



## SOSTAKOVIÇ'İN BACH İLE “MÜZİKAL ALINTI” VE “MÜZİKAL BENZERLİK” TEMELİNDEKİ İLİŞKİSİ

Prof. Mesruh SAVAŞ<sup>36</sup>

### Özet

Bu yazıda Şostakoviç'in müziğinin Bach'ın müziğiyle ilişkisi ve her iki bestecinin prelüd ve füg demetleri temelinde müzikal alıntı ve müzikal benzerlik/ortaklık arasındaki farkı göstermek amaçlanmıştır. Müziğinde sık sık önceki bestecilerin müziklerinden alaycı alıntılar bulunmasıyla ünlü Şostakoviç'in, Bach'ın kompozisyon tekniklerini ve müzik biçimlerini bu kez alaycılık amaçlamadan kullanarak yarattığı eserler sunulmuş ve bu eserlerin Bach'ın müziği ile benzer özellikleri ve Bach'a verdiği bu özel önemin sebepleri tartışılmıştır. Ayrıca Şostakoviç'in besteci olarak hayatında üç büyük krize sebep olan Sovyet devletinin müziğine yönelik olumsuz eleştirilerini savmak ve böyle anlarda besteci kimliğini koruyabilmek için Bach'tan nasıl esinlendiği ele alınmıştır. Şostakoviç, Bach'ı örnek alarak yarattığı ancak basit taklitler olmayan bu eserlerle kendi özgün sesini daha da yükselterek geçmiş ve şimdiki zamanın nasıl iç içe geçebileceği gösterilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Şostakoviç, Bach, Müzikal alıntı, Müzikal benzerlik

## SHOSTAKOVICH'S RELATION TO BACH BASED ON “MUSICAL ALLUSION” AND “MUSICAL CO-PRESENCE”

### Abstract

The purpose of this paper is to show Shostakovich's relation to the music of Bach and to distinguish between musical allusion and musical co-presence based on both composers' preludes and fugues. The works Shostakovich created by incorporating the very methods and forms of Bach this time without irony, despite the fact that he is notable for containing allusions in his music, often ironic, to previous composers are submitted and similar features of these works with the music of Bach and the reasons for this special value given to Bach are discussed. Furthermore, it is considered how Shostakovich was inspired by Bach to escape the three major crises in his life as a composer caused by the negative critics of the Soviet government against his music and to sustain his identity as composer in such situations. With the works he create, by modeling on Bach, yet which are not simple imitations, Shostakovich has shown how it is possible to blend past and present by raising one's authentic voice louder.

**Anahtar Kelimeler:** Shostakovich, Bach, Musical allusion, Musical co-presence

<sup>36</sup> Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, [mesruhsavas@halic.edu.tr](mailto:mesruhsavas@halic.edu.tr)

## 1. Giriş

Bu yazıdaki kuramsal amaç Şostakoviç'in Bach'ın müziğiyle olan ilişkisini temel alarak müzikal alıntı ile müzikal benzerlik arasındaki farkı göstermektir. Müzikal alıntı, genellikle daha önceki bir bestecinin bir eserinden bir ezgi ya da müzik cümlesinin alıntılanmasıdır. Örneğin, Şostakoviç'in *Onbeşinci Senfonisinde* bulunan Rossini'nin *William Tell* ve Wagner'in *Nibelung Yüzyüğü* operalarına dair müzikal göndermeler, dinleyicileri bunların ne anlama gelebileceği konusunda düşündürerek değişik tahminlerin öne sürülmesine sebep olmuştur. Şostakoviç'in müziği genel olarak, çoğunlukla da alaycı pek çok alıntı içermesiyle ünlüdür. Ancak sözü edilen durumun aksine bestecinin *24 Prelüd ve Füg* ile *Sekizinci Yaylı Dörtlüsü* Bach'ın müziğinden yapılan basit alıntılardan çok daha fazlasını sergiler. Barok ustanın bestecilik yöntemleri ve biçimleri bu eserlerde müzikal alıntı yaptığı diğer eserlerinde olduğu gibi alaycı bir biçimde kullanılmadığından bu durum, Bach'ın Şostakoviç için geçici bir değer ötesinde özel bir önemi olduğunu önerir. Müzikal alıntı olarak söz edilen birinci durumda bestecinin etkilenme yönü şimdiki zamandan geçmişe doğru uzanır. Bach ile özel ilişkisi temelinde gösterilen ve müzikal benzerlik olarak söz edilecek olan ikinci durumda ise etkilenme yönü geçmiş eserin şimdiki eserin temel yapısı ve dokusuna nasıl dâhil edildiğini göstererek geçmiş zaman bestecisinden şimdiki zaman bestecisine doğru uzanır.

Hem *24 Prelüd ve Füg*, hem de *Sekizinci Yaylı Dörtlüde* Sovyet bestecinin hayatındaki başlıca krizlerin etkisi vardır. Örneğin *24 Prelüd ve Füg*'ün bestelenmesinin ardında 1948 tarihli *Zhdanov Kararnamesi*<sup>37</sup> yatarken *Sekizinci Yaylı Dörtlü* ise bestecinin baskılara dayanamayıp 1960 yılında Komünist Partiye katılmasının bir sonucu gibidir (Fairclough–Fanning, 2008: 211). Şostakoviç, bu iki büyük eserinin her ikisinde de Bach'ın müzikal varlığını mümkün olan en güçlü biçimde alıntılar. Bu, Şostakoviç'in hayatındaki krizlerle ve besteci kimliğiyle ilişkili o kadar derin bir alıntıya dönüşür ki bunu müzikal benzerlik ya da müzikal ortaklık olarak da adlandırmak mümkündür.

Her ne kadar bu yazının öncelikli konusu Şostakoviç'in Sovyet devleti ile ilişkilerindeki ideolojik meseleler yerine daha çok müziğinin sanatsal ve varoluşçu doğası olsa da bestecinin hayatındaki olayları bir kenara bırakarak bu eserlerin henüz bestecinin *sanat için sanat* olamayacağını da kabul etmek gerekir (Bobikina, 2000: 289). Bu yüzden besteci olarak hayatındaki pek çok sıkıntılı zamana rağmen bunlardan üçü özellikle göze çarpar.

---

<sup>37</sup> Zhdanov Doktrini, Merkezi Komite sekreteri Andrei Zhdanov tarafından 1946 yılında geliştirilen Sovyet kültür öğretileridir. Doktrin, dünyanın iki kutba ayrıldığını önerir: Birleşik Devletler öncülüğündeki "emperyalist" kutup ve Sovyetler Birliği öncülüğündeki "demokratik" kutup. Zhdanov doktrininin ana ilkesi sık sık şu cümle ile özetlenmiştir: Sovyet kültüründeki olası tek çatışma ancak iyi ve en iyi arasındaki çatışma olabilir. Zhdanovizm çok geçmeden Sovyet kültür politikasına dönüşerek Sovyet sanatçı ve yazarların yaratıcı eserlerinde partinin çizgisine uymalarını zorunlu kılmıştır. Bu politika altında devletin isteklerini karşılamakta başarısız olan sanatçılar ciddi cezalandırmalar ile karşı karşıya kalmışlardır. 10 Şubat 1948 yılında yayınlanan ikinci bir kararname "anti formalist" kampanyanın başlangıcı olmuştur. Kararname her ne kadar resmi olarak Vano Muradeli'nin *Büyük Kardeşlik* operasını hedef alsada müziklerinde formalizm bulunduğu iddiasıyla Sovyetler Birliğinin en önemli bestecilerine karşı, özellikle de Şostakoviç, Prokofiev ve Haçaturyan'a karşı uzun süreli bir eleştiri ve cezalandırma kampanyasını işaret eder.

Bunların ilki 1936 yılında *Mtsensk’li Lady Mackbet* operasına devletin gösterdiği olumsuz tepkidir. Bestecinin operaya yönelik sözde “hastalıklı müzik” tepkisine cevabı *Beşinci Senfonisinin* oldukça “sağlıklı müziği” olmuştur. Şostakoviç’in *Beşinci Senfonisi* için Beethoven’in *Dokuzuncu Senfonisindeki* gibi re minör tonunu seçmesi devletin resmi onayını alarak besteciyi o anki zorluklarından hemen kurtarmıştır (Taruskin, 1997: 355).

Buna rağmen 12 yıl sonra *Zhdanov Kararnamesi* Şostakoviç ve diğer önemli Sovyet bestecileri doğru yoldan sapmış olarak tanımlar. Ancak bu kez bestecileri işten çıkarma, eserlerin seslendirilmesini yasaklayarak telif haklarından mahrum etme ve müzik çevrelerinden dışlanma gibi gerçek cezalar söz konusu olmuştur (Mercer, 1998: 21). Bu, besteci olarak Şostakoviç’in hayatındaki ikinci büyük krizdir. Şostakoviç’in buna cevabı bu kez 1950–51 yıllarında bestelediği ve *Mtsensk’li Lady Mackbet* operasından beri en uzun eseri olan piyano için *24 Prelüd ve Füg* olmuştur.

Üçüncü büyük krizin sebebi de muhtemelen Şostakoviç’in ister ikna ister zorlamayla olsun Komünist Partiye üyeliği olmuştur (Tirman, 2011: 70). Bu olay, bestecinin o anki olumsuz düşüncelerine rağmen *Sekizinci Yaylı Dörtlünün* bestelemesine yol açmıştır. Yaylı dörtlünün füsnel yapısının ardında *24 Prelüd ve Füg* vardır ve her iki eserin de temelinde Şostakoviç’in Bach’ı büyük akıl hocası ve yol gösterici olarak kabul etmesi yatar. Şostakoviç, bir sanatçı olarak yüzleşmek zorunda kaldığı bu krizler olmasaydı kendi bestecilik kimliğinde Bach’a bu denli özel değeri hiçbir zaman vermemiş olabilirdi.

Zhdanov’un 1948 yılındaki kınamaları “sosyalist gerçeklik” denilen ideolojinin özelliklerini “müzikal formalizm”in kötülükleri ile karşılaştırmıştır (Mercer, 1998: 22). Bu terimlerin ne anlama gelmelerinin amaçladığını bilmek güç olsa da düzeltilmeye ve derse ihtiyacı varmış gibi görünen bestecileri cezalandırmaya uygun, esnek belgeler oldukları kesindir. Aynı şekilde füg bestelemek de nasıl tanımlanırsa tanımlansın, basitçe formalizm yönünde bir davranış olarak yorumlanmaya çok uygundur (Tirman, 2011: 223).

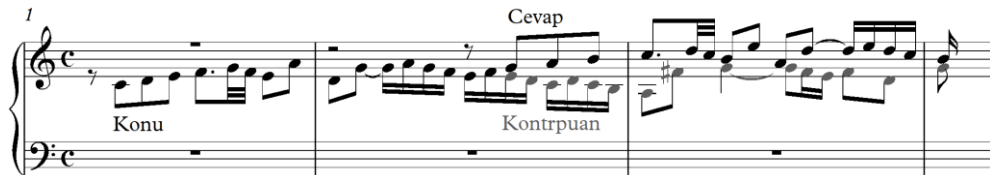
## 1. Füg Bestecisi Şostakoviç

Şostakoviç, 1950 yılında Bach’ın ölümünün 200. yıldönümü kutlamaları için Bach’ın müziğine adanmış festivallere katılması için Doğu Almanya’ya gönderilmiştir. Bunun sonucunda besteci *24 Prelüd ve Füg* demetini bestelemiştir. Şostakoviç’in kendi prelüd ve füg demetini besteleme kararı formalizm suçlamasına sıra dışı bir cevap olduğu gibi kendi eserinde Bach’ın biçimlerini kullanması da son derece imalıdır. Şostakoviç’in eseri aynı dönemde bestelenmiş diğer önemli bir kontrpuanlı piyano parçaları demeti olan Paul Hindemith’in *Ludus Tonalis* (1943) adlı eseri ile kıyaslandığında bestecinin nasıl Bach’ın bestecilik yöntemlerine bel bağladığı kesin olarak görülebilir. Bach’ın prelüd ve füglerinin tüm 24 majör ve minör tonu kullanarak yaptığı gibi Hindemith’in 12 füg ve interlödü de Hindemith’in kendi armonik sisteminin kullanımını örnekler. Bundan başka Hindemith özel olarak Bach yerine genel olarak Barok dönemin kontrpuanını ima eder ve bunun modern armoni yorumuna nasıl uyarlanabileceğini gösterir. Bu durumda Hindemith’in eseri müzikal benzerlikten çok bir müzikal alıntı örneğidir. Hindemith, geçmiştekini bizzat

kullanmak yerine daha çok eski geleneği geliştirir. Bunun aksine Şostakoviç'in prelüd ve fügları ayırt edici derecede Bach'ın müziği ile iç içedir. Yol gösterici olarak Bach'ın varlığı olmasaydı belki de Şostakoviç bu parçaları hiçbir zaman yazmayacaktı.

Şostakoviç'in *24 Prelüd ve Fügünün* yapısal tasarımını bunların iki yarıma bölündüğünü gösterir. Birinci yarım 1–12, ikinci yarım ise 13–24 numaralı parçalardan oluşur. Bu iki yarımın özellikle ilk fügları Bach'ın yöntemleri ile çok açık bir ilişki sergiler. Hatta bu iki fügde Bach'ın yöntemleri özel olarak kullanılmış olmasaydı bunların var olmalarının da imkansız olduğu önerilebilir. Bu kendi içinde özellikle ilginç bir durumdur çünkü Şostakoviç, majör ve minör tonları Bach'tan oldukça farklı bir biçimde ele almıştır. Bach'ın toplamda 48 prelüd ve füğündeki her bir 24 parçalık demet do majörden başlayarak kromatik çıkıcı dizi olarak ilerler. Do majörden sonra do minör tonundaki bir sonraki prelüd ve füg gelir, ardından do  $\square$  majör ve do  $\square$  minöre ilerleyerek devam eden kromatik çıkıcı yapı en sonunda si majör ve si minöre ulaşarak sona erer.

Şostakoviç, 1932–33 yılları arasında bestelediği daha önceki *24 Prelüdünde* (Op.34) tüm majör ve minör dizileri kullanmak için Chopin'in *24 Prelüdünü* örnek olarak prelüdlarının tonal yapısını *beşliler çemberine* göre düzenlemiştir. Daha sonraki prelüd ve füg kitabında yine aynı düzeni kullanır. Yani Şostakoviç do majörde başlayarak oradan do'nun la tonundaki ilgili minörüne ilerler, daha sonra do majörden bir tam beşli yukarıdaki sol majör ve onun ilgili tonu mi minöre ilerler. Eserdeki bu tonal uygulama beşliler çemberi fa majör ve re minörde bitene dek bu şekilde devam eder. Tonal yapılarının genelindeki farklılıklara rağmen hem Bach hem Şostakoviç'in do majör ve fa  $\square$  majördeki 1 ve 13 numaralı prelüd ve füğlerinin aynı tonda keşiştiği görülür. Bach'ın 48 parçalık demetindeki birinci füg, *konusu*–teması diyatonik do majör dizisinin sadece beyaz tuşlarını kullandığından göze çarpar. Bu füg konusu parçanın *strettosunda* da kullanılır ve buradaki kontrpuanı da yine kendisidir. Füg, son ölçüsünde füğün ana konusunu yeniden sunan parlak, çıkıcı bir do majör dizisi ile biter. Şostakoviç'in do majör açılış füğünün konusu da diyatonik do majör dizisinin her bir tuşunda çalınır, hatta Bach füg konusunun kontrpuanında hem beyaz hem siyah tuşları kullanmışken, Şostakoviç sadece beyaz tuşları kullanarak bir anlamda ustalık bakımından Bach'ı geçmiştir. Şostakoviç'in füğünde de *stretto* vardır.



Şekil 1. Bach, do majör füg, birinci kitap, No.1

Şekil 2. Şostakoviç, do majör füg.

Bach'ın varlığı, Şostakoviç'e füğünü bestelemeye nereden başlayacağına dair temel anlamını vermiş gibidir. Bu benzerlik basit bir müzikal alıntıdan çok esasen tüm eserin yaratıcı tasarımındaki özüdür. Bir anlamda Şostakoviç'in Bach ile ortak eser yaratması da denilebilir. Fakat Şostakoviç'in müziğinin aynı zamanda ideolojik bir anlamı da vardır. Do majördeki başlangıç örneği için seçtiği füğün konusu aslında bestecinin Stalin'in ağaçlandırma politikalarını övmek amacıyla bestelediği ve her ne kadar 1949 yılında Stalin Sanat Ödülünü kazanmış olsa da müzikal olarak önemsiz bir eser olarak değerlendirilen *Ormanların Şarkısı* adlı oratoryosundan bir solodur. Bestecinin bu oratoryoyu kullanması füg demetleri bestelediği için kendini formalizm suçlamasına karşı korumasının bir yoludur? (Tırman, 2011: 156). En azından bunun, ana teması ya da konusu Stalin'in politikalarını överek "sosyalist gerçeklik" gerekliliğini güzelce yerine getiren bir füg olduğu kesin gibidir. Ayrıca bu, bestecinin bilerek yaptığı bir hareket ise bu durumda onu hem cezalandıran hem de cömertçe ödüllendiren bir rejime karşı çoğu müziğinde ayırt edici ve yorumlanmasını güçleştiren bir özellik olan çift taraflı oyuna diğer bir örnektir. Bununla birlikte bu, ister müzikal ister sözel olsun onun ifade biçimine her zaman yoğun ilgi göstermiş olan bir rejime bağlanabilir (Tırman, 2011: 89).

Her şeye rağmen bu yazıdaki temel amaç sonuçta asıl önemli olan müziğin özelliklerine dikkat çekmektir. Bu açıdan bakıldığında bir numaralı do majör füg son derece özellikli bir müziktir ve çok sayıda büyük piyanist tarafından çalınmış ve kaydedilmiştir. Eser kompozisyonundaki mükemmelliğini elbette Bach'a borçludur. Bu eseri küçültmek en büyük füg ustasının eserini de küçültmek anlamına gelecektir. İlginç olarak eserin Bach'a benzerliği Slav tarzı bir *imitasyona* benzemez. Şostakoviç'in füğü Bach'ın üslubu yerine tam olarak kendi üslubunun özelliklerini duyurur. Şostakoviç, kendi kontrpuanını zıtlıklar yerine daha çok benzerlikler temelinde kurmayı sever. Onun füg konuları, konu cevapları ve kesit karakterli malzemesi pek çok armonik özellik bakımından birbirine benzeme eğilimindedir ve bunlar *strettoda* mükemmel olarak birleşirler. Bach'ın kontrpuanı ise daha çok malzemesindeki zıtlıklar temelinde kuruludur. Onun serbest

kontrpuan kullanımı füğün nihai tasarımına olan etkisi bakımından çok daha verimli ve şaşırtıcıdır. Bununla birlikte Şostakoviç, do majör füğünde de olduğu gibi füğ hocasının yaratıcı yöntemlerini ne kadar sıkı kullanırsa kendi sesi de o kadar daha gerçek ve kendinden emin hale gelmektedir.



Şekil 3. Bach, *ikinci kitap*, mi majör füğ ile Şostakoviç, *fa* majör füğün konuları.

Demetin ikinci yarımını başlatan 13 numaralı *fa* majör füğ, Şostakoviç'in Bach'a nasıl bel bağladığını gösteren son derece ilginç diğer bir örnektir. Burada füğün yöntem ve özünün esin kaynağı doğrudan Bach'ın *fa* majör füğü yerine *Eşit Ayarlanmış Klavye* adlı prelüd ve füğ demetinin 24 parçalık ikinci kitabındaki mi majör füğüdür. Öncelikle Şostakoviç'in 13 numaralı füğünün konusu Bach'ın ikinci kitabındaki 9 numaralı mi majör füğünün konusu ile son derece benzerdir. Bach'ın mi majör füğünün konusu, *ritmik daralma* gibi yaratıcı yöntemlerle geliştirilir. Aynı araç Şostakoviç'in füğünün *strettosuna* da ilham vermiş ve buradaki füğ konusu da ritmik olarak daralmıştır. Şostakoviç'in eserinin her sayfasında Bach'ın parmak izleri bulunabilir ancak burada asıl dikkat çekici olan Şostakoviç'in demetinin her iki yarımını başlatan prelüdlere son derece güçlü Bach yöntemleri ile başlamış ve sanki bu devinimi ardından gelen füglere de taşımış olmasıdır. Böylece her iki yarımını başlatan füğ, Fanning'in *iki bölmeli füğ* dediği yapıya da model işlevi görür:

İki bölmeli füğ, Bach'ın iki temel füğ yapısından biridir ve güçlü bir merkez kadansı ile bunun ardından *stretto*, *çevrim*, *ritmik genişleme/daralma* ve *çevrimli kontrpuan* gibi ileri tekniklerin sunulabileceği bir yapısı vardır (Fanning, 2004: 130).

Bach'ın kullandığı bu iki bölmeli füğ yapısı füğ çiftleri oluşturacak biçimde de genişleyebilir. Şostakoviç'in 2 numaralı do minör füğünün konusu, tıpkı Bach'ın ikinci kitabının 2 numaralı do minör füğünde olduğu gibi tamamen *ritmik genişleme* üzerine kuruludur. Şostakoviç'in 22 numaralı sol minör füğünün biçimsel yapısı Bach'ın ikinci kitabındaki 16 numaralı sol minör füğü örnek alınarak yazılmıştır ve aynı tondaki füglere sık sık nasıl benzer özellikler, hatta benzer biçimsel yapılar sergilediklerine bir başka örnektir. Asıl mesele kompozisyon yöntemlerinin böyle kesişimlerinin kontrpuan yazısının genel alıntıları olmayıp bunların Bach'ın belli eserlerinin Şostakoviç'in belli eserlerine özel olarak ilave edilmiş olmasıdır.

Bu noktada, yani Şostakoviç'in *24 Prelüd ve Füğünde* Bach'ın sıra dışı varlığı ister istemez insanın tahminlerde bulunmasına sebep olur. Şostakoviç'in 1948 yılında formalist olarak eleştirilmiş olması ciddi bir meseledir ve bunun kendisiyle birlikte Prokofiev gibi dönemin önde gelen diğer bestecileri için gelir kaybı ve halk düşmanı olarak etiketlenmeye kadar varan ağır bir bedeli olmuştur. Bu noktada bestecilerin düşüncelerini yoğun olarak gözden geçirdiği düşünülebilir. Sansürlenene her besteci mutlaka kendi kendine gerçekten suçlandığı kadar

yoldan sapıp saptığını sormuştur. Bunların neticesinde Şostakoviç kimliği konusunda kesin bir cevaba varmış gibidir: Her şeyden önce ve en önemlisi besteci olmanın ne demek olduğu konusunda kendine örnek aldığı Bach gibi o da bir bestecedir. Hakarete uğramış ve çeşitli formalist kabahatleri için cezalandırılmış olan Şostakoviç buna yaratabileceği en temel müziği yaratarak karşılık vermiştir. Bu müzik, her ne kadar temelde formalist olsa da bu sanatın en derin anlatım temellerinden ortaya çıkacak ve besteci kimliğini yeniden tesis edecektir.

Böylece, Şostakoviç kendi kimliğindeki Bach'a dönerek en iyi senfonileri ve yaylı dördüleri ile yan yana konulabilecek nitelikli, en uzun müziğini yaratmıştır (Fanning, 2004: 344). Yaratıcılığının prelüd ve füğlerin bestelenme zamanında zirveye çıktığı tartışılabilir. Bestecinin *Onuncu Senfoni*, *Beşinci ve Altıncı Yaylı Dörtlü*, *Birinci Keman Konçertosu* gibi 1940'ların sonu ile 1950'lerin başında bestelediği ve güçlü besteciliği ile bütünleşmiş eserleri sık sık prelüd ve füğlerinde de bulunan türden bir kontrpuan düşüncesi sergiler. Bu yüzden *24 Prelüd ve Füğün* Şostakoviç'in yarattığı en temel eser olduğu iddia edilebilir. İyi bir piyanist olan bir bestecinin eseri olarak bunun bestecinin müzikal ifadesinde de açıkça kişisel bir rolü vardır. Bu parçalar, ideolojik köşeye sıkıştırıldığında bir sanatçı olarak doğasının temeli olduğunu düşündüğü varoluşçu bir ifade ile karşılık veren bestecilik kartviziti olması anlamında önemlidir (McBurney, 2004: 178).

Bu noktada insan ister istemez Şostakoviç gibi ateist materyalist ve sosyalist bir bestecinin Bach gibi makul bir Hıristiyan gizemci ile ortak ne yanlarının olduğunu sorabilir. Görünüşe göre bunun cevabı her ikisinin de kendi özünde besteci oluşudur. Son analizde bunların hangi ideolojik partilere ait olduklarının bir önemi yok gibidir (Tirman, 2011: 112). Varoluşçuluk ideolojiden çok daha derinlere gittiğinden kişinin temel doğası, varlığı, modern kültürel kimliğinden çok daha önemli gibidir. Şostakoviç'in Sovyet Komünizminin iyi ve sadık bir hizmetkârı olup olmadığı sorusu Bach'a olan sadakatinden çok daha önemsizdir. Akıl hocası figürü olarak Bach, Şostakoviç için çağdaşlarına göre çok daha önemli olmuştur ve yaratıcı bir sanatçı modeli sunarak en ters durumlarda bile Şostakoviç'in kimliğini korumasını sağlamıştır. Siyasetçilerin zaman zaman sanatçılardan şüphe etmesinin sebebi belki de sanatçıların sadakatinin siyasetçilerin kontrolünün ötesinde olduğu şüphesidir (Tirman, 2011: 96).

## 2. Sekizinci Yaylı Dörtlü ve *DSCH* Teması



Şekil 4. Bach ve Şostakoviç'in adlarının Alman notasyonundaki müzikal karşılıkları.

Belki de tamamıyla bu şüpheden dolayı Sovyet Komünist Partinin Şostakoviç'in resmi üyeliğini prelüd ve füğleri besteledikten neredeyse on yıl sonra ortaya çıkarması hayati derecede önemli gibidir. Bu olay da sonucunda *Sekizinci Yaylı Dörtlünün* bestelenmesine sebep olmuştur. Ancak bu dörtlünün belki de en çarpıcı

özelliği, Alman notasyonunda yazıldığı haliyle tıpkı Bach'ın kendi adının harflerini (B–A–C–H) *Füg Sanatının* son ve tamamlanamamış dörtlü füğünde kullandığı gibi Şostakoviç'in dörtlüsünün de bestecisinin adının ilk harfleri üstüne kurulmuş (D–eS–C–H) olan füg kesitleri ile başlaması ve bitmesidir. Şostakoviç'in yaylı dörtlüsü besteci kimliğindeki diğer bir krizin yansımasıdır ve onu ayakta tutan yine Bach'ın yöntemlerini kullanması olmuştur.

Şostakoviç'in *Onuncu Senfonisi* ve başka eserlerinde de kullandığı dört notalık *DSCH* teması hakkında çok sayıda yazı mevcuttur (Sabinina, 1976: 84). Bu tema, biraz farklı olarak Bach'ın prelüd ve füg demetinin birinci kitabındaki do<sup>♭</sup> minör füğünün ilk füg konusunun dört notasını anımsatır. Tema, bundan başka Beethoven'ın do<sup>♭</sup> minör *Yaylı Dörtlüsünü* (Op.131) başlatan dört notalık füg konusunu hatırlatsa da (Fanning, 1998: 34–35) yapısal olarak doğrudan Bach'ın *Füg Sanatında* kendi adını kullanma ilkesinden esinlenilmiştir. *DSCH* temasını *Sekizinci Yaylı Dörtlüde* bu denli önemli kılan ise eserin birinci ve son bölümlerinde füg biçimini çağrıştırmasıdır (Burnson, 2007: 68). Dörtlünün çoğu, çoğunlukla Şostakoviç'in daha önceki eserlerinin müzikal alıntılarında meydana getirilmiştir. Şostakoviç'in kendisi de bunu şu şekilde belirtmiştir:

Dörtlüde önceki eserlerimden ve *Acı Köleliğin Sancısı* adlı devrim şarkısından temalar kullanılmıştır. Kendi temalarım şu eserlerden alınmıştır: *Birinci Senfoni*, *Sekizinci Senfoni*, *Piyanolu Üçlü*, *Birinci Viyolonsel Konçertosu* ve *Mtsensk'li Lady Makbet*. Aynı zamanda Wagner'in *Tanrıların Yok Oluşu* operasından *Cenaze Marşı* ve Çaykovski'nin *Altıncı Senfonisinin* birinci bölümünün ikinci teması da ima edilen temalar arasındadır. Unuttum, birde *Onuncu Senfonimden* bir tema var (Wilson, 1994: 340).

Bu alıntılar bestecinin kariyerinin otobiyografik bir özeti oluşturur ancak bunlar müzikal benzerlikler değildir. Müzikal benzerlik baskısı eserin füge benzeyen başlangıç ve son bölümlerine saklanmıştır. Bu dış bölümlerin her ikisinde de *DSCH* teması pesten tize doğru sırasıyla viyolonsel, viyola, ikinci keman ve birinci keman tarafından duyurulur. Bu bir füg konusunun girişleri için kullanılan kalıpların en etkili olanıdır ve Bach'ın *Si minör Missasındaki* birinci *Kyrienin* füğünün son kısmındaki (ölçü 81–105) füg konusunun bas, tenor, alto ve soprano ile sunulan çıkıcı giriş kalıbı örnek alınmıştır. Şostakoviç'in dörtlüsünü de başlatan bu çıkıcı girişler kalıbı ayrıca eserin son bölümünde iki kez yeniden sunularak daha da yoğunlaştırılmıştır. Bu giriş kalıbının biçimsel gücü eserin son derece ağırsal ruh haliyle bir arada garip gibi görünse de bu gibi düşüncelerin ifadesini mümkün kılan da esasen bu güçtür. Son bölümünde *DSCH* teması daha sonra ana ton olan do minörde ünison çalan iki keman ile sunulurken Bach tarzı bir birlik ve kalış düşüncesi daha da desteklenir. Bu sanki Bach'ın Şostakoviç'e kendi imzasını taşıyan füg konusunu mümkün olan en etkili füg biçimlerine nasıl dönüştürebileceğini söylemesi gibidir.

*24 Prelüd ve Füg* gibi *Sekizinci Yaylı Dörtlü* de bir Almanya ziyareti ile ilişkili olarak bestelenmiştir. Almanya her ne kadar işgalci Rusya'dan dolayı olumlu bir değer olmasa da buranın Bach'ın yaşadığı ve müziğini yarattığı yer olması, Şostakoviç'in besteci olarak gücünü toplaması anlamında sembolik bir etki ve Sovyet varlığının siyasal ve kültürel sınırlamalarından uzakta psikolojik bir rahatlama yaratmış olabilir. Hatta Alman



notasyonu temelinde adının harflerini kullanması, siyasal ve kültürel açıdan en korkunç ortamda bile eskiden yaratılan müziğin halen duyulmaya devam ettiği bir yerin sembolik anlamına değer katar. Kendi ülkesindeki koşullara benzer koşullar muhtemelen burada da peşini bırakmamıştır. *DSCH* teması nasıl yorumlanırsa yorumlansın geniş çapta bunun bireyin toplumla bütünleşmesini temsil ettiği düşüncesini tamamen dışlamak güçtür. Aslında bu her ne kadar kesinleşmemiş olsa da bireysel ifade ve güvenin sesini temsil eder gibidir (Wilson, 1994: 340).

Şostakoviç dördlüyü ilk dinlediğinde gözyaşlarını tutamamıştır ancak bunun sebebi eserin “sözde trajedi”si değil, besteci arkadaşı Isaak Glikman’ın eserin biçiminin mükemmel bütünlüğüne dair hayretidir (Wilson, 1994: 56). Bu müthiş biçimsel bütünlük elbette Şostakoviç’in sözünü ettiği ve çoğunlukla kendi önceki eserlerinden yaptığı müzikal alıntılarının çok ötesine geçen Bach ile olan müzikal benzerliği, ortaklığıdır. Bu durumda *Sekizinci Yaylı Dörtlüde* akıldan çıkmayan biçimsel bir benzerlik yerine diğer eserlerin temaları ile yapılan yan yana konulmuş alıntılar düşünülebilir. Gerçekte kendi müzikal alıntılarını egemen füglere iyice yerleştirerek müzikal alıntı ve benzerlik arasındaki farkı bu denli güçlü gösteren başka eser düşünmek zordur.

### 3. Sonuç

Şostakoviç’in 1950’lerin başında *24 Prelüd ve Fügü* besteleme kararının arkasında alaycılığa dair bir ipucu bulunmaz. Halka göre bu eserler Bach’a saygı olarak bestelenmiştir ve kendi eserlerini *Eşit Ayarlanmış Klavyenin* 48 prelüd ve fügüyle yan yana koyabilmek için yeteneklerine olağandışı derecede inanıyor olması gerekmektedir. Şostakoviç bir etkilenme kaygısı sergilemek yerine Barok akıl hocasına minnettarlığını sunar. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi Şostakoviç’in kontrpuan sanatının örneklerinde defalarca Bach’ın besteleme yöntemleri ve biçimleri görünür. Şostakoviç, zayıf ve kendini çökerten biri gibi kendine zarar veren, utanılacak bir görüntü ortaya çıkacak olsaydı, bu türün başyapıtları ile karşılaştırılmalarına sebep olacak prelüd ve fügü demetini muhtemelen asla bestelemeyezdi. Belki de bu boşa gitmeyecek olan başka bir alaycılıktır. Özele göre ise bu eserler sanatçının haksız eleştirilere cevabıdır ve *Zhdanov Kararnamesine* göre Şostakoviç’in besteci olarak tamlığının onaylanmasıdır. Bu cevabın derinleri Şostakoviç için Bach’ın eserlerinin huzurunda herhangi bir sıkıntıyı dert etmekten çok ideolojik hoşnutsuzluk karşısında besteci özünü doğrulamanın ne kadar çok daha önemli olduğunu gösterir.

Bu, alaycılık yerine benzerliğe dayanan müzikal benzerlik kavramının doğasında olan bir şey gibidir. Bu benzerlik, örneğin bir füğün nasıl tasarlanacağı ve besteleneceğinin ayrıntıları gibi, çoğunlukla yaratı yöntemleri ile ilgilidir ve diğer bir sanatçıyla kendi arasında, geçmiş zamanla şimdiki zaman arasında köprü oluşturan biçimin işlevini anlatır. Bunun aksine müzikal alıntının alaycı gönderme eğilimi vardır. Kompozisyon yöntemlerinde biçimin daha ciddi değerleri yerine genellikle bir birkaç aralık ya da bir ezgiye dikkat çekmek konunun doğası gereğidir. Bu yüzden Şostakoviç’in Bach’ı örnek olarak bestelediği fügü biçimlerini alaycı olarak yorumlamak müzikal benzerliği olanaksızlaştırarak müziği saçma hale getirir. Bununla birlikte böyle parçalarda müzikal alıntılarının alaycı yorumu *Piyanolu Beşlinin* neşeli son bölümündeki sirk ezgileri örneğinde olduğu gibi genel durumun altüst edildiği nükteli değerlendirmelere sebep olabilir.

Bunun tersine müzikal alıntılar tıpkı Şostakoviç'in *Sekizinci Yaylı Dörtlüde* önceki eserlerinden yaptığı alıntılar gibi alaycı olmayı bırakıp doğrudan ciddi bir tavır sergileyebilirler. Böyle durumlarda müzikal benzerliği müzikal alıntıdan ayırmak oldukça kolaydır. Bu daha çok derinlik mi, yüzeysellik mi meselesidir.

Yine de sınırlar her zaman çok kesin olmayabilir. Bazen müzikal bir alıntı belli şartlar altında müzikal benzerlik gerçekliğini gölgeleyebilir. Örneğin Şostakoviç'in veda eseri olarak kabul edilen *Viyola Sonatının* (Op.147) son bölümünde sık sık Beethoven'in *Ay Işığı Sonatının* ilk bölümünün hayaletimsi parçacıkları duyulur. Beethoven'in eserinin ünlü noktalı ritimleri ile kırık akorlarının alıntıları çoğunlukla kabaca olsa da besbellidir. Bunlar bölüm boyunca Şostakoviç'in özgün malzemesi ile öyle iç içe geçmiştir ki genellikle Beethoven'dan yapılan alıntının nerede bittiği ve özgün malzemenin nerede başladığını söylemek ya da her iki müziğin de farklı özellikleri arasında, özellikle de kontrpuanlı olarak duyulduklarında ayırım yapmak oldukça güçtür. Tüm eserin müzikal ana fikri de zaten Şostakoviç ve Beethoven arasındaki sınırların bulanıklığıdır. Sonuç, sanki Şostakoviç olağan kesinlik ve varoluşun ötesindeki bir dünyaya karışmış gibi geçmiş ve şimdiki zamanın, ya da ölmekte olanla ölümsüz ölünün sihirli bir karışımıdır. Beethoven'dan yapılan bu alıntılar tüm bölümün biçiminin özüne işlemiştir ve tüm özellikleriyle Şostakoviç'in son eserinde Beethoven'in varlığı olarak açıklanabilecek bir benzerlik konusunda ısrar eder. Burada alaycılık yerine ilgi alanlarının kaynaşması söz konusudur. Bu durumda müzikal bir alıntının yinelenmesi ve biçimsel kullanımı daha önce çok az bestecinin yapabildiği, müzik tarihine olan inancını ispatlamış olan perili bir Şostakoviç sunar.

**Kaynaklar**

- Bobikina, I. A. (2000) *Dmitriy Şostakoviç v pismab i dokumentab*. [Mektup ve belgelerle Dmitri Şostakoviç]. Moskova: Glinka Müzik Kültürü Müzesi.
- Burnson, William A. (2007). *Dmitri Shostakovich and 1-5-6-5 – The History of a Motive 1950–1967*. Yayınlanmamış doktora tezi. Bucknell Üniversitesi, Pennsylvania.
- Fairclough, Pauline – Fanning, David (2008). *The Cambridge Companion to Shostakovich*. Cambridge: CUP.
- Fanning, David (1998). *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*. London: Royal Music Association.
- Fanning, David. (2004). *Shostakovich: String Quartet No. 8*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- McBurney, Gerard (2004) *Whose Shostakovich? A Shostakovich Casebook*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Mercer, Alan. (1998). *The Zhdanov Decree 1948*. DSCH, No.9, s.21–24. <http://www.dschjournal.com/index.html>
- Sabinina, Marina (1976). *Şostakoviç—simfonist: dramaturgiya, estetika, stil*. [Senfonist Şostakoviç: dramaturji, estetik, üslup]. Moskova: Muzika.
- Taruskin, Richard (1997). *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Tirman, Michael R. (2011). *Socialist Realism and Soviet Music: The Case of Dmitri Shostakovich*. Yayınlanmamış doktora tezi. Butler Üniversitesi, Indiana.
- Wilson, Elizabeth (1994). *Shostakovich: A Life Remembered*. London: Faber and Faber.
- Robinson, Harlow (7 Aralık 2008). *Da Camera Podcast*. [Preludes and Fugues: Bach and Shostakovich]. <http://app1.kuhf.org/articles/1260225311-Da-Camera-Podcast-Preludes-and-Fugues-Bach-and-Shostakovich.html>. Erişim tarihi: 20 Aralık 2012.