

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE MÜZİK: ŐOSTAKOVIÇ'İN CAZ ORKESTRASI İÇİN SÜİT NO. 1 ve 2' DEN VALS ÖRNEĞİ

SOCIALIST REALISM AND MUSIC: EXAMPLE OF WALTZ FROM
SHOSTAKOVICH'S SUIT FOR JAZZ ORCHESTRA NO. 1 AND NO. 2

DR. ÜMİT FİŐKİN

ufiskin@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-7378-7372

Öz: 1932'den itibaren Sovyet Komünist Partisi sanatçıların, Lenin'in "sanat halka aittir" yaklaşımıyla 19. yüzyıl 'gerçekçilik' bağlamında yapıt üretmesini istemiştir. Bu yaklaşım zamanla Toplumcu Gerçekçilik akımına dönüşmüştür. Bu akımın etkisi Şostakoviç'te Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2) (1938) (Vals 2) yapıtında görülür. Şostakoviç Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals'deki (1934) (Vals 1) ana temanın varyasyonunu, Vals 2'de kullanmıştır. İki vals arasında tema, armonik ilerleyiş ve akora yabancı sesler arasında belirgin farklar vardır. Çalışmamızın amacı Şostakoviç'in Vals 1 ve Vals 2 yapıtlarını Toplumcu Gerçekçilik bağlamında incelemektir. Devlet politikasının sanatçı ve müzikal üretim üzerindeki etkisinin ne olduğu, Şostakoviç'in Toplumcu Gerçekçilik yaklaşımını nasıl ele aldığı Vals 1 ve Vals 2 örneği üzerinden değerlendirilecektir. Çalışmada form analizi, armonik fonksiyon ve armonik uzatım analizi yapılacak, Fransız şifraji kullanılacaktır. Şostakoviç Vals 2'de modülasyona çok fazla yer vermez. Motif ve tema kurgusunda ses sınırlarını daraltmış, tema ve motif tekrarlarıyla akılda kalıcılık sağlamıştır.

Anahtar Sözcükler: Toplumcu Gerçekçilik, Şostakoviç, Caz Suiiti, Müzik analizi, Müzikoloji.

Abstract: Since 1932, the Soviet Communist Party wanted to artists to produce works in the context of 19th century 'realism' with Lenin's "art belongs to the people" approach. This approach turned into the Socialist Realism movement in time. Impact of this movement appears in the Shostakovich's Suit No. 2 for Jazz Orchestra, Waltz (No. 2) (1938) (Waltz 2). Shostakovich used the variation of the main theme from Suit No. 1 for Jazz Orchestra, Op. 38a, Waltz (1934) (Waltz 1) in Waltz 2. There are clear differences between the two waltzes in theme, harmonic prolongation, and external pitch in the chord. The aim of our study is to analysis Shostakovich's Waltz 1 and Waltz 2 in the context of Social Realism. Our problem is what is the impact of state policy on the artist and musical production. How Shostakovich deals with the Social Realism approach will be evaluated on examples of Waltz 1 and Walt 2. In this study, form analysis, harmonic function and harmonic prolongation analysis will be made and French code was used. Shostakovich does not include much more modulation in Waltz 2. He narrowed the limits of register in motive and theme editing, and ensured memorability with theme and motive repetitions.

Keywords: Socialist Realism, Shostakovich, Suit for Jazz Orchestra, Music Analysis, Musicology.

Giriş

Sovyetler Birliği Komünist Partisi 1930'lu yıllarda hükümet politikası olarak sanat alanında "Sanat halka aittir" prensibini benimsemiştir. Bu doğrultuda modernizm ve avangart sanat (ve müzik) yasaklanmıştır. Sanat modernizmden uzak, "toplumun, sınıfın veya sosyal grubun estetik ihtiyacını karşılayarak toplumun her bireyinin manevi dünyasını şekillendiren," hükümet politikalarının propaganda aracı olarak kullanılmıştır (Kagan, 1987, s. 517, Akt.: Tagızade, 2006, s. 10). Sanattaki bu yaklaşım Toplumcu Gerçekçilik akımında vücut bulur. Bu bağlamda müzikal üretim tek-tip hale getirilmeye çalışılmıştır.

Şostakoviç *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals* (1934) (Vals 1) yapıtındaki ana temanın varyasyonunu *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals'de* (1938) (Vals 2) tekrar kullanmıştır. İki vals arasında tema, armonik ilerleyiş ve akora yabancı sesler arasında belirgin farklar vardır. Vals 1'de soprano hattında yoğun kromatizm ve armonik ilerleyişte sık sık modülasyon gözlenir. Vals 2'de soprano hattında daha sade bir ezgi yapısı ve modülasyonun az olduğu görülür. Bu farklılıkların dönemin baskıcı devlet politikasından kaynaklandığı ve devletin müzik politikalarını yansıttığı varsayılmaktadır. Bu doğrultuda baskıcı politikaların etkisini gözlemek için bu iki yapıtın bazı unsurları yansıtacağı değerlendirilmektedir. Bu bağlamda çalışmanın amacı Şostakoviç'in *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No.1, Vals* ve *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2)* yapıtlarını Toplumcu Gerçekçilik bağlamında karşılaştırmalı olarak incelemektir. Çalışmada literatür taraması ve müzikal analiz yöntemi kullanılacaktır. Müzik analizi bağlamında form, armonik fonksiyon ve armonik uzatım analizi yapılacaktır. Bu bağlamda incelenen yapıtın iki farklı versiyonu üzerinde karşılaştırma yapılarak benzerlikler ve farklılıklar sunulacaktır. Çalışmadaki nota örneklerinden Vals 1 için S. Ethan'ın (2019) piyano için aranjisi, Vals 2 için Andrea Tam'ın (2015) piyano için aranjisi kullanılmıştır. Çalışmada araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Çalışmada öncelikle Sovyet hükümetinin Toplumcu Gerçekçilik yaklaşımına genel çerçeveleriyle değinilecektir. Daha sonra Sovyet hükümetinin Şostakoviç'e yaklaşımı ve besteci üzerinde etkisi kısaca aktarılacaktır. İncelenen yapıtların analiziyle ilgili bulgulara değinildikten sonra, Sovyet hükümetinin politikalarının bestecinin estetiğini nasıl etkilediği *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals* örneği üzerinden tartışılacaktır.

Toplumcu Gerçekçilik ve Müziğe Etkisi

1920'li yılların başında Sovyet Rusyası'nda sanat alanında deneysel çalışmalar teşvik edilmiştir. Tiyatro alanında V. Meyerhold, V. Mayakovski ve N. Ohlopkov, sinema alanında S. Ayzenştayn, resim ve heykelde N. Gabo gibi sanatçıların çalışmaları buna örnek olarak gösterilebilir. Özellikle resim ve heykelde modernizmin "resmi üslup" haline geldiği söylenebilir.

İlerleyen süreçte Komünist Parti yaşamın her alanındaki sanat faaliyetlerini kontrol etmektedir. Sanat Marksist-Leninist ideolojiyi insanlara aşılamanın, vatanseverliği yükseltmenin ve lideri kutsal saymanın yolu olarak görülür. Devrim'den hemen sonra tiyatrolar, müzik

alanında konservatuvarlar, konser salonları, orkestra etkinlikleri, yayıncılar ve diğer müzikal kurumlar ulusallaştırılmıştır. Bunun yanı sıra konser programları, opera ve bale repertuvarları sıkı şekilde denetlenmiştir. 1918-1920 tarihleri arasındaki iç savaşta sanat kontrol altında tutulmuştur. Ancak 1930'lu yıllarda değer ölçüleri değişmiş ve tek tip sanat üretilmeye başlamıştır (Schonberg, 1997, s. 495).

Rus estetiği ve bürokratlar için Lenin'in "Sanat halka aittir" sözü çıkış noktasıdır. Lenin'in sözleri Sovyet öğretisi için kutsal sayılmaktadır. Bu doğrultuda sanat Sovyet propagandası aracına dönüşmüş ve Toplumcu Gerçekçilik akımı doğmuştur. Bu yaklaşım Almanya'da Hitler'de görülmektedir. Hitler'e göre avangart sanat "yoz kültürel Bolşevikliği temsil ediyordu". (Schonberg, 1997, s. 495). Bu yaklaşımla Hitler avangart müziği yasaklamıştır. Aynı yaklaşımla Stalin de avangart müziği "yoz emperyalist kapitalist formalizmi" temsil ettiği için yasaklamıştır (Schonberg, 1997, s. 495). H. C. Schonberg'e (1997) göre 12-ses' müziği, Bartok, Hindemith ve Stravinsky (*Petruşka* balesinden sonraki dönemi) gibi "soyutçuluk" barındıran her türlü "cüretkâr" müzik Sovyet Rusyası'nda yasaklanmıştır (s. 495). Bu doğrultuda yabancı yayınların ülke içinde yayımlanmasına veya çalınmasına izin verilmemiş, yabancı radyo yayınları engellenmiştir. Bu yüzden "Rus sanatının, edebiyatının ve müziğinin üzerine korkunç bir tek tiplilik" hakim olmuştur (Schonberg, 1997, s. 495).

Müzikte modernizm ve uyuşumsuzluk² (*dissonant*) "kötümser", "Sovyet işçisinin kahramanca ideallerini yansıtmayan" bir yaklaşım olmuştur. 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde Sovyet Rusyası'nda modernist müzik stili "formalizm" olarak tanımlanmıştır (Burkholder et al., 2010, s. 879–880). Aslında tam olarak formalizmin ne anlama geldiği pek bilinmemekle beraber, Prokofiyev "ilk dinleyişte anlaşılmayan müzik" olarak tanımlamıştır (Schonberg, 1997, s. 496). Griffiths'e (2015) göre formalizm "burjuva solculara özgü bir fikir" olarak "yeni formların ilerici olduğu inancına" dayanmaktadır (s. 256). Bu koşullar altında herhangi bir besteciye karşı formalist yakıştırmaları en korkunç suçlama olmuştur.

Toplumcu Gerçekçilik akımı edebiyat başta olmak üzere "Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin güzel sanatlar, müzik ve sinema için 23 Nisan 1932'de Sovyet Yazarlar Birliği Kanunu'nun bir parçası olarak oluşturduğu kurallar" dizisidir (Arkitera, 2023). Sovyet Rusyası'nda Stalin döneminde ortaya çıkan bu kurallar soyutlama, dışavurumculuk ve sembolizme karşın gerçekçi stili savunmuştur. Bu yaklaşım totaliter rejimlerin kendi ideolojileri ve hedef-

¹ İkinci Viyana Okulu'nun geleneğini temsil eden bu terim literatürde 12-ton müziği (*12-tone music*) olarak da kullanılır. Ancak 'ton' terimi bir müzik parçasının majör veya minör bölgesini nitilemektedir. Bu bağlamda kavram genişmesi olmaması için 'ton' yerine 'ses' sözcüğü kullanılmıştır.

² Uyuşum (*dissonant*): "iki ya da daha çok ses arasındaki müziksel uyumsuzluğu ve gerilimi belirten terim; disonans; kakışım. Bazı sesler arasında mutlak bir uyumdan söz edilebilirse de (aynı frekansa sahip iki sesin oluşturduğu T1 aralığında ya da T8 [oktav] aralığında olduğu gibi), mutlak bir uyuşumsuzluk söz konusu edilemez. Uyuşumsuzluk görelidir ve dereceleri vardır. Özünde akustik (fiziksel) bir içeriğe sahip olmakla birlikte, genelde müziksel beğeniyi koşullayan estetik bir kategori olarak temellendirilmeye çalışılır. Bu nedenele müzik tarihinin en tartışmalı ve kaypak kavramlardandır." (Nemutlu ve Manav, 2011, s. 252).

lerini geniş kitleler arasında yayma amacıyla sanatı hizmet aracı haline getiren prensipler barındırıyordu. Toplumcu Gerçekçilik ilerleyen süreçte yaygınlaşarak kurumsallaşmıştır (Tagizade, 2006, s. 8).

Toplumcu Gerçekçilik yaklaşımı bağlamında istenen şey üretimlerin modernizme karşıt olarak yapılmasıdır. Bu çerçevede temel alınması yeğlenen 19. yüzyıl 'gerçekçilik' yaklaşımıdır. Bu doğrultuda "köylü ve işçi sınıfı gibi geniş kitlelerin anlayabileceği anlatımlar oluşturulması" istenmektedir (Arkitera, 2023). Ayrıca devrimin ideolojisini veya kahramanlarını öven ve sosyalizmin olumlu yönlerini yansıtan yapıtların üretilmesi desteklenmiştir (Burkholder et al., 2010, s. 879-880). Mevcut yönetim "düşünülen değil, söylenmesi ve yazılması gereken şeylerin söylenip yazılması...Lenin makalesinden, Parti kararlarından, yazarlar ve Parti kurultaylarının materyallerinden alınmış cümlelerin güncelleştirilip, yaşanan zamana ve yeni eserlere dayanarak yorum" yapılmasını istemiştir (Tagizade, 2006, s. 8).

Toplumcu Gerçekçiliğin ana temeli Marksist ideoloji ve felsefedir. Bu felsefede sanat eserlerinin içeriği ve şekli toplumun değişimiyle beraber değişir. Bu doğrultuda Lenin'e göre "bir yazar sadece kendisinin değil aynı zamanda ait olduğu sınıfın ve toplumun düşünce his ve ideallerini" yansıtır (Tagizade, 2006, s. 9). Bu sebeple Lenin düşüncesine göre taraf-sız ve bağımsız bir edebiyat olamazdı. Yani "toplumun içinde yaşayan yazar toplumun bir parçasıdır ve sınıfının düşüncelerini yansıtmaktadır." (Tagizade, 2006, s. 9). Kagan'a göre Toplumcu Gerçekçilik bağlamında Marksist-Leninist sanat anlayışı sanatı "toplumun, sınıfın, sosyal veya estetik grubun ihtiyacını karşılayarak toplumun her bireyinin manevi dünyasını şekillendiren ve her bireye kültür birikimi olan değer, norm ve düşünceleri aşıl原因an çok güçlü bir araç olarak görmektedir." (Kagan, 1987, s. 517, Akt.: Tagizade, 2006, s. 10). Bu anlayışta estetik politik zihniyet tarafından yönlendirilen yöntem ve bu zihniyeti yansıtırma işlevinde bir araca dönüşür.

Toplumcu Gerçekçilik akımı Stalin ile özdeşleşse de akımın zeminini Lenin hazırlamıştır. Akımın başlangıç döneminde "W. Kandinsky, M. Chagall, Mihail Larionoff, Natalija Sergejewna Gontcharowa, K. S. Malewitch, Wladimir Jewgrafowitch Tatlin, A. S. Rodtchenko ve El Lissitzky" gibi sanatçılar istenmeyen kişi ilan edilmişlerdir (Arkitera, 2023). Bunun sebebi sanatçıların 'proloteryanın istek ve beklentilerini önemsemediklerinin' düşünülmesidir. Bu yönüyle Toplumcu Gerçekçilik akımının önemi postmodernizm habercisi olması, anti modernizm, anti avangart ve neoklasizm akımlarının oluşumuna zemin hazırlamasıdır. Toplumcu Gerçekçilik akımı Stalin'in ölümüyle sona ermiştir. Fakat bu akımın etkisi 1960'lara kadar devam etmiştir (Arkitera, 2023).

Stalin 1936'da Şostakoviç'in dört perdeden oluşan, Op. 29 *Mtsensk'li Lady Macbeth* operasını seyrettikten sonra Sovyet Rusyası'nda müzik alanında bazı değişiklikler olmuştur. Bunun resmi kaynağı Komünist Parti'nin görüşlerini yayınlayan *Pravda* (Gerçek) gazetesinin

deki³ “Müzik Yerine Kaos” başlıklı eleştiri yazısıdır. “Yapıt sıradan, halkın operadan anladığı şeyin tam tersi...” olarak değerlendirilmiştir (Griffiths, 2015, s. 256). Eser bu yaklaşıma göre formalizmin yansımasıdır. Bu bağlamda Sovyet operası için üç standart getirilmiştir: “Konular toplumcu (sosyalist) bir tema olmalı; müzikal dil ‘gerçekçi’ yani sert tonaliteden uzak olmalı ve Rus halk şarkısını temel almalıdır; örgü ‘olumlu’ yani devlete methiye düzülen mutlu bir sonla bitmelidir.” (Schonberg, 1997, s. 497). Komünist Parti’nin istediği “Sovyet dinleyicisinin müzikten beklediği ya da aradığı şeyi” sağlamaktır (Griffiths, 2015, s. 256). Komünist Parti’nin görüşü ve bakış açısına göre müzik devlet politikasına yönelik olarak geleneksel dili yansıtacak şekilde anlaşılabilir olmalıdır. Bunun diğer yönü sanatın propaganda aracı olarak kullanılmasıdır. Bu temsili estetiğe göre sanatta yaşamın yansıması ve yaratıcılığın muhafazası bulunmaz. Yani “güçlü ezgiler ve ses tutarlılığı olan müzik” üretilmelidir (Griffiths, 2015, s. 256). Bu düşünce müziğe halk ezgileri veya bu ezgilere benzeyen, görece basit, melodi merkezli ve kolay anlaşılır bir müzik dili olarak yansımıştır.

Hükümetin standartları Şostakoviç’in mimlenmesine ve *Lady Macbeth*’in performansının yasaklanmasına yol açmıştır. Bu, Şostakoviç’in hükümetten resmi onay görmemesi anlamına gelmektedir. Böyle bir koşulda müzisyen işini kaybedebilir, devletin maddi avantajlarından yoksun bırakılabilir, hapse atılabilir ve hatta idam edilebilirdi. 1936’dan itibaren Şostakoviç’in stilinde modernist elementler ve hiciv az bulunur. Aynı öğelerin kullanımı Şostakoviç’in çağdaşı devrimci sanatçılardan Meyerhold, Mayakovsky, Zamyatin, Akimov ve Lupukhov için de sona ermiştir (McKeon, 1996). Şostakoviç bu olumsuz durumdan 1937’de bestelediği *Beşinci Senfoni* ile kurtulmuş ve yönetimin övgüsünü almayı başarmıştır. Böylece Şostakoviç *Birinci Senfoni*, *Lady Macbeth* ve Piyano Konçertosu’ndaki modernizm etkisinden uzaklaşmıştır. Bu durum “ömrünün sonuna doğru Sovyet kültür çarlarını takmayıp, yazmak istediği müziği” yazana kadar devam etmiştir (Schonberg, 1997, s. 497).

Analiz

Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals’ in (Vals 1) ve Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals’ in (Vals 2) ana temaları arasında benzerlikler görülür. Vals 1’in ana temasının varyasyonu Vals 2’de kullanılmıştır. Bu varyasyonda belirgin değişiklikler gözlenir. Vals 2’deki değişiklik rejister genişliği ve altere perdelerin kullanımıyla kendini göstermektedir (Görsel 1). Karşı tema Vals 2’de, Vals 1’e göre motif bağlamında tamamen farklı bir karaktere bürünmüştür (Görsel 2). Vals 1’de B bölmesinde tema 3, Vals 2’de kullanılmamıştır. Bunun yerine farklı bir tema gelir. Vals 2’deki tema daha akılda kalıcı, sade ve çok fazla ‘süsleme’ içermeyen özelliklere sahiptir. Bu sadelik geçiş notalarının Vals 1’e göre daha az kullanılmasıyla sağlanmıştır.

³ ‘Resmi gazete’ olarak da çevrilmektedir.

Vals 1’de üç farklı tema gözlenir. Yapıtın sonunda ana temaya dönülerek başa dönüş ilkesi uygulanmıştır. Temel fikir⁴ 1’in prova nu. 7 ve prova nu. 8’de süre değerlerinde değişik bir karaktere büründüğü gözlenir (Görsel 4). Prova nu. 3’teki motif 2’nin, prova nu. 6’da inici sekansla tekrarları görülür. Prova nu. 7’de temanın temel fikir 1 ile motif 3 ve motif 4’ün varyantlarının birleşiminden oluşturulduğu gözlenmiştir. Prova nu. 8’deki temada temel fikir 1 ve motif 2’den yararlanılmıştır. Bu koşulda tema içinde farklı periyotlara (dönem) ait temel fikir ve motiflerin/motif çeşitlemelerinin bir arada kullanıldığı görülür. Buna rağmen Vals 1’de ABC üç bölmeli şarkı formuna daha yakın bir yapı gözlenir. Vals 2’de altı ayrı tema tanımlanmıştır. Vals 2’nin formu triolu şarkı formu olarak değerlendirilmiştir (Görsel 5).

Görsel 1. Şostakoviç, 1934, *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals’ in* (5.-20. ölç.) ve Şostakoviç, 1938, *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2)’ nin* (5.-20. ölç.) Ana Teması. (Musescore. Erişim: 25.11.2020. <https://musescore.com/user/8392516/scores/5559479>.)

Görsel 2. Şostakoviç, 1934, *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals’ de* (20.-28. ölç.) ve Şostakoviç, 1938, *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2)’ de* (21.-27. ölç.) Tema 2. (Musescore. Erişim: 25.11.2020. <https://musescore.com/user/8392516/scores/5559479>.)

⁴ Caplin’e göre cümle yapısı Klasik dönemde standart olarak sekiz ölçü zaman aralığındadır. Temel fikir ise cümle yapısında ilk iki ölçü zaman aralığında temanın temel melodik materyali olarak gelir. Temel fikir çoğu zaman birkaç farklı motif içerir. Bu motif veya motifler temada sık sık geliştirilir (Caplin, 1998, s. 9). Bu bağlamda temel fikir Klasik dönemde genellikle iki ölçü zaman aralığında tercih edilen, temayı oluşturan öğelerden, iki motif veya bir motifin tekrarlarından meydana gelen müzikal grup olarak tanımlanabilir.

Görsel 3. Temel fikir ve motif unsurları.

Görsel 4. Şostakoviç, 1934, *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals*, Prova 6-8'de temaları oluşturan elementler. Muscorescore. Erişim: 25.11.2020. <https://muscorescore.com/user/8392516/scores/5559479>.

Caz Suiiti No. 1. Vals (No. 1): Form Tablosu

Bölm	A		B		C			A	
Prova Nn.	1	2	3	4	5	6	7	8	
Tema	Ana Tema	Tema 2	Kodetta	Tema 3	Orçp. Katerin	Ana Tema, Tema 3	Ana Tema		
Kalıp	Cümle 1 (a) / Kırık Kalıp	Cümle 2 (b) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (c) / Yarım Kalıp	Cümle 1 (f) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (f) / Yarım Kalıp				
Ton	Sol Min.	Lab. Maj., Do Maj.	Do Min., Sol Maj.	Sol Min.	Maj. Maj., Sol Maj., Lab. Maj.	La Maj., Lab. Maj., Sol min.	Sol min., Do Maj., Maj., Sol min.	Sol min., Do Maj., Mb. Maj., Sol min.	

Caz Suiiti No. 2. Vals (No. 2): Form Tablosu

Bölm	Birinci Bölüm				Trio				Röpriz					
Bölm	A		B		C		D		E		A		B	
Prova Nn.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Tema	Ana Tema	Tema 2	Tema 3	Tema 4	Tema 5	Tema 6	Tema 7	Tema 8	Tema 9	Tema 10	Ana Tema	Tema 2	Tema 3	Tema 4
Kalıp	Cümle 1 (a) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (b) / Yarım Kalıp	Cümle 1 (c) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (d) / Yarım Kalıp	Cümle 1 (e) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (f) / Yarım Kalıp	Cümle 1 (g) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (h) / Yarım Kalıp	Cümle 1 (i) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (j) / Yarım Kalıp	Cümle 1 (k) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (l) / Yarım Kalıp	Cümle 1 (m) / Yarım Kalıp	Cümle 2 (n) / Yarım Kalıp
Ton	Do min.	Maj. Maj.	Do Min.	Do Min.	Maj. Maj.	Maj. Maj.	Maj. Maj.	Maj. Maj.	La Maj.	La Maj.	Do min.	Do min.	Maj. Maj.	Do min.

Görsel 5. Vals 1 ve Vals 2'nin Form Tablosu.

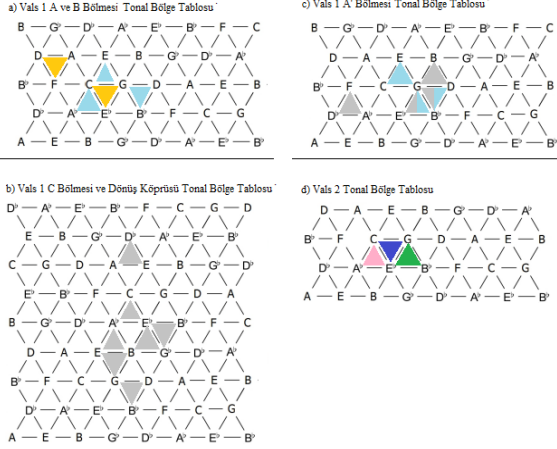
Vals 1’de ana ton Sol minördür. Birinci bölüm ikinci cümlede Lab majör ve Do majör tonuna modülasyon olmuştur. Bu ton bölgesi Sol minörün paralel tonu Sol Majörün altçeken (IV.) derecesinin ton bölgesidir. B bölümünde tema 2’de Re minör ve Do minör tonuna modülasyon olmuştur. Bu iki ton Sol minöre göre çeken derecesinin paralel minörüne ve altçeken (IV.) derecelerine karşılık gelir. Bu koşulda uzak ton bölgesine modülasyon olmasına rağmen v-iv-I⁵ ilişkisi içerisinde ana tona yönelim olur. Bölmenin sonunda ana tona dönülür. Üçüncü bölme Mi majör tonunda başlar. Daha sonra çeken tona modülasyon olmuştur. Sonrasında sırasıyla paralel ton Mi minör ve Mib minöre modülasyon görülür. Bu bölümün ikinci cümlesinde Lab majör tonuna modülasyon olmuştur. Bu modülasyonun tonal planında I-V-i-bi-bIV dizilimi oluşur. Bu dizilim Klasik dönemde geleneksel olarak kullanılan çeken-eksen ilişkisindeki armonik ilerleyiş kalıplarına uzak görünmektedir. Prova nu. 7’de ana tona dönülür. Fakat ana tema tam olarak tekrar etmez. Sadece girişteki temel fikir anımsatılmıştır. Prova nu. 8’de ana tema daha net duyulur ve ana tona ulaşılır.

Temalarda cümle zaman aralığında sık sık modülasyon gözlenir. *Tonnetz*’de⁶ geçici modülasyonlar da dahil olmak üzere Vals 1’de on iki farklı bölgeye modülasyon tanımlanmıştır (Görsel 6). Bu durumun yoğun şekilde görece gerilim oluşturduğu söylenebilir.

Vals 1’in ana temasında armonik ilerleyişte modülasyon varken, Vals 2’de modülasyon gözlenmez. Vals 2’de ana ton Do minördür. B bölümünde ana tonun ilgili majörü Mib majöre modülasyon olmuştur. Yani uzak tona değil görece ‘akraba tona’ modülasyon yapılmıştır. Bölmenin sonunda tekrar ana tona dönülür. Trio bölümünde üçüncü (C) ve dördüncü (D) bölmede ana tona göre ilgili majör Mib majör tonuna, beşinci bölmede (E) uzak ton Lab Majör tonuna modülasyon olmuştur. Tüm yapıt boyunca sadece üç bölgeye modülasyon tanımlanmıştır. Vals 2’de tonal bölge Vals 1’e göre oldukça tasarruflu kullanılmıştır. Yakın bölgelerin tercih edilmesi Vals 1’e göre görece gerilme etkisini düşürmektedir (Görsel 6).

⁵ Tonal planda küçük roma rakamı minör tonu, büyük roma rakamı majör tonu temsil etmektedir.

⁶ *Tonnetz* ilk olarak L. Euler (1739) tarafından önerilmiş, Naumann (1958), Oettingen (1966) ve Hugo Riemann (1902) tarafından geliştirilmiştir. Riemann’ın yaklaşımında tonal hiyerarşi şeması beşli çemberi, majör/minör akor ve I→IV→V→I fonksiyonel armoni kalıbıyla ilişkilidir (Lerdahl, 2001, s. 43-44).



Görsel 6. Vals 1 ve Vals 2 Tonal Bölge Tablosu⁷.

Sonuç

Sovyetler Birliği'nde 1930'lu yıllarda başlayan "Sanat halka aittir" prensibiyle devlet yönetimi sanatın tüm alanlarına müdahale etmiştir. Bu prensip zamanla Toplumcu Gerçekçilik akımına dönüşmüştür. 1960'lı yıllara kadar etkisini sürdüren Toplumcu Gerçekçilik akımının müziğe yansması halk ezgileri veya bu ezgilere benzeyen, görece basit, melodi merkezli ve kolay anlaşılır müzik yapıtlarının ortaya konması olur. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde modernizm bağlamında eser veren Şostakoviç devletin Toplumcu Gerçekçilik politikalarından fazlasıyla etkilenecek şekilde üretiminde değişikliğe gitmek zorunda kalmıştır. 1937'de bestelediği *Beşinci Senfoni*'den itibaren bu değişim gözlenmektedir. Ancak değişimin etkileri iki farklı tarihte bestelenen Vals 1 (1934) ve Vals 2 (1938) karşılaştırıldığında daha iyi gözlenir. Bu iki yapıt arasında Vals 1'de tema kuruluşu farklı temel fikirlerden motiflerin parçaları olarak yeni temalar oluşturulduğu veya motif çeşitlendirmelerinin geliştirildiği gözlenir. Ancak bu geliştirme sonat allegrosu formundaki gibi geniş zaman aralığına yayılmamıştır. Vals 1'e göre Vals 2'deki temalar kalıp kalıp, düzenli bir görünüm sergiler. Temel fikirlerde parçalı kullanım gözlenmemiştir. Bu özellik form yapısına da yansır. Vals 1'de tema çeşitliliği az olan ve üç bölmeli yapı gözlenirken, Vals 2'de tema çeşitliliği çok olan beş bölme gözlenir. Şostakoviç Vals 2'de yalın, akılda kalıcı ezgiye sahip unsurları Vals 1'e göre tema ve motif çeşitliliğini azaltarak sergilemiştir.

Armonik ilerleyiş bağlamında Vals 1'de geçit gibi süslemeler, altere akorlar ve yoğun şekilde modülasyon gözlenirken, Vals 2'de modülasyon yoğunluğu ve altere akorlar gözlenmez. Vals 1'de geçici modülasyonlar da dahil olmak üzere on iki bölgeye modülasyon ya-

⁷ Vals 1 ve Vals 2'de modülasyonların yapıldığı ton bölgeleri Görsel 6'da *Tonnentz* üzerinde renkli bölgelerle temsil edilmiştir. Görsel 5'deki form tablosunda cümle ve bölmeler renklerle temsil edilmiştir. Tonal bölgedeki renkle temsil edilen tonlar form tablosundaki yapılar ile koşut olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda tonal bölgelerdeki renk dağılımı form tablosundaki renk dağılımına karşılık gelir ve cümle ya da bölmelerdeki tonal planı yansıtmaktadır.

pılmışken, Vals 2’de sadece üç bölgeye modülasyon yapılmıştır. Vals 2’deki bu modülasyon ana tona göre ilgili majör ve ilgili majörün altçeken (IV. derece) tonuna gerçekleşmiştir. Şostakoviç Vals 2’de modülasyon bağlamındaki sadeliği bir nevi ‘okul şarkısı’ gibi görece basit bir armonik yapıda sergilemiştir.

Sonuç olarak Şostakoviç Toplumcu Gerçekçilik prensiplerini sağlamak için armonik süreç bağlamında Vals 2’de çok fazla modülasyona yer vermez. Motif ve tema kurgusunda ses sınırlarını daraltmış, tema ve motif tekrarlarıyla akılda kalıcılık sağlamıştır. Bu doğrultuda Barok dönemin temada çeşitlendirme hüneri, Klasik ve Romantik dönemde modülasyon ve yoğun kromatizm yoluyla tonal çeşitlendirmede bestecinin hünerini sergilemekten kaçındığı bir stil gözlenmektedir. Bu da tek tipli, gelişime açık olmayan standart bir müzikal üretim ortaya çıkarmıştır.

Ekler

Suite No. 1 for Jazz Orchestra
I. Waltz
Dmitri Şostakoviç
Arr. Ethan S.

♩ = 150

Sol min.: E, AÇ, E⁶ Lab Maj.: E

E⁶, AÇ⁶ Do Maj.: Ç, E, Ç, E

Ra Maj.: Ç, E, Do Min.: E, Ç, E, E⁶

Sol min.: Ç, E, Ç, E, Ç, E⁶, Ç, E⁶

AÇ, AÇ⁶, E, E⁶, Ç, E

Görsel 7. Şostakoviç, 1934, *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals'in Analizi*⁸.
(Muscores. Erişim: 25.11.2020. <https://muscores.com/user/8392516/scores/5559479>.)

⁸ Analiz şifrajında E: Eksen I. dizi derecesini; AÇ6: Altçeken ek altlısı ii. dizi derecesini; Ç6: Çeken ek altlısı iii. dizi derecesini; AÇ: Altçeken IV. dizi derecesini; Ç: Çeken V. dizi derecesini; E6: Eksen ek altlısı iv. dizi derecesini; Ç7: Çeken köksüz yedili vii. dizi derecesini temsil eder.

4 Temel Fikir 4

53

Mib Maj.: E

61 Motif 3

Si Maj.: Ç E AÇ AÇ⁶ Ç

5

68

Mi Min.: E Ç Mib min.: E

75

#⁶ Ç⁷ Ç² AÇ⁶ Lab Maj.: Ç⁶ Ç⁴

6 Motif 2

82

Ç E La Maj.: Ç⁺⁶ E Lab Maj.: Ç E Sol min.: Ç

7 Temel Fikir 1'

91

Sol Maj.: E Motif 4

Görsel 7. (Devam)

100 Motif 3 Motif 4
 Mb Maj.: AÇ6 C E E6M Reb Maj.: E AÇ6

108 Temel Fikir 1" Sol min.: Ç
 E Do Maj.: Ç E

117 Mb Maj.: AÇ C E Sol min.: AÇ6 C E

Görsel 7. (Devam)

Waltz No. 2

Jazz Suite in C-minor
 for Piano Solo

Composed by Dmitri Shostakovich
 Transcribed by Andrea Tam

♩ = 170

Piano *p* *mp*

Do min.: E

6

11 *b*

16

Pto.

E

Görsel 8. Şostakoviç, 1938, Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2)'in Analizi.

Musescore. Erişim: 25.11.2020. <https://musescore.com/user/5038821/scores/1273736>.

B **c**

21 Pno. *mf*

E Mib Maj: E⁶ Mib Maj: Ç Ç+7

26 Pno. *p*

E AÇ E Ç

31 Pno.

E AÇ E Ç E

d

36 Pno.

AC Do min: E⁶ Do min: Ç E

A

41 Pno. *f*

Görsel 8. (Devam)

Pno.

46

51

56

61

66

c

b

B **c**

Mib Maj. E⁶

+6 **7**

Mib Maj. C **E**

d **d**

A₆ **E** **C₄** **E** **A₆**

Görsel 8. (Devam)

71

Pno.

6 E 6/4 Ç 6 E AÇ Do min.: E⁶ C e Do min.: Ç

76

Pno.

7 + E Mib Maj.: E

81

Pno.

7 + Ç E

86

Pno.

f E⁶ AÇ⁶ 6 5

91

Pno.

E

Görsel 8. (Devam)

D

96

Pno.

101

Pno.

106

Pno.

E

111

Pno.

116

Pno.

7

h

4

5

AÇ

6

5

AÇ

6

4

C

7

+

E Lab Maj. C

1

1'

6

C

E

Görsel 8. (Devam)

121 Pno.

126 Pno.

131 Pno.

136 Pno.

141 Pno.

Annotations: AÇ, E, 7 + Ç, 6 4 E^b, 7 + AÇ, 7 + Ç, 6 5 AÇ, 7 + 4 E^b, 7 + AÇ, Ç, Do min: Ç, E.

Görsel 8. (Devam)

146 **A** *a*

Pno. *mp*

151 **C**

156 **b**

Pno. **7** **+**

161 **B** **C** *mf*

E

166 **Mib Maj: E⁶**

Pno. **Mib Maj: C⁻⁶** **7** **E**

Görsel 8. (Devam)

The image displays a piano score for measures 171 through 191. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes treble and bass staves for the piano (Pno.).

Measure 171: Treble clef, *mp* dynamic. Chords are marked with 'd' in red above the staff. Bass clef has a '6' below the staff. Harmonic annotations below the staff include 'AÇ', 'E', and 'Ç'.

Measure 176: Treble clef, *mp* dynamic. Chords are marked with 'd'' in red above the staff. Bass clef has a '6' below the staff. Harmonic annotations below the staff include 'E', 'Ç', 'E', 'Do min. E', 'AÇ', and 'Ç'.

Measure 181: Treble clef, *ff* dynamic. Chords are marked with 'A a' in blue above the staff. Bass clef has a '7' below the staff. Harmonic annotations below the staff include 'E', 'Ç', and 'E'.

Measure 186: Treble clef, *ff* dynamic. Chords are marked with 'b' in red above the staff. Bass clef has a '9' below the staff. Harmonic annotations below the staff include 'Ç'.

Measure 191: Treble clef, *ff* dynamic. Chords are marked with 'b' in red above the staff. Bass clef has a '7' below the staff. Harmonic annotations below the staff include 'Ç'.

Görsel 8. (Devam)

Pno.

196

B

C

Mve

E

(diva)

201

+6

Mib Maj: E⁶ (diva)

7

C

206

d

mp

E

AÇ

E

6

6

4

Ç

E

211

d

mf

AÇ

E

6

4

Ç

E

d'

f

AÇ

216

Do min: E⁶

6

4

Ç

7

E

Görsel 8. (Devam)

Kaynakça

Arkitera, Erişim: 15.07.2023. <https://v3.arkitera.com/g151-diktatorluk-ve-mimarlik.html?year=8alD=27088o=2706>.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. (2010). *A History of Western Music*. New York, London: W.W.Norton & Company.

Caplin, William. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.

Ethan, Sam. (2019). Suite For Jazz Orchestra No. 1: Waltz In G Minor, Muscores, <https://muscores.com/user/8392516/scores/5559479>. Erişim Tarihi: 25.11.2020.

Griffiths, Paul. (2015). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi* (A. Berktaş (ed.); M. H. Spatar (trans.); 3rd ed.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Lerdahl, F. (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press.

McKeon, Edward. (1996). Reviewed Work: Shostakovich: The Limpid Stream by Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Gennadi Rozhdestvensky, Shostakovich. *Tempo*, 196, 55–56. <http://www.jstor.org/stable/944469>

Nemutlu, M.-Manav, Ö. (2011). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Schonberg, Harold. C. (1997). *Büyük Besteciler*, Çev. A. F. Yıldırım. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.

Tagızade, Leyla. (2006). Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı. *Modern Türk- lük Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 7–24.

Tam, Andrea (2015). Waltz No. 2, Muscores, <https://muscores.com/user/5038821/scores/1273736>. Erişim Tarihi: 25.11.2020.