



**T. C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

**D. ŞOSTAKOVIÇ'İN MÜZİKAL ANLAYIŞI VE  
VİYOLONSEL KONÇERTOLARI**

**(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)**

**Ash ERDEN**

**BURSA - 2011**





**T. C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

## **D. ŞOSTAKOVIÇ'İN MÜZİKAL ANLAYIŞI VE VİYOLONSEL KONÇERTOLARI**

**(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)**

**Ash EDREN**

**Danışman:  
Prof. Gülay GÖĞÜŞ**

**BURSA - 2011**

T. C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Konservatuvar Müzik Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı'nda 700870002 numaralı Aslı ERDEN'in sanat eseri çalışması olarak hazırladığı "Performans Programı" ve "D. Şostakoviç'in Müzikal Anlayışı ve Viyolonsel Konçertoları" konulu Sanat Eseri Metin Çalışması ile ilgili savunma sınavı 20/10/2011 günü 13.00 – 14.30 saatleri arasında yapılmış, Performans Programı sunumu ve sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın çalışmasının **BAŞARILI** olduğuna **OYBİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.



(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)  
Prof. Gülay GÖĞÜŞ  
Uludağ Üniv. Devlet Konservatuvarı



Üye  
Doç. Görkem ÇALGAN  
Uludağ Üniv. Devlet Konservatuvarı



Üye  
Doç. Ozan TUNCA  
Anadolu Üniv.Devlet Konservatuvarı

20/ 10/ 2011

## ÖZET

Yazarın Adı ve Soyadı	: Aslı ERDEN
Üniversite	: Uludağ Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı	: Müzik
Sanat Dalı	: Yaylı Çalgılar
Tezin/Çalışmanın Niteliği	: Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı	: ix+ 64
Mezuniyet Tarihi	: .../ .../ 2011
Tez Danışmanı	: Prof. Gülay GÖĞÜŞ

### D. ŞOSTAKOVIÇ'İN MÜZİKAL ANLAYIŞI VE VİYOLONSEL KONÇERTOLARI

20. yüzyılın en önemli bestecilerinden olan D. Şostakoviç, yaşamı boyunca çok sayıda eser üretmiş ve bu eserleri ile müzik tarihinde yaşadığı dönemin yönetimi tarafından eleştiri ve suçlamalara maruz kalmış, eserlerinin içeriğine, müziğine müdahalede bulunmuş ama halkını çok seven besteci, ülkesinden ayrılmamıştır.

Dönemin bestecilerine göre çağdaş müziğe daha az yaklaşan D. Şostakoviç'in müziğinde ağırlık merkezini senfonileri oluşturur. Ülkesindeki önemli toplumsal olaylara adadığı senfonilerinde bir yandan 20. yüzyıl geleneğini kullanırken, bir yandan da kendine özgü müzik üslubunu yansıtmaya çalışmıştır.

Konçertolarında ise virtüözlüğü ön plana almasına rağmen, kişiliği belirgin, anlatımı ağırbaşlı ve derindir. Viyolonsel repertuarında önemli bir yere sahip olan viyolonsel konçertoları da bu görüşü destekler niteliktedir.

Bu çalışmanın, ilk bölümünde Şostakoviç'in yaşamı, bestecilik yönü, müzik tarihindeki yeri, eserlerini ortaya çıkarma sürecinde yaşadığı baskılar ve bu baskılara rağmen müziğinden vazgeçmeyen kişiliği ele alınmıştır. İkinci bölümünde her iki viyolonsel konçertosu form açısından, üçüncü bölümünde de solistik açıdan incelenerek seslendirilmesine yönelik yorumlar yapılmıştır.

Günümüzde özellikle birincisi sıkça seslendirilen bu konçertolar, içinde teknik açıdan oldukça zengin öğeleri barındırır ve aynı zamanda yüksek oranda geliştirici öğeler içerir. D. Şostakoviç viyolonsel konçertolarını bestelerken geniş form tekniklerini kullanmış ancak geleneksel form kalıpları dışına çıkmamıştır.

Bu çalışma, Şostakoviç'i yaşamını ve viyolonsel eserlerini inceleme amacıyla hazırlanmış ve bu konuda yapılan çalışmaların az olması nedeniyle önemli bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Şostakoviç, stil, viyolonsel konçertosu

## ABSTRACT

Name and Surname : Ashl ERDEN  
University : Uludağ University  
Institution : Social Science Institution  
Field : Music  
Branch : String Instruments  
Degree Awarded : Master  
Page Number : ix+ 64  
Degree Date : .../ .../ 2011  
Supervisor : Prof. Gülay GÖĞÜŞ

### MUSICAL UNDERSTANDING OF D. SHOSTAKOVICH AND HIS CELLO CONCERTOS

One of the most important composers of 20th century D. Shostakovich composed many musical compositions in his lifetime and he had been criticized and accused for these musical compositions by the administration government of this period. In spite of the interference to the content of these musical compositions and his music, he didn't leave his country because he loved his public so much.

In this period, D. Shostakovich approaches less to modern music according to other composers and symphonies are the center of his music. He used not only 20th century tradition in his symphonies that he dedicated to important social events in his country, but also reflected his musical manner.

Although he gave priority to virtuosity in concertos, his personality is evident and his expression is grove and deep. Violoncello concertos that have got an important place in violoncello repertoire also support this opinion.

In the first part of this work, Shostakovich's life, composer aspect, position in the music history, pressures that he faced during the process of his musical compositions and his personality that he had never given up his music despite these pressures were analyzed. In the second part, two of the violoncello concertos were investigated in terms of form, and the third part in terms of solistic performance and were interprefers how to play them.

These concertos the first of which is especially played often in recent years involves quite rich technical elements and also progressing elements fort he player. When Shostakovich composed violoncello concertos, he used wide range of form techniques and didn't give up using traditional form pattenrns.

This work has been prepared in order analyze the biography of Shostakovich and his violoncellos pieces and it is unique because of the rare examples on this topic.

**Keywords:** Shostakovich, Style, Cello Concertos

## ÖNSÖZ

Çağdaş dönemin en önde gelen müzisyenlerinden biri olan D. Şostakoviç, yaşamı boyunca çok sayıda eser üretmiş ve adından söz ettiren bir besteci olmuştur. Yazmış olduğu viyolonsel konçertoları da bu büyük eserlerinden olup viyolonsel repertuarında önemli bir yere sahiptir. Bu araştırma raporu Şostakoviç'in viyolonsel konçertolarını incelemeyi amaçlar ve konuyla ilgili olarak Türkiye'de yapılmış olan çalışmaların az olmasından dolayı, ortaya çıkan çalışmanın, müzik alanında eğitim veren kurumlardaki öğretim elemanları, öğrenciler ve konuyla ilgilenen tüm müzisyenler için yararlı olacağı düşünülmektedir.

Araştırma raporumun hazırlanmasında gerekli bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan danışmanım Prof. Gülay Göğüş'e, konçertoların formlarına ilişkin incelemeler sırasındaki yardımlarından dolayı Yrd. Doç. Mesruh Savaş'a, yabancı kaynakların çevirisine destek olan Aygül Çetik'e, performans çalışmalarında yanımda olan viyolonsel öğretmenim Melih Kara'ya, nota yazımında ve notaların bilgisayar ortamına aktarılmasında yardımcı olan Cansu Özdemir'e, eğitimim süresince hep yanımda olan ve yardımlarını esirgemeyen Doç. Görkem Çalgan ile Prof. İsmail Göğüş'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER.....	viii
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### D. ŞOSTAKOVIÇ'İN YAŞAMI VE MÜZİKAL ANLAYIŞI

1. YAŞAMI VE KİŞİLİĞİ.....	2
1.1. Aldığı Eğitim ve İlk Bestecilik Yılları.....	2
1.2. Dönemin Koşulları ve Besteci Üzerindeki Etkileri .....	3
1.3. Kişiliği.....	7
1.4. Eğitimci ve Yazar Yönü.....	9
2. MÜZİKAL ANLAYIŞI.....	11
2.1. Eserlerindeki Müzik Dili.....	11
2.2. Eserlerindeki Stil ve Yapı.....	13
2.3. Viyolonsel Eserlerine Genel Bakış.....	17

### İKİNCİ BÖLÜM

#### D. ŞOSTAKOVIÇ'İN VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ FORMLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. BİRİNCİ VİYOLONSEL KONÇERTOSU.....	22
1.1. Birinci Bölüm.....	22
1.2. İkinci Bölüm.....	26
1.3. Kadans ve Son Bölüm.....	27
2. İKİNCİ VİYOLONSEL KONÇERTOSU.....	30
2.1. Birinci Bölüm.....	31
2.2. İkinci Bölüm.....	33
2.3. Üçüncü Bölüm.....	36



**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**D. ŞOSTAKOVIÇ'İN VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ**  
**SESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK GÖRÜŞ VE ÖNERİLER**

1. BİRİNCİ VİYOLONSEL KONÇERTOSU.....	41
1.1. Birinci Bölüm.....	41
1.2. İkinci Bölüm.....	44
1.3. Kadans ve Son Bölüm.....	45
2. İKİNCİ VİYOLONSEL KONÇERTOSU.....	48
2.1. Birinci Bölüm.....	48
2.2. İkinci Bölüm.....	50
2.3. Üçüncü Bölüm.....	50
SONUÇ.....	53
KAYNAKLAR.....	54
EKLER.....	56
ÖZGEÇMİŞ.....	63

## ŞEKİLLER

Sayfa

### *Konçertoların Form Açısından İncelenmesi*

Şekil 1: Birinci bölümün giriş cümlesi.....	23
Şekil 2: Birinci bölüm, sergi bölmesindeki ikinci temanın cümleleri.....	23
Şekil 3: Birinci bölüm, gelişme bölmesinin birinci kesiti.....	24
Şekil 4: Birinci bölüm, gelişme bölmesindeki ikinci kesitin başlangıcı.....	24
Şekil 5: Birinci bölüm, viyolonselde işitilen yeniden sergiye dönüş cümlesi.....	25
Şekil 6: Birinci bölümün finali.....	25
Şekil 7: İkinci bölüm, birinci bölmenin ilk teması.....	26
Şekil 8: İkinci bölüm, ikinci bölmedeki temalar.....	26
Şekil 9: İkinci bölüm, üçüncü bölme.....	27
Şekil 10: Son bölüm, serginin birinci teması.....	28
Şekil 11: Son bölüm, serginin ikinci teması.....	28
Şekil 12: Son bölüm, gelişme bölmesindeki kesitler.....	29
Şekil 13: Son bölüm, yeniden sergide duyulan ilk tema.....	30
Şekil 14: Son bölüm, koda.....	30
Şekil 15: Birinci bölüm, serginin birinci teması.....	31
Şekil 16: Birinci bölüm, serginin ikinci teması.....	31
Şekil 17: Birinci bölüm, gelişme bölmesinin kesitleri.....	33
Şekil 18: Birinci bölümün finali.....	33
Şekil 19: İkinci bölüm, A bölmesinin girişi.....	32
Şekil 20: İkinci bölüm, (A bölmesi) ikinci dönemin ilk cümlesi.....	34
Şekil 21: İkinci bölüm, B bölmesinin ilk cümlesi.....	34
Şekil 22: İkinci bölüm, A bölmesinin ikinci kez gelişi.....	35
Şekil 23: İkinci bölüm, B bölmesinin ikinci gelişi.....	35
Şekil 24: İkinci bölüm, A bölmesinin üçüncü kez gelişi.....	35
Şekil 25: Üçüncü bölüm, A temasının ikinci kısmı.....	36
Şekil 26: Üçüncü bölüm, B temasının iki farklı kısmı.....	36
Şekil 27: Üçüncü bölüm, C teması.....	37
Şekil 28: Üçüncü bölüm, B temasının ikinci kez gelişi.....	37
Şekil 29: Üçüncü bölüm, B temasının üçüncü gelişi.....	38
Şekil 30: Üçüncü bölüm, C temasının üçüncü gelişi.....	38

Şekil 31: Üçüncü bölüm, D temasının kısımları.....	39
Şekil 32: Üçüncü bölüm, A temasına dönüş köprüsü.....	40

### ***Konçertoların Seslendirilmesine Yönelik Görüş ve Öneriler***

Şekil 33: Birinci bölüm, giriş (18 ölçü).....	42
Şekil 34: Birinci bölüm, 23. ve 35. ölçüler arası.....	42
Şekil 35: Birinci bölüm, 87. ve 115. ölçüler arası.....	43
Şekil 36: Birinci bölüm, 178. ve 201. ölçüler arası.....	44
Şekil 37: İkinci bölüm, 16. ve 32. ölçüler arası.....	45
Şekil 38: İkinci bölüm ile son bölüm arasında yer alan kadans .....	46
Şekil 39: Kadans bölümü (269. ve 277. ölçüler arası).....	46
Şekil 40: Son bölüm, 139. ve 159. ölçüler arası.....	47
Şekil 41: Son bölüm, 320. ve 327. ölçüler arası.....	48
Şekil 42: Birinci bölüm, giriş teması.....	49
Şekil 43: Birinci bölüm, 127. ve 137. ölçüler arası.....	49
Şekil 44: İkinci bölüm, 91. ve 99. ölçüler arası.....	50
Şekil 45: Üçüncü bölüm, girişi ( 33. ve 52. ölçüler arası).....	51
Şekil 46: Üçüncü bölüm, 256. ve 271. ölçüler arası.....	51
Şekil 47: Üçüncü bölüm, 294. ve 305. ölçüler arası.....	52

## GİRİŞ

20. yüzyılın en büyük senfoni ustalarından biri olarak değerlendirilen Dimitri Şostakoviç'in senfonilerinin yanı sıra operaları, konçertoları, oda müziği ve koro eserleri, baleleri, tiyatro ve film müzikleri vardır. Eserlerinde, 19. yüzyılın önemli senfoni bestecilerinin etkilerine rastlanılsa da kendine özgü müziği ile tamamen özgün bir müzik adamı olduğu göz ardı edilemez.

Bestecinin viyolonsel eserleri arasında konçertolarının çok önemli bir yeri vardır. İki viyolonsel konçertosunun ilki; konser programlarında seslendirilmesi çok tercih edilen konçertolar arasındadır. İkinci viyolonsel konçertosu ise, her ne kadar birincisi kadar sık çalınmasa da günümüz konser programlarında yer alır.

Türkiye'de bestecinin viyolonsel eserleri ile ilgili veya müzikal anlayışını konu alan çok fazla araştırmaya rastlanmamaktadır. Bu çalışmayla yakından ilişkili olarak görülebilecek iki çalışma; "Dimitri Şostakoviç'in opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu" (Özkul, 2007) ve "D. Şostakoviç'in Viyolonsel Yapıtlarına Genel Bakış" (Tokay, 2008) dir. İlkinde sadece bestecinin birinci konçertosu konu edilmiş, ikincisinde viyolonsel eserlerine genel olarak yaklaşmıştır. Bu çalışmada ise bestecinin hem bestecilik yönü ile ilgili bilgi verilmiş hem de viyolonsel için bestelediği konçertoların her ikisi de ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

20. yüzyılın en önemli bestecilerinden olan Şostakoviç'in, viyolonsel edebiyatında da önemli bir yere sahip olan viyolonsel konçertoları hakkında yapılmış bir araştırmanın bu sanat dalı ile ilgilenenler için son derece yararlı bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, bestecinin hayatı ve yaşadığı zorluklara rağmen müziğini kabul ettirebilme çabası, bu zorlukların müziğine etkileri vurgulanmış, ayrıca besteci kişiliği ve eğitimci yönüyle tanıtılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Şostakoviç'in viyolonsel konçertoları form açısından incelenmiş, üçüncü bölümde ise seslendirilmelerine yönelik görüşler ortaya konmuş ve öneriler getirilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### D. ŞOSTAKOVIÇ'İN YAŞAMI VE MÜZİKAL ANLAYIŞI

20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Dimitri Şostakoviç, özellikle senfonileri, oda müziği eserleri ve konçertolarıyla dünya müzik edebiyatında adından söz ettirir. Tüm yaşamı boyunca ürettiği eserleri ile müzik tarihinde haklı bir yere sahiptir.

#### 1. YAŞAMI VE KİŞİLİĞİ

25 Eylül 1906 yılında Petersburg'da dünyaya gelen Rus besteci, Sovyetler Birliği döneminin önde gelen müzisyenlerindedir. Başarıları nedeniyle çeşitli ödüllere layık görülmüş, mesleği ile ilgili önemli görevlere getirilmiş ama diğer yandan dönemin yönetimi tarafından eleştiri ve suçlamalara da maruz kalmıştır. Eserlerinde bu çalkantılı dönemin siyasal ve kültürel politikalarının izleri kolaylıkla görülür.

##### 1.1. Aldığı Eğitim ve İlk Bestecilik Yılları

Dimitri Şostakoviç'in babası, Petersburg Standartlar Odası Şefi mühendis Dimitri Boleslavoviç Şostakoviç, annesi ise bir piyanisttir. Müzik çalışmalarına 9 yaşında iken başladı ve ilk piyano derslerini annesi Sofya Şostakoviç'den aldı. Bu derslerde çok hızlı ilerleyen Şostakoviç'in daha ciddi bir eğitim alması gerektiğini düşünen annesi, O'nu piyano derslerine devam etmesi için İgnatij Glyasser'e gönderdi. 1919 yılında henüz 13 yaşındayken ülkenin en iyi müzik okulu olarak gösterilen Petersburg Konservatuvarı'na girerek Prof. Aleksandra Rozanova ile piyano çalışmalarına devam etti. Piyano eğitimi sırasında kompozisyon yeteneği de ortaya çıkan Şostakoviç aynı yıl Prof. Maximillian Steinberg'in özel armoni sınıfına da öğrenci olarak kabul edildi. 1923'de konservatuvarın piyano bölümünden Nikolayev'in öğrencisi olarak mezun oldu. Bu arada Steinberg ile sürdürdüğü armoni çalışmalarının yanısıra, enstrümantasyon, füg ve form üzerine çalıştı. 1925'de konservatuvarın kompozisyon bölümünden mezun oldu. Öğrencilik döneminde bile verimli bir besteci olan Şostakoviç'in bu dönemde yazdığı eserlerin önemlileri;

*Orkestra için Scherzo* (1920), *8 Piyano Prelüdü* (1919-1920), *Orkestra için Çeşitlemeler* (1921-1922), *Ses ve Orkestra için İki Krilov Masalı* (1921-1922), *Üç Fantastik Dans* (1922), *Piyano, Keman ve Viyolonsel için Üçlü* (1923), *Viyolonsel ve Piyano için Üç Parça* (1923-1924), *Yaylı Çalgılar Orkestrası için Prelüd ve Scherzo* (1925) dur (Güçlü ve Kıvanç, 1999: 5).

Şostakoviç, 1922 yılında babasının ölümünden sonra ailede oluşan maddi sorunları nedeniyle bir yandan konservatuvardaki eğitimine devam ederken, diğer yandan çalışmak zorunda kaldı. İlk işi sinema filmlerinde piyano çalmaktı. Bu, O'nun doğaçlama yeteneğini geliştirmiş olmasına rağmen asla severek yaptığı bir iş değildi. Hatta, insan duygularını piyanoda mekanik olarak ortaya çıkarmanın çok anlamsız ve yıpratıcı olduğunu düşünüyordu. Ayrıca meslek yaşamının başından sonuna dek hep sıkı bir denetim altında olan besteci, devlet yetkilileri ile bitip tükenmeyen tartışmalar yaşadı ve bu yüzden geçimini sağlamak için ek olarak tiyatrolarda müzik danışmanlığı yapmak ve müzik okullarında ders vermek gibi görevleri de yürüttü.

1925'de okulu bitirirken yazdığı *1. Senfoni*'si ile genç yaşta yalnız kendi ülkesinde değil, dünya çapında ün kazandı. Senfoninin bu başarısında; gelişmiş piyano partisi ve film müziği unsurlarını da içeren bir yapıya sahip olması önemli bir etkidir (Riley, 2005: 22).

Eser, başarılı olan prömiyerinden sonra 1927'de Berlin'de, ertesi yıl Amerika'da seslendirildi ve yine büyük başarılar kazandı.

## **1.2. Dönemin Koşulları ve Besteci Üzerindeki Etkileri**

*1. Senfoni*'nin bu olağanüstü başarısı üzerine hükümet sanatçıyı, Ekim Devrimi'nin yıldönümü için bir senfoni yazmakla görevlendirdi. Ancak 1927'de seslendirilen bu senfoni (*2. Senfoni*) döneme uygun siyasal söylemler içermesine rağmen ilki kadar tutulmadı (Say, 2005: 421). Aynı yıllarda (1927-1928) Gogol'un *Nos (Burun)* başlıklı öyküsünden esinlenerek bestelediği aynı adlı yergili operası da 1930'da sahnelendi ancak, batı müziğindeki yeni öğeleri içermesi nedeniyle eleştirilerek kaldırıldı.

Şostakoviç'in İkinci operası *Mtsenk'li Lady Macbeth* (1932) çok daha güzel olmakla birlikte üslup açısından birinciye göre daha eski bir müzik anlayışını yansıtmaktaydı (Ana Britannica, 1990: 305). Bu operasında kullandığı teknikler ve müzik fikirleri yüzünden, “düşünce ve içerikten yoksun” sadece biçim üzerinde durulduğu için “

yoç biçimci” olmakla eleştirilip hükümet tarafından tanımlanan biçimcilik yönü ile ve küçük burjuva duyarlılığına sahip olduğu öne sürülerek suçlandı (Kütahyalı, 1981: 54). Resmi basın da Şostakoviç’i ağır bir şekilde eleştirmesi üzerine, O hem bu operalarını, hem de o güne değin çalınmamış olan 4. *Senfoni*’sini geri çekti. Suçlanan besteci zaman kaybetmeden tekrar göze girmek için, suçlu olduğunu, fakat artık gerçeği görüp doğru yolda yürüyeceğini açıklayarak suçlamaları yanıtlamak amacıyla, "bir Sovyet sanatçısının haklı eleştirilere yanıtı" olarak tanımladığı 5. *Senfoni*’yi yazdı. Bu eser, klasik formda halkın ve eleştirmenlerin hoşlandığı, kolay anlaşılabilirliği ile beğenilmiş ve övgüyle karşılanmıştı. Böylece "Sovyet senfoni geleneğinin en büyük ustası" olarak onurlandırıldı. Henüz 19 yaşında bir konservatuvar öğrencisi iken yazmış olduğu 1. *Senfoni*’si ile dünyanın dikkatini olağanüstü yeteneğinin üstüne çekmiş olan besteci, 5. *Senfoni* ile bu dikkati pekiştirmişti. 1937’de seslendirilen bu eser başka ülkelerde de beğenildi.

Bu arada aynı dönemde Türkiye’nin komşularıyla ilişkilerini geliştirmek amacıyla yaptığı davet üzerine Sovyetler Birliği’nden bir grup ileri gelen kişi ile birlikte ülkemize de gelmiştir. Kemancı D. Oistrach, piyanist C. Oberin ve şef Steinberg’in de bulunduğu gezide Şostakoviç, İzmir’de bazı halk şarkılarını dinlemiş, Ankara Konservatuvarı’ndan kendisine uyarlanmış halk şarkıları verilmiş, Cemal Reşit Rey ve Hasan Ferit Alnar’ın piyanoda çaldıkları bazı besteleriyle ilgilenmiş ve yeni ulusal “müzik renkleri” ile tanışmıştır. Ayrıca İstanbul’daki gezisi sırasında müzede gördüğu Türk ressamların tablolarındaki “ulusal ögeyi” fark etmiş, anılarında zamanın Cumhurbaşkanı olan Mustafa Kemal Atatürk’ün Türk ulusal müziğinde bir reform yapmak istediğini, müzik eğitim sistemini örgütlemek ve ulusal bir opera yaratmak için çaba sarfettiğini belirtmiştir (Tokay,2008:7).

Bestecinin bu dönemde hissettiği konumunu sürdürebilme ve devlet yetkililerinin beğenisini kazanabilme arzusu tüm yaşamı boyunca etkili oldu. Onbeş senfonisine toplumsal içerikli başlıklar vermesi bu etkinin göstergelerinden sayılabilir. “Ekim” başlıklı 2. *senfoni*; “1 Mayıs” başlıklı 3. *senfoni*; “1905 Yılı” başlıklı 11. *senfoni* ve “1917 Yılı” başlıklı 12. *senfoni* gibi.

Şostakoviç, “Leningrad” adlı 7. *Senfoni* ile de çok büyük bir üne erişmiştir. Bu senfoninin kısa zamanda kazandığı ün, neredeyse sıradan olarak nitelenebilecek müziğinden çok, bestelendiği koşullardan kaynaklanıyordu. 1941’de Almanlar Leningrad’ı

kuşattıkları sırada, Şostakoviç bu senfoniye yoğun bombardımanlar altında gece gündüz çalışarak yazmaya çalışıyordu. Savaşın getirdiği zor koşullarda halkına moral vermek için yazdığı senfoniye 1941'de kuşatma altındaki Leningrad'da yaptığı bir radyo konuşmasında şöyle anlatmıştır (Bali, 2008: 78):

Bir saat önce, büyük bir senfonik yapıtın ilk iki bölümünü tamamladım. Bu eseri layıkıyla bitirmeye muvaffak olursam, yani üçüncü ve dördüncü bölümleri de tamamlamayı başarırım, o takdirde bu eserimi, Yedinci Senfoni olarak adlandırmak mümkün olabilecektir. Beni şu an radyolarının başında dinlemekte olan herkes, şehrimizde yaşantının normal olarak sürdürüldüğünü böylece anlayacaklar. Hepimiz şu anda askeri görevlerimizi yerine getirmekteyiz. Sovyet müzisyenleri, benim sevgili silah kuşanmış kardeşlerim, dostlarım, unutmayın ki sanatımız şu anda büyük bir tehlike altındadır. Gelin müziğimizi müdafaa edelim, gelin kendimizi düşünmeden dürüstçe çalışalım.

7. *Senfoni*, 1942 yılında prömiyerinden sonra Sovyetler Birliği'nin savunulmasında yurtseverlik sembolü olmuş ve bütün ülkede sık sık seslendirilmiştir. Partitürün kopyaları bu dönemde Amerika'ya ulaştırılmış ve orada 19 Temmuz 1942'de Toscanini yönetiminde NBC Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Bu konserden sonra Şostakoviç adı dünya basınında yer almış ve aynı yıl Amerika kıtasının birçok ülkesinde eserin altmış aşan seslendirilişi gerçekleşmiştir (Yıldız, 2003: 106).

Bursa hapishanesinde Nazım Hikmet de Moskova radyosunda yayımlanan *Leningrad Senfonisi*'ni kilometrelerce uzakta dinleyip, "Memleketimden İnsan Manzaraları" adlı şiirinde dile getirerek hiçbir ırk ayrımı tanımayan insanlığın, yaşam düşmanı olan güçlere karşı kazandığı zaferi vurgulamıştır (Yıldız, 2003: 106).

Başlangıçta çok büyük ilgi gören ve sık sık seslendirilen 7. *Senfoni*, kısa bir süre sonra, Batılı eleştirmenler tarafından kötülenmeye, zevksiz bir film müziği olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Aşağılayıcı sözler özellikle, bayağı bir melodinin Bolero stilinde, *kreşendo* halinde on iki kez yinelendiği ilk bölüm marşı üzerinde yoğunlaşmıştır. Kuşatmacı Almanları temsil ettiği düşünülen ve tüm orkestra tarafından çalınan bu melodi, Şostakoviç gibi büyük bir besteciye yakışmayan kaba bir stil olarak görülmüştür. Senfoni, nasıl hızla şöhrete ulaşmışsa yine aynı hızla gülünesi bir eser olarak algılanmaya başlanmıştır. Bunun ardından uzun yıllar seslendirilmemiştir (Bali, 2008: 78-79). Şostakoviç'in bunu izleyen 8. ve 9. senfonileri de bestecinin düşündüğü gibi olmamış, halkın ve yöneticilerin beklentisini karşılamamıştır.

Soğuk savaşın başlaması üzerine Sovyet makamları denetimi daha da yoğunlaştırarak sürdürmüşler, Şostakoviç'in de aralarında olduğu bestecileri, eserleri kolay



anlaşılmadığı için suçlamışlardır. Bu eleştiriler birkaç yıl içerisinde Sovyet müziğinin niteliğinin düşmesine ve Şostakoviç'in bazı kötü eserler vermesine yol açmıştır. Ama besteci her şeye rağmen inandıklarından hiçbir zaman vazgeçmemiş, *4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ve özellikle de *5. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ile kendi üslubunun ve müziğinin özelliklerini görkemli bir yanıt niteliğinde sunmuştur. (Ana Britannica, 1990: 305).

1953 yılında Stalin'in ölmesinden sonra devletin kültür politikası yumuşamış ve Şostakoviç o dönemin en büyük unvanlarından olan "halk sanatçısı" unvanıyla onurlandırılmıştır. Aynı dönemde, son derece güçlü eserlerinden *10. Senfoni*'yi (1953) ve *13. Senfoni*'yi (1962) yazmıştır. Eserde, büyük bir şair olduğunu düşündüğü ve şiirlerini çok başarılı bulduğu Yevgeni Yevtuşenko'nun şiirlerini kullanmıştır. Eserin bölümleri; 1. *Babi Yar*, 2. *Mizah*, 3. *Dükkada*, 4. *Korkular*, 5. *Kariyer*'dir (Terzioğlu, 2010: 220).

Şostakoviç, farklı müzik kültürlerini yansıtsalar da Prokofiyev ile birçok kez birlikte yargılanmış, zamanla o da Prokofiev gibi daha yalın ve toplumcu gerçekçi sanat anlayışına ters düşmeyen biçimlere yönelmek zorunda kalmıştır. Her zaman Prokofiev'i çağın en büyük bestecilerinden biri olarak değerlendirmiş, eserlerinin, bütün çelişkilere rağmen olağanüstü zenginlikte olduğunu vurgulamıştır (Terzioğlu, 2010: 140). Her iki bestecinin ortak bir yönü de; devlet yetkililerinin, opera, oratoryo gibi somut türler yoluyla, Sovyetler Birliği'ndeki yaşantının yansıtılmasını istemelerine rağmen senfoni türüne ağırlık vererek bu isteğe karşı çıkmalarıdır. Eserlerinin hemen hemen hepsi, yetkilileri kızdırmamak amacı ile tarihsel olaylara adanmış ancak çoğu zaman müziği yasaklanmıştır. Eserlerini, devletin denetimi altında yazdığı için içten içe bir baskının hakim olduğu görülmektedir. Şostakoviç'i uluslar arası üne ulaştıran, fikirlerindeki yenilik, orkestrasyonundaki ustalık, tazeliğini yitirmeyen ezgilerdir. (Kütahyalı, 1981: 56-57).

Yaşamı boyunca önemli ve büyük başarılar getiren çok sayıda eser üretmiş olan Şostakoviç, 20. yüzyılın en büyük senfoni ustalarından biri olarak tanımlanır. 1966 yılında Moskova Konservatuvarı'nı bitirmiş olan oğlu Maksim Şostakoviç, orkestra şefliğine başlamış ve babasının eserlerini piyano ile yorumlamaya ve orkestra ile seslendirilmesine çalışmıştır. Oğlunun bu başarılarını da gören besteci, 1975 yılında hayatını kaybetmiştir (Gürak, 2000: 277). Şostakoviç'in ölümünden sonra Pravda ve The Times'da yayımlanan ölüm ilanında onun için, "Komünist Parti'nin sadık evladı", Londra gazetesinde ise, Şostakoviç'in "Sovyet müziğinin son yirmi yıl içindeki en büyük şahsiyeti" olduğu ve

“kendisini hem bir Sovyet vatandaşı hem de besteci olarak gördüğü” yazılmıştır (Akın, 2006: 43).

### 1.3. Kişiliği

Şostakoviç, tüm siyasi baskılara ve yasaklanma korkusuna rağmen ülkesini hiçbir zaman terk etmemiş ve eserlerini topluma adamıştır. 20. yüzyılın bu büyük bestecisi ikilemlerin acısıyla yaşamış, kimi zaman uğruna tüm sanatını adadığı Stalin rejimi tarafından ödüllendirilmiş ve ülkesinin temsilcisi olarak dış dünyada kabul görmüş, kimi zaman aynı rejim tarafından eserlerinde modern öğeler bulunması ve Sovyet halkına seslenememesi gerekçesiyle eleştirilmiştir. Halk ile iç içe yaşayan ve kendisini her zaman halktan bir kişi olarak gören besteci için, eserlerini halka sevdirmek oldukça önemlidir. Yüksek oranda kendine özgü bir stili ve aileden gelen bir müzik kalitesi vardır. Bu, tüm hayatı boyunca değişmemiştir (Barlet, 2000: 43-44).

Şostakoviç liberal düşüncelere sahip bir insandır. Onun bu özelliği anne ve babasının aynı görüşlere sahip olmasından ve onu da bu görüşlerle yetiştirmelerinden kaynaklanır. Besteci yahudi düşmanlığına karşı olan ailesinin, bu düşmanlığı utanç verici bulduklarını ve batıl inanç olarak gördüklerini söyler. Kendisinin de Yahudi halk müziğinden etkilendiğini belirten besteci 8. *Yaylı Dörtlüsü*'nün “Trio” bölümündeki temasında bir Yahudi şarkısı kullanmıştır. Bu müzik için, trajik olduğu halde kendini mutlu hissettiren bir yönü olduğunu söyleyerek, “gözyaşlarıyla atar kahkahasını” ifadesini kullanır. Ayrıca çocukluğuna dair hatıralarından babasının, daha sonra kendi beğenilerini de etkileyecek olan Çigan müziğini çok sevdiğini ve hatta evde söylediğini anlatır (Tokay, 2008: 15). Ailesinden aldığı bu düşünce ve beğeniler onun müziğini de etkileyen yaşantılardır.

Şostakoviç birçok yönüyle obsesif bir insandı. Örneğin; posta servisinin ne kadar iyi çalıştığını görmek için kendi kendine kartlar gönderirdi. Uzun yıllar yaşadığı Zuckovka'daki evini de, evdeki bütün muslukların akıp akmadığını kontrol ederek almıştı. Kızı Galya'nın “Babam temizlik saplantılı bir insandı. Sürekli ellerini yıkıyordu, suyla aralarında özel bir ilişki vardı” sözleri de bestecinin bu özelliğini yansıtır (Bali, 2006: 87).

Ev içindeki neşeli ve konuksever tavırları, geniş bir arkadaş çevresi olmasının önemli nedenlerinden birisidir. Konservatuvarda oluşan arkadaşlıkları sonradan evine

kadar ulaşmış ve şehrin aydınlar sınıfını oluşturmuştur. Kendisi gibi tanınmış bu arkadaşlarının arasında çok çabuk ün kazanmaya başlamıştır. Yoğun çalışma yaşamına ve sürekli gelen ziyaretçileri olmasına rağmen, hayatında disiplinli bir çalışma sistemi gözlemleniyordu. Ayrıca besteci, sadece başarmak için değil, başarısını korumak için de çok azimliydi (Wilson, 2006: 36).

Şostakoviç'in hayatındaki bir diğer unsur da spordur. Özellikle futbola olan tutkusu çoğu zaman birçok şeyin önüne geçmiştir. Arkadaşlarıyla sık sık futbol maçlarına gitmiş hatta Moskova'da hafta sonu oynanan amatör küme maçlarında zaman zaman gönüllü hakemlik bile yapmıştır (Akın, 2006: 77). Karakterinin her iki yönüne de hitap eden, Çehov, Gogol ve Zoşçenko gibi yazarlar ve eserleri de onun için önemlidir. Hatta Çehov'un çok büyük bir hayranı olduğunu belirtmiş ve "Bir yazara ilişkin bir tez yazacak olsaydım, o Çehov olurdu; ona bu derece yakınlık duyuyorum. Yazılarında sık sık kendimi buluyorum. Kendi içinde bulunduğu pek çok durumda, ben de onun gibi yapardım" demiştir (Terzioğlu, 2010:199).

Şostakoviç tüm bu sıkıntılara rağmen her zaman eleştirilere açık ve ileri görüşlü biri olmuş, Sovyet bestecilerinin, eleştirileri saldırı olarak algılamayıp sadece yüksek kalitede eserler üretmek için çalışmalarını gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca, "Besteci kendisini müzik alanındaki uzmanlığıyla sınırlamamalı ve yaşamla bağını koparmamalıdır. Bu nedenle daha fazla okumalı, yüksek bir kültür düzeyine sahip olmalıdır." diyerek şunları eklemiştir: "Bir besteci dürüst olmalı ve işini sevmelidir; kendisine yardım edildiğini ve çalışması için teşvik edici koşullar yaratıldığını bilmelidir ve bütün bu ilginin karşılığını vermeyi görevi olarak hissetmelidir." (Güçlü- Kıvanç, 1999: 96).

1956'dan sonraki yirmi yıl boyunca Şostakoviç, dünya basınında "Sovyet devriminin militan bestecisi" olarak anılmış, 1949'da New York, 1950'de Viyana'da toplanan Dünya Barış Kongresi'nde basın önüne de bu kimliğiyle çıkmıştır. Yurtdışı gezilerinde sığınma talebi isteme fırsatını kullanmaması, Stravinsky, Prokofiev, Rahmaninov gibi ülkesini terk etmemesi, herhangi bir sorun yaşamadığı izlenimini vermekte ve konser salonlarında çalınan eserleri de bu anlayışla dinlenmekteydi. Bunun tersi yorumlarda bulunmak ancak ülkedeki gelişmeleri yakından izlemek ve eserlerini dikkatle dinleyip ayrıntılar üzerinde düşünmekle mümkün olabilirdi (Yedig, 2008: 61).

#### 1.4. Eğitimci ve Yazar Yönu

Şostakoviç yaşamında eğitimciliğe de önem vermiş, başarılı ve ölkelerine müzikleri ile destek veren öğrenciler yetiştirmek için büyük çaba harcamıştır.

Ölkesinde ulusal bir kahraman olarak göröldüğü II. Dünya Savaşı yıllarında (1941) *Leningrad Senfonisi* olarak da bilinen 7. *Senfoni*'yi yazdığı sırada, Leningrad Konservatuvarı kompozisyon öğretmenliği görevine getirilmişti. 1943'de Kent Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliğine atanmış, 1945'de ise yeniden Leningrad Konservatuvarı'nda ders vermeye başlamıştır. Devletin baskıcı bir kùltür politikası uyguladığı 1948 yılında, Şostakoviç'le birlikte Sergey Prokofiev gibi önlü besteciler biçimci arayışa yönelmek ve anlaşılmaz eserler vermekle suçlanmış ve hemen ardından Şostakoviç, Moskova ve Leningrad konservatuvarlarındaki görevlerinden uzaklaştırılmıştır.

Konservatuvarda kompozisyon ve enstrümantasyon dersleri verirken aynı zamanda film müzikleri de besteleyen Şostakoviç, kompozisyon bölümü içerisinde film müziğine dair bir ders olmamasından Őikayetçi olduğunu ifade ederek böyle bir dersin getirilmesi talebinde bulunmuş ancak başarılı olamamıştır. Bestecilerin dünya müziğini bilmelerinin önemine değinerek, "Teorik ya da teknik bir altyapı olmaksızın sinema için müzik yazmak, orkestradaki çalgıların nasıl bir ses çıkarttıklarını bilmeksizin bir müzik parçasının orkestrasyonunu geliştirmekle neredeyse aynı kapıya çıkıyor." demiştir. (Güçlü ve Kıvanç, 1999: 56).

Şostakoviç'in yaşamında ve yaratıcılığında yazarlık da önemli bir rol oynar. 1927'den 1975 yılına kadar kaleme aldığı makaleler, konferanslar, söyleşiler ve anılardan oluşan beş yüzü aşkın yazısı Rusya'da çeşitli dergi ve gazetelerde basılmıştır. Bunlardan seçilip kronolojik bir sırayla derlenerek Almancaya çevrilen ve 1983'de Leipzig'de basılan kitapta ayrıca 62 mektup da yer almaktadır. Şostakoviç, bu seçme mektuplarından en çoğunu öğrencisi Karayev'e göndermiş ve öğrencisinin çalışmalarını, yanında olmasa bile takip ettiğini belirtmiş, her zaman desteğini yanında hissetmesini sağlamıştır. Bu mektuplar, bestecinin kendisinden on iki yaş küçük olan öğrencisine bir ağabey sevgisiyle bağlı, onun sağlığı ve bestelediği eserleriyle çok yakından ilgili olduğunu göstermektedir. Şostakoviç'in öğrencisi Karayev'e yazmış olduğu mektuplardan birisi şöyledir (Yıldız, 2003: 106-107):

Sevgili Karik, gönderdiğiniz mektup için teşekkürler. Beni çok sevindirdiniz. Sizi ve Hacıyev'i operanızın başarısı için kutlarım. Bunu Moskova'da duyduk. Opera bestelemenin size yarar sağlayacağından hiç kuşum yok. Ama Moskova'ya gelip Konservatuvarı bitirmeniz iyi olurdu... Artık düşüncelerinizi diploma çalışmalarına yöneltmenin tam zamanı. Gelecek devlet sınavlarına dek bir yıl var. Hem düşünmek, hem de yazmak için bol vakit. Size sağlık ve yine sağlık, ailenize de en candan esenlikler dilerim.

Karayev 2. *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nü Şostakoviç'e ithaf etmesi üzerine, hocası Şostakoviç'ten şu cevabı alır (Yıldız, 2003: 108):

Sevgili Karik, 1,5 aylık bir aradan sonra dün Moskova'ya geldim. Evde kuartetinizi buldum. Dün onu tek başıma piyanoda çaldım ve kuarteti çok beğendim. Size birkaç küçük şey ve bütün eser üzerine düşüncelerimi bildirmek isterim. (...)

Kuartetiniz mükemmel. Sizi bu eseriniz için yürekten kutlarım. Moskova ve Leningrad'da seslendirilişini organize etmeye uğraşacağım. Bu kuarteti bana ithaf ettiğiniz için size çok müteşekkirim. (...)

Karayev'in film müzikleri ve bir balesi hakkında Şostakoviç 5 Aralık 1959 tarihli Moskova'dan gönderdiği mektubunda şunları yazmaktadır (Yıldız, 2003: 110):

L.O. Amstram'ın anlattığına göre onun film müziğini bitirip *Don Quijote* ve *Othello*'ya başlamışsınız. (...)

Yalnız bir durum çok canımı sıkıyor. Siz çok fazla işi üstünüze almıyor musunuz? Bizim uğraşımızda en önemli şey, kendimizi yormamaktır. Bu yüzden yorulmamak ve kendinizi iyi duyumsamanız için bestelerinizi uzun sürede yapın. Ben eskiden hep çok fazla çalıştım ve bu, her zaman iyi sonuçlar vermedi. (...) çok büyük bir yeteneğiniz var. Böyle ağır yüklerle yıpratmayın kendinizi. (...)

*Yıldırımli Yollar* bale süiti Leningrad'da sahnelenince Karayev, Şostakoviç'in 31 Ekim 1958'de yazdığı şu mektubu almıştır (Yıldız, 2003: 111):

Sevgili Karik, size bale süitiniz *Yıldırımli Yolları'n* canlı etkisi altında yazıyorum. Bu güzel yapıtınız için sizi kutlarım. (...) Leningrad'a gidip onu dinledim. Tiyatro tıklım tıklım doluydu. Ayrıca ek sandalyeler konmuştu. (...) Sizi candan kutlarım. Mümkün olduğu kadar güzel müzik yazın. Bunu yapabilirsiniz. Ve bundan böyle de bale, film müziği ve benzerleriyle uğraşmayın. Çünkü bu sizi asıl güçlü olduğunuz yerden uzaklaştırır. Sizin senfoni ve oda müziği yazmanız gerekir. (...)

Şostakoviç, Karayev'in 1964'de oda orkestrası için bestelediği 3. *Senfoni*'sini dinledikten sonra 17 Mayıs 1965'de öğrencisine şunları yazmıştır (Yıldız, 2003: 112).

Sevgili Karik, senfonilerinizi banttan birçok kez dinledim. Son zamanlarda müzik analizi yapmayı adeta unutmuş gibiyim. Yalnızca, "Hoşuma gidiyor" ya da "Hoşuma gitmiyor" diyebiliyorum. Sizin senfonilerinizi çok beğendim. Güzel bir müzik, ciddi, derin ve ustaca bestelenmiş. Bu olağanüstü Opus için sizi candan kutlarım. (...)

Şostakoviç'in eğitimciliğini oğlu Maksim Şostakoviç ise şu şekilde belirtmiştir (Bali, 2006: 86):

Orkestra şefi olmak istediğimi babama söylediğimde, "iyi güzel, ama daha önce yapman gerekenler var" dedi. Bana karşı her zaman iyi ve yardımseverdi. Müzikal anlamda kötü bir şey yaptığım anda doğru olanı anlatırdı, ne zaman da iyi bir şey yapsam memnun olurdu. Müzisyenlik yolunda bana büyük katkıları oldu, her senfonisini yönetmeden önce paha biçilemez tavsiyelerde bulunurdu. İyi bir baba ve iyi bir öğretmendi.

## **2. MÜZİKAL ANLAYIŞI**

Şostakoviç hayatındaki tüm zorluklara rağmen besteciliğe devam etmiş ve müziğini sevdirmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Dönemin getirdiği koşullarla müziğini yazmış ve döneminin, hakkında en çok konuşulan bestecilerinden birisi olmuştur. Fakat ne yazık ki, bu konuşmalarda Şostakoviç'in içinde yaşadığı Sovyet toplumu, Stalin döneminin uygulamaları, bunların besteci üzerindeki etkileri ve eserlerine yansımaları çok daha fazla önem kazanmış, bestecinin müziği ve eserleri zaman zaman ikinci planda kalmıştır. Diğer yandan yasaklanma korkusuyla besteci olarak içinde bulunduğu döneme çok fazla yenilik getirememiş ama yine de çok sayıda eser üretmiştir.

### **2.1. Eserlerindeki Müzik Dili**

Şostakoviç'in genel olarak müziği, 20. yüzyıl dokusunda yeni klasikçiliğin çok fazla etkisi altında olmamasına rağmen, Viyana Klasikleri olan Mozart, Beethoven ve Haydn'in üzerine gelişmiş bir yaklaşım olması gerçeğine aykırı değildir. Tarzı tamamen yeni klasikçi değil, barok ve klasik yaklaşımları da vardır (Fanning, 1995: 57). Aynı zamanda Çaykovski'den etkilenip izinde yürümüş, Prokofiyev gibi yeni klasik kalıpları uygulamış, seçmecilik yoluyla tarihten pek çok kaynağı müziğine aktarmıştır. Bu kaynakları geniş tutması da eleştirilmesinin başlıca nedenlerinden biridir.

Besteci müzik eğitimi aldığı yıllardan başlayarak, kendi müzik üslubunu oturtmaya çalışmış ve kendi ülkesine müziği ile hizmet etme hedefi koymuştur. O'na göre bir bestecinin, özellikle kendi halkının anlayabileceği bir şekilde yazması ve bunun için onlara ulaşabilir bir dil bulması gerekir. Diğer yandan, besteci için ülkesinin müzik kültürünü daha ileriye götürdüğünü görmekten daha büyük bir sevinç olamayacağını düşünmektedir.

Seçmeci üslubu hemen hemen her eserinde ve her zaman mutlaka kendini belli eder. Halk şarkıları ve danslarının ritimleri özellikle senfonilerinin temelini oluşturur. Gelişmiş müzik formlarında farklı, ilginç ve bazen de beklenmedik özellikler görülmektedir (Fanning, 1995: 58-73). Besteci, Glinka'nın kurucusu olduğunu düşündüğü Rus müziğinin her zaman halk şarkıları ve ezgilerinden, Rus halk müziğinin de Rus, Ukraynalı ve Doğulu ezgilerden beslendiğini belirtmiştir. Sovyet bestecilerin, Sovyetler Birliği'nin çeşitli cumhuriyetlerine ait halk müziklerinin zengin melodik kaynaklarından henüz tamamen yararlanamadıklarını ve gözleri önündeki bu değerli mirastan en geniş ölçüde yararlanmaya ihtiyaçları olduğunu düşünmektedir. Ayrıca “sanatta popüler ruh”un halk yaşamından doğrudan oluşturulamayacağını, bu “popüler ruh”un Rus senfoni ve opera müziğinin en büyük başarılarında bile halkın bütün klasik mirasına hakiki bir şekilde bağlılıkla olabileceğini savunmaktadır (Güçlü ve Kıvanç, 1999: 93).

Şostakoviç, döneminin rejimi tarafından sıklıkla eserlerinin içeriğine ve müziğine müdahalede bulunan bir besteci olmasına rağmen müziğinde genellikle insan ve zaman, sanatçı ve toplum gibi sorunlara değinmiştir. Aynı zamanda dönemin getirdiği koşullardan dolayı, savaş psikolojisi ve baskı önemli derecede hissedilmektedir. Şostakoviç ilk başta Sovyet rejimine çok bağlı bir gençken, daha sonra bu rejimi onaylamamış, bestelerine karanlık ve acı olarak yansıtmıştır. Kimi zaman dramatik içerikli, lirik, kimi zaman felsefik, psikolojik, trajik bir müzik dili kullanmış olsa da, eserlerinin çoğunda gergin bir hava görülmektedir. Şostakoviç, 20. yüzyılın sosyal çelişkilerini yansıtan en büyük bestecilerindendir (Mehtiyeva, 2003: 178). Böylece besteci, bir yanıyla beklenenlere cevap verirken, bir yanıyla kendi kişiliğini müziğinde üstü kapalı bir biçimde göstermiştir.

Hayatındaki zorluklardan beste yaparak uzaklaştığını düşünen Şostakoviç, Rostropoviç ile bir konuşmasında; “Beni tek huzursuz eden, bir gün beste yapamamaktan alıkonabileceğim düşüncesi. Öyle bir durumda bu işe devam edebilmek için ne gerekiyorsa yapardım.” demiştir (Bali, 2006: 67).

Şostakoviç, 19. yüzyılın batılı klasik müzik disipliniyle yetişmiş bir bestecisidir. Glazunov, Steinberg ve Nikolayev gibi besteciler ile çalıştığı ilk eğitim yılları nedeniyle 20. yüzyılda batı geleneğini sürdüren bir besteci olarak bilinir. Gençlik yıllarında, 1920'lerin Almanya'sında geçerli olan eğilimlerle de ilgilenmiş ve devrim müziği adına önemli yapıtlar vermiştir (Mimaroglu, 1999:168). Şostakoviç içinde bulunduğu politik

iklime karşın özellikle de batı geleneğini sürdürmedeki ısrarlı duruşu nedeni ile Prokofiev'in 1953 yılındaki ölümünden sonra Sovyet sanatçılarının temsilcisi olarak anılmaya başlamıştır (Çorlu, 2006: 95).

Hayatı boyunca gerek Stalin gerekse haleflerinin politik ve estetik engellerine sık sık takılmış olmasına rağmen geride dört opera, 15 senfoni, sekiz yaylı çalgılar dördlüsü, baleler ve sayısız oda müziği eserlerinden oluşan etkileyici bir üretim bırakmıştır (Ayrıntılı eser listesi için bkz. Ek 1).

## **2.2. Eserlerindeki Stil ve Yapı**

Dimitri Şostakoviç Petersburg Konservatuvarı'nda, hem bestecilik hem de piyano eğitimi görmüş, bu çalgıya çok sık zaman ayıramamasına rağmen çok sayıda piyano eseri yazmıştır. Bestecinin piyano eserleri, stil bakımından büyük çeşitlilik gösterir. Artistik yönden birbirleri ile pek uyum içinde olmasalar da pek çok sanatçı tarafından seslendirilir (Birkan, 2006: 72). Ancak Şostakoviç için bestecilik her zaman piyanodan çok daha ön planda olmuştur.

Şostakoviç'in başlıca niteliği, müziğindeki yapı mantığı ve orkestralama ustalığıdır. Yapıtları arasında on beş senfonisi özel bir yer tutar; bunların hemen hemen hepsi, başarılı bölümleriyle Şostakoviç'i 20. yüzyılın ileri gelen bestecilerinden biri olma durumuna yükseltmiştir (Mimaroglu, 1999:168).

Şostakoviç kendi senfonilerinin çoğunu mezar taşına benzetir. Hitler'i bir savaş suçlusunu olarak nitelendirirken Stalin'i de aynı kefeye koyar. Korkunç savaş günlerinin etkisinden kurtulamaz ve bu sebeple *4. Senfoni*'den itibaren bütün senfonilerinin konusu savaştır. Şostakoviç aynı anda hem tanıdık gelen hem de çağrışım uyandıran bir müzik diliyle konuşur. Schoenberg'den çok Mahler'in mirasçısıdır. Melodileri mırıldanılabilir olmasa da armonileri keskin ve sert, ama müziğinin kökleri 19. yüzyılın büyük senfoni geleneğine bağlıdır. Daha sonraları 12 ses yöntemi ile denemeler yapmış olmasına karşın daima tonaliteyi benimsemiştir. Şostakoviç, klasik müziğin neredeyse, sadece geleneksel formları (senfoniler, konçertolar, sonatlar, yaylı dördlülere, piyano için prelüde ve fügler...) ile çalışan büyük bestecilerin sonuncusudur. Deneysel çalışmalardan hoşlanmaz, Ona göre müzik, ruhla, akılla, yürekle ve beyinle doldurulmalıdır (Akın, 2006: 43).



Şostakoviç'in eserlerinde; Çaykovski, Hindemith ve Prokofiev gibi birbirinden çok farklı bestecilerin etkileri açıkça seçilir. Zamanla bu etkiler daha da artmış ve çeşitlenmiştir. Özgür bir kültür ortamının hüküm sürdüğü Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde, o günlerde "avant-garde" bir yöneliş içinde olan Igor Stravinsky ve Alban Berg'in müzikleri çalınıyordu. Aynı yaklaşımı eserlerinde kullanan Bela Bartok ve Paul Hindemith'in kendi yapıtlarını seslendirmek üzere SSCB'ye geldikleri sırada Şostakoviç de "avant-garde" akımını denemeye girişti (Ana Britannica, 1990: 305).

19. yüzyılın senfoni geleneğine ait kavramların kullanıldığı *5. Senfoni*, günümüzde de Şostakoviç'in çok sık seslendirilen senfonileri arasındadır. Ayrıca pek çok sinema ve reklam filmlerinde *5. Senfoni*'nin son bölümü, coşkulu ritmi, alımlı melodisi ile kullanılmaktadır. Şostakoviç bu senfoni ile daha sonraki eserlerinde de görülen kişisel üslubuna ulaşmıştır. Dönemin yönetimi tarafından da büyük beğeni toplayan eserde bestecinin, aslında rejimin istekleriyle alay ettiği sıkça dile getirilir, kendisi de bunu bizzat açıklar. Nitekim *5. Senfoni* biraz yakından incelendiğinde büyük bir kabalık, rahatsız edici bir tutum söz konusudur. Eserde bir takım askeri etkiler vardır. Eserin *final* bölümü ise hem kısa hem ruh durumunu bozmaya yönelik bir yapıya sahiptir. Başlangıçta duyurulan büyük ve güçlü majör akorlar Şostakoviç'in bundan sonraki müziklerinde yapacağı, bir anlamda var olma oyunudur (BBDSO Konser Programı, 2009).

1936'da yazdığı *Mtsensk'li Lady Machbeth Operası* ise büyük eleştirilerle karşılaşmıştır. Pravda gazetesi: "Müzik değil, kargaşa; ancak burjuva zevklerine sesleniyor" yargısıyla Şostakoviç'e karşı geniş bir makale yayımlamıştı. Bu makalede şöyle denilmekteydi (Kütahyalı, 2003: 55):

İlk bölümden başlayarak, kakışimlarla dolu bir ses akımı, dinleyiciyi yere sermekte, ezgi parçacıkları ile karmakarışık müzik cümleleri, korkunç bir gürültü denizinde boğulmaktadır. Böyle bir müziğin izlenmesi güçtür, akılda tutulabilmesi ise olanaksızdır.

Besteci Pravda gazetesindeki makaleyi gördüğünde hissettiklerini daha sonra şu şekilde anlatmıştır (Akın, 2006:76-77):

28 Ocak 1936 günü, yeni Pravda'yı almak için tren istasyonuna indik. Gazeteyi açtım, yaprakları çevirdim ve 'Müzik Değil Karmaşa' makalesini gördüm. O günü hiçbir zaman unutamayacağım, yaşamımın en unutulmaz günü olmuştur herhalde. Pravda'nın üçüncü sayfasındaki makale tüm varlığımı değiştirdi. Başyazı gibi imzasız çıkmıştı, demek ki, Parti'nin görüşünü yansıtıyordu. Ama aslında Stalin'in görüşüydü ilettiği, bu ise çok daha fazla önem taşıyordu (...)

Şostakoviç'in 1940'ların ortalarında yaptığı besteler en iyi eserleri arasında sayılır. Özellikle *Piyano Üçlüsü* (1944) ve *1. Keman Konçertosu* (1947-1948) bunlar arasındadır. Bu eserlerde görülen ağırbaşlılık, hatta ürkütücülük, Şostakoviç'in bir kez daha gözden düşmesinde etkili olmuştur. 1945 yılında seslendirilen *9. Senfoni* ise bestecinin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk eseridir. Şaka dolu ve neşeli bir karaktere sahip olan bu senfoniyi yazmasının sebebi, savaştan sonra insanlardaki karamsarlığı kaldırmak ve mutlu bir gelecek hayal etmelerini sağlamaktır. Fakat tepkiler bestecinin düşündüğü gibi olmamış ve bu eser halkın beklentilerini karşılamamıştır. Besteci, *9. Senfoni*'sini yazmayı planladığında, ilk düşüncesine göre, eserde koro, solistler ve büyük senfoni orkestrası olacaktı. Bu eser, Almanya'nın yenilmesini ve Rus ordusunun bu savaşta zafer kazanmasını vurgulayacaktı. Belli bir aradan sonra besteci bu fikrinden vazgeçmiş ve sırf senfoni orkestrası için şaka dolu bir müzik bestelemiştir (BBDSO Konser Programı, 2010).

Senfonilerinde olduğu gibi, dörtlüleriyle de başarı kazanan besteci yine parti yetkililerinin eleştirisiyle karşılaşmış ve zaman zaman onlara ödün vermek zorunda kalmıştır. Bütün politik zorluklara rağmen olağanüstü yeteneğini ve gerçek sanatçı kişiliğini, kontrol mekanizmasının hafiflediği bir alanda, oda müziğinde ve özellikle de dörtlülerde gerçekleştirmiştir. Başlangıçta yaylı çalgı dörtlüleri pek dikkat çekmemiş bu formda verdiği eserlerin ilgi çekmesi, *7. Yaylı Çalgılar Dörtlü'sü* ve bunu takiben *8.*, *9.* ve *10. Yaylı Çalgı Dörtlüleri* ile gerçekleşmiştir. Yaylı çalgı dörtlülerinde rastlanabilen önemli bir özellik, baştaki ve sondaki temanın yer değişmesiyle özelleşen, sonat formunun ele alınış biçimi ve modal değişimlerdir. Ayrıca, Şostakoviç'in dörtlülerinin bir diğer özelliği ise, Beethoven'in dörtlüleriyle benzeşmesidir. Özellikle *2. Dörtlü'sü*, Beethoven'in müzikal ve ideolojik köklerine kadar gitmektedir. Birinci bölümün uvertüre benzer ve sonat formundan çıkmış olan yapısı, üçüncü bölümdeki *Scherzo*'yu anımsatan vals ve sonundaki varyasyonlu tema tipik Beethoven mantığındadır (Çorlu, 2006: 95). Bölüm sayıları bir ile yedi arasında değişen bu eserlerinde Şostakoviç, dörtlü sanatının bütün inceliklerini denemiştir. Örneğin; *5. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde dramatik özellikte iki hızlı bölüm arasında ağıtsal ve trajik nitelikte bir yavaş bölüm vardır. Eser, 35 dakika boyunca bol sayıda disonant tınlarla donatılmış özgün armoniler, dokunaklı melodiler ve karmaşık ritimlerle süslenmiştir (Yıldız, 2003: 54).

Şostakoviç'in politik duygularını müzik diliyle iletebileceği açıkça bilinir. Bu yeteneğin belki de en belirgin örneği bestecinin 8. *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'dür. Savaşın kurbanlarına adanmış olan eser, bestecinin müzikal imzası olan ve sıkça tekrarlanan *Re, Mi bemol, Do, Si* (D,S,C,H)\* notalarıyla açılmaktadır. Eserde, Şostakoviç'in önceki besteleri olan *Mtsensk'li Lady Machbeth* operası ve *Istırap Dolu Esaretin Eziyeti* adlı devrimci şarkısından da bazı parçalar duyulmakta ve bu eseriyle Şostakoviç, dinleyicilere olabildiğince açık bir dille, kendisinin de baskının kurbanı olduğunu söylemektedir. Ancak bestecinin, yayımlananlar içinde başka hiçbir eseri, politik fikirlerini böylesine açık bir şekilde dile getirmemiştir. (Akın, 2006: 45).

Şostakoviç göstermelik bir sistem propagandası ardında kendine özgü sanatını, içine doğduğu gibi sergilemiştir. Formunun genel prensipleri bireysel stilistik uygulamada modern armoni ile klasik formun birleşimidir. *1. Piyano Konçertosu*, *6. senfoni*'nin birinci bölümü ve *2. Yaylı Dörtlü*'nün ikinci bölümü bu kurallar içinde verilmiş örneklerdir.

Şostakoviç'in müziğindeki sağlam yapı düzeni ve orkestralama ustalığı, onu 20. yüzyılın önde gelen bestecilerinden biri olma düzeyine yükseltmiştir. İlk yıllarında, Orta Avrupa anlatımcılık okulunun etkileri ve ton dışı müzik eğilimleri görülürken daha sonraki eserlerinde, L.van Beethoven, Çaykovski, Mahler ve Prokofiev gibi ustaların etkisinde kalmıştır. Bu etkilerin onun bestelerine çok büyük katkıları olmuştur (Gürak, 2000: 277). Özellikle konçertolarındaki bölümler arası geçişler bestecinin Mahler'e olan hayranlığını gösterir.

Şostakoviç'in bütün plak kayıtlarında, bestecinin kusursuz tekniğinin yanı sıra, *non legato* olarak nitelendirilen, kuru bir ses yüksekliği dikkati çeker. Bu özellik onun müziğinde, özellikle *1. Piyano Konçertosu*'nda görülür.

---

\* Alman alfabetik nota sisteminden esinlenen D, S, C ve H harfleri, D. Şostakoviç'in isminin Almanca baş harflerini yansıtmaktadır (D. Sch).

Ama buna karşılık, derin güzellikler içeren bir ses kalitesi, geniş biçimde ifade edilen ağırsal bir çizgi, özellikle bazı konçertolarının ağır bölümlerinde, prelüd ve füğlerinde göze çarpar. Eserlerinde anlatmak istediklerini bütün açıklığıyla dinleyiciye ulaştırma çabası içinde olan Şostakoviç, çalışmada hiçbir zaman basit ve zorlama anlatımların peşinden gitmez. Besteci, plak kayıtlarında olağanüstü yeteneğini büyük ustalıkla sergilemekte, Rahmaninov, Bartok ve Prokofiev gibi büyük bestecilerin geleneklerini sürdürmektedir. (Birkan, 2006: 73). Birçok kişi Şostakoviç'i, bestelediği on beş senfoni ve on beş yaylı çalgılar dörtlüsü ile 20. yüzyılın en büyük ve Bach'a en çok yaklaşan bestecisi olarak kabul eder.

Şostakoviç, kendi yaşam tarzı ile Sovyet müziğinin oluşumunu sağlamış ve bu oluşum içinde sanatçılığı ve kişiliği ile kendini göstermiştir. Bestecinin yapıtları, ezgisel ve enstrümantal zenginliği bakımından Berlioz'un ya da Mahler'in büyük bestelerini anımsatır. Şostakoviç, özellikle üflemeli ve vurmali çalgılar alanında ya da yaylılar için yapılan bağ işaretlerinde, Mahler'in orkestra ile ilgili birçok ilkesini alıp geliştirmiştir. Şostakoviç, 20. yüzyılda müziğin gelişimini, biçim, ritim, enstrümantasyonun önemi ve temanın uygulanışı içinde armoninin gelişimi üzerindeki etkileri olmak üzere neredeyse tüm alanlarda büyük ölçüde etkilemiştir (Öztarhan, 2006: 100).

### **2.3. Viyolonsel Eserleri Arasında Viyolonsel Konçertolarının Yeri**

Şostakoviç'in viyolonsel için yazdığı üç büyük eseri olan iki viyolonsel konçertosu ve bir viyolonsel sonatının yanı sıra viyolonsel ile piyano için üç parça, yine viyolonsel ile piyano için *Moderato*, viyolonsel için ön planda kullanıldığı piyanolu üçlü ve oda müziği eserleri vardır.

Belirgin Rus özelliklerini ve tipik Şostakoviç temalarını içeren viyolonsel sonatı *re minör* tonalitesindedir. Schwarz'a göre "duygusal fırtınalı çıkışlar" içeren sonatın ilk seslendirilişi, 25 Aralık 1934 tarihinde piyanoda Şostakoviç, viyolonselde Bolşoy Tiyatrosunun baş viyolonselisti ve aynı zamanda Stradivarius Dörtlüsü'nün üyesi olan Viktor Kubatski tarafından yapılmıştır (Tokay, 2008: 33).

Şostakoviç, konçerto alanında, virtüözlüğe fazla yer vermesine karşın, anlatım yönü daha derin, kişiliği daha belirgindir. Keman konçertosu (1948) ve viyolonsel konçertosu

(1959) bu görüşü doğrulamaktadır. En önemli oda müziği yapıtları ise; sekiz tane yaylı dördlüsü, piyanolu beşli ve piyanolu üçlüdür. (Kütahyalı, 1981: 57).

Şostakoviç'in keman eserleri nasıl Oistrakh ile özdeşleşmişse, viyolonsel eserlerinde de Şostakoviç'in öğrencisi olan Rostropoviç akla gelen ilk isimdir. Besteci, *I. Viyolonsel Konçertosu*'nu Rostropoviç'e ithaf etmiş ve eser ilk defa onun tarafından seslendirilmiştir.

Şostakoviç her zaman, bir eserin ilk performansının onun gelecekteki kariyeri açısından çok önemli olduğunu savunmuştur. Eserin ilk performansını da şef ya da solistin yanlış yorumladığı için, en anlayışlı dinleyicilerin bile kötü not verdiğini düşünmüştür. Bu sebeple viyolonsel konçertolarını, müzik yorumuna çok güvendiği öğrencisi olan Rostropoviç'in seslendirmesini istemiş ve O'na ithafen yazmıştır.

Rostropoviç henüz genç bir viyolonsel sanatçısı iken kendi yazmış olduğu piyano konçertosunun partiyonunu Şostakoviç'e göstermek istemiş, aldığı olumlu yanıt üzerine bestesini ona götürmüştür. Şostakoviç konçertoyu dinledikten sonra; "Slava, o kadar yeteneklisin ki, sınıfıma katılman için sana yapacağım daveti kabul etmeden onur duyacağım!" diyerek onunla çalışmayı kabul etmiş ve böylece Rostropoviç, Moskova Konservatuarı'nda onun kompozisyon öğrencisi olmuştur (Bali, 2006: 66). Böylece Rostropoviç'in bestecilik hayatı başlamış ve besteciyle olan yakınlıkları artmıştır.

Şostakoviç tam olarak, Prokofiev'in viyolonsel ve orkestra için *Senfoni-Konçertantı*'nı dinledikten sonra bir viyolonsel konçertosu yazmaya karar vermiştir. Prokofiev'in eserini Moskova Filarmoni Orkestrası eşliğinde viyolonsel sanatçısı Rostropoviç'den dinlediğinde, eserden çok etkilenmiş ve konser sonrası viyolonsel konçertosu yazma düşüncesini Rostropoviç ile paylaşarak yeni çalışmalara başlayacağını şu şekilde dile getirmiştir (Güçlü ve Kıvanç, 1999: 191);

Konçerto yazmak istiyorum, içeriği hakkında somut bir şey söylemek bana güç geliyor; bu tür sorular, apaçık doğallıkları ve basitliklerine karşın, benim için her zaman sorunlar yaratıyor. Her şeyden önce bir eserin yazılması sırasında biçim, ifade yolları ve hatta tür önemli ölçüde değişebiliyor. Şu anda yalnızca bu konçertonun uzun bir süre önce düşünülmüş olduğunu söyleyebilirim.

Aynı zamanda Rostropoviç'in devam eden parlak solo kariyerinin de etkili olduğu bu düşünce ile 1959'da, bu yetenekli öğrencisi için bir konçerto yazmıştır. Günümüzde de

çok sık çalınan *1. Viyolonsel Konçertosu* Rostropoviç'e adanmış ve O'nun inanılmaz yeteneği düşünülerek yazılmıştır.

Genelde çok hızlı beste yapan Şostakoviç, savaş sonrası yazdığı en güzel konçertolardan biri olan *1. Viyolonsel Konçertosu*'nun ilk bölümünü ilkbahar 1959'da bitirmiş, fakat son halini biçimlendirememiştir. Kendi kafasındaki planı, standart üç bölümlü bir konçerto yazmaktır ama 1959 yazı bu planı değiştirmişti. Eser bölümleri, birinci ve ikinci bölümler arasında verilen ara dışında birbirine bağlı olarak çalınır. İlk bölüm solistin sunduğu, hafif karakterde, kaygısız tavırlı bir tema ile açılır. Yavaş başlayan ikinci bölüm, yavaş başlayan bir kadans ile ve hiç duraksamadan üçüncü bölüme bağlamıştır. Diğer bir çarpıcı özellik, eserin olağanüstü bir orkestra yazımına sahip olmasıdır.

*1. Viyolonsel Konçertosu*, alışılmış bir orkestra girişi yerine viyolonselin tek başına açılışını yaptığı tema ile başlar ve dört nota (bestecinin ünlü müzikal imzası olan DSCH) üzerinde devam eder. Bu dört notalık marş karakterindeki müzik fikri, Naziler tarafından idama mahkum edilen bir grup Sovyet askerini konu alan, Şostakoviç'in 1948 yılında "Young Guard" filmi için yazdığı temadan alınmıştır (Tokay, 2008:63). Sözü edilen motif, bölümde saplantılı bir şekilde tekrar eder ve tipik Rus ezgilerine dönüşür. Bu melodi birinci bölümün hatta tüm konçertonun direği gibidir.

Birinci bölüm çok yoğundur, orkestrasyonu da tipik Şostakoviç stilidir. Yani, kesin, karmaşık melodiler, baskın ve sık kullanılan vurmali çalgılar, tahta nefesliler ve Şostakoviç özelliğini taşıyan pek çok enstrüman vardır. Besteci, birçok eserinde kullandığı gibi, bu konçertoda da tipik halk ezgilerini ve ninnilerini kullanmıştır.

Birinci bölümdeki yoğun ve karmaşık ruh hali, ikinci bölümde tamamen değişir. İkinci bölüm halk ezgilerine dayanan sakin ve dokunaklı bir güzelliğe sahiptir. Yaylıların her zamankinden daha yumuşak başlayan istekli, tutkulu müziği hemen korno tarafından hızla tekrarlanır. Solo viyolonsel masumca şarkı söyler gibidir. Bu bölüm sanatçının kendini gösterebileceği bir bölümdür. Pek çok güzel tema vardır ve sadece Şostakoviç'in kullanabileceği ezgilerdir. Orkestra genellikle dağınıktır. Ağıt havasında olan bu bölüm, bestecinin melankolik ve karakteristik müziğini yansıtır. İkinci bölümün, tipik bir Rus ezgisi olduğu hemen anlaşılan teması, bölümün ortalarında, dramatik bir havaya dönüşür ve besteciye özgü anlatım içinde, çeştanın da katıldığı bir sona ulaşır (Kliegel, 1995).

İkinci bölümden sonra yer alan kadansta, birinci ve ikinci bölümden gelen temaların kullanıldığı görülür. Viyolonsel için oldukça zor pasajlar kullanılmıştır. Bestecinin sık kullandığı üçleme-onaltılık karşıtlığı bu bölümde de hemen fark edilir. Bazı notaların arşe ile çalınması gerekirken aynı zamanda sol elin de *pizzicato* yapmasını belirten yüksek virtüözite isteyen pasajlar vardır. Kadans, oldukça hareketli olan *Final* kısmına bağlanır.

Son bölüm, Stalin'in favori şarkılarına benzeyen gösterişli bir tema ile başlar. Güçlü ve karmaşık bir orkestrasyonu, tahta nefeslilerde tiz seslerle gelen pek çok alışılmadık temalar vardır. Üçüncü bölüm de birinci bölüm gibi kalabalık ve karışıktır. Ancak besteci bu bölümde birinci bölümden farklı olarak kromatik figürleri oldukça sık kullanmıştır. Bölümün sonuna doğru kornolarda gelen tema ile birinci bölümün başlangıcındaki dört nota duyulur ve bölüm güçlü bir şekilde biter.

Şostakoviç, 2. *Viyolonsel Konçertosu*'nun hazırlık aşamasında da Rostropoviç'in görüşlerini almış ve eserin ilk seslendirilişi yine O'nun tarafından, bestecinin 60. doğum gününde yapılmıştır (25 Eylül 1966). Kısa bir süre önce kalp krizi geçirmiş olmasına rağmen konsere katılmış, ayrıca kendisine Sovyet kültürüne yapmış olduğu katkılarından dolayı Merkez Kurulu tarafından "Altın Madalya" ve "Sosyalist Emek Kahramanı" unvanlarını verilmiştir (Noras,1998).

27 Nisan 1966'da tamamlanan 2. *Viyolonsel Konçertosu*'nun orkestra partisi de viyolonsel partisi kadar yoğundur. Sanki orkestra, solo viyolonsele eşlik etmiyor da bir senfoni çalıyor gibidir. Öyle ki besteci, bu konçertoyu yazma aşamasında "solo viyolonsel partili 14. senfoni" olarak nitelemiştir. (14. Senfoni bu konçertodan üç yıl sonra tamamlanmıştır.)

2. *Viyolonsel Konçertosu* da, birincide olduğu gibi uzun bir orkestra girişi yerine, solo viyolonsel için açılışını *do* telinde yaptığı tema ile başlar. Bu, Şostakoviç'in özellikle viyolonsel eserlerinde çok severek kullandığı bir özelliğidir. Birinci bölüm *Adagio*, hüzünlü ve lirik pasajlarla doludur. Başlangıcına uygun bir şekilde sakin ve *pianissimo* biter (Kliegel, 1995).

İkinci bölümde, Şostakoviç zekasının işleyişi göze çarpar. Marş havasında (tipik, bilinen bir Şostakoviç temasıdır) başlayan bölüm, sakin bir melodiyle devam eder. Bu kaygısız ve sakin melodi aynı zamanda biraz sonra tehlikenin yaklaşmakta olduğunun

habercisidir. Daha sonraki sevinç havası 5. *Senfoni*'nin sonundan farklı değildir. Şostakoviç konçertosunda da çok sık hissettirdiği tehlikeyi şu sözleriyle ifade eder; “Senin başına bir silah konmuşken, mutlu ol denmesi tamamen delilik...”

Üçüncü bölüm, çocukluğa dönüştür ve hareket çoğunlukla duygusaldır. Besteci, Haydn ve Mozart'tan gelmiş olabilecek eski bir moda dönüşle geçmişe ait bir temayı geliştirmeyi denemiştir ve ilk iki bölümden farklıdır. Besteci, konçerto bittikten sonra 3. bölümü beğenmemiş, bu bölümü tekrar yazmayı düşünmüş ve muhtemelen bu düşüncesini Rostropoviç ile paylaşmıştır. Ayrıca Rostropoviç, konçertonun kadans bölümü için bazı önerilerde bulunmuş ve besteci de bu önerileri dikkate alarak kadansı yeniden gözden geçirmiştir. Eser bittikten sonra Rostropoviç, bestecinin tedavi için gittiği Yalta'da eseri piyano eşlikli olarak ilk kez kendisine çalmıştır (Tokay, 2008: 86).



## İKİNCİ BÖLÜM

### D. ŞOSTAKOVIÇ'İN VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ FORMLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Şostakoviç iki viyolonsel konçertosunu da aynı solist için yazmış olmasına rağmen, iki konçertonun gerek tarz olarak gerekse karakter olarak birbirinden farklı yapıda olduğu görülür. Ancak her ikisi de bestelendikleri dönemin ve bestecinin özelliğini yansıtır.

#### 1. BİRİNCİ VİYOLONSEL KONÇERTOSU

Şostakoviç 6 Haziran 1959'da yapmış olduğu bir açıklamada, yeni yazmakta olduğu eserinin bir viyolonsel konçertosu olduğunu duyurmuş eser ile ilgili olarak ilk bilgileri vermişti. Bitirdiği birinci bölümün neşeli bir marş şeklinde olduğunu ve eserin toplam üç bölümden oluşacağını, fakat diğer iki bölüme henüz başlamadığını belirtmişti. Besteci konçertoyu 20 Temmuz 1959 tarihinde tamamlamıştır (Tokay, 2008: 59).

##### 1.1. Birinci Bölüm

Eserin birinci bölümü *Sonat Allegrosu* biçiminde yazılmıştır. Büyük biçimler içinde temeli birleşme ilkesine dayalı *Sonat Allegrosu* biçimi; *Sergi (A)*, *Gelişme (B)* ve *Yeniden Sergi (A)* olmak üzere gelişmiş üç bölmeden oluşur.

Şostakoviç *I. Viyolonsel Konçertosu'nun* birinci bölümünde yer alan *sergi bölmesi*, iki farklı temadan oluşmuştur. Birinci tema, kesinliği olmayan belirsiz cümleler ile birbirine bağlantılıdır. Birinci bölüm, bölüme hatta esere hakim olan *mi bemol* majör tonalitesinde başlar. Şekil 1'de görülen bölümün giriş cümlesi, aynı zamanda ilk temayı oluşturan en önemli cümledir.

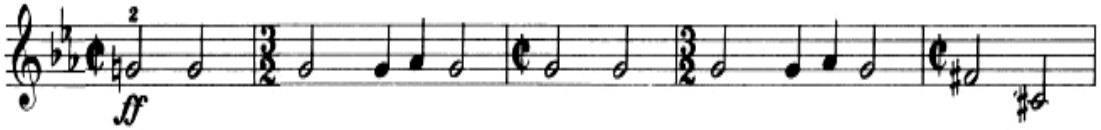


Şekil 1. Birinci bölümün giriş cümlesi.

Pek çok süsleme sesler gelse de tonalite değişmez ve birinci tema *mi bemol* majörde devam eder. Temanın sonunda viyolonselde duyulan tiriller, birinci temayı orkestradaki geçiş köprüsüne bağlar. Birinci görevi ikincil temanın tonalitesine hazırlamak olan geçiş köprüsünün dominant armonisine yol alması gerekir. Bu gidiş çoğunlukla armonilerin dominanta doğru yönelmesi ve ardından ikinci adımda dominant armonisi üzerinde durularak, en uygun olan yerde kalış yapılması biçiminde uygulanır. Bazı durumlarda bu köprü çok kısa tutulabilir. İncelenen konçertonun geçiş köprüsü de bu şekildedir. Orkestranın duyurduğu dört ölçülük bu kısa köprü ikinci temayı hazırlamış ve ikinci tema *mi bemol* majörün ilgilisi olan *do* minörde gelmiştir.

Eserin ikinci teması 86. ölçüde başlamış ve bir cümle demetinden oluşmuştur. Cümleler arasında kalış yoktur, birbirlerine bağlıdır. İkinci temada melodik olarak iki farklı cümle görülür ve bu cümleler birbirlerini izleyerek geçiş köprüsüne kadar devam eder. İkinci temanın başlangıcında yer alan bu iki farklı cümle Şekil 2’de görülmektedir.

a)



b)

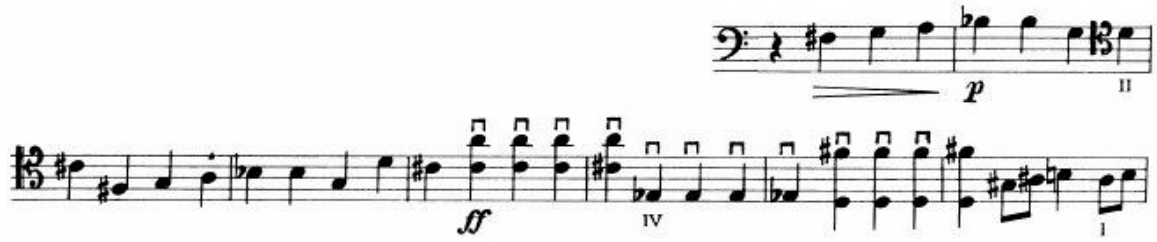


Şekil 2. Birinci bölüm, sergi bölmesindeki ikinci temanın cümleleri.

a) ilk cümle, b) ikinci cümle.

İkinci temanın sonunda viyolonsel, klarinetten son kez duyulan temaya eşlik ederken görülmektedir. İkinci temadaki gösteriş azalarak geçiş köprüsüne bağlanır. Orkestradan duyulan geçiş köprüsünün hemen ardından sergi bölmesinin sonundaki birinci tema bu kez kısaltılmış olarak kornlarda gelir ve sonat allegrosunun sergi bölümü sonlanarak orta bölme olan gelişme bölümüne bağlanır.

Birinci bölümün *gelişme bölümü*, aralarında kalışlar yapmayan üç kesitten oluşmuştur. Bu kesitler hem melodi, hem ritim, hem de tonalite bakımından diğer temalardan oldukça farklıdır. Birinci kesitin ilk cümlesi Şekil 3'te gösterilmiştir.



Şekil 3. Birinci bölüm, gelişme bölümünün birinci kesiti.

Birinci ve ikinci kesit arasında eserin ana teması tekrar bakır nefesli çalgılarda duyurulur. Viyolonsel partisinde gelen ve birinci kesitteki melodinin geliştirilerek oluşturulduğu ikinci kesitin başlangıcı Şekil 4'de gösterilmiştir. 178. ölçüde başlayan ikinci kesit aynı tematik özelliklerle üçüncü kesite kadar devam eder.



Şekil 4. Birinci bölüm, gelişme bölümündeki ikinci kesitin başlangıcı.

Gelişme bölümü genellikle tonalite bakımından sergiden uzak olduğu için, bu bölmeden yeniden sergiye dönüş köprüsü de daha uzun olabilir. İncelenen eserin bu kısmındaki dönüş köprüsü de aynı özelliktedir. Viyolonsel partisinin eşlik konumunda olduğu ve ezginin tahta nefeslilerde geldiği üçüncü kesit dönüş köprüsüne bağlanır.

Dönüş köprüsünde, kornonun birinci temayı duyurması ve diğer bakır nefeslilerin yardımı ile ana tonaliteye dönüş gerçekleşir. 239. ölçüde viyolonsel in de dönüş köprüsüne katılmasıyla yeniden sergiye bağlanır. Bu kısım Şekil 5’de gösterilmiştir.



Şekil 5. Birinci bölüm, yeniden sergiye dönüş cümlesi.

*Yeniden sergi* bölmesinin birinci teması sergi bölmesinde olduğu gibi *mi bemol* majörde, ikinci teması *do* minörde getirilmiş fakat sonra bölümün kendi tonalitesi olan *mi bemol* majöre dönüş gerçekleşmiştir. Bölüm bitişe yaklaştığı ve kendi tonalitesine dönmesi gerektiği için ilk duyulan birinci ve ikinci tema kısa tutulmuştur. Yeniden serginin kısa tutulmuş olan ikinci teması kornolarda duyurulmakta ve viyolonsel in eşlik konumunda olduğu görülmektedir.

Kornodaki temanın viyolonsele geçmesi ile artık son kez gelecek olan birinci tema, bölümün gerçek tonalitesi olan *Mi bemol* majöre dönüşü gerçekleştirir. Eserin birinci bölümü, alışla gelmiş gösterişli bir finalin aksine *diminuendo* ve *piano* nüansları ile kodaya bağlanmadan biter. Bölümün final kısmı Şekil 6’da gösterilmiştir.



Şekil 6. Birinci bölümün finali.

## 1.2. İkinci Bölüm

Eserin ikinci bölümü *Üç Bölmeli Lied* biçiminde yazılmıştır. Oldukça geniş tutulan birinci bölmeyi *la* minör tonalitesinde ve aynı zamanda bölüme giriş niteliğinde olan bir ezgi ile yaylılar açar. 16. ölçüde orkestranın girişine viyolonselinde katılmasıyla bölümün asıl teması başlamış olur. Şekil 7’de görülen bölümün bu ilk teması bölüm içinde diğer enstrümanlardan da sıkça duyulur. Örneğin; 35. ölçüde ana tema klarinette duyulmaktadır.



Şekil 7. İkinci bölüm, birinci bölmenin ilk teması.

Birinci bölme aralarında kalışlar olmayan cümlelerden oluşmaktadır. 54. ölçüden başlayarak orkestra, 16 ölçülük bir girişle ikinci bölmenin tonalitesine hazırlar.

a)



b)



Şekil 8. İkinci bölüm, ikinci bölmedeki temalar.

a) ilk tema, b) ikinci tema.

*Fa diyez* minörde başlayan ikinci bölmede iki farklı tema vardır. Viyolonselde duyulan bu temalar Şekil 8’de görülmektedir.

*Üç bölmeli lied* biçimlerinde, ikinci bölme farklı tonalitede gelen bir ara bölmedir. Bir kalışa değil, bir dönüşe doğru gitmektedir. Bu nedenle eserin ikinci bölmesi aynı zamanda, birinci bölmeyi hazırlayan köprü görevi de görmektedir.

İkinci bölümün son bölmesi birincide olduğu gibi *la* minörde orkestranın açılıyla başlar, viyolonsel in temayı çalmasıyla devam eder ve kalış yapmadan kadansa bağlanır. Üçüncü bölme Şekil 9’da gösterilmiştir.



Şekil 9. İkinci bölüm, üçüncü bölme.

### 1.3. Kadans ve Son Bölüm

İkinci bölümle son bölüm arasında yer alan kadans bölümünde önceki bölümlerde kullanılan temalar yeniden ele alınarak duyurulur. Solistin vitüözitesini gösterdiği bölüm, çıkıcı ve inici dizilerin oluşturduğu diyaloglarla son bölüme bağlanır.(bkz. Şekil.38, Şekil. 39).

Son bölüm *Sonat Allegrosu* biçimindedir. *Sergi bölümü*, orkestranın girişini yaptığı tema ile başlar ve bu temaya viyolonsel in katılmasıyla devam eder. Serginin birinci teması Şekil 10’de gösterilmiştir.



Şekil 10. Son bölüm, serginin birinci teması.

Orkestra 55. ölçüde ikinci temaya geçişi hazırlar ve 56. ölçüde serginin ikinci teması başlar. İkinci tema Şekil 11’de görülmektedir.



Şekil 11. Son bölüm, serginin ikinci teması.

128. ölçüde *gelişme bölmesini* hazırlama amaçlı çok kısa bir geçiş köprüsü gelmiş ve 139. ölçüde viyolonseldeki temayla gelişme başlamıştır. Gelişme bölmesi aralarında kalışlar olmayan üç kesitten oluşmaktadır. Bu kesitlerin ilk cümleleri Şekil 12’de gösterilmiştir.







Şekil 13. Son bölüm, yeniden sergide duyulan ilk tema.

Yeniden sergi, sergideki tematik özelliklerle ancak biraz daha genişleyerek kodaya bağlanır. Koda Şekil 14’de gösterilmiştir.



Şekil 14. Son bölüm, koda.

## 2. İKİNCİ VİYOLONSEL KONÇERTOSU

Şostakoviç 1966’nın mart ayında 2. *viyolonsel konçertosu* üzerinde çalıştığını ve bu konçertonun birinci bölümünü bitirdiğini açıklamıştı. Besteci konçertoyu üç bölüm olarak planladığını ama üçüncü bölümü başarılı bulmadığı için yeniden yazmaya karar verdiğini belirtmiş, 27 Nisan 1966 yılında son şeklini vermiştir (Tokay, 2008: 85).

## 2.1. Birinci Bölüm

Eserin birinci bölümü *Sonat Allegrosu* biçiminde yazılmıştır. İlk bölme olan *Sergi bölmesi* yine iki farklı temadan oluşmuştur. Birinci tema, kesinliği olmayan belirsiz cümleler ile birbirine bağlantılıdır. Sergi bölümünün birinci teması Şekil 15’de gösterilmiştir.

The musical score for the first theme is written in bass clef, 4/4 time, and Largo tempo (♩ = 100). It begins with a *p espr.* marking. The first line (measures 1-8) features a melodic line with a circled '1' above the final measure, indicating a first ending. Chord symbols G, C, G, C, G are placed above the staff. The second line (measures 9-16) continues the melody with a 'V' marking above the first measure and a 'D' above the eighth measure. The third line (measures 17-18) shows a continuation of the melody with a '(D)' marking above the first measure.

Şekil 15. Birinci bölüm, serginin birinci teması.

Birinci tema tam bir kalış yapmadan ve geçiş köprüsü gelmeden ikinci temaya bağlanır. Bu iki tema birbirine benzer yapıdadır. İkinci tema da aralarında kalış olmayan cümlelerden oluşmuştur. Sergi bölümünün ikinci teması Şekil 16’da gösterilmiştir.

The musical score for the second theme is written in treble clef, 4/4 time, and begins with an *arco* marking. The first line (measures 1-8) features a melodic line with a *ff* marking below the staff. The second line (measures 9-16) continues the melody with a *dim.* marking below the staff and a *p espr. molto* marking below the staff. The third line (measures 17-18) shows a continuation of the melody with a *dim.* marking below the staff.

Şekil 16. Birinci bölüm, serginin ikinci teması.

*Sergi ve gelişme bölmesi* arasındaki bağlantıyı sağlamak amacı ile 110. ile 115. ölçüler arasında çok kısa bir köprü getirilmiş ve 116. ölçüde gelişme bölmesi başlamıştır. Eserin *gelişme bölmesi*, aralarında kalışlar bulunmayan iki kesitten oluşmuştur. Genelde en az üç kesitten oluşan gelişme bölmesi, bu konçertoda iki kesit olarak görülmektedir. Ancak ikinci kesit oldukça uzun tutulduğu için üçüncü kesite gerek kalmadan dönüş köprüsüne geçiş gerçekleşmiştir. Gelişme bölmesindeki kesitlerin ilk cümleleri Şekil 17’de gösterilmiştir.

a)

Figure 17a shows two staves of music. The first staff, labeled 116, is in bass clef, 3/4 time, and features a sequence of eighth notes with a fermata over the first measure. The second staff, labeled 118, continues the sequence with eighth notes and includes dynamic markings such as *p* and *espr.*

b)

Figure 17b shows two staves of music. The first staff, labeled 135, is in treble clef, 3/4 time, and features a sequence of eighth notes with a fermata over the first measure. The second staff, labeled 138, continues the sequence with eighth notes and includes dynamic markings such as *f espr.* and *pizz.*

Şekil 17. Birinci bölüm, gelişme bölmesinin kesitleri.  
a) birinci kesit, b) ikinci kesit.

Yeniden sergiye dönüşü hazırlamak için getirilen dönüş köprüsü sergideki tematik özelliklerden oluşmaktadır. Dönüş köprüsünden sonra 203. ölçüden başlayarak duyulan *yeniden sergi* ise *sergi* bölmesindeki temaların biraz daha kısaltılmış olarak getirilmesi ile oluşmuştur.

Bu konçertonun birinci bölümü de birinci konçertonun birinci bölümünde olduğu gibi güçlü bir finalin aksine *diminuendo* ve *piano* nüansları ile biter. Bölümün final kısmı Şekil 18’de görülmektedir.

The image shows a musical score for the first section of the concerto, measures 243-250. The score is written for a single melodic line on a grand staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure 243 starts with a forte (f) dynamic. Measure 244 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 245 has a piano (p) dynamic. Measure 246 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 247 has a piano (p) dynamic. Measure 248 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 249 has a piano (p) dynamic. Measure 250 has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The score is numbered 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, and 250. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The score is numbered 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, and 250.

Şekil 18. Birinci bölümün finali.

## 2.2. İkinci Bölüm

Eserin ikinci bölümü *Beş Bölmeli Lied* (ABABA) biçiminde yazılmıştır.

A bölümü iki dönemden oluşmuştur. İlk dönemin ve dolayısıyla ikinci bölümün giriş cümlesi Şekil 19’da görülmektedir.

The image shows a musical score for the second section of the concerto, measures 8-16. The score is written for a single melodic line on a grand staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure 8 starts with a piano (p) dynamic. Measure 9 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 10 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 11 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 12 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 13 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 14 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 15 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 16 has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The score is numbered 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The score is numbered 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16.

Şekil 19. İkinci bölüm, A bölümünün girişi.

Birinci dönem ile ikinci dönem, aralarında tam bir kalış olmadan birbirlerine bağlanmışlardır. Ancak tematik özellikleri bakımından ayrılırlar. İkinci dönemin ilk cümlesi Şekil 20’de gösterilmiştir.



Şekil 20. İkinci bölüm, (A bölmesi) ikinci dönemin ilk cümlesi.

A bölmesinin ikinci döneminin sonunda B bölmesine geçişi hazırlamak için orkestradan duyulan beş ölçülük kısa bir köprü yer almaktadır. B bölmesi, 91. ölçüde başlamış ve kesinliği olmayan cümleler ile birbirine bağlanmıştır. A bölümündeki unsurların kullanıldığı görülen B bölümünün ilk cümlesi Şekil 21’de gösterilmiştir.



Şekil 21. İkinci bölüm, B bölümünün ilk cümlesi.

B bölmesi uzatılarak yeniden A bölmesine bağlanmış, alışıl gelmiş bir dönüş köprüsü getirilmemiştir. İkinci kez gelen A bölümü ise ilkinden daha uzun tutulmuş ve tematik öğeleri açısından biraz daha geliştirilerek getirilmiştir. A bölümünün başlangıcı Şekil 22’de gösterilmiştir.



Şekil 22. İkinci bölüm, A bölmesinin ikinci kez gelişi.

İkinci kez gelen B bölümü bu sefer çok kısa tutulmuştur. Beş bölmeli lied formuna uymak için sadece temanın duyulması amacıyla getirilmiş gibidir. 219. ölçüden başlayan A bölümünden B bölümüne dönüş ve B bölümünün yer aldığı pasaj Şekil 23'de görülmektedir.



Şekil 23. İkinci bölüm, B bölümünün ikinci kez gelişi.

Üçüncü ve son kez duyulan A bölümü 231. ölçüde başlamaktadır. A bölümü bu kez çok kısa tutulmuş ve kalış yapmadan 3. bölüme bağlanmıştır. Son kez gelen A bölümü Şekil 24'de gösterilmiştir.



Şekil 24. İkinci bölüm, A bölümünün üçüncü kez gelişi.

### 2.3. Üçüncü Bölüm

Eserin üçüncü bölümü *Rondo* formunda yazılmıştır. Rondo formlarının temeli tekrar etme ilkesine dayanır. Bu bölümde de temalar çeşitlenerek kendini tekrar etmiştir. Besteci bölümü, alışlagelmiş rondo formu kuralları dışında yazmış, sadece temaları tekrar ederek formun tekrar etme özelliğinden yararlanmıştır.

A teması iki kısımdan oluşmuştur. Giriş özelliğindeki birinci kısım orkestradan duyurulur. 33. ölçüde solo viyolonsel girişini ile temasın ikinci kısmı başlar. Viyolonselden duyulan ikinci kısmın başlangıcı Şekil 25'te gösterilmiştir.



Şekil 25. Üçüncü bölüm, A temasının ikinci kısmı.



Şekil 26. Üçüncü bölüm, B temasının iki farklı kısmı  
a) birinci kısım, b) ikinci kısım(ilk yarısı).

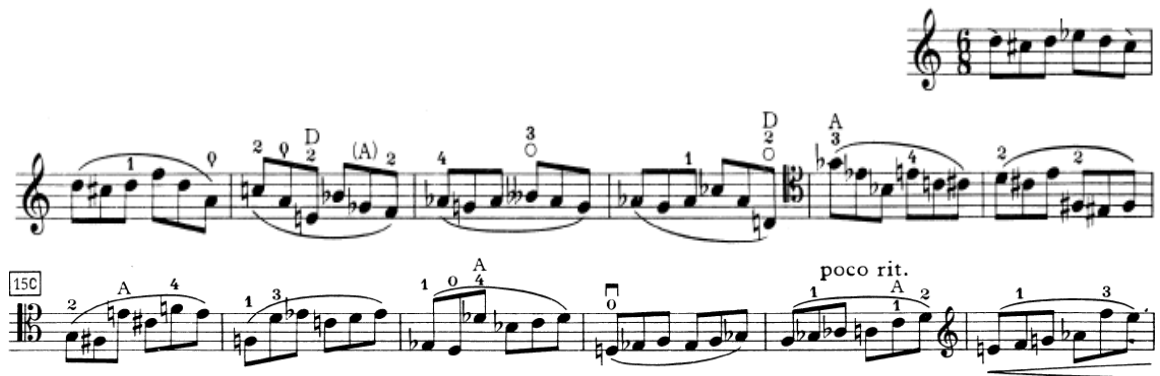
B teması da iki kısımdan oluşmuştur. İlk kısım 69. ölçüde başlamış belirgin bir kalış yapmadan ikinci kısma bağlanmıştır. İkinci kısım ilk kısımdan daha uzun getirilmiştir. Şekil 26’da B temasının ilk kısmı ve ikinci kısmın ilk yarısı görülmektedir.

119. ölçüde C teması başlamıştır. A ve B temasından daha farklı bir yapıda olan C temasının bir kısmı Şekli 27’de görülmektedir.



Şekil 27. Üçüncü bölüm, C teması.

143. ölçüde tekrar B teması gelmiştir. İkinci kez gelen bu tema, ilkinden farklı olarak ritim değişikliği ile çeşitlenmiştir. Yine ilk gelişinde flüte yazılmış olan orkestradaki eşlik bu kez klarinetten duyulmaktadır. B temasının ikinci gelişi Şekil 28’de gösterilmiştir.



Şekil 28. Üçüncü bölüm, B temasının ikinci kez gelişi.

180. ölçüde kornlarda duyulan üçlemeler ile A teması ikinci kez gelmiş fakat bu kez daha kısa duyularak sekiz ölçü sonunda C temasına bağlanmıştır. İkinci kez gelmiş



olan C teması 190. ölçüde başlamış, herhangi bir genişleme yapmayıp ilkinde olduğu gibi yer almıştır. 206. ölçüde B teması üçüncü kez ve yine onaltılıkların kullanıldığı ritim kalıpları ile çeşitlenerek getirilmiştir. Şekil 29'da B temasının üçüncü gelişinin başlangıç kısmı gösterilmiştir.



Şekil 29. Üçüncü bölüm, B temasının üçüncü kez gelişi (başlangıç kısmı).

B teması 232. ölçüde biterek C temasına bağlanmaktadır. C temasının üçüncü gelişini üçlemeler kullanılarak çeşitlenmiştir. Şekil 30'da üçüncü kez gelen C temasının bir kısmı gösterilmiştir.



Şekil 30. Üçüncü bölüm, C temasının üçüncü gelişi.

C temasının üçüncü gelişinden sonra D temasına geçişi hazırlamak için B temasındaki tematik yapı kullanılarak altı ölçülük kısa bir geçiş köprüsü getirilmiştir. Bu köprü orkestradan duyulmaktadır. D teması 256. ölçüde başlamıştır. D temasının kendi içinde üç kısımdan oluşan başlangıcındaki ilk iki kısmı ( 256. ve 272. ölçüler arası) daha sonra küçük değişikliklerle yeniden duyulur. Bu kısımlar daha önceki temalardan farklı bir yapıda ve daha geniş bir şekilde getirilmiştir. D temasının bu kısımlarının başlangıçları Şekil 31'de görülmektedir.

a)



b)



c)



Şekil 31. Üçüncü bölüm, D temasının kısımları  
a) birinci kısım, b) ikinci kısım, c) son kısım.

D temasının son kısmı viyolonsel partisinde gelmiş olup kadans özelliği taşımaktadır. Bu kısmın ilk altı ölçüsü de Şekil 31 (c)'de görülmektedir.

Viyolonseldeki bu kadans, A temasına dönüşü hazırlamak için, 317. ölçüde dönüş köprüsüne bağlanmıştır. Yedi ölçüden oluşan bu kısa köprü Şekil 32'de görülmektedir.



Şekil 32. Üçüncü bölüm, A temasına dönüş köprüsü.

A temasının üçüncü kez gelişi, ilkinde olduğu gibidir. Önce 324. ölçüden itibaren orkestra melodiyi duyurmaya başlar ve ardından tema viyolonsel partisine geçer. 354. ölçüde D teması, 367. ölçüde ise C teması kısaca duyurulmaktadır. Eserin bitişine yaklaştıkça bütün temaların kısa kısa tekrar duyurulması amaçlanmıştır. 386. ölçüde B teması gelmiş ve kodaya bağlanmıştır. 415. ölçüde ise birinci bölümün ilk teması duyulur. Bestecinin konçertolarında çok sık rastlanan bir yapı olan son bölümün bitişine yakın konçertonun ilk bölümünü kısa da olsa duyurması bu konçertoda da görülmektedir. Bu konçertonun son bölümü de birinci viyolonsel konçertosunun ilk bölümünün sonunda olduğu gibi gösterişli bir finalin aksine *diminuendo* yaparak *piano* nüansı ile biter.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ŞOSTAKOVIÇ VİYOLONSEL KONÇERTOLARININ SESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK GÖRÜŞ VE ÖNERİLER

Viyolonsel repertuarında çok önemli bir yere sahip olan Şostakoviç'in viyolonsel konçertoları, teknik açıdan zor eserler arasında yer alır ancak seslendiren sanatçılar için oldukça geliştirici öğeler içerir.

#### 1. BİRİNCİ VİYOLONSEL KONÇERTOSU

*1. Viyolonsel Konçertosu*, *11. Senfoni*'den kısa bir süre sonra ortaya çıkmış, 1905 başarısız Rus Devrimini hatırlattığı söylene de birçok kişi 1956 yılında ortaya çıkan Macar ayaklanmasına tepki olarak yazıldığına inanmıştır.

Eser 21 Eylül 1956'da "Besteciler Birliği"ne sunulmuş, ilk seslendiriliş, 4 Ekim 1959'da (Leningrad Filarmoni Salonu'nda) Yevgeni Mravinsky yönetimindeki Leningrad Filarmoni Orkestrası tarafından yapılmıştır. Solistin Mistislav Rostropoviç olduğu konserden beş gün sonra Gauk yönetimindeki Moskova Senfoni Orkestrası ile, bir ay sonra da 6 Kasım 1959'da yurt dışındaki ilk seslendirilişi gerçekleşmiştir (Sikorski, 2005: 139).

#### 1.1. Birinci Bölüm

*1. Viyolonsel Konçertosu*'nun seslendirilmesi sırasında karşılaşılan zorluklar, özellikle seslendiren sanatçının kol ve parmak yapısına göre değişiklik gösterebilir. Sanatçı anatomik yapısına göre, kendisine en uygun ve en rahat pozisyonu bulmalıdır.

Birinci bölümün açılış teması, alışlagelmiş bir orkestra girişi yerine viyolonselde geldiği için, sanatçının etkileyici bir başlangıç sağlaması, konçertonun karakterini tanıtmaya açısından çok önemlidir. Temanın, hafif bir ses gürlüğü ile (*piano*) ve *do* telinde olmasına rağmen çok karakteristik çalınması, sol elin sağ elden önce hareket edip, pozisyonları çabuk geçmesi gerekmektedir. Aynı zamanda bestecinin kendisini temsil eden

DSCH notalarının oluşturduğu, müzikal bir motifle başlayan birinci bölümün girişi Şekil 33'de gösterilmiştir.



Şekil 33. Birinci bölümün girişi (18 ölçü).

Birinci bölümün 23. ve 35. ölçüleri arasında görülen çift seslerin ve kent seslerin anlaşılabilir olması için sağ elin daha güçlü çalması ve aynı zamanda sol elde de en uygun parmak numaralarının getirilmesi gerekmektedir. Bu çift sesler, tempoyu değiştirmeden ve motif bozulmadan açık bir şekilde duyurularak çalınmalıdır. Sözü edilen pasaj Şekil 34'de verilmiştir.



Şekil 34. Birinci bölüm 23. ve 35. ölçüler arası.

87. ve 153. ölçüler arasındaki ikinci temayı da içeren kısım, eserin oldukça *forte* ve yoğun ifadeli yeri olduğu için oldukça net ve cümlelerin sonuna kadar ses kuvvetini kaybetmeden çalınması gerekir. Yoğun *vibrato* yapmak ve sol dirseği kaldırmak, bu

temanın çalınmasında yorumcuya büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. Sözü edilen kısmın 87. ve 115. ölçüler arası Şekil 35’de verilmiştir.



Şekil 35. Birinci bölüm 87. ve 115. ölçüler arası.

178. ölçü ve 202. ölçüler arası gelmiş olan tema, bölümün çalınması zor kısımlarından birisidir. Net duyulması gereken bu hızlı pasajın seslendirilmesinde, sol eldeki performansın mümkün olduğunca parmakları kaldırmadan, hızlı ve çalınacak olan seslerin önceden düşünülerek gerçekleştirilmesi gerekir. Ayrıca sol el ve sağ el koordinasyonu kontrollü bir şekilde sağlanmalı, uzun ve fazla enerji gerektiren bir pasaj olduğu için de yorumcu, güç dengesini iyi ayarlamalıdır. Bu pasaj Şekil 36’da verilmiştir.

Şekil 36. Birinci bölüm 178. ve 201. ölçüler arası

## 1.2. İkinci Bölüm

Birinci konçertonun ikinci bölümünde, fiziksel zorluktan çok müzikal anlatım zorluğu ortaya çıkar. Orkestra girişinden sonra aynı temayı, yorumcunun anlatımı bölmeden, kopmayan uzun bir cümle gibi düşünmesi ve ses kalitesinin bozulmaması için sol el ve sağ elinin *legato* olması çok önemlidir. Müzikal anlatım açısından dikkat edilmesi gereken bu *legato* pasaj bölümün sonuna kadar devam eder. İkinci bölümün girişi Şekil 37'de görülmektedir.

Moderato  $\text{♩} = 66$

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef and starts with a 9-measure rest followed by a 5-measure rest, then begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff is in bass clef and starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The third staff is in treble clef and starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth staff is in bass clef and starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score includes various fingerings and dynamics such as *p*, *mp*, and *cresc.*

Şekil 37. İkinci bölüm 16. ve 32. ölçüler arası.

158. ölçüde *flajöle* olarak başlayan kısımda seslerin çok net çıkması gerekmektedir. Bunu sağlamak için, pus parmağın *flajöle* çalınan tele net basması, diğer parmağın ise tam dörtlü aralığı ile tele dokunması gerekmektedir. Bu arada sol el tüm bunları yaparken, sağ elin arşeye uyguladığı kuvvet azaltılıp köprüye biraz daha yaklaşması gerekmektedir. İki el sürekli kontrollü olmalıdır (bkz. Şekil. 9).

### 1.3. Kadans ve Son Bölüm

İkinci bölüm ve son bölümü birbirine bağlayan kadans niteliğindeki kısımda, yorumcunun seslendirilişine göre farklı anlatımlar olabilir. Ayrı bir bölüm olarak da değerlendirilebilecek olan bu kısımda en çok dikkat edilmesi gereken, çift ses gelen kısımların doğru tınlamasını sağlamaktır. Bu nedenle Şekil 38’de görülen kısmın seslendirilmesi sırasında uygun parmak numaralarının seçilmesi önemlidir.





Şekil 38. İkinci bölüm ile son bölüm arasında yer alan kadans (245. ve 256. ölçüler arası).

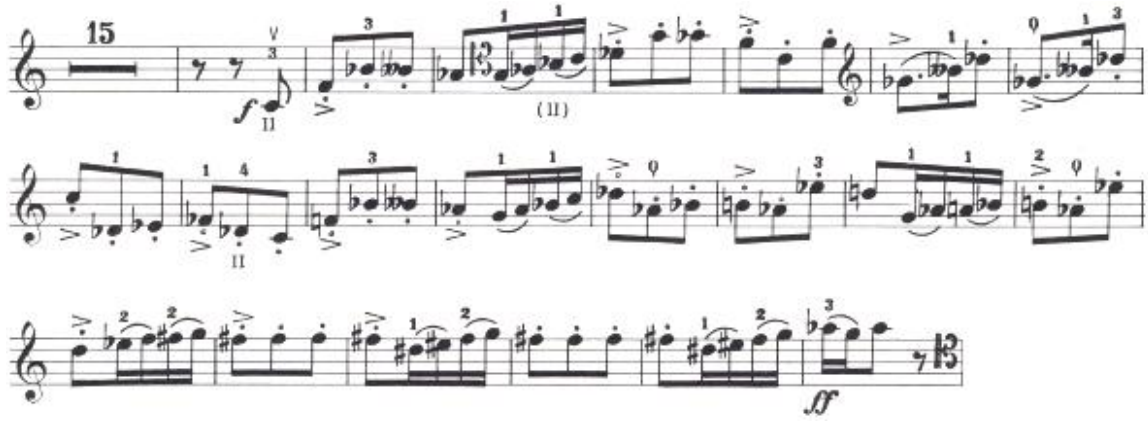
269. ölçüde *Allegretto*'ya başlama hızını ayarlamak önemlidir, daha sonra tempo giderek hızlanacağı için gerektiğinden hızlı düşünme ve dolayısıyla hızlı başlama söz konusu olabilir. Ayrıca sağ el ve sol el koordinasyonunun iyi sağlanması, seslerin net çıkması için sol el partisinin de çok iyi öğrenilmesi gerekmektedir. Bu kısmın başındaki tema Şekil 39'da görülmektedir.



Şekil 39. Kadans bölümü (269. ve 277. ölçüler arası).

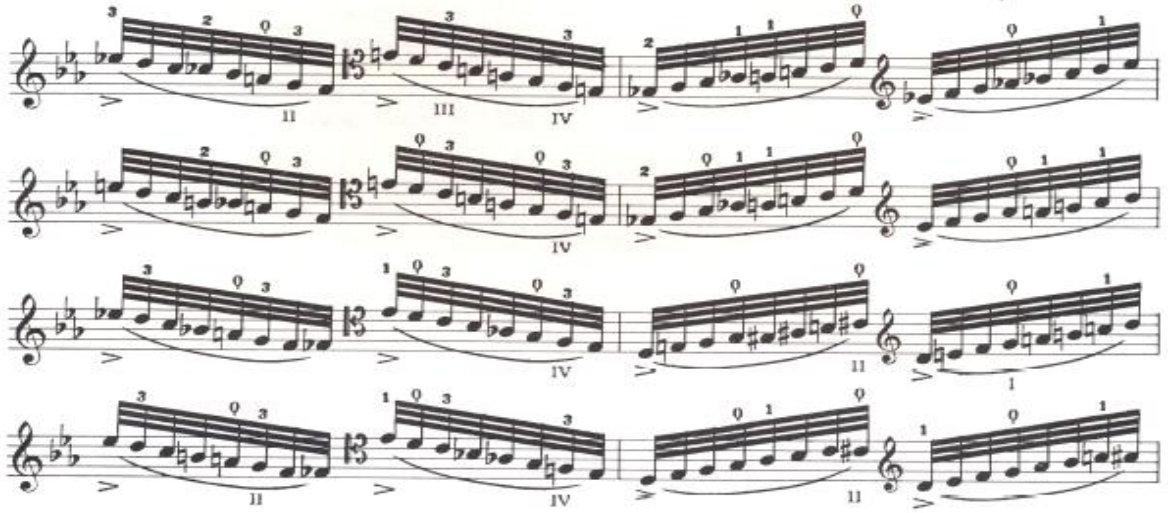
Son bölüm, kadansa bağlı olduğu için, kadansta kalınan tempo ile başlayıp bölümün sonuna kadar aynı tempo ile devam eder. Bu sebeple sağ el ve sol el koordinasyonu iyi sağlanmalı, ağır tempoda çalışılmalıdır (Bkz. Şekil 13).

139. ölçüden itibaren gelen pasajda notaların net çıkması için sol elin sağ elden önce hareket edip pozisyonları çabuk geçmesi gerekmektedir. Bu pasaj Şekil 40'da verilmiştir.



Şekil 40. Son bölüm, 139. ve 159. ölçüler arası.

Eserin en zor pasajlarından olan otuzikilik nota grupları bu bölümde görülüp, ses gürlüğünün de hep *forte* olmasından dolayı sağ el ve sol elin güç dengesi iyi ayarlanmalıdır. Otuzikilik pasajlar ağır bir tempo ile ve değişik ritimlerle, notaları grup grup bölerek çalışılmalı, sol el parmaklarına iyi öğretilmelidir. Üçüncü bölümde yer alan bu pasaj Şekil 41'de verilmiştir



Şekil 41. Son bölüm 320. ve 327. ölçüler arası.

## 2. İKİNCİ VİYOLONSEL KONÇERTOSU

Şostakoviç'in 2. *Viyolonsel Konçertosu* birincisi kadar sık çalınmaz. Bu konçertoda besteci seçmeci ve farklı bir tarz kullanmış fakat ilkinde olduğu gibi halk şarkılarına önemli ölçüde yer vermiştir. Bu konçerto da geleneksel stile uygun olarak üç bölümden oluşur.

İlk seslendiriliş Yevgeni Svetlanov yönetimindeki Sovyet Devlet Senfoni Orkestrası tarafından, 25 Eylül 1966'da Moskova Konservatuarı'nda olmuştur. Solisti yine M. Rostropoviç'tir (Sikorski, 2005: 146).

### 2.1. Birinci Bölüm

İlk bölüm olan *Largo*, oldukça lirik bir tema ile açılır. Hafifi bir ses gürlüğü (*piano*) ile başlayıp, uzun bir süre bu şekilde devam ettiği için sesi kaybetmeden, kalitesini düşürmeden seslendirilmesine dikkat edilmelidir. İzleyen pasajda yer alan *forte*ye ulaşmadan önceki *kreşendo* kademeleri de çok iyi ayarlanmalı, yoğunluk ciddi bir şekilde belirtilmelidir. Şekil 42'de girişi verilen tema seslendirilirken seslerin net bir şekilde duyulması ve nüans farklılığının iyi bir şekilde belirtilmesi önem taşır.



Şekil 42. Birinci bölüm giriş teması.

Birinci bölümün girişi oldukça lirik olmasına rağmen, 116. ölçüden itibaren bestecinin eserlerindeki en belirgin özellik olan karmaşa başlar. Onaltılık notaların kullanıldığı pasajların geldiği yerde temponun iyi düşünülüp, doğru bir şekilde uygulanması gerekmektedir. Çünkü bu pasajlar orkestra ve viyolonsel ile soru cevap şeklinde diyalog içinde olduğu yerlerdir. Solistin bu pasajları çok net bir şekilde duyurması gerekmektedir. Pasajların bir kısmı Şekil 43’de verilmiştir.



Şekil 43. Birinci bölüm 127. ve 137. ölçüler arası.

Besteci bu konçertoda çok fazla çift ses ve akor kullanmıştır. Bu çift seslerin çok net ve temiz duyurulması için özenle çalışılması gerekmektedir.

## 2.2. İkinci Bölüm

İkinci bölümde solistin kendi partisine hakim olduğu kadar orkestra partisini de çok iyi bilmesi gerekmektedir. Oldukça karışık bir bölüm olduğu için solo viyolonsel ve orkestra arasındaki uyum çok önemlidir. Bölüm içinde tempo değişimi yoktur, bu yüzden solistin, başlangıçtaki giriş teması ile tempoyu çok iyi belirleyip, kendisine uygun olan hızı seçmesi önemli bir noktadır. (bkz. Şekil 19).

İkinci bölümde dikkat edilmesi gereken iki önemli unsur vardır. Bunlardan biri sol el çabukluğudur. Hızlı pasajların çok net duyulması gerekmekte, bunun için de seslendirecek sanatçının bu pasajları ağır ve ritimleri değiştirerek çalışması önerilmektedir. Pasajların bir kısmı Şekil 44’de verilmiştir.



Şekil 44. İkinci bölüm, 91. ve 99. ölçüler arası.

İkinci önemli unsur, *glissando* içeren pasajların fazla olmasıdır. *Glissando* içindeki notaların değerleri çok iyi ayarlanmalı ve *glissando* tam zamanında yapılmalıdır.

İkinci bölüm, enerjisi yüksek bir bölüm olduğu için, yorumcunun kondisyonunu iyi ayarlaması ve bölüme hakim olması gerekmektedir.

## 2.3. Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölüm, orkestranın temayı duyurmasından sonra viyolonselde gelen uzun bir solo ile başlar. Buradaki seslerin temiz ve net duyulması için, çift ses ve oktav çalışması yapılmalıdır. Viyolonsel solosu Şekil 45’de verilmiştir.

Şekil 45. Üçüncü bölüm girişi (33. ve 52.ölçüler arası).

Bu bölümde karşılaşılan genel zorluk, hızlı pasajların hafif bir sesle (*piano*) ve net bir şekilde duyurulmasıdır. Örneğin Şekil 46’da böyle bir pasaj yer almaktadır. Ayrıca hızlı pasajların çok temiz ve anlaşılabilir çalınması gerekir. Bunun için mutlaka kendi temposundan daha ağır bir tempoda çalışılmalıdır.

Şekil 46. Üçüncü bölüm 256. ve 271. ölçüler arası.

Şekil 47 başka bir hızlı pasajı göstermektedir. Bu ve benzeri pasajlarda ağır çalışmanın yanı sıra her nota grubunun başına aksanlar verilerek yapılabilecek olan başka bir çalışma da önerilir. Her zaman sol el sağ elden önce hareket etmelidir.

The image displays a musical score for a piece, likely a guitar or piano, consisting of five staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as fingerings (1, 2, 3, 4, 0), accents (V), and dynamic markings (f). The first staff starts with a V accent and fingerings 1, 2, 0, 4. The second staff has a V accent and fingerings 2, 1, 3, 0. The third staff has a V accent and fingerings 0, 3, 4, 2, 3, 0. The fourth staff has a V accent and fingerings 1, 0, 1, 3, 3, 1, 0, 1, 1. The fifth staff has a V accent and fingerings 1, 4, 3, 4, 2, 3, 1, 1. The score is complex and fast, with many sixteenth and thirty-second notes.

Şekil 47. Üçüncü bölüm, 294. ve 305. ölçüler arası.

## SONUÇ

Şostakoviç yaşadığı dönem şartlarına göre her zaman ülkesine bağlı kalmış ve kendinden sonraki bestecilere de örnek olabilecek çok sayıda eser üretmiştir. Hayatının büyük bir bölümünü yasaklanma korkusu ile geçirmiş olsa da hiçbir zaman müziğinden vazgeçmemiştir. Eserleriyle tarihsel bir dönemin simgesi olmuş ve sadece kendi ülkesinde değil tüm dünyada adından söz ettiren besteci, 20. yüzyılın özellikle senfoni dalında en büyük ustalarından birisidir.

Savaş sonrası yazdığı en güzel konçertolar arasında yer alan iki viyolonsel konçertosu, viyolonsel repertuarında çok önemli bir yere sahiptir. Dönemin koşullarından kaynaklanan sıkıntı ve karmaşayı çok iyi anlatan her iki konçerto da Rostropoviç'e adanmış ve ilk seslendirilişleri Rostropoviç tarafından yapılmıştır. Şostakoviç iki konçertoyu da aynı solist için yazmış olmasına rağmen, birbirinden farklı yapıda olduğu dikkat çekmektedir.

Şostakoviç her ne kadar 20. yüzyıl müziği yazmış olsa da, viyolonsel konçertolarını bestelerken o döneme kadar kullanılan form yapısı dışına çıkmamış ve geleneksel form kurallarına bağlı kalmıştır. Her iki konçertosunda da belli bir düzen içerisindeki form kalıplarına rastlanılmaktadır. Birinci konçerto bu biçimlere uygun bir yapıda (hızlı-yavaş-hızlı) iken, ikinci konçertonun standart konçerto biçiminden biraz farklı bir yapıda (yavaş-hızlı-hızlı) olduğu görülür.

Günümüz konser programlarında sıkça kendine yer bulan bu iki konçertonun yanı sıra, bestecinin senfonileri ve diğer konçertoları da Türkiye'de ve dünyada çok sık seslendirilip tercih edilen eserler arasındadır.



## KAYNAKLAR

### *Kitaplar*

- BARLET Rosamund (2000), **Shostakovich in Context**, Oxford University Press, New York.
- FANNING David (1995), **Shostakovich Studies**, Cambridge University Press, New York.
- GÜÇLÜ Hakan - KIVANÇ Mehmet (1999), **Şostakoviç Hayatı ve Eserleri**, Kayhan Matbaacılık, İstanbul.
- GÜRAK Halil Gürdal (2000), **Altın Klasikler**, Güçlü Matbaacılık, İstanbul.
- KÜTAHYALI Önder (1981), **Çağdaş Müzik Tarihi**, Varol Matbaası, Ankara.
- MEHTİYEVA Naile (2003), **Konser Klavuzu**, Yorum Matbaacılık, Ankara.
- MİMAROĞLU İlhan (1999), **Müzik Tarihi**, 6.b., Varlık Yayınları, İstanbul.
- RILEY John (2005), **Dmitri Shostakovich: A Life In Film**, London.
- SAY Ahmet (2005), **Müzik Ansiklopedisi**, C. III, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- SIKORSKI (2005), **Dimitri Shostakovich**, Sikorski Musikverlage Hamburg, Germany.
- TERZİOĞLU Volkan (2010), **Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım**, Kayhan Matbaacılık, İstanbul.
- YILDIZ Dinçer (2003), **Bilincin Işığında Müzik**, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.
- WILSON Elizabeth (2006), **Shostakovich A Life Remembered**, Great Britain.

### *Diğer Yayınlar*

- “Şostakoviç” **Ana Britannica** (1990), C. XX, Ana Yayıncılık ve Encyclopaedia Britannica Inc., İstanbul.
- Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası Konser Programı 9 Ekim 2009.
- Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası Konser Programı 16 Aralık 2010.
- BOOSEY&HAWKES (1960), **D. Shostakovic Cello Concerto No.1**, Music Publishers, England.
- EDITION PETERS, **Schostakowitsch Cello Concerto No.2**, Edition Peters Nr. 5719, German Democratic Republic.

ÖZKUL Emre (2007), “Dimitri Şostakoviç’in Opus 107 Mi Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni), Eskişehir.

TOKAY Dilbağ (2008), “Dimitri Şostakoviç’in Viyolonsel Yapıtlarına Genel Bakış”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni), İstanbul.

### *CD’ler*

KLIEGEL Maria, (1995), **Shostakovich Cello Concertos**, Naxos CD Recorded, Germany

NORAS Arto (1998), **Shostakovich Cello Concertos**, Apex CD Recorded, Germany.

## **EKLER**

EK 1. D. ŞOSTAKOVİÇ'İN ESER LİSTESİ

EK 2. YÜKSEK LİSANS PERFORMANS PROGRAMI

## **EK 1.**

### **D. ŐOSTAKOVIŐ'İN ESER LİSTESİ**

#### ***Senfonileri***

- Senfoni no.1 Fa Minör (1923-1925).  
Senfoni no.2 Si Majör "Ekim'in Anısına"(1927).  
Senfoni no.3 "Baharın ilk Günü" (1929).  
Senfoni no.4 Do Minör (1935-1936).  
Senfoni no.5 (1937).  
Senfoni no.6 Si minör (1939).  
Senfoni no.7 Do minör (1941).  
Senfoni no.8 Do minör (1943).  
Senfoni no.9 Mi bemol majör (1944).  
Senfoni no.10 Mi minör (1953).  
Senfoni no.11 Sol minör (1957).  
Senfoni no.12 Re minör (1961).  
Senfoni no.13 Si bemol majör (1962).  
Senfoni no.14 (1969).  
Senfoni no.15 (1971).

#### ***Opera ve Baleleri***

- Burun Operası (1927-1928).  
Mtsensk'li Lady Macbeth Operası (1930-1932).  
Kumarbazlar Operası (1941).  
Altın Çağ Balesi (1929-1930).  
Cıvata Balesi (1930-1931).  
Duru Irmak Balesi (1934-1935).

### ***Oda Müziği Eserleri***

- Trio no.1 (1923).  
Yaylı Kuartet için İki Parça (1931).  
Oda Orkestrası için Beş Kısa Kesit (1935).  
Kuartet no.1 Do minör (1938).  
Piyanolu Quintet Sol minör (1940).  
Trio no.2 Mi minör (1944).  
Kuartet no.2 La majör (1944).  
Kuartet no.3 Fa majör (1946).  
Kuartet no.4 Re majör (1949).  
Kuartet no.5 Si bemol majör (1952).  
Kuartet no.6 Sol majör (1956).  
Kuartet no.7 Fa diyez minör (1960).  
Kuartet no.8 Do minör (1960).  
Yaylı Çalgılar Kuarteti için Allegretto (1962).  
Kuartet no.9 Mi bemol majör (1964).  
Kuartet no.10 La bemol majör (1964).  
Kuartet no.11 Fa minör (1966).  
Kuartet no.12 Re bemol majör (1968).  
Kuartet no.13 Si bemol majör (1969-1970).  
Kuartet no.14 Fa diyez majör (1973).  
Kuartet no.15 Mi bemol majör (1974).

### ***Konçerto, Sonat ve Solo Enstrüman için küçük parçaları***

- Piyano Sonatı no.1 (1926).  
Piyano için Sekiz Prelud (1919-1920).  
Piyano için Üç Fantastik Dans (1920).  
İki Piyano için Süit (1922).  
Viyolonsel için Moderato (1926).  
Piyano için Yirmidört Prelüd (1932-1933).  
Piyano Konçertosu no.1 Do Minör (1933).

Viyolonsel Sonatı Re Minör (1934).  
Solo Keman için Üç Parça (1940).  
Arp Düet'i için Polka Fa diyez minör (1941).  
Piyano Sonatı no.2 Si minör (1942).  
Keman Konçertosu no.1 La minör (1947-1948).  
Flüt, Klarinet ve Piyano için dört vals (1955).  
Piyano Konçertosu no.2 Fa majör (1957).  
Viyolonsel Konçertosu no.1 Mibemol majör (1959).  
Viyolonsel Konçertosu no.2 Sol minör (1966).  
Keman Konçertosu no.2 Do diyez minör (1967).  
Viyola Sonatı (1968).  
Bir Çocuğun Egzersiz Defteri, Piyano için (1944-1945).

### ***Orkestra Süitleri ve Film Müzikleri***

Scherzo Fa Diyez Minör, Orkestra için (1919).  
Orkestra için Tema ve Varyasyonlar (1921-1922).  
Scherzo Mi bemol Majör, orkestra için (1923-1924).  
Orkestra için Prelüd ve Scherzo (1924-1925).  
Burun Operası'ndan bir Süit (1928).  
Orkestra için Scarlatti'den iki parça (1928).  
Yeni Babil, film müziği (1928-1929).  
Yatak Böceği, film müziği (1929).  
Japon Şiirleri üzerine "Altı Aşk Öyküsü" (1928-1932).  
Altın Çağ Balesi'nden orkestra için bir Süit (1929-1930).  
Ara ve Bitiş (1929).  
Tek Başına, film müziği (1930-1931).  
Cıvata Balesi'nden bir Süit (1931).  
Yönet, Britanya (1931).  
Altın Dağlar, film müziği (1931).  
Altın Dağlar'dan Süit (1931).  
Koşullanmış Cinayet (1931).  
Karşı Plan (1932).

Tenor ve Piyano için İki Madrigal (1933).  
Caz Orkestrası için Süit no.1 (1934).  
Rahip ve Yardımcısı Balla'nın Hikayesi (1934-1935).  
İnsanlık Komedyası (1933-1934).  
Aşk ve Nefret (1934).  
Maxim'in Gençliği (1934-1935).  
Kız Arkadaşlar (1934-1935).  
Maxim'in Dönüşü (1936-1937).  
Puşkin'in Şiirleri Üzerine Dört Aşk Öyküsü, Şan ve Orkestra için (1936).  
Caz Orkestrası için Orijinal Süit no. 2 (1938).  
Vyborg Yakaksı (1938).  
Maxim üzerine üçlü orkestra için (1961).  
Arkadaşlar (1938).  
Silahlı Adam (1938).  
Akılsız Küçük Fare (1939).  
Korzinkina'nın Maceraları (1940).  
Yirmi yedi Romans ve Şarkı (1941).  
İngiliz Şairleri'nin üzerine altı aşk öyküsü, şan ve orkestra için (1942).  
Anayurt Leningrad, koro ve orkestra için (1942).  
Zoya (1943-1944).  
Sekiz İngiliz ve Amerikan Halk Şarkısı (1943).  
Rus Nehri (1944).  
Basit Vatandaşlar (1945).  
Başarı Dolu Bahar (1945).  
Ana Yurt Üzerine Bir Şiir (1947).  
Genç Koruma (1947-1948).  
Genç Koruma için bir süit, orkestra için (1951).  
Musevi Halk Şiiri'nden, şan ve orkestra için (1948).  
Elbe'de Buluşma orkestra için bir süit (1948).  
Moskova için bir Şarkı (1948).  
Ormanların Şarkısı, Kantat (1949).  
Berlin'in Düşüşü (1949).

Lermontov'un Şiirleri Üzerine İki Romans, şan ve orkestra için (1950).  
Belinsky orkestra süiti (1950).  
Dolmatovsky'nin Sözleri Üzerine Dört Dans, şan ve orkestra için (1950-1951).  
1951 Devrimci Şairlerinin Eserleri üzerine On Şiir, koro için (1951)  
Unutulmayan 1919 Yılı (1951).  
Yunan Şarkıları (1952).  
Güneş Vatanımızın Üzerinde Parlıyor, Kantat (1952).  
Puşkin'in Şiirleri Üzerine On Dialog, şan ve orkestra için (1952).  
Konçertino (1953).  
Büyük Nehirlerin Şarkısı (1954).  
Festival Uvertürü, orkestra için (1947).  
Sinek, orkestra süiti (1955).  
Yevgeni Dolmatovsky'nin Şiirleri Üzerine Beş Romans, şan ve orkestra için(1955).  
İspanyol Şarkıları, şan ve orkestra için (1956).  
Moscow, Cheryomushki (1957-1958).  
Geçmişten Manzaralar, şan ve orkestra için (1960).  
Beş Gün, Beş Gece, orkestra için süit (1961).  
Katerine Izmaylova, orkestra için süit (1963).  
Rus ve Kırgız Halk Şarkıları Üzerine Uvertür (1963).  
Hamlet orkestra süiti (1964).  
Hayat Kadar Uzun Bir Yıl, koro ve orkestra için (1969).  
Tüm Eselerime Giriş ve Bunlar Üzerinde İzlenimlerim, şan ve orkestra için (1966).  
Cenaze Töreni Prelüdü, orkestra için (1967).  
Sofya Perovskaya (1967).  
Kral Lear (1970).  
İngiliz Şairleri Şiirleri Üzerine Altı Romans (1971).



## EK 2

### YÜKSEK LİSANS PERFORMANS PROGRAMI

- A. Franchomme Kapris (No.7), A. Piatti op.25, Kapris (No. 9)
- \*J.S. Bach Solo Viyolonsel Süiti No. 1  
(Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet 1&2, Gigue).
- \*\*L. van Beethoven La Majör Viyolonsel Piyano Sonatı (op. 69)  
(Allegro ma non tanto, Scherzo, Adagio cantabile, Allegro vivace)
- F. Chopin Viyolonsel Piyano Sonatı (op. 65)  
(Allegro moderato, Scherzo, Largo, Finale).
- \*\*C. Debussy Viyolonsel Piyano Sonatı  
(Prologue, Moderement anime, Anime)
- A. Vivaldi Sol Majör Viyolonsel Konçertosu  
(Allegro, Largo, Allegro).
- J. Haydn Re Majör Viyolonsel Konçertosu  
(Allegro moderato, Adagio, Allegro).
- D. Şostakoviç Viyolonsel Konçertosu no.1  
(Allegretto, Moderato, Cadanze, Allegro non troppo).

---

\*Açıklamalı dinleti şeklinde Seminer çalışması olarak sunulmuştur (2010).

\*\* Ayrı bir resital programı olarak seslendirilmiştir. (Piyano eşlik: Gökhan Aybulus, Konak Kültür Merkezi, 10.05.2010).

<b>ÖZGEÇMİŞ</b>		
<b>Adı, Soyadı</b>	Aslı	ERDEN
<b>Doğum Yeri ve Yılı</b>	Bursa	07.04.1987
<b>Bildiği Yabancı Diller</b>	İngilizce	
<b>ve Düzeyi</b>	Orta	
<b>Eğitim Durumu</b>	<b>Başlama - Bitirme Yılı</b>	<b>Kurum Adı</b>
<b>Lise</b>	2001      2004	Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (Lise devresi)
<b>Lisans</b>	2004      2008	Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (Müzik Bölümü)
<b>Yüksek Lisans</b>	2008      2011	Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Konservatuvar- Müzik ASD)
<b>Doktora</b>		
<b>Çalıştığı Kurum (lar)</b>	<b>Başlama - Ayrılma Yılı</b>	<b>Çalışılan Kurumun Adı</b>
<b>1.</b>	2008	Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası
<b>2.</b>		
<b>3.</b>		
<b>Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar</b>		
<b>Katıldığı Proje ve Toplantılar</b>		
<b>Yayımlar:</b>		
<b>Diğer:</b>		
<b>İletişim (e-posta):</b>	aslierden12@hotmail.com	
	<b>Tarih</b> <b>İmza</b> <b>Adı Soyadı</b>	