döneminde yaşamış olan D. Shostakovich'in hayatı ve yaratıcılığı içerisinde müzik eserlerini ele almaktadır.

##### **Örneklem:**

Bu araştırmanın örneklemini Sovyet besteci D. Shostakovich'in tamamlanmış son eseri olan "Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı" oluşturmaktadır. Örneklem, Viyola ve Piyano Sonatı'nın tarihsel yönü ile birlikte, teorik ve formal bakımdan incelenmesini içermektedir.

#### 2.3. Verilerin Toplanması

Betimsel tarama modeli ile gerçekleştirilen bu çalışmada konuyla ilgili elektronik veri tabanı taraması yapılmış, ulaşılabilen süreli-süresiz, yerli-yabancı kaynaklar incelenmiş, çeşitli alanlardaki öğretim üyelerinin görüşlerine başvurulmuş ve araştırma için gerekli veriler toplanmıştır.



## **2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması**

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler, D. Shostakovich'in müzik stili ile birlikte, Viyola ve Piyano Sonatı'nın tarihsel, teorik ve formal bakımdan incelenip daha iyi anlaşılabilmesi ve eserin bilinçli bir şekilde icra edilebilmesine yönelik olarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

## BÖLÜM III

### BULGULAR ve YORUM

#### 3.1. Yirminci Yüzyıl Müziği

Yirminci yüzyıl müziğine doğru yönelimler, 19. yüzyıldaki romantizmin ve onun meydana getirdiği akımların etkisiyle gelişmiştir. 19. yüzyıla kadar Alman, İtalyan ve Fransız ekollerinin müziği temsil etmelerinden sonra, politik ve ideolojik olayların gelişmesiyle Rusya’da ve tüm Avrupa’da ulusal bilinç oluşmaya başlamış ve bu ülkelerde 20. yüzyılı da etkileyecek olan ulusal müzik okulları belirmiştir. Böylece, Rusya, Çekoslovakya, Norveç, Danimarka, İsveç, Finlandiya, İspanya gibi ülkeler dış etkilerden arınarak kendi ulusal kimliklerini oluşturmuştur. 19. yüzyıldaki politik ve toplumsal olayların etkisiyle gerçekçilik (realizm) ve doğalcılık (natüralizm) akımları Avrupa’da ortaya çıkarak yaygınlaşmış, edebiyat ve resim alanlarıyla beraber müziği de etkisi altına almıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren varlığını sürdüren geç romantizm dönemi, yirminci yüzyıl müziğinin zeminini hazırlamıştır. Öncelikli olarak F. Liszt senfonik şiirleriyle ve R. Wagner “Tristan ve İzolde” operasıyla yeni müziğe doğru ilk atılımları yapmış, A. Bruckner, G. Mahler, H. Wolf, R. Strauss gibi besteciler de 19. yüzyılın son dönemindeki müzik dilini 20. yüzyıla bağlamışlardır.

Yeni yüzyılın başlamasıyla beraber, teknik, form, stil ve içerik bakımından alışlagelmiş olan tüm sınırların kaldırılmaya başlandığı yeni bir müziğe de adım atılmıştır. “Modern”, “çağdaş” veya “yeni” müzik olarak adlandırılan yirminci yüzyıl müziği, romantik dönem gibi doğayı överek betimleyen, bestecinin düşlere dalarak yoğun içsel dünyasını en duygulu şekilde ifade ettiği bir temelde oluşmamış, tam tersine bestecinin dış dünyasında yaşanan gerçekliklerden etkilenmiştir. Yirminci yüzyılda dünyanın görünüşünü değiştiren iki büyük dünya savaşının yaşanması,

toplumsal ve politik gelişmelerin müziğe etkisi, teknolojinin inanılmaz ölçüde gelişerek birçok iletişimsel ve bilimsel fırsatlar yaratmasıyla paralel olarak bu gelişmeler müzikte de yankısını bulmuştur.

20. yüzyıl müziğinin en belirgin teknik özellikleri; klasik form yapısının dışına çıkılması, eserdeki “biçim”in yerine ayrıntıları anlatan işlevsel “yapı”ların öne çıkması, geleneksel kurallara baş kaldırılarak tonalite ve ezgi kavramının yıkılması ve disonanslarla çevrelenmiş atonal bir yapının hakim olması, ritim unsurunun melodi ve armoniye yardımcı bir unsur olmasının ötesinde 20. yüzyılın dinamizmini anlatan bir ifade aracına dönüşmesi, teknolojinin getirdiği yeni olanaklar sayesinde sesle ilgili araştırmaların ve deneylerin gerçekleşmesine bağlı olarak “tını” kavramının yeni boyutlara ulaşmasıdır.

Yirminci yüzyıl modern müziği, birbirinden farklı birçok akımın olduğu, dolayısıyla belli bir bütünselliğe sahip olmayan ve sınırlarının çok geniş bir çerçevede çizildiği bir dönemdir. Farklı ekolleri içinde barındıran bu dönemde, besteciler de sadece bir akım içinde var olmamış, çeşitli stillerin teknik ve ifade olanaklarından yararlanarak birçok akımın içinde yer almışlardır. İçindeki akımlarla beraber değerlendirilen yirminci yüzyılın ilk yarısında müzikte, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Neo Klasisizm, Folklorizm, Fütürizm gibi akımların olduğu görülmektedir. Bütün bu akımlar genel olarak değişik anlayışları ifade ediyor olmalarına rağmen, birleştikleri ortak nokta, 20. yüzyılın yeni ve değişen yaşam koşullarına ve felsefesine bir anlamda karşı çıkmaları olmuştur.

19. yüzyılın sonlarında Fransa’da ortaya çıkan empresyonizm (izlenimcilik) akımı, önce resimde kendini göstermiştir. Resimde, C. Monet, P. Cezanne, E. Degas, C. Pissarro’nun öncülük ettiği izlenimcilik akımında, genel olarak tabiat direkt bir gerçeklikle değil, tamamen sanatçının üzerinde bıraktığı kişisel izlenimle eserlerde aktarılmıştır. Kesin çizgilerin kullanımı yerine, ışık ve gölge oyunları ile izlenim anlatılmıştır. Müzikte empresyonizmin öncüsü olan Claude Debussy, o zamana kadar yerleşmiş olan form ve armoni kurallarını aşarak 20. yüzyıl müziğinin başlangıç noktasını oluşturmuştur. En önemli yapıtlarından olan “Bir Kır Tanrısının Öğleden

Sonrasına Prelüd” ve “La Mer” (Deniz) senfonik şiirleri empresyonizmin özelliklerini en iyi şekilde yansıtmaktadır. Empresyonistler, geleneksel tonalite ve ritim unsurlarının dışına çıkmış, disonansları, paralel akorların ilerleyişini, tam aralıklı dizileri kullanarak, sesin “gücü” yerine “tını”sı üzerinde yoğunlaşmışlardır. Sesin renklerini armonize ederek “tını”yı ayrıştırmışlar, saf bir tını arayışına yönelmişlerdir. İzlenimci müziğin diğer önemli temsilcileri, Maurice Ravel ve Eric Satie olmuştur.

20. yüzyılın başlarında oluşan, ressam Kandinsky ve Kokoschka’nın en önemli temsilcisi olduğu ekspresyonizm akımı, müzikte de kendini göstermiştir. Ekspresyonizmin felsefesine göre, insan iç dünyasını ve günlük yaşamda bastırıldığı tüm duygularını özgürce hiçbir geleneksel kalıba bağlı kalmadan dışa vurabilmelidir. Dolayısıyla, yerleşmiş olan biçimlere bir başkaldırı niteliğindeki ekspresyonizmde yeni anlatım yöntemleri geliştirilmiştir. Güzel ve uyumlu olanı romantizmle ifade eden müzik yerine, doğada ve insanın içinde var olan çirkinliklerle beraber tüm gerçekleri yansıtan bir müzik oluşmuştur. Müzikte bu akımı İkinci Viyana Okulu’nun bestecileri olarak bilinen Schönberg, Berg ve Webern temsil etmektedir. Kullandıkları yöntem ise atonallik olmuştur.

Ekspresyonizm akımının içinde yer alan A. Schönberg (1874–1951), yirminci yüzyıl müziğinin en önemli teknik buluşlarından biri olan “On İki Ton Sistemi”ni yaratmıştır. Geleneksel müzik kurallarının tümünün yıkılarak yeniden oluşturulduğu 12 ton müziğinin genel kurallarına göre; ton duygusu vermeyen 12 bağımsız sestten oluşan bir dizi oluşturulur. Bu saptanan 12 ses (nota) dizisi yatay ya da dikey olarak kurulabilir ve baştan sona, sonra ters çevrilerek sondan başa tekrarlanır. Dizinin tüm sesleri verilmeden, aynı ses tekrarlanmaz.

20. yüzyılın başında müziğin sınırlarının zorlanarak deneysel yeni buluşlarla oluşan yeni akımlarla beraber müzik büyük bir değişime uğramış, buna karşılık, geleneksel değerleri dengeli bir şekilde koruyan ve anlamlandıran Neoklasisizm (Yeni Klasikçilik) akımı meydana gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve 1930’lu yıllarda güçlenen yeni klasikçi akımda, füg ve

kontrpuan gibi eski müzik biçimleri yeniden değerlendirilmiş, 20. yüzyılda artık önemini yitirmeye başlayan tonalite, armoni, ezgi gibi unsurlar önemini yeniden kazanmıştır. Geçmiş çağlar ve 20. yüzyıl arasında bir bağ kurularak müzikte bütünlüğe varmaya çalışan bu akımın en önemli temsilcileri F. Busoni, P. Hindemith, I. Stravinsky ve Fransız Altıları olmuştur.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan akımlardan biri de Folklorizm olmuştur. 19. yüzyılda ortaya çıkan ulusal okulların devamı olarak oluşan Folklorizm akımında, B. Bartok, Z. Kodaly, I. Stravinsky, Manuel de Falla, Villa Lobos gibi önemli besteciler, ülkelerinin halk müziğinin ezgi ve ritimlerini temel alarak kişisel anlatım tarzlarını oluşturmuş, bu temel üzerinde de evrensel bir müziğe ulaşmışlardır.

Müzikteki felsefi akımlardan ilham alan yeni anlayışlardan biri de 20. yüzyılın başlarında Fütürizm (Gelecekçilik) akımının ortaya çıkmasıdır. F.G.Pratella'nın 1910'da yayınladığı manifestosunda, geçmişi geride bırakıp ileriye doğru bakılması gerektiğini savunan fütürist müzik akımında 20. yüzyılda teknolojinin insan yaşamında meydana getirdiği değişim vurgulanarak, teknolojik sesler müzikte yansıtılmıştır. Fütürist müzik notalar yerine teknolojinin gürültü, hız ve eylem, makine gibi seslerine dayanmıştır. Gelecekçi müziğin en önemli örneklerinden biri L. Russolo'nun "intonarumori" adındaki gürültü aygıtını yaratarak gürültü üreten bu aygıtla bir orkestra kurmasıdır. Arthur Honneger (1852–1955) ise "Pacific 231" (1923) adlı eserinde bir treni ve onun çıkardığı sesleri konu alarak, uyumsuz ve mekanik tınıları bir arada kullanmış ve fütürist müzik felsefesini eserinde yansıtmıştır.

Yirminci yüzyılda ayrıca, dinamik bir müzik türü olan Caz, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Amerika ve Avrupa'daki sanat müziği üzerinde etkisini göstermiştir. Caz'ın öğeleri modern sanat müziğinde yer almış, D. Milhaud, G. Gershwin, J. A. Carpenter, C. Debussy, M. Ravel, P. Hindemith, I. Stravinsky, A. Copland gibi besteciler Caz müziği öğeleriyle eserler vermişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, müzikte yeni arayışların sonucunda değişik akım ve teknikler oluşmuştur. Başta elektronik müzik olmak üzere, aleatorik (rastlantısal) müzik, dizisel müzik, minimalizm gibi çeşitli akımlar 1950'lerden sonra müziğin çerçevesini genişletmiş ve çok farklı bir boyuta taşımıştır.

Aleatorik müzik akımı 20. yüzyılın yeni müziğindeki tını araştırmaları kapsamında, besteleme sırasında zar atmanın dâhil olduğu çeşitli rastlantılar yoluyla eserin içeriğinin o anda belirlenmesi ile ortaya çıkmıştır. İcracının yorum özgürlüğü sınırlarının genişletildiği akımın öncüleri Ernest Krenek ve John Cage'dir. J. Cage'in 1945'te yazdığı "4 Dakika 33 Saniye" adlı yapıtında, piyanistin sahneye çıkıp piyanonun başında hiçbir şey çalmadan belirlenen sürede beklemesi ve eserin bittiğini belirtmek için piyanonun kapağını kapaması rastlantısal müziğin en belirleyici özelliğini ortaya koymaktadır. Aleatorik müzikte doğaçlama, sessizlik, konser sırasında salondaki fısıltılar dâhil akla gelebilecek her yol müziğin bir unsuru haline gelebilmektedir. John Cage'in deneysel buluşlarının en uç noktası, geleneksel müzik yazısının (notasyonun) yerine, yeni müzikteki değişimin, biçim, tını, seslendirme tekniklerindeki açıklamaların işaretlenebilmesi amacıyla "grafik yazı"yı geliştirmesidir.

1950'li yıllardan sonraki yeni arayışlar ve teknolojik gelişmelerin sonucunda Elektronik Müzik akımı ortaya çıkmış ve müzik çok farklı bir boyuta ulaşmıştır. Besteciler teknolojinin verdiği yeni olanaklarla deneysel çalışmalar yapmış, Telharmonium, Theremin, Ondes Martenot gibi elektronik makineler yardımıyla sesler üreterek müzik yaratmışlardır. Karlheinz Stockhausen, Vladimir Ussachevsky ve Otto Luening sesin doğal ve yapay tüm öğelerini içeren bu akımın öncü bestecilerindedir. Almanya'da 2. Dünya Savaşı sırasında icat edilen kasetçalar ile doğal sesler ya da sanayi sesleri kaydedilmiş, düzenlenip tekrar üretilmiştir. Bu yöntem "Somut Müzik" kavramını ortaya çıkarmıştır. Pierre Schaeffer'in tren seslerini kaydedip bu seslerden yola çıkarak bestelediği "Trenyolu Etüdü", somut müziğin temel örneklerinden birini oluşturmaktadır.

20. yüzyılın başlamasıyla oluşan yeni müziğin deneysel karmaşıklığına bir tepki olarak Amerika’da Minimalizm akımı ortaya çıkmıştır. Minimalistlerin ilkesi elden geldiğince az araçla müziği yalınlaştırmaktır. 1970’li yıllarda oluşan bu akımın etkilendiği kaynaklar ise, Uzakdoğu’nun gizemli melodileri, Asya’daki tekdüze yineleme örnekleri ve Afrika’nın ritim çeşitliliği olmuştur. Minimalist besteciler, Steve Reich, John Adams, Philip Glass olarak gösterilebilir.

Özellikle 20. yüzyılda modern teknolojinin gelişimine bağlı olarak, müzik çok geniş kitlelere ulaşma kapasitesine sahip olmuştur. Gramofonun icadından itibaren, radyo, televizyon, walkman gibi elektronik aletlerin keşfi ile müziğin yaygınlaşma oranı, eski dönemlere göre kıyaslanamayacak ölçüde fazlalaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nda şifre bilimciler tarafından icat edilen bilgisayarın müzikle olan ilişkisi giderek büyük ölçüde artmıştır. Teknolojisinin ilerlemesi ile birlikte bilgisayar, 20. yüzyılın sonunda, müzikte sesi oluşturan, işleyen, birleştiren evrensel bir araç haline gelmiştir.

### **3.1.1. Sovyetler Birliği’nde Yirminci Yüzyıl Müziği**

Rus müziğinin tarihsel gelişimi, 10. yüzyıldaki tek sesli Rus dinsel ezgisi Znamenny’lerle başlamaktadır. 17. yüzyılda, genellikle üç sesli olan Kant adındaki şarkılarla din dışındaki konulara da yönelinmiştir. Diğer tarafta ise, Rusya’da yüzyıllar boyunca gelişen çok zengin bir halk müziği oluşmuştur. Rusya coğrafyasının her zaman müziğe çok büyük etkisi olmuştur. 18. yüzyılda, Rusya batılılaşma sürecine girmiş ve bu süreçte yabancı müziğin etkisinde kalmıştır. Rus müziğinin ulusal bir kimlik kazanmaya başlaması ise, 1836’da Mikhail Glinka’nın “Çar İçin Yaşam” operasının seslendirilmesi ile gerçekleşmiştir. Glinka, Rus halk şarkıları ve İtalyan müzik stilini bir araya getirmiş ve özgün bir ulusal müzik yaratmıştır. 19. yüzyılda ulusalcılık akımının oluşmasıyla Rus beşleri (Aleksandr Borodin, Cesar Cui, Mili Balakirev, Modest Mussorgsky, Nikola Rimski-Korsakov) adı verilen besteciler topluluğu Batı müziğinin etkisinden tamamen kurtulmayı amaçlamış ve saf bir Rus müziği yaratma çabası içinde olmuştur.

Öncü ulusal Rus okulunu temsil eden Rus Beşleri, melodiyi ve ritmi halktan alan ahenkli bir Rus müziği yaratmışlardır. Bu arada, piyano virtüözü ve besteci Anton Rubinstein 1862’de Petersburg Konservatuarı’nı, kardeşi Nikolay Rubinstein ise 1866’da Moskova Konservatuarı’nı kurmuştur. Rus Beşleri’nden ayrı olarak P. I. Tschaikovsky, Rus halk müziğini, tamamen kendine özgü stiliyle eserlerinde kullanmış ve 19. yüzyılın en büyük bestecisi olmuştur. Ulusalçılığın son bestecisi zarif eserler veren A. Glazunov olmuştur. Devrimden önce 20. yüzyıl başlarında ise, büyük piyanist S. Rachmaninov, ulusal renklerle, post-romantik öğeleri birleştirmiş, A. Skryabin ise yenilikçi bir tarz oluşturmuştur. I. Stravinsky, o dönemdeki tüm müzik akımlarından etkilenerek, yeni boyutlu bir müzik yaratmış ve Rus müziğini yurtdışında tanıtan 20. yüzyılın en önemli bestecilerden biri olmuştur.

Ekim 1917’de tüm dünyayı ve Rusya’yı etkileyen Rus Devrimi gerçekleşmiş ve Rus Çarlığı yıkılarak tamamen yeni temeller üzerine Sovyetler Birliği yönetimi kurulmuştur. Önce V. I. Lenin, daha sonra J. V. Stalin ile yönetilen Sovyetler Birliği’nde tamamen yeni bir düzen kurulması hedeflenerek tüm toplum komünist ideolojiye göre yeniden şekillendirilmeye başlanmıştır. Her alanda olduğu gibi sanatta ve dolayısıyla müzikte de köklü ve hızlı bir değişim sürecine girilmiştir.

Devrimden sonra kurulan yeni düzende, sınıfsız tek katmanlı bir toplum kurulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda proletarya sanatı kavramı ortaya çıkmıştır. Bu kavramın prensiplerine göre, küçük bir azınlığa seslenen her sanat dalı toplumsallaştırılmalıdır. Dolayısıyla, klasik müzik ile halk müziği arasındaki uçurum ortadan kaldırılmalı, klasik müzik sadece burjuvalara değil, artık halka seslenmelidir. Sovyet müziğinin herkese ulaşabilmesi için, Lenin’in imzaladığı kararnamelerle, konser salonları halka açılmış, kentlerde ve hatta kasabalarda opera ve bale binaları açılmıştır. Petrograd (Petersburg’un 1914–1924 yılları arasındaki adı) ve Moskova Konservatuarları devletleştirilerek, Halk Eğitim Bakanlığı’na bağlanmış, müzik eğitimi yüksek eğitimle eşit sayılmış ve birçok ücretsiz eğitim veren yeni müzik okulu açılmıştır. Bu okulların açılmasının bir sebebi de, çoğalan yeni orkestralara müzisyen yetiştirmek olmuştur. Bir başka deyişle, komünizmin ideolojisine uygun “eğitilmiş, yararlı vatandaş” yetiştirmek amaçlanmıştır.



Stravinsky, Rachmaninov, N. Tcherepnin, S. Koussevitzky, N. Medtner gibi birçok besteci ve müzisyen devrimden sonra, Rusya'dan ayrılarak, müzik hayatını Batı'da sürdürmüştür. Prokofyev, yaklaşık yirmi yıl yurtdışında kaldıktan sonra Sovyetler Birliği'ne geri dönmüştür. D. Shostakovich ise tüm yaşamı boyunca ülkesinden ayrılmamış, Sovyetler Birliği'ndeki her türlü toplumsal gelişmeyi dolayısıyla yaşamış gerçek bir Sovyet bestecisi olmuştur.

Sovyetler Birliği'nin ilk on yılında yenilenme anlayışı sanatta hakim olmuştur. Eski düzenin burjuva sanatından kurtulmak ve yeni bir düzeni kurmak için geleneksel sanata aykırı devrimci ve modernist akımlar desteklenmiştir. Müzik hayatı Batı'yla bütünleşmiş, Avrupa'daki yeni akımların öncü bestecileri ve yorumcuları, ülkeye davet edilerek birçok konser gerçekleştirilmiştir. Bunun beraberinde, Avrupa'daki, müzikte tonalitenin önemini yitirmesi, ritimlerin ve ifade araçlarının başka bir boyuta ulaşması, melodinin belirgin çizgisini kaybetmesi ve gelecekçilik gibi akımlar da Sovyetler Birliği'nin genç bestecilerini kaçınılmaz olarak etkilemiştir.

1923 yılında “Moskova Çağdaş Müzik Derneği” kurularak, modern müzik desteklenmiştir. Diğer taraftan aynı yıl, “Rusya Proleter Müzisyenler Birliği” kurulmuş ve halka yönelen müziğin yaratılması gerektiği savunulmuştur. 1930'lu yılların başlarında her iki kuruluş ta kapatılmış, bunların yerine 1932 yılında devletin desteğiyle “Sovyet Besteciler Birliği” kurulmuştur. Sovyet müziğinin tanıtılması amacıyla, beste yapılması konusunda özel müzik fonlarıyla desteklenen Besteciler Birliği, Sovyetler'deki müzikal faaliyetlerin tüm sorumluluğunu elinde bulundurmıştır. Ülkedeki müzik eğitimini yürütmek, tüm sanat kurumlarını kurmak, yönetmek ve yönlendirmek, basın-yayın organlarını kurarak yayın yapmasını sağlamak ve bestecilerle icracıların tüm ekonomik sorunlarını halletmek gibi çok geniş yetkiler Besteciler Birliği'ne verilmiştir<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi*, Birinci Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul 1999, s. 303–304

1924'te Lenin'in ölümüyle Sovyetler Birliği'nin başına Stalin geçmiş ve birkaç yıl sonra, komünist partinin sanata olan baskıcı tutumu kendini göstermiştir. Sosyalist realizm öğretisinin ortaya çıkmasıyla, yeni müziğe olan hoşgörölü tavır son bulmuştur. Sosyalist realizmin anlayışına göre, herhangi bir müzik yapıtı, halkın duygusunu ve düşüncesini yansıtmalı, yüceltmeli ve eğitmelidir. Halkın ilgisini çekebilecek müzik yapılmalı ve müzikte halkın anlayabileceği bir dil kullanılmalıdır. Sosyalist realizmin müziğe ilk açık uygulaması, D. Shostakovich'in "Mtsenks'li Lady Machbeth" operasına yapılan eleştirilerde kendini göstermiştir: Shostakovich'in 1934 yılında yazdığı operası 1936 yılına kadar başarıyla seslendirilmiştir. 1936'da Stalin'in operayı izlemesinden sonra, komünist rejimin gazetesi "Pravda" bu operayla ilgili olarak "Müzik Değil Karmaşa" başlıklı bir makale yayınlamıştır. Makaleyi yazanın adı verilmemiş, dolayısıyla makalede devletin görüşleri bildirilmiştir. Makalede, içinde anlaşılır hiçbir melodi olmadığı ve Sovyet değer yargılarına ters düştüğü gerekçesiyle operaya ağır eleştiriler yapılmıştır. Bunun ardından Shostakovich, formalist yani biçimci olmakla suçlanmış ve devrim karşıtı bir halk düşmanı olarak nitelendirilmiştir. Sovyetlerde "formalizm", Sovyet halkına düşman burjuva ideolojisi ile eş anlamlı olarak görölmüştür. Sovyet liderlerinin kişisel beğenileri ve siyasal ölçülerine göre, avangart kişiler ve akımlara "formalist" tanımı koyulmuştur. Böylece 1936 yılında formal müzik tartışmaları başlamış, Parti formalizme karşı bir mücadele vermiş ve formalist olmakla suçlanan besteciler eleştirilerek, büyük baskılar altında kalmışlardır. Batı müziğindeki yeni biçimler ve tekniklerin kullanımı yasaklanarak basit, yalın kuruluşlu eserlerin yazılması desteklenmiştir. A.Schönberg, A. Berg, I. Stravinsky, P. Hindemith, B.Bartok gibi devrimin ilk yıllarında ilgi gören yenilikçi akımların bestecilerinin müziğinin ülkeye sokulması engellenmiştir. Batı müziği kötülenerek ve sansürlenerek Sovyet müziğinin hiçbir şeyden etkilenmeden gelişmesi düşünölmüştür.

Sovyetler Birliği döneminde iktidar, yetkisini kullanarak, sanatı yönlendirmiştir. Sanatçının özgürce yaratıcılığını sergilemesi kısıtlanmıştır. İktidar, müziği, siyasal amaçları için, yeni bir toplum yaratma doğrultusunda bir araç olarak kullanmıştır. Bu bağlamda, müziğın Sovyet Devrimi'ni destansı eserlerle öven, yeni

sosyalist insanı yücelterek anlatan, halkın beğenisi doğrultusunda melodik halk şarkılarının kullanıldığı bir yapıda oluşması istenmiştir. Bunun için yazılması teşvik edilen müzik, daha çok halkın anlayabileceği seviyede söz ağırlıklı şarkı, oratoryo ve opera gibi eserler olmuştur. Bu dönemde yaklaşık yirmi bin kadar Stalin konulu şarkı yazılarak, müzisyenlerin Sovyet propaganda şarkıları söylemesi ve icra etmesi gerekli görülmüştür.

Sovyetler Birliği'nin en önemli bestecilerinden biri olan D. Shostakovich, 1937'de yazdığı beşinci senfonisi ile “ bir Sovyet bestecisinin haklı eleştirilere yanıtı”nı vererek büyük bir başarıyla kendini tekrar kabul ettirmiştir. Senfoni, coşkulu marş ritimleri ve anlaşılabilir melodileriyle büyük bir beğeni kazanmıştır. Bu kompozisyon stili, o dönemdeki diğer Sovyet besteciler için de geçerli kılınmıştır. Shostakovich gibi Sovyet müziğinin en önemli bestecilerinden biri olan S. Prokofyev'in müzik dili Sovyetler Birliği'ne dönmeden önce, yenilikçi ve kakışimli bir çizgideyken, ülkesine döndükten sonra, kompozisyon stilini değiştirmiş ve anlaşılabilir, daha yalın bir müzik dili kullanmaya başlamıştır. Bu dönemdeki diğer önemli Sovyet besteciler ise, N. Myaskovsky, D. Kabalesky, A. Khachaturian, B. Asafyev, V. Shebalin, Y. Shaporin, G. Sviridov olarak gösterilebilir.

1948'de, A. Zhdanov'un kültür bakanı olduğu dönemde bir kez daha formalizm tartışmaları ortaya çıkmıştır. Bu tartışmaların çıkması V. Muradeli'nin “Büyük Dostluk” operasının beğenilmemesinden kaynaklanmıştır. Bu kez suçlamalar, 1936'da Shostakovich'e yapılan eleştiriler gibi daha çok kişisel bir boyutta değil, tam tersine çok geniş çapta kitlesel bir alana yayılmıştır. En başta Shostakovich ve Prokofyev olmak üzere, M. Koval, Muradeli, Shebalin, Myaskovsky, Khachaturian gibi Sovyet müziğinin en önemli bestecileri bu kez, daha ağır eleştirilerin hedefi olmuş, burjuva müziği yapmakla, biçimcilikle suçlanmışlardır. Bunun ardından, Sovyet müziğinin nasıl olması gerektiğini bildiren “tarihi kararname” yayınlanmıştır. Bu kararnamede, müziğin amacının zevk vermek olduğu, müzikten armonik ve melodik bir dil kullanılarak güzellik ve incelik istendiği bildirilmiştir.

Formalist olmakla suçlanan Sovyet bestecilerinin müziğinin Sovyetler Birliği'nde seslendirilmesi yasaklanmıştır. O dönemde birçok plak ve nota yok edilmiştir.

Birçok müzisyenin itibarının geri verilmesi ancak Stalin'in ölümünden sonra gerçekleşmiştir. Gergin olan dönem biraz rahatlayarak baskıcı tutum yerini kontrollü bir duruma bırakmıştır. Sovyet besteciler, Batı'daki elektronik ve rastlantısal müzik, dizisellik gibi kompozisyon alanındaki yeni gelişmelere tekrar ilgi duymaya başlamışlardır. 1960'lardan sonra yeni yetişen besteciler ortaya çıkmıştır. Rodion Shchedrin, Rus halk temalarını, modern tekniklerle birleştirmiş ve tüm dünyada tanınan yeni kuşak bestecilerden olmuştur. E. Denisov, A. Schnittke, S.Gubaidulina gibi daha öncü ve çağdaş besteciler ise, 1980'lere kadar tekrar yönetimle sorunlar yaşamış, yapıtları beğenilmemiş ve seslendirilmemiştir. 1980'den sonra, çağdaş Batı müziği ile ilgili tabular yıkılarak, çağdaş besteciler üzerindeki baskılar azalmış ve uygulanan yeni siyaset doğrultusunda olumlu gelişmeler olmuştur.

1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla, yetmiş dört yıl süren tarihin en önemli dönemlerinden biri kapanmıştır. Tüm baskılarıyla beraber, Sovyet müzik kültürü Mstislav Rostropovich, Emil Gilels, David Oistrakh, Sviatoslav Richter, Leonid Kogan, Vladimir Ashkenazy gibi dünyanın en önemli müzisyenlerini yetiştirmiştir.

### **3.2. Dmitriy Shostakovich'in Hayatı ve Yaratıcılığı**

Yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden Dmitriy Dmitriyevich Shostakovich, 25 Eylül 1906'da entelektüel bir ailenin üç çocuğundan ikincisi olarak Saint Petersburg'da dünyaya gelmiştir. Ailesinin kökeni Polonyalı olan Shostakovich'in dedesi olan veteriner Pyotr Shostakovich, Polonya'nın Rusya'dan bağımsızlaşması için yapılan ayaklanmalara katılmış ve Sibiryaya sürülmüştür. Ailesi daha sonra Ruslarla asimile olmuş olan Shostakovich'in babası Dmitriy

Boleslavovich Shostakovich, ünlü kimyacı D.Mendeleev ile çalışmış uzman bir kimyager, annesi Sofya Vasilyevna ise bir piyanistti.

Müziği çok seven ve ilgilenen bir ailede yetişen Shostakovich, ilk piyano derslerini dokuz yaşındayken annesinden almaya başlamış, çok iyi bir kulağı ve belleği olduğu anlaşılınca, Ignatiy Albertovich Gliasser'in müzik okuluna girerek kısa sürede büyük ilerleme göstermiştir. Henüz on bir yaşındayken ilk bestelerini bu okulda eğitim gördüğü sırada yapmaya başlamıştır. 1905 devriminin tartışıldığı ve anlatıldığı aydın görüşlü bir ailede büyüyen Dmitriy, duyduğu bu öykülerden ve 1917'deki devrimden çok etkilenerek, ilk bestelerinden olan "Devrim Kurbanlarının Anısına Cenaze Marşı"nı yazmıştır. Dmitriy, ünlü pedagog Gliasser'in piyano sınıfında büyük başarı göstermiştir. Fakat hocası, Dmitriy'e beste yapması konusunda yeteri kadar destek olmadığı ve onu teşvik etmediği için 1918 yılında okuldan ayrılmaya karar vermiştir.

Rusya'da 1917'de gerçekleşen Ekim Devrimi'nden sonra, iktidar Bolşevik Partisi'nin eline geçmiş ve Rus Çarlığı yıkılmıştır. Bu arada Saint Petersburg şehrinin adı 1914'te Petrograd, 1924'te Leningrad olarak değiştirilmiştir. (1991'de Sovyetler Birliğinin dağılmasından sonra tekrar St. Petersburg olur.) Ülkenin "savaş komünizmi" olarak adlandırılan karışıklık içindeki döneminin etkileri devam ederken, Dmitriy 1919 yılında St. Petersburg (o sıralarda Petrograd) Konservatuvarı'na girmiş ve Leonid Nikolayev'in piyano, Maksimilian Steinberg'in kompozisyon öğrencisi olmuştur. O dönemin zor koşullarında ısıtılamayan konservatuarda derslere girmek herkes için güçken, Dmitriy her derse devam etmiş, çok çalışkan, uğraş veren azimli bir öğrenci olmuştur. Dmitriy'in parlak yeteneği, o dönemde konservatuarın müdürü olan ünlü besteci Aleksandr Glazunov'un ilgisini çekmiştir. Glazunov onun müzik gelişimini dikkatle izlemiş ve besteciliğini onaylamıştır.

Dmitriy'e klasik dönem eserlerine karşı olan sevgisini, ciddiyetini ve ince zevkini M.Steinberg ve L.Nikolayev aşlamış fakat müzik sanatındaki solcu akım, onun müzik anlayışının şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. L.Nikolayev'in

piyano sınıfındaki arkadaşları Maria Yudina ve Vladimir Sofronitskiy çağın yeni batı müziği eğilimlerine yönelik “Anna Fogt grubunu” kurmuştur. Shostakovich, grubun aktif üyelerinden olmuş, burada besteci Boris Asafyev, Vladimir Sherbakov ve şef Nikolay Malko ile tanışmıştır. Bu dönemde mezzosoprano ve orkestra için “Krilov’un İki Masalı” ile piyano için “Üç Fantastik Dans”ını bestelemiştir. (1921)

1922 yılında Dmitriy, babasını zatürreden kaybetmiş ve bu olaydan sonra maddi sıkıntı içinde kalan ailesini geçindirebilmek için meşhur Parlak Makara Tiyatrosu’nda piyanist olarak çalışmak zorunda kalmıştır. Yaptığı iş, sessiz sinemalara müzik yazmak olan Shostakovich o günlerini “bıktırıcı” olarak hatırlarken<sup>26</sup> tarihçilere göre ise, Shostakovich’in sinemadaki görevinin, müziğinde gerçekçi karakterleri yaratmadaki büyük yeteneğinin gelişmesine çok büyük etkisi olmuştur. Bu özellik, programsız görünen senfoni ve oda müziği eserlerine programlama gibi özel bir unsur katmaktadır. Aynı zamanda bu işinin daha sonra yazacağı film müziklerine de büyük etkisi olmuştur.

Genç Shostakovich, bu tiyatrodaki işi sırasında vereme yakalanmış ve on yıl boyunca bu hastalıktan kurtulamamıştır. Çok zor maddi koşullarda okumasına ve hastalığına rağmen yılmamış ve “her zaman, her şart altında çalışmak”<sup>27</sup> ilkesine bağlı kalmıştır.

1923 yılında Shostakovich, L.Nikolayev’in piyano sınıfından, 1925 yılında da Steinberg’in kompozisyon bölümünden mezun olmuştur. Mezuniyet sınavı için 19 yaşında bestelediği Birinci senfonisi, 12 Mayıs 1926’daki ilk seslendirilişinde büyük başarıya ulaşır. Geleneksel stilde, ustaca orkestralanmış ve herkese seslenen bu senfoninin ünü kısa zamanda dünyaya yayılmış, 1927’de Bruno Walter yönetiminde Berlin’de seslendirilmiş, 1928’de Leopold Stokowski, Otto Klemperer ve 1931’de de Arturo Toscanini’nin repertuarına girmiştir. Bu senfonisinden sonra Shostakovich, “yeni kuşağın en yetenekli bestecilerinden biri” olarak anılmaya başlamıştır. Senfoninin gergin ve dramatik sayfalarında, birdenbire değişen, cesur ve kontrastlı

<sup>26</sup> Solomon Volkov, *Tanıklık Tutanağı*, Birinci Baskı, Pencere Yayınları, İstanbul 1992, s. 50

<sup>27</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 60

ruh halinde, yoğun enerjisi ile fevkalade nüktesinde, gelecekteki olgun Shostakovich'in elindeki güç hissedilmektedir. Birinci senfonisinden itibaren Shostakovich'in tüm yaratıcılık hayatı senfonileri ile birlikte şekillenerek o yönde gelişmiştir.

1927'de Varşova'daki "Birinci Uluslararası Chopin Piyano Yarışması"nda şeref diploması alan Shostakovich'in bestecilik alanındaki ilk parlak başarısından sonraki dönem, arayış ve denemelerle şekillenmiştir. O zamanki Leningrad'ın müzik hayatı yeni yabancı yıldızlarla doludur. Bu dönemde eleştirmenler bestecileri yeni modern akımlara yönlendirmiştir ve Shostakovich'in de bundan etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. 1927 yılında Shostakovich'e büyük etkisi olan iki olay gerçekleşmiştir. Bunlardan ilki, 2. Viyana ekolünün temsilcisi olan ünlü Avusturyalı besteci Alban Berg'in Leningrad'a gelmesi ve ünlü operası "Vozzeck"ın Rusya prömiyeridir. Yirminci yüzyıl müzik tarihi içinde ilk atonal opera olma özelliği taşıyan bu eser, Shostakovich'in Gogol'un "Burun" adlı eseri üzerine aynı adı taşıyan operasını yazmasına ilham olmuştur. Shostakovich'i etkileyen bir diğer olay ise, ünlü müzikbilimci Ivan Sollertinsky ile tanışmasıdır. Shostakovich'in çok yakın arkadaşı olan Sollertinsky'nin, Shostakovich'in beğenilerinin oluşmasında, aynı zamanda hayatının kötüye gittiği zamanlarda da şen karakteri ile verdiği moralin Shostakovich'e büyük etkisi olmuştur. 1936 yılındaki anti-formalizm kampanyasında, üzerindeki baskıya rağmen, Sollertinsky her zaman Shostakovich'in en büyük destekçisi olmuştur.

Shostakovich'e birinci senfonisinin büyük başarısından sonra, devrimin onuncu yılı anısına bir senfoni bestelemesi için sipariş verilir. Bunun üzerine Shostakovich, 1927'de "Ekim Rus devrimine" hitaben Aleksandr Bezimensky'nin dizelerini içeren korolu İkinci senfonisini besteler. Shostakovich'in, bu senfonisinde modern tekniklere yönelmeye başladığı görülmektedir; partisyonda fabrika düdüklarını betimleyen bir tema göze çarpmaktadır.

1928’de Gogol’un aynı adlı eseri üzerine, müzikteki karakterlerin dikkate değer şekilde parlak olduğu, dinamizm dolu dramatik kompozisyonu ile aynı zamanda hicvi ve grotesk operası *Burun*’u tamamlamıştır. Fakat bu eserinde yenilikçi yöntemlere özenmesi ve kişisel bir müzik dili yaratma çabası nedeniyle acımasızca eleştirilmiştir.

1928’de ünlü yönetmen, oyuncu ve avangart tiyatro kuramcısı Vsevolod Meyerhold’la tanışmış ve çok geçmeden Meyerhold tiyatrosunda kadrolu piyanist olarak çalışmaya başlamıştır. Ancak bir yıl sonra bu işten, çok yoğun bir teknik çalışma gerektirdiği için ayrılmıştır. Shostakovich’in dostu ve destekleyicisi olan Meyerhold’un oyunları Sovyetler Birliği’nde son derece meşhurken, daha sonraki yıllarda Meyerhold formalist olmakla suçlanarak tiyatrosu kapatılmış ve ardında iz bırakmadan kaybolmuştur. Meyerhold’un “her yeni eser için çok uğraşıp ışıldayan bir eser yaratma ve her eserde yeni bir teknik hedefleme” gibi idealist düşünceleri o dönemde Shostakovich’in üzerinde büyük etki yaratmıştır.<sup>28</sup>

1929’daki Üçüncü ,”Bir Mayıs” adlı koro ve orkestralı senfonisi, İkinci senfonisi gibi form ve senfoni dili olarak daha çok deneysel bir özellik taşımakta, Shostakovich’i fütürizm ve yapıcılığın estetiğine yönlendirmektedir.

Üçüncü senfonisini takip eden sürede Shostakovich bir takım başarısızlıklara uğramış ve bunlar besteciliği konusunda şüphe duymasına sebep olmuştur. 1929 yılında Rus balesinin gelişimi için açılan bir libretto yarışmasında kazanan “*Dynamiada*” adlı librettoyu Shostakovich istek üzerine bestelemiş ve “*Altın Çağ*” olarak adlandırılan üç perdelik bale Ekim 1930’da sahnelenmiştir. Konusu, bir Sovyet futbol takımının faşist ve burjuvalara karşı kazandığı zafer olan bale, sınıflar arasındaki çatışmayı küçümsediği gerekçesiyle ağır bir eleştiriye uğramış ve sahneden kaldırılmıştır. “*Altın Çağ*” balesinin ardından Shostakovich, “*Cıvata*” balesini bestelemiş ve bu bale 8 Nisan 1931’de Leningrad’da sahnelenmiştir. Bu balenin özelliği Sovyetler Birliği’ndeki ilk sanayi konulu bale

<sup>28</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 310-315



olmasıdır. “Cıvata”da, küçük bir burjuvanın sosyalist yücelmeyi, makineye bir cıvata koyarak bozmak istemesi ve yakalanıp cezalandırılması anlatılmaktadır. Shostakovich’in bu eserdeki kahramanlarını kara mizahi bir şekilde yansıttığı ileri sürülmüş ve eser sert eleştirilerden sonra repertuardan kaldırılmıştır. Shostakovich bu yıllarda komünist partinin düşüncelerini eserlerinde yansıtmış ve 1931’de New York Times’ın Aralık sayısında kendini bir devrimci-halkçı olarak tanımlamıştır. Bu söylemi Batıda "komünist besteci" olarak anılmasına neden olur. Fakat bunlara rağmen, Shostakovich’i değerli sanat yaratma yolundaki çalışmalarından uzaklaştıran baskılar ve engellemeler devam eder.<sup>29</sup>

Shostakovich, 1932 yılının Mayıs ayında genç bir üniversite öğrencisi olan Nina Varzar ile evlenir. Bu evlilik, Nina’nın ölümüne dek yirmi yıldan fazla bir süre devam eder. Shostakovich’in bu evlilikten 1936 yılında Galya adındaki kızı ve 1938 yılında da Maxim adındaki oğlu dünyaya gelir.

22 Ocak 1934’te konusunu Nikolay Leskov’un aynı adlı öyküsünden alan ve Shostakovich’in üzerinde yaklaşık üç yıl çalıştığı “Mtsensk’li Lady Machbeth” operası Leningrad’da başarıyla sahnelenir. Bu karakterden çok etkilenen besteci, Rus kadınının devrime kadar olan ıstırap ve acı dolu kaderini göstermek istemektedir. Operanın konusu, zarif, renkli ve seçkin biri olan Katerina’nın, kocasının çalışanlarından biriyle yaşadığı aşk sonucu cinayet işlemesidir. Operadaki bu karaktere ağır eleştiriler yapılır. Shostakovich’e göre ise; Katerina katil olmasına rağmen vicdan azabı çekmektedir ve bu yüzden kaybedilmiş bir insan değildir. Bu eserini “Hicvi dram” olarak nitelendiren Shostakovich, Shakespeare derinliği ile kederin ve ıstırapın azametli karakterini yaratmakta ve bunun en göz kamaştırıcı özelliği muazzam senfonik intermezzo’larında görülmektedir. Shostakovich, müzik aracılığıyla groteski meydana çıkarma yeteneğini gözler önüne sererek, adeta hırçın karikatürlü müzikal karakteristiklere ulaşır. Bu eser Sovyetler Birliği, Batı Avrupa ve ABD’de büyük yankı uyandırır ve 1936 yılına kadar yüzlerce kez sahnelenir. Ancak, “Lady Machbeth” 1936’da Shostakovich’i hayatının dönüm noktalarından birine

---

<sup>29</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 317

getirir: 1936 yılında Stalin operanın temsilini izler. Ardından, 28 Ocak 1936'da Pravda gazetesinde Stalin tarafından yazılan “Müzik Değil Karmaşa” başlıklı makalede bu opera, anlaşılmaz olduğu ve burjuvaya seslendiği gerekçesiyle acımasızca eleştirilir. Bunun üzerine opera sahneden kaldırılır ve bu olay besteciye uzun bir süre için opera türünden uzaklaştırır. “Lady Machbeth”, senfonik yeni bir düzenlemeyle ancak 1963 yılında “Katerina Izmaylova” olarak tekrar seslendirilir.

Pravda'daki makalenin üstünden on gün geçmeden Shostakovich'in müziğiyle sahnelenen “Duru Dere” adlı bale için ikinci bir makale yayınlanır ve o güne kadar başarılı bir piyanist ve besteci olarak, ülkesini yurtdışında temsil eden, ödüller kazanan Shostakovich, devlet tarafından gözlenmesi gereken bir halk düşmanı olarak anılmaya başlanır. Eserlerinin seslendirilmesi yasaklanan ve yaratıcılığı yok sayılan Shostakovich, bu dönemde geleceğe karşı korku ve umutsuzluk dolu bir bekleyiş içine girmiştir.

1936 yılında Rusya'da “Büyük Terör” olarak adlandırılan dönem başlamıştır. Bu ortamda her gün Shostakovich'in arkadaşları ve yakınlarının da içinde bulunduğu sanat dünyasının temsilcileri ya tutuklanmakta ya da sessizce ortadan kaybolmaktadır. Daha önce eserlerine yapılan büyük eleştiriler yüzünden Shostakovich, yine iktidara meydan okuma olarak algılanabilecek Dördüncü senfonisini provaları aşamasındayken geri çeker. Oysa eser bir önceki senfonilerine göre daha fazla anıtsal ölçülere sahiptir, içeriği zengin, çelişkili ve çok yönlü karakterlerle doludur. Senfoni uzun yıllar sonra 1962 yılında ilk kez seslendirilir ve Shostakovich'in ustalığı hayati gerçeği ile beraber tüm dünyada takdir edilir.

1937'de sert baskıların olduğu bir dönemde bestelenen ve çalınan beşinci senfonisi, Shostakovich'in hayatında ve Sovyet müzik kültüründe çok önemli bir aşama olmuştur. Shostakovich senfonisinin başlığını “Bir Sovyet bestecisinin Partinin adil eleştirisine cevabı” olarak koymuş ve bu eseri önceki öncü sayılan üç senfonisinden farklı olarak geleneksel senfoni formunda ve anlaşılabilir bir stilde yazmıştır. Bir başka deyişle, senfoni dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Sonat Allegrosu formunda, ikinci bölüm Scherzo, üçüncü bölüm Adagio ve final ise

görünüşte zafersel bir karakterde yazılmıştır. Beşinci senfoninin 1937'de Leningrad'taki ilk seslendirilişi ve daha sonra Moskova'daki temsili, Shostakovich'in zaferi olur. İyimser trajedi havasındaki senfoninin finalinde, dramatik unsurlar iyimserlikle zafere ulaşmaktadır. Prömiyerden sonra Pravda övgü dolu bir yazı yayınladı ve bu senfoni artık resmi olarak “sosyalist gerçekçiliğin senfoni müziğindeki örnek eseri” olarak adlandırılır. Besteci olarak saygınlığını yeniden kazanan ve iktidarla ilişkileri yoluna giren Shostakovich'in sonraki senfonilerinde olgunlaşan erişilmez senfoni stiline, bu senfonide belirginleştiği düşünülmektedir.

1937'den sonra Shostakovich, Leningrad konservatuarında kompozisyon öğretmeni olarak başladığı görevinde, 1939'da kompozisyon profesörü olarak devam eder.

Shostakovich tüm yaşamı boyunca durmadan beste yapmış, bu konuda Sovyet ideolojisindeki “devamlı üreten işçi” profiline uyan bir konum üstlenmiştir. 1939'da parlak, aydınlık mizah ve lirik felsefe ile dolu altıncı senfonisi seslendirilir ve normal senfoni yapısından farklı olarak üç bölümden oluşan bu senfonisi olumlu karşılanarak beğenilir. Ertesi yıl Shostakovich, en büyük Rus bestecilerinden biri olarak gördüğü Mussorgsky'nin “Boris Godunov” operasının yeni orkestrasyonunu yapar. Genel olarak müziğinde dramatik parlamaları yoğun bir biçimde vurgulayabilmek için orkestranın temel çalgı gruplarını daha sık yan yana getiren Shostakovich, Musorgsky'nin eserini orkestralarken, kafasındaki çan sesi rengini yakalayabilmek için aynı anda çalan yedi enstrümanı bir arada kullanmıştır.(basklarnet, kontrfagot, kornolar, piyano, arplar, gong ve kontrbas)

İtibarını geri kazanmasını sağlayan Beşinci senfonisinden üç yıl sonra Shostakovich, 1940 yılında Op. 57 Piyanolu Beşli'sini besteler. Bu eser, çok büyük bir beğeni toplar ve Shostakovich bu eseri ile Stalin Ödülü'nün yanı sıra yüklü bir para ödülü alır.

1941 yılında İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanlar Rusya'ya girmiş ve Leningrad şehri kuşatılmıştır. Shostakovich, gözlerinin zayıf olması nedeniyle orduya katılamamış, fakat itfaiyede görev alarak sirenlerin uğultusu altında ve bombardıman kasırgası arasında savunma cephesine bizzat katılmıştır. Yanan binaların yüksek çatılarında nöbet tutmuş ve “Leningrad ve halkına, zafere, hümanizme ve insanlığa hitaben” yazdığını belirttiği Yedinci senfoniye Aralık 1941’de tamamlamıştır. 5 Mart 1942’de senfoninin seslendirilişinden sonra büyük bir gürültü kopmuş ve Shostakovich bu senfonisi ile hem Sovyetler Birliği’nde hem de tüm dünyada bir simge haline getirilmiştir. “Leningrad” olarak adlandırılan senfonisi ile Shostakovich Nisan ayında Stalin Ödülü almıştır. Birçok dünyaca ünlü şef senfoniye yönetmek istemiştir. Ardından 19 Temmuz 1942 yılında Arturo Toscanini senfoniye Amerika’da yönetmiş ve bunu radyoda milyonlarca Amerikalı dinlemiştir. Daha sonra Shostakovich’in itfaiyeci olarak gösterildiği bir resmi 1942’de Time dergisinin kapağında kullanılır. Stalin bu taktiği ile savaştaki ülkesinde müziğin hala devam ettiğini göstererek güçlü ülkesinin propagandasını yapmış olur, bu şekilde ülkenin savaştan etkilenmediği izlenimini uyandırmak ister. Müzik tarihinde belki de ilk defa bir senfoni bu derecede politik bir rol oynamış ve senfoninin müziğinden çok yüzeysel politik görünümü konuşulmuştur.

Senfoninin müziğindeki işgal konusu, Shostakovich’in en belirgin olan grotesk stilinde mekanik bir cansız marşa dönüşerek yavaş yavaş hızlanarak korkunç bir hal alır. Bir robot gibi yürür ve önündeki her şeyi yok eder. Bu, gerçek katliamın kaosu ve şiddetin doruğunun resmedilişidir. Tema 11 varyasyonda amansızca tekrarlanmaktadır. Sesin gücü büyük bir crescendo ile gürlük ve bu “korkunç müzik”ten acı ve öfke dolu Vatan’ın ana temasına ulaşılır. Senfoni, final bölümünde gelecekteki zaferi müjdeleyerek sona erer. 7. senfoni vatanseverlerin ve vatani savunanların kalbinde yer edinirken, siyasi ve toplumsal yankısı çok büyük olur. Shostakovich, Batı’da bu denli ününün yayılmasından dolayı Stalin’in rahatsız olacağından endişelenir.

Besteci daha sonra 1943 yılında Moskova'ya gelerek 1948 yılına kadar Moskova konservatuarında kompozisyon profesörlüğü yapmıştır. Konservatuardaki profesörlüğü sırasında, G.G. Galinin, K. Karaev, Y. Levitin, G. V. Sviridov, V. Bibergan, B. Tischenko gibi gelecekteki diğer önde gelen nesil Sovyet bestecilerini de yetiştirmiştir.

1948 yılında aynı zamanda Besteciler Birliği'nin Ivanovo'daki Dinlenme ve Çalışma Evi'nde 8. senfonisini bestelemiş ve bu eserini orkestra şefi Yevgeniy Mravinsky'ye ithaf etmiştir. Sekizinci senfoni 4 Kasım 1943'te seslendirildiğinde Shostakovich, devrim ve Sovyet düşmanı olarak ilan edilmiştir. Çünkü 7. senfoni savaşın zor günlerinde, yaklaşan zaferi müjdeleyerek sonlanmış ve bu final Sovyet yetkililerince uygun bulunmuştur. Bunun üzerine Shostakovich'ten yine iyimser epik bir senfoni yazması beklenmiş oysa Shostakovich, Almanların bozguna uğramaya başladığı bu dönemde ondan beklenen coşkulu senfoniye bestelememiş, trajik ve melankolik atmosferde bir senfoni bestelemiştir. Bunun üzerine senfoni, Sovyet Besteciler Birliği tarafından seslendirilmesi uygun olmayan eserler arasına alınmıştır. Bu eseri, 7. senfonisinin ünü yüzünden ancak 1945 yılında yasaklanmıştır.

Shostakovich'in sanatsal gelişiminde büyük rol oynayan arkadaşı ve bilge müzik eleştirmeni Sollertinsky'in ölümü üzerine, 1944'de Op. 67 piyano, keman, viyolonsel için senfoni derinliğini taşıyan Trio'sunu besteler.

Shostakovich, 1945 yılının başlarında para sıkıntısı çeker, ışık azlığından ve gözlerinin bozuk olmasından dolayı beste yapamamaktan yakını. Bunun üzerine Stalin ödülü ile onurlandırılmış bir sanatçı olarak yardım talep eden bir dilekçe yazar ve yardım kuponları alır.

Savaşın kazanılmasından sonra Stalin iyice devleşir ve uğurlu saydığı dokuz sayısını taşıyacak olan Shostakovich'in son senfonisini beklemeye başlar. Bu nedenle Shostakovich'ten bu senfoniye Stalin'i yücelten bir övgü havası ile Beethoven'in dokuzuncu senfoni gibi korolu, tam kadrolu bir orkestra ile yazması beklenir. Oysa Shostakovich, bu sırada hiçbir açıklama yapmadan köşesine çekilir.

Bu konuda onu rahat bırakmaları için, senfonisini bir yüceltme olarak yazacağını söyleyerek herkesi cesaretlendirir. Dokuzuncu senfoni 1945 yılının Kasım ayında Moskova'da seslendirilir ve tam bir hayal kırıklığı yaratır. Çünkü Shostakovich, bu senfonide ne koro ne de görkemli bir orkestra kullanır ve yazdığı salt müzik Stalin ve diğer yöneticileri memnun etmez. Senfoni çok eğlenceli ama aynı zamanda da bunalımlı bir anlatıma sahiptir. Shostakovich, o günkü ortamda barışçıl bir hava olmasına rağmen, geçmişteki korku dolu trajedinin unutulamayacağı mesajını vermektedir. Bu senfonisinden sonra senfoni tarzına ara verir ve film müzikleri bestelemeye başlar.

Shostakovich'in hayatında, yazdığı film müziklerinin yeri büyüktür. İktidarla sorun yaşadığı zamanlarda Shostakovich'i kurtaran etkenlerden biri, ulusal önemi olan filmlere yazdığı müzikler ve yaptığı katkılar olmuştur. Bu katkılarla Sovyet sesli sinemasının kurucularından biri olmuştur. Stalin'i yücelten filmler, basın tarafından çok övülmüş ve ödüllendirilmiştir. Shostakovich ilk olarak 1929 yılında yazdığı "Yeni Babil" filminin müziğinden sonra yaklaşık kırk filmin daha müziğini yazmış ve bunlar için ödüller almıştır.

1946'dan itibaren, kültür alanında baskılar artmış, birçok ünlü aydın ve yazar için soruşturma başlatılmıştır. Stalin rejimi tarafından 1948 yılının Şubat ayında tarihi bir kararname çıkartılmıştır. Bu kararnamede Shostakovich başta olmak üzere birçok sanatçı "formalist" olmakla, Sovyet politikasına ters gitmek ve Batıya yaranmaya çalışmakla suçlanmıştır. Bir tarafta duygularını yeniçağın yeni yöntemleriyle özgürce ifade etmek isteyen besteciler, diğer tarafta ise, Besteciler Birliği'ndeki, müziğin armonik ve herkes tarafından anlaşılması gerektiğini söyleyen tutum karşı karşıya gelmiş ve bu durum kültürel-siyasi bir çatışmaya yol açmıştır. Bu dönemde Shostakovich'in ödül alan eserleri bile sansürlenmiş, radyolardaki plakları yok edilmiştir. Ardından Moskova Konservatuarındaki profesörlüğünden uzaklaştırılmıştır. Bu arada, ünlü kemancı David Oistrakh için yazmış olduğu 1. keman konçertosunu saklamıştır. Bu konçerto ancak 1955 yılında Oistrakh tarafından ilk kez seslendirilebilmiştir.

Batı'da, Sovyetlerdeki bu baskıcı tutum şiddetli bir biçimde eleştirilir. Bunun üzerine Sovyet yöneticileri New York'ta dünya barışı için düzenlenen Kültür ve Bilim Kongresi'ne Shostakovich ve diğer sansürlenmiş bestecilerin gitmesini ister. Bu taktik, durumu yalanlamak ve Amerikan kamuoyuna karşı her şeyin iyi gittiği izlenimini uyandırmak için planlanır. Shostakovich sağlığının iyi olmadığını ileri sürerek gitmeyi kabul etmez. Bunun üzerine Stalin bizzat onu arayarak, gitmesini "rica eder". Shostakovich ise kendi ülkesinde tüm eserleri yasaklanmış bir besteci olarak, orada sorulacak sorulara nasıl cevap vereceğini sorar. Stalin böyle bir yasaktan haberi olmadığını, o emirleri veren kişiyi cezalandıracağını belirtir. Bu ısrar üzerine Shostakovich, teklifi kabul ederse yasaklarla ilgili bir değişiklik olabileceğini de umarak 1949 yılında Amerika'ya gitmek zorunda kalır. Orada, denetlendiğinin bilincinde olarak sorulan sorulara mantıklı yanıtlar vermek zorunda kalmıştır.

1936–37 yıllarında bestelemiş olduğu 5. senfonisinde olduğu gibi zamanında "doğru" eseri yazmakla durumu kurtarır. 1949'da "Ormanın Şarkısı" oratoryosunu besteler. Bu eser, rejimin öngördüğü stilde ve savaştan sonraki Sovyetler Birliğinin zafersel kalkınmasını konu eder. Eserin prömiyeri beklenmedik bir başarıya ulaşır ve Shostakovich Stalin ödülü alır. Aynı yıl Sovyet Barışını koruma komitesinin üyesi olur.

1950'li yıllar Shostakovich için çok önemli bir görevle başlar. 1950 sonbaharında Leipzig 'de Bach adına bir yarışma düzenlenir. Besteci orada Bach'ın Prelüd ve Füglerinin büyüüne kapılır ve Moskova'ya dönüşünde piyano için "24 Prelüd ve Füg"ü besteler, eser büyük Alman besteciye olan saygısının ifadesidir.

Stalin'in 1953'teki ölümünden sonra Sovyet senfoni geleneğinin en büyük ustası olan Shostakovich, 10. senfonisini ortaya çıkarır. Shostakovich, Stalin'in, onun 9. senfonisinde yansıttığını beklediği portresini, 10. senfonisinde betimler. İkinci bölümde Stalin acımasız, gerilimli akorlarla ve kötülük dolu bir havada anlatılır. Buna karşın eser, parlak ve Stalin'in yokluğunu belirtircesine mutlu bir havada sona erer.

Stalin'den sonraki dönemde ortam bir süre için rahatlamıştır. Shostakovich, 1957'de eşi Nina Varzar'ın vefatından sonra yalnız kalır. Onun anısına 7. yaylı çalgılar dörtlüsünü yazar. Bununla birlikte aynı yıl ülkenin tarihindeki en büyük olay olan Rus ihtilalinin 40. yılı için, "Ekim" başlıklı 11. senfonisini yazar. Bu yıllarda Shostakovich iktidardaki resmi makamlarla yakınlaşmaya başlar ve Partiye kaydolur. Partiye kaydolması Besteciler Birliği'nde birinci sekreter olmasına yarar ve bu olaydan sonra, itibarını geri kazanarak, en büyük Sovyet bestecisi olarak anılmaya başlanır. 1960 yılında tamamen otobiyografik olan 8. yaylı çalgılar dörtlüsünü yazar. Bu eser gizli bir anlama sahiptir. Shostakovich, faşizm kurbanlarına adadığını belirttiği kuartetinde aslında kendisini de bir kurban olarak anlatmıştır.

1962 yılı Shostakovich için önemli bir yıl olur. Kasım ayında hayatının sonuna kadar beraber olacağı edebiyatçı Irina Supinskaya ile evlenir. Aynı yıl Shostakovich, bas, koro ve orkestra için yazılmış olan 13. senfonisi ile tekrar şimşekleri üzerine çeker. 1943'te İkinci Dünya Savaşı sırasında Yahudilerin topluca öldürüldükleri Babi Yar'ı sorgulayan, savaş sonrasının ünlü şairi Yevgeniy Yevtuşenko'nun şiirini senfoninin birinci bölümünde kullanmasından dolayı tekrar yoğun eleştirilerin hedefi olur.

Yaşlılığında hastalıklar peşini bırakmaz. 1966'da kalp krizi geçiren Shostakovich için yaratıcılığının son dönemi de başlar. Son eserlerinde karamsar duygularla ölüm temasını sıkça işlemektedir. İngiliz besteci Benjamin Britten'a adadığı 14. senfonisinde ölümün reddedilemeyecek gücünü anlatır. Eserinde vurgulamak istediği, ölümün yeni bir başlangıç değil, sadece bir son olduğu gerçeğidir. 1969 yılında Shostakovich'in sağlığı iyice bozularak hastaneye kaldırılır, sağ elinin ağrılarından dolayı sol elle yazmaya başlar. Bu sırada sağ eline felç gelmesinden korkarak, 14. senfonisini hastanede tamamlar. Bu senfoninin kuruluşu alışılmadık yeni bir yapıdadır. Senfoni, dört ayrı şairin (F.G.Lorca, G. Apollinaire, W.K.Küchelbecker, R.M.Rilke) şiirlerine yer veren, on bir bölümden oluşmaktadır. Bu şiirler ortak olarak ölüm temasında birleşir. Senfoninin yedinci bölümünde Apollinaire'in "Sante Hapishanesinde" adlı şiirini kullanarak, hapishane hücrelerini, hücrelerde ölümünü korkuyla bekleyen insanları anlatır.



Shostakovich, 1971 yılında tatil için gittiği Repino'daki Besteciler Evi'nde 15. ve son senfonisini tamamlar. Düşünceli ruh hali ve hatıralardan bestelenen 15. senfoninin müziğinde Rossini'nin "William Tell" operasının uvertüründen ve Wagner'in "Walküre"sinin kader temasından alıntılar kullanır.

Sağlığı gittikçe bozulan Shostakovich, müziğin aydınlatıcı gücüyle, insanın en son sığınağı olduğunu düşünerek yaşamının sonuna kadar ara vermeden beste yapmayı sürdürür. Son eseri olan Viyola ve Piyano Sonatı'nı hastanedeyken tamamlar. 9 Ağustos 1975'te Moskova'da tedavi gördüğü hastanede akciğer kanserinden dolayı yaşama veda eder. 14 Ağustos'ta Shostakovich için resmi bir cenaze töreni düzenlenir. Bu cenaze töreninde resmi makamların üst yöneticileri de yer alır ve tüm Sovyet gazetelerinde resmi bir başsağlığı bildirisi yayınlanır:

*“Çağımızın büyük bestecisi, SSCB Yüksek Sovyet'i Milletvekili, Lenin Nişanı ve SSCB Devlet Ödülleri sahibi Dmitriy Shostakovich, altmış dokuz yaşında aramızdan ayrılmış bulunuyor. Komünist Partisi'nin sadık evladı, seçkin bir toplum adamı ve yönetici, vatandaş-sanatçı D. Dmitriyeviç, tüm yaşamını Sovyet müziğinin gelişmesine, toplumcu hümanizm ve enternasyonalizm ideallerinin bir kez daha doğrulanmasına adamıştı...”*<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 21

### 3.3. Shostakovich'in Türkiye Gezisi

1935 yılı Shostakovich için önemli ve heyecanlı bir olayla başlamıştır. Shostakovich, kemancı David Oistrakh ve piyanist Lev Oborin'inin de yer aldığı kültür delegasyonu ile birlikte, iki ülke arasındaki ilişkilerin gelişimi için Türkiye'ye giden ayrıcalıklı kişilerden biri olarak seçilir. Besteci, daha sonra dost olacağı David Oistrakh ile bu gezi sırasında tanışmıştır.

O yıllarda Türkiye'de klasik müzik gelişim aşamasındadır. Atatürk, Türk ulusal müziğinin evrensel boyutlara ulaşabilmesini hedeflemektedir. Atatürk'e göre, Türk halk müziği temel alınarak, Batı'nın gelişmiş çoksesli yöntemlerinin de kullanılmasıyla yeni bir ulusal Türk müziği yaratılmalıydı. Bu amaç doğrultusunda Ankara'da bir konservatuarın kurulması ve müziğin gelişimine yön vermesi için ünlü besteci Paul Hindemith Almanya'dan Türkiye'ye davet edilir. Hindemith'in Türkiye'ye ilk gözlemlerini yapmak için gelmesi Shostakovich'in Türkiye'de bulunduğu tarihlere rastlar.

Shostakovich, 13 Nisan–24 Mayıs tarihleri arasındaki Türkiye gezisinde, Ankara'da çok başarılı geçen üç konser verir. Mustafa Kemal Atatürk, konukları şerefine davetler düzenler ve hatıra için konuklarına özel işlemeli sigara tabakaları hediye eder.

Shostakovich, Ankara'daki konserleri dışında, İstanbul'da da solo resitaller verir ve İzmir'de iki konsere katılır. Bu konserlerde kendi müziğini istediği şekilde seslendirme fırsatı yakalamıştır. Türkiye gezisi büyük bir başarıyla geçmiş, hem piyanist hem de bir besteci olarak büyük beğeni toplamıştır.

Türkiye turnesinin dönüşünde, Rusya'da çıkan övgüler üzerine, konser vermesi ve gezi anılarını anlatması için birçok davet alır. Fakat bütün bu başarıların hemen ardında meydana gelen gelişmeler Shostakovich'in hayatının en önemli olaylardan biri olarak anılır.

Kariyeri için son derece olumlu geçen bu gezilerden birinde (28 Ocak 1936) Pravda gazetesini okumuş, Stalin tarafından kaleme alınan “ Müzik Değil Kargaşa” adlı makaleden sonra büyük bir şaşkınlık ve üzüntü duymuştur. Anılarında bu olayı şöyle ifade eder:

*“Sovyet gazetelerinde epey yer tutan Türkiye gezimden sonra, konuk icraları yapmak üzere davetler aldım. Bu gezilerden birinde, Arhangelsk’e viyolonselci Viktor Kubatski ile birlikte gittim. Kubatski, benim viyolonsel sonatımı çalmıştı. 28 Ocak 1936 günü, yeni Pravda’yı almak için tren istasyonuna indik. Gazeteyi açtım ve “Müzik Değil Kargaşa” makalesini gördüm. O günü hiçbir zaman unutmayacağım. Pravda’nın üçüncü sayfasındaki makale tüm varlığımı değiştirdi.”<sup>31</sup>*

---

<sup>31</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 143

### 3.4. D. Shostakovich'in Müziği

Shostakovich çok önemli bir döneme tanıklık etmiş gerçek bir Sovyet bestecisidir. Tarihte, Shostakovich'e müziğinin dışında çok büyük bir politik rol verilmiştir. Müziği siyasi ve ideolojik ölçütlerle değerlendirilmektedir. Parlak üslubu ve derin bireysellik içeren müziği, büyük etkiler bırakan tükenmeyen, güçlü enerji potansiyeliyle araştırmacıların ve sanatçıların çok büyük ilgisini çekmektedir. Kültürel ve tarihi anlamda, dünyada bir Sovyet simgesi haline getirilmiştir.

Büyük bir senfoni bestecisi olarak, yazdığı 15 senfonisi ile 20. yüzyılda önemini yitirmeye başlayan senfoni geleneğine yeni bir boyut kazandırmıştır. 15 senfonisi ve 15 yaylı kuarteti tüm dünyada değer görmüş ve bilinen kendine has müzik stilini ortaya koyan öneme sahip olmuştur. Bunların dışında müziğin her türünde konçerto, şarkı, bale, film müziği, opera, solo piyano için eserler, oratoryo, kantat ve caz süitleri gibi önemli eserler bestelemiştir.

Shostakovich'in yaratıcılığındaki en önemli özellik, eserlerinde usta kontrpuan kullanımıyla müziğinin sağlam bir yapıda kurulması ve grotesk stiliyle çok katmanlı oluşudur. Kendine özgü ritmik düzeni ve yoğun bir duygusallıkla iğneleyici parodileri dahice eserlerinde bir araya getirmiştir. Her grotesk öykünün içinde trajik bir yön bulunmaktadır. Shostakovich'in melankolik ve duyarlı kişiliği, derin imgelem gücü, hırçın bir alayla birleşerek müziğine yansımıştır.

Yapıtları yeterince yaşamış tecrübeli bir insanın yoğun düşüncelerini ve aynı zamanda da tertemiz bir çocuğun naif sadeliğini yansıtmaktadır. Kötülüğün ve zorbalığın çirkin yüzü, yüceltilmiş romantik karakterler, büyük acılar, öfkeli heyecan, gençliğin coşkusu, parlak espri duygusu, aydınlık pastoral manzaralar, hiciv ve grotesk Shostakovich'in eserlerinde açıkça görülen konulardır. Müziğindeki olağanüstü zengin stilistik bağlantılar ve çarpıcı bir şekilde kendini ortaya koyuşu daha ilk notalarda yanlıgsız bir şekilde bestecinin kimliğini göstermektedir.

Yaratıcılığının ilk döneminde bilinçli olarak grotesk, alay gibi o dönemde tanınmış, alışılmış müzik teknikleri kullanmış fakat rutinliğe ve basitliğe karşı savaş açmak adına onlara özel bir rol yüklemiştir.

Yaratıcılığın olgun döneminde grotesk üslubu derinleşmiş ve bu üslubu kötülüğü öfkeyle ifade edişinde bir araç olarak kullanmıştır. Diğer taraftan da geçmişteki müzik olaylarına değinerek onlara daha derin ve toplumsal bir anlam kazandırmıştır.

Shostakovich, sadece 19. yüzyıldaki Rus klasik müzik ustalarının yolundan giden sıradan bir takipçi olmamıştır. Müziği, farklı dönemlerden öğelerle sentezlenmiştir. Eserleri çoğunlukla tonal bir çerçevede kalmasına rağmen tonaliteyi özgürce ve cesurca açarak genişletmiş, karakter içeriğinin zenginliğine cevap verebilen “esnek tarz” yapısını geliştirmiştir. Aynı cesaretle sesin renk diyapazonunu açmış ve entonasyon ile ritmin biçimini zenginleştirmiştir. 20. yüzyılın deneysel tekniklerini tam olarak kabul etmemesine rağmen, yine de yaratıcılığı 20. yüzyılın duyarlığı ile beslenmiştir. Atonallık, Kromatizm, Fütürizm, On İki Ton gibi akımların elementleri de müziğinde açıkça görülmektedir.

Yirminci yüzyılın ünlü müzik teorisyeni Lev Mazel, Shostakovich’in stili hakkında şu yorumda bulunmuştur:

*“Shostakovich’in bütün yapıtları müzikteki muazzam mirası geniş ölçüde yansıtmaktadır. Eserlerinde belirgin bir şekilde Bach’in azameti ve felsefi derinliği, Beethoven’in etkili enerjisi, Tchaikovsky’nin romantik çelişkileri ve senfonik dramatizmi, Mussorgsky’nin yarattığı karakterlerin dramatik gerçekliği ve derin felsefi anlatımı sergilenmektedir.*

*Zaman zaman Shostakovich’in yapıtlarında Mozart ve Glinka’nın müziğindeki şeffaflık ve zarif hafiflik, bazen Haydn’in sert mizahı, Wagner tipi asil çağrı entonasyonu, Berlioz’un ve Strauss’un müziğindeki teatral betimleme özelliği veya Mahler’deki idealizmin ve katı gerçekçiliğin grotesk karşılaştırması, sık sık da Schubert’in sade romantik içtenlikli lirizmi hissedilmektedir.*

*Shostakovich, müziğinde Borodin'in lirik gücü ve zengin armonileriyle kahramanlık destanlarını, ağır Rus halk şarkılarının uzatmalı açılımını, Taneyev'in polifonik tematik niteliği ve tonal bazındaki Batı linearizm tekniğini, çağdaş ekspresyonizmin birçok başka anlatım yollarını eserlerinde kullanmaktadır. Eserlerindeki tını renginde Mayakovsky'nin şiirlerindeki konuşma ritmik entonasyonu veya Charlie Chaplin'in teatral yaratıcılığı gibi başka sanat dalları ile benzerlikler de açıkça görülmektedir.”<sup>32</sup>*

Bu bağlamda, stilinin somut bütünlüğüne rağmen, ayrı ayrı unsurların kendi içinde bağımsız olarak algılanabilir olması Shostakovich'in yenilikçi stilinin en önemli özgün tarafı olarak göze çarpmaktadır.

Henüz gençlik yıllarında yazdığı birinci senfonisinde, programsız senfonizm alanındaki fantastik ve grotesk öğeler ile programlı müzikte kullanılan birçok özelliği aynı anda işlemiştir. Böylece, henüz yaratıcılığının ilk döneminde oluşmuş olan keskin karakteristik ana hatlar, genel senfonizm kavramına dâhil edilmiştir.

Birinci senfonisinden sonraki, deneme nitelikli ve tartışmalı yapıtlarının yazıldığı dönemde, 1920'li yıllarda gelişmiş olan yeni, çağdaş müzik yöntemlerini kullanmıştır. Shostakovich'in stilistik olgunluğu beşinci senfonisinde belirginleşmektedir. Çağdaş müzikte genelleştirilmiş senfonizm kavramını yeniden şekillendirmiştir.

Shostakovich'in müzikal ifadesindeki yöntemlerin yenilikçiliği, eski ve yeni yöntemlerin yer değiştirmesinden kaynaklanmaktadır. Bir diğer deyişle, eskilere yeniden hayat vererek, yenilerini artık alışılmış hale getirmiştir. Sonuç olarak, o zamana kadar olağanüstü olarak kabul edilen ve müzik normları dışına çıkan birçok form, tarz, basit entonasyon, ritmik düzen ve armoni gibi temel ve evrensel olan müzik yöntemlerini özgürce yenileyerek canlandırmış ve müziğin içeriğini zenginleştirmiştir.

<sup>32</sup> Lev Mazel, “O Stile Shostakovicha”, *Cherti Stila D. Shostakovicha*, Moskova 1962, s. 3–10

Yenilikçiliği müzik formlarında ve yorumunda, kontrast anlayışında, müzikal temanın gelişiminde ve müzik dilinin entonasyon, mod, ölçü, ritim, armoni, polifoni ve orkestralama gibi tüm öğelerinde görülmektedir.

Shostakovich'in müziğindeki en belirgin özgün yönlerden biri ölçü serbestliğidir. Ölçüdeki serbestlik sadece yavaş tempolu eserlerin reçitativ yapısında değil, aynı zamanda hızlı ve akıcı, hareketli müzikte de görülmektedir.

18. ve 19. yüzyıl klasiklerinde genelde yıkılmaz bir temel, iskelet rolünü üstlenen ölçü, daha esnek bir yapıya dönüşerek müziğin diğer elementlerinin gelişimine duyarlılık göstermiştir. Eskiden bir müzik düşüncesinin içindeki genel kural ölçünün değişmeden korunması iken, Shostakovich'in müziğinde sık ölçü değişimleri stilistik özelliklerinden biri haline gelmiştir. Vurgulu, ritmik, katı ve sabit ölçüyü Shostakovich daha fazla özel müzikal düşünceleri belirginleştirmek amacıyla kullanmıştır. Örneğin, 8.senfoninin 3.bölümünün orta kısmında yer alan ve bölümün başından sonuna kadar aralıksız devam eden dörtlüklerin canlı hareketi korunarak düşmanların ruhsuz mekanik gücü tasvir edilmektedir.<sup>33</sup>

Shostakovich aynı zamanda melodinin karakterine ve formuna, temaya ve tematik gelişime de çok fazla yenilikler katmıştır. Eserlerinde kuralcı tonal yapı yerine, daha özgür, müzikal düşüncesi daha yoğun ve dinamik olan bir yapıyı kullanmıştır.

Shostakovich, müziğinde antik modlardan da yararlanmıştır. Özgün biçimli yeni mod oluşumları yaratarak müziğini zenginleştirmiştir. Modların çok sık yalın halini kullanmayarak bazen başka gamların Majör ve Minör elementleri ile serbest bir şekilde sentezlemiştir (Örneğin, aynı anda Lidyan ve Miksolidyan veya Doryan ve Frigyan modunu bir arada kullanmasıyla).

---

<sup>33</sup> Lev Mazel, *a.g.e.*, s. 8

Bu orijinal örneklere 9.senfoninin 2.bölümünde; 7.senfoninin fagot solosunda, 8.senfoninin 4.bölümündeki Pasakalya temasında, 2. kuartetin final temasında rastlanabilir.<sup>34</sup>

Shostakovich'in çok yönlü yaratıcılık stili, düşüncelerini, bir saat süren muazzam uzunluktaki senfonilerinin (7. ve 8. senfoni) yanı sıra 25 dakikalık (9. senfoni) veya sadece 11–12 dakika süren (7. kuartet) bir eserle de anlatabilmesiyle anlaşılmaktadır.

Shostakovich, tüm yaşamı boyunca Sovyet komünist rejimi ile anlaşmazlıklar yaşamış ve yaratıcılığı denetim altına alınmıştır. Besteciliğinin ilk yıllarında, eserlerinden biri düşündüğü şekilde icra edilmediğinde hoşgörüsüz bir tutuma sahipken, daha sonra siyasi sistemin bunaltıcı psikolojik baskıları nedeniyle, kendisini hayatının ve eserlerinin geleceği üzerinde ölümcül etkisi olan manevi çatışmaların içinde bulmuştur. Form olarak sosyalist realizme ters düşmekle, yabancı modernlerin yolundan gitmekle ve burjuva dekadansı yapmakla suçlanmıştır. Aldığı ödüllere bakarak komünist iktidarla ilişkilerinin iyi olduğu ve iktidarın onu koruduğu düşüncesi görsel bir yanılgıdır.<sup>35</sup> İçinde bulunduğu düzenin gereği olarak verilen görevleri yerine getirmiş fakat rejimin getirdiği sınırlamaları aşarak kendi müziğini yaratmayı başarmıştır. Sosyalist realizmin öğretilerine uygun, daha coşkulu ve optimist eserler yanında, içsel dünyasında bastırdığı duyguları dışarı vurduğu eserler de bestelemiştir. Örneğin, senfonilerini dış dünya için bestelemiş, 15 yaylı kuartetinde ise tamamen kendi iç dünyasındaki duygu ve düşüncelerini ifade etmiştir.

Shostakovich'in yaratıcılığının geç dönem eserlerindeki en önemli unsur, "On İki Ton" tekniğini kullanması olmuştur. Stalin döneminde Batı'nın modernist tekniklerinden olduğu için, Sovyetler Birliği'nde kullanılması yasaklanan bu tekniği Shostakovich 1960'tan sonra yaratıcılığının son döneminde kullanmaya başlamıştır.

---

<sup>34</sup> A. Doljanski, "O ladovoy osnove muziki D. Shostakovicha", *Jurnal Sovetskaya muzyka*, No:4, 1947

<sup>35</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 127



1960 yılında, Komünist Parti'deki adaylığı zamanında o zamanki koşullar altında yazdığı bir makalede Shostakovich, “On İki Ton” tekniğini, yirminci yüzyılın en büyük felaketlerinden biri olarak tanımlamış ve şöyle demiştir:

*“Müzik tarihi, dodekafonik müzikten daha dogmatik ve kısır bir sistem daha tanımaz. Matematiksel hesaplamalara dayalı, yapay şekilde inşa edilmiş şekliyle müziğin ruhunu ve melodisini öldürmüştü; şekli, armoninin güzelliğini, milli ritimlerin zenginliğini yok etmiştir.”<sup>36</sup>*

1960 yılında müziğinin kısmen yasaklı olmaya devam ettiği bir dönemde, Parti'ye bağlılığını ifade ettiği bu söyleminden sonra 1968 yılında yapılan bir söyleşide ise bu fikirlerinin tam tersini savunarak, müzikte, On İki Ton ya da Aleatori gibi bazı tekniklerin kullanılmasının, ölçüsünü kaçırmamak şartıyla iyi olduğunu belirtmiştir.<sup>37</sup> Bu söylem, 1960'lardan sonra rejimin getirdiği kısıtlamaların kalkmasından sonra, tekrar modernist tekniklere yönelmenin etkisini göstermektedir.

Shostakovich'in daha çok melodik yoğunluk sağlamak amacıyla kullandığı bu tekniğe, Op. 133 On ikinci kuartetinde, Op. 134 keman sonatında, On dördüncü senfonide, On beşinci senfoninin viyolonsel solosu ve üçüncü bölümündeki keman solusunda, On üçüncü ve On beşinci yaylı kuartetlerinde “12 ton dizisi”nin örneklerine rastlanmaktadır. Bu iki kuartetteki kullanımda, dizinin teknik kullanımı oldukça açıktır. On üçüncü kuartette solo viyola, 12 nota dizisi ile açılışı yapmaktadır. On beşinci kuartette bu tekniğin olağandışı kullanımı, “Serenade” bölümünde görülmektedir. İki keman ve viyolanın ifadesinde, her nota 12 ton dizisi içindedir.<sup>38</sup>

Shostakovich, kişiliği ile özdeşleştirdiği bir monogram yaratmıştır. Bu monogram isminin Almandadaki okunuşunun baş harflerinden (Dmitri Schostakowitsch) oluşan müzikal imzasıdır. D=Re, S(Es)=Mi bemol, C=Do, H=Si

<sup>36</sup> Leslie Faye Johnson, *The Shostakovich Viola Sonata: An Analytical Performer's Guide*, (A dissertation for the degree of Doctor Of Musical Arts) University of Washington, 1991, s. 10

<sup>37</sup> Gös. yer.

<sup>38</sup> Donald Maurice, “Schostakovich's Swansong”, [www.americanviolasociety.org/JAVS/shostakovich1.pdf](http://www.americanviolasociety.org/JAVS/shostakovich1.pdf), (15.03.2009), s. 14

notalarından oluşan bu müzikal motif, 1948'den sonra müziğinin çoğuna yayılmakta ve büyük bir önem taşımaktadır. 10. senfoninin 3. bölümünde, 8. yaylı kuartetinde, 1. keman konçertosunda, 15. senfonisinde kederli “**DSCH**” motifinden yola çıkmaktadır. Birçok eserinde bu monogram bir ayrıntı içerisinde ortaya çıkarak kendini fark ettirmektedir. Bu motif bazen aynı notalarla olmasa da, aynı aralık değerleriyle ya da farklı şekillerde başka temalarda da gizlenmiş olarak seçilebilmektedir.

Shostakovich'in müziği, resmi propagandaların ardında kendi bireyselliğini gizleyerek yan anlamlar içermektedir. En ünlü kuartetlerinden biri olan Sekizinci kuarteti için yapılan resmi açıklamada bu eseri “İkinci Dünya Savaşı'ndaki Faşizm Kurbanları”na adanmış açıklanır. Shostakovich'in “**DSCH**” motifinin yer aldığı eserdeki gizli anlam, Shostakovich'in kendisini de düzenin bir kurbanı olarak saymasında yatmaktadır. Tüm dünyada bir sembol haline gelmesini sağlayan Yedinci senfonisi hakkında yaptığı resmi açıklamalarda ise savaşı, savaşan kahraman halkını anlattığını ve senfoniye doğduğu şehir olan Leningrad'a adanmış olduğunu belirtmiştir. Buradaki gizli gerçek ise, senfoninin “*kuşatma altındaki Leningrad için değil, Stalin'in savaştan önce mahvedip sonrasında Hitler'in sadece işini bitirdiği Leningrad*” hakkında olmasıdır.<sup>39</sup>

Shostakovich ile ilgili tüm gerçekler müziğinde yatmaktadır. Besteci için önemli olan gerçek parlak ve görkemli müziktir. Ona göre buradaki bahsedilen görkemlilik, "gerçeği söyleyen" müziği tanımlamaktadır. Duygularındaki derin gerçekleri müziğinde etkili ve güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Umutsuzluk ve isyan, eserlerinin duygusal iklimini ve genel temasını oluşturmaktadır. Duyarlı kişiliğiyle, savaşta ve savaştan önce ölen insanlar için büyük bir acı duyarak kendi acısını müziğiyle anlatmış, eserlerini bu insanlara adanmıştır. Schostakovich, senfonilerini “mezar taşları” olarak tanımlamaktadır.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s.181

<sup>40</sup> Gös. yer

### 3.5. Dmitriy Shostakovich'in Başlıca Yapıtları, Aldığı Unvan ve Ödüller

- 1911 Mezzosoprano ve orkestra için *Krilov'un İki Masalı*  
Piyano için *Üç Fantastik Dans*  
İki piyano için Fa diyez minör *Süit*
- 1919 Orkestra için Fa diyez minör *Scherzo*  
Piyano için Sekiz *Prelüd*
- 1920-21 Piyano için *Beş Prelüd*
- 1921-22 Orkestra için Si Majör *Çeşitlemeli Tema*
- 1923 Birinci *Piyano Üçlüsü*
- 1924 Orkestra için Mi Bemol minör *Scherzo*  
Opus 10, Fa minör *Birinci Senfoni* (1924–1925)  
Yaylı çalgılar sekizlisi (çift yaylı çalgılar dördlüsü) ya da yaylı çalgılar orkestrası için *Prelüd ve Scherza*
- 1926 Opus 12, *Birinci Piyano Sonatı*
- 1927 Piyano için *On Özdeyiş*  
Opus 17, Aleksandr Bezimenski'nin şiiriyle  
Si Majör *İkinci Senfoni (Ekim)*
- 1927-28 Opus 15, Gogol'un öyküsünden, *Burun (Nos)* operası,  
Opus 16, Vincent Youmans'ın "Tea for Two"sunun orkestral uyarlaması
- 1928-29 Opus 18, Noviy Vavilon (*Yeni Babil*) filminin müziği  
(yönetmenler G.Kozintsev ve L.Trauberg)

- 1928-32 Opus 21, tenor ve orkestra için Japon ozanlarının şiirleri ile  
*Altı Romans*
- 1929 Opus 19, Vladimir Mayakovski'nin *Klop Tahtakurusu* adlı  
güldürüsü için müzik, (Oyun yönetmeni Vsevolod Meyerhold)  
Opus 20, Orkestra ve koro için *Üçüncü Senfoni*  
(/Bir Mayıs/, şiir Semyon Kirsanov)
- 1929-1930 Opus 22, *Altın çağ (Zolotoy Vek)* balesi (1927–30)  
*Yalnız (Odin)* film müziği (1930–31)  
Opus 27, Bolt(Civata), koreografili seyirlik oyun (1930–31)  
Opus 29, Nikolay Leskov'un yapıtından *Mtsenk'li Lady*  
*Machbet* operası (1930–32)
- 1931-32 Opus 32, *Hamlet* oyunu için fon müziği,  
(oyun yönetmeni Nikolay Akimov)  
*Altın dağlar* filminin müziği
- 1932-33 Solistler, Koro ve Orkestra için senfonik şiir,  
*Karl Marx'tan Günümüze Karşılaşma* film müziği  
Opus 34, Piyano için *Yirmi Dört Prelüd* (1921–33)
- 1933 Opus 35, Piyano, yaylı çalgılar orkestrası ve trompet için  
*Birinci Piyano Konçertosu*  
*Papaz ve İşçi Balde'nin Masalı*  
(*Skazka o pope i rabotnike evo balde*) çizgi film operası  
*İnsanlık komedisi*, fon müziği (1933–34)
- 1934 Opus 40, Re Minör *Viyolonsel ve Piyano Sonatı*

- 1934-35 Opus 39, *Duru dere (Svetliy Ruçey)* komedi bale  
*Caz orkestrası için Birinci Süit*  
*Kız arkadaşlar (Podrugı)* film müziği  
*Aşk ve Nefret*, film müziği  
 Opus 41,45,50 *Maksim'in Gençliği* (Bolşevik),  
*Maksim'in Dönüşü* ve *Vyborg Kesimi* filmlerinin  
 Müzikleri (yönetmenler G.Kozintsev ve L.Trauberg;  
 Bu film üçlemesi 1941 Stalin Film Birincilik Ödülü  
 almıştır.
- 1935 Opus 42, Küçük Orkestra için *Beş Fragman*
- 1935-36 Opus 43, Do minör *Dördüncü Senfoni*
- 1936 *İspanya'ya Selam* fon müziği  
 Opus 46, Bas ve Pişano için,  
*Aleksandr Pushkin'in Şiirlerinden Dört Romans*,  
*Voloçayevska Günleri*, film müziği
- 1937 Opus Re minör *Beşinci senfoni*,  
 (Bir Sovyet Sanatçısının Haklı Eleştiriye yanıtı)
- 1938 *Caz orkestrası için İkinci süit*  
 Opus 49 Do Majör *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
*Arkadaşlar*, film müziği  
 Opus 52,55; *Büyük Vatandaş* film müziği, iki bölüm  
 (yönetmen Friedrich Ermler);  
 1941 Stalin Film Birincilik Ödülü  
*Silahlı Adam*, film müziği
- 1939 Opus 54, Si minör *Altıncı Senfoni*

- 1940 Opus 57, Sol minör *Piyano Beşlisi*;  
Stalin Birincilik Ödülü  
Solo Keman için *Üç Parça*  
Opus 58 *Kral Lear* oyunu için müzik  
Opus 58, Mussorgski'nin *Boris Godunov* operasının  
orkestrasyonu  
Emek Kızıl Bayrağı nişanı
- 1941 Opus 60, Do majör *Yedinci Senfoni "Leningrad"*;  
*Kumarbazlar (İgroki)* opera
- 1942 *Leningrad Yerlisi "Anayurt"* adlı tiyatro gösterisi içinde yer  
alan süit  
Stalin film Birincilik Ödülü  
Opus 61, *İkinci Piyano Sonatı*  
Opus 62, Bas ve Piyano için *İngiliz Ozanların Şiirleriyle Altı  
Romans* (Walter Raleigh, Robert Burns ve William Shakespeare,  
Rusçaya çevirenler Samuel Marshek ve Boris Pasternak);  
(Opus 170, bas ve oda orkestrası için, 1970)  
RFSSC Onur sanatçısı
- 1943 Opus 65, Do minör *Sekizinci Senfoni*,  
Amerikan Akademisi ve Sanat ve Edebiyat Enstitüsü  
Onursal Üyesi
- 1944 *Rusya Irmağı*, süit  
Opus 68, La Majör *İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
Opus 67, *İkinci Piyano Üçlüsü*,  
1942 Stalin İkincilik Ödülü  
Opus 66, *Zoya* film müziği, (yönetmen, Leo Arnshtam);  
1946 Stalin Film Birincilik ödülü  
*Çocukların Defteri*, altı piyano parçası

Kısık ses ve Orkestra için *Sekiz İngiliz ve Amerikan Halk Şarkısı*

- 1945 Opus 70, Mi bemol Majör *Dokuzuncu senfoni*, iki şarkı  
*Sıradan İnsanlar*, filminin müziği
- 1946 Opus 73, Fa Majör *Üçüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*  
Lenin Nişanı
- 1947 *Pirogov* filminin müziği (yön. G.Kozintsev);  
1948 Stalin film İkincilik Ödülü  
Opus 77, *Birinci Keman Konçertosu* (1947–48)  
*Anayurt Şiiri*, Kantat  
Opus 75, *Genç Muhafızlar* film müziği, iki bölüm,  
(yönetmen Sergey Gerasimov);  
1949 Stalin Film Birincilik Ödülü
- 1948 Opus 78, *Miçurin* film müziği, (yönetmen Aleksandr Dovjenko);  
1949 Stalin film İkincilik Ödülü  
Opus 79, soprano kontralto, tenor ve piyano için şarkı çevrimi,  
*Iz evreskoy narodnoy poezii (Yahudi Halk Şiirinden)*  
Opus 80, *Elbe 'de Buluşma* film müziği  
(yönetmen Grigori Aleksandrov);  
1950 Stalin Film Birincilik Ödülü  
Rus Federe Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Halk Sanatçısı
- 1949 *Ormanların şarkısı (Pesn'o lesah)*, oratoryo,  
Yevgeniy Dolmatovski'nin şiiriyle,  
Stalin Birincilik Ödülü  
Opus 82, *Berlin'in Düşüşü* film müziği, iki bölüm  
(yönetmen Mihail Chiaureli) 1950 Stalin Film Birincilik Ödülü  
Opus 83, Re Majör *Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*  
Orkestra için Birinci Bale Süiti

- 1950 Opus 87, Piyano için *Yirmi dört Prelüd ve Füg*,  
Erkek sesi ve piyano için Mihail Lermontov'un şiirleriyle,  
*İki Romans*  
*Byelinski* film müziği
- 1951 Orkestra için *İkinci Bale Süiti*  
Opus 88, a cappella koro için *Devrimci Şairlerden On Şiir*,  
1952 Stalin İkincilik Ödülü  
Opus 89, *Unutulmaz 1919 Yılı* film müziği  
(yönetmen Mihail Chiaureli)
- 1952 Opus 91, Bas ve piyano için Aleksandr Pushkin'in şiirleri ile  
*Dört Monolog*  
Opus 92, Si bemol Majör *Beşinci yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
Orkestra için *Üçüncü Bale Süiti*  
*Güneş Anayurdumuzun Üzerinde Parlıyor* kantatı
- 1953 Opus 93, Mi minör *Onuncu Senfoni*  
Orkestra için *Dördüncü Bale Süiti*  
İki piyano için *Konçertino*
- 1954 Orkestra için *Festival Üvertürü*  
Bas ve piyano için *Beş Romans (Günümüzün Şarkıları)*  
SSCB Halk Sanatçısı  
Uluslararası Barış Ödülü  
İsveç Kraliyet Akademisi Onur Üyeliği
- 1955 *Atsineği (Ovod)* film müziği  
Alman Demokratik Cumhuriyeti Sanat Akademisi  
Muhabir Üyeliği



- 1956 Opus 101, Sol Majör *Altıncı Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*  
*Katerina Izmaylova* operası  
 (Mtsenk’li *Lady Macbeth* operasının yeni uyarlaması)  
 Soprano ve Piyano için *İspanyol Şarkıları*  
*Birinci Kademe*, film müziği; Lenin Nişanı  
 İtalya Santa Cecilia Sanat Akademisi Onur Üyeliği
- 1957 Opus 102, Fa Majör *İkinci Piyano Konçertosu*  
 Opus 103, Sol minör *On birinci Senfoni (1905 yılı)*,  
 1958 Lenin Ödülü
- 1958 Opus 105, *Moskova, Kuşkirazları*,  
 (*Moskova, Çeryomuşki*), operet,  
 Britanya Kraliyet Müzik Akademisi Üyeliği  
 Oxford Üniversitesi Onursal Doktorluğu  
 Uluslararası Jan Sibelius Ödülü
- 1959 Opus 106, Mussorgski’nin *Hovanşçina* operasının orkestrasyonu,  
 Opus 107, Mi bemol majör *Birinci Piyano Konçertosu*,  
 Dünya Barış Konseyi Gümüş Madalyası  
 Amerikan Bilimler Akademisi Üyeliği  
 Meksika Ulusal Konservatuarı Onursal Profesörü
- 1960 Opus 108, Fa diyez minör *Yedinci yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
 Orkestra için *Novorossiyski Çanları (Ölümsüz Şan Ateşi)*  
 Opus 110, Do minör *Sekizinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
 Sasha Chyorniy’in *Satiri i lirika* (1911) şiirleriyle soprano ve  
 piyano için *Safiri (Yergiler-Geçmişin resimleri)*, vokal çevrimi  
*Beş gün- Beş gece* film müziği

- 1961 Opus 112, Re minör *On ikinci Senfoni*
- 1962 Opus 113, Bas, baslar korusu ve orkestra için Yevgeniy Yevtushenko'nun şiiriyle, Si bemol minör *On üçüncü Senfoni (Babiy Yar)*,  
Mussorgski'nin *Ölüm şarkıları ve Dansları*'nin orkestrasyonu
- 1962–75 SSCB Yüksek Sovyet Milletvekilliği
- 1963 Opus 114, *Katerina Izmaylova (Mtsenk'li Lady Macbeth* operasının yeni basımı)  
Opus 115, orkestra için, *Kırgız Halk Temaları Üstüne Uvertür*,  
Opus 116, *Hamlet* film müziği (1963–64)  
(yönetmen G.Kozintsev)
- 1964 Opus 117, Mi bemol Majör *Dokuzuncu Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
Opus 118, La bemol Majör *Onuncu Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*  
Opus 119 Bas, koro ve Orkestra için Yevgeni Yevtushenko'nun şiiriyle *Stepan Razin'in İdamı*; 1968 SSCB Devlet Ödülü
- 1965 Opus 121, mizah dergisi *Krokodil*'den sözlerle bas ve piyano için *Beş Romans*  
Onursal Müzik Doktorası  
Sırbistan Sanat Akademisi Onursal Üyesi
- 1966 Opus 122, Fa minör *On birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
Opus 123, Bas ve piyano için *Tüm Yapıtlarım Derlemesine Önsöz ve Bu önsöz üzerine Kısa bir Tefekkür*,  
Lenin nişanı  
Sosyalist Emek Kahramanı  
Unesco Uluslararası Müzik Konseyi Asil Üyesi  
İngiliz Kraliyet Filarmoni Derneğinin Altın Madalyası

- 1967 Opus 126, Sol Majör *İkinci Viyolonsel Konçertosu*,  
Opus 127, Soprano, keman, viyolonsel ve piyano için  
Aleksandr Blok'un şiirleriyle *Yedi Romans*,  
Opus 129, Do diyez minör *İkinci Keman Konçertosu*,  
Orkestra için *Cenaze Zafer Prelüdü*  
*Ekim* Senfonik şiiri  
Bas ve piyano için *Bahar, Bahar Sofya Perevoskaya*,  
film müziği  
Avusturya Cumhuriyeti'nin Hizmetler için verilen Büyük Onur  
Gümüş Nişanı
- 1968 Opus 133, Re bemol Majör *On ikinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
Opus 134, *Keman ve Piyano Sonatı*  
Bavyera Güzel Sanatlar Akademisi Muhabir Üyeliği
- 1969 Opus 135, Soprano, bas, oda orkestrası ve vurmali çalgılar için  
Lorca, Apollinaire, Kuchelbelger ve Rilke'nin şiirleriyle,  
*On Dördüncü Senfoni*
- 1970 Opus 139, Üflemeli çalgılar için *Sovyet Polis (Milis) Marşı*  
Opus 138, Si bemol minör *On üçüncü Yaylı Çalgılar dörtlüsü*,  
Opus 137, *Kral Lear* film müziği (yönetmen G.Kozintsev)  
Opus 136, Erkekler korusu için, Yevgeniy Dolmatovski'nin  
Şiiriyle *Bağlılık* şarkı çevrimi; 1974 RFSSC Devlet Ödülü  
Finlandiya Besteciler Derneği Onursal Üyeliği
- 1971 Opus 171, La Majör *On beşinci Senfoni*,  
Ekim Devrimi Nişanı
- 1972 Halklar Arasındaki Barışın Büyük Yıldızı altın madalyası  
Dublin Trinity College Müzik Onursal Doktorası

- 1973 Opus 172, Fa diyez Majör *On dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*  
Opus 173, Kontralto ve piyano için Marina Tsvetayeva'nın  
Altı Şiiri, (Opus 173, Kontralto ve oda orkestrası için,1974)  
ABD Evanston, Northwestern Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Onursal Doktorası
- 1974 Opus 177, Mi bemol minör *Onbeşinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*,  
Opus 175, Bas ve piyano için Michelangelo Buonarroti'nin  
şiiirleri üzerine *Suit*, (Opus 175, aynı yıl, bas ve senfoni orkestrası  
için uyarlama)  
RFSSC Devlet Ödülü
- 1975 Opus 176, Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanından bas ve piyano  
İçin *Yüzbaşı Lebyadkin'in Dört Şiiri*  
Opus 178, *Viyola ve Piyano Sonatı*,  
*Düş görenler* (*Altın Çağ* ve *Civata* balelerinden bazı yeni  
öğelerle)  
Fransız Güzel Sanatlar Akademisi Onursal Üyeliği  
*On Altıncı Senfoni* 'nin iki bölümünün ölümünden hemen önce  
tamamlandığı sanılıyor.

### 3.6. D. Shostakovich'in Eserlerinde Sonat ve Sonat Formu Özellikleri

Sonat, bir ya da iki enstrüman için yazılmış birbirini takip eden çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşan, anlatım gücü ve müzik dili yüksek olan çalgısal bir eserdir.

“Sonat” sözcüğü, seslendirmek, çalmak anlamına gelen Latince kökenli “Sonare” sözcüğünden gelmektedir.

Eski dönemlerde “Sonata” sözcüğü, çalınarak meydana getirilen enstrümantal eserlerde, “Cantata” söylenen eserlerde, “Toccata” sözcüğü ise klavyeli enstrüman eserlerinde kullanılmıştır. 16. yüzyıl ortalarında (1561) ilk kez G. Gorzani Lauta için yazmış olduğu esere “Sonate per luito” adını vermiş, birçok İtalyan besteci de eserlerinin başlıklarında “Sonata” kelimesini çeşitli şekillerde kullanmışlardır. Sonat sözcüğünün anlamı, 1700 yıllarına doğru yerleşmeye başlayıncaya kadar bu terim her tür parçalara uygulanmıştır.

Sonat her çağda değişik özelliklere sahip olmuştur. İlk kez 1568 yılında Andrea Gabrieli sonat terimini beş saz için yazmış olduğu kendi sonatlarında kullanmıştır. O zamanlarda “Sonata da Chiesa” (Kilise Sonatı) denen, dini karakterdeki bir ses eserinin başlangıcında çalınmak için yazılan sonatların yanında, bir de çeşitli danslardan ya da dans karakterindeki parçalardan kurulmuş olan “Sonata da Camera” (Oda Sonatı) türü de bulunmaktadır.

On yedinci yüzyıl daha çok iki keman ve sürekli bas için polifonik tarzda yazılan üçlü sonat (trio sonat) çağı olmuştur. On sekizinci yüzyıl başlarında ise, eşlikli ezgi şeklinde tek keman ve sürekli bas sonatı daha çok öne çıkmıştır.

Müzikte, her yüzyılda daha çok önem kazanan gözde bir enstrüman bulunmaktadır. Örneğin, 17. yüzyılda lavta, 17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl ortasına kadar çembalo ve keman, 18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19. yüzyılda ise piyano daha çok öne çıkan çalgılar olmuşlardır.

Sonat ve sonat formu terimleri ayrı kavramlardır. Sonat bir form değil, çok bölümlü çalgısal bir türdür. Sonat Allegrosu denilen sonat formu ise, bu türdeki eserlerin çoğunlukla ilk Allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form anlamına gelmektedir. Sonat formu, “sergi – gelişme – yeniden sergi” olarak üç bölmeden oluşan bir formdur. Sergi (ekspozisyon) bölümünde iki karşıt tema sunulmaktadır. İlk temadan sonra (A), bir yan tema (B) sunulmakta ve tamamlayıcı bir öğeden sonra ilk bölme sona ermektedir. Gelişme bölümünde, ekspozisyondaki temalar çeşitli şekillerde geliştirilmektedir. Yeniden sergi (röpriz, reekspozisyon) bölümünde ise, genellikle ilk bölmedeki temalar tekrarlanmakta ve Coda’dan sonra bölüm son bulmaktadır. Sonat formu konçerto, kuartet ve senfoni gibi büyük kapsamlı yapıtların çeşitli bölümlerinde de kullanılmaktadır. Fakat çoğunlukla eserin içeriğinin ve dramatik ilerlemenin yönünün belirlendiği birinci bölümde kullanımı yaygın hale gelmiştir.

Klasik dönem sonat formunda sonat, esas yapısını kazanmış ve bir bütün olarak genellikle üç ya da dört bölümden oluşmuştur. Dört bölümlü bir sonatın ilk ve son bölümleri büyük, orta bölümleri ise “Lied” (Şarkı) formunda yazılmış daha küçük bölümlerdir. Genellikle sonatın birinci bölümü hızlı tempoda ve Sonat Allegrosu formundadır. Nadiren Lied formunda da yazılmıştır. İkinci bölüm ağır tempoda, farklı tonalite ve ayrı karakterdedir. Bu bölüm çoğunlukla lied formunda yazılmıştır. Üçüncü bölüm triolu Lied formunda bir Menuet’tir. Daha sonra bu bölüm Beethoven ve sonraki besteciler tarafından çoğunlukla Scherzo'ya dönüştürülmüştür. Dördüncü bölüm çoğunlukla Rondo formunda çok hızlı ve canlı karakterde yazılmaktadır. Bu bölüm nadiren Füg formunda da olabilmektedir.

Üç bölümlü sonatlarda ikinci bölüm çoğunlukla Largo, Adagio ya da Andante tempolarında yazılmaktadır. Ancak zaman zaman bunun yerine, Menuet ya da Scherzo gelebilmektedir.

Sonatin bölümleri çoğunlukla kısa aralarla birbirinden ayrılmaktadır. Ancak bazen hiç durmadan iki bölüm birbirine bağlanabilmektedir. Bu, her bölümün sonuna yazılan ve “hemen devam”, “durmadan” anlamına gelen “attaca” sözcüğüyle belirtilmektedir. Sonatin bölümleri arasında stil ve ifade gibi yönlerden bir bütünlük olması önemli bir özelliktir.

Günümüze kadar sonat ve sonat formunda çeşitli gelişmeler olmuştur. Mannheim Okulu'nun kurucusu Johann Stamitz (1717–1757) çabuk – ağır – menuet – çabuk kalıbını ilk kullanan kişi olmuştur. Buna karşılık Haydn ve Mozart, senfonilerinde Menuet’li kalıbı kullanmış ancak, sonatlarında üç bölümden vazgeçmemiştir.

Barok çağda üslup ve örgü, polifonikken, klasik çağda homofonik üslup ve örgü daha ağır basmıştır.

Beethoven, sonatlarında 1802'den itibaren Menuet'in yerine Scherzo'yu kullanmaya başlamıştır. Beethoven'la beraber sonatin kapsamı genişlemiş ve içerik daha dramatik bir ifade ve yapı kazanmıştır.

Romantizm döneminde, sonat formu eski önemini yitirmiştir. Romantikler, sonat formunun şematik kalıplarından uzaklaşarak daha çok Lied, İmpromptu, Arabesk ve Etüd, Fantezi ve Rapsodi, Senfonik şiir gibi müzik biçimlerine öncelikle yer vermiş ancak bunun yanında, sonat, oda müziği ve senfoni alanında da büyük eserler meydana getirmişlerdir. Sonat formu romantik dönemde hem klasik düzene bağlı kalmış hem de serbestlik kazanarak değişikliklere uğramıştır.

Post-romantiklerin yapıtlarındaki form değişiklikleri, daha çok teknik ve stil yönünden ele alınmaktadır. Esas ana yapı aynı kalmış, ana, yan ve bitiş temaları bütün tema grupları meydana getirmiştir. Ayrıca koro ve solo gibi ses grupları ilave edildiği de görölmektedir. Sonatın elementlerinin çok çeşitli değişimi ve geniőleme özelliğine kavuőması onu yeni ifade olanaklarıyla zenginleştirmiştir. Aynı zamanda tematik gelişimin yöntemlerine öncelik verilmesi hususunu öne çıkarmıőtir.

20. yüzyılda ise, sonat formu geleneksel armoni temelinden uzaklaşarak daha karmaőıklaőtmiőtir aynı zamanda R. Strauss, Debussy, Schönberg gibi bestecilerde belirli bir tonalitenin kurulmadığı bir yapıya bürünmüştür.

Shostakovich, yaratıcılığı boyunca beş sonat yazmıőtir. Bunlar; Op. 12 Piyano Sonatı no. 1 (1926), Op. 40 Re minör Viyolonsel Sonatı (1934), Op. 61 Piyano Sonatı no. 2 (1942), Op. 134 Keman Sonatı (1968) ve Op. 147 Viyola Sonatı'dır (1975).

Shostakovich, Op. 12 Piyano Sonatı'nı, Birinci Senfoni'sinin 1926'daki büyük baőarisından sonra aynı yıl içinde yazmıőtir. Birinci Piyano Sonatı, Shostakovich'in yazdığı en sert ve yenilikçi eserlerden biridir. Shostakovich, armoni ve form bakımından radikal bir yaklaőtımla, atonal kromatizm ve disonansları, piyanonun en alt registerlerinde acımasız, keskin, haőin akorları kullanmasıyla modern teknikleri bu sonatta denemiőtir. Op. 12 Piyano Sonatı, stil ve modern tekniklerin kullanılması bakımından bu sonattan sonra yazılmıőtir olan İkinci (Ekim) Senfonisi'ne benzemektedir.

Shostakovich'in 1942'de Almanların İkinci Dünya Savaőtı'ndaki iőtali sırasında bestelediği Op. 61 İkinci Piyano Sonatı ise, Birinci sonatından daha geleneksel bir tarzda yazılmıőtir. Üç bölümden oluşan ve Si bemol minör tonalitesindeki sonat, Bach'ın kontrpuan ve Beethoven'in son sonatlarındaki varyasyon stiline birleőtimi ile bestelenmiőtir.



1934 yılında Shostakovich'in yaratıcılığının erken döneminde yazılmış olan Re minör Viyolonsel Sonatı, Stradivarius Kuartet'in üyesi olan viyolonselci Victor Kubatsky'ye ithaf edilmiştir. Birinci bölümü geleneksel sonat formunda yazılmış olan sonat, Allegro non troppo, Allegro, Largo, Allegro olarak dört bölümden oluşan bir yapıdadır. Neo-klasik bir stilde yazılmış olan sonat, viyolonselin ton ve renk kapasitesini en iyi şekilde ortaya çıkarmaktadır.

Op. 134 Keman Sonatı, 1968'de Shostakovich'in yaratıcılığının son yıllarında yazılmıştır. Shostakovich bu sonatı, iki keman konçertosunu da adanmış olduğu yakın arkadaşı keman virtüözü David Oistrakh'ın 60. yaş günü hediyesi olarak bestelemiştir. Eser, piyanist Svyatoslav Richter ve David Oistrakh tarafından Moskova'da 2 Mayıs 1969'da seslendirilmiştir.

Op. 147 Viyola Sonatı, 1975 yılında Shostakovich'in ölümünden önce tamamladığı son eseridir. Viyola Sonatı, 1968'de yazdığı Keman Sonatı ile benzerlikler göstermektedir. İki sonatın kuruluşu da alışılmadık bir yapıda yavaş bir bölümle bitmektedir. Keman Sonatında bölümler Andante, Allegretto, Largo olarak sıralanmaktadır. Aynı şekilde Viyola Sonatı Moderato, Allegretto, Adagio'dur. Her iki sonatın kederli, yavaş bir bölümle bitmesi, Shostakovich'in sağlığının bozuk olduğu yaratıcılığının son dönemi ile bağlantılıdır. Bu dönemde eserlerinde kullandığı "On İki Ton" tekniğini, Op.134 Keman Sonatı'nın birinci ve üçüncü bölümünde, Op. 147 Viyola Sonatı'nın da birinci bölümünde kullanmıştır.

Shostakovich, genel olarak sonat formunu, sonatlarının yanı sıra, senfonilerinde, oda müziği yapıtlarında da geniş ölçüde kullanmıştır ve onun eserlerinde bu form önemli değişikliklere uğramıştır. Sonat formunda da kendi yenilikçi özgün tarzını kullanmıştır.

Kontrastlı olguları karşı karşıya getirerek işlemiştir. Kontrastlı imgelerin ya da olguların gelişimi sayesinde hayatın farklı taraflarını gösterebilme olanaklarına sahip sonat formu, inandırıcı dramatik "düğümü" yaratmaktadır.

Sonat formunda olan eserlerinin çoğunda ortak bir özellik göze çarpmaktadır. Shostakovich, gitgide artan ve yoğunlaşan dramatism ve genelde temponun hızlanması ile müzik fikrinin zirvesine doğru yönelmektedir. Zirveye ulaştığında ise, dramatik içeriğin derinliği ve gücü açıklanmaktadır. Bu noktadan sonra, gerilim gitgide azalarak eser sıkça **Morendo** ibaresi ile belirtilen belli bir sakinleşme ile bitmektedir. Müzikal karakterlerin gelişmesindeki dramatism gücü genelde sakinleşme kısmında da izler bırakmaktadır.<sup>41</sup>

Shostakovich dinamik gelişim prensibine büyük önem vermiştir. Gelişmede röpriz kısmına doğru ilerlerken Shostakovich'in sonat formundaki bir özelliği daha görülmektedir: Burada yoğun bir şekilde önce verilen temaların içeriğindeki dramatizmine, bir de sonatın gelişiminde edinilmiş yeni öğelerin dramatismi ve şiddetli gerilimi de eklenmektedir. Örneğin Birinci, Yedinci ve Onuncu senfonilerindeki birinci bölümlerinde röpriz, dinamik röpriz olarak ortaya çıkmaktadır, karakterlerin çatışmasını açarak önceki yükselişin doruğu gibi meydana gelmektedir.

Başka bir özellik ise, ana temaların (ekspozisyon çerçevesi dahilindeki birinci ve ikinci tema), kendi içlerinde yoğun bir gelişme kazanmasında görülmektedir. Shostakovich'te bu gelişimin metodu ana tematik çekirdeğindeki sürekli melodinin yenilenmesinden ibarettir. Ekspozisyonun devamında tema birkaç defa dönmekte ve her gelişimde tonal ve diğer hususlarda yenilenmiş şekilde gelişerek, hem melodinin ifadesi güçlenmekte hem de çok yönlü bir karakter oluşturmaktadır.

---

<sup>41</sup> V. Protopopov, "Voprosiy Muzikalnoy Formiy v Proizvedeniyah D. Shostakovicha", *a.g.e.*, s. 88

### 3.7. D. Shostakovich'in Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın Tarihsel Yönü

Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı, Shostakovich'in 9 Ağustos 1975'teki ölümünden yalnızca birkaç gün önce tamamladığı son eseri olma özelliğini taşımaktadır. Tüm yaşamı boyunca her türde eser besteleyen ve on beş senfonisi ile yirminci yüzyılın en büyük senfonistlerinden biri olan Shostakovich'in, yaşamının son günlerinde daha yalın bir eser olan viyola ve piyano için bir sonat bestelemeyi seçmesi rastlantı değildir. Yaşamı boyunca yaşadığı karmaşalardan, verdiği mücadelelerden sonra yorulmuş ve artık son günlerini yaşamakta olduğunun bilincinde olarak yaylı (viyolonsel ve keman) sonatları üçlemesinin en sonuncusu olan viyola sonatını yazmayı seçmiştir. Kendi yaşamını bir öyküye dönüştürerek yansıttığı bu otobiyografik sonatta, son sözlerini söylemesi için viyolayı tercih etmiştir. Viyola, yaşam ve ölüm hakkındaki bir öyküyü anlatmak için en uygun enstrümanlardan biridir. Bunun sebebi, ses rengi olarak insan sesine daha çok benzemesi, alt ses perdelerinde hüzünlü ve derin bir tona sahip olmasıyla, örtülü ve melankolik duyguları daha yoğun bir dille ve içtenlikle anlatabilme olanağına erişebilmesidir.

Shostakovich, yaratıcılığının son döneminde yani sağlığının kötüye doğru gittiği 1960'lardan sonra ölüm temasını sıkça eserlerinde işlemiştir. Ölümden korkmakta fakat bunun doğanın bir kanunu olduğunun farkındadır. Ona göre;

*“Ölümü daha çok düşünmeli, ölüm düşüncesine kendimizi alıştırmalıyız. Ölüm düşüncesinin içimize beklenmedik bir biçimde çöreklenmesine izin veremeyiz. Bunun bir yolu ölüm üstüne yazmaktır.”<sup>42</sup>*

Shostakovich, bu son eserinde ölümle savaşıyor fakat aynı zamanda da ölüme hazırlanır. Viyola sonatını, sağ elinin verdiği acılara rağmen ve sağlığı yüzünden devamlı hastaneye girip çıkmak zorunda kaldığı 1975 yılının yazında tamamlar.

---

<sup>42</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 206

Victor Bobrovsky'ye göre; sonat, bir dâhinin son uçuşudur. Sonatın kahramanı, ölümün kıyısında durarak, ölüm korkusunu yenmeye çalışmaktadır.<sup>43</sup> Shostakovich sonatta, harcanan ve tükenen yaşamını bir veda niteliğinde anlatmaktadır. Viyola sonatı, yaşamı boyunca geçtiği yangınlardan sonra aradığı huzura ve saflığa ulaşmasının bir kanıtıdır. Tüm kötü ve gereksiz yaşanmışlıklar bu temiz ruh halinin son itirafı ile yanıp küle dönmüştür.

Tarihsel olarak bakıldığında, tüm yaratıcılığı boyunca Sovyetler Birliği rejimi tarafından eleştirilmesinden ve müziğinin yasaklanmasından sonra Shostakovich'in, viyola sonatını yazmış olduğu 1975 yılına kadar tekrar tüm saygınlığını geri kazanmış olduğu ve Sovyetler Birliği'ndeki en büyük bestecilerden biri olarak kabul edildiği görülmektedir. Shostakovich, viyola sonatını, yaratıcılığının son dönemindeki stilinde yazmıştır. Diğer geç dönem eserlerinin çoğunda olduğu gibi bu eserinde de ölüm temasını işlemiş, On İkinci, On Üçüncü, On Beşinci kuartetlerinde ve Op. 134 Keman Sonatı'nda da görülen “ On İki Ton Dizisi” tekniğini kullanmıştır.

Shostakovich'in müzikal imzası ile (DSCH) çevrelenmiş olan sonat, kendi yaşamını, düşüncelerini ifade ettiği keşfedilmeyi bekleyen bir öykü niteliğine bürünmüştür. Bu öyküdeki notalar ise Shostakovich'in dünyaya bakışını ve yaşamından bazı kesitleri anlatan derin felsefi anlamlara sahip semboller olarak karşımıza çıkmaktadır: Tüm sonat boyunca ikili, dördü ve beşli aralıkların çok sık kullanıldığı ve sonat için önemli birer fonksiyona sahip oldukları görülmektedir. Shostakovich'in bu aralıkları bilinçli bir şekilde kullanımında çeşitli gizli anlamlar bulunmaktadır. Örneğin, ikili aralıkların, karamsarlığı, iyi-kötü veya ölüm-yaşam arasındaki bir ikilemi veya Shostakovich'in yaşamındaki bazı karmaşaları temsil ettiği düşünülebilir. Tam beşli aralıklar ise J.S. Bach'ın sembolizmi ile bağlantılı görünmektedir. Bunun nedeni, Bach'ın eserlerindeki rakamsal sembolizmden birçok besteci gibi Shostakovich'in de etkilenmiş olmasıdır. Bach'ta “beş” rakamı, ölüm kavramını temsil ederken, Shostakovich'in viyola sonatındaki Tam beşli (T5)

<sup>43</sup> Victor Bobrovsky, “Shostakovich v moey jizni.Liçnyye zametki”, [http://rusfno.h17.ru/st/Shos\\_Bobr01.html#\\*a](http://rusfno.h17.ru/st/Shos_Bobr01.html#*a), (20.02.2009)

aralıklar aydınlık, ümitli, ama bir bakıma boşluk hissi veren tınısıyla Shostakovich'in ölümün aydınlığına, huzuruna doğru ilerlemesi olarak anlamlandırılabilir. Bunun dışında Shostakovich, yaratıcılığının son yıllarında o zamana kadar kullandığı Artık dördlü (A4) veya Eksik dördlü (E4) aralıklar yerine Tam dördlü (T4) aralıkları kullanmaya başlar. Tam dördlünün içindeki "tam" sözcüğünün Rusça dilindeki anlamı "çistıy" yani "temiz"dir. Shostakovich'e göre temiz (tam) dördlü aralığın içinde derin, doğal bir ruh bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak, yaşamının sonuna doğru her şeyin temiz, aydınlık olmasını istediği sonucuna ulaşılmaktadır. Sonatta bu çeşit dördlülerin yanı sıra, ikinci bölümdeki inatçı, sert ve şakacı dördlü aralıklara da rastlanmaktadır.<sup>44</sup>

Shostakovich, viyola sonatını Beethoven Kuarteti'nin viyolacıları Fyodor Druzhinin'e adamıştır. Bir viyola sonatı bestelediğinden Druzhinin'i haberdar etmiş ve sonatı besteleme sürecinde bazı pasajların çalınabilirliği ve gereken teknikler konusunda onunla fikir alışverişi yapmıştır. Shostakovich konuşmalarından birinde sonatın içeriği hakkında Druzhinin'i bilgilendirmiş, sonatın birinci bölümünün bir Novella, ikinci bölümünün bir Scherzo, üçüncü bölümünün de Beethoven'in anısına bir Adagio olduğunu belirtmiştir. Ayrıca son bölümün onu yanıltmamasını, müziğin ışıltılı olduğu kadar temiz ve açık olduğunu da vurgulamıştır.<sup>45</sup> Böylece Shostakovich'in bu ifadesiyle, yaşamının sonunda ruhunun arınmasına doğru gittiği yorumu doğrulanmaktadır.

Shostakovich'in yaşarken seslendirildiğini göremediği tek eser olan Viyola Sonatı'nın ilk performansı, Fyodor Druzhinin ve piyanist Mikhail Muntian tarafından, 26 Eylül 1975'te Shostakovich'in 69. doğumgünü anısına, Nezhdanova Caddesi'ndeki evinde, seçkin müzisyenler önünde gerçekleştirilmiştir. Resmi prömiyer ise, 1 Ekim 1975'te Leningrad Glinka Salonu'nda yapılmıştır.

<sup>44</sup> Boris Tishenko, "Letter from Leningrad", <http://www.korschmin.com/library/about-viola-sonata/#more-1>, (15.01.2009)

<sup>45</sup> Elizabeth Wilson, *A life remembered*, Princeton University Press, USA 1995, s. 470

### 3.8. D. Shostakovich'in Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın Teorik ve Formal Özellikleri

#### 3.8.1. Birinci Bölüm

Shostakovich, bu bölümde kendi yaşamını anlatan küçük bir öykü yaratmıştır. Öykünün kahramanı kendisidir. Bu bölümde hem kendi içsel dünyasını yansıtmış, hem de dış dünyanın gerçeklerini ortaya koymuştur.

Birinci bölüm, viyolanın solo olarak tam beşli (T<sub>5</sub>) aralıklarla verdiği **pizzicato**'larıyla başlamakta ve **Do** notası tonal merkez olarak desteklenmektedir. Sonatın başlangıcındaki bu **pizzicato**'lar sessizlikten doğarak yalın, saf ve puslu bir hava yaratmaktadır. Viyolanın ilk dört ölçülük giriş motifinde, öykünün kahramanı tek başına yaşamını anımsayarak bir yürüyüşe başlamaktadır. Bu bakımdan, ünlü müzik teorisyeni V. Bobrovsky'nin de belirttiği gibi, solo viyolanın bu motifini "yalnızlık motifi" olarak adlandırabiliriz.<sup>46</sup> Motifteki T<sub>5</sub>'li aralıklar, "beş" sayısının ölümü, kurtuluşu simgelemesi ile anlamlandırılabilir. Öykünün kahramanı, tek başına, ruhunun gökyüzüne kavuşacağı huzurlu ölüm anına doğru ilerlerken, geçmiş yaşamını da anımsamaktadır. Üçüncü ölçüde **Do** yerine **Re bemol** notasının gelmesiyle, bölümün sonuna kadar devam edecek olan sıkıntılı, tedirgin bir his yaratılmıştır. Bu tedirginlik aynı zamanda, Shostakovich'in tüm yaşamına egemen olan durumu da yansıtmaktadır.

#### Örnek 1: 1-4. ölçüler (viyola)



<sup>46</sup> Victor Bobrovsky, "Shostakovich v moey jizni.Lichniye zametki", [http://rusfno.h17.ru/st/Shos\\_Bobr01.html#\\*a](http://rusfno.h17.ru/st/Shos_Bobr01.html#*a), (20.02.2009)

5. ölçüde ekspozisyonun ilk teması olan, piyanoda On İki Nota Dizisi'nden oluşan **A** teması başlamaktadır. Piyano, viyolanın önceden hazırladığı **Re bemol** notasıyla beş ölçüden oluşan ve **legato** olarak belirtilen melodiyi sunmaktadır. **Legato** ibaresi, bulutların gökyüzünde sakince akıp gidişini zihnimize canlandırmaktadır. **A** teması şekillenirken viyola giriş motifine devam etmektedir. Bir taraftan viyoladaki yalnızlık motifi, diğer taraftan piyanodaki melodinin duyulmasıyla oluşan farklı enstrümental renkler, göz alıcı tematik kontrastı ortaya çıkarmaktadır.

**A** temasındaki On İki Nota Dizisi 0,11,9,8,10,7,6,5,1,2,4,3 olarak simgelenmektedir, motifsel ve yatay şekilde kullanılmaktadır.<sup>47</sup> On iki notalık dizi içindeki ardışık aralıklar belirlendiğinde, küçük ikili (**k<sub>2</sub>**) ve Majör üçlü aralık, yakın şekilde örülmüş yarım ve tam perdelik inici ve çıkıcı hareketler içinde göze çapmaktadır. Shostakovich, Schoenberg'in dodekafoni yöntemlerini tam olarak kullanmamıştır. Kendine özgü stiliyle on iki nota dizisini daha çok ifade olanaklarını genişletme amacı ile kullanmıştır. Bunun anlamı, dizinin tam olarak tersten yazılışları yoktur, sadece dizinin bazı motifleri bölümün içinde görülmektedir ve çeşitli kombinasyonlarda ortaya çıkmaktadır. Açılıştaki bu tema, bölüm boyunca değişik biçimlerde ve ton renklerinde görülmektedir.

6. ölçüde Shostakovich müzikal imzasını atmıştır. **DSCH** monogramı piyanoda “La, Si, La bemol, Sol” (**A,H,As,G**) olarak karşımıza çıkmıştır.

### Örnek 2: 5–9. ölçüler



<sup>47</sup> Donald Maurice, [www.americanviolasociety.org/JAVS/shostakovich1.pdf](http://www.americanviolasociety.org/JAVS/shostakovich1.pdf), (15.03.2009) s. 14

Bölümün 10. ölçüsünde viyola dokuz ölçülük yalnızlık motifi girişinden sonra, **arco** şekilde, piyanodan temayı devralır. 13. ölçüde **Re bemol** notası ortaya çıktıktan sonra, orijinal on iki nota dizisinin ilk on bir notası 16. ölçünün ilk vuruşunda görülen **Fa** notası dışında aynen ifade edilmiştir. Melodi küçük değişikliklerle (ritim ve daha alt oktavda olması bakımından) orjinalden farklıdır.

Bu sırada piyanoda 10. ölçüdeki Artık dörtlü (**A4**) aralıklar, 11. ölçüde Tam dörtlü (**T4**) aralıklara dönüşür. 14. ve 15. ölçülerde bu kez viyolada Shostakovich'in imzası oluşmaktadır.

### Örnek 3: 10–18. ölçüler

The image displays a musical score for measures 10 through 18. The score is written for violin and piano. Measure 10 is marked 'arco' and measure 15 is marked 'legato'. The violin part features a melodic line with various intervals and dynamics. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.



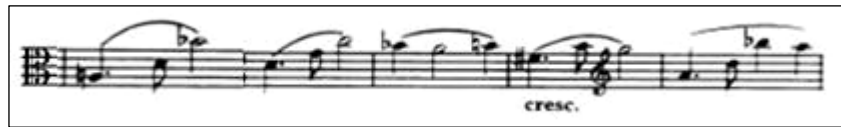
18. ölçüde piyanoda, bölümün girişinde viyolanın sunduğu yalnızlık motifi tekrarlanır. Burada, öykünün kahramanı tek başına yürümeye devam etmektedir.

**Örnek 4:** 18–23. ölçüler (piyano)



21. ölçüde viyola A temasının 2. ögesi ile karşımıza çıkmakta ve T<sub>4</sub>'lü aralıklarla yukarıya doğru çıkıcı bir hareket başlamaktadır. Bu tırmanış, hayatta hiçbir şeyin dümdüz olmadığını ve bazı zorluklarla beraber yola devam etmek gerektiğini düşündürmektedir. 21. ölçüde öykünün kahramanı önce ileri atılmakta, 23. ölçüde ikili aralıklarla biraz duraksamakta, 24. ölçüde ise tekrar karar verip, T<sub>4</sub>'lü ile yukarı tırmanmakta ve *crescendo* ile 26. ölçüde zirveye, A'nın 2. ögesine ulaşmaktadır.

**Örnek 5:** 21–25. ölçüler (viyola)



25. ölçüden itibaren, zirveden aşağıya doğru bir iniş başlamakta ve önceki çıkıcı hareket, inici bir hareket ile tamamlanmaktadır. Bu geriye dönüşte, yine T<sub>4</sub>'lü ve k<sub>2</sub> (küçük ikili) aralıklar karşımıza çıkmaktadır. İkili aralıklar, bir tereddüdün, çatışmanın sembolüdür. 26. 28. 30. ölçülerde ardı ardına iki tane k<sub>2</sub> aralığı kullanmasıyla, Shostakovich ısrarla, iyi ve kötü karşıtlığını vurgulamaktadır.

Aynı zamanda, T<sub>4</sub> aralığının daha iyimser anlama sahip oluşu ve k<sub>2</sub> aralığının karamsarlığı arasında da bir çelişme bulunmaktadır.

**Örnek 6:** 25–38. ölçüler (viyola)

38. ölçüde viyola, yalnızlık motifine geri dönmekte ve **pizzicato**'lar 46. ölçüde A'nın 2. ögesine bağlayıcı olarak görev yapmaktadır. 37. ölçüde piyanonun basında, **DSCH** motifi karşımıza gizlenmiş olarak çıkmaktadır. Önce **DSCH** motifinin sadece üç notası (**DSC**) görülmektedir. Fakat 41. ölçüde motifin son notası bir üst oktavda görülerek, imza tamamlanmaktadır.

**Örnek 7:** 37–43. ölçüler

Viyola 47. ölçüde, 27. ölçüdeki **T4**'lü inici hareketi, çıkıcı bir **T4**'lü aralıkla tamamlamaktadır. Bu bölüm içindeki çıkıcı-inici hareketler bir dalga oluşturmakta ve Shostakovich'in hayatının iniş-çıkışlarını temsil etmektedir.

**Örnek 8:** 47. ölçü (viyola)



67. ölçüde, yalnızlık motifi yeniden görünmekte, sadece küçük ritim değişiklikleri ile tekrarlanarak yeni gelecek temadan önce **A** temasının tamamlayıcı ögesi olarak kullanılmaktadır. Böylece, bölümün **A** teması, Novella'nın ana karakterinin tek başına yürüyüşü ile tamamlanmaktadır.

**Örnek 9:** 67–70. ölçüler (viyola)

71. ölçüde *forte* bir çıkış ile beklenmedik yeni tematik kısım sunulmaktadır. Bölümün ekspozisyonundaki ikinci tema olan **B** teması, **A** temasından fikir olarak tamamen farklıdır. Piyano alt oktavlardaki kuvvetli **Si** notasıyla, havayı bütünüyle değiştirmektedir. Sağ eldeki *staccato* olarak belirtilmiş Eksik35 (**E35**) akoru da sertliği ifade etmektedir. Burada Shostakovich, hayatındaki kargaşa, baskı ve korku dönemini anlatmaktadır. Viyoladaki 71. ve 72. ölçüler önemli bir nitelik taşımaktadır. 71. ölçüde **k2** ve **B2** aralıklı üçleme ritmiyle önce küçük bir yukarı çıkışın ardından, 72. ölçüde üçlü aralıklarla bir anda çıkıcı hareket ilerlemektedir. 74. ölçüde üst oktavdaki **Do diyez** notasından sonra ise, **T4** ve **E4** ile aşağıya iniş başlamaktadır. Bu ölçülerdeki üçleme ritim, yeni tematik bölümün de temelini

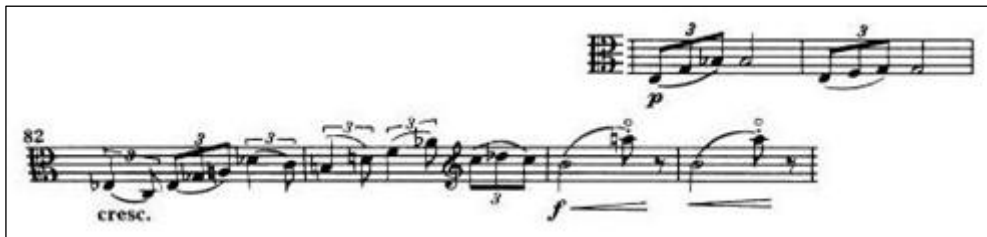
oluşturmaktadır. Üçlemeler, kromatik geçitler ya da geçişli sesler olarak kullanılmıştır. Bölümün geri kalanında üçleme ritim baskın hale gelmektedir.

**Örnek 10:** 71–76. ölçüler



80. ve 81. ölçülerde, sırasıyla 72. ve 71. ölçünün motifleri, bu kez *p* olarak belirtilerek, daha sakin bir havada, piyanodaki E3s akoru ile verilmektedir. Ancak, bu durgunluk 82. ölçüdeki *crescendo* ile bozulmakta ve 84. ölçüdeki **B7** aralıklarına *forte* olarak ulaşmaktadır.

**Örnek 11:** 80–85. ölçüler (viyola)



86–87. ölçülerde viyoladaki akorlar, sert ve acımasız bir özelliğe sahiptir.

**Örnek 12:** 86–87. ölçüler (viyola)



91.ve 92. ölçülerde **T4**'lü tetrakorları 93. ölçüde **M6** (Majör6) ve **A4** takip etmektedir.

**Örnek 13:** 91–93. ölçüler (viyola)



Üçlemeler, keskin akorlar, inici-çıkıcı hareketler motifselsel olarak, viyola ve piyanoda iç içe girmekte ve piyano üst registerdeki notalarla gerginliği doruğa taşımaktadır.

**Örnek 14:** 108–110. ölçüler



120. ölçüde ekspozisyondaki (sergideki) **B** temasıyla oluşan gelişme bölmesi oluşmaktadır. Viyola, 71. ve 72. ölçüdeki iki motifi, paralel altılı çift seslerle üçleme ritminden çıkarmakta ve dördüklerle ritmi genişletmektedir. Piyano ise onaltılık notalarla, müziği bir kaos ortamına ve hayatın acımasızlıklarına sürüklemektedir.

**Örnek 15:** 120–123. ölçüler

The image shows a musical score for Example 15, measures 120-123. The score is in 3/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The piano part is marked 'legato'. The violin part has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment consists of eighth-note chords and single notes.

131. ölçüde, **B**'nin 1. ve 2. ögesinin hareketi ters çevrilerek viyola tarafından sunulurken, piyanonun ise **k2**, **T4** den oluşan motifleri görülmektedir. 135–136. ölçülerde **pizzicato**'ların arasında gizlenmiş bir imza daha, notaların hareketleri değiştirilerek, karşımıza çıkmaktadır.

**Örnek 16:** 131–132 ve 135–136 ölçüler

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '131', consists of three staves: a violin staff with a triplet of eighth notes, a piano staff with a complex rhythmic pattern, and a bass staff with a similar pattern. The second system, labeled '135', also consists of three staves: a violin staff with a 'pizz.' marking and a piano staff with a complex rhythmic pattern, and a bass staff with a similar pattern.

157. ölçüden itibaren **B** bölmesinden sonra bölümün **Röpriz**'i (yeniden ekspozisyon) başlamaktadır. Bölümün girişindeki yalnızlık motifi, piyanoda verilmektedir. Basta, girişteki **Do** ve **Re bemol** üzerinde, sağ elde **T5** aralığı kurulmuştur. Dört ölçülük giriş tekrarlandıktan sonra, 161. ölçüde On İki Nota Dizisi'nden oluşan **A** teması viyolada sunulmaktadır. Shostakovich On İki Ses tekniğindeki inversiyonların kullanımı yerine diziyi tını ve ritimler aracılığıyla dönüştürmüştür: Viyola **sul ponticello** ve **tremolo** olarak On İki Nota Dizisi temasını sabit bir şekilde çalarken, piyano yalnızlık motifini çalmaktadır. Böylece bu kısımda dikkat çekici bir etki ve sonuç ortaya çıkmaktadır.

Örnek 17: 157–164. ölçüler

The image shows a musical score for Example 17, measures 157-164. The score is in 2/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a tremolo-sul ponticello effect, marked 'p' and 'legato'. The piano accompaniment features a bass line with a tremolo-sul ponticello effect, marked 'pp'. The score is divided into two systems, with measures 158-162 in the first system and measures 163-164 in the second system. The first system is partially obscured by a large white arrow pointing left, and the second system is partially obscured by a large white arrow pointing right.

161. ölçüde viyolada görülen ve **tremolo-sul ponticello** olarak verilen tema, karakter bakımından Mussorgsky'nin "Bir Sergiden Tablolar" eserindeki "Con Mortuis in Lingua Mortua" (Ölülerle Ölülerin Dilinde) bölümünü çağrıştırmaktadır. Shostakovich burada, hayranlık duyduğu Mussorgsky gibi, gizemli bir tonda, sanki ölülerin esrarengiz yeni hayatlarını canlandırmakta ve ölümün titretici soğuk havasını hissettirmektedir.



Örnek 18: M. Mussorgsky “Bir Sergiden Tablolar”

[С мертвыми на мертвом языке. Con mortuis in lingua mortua.]

Andante non troppo, con lamento

*pp*

*il canto marcato*

Röpriz kısmında, bölümün ekspozisyon bölmesinde yer alan hem **A** hem de **B** tematik kısımlarından motifler bir arada işlenmekte ve kendi içlerinde gelişmektedir. Shostakovich, bölümdeki öykünün ekspozisyon bölmesinde yaşanan olayları, mücadeleyi hatırlatarak, bir sonuca varmaya çalışmaktadır.

189. ölçüde, 125. ölçüde bir karmaşa yaratan onaltılık notalar, *pp* olarak uzaktan bir hatırlatma şeklindedir. Fırtınanın azaldığı izlenimini uyandırmasına rağmen, tehditkâr bir hava hissedilmektedir.

**Örnek 19:** 189–191. ölçüler (piyano)

The image shows a musical score for Example 19, measures 189-191. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The top staff shows a melodic line with a dynamic marking of 'p'. The middle and bottom staves show a complex rhythmic accompaniment with a dynamic marking of 'pp legato'. The score is divided into two systems, with a large arrow pointing left in the first system and a large arrow pointing right in the second system.

222. ölçüden itibaren, **B**'nin üçleme ritmi ve **A**'daki On İki Nota Dizisi, birleşerek bir örgü yaratmıştır. Böylece Shostakovich, iki ögeyi birleştirerek viyolaya hem solo hem de eşlik görevi yüklemiştir. 222–223. ölçülerdeki noktalı kısa üçlemeler, Beethoven'ın 5. senfonisinden gelen “Kader Kapıyı Böyle Çalar” temasını çağrıştırmaktadır. Bölümdeki öykünün ana karakteri, kaderine doğru yürümekte ve ulaşılacak noktanın “değiştirilemez son” olduğunu vurgulamaktadır. **Dolce** olarak belirtilmiş **A**'nın On İki Nota Dizisi'nin motifleri ve daha keskin olarak belirtilmiş kader motifi ile yine bir karşıtlık verilmektedir.

**Örnek 20:** 222–231. ölçüler

The image shows a musical score for Example 20, measures 222-231. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The top staff shows a melodic line with dynamic markings of 'p subitissimo', 'p dolce', and 'pp'. The bottom staff shows a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings of 'pp dolce', 'pp', and '3'. The score is divided into two systems, with a large arrow pointing left in the first system and a large arrow pointing right in the second system.

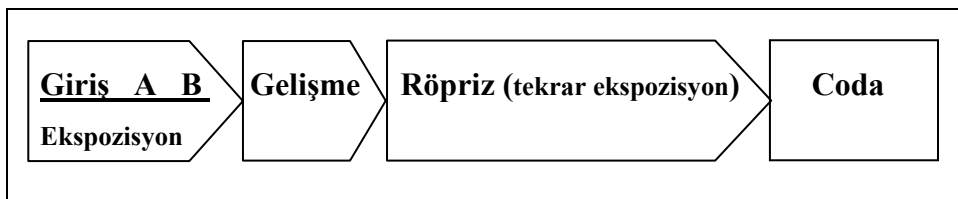
233. ölçüde girişteki yalnızlık motifi ile beraber **Coda** başlamaktadır. **Coda**'nın içinde "kader" motifi de kullanılarak, yalnızlık motifindeki **Do** notası, bir gölge gibi, bölümün ortaya çıktığı kaynağa geri dönüş yapmakta ve bölüm sonlandırılmaktadır.

**Örnek 21:** 233–237. ve 256–261. ölçüler

The image displays two musical staves. The top staff shows measures 236 and 237, with a melodic line in a single voice. The bottom staff shows measures 256 through 261, featuring a violin part and a piano accompaniment. The violin part is marked 'arco' and 'morendo'. The piano accompaniment includes a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and a '3' (triple) marking. The score is in 3/4 time and uses a key signature of one flat.

Özgün bir sonat formuna sahip viyola sonatının birinci bölümünün formal şeması aşağıdaki gibi gösterilebilir.

**Örnek 22:**



İcra açısından bu bölüm değerlendirildiğinde, icracı, bölüm boyunca viyoladan derin ve ağırbaşlı bir ton elde etmelidir. Bunun için teknik olarak arşenin hızı ve üzerine verilecek ağırlık önemli noktalar. Kolun ağırlığı, özellikle bastırmamaya dikkat edilerek arşenin üzerine bırakılmalı ve ton, telin içinden hissedilerek alınmalıdır. Her notanın değeri tam verilmeli, ayrı ayrı anlamlandırılmalıdır.

### 3.8.2. İkinci Bölüm

*“Bir yerlerde Kumarbazlar adında tamamlanmamış bir operam var. Büyük bir bölümünü yazdım, bir saatlik müziği bestelenmiş ve partiyonu yazılmış durumda. Ama on sayfayı geçince durdum. Ne yapıyordum? Öncelikle, opera kontrolden çıkıyordu ama önemli olan bu değildi. Önemli olan bu operayı kimin sahneye koyacağı idi; konu kahramanlık ya da vatanseverlik değildi. Nasıl olur da kalkar oyun kâğıtlarını konu alan bir opera yapardınız? O yüzden öylece bıraktım Kumarbazlar’ı.”<sup>48</sup>*

Shostakovich, en sevdiği yazarlardan biri olan N. Gogol’un tek perdelik oyununu bestelemeye Yedinci, bir diğer adıyla “Leningrad” senfonisini bitirdikten sonra (1941) başlamıştır. Kumarbazlar’ın konusu ilgi çekicidir, herkesi kandıran usta bir kumarbazın sonunda kendisinin dolandırıldığı komik ve ironik bir öyküdür. Shostakovich’in bu operayı belirli bir yere kadar besteleyip, tamamlamamaya karar vermesi, bu konudaki mizahi bir müziğin, o dönemde Sovyetler Birliği’ndeki “toplum adına yararlı müzik” kriterlerine uymaması ve müziğinin yeniden bir tepki çekecek olması düşüncesinde yatmaktadır. (*“Kumarbazlar” daha sonra ilk defa 18.09.1978’de Leningrad’da Gennadi Rojdestvenski yönetiminde seslendirilmiştir.*)<sup>49</sup>

Önemli bir vurmali çalgılar bölümü ile birlikte, tam kadrolu bir orkestra ve altı erkek solist için yazılmış olan tamamlanmamış “Kumarbazlar” operasının viyola sonatı ile arasında önemli bir bağlantı bulunmaktadır: Operanın ilk sayfaları,

<sup>48</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 244-245

<sup>49</sup> Solomon Volkov, *a.g.e.*, s. 325

neredeysi tamamen aynı notalarla, Viyola Sonatı'nın ikinci bölümünün ilk 26 ölçüsüne uyarlanmıştır.<sup>50</sup>

Shostakovich'in "Kumarbazlar" için bestelediği müzik komedi ile dolu görünmektedir. Oysa Shostakovich'te dıştaki görünüm ile içteki gerçeklikler çoğu zaman birbirinden farklıdır. Shostakovich'in, sonatın ikinci bölümünün materyalini "Kumarbazlar" operasından alması anlamsız görünmemektedir. Çünkü mizah tek başına bir olgu olarak, dramatik doğruları da işaret etmektedir. Aslında, Shostakovich'in "Kumarbazlar" operasında anlatmak istediği düşünce, hayatın bir kumar, bir oyun olduğu ve herkesin de birer oyuncu olduğu gerçeğidir. Sarkastik bir biçimde oyunun içinde oyun bulunduğu anlatılmak istenmektedir. Her insan, hayatın içinde riskler almaktadır, yaşanan bu oyunda kazanma şansı olduğu kadar kaybetme olasılığı da bulunmaktadır. Toplumunu oluşturan bireyler, kazanma hırsı ile birbirini kandırmaya çalışmaktadır. Notaların ardındaki bu derin düşünce, ince bir alay ve neşeli bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yaşamdaki çıkarıcılık ve aldatmaca yapısını vurgulayan Shostakovich, 1941'deki baskıcı dönemde tamamlamadığı bu fikri, 1975'te son eseri olan viyola sonatında tamamlamaktadır.

Burada, öncelikle opera ve sonat karşılaştırılarak aralarındaki benzerlikler ve farklar ortaya konulacak, aynı zamanda ikinci bölümün özellikleri belirtilecektir. Bu orkestrasyonun incelenmesi, yorumcuya ton rengi olasılıkları ve bölümün iletği fikir hakkında birçok anlayış kazandıracaktır.

Allegretto ve 2/4'lük yapıda olan ikinci bölümün ilk yedi ölçüsünün opera kadrosunda çello, tamburin, simballer, üçgen, cassa, pikolo, korno, flüt, klarnet, trombon kullanılmıştır. Viyola Sonatı notaları ile yapılacak bir kıyaslamada sonatta başta operanın vurmali çalgılarındaki iki ölçülük eksiklik dışında hiçbir notanın değiştirilmediği görülmektedir:

---

<sup>50</sup> Leslie Faye Johnson, *a.g.e.*, s. 25

Örnek 23: “Kumarbazlar” Operası 1–12. ölçüler

Allegretto

Piccolo

2 Flauti

2 Clarinetto (B)

4 Corni (F)

Tromboni

Triangolo

Tamburino

Piatti

Cassa

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Picc.

Fl.

Cl.

Tr. 3.

Tr. 1.

T. 2.

Piatti

Cassa

V. 1.

**Örnek 24:** Viyola Sonatı: 1–11. ölçüler

The image shows a musical score for a Violin Sonata, measures 1 through 11. The score is in 3/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of 100. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note bass line and a treble part with chords. The violin part has a melodic line with some grace notes. Measure 11 is partially obscured by a large white arrow pointing to the right.

Operada [1] deki ilk temadan önce dört ölçülük bir ritmik giriş vardır. İlk iki ölçü üçgen, tamburin, piatti ve cassa tarafından çalınmaktadır. Bu iki ölçü sonatta bulunmamaktadır. Operada sonraki iki ölçüde, çellolar, üçüncü trombon ve Fransız kornosu ritmik girişe katılmaktadır. Sonatın ikinci bölümünde ise piyanonun k3 (küçük üçlü) aralığı ile sunduğu iki ölçülük bir giriş verilmiştir. Girişteki kısa sekizlik ritim, belirleyici bir unsur olarak, bölümün büyük bir kısmının nabzını tutmakta ve viyolanın girişini hazırlamaktadır.

Viyola üçüncü ölçüde gösterişli ve umursamaz karakterde olan birinci temayla **(a)** giriş yapmaktadır. İlk tema, viyolanın giriş yaptığı bu 3–7. ölçüler arasındaki temadır. Bu nükte ve parlak havadaki temayla, bir kumarbazın karakteri betimlenmektedir. Opera notasında, [1]'de klarnetler, flütler ve pikolo viyoladaki **A**'yı, flütler ve pikolo aynı oktavda olmak üzere çalmaktadır. Tema **marcato** olarak belirtilmiştir ve notalar üzerinde hiç nokta bulunmamaktadır. Buna rağmen, sonatta bu tema viyolaya **marcato** işareti bulunmayan ama notalar üzerinde noktalar bulunan klarnet oktavında verilmiştir. Noktaların daha çok yorumsal bir artikülasyon olan, hem atak tipini, hem de notanın **spiccato** gibi çok kısa ve hafif çalınmaması gereken uzunluğunu belirten **marcato** karakterini belirginleştirdiği düşünülmelidir.<sup>51</sup>

Viyolanın girişiyle beraber, sonatın en önemli elemanı haline gelen **T4**'lü inici-çıkıcı aralık tekrar karşımıza çıkmaya başlamaktadır. Bu bölümdeki tam dörtlü aralıklar, daha inatçı ve sert bir karakterdedir. 6. ölçüde viyola **piano**'dan ani bir **B7** aralığı ile yukarı çıkışla **f**'ye ulaşmaktadır. 7. ölçüde ise tekrar **p** ile yoluna devam etmektedir. 10. ölçüde aşağı doğru hızlı bir inişle 6. ölçüdeki çıkıcı hareket, inici hareket ile tamamlanmaktadır. Böylece; **a**: 9 ölçü olarak belirtilebilir.

12–21. ölçüler arasında viyola **a** temasına dönmekte ve önceki temayı yenileyerek **a**'nın 1. ögesini oluşturmaktadır. **(a1)** 14–15. ölçülerde **Si bemol - Mi bemol** arasındaki **T4** aralığı görülmektedir. 19–20. ölçülerde inici tetrakortlar verilmektedir. 14–18. ölçüler arasında piyanonun basında ise 10. ölçüde viyoladaki otuz ikilik notalar, dörtlük notalara genişletilmiştir. Böylece; **a1**: 9 ölçü olarak belirtilebilir.

---

<sup>51</sup> Leslie Faye Johnson, *a.g.e.*, s. 27



Örnek 25: 12–21. ölçüler

The musical score for Example 25, measures 12-21, is presented in two systems. The first system (measures 12-16) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 17-21) shows a solo instrument part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is in 2/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The solo instrument part has a melodic line with various ornaments and dynamics.

Operadaki orkestrasyon ise sonatla aynı doğrultuda gitmektedir. 14–18. ölçüler arasında **arı**'deki viyola partisi trombon ve kornlarda, piyano partisi ise tuba ve kontrbasta görülmektedir.

Örnek 26: “Kumarbazlar” Operası 13–21. ölçüler

Sonatin 21. ölçüsünde a'nın 2. ögesi yeni bir ifadeyle bir üst oktavdan verilmektedir: a<sub>2</sub>: 8 ölçü olarak belirtilebilir.

**Örnek 27:** 21–24. ölçüler

Sonatta 29.-37. ölçüler arasında a'nın 3. ögesi sunulmaktadır. Viyola 30. ölçüde, 19. ölçüde a2' de görülen inici hareketi, bu kez üçlü çift seslerle gerçekleştirmektedir. Bu motifi, operada trompetler çalmaktadır. Böylece, a3: 9 ölçü olarak belirtilebilir.

**Örnek 28:** 29–37. ölçüler

Örnek 29: "Kumarbazlar" Operası: no.4

The image shows a musical score for the opera "Kumarbazlar" (The Gamblers), No. 4. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr. bn), Trombone (Tr. bn), Tuba (Tuba), Trombones (Tr. bn), Percussion (Perc.), Cymbals (Cym.), and Bass Drum (C-b). The score is in a single system with multiple staves for each instrument. The music is in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The score is numbered 177 at the bottom left.

Sonattaki 37. ölçüde, a'lar ile sunulan müzik fikri tamamlanmakta ve böylece büyük A bölmesi karşımıza çıkmaktadır.

Örnek 30:

Küçük a'lar büyük A bölmesini oluşturur.

**a + a<sub>1</sub> + a<sub>2</sub> + a<sub>3</sub>**

A

Sonata'nın 38. ölçüsünde başlayan senkoplu çift sesler, bölümün yeni tematik bölmesi olan **B**' yi sunmaktadır. Sol Majör (G-Dur) de verilen bu yeni tema, **A** temasından farklı olarak daha liriktir ve Rus halk motiflerini çağrıştırmaktadır.

40. ölçüdeki **Do diyez** notası, Lidyan moddaki **G Dur**'u belirtmektedir. Operada bu temayı [5]'ten önce, birinci kemanlar çalmaktadır.

### Örnek 31: Viyola Sonatı 38–42. ölçüler



### Örnek 32: "Kumarbazlar" Operası



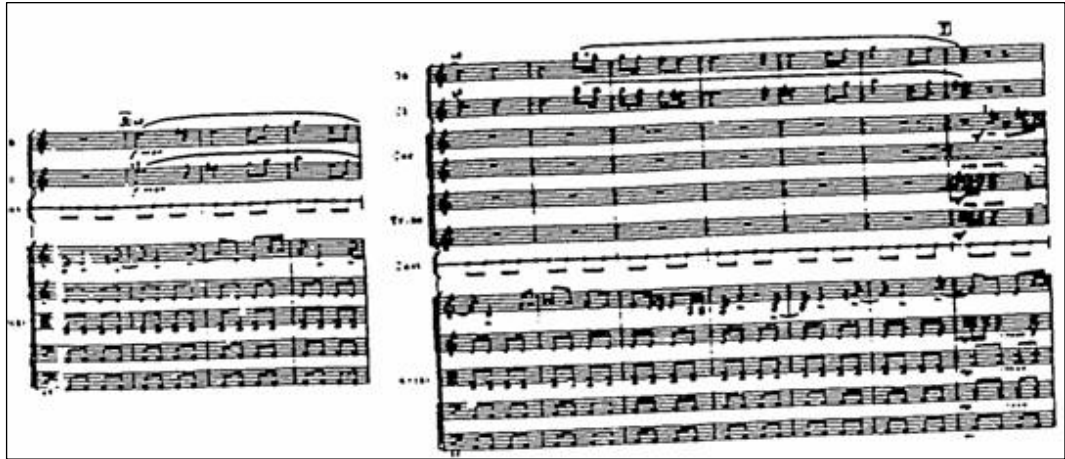
Sonatta 49–54. ölçülerde viyola, bu kez piyanoda verilen **B** temasının üstünde **C** olarak adlandırabilecek yeni bir tema sunmaya başlamaktadır. Naturel

Re minör tonalitesindeki C teması, çok akıcı bir **Cantilena**'dir. Sonatta viyolanın seslendirdiği C temasını, operada nefesliler [6]'da çalmaktadır.

**Örnek 33:** Viyola Sonatı 48–54. ölçüler



**Örnek 34:** "Kumarbazlar" Operası: no.6



58. ölçüden itibaren viyola, A'daki motiflere geri dönmektedir. 59 ve 60. ölçülerde çıkıcı ikili aralıklarla oluşan motifin benzeri, J.S.Bach'ın "Das Wohltemperierte Klavier"inin 1. kitabında yer alan **b moll** Prelüd-Füg'ün ilk ölçülerinde de göze çarpmaktadır. Birçok müzik teorisyeni, Bach'ın buna benzer bir motifi birçok eserinde üzüntülü anlarda, sembolik olarak bir itiraf gibi kullandığını ve motifin ölüme doğru giden adımlar olarak anlaşılabileceği çıkarımını yapmıştır.

Buna bağılı olarak, birçok besteciye etkileyen büyük Alman besteci J.S.Bach'ın sembolizminin etkilerini Shostakovich'te de görmek mümkündür denilebilir.

**Örnek 35:** Viyola Sonatı 59–61. ölçüler (viyola),  
J.S.Bach - “Das Wohltemperierte Klavier” Prelüd- **b moll**

The image displays two systems of musical notation for J.S. Bach's Preludio XXII. The first system shows a single melodic line in B-flat major, starting with a forte (f) dynamic. The second system is titled 'Preludio XXII. Adagio lamentoso (♩ = 54). molto espressivo' and includes fingerings and dynamics like p, mf, and marc. The score is written for a single melodic line on a grand staff.

Opera ve viyola sonatı arasındaki benzerlikler sonatın 75. ölçüsünde ve operanın [8] numarasında solistin girişi ile sona ermektedir. Sonatın 75. ölçüsünde A'nın motifleri farklılaştırılarak verilmiştir. Operada ise solistin girişinin temel olarak aynıdır ama bu noktadan itibaren, bölümdeki A bölmesinin gelişimi olan yeni temalar sunulmaya başlanmıştır.

**Örnek 36:** 75–80. ölçüler

Musical score for Example 36, measures 75–80. The score is in 3/4 time and features a melody in the upper voice with dynamics markings 'mp' and 'p'. The lower voices provide harmonic support with chords and bass lines.

**Örnek 37:** "Kumarbazlar" Operası

Musical score for Example 37, "Kumarbazlar" Operası. The score is in 3/4 time and features a vocal line for Alexei with Russian lyrics. The lower voices provide harmonic support with chords and bass lines.

**АЛЕКСЕЙ**  
 По-ма-суэ-те, по-ма-суэ-те! Вот по-кош-чен! Уж са-мый по-кош-чен!

107. ölçüden itibaren A temasının motifleri viyolanın çift seslerinde görülmektedir. 111. ve 115. ölçülerde ise 6. ölçüdeki çıkıcı hareket, paralel T4'lü çift seslerle gerçekleşmekte ve 118. ölçüde de zirveye ulaşılmaktadır.



**Örnek 38:** Viyola Sonatı 108–112. ve 115–118. ölçüler

124. ölçüde *p* başlayan ve hızlı ritmik karakteri bölen yeni müzik fikri (**D**) diminuendo ile 132. ölçüdeki *pp* ya ulaşmaktadır. 124–125. ölçülerdeki inici harekette **Fa** notası dışında **Mi**'ye inen **Lidyan** mod görülmektedir. 127. ve 128. ölçülerde notaların içinde Shostakovich'in gizlenmiş imzasının varlığı algılanmaktadır. Pişano ise 1. bölümde de bulunan **k2** aralıkları ile pesimist bir hava yaratmaktadır.

**Örnek 39:** 124–128. ölçüler

132. ölçüde bölümün karakteri tamamen değişmiştir. Alaycı, inatçı ve neşeli karakterin yerini, kötümser ve uğursuz bir tondaki karakter almıştır. Bu kısımda, ölümün, Rusya coğrafyasına benzer soğuk ve dondurucu müzikal bir portresinin betimlendiği sezilmektedir. Piyanodaki **La-Si** notaları ile verilen inici-çıkıcı hareketin üstüne, viyola natürel Do minör gamının ilk altı notasını seslendirmektedir.

**Örnek 40:** 132–133. ölçüler



138. ölçüde viyolada **Do** notası **ostinato** iken, piyano basta, bu kez ters hareketle **Si-La** inici-çıkıcı hareketini yapmaktadır ve sağ elde, 1. bölümün başında görülen **T5**'li aralıklarla “kaçınılmaz son”un mutlaka geleceğini haber vermektedir.

Bu kısmı çalarken, icracı son derece durağan bir atmosfer yaratmaya çalışmalı, arşenin hızının aynı olmasına ve arşe değişimlerinde sağ elin son derece yumuşak geçişler yapmasına dikkat etmelidir.

**Örnek 41:** 138–140. ölçüler



151–156. ölçüler arasında viyola **k<sub>2</sub>** inici-çıkıcı hareketini, **morendo** ile tamamlarken, piyano viyolayla paralel olarak gittiği aynı figürü 153. ölçüde tamamlamaktadır. 154–156. ölçülerde piyano, gelecek olan yeni tematik pasajla birlikte viyolada verilecek **pizzicato** akorlarını hazırlamaktadır.

**Örnek 42:** Viyola Sonatı 154–156. ölçüler (piyano)



157. ölçüden itibaren viyolada sürekli değişen Majör ve minör akorlarla açıkça kontrast yaratılmış, piyanoda ise **E** teması **T<sub>5</sub>** aralıkları ile alt registerdeki oktavlarda verilmeye başlanmıştır. Bu pasaj görkemliliğiyle Mussorgsky'nin "Bir Sergiden Tablolar" eserindeki, Kiev'in devasa, anıtsal, muhteşem kapılarını gözümüzde canlandırmaktadır.

**Örnek 43:** Mussorgsky "Bir Sergiden Tablolar"



165. ölçüde viyolada Re Majör **M<sub>35</sub>** akoru görülmektedir. 167–168. ölçüler 1. bölümdeki yalnızlık motifini anımsatmaktadır. 169. ölçüde otuz ikilik notalarla ani bir "uçuş" pasajı ile doruğa ulaşılmaktadır. Piyano ise doruğa Re Majör dizisi ile gittikçe pesleşen oktavlarla ulaşmaktadır.

**Örnek 44:** Viyola Sonatı 157–170. ölçüler

The image displays a musical score for the Viola Sonata, measures 157-170. The score is in 3/4 time and features a viola part and a piano accompaniment. The viola part starts with a 'pizz.' (pizzicato) instruction and a 'mf' dynamic. The piano part includes 'espr.' (espressivo) and 'arco' (arco) markings. The score is divided into three systems: measures 159-163, 164-168, and 169-170. The first system shows a large empty box on the left, likely a placeholder for a diagram or annotation. The second system features a 'f' dynamic and a 'mf' dynamic. The third system shows a 'f' dynamic and a 'v' (vibrato) marking.

171. ölçüde görkemli kapılardan geçtikten sonra tekrar Rus halk motifli **B** kısmına ulaşılmaktadır. **B** temasının bu gelişinde de ritim bakımından bir farklılık görülmektedir. 184. ölçüden itibaren bu Rus halk teması viyolada **T4** aralıkları ile tamamlanmakta ve bir anda yeniden **E** bölmesindeki büyük kapılar belirlemektedir. **E** teması yeni bir şekilde ifade edilmektedir.

Örnek 45: 171–174. ve 181–186. ölçüler

The image displays a musical score for Example 45, covering measures 171-174 and 181-186. The score is written in 3/4 time and features a violin and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pesante*. The violin part includes a dynamic marking of *f* and a *trillo* marking. The score is presented in two systems, with the first system showing measures 171-174 and the second system showing measures 181-186. The piano part in the second system is marked *mf* and *pesante*. The violin part in the second system is marked *f* and *trillo*. The score is enclosed in a rectangular frame.

192. ölçüde viyola 168. ölçüdeki uçuş pasajını yeni bir şekilde gerçekleştirerek, müzik fikrini *ff* nüanstaki en üst noktaya ulaştırmaktadır.

**Örnek 46:** 192–193. ölçüler

193. ölçüde solo viyola dokunaklı bir ifadeyle ve **T<sub>4</sub>** lerle zirveden aşağıya doğru inmektedir ve gittikçe müzik karamsar bir karaktere bürünmüşken tekrar aydınlanarak **B** teması yeni ritmik bir gelişimle ortaya çıkmaktadır.

**Örnek 47:** 193–204. ölçüler

223. ölçüde viyola 30. ölçüdeki A temasının motiflerine geri dönmekte ve 111. ölçüde görülen paralel dörtlü çift sesleri 228. ölçüde farklı seslerde oluşturmaktadır.

**Örnek 48:** 223–228. ölçüler (viyola)

Viyola 233. ölçüde, C bölümündeki Rus halk ezgisine farklı seslerde ve daha kararlı bir karakterle başlamakta ve 239. ölçüde D bölümündeki k2 hareketi ile sanki gökyüzünün gittikçe karardığı bir tablo anlatılmaktadır. Karamsarlık müziği çevrelemiştir.

**Örnek 49:** 233–243. ölçüler

235

*f espr.*

*mf*

*p legato*

241

247. ölçüde gelen A temasının motiflerinin neşeli karakteri ile bulutlar bir anda dağılmakta ve karanlık aydınlanmaktadır.

**Örnek 50:** 247–248. ölçüler

247

*p*



Bundan sonra bölümün geriye kalanında da daha önce sunulan zıt müzik fikirleri iç içe girerek kurgulanmış ve hatırlatılmıştır. 281. ölçüde **B** teması gelmektedir.

**Örnek 51:** 281–284. ölçüler



Piyano **C** temasını seslendirirken, viyolada **D**'deki **k2** inici-çıkıcı figür görülmektedir. Bölümün geriye kalanının çoğunda bu figür baskın hale gelmekte ve acı bir alayla bu oyunun sonuna yaklaşıldığını ya da “ölüm”ün yakında olduğunu haber vermektedir.

**Örnek 52:** 288–295. ölçüler

Bu sıkı sıkıya örülmüş bölüm sürpriz bir şekilde, piyanoda A'daki (a3) ritmik motif ve kötümser k2 figürü ile sonlanmaktadır. Viyola ise **morendo** ibaresi ile aynı 1. bölümün sonundaki gibi gittikçe sönükleşerek uzaklaşmaktadır. Her iki bölümün sonunda da **morendo** ibaresini kullanmasıyla Shostakovich, kaçılmayacak "son"a doğru yaklaştığını sezdiğini göstermektedir.

Bu bölümün formu, serbest gelişmiş olan büyük bir Rondo'ya benzemektedir denilebilir. A temasının üç kereden fazla gelmesi ve yenilenmesi, Rondo formuna işaret etmektedir.

### Örnek 53:

A - B - C/B - A - B - D - E - B - C - A - C - A

İkinci bölümde viyoladaki teknik zorluklar, 111. 115. ve 228. ölçülerde yer alan hızlı paralel dörtlü çift ses pasajlardır. Shostakovich, bu pasajları yazarken Druzhinin'i aramış ve viyolada paralel dörtlüleri çalıp çalamayacağını sormuştur. *"Çift seslerin genellikle üçlü, altılı ya da oktav çalındığını biliyorum. Ama ben burada dörtlüleri istiyorum, hem de hızlı bir tempoda."* diyerek Druzhinin'e bu pasajları yazarken zihninde ne düşündüğünü belirtmiştir. Druzhinin ise Shostakovich'e yanıtında ne isterse yazması konusunda cesaret vermiş ve viyolacıların tekniklerini geliştirip, bundan sonra gamlarda dörtlüleri de çalışmayı öğreneceklerini söylemiştir.<sup>52</sup> Bu söylemin içindeki ipucundan yola çıkarak, icracı bu pasajları çalışmak için, her gün yaptığı gam çalışmasına dörtlü çift sesleri de dâhil etmeli ve bu tekniği geliştirmelidir.

<sup>52</sup> Elizabeth Wilson , *a.g.e.*, s. 470

### 3.8.3. Üçüncü Bölüm

Shostakovich, viyola sonatının üçüncü bölümünü, hayatı boyunca hem dehasına hem de kişiliğine büyük hayranlık duyduğu Beethoven'a adanmış ve kendi elyazmasında bu bölümün başında “*Büyük Beethoven'a*” ifadesini yazarak bunu belirtmiştir.<sup>53</sup> Ayrıca Fyodor Druzhinin'le bir konuşması sırasında bu bölümün “Beethoven'in anısına bir Adagio” olduğunu ifade etmiştir.

Tüm eserin duygusal yoğunluğu üçüncü bölümde oluşmaktadır ve bu bölüm Shostakovich'in en derin içsel çözümlerini yansıttığı dramatik bir karakterdedir. Hayatının son günlerinde bu bölümü bestelerken, Shostakovich ölümü en yoğun şekilde algılamıştır. Bu nedenle, bir veda niteliği taşıyan bu bölümde hem son itiraflarını yapmış, hem de dünyayla olan çatışmalarını çözmüştür. İkinci bölümdeki şakacı ve alaylı stil kaybolmuş, yerini tamamen içten gelen duygularla oluşan ve titizlikle iletilen temalar almıştır.

Bölüm, viyolanın 13 ölçülük solo girişiyle başlamaktadır. Bu melodinin oluşması, 2. bölümde 193. ölçüdeki viyolanın solo pasajında hazırlanmıştır. (Bkz.Örnek:47) Böylece, ikinci ve üçüncü bölümler arasındaki tematik bağlantı görülmektedir. 2. bölümde *ff* başlayan tema, 3. bölümün başında *p* olarak belirtilmiştir. Viyola son derece kederli ve düşünceli solo temasını reçitativli bir şekilde sunmaktadır.

Sekvensli T<sub>4</sub>'lü aralıklar ile gerçekleşen inici hareketten sonra, 4. ölçüde çıkıcı ikili aralıklarla E<sub>5</sub>'e ulaşmakta ve yine E<sub>5</sub>'li hareket ile geri dönmektedir. 4. ölçüdeki melodi, 1. bölümdeki inici melodiye benzer fakat ters bir hareketle inici olarak verilmiştir. 10. ölçüde müzik fikrinin k<sub>3</sub>'lü ile tamamlanmasından önce k<sub>2</sub> ve T<sub>4</sub> aralıkları görülmektedir. 11. ölçüde viyola, 2. bölümün 157. ölçüsündeki *pizzicato* temasını hatırlattıktan sonra girişi sonlandırmaktadır.

<sup>53</sup> Donald Maurice, *a.g.e.*, s. 18

**Örnek 54:** 1–13. ölçüler (viyola)

Adagio ♩ = 80

*p tenuto espr.*

5

8

*pp* *pizz.* *mf*

13

*p*

13. ölçünün son vuruşunda piyanonun bölüme girmesiyle, esas karakter ortaya çıkmaktadır. Beethoven'in Ay Işığı Sonatı'ndan alınan motifler görülmektedir. Shostakovich, Beethoven'in Ay Işığı Sonatı'ndan aldığı karakteristik özellikler ile bir **Requiem**'i andıran bu bölümü yaratmıştır. Benzerlik, piyanonun sağ elindeki motifte ortaya çıkmaktadır. Ay Işığı Sonatı'nda üçleme ritminde olan ve birbirine bağlanan notalar zinciri, viyola sonatında sekizlik eslerle birbirinden ayrılan üç tane sekizlik nota kalıbında görülmektedir. 13. ölçüde La minör'ün **D<sub>2</sub>** (Dominant ikili) akorunun verilmesiyle belirgin bir ton duygusu yaratılmıştır.

**Örnek 55:** Beethoven “Ay ışığı” Sonatı



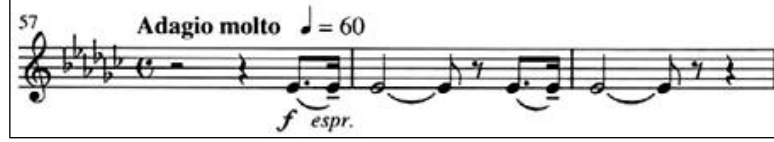
**Örnek 56:** Viyola sonatı 13–15. ölçüler (piyano)



16. ölçüde viyolada A teması sunulmaktadır. Buradaki noktali ritim “Ay Işığı Sonatı”nın 5. ölçüsünde görülen ritimden kaynaklanmıştır. Piyanoda ise bu kez D<sub>2</sub> akoru görülmekte ve Do minör’e çözülmektedir. Viyoladaki tema olgun bir insanın hüznünlü konuşmasına benzemektedir ve doğrudan kalbe dokunabilen bir karakterdedir. 20. ölçüde açıkça Sol minör’ün akorları görülmektedir. 21. ölçüde viyolada görülen k<sub>2</sub> inici-çıkıcı aralık, 8. ölçüden gelmektedir. 22. ölçüdeki inici T<sub>4</sub> aralığı bir yalvarışı andırmaktadır. Sonatın diğer bölümlerinde olduğu gibi bu bölümde de T<sub>4</sub> ve k<sub>2</sub> aralıkların hareketlerinin, 3. bölümün kuruluşunda çok önemli bir yeri bulunmaktadır.

A temasının noktali ritmi (noktali sekizlik ve onaltılık), hem Ay Işığı Sonatı’ndaki hem de Shostakovich’in 15. yaylı kuartetinin 5. bölümündeki motifsel materyalle benzerlik göstermektedir. 15. kuartetin 5. bölümü bir “matem marşı”dır ve dolayısıyla viyola sonatındaki benzer ritim de üçüncü bölümde bir matem havası yaratmaktadır.

**Örnek 57:** Shostakovich 15. kuartet- 5. bölüm



26. ölçüde A'nın yan teması, bir alt oktavda ve yeni bir ifadeyle ortaya çıkmaktadır. Piyanoda Sol minör'ün **D7-Tonik** bağlantısı görülmektedir.

**Örnek 58:** Viyola Sonatı 26–27. ölçüler



33. ölçüde viyola **T4** 'lü aralıklarla dramatik bir noktaya bağlanmaktadır. Burada içindeki kederli duygularıyla ve ışıldayan gerçek gözyaşlarıyla ağlayan bir insan betimlenmiştir. 36. ölçüde inici **T4**'lü ile Mi minör'e ulaşılmaktadır.

**Örnek 59:** 33–37. ölçüler



38. ölçüde ise viyolanın solo pasajı bu kez çıkıcı **T<sub>4</sub>** ile başlamaktadır ve tüm pasaj dörtlü aralıklarla gelişmiştir. Bölüm boyunca dörtlü aralığın fonksiyonu melodik motiflerin önemli bir bileşeni, ahenk göstergesi ve zaman zaman da tüm pasaj için üretken bir materyal olmasıdır.

**Örnek 60:** 38–39. ölçüler



42. ölçüde **A**'nın 2. ögesi oluşmakta ve yarım perdelik adımlardan sonra tekrar inici **T<sub>4</sub>** ile müzik fikri 46. ölçüde tamamlanmaktadır.

**Örnek 61:** 42–48. ölçüler (viyola)



Solo piyanoda girişi anımsatan beş ölçülük bir pasajla Sol Majör'e bağlanılmaktadır. Bu kısım orta bölüm olarak nitelendirilebilir. Çok geniş ve sonsuzluk hissi uyandıran mistik bir karakter oluşmaktadır. Rusya'nın uçsuz bucaksız, engin büyüklükteki karlarla kaplı bembeyaz ovaları gözümüzde canlanmaktadır. Piyanoda Majör tonunda giden melodik çizgi, 55. ölçüde minöre geçerek göz alıcı bir zıtlık oluşturmaktadır.

**Örnek 62:** 52–55. ölçüler

63. ölçüde yeniden viyolada yalnızlığı, ıssızlığı simgeleyen ve **k2-T4** aralıklarıyla kurulan solo bir pasaj görülmektedir. Daha önce de görülen solo pasajlarla birlikte bu pasajın da belirli bir işlevi bulunmaktadır. Bu solo pasajlar bölümün içindeki belirli tematik kısımları bağlamak amacıyla kullanılmıştır.

**Örnek 63:** 63–65. ölçüler (viyola)

66. ölçüde Sol Majör eşliği ile viyolada hem Majör hem de minör bir hava oluşmuş ve başlayan melodi, Shostakovich'in içindeki duygusal çalkantımları oktavlardaki notaların hem çıkıcı hem de inici hareketinde açıklamaktadır.



**Örnek 64:** 67–69. ölçüler



79–83. ölçülerde piyanoda, arada bir oktav boşluk bırakarak verilen arpejli melodiyle, bir sonsuzluk atmosferi yaratılmıştır.

**Örnek 65:** 79–83. ölçüler



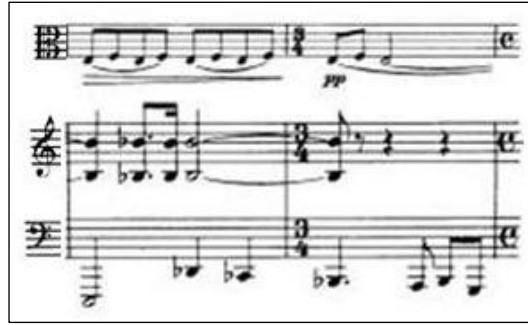
84–85. ölçüler arasında, Shostakovich'in kapalı bir şekilde verilmiş imzası keşfedilmektedir. **Si bemol** notası çıkartıldığında ortaya Shostakovich'in imzası çıkmaktadır.

**Örnek 66:** 84–85. ölçüler (viyola)



Bu bölümde kullanılan **k2** aralığı temaların önemli yerlerinde ortaya çıkmaktadır. 87. ölçüden itibaren görülen **k2** motifi, daha önce 2. bölümün 288. ölçüsünde görülmüştür. Bu aralığın kasvetli tınısı sıkça görülen **T4** aralığının açık tınısı ile bir zıtlık oluşturmaktadır. Piyanoda ise, “Ay Işığı Sonatı”ndaki noktalı ritim motifi oktavlarda görülmektedir. Bu motif aynı zamanda yaklaşan ölümü de hatırlatmaktadır.

### Örnek 67: 87–88. ölçüler



93. ölçüdeki viyolanın solosu bir kadans niteliğindedir ve bölümün başındaki solo pasaja benzer bir örnek oluşturmaktadır. İnen ve çıkan dörtlü aralıklar çeşitli şekillerde gelişmektedir. Viyolanın kadans niteliğindeki solo pasajı içindeki özgürlük, metrik değişim ve senkoplarla sağlanmıştır; bütün Accelerando’lar ve Rubato’lar müziğin içine yazılmıştır. Örneğin, 100–101. ölçüde takip eden noktalı yarım ve çeyrek notalar bir genişlik hissi yaratmakta ya da tempoyu yavaşlatmaktadır. 102–103. ölçülerdeki senkoplar müziği ileri doğru itmektir. Bu pasajda Shostakovich, içsel çatışmalarını ve kırgınlıklarını dışarı vurmuştur.

**Örnek 68:** 93–103. ölçüler



114. ölçüde solo viyola *crescendo* ile ve gittikçe gerginleşen bir tonla 115. ölçüdeki bölümün zirvesine ulaşmaktadır. Shostakovich bu kısımda dünyayla olan çatışmalarını çözüme savaşı vermektedir. Aynı zamanda geçmişin iyileşmemiş acılarının öfkesini ve isyanını da en dramatik şekilde yansıtmaktadır. Bölümün dramatik zirvesi olan bu pasaj, büyük ve ağır Sovyet kapılarını tasvir etmektedir denilebilir. Görkemli Sovyet kapılarının ağır kapanışı, Shostakovich'in yaşamının sonuna doğru yol alırken tüm karmaşa döneminin kapanmakta olduğu düşüncesi ile bağlanmaktadır. T<sub>4</sub> aralıklarının yanı sıra geniş kullanılan aralıklar göze çarpmaktadır. Bölüm boyunca kullanılan motifsel ve tematik materyal saklanmış ve yenilenerek tekrar değerlendirilmiştir. Bölümün girişinde verilen *pizzicato* akorlar, 121. ölçüde *arco* olarak dramatik karakterin bir parçası olmuştur. Piyanoda, sadece basta verilen ve dramatikliği arttıran oktavlar görülmektedir.

**Örnek 69:** 115–124. ölçüler

133. ölçüde, tekrar **A** teması hala devam eden gergin atmosferde viyolada verilmektedir ve bölümün **Röpriz** kısmının başladığı görülmektedir. Gerginlik *diminuendo* ile gittikçe azalarak 136. ölçüdeki Do minör tonalitesinde yerini sakin ve düşünceli bir üzüntüye bırakmıştır. Piyanonun bas partisinde ise T<sub>4</sub>'lü aralıklarla oluşan oktavlar bulunmaktadır.

**Örnek 70:** 133–138. ve 144–146. ölçüler

The image displays a musical score for Example 70, covering measures 133-138 and 144-146. The score is written for violin and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 133-138) includes dynamics 'dim.' and 'p'. The second system (measures 137-138) includes the marking 'tenuato'. The third system (measures 144-146) is a continuation of the previous system.

160. ölçüde bölümün **Coda**'sı başlamaktadır. Viyolaya Sourdine (sürdin) takılarak ses rengi yumuşatılmış ve piyano da hafif ve çok kısık bir sesle, bölümün sonundaki kapanışa doğru barışçıl bir ifadeyle ilerlemektedir. Viyolada görülen **B<sub>2</sub>** ve **T<sub>4</sub>** aralıkları ile oluşan motif sona doğru dört defa tekrarlanmaktadır.

**Örnek 71:** 160–161. 164–165. 173–174. 177–178. ölçüler

The image displays four panels of musical notation for Example 71, measures 160–161, 164–165, 173–174, and 177–178. The notation is arranged in a 2x2 grid. The top-left panel shows measures 160–161, featuring a piano staff with a 'con sord.' marking and a bass staff with 'pp espr.' and 'p' markings. The top-right panel shows measures 164–165. The bottom-left panel shows measures 173–174. The bottom-right panel shows measures 177–178, with a 'tenuto' marking. The score includes piano and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Bölümün son ölçülerinde artık tüm sorunlar çözülmüştür. Müzik umutsuzluk ve trajedi havasından uzaklaşarak bir ferahlama ile kaçınılmaz sona doğru yaklaşmaktadır. Viyola ölümle yaşam arasında bir çizgide son hareketlerini gerçekleştirerek, 181. ölçüde çıkıcı **T4**'lü ve ardından bu aralığın ters çevrimi olan inici **T5**'li ile **Mi** notasında odaklanmaktadır.

**Örnek 72:** 181–185. ölçüler



Piyano ise viyolanın etrafında T<sup>4</sup>'lü aralıklarla sonuca ulaşmaktadır. Böylece, sonatın son hareketli figürü 189 – 191. ölçülerde görülen yine dörtlü aralık olmuştur. Buradan yola çıkarak, dörtlü aralığın bölüm boyunca; yüzeysel olarak, bir süsleme figürü olarak, büyük ölçüde melodinin çerçevesi olarak, aynı zamanda bir eşlik motifinin temeli olarak ve armonik anlamda da yeni bir tonal merkez oluşturmak için kullanıldığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Diğer bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de **morendo** ibaresi ile müzik gittikçe sessizleşerek sonsuzluğa karışmıştır. Bölüm ruhun özgür kalarak kurtulması ile iyimser bir karakterde Do Majör'de sonuçlanmaktadır. Üçüncü bölümde atonallik yaratan uyumsuz seslerin kullanımının yanı sıra, açıkça belli bir tona çözen akorların kullanımı da göze çarpmaktadır. Bu bakımdan, bölümün genelinin tonal bir yapıda olduğu sonucuna varılmaktadır.

**Örnek 73:** 189–194. ölçüler



Ay Işığı Sonatı'nın birinci bölümünün formu, Gvher Hüseyinova'nın da belirttiği gibi improvizeli "basit  bölmeli form"dur.<sup>54</sup> Beethoven'ın anısına yazılmış olması ve Ay Işığı Sonatı'ndan öğelerin de kullanılmasıyla bağlantılı olarak, viyola sonatının üçüncü bölümünün formu da "improvizeli serbest  bölmeli form" olarak nitelendirilebilir.

---

<sup>54</sup> Gvher Hüseyinova, *Beethoven'in 32 Piyano Sonatı'nın Form zellikleri*, Bak 1995, s.14-15



## BÖLÜM IV

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, yirminci yüzyılın ünlü Sovyet bestecisi Dmitriy Dmitriyevich Shostakovich'in yaşamı ve müziği ile beraber, yaşamış olduğu dönemin özellikleri, bu dönemin yaratıcılığına etkisi, yazdığı son eseri Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı'nın özellikleri, elde edilen bulgularla kişisel olarak yorumlanmıştır.

Yirminci yüzyıl, her alanda yenilik arayışlarına sahne olmuştur. Müzikte, geleneksel form ve üslupların dışına çıkılarak, sesle ve sesin kapasitesi ile ilgili yapılan deneylerin sonucunda, geleneksellikten uzak, kökten bir değişimi sergileyen yeni teknik ve ifade yöntemleri oluşmuştur. 19. yüzyıldaki romantizm akımında, eserler bestecilerin kişiliklerini gizlemeden tamamen romantik ve tutkulu duygu ve düşünceleri ile örülmüşken, 20. yüzyıldaki müzik, dünyada meydana gelen savaşlar, toplumsal ve kültürel değişimler, teknolojik ilerlemeler gibi gerçekliklerin etkisiyle gelişmiştir.

Yirminci yüzyılda dünyayı etkileyen en önemli dönemlerden biri 74 yıl süren Sovyetler Birliği dönemidir. Tamamen yeni bir düzen kurma yolunda hareket eden Sovyet rejimi, sanata ve dolayısıyla müziğe çok önem vermiştir. Yüksek sanat müziği, toplumla bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Sovyetler Birliği'ndeki müzik politikasına göre; müziğin halkın anlayabileceği melodik bir yapıda ve yeni toplumu idealize eden temalarda yazılması istenmiştir. Bu sebeple, dünyadaki yenilikçi müzik akımlarının Sovyetlerde uygulanmasına izin verilmemiş, devlet, bestecilerin eserlerini toplum adına değerlendirerek, yenilikçi çizgide olan besteciler hakkında sert değerlendirmeler yapmıştır.

Dmitriy Shostakovich, dünyada Sovyetler Birliği döneminin en önemli simgelerinden biri haline getirilmiş yirminci yüzyılın en önemli bestecilerindedir. Müzik tarihinde neredeyse hiçbir besteci Shostakovich kadar müziği ile birlikte politik ve toplumsal açıdan değerlendirilmemiştir. Dünya çapında bir başarı elde etmiş olmasına rağmen, birçok eseriyle Sovyetler Birliği tarafından hem ödüllendirilmiş, hem de yenilikçi stili yüzünden Sovyet ideolojisine uymamakla suçlanarak, ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak, tüm bu tartışmaların ötesinde, muazzam derinlikteki yaratıcı kişiliğiyle, kendine özgü sağlam yapıdaki müzik stilini inşa etmeyi başarmıştır. Shostakovich, zor yaşamı boyunca, kişisel doğruluğunu ve bütünlüğünü bozulmamış bir şekilde tutmayı başarmıştır. Sağlık problemleri ile boğuşurken bile, çalışma hızını hiçbir zaman azaltmamıştır.

Müziğinde heyecan ve acısını, derin ve dikkatli düşüncelerini ve güçlü iradesini işlemiş olan Shostakovich'in stilinin en çok göze çarpan özelliği groteskin kullanımındır. Güzellik ve çirkinlik, komedi ve trajedi gibi zıt olguların hepsi grotesk kavramı içinde pekişmiştir. Shostakovich, müziğinde kötülüğe karşı mertlikle savaşmış, iyiliğe ise duygusallık ve sıcak bir samimiyetle karşılık vermiştir. Grotesk üslubunu bir araç olarak kullanmış ve müziğinde görünüşün ardında saklı olan gerçeği ifade ederek dinleyiciye tavrını ve eleştirisini sunmuştur.

Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı, Shostakovich'in son eseridir. Bu son eserinde Shostakovich, özel hayatını gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, viyola sonatı, yaşamı tüm zorluklarıyla yaşamış ve sonuna gelmiş bir adamın requemi olarak nitelendirilebilir. Shostakovich, ölümünün yaklaştığını hissetmiş, hüzünlü bir tınıya sahip viyolayı kendi ile özdeşleştirerek, son sözlerini söylemesi için seçmiştir. Ölümünü hissetmiş olduğu, sonatın içinde keşfedilen “kader” ve “yalnızlık” temalarıyla anlaşılmaktadır. Sonatın içinde yatan gerçek, “ölüm”dür.

Yalın bir stilde yazılmış olan viyola sonatı, geleneksel sonat yapısından farklı olarak Moderato- Allegretto- Adagio olarak kurulmuştur. Shostakovich, son bölümü, Beethoven'in Ay Işığı Sonatı'ndan motifleri kullanarak Beethoven'in anısına bir Adagio olarak bestelemiştir.

İlk bölümde, 1960 yılından sonra kullanmaya başladığı yirminci yüzyılın modern yöntemlerinden biri olan On İki Ton Dizisi görülmektedir.

Son olarak Shostakovich, bestelediği viyola sonatıyla günümüz viyola repertuarına büyük bir zenginlik katmıştır denilebilir. Bu sonatı en verimli ve performansın en üst seviyesinde şekilde çalabilmek için yorumcu sonatla kendi arasında bir bağ kurabilmelidir. Yorumcunun görevi sonatın yalnızca notalarını çalmak olmamalı, eser ve eserin yazıldığı dönem hakkında mümkün olduğu kadar bilgili ve bilinçli olarak sonata yeni bir kişisel yaklaşım getirebilmelidir. Shostakovich'in yaşamı ve müziği ile beraber eserin yazılmış olduğu dönemi inceleyerek, yorumcu eseri çalarken zihninde belli çağrışımlar uyandırabilmelidir. Bestecinin neyi amaçlayarak bu eseri bestelediği ve yorumda ne kadar bu amaca yaklaşıldığı önemlidir. Bu bağlamda, bu araştırmada ortaya konan tüm bulguların ve bunlara bağlı geliştirilen tüm açıklamaların yorumcuya, esere yükleyeceği anlam bakımından önemli katkısı olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin, *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, İstanbul 2004  
*Müziği Okumak* Cilt 5, İstanbul 2002
- Bakihanova, Zarife, *Armoni*, Ankara 2003
- Borisovna, Vera, Nosina, *Simvolika Muzika İ. S. Bacha*, Moskova 2004
- Cangal, Nurhan, *Müzik Formları*, Ankara 2004
- Çalışır, Feridun, *Müzik Dili Sözlüğü*, Ankara 1999
- Doljanski, A. "O ladovoy osnove muziki D. Shostakovicha", *Jurnal Sovetskaya muzika*, No:4, 1947
- Grolier International Americana Encyclopedia, Cilt 11, İstanbul-Danbury, Connecticut, 1993
- Hindemith, Paul, *Ses İşçiliği*, İstanbul 2007
- Hüseyinova, Gövher, *Beethoven'in 32 Piyano Sonatı'nın Form Özellikleri*, Bakü 1995
- Johnson, Faye, Leslie, *The Shostakovich Viola Sonata: An Analytical Performer's Guide*, (A dissertation for the degree of Doctor Of Musical Arts)  
 University Of Washington 1991
- İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul 1996
- Kay, Norman, *Shostakovich*, London 1971

Kaygısız, Mehmet, *Müzik Tarihi*, İstanbul 1999

Kendall, Alan, *The Chronicle Of Classical Music*, London 2006

Machlis, Joseph, *The Enjoyment of Music*, U.S.A. 1963

Mazel, Lev, "O Stile Shostakovicha",

Protopopov, V., "Voprosiy Muzikalnoy Formıy v Proizvedeniyah D. Shostakovicha"  
*Cherti Stila D. Shostakovicha*, Moskova 1962

MacDonald, Ian, *The New Shostakovich*, London 1990

Mintchev, Ivan, *120 Belezhiti Kompozitori*, Sofya-Bulgaristan 1976

Pamir, Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul 1998

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Ankara 1997

Uluç, Özden, Murat, *Müzik Sözlüğü*, Ankara 2006

Volkov, Solomon, *Tanıklık Tutanağı*, İstanbul 1992

Wilson, Elizabeth, *Shostakovich: A Life Remembered*, USA 1995

<http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?la=1&id=4086> (18.11.2008)

<http://it.stlawu.edu/~rkreuzer/pmcginley/shostindex.html> (25.12.2008)

<http://books.google.com.tr/books?id=MQzvqUGhNxAC&printsec=frontcover&dq=the+soviet+russian+concepts+of+intonazia> (19.12.2008)

[http://www.obarsiv.com/guncel\\_vct\\_0405\\_hasanucarsu.html](http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_hasanucarsu.html) (22.10.2008)

[http://www.operatoday.com/content/2005/09/shostakovich\\_sy.php](http://www.operatoday.com/content/2005/09/shostakovich_sy.php) (19.12.2008)

[http://rusfno.h17.ru/st/Shos\\_Bobr01.html#\\*a](http://rusfno.h17.ru/st/Shos_Bobr01.html#*a) (20.02.2009)

[www.americanviolasociety.org/JAVS/shostakovich1.pdf](http://www.americanviolasociety.org/JAVS/shostakovich1.pdf) (15.03.2009)

<http://www.audaud.com/article.php?ArticleID=3996> (09.01.2009)

<http://singuokan.blogspot.com/2007/01/andante-dergisi-iin-yazlar2.html>

(17.11.2008)

<http://www.korschmin.com/library/about-viol-a-sonata/> (15.01.2009)

## **EKLER**

Op. 147 Viyola ve Piyano Sonatı

*to Fjodor Drushinin*  
**Sonata**  
for Viola and Piano

Dmitri Shostakovitch, Op. 147

**I**

Moderato ♩ = 104

*pizz.*  
*p*

*p legato*

*arco*



15

*legato*

19

24

*cresc.* *f* *espr.* *f*

*cresc.* *espr.* *f*

29

35 *p* pizz

41

46 *p* arco

51 *legato*

56

56

62

62

*pizz.*  
*p*

*pp* *p*

68

68

*f* *arco*

72

72

*f*

77

*p*

82

*f*  
*legato*

86

91

95

Musical score for measures 95-98. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 95 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measures 96-98 continue with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

99

Musical score for measures 99-103. The system consists of three staves. Measure 99 has a glissando (gliss.) over a half note in the treble. Measures 100-103 show a steady accompaniment in the bass with eighth notes and chords in the treble.

104

Musical score for measures 104-108. The system consists of three staves. Measure 104 has a glissando (gliss.) over a half note in the treble. Measures 105-108 feature a complex rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes in both hands.

109

Musical score for measures 109-113. The system consists of three staves. Measure 109 has a glissando (gliss.) over a half note in the treble. Measures 110-113 show a complex rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes in both hands.

113

Musical score for measures 113-117. The system includes a vocal line with triplets and slurs, and a piano accompaniment with chords and a bass line.

118

Musical score for measures 118-121. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with a "legato" marking in the bass line.

122

Musical score for measures 122-124. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern.

125

Musical score for measures 125-127. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern.

8

128

Musical score for measures 128-130. The top staff is a single melodic line with notes and rests. The bottom two staves are a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

131

Musical score for measures 131-133. The top staff has a melodic line with triplets and slurs. The bottom two staves are a piano accompaniment with eighth notes and chords.

134

pizz.

Musical score for measures 134-136. The top staff has a melodic line with slurs and a "pizz." marking. The bottom two staves are a piano accompaniment with eighth notes and chords.

137

arco

dim.

Musical score for measures 137-139. The top staff has a melodic line with slurs, a "dim." marking, and an "arco" marking. The bottom two staves are a piano accompaniment with eighth notes and chords.

140

*p*

143

*legato*

148

*3* *3*

152

*p legato*



158

*sul pont.,  
trem.*

*p*

*pp*

s.....

163

s.....

168

*ord.*

s.....

173

s.....

178

*pp*

*pp*

183

*pp legato*

187

*p*

*pp legato*

190

*p*

193



196



199



202



206

*cresc.*

*mf*

*s*

210

*ff*

*cresc.*

*ff*

*s*

214

*s*

220

*p subito*

*p dolce*

*pp*

226

*pp dolce*

*pp*

232

*s*

236

*s*

242

*p* *maestoso*

s.

247

pizz.

*p*

s.

s.

251

s.

s.

256

arco

*pp*

*morendo*

s.

## II

Allegretto ♩ = 100

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The first system consists of three staves: a single treble staff for the melody and a grand staff (treble and bass) for the piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The melody begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes, marked with a piano (*p*) dynamic.

Musical notation for measures 6-10. The melody continues with a series of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment remains consistent with eighth-note bass and chords in the treble.

Musical notation for measures 11-16. The melody features a series of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment continues with eighth-note bass and chords in the treble.

Musical notation for measures 17-21. The melody continues with eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment continues with eighth-note bass and chords in the treble. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

22

Musical score for measures 22-27. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

28

Musical score for measures 28-32. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

33

Musical score for measures 33-37. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

38

Musical score for measures 38-43. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The piano part includes a *p sub.* marking.

44

*espr.*

50

56

*cresc.*

*cresc.*

61



66 *cresc.*

71 *ff*

74 *mp* *p*

80 *f* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 66-70) features a vocal line with a crescendo and a piano accompaniment with chords and a moving bass line. The second system (measures 71-73) shows a vocal line with a fortissimo dynamic and a piano accompaniment with a more active bass line. The third system (measures 74-79) includes a vocal line with a mezzo-piano dynamic and a piano accompaniment with a steady bass line. The fourth system (measures 80-84) features a vocal line with a forte dynamic and a piano accompaniment with a steady bass line.

86

Musical score for measures 86-90. The system consists of three staves: a vocal line in alto clef (C4-C5), a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

91

Musical score for measures 91-95. The system consists of three staves: a vocal line in alto clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The vocal line continues with melodic phrases. The piano accompaniment features a steady bass line and harmonic support.

96

Musical score for measures 96-101. The system consists of three staves: a vocal line in alto clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The vocal line shows more complex melodic movement. The piano accompaniment includes chords with first inversion markings (8.v) in the bass line.

102

Musical score for measures 102-106. The system consists of three staves: a vocal line in alto clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The vocal line features a more active melodic line. The piano accompaniment includes chords and a consistent bass line.

108

*cresc.* *ff*

113

*ff*

119

*dim.* *p*

*dim.* *p legato*

126

3/4

132

*pp*

*pp*

138

*pp*

*pp*

143

*pp*

148

*pp*

154

*morendo*

*pizz.*

*mf*

*poco pesante*

*mf*

159

*espr.*

164

*arco*

*f*

*mf*

169

*arco*

*p*

*f*

*p*

172

178

183

187

192

*ff* *ff espr.*

196

*p*

201

*p*

206

*p*

212

217

223

229



235

*p*

*p legato*

This system contains measures 235 through 240. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and a melodic line. A dynamic marking of *p legato* is present in the lower staff.

241

This system contains measures 241 through 246. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and a melodic line.

247

This system contains measures 247 through 251. The upper staff features a more complex melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and a melodic line.

252

*legato*

This system contains measures 252 through 257. The upper staff continues the melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and a melodic line. A dynamic marking of *legato* is present in the lower staff.

257

Musical score for measures 257-262. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the top staff features a series of eighth and quarter notes with some ties. The piano accompaniment in the grand staff consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex right hand with some ties and rests.

263

Musical score for measures 263-268. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The melody in the top staff is more active with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment in the grand staff continues with a steady eighth-note bass line and a right hand with some rests and ties.

269

Musical score for measures 269-273. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The melody in the top staff includes some rests and eighth notes. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note bass line and a right hand with some rests and ties.

274

Musical score for measures 274-278. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The melody in the top staff includes some rests and eighth notes. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note bass line and a right hand with some rests and ties.

279

Musical score for measures 279-283. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and a grand staff (bass and treble clefs) below. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Measures 279-281 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and bass clefs. Measures 282-283 show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dashed line is present under the bass line of measure 283.

284

Musical score for measures 284-288. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and a grand staff (bass and treble clefs) below. The music continues with eighth-note patterns in the treble and bass clefs. Measures 284-286 show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measures 287-288 show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dashed line is present under the bass line of measure 288.

289

Musical score for measures 289-295. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and a grand staff (bass and treble clefs) below. The music continues with eighth-note patterns in the treble and bass clefs. Measures 289-291 show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measures 292-295 show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

296

Musical score for measures 296-302. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and a grand staff (bass and treble clefs) below. The music continues with eighth-note patterns in the treble and bass clefs. Measures 296-298 show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measures 299-302 show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

302

*p*

*p*

307

*legato*

312

*pp*

*p*

318

*p espr.*

*p poco pesante*

325

*pp*

*pp*

*legato*

331

*morendo*

*morendo*

### III

Adagio  $\text{♩} = 80$

*p tenuto espr.*

6

*pizz.*

*pp* *mf*

13

*p*

*p legato*

8

16 *arco*  
*p espr.*

20

23 *pp*

26 *p*

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 16-19) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic eighth-note pattern. The second system (measures 20-22) continues the violin melody and piano accompaniment. The third system (measures 23-25) shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The fourth system (measures 26-29) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *p espr.*, *pp*, and *p*, and performance instructions like *arco*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time (C).

32

Musical score for measures 30-33. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and a grand staff (bass and right-hand) below. Measure 30 starts with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a half note. The grand staff begins with a piano (*p*) dynamic. The right-hand part has a series of eighth notes, and the left-hand part has a series of chords. Measure 31 continues the melodic line in the treble. Measure 32 features a forte (*f*) dynamic and the instruction *tenuto*. Measure 33 concludes the system with a melodic flourish in the treble and a chord in the grand staff.

Musical score for measures 34-37. The system consists of three staves. Measure 34 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a half note. The grand staff starts with a forte (*f*) dynamic. The right-hand part has a series of eighth notes, and the left-hand part has a series of chords. Measure 35 continues the melodic line in the treble. Measure 36 features a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a half note. Measure 37 concludes the system with a melodic flourish in the treble and a chord in the grand staff.

Musical score for measures 38-41. The system consists of three staves. Measure 38 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a half note. The grand staff is mostly empty, with only a few notes in the left hand. Measure 39 continues the melodic line in the treble. Measure 40 features a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a half note. Measure 41 concludes the system with a melodic flourish in the treble and a chord in the grand staff.

Musical score for measures 42-45. The system consists of three staves. Measure 42 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a half note. The grand staff starts with a forte (*f*) dynamic. The right-hand part has a series of eighth notes, and the left-hand part has a series of chords. Measure 43 continues the melodic line in the treble. Measure 44 features a melodic line with a slur and a fermata over the first two notes, followed by a half note. Measure 45 concludes the system with a melodic flourish in the treble and a chord in the grand staff.

47

*pp*

52

*mp*

55

*p*

58

*poco espress.*



62

Musical score for measures 62-65. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with chords and a simple bass line.

66

*pp*

Musical score for measures 66-68. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic bass line and chords. The dynamic marking *pp* is present.

69

Musical score for measures 69-72. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic bass line and chords.

73

*cresc.*

*poco espr.*

Musical score for measures 73-76. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic bass line and chords. The dynamic markings *cresc.* and *poco espr.* are present.

77

*f*

81

*f*

85

*p* *pp*

89

*p*

94 Musical notation for measures 94-96. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 94: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 95: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 96: quarter notes E4, D4, C4. Dynamics: *f*.

100 Musical notation for measures 100-102. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 100: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 101: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 102: quarter notes E4, D4, C4. Dynamics: *f*.

104 Musical notation for measures 104-106. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 104: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 105: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 106: quarter notes E4, D4, C4. Dynamics: *ff*.

107 Musical notation for measures 107-109. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 107: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 108: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 109: quarter notes E4, D4, C4. Dynamics: *f*.

110 Musical notation for measures 110-112. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 110: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 111: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 112: quarter notes E4, D4, C4. Dynamics: *p*.

115 Musical notation for measures 115-117. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 115: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 116: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 117: quarter notes E4, D4, C4. Dynamics: *f* *ten.* *ff*.

Piano accompaniment for measures 115-117. Bass clef, 3/4 time signature. Measure 115: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 116: quarter notes B3, A3, G3, F3. Measure 117: quarter notes E3, D3, C3. Dynamics: *f* *ff*.

120 Musical notation for measures 120-122. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 120: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 121: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 122: quarter notes E4, D4, C4. Dynamics: *f*.

Piano accompaniment for measures 120-122. Bass clef, 3/4 time signature. Measure 120: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 121: quarter notes B3, A3, G3, F3. Measure 122: quarter notes E3, D3, C3. Dynamics: *f*.

125

Musical score for measures 125-128. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

129

Musical score for measures 129-132. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part continues with the eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

133

Musical score for measures 133-136. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Dynamics include *dim.* and *p*.

137

Musical score for measures 137-140. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Dynamics include *tenuto*.

141

*pp*

146

151

*pp*

155

159 *con sord.*  
*pp espr.*

*p*

163

*pp*

167

*pp*

171

*pp*

175

tenuto

179

pp

184

pp

189

morendo