ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SİYASAL BİLGİLER FAKÜLTESİ
KAMU YÖNETİMİ ARAŞTIRMA ve UYGULAMA MERKEZİ

PROF. DR. OĞUZ ONARAN'A
ARMAĞAN

Editörler:
Şulenur ÖZKAN ERDOĞAN
Ozan ZENGİN

Ankara • 2016

Ankara Üniversitesi Yayınları No: 534
Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayın No: 615
Kamu Yönetimi Araştırma ve Uygulama Merkezi (KAYAUM) Yayın No: 13

© Prof. Dr. Oğuz Onaran'a Armağan

Editörler:
Şulenur ÖZKAN ERDOĞAN
Ozan ZENGİN

Kapak ve kitapta kullanılan fotoğraflar için
Sayın Atila Cangır'a teşekkür ederiz.

ISBN: 978-605-136-299-1

Baskı Yeri:
Ankara Üniversitesi Basımevi
İncitaşı Sokak No.10, 06510, Beşevler/ANKARA
Tel: 0312-213 66 55
Basım Tarihi: 19.08.2016

ŞOSTAKOVİÇ'İ DİNLEMEK*

Bilsay KURUÇ**

Oğuz Onaran'ı 1961'den beri tanıyorum. Dost, arkadaş, meslektaş. 1961'de, Yedek Subay Okulu'nda başlayan tanışıklığımız, hemen sonraki yıllarda Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde Oğuz'u (ve Filiz'i) yakın tanımamızla sürdü. Oğuz'un, dikkatle bakılırsa anlaşılabilecek olan, mükemmelliği belli etmeksizin mükemmele doğru ilerleyen tarzı içinde kültür, sinema ve bence özellikle müzik, onun kimlik dokusunu oluşturdu. Niçin özellikle müzik diyorum? Bu kişisel bir görüş: Müzik birçok şeyin, kendi kendine aralanmayan pek çok şeyin kapısını açabilen bir özellik taşır. Bu yüksek düzeye (ya da değere) ait bir özelliktir. Oğuz'un kimliğini ve meslek çapını her şeyden önce müzisyenliğiyle sahip olduğu bir anahtar biçimlendirmiştir sanıyorum.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında doğup büyüyen ve dünyayı oradan başlayarak öğrenen bizim kuşağın, onca yılını yaşadığı 20. yüzyıla verilecek bir hesabı olmalı. Yaşadığımız yılları, anıların ötesine geçerek yorumlayabilmeliyiz. Yorumlarımızı sınamalıyız. Bu hesabı vermek entelektüel bir borç olduğu gibi, bizden öncekileri kavrayabilmek ve 21. yüzyıla geçişe hak kazanmak için de lâzımdır. Oğuz'la bu düşüncede de uyuşacağımızı sanıyorum.

Şunda da herhalde görüş birliğinde oluruz: 20. yüzyılın hesabı için Türkiye sınırları içinde kalmakla yetinemeyiz. O dünyayı, iyi-kötü kavramaya yönelmek gerek. Ne kadar beceririz, bilemeyiz, ama girişelim. Çünkü, asıl amaç, 20. yüzyılın "insan"ına erişebilmektir. Onun iç dünyasını, yaşam nedenini ve kısacası "dram"ını anlayabilmenin yollarını aramak, bulmaktır. 20. yüzyıl insanının, yaşadıklarıyla iç içe, geçmişinden gelen kültür damarlarını hesaba katmak bu çabanın bir parçası olmalı.

20. yüzyıldan söz etmek, o yüzyılın insanını arıyorsak, bir zorunluluk oluyor. Ancak, buna girişirsek (hele böyle sınırlı bir yazıda) işin içinden çıkamayız. Herkes biliyor ki, ciltler dolusu kitaplar ve koca koca tarihçiler

---

* Yazıyı, bilgisayar ortamına aktaran İlter Ertuğrul'a şükranlarımızı sunuyoruz.
** Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Emekli Öğretim Üyesi.

var. Okuyucunun hoşgörüsü ile şöyle söyleyebiliriz: *Ağır* bir yüzyıldır. Savaşları, savaş büyüklükleri, insan zayiatı, insan becerileri, sergilenen yüksek nitelikleri, atılımları ve yıkımları, devrimleri ve devrim karşıtlıkları ve tüm bunları yaşayarak bu trajik boyutların hakkından *insanca* gelmeye elveren kültür (aydınlanma) çizgisi ve geçmiş yüzyılların geleceğe dönük bu birikimi ve müjdesi ile dolu ağır bir yüzyıl.

Aydınlanma çizgisinin sorumluluğunu taşımada ve bunu sürdürmede müzik, apayrı bir yere sahiptir. Bunu anlama çabasının sesi oluyor müzik. Bu çaba, 20. yüzyıl insanının aslî görevlerinden biri ise, nedeni, aydınlanma çizgisinin bu yüzyılın başlarından itibaren insanın vicdanını şekillendirmesidir, diyebiliriz. Her şeyden önce aydınlanma düşüncesi ile varlık kazanan ve sağlamlaşan vicdan, ağır 20. yüzyılda ortaya çıkan barbarlıklara, basitliklere direnmeyi, onları alt edebilmeyi sağlayan cevher olmuştur.

Bu tesadüflerle ya da kendiliğinden oluveren bir şey midir? Yoksa, 20. yüzyıl insanını sadece birey olarak değil, toplum mertebesinde de tanımak, onunla buluşmak ve konuşmak için kendi niteliklerini, birikimini ortaya koyan kişilerin katkısını da, özellikle araştırmalı ve değerlendirmeli miyiz?

Bu yazı, aşağı yukarı böyle bir nedenle Şostakoviç üzerine bir "kısa" deneme oluyor. Niçin Şostakoviç? Galiba, insan ile 20. yüzyılın ortasında, kültürün belki de en yüksek düzeyi olan "bir müzik düşüncesi" üzerinden buluşarak, onun o ağır yüzyılın sınavından "kendi sesi"ni bularak geçmesinin yolunu gösterdiği için. İnsanın, çok boyutlulukla yüklü "dram"ı ile baş edebilmesi yolunda "müzik düşüncesi"ne kazandırdığı derinlik, zenginlik ve çeşitlilik için. Kısacası, Şostakoviç'i dinlemeyi öneriyoruz. Nasıl dinleyelim?

* **

Şostakoviç'i besteci ve müzisyen olarak anlatmak bu yazının dışında kalıyor. Besteci ve müzisyen Şostakoviç'i besteci ve müzisyenlere anlatmaya girişmek bir "dinleyici"nin haddini aşar. Daha öteye geçemeyiz. Kendimizi "onu dinlemek"le sınırlayalım. Bir 20. yüzyıl dinleyicisi için önemli nokta budur ve burada durmalıyız. Peki, bir 20. yüzyıl dinleyicisi için "Şostakoviç'i dinlemek" ne demektir?

2015, Şostakoviç'in ölümünün 40. yılı (9 Ağustos 1975) (bu yazıyı 2015'in Temmuz ve Ağustos'unda yazıyoruz). Ölümünden önce de Şostakoviç için çok şey yazılmıştı. Ancak, ölümünden sonra yazılanlar, tartışılanlar büyük hacim oluşturdu ve bunlar çoğalmaya devam ediyor. Şu dikkat çekiyor: Yazılanlar, tartışılanlar Sovyetler'in dünya sahnesinden çekilmesinden sonra daha da arttı ve Şostakoviç'in besteciliği ve müzisyenliğinin ötesinde,

siyaset dünyasındaki tartışma ve taraf tutma çizgilerini de birlikte taşıyarak büyüdü. İlginç-ilginç olmayan, anlamlı-anlamsız tartışma kapılarını da açtı. Şostakoviç'i dinlemenin yolları da, çıkmaz sokakları da ortaya çıktı.

Şüphe yok ki, 19. yüzyılın Beethoven'dan başlayarak büyük bestecileri, müzisyenleri var. Yine, 20. yüzyıl müziğinin Debussy'den (veya onunla birlikte Stravinski, Schönberg, Bartók'tan) başlatılabilecek büyük isimleri var. Ancak, Şostakoviç'in 20. yüzyılda (ve o yüzyılı aşacak gibi görünen) farklı bir yeri olduğunu düşünebiliriz. Buna, isterseniz, 20. yüzyılın Şostakoviç'le oluşan ve birçok kapılar açan boyutu diyelim. Nasıl? Aşağıda, Şostakoviç'in yaşamında ve sanatçı kimliğinde gelişme ve dönüm noktalarına değinirken bunları vurgulamaya çalışacağız. Şostakoviç'i, seçtiğimiz gelişme ve dönüm noktaları ile dinleyelim, diyoruz. *Dinleyici kulağı* ile yapılan seçmelerdir. Yukarıdaki vurguyu yineleyelim: Müzisyenler ve müzikologlar kusura bakmasın.

"Şostakoviç literatürü" diyebileceğimiz kitap, yazı, tartışma, polemik külliyatı birikti, birikiyor (Rus dilinde yazılanlar bilgimizin dışında; ancak, onun da çoğaldığı anlaşılıyor). Bunların tümü "Şostakoviç'i dinlemek" için kapı açıyor mu? Hayır. Ama, içlerinde ciddi derinliğe sahip olan ve yol gösterenler az değil. Kısa bir liste vermek gerekirse, başta Laurel E. Fay'ın Şostakoviç biyografisi yer alabilir. Bu, uzun bir çalışmanın değerli ürünü. Titiz, ölçülü, öğretici, kapsamlı.[1]

Fay, ciddiyete sahip bir Şostakoviç uzmanı, müzikolog. Yine onun derlediği bir kitabı da belirtmeliyiz. İçinde "Belgeler ve Denemeler" başlıklarıyla derlenmiş önemli yazılar (özellikle ayrıntılı müzik yazıları) var.[2] Dünyanın tanınmış müzikologlarından ve sıkı bir polemikçi olan Richard Taruskin'in, Şostakoviç'e de önemli yer ayıran geniş kapsamlı kültür eseri, sadece "Şostakoviç'i Dinlemek" için değil, Rusya'nın geçmişinden gelen kültür damarlarının ve "müzik düşüncesi"nin nasıl bir toplumsal boyuta sahip olduğunu gösterdiği için de değerli ve okuyucuyu (dinleyiciyi) zengin bir düşünce dünyasına çekiyor.[3] İçinde önemli belgeler, görüşler taşıyan ve Şostakoviç'le ilgili polemikleri gerçek zeminine yerleştirmek için yararlı bir başka derleme Malcolm Hamrick Brown'nın eseri.[4] Bir de Türkçe kitap ek-

---

1 L. E. Fay (2000), *Shostakovich, A Life* (London: Oxford University Press).

2 L. E. Fay (Ed.) (2004), *Shostakovich and His World* (Princeton: Princeton University Press).

3 R. Taruskin (2000), *Defining Russia Musically, Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton: Princeton University Press).

4 M. H. Brown (Ed.) (2005), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press).

lemek gerekir: *Dimitri Şostakoviç, Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım* (Çev. Volkan Terzioğlu).[5]

Bunların karşısında yer alan bir kitap, yazı ve polemik bloku var. Blokun kaynağı, Brejnev döneminde Rusya'dan çıkıp Amerika'ya yerleşen Solomon Volkov (1979)'un Şostakoviç'in "gerçek" anıları iddiası ile yayınlattığı bir kitap. Şostakoviç'in ölümünden sonra yayınlanmış olan kitap o piyasada çok sattı ve Sovyet karşıtı yayınlar ve polemikler için bir anahtar kaynak görevi gördü. Bu yayın çizgisi Soğuk Savaş politikalarının "kültür silahları" ile beslendi, büyütüldü, müzisyenlerden konser program notlarına kadar yayıldı. Amaçlarından biri olarak "Şostakoviç'i belirli bir şekilde dinlemek"le somutlaştı.

Şöyle özetlenebilir: Volkov'un yayınına kadar Batı'nın egemen medyasında, hatta müzik çevrelerinde Şostakoviç hakkında görüş basitti: "Sovyet düzeninin adamı ve düzene göre besteliyor!" Volkov sonrası tablo tersine döndürüldü: "Meğer düzene karşı imiş ve eserlerinde özellikle düzenin protestosu gizli imiş!" Böylece, Şostakoviç (ve Sovyet müzisyenlerinin çoğunluğu) için *iki basitleştirme* (basit bakış) arasına sıkıştırılmak gibi bir kader çizilmiş oldu. İlk "basitlik"ten ikincisine yöneliş, 1979'da basılarak (ilginç bir rastlantı ile Ronald Reagan'ın 1981'de Amerikan Başkanlığıyla, Soğuk Savaş'ın Sovyetler üzerine yeni bir medya hücumu ve bilim kurgu projeleri aşamasına giren politikası ve silahlarıyla birlikte) başladı. Dinleyici, işin aydınlanmasını ve "Şostakoviç'i Dinleyebilme"yi Fay ve Taruskininki gibi ciddi ve saygın çalışmalara borçludur. Basitleştirme tehlikesinden bu gibi araştırmacıların ve yayıncıların çabaları sayesinde uzaklaşılabiliyor. Bu konuya, aşağıda, Fay ve diğerlerinin çalışmalarıyla ortaya çıkan belgelere değinerek döneceğiz.

* **

Şostakoviç'i dinlerken dikkate alınabilecek noktalar bir dinleyiciden ötekine değişebilir. Farklı olabilir. Bu, her şeyden önce müziğin "doğası"ndan ötürü böyledir (yani, dikkate alınması gereken *ilk nokta* budur). Müziğin "doğa"sında "belirlenemezlik" (*indeterminacy*) var. İnsandan insana müzik farklı anlamlar taşır. "Anlamlar" dinleyici için de, besteci için de ve icracı için de birbirinden farklı olabilir. Anlamı, yani, müziğe verilen yorumu sınırlamaya girişmek, dinleyiciye "Burada şunu dinliyorsun, ha!" demek

---

[5] Kitap, Yazılama Yayınevi'nin ürünü: İstanbul, 2010. *Dmitry Shostakovich, About Himself and His Times* (1981), Grigoriyev, L. ve Ya. Platek (Ed.) (Moscow: Progress Publishers)'den çevrilmiş ve bestecinin 1926'dan 1975'e kadar Sovyet yayın organlarında basılmış, bir bölümü İngilizce kitaplarda da görülen yazılarından oluşuyor. Şostakoviç hakkında Türkçe yazılmış öteki kitaplara erişemedim. Az sayıda basılıp tükendikleri anlaşılıyor.

müziğin özünü kurutmaya girişmek olur. Bir bakıma, müzik en geniş özgürlük alanıdır ve onun "anlam"ını sözüm ona tanım içine almaya çalışmak, boşa kürek çekmektir.[6] Müziğe "giriş"i en baştan önleme niyetidir.

Müziğin "doğası"ndan gelen anlam serbestliği ("belirlenemezliği"), bunu öteki sanatlardan daha üstün kılmıyor. Ancak, özellikle son iki yüz yılı dikkate alırsak, müziğin taşıdığı *kültürel ve siyasal* (en geniş anlamında, siyasal) içeriğe kulak kabartmayı gerekli kılıyor. Çünkü, bu içerik dinleyiciye hangi tarih ve coğrafya boyutlarında bulunduğunu ve maddi kültür birikimini hatırlatıyor. Bu içerik, Şostakoviç için bize önemli bilgiler taşıyabilir. İlginç tezlere sahip bir araştırmacı, Levon Hakobian (Lev Oganasovich Akopian) (bize göre, herhalde Agopyan!) (1998: 216-229), Şostakoviç'i dinlemek için kültür damarının Rusya'nın özel gelişme yapıları içinde nasıl bir sürekliliğe sahip olduğunu ve bunun Batı (ya da Batı kapitalizmi) kültürünün gözlükleri ile görülemeyeceğini anlatıyor.

Özetle şunu söylüyor: Kuşaklar boyu ülkenin entelektüel birikim sahiplerinin ve yaratıcı insanların ortak ve sürekli çabasıyla, kendilerini buna adamaları ile oluşan son derece özgür ve zengin bir düşünce ortamı vardır. Bu, Sovyet döneminin en güçlü gerçeklerinden biridir ve düzenin son derece önemli bir kazanımıdır. Sanat ve edebiyat dünyasında "politika" alanından *bağımsız, güçlü bir akım* olarak kendini var etmiştir. Partinin çizgisindeki tüm değişikliklere karşın varlığını sürdürmüştür. İlk zayıflama işaretleri, 1980'lerin ortalarında aniden baş gösteren "özgürleşme" dalgasının yanı sıra, "ilk kapitalistleşmeler"in beslediği ticarileşme ile beliriyor.

Bu bağımsız akım tüm sanat ve edebiyat türlerine damgasını vuracak güçtedir ve düzenin resmi dünya görüşü ile karşılıklı ilişkisi karmaşıktır (sofistike bir ilişkidir, diyelim). Yabancılar bunu kolay kolay anlayamaz. Bu akımın, yönetimin (her yönetimin olabilir!) dogmalarına karşı toplumsal hicivle ya da doğrudan protesto çizgisiyle de temas noktaları vardır. Ama, kesinlikle resmi sanatın antitezi filân değildir. Bir antitez akımı değildir. Ana damardır. Sanatçılar bir boşlukta (yabancılık halinde) yaşayamazlar ve ender istisnalar dışında, toplumdaki davranışlarıyla iyi "konformistler" olmayı tercih ederler.

Kısacası, bir *özel psikolojik kalite* vardır ki, evet, Sovyet devletinin baskısını bilerek yetişmiş entelektüelin pek özel, özgün psikolojisi bunun özüdür. Hakobian, bu niteliğe "egzistansiyalizm" diyor ve bunun geleneksel felsefi anlamdaki egzistansiyalizm (varoluşçuluk) değil, *kolektif bilinçaltı* denilebilecek alana ait bir *ana fenomen* olduğunu öne sürüyor. Bunun Sov-

[6] Bu, Taruskin'in vurguladığı noktalardan birisidir.

yetler'deki standart Marksist – Leninist dünya görüşünün saf materyalizmini dengelediğini vurguluyor. Karamazof Kardeşler'in anayurdunda, önünde bir votka kadehi ile insan varlığının en derin ve karmaşık sorunlarına kafa yoran düşünürlerin sayısının hiç de az olmadığını vurguluyor. "Mayakovski ne demişti" diyor: "Biz diyalektiği Hegel'e göre öğrenmedik!"; "Yevtuşenko ne demişti" diyor: "Rusya'da bir şair, bir şairden daha fazlasıdır!" Buradaki şair sözcüğü tümüyle müzisyenlere de uygulanır. Şostakoviç'i dinlerken dikkate alınacak *ikinci nokta* bu oluyor.

* **

Şostakoviç, 1917'de on bir yaşındadır. Onu izleyen yıllarda, delikanlılığa geçiş sırasında gönlü sosyalizmdedir. Konservatuarı bitirmesi ve Rus-Sovyet kültür ve müzik dünyasına girişi 1920'lerdedir (Konservatuar "mezuniyet tezi", Birinci Senfonisidir: 1925). Kültür ve müzik dünyasına girişi yavaş yavaş, ama hızlanarak dolu dizgin oluyor. Piyanist ve özellikle besteci (sinema ve tiyatro eserleri için bestecilik) olarak ilerleyen ve zenginleşen bir gelişmesi var o yıllarda.

Besteciyi dinlerken, onun, birçok yönden müstesna zenginlikte bir dönem olan 1920'lerin, o yerin ve zamanın neleri yaşadığı ve kaynaştırdığını dikkate almak lâzımdır. Müzisyenliğinin *ilk ve kalıcı* malzemesi o yılların, Rusya-Sovyetler dünyasının ekonomide ve siyasette NEP (Yeni İktisat Politikası) yıllarıdır (bkz. Kuruç, 2011: 60 vd.). Kültürde ve müzikte her türlü denemeye açık ortamdır. O "*Brave New World*"de Rus modernizminin devleri vardır: Ölmüş olsa da (hatta Şostakoviç onun müziğinden pek hoşlanmasa da) Skriyabin, çekip gitmiş olsalar da Prokofyev ve Stravinski ve tüm öteki sanatların seyrini değiştirenler: Meyerhold, Ayzenştayn, Mayakovski, Maleviç, vb. (McBurney, 2000: 283-302).[7] Bu perspektif zenginliği özellikle Leningrad'da yaşanıyor. O kent karmaşık altkültürlerin, birbirinden farklı ve aykırı, hareketli sanatçı ağlarının, çeşitli kuramcıların varlığından kaynaklanan zenginliğe sahip. Bunlar çoğunlukla Şostakoviç'in yaşıtları, tanıdıkları ve çevresi. Yazarlar, müzisyenler, ressamlar ve hepsinin "ekol"leri, manifestoları, konserleri, dergileri, tartışma grupları, sergileri, içki mahzenleri ve sokak köşeleri var. İşte, Şostakoviç'in kültürel ve müzikal "bakış"ı orada ve o zaman oluşacak, somutluk kazanmaya başlayacaktır. "Müzik düşüncesi"nin ve besteciliğinin esasları, 1970 başlarındaki artık açıkça farklılaşmaya başlayan eserlerine kadar hemen hemen değişmeyen ve 1930'larda yerine

[7] Müzik tarihçileri şunu kaydetmiş olmalılar: Alban Berg'in *Wozzeck*'i, Almanya dışında ilk kez Leningrad'da, Berg'in de bulunduğu icralarla sahnelenmiştir. O yıllarda Avrupa'da Hindemith'in ve Schönberg'in yollarından gidenler sosyalist olmasalar da, kesinlikle "anti-burjuva" idiler. Bkz. Stevens, 1961: 223-251.

oturan bir *bütünlük* içinde ortaya çıkacaktır. Şostakoviç'i dinlerken unutulmaması gereken *üçüncü nokta* bu oluyor.

İlginç olan, bestecinin o kültür zenginliği ortamında, Avrupa'da da yeni olan *avant-gardizm*'i sonuna kadar solurken, Avrupa müziğinin büyük isimleri ve yeni yönelimleriyle tanışırken, çocukluğu ve delikanlılığında müzisyen olarak beslendiği *hümanist* sanat geleneğinden kopmaması, buna hep sadık kalmasıdır. Müziğin "ana varsayımları"nın, romantizmin başlangıcında Alman estetiğinden etkilendiğini düşünmesidir (Fanning, 1998: 269-282). Birçok yorumcu (ve kendisi) böyle bir etkinin Gustav Mahler üzerinden besteciye eriştiğini anlatmıştır. Kısacası, Şostakoviç'in köklerinden biri Avrupa kültürünün hümanizminden geliyor. Hümanizmin ve aydınlanmanın dokusu müziğinin sağlam temelidir. Yukarıda işaret ettiğimiz, "Karamazof Kardeşlerin Anayurdu" çizgisi ise bir başka kök olmuştur. Ancak, "müzik düşüncesi" düzeyinde bu kök, öncelikle Rus halk dramlarının ustası Musorski (Mussorgsky)'ye uzanır. Şostakoviç'in müzik düşüncesinde Musorski'nin ayrı bir yeri vardır diyebiliriz.[8] Özetle, 1920'lerden 1930'lara uzanan dönemde Şostakoviç'in büyük besteci kimliğinin, birbirinden farklı yataklardan ve her biri insanlığın kültür zenginliğine katkı olarak gelen "nehirler"in buluşması, o kimliği oluşturmak üzere müstesna kaynaşması ile oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu kaynaşma ya da sentezin ürünleri 1930'lardan başlayarak vücut buluyor.[9]

---

[8] Müzikologların alanına girmeksizin şunu belirtip geçebiliriz: Şostakoviç, 1930'ların sonlarında *Boris Godunov*'un orkestrasyonunu yeniden yapmaya girişmiştir. Bir bakıma Musorski'ye Rimski-Korsakov'un *Boris* orkestrasyonundan daha iyisini yapmak için kolları sıvamıştır. Aradan yirmi yıldan uzun süre geçtikten sonra bestelediği *Stepan* (ya da *Stenka*) *Razin'in İdamı* da Musorski'ye adanmış bir eser gibidir.

[9] Şostakoviç'in besteci kimliğini, o yılların zengin kültür araştırmaları ve tartışmaları içinde etkilemiş olduğunu düşünebileceğimiz bir başka çizgi, yine 1920'lerde başlayan ve 1930'lara uzanan "devrimci" (ya da sosyalist) sanat konusudur. 1920'lerde Lenin'in ve Lunaçarski'nin öncülüğünü yaptığı düşünce, bilimin de, sanatın da *nesnel gerçekliğe erişebileceği* ("Hayatta en hakiki mürşit" olduğu) görüşü idi. Bu kavram, sanatın çeşitli alanlarında Lunaçarski'nin; müzikte ise, yine o çevrelerin saygın ismi Boris Asafiyev'in önderlikleri ile somutluk kazanıyordu. Yine müzikologların alanına girmekten sakınarak şunları belirtebiliriz: Asafiyev günün önde gelen *avant-gardist*'lerindendi ve müziği "notalara ('ton'lara) dönüştürülmüş düşünceler sanatı" olarak tanımlıyordu. Müziğin kaynağı duygular ("duygusal deneyimler") olsa da, bu, insanın sinir sisteminin ve onun en geniş parçası olan beynin ürünü idi. İnsanın konuşması ile melodi arasındaki ilişkiyi çözümlemeye girişen Asafiyev konuşma ve "retorik"ten farklı olarak, en basit melodinin bile belirli formu, ritmi ve armonisiyle bir "müzikal imge" yarattığını ve müzikal imgelerin çoksesli (polifonik) bir düzende gelişmesiyle senfoni ve opera gibi "büyük müziksel organizmalar"ın doğduğunu ve bunun *toplumsal bilincin gelişmesiyle* iç içe gerçekleştiğini işlemişti. Müzikal imge, Asafiyev'e göre, özellikle senfoni formunda "ruhun lisanı" oluyordu ve bu müziğe yakın ifadeler aramak gerekirse, bunlar, aksiyonlar (eylemler) ve olaylar dünyasından değil, felsefe ve psikolojiden kavramlara yönelerek bulunabilirdi. Çünkü, müziğin değeri "in-

* **

1930'dan itibaren Şostakoviç "müziğin büyük organizmaları"na (büyük formlara) yerleşir. Öncelikle *o formlar içinde* 20. yüzyılın kimliğini aramaya, sergilemeye başlar. İsterseniz, buna, büyük formlar sayesinde *insanın* kendi "müzik düşüncesi"ni ve "ses"ini keşfetmeye girişerek 20. yüzyıla ayak basması, diyelim. Böyle bir ifade ile Şostakoviç'i, öteki bestecilere karşı kayırmıyoruz. Sadece, 20. yüzyıl insanının müziğe (dilerseniz, kendi dramını veren sesine) *bir kolektif kimlik içinde* erişeceğini vurguluyoruz. Şostakoviç'le dinleyici arasındaki iletişim ve buluşma tam bu noktada olmuştur. Aşağıda, özellikle Şostakoviç üzerindeki yorumlarıyla, 20. yüzyılın büyük bestecilerden bazılarının bu noktadaki farklılıklarına değineceğiz.

Büyük formlar opera ve özellikle senfonidir. Bir, iki opera (Gogol'dan esinlenerek yarattığı "Burun" gibi) ve senfonik şiirle meşgul olduktan sonra, Şostakoviç, iki büyük eser veriyor. İlki bir opera: *Mtzenk Bölgesi'nin Leydi Makbet'i*; ikincisi ise, Dördüncü Senfoni. Bunlara "Ekim devrimi sonrası Rusya'sının ilk büyük opera ve ilk büyük senfonisi" demek yanlış olmaz (Orlov, 1976: 193-215). *Leydi Makbet* (ki, bunu bazı yorumcular Şostakoviç'in *Wozzeck*'i sayarlar) üzerinde çalışmaya 1930 Sonbaharında başlar; 1932'nin son günlerinde operayı tamamlar. 1933 Mayısında, opera önce Moskova'da, hemen ardından Leningrad'da sahnelenir (İki kent arasında sürekli ve keskin bir kültür yarışması vardır. Önemli bir müzik eserinin ilk icrasının nerede yapılacağı sıkı bir çekişme konusudur!). İki kent arasındaki kültür çekişmesi, operanın farklı isimlerle sahnelenmesiyle sonuçlanacaktır: Leningrad'da *Leydi Makbet*, Moskova'da (operanın "kahraman"ının adıyla) *Katerina İsmailova!* İki kentte de, 1934'ün ilk günlerinden itibaren sürekli ve kapalı gişe olarak icra edilen opera, Şostakoviç'e daha ileri adımlar atmak için ilham kaynağı olur: "Bir Sovyet 'Nibelungen Halkası' yazmak istiyorum. Bu kadınlarla ilgili bir opera tetralojisi (dörtlüsü) olacak. Leydi Mak-

---

san sorunsalı"nı ("*human condition*") her yönüyle işleyerek gelişirdi. Müzik bunun için sonsuz çeşitliliğe ve en ince unsurlara sahipti. Belirtelim ki, Asafiyev'in ve başkalarının hummalı çalışmaları ve tezleri halk kütlelerinin seveceği ve anlayacağı müziği araştırmaya dönüktü. 1920'lerde başlayan ve birbirine gitgide aykırı gelişen akımlardan biri olan bu düşünce çizgisinin karşıtı ise, "proleter" müziğin topluca söylenecek şarkılar ve marşlar üzerine kurulacağı görüşüydü. O görüş, 1930'ların başlarında toplumun tümü için yaratıcı bir kültür çizgisi vaad edemeden zayıfladı. Asafiyev'in (ve Şostakoviç'in), halkın tümü için ancak evrensel müzik çizgisinden ilerleyerek yeni bir müzik dünyasına varılabileceği düşüncesi ağır bastı ve "resmi görüş" de bu çerçeveyi benimsedi. Çizgi aşağı yukarı belli oluyordu, ancak içerik yaratılacak eserlerle ortaya çıkacaktı. Yaratıcılık iddialı bir şeydir. Başı Şostakoviç çekecektir. Bütün bunlara o yıllarda, henüz "sosyalist gerçekçilik" adı verilmemişti. 1930'ların ortalarında işin rengi değişecektir. O gelişmelere ve tartışmalara bu yazıda giremeyiz. Ancak, Şostakoviç ile ilgili bazı gelişmelere bu yazıda değinmek kaçınılmaz olacaktır.

bet, bunun 'Ren Altını'dır. Ondan sonrakinin başı çeken imgesi, Halkın İrade Gücü hareketinin kadın kahramanı olacak. Daha sonra, yüzyılımızın bir kadını. Ve en sonunda da bizim Sovyet kadın kahramanımız: Bugünden yarına uzanan bir ufuk üzerinde kadınların kolektif niteliklerini birleştiren bizim Sovyet kadın kahramanımız: Larisa Reysner'den, Dinyeperrostroy barajının en iyi beton kadın işçisi Jenya Romanko'ya kadar uzanan kadınlar. Bu tema, bana bugünkü düşüncelerimde de, gelecek on yıl boyunca da *leitmotif* olacak" (aktaran Fay, 2000: 78).[10]

Leydi Makbet ve Dördüncü Senfoni döneminde, daha sonraki yıllarında da besteciliğinin kalıcı bir özelliği olacak, müzisyenliğine öz ve biçim verecek iki unsur oluşuyor ve bunları dinleyicisine vermeye başlıyor. Birisi, program düşüncesidir. Bu, yukarıda Nibelungen benzetmesinde dile getirdiği gibi, bir eserler bütünü (manzumesi) tasarlamak da olabilir; bir eserin yapı tasarımı anlamındaki "program" düşüncesi de… O dönemle başlayarak, ikisi de, Şostakoviç'in son eserlerine kadar müziğinin özelliğidir.[11]

İkinci unsur, Şostakoviç ile müzikte yeni bir şey sayılması gereken "bir Sovyet trajedisi"nin doğmasıdır. Bu, özellikle ve öncelikle Dördüncü'den başlamak üzere büyük senfonilerinde eseri bağlayan unsurdur. Şostakoviç, 1930'lardan itibaren şöyle bir düşünceyi vurguluyor: Bir Sovyet trajedisinin bir tür olarak varlığından pekâlâ söz edebiliriz ve bu Shakespeare'in trajedileriyle mukayese edilebilecek şekilde bir *olumlu* (pozitif) *düşünce* ile yüklüdür. Müzik literatüründe Verdi'nin ya da Mozart'ın *requiem*'leri gibi ağır acıların imgelerini taşıyan, fakat insanın ruhunda zayıflık ve umutsuzluk değil, cesaret ve mücadele arzusu yaratan örnekler çoktur (Taruskin,

---

[10] Belirtelim ki, bir büyük köylüler ülkesi olan Rusya'nın (ve daha sonra, daha geniş bir topluluk olarak Sovyetler'in) 1917'den sonraki yeni koşullarında kadınların kimlik mücadelesi, orada yaşayan hemen tüm sanatçıların desteğini almıştır. Besteciliğini farklı kültür köklerinin zenginliğiyle büyüten Şostakoviç, Leydi Makbet operası ile bir bakıma bu mücadeleye en radikal noktadan bir giriş yapmıştır. Rus yazar Nikolay Leşkov'un 1864 tarihli, sansasyonel denilebilecek öyküsünü operalaştırmıştır. Öykü, Rusya'nın büyük kırsalında bir tüccarın, taşranın kâbuslu yaşamında bunalan genç eşinin üst üste işlediği cinayetlerden oluşan bir "kadın ve toplum trajedisi"dir. Leşkov yarattığı kadın kahramana sempatiyle bakmıyor… Şostakoviç'in bakışı ise, *avant-garde* müziğin hemen tüm olanaklarını kullanış biçimiyle, farklı ve kadın kahramanı esirgeyicidir.

[11] "Kişisel olarak ben programı içeriğe eşitliyorum. Müzik, belirli bir düşünce ve içeriğe sahip olmaksızın değerli, güçlü ya da güzel olamaz (Müzikten söz ediyorum, seslerin yüzeysel, biçimci bir bileşiminden değil). Bununla birlikte, müziğin içeriği, mutlaka, bir öykü ya da bir olaylar örgüsü olmak zorunda değildir: Genelleştirilmiş bir düşünce ya da düşünceler ağı da olabilir. Bir senfoninin, dörtlünün ya da sonatın bestecisi programını açıklamayabilir. Bununla birlikte, eserin kuramsal temeli olması açısından, zorunlu olarak bir programı olmalıdır… Program … bende de, müziğin desteklenmesini her zaman önceler." *Sovetskaya Muzyka*, No. 5, 1951'den aktaran *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak…*, 2010, s. 130. Şostakoviç, bunların yayımlandığı 1951 yılında 10. Senfonisini tamamlamıştır.

2000: 523-524). Buna göre, "Sovyet trajedisi" âdeta Shakespeare'in 20. yüzyıl müziğindeki izdüşümü oluyor. Bu trajedinin bünyesinde hiç kaybolmayan bir "iyimserlik" vardır. Sonunda öteki, iç karartıcı imgelerden arta kalan şey bu iyimserliktir. İnsanın *her şeyi irdeleyebilmesi* ve iyimserliğin yolunu bulması eserin ana damarıdır. Ancak, trajediyi insanca yaşamak, mücadeleyi göze almak ve öğrenmek gerekiyor.

Müzikolog Taruskin, Şostakoviç'in bize (20. yüzyıl dinleyicilerine) trajediyi öğrettiğini anlatır. Birçok yorumcu Taruskin'in bu görüşüne atıf yapmıştır. Can alıcısı noktası galiba şu oluyor: "Şostakoviç'in müziği hiç göz ardı edilemeyecek 'ürkütücü alt yazılar'la (*horrific subtexts*) yüklüdür" (Taruskin, 2000: 476-477).

"Ürkütücü altyazılar", Sovyet trajedisi üzerinden esas olarak yüzyılın insanına, o 20. yüzyılın dokusunu sunuyor. O insana hitap ediyor ve bu mesajı almasını, bununla sarsılmasını ve dramlara bununla direnmesini bekliyor. *Leydi Makbet*'ten ve Dördüncü Senfoni'den itibaren Şostakoviç'in müziğinde bu vardır. O eserleri *gereğince* dinlersek, Şostakoviç'in dünyasına kapıyı açarak girmiş oluruz. Besteciyi dinlerken unutulmaması gereken *dördüncü nokta*yı böyle dile getirebiliriz.

***

Şostakoviç'in, "büyük müzik formları" arasında en önemlisi sayılabilecek olan senfonilerdeki kahramanları halk kitleleridir. Daha doğrusu, *kolektif kimliği* ile insandır. İşte, senfonilerin bu karakteri Dördüncü ile başlıyor. Dördüncü Senfoni'yi tasarlamaya 1934'te girişiyor (Bu tarihleri "ansiklopedik bilgi" sunmak için değil, bestecinin müzikal düşüncesinin nasıl bir ortamda derinlik kazanarak oluştuğunu, büyüdüğünü vurgulamak için belirtiyoruz).[12] Sonra ilk taslağına ara veriyor, beğenmiyor, yeniden yazıyor ve

[12] "… düşüncelerimi ve enerjimi Dördüncü Senfoni'nin üzerinde yoğunlaştırmak için özgür kalacağım. Bu, önümüzdeki yılın temel çalışması olacak. Senfoni derin düşünce ve tutkularla dolu, anıtsal bir programlı eser olmalı. Üzerinde uzun yıllardır düşünüyorum, ama onun için uygun gördüğüm biçim ve tekniklere yönelik henüz hiçbir girişimde bulunmadım. Daha önceki girişimlerimden ve yazdığım ön taslaklardan da hiç mutlu olmadım. Baştan başlamak zorundayım." *Leningradskaya Pravda*, 28 Aralık 1934'ten aktaran, *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak …*, s. 27. Ve "Müzikte izlediğim tüm ilkelerin bir tür özeti olan Dördüncü Senfoni'mi tamamlamak üzereyim." *İzvesta*, 3 Nisan 1935'ten aktaran *aynı kaynak,* s. 47. Ve "Şimdi önemli bir esere dönmek istiyorum: Dördüncü Senfoni'm. Son zamanlarda bale ve film müzikleri üzerinde yaptığım çalışmaların bir sonucu olarak, senfonik müzik (en zor ve en önemli beste biçimi) alanında geride kaldığımı düşünüyorum. Senfoni, onun yapısı ve öyküsü üzerine somut bir şey söyleyemem. Eser için önceden tasarladığım tüm malzemeyi çöpe attım, senfoniyi silbaştan yazacağım. Bunun son derece karmaşık ve sorumluluk isteyen bir görev olduğunu düşündüğüm için, öncesinde oda orkestraları ve solo enstrümanlar için birkaç eser yazmak istiyorum." *Svetliy Ruchei* (Berrak Nehir), Leningrad, 1935'ten aktaran, *aynı kaynak*, s. 49.

1936'nın Nisan sonlarında senfoniyi tamamlıyor (o araya, David Oystrak'ın da içinde bulunduğu Sovyet müzisyenleri ile birlikte uzun süren bir Türkiye gezisi de girecektir).

Ancak, 1936 yılı Şostakoviç'in bestecilik çizgisinde değişik bir etki (buna bir "darbe" de diyebiliriz) yaratan yıldır. Yorumcular bu etki üzerinde dururlar; çünkü, Şostakoviç ülkenin siyasal yönetimince birdenbire bir hedef haline getirilmiştir. Yönetimin sözcüleri *Leydi Makbet*'i resmen gözden düşürecek biçimde, Şostakoviç'e ağır eleştiriler yöneltirler.

Olay, 28 Ocak 1936'da, Parti Merkez Komitesinin resmi yayın organı olan *Pravda*'da imzasız bir başyazı ile patlak verir. Yazının başlığı "Müzik Yerine Çamur"! Hedef *Leydi Makbet* operası. Şöyle satırları var: "Opera başlar başlamaz dinleyici özellikle üstüne basa basa seslendirilen "dizonan"larla (uyumsuz notalarla), çamur gibi akan sedalarla ambale oluyor. Melodi parçacıkları, müzikal bir cümlenin embriyoları bir batıyor, bir çıkıyor ve koskoca gürültülerin, gıcırtıların, kulağı delen seslerin içinde kayboluyor. Bu "müziği" izlemek zor, akılda kalması ise olanaksız" (aktaran Fay, 2000: 84-85). Yazı, bu tarz içinde keskinleşerek ve operayı yererek sürüp gidiyor ve *Leydi Makbet*'in klasik opera ilkelerini açıkça reddetmesini suçluyor. Bunu, "şekilci küçük burjuva sapmaları" olarak nitelediği tiyatroda (ki, buna "Meyerholdizm" denilmektedir), edebiyatta gelişen öteki sanat, kültür akımlarıyla eşleştiriyor. Bunların ardında sanki bir komplo arıyor ve bir tehditle son buluyor: "Bu bir oyundur… Çok kötü bitebilir." Hemen, bir hafta sonra, yine *Pravda*'da, bir başka imzasız başyazı bu kez Şostakoviç'in gösterimde olan *Berrak Akarsu* bale müziğini aynı biçimde hedef alıyor.

Tablo bellidir. Bu, Sovyet kültür yaşamında bir şok yaratır. Şok dalga dalga etkiler yapar. Olup biteni kültür ve sanat (ve müzik) dünyasına özgü bir keskin tartışmadan ibaret saymak saflık olur. Çünkü, ülkenin siyaset sahnesi 1935'in ilk günlerinden başlayan ürkütücü bir "iç tasfiye" zinciri içindedir. Yönetimin başındakiler sanki Ekim Devrimi'ni yapan tüm kadroyu, yardımcılarıyla birlikte ortadan kaldırmaktadırlar. Siyaset bilimcilerin ve tarihçilerin daha iyi bildikleri gibi her siyasal tasfiye girişimi kendi içinde bir paranoya besler, büyütür ve onun esiri olur. 1935-1938 yıllarında Sovyet yönetimindeki tablo aşağı yukarı budur. Büyüyen bir siyasal tasfiye hareketini başlatan ve yürütenler "kuşku"yu (evhamı) yaygınlaştırırlar. Kültür ve sanatı da "kuşku"dan kaynaklanan gerekçeler yaratarak "hizaya getirmek" istemeleri doğaldır. Bu, o zaman "Sosyalist Gerçekçilik" adına yapılmaktadır. Ancak, bu kavramın tanımı kolay değildir. Kolay olan, denetimi olanaksız bir şey olan kültür ve sanat alanındakileri sindirmektir. Gitgide parlayan Şostakoviç en iyi "hedef" olmaktadır.

Ancak, besteci olup bitene bir anlam vermeden işini sürdürüyor ve yukarıda da değindiğimiz gibi, o yılın ilkbaharında Dördüncü Senfoni'sini tamamlıyor. 1936'nın son ayında, Senfoni'nin ilk icrası için Leningrad'da provalar başlar. Dördüncü Senfoni, uzun ve orkestra elemanlarının çokluğu bakımından büyük hacimli bir eserdir. Müzikal düşünce yönünden devasadır. İfade gücü, bestecinin o güne kadar yer vermediği her çeşit kontrastla, çok geniş bir yelpaze üzerine yayılmıştır. İki uzun bölüm ve aralarındaki *scherzo*, sanki birbirinden ayrı âlemlere aitmiş, fakat eserin büyük hacmi içinde ilginç bir biçimde aynı müzikal düşüncede birleşiyorlarmış gibi değişik bir yapı oluştururlar. Bu yapı Şostakoviç'in senfoniyi alabildiğine serbestçe, kendi başına bir okyanusa açılmış gibi beste lediği izlenimini veriyor.

Şu kesin olarak söylenebilir: Bu eser bir protesto senfonisi değildir. Böyle izler taşımaz. Yukarıda da değindiğimiz gibi, "insan" hakkında (eski deyişle, insana dair) bir büyük eserdir. Bu bakımdan, daha sonraki büyük senfonilerinin de başlangıcı sayılabilir. Sorduğu sorular, aradığı, bulduğu ve bulamadığı çözümler ve tükenmez ve yer yer soluk kesen bir arayış içinde hızlanan, yükselen, tıkanan, yavaşlayan, patlayan özellikleriyle bir "senfoni kalıbı"na da pek sığamaz. Müziğin içinde kalıplar ve tekrarlar yoktur. Bütün bunlar müzikal bileşimi de farklı kılıyor. Ancak, yine bütün bunlar, *Pravda*'dan uzatılan tehdit yüklü parmak için pek anlam taşımıyor. O parmağın sallanması 1936'nın Aralık ayında başlayan provalara kadar devam edecektir. Provalar başladıktan bir süre sonra, senfoni repertuardan kaldırılacak ve yıllarca rafta kalacaktır. Dördüncü Senfoni'nin *ilk* icrası 30 Aralık 1961'de, yani 25 yıl sonra Moskova Filarmonisi tarafından, Kiril Kondraşin yönetiminde yapılacaktır![13]

Leydi Makbet üzerinde patlayan ve Dördüncü Senfoni'nin önünü kesen "1936 vakası", siyasal görüşleri birbirine zıt olan çevrelerin müziğin yorumunda birbirine pek yakın düşmeleri gibi ilginç tablolar da yaratmıştır. *Pravda*'nın, bir müzisyen tarafından yazıldığı apaçık olan "isimsiz" başyazısı ile Rusya'dan ayrılmış ve Ekim devriminden sonra "kendini sürgün etmiş"

---

[13] Senfoninin ilk çalınış tarihinin belirlenmiş ve provalarına başlanmış olmasına karşın, 1936'nın Aralık ayında konser programlarından kaldırılması ve sonraki yıllarda da yeniden programa alınmayışı üzerine çeşitli yorumlar yapılmıştır. Görüş birliği, 1936'dan itibaren gitgide ağırlaşan siyasal baskının, yargılamalar ve infazlara doğru giden bir ağır tasfiye biçimine dönüştüğü sıralarda, kültür ve sanat üzerindeki hoşgörüsüzlüğün de bir politika gibi (ve üstelik "sosyalist gerçekçilik" adına) ortaya çıkması ve bundan Şostakoviç'in de nasibini almış olmasıdır. Bunun dışında, o tarihte Leningrad Filarmoni'nin başındaki şefin senfoniyi gereğince anlayamamış olması ve orkestra üyelerinin de eserin özelliklerini kavramakta yetersiz kaldıkları ve isteksizliklerini bestecinin de bulunduğu provalarda ortaya koydukları gibi nedenler ileriye sürülmüştür. Sonuçta, Şostakoviç, o ya da bu nedenle ya da tüm bu nedenlerle eseri geri çekmiştir.

ünlü besteci Stravinski'nin *Leydi Makbet* yorumu birbirine çok yakındır! *Leydi Makbet* operası Sovyetler dışında da sahnelenmişti. Bunlardan birini görmüş, dinlemiş olan Stravinski, ünlü şef Ansermet'ye yazdığı bir mektupta şunları söylüyor: "*Leydi Makbet*'i dinledim. New York'un tüm züppelerini hayran bırakan bir reklâm kampanyasının ardından… Sıkıcı bir taşralılık kokuyor. Müzik rahatsızlık veren bir gerçekçi stille berbat, süsleyici bir rol oynuyor. Bu bana Kurt Weill'ın iki yıl önce Paris'teki prömiyerini (ki, dilerim "*dérnière*" -son kez- olur!) ve oradaki prömiyer meraklılarını ve züppeleri hatırlattı. *Leydi Makbet* bir müzisyenin eseri değil, ama kesinlikle Sovyetler ülkesinde müziğe karşı varolan dörtdörtlük bir kayıtsızlığın ürünü" (aktaran McBurney, 2000: 283-302). Stravinski 1935'te yazdığı bu mektubun daha sonraki satırlarında âdeta *Pravda'*nın sözcüklerini (*Pravda*'dan önce) kullanarak, Şostakoviç'in müziğindeki "acayip" seslerden, "çekiç gibi" vuruşlardan söz ederek eleştirilerini ağırlaştırıyor. Şaka yollu denilebilir ki, *Pravda*'ya "muhbir vatandaşlık" yapıyor!

Bu, Şostakoviç'in başını çektiği ve 1930'larda iyice belirginleşmeye başlayan müzikteki Sovyet modernizminin, 20. yüzyılın "öteki" büyük bestecilerinin müzik anlayışından farklılaşan bir noktaya geldiğini gösteren bir işarettir. İlerleyen yıllarda ortaya çıkan örnekler, Şostakoviç'in onları anladığını ve takdir duygularını esirgemediğini, buna karşılık, "öteki" büyüklerin ve Batı'daki müzik çevrelerinin esas olarak kendileriyle meşgul olup, Şostakoviç'in müziğini gereğince "kavramak"tan uzak kaldığını gösterecektir. Şostakoviç'i dinlerken akılda tutulabilecek *beşinci nokta* da bu olabilir.

***

*Altıncı nokta*da Şostakoviç'in Beşinci Senfoni'si var. Bu, ilk çalınışından bugüne kadar dünyada bestecinin konser programlarında en çok yer alan, bir bakıma en popüler olmuş eseridir. Avrupa-Amerika kaynaklı eleştiriler ve o tarihte Sovyetler'de yapılan müzik yorumlarının büyük bölümü, Beşinci Senfoni'nin 1930'larda coşan modernizminin çizgisini bırakıp klasik senfoni tarzına dönüş demek olduğu görüşündedir. Böylece, 1936'nın *Pravda*'dan uzatılan parmağın tehdidi de giderilmiş, besteci yönetimin gözünde yine "iyi oğlan" olmuştur! Eleştiri ve yorumlarda böyle bir nokta ağırlık kazanınca, Beşinci Senfoni'nin taşıdığı "anlam" da buna uyumlu olmuştur: Yani, besteci bu senfoni ile (basitleştirerek söylersek) âdeta "Ben ettim, siz etmeyin!" gibi bir müzik yazmıştır.

Bu yorum çizgisi, siyaseti müziğin önüne geçiren ve ileri yıllarda Şostakoviç'in müziğini böyle bir çizgiden ayrılmaksızın değerlendirmeyi açık ya da örtülü biçimde öneren bir *kalıp* yaratacaktır. Bestecinin bundan sonraki senfonilerinde de, Beşinci Senfoni'ye böyle yaklaşmış olan eleştirmenler

Şostakoviç ile siyasal karar düzeyi arasında bir etki - tepki olup olmadığını öncelikle inceleme merakından hareket edecekler ve hatta bugüne kadar bu böyle gelecektir. İş bu kadar basit midir? Şostakoviç'in müziği bu kadar basite indirgenebilir mi?

Bir *dinleyici olarak* saptamamız gereken ilk şey şudur: Dördüncü Senfoni ile erişilmiş müzisyenlik mertebesi olmaksızın Beşinci Senfoni gibi bir eseri yaratabilmek söz konusu olamazdı. Dördüncü, bir zirve idi. Ancak, bunu bestecinin piyano versiyonundan sadece yakınlarına (ve Otto Klemperer gibi, o yıl kendisini ziyaret etmiş birkaç müzik otoritesine) dinlettiğini biliyoruz. 1961'deki ilk çalınışına kadar Dördüncü'nün nasıl bir senfonik müzik zirvesi olduğunu bilen yok gibidir. Demek ki, Beşinci Senfoni üzerine o tarihte yorum yapanlar, bestecinin sadece ilk üç senfonisinin bilgisine ve *Leydi Makbet*'in orkestrasyonuna âşinadırlar. O kadar.

Dinleyici yönünden ilginç sayılabilecek bir nokta, yukarıda, Dördüncü Senfoni'den söz ederken yer verdiğimiz "Sovyet trajedisi" kavramının besteci tarafından, Beşinci Senfoni'nin çalınışından bir süre (birkaç ay) sonra dile getirilmiş olmasıdır. Bu kavramın birdenbire Beşinci Senfoni ile değil, Şostakoviç'in kültür zenginliği, geniş bir alana yayılan entelektüel kapasitesi ve arayışları ile, özellikle 1930'lu yıllarda oluşturduğu bir müzik damarı içinde şekillendiğini düşünmek gerekir. Shakespeare'e göndermesi, düşünce planında bir süredir beslenen ve sonra dile getirilen kavrama işaret sayılmalıdır. Şöyle de söyleyebiliriz: Dördüncü'de ilk kez ortaya koyduğu "trajedi"yi, Beşinci'de başka bir kalıba dökmektedir. Dinleyici kulağıyla diyebiliriz ki, iki senfoni arasında bir kopukluk, benzeşmezlik değil, müzikal düşünce sürekliliği vardır. "Form"ların farklılığı, "öz"ü farklı kılmıyor. Şuna şüphe yok: Dinleyici (yani, Şostakoviç'in yeni eserini merakla bekleyen ve onun müziğini içselleştirmeye hazır olan Sovyet dinleyicisi, farklı bir merakla bu müziği bekleyen Sovyet yönetimi ve müzik eleştirmenleri) yeni, yepyeni bir senfoni ile karşı karşıyadır. Herkes kendi beklentisine göre eserde yeni bir şeyler bulmuştur ve yorumlar farklı olmuştur. Herkes kendi yorumuna destek olacak altyazılar, başlıklar, deyişler aramış ve bulduğunu iddia etmiştir. Ancak, ipuçları, örneğin Beethoven'in *Eroika*'sı ya da "Kader kapıyı çalıyor" ile simgelenen Beşinci Senfoni'si gibi kolaylaştırıcı yorumlara yardımcı değildir. Çünkü, burada işi Şostakoviç zorlaştırıyor: Yorumcuları, onun yeni oluşturduğu müzik dilini öğrenmek ve senfoninin hakkını verebilmek için kendi özel, fakat *toplumsal değerlerle yüklü* müzikal düşünce âlemine girmek zorunda bırakıyor. Şostakoviç'in müzikal düşünce âlemi ve müzik dili. Bu ikisini akılda tutmalıyız. O âleme giremeyen ve dili sökemeyen kişi basit ve kolay yorumlarla yetinecektir ya da senfonide teknik hatalar arama yoluna sapacaktır.

Bizim gibi dinleyiciler için bir anahtar, senfoninin *Largo* bölümünü ayrı bir dikkat ve özenle dinleyerek bulunabilir. Eserin ilk çalınışında üçüncü bölüm olan *Largo*'da dinleyici, kadın ve erkek, ağlamaya başlamış ve bunu izleyen son bölümde yavaş yavaş hep birlikte ayağa kalkmıştır. Şu tablo oluşmuştur: Sovyet dinleyicisi o müziği içselleştirmiş, eserle ve besteciyle bütünleşmiştir. Dinleyici ağır siyasal baskıya karşı bir protesto güdüsü ile mi hareket etmiştir? Kolay yanıt "Evet!"tir. Ancak, burada siyasal baskıya duyulan ve gizlenmiş olan öfkeyi aşan bir şey var: Müziği, toplumun müziğe yansıyan yaratıcı kültürünü en yüce değer gibi hissederek, bunu siyasetin "buyruk alanı"nın dışında tutma iradesi. Oradaki dinleyici, bu iradenin sahibi olarak, Şostakoviç'in Beşinci Senfoni'sini böyle değerlendirmiştir. Müzik siyasetin ötesinde ve yukarısında, insana ait olandır. Beşinci Senfoni'nin insan dramını ve gerilimlerini çağrıştıran, fakat bunları aydınlanmanın insana kazandırdığı ortak değerlerle çözebilen bu müzikal düşünce yapısı dinleyiciye âdeta aradığı şeyi, yani "insan vicdanının müstesna cevherinden kaynaklanan gücü"nü göstermiştir. Böyle diyebiliriz. Senfoni'nin sonu böyle bir gücün yarattığı *iyimserliğin* zaferi gibi yorumlanmıştır. Bütün bunlar Batı dinleyicisi ve eleştirmeni için yabancı, Rus ya da Sovyet dinleyicisi için doğal ve erişebilir şeylerdir.[14] [15]

---

[14] Eser, ilk kez 21 Kasım 1937'de, o tarihte henüz otuzdört yaşında, tanınmamış bir şef olan Yevgeni Mravinski yönetimindeki Leningrad Filarmonisi tarafından seslendirildi. Senfoni sona erdiği zaman müthiş bir tezahürat başladı ve dinmedi. Mravinski eserin partisyonunu defalarca başının üstünde sallarken Şostakoviç ağlamamak için kendini zor tutuyordu ve herkesin ağzında hemen aynı söz vardı: "İşte onun yanıtı!" Çünkü, paylaşılan görüş şu idi: Şostakoviç 1936 suçlamalarını hiç kabul etmemişti. Sovyet dinleyicisi için Beşinci Senfoni siyasete boyun eğen değil, kendileriyle bütünleşen müstesna bir ortak kültür değeri olmuştu (aktaran Fay, 2000: 99 vd.).
Burada, Beşinci senfoninin Şostakoviç ile şef Mravinski arasında, müzik tarihinin ender "besteci-şef" bütünleşmelerinden birinin başlangıcı olduğunu vurgulamalıyız. Mravinski, müziğin büyük şeflerinden biridir. Ancak, apayrı bir özelliği, Şostakoviç'in, Beşinci'den başlamak üzere birçok senfonisinin (o arada konçertolarının ve başka eserlerinin de) ilk çalınışını yönetmesi, besteci ile titiz ve en ince ayrıntılara kadar inen ortak prova çalışmaları yapması ve eserlerin "anlam"larından besteci ile birebir uyumlu müstesna bir yaratıcılık göstermesidir. Bu konuda güzel bir yazı için bkz. Makal, 2006.

[15] Taruskin Beşinci Senfoni üzerine Stravinski'nin yorumlarını aktararak, Batı'daki müzik çevrelerinin nasıl sadece kendileriyle meşgul (ve kendi görüşlerinin doğruluğundan emin) bir bakışa sahip bulunduklarını yansıtıyor. Stravinski (1956), *Poetics of Music* (New York: Vintage Books) başlıklı kitabında ("The Avatars of Russian Music" başlığını taşıyan 5. Bölüm, s. 120'den itibaren) Beşinci Senfoninin ilk seslendirilişi üzerine, günün tanınmış Sovyet yazarı (Kont) Aleksey Toltsoy'un görüşlerinden bir parçayı alarak, bunu ağır bir eleştiri yapabilmek için fırsat saymış. Tolstoy şöyle yazmış: "İşte, burada 'Sosyalizmin Senfonisi'ndeyiz. Senfoni, yeraltında çalışan halk kitlelerinin *Largo*'su ile başlıyor ve bir *Accelerando* metro sistemini yansıtıyor. *Allegro* devasa fabrika makinelerini ve doğaya sağlanan üstünlüğü simgeliyor. *Adagio* Sovyet kültür, bilim ve sanatının sentezini temsil

***

Dinleyici için sırada Yedinci Senfoni var. Hitler'in Alman orduları, 1941'in 21 Haziranı 22'ye bağlayan yaz gecesinde bir büyük baskınla Sovyetler Birliği topraklarına girdiler. Karşılaştıkları hazırlıksız direnci kırdılar; çok sayıda ölü, yaralı ve esir veren Sovyet kuvvetleri bir direnç oluşturamadı. Almanlar kısa sürede Leningrad'ı kuşattılar. Moskova'ya doğru ilerlediler.

Şostakoviç Leningrad'da yaşıyordu. Askere gitmek için başvurdu, kabul edilmedi. Bekleyemedi, yeni oluşan Sivil Savunma Gücü'ne yazıldı. Birkaç hafta boyunca kentin çevresinde siper kazma, anti-tank yığınağı yapma işlerinde çalıştı. Temmuz sonunda, Konservatuarın çatısını hava hücumlarına karşı koruyacak itfaiye takımına atandı. O arada, Temmuz ortalarında Yedinci Senfoni'sine başladı. Ağustos başlarında, Senfoni'nin ilk bölümündeki ünlü "Alman işgal kuvveti" temasını yaratmıştı. Ağustos sonunda, Almanlar Leningrad kuşatmasını tamamladıkları zaman, o da Senfoni'nin birinci bölümünü tamamlamıştı. Eylül sonunda, kentte kıtlık ve açlık başlarken, ikinci ve üçüncü bölümler bitmişti. Eylülün son günü, Leningrad Parti Merkezi, besteciye artık kentten ayrılması gerektiğini bildirdi.

Ekimin ilk günü, eşi ve iki çocuğuyla Moskova'ya uçtular. Yanlarına bagaj alamıyorlardı. Şostakoviç'in yanına aldıkları sadece şunlar imiş: *Leydi Makbet*'in, yazmakta olduğu Yedinci Senfoni'nin ve Stravinski'nin *Symphony of Psalms*'ının notaları! Moskova'dan sonra, yine ailece trenle doğudaki Kuybişev'e gittiler. Orası, savaş koşullarında hükümetin, yabancı elçiliklerin ve basın merkezinin kenti olmuştu. Şostakoviç 1941'in son günlerinde Yedinci Senfoni'yi burada tamamladı. Senfoni ilk kez 5 Mart 1942'de Kuybişev'de, Samuel Samosud yönetimindeki Bolşoy Tiyatro Orkestrası tarafından seslendirildi.[16]

Bu bilgilere birkaç ekleme daha yapabiliriz. Ağır savaş koşullarında müziğin nasıl bir niteliğe ve güce sahip olduğunu gösterecek örnekler varsa,

---

ediyor. *Scherzo*, Sovyetler Birliği'nde mutlu yaşayanların sportif yaşamını yansıtıyor ve *Final* halk kitlelerinin coşkusunun ve şükranının imgesi!"
Stravinski burada durup şunu diyor: "Bu, size okuduklarım bir şaka değil. Tanınmış bir müzikolog'un resmi bir komünist organda yayımlanmış sözleri." Taruskin, ciddi ve "kül yutmaz" araştırmacı kimliğiyle, burada hassas bir noktayı yakalıyor ve Stravinski'nin (ya da onun adına kalem oynatan Pierre Souvtchingsky'nin) Sovyet kültür ve müzik dünyasına (Şoştakoviç'i esirgemeden) *ucuz* bir hamle ile yüklendiğini sergiliyor. Taruskin'e göre iş bu kadar basit değildir ve Tolstoy'un üzerinde durduğu mesele yeni Sovyet toplumunda yeni bir bilinçlenmenin, "yeni bir kişilik oluşması"nın ve bunun, kişinin bir psikolojik iç çatışma ile yüzleşip iyimserliğe, yaşam sevincine varacak mücadelesine bağlı oluşudur. Bu bakımdan, Taruskin'in vurgulayışıyla, Beşinci Senfoni daha çok Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi ile akraba sayılır. Taruskin'in görüşü için bkz. 2000: 516 vd..

[16] Özetlenen bilgi için bkz. Fay, 2000: 123 vd..

herhalde Şostakoviç'in Yedinci Senfoni'si bunların başında yer alır. Yedinci Senfoni'yle ilgili bilgiler, 1941-42'nin dünyayı sarsan koşullarında Sovyet sınırlarını aşmıştı. Özellikle Amerikan müzik çevreleri ve oradaki ünlü şefler arasında senfoniyi kimin ilk kez seslendireceğinin keskin yarışı başlamıştı. Batı müzik çevreleri bir an önce senfoninin notalarına kavuşmak istiyorlardı. Senfoni'nin mikrofilmi Moskova'dan Kuybişev'e, oradan uçakla Tahran'a, oradan otomobille Kahire'ye, oradan uçakla Güney Amerika üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'ne ulaştı. Tarih, 25 Haziran 1942 idi ve bir haftada basıldı (aktaran Gibbs, 2004: 59-113). O arada bir kopya da İngiltere'ye varmıştı ve Batı dünyasında ilk seslendirmeyi 22 Haziran 1942'de, Londra Senfoni'yi yöneten şef Henry Wood yapmış oldu. Ve bir hafta sonra, Royal Albert Hall'da, Promenad konserlerinde yeniden seslendirdi. Amerika'da ise yarışı 19 Temmuz 1942'de NBC Senfoni Orkestrası'nı yöneten Arturo Toscanini kazanmıştı (Aynı Toscanini, dört yıl önce Şostakoviç'in Beşinci Senfoni'sini yönetmek istememişti!).

Ancak, Yedinci'nin en muhteşem seslendirilişi herhalde kuşatma altındaki Leningrad'da, 9 Ağustos 1942'de yapılmıştır. Kentte kalan yegâne orkestra olan Radyo Orkestrası takviye edilmiş, hatta cepheden bazı orkestra elemanları bu konsere getirilmiştir. Eserin notaları bir gece uçuşu ile kente taşınmış ve gece gündüz çalışılarak kalemle kopyalanmıştır. 9 Ağustos'taki konserden önce, kentin varoşlarına kadar gelmiş bulunan Alman kuvvetlerine ağır topçu atışlarıyla bomba yağdırılmış ve böylece konser için "sessizlik" sağlanmış, ayrıca tüm kente konseri naklen yayınlayan hoparlörler yerleştirilerek bunlar özellikle Alman askerlerine doğru yönlendirilmiştir! (aktaran Fay, 2000: 132-133).

Bu "ansiklopedik bilgiler" bugünün müzik okuyucusuna eserin süslemesi gibi ya da geçmişte kalmış bir savaşın anıları gibi görünebilir. Değildir. Çünkü, müzik tarihinde bu senfoninin benzerinin olmaması dinleyiciyi farklı bir dikkate davet etmelidir. Farklı bir dikkat. Çünkü, bu müziğe ilham veren koşullar ve bu müzik üzerine yine özellikle Batı'da yapılan yorumlar, dinleyiciyi "Şostakoviç'i Nasıl Dinlemeli?" sorusu üzerinde ciddiyetle düşünmeye yöneltecektir, yöneltmelidir.

Yedinci Senfoni *faşizme karşı yazılmış* müziktir. Bu söz götürmez. Daha doğrusu, faşizmin çıplak zulmüne, hep savaş ve yıkım arayarak, ağır zayiatla yıldırarak mutlak iktidar olma ve bunu kabul ettirme damarına, çıplak bayağılığına, aydınlanma düşmanlığına ve bu düşmanlığın ilkel yollarla sergilenmesine karşı. Yedinci Senfoni bu bakımdan "faşizm insanlığa saldırıdır, direneceğiz, yeneceğiz" senfonisi olarak bestelenmiş ve dinleyici bunu öyle özümsemiştir. Önemi, müzikalitesinden önce buradadır. Ve Şostakoviç henüz 1940'ta bambaşka bir Yedinci Senfoni tasarlamaya başlamışken, Na-

zizm'in büyük saldırısı besteciyi çok farklı bir Yedinci'ye yönlendirmiştir.[17] Alman saldırısı ile faşizmin tüm özellikleri somutlaşmış, besteci, belki de bu saldırıyla yüz yüze gelmiş olan herkesten daha duyarlı, daha derinden bir elektriklenme ile ve daha da "ertelenmez" duygularla, "normal" zamanların müzisyenlik tasarımlarını bir kenara bırakmıştır. Âdeta, "şimdi daha üst düzeyde ve insanlığın tehlike altında olmasından doğan bir müzisyenlik çağrısı var!" diyerek, yepyeni bir Yedinci Senfoni'ye yönelmiştir.

Herkesten daha duyarlı, daha derinden elektriklenme dediğimiz şeyi en iyi hissedenlerin başında herhalde faşizmin ne olduğunu bilen ve buna karşı mücadele etmiş biri gelebilirdi. Bu, Arturo Toscanini'dir. Henüz Alman orduları Sovyet topraklarında doğuya doğru ilerlerken ve Stalingrad'a yaklaşırken,[18] Yedinci Senfoni'yi Amerika'da seslendirmek için yarışan, daha doğrusu kapışan şeflerin arasında ipi onun göğüslemiş olması ayrıca anlamlıdır. Çünkü, Toscanini, anayurdu İtalya'da faşizme karşı mücadelesini, oradan ayrılıp Amerika'da yaşamaya başladıktan sonra da sürdürmüştür. Yedinci'yi Amerika'da ilk kez onun yönetmiş olması simgesel değer taşıyor. "Bu Senfoninin özel anlamı var" demiştir. Bu ifade, Yedinci ile oluşan durumun farklılığını yansıtıyor: İş *salt* "müzik" olma - olmama konusunu aşıyor. Ortada "her şey"i yıkmaya "her şey"le gelen bir sürü vardır ve ona, yani faşizme karşı bu mücadelede "sanatsal/bilimsel tarafsızlık" gibi bir şeyi gündeme getirmek söz konusu olamaz. Yedinci Senfoni bunu söylemiştir: Faşizme karşı tarafsızlık olamaz. Sanki, insanlar bunu teker teker duymayı beklemektedir. Senfoni'nin ilk bölümündeki Alman "işgal teması", bir bakıma, bütün bunları dinleyiciyle paylaşır: Önce, tema uzaktan kulağa hoş gelecek solo seslerle başlar, yakınlaştıkça banalleşir ve yılışır, daha yakına geldiğinde militerliği ortaya çıkar ve gitgide canavarlaşarak insani değerleri (burada insani müziği) yok edişi, ancak her şeyi bir kakafoniye çeviren azgın ilerleyişi sonunda, kendisinin de (müzikte pirinç nefesliler ve timpanilerle)

---

[17] Şostakoviç'in Lenin'in ölümünden, 1924'ten itibaren onun anısına bir büyük eser vermeyi düşündüğü, fakat bunu bir türlü "beste programı"na alamadığı anlaşılıyor. 1939'da, Altıncı Senfoniden sonra bunu somutlaştırmaya başlıyor ve 1940'ta yaptığı söyleşilerde Lenin için tasarladığı bu "yedinci" senfoninin birinci ve ikinci bölümleri için malzemesini derlediğini ve bunları yıl sonuna kadar tamamlayacağını söylüyor. 1941'de de, henüz bitirmemiş de olsa, Şostakoviç'in *bu* "yedinci" senfonisi, Leningrad Filarmoni'nin 1941-42 konser programlarına alınıyor (aktaran Fay, 2000: 118-119). Aynı bilgi için bkz. *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak*, s. 71-72.

[18] Alman orduları ve destekçi güçleri 1942 yılı sonlarında, kış başlarken Stalingrad'ı kuşattılar. Stalingrad'da çarpışmalar sokak sokak, ev ev sürdü. Kızılordu ilk büyük zaferi Alman kuvvetlerini kıskaca alarak ve sonunda, komutanları Mareşal von Paulus'u, 1943 Şubat ayının ilk günlerinde teslim alarak elde etti. Bu, İkinci Dünya Savaşı'nın dönüm noktası oldu. 1943'ün Temmuz'unda, Kızılordu Alman ordularını dünyanın en büyük tank savaşında, Kursk'ta perişan ettikten sonra işin sonu görünmeye başlamıştı.

yok olmaya gidişi, dinleyici için adeta orkestraya katılarak faşizmi yok etme mücadelesi haline gelmiştir.[19]

Şostakoviç'in Yedinci Senfoni'sini özgün kılan, özetlediğimiz niteliklerin yanı sıra, o yıllarda faşizme karşı bir başka kayda değer müzik eserinin yazılmamış olmasıdır. Almanya'ya (İtalya'ya ve Japonya'ya) karşı savaşan Batı dünyasında ünlü müzisyenlere böyle bir ilham gelmemiştir! Faşizmin barbarlığı ve yıkıcılığı, o müzik dünyasında Şostakoviç'teki gibi bir duyarlılık yaratmamıştır. Burada *dinleyicinin dikkatini çekecek* bir noktadayız. Çünkü, bu konunun duyarsızlıktan "tarafsız"lığa, oradan da anlayışsızlığa giden bir yönü ortaya çıkmıştır. Kısaca değinelim.

Yine Stravinski ile özellikle gençlik yıllarının büyük eserleri *Ateşkuş*, *Petruşka* ve hele hele *Bahar Âyini* ile herkesi, hâlâ etkileyen, çarpan üstatla başlamak gerekiyor. Çünkü, zaman toplumsal süreçler içinde aktıkça, Şostakoviç ile Stravinski'nin *müzik düşüncelerinde* iki ayrı âlemin bestecileri olduğu ortaya çıkıyor. İki ayrı âlem, o yılların ortamında müziğin "ne olduğu" ya da "nereye erişebileceği" hakkındaki düşünceleri ve siyasal tercihleri ile belirginleşiyor. Stravinski, 1936'da, Paris yıllarında özgeçmişine ilişkin bir kitapta (*Chroniques de ma Vie*) "müziğin doğası gereği herhangi bir şeyi *ifade edebilmekte güçsüz* olduğunu" öne sürmüştü (aktaran Taruskin, 2000: 365). Bu sözler Şostakoviç'inkiyle benzeşmeyen bir âleme aittir. İşin felsefe boyutunu konuşmak gerekir ki, yazımızın dışındadır.

Siyasal tercih konusunda, Stravinski'nin 1920'li ve 1930'lu yıllarda İtalyan faşizminin yandaşı olduğunu biliyoruz. Bunu açık açık dile getirmiştir. 1930'da, Mussolini'nin de bulunduğu bir toplantıda şunları söylüyor: "Mussolini'ye benden daha çok saygı duyan bir kişi düşünemiyorum. Bugün dünyada *yegâne adam gibi adam* bence odur… İtalya'nın ve umalım ki dünyanın kurtarıcısıdır!" (aktaran Taruskin, 2000: 451). Sıkı Yahudi aleyhtarlığı da bilinen Stravinski'nin faşizme yakınlığı ve övgüleri, onu, Şostakoviç'in topluma bakış tarzına göre tümüyle ayrı bir dünyaya yerleştiriyor. Burada bu konuya giremeyiz. Ancak, Stravinski'den Toscanini gibi bir duyarlılık ve anlayış beklenemeyeceği açıktır.

Yedinci Senfoni'nin seslendirilişi ile karşılaştığımız *duyarsızlık ve anlayış eksikliği* (*ya da anlayışsızlık*) o tarihlerde ve ondan sonra Amerika'daki müzik çevrelerinin, oraya Avrupa'dan göç etmiş müzik üstatlarının ve eleştirmenlerin bakış ve yaklaşımlarını anlamamıza yardımcıdır. Mesele en berrak biçimde Taruskin'in kaleminden özetlenebilir (2001: 360-383).

---

[19] Yedinci Senfoni, Toscanini'nin NBC Senfoni Orkestrası ile seslendirilişini izleyen günlerden başlayarak, Amerika'nın çeşitli kültür merkezlerinde hemen tüm konser programlarında üst üste yer aldı. Bunun bir listesi için bkz. Gibbs, 2004: 65.

Duyarsızlık ve anlayışsızlığın ya da bambaşka bir âleme mensup olmanın anlatımında, Taruskin üç önemli isimden söz ediyor. Üçü de o tarihlerde Amerika'dadır ve müzik otoritesi olduklarında şüphe yoktur. Biri ünlü besteci Arnold Schönberg'dir. "İkinci Viyana Okulu"nun kurucusu babası Schönberg, müzikte *seçkinci* (elitist) yaklaşım sahibidir. Müzikologların ve müzisyenlerin iyi bildiği bir deyişi vardır: "Eğer bir şey sanat ise, herkes için değildir; eğer herkes için ise, sanat değildir!"[20] Bu, Yedinci Senfoni'yi 1942'de dinledikten sonra, müzikal düşünce bakımından yepyeni bir durum karşısında bulunulduğunu teslim eden, fakat konumunu ve müzikteki kendi "kavramları"nı koruma zorunluluğu içinde bir tavırdır. Şostakoviç'e yukarıdan bakmaz, ancak müziğin ileri kompozisyon çalışmalarını ve eğitimini üniversitenin ve seçkin düşünce merkezlerinin (*think tank*) dışına çıkarmamaya çalışır. Müzik, seçkinlerin işidir, o kadar, diyen görüştür. Şostakoviç ise, *toplumsal değerlerle yüklü* bir müzikal düşünce âleminin bestecisidir. Schönberg kendi dünyasının duvarları dışına çıkmaz; fakat 1940'ların ilerleyen yıllarında Şostakoviç'in "gerçek bir besteci olduğunu" dile getirir.

Taruskin'in üzerinde durduğu bir başka isim üstat Bèla Bartók'tur. Alman tehlikesi karşısında Avrupa'dan Amerika'ya sığınan (ve orada ölen) Bartók, hemen tüm dinleyicilerin (hepimizin) her seferinde hayranlıkla dinlediği *Orkestra İçin Konçerto*'sunun son bölümünde, Şostakoviç'in Yedinci Senfoni'sinin ünlü "Alman işgal teması" ile alay ediyormuş! Taruskin, Amerika'da 1960'larda konservatuarların lisansüstü programlarında daima bu "Yedinci ile dalga geçme"nin yapıldığını ve tüm öğrencilerin buna katıldıktan sonra, eğitimin "ciddi kısmı"na, yani, Schönberg'in teknik yeniliklerine geçildiğini anlatıyor. Ne acıklı ve ne ayıp bir tablo! Bu, Bartók'un büyüklüğünü de biraz zedelemiyor mu?[21]

Taruskin'in keskin polemik diliyle hedef seçtiği kişi ise, 1942'de Amerika'nın ünlü bir müzik eleştirmeni (ve bestecisi) Virgil Thomson. Taruskin, Thomson'u fena harcıyor ve Yedinci Senfoni üzerine "en sümüklü görüşler"i yazdığını, "Senfoninin kafası ağır işleyen, müzikle pek ilgisi olmayan, dikkatini toplayamayan kişiler için yazılmış olduğunu ve ancak sekiz

---

[20] Schönberg'in, çevirisi *Style and Idea* başlığı ile 1975'te yayımlanmış (New York, St. Martin's) kitabından aktaran Malcolm Hamrick Brown, 2005: 331. Taruskin (2001), Schönberg'in bu deyişi üzerine şunu söylemektedir: "Böyle bir önerme bir demokraside savunulabilir mi? Eğer savunulamıyorsa, sanatta bir yanlışlık var demektir! Veya demokraside!".

[21] Yedinci Senfonin birinci bölümündeki "Alman işgal teması ya da marşı"nın kaynağı üzerine müzik "bilirkişi"leri çeşitli kehanetler ileri sürmüşlerdir. Beethoven'dan, Lehár'a, Ravel'in Bolero'suna kadar o "marş'a kaynak" iddiaları ortaya atılmıştır. Bunlar besteciye aktarıldığı zaman, Şostakoviç'in yanıtı, "Bırakın, ne isterlerse yazsınlar!" olmuş.

yaşında bir çocuğa hitap eden aşırı basitleştirmeler ve tekrarlarla dolu" bulunduğu gibi şeyler karaladığını sergiliyor.[22]

Taruskin, 1960'larda Amerika'da yüksek müzik eğitimi gördüğünü belirttikten sonra şöyle devam ediyor: "Bir süre sonra sadece Şostakoviç hakkında değil, kendi müzik eğitimim hakkında düşüncemi değiştirmekle yüz yüze geldim. 1971-72'de, Moskova konservatuarında '*exchange student'* idim. En değerli zamanım Sovyet meslektaşlarımla söyleşmek, konserlere ve operalara gitmekti. Bir gün bir konsere gittik. Konservatuarın ünlü büyük salonunda Kiril Kondraşin, Şostakoviç'in Yedinci Senfoni'sini yönetiyordu. Yani, Amerika'da, konservatuarda alaya alınan senfoni. Ben Bartók'un ve Thomson'un düşüncelerini biliyordum. Geldiğim yerde bu senfoniyi küçümsemek, beğenmemek müzikte sofistikasyona erişmiş olmanın simgesidir! Ama, o ne! Sovyet arkadaşlarım -ki, en az benim kadar bilgiye ve entelektüel kapasiteye sahiptirler- ve öğrenciliğin bir özelliği olarak da öyle her şeyi kolay kolay ciddiye almazlar, *büyülenmiş gibi dinliyorlar*. Salona bakıyorum: Derin bilgi sahibi danışmanım, o günün konformizm karşıtı bestecileri Denisov ve Şnitke ile çalışan kompozisyon öğrencileri ve hatta eski Webern'ci ve modernizmin Moskova temsilcisi sayılan Filip Gerkoviç, tümü *trans halinde dinliyorlar*. Bunlar Thomson'un dediği gibi 'sekiz yaşında' değiller. Cin gibiler ve tümünün müzisyenlikleri en yüksek düzeyde."

"Şu kafama dank ediyor: Onlar bu müziği benim herhangi bir müziği değerlendirmemden daha mükemmel değerlendiriyorlar ve Şostakoviç *o toplum* (onların toplumu) *için*, herhangi bir bestecinin benimki için taşıdığından çok daha fazla *anlam taşıyor*. İlk kez yavaş yavaş şunu kavrıyorum: Galiba bana ve benim gibi öğrenim görenlere kendi ülkemizde müzik hakkında, müzik dinleme hakkında telkin edilmiş, inandırılmış şeyler yetersizdir, zayıftır."

"Başka bir konserde Rostropoviç, Şostakoviç'in İkinci Çello Konçertosunu çalıyordu. Salonda aynı elektriğin ortamı vardı. Beni müthiş etkileyen şey, sadece Şostakoviç'in Sovyet bestecileri arasındaki eşsiz konumu değil, eski sosyalist-gerçekçi, hatta eski Tolstoycu anlamıyla,[23] en az eğitim almışından en üst düzeyde eğitim almışına kadar, *toplumun tüm katlarına bu sanatın eşit şekilde bir doğrudan etki gücüyle hitap* etmesiydi. Üstelik, besteci İkinci Çello konçertosunu yazdığı 1966'da, gençlik yıllarının moder-

---

[22] Aktardığı kaynak, Thomson'un 18 Ekim 1942 tarihli eleştirisi.

[23] Buradaki Tolstoy, 19. yüzyıl Rus edebiyatının ünlü ismi değil; 11. dipnotta da işaret edilen Sovyet müzik yazarı ve eleştirmen Aleksey Tolstoy'dur. Orada vurguladığımız gibi, Beşinci Senfoninin ilk seslendirilişinden sonra, bu eserin sosyalist gerçekçiliğin mükemmel bir modeli olduğunu ve eserin dramatik özü ve toplumsal anlamı bakımından "bir kişiliğin oluşması"nı andırdığını yazmıştır. Bkz. Fay, 2000: 101-102.

nizmi ile yeniden buluşuyordu. Yeni eserleri, dinleyicilerce 'zor' sayılıyordu. Ama, dinleyici, Batı'daki dinleyicilerin yeni müziği dışlaması gibi bir tutum içinde değildi. Peki, bu müstesna etkinin kaynağı ne?"

"Yanıtın bir ipucunu On Beşinci Senfoninin ilk seslendirilişinde buluyorum: 8 Ocak 1972, Moskova Konservatuarı, Büyük Salon. Orkestrayı Maksim Şostakoviç yönetiyor. Çözümü zor bir eser. Sevildi, diyemem. Ama, orada eserin bu 65 yaşındaki, beyazlaşmış, sendeleyen, gözlüklü ve sağlık sorunları ile yüklü bestecisine akan sevgi seli, bir üstada gösterilen saygıdan ibaret değildi. Birlikte yaşanmış bir sevgili dosta, bir dost yurttaşa ve acıları birlikte paylaşmış birine şükran dolu, duygusal bir selâmdı. Öyle ki, o halkıyla, dünyanın bizim tarafımızda yaşamış bir müzisyenin halkı ile kurması söz konusu olmayan biçimde karşılıklı bağlar örmüştü. O müstesna akşamın havası, kendimden, bilgimden pek emin olan beni fena halde sarsarak, içinde yetiştirildiğim müzikal estetiğin (yani, sadece kendi kendini ön planda tutan ve toplumsal olarak kayıtsız kalan estetiğin) insanlıktan nasıl uzak olduğunu bana fark ettirdi!"

Dinleyici, Yedinci Senfoni'nin açtığı kapıdan girerek, kendi müzik serüvenini şekillendirecek yepyeni şeyler bulabilir. Şostakoviç'i dinlemek için *yedinci nokta*, bu kapıdan girerek oluşuyor, diyebiliriz. Yukarıda bunlar için bir dinleyici özeti yaptık. Herkes kendi yorumu ile dinleyecektir.

***

Şostakoviç'i dinlerken önereceğimiz *sekizinci nokta*da Sekizinci Senfoni var. Bu büyük bir senfonidir. Trajik unsur yine müzik düşüncesinin özünü oluşturuyor. Meraklı bir dinleyici için, bu "büyük form"lu eser, 20. yüzyılın müzik zirvelerinden birini oluşturuyor dersek, bilmem abartma sayılır mı?

Yedinci Senfoni'yi besteci "Leningrad kentine" adamıştı. Sekizinci'yi ondan hemen sonra besteledi. Yedinci'yi "Leningrad" olarak belleyen dinleyicinin, Alman orduları 1943 Şubatında Stalingrad'da yenilerek "geri dönüşe" başladıktan sonra yine Yedinci'deki gibi bir müzik düşüncesi ile buluşmaya hazırlandığı anlaşılıyor (Hatta bazıları "Stalingrad" alt başlığını beklemişler!). Ancak, Şostakoviç Sekizinci ile bambaşka bir düşünce sergiliyor. Sekizinci Senfoni'yi tamamladığı zaman, "Bu senfoni önceki eserlerimle karşılaştırıldığında en çok Beşinci Senfonime ve Beşli'me yakın. Ve daha önceki eserlerimin içerdiği bazı düşünceler Sekizinci Senfonide daha da geliştirilmiş bulunuyor. Yeni eserimin düşünsel görüşü iki sözcükte özetlenebilir: 'Yaşam güzeldir'. Karanlık ve kötü olan her şey yok olup gitmekte ve güzel olan kazanmaktadır" diye yazmış o tarihlerde.[24]

---

[24] 18 Eylül 1943 tarihli *Literatura i Iskusstro*'dan aktaran *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak ...*, s. 92.

"Daha önceki eserlerimin içerdiği bazı düşünceler" ifadesini, bir dinleyicinin (müzisyenin ve müzikologun değil!) yorumlama hakkı çerçevesinde deşersek, "büyük müzik formları"ndaki ilk önemli eseri Dördüncü Senfoni ile akrabalık kurabiliriz. Yine bu çerçevede kalarak söyleyelim: İkisi de Do Minör olan bu senfonilerde, Şostakoviç tüm polifonik ustalığını sergileyerek müzik düşüncesinin trajik özünü dinleyiciye mükemmellikle sunuyor. Eğer bazı müzik yorumcularının Şostakoviç'i, müzik düşüncesinde "20. yüzyılın Dostoyevskisi" sayan görüşlerine katılırsak, Dördüncü ve Sekizinci burada en başta yer alırlar.

Şostakoviç'in kendisi de, eserleri hakkında yaptığı ender değerlendirmelerde bu iki senfoniye ayrı bakıyor. Bir dostuna (Glikman) yazdığı bir mektupta şunları söylemiş: "Hastalığım, daha doğrusu hastalıklarım sırasında eserlerimden birinin partisyonunu aldım ve baştan sona gözden geçirdim. Kalitesine hayran kaldım. Böyle bir şeyi yaratmış olmakla gurur ve esenlik duydum. Bu kompozisyonu yapanın kendim olduğunu düşünmek muazzam bir şeydi" (aktaran Taruskin, 2000: 471).

Bahsettiği eser Sekizinci Senfoni'dir. 1961'de ise, ilginç bir başka yorumu var. 1936'da konser programlarından çekilmiş olan Dördüncü Senfoni'nin, yirmi beş yıl aradan sonra 1961'de yapılacak ilk seslendirilişinden önceki günlerde, eserin piyano partisyonunu dinledikten sonra Şostakoviç (dostu Lebedinski'ye) şöyle diyor: "Yazdığım en güzel şey. *Sekizinci Senfoniden bile güzel*. Bu eserde hiçbir şeye bakmıyordum, ne 'form'a, ne başka bir şeye" (aktaran Fay, 2000: 225-226).[25]

Bunlarla şöyle bir tablo ortaya çıkıyor: Besteci 1930'lardan 1960'lara uzanan yolda, müzik düşüncesinde bir bütünlüğe sahiptir ve bunu koza gibi örmüştür. Dinleyici, derine ve hep daha derine giden bu kozanın içinde, Şostakoviç'le birlikte ilerlemek ve var olmak ister. Dinleyicinin kılavuzu, Şostakoviç'in müzik düşüncesinden eksik olmayan trajik ("Sovyet trajedisi") kavram(ı)dır. *Leydi Makbet* sonrasında Beşinci Senfoni ile onu keşfetmiştir:

---

[25] Bu noktada, Amerikan müzik çevreleri hakkında Taruskin'in yaptığı saptamaları doğrulayan bir başka değerlendirmeye yer vermek gerekir. Indiana University Press'in müzik editörü Malcolm Hamrick Brown, Taruskin'in Moskova yıllarından önce, 1962'de ve devamında Moskova Konservatuarında öğrencilik yapmış ve özellikle Prokofiyev'in müziği üzerinde çalışmış. Şostakoviç'in Dördüncü Senfonisini, 1961 Aralık ayındaki ilk seslendirilişinden sonra 1962 Martında, Uluslararası Besteciler Kongresi'ne gelen Amerikalı besteci Samuel Barber ile birlikte dinliyor. Konseri hep eleştirici yüz ifadesi ve mimiklerle dinleyen Barber, senfoninin son bölümünde yanında oturan Brown'a dönüp fısıldıyor: "Niçin Do minörden çıkamıyor? Nasıl çıkılacağını bilmiyor mu?" Tuhaf değil mi? Ünlü Amerikalı besteci uzun Dördüncü Senfoni boyunca Şostakoviç'in dünyasına girememiş! Bkz. Brown, 1996, 2000: 325-345.

Bu, kendi dramını algılamayı sağlayan ortak kültür kılavuzudur. Şimdi, o kılavuzla Beşinci'den Yedinci'ye, ondan Sekizinci'ye geçebilmektedir. Sekizinci'den sonra da aynı "yol haritası" üzerinden ilerleyeceğini hissetmektedir. Zirveleri de (Sekizinci gibi) hissetmektedir.

Dinleyici Şostakoviç'in müzik düşüncesi ile özdeşleşiyor, diyoruz. Beşinci, Yedinci (Leningrad) ve Sekizinci Senfonilerle bu özdeşleşmenin şekillendiğini ve pekiştiğini öne sürüyoruz. Ancak, unutmamak gerekir ki, Şostakoviç "dili zor" bir bestecidir. Müzik dünyasında, her yeni eseri hemen anlaşılmış ve kabul görmüş değildir. O dünyada o dili hemen anlamayanlar da vardır, dilden ve eserden hemen etkilenenler de… Şostakoviç'le aşağı yukarı yaşıt olan müzikolog İvan İvanoviç Martinov'un anlattıkları ilginçtir: "1943 başlarında Şostakoviç'in Sekizinci Senfoni'sini bitirdiği öğrenilince, herkes Yedinci gibi bir şey beklemeye başladı. İlk resmi seslendirmesi piyano partisyonuyla Sanat Komisyonu'nda yapılacaktı. Piyanoyu besteci çalıyordu. Sıcak ve rutubetli bir yaz günü (1943), öğleden sonra yapılan dinleti bir saatten uzundu. Eser bittikten sonra Komisyon'da bir kafa karışıklığı vardı. Kimse bir şey diyemiyordu. Oysa, Yedinci'nin havasına hemen girebiliyordunuz. Sekizinci'nin müzik dili ise karmaşık ve felsefi idi. Bu, en küçük ödün vermeyen tipik Şostakoviç'ti. O sırada, salonda beklenmedik bir şey oldu. Besteci "Bakın sevgili arkadaşlar, bu komplike bir müziktir ve açıkçası pek bir şey anlamamış olabilirsiniz. O nedenle, size yeniden çalacağım" dedi. Ve tüm senfoniyi piyanoda bir daha çaldı. Bitince, birkaç kişi övücü şeyler söylediler!"[26]

Buna karşılık, bir başka tanınmış müzisyen, Mstislav Rostropoviç'in çarpıcı sözleri var: "Sekizinci senfoni. Bana tüm yaşamımda en büyük şoku veren eser. Konservatuarda Şostakoviç'in öğrencisiydim. Eserin Moskova'da, ilk seslendirilişinde bulundum.[27] Şimdi, ne zaman Sekizinci Senfoniyi dinlesem ya da yönetsem, müziğin derinliği ve gücü ve yaratıcısının dehasından aynı şekilde etkilenirim. Bu müzik modern dünyanın, modern insanın tüm kompleksliğini yansıtır. Bizler kendimizi pek tanımayız, buna vakit bulamayız. Hareket halinde, çabuk çabuk hareket halindeyiz. Çabuk düşünürüz. Duracak ve kendimizi analiz edecek zamanımız yoktur. Her şey gitgide daha komplike oluyor ve hızlanıyor. Yaşamı en derinliğine anlayabilmek için müthiş bir entelektüel güce ihtiyacımız var. İşte Şostakoviç buna sahipti.

---

[26] Şostakoviç'in meslektaşlarıyla söyleşiler yapan İrina Nikolskaya (1992)'nın yazısı için bkz. "Shostakovich Remembered, Interviews with His Soviet Colleagues", *A Shostakovich Casebook*: 150-189.

[27] Sekizinci Senfoni ilk kez 4 Kasım 1943'te, Moskova Konservatuarının Büyük Salonu'nda seslendirildi. SSCB Devlet Senfoni Orkestrasını Yevgeni Mravinski yönetti. Şostakoviç bu senfoniyi Mravinski'ye adamıştır.

Şostakoviç'in insanlığı anlamak, kazanmak için her şeyi bildiğini düşünürüm."[28]

***

Şostakoviç'i dinlerken dikkatimizi çeken *dokuzuncu nokta*ya gelelim: Onuncu, On Birinci ve On İkinci Senfonilerle Şoştakoviç öncelikle "senfonilerin bestecisi" olma dönemini kapatmış oluyor. On Üçüncü, On Dördüncü ve On Beşinci'nin "senfoni"liklerine aşağıda değineceğiz. Çünkü, dinleyici kulağıyla onları farklı şekilde dinlemek mümkündür. On, On Bir, On İki ise, *önceki* dönemin sesini ve düşüncesini aynı "yol haritası" üzerinden taşıyor ve bestecinin bu anlamda *senfoni* repertuarı 1960 başlarında sona eriyor.

Onuncu'ya geçmeden, Sekizinci'den bir süre sonra başlayan, yine siyaset dünyasından esen sert rüzgârlarla Sovyet müziğinde ve Şostakoviç'in dünyasında yaşanan ve "1936 vakası"nın ikinci perdesi gibi ortaya çıkan bir "ara dönem" vardır. Kısaca söz edelim. 1946'da belirtileri hissedilen ve 1948'de bir tür tepeden inme "kültür politikası" gibi, müzikte somutlaşan o "ara dönem", Stalin'in güvenine sahip Andrey Jidanov'un adıyla ve Rus dilinin deyişiyle "Jidanovşina" olarak anılır.

Savaş yıllarının kültür dünyası ve özellikle müzisyenler için serbest ortamı, Almanya'nın yenilgisinden sonra da devam ediyor. Ancak, *Soğuk Savaş'ın ilanı* ile bu ortam kaybolmaya başlamış ve Sovyetler'in iç siyaset dünyasına yeniden kendini koruma güdüsü, evham ve paranoya unsurları geri dönmüş görünüyor. "İlân" tarihi Winston Churchill'in Amerika'da (Fulton'da) yaptığı ünlü "Demir perde" konuşması sayılabilir: Mart 1946. O konuşma, savaşsız yaşanamayacağı, çatışmaların artık dünya çapında olacağı, ayarın Avrupa'dan yapılacağı ve ilk sınırın da İtalya'nın kuzeyinden Baltık Denizine kadar "demir bir perde gibi" *çekildiğini* duyurmaktadır. Bu bir dünya barışı ilânı değildir. Âdeta, savaş yıllarında oluşmuş "Büyük İttifak"ın (Amerika, İngiltere ve Sovyetler) sona erdirildiğinin "tek taraflı" ilanıdır. Kısacası, Anglosakson ittifakı yeni hasmını seçmiştir. "Soğuk Savaş"ta silahlar konuşmayacağına göre (önceki altı yıl hep silahlar konuşmuştu!), silahlar dışında her şey "savaş malzemesi"dir ve bunun için kullanılacaktır. Her şeyin başında ideoloji ve "kültür hücumu" gelecektir (Artık Roosevelt'in başında olduğu bir Amerika değil, bambaşka bir Amerika vardır).

---

[28] Bkz. "Shostakovich's World is Our World (1998)" Mstislav Rostropovich Talks with Manashir Yakubov, *A Shostakovich Casebook*: 142-149. Bu sözcüklerin benzerini, Sekizinci Senfoni'yi ilk seslendirilişinde, Moskova'da dinlemiş olan İlya Ehrenburg dile getirmiş: "Ansızın, bir antik Yunan trajedisi korosu yankılanıyor. Öyle bir müzik ki, tek sözcüğe başvurmadan her şeyi anlatıyor." Bkz. Dmitri Shostakovich, *Symphonies No: 7&8, Songs for Shakespeare "King Lear"*, USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra, Gennady Rozhdestvensky, *Melodiya*, Tanıtım Broşürü, s. 8.

Sovyetler'de yeniden içe kapanma başlar. Stalin, Jidanov'u resmi siyaset sözcüsü yapar ve kültür işlerini de ona emanet eder. 1946 Ağustos'unda Parti Merkez Komitesi kararı ile "kültür ayıklaması" denilebilecek müdahaleler başlar. Düzen, "kendini korumaya" edebiyattan başlar. İlk adımda yazarlar Anna Ahmatova ve Mihail Zoşçenko'nun eserlerine sansür gelir. Eylül'de yönetmen Ayzenştayn ve Şostakoviç eleştirilirler. 1947'nin Truman Doktrini ve özellikle Haziran ayındaki Marshall Planı açıklaması, Sovyetler'de Anglosakson cephesinin dünyayı iki büyük hasım kampa bölen bir politikayı kesinleştirdiği düşüncesini yerleştirir. İçeride korunma duygusu ve evham daha da artacaktır. Git gide aşırıya kaçacaktır. Müzik çevresi üzerinde de baskı artar ve ağırlık kazanır ve 10 Şubat 1948'de Parti Merkez Komitesi'nin yeni kararı müzikte "şekilci yol"a girmiş saydığı bestecileri (yani, Şostakoviç, Prokofiyev, Haçaturyan, Myaskovski, Şebalin vb.) hedef alır ve uyarır. Dört gün sonra, Merkezi Sansür Kurulu "şekilci" bestecilerin bazı eserlerinin bir listesini yayınlayarak, bunların konser programlarına alınmayacağını ilân eder. Listede Şostakoviç'in Altıncı, Sekizinci ve Dokuzuncu senfonileri ve başka eserleri de vardır.

Baskı ve dışlanma sanatçıyı (müzisyeni) etkiler mi? Elbette etkiler. Ancak, eğer yönetim ısmarlama bir müzik istiyorsa, bunu elde edemez. Şostakoviç, Prokofiyev gibi isimlerin *müzisyenliklerini* değiştirmeleri beklenemez. Eser vermeyi sürdürürler; ancak, bunları artık kendi müzik çevreleriyle paylaşırlar. Çalışacaklar ve bekleyeceklerdir. 1948 kararı ve sansüründen sonra müzik dünyasından yüksek nitelikli eserler beklenmez. Ortalığı "sıradan müzisyenler ve ürünler" dolduracak, ancak 1950'lerin ortalarına doğru yeniden 1946-48 öncesine dönüş ve serbestleşme başlayacaktır.

1953 Mart'ında Stalin (Prokofiyev'le aynı gün) ölür. Stalin'le özdeşleştirilmiş otoriter yönetim bir süre değişmeksizin sürecektir. Ancak, iç siyasette de içten içe bir kararsızlık dönemi gelecektir. Kültür çevreleri de bunu hissedecektir. Birçok şeyin dönüm noktası gibi görünen Kruşçev (Hruşov)'in Yirminci Kongre'nin (Şubat 1956) kapalı toplantısında yaptığı konuşmadan sonra, özellikle müzik çevreleri "özerklikleri"ni gitgide daha çok hissedecektir ve hissettireceklerdir. 1950'lerden, bu özerkliğin daha da genişlediği 1960'lara gidilecektir. Bu dönem, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Şostakoviç'in *büyük senfoniler* döneminin son perdesidir. Besteci, 1950'lerin başlarında filizlendiğini düşüneceğimiz *daha sade* müzik formlarına yönelecektir. Özellikle, *yaylı çalgılar dörtlülerine*.

Onuncu Senfoni'nin 1953'ün yaz ve sonbahar aylarında bestelendiği anlaşılıyor. İlk seslendirmeyi yine Mravinski yönetiminde Leningrad Filarmoni, 17 Aralık 1953'te yapmış ve on gün sonra Moskova'da, Devlet Senfoni Orkestrası ile tekrarlamış. Unutmayalım, Sekizinci Senfoni uzun süredir

konserlerde çalınmıyordu ve bunun bir nedeni 1948 sansürü ise, öteki nedeni de müzik çevrelerinin henüz Sekizinci'deki müzik düşüncesini gereği kadar kavramamış olmalarıydı. Sekizinci ile müzik düşüncesi bakımından arasında bir köprü bulunduğunu söyleyebileceğimiz Onuncu, diyebiliriz ki, 1946-48'den sonra Sovyetler'de yaşanan müzikte içe kapanmayı *de facto* sona erdiren eser oldu. Senfoninin özellikle uzun ilk bölümü (*moderato*) "ne folklorun, ne de Sovyet 'kitle kültürü'nün izini taşıyordu. Bu müzik sözcüğün en yüce ve saf anlamıyla *senfonik*ti."[29]

Bu yazıda, Şostakoviç'in müzik düşüncesine tam ve dopdolu şekilde büyük senfonilerini dinleyerek yaklaşacağımız ve böylece onun "dinleyicisi" olabileceğimiz görüşü egemendir. Bu, bir dinleyici görüşüdür. Bundan ibarettir. Ansiklopedik bilgilere yönelirsek, bestecinin büyük senfonileri yazarken kâh onlarla aynı zamanda, kâh senfonilerle uğraşmayı keserek birçok değişik müzik eseri verdiğini görürüz. Bunların çoğu senfonilerle "akraba" değildir. Ancak, bazıları "akraba" müziklerdir. Senfonilerle dinleyiciye ulaşan müzik düşüncesi hemen kesintisiz bunlara da yansımıştır. 1940'ların son ve 1950'lerin ilk yıllarında bu eserlerden ikisini herhalde büyük senfonilere "akraba" saymalıyız. Bunlardan ilki, 1947 ortalarında başlayıp bir yıl içinde tamamladığı ve David Oystrak'a adadığı Birinci Keman Konçertosu; ikincisi 1950-51'de bestelediği, piyano için Yirmi Dört Prelüd ve Füg'dür. İki eserden özellikle keman konçertosu, dinleyici için henüz bestesini tasarlamamış olduğu Onuncu Senfoni'ye bir "giriş" niteliği taşır. Yirmi Dört Prelüd ve Füg'de ise, bestecinin 1960'lı yılları için öncü karakteri vardır. Kısacası Şostakoviç 1930'larda başlayıp 1940'larda dolu dolu sonuçlar veren senfoniler dönemi boyunca müzik serüvenini bir bütünlük içinde sürdürürken, yeni bir dönemin ilk filizleri de yavaş yavaş beliriyor.

1940'ların ortalarında, müzik çevreleri Şostakoviç'in Yedinci (Leningrad) Senfoni'sinden sonra Sekizinci'nin geleceğini ve bunu tamamlayacak bir Dokuzuncu ile bir *trilojinin* doğacağını bekliyorlardı. Öyle olmadı. Dokuzuncu Senfoni daha hafif meşrep (bir yorumcu dinleyince "Mozart" demiş!") oldu. Ancak geç gelen Onuncu, bestecinin de böyle bir *trilojiye* (Yedinci – Sekizinci – Onuncu) yakınlık duymuş olabileceğini düşündürmüyor değil…[30]

Onuncu'da, ileriki yıllarda, 1960'larla, eserlerine yansıyacak bir başlangıç var. Yorumcular bunun üzerinde dururlar: Ressamın tabloda imzası-

---

[29] Bkz. Shostakovich, *Symphony No. 6, Symphony No. 10*, The Leningrad Philharmonic Orchestra, Conductor: Yevgeni Mravinsky, *Melodiya*, Tanıtım Broşürü, s. 13.

[30] Keman Konçertosunun böyle bir trilojide bir köprü niteliği taşıdığı düşünülebilir. Konçertonun üçüncü bölümü (*Passacaglia*) "Büyük Yurtseverlik Savaşı"nda (İkinci Dünya Savaşı'nda) ölenler için bir ağıttır (Requiem) ve dinleyiciyi Yedinci Senfoni'ye de, Sekizinci'ye de götürebilen bir müzik yazısıdır.

nın bulunması gibi, bestede de *bestecinin imzasının* yer alması! İmza DSCH motifi olarak adlandırılıyor. Açılımı şöyle: Bestecinin adı, Almanca, DSchostakowitsch şeklinde yazılıyor. İlk dört harf DSCH, dört nota olarak kabul edilirse; D, yani re; S, yani, bir oktav yukarıdan mi bemol; C, yani, do ve H, yani, yine bir oktav yukarıdan si diyezdir. Bu dört notanın sırayla yer aldığı ilk eser Onuncu Senfoni'nin üçüncü bölümü (Allegretto) oluyor (Bazı yorumcular Birinci Keman konçertosunda da bu imzanın bulunduğunu işaret ederler. Bunu geçerli sayarsak, "imza" ilk kez 1940'ların sonlarında atılmış demektir).

Burada galiba önemli nokta şudur: Onuncu Senfoni'de halk kitlelerinin dramı ve düşünceleriyle birlikte Şostakoviç'in *kendisi* de onlarla yan yana eserde yer almaktadır. Kişi olarak görünmektedir

***

*Onuncu nokta*da dinleyicinin dikkatini On Birinci ve On İkinci Senfonilere çekebiliriz. Ancak, daha önce ilginç bir görüşü aktarmak uygun olur. Bu, Levon Hakobian'ın işaret ettiği, "yorum kısırlığı" diyebileceğimiz bakış açısı ile ilgilidir.[31]

Hakobian dünya müzik çevrelerinin yorum kapasitesi üzerine önemli bir hususu açık seçik dile getiriyor. Şöyle diyor: "Sovyetler Birliği döneminde müreffeh Batı genellikle bizim nasıl bir düşünce dünyası içinde bulunduğumuzdan habersizdi ve buna kayıtsızdı. Batı'daki insanlar, Orak-Çekiç altında karanlık bir yaşam dünyası olduğunu düşünürlerdi: Gulag, KGB, bürokrasi, boş dükkanlar, sonsuz kuyruklar, sefalet içinde çalışanlar ve ağır propaganda, vs. Bu sınıflamaya göre, Sovyet toplumunda dikkate değer sadece iki insan kategorisi vardı: Bir yanda korkak, zalim, çürümüş komünist elit ve öte yanda bir avuç cesur '*dissident*' (rejim muhalifi). Halkın geri kalanı ise elbette kısır bir uyum halindeki şekilsiz kitleydi! Sanatsal yaratıcılık tiplemesi de bu temel ikileme göre yapılıyordu: Bir yanda komünist yönetimin desteklediği ve düzenin ideolojik gereksinmesine hizmet edecek olan ölü doğmuş bir sosyalist gerçekçilik ve bunun karşısında antitezi olan, düzene meydan okuyan ve onun iğrençliklerinin maskesini düşüren bir 'dissident' sanat!"

"Böyle bir tasarım tam anlamıyla *Orwell'ci* bir bakışa dayanıyor. Kuşaklar boyu ülkenin entelektüel ve yaratıcı insanlarının ortak çabalarıyla oluşan son derece özgün ve zengin düşünce ortamının varlığını görmezden geliyor. Öyle bir düşünce ortamı ki, Sovyet döneminin en güçlü gerçeklerinden biridir ve komünist düzenin son derece önemli bir kazanımı sayılabilir."

---

[31] Bkz. Hakobian, 1998: 216.

Hakobian, Sovyet toplumunda müziğin *ayrıcalıklı* konumunu da ilginç biçimde vurguluyor:

"Müzik sanatı, soyut niteliği sayesinde ve özellikle sözcüklere dayanan sanatlarla mukayese edilirse, ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Ünlü yazar Andrey Platonov'un deyişiyle, 'müzik kendi özel diliyle bir şeyler mırıldanmaya başladı mı, bu *mutlaka yasaklanmış edebiyattır*. Ve buradan büyük ve bağımsız bir sanat doğmuştur.' (…) 1936 ve 1948'in berbat parti belgeleri ile 1930'larda ve 1950'lerde 'şekilci' müzisyenlerin, 1960'lar ve 1970'lerde 'avant-gardcı'ların resmi ağızdan ayıplanması yaşanmıştır. Ama, hiçbir besteci Stalin'in Gulag'larında telef olmamış, Brejnev döneminde pek azı ülkeden gitmiş ve hiçbiri Sovyetler Birliği'nden dışlanmamıştır. Kamu salonlarında seslendirilmesi 'önerilmeyen' müzik eserlerinin oranı, yasaklanan kitaplara, filmlere, vs.ye göre çok azdır."

"Edebiyata baskı hep haşin olmuştur. Çünkü, Rus halklarında geleneksel olarak *sözcüğün her şeyi kökten değiştirebileceğine inanç* vardır! Kısacası, Parti müzikte yaratıcılığı teşvik etmiştir. Müzik, kompozisyon sanatının modern teknik araçları ile gerçek Sovyet 'egzistansiyalist' mantalitesinin kaynaşmasından ortaya çıkan çok çarpıcı bir senteze erişmiştir. (…) Sovyet çağının müzik kültürünün tartışmasız lideri Şostakoviç'tir. Ancak, Sovyet müziğinin 1960'lardan 1980'lere uzanan muhteşem renklenişini büyük müzik dünyası fark edememiştir ki, bu 'sessiz' fakat 'çok kaba' geçiştirilen bir skandaldır."

Ciddi bir araştırmacının kaleminden çıkan saptama Şostakoviç'in tüm eserleri için, özellikle On Birinci ve On İkinci Senfoniler için dinleyiciye ışık tutuyor. Bu senfonilerin özelliğine birkaç yönden bakılabilir. Birincisi, ülkenin birinci dereceden karşı karşıya bulunduğu Soğuk Savaş ortamı, yönetime damgasını vurmuştur. Ancak, 1953 yılına gelindiği zaman, 1948'den sonra müzik ortamında hüküm süren "yol gösterici" yapay koşulların kof ürünler vermekten başka şeye yaramadığı artık anlaşılmaya başlanmıştır. Stalin'in 1953 Mart'ında ölümü bununla eşzamanlı olmuştur. İkisi üst üste gelmiştir. Şostakoviç'in Onuncu Senfoni'si (1953) tam o sırada bestelenmiş, seslendirilmiş ve *de facto* müzikte "1948 dönemi"ni kapatmıştır. Ama, (Jidanov'un 1948 Ağustosundaki ani ölümü resmi çizgiyi değiştirmediği için) müzik çevrelerinde 1948 çizgisinden kopamayan kişiler hâlâ vardır ve etkili olmaya çalışırlar. Böylece, *gelgitleri* olan bir geçiş dönemi yaşanacaktır. Şu var ki, bir daha "1948 ruhu"na dönüş olmayacak ve müzik "özerklik alanı"nı gitgide genişletecektir. Hakobian'ın vurguladığı, "Sovyet müziğinin 1960'lardan 1980'lere uzanan muhteşem renklenişi", ilk eserlerini

1950'lerin ortalarında vermeye başlamıştır. On Birinci ve On İkinci senfoniler bu ortamda besteleniyor.[32]

İkinci husus, On Birinci ve On İkinci'nin *program* senfonileri olma niteliğidir. Yedinci (Leningrad) gibi. On Birinci Senfoni'ye besteci 1956'da, ellinci yaşına girerken başlıyor ve 1957'de tamamlıyor. Besteci senfoni üzerinde çalışırken şöyle demiş: "Bu Senfoninin teması 1905 devrimidir. Yurdumuzun tarihinde, işçilerin devrimci şarkılarıyla berraklık kazanan bu devrimci dönemi seviyorum. Senfoninin müzik dili Rus devrimci şarkılarının karakterine yakın olacak" (aktaran Fay, 2002: 199).

Senfoni 1957 Ağustos'unda, Ekim Devrimi'nin kırkıncı yılı kutlaması öncesinde tamamlanıyor ve ilk kez 30 Ekim'de, Moskova'da, Natan Rahlin'in yönettiği Devlet Senfoni Orkestrasınca seslendiriliyor. Birkaç gün sonra da, Mravinski eseri Leningrad Filarmoni'de yönetir. Senfoni büyük övgü alır. *Müzik dilinin devrimci şarkıların diliyle uyumu*, eleştirmenlere göre, Senfoni'nin öncekilere göre daha sade ve anlaşılır olmasını sağlamıştır. Ancak, kırkıncı yıla rastlamış ya da buna göre çalışılmış olması On Birinci'ye bir "propaganda parçası" havası vermez, "propaganda parçası" başka, "program müziği" başka şeylerdir. Bir program müziği olan On Birinci, bir Şostakoviç senfonisidir. 1905'in ilhamı ile bestelenmiştir.[33]

On Birinci'de olduğu gibi, On İkinci Senfoni'deki program müzik de "tasvir" niteliğinde değildir. Müzik dili halkın dramını ve kitlesel boyuta sahip devrimci gücünü ön planda tutan bir dildir. Şostakoviç'e özgüdür. On Birinci Senfoni'nin bir alt başlığı var: "Yıl 1905". On İkinci Senfoni'nin alt başlığı da "Yıl 1917"dir ve eser Lenin'in anısına adanmıştır. Şostakoviç'in

---

[32] Onuncu Senfoni'nin müzik çevrelerinde ciddi ve etkili olacak bir tartışmayı başlattığı ve müziğin önünü açtığı anlaşılıyor. "1948 ruhu"nun hedeflerinden biri yapılmış olan ünlü besteci Aram Haçaturyan müzik çevrelerinin önemli dergisi *Sovetskaya muzika*'nın Mart 1954 sayısına verdiği bir yazıda, Sovyet müziğinin 1948'den sonra acıklı bir görünüme sürüklendiğini vurgulayarak, Şostakoviç'in Onuncu Senfonisi'nin "yepyeni, özgün, dramatik ve çok yönlü bir eser" ve "Sovyet senfoni dünyasında gerçekçiliğin yüksek ilkelerine doğru atılmış bir yeni adım" olduğunu, "çağdaş dinleyiciye hitap ettiğini" söylüyor. Eserin "keskin uzlaşmazlıkları, büyük tutkuları ve trajik tablosuyla 'iyimser bir trajedi' niteliğine sahip bulunduğunu, yaşamın aydınlık güçlerine inancı pekiştirdiğini" dile getiriyor (bkz. Fay, 2000: 189). Derginin, müziğin durumu üzerine açtığı tartışma, işaret ettiğimiz geçiş döneminin ilk adımlarının atıldığını gösterir. Müziğin yeni, resmî "özerklik belgesi" ise, 28 Mayıs 1958'de Parti Merkez Komitesi'nin aldığı kararla "1948 Kararı"nı "yanlış ve haksız" olarak eleştirmesi ve yürürlükten kaldırmasıdır ki, fiilen zaten yürümüyordu.

[33] Ağır Soğuk Savaş koşullarının hüküm sürdüğü 1956-57'de, On Birinci Senfoni'ye de, Batı çevrelerinden kaynaklanan bir yakıştırma yapılmış, bunun aslında 1905 için değil, 1956 Macar ayaklanması için bestelenmiş olduğu ileri sürülmüştür. 1974'te, Şostakoviç'in biyografi yazarı (Sofya Hentova) bunu besteciye açık açık soruyor. Şostakoviç'in yanıtı şudur: "Hayır, o 1905'tir, Rusya tarihidir" (aktaran Fay, 2000: 330).

Lenin için bir senfoni yazmaya 1939-40'ta yöneldiğini ve bunun "yedinci" senfonisi olacağını, fakat Nazi Almanyası'nın büyük baskını ve Leningrad kuşatması ile o hazırlığı tümüyle bırakarak yepyeni bir Yedinci (Leningrad) Senfoni'ye başladığını yukarıda (bkz. 28. dipnot) belirtmiştik. 1950'lerin sonunda, 1959'da bu düşünce yeniden filizleniyor.[34] Şostakoviç'in senfoniyi 1960 yaz ayları ile 1961 Ağustos sonu arasında bestelediği anlaşılıyor. 1960 Ekimindeki bir radyo söyleşisinde, "böyle bir senfoni besteleme düşüncesinin On Birinci'yi tamamlarken ve onun *devamı gibi* doğduğunu" dile getirmiş. Kısacası, bu iki senfonisini aynı program düşüncesinin birbirini izleyen iki parçası gibi dinlemek yanlış olmayacaktır.

Eserin ilk seslendirilişi (aynı gün, birkaç saat önce Kuybişev'in yerel orkestrasıyla birlikte) Mravinski yönetimindeki Leningrad Filarmoni ile 1 Ekim 1961'de yapılmış. Şostakoviç bundan bir-iki ay önce bir arkadaşına (Lebedinski), "*daha fazla senfoni yazmayacağını*, yaşlandığını" söylüyor.

On İkinci Senfoni -anlaşılır nedenlerle- merakla bekleniyordu. Seslendirilişinden sonra övgüler, eleştiriler geldi. Kimi, On Birinci kadar dinamik olmadığını; çoğunluk ise, eserde Rus özelliklerin ağır bastığını vurguladı. "1917" alt başlığı nedeniyle olacak, ülkenin her yerinde işçilere, çiftçilere, öğrencilere çalındı ve beğenildi. Eseri yöneten şeflerden biri (Ştaseviç) şunları söylemiş: "Konserlerden birinin sonunda bir maden işçisi yanıma geldi. Kendi çevresindekilerin Şostakoviç'e 'anlaşılmaz' bir besteci gözüyle baktıklarını, ama On İkinci Senfoninin canlı, devrimci imgelerini dinledikten sonra besteci hakkındaki düşüncelerinin tümüyle değiştiğini söyledi" (aktaran Fay, 2000: 224).

Burada önemli bir şey var. İş basit olarak kitlelerin kulağının müziğe alışmasından ibaret değildir. Müzik ötesi şeyler anlatarak kulak alıştırmak müziği aracı kılmaktan ibaret kalır ve müzik, bunun ötesine, kitlelerin düşüncelerine ve serüvenlerine ortak olma mertebesine erişemez; kitleleri alıp götüremez. On İkinci'yi dinleyen maden işçisi ve arkadaşları "tasvir"le ya da kulak alıştırma ile ilgili değiller. Şostakoviç'in program müziği ("1917") ile Senfoni'nin "canlı, devrimci imgeleri" ile yeni bir yere gidiyorlar. Mesele şudur: "Şostakoviç'in müziğinin ('program' ya da değil!) arkasında ne yattığı, ne yatmadığı değil, onun müziğini oluşturan sesleri, notaları ve onların

---

[34] "Şu sıralarda Vladimir Lenin'in ölümsüz kişiliğine adamak üzere, bir eser yazmayı daha çok düşünür hale geldim. Bu düşüncenin nasıl bir biçim alacağı konusunda da (bir oratoryo mu, kantat mı, senfoni ya da senfonik şiir mi) henüz bir tahminde bulunmak istemiyorum. Ama bir nokta çok net: Yaşadığımız karmaşık çağın bu en büyük insanının anlatılması, benim bütün yaratıcı güçlerimin seferber olmasını gerektirecek. Eseri Lenin'in doksanıncı doğum yıldönümüne kadar bitirmek istiyorum." *Sovetskaya Kultura*, 6 Haziran 1959'dan aktaran *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak …*, s.195.

kompoze ediliş tarzını dinlediğiniz zaman ne oluyor?" (McBurney, 2000: 283-302). Bu noktaya Rostropoviç Sekizinci Senfoni'yle erişirken, maden işçisi On İkinci ile erişiyor. Şostakoviç'in birleştirici farklılığı burada.

***

Dinleyici için *on birinci* nokta: Şostakoviç, senfoniler dönemini On Birinci ve On İkinci ile kapatırken, müziğinde (senfonileri de kapsayan) 'büyük formlar' dönemine de iki *senfonik poem* ile 1960'larda son verecektir. Bu senfonik poemlere 'senfoni' başlığını verir, onları On Üçüncü ve On Dördüncü Senfonileri olarak kayda geçirir. On Beşinci (son) Senfoni'sinin farklı niteliğine ayrıca değineceğiz.

On Üçüncü Senfoni, 1961 Eylül'ünde genç şair Yevgeni Yevtuşenko'nun "anti semitizm"i kınayan "Babiy Yar" şiirinin edebiyat çevrelerinin dergisi *Literaturnaya gazeta*'da yayınlanması ile başlayan bir ilhamın eseri oluyor. Yevtuşenko, bu şiir üzerine, Sovyetlerdeki "milliyetler arasına nifak sokma" hedefi haline gelerek eleştiriliyor. Şostakoviç ise, genç şaire (ummadığı bir biçimde) telefon edip o şiir üzerine müzik yazabilmek için izin istiyor. Sonunda, işbirliği, Yevteşenko'nun başka şiirlerinin de Şostakoviç'in müziğine çekilmesiyle On Üçüncü Senfoni'yi yaratacaktır. "On Üçüncü Senfonide *yurttaşça ahlâklılık* sorununa yöneliyorum" diyor (aktaran Fay, 2000: 228).

Besteci, Yevtuşenko'yu, eleştirilere karşı ısrarla savunmuştur "Yevtuşenko'nun şiirlerinde tartışılmaz bir insanîlik var. (…) Yevtuşenko vicdan üzerine yazıyor. Vicdan yüksek ahlâkın kızkardeşidir. Vicdanı yitirmek her şeyi yitirmektir ve vicdan çocukluğun başlangıcından itibaren oluşur" diyor (Fay, 2000: 229). Dinleyicinin şöyle bir yoruma hakkı vardır: On Üçüncü "Senfoni", insanı, 20. yüzyılda en çok muhtaç olduğu yüksek ahlâk ve vicdanla *simgeleştirerek* eseri bunun üzerine kurarken ve burada *insan sesi*ne yönelirken, acaba bu müziği dinleyici Beethoven'in Dokuzuncu Senfoni'si gibi mi dinlemeli? Yevtuşenko, 20. yüzyıl Schiller'i mi oluyor?

Şostakoviç eseri uzun süre bas solist, "bas"lar korosu ve orkestra için bir *senfonik poem* gibi düşünmüş. Sonunda, senfoni başlığını vermekte karar kılmış. Eser, ilk kez 18 Aralık 1962'de, Moskova Konservatuarı Büyük Salonunda şef Kiril Kondraşin yönetiminde Moskova Filarmonisince seslendiriliyor. Güzel bir eserdir. Dinleyici Rusça biliyorsa, herhalde eserin tadına Rusça bilmeyenlerden (bizlerden) daha çok varacaktır!

On Dördüncü Senfoni de, aslında bir senfonik poem sayılır ya da zengin *oratoryo* diyelim. Bir dostuna (Glikman) bu eserin ilk haberini verirken, besteci de bu sözcüğü kullanıyor. Federico Garcia Lorca, Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke ve Wilhelm Küchelbecker'in metinleri üzerine

soprano, bas ve oda orkestrası üzerine böyle bir beste yaptığını söylüyor. Bir ara "korosuz bir esere oratoryo demenin uygun olmayacağını, ama senfoni de diyemeyeceğini", kısaca, belki de ilk kez "ne diyeceğini bilemediğini" dile getiriyor. Ama, sonunda "senfoni"de karar kılıyor. Tarih 1969'un Mart'ıdır. Bestecinin aynı yazışmalarından, Şostakoviç'in bu şairlerin metinleri ile ilk kez, "ölüm" temasına yöneldiğini öğreniyoruz (Fay, 2000: 259).

On Birinci Senfoni'de devrimci şarkıların müziği ile kendi senfonik müziğinin uyumunu yazan Şostakoviç'in, On Dördüncü'de (buna ister senfoni, ister senfonik poem ya da bir oratoryo türü olarak bakalım) tasarladığı uyumun ilham kaynağı Musorski'nin *Ölüm Şarkıları ve Dansları*'dır. Bestecinin hastalıklarının gitgide artması da etki yapmış mıdır bilinmez, o güne kadar kendi müzik düşüncesinde yer almamış *ölüm teması* bu eserin ana damarı olmuştur. Hangi etkiyle olmuşsa, burada bestecinin, insanca her şey hakkında düşünebilme özgürlüğünü insan sesiyle duyurmasının, bunun müziği var. 20. yüzyılın ağır dünyasındaki insanın bir evrensel boyut olan "yaşam - ölüm" üzerine serbestçe düşünmesi, *sadece bir kez* yaşadığını bilmesi ve bu yaşamın özgürleşme ile güzelleşeceğini fark etmesi, Şostakoviç'in seslendirmek istediği düşünce oluyor. Ancak, sorusu şudur: "Ölümü Boris Godanov'daki, Otello'daki, Aida'daki, hatta Benjamin Britten'ın *War Requiem*'indeki gibi 'bir mutlu son' olarak mı düşünelim? Dinlerin tümü dünyayı kötü, ölümü bir 'mutlak huzur' olarak kabul ettirmek istemiyor mu?" Kendi sorusuna kendi yanıtını Musorski'nin müziğinde bulmuştur: "Hayır! Yaşam güzeldir! Ve yaşamı güzellikleriyle, soylu düşüncelerle (Türkçesi, 'efendice') yaşamak, bayağılıklardan uzak durmak gerekir. Yaşamın hakkını böylece vermeyi bilen insan ölümü (Musorski'nin müziğindeki gibi) protesto etmelidir!" (Fay, 2000: 261).

Soprano ve bas solistler, oda orkestrası ve vurmalı çalgılar için bestelenmiş eser, özel davetlilere 21 Haziran 1969'da Moskova Konservatuarının Küçük Salonunda seslendirildi. İlk resmi seslendirilişi 29 Eylül'de, Rudolf Barşay'ın yönettiği Moskova Oda Orkestrası ve solistlerince Leningrad Kapella'da yapıldı. Şostakoviç eseri, *War Requiem*'in İngiliz bestecisi, dostu Benjamin Britten'a adamıştı.

***

Dinleyici için on ikinci nokta: Şostakoviç "Senfoniler Çağı"nı On İkinci ("1917") ile kapatıyor ve senfonik birikimini terk etmeksizin başka müzikal formlara yöneliyor. 1960'ta başlatabileceğimiz *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (kuartetler) dönemi esas olarak bestecinin yeni düşünce alanıdır. 1960'tan 1974'e kadar dokuz yaylılar dörtlüsü besteliyor. "Senfoniler Çağı"nda erişilmiş derinlikle ve "büyük formlar"ın yarattığı yapı zenginliğiyle,

yola daha sadeleşmiş müzikal formlarla devam ediyor. Biraz Beethoven'ın müzikal yolculuğunu andırıyor. Beethoven'ın da "büyük senfoniler çağı" gerçekte Yedinci Senfoni'si ile kapanmamış mıdır? Dokuzuncu Senfoni (insan sesine başvurarak) bir büyük "son söz"dür. Aynı yıllarda, besteci Op. 127 ile "*son yaylı dörtlüler*" dönemine girmiştir. *Senfonik birikiminin eriştiği derinlikle*, dinleyiciye farklı bir "form"la seslenecektir (Acaba, Şostakoviç'in 1960'tan sonraki yıllarına da "son yaylı dörtlüler" dönemi mi demeli?).

Şostakoviç de, büyük senfonik birikimle "form" değiştiriyor. Müzikal düşüncesi değişmeyecek, ancak yeni "form" içinde gelişecektir. Yukarıda değinmiştik, senfonilerinin kahramanları halk kitleleridir, insanlıktır. Yaylı çalgılar dörtlülerinde boyut değişiyor: Artık *kişi*, daha doğrusu, *kendisi* vardır. Bunlarda yaşamını, yaşadığı zamanların "kişi"de yarattığı dramları, bunların karmaşık (komplike) örgüsünü, yüksek duyarlılığını, iç çekişlerini bir yakın dostu gibi (dinleyici olarak) dinleriz. Yaylıların sade dünyasında, dinleyici Şostakoviç'le birlikte arınır, diyebiliriz. Bu, senfonilerin çağı kapanmış da olsa, yaylı dörtlülerden bazılarının "senfonik" karaktere de sahip olduğu ilginç bir yeni (ve son) dönemdir. 1960'lı yılların Şostakoviç'i bir yandan "evrensel insan"ın ve 20. yüzyılın dramlarından geçmiş insanın düşüncesindeki sesi, insan sesiyle, On İkinci ve On Üçüncü "Senfoni"leri ("senfonik poem"leri) ile veriyor; bir yandan da daha önceleri büyük müzikal formlarla *toplumsal* boyutta işlediği, anlamlandırdığı trajedi kavramını "form"da sadeleşerek (ve bu sadeleşme ile) *kişi* boyutuna yerleştiriyor. O boyutta, müzikal düşüncenin trajediyi anlamlandırmasını yaylı çalgıların seslendirmesine emanet ediyor.

1960 yılı ile başlatabileceğimiz yaylı çalgılar dörtlüsü döneminde program müzik dünyasında değiliz. Müzisyenin ve dinleyicinin yorumuna tümüyle açık, sabit anlamlardan tümüyle uzak bir müzik âlemindeyiz. Orada "anlamlar" bambaşkadır. Ancak, burada ilginç bir nokta var: O âleme dinleyiciyi Şostakoviç alıp götürmüştür! Malcolm Hamrick Brown'un anlatımıyla, "İgor Şafareviç adında bir ünlü Sovyet matematikçisi 'Bir trajik dahi olan Şostakoviç'in ruhlarımıza *nasıl* gizlice giriverdiği ve onlara *neyi vaad ettiğini* araştırmaya' çalışmıştır." Nasıl ve neyi? diyor Brown ve devam ediyor: "Müzikteki anlam toplumsal, kültürel ve öznel olarak bir yapı halinde inşa edilebilir"e, bu kapsamda bir çabaya girişilmedikçe bu sorular yanıtlanamaz. Bilelim ki, *bu anlamlar müzikte içsel olarak bulunmuyor*; sürekli değişmeye tabidir ve kültür ve toplum *değiştikçe değişiyor*. Çeşitli zamanlarda, çeşitli kişilere göre değişik, özel biçimler alıyor. Bu perspektifle baktığımız zaman, Şostakoviç'in müziğini 'içinde özel not taşıyan şişeler' biçiminde yorumlamanın ne kadar kısır ve yanlış olduğu görülür" (Brown, 2005: 325-345).

Müzik dünyasında, 1960 yılı ile başladığını düşündüğümüz dönemin en çok dikkat çekmiş, yorumlanmış eseri *Sekizinci* Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'dür. Şostakoviç bunu o yılın Temmuz'unda, Dresden'e gittikten sonra çok kısa bir sürede (üç günde) bestelemiş. Eser, bir ortaçağ trajedisinin yankılanışı gibidir. Belki de bu nedenle ve mükemmel müzikalitesiyle üzerinde farklı yorumlar yapılmıştır. Bir yorum, İkinci Dünya Savaşı'nın son günlerinde İngiliz ve Amerikan uçaklarınca ağır biçimde bombalanarak yıkılan Dresden kentinin bestecide uyandırdığı düşüncelerdir.[35] Bir başka ve daha çok üzerinde durulan yorum ise, Sekizinci Dörtlü'nün "otobiyografik" olduğudur. Bunu doğrulayabilecek ipuçlarından biri, yukarıda, Onuncu Senfoni ile başlattığını vurguladığımız D-S-C-H imzasının ve kendi eserlerinden (ve başka bestecilerin eserlerinden) çeşitli müzikal izlerin Sekizinci Dörtlü'de görülmesidir. Besteci sonraki yıllarda da bu tekniği kullanmayı sürdürecektir. Şüphesiz, bu iki yorumun birbirini dışlamadığını da düşünebiliriz.

Sekizinci Dörtlü orkestra müziğine (senfoniye) uygun boyutlara sahip bir eserdir. Bunu böyle gören orkestra şefleri (Rudolf Barşay'dan başlayarak) Dörtlünün buna göre adaptasyonunu yapmaya girişmişlerdir Aralarından kimi buna "Oda Müziği Senfonisi" (*Chamber Symphony*) başlığını vermiştir; kimine göre böyle bir başlık uygun değildir. Şu var ki, Sekizinci Dörtlü konser programlarının en gözde eserlerindendir.

Şostakoviç'in, Sekizinci'den sonra 1964-68 yıllarında bestelediği dört yaylılar dörtlüsü ile 1970-74 yıllarındaki üç dörtlünün her biri ötekinden farklıdır. Dinleyici bunlarda müzikal düşüncede yaratıcılığın ne demek olduğunu, yeni renklerin nasıl oluştuğunu ve yukarıda işaret ettiğimiz içeriği nasıl biçimlendirdiğini izleyebilir. Bestecinin Sekizinci Dörtlü ile başlattığını düşündüğümüz "son yaylı dörtlüler" dönemi ilerledikçe, dinleyici, Şostakoviç'in sanki gitgide daha çok ve daha çok besteleme arzusu taşıdığını hissedecektir. Sıklaşan, çeşitlenen ve zaman zaman ağırlaşan hastalıkları, besteci için sadece bestelemeyi kesen sürprizler gibidir. Bunlardan sıkılması, *de facto* parti üyesi olması (1960) ve bunun zorunlu kıldığı törenlerden, konuşmalardan, toplantılardan, bestelemeyi kesen şeyler oldukları için sıkılmasına benzer. Daha 1960'ta, ölen eski eşi Nina için yazdığı Yedinci Dörtlü'nün provaları sırasında, başlangıcından itibaren bestecinin Yaylı Çalgılar Dörtlülerinin ilk seslendirilişini yapan Beethoven Quartet'in birinci kemanı, dostu

[35] 13-15 Şubat 1945'te (üç gün) İngiliz ve Amerikan ağır bombardıman uçakları (727 RAF ve 527 USAAF uçağı) bir milyonun üzerinde insanın yaşadığı, askeri bakımdan hemen hiçbir önemi olmayan ve kuzeyin Floransa'sı olarak bilinen Dresden kentine dört bin ton (700 bin fosforlu) bomba yağdırmışlardır. Kentin kalbi sayılan 35 bin kilometre karelik bir alan yok olmuştur. Ölü sayısı için yapılan tahminler 25 bin ile 100 bin arasında değişmiştir.

Dimitriy Çiganov'a; "Her majör ve minör anahtar için birer tane olmak üzere *yirmi dört* yaylılar dörtlüsü bestelemeyi kafasına koyduğunu" söylemiştir (aktaran Fay, 2000: 216). Bu ciddi bir "program"dır ve Şostakoviç'in yeni (Yaylı çalgılar) döneminin de güçlü işaretidir. Ancak, hastalıkların gitgide kısalttığı yaşamı, "on beş"te kalmasıyla sonuçlanacaktır.[36]

Dinleyici bakımından ilginç sayılabilecek *on üçüncü* nokta, Şostakoviç'in, yine 1960'lı yıllarda "*on iki ton*"u ("atonalite"yi) gitgide sık biçimde, özellikle en son yaylı çalgılar dörtlülerinde ve son iki senfonisinde (on dört ve on beş) değişik kombinezonlarla kullanmış olmasıdır.[37] Şostakoviç, 1960'ın ilk yıllarına kadar "umum"a yaptığı konuşmalarda *on iki ton* müzi-

---

[36] Şostakoviç, yaşı ilerledikçe beste arzusunun ve bestecilik temposunun gitgide artışı ve hızlanması bakımından, ömrünün son otuz yılında (1926'dan sonra) tek nota bestelememiş Jan Sibelius'in tam zıttı oluyor!

[37] Bu yazıda dinleyicilik sınırını aşmamaya özen gösteriyoruz. Ancak, 20. yüzyıl müziğinin bazı "alfabetik bilgileri"ni çok kısa olmak kaydıyla belirtmek kaçınılmaz oluyor. Bir, iki özet (müzisyenlerin ve müzikologların affına sığınarak) yeterli olacaktır. Birincisi, müzikteki "uyumlu" (*consonance*) ve "uyumsuz" (*dissonance*) seslerdir. Kulak, uyumlu seslerden hoşlanır, uyumsuzlar buna alışan kulağı rahatsız eder. 20. yüzyıl öncesi besteciler "uyumsuz" sesleri de kullanmışlardır ama sonunda hep kulağı rahatlatmışlardır, 20. yüzyıldakiler ise "uyumsuz" seslere meraklıdırlar ve geleneksel "uyum"a karşıdırlar! Richard Wagner bir "uyumsuz"luk türü geliştirerek 20. yüzyıla doğru bir yol açmış. Buna "kromatisizm" ya da "kromatik armoniler" denilmiş: Bir müzik eserinde *esas anahtar ne olursa olsun*, bir başka anahtardan ötekine geçiliyor (modülasyon). Bunun tersi ise, eser hangi müzik anahtarı ile yazılmışsa, hep onda kalmaktır (diyatonik). Wagner'in yolunu, sonra Richard Strauss izledi. Ancak, bu yol yine de *müzikte egemen olan* Avusturya – Alman yoluydu. Musorski (Mussorgsky) ve Debussy gibi besteciler yeni yollara işaret ederken, Avusturya – Alman yolunu yeniden inşa etmek üzere bir "müteahhit" sahneye çıktı: Arnold Schönberg. Ve, 1920'de, "gelecek yüzyıl için Alman müziğinin egemenliğini garantileyecek bir şey bulduğunu" söyledi (Serializm). Schönberg, "İkinci Viyana Okulu"nun kurucu babası idi ve okulu *on iki ton* (ya da *atonalite*) üzerine kurmuştu. Bunun esası, tüm tonların (notaların) ve akorların bir *ara anahtar*la ilişkilendirilmesini ortadan kaldırmaktı. Yani, *tonalite*'nin zıttı idi. Tonal müzikte, örneğin Do majör bir parça hep Do etrafında dolaşır ve böylece kulağa hoş gelirdi. Atonal müzik ise (bir oktavda on iki kromatik nota bulunduğuna göre) on iki tonluk (notalık) bir dizi üzerine kuruluydu (yani, piyanonun beyaz ve siyah tuşlarının toplamı). *Tonal* müzikte, birbirine eşit önemde olan on iki nota bunlardan birinin "anahtar" yapılması ile *onun etrafında*, ona göre düzenleniyordu. *Atonal* müzikte ise böyle bir *merkezi anahtar yoktu*; her nota öteki on bir nota ile ayrı ilişki halinde olacaktı. Her biri *bağımsızdı*, ancak şöyle bir *kurala bağlı* olarak: Öteki on bir nota seslendirilmeden, bir nota yeniden seslendirilmeyecekti! Bu kural, herhangi bir notanın (tonun) müziğe egemen olmasını önlüyordu. İkinci bir kural, "uyumlu" ses kombinezonlarından sakınmak ve besteyi "uyumsuzlar" üzerine kurmaktı (20. yüzyıl resim sanatındaki "ekspresyonizm"i akla getiriyor.). Bu kurallarla başlayan on iki ton akımı, bilindiği gibi, Alban Berg, Anton Webern ile ve müzik olarak kabul edilen her şeyin özlü ve kısa olmasına doğru geliştirildi. Dinleyiciye aydınlatıcı iki kitap önermek gerekirse, John Tasker Howard and James Lyons (1957), *Modern Music, A Popular Guide to Greater Musical Enjoyment*, A Mentor Book (University of California) ve Paul Griffits (1994), *Modern Music, A Concise History*, Revised Edition (Thames and Hudson).

ğin etkilerinin olumsuz olduğunu vurgulamış; "Bunun bir geleceği olmadığı gibi, bugünü de yoktur; bu gelip geçici bir modadır, yirminci yıl müziğine en büyük kötülüklerdendir… Elli yıl önce başladı ve bugün müzik çevrelerinde var olmayı sürdüren ve etki yapan *tek eser* söyleyemiyorum" demiştir (aktaran Schmelz, 2004: 303-354).

Ancak, aynı yıllarda Sovyet müziğinde de genç besteciler Schönberg'in, Webern'in, Boulez'in izlerini sürmeye başlamışlardır. 1960'ların ortalarında, Sovyet müzik dünyasının hemen her katında on iki ton müzik izlerini gösteriyordu. 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında, yani, Şostakoviç'in son çalışmalarında da on iki ton müziğin (Schönberg'in kurallarının dışında) "çeşitlemeleri" denilebilecek teknik pasajlara yer verdiği görülüyor. *High Fidelity* dergisinin 1973'te besteciyle yaptığı bir röportajda, kendisine, On İkinci Yaylılar Dörtlüsü'nde ve Keman Sonatında on iki ton "dizileri" kullanmış olmasına ilişkin bir soruyu şöyle yanıtlıyor: "Bu çalışmalarda 'dodekafoni'nin birtakım elemanlarını kullandım. Eğer bir teoriyi alır ve sadece o teoriyi kullanırsanız, şüphesiz, buna çok olumsuz bakarım. Fakat, bir besteci şu ya da bu tekniğe gereksinim duyduğunu hissediyorsa, elverişli olan ne ise onu alır ve uygun biçimde kullanılır. Bu onun hakkıdır. Fakat, *sadece* bir tekniği alıp isterse bu dodekafonik ya da başka olsun, ondan başkasını kullanmıyorsanız, bu yanlıştır. Bir karışım (*mélange*) olmalı" (Schmelz, 2004: 344).[38]

***

Dinleyici için *on dördüncü* nokta: Kendine özgü bir eser olan On Beşinci Senfoni'yi besteci, 1971'in Temmuz'unda tamamlamış. Sonra duraklıyor, 1973'te, "On Beşinci'den sonra tek nota yazamadım!" diye yakınıyor ve o yılın ilkbaharında On Dördüncü Yaylılar Dörtlüsünü ve bir, bir buçuk yıl sonra da On Beşinci (son) Yaylılar Dörtlüsünü besteliyor. Bu üç eseri niçin ayrı tutuyoruz? Birçok yorumcu, On Dördüncü "Senfoni" ile sahneye çıkan "ölüm teması"nın, ondan sonra giderek bestecide içselleştiğini ve On Dördüncü Dörtlü ile son Dörtlü ve son senfonide Şostakoviç'in *veda* etmek üzere kendine, sadece kendine döndüğünü vurgular. Yorumcular üç eseri ayrı ayrı incelerken bu vurguyu yaparlar ama, bu yorumların vurgusunu *dinleyici* için tek başlıkta toplayabiliriz. Şostakoviç'in, sezgileriyle, müzik düşüncesini artık "veda" üzerine kurduğunu söyleyebiliriz. Bu üç eserde de, On İkinci

[38] Schmelz'in kapsamlı yazısında Sovyet müzik çevrelerinin, özellikle Pärt, Denisov, Şnitke gibi o günlerin genç bestecilerinin öncülüğü ile on iki ton dünyasını nasıl gitgide genişleyen dalgalar halinde keşfettikleri ve yeni tekniklerle çalıştıkları özlü biçimde anlatılıyor. Ayrıca, on iki ton, dodekafoni, atonalite, serializm gibi terimlerin yeni açılımlarla gelişen 1960'lar ve 1970'lerin Sovyet müzik dünyasında, Batı'dakinden farklı anlamlar taşıdığı da işleniyor.

Senfoni'sine kadar (hatta On Üçüncü'yü de katarak) senfonilerin kahramanı olan *halk kitleleri*nin bilincine yerleştirdiği *trajedi* kavramından ve yine Sekizinci Dörtlü'den sonra bu kavramı *kişi* (kendi) boyutuna yerleştiren müzik düşüncesinden tümüyle uzaklaşmıyor. Ölüm teması bunlara eklenmiştir.

İnsanın aktif ve yüksek ahlâklı kişiliğinde öne çıkan ve insanın aydınlanma gücünün ateşi olan 'vicdan' kavramı da, bestecinin müzik düşüncesinde devam ediyor. Ancak, bu son üç eser yorumcuların üzerinde kolay kolay birleşemedikleri özellikler taşıyor. Acaba, Şostakoviç dinleyiciye *iyimserlikle mi*, *yoksa* iyimserlikten uzak ve karamsarlığa daha yakın bir psikoloji bırakarak mı veda etti? Dinleyici ve yorumcu için sonsuz bir alan vardır.

Şu var ki, dinleyici Fay'ın son sözlerine, ister katılsın, ister katılmasın kulak kabartmalıdır: "'Serializm'den artık bıkkınlık geldiği ve akademik müzikal 'avant-garde'ın da bir kopma noktasına vardığı yerde (Şostakoviç'e ilgi artmaktadır). Batı'da icracılar ve dinleyiciler daha yakınlık duyacakları, kendilerine 'birşeyler alıp verebilen' müzikle, geçmişin gelenekleriyle açık seçik bağları olan ve bundan eziklik duymayan müzikle haşır neşir olmaya hazır ve heveslidirler. İcracılar ve dinleyiciler Şostakoviç'in müziğini, onun bilinen ve bilinmeyen eserlerini yeni kulaklarla, 'yeniden keşfetmeye' başladılar. Keşfetme süreci devam ediyor. Şostakoviç'in albenisi ve eleştirisi gitgide artan müzik mirası öyle görünüyor ki, gelecekte de hüküm sürecektir" (Fay, 2000: 286-287).

Müzikolog Taruskin, bu gözlemi daha da güçlendiren bir görüşün sahibi. Şöyle diyor: "Büyük ve önemli gerçek Şostakoviç'in hem resmî düzeydekiler, hem de gitgide sesini yükselten karşı kültür çevreleri tarafından tek ve yegâne Sovyet sanatçısı olarak kabul edilmesi. Bu çift yanlı kucaklama estetik tartışmalarını aşıyor. 1975'te ölümünden sonra, ona karşı dünya çapında hızla büyüyen ilgi, 20. yüzyılın sevimsiz tarihçesiyle yüzleşme çabalarının da bir işareti ve öyle görünüyor ki, bu 21. yüzyılda da sürecek. Sürdükçe, Şostakoviç, "'20. yüzyılın en önemli bestecisi olarak' Schönberg ve Starvinski'yi kesinlikle geride bırakacak" (Taruskin, 2001: 360-361).

***

Dinleyici için *on beşinci* nokta: Şostakoviç'i *nasıl dinlememeli?* Böyle bir soru olabilir mi? Müziği "dinlememe tarzı" gibi bir şeyden söz etmek gerçek dışı değil mi? Değil! Çünkü, Şostakoviç bir "popüler" özelliğe sahip oldu. Ne zaman? Ölümünden sonra… Soğuk Savaş dünyasının da aktörü (hatta tapınağı) olan piyasalar, bestecinin ölümünden sonra bir "değerli ürün" keşfettiler: Şostakoviç'i dünya müziğinin zirvelerinden biri olarak değil de, o tarihlerde "mutlaka alt edilmesi gereken" Sovyetler'in müzik dünyasının bir özel ve önemli ürünü olarak *yeniden ürettiler*. Yeni üretilen

Şostakoviç'in başta gelen özelliği, "meğer o da '*dissident*' (rejim muhalifi) imiş!" ve "gizliden gizliye neler de söylermiş!" oldu. Yukarıda işaret edilen, Orwell'ci bakışa hizmet eden bu ürün, Batı'nın kültür 'piyasa'larında çok satıldı.

"Ürün"ün sahibi -Taruskin'in deyişiyle- Sovyetler'in "büyük Brejnev duraganlığı" döneminde, Batı'ya geçen Solomon Volkov adında, cin fikirli olduğu anlaşılan, bir müzik dergisi çalışanı ve yazarıdır. İtalyan Komünist Partisi'nin 1970'lerdeki lideri Berlinguer'e yanaşıp, onun da biraz yufka yürekli ricası üzerine yurtdışına çıkış alan ve bir daha dönmeyen Volkov birkaç yayınevine elinde önemli bir belge olduğu iddiasıyla başvurmuş ve sonunda, Amerika'da *Testimony* (Tanıklık) başlığını taşıyan bir kitapla ortaya çıkmıştır. İddiasına göre, Şostakoviç kendisiyle "gizlice" görüşmüş ve neler, neler anlatmıştır. Orada, Şostakoviç'in "nasıl bir baskı altında yaşadığı" ve gerçekte "o düzenin nasıl da muhalifi olduğu" uzun uzun yazılmıştır. 1979'da yayımlanan kitap, Soğuk Savaş yıllarının keskin Amerikan Başkanı Reagan döneminde, iyice "piyasa"laştırıldı, ciddi ve yıkıcı bir kültür silahı olarak kullanıldı ve sıradan insanları olduğu kadar müzik çevrelerini, yazarları, plâk ve CD tanıtım sektörlerini de etkiledi. Bu etkiler, Volkov'un yazdıklarının aslı astarı olup olmadığını merak etmeksizin, buna kulak kabartıp inananlar tarafından bir "piyasa katsayısı" ile yayılmayı sürdürdü, hatta sürdürüyor.

Şimdi, kısaca Volkov'un kitabı üzerine, bunun doğruluk derecesinin ne olduğunu ortaya koyan birkaç belgeye yer verelim. Böylece, Şostakoviç'i *nasıl dinlememeli* sorusunu irdeleme şansı olsun.

Önce, bestecinin dul eşi İrina Şostakoviç'in söyledikleri: "Şostakoviç *Sovetskaya Muzyka* dergisinin yayın kurulu üyesi iken, Bay Volkov da o dergide çalışıyordu. Boris Tişenko'nun öğrencisi ve meslektaşıydı. Tişenko'nun hatırı için, Şostakoviç, pek az tanıdığı Volkov'un dergide yayınlanacak bir makale için mülakat yapma önerisini kabul etti. Üç görüşme oldu. Herbiri iki, ikibuçuk saat sürdü. Şostakoviç uzun konuşmalardan yoruldu, sıkıldı, konuşma isteği kalmadı. Üç görüşmenin ikisinde Tişenko da bulundu. Görüşmeler kayda alınmadı. İkinci görüşmeye Volkov fotoğrafçı eşiyle geldi. Fotoğraflar çekildi. Üçüncü görüşmeye bir fotoğraf getirdi ve Şostakoviç'ten imza rica etti. O da, her fotoğraf için yaptığı gibi 'Sevgili Solomon Mayoseviç Volkov'a güzel bir anı olarak, 13.11.1974' diye imzaladı. Sonra, sanki bir şeyi eksik bırakmış gibi fotoğrafı tekrar aldı ve şunu ekledi: 'Glazunov, Zoşenko ve Meyerhold üzerine konuşmalarımız anısına!'"

"Konuşmalar savaş öncesi Leningrad'ın müzik ve edebiyat yaşamı üzerine idi ve *başka şey konuşulmadı*. Bir süre sonra, Volkov, Şostakoviç'e bu görüşmelerin daktilo edilmiş bir kopyasını getirdi ve her sayfanın altını

imzalamasını istedi. Şostakoviç, *Sovetskaya Muzyka*'da baskıdan önce son kopyayı göreceğini düşünerek tüm sayfaları okumadan imzaladı. Volkov bunları aldı, gitti."

"Ben Şostakoviç'e niçin tüm sayfaları imzaladığını sordum, bunun olağan bir şey olmadığını söyledim. Volkov demiş ki, yeni sansür kurallarına göre, yayıncılar imza olmaksızın metni kabul etmiyorlar! Daha sonra, Volkov'un ülkeden ayrılmak üzere bir çıkış vizesi için başvurduğunu duydum. Kısa bir süre sonra Şostakoviç öldü ve Volkov planlarını yürürlüğe koydu… Az sonra ülkeyi terk etti ve onu bir daha görmedim."

"Bir yerlerde okudum ki, Şostakoviç güya Volkov'a telefon etmiş ve gizlice buluşmuşlar! Ancak hayal dünyasında yaşayanlar böyle şeyler uydurabilirler. O tarihlerde Şostakoviç çok hastaydı ve yalnız bırakılamıyordu. Ve biz Moskova'nın dışında 'daça'da kalıyorduk."

"Volkov Amerika'da bir yayıncı bulmuş. Amerika'lı uzmanlar sayfalarda Şostakoviç'in imzasını doğrulamışlar. Kitap basılmış. Her sayfasında "Okudum, Şostakoviç" diye kendi el yazısı var! Bu, Şostakoviç'in dergide yayın için gelen makaleleri imzalama usulü idi ve imzadan sonra yayın bölümüne giderdi. Volkov da orada, yayında çalışırdı."[39]

Eşinden sonra ikinci sırada, Volkov'u Şostakoviç'e götüren Boris Tişenko var:

"Elimi İncil'e basarak yemin ederim ki, bu kitap bir uydurma. Şostakoviç ile yazarın görüşmelerinde ben de oradaydım. Şostakoviç bana, "Görüyorsun, buluşmak için ısrar ediyor. Sen de bulun" dedi. *Şostakoviç'in görüşmelerde konuştukları olsa olsa incecik bir defter tutar*. Oysa, kitap dört yüz sayfa. Yazar, ülkeden ayrılmadan önce, bana, görüşmede tuttuğu notların bir kopyasını bırakacağına yemin etti. Yapmadı."

"Kitap, Şostakoviç hakkında çok acayip koca bir koleksiyon. Dimitri Dimitriyeviç bir tür artniyetli '*dissident*' (rejim muhalifi) olarak gösterilmiş. Bu yazarın, Dimitri Dimitriyeviç'in ölümünü bekleyen sabırsızlığını ve bunu nasıl sahtekârca gizlemeye çalıştığını anlatamam."

"Bu anıların büyük bölümü çeşitli kişilerin tekrar tekrar anlattığı hikâyelerin *Şostakoviç'in ağzından çıkmış gibi* verilmesidir. Bunlar Şostakoviç'in anıları değil, hatta Volkov'un Şostakoviç hakkında bir kitabı da değil, Volkov'un Volkov hakkında bir kitabıdır."[40]

---

[39] İrina Şostakoviç'in *The New York Times* (20 Ağustos 2000)'ta basılan yazısından, "An Answer to Those Who Still Abuse Shostakovich" (2000), *A Shostakovich Casebook*: 127-133.

[40] Boris Tischchenko, "On Solomon Volkov and Testimony", 1988 (1997): 134-136.

Volkov'un *Testimony*'si üzerine Sovyet müzik çevrelerinde tepkiler olmuştur. O dünyanın gerçekleriyle iç içe yaşayanlar, bu kitabın özelliğini anlarlar. Kültür çevrelerini temsil eden *Literaturnaya gazeta, Testimony*'nin yayınlandığı 1979 yılının Kasım ayında, başyazısında bunu ele alıyor:

"Volkov, Şostakoviç'i kendi gibi Sovyet karşıtı ve ikiyüzlü gösteriyor. İlk sayfalardan itibaren bu böyle… Burada amaç ne? Kötü niyetli birinin, kendi düzeyine indirerek küçültmeye çalıştığı bu imajın kime ne yararı var? *New York Times*'ın sayfalarında bunu buluyoruz. Şöyle söyleniyor: 'Şostakoviç, içinde çalıştığı sistemin harap ettiği büyük bir istidat idi.' Gördünüz mü? Her şey sosyalist sisteme getiriliyor."[41]

Manchester Üniversitesi müzikologlarından ve öğretim üyesi David Fanning'in gözlemi, bu teşhisi doğrular niteliktedir. Volkov'un destekleyicilerinden Allan Ho ve Dmitri Feofonov'un bu tartışma ile ilgili görüşlerini yanıtlarken, Fanning, şuna dikkat çekiyor:

"Feofanov (American Musicological Society'nin yıllık toplantısına sunduğu) ilgili tebliğine şöyle başlıyor: 'Tarihçiler, sonunda, Komünizmle Nazizm arasında büyük fark olmadığını anladılar!'" (Fanning, 1998: 277).

Böylece, akan sular duruyor! Mesele, baştan "kesinliğe" bağlanmış oluyor. Esas olan Soğuk Savaş, onun stratejisi ve kullanılacak *malzeme*dir. Burada, Şostakoviç'i kullanıp aşması gereken, müzik dışı bir çevre vardır. Müzik, *kullanışlı* olduğu takdirde bu cephenin içine çekilmektedir. İnsanları sürekli olarak ve öncelikle, bir cepheleşme ve savaş düşüncesine tutsak yaşatmak ana modeldir. Model çökerse, aynı büyüklükte bir "heyulâ" yaratma olanağı yoktur. Çünkü, modelin (ve "heyulâ"nın) çöküşü ile yeni bir hümanizmanın kaçınılmaz yükselişi başlayabilir.

Soğuk Savaşın müzik cephesi Volkov'un *Testimony*'si ile 1979'da kurulduktan sonra, savaş tohumları müzik çevrelerine serpilmiş oldu. Fay, hemen ertesi yıl bu belgenin düzmece olduğunu kanıtladı (Fay, 1980: 11-21). Ancak, cepheyi açan taraf, Volkov ile yarattığı fırsatı kullanmakta kararlıydı. Volkov'un açtığı yoldan yeni yayınlar piyasaya çıkmaya başladı.[42] Buna

---

[41] "The Bedbug": 84-89.

[42] Örneğin, Ian MacDonald (1990), *The New Shostakovich* (Pimlico). Taruskin, özellikle MacDonald gibi yazarların ("bilgi sahibi olmadan fikir sahibi" olma misali) müziği "okumayı" bilmeden müzik hakkında kesin ve keskin yorumlarla yaptığı yanlışları sergilemiştir. Bununla birlikte, okuyucu (MacDonald'ın çizgisini bilerek) o kitabın içinde, bilinen gerçekleri doğrulayabilecek derlemeler ve ekler bulabiliyor. Örneğin, kitabın iki nolu eki (*appendix two*) Per Skans adlı bir yazarın "*The 1948 Formalism Campain*" başlığı altında, 1948'de olup bitenleri gazeteci derlemesi biçiminde aktardığı bir belgedir. Yine, kitabın altı nolu eki (*appendix six*), 351-377. Sayfalardaki tablo müzik ve müzik dışı yaşananların bir özet derlemesidir.

karşılık, Fay'ın yeni bulgulara da ulaşarak yaptığı daha sonraki bir araştırma, *Testimony*'nin gerçek niteliğini tartışma götürmeyecek biçimde yeniden ortaya koydu. Araştırmanın sonunda, Testimony'nin (Fay, 2002: 22-66) nasıl bir belge olduğunu sergilemiş bulunan Fay şöyle söylüyor: "*En iyi olasılıkla*, *Testimony*, bir meçhul kalem sahibinin özgün sorulardan ve zaman dilimlerinden ayırıp yoksun kıldığı bir *montaj*. *En kötü olasılık* ise, *Testimony*'nin *tümüyle sahte* olması. Belki Volkov, ünlü bestecinin 'anılar'ını Soğuk Savaş'ın duyarlıklarına göre ayarlayarak dünyaya bir iyilik yaptığını düşündü; ama böyle bir kitabın varlığı, konu yaptığı kişinin ilkelerine ve ülkülerine karşı yapılmış kaba bir ihaneti yansıtıyor. *Testimony*, Batı'da bestecinin müziğine karşı birden bir sıçrama yaratmış olabilir; ama esas olarak Şostakoviç'in yaşamındaki karmaşık olguların, onun yarattıklarının, büyüklüğünün ve bunları yaratmak için katlanmak zorunda kaldığı müthiş özverinin anlaşılabilmesi ve değerlendirilebilmesinin önünde *en büyük engel* oluyor" (MacDonald, 1990: 57-58).

Fay'ın işaret ettiği son nokta, yüksek değerdeki müziği siyaset vs.nin dedikodu ve entrika düzeyindeki söylentilerinden koparma zorunluluğudur ve önemlidir. Bunu, Fay'dan bağımsız olarak vurgulayan başka bir müzikologun gözlemi de *yüksek değerdeki müziğin dikkatle korunması* gereğini dinleyiciye hatırlatıyor:

"İsrail'li müzikolog Joachim Braun (Volkov'un) kitabını 'lobi dedikoduları'ndan ibaret bir koleksiyon olarak nitelemiş (Bir de şu var), Robert Craft'ın Stravinski ile yaptığı söyleşide, Craft konuşmanın entelektüel düzeyini sürekli yüksekte tutuyor. Böylece, Stravinski o 'diyaloglar'dan, derinliğe sahip, anlamlı ve karizmatik bir kişi olarak çıkıyor. *Testimony*'nin Şostakoviç'i ise, söyleşiyi yapan kişinin çok çok sınırlı entelektüel ve profesyonel düzeyine ayarlı, hep aynı şeyleri geveleyen, yüzeysel ve karizmadan tümüyle yoksun biri olarak görünüyor! Böylece, *bu* Şostakoviç halkın gözünde operalar ve senfoniler besteleyen birine göre daha sempatik olacaktır! *Testimony*'nin büyük ticari başarısı burada yatıyor!" (aktaran Hakobian, 1998: 230-237).

Şostakoviç'in müziğini Soğuk Savaş dünyasının duyarsız, monoton ve gayrıinsani cenderesi içine yerleştirme ve orada tutma çabası, artan bir "piyasa kârlılığı" ile desteklenerek canlı kaldığı sürece, *dinleyici*nin karşısına ciddi bir kalite sorunu çıkacaktır. Bu, bizi, "Şostakoviç'i nasıl dinlemeli" sorusunun getirdiği yerdir ve dinleyiciyi "bir piyasa mahkûmu" değil, *kendi saygınlığını bilen kişi olmak zorunluluğuna* götürüyor. Daha doğrusu, sorumluluk sahibi saygınlığına. Bu noktayı, Şostakoviç'in en yakını ve güvenilir dostlarından, besteci Venyamin Basner'in kızı, sanat tarihçisi Elena Venyominovna Basner acı, ama berrak biçimde sergiliyor:

"Babamı en çok üzen, Volkov'un, müzisyenlerin dilinde dolaşıp duran her çeşit anekdot ve dedikoduyu Şostakoviç'in ağzından vermesiydi. Bu tür şeylere tahammülü bile olmayan Dimitri Dimitriyeviç, orada bir çeşit 'herkes hakkında her kötü şeyi bilen' dedikoducu, kindar bir ihtiyar gibi gösterilmiş. Şostakoviç gibi bir *fenomen* insanın ardından, müzisyen olsun, olmasın en önemli şeyin Şostakoviç'in 'Sovyet yanlısı mı, Sovyet karşıtı mı' olduğu ile uğraşan insanlara acıyorum. 'Şostakoviç'in Beşinci Senfonisi finalinin iyinin kötü üzerindeki zaferi değil, bunun tersi olduğuna' kulak kabartanlara ve 'Onuncu Senfoni'nin *Scherzo*'sunun Stalin'in müzikal portresi olduğunu düşünenlere de.' Ne ilkel, ne kadar 'tek hücreliliğe ait' bir anlayış düzeyi. Ve ne kadar avam! 'Onuncu Senfoni'nin *scherzo*'su, Şostakoviç'in müziğinin tümünde olduğu gibi, bir dehanın eseridir ve avamlığa karşı bir protestodur… Bu işe karışan herkese acıyorum: Volkov'a, Jurbin'e ve zavallı naif Amerikalılara! Düşünün, yıllarca 'Şostakoviç Sovyet düzenini sevdi'ye inanmışsınız ve birden şunu keşfediyorsunuz: 'Şostakoviç Sovyet düzenini sevmedi!' Eğer bütün bunları bilimsel gerçek gibi kabulleniyorsanız, yineleyeyim, sizlere acıyorum!" (Basner, 199: 131-141).

Amerika'da çalışan, Sovyet göçmeni bir öğretim üyesinin sözleriyle bitirebiliriz:

"Ohio State University, School of Music'in öğretim üyesi Margarita Mazo, boğazı düğümlenerek diyor ki: 'Sovyetler Birliği'nde bizler için Şostakoviç'in yeni bir eserini dinlemek *kutsal* bir deneyimdi. 'Dissident' mı idi, komünist miydi, değil miydi? Bütün bunlardan çok daha komplike birisiydi. Müziği sözcüklerle anlatabilir misiniz? Müziğin ne hakkında olduğunu sözcüklerle söyleyebilir misiniz? Söyleyebiliyorsanız, müziğe niçin gerek duyuyorsunuz?'" (aktaran Mitchinson, 2000: 303-324).

***

Şostakoviç'in bir kültür grubu içinde, 1935'te Türkiye'ye geldiğini, bir aydan uzun süre dikkate değer gözlemler yapacak biçimde kültür ve müzik temaslarının içinde olduğunu, Cumhuriyetin kuruluş döneminin kazanımlarına yakından tanıklık ettiğini biliyoruz. Bunları, ülkesine döndükten sonra gazetelerde yazmış. Bir yerde şöyle diyor:

"Gezimiz öncesinde Türk müzikseverler yalnızca klâsik Rus bestecilerini tanıyorlardı; şimdi ise Sovyet ustalarımızın en iyi şekilde seslendirildiği birkaç eseri dinleyebildiler. Bu ustaların Türk dinleyicileri arasında çok duyarlı ve algı gücü yüksek hayranlar bulduğunu ve bu andan itibaren bazı bestecilerimizin bu dost ülkede sevilen besteciler olacaklarını belirtmeliyim."[43]

---

[43] *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak …*, s. 51.

Şostakoviç'in, Cumhuriyetin aydınlanma adımlarının devamı içinde, "(Sovyet) bestecilerinin bu dost ülkede sevilen besteciler olacakları" yolundaki öngörüsü gerçekleşti mi? Ne yazık ki, hayır! Niçin? Çok nedeni bulunabilir, üzerinde çok konuşulabilir ve tartışma uzar gider. Biz hiç uzatmadan genel nitelikte iki nokta saptamakla yetinelim:

Birinci nokta, Sovyet bestecilere karşı Türk dinleyicileri arasında *gelişemeyen* ilginin kökeninde bir kültür ve özellikle müzikal birikim yetersizliğinin yattığı, 20. yüzyılın kültür ve müzik geçmişinin değerlendirilmesiyle görülecektir.

İkinci nokta, Sovyet bestecilerine (ve müzik dünyasına) karşı *geliştirilmeyen* ilgi, büyük ölçüde Soğuk Savaş ortamının Türkiye üzerinde insan zihnini evham ve kısırlığa hapsederek, kalıcı ve bozucu etkiler yapan ve bir bütün (bir "büyük paket") halinde her alanı esir alan politikalarının ürünüdür. 1950'lerin "geliştirilmeyen" ilgisi, daha sonraları "esirgenen" ilgiye dönüşmüş ve ortaya bir duyarsızlık, entelektüel anlama kapasitesinin yeterince oluşmaması gibi bir tablo çıkmıştır. Şostakoviç'in eserlerine son on, on beş yıldır konser programlarında yer veriliyor. Hatta, Şostakoviç'in özel dinleyici gruplarının oluştuğu söyleniyor. Ancak, müzik çevrelerinin Şostakoviç'e ve müziğine, Soğuk Savaş'ın 1940'ların ikinci yarısından başlayarak çizdiği kırmızı çizginin dışına pek çıkamayan, ürkek diyebileceğimiz yaklaşımı sürüyor.

Bestecinin keman, çello ve piyano konçertoları başta olmak üzere, bazı senfonileri, sonatları, yaylı dörtlülerinden bazıları son zamanlarda konserlerde çalınmıştır. Ancak, çalınan eserlerinin tanıtımında hâlâ dinleyicinin "dikkatini çekmek üzere" konulmuş izlenimi veren, Volkov'cu *kayıtlar* var! Türk entelektüelinin dünyası henüz Soğuk Savaş prangasının dışına çıkacak adımları atamamış görünüyor. 2006 yılında, besteci, Türk müzik çevrelerinde anılırken tablo bu idi.

Bizim kuşak 20. yüzyılı kavradı ve değerlendirdi mi? Ağır 20. yüzyılın insanını tanıyabildi mi? Bunları bilim ve kültür adamı Oğuz Onaran'a soracağız. Yanıtlamalı.

Son Söz

Müzikseverlik kişiye aittir. Dinleyicilik kolektiftir. Müzikseverin "dinleyici" olması bir çaba ister. Müziği paylaşmayı öğrenme çabası. Bu kolektif bir süreçtir: Müzikseverler müziği *birlikte* dinlediklerini sezdikleri zaman, orada daha fazla şeyler bulduklarını ve besteciyle yakınlaşmaya (belki de, özdeşleşmeye) başladıklarını da fark ederler. Bizim kuşak müziği

birlikte dinleme aşamasına çabuk geçmiş sayılır. Henüz 33 devirli plâkların yeni çıktığı o eski günlerde, müzik dinleme âletlerine sahip olabilmek de bir lükstü. Müziksever olmayı ve dinleyici olmayı (radyoyu bir kenara bırakırsak) bizim kuşak konserlerde birlikte ve çabuk öğrenmiş sayılır. Şimdi, başlayalı en az altmış yıl geçtikten sonra, o ortak çabayı daha iyi fark edebiliriz. Bu yazı, bu yönüyle *kolektif* bir ürün sayılır. Dinleyicilik serüvenimize katılanlardan bazıları aramızdan ayrıldı. Kalanlarla yola devam ediyoruz. Birbirinden ayırmıyorum. Birlikte devam ediyoruz, diye düşünüyorum: Orhan Bıçakçı, Selâmi Sayman, Yalçın Öktem, Erhan Karaesmen, Mete Uras, M. Ali Aydaş, Rona Aybay, Erdoğan Alkin, Koray Dinçol, Kemal Sünder, Altan Gürman, Sarkis Zabunyan (Serko), Ayten ve Şazi Sirel, Alkut Aytun, İnanç Kayalıoğlu, Özhan Orhun, Namık Denizhan, Murat Katoğlu ve Oğuz Onaran ilk aklıma gelen adlar. Atladıklarım olabilir. Kusura bakmasınlar.

Bu yazı için ayrıca ciddi bir teşekkür borcum var: Sözcüklerin (notalar gibi) "tartılarak" ve uyumlu / uyumsuz (*consonant*, *dissonant*) ayarı ile yazının yazı olmasını klavyede tamamlayan dostum İlter Ertuğrul'a teşekkür borçluyum. Daha önemlisi şudur: İlter yazıyı klavyeye geçirirken bir Şostakoviç tutkunu olmaya başladı ve dinleyici zincirimize katıldı.

İlk olması gereken son teşekkürüm, Armağan'ın yükünü sabırla taşıyan çalışkan meslektaşım Dr. Ozan Zengin'edir.

Kaynakça

Basner, E. (1999), "The Regime and Vulgarity", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 137-141.

Brown, M. H. (2005), "A Brief Encounter and a Present Perspective" (1996, 2002), Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 325-345.

Brown, M. H. (Ed.) (2005), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press).

Fanning, D. (1998), "A Response to Papers by Alan Ho and Dmitry Feofanov, Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 269-282.

Fanning, D. (1998), "A Response to Papers by Allan Ho and Dmitry Feofanov", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 269-282.

Fay, L. E. (1980), "Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 11-21.

Fay, L. E. (2000), *Shostakovich, A Life* (London: Oxford University Press).

Fay, L. E. (2002), "Volkov's Testimony Reconsidered", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 22-66.

Fay, L. E. (Ed.) (2004), *Shostakovich and His World* (Princeton: Princeton University Press).

Gibbs, C. H. (2004), "'The Phenomenon of the Seventh': A Documentary Essay on Shostakovich's 'War' Symphony", Fay, L. E. (Ed.), *Shostakovich and His World* (Princeton: Princeton University Press): 59-113.

Griffiths, P. (1994), *Modern Music, A Concise History* (Thames & Hudson).

Hakobian, L. (1998), "A Perspective on Soviet Musical Culture during the Lifetime of Shostakovich", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 216-229.

Hakobian, L. (2000), "The Latest "New Shostakovich", Allan Ho and Dmitry Feofenov's Shostakovich Resconsidered", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 230-237.

Howard, J. T. ve J. Lyons (1957), *Modern Music, A Popular Guide to Greater Musical Enjoyment*, A Mentor Book (Crowell).

Kuruç, B. (2011), *Mustafa Kemal Döneminde Ekonomi, Büyük Devletler ve Türkiye* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayını).

McBurney, G. (2000), "Whose Shostakovich?", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 283-302.

McDonald, I. (1990), *The New Shostakovich* (Pimlico).

Mitchinson, P. (2000), "The Shostakovich Varieties", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 303-324.

Mstislav Rostropovich Talks with Manashir Yakubov (1998), "Shostakovich's World Is Our World", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 142-149.

Nikolskaya, I. (1992), "Shostakovich Remembered, Interviews with His Soviet Colleagues", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 150-189.

Orlov, H. (Genrikh Aleksandrovich Orlov) (1976), "A Link in the Chain, Reflections on Shostakovich and His Times", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 193-215.

Schmelz, P. J. (2004), "Shostakovich's 'Twelve-Tone' Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism", Fay, L. E. (Ed.), *Shostakovich and His World* (Princeton: Princeton University Press): 303-354.

Stevens, B. (1961), "The Soviet Union", Hartog, H. (Ed.), *European Music in the Twentieth Century* (England: Penguin): 223-251.

Şostakoviç, D. (2010), *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım* (İstanbul: Yazılama Yayınevi) (Çev. V. Terzioğlu). [İngilizcesi, D. Shostakovich (1981), *About Himself and His Times*, Grigoriyev L. and Ya. Platek (Eds.), (Moscow: Progress Publishers)].

Taruskin, R. (2000), *Defining Russia Musically, Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton: Princeton University Press).

Taruskin, R. (2001), "When Serious Music Mattered, On Shostakovich and Three Recent Books", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 360-383.

Tischchenko, B. (1988, 1997), "On Solomon Volkov and Testimony", Brown, M. H. (Ed.), *A Shostakovich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press): 134-36.

Volkov, S. (1979), *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (New York: Harper & Row) (Çev. A. W. Bouis).