

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI

121804

**DOĞANÇAY'IN ÇINARLARI**  
(Tenor Solo, Koro ve Orkestra İçin Beste)  
**İLE**  
**BENJAMIN BRITTEN'İN**  
**SAVAŞ REQUIEMİ ADLI YAPITI**  
**VE BU YAPIT BAĞLAMINDAKİ BESTECİLİĞİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Çalışması)

**CİLT I: BESTE NOTALARI**

Hazırlayan:  
97600022 Mehmet NEMUTLU

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Danışman:  
Doç. Dr. Hasan UÇAR SU

121804  
CİLT I

İSTANBUL – 2002

Mehmet NEMUTLU

tarafından hazırlanan

"Doğançay'ın Çınarları" (Tenor Solo, Koro ve Orkestra İçin Beste)

İle Benjamin Britten'in Savaş ReQuiemi Adlı Yapıtı ve Bu Yapıt

Bağlamındaki Besteciliği adlı bu çalışma jürimizce

Sanatta Yeterlik

Tezi /  Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 18 / 10 / 2002

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası:

Jüri Üyesi Prof. İstemihan TAVİLOĞLU  
(Dokuz Eylül Üniv.)

İstemihan Taviloğlu

Jüri Üyesi Doç. Dr. Hasan UÇARSU  
(Danışman)

Hasan Uçarsu

Jüri Üyesi Doç. Dr. Özkan MANAV

Özkan Manav

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Volkan BARUT

Volkan Barut

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Turgay ERDENER  
(Hacettepe Üniv.)

Turgay Erdener

Mlu

## DOĞANÇAY'IN ÇINARLARI'ndan I. bölüm

I.

I.  
Köklerimiz yerliyerinde  
Ama heryanımız kuşatılı  
Sizin duvarlarınızla  
Çevrili bütün yerlerimiz

Dizilmiş dururuz öyle  
Koyu toprağa gömülüyüz  
Oynar esintide dallarımız  
Yapraklarımız döner güneşle

Sokaklar hep bizden başlar  
Uzanır tepelere, çay boyu  
Sizin yaşam yerleriniz  
Evleriniz, kapalı, kuru

Sıcak ama : ısınırsınız  
Birşeyler bulursunuz hep  
Yiyecek, içecek, konuşacak—  
Devinimleriniz tutku dolu

Bizse—biz dururuz  
Öyle yavaş büyümemiz  
Ki hiç değişmez gibiyiz  
Sanki bin yıllar boyu

Kuytularımızdasınızdır  
Gezinirsiniz öyle, amaçsız  
Ya da amaçlı—bizim içinse  
Yoktur amaç diye birşey

Ama dolanır heryerimizde  
Kıpır kıpır, canlı oluşum  
Heryanımız bengi yaşamın  
Küçük değişimleriyle yüklü

Hem tanışımızdır ölüm de  
Mezarlara varır köklerimiz  
Hiçten su çekmeyi biliriz  
Dünyanın ortasındayız biz

Biziz dünyayı ayakta tutan  
Ortadirek, payanda, çatma  
Dallarımız sarılır gökkubbeye  
Her yaprağımız bir yıldız

Bilmezsiniz ama bunu siz  
Sanırsınız öyle verilmiş hava  
Öylesine akar nehir, dolar göl  
Öyle, kendiliğindedir yaşama

Bilmezsiniz—sarsılır dünya  
Örselenir yer, zedelenir gök  
Onları koruyanlar olmazsa  
Yitip gider boşlukta yaşam da

Ama birileri vardır, olur hep  
Umutsuzca tutan gökyüzünü  
Kavrayıp zorlayan yeryüzünü  
Ki boşa geçirmesin insan günü

Oruç Aruoba, 1997

## VOCI

Tenore Solo  
Coro

## ORCHESTRA

Flauto  
Oboe  
2 Clarinetti (Si<sup>b</sup>)\*  
Clarinetto basso (Si<sup>b</sup>)\*  
2 Fagotti  
Contrafagotto

2 Trombe (Si<sup>b</sup>)\*  
4 Corni (Fa)\*  
2 Tromboni

Timpani  
Percussioni

- I. Tam-tam, piatto sospeso (e piatti), snare drum
- II. Triangolo, glass chimes, wood-blocks, gran cassa

Celesta  
Pianoforte  
Organo

Archi

**durata ca. 22 min.**

---

**(\*) Scritti in suoni reali**

Doğanca'yın Emirleri

[Tenor Solo, Koro ve Orkestra için Müzik]  
metin, Oruç Aruoba

Mehmet Nemutlu,  
2001

Grave (ca 40)

Flauto  
Oboe  
2 Clarinetti  
Clarinetto basso  
2 Fagotti  
Contrafagotto

2 Trombe  
4 Corni  
2 Tromboni

Timpani  
Percussione  
Celesta

Pianoforte  
Organo

Tenore Solo  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Violini  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

The musical score is written on a series of staves. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinets, Bassoon, Fagotti, Contrabassoon), brass (Trumpets, Horns, Trombones), and percussion (Timpani, Percussion, Celesta). The middle section features piano and organ. The bottom section includes vocal parts (Tenor Solo, Soprano, Alto, Tenor, Bass) and strings (Violins, Viola, Violoncelli, Contrabassi). The score is in 3/4 time and marked 'Grave (ca 40)'. The lyrics 'Kök le ri mi z ye li ye rin de' are written under the vocal staves. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *sf*, *mp*, and *mf*. A circled number '10' is present at the top of the first staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments listed on the left include:

- fl.
- ob.
- cl. I
- cl. II
- fg. I
- fg. II
- trp. I
- trp. II
- trbn.
- timp.
- perc.
- cel.
- pi.
- org.
- T.S.
- S.
- A.
- T.
- B.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vlc.
- Cb.

The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom of the page features a handwritten number '2'.

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is written on multiple staves, including woodwinds, brass, percussion, strings, and vocal parts.

**Woodwinds:** Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet in Bb (cl. II), Clarinet in Bb (cl. I), Bassoon (fs. II), Bassoon (cfe. II).

**Brass:** Trumpet (trp. I), Cor Anglais (COR. II, III, IV), Trombone (trbn. I).

**Percussion:** Timpani (timp.), Percussion (perc.).

**Keyboard:** Celesta (cel.), Piano (pi.), Organ (org.).

**Vocal Soloists:** Tenor Soloist (T.S.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B).

**Strings:** Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), Contrabass (Cb.).

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mp*, *mf*, *dim.*), articulation (e.g., *non app.*), and performance instructions. The bottom right corner of the page is marked with the number 3.

A  
20

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

sf. II

cf. b.

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

div.

A ma her. ya-mi. mi. ku-pa-ti. li. Si-zin



fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fg. II

cfg.

trp. II

cor. III

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

I.

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

du var la-ri-ri-ri la-ri-ri-ri li-bü-ten yer-le-ri-miz

*div.*

*molto*

*molto*

*molto*

*molto*

*molto*

*molto*

**B** ③♩ ca 120

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fg. II

cfe.

trp. I

cor. III

trbn. I

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

ca 120 (... mia)

I Vln.

II Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

40

C

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fg. II

ofe.

trp. II

cor. II

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

*mp*

*f sub.*

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

*mp*

*f sub.*

*p sim.*

*p sim.*

*p sim.*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*f sub.*

*f sub.*

*f sub.*

*f sub.*

*Di. zil.*

*Di. zil.*

*Di. zil.*

*Di. zil.*

*unis.*

*f unis.*

*f unis.*

*f unis.*

*f unis.*







cuivre *sf* *sim.*  
*staccatissimo* *sim.*  
*mf*

70

*Rubato* (ca 108)

1. *con sord.*  
 1. 2. 3.

*colla parte*  
*dim.*

*mp* *credo*  
 kak lar hap biz den bay lar

80 (mf) ca 96 ca 108

*ca 132*

*ca 108*

fl.

ob.

cl. I

cl. II

cb.

fg.

cfe.

trp.

cor.

trbn.

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

*ca 132*

*ca 108*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.







**F** Un poco meno mosso (♩ = 120-124)

100

fl. *molto*

ob. *molto*

cl. II *molto*

cl. b. *molto*

sf. II *molto*

cf. *molto*

trp. II *poco*

cor. II *poco*

cor. III *poco*

trbn. II *poco*

timp. *mf* *poco* *p<sup>2</sup> susp. p*

perc. *pp.c.* *p*

cel. *molto*

pi. *molto*

org. *molto*

T.S.

S.

A.

T.

B.

*Un poco meno mosso (♩ = 120-124)*

I. *non div.*

Vln. II *non div.*

Vla. *non div.*

Vlc. *non div.*

Cb. *non div.*

*molto*

fl.

ob.

cl. I

cl. II

fg. I

fg. II

cfg.

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. I

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

fl.

ob.

cl. II

cl. Bb

fs. II

cf. e.

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. II

timp. *(secco)*

perc.

cel.

pi.

org.

T. S.

S.

A.

T.

B.

Vla. I *(div.) (c. l. battuto)*

Vla. II *(div.) (c. l. battuto)*

Vla. *(div.) (c. l. battuto)*

Vlc. *(div.) (c. l. battuto)*

Cb. *(div.) (c. l. battuto)*

1. *si-zin ya-jam yer-le-ri-nie Ev-le-ri-nie, ka-pa-li, ku-ra*

120

fl.

ob.

cl. I

cl. II

fg. I

fg. II

cf.

trp. I

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. I

trbn. II

timp. *(Teco)*

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla. *(div.) (a.l. bat.)*

Vcl. *(div.) (a.l. bat.)*

Cb. *(pizz)*

**G** *Vivo* (♩ = 124-132)

190

fl.

ob. *crec.* *molto* *f marcato*

cl. II

cl. B

fs. II

cf.

trp. II

cor. II

trbn. II

timp.

perc. *tamb. (s.c.)* *gr. c.* *f. sec.* *el. chi.* *sim.* *(l.v.)* *(perc.)*

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

*Vivo* (♩ = 124-132)

I Vln. *ord. (div.)* *molto*

II Vln. *ord. (div.)*

Vla. *(div.)* *ord.*

Vlc. *(div.)* *ord.*

Cb. *(pizz.)* *molto* *tutti arco*







fl. *stacc.* *sempre*

ob. *stacc.* *sempre*

cl. *stacc.* *sempre*

cb. *stacc.* *sempre*

fs. *stacc.* *sempre*

cf. *stacc.* *sempre*

trp. *plac.*

cor. *plac.*

trbn. *plac.*

timp. *p<sup>o</sup> sasp. (pp)* *mp* *sf* *gliss.* *tamb. (o.c.)* *mf* *f* *rit.*

perc. *mf* *f* *rit.*

cel. *pliss.*

pi. *pliss.*

org. *stacc.* *sempre*

T.S. *plac.*

S. *zet. ku do lu*

A.

T.

B.

Vln. *mis.*

Vla. *mis.*

Vlc. *mis.*

Cb. *mis.*

This page of a handwritten musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments are listed on the left side of the page, with their corresponding staves. The woodwind section includes flutes (fl.), oboes (ob.), clarinets (cl.), bassoons (cb.), and saxophones (sax.). The brass section includes trumpets (trp.), trombones (trbn.), and a tuba (tuba). The percussion section includes timpani (timp.), cymbals (cym.), and triangles (tri.). The keyboard section includes piano (pi.) and organ (org.). The vocal section includes Tenor (T.S.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The string section includes Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a major key with a 2/4 time signature. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with accents and slurs. The brass section has a more melodic line, with some parts marked with dynamics like *mf* and *ff*. The percussion section provides a steady rhythmic accompaniment. The organ and piano parts are also highly rhythmic. The vocal parts are currently blank. The score is marked with various dynamics and articulations throughout.

Meno mosso

160

fl.

ob.

cl. I

cl. II

fb. I

fb. II

trp. I

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. I

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Meno mosso

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

**H** Largo (ca. 56)

fl.  
ob.  
cl. I  
cl. II  
fag. I  
fag. II

trp.  
cor. I  
cor. II  
trbn.

timp.  
perc.  
cel.  
pi.  
org.

T.S.  
S  
A  
T  
B

Largo (ca. 56)

I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*con sordina*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

170

Un poco più lento

fl.

ob.

cl. II

cl. B

fg. II

cfg.

trp. II

cor. II

trbn. II

timp.

perc. (p.c.)

cel.

pi.

org.

T.S.

S. *molto sf*  
*div.*  
wän ki bin-ül-lar ba-ya

A. *molto sf*  
*div.*  
wän ki bin-ül-lar ba-ya

T. *molto sf*  
*div.*  
wän ki bin-ül-lar ba-ya

B. *molto sf*  
*div.*  
wän ki bin-ül-lar ba-ya

*molto sf*  
*div.*  
Pän ki bin-ül-lar ba-ya

*Un poco più lento*

I. *con sord.* *dim.* *espressivo* *dim.*

II. *molto sf* *dim.* *dim.* *dim.*

Vla. *molto sf* *dim.* *dim.* *dim.*

Vlc. *molto sf* *dim.* *dim.* *dim.*

Cb. *molto sf* *dim.* *dim.* *dim.*

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

ffg. II

cfg.

trp. II

II

cor. III

IV

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*And. sostenuto*

*(con sord.) unis.*

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fg. II

cf.

trp. II

cor. III

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

t.t. (P)

bi-zim i-çin-se Yok- tur a-maç di-y

bi-zim i-çin-se bi-zim i-çin-se Yok- tur a-maç di-y

bi-zim i-çin-se bi-zim i-çin-se Yok- tur a-maç di-y

ge-ti-mi-si-ni-çin-se le, a-maç-sız Ya-da a-maç-le, bi-zim i-çin-se bi-zim i-çin-se bi-zim i-çin-se Yok- tur a-maç di-y

div



I  
190

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fg. II

cf. g.

trp. II

cor. II

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*dolce*

*dim.*

*aim.*

*1. dolce*

*2. dolce*

*pp sempre*

*unis.*

*f*

*im.*

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments and vocal parts. The score is divided into systems, with each instrument or voice part on a separate staff.

**Instrumentation:**

- Flute (fl.)
- Oboe (ob.)
- Clarinet in B-flat (cl. II)
- Clarinet in B-flat (cl. I)
- Bassoon (fg. II)
- Contrabassoon (cfe.)
- Trumpet (trp. II)
- Trumpet (trp. I)
- Cor Anglais (cor. III)
- Trumpet (trbn. II)
- Timpani (timp.)
- Percussion (perc.)
- Cello (cel.)
- Piano (pi.)
- Organ (org.)
- Tenors (T.S.)
- Soprano (S)
- Alto (A)
- Tenors (T)
- Bass (B)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vlc.)
- Double Bass (Cb.)

**Performance Markings:**

- dolce* (fl., ob., cl. II)
- 3. dolce* (cl. I)
- cresc.* (cl. I)
- marcato* (fg. II)
- mp* (cfe.)
- pp* (timp.)
- mp* (perc.)
- cresc.* (pi.)
- dim.* (pi.)
- marcato* (pi.)
- mp* (org.)
- dim.* (org.)
- cresc.* (Vln. I)
- marcato* (Vln. I)
- cresc.* (Vlc.)
- marcato* (Vlc.)

200

cre - - - - - scen - - - - - do - - - - - ff

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fg II

cfg.

trp. II

cor. II

cor. III

trbn. II

cre - - - - - scen - - - - - do - - - - - ff

cre - - - - - scen - - - - - do - - - - - ff

timp. (Cor)

perc. *mf* *mp* *cresc.* - - - - - *molto* - - - - - *ff* *dim.* - - - - -

cel.

pi. *cresc.*

org. (*cresc.*)

T.S.

S

A

T

B

(con sord.)

Vln. I (*con sord.*) *cresc.* *ff marcato*

Vln. II (*con sord.*) *cresc.* *ff marcato*

Vla. (*con sord.*) *cresc.* *ff marcato*

Vlc. (*con sord.*) *cresc.* *ff marcato*

Cb. (*con sord.*) *cresc.* *ff*

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, including woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), brass (trumpet, trombone, tuba), percussion (timpani, snare, cymbals), strings (violin, viola, violoncello, double bass), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *dim.*, *pp*, *ppp*), and performance instructions (e.g., *no/ta - pto sosp. (pp)*, *[II]c-z*, *[II]w-b*). A circled number "210" is visible at the top right of the first staff. The page number "32" is written at the bottom left.

senza rit.

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fg. II

ofe.

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. I

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

senza rit.

I

Vln. II

Vln. I

Vlc.

Cb.

Solo

Solo

Solo

(tutti)

dim. molto

ppp

J (ca 102)

220

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fg. II

cfg.

trp. II

cor. III

trbn. I

timp.

perc. (w-b.)

cel.

pi.

org.

T.S.

S

A

T

B

(ca 102)

senza sordino (tutti)

senza sordino (tutti)

(solo) senza sordino (tutti)

senza sordino (tutti)

senza sordino

her ye ri mi se de  
da la nur

her ye ri mi se de  
da la nur

her ye ri mi se de  
da la nur

her ye ri mi se de  
da la nur

A ma da la nur her ye ri mi se de

Handwritten musical score for orchestra and vocal soloists. The score is arranged in systems. The upper systems include woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), brass (trumpets, trombones, tuba), percussion (timpani, cymbals), and strings (violin, viola, violin, cello). The lower systems include vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a vocal ensemble (I, II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The score contains various musical notations, including notes, rests, dynamics (e.g., *div.*, *rit.*, *molto*, *sempre*), and articulation marks. The vocal parts have lyrics in Turkish:   
 S (Soprano): (i.e) ki-pir ki-pir can-ı o-la-ğum  
 A (Alto): (...e) ki-pir ki-pir can-ı o-la-ğum  
 T (Tenor): (i.e) ki-pir ki-pir can-ı o-la-ğum  
 B (Bass): (...e) ki-pir ki-pir can-ı o-la-ğum  
 The vocal ensemble parts are marked with *tutti* and *non div.*. The string parts include a *detaché* marking. The score is written in a clear, legible hand.

K

*Un poco lento* ( $\text{♩} = 88-92$ )

fl.  
ob.  
cl. II  
cl. b.  
fag. II  
fag. I  
trp. II  
trp. I  
cor. III  
cor. II  
trbn. II  
trbn. I  
timp.  
perc.  
cel.  
pi.  
org.  
T.S.  
S.  
A.  
T.  
B.

Handwritten musical score for the first system, featuring woodwinds (flute, oboe, clarinets, bassoon), brass (trumpets, trombones), percussion (timpani, cymbals), strings (violin, viola, violin, cello), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Un poco lento* ( $\text{♩} = 82-92$ )

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

Handwritten musical score for the second system, featuring string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score includes parts for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), brass (trumpet, trombone, tuba), percussion (timpani, snare, cymbals), strings (violin, viola, violoncello, double bass), and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in Turkish, with the vocalists singing: "ben pi ya sa min kü çuk de gi gim le ri x le yük - Her ya ni me ben pi ya sa min kü çuk de gi gim le ri x le yük - Her ya ni me ben pi ya sa min kü çuk de gi gim le ri x le yük -". The score features various musical notations such as dynamics (p, f, cresc., decresc.), articulation (acc., stacc., marc.), and performance instructions (tr. tempo, pto susp, (trii)). A circled number "219" is visible in the upper right corner of the page.

This page of a handwritten musical score includes the following parts and markings:

- Woodwinds:** Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet I (cl. I), Clarinet Bass (cl. b.), Bassoon (fs II), and Contrabassoon (cfe).
- Brass:** Trumpet (trp.), Horn I (cor. I), Horn II (cor. II), Horn III (cor. III), Horn IV (cor. IV), Trombone I (trbn. I), Trombone II (trbn. II), and Trombone III (trbn. III). Many brass parts include the marking *molto*.
- Percussion:** Timpani (timp.), Percussion (perc.), and Cymbals (cel.).
- Piano and Organ:** Piano (pi.) and Organ (org.).
- Vocal Soloists:** Tenor Soloist (T.S.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part includes the marking *li*.
- String Ensemble:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

The score is written in a cursive, handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

fl.

ob.

cl. I

cl. II

fs. II

efe.

trp. I

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. I

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

cel.  
pi.  
org.  
T.S.  
*ta-m. yi-miz-dir* *ö-lüm de*

cel. (269)  
pi.  
org.  
T.S.  
*Mezar la-ra*

ob.  
fg.  
trp. I  
trp. II  
perc.  
col.  
pi.  
org.  
T.S.  
*[I.] lamb. (i.e.)* *marcato*  
*dim.*  
*kök. ke-ni-miz*

fg.  
 trp.  
 perc. (tamb.) (s.c.)  
 cel.  
 pi.  
 org. p sub.  
 T.S.

perc. (tamb.)  
 cel.  
 pi.  
 org. p sub.  
 T.S.

hic - zen vu

perc. tamb.  
 cel.  
 pi.  
 org. p sub.  
 T.S.

cek. ne-yi bili. riz

perc. (tamb.) c.c. *mp* *rit.* *ppp sempre*

cel. *mp* *rit.* *ppp*

pi. *mp* *rit.* *ppp*

org. *mp* *rit.* *ppp*

T.S. *Din-ya. min* *or-te-ri-n-de-ye bita*

ob. *mp* *rit.* *ppp*

cl. I *mp* *rit.* *ppp*

cl. B. *mp* *rit.* *ppp*

ff. I *mp* *rit.* *ppp*

perc. II *mp* *rit.* *ppp*

cel. *mp* *rit.* *ppp*

pi. *mp* *rit.* *ppp*

org. *mp* *rit.* *ppp*

T.S. *(...)(1)* *(...)(1)* *(...)(2)*

vlc. *non div.*

cb. *non div.*

M

Un poco più lento (d. ca. 86)

fl.  
ob.  
cl. II  
cl. b.  
fg. II  
cfl.  
trp. I  
trp. II  
trbn. I  
trbn. II  
timp.  
perc. [II] w-b. [II] tamb. (c.o.)  
cel.  
pi.  
org.  
T.S.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Un poco più lento (d. ca. 86)  
I. Vin.  
II. Vin.  
Vla.  
Vlc. (non div.)  
Cb. (non div.)  
div. a2  
non div.

309

fl. *ff*

ob. *cresc.*

cl. II *cresc.*

cl. B. *cresc.*

fg. II *ff*

cfg. *ff*

trp. II *cresc.*

cor. I *ff*

cor. II *ff*

trbn. I *ff*

trbn. II *ff*

timp. *(tamb.) s.c.*

perc. *(w-b.)*

cel. *ff*

pi. *ff*

org. *ff*

T.S.

S

A

T

B

*(div. a 2)*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *(non div.)*

Vlc. *(non div.)*

Cb. *ff*



molto sostenuto,  $\text{♩} = 112$

fl.  
ob.  
cl. II  
cl. b.  
ff.  
cfe.  
trp. II  
cor. II  
trbn. I  
timp.  
perc.  
cel.  
pi.  
org.  
T.S.  
S.  
A.  
T.  
B.

mp 3 5  
f marcato  
f marcato  
1. (con sord.)  
2. senza sord.  
mp  
mp  
c.c.  
(w-b.)  
p marcato  
p marcato  
p marcato

molto sostenuto,  $\text{♩} = 112$

(div. a 2)  
col legno battuto  
col legno battuto  
col legno battuto  
col legno battuto  
col legno battuto

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

This page of a musical score is divided into several systems of staves. The top system includes woodwind instruments: fl. (flute), ob. (oboe), cl. II (clarinet in B-flat), cl. b. (clarinet in B), fgs. II (first bassoon), and cfs. (second bassoon). The second system includes brass instruments: trp. II (second trumpet), cor. III & IV (third and fourth horns), and trbn. II (second trombone). The percussion section (perc.) is represented by a single staff. The keyboard section includes celesta (cel.), piano (pi.), and organ (org.). The vocal section (V.) includes tenors (T.S.), sopranos (S), altos (A), tenors (T), and basses (B). The string section (Str.) includes violins I and II (Vln. I & II), violas (Vla.), violas (Vlc.), and cellos (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f marcato* and *dim.*. The page number 46 is written at the bottom left.

fl.

ob.

cl. II

cl. B.

fg. II

off.

trp. II

cor. II

trbn. I

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

[T.] tri.  $\text{♩} = 112$  bac. di legno (?)

[C.] perc.  $\text{♩} = 112$  bac. di legno (?)

$\text{♩} = 112$

(col legno batt.)

non div.

non div.

(non div.)

non div.

ordinario

ordinario

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

♩ = 140

fl.

ob.

cl. II

cl. b.

fs. II

off.

trp. II

cor. II

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

[I.] (tri.) ?

[II.] (perc.) ?

♩ = 140

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

$\text{♩} = 112$

329

fl.

ob.

cl. I

cl. II

fg. I

fg. II

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. I

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

$\text{♩} = 112$

*non div. (col legno battuto)*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

0. ca 124

♩ = 148

fl.  
ob.  
cl. II  
cl. b.  
fg. II  
c. fg.  
trp. II  
cor. III  
cor. IV  
trbn. II  
timp.  
perc.  
cel.  
pi.  
org.  
T.S.  
S.  
A.  
T.  
B.

♩ = 148

ca 124

I  
Vln.  
II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

330

fl.  
ob.  
cl. II  
cb.  
fg. II  
cfg.  
trp. I  
II  
cor. II  
trbn. II  
timp.  
perc. (arc.) *mf* (tamb.) (c.c.)  
cel.  
pi. *sim.*  
org.  
T.S.  
S  
A  
T  
B  
I  
Vln. II *mf*  
Vla. *ordinario* *mf* *detache*  
Vlc. *ordinario* *mf* *detache* *pizz.*  
Cb. *mf* *f* *mf* *f*

fl.  
ob.  
cl. II  
cl. b.  
fg. II  
cfe.

trp. II  
cor. II  
trbn. II

timp.  
perc. (tamb.) (c.c.) (tamb.) s.c.

cel.  
pi.  
org.

T.S.  
S  
A  
T  
B

I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

52







fl.  
 ob.  
 cl. II  
 ch.b.  
 fg. II  
 cfb.  
 trp. II  
 cor. II  
 trbn. II  
 timp.  
 perc.  
 cel.  
 pi.  
 org.  
 T.S.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vlc.  
 Cb.

*(tr)*  
*(pizz. susp.)*  
*mf (cl. chi.)*  
*f*  
*tr. (br. c.)*  
*recor*  
*tamb. p (c.o.)*  
*t-t.*  
*tr. (bac. dilap.)*  
*er. az*  
*marcato*

or-ta di-rek pa-yan-da cat-ma  
 bi-ziz di-ni-ya yi a yak-  
 bi-ziz di-ni-ya yi a yak-  
 bi-ziz di-ni-ya yi a yak-  
 bi-ziz di-ni-ya yi tu



fl. I  
ob.  
cl. II  
cb.  
fag. II  
c.f.g.  
trp. I  
cor. II  
trbn. I  
timp.  
perc. (tam. (c.c.), pl. chi. ms, pl. chi. (l.v.))  
cel.  
pi.  
arg.  
T.S. (Kub. ba. ye, Her, rap., re. - j. - me)  
S  
A  
T  
B  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

**Q** Vivace (♩ ca 124)

(360)

fl.  
ob.  
cl. II  
ch. b.  
ff. II  
c.f.g.  
trp. II  
cor. II  
trbn. I  
timp.  
perc.  
cel.  
pi.  
org.  
T.S.  
S  
A  
T  
B

Handwritten musical score for woodwinds, percussion, and strings. The score includes parts for flute (fl.), oboe (ob.), clarinet II (cl. II), contrabassoon (ch. b.), first and second flutes (ff. II, c.f.g.), trumpet II (trp. II), cor II (cor. II), trombone I (trbn. I), timpani (timp.), percussion (perc.), cello (cel.), piano (pi.), organ (org.), and vocal soloist (T.S.). The percussion part includes triangle (tri. (bac. di legno)), tambourine (tamb. (oc.)), and cymbals (cym.). The woodwinds and strings parts feature various dynamics such as *cresc.*, *ff.*, *f.*, *mf*, and *sec.*, along with performance markings like *lento sempre* and *loco*. The string parts (S, A, T, B) are mostly blank, with some initial markings.

Vivace (♩ ca 124)

I  
Vin. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

Handwritten musical score for strings and double bass. The score includes parts for Violin I (I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The string parts feature various dynamics such as *cresc.*, *ff.*, *f.*, *mf*, and *sec.*, along with performance markings like *lento sempre* and *loco*. The double bass part (Cb.) includes a *pi.* marking.

This is a handwritten musical score for a symphony, likely in the style of a 19th-century composer. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments or voices. The instruments listed on the left are:

- Flute (fl.)
- Oboe (ob.)
- Clarinet in B-flat (cl. II)
- Clarinet in B-flat (cl. I)
- Flute in C (fl. I)
- Contra Bassoon (cfe)
- Trumpet (trp.)
- Cor Anglais (cor. III)
- Cor Anglais (cor. II)
- Cor Anglais (cor. I)
- Trumpet in B-flat (trbn. I)
- Timpani (timp.)
- Percussion (perc.) with a tambourine (tamb.)
- Cymbals (cel.)
- Piano (pi.)
- Organ (org.)
- Vocal Soloist (T.S.)
- Soprano (S)
- Alto (A)
- Tenor (T)
- Bass (B)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vlc.)
- Double Bass (Cb.)

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key markings include *pp* (pianissimo), *pp* *rit. 7. 8.*, and *pp* *rit. 8.*. There are also performance instructions like *(amb.)* and *pr.c.*. The score is written in a clear, legible hand, and the page number 59 is visible in the bottom right corner.

fl. (8)

ob.

cl. II

cl. B

fg. II

cf.

trp. II

cor. II

trbn. II

timp. *secco*

perc. *t-t.*

cel. *gr. c.* *sec.*

pi.

org.

T.S.

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.



fl.

ob.

cl. II

cl. b

fs. II

cf.

trp. II

cor. II

trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*cresc.*

*div.*

*arco*

*sec.*

*tamb.*

*ptz sosp.*

*t.t.*

*sec.*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

poco rit. - - - **R** *Larghetto* (d ca 52)

fl. *dim.*  
ob. *dim.*  
cl. II *dim.*  
cl. B *dim.*  
fag. II *dim.*  
cfe.

trp. II *dim.*  
cor. III *dim.*  
cor. IV *dim.*  
trbn. II *dim.*

timp. *cc.*  
perc. *(per sarp.)*  
cel. *dim.*  
pi. *dim.*  
org. *pp*

T.S.  
S  
A  
T  
B

poco rit. - - - *Larghetto* (d ca 52)

Vln. I *dim.*  
Vln. II *dim.*  
Vla. *dim.*  
Vcl. *dim.*  
Cb. *arc*

390

fl.  
ob.  
cl. II  
cb. b.  
ff. II  
c.f.g.

trp. I  
cor. III  
trbn. I

timp.

perc. (tri.) (liv.) (perc.)

cel.

pi.

org.

T.S.

S  
A  
T  
B

Bil. mez-si-niz a-ma-bu-nu siz Ja-nur-si-niz öy-le ve-ril-miş ha-va öy-le si-ne a-  
Bil. mez-si-niz a-ma-bu-nu siz Ja-nur-si-niz öy-le ve-ril-miş ha-va öy-le si-ne a-  
Bil. mez-si-niz a-ma-bu-nu siz Ja-nur-si-niz öy-le ve-ril-miş ha-va öy-le si-ne a-  
Bil. mez-si-niz a-ma-bu-nu siz Ja-nur-si-niz öy-le ve-ril-miş ha-va öy-le si-ne a-

(2 Soli) Vln.  
(2 Soli) Vla.  
Vlc.  
Cb.

f sempre



400

fl. *mp* *molto*

ob. *mp* *molto*

cl. II *mp* *molto*

cl. B *mp* *molto*

fg. II *mp* *molto*

cf. *mp* *molto*

trp. II (1.) *mp* *molto*

cor. II *mp* *molto*

trbn. I *mp* *molto*

trbn. II *mp* *molto*

timp.

perc. (tri.) (tri.) (acc. di legno)

cel.

pi.

org. *mf* *molto*

T.S.

S *molto*  
Bil. mez. si niz, sar. ar. lir dün. ya Or. se. le. nir yer, ze. de. le. nir gök On la. ri ka. ru. yan. lar

A *molto*  
Bil. mez. si niz, sar. si. lir dün. ya Or. se. le. nir yer, ze. de. le. nir gök On la. ri ka. ru. yan. lar

T *molto*  
Bil. mez. si niz, sar. si. lir dün. ya Or. se. le. nir yer, ze. de. le. nir gök On la. ri ka. ru. yan. lar

B *molto*  
Bil. mez. si niz, sar. si. lir dün. ya Or. se. le. nir yer, ze. de. le. nir gök On la. ri ka. ru. yan. lar

(2 Soli) Vln. *molto* tutti con sord. (div. ad.)<sup>8</sup>

(2 Soli) Vln. *molto* tutti con sord. (div. ad.)<sup>8</sup>

(Solo) Vla. *molto* (soli senza sord.)<sup>8</sup> con sord.

(2 Soli) Vlc. *molto* tutti con sord. (div. ad.)<sup>8</sup> (soli senza sord.)<sup>8</sup>

Cb. *molto* tutti con sord. (div. ad.)<sup>8</sup> (soli senza sord.)<sup>8</sup>

**S** Poco largo  
(d ca 44)

440

fl.  
ob.  
cl. II  
cb. II  
fs. II  
cfs.

trp. II  
cor. II  
trbn. II

timp.  
perc.

cel.

pi.  
org.

T.S.  
S  
A  
T  
B

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

p secco

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on multiple staves, with various instruments and vocal parts labeled on the left. The music is in a 4/4 time signature and features a variety of dynamics and articulations.

**Instrumental Parts:**

- Flute (fl.):** *colla parte*, *mp*, *f*
- Oboe (ob.):** *colla parte*, *mp*, *f*
- Clarinet II (cl. II):** *colla parte*, *mp*, *f*
- Clarinet Bass (cl. b.):** *mp*, *f*
- Trumpet II (trp. II):** *colla parte*, *mp*, *f*
- Cor Anglais (cor. in G):** *mp*, *f*
- Trumpet Bass (trbn. I):** *mp*, *f*
- Timpani (timp.):** *colla parte*, *mp*, *f*
- Percussion (perc.):** *mp*, *f*
- Cello (cel.):** *mp*, *f*
- Piano (pi.):** *colla parte*, *mp*, *f*
- Organ (org.):** *colla parte*, *mp*, *f*
- Violin I (Vln. I):** *sim.*
- Violin II (Vln. II):** *sim.*
- Viola (Vla.):** *sim.*
- Violoncello (Vlc.):** *sim.*
- Double Bass (Cb.):** *mp*, *f*

**Vocal Part (T.S.):**

*mf liberamente*

A - ma bi - ri. le - ri var, dir, o. lur hop

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The vocal part is written in a single staff with lyrics underneath. The instrumental parts are written in their respective staves, with some parts marked *colla parte* (playing with the vocal soloist).

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on multiple staves, including woodwinds, brass, percussion, strings, and voice.

**Woodwinds:** fl., ob., cl. II, ch. b., fg. II, cff.

**Brass:** trp. II, cor. II, III, IV, trbn. II

**Percussion:** timp., perc., cel., pi., org.

**Voice:** T.S. (Soprano), S., A., T., B.

**Strings:** Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., Cb.

**Lyrics:** U-mut- az- ca tu- tar sek- yu-ri-ni Nav- ra- yip

**Performance markings:** mp, cresc., p, mf, sf, (tamb.), (b), div. a2, (pizz.), (b).



420 poco sost. a tempo

rit. - molto Andante semplice (♩ = 72-82)

fl. *molto* *senza trilla*

ob. *molto* *div.* *senza trilla*

cl. I *molto* *div.* *senza trilla*

cl. B *molto* *div.* *senza trilla*

fg. I *molto* *div.* *senza trilla*

fg. II *molto* *div.* *senza trilla*

trp. I *mp*

trp. II *mp*

cor. I *mp*

cor. II *mp*

trbn. I *mp*

trbn. II *mp*

timp. *mp* *ppp* *secco*

perc. *mp* *ppp* *pp sempre* *pr. c.* *pp secco* *pp secco*

cel. *pp* *pp sempre* *pp sempre*

pi. *pp* *pp sempre* *pp sempre*

org. *pp* *pp sempre* *pp sempre*

T.S. *mp*

S *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

A *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

T *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

B *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

zör la-yas yer yüzünü *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

Ni Enge *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

se- gir me-sin in-san pü-nü *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

poco sost. a tempo (non div.)

rit. molto Andante semplice (♩ = 72-82)

I *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

II *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

Vla. *div. a* *col legno* *pp sempre* *pp sempre*

Vlc. *div.* *col legno* *pp sempre* *pp sempre*

Cb. *mp* *pp* *pp sempre* *pp sempre*

*arco col legno* *pp sempre* *pp sempre*

430

fl.

ob.

cl. I

cl. b.

1. solo *mp ma marcato*

sf. II

efe.

trp. I

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. I

trbn. II

(secco)

timp.

(pp) (p to sosp.)

perc.

(pp) sec.

(p) sec.

cel.

(pp) sec.

pi.

(pp)

org.

brillante

dim.

T.S.

S.

A.

T.

B.

I

col legno

col legno

mf dim.

col legno

col legno

col legno

col legno

col legno

col legno

col legno

Handwritten musical score for a symphony, page 71. The score includes parts for woodwinds, brass, percussion, strings, and chamber instruments.

**Woodwinds:** Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet in B-flat (cl. b.), Bassoon (cb.), Bassoon II (sf. II), and Contrabassoon (cfe.).

**Brass:** Trumpet II (trp. II), Horns (cor. II), Trombone I (trbn. I), and Trombone II (trbn. II).

**Percussion:** Timpani (timp.), Percussion (perc.), and Cymbals (cel.).

**Keyboard:** Piano (pi.) and Organ (org.).

**Vocalists:** Tenor (T.S.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

**Chamber Instruments:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

**Handwritten Annotations:**

- 440 (circled)
- U (boxed)
- mp, mf, f, marcato
- con ard.
- con sord.
- con sordino 1.
- 2. mf marcato
- p<sup>to</sup> sosp. (p)
- perc. (p)
- ordinario
- mp

71

(450)

This page of a handwritten musical score includes the following parts and markings:

- Flute (fl.):** Features a complex melodic line with many trills and grace notes.
- Oboe (ob.):** Similar to the flute, with intricate melodic patterns.
- Clarinets (cl. I, II):** Both parts have similar melodic lines.
- Cor Anglais (cl. b.):** Provides harmonic support with chords.
- First Bassoon (fs. I):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Second Bassoon (fs. II):** Similar to the first bassoon.
- Trumpets (trp. I, II):** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cor Horns (cor. I, II):** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Trumpets (trbn. I, II):** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Timpani (timp.):** Marked with *(p) susp.*
- Drum (perc.):** Features a melodic line with *w-b. mp* markings.
- Cello (cel.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Piano (pi.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Organ (org.):** The part is mostly blank.
- Vocalists (T.S., S., A., T., B.):** The vocal staves are blank.
- Violins (Vln. I, II):** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Viola (Vla.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violoncello (Vlc.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Double Bass (Cb.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Dynamic markings include *mf*, *mp*, *con. ard.*, and *(p)*.

V

(460)

fl.  
ob.  
cl. II  
cl. b.  
fag. II  
cfs.

trp. II  
COR. III  
COR. IV  
trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

I  
Vln.

II  
Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.



fl. (8)

ob.

cl. II

cl. b.

fs. II

ofs.

trp. II

cor. II

trbn. (aa)

timp.

perc. (tam. b.) w-b. (P) (Pr) (pr.c. (w-b)) (pr.c.) (tam. b.) (c.c.)

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I (div.) non div. div.

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

poco stringendo - - - - - a tempo

(480)

fl. *cresc.*

ob. *cresc.*

cl. II *cresc.*

cl. B *cresc.*

fg. II

cfg.

trp. II *cresc.*

cor. II *cresc.*

trbn. II *cresc.*

timp. *trm*

perc. *(perc.) (c.c.) tamb. cresc. cresc. tri. sec.*

cel. *(8)*

pi. *sem. cresc.*

org. *Pad. sempre*

T.S.

S

A

T

B

Vln. I *(div. a2)*

Vln. II *non div. (ff)*

Vla. *(ff)*

Vlc. *(ff)*

Cb. *(ff)*

poco stringendo - - - - - a tempo

*div. a2*  
*mf*  
*div. a2*  
*mf sub.*



fl.  
ob.  
cl. I  
cl. II  
fag. I  
fag. II

1. mp  
p  
dim. molto  
ppp  
2.  
1. pppp

trp. I  
trp. II  
cor. I  
cor. II  
trbn. I  
trbn. II

timp.

perc.

cel.

pi.

c.v.

org.

f.v.

T.S.

S

A

T

B

Vln. I  
Vln. II

Vla.

Vlc.

2 Soli

Cb.

2 Soli (dim)

fl.

ob.

cl. I

cl. b.

fs. II

cf. II

trp. II

cor. I

cor. II

trbn. I

timp.

perc.

cel.

pi.

org.

T.S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. (2 soli)

Cb. (2 soli)

Fg.

*senza rit.*

*dim. molto*

*al niente*

*Maestro 2007*  
*Kudskov*

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI

121804

**DOĞANÇAY'IN ÇINARLARI**  
(Tenor Solo, Koro ve Orkestra İçin Beste)  
İLE  
BENJAMIN BRITTEN'İN  
**SAVAŞ REQUIEMİ** ADLI YAPITI  
VE BU YAPIT BAĞLAMINDAKİ BESTECİLİĞİ

(Sanatta Yeterlik Eser Çalışması)

CİLT II: ESER METNİ

Hazırlayan:  
9760022 Mehmet NEMUTLU

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Danışman:  
Doç. Dr. Hasan UÇARSU

121804  
CİLT II

İSTANBUL – 2002

Mehmet NEMUTLU

tarafından hazırlanan

"Doğançay'ın Çınarları" (Tenor Solo, Koro ve Orkestra İçin Beste)

İle Benjamin Britten'in Savaş ReQuiemi Adlı Yapıtı ve Bu Yapıt

Bağlamındaki Besteciliği

adlı bu çatışma jürimizce

Sanatta Yeterlik

Tezi /  Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 18 / 10 / 2002

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi Prof. İstemihan TAVILOĞLU  
(Dokuz Eylül Üniv.)

İstemihan Taviloğlu

Jüri Üyesi Doç. Dr. Hasan UÇARSU  
(Danışman)

Hasan Uçarsu

Jüri Üyesi Doç. Dr. Özkan MANAV

Özkan Manav

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Volkan BARUT

Volkan Barut

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Turgay ERDENER  
(Hacettepe Üniv.)

Turgay Erdener

TE YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Mlu

## İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	VIII
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	IX
GİRİŞ.....	XIV
1.1. Çalışmanın Amacı.....	XIV
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	XV
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	XVI
2. SAVAŞ REQUIEMİ'NİN BİR YAPIT OLARAK	
TARİHSEL BAĞLAMI.....	1
2.1. Savaş Requiem'i'nin Künyesi.....	1
2.2. Yeni Coventry Katedrali ve Yapıtın Tarihsel Bağlamı.....	4
2.3. Yapıtın Yazılma ve Seslendirilme Süreçleri.....	5
3. YAPITIN METİNSEL KAYNAKLARI .....	10
3.1. Bir <i>Missa Pro Defunctis</i> Olarak Savaş Requiem'i.....	10
3.2. Savaş Requiem'i Metinlerinin Katmanlı Yapısı.....	13
3.3. Wilfred Owen'ın Şiirleri.....	19
3.4. Britten ile Owen'ı Buluşturan Ortak Tavrı: Pasifizm.....	24
3.5. Yapıtın Tam Metni.....	29
4. SAVAŞ REQUIEMİ'NDE 'GÜÇLER' VE	
MEKÂNSAL ÖRGÜTLENME.....	43
4.1. 'Güçleri' Oluşturan Yorumcu Grupları ve İşlevleri.....	43
4.2. Savaş Requiem'i'nde 'Güçler' İle Mekân Arasındaki İlişki.....	46
5. YAPITIN GENEL MÜZİKSEL ANALİZİ.....	50
5.1. Requiem Aeternam.....	50
5.1.1. Requiem Aeternam-I.....	53

5.1.2. Te Decet Hymnus.....	64
5.1.3. Requiem Aeternam-II.....	70
5.1.4. What Passing Bells.....	71
5.1.5. Kyrie Eleison.....	75
5.2. Dies Irae .....	77
5.2.1. Dies Irae-I .....	80
5.2.2. Bugles Sang.....	84
5.2.3. Liber Scriptus.....	87
5.2.4. Out There .....	92
5.2.5. Recordare Jesu Pie.....	97
5.2.6. Confutatis Maledictis .....	102
5.2.7. Be Slowly Lifted Up.....	105
5.2.8. Dies Irae-II.....	110
5.2.9. Lacrimosa.....	112
5.2.10. Move Him.....	116
5.2.11. Pie Jesu .....	122
5.3. Offertorium.....	125
5.3.1. Domine Jesu.....	127
5.3.2. Sanctus Michael .....	130
5.3.3. Quam Olim Abrahae-I.....	132
5.3.4. So Abram Rose.....	136
5.3.5. Hostias.....	142
5.3.6. Quam Olim Abrahae-II.....	146
5.4. Sanctus.....	150
5.4.1. Sanctus.....	152
5.4.2. Pleni sunt caeli.....	155
5.4.3. Hosanna-I.....	157
5.4.4. Benedictus.....	159
5.4.5. Hosanna-II.....	161
5.4.6. After The Blast Of Lightning.....	162
5.5. Agnus Dei.....	169

5.6. Libera Me.....	180
5.6.1. Libera Me-I.....	185
5.6.2. Dum Veneris.....	189
5.6.3. Tremens.....	191
5.6.4. Libera Me-II.....	194
5.6.5. Dies Illa.....	198
5.6.6. Libera Me-III.....	200
5.6.7. It Seemed That Out Of Battle.....	204
5.6.8. Let Us Sleep Now 'In Paradisum'.....	208
5.6.9. Requiescant In Pace.....	212
6. SONUÇ.....	214
7. EKLER.....	225
8. KAYNAKLAR.....	230
9. ÖZGEÇMİŞ.....	233

## ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

1960'lı yıllar politik ve kültürel açılardan geriye dönülüp 20. yüzyılın 'kuşbakışı' olarak görülebileceği, daha tarafsız bir gözle yüzyılın muhasebesinin yapılabileceği bir dönemin başlangıcıdır. Bu döneme dek dünya iki büyük savaş yaşadı; yerleşik sayılan pek çok sistem, düzen yerinden oldu; sarsılmaz sanılan iktidarlar birbiri ardından yerle bir oldu. Özellikle 'batılı' insanı, düzenini yüzyıllar boyu çizgisel bir gelişim eksenine oturtmuş, kurduğu, kurmakta olduğu dünyaya güvenen, onu sakınan 'uygar' insanı derin kaygılara salan önemli parçalanmalar yaşandı. Yapmaya, kurmaya, yaratmaya odaklı bir yaşam sürdürdüğünü sanan 'uygar dünya' yıkma, yok etme, öldürme potansiyellerinin ne kadar yüksek olduğunu fark etti hayretle. 20. yüzyılın ilk yarısında hızla katedilen bu fırtınalı süreç 50'lerde kısmen yatıştığında bu, bireyler ve toplum açısından bir hesaplaşma sürecinin de başladığını ilân ediyordu. Günlük yaşamın, iktisadi dönüşümlerin, politik dengelerin ve ideolojilerin, sanatsal ve düşünsel üretimin alabildiğine etkilendiği tarihsel dönüşümlere bakma, onları anlamaya çalışma, sorgulama, yorumlama vakti gelmişti. 1913 doğumlu bir İngiliz bestecisi olan Benjamin Britten bu köklü dönüşümleri ya bizzat yaşadı ya da sonuçlarına tanık oldu. Bu süreçte İngiltere aslâ yalıtık bir ülke konumunda değildi, tersine sorunların hep merkezinde yer alıyordu. İşte, Britten'in bu inceleme metnimizde ele aldığımız 1961 tarihli yapıtı *Savaş Requiem*i de zorunlu olarak böylesi bir tarihsel bağlamın üzerine oturur ve açıkçası, anlamını da ağırlıklı olarak bu bağlam içinde bulur.

Yapıt 20. yüzyıl müzik üretiminde de birkaç açıdan ilginç bir yer bulur kendine. Eski, köklü bir litürji ürününü ('requiem missası') çağdaş metinlerle (Wilfred Owen'in şiirleri) iç içe geçirerek onu güncelleştirir, ona bir yaşam alanı, bir işlev kazandırır. Bestecisinin müziksel üretim içindeki devrimsel nitelikli dönüşümlere bakışının ve yapıtlarıyla kendini bu üretime göre konumlandırışının ipuçlarıyla doludur. Britten'in hem kendi besteciliğini, hem de 20. yüzyıl müziğine bakışındaki özgün kimliği aydınlatan bir yapıttır. Ayrıca, bu yapıtı analiz etmenin kompozisyon alanındaki bir 'sanatta yeterlik' çalışmasına yapabileceği katkı bakımından zengin



olanaklar sunduğuna kuşku yoktur: Yapıtta, farklı metinsel kaynakların bir bütün oluşturur biçimde bir araya getiriliş; ‘libretto’ nun getirdiği kurgusal işleyiş ve ‘sahne’ düzeni; müzikle anlam arasında kurulan sıkı ilişkinin ve etkileşimin biçimleri; geniş bir çalgı ve insan sesi kaynağının etkin biçimde kullanılması; yapıtın içinde seslendirildiği mekânın temel bir tasarım ögesi olarak yapıtta müziksel ve anlamsal ilişkileri koşullaması olgusu vb..

Yukarda özetlenen genel ve kişisel nedenlerle önemli analitik olanaklar içerdiğini düşündüğümüz solistli, korolu orkestra yapıtı *Savaş Requiemi* üzerindeki çalışmamız iki ana gövdede toplanan metinlerden oluşur. Birinci grup metinler yapıtın tasarımsal varlığının (türü, metinsel kaynakları, bestecisinin metinlerle ilgili olarak yaptığı seçimlerin gerisinde yatan nedenler, çalgısal ve vokal oluşumu, yorumcu gruplarının kullanılışı, mekânsal örgütlenmeye ilişkin saptamalar vb.); ikinci gruptakiler ise kurgusal işleyişinin (yapıtın sunduğu sırayla, bölümler, bölmeler, kesitler ekseninde örneklerle ilerleyen ayrıntılı bir müziksel döküm) irdelenmesine yönelik metinlerdir. Bu iki ana gövdenin ardından *Savaş Requiemi*’nin getirdikleri özelinde Benjamin Britten’ın besteciliğı üzerine bazı genellemeler yaparak çalışmanın belli bir bütünlüğe kavuşması hedeflenmiştir.

Bu inceleme metninde yer alan litürjik ayrıntıların hazırlanmasında, Hıristiyanlığın litürjik tarihi üzerinde genel bir bakış açısının oluşturulmasında ve belli litürjik metinlerin bulunmasında yardımını esirgemeyen Ermeni Katolik Kilisesi rahibi Gaspar BEYLERYAN’a; Benjamin Britten’ın *Savaş Requiemi* içinde yer verdiği Owen şiirlerini kusursuz biçimde türkçede yeniden yazan Yavuz OYMAK’a; Roma Katolik Kilisesi’nin en önemli litürjik metinlerinden biri olan *Missa pro Defunctis* (Ölümler Missası ya da *Requiem Missası*) metinlerini türkçeye çevirirken daha önce yapmış olduğu çevirilerinden yararlanmama izin veren Kültür Bakanlığı Devlet Çoksesli Korosu şefi İbrahim YAZICI’ya; örneklerin taranarak bilgisayar ortamına aktarılmasında, temizlenerek hazırlanmasında ve metin içine yerleştirilmesinde, metnin mizanpajında ve tüm malzemenin basılmasında özveriyle yardım eden ve çalışmaya sahip çıkarak büyük bir yükü omuzlayan Evren BÜLAY’a teşekkürü bir borç bilirim.

## ÖZET

Adı, kaba bir tasnifle, 20. yüzyılın ‘gelenekçiler’ kanadında sayılan İngiliz bestecisi Benjamin Britten’in (1913-1976) müzik üretiminde 1961 tarihli *Savaş Requiemi (War Requiem)* adlı yapıt özel bir yer tutmaktadır. Yapıt bir yanda, müziksel kuruluş, tutarlılık, bütünlük gibi temel bestecilik kavramlarına, öte yanda, tonalite, anlatım, doku gibi çağdaş müzik yazısının sorunlarına getirdiği yanıtlar açısından tam bir olgunluk dönemi yapıtıdır. Bu inceleme metni yapıtın içinde olduğu tarihsel bağlamdan başlayarak, yapıtın projesini, malzemesini, müziksel ayrıntılarını, müziğini biçimlendirirken besteciye koşullayan olguları aydınlatmayı amaçlamaktadır.

Öbür yapıtlarında olduğu gibi, Britten’in besteciliğinin değişmez bakış açısını burada da izlemek mümkündür. Mekânı, yorumcuların ve dinleyicilerin kimliklerini önemseyen ve yapıtın projesini bu veriler ışığında biçimlendiren bir bestecilik tavrı. Britten’in gerek metinsel ve anlamsal katmanların ayrıştırılmasında, gerek kullandığı yorumcu sayısı ve süresi bakımından dev bir yapıt olan *Savaş Requiemi*’nin bölümlenmesinde ve genel akışında ‘anlaşılabilirlik’ olgusunun nasıl vurgulandığı ortadadır.

*Savaş Requiemi* 20. yüzyılın modernist olan ve olmayan bestecilik anlayışları açısından da kilit önemde bir yapıttır: Tonaliteyi bir olgu olarak dışlamamakla birlikte onun anlatımın önünde bir engel oluşturmasına izin vermemesi; modaliteyi, yoğun bir kromatizmi, hattâ 12-ses açılımlarını tonalite bağlamında ya da tonal bağlamın yanı sıra kullanabilmesi yazısının önemli nitelikleridir. Britten’in öbür yapıtları gibi *Savaş Requiemi* de, onun müziğin anlatım olanaklarını genişletme uğraşında bir deney alanı olmuştur. Gene de, ‘yazı’yı bir sorun olarak algılamaz. ‘Yazı’ onda ‘anlam’dan beslenen doğal bir sonuçtur. Ama Britten müziğinin temel önceliğini hiç unutmaz. Bu, yaşamdan kaynaklanan bir düşüncenin, duygunun,

anlamın dinleyiciyle paylaşılması sorunudur. Bunun ötesinde, bestecilik bağlamındaki profesyonel 'sofistikasyonlara' ilgi duymaz; onları önemsemez.

**ANAHTAR KELİMELER:** Britten, Requiem, Owen, Pasifizm, Bestecilik



## SUMMARY

*War Requiem* (1961) has a great reputation among the works of Benjamin Britten (1913-1976) whose name is generally considered among the so-called 'traditionalists'. It is a mature response not only to general compositional concepts like structure, coherence, unity, but also to tonality, expression, and texture, which are notable elements in the 20<sup>th</sup> century music. This analysis which begins with an introductory chapter on the historical context which shapes the piece, aims to clarify the work as a project, its materials, its musical details and it comments on the conditions which limit and also provoke the composer during his act of creation.

The primary motivation of the composer is very common here, in this work of post-war years. Britten had always tried to take the 'identity' of the performer, the audience and the physical context of the performance into the account. He organizes this huge body of textual and dramatic layers in different forms, focusing his music on the concept of 'comprehensibility'.

*War Requiem* has a significant place among the outstanding works of the 20<sup>th</sup> century music. Britten neither excludes tonality nor sees it as something that obstructs the fluency of the narration. He uses tonality, or a combination of tonality and modality in a context of advanced chromaticism, which sometimes leads to certain 12-tone combinations. Britten is an experimental composer who tried to push the limits of musical expression. He is not particularly interested in pure problems of musical composition. According to him, musical texture naturally comes from an extra-musical 'sense'. He is in opposition to any kind of professional sophistications. He believes that musical creation is a way to express an emotion, a thought or a meaning which has its origin in life itself.

**KEY WORDS:** Britten, Requiem, Owen, Pacifism, Composition

**ÖRNEKLER LİSTESİ**

	<u>Sayfa no.</u>
Ör. 1.1 Ses ve Piyano İndirgemesi (I/1) <sup>1</sup>	55
Ör. 1.2 Analitik İndirgeme (I/1)	56
Ör. 1.3 Analitik İndirgeme (I/1)	59
Ör. 1.4 Analitik İndirgeme (I/1)	62
Ör. 1.5 Analitik İndirgeme (I/1)	63
Ör. 1.6 Ses ve Piyano İndirgemesi (I/2)	66
Ör. 1.7 Bestecinin Taslakları (I/2)	67
Ör. 1.8 Analitik İndirgeme (I/2)	68
Ör. 1.9 Analitik İndirgeme (I/2)	68
Ör. 1.10 Ses ve Piyano İndirgemesi (I/4)	72
Ör. 1.11 Ses ve Piyano İndirgemesi (I/4)	73
Ör. 1.12 Analitik İndirgeme (I/5)	75
Ör. 1.13 Analitik İndirgeme (I/5)	75
Ör. 2.1 Analitik İndirgeme (II/1)	80
Ör. 2.2 Analitik İndirgeme (II/1)	80
Ör. 2.3 Ses ve Piyano İndirgemesi (II/1)	81
Ör. 2.4 Ses ve Piyano İndirgemesi (II/1)	81
Ör. 2.5 Ses ve Piyano İndirgemesi (II/1)	82
Ör. 2.6 Ses ve Piyano İndirgemesi (II/1)	83
Ör. 2.7 Analitik İndirgeme (II/1)	84
Ör. 2.8 Ses ve Piyano İndirgemesi (II/2)	85
Ör. 2.9 Analitik İndirgeme (II/2)	86
Ör. 2.10 Analitik İndirgeme (II/2)	87
Ör. 2.11 Ses ve Piyano İndirgemesi (II/3)	89
Ör. 2.12 Analitik İndirgeme (II/3)	89
Ör. 2.13 Analitik İndirgeme (II/3)	90
Ör. 2.14 Ses ve Piyano İndirgemesi (II/3)	90

<sup>1</sup> Parantez içindeki rakamların ilki yapıtın bölüm numarasını, ikincisi bu bölümün içindeki bölme numarasını göstermektedir.

Ör. 2.15	Analitik İndirgeme (II/3)	90
Ör. 2.16	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/3)	91
Ör. 2.17	Ses ve Piyano İndirgemesi ile Analitik İndirgeme (II/4)	94
Ör. 2.18	Analitik İndirgeme (II/4)	97
Ör. 2.19	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/5)	98
Ör. 2.20	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/5)	99
Ör. 2.21	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/5)	99
Ör. 2.22	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/5)	101
Ör. 2.23	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/5)	102
Ör. 2.24	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/6)	103
Ör. 2.25	Analitik İndirgeme (II/6)	104
Ör. 2.26	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/6)	104
Ör. 2.27	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/6)	105
Ör. 2.28	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/7)	107
Ör. 2.29	Analitik İndirgeme (II/7)	109
Ör. 2.30	Analitik İndirgeme (II/8)	111
Ör. 2.31	Ses ve Piyano İndirgemesi ile Analitik İndirgeme (II/8)	112
Ör. 2.32	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/8)	112
Ör. 2.33	Analitik İndirgeme (II/9)	114
Ör. 2.34	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/9)	115
Ör. 2.35	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/10)	117
Ör. 2.36	Analitik İndirgeme (II/10)	118
Ör. 2.37	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/10)	119
Ör. 2.38	Analitik İndirgeme (II/10)	119
Ör. 2.39	Ses ve Piyano İndirgemesi (II/10)	121
Ör. 2.40	Analitik İndirgeme (II/11)	123
Ör. 2.41	Analitik İndirgeme (II/11)	123
Ör. 3.1	Analitik İndirgeme (III/1)	128
Ör. 3.2	Ses ve Piyano İndirgemesi ile Litürjik Alıntı (III/1)	129
Ör. 3.3	Ses ve Piyano İndirgemesi (III/2)	130
Ör. 3.4	Analitik İndirgeme ile Ses ve Piyano İndirgemesi (III/2)	131
Ör. 3.5	Analitik İndirgeme ile Ses ve Piyano İndirgemesi (III/2)	132

Ör. 3.6	Ses ve Piyano İndirgemesi ile Analitik İndirgeme (III/3)	133
Ör. 3.7	Analitik İndirgeme (III/3)	134
Ör. 3.8	Analitik İndirgeme (III/3)	135
Ör. 3.9	Ses ve Piyano İndirgemesi (III/3)	136
Ör. 3.10	Ses ve Piyano İndirgemesi (III/4)	139
Ör. 3.11	Analitik İndirgeme (III/4)	139
Ör. 3.12	Ses ve Piyano İndirgemesi (III/4)	140
Ör. 3.13	Ses ve Piyano İndirgemesi (III/4)	141
Ör. 3.14	Ses ve Piyano İndirgemesi (III/5)	144
Ör. 3.15	Analitik İndirgeme (III/5)	145
Ör. 3.16	Analitik İndirgeme (III/5)	146
Ör. 3.17	Analitik İndirgeme (III/6)	147
Ör. 4.1	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/1)	154
Ör. 4.2	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/1)	155
Ör. 4.3	Analitik İndirgeme (IV/2)	156
Ör. 4.4	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/3)	158
Ör. 4.5	Analitik İndirgeme (IV/3)	158
Ör. 4.6	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/4)	160
Ör. 4.7	Analitik İndirgeme (IV/5)	162
Ör. 4.8	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/6)	163
Ör. 4.9	Orkestra Partisyonu (IV/6)	164
Ör. 4.10	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/6)	165
Ör. 4.11	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/6)	165
Ör. 4.12	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/6)	166
Ör. 4.13	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/6)	166
Ör. 4.14	Ses ve Piyano İndirgemesi (IV/6)	167
Ör. 5.1	Ses ve Piyano İndirgemesi (V)	173
Ör. 5.2	Ses ve Piyano İndirgemesi (V)	173
Ör. 5.3	Analitik İndirgeme (V)	174
Ör. 5.4	Ses ve Piyano İndirgemesi (V)	175
Ör. 5.5	Ses ve Piyano İndirgemesi (V)	175

Ör. 5.6	Ses ve Piyano İndirgemesi (V)	176
Ör. 5.7	Ses ve Piyano İndirgemesi (V)	176
Ör. 5.8	Analitik İndirgeme (V)	177
Ör. 5.9	Ses ve Piyano İndirgemesi (V)	177
Ör. 6.1	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/1)	186
Ör. 6.2	Analitik İndirgeme (VI/1)	187
Ör. 6.3	Orkestra Partisyonu (VI/1)	187
Ör. 6.4	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/1)	188
Ör. 6.5	Analitik İndirgeme (VI/1)	189
Ör. 6.6	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/1)	189
Ör. 6.7	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/2)	190
Ör. 6.8	Ses ve Piyano İndirgemesi ile Analitik İndirgeme (VI/2)	190
Ör. 6.9	Ses ve Piyano İndirgemesi ile Analitik İndirgeme (VI/2)	191
Ör. 6.10	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/3)	192
Ör. 6.11	Analitik İndirgeme (VI/3)	193
Ör. 6.12	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/4)	195
Ör. 6.13	Analitik İndirgeme (VI/4)	195
Ör. 6.14	Analitik İndirgeme (VI/4)	196
Ör. 6.15	Analitik İndirgeme (VI/4)	196
Ör. 6.16	Analitik İndirgeme (VI/4)	197
Ör. 6.17	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/4)	197
Ör. 6.18	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/5)	198
Ör. 6.19	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/5)	199
Ör. 6.20	Analitik İndirgeme (VI/5)	199
Ör. 6.21	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/6)	201
Ör. 6.22	Analitik İndirgeme (VI/6)	203
Ör. 6.23	Analitik İndirgeme (VI/7)	205
Ör. 6.24	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/7)	206
Ör. 6.25	Analitik İndirgeme (VI/7)	206
Ör. 6.26	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/7)	207
Ör. 6.27	Analitik İndirgeme (VI/8)	209
Ör. 6.28	Analitik İndirgeme (VI/8)	210



Ör. 6.29	Analitik İndirgeme (VI/8)	210
Ör. 6.30	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/8)	210
Ör. 6.31	Analitik İndirgeme (VI/8)	211
Ör. 6.32	Ses ve Piyano İndirgemesi (VI/8)	211



## GİRİŞ

Bu inceleme metni 20. yüzyıl İngiliz bestecilerinden Benjamin Britten'in (1913-1976) 1961 tarihli ve Op. 66 numaralı yapıtı *Savaş Requemi (War Requiem)* üzerine yazılmış kapsamlı bir analiz, bir değerlendirme olarak düşünülebilir. Gerçi, tek bir yapıt üzerine yapılan bir analizin, ne kadar kapsamlı olursa olsun, o yapıtın bestecisinin müzik diline ve bu dilin çağın müzik diline getirdiği katkıyı saptamak bakımından yetersiz kalacağı açıktır. Ancak, *Savaş Requemi*'nin 20. yüzyılın çok keskin anlayış farklılıklarının yaşandığı bir diliminde yazılmış olması, o dönemde 'modernist' hareketlerin iyice hız kazanması sonucu Britten'in da içinde yer aldığı "gelenekçi" diye nitelenen kesimin tavrını ve potansiyelini en iyi temsil eden yapıtlardan biri olması bu analizi anlamlı kılmaktadır. Kaldı ki, 1950'ler sonrası had safhada karmaşılaşarak soyutlaşan ve dinleyiciyle bağını koparma olasılığını göze alan besteleme anlayışlarına karşı her zaman mesâfeli durmuş olan bir bestecinin yüzyılın ilk yarısındaki 'modernist' hareketlere göre saptadığı temel yaratıcılık tavrını; bu hareketleri özümseyerek oluşturduğu kişisel dilinin ulaştığı olgunluğu; anlamı ve iletişimi koşulsuz olarak öne almasını; gelenekle alışverişindeki ölçütleri ve olanakları sonuna kadar kullanma konusundaki kararlılığını göstermesi bu yapıtın önemini bir kat daha arttırmaktadır.

### 1.1. Çalışmanın Amacı

Bir yapıtın ayrıntılarından ve bu ayrıntılarda somutlaşan niteliklerden yola çıkılarak ne ölçüde genellemelere varılabilirse, bu metinde de o ölçüde bu olanaktan yararlanılacak, elden geldiğince, bestecinin müzik diline ilişkin bütünleyici atıflarda bulunulacaktır. Bu tür bir yaklaşımın yapıtın ortaya çıkış koşullarına da, dayandığı bestecilik ilkelerine de, ulaşmaya çalıştığı olası sonuçlara da açıklık getireceğinden kuşku duymuyoruz. Tüm bu çabanın sonunda o yapıtın varlığının bizim için daha anlamlı hale gelmesine katkıda bulunabilirsek, bu metin bir ölçüde amacını yerine getirmiş sayılabilir. Bu nedenle, inceleme metnimiz müziksel analizin dışında da

önemli olduğuna inandığımız bazı bölümler içermektedir. Bu bölümlerde yapıtın ortaya çıkış sürecine, içerdiği metinsel malzemeye, bestecinin hayata ve sanata bakışına, yapıtında altını çizdiği kavramlara, olgulara ve gelenekle kurduğu bağa ilişkin elden geldiğince kapsamlı bilgiye de ulaşılabilecektir.

## 1.2. Çalışmanın Kapsamı

Yapıtın analizinde iki temel partisyondan yararlanılmıştır. Bunlardan biri 1962 *Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.* basımı tam orkestra partiyonu, öbürü, gene aynı yayımevinin 1963 tarihinde yayım haklarını aldığı ve bestecinin yardımcısı Imogen Holst tarafından yapılmış piyano indirgemeli vokal partiyondur. Bunların yanısıra, gerek Britten'in besteciliği hakkında, gerekse *Savaş Requiemi* hakkında incelemeler, yorumlar içeren çok sayıda irili ufaklı metne ulaşılmıştır. Yeri geldiğinde bu metinlerin getirdiği katkılar bizim inceleme metnimiz içinde de referanslarıyla birlikte yer bulacaktır. Ama bunlardan birini özellikle belirtmek gerekirse, Mervyn Cooke'un yazdığı ve önemli bir bölümü Philip Reed'in katkısıyla hazırlanan *Britten, War Requiem* adlı çalışmayı anmadan geçemeyiz. *Cambridge University Press* yayımevi tarafından basılan bu çalışma, açıktır ki, *Savaş Requiemi* üzerine yayımlananlar arasında belki en kapsamlı ve ayrıntılı müzikolojik bütünlük taşıyan çalışmadır. Her ne kadar, bu çalışma bizim inceleme metnimizle yapıta yaklaşım açısından farklı bir tavır ve içeriğe sahip olsa da, yapıtın bütünlüğünün kavranması bakımından, kaçınılmaz olan bazı noktalarda Cooke'un çalışmasının tarihsel referanslarından kaynak belirtmek koşuluyla sık sık yararlandığımızı söylememiz gerekir. Çünkü bizim metnimizin asıl odak noktasını, doğal olarak, yapıtın müziksel verileri oluşturmaktadır. Oysa sözü edilen çalışmada, bestecinin kişisel eşyalarından *Savaş Requiemi*'nin notlarını tuttuğu defterlere, yapıtın müsveddelerinden yorumcularla yaptığı yazışmalara kadar son derece zengin bir malzeme yapıt hakkındaki düşünceleri bütünlemek üzere araştırmacıların hizmetine sunulmuştur. Bu ayrıntıların yapıtı anlamamıza katkı sağlayacağını düşündüğümüz yerlerde, atıflar yaparak ya da doğrudan alıntılara başvurarak bu tarihsel kaynaklardan yararlanılmıştır.

### 1.3. Çalışmanın Yöntemi

Yapıtın analizi iki aşamadan oluşmaktadır. İlk aşama yapıtın tasarım öğelerini ve evrelerini içerir: ‘Tarihsel Bağlam’, ‘Metinsel Kaynaklar’ ve ‘Güçler’ ve Mekânsal Örgütlenme’ olarak üç ana bölüm altında irdelenen bu evreler yapıtın ısmarlanma ve yazılma koşullarını, bir dinsel müzik türü olarak ‘requiem’ hakkındaki ön bilgileri, *Savaş Requiemi*’nin metinsel kaynaklarını, Owen şiirinin ve Britten’in Owen’la ortak noktalarının irdelendiği bölümleri, yapıtın tam metnini, çalgılar ve insan sesi bakımından oluşumunu ve bu oluşumların mekânla girdiği ilişkileri içerir. İkinci aşamada bu kuramsal çerçevenin oluşturduğu bağlam ışığında yapıtın ayrıntılı bir müziksel analizine girilir. Bu analiz temelde bestecinin kullandığı teknik ayrıntılara, tonal-modal bağlamlarda biçimlenen müzik yazısına, sahne adamlığına ve bestecilik tavrına odaklansa da, analizlerde yukardaki kuramsal çerçevenin özellikle iki bağlamını gözden kaçırmamaya özen gösterilmiştir. Yapıtın metinsel kaynaklarıyla farklı metin katmanlarını paylaşan yorumcu gruplarının (‘güçlerin’) mekân içindeki dağılımı. Bu iki bağlam, getirdiği yaklaşımla, yapıtın metin-müzik ilişkisine zengin anlamsal katkılar yapmakta olduğunu, kendi olanaklarını bu yönde seferber ettiğini açıkça göstermektedir. Böylece, *Savaş Requiemi*’nin gerek kullandığı ‘güçlerin’, gerekse uzandığı çok farklı metinsel kaynakların, müziksel öğelerin yan yana, üst üste, iç içe kullanılmasıyla, ulaşmak istediği anlamı çok etkin bir biçimde duyuran bir müzik yazısına kapı açtığı, bir yapıt olarak gerçek etkisinin de buradan geldiği ortaya çıkacaktır diye umuyoruz.

## 2. SAVAŞ REQUIEMİNİN BİR YAPIT OLARAK TARİHSEL BAĞLAMI

İnceleme metnimizin bu bölümünde *Savaş Requemi*'nin genel 'kimlik bilgileri'nin yanısıra, ısmarlanış, besteleniş ve seslendiriliş süreçlerine ilişkin tarihsel ayrıntıları dökümleyeceğiz. Söz konusu ayrıntıların çoğu Mervyn Cooke'un *Britten, War Requiem*<sup>2</sup> (*Britten, Savaş Requemi*) adlı kitabında son derece derli toplu biçimde bulunur. Kitabın 'The *War Requiem* in progress' ('*Savaş Requemi*: Ortaya çıkış evreleri') başlıklı bölümünü Britten'in seçme mektuplarından oluşan büyük bir toplamı Donald Mitchell'la birlikte yayıma hazırlayan Philip Reed yazmıştır. Kitabın içinde geniş kapsamlı bir makale olarak yer alan bu bölümde yapıtın ısmarlanış, besteleniş ve ilk seslendiriliş süreçlerine ilişkin tarihsel ayrıntının yanısıra, bestecinin yapıtındaki metinler üzerinde çalıştığı defterinden, yapıtın müziksel tasarılarının bulunduğu müsveddelerden örnekler de yer almaktadır. Yapıtın ortaya çıkış aşamalarını serimleyeceğimiz bu bölümde büyük oranda Reed'in yapmış olduğu bu çalışmadan yararlanacağız. Tarihsel ayrıntıların nesneliliği ve bizim burada Reed'in yapmış olduğundan öte bir araştırmaya girişmemizin mümkün olmayışı konuyu bu kapsamlı makale temelinde irdelememizi zorunlu kılıyor. Öncelikle, yapıtın somut verilerini alıntılatacağımız 'kimlik bilgileri'ne bakalım.

### 2.1. *Savaş Requemi*'nin Künyesi

*Savaş Requemi* (Op. 66) Benjamin Britten'in 1961 yılında soprano, tenor , bariton sololarla büyük karma koro, erkek çocuklar korosu, büyük senfonik orkestra, oda orkestrası ve org için yazdığı altı bölümlü bir yapıttır. Yaklaşık 85 dakika süren bu yapıt 2. Dünya Savaşı'nda bir bombardıman sırasında yıkılan Coventry Katedrali'nin yerine yapılan yeni St. Michael Katedralinin 30 Mayıs 1962'deki açılışını kutlama festivali için ısmarlanmış ve yazılmıştır. Yapıtta kullanılan metinler iki ayrı kaynaktan gelmektedir: Hıristiyan litürjisinden gelen 'ölüler missası' (*missa*

<sup>2</sup> Mervyn COOKE (1996), *Britten, War Requiem*, Cambridge University Press, Cambridge.

*defunctis* ya da 'requiem missası') metinleri ve 1. Dünya Savaşı'nda ölmüş İngiliz şairi Wilfred Owen'ın (1893-1918) şiirleri. Partisyonun kapak sayfasında Owen'dan bir epigraf yer alır:

*My subject is War, and the pity of War.*

*The Poetry is in the pity...*

*All a poet can do today is warn.*

*"Konum savaştır, savaşın acımasıdır."*

*Poetika bu acımasıdır...*

*Bugün bir şairin bütün yapabileceği, uyarmak."*

diye çevirebileceğimiz bu sözler yapıtın projesine ışık tutar niteliktedir.

Partisyonun ilk nüshalarından birinde, kapak sayfasının hemen ardındaki sayfada, "2. Dünya Savaşı'nın ıstırabını çeken tüm insanlara ve Roger Burney, Piers Dunkerley, David Gill ve Michael Halliday'in sevgili anılarına" ibaresinin yer aldığı söylenir. Ancak basılan partisyonlarda, bestecinin bu ibareyi kısaltarak yalnızca dört denizcinin adlarını andığını görmekteyiz. (İngiliz deniz kuvvetleri mensubu bu dört asker Britten'in arkadaşlarıydı. Bu denizcilerden üçü 2. Dünya Savaşı'nda ölmüş, biri 1959'da, *Savaş Requemi* planlandığı sırada intihar etmişti.) Basılı partisyonun<sup>3</sup> ilk sayfasında yapıtın ilk seslendirilişiyle ve içeriğiyle ilgili olarak şu bilgiler verilmiştir:

Yapıtın ilk seslendirilişi 30 Mayıs 1962'de İngiltere'nin Coventry kentindeki St. Michael Katedralinde yapılmıştır. Bu konserde solistler Heather Harper (soprano), Peter Pears (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau'ya (bariton) Coventry Festival Korusu, City of Birmingham Senfoni Orkestrası, Melos Topluluğu ve Leamington ve Stratford Holy Trinity erkek çocuklar korusu eşlik etmiştir. Koro ve büyük orkestra Meredith Davies, oda orkestrası Britten tarafından yönetilmiştir. Yapıtın ayrıntılı insan sesleri ve çalgı kadrosu şudur:

<sup>3</sup> Benjamin BRITTEN (1963), *War Requiem*, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

- İNSAN SESLERİ:** Soprano. Tenor ve Bariton Sololar  
Karma Koro  
Erkek Çocuklar Korosu
- ORKESTRA:** 3 Flüt (Fl. III aynı zamanda Pikolo)  
2 Obua  
Korangle  
3 Klarinet (Cl. III aynı zamanda Mi bemol Cl. ve Basklarinet)  
2 Fagot  
Kontrafagot  
6 Fa Korno  
4 Do Trompet  
3 Trombon  
Tuba  
Piyano  
Org (ya da Harmonium\*)  
Timpani  
Vurmalar (toplam 4 çalgıcı): 2 Trampet, Tenor Davul, Bas Davul,  
Def, Çelik Üçgen, Ziller, Kastanyetler, Kırbaç, Chinese Block'lar,  
Gong, Çanlar (Do ve Fa diyez), Vibrafon, Glockenspiel, Antik  
Ziller (Do ve Fa diyez)  
Yaylılar
- ODA ORKESTRASI:** Flüt (aynı zamanda Pikolo)  
Obua (aynı zamanda Korangle)  
Klarinet (Si bemol ve La)  
Fagot  
Fa Korno  
Vurmalar: Timpani, Trampet, Bas Davul, Zil, Gong  
Arp  
2 Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas

(\*) Not: Erkek Çocuklar Korosuna başından sonuna bir org eşlik etmektedir. Bu ikisinin sesinin uzaktan duyulması gerekliliğine bağlı olarak, org yerine bir harmonium ya da bir seyyar org kullanılması tavsiye edilebilir. Büyük org (ad lib.) yalnız son bölümde orkestrayla birlikte duyulur.

## 2.2. Yeni Coventry Katedrali Ve Yapıtın Tarihsel Bağlamı

İngiltere'nin Coventry şehrindeki katedral 2. Dünya Savaşı sırasında alman uçaklarının yoğun bombardımanı ile yıkılmış; açılan bir proje yarışmasının ardından, eskisinin kalıntılarının hemen yanında modern bir tasarımla yeniden inşa edilmesi düşünülmüştü. Açılan yarışmayı kazanan proje bütünüyle yeni bir iç ve dış mimari tasarıma dayanıyor, yeni katedralin eskisinin kalıntılarının hemen yanında yer alması, böylece, gelecek kuşaklara açık bir mesaj taşınması öngörülmüştü. Bütünü mimar Basil Spence'e ait olmakla birlikte, bu proje birkaç sanatçıyı bir araya getiriyordu: Yüksek katedral altarnın arkasına asılmak üzere tasarlanan dev dokuma, vaftiz âyini bölümündeki büyük vitray ve katedral girişinin dış duvarında Aziz Mikhail'i şeytanı kovarken gösteren heykel bu projenin bağımsız sanatçılara yaptırılan bağlantılı parçalarıydı. Yeni katedralin Mayıs 1962'de açılması planlanıyordu ve bu açılışa eşlik etmek üzere bir festival düzenlendi. Festivalle ilgili işleri yürüten Sanat Kurulu 1958'de Britten'dan katedralin açılışı için korolu bir orkestra yapıtı yazmasını ister. Sanat Kurulu'nun besteciden beklediği, metni dinsel kaynaklı olsun ya da olmasın, katedralin takdis edilme törenine yaraşan geniş çaplı bir koro ve orkestra yapıtı bestelemesi ve yapıtı 30 Mayıs 1962'de katedraldeki ilk seslendirilişine hazırlamasıdır. Britten teklifi memnuniyetle kabul eder. Ancak, yapıtın ısmarlanmasıyla ilgili bazı pürüzler sonucu anlaşmanın imzalanması 1960'ın Kasım ayını bulur. Bu zaman zarfında her ne kadar Britten bazı taslak notları almaya başlamışsa da, ortada somut bir anlaşmanın olmaması yüzünden projeyi beklemede tutmuştur. Anlaşmanın imzalanmasından sonra festival hakkındaki ilk basın açıklamasında, ısmarlanan yapıtla ilgili bilgi notu, bestecinin yapıtla ilgili en erken tasarımına ışık tutar niteliktedir: "Bestecinin dört solist, koro ve orkestra için tasarladığı bu yeni yapıt geleneksel metnin içine Wilfred Owen'a ait şiirlerin serpiştirildiği büyük ölçekli bir Requiem olacaktır."<sup>4</sup> 1. Dünya Savaşı'nda ateşkesin ilân edilmesine bir hafta kala Fransa'da bir çatışmada ölen İngiliz şairi Wilfred

<sup>4</sup> Bkz. (2), COOKE, 23.



Owen'ın şiirlerinin requiem metnine eklenmesiyle elde edilen bu yeni bütünlüğe *Savaş Requiemi* adını verir besteci. Sonradan partiyonun başına koyduğu Owen epigrafiyla (bkz. '*Savaş Requiemi*'nin Künyesi' bölümü) şairin kaygılarını paylaştığını, sanatçıların savaş karşısındaki uyarıcılık görevini yerine getirmesi gerektiğini vurgulamış olur. Britten'in yapıt için saptadığı bu tavır müziksel projeye mimari proje arasındaki paralelliğin altını çizer ve yeni Coventry Katedrali'nin 2. Dünya Savaşı bağlamıyla kurduğu tarihsel bağa dikkat çeker. Bu anlamda, Britten'in mekân olgusuyla ve tasarlanan müziğin özgül işleviyle yapıtının var oluşu arasında kurduğu somut ilinti onun bestecilik tavrı açısından son derece belirleyicidir. Böylece yapıtın var oluş koşullarını seslendirilmenin işlevsel koşullarına eklemeler.

### 2.3. Yapıtın Yazılma Ve Seslendirilme Süreçleri

Philip Reed Britten'in *Savaş Requiemi* üzerinde çalışmaya ne zaman başladığının kesin olarak bilinmediğini söyledikten sonra onun çalışma yöntemiyle ilgili önemli bir saptamada bulunur: "Her zamanki çalışma yöntemini izlediyse, herhangi bir müziksel ayrıntıyı kağıda düşürmeden önce, yapıtın genel yapısal biçimlenişi üzerinde uzunca bir süreyi planlama yapmakla geçirmiş olmalı."<sup>5</sup> Buradan, Britten'in müziksel tasarımı bir bütün olarak belli bir somutluğa kavuşturmadan yapıtı fiilen yazmaya geçmediğini öğreniyoruz. Dolayısıyla 1961 başında, bir yandan Mistislaw Rostropoviç için yazmakta olduğu *Çello Sonatı*'nı tamamlarken, öte yandan epey bir ön hazırlık gerektiren requiem projesini düşünmeye başlamış olması büyük olasılık. Yapıtın ön tasarımının (özellikle, bölümler ve metinlerle ilgili düzenlemelerin) çok daha önce başlamış olması da ihtimal dâhilinde. Ama yapıt üzerindeki ilk somut notların ortaya çıkması için 1961 Temmuz'undaki Aldeburgh Festivali'nin hazırlıklarını yürüten bestecinin festivalle ilgili işleri kolaylayıp masasının üzerini boşaltmış olması gerekiyordu. Bu tarihten itibaren *Savaş Requiemi*'ne ait gelişimi ancak Britten'in mektuplarından izleyebiliyoruz. Örneğin, Coventry Festivali Sanat

<sup>5</sup> Bkz. (2), COOKE. 23.

Kurulu başkanı John Lowe'a yazdığı mektupta yapıtın çalgısal ve vokal kapsamı ile mekânsal örgütlenişi üzerinde önemli ipuçlarına rastlanır:

(...) İçinde "misafirlerin" bulunmadığı olabildiğince büyük bir koroya ihtiyaç olacak. Orkestra da öyle: Tahta üflemelerde üçlü kadro yeterli, ama özellikle 'Tuba Mirum' için doyurucu bir bakırlar grubu planlıyorum (belki 14 yorumcu). Ayrıca oda orkestrasına da bir yer açmak gerekecek; bence iki erkek solistle birlikte, şefin hemen önünde olmalılar. Erkek çocuklar korusu ise iyice uzakta kalabilir. Zaten yapıt boyunca org eşliğinde söylüyorlar, demek ki, orgun konsoluna yakın durmalarında yarar var. Ama hatırladığım kadarıyla Coventry Katedrali'nde çocukların içine girebileceği galeriler yok; gene de, onlar için gözden ırak uygun bir köşe bulunabilir.<sup>6</sup>

Britten'in yorumcu gruplarının yerleşimiyle ilgili söylediklerine baktığımızda, mektubun yazıldığı tarihlerde onun kafasında mekânsal örgütlenmeyle ilgili belirleyici bir fikrin henüz netleşmediği ortadadır. Katedral içindeki yerleşim düzeninin gerekçelerine bakıldığında bunların genelde, somut mekânsal kullanım olanaklarına göre biçimlendiğini görürüz. Oysa, inceleme metnimizin 'Savaş *Requiem*'nde 'Güçler' ve Mekânsal Örgütlenme' adlı bölümünde ayrıntılı olarak irdedeleyeceğimiz gibi mekânın örgütlenmesi *Savaş Requiem* projesinin en anlamlı halkalarından birini oluşturur.

Britten 1961 yılı boyunca aralıksız çalışır. Ama *Savaş Requiem* büyük bir proje olduğundan ve seslendirileceği tarih belli olduğundan yalnız bestecisinin çalışması yetmemektedir. Bir yandan da, yapıtın tamamlanmış bölümlerinin ses ve piyano indirgenmesi (*vocal score*) hâline getirilerek bir an önce yorumculara ulaştırılması gerekir. Bu iş Britten'in yardımcısı Imogen Holst tarafından yapılır. Britten bölümleri tamamladıkça bu ikincil süreç işler ve bölümler yapıtın bütünü bitmeden özellikle korolar tarafından çalışılmaya başlanmış olur. İngiltere gibi amatör korolar geleneğinin yaygın olduğu bir ülkede özünde yerel bir proje olan Coventry Festivali'nde sayıca kabarık bir koroyu amatör üyeler kullanmadan elde etmek kolay değildir. Buna bir de çocuk korosunu yapıta hazırlamak için gereken süreyi eklersek

<sup>6</sup> Bkz. (2), COOKE, 24.

Holst'un yaptığı işin önemi ortaya çıkar. Boosey & Hawkes tarafından basılan indirgemenin hazırlanma sürecindeki yazışmalar ve koroların prova takvimi bize yapıtın ilerleyiş süreci hakkında kesin bazı ipuçları verecektir: 'Requiem aeternam' ile 'Dies irae' (I. ve II. bölümler) Eylül ayı başında, 'Offertorium' (III) Aralık başında prova edilmiştir. Aralık'ta Britten'in bir yandan son bölüm üzerinde çalışırken öbür yandan 'Sanctus' (IV) ile 'Agnus Dei'nin (V) basımeviden gelen nüshalarını kontrol ettiğini biliyoruz. Demek ki, bu bölümler de 1961'in son dört ayında tamamlanmış olmalı. Partisyonun son sayfasına besteci "Aldeburgh, 20 Aralık 1961" notunu düşer.

Yapıtın Coventry Katedrali'ndeki ilk seslendiriliş tarihi çok önceden belirlenmişti: 30 Mayıs 1962. Ama ilk seslendirmeyi hangi toplulukların ve solistlerin yapacağı konusu üzerinde bir yıldan uzun zamandır düşünülüyordu. Yapıtta Britten'in haklı olarak çok önemseydiği Owen şiirinin yer aldığı bölmelerini seslendirecek müzisyenlerin çok dikkatli seçilmesi gerekiyordu. Britten 1961 Şubat'ında yapıtı daha tasarlama aşamasındayken John Lowe'dan ilk seslendiriliş için Melos Ensemble'ı ayarlamasını istedi. Lowe o sırada yapıttaki büyük orkestra için City of Birmingham Senfoni Orkestrası'yla anlaşmak üzereydi. Britten solistlerle ilgili önerilerini de bir başka mektupla Lowe'a ilettiler:

Yapıtı tasarlarken her geçen gün biraz daha iyi görüyorum ki, Owen şiirlerini Peter [Pears] ile birlikte seslendirecek baritonun gerçekten birinci sınıf, entelektüel bir yorumcu olması gerekir. Konuyu enine boyuna düşündüm, Peter'a da danıştım: Bu anlamda, hem ideal bir müzisyen olduğu için, hem de yapıtın anlamına çok katkı yapacağı için bariton soloyu [Dietrich] Fischer-Dieskau'ya vermenin en iyi seçim olacağı sonucuna vardık... Ayrıca, bazı missa metinlerini seslendirmek üzere güçlü bir sopranoya ihtiyacım olacak sanırım. Ama bir soprano bulmak o kadar zor olmayacaktır; bu konuyu ilerde de konuşabiliriz zaten. Peki ya şef?<sup>7</sup>

Britten ilk fırsatta Fischer-Dieskau'yu da bilgilendirir. Yapıtın genel niteliklerini ve hedeflerini anlattığı mektubunda sözü Owen şiirlerine getirerek "yok etmeye

<sup>7</sup> Bkz. (2), COOKE, 26.

duyulan nefretle dolu bu muhteşem şiirler Missa üzerine birer yorum gibidir... En yüksek düzeyde bir güzellik, yoğunluk ve içtenlikle söylenmeleri gerekir” der. Alman bariton projeye büyük ilgi gösterir. Yavaş yavaş isimlerin netlik kazanmaya başladığı bu süreçte bestecinin soprano solo olarak teklif ettiği Galina Vişnevskaya ismi *Savaş Requemi*'nin anlamı üzerinde yeni bir vurgu yaratır: Üç solistin üçü de farklı ülkeleri, 2. Dünya Savaşı'nın en çok acı çekmiş ülkelerini temsil eden isimlerdir. Vişnevskaya bu bilinçli seçimi “bir barış çağrısı” olarak tanımlar. Britten da Sovyet Kültür Bakanlığı'na yazdığı ve Vişnevskaya'nın katılımını talep eden mektubunda “evrensel barışa duyulan ihtiyacı vurgulamak” için bu üç ulustan solistlerin bir araya getirilmek istendiğini anlatır. Ancak talebi bir gerekçe gösterilmeksizin geri çevrilir. Önceleri Sovyetlerin Kilise'ye karşı olumsuz tutumundan kaynaklandığı sanılan bu cevabın sonradan, solistler bağlamındaki “Anglo-Alman-Rus ittifakının” yarattığı rahatsızlıktan kaynaklandığı anlaşılır. Yani, doğrudan doğruya yapıtın vurgulamak istediği barış fikridir sakıncalı bulunan!.. Galina Vişnevskaya'nın yerine ilk seslendirilişte İngiliz soprano Heather Harper görev alır. Bestecinin idealindeki solistler ancak 1963 yılındaki 'Decca' kaydında bir araya getirilebilecektir.

Böylece geriye bir tek, yapıtı ilk seslendirilişte kimin yöneteceği sorusu kalmıştır. Her ne kadar, Festival Sanat Kurulu bu ismin Britten olması gerektiğinde baştan beri ısrarcı olmuşsa da, Britten büyük bir kadroyu yönetme konusunda kendine güvenemez ve o sırada koronun provalarını yaptırmakta olan Meredith Davies'i öne sürer. Önce 1. konseri Britten'in, 2.'sini Davies'in yönetmesine karar verilmekle birlikte, Britten çok daha mantıklı bir öneride bulunarak, yapıtı aylardır koroya çalıştıran Davies'in missa yorumcularını (soprano solo, korolar, büyük orkestra), kendisinin de Owen yorumcularını (tenor ve bariton sololar ile oda orkestrası) yönetmesini önerir. Bu formül yapıtın sonraki seslendirilişlerinde de çoğunlukla uygulanan formül olur.

*Savaş Requemi*'nin gerek 30 Mayıs 1962'deki ilk seslendirilişi, gerek aynı yılın sonundan başlayarak birbiri ardından gelen Berlin, Londra, Dresden, Tokyo, Boston, Viyana gibi merkezlerdeki seslendirilişleri çok olumlu bir tepki ve son derece yoğun

bir ilgiyle karşılanır. Bu ilgiyi sayısal olarak ifade etmek gerekirse, 1963'te Vişnevskaya'lı ilk seslendirilişin 'Decca' tarafından yayımlanan plağı yalnızca beş ayda çeyrek milyon adet satmıştır. Basında çıkan ilk eleştiriler yapıtın büyüklüğünü kavrar ve onu hemen bilinen öbür büyük yapıtlarla belli zeminlerde karşılaştırma yoluna gider. İlk seslendirilişten bir hafta sonra *Time & Tide*'de çıkan bir makalede Peter Shaffer yapıtın İngiltere'de ortaya çıkan en etkili ve dokunaklı dinsel yapıt olduğuna ve ilerde 20. yüzyılın en büyük yapıtları arasında sayılacağına inandığını söyler ve "dehânın ulaştığı bu sarsıcı derinliğin eleştiriyi bütün bütün anlamsız kılması" ihtimalinden söz eder.<sup>8</sup> Çıkan yazılar genelde yapıtın İngiliz müzik üretimine getirdiği katkıyı vurgulamadan edemez. William Mann Londra'daki ilk iki seslendirilişin ardından *The Times*'ta yapıtın "Elgar'ın birinci senfonisinin yarattığı şaşkınlık ve memnûniyetten beri pek az İngiliz yapıtına nasip olan olağanüstü bir başarıya imza attığını" söyler ve ekler: "İngiltere'de Holst'un *Gezegenler*'i, Ireland'ın piyano konçertosu, Vaughan Williams, Walton, bizzat Britten'in bazı parçaları gibi, kendini çağdaş İngiliz müziğine adanmış dinleyiciler üzerinde derin etki bırakan, ilk seslendirilişlerinin ardından başarılarını sürdüren yapıtlar daha önce de yazılmıştı; ama hiçbirisi *Savaş Requemi*'nin Londra'daki iki konserde yarattığı izdihamı yaratamadı."<sup>9</sup>

Bu ilk tepkiler dinleyicinin büyük bir çoğunluğunun henüz çok taze olan savaş anılarının da etkisiyle yapıta karşı tarafsız bir nesnellikle bakmalarının neredeyse olanaksız olduğu bir zaman diliminden yükselir. Yapıtın tüm Avrupa ulusları üzerinde, bu arada özellikle de İngilizler üzerinde kaçınılmaz duygusal etkiler uyandırmış olduğunu tahmin etmek güç değildir. Bu bağlamda, yukarda Peter Shafer'den alıntıladığımız "eleştirinin anlamsızlığı" yargısı, bir başka açıdan Michael Kennedy tarafından da teyit edilir: "O gün ilk seslendiriliş sırasında Coventry Katedrali'nde bulunan hiçkimse yapıtı ancak sonraki kuşaklara nasip olacak bir 'nesnellikle' dinleme şansına sahip değildi."<sup>10</sup> Bunun, Britten'in bestecilik tanımı ve *Savaş Requemi*'nin projesi açısından öncelikli bir hedef olduğu kuşku götürmez.

<sup>8</sup> Bkz. (2), COOKE, 79.

<sup>9</sup> Bkz. (2), COOKE, 79.

<sup>10</sup> Michael KENNEDY, *Britten*, 213.

### 3. YAPITIN METİNSEL KAYNAKLARI

Bu bölüm *Savaş Requiemi*'nin bütün metinsel kaynaklarının ve bu metinlerin hem kendi içinde, hem de yapıt içinde oluşturduğu farklı katmanların bir irdelemesini içerir. Yapıtın müzikle anlam arasında geliştirdiği ilişkinin (bir açıdan bakıldığında, “tezinin”) dolaysız sonuçlarını seçilen metinlerde ve bu metinlerin yapıt içine yerleştiriliş düzeninde buluruz. Bu bakımdan yapıt bir tür ‘proje’dir. Yazılma nedenleriyle, söylemek istediği söz, seslenmek istediği dinleyici kitleleriyle, ulaşmak istediği bütünlükle bir proje. Metinsel içerik bu projenin yapıtın var oluşunu doğrudan ilgilendiren temel ögesidir. İşte, bu bölümde bu içeriğin ayrıntılarına değineceğiz: Geleneksel litürjik metinler; çağdaş yazınsal metinler; farklı metinlerin bir yapıt bünyesinde birleştirilmesinin getirdiği yeni bütünlük olgusu; metinler arası katmanlılığın göstergeleri bölümün içeriğini oluşturur.

#### 3.1. Bir *Missa Pro Defunctis* Olarak *Savaş Requiemi*

*Savaş Requiemi* içine oturduğu genel çerçeve düşünüldüğünde bir ‘requiem’dir. Adındaki önemli ayrıntı (“savaş”), içerdiği farklı kaynaklı metinler (Owen şiirleri), bu metinlerin yarattığı apayrı bir öyküsel gelişim (birbirine düşman iki askerin ortak kaderi), tarihsel bağlamı (1. ve 2. Dünya Savaşı’nın yaktığı Avrupa’nın soğuk savaşa karşın barışı ve özgürlüğü tekrar kurguladığı yıllar), yazılış nedenleri (bombardımanda yıkılmış bir katedralin yeniden inşası), seferber ettiği vokal ve çalgısal grupların nitelikleri (birbirinden çok farklı görevlerle donanmış ve konumlandırılmış ‘güçlerin’ bir sahne yapıtında bulmaya alıştığımız bir dinamizmi *Savaş Requiemi*’ne taşıyan kullanımı) hesaba katıldığında ise ait olduğu kategori açısından bağımsız bir yapıt sayılması ve bu niteliğiyle değerlendirilmesi gerekir. Gene de, tüm özgül durumuna karşın, biçimsel planda bir ‘requiem missa’ın anonim düzenini izlemesi, fazla değişikliğe başvurmaksızın onun metinlerini ele alması ve tematik anlamda tüm kurgunun bir “requiem” (ağıt; ölü ruhların huzura kavuşması için yapılan dualar ve törenler bütünü) çerçevesine oturması *Savaş Requiemi*’ni ‘özel

bir requiem' diye tanımlamamızı haklı kılan nedenlerdir. Bu 'özel' requiemini ele almaya, onu köklü requiem geleneğine bağlayan nitelikleri serimlemekle başlayalım. Ancak, unutulmamalıdır ki, inceleme metnimizin temel kaygısı ne bir müzik türü, kategorisi olarak 'requiem missa'yı mercek altına yatırmak, ne de Britten'in yapıtını öbür requiemlerle karşılaştırmayı sağlayacak bir zemin hazırlamaktır. Requiemlerin ya da missaların diline, biçimine uzanırken, tümüyle, *Savaş Requiem'i*'ne bir ışık düşürmek amacı gütmekteyiz. Onun için, hemen her kaynakta bulunabilecek türden bir ön bilgiyi buraya alıyorsak, bu, metnimiz bir bütünlük taşıyın diyedir.

'Requiem missa' Roma katolik kilisesinin verdiği en önemli dinsel hizmetlerden olan ve büyük bir toplam oluşturan 'missa'nın (ing. mass; fr. messe) bir kolu, bir türüdür. Batı'da 5. yüzyıldan başlayarak latince olarak biçimsel kesinlik kazanmaya başlayan missa, temelde, çalgı değil, ses için yazılmış parçalardan oluşuyordu. Bütün dini müzik türlerinde olduğu gibi, öncelik, sözlerin anlaşılmasına ve yüceltilmesine verilmekteydi. Sözler ise, ya doğrudan doğruya kutsal kitaplardan, ya da kaynağı çoğunlukla kutsal kitapta olan ama din adamlarının kaleminden çıkma öykülerden, şiirlerden geliyordu. Missa Batı'nın müzik tarihi içinde çok önemli bir kanalın temsilcisidir. Dini müzik alanının başlıca türü olmanın ötesinde, genelde kilise bünyesinde yaşama ve üretme olanaklarına kavuşabilen bestecilerin ilk ciddi üretim ve deneme alanlarından birini oluşturuyordu. Bilincinde olsun ya da olmasın, litürjinin hizmetindeki bir müzik tasarısından giderek bağımsız bir müziksel üretim düşüncesinin oluşmasında dini müzik besteleyen birer din adamı olan bu bestecilerin payı büyüktür. *Organum* partalelizmi, hecelerın uzamasıyla anlaşılmanın zora girdiği *melisma* teknikleri, düşey birliktelik ilişkilerinin yeni bir nota yazısının geliştirilmesini zorunlu kıldığı kontrpuan teknikleri, taklitli polifon dokuların yaygınlık kazanmaya başlaması, çalgıların kilisenin içine girmeye başlaması, dolayısıyla çalgı tekniğinin ve renginin dini ses müziğini ciddi biçimde dönüştürmeye başlaması müziğin kendi "bağımsız" tarihinin de köşe taşlarını oluşturmaktadır.

Yerine göre, hem sözlü hem de müzikli olarak icra edilebilen missa törenleri 5 temel bölümden oluşmaktaydı: *Kyrie; Gloria; Credo; Sanctus; Agnus Dei*. Metinleri

ve sıraları değişmemekle birlikte besteciler tasarladıkları yapıtın boyutlarına göre farklı alt bölümlemelere de başvurabilirlerdi. 'Requiem missası'nda yukardaki 5 bölümden 1.'si, 4.'sü ve 5.'si korunmuş, *Gloria* ile *Credo* yerine ise, 13. yüzyılın "gazap günü"nü anlatan uzun şiiri *Dies irae* konmuştur. Çünkü ölülerin ardından yerine getirilmesi gereken ritüeller toplamı olan *missa pro defunctis* (ölüler missası) ölenlerin yolcu edilmesinin yanısıra, geride kalanlara uyarılarla dolu bir ders olma işlevi de taşıyordu. *Dies irae*'nin 2. bölüm olarak missanın ana gövdesine eklenmesi bu gerekçeye bağlanabilir. Bu bölümsel eklemenin dışında 'ölüler missası' metinleri çok sayıda bağlamsal ekleme içerir. Bunlardan en önemlisi ölüler missası'na adını veren *Introit (Giriş)*'tir. *Introit*'in *requiem aeternam (ebedi istirahat)* sözleriyle başlayan metni ölüler missası'nın 'requiem missası' olarak anılmasının asıl nedenidir. Bu sözler ve benzerleri yalnız girişte değil, 'ölüler missası'nın 2. (*Dies irae*), 5. (*Agnus Dei*) ve 6. (*Libera me*) bölümlerinde de tekrarlanır. Bunların yanısıra, bestecilerin kurdukları bütünle vurgulamak istedikleri anlama göre, geleneksel *plain-chant*<sup>11</sup> ezgilerinden uygun gördükleri kısımları aralara serpiştirdikleri görülür. Requiem bölümleri litürjik geleneklerden çok bestecilerin kişisel seçimlerine göre saptandığından, missa bölümleri gibi netlik taşımazlar. Gene de requiem missası'nın iç bölümlenişi litürjik geleneklerden hareketle şöyle saptanabilir:

1. *Introit: Requiem aeternam; Kyrie eleison*
2. *Dies Irae (Tuba mirum, Liber scriptus, Quid sum miser, Rex tramendae, Recordare, Ingemisco, Confutatis, Lacrimosa alt bölümlerine ayrılmış olarak...)*
3. *Offertorium: Domine Jesu Christe*
4. *Sanctus et Benedictus*
5. *Agnus Dei*
6. *Communion: Lux aeterna*
7. *Libera me*

<sup>11</sup>Gregoryen şarkıları' olarak da bilinen 'plain-chant' (*cantus planus*) 'düz şarkı' ya da 'saf şarkı' (İ. Mimaroglu) diye çevrilebilir. Papa Gregorius tarafından standardize edilen tek sesli dua ezgilerinin oluşturduğu 'plain-chant' toplamının belirleyici niteliği, 'plain-chant' ezgilerinde dua sözlerinin doğal okuma akışına uygun bir ritmik oluşumun ötesinde herhangi bir ölçüsel (*metric*) yapılanma görülmemesidir.



*The Oxford Concise Dictionary of Music*'te<sup>12</sup> verilen bu bölümlemenin aynı zamanda Verdi'nin *Requiem*'inde izlediği bölümlemeyle örtüştüğü belirtiliyor. Buna benzemekle birlikte, Britten'in *Savaş Requiem*'indeki bölümlemesi şöyledir:

1. *Requiem aeternam; Kyrie eleison*
2. *Dies Irae (Tuba mirum, Liber scriptus, Quid sum miser, Rex tremendae, Recordare, Ingemisco, Confutatis, Lacrimosa alt bölümlerine ek olarak, Pie Jesu Domine)*
3. *Offertorium (Domine Jesu Christe, Sed signifer sanctus Michael, Hostias et preces)*
4. *Sanctus (+ Benedictus)*
5. *Agnus dei (+Dona nobis pacem)*
6. *Libera me (+In paradisum, +Requiem aeternam)*

Requiem bestelemek bir 'romantik dönem tavrı' olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Mozart'ın *Requiem*'i öncü bir yapıttır. Onun ardından 19. ve 20. yüzyılın pek çok bestecisi requiem missası'ndaki potansiyeli görür ve değerlendirir. Requiem missası'nın mekân değiştirmesi, kiliseden çıkıp konser salonlarına girmesi 19. yüzyılda gerçekleşir. Törensellik işlevini bütünüyle terk eden müzik 19. yüzyılın bireysel ve toplumsal "trajedilerine" romantik birer atıf olarak kendisine yeni bir tarihsel bağlam bulur: Berlioz, Brahms, Bruckner, Cherubini, Verdi, Dvorak, Fauré requiemler bu bağlamın önemli örnekleridir. İnsanoğlunun trajedisi 20. yüzyılda da derinleşerek sürdüğünden requiem missası 20. yüzyıl bestecilerinin de unutmayı göze alamadığı bir üretim alanı olarak karşımıza çıkar. Herbiri çok farklı çıkış noktalarına dayanan, çok farklı üslûplarda yazılmış, bazıları Britten'inki gibi başka kaynak metinler içeren, hattâ bazı durumlarda adını taşımasa da içeriğiyle tam bir requiem olan bu yapıtlar modern müzik edebiyatının önemli parçaları hâline gelmiştir. Delius, Kabalevski, Weil, Hindemith, Stravinski, Zimmermann, Busotti, Penderecki, Ligeti, Moran, Bryars 20. yüzyılın requiem yazmış bestecilerindedir.

### 3.2. *Savaş Requiem* Metinlerinin Katmanlı Yapısı

<sup>12</sup> Michael KENNEDY, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 600.

Britten'in bir "sahne adamı" olarak *Savaş Requiem*'nden önce yaklaşık 30 sahne yapıtı yazarak kazandığı deneyim bu yapıtta kuşkusuz çok belirleyici olmuştur. Bu deneyim onun hem *Savaş Requiem*'indeki farklı içerik, akış ve eylemler içeren sahneleri "realize" etmesine, hem de kullandığı metinleri yetkin bir biçimde örgütlemesine yardımcı olmuştur. Bestecinin yalnız sahne yapıtlarıyla yetinmeyip sözlü müziklerini de sayarsak kendimizi ürkütücü bir toplam karşısında buluruz: Yaklaşık 30 sahne yapıtının yanısıra, 12 eşlikli koro yapıtı, ses ve orkestra için 3, piyano eşlikli ses için 11 yapıt *Savaş Requiem*'inin yazıldığı 1960'lı yılların başına kadar tamamlanmıştı. Vokal yapıtları çalgısal yapıtlarına göre öylesine ezici bir çoğunluğa ulaşmıştır ki, Michael Kennedy müzik sözlüğündeki Britten maddesinin sonunda uzun uzun operalarının ve öbür vokal yapıtlarının öneminden bahsettikten sonra, "Britten'in vokal olmayan biçimlerdeki dehâsını küçümsemek hatâ olur" uyarısında bulunmak durumunda kalır<sup>13</sup>. Bunlara ek olarak, Britten'in sözle, dille kendi müziği arasındaki sıkı ilişkiyi farklı zeminlerde de kurma eğiliminde olduğunu söylemeliyiz: Yazdığı şarkı albümlerinden bazıları İngilizce dışındaki dillerdedir. Yalnızca Fransızca, İtalyanca, Almanca gibi batı dilleri değil, Rusça, Çince gibi doğu dilleri de bestecinin ilgi alanı içindedir. Tüm bu örneklerin Britten'in dile ve edebiyata yaklaşımındaki uzmanlığın derecesini hissettirmeye yettiği kanısındayız. Şimdi de, böylesi bir uzmanlığın *Savaş Requiem*'nde nasıl sonuçlara yol açtığını irdelemeye çalışalım.

*Savaş Requiem*'nin kullanılan metinler açısından en belirleyici özelliği içerdiği katmanlı yapıdır. Bestecinin dilsel uzmanlığı bu katmanlı yapının müziğe açık biçimde yansıtılmasında, dolayısıyla da, anlamın katmanlar arasından daha iyi duyulur, görülür hâle getirilmesinde ortaya çıkar. Aslında burada bestecinin yalnızca metnin katmanlılığının gereğini yerine getirdiğini söylemek yetmez; o aynı zamanda, yaptığı metinsel düzenlemelerle katmanlılığın ortaya çıkmasına kendisi yol açmıştır.

<sup>13</sup> Michael KENNEDY, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 102.

*Savaş Requiem*'nde temelde iki ayrı katman seçilmektedir: Requiem missa metinlerinin yer aldığı katman ile Owen şiirlerinin bulunduğu katman. Bunlar, kullanılan dillerin başkalığıyla, birbirinden net biçimde ayrılmaktadır. Britten'in bu ayrımı önemseydiği, yapıtının asıl dinamiğini bu iki metnin ilişkisinden çıkardığı ortada olmakla birlikte, yapıtta bu kaba ayrımla yetinmediğini görüyoruz. Onun gözünde requiem metni de kendi içinde alt katmanlara ayrılan bir yapılanma içindedir. Çünkü böyle olmasaydı, elindeki yorumcu gruplarını ('güçleri') ağırlıklı olarak latince metnin emrine vermezdi. Tam bu aşamada, yapıttaki vokal ve çalgısal grupların metinsel katmanlara nasıl paylaştırıldığına bakmakta yarar var:

Tenor ve bariton sololar ile oda orkestrası:	Owen şiirleri (Yalnız bir tek yerde, tenor soloda latince bir söz)
Soprano solo, karma koro ve büyük orkestra:	Requiem missa metni
Çocuklar korusu ile org:	Requiem missa metni

Yukardaki görev paylaşımı, asıl, bir sonraki bölümde irdeleneceğimiz 'güçler ayrılığı' olgusunun çekirdeğini oluşturur. Yapıt boyunca yukardaki yorumcu gruplarının ısrarlı olarak birbirinden yalıtık biçimde kullanıldığı, nadiren bu grupların iç içe ya da üst üste duyurulduğu görülmektedir. Ama V. bölümün (*Agnus Dei*) sonunda tenor soloda gelen *Dona nobis pacem* cümlesini saymazsak, gruplar hiçbir zaman kendilerine ayrılmış metinlerin dışına çıkmazlar. Latince metin ile ingilizce metin arasındaki katmanlar açık olduğuna göre, katmanlaşmadaki ince ayrıntılar, asıl, requiem metninde görülüyor olmalıdır. Soprano solo, karma koro ve çocuklar korusu büyük orkestranın ve orgun desteğini alarak requiem metnini paylaşmaktadır. Ama bu paylaşımında besteci hangi metni hangi gruba vereceğine nasıl karar vermektedir? Bu sorunun yapıtın anlamının yakalanması açısından hayati bir soru olduğunu düşünüyoruz.

Bilindiği gibi, requiem missa metinleri tek kaynaklı olmayan bileşik metinlerdir. Her zaman incil kaynaklı öyküler ya da kavramlardan hareket etmekle birlikte, bu metinlerin edebiyatçı yönü kuvvetli din adamları tarafından kaleme alındığı ve zamanla litürjik gelenekler içinde yerleşiklik kazandığı bilinmektedir. Requiem missa metninin bütününde doğrudan doğruya incilden alınmış cümleler yok denecek

kadar azdır. Örneğin, I. bölümün 2. bölümünün “*Te decet hymnus, Deus in Sion;*” diye başlayan sözleri, adresi belli olan ender alıntılardan biridir:

“Sion’da hamt seni bekliyor, ey Allah;  
Ve adak sana [Kudüs’te] ödenecektir.  
Ey sen duayı işiten,  
Bütün beşer sana gelecek.”

*Eski Ahit, 65. Mezmur, 1-2<sup>14</sup>*

Bir başka örnek, incilde sayısız yerde geçen *Agnus Dei* (Allah’ın kuzusu) hitabının requiem metninin V. bölümünde “*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*” eylemiyle nitelendirdiği Yeni Ahit yorumudur:

“Ertesi gün, İsa’nın kendisine gelmekte olduğunu Yahya görüp dedi:  
İşte, dünyanın günahını kaldıran Allah kuzusu!”

*Yeni Ahit, Yuhanna, Bap 1, 29<sup>15</sup>*

Aynı ifadenin Eski Ahit’te, “İsrail’in günahını kaldıran Allah kuzusu” diye geçmesi kaynakların ne kadar geçirgen ve çeşitlenebilir olduğunu göstermek bakımından önemlidir. Öte yandan, requiem missa’ya özgü en önemli parçalardan olan *Dies irae* Thomas de Celano adlı bir fransiskan keşişi tarafından 13. yüzyıl başında yazılmış bir şüirdir<sup>16</sup>. Ama içinde incilden alınma sayısız imge bulunmaktadır: *Dies irae* (gazap günü); *Judex* (Yargıç); *tuba mirum* (gazap günü borusu: sûr); *liber scriptus* (yazılı kitap) vb.. *Dies irae*’ye benzer olarak, requiem metinlerinin çoğu farklı zamanlarda, farklı kalemlerden çıkma bileşik metinlerdir. İşte bu metinlere sahip oldukları doğal katmanlı yapıyı kazandıran bu nitelikleridir. Kilise’nin tarihini ve Hıristiyanlık litürjisini iyi bilenler için bu katmanların, karmaşıklıklarına rağmen, okunaklı olacağını tahmin etmek zor değildir. Edebiyatçılığının altını çizmeye çalıştığımız Britten, bestelemiş olduğu pek çok kilise meseli, ilâhi, missa ve kantat, kutsal sonnet ve mezmurla litürjik bağlamı iyi bildiği ortada olan bir bestecidir.

<sup>14</sup> *Kitabı Mukaddes*, 575.

<sup>15</sup> *A.g.k.*, 93.

<sup>16</sup> *Meydan-Larousse*, cilt II, 840.

Dolayısıyla, *Savaş Requiemi*'nin bestecisinin, yapıtında kullandığı requiem missa metninde yukarda örnekleediklerimize benzer sayısız ayrıntıyı bilmemesi söz konusu olamaz. Peki, bu katmanları biliyor, görüyor olmak Britten'in müziğine ne katkı getirir?

Bizce Britten'in *Savaş Requiemi*'ndeki tüm bölümlerin, bölmelerin, hattâ daha küçük planda, dokuların örgütlenişi; öğelerin, motiflerin yapısal örgütlenişi; müzisyenlerin konser mekânına yerleşimi; seslerin ve çalgıların giriş-çıkış trafiğinin düzenlenmesi, dolayısıyla ses renklerinin dağılımı; hattâ, malzemenin, temaların saptanması; kısaca, bestecinin, kompozisyon süreçlerinde belirleyici olan bütün seçimleri bu bilginin varlığıyla biçimlenir. Çünkü Britten'in kariyerine sahip olan hiçbir besteci için bir metin, ne kadar anonim, ne kadar işlevsel olursa olsun, aslâ, ölü imgelerin toplandığı bir alan olarak görülemez. Britten gibi üretiminin büyük bir kısmını dille, anlamın iletilmesi sorunuyla ilişkilendiren besteciler böyle metinlerin içinden karşıtlık ya da benzerlik ilişkileri, ikincil hikâyeler, canlı, yaşayan bir yorum, 'anlatıcı'nın kimliğine, nereden konuştuğuna ilişkin ipuçları barındıran sesler ve renkler bulmakta ve metinleri birbirine teğellemekte fazla bir zorlukla karşılaşmazlar. Müziklerinin "etkinliği", büyük ölçüde, bu tür derinliklere inmekteki başarılarına bağlıdır. Bu anlamda, metin müziği "kışkırtan" olanaklarla doludur. Britten'in *Savaş Requiemi*'ndeki iddialı yaratıcılığını bununla açıklamak çok yanlış olmasa gerektir.

Katmanlar arasındaki en belirgin kontrast incilden alıntılanan sözlerle sonradan yazılmış metinler arasında ortaya çıkmaktadır. İncil kaynaklı sözlerin hangi kitabın hangi bölümünden geldiği de önemli bir ayrıntıdır. Özellikle, Eski Ahit'in 'Mezmunlar' (*Psalms*) kısmına ait *Te decet hymnus* mezmuru hem ses, hem anlam açısından farklı bir ifadeyi hak eden bir metindir. Bunun yanısıra, bazı dua kalıpları, yüceltici sözler Hristiyanlıktan da önceki tapınma biçimlerinde formüle edilmiş ve o hâliyle missa metinlerine sızmıştır: Örneğin, çok yaygın olarak başvuru olan *Kyrie eleison* (Rabbim, merhamet eyle) ifadesi bütün Hristiyan litürjilerinde kullanılmakla birlikte, Hristiyanlık öncesinden gelen ve hem Eski Ahit'te, hem de Yeni Ahit'te

defalarca kullanılmış yunanca eski bir sözdür<sup>17</sup>. Tüm bu katmanların yanında, requiem missa'sını oluşturan altı temel bölümün birbirleri arasında ve kendi içlerinde değişen sahneler katmanlaşma etkisi yaratır biçimde sık sık farklı doku ve renklere ayrılmıştır. Kaldı ki, Hıristiyanlık geleneğinde Protestan ve Katolik mezhepleri ile Doğu kiliseleri arasında farklı uygulanan ritüellerin neden olduğu zorunlu litürjik katmanlılık hâlinin Britten'da olduğu gibi, requiem besteleyen başka bestecilerde de solo seslerle koro arasında farklı dengeler aranmasına yol açması doğaldır.

Gene de, metinlerin katmanlılığını yaptıki katmanlılığın tek nedeni olarak görmek eksik bir bakış olur. Missa metninin bazı bölümlerinin ya da parçalarının Owen şiirleriyle ilişkileri içinde kullanıldıklarında tek başlarına ele alındıklarından farklı bir yolda kullanılmaları gerekeceği kesindir. Sonuçta ayrı kaynaklardan gelen bu iki metin yan yana, iç içe ve üst üste getirildiğinde farklı bir bütünlüğe kapı açacaktır. Bu durumda Britten'in müziğini her iki metni aynı anda kuşatan daha büyük bir bütünlüğün isterlerine göre düşünmesi ve kurması gerekir. Dolayısıyla, missa metninin neresinde litürjik bir *antifon*'a cevap vereceği, neresinde giderek yoğunlaşan bir polifon dokuyu desteklemek ya da *stretto*'su yoğun bir füselsel yazıyı hazırlamak için parti sayısında bir artışa gideceği başlı başına müziksel bir kurgulama sorunudur. Bunun yanısıra, yapıtta salt anlamdan yola çıkılarak yapılmış seçimler de bulunmaktadır. Özellikle, öyküsel kesitlerden oluşan uzun Dies irae şiirinde konuşan kişinin belli bir kimliğe büründüğü, sanki belli bir role girdiği görülür. Britten bu tür metinlerde de kullanacağı vokal grubu ve çalgı grubunu ('güçlerini') belirlerken müziğinin karakterini, motiflerini, armonik öğelerini, dokusunu kurarken gösterdiği titizliği gösterir. Örneğin, gazap gününün "yargıcından" söz edildiğinde soprano solonun kornolar desteğindeki net ezgi çizgisi; kalabalığın çaresizlik ve korku içinde tövbe edişinde koronun yaylıların *tremolo*'su eşliğinde dağılarak gelen aşırı kromatik motifleri iştilir. Bu da, bestecinin yaptıki sözü elindeki 'güçler' arasında paylaştırırken elde edebileceği en isâbetli etkiyi gözeterek malzeme, doku, tını alanlarının bütününde seçici davrandığını gösterir. Sonuç olarak, litürjiden, sahneden ve rollerden, anlam ilişkilerinden beslenen

<sup>17</sup> The Catholic Encyclopedia, cilt IX.

katmanlar yalnız ‘güçlerin’ seçiminde değil, motiflerin, ezgisel oluşumların, yatay-düşey ilişkilerin, armonik ve yazısal dokunun ve akışın saptanmasında bestecinin en önemli referansını oluşturur.

### 3.3. Wilfred Owen’ın Şiirleri

Britten *Savaş Requiem*i içinde İngiliz şairi Wilfred Owen’ın dokuz şiirini kullanmıştır. Requiem aeternam, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei ve Libera me bölümlerinde birer, yapıtın en uzun, en içerikli bölümü olan Dies irae’de ise dört şiir. Britten şiirlerin bazılarında, şiirin özgün biçimini değiştirme yoluna gitmiştir. Bazı dizelerin ya da sözcüklerin tekrarlanması müziksel işleyiş açısından normal bir durum sayılabilir; ancak besteci bununla yetinmemiş, bazı yerlerde dizelerden bazılarını atarak metni kısaltmıştır. Dördüncü şiirin ise, anlaşıldığı kadarıyla, yalnızca bir kısmı kullanılmıştır. Kapsamlı değişiklik geçiren şiirlerden bir başkası da yapıttaki son şiir olan ‘Strange Meeting’dir (‘Garip Buluşma’). Çok kritik bir yere yerleşen ve uzun bir *recitativo* biçiminde seslendirilen bu şiirde Britten’in önemli kısaltmalara gitmekle yetinmeyip bazı dizelerin yerine Owen’ın el yazması taslakları arasında bulunduğu önceki iptâl edilmiş dizeleri seçtiği görülmektedir. (Wilfred Owen 1. Dünya Savaşı’nın bitmesine 1 hafta kala bir çatışmada öldüğünden kendi şiirlerini elden geçirerek yayınlama şansı yoktu. Dolayısıyla şiirlerinin bir ölçüde böyle spekülasyonlara açık olduğunu baştan kabul etmek gerekir.) Şiirlerin özgün baskıları elimizde olmadığından, bu alandaki değişikliği Philip Reed’e ait makaleden ve bestecinin şiirler üzerindeki karalamalarını gösteren örnekten öğreniyoruz.<sup>18</sup> Şiirler genelde her bölümde, Latince metinlerle çevrili durumdadır. Bir tek, Sanctus’u Agnus Dei’ye bağlarken Owen’ın iki şiiri art arda gelmiştir. Zaten, Agnus Dei İngilizce ve Latince metinlerin iç içe, üst üste kullanıldığı önemli bölümlerden biridir. Tüm yapıtta dokuz şiirin bölümlere dağılımı aşağıdaki biçimde olmuştur:

<sup>18</sup> Bkz. (2), COOKE, 30-31.

Requiem aeternam:	1. <i>Anthem for Doomed Youth (Lânetli Gençliğe İlâhi)</i>
Dies irae:	2. [başlıksız]
	3. <i>The Next War (Gelecek Savaş)</i>
	4. <i>Sonnet: On Seeing a Piece of Our Artillery Brought into Action ('Bazı Ağır Toplarımızın Harekete Geçtiğini Görünce' adlı soneden)</i>
	5. <i>Futility (Beyhûde)</i>
Offertorium:	6. <i>The Parable of the Old Man and the Young (Yaşlı Adam ve Oğlunun Meseli)</i>
Sanctus:	7. <i>The End (Son)</i>
Agnus Dei:	8. <i>At a Calvary near the Ancre (Ancre Kıyısında Bir Çarmih)</i>
Libera me:	9. <i>Strange Meeting (Garip Buluşma)</i>

Bestecinin requiem'in geleneksel yapısına kuşkusuz en önemli müdahalesi olarak görebileceğimiz Owen şiirleri iletilmek istenen “mesaja” ne gibi bir katkı sağlıyordu? Neden bu şiirler seçildi? Neden Owen’dan seçildi şiirler? Owen’la Britten arasında ne gibi ortak noktalar vardı? Yapıtın anlamsal bütünlüğünün kavranması açısından çok önemli olan bu tür soruların cevaplarını aramayı bir sonraki bölüme bırakarak Owen şiirlerinin yapıt içindeki bağlamlarına kısaca değinelim. Bilindiği gibi, requiem missası’nın latince metinleri Yahudilik tarihi kadar eski metinlerdir. Missa metinlerinin en yenisinin (‘Dies irae’ / ‘Gazap günü’ şiiri) yaklaşık sekizyüz yıllık bir geçmişi vardır. Bu metinde atıfta bulunulan “gazap günü” olgusunun çıkış noktası İncil’deki Eski Ahit metinleridir. Metnin Roma Katolik Kilisesi’nin litürjik bütünlüğü içinde yer alabilmesi için özgünlük iddiası taşımaması, kullandığı sözel kalıplar, üslûp ve tavır bakımından olabildiğince ‘anonim’ bir kimlikle yazılması gerektiği açıktır. Dolayısıyla, hemen her parçası farklı bir kaynaktan süzülen ve kabaca ‘missa metinleri’ diye adlandırdığımız bu ‘heterojen’ metinler toplamı ortalama ikibin yıllık bir geçmişe sahiptir.

Missa metinleriyle karşılaştırıldığında, Owen şiirleri birer çağdaş metin olarak çıkar karşımıza. Bakış açıları “bizimkine” çok yakın, söyledikleri çok nettir. Owen’ın şiiri Avrupa’nın 20. yüzyıldaki çok güncel bir sorununun (Dünya Savaşı’nın) insanlık tarihindeki öldürme olgusu perspektifinde yorumlanmasıdır. Bu perspektif dinler tarihini de, politik olguları da, Owen’ın bir birey olarak bu birikimle



hesaplaşmasını da kapsar. Owen şiirleri kendi içlerinde ve birbirleri arasında aynı *Savaş Requiemi*'nin metinler toplamında bulduğumuz türden bir katmanlılık gösterir. Şiirlerdeki bu katmanlılık, daha çok, rollerin dağılımına, öykünün akışına bağlı "teatral" bir içerikle yüklenmiştir. Owen şiirleri savaş öncesi kaygılı bekleyiş günleri, savaş sahneleri, savaş anıları, cenaze törenleri, savaş sonrası "tuhaf karşılaşmalar" ve görüntüler arasında sürüklenen iki askerin öyküsünü getirir yapıta. Yalnız III. bölümde (Offertorium) kullanılan şiir, anlatının tematik bağlamına tam uygun olarak, İbrahim ile oğlu İshak'ın öyküsünü Owen'ın yorumuyla anlatır: İbrahim peygamber meleğin söylediğini yapmaz, oğlunu öldürür; oğluyla birlikte, "Avrupa tohumunun yarısını da, birer birer" kurban etmiş olur. *Savaş Requiemi*'nin genelde requiemlerde görmeye alışık olmadığımız dinamizmi, büyük oranda, bu "ikincil" öykülerin 'requiem missası'nın durmuş oturmuş anlatısına getirdiği çarpıcı "güncel tehlike" olgusuna bağlanabilir. Ne de olsa, insanın insanı sistematik biçimde yok etmesi olgusu varlığını, tehdidini 20. yüzyılda da arttırarak sürdürmüştür.

Britten'in şiirlerin bölümlere göre seçiminde izlediği yol biraz daha somutlaştırılabilir. Çünkü müziği peşinden sürükleyen, büyük oranda, bu seçimlerle yaratılan dinamiklerdir. I. bölümün sonuna (Requiem aeternam / Ebedi istirahat) Owen'ın 'Lânetli Gençliğe İlâhi' adlı şiiri yerleşir. Bölümün genelde huzur dolu havasından ve koronun son olarak tekrarladığı missa dizesinden sonra ("*Onlara ebedi istirahat ver, Efendimiz*") şiirin bir "tokat" etkisi bıraktığı doğrudur: "*Mâtem çanları mı sığır gibi telef olanlar için?*" Bu bağlamı yorumlarken, eleştirmenlerden bazılarının Britten'in yapıt boyunca dinle hesaplaşmak uğruna fırsatları kaçırmadığı saptamasını yaptıklarını hatırlamak gerek. II. bölümde (Dies irae / Gazap günü) dört Owen şiiri kullanılır. Bu kez, mahşer gününün habercisi trompetlerin ve insanların haykırışlarının ardından, gene boru seslerinin yankılandığı, gelecek kaygısının ağır bastığı sakin bir akşamüzeri şiiri; yargı gününün ürkütücü kaçınılmazlığının anlatıldığı kıtalardan sonra, iki askerin eski dostları Ölüm'e övgüler düzdükleri 'Gelecek Savaş' şiiri. Her iki şiir de Dies irae'nin sert ifâdesiyle karşıtlık içindedir. Özellikle şiirlerden ikincisinin tavrında bir hafifseme gizlidir. Oysa üçüncü şiir koronun "lânetlilerin alevler içinde kahrolacağı" müjdesini vererek yükselttiği tansiyonun doğurduğu bir metin gibidir: Bir başka "lânetliyi", bataryanın ölüm kusan

toplarından birini anlatır. Bu şiirle daha da yükselen tansiyon doruk noktasında koronun “gazap günü” temasına bağlanarak bütünlenir. Dördüncü şiir (‘Beyhûde’) kaosun yatışmasının ardından gelen gözyaşı (*lacrimosa*) betimlemesiyle iç içe geçirilmiştir. Ölmüş bir askerin güneşe çıkartılması ve mucizevi güneş ışınlarının onu diriltmesi boş ümidine dayanan acıklı bir öykü çevresinde dönen bir şiirdir bu: “Soğuk bir yıldızın balçığını uyandırmıştı bir zaman.” Missa metniyle dönüşümlü sunulan şiir ölenin uyandırılması çabasında her seferinde başarısızlığa uğrar: Koronun hatırlattığı ya “gözyaşidir”, ya “küllerden yeniden doğulacağı”, ya da “günahkârların yargılanacağı”. Burada missa metni Owen şiirindeki ümide geçit vermez. Offertorium’da (Sunu) missa metniyle ‘Yaşlı Adam ve Oğlunun Meseli’ adlı şiirin hemen hemen el birliğiyle yürüdüğünü, hattâ birbirini beslediğini, değiştirdiğini ve birlikte ortak bir anlam dokusu içinde erimiş olduklarını görüyoruz: Bu şiirdeki dinsel motiflerin çokluğu ve anlamca ağırlığı Offertorium’un tüm öyküsünü bir çatı altında toplar. Bu bölümde Owen şiirinin öyküsel katkısı daha ön plandadır. Şiir tüm anlatısı boyunca tevrattaki bilinen öyküyü izler: İbrahim’in oğlu İshak’ı alıp dağa çıkması, onu orada Tanrı’ya kurban edecekken bir meleğin çıkagelmesi, bu meleğin İbrahim’e engel olması... Ancak Tanrı’nın bağışladığını İbrahim bağışlamaz, oğlunu katleder. Owen’ın Yahudi meseline getirdiği bu çarpıcı değişiklik gerekçesini yaklaşık dört bin yıllık bir sıçramayla, “ve sonra, birer birer, Avrupa’nın yarı tohumunu” dizesinde bulur. Owen burada İbrahim ile İshak’ın öyküsü özelinde açıkça dinsel metinlerin, yorumların geçerliliğini tartışmaktadır!

IV. bölümün (Sanctus/Kutsal) baştaki parlak havası (“*Kutsal, kutsal, kutsal; Evrenin Tanrı’sı; Yerler ve gökler senin şânınla doludur*”) Owen’ın ‘Son’ adlı şiiriyle geride hiçbir ümit ışığı bırakmamacasına dağılıp gider: Bir yanda insan üstü bir dünyanın mucizeleri, öte yanda yaşamının sınırlılığıyla ve “ölümün daralttığı yüreğiyle”, “kurumayacak engin gözyaşı denizleriyle” karanlık bir dünya tasarımı... Agnus Dei (Allah’ın kuzusu, V. bölüm) ise her iki metnin tam bir bağdaşıklık içinde yürüdüğü yapıtın en kısa ve belki en bütünlüklü bölümüdür. Aslında burada bütünlüklü sıfatından çok, ‘homojen’ sıfatını kullanmak yerinde olacaktır. Bestecinin çok farklı görünen bir malzemedan ya da dokudan oluşturduğu öyle bölümler vardır ki, yapılarındaki çarpıcı ‘heterojenliğe’ rağmen yapı kurucu öğeler bakımından son

derece tutumlu ve bütünlüklüdürler. Bu bağlamda Agnus Dei, yaylı çalgılardaki bir ‘ostinato’ nun iki metne de kaynaklık etmesiyle kurulur. Çarmıha gerilmiş İsa’yı betimleyen bir heykelin savaşta kopmuş uzvundan yola çıkıp onun kısa hayatında uğradığı ihânetleri anlatan bu şiir Owen’ın savaş karşıtlığı bağlamında en güçlü ip uçlarıyla donanmıştır. Son bölüm (Libera me / Kurtar beni) Owen şiirleri açısından en farklı atmosferin sağlandığı bölüm sayılabilir. Koronun “ebedi ölümden kurtulmak” için yakarışlarının ürkütücü boyutlara vardığı bir anda yapıtın II. bölümüne damgasını vuran akor ortaya çıkar ve bu akorun oluşturduğu zemin üzerinde iki askerin ‘tuhaf karşılaşması’ (‘Strange Meeting’) gerçekleşir. Yaylılarda ölü biçimde uzayan seslerin oluşturduğu akorlar üzerinde gelen bu *recitativo*, savaşta biri diğerini öldüren iki asker arasında geçen düşsel bir diyalogdur. Askerlerin “Haydi, uyuyalım şimdi...” dizesi büyük koronun ve çocuk korosunun söylediği *In paradisum* (Cennete) ilâhisine zemin oluşturur.

Bestecinin Owen şiirlerini missa metninin içine yerleştirme düzeni yapıtın bütününe değerlendirebilmek açısından önemli bir ipucu oluşturur. Owen’ın bir şair olarak yaşamın anlamıyla, dinle ilgili duyduğu çelişkiler ve kararsızlık hâli onun şiirlerinde geniş yankı bulur. Gördüğü, yaşadığı çıplak ve acı gerçeklik her an inancını sınamaktadır. Dolayısıyla bu şiir içerdiği atıflarla, ortak temalarla, bir anlamda, ‘requiem missası’ metnine bir yanıt, bir eleştiri, onunla bir hesaplaşma anlamı da taşır. Britten’in bu bağlamsal ortaklığı iyi yakaladığı ve birbirinden apayrı niteliklerle donanmış bu iki metni bazen karşıtlık ve çatışma, bazen uyuşma (birbirini destekleme, hazırlama, birbirinin anlamı üzerinde yükselme) temelinde kullandığı görülür. Genelde missa metni şiirlere üzerinde serpilip gelişebilecekleri bir alan yaratır, ama bazen, Owen şiirinin missa metnine öncülük ettiği ve onu kendi içinden çıkardığı da olur. (Agnus Dei / Allah’ın kuzusu bölümünde olduğu gibi.) Yapıtta metinlerin yan yana, iç içe getirilişindeki titizliğe yakından bakınca Britten’in yalnız bestecilik mesâisiyle yetinmeyip, aynı zamanda bir ‘libretist’ gibi çalıştığı da söylenmelidir. *Savaş Requiemi*’nin metnine bir librettoya gösterilmesi gereken titizlik gösterilmemiş olsaydı, müzikteki kıvraklık dramatik akıştaki zayıflıkları kapatmaya yetmez; iç dinamikleri böylesine dengeli ve çarpıcı kılınmış bir libretto bestecinin tüm atılımlarına açık, kışkırtıcı bir platform sunamazdı.

Bir ‘panik’ havasında gelişen Dies irae ile ‘aşkınlık’ (*transcendentalism*) içindeki Libera me bir yana, yapıtın gelişmeye en açık yazılarına Owen şiirlerinin kullanıldığı bölmelerde rastlanır. Britten’in müzik dilinin ayrıntılarını da, *Savaş Requiemi*’nin evrelerini de Owen bölmelerinde izlemek mümkündür. Bu bölmelerdeki müzik yazısını böylesine canlı ve verimli kılan nitelikleri Owen şiirlerinin dışında aramak anlamsız olur. Wilfred Owen’ın ‘poetika’ında bazen yoğun biçimde sessel imgelere, bazen koyu bir sessizliğin içindeki görsel imgelere başvuran, dolayısıyla imgeler açısından çok zengin; tavır açısından insani değerlere ahlâkçı değil, bütünselci bir çerçeveden bakan; alabildiğine politik öğeler içeren ama bu niteliği adına şiirsellikten ödün vermeyen bir şiirle karşı karşıyayız. Mervyn Cooke’a göre Owen’ın şiiri “duygusal derinlikle sözel tutumluluğu birleştiren müthiş bir teknik” üzerine kuruludur.<sup>19</sup> Savaşın, bu acı ve utanç verici deneyimin 25 yaşındaki genç bir insana bu şiirleri yazdırtacak olgunluğu kazandırmış olması dikkat çekicidir.

#### 3.4. Britten İle Owen’ı Buluşturan Ortak Tavır: Pasifizm

Bu bölümde Britten’ı Owen şiiriyle buluşturan, dahası, onun Owen şiirini çok riskli sayılabilecek bir biçimde, katı, değişmez bir litürjik bütünlüğün içine sokmasını sağlayan nedenler üzerinde düşüneceğiz. Ama bu konuda tatmin edici bir sonuca ulaşamayacağımızı baştan belirtmekte yarar var. Zirâ, yalnızca *Savaş Requiemi* bağlamında yapılacak bir irdelemenin bu kapsamda bir araştırmamanın sorularına yanıt vermesi mümkün değildir. Bunun için bu bölümdeki irdelememizi besteci ile şair arasındaki ortak bir bağlama oturtmak daha uygun olacak: Pasifizm ya da savaş karşıtlığı.

Wilfred Owen 25 yaşında savaşta öldüğünde geride bir avuç savaş karşıtı şiir bırakmıştı. Owen’dan geriye kalan bu küçük toplam ve bunlara eşlik eden savaş mektupları onun savaş ve hayata bakışı hakkında bir fikir veren yegâne kaynaktır.

<sup>19</sup> Bkz. (2), COOKE, 1.

Bu bakışın genelde kararsız, hattâ biraz karmaşık olduğunu biliyoruz. Özellikle din ve savaş karşısındaki tavrı belirsizlik taşır. Mervyn Cooke *Savaş Requiemi*'ni incelediği kitabında Owen'la Britten'ı buluşturan ortak niteliklerin izini sürerken Owen'dan kalan belgeleri titizlikle inceler.<sup>20</sup> Orada yapılan saptamalardan biri de Owen'ın 'konvansiyonel' din olgusuyla ve dini pratikle arasının hiç iyi olmadığıdır. Savaşın başında yazdığı şiirlerde yaşamın canlılığını, insani sıcaklığı litürjinin soğukluğuna tercih ettiği açıkça ortadadır. Annesine yazdığı bir mektupta kilisedeki âyinleri kaçırmadığını söyledikten sonra şunları ekliyor: "Bu âyinlerden her zaman bir, bir buçuk saat yaşlanmış olarak dönüyorum; bende bunun dışında hiçbir değişiklik yaratmıyorlar".<sup>21</sup> Gerçekte, Owen'ın duyduğu rahatsızlığın kaynağında din değil, dinsel ritüeller, yani litürjik işleyiş yatmaktadır. Tersine, onun İsa'nın sürekli olarak barış telkin eden öğretisiyle bir sorunu olması düşünülemez. Bir başka mektupta: "Kiliselerin kendi etraflarında yarattığı dogmatik atmosferden içeri sızmasına aslâ izin verilmese de, İsa'nın temel emirleri açıktır: Her ne pahasına olursa olsun, barıştan yana ol! Utanç ve onursuzluk acısına göğüs ger; ama, silâha asla başvurma. Zorbalığa, hakârete maruz kalmayı, katledilmeyi göze al; ama sakın öldürme." diye yazar ve ekler: "Görüyorsun, saf Hıristiyanlık saf vatanseverlikle nasıl çelişiyor..."<sup>22</sup>

Owen'ın içine düştüğü bu amansız kuşku hâli savaş yıllarında yakasını bırakmaz. 1914'te annesine yazdığı bir başka mektupta, "hayatım, İngilizler için, ölümünden daha yararlı olacak" derken, sonradan, kendince haklı nedenlerle (Prusya'dan başlayarak yayılan militarizmin ortadan kaldırılması) bağımsızlık ve savunma adına savaşımaya karar verir. Ama benzer ikilemlerle kendini savaşta bulmuş şair arkadaşı Sigfried Sassoon'un Avam Kamarası'na yazdığı ve açık sözlülüğü yüzünden başını belâya sokan mektubunda dile getirdiği nedenlerle, 1918'de 8 aylığına İngiltere'de sivil göreve çekilir: "Bir savunma ve bağımsızlık savaşı olacağını düşünerek girdiğim bu savaş artık tamamen saldırı ve anlamsız inatlaşma temelleri üzerinde sürmekte ve savaşı durdurma gücünü elinde bulunduranlar tarafından özellikle, bile

<sup>20</sup> Bkz. (2), COOKE, 1-10.

<sup>21</sup> Bkz. (2), COOKE, 2

<sup>22</sup> Bkz. (2), COOKE, 7.

bile uzatılmaktadır.”<sup>23</sup> Tuhaf bir çelişki Owen’ı bir kez daha orduda aktif görev almaya iter; bu son görevinden bir daha geri dönemez. Pasifistlere göre cephedeki asker tarafsızdır; öyle ki, düşmanına bile bir tür kardeşlik duygusu besler. Owen’ın *Savaş Requiemi*’nin son bölümünde yer alan ‘Garip Buluşma’ (‘Strange Meeting’) şiirindeki çıkış noktası işte bu paradoksal kardeşlik duygusudur. Bu anlamda Owen’ın tekrar cepheye gitmeyi tercih etmesi anlaşılacak şey değildir. Yapıtın V. bölümünde (Agnus Dei) missa metniyle iç içe kullanılan ‘Ancre Kıyısında Bir Çarmıh’ (‘At a Calvary near the Ancre’) şiirinin son iki dizesi ‘Gelecek Savaş’ (‘The Next War’) şiirine benzer biçimde ölümü önemsemez bir tavidir: “*Oysa, kalbinde taşıyan en yüce aşkı / Canını verir; yer vermez asla nefrete.*” Owen’ın pasifist tavrı bu şiirin bütününde etkilidir. Britten’in bu şiiri Agnus Dei (İsa’ya atfen: ‘Allah’ın kuzusu’) bölümünde kullanması ve şiiri missanın tekrarlanan ifadesiyle (“*Dünyanın günahını kaldıran Allah kuzusu, / Onlara ebedi istirahat ver.*”) sarıp sarmalaması pasifist tavrı İsa’nın öğretisi arasındaki ilişkiye çok önemli bir vurgu getirir.

Hayatı boyunca şiddetten ve savaşın getireceği yıkımdan nefret eden Britten ise, 2. Dünya Savaşı’nda askerlik yapmayı açıkça reddederek o yıllarda Amerika’ya göçmüştü. Owen’ın pasifizmiyle Britten’in pasifizmi arasında bağlantı kurar, bunları tartışırken unutulmaması gereken bir nokta da şudur: Şair savaşta ölmüştür; besteci ise savaşa girmeyi reddetmiştir. Britten’in şiddeti topyekün reddettiği, bilinçli bir direnç gösterdiği ortadadır. Oysa Owen’ın kararsızlıklarla dolu kısa hayatında savunma ve bağımsızlık adına yapıldığı taktirde, savaş bir alternatif olabilirdi. Britten’in hayatında bilinçli bir pasifizmin izlerini sürmek mümkündür. Mervyn Cooke Britten’in hayatında pasifizmin doğal temellerinin bulunduğu, küçüklüğünde hayvan sevgisiyle başlayan bu eğilimin gençliğinde güçlenerek örgütlü bir etkinliğe dönüştüğüne dikkat çeker: Av sporlarına, okullardaki fiziksel cezalandırmaya karşı örgütlü çaba, gösteriler vb.. Britten’in politik görüşlerindeki olgunlaşma, asıl 30’lu yılların sonuna doğru yaşanır, yani İngiliz entellektüellerinin üretim ortamına girdiğinde.

<sup>23</sup> Bkz. (2), COOKE, 5.

Bu dönemde, *Peace of Britain* (1936), *On the Frontier* (1937-38) gibi pasifist filmlere müzikler yazar. Mervyn Cooke Britten'in W. H. Auden, Christopher Isherwood gibi solcu yazarlarla yaptığı bu mesainin onun entelektüel formasyonuna yaptığı katkının altını çizer. (Hattâ, kitaptan öğrendiğimize göre, Britten 1937'de bir barış örgütü için *Pasifist Marşı* bile bestelemiştir.<sup>24</sup>) Britten'da özelde savaş karşıtlığı, genelde şiddet karşıtlığı olarak tanımlayabileceğimiz bu güçlü eğilim *Savaş Requiemi* dışında pek çok yapıtta kendini gösterir: *Our Hunting Fathers* (1936), *The Ballad of Heroes* (1939), *The Rape of Lucretia* (1946) gibi. Bunlardan metnine Auden'in da katkıda bulunduğu *The Ballad of Heroes* kantatı Mayıs 1939'da Amerika'da seslendirilirken, besteci Auden ve Peter Pears ile Amerika'dadır. 2. Dünya Savaşı'nın patlamak üzere olduğu kritik aylardır; ama Britten'in pasifist görüşleri henüz netlik kazanmış değildir. İngiltere'ye dönüp dönmeme konusunda kararsızdır. Besteciye Amerika'da büyük kolaylıklar sağlamış olan Aaron Copland ona sürekli, geri dönmemesi, Amerika'da kalarak çalışmayı sürdürmesi gerektiğini telkin eder. Cooke'dan öğrendiğimize göre 1942 başında Britten ciddi olarak İngiltere'ye dönmeyi kurar.<sup>25</sup> Ama, bir biçimde savaşa katılmak için değil, bir savaş karşıtı olarak resmen kayıtlara geçmek, böylece pasifistliğini ilân etmek istediği için. Nisan 1942'de ülkesine döner ve daha önce de organik ilişki kurduğu Peace Pledge Union (Barış Sözü Birliği) örgütünün bir yerel mahkemede yargılanan sorumlusunun lehine tanıklık etmek üzere mahkemeye başvurur. Ardından da kendi duruşması için bir tutanak metni hazırlar. Britten'in hem politik tavrını, hem de pasifizme bakışını çok açık olarak yansıttığından bu metni aynen aktarıyoruz:

Her insanın içinde Tanrı'nın ruhunu taşıdığına inandığımdan, bir kişinin düşünce ve eylemlerini kuvvetle reddetsem de, cana kıyamam ve elimden geldiğince, cana kıyılmasına yol açacak tutumların ortadan kaldırılmasını görev bilirim. Hayatımın bütünü (besteciliği meslek edindiğimden) yaratma eylemine adanmıştır; yok etme eylemine ortak olamam. Dahası, hayata karşı takınılan faşist tutuma karşı en iyi cevabın pasif direniş olduğuna

<sup>24</sup> Bkz. (2), COOKE, 11-12.

<sup>25</sup> Bkz. (2), COOKE, 14.

inanyorum. Hitler bu ülkede iktidarda olsaydı, ya da bizim hükümetimiz onun izlediğine benzer bir yol tutmuş olsaydı, ben gene, şiddet dışı yolların tümünü deneyerek ve onun tamamen karşısında olduğumu belli ederek bu rejime engel olmayı görev sayardım. Ancak, yeteneklerimin ve çalışmalarımın elde ettiğim birikimin bana kazandırdığı nitelikleri kullanabileceğim yönde çalışmayı sürdürerek dünyayı paylaştığım insanlara en iyi biçimde yararlı olabileceğime samimiyetle inanyorum: Yani, müzik yazmak ve bu müziği insanlara yaymak. Örneğin, Enformasyon Bakanlığı'nın ya da BBC'nin hazırladığı filmlerde kullanılmak üzere müzik yazabilir, Müziği ve Sanatı Özendirme Derneği'nde hizmet edebilirim. Kişiliğime ve eğitimime ters düştüğüne emin olmakla birlikte, silahlı kuvvetlerin hiçbir birimiyle hiçbir biçimde bağlantısı olmaması koşuluyla, sivil alana ait yapıcı işlerde çalışma görevini de üstlenebilirim.<sup>26</sup>

Britten'in pasifizmi ömür boyu sürmüş kalıcı bir tutum ve hayat görüşüdür. Zaman zaman toplumun bu ayrık tutum üzerindeki baskısı dayanılmaz boyutlara çıkmasına rağmen, Pears'la birlikte bu baskıya direnmiş, yapıtları üzerinden pasifist yaklaşımın izini eksik etmemiştir. Cooke'a göre, *Savaş Requiem*i pasifist bakış açısının en samimi, en yoğun anlatıma ulaştığı yapıtların başında gelir. Yapıtta Owen'in şiirinin seçilmesi çok isabetli bir düşüncedir. Her ne kadar, Owen'in politik bir seçim olarak pasifizmi benimsediğini söyleyemesek de, 'anti-militarist' eğilimlerinin şiiri açısından yeterince belirleyici olduğu kuşku götürmez. Britten onun şiirlerindeki bu genel niteliğin *Savaş Requiem*i'nin zeminindeki litürjik metinlerle vurucu bir ilişki içine gireceğini sezmiş; Owen'in makinelerin, çelik parçalarının marifetiyle gözümüzün önünde acılara, işkencelere salınan, cansız bırakılan bedenlerin yalın, çıplak ölüm gerçekliği karşısındaki çaresizliğini anlatan şiirini 'ölüler missası'nın ağırbaşlı, durgun üslubunun, zaman-ötesi ifâdesinin içine yerleştirmiştir. Hayatında net bir politik tavır bulunmamasına, genel kararsızlığına rağmen, savaş ve şiddet karşıtlığı Owen şiirlerinin değişmez temasıdır. Görüşlerini savlarla anlatma yoluna gitmez, okurun bunları kurmaca çerçeveler içinden kendi başına algılamasını bekler. Bu nedenle Owen'da sık sık savaşın çıplak gerçekliğinden kesitlere rastlanır. Bir şiirinde gene bu gerçekliği sözünü sakınmaz bir

<sup>26</sup> Bkz. (2), COOKE, 14.



üslûpla anlattıktan, savaş alanının asıl galibinin parçalanmış cesetler, kan ve ölüm olduğunu söyledikten sonra, şiiri şöyle tamamlar:

(...)

Dostum, anlatamazdın büyük bir hazla

Tehlikeli bir zafere susamış çocuklara,

Şu eski yalanı: Dulce et decorum est

Pro patria mori.<sup>27</sup>

### 3.5. Yapıtın Tam Metni

Britten'in *Savaş Requiem*'inde müzikle anlam arasında kurduğu hassas ilişkileri kavramak ve müziğin örgütlenişinde önemli önemsiz pek çok ayrıntıya kaynaklık etmiş olan metinlerdeki katmanlılık olgusunu somutlaştırmak için yapıtta kullanılan metinlerin bütünü türkçeye çevirmek gerekir. Yapıtın metinsel içeriği köken itibarıyla ikiye ayrılır: Latince 'ölüler missası' metniyle Wilfred Owen'ın 9 İngilizce şiiri. Aşağıda bu metnin bütünü türkçeye çevrilmiş olarak bulabilirsiniz. Bunun yanı sıra, missa metninin latince orijinali bir paralel metin olarak çeviriye eşlik eder. Missa çevirilerinde bazı metin parçaları çift-tırnak içinde verilmiştir. Bunlar ya *Kitabı Mukaddes* çevirilerinden ya da başka türkçe litürjik kaynaklardan aynen alıntılanan kısımlardır ve kaynaklar dipnotla belirtilmiştir. Bunun dışındaki missa çevirileri İngilizce ve Fransızca çevirilerinden karşılaştırılarak yapılmıştır. Metnin bazı yerlerinde İbrahim Yazıcı'nın *Savaş Requiem*'nin Türkiye'deki ilk seslendirilişi hazırlıkları sırasında Kültür Bakanlığı Devlet Çoksesli Korusu'nun provaları için yapmış olduğu çeviriden yararlanılmıştır. Owen'ın şiirleri ise Britten'in yer yer yaptığı değişikliklerle İngilizce aslından ve Boosey & Hawkes'tan basılan indirgeme vokal partisyonda yer alan Almanca çevirileriyle karşılaştırılarak Yavuz Oymak tarafından türkçeye çevrilmiştir. Tüm çevirilerde metni söyleyen vokal parti belirtilmiş, böylece yapıtta kullanılan 'güçlere' ve metnin katmanlarına ilişkin net bir fikir verilmeye çalışılmıştır. Bazı bölümlerde her iki metinde de tekrarlanan sözler bulunmasına ya da metinlerin bazen iç içe ya da üst üste kullanılmasına rağmen,

<sup>27</sup> "Soylu ve mutluluk vericidir vatan için ölmek."

metinsel bütünlüğü bozmamak için latince ve ingilizce metinler sayfa üzerinde art arda yerleştirilmiştir. Bu anlamda bir tek Agnus Dei'de (V. bölüm) her iki metnin gereken yerlerinden parçalanarak iç içe geçirildiği görülür.

\*

## I. REQUIEM AETERNAM

### KORO

*Requiem aeternam dona eis Domine,  
et lux perpetua luceat eis.*

Onlara ebedi istirahat ver, Tanrım;  
ve sonsuz ışığını onların üzerinden eksik  
etme.

### ÇOCUK KOROSU

*Te decet hymnus, Deus in Sion;  
et tibi reddetur votum in Jerusalem;  
exaudi orationem meam,  
ad te omnis caro veniet.*

“Sion’da hamt seni bekliyor, ey Allah;  
ve adak sana [Kudüs’te] ödenecektir.  
ey sen duayı işiten,  
bütün beşer sana gelecek.”<sup>28</sup>

### TENOR SOLO

Mâtem çanları mı sığır gibi telef olanlar için?

Yalnız canavarca hiddeti silâhların.

Yalnızca hızlı takırtısı kekeleyen tüfeklerin,

Bastırır sesini telâşlı yakarışlarının.

Çanlarda ve dualarda ne bir istihzâ onlar için,

Ne de bir mâtem sesi, varsa ancak koroda; -

Tiz ve çılgın korosunda çığlık atan mermilerin;

Ve hüznü taşıradan çağırın borularda.

Mumlar mı taşınmalı çabuklaştırmak için bunları?

<sup>28</sup> Kitabı Mukaddes, 575 (Eski Ahit, 65. Mezmur, 1-2).

Ellerinde değil oğlanların, gözlerinde  
Parlayacak vedâların kutsal pırıltıları.  
Kızların solgun yüzleri örtecek tabutlarını;  
Çiçekleri olacak suskun zihinlerin şefkati,  
Ve kapanışı perdelerin, her günbatımı ağır ağır.

[Lânetli Gençliğe İlâhi]

### KORO

*Kyrie eleison,  
Christe eleison,  
Kyrie eleison,*

“Rabbim, bize merhamet eyle,  
Mesih İsa, bize merhamet eyle,  
Rabbim, bize merhamet eyle.”<sup>29</sup>

## II. DIES IRAE

### KORO

*Dies irae, dies illa,  
Solvat saeculum in favilla,  
Teste David cum Sibylla.*

Gazap günü, o gün,  
Bu soy küllere karışacak,  
David ve Sibilla'nın tanıklığında.

*Quantus tremor est futurus,  
Quando Judex est venturus,  
Cuncta stricte discussurus!*

Ne çok sarsılacak dünya,  
Yargıç gelince,  
Her şeyi ince ince tartmaya.

*Tuba mirum spargens sonum  
Per sepulchra regionum  
Coget omnes ante thronum*

Trompet o dehşetli sesini duyurunca,  
Topraktaki mezarların arasından  
Herkesi tahtın önüne toplayacak.

*Mors stupebit et natura,  
Cum resurget creatura,*

Ölüm ve dirim şaşkına dönecek,  
Yaratılanlar dirildiğinde,

<sup>29</sup> St. Antuan kilisesi kitapçığı.

*Judicanti responsura.*

Yargıcın önünde sorgulanmak için.

BARİTON SOLO

Borular çalıyordu, akşamın havasını yasa boğan,  
Ve yanıtlıyordu borular, sesleri hüznün dolu.

Irmağın kıyısında oğlanların sesi.  
Anaları uyku onların; ve gün batıyor yaşlı.  
İnsanların omuzlarında yarının gölgesi.

Eğildi yarının gölgesi önünde,  
Çekildi uykuya, eski karamsarlık sesleri.

[Başlıksız]

SOPRANO SOLO ve KORO

*Liber scriptus proferetur,  
In quo totum continetur,  
Unde mundus judicetur.*

Yazılı bir kitap sürülecek öne,  
İçinde her şeyin bulunacağı,  
Üzerinden dünyanın yargılanacağı.

*Judex ergo cum sedebit,  
Quidquid latet, apparebit:  
Nil inultum remanebit.*  
kalmayacak.

Böylece, yargıç gelip oturduğunda,  
Gizli olan her şey açığa çıkacak:  
İntikâmı alınmamış hiçbir şey

*Quid sum miser tunc dicturus?  
Quem patronum rogaturus,  
Cum vix justus sit securus?*

Ben, zavallı, ne derim o zaman?  
Hangi kurtarıcıya yalvarırım,  
Doğrular bile ancak güvendeysen?

*Rex tremende majestatis,  
Qui salvandos salvas gratis,  
Salva me, fons pietatis.*

Haşmetli krallığın efendisi,  
Hak edenlere kurtuluşu cömertçe  
bağışlayan,  
Kurtar beni, merhamet pınarı.

TENOR ve BARİTON SOLO

Orada, biz dostça yaklaştık Ölüme;

Birlikte yedik içtik uyumlu, sessiz sakin,-  
Hoşgördük döküp saçtığı pisliği ellerimize.  
Çektik içimize ağır yeşil kokusunu nefesinin,-  
Gözlerimiz yaşlıydı ama kırılmadı hiç cesaretimiz.  
Mermi tükürdü, şarapnel öksürdü üstümüze.  
Koroyla katıldık ona, şarkısına güçlü ve tiz;  
O traş ederken hepimizi, ıslık çalıyorduk biz.

Ah, Ölüm düşman olmadı aslâ bizlere!

Ahbap olduk, hep güldük o eski dosta.  
Para, ona meydan okusun diye verilmiyor askere.  
Güldük; biliyorduk savaşçılar gelir daha usta,  
Ve daha büyük savaşlar, böbürlendikçe savaşçı:  
Kavgamız yaşam için – Ölüme karşı; bayrak için değil –  
insana karşı.

[Gelecek Savaş]

KORO

*Recordare Jesu pie,  
Quod sum causa tuae viae:  
Ne me perdas illa die.*

*Quaerens me, sedisti lassus:*

*Redemisti crucem passus:*

*Tantus labor non sit cassus.*

Hatırla, iyi kalpli İsa,  
Benim için geldin dünyaya:  
O gün beni yüzüstü bırakma.

Beni ararken, tükenmiş bir halde,  
oturmuştun:

Çarmıha gitmek pahasına beni  
kurtarmıştın:

Bu kadar büyük zahmet boşa  
gitmemeliydi.

*Ingemisco, tamquam reus:  
Culpa rubet vultus meus:  
Supplicanti parce Deus.*

İnliyorum, bir günahkâr olarak:  
Suçum kızartıyor yüzümü:  
Yalvaranı bağışla, Tanrım.

*Qui Mariam absolvisti,  
Et latronem exaudisti,  
Mihi quoque spem dedisti.*

Sen ki Meryem'i affettin,  
Hırsızın derdini dinledin,  
Ve hattâ bana ümit verdin.

*Inter oves locum praestra,  
Et ab haedis me sequestra,  
Statuens in parte dextra.*

Beni sürünün içine yerleştire,  
Ve keçilerden ayır,  
Sağ koluna alarak.

*Confutatis maledictis,  
Flammis acribus addictis,  
Voca me cum benedictis.*

Lânetliler bastırılınsın,  
Gönderilen alevlerin çatırtısıyla,  
Sen beni kutsanmışlar arasında say.

*Oro supplex et acclinis,  
Cor contritum quasi cinis:  
Gere curam mei finis.*

Yalvarıyorum, diz çöküp eğilerek,  
Kalbim küller gibi tükenmiş:  
Sonum geldiğinde kuru beni.

### BARİTON SOLO

Uzun simsiyah kol, yüksel yavaş yavaş,  
Cennete doğru uzanan, lânete hazır koca silâh;

Kötülüklerine gereken o gururuna ulaş,  
Bastır onu, işlemeden daha bir sürü günah;

Ama, senin infâzın tamama erdiği zaman,  
Kahretsin Tanrı seni, koparıp atsın rûhumuzdan!

['Bazı Ağır Toplarımızın Harekete Geçtiğini Görünce' adlı  
soneden]

KORO ve SOPRANO SOLO

*Dies irae, dies illa,  
Solvat saeculum in favilla,  
Teste David cum Sibylla.*

Gazap günü, o gün,  
Bu soy küllere karışacak,  
David ve Sibilla'nın tanıklığında.

*Quantus tremor est futurus,  
Quando Judex est venturus,  
Cuncta stricte discussurus!*

Ne çok sarsılacak dünya,  
Yargıç gelince,  
Her şeyi ince ince tartmaya.

*Lacrimosa dies illa,  
Qua resurget ex favilla,  
Judicandus homo reus,  
Huic ergo parce Deus.*

Gözyaşı günüdür o gün,  
Küllerin içinden yeniden doğan  
Günahkârın yargılanacağı,  
Bunun için bağışla onu, Tanrım.

TENOR SOLO

Götür onu güneşe bırak -  
Usulca dokunuşu kaldırmıştı onu uykusundan  
Evinde, ekilmemiş tarlaları fısıldayarak.  
Uyandırmıştı, Fransa'dayken bile, her zaman  
Ta ki bu sabaha kadar, bu karlı güne.  
Eğer varsa, onu uyaracak şey ne,  
O ihtiyar güneş bilecektir yine.

Nasıl canlandırır tohumu bir düşün hele, -  
Soğuk yıldızın balçığını uyandırmıştı bir zaman.  
O eklemler, özenle gelişmiş kol bacak, bütünüyle  
- Hâlâ sıcak - onları kıpırdatmak çok mu yaman?  
Bunun için mi balçık böylesine boy verdi?  
Şu yeryüzünün uykusunu bölmek, neden  
Ahmak güneş ışınlarının onca çabası, derdi?

[Beyhude]

KORO

*Pie Jesu Domine,  
dona eis requiem.  
Amen.*

İyi kalpli İsa, Efendimiz,  
onlara huzur ver.  
Amin.

**III. OFFERTORIUM**ÇOCUK KOROSU

*Domine Jesu Christe,  
Rex gloriae,  
libera animas omnium fidelium  
defunctorum de poenis inferni,  
et de profundo lacu:  
libera eas de ore leonis,  
ne absorbeat eas tartarus,  
ne cadant in obscurum.*

Efendimiz İsa Mesih,  
Zaferlerin kralı,  
tüm inananların ruhlarını kurtar,  
cehennem acılarından  
ve dipsiz kuyulardan:  
kurtar onları aslanın ağzından,  
ki cehennem çiğnemesin onları,  
ve karanlığa düşmesinler.

KORO

*Sed signifer sanctus Michael  
repraesentet eas in lucem sanctam:  
quam olim Abrahae promisisti,  
et semini ejus.*

Aynı zamanda, sancaktar aziz Mihail'in  
onları kutsal ışığın altında toplamasını  
sağla:  
Senin bir vakit İbrahim'e söz verdiğin  
gibi,  
ve onun tohumlarına.

BARİTON ve TENOR SOLOLAR

Sonra, ayağa kalktı İbrahim, odunları yardı,  
Ve gitti; yanında ateş, bir de bıçak vardı.  
Yaşlı ve genç birlikte yaşıyorlardı.  
Konuştu büyük oğul: Baba, dedi İshak,



Şu hazırlıklara, ateşe ve çeliğe bir bak,  
 İyi ama, bu sunak ateşi bir de kuzu ister!  
 O zaman, İbrahim bağladı genci kayış kemer,  
 Duvar ördü etrafına ve kazdı bir hendek,  
 Çıkardı bıçağını, oğlunu katledecek.  
 İşte o anda, cennetten seslendi bir melek,  
 Dedi, çek delikanlının üstünden elini  
 Yapma birşey ona, dur, dinle beni.  
 Bir koç takılmış boynuzlarından çalılara, bak;  
 O gurur simgesi koç olsun oğlunun yerine adak.  
 Ancak, yaşlı adam dinlemedi ve katletti onu, -  
 Ve sonra, birer birer, Avrupa'nın yarı tohumunu.

[Yaşlı Adam ve Oğlunun Meseli ]

#### COCUK KOROSU

*Hostias et preces*

*tibi, Domine, laudis offerimus:*

*tu suscipe pro animabus illis,*

*quarum hodie memoriam facimus:*

*fac eas, Domine,*

*de morte transire ad vitam.*

Kutsamalar ve dualar

adıyoruz Sana, Efendimiz, şükranla:

kabûl et onları,

anısı bugün hatırımızda olanlar için:

Tanrım, onların

ölümden dirime geçmelerini sağla.

#### IV. SANCTUS

##### SOPRANO SOLO ve KORO

*Sanctus, sanctus, sanctus*

*Dominus Deus Sabaoth.*

“Orduların Rabbi

kuddüstur [kutsaldır], kuddüstur,

kuddüstur;

*Pleni sunt coeli et terra gloria tua,*

bütün dünya [yer ve gök] onun izzetile

dolu.”<sup>30</sup>*Hosanna in excelsis.*En yücelerde Osanna!”<sup>31</sup>

“[Davud oğluna Osanna!]

*Benedictus qui venit in nomine Domini.*

Rabbin ismile gelen mübârek olsun;

*Hosanna in excelsis.*En yücelerde Osanna!”<sup>32</sup>**BARİTON SOLO**

Patlayan şimşeklerin ardından, Doğuda,  
 Bulutların tantanası ve Savaş Saltanatının;  
 Zaman’ın davulları gümbürdeyip sustuğunda,  
 Ve ricat borusu çaldığında bronz ufkundan batının,

Yeniler mi Yaşam bu bedenleri? Gerçekten  
 Durdurur mu ölümleri O, dindirir mi gözyaşlarını? -  
 Doldurur mu Can damarlarını gençlik iksiriyle yeniden,  
 Yıkar mı O’nun ölümsüz suyu yaşamın uzun yıllarını?

Sordum, olumsuzdu yanıtı ak yılların:

"Çöktü omuzlarım, ağırlığı altında karın."

Sonra Yer’i dinledim, o da yanıtladı:

"Daralıyor öfkeli yüreğim, ağrıyla. Ölüm bunun adı.

Şeref kazanmayacak aslâ kadim yara izlerim,

Ve kurumayacak engin gözyaşı denizlerim."

[Son]

**V. AGNUS DEI**<sup>30</sup> Kitabı Mukaddes, İşaya, Bap vı, 3.<sup>31</sup> *Osanna* ifadesi için Kitabı Mukaddes’te yer alan dipnot: “‘Bize kerem eyle,’ manâsındadır.” (A.g.k., Yeni Ahit, s. 23)<sup>32</sup> Kitabı Mukaddes , Matta, Bap xxi, 9.

TENOR SOLO

Bombalanmış kavşaklarda hep O beklerdi.  
 Saklanırken müritleri köşe bucak,  
 O da bu savaşa bir kolunu verdi;  
 Ve Asker kaldı yanibaşında ancak.

KORO

*Agnus Dei,*

*qui tollis peccata mundi,*

*dona eis requiem.*

“Dünyanın günahını kaldıran Allah  
 kuzusu,”<sup>33</sup>

onlara huzur ver.

TENOR SOLO

Golgotha civarında rahipler gezinir,  
 İzlerini taşır Canavar'ın bu bedenler  
 Onun için hepsinin yüzlerinde kibir  
 Soylu İsa'yı bunlar inkâr edenler.

KORO

*Agnus Dei,*

*qui tollis peccata mundi,*

*dona eis requiem.*

“Dünyanın günahını kaldıran Allah  
 kuzusu,”

onlara huzur ver.

TENOR SOLO

Katmışlar önlerine kâtipler halkı  
 Sadâkat haykırıyorlar devlete,  
 Oysa, kâlbinde taşıyan en yüce aşkı  
 Canını verir; yer vermez aslâ nefrete.

[Ancre Kıyısında bir Çarmıh]

<sup>33</sup> Kitabı Mukaddes, Yuhanna, Bap ı, 29.

KORO*Agnus Dei,**qui tollis peccata mundi,**dona eis requiem sempiternam.*“Dünyanın günahını kaldıran Allah  
kuzusu,”

onlara sonsuz huzur ver.

TENOR SOLO*Dona nobis pacem.*

Bize barış ver.

**VI. LIBERA ME**KORO ve SOPRANO SOLO*Libera me, Domine, de morte aeterna,  
in die illa tremenda:**Quando coeli movendi sunt et terra:**Dum veneris judicare**saeculum per ignem.*Kurtar beni, yâ Râb, ebedi ölümden,  
o korkunç günde:

Yer ve gök sarsılırken:

Senin yargılamaya geleceğin,

soyumuzu ateşle yargılamaya geleceğin  
o gün.*Tremens factus sum ego, et timeo,**dum discussio venerit,**atque ventura ira.**Libera me, Domine, de morte aeterna,**Quando coeli movendi sunt et terra.**Dies illa, dies irae,**calamitatis et miseriae,**dies magna et amara valde.**Libera me, Domine...*

Korku ve titreme içindeyim,

sınanıncaya dek,

ve gelinceye dek öfke.

Kurtar beni, yâ Râb, ebedi ölümden,

Yer ve gök sarsılırken.

O gün, o gazap günü,

ıstırap ve felâket günü,

dehşet bir gün, olağanüstü acılarla dolu.

Kurtar beni, yâ Râb...

TENOR SOLO

Sanki çatışmalardan kaçmışım gibi

Yıllar önce kazılmış bir dehlizin dibi  
 Büyük savaşlar aşındırmış, granitlerin içinde.  
 Doluşmuş uyuyanlar var inleyerek yine de,  
 Dalmışlar düşüncelere derin, ya da ölüme.  
 Yokluyordum, sıçradı ayağa biri, dikildi önüme  
 Durgun gözleri kederli, tanıdığı belli,  
 İstirap yüklü uzandı kutsarcasına elleri.  
 Ve, patlamalar uğultular kesildi yukarıdan gelen.  
 Dedim: "Garip dostum, yok burada yakınmak için bir neden."

### BARİTON SOLO

"Evet, hiç" dedi öteki, "yaşanmamış yıllar bir yana;  
 Ve umutsuzluk. Ne kadar umut varsa, hepsi sana...  
 Senindi hattâ benim yaşamım da; bense çılgınca  
 Koştum yeryüzündeki en vahşi güzelliğin ardınca,  
 Benim coşkulu sevincimle eğlenirdi çok insan,  
 Ve gözyaşlarımdan geriye birşey kalmıştı yaşayan,  
 O da ölmeli artık, o gerçek, diyordum, anlatılmamış  
 Savaş acıları, acılar savaşın imbiğinden damlamış.  
 Ya şimdi insanlara yetecek bizim bozduğumuz,  
 Ya da ziyan olacaklar, kan bürümüş hırsla, doyumsuz.  
 Çevik olacaklar, herbiri sanki bir dişi kaplan,  
 Hiç bozmadan safları, ulusları sapsa da yolundan.  
 Biz kaçırдық bu dünyanın çekilişini uygun adım ile  
 Duvarsız kalelerin içine korunaksız, nâfile.  
 Ve, tekerleri kanla tikanıp kalınca savaş arabaları,  
 Çıkarım ben ve yıkarım tatlı kuyulardan onları,  
 İndiğimiz o kuyulardan, savaş için çok derin,  
 En tatlı kuyularından bütün bir evrenin.

İşte dostum, benim o öldürmüş olduğun düşman.

Tanıdım seni bu karanlıkta; böyle hiddetle bakan  
Sendin dün saplarken süngüyü, canımı alırken benim.  
Savuşturdum onu, ancak, isteksiz ve soğuktu elim.

TENOR ve BARİTON SOLOLAR

Haydi, uyuyalım şimdi..."

[Garip Buluşma]

ÇOCUK KOROSU, KORO ve SOPRANO SOLO

*In paradisum deducant te Angeli:*

*in tuo adventu suscipiant te Martyres,*

*et perducant te*

*in civitatem sanctam Jerusalem.*

*Chorus Angelorum te suscipiat,*

*et cum Lazaro quondam paupere*

*aeternam habeas requiem.*

Cennette Melekler eşlik etsin sana:

gelişinde Şehitler [*Martyr*] buyur etsin.

ve götürsünler seni

kutsal şehir Kudüs'e.

Orada Melekler korusu tarafından kabul  
edilesin,

ve bir zamanlar bir zavallı olan

Lazarus'la birlikte,

ebedi istirahate kavuşasın.

*Requiem aeternam dona eis, Domine;*

*et lux perpetua luceat eis.*

Onlara ebedi istirahat ver, Efendimiz;

ve sonsuz ışığını onların üzerinden eksik  
etme.

*Requiescant in pace.*

*Amen.*

Huzur içinde uyusunlar.

Amin.

#### 4. SAVAŞ REQUIEMİNDE ‘GÜÇLER’ VE MEKÂNSAL ÖRGÜTLENME

Yapıtın çalgısal oluşumu ve insan seslerinin bu oluşum içindeki yeri özel olarak irdelenmesi gereken ayrıntılar ve yetkin bir örgütlenme modeli sunar. Salt nitelikli bir çalgı-insan sesi birlikteliğinin olanaklarını dökümlenmek için değil, aynı zamanda *Savaş Requiemi*’nde yaratılan anlamsal bütünlüğün bu birlikteliğin olanaklarından neler kazandığını göstermek için bu bağlam üzerinde söz almak gerekir. Çalgıların ve vokal partilerin oluşturduğu gruplar için kullandığımız ‘güçler’ kavramı aslında *Savaş Requiemi*’ndeki mekânsal örgütlenme bağlamında anlam taşıyan, mekân kavramıyla birlikte düşünülmesi gereken bir kavramdır. Bu nedenle her iki kavramı tek bir bölüm altında ele alıyoruz. Ama unutulmamalıdır ki, burada ayrı ayrı irdelenen kavramların yapıtın bütünlüğünü oluşturmadaki katkıları onları o bütünlüğün öbür parçalarıyla da zorunlu bir ilişki içine sokar. Örneğin, ‘yapıtın metinsel kaynakları ve katmanları’ bölümünde sunduğumuz içerik de bu bütünlüğün önemli ve vazgeçilmez parçalarındandır. Tüm bu parçalar yapıtın fiili varlığı üzerinde zaten bir bütünlüğe kavuşmuştur. Yapıt üzerindeki incelemeye geçtiğimizde bu bütünlüğün kurgusunu aydınlatmaya çalışacağız. Şu anda yapıtın tasarımsal varlığı ve potansiyelleri üzerinde durduğumuza göre, burada ve önceki bölümde irdelemeye çalıştığımız bütün önemli parçaların yapıtın seslendirme mekânının belirleyici bütünlüğü içinde bir araya geldiğini belirtelim. *Savaş Requiemi* gibi belli bir mekân için yazılmış yapıtlarda kurgunun tüm öğelerinin mekânsal örgütlenme içinde belli bir işlev taşıması, belli bir bütün içine oturması bir zorunluluktur. Aksi takdirde yapıtla mekânın ilişkisi anlamlı, ‘organik’ bir ilişki olmaktan çıkar. Mekânın tasarım üzerindeki bu belirleyici etkisi inceleme metnimizin kuramsal hazırlık evresini oluşturan bu bölümünün sonunda toparlayıcı bir işlev taşır.

##### 4.1. ‘Güçleri’ Oluşturan Yorumcu Grupları ve İşlevleri

Hatırlanacağı üzere, Britten *Savaş Requiemi*’nde özellikle bakırlar ve vurmalar grubu çok geniş tutulan büyük bir senfonik orkestrayla küçük bir oda orkestrası ve

iki korolu, 3 solistli kapsamlı bir insan sesi topluluğu kullanmıştır. Çok büyük bir çalgısal ve vokal potansiyel barındıran bu dev 'güç', temelde, *Savaş Requiemi* metinlerinin birbirleri arasında ortaya çıkan karmaşık ilişkinin yükünü taşımak ve bu metinler arasındaki anlam katmanlarının açıklık kazanmasını sağlamak işleviyle donanmıştır. Dolayısıyla yorumcuların oluşturduğu gruplar doğallıkla, metinlerin kaynaklarına ve katmanlarına uygun bir biçimleniş izler. Britten elindeki 'gücü' nadiren tam kapasiteyle kullanır. Bunun yerine, vokal ve çalgısal 'gücü' parçalara ayırarak her bir yorumcu grubunu belli bir metinsel kaynağa yönlendirir. Toplam 'gücü' daha etkili olarak kullanabileceği bir görev paylaşımına başvurur. Bu görev paylaşımının ayrıntılarına geçmeden, özel bir işlevle donanmış yorumcu grupları için kullandığımız 'güç' kavramına açıklık getirelim. Bu kavramı İngilizcede benzer bağlamda kullanılan *force* (güç; kuvvet; kudret; kıta) kavramından aktardığımızı hemen belirtelim. Orkestrasyonla ilgili bir kategorileme terimi olarak görev yapan *force* kavramına iki haklı nedenle başvurulur: Genel anlamda, büyük çalgı ailelerini ya da vokal grupları belirtmek için; özel anlamda, bestecinin yapıtında o yapıtta geçerli özel işlevlerle donatarak etkinleştirdiği, saptadığı ve yapıt boyunca bu işlevselliği ön planda tuttuğu yorumcu grupları için. *Savaş Requiemi* bağlamına dönersek, Britten'in tam da bu anlamda, çift dilli (latince ve İngilizce), çok katmanlı yapıtındaki karmaşık metinsel yapılanmayı aydınlığa kavuşturacak, metinlerarası anlamsal etkileşimden haberdar olmamızı sağlayacak, görev paylaşımına dayalı bir gruplandırma stratejisi izlediği açıktır. Bu strateji de en iyi, 'güçler' kavramında karşılığını bulmaktadır.

Bir yanda missa yorumcuları, öbür yanda Owen yorumcuları bu görev paylaşımının iki ana kutbunu oluşturur. Köken, üslup ve "ses" bakımlarından birbirinden son derece ayrı olan iki ana metnin farklı vokal ve çalgısal partiler altında örgütlenmiş, farklı kutuplara ayrılması doğaldır. Buna göre missa yorumcuları 1. 'gücü', Owen yorumcuları 2. 'gücü' oluşturur. Soprano solo, büyük karma koro, erkek çocuklar korusu 1. 'gücün', tenor ve bariton sololar da 2. 'gücün' vokal partileridir. Missa metinlerinin ve Owen şiirlerinin sırrı bu farklı vokal örgütlenişte yatar: Owen şiirlerinde sık sık boy gösteren iki erkeğin "kahramanı" olduğu öyküler (iki asker, baba-oğul) tenor ve bariton solistler için ne kadar uygunsa, tanrısal



buyruğun kesinliğinde, tanrısal yüceliğin mutlaklığında ve insani çırpınışın anlatımında soprano soloya, çocuk korosuna ve büyük koroya düşen görevler de o kadar yerindedir. Missayı oluşturan ‘heterojen’ metinler toplamı bu tür alt katmanların belirlenmesine çok uygun bir yapıdadır. Bu durum missa yorumcularının kendi içinde bir ‘güç’ ayırımına uğratılmasını zorunlu kılar. Britten bunu erkek çocuklar korosunu soprano solodan ve büyük korodan ayırarak gerçekleştirir. Yukarda vokal partiler özelinde örneklediğimiz ‘güçler ayrılığı’ olgusu uygun bir çalgısal destek düşüncesiyle buluşarak *Savaş Requiemi*’nin 3 etkin ‘gücüne’ kesin biçimini verir:

1. Güç: Soprano solo, koro, büyük senfonik orkestra. (Missa metni yorumcuları)
2. Güç: Çocuk korosu, org. (Missa metni yorumcuları)
3. Güç: Tenor solo, bariton solo, oda orkestrası. (Owen şiiri yorumcuları)

Bu biçimleniş çerçevesinden bakınca ‘güçler’ arası ilişkiler de daha net olarak görülebilmektedir. Nicel ve nitel yönleriyle, hem hiçbirini birbirine benzemez, hem de birbirleri arasında ortak noktalar bulunur. Güçler dağılımının en çarpıcı niteliği 2. ‘güçte’ ortaya çıkar: Erkek çocuklar korosuyla orgun birlikteliği kendine özgü bir tını ortamı yaratır. Yumuşak, pastel renkte, orta ve tiz ses alanını etkin olarak kullanılabilen “göksel” bir tını ortamıdır elde edilen. Metinlerin paylaşılmasında bu ortamın belirleyici etkisi görülecektir. Senfoni orkestrası potansiyelleri, manevra kabiliyeti yüksek, missa metninin her türlü anlatımsal açılımına cevap verebilecek yeterlilikte “tahkim” edilmiş bir büyük ‘güç’ oluşturur. Bu gücün en iyi desteklenmiş birimini 14 bakır çalgı ve 4 vurma çalgıcıya paylaştırılmış 15 vurma çalgı ile, bakırlar ve vurmalar grubu oluşturur. Yapıtın II. ve VI. bölümleri (Dies irae ile Libera me) bu desteğin haklı gerekçelerini barındırır. 3. ‘güç’te yer alan oda orkestrası ise 4 tahta üfleme, 1 bakır, 5 vurma çalgı, arp ve yaylı çalgılar dörtlüsünden kuruludur. Bestecinin ‘oda orkestrası’ diye adlandırdığı bu kadro aslında tipik bir ‘oda topluluğu’ kadrosudur. Bu kadroda 1. ‘güce’ de, 2. ‘güce’ de atıfta bulunabilecek, gerektiğinde her ikisini de yankılayabilecek bir potansiyel gizlidir. Tüm tahta üflemler, vurmalar ve özellikle de korno bu bağlamda yapıt boyunca önemli işlevler yüklenir. 3. ‘güç’ bu bakımdan 1. ‘gücün’ bir “minyatürü” gibidir. Büyük orkestranın katalogunda bulunan bütün renklerin birer örneği oda

orkestrasında da vardır. Bu iki ‘güç’ arasında bizce en önemli işlevsel ayrım büyük nicelik farkının bir sonucu olarak ortaya çıkar: Yapıtta büyük orkestranın çoğun “büyük sesli”, hantal ve 19. yüzyıl çizgisini sürdüren bir ‘aygıt’ olarak kullanıldığı ne kadar doğruysa, oda topluluğunun da 20. yüzyılın çevik, “ele avuca sığmaz” oda topluluğu yazısına meylettiği o kadar açıktır. *Savaş Requiem*i bağlamında bu durum elbette yalnızca bir nicelik sorunu değildir; oda topluluğunun birer çağdaş metin olan Owen şiirlerine eşlik ediyor olması da ‘güçler’ arasındaki bu çeviklik (*agilité*) ayrımını derinleştiren bir başka etkidir.

#### 4.2. *Savaş Requiem*’nde ‘Güçler’ ile Mekân Arasındaki İlişki

Britten’i, seslendirmenin tüm koşullarını eksiksiz olarak bilme ve tasarlama kaygısı taşıyan bir besteci olarak düşünmeliyiz. Bunu ne denli önemseydiğine ilişkin yeterince kanıt var elimizde. 1964’te Amerika’da ‘humanities’ alanında verilen Aspen ödülünü aldığı törende yaptığı teşekkür konuşmasında, “toplumun bir üyesi olarak bestecinin görevinin insanlarla ve insanlar için konuşmak olduğunu” söyler. Bu sözler bir besteci olarak Britten’in temel tavrını özetler niteliktedir. Konuşmasının devamında bir besteci olarak asıl motivasyonunu nereden sağladığına açıklık getirir:

Önemli ya da önemsiz, belli bir münâsebetle bir müzik yazmam istenirse benden, müziğin seslendirileceği yerle ilgili bazı ayrıntıları bilmek isterim: Boyutlar, akustik özellikler, hangi çalgıların ve şarkıcıların kullanılmasının uygun olacağıyla ilgili bilgiler, dinleyici kitlelerinin özellikleri, hangi dili konuştukları – hattâ, bazı durumlarda, dinleyicilerin ve müzisyenlerin yaşı. (...)

Besteleme edimi sırasında, insan seslendirme koşullarını sürekli olarak aklının bir köşesinde tutar. Daha önce de belirttiğim gibi, akustik özellikler, bestecinin elinin altında bulunan ve istediğinde kullanabileceği ‘güçler’, çalgı ve insan sesi teknikleri... Bu veriler insanın zihnini sürekli olarak meşğül eder ve elbette, müziğin oluşmasında belirleyici rol oynar. Bestecinin fiziksel koşullarla ve belli olanaklarla çevrili olması, bana göre, bir kısıtlama olmaktan çok, bir esin ve mücadele kaynağıdır. Müzik boşluk içinde var

olabilen bir şey değildir; onun hayatı seslendirilince başlar ve her seslendirmenin de kendine özgü koşulları vardır.<sup>34</sup>

Görüldüğü gibi, konser mekânı müzisyenlerin ve dinleyicilerin içine yerleştirildikleri herhangi bir “yer” olmanın ötesindedir onun gözünde. O orayı müzisyenin dinleyiciyle kuracağı iletişime “yataklık” eden bir mekân olarak görür. Müziğini “iletişim” temelinde açıklayan, tanımlayan bir sanatçı olarak bir mekânın somut verilerini yapıtın “anlamından” doğan önerilerle bütünler. Ya da öbür yakadan bakarsak, mekânın kendi verileri üzerine oturtulmuş olan ve o verilerden beslenen öneriler yapıtı, daha bestecinin ön tasarısı aşamasında biçimlendirmeye başlar. Hangi yakadan bakarsak bakalım, Britten’in müziğinde mekânın anlamı pekiştiren, derinleştiren bir etkisi olduğu kesindir.

Gelelim *Savaş Requiemi*’nde bu ilişkinin nasıl yürüdüğüne. Sonradan nerede seslendirilmiş olursa olsun (sonraki seslendirmelerin büyük bir çoğunluğunun katedraller ya da kiliseler gibi hacimli mekânlarda yapıldığını biliyoruz), yapıt, bilindiği gibi, yeni Coventry Katedrali (*St. Michael’s Cathedral*) mekânı düşünülerek tasarlanıp yazılmıştır. Bu mekân her şeyden önce iç hacminin büyüklüğüyle öne çıkar. Burada, bir besteci için böylesi bir hacimde seslerin mekân içinde dağılmasının ve yankılanmasının yaratacağı olumlu ve olumsuz akustik etkilerden bahsetmeyi pek gerekli görmüyoruz. Olumsuzluklar bestecinin alacağı önlemlerle bir yere kadar aşılabilir, aşılmıştır da. Öte yandan, “hacimli” bir müziğin seslerin yankılandığı hacimli bir mekânda bırakacağı etki konser salonlarından kolay kolay elde edilemez. Katedral mekânının getirdiği bu olumlu etki *Savaş Requiemi*’nde mekândaki farklı noktaların farklı işlevlerle yüklü ses kaynakları olarak kullanılmasıyla işlerlik ve anlam kazanır.

*Savaş Requiemi* üzerine konuşurken, normal koşullarda belki belirtilmesine bile gerek olmayan bir olgunun altını çizmek durumunda kalırız: Yapıtta tüm etkinlik dinleyici odaklıdır. Çünkü kompozisyonu bütünleyen öğelerin, oluşumların tümü dinleyicinin onlarla arasındaki uzaklık ve ses kaynaklarının konumuyla dinleyicinin

<sup>34</sup> Benjamin BRITTEN, On Receiving the First Aspen Award, 3-4.

konumu arasındaki ilişki düşünülerek kurgulanmıştır. Bunun anlamı şudur: Metinsel ve tınısal içeriğiyle çok katmanlı bir yapının ürünü olan *Savaş Requiemi* farklı anlam katmanlarının net bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamak için, kaçınılmaz biçimde, *mise en scene* (sahneye koyma) olgusuna ve olanaklarına başvurur. Yani, bir sahne yapıtıymışçasına sahneyi “roller” arasında paylaşır. Bu anlayış rollerin taşıdığı işlevi belirginleştirir; hareketsiz (yer değiştiremeyen) odakların görsel ve işitsel olarak izlenebilmesini sağlar; yapıtın kurduğu ses dünyasının mekânın örgütlenmesinden gelen bir tür ‘perspektif’ olgusuyla zenginleşmesi sonucunu doğurur. Özellikle, perspektif olgusunun yapıtta kullanılan metinlerin farklı zamansal derinliklerini belirginleştirme yolunda yaptığı katkıyı bir dehâ ürünü saymamak büyük haksızlık olur. Mekânla kurduğu ilişki *Savaş Requiemi*’nin öne çıkan niteliklerinden biridir.

Mekân bağlamında *Savaş Requiemi*’nin içerdiği ‘perspektif’ olgusuna açıklık getirelim. Mekânın odağında dinleyicilerin yer aldığını belirtmiştik. Tüm yorumcu grupları, katedralde cemaatin oturduğu sıralarda oturmakta olan dinleyicinin sahneye bakış doğrultusu üzerinde öne, arkaya ve yukarıya yerleştirilmiştir.<sup>35</sup> Bu yerleşim düzenini metinlerle ilişkilendirmek ‘güçlerin’ neden bir yerleşim planına göre dağıtıldığını kendiliğinden aydınlatır. Yapıttaki ‘güçleri’ dinleyiciye en yakın konumda yerleştirilenden başlayarak sıralayalım: Oda orkestrasının eşliğindeki tenor ve bariton sololar (3. güç) dinleyicilere en yakın konumda, iki büyük savaşın “yakınlığı” kadar yakın bir tarihsel geçmişten, güncel bir dilde (ingilizce) konuşan Owen şiirlerini seslendirirler. Dinleyiciyle Owen yorumcuları arasındaki bu yakınlık seslerin hemen hemen hiçbir akustik değişime uğramadan, net biçimde hedefe ulaşmasını sağlar. Büyük orkestra solistlerin hemen yanından başlayarak arkaya (katedral altlarına) doğru genişleyerek oturur. Büyük koro çok yüksek olmayan bir platformun üzerinde mekânın derinliği içine yerleşir. Soprano solonun yeri koronun

<sup>35</sup> Bu sahne düzeninin partisyonda kesin olarak belirtilmemekle birlikte, çeşitli icrâlarda besteci tarafından titizlikle uygulandığı bilinmektedir. Yapıtın ilk seslendirilişine ait fotoğraflara, 1964’te Royal Albert Hall’da bestecinin ve Meredith Davies’in şefliğinde yapılan icrâsının BBC tarafından yayımlanan görüntülerine, gene 1960’larda, yapıtın Avrupa’daki icralarında besteciyle birlikte görev alan Robert Weddle’in anlattıklarına ve Türkiye’de ilk kez 2002 Mart’ında İstanbul’da İngiliz şef Andrew Greenwood yönetiminde yapılan icrâya bakıldığında bu yerleşim düzeninin her mekânın özelliklerine göre biraz değişmekle birlikte, aslen korunduğu görülür.

yanında ya da hemen önündedir. Bu uzaklık dinleyiciyle metin arasına gerçek anlamda ilk “mesâfeyi” koymaktadır: ‘Ölümler missası’ nın 800-1500 yıl öncesinden, yer yer daha da geriden seslenen metinleri... Bu metinler ve onlara eşlik eden orkestranın sesleri katedralin iç duvarlarına çarpmadan, iç hacimde yankılanmadan dinleyiciye ulaşamaz. Dolayısıyla, 1. ‘gücün’ seslendirdiği metin, anlamını kendi gerçek akustik bağlamında bulur: Katedral her şeyden önce missaların doğal mekânıdır. 2. ‘güç’ ise (çocuk korusu ile org) bu derinliğin en uç noktasında, iyice yukarda yer almaktadır. Bu uzaklık, bu gözden ıraklık orgun “dile gelen” tanrısal sesinin bir “melekler korusu” eşliğinde tavandan aşağılara, katedralin tabanındaki dinleyicilere ve yorumculara doğru süzülmesini sağlar. Bu ses Tanrı’nın çok eski buyruklarını ve en kutsal ifâdeleri taşımaktadır. (Çocuk korosunun okuduğu metinlerin önemli bir kısmı ortalama 3000 yıllık Eski Ahit metinleridir.) Bu bakımdan, sesin kaynağının görülemiyor olması mantıklıdır, etkileyicidir. Bununla ilgili olarak bestecinin partisyona bıraktığı tek somut ipucu, çocuk korusu ile orgun sesinin “uzak” (Britten: “distant”) bir ses olması gerektiği uyarısıdır. Besteci katedralde yapılan seslendirmelerde çocuk korosunu yukarıya, orgun yanına, dinleyicilerin göremeyecekleri bir yere yerleştirmeyi (gizlemeyi!) seçmiştir. (Britten’in bu tercihiyle ilgili olarak inceleme metnimizin 2. bölümündeki ‘Yapıtın Yazılma ve Seslendirilme Süreçleri’ başlıklı alt bölümde alıntıladığımız mektuba bakınız.)

Böylece, *Savaş Requiemi*’nin çıkış noktasını oluşturmakla kalmayıp yapıt için bir çerçeve, bütünlüğü bir fiziksel bağlam hâline gelen katedral mekânı Britten’in yerinde müdahaleleriyle ‘requiem missası’ nı da, Wilfred Owen şiirini de somut, bütünlüklü bir tarihsel perspektife oturtur. Bu perspektifin odak noktası dinleyicinin mekân içindeki konumudur. Dinleyici zamansal olarak ‘şimdi’ diye tanımlayabileceğimiz bu noktadan bakarak çok uzak (çocuk korusu ve org), uzak (soprano solo, koro ve orkestra) ve yakın (tenor, bariton sololar ve oda orkestrası) bir geçmişten kendisine anlatılanları dinler.

## 5. YAPITIN GENEL MÜZİKSEL ANALİZİ

Bu bölüme kadar *Savaş Requiemi*'nin tasarımsal bütünlüğünün sunduğu potansiyel olanakların bir dökümü sunulmuştur. Tarihsel bağlamı, metinsel kaynakları, örgütlediği 'güçler' ve bunları örgütleyiş biçimi bu dökümün ana başlıklarını oluşturuyordu. Bestecinin yapıtın çatısını ve işleyişini kurmada temel gereçlerini oluşturan bu olanakları yapıt içinde nasıl etkin kıldığını ise bu bölümde göstermeye çalışacağız. Bulduğumuz 5. bölüm *Savaş Requiemi*'nin herbir bölümünün ayrıntılı müziksel analizini içermektedir. Bu analiz müziğin genel akışı üzerindeki nesnel ayrıntıları da, bestecinin bu ayrıntılardan yola çıkarak irili ufaklı bütünlere nasıl ulaştığına ilişkin yorumlarımızı da içerecektir. Metnimizin bu kısmında iki temel bakış açımız olacak: Bir yandan yapıtı oluşturan öğelerin iç ilişkilerini ve dengelerini irdelerken, öte yandan bu alandaki bulgulardan yola çıkarak Benjamin Britten'in besteciliğine ve yaratıcılığına yönelik atıflarda bulunacağız. Daha sonra da bu atıfları inceleme metnimizin 'Sonuç' bölümünde bir bütünlüğe ulaştırmaya çalışacağız.

### 5.1. Requiem Aeternam

*Savaş Requiemi*'nin I. bölümü olan Requiem Aeternam bütün bölüm boyunca etkili olan triton aralığının (çoğu yerde artık dörtlü, bazen eksik beşli olarak) âdetâ "gölgesinde" gelişen bölmelerden kuruludur. Yapıtın bütününe kâidesini oluşturan I. bölüm birbirini iyi hazırlayan, bağlantıları iyi yapılmış ama farklı müziksel karakterlere dayanan beş bölmeden oluşmuştur. Bu bölmeleri herbirinde kullanılan latince ya da ingilizce metinlerin giriş kısımlarıyla adlandırarak şöyle sıralayabiliriz:

1. *Requiem Aeternam...* (-I) (Koro ve orkestra)
2. *Te decet hymnus...* (Çocuk korusu ve org)
3. *Requiem aeternam...* (-II) (Koro ve orkestra)
4. *What passing bells...* (Tenor solo ve oda orkestrası)
5. *Kyrie eleison...* (Eşliksiz koro ve çanlar)

Bölümdeki bu sıralama aynı zamanda onun biçimini de yalın olarak ortaya koymaktadır. Bu bölüm yapının gerçekten sağlam bir kâide üzerinde yükselmesini sağlayacak bir yapısal bütünlük ve müziksel akıcılık gösterir. Ama I. bölümü yapının bütünü açısından önemli kılan nedenler bu kadarla kalmaz. Bu bölüm aynı zamanda bir 'serim' (*exposition*) işlevi görür. *Savaş Requiem*'nin temel 'güçleri' olarak tanıttığımız üç ayrı yorumcu kategorisi inceleme metnimizin bundan önceki bölümünde ('*Savaş Requiem*'nde 'Güçler ve Mekânsal Örgütlenme') irdelenmişti. Her ne kadar, bu 'güçlerin' önemli öğelerinden olan soprano solo ile bariton soloya I. bölümde görev verilmemiş olsa da, yukarıdaki dökümden de anlaşıldığı üzere, I. bölümde 'güçler' kategorik olarak eksiksiz yer almaktadır.

Bölümün asıl bütünlüğünü kuran yapısal öğelere geçmeden önce müziksel kontrastı ve akıcılığı sağlayan nitelikleri anmakta yarar var. Bu karşıt görünen niteliklerin birbirlerini desteklemeleri sayesinde Britten'in müziğinde bir olgu olarak müziksel sürükleyicilikten söz edebiliriz. Bu niteliği onun ağırlıklı olarak bir sahne müziği bestecisi olmasına bağlayan eleştirmenler vardır. Müziğini bir sahne yapıtındaki farklı gerginlik ve yoğunluktaki sahnelerin art arda gelişinin bırakacağı etkiyi de hesaba katarak tasarlayan bir besteci için bu saptama doğrudur. Britten'in operacı geçmişi, ki *Savaş Requiem*'ni yazmadan önce 11 opera, 11 tiyatro müziği, en az 6 sahne kantatı ve 1 bale müziği olmak üzere yaklaşık 30 sahne yapıtı yazmıştı, bu saptamayı haklı çıkartmaktadır. *Savaş Requiem*'nin I. bölümündeki bütünlük ve sürükleyicilik olgusu, büyük oranda, farklı tempo karakterleri ve farklı görünen malzemeleriyle birbirinden keskince ayrılmış bölmelerin bağlantılarındaki olağan dışı yumuşaklık ve doğallıktır. Yani, kendi içine kapalı görünen bu bölmeler birbirine eklemlenirken bir yabancılık, bir yapaylık duyurmamakta, tersine, birbirinin içinden çıkarmışçasına birbirini hazırlamaktadırlar. Önce, tempo ve tonal-modal içerik açısından kontrastlarına bakalım:

1. *Requiem aeternam...(-I)* (Koro ve orkestra)

*Lento e solenne*

/ Do-Fa diyez tritonu; Re minör

2. *Te decet hymnus...* (Çocuk korusu ve org)

- Allegro* / Fa majör; Do-Fa diyez tritonu
3. *Requiem aeternam...(-II)* (Koro ve orkestra)
- Lento* / Do-Fa diyez tritonu
4. *What passing bells...* (Tenor solo ve oda orkestrası)
- Allegro molto ed agitato* / Si bemol minör
5. *Kyrie eleison...* (Eşiksiz koro ve çanlar)
- Molto lento* / Do-Fa diyez tritonu; Fa majör

Yukarıda görülen tempo farklılıkları ve tonal-modal farklılıklar bu bölmeleri tek tek incelediğimizde görülecek dokusal farklılıklarla birleşince, “kontrast” etkisi gerçekten, açık bir biçimde ortaya çıkacaktır. Bu kontrastın, bir yönüyle, Owen’ın şiirlerinin yarattığı farklı atmosferden çıktığını söylemek gerekir. Anlam açısından *missa pro defunctis* (‘ölüler missası’ ya da ‘requiem missası’) metinleriyle Owen şiirlerinin ortaklıkları zaten biliniyor. “Atmosfer farklılığı” diye anlatmak istediğimiz, anlamsal farklılıklardan çok, dilsel kullanılışla, ritimle, bu şiirlerde “konuşan kişinin” günümüze yakınlığıyla ilgili bir hava değişikliğidir. Bu ve buna benzer dilsel farklılıkların Britten tarafından alabildiğine desteklendiğini, hattâ bu yolda değişik vokal ve çalgısal ‘güçler’ seferber edildiğini biliyoruz.

Bölümler arasında bulunan ve *missa* ya da *requiem* geleneğinden taşındığını bildiğimiz kontrastlı yapılanma *Savaş Requiem*’nde bölüm içindeki bölmelere dek nüfuz etmiştir. Britten’in müzik yazarken tutarlılığı, bütünlüğü baş tacı ettiği ve büyük oranda, geleneğin biçimlediği bir yaratıcılık anlayışından yana olduğu yapıtlarına baktığımızda tartışma götürmez bir gerçeklik olarak belirlemektedir. Bestecinin *Savaş Requiem*’nde izlediği tavır bu anlamda köklü bir değişiklik içermemektedir. Dahası, tutarlılık ve bütünlük söz konusu olduğunda Britten’in bu yapıtta iyice titizlendiği izlenimi oluşmaktadır. Yalnız I. bölümün iç yapısal ilişkileri değil, bütün yapının yapısal kurgulanışı ve özellikle de triton aralığının bölüm içlerinde dikkat çekici biçimde ortaya çıkması bu kanıyı güçlendirmektedir. Bir aralığın neden bu denli önemli olabileceği sorusuna ise en iyi cevabı, sanırım, müzik tarihinden ve *Savaş Requiem*’nde dile getirilen özgül bağlamdan çıkartmak



mümkündür. Özünde, Avrupa’da milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanan büyük bir savaşın ardından ve bu savaşta kaybedilen insanların anısına, “ölülere ebedi istirahat” dilemek ve savaşın anlamsız çılgınlığını bir kez daha hatırlatmak üzere yazılmış bir yapıtta ölümün sürekli tehdidini bir *diabolus in musica*<sup>36</sup> ile canlı tutmak kadar doğal ve yaratıcı bir şey olamazdı herhalde. Buna bir de, triton aralığının tonal-modal yapılarda durağanlığın, kalıcılığın değil, geçiciliğin ve kayganlığın bir aracı olduğu bilgisini eklersek Britten’in bu aralığı neden temel yapısal öge olarak seçtiği anlaşılacaktır. Unutulmamalıdır ki, tonaliteyle “dirsek temasını” üretimi içinde hiçbir zaman yitirmemiş bir besteci olan Britten, “tonluluk” ile “tonsuzluk” arasındaki gri ve tehlikeli bölgede gezinme alışkanlığını da sonuna dek sürdürmüştür. Bu tavrıyla, tonaliteye yeni anlamlar katmak, onun sınırlarından yeni anlatım olanakları derlemek ister gibidir. Şimdi, I. bölümün içindeki beş bölme ayrı ayrı ele alarak bu bölmelerin birbirleriyle ilişkilerine açıklık getirmeye çalışalım.

### 5.1.1. *Requiem Aeternam-I*

Yapıtın giriş bölümü olan bu bölme 1. ‘gücün’ (büyük karma koro ile büyük orkestra) etkinliğinde ilerler. Ancak bu ‘gücü’ oluşturan insan sesi ve çalgı sesi kaynaklarının apayrı iki müziksel mekanizma içinde oldukları görülür. Koro latince sözleri tritonun değişmeyen Do ve Fa diyez seslerine oturtulmuş ses tekrarları olarak, bir tür *monoton*<sup>37</sup> üslûbuyla söylerken ve bu bölmede çok kısıtlı bir gelişme anlayışıyla yetinirken, orkestra, yaylılarda ve tahta üflemelerde yoğun biçimde oktavlarla katlanan ve yavaş yavaş gelişen uzun bir ezginin taşınması görevini üstlenir. Koro ve orkestra her zaman nöbetleşerek söz alırlar ve birbirinden bağımsız görünen bu iki müziksel fikir arasında karşılıklı bir etkileşimin doğmasına yol açarlar. Bu iki fikir arasındaki bağımsızlığın en temel dayanağı, birinde (koroda) gelişme düşüncesinin en az, en yalın haliyle yetinilirken, öbürünün (orkestranın)

<sup>36</sup> ‘Müzikteki şeytan’: Kullanılması bir dönem yasak olduğundan triton aralığına bu ad verilmişti.

<sup>37</sup> ‘Monoton’: Tek ses. Litürjik metinlerin dualarda, mezmurlarda olduğu gibi ezgisel kıvrım içermeyen bir tek ses üzerinde seslendirilmesi, ‘resitasyonu’.

gelişmeye alabildiğine açık olmasıdır. Koro önce Fa diyez (tenor ve sopranolar), sonra Do seslerini (alto ve baslar) duyurur. Bir sonraki söz alışında, bu iki sesi biraz daha birbirine yaklaştırır, sonra içiçe geçirmeye başlar ve son adımda da aynı anda getirir. Bu aşamanın ardından partilerin bu iki ses arasında karşılıklı gezerek bir tür yankı etkisi elde ettikleri duyulur. Tüm bu kısıtlı, ama önemli gelişim olanağı orkestradaki uzun ezginin yavaş yavaş ortaya çıkma evrelerinin arasında, daha önce söylediğimiz gibi nöbetleşe olarak sergilenmektedir. Orkestra ezgisi ile koronun bu ezgiye cevabı arasında oluşan periyod piyano, tuba ve timpanide duyulan La pedalinin gongun vuruşuyla desteklenerek duyurulmasıyla belirtilir. Ayrıca, koronun her girişinden önce çanlarda tritonu oluşturan seslerden birini ya da her ikisini de bulmak mümkündür. Bu çan vuruşlarıyla kilise litürjisine gönderme yapıldığını söylemeye bile gerek yoktur. Şimdi tüm bu müziksel sürecin yapıtın piyano indirgemesinin giriş sayfası üzerinde nasıl somutlaştığına bakalım. Burada *Requiem aeternam* bölmesini oluşturan temel dinamikler (orkestra ezgisi, pedal sesi, çanlar ve korodaki durağan triton aralığı) net biçimde görülmektedir:

## WAR REQUIEM

Text from the "Missa pro Defunctis"  
and the poems of Wilfred Owen  
Deutsche Übersetzung  
von Dietrich Fischer-Dieskau  
and Ludwig Landgraf

BENJAMIN BRITTEN  
Op. 66

## 1. REQUIEM AETERNAM

Slow and solemn  $\text{♩} = 48-66$   
(Lento e solenne) *pp*

SOPRANOS  
ALTO  
TENORS  
BASSES

CHORUS (mixed)

Re-qui-em, Re-qui-em ae-ter-nam,  
Re-qui-em, Re-qui-em ae-

Slow and solemn  $\text{♩} = 48-66$   
(Lento e solenne) *pp*

FULL ORCHESTRA

Tutti *p*

Gong  
with Ped.

T.  
-ter-nam, *Bella*

*sim.*

## Ör.1.1

Orkestranın etkinliğini yalnızca gelişimden ibaret saymak doğru olmaz. Bu aynı zamanda, alabildiğine “yaşayan” bir ezginin yavaş yavaş oluşma evrelerine dinleyicinin de tanık olması sürecidir. Ezgi biçimlendikçe uzar, genişir, kromatize olur, yeni aşamalardan geçer. Kendi içinde belli bir olgunlaşma sergiler. Ama tüm bu süreçte, korodaki gelişimi kollar, “sözü” ondan alır, tekrar ona verir. Kendi gelişimi korodaki sınırlı gelişime ayak uyduracak biçimde denetim altına alınmıştır denebilir. Bu durum her iki malzemeyi birbirine uyarlı kılar ve onların daha “üst” bir bütünlük tarafından sarmalanmasına yol açar. Aşağıdaki örnekte, orkestra ezgisi ritmik değerlerinden ve bu ezgiye belli aralıklarla (küçük üçlü, büyük üçlü, tam dörtlü) eşlik eden armonik malzemedan soyutlanarak özetlenmiş ve korodaki tritonu oluşturan Do-Fa diyez sesleri bu ezginin cümle sonlarına eklenmiştir. Böylece, yukarıda söz ettiğimiz gelişim olgusu daha açık bir biçimde görünür hâle gelir. (Örnekteki ölçü

çizgileri cümleleri birbirinden ayırmak için kullanılmıştır, yapıttaki ölçülerle ilgisi yoktur.)

The image shows a musical score for Example 1.2, consisting of six staves of music. The staves are numbered 1, 5, 9, 11, 13, and 15. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are '2. bölüm: Ta devlet hayranur' and '3. bölüm: What passing bells'. The score includes various rhythmic markings such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Ör. 1.2

Bu ezginin ilginç bir özelliği de çoğunlukla bir uzun, bir kısa değerle yürümesidir. Ama bunu yaparken besteci 'beşleme' alt-bölünüşünü seçmiştir. Bu da ezgiye ağır tempolu ve dikkatli bir yürüyüş niteliği kazandırır. İfade açısından da beşlemelerin ezgiye doğal bir yumuşaklık ve *legato* etkisi getirdiği söylenmelidir.

Beşlemelerle yürüyen bu ezginin yukarıda izlenen özetlenmiş seyrinde belli evrelerden geçtiği, çeşitli modal, tonal ya da pentatonik çekirdekler çevresinde dolaştığı, ama bunların hiçbirine 'diyatonic' anlamda bağlı kalmadığı, hep kromatize edilmiş derecelerle kaygan bir seyre yöneldiği görülmektedir. Belki de bunlardan en açık biçimde sergilenen 1., 2., 8. ve 17. cümlelerde (burada verdiğimiz ölçüler yapıttaki ölçü sayılarını değil, Ör. 1.2'de herbiri bir ölçüyle gösterilmiş cümle sayılarını gösterir) kullanılan ve "Re minöre" benzemekle birlikte genelde Mi'de

duran dizidir. (La pedali sayesinde, bir tür ‘yarım kalış’.) Bu dizinin açık haliyle orkestra ezgisinin başına ve sonuna yerleştirilmiş olması tesâdüf olmayabilir. Ancak, bestecinin bu diziden bir tonaliteden bekleneni beklemediği de açıktır. Britten’ın kafasında bu bölmeyi yazarken bir tonalite düşüncesi varsa, bunun Fa majör olduğunu da söyleyebiliriz: Do- Fa diyez tritonunun sonunda gelip çözüleceği Fa majör “tonalitesi”. Bunun belki en önemli kanıtı donanımdaki Si bemoldür. Gene de, burada “tonalite” kavramını hep çift-turnak içinde kullanmakta fayda var. Çünkü, ortada bu “tonalite” çevresinde kurulmuş tonal (fonksiyonel) ilişkiler yoktur. Olsa olsa, Fa majör akorunun bölüm sonundaki ani ortaya çıkışından söz edebiliriz. Bunun ilk işareti birinci bölme ikinci bölmeye bağlanırken görülür. Birinci bölme çocuk korusu ve orgun oluşturduğu ikinci ‘güce’ bağlanırken tritonun etkisinin bir an dağıldığına tanık olunur. Baştan beri ilk kez Do-Fa diyez tritonuna alternatif oluşturabilecek bir durak noktasına varılmıştır: Do-Fa-La akoru tüm açıklığıyla orgda ve beşlemeli ezginin son sesinde tınlamaktadır. Bunun gerçek bir “kurtuluşu” muştulamadığı ikinci bölmenin sonunda, çocuk korusu gene Do-Fa diyez “açmazına” düştüğünde anlaşılacaktır. Asıl çözüme etkisi ancak I. bölümün sonunda, Dies Irae’ye geçmeden hemen önce büyük koronun yalnızca çanlar eşliğindeki *a capella* kapanış bölümü *Kyrie eleison* ile gelecektir.

Öte yandan, yukarıda üzerinde durduğumuz Re minör olasılığını da tamamen dışlamakta fayda vardır. Mervyn Cook *War Requiem* adlı incelemesinde bu bölmenin Re minör tonunda yazıldığını tartışmaksızın söylemektedir.<sup>38</sup> Ama bu düşüncesini oldukça soyut bir Ç7 (Çeken yedili) akoru saptamasına dayandırır. Bu akor, ona göre, bütün bölmede alttan alta süren La pedali ile koroda ve çanlarda gelen Do-Fa diyez seslerinin oluşturduğu bir –5 (eksik beşli), yani, bir köksüz Ç7 akorudur ve kesinlikle, bir sonraki bölüm olan Dies Irae’yi ve onun Sol minör tonalitesini hazırlamaktadır. I. bölüme Re minör tonalite biçerek bir bakıma eksik olan bu kök ses tamamlanmaktadır. Yazar büyük planda doğru görünen bu bakış

<sup>38</sup> Bkz. (2), COOKE, 60.

açısını desteklemek üzere, Britten'in bu yapıtta tonaliteyi ele alırken en sık yaptığı şeyin, içinde bulunulan tonalitenin Çeken sesini vurgulamak olduğunu belirtir.

Biz gene de, bu bölümde sergilenen tonal anlayışın, ezgisel ve armonik oluşumun kolayca "Re minör" diye adlandırılacak kadar yalın bir yapılanma içermediğini belirtelim. Özellikle, uzun orkestra ezgisi üzerinde yapılacak bir analizle, gerek kalış yerlerinde görülen "armonilerin", gerekse diyatonik seyrin hâkim olduğu yerlerdeki belli modal, tonal ya da pentatonik dizilerin örneklenmesi bu ezginin evreleri hakkında daha net bir fikir verecektir. Her şeyden önce, orkestrada yürüyen ezginin belli hareket formüllerini sürekli tekrar ettiğini görüyoruz. Bunların en yaygın olarak kullanılanları, diyatonik (2'lilerle) çıkış, 6'lı atlama, üst ya da alt (2'lilerle) işleme, bazı cümlelerde (Ör. 1.2; 3. ve 14. cümlelerin başı) 5'li ve 7'li atlama hareketleri. Tüm ezgi boyunca Britten'in bir çeşitleme mantığıyla, genellikle ezginin yönünü koruduğunu ama, hareketin aralıksal niteliğini değiştirdiğini görmekteyiz. Bunun en açık örneklerine Ör. 1.2'deki 2, 7, 8, 12 ve 16 no'lu cümleleri karşılaştırdığımızda rastlarız. Bunların tümü 2. cümledeki ezgisel formülün çeşitlemeleridir: 8. cümlede tek notada bir kromatik değişikliğe gidilmiş; 12'de yukarı atlama aralığı 6'lıdan 7'liye genişletilmiş ve bu atlayış aktarılarak sürdürülmüş; 7'de 2'lilerle yukarı çıkış sürdürülmüş ve 6'lı atlamalar tizlere doğru çoğaltılmış; son olarak 16'da, başa bir önel eklenmiş, yukarı atlayış gene 7'li olarak yapılmış ve yukarı aktarılarak ezgi yeni bir evreye ulaşmıştır. Bunun gibi, 3. cümlelerin girişi de 14. cümleleriyle bir aktarım ilişkisi taşır. Tüm bu çeşitleyerek geliştirme işlemlerinin aralarında, korodaki tritonla doğrudan bağlantılı olan ve ezginin ulaştığı kalış notasını pekiştiren kısa ezgisel "değirmeler" serpiştirilmiştir: 4, 5, 6, 9, 11, 15 no'lu cümleler.

Böylece bu bölmedeki tüm ezgisel malzemenin bir tek çekirdekte türemiş olduğunu, bunun da yukarı ve aşağı dalgalanan bir ezgisel profil oluşturduğunu görmüş oluyoruz. Bu fikri bütünlemek üzere, armonileme malzemesine, kalışlara, gürlüklerle desteklenen yoğunluk farklarına biraz daha yakından bakalım. Bunun için, orkestral ezgi ile koronun tritonu arasında 7. cümledeki tepe noktasına kadar süren ve bu noktadan sonra da devam eden sürekli bir çatışma olduğunu

hatırlamamız gerek. Orkestra ve koro arasındaki gerilim, birlikte, bazı tepe noktalarına ulaşılmamasını sağlar. Bunlardan en önemlisi, normalde sakince ve ağırbaşlılıkla akan bu müziğin (“*Onlara ebedi istirahat ver, Efendimiz;*”) gürlükçe de desteklenerek bir tepe noktasına ulaştığı kısımdır: “...ve sonsuz ışığını onların üzerinden eksik etme.” (Ör. 1.2’de 7-8. cümleler.) Bu noktanın dikkat çekici yönü, ilk kez orkestradaki ezginin koronun tritonuyla çelişmeyen bir sese bağlanması olmuştur: Sol bemol. Yalnızca bu noktada ve ikinci bölmedeki çocuk korosuna (*Te decet hymnus...*) bağlanan cümlenin sonunda, orkestranın koroları destekleyen Fa diyez ve Do seslerine ulaştığı görülür. Bunun dışında, orkestranın ezgisindeki kalış sesleri özellikle Do-Fa diyez tritonunun dışındaki seslere odaklanmış gibidir: Re, Mi, Fa bekar, La, tekrar Mi (1-12. cümleler); Mi bemol, Sol, Mi bekar (13-18. cümleler). Bu kalış sesleri hep belli aralık kümeleriyle desteklenir ve ezgi kalışa giderken “kromatik bulanıklık” yaratacak seslerden kaçınılır. Kalış hamlelerini aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:



Ör. 1.3

İncelememizin başından beri en karmaşık değişken öge olarak bizi en çok meşğül eden uzun orkestra ezgisinin daha önce üzerinde durmadığımız eşliğine değinelim şimdi de. Gerek ezginin geçirdiği renk değişikliklerine, gerek güçlenme ya da zayıflama evrelerine göre bazı küçük değişikliklere başvurulsa da, bestecinin orkestranın bu yazıdaki görev paylaşımı konusunda saptadığı formül şudur: Tüm yaylılar ile flüt, klarinet, bas klarinet, kontrafagot ezgiyi; tuba dışındaki tüm bakır çalgılar ile obua, korangle, fagot eşliği duyururlar. Bu çalgılar çoğunlukla ezginin hareket ettiği yönde paralel biçimde hareket ederler ve bütün ses bloğu (ezgide 5’li ya da 7’li atlamaların yoğun yön değişikliğiyle geldiği yerler dışında) genelde aynı yöne doğru devinir. Çalgı rengi ve ses alanı seçiminden, ezgide güçlü ama sert olmayan, dolgun bir etki arandığı, eşliğin de gereğinde ezginin adımlarını

destekleyebilecek potansiyelde bir güce sahip olan, ama geri planda kalmayı da başarabilecek bir çalgı grubu tarafından temsil edildiği sonucunu çıkartabiliriz. Ayrıca, hem ezginin hem eşliğin, aynı ses alanında iç içe geçmeler ve tahta üflemler içindeki dengeli paylaşım sayesinde, homojen bir bütünsel renk yarattığı ortadadır. Bestecinin ne derece aradığı renge uygun bir sonuç elde ettiğini, gene de, tam olarak bilememekle birlikte, yaptığı bu seçimin, ağırbaşlı, vakur bir dilsel iletiyi taşıyan ezgi için uygun, tutarlı ve etkili bir seçim olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Britten'in bu bölmede çok yalın bir eşlik düşüncesini gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu eşliğin ezgiyle karşıtlıklar oluşturarak bir dinamizm yaratmaya çalışmak üzere yazılmadığı ortadadır. (Zaten yazı, dinamizm yaratan temel karşıtlığını koro ile orkestranın yan yana getirilişinde arar.) Gerçekten de, eşlik, ezgiyi destekleyen bir "armonizasyon" havasındadır. Ama bu terime bakarak, ezgi ile eşlik arasında aralıklar temelinde bir "uyum" yaratılmaya çalışıldığı düşünülmemelidir. Aksine, eşlikteki seslerle ezgideki sesler çoğunlukla 2'liler oluşturmaktadır. Bu "armonizasyonun" temelinde belli aralıkların ezgiyle paralel yürüyüşü yatar. Bunların en önde geleni K3 (küçük üçlü) aralığıdır. Bazen B6 (büyük altılı) olarak ortaya çıksa da, 1-7. ve 13-15. cümleler arasında (bkz. Ör. 1.2) eşlikteki yürüyüş bütünüyle K3 aralığına dayanır. Bunun yanısıra, 12. cümlede yer yer, üçüncü bölmenin son cümlesi olan 16. cümlede de yarı yarıya oranda bu aralığa rastlarız. K3 dışında en yaygın olarak kullanılan aralık T4 (tam dörtlü)'dür (10, 11 ve 16. cümleler). Bir de, 8, 9 ve 12. cümlelerin içinde sürpriz biçimde karşımıza çıkan B3 (büyük üçlü) aralığını saymalıyız. Aralıklar bağlamda son bir not da, orkestra ezgisinin içinde birbirine en çok benzeyen iki cümle olan 2. ve 8. cümlelerin eşliklerinde bestecinin izlediği yolun düşündürdükleridir. Birbirinin eşdeğeri olarak görülebilecek bu cümleler, diyatonik yalınlıklarına rağmen, hiçbir 'fonksiyonel' ya da modal içerikli destek görmemektedirler. Buna rağmen, K3 aralıklarının ısrarlı tákibi çarpıcı biçimde ortaya çıkmaktadır. Acaba bu bir tür "renk armonizasyonu" olarak görülebilir mi?



Eşliğı belli bir aralık malzemesiyle sınırlayan ve o aralık renklerine indirgeyen bu tür bir anlayışa besteci neden başvurmuş olabilir? Bizce bunun nedeni, her cümleye kendine özgü bir “renk” verme isteğidir. Burada belirtmek istediğimiz “renklendirme” olgusu çalgısal renkle karıştırılmamalıdır. Kuşkusuz, zaman zaman çalgısal rengi de kapsar ama, yalnız bununla sınırlı değildir. Daha çok, bestecinin müzik fikirlerini biçimlendirirken yaptığı seçimlerin kendine özgülüğünü anlatmak için, bizim başvurduğumuz bir kavramdır söz konusu olan. Belli bir kuramdan kaynaklanmayan, kendi kuramını her yapıt özelinde kendi kendine kurup geliştiren bir besteleme tavrının ifadesidir bu. Aslında bu anlamda bir “renklendirme” çabasına Britten’da sıkça rastlanır. Hattâ, bu onun yalnız armonizasyonlarındaki aralık seçimine değil, ezgisinin tonal-modal kıvrımlarına da, bölümler temelinde kovaladığı bütünlük olgusuna da damgasını vuran bir niteliktir. Bu nitelik, onun yazısını analiz ederken, çoğu zaman, mevcut teorik bilgilerimizle cevabını hemen bulamadığımız sorulara yol açar. Bölmeler hangi tonal-modal çekirdekler etrafında döner? Ezgi hangi mod malzemesini temel alır? Armoniler hangi aralıksal ya da akorsal temelde ilerler, hangi ilkeye göre biçimlenir, neden? Bestecinin genel olarak ses seçiminde kullandığı ilke, ölçüt nedir? Buna benzer sorular, belki, belli bir sıkı, ‘doktriner’ yazıyı örnek almayan bütün 20. yüzyıl bestecileri için geçerliliğı olan sorulardır. Ama *Savaş Requiemi* özelinde de, Britten’in müzik dili genelinde de belli, genelgeçer kuramların yardımıyla cevaplanmaları pek mümkün değildir; bestecinin diline özgü ayrıntıların bilinmesini ön koşul olarak zorlar. Dahası, bu araştırmanın kuramsal anlamda somut sonuçlara ulaşması o kadar kolay olmayacaktır. Ortaya çıkacak cevaplar, daha çok, bestecinin kişisel diline içkin ayrıntılar biçiminde somutlaşacaktır. Bizce Britten’in müzik dilinin nitelikleri bunu zorunlu kılıyor – pek çok başka “orta yol” bestecisinde olduğu gibi... (Burada, bu sıfatı, belli yerleşik ya da öncü kuramlara bağlı olmayan besteciler için kullandığımızı belirtmemiz gerek. Dolayısıyla, bu niteleme, Britten için peşinen, olumlu ya da olumsuz bir yargı içermemektedir.)

Sonuç olarak, altını çizmek istediğimiz, Britten’in yazısının temelini, alt yapısını oluşturan kuramda, onun yukarıda söz edilen anlamda “renk”lendirmeye, müziğinin

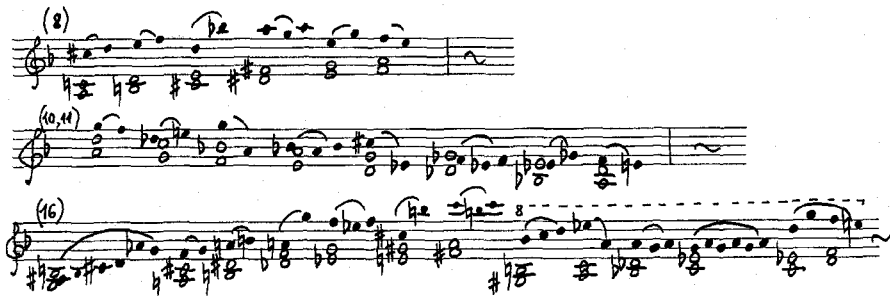
anlamla (ileti) ve eylemle (sahne) sağlıklı ve üretken bir ilişki kurabilmesi için ‘renklendirme’ olgusuna verdiği önemi ve ağırlığı mutlaka hesaba katmak gerektiğidir. Onun müziğinde bilinen, yerleşik kuramlara uymayan, onlarla açıklanamayan ya da tam olarak açıklanamayan olguları rasyonalize etmenin bir yolu varsa, bu, büyük ihtimalle onun kişisel dilinin ayrıntılarının, “tatlarının” ortaya çıkartılmasından geçmektedir. ‘Renklendirme’ diye adlandırdığımız olgu da, onun müziksel fikirleri biçimlendirirken yaptığı seçimleri açıklamamıza, bunların nedenlerini aydınlatmamıza yarayabilecek kapılar açacak, bu yolda ipuçları sunacaktır.

Bu bağlamdaki saptamalarımız, bestecinin hiçbir tonal ya da modal, herhangi bir “üst” sistematüğün dayattığı bir zorunluluğa bağlı olmaksızın belli bir kesit boyunca, kendisini somut bir yapı ögesiyle (K3, T4 aralıkları vb.) sınırlaması gerçekliğine dayanmaktadır. Bu özgür bir seçim olduğuna göre, gerekçesini kendi içinde barındırıyor olmalı. Burada sorulması gereken soru, belki de, neden özellikle K3 ya da T4’lerle sınırlanmış bir armonileme anlayışının seçilmiş olduğu sorusudur. Ama bu soruya cevap aramaya öteki uçtan, yani bilinen kuramsal yöntemlere başvurulup başvurulmadığından başlayalım. İlk iş olarak, eşliğin yalnızca K3 aralığıyla kurulduğu ilk tepe noktasına kadarki cümlelere bakalım:



Ör. 1.4

(Bu örnekte de Ör. 1.2’de olduğu gibi, cümleleri birbirinden ayırmak için ölçü çizgisi kullanılmıştır.) Bu örneklemenin ilk gösterdiği, eşlikteki seslerin yalnız K3’ler biçiminde düzenlenmiş olarak ve modal bir seyir izleyerek üst ses alanlarına doğru yükseldiğidir. Zaman zaman modda bulunmayan sesleri içerse de, ezginin de genelde bu tutarlılığı desteklediği söylenebilir. Yukarıdaki örnekte 2. cümledeki virgüle kadar, bestecinin ‘oktatonik’ diziyi (tam ve yarım perdelerin sırayla art arda gelerek oluşturduğu dizi) uyguladığı açıkça görülüyor: Mi-Fa-Sol-La bemol-Si bemol-Si bekar-Do diyaz-Re. Ancak virgülden sonra, bu diziyeye aykırı sesler hem ezgi, hem eşlikte görülmekte. Hele 3. cümleden itibaren öyle bir seyir izlemektedir ki, yukarıdaki modun ya da onun aktarımlarının kullanıldığından kuşkuya düşeriz. Sanki, bu armonileme çabasında K3 aralığının kendine özgü tınısı, “tadı”dır öne çıkartılmak istenen. Hattâ, oktatonik dizinin bile bu dizi kullanılmak istendiği için değil, içindeki bütün üçlülere K3 olduğu için kullanıldığını rahatlıkla düşünebiliriz. Demek ki, bir bakıma, yatay çizgilerin belirleyici olduğu bir yazıdan, aralıklardaki ‘rengin’ belirleyici olduğu bir yazı anlayışına geçmiş oluruz. Aslında, bu tür bir renk kavramı yatay çizgilerin, tonal-modal bağlamın güdümündeki yazı anlayışı içinde de bulunabilir. Ama, söz konusu bağlamın netlik kazanmadığı ya da bilerek bulanık bırakıldığı durumlarda yapılan ısrarlı seçimler, bu yolda bilinçli bir çaba olduğunu göstermektedir. Son olarak, ezginin giriş kısmının tekrar geldiği 8. cümledeki eşlik değişikliğine, eşlikte yalnız T4 aralığının kullanıldığı 10 ve 11. cümlelere ve B3 ile K3 aralıkların yarı yarıya kullanıldığı bölmenin son cümlesine bakalım:



Ör. 1.5

Bütün bu teknik ayrıntının ötesinde ve bu ayrıntıların yardımıyla, I. bölümün 1. ve 3. bölmelerinin bu en dinamik kurucu ögesi anlam açısından dinleyiciyi nasıl bir

bütünlüğe ulaştırabilir? Orkestra ezgisiyle korodaki triton arasında 1. ve 3. bölmeler boyunca yaşanan çekişmede, ne kadar bütünlüklü bir ilişki ortaya konmuş olursa olsun, bütünü tamamlayan parçaların birbirine aykırılığı, bir dramatik anlatım olanağının besteci tarafından bilinçle kullanıldığı izlenimi bırakmaktadır. Biraz spekülasyon yapmak pahasına, bu iki aykırı ögenin yazgının durağanlığı, kaçınılmazlığıyla insanın yazgıya, yazgısına karşı umutsuz (en azından bu yapıt bağlamında umutsuz) çabalamasının birer izdüşümü, birer “temsilcisi” olduğu söylenebilir. Ne kadar birbirini desteklerse desteklesin, orkestra ezgisinde “insani bir çırpınışın”, koroda ise litürjinin değişmezliğiyle gelen bir “kaçınılmaz son” olgusunun etkin olduğu saptamasını yapmak, gerçekten de, o kadar temelsiz bir yaklaşım sayılmamalıdır. Bu kadar sert aykırılıklar (had safhada bir kromatizmin getirdiği karmaşa ile değişmezliğin getirdiği durağanlık ve yalınlık) belki de kendiliğinden, böylesi dramatik yorumlara kapı açmaktadırlar...

### 5.1.2. Te decet hymnus

Orkestra ezgisinin ve bu ezgiye eşlik eden çalgıların tizlere çekilmesi ve ilk kez bir Fa majör akorunun ortaya çıkmasıyla tınısal ortamda bir “yükselme” etkisi oluşur. İşte, çocuk seslerinin yalınlığı ve “mâsumiyetiyle” orgun “tanrısallığını” bağdaştıran ikinci ‘güç’ bu zemin üzerine inşâ edilir. Aslına bakılırsa, bu bölmedeki müzik “bir zemin üzerine inşâ edilmekten” çok, “yapının tavanından aşağılara süzülme üzere” yazılmış gibidir. Çocuk korosunun ilk seslendirme sırasında besteci tarafından orgun yanına, dinleyiciler tarafından görülmeyecek bir köşeye özellikle yerleştirildiğini söylemiştik. İşte, birinci ‘güç’ olan orkestra ve büyük koro, sözü ikinci ‘güce’ teslim ederken tınıyı bu nedenle yukarılara çekmekte ve duaları da daha üst bir makâma göndermektedir: “*Sion’da hamt seni bekliyor, ey Allah; Ve adak sana ödenecektir. Ey sen duayı işiten, bütün beşer sana gelecek.*” (Eski Ahit, 65. Mezmur)<sup>39</sup>. Kaynaktan da anlaşıldığı üzere, bu sözlerin adresi çok daha gerilere, çok

<sup>39</sup> Kitabı Mukaddes, (Eski Ahit, Mezmur 65), 575.

daha temel Yahudilik öğretisine dayanmaktadır. Bir anlamda, bu sözler hesaplanabilir bir tarihsel kesitin öncesinden, sahibi çoktan yitirilmiş bir kaynaktan süzülmetedir. İkinci ‘gücün’ ses kaynaklarının özellikle gözden ırak tutulması metnin bu niteliğine, zaman-ötesiliğine, soyutluğuna, uzaklığına açık bir göndermedir. Dolayısıyla, birbirlerini destekleyen üç farklı açıdan müziğin “yükseldiğini” söylemek yanlış olmaz: Anlamca (metnin seslendiği üst makam ve o makâma sesleniş, onu övüş biçimi); fiziksel olarak (ezginin ve eşliğin kullandığı ses alanının tizleşmesi ve majör beşli akorunun getirdiği aydınlanma etkisi); mekânsal olarak (ses alanındaki tizleşmenin dikkati yukarıya yönlendirmesi ve sözü yukarıdaki orga ve çocuk korosuna teslim etmesi). Buna ek olarak, *psalmus*’ların (mezmurların) doğu kiliselerinde iki ayrı koro tarafından soru-cevap biçiminde seslendirilmesi geleneğine uygun olarak Britten’in bu bölmede çocuk korosunu iki gruba ayırarak gerçekten bir soru-cevap ilişkisine soktuğu görülmektedir.<sup>40</sup>

Çocuk korosunda birinci grubun söylediği ezgi cümlesi ikinci grup tarafından tam bir aralıksal çevrim (*inversion*) olarak yankılanır. Bu ilişki, bölme boyunca sürer. Bu süreçte, cümleler giderek kısalır ve sonunda ikişer hece taşıyan iki ses kalır: Do-Fa diyez. Görüldüğü gibi, bölüme damgasını vuran tritondan bu bölme de payını almıştır. Dahası, bu yapısal öge bu bölmenin yalnız sonunda değil, içinde de etkin bir rol oynar. Bölmedeki bütün ezgisel ya da akorsal çevrimler, çevrildiğinde gene kendisini veren tek aralık olan triton aralığının kılavuzluğunda yapılmaktadır. Armoniler ona göre saptanmakta, ezgi ona göre biçimlenmektedir. Ayrıca bütün bu süreç boyunca orkestranın 1. ve 2. kemanları her cümle için sırayla Do ve Fa diyez seslerini tiz bir pedal sesi olarak duyururlar. Bu bölmede, birazdan ayrıntılarını göreceğimiz sıkı çevrimsel yazı Do-Fa diyez tritonuyla öyle bir yapısal bütünlük içindedir ki, tüm bölmeyi bu tritonun bir açılımı, bir çeşitlemesi olarak görmek hiç abartılı kaçmaz.

<sup>40</sup> “Psalmus Yahudi kaynaklarından gelme, sonra Katolikliğe, daha sonra Protestanlığa geçmiş olan bir şükür şarkısıdır. Aslında söylendiği gibi, karşılıklı iki korolu haliyle Doğu Kilisesi’nden bu biçimi Batıya getirmiş kişi Ermiş Ambrosius’tur.” (André HODEIR, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, 88.)

Bölme boyunca, çocuk seslerinin saflığı org eşliğindeki M5 ve m5 (majör ve minör beşli) akorlarıyla desteklenir. Bu akorlar aynı zamanda, çocuk korosundaki ezgiyi de taşıyan armoniler olarak işlev görürler. Ama burada da, 1. bölmede olduğu gibi, ‘fonksiyonel’ bir kullanım söz konusu değildir; bu akorların özellikle renksel ve aralıksal bir işlev yüklendikleri söylenmelidir. Bu işlevin ayrıntılarına ileride değineceğiz. Şimdi öncelikle, bu bölmedeki müzik fikrini özetleyen birinci cümle ile bunun çevrimine ve bu iki cümlenin orgdaki akorlarla nasıl desteklendiğine bakalım:

III Quick crotchets  $\text{♩} = 122$   
(Allegro)

*f smooth*

*mf sustained*

I Te - ce - ter hy - manus, hy - manus, De - us in Si - on;

*f smooth*

II Te - ce - ter hy - manus, hy - manus, De - us in Si - on;

Ör. 1.6

Burada, ezginin büyük oranda T4 aralığının aktarılmasıyla oluştuğu görülmektedir. Bu durum eşlikte kullanılacak beşli akorları açısından belirleyici rol oynar. Gene de, bestecinin bu ezgiye ve akorlara çok kolay ulaşmadığı müsveddesinde bulunan iptal edilmiş seçeneklerden anlaşılmaktadır (bkz. Dipnot no. 2, COOKE):



Ör. 1.7

Yukarıdaki çalışma çocuk korosundaki ezgiyle orgdaki akorların tutarlılık içinde belli bir amaca doğru yönlendirildiklerinin kanıtıdır. Bize göre, bu amaç bundan önceki bölmede tanıtılmış olan triton aralığına bir “içerik” kazandırılmasıdır. Bu “içeriği” şu olanaklar çerçevesinde tanımlayabiliriz: Tritonu oluşturan Do-Fa diyez sesleri bir ezginin soru-cevaplı yapısını; bir akor dizisinin seyrini belirleyebilir; 12 sesin tümünü içeren bir toplama ulaşabilir. Şimdi bu üç olanağın besteci tarafından nasıl kullanıldığına bakalım.

Çocuk korosundaki ezgi Do’dan Fa diyeze, Fa diyezden Do’ya giden bir ezgidir. Ör. 1.6’da bunun ilk periyodu görülür. Ama bunların ardından gelen cümlelerde aradan sesler atılarak periyodun gittikçe sıkıştığı gözlenecektir. Dolayısıyla, her sıkışma bu iki sesi birbirine biraz daha yaklaştıracak, sonunda, 9-14. cümlelerde, aynı 1. bölmede büyük koroda duyulduğu gibi, Do ve Fa diyez sesleri yan yana gelecektir. Bu sıkışma sırasında cümlelerin nasıl kısaldığını sayısal olarak belirtelim:

Cümle no. :	1-2;	3-4;	5-6;	7-8;	9-10;	11-12;	13-14;	15
Vuruş sayısı:	19	20	12	12	5	5	2	0

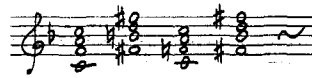
Ör. 1.6’da da görüldüğü gibi, birinci cümle boyunca akorlar kesintisiz bir süreklilikle önce Fa majörden Fa diyez majöre, sonra çevrim cümlesiyle Si minörden Do majöre akmaktadırlar. Bundan sonraki cümlelerde de bu akor dizisinin

değiştirilmeden tekrar edildiği görülmektedir. (Bu durumun tek istisnâsını 7. ve 8. cümlelerden çıkartılan birer akor oluşturur.) Ancak, tahmin edileceği üzere, cümlelerin sıkışmasına uygun olarak, akorların da süre değerleri küçültülerek armonik sıklık bölme boyunca artırılmaktadır. Bu armonik akışta ilginç olan, herbir cümlenin ilk ve son akorlarının tritona sağladıkları desteğin niteliğidir. Bestecinin burada, yalnızca triton aralığını oluşturan iki sesi armonize etmekle yetinmediği, aynı zamanda, bu seslerin doğurduğu aykırılığı da bir takım renk farklılıklarıyla desteklediği görülür: Majör ya da minör akorlar; kök sesler ya da 5'liler.



Ör. 1.8

9. cümleden başlayarak cümleler öylesine kısalmıştır ki, aradaki akorların tümü atılmış, geriye yalnız aşağıdaki iki akor kalmıştır. Bu akorlarda da majör-minör karşıtlığının daha da açık olarak sürdüğünü ve buna ek olarak Do-Fa diyez tritonunun, akorların kök sesleri olan Fa bekar-Si tritonuyla desteklendiğini görüyoruz:



Ör. 1.9

Majör-minör karşıtlığını yalnız iki akor bağlamında değil, soru-cevap cümleleri bağlamında da görmek mümkündür. Bestecinin Ör.1.7'de görülen müsveddelerinde de, yazının kesinleşmiş son hâlinde de, soru cümlelerinin majör, cevap cümlelerinin minör akorlarla armonize edildiği açıktır. Dolayısıyla renk seçiminde de çevrim ilişkisi belirleyici olmuştur diyebiliriz. Unutmayalım ki, majör ve minör akorlar da birbirlerinin çevrilmiş hâlidir.



Britten'in triton fikrinden türettiği yazının olanakları bu kadarla kalmaz. Bütün bunların ötesinde, çok ilginç bir başka noktaya da uzanır: 12-ses bağlamı. Ama bu bağlamı onun yazısında, elbette, bir sistem, bir teknik olarak değil, olsa olsa aşırı kromatizmin sonunda biraz doğal yoldan ulaşılan, geçici bir olanak alanı olarak tanımlamamız gerekir. Bu bağlamda kalmak koşuluyla, onun bu olanağı *Savaş Requiemi*'nin belli yerlerinde, çok öznel bir açıdan denediği ve biraz etrafından soyutlayarak da olsa, anlatımı zenginleştirici bir öge olarak kullandığı düşünülebilir. 12-ses bağlamı Britten'da, on iki sesin tümünün ya da büyük bir çoğunluğunun kullanılması biçiminde ortaya çıkan dolaysız bir yaklaşımın ürünüdür. Yani, kuramın felsefesinden çok, 'kümülatif' yönüyle ilgilidir Britten. Bu bakımdan da, onu 12-ses tekniğinin tarihsel bağlamı ve modernizm içinde temsil ettiği değerler değil, anlatımla ilgili olarak bestecinin önüne serdiği olanaklar ilgilendirir. Aslında bu tavır, biraz Alban Berg'inkini andırır. Gerçi Berg kuramı kağıt üzerinde harfiyen uygulamış, hareketin odak noktasında yer almıştı. Gene de, onu, tekniğin kendisinin getirdiği bütünüyle yeni açılımları kurcalamakta değil, zaten bildiği, denediği anlatım kanallarını genişletmekte kullanmıştı.

Bu bölmedeki 12-ses kullanımı öncelikle, çocuk korosunun soru ve cevap cümlelerindeki kromatik ve anarmonik ilişkilerden gelmektedir. Soru cümlesinde Sol, cevap cümlesinde ise Si dışındaki 11 ses kullanılır (bkz. Ör. 1.6). Bu cümlelere eşlik eden akorların kök seslerine bakıldığında 12 sesin eksiksiz olarak kullanıldığını görüyoruz. Soru cümlesi eşliğinde sırasıyla: Fa-Re-Mi bemol-Do diyez-Mi-Fa diyez. Cevap cümlesi eşliğinde sırasıyla: Si-La-Sol diyez-Si bemol-Sol-Do. Aslında ezgiler arasındaki çevrim ilişkisi seçilecek akorları, dolayısıyla bunların kök seslerini koşullamaktadır. Aralıksal çevrim akorlara da istisnâsız uygulansaydı elde edilmesi gereken kök sesler şunlar olacaktı: Fa-Re-Mi bemol-Do diyez-Mi-Fa diyez; Fa diyez-La-Sol diyez-Si bemol-Sol-Fa. Ama bu durumda, Si ve Do sesleri eksik kalmaktadır. Bu eksikliği gidermek üzere besteci müdahale ederek bu sesleri cevap cümlesinin başına ve sonuna yerleştirir.

Bu bölmenin bütününde görülen sıkı yapısal örgütlenme matematiksel bir bakış açısının müzik yazısına sokulması sonucunu doğurur: Ezgisel ve akorsal aralıkların sıkı düzeni, cümlelerin orantılı biçimde sıkışması, kısalmasıyla gitgide gün yüzüne çıkan triton simetrisi gibi. Tüm bu kavram ve yöntemler içine girdiği müzik yazısını ister istemez daha matematiksel bir zemine taşır. Peki, gerçekten bu tür bir matematiksellik eğilimi bu yazının önemli bir niteliğiye, besteci bundan ne umuyor olabilir? Bu soruya cevap ararken, gene, en önemli dayanağımız metin olmaktadır. Burada kullanılan metin bilindiği gibi bir Eski Ahit metnidir; metnin bu kısmında, tüm canlıların, tüm insanlığın sonunda Allah'a döneceği söylenir. Britten için tanrısallığın, "uhrevi" uzaklığın böylesi açık, somut bir müzik dili içinde verilmesi kadar doğal ve tutarlı bir davranış olamazdı herhalde. Burada kullandığı yöntemin onu 12-ses tekniğine ya da diline yaklaştırmadığını tekrarlamaya gerek yoktur. Onun beklediği, müzik içinde zaten var olan matematiksel ilişkilerin gün yüzüne çıkarak tanrısal buyruğun değiştirilemezliğine, katılığına ilişkin doğru bir etki ve anlatıma ulaşabilmek olsa gerektir.

### 5.1.3. Requiem Aeternam-II

Bu bölme, araya giren çocuk korusu ve orgun sunduğu *Te decet hymnus* bölmesinin ardından, birinci 'gücü' yeniden devreye sokar. Büyük koro ile orkestra bıraktığı yerden söze devam eder ve dokusal olarak 1. bölmenin tam bir uzantısıdır. Bu nedenle, bu bölmenin içeriğinin 1. bölmedeki analize katılması daha uygun görülmüştür. Buna rağmen 3. bölmeye özgü gelişim farklılıklarını belirtmek gerekir: Orkestra ezgisinin iyice siyah tuşlara çekilmesi, 1. bölmenin başındaki ezgisel formüllerin yürütülerek daha uzun cümlelere ulaşılması ve son cümlelerin sonunun 4. bölmeye geçişi sağlamak üzere uzatılması ve bir bütünlüğe ulaştırılması bunların başlıcalarıdır.

#### 5.1.4. What passing bells

Wilfred Owen'ın şiirinin 3. 'gücün' (tenor, bariton sololar ve oda orkestrası) eşliğinde yapıta girişi ilk kez bu bölmede gerçekleşir. Oda orkestrası eşliğinde tenor solo için yazılan bu müziğin çok geçirgen bir yapısı vardır. Kendisinden önceki müziğin öğeleri bu bölmenin de baskın öğeleri durumundadır. Bunlardan en önemli ikisi Do-Fa diyez tritonu (artık, Do-Sol bemol olarak) ve 'Te decet teması'dır. Bu bölmenin en yeni ögesi olarak görülmesi gereken bas hareketi ise 1. bölmedeki La pedalının bir uzantısı olarak bu bölmeye girmiştir ve 1. bölmenin orkestra ezgisiyle çok önemli ortaklıklar taşır. Bunun yanı sıra bu bölme, sonraki bölümler için de doğurucu öğeler içerir. Tüm bu nitelikleriyle, "geçirgen" sıfatını hak eder. Dahası, yalnızca ödünç alınmış öğeleri taşımakla kalmaz, onları dönüştürür de.

Bu bölme, şiirin de benzer biçimde bölümlenmesini örnek alarak, iki kesitten oluşur. Şiirdeki kıtalardan ilki bir savaş sahnesinin acımasızlığını, ikincisi ise ölen (ya da ölecek) askerlerin memleketlerinden yükselen mâtem havasını anlatır. Bunu yaparken, bir yanda, özellikle sessel imgelere başvurulur ("silâhların canavarca hiddeti, kekeleyen tüfeklerin hızlı takırtısı, telâşlı yakarışlar, çığlık atan mermilerin tiz ve çılgın korusu"), öte yanda, kesif bir sessizliğin görsel imgelerine ("vedâların kutsal pırıltıları, kızların solgun yüzleri, çiçekler, perdelerin kapanışı"). Müziğin bu bölmede şiirdeki bu açı farklılığını dikkate alarak iki ayrı sahne altında örgütlendiğini görüyoruz. Birinci sahne vurma çalgıların, yaylıların vurgulu ve ritmik yürüyüşleri ve tahta üflemlerin çılgıksız sesleriyle desteklenir. Bu bölmenin, zaten, en belirgin farklılığı, yüksek bir tempo ve sürekli bir ritmik hareket eşliğinde ilerlemesidir. Baştan beri etkin olan ağırbaşlı, tanrısal hava kaybolmuş, söz insana, "asri zamanların" savaştan insanına gelmiştir. Gerçekten de, "*Matem çanları mı sığır gibi telef olanlar için?*" sorusu düşünüldüğünde, bu bölmenin yarattığı keskin karşıtlık ve acı insani gerçeklikle birden yüzyüze kalmanın yarattığı çarpıcı etki, daha önceki bölmelerde inanç ve yakarma ekseninde gelişen atmosferi bütünüyle dağıtır. Metnin dilinin, sahibinin ve anlamının değişmesi üçüncü bir 'gücün' devreye girmesini gerektirecek çapta değişikliklerdir. Bu anlamda, kontrabasla desteklenen

yaylılar dörtlüsü, birer tahta üfleme, korno, arp, vurmalar (ki bu haliyle ‘oda orkestrası’ndan çok, ‘oda topluluğu’ diye tanımlanmayı hak etmektedir) ve solo insan sesinden oluşan bu ‘gücün’ saydamlığı, berraklığı ve dinleyiciye fiziksel yakınlığı metnin isterleriyle tam bir örtüşme ve tutarlılık içindedir. İkinci sahne ise biraz daha içe dönük ve durgun bir atmosferde geçer. Bunun tek nedeni Te decet temasının daha hüznü bir versiyonuna başvurulması değildir. Bu biraz da, son bölme, *Kyrie eleison*’un sükûnetine geçişi kolaylaştırmak amacıyla.

Birinci kesitte yalnız arpin tremolosunda değil, tenor solonun ezgisel çizgisinde de Do-Sol bemol tritonunun belirgin izi görülür. Tenor partisindeki tüm cümleler ve cümle parçaları ya Do, ya da Sol bemol ile sonlanmaktadır. Bestecinin tritonun karşısına çıkardığı öge Fa pedali ve bu pedal sesine bağlı armonik oluşumlardır. Cooke’ dan aktardığımız bilgiye göre, Britten’in tonalite anlayışında her pedal sesi bir Çeken sesi olma potansiyeli taşır. Bu bölmede bu gözlemi destekleyen iki ipucuna rastlıyoruz: Flüt ile klarinette gelen köksüz Ç9 ve Eksen arpejleri. Arpejler sırasında, bu iki ayrı fonksiyonun üst üste getirilmesi bestecinin nasıl bir tonalite tasarısı içinde olduğunu aydınlatır:



Ör. 1.10

Gerçekten de, Britten’in öne sürdüğü bağlantı biçimleri fonksiyonel bağlamdan bağımsızdır, kendine özgüdür. Sık sık kullanılan pedal seslerine (genellikle Çeken pedali olarak), tonalite içine yedirilmiş bazı modal çekirdeklere, tonalitenin bırakın fonksiyon ilişkilerini, temel dizisel malzemesinin net biçimde ortaya çıkmasına engel olan ısrarcı aralıklara ve bazen de, yukarıda görüldüğü gibi, üst üste bindirilen Eksen ve Çeken fonksiyonlarına rastlanmaktadır.

Bu bölmenin ikinci kesitinin yürütücü ögesi, yukarıda belirttiğimiz gibi, Te decet temasıdır. Besteci neden bu temayı burada tekrar getirmeye gerek görmüştür? Tema,

tam da, “Ellerinde değil oğlanların, gözlerinde / Parlayacak vedâların kutsal pırıltıları.” dizelerinin gelişiyile başlamakta ve bölme sonuna kadar etkinliğini sürdürmektedir. Te decet temasının tekrar gelişini, şiirde geçen “oğlanlar” sözünün 2. ‘güç’ (erkek çocuklar korusu) tarafından kullanılmış öğeleri harekete geçirmesi ile gerekçelendirmek pek tatmin edici bir cevap olmasa gerektir. Buna rağmen, şiirin ikinci kısmında ağırlıklı olarak, ölmüş askerlerin cenaze törenlerine atıfta bulunulması, Eski Ahit’in bu mezmurunu anlamca çağırmakta olduğuna kuşku yoktur. Tam da bu noktada, eski *Te decet hymnus* mezmurunun tematik olarak tekrar edilmekle birlikte, temanın ilk gelişindeki canlılık ve parlaklığın yerini koyu bir hüznü ve belirsizliğü bıraktığını belirtelim. Bu belirsizliğin en önde gelen nedeni, tümü M5 (majör beşli) akorlarından oluşmakla birlikte, yaylılar ve arptaki eşliğin kendine özgü başka bir çizgi izlemesi ve ancak kalış yerlerinde temadaki seslere destek vermesidir.

The image shows a musical score for a Tenor Soloist and Chamber Orchestra. The Tenor Soloist part is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "but in their eyes Shall shine the ho-ly in ih-ren Blick Wird schei-nen Ab-schieds-glim-mers of good-bye. The - glanz auf sie 'zu-rück. Ihr". The Chamber Orchestra part includes performance instructions like "cresc.", "mf", "sim.", and "Ha. (VI. pizz.)".

Ör. 1.11

Buna ek olarak, temanın yer yer çevrim ilişkisi içeren soru-cevap biçimi aldığı da görülmektedir. Ama, hiçbir zaman ilk biçimindeki matematiksel simetriyi bütünüyle uyguladığı söyleyemeyiz. Tenor solonun her cümlesine ayrı bir üfleme çalgının cevap vermesi bu yazıda, etkin bir renk değişikliği olgusunu beraberinde getirir: “Oğlanların gözlerindeki vedâ pırıltıları”ni kornonun boğuk tiz sesleriyle; “tabut örtüsü olan solgun kız yüzleri”ni flütün en kalın sestten başlayan ölgün renkleriyle; “suskun zihinlerin şefkati, çiçekler”i fagotun ifadeli tiz sesleriyle cevaplamaktaki ustalığı ise, en hafif bir nitelemeyle, bir orkestralama virtuozaitesi olarak

tanımlamadan geçemeyeceğiz. Şiirin son dizesine gelindiğinde, giderek gevşeyen tempo eşliğinde hem fagot solo, hem de yaylılar ve arptaki akorlar Fa majör üzerinde buluşur. Bu da, bölmenin birinci kesitinin önemli ögesi olan Fa pedaline dönülmesini sağlar. Bundan sonra, Te decet temasının ilk cümlesini hiçbir değişikliğe uğramadan, ancak daha uzun seslerle ve “doğru” armoniler eşliğinde bu pedal sesi üzerinde son bir kez duyarız. Bu son cümlenin Do’dan başlayıp Fa diyez’de bitişiyse arptaki Do-Sol bemol tremolosunun başlaması müziği bir kez daha ve kaçınılmaz olarak, artık yavaş yavaş bir tür ‘leitmotiv’ sıklığına ulaşan triton aralığının içine bırakır. Bundan sonra, bu aralığın çanlardaki tek bir yankılanışı, bağlamı ‘requiem missası’ içine çekmeye yetecektir. Cooke bu bölme için yerinde bir saptamayla şunu söyler:

“Yazarı tarafından ‘en iyi iki savaş şiirinden biri’ diye tanımlanan bu ünlü şiir koronun tüm ümitli yakarışlarını zayıflatır, savaşta ölen asker için okunan duaların yararsızlığından yakınıdır. Owen, şiirinde bir dizi dîni ayrıntıya yer verir: Çanlar, yakarışlar, dualar, korolar, mumlar, tabut örtüsü ve çiçekler. (...) Britten böylesine provokatif bir metni requieme daha başından yerleştirmenin yaratacağı ironiyi ânında kavrar.”<sup>41</sup>

Bu bağlamda Britten’in *Savaş Requiemi*’nde Owen şiirleri dışında, tamamen dinsel bir çatıyı benimsemesine getirilen eleştirileri de hatırlamakta yarar var: 2. Dünya Savaşı’nda ülkesinden ayrılıp uzunca bir süre Amerika’da kalmasının ne derece ahlâklı bir davranış olduğundan tutun da, cinsel yaşamında toplum hayatına aykırı tercihler yapmasına varıncaya dek sorgulama heveslisi olan bir grup eleştirmenin onun sanatına getirdiği tutarsızlık ve samimiyetsizlik gibi suçlamalar düşünüldüğünde, seçimlerindeki gözüpeklığın altını bir kez daha çizmek gerektiği ortaya çıkar.

<sup>41</sup> Bkz. (2), COOKE, 61.

### 5.1.5. Kyrie eleison

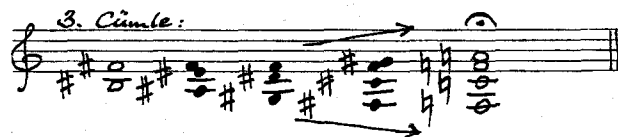
Özünde, çok yalın üç cümleden kurulu bu koral ‘requiem missası’ geleneğinde de yer aldığı üzere, Introit’in bittiğini işaret eder. Litürjide her cümle için üçer kez tekrarlanmasıyla okunan bu sözler *Savaş Requiemi*’nde birer kez okunarak geçilir. Söylenen söylenmiş, anlatılan anlatılmıştır. Artık yapılması gereken Tanrı’dan ve İsa’dan merhamet dilemektir. *Kyrie eleison* bu hâliyle kendinden önceki müziğin “son söz”ü gibidir. Yarattığı tamlık, bütünlük duygusu, teknik olarak, Do-Fa diyez tritonunun, en azından bir süre için, yerini Fa majör akoruna bırakmasıyla desteklenir.

İlk iki cümle tritondan “kurtulmak” için yapılmış iki başarısız deneme gibidir. Gerçekte üç partili olan bu koralde herbir parti bir üçlü ya da dörtlü aralığı uzaklaştıktan sonra başladığı sese geri döner. Bas partisinde ve orta partide kalış yerlerindeki tritonlar dışında paralel T5 (tam beşli) aralıkları belirleyicidir. Bu üç partinin hareketine bakıldığında Fa diyez ve Si diyez sesleri (önceki triton) çevresinde birer merkez olduğu ve tüm koralin koronun ses alanındaki genişleşip daralmalarla yürüdüğü görülür:



Ör. 1.12

Ancak son cümle genişleme hareketini bir adım daha öteye taşıyarak kalış seslerinde köklü bir değişikliğe yol açar ve bir anlamda, ilk iki cümlelerin başaramadığını başarır:



Ör. 1.13

Aynı koralı bazı ufak değişikliklere uğramış olarak II. bölümün (Dies Irae) sonunda ve yapıtın kapanış ölçülerinde farklı sözlerle görmekteyiz. Dolayısıyla koralın sonundaki çözümün (tritonun bir majör akora çözülmesi durumu) bütünsel planda da geçerli bir çözüm olduğu kabul edilmeli. Bu çözümün Fa majör akoruna yapılması da yadırgatıcı değildir. Fa majör akoru daha önce 2. bölme (*Te decet hymnus*) başında ve bu bölme boyunca görülmüş, Fa sesi ise 4. bölme içinde Çeken pedali olarak önemli bir görev almıştı. Ayrıca yapısal olarak, Fa majör akoru *Kyrie*'nin armonik bağlamına en etkili karşıtlığı getirebilecek akorlardan biridir.

\*

Böylece, I. bölüm içinde yer alan beş bölme boyunca müziğin ortaya koyduğu gelişimi tamamlamış bulunuyoruz. Tüm bu süreci düşündüğümüzde, bestecinin buradaki kompozisyonel tavrının en belirleyici niteliğinin tutumluluk ve tutarlılık olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Gerçekten de, besteci I. bölüm boyunca, yapısal ve anlamsal bir gereklilik taşımadıkça müziğe yeni bir öge eklememiştir. “Yeni” görünen öğelerden bazılarıysa, genelde, eski bir ögenin çeşitlenerek ya da dönüştürülerek başka bir biçimde sunulmuş durumudur. Dolayısıyla, I. bölümdeki beş bölmenin tümü de birbirlerine yapısal, çağrışımsal ya da açık göndermelerle bağlıdırlar. Bu göndermelerin yerindeliği, dengeliliği bu yapıtta tutarlılığın en önemli güvencesidir.

I. bölümü tüm yapıtın sağlam bir “kâidesi” saymamız ve bu bölümdeki müziksel oluşuma ayrıntıları gözeterek bakmamız bundandır. Çünkü, Britten’in müziğinde ayrıntılarla bütün arasındaki ilişkilerin sağlam kurulmuş olması, bu müziğin incelenmesi sırasında ayrıntılar arasında kaybolup bütünün gözden kaçması riskini azaltmakta, dahası cesaretle bu ayrıntıların üzerine gidilmesi olanağını tanımaktadır.



## 5.2. Dies Irae

Dies irae, ‘ölüler missası’nın (‘requiem missası’) ‘yaşayanlar missası’ndan ayrıldığı noktada yer almaktadır. Katolik kilisesinin günlük dua ve ayinlerinin ölüler için yapılanında, italyan fransiskan keşişlerinden Tommaso da Celano’nun yazdığı ve “David ile Sibilla’nın tanıklığında, bu soyun küllere gömüleceği o günü, gazap gününü” anlatan bu uzun şiir, içinden Gloria ile Credo’nun çıkartıldığı ana missa gövdesine eklenmiştir. Bazı kaynaklara göre, 1249 yılında gerçekleşen bu ekleme Mozart’tan bu yana requiem besteleyen bestecilerin çok işine gelmiş, hızla litürjik ortamdaki konser ortamına kayan requiemlerde ihtiyacı duyulan uzun soluklu, gelişim düşüncesini daha rahat kaldıran, dinamik bir bölüm elde edilmiştir. Britten’in da kendi requieminde Dies irae’nin bu niteliğinden alabildiğine yararlandığı, onu bir bakıma yapıtının odağına yerleştirdiği söylenebilir.

I. bölümün bölmeli biçimiyle karşılaştırıldığında Dies irae’deki bölmelerin birbirinden çok net sınırlarla ayrılmadığı, deyim yerindeyse, birbirinin içinden çıktığı, birbirine karıştığı, bazen de açıkça üst üste bindirildiği, eşzamanlı olarak sunulduğu görülmektedir. Bu durum II. bölümde yapıtın müzik yazısına yüksek bir dinamizm girdiğinin kanıtı olarak görülebilir. Hattâ, çoğu zaman, bu dinamizmin “kaotik” diyebileceğimiz sınırlara doğru zorlandığı, ses şiddeti, çalgı ve parti sayısının giderek kabarmasıyla çok katmanlı bir orkestra yazısının zenginliğine ulaştığı kesitlerle karşılaşmaktadır. Bestecinin yüklü bakır çalgılar grubunu bu bölümü düşünerek planladığına kuşku yoktur. Bu anlamda, Dies irae *Savaş Requiem*’nin yüzü “dış dünyaya” dönük, *tutti*’lerin etkin olduğu bir virtüozite gösterisi olarak da düşünülebilir. Tabii ki, yapıtın anlamsal bütünlüğünü zedelemeyen ve bölümü bütünden koparıp bir “konser parçası” haline getirmeden. Öte yandan, “gazap günü”nün yaşanılabilir en korkunç savaştan bile daha korkunç olacağını, “yargıcın yeri titreterek geleceğini”, “tüm günahların yazılı olduğu kitabın açılıp yargının başlayacağını” duyuran bu müziğin “kaotik” olmaya da, “gösterişli” olmaya da hakkı vardır.

Bölüm ana hatlarıyla 11 bölmeden kuruludur. Bölmelerden 9. ve 10. iç içe geçirilerek yazılmıştır. Burada latince ve ingilizce metinlerin birbiri ardınca duyulması öngörülmüştür. Dolayısıyla, bu bölmelerde farklı ‘güçlerin’ iç içe kullanılması söz konusudur. I. bölümdeki serimleniş sırasında ‘güçlerden’ eksik bırakılan soprano ve bariton sololara bu bölümde geniş yer ayrılmıştır. “Yüksek gerilim” bölümün genel niteliği olmakla birlikte, *Dies irae*’de ‘güç’ kullanımında I. bölüme benzer olarak, kontrastlı bir örgütlenme görülür. Bu durum tempolarla, tonaliteyle, dokuyla ve orkestrasyonla desteklenir. Bölümün biçimsel örgütlenmesi analizimizde bize de bir çerçeve oluşturacaktır. Bu çerçeveyi, tempoları, tonaliteyi ve barındırdığı ‘güçleri’ de belirterek şöyle özetleyebiliriz. (Bölmelere vereceğimiz adlar, gene, kullanılan metinlerin en başındaki sözlerle oluşturulmuştur.)

1. *Dies irae...(-I)* (Koro ve orkestra)  
*Allegro* / Sol-eolyen
2. *Bugles sang...* (Bariton solo ve oda orkestrası)  
*Tranquillo* / Sol tonu; La tonu
3. *Liber scriptus...* (Soprano solo, koro ve orkestra)  
*Lento e maestoso* / La-eolyen
4. *Out there...* (Tenor ve bariton sololar ve oda orkestrası)  
*Allegro e giocoso* / La majör
5. *Recordare Jesu pie...* (Kadınlar korusu ve orkestra)  
*Lento* / Do tonu (Do-frigyen)
6. *Confutatis maledictis...* (Erkekler korusu ve orkestra)  
*Allegro* / La tonu (La-doryen)
7. *Be slowly lifted up...* (Bariton solo ve oda orkestrası)  
*Molto largamente* / La minör
8. *Dies irae...(-II)* (Koro ve orkestra)  
*Allegro come sopra* / Sol-eolyen
9. *Lacrimosa...* (Soprano solo, koro ve orkestra)  
*Molto lento* / Si bemol minör
10. *Move him...* (Tenor solo ve oda orkestrası)  
*Recitativo* / Mi tonu

### 11. *Pie Jesu...* (Eşliksiz koro ve çanlar)

*Molto lento*

/ Triton; Fa majör

Dies irae'deki tonal ele alış Requiem aeternam'dakinden çok daha açıktır. Bu bölüm bir önceki bölümün tritondan kaynaklanan belirsizliğini taşımamaktadır. Tritonun Dies irae'de en net biçimde görüldüğü, bir bakıma geri döndüğü bölme, son bölme olan *Pie Jesu* bölmesidir. Bu bölmenin yazısıyla I. bölümün *Kyrie eleison*'unun yazısı arasında pek az fark vardır. Dolayısıyla, Dies irae son bölmesinde korodaki ve çanlardaki tritonu yeniden duyurarak dinleyiciye yapıtın başındaki temel durumda bir değişiklik olmadığını hatırlatmış olmaktadır. Ama bu hatırlatma gelinceye dek, yazı tonaliteye ait çok yalın bir öğeyle kurulmuştur. Bu öğe bir tonalitenin belki en yalın temsilcisi olan bir majör ya da minör 5'li akoru arpejidir. Her ne kadar bu arpej motifini tonalitenin temsilcisi saysak da, Britten'in genel tavrı gereği, motifler hiçbir zaman 'fonksiyonel' ilişkiler çerçevesinde kullanılmaz, tonalite bağlamına oturmaz. Sanki, her zaman olduğu gibi, onun kulağındaki bir armonik renk zincirinin halkaları olarak yan yana dizilmişlerdir.

Bu bölümde daha önce de belirttiğimiz gibi dört Owen şiiri kullanılmaktadır. Bu şiirler birbirinden çok farklı nitelikler taşırlar. Ama bu nitelikleri onların Dies irae'nin bütünleştirici anlam dokusu içinde erimesine engel değildir. Burada I. bölümdekinden biraz daha farklı bir metinler arası ilişki görülmektedir. Owen'ın 'Anthem for Doomed Youth' ('Lânetli Gençliğe İlâhi') adlı şiiri I. bölümün ağırbaşlı havasına bir kırbaç gibi iniyordu, yani tam bir karşıtlık, hattâ bir zıtlama söz konusuydu. Oysa II. bölümde, Owen şiirlerinin requiem metnine yaptığı anlamsal katkı daha ön plandadır. Metinler birbirini hazırlamakta, birbirinden ödünç imgeler ve sözcükler almakta, birbiriyle iç içe geçmektedir. Bu karşılıklı sıkı ilişkiyi ilgili bölmeleri incelerken söz konusu edeceğiz.

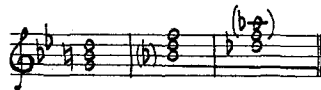
### 5.2.1. Dies Irae-I

Bölüm giriş niteliğinde kısa bir serimle açılır: Sırasıyla, trombon, trompet ve kornodan 3 farklı motif duyulur. Bu motiflerden ikisi yukarıda arpej motifi dediğimiz, farklı ritimlerle ve farklı uzunluklarda gelen motiflerdir. Kornodaki 3. motif ise T4'lerle gelen tipik bir korno figürüdür. Bu figür daha önce I. bölümdeki 'Anthem for Doomed Youth' ('Lanetli Gençliğe İlahi') şiirinde geçen "ve hüzünlü taşradan çağıran borularda" dizesi geldiğinde gene kornodan duyulmuş bir motifte bulunmaktaydı. Ancak bu bölümün borularının, askerin memleketindeki hüzünlü cenâze töreni borularından çok farklı bir ifâde taşıdığını hatırlatmak gerekir: Bunlar düpedüz mahşer gününün geldiğini belirten sûr borularıdır. Motifler asıl ürkütücü ifâdeyi koronun da katılımıyla yükselen gerilimin ardından bulacaktır. İncelememiz boyunca 'Dies irae motifi' diye adlandıracağımız bu motif temelde bir M5 (majör 5'li) akoru çekirdeğinden türemiştir. Ardışık biçimde sunulan bu üç motifi sırasıyla a, b, c motifleri diye adlandırarak alıntılalım:



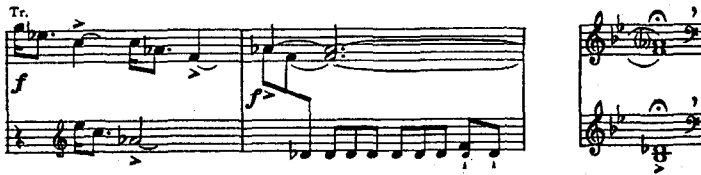
Ör. 2.1

Görüldüğü gibi, b motifi a'nın ters çevrilmesi ve 'üçlemeler' üzerine bindirilerek tekrar sesleriyle uzatılmasıyla, c ise Eksen ve Çeken sesleri arasında tekrarlanan T4 aralığı hareketiyle ve buna eklenen iki notalık bir çıkış hareketiyle elde edilmiştir. Bu üç motifin merkezine aldığı seslere ve temel aldığı majör akorlara bakacak olursak, bu akorlar arasında sistematik bir ilişkinin ortaya çıktığı görülür: Her yeni gelen akor kendisinden öncekinin K3 (küçük üçlü)'sü üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla, bir majör akorlar dizisiyle karşı karşıya olmamıza rağmen, bir akordan öbürüne geçiş kulakta bir "minör tat" bırakır:



Ör. 2.2

Dies irae boyunca motifler yön değiştirerek, tekrar sesleriyle daha da uzayarak, ek seslerle zenginleşerek çeşitlenebilirler. Ama armonik anlamda içerdikleri bu çift yönlülük hemen hiç değişikliğe uğramaz. Bazen, birbirine eklenen 3'lü aralıklarıyla dolaylı yoldan oluşmuş 5'li akorlarına rastlanır. Majör-minör dönüşümünü bu akor oluşumlarında da izlemek mümkündür:



Ör. 2.3

Mervyn Cooke'un *Savaş Requemi*'ni analiz ettiği kitabında<sup>42</sup> Dies irae motifleriyle ilgili önemli bir saptama vardır: Cooke bu motiflerin üzerine oturtulduğu 5'li akorlarının kök sesleri arasındaki ilişkiye dikkat çeker ve bunların I. bölümün en temel yapı kurucu ögesi olan triton aralığını örneksediğini belirtir. Ayrıca, bizim *c* motifi diye adlandırdığımız motifin son üç sesinde de aynı aralık ilişkisini bulur ve ortaya çıkartır. Bu saptama Britten'in yapıtın kuruluşunda triton aralığına yüklediği işlevin daha önce belirttiğimizden daha yaygın ve yoğun bir kullanım alanı bulduğunun kanıtıdır.



Ör. 2.4

Dies irae motiflerinden bölüme damgasını vuran dördüncü motif (*d* motifi) trombonlarda başlayıp tubaya inen, oradan da yaylılar ve piyanonun koroya eşlik eden bas partisine bağlanan bir diyatonik iniş çizgisidir. Bu çizgi yaklaşık iki oktavlık inişi boyunca 4/4'lük içinde 3/4'lük vurgulama getirir ve bakır çalgılarda

<sup>42</sup> Bkz. (2), COOKE, 63.

gelen motifleri koronun Re-eolyen Dies irae temasına bağlar. Burada motifsel nitelikten çok ezgisel nitelik taşır görünmekle birlikte, ilerdeki ele alınışlarında ısrarla bir motifsel birim olarak kullanılması, tersine çevrilmesi, ek seslerle yoğunluk kazanması, koroda benzer bir hareketle yankılanması ona yekpâre bir motif kimliği kazandırmaktadır. Bu motifi oluşturan seslerse, Cooke'un da belirttiği gibi, temel yapı kurucu öğelerin belki de en önemlisi olan triton aralığını oluşturan tam perde dizilerinden esinlidir:



Ör. 2.5

Tüm Dies irae bölümü boyunca ve yapının çağrışımına baş vurduğu öbür kesitlerinde de defalarca tekrarlanan bu motifler hiçbir zaman I. bölümün tritonu gibi bir 'yapısal öge' ya da 'doğurucu göze' hâline gelmezler, ama taşıdıkları yüklü çağrışımsal anlam ve kullanış sıklıkları düşünüldüğünde, birer 'leitmotif' gibi işlev gördükleri rahatlıkla söylenebilir.

Dies irae motiflerinin sergilendiği bu kısa girişin ardından Dies irae teması ilk kez koronun erkek seslerinde, birbirini bütünleyen dörder ölçülük iki kısa cümle biçiminde duyurulur. 2+2+3 iç bölünmesiyle yürüyen 7/4'lük ölçü ile yazılan tema Re-eolyen modu çevresinde gelişen yalın sayılabilecek bir ezgidir. Bu ezgiye biri pasif bir Re pedali, öbürü genelde ters hareketle ilerleyen bir bas kontrpuanı olmak üzere iki parti eşlik eder. Ezginin ikinci cümlesi Dies irae'nin *d* motifi benzeri bir çıkış ve iniş hareketidir. Ayrıca, Sol minör akoronun bölüm içinde açık olarak görüldüğü ilk cümle burasıdır:

The image displays three systems of musical notation for 'Ör. 2.6'. The top system is a short piece marked '17' and '(J=J)', featuring a 'Full Orch.' and 'PP Str. Ptt.' (with Ped.) dynamic. The middle system is marked 'w.w.' and 'Full Orch.' with 'PP skort' dynamics. The bottom system is marked 'Full Orch.' with 'PP' and 'f' dynamics.

Ör. 2.6

Önce bakırların, ardından koronun söz aldığı bu kesitin oluşturduğu model tam üç kez tekrarlanır. Bakırlarda her seferinde daha da artan parti sayısının zenginleştirdiği akorların benzer majör-minör kontrastıyla ve koroda her seferinde yeni bir aktarımıyla karşımıza çıkan Dies irae temasıyla. İlk aktarım La-eolyene, ikincisi Sol-eolyenedir. Bu son tekrarda bakır çalgıların Dies irae motiflerinin de, Dies irae temasının da “ürkütücü” bir hâl alarak üst üste bindirilmesi anlaşılabilir bir şeydir: Bu kesit “ölülerin topraktaki mezarlarından çıkıp tahtın önünde toplanmasını sağlayan o dehşetli trompet sesinin duyulduğu” *Tuba mirum spargens sonum* dizesiyle başlayan kıtanın müziklendiği kesittir. Bu arada her tekrarda, Sol minör akorunun yazının içindeki payı giderek artar, Dies irae temasında ve bu temaya eşlik eden bas kontrpuanında temanın gelişmesine paralel değişiklikler yer alır, parti sayısı artar. Ama dörder ölçülük cümle yapısı ve bunun yarattığı simetrik düzen ilk ve son aktarımlarda aslâ zaafa uğramaz. Yazıda hangi ögenin nereden çıktığı, nereden türetildiği kesinlikle bellidir. Yazıyı doruk noktasına doğru hızla sürükleyen, Dies irae motiflerinin birbirleriyle bağdaşmaz görünen “armonilerinin” art arda dizilişidir. Daha önce Ör. 2.2’de, bu armonilerin birinci kesitteki dizilişini vermiştik. Buna şimdi de ikinci, üçüncü ve dördüncü kesitleri hazırlayan armonileri ve koronun Dies irae temasıyla birlikte doruk noktasına yükselen bakır çalgı motiflerini özet olarak

ekleyelim. (Ölçülerin üzerindeki harfler motiflere daha önce vermiş olduğumuz kodları belirtmektedir.)

Ör. 2.7

Tüm bu örneklerde daha önce belirttiğimiz majör-minör akorların ne kadar yoğun bir biçimde ve fonksiyonel bir bütünlük vermekten çok, armonik renk karşıtlıklarını vurgulayacak yolda art arda dizildiğini görmek mümkündür. Bu gerilimli ve sert renklerin yan yana vurulduğu yazı, bir yandan II. bölümün “kaotik” etkisini iyice derinleştirirken, öte yandan Sol minör armonisini bu bölmenin bir daha sökülüp atılamayacak kadar derin bir noktasına gömer. Öyle ki, *Mors stupebit et natura* (Ölüm ve dirim şaşkına dönecek) dizesinin getirdiği farklı tetrakordal yapıların üst üste binmesiyle oluşan ileri derecede kromatik kesit bile, Sol minör armonisinin bir kez daha kesin bir kalış duygusuyla tüm bölmeye hâkim olmasını engelleyemeyecektir.

### 5.2.2. Bugles Sang

Önceki bölmenin Dies irae motifleri, barındırdıkları majör-minör renk farklılıklarını çoğunlukla ardışık bir diziliş içinde yan yana duyuruyorlardı. Ancak bölme sonlarına doğru, özellikle *a* ve *b* motiflerindeki bu ardışıklık bir ölçüde bozularak akorlar üst üste tınlamaya ve yer yer 9’lu akorlar oluşturacak bir



yoğunluğa ulaşmaya başlamıştır. Bu iki kullanım arasında önemli bir nitelik farklılığı bulunmaktadır. Önceki durumu “majör-minör kontrastı” olarak yorumlamak yeterliyken, bu yeni durumu ‘bitonalite’ ya da yerine göre, ‘politonalite’ çerçevesi içinde görmekte fayda vardır. Bu dönüşüm Owen’ın *Bugles sang, saddening the evening air* (Borular çalıyordu, akşamın havasını yasa boğan) dizesiyle gelen 2. bölmenin içinde başka önemli dönüşümlere de yol açacaktır. Öncelikle, bu bölmenin iki temel motifinin de 1. bölmenin *a* ve *b* motiflerinden türetilmiş olduğunu belirtelim. Uygulamadaki değişiklik, *a* motiflerinin her zaman bitonal yapılar oluşturacak biçimde üst üste bindirilmesi; *b* motifininse, akorsal çekirdeklerin üçlemeler biçiminde art arda dizilerek ezgisel bir platforma yayılması ve yer yer pentatonik arpejlere dönüştürülerek uzatılmasıdır. Aynı yapıların, aynı motiflerin kullanılmasına rağmen bu bölme önceki bölmeden bütünüyle farklı bir atmosfer yaratır. Bir bakıma, I. bölümdeki ilk Owen şiirinin (‘Lânetli Gençliğe İlâhi’) bıraktığı ruh hâlinde söz devralan ikinci şiir taşıdığı koyu karamsarlığa rağmen, gene de, tehlikenin uzak olduğu sâkin bir köşeden yazılmış gibidir. Bu nedenle oda orkestrasına taşınan bu öğelerden *a* motifi korno ve yaylılara, *b* motifiyse tahta üfleme çalgılara ayrılmıştır. Dolayısıyla, motiflerin *Dies irae* bölmesindeki hırçlıklarından eser kalmamış, hüzünlü, yumuşak tonlar yazıya hâkim olmuştur. Bariton solodaki ezgi çizgisinin de bütünüyle *a*, *b* ve *c* motifleriyle kurulmuş olduğunu, sonradan devreye giren *d* motifi benzerini de aynen yankıladığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla, 2. bölme de, özünde, 1. bölmedeki türetim mekanizmalarına baş vurarak bütünlüğü öğelerin dönüştürülmesi ve çeşitlenmesi temelinde aramaktadır.

BARITONE SOLO *pp* quietly (*ruhig*)

Cham. Orch. *p* *pp* quietly (*as before*) *pp*

Harp *pp* quietly

Bar. Solo

Bugles sang, sadd' ning the eye ning air,  
Hör-ner - sang - klagt durch die A bend - luft,

Bar. Solo

pp

And bu - gles ans - wert, sor - row -  
Von sei - tem Ant - wort, kum - mer -

25

Bar. Solo

- ful to hear. \_\_\_\_\_  
- voll im Ohr. \_\_\_\_\_

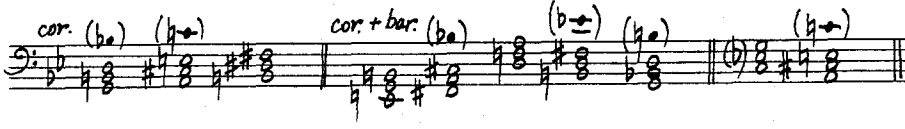
Ör. 2.8

Bu bölmedeki motif dönüştürme ve çeşitleme işlemleri 1. bölmeye ait majör-minör kontrastının derinleşerek sürmesi, akor yapılarının sürekli eklenen 3'lülerle karmaşıklaşarak zenginleşmesi gibi sonuçlara yol açar. Bütün belli başlı malzeme gibi bariton ezgisi de majör ve minör 5'li akorlarından türetilme arpejlerden kuruludur. Bu ezgi *b* motifinin tahta üflemelemlerde yürütülmesiyle oluşmuş durmadan değişen bir 'politonal' örgü içinde gereken desteği bularak ilerler. Aynı bariton ezgisindeki gibi, 7'li akorların arpejlerinden oluşan bu örgü iç içe geçirilmiş, ortak ya da aykırı sesler taşıyan ve sürekli renk değiştirerek akan bir doku oluşturur. Bu dokunun şiirdeki "ırmağın kıyısından gelen çocuk sesleri" imgesinden beslendiğini düşünmekte sakınca yoktur. Ancak akorların seçilişine bakarsak, bu imgenin pek de "parlak" bir imge olmadığı, bölme başındaki "hüzün dolu boru seslerinin" karanlık havasına geri dönüldüğü anlaşılır:

fl. cl. ob. ob. fl. cl. ob. fl. ob. cl. ob. fl. cl. fl. bar.

Ör. 2.9

Bölme *Dies irae* bölmesinden taşınan *d* motifinin geniş üçlemelerden oluşan bir ritim kalıbı üzerine bindirilmiş inici ve çıkıcı biçimlerinin eşliğindeki ikinci bir cümleyle son bulur. Burada ilginç olan, bu motife eşlik eden akorlarda da *Dies irae*'nin başından beri üzerine gidilen temel karşıtlığın, majör-minör karşıtlığının bu bölmede de yazının ana lokomotif olmasıdır:



sorgulayıp merhamet dileme görevi ise cemaati temsilen koroya verilmiştir. Burada rollerdeki bu farklılığın kullanılan ezgisel malzemenin farklılığıyla da açıkça desteklendiği gözden kaçmamaktadır: Soprano solonun, önemli sesleri 6 koronun ünisonuyla desteklenen ve çekirdeğinde T5 (tam beşli) aralığı bulunan ve ritmik keskinlik taşıyan diyatonik ağırlıklı ezgisiyle, koronun pedal sesler üzerinde gelen ve yaylıların yumuşak eşliğiyle duyurulan ileri derecede kromatik ezgisel yürüyüşü. Bu belirgin malzeme iki farklı kesitin oluşmasına yol açar. Kesitler art arda sunulduklarının ardından iç içe geçmeye başlar ve sonunda koronun soprano soloya eşlik ettiği bir yazı içinde birlikte duyulurlar. Seslerin kullanımına, tonal-modal merkezlerine ve ezgisel yapısına göre bu bölmeyi 4 ayrı kesit altında toplayabiliriz: Soprano (La-eolyen); koro (Mi pedali); soprano ve koro (La majör + La pedali); soprano ve koro (La minör + La pedali).

İlk kesit kararlı Liber scriptus temasının birbiriyle çok sıkı ilişkili 4 kısa cümle içinde sunulduğu iki fikirli bir kesittir. “Kararlılık” bu temanın içinde net olarak duyurulan T5 aralığının doğurduğu bir nitelik olarak görülebilir. Yapıtın başından beri hemen her ezgisel ve armonik dokuya bir biçimde sinmiş olan triton aralığından gerçek anlamda ilk kurtuluş sayılabilir bu. Tema fikirlerden birincisini oluşturur; ikinci fikir tahta üflemelerde duyulan ve temanın onaltılık değerle gelen köşesindeki kıvrımdan türetilmiş olan ve temanın yalın diyatonik yapısına ileri kromatik bir “müdahale” sayılabilecek akorsal oluşumlardır. Bu akorların içeriğine yakından bakıldığında, bestecinin burada da 12-sese ulaşan bir kromatikliğe baş vurduğu görülür. Bu iki fikrin birbirine karşıtlık taşıdığına kuşku yoktur. Bu durum, soprano solonun yalın, açık sözüyle koronun kaypak, söylediklerinin arkasında duramayan “geveleme”lerinin arasındaki karşıtlığa da bir gönderme olabilir:

Slow and majestic  $\text{♩} = 48$   
(*Levto e maestoso*)  
*f marked*

SOPRANO SOLO 28

Li-ber scrip - tua pro - fe - ro - tur,

Cham. Orch.

FULL ORCHESTRA  
w.w.

*ff* Max. (metal) *ff*

3. Solo

In quo to - tum con - ti - ne - tur, Un - de mun - dus ju - di - ce - tur.

Full Orch.

*ff* *ff* *ff*

Ör. 2.11

Bu örnekte, “Unde mundus” sözüyle birlikte tema Mi-Si 5’lisi üzerinde ters çevrilerek aktarılır. Gerçekten de, Liber scriptus temasının çekirdeğini bir T5 aralığı oluşturur ve cümleler bu aralığın aktarılması ya da çevrilmesiyle biçimlenir.

Ör. 2.12

Özellikle sopranonun sözü koroya bırakan son cümlesi temanın T5 çekirdeğinin 4 ayrı aktarımıyla kurulmuştur. Bu aktarımlar diyatonik netlik taşıyan bu ezginin kromatik bir bulanıklığa doğru yol alışı gösterir. Bu bulanıklık koronun ileri derecede kromatik ezgisel dokusunun hazırlanması gereğinden ileri gelmektedir. Bu dokuyu gerekli kılan ise, koronun söylediği “Ben, zavallı, ne derim o zaman?” dizesinin getirdiği kuşku hâli olmalıdır...

2. kesit korodaki her bir partinin çeşitli aralıklardan sıkı taklitli girişlerle birbirini yankıladığı ve temel niteliği “kararsızlık” olan ezgisel oluşumların Mi pedali üzerinde gelmesiyle kurulur. Koroya, bir bakıma, “günahkârın” titremelerini temsil eden ünison yaylı tremolosu eşlik eder. İlk kesitin kararlı havası bu kesitte yerini kırılgan bir yazıya bırakır. Ayrıca buradaki ezgisel oluşum yapının son bölümündeki Libera me motifleriyle şaşırtıcı bir benzerlik taşır. O bölümde de koro buradaki gibi

Tanı'dan kurtuluş dilemektedir. Taklide konu olan kısa ezgi parçasında da Liber scriptus temasının aralıksal çekirdeği olan T5'ye rastlıyoruz; ama burada bu aralığın içindeki 8 sesin hepsinin duyurulduğu görülür. Taklitlerin farklı seslerden yapılmasıyla, bu kesitte timpani ve kontrabastaki Mi pedalının üzerinde aşağıdaki gibi bir aktarım zinciri elde edilir:



Ör. 2.13

3. kesit soprano solonun La majöre aktararak söylediği Liber scriptus temasıyla başlar. Ama tema ters çevrilmiş olarak duyurulur. Ayrıca kornların eşliği yerini trompetlerin ünisonuna bırakmıştır:



Ör. 2.14

Soprano solonun La majöre kalışını baslardaki La pedali ve koronun girişi izler. Korodaki ezginin de hiçbir değişikliğe baş vurulmaksızın, yalnızca ters çevrilmiş olduğu görülür:



Ör. 2.15

Ör. 2.13'deki aktarımların ilk seslerini yan yana dizdiğimizde Si bemol-Fa T5'sinin arasındaki 8 sesin de kullanıldığını görürüz. Yukardaki örnekteyse gene başlangıç seslerinin 8 ayrı kromatik ses oluşturduğu görülür. 4. kesite bu oluşum içinde gireriz.

Bölmenin bu son kesiti soprano solonun son bir kez ana tondan duyurduğu Liber scriptus teması ile açılır; koronun merhamet dileyen inlemeleriyle son bulur. Koro partilerindeki son ezgisel oluşum buraya kadarki ezgi ile çevriminin bir sentezi gibidir: Kromatik alan içinde sık sık yön değiştirerek inen çıkan kararsız ezgilerin eşzamanlı duyuluşu:

The musical score shows four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has the lyrics 'Sal - va me, - fons - pi - e -'. The Alto part has the lyrics 'Sal - va me, - fons - pi - e -'. The Tenor part has the lyrics 'Sal - va me, - fons - pi - e -'. The Bass part has the lyrics 'me, - fons - pi - e -'. The score is marked with a piano (pp) dynamic. The music is in 4/4 time and features a chromatic, oscillating melody.

Ör. 2.16

Bu bölme ‘ölüler missası’ içindeki metinsel katmanlılığın ayrıntılarının ortaya çıkartıldığı bir bölmedir. Metnin bu kısmı iki ayrı kimlik taşıyan bir ifâdeye sahiptir: Bir yanda gazap günü yargıçlı, kitaplı bir yargı sahnesi olarak resmedilmekte, öte yanda, yargılanacak kalabalığın çâresiz bir arayış içinde yaptığı yakarışlar duyulmaktadır. Britten bu iki katmanı iki ayrı ‘güç’ arasında paylaşmamıştır; ama, birinci ‘gücün’ içindeki önemli bir potansiyelden yeterince yararlandığını söyleyebiliriz: Bu soprano solo ile koronun gerek tınısal, gerek dokusal farklılıklarında somutlaşan bir katmanlaşma getirir. Soprano solo sert ifâdesiyle o günü bir yargı günü olarak betimlerken (*Lento e maestoso – f, marcato*), koroya yakarışları seslendirmek (*sempre pp*) düşmektedir. Bu katmanlaşma salt bu sayısal ya da tınısal ayrımın sonucu olmakla kalmamakta, ezgilerin kuruluşundan, yazının yoğunluğuna ve orkestrasyondaki vurgulamalara dek bir dizi tercihle somutlaşmaktadır.

#### 5.2.4. Out There

Bütün yapıt içinde taşıdığı müziksel karakter açısından belki en farklı bölmeyle karşı karşıyayız. Öncelikle tempo için seçilen terimlerde bunu gösteriyor: *Allegro e giocoso* (Hızlı ve şen). Britten'in requiem'in genel ağırbaşlı havasına ve cezalandırılışın ve yok oluşun tehdidi altındaki Dies irae bölmelerinin ağırlığına pek uymayan kontrastlı bir Owen şiiri yerleştirmesinin altındaki anlam irdelenmeye değer. Önceki bölmelere getirdiği düzenden ve 'güçleri' kullanım biçiminden anlaşıldığı kadarıyla, besteci 'ölüler missası' içindeki uzun Dies irae şiirini sahnelere, tabloları ayırarak ele alıyor; şiiri zaman zaman farklı "karakterlere" okutuyor: Buraya kadarki süreci hızla kat edersek, gazap gününün "anonim", o günü yaşayan kalabalıkların tanık olacağı özelliklerini (soyumuzun kül olacağını, yargıç gelirken yerin sarsılacağını, trompetin dehşetli sesinin herkesi tahtın önünde toplayacağını vb.) korodan; "teknik" özelliklerini (her şeyi içeren kitabın açılacağını, geride hesabı görülmemiş hiçbir şey kalmayacağını vb.) soprano solodan; ölümlülerin "insani" kaygılarını ise ("hangi kurtarıcıya yalvarırım, kim acır bana; merhamet et, kurtar beni" vb.) gene koronun ağızından işitiriz. Yeri gelmişken, buradaki korolu iki bölmenin (1. ve 3. bölmeler) apayrı yazısal nitelikler gösterdiğini belirtelim: 1. bölmenin (*Dies irae*) homofon, blok yazısı 3. bölmede (*Liber scriptus*) yerini kontrpuantik taklitli yazıya bırakmıştır. Bu iki ayrı bölmenin bütünüyle farklı etkiler yarattığını, 3. bölmedeki kromatik polifon yazının koronun temsil ettiği kalabalığın, ne yapacağını, kime sığınacağını bilemeyen çâresiz kalabalığın içine düştüğü "dağılımlılığı" çok iyi vurguladığını belirtelim.

2. bölme (Bugles sang) oluşturan Owen şiiri, özetle, gazap gününün boru seslerinin tehlikeden epey uzak bir ortamda yankılandığı sâkin bir atmosfer sunuyordu. 4. bölmenin 'Gelecek Savaş' ('The Next War') adlı şiiri ise, bölümün genel havasına uymayan, onu önemsemeyen, hafife alan, alaycı bir bakış açısına yerleşir. Bilinçli olarak "bayağılaştırılmış" sürekli hareketiyle, eşlik figürlerindeki "acemi" yürüyüşle, tenor ve bariton sololara yazılan ezgilerinin ve ezgisel ilişkilerinin böbürlenme ve cesâret gösterisinde birbiriyle yarışır "yüzeysellikleriyle", zaman zaman 'blues'un sınırlarında dolaşıldığı izlenimi veren "mavi notalarıyla",



tizliği ve sertliği yüzünden “çirkin” tınlaması öngörölmüş bir ünisondan söylenen bildik ezgileri, “banal” ezgisel kıvrımları ve ses kaydırmalarıyla (*portato*) bu müzik sanki farklı bir estetiği dayatmaktadır. Bu tutumun beslendiği anlamsal arka plan yapıtın içindeki ikincil öyküde, iki askerın öyküsünde bulunabilir. Acıklı bir öyküdür bu: Düşman saflarında yer alan ve biri diğerini öldüren bu askerler aslında birbirleriyle değil, “eski dostları” Ölüm’le hesaplaştıklarının farkındadırlar. Aynı sofrada oturup yemek yemeye dek vardırımlıdır Ölüm’le dostluklarını. Bu dövüşten gâlip çıkamayacaklarını bilerek alaya vururlar işi. Usta savaşıların böbürlenmeleri sürdüğçe Ölüm’ün gâlibiyetlerinin arkası kesilmeyecektir nasılsa. O zaman, cesâret gösterisinde bulunmanın, atıp tutmanın sakıncası yoktur. İşte bu anlamsal arka plan, müziğin şiirdeki yaklaşımı destekleyen belli bir dozdaki “bağlamsızlığını” ve bilinçli “yapaylığını” haklı çıkartmaktadır.

Bölme “askeri” trampetin açtığı ve etkin olarak duyulduğu kısa bir girişin ardından her iki solistin birlikte başladıkları bir cümle ile açılır. Ama aslında, her cümle bir solist tarafından söylenmekte, yalnız cümlelerin bağlantı yerlerinde, söz birinden öbürüne geçerken ikisi de birlikte duyulmaktadır. Müzik bu geçiş anlarında duyulan ve cümleleri birbirine eklememeyi sağlayan akorlar dışında, yaylıların arpejleri ve üflemelerde solistlerin partisinde bulunan bir ritmik hareketin sürekli tekrarlanmasıyla akar. Söz konusu akorlar herbiri farklı bir dizi, farklı bir tonal-modal merkez çevresinde gelişen cümleleri bir ‘kalış’ hareketiyle bu merkeze sokar. Tenor ve bariton sololar arasında paylaşılmış ve bu biçimde işleyen 4 cümle bulunmaktadır. 5. cümleye girerken kalışa giden akorların sayısı artarak dördü bulur ve her iki solist tarafından birlikte seslendirilen bu cümle 1. cümleinin armonisine ve ezgisel kıvrımlarına büyük oranda geri döner. Girişten başlayarak önceki bölmenin (*Liber scriptus*) ‘tonalitesini’ (La tonu) sürdürdüğu anlaşılın bu bölmenin söz konusu ilk 5 cümlesindeki kalışlar ve tonal-modal merkezlere ilişkin malzeme aşığıdaki gibi dökümlenebilir. (Başta ilk cümleinin indirgenmemiş biçimi yer almaktadır.)

TENOR SOLO *f*  
 Out there, we've walk'd quite friend - ly  
 In Feld, ging man reekt freund - lich  
 BARITONE SOLO *f*  
 Out there,  
 In Feld,  
 Cham. Orch. *f*

(Lid) (Miksolid) (Oktatonik)  
 (Lid) (Miksolid) (Oktatonik)

Ör. 2.17

Örnekteki armonik bağlantıların ‘fonksiyonel’ bir tonalite bağlamına yaptığı atıf açıkça görülüyor. Bağlantı akorlarının kök sesleri arasında ortaya çıkan T5 aralıkları bu yönelişin en belirgin kanıtıdır. Yukardaki malzemenin bir başka önemli niteliği tonal bağlamdan tanıdığımız armonilerle modal ezgisel yapıyı birleştirmesi, bağdaştırmasıdır. Bunu Britten’in genel bestecilik tavrının bir parçası ve önemli bir niteliği olarak görmek gerekir. Cümleleri tek tek alarak bu ortaklığın nasıl oluştuğuna yakından bakabiliriz. 1. cümle kendi ek-6 (ek-altılı)’sını da içeren bir Ç7 (Çeken yedili) akoru üzerinde getirilir. Akorun kökü bu bölmenin Eksen sesi olan La’dır. Bu akorun 7’lisini Sol bekar olarak görmek gerekse bile, sürekli hareketin içindeki Sol diyez sesi ortaya çıkan modal yapının biçimlenmesinde daha etkilidir: Bu yapıyı La-lidyen olarak tanımlayabiliriz. Lidyen, *Savaş Requemi*’nde ezgisel malzemeyi biçimleyen bir mod olarak Britten’in yazısında hayli etkin bir rol üstlenmektedir. Buna ait kanıtları yeri geldikçe dökümleyeceğiz, ama şimdilik şu kadarını belirtelim ki, lidyen modunun en belirleyici basamağını oluşturan +4 (artık dördü) aralığı, yani triton, tüm yapının en önemli yapısal birimlerinden biridir. 2.

cümle gene bir Çeken akoru, bu kez, Re üzerinde bir Ç9 (Çeken dokuzlu) akoru üzerinde duyulur. Akorun 3'lüsü üzerindeki "kararsızlık" hâli (Fa diyez, Fa bekar) ve bariton ezgisinin akorun 7'lisi üzerindeki aksanları bir 'blues' modunun (miksolidyen) tipik özelliklerini taşır. Aynı mod sonraki cümleye eşlik eden Ç7 akoru üzerinde, bu kez, Fa kökü üzerinde ortaya çıkar. Askerlerin tam da alaycı, önemsemez bir tavırla, eski dostları Ölüm'le birlikte kayıtsız, serinkanlı ("cool") biçimde yeyip içişlerini, Ölüm'ün yemek yerkenki pasaklılığını hoşgörmelerini anlattıkları bir anda ortaya çıkması ilginçtir bu 'blues' etkisinin. Bu etkinin salt miksolidyen modundan ve karakteristik 'mavi nota'lardan kaynaklandığını söylemek yetmez. Bu üslupta eşit sekizlik ritim değerleriyle yazılan notaların bir 'üçleme'nin içindeki dörtlük ve sekizlik değerler gibi uzun ve kısa değerlere çevrilerek çalınması geleneğine tıpatıp benzer biçimde, bestecinin bu bölmenin başında 'üçerli' alt bölünmelerden oluşan ölçüleri (12/8, 9/8, 6/8) tercih ettiğini görüyoruz. 4. cümle bir kez daha, net biçimde, 'oktatonik' diziyi karşımıza çıkartır. 5. cümlelerin girişindeki 'kalış' zincirinin son iki halkası 1. cümlelerin modal merkezine (La-lidyen) geri döndüğünü gösterir. Böylece bu 5 cümle kendi içinde bir bütünlük oluşturur. Bu bütünlük bulunduğumuz bölmenin (*Out there*) sonundaki son cümlede daha açık, daha yalın bir biçimde, hem de biraz 'fonksiyonel' bir kimlik kazanmış olarak bir kez daha ortaya çıkar.

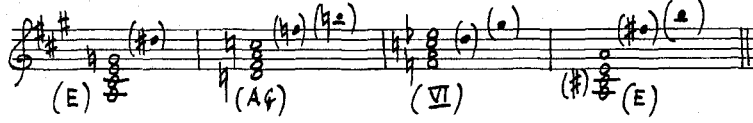
Ölüm'ün askerlere "mermiler ve şarapneller tükürmesi" bile onların keyfini kaçırmaz. Yalnızca, zamanın alt bölünmeleri üçerliden ikiye dönmüş, basa T4 aralıklarının oluşturduğu akorlarla (La, Re, Sol – Sol, Do, Fa) kurulmuş sürekli bir T4 hareketi (Sol-Do) yerleşmiştir. Bir tür 'pan-diyatonik' doku oluşturan bu bas eşliğinin üzerinde tahta üflemlerin ve kemanların tiz, çığlıksı ses alanlarında sert ve rahatsız edici bir kromatik kayma hareketi tam bir karşıtlık ilişkisi düşünülerek oluşturulmuş gibidir. Bu karşıtlıkta solistler bastaki diyatonizme yakın duran bir ezgiyi ünisondan söylerler. Bu kesitte donanımın arızalardan arındırılması tonal-modal bağlamı Do merkezine bağlar. Bu bağlam ve doku içinde kornonun biri Ç7, öbürü mÇ9 akoruna dayanan iki arpeji duyulur. Bir yandan bu arpej, öte yandan çığlıksı sesler bizi çok açık bir adrese göndermektedir aslında: 1. bölümün (*Requiem aeternam*) Owen şiiri 'Lânetli Gençliğe İlâhi'de "çığlık atan mermilerin tiz ve çılgın

*korosuna*” ve *“hüzünlü taşradan çağıran borulara”*. Tam da (tenor ile baritonu âniden ünisonda birleştiren *“taşra”* ezgisinde) askerler *“Ölüm’ün güçlü ve tiz şarkısına hep bir ağızdan, koroyla katıldıklarını”* ve onun *“tırpanıyla traş olurken, keyifle ıslık çaldıklarını”* söylerken...

Bundan sonra müzik üçerli alt bölünmeye ve ‘blues’ deyişine geri döner. Gene solistlerin her cümlesi oda orkestrasının akorlarıyla desteklenen aksanlı bir kalış hareketiyle bir sonrakine bağlanır. Ama bu kez, ne cümleler birbirini düzenli bir sırada izler, ne de kalış hareketleri farklı tonal-modal merkezlere açılır. Tüm kesit bir tek armoni üzerinde kurulmuş durumdadır: Si üzerinde Ç7 akoru. Bu kesiti solistlerin yeni ünison teması izler. La-doryen üzerine kurulan ve bu kez daha kısa süren bu ezgiye tamamen ikişerli alt bölünmeyle örgütlenmiş olarak baslardaki yeni bir sürekli T4 hareketi (La-Mi), kornonun Fa diyez üzerindeki köksüz Ç9 (Çeken dokuzlu) akoru arpejleri ve tahta üflemelerin giderek pesleşen kromatik kayma hareketleri eşlik eder. Solistlerin ünisondan gelen ilk ezgileriyle ikinci ezgileri arasında mutlak bir tavır farklılığı gözlenir. İlk ezgide ölümden korkmadıklarına kendilerini inandırmak istiyorlardı; ikincisinde ise, daha usta savaşçılar ve daha büyük savaşlar geleceğini pek de *“müjdeli”* bir haber olarak yorumlamadıklarını duyuran bir donukluk hâkimdir ifâdeye.

Bunun nedenini, son cümle ile bölmenin başındaki tonal-modal ve ezgisel bağlama döndüğümüzde anlarız: Gururlu savaşçıların böbürlenişidir bu sonucu doğuran. Ama şairin uyarısı nettir: *“Kavgamız yaşam için – ölüme karşı; bayrak için değil – insana karşı.”* Bu kez, tüm malzeme daha yalın, kısa ve daha etkili biçimde düzenlenmiştir; baştaki temanın yankılandığı bir ‘koda’ gibidir bu kısa cümle. İki solistin birbirine armonik açıdan kontrast oluşturan partileri, aslında, anlamca ve ‘fonksiyonel’ olarak birbirini tamamlar. ‘Fonksiyonel’ bütünlük bu kısa cümlenin üzerinde kurulduğu armonilerden çıkartabileceğimiz bir niteliktir. Bu armoniler genel planda La majör çevresinde örgütlenmişlerdir, akor yapısı bakımından Ç7 biçimindedirler ve kök sesi Re ve Fa bekar olan akorlar açıkça ‘Alt çeken’ rengi taşırlar. Ancak burada özellikle ‘Eksen’ akoru saydığımız La majör akoruna Re diyez sesinin getirdiği katkıya dikkat çekmek gerekir. Bu ses La majöre

lidyen rengi verir; lidyen modu ise içerdği triton (La-Re diyez) bakımından *Savaş Requiemi*'nin yapısal öğeleriyle organik bağ taşımaktadır.



Ör. 2.18

Buradan da öyle anlaşılıyor ki, ‘modalite’ Britten için birkaç işlevi, birkaç anlamı aynı anda getirmektedir onun yazısına: Tonal bağlamın, tonal tınlayışın yarattığı ‘anonim’ yazı ortamının yumuşatılması, başkalaştırılması, ilginçleştirilmesi; daha çok, aralıklara yaslanan bir ezgisel ve armonik alt yapının hazırlanması; “arkaik” çağrışımlara da (bazı organum biçimleri, rönesans polifonisi vb.), “çağcıl” göndermelere de (caz akorları, ‘blues’ dizilerinin “mavi” notaları) olanak sağlayan özgün bir ses dünyasının oluşturulması. Demek ki modalite, bir ses sistemi olduğu olmanın ötesinde bir anlama da yükselebilmektedir Britten’in müzik dilinde. Onun çok sık başvurduğu bir iletişim olanağının, ‘eski’ye, bilinene uzanışın kapısını aralar bu. Böylece, bazı tarihsel dilimlere gönderme yaparak, müziğini tüm zamanlara uzanan büyük bir tarihsel sürecin bir parçası hâline getirir.

### 5.2.5. *Recordare Jesu Pie*

Bu ve bundan sonraki bölme (*Confutatis maledictis*) koroyla orkestranın kullanıldığı, müziksel karakter olarak birbirinden çok farklı olmakla birlikte, anlamca, tınsal ve dokusal olarak birbirini bütünleyen bir yapılanmış içindedir. Bu bütünlük duygusunu oluşturan en önemli etkenlerden biri bu iki bölme boyunca koronun ikiye bölünmüş olarak kullanılışdır. Bu bölmede koronun kadın sesleri, sonraki bölmede ise erkek sesleri kullanılır. Bu ayrıştırma metnin anlam katmanlarının doğal bir sonucu olabilir. Uzun *Dies irae* metninin bu kısmı, kendisini İsa’nın dünya üzerinde çektiği acıların sebebi olarak gören ve affedilmeyi bekleyen günahkârın ağzından yazılmıştır. Ama suçların itiraf edildiği, tövbekâr olanların

affedildiği, asıl, tövbe etmeyenlerin cezalandırılması gerektiği yollu hatırlatmalarla genelde bir yakarış havasında süren metin anlamsal açıdan bir katmanlılık barındırmıyor gibidir. Britten'in önemli kontrast taşıyan 6. bölme (Confutatis maledictis / Lânetliler bastırılınsın) doğrudan doğruya bu ifâdeyi içeren dizeden çıkardığı, bölme içinde "lânetliler bastırılınsın" sözünün defalarca tekrarlanmasından anlaşılabilir. Bu bir tür vurgulama olarak görülebilir; işlevi, 7. bölmede (Be slowly lifted up) savaş makinesine karşı iyice güçlenecek olan isyan duygularının hazırlanmasını sağlayan bir anlamsal vurgulamadır.

İki kesitten oluşan bölme bir 'trompet koralı' ile açılır. Koralin homofon yazısı gayet özgür biçimde hareket eden 4 partiden oluşur ve bu korale bütün bölme boyunca etkinliği devam edecek olan bas partisi eşlik eder. 'Giriş' niteliğindeki bu kısa kesitin sonunda bölme boyunca kullanılan Recordare motifinin seslerinden oluşan Do-Mi bemol-Fa-Sol akoruna ulaşılır ve bu akor bölme içinde zaman zaman hatırlatılır. Bu süreçte bas partisi de Mi ve Re'den geçerek Do'ya oturur ve bir pedal sesine dönüşerek birinci kesit boyunca duyulur. Pedal sesinden başlayıp bağımsızlaşarak ayrılan ve yalnızca yukarı ya da aşağı doğru devinen B2 aralıklarından oluşan 'orta parti' bazen tam perde dizisini izlese de, çoğu zaman bütün kromatik alanı kat eden bir "uğultu" olarak duyulmaktadır. Bas, orta parti ve Recordare motifinden oluşan temayı taşıyan ve henüz aktarımlı girişlerle kontrpuantik olarak karmaşıklaşmamış bu yalın dokuyu örnekleyelim:

40 With movement J. es  
(Cox moto)  
ALTOS I

CHORUS

ALTOS II  
pp

Re-cor-da - re Je-su pi - e, Quod sum cau - sa tu-a-a vi - a-a:

40 Bas. pp *express. and smooth*

Fall  
Croh.

always pp

Ör. 2.19

Do'dan başlayan ilk motif (Alto-II) Do-frigyendeki ilk cümlelerin ardından diyatonik karakterini korumakla birlikte çıkışta ve inişte tüm ses alanını kromatize ederek Do'ya geri dönen bir 2. cümleyle tamamlanır. 2. parti (Alto-I) motifin değiştirilmeksizin Mi'ye aktarılmasıyla (Mi-frigyen) kurulur. Bu arada, ilk parti 2. partide gelen bu aktarımı ters çevirip 1 vuruş geç başlatarak tamamen Recordare motifinden çıkma bir kontrpuan oluşturur. Ancak bu kontrpuanın 3. ölçüden sonra tam bir aralıksal çevrim olmaktan çıkıp yalnızca bir 'ters hareket' ilkesiyle davrandığı görülür:

CHORUS  
A.I  
A.II

Quaerens me, se - di - sti las - sus: Re - do - mi - sti cru - cem pas - sus:  
Re - cor - da - re Je - su pi - e, Quod sum cau - sa tu - ae vi -

Ör. 2.20

Bu cümle de 1. cümle gibi, başladığı sese (Mi) geri döner. Bu sırada bastaki Do pedali değişmemiş, orta parti ise tam perde dizisini B2'ler hâlinde bir oktav boyunca kat ederek Sol-La seslerine oturmuştur. Orta partiyi biçimlendiren, gene, Britten'da çok sık rastladığımız 'değişmeyen aralık' düşüncesidir. 3. parti (Soprano-II) motifi La sesine (La-frigyen) aktarırken öbür partiler motifin çevrimini ve çevriminin çevrimini yankılamaktadır. Bu çevrim ilişkisinde modal zemini zaafa uğratmayan bir 'mutasyonlu cevap' tekniği benimsenir. Aralıklardan ödün verilir, modal zemini oluşturan diziden verilmez.

S.II  
A.I  
A.II

In - go - mi - soo, tamquam re - na: Cul - pa ru - bet val - tus me - us:  
Quaerens me, se - di - sti las - sus: Re - do - mi - sti cru - cem pas - sus:  
Re - cor - da - re Je - su pi - e, Quod sum cau - sa tu - ae vi -

Ör. 2.21

Burada ilginç olan, her bir partinin metnin içinde yalnızca kendisine ayrılan üç dizelik kıtaları hiç terk etmeksizin tekrarmasıdır. Böylece, yazıya katılan her parti Recordare motifinden türeme bir ezgi çizgisi izlerken kendi sözleriyle dokuya yeni

“sesler” (vokaller, sesli ve sessiz harfler) taşımış olur. Bu süreçte metnin bu kısmı aynı anda duyularak, zaten bir yandan karmaşıklaşan modal dokuyu ve armonik yapıyı daha da “çözüksüz” bir hâle sokar.

Son olarak giren parti (Soprano-I) bir kez daha Do’dan başlamakla birlikte, başka bir modal yapıya (Do-lidyen) oturarak bir süredir genişleme eğilimindeki bu polifon dokuyu tepe noktasına taşır. B2’lerden oluşan tam perde dizileri en yaygın olarak bu cümlede kullanılır ve sonunda bütün sistem başladığı gibi, Do sesine geri döner. Bu son cümlede uzun süredir Do pedali üzerinde duran bas partisinin de bir K6 (küçük altılı) aralığı yukarı çıkıp tam perdelerle geriye, Do’ya döndüğü görülür. Bütün bu başladığı noktaya dönüş olgusu bu kesitin bütününe büyük bir “kabarma” ve “sönme” hareketi kimliği kazandırır. Bu süreçte, ele alınan temel motif gereği, üç partide frigen, bir partide lidyen modu açıkça duyulur. Ancak gerek bas ve orta partinin oluşturduğu eşlik partilerinin, gerekse motifin çevrimleriyle oluşturulmuş kontrpuantik ikincil partilerin oluşturduğu armonik zemin modların “sâfiyetini” bozmakta, büyük oranda kromatik bir doku ortaya çıkartmaktadır. Modal malzemeye ek olarak cümle sonlarında ve özellikle bas partisinde ve orta partide ‘tam perde’ dizisinin yoğun olarak kullanılışı yazıyı modal tınlayıştan bir parça uzaklaştırır. Sonuçta yer yer kromatik ya da ‘polimodal’ etkiler taşıyan bir doku elde edilir. ‘Modalite’ sanki uzaktan, büyük ölçekli bir bakışla algılanabilir; ama müziksel akışın üzerinden alınmış bir kesitte onun açık ip uçlarına ulaşmak o kadar kolay değildir. Yukardaki “kabarma ve sönme” hareketinde bir tek mod bağlamından söz etmek mümkündür: Bu bakış açısıyla bu kesitte büyük oranda tam perde dokusunun oluşturduğu potansiyelden yararlanıldığı, frigen ve lidyen renklerinin de bu çerçeveye içine katıldığı görülür.

Bölmenin 2. kesiti gene Recordare motifiyle başlar, ama aynı yapılanmayı izlemez. Bu kez tüm kadınlar korusu motifi her seferinde farklı bir sestem (sırasıyla Do, Mi bemol, La bemol) başlatarak ve ünison olarak söyler. Bu arada motifin başındaki dört sestem sonra ezgisel, ritmik değişiklikler yer alır. Bas partisinin de Do pedalini terk edip sırayla Mi bemol, Fa, La bemol, Si, Do, Re seslerine yerleşmesiyle bu kesitin yapılanış farklılığı belirginlik kazanır. Bu farklılık motifin üçüncü



tekrarlanışının ardından müziğin tepe noktasına varmasıyla somutlaşır. Bu ölçülerde somutlaşan armonik gerginlik tam da “beni keçilerden ayır, sürünün içine yerleştir, sağ koluna alarak” sözlerinin seslendirilmesine rastlar. Bu “ayrılma” ve “katılma” durumu daha açık olarak bir sonraki cümlede görülür. Burada koro bölmenin en başındaki giriş kesitinde trompetlerin duyurduğu koraldeki 3. cümleyi tekrarlar. Bu cümle ise aynı girişte olduğu gibi, bizi son bir kez Recordare motifinin orijinal moddan geldiği sese, Do’ya bırakır. Her iki cümlenin ilginç özelliği, partilerin birlikte duyurduğu akorsal doku ile parti hareketleri arasındaki çarpıcı farklılıktır. Cümlelerden birincisinde 4 partili koralı oluşturan “doğal” partiler yerine, akoronun farklı seslerinden seçilmiş “yapay” partiler oluşturularak sahte parti hareketleri elde edilir:

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each with the lyrics "In-ter o - ves lo-cum prae - sta,". The bottom staff is a piano accompaniment, marked "pp" and "w.w." (wordless). The score is set in 4/4 time and features a complex harmonic structure with a large red 'X' watermark in the background.

Ör. 2.22

Bu anlamda asıl çarpıcı sonuç bölmenin son cümlesi olan özgün Recordare motifinde ortaya çıkar. Burada 4 partili koronun her hareketinde, herbir parti ayrı bir ezgi çizgisi izlemesine rağmen, toplamda Do-Mi bemol-Fa-Sol seslerinden oluşan durağan Recordare akoru duyulmaktadır:

PPP

S. I Et ab hac - dis me se-que - stra.

S. II Et ab hac - dis me se-que - stra.

CHORUS

A. I Et ab hac - dis me se-que - stra.

A. II Et ab hac - dis me se-que - stra.

Ör. 2.23

### 5.2.6. Confutatis Maledictis

Önceki bölmenin başında da belirttiğimiz gibi, Dies irae bölümünün 5. (*Recordare Jesu pie*), 6. (*Confutatis maledictis*), 7. (*Be slowly lifted up*) ve 8. (*Dies irae-II*) bölmeleri öbür bölmelerde pek rastlanmayan bağlantılar taşırlar birbirleri arasında. 5. ile 6. birbirini bütünlerken, 6. bölme 7.'yi, o ise 8.'yi hazırlar ve bir bakıma kendi içinden çıkarır. *Savaş Requiem*'nin en uzun bölümü olan Dies irae'nin kendi içinde bir yandan parçalı, öte yandan sıkı ilişkiler gözetilen bir yapı kurması doğaldır. Parçalılık bu uzun bölüme (yaklaşık, 27 dakika) bir denge, kontrast ve tazelik getirirken, bölmeler arası geçişler ve ilişkiler ise bölümü kendi içinde tutarlı kılar ve onda bir müziksel düşüncenin ilk biçimine ve sonraki biçimlerine tanıklık etmemizi, dolayısıyla, bir bütünlük duygusuna ulaşmamızı sağlar. Böylece bu bölüm (özellikle de, yapıtta artık sonlanışın, tükenişin işitsel imgesi hâline gelmeye başlayan *a capella* koralin bölüm sonunda duyulmasıyla) yekpâre bir "sahne" kimliği kazanır. İşte bu bütünlük içinde, *Recordare Jesu pie*'de kadınlar korosunun tahta üflemelerin ve trompetlerin yumuşak desteğindeki kontrpuantik doku içinde duyulan tövbe edişleri ve yakarışları, *Confutatis maledictis* bölümünde erkek seslerinin bakırların geniş katılımıyla vurgulanan homofon dokusunda bütünlenir: Bu kez yalnız tövbekârlar değil, lânetliler cephesinden de yükselen bir ünlemle, bir vurguyla.

Bölme iki temel motifin önce yan yana, ardından üst üste kullanılmasıyla kurulur: Baslarda gelen ‘Confutatis motifi’yle tenorların ‘Oro supplex motifi’. İlki lânetlilerin alevler karşısındaki şaşkınlığına, ikincisi eğilip diz çökerek dua edişe eşlik eden bu motifler tamamen farklı karakterde tasarlanmıştır. Birinde alevlerin tedirginliğiyle vurgulu, “sıkıntılı”, “ağır”, öbüründe esnek, kırılğan, “gözü yaşlı” bir ifâde hâkimdir. (Çift-tırnak içindeki ifâdeler besteciye aittir.) Buna rağmen her ikisi de aynı mod içinde ve tamamen aynı armoniler üzerinde birer çeşitleme gibi duyulurlar. Bu bakımdan, ilk sunuşun hemen ardından üst üste kullanılmaları hiç zor olmamıştır:

The image displays a musical score for a choral and orchestral piece. It is divided into several systems, each with a measure number in a box.

- System 1 (Measures 45-46):** Features a vocal line with the lyrics "Con-fu-ta-tis ma-le-di-ctis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "Quick  $\text{♩} = 128$  (*Allegro*)".
- System 2 (Measures 46-47):** Shows a vocal line with the lyrics "O-ro sup-plex" and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP weeping".
- System 3 (Measures 47-48):** Features a vocal line with the lyrics "O-ro sup-plex" and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP weeping".
- System 4 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "Con-fu-ta-tis ma-le-di-ctis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP heavy".
- System 5 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "Con-fu-ta-tis ma-le-di-ctis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP heavy".
- System 6 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "et ac-cil-nis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP weeping".
- System 7 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "et ac-cil-nis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP weeping".
- System 8 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "O-ro sup-plex" and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP weeping".
- System 9 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "O-ro sup-plex" and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP weeping".
- System 10 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "Con-fu-ta-tis ma-le-di-ctis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP heavy".
- System 11 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "Con-fu-ta-tis ma-le-di-ctis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP heavy".
- System 12 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "Con-fu-ta-tis ma-le-di-ctis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP heavy".
- System 13 (Measures 47-48):** Shows a vocal line with the lyrics "Con-fu-ta-tis ma-le-di-ctis," and a piano accompaniment. The tempo is marked "PP heavy".

Yukardaki örnekte bakır çalgıların Confutatis motifinin başını artiküle eden akorlar Oro supplex motifi geldiğinde yaylılara aktarılmış ve genişletilmiş olarak aynen korunmuştur.



Ör. 2.25

Bu kısa bölme boyunca La üzerinde kurulan mod geçerliliğini sürdürür. İçinde geçen Fa diyez ve Fa bekar sesleriyle aynı anda hem eolyen, hem doryen nitelikleri gösteren bu mod Confutatis ve Oro supplex motiflerinin üst üste getirilişi sırasında bir kereliğine Do'ya aktarılır (bkz. Ör. 2.24). Buradan sonra bir köprüyle baştaki La moduna geri döner. Bu kez tüm partiler bir oktav yukarıdan ve çok kuvvetli bir biçimde duyulurken Oro supplex motifi ritmik ve müziksel karakterini korumakla birlikte önemli bir ezgisel değişiklik gösterir:

The image displays a musical score for a choral and orchestral piece. On the left, there are four vocal staves with lyrics: 'O - ro sup - plex', 'O - ro sup - plex', 'Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,', and 'Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,'. Below these are two staves for the orchestra, labeled 'w.w.' and 'Str.'. On the right, there are four choral staves labeled 'T.I.', 'T.II.', 'B.I.', and 'B.II.', with lyrics: 'et ac - ci - nis,', 'et ac - ci - nis,', 'Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,', and 'Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,'. Below these is a staff for the 'Full Orch.'.

Ör. 2.26

Bu bölme de önceki bölme (*Recordare Jesu pie*) gibi, 2'li aralığın oluşturulan akorların yoğun olarak kullanıldığı bir armonik yapılaşmış içindedir. Buna ek olarak,

kontrpuantik ilişkilere de büyük oranda bu aralık yön vermektedir. Bunun en çarpıcı örneğine, motiflerin son gelişini hazırlayan köprünün içinde partiler arasında görülen aralık ilişkisinde rastlanır:

The image shows three musical staves. The first two staves are vocal parts for 'Vo-ca me cum be-ne-di-ctis,' with lyrics 'Vo-ca me cum be-ne-di-ctis,' and 'Vo-ca me cum be-ne-di-ctis,' respectively. The third staff is a piano accompaniment for 'qua-si ci-nis: Ge-re ou-ram mei-fi-nis.' with lyrics 'qua-si ci-nis: Ge-re ou-ram mei-fi-nis.' and 'Ge-re ou-ram mei-fi-nis.' The piano part is marked 'p cresc. molto' and 'p cresc. molto'.

Ör. 2.27

### 5.2.7. *Be Slowly Lifted Up*

Owen'ın 'Bazı Ağır Toplarımızın Harekete Geçtiğini Görünce' adlı sonesinden alınmış altı dize üzerine bariton solo ve oda orkestrası için yazılan bu bölme kendisinden önceki bölmelerde (özellikle de 6. bölmede) sunulan malzemeyi olgunlaştırarak, ona yeni bir anlam yükleyerek ve bunların arasına yapıtta daha önce önemli yer tutmuş olan bazı öğeleri de katarak Dies irae bölümünün gerçek 'yeniden serim'ini (*Dies irae-II*) hazırlayan bir geçiş bölmesidir. Çok kısa olmasına rağmen gerek anlatım gücü, gerekse içerdiği öğelerin istisnâsız olarak tümünün yapıtta çok önemli gizli ya da açık referansları bulunması bu bölmeye kritik bir işlev yüklemektedir. Hattâ içeriği öylesine yüklü ve yoğundur ki, yapıtta yalnız geriye değil, ileriye, sonraki bölmelere de referanslar bulunabilir. (Örneğin, bariton soloda çok sık kullanılmamakla birlikte ifâdenin kritik bir taşıyıcısı olan çıkıcı K6 aralığı

yalnuz yapıtın en başına, *Requiem aeternam* bölmesindeki orkestra ezgisine değil, birazdan gelecek 9. (*Lacrimosa*) ve 10. (*Move him*) bölmelere de atıf yapar.

Owen'dan 6 dizelik alıntı birbirine benzer 6 müzik cümlesi oluşturur. Cümleler arasındaki benzerlik cümlelerde baş vurulan öğelerin ve o öğelerin işlevlerinin bölme boyunca değişmemesinden kaynaklanır. Bu durum tek bir dokunun 6 kez tekrarlanması anlamına gelen bir sonuç doğurur. Herbir cümle arasında bir *fermata* ile büyük orkestradaki trompetlerin duyurduğu *Dies irae-I* den alınan *Dies irae* motifleri bulunur. Burada ilk kez Owen yorumcuları ile 'requiem missası' yorumcuları birlikte duyulur. Gerçi, bundan önce I. bölümdeki *Te Decet Hymnus* bölümünde de böylesi bir birliktelik söz konusu olmuştu. Ama, burada görülen güçler arası birliktelik orada uzun pedal sesleriyle çocuk korosunu destekleyen kemanlarınkinden çok daha anlamlı ve etkili bir eşzamanlılığın göstergesidir. Bu 'güçlerin' aynı anda söz almalarından doğan olanaklar yoğun olarak ilerde, 9. (*Lacrimosa*) ve 10. (*Move him*) bölmelerle Offertorium, Agnus Dei ve Libera me bölümlerinde görülecektir. Ama bu bölmedeki erken buluşmayı yorumlamak gerekirse, bunun pekâlâ, *Dies irae-II*'nin hazırlanmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bilindiği gibi, *Dies irae* motifleri *Dies irae* bölmelerine özgüdür ve bunların belirleyici yanı yoğun olarak bakır çalgılarda işitilmeleridir. Oysa ki, oda orkestrası içindeki tek bakır çalgı bir kornodur. Tek başına bu korno yaklaşmakta olan "gazap günü" nün tehditkâr habercisi olarak zayıf kalabilir. Ayrıca gerek ses rengi, gerek ihtiyaç duyulan ses alanı (*registre*), gerekse atıfta bulunulan motiflerin dikkatimizi orkestraya ve koroya doğru çekmesi trompetlerin bu bölme içine erkenden katılmalarını, bu eşzamanlılığı haklı çıkaran nedenlerdir. İki trompetle başlayan bu yankılanış bölmenin son cümlesinin sonunda büyük orkestradan piyano, büyük davul, timpani, 4 trompet ve 6 kornonun katılımıyla tam bir mekânsal derinleşme biçiminde kendini gösterir ve bir adım sonra, orkestra ve koronun *tutti* olarak bütün yazıya hâkim olmasıyla sonuçlanır. Şimdi *Be slowly lifted up* bölümünün dokusal bakımdan öbür cümlelere model oluşturan ilk cümlesini ele alalım:

49 Very broad (*Molto largamente*) *f* and sustained (*gehallen*)  
 BARTONE SOLO  
 Be slow ly

49 Very broad (*Molto largamente*)  
 CHAMBER ORCH.  
 w.w. Str.  
 Timpani

Bar. Solo  
 lif-ted up, thou long black arm, Arm, Arm, (Orch.) Quick (*allegro*)  
 nur dich auf, du schwar-zer

Class. Orch.  
 Gong

Ör. 2.28

Bu cümle 4 öğeden oluşmaktadır: Bariton solonun ezgi çizgisi; yaylılar ve tahtalardaki akorsal yürüyüş; timpani arpejleri ve cümle sonunda 1. gücün devreye girmeye başlamasıyla büyük orkestranın trompetlerinden duyulan Dies irae motifleri. Tüm bu öğeler içerdikleri açık ya da örtük çağrışımlarla, somut ezgisel, akorsal ya da ritmik ayrıntılarla yapıtın çeşitli bölümlerine ve bölmelerine atıfta bulunur. Bu bakımdan 7. bölmenin küçük bir katalog gibi olduğu söylenebilir. Örneğin, bunlardan en somut olanı timpanideki ‘beşleme’lerden oluşan ve yapısı her cümlede değişen arpej motifidir. Anlamsal açıdan bu motifin Owen şiirindeki bataryanın toplarından birinin faaliyetini temsil ettiğine kuşku yoktur. Yapısal açıdan da bu kanıtlanabilir: Bu motifin bir önceki bölmenin (*Confutatis maledictis / Lânetliler bastırulsın*) başlarındaki Confutatis motifinden geldiği açıkça görülmektedir. Hem arpejli ezgi yapısı, hem La minör akoru arpeji ile başlaması, hem de bestecinin bölmenin başında önceki bölmenin sekizlikleriyle bu bölmenin beşlemelerinin aynı hızda olması gerektiğini belirtmesi iki motif arasında doğrudan bir bağlantı kurulmasını kaçınılmaz kılar. Anlamsal bağlam da bu ilişkiyi destekler: “Lânet yağdırmak üzere olan koca silâh” imgesi Dies irae şiirinde “ateşle bastırılacak lânetlilerin” anlatıldığı dizelerle uyumludur.

Eşliğin ikinci öğesi, 3 sestem oluşan akorların pozisyonlarını değiştirmeden gelen düzenli yukarı çıkış hareketleridir. Yapılarına göre M5, m5 ve -5 (eksik beşli)’ler oluşturan bu akorlar, aslında, herbir partinin ayrı bir sestem başlayarak bir 8’liyi tamamlayan bir dizi kurması ve bu dizilerin eşzamanlı duyulmasıyla elde edilir. Örnek 2.28’de görülen akorların oluşturduğu dizi ezgisel La minör gamıdır. Ama akorların 5’lileri bir Mi-figyen modu ortaya çıkarır. Gene de baskın olarak duyulan

dizi bazı partilerinde ezgisel, bazılarında doğal seyrin izlendiği genel bir La minör dizisidir. Bu öge daha önce I. bölümün 2. (*Te decet hymnus*) ve 4. (*What passing bells*) bölmelerinde karşımıza çıkmıştı. Ama bu, görebildiğimiz kadarıyla, anlamsal bir ortaklık olmaktan çok biçimsel bir benzerliktir.

Bölmeyi taşıyan ana öge olan bariton solodaki ezgi ise içerdiği iki temsil edici aralığın dışında, ezgisel yanından çok iletişimsel yanı ağır basan bir *recitativo* karakterindedir. Önem taşıyan iki aralıktan ilki (K6) cümle başına, öbürü (triton) cümle sonuna yerleştirilmiştir. Böylece yapıtın yapısal öğelerinden olan ve *Savaş Requiem*'nde bir tür "kaçınılmazlığın" temsilcisi olan triton aralığı cümle sonlarında birkaç kez karşımıza çıkmaktadır; hem de özellikle, "kara namlu", "lânet", "günah" gibi sözcükler üzerinde... Bölmenin birinci cümlesindeki tritonun (La-Mi bemol) altında cümle başından beri süren La minör armonileri yerini âniden Mi bemol minör akoruna bırakır. *Forzando* etkisiyle gelen bu beklenmedik değişiklik artık her cümle sonunda, triton içerse de içermese de, aykırı bir armonik bağlantı beklentisi yaratmaktadır. İlk cümle sonundaki Mi bemol minör akoruna rağmen, daha önce sözünü ettiğimiz *Dies irae* motiflerinden *a* motifinin, trompetten Do minör arpeji olarak duyulması ikinci bir aykırılıktır. Orkestra cephesinde apayrı bir hazırlığın yapılmakta olduğu izlenimi veren bu aykırı durum sonraki beş cümle de sürer.

Yukarda irdelenen ve yapıttaki öncülleriyle karşılaştırılan bu 4 öge 6 cümle boyunca işlevsel değil, yapısal iç değişikliklere uğrayarak sürer. Ör. 2.28'de alıntılanan ilk cümle başındaki öğeleri özetlenebilir. Bu özetleme işlemini sonraki cümleler için de uygularsak öğelerin bölmenin bütününde ne gibi değişikliklere uğradığını açıkça görmek mümkün olur.



Ör. 2.29

Yukardaki özetlemede öne çıkan çarpıcı sonuçlardan biri baritonun cümle sonlarında yaptığı ataklara verilen armonik destektir. Bu noktalarda ya bariton soloda ya da ona eşlik eden akorların bağlantısında en az bir triton aralığı görülmektedir. 1. cümlede La minör ve Mi bemol minör; 2. cümlede Mi minör ve Si bemol minör; 5. cümlede Fa diyez minör ve Do minör bağlantısındaki seslerin tümünde; 3. cümlede Sol diyez minör akorunun 3'lüsüyüyle Fa minörün kök sesi (Si-Fa); 4. cümlede Do diyez minörün 5'lisiyle Re minörün kök sesi (Sol diyez-Re) arasında triton aralığı ortaya çıkmaktadır. Bu bölmenin tritonları, Mervyn Cooke'a göre, I. bölümün (Requiem Aeternam) "ağlamaklı" tritonlarıyla alay eder gibidir<sup>43</sup>. Gerçekten de, oradaki ifâdeyle buradaki arasında hiçbir benzeşme yoktur. Son iki bölme boyunca yalnız erkek sesleri kullanılarak ifâde sürekli sertleştirilmiş, gerilim yükseltilmiştir. Tüm bunlar Dies irae temasının tekrar gelişini ve Dies irae bölümünün en yüksek tepe noktası olarak duyulmasını hazırlama amacı güder ve bariton solonun bataryanın toplarından birine hitâben "*kahretsin Tanrı seni, koparıp atsın ruhumuzdan!*" diye haykıran ünlemi büyük koro ve orkestranın "gazap günü" metniyle ve müziğiyle daha da şiddetli bir yanıt bulur.

<sup>43</sup> Bkz. (2), COOKE, 65.

### 5.2.8. *Dies Irae-II*

*Dies irae-II* bölmesi birkaç nedenden dolayı bölümün doruk noktasıdır. Öncelikle çok iyi hazırlanmış, “geleneksel” gücünü oluşturan bakır çalgılar azar azar ortaya çıkarak sonunda bariton solonun “provokasyonu” kaçınılmaz biçimde tüm yazıyı ele geçirmişlerdir. Bölümün en başındaki fanfarları hatırlatan bu etkinlik ses şiddetindeki yükselmeye getirdiği teknik katkının yanı sıra, yargı gününün habercisi sûr borularının yeniden “sahne alması” anlamına gelir. Koro *Dies irae* temasını *Dies irae-I*’deki son aktarım olan Sol minör (Sol-eolyen) tonundan, yani bir tür ‘yeniden serim’ (*recapitulation*) mantığıyla tekrarlar. Yeni ve daha heybetli bir koral uyarılama içeren bu bölmede Verdi’nin *Requiem*’inde de gördüğümüz gibi *Dies irae* metninin başı tekrarlanır. Gazap gününün dehşetli sahnesine bir kez daha dönerek, aslında, biraz sonra gelecek olan *Lacrimosa dies illa*’ya (*O gün gözyaşı günüdür*) bir zemin hazırlanmış olmaktadır. Bunun da ötesinde, *Lacrimosa*’nın kırılğan ifâdesiyle *Dies irae*’nin sert ifâdesini yan yana koyarak ortaya çıkan karşıtlığın getireceği potansiyelden yararlanmak tam bir romantik yaklaşımın ürünüdür denebilir. Bu noktada, *Dies irae* şiirinin missa metinlerinin ana gövdesine katılarak ‘requiem missa’ metnini ve 19. yüzyıl müziğinin en önemli dinsel kaynaklı müzik türlerinden biri olan ‘requiem’i ortaya çıkarmış olduğunu, daha doğrusu bunun tipik bir 19. yüzyıl yaklaşımının sonuçlarından olduğunu hatırlatalım. Britten’in özünde çok farklı anlamlar taşımayan, bir bütünün bağdaşık parçaları olarak işlev gören farklı sahneler arası karşıtlıklardan, kontrastlardan yararlanırken bir “romantik” gibi davrandığını söylemek çok da yanlış olmaz.

Yukarıda belirttiğimiz işlevine uygun olarak *Dies irae-II* kısa ve etkili biçimde kendinden önceki bölmeleri tematik bir bütünlük altında toplayıp gazap günü koşullarını hatırlattıktan sonra yerini *Lacrimosa*’ya bırakacaktır. Bu süreci iki adımda kat eder: Doruk noktası ve köprü. Birinci kesitin dehşetli Sol minör akoru üzerinde Sol-eolyen *Dies irae* temasıyla geldiğini belirtmiştik. Bu kesit ilginç bir Britten modülasyonuna tanıklık eder. *Lacrimosa*’nın tonalitesini de hazırlar biçimde Sol minörden Si bemol minöre geçilir. Bu modülasyon süreci gayet net biçimde

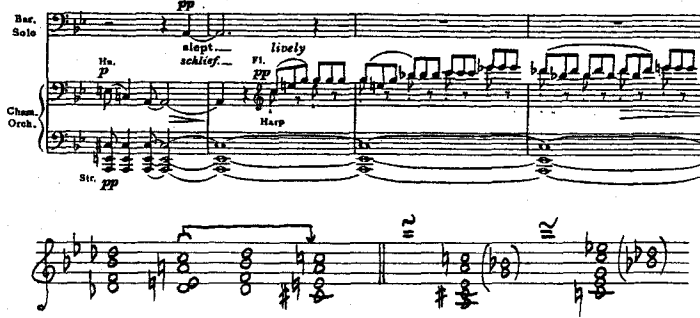
başlamasına rağmen, sonradan çatallanarak ezgideki tam perde yükselişinin ‘diyezli renklere’, fanfarların özellikle *Dies irae*’nin *c* motifiyle fanfar etkisini güçlendiren “bağlam dışı” armonilere, basın ise geleneksel T4 yürüyüşle ‘bemollü renklere’ girmesiyle ‘politonal’ bir kimlik kazanır. Ama hemen Si bemol-eolyen içinde bütünlenir:



Ör. 2.30

Bu modülasyondan sonra bakırlarda ortaya çıkan Do bemol majör, La majör, Re majör gibi kontrastlı armoniler Si bemol-eolyen etkisini ortadan kaldıracı değil, tersine pekiştirici etki sağlar. Bölmenin yukarda ‘köprü’ diye tanımladığımız ikinci kesiti yapıt içinde Britten’in dönüştürme ve çeşitleme becerisindeki ustalığı, kıvraklığı çok iyi sergileyen bir sürece tanıklık eder. Britten burada 7/4’lük ölçüyü hiç değiştirmeden *Dies irae*’nin sertliğinden *Lacrimosa*’nın kırılğan, acılı atmosferine geçiverir. *Dies irae* temasının ritmik ve ölçüsel kurgusunun *Lacrimosa* temasının alt yapısını oluşturması, kuşku yok ki, ironinin de, bütünlüğü ve tutarlılığı baş tâcı eden müziksel yaratıcılığın da bir uç örneği olarak müzik tarihi içinde yerini alacaktır. Britten bu geçişi 7 ölçülük bir ağırlaşma (*rallentando*) süreci olarak tasarlamış, bu sürecin başında birim vuruş için 160 olan metronom değerini sonda 56’ya düşürmüştür (*Allegro*’dan *molto lento*’ya). Armonik olarak *Dies irae* bölmelerinde öteden beri var olan bir belirsizliğin üzerine gitmiş, bas partisiyle üst partilerin birbirleriyle üst üste örtüşmeyen, birbirlerini desteklemeyen seyirlerini aynı Eksen sesinden (Si bemol) başlamakla birlikte, üst partilerde 5’lisi pesleştirilmiş Si bemol minör gamı, basta ezgisel Si bemol minör gamı hareketi yönlendiren temel yapı malzemesidir. Üst partilerde Si bemolden başlayan dizinin 5. sesi bir –5 (eksik beşli, aynı zamanda bir triton!) aralığı oluşturacağı için bu kesit “kapalı” ve “kaygılı” bir havadadır. Britten burada *Bugles sang* (*Borular çalıyordu*) bölmesinin (2. bölme) kaygılı Owen şiirinin yarattığına benzer bir hava yaratmak istemiş olmalı ki, “çözumsuz” bıraktığı bu kesiti zengin *Bugles sang* çağrışımlarıyla yüklemiştir.

Örneğin, Si bemol minör akoruyla işlemler oluşturan La minör akoru ‘anarmonik’ ilişkiye göre yazıldığında 2. bölmenin Dies irae’nin *b* motifinden devşirilmiş arpejlerin yapısal içeriğiyle ortaklık taşıdığı görülür:



Ör. 2.31

Bu ortaklık kesite nokta koyan son akorla çarpıcı bir hâl alır. Bu akor 2. bölmede mÇ9 (minör Çeken dokuzlu) diye adlandırdığımız ve o bölmedeki arpejlerin de çekirdeğini oluşturan akorun bir benzeridir. Burada vurgulanan, söz konusu Çeken akorunun 3'lüsünün hem B3 hem de K3 olarak aynı anda duyurulmasıdır. Akorun bir önceki örnekte alıntılanan arpejli kesitin başındaki akorla benzerliği dikkat çekicidir. Oradaki gibi, burada da kısa, uzun ve daha uzun değerlerin art arda getirilmesiyle oluşan ritmik yapı Dies irae'nin *a* motifinden taşınmadır:



Ör. 2.32

### 5.2.9. *Lacrimosa*

Owen yorumcularıyla ‘requiem missa’ yorumcularının (1. ‘güç’ ile 3. ‘güç’) ilk kez açık biçimde iç içe girdiği bölme *Lacrimosa* ve *Move him* bölmeleridir. Her ne

kadar, bu iki bölmenin ayrı ayrı incelenmesi mümkünse de, asıl anlam bölmelerin birlikte, iç içe ve birbirini tamamlar biçimde duyulmasından çıkmaktadır. *Lacrimosa*, başından sonuna, koro ve orkestranın eşliğindeki soprano solonun yaktığı bir ağıttır. 3. 'güç' ise tenor solonun ağzından bölümün dördüncü Owen şiiriyle bu ağıta cevap verir, onun ifâdesine katkıda bulunur ve onun yarattığı anlatım zemininden yararlanarak kendi öyküsünü anlatır. Bu öykü ölmüş bir askerin güneşe çıkartılması ve mücizevi güneş ışınlarının onu diriltmesi boş ümidine dayanan acıklı bir öyküdür: "Soğuk yıldızın balçığını uyandırmıştı bir zaman." Missa metniyle dönüşümlü sunulan şiir ölenin uyandırılması çabasında her seferinde başarısızlığa uğrar: Koronun hatırlattığı ya "gözyaşdır", ya "küllerden yeniden doğulacağı", ya da "günahkârların yargılanacağı". Owen şiirindeki ümide geçit yoktur...

*Lacrimosa* bölmesi özünde, yalın bir üç bölmeli, başa dönüşlü biçimdir. Si bemol minör tonundaki ilk cümleyi (a) adaş tonunda (Si bemol majör)başlayan bir köprü cümlesi (a') izler. Bu 2. cümle olgunlaşmadan 3. cümleye (b) taşınır. 3. cümlemin sonunda soprano solodaki kısa Çeken pedali tekrar baştaki cümleye (a) dönülmesini sağlar. *Lacrimosa*'nın bütün malzemesi budur. Bir tür 'serim' (*exposition*) olarak görebileceğimiz girişin ardından Owen şiirinin yer aldığı *Move him* bölümüyle *Lacrimosa* sürekli bir nöbetleşme içinde yan yana kullanılır ve bu süreçte *Lacrimosa*'ya hiçbir yeni malzeme eklenmez.

*Lacrimosa* temasında, daha önce de belirttiğimiz gibi, yapıtın en başında (Requiem Aeternam) bulunan ve son olarak *Be slowly lifted up* bölümünde etkin biçimde kullanılmış olan K6 (küçük altılı) aralığı önemli bir yer tutmaktadır. Ama bu temanın a cümlesinin her gelişinde ya hiç değişmeden, ya da aralıkları değil yalnız aralıklarının yönü değiştirilerek (çevrim olarak) tekrarlandığı düşünülürse yalnız K6'nın değil, kullanılan tüm aralıkların motifsel bir önem taşıdığı düşünülmelidir. *Lacrimosa* temasını taşıyan soprano solonun cümleleri art arda yazıldığında temanın aralıksal içeriği de belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır:



Ör. 2.33

Burada 6'lı aralığının olduğu kadar 3'lü aralıklarının da önemli olduğu, *b* cümlesinin farklı bir tonaliteye dayanmakla birlikte büyük oranda *a* cümlesinin malzemesiyle kurulduğu görülmektedir. Gene de *Lacrimosa* hakkındaki teknik bilgiyi bütünlemek için bu bölmedeki yalın ezgi-eşlik yazısına ve eşlikteki armonilerin 'fonksiyonel' niteliklerine bakmak gerekir. Gerçekten de bu bölme yapıt içinde 'fonksiyonel' tonal ilişkilerin en belirgin olduğu bölmedir diyebiliriz. Britten'in tonaliteyi modal öğelerle zenginleştirerek, onu geleneksel işlevinden soyutlayıp belli 'renk' alanlarına dönüştürerek ya da yazıyı oluşturan öğelerin birbirinden bağımsız kılınarak tonal dokunun ikircikli, belirsiz bir hâl almasını sağlayarak elde ettiği türden bir 'tonallik' bu bölmede biraz geriye çekilmiştir. Burada tonalite, fonksiyon ilişkileri, modülasyonlar, ezgi-eşlik dokusundaki paylaşım, ezginin armoniler üzerinde yarattığı geleneksel gerilim-çözülüm ilişkileri net biçimde görülebilir. Bölmenin en başındaki iki akor bu netliği daha baştan ilân eder: Si bemol minör tonunun Eksen ve Çeken akorları. Ama Britten'a özgü ilginçlikler bu tonal bağlamı tamamen terk etmiş sayılmaz. Burada Çeken akorunun 3'lüsü (yeden sesi) bulunmamaktadır. Bu küçük ayrıntı bile alışıldık anlamda bir fonksiyonelliğin çizdiği sınırları aşmaya yeter. *A* cümlesi ana tonun ilgisine (Re bemol majör) kısa bir geçişin dışında bütünüyle Si bemol minöre odaklı bu iki fonksiyon eşliğinde yürür. Bölmenin piyano indirgemesi eşliği oluşturan koro partilerini ve soprano solonun, özellikle, basamak (*appogiature*), gecikme (*retard*) gibi armoni dışı seslerine verilen çalgısal desteği tam olarak özetlemesi bakımından tüm sürecin fonksiyonel olarak en açık biçimde görülebileceği bir akış sunar. Bu akış içinde yalnız özellikle eksik bırakılan yeden seslerini değil, fonksiyonu netleştirmekten çok kontrpuantik bir ters ya da paralel hareket düşüncesini ön plana alan, bu yüzden de zaman zaman 7'lilerin katlandığı, 7'li ve 9'luların "zorunlu" hareketlerini yapmadıkları, temel derecelerden çok yan derece akorlarının kullanıldığı bir eşlik yazısının aykırı niteliklerini bulabiliriz:



Bunları ortaya çıkartırken beklediğimiz elbette, bestecinin genel geçer bir armoni yazısıyla girdiği hesaplaşmayı ya da ondan ne derece yararlandığını tartışmak değildir. Britten'in müziğinin radikal biçimde aykırı bağlamların yanı sıra, geleneksel referansların daha yaygın ve daha açık olarak bulunduğu zeminlerde nasıl davrandığına, kendine özgü armoni dilinin farklı ortamlarda nasıl biçimlendiğine ilişkin ip uçları toplamaktır. Onun hem tanıdık, bildik, hem de yeni, ilginç ve bazen tümüyle yadırgatıcı gelen müziğinin sırrı bu bakış açısıyla yapılan irdelemeler yoluyla aydınlatılabilir diye düşünüyoruz. Hazır, referanslara söz sırası gelmişken *Savaş Requiemi*'nin Verdi'nin *Requiem*'yle taşıdığını daha önce de belirttiğimiz bazı ortak noktalara bir yenisini ekleyelim: Verdi de *Lacrymosa*'sını Si bemol minör tonunda, burada gördüğümüze benzer bir ezgi-eşlik dokusunda yazmıştır. Bu tür benzerliklerin yapıt boyunca "ısrarlı" biçimde ortaya çıkmasıyla iki yapıt arasındaki ilişkinin boyutu eleştirmenlerin sorularına da konu olmuştur. Örneğin, Mervyn Cooke'un incelemesinden öğrendiğimiz kadarıyla, Donald Mitchell BBC televizyonundaki bir söyleşi sırasında, Britten'a *Savaş Requiemi* üzerinde çalışırken yapıtın tarihsel öncüllerinden bilinçli olarak haberdar olup olmadığını sormuştur. Britten'in verdiği yanıtı aynen aktarıyoruz:

*Savaş Requiemi*'ni yazarken Mozart'ın, Verdi'nin, Dvorak'ın – ya da daha kim gelirse aklınıza – missa'larını nasıl yazdıklarını dikkate almamış olsaydım, herhalde aptal durumuna düşerdim. Biliyorum, daha önce de pek çok kişi yapıtımın bazı yerleriyle Verdi'nin *Requiem*'i arasında benzerlikler buldu. Haklıdır. Eğer gerçekten bu yapıtı sindirememişsem, bu kötü bir şey. Ama bu, yeterince iyi bir besteci olamamamdan kaynaklanıyor, yaptığımın yanlış bir şey olmasından değil.<sup>44</sup>

### 5.2.10. *Move Him*

Önceki bölmenin başında da belirttiğimiz gibi, Owen'ın 'Beyhûde' adlı şiirinin seslendirildiği *Move him* bölmesinin asıl önemi *Lacrymosa* ile olan iç içeliğinden

<sup>44</sup> Bkz. (2), COOKE, 50.



kaynaklanır. Birbirinden çarpıcı biçimde ayrı niteliklere sahip bu iki bölmeden ikincisi tenor solonun çok serbest biçimde okuduğu bir *recitativo*'dur. *Recitativo*'nun eşliği oda orkestrasındaki çalgılarda tril, tremolo ve glissando biçiminde gelen uzun seslerle yapılır. Bu uzun sesli eşlik genelde bir K2 ya da K2 ve T5 aralığından başlayıp diyatonik bir salkımses (*cluster*) oluşturacak biçimde kalın ve ince seslere doğru yayılır.

İki bölme arasındaki anlam, anlatım ve konsantrasyon farklılığını en çarpıcı biçimde veren ise *Lacrimosa* ile *Move him*'in tonal merkezleri arasındaki farklılıktır: Si bemol minör tonu ile Mi tonu, tahmin edilebileceği gibi, *Savaş Requiem* bağlamında bir başka önemli noktaya daha dikkat çeker: Triton aralığı. Aslında her iki bölmenin de kendine ait tonal-modal merkezleri bulunmakla birlikte, herbirinin içinde ötekinin merkezini çağrıştıran kritik sesler kullanıldığı görülür. *Move him* bölmesinin *Lacrimosa*'ya her bağlanışından önce sürpriz biçimde Si bemol minör akoruyla karşılaşırız. Benzer olarak, *Lacrimosa*'daki soprano soloda gelen ve basamak (*appogiature*) olarak kullanılan iki ses de (Mi bekar ve Si bekar), bir bakıma *Move him*'in modal merkezini hazırlamakta, en azından onu öncelemektedir. Derin karşıtlık taşıyan bu iki bölmenin yalnız bağlantı yerleri değil, iç kesitlerinde de önemli tonal atıflar bulunur. Örneğin tenor solodaki *recitativo*'nun Mi majör cümlesi *Lacrimosa*'nın *b* cümlesiyle aynı tonaliteyi paylaşır. Bu tonal ortaklıklar bir yana, her iki bölmenin bağlantı ölçüleri bölmeler arası geçişi rahatlatır, kolaylaştırır. Buna gerçekten ihtiyaç vardır, çünkü, bu geçiş tam yedi kez tekrarlanacaktır. *Lacrimosa*'dan *Move him*'e ilk geçişi alıntılı olarak basamak sesi Mi bekarın nasıl iş gördüğünü örnekleyelim:

The image shows a musical score excerpt. The top staff is for the Solo voice, and the bottom staff is for the Chamber Orchestra. The Solo voice part starts with 'par - ce Do - us.' and 'Move him, move him in - to the sun - Lest ihu. lest ihu ihu Son-nen-licht-'. The Chamber Orchestra part is marked 'Fl. pp' and 'ppp'. The tempo is 'rall.' and the time signature is '5/6'. The score is labeled 'Recit. (♩ = approx. ♩ of preceding)'.

Ör. 2.35

*Move him* herbiri *fermata*'larla birbirinden ayrılmış kısa cümlelerden (hattâ bunlara küçük hamleler de diyebiliriz) kurulu bir yapıdadır. Ölmüş askeri bir an önce uyandırmak isteyen, olumlu örnekleri birbiri ardınca sıralayan şiirdeki "tez canlılığın" karşılığını veren bir soluk buluruz müzikte. Bölmenin ilk kesitinde şiirin 7 dizelik ilk bölümü 7 kısa cümle ile seslendirilir. Bu cümlelerin *fermata* altındaki son sesleri Mi üzerinde bir Ç7 akoru oluşturur. Britten'in çoğunlukla yürürlükteki tonalitenin Çeken sesini (ya da akorunu) vurgulaması olgusuna, bu bölmenin donanımındaki üç diyez ve cümle sonlarındaki seslerin birleşerek oluşturdukları akorun bir Ç7 akoru olmasına bakarsak bu bölmenin La majör tonunda olduğunu söylememiz gerekir. Ama burada La sesi hiçbir yaygınlığa ulaşamıyor ve merkezi yer tutamıyor. Oysa Mi'nin bu nitelikleri taşıdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Kaldı ki, tremolo'lu eşlikte genişlemenin merkezinde değişmeden duran ses de Mi'dir:



Ör. 2.36

Yukardaki cümlelerden bazıları (örneğin, 1. ve 4.) La diyez sesini etkinleştirerek Mi üzerindeki moda lidyen rengi verir. Ama bunun dışında Mi-miksolidyen modunun bu kesite hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca 3'lü aralığının yukardaki cümleler arasında önemli bir yer tuttuğu görülür. Ama *Move him*'i *Lacrimosa*'ya bağlayan tek öge bu aralık değildir. Son cümlede 6 sesli akorun ardından birden karşımıza çıkan Si bemol minör akorunun üzerinde gelen ezgiyle *Lacrimosa* temasının *a* ve *a'* cümlelerinin başlangıcı arasında özünde bir fark yoktur: "Eğer varsa, onu uyandıracak şey ne, / O ihtiyar güneş bilecektir yine." "Gözyaşı, gözyaşı günüdür o gün."

*f* *p*  
The kind old sun\_ will know.  
Wohl nur die Son-ne ver-steht.

*pp*  
La - cri-mo - - sa

*pp cresc.*  
Qua re - sur - - get

Ör. 2.37

Bu ilk kesitin ardından *Lacrimosa*'nın *a* cümlesinin 2. ölçüsü girer. Sanki, tenor solonun son cümlesi yeni başlayan bu kesitin ilk ölçüsü olmuştur. Sözlerdeki bazı tekrarların dışında *Lacrimosa* temasında hiçbir değişiklik bulunmaz. *Lacrimosa*'nın son ölçüsünde basamak olarak kullanılan Si bekar notası *Move him*'in 2. kesitinde geçişte kritik bir önem taşır. Bu kesitte Mi sesi gerçek bir pedal kimliği kazanır. Bu sestem başlayarak her cümlede giderek genişleyen aralıklarla her seferinde daha ince seslere çıkan bir ezgisel kurgudur bu. Eşlikteki yığınlaşma bu kez Mi ve Si seslerinden aynı anda başlar ve son cümlede artık sürpriz niteliğini kaybetmiş olan Si bemol minör akorundan hemen önce 7 sesli, hâlâ diyatonik sayılabilecek bir salkımsese ulaşır. Son cümlelerin ezgisel kurgusu *Lacrimosa* temasının kine son derece yakındır: “[Güneş] soğuk mu soğuk bir yıldızın balçığını uyandırmıştı bir zaman. (...) Bunun için mi balçık böylesine boy verdi?” “[İnsanın] küllerin arasından yeniden doğacağı o gün.”

Ör. 2.38

Bu kez *Lacrimosa* temasının adaş tondan, Si bemol majörden gelen köprü cümlesi (*a*) girer. Ancak yalnız iki ölçü duyulduktan sonra yerini *recitativo*'ya bırakır.

*Lacrimosa* bölmesi sözü bırakmayıp devam etmiş olsaydı bir ölçü sonra Mi majör tondan gelen *b* cümlesine girmiş olacaktı. Burada aynı fonksiyonel işlevi tenor solonun *recitativo*'su yerine getirmektedir. Tenora eşlik eden akorlar bu kez salkımses oluşturmaz, Mi majör tonuna yapılacak modülasyonun mâkul derecelerini izlerler: AÇ-ek 6'lı, Ç7, E. Mi majör tonundaki bu yeni Eksen fonksiyonu geldiği an müzik yeniden *Lacrimosa* yorumcularına geçmiştir.

Artık bu geçişlerin sıklığı öylesine artmış, bölmeler öylesine kısalmıştır ki, bölmeler birbirlerinin öğelerine, seslerine, renklerine, tonalitelerine atıfta bulunan öğeleri iyice öne çıkarır, birbirlerine ait fonksiyon dizilerini izler, yoğun olarak 'anarmonik' ilişkileri kullanır, birbirlerinin ezgisel kıvrımlarını taklit ederler. Bu durum da çok farklı "motivasyonlar" taşıyan *Lacrimosa* ve *Move him* bölmelerini, özünde, aynı müziksel sürekliliğin parçaları hâline getirir. Bestecinin burada dokuları hâlâ çok farklı olan bu iki müziği birbirinin içinde eritmek gibi bir amacı olduğunu söyleyemeyiz; kast ettiğimiz bu değil. Eşzamanlılık olanağından yararlanmak üzere bir üst üste bindirme yöntemi de kullanılıyor değildir. O zaman bu sık nöbetleşmeyi hangi gerekçeye dayandırabiliriz? Burada Britten'in her iki anlam bağlamını da unutturmamak, canlı ve taze tutmak gibi bir çabası olduğundan söz edebiliriz. Bunun için sık sık birbirlerinin sözünü keserek sözlerini sürdürebilirler. Bağlantı noktalarına getirilen teknik esneklik dışında fikirce bir uzlaşmaya yanaşmazlar. Sonunda uzlaşmazlığı çözen değil, aşan, daha "üst bir mercî"dir: Triton aralığı. Owen: "*Bunun için mi, bunun için mi balçık böylesine boy verdi?*" Missa: "*Günahkârın yargılanacağı o gün.*" Owen: "*Şu yeryüzünün uykusunu bölmek, neden / Ahmak güneş ışınlarının onca çabası, derdi?*" Missa: "*İyi kalpli İsa, Efendimiz, onlara huzur ver. Amin.*"

58 in tempo (as before)  
(a tempo, come sopra)  
SOPRANO SOLO *pp cresc.*

Qua re - sur - get

T. Solo  
Was ist... für this... the clay grew tall?  
Was das der Sinn, ... dass Lehm ward Form?

58 in tempo (as before)  
(a tempo, come sopra) *pp*  
FULL ORCHESTRA *pp cresc.*

Recit.

S. Solo  
ex - fa - vil

T. Solo  
ia, *p*

Was it for this, for this  
Was das der Sinn, der Sinn,

CHAMBER ORCHESTRA  
Recit. *pp*

Full Orch.

59 in tempo (as before)  
(a tempo, come sopra)  
*p cresc.*

S. Solo  
Ja - di - can - dus

T. Solo  
the clay grew tall?  
dass Lehm ward Form?

59 in tempo (as before)  
(a tempo, come sopra)  
FULL ORCHESTRA  
*pp cresc.*

Cham. Orch.

Recit.

S. Solo  
ho - mo re - us -

T. Solo  
*pp*

- O what, what made fa-tu-ous,  
- O, was, was less glo - des,

Recit.  
CHAMBER ORCHESTRA  
*pp*

Full Orch.

T. Solo  
fa - tu-ous sun - beams toil To break earth's sleep - at all?  
bis - des Son - nen-licht Die Er - de - zek - hen? Ho - was  
Balle

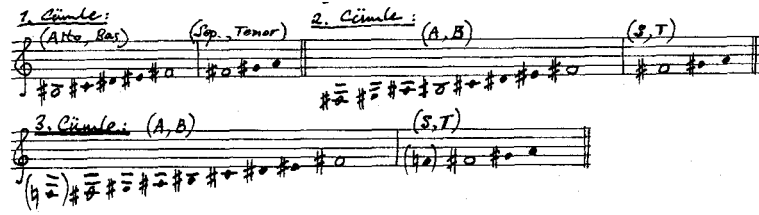
FULL ORCH. *pp*

dim. *ppp*

### 5.2.11. *Pie Jesu*

Önceki iki bölmenin dokusal ve anlamsal uyumsuzluklarının dayattığı sonuç, tüm yapının en önemli yapı kurucu öğelerinden olan triton aralığı idi. Pek çok yapının içine kolayca sızabilen bu aralık, genelde söylenecek sözlerin, yapılabileceklerin tükendiği noktada saf biçimde, yalnız başına duyulur. Bu niteliğiyle insani çabaların ve duyguların, savaşmanın, yok etmenin, yaratmanın, ümit etmenin, var olmanın, kısaca insanın kendi yaşamıyla ve ölümüyle ilgili tasarılarının tamamen dışında, hattâ “üzerinde”, varlığını sürdürür. Triton aralığının çevresindeki farklı malzemedен en çok soyutlanarak, dolayısıyla en belirgin biçimde duyulduğu bölmeler cümleleri arasında yalnız çanların duyulduğu, gerçekte *a capella* olarak değerlendirilmesi gereken korallerin yer aldığı bölmelerdir. Bu bölmelerden ilki I. bölümün sonunda gelen *Kyrie eleison* bölmesiydi. İkincisi ise bulunduğumuz *Pie Jesu* bölmesidir.

Bir önceki bölmenin (*Move him*) sonunda, oda orkestrasının 12 ses yaygınlığına ulaşan ve en üst partisinin Fa diyez, Sol diyez, La diyez ve Do bekar seslerinin oluşturduğu tritonal bir ezgi çizgisi eşliğinde tenor soloda ortaya çıkan Do-Fa diyez tritonuna tanık olunmuştu. O an oda orkestrası eşliği de aynı seslere oturmuş, çanlarda da Do-Fa diyez seslerinin duyurulmasıyla tüm malzeme farklı çalgısal renklerden triton aralığına odaklı hâle gelmişti. *Pie Jesu* koralı işte bu zemin üzerinde yükselir. Burada da önceki koralde olduğu gibi, koro erkek ve kadın sesleri arasında iki genel partiye ayrılır. Bu ayrım *Kyrie eleison* koralinde yalın bir parti katlama biçiminde kendini gösteriyor ve gerçekte 3 sesli yazı bu katlamalar sayesinde 6 partili yazı zenginliğine ulaşıyordu. *Pie Jesu* koralinde ise erkek ve kadın sesleri arasındaki bu bağımlılık ortadan kalkmış, tenor ve basların geç girmeleriyle gerçekte ‘homofon’ nitelikli koralde ‘polifon’ bir açılım sağlanmıştır. *Kyrie eleison* koralinde yazı Si diyez-Fa diyez tritonundan başlayarak ters parti hareketi ilkesiyle kuruluyordu (bkz. Ör. 1.12). Burada ise gene ters hareket temel parti hareketi olmakla birlikte, bu hareketin odağı yalnız Fa diyez sesidir. Si diyez-Fa diyez seslerinin oluşturduğu tritona ilk cümlelerin sonunda varılır. Üç cümlelik koral boyunca partiler birbirine benzer girişlerin ardından tam bir serbesti içinde hareket ederler. Kullanılabilecek seslerin sınırlı sayıda olmasının getirdiği bir sonuçtur bu:



Ör. 2.40

Paralel 5'li hareketi, hâlâ, bu koral yazısının temel çok seslendirme ögesi olmakla birlikte, 6 ayrı partinin izlediği seyrin yukarıda sözü edilen türden bir serbesti içermesi sayesinde çok farklı armonik kombinasyonlara ulaşılır. Diyebiliriz ki, bir tür olasılık hesabıyla yukarıdaki örnekte yer alan seslerden elde edilebilecek hemen bütün aralıklar ve akorlar duyurulmuştur. Ama bu aralıklar ve akorlar çok doğal bir yolla, partilerin aynı anda değil, ardışık olarak girmesiyle elde edilmiş 'kanonik' bir ilişki sonucu oluşur. Bu ilişkiyi çok iyi özetleyen son iki cümleyi piyano yazısına indirgeyerek özetleyelim:



Ör. 2.41

*Kyrie eleison* koralinde olduğu gibi *Pie Jesu* koralinde de, ilk iki cümlede yolu hep triton aralığına çıkan polifon yazıya çözümü getiren son akordaki Fa majör kalışıdır. Bu kalışın ters ve paralel parti hareketleriyle yaratılan ve uyumsuz aralıkların özgürce kullanıldığı yoğun akorsal yazının ardından, bir ölçüde, bir majör akorun yarattığı "çözülüm" duygusunu getirdiği söylenebilir. Ama bu Fa majör akorunun bu ve bundan önceki bölmelerin tonal gerginliğine ne ölçüde cevap verdiğini kestirmek güçtür.

Yapıtın en uzun, en çok bölme içeren bölümü Dies irae üzerindeki incelememiz de böylece tamamlanmış olmaktadır. Dies irae ile birlikte, *Savaş Requiem*'ni sürükleyen metinler arası gerilim ve bu gerilimden doğan dinamizm iyice belirginlik kazanmaya başlar. Dahası, metinler arası ilişki yeni bir boyut kazanır. Yapıtı farklı zamanda, farklı uzamda, farklı sesler için yazılmış metinlerin art arda dizilmesinin ötesine taşıyan, bu metinleri birbiriyle “diyalog” içine sokan yeni bir tutum ve yeni olanaklar devreye girer. Bizzat bestecinin bu tutumla, kendisini metinlerin bir “yorumcusu” olarak gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Britten’ı yaptığı seçimlerle taraf tutan, taraf tuttuğunu belli etmekten kaçınmayan bir yorumcu olarak görebiliriz Dies irae’de izlediği açık tavırla: Mahşer gününün sür borularını sâkin ama huzursuz bir ‘peyzajın’ içinde yankılandırması; ulu, ürkütücü krallığın tahtı önündeki yargı sahnesinin hemen ardına eski dost Ölüm’le yapılan ayak oyunlarını anlatan, alabildiğine “hafif” bir müzik yerleştirmesi; ateşle terbiye edilen lânetlilerle ateşle terbiye eden savaş makineleri arasında, mahşer günü betimlemeleriyle savaş alanının cehennemi kaosu arasında bağlantılar kurması; ve sonunda, güneş ışınlarının bile ölü bir bedenin uyandırılmasına yetmeyeceği gerçekliği karşısına kaçınılmazca göz yaşını koyması...

Kısa parçalardan oluşan ve birbirine tek bir öyküsel akış çizgisi içinde bağlanmayan sahneler belli anlamlar ya da imâlar oluşturacak biçimde dizilirler. Bu dizilişten çıkan mozaik yapı taşıdığı iç dinamiğin yanı sıra, müziğin etkin bir bütünleyici olarak işlev görmesiyle de ayakta durur. *Savaş Requiem*'nin yapı kurucu öğelerinin Dies irae bölümünde daha da büyük bir etkinlik ve yerleşiklik kazanması, tüm tonal-modal dokulara rahatça sinmeleri, çeşitlemenin yaygınlık kazanan bir besteleme yöntemi olarak kullanılması bu bölümü yekpâre bir gövde hâline getirmekle kalmaz, onu yapıtın ana gövdesine tutarlı bir biçimde bağlar.



### 5.3. Offertorium

Yalnız ‘ölüler missası’nın değil, günlük missanın da bir parçası olan ve âyin sırasında papazın Tanrı’ya İsa’nın etiyle kanını temsilen bir parça ekmek ve biraz şarap sunduğu bölüm olan Offertorium’un (Sunu) en önemli niteliklerinden biri ‘antifonal’ bir yapı içermesidir. Bir metnin iki ana gruba ayrılmış bir koro ya da ayrı yerlerde duran iki ayrı koro tarafından söylenmesi anlamına gelen antifonal uygulamalara temelde iki amaçla başvurulur: Okunan mezmurların (*psalmus*) anlamının iyice vurgulanması ya da özgün Yahudi metnine Hıristiyanlığın kendi yorumunun taşınması.<sup>45</sup> *Savaş Requiemi*’nin III. bölümü olan Offertorium antifonal yazının gizli ve açık belirtileri ve çağrışımlarıyla yüklüdür. Antifonlar inceleme metnimizde *Savaş Requiemi* metinlerinde altını çizmeye çalıştığımız ‘katmanlılık’ kavramıyla da ortaklık taşır. Antifonal yapıda, bir metin içindeki farklı alt katmanların belirginleştirilmesi temel amaçtır. Britten’in bu yapıyı işler ve etkin kılacak farklı ‘güçlere’ sahip olduğu zaten ortadadır. Dolayısıyla, Offertorium’un ‘güçlerin’ kullanımı açısından önemli bir yoğunluk taşıyacağı öngörülebilir. Gerçekten de, bu bölüm yapıttaki üç ayrı yorumcu grubunun sıkı bir ilişki içinde kullanıldığı iki bölümden biridir. (Öbürü, Libera me.) Tüm II. bölüm boyunca hiç görev verilmeyen çocuk korosu Offertorium’u açar ve bölüm içinde önemli bir etkinlik merkezi olur; büyük koro her zaman olduğu gibi, bölümün çerçevesini çizer; tenor ve bariton sololar bölümün tam ortasında, tüm bölümün akışını, âdetâ yazgısını değiştiren kritik bir işlevle ortaya çıkarlar.

III. bölüm de önceki bölümler gibi, bölmeli yapısıyla öne çıkar. Ama müziksel kurgu bakımından ilk iki bölüm arasında görülen bir farklılığın III. bölümde de derinleşerek sürdüğü görülmektedir. Kısaca hatırlatmak gerekirse, ilk bölüm (Requiem Aeternam) çok dengeli biçimde tasarlanmış, ama yapısındaki ortak kurucu öğelere rağmen farklı “soluklar” taşıyan bölmeleriyle tipik bir ‘giriş’ özelliği gösteriyordu. Uzun II. bölüm (Dies irae) ise hem I. bölümden taşıdığı, hem de büyük oranda kendi

<sup>45</sup> Michael KENNEDY, *Oxford Concise Dictionary of Music*.

ürettiği yapısal öğelerle bölmelerini biraz daha bağımsız bir anlayışla kurguluyor, dikkat çektiği yeni öğelerin sunumundaki tavırla 'serim' (*exposition*) kavramına yaklaşıyordu. II. bölüm bölmeler ve metinler arası birliktelik, eşzamanlılık olanaklarının araştırıldığı ilk bölümdü. Offertorium'da ise hem bu olanağın üzerine daha esaslı olarak gidilmesi, hem bölmelerin birbirinden sert çizgilerle değil, çeşitleme ve dönüştürme işlemlerinin esnekliğiyle ayrılması, hem de önceki iki bölümün malzemesine çok rahat atıflarda bulunulması bu bölüme bir 'gelişme' (*development*) kimliği kazandırmaktadır. 'Gelişme' niteliği ilerki bölümlere de, özellikle de Libera me'ye, damgasını vuracaktır; bu kez biraz farklı bir çerçeve içinde. Burada söylemek istediğimiz, yapıtın müziksel kurgusu ve bu kurgunun yakaladığı bütünlük içinde herbir bölümün birbirinden biraz farklı işlevlerle ve mekanizmalarla donanmış olduğudur.

Britten Offertorium'un içine missa metniyle çok sıkı bağlantısı olan bir Owen şiiri koyar. İbrahim Peygamber'in öyküsüyle taşınan bu ortaklık 'güçler' ve bölmeler arasında çarpıcı müzikal ortaklıklara yol açmakla kalmaz, bölmelerin birbirlerine etki etmesi, birbirini değiştirmesi sonucunu da doğurur. Özellikle Owen'ın 'The Parable of the Old Man and the Young' ('Yaşlı Adam ve Oğlunun Meseli') adlı şiirindeki dinsel motiflerin sayıca çokluğu ve anlamca ağırlığı Offertorium'un tüm öyküsünü tek çatı altında toplar diyebiliriz. Birbirleri arasında malzeme, karakter, doku ortaklıkları olsa da, sonuçta bu bölüm de bölmelerin bir araya getirilmesiyle kurulmuştur. Genel karakterleri, tonal-modal çekirdekleri ve içinde kullanıldıkları yorumcu gruplarına göre III. bölümün bölmeleri şöyle sıralanabilir:

1. *Domine Jesu...* (Çocuk korusu ve org)  
*Largamente* / Do diyez ve Re diyez
2. *Sanctus Michael...* (Koro ve orkestra)  
*Animato* / Do diyez ve Re diyez
3. *Quam olim Abrahae...(-I)* (Koro ve orkestra)  
*Animato* / Sol majör
4. *So Abram rose...* (Tenor, bariton sololar ve oda orkestrası)  
*Deliberamente* / Sol majör; Do majör; Mi majör
5. *Hostias...* (Çocuk korusu, org, tenor, bariton sololar)

ve oda orkestrası)

*Alla marcia* / Mi + (Do diyez-Re diyez) [bitonal]6. *Quam olim Abrahae..(-II)* (Koro ve orkestra)*Animato* / Mi minör

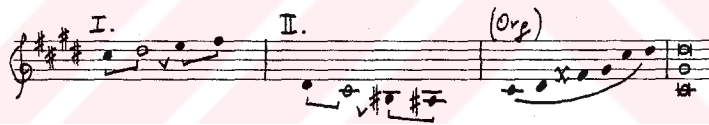
Offertorium'da modal ögeler tonal ögelere oranla daha ağırlıklı bir yer tutar. Koroların ve solistlerin yazısında ise kontrpuantik işleyiş hâkimdir. Diyebiliriz ki, Owen şiirindeki öykünün de dinsel bir zeminde kurulmasıyla bölümün anlamsal çerçevesi bütünüyle Hıristiyanlığın ve Yahudiliğin litürjisi içine oturmuştur. Bu durum müzikte de litürjik atıfların bulunmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Modal ögelerin kontrpuantik bir doku içinde etkinliği olarak somutlaştırılabileceğimiz bu atıflar bölüme yapısal olarak da damgasını vurur. *Domine Jesu*'da ve *Sanctus Michael*'de iki farklı ses merkezinde (Do diyez, Re diyez) somutlaşan 'antifonal' ikilik (*dichotomy*), *Quam olim Abrahae* bölmelerinde belli bir temayla kurulan 'fügsel' (*fugoid*) doku, *So Abram rose*'da bölmenin füğ temasıyla açılıp kapanması ve bölme içinde yoğun dinsel sahne betimlemelerine başvurulması, *Hostias*'ta çocuk korosunun sunduğu 'cantus firmus' benzeri dua ezgisi yukarda sözü edilen litürjik atıfların müzikteki karşılıkları olarak görülebilir.

### 5.3.1. *Domine Jesu*

Offertorium iki gruba ayrılmış çocuk korosunun org eşliğinde seslendirdiği missa metniyle açılır. Hatırlanacağı gibi, I. bölümde de (Requiem Aeternam) bu koro ikiye ayrılmış olarak kullanılmakta ve missanın Eski Ahit'ten gelen dizeleri (*Te decet hymnus*) aralıksal çevrim ilişkisiyle yankılanarak tekrar edilmekteydi. Koronun iki grubu arasında metnin paylaşımı açısından herhangi bir işlevsel farklılık görülmemekte, birinci ve ikinci gruplar dizelerin tekrarlanması yoluyla bir soru-cevap ilişkisi içine sokulmaktaydı. Oysa bu bölmedeki metin işlevsel olarak iki bölüme ayrılır ve koronun grupları arasında paylaşılır. Birinci grup "*Efendimiz İsa Mesih, zaferlerin kralı*" sözlerini parlak biçimde tekrarlarlarken, ikinci grup inananların ruhlarını kurtarması için ona yakarma görevini üstlenir: "Cehennem azâbından, dipsiz

kuyulardan, aslanın ağzından...” Burada bir parantez açalım: Offertorium metinlerinin litürjik kaynaklarda, önceleri, ölüm döşeginde yatan hastalar için edilen dualar arasında olduğu ve sonradan missa gövdesi içine girdiği belirtilmektedir.<sup>46</sup> Yukarda çift-tırnak içindeki ifadeler din adamları tarafından temizlenmek, arınmak için çile çekilen yer anlamında kullanılan Ârâf’a birer gönderme olarak kabul edilirler. Korodaki birinci parti ne kadar parlak ve cesaretli ise ikinci parti de bir o kadar donuk ve sıkıntılıdır. Partiler arası bu nitelik ayrımının metnin anlamsal katmanlarından kaynaklandığını ve koroya antifonal bir seslendirmeye olanak tanıyacak biçimde geçirildiğini söyleyebiliriz.

Antifondan kaynaklanan ikilik başka ikiliklerle de desteklenir. Koronun bu iki partisi iki ayrı tetrakord ve iki ayrı merkez üzerinde ve iki ayrı ses alanına (*registre*) farklı renklerle dağıtılmış olarak duyulur. Ama bu iki merkezin birbiriyle çelişmediği ve birbirinden bütünüyle bağımsız olmadığı görülür. Ayrıca, orgdaki arpej iki merkez arasında bağlayıcı bir rol üstlenir:



Ör. 3.1

Birinci parti Re diyez, ikinci parti Do diyez merkezli bir tetrakord üzerinde duyulur. Durak sesleri eksen alındığında bu tetrakordların aralıksal yapı olarak birbirinin tersi (çevrimi) olduğu görülür. Her iki durak sesi arasındaki B9 (büyük dokuzlu) aralığı partiler arasındaki karakter, renk ve yapı ayrımını destekler. Özellikle bir sonraki bölme (*Sanctus Michael*) etki edecek B9 aralığıyla belirleyici olan ve çok yalın bir antifonal cümleme anlayışına yaslanan bu kısa bölmede son olarak çocuk korosunun ‘senza misura’ (ölçü dışı) anlayışla yazılan II. partisine dikkat çekmek isteriz. Bu zaman zaman litürjik müziğin ‘arkaik’ vokal ya da yapısal tekniklerine atıflarda bulunan Britten’in yapıta yerleştirdiği önemli ipuçlarından biridir. I. partide de benzer

<sup>46</sup> The Catholic Encyclopedia, cilt XII.

niteliklere rastlamakla birlikte, koronun II. partisi hem ifade, hem yazı olarak Katolik Kilisesi'nin tüm Batı kiliseleri için standardize edilen Gregoryus şarkılarındaki üslûbunu model almaktadır. Bu ikisi arasındaki çarpıcı benzerliği Britten'dan ve günlük-yıllık dua ve âyinlerin hem eski ('neuma'), hem yeni notasyonlarıyla topluca bulunduğu bir kaynaktan<sup>47</sup> alınan örneklerle karşılaştıralım:

II

o-mni-um fi - de-li-um de-fun-cto-rum de poe-nis in - fér-ni, et de pro-fun-do lá - cu :

li - be - ra a - ni - mas

Offert. 2.  
D Omne Jé-su Christe, \* Rex gló-ri-ae,  
lí-be-ra á-ni-mas ó-mni-um fidé- li- um de-functó- rum  
de poénis infér-ni, et de pro-fúndo lá- cu :

(M.M. ♩ = 144.)  
Offert. 2.  
(rit.) Dó-mi- ne Jé- su Chri- ste, \* Rex gló-ri- ae, lí- be- ra á- ni- mas ó-mni- um fi- dé- li- um de- functó- rum de poé- nis infér- ni, et de pro-fúndo lá- cu :

### Ör. 3.2

Ezgisel yalınlık ve durağanlık, merkezdeki tek sesin ezgisel kuruluşun ekseninde yer alması ve ezgisel seyrin bu sesin çevresinden çok uzaklaşmadan gerçekleştirilmesi, hecelerin doğal okunuşundan çıkan bir ritmik biçimleniş bu farklı bağlamların ortak noktasıdır. En belirgin farklılık orijinal örnekte yer yer başvurulan süslemelere rağmen

<sup>47</sup> La messe et L'Office, 1172, 1813.

Britten'in *syllabic* (her heceye bir sesin düştüğü okuma biçimi) uygulamayla yetinmiş olmasındır.

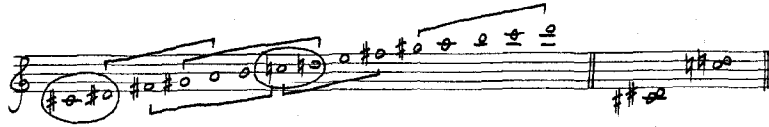
### 5.3.2. *Sanctus Michael*

Bu bölmede çocuk korusu yerini büyük koroya bırakır. Özellikle çocuk korosunun II. partisinin donuk ve “hastalıklı” ifadesi büyük koroda 2’li aralıkların yarattığı çarpıcı enerjik ifadeyle yer değiştirir. Ne de olsa, önceki bölmede dile getirilen “cehennem azâbı, dipsiz kuyuların karanlığı” gibi ifadelerden, bu bölmede Aziz Mikhail’in taşıdığı “kutsal ışığa” gelinmiştir. Önceki bölmede çocuk korosunun ikiye ayrılarak elde ettiği iki farklı kutbu oluşturan Do diyez ve Re diyez sesleri burada başlangıç noktası olarak alınır. Daha önce B9 aralığı biçiminde getirilen bu seslerin birbirine yaklaştırılmasıyla oluşturulan B2 (büyük ikili) aralığı bu bölmenin temel armonik malzemesidir:



Ör. 3.3

Orkestra ve koronun bölme başındaki bu giriş cümleleri ortak bir dizisel malzemenin bulunduğunu gösterir. Yer yer oktatonik, pentatonik ve tam perde oluşumlarına meyletse de bu dizisel malzemenin en belirleyici yönü içerdiği yoğun triton aralıklarıdır; bu malzemenin tutarlı bir modal-dizisel bütünlüğe ulaşması beklenmemelidir. Dizinin bir başka özelliği de ilerde *Hostias* bölümünde duyulacak org eşliğine bir temel oluşturmasıdır. Orgda bölme boyunca yankılanacak eşlik figürü, piyano için özetlendiği biçimiyle, - 8 (eksik sekizli) aralığına dayanmaktadır. İşte bu aralık da sözünü ettiğimiz dizinin yapısı içinde saklıdır.



27 BOYS I & II (*distans*) Marchlike (slower than main tempo, ♩ = 60)  
(*Alla marcia*)

ORGAN (or Harmonium)

Ör. 3.4

Offertorium'un çağrışımlarla yüklü bir bölüm olduğunu belirtmiştik. Bunlardan birini belirtmeden geçmeyelim. Yukarda Ör. 3.3'te korodaki soprano partisiyle Dies irae bölümünün başındaki 4 temel Dies irae motifinden kornlarda duyulan *c* motifi arasındaki ezgisel benzerlik çarpıcıdır. (Bkz. Ör. 2.1.) Bunu metnin anlamı doğrultusunda bir hatırlatma olarak yorumlayabiliriz: “Kutsal bayrağın taşıyıcısı *Mikhail*, onları kutsal ışığın altına geri getirecek.” Dies irae’de de “ölümün bastırılmasından” ve “herkesin tahtın önünde toplanmasından” bahsedilir. Metinde ölüm, yaşam, yeniden diriliş motiflerinin geldiği yerlerde Dies irae bölümünün zengin kataloğuna atıflarda bulunulması beklenmelidir. Özellikle İbrahim’in oğlu İshak’ı kurban etmeye hazırlandığı 4. bölme (*So Abram rose*) Dies irae motiflerinin açık yankılarıyla doludur.

İlk bölme (*Domine Jesu*) Offertorium’a bir ‘giriş’ niteliğindedir. Bu bölmeninse bir ‘geçiş’ bölmesi olduğu söylenebilir. Offertorium açısından asıl kalıcı olan, bir sonraki bölmenin (*Quam olim Abrahae*) Offertorium’un genel çerçevesini çizen ve öbür bölmeleri kapsayacak bir genişlik ve ağırlık taşıyan ‘İbrahim’in temasını’ müziğe taşımasıdır. *Sanctus Michael* bölümünde üç kez tekrarlanan ve 3. bölmenin başında sürpriz biçimde Sol majöre kalış yapan çıkıcı orkestra hareketinin üçüncü tekrarında 4/4 (dört dörtlük) ölçü içindeki ‘sekizlik’ değerler 6 seslik bir ezgisel motifin sürekli tekrarlanmasıyla açık bir 6/8 (altı sekizlik) ölçü düzeni oluşturur. Böylece 4/4 ölçü sistemi bir sonraki bölme olan *Quam olim Abrahae* bölümünün 6/8 ölçü yapısına fiilen girmiştir:



Ör. 3.5

### 5.3.3. *Quam Olim Abrahae-I*

Offertorium'un çekirdeğini oluşturan bu bölme aynı II. bölümde *Dies irae* bölmesinin bölümün en başında ve sonuna yakın iki yerde ortaya çıkması gibi, iki kez duyulur. Oradaki *Dies irae* de, buradaki *Quam olim Abrahae* de içerdikleri tematik malzemeyle ve temalarının bölüm içindeki yaygınlığı ve ağırlığıyla buldukları bölüme damgalarını vururlar. II. bölümde *Dies irae* temasının işlevi neyse, bu bölümde 'İbrahim'in teması' diye adlandırdığımız temanın işlevi de odur. Ama burada, İbrahim'in temasının yaygınlık kazanması başka bir yoldan gerçekleşir. Britten bu temayı bir füg dokusu içinde kullanır. Bu seçimin ne kadar isâbetli olduğu temanın bizzat taşıdığı metnin anlamında saklıdır: "*Senin bir vakitler İbrahim'e ve onun tohumlarına söz verdiğin gibi...*" Metnin burasındaki "söz" ve "tohumlar" sözcükleri *Quam olim Abrahae* bölmesinin 'motto'sunu oluşturur ve tüm bölme boyunca kullanılan metnin tamamı bu cümleden oluşur. Britten'in temayı nisbeten sıkı bir polifon biçim olarak tanımlayabileceğimiz füg benzeri bir doku içinde ele alması "verilen sözün" bağlayıcılığını vurgulamak amacı taşıyor olabilir.

*Quam olim Abrahae-I*'in füğsel dokusunun oluşturduğu bölmeyi bir 'fugato'<sup>48</sup> olarak adlandıracağız. Dolayısıyla, daha önce 'İbrahim'in teması' diye adlandırdığımız tema bu fugatonun 'konu'sunu oluşturmaktadır. Ancak bölme geleneksel bir füg serimi ile başlamaz. Erkek seslerinden duyulan 4 ölçülük Sol majör konu kadın seslerinin Çeken'den verdiği gerçek (*reel*) 'yanıt'la cevaplanır. Füg serimindeki geleneksel

<sup>48</sup> 'Fugato' terimi füğsel üslûpta yazılmış ama kendi başlarına bir füg yapısı göstermeyen kesitler, bölmeler için kullanılmaktadır.



Eksen-Çeken ilişkisini bulduğumuz bu girişin ardından korodaki herbir parti tek tek çeşitli sıraları izleyerek (B-S-T-A; S-B-T-A; B-S-A-T vb.) konuyu sıkıştırılmış biçimde (*stretto*) dokunun içinde defalarca duyurur. Bu yaklaşım konuyu tanıtır tanıtmaz füsnel gelişim düşüncesini ön plana alan bir yaklaşımdır. Fugatoda Britten çoğu zaman konunun yalnızca baş kısmını alıp yalancı girişlerden oluşmuş sıkı bir kontrpuan dokusu oluşturma yoluna gitmiştir. Bu dokunun ayrıntılarına girmeden önce konunun ilginç ritmik yapısına değinmekte yarar var. Temelde ‘üçerli’ alt bölünmeye dayanan konu tam ortasında ‘ikişerli’ alt bölünmeye oturarak bir ‘hemiola’ oluşturur. Bu hemiola konunun öylesine kritik bir yerine yerleşmiştir ki, konunun bütününün ritmik açıdan bir geriye dönüş (*retrograd*) olduğunun altını çizer. Konu tam ortasından ikiye bölünmüş ve orta noktasına kadar olan ritmik değerler konunun ikinci yarısında geriye doğru tekrar etmiştir. Bunun tek istisnâsı uzun değer olarak gelen son notadır. Kalış yapan ezgide bu zorunlu bir değişiklik sayılabilir.

(Hemiola)

(Ritmik simetri akseni)

Ör. 3.6

Fugatonun hâkim ton merkezi Sol majördür. Konuda ve konuya eşlik eden bas partisinde yer yer ‘majör mod’a aykırı alterasyonlara rastlanabilirse de, majör rengin genelde desteklendiği kesindir. Bu bas partisinin ritmik kuruluşu bazen ters aksanlarla ve akıllıca yerleştirilmiş suslarla ‘üçerli’ alt bölünmenin enerjisini arttırıcı bir etki taşır.

Yukarda fugatonun strettoya ve konunun dönüştürülmesine dayanan bir gelişim düşüncesini ön plana aldığımızı söylemiştik. Burada konunun dönüştürülmesini sağlayan ilk işlem ana tematik malzemenin ters çevrilerek kullanılmasıdır. Ezgisel çevrimde aralıklar değil, kullanılmakta olan mod temel alınır. Aslında, konunun çevrilerek geldiği partilerde de, çevrilmeden geldiği partilerde aralıkları değil, tonal bağlamı gözetken bir aktarım anlayışı hâkimdir. Ne parti girişleri arasında oluşan ve fonksiyonel yapıyı sağlamlaştıran aralıklar, ne de konunun ‘reel’ ve ‘tonal’ aktarımları açısından, bir füg seriminde aradığımız türden geleneksel sistematik örgüyü burada bulamayız. Bu karmaşık süreci özetleyerek örneklediğimizde fugatoya damgasını vuran gelişim süreci açıklık kazanacaktır:



Ör. 3.7

Yukardaki örnekte konunun hiçbir kısaltmaya uğratılmadan getirilen taklitleri görülmektedir. Burada 3. girişten itibaren konunun tersine çevrildiği ve strettonun başladığı görülür. Bu girişlerde ilginç olan, konunun düz biçimiyle, çevrilmeden getirilen partilerin birbirinden her zaman T5 aralığı uzaklıkta bulunmasıdır. Giriş sayılarını da belirterek: Sol (1), Re (2), La (4), Mi (6), Si (8). Bir bakıma bir füg serimindeki normal bir T5 aralığı taklidini örnek alan bu uygulama, Eksen'e dönmek yerine T5 aralıklarını art arda dizerek fonksiyonel ilişkinin çemberini kırmaktadır. Bu serimin ardından konu ilk 4 sesi kalıncaya dek kısaltılır. Bu kısaltma partilerin sık girişleriyle stretto niteliğini güçlendiren bir etki büyük oranda, “İbrahim’e ve onun tohumlarına verilen söz”den bahsedilirken “tohumları” sözcüğünün sürekli tekrarlanması sırasında elde edilir. Tüm Yahudi ırkının İbrahim Peygamber’den geldiği düşünülürse İbrahim’in tohumlarının, soyunun yayılma etkisi konunun başlangıç

parçasını alarak kurulmuş strettıyla güçlendirilmiş olur. Bu sözcük üzerinde strettıyla gelen “çoğalma” etkisi ilerdeki cümlelerde de kullanılmaktadır.



Ör. 3.8

Bu bölmedeki füsnel gelişimin bundan sonraki evrelerinde yer yer rastlanan tonal uzaklaşmalara rağmen Sol tonunun etkinliğini koruduğunu; dokuya çalgılardaki trill’ler ve süsleme figürleri eşliğinde uzun sesler eklendiğini; konunun girişinden türetilme aktarımlı motiflerden yoğun stretto içeren bir kesit oluşturulduğu görülür. Bu kesitin sonlarında koroda ve koro partilerini “efektif” biçimde katlayan orkestrada duyulan Do diyez sesi Sol majörü Sol-lidyen rengine büründüren önemli bir katkıdır. Sol-lidyen etkisi stretto dokusunun ulaştığı doruk noktasında, 4 partinin de eşzamanlı olarak duyurulmasıyla apaçık bir hâl alır. Basta Sol majörden konunun orijinali; tenorda T5 yukardan gerçek yanıt; sopranoda konunun tersi; altoda konunun tersinin T5 aşağıdan yanıtı. Orkestra ise *tutti* olarak bu eşzamanlılığı fugatonun en başındaki bas partisinin ters aksanlarıyla destekler ve bölmenin kapanışını gerçekleştirir ve sözü bir sonraki bölmenin (*So Abram rose*) oda orkestrası eşliğine bırakır.

68

S. Jus, Quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-si, et  
A. Jus, Quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-si, et  
T. Jus, Quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-si, et  
B. Jus, Quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-si, et

68

se-mi-ni e-jus.

69 rather deliberate  
(deliberamente)  
CHAMBER ORCHESTRA  
mf Cl.  
mf Str.  
mf Tim.

Ör. 3.9

#### 5.3.4. So Abram Rose

Bu bölme Owen'ın 'Yaşlı Adam ve Oğlunun Meseli' ('The Parable of the Old Man and the Young') adlı şiirinin kullanıldığı bölmedir. Şiirin tevrattaki İbrahim Peygamber'in oğlu İshak'ı kurban ediş öyküsünü yeni bir yorum anlamına gelecek yeni bir son ile anlattığını belirtmiştik. Bu ünlü öykünün yeni yorumuna geçmeden

Britten'in şiirdeki baba ve oğul rolünü bariton ve tenor sololar arasında paylaştırdığını söyleyelim. Solistler hem öyküyü anlatmaktadır, hem de kendilerine ait 'replikleri' seslendirmektedir. Şiir de zaten böylesi bir 'teatral' anlatı odağına yerleşmiştir. Dolayısıyla bölme içinde her iki solist de sık sık söz alarak, birbirine söz vererek, bazen de aynı anda konuşarak sahneyi betimler ve oynar. Şiir tüm anlatısı boyunca tevrattaki yorumu izler: İbrahim'in oğlu İshak'ı alıp dağa çıkması, onu orada Tanrı'ya kurban edecekken bir meleğin çıkagelmesi, bu meleğin İbrahim'e engel olması... Ancak son iki dizede okuru bir sürpriz beklemektedir: İbrahim meleğin sözünü dinlemez ve oğlunu onu istemeyene kurban eder. Burada Owen'ın tek katkısı öykünün bu umulmadık sonu değildir. İbrahim'in bu cinayetinden "Avrupa'nın yarı tohumu"na uzanan bir "katliam" dizisine geçerek öykünün güncelliğinin altını çizer. Owen burada, kutsal öykülerin "ehlileştirilmiş" koruyuculuğunda büyüyen koca bir kuşağın büyük dünya savaşı ardından yaşadığı şoku dışı vuran bir öyküyle, şairlere biçtiği uyarıcılık<sup>49</sup> misyonunun çarpıcı bir örneğini verdiğini düşünmüş olmalıdır.

Bölmenin iç gelişim çizgisi şiirin yukarıda özetlediğimiz aşamalarını örnekseyerek "gündelik" bir hafiflikten, "yaşamsal" bir ağırlığa dek değişen derinliklerde gezinen farklı müzikleri devreye sokar. Bu yüzden önceki Owen bölmeleriyle karşılaştırılamayacak kadar kararsız, kaygan, geçişli kesitler oluşturur *So Abram rose*'un içeriğini. Bölme ana hatlarıyla 4 kesitten oluşur: Hâlâ fugato konusu etkisindeki 1. kesit (*deliberamente; Tranquillo*); ara ara Dies irae motiflerinin duyulduğu 2. kesit (*Lento e misurato; Allegro*); bariton ve tenor soloların birlikte geldiği ve meleğin sözlerini seslendirdikleri 3. kesit (*Lento recitativo*); son olarak, tekrar fugatonun 'üçerli' akışına dönen 4. kesit (*Allegro; pesante*). Bütünü fazla uzun sürmeyen bu bölmenin içinde bunca tempo değişikliğinin olması ilginçtir. Yalnız bu niteliği değil, tonal-modal merkezlerinin de sık sık değişiyor olması, bölmeye yukarıda belirttiğimiz gibi, kaygan ve her an değişebilen bir hava verir.

<sup>49</sup> Britten'in Wilfred Owen'dan partiyonun başına alıntıladığı sözler bu misyonu çok iyi özetlemektedir. (Bkz. 2. bölümde '*Savaş Requiem*'nin Künyesi' başlıklı alt bölüm.)

1. kesit önceki fugato bölmesinin konusunu oluşturan İbrahim'in temasını oda orkestrasında sürdürürken benzer bir ezgi İbrahim rolündeki bariton partisinde yürür. Ancak ilk olarak klarinetten duyulan konuda da sonraki gelişlerinde de sahnenin ve repliklerin paylaşımında küçük biçimsel değişikliklere başvurulur. Ama bu farklı biçimlerin tümü de daha önceki fugatoda karşımıza çıkmış ezgisel formüllerdedir. Bu arada kontrabas, viyolonsel ve timpanide genelde 3'lü aralıklarla ve 'ikileme'lerle sürekli yürüyen bir arpej motifi görülmektedir. Bu çizgiyi kolay yazıya geçirebilmek için Britten üst partide 6/8 ölçüyü sürdürürken bas partisi için 2/4 ölçüyü benimser. Bas partisi zaman zaman yukardaki seslere destek vererek, zaman zaman kendi bağımsız çizgisini izleyerek dokuya pek de anlamlı bir katkı yapmıyormuş gibi durur. Ancak, onun alttan alta yürüyen tehditkâr tonu *Dies irae*'nin *Confutatis* bölmesinden gelip *Be slowly lifted up*'daki bariton soloyu besleyen timpani vuruşlarında somutlaşan top atışlarını boşuna çağrıştırmaz. Bunlar baba ile oğulun ilişkisindeki gizli tehlikeyi açık etmektedir. Bu arada yeri gelmişken birden fazla kaynaktan Britten'in çocukluk çağının mâsumiyetine yapıtlarında her zaman özel bir önem atfettiği belirtilmektedir.<sup>50</sup> *Savaş Requemi*'nde yalnız çocuk korosunda değil, zaman zaman tenor solonun çizgilerinde de böylesi bir mâsumiyetin izleri seçilebilmektedir. Tenor solonun oğul rolüne soyunduğu bu bölmede bu durum özellikle belirgindir. Aşağıdaki örnekte alıntılan kısım İshak'ın üç kez "my father" (baba) diye bağırarak İbrahim'in dikkatini çekmek istediği kısımdır. Bu üç girişimin ortak özelliği üçünün de temelde, T4 aralığına dayanmasıdır. Bu aralığın çocukluk mâsumiyetine atıfta bulunulduğu zamanlarda ortaya çıkması tesâdüf sayılmamalıdır. Hatırlanacağı gibi, *Requiem aeternam*'ın *Te decet* temasında da, bu temanın anımsatıldığı başka yerlerde de T4 aralığı yoğun olarak karşımıza çıkıyordu. Buna ek olarak, aynı aralığın bulunduğu bölmenin 3. kesitinde, bir meleğin âniden İbrahim'e görüldüğü anda, "When lo!" ("Tam o anda!") sözleriyle birlikte duyulacağını da belirtelim.

<sup>50</sup> Tony Palmer'ın 1980'de Britten üzerine yaptığı belgesel filmde (*'A Time There Was...'*) bestecinin arkadaşı tenor Peter Pears'ın bu yoldaki açık ifadelerinin yanısıra, Michael Oliver'ın *Benjamin Britten* adlı kitabında da bu konuya atıflar bulunmaktadır.

Ör. 3.10

Örneğin son ölçüsünde uzun zamandır etkinliğini sürdürmekte olan Sol tonuna ilk kez ciddi bir alternatif gelmiştir: Mi majör akoru. Bu akordan önceki üç ölçüde ortaya çıkan yoğun kromatik ve anarmonik ilişkiler, bol miktarda triton içeren tam perde dizileri bu Mi majör akorunun parlaklığını daha da çarpıcı hâle getirir. Bir çocuğun babasına karşı duyduğu saf sevgiyi betimlediği pekâlâ söylenebilecek bu akor, birazdan çocuğun haklı sorularıyla bulanıverir ve sonunda tamamen duyulmaz olur: “*Şu hazırlıklara, ateşe ve çeliğe bir bak, / İyi ama, bu sunak ateşinin kuzusu nerde?*”

Ör. 3.11

İkinci kesit İbrahim’in İshak’ı kurban etmek için yaptığı hazırlıkların anlatıldığı motifsel açıdan epey yoğun bir kesittir. Tümü Si pedali üzerinde gelir; bu Si sesinin bir sonraki kesitin ‘yeden’ sesi olduğunu belirtelim. Si pedali önceden bildiğimiz ya da ilk kez bu bölmede gördüğümüz pek çok motife ev sahipliği yapar. Fagotta gelen ve korno ile desteklenen ilk motif orijinal biçiminin hemen ardından klarinette ters çevrilmiş olarak duyulur. Arpej içerikli bu motifler, an be an İshak’ın kurban edilmesine yaklaştığımız bu kesitte Dies irae motiflerinin de boy göstermesine tanıklık eder: *A* motifi tahtalardan, *b* ise kornodan duyurulur. Tempo da, genel gürlük düzeyi

de, pedal yoğunluğu da bu süreç içinde artar. Sırada, Owen'ın yapıttaki ilk şiiri, 'Lânetli Gençliğe İlâhi'nin "havada çılgık atan mermileri" vardır. Gerilimin dozu iyice arttığında bariton solo İbrahim'in bıçağı çıkartışını anlatmaktadır: "Çıkardı bıçağını, oğlunu katledecek." Bu sözlere, Dies irae'nin *a*, *c* ve *d* motifleri yoğun biçimde eşlik eder. Kesitin başındaki motif dışında bütünüyle tanıdık motiflerle kurulu bu kesit, yoğunluğuyla, bir tür "resm-i geçit" etkisi yapar. Çünkü burada motiflerin dokuya yedirilmelerine çok dikkat edilmemiş, serpiştirme yöntemiyle bastaki Si pedalinin ve bariton ezgisinin arkasında ikincil bir doku oluşturmaları öngörülmüştür. Baritonun "Çıkardı bıçağını, oğlunu katledecek" dizesini seslendirirken izlediği 3'lü aralıklar sonraki kesitin içinde meleğin emrini seslendiren düo içindeki tenor partisinde hemen hemen aynen yankılanır: "O gurur simgesi koç olsun oğlunun yerine adak."

Bar. Solo *p cresc.*  
And stretch ed  
forth the knife to slay his  
son. When lol

75 As before (♩ = 96)  
Come sopra  
PP Of - fer the Ram of Pride in - stead of him. \_\_\_\_\_  
Opp' - re des Stol - zes Wid - der, nicht den Sohn. \_\_\_\_\_  
PP Of - fer the Ram of Pride in - stead of him. \_\_\_\_\_  
Opp' - re des Stol - zes Wid - der, nicht den Sohn. \_\_\_\_\_

Ör. 3.12

Kesiti bitiren, daha doğru bir ifadeyle bir sonrakine bağlayan, Dies irae *d* motifinin büyük oranda 'oktatonik' diziyi model alan çıkıcı biçimidir. Tam bu noktada bariton soloda açık ve sert bir T4 aralığı duyulur: Meleğin gelişini haber veren bir im olarak... Böylece çocukluktaki bozulmamış mâsumiyetin duyulur imgesi olabileceğini düşündüğümüz bu aralık meleğin takdim edilmişinde de tutarlı biçimde karşımıza çıkıyor.



Meleğin sözlerinin arpın ve yaylıların çok kalın ve çok ince seslerinin oluşturduğu düşsel bir atmosfer içinde her iki solist tarafından seslendirildiği kısa 3. kesit baştan sona Do pedalının etkisindedir. Böylece bir önceki kesitin Si pedaliyle arasında bir tür deforme edilmiş Çeken-Eksen ilişkisi taşır. Solistlerin aynı anda seslendirdikleri *recitativo* her türlü aralıksal ilişkinin çok kırılğan ve yumuşak biçimde kullanılmasıyla, konuşan varlığın aynı anda iki farklı ses çıkartan, sesinde bir “armoni” taşıyan insan-üstü bir varlık gibi duyulmasını sağlar.

74 Slow recitative (Lento recitativo) TENOR freely (ad lib.) in tempo (a tempo) freely (ad lib.)

SOLO *pp*

an an - gel ein En - gel called him out of heav'n, Say - ing, rief - ihm aus der Höh' Und sprach.

Bar. Solo

74

Cham. Orch. *p* Harp (+ Str. sust.)

Gong (with Pad.)

Ör. 3.13

Yukardaki alıntıda dikkat çekilmesi gereken bir başka nokta ise, solistlere eşlik eden arpejlerin ve uzun seslerin yalnızca Do ile Mi sesinden oluşmasıdır. Normal bir Do majör akorundan çok başka tınlayan bu armoni dikkati doğrudan doğruya B3 aralığına çekmektedir. Britten'in 3'lüsü olmayan akorları sık kullandığını biliyoruz. Bu akorları kullanırken, fonksiyonel ortamın tonal bir akorundan çok, modal ortamın aralığa, özellikle de 4'lü, 5'li ve 8'li aralıklarına yaslanan bir armonik birimini devreye soktuğunun farkındadır besteci. Bir M5 (majör beşli) akorunu 5'lisi eksik olarak kullanılırken de, onun olağan bir M5 akorundan ne kadar farklı tınladığının farkındadır.

Bölmenin son kesitinde İbrahim – neden olduğu bilinmez – oğlunu “katleder”. Gerçi Owen öykünün başından beri bu terimi kullanmaktadır; ama Tanrı İshak'ı bağışladığına göre, Tanrı'nın bağışladığını İbrahim'in bağışlamaması, gerçekten başka bir biçimde izah edilemez. Belki Owen, “evlâtlarını” savaşa, ölüme yollayan

iktidar sahipleriyle, devletlerle, hükümetlerle “baba”lık kavramı arasındaki ortaklığa, ilişkiye dikkat çekmek istiyor. Bu bağlamda, hayatındaki tüm bocalamalara rağmen, sözünü esirgemeyen bilinçli bir pasifist olarak Owen’ın portresini bir kez daha çizmekte yarar var. Burada, Britten’in tavrının en az Owen’ınki kadar net olduğuna kuşku yok. Çünkü onun müziği yaşamın, dünyanın bu çıkmazlarının hatlarını keskinleştiriyor, tonlarını koyulaştırıyor. Nasıl bir kuşku anı ise, İbrahim hiçbir şey olmamış gibi, yarıda bıraktığı işi tamamlar. Ona çalgıların yeni ve eski motifleri, trilleri, *crescendo*’ları eşlik eder. Ardından, basların Mi majör arpejleri üzerinde fugato konularına dönülür. Bastaki *Confutatis* motifleri (“cennete doğru uzanan koca silâh”) İshak’ın katlinin ardından gene duyulmaktadır. Fugato konusuna yeniden dönülmesi ise İbrahim’in tohumlarına verilmiş sözü çağrıştıran bir müziksel atıftır. Fugato dokusu içinde koroda taklitli ilişkilerin en yoğun görüldüğü söz “tohumlar” sözüyken bir sonraki bölme olan *Hostias*’da bu yoğunluk Owen’ın şiirinin sonundaki imgeye bırakılır: “*Sonra, birer birer, Avrupa’nın yarı tohumu...*” Tenor ve bariton solistlerin birbirlerinin üzerinde yankılanarak kurdukları bu sahte kontrpuantik ilişki *Libera me*’nin içindeki son ve en büyük *tutti*’de de tekrarlanacaktır. Burada ise onlara eşlik eden, bir yanda, ölmüş İshak’ın giderek sönen, parlaklığını ve etkisini kaybeden (zaten uzun zamandır tonal bağlamını, zeminini de kaybetmiş olan) Mi majör akoru, öte yanda, her anlamda uzak bir ses evreni içinden yankılanan *Hostias* duasıdır.

### 5.3.5. *Hostias*

*Hostias* bölmesi iki katmanlı bir yapı üzerine kurulmuştur. Katmanların biri Owen şiirinin son dizesinin solistler arasında yankılanarak tekrar edilmesine, öbürü, uzaklardan duyulan *Hostias* duasına ayrılmıştır. *Dies irae* içindeki *Lacrimosa* ve *Move him* bölmeleri sırasında da latince ve ingilizce metinler arasında bir birlikte duyulma durumu oluşmuştu. Ama orada bölmeler iç içe geçirilerek birbirlerini yanıtlıyorlardı. Burada ise, farklı müziklerin, dokuların ya da öğelerin aynı zeminin üzerine yapıştırılmış olması gibi bir etki ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, mekânın zeminindeki solistlerle tavanındaki çocuk korusu arasında mekânın bütünü

eşzamanlı olarak izlemeyi gerektiren bir ilişki biçimi oluşur. Ama bu ilişki biçimi eşzamanlılığı zorlayan değil, eşzamanlılıkla zenginleşen, özgürlükçü bir ilişkidir. Dolayısıyla, dokulara konu olan her iki metin de birbirine bütün bütüne ilgisiz kalmasa da, ayrı kanallarda akmaktadır. Gerek zamanın örgütlenişi, gerek müziksel malzemenin örgütlenişi bakımından söz konusu iki katman arasında tam bir bağımsızlık olduğu söylenebilir. Bu bağımsızlığın ne derece ileri bir uygulamayla desteklendiğini örneklendirmek için Owen yorumcularıyla Hostias yorumcuları arasındaki tempo akış farklılığını vermek yeterli olacaktır sanırız: Solistler önceki bölmeden değişmeden gelen *sempre a tempo*'yu (MM. 96) sürdürürken, çocuk korosu *Alla marcia* (MM. 60) akışla yürümektedir. Bununla yetinilmemiş, solistlerin partisine tempolarının “çocukların temposuyla belli bir bağlantı taşımadığı” not olarak eklenmiştir. ‘Güçler’ arası bağımsızlığın yalnız tempolarda değil, müziğin yapısal, mekânsal ve anlamsal parametrelerinde de görüldüğü bir bölmedir *Hostias*. Ama Britten’in, ne kadar bağımsız içerikle yüklü olursa olsun, iki farklı katmanı bir araya koymasının anlamsal bir temeli mutlaka vardır. *Hostias* bölmesinde bunun nedenini tahmin etmek güç değildir. Owen’in şiirinde defalarca tekrar edilen son dize “Avrupa'nın yarı tohumunu, birer birer...” dizesidir. Bu dizeyle İbrahim'in İshak'ı katlederek aynı zamanda Avrupa'nın yarısının da canına kıydığı imâ ediliyor. Yaklaşık dört bin yıllık bir sıçramayla, insanın kaderinde önemli bir değişiklik olmadığını hatırlatması olarak düşünülebilir bu yorum. *Hostias* (Kurban) duası ise özellikle, “anısı bugün hatırımızda olanlar için” ve “onların ölümden yaşama geçmeleri” dileğiyle okunuyor.

İki katmanlı bölme 4 öge üstüne kuruludur: *Hostias* ezgisi, org eşliği, solistlerin kesintili ezgisel kalıntıları ve oda orkestrasından değişmeden gelen Mi majör akorları. Bu 4 ögenin kurduğu dokuyu örneklendirirsek ögelerin oluşan bu doku üzerindeki etkinliği net biçimde görülebilir. Çünkü ögelerin işleyişi belli bir süreklilik taşımaktadır.

Boy  
I & II

Org.

T. Solo

Bar. Solo

Cham. Orch.

una. *pp* *rit./meno*

Ho - sti -

half the seed of Eur - ope, one by -  
 Asid Eu - ro - pas Sa - men, - Mann me -

half the seed of Eur - ope, one by -  
 Asid Eu - ro - pas Sa - men, - Mann me -

Boy  
I & II

Org.

T. Solo

Bar. Solo

Cham. Orch.

- as et pre - ces ti - bi Do - mi - ne lau - des of - fe - ri -

one,  
Mann,

one,  
Mann,

Ör. 3.14

Bu dokunun çok ilginç olan bir yönü de, eşlik eden öğelerin de (org ve oda orkestrası) eşlik ettikleri ezgi çizgilerine hemen hemen ilgisiz olmasıdır. Orgdaki tuhaf eşlik figürü ve armonileri belli ki, 1. bölmenin (*Domine Jesu*) antifonal çocuk korusu dokusunun ve 2. bölmenin (*Sanctus Michael*) iki ayrı yol izleyerek baslardan tize çıkan koro ve orkestra partilerinin bir özetidir. (Bkz. Ör. 3.3 ve 3.4.) Oda orkestrasındaki Mi majör akorununsa, ilk kez, *So Abram rose* bölümünün 1. kesitinin sonunda İshak'ın "baba!" ünlemiyle birlikte duyulduğunu ve o noktadan beri İshak'a eşlik ettiğini biliyoruz. Oysa şimdi, ölmüş olan İshak'ın gittikçe yok olan anısını, giderek donuklaşarak ve gücünü yitirerek, zaten yabancı olduğu ses bağlamından ağır ağır çekiliyor. Eşlik partilerinin oluşturduğu eşlik dokusunun nitelikleri (orgdaki kromatik dalgalanma; oda orkestrasının üflemelerinde ve arpta Mi majör akoru) fazla değişmeden bölme sonuna kadar devam eder. Aslında bu hâliyle, onlar da ayrı birer katman olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, bu bölmede birbirine şu ya da bu ölçüde bağlı dört katman ortaya çıkar ve bölme sonuna dek etkinliğini sürdürür.

Herbir ögenin yarı bağımsız hareketiyle oluşturduğu bu katmanlar uzun soluklu bir *decrecendo*'nun bütünleyiciliği altında belli bir son noktasına doğru uzanır.

Öte yandan, çocuk korusu ile solistlerdeki ezgisel akış sürekli değişime uğrar. Örneğin solistler, aslında bir vuruş kaydırmayla kanonik ilişkiye sokulmuş paralel 4'lüler hâlinde Mi modunu doryen, liden, iyonyen renklerini çağrıştıran 'alterasyonlar' eşliğinde katederler. Burada, aynı missa metnindeki "*Senin bir vakitler İbrahim'e ve onun tohumlarına söz verdiğin gibi*" dizesindeki "tohumlarına" sözcüğünde koro partilerindeki motiflerin taklit ilişkisiyle çoğalarak tüm dokuyu sarması gibi, Owen'ın son dizesindeki "birer birer" sözcükleri de iki solist arasında yankılı bir motif taklitine konu olmaktadır. (Bkz. Ör. 3.14.)

Bölmenin kendi içinde en bütünlüklü ögesi çocuk korosunun Hostias duasıdır. Bu dua ezgisi böyle bir ezginin litürjik müzik içinde gerçekten yer alıp almadını sormamıza yol açacak kadar inandırıcıdır. Tek tek cümleler bağlamında ortaya çıkan bu inandırıcılık, ezginin bütünü düşünüldüğünde, tipik bir Britten kurgusuyla karşı karşıya olduğumuz gerçekliğini dayatır. Hostias ezgisi altı asimetrik cümleden kurulmuş üç evreli bir kompozisyonudur:



Ör. 3.15

Bu ezginin en dikkat çekici niteliği tonalite öncesi aralıklara dayalı modal ve çizgisel seyrin öne çıktığı döneme atıfta bulunan, bütünüyle yatay bir seyir izlemesi ve bu seyir içinde 3'lü aralıklarına özel bir yer vermesidir. Onun litürjik örnekler arasındaki belli bir örnekten yola çıkılarak bestelenmiş olabileceği olasılığını düşündürülen niteliği budur. Ama bütünsel plandaki yapısal özelliği ezginin belli

somut bir hedefe doğru güdüldüğünü açıkça gösterir. Önce onun yapısal evrelerine açıklık getirelim.

La sesinin merkez alındığı ilk evreyi oluşturan üç cümle yavaş yavaş yükselerek La-Mi arasındaki diyatonik alanı doldurur. 4. cümle durak noktasını bir K3 aralığı aşağı (La'dan Fa diyeze) taşır. Son iki cümledeyse bir K3 daha aşağıya, Re diyeze inilir. Dolayısıyla, ezginin seyirinde görülen K3 aralığı yapıyı da koşullayan bir aralık hâline gelmektedir. Böylece ezginin bütünsel seyri Ör. 3.14'te görülen org eşliğinin yapısal çatısı altında gerçekleşmiş olur. Burada ayrıca, art arda eklenen iki K3 aralığının oluşturduğu tritonun (La-Re diyez) da dikkatlerden kaçmaması gerekir:



Ör. 3.16

Hem izlediği seyirle, hem de yapısal özellikleriyle Hostias ezgisi Offertorium'un başındaki *Domine Jesu* bölümünün çocuk korusu 'antifonuna' bir geri dönüştür aynı zamanda. Merkezdeki La sesinin T5 üzerine ve -5 (triton) altına doğru açılan iki ayrı ses alanıyla Hostias duası sonuna doğru nitelik değiştirmekte, baştaki kararlı havasını koruyamamakta, koyulaşmakta, donuklaşmaktadır. Duanın Re diyeze ulaştığı ve en koyu biçimde tınladığı son cümlesinde *Quam olim Abrae* bölümündeki tek dizeye geri dönülmesi ("Senin bir vakitler İbrahim'e ve onun tohumlarına söz verdiğin gibi") yarattığı donuk havayla tutarlı olarak bir kez daha İbrahim'in oğlunu öldürüşünü hatırlatır.

### 5.3.6. *Quam Olim Abrahæ-II*

Bu bölme bir fugato olan *Quam olim Abrahæ-I* (3. bölme) ile aynı dokuda yazılmıştır. Onun aldığı konunun tersini almakta, kurgusuna ise bütünüyle sâdik kalmaktadır. 3. bölmeyle bu bölmeyle karşılaştırdığımızda, konunun yönü ve parti

girişlerinin oluşturduğu aralıkların yönü açısından tam bir çevrim kurgusuyla karşılaşırız. Burada bütün aralıklar modal merkezin de yer değiştirmesiyle birlikte, Sol'den Mi'ye, K3 aşağıya kaydırılmıştır. (Aşağıdaki örneği Ör. 3.7 ile karşılaştırınız.)



Ör. 3.17

Görüldüğü gibi, burada da konunun tersinin parti girişleri arasında aşağı doğru T5 aralıkları oluşmaktadır. Britten böylece, olası bir fonksiyonel çerçeve oluşmasını engellemekle kalmaz, 3. bölmede katmer katmer açılan fugatoyu, açarken izlediği sırayı geriye doğru işleterek toplar. En belirgin farklılığı Mi tonundan (burada Mi minör baskın olduğuna göre, bir bakıma, 3. bölmenin ilgili tonundan sayılır ve konunun çevrimine de uygun bir tonal zemin hazırlar), çok daha *sotto* (bastırılmış, kuru) bir ifade içinde gelişmesidir. Özellikle kapanış kısımları bakımından her iki fugato karşılaştırılacak olursa birincinin sonundaki büyük *crescendo*'ya karşılık, 'pianissimo'dan daha yukarı çıkmamış ikinci fugatonun sonunda derin bir sessizliğe gömüldüğü görülür. Tüm hareketine ve enerjik motifsel dağılımına rağmen ikinci fugatonun bu özelliği, eski *Quam olim Abrahae* metni tekrar edilse de, yeni anlam bağlamının kaygılarını beslediğini gösterir. Fugato konusunun partilere paylaştırılmasında da bütünüyle bir simetri anlayışının güdümünde kurgulanan bu bölmenin önceki fugato bölmesiyle kurduğu sıkı ilişki sayesinde sağlam bir Offertorium gövdesi elde edilmesine katkısı olmuştur.

\*

Uzak öykülerde, dinsel metinlerde sorunlar bir ölçüde de olsa çözüme kavuşmuş olabilir; ama, "modern zamanlar" ve özellikle savaşların yarattığı büyük acılarla geçen 20. yüzyıl o çözümlerin, o uzlaşmaların bugün bize barışı getirmediğini,

getirmeye yetmediğini gösteriyor. Burada yapıtın doğal mekânı olan katedralde dinleyicinin bulunduğu konumu ‘şimdi’, ‘şu an’ olarak tanımlarsak, koronun konumu uzak geçmişten, solistlerin konumunu ise yakın geçmişten yaşama ve ölüme dair yorumlar aktaran bir ‘ses’ olarak düşünmek mümkündür. Bu ‘ses’lerin arasındaki tını ve tonlama farklılıklarının İbrahim’le İshak’ın öyküsünün Owen şiirindeki farklı yorumdan kaynaklandığı açıktır. İbrahim ile oğlu İshak’ın öyküsündeki beklenmedik (hattâ bir ölçüde, inançsızlığın göstergesi olan!) bu son, kutsal kitaptaki öykünün yakın geçmiş içinden seslendirilen, hiç de yanlış sayılamayacak bir yorumudur. Wilfred Owen’a acılarını yaşadığı ve içinde can verdiği 1. Dünya Savaşı’ndan bu yorumu yaptıran gerçeklikte önemli bir değişiklik olmadığını; şiirde dile getirilenin *Savaş Requiem*’nin ilk seslendirilişlerini izleyen ve çoğu 2. Dünya Savaşı’na tanıklık etmiş dinleyicilere hiç de yabancı gelmediğini tahmin edebiliriz.

Britten, üretimi düşünüldüğünde, dinsel mesellere zaten hiç de uzak sayılmaz. 1952’de yazdığı *Canticle-II (Abraham and Isaac)* adlı yapıtı özellikle Offertorium bağlamında çok önemlidir. Offertorium’un birinci ve ikinci fugatosu (*Quam olim Abrahae*) ile 4. bölümü (*So Abram rose*), büyük oranda, Britten’in *Savaş Requiem*’nden yaklaşık 10 yıl önce yazmış olduğu bu yapıtıdaki fikirlerle yürümektedir. Alto solo (İshak), tenor solo (İbrahim) ve piyano için yazılmış bu yapıtla *Savaş Requiem* arasında önemli ortak noktalar ortaya çıkar: Bazı kesitler bütünüyle aynı malzeme ve dokunun taşınmasıyla (*So Abram rose*, meleğin görüldüğü 3. kesit), bazıları yalnız ortak motiflerin kullanılmasıyla (*So Abram rose*, İbrahim’in bıçağını hazırladığı 2. kesit ile İshak’ı katlettiği son kesit), bazılarıysa tematik malzemenin tüm dokuyu belirlemesiyle (*Quam olim Abrahae, I-II*) kurulur. Aslında, fugatonun konusunu oluşturacak tema *Canticle-II*’de henüz biçimlenmiş değildir. Britten burada taklitli olmakla birlikte, çok daha gevşek bir kontrpuantik dokuyla yetinmektedir. Gerek füselsel girişlerin daha çok belirginlik taşıması, gerekse missa metninde İbrahim’in ve onun tohumlarının Tanrı kelâmını arkalarına almış oldukları gerçekliğinin altının çizilmesi, Britten’in fugatoyu gerçek bir ‘konu’ ile kurmasını zorunlu kılmış olmalıdır. Bunun yanı sıra, *So Abram rose* bölümünde ilk kez karşılaştığımız bazı motiflerin de *Canticle-II*’den geldiği görülmektedir. Ama bu motifler o yapıtta başka bir bağlamın üzerinde oturmaktadırlar. Malzemeleri



arasındaki ortaklık bunca açık olan iki yapıt arasındaki en büyük farklılık, elbette, öykünün sonunda yaşanır: *Canticle-II* de meleğin sözünü tutan İbrahim dağda bulduğu koçu Tanrı'ya kurban eder, İshak kurtulur. Bu hava içinde Tanrı'ya övgüler sunarak kapatırlar sahneyi. Bu sürece tizlerden kalınlara doğru inen Eksen akorları eşlik eder ve uzun bir pedal armonisi gibi zemini hiç terk etmezler. Aynı fikir *Hostias*'ın içinde tizlerden kalınlara doğru, içerik değil ama renk değiştirerek inen Mi majör akorlarında da bulunabilir. Ama bu daha çok İshak'ın beklenmedik katliyle ortada kalan bir ünlem işareti gibi bütün bütün ölesiye varlığını sürdürür.



#### 5.4. Sanctus

IV. bölüm Sanctus (Kutsal) Owen şiirinin bölümün en son bölmesine yerleştirilmesi yüzünden *Savaş Requiemi* içinde litürjinin en ağırlıklı etkiye sahip olduğu bölümlerdendir. Soprano solo ile koronun son bölmeyle dek bölüm boyunca etkin biçimde görev almasıyla litürjinin IV. bölüm üzerindeki etkisi pekişir. Bu bakımdan, ‘Sanctus’un missa geleneği içindeki yerine biraz yakından bakmakta yarar vardır. Ayrıca, Britten’in bu bölüm için Owen’dan seçtiği şiirin nitelikleri göz önünde bulundurulacak olursa IV. bölümün anlamca ikiye bölünmüşlüğü netlik kazanır. Bir yanda “Tanrı’nın hârikalarına ev sahipliği yapan dünya ve cennetin” tanıklığı, öte yanda “yaşamın yenilenemezliğinin ağırlığıyla çökmüş omuzlarıyla ve ölümün daralttığı yüreğiyle” başka türlü bir dünya tasarımının tanıklığı... Bu niteliğiyle IV. bölüm başladığından çok farklı bir havada sonlanır; bu âni değişimle, biraz da, V. bölümü (Agnus Dei) hazırlama amacı güder.

Sanctus’un litürjinin tarih içinde izleri en erken ortaya çıkmış bölümlerinden biri olduğu söylenir. “*Kutsal, kutsal, kutsaldır / Orduların kralı*” diye başlayan metnin kaynağı Eski Ahit’in İşaya kitabındaki benzer ifadedir: “*Orduların Rabbi kuddüstur [kutsaldır], kuddüstur, kuddüstur.*”<sup>51</sup> Âyin sırasında, bu sözlerin yek vücûd olmuş inananlar kitlesi tarafından hep bir ağızdan bir tek ses üzerinde bağırarak seslendirildiği, gerisinse alçak sesle tekrar edildiği belirtiliyor.<sup>52</sup> Britten’in IV. bölümde, bu litürjik geleneği litürjinin öngördüğünden de daha köktenci bir biçime dayandırdığı görülür. *Sanctus* bölmesi soprano ve vurmaların Fa diyez üzerinde yapılan bir girişle açılır. 2. cümlede benzer bir kurgu bu kez Do sesi üzerinden tekrarlanır. Bu girişin ardından gelen kesitte tüm koronun çok hafif biçimde mırıldanarak metnin “*pleni sunt coeli et terra gloria tua*” (“*yer ve gök Senin zaferinle dolu*”) dizesini defalarca tekrarladığı duyulur. Britten’in soprano solo ile koro arasındaki görev paylaşımını saptarken yaptığı seçim bütünü son derece kısa

<sup>51</sup> *Kitabı Mukaddes*, Eski Ahit, İşaya, bap vi, 3.

<sup>52</sup> *The Catholic Encyclopedia*, cilt XIII.

olan ‘Sanctus’ metninin katmanlarına ilişkin önemli fikir verir. Metinde geçen “orduların kralı” ifadesi Katolik Ansiklopedisi’nde<sup>53</sup> belirtildiğine göre, kökeni çoktanrılı dinlere dek uzanan, Yahudiliğe oradan taşınmış bir kavrama atıftır. Kavramın bu en eski bağlamında, tanrı ay, ordusu ise yıldızlardı. Yahudiler içinse, Tanrı, meleklerinin oluşturduğu ordunun başındaydı. Katolik litürjisinde ise cemaat, bu melekler ordusunun durmaksızın “kutsal, kutsal, kutsal” diyerek Tanrı’yı taçlandırmasını örnekseyerek âyinler sırasında aynı biçimde bağırır. (Sanctus’un litürjideki öbür adı, ‘meleklerin ilâhisi’dir.) Bu tekrarlı ifade herhangi bir metnin arkasından seslendirilebilir. Bu hâliyle de biraz bağımsız bir nitelik taşır. Britten’in bu “yüksek sesli” ifadeyi soprano solonun parlak anlatımına bırakıp asıl parlak koro gücünü ‘Hosanna’ya saklamak istemesi anlaşılabilir bir şeydir. Çünkü ‘Hosanna’ her ne kadar incil çevirilerinde çevrilmeden bırakılan bir söz olsa da, eski yunancada ‘kerem eyle’, ‘lutf eyle’ anlamında (‘Alleluia’ gibi) bir yakarıdır ve iki kez tekrarlanır. Ayrıca missa metnindeki hâliyle, “*En yücelerde Osanna!*” ünlemiyle gelen bir coşkunun ifadesi olduğundan orkestra desteğindeki koroyla seslendirilmesi daha uygundur. Mervyn Cooke bu coşkulu bölmede Britten’in özellikle Re majör tonunu seçtiğini, tüm bakırların ve özellikle de trompetlerin parlak etkisi altındaki *Hosanna*’nın Barok geleneğinin törensel tonalitesi Re majörü çağrıştırdığını yazar.<sup>54</sup> Kaldı ki, Britten’in yalnızca bu metinsel akışla yetinmeyip ‘Hosanna’ metninin altına bas partisinde ‘Sanctus’ sözcüğünü ısrarlı bir Eksen pedali oluşturacak biçimde eklediği görülmektedir. Hosanna’nın tekrarları arasına giren ‘Benedictus’ (‘Kutlu’) kısmı ise Sanctus metnin ayrılmaz bir parçasıdır; Tanrı’nın zaferlerini yücelttikten sonra onun adıyla gelenin de kutlu olduğunu söyleyerek (*Benedictus qui venit in nomine Domini / Rabbin ismile gelen mübârek olsun*) övgüyü bütünler.

Britten bütün bölümü 6 bölme altında örgütler. Bölmelerin beşi missa metninin müziklerine, sonuncu bölme Owen’ın ‘The End’ (‘Son’) adlı şiirine ayrılmıştır. İlk iki bölme giriş niteliğindedir. Bölümün ana gövdesini oluşturan bölmeler bitişik olarak tasarlanmış 3., 4. ve 5. bölmelerdir. ‘Sanctus’ asıl sözünü bu bölmelerde

<sup>53</sup> The Catholic Encyclopedia, cilt XIII.

<sup>54</sup> Bkz. (2), COOKE, 70.

söyler. Yalnız metinsel dönüş olgusu değil, tonal merkezin tekliği de bu bölmeleri güçlü bir bütünlüğe sokar. Britten bu yapısal bütünlüğe karşın bölmeler arasında önemli kontrastlar arar. Bu durumu I. bölümün (Requiem Aeternam) farklı tınlayan bölmeleri yapısal bir bütünlük içinde bir araya getirişine benzetebiliriz. Son bölmenin yarattığı kontrast ise, artık, “kontrast” kavramıyla açıklanması mümkün olmayan derin bir karşıtlıktır. ‘Hosanna’ coşkusunun doruğunda bıçakla kesilir gibi kesilen akış apayrı bir yöne yönelir: Missa metninin “*En yücelerde Osanna!*” sından, Owen’ın “*ve kurumayacak engin gözyaşı denizlerim*”ine giden yolu hızla kat eder.

1. *Sanctus...* (Soprano solo ve orkestra)  
*Liberamente* / Fa diyez-Do tritonu
2. *Pleni sunt caeli...* (Koro ve orkestra)  
*Lento* / La tonu (Çeken bağlamı)
3. *Hosanna...(-I)* (Koro ve orkestra)  
*Brillante* / Re majör
4. *Benedictus...* (Soprano solo, koro ve orkestra)  
*Molto tranquillo* / La tonu (Çeken bağlamı)
5. *Hosanna...(-II)* (Koro ve orkestra)  
*Brillante* / Re majör
6. *After the blast of lightning...* (Bariton solo ve oda orkestrası)  
*Molto lento* / Re-La bemol tritonu

#### 5.4.1. *Sanctus*

Bölümün ilk iki bölmesi, ‘Sanctus’un litürji içindeki özgün yerine ilişkin ip uçlarıyla doludur. Bu bölme madeni vurma çalgılar eşliğinde soprano solonun yaptığı bir giriştir. 2. bölmede (*Pleni sunt caeli*) koro ve orkestranın yaylıları ve tahta üflemeleri yazıya dahil olur. Bu kurgunun bir benzerini daha önce, *Dies irae*’nin *Liber scriptus* bölümünde de görmüştük. Orada da tek metin soprano soloyla koro arasında paylaşıyor, bu paylaşımın metindeki anlamsal katmanlılığı ortaya çıkartması bekleniyordu. *Sanctus*’un metninde de benzer bir katmanlılığı aramak

yanlış olmayacaktır. Ancak buradaki katmanlılık anlamsal düzeylerden çok, litürjinin uygulanışında ortaya çıkan roller ve mizansen gereğidir. İkisi de giriş niteliği taşımakla birlikte, herbiri farklı tempo, tını, anlatım ve dokuda yazılmış olan *Sanctus* ve *Pleni sunt caeli* bölmeleri Britten'in söz konusu litürjik verileri değerlendirmiş olduğunun belirtisidir.

Roma'da değilse de, çoğu batı kilisesinde missaların *Sanctus* bölümlerinde, genelde el çanlarının, zillerin çalınması bir gelenek hâline gelmiştir. Britten bu geleneği epey geniş tutulmuş bir vurmalar grubunun metal çalgılarının 'tremolo'suyla değerlendirir: Fa diyez ve Do seslerine akort edilmiş antik ziller ve çanların yanısıra, vibrafon, glockenspiel ve piyano da bu tremoloya katkıda bulunur. Bu arada *Savaş Requiemi*'nin temel yapısal ögesi tritona da dönülmüş olur. Hatırlanacağı gibi, III. bölüm (Offertorium) boyunca triton tam perde ve oktaton eğilimli dizilerde hep dolaylı yoldan karşımıza çıkmıştı. Yapıtın ilk tritonu olan Do-Fa diyez aralığının açık biçimde duyulduğu son bölüm *Dies irae*'nin sonundaki koral, *Pie Jesu* bölmesidir. Dolayısıyla, *Sanctus* bölmesi de Do-Fa diyez tritonunun çok açık biçimde görüldüğü bölmeler gibi yapıtın akışını ana yapısal eksene bağlayan bölmelerdendir. Metal vurma çalgıların oluşturduğu tınısal zemin üzerinde duyulan soprano solo bir 'zafer ilâhisi', bir övgü olan *Sanctus* metninin girişini parlak bir biçimde okur. Sopranonun solosundaki özelliklere geçmeden ona eşlik eden tremolonun ilginç ve anlamlı bir özelliğine dikkat çekelim. Britten bu tremolo için özel bir işaret kullanır ve nasıl icrâ edileceğini partisyona koyduğu bir notta açıklar: "Azar azar yapılan bir *accelerando* eşliğinde özgür tremolo." Mervyn Cooke uzak doğunun madeni zilleriyle yapılan bu tipik özgür tremolo hareketinin ve bunun getirdiği "doğu müziği tadının" 6. bölmede Owen'ın "*Patlayan şimşeklerin ardından, Doğuda,*" diye başlayan 'Son' ('The End') adlı şiirindeki "Doğu" kavramının ilhâm ettiği bir "oryantal lezzet" olabileceğini söyler.<sup>55</sup> Hattâ daha da ileri giderek, bu tremolo etkisinin Britten'in müziğine Endonezya gamelan müziği etkisi olarak girdiğini savlar. 1956'daki Endonezya ve Japonya gezilerinin

<sup>55</sup> Bkz. (2), COOKE, 71.

izlenimlerinin henüz çok taze olduğu düşünülecek olursa bu sav çok da yanlış sayılmamalıdır. Soprano soloda her ikisi de basamak (*appoggiatura*) sayılabilecek iki ‘yabancı’ sesin (Mi, Sol diyez) dışında, pekâlâ, tek sesli kabul edilebilecek bu giriş ölçülerini aynı vurmalar grubunun periyodik Fa diyez vuruşları eşliğindeki ‘melizmatik’ soprano solosu izler:

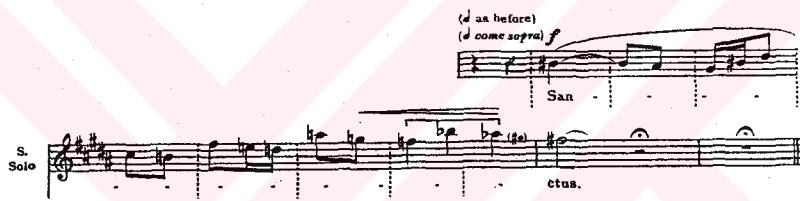
4. SANCTUS

Ör. 4.1

Bu solo genel olarak, M5 akorların oluşturduğu arpejlerle kurulmuş bir aşağı iniş hareketi oluşturmaktadır. Kullanılan üç akor sırasıyla, Si majör, Sol majör ve Fa majör akorlarıdır. Bu akor sırası aslında tritonu oluşturan Fa diyez-Do bekar sesleri arasındaki bağlantıyı tonal çağrışımlı öğelerle kurmanın yollarından biridir. Hatırlanacağı gibi, buna benzer bir yol I. bölümün *Te decet hymnus* bölümünde de izlenmişti ve yazıyı 12-sese varan bir kapsama ulaştırmıştı. Buradaki soprano soloda da aynı durumla karşılaşırız: Kullanılan öğeler bütünüyle tonal içeriklidir; ama kurulan aktarım düzeneği sayesinde, bu öğeler arasındaki saf tonal çağrışım değil, tritonu oluşturan aykırı akorsal ilişkiler ön plana çekilir. Bu durumu şöyle de dile getirebiliriz: Britten’in yapıtının odağına yerleştirdiği triton aralığı özü gereği saf tonal yapı öğeleriyle bağdaşmazlık içindedir. Bu da, kullanılan öğelerin yalınlığıyla bu öğeler arasındaki ilişkinin karmaşıklığı arasında bir orantısızlık yaratır. Öte yandan, o bu aralığı bazı yerlerde ısrarla tonal öğeler üzerinden görünür kıldığından, yazısı tritonun tonal öğeler üzerindeki deforme edici etkisine çeşitli yollardan tanıklık etmekte ve bu durum çoğu zaman tonal akorlardan yola çıkan bu yazının

doğallıkla aşırı kromatik bir dokuya yönelmesine, hattâ potansiyel bir 12-ses ortamı oluşturmasına neden olmaktadır. Sopranonun yukardaki solosunda 3 ses tekrarı dışında tam bir 12 ses dizisi izlenmiştir. Ama hemen hatırlatalım ki, Britten'in bu yaklaşımıyla tonal bağlamı gözeten ilişkilere bir tazelik, bir yenilik getirme kaygısı taşımamasından söz edilemeyeceği gibi, 12-ses bağlamına katkı yapmak gibi bir sorunu olmadığı da ortadadır.

Vurmaların periyodik olarak tekrarlanan Do pedali üzerinde, sopranonun genel melizmatik nitelikli 2. cümlesi bu kez yukarıya doğru yönelir. İlk cümlede olduğu gibi, 5'li akor oluşumlarına dayanmakla birlikte, bu kez bu ögeyi biraz gizler: Arpej biçimi bir yerde açıkça ortadadır, bunun dışında akor yapıları T5 aralığının yukarı aktarımlarında somutlaşır:



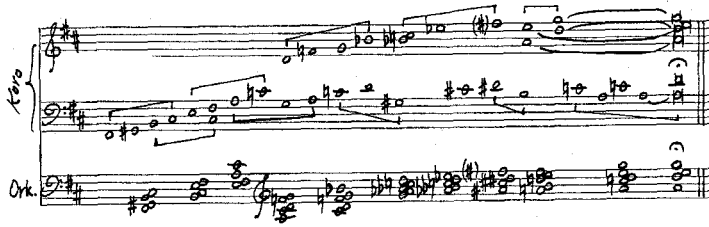
Ör. 4.2

Bu örnekteki gizli arpej yapılarını açılırsak Sol diyez majör, Si majör ve Re majör akorlarıyla karşılaşırız. Bu da 1. cümlede Fa diyezden Do bekar yapılan bağlantının geri dönüşüdür: Si diyez (Do bekar)-Fa diyez. Yukardaki üç akor bir yönüyle Dies irae'nin majör-minör renklerinin birbirine karıştırılmasıyla "melezleştirilmiş" bağlantılarını da çağrıştırır niteliktedir.

#### 5.4.2. *Pleni Sunt Caeli*

Girişin 2. ayağını oluşturan 2. bölme yaylıların ve tahta üflemlerin desteğinde koronun herbiri ikiye ayrılmış partilerinde gelen uzun seslerin birbiri üzerine binerek yığılması kurgusuna dayanır. Bu genel kurguya korodaki herbir partinin tek ses üzerinde "*pleni sunt coeli et terra gloria tua*" ("yer ve gök Senin zaferinle dolu") sözlerini özgür biçimde sürekli tekrar etmesi dokunun asıl ilginçliğini oluşturan

niteliktir. Tek ses üzerinde sözlerin sürekli ve hızlı biçimde tekrar edilmesi ister istemez, *monotonik* teknikle seslendirilen litürjik örnekleri çağırıştırır. Baslarda tek sestten başlayan süreç 12 sesi kat ederek ve tizlere doğru yayılarak La-Re-Mi-Sol seslerinin oluşturduğu akor üzerinde son bulur. Tüm koro partisini indirgeyip bunun üzerinde orkestra eşliğinde duyulan uzun sesleri eklersek tüm dokuyu örnekteki gibi yazmak mümkün olur:



Ör. 4.3

Burada da görüldüğü gibi, tüm süreç kütle hâlinde bir yükselme hareketidir. Eklenen seslerin oluşturduğu yatay çizgi de, giren partilerin buldukları sesi tutarak oluşturdukları ve zaman içinde bir yandan oluşan, bir yandan değişen düşey öge de, genelde ‘pentaton’ yapıların etkisi altındadır. Bu dokuda armonilerin oluşmasında belirleyici olan, eski seslerin “tazeliğini kaybederek” yok olması, bunların yerine yeni seslerin armoniye katılarak ona yeni bir renk vermesidir. Böylece sürekli biçim değiştirerek yükselen bir armonik oluşum tüm bölme boyunca koroya eşlik eder. Sürecin başında (Fa diyez, Sol diyez, Si, Do diyez) ve sonunda (La, Re, Mi, Sol) iki ayrı pentatonik yapıyı açıkça duyuran bu oluşuma kesitin ortalarında pentatonik aralığını kaybetmesine neden olan bazı ek sesler katılır. Kesitin ortasından sonuna kadar olan süreçte bir “aydınlanma” etkisinden söz edilebilirse de, tüm süreç tonal çağrışım yapmayan akorların çözülmeyen armoniler hâlinde birbirine bağlantısı olarak görülebilir. Dolayısıyla, asıl “aydınlanma”, hattâ “parlama” etkisi için *Hosanna*’nın girişi beklenmelidir.



### 5.4.3. *Hosanna-I*

‘Requiem missası’ nın bir tür ‘Alleluia’sı olan ‘Hosanna’ aslen ‘Sanctus’ un övgü havasına çok iyi uyan, onu bütünleyen bir “vecd”, bir “aşkınlık” ifadesi olarak çıkar karşımıza. Dolayısıyla, Britten’ in bu bölme yi herbiri birbirinin üzerine, daha yukarıya ve daha parlak biçimde yükselmek isteyen koro partilerinin ve onları destekleyen çalgıların birbirleriyle yarışması biçiminde tasarlaması çok etkilidir. Hattâ bu yarışma ve rekâbet olgusu partileri bu kez çok net biçimde duyurulan Eksen (Re majör) etkisinden ayrılmaya, ondan bağımsızlaşmaya, “kurtulmaya” yönlendirir. Partiler “yerçekiminden kurtulmak” istercesine yükselmek, Re majörün bağlayıcılığından çıkmak isterler ve bunu bölmenin ortalarında bir ölçüde başarırlar. Burada dengeyi sağlayan ve tüm armonik karşıtlıkların güvenli biçimde gerçekleşmesini sağlayan, bölme boyunca devam eden Eksen pedalidir.

Bütün bölme değişmezliği ve motifsel karakter kazanması yüzünden ‘Hosanna motifi’ diye tanımlanmayı hak eden bir motif üzerine kurulur. 1. ve 2. *Hosanna* bölmeleri boyunca koro partileri bastaki Eksen pedali dışında (ki baslar durmaksızın “Sanctus” sözcüğünü tekrarlarlar), taklitli girişleriyle yalnız “*Hosanna in excelsis*” (“*En yücelerde Osanna!*”) cümlesini seslendirirler. Herbiri ‘divisi’ olarak üçe ayrılan partilerin en üstteki hattı bir T5 aralığı oluşturacak biçimde yukarı çıkıp ilk sese geri döner. ‘Divisi’ partilerin oluşturduğu öbür seslerle birlikte bir M5 akoru oluşturan ve ‘Hosanna motifi’ ne asıl karakterini veren bu akor “Hosanna” sözcüğüyle birlikte mutlaka duyulur. “In excelsis” sözü ise her zaman farklı ezgisel kıvrımlarla karşılanır. Burada ilginç olan nokta, motifin ‘senkop’ içermesidir. Tahta ve bakır üfleme çalgıların Hosanna motifini ‘ünison’ dan çalarak koroya verdiği desteğin senkopsuz olması, oluşan dokuda tuhaf bir dalgalanma ve kabarma etkisinin ortaya çıkmasına yol açar:

Ör. 4.4

Başka partilerin girişleriyle Re majörle ilişkisi giderek zayıflayan ve sonunda Eksen pedalının bağlayıcılığı dışında Eksen tonuyla hiçbir bağlantısı kalmayan motiflerin izlediği aktarım süreci ve bu sürece eşlik eden pedal sesinin izlediği süreci özetleyelim. Burada, bas partisinin pedali oluşturan Re sesini işleyerek öbür partilerde giderek yabancılaşan armonileri destekleyen bazı sesler duyurduğu görülür:

Ör. 4.5

Hosanna motifinin aktarılacağı seslerin (motife temel oluşturan M5 akorunun kök sesleri) seçiminde izlenen yol başta T5 aralıkları izler, sonradan Re majör gamının içermediği seslerin özellikle seçildiği görülebilir. Motiflerin başlangıç sesleri sırayla Re, Sol, Do bekar, Mi, Re diyez, Fa diyez, La diyez, Do diyezdır. Dolayısıyla, buradan çıkacak M5 akorları bol miktarda diyez ve çift-diyez içerecektir. Britten'in bu tizleşme etkisiyle müziğin biraz da psikolojik yönüne dönük bir ayrıntıyı gözettiğini, buradan "en yücelerde" kine, "en yükseklerdeki" ne atıfta bulunurken artık bizi toprağa, yere (tonaliteye) bağlayacak bir bağın kalmadığını düşündürmek istediğini söyleyebiliriz. Benzer kesitlerde olduğu gibi burada da 'kümülatif'

anlamda bir 12-ses kullanımıyla karşılaşırız. Yukardaki indirgeme boyunca M5 akorlarının sesleri toplamda 12 sesin tümünü sağlamaktadır. Bölmenin geri kalanı Eksen akoru üzerinde yapılan yankılanmalardan oluşur; bastaki bazı işleme sesleri dışında bu akora basınç oluşturan hiçbir armoni geçmez.

#### 5.4.4. *Benedictus*

İki *Hosanna* bölmesinin arasında üç bölmeli biçimlerin orta bölmesi gibi duran *Benedictus* Çeken fonksiyonunun ağırlık kazanmasıyla belirginleşen orta bölmelere benzer. Büyük bir tonal uzaklaşma göstermemesine rağmen, tempo, genel müziksel karakterler, tematik ve motifsel malzeme, dokusal oluşum ve seslendirdiği metnin anlamsal ve retorik içeriği bakımlarından *Benedictus* kendisini çerçeveleyen *Hosanna* ile karşılaştırıldığında tipik bir ‘orta bölme’ niteliği taşır. Bu nitelikleri kısaca dökümleyelim: *Hosanna*’nın parlak (*Brillante*) havasının ardından son derece sakin (*Molto tranquillo*) ve samîmi bir akış ve tonlama gösterir. Genelde işleme olarak kullanılan K2 aralıklarının belirleyiciliğinde, ‘legato’ etkisi yüksek, yumuşak bir ezgisel kıvrım bölmenin temel motifidir. Önceki bölme gibi işleyişinin odağına M5 akorunu ve T5 aralığını almakla birlikte, T5 aralıklarının özellikle paralel biçimde kullanılmasıyla ezgideki ve eşlikteki ‘legato’ etkisi artar. *Hosanna*’nın ‘polifon’ sayılabilecek dokusunun yanında, *Benedictus* soprano soloyla koroyu diyalog içine sokan ‘responsoryal’ bir dokuya yaslanır. *Hosanna*’nın anlamsal iletişiyle karşılaştırıldığında *Benedictus* açık bir ‘alçak gönüllülük’ ifadesidir. Önceki bölmede birbiriyle yarış, rekâbet içine giren partiler ya da partisel ilişkiler burada birbirleriyle uzlaşma içindedir; söylediklerini karşılıklı destekler, onaylarlar.

*Benedictus* çok yalın tınlayan, ama bu yalınlığının altında ilginç biçimsel, armonik, dokusal nitelikler barındıran bir bölmedir. Temelde iki öğeden kuruludur: Ezgi ile bas. Ezgisel malzeme başta soprano soloyla koro arasında el değiştiren, sonradan hem sopranoda hem koroda bağımsızlaşarak aynı anda farklı yönlere gelişen ve sürekli olarak paralel 5’lilerin eşliğinde ilerleyen modal içerikli bir

yürüyüştür. Bu yürüyüşün en çok tekrarlanan hareketi La-Sol diyez-La işlemesi La sesine bir tür merkez kimliği kazandırır. Buna benzer merkezi bir kimlik, paralel 5'li hareketlerinde ortaya çıkan Re sesi için de geçerli sayılabilir. Ancak bas partisinin hareketi ve kritik kalıplarda La'ya verdiği destek La'yı daha etkili bir merkez saymamızı gerektirir. Bölme boyunca ısrarla sürdürülen bu paralellik olgusu net biçimde, paralel 5'lilerin yoğun olarak kullanıldığı tarihsel dönemlere atıfta bulunmaktadır. Mervyn Cooke bu 'paralelizmi' ortaçağ *organum*'unun kalıntısı olarak görür ve Britten'in bu yolla missa metninde dile getirilen dinsel kavramların uzaklığını ve tarihsel başkalığını, bağlamsal farklılığını vurgulama amacı güttüğünü belirtir.<sup>56</sup> Ancak bu müzik, ortaçağ *organum*'undan belki daha da çok erken 15. yüzyılın 'iki yedenli' 'Lidini kalıpları' nı çağırıştır. Lidyen rengeyle ortaya çıkan bu olanakta hem Eksen sesi, hem de onun 4'lüsü birer yeden sesiyle paralel olarak işlenerek iki merkezli modal bir çekirdek oluştururlar. Aynı, *Benedictus*'un koral 'nakaratında' olduğu gibi:

The image shows a musical score for a section of a Mass, likely the Benedictus. It features a Soprano Solo part and a Chorus part. The Soprano Solo part is marked 'Very quietly (molto tranquillo)' and 'pp'. The Chorus part is marked 'pp' and 'uniso. pp'. The Piano and Organ part is marked 'pp' and 'w.w.'. The lyrics are 'Be-ne-di-ctus, be-ne-di-ctus qui'. The score is in G major and 4/4 time.

Ör. 4.6

Bu paralellığın karşı kutbunda yer alan 2. öge olan bas partisi bir yandan değişmez sesleriyle 'pedalsi' bir nitelik kazanırken, öte yanda, oldukça geniş bir ses alanını aktive etmesiyle ezginin genel durağanlığıyla çelişen bir renk değişikliğine ulaşır. Bu

<sup>56</sup> Bkz. (2), COOKE, 56.

bas çizgisinde Britten'in tonal merkezin temsiliyetiyle ilgili tasarrufunun ipuçlarını bulmak mümkündür: Ezginin kalış yaptığı bütün ölçülerde, bas partisinde de La üzerindeki kalışı destekleyen bir Mi-La hareketi görülür. Basın bu belirleyici seyrinde bir başka önemli ipucu da, üst partilerde yer alan boş 5'lilerin B3'lerini her zaman bas partisinde bulmamızdır. Bas partisinin işleyişi bir kez bu biçimde tasarlanınca ve paralel 5'liler tüm bölmede ezgiyi bir gölge gibi izlemeyi sürdürünce, yazının tüm öğeleri bütünüyle 'Benedictus ezgisinin' belirleyiciliğinde oluşur.

Bölmenin asimetrik cümle yapısı müziğin yalınlık içindeki karmaşıklığına iyi bir örnektir. Koro başlangıçta 'nakarat' benzeri responsoryal bir yankılamayla soprano soloda yavaş yavaş biçimlenen Benedictus ezgisini her seferinde Re-La seslerine bağlar. Bu arada, ezginin biçimleniş sürecinin aynı zamanda bir uzama, genişleme ve başkalaşma süreci olduğu ortadadır. Bu süreci besleyen en verimli yazısal yöntemler motiflerin tekrarlanması ve aktarılmasıdır. K2'lerden oluşan Benedictus motifi bu bölmenin motifsel gelişimine kaynaklık etmekle birlikte, kendisi hiç değişmeden kalır. Önce soprano solonun, ardından da koronun izlediği aktarım sürecini besleyen ikincil çerçeveyi pentaton yapılar oluşturur. Bölmenin sonuna doğru belirginlik kazanan çıkıcı çizgilerde ise açık lidyen etkilerine rastlanır. Bölme karakteristik Benedictus motifinin birkaç kez tekrarlanmasıyla Re-La sesleri üzerinde, bu kez 3'lüsünden tamamen mahrum edilmiş olarak (gene, literatüre uygun biçimde) son bulur.

#### 5.4.5. *Hosanna-II*

*Hosanna*'nın ikinci gelişi bir tür 'koda' havasında, kısa ve yoğunudur. *Hosanna* motifinin anlatımsal işlevi ilk bölmede (*Hosanna-I*) karşılığını bulmuştu; burada ise, bölümün bütünlüğünü sağlamak üzere bir kez daha hatırlatılması söz konusudur yalnızca. Bu yüzden de ilk bölmede gördüğümüz uzak aktarımlar burada yoktur. Bas partisindeki Re pedali korunmakla birlikte, Re sesinin işlemelerinin sayısı azalmış; buna karşın, motifin bölme sonundaki sıkışmalarıyla *stretto* etkisi artmıştır. (Ör. 4.5 ile karşılaştırınız.)



Ör. 4.7

Bu bölmenin de sona ermesiyle Sanctus içindeki 'requiem missası' metinleri son bulmuş olur. Bölümün son bölümünde Wilfred Owen'ın 'Son' ('The End') adlı şiiri devreye girerek Sanctus'u Agnus Dei'ye bağlar. Agnus Dei'de ise iç içe serimlenen iki metinden (Agnus Dei metni ile Owen'ın 'Ancre Kıyısında Bir Çarmıh' adlı şiiri) Owen şiiri bölümü açacaktır. Böylece, *Savaş Requiemi*'nde ilk ve son kez bir bölüm bir Owen şiiriyle biter ve yeni bölüm bir başka Owen şiiriyle başlar.

#### 5.4.6. After The Blast Of Lightning

Owen'ın Sanctus içindeki şiiri ('Son') Britten'in Sanctus'un latince metinlerini müziklendirirken izlediği yolun çok dışında açılımlar içerir. Yalnız anlamsal ileti bakımından değil, müziksel tavır bakımından da gerek *Hosanna*'nın, gerek *Benedictus*'un çok dışında kalan bir ifade bu bölmeyle damgasını vurur. Bu durum bir bakıma 'Lânetli Gençliğe İlâhi' adlı Owen şiirinin I. bölüm (Requiem Aeternam) içinde yarattığı çarpıcı karşıtığa benzetilebilir. Ama tam da aynı durum söz konusu değildir. I. bölümde adı geçen Owen şiirinin yarattığı etki bu şiirin 'requiem' kavramlarıyla konuşmasından, her iki metin arasında çok önemli ortak noktalar bulunmasından kaynaklanıyordu. Oysa burda metinler arasında görünür, çarpıcı ortak noktaların yok denecek kadar az olması bir yana, anlattıkları, dile getirdikleri arasında ilişki kurmak o kadar kolay değildir. Kısaca, sorunları farklıdır her iki metnin de. Dolayısıyla, müziklerinin ayrı yönleri bakması da doğal karşılanmalıdır. O zaman, Britten'in 'Son'u Sanctus bağlamı içine taşımasında nasıl bir anlam aranmalıdır?

Soruya cevap verebilmek için iki metin arasındaki az sayıdaki ortak kavramdan yola çıkılabilir. Sanctus metni “orduların başındaki Rabbin kutsallığından”, “tüm dünyanın onun izzetiyle dolu oluşundan” söz eder. Bu bir tür dünya tasarısıdır. ‘Son’ adlı şiirindeyse başka bir dünya tasarısına tanıklık etmektedir Owen. ‘Son’da betimlenen dünyanın ordularındansa “ricat borusu sesleri” yükselmektedir. O dünyada ölüm baş köşededir; yaşamın yenilenme olasılığı yoktur. Şiirde “Yer’e kulak verildiğinde” hiç de iç açıcı şeyler duyulamayacaktır: Orada “ağrıyan bir yürek”, “kadim yara izleri” ve “gözyaşı denizleri” bekler bizi. Metaforik olarak biri yukarı, göğe (“in excelsis”), öbürü aşağı, yere (“earth”) bakan bu iki metnin anlamsal farklılığı, *After the blast of lightning*’in daha ilk ölçüsünde, önceki bölmenin (*Hosanna*) Re majör Eksen akorunun uzamaya devam eden Eksen sesinin üzerinde bariton solodan duyulan Fa bekar sesiyle ortaya çıkar, Mi bemolle pekişir. Klarinetin Re majör arpejleri kararan havadaki bulutları dağıtmaya yetmez.

BARITONE SOLO  
pp (held back) (markkohaltend)

Af - ter the blast of lightning from the East,  
Nach fer-ner Blit - ze ank-ken - der Ge - walt,

ff lively

pp gliss. (white)

Cham. Orch. express.

Ör. 4.8

Zaten bir sonraki cümlede aynı arpej motifi obuadan La bemol majör akoru üzerinde duyularak Sanctus’un ilk bölmesinden beri gizlenen triton aralığını tekrar gündeme taşır. Bölme boyunca triton aralığı ezgisel ilişkilerin içinde sık sık çıkacaktır karşımıza.

Yukardaki örnekte arpej motifi diye tanımladığımız motif, aslında, ters hareket ilkesiyle iç içe geçirilmiş iki arpej figüründen oluşur. Bu figürlerden üstteki belli bir akor yapısına uymaz; iki ayrı T4 aralığının yön değiştirerek kullanılmış biçimini andırır (La-Mi, Sol-Re). Bu figürler ritmik ve ezgisel nitelikleriyle yapıt içinde daha önce kullanılmış belli bir motifi işaret etmemekle birlikte, Dies irae ve özellikle Confutatis motiflerinin bir çağrışımı olarak düşünülebilirler. Bu motifin ne gibi bir

işlev taşıdığına gelince, şiirin 4. dizesinde buna bir cevap bulmak mümkündür: “*Vericat borusu çaldığında bronz ufkundan batının.*” *Savaş Requiem*’nin ihmâl edilmeyen zengin çağrışımlı imgelerinden biri de “boru sesleri”dir. Hem savaş alanının, hem de ‘gazap gününün’ ayrılmaz parçası haberci borular İngilizce metinde de Latince metinde de izi sürülmesi hiç zor olmayan türlü arpej figürleriyle çoğunlukla bakır çalgılardan, bazen tahta üflemlerden, ender olarak yaylılardan duyulurlar. İşte bu bölme bu figürün yaylı çalgılarda da farklı biçimlerde yoğun olarak ortaya çıktığı bir bölmedir. Şiirde “doğu” ve “batı” sözcükleri geçiyor. Büyük harfle başlayan bu sözcükler simgesel anlamlarıyla kullanılmış olmalı. “Doğu’da patlayan şimşekler” ile “Batı’dan yükselen ricat borusu” belli ki, Owen’ın öldürüldüğü I. Dünya Savaşı’nın savaşan cephelerini temsil ediyor ve müttefiklerin Almanya karşısında zor durumda olduğu bir çatışma ânına atıfta bulunuyor. Betimlenen kuşku yok ki, bir yenilgi sahnesidir. II. bölümün *Confutatis* (*Lânetliler*)’den hemen sonra gelen ve top sesleri arasında *Dies irae* motiflerinin duyulduğu *Be slowly lifted up* bölmesiyle bu bölme arasındaki ortaklıklar çarpıcıdır. Birbirinin türevi olan *Dies irae* ve *Confutatis* motifleri arpej yapıları sayesinde her türlü dokuya kolayca sızabilir, her anlatımı destekleyebilirler:

The image shows a musical score for a section of a Requiem. The top staff is labeled 'Bar Solo' and contains the lyrics: 'and ceased, And, by the bronze west, long re-reat is blown.' The bottom four staves are for strings: Violin II (Vi. II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Db). The score includes dynamics such as *pp* (pianissimo) and *sfz* (sforzando), and a tempo marking *And.* (Andante). The music features arpeggiated patterns in the strings.

Ör. 4.9

Şiirin üç kıtasının herbiri ayrı bir tempo ve doku altında müziklendirilmiştir: İlk kıta (*Molto lento*) yaylıların korali eşliğinde timpaninin gümbürtüsü ve üflemlerin arpej figürlerinin görünüp kaybolduğu nisbeten gevşek bir doku üzerinde seslendirilir. “Yaşam’ın bedenleri yenilemeye” gücü yetip yetmediğiyle ilgili soruların yer aldığı 2. kıtadaysa (*Agitato e stringendo*) biraz önce üflemlerin



duyurduğu arpej motifinin burada yaylılarda dokuyu yürüten temel eşlik motifi hâline geldiği görülür:

94 Agitated and pressing forward  
(Agitato e stringendo)

Bar. Solo  
- new līve be - die? / - fe. meh - ken?

Cham. Orch.  
cresc.

Ör. 4.10

Bariton solonun bu eşliğin üzerinde sorularını sıralarken izlediği ezgi çizgisi neredeyse her kıvrımında çok net olmayan bir çağrışıma başvurur. “Doldurur mu Can damarlarını gençlik iksiriyle yeniden?” cümlesi I. bölümün *What passing bells* bölümünde ısrarla duyurulan ‘Te decet teması’nın kıvrımlarından birini (“gözlerinde parlayacak vedâların kutsal pırıltıları”) uzaktan da olsa çağrıştırır:

Bar. Solo  
cresc.  
Fill the void veins of Life - a - gain with youth,  
Füllt Er A - dern mit neu - er Ju - gend an -

T. Solo  
cresc.  
but in their eyes Shall shine the ho - ly  
in ih - ren Blick Wird schei - nen Ab - schieds -

T. Solo  
glim - mers of good - byes. The  
- glanz - auf sie zu - rück. Ihr

Ör. 4.11

Şiirin son kıtasıysa (*Largamente*) Britten’in yazısına, onun müzik yazısının oluşturduğu kataloğa yabancı sayılabilecek dokusal etkiler taşır: Tınısal “efektlerin” öne çıktığı ve motifin başkalaşmasında en ileri (en soyut) evreyi temsil eden gevşek bir doku... Gerçekten de, bir etki olmanın ötesinde bir önem taşımayan bu doku modeli yapıt açısından önemli bazı yapı öğeleri (triton, 6’lı aralıkları) içermekle birlikte, özünde, şiirdeki yaşam tanıklığının getirdiği yorgunluk, acı ve ölümün anlatılmasına uygun, işlevsel bir zemin hazırlar. Bu dokusal kesit aslında oktagonik dizinin açıkça duyurulduğu ve 6’lı aralıkları özellikle önem kazanan bir arpej figürünü hem bariton solo partisine, hem de eşlik partisine yerleştirildiği bir girişle

başlar. Bu yazıyı iki kutuplu sayabiliriz: La bemol merkezli arpej figürü ve Re merkezli bas figürü. Burada da eşzamanlı tritonal yapılanmaya rastlıyoruz.

95 broadly  
(largamente)

Bar. Solo  
Age? Tod?  
When I do ask white Age he saith not so:  
Als ich das Al - ter frug, sagt' es nicht mehr:

Cham. Orch.  
Str., Ob.  
Hn.  
Timp. Dr.  
f  
express.  
ppp

Ör. 4.12

Bölmenin başındaki arpejlerin nasıl başkalaştığına ve apayrı bir dokusal bağlama nasıl kolayca adapte olduklarını göstermek bakımından aşağıdaki kesit ilginçtir. Arpejlerde ve armonilerin karşılıklı ilişkisinde triton aralığının öne çıkmasından öte büyük bir değişiklik yoktur. Ama etki, bölmenin başındaki enerjik girişin neredeyse bütünüyle tersini gösterir: “Daralıyor öfkeli yüreğim, ağrıyla. Ölüm bunun adı.”

96 Quietly  
(Tranquilla)

Bar. Solo  
My fire heart shrinks, ach-ing, It is death. Mine  
Mein Feu - er - herz bricht schmer - zend, leib so me. Und

Cham. Orch.  
Fl.  
Cl.  
Hn.  
ppp

Ör. 4.13

Bu arada bariton solo çağrışımlarla, göndermelerle yüklü çizgisini sürdürür. Bu kez, gene, ‘Te decet teması’na dayanan temel motifiyle, yapıttaki ilk Owen şiiri ‘Lânetli Gençliğe İlâhi’den “ve hüznü taşradan çağırın borularda” dizesinde, tenor

solonun ezgisel benzerliği dikkat çeker: “Şeref kazanmayacak asla kadim yara izlerim.”

Bar. Solo *pp*  
 Mine an-cient scars shall not be glo-ri-fied,  
 Und auch kein Ruhm in mei-nen Nar-ben liegt,

T. Solo *p*  
 And bu-gles call-ing for them from sad-shires.  
 Und Horn-sig-nal-wei-ter ruft an ihr. Ohr.

Ör. 4.14

*After the blast of lightning* bölümü üç kesitli değişken karakterli akışına karşın, denebilir ki, tek bir motifin etkinliğinde kurulmuştur. Kaba bir tanımlamayla ‘arpej motifi’ diye adlandırdığımız bu motif her kesitte farklı bir görünüme bürünmekle birlikte temel niteliğini değiştirmez: Bu motif aslında, biri düzenli (akorsal) öbürü düzensiz (aralıklsal) iki ayrı arpejin ters hareket oluşturur biçimde birleştirilmesiyle elde edilir ve bu temel niteliğini tüm başkalaşım sürecinde korur.

\*

Dies irae’yle birlikte yapıtın ‘serim’inin büyük oranda tamamlandığını, Offertorium’la ‘gelişme’ süreçlerinin etkinlik göstermeye başladığını söylemiştik. Bu saptamanın IV. bölüm Sanctus için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de, Sanctus’un ilk bölümü (*Sanctus*) bilinen Fa diyez-Do tritonunun yeni bir yorumunu; 3. bölümü (*Hosanna*) Dies irae’nin en önemli motifinin yapısal temeli olan M5 akorunun aktarımlarını; 4. bölümü (*Benedictus*) II. bölümdeki *Liber scriptus*’tan gelen T5 aralığının armonik olanaklarını içermektedir. Ama ‘gelişme’ olgusunun en açık görüldüğü bölmeler Owen şiirlerinin kullanıldığı bölmelerdir. Yapıtın başından beri Owen bölmelerinin müzikleri esneklikleri, geçirgenlikleriyle tüm missa metinlerinin müziksel birikiminden yararlanır, bu birikimin sınanacağı ikincil bir zemin oluşturur. Yapıtı dilsel ve müziksel bütünlüğünü veren en temel kurgusal niteliklerden biridir bu. Sanctus’un son bölümü (*After the blast of lightning*) yapıtın

belleğinden sayısız ögeyle çağrışıma girer, onlara örtük açık atıflarda bulunur. Onları beklenmedik anlarda, beklenmedik biçimlerde karşımıza çıkarır.

*Savaş Requiemi*'nin ilk üç bölümünde litürjik olanla olmayan arasında bulduğumuz bütünlük olgusu Sanctus'ta biraz zaafa uğramış gibidir. Missa ve Owen metinlerinde gene anlamsal ortaklıklar yer almasına, bu ortaklıkların müziksel ortaklıklara gerektiği kadar yansımaya rağmen, IV. bölüm ortadan ayrılmışçasına iki ayrı parçadan oluşmaktadır. Bu hâliyle, Sanctus'ta yer alan Owen şiiri ('Son') "madalyonun öbür yüzünü" işaret eder ve sözü doğallıkla, Agnus Dei'nin kırılğan lirizmine bırakır. Bu akışta Owen'ın Agnus Dei içindeki şiirinin ('Ancre Kıyısında Bir Çarmıh') payı büyüktür. Bu bilinçli anlamsal bölünmüşlüğü dışında, pek çok müziksel öge Sanctus'u bütünler: M5 akorlarından elde edilen farklı arpej biçimleri, triton aralığının farklı sesler ve biçimler üzerinde defalarca yeniden türetilmesi ve sonunda baştaki tritonal merkeze (Do-Fa diyez) geri dönülmesi. Ayrıca belirtmek gerekir ki, yapıtın bu noktasında artık bölümlerin kendi içlerindeki bağımsız bütünlükten değil, örtük çağrışımlarla ya da somut göndermelerle *Savaş Requiemi*'nin herhangi bir noktasına bağlanarak oluşabilecek bir bütünlük olgusundan söz etmek gerekir. Dolayısıyla, küçük ölçekte, kısa erimli bir bütünlük modelini savunmanın, bulunduğumuz bu noktada pek bir anlamı kalmamış, geniş ölçekli, yapıtın bütününe hesaba katan bir değerlendirme zorunlu hâle gelmiştir. Hattâ, kendi içinde son derece bütünlüklü bir kurguya yaslanan V. bölüm Agnus Dei için bile gerekli olan, yapıtın bütününe gözetken bu bakıştır. *Savaş Requiemi*'nin bir sahne yapıtı gibi gelişim gösteren, bir sonuca doğru hızla akan çizgisi bunu zorunlu kılar.

## 5.5. Agnus Dei

*Savaş Requiemi*'nin V. bölümü tüm yapıtın en kısa, en bütünlüklü bölümüdür. Tek bölmelidir, bir tek müziksel akış fikri üzerine kurulmuştur. Bu nedenle öbür bölümlerdeki bölme yapılanma bu bölümde görülmez. Yapıttaki 1. 'güç' (koro ile orkestra) ile 3. 'gücü' (tenor solo ile oda orkestrası) bir müzikal kurgu içine sokarak aynı bütünlük içinde eritir. Bu, kelimenin tam anlamında bir erimedir. Çünkü Agnus Dei'yi bir araya getiren parçalar kendi bütünlüklerinin ötesinde bir bütünlük oluşturur biçimde örgütlenmişlerdir. Bölümü taşıyan 2 temel öge vardır: Koro, orkestra ve oda orkestrasındaki 'ostinato' ezgisi ile tenorun solosu. Ostinatonun yürütülmesi görevi koro ile büyük orkestra ve oda orkestrasındaki yaylılar tarafından üstlenilmiştir. Bu ostinato ezgisi sayesinde yapıtta ilk kez 'güçler' arası görev paylaşımında farklı bir ortaklık yaşanır: Agnus Dei'ye dek hep farklı müziksel öğeleri ve akışları paylaşan bu odaklar, ilk kez burada tek bir ögenin birleştiriciliği altında buluşurlar. 1. 'gücün' yaylıları ve tahta üflemeleriyle 3. 'gücün' yaylıları, bütünlüğünü bozmayacak biçimde ostinato ezgisinin yürütülmesi görevini paylaşırlar. Bu partiler genel olarak geniş bir ses alanına yayılsa da temelde bir bas partisi gibi işler. Değişmeyen ostinato çizgisinin üzerindeki partiler tenor solodaki ezginin kıvrımlarına göre sürekli bir değişiklik ve yenilenme içindedir. Dolayısıyla, bas partisindeki bu sâbit çizgiyi 'basso ostinato' ('inatçı bas') ya da 'ground bas' diye tanımlamak da yanlış olmaz. Tenor soloyaysa oda orkestrasının üfleme ve vurma çalgıları eşlik ederler. Böylece öğeler, 'güçler' ötesi bir örgütlenme uyarınca dağıtılmış olur. Bu yeni yaklaşım, Agnus Dei'de 'güçler' arası dengelerin ve işlevsel paylaşımın yapıtta daha önce gördüğümüz eşzamanlılık ilişkilerinden daha farklı biçimde kurulduğunu göstermeye yeter.

Agnus Dei'nin ("Allah[']ın] kuzusu"<sup>57</sup>) normal missalar ('yaşayanlar missası') içinde bağımsız bir bölüm olarak yerini bulması, daha önceden âyinlerde bir formül olarak kullanılmış olmakla birlikte, 7. yüzyıla rastlar.<sup>58</sup> *Agnus Dei* son derece kısa bir

<sup>57</sup> *Kitabı Mukaddes*, Yeni Ahit, Yuhanna, Bap I, 29, (s. 93).

<sup>58</sup> H.T. HENRY, *The Catholic Encyclopedia*, cilt I.

fomülün âyin sırasında rahip tarafından yüksek sesle 3 kez tekrarlanmasıyla elde edilen bir bütündür: ‘Yaşayanlar missası’nda 2 kez “*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*” (“*Dünyanın günahını kaldıran Allah kuzusu, bize merhamet eyle*”), 3. tekrarda “*miserere nobis*” yerine, “*dona nobis pacem*” (“*bize barış ver*”) eklemesi yapılır. ‘Requiem missası’nda (‘ölüler missası’) ise bu formülde küçük bir değişiklik yapılır: Bütün “*miserere nobis*”ler yerine, “*dona eis requiem*” (“*onlara istirahat ver*”); son formülde yer alan “*dona nobis pacem*” yerineyse, “*dona eis requiem sempiternam*” (“*onlara ebedi istirahat ver*”) sözleri eklenir. Burada Britten’in ilginç bir seçimiyle karşılaşıyoruz. Besteci *Agnus Dei* formülünün tekrarlarında litürjinin isterlerine bağlı kalmakla birlikte, arkadaşı Peter Pears’in isteğiyle<sup>59</sup> formülün son tekrarının ardına “*dona nobis pacem*” cümlesini ekleyiverir. Bu küçücük ekleme katı litürjiye son derece insani bir katkı getirir. Çünkü missa metnine yaptıkları dolaylı atıfların, çağrışımların dışında, aslında başka bir öykünün anlatımını üstlenen tenor ve bariton sololardan biri ilk kez kendisi için saptanan sınırların dışına çıkmıştır. Bu ilk kez, büyük bir kurgunun (*Savaş Requiem*’nin büyük kurgusunun) parçalarından biri olarak belli bir işlev yerine getirmek üzere tasarlanan bir rolün kendi öz işlevi dışında bir işleve soyunması anlamına gelen “ürpertici” bir değişikliktir. Olağan bir kurgu ögesinden beklenmeyecek bir bilinç, bir olgunluk ürünü olan bu “müdahalenin” Philip Reed’in kuşkularını haklı çıkarır biçimde Pears’dan geldiğine iknâ olmak zor değildir.

“Allah kuzusu” ifadesi litürjik kaynaklarda ve kutsal kitaplarda çok sık geçer. Tümünün temelinde Eski Ahit’te kanı akıtılarak kurban edilen “lekesiz kuzu” kavramı yatar. Kanıyla ölümü insanlardan uzak tutan ve inananlara “vaadedilmiş toprakların” kapılarını açan bu hayvan saflığın, lekesizliğin, iyi kalpliliğin timsâlidir.<sup>60</sup> Kanıyla “dünyanın [Eski Ahit’te, İsrail’in] günahlarını kaldırır”. İşte bu rol Yeni Ahit’te İsa’nın üzerine geçer. Hıristiyanlık inancına göre, “İsa bizim günahlarımızın kefareti kendisi kanıyla ödemiştir”. *Agnus Dei*’nin bu anlamsal arka planı *Savaş Requiem*’nin V. bölümünün genel müziksel niteliğine de damgasını vurur: Bölüm tatlılıkla, yumuşak biçimde akan ostinato çizgisinin üzerindeki soylu

<sup>59</sup> Bkz. (2), COOKE, 36.

<sup>60</sup> H.T. HENRY, *The Catholic Encyclopedia*, cilt I.

ve kırılğan tenor ezgisi tarafından biçimlenir. Ostinato çizgisi tüm kromatizmine rağmen, özünde, II. bölümün (Dies irae) *Recordare Jesu pie (Hatırla iyi kalpli İsa)* bölmesinin modal arılığını taşır.

Agnus Dei'nin bir başka belirleyici niteliği ise her zaman litürjik eklemelere uygun bir metin oluşudur.<sup>61</sup> Litürji tarihi aynı "Kyrie eleison"da olduğu gibi, Agnus Dei'ye yapılan önsöz, arasöz ve sonsöz niteliğindeki metinsel eklemelerle doludur. Bu eklerle Agnus Dei'nin orijinal metni arasında bazen çok sıkı bir anlamsal ortaklık, bazen yalnız yüzeysel bir adlandırma ortaklığı bulunabilir. Bu tarihsel gerçekliğin önemli tarafı, Britten'in missa metnine yaptığı ve *Savaş Requiemi*'nin ayırıcı niteliği hâline gelen Owen eklemelerine bereketli bir alan açmasıdır. Belki de bu sayede, missa metniyle Owen şiiri ilk kez gerçekten ortak bir müziksel zemin üzerine inşa edilebilmektedir. Bu durumun bir benzeri de son bölümde (Libera me), *Let us sleep now 'In paradisum'* bölümünde gerçekleşecektir. Burada son olarak, Agnus Dei duasının tekrarlı yapısının litürjik müzik örnekleri üzerindeki belirleyici etkisine değinmek gerekir. H. T. Henry'nin *Katolik Ansiklopedisi*'ndeki makalesinde özetlendiği kadarıyla, dua sözlerinin 3 kez tekrarlanması dua ezgilerinin oluşturduğu cümlelerin çeşitli biçimsel olanaklar taşıması sonucunu doğurmaktadır.<sup>62</sup> Ezginin hiç değişmeden kalması (a-a-a), her seferinde değişmesi (a-b-c), başa dönüşlü bir biçim alması (a-b-a) ya da asimetrik bir düzen içermesi (a-a-b; ya da a-b-b) olasılık dâhilindedir. Britten'in Agnus Dei duasını taşıyan ostinato'su elbette, bunlardan ilkinde girer (a-a-a). Ancak bölümün analizinde de görüleceği gibi, tenor solonun 4. cümlesine eşlik eden ikinci ostinato çizgisinin birincinin ters çevrilmesiyle elde edilmiş olması müziksel biçimde bir a-b-a etkisi yaratmaktadır. Ama hemen ekleyelim ki, Agnus Dei'de bir metinsel olanak olarak ortaya çıkan ve pek çok ortaçağ ve modern çağ bestecisinde karşılığını bulan 'simetri' anlayışı Britten'in müziğinde yalnız bir biçimsel örgütlenme değil, aynı zamanda bir yapısal örgütlenme olarak da ostinato ezgisinin içeriğinde hak ettiği karşılığı bulmaktadır.

\*

<sup>61</sup> H.T. HENRY, *The Catholic Encyclopedia*, cilt I.

<sup>62</sup> H.T. HENRY, *The Catholic Encyclopedia*, cilt I.

Partisyon üzerinde herhangi bir belirti olmamasına rağmen, IV. bölüm *attaca* ile V.'ye bağlanır. *Savaş Requiemi*'nin 1964 yılında Londra'da Royal Albert Hall'da yapılan icrâsının görüntü kayıtlarında yapıttaki 3. 'güç' olan Owen yorumcularını yöneten besteci Sanctus'un son bölmesi *After the blast of lightning*'deki bariton soloyu hemen Agnus Dei'nin tenor solosuna bağlayıverir. Oysa bunun dışındaki tüm bölüm aralarında önemli nefes boşlukları bırakılmaktadır. Britten'in bu tercihinin keyfi olmadığını; Sanctus'un doğal olarak ikiye bölünen iletisinin ikincisiyle (*After the blast of lightning*) Agnus Dei arasında bir köprü kurulduğu; hem solist değişikliğine rağmen aynı 'gücün' kullanılması, hem "tonal" renk ortaklığı bulunması gibi özelliklerin bu iki bölümü birbirine yaklaştırdığı düşünülebilir. Hatırlanacağı gibi, Sanctus Fa diyez-Do tritonuyla başlamış, *Hosanna* ve *Benedictus*'un Re tonunda kurduğu bütünlüğün ardından gelen *After the blast of lightning*'in sonundaki belirsizlik belli bir çözüme kavuşturulamadan tritonal çözümsüzlüğün bileşenlerinden biri olan Fa diyez sesine bağlanmıştı. Bu durum Agnus Dei'nin başında bir kez daha duyurulan Fa diyez sesinin Si minörde dengeyi bulmasıyla son bulur. Dolayısıyla, Sanctus bütünlüğünü bir bakıma Agnus Dei'nin içinde bulmuştur diyebiliriz. Bu da her iki bölümü birbirine yaklaştıran etmenlerin başında gelir.

Agnus Dei'nin üzerine kurulduğu 'ostinato' çizgisi 5/16 (beş onaltılık) ölçü düzenine oturur. Ama bu ölçüyü 'aksak' diye tanımlamak çok doğru olmayabilir. Çünkü tempo çok ağırdır ve her alt bölünme (onaltılık) bir vuruş gibi alınır: *Lento* (onaltılık = 80). 5/16 ölçüdeki 5 sayısının iç gruplandırılışı, ostinato çizgisinin düzenli sürdürüldüğü cümlelerde (2+3; 3+2) düzenindedir:



## 5. AGNUS DEI

Slow  $\frac{1}{2} = 80$   
(Lento) TENOR SOLO *p*

One e - ver hangs where shelled roads  
Er im - mer hängt so Fen - er

CHAM. ORCH. *str. pp smooth*  
*pp Bas. espress.*

Ör. 5.1

Ancak cümlelerin bağlantı noktalarında ostinato çizgisinin de deforme olmasına bağlı olarak, bu düzen bir ölçülüğüne değişir (2+3; 2+3).

T. Solo

too lost a limb,  
sein Bein ver - lor.

Cham. Orch. *pp*

T. Solo

But His di - sci - ples hide a - part;  
Die Jün - ger flohen Ihn, Ihn, be - siegt,

Cham. Orch. *pp*

Ör. 5.2

Ostinato ezgisi salınımından da anlaşılacağı gibi, inişi doğal Si minör, çıkışı Do majör çerçevesinde biçimlenen bir yanaşık harekettir. Bu ezgisel hareket sırasında Si-Sol arasındaki 9 sestem Re diyez hariç 8'i duyurulur (bkz. Ör. 5.1). Ostinato çizgisinin deforme olduğu ölçüde (bkz. Ör. 5.2) buna 3 ses daha (La, La diyez, Sol diyez) eklenir ve ostinato çizgisi 11 seslik bir toplama ulaşır. Ama ostinato çizgisinin belirleyici niteliği bu kromatik potansiyeli değil, inici ve çıkıcı hareketine çerçeve oluşturan Si minör ve Do majör gamlarıdır. Bu gamlar aynı, yapıtın başındaki Requiem Aeternam bölümünün *Te decet hymnus* bölümünde olduğu gibi Fa diyez-Do tritonunu açımlayan birer tonalite ögesi, birer tonal gönderme olarak

düşünülmelidir. *Te decet hymnus*'ta 5'li akorlarıyla kurulan bu ilişki Agnus Dei'de gamların ilk 5 sesinin oluşturduğu malzemeyle somutlaşır. Her iki açılımda da tonal öğelere 12-ses yoğunluğuna varan bir zenginlik kazandırılması ilginç bir Britten yaklaşımı olarak özgünlüğünü koruyacaktır. Ayrıca bu örnek bestecinin yapısal bir öge kimliğiyle kullandığı triton aralığına “giydirdiği” farklı biçimlerin zenginliğini, bu ögeye kazandırdığı anlam ve içeriğin hangi boyutlara ulaşabileceğini göstermesi bakımından da önemlidir. (Aynı zamanda bkz. Ör. 1.8.)



Ör. 5.3

Agnus Dei'nin kurgusal temelini oluşturan ve büyük orkestranın bütününde, büyük koroda ve oda orkestrasının yaylılarında ünison olarak duyulan yukardaki ostinato çizgisinin üzerinde, tenor soloda 5 cümle duyulur. Koronun seslendirdiği ostinato ezgisi yarı donuk bir ifadeyle missa metninden “Agnus Dei” (“Allah kuzusu”) başlıklı dizeleri yapıta taşırken, tenor solo Owen'ın *Savaş Requiem*i içindeki 8. şiiri ‘Ancre Kıyısında Bir Çarmıh’ı (‘At a Calvary near the Ancre’) seslendirir. Agnus Dei metninin “donukluğu” biraz ostinato ezgisinin değişmezliğinde, biraz da bu metnin devamındaki “onlara ebedi istirahat ver” (“*dona eis requiem*”) sözünde gizlidir. Ancak koronun ifadesindeki bu “donukluğun” asıl nedeni, tenor solonun cümlelerindeki üstün anlatım gücü ve lirizmdir diyebiliriz. Tenor solonun 5 cümlesi üç bölmeli, başa dönüşlü bir biçim sunar. 1., 2. ve 5. cümleler yapısal açıdan birbirinin aynıdır. Bu üç cümle *a* cümlesi olarak adlandırılabilir; üçünün ortak ezgisel özelliği, ince Fa diyezden bir oktav aşağı inmeleridir. Oysa, 3. ve 4. cümlelerde çıkıcı hareket daha belirgin bir yer tutar ve özellikle 4. cümlede önemli bir Eksen değişimi yaşanır. Bu niteliğiyle her iki cümle de *b* cümlesi olarak adlandırılmayı hak eder. Ostinato çizgisi ve tenorun cümleleri dışında yazıyı bütünleyen 3. bir öge daha vardır: Oda orkestrasında tenora eşlik eden tahta üfleme çalgılar koralı:

One o - ver hangt where shelled roads  
 By in - ter kâğıt so Fan - er

Oh.  
 gl. express.

T. Solo  
 part. In this war He too lost a limb,  
 lîngt Und dort Er auch sein ser - lor.

Cham.  
 Orch.

Ör. 5.4

Bu koralı oluşturan 3 sesli akorların kök seslerine baktığımızda, bunların inici yanaşık bir çizgi izlediği görülür. Akorları yapısına göre majör ve minör diye sınıflandırarak bu kök ses hareketini şöyle özetleyebiliriz: Re M., Do M., Si m., La m., Sol M., Fa M., Fa diyez M. Bu sonuncu akor bir majör akoru yapısında değil, Ç7 akoru yapısındadır; dolayısıyla, bağlantı zinciri 8. ölçüde tam kalışla tamamlanmak üzeredir. Ancak burada tenor ezgisinin Si'ye gitmek yerine Fa diyezde kaldığı ve bu kalışın yaylılardaki ostinato ezgisinin Do majöre uygun çıkış hareketine rastladığı görülür. Böylece tam da kalış anında Do-Fa diyez tritonu bu kez aynı anda tınlamış olmaktadır. Burada kaçınılan Si minör tam kalışı ancak tenorun 2. cümlesinin ardından giren koronun kısa ostinato ezginin sonunda gerçekleşir: “*Dünyanın günahını kaldıran Allah kuzusu.*”

ppp smooth

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

97 FULL ORCHESTRA

ppp smooth

Ör. 5.5

Koronun cümlesinin sonu ostinato çizgisinin deforme olduğu bağlantı noktasına rastlar (bkz. Ör. 5.2): Koronun kısa cümlesi Do, La diyez, Sol diyez, Fa diyez

seslerinin (dolayısıyla Do-Fa diyez tritonunun) oluşturduğu inici ezgisel hareketle son bulur. Burada asıl ilginç olan gönderme “requiem” (“istirahat”) sözcüğündedir. Yapıtın I. bölümünden beri bu sözcüğün her duyuruluşunda ona Do-Fa diyez tritonunun eşlik ettiğini biliyoruz. Burada da kural değişmemiştir: “*Onlara ebedi istirahat ver.*”



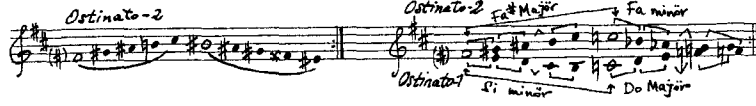
Ör. 5.6

İlk uzaklaşma 3. cümlede ortaya çıkar. Ostinato çizgisi devam etmekle birlikte bu çizgiye paralel 3'lüler ve 4'lüler eklenir. Bu cümledeki en önemli armonik kontrast tahta üflemler koralinde, Fa diyez majör armonisinin Do minöre bağlantısında ortaya çıkar. Zaten kendisi de bir yapısal kontrasta dayanan ostinato, üst partilerde majör ve minör akorların kontrastıyla da desteklenmiş olmaktadır böylece:



Ör. 5.7

Her cümle arasında ostinato çizgisine katılan koro 3. ile 4. cümleler arasında da aynı sözlerle duyulur. Ancak bu kez, koronun sözü tekrar oda orkestrasına devretmesinin ardından, ostinato ezgisi ters yöne hareket ederek ostinato'ya temel olan triton aralığını ters yüz eder: Böylece, 1. ostinatodaki Si minör-Do majör kontrastı yerine, Fa diyez majör-Fa minör dizileri arasındaki kontrast öne çıkar:



Ör. 5.8

Ostinato'nun bu çevrilmiş biçimi tenor solonun dört ölçülük kısa cümlesi boyunca geçerlidir. Bu cümlenin hemen ardından ostinato çizgisi eski biçimine geri döner ve tekrarlanan *a* cümlesine eşlik eder. Bu cümlenin ardından son kalışı gerçekleştiren koro ostinato ezgisiyle birlikte Fa diyez majör akoruna çözülür. Tenor solonun bu akor üzerindeki tamamlayıcı cümlesi küçük bir 'kodetta' niteliğindedir. Fa diyez majör ve Do minör gamlarının ilk 5 sesi üzerinde yükselen bu ezgisel çıkış ostinato'daki çift kutupluluğu özetler:



Ör. 5.9

Tenor soloda ilk kez gelen latince sözler onun Owen metnindeki ezgisini bırakıp ostinato'ya eklenilebilecek bir ezgi çizgisine geçişini tutarlı kılar.

Bölümün son akoru üzerinden Britten'in tonal bağlamı ele alışına bir açıdan açıklık getirilebilir. Ostinato'nun çift kutupluluğuna rağmen bölüm, özünde Si minör olarak alınabilir. Ancak Britten hep yaptığı gibi, burada da elden geldiğince Si minörün 'fonksiyon' bağlantılarını kullanmama, bilerek saklama yoluna gider. Bölümdeki en açık Si minör kalışı Ör. 5.5'de koroda duyulur. Ama burada da Fa diyez sesinin Si'ye bağlanması ötesinde bir fonksiyon desteği, örneğin bir Çeken-Eksen bağlantısı bulunamaz. Zaten bölümde temel etkinlik akorlar değil ezgi çizgileri üzerindedir. *A* cümlelerine eşlik eden akorlar ise kök sesleri gereği fonksiyonel olmaktan çok ezgisel ilişki taşırlar (bkz. Ör. 5.4). Britten Agnus Dei için tasarladığı kurguyu çift tonlu (Si minör ve Do majör) bir ostinato üzerine oturtmakla zaten tonal belirsizlik olanağından önemli ölçüde yararlanmaktadır. Bölüm sonunda yaptığı seçim bu belirsizliğin onun nasıl hem işine yaradığını, hem de

gerçekleştirmek istediği özgün yapıyı desteklediğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, bölüm sonundaki akor (Fa diyez majör akoru) varlığı önceden kabul edilmiş bir tonalite olarak Si minörün Çeken akoru, bu akorla yapılırsa bölümü bir ‘yarım kalış’la bitirmek anlamına gelmemektedir. Fa diyez majör akoru herhangi bir fonksiyonel işlev taşımaz; olsa olsa, ostinato ezgisinin önemli merkezi bir sesini (Fa diyez) bir renk zenginliği içinde sunan armonik (düşey) bir genişlemedir. Dolayısıyla, bölüm boyunca izlerine rastlanan Si minör çağrışımları birer îmâ olmanın ötesine geçmemektedir.

Agnus Dei’de missa yorumcularıyla Owen yorumcuları birlikte kullanıldığından, söz tenordayken oda orkestrası, korodayken büyük orkestra eşlik görevini üstlenir. Böylece tek bir müzik ögesinin ortaklığında (ostinato ezgisi) ilk kez, ‘güçler’ arasında bir tür ‘özdeşlik’ yaşanır. Hattâ bu özdeşliğin bölüm sonunda bir adım daha öteye taşınarak, yapıt boyunca Owen şiirlerini seslendiren tenor soloda ilk ve son kez bir latince söz, “*Dona nobis pacem*” (“*Bize barış ver*”) duyulur (bkz. Ör. 5.9). Bölüm boyunca Owen ve missa metinlerinin sanki birbirlerini tamamlar biçimde art arda dizilmeleri bu metinler arasında bazı ilişkilerin doğmasına ve serpilmesine yol açar. Agnus Dei’de bu ilişki bir destekleme, bir olumlama ilişkisidir. ‘Ancre Kıyısında Bir Çarmıh’ şiiri Owen’ın etkili savaş karşıtı (pasifist) şiirlerinden biridir. Etkisi Owen’ın her zaman içinde taşıdığı bir çelişkinin üzerine gitmesinden ileri gelir. Bu, dindarlıkla vatanseverlik arasındaki çelişkidir. Bir yanda “devlete sadâkat temrinleri yapan savaş çığırtkanları”, öte yanda “kalbinde en yüce aşkı taşıyanların, canlarını hiçe sayma pahasına nefrete karşı durmaları”. Böylece pasifist tavırla İsa’nın öğretisi arasındaki ilişki bu şiirde açıkça çıkmış olmaktadır ortaya. Burda Britten’in katkısı Owen’ın şiirinin her kıtasının ardından Agnus Dei’nin bayraklaşan sözlerini getirmek olmuştur: “*Dünyanın günahını kaldıran Allah kuzusu, / Onlara ebedi istirahat ver.*” Bu cümle Owen’ın verdiği tüm nefret örneklerinin ardından her seferinde “en yüce aşka âşık olanları” ve bu arada İsa’yı hatırlatan bir tür inanç tazelemesi gibi düşünülebilir. Yukardaki sözlerin ostinato çizgisine bindirilmesi ise üzerinde ayrıca durulmaya değer bir müziksel tasarım ve kurgu örneğidir: Yaşanan tüm acılara ve yıkıma rağmen alttan alta nefretin değil, sevginin gâlip geleceğine olan inancı canlı tutan bir seçimdir bu. Çünkü koronun bu sözleri söylemediği

anlarda bile ostinato ezgisinin sürekli varlığı, doğrudan doğruya bu sözlerde dile getirilen düşüncenin de, ümidin de varlığı anlamına gelmektedir. Tenor solonun Owen şiirini seslendirmeyi bitirdikten sonra yaptığı son katkının ostinato ezgisinin bir benzeri üzerinde latince yapılmış olmasını Britten'in bu bağlamdaki tutumunun bir belirtisi olarak görebiliriz.



## 5.6. Libera Me

Libera me uzunluğu, çok bölmeli biçimi, ‘güçlerin’ üçünü de etkin biçimde kullanması, bütünleyiciliği, yapısal örgütlülüğü bakımından *Savaş Requiemi*’nin en öne çıkan bölümüdür. Öykünün her bölümde dinleyiciyi farklı bir duruma karşılaştırması, yeni bir evreye sürüklenmesi, yaptığı yapıt içi, metin içi göndermelerle kapsamını sürekli genişletmesi Libera me’yi âdetâ “düğümün çözüleceği” bir bölüm hâline getirir. Yapıt boyunca solistlerin ve koroların üstlendiği rollerin, ‘güçlerin’ bu rollerin belirlenmesinde onlara verdiği desteğin, metinsel katmanlardan, kimliklerden çıkan anlamsal ilişkilerin birbirine karşı durduğu, teğet geçtiği, iç içe girdiği, üst üste bindirildiği ya da tek bir bütünün parçaları gibi davrandığı sayısız durum bu bölümde yeni ilişkilerin eklenmesiyle açıklık kazanır, bütünlenir. Yukarıda sıraladığımız nitelikleriyle yapıtın gene kapsamlı bölümlerinden olan *Dies irae*’yi (II. bölüm) çağrıştırır. Öte yandan, Libera me (“Kurtar beni”) metinlerinin anlamı, işlevi ve bu metinlerde “gazap günü”ne yapılan atıflar her iki bölüm arasında önemli yapısal ortaklıklar kurulmasına da yol açar. Ama bu durum Libera me’nin *Savaş Requiemi*’nin öbür bölümleriyle de girdiği sıkı ilişkinin nedenini açıklamaz. Bu niteliğini onun tüm yapıtın bir ‘yeniden serim’i (*recapitulation*) olmasına bağlamak gerekir. Yapıtta yapısal öneme sahip motiflerin, biçimsel işlev taşıyan temaların farklı bir bağlam üzerinde yeni anlamlar oluşturacak biçimde bir araya getirilmesini ‘gelişim’ olgusunu da dışlamayan bir ‘yeniden serim’ olgusuna bağlamak yanlış olmasa gerektir.

İki ana âyetten kurulu *Libera me* (tam açılımla: *Libera me, Domine, de morte aeterna / Kurtar beni yâ Râb, ebedi ölümden*) ‘ölüler missası’nın kapsamlı bölümlerindedir. “*Tremens factus sum*” (“Korku ve titreme içindeyim”) ve “*Dies illa*” (“O gün”) adlı âyetlerin tekrarlanmasıyla kurulur.<sup>63</sup> Birinci tekil kişi kullanılarak yazılmış bu metinleri seslendiren koro ölen kişinin ağzından konuşur. Ama söyledikleri, geride kalanlara derslerle doludur. Bu yüzden de, âyet

<sup>63</sup> Adrian FORTESCUE, *The Catholic Encyclopedia*, cilt IX.



isimlerinden de anlaşılacağı gibi, sık sık ‘gazap günü’ne (‘dies irae’) atıfta bulunulur. *Libera me* cenâze törenlerinde rahibin Eski ve Yeni Ahit’ten okuduğu pasajlara koronun bir ağızdan verdiği kısa karşılıklarla örülen ‘responsorial’<sup>64</sup> bir yapıdadır. ‘Responsorial’ yapı *Libera me* litürjisine şöyle uygulanır: Önce ana metin söylenir, ardından metnin belli kısımları solo ve koro arasında paylaşılır ve tekrarlarla belli bir sürece yayılır. Aşağıdaki alıntıda ‘âyet’ (*verse*) solo, ‘cevap’ (*response*) koro tarafından seslendirilen metin parçalarını gösterir.

Kurtar beni yâ Râb, ebedi ölümden, yerin ve göğün sarsılacağı ve  
Senin dünyayı ateşle yargılamaya geleceğin o korkunç günde.

*Âyet.* Korku ve titreme içindeyim, sınanmayı [yargılanmayı] ve gazabın  
gelişini beklerken.

*Cevap.* Yer ve gök sarsılırken.

*Âyet.* O gün, o gazap günü, ıstırap ve felâket dolu, dehşet bir gündür,  
olağanüstü acılar içinde.

*Cevap.* Sen dünyayı ateşle yargılamaya geldiğinde.

*Âyet.* Rabbim, onlara ebedi istirahat ver, ve sönmeyen ışığın onların  
üzerinde parlamasını sağla.

*Cevap.* Kurtar beni yâ Râb, ebedi ölümden, yerin ve göğün sarsılacağı ve  
Senin dünyayı ateşle yargılamaya geleceğin o korkunç günde.<sup>65</sup>

Britten’in uygulamasıyla yukardaki ‘responsorial’ âyet-cevap düzeni arasında bir örtüşme görülmektedir. Bestecinin bu bölümde koronun yanı sıra kullandığı soprano solo gerçekten de, “*Korku ve titreme içindeyim*” sözleriyle girer ve koro tarafından cevaplanır: “*Sınanmayı ve gazabın gelişini beklerken.*” Metnin tekrarlamalarla belli bir sürece yayılması olgusu Britten’in *Libera me*’sinde de açıkça görülen bir uygulamadır. 7. bölmedeki uzun Owen şiirine gelinceye dek *Libera me*’nin ilk 6 bölmesi boyunca “*Libera me*” (“*Kurtar beni*”) diye başlayan bölme tam 4 kez gelir. Ama Britten’in tasarısında belirgin bir müziksel fikrin taşıyıcısı olan ‘*Libera me* motifi’yle somutlaşan bu söz bütünüyle polifon bir doku içinde motiflerin korodaki

<sup>64</sup> Katolik ve Anglikan litürjisinde yaygın bir yeri olan ‘responsorial’ tören geleneği doğrudan doğruya sinagoglarda uygulanan mezmur okuma geleneğinden türemiştir. Bu gelenekte, solonun okuduğu mezmurun her dizesinin sonunda koro kısa bir ‘cevap’ verir.

<sup>65</sup> Herbert THURSTON, *The Catholic Encyclopedia*, cilt III.

herbir parti içinde birbirlerini yankılaması biçiminde tekrarlandığından gerçekte toplam tekrarlanan motif sayısı 28'i bulur. Bu sayıya *Libera me* motifinin ezgisel yapısının başka sözler üzerine bindirilerek yapılmış çeşitlemeleri dâhil değildir! Bunlar da hesaba katıldığında, ortaya çıkan örgünün nasıl bir 'sâbit fikir' (*ideé fixe*) dokusu yaratacağı düşünülmelidir. Her noktadan aynı sözün ya da motifin fişkırması anlamına gelen bu sürekli tekrarlama olgusunun litürjik bir açıklaması vardır: Zikir! “[Koronun ölen kişinin ağzından okuduğu *Libera me* duasının cenâze töreni boyunca sürekli tekrarlanması sâyesinde] ölü cehennem azâbından korunabilir. (...) Her şeyi bir anda ifade edebilme yetisi biz insanoğlunu aştığı için, bir düzen içinde yan yana dizilmiş şeyleri eşzamanlılarmışçasına söylemeye ve eylemeye mecbûruz. Tanrı'nın öncesizliği ve sonrasızlığı içinde her şey (art arda dizdiğimiz yakarılarımız, dualarımız da) bir bütün olarak onun huzurundadır: *Nunc stans aeternitas*.”<sup>66</sup> VI. bölümde Britten'in kullandığı yazı ve bu yazının ürettiği doku yukarda sözü edilen 'zikir' olgusunu somutlamakla kalmaz önemli bir eşzamanlılık olanağının da üzerine gider: Yapıtın I. bölümünün (*Requiem aeternam*) girişini kuran orkestra ezgisinin dönüştürülmüş bir biçimini ikincil bir akış ögesi olarak *Libera me* motiflerinin altına yerleştirir. *Libera me*'ye toparlayıcı, bütünleyici bir bölüm kimliği veren bu ve buna benzer nitelikleridir.

Britten'in litürjik bağlamdan *Savaş Requiemi*'ne taşıdığı son iki metin *In paradisum* ve I. bölümün son sözü niteliğindeki *Kyrie eleison* benzeri *Requiem aeternam* metinleri olacaktır. *In paradisum* (*Cennette*) ölen kişinin mezarlıktaki son durağına götürülmesi sırasında okunan bir duadır. Buradan sonra başlayacak yolculuğunda “mekânının cennet olması” dileğiyle yapılan ve yol boyunca tekrar edilen bir uğurlama duasıdır bu: “Cennette Melekler eşlik etsin sana: Gelişinde Şehitler [*Martyr*] buyur etsin ve kutsal şehir Kudüs'e götürsünler seni. Orada Melekler Korosu tarafından kabul edil ve bir zamanlar bir zavallı olan Lazarus'la birlikte, ebedi istirahat kavuş.” *Savaş Requiemi*'nin tüm metinlerini yazdığı defterinde *In paradisum* metninin bulunduğu yere Britten'in bilinen bir *plain-chant* ezgisi note ettiği saptanmıştır.<sup>67</sup> Britten'in bu ezgiden bölümün *Let us sleep now*

<sup>66</sup> Adrian FORTESCUE, *The Catholic Encyclopedia*, cilt IX

<sup>67</sup> Bkz. (2), COOKE, 33.

bölmesinde yararlandığı görülmektedir. Besteciler requiemleri içindeki bölümlerin örgütlenişini kendi başlarına saptadıkları gibi, sonunda kullanacakları metinleri de özgürce seçme şansına sahiptirler. Elbette bu metinler ‘requiem missası’ nın içindedir. Ama yapıtı kapatacak son sözlerin ne olacağını, besteci vurgulamak istediği baskın anlama göre kendisi saptar. Örneğin, Mozart *Requiem*’ini “*Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es*” (“Sonsuz ışığın onların üzerinde parlamasını sağla yâ Râb, ermişlerinle beraber sonsuza dek; çünkü Sen bağışlayıcıdır”) sözleriyle tamamlarken, Berlioz bu sözleri ve requiem içinde sık tekrarlanan başka formülleri (“*Requiem aeternam*”, “*Te decet hymnus*”, “*et lux perpetua*” vb.) de son bölüm olarak saptadığı Agnus Dei içinde tekrarladıktan sonra, son bir “*Amen*” ile yapıtı bütünler. Requiem’in son metni olarak, Verdi “*Libera me*” (“*Kurtar beni*”), litürjik kaynak olarak Luther incilini seçmiş olan Brahms “*Rabde ölen ölümlere bundan böyle ne mutlu!*”<sup>68</sup>, Fauré ise Britten gibi *In paradisum* metinlerini kullanırlar. Fauré ile Britten’da ‘requiem missası’ nı sonlandıran *In paradisum* metninin son dizesi olan “*aeternam habeas requiem*” (“*ebedi istirahate kavuş*”) sözleridir. *Savaş Requiem*’ni kapatan sözler ise I. ve II. bölümlerin sonundaki koral dokunun tekrarlanmasıyla seslendirilen “*Requiescant in pace. Amen*” (“*Huzur içinde uyusunlar. Amin*”) sözleridir. Bu sözler kuşkusuz bir önceki bölüme kullanılan Owen şiirinin son dizesine (“*Let us sleep now...*” / “*Uyuyalım şimdi...*”) atıfta bulunmaktadır.

Owen’ın ‘*Strange Meeting*’ (‘*Garip Buluşma*’) adlı şiiri *Savaş Requiem*’nin son bölümünün odağına yerleştirilmiş uzun bir metindir. Gerek şiirin özgün biçiminden, gerek bestecinin şiir üzerinde yaptığı çalışmanın müsveddelerindeki ip uçlarından aslı Britten’in yapıt içinde kullandığından daha uzun olan bu şiire epey müdahale ettiği anlaşılmaktadır.<sup>69</sup> Bu müdahalelerin, Britten’in ‘*Strange Meeting*’ için seçtiği ve genel *Libera me* dokusuyla önemli karşıtlıklar içeren dokuya ve iki askerin karşılaşma mizansenine bu metni adapte etme güçlüklerinden kaynaklandığı söylenebilir. Bu nedenle Britten epey bir dizeyi şiirden çıkartmak durumunda kalmış ve bazılarının yerine, Owen’ın basılı şiirinde değil, taslaklarında yer alan dizeleri

<sup>68</sup> *Kitabı Mukaddes*, Vahiy, bap xiv, 13.

<sup>69</sup> Bkz.(2), COOKE, 29-31.

koyma gereği duymuştur. Bu şiirin Libera me bölümünün özellikle *In paradisum* metniyle içine girdiği karşıtlık çarpıcıdır. Philip Reed Britten'in altını çizdiği bu karşıtlığı şöyle tanımlıyor: "Owen'ın iki düşman askerini ölümle karşılaştırarak yarattığı Cehennemle litürjinin vaad ettiği Cennet görüntüsünün yarattığı karşıtlık daha önce de başvurulan bu ironinin burada en rahatsızlık verici, en tedirgin edici hâliyle karşımıza çıkmasına neden olur."<sup>70</sup>

Yapıtın son bölümünün yapıt açısından en özgün yanlarından biri de, kuşkusuz, yapıt boyunca çeşitli biçimlerde, sıralarda görev verilmiş 'güçleri' ilk kez bir bütün olarak aynı anda kullanmasıdır. Yapıtı sonlandıran son koralin hemen öncesinde yer alan bu bölme iki metni eşzamanlı olarak kullanan içeriğinden dolayı bileşik bir isimle çağıracağız: *Let us sleep now 'In paradisum'*. Bu bölme müzik olarak tam da bu isimde görülen anlamsal, mekânsal, tınsal bütünlüğü göstermektedir. Libera me'yi oluşturan öbür bölmeler de içeriklerine ve niteliklerine göre şöyle özetlenebilir:

1. *Libera me...(-I)* (Koro ve orkestra)  
*Marcia* / Sol tonu
2. *Dum veneris...* (Koro ve orkestra)  
*Allegro* / Do-Fa diyez tritonu
3. *Tremens...* (Soprano solo, koro ve orkestra)  
*Piu allegro* / La tonu
4. *Libera me...(-II)* (Soprano solo, koro ve orkestra)  
*Molto allegro* / Do majör – Sol minör
5. *Dies illa...* (Soprano solo, koro ve orkestra)  
*Allegro* / Sol-eolyen
6. *Libera me...(-III)* (Soprano solo, koro ve orkestra)  
*Molto largamente* / Sol minör
7. *It seemed that out of battle...* (Tenor solo, bariton solo ve oda orkestrası)  
*Lento e tranquillo* / Sol minör
8. *Let us sleep now 'in paradisum'...* (Bütün 'güçler')

<sup>70</sup> Bkz. (2), COOKE, 29-31.

*Molto tranquillo* / Re-lidyen

9. *Requiescant in pace...* (Eşliksiz koro ve çanlar)

*Molto lento* / Do-Fa diyez tritonu – Fa majör

Bölmelerin yukardaki biçimsel ve çalgısal örgütlenişi *Libera me*'nin açıkça 3 ana gövde üzerinde yükseldiğini gösterir. İlki, çok esnek biçimde birbirine bağlanan ilk 6 bölmeyi kapsayan bir hazırlık evresidir. Burada bölmeler arasında kontrastlardan çok benzerlikler öne çıkartılır. Bu ilk 5 bölmenin tempo terimlerinde bile görülebilecek bir niteliktir. Bu evrenin belirleyici niteliği 1. 'gücü' (soprano solo, koro ve orkestra) yavaş yavaş devreye sokmasıdır. Uzun bir çoğalma, hızlanma ve güçlenme sürecinin ucundaki *Libera me-III* bölmesinin başında bölümün en önemli doruk noktasına varılır. 2. ana gövde bu dorukta ortaya çıkan Sol minör akorunun bir yankısı, bir uzaması olarak görebileceğimiz ve bütünüyle 3. 'güce' (tenor, bariton sololar ve oda orkestrası) ayrılmış bir *recitativo*'dur: *It seemed that out of battle*. Bölümün son ana gövdesini ise bütün güçlerin birlikte kullanıldığı *Let us sleep now 'in paradisum'* bölmesi ile onun ve aynı zamanda yapıtın kapanışını sağlayan *Requiescant in pace* bölmesi oluşturur.

### 5.6.1. *Libera Me-I*

Yukarda bir 'hazırlık' süreci olarak tanımladığımız ilk 6 bölmenin en baştaki halkası olan *Libera me-I* ilginç biçimde bir 'marş' akışı üzerinde tasarlanmıştır. Ayrıca bu temponun "yavaşça başlayıp uzun süren bir *accelerando* eşliğinde prova no. 116'ya dek" sürdürüleceği belirtilmektedir. Belirtilen bu rakam 6. bölme olan *Libera me-III*'ün başıdır. Bu da öngörülen hazırlık evresinin 5 bölme boyunca sürdürüleceğini gösteren bir başka ip ucurdur. Açılışını çok kısık sesli büyük davul ve trampetin yaptığı *Libera me*'nin girişi hiçbir belirgin ses yüksekliğinin duyulmadığı epey soyut bir tımsal ortamdır. Burada tek belirgin nokta trampetin vuruşlarında netleşen 'beşleme'lerdir. Bu alt bölünmeler birkaç ölçü sonra önce baslara, ardından

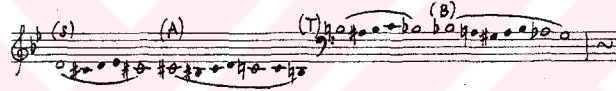
tüm yaylılara geçerek yazının ikincil ögesini oluşturacaktır. Hatırlanacağı gibi beşlemeler güdümündeki sürekli yürüyüşe ilk olarak, yapıtın en başında, I. bölümün çok önemli bir ögesi olan ‘orkestra ezgisi’nde rastlanmıştı (bkz. Ör. 1.1, Ör. 1.2). Girişteki bu belirsizlik 6. ölçüde Re sesinin girmesiyle bir anlamda son bulur. (Bakırlardan değil, tahta üflemlerden duyulsa da, bu Re sesini Dies irae’nin başında Sol majör arpejiyle gelen *a* motifinin son uzayan sesi Re’ye benzetmek ve burada gazap gününün işaretçisi ‘sûr borusu’nun sesini bulmak çok abartılı bir çağrışım sayılmaz: Dies irae motifleri 4., Dies irae teması 5. bölmede, Dies irae armonisi olan Sol minör akoruysa 6. bölmede bizi beklemektedir.) Ancak sopranoların bölümün birincil ögesi olan *Libera me* motifini bu Re sesi üzerinden ilk kez duyurmasıyla belirsizliğin bir başka boyutu ortaya çıkar: Kromatik belirsizlik. Dies irae’nin (II. bölüm) *Liber scriptus* bölümü içinde koronun *Quid sum miser* (*Ben, zavallı, ne derim o zaman?*) sözleriyle gelen ileri derecede kromatik taklitli yazısını incelerken bu yazının oluşturduğu dokunun “insanın zavallılığının”, oradan oraya savruluşunun ifadesi olduğunu belirtmiş, oradaki ezgisel oluşumla *Libera me* motifi arasındaki benzerliğe dikkat çekmiştik (bkz. Ör. 2.13).

Ör. 6.1

Gerçekten de iki durum arasında teknik ayrıntının ötesinde önemli bir tavır ortaklığı vardır. Bu ortak tavrı Dies irae’nin *Liber scriptus* bölümünde yoğunlaşan, *Libera me*’deyse bölümün bütününe yayılan bir yakarıшта, ‘kurtuluş için yakarış’ta bulabiliriz. Bu tavrın somutlaştığı ilginç bir örnek de, I. bölümün girişinde geleneksel triton aralığı üzerinde “donuk” bir ifadeyle ve değişmeksizin “requiem aeternam” sözlerini okuyan koroyla karşıtlık oluşturan orkestra ezgisinin kromatik belirsizliğidir. Orkestra ezgisindeki bu belirsizliği, benzer bir ifadeyle, “insani bir çırpınış” olarak yorumlamıştık. Bütün bu ortaklığın gösterdiği, son bölümünde

yapıtın en başta sunduğu temel çelişkiye, insanın yazgı (ya da ilâhi emir) karşısındaki çâresizliği temasını tekrar gündeme taşıdığıdır. Aslında gâyet iyi biliyoruz ki, bu tema *Savaş Requiemi*'nin gündeminden hiç düşmemiştir; missa metinleriyle Owen şiirlerinin tüm yan yana, üst üste gelişlerinde bu soruna atıfta bulunulmaktaydı.

Libera me motifinin belirleyici özelliği merkezdeki bir sesle onun K2 (küçük ikili) aralığı oluşturan üst ve alt komşuları arasındaki seyridir. Koroda bu motifi sırayla kullanan her parti, motifin bazen deforme edilmiş olarak duyurulmasına rağmen, K2'lerle aşağıya doğru süzülen bir başlangıç ve bitiş sesleri dizisi elde eder. Tahta üfleme çalgılar tarafından birer uzun ses hâline getirilen motif başlangıç ve bitiş sesleri izlendiğinde ilk aşamada Re'den Sol'e bir kromatik iniş hareketi oluşturur:

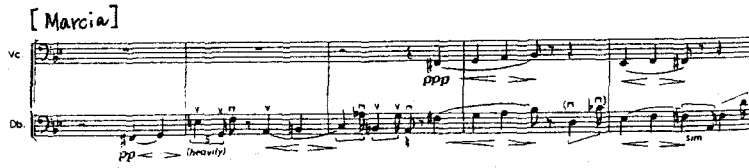


Ör. 6.2

Bu bölmenin ilk kesitinde koronun tüm malzemesi Libera me motifinden türetilir. Hattâ bölmenin 2. kesitindeki farklı ezgisel hareketin ("*Quando caeli movendi...*") sonunda gene bu motife dönüldüğü açıkça görülür.

Bu zeminin eşliğini oluşturan bas hareketinin oluşturduğu ikincil öge yanaşık çıkıcı ve inici hareketiyle Libera me motifini tamamlar niteliktedir. 'Beşleme'leriyle ve 6'lı atlamalarıyla *Requiem aeternam*'ın (I. bölüm) ilk bölmesindeki orkestra ezgisine benzerliğinin yanı sıra, tempolar arasındaki "uçuruma" rağmen, *What passing bells* bölmesinin (4. bölme) hareketli bas çizgisinin tüm ezgisel, ritmik ve tınısal özelliklerini taşır: Yanaşık çıkıcı hareket, 6'lı atlamalar; yanaşık hareketteki ritmik genişlemeye karşılık, 6'lı atlamalarda sıkışan ritmik değerler; kontrabastan başlayıp yaylıların bütününe ulaşan bir genişleme olgusu:





Ör. 6.3

Bu bas hareketi zaman zaman yönünü ya da ezgisel atlama aralığını değiştirerek bestecinin genel türetme, çeşitleme mantığını yansıtır biçimde dönüşerek yaylıların tüm ses alanını kaplar. Gittikçe hem gücünü, hem de yoğunluğunu artırarak I. bölümdeki orkestra ezgisinininkine benzer bir etkiye ulaşır. Bölümün 5. bölümü *Dies illa*'ya dek varlığını sürdüren, sonra yerini Dies irae temasının 'fonksiyonel' bas partisine bırakan bu bas hareketindeki figüratif değişiklikleri yeri gelince düşey bir kesit içinde örneklendireceğiz. Libera me motiflerine gelince, Re'den Sol'e ulaşan ilk aşama taklitli motiflerin ardından, başlangıç sesleri bakımından daha dağınık bir seyir izler.

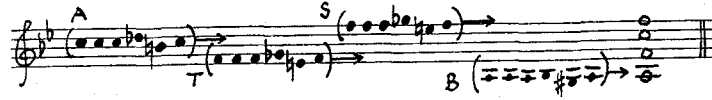
*Libera me-I* bölümünün 2. kesitini başlatan "*Quando caeli movendi sunt et terra*" ("Yer ve gök sarsılırken") sözleri bas hareketiyle Libera me motifinin bir bileşiminden oluşan çıkıcı bir ezgidir. Bas hareketinden taşınan parça oktatonik bir çıkış hareketine dönüşmüş, Libera me motifi ise ezgisel niteliğiyle aynen korunmuştur:



Ör. 6.4

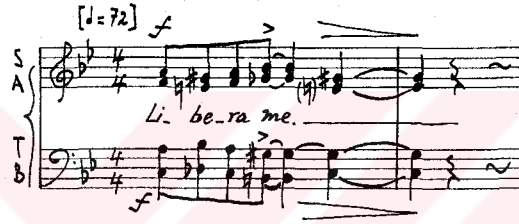
Oktatonik niteliğini hiç kaybetmeyen bu ezgi bütün partilerde taklitli olarak sırasıyla Si, Mi, Fa, Do diyez, Re, Fa diyez, Mi bemol, Do seslerinden başlayarak ve zaman zaman üst üste binip paralel yürüyüşler oluşturarak kromatik bir doku kurar. Bu dokunun 'quando caeli' ezgisinin sonundaki Libera me motifinin sürekli tekrarlanmasıyla elde edilen en yoğun ölçülerinde, büyük bir *crescendo*'nun ardından partiler Libera me motifini aşağıdaki seslerden sürekli tekrar ederek Fa majör akoruna oturur:





Ör. 6.5

Taklitli polifon dokunun yoğunluğunun artmasıyla biriken bunalımın aşılması gerektiğinde, Britten'in o dokuyu oluşturan motifi tüm partilere eşzamanlı olarak dağıtarak "sahte" homofon bir doruk noktası elde etmesi daha önce de rastladığımız bir durumdur (bkz. ör. 3.9). Libera me motifiyle bu motifin çevrimlerinden elde edilen bu yeni doku Do diyez minör, Re majör akorları ve Do ünisonu üzerinde sonlanacak biçimde üç kez tekrar edilir:



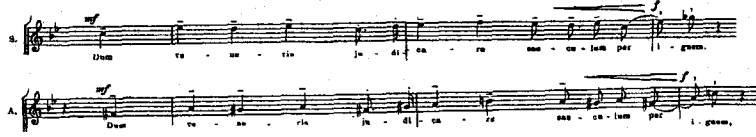
Ör. 6.6

Bu arada bastaki hareket tüm yaylılara yayılarak ünison bir biçim almış ve tam perde dizisine uygun bir bağlantıyla korodaki ünison Do'yla birlikte Sol bemol sesine ulaşmıştır. Bu, triton aralığının bir sonraki bölmede ulaşacağı yaygınlığın ilk işaretidir.

### 5.6.2. Dum Veneris

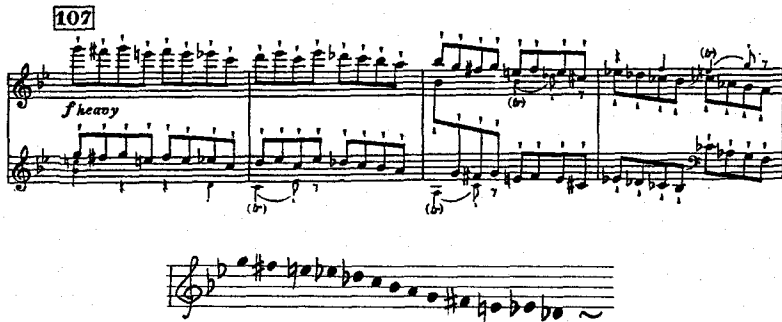
Bölümün 2. bölmesini de ilk 6 bölmelik uzun 'hazırlık' sürecinin bir parçası saymak gerekir. Bas hareketinin başka bir biçim alarak daha yüksek tempoda devam etmesi bunu göstermektedir. Bu bölmenin ana 'konusunu' Do'dan başlayıp Sol bemolde biten (triton) belirgin bir ezgi oluşturur. Gerek belirginliği, gerek koro partileri arasındaki taklitli sürekliliği 'Dum veneris ezgisi'ne bir füg konusu kesinliği vermektedir. Burada "*Dum veneris judicare saeculum per ignem*" ("*Sen soyumuzu ateşle yargılamaya geldiğinde*") sözlerini bu kesinliği ateşleyen asıl unsur olarak

görmeliyiz. Do'dan Sol bemole ulaşan ilk partiye verilen yanıtın Fa diyezden Do'ya yapılması bir füğün 'konu'su ile 'yanıt'ı arasındaki ilişkiye çok benzer bir ilişkiyi göz önüne serer:



Ör. 6.7

Bu ezgiyi biçimlendiren temel öge K3 aralığıdır. K3'lerin üst üste eklenmesiyle oluşan –5 (eksik beşli) aralığı ezgiyi bütünler. “İgnem” (“ateş”) sözcüğü hep ezginin en sonundaki K3 aralığına rastlamaktadır ve koro partileri ezginin yalnızca burasını tekrar ederek taklitli yazıya bir yoğunluk kazandırmakta ya da büyük aksanlar elde etmektedirler. Bu aksanlar aynı zamanda yazıya yeni katılan bir ögeye de kaynaklık eder. Bu, düzenli ritim değerleriyle ama düzensiz bir ezgisel çizgiyle *martellato* biçiminde inen ve vurmalarla desteklenen bir ‘efekt’ tir. Hemen hemen bütün “ignem” sözcüklerine eşlik eder. En net dizisel fikir durumlarda korodaki –5 aralıklarını örneksediği oktatonik oluşumlar, tam perde inişi ve bu inişin kırılma noktalarında yer alan triton aralığı öne çıkar.



Ör. 6.8

*Dum veneris* bölmesinin sonunda *Tremens*'e (3. bölme) bağlantıyı sağlayan bir kesit daha vardır. Bu kesitte *Libera me* motifleri yeniden duyulur ve orkestra eşliğinde yoğun olarak La sesleri iştilir. Öyle ki, burada gizli bir La pedali

bulduğunu bile söyleyebiliriz. Bölümün başından beri etkin olan Sol sesi bu bölmede yerini en belirgin merkez olarak Do-Sol bemol tritonuna bırakmıştı. Bu son kesitte ise açıkça, 3. bölmenin (*Tremens*) tonal rengi hazırlanmaktadır. Bu hazırlık son 2 ölçüde iyice kesinlik kazanarak, *Libera me* motifindeki K2'lerle yapılan işleme seslerinin oluşturduğu istisnâlara rağmen, La tonuna oturur:

108

Ör. 6.9

### 5.6.3. *Tremens*

*Libera me-III* bölmesindeki büyük doruk noktasına doğru kaçınılmaz akışın 3. evresini oluşturan bölmede soprano solo “panik” havasındaki ezgisiyle yazıya katılır. Söz konusu “panik” hâlini yaratan yalnız “*Tremens factus sum ego et timeo*” (“*Korku ve titreme içindeyim*”) sözleri değil, aynı zamanda basların gittikçe hızlanan ve tökezleyen hareketidir. Şimdiye dek koro partilerinde görülen ezgilerle karşılaştırıldığında sopranonun bu ezgisinin farklı nitelikleri dikkat çeker. Yanaşık ezgisel yürüyüş de içermekle birlikte bu ezgide 5’li, 6’lı ve 7’li atlayışlar öne çıkar. Ezgisel sürecin içine yerleştirilen suslar “nefes nefese” kalan solistin ifadesini destekleyen bir başka öğedir. Bu hâliyle önceki bölmede “*ignem*” sözcüğüne yüklenen dinamik ifadenin bir benzeri de burada elde edilmiş olur:

108  
♩ = ♩ : 88

SOPRANO SOLO *rather pp*

Tre - mens... fac - tus... sum

S. Solo *pp* *cresc.*  
e - go... e - go... et ti -

S. Solo *pp* *p*  
me - o... Tre - mens... tra - mens...

S. Solo *dim.* *pp*  
tra - mens... fac - tus... sum e - go... e - go, et

## Ör. 6.10

Aslında tam bu noktada, koronun bölüm başından buraya kadarki işleviyle, soprano solonun bu bölmede başlayan işlevi arasındaki ilişkinin yapıtta daha önceki belli bir bölmeyle göndermede bulunduğu, hattâ o bölmeyle kılavuz aldığı belirtilmelidir. Söz konusu bölme daha önce de adı geçen *Liber scriptus* bölümüdür. *Liber scriptus*'ün *Tremens*'e kılavuzluk etmesi olgusu yalnız solo ile koronun rollerinin saptanmasında değil, bu rollere uygun müziksel ifadenin ortaya çıkartılmasında ve partilerin oluşturduğu dokunun biçimlenmesinde de etkili olmuştur. Orda da burda da, soprano solo 'ilâhi sözün', koro 'insani kaygıların', tereddütün taşıyıcısıdır. Koro belli akorlar oluşturan uzun seslerle pasif bir tavır sürdürürken, soprano solo kromatik yavaş hareketlere de yer vermekle birlikte, temelde T5, 6'lı gibi belirgin, 'deklaratif' aralıkların biçimlediği motifler içerir.

Ör. 6.10'daki alıntının son iki ölçüsü başka bir benzerlik, daha doğrusu bir çağrışım daha içerir. Burada Re bemol, Mi bemol, Fa bemol, Sol bemol sesleriyle kurulan 'Tremens motifi' Offertorium'un (III. bölüm) girişinde çocuk korosunun I. partisinin "*Domine Jesu Christe*" ("*Efendimiz İsa Mesih*") sözlerini seslendirirken kullandığı ezginin 'anarmonik' kopyasıdır (bkz. Ör. 3.1). Bu iki ezgi arasında anlamsal bir atıf bulunmasa bile, buradaki ortaklığın basit bir modal malzeme ortaklığı olduğunu söyleyemeyiz. Bunun, Britten'in ezgisel kıvrımları tasarlarırken sözün anlam ve tonlamasıyla ilgili olarak yaptığı 'prozodik' çalışmanın sonucu olarak görülmesi yerindedir; bu türden biçimsel ortaklıklar yapıttın herhangi bir yerinde karşımıza çıkabilir.

Bu bölmede koro ezgisel etkinliği tamamen sopranoya bırakarak tek sesli olarak bas ögesine eklenmiş görünmektedir. Bu birliktelikte basın da ikiye ayrılarak üst partisi sürekli harekete devam ederken, alt partinin bazı pedal sesleri oluşturduğu görülür. Bu pedal seslerinden ilkinin La olması hiç yadırgatıcı değildir: *Tremens*'in başından beri La-Mi T5'si bu bölmenin "tonal" merkezi sayılır. Bu pedal sesi sopranonun ilk cümlesinin sonunda triton atlayışla Mi bemole bağlanır. 2. cümlelerin sonuna bu sesle girer ve Mi bemol minör arpejini bu kez Sol bekar sesine bağlar. 3. ve son cümle ise koronun ısrarlı Sol majör arpeji eşliğinde büyük bir *crescendo* ile duyulur. Ama bu yükselme etkisini sağlayan yalnız ses şiddetindeki artış değildir. Şu son iki akora daha yakından bakıldığında, bunların gerek kök sesleri, gerekse 'renkleri' arasındaki kontrastın Dies irae motiflerinin üzerine bindirildiği armoniler arasındaki kontrasta yaptığı atıf açıkça görülebilir: Bir önceki m5 (minör beşli) akorun B3'sü üzerine kurulan bir M5 (majör beşli) akoru.



Ör. 6.11

Burada kaynağını Dies irae bölümünde bulduğumuz 'renklere' dönülmesini de yadırgamamak gerekir. Çünkü, bundan sonraki bölmenin (*Libera me-II*) başında yer alan ve bölümün ikincil doruk noktalarından olan Do majör akoru trompetlerin kurduğu Dies irae motifi (a) üzerinde duyurulur. Bununla da kalmaz, *Libera me-II* bölümü 4 ayrı Dies irae motifinin orkestrada sırayla işitilmesiyle II. bölüme tam bir atıf kimliği kazanır.

#### 5.6.4. *Libera Me-II*

Yukarda da belirttiğimiz gibi, Dies irae'ye ilk açık göndermeler bu bölmede işitilir, ama bu bölmeyle sınırlı kalmaz. Çünkü *Savaş Requiemi*'nin bu son bölümünün temel projelerinden biridir “gazap günü”nü hatırlatmak. Hattâ bestecinin bu bölümde yaptığını, “hatırlatmak” değil, “hesaplaşmak” yüklemiyle tanımlamak daha yerinde olacaktır. Dies irae bu bölmede net bir biçimde Libera me gündemine girer, 5. ve 6. bölmeler boyunca da gündemden çıkmaz. Hattâ bir anlamda (uzun Sol minör armonisiyle) 7. bölme boyunca da kendisini hissettirir. 4. bölmede öge sayısı üçe çıkar: Sıkıştırılmış polifon bir doku içinde Libera me motifi tekrar ortaya çıkar; bas çizgisi her cümlede biraz daha uzayan bir ‘tremolo’ figürünün sürekli hareketi kesintiye uğratmasına rağmen sürmektedir; en yeni öge, beklendiği gibi bakır çalgılarda duyulan Dies irae motifleridir. Dies irae motifleri Libera me motifleriyle üst üste bindirilmiş olarak değil, aynı ortamın içinde birbirini bütünler biçimde yan yana yerleştirilmiş olarak getirilir. Offertorium’un İbrahim ile İshak’ın öyküsünün anlatıldığı 4. bölümü *So Abram rose*’da da benzer bir kullanım olduğu söylenebilirse de, orada İshak’ın kurban edilmesi fikrine eşlik eden motifler çağrışımsal bir anlamla yetinmek durumunda kalıyordu. Oysa burada Dies irae motiflerinin tamamen bir yapı ögesi hâline gelmesinden söz edilmelidir:

Ör. 6.12

İlk Dies irae motifi (a) Si-Do tremolosu (burdaki biçimiyle, ‘tril’ de denilebilir) üzerinde, Do majör arpejine bindirilmiş olarak ortaya çıkar. Trompetlerden duyulan bu akor kısa sürmekle birlikte, koronun sırayla Sol, Do, Mi, Sol seslerinden giren Libera me motiflerinin tahta üflemlerdeki yoğun K2 tremololarıyla desteklenmesi, “titreyen” bir Do majör armonisinin sürekli duyulmasını sağlar. Bu armoniye eşlik eden bastaki Si-Do tremolosu Do sesini içermekle birlikte Si’nin daha baskın duyulması yüzünden akora dikkat çekici bir gerilim katar. Basların bu tremolonun ardından önceki bölmelerdekenden daha hızlı, daha sıkışık bir hareketle (koronun 1 vuruşuna karşı 4 vuruş olarak) sürdürdükleri bas hareketinin içine yerleştiği ve 4 kez tekrarlanan formül Si-Fa –5 (eksik beşli)’si tarafından biçimlenir:

Ör. 6.13

*Libera me-II* bölümü birbiriyle ilişki içine sokulan 3 ögenin (geliş sırasıyla: Dies irae motifi, Libera me motifi ve ona eşlik eden bas hareketi) ve bu ögelerin uzamasıyla elde edilen dokusal fomüllerin (tremololar, tritonal ezgi tekrarları)



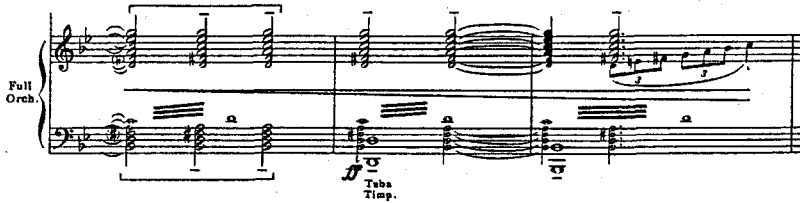


bu motif II. bölümün hem *Dies irae*, hem de *Bugles sang* bölmelerinde inici olduğu kadar çıkıcı olarak da kullanılmıştı. Bas hareketindeyse -5 çekirdek yerini diyatonik bir genişlemeye bırakır:



Ör. 6.16

4. cümlede biraz düşen tansiyon 5. cümlede karma biçimde kullanılan büyük *Dies irae* motifiyle yeniden, bu kez eskisinden daha güçlü biçimde yükselir. Bir sonraki bölmenin (*Dies illa*) Sol merkezli modalitesi düşünüldüğünde (Sol-eolyen) trompetlerdeki yalın Çeken akorundan başlayan arpejler kısa 5. cümle boyunca yukarı ve aşağı doğru 3'lü aralıklarının eklenmesiyle tüm bakır çalgılara ve bu çalgıların en etkin ses alanına yayılır. II. bölümün (*Dies irae*) *Bugles sang* bölümünün bitonalite-politonalite çizgisindeki 'süperpoze' arpejlerini (orda da, üst üste eklenen 3'lüler biçimindeydi) andıran bu motifler toplamı bir süre daha Re sesi üzerindeki Çeken akoru niteliğini koruduktan sonra (Re-mÇ9), yukarı ve aşağı birer 3'lü daha eklenmesiyle (Sol, Si bemol) bu kimliğini kâğıt üzerinde yitirerek bir 13'lü akor olarak tınlar. Gene de, teorik olarak kök sesi Si bemol, yani Çeken ek-6'lı derecesi (III. derece) olduğundan Çeken rengini yitmediğini söylemek de yanlış olmaz.



Ör. 6.17

### 5.6.5. *Dies Illa*

Bir süredir motiflerinin giderek yoğunluk kazanmasıyla hazırlığı yapılan *Dies irae* bağlamı anlamsal ve tematik bağlamıyla bu bölmede karşımızdadır. Gene de *Dies illa* bölmesini bölümün büyük doruk noktasını (6. bölmenin başı: *Libera me-III*) hazırlayan sürecin son halkası olarak görmek gerekir. Bu bölmenin en belirgin ögesi kornlarda duyurulan *Dies irae* temasıdır. Temanın ölçüsel alt yapısı vurmalar ve bakırlardaki akorların II. bölümdeki gibi 7/4 (yedi dörtlük) düzeni içinde sunulur. Ancak bu ölçü yapısı her cümleinin sonunda 2-4 ölçümlük bir uzamaya uğratılır. Koro ise *Dies irae* temasına bu kez hiç el sürmez; soprano soloyla birlikte Sol-eolyen üzerinde birbirini yankılayan inici figürlerle orkestra eşliğindeki akorlara bir modal örgü oluşturur.

The image displays a musical score for the piece 'Dies Illa'. It features a vocal solo part and a choral part, both with lyrics 'Di - es - il - la,'. The solo part is marked 'Quick (Allegro)' and 'Solo'. The choral part is marked 'CHORUS' and includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Below the vocal parts is the 'Full Orch.' (Full Orchestra) part, which includes parts for Trumpets (Tr.), Horns (Hs.), Trombones (Tbn.), and Percussion (Perc.). The score is in 7/4 time and includes dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Ör. 6.18

Korodaki bu örgü birbirinin ucuna eklenen inici figürlerin bütünsel dokusunun oluşturduğu modal bir yapıdır. Bu hâliyle daha çok, II. bölümün ilk bölmesinde *Dies irae* temasının 3. ve en kuvvetli biçimde Sol-eolyenden geldiği cümleinin sonundaki inici figürleri andırır. O bölmede cümleinin 'codetta'sında hem inici, hem çıkıcı figürler eşliğinde duyulan malzeme, gene, Sol-eolyenin bir uçtan ötekine kat edilmesi ilkesine dayanıyordu.



Ör. 6.19

Tüm bölmeyle eşlik eden Dies irae teması akorlarıyla Dies irae teması ve soprano solodaki pedal seslerinin ilişkisini göstermek için aşağıdaki yazı özetinden yararlanılabilir:



Ör. 6.20

Bu özetle armonik ve ezgisel ilişkilerde triton aralığının ağırlık kazanmaya başladığı açıkça görülüyor. Ayrıca, son ölçüde parantez içindeki akorun Re bemol ve Mi bemol seslerinin bir sonraki ölçünün büyük Sol minör akorunda Re bekara çözülmesi armonik planda açık bir Libera me motifi çağrışımdır: Mi bemol, Do diyez, Re. Bu yoldaki bir başka çağrışımsa soprano'nun La bemol sesinde bulunur. Bu tek ses modal yapıya bir anda Sol-frigyen rengi kazandırır. Böylece yalnız Fa diyez'in eklenmesiyle Sol merkezli Libera me motifi gerçeklik kazanır: Sol, Fa diyez, Sol, La bemol, Fa diyez (bir sonraki bölme, *Libera me-III*).

Ör. 6.20'deki sürecin tümü gerek cümle sonlarına eklenen ölçülerle, gerek Dies irae temasının ikincilleştirilip korodaki inisi figürlerin etkinleştirilmesiyle yapının II. bölümündeki Dies irae teması modelinin bir tür genleşmeye (*augmentation*) başvurulması anlamına gelir. Bu bağlamda soprano solonun pedal sesleri de yukarıda 'codetta' figürleri diye andığımız inisi eolyen yapıların genişletilmesiyle elde edilmiştir denilebilir. Genleştirme işleminden payını alan bir başka öğe, bu bölmeyle

bir sonrakine bağlayan son iki ölçüde tuba, piyano ve kontrabaslarda duyulan ters çevrilmiş birinci Dies irae motifidir (a').

### 5.6.6. *Libera Me-III*

Başlangıçta Libera me motiflerinin hâkim olduğu bir doku içinde yavaş yavaş boy göstermeye başlayan Dies irae motifleri 6 bölmelik bir hazırlık sürecinde ağırlıklarını gittikçe arttırarak sonunda tüm dokuya hâkim duruma gelmişlerdir. Artık, “*Kurtar beni*” (“*Libera me*”) diye haykıran koro partilerinin bu yakarışının hangi “zemin” üzerinde dile getirildiği son derece açıktır: Anlamsal arka plan “gazap günü”, armonik arka plan ise, artık başlı başına bir motifsel-renksel içeriğin göstergesi olan Sol minör akordur. (Öyle ki, bu akoru taşıdığı kimliğin adıyla adlandırmak mümkündür artık: ‘Dies irae akoru’.) Yalnız bu bölmedeki koronun yakarışlarının değil, 7. bölmedeki (*It seemed that out of battle*) askerlerin öykülerine de zemin oluşturan bu akor requiem missası metniyle Owen şiirlerini buluşturan anlamsal arka plana yapılan çok önemli yapısal katkılardan biri olacaktır.

Bu bölmeye kadar sürekli olarak artan tempo burda VI. bölümün başındaki en geniş hâline geri döner: *Molto largamente*. Tam bu noktada bölüm başında görülen bas hareketi aynı ağırlığı içinde bir kez daha görülür; bu kez, birkaç ufak değişiklikle. Buraya kadarki 6 bölmelik sürecin en önemli dinamiklerinden biri olan bas hareketi, aslında başından sonuna tek bir çizgi izlemiş, hangi biçimde ortaya çıkarsa çıksın, iki temel biçimsel öğeyi (yanaşık çıkıcı ya da inici hareket ve atlayan sıkışık hareket) hep saklamıştır. Bu ortak içeriği sayesinde ne kadar başkalaşırsa başkalaşsın, bas hareketinin sürekliliği içinde aslında aynı ögenin farklı görünümüleriyle karşı karşıya olduğumuza kuşku yoktur. Aşağıdaki örnek bu hareketin birbirini izleyen değişik evrelerinden kesitler içerir. Bunlarda malzemedeki farklılığa rağmen ortak biçimsel öğeler hemen dikkati çeker. Alıntılar bas çizgisinin korodaki ya da soprano solodaki motiflerle ‘senkronizasyonu’ açısından da önemlidir. 6 bölmelik süreç boyunca iki ayrı öge her seferinde farklı bir düzende biraraya getirilirler. Bu süreçte birim vuruş metronomik olarak zaten hızlanmaktadır.

Bas hareketiye her bölmede biraz daha sıkışan bir 'alt bölünme' kimliğindedir.

Böylece koro ve soprano solo ile orkestra partilerinde kullanılan ölçüler 'polimetrik' bir bağlama otururlar:

(♩ = approx. 62)

SOPRANOS *pp* *lamenting*

CHORUS (standing)

Li - be - ra - me.

Str. with Perc. *pp*

Full Orch.

103 *pp* *cresc.* w.w.

Str. marked *pp*

Full Orch. *pp* *cresc.* w.w.

♩ = 84

S. *mf*

na. - na. Dum - re - ne - ris ja - di

105 Quick *mf* w.w.

♩ = 84 (Allegro)

Full Orch. *mf* Str. and Perc.

108

♩ = 88

SOPRANO SOLO *rather p*

Tre - mens... fac - tus... sum

(Più allegro)

♩ = 88

*pp* Str.



orkestrasına da (önce yaylılara, ardından üflemelelere) geçerek renk değiştirdiği görülecektir.

Koroda partilerin sırayla yaptığı *Libera me* girişleri mutlaka Sol minör akorunun seslerinden biriyle başlar ve kullanılan motifin türüne göre bu sesin K2 ya da B2 altında biter. Bu biçimiyle koro *Dies irae* akoruna katkı yapmaktadır. Bu 2 ögenin karşındaysa bas çizgisi yer alır. 6. ve 7. bölmelerin dinamizmi büyük oranda, bu karşıtlığı, bu çatışkıyı temel alan doku modeline dayanır. Britten'in sık başvurduğu dokusal modellerden biri de pedal sesli dokulardır. *Savaş Requiemi*'nde daha önce I. bölümde *Requiem aeternam, What passing bells*; II. bölümde *Liber scriptus, Recordare Jesu pie*; III. bölümde *Domine Jesu, So Abram rose, Hostias*; IV. bölümde *Sanctus, Hosanna-I ve Hosanna-II* bölmelerinde yoğun olarak kullanılan pedal sesleri bestecinin tonalitenin yerine ikâme ettiği 'merkezi ses' işleviyle donanır. Pedal sesi Britten'in yazısında yapısal işlev taşımakla kalmaz, öbür ezgisel ya da akorsal öğelerin bu durağan sesle ilişkisinin yarattığı gerilimden yazıyı sürükleyen bir dinamizm doğmasına yol açar. Bu bölümün birbirine bitişik 3 bölmesinde de (*Libera me-III, It seemed that out of battle, Let us sleep now 'in paradisum'*) Britten'in söz konusu dinamizmin izini sürdüğü görülmektedir. Bunlardan özellikle ilk ikisinde pedalin karşısında yer alan öğeler çok yalın olduğundan, bunların pedal sesle yarattığı gerilim rahatça izlenebilir. Örneğin 6. bölmenin bas partisi *Dies irae* akorunun uzayan seslerinden bütünüyle bağımsız bir çizgi izler gibidir. Yer yer 12-ses zenginliğine varan bu parti aslında çıkıcı ve inici çizgileri kendi yapısında toplayan bir bileşik parti niteliğindedir:



Ör. 6.22

### 5.6.7. *It Seemed That Out Of Battle*

7. bölme bütünüyle Owen yorumcularına ayrılmış bir bölmedir. Burada hem tenor, hem de bariton solo yapıtta yalnız ikincil öykünün akışı açısından belirleyici rol oynamakla kalmaz, ‘ölüler missası’ metnini de anlamlı büyük bir bütünün, bir kurgunun parçası hâline getirecek bir son hamleyi gerçekleştirirler. Owen’ın *Savaş Requiemi*’ndeki 9. ve son şiiri (‘Strange Meeting’ / ‘Garip Buluşma’) tenor soloya ait kısa sayılabilecek bir girişin ardından bariton solonun uzun anlatısına tanıklık eden bir *recitativo* biçiminde düzenlenmiştir. Solistlerin bu *recitativo*’suna baştan sona oda orkestrasındaki uzun, akorsal seslerle solo çalgıların seslendirdiği tanıdık motifler eşlik eder. Genelde son derece pasifize edilmiş bir çalgısal katkı olarak görülebilecek bu eşlik ender olarak tüm partileriyle etkin bir eşlik görünümüne de bürünür.

Bölmeyi 2 kesitli düşünebiliriz: Tenor solonun *recitativo*’sunu bariton solonun *recitativo*’su izler. 1. kesitte önceki bölmeden kalan *Dies irae* akoru *recitativo*’nun zeminine yerleşir ve akorun seslerinin çalgılar arasında el değiştirmesinin yarattığı küçük renk değişiklikleri dışında, donuk, değişmez bir öge olarak yerinden hiç kıpırdamaz. Etkisiz ama sürekli varlığıyla gazap günü izlenimlerini Owen şiiri boyunca canlı tutar. Bu akorun değişmekle birlikte 2. kesitte de devam etmesi, 7. bölmenin bütününe “açılmış büyük bir parantez” etkisi verir. Zaman bu bölme boyunca sanki durmuştur. Açıkçası şiirdeki mekâna (“*yıllar önce kazılmış bir dehlizin dibi*”) ve o mekânda geçen anlatıya çok yakışan bu atmosferin elde edilmesinde *Dies irae* akorunun ve burada yeniden, bu kez başka bir biçimde karşımıza çıkan pedal olgusunun payı büyüktür. Buna tenor solonun ezgi çizgisini ve bu ezginin ifade gücünü de eklemek gerek. Tenor solonun, herbir cümlesi şiirdeki bir dizeye rastlayan ezgi çizgisi, *Dies irae* akorunun seslerinin birinden (Re) yola çıkıp özellikle o akora yabancı seslerden geçer, bu yabancı seslerde kalış yapar. Bir ‘ezgi’ olarak tanımlanamayacak bu çizgi öykünün iletilmesi işlevini yüklenir; bu nedenle sözlerin anlaşılabilirliğinin önüne geçecek kadar kişilikli müziksel öğelere başvurmaktan kaçınır. Yazıdaki bu tavrı yalnız tenor çizgisinde değil, *Dies irae* akoruna eklenen “mütevâzi” eşlik öğelerinde de bulmak mümkündür. Yazı özellikle



bu ilk kesitte tüm dikkatin anlam üzerinde toplanmasını sağlamak ister gibidir. Ama bu durum, tenor çizgisi içinde bazı renk odaklarının, bazı modal alanların oluşmasına da engel değildir. Tersine bunların pedal armonisiyle girdikleri “gergin” ilişki yapının bütünündeki bir gerginliğin küçük ölçekli bir yansımasıdır: Hatırlanacağı gibi, *Savaş Requemi*’ndeki dinamizmi yaratan, ölüm olgusunun missa ve Owen metinlerindeki yorumlanış farklılığıdır. 7. bölme yapının II. bölümünden (Dies irae) taşınan Sol minör akorunun litürjinin bakış açısını temsilen Wilfred Owen’ın yapıttaki son ve belki en önemli şiirinin (bir bakıma, “tezinin” de diyebiliriz) altına yerleştirilen bir zemin olmaktadır. Bu şiiri seslendiren tenor ve bariton sololar özellikle Sol minör armonisiyle kontrast oluşturan renkleri ön plana taşıyarak ‘somut dünyevi gerçeklikler’ üzerinden söz almayı sürdürürler. Biri öbürünü öldürmüş olan iki düşman askerinin ‘tuhaf karşılaşma’larının (‘Strange Meeting’) cennet olmadığı belli ‘düşsel’ bir mekânda gerçekleşmiş olması söylediklerinin gerçekçiliğini asla gölgelemez. Tenor solonun ilk birkaç cümlesini anlamından arındırarak özetlediğimizde bile, özdeki bu gerilimden beslenen kontrast açıkça ortaya çıkar:



Ör. 6.23

Örnekte tenor solonun girişindeki ezgisel hareketle önceki bölmenin Libera me motifi arasındaki benzerlik çarpıcıdır. Aynı benzerlik örneğe aldığımız son cümlede başında da görülür. Bu son cümlede içinde köşeli parantez içindeki iki akor çalgısal eşliğe katılan yeni bir öğedir. Üç yaylı çalgıda kısa ama etkili bir *crescendo* eşliğinde duyulan ve bir Ç7 (çeken yedili) akorunun 3. çevrimine benzeyen bu öğe içerdiği tritonla anlamlıdır. Triton burada akorların yapısı içinde ortaya çıkmakla kalmaz, her iki akor arasındaki aktarım aralığını da oluşturur. Tenor solonun recitativo’sunun sonuna kadar bu akorlardan 3 tane daha görülür. Bunlardan sonuncusunun içerdiği triton aralığı (Do-Fa diyez) tenor partisinde de hemen üç kez yankılanır:

Ör. 6.24

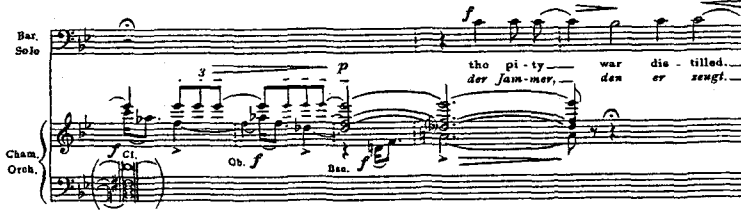
Bu akorların yoğun olarak duyulduğu bu cümleler şiirin 6-10. dizelerine rastlar. Şiirin bu dizelerinde anlatıcı (tenor) dehlizin dibinde inlemeler içindeki bir yığın insan arasından biriyle yüz yüze gelir. Akorlardan ikisinin özellikle “*ıstırap yüklü uzandı kutsarcasına elleri*” dizesinin başında ve sonunda yer alışı “kutsama” olgusuyla triton aralığının yapıtın girişindeki bölmede (*Requiem aeternam*) koro ve çanlar aracılığıyla dinsel bağlamla kurulan ilişkiyi hatırlatır. Bu akorlara ilerde bariton solonun kesitinde de rastlanacaktır. Ama bu yeni ögenin ortaya çıkışının önemli bir başka sonucu, yapıtta daha önce yapısal ya da çağrışımsal işlevlerle etkin kılınmış pek çok ögenin bu bölme boyunca eşlik partilerine âdetâ hücum etmesi, hemen her cümle ardından farklı çalgılarda kendini tekrar tekrar göstermesidir. Bunlardan ilki “*ve, patlamalar uğultular kesildi yukarıdan gelen*” dizesine eşlik eden bas hareketidir. Yapıtın I. bölümünün *What passing bells* bölmesi kaynaklı bu çizgi, hatırlanacağı gibi, *Libera me*'nin ilk 6 bölmesinin en sürekli ve etkin ögesi idi.

İkinci kesit tenor solonun “*yok burada yakınmak için bir neden*” sözünü bariton solonun onaylamasıyla başlar. Bu onayın hemen ardından 1. kesit boyunca sürmüş olan *Dies irae* akoru değişir ve bu değişim süreci kesit boyunca sürer. Re sesi bu süreçteki 8 farklı akorun *Dies irae* akoruyla ortak sesini oluşturur. 8. akorun ardından tekrar *Dies irae* akoruna dönülür:

Ör. 6.25

Birinci kesitte tenor solonun açtığı yoldan ilerleyen bariton solonun “*îtraflarına*” oda orkestrasındaki solo çalgıların yapıtın çeşitli bölümlerine göndermeler yapan cevapları eşlik eder: Obuada, tenorun *Agnus Dei*'nin sonundaki “*dona nobis*

*pacem*” solosundaki çıkıcı ezgi çizgisi; fagotta, Te decet temasının kurucu ögesi T4 aralıkları vb.. Bunların en anlamlı olanı, kuşkusuz, “*Savaş acıları, acılar savaşın imbiğinden damlamış*” dizesine eşlik eden Dies irae motifleridir:



Ör. 6.26

Bu bağlamda yapılan açık göndermelerden biri de Dies irae'nin *Out there* bölümündeki marş ezgisine ve ona eşlik eden dokuya gerçekleşir. Ancak burda marş ezgisinin karakteristik aralıklarından olan T5 aralığı tritona dönüşmüş olarak deforme edilir. Bunu I. bölümün *What passing bells* bölümünün “taşradan yükselen boru sesleri” (kornodaki arpej) izler. Kesitin sonuna doğru Dies irae bölümünde her bağlamda çok sık başvurulan arpej ögesi, özellikle 3'lü aralıklarının üst üste eklenmesiyle oluşan ‘süperpoze’ içerikli akorların arpejleri önce arpta, ardından yaylılarda duyurulur – bu kez, şiirdeki yumuşak ifadeye uyarlı bir tonlamayla. Bu motife Dies irae akorunun Çeken'i eşlik etmektedir. Son hamlede, Çeken akorunun tekrar Dies irae akoruna “çözülerek” recitativo'nun başında başlayan süreci bütünlüğe ulaştırdığı görülür. Bu noktadan sonra, her iki solistin recitativo'suna zemin oluşturan durağan akorlar ortadan kalkar, bunların yerini 3 yaylı çalgıda *crescendo*'yla gelen triton içerikli akorlar alır. Bu akorun Re, Si, Sol, Mi kök sesleri üzerinde 4 kez daha duyurulması dışında bariton solo artık bütünüyle eşliksizdir. İşte, baritonun “*I am the enemy you killed, my friend*” (“İşte dostum, benim o öldürmüş olduğun düşman”) dizesini seslendirdiği süreç tam bir sessizliğin, âdetâ bir “hiçliğin” üzerine oturur. Bu anda yalnızca bariton solonun çoğu Sol minör akorunun seslerinden oluşan recitativo'su duyulmaktadır: “*Sendin dün saplarken süngüyü, canımı alırken benim / Savuşturdum onu, ancak, gönülsüzdüm ve buz gibiydi ellerim.*” Bu noktada yalnız şiirdeki öykü değil, *Savaş Requemi*'nin “öyküsü” de son bulur. Şiirde iki asker arasındaki diyalogda geçen betimlemeler, yapılmış saptamalar, verilen yargılar hayati önemdedir. Besteci bunların anlaşılmasını göze alamaz.

Dolayısıyla, bu bölmede sözel iletişimin ağırlıklı olarak öne çıkması, müziksel öğelerin yoğunluk ve etkinlik kaybetmesi, ve tüm müziksel anlatım olanaklarının öyküdeki anlamın vurgulanması yolunda kullanılması doğaldır.

### 5.6.8. *Let Us Sleep Now 'In Paradisum'*

Yapıtın son 2 bölmesi büyük, kapsamlı bir 'koda'nın parçaları olarak düşünülebilir. Britten buraya dek söyleyeceğini söylemiş, kurguladığı öyküyü belli bir bütünlüğe ulaştırmıştır. 8. bölme artık, yapıttaki "son hamle"sidir bestecinin. Bu noktadan sonra yorum yapmayı keser ve yapıttının dinamiğini oluşturan tüm 'güçleri', tüm kaynakları ve olanakları bir tür "uzlaşma" içine sokar. Yapıttaki ilk gerçek *tutti* bu bölmede yer alır: Owen'ın 'Garip Buluşma' adlı şiirinin son dizesi ("*Haydi, uyuyalım şimdi...*") tenor ve bariton solistlerde tekrar tekrar yankılanırken, latince metni seslendiren bütün 'güçler' (soprano solo, koro ve çocuk korusu) 'In paradisum' duasını okurlar. Tüm bu 'güçler' çok yalın sayılabilecek bir malzemenin birleştiriciliği altında, birbiri üzerine eklenir ve giderek kalınlaşan, kabaran, sonra sönen kontrpuantik bir örgü oluşturur. Tüm bölme bu yükselip alçalma hareketiyle özetlenebilir. Bu süreç çocuk korosunun 'ölüler missası'nı sona erdiren dizelere dönmesiyle iki yerde kesintiye uğrar. Üçüncü kesinti ise koronun çanlar eşliğinde duyulan *a capella* koralinin oluşturduğu son bölmeye (*Requiescant in pace*) bağlanır.

Britten'in bu bölmede getirdiği, bir "çözüm" önerisi olmaktan çok, bir "çözülme"dir. Aksi taktirde, bir "çözüm" önerdiği düşünülürse, yapıttın anlamı açısından bir hayli "gevşek" bir öneriyle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Tüm yapıt boyunca genelde anlamsal bir çatışmanın izinden yürüyen 'güçler' ve metinler arası ilişki bu bölmede pek de inandırıcı görünmeyen bir barışa zorlanmış gibidir. Hatırlanacağı gibi, bundan önceki bölmenin (*It seemed that out of battle*) sonunda Owen şiirindeki askerlerden birinin dehlizde karşılaştığı bir başka asker onu tanıdığını, kendisini öldürenin o olduğunu söylemişti. Öykü bu en yüksek noktasında kesilmiş, her şey bir bakıma sessizliğe gömülmüştü. Britten *Savaş Requiemi*'nin tüm öyküsel gelişimini burada durdurur; bu noktadan sonra artık söylenecek bir şey

kalmadı der gibidir. Bir bakıma “yenilgiyi”, insanın yazgısı karşısındaki çaresizliğini kabullenmiş gibidir. Bu izlenimi veren her şeyden önce, kullanılan temel modal malzemenin yalınlığı ve birleştiriciliği eşliğinde “*Let us sleep now...*” (“*Haydi, uyuyalım şimdi...*”) sözlerinin tekrar tekrar işitilmesidir. Tüm ‘güçler’ birbirlerini destekleyerek bu bölmenin modal-pentatonik dokusu içinde erirler. Giderek daha fazla sayıda partinin dokuya eklenmesi, ses alanının yukarılara doğru genişlemesi, modal dokunun akorsal yükünün sürekli artarak neredeyse koronun tüm ses alanını kaplayan diyatonik bir ‘salkımses’ (*cluster*) yoğunluğuna ulaşması bu müziğe “aşkın” (*transcendental*) bir nitelik kazandırır. Bu bütünlüğe başlangıçta en uzak duran, çocuk korosunun ‘In paradisum’ ilâhisidir. Farklı ölçü yapısı ve modal merkezi onun önce biraz bağımsız ve yukarda tınlamasına yol açar; ama büyük koronun ‘In paradisum’ ezgisini farklı seslerden taklitli girişlerle duyurmasıyla bu öge ana dokuyla kaynaşmış olur. Aslında La majör, ya da litürjik kökeni bağlamında, La-iyonyen merkezinde seyreden *In paradisum* duası solistlerin ve orkestranın Re merkezli pentatonizminden çok da farklı bir içerik taşımaz, onunla Re-lidyen modu bağlamında kolayca bütünlük kurar. Bu “uzlaşmacı” yazı renk ve ses paletinde orkestranın tüm çalgılarında ve vokal partilerde yarattığı aşırı yığılma etkisi dışında en önemli dinamiğini, çocuk korosunun yapıtın birinci bölümündeki Do-Fa diyez tritonuna ve “*Requiem aeternam*” sözlerine dönmesinin yarattığı zorunlu kesintide bulacaktır.

Çocuk korosunda Sol diyez seslerinin duyulmaya başladığı cümleye dek (Prova no. 130) büyük oranda pentatonik atmosferin hâkim olduğu Owen yorumcularının partilerinde buradan sonra, Re-lidyenin modal çerçevesi netlik kazanır. Hatırlanacağı gibi, lidyen modu içerdiği triton aralığıyla Britten’in yapıtta başvurduğu en önemli modal malzemelerden biridir. Kontrpuantik örgünün iyice kalınlaştığı yerlerde bazı partilerde görülen ‘yabancı sesler’ bu modun etkisinin kaybolmasına aslâ yol açmaz. Her zaman yenilenen, tazelenen bir Re-lidyen etkisinin bu dokuya eşlik ettiği görülür. Bu tazelenmede ‘yabancı sesler’ olumlu pay sahibidir.



Ör. 6.27

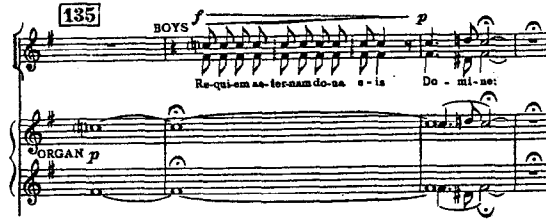


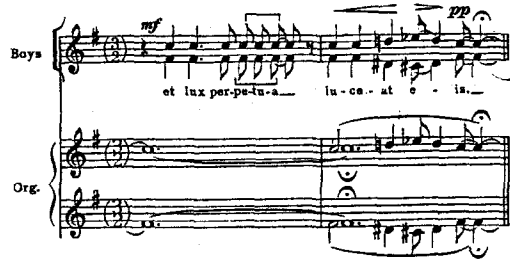
Başlangıçta yalın bir pentatonik eşlik çizgisi olarak başlayan *Let us sleep now* bölümünün dokusu, sonradan büyük koronun ve orkestranın girmesiyle karmaşıklaşan kontrpuantik örgüsüyle pentatonik rengin korunmakla birlikte bir ‘pan-diyatonik’ yığınsal etkinin öne çıktığı bir doruk noktasına ulaşır. Bu doruktaki parti ve ses sayısının yarattığı armonik yoğunluk piyano yazısına indirgendiğinde Re-lidyen üzerindeki ‘pan-diyatonik’ yığılma etkisi açıkça ortaya çıkar. Aşağıda örneklenen cümlenin ezgi çizgilerinin oluşturduğu akorların çoğunda modun 6-7 sesi aynı anda bulunur:



Ör. 6.31

Bu yoğun kontrpuantik doku 8. bölmenin doruk noktası olan yukardaki cümlenin hemen ardından başlayan *diminuendo* sürecinde çanlarda duyulan Do-Fa diyez tritonuyla iki kez kesintiye uğratılır. Bunların her ikisinde de çocuk korusu devreye girerek *Savaş Requemi*'nin ‘In paradisum’ duasından sonraki son metnini seslendirir. Bu son dizeler bir yanıyla, ‘ölüler missası’nın giriş metnine bir dönüş niteliği taşır: “Onlara ebedi istirahat ver, Efendimiz; / Ve sürekli ışığın onların üzerinde parlamasını sağla.” Çanların tekrar ortaya çıkışı, çocuk korosunun yapıtın başında büyük koroda yankılanan yalın ‘monotonik’ okuma biçimini uygulaması ve tüm bu renklerin Do-Fa diyez tritonuyla duyurulması yapıtın başındaki atmosfere dönüldüğünün işaretleridir:





Ör. 6.32

### 5.6.9. *Requiescant In Pace*

Yukardaki triton dokularını hazırlayan çanlar üçüncü kez işitildiğinde artık 8. bölme geride kalmış, daha önce I. ve II. bölümlerin sonunda gördüğümüz *a capella* koral başlamıştır. *Savaş Requiemi*'nin son bölmesini oluşturan bu koral öncekiler gibi, genelde ters hareketle yürüyen partilerin Si diyez-Fa diyez tritonundan başlayıp son cümlelerin sonunda Fa majör akoruna “çözülen” cümlelerden kuruludur. 3'er cümlelik önceki korallere oranla daha kısa olan bu son koral yalnız 2 cümle içerir. Ne parti hareketleri, ne de düşey planda ortaya çıkan armoniler açısından önceki korallerden farklı bir nitelik ortaya çıkmaz. Bu anlamda en önemli farklılıklar (cümlelerin ünison'dan başlaması, partilerin kanonik ilişkiye sokulması sayesinde armonilerin zenginleşmesi vb.) *Dies irae*'nin sonundaki 2. koralde görülmüştü. Yapıtın sonundaki bu koralde ise böylesi arayışlara gidilmemiş, 2 kez tekrarlanan “*Amen*” sözünün gerektirdiği geleneksel ağırlaşma olgusunun ötesinde bir değişikliğe başvurulmamıştır. Bu hâliyle *Requiescant in pace*, *Requiem aeternam* ve *Dies irae* gibi *Savaş Requiemi*'nin anlamı açısından çok önemli ve belirleyici olan bölümlerin sonuna yerleşen “bütünleyici” bir formül olarak dinleyicinin kulağında yer eden bir doku tekrarıdır. Bir kez daha, en sonuna yerleşen Fa majör akoruyla, bir “çözülme” ya da hedefe ulaşma etkisinden çok, daha önce de kullandığımız bir ifadeyle, “sonlanışın, tükenişin işitsel imgesi” olma işleviyle donanmıştır.



Libera me yapıtın son bölümü olarak bir yandan önemli bir ‘gelişme’ olgusuna, öte yandan yapıta damgasını vuran başlıca motiflerin boy verdiği bir ‘yeniden serim’ olgusuna ev sahipliği yapar. İlk 6 bölme iki temel ögenin karşıtlık ve birliktelik olanakları çerçevesinde sürdürdüğü ‘gelişme’ nin gerilimi her adımda yükselten, dokuyu her an yoğunlaştıran yazısına tanıklık eder. Bu süreçte ‘ölüler missası’ metninin önceki bölümlerinden alınmış kavram ve temalar sürekli tekrarlanan “*kurtar beni*” (“*libera me*”) sözüyle bir yandan olduğu yerde dönen, kendisini tekrar eden, öte yandan ileriye, farklı bir duruma uzanan sarmal bir yapı oluşturur. Libera me metni tamamlanıp büyük Dies irae akoru geldiğinde kendi içine kapalı bir biçim olan bu kısım da tamamlanmış olur. Bu noktadan sonra dikkatler *Savaş Requiemi*’nin “ikinci tezinin” yorumuna çevrilir. *It seemed that out of battle* Wilfred Owen’ın yapıttaki en uzun şiirinin yer aldığı bu bölümde uzun, çağrışımlarla yüklü bir *recitativo* olarak çıkar karşımıza. Metni iki askerin iç ve dış konuşmalarından kurulu bu bölme de kendi içine kapalı bir tür ‘monolog’ görüntüsündedir. Britten bu bölümde elindeki ‘güçleri’ birbirine kenetlemek için kurgusal bağlantılar oluşturmaya gerek görmemiş, yapısal ortaklıklarla yetinmiştir. Belki de bu nedenle, Libera me’nin üçüncü ana gövdesini oluşturan ve iki farklı temel gücü (missa’dan ve Owen şiirlerinden gelen güçler) koşulsuz bir uzlaşma hâli içinde kendi büyük bütünlüğü içinde eriten *Let us sleep now ‘In paradisum’* gibi bir bölmeyle yapıtını tamamlamıştır.

## SONUÇ: Benjamin Britten'in *Savaş Requiem*i Özelindeki Besteciliği Üzerine Genellemeler

İnceleme metnimizin bu bölümünde Britten hakkında yapacağımız genellemeler, bilinmelidir ki, *Savaş Requiem*i özelinde anlam taşır. Çünkü bu metin özel olarak bu yapıt üzerinde yapılmış bir incelemenin metnidir. Ancak, hemen şunu ekleyelim: Burada yapıtta bulduğumuz nitelikler üzerinde yapılan genellemelerin önemli bir kısmı Britten'in başka yapıtları için de geçerlidir. Gene de, burada yapacağımız genellemelerle Britten'in besteciliğinin genel niteliklerinin ne oranda örtüştüğünü tartışmak bu metnin sınırlarını aşar. Dolayısıyla tüm genellemeleri *Savaş Requiem*i'ne özgü saymakta yarar vardır.

Bilindiği gibi, inceleme metnimiz iki ana gövdeden oluşmaktaydı. Yapıtın tarihsel bağlamının, metinsel oluşumunun ve ses kaynakları ile seslendirme mekânı arasındaki ilişkilerin irdelendiği ilk 4 bölüm ile yapıtın akışı boyunca bölüm bölüm ilerleyen ayrıntılı bir müziksel analizin yer aldığı 5. bölüm. Bu analiz sırasında, yapıtta rastladığımız somut ipuçlarını başta çizdiğimiz kuramsal çerçevenin içine yerleştirerek bir bakıma yapıtın tasarımsal bütünlüğü hakkındaki ilk sonuçlara ulaşmış olduk. İnceleme metnimizde kuramsal çerçeveyi oluşturan bölümlerle yapıt üzerindeki ayrıntılı incelemenin birbirini beslemesine ve bütünlemesine dikkat edilmiştir. Böylece, kuramsal, tasarımsal çerçeve analiz sürecini çoğunlukla yöneten ya da yönlendiren bir bağlam oluşturmuştur. Öte yandan, analiz süreci yalnızca yapıta özgü kuramsal çerçeveden değil, genel bestecilik kavram ve tekniklerinden ya da 20. yüzyıla özgü bestecilik sorunlarından da beslenmekte ve bir ölçüde bu sorunlara Britten'in sunduğu çözümlerle ilgilenmekteydi. İşte bu nedenle, inceleme metnimizin 'Sonuç' bölümünü yapıtın kurgusunun özgül niteliklerinin bir kez daha gözden geçirilmesinin yanısıra, Britten'in *Savaş Requiem*i'ndeki besteciliğini 20. yüzyıla bağlayan bazı genel noktaların altının çizilmesine ayırdık. Böylece 'Sonuç' metni onun bir 'sahne adamı' olarak metinsel seçimleri, mekân olgusuna getirdiği vurgu, müzikte eşzamanlılık olanaklarına yaklaşımı, müzik yazısının getirdiği nitelikler, tonalite, modalite,

kromatizm ve 12-ses bağlamlarına yaptığı katkılar üzerinden son değerlendirmelerimizi içermektedir.

\*

Britten'in tonalite kavramı karşısındaki tavrını saptamak da, bu tavrı özetlemek de hiç kolay değildir. Çünkü bu tavrın belirleyici niteliği, belirsizliktir. Bu belirsizlik durumu yapıtın genel müziksel analizinde bölmelere ilişkin kontrastları saptarken bazı bölmelerde 'majör', 'minör' kavramları yerine, "tarafsız" bir kavram olan 'ton' kavramının kullanılmasını gerektirmiştir. Çünkü söz konusu bölmelerde tonal bağlamı majör ya da minör kavramlarına indirgemek bestecinin majör-minör bağlamın yanısıra kullandığı modal, ileri derecede kromatik ya da 12-sessel bağlam öğelerini açıklamaya yetmemektedir. Tonal bağlamın çerçevesindeki ve anlamındaki bu genişlemenin altını çizmek üzere, nispeten kısıtlı bir bağlamın ifadesi olan 'majör' ve 'minör' terimleri yerine yalın bir 'ton' terimi seçilerek, örneğin Do sesi çevresinde kurulan böylesi bir tonal bağlamı adlandırmak üzere 'Do majör/Do minör' yerine, 'Do tonu' ifadesine başvurulmuştur. (Aslında metin içinde 'majör', 'minör' kavramlarına başvurmak durumunda kaldığımızda bile, Britten'in müziği bağlamında bunun 'fonksiyonel' netlik taşıyan bir tonal kullanımdan beslenmediğini belirtmek gerekir.) Bu bağlamda, Britten'in çağdaşları arasında, onunkine benzer bir tarihsel perspektifi ve yaklaşımı paylaşan bestecilerin yapıtlarında da zaman zaman 'majör', 'minör' gibi tanımlı bir tonal içerik belirten ifadelerden özenle sakınıldığı görülmektedir.

Britten için 'bir sorun olarak tonalite'nin varlığından söz etmek anlamlı değildir. O tonalite kavramını sorgulanması, hesaplaşılması gereken bir sorun olarak tanımadığından, tavrını ondan yana ya da ona karşı koyup koymadığını tartışmak da yersizdir. Yapıtlarını verdiği yıllarda, özellikle *Savaş Requiem*i üzerinde çalıştığı 1960'lar başında bu bakış açısının temel bir sorun oluşturmadığının farkındadır. O müziksel yaratıcılık sorununa kullanılabilir olanaklar çerçevesinden bakmaktadır; tonalite de, uğradığı onca yapısal ve biçimsel değişikliğe karşın, işte, bu olanaklardan biridir. Bir besteci 'doktriner' olmayan böylesi bir yol seçtiğinde, artık hangi araçlara

başvurduğundan çok, onlarla nasıl bir sonuca ulaştığına bakmak daha anlamlı olacaktır. 20. yüzyılın ortasında yapıtlarında tonaliteyi kullanan bestecilerden bazılarında gözlemlenen genel nitelik *Savaş Requiemi*'nde de ortaya çıkar: Bütünüyle kendine özgü bir tonalite anlayışı ve yaklaşımı. Tonal öğeler birer hareket noktası değil, birer sonuç olarak karşımıza çıktığından, tümünün gerisinde onları biçimlendiren ve güden yaratıcı fikirler bulunduğundan, Britten'in yazısındaki gibi yazılarda alışıldık, klişeleşmiş, kolay tanınan ve kolay tanımlanan öğeler bulmak güçtür. Böyle tanıdık öğelere rastlansa bile, bu öğeler arasında kurulan ilişkilerde kendini gösterecek olan nitelik, gene, ' karmaşıklık' tır. Böylece, bir ' bağlam' sorunu olan tonalite Britten'in müziğinde bazen onu oluşturan öğelerin karmaşıklığı, bazen de yalın öğeler arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı nedeniyle çoğunlukla bir ' belirsizlik' perdesi arkasında kalmaktadır.

Britten'in müzik dilini oluşturan sistematik, tanıdık, bilinen öğelerden bütünüyle Britten'a özgü, " yabancı" bağlamlara kadar uzanan bir süreçte biçimlenir. Bu süreçte en ' konvansiyonel' öğeler bile onun yazısının dayattığı dönüşümlere uğramış olarak görünürler. Örneğin, ' fonksiyonel' tonalite kullanımı çok ender olarak da olsa, Britten'in yazısında rastladığımız olgulardandır. Bu tür kesitleri izlerken onun bu geleneksel bağlamı nasıl kullandığına, dönüştürdüğüne ve nasıl " kişiselleştirdiğine" bakmak gerekir. Bu bakımdan en tanıdık dokular bile ' teoriyi' zorlayan, tınlayışı başkalaştıran ayrıntılarla doludur. Britten'in yazısında ' fonksiyonel' bir tonalite anlayışı çerçevesinden bakarlara en çok yardımcı olan kavramlardan biri ' pedal' kavramıdır. *Savaş Requiemi*'nde de çok sık başvurduğu pedal sesleri bölmeler ya da bölümler gibi büyük ölçekli birimlerde tonal yapıyı sağlamlaştıran öğelerin en önde gelenidir. Ancak küçük ölçekte bakıldığında Britten'in genelde pedal sesi kullanmış olmanın, yani dokuyu taşıyacak bir ' merkezi ses' elde etmenin sağladığı rahatlıkla sesler arasında kuracağı düşey ve yatay ilişkilerde daha radikal davranabildiği gözlemlenir. Britten'in pedal sesi olgusundan yola çıkarak fonksiyonel bağlamın dışında, farklı bir dinamizm elde etmeye yöneldiğini de eklemeliyiz; durağan sesle devinen ses arasındaki ilişkilerde ortaya çıkan bu dinamizm onun kavramları olanca yalınlıkları içinde görme dürtüsünün bir sonucu olsa gerek.

'Tonalite' Britten'in müzik dilini anlamamızda kullanabileceğimiz anahtar kavramların en başta geleni aslâ değildir. Bu kavram ne bir çıkış noktası, ne de müziksel mekanizmanın oluşmasını koşullayıcı bir bağlam olarak tek başına anlamlıdır. Britten'in müziğinde 'modalite' ve aralıkların belirleyiciliğinde biçimlenen bir 'renk' kavramı tonaliteyi yedekler. Britten'in yazısındaki modal öğeler aynı tonaliteyi ele alışındaki gibi, yalın değil, bileşik olarak kullanılan bir 'yan bağlam' oluşturur. Çok açık modal etki içeren kesitlerde bile ezginin ve armonilerin o kadar arı ve açık bir modalite tarafından biçimlendirildiğini söylemek kolay değildir. Her zaman, tonal öğelerle ve ileri bir kromatizmle "melezleştirilmiş" bir modal bağlam geçerlidir. Britten'in tonal ve modal bağlamları iç içe, yan yana kullanmaktaki ısrarı müzik yazısını oluştururken belli kaygılar taşıdığı izlenimini pekiştirir. Bazısı *Savaş Requiemi*'nin tarihsel bağlamla kurduğu çok yönlü ilişkiden, bazısı da bestecinin müziğin işlevi ve anlamıyla ilgili düşüncelerinden kaynaklanan bu kaygılar bir ölçüde somutlaştırılabilir: Anonim nitelik taşıyan her türlü içeriğin gizlenerek kişiselliğin, özgünlüğün birer çerçeve nitelik olarak öne sürülmesi; tonalitenin yapıyı ayakta tutma işleviyle yüklü öğelerinin yerine, salt aralıkların belirleyiciliğinde, modal çerçeveye giren ya da girmeyen 'renklerin' yapısal işlevlerle donanması; modaliteden geniş bir tarihsel sürecin katedilmesinde bir anahtar olarak yararlanılması ve *Savaş Requiemi*'nde uzak yakın tarihsel bağlamlara yapılan atıfların, neredeyse 'postmodern' diye tanımlanabilecek böylesi bir tavırla gerçekleştirilmesi.

Bu noktada, salt aralık düşüncesinin Britten'in müziğini yönlendiren ana kavramlardan biri oluşuna açıklık getirmek gerekir. Öncelikle belirtmek gerekir ki, aralık olgusu tonalite kavramı üzerinde yaşanan bunalımın aşılına çalışıldığı 20. yüzyılın ilk yarısında, bestecilerin getirdiği çözümlerin başında geliyordu. Tonalite de aralık temeline dayanmakla birlikte, tonal bağlam kendisini asıl, akorlar arası 'fonksiyonel' ilişkilerde göstermekteydi. 20. yüzyıl başında yenilenme ihtiyacı gösteren bağlam aslında 19. yüzyıl boyunca epey örselenmişti. Gene de 20. yüzyılın belli başlı müziksel öğelerin tümüne radikal bir bakış geliştirerek bu bunalımı aştığı düşünülebilir. İşte aralık olgusu bu bağlamda iyice öne çıkmaktadır. Britten'da aralıklar hem yapısal, hem renksel nitelikleriyle doku içinde belirleyici olmaktadır.

Yapısal nitelikleriyle büyük ölçekte, yapının biçimsel kurgusunda etkin olarak kullanılışlarının yanısıra, renksel nitelikleriyle bir kesitin bütününe damga vurmaktadırlar. Her iki modelde de ezgisel ve armonik yapılara kolayca sızan aralıklar bir bakıma, daha önce tonalitenin getirdiği örgütlü bağlamın oluşmasını sağlayarak ses seçiminde, armonik alt yapının hazırlanmasında, biçimsel oluşuma destek veren öğelerin yerleştirilmesinde önemli bir işlev yüklenir.

Britten'in kullandığı 'tonal' bağlamlar arasında tonaliteye dolaylı yoldan alternatif oluşturan bir bağlam daha bulunmaktadır: 'Renk' bağlamı. Metnimiz içinde 'renk' kavramının yardımıyla açıklamaya çalıştığımız bu bağlam tonal ya da modal belirsizliğin ve "kayganlığın" çok yoğun olduğu kesitlerde, ezgisel ya da armonik yapıya belli aralıkların hâkim olduğu durumlarda ortaya çıkmaktadır. Böyle durumlarda, belli bir aralığın ısrarla ezgisel ya da armonik yapıların içine yerleşerek belli bir süreçte (kesit belli bir olgunluğa erinceye dek) yazıya yön veren en temel yapısal birimi oluşturduğu görülmektedir. Renk kavramının belirleyici olduğu bağlamlara yön veren yalnız belli aralıklar değildir. Bazı modal çekirdekler de ('tetrakordal' yapılar ya da 'tam perde' dizileri) yazının akışında etkin bir bağlam oluşturabilirler. Bu çekirdekler ait oldukları modun karakteristik 'rengini' bu kesite taşırlar. 'Renk' bağlamı işlevsel olarak 'fonksiyonel tonalite'nin getirdiğine benzer temel bir çerçeve oluşturarak yazıyı rahatlatan ve besteciyi seçimlerinde özgürleştiren bir olanaklar toplamı oluşturur. 'Doktriner' değil, anlatımcı yanı ağır basan, sistem kurmaya değil, sonuç almaya odaklanan Britten yazısı için gereken zemini ona sağlar.

Benjamin Britten'in 20. yüzyıla bağlantısını sağlayan başka bir gösterge de, yoğun kromatizm anlayışıdır. Ama bu kromatizm modaliteyle ve yazıya kılavuzluk eden tonal öğelerle bağını kopartmayan bir bağlamda serpilir: Diatonik rengini ve kimliğini kaybetmeyen ezgisel çizgilerin (bazen, açık modal çekirdeklerin) genelde dar bir alanda yan yana ya da üst üste duyurulmasıyla oluşan "dolaylı" bir kromatizmdir söz konusu olan. Dolayısıyla, Britten'in müziğinde kromatizmi tonal bağlamın aşılması yolunda olanaklar sağlayan yazısal ve tınısal bir zenginlik olarak düşündüğünü gösteren kanıtlar pek bulunamayacaktır. Onu kromatizme yönelten

nedenler, belli bir özgünlük kaygısını da duyurmakla birlikte, genelde anlatımsaldır. *Savaş Requiemi*, belli bir 'rolün' gereğini yerine getirmek ya da bir anlamı vurgulamak için sıkça başvurulan kromatik yazı örnekleriyle doludur. Bu durum, sanatsal üretime bakışı gereği, yazının karmaşıklaşması süreçlerine ilgi duymayan Britten'in bakışıyla tutarlılık içindedir. Aslında, yapıtta yer yer karşılaştığımız 12-ses içerikli kesitler de benzer bir bağlamın ürünüdür. Hiçbir zaman bir 12-ses yazısı kesinliğine ulaşmayan bu kesitleri hep özel bir anlamda kullanma gereği vardır. Bu nedenle, bu tür kesitlerden söz ederken hiçbir zaman 12-ses bağlamına ilişkin net bir ifade kullanılmamıştır. Bu tür bir içerikle donanmış kesitlerde, aynı, yoğun bir kromatizmin kullanıldığı kesitlerde olduğu gibi, bestecinin temel kaygısı anlatım olanaklarının genişletilmesi, zenginleştirilmesidir.

Bütünlük ve akıcılık Britten'in müzik yazısının dikkat çekici iki temel niteliğidir. Birbirini bütünleyen bu nitelikler Britten müziğini sürükleyicilik ve yapısal sağlamlık temelinde dengeli bir zemine oturtur. Bunu getiren bir yanda, yoğun olarak başvurduğu yapı kurucu öğelerdir. Bütün yapıt bağlamında bunların sayısı üçü geçmez. En belirgin biçimde kullanılanlar triton aralığı ve liden modu, majör ve minör üç-beş akorları ve belli bölmelerde peşi bırakılmayan belli aralıklardır (I. bölüm, orkestra ezgisi eşliğindeki K3; IV. bölüm, Benedictus ezgisindeki T5; II. bölüm, Recordare motifi eşliğindeki B2 aralıkları gibi). Bu yapısal öğelerin gücü birer müziksel öge olarak taşıdıkları önemden ya da kullanılış sıklıklarından değil, yapıtta her türlü yatay (ezgisel) ve düşey (armonik) ayrıntıya ve yer yer belli biçimsel süreçlerin bütününe ustaca "sızdırılmalarından" gelir. Yapıtın irili ufaklı bölümlerinde, bölmelerinde bu yapısal öğelerin doku içine açık ya da örtük olarak yerleştirilmeleriyle ulaşılan bütünlük duygusu çarpıcıdır.

Müzik yazının sürükleyiciliği ise büyük oranda, bestecinin yazıyı taşıyan figürleri ele alışındaki olağanüstü kolaylıktan, "rahatlıktan" kaynaklanmaktadır. Yazısı 'çekirdek' olarak kullanılan bir fikrin dokunun bütün yüzeyine yedirilmesi biçiminde işler. Bir tür çeşitleme mantığıyla bu çekirdek fikir farklı bağlamlar içinde tekrar tekrar boy gösterir ve kendi içinde bir 'gelişim' sergiler. Ama 'çeşitleme' de, 'gelişim' de Britten'in yazısındaki bu mekanizmayı tam olarak açıklayan kavramlar

değildir. Bestecinin böyle bir “iddia” taşıdığını da sanmıyoruz. O her zaman sahne, roller, işlevler ve anlamlar açısından belli hedefleri kovalar. Onun işi söylediklerinin anlaşılabilirliğiyle, “iletiyle”dir... Dolayısıyla, ‘sistem’i sorun etmez; yazısını akıcı ve anlamlı kılan her türlü tekniğe, teknik açılıma olanak tanır. Britten’in yazısının “rahatlığı” buradan gelir.

Bu yazının “sıkı” yönlerinden biri figürlerin işletilmesi aşamasında kullanılan yöntemlerde ortaya çıkar. Britten’in yazısı ‘çeşitleme’ ya da ‘dönüştürme’ kavramları çerçevesinde değerlendirebileceğimiz ayrıntılarla da yüklüdür. Bu alanda onu bu tür yazısal mekanizmaları önemseyen usta bir besteci olarak düşünmemizi gerektiren yeterince kanıt vardır elimizde. Britten’in çeşitlemeleri, öğelerde çoğu zaman, ‘başkalaşım’ sınırlarında dolaşan bir dönüşümü beraberinde getirir. Başkalaşan öğeler uğradıkları büyük dönüşümlere rağmen, barındırdıkları “değişmeyen öz” sayesinde tanınırlıklarını yitirmezler. Başkalaşan öğelerin sakladığı bu “öz” bazen bir ritmik oluşum ya da ısrarla kullanılan bir aralık, bazen bir ezgisel hareket yönü ya da bir ölçü kalıbı olabilmektedir. Bu öğeler ‘anlam’dan gereken desteği gördüğü sürece, doku onları taşımayı sürdürür.

Bir anlamda birbirinden çok farklı bir ‘güçler’ ve metinler toplamı olarak görülebilecek *Savaş Requiem* bu ‘güçler’ ve metinsel katmanlar arasında zorunlu bir eşzamanlılık ilişkisi kurmak durumundadır. Yapıtta eşzamanlılık ilişkisine yön veren ‘libretto’dur. Burada libretto terimini kullanmamızın *Savaş Requiem* açısından özel nedenleri bulunmaktadır; aslında böyle yapıtlarda bir operada izlenen anlamda bir ‘libretto’dan söz edilmez. Besteci, projesine uygun bir (birkaç) metni seçerek ya da kendisi yazarak yapıtının sözel zeminini oluşturur. Bu yapıtlarda öyküsel akıştan, teatral gelişim çizgisinden çok, müziksel bir bölümlendirme mantığından söz edilebilir. Ama *Savaş Requiem* bu genellemenin ötesine geçer. Onun farklı kaynaklardan ve özellikle de öykülendirme anlayışına dayanan bir çağdaş şiirden gelen metinleri, yerleştiriliş düzeni ve bölümlendirme açısından bir Britten kurgusunun damgasını taşır. Bu kurgu metinler arasında bir etkileşim zemini yaratır; dinsel metnin yanıtızsız bıraktığı soruların karşısına olası Owen yanıtlarını çıkartır; Owen’in umutsuzca kurtuluşu aradığı süreçte missa metninin umut ışıklarını yakar.



Neredeyse bir libretto bütünlüğü kazanan bu kurgusal müdahaleler müziğin tüm akışını bağlayan, onu yönlendiren birincil güç hâline gelir.

Yapıttaki eşzamanlılık olanağının en etkili sonuçlarına yapıtın ‘güçleri’ üzerinden elde edilen eşzamanlılıkla ulaşılmaktadır. Çünkü ‘güçlerin’ eşzamanlı kullanılması yapıtın mekânsal, anlamsal, müziksel katmanları arasında zengin içerikli bir iletişimin oluşmasına yol açar. *Savaş Requemi*’nde bu eşzamanlılığın bir tek modeli yoktur; her bölümde farklı eşzamanlılık biçimlerine rastlamak mümkündür. Yapıtta genel olarak üç tür model uygulanmaktadır: Bağımsız öğelerin eşzamanlılığı; bağımlı öğelerin eşzamanlılığı ve bir süreç içinden izlenebilen ardışık eşzamanlılık. Herbiri farklı bir ‘sahneleme’ olgusunun ürünü olan bu eşzamanlılık modelleri yapıtta büyük bir yoğunluk taşımazlar. Bununla birlikte, *Savaş Requemi*’nin ‘libretto’unda yerleştirildikleri yaşamsal noktalar açısından büyük bir etki taşımaktadırlar. Sözelimi, ardışık eşzamanlılık olanağının kullanıldığı II. bölümün 9. ve 10. bölmeleri missa ve Owen metinlerini (*Lacrimosa* ve *Move him*) bir diyalog içine sokar; besteci burada her iki metne de eşit mesâfededir, hiçbirinden vazgeçemez. Dinleyicinin her iki metne ait izlenimlerini canlı tutmak için ayrı metinleri taşıyan ‘güçleri’ ardışık biçimde iç içe sokar. Bunu yaparken, çok aykırı tonal bağlamları merkez alan ve farklı bir akış düzeninde ilerleyen müzikleri, aralarındaki küçük bir ayrıntıyı ortak nokta hâline getirip birbirine kaynaştırır. Aynı anlamsal bağlamı irdeleyen farklı nitelikli bu iki müzik bir bakıma, birbirlerinin sözünü keserek kurdukları diyalogla yeni bir bütünlüğü paylaşırlar. Bu bütünlüğün burada olduğu gibi ‘birliktelik’ değil, ‘başkalık’ temelinde kurulduğu da görülebilmektedir (III. bölüm, 5. bölme). ‘Başkalık’ temelinde biçimlenen eşzamanlılık olanağı birbirinden farklı nitelik taşıyan müziksel akışların üst üste bindirilmesiyle elde edilmektedir. Bu tür dokularda anlam, karşıtlıkların vurgulanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Böylece, farklı platformlardan konuşan metinler içine yerleştirildikleri ortak bağlamın bütünlüğü sayesinde kendi sınırlı bütünlüklerinin ötesinde anlamlar kazanmaktadır. Eşzamanlılık modellerinin üçüncüsü ise ‘bağımlılık’ temelinde tanımlanabilir. Burada bütünlüğü oluşturan öğeler karşıtlıklarıyla değil, ortaklıklarıyla öne çıkar ve kendileri için hazırlanan müziksel dokunun birleştirici potasında erirler (*Hostias* ve *Let us sleep now ‘in paradisum’* bölmeleri).

Mekân *Savaş Requiemi* içinde hem olgusal, hem kavramsal bir nitelik taşır. Olgusal niteliği yapıtın doğrudan doğruya çıkış noktasını oluşturmasından ileri gelir. 2. Dünya Savaşı'nda bombardıman sırasında yıkılmış bir yapı olan Coventry Katedrali “dünyevi” ve “uhrevi” göndermeleriyle, Britten'a sipariş edilen yapıtın projesini kendiliğinden, kategorik bir çerçeveye sokmaktadır. Ama Britten'ın bu göndermelerden yola çıkarak mekân için oluşturduğu kavramsal anlam kuşkusuz daha ileri bir adımdır: Metinlerin bütünlüğü açısından kurgunun birleştiriciliği ne anlam taşıyorsa yapıtın bütünlüğü açısından mekânın birleştiriciliği de o anlamdadır. Mekân, ortalama iki bin yıllık anonim metinlerle çağdaş bir edebiyat ürününü birleştiren ve bu bileşimi “şimdi ve burda” (yapıtın ilk seslendiriliş tarihi olan 1962'de, Coventry Katedrali'nde) anlamlı bir bütünlüğe sokan değişkenlerin en önemlisidir.

Britten'ın *Savaş Requiemi*'nde Coventry Katedrali'nden yola çıkarak tasarladığı mekânsal bağlamın nitelikleri genelde tüm katedraller ve büyük kiliselerde, hattâ bazı büyük konser salonlarında da bulunabilecek niteliklerdir. Bunların ortak noktası dinleyicilerin mekânın “çekirdeğindeki” konumudur. Farklı yorumcu grupları dinleyicinin bu merkezi konumdan yönelttiği bakışa göre farklı mesâfelere ve farklı yönere yerleştirilmiştir. Dinleyicilerle yorumcu grupları arasındaki bu konumlandırma ilişkisi mekânda bir perspektif derinliği oluşmasına yol açar. Britten yapıtın mekânsal örgütlenişini dinleyicilerle ses kaynakları (yorumcular) arasında ortaya çıkan bu ‘perspektif’ olgusuna dayandırır. Bu somut perspektif olgusunu metinlerin getirdiği kurmaca perspektifle örtüştürür. Yapıtta kullanılan her metinsel kaynak tarih çizgisi üzerindeki yerini bu perspektif içinde o metni seslendiren yorumcu grubuyla dinleyici arasındaki mesâfede bulur: “Göksel” olan sesler uzaktan ve yukardan, “dünyevi” sesler ön cepheden ve yakından gelir. Bu tarihsel perspektif metnin anlamının, katmanlarının ve sahibinin ‘sesinin’ (metnin kendi sesinin) gürlüğüyle, tınısıyla birleşerek yapıt açısından şaşmaz bir kimlik oluşturur.

Yapıtta kullanılan her metin belli bir zamanı, kaynağı ve ‘sesi’ imler. Metinlerin kökenleri, taşıdıkları ‘iç ses’, ait oldukları anlamsal kategoriler ve bu kategoriler

arası etkileşim olanakları Britten'in yapıttaki manevra alanını genişleten başlıca parametredir. Britten'in yazısındaki verimliliğin ve ilişki zenginliğinin metinlerin anlamsal potansiyelinden doğduğuna kuşku yoktur. İki temel metinsel kaynaktan, 'ölüler missası' ve Owen şiirlerinden beslenen *Savaş Requiemi* metinleri sayısız alt katmana ayrılır. Yalnız missanın bileşik metinleri, sık tekrarlanan formülleri değil, Owen'in her şiirde 'objektifi' farklı açılara yerleştirmesi de metin içi katmanlı yapıları oluşturan en önemli zenginliktir. Metin içi ifadenin katmanlılığı 'güçleri' harekete geçirirken, metinler arası anlamsal katmanlılık da belli 'güçleri' eşzamanlı olarak işletirken geniş bir olanak alanı yaratır.

Britten'in genel bestecilik tavrının yerleşiklik kazanmış ve bu nedenle standardize olmuş, düşünceyi taşıma gücünü bir ölçüde yitirmiş bütün 'bağlamlara' mesâfeli durmak olduğu söylenebilir: Kendi sözünü etkili biçimde söylemeyi sorun edecekse, o sözü ilginç, açık, anlamlı, yetkin kılacak dili kendi başına bulup olgunlaştırması gerektiğinin farkındadır. Ama bu çabasında büsbütün yalnız olmadığını da bilir: Yapıtlarından ve hayatından, kendi üretimini geçmişin büyük birikiminin bir parçası olarak gördüğünü, öyle yorumladığını kanıtlayan sayısız ayrıntı derlenebilir. Britten'in müzik dili taşıdığı tüm özgürlüğün yanında, yapısal örgütlülüğün ödün vermeyen ve büyük ölçüde müziğin sahne üzerindeki 'anlamla' ve 'eylemle' kurduğu ilişkiden beslenen sıkı bir dil sayılabilir. Gene de, *Savaş Requiemi*'nde metnin anlamsal katmanlarının heterojen yapısı bu dilin belli bir üslûp içine hapsolmasını engeller. Ona sahnelerin akışına göre bir esneklik kazandırır. Aslında yapıtın bu özel durumunun Britten'in eğilimlerine önemli ölçüde cevap verdiğini tahmin etmek güç değildir: Görebildiğimiz kadarıyla, Britten'daki bu eğilimi 'yapısal bütünlük ve müziksel çekicilik' biçiminde formüle edebiliriz. Dilinde bu iki ölçütü tutarlı bir birlikteliğe ulaştıran Britten'in müziği, üslûp açısından manevra alanını biraz daha geniş tutabilmektedir. Bu bağlamda, *Savaş Requiemi*, kendisini büyük 19. yüzyıl geleneğine bağlayan noktalarından da, 20. yüzyılın denemelere açık alanlarından da mahrum değildir. Romantik gelenek kendisini yapıtta en çok, 'requiem missası' metinlerinin seslendirildiği bölmelerde kullanılan dilde hissettirmektedir. Bu tür bir üslûbun missa bölmelerindeki kalabalık, dolayısıyla manevra yeteneği nispeten daha düşük 'güçler' üzerinde etkili olması doğaldır. Öte

yandan, Owen'ın şiirlerine ayrılmış bölmelerde gerek çalgıların ve insan seslerinin solistik niteliği, gerekse kullanılan metnin bir 20. yüzyıl edebiyat ürünü olması çağdaş oda müziği anlayışının bu bölmelerde etkili olması sonucunu doğurmaktadır. Ama bu bölmeler de dâhil olmak üzere, Britten'in yapıtta hiçbir zaman radikal bir 20. yüzyıl yazısından yana tavır koymadığı açıktır. Giderek, bölümlerin ve bölmelerin birbirleri arasındaki ilişkide ve yapıtın bütününde bilinen, denenmiş biçimsel yapılanmalara başvurulduğu rahatlıkla söylenebilir. 'Gelişim' fikrinin Britten için ne kadar önemli olduğunu biliyoruz. 'Gelişim' fikrinin müzik edebiyatındaki en önemli geleneksel temsilcisi olan 'sonat allegrosu' biçimine ilişkin yapıtta bulduğumuz ipuçları bestecinin biçimi sağlam temellere bağlama kaygısına ışık tutar niteliktedir. Bu kaygının kaynağında ise, bestecinin bir 'sahne adamı' olarak, *Savaş Requiemi*'nin 'libretto'suna uygun bir kurguya ulaşma çabası yatmaktadır.

Bir "adalı" olarak Benjamin Britten'in kendini dışarıya, özellikle kıta Avrupasında olanlara kapamadığını, yüzünü dinler tarihinin tüm insanlığı ilgilendiren sorularına, sorunlarına merakla döndüğünü söylemeliyiz. Bu dönüş elbette yalnız Batı'yı değil, belli bir oranda Doğu'yu da kapsıyordu – özellikle, yakın doğuyu. Onun İngiltere'nin emperyalizm odaklı bakışını dışlayan ve cephelerden bağımsız bir insan sorunsalını merkeze alan bu cesaretli bakışı, hiçbir kuşku yok ki, İngiliz çağdaş müziğine getirdiği taze soluğu kavramamıza en çok yardımcı olacak etkenlerden biridir. Onun üretimi insanlık sorunlarını yalnız belli bir paradigma içinden görmeye alışmış bir üretim anlayışına karşı çıkış niteliği de taşır. Bu onun müziğinde bulduğumuz bütün teknik, kurgusal, yapısal müzik dili inceliklerinin beslendiği en önemli kaynaktır. İnsan gerçekliğinin görünümleri de, buradan çıkan anlatılar da sonsuz bir özgürlükle donanmış olmayı gerektirir. Onun müziğinde, yerleşik kuramlara uymayan, onlarla açıklanamayan ya da tam olarak açıklanamayan olguları rasyonalize etmenin bir yolu varsa, bu, onun kişisel dilinin ayrıntılarının ortaya çıkartılmasından geçmektedir.

## EK

İnceleme metnimiz Benjamin Britten'in besteciliği üzerinde genel bir değerlendirme çalışması değilse de, bestecinin *Savaş Requiemi (War Requiem)* içindeki bazı taleplerini, örneğin yapıtın bir sahne yapıtını andıran potansiyellerinin nereden, bestecinin hangi üretim politikasından kaynaklandığını görmek bakımından bir yapıtlar listesi vermek yerinde olacaktır. Aşağıdaki yapıt listesi Christopher Headington'ın *Britten* adlı çalışmasından alınmıştır.<sup>72</sup> Yazarın notuna göre, liste yalnızca opus numarası verilmiş yapıtları içermektedir. Bir grup gençlik yapıtı, tiyatro, film ve radyo oyunları için yazdığı müzikler, İngiliz halk şarkıları uyarlamaları bu listede yer almamaktadır. Yazar, bu yapıtları da içeren eksiksiz bir yapıtlar listesinin Britten Estate'in bastıracağı *A Britten Source Book (Britten için Kaynak Kitap)* içinde bulunabileceğini belirtmektedir. Aşağıda sunulan yapıt listesinde yapıt adlarını orijinal dilinde bırakmayı tercih ediyoruz. Ancak bu yapıtlardan Türkiye'de de belli bir ölçüde tanınırlığa sahip olanları, 'konçerto', 'senfoni', 'dörtlü' gibi müziksel tür adları taşıyanları ve türkçe söylendiğinde anlamından ve özelliğinden kaybetmeyeceğine emin olduklarımızı türkçe çevirisiyle dökümleyeceğiz.

- |       |   |
|-------|---|
| Op. 1 | <i>Sinfonietta</i> , oda orkestrası, 1932                       |
| 2     | <i>Phantasy/Fantezi</i> , obua ve yaylılar üçlüsü, 1932         |
| 3     | <i>A Boy was Born</i> , karma sesler, 1933                      |
| 4     | <i>Simple Symphony/Yalın Sinfoni</i> , yaylılar, 1934           |
| 5     | <i>Holiday Diary</i> , piyano, 1934                             |
| 6     | <i>Suite/Süit</i> , keman ve piyano, 1935                       |
| 7     | <i>Friday Afternoons</i> , çocuk sesleri ve piyano, 1935        |
| 8     | <i>Our Hunting Fathers</i> , ince ses ve orkestra, 1936         |
| 9     | <i>Soirées Musicales</i> (Rossini'den uyarlama), orkestra, 1936 |

<sup>72</sup> Christopher HEADINGTON, *Britten*, 133-135.

- 10 *Variations on a Theme of Frank Bridge/Frank Bridge'in bir Teması Üzerine Çeşitlemeler*, yaylılar, 1937
- 11 *On This Island*, ince ses ve piyano, 1937
- 12 *Mont Juic* (Lennox Berkeley'yle birlikte), orkestra, 1937
- 13 *Piyano Konçertosu*, piyano ve orkestra, 1938
- 14 *Ballade of Heroes*, sesler ve orkestra, 1939
- 15 *Keman Konçertosu*, keman ve orkestra, 1939
- 16 *Young Apollo*, piyano ve yaylılar, 1939
- 17 *Paul Bunyan*, operet, 1941
- 18 *Les Illuminations*, ince ses ve yaylılar, 1939
- 19 *Canadian Carnival*, orkestra, 1939
- 20 *Sinfonia da Requiem*, orkestra, 1940
- 21 *Diversions*, piyano (sol el) ve orkestra, 1940
- 22 *Seven Sonnets of Michelangelo/Michelangelo'dan Yedi Sone*, tenor ve piyano, 1940
- 23/1 *Introduction and Rondo alla Burlesca*, iki piyano
- 23/2 *Mazurca Elegiaca*, iki piyano, 1941
- 24 *Matinées Musicales* (Rossini'den uyarlama), orkestra, 1941
- 25 *Yaylılar Dörtlüsü* (No. 1, Re majör), 1941
- 26 *Scottish Ballad*, iki piyano ve orkestra, 1941
- 27 *Hymn to St Cecilia*, karma sesler, 1942
- 28 *A Ceremony of Carols*, ince sesler ve arp, 1942
- 29 *Prelude and Fugue/Prelüd ve Füg*, yaylılar, 1943
- 30 *Rejoice in the Lamb*, sesler ve org, 1943
- 31 *Serenade/Serenad*, tenor, korno ve yaylılar, 1943
- 32 *Festival Te Deum*, koro ve org, 1944
- 33 *Peter Grimes*, opera, 1945
- 34 *The Young Persons Guide to the Orchestra/Gençler için Orkestra Kılavuzu*, orkestra, 1946
- 35 *The Holly Sonnets of John Donne/John Donne'in Kutsal Soneleri*, tiz ses ve piyano, 1945
- 36 *Yaylılar Dörtlüsü* (No. 2, Do tonunda), 1945

- 37 *The Rape of Lucretia*, opera, 1946
- 38 *Occasional Overture* (Do tonunda), orkestra, 1946
- 39 *Albert Herring*, opera, 1947
- 40 *Canticle I*, ince ses ve piyano, 1947
- 41 *A Charm of Lullabies*, mezzo-soprano ve piyano, 1947
- 42 *Saint Nicolas*, tenor, koro ve orkestra, 1948
- 43 *The Beggar's Opera* (orijinalinen Britten tarafından gerçekleştirildi), opera, 1948
- 44 *Spring Symphony/Bahar Senfonisi*, solo sesler, koro ve orkestra, 1949
- 45 *The Little Sweep*, çocuk operası, 1949
- 46 *A Wedding Anthem (Amo Ergo Sum)*, solo sesler, koro ve org, 1949
- 47 *Five Flower Songs*, karma sesler, 1950
- 48 *Lachrymae*, viyola ve piyano, 1950
- 49 *Six metamorphoses after Ovid*, obua, 1951
- 50 *Billy Budd*, opera, 1951
- 51 *Canticle II*, alto, tenor ve piyano, 1952
- 52 *Winter Words*, ince ses ve piyano, 1953
- 53 *Gloriana*, opera, 1953
- 54 *The Turn of the Screw*, opera, 1954
- 55 *Canticle III*, tenor, korno ve piyano, 1954
- 56a *Hymn to St Peter*, koro ve org, 1955
- 56b *Antiphone*, koro ve org, 1956
- 57 *The Prince of Pagodas*, bale, 1956
- 58 *Songs from the Chinese/Çinceden Şarkılar*, ince ses ve gitar, 1957
- 59 *Noye's Fludde*, çocuk operası, 1957
- 60 *Nocturne/Noktürn*, tenor, yedi solo çalgı ve oda orkestrası, 1958
- 61 *Sechs Hölderlin-Fragmente*, ses ve piyano, 1958
- 62 *Cantata Academica*, solo sesler, koro ve orkestra, 1959
- 63 *Missa Brevis* (Re tonunda), erkek çocuk sesleri ve org, 1959
- 64 *A Midsummer Night's Dream*, opera, 1960
- 65 *Sonata in C/Do tonunda Sonat*, viyolonsel ve piyano, 1961

- 66 *War Requiem/Savaş Requiemi*, solo sesler, korolar, org ve orkestra, 1961
- 67 *Psalm 150*, çocuk sesleri ve çalgılar, 1962
- 68 *Symphony for Violoncello and Orchestra (Cello Symphony)/Viyolonsel ve Orkestra için Senfoni (Cello Senfonisi)*, 1963
- 69 *Cantata Misericordium*, solo sesler, koro ve orkestra, 1963
- 70 *Nocturnal after John Dowland*, gitar, 1963
- 71 *Curlew River*, kilisede icrâ edilmek üzere hazırlanmış mesel, 1964
- 72 *Suite for Cello (No. 1)/Viyolonsel Süiti (No. 1)*, 1964
- 73 *Gemini Variations/Gemini Çeşitlemeleri*, 'iki yorumcu için quartet', 1965
- 74 *Songs and Proverbs of William Blake*, bariton ve piyano, 1965
- 75 *Voice for Today*, karma koro, 1965
- 76 *The Poet's Echo*, ince ses ve piyano, 1965
- 77 *The Burning Fiery Furnace*, kilisede icrâ edilmek üzere hazırlanmış mesel, 1966
- 78 *The Golden Vanity*, 'erkek çocuklar ve piyano için bir vodvil', 1966
- 79 *The Building of the House*, orkestra ve koro için uvertür, 1967
- 80 *Second Suite for Cello/Viyolonsel için İkinci Süit*, 1967
- 81 *The Prodigal Son*, kilisede icrâ edilmek üzere hazırlanmış mesel, 1968
- 82 *Children's Crusade*, 'çocuk sesleri ve orkestra için bir balad', 1968
- 83 *Suite for Harp/Arp için Süit*, 1969
- 84 *Who are these Children?*, tenor ve piyano, 1969
- 85 *Owen Wingrave*, televizyon operası, 1970
- 86 *Canticle IV*, kontr-tenor, tenor, bariton ve piyano, 1971
- 87 *Third Suite for Cello/Viyolonsel için Üçüncü Süit*, 1971
- 88 *Death in Venice*, opera, 1973
- 89 *Canticle V*, tenor ve arp, 1974
- 90 *Suite on English Folk Tunes: 'A Time There Was...'/İngiliz Halk Şarkıları Süiti: 'A Time There Was...'*, orkestra, 1974
- 91 *Sacred and Profane*, karma sesler için, 1975



- 92 *A Birthday Hansel*, ses ve arp, 1975
- 93 *Phaedra*, 'mezzo-soprano ve küçük orkestra için dramatik kantat',  
1975
- 94 *Yaylılar Dörtlüsü No. 3*, 1975
- 95 *Welcome Ode*, gençlik korusu ve orkestra, 1976



**KAYNAKLAR**

BRITTEN, Benjamin (1962), **War Requiem (Full Score)**, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., Londra.

BRITTEN, Benjamin (1963), **War Requiem (Vocal Score)**, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., Londra.

BRITTEN, Benjamin (1964), **On Receiving the First Aspen Award**, Faber & Faber, Londra.

CARPENTER, Humphrey (1992), **Benjamin Britten, A Biography**, Faber & Faber, Londra.

COOKE, Mervyn (1996), **Britten, War Requiem**, Cambridge University Press, Cambridge.

EVANS, Peter (1989), **The Music of Benjamin Britten**, J. M. Dent & Sons Ltd., Londra

HEADINGTON, Christopher (1981), **Britten**, Omnibus Press, Londra.

HODEİR, André (1994), **Müzik Türleri ve Biçimleri**, Çev. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul.

KENNEDY, Michael (1993), **Britten**, J. M. Dent & Sons Ltd., Londra.

KENNEDY, Michael (1996), **The Concise Oxford Dictionary of Music**, Oxford University Press, Oxford.

OLIVER, Michael (1996), **Benjamin Britten (20<sup>th</sup> Century Composers)**, Phaidon Press Ltd., Londra.

PALMER, Christopher (1984), **The Britten Companion**, Faber & Faber, Londra.

REED, Philip (1996), "The *War Requiem* in Progress", **Britten, War Requiem**, Cambridge University Press, Cambridge.

VINTON, John (1974), **Dictionary of Twentieth-Century Music**, Thames and Hudson, Londra.

**Kitabı Mukaddes**, Kitabı Mukaddes Şirketi (1976), İstanbul.

**La Messe et L'Office** (1948), Société Saint Jean L'Évangéliste, Paris.

**Dua Kitapçığı**, "Sent Antuan Kilisesi için çoğaltılmıştır", İstanbul.

BBC production (1964), **Savaş Requiemi'nin Royal Albert Hall'dan Canlı Yayını (4 Ağustos 1964)**, Yapımcı: Anthony Craxton, Sunucu: Richard Baker, Londra.

PALMER, Tony (1980), '**A Time There Was...**' (**A Profile of Benjamin Britten**), belgesel film (video kaset-VHS), Filmi Haz. Graham Bunn, Haz. Mervyn Bragg, London Weekend Television – Kultur International Ltd., London.

**The Catholic Encyclopedia** (1910), Robert Appleton Company, New York.

FORTESCUE, Adrian (1999), **The Catholic Encyclopedia**, Der. Kevin Knight, Robert Appleton Company, Online Edition ([www.newadvent.org](http://www.newadvent.org)).

HENRY, H. T. (1999), **The Catholic Encyclopedia**, Der. Kevin Knight, Robert Appleton Company, Online Edition ([www.newadvent.org](http://www.newadvent.org)).

THURSTON, Herbert (1999), **The Catholic Encyclopedia**, Der. Kevin Knight, Robert Appleton Company, Online Edition ([www.newadvent.org](http://www.newadvent.org)).



## ÖZGEÇMİŞ

1966'da Kdz. Ereğli'de doğdu. Kadıköy Anadolu Lisesi'nde okurken İlk kompozisyon derslerini Muammer Sun'dan aldı. 1985'te Liseyi bitirince Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın kompozisyon bölümüne kabul edildi. Burada Necil Kâzım Akses'in kompozisyon, Kâmuran Gündemir'in piyano öğrencisi oldu. 1987'de Mimar Sinan Üniversitesi'nin kompozisyon bölümüne geçti. İstanbul'da İlhan Usmanbaş'la kompozisyon, armoni ve çağdaş müzikler, Bülent Tarcan'la kontrpuan, Ercivan Saydam'la füg çalıştı. 1993'te mezun oldu. 1994'te MSÜ Devlet Konservatuvarı'na araştırma görevlisi olarak kabul edildi ve konservatuvarda solfej, armoni, çalgı bilgisi dersleri vermeye başladı. Bu arada, lisansüstü çalışmasını İlhan Usmanbaş'la 'Müzikte Doku Kavramı' konusunda yaptı. 1996'da 'master' derecesi aldı. 1997'de 'sanatta yeterlik' programına kabul edildi. 1998-2001 yılları arasında M.S.Ü.Devlet Konservatuvarı'yla İstanbul Fransız Kültür Merkezi arasında sürdürülen bir proje kapsamında bir öğretmen grubuyla birlikte Fransa'da çeşitli konservatuvarlarda sürdürülen solfej eğitimi üzerinde gözlemlere katıldı. Hâlen, M.S.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda solfej dersleri vermektedir.

1990'da ve 1995'te iki ulusal yarışmada kompozisyon alanında birincilik aldı. 1995'te BP-Türkiye'nin düzenlediği yarışmayı kazanarak Leipzig'deki avrupalı genç besteciler toplantısında Türkiye'yi temsil etme ve kendi yapıtını yönetme olanağı buldu. Oda müziği yapıtlarından bazıları yurt içinde ve yurt dışında seslendirildi. Ankara, İstanbul ve Eskişehir'deki kimi festival ya da konserlerin yanısıra, Michigan, Leipzig, Berlin gibi dış merkezlerde verilen Türkiye'deki çağdaş müzik üretimini konu edinen konserlerde yapıtları seslendirildi.