

Etkinlikler - Voyvoda Caddesi Toplantıları 2006-2007

19. Yüzyılda Cenaze Marşı (Marche Funebre) Biçimi Üzerine

Can Denizci

1. 19. yüzyılda ölüm imgesi ve müzikteki yansımaları

1.1. Romantizm'in Belirginleşmesi

Schumann adlı kitabında Marcel Beaufils, Romantizm kavramını tanımlarken, "Romantizm, bireyin kendisine çok benzer; aynı onun gibi ölçülemez bir olgudur, çelişkiler bandır, değişken bir yapısı vardır. Yani, her bireye göre değişebilecek özerk bir kavramdır."1 şeklinde bir saptamada bulunur. 19. yüzyılın bu değişkenlik arayışı, Aydınlanma'nın gerek akli ve diyalektiği, gerekse sanat yapıtlarında klasik biçim ve oranları ön plana çıkarmasına bir tepkidir. Müzikte, edebiyatta ve felsefede biçimin boyunduruğu yavaş yavaş aşılına çalışılmış ve içeriğin daha önemli olduğunun altı çizilmiştir. Edebiyatta Johann Wolfgang Von Goethe, Faust ile beraber hayal dünyasının ve ölüm konusunun, insanlığın düşünce dünyasına verebileceği zengin olanakları gözler önüne sererken; Jean- Jacques Rousseau, Yalnız Gezerin Hayalleri ile, insan doğası (ruhbilimsel açıdan çözümlemesine değin), dış doğa, yolculuk, ölüm, fizik ötesi gibi yepyeni temaları konu dağarına sokmuştur. Sanat yapıtlarındaki anlatım ya da söylem şekilleri artık eskisi gibi olmayacaktır. Sonuç olarak, Aydınlanma ve Fransız Devrimi'ni arkasına alan 19. yüzyılda birtakım tematik belirginlikler ortaya çıkmıştır. Bunları sıralayalım:

- Siyasal güdümlülük (örneğin ulusçuluk)
- Fizik ötesi yaşam (ölüm, sonsuzluk, gecenin büyüü vs.)
- Folklor ve egzotizm
- Yolculuk

■ İnsan doğası ve dış doğa

19. yüzyılda kentsoylu sınıfın, erki soylu sınıftan devralmasıyla beraber, farklı sanat disiplinlerinin etkileşime geçtiği görülmektedir. Bununla ilgili iki örnek yeterli olacaktır: Birinci olarak, Schubertiade adlı, Schubert'in yapıtlarının seslendirildiği partiler; bu partilerde şairler, ressam, yazarlar, felsefeciler, müzisyenler, siyasetçiler vs. bir araya gelmektedirler. İkinci olarak ise Liszt'in piyano çaldığı, Dumas'nın, Hugo'nun, Sand'ın, Marie D'Agoult'nun, Paganini ve Rossini'nin bulunduğu Josef Danhauser'in o ünlü tablosunu hatırlamak, ne demek istediğini anlamak açısından yeterli olacaktır. Dolayısıyla, müzik yüzyıl içerisinde yaşanan değişimlerden üzerine düşen payı almıştır. Bu anlamda, müzikte kesitsellik (fragment) ve ucu açık biçim (Beethoven'ın öncüllüğünde, klasik biçimin, anlatımın hizmetine sokularak sınırlarının ciddi biçimde esnetilmesi; Op. 111 do minör son piyano sonatının ikinci bölümünde olduğu gibi), Romantizm'in meşru biçimleri olacaktır. Alfred Brendel bu konuda şöyle bir temellendirme sunar: "Amaç ütopyaya ya da sonsuzluğa ulaşmak olduğu için, müziksel biçim de ölçülemez olanı kapsayabilmek adına biçimin ucunu açık bırakmaktadır"2 Aydınlanma'nın soğuk akılcılığına karşı öne sürülen ölçülemezlik, sınırsızlık, fizik ötesi vs. gibi konular içerisinde ölüm temasının sivrilmesi gayet doğal olmuştur.

1.2. 19. Yüzyıl Müziğinde Öteki Yaşam ve Ölüm Teması

Romantiklerin Ortaçağ'ın gizemine karşı ilgisi çok iyi bilinmektedir. 1340'ların sonlarında Avrupa'daki veba salgını; yani kara ölüm, sonraki nesiller üzerinde de çok derin izler bırakmıştır. Yaşamda ölümden başka her şeyin boş olduğu ve insanın aslında ne kadar da kırılğan olduğu düşüncesi Romantikleri de derinden etkilemiştir. Örneğin, Schubert'in son dönem piyano sonatlarında ya da Kış Yolculuğu şarkı dizisinde ölüm düşüncesini nasıl saptantı haline getirdiğini görmek ilgi çekicidir. Aynı şekilde, ölüm teması, Liszt'in birçok önemli yapıtında özerk müziksel bir biçim olarak vücut bulmuştur; bunun sonucunda da Totentanz (danza macabra), La Lugubre Gondola, Funerailles gibi yapıtları ortaya çıkmıştır. 14. yüzyıldaki veba salgını dışında, ölüm düşüncesinin, Romantikler'in zihnini bir hayli meşgul etmesinin birtakım başka nedenlerinin olduğu da yadsınamaz. Bana göre en önemlileri şunlardır:

- Avrupa kıtasında sürekli olarak yaşanan savaşlar ve siyasal kaos durumu
- Birçok Avrupa ülkesinde uygulanan baskıcı ve sansürcü siyasalın eziciliği (örneğin Metternich Viyanası'ndaki sansürcü siyasa)
- Mikroplu hastalıkların (örneğin frengi) halen gündemde oluşu
- Sanayinin gelişmesiyle beraber, maddenin ve teknolojinin bireyi metalaştırması; bireysel olandan kitlesel olana geçiş



Michael Wolgemut, 1493: Ölüm Dansı

İşte bunlar gibi nedenlerle, 19. yüzyıl müziğinde de ölüm teması ülküselleştirilmiş ve dramatize edilmiştir. Dinsellik çerçevesinde, Gregoriyen şanda, Pergolesi'nin Stabat Materinde ya da Bach'ın birçok kantatında ölüm ya da öteki dünya daha önceki dönemlerde işitilmektedir. Ancak, dindışı soyut ölüm düşüncesinin ilk anlamlı örneklerini Mozart'ın do minör Mssa'sında, Don Giovanni'de ve doğal olarak Requiem'de görmek olanaklıdır. Sonrasında, Beethoven neredeyse tüm yapıtlarında, yaşamın son anlarına kadar ölüm ya da sonluluk düşüncesi ile savaşmıştır. Bireysel varoluşun dünyada bıraktığı kalıcı izler; yani sanat yapıtları, Beethoven ile beraber ölüme karşı kazanılabilecek tek zaferdir adeta (Heiligenstadt Vasiyetnamesinde belirttiği üzere³). Schubert için ise ölüm sanki yaşamın sonunda kavuşulacak bir arkadaş gibidir. Dünyada çekilen sıkıntılar o denli büyüktür ki (aşk acısı, yaşamsal kaygılar, baskılar vs.), ölüme karşı bir özlem (sehnsucht) duyulmaktadır. Ölümün hem olumlu, hem de olumsuz bir kavram olarak 19. yüzyılda sorgulanmasının altında bir o kadar birbiriyle çelişen ve karmaşık hisler yatmaktadır kısaca.



Eugene Delacroix, 1839: Hamlet ve Horatio Mezarlıkta

19. yüzyılın ilk yirmi yılı içerisinde doğan Schumann, Chopin, Mendelssohn, Berlioz ya da Liszt gibi büyük besteciler de ölüm temasına saplantıyla yaklaşmakta ve yapıtlarında bu temayı ülküselleştirilmektedirler. Yine hatırlatmalıyım ki, o neslin müzisyenleri, Goethe'nin Faustunun ciddi biçimde etkisi altındaydılar: Liszt'in Faust Senfonisini ya da Berlioz'un La Damnation de Faustunu bu şekilde değerlendirmek gerekir. Ölüm temasıyla ve cenaze ayini ile dolaysız olarak temasta olan bir diğer müzik biçimi de cenaze marşı biçimidir.

2. Genel Olarak Cenaze Marşı Biçimi Üzerine

Cenaze marşı biçimi iki zamanlı (2/4'lük, 4/4'lük ya da 6/8'lik olabilir.) ve noktalı ritmik yapıları kullanan; cenaze alayının ağır başlı yürüyüşünü taklit eden, haliyle üzüntülü ruh durumunu yansıtmak adına minör tonları kullanan biçimdir. Genelde altbölümsel olarak ABA (ya da ABA') biçimini tercih eder. Burada A birinci, asıl cenaze temasıdır; minör tondadır. B ise majör tonda yazılan ikinci altbölümü temsil eder. Bu anlamda, yapısal olarak Minuetto-Trio biçimi ile kısmen bir akrabalığından söz edilebilir (Minuetto-Triolar üç zamanlı dans biçimleridir).

Müzik tarihinde önemli besteciler tarafından yazılmış birçok cenaze marşı mevcuttur. Çalgısal bir yapıtta ilk defa cenaze marşı biçimini kullanan besteci François-Joseph Gossec'tir (1734-1829); 1791'de Marche lugubre adlı orkestral yapıtı yazmıştır. En önemlilerinden bazılarını sıralayalım:

- Handel'in Saul adlı oratoryosundaki cenaze marşı
- Beethoven'ın Op. 26,12 numaralı piyano sonatının üçüncü bölümü olan cenaze marşı
- Yine, Beethoven'ın 3 numaralı Eroica Senfonisinin ikinci bölümü
- Chopin'in Op. 35, 2 numaralı piyano sonatının üçüncü bölümü
- Mendelssohn'un Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası adlı oyunu için yazdığı sahne müziğindeki cenaze marşı
- Berlioz'un Hamlet adlı (Tristia, Op. 18) koro ve orkestra için yapıtının üçüncü bölümü
- Mahler'in 5. Senfonisinin birinci bölümü
- Wagner'in Götterdämmerung adlı operasının üçüncü perdesinde ikinci ve üçüncü sahneleri birbirine bağlayan, Siegfried'in Cenaze Marşı adıyla bilinen çalgısal kısım

Bir sonraki kısımda yukarıda bahsedilen yapıtlardan dördüne odaklanacağım: Tarihsel sırayla Beethoven'ın iki cenaze marşı, Chopin'in ve Mahler'in cenaze marşları.



Caspar David Friedrich, 1817-1819: Karda Manastır Mezarlığı

3. 19. Yüzyıl Müziğinden Cenaze Marşı Biçiminde Yazılmış

Örnekler 3.1. Beethoven'ın Op. 26, 12 Numaralı Piyano Sonatı

3.1.1. Arka Plan

Beethoven'ın la bemol majör tonda yazdığı (1801) bu sonatın en ilginç tarafı, tüm bölümlerinin de sonat biçiminde olmayışıdır. Birinci bölümü tema-çeşitleme biçimindedir. Beethoven sanki sonat biçiminin kimi kısıtlamalarından kurtulmak, daha özgür ve doğaçlamalı bir yazıyı ortaya koymak ister gibidir bu sonatta. Bizim asıl ilgi alanımızı oluşturan üçüncü bölüm ise bir cenaze marşdır. Beethoven'ın bu bölüme verdiği ad *maestoso andante*, *marcia funebre sùla morta d'un eroe*'dir. Yani, görkemli bir *andante* olan bölüm için bir kahramanın ölümü üzerine cenaze marşı başlığı seçilmiştir. La bemol minör tonda yazılan bu üçüncü bölümün ana cenaze temasının, Beethoven'ın kendi cenazesi sırasında fanfarlar tarafından çalındığı da bilinmektedir.

Tüm sonatın çekim noktasını oluşturan bu üçüncü bölümde bahsedilen kahramanın, gerçek yaşamdaki herhangi bir kişiye gönderme yaptığını düşünmemiz için özel bir neden yoktur. Ancak, bilinen odur ki, 1789 Fransız Devrimi ile beraber müziğe toplumsal ve ahlaksal bir rol yüklenmiştir ve kahramanın ölümü teması (aynı şekilde, devrimi motive edici, askeri müzik popülerleşmiştir; Gossec'in müziğinde olduğu gibi), devrimin en popüler temalarından biri haline gelmiştir. Beethoven, tüm yaşamı boyunca Fransız Devrimi'ne hayranlık beslemiştir. Dolayısıyla, Maynard Salomon'un da belirttiği üzere, "kahramanın ölümü teması, Beethoven'ın müziksel söyleminin önemli bileşenlerinden biri"4 olmuştur. Bugün kaybolmuş olan; ancak 1778'de George Cressener'in anısına bestelendiği düşünülen Cenaze Kantatında (Hess 314) ilk defa bu temayı kullanmıştır. Sonrasında ise 12 numaralı piyano sonatında, İsa Zeytin Dağı'nda adlı oratoryoda, Fidelio Operasında, Egmont Uvertüründe ya da Eroica Senfonisinde vs. bu temayı tekrar ele almıştır.

Bölümün, Beethoven'ın çağdaşı olan bestecilerin herhangi bir yapıtıdan etkilenip etkilenmediği konusunda, Carl Czerny ve Ferdinand Ries'in (her ikisi de Beethoven'ın öğrencileri) tanıklıklarına başvurursak, Ferdinando Paer'in Achille adlı yine 1801 tarihli operasının da minör tondaki bir marşının esin kaynağı olabileceğini görürüz. Bu marş, yenik kahraman Patroclus'un, Achille'in çadırına getirilişini resmeden bir ağıttır.

3.1.2. Anlatımsal Güç

İki marşın da yapısal olarak benzer olduğu düşünülmektedir; noktalı ritmik figürlerin her iki marşın ana teması içerisinde kullanıldığı görülmektedir. İlk iki bölümde biçimi çok serbest işliyor ve sonat biçiminden uzak duruyor olmasından dolayı, cenaze marşı biçiminin ritmik katılığına ve ayınselliğin tekdüzeliğine gereksinim duymaktadır Beethoven; bir anlamda kendi kendini dizginlemektedir:



Beethoven'ın 12 numaralı sonatının cenaze marşının ana teması

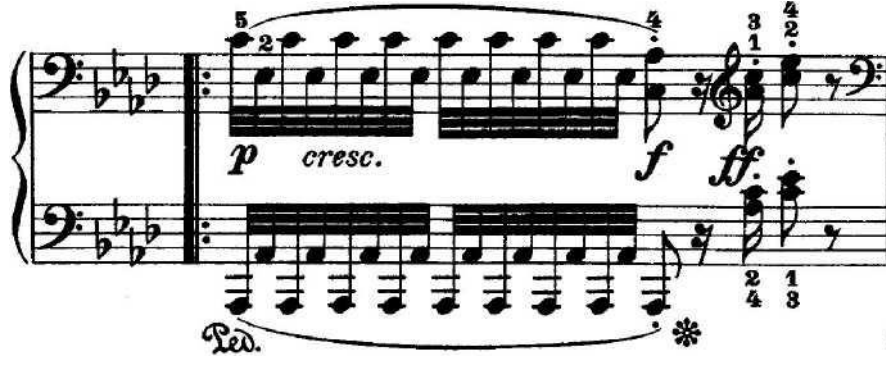
Ancak, doğal olarak Beethoven'ın anlatımsal gücü Paer'inin çok ötesindedir. Bu farka parmak basan Lewis Lockwood şöyle bir saptamada bulunmaktadır: "Beethoven'ın cenaze marşının tüm boyutlarındaki o yüce derinlik, bölümün başından sonuna hüküm sürmektedir." 5

Yapıtın yine Lockwood'a göre 6, getirdiği iki önemli söylemsel yenilik vardır:

■ Piyano sonatlarına ilk defa programlılığı (belli bir konudan esinlenerek müzik yazma) sokmuştur. Beethoven'ın kendisi de zaten, yapıtın taslak planında bu bölüm için *Charakterstück* (herhangi bir duygusal durumun ya da örneğin, bir yerin betimlenmesinin yapıldığı parça; karakteristik parça) başlığını kullanmıştır.

■ Bu bölümle ilk defa cenaze marşı biçimi ve ağırsallık (*mode elegiaque*), piyano sonatlarının içine girmiştir. İlerleyen yıllarda Eroica Senfonisi ile cenaze alayı marşının boyutları devasa olacaktır. Doğaldır ki, 19. yüzyılın ilerleyen nesli de bu marştan etkilenecektir. Yine, Chopin'in Op. 35, 2 numaralı piyano sonatının si bemol minör tondaki ünlü cenaze marşının atası bu bölümdür.

Sonatin, benim açımdan ilginç taraflarından biri de, marşın ikinci temasının ya da B bölümünün, mizahi bir karaktere sahip olmasıdır. Beethoven, bir cenaze marşının içine dahi, mizahi bir altbölüm yerleştirebilmektedir:



Cenaze Marşının la bemol majör tondaki B altbölümünün teması

Burada, mizahtan kastım, Beethoven'ın kanımca bir cenaze marşı ile dahi alay edebilmesi ile ilgilidir. Yani, bence Beethoven, ana altbölüm olan cenaze altbölümünün bir parodisini ortaya koymaktadır. Daha sonraları, aynı, Op. 106 Hammerklavier Sonatının ikinci bölümü olan kısa Scherzusunun birinci uzun bölümü parodilemesinde olduğu gibi, burada da B altbölümü A altbölümünü parodilemektedir. Bu B altbölümüyle Beethoven, bir cenaze töreni ve kahramanın gömülmesi sonrası, tüm yaşamın tekrar normal seyrine döneceğini ve her şeyin (yani, kahramanın bizzat kendisinin) unutulacağını anlatmaktadır kanımca. Her kimse, o ya da bu şekilde unutulmaya mahkûm, yaşam da boştur. Her zaman olduğu gibi Beethoven, söylemini ya da anlatımını, müzik malzemesini ustaca kullanımıyla temellendirmektedir. Birinci temadaki akorsal doku, ikinci temada tril benzeri, otuz ikilik ritmik yapıda tekrarlara dayanan (sağ elde do-mi bemol; sol elde la bemol-la bemol) sade bir yapıya dönüştürülmektedir. La bemol majör tondaki bu B altbölümünün ritmik yapısı da, ilk A altbölümünün noktalı ritmik yapısıyla karşıtlık oluşturacak şekilde aynı vuruş içerisinde homojen ritmik yapıları (otuz ikilik-sekizlik-on altılık) kullanmaktadır.

Bölüm ABA' şeklindedir; çünkü cenaze temasının tekrar edilmesinden sonra, bölümü sonlandıran küçük bir koda vardır.

3.2. Eroica Senfonisi'nin Cenaze Marşı

3.2.1. Yapıtın Ardındaki Yaşamsal Bağlamın Önemi

Op. 55, mi bemol majör 3. Senfoninin ikinci do minör tondaki bölümü de bir cenaze marşıdır. Bu senfoni hem biçim, hem de söylem açısından Beethoven'ın yumruğunu masaya vurduğu ilk senfonisidir. Aynı, Op. 13 Patetik Sonatın piyano sonatlarında yeni bir söylemi başlatmasında olduğu gibi, Eroica da, bestecinin senfonilerinde ve genel anlamda biçiminde orta dönemin kapılarını açar.

Beethoven'ın kendinden sonraki nesiller üzerinde bıraktığı ilk derin etki bu senfoni sayesinde gerçekleşmiştir. Devrim, kahramanlık, özgürlük, savaş, mücadele ve ölüm gibi temaların inanılmaz bir dramatik söylemle yapıtta yer bulduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla, belki de, ilk olarak yapıtın bestelendiği sırada, Beethoven'ın yaşamsal bağlamına bir göz atmak faydalı olabilir. Böylece, yapıtın içindeki cenaze marşının da dramasını anlamamız kolaylaşacaktır. (Şunu hemen ifade edeyim ki, bestecilerin yapıtlarının değerlendirilmesinde yaşam-yapıt koşutluğu kurmayı savunanlardan değilim. Özellikle, Beethoven ya da Mozart gibi besteciler çoğu zaman, mutlu iken trajik, mutsuz iken de neşeli müzik besteleyebiliyorlar. Beethoven'da da görülen o ki, yaşamı ne kadar düzensizse, o sıralar yazdığı müzik malzemesinin içtutarlılığı ve yapısal içmantiği hep yüksek düzeylerde oluyor. Dolayısıyla, müzik metninin bestecinin elinden çıktığı andan itibaren, genelde belli bir özerklik kazandığını düşünüyorum.)

Beethoven, 1790'lı yıllarda Bonn Üniversitesi'nde karanlıkçılık (obskürantizm) karşıtı ve Aydınlanma'nın düşüncelerini savunan Eulogius Schneider'in derslerine girmiş; onun derslerinde felsefe ve edebiyatla tanışmıştır. Beethoven'ın, Fransız Devrimi'nin getirmek istediği özgürlükçü düşüncelere, Cumhuriyet'e, oy hakkına, monarşik düzenin kalkmasına olan inancı tamdı. Ancak, Bonaparte'ın, özgürlük düşüncesini yaymak yerine Avrupa'yı işgal edip boyunduruğu altına almak istemesi, hiç kuşkusuz bestecide hayal kırıklığı yaratmış olmalı. Beethoven'ın öğrencisi Ferdinand Ries'in 1838 yılında Franz Gerhard Wegeler ile beraber kaleme aldığı Beethoven'ın Yaşamöyküsü Notlan'nda, yapıtın 1802'de Heiligenstadt'ta (Viyana'dan bir buçuk saat uzaklıkta bir köy) bestelendiğinden bahsedilir. 7 Ancak, bugün bilinen, senfoninin bestelenmesinin tamamen bitişinin 1804 yılında gerçekleştiğidir. Yine, Ries'in tanıklığına başvurulduğunda, yapıtın bestelendiği sırada Beethoven'ın ruh durumu ile ilgili önemli ipuçları ortaya çıkacaktır: "Beethoven, bu senfoniye yazarken, kafasında Bonaparte vardı; ancak general olan Bonaparte. O zamanlar, Beethoven, Bonaparte'a çok saygı duyar ve onu, Eski Roma İmparatorluğu'nun en büyük generalleriyle kıyaslardı. Sadece ben değil; Beethoven'ın diğer en yakın arkadaşları da, o özenlice yazılmış elyazmasını görmüşük: Baş sayfada en üstte 'Bonaparte', en alta da Luigi van Beethoven yazılıydı; başka bir şey de yazılı değildi. Bonaparte'ın kendini imparator ilan ettiğini besteciye ilk haber veren bendim. Birden küplere bindi ve şöyle haykırdı: 'Demek artık insanların haklarını ayaklar altına alacak, kendi hirsının kurbanı olacak. Artık, tüm insanlıktan üstün olduğunu düşünecek ve bir despot olacak.' Derken, besteci elyazmalarım bulunduğuna masaya yöneldi, baş sayfayı tuttu, sayfanın üst kısmını yırttı ve onu yere attı. Yırtılan ilk sayfayı tekrar kopyaladı ve bu sefer başlık olarak sadece 'Sinfonia Eroica' yazdı."8 Romain Rolland'a göre de, başsayfadaki bu yırtılan kısımdan sonra Beethoven'ın sayfayı yeniden kopyalarken koyduğu başlık şu olmuştur: Sinfonia Eroica... composta per festeggiare il souvenire di un grand Uomo (Kahramanlık Senfonisi... büyük bir adamın anısına ithafen).9 Anı sözcüğünün sonraki başlıkta yer alması nedeniyle, Rolland, Beethoven'ın yapıtı, kafasındaki ülküsel (yanlışlar yapmadan önceki) Bonaparte'a adadığı sonucuna varmıştır. Ona göre ikinci bölüm olan cenaze marşı da, bu bağlamda, "fetihiçi Bonapartein trajik sonunun sezildiği"10 bölümdür. Bazıları da, yapıtın genel olarak

lksel bir kahramana ya da daha çok, kahramanlık düşüncesinin kendisine adandığını düşünmektedirler. Her ne kadar, 1806'da yayınlandığında, Beethoven yapıtı, hamilerinden biri olan Prens Joseph Lobkowitz'e adasa da, kanımca, senfoninin Bonaparte'ın kahramanlığını ve sonraki despotluğunu anlattığı belirgindir.

Öte yandan, cenaze marşının Beethoven'ın artan sağırılığı ile ilgisi de yadsınamaz. Eroica'nın bestelendiği sıralarda, Beethoven, kardeşleri Karl ve Johann'a göndermek üzere (ancak, hiç göndermediği) bir vasiyetname tasarlar. Heiligenstadt Vasiyetnamesi (1802) olarak ta bilinen mektupta, yaklaşık altı yıl kadar öncesinde sağırılığının başladığını (yani, 1796 yılı olmalı ki, buna göre Beethoven'ın neredeyse bütün yapıtları, sağırılığı sırasında yazılmış oluyor), bunun, en olmayacak kişinin başına gelmiş olmasının çok büyük bir şanssızlık olduğunu belirterek şöyle söyler: "Yaşamıma kolayca son verebilirdim. Beni yaşamda tutan tek bir şey oldu: Sanat Sunabileceğim sanat yapıtlarım üretmeden bu dünyadan ayrılmaya gönlüm razı olmadı; dolayısıyla bu sefil, gerçekten de sefil varoluşumu uzatmaya karar verdim."¹¹ Bu vasiyetname açısından bakıldığında, cenaze marşı bölümü, Beethoven'ın sesler dünyasına hoşçakal dediği anın başlangıcını temsil etmektedir kanımca. Yaşam, o dönemden sonra onun için hiçbir biçimde aynı olmayacaktır.

Cenaze marşının, kişisel boyutta Beethoven için simgeledikleri, hiç kuşkusuz çok önemliydi. Ancak, toplumsal boyutta da, bir çağın kapanışını simgelediği de kuşku götürmez; ulusların despotlar tarafından artık yönetilemeyeceği açıktır. Öte yandan, tam demokrasiye geçişin sancılı olacağı da açıktır. Eroica ile, sanat yapıtının kurtarıcı olduğu ve toplumsal bir işlevinin olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. Dolayısıyla, Eroica'nın cenaze marşı gerçekten çok boyutlu anlamlar taşır kanımca.

3.2.2. Cenaze Marşının Müziksel Belirginlikleri

Eroica'nın son derece ünlü bir yapıt olmasının en önemli nedeni hiç kuşkusuz ikinci bölümü olan Marcia funebre'dir. İlk defa bir senfonide cenaze marşı kullanılmaktadır. Beethoven'ın yapısal olarak örnek aldığı yapıtın Gossec'in Marche lugubre' olduğu düşünülmektedir. Sanatta kahramansallıgım (heroisme) doğuşunu temsil eden bu bölüm, klasik müzik tarihi açısından da, özellikle birinci bölüm ile beraber bir dönüm noktasıdır. Buna üç ana neden göstermek olanaklıdır:

■ Boyutsal olarak tüm senfoni, herhangi bir Haydn ya da Mozart senfonisinin neredeyse iki katı uzunluğundadır. Klasik oranların ve biçimin inanılmaz bir esnetilmeye tabi tutulduğunu belirtmek gerekiyor. Charles Rosen'ın da belirttiği üzere: * Beethoven... klasik biemin sınırlarını, kendinden önceki tüm anlayışların ötesine taşıdı; ancak klasik biemin esas yapısını değiştirmede ya da terketmedi..."¹² örneğın, birinci bölümün kodaşı çok uzundur; ancak gelişme kısmını dengeleyebilmek adına uzundur. Uzun gelişme kısmında Beethoven'ın yarattığı armonik ve söylemsel gerilimin çözülebilmesi de yine ancak uzun bir koda ile olabilmektedir. Yine, cenaze marşı, başlı başına bir yapıt gibi yaklaşık 13-18 dakika süren uzun bir bölümdür.

■ Beethoven'ın yazısında tema yazımının Mozart'tan farklı olarak ezgisel değil, Haydn'daki gibi motifsel olduğu görülür. İkinci temanın ve de gelişme altblmndeki pasajların, çoğunlukla bu ilk motifsel hcrenden türetildiğini söyleyebiliriz. Beethoven'ın motifsel olarak yazmasının temel nedenini Rosen şu şekilde açıklar: "Klasik oranları değiştirmeksizin (zirve noktasının yeri, armonik gerilim ve çözülme arası oranlar), bu denli devasa boyutlarda yazabilmek için Beethoven, Mozart'ın o uzun, muntazam ve bütünsel ezgi yazısını değil, Haydn'daki küçük motiften yapı yaratma uygulamasını örnek aldı."¹³ Dolayısıyla, senfoninin tüm bölümlerinde ilk defa, son derece sıkı bir içtutarlılık ve motifsel dnştrmn uygulandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

■ Söylemsel açıdan bakıldığında, cenaze marşı, Romantik Dönem'in doğuşu olarak kabul edilebilir. Son derece geniş ve derin bir hisse yelpaze sunması, sanırım bu durumun nedeni olarak gösterilebilir. Cenaze marşındaki ana temanın törensel ağıtsallığından tutun, majör gamlı kesitlerde geçici olarak yeşeren umut duygusuna kadar çok geniş bir alandan söz ediyorum.

Beethoven'ın orkestrasyonundaki kusursuzluk bir kenara bırakılırsa, yapısal olarak bakıldığında ise do minör cenaze marşı gerçekten hayranlık uyandırıcıdır. Ana tema, cenaze marşı biçimine uygun olarak minör tonda ve noktalı ritmik yapıya sahiptir; ilk olarak 1. kemanlarda sonra ise bir oktav yukarıdan obuada duyurulmaktadır:

Marcia Funebre
Adagio assai

Ludwig van Beethoven
transcribed by
Franz Liszt

İkinci bölümün cenaze teması

A kısmı diye adlandıracağımız, marşın bu ana kısmında, üç adet daha motifsel tema vardır. İkinci motifsel tema 1. kemanlarda, üçüncü motifsel tema ise viyolonselde duyurulmaktadır:

Motive 3

Kemanların ve viyolonselilerin tematik motifleri

56. ölçüde kemanlarda yeni dördüncü bir motif sunduktan sonra, bölümün B kısmı olan (bir nevi Trio işlevine sahip) do majör kısma devreye girer. Bu kısmın teması obua tarafından sunulur. B kısmı, bölümün diğer alt bölümlerine kıyasla kısa bir alt bölümdür:

B alt bölümünün teması

104. ölçüde B kısmını bitiren Beethoven, A alt bölümünü tekrar girer. Buraya kadar, her şey normaldir; oysa 114. ölçüyle beraber, 104. ölçüde giren A'nın inanılmaz biçimde geliştirilmeye (işlenmeye) başladığını görürüz; çünkü Beethoven geleneksel ve yalnız bir ABA ya da ABA' biçiminden tatmin olmadığı için sürpriz yaparak 114. ölçüde tamamen kontrpuantal olarak işlenen ve tüm bölümün söylemsel ya da dramatik zirve noktasını oluşturan kısmı devreye sokar. Bu tutkulu füg 173. ölçüye kadar sürdürülür:

A altbölümünün yeniden serildikten sonra fugal olarak işlenmeye başladığı kısım

173. ölçüde, obuada ana tema yeniden girer; ancak bu sefer eşlikteki yaylılar sürekli tremololarla, ana temanın duyulma şeklini tamamen değiştirmektedir. Beethoven, bu kısımda sanki bir çeşit özet yaparak zamanı hızlandırmaya çalışmaktadır; bu kısmı A' olarak adlandırabiliriz.

A' altbölümünün başlaması

209. ölçüde ise devreye koda kısmı girer ve bölüm sonuçlanır:

The image shows a musical score for the beginning of the 'Kod anın başlangıcı' (Coda beginning) section. It consists of four staves. The top staff is for Violins, starting at measure 209 with a forte (f) dynamic and a decrescendo (decresc.) marking. The second staff is for Oboe, with a decrescendo (decresc.) marking. The third staff is for Violins, with a decrescendo (decresc.) marking. The fourth staff is for a lower instrument, with a decrescendo (decresc.) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Kod anın başlangıcı

Sonuç olarak, Beethoven'ın hem yapısal, hem de söylemsel açıdan klasik biçimle oynayabilme ustalığı hemen göze çarpıyor. Eroica'nın cenaze marşını yapısal olarak altbölümlere ayırınca şöyle bir şemayla karşılaşıyoruz: A (do minör kısım; 1. ölçü-70. ölçü)-B (do majör Trio işlevli kısım; 70. ölçü-104. ölçü)-Sahte yeniden serim A (104. ölçü-114. ölçü)-A altbölümünün geliştirimi (fügal kısım; 114. ölçü-173. ölçü)-A' altbölümü (A altbölümünün değiştirilerek yeniden serimi; 173. ölçü-209. ölçü)-Koda (209. ölçü-247. ölçü). Beethoven, özellikle fugal kısımda gerilimi arttırdıkça arttırıyor. Bu noktada insan kendi kendine Nerede duracak? diye soruyor. Ancak, Beethoven için müziksel anlatımın ve dramanın zenginliğinin bir sınırının olmadığı, sadece bu kısımdan anlaşılıyor. Marcia funebre'yi dünya müzik tarihinde eşsiz kılan da bu.

3.3. Chopin'in 2. Sonatındaki Cenaze Marşı

3.3.1. Genel Özellikler

Chopin'in si bemol minör tondaki Op. 35, 2 numaralı sonatının üçüncü bölümü de yine si bemol minör tonda; ancak re bemol majör tonda bir B altbölümü (bir çeşit interlude) olan bir cenaze marşıdır. Bu cenaze marşının ana teması, şu anda dünyada en çok bilinen cenaze marşı temasıdır ve çoğu zaman cenaze alaylarında bakır üflemeli fanfarlarla bu ana tema çalınmaktadır.

Sonatin yaydığı kötü ün, neredeyse diğer iki sonatın gölgede kalmasına neden olmuştur. Chopin'in Romantik besteciler arasında en az müzikdışı göndermeler yapan (yani, müziği programlılığa en az dayanan) besteci olduğu doğrudur; ancak bu sonatın ölüme göndermede bulunduğu daha ilk bestelendiği zamanlarda düşünölmeye başlanmıştır. Sonatı ilginç yapan üç ana özellik vardır:

- Tüm bölümlerin minör tonda yazılmış olması
- Görünürde, bölümler arası motifsel bağlantıların ve kontrastların neredeyse var olmayışı; yani Chopin'in sonat biçimi gibi uzun soluklu biçimlerde zayıf kaldığı önyargısı
- Üçüncü bölüm olan cenaze marşının ve özellikle de sonuncu bölümün (Finale: Presto) garipliği; ezgi yokluğu, gürlüklerin dar bir aralıkta oluşu, sotto voce (düşük gürlüklü) ve perpetuum mobile yazı (sağ ve sol elin birbirinin oktavi olacak şekilde ve hep aynı üçlemeli ritmik yapıyla çalmaları)

Tüm bu özellikler, Chopin'in çağdaşları Mendelssohn ve Schumann üzerinde, özellikle marş bölümü ile ilgili bir çekimsellik yaratmıştır. Schumann, 4 adet garipl bölümün bir araya getirilmesine sonat denip denemeyeceği konusunda kuşku duymuştur. Yani, Chopin'in klasik büyük biçimler üzerinde hakimiyetinin olmadığı düşünölmüştür. Oysa, hem anlatımsal, hem de yapısal açılardan tam tersi bir durum söz konusudur.

Tüm sonatın çıkış noktası bu cenaze marşıdır; çünkü Chopin, marşı 1837 yılında bestelemiştir. Diğer üç bölümü ise 1839 yılında hem söylemsel açılardan, hem de motifsel açıdan bu marştan hareketle bestelemiştir. 1966 yılında müzikbilimci Alan Walker'ın sonatla ilgili yaptığı çalışmalar, yapıttaki içtutularlık ve müzik malzemesi birliğini vurgulamıştır. Günümüz müzikbilimi de, yapıttın, sonat biçimine ihanet etmediğini; tam tersine sonat biçiminin gelişimine katkıda bulunduğunun altını çizmiştir. Yapıtın çıkış noktası olan, cenaze marşı ile diğer bölümler arasında hem motifsel, hem de asıl önemlisi, anlatımsal bağlantılar görmek olanaklıdır.

3.3.2. Cenaze Marşı'nın anlatımsal ve yapısal merkezliliği

Anlatımsal açılardan, Olivier Bellamy'nin marşla ilgili şu sözleri çikış noktası kabul edilebilir: "Chopin'in yapıtlarında dinsellik yoktur; ancak ölüm ve yas çanları her yerde kol gezmektedir. Müziğinde Tann'ı aramak boşunadır. 2. Sonat'm ünlü Ölüm Marşı'nda, ölüm duygusu, teselliye yönelik melek görüntülen 1 4 ile ayınseğin dizginlememeyem ve güven verici sıklığıyla yumuşatılmıştır."1 5 Sürekli tekrara dayanan noktalı ritmik yapılarla verilen cenaze teması, diğer tüm bölümlerin atmosferi açısından da belirleyici olmuştur. Temanın motifinin tekrarsal karakteri, hiçliği, tekdüzeligi ve kaderin sesini yansıtmaktadır. Tüm bölümlerin minör tonda yazılmasının altında yatan da budur; insan bilincinin derinliklerine gerçekleştirilen bir içbakiş, ölüm ve özellikle de hiçlik üzerine derince düşünme. Toplumbilimsel açıdan ise bu bölümün Polonya'nın kaderi üzerine bir göndermede bulunduğunu da söyleyebiliriz. Dolayısıyla, marş, yapıtın şiirsel merkezidir.



En meşhur cenaze marşı teması

Yapısal olarak bakıldığında da, tipik ABA biçimindeki marş tüm sonatın çekirdeğini oluşturur. Bu bölümün, birinci bölümün birinci temasıyla en belirgin ilişkisi şöyle açıklanabilir: Marşın giriş temasının ezgisel çerçevesinde si bemol-re bemol-do-si bemol notalarının sıralanması yatmaktadır. Aynı şekilde, birinci bölümün birinci temasının ilk beş notasına bakıldığında re bemol-si bemol-do-re bemol-si bemol sıralaması görülmektedir. Bu sıralama aslında, marştaki sıralamanın bir bakıma tersidir:



Birinci bölümün birinci temasının ilk beş notası

Aynı şekilde, marşın B altbölümü ile de ikinci bölüm olan Scherzdnun B altbölümü arasındaki motifsel akrabalıklar da belirgindir. Dolayısıyla, Chopin'in büyük biçimlerde belli bir düzen ya da birlik oluşturamadığı önyargısı yanlıştır. Charles Rosen bu önyargının yanlışlığına ilişkin şu temellendirmeleri getirmektedir: "Mendelssohn ve Schumann gibi Chopinin çoğu çağdaşı için, bölümler arasında müziksel alıntılar yapmak çok popülerdi. Oysa, Chopin, sonatında dört bölümü de bir arada tutan ses karakteri ve armoni birliğiyle, bu teklığın çok ötesine geçmiştir."6 Aynı şekilde, yine Rosen'ın da bahsettiği üzere, Chopin'in her bir BHadei ya da Scherzdsu, Beethoven'ın ortalama bir sonat bölümünden daha uzundur. Dolayısıyla, büyük biçimler üzerinde Chopin'in hakimiyeti yadsınmaz.17 Ayrıca, döneminin operasının bel canto yazısına olan ilgisi (marşın özellikle re bemol majör B altbölümünde görülen) ve kontrpuan konusundaki ustalığı Chopin'in sonatım ayrıca özel kılmaktadır. 18

3.4. Mahler'in 5 Sen/anisinin İlk Bölümü [Tıyuermilheli]

Mahler'in senfonilerindeki en önemli özelliklerinden biri de, hiçbir senfonisinin hiçbir bölümünün bir diğerine benzemesidir. 5. Sen/oni salt çalgısal olmasıyla Mahler'in diğer senfonilerinden ayrılır. Son bölümün bir Rondo olması ve temel olarak yapıtın üç bölümlü oluşu (ilk iki bölüm- Scherzo ve son iki bölüm) nedeniyle yapıtın Haydn-Mozart geleneğini yansıttığı; dolayısıyla da klasik biçimin temsilcisi olduğundan bahsedilir. Doğaldır ki, yapıtın hemen ilk bölümünün do diyez minör tonda bir cenaze marşı oluşu ve Scherzo bölümünde minyatür bir korno konçertosu içermesi, yapıtı klasik senfonilerden ayırmaktadır. Yapıtı 1901 (ilk üç bölüm) ve 1902 (son iki bölüm) yıllarında bestelenmiştir. Ancak, 19. yüzyıl cenaze marşı geleneğini yansıtan bir ilk bölüme sahiptir.

1901 yılında yaşadığı bağırsak kanaması sonucu ölümün eşğine gelmiş olan Mahler için hemen o yıl yazdığı 5. Senfonideki duygu yelpazesinin genişliği (Adagiettda Alma'ya olan aşkın ilanından, marşta ölümlülükle mücadeleye kadar), Henry-Louis de la Grange'in da belirttiği üzere, "ölüme karşı kazanılan zaferin ispatı"ını 19 simgelemektedir. 2/2'lik ritmik yapıda ve do diyez minör tondaki birinci bölüm,

aynı, dokuz yıl öncesinin 2. Senfonisinde olduğu gibi bir cenaze marşıdır. Ancak, açılışta (en azından asıl marş kısmında), senfoninin kahramanı, kaderini sanki soylu bir biçimde kabullenmiştir.

Açılışta, solo trompete ait bir fanfar teması ya da marşı başlatacak olan anons ile karşılaşırız. Bu anonsun ritmik yapısına baktığımızda Beethoven'ın 5 Senfonisinin açılış ritmine benzerlik dikkat çekicidir. Bu temayı yazarken, Mahler'in, çocukluğunda evinin önünden geçen asker bandolarını yansıttığı düşünülür çoğunlukla. Trompet anonsu bölüm boyunca birçok kez altbölümleri birbirine bağlamak adına, nakarat olarak geri gelir. Karanlık atmosferli; ancak bir o kadar da dramatik patlamalara meyilli marş, iki defa daha yumuşak huylu Romantik bir serenat ile kesilmektedir (bölümün ilk yarısında).

Bölümün ikinci yarısında ise iki adet trio işlevi gören altbölümle karşılaşırız (do diyez minör ve la minör tonlarda) ki, bu her iki altbölümün arasına, trompetin cenaze anonsu yerleştirilmiştir. Ancak, Mahler'in Triolarını ilginç yapan iki özellik var: Birincisi, her ikisinin de majör yerine minör tonda olması. İkincisi ise normalde Trio altbölümleri atmosfer açısından dinlenme merkezleri olmasına rağmen, Mahler'de tam tersine hareketli, tutkulu ve ölüme karşı mücadeleyi resmeden ajite altbölümler oluşu. Marşın sonuna doğru müzik tarihinde ilk defa olarak yaylılar tarafından bir sonraki bölümün ana malzemesi genel olarak verilmektedir ki, 5. Senfoninin bu ilk bölümünün kimi müziksel malzemesi de, yine, bestecinin 4. Senfonisinin orta kısımlarından gelmektedir.

Bölüm, yine trompet ve flütte duyurulan; adeta kademeli olarak müziği bitiren fanfarla kapanmaktadır. Mahler'in cenaze marşının, örneğin Beethoven'ın 3. Senfonisindeki marştan farklı olarak, herhangi bir altbölümün temasını çok fazla geliştirmedeğini düşünüyorum. Buna neden olarak şef Simon Rattle bir söyleşisinde, Mahler'in "kurduğu dünyayı hemen yıkmak istemesi" ile açıklıyor.²⁰ Şefe göre, Mahler, sanki en tepeden aşağı düşebilmek için bir dağa tırmanmaktadır. Bu anlamda, besteci, Beethoven'daki birbiriyle adeta çatışan altbölümler yaratmak yerine, bence, daha çekingen kontrastlar kullanıyor. Mahler, Schubert'in piyano sonatlarında olduğu gibi, altbölümler arası armoni ve ses rengi ilişkilerine bağlı olarak bölgesel bir ilişki yaratıyor. Bunların birbirine bağlanması ise, trompet fanfarı ile (kimi zaman ise örneğin trombon ile) gerçekleşiyor. İlerleme tamamen tonalite etrafında belirleniyor. Zaten, bölüm do diyez minör başlayıp, re majör bitiyor. Mahler'in bu marşını önemli kıldığını düşündüğüm iki unsur var: Yaşadığı çağa çok has bir biçimde, belirsizlik ve değişkenlik. Bu unsurlar, 5 Senfoniye yaşayan ve sürekli yeni zenginlikler sunan bir organizma haline getiriyor kanımca.

Dipnotlar

1 Marcel Beaufils, Schumann, Paris, 1932, s. 8.

2 Alfred Brendel, On Music "Liszt Misunderstood, Chicago, 2001, s. 238.

3 Michael Hamburger, Beethoven: Letters, Journals and Conversations, New York, 1992, s. 49.

4 Maynard Solomon, Beethoven, Fransızca baskı, çev. Hans Hildenbrand, 2001, s. 89.

5 Lewis Lockwood, Beethoven: The Music and The Life, New York, 2005, s. 134.

6 ibid.

7 Michael Hamburger, Beethoven: Letters, Journals and Conversations, New York, 1992, s. 47.

8 ibid.

9 Romain Rolland, Vie de Beethoven, Fransa, 1927, s. 25.

10 ibid.

11 op. cit, s. 49.

12 Charles Rosen, The Classical Style, New York, 1997, s. 384.

13 ibid, s. 394.

14 Bellamy, re bemol majör tondaki orta altbölüme göndermede bulunuyor.

15 Olivier Bellamy, Le Monde de la Musique "L'au-delà", Paris, 2004-Ocak sayısı, s. 40.

16 Charles Rosen, The Romantic Generation, Amerika, 2003, s. 283.

17 ibid., s. 284.

18 ibid, s. 285.

19 Henry-Louis De La Grange, Gustav Mahler. Vienna: The Years of Challenge (1897-1904), Oxford, 1979, s.

805. 20 Nicholas Kenyon ile yapılan söyleşi; Mahler'in 5. Senfonisinin kaydı içinde yer almaktadır.