

# ***Requiem*'lerin Dünyevîleşmesi Müzik – Ölüm İlişkisinin Dinin Himaye ve Retoriğinden Uzaklaşmasına Kurumsallaşmış Bir Tür Üzerinden Örnekler\***

## **Secularization of Requiem Examples of Gradual Distancing from the Patronage and Rhetoric of the Religion Reflected by an Institutionalized Genre Regarding the Music and Death Interrelationships**

H. Alper MARAL<sup>1</sup>

### **Öz**

Kökenleri Hristiyan Katolik pratiklerine dayanan, ölümün ardından kalanlara manevî huzuru ve ilâhî iradenin mutlakîyetini telkin eden *requiem*'ler, başlangıçta sadece kiliselerde icra edilen, dinî müziğin en muteber, hacimli örnekleriyle ayrışan ritüellerken, zamanla, özellikle iki Dünya Savaşı'yla sınıanan 20. yüzyıla doğru, köklü değişimler göstermiş, başta travma kültürüyle, önce ağır biçimde politize olmuş, ardından iyiden iyiye sekülerleşmiş ve güncel sanat pratiklerinin deyiş ve gramerlerini yansıtır olmuştur. Bu metinde sözkonusu sürecin—dinî kökenlerinden, neredeyse buna tepki sayılabilecek dönüşümlerle uzaklaşan *requiem*'deki evrilmenin—dinamikleri, koşulları ve yansımaları, başat örnekler üzerinden tanımlanmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Requiem*, liturji, dinî – dünyevî dikotomisi, müzikal gramer, 2. Dünya Savaşı.

### **Abstract**

Requiem, with their roots in the Catholic Christianity were liturgical rituals addressed to the deceased and moreover, to the communities left behind, imposing the spiritual piece and serenity, while establishing the celestial, holy authority. This practice changed drastically towards the 20th Century; especially the wild destructions of the First and the Second World Wars, and the consequent cult of trauma gave birth to a “dehumanized,” radically politicized art, notwithstanding requiem. With the help of some outstanding, representative examples, this paper tries to give an overview to the dynamics, conventions and reflections of this evolution.

\* Yayın Başvuru Tarihi: 08.08.2017, Yayın Kabul Tarihi: 30.09.2017.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, alpermaral@yahoo.com.



**Keywords:** Requiem, liturgy, sacral – secular dichotomy, musical grammar, World War II.

## Giris

Müziğin ölümle ilişkisini ilk sahiplenen bağlamın din ya da aynı işlevi üstlenen inanç sistemleri olması şaşırtıcı değildir. Bu işlevsellik boyutu, öncelikle ölümle ilgili ritüellerin kurulmasında müziğe önemli roller yüklemiştir; acılı kitleleri bu koyu gerçekliğe karşı vakur olmaya—ya da tam tersine, kendini helak etmeye davet etmiş, ve böylelikle deneyimlenecek bir *katharsis*'le, deyim yerindeyse, sağaltmaya yönlendirmiştir. Aynı acıyı paylaşanları birarada tutmaya; birbirleriyle ilişki, iletişim kurdurmaya teşvik eden müzik, bu özelliğiyle neredeyse bütün inanç sistemlerinin bir enstrümanı, aracı olmuştur.

Özetle, neredeyse her bir kültürün ölümle muhasebesinde müziğe belirleyici bir yer verdiğini önermek abartılı olmaz. Müzik – ölüm ilişkisini etraflıca ele almak mümkün görünmese de, bu yolda en azından bir temel çerçeve sunan, kapsayıcılık iddiası taşımasa da konuya giriş ya da takdim niteliğinde kotarılmış çalışmaların, ya da tek bir mefhuma odaklanan monografilerin varlığı, iyi niyetli çabalar arasında sayılabilir.<sup>2</sup> Böylesi çalışmalarda genellikle ya çeşitli türlerin yapısal özelliklerine, ya da gözlemlenebilen ritüellerin etnografik tasvirlerine ağırlık verilir; kimi zaman da aktarılan anlatıları üzerinden düşünsel/mitolojik arka planlarına, zihinsel paradigmalarına ışık tutmaya çalışılır. Konu karanlık ve gizemli olduğunca, davetkârdır da: “Başkasının acısına bakma”nın<sup>3</sup> “pornografik” çekiciliği, bu denli acı dolu bir bağlamı dahi, özellikle genç araştırmacılar için bir cazibe odağına çevirmeye yetmiştir: Özellikle etnomüzikoloji alanında ağıtlara eğilmek, oldukça yaygın bir pratiktir—ve insanın doğasını çarpıcı bir biçimde yansıtır: Bulunabilecek en samimî ve bozulmamış kültürel pratiklerden biri, böylelikle cazip bir “araştırma nesnesi”ne dönüştürülür.

Diğer bir kol, az önce bahsi geçen anlatılar üzerinden şekillenir: Kimi zaman serbest çağrışımla bağlamlandırılmaya çalışılan sayısız öge, yorumlamaya fazlasıyla geniş bir alan bırakır—bu da çalışmayı nesnesinden uzaklaştırmak pahasına edebî ya da amacını aşan felsefî bir kisveye büründürme rizikosunu taşır. Hele de din ya da benzer inanç sistemleriyle böylesi sıkı ilişki örüntülerine sahip bir konuda—müzik ile ölüm ilişkisinin “içsel” meselelerine, boyutlarına yönelen bir çalışma alanında—retoriğin ağırlık merkezini kaydırması son derece olasıdır.

Bir de tersine, neredeyse salt formel bir ele alışla—müzikal gramerin analiz edildiği, dussal malzemenin sembollere indirildiği; neredeyse statik sayılan bir (müzikal) formu yansıtan temsilî öğeler olarak çerçevlendiği, deyim yerindeyse, istatistikî verilere çevrildiği çalışmalar vardır. Bunların başında, şüphesiz, Avrupa kökenli sanat müziği bağlamında geniş bir örneklem sunan *requiem*'ler gelir.

Bu çalışmada, tüm bu yönelimlerin belli oranlarda yansımalarını içermekten geri durmayan, ama konusunun sıra dışı, “çaprazlanmış,” melez önermesi gereği, hepsinin kesişim kümesinden devşirilen öğelerle daha normatif ve pragmatik bir yöntem izlenmeye gayret edilecektir: “*Requiem*'lerin dünyevîleşmesi” gibi bir başlık, en hafif ifadeyle, bunu zaten zorunlu kılmaktadır; zira kaynağı, kökeni, özü gereği, tamı tamına dinî olan bir pratiğin “dünyevîleşmesi”nin koşulları ve “mekanlığı” tek ya da yalınkat bir dizgeyle açıklanabilir olmaktan oldukça uzaktır.

Anılan süreç—“*Requiem*'lerin dünyevîleşmesi”—aslında tam bir 20. yüzyıl pratiğidir. Ama onu hazırlayan kimi kurucu edimlerin, deyim yerindeyse, ilk “kanat hareketlerinin” 19. yüzyıl sonunda, Geç Romantizm'in uzantıları olarak deneyimlenmeleri / yorumlanmaları da bu çağ dönümü arifesinde yerli yerinde görünmektedir. Sekülerleşme yolunda bu büyük paradigma de-

<sup>2</sup> Bkz.: Alper Maral, “Müzik ve Ölüm. Yitim ve Karanlığın Uğultusu; Ritüel ve Teslimiyetin Sağaltıcılığı Üzerine”, Gevher Gökçe Acar (Der.), *Ölüm Sanat Mekân IV*, (İstanbul: DAKAM, 2014), s. 184 – 229; özellikle metnin kaynakçası.

<sup>3</sup> Bu tamlama, konunun derinlemesine ele alındığı sarsıcı bir yapıttan aktarılmıştır: Susan Sonntag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 1994).

ğişimine geçmeden önce *requiem*'in dinî arka planına, tarihinin ilk evrelerine kısaca değinmek, bağlama ışık tutabilecek, dönüşümün dinamiklerini daha belirgin kılacaktır.

### **Kök Hücre: *Dies irae*<sup>4</sup>**

Bu türün kökenlerine kısaca bakılacak olursa, *dies irae* şeklinde formüle edilen bir kavramla karşılaşılır. Bu Latince kavram, *Dies Irae*, yani “öfke günü,” bir tür “Tanrı'nın gazabı”na işaret eder ve dinî müziğin, özellikle Hristiyan litürjisini temel alan müziklerin, başat kavramlarından biridir. Bir yandan da *requiem*'in en önemli yapı taşı; müzikle tasvirin en cazip konularından biridir. Biraz teknik bilgi vermek gerekirse: *Dies irae*, *Ölüm Massı* ya da *Ölümler Massı*'nda<sup>5</sup> kilit noktayı tutan bir “sekans”a, yani ardıl parçacıklarını, varyantlarını, çoğaltmalarını türeten bir temel ezgi hattına (*sequence*, *Sequenz*)<sup>6</sup> dayandırılır; bu da Celanolu Thomas'ın “*dies illa, dies irae*” sözleriyle tanınan *libera me*'sidir.

*Dies irae*'ler genelde tek-seslidirler; bunun temel gerekçesi meseleyi, içeriği yalınlıkla, vasitasızca; süs, bezeme gibi sanatsal ya da yapay eklentilerle gölgelemeksizin ya da hırpalamaksızın aktarabilme kaygısıdır. Ancak geç örneklerinde çok-seslilik uygulamaları da görülür; bunun da arka planında Ars Nova ve Rönesans'ta iyiden iyiye belirginlik kazanan “mimarî,” yani yapıya koşut estetik algının; ya da ardından gelen Barok tavrın odaklandığı dramatik etkinin izleri görülebilir. Örneğin, Antoine Brumel'in *Requiem*'i, Johannes Ockeghem'in *Binchois* için *Lamento*'su, *Mort tu as navré / Misesere*; ayrıca Giammateo Asola, Orfeo Vecchi, Giovanni Francesco Anerio ve G.O. Pinoti'nin *requiem*'leri de *dies irae*'nin dikkat çektiği yapıtlardandır.<sup>7</sup>

Kavram—ve yöneldiği etki—17. yüzyıl sonrasında, Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Cherubini, Giuseppe Verdi tarafından; ve 20. yüzyılda Benjamin Britten, Gabriel Fauré ve Maurice Duruflé'nin *requiem*'lerinde de efektif olarak kullanılıyor olmuştur. Farklı uygulamalara örnek vermek gerekirse: Giovanni Legrenzi, Antonio Lotti ve Johann Christian Bach *dies irae*'yi müstakil bölüm olarak bestelemişler; öte yandan, kimi besteciler yapıtlarına *Dies irae* adını vermişlerse de, ne yukarıda anılan referans sözlerini, ne de erken örneklerde kullanımı gelenekselleşen referans düz-şarkılı (*plainsong*) melodiyi kullanmışlardır. Sadece bu özelliğin bile *requiem*'in dünyevîleştirilmesi sürecinin bir yansıması olduğu düşünülebilir. (Örn. B. Britten *Sinfonia da Requiem* (1940) ve Krzysztof Penderecki, *Dies irae* (1967). Polonyalı bestecinin bu yapıtta kullandığı metinler İncil'den modern Fransız ve Yunan şairlerinin şiirlerine de çeşitlenmektedir).<sup>8</sup> Kaldı ki, hiçbir sözün kullanılmadığı, salt enstrümantal *requiem*'ler de, özellikle afetlerin, terör saldırılarının; ya da “sözün bittiği...” dedirten yıkımların, yitimlerin ardından, yazılıyor olmuşlardır. Törü Takemitsu'nun (1930 – 1996) *Requiem*'i, (1957) örneğin, sadece yaylı çalgılar içindir. Bestecinin, hocası Fumio Hayasaka'nın ölümünün etkisiyle bu çalışmaya giriştiği düşünülse de, daha 26 yaşındayken, ölümle yüz yüze olduğunu hissettirmeye başlayan hastalığının, *requiem*'lerin başat görüngüsü—ya da efsanesi—olan “kendi *requiem*'ini yazmak”<sup>9</sup> fiilini tetiklediği savı da, dikkat çekicidir.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> Metnin bu bölümünde daha önce yayımlanmış bir pasajdan (Maral, 2014) hareket edilmiş ve ona kaynaklık eden maddelerden (Caldwell, 1980; Boyd, 1980) önemli ölçüde yararlanılmıştır. Bu pasaj bağlama göre yapılan eklentilerle geliştirilmiş ve özellikle son bölümü, metnin ilerleyen kısımlarında detaylandırılacağı için seyreltilmiştir.

<sup>5</sup> İslâmî pratikteki mevlile ritüelistik açıdan büyük benzerlikler taşıyan *requiem mass* kavramı ve uygulaması bir sonraki kesitte detaylandırılacaktır.

<sup>6</sup> Bu türetme modu (AABBCC/AABBCC/AABBCCDEF...) 14. yüzyıl İtalyan *requiem mass*'larında ve geç 15. yüzyıl Fransız *missal*'larında da kullanılır.

<sup>7</sup> John Caldwell, “Dies irae” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 5, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 466.

<sup>8</sup> Malcolm Boyd, “Threnody” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 18, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 794.

<sup>9</sup> Ayrıca, bkz.: Dipnot 15.

<sup>10</sup> Eserin kaydı ve metin (Motoharu Kavashim) için: Törü Takemitsu, *How slow the wind*, BIS CD-1078 .



Benzer biçimde, Hans Werner Henze'nin 1991 – 1993 tarihli yapıtı *Requiem*'i de, “Dokuz Ruhânî Konçerto” şeklindeki sıra dışı alt başlığı ve bu adlandırmaya gerekçe teşkil eden ses örgüsü, tavrı ve kurulumuyla geleneksel gramerden oldukça farklı bir formdadır. Her fırsatta “aşikâr bir ateist, inançlı bir hümanist ve saplantısız bir sosyalist” olduğu dile getirilen<sup>11</sup> Henze'nin alışageldik bir *requiem* yazması; ötesinde bu başlık altında bir eser vermesi dahi dikkat çekicidir. Kaldı ki, besteci yapıtını tanımlarken “çağa koşutluk”un altını çizmektedir: Yapıtta bir yanda terör, dehşet ve acılar, diğer yanda tutkular, güzellikler ve dinamizm tematize edilirken<sup>12</sup> benimsenen müzikal gramer ve yansıması olan ses örgüsünün, dönemin post-modern deyişine öznel bir katkı sağladığı savunulabilir.<sup>13</sup>

## Genel Hatlarıyla *Requiem*—çok kısa bir özet<sup>14</sup>

*Requiem* müzik tarihinde oldukça tuhaf ve son derece öznel bir kadere sahip olmuştur; besteciler kadar müzikseverlerce de fetişleştirilmiş, araştırmacılar ya da edebiyatçılarca peşine düşülmüş, yüzyıllardır üzerinde durulmayı sürdüren, “muammalı” bir kavram olagelmıştır. Kendini klasik müzik severlikle tanımlayan milyonlarca dinleyicinin en önemsedığı, favori bildiği ilk üç-beş yapıttan biri, şüphesiz, W.A. Mozart'ın, ya da G. Verdi'nin *Requiem*'idir. Bu türün “duygusuna kapılanlar” bu iki büyük eserin yanı sıra Hector Berlioz ve Johannes Brahms'ı, hatta B. Britten ve György Ligeti'yi de *Requiem*'leriyle anacak kadar müzikte cefa, keder ile; bir yandan da tınıya tahvil edilmiş başkaldırı, ya da tersine, teslimiyet ve kabullenmeyle, hemhal olurlar. Hristiyan coğrafyasında, özellikle inançlı kesimlerce böylesi bir benimseme bir ölçüde anlaşılır ve beklendik sayılabilir; zira, temelinde az önce de işaret edilen dinî arka planın ve kadim ritüelistik geleneğin varlığı, form ve içeriği tanıdık, meşru ve hattâ istendik kılmaya yeterlidir. Dinî/litürjik kodları haiz olmayan; örneğin başka dinlere mensup, işlek Latince bilgisinden mahrum dinleyiciler ise, şüphesiz müziğin ille de kelimelere ihtiyaç duyurmayan iç dinamiklerinden—ya da bu metnin odağında olan, *requiem*'in din-dışı kavramsallıklar ve motivasyonlarla inşa edilen örneklerinden etkilenir, ilhamlanır ya da “nasiplenirler.”

Bu noktada, kısaca, biraz teknik bir çerçeve vermek, yerinde olacaktır: *Requiem* olarak kaniksanmış *requiem mass*, yani Roma-Katolik Kilisesi *Mass*'ının (diline göre: *Messe*, *missa*) ölüler için olanı, *missa pro defunctis*; adını da bu ritüelin giriş bölümündeki ilk kelimedenden almaktadır: *Requiem aeternam dona eis, Domine* (aşağı-yukarı tercümesiyle: “Yüce Tanrım, ona ebedî huzur ver...”).

Bu dinî / ritüelsi bağlamıyla *requiem* 2 Kasım, Bütün Ruhların Günü'nde; ya da genel olarak, cenazenin defnedildiği gün; ya da defnin ertesinde; üçüncü; yedinci; ve otuzuncu günlerinde, ve yıldönümlerinde söylenebilen / icra/ ifa edilen bir türdür. *Katechismus/catechism* ya da *Dogma*'nın; başka bir ifadeyle taassubun kuralseverliğiyle, yüzyıllardır korunan bir bölümlendirilmesi, akış şeması vardır:

Introit (*Requiem aeternam*)

Kyrie

Gradual (*Requiem aeternam*)

Tract (*Absolve, Domine*)

Sequence (*Dies irae, dies illa*)

Offertorium (*Domine Jesu Christe*)

Sanctus ve Benedictus

Agnus Dei

Communion (*Lux Aeterna luceat eis, Domine*)

ve kimi ritüellerde ardından söylenen Responsory (cemaatin cevabı): *Libera me, Domine*<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Peter Petersen, “On Henze's Requiem,” (plak notları), Hans Wener Henze, *Requiem*, Sony Classical, SK 58972, 1993, s. 5.

<sup>12</sup> Hans Werner Henze, *Requiem*, (plak notları), Sony Classical, SK 58972, 1993, s. 4.

<sup>13</sup> Kaydı için: Sony Classical, SK 58972, 1993.

<sup>14</sup> Bu bölümde de yazarın daha önce yayınlanmış bir pasajından (Maral, 2014) önemli ölçüde yararlanılmıştır.

<sup>15</sup> James Pruet, “Requiem Mass” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 751.



Bu akış şeması, kimi ufak bölgesel müzik türü tercihlerine, diyalekt farklılıklarına, vs. rağmen, aşağı-yukarı 14. yüzyıl'dan beri uygulana gelmektedir. Mozart üzerinden popülerleştirilen, hattâ fetişleştirilen “kendi *requiem*'ini yazmak” kalıp-davranışı bile<sup>16</sup>, günümüze en azından söylentisi ulaşan, ilk çok-sesli *requiem* için dahi geçerlidir: Guillaume Dufay (ö. 1474), kendi cenazesinde söylenmek için bir *requiem* yazmış, ancak eser günümüze ulaşmamıştır.<sup>17</sup>

15. yüzyılda yazılmış, ve ardından gelecek yapıtlara örnek oluşturan yapıtlardan başlıcası J. Ockeghem'in *Requiem*'idir (1470 civarı): Genellikle oldukça muhafazakâr bir *cantus firmus* kullanımı, ve köklü yapıtlara (kilise repertuarına) bolca alıntı/gönderme ile referans verme, imitasyonlar (benzetmeler) daha sonra da itibar edilen yapıt kurma düsturlarındandır. Antoine Brumel, Pierre de La Rue, Johannes Prioris bu dönemlerde türe katkıda bulunanlardır.<sup>18</sup> Bir başka ortak karakteristik de *tessitura* seçiminde, yani ses alanı/aralığı, dolayısıyla tını rengi tercihlerindedir: Tiz / yüksek perdelerden ve parlaklıktan uzak, elden geldiğince koyu, karanlık bir tını; dolayısıyla pes ses alanı, *requiem*'lerin tınısal kimliğine etki eder. Diğer 16. yüzyıl bestecileri arasında Antoine de Févin, Cristóbal de Morales; türe önemli değişiklikler getiren Jean Richafort; Claudin de Sermisy, Pierre Certon, Giovanni Francesco Anerio, Giammateo Asola, Giulio Belli, Francisco Guerrero, Jacobus de Kerle, Orlande de Lassus, Jacques Mauduit, Manuel Mendès, Philippe de Monte, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Costanzo Porta, Vincenzo Ruffo, Jacobus Vaet ve Tomás Luis de Victoria sayılabilir.<sup>19</sup>

17. yüzyılda ise, Rönesans'ın türdeş doku / homojen ve girift ses örgüsü idealinden “barokizan” tavrın dramayı ve *affetto*'yu, yani etkililiği esas alan ve motive eden aygıtlarına doğru dönüşümün izleri sürülebilir: Konçertant stil—asıl sesin ayrışması, *continuo* kullanımı, efektler, süslemeler ve bezemelerle artırılmış dramatisasyon, enstrüman katkısı... Kabaca, operaya doğru bir evriliş! Gene de 16. yüzyılın *prima prattica*'sını, yani Rönesans'a ait eski stilini, dokusunu / ses-örgüsünü korumak, *requiem* gibi “hizmete özel” bir türün muhafazakârlığını anlaşılır kılmaktadır.

Yeni stili, *seconda prattica*'yı vaftiz eden Claudio Monteverdi, Giovanni Battista Grillo ve Francesco Usper'le birlikte bestelemek durumunda kaldığı<sup>20</sup> tumturaklı *requiem*'le, enstrümanlara da bağımsız bölümler—ifade alanları—açılabileceğinin görülmesini sağlamış, önünü açmıştır: Medici'lerden Cosimo II'nin cenazesi için hazırlanan (1621) bu yapıt hakkında, etkinlikte görevli olan Guilo Strozzi yazdığı şu satırlar manidardır:

“Seremoni dinleyenleri gözyaşlarına boğan bir enstrümental *sinfonia* ile başladı; Sappho'nun bulunduğu antik Mixolydian modunu taklit eden bu bölümün ardından, Don Francesco Monteverdi, Claudio'nun oğlu, en zarif ve kırılğan sesle şu hüznü sözleri şarkıladı: “*O vos omnes attendite dolorem nostrum ... Requiem aeternam.*” Sinfonia ile sıkça kesilen *introit* [giriş bölümü] olabilecek en büyük dikkat ve ciddiyetle dinlendi... Hassas *De profundis*'in ise, çilehanelerindeki ruhların onları ziyaret eden meleklerle bir söyleşisiymişçesine; yeniliğine ve enfes letafetine büyük bir hayranlık duyuldu...”<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Bu bağlamda belki de en tanınmış ve çarpıcı eserler, A. Puşkin'in Mozart ve Salieri adlı oyunu (A. Puşkin, *Küçük Tragedyalar*, Çev. Vâlâ Karaboğa, Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1946) Diğer bir çeviri de Tomris Uyar tarafından yapılmıştır (De Yayinevi, 1987) ve Miloš Forman'ın meşhur *Amadeus* filmidir (1984).

<sup>17</sup> James Pruet, A.g.e.

<sup>18</sup> James Pruet, “Requiem Mass” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 752.

<sup>19</sup> A.g.y.

<sup>20</sup> O dönemin yükselen merkantiliz burjuvazisinde mesenlik, hamilik ve bunun dışavurumları / sahnelenişleri son derece önemli olmuştur: “İlk opera” diye vaftiz edilen *Orfeo* (1607) dâhil, dönemin birçok kilit yapıtı, o ya da bu haminin düğün, dernek, cenaze, vb., etkinliği ekseninde hazırlanmıştır. Haminin gücünü yansıtmak adına birçok sanatçıya birden sipariş verilir; kimi zaman bu sanatçılar yarıştılır, kimi zamansa “en iyilerin hepsi birden” göreve koşular olmuştur. Söz konusu requiem de bu açıdan istisna değildir. Özellikle *Orfeo* eksenli bir genel çerçeveye için, bkz.: Altar, 2000: Cilt 1; s. 49 vd.

<sup>21</sup> Leo Schrade, *Monteverdi*, New York, 1950/R 1964'ten aktaran: James Pruet, “Requiem Mass” maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 752



Daha sonraki yüzyıllarda da böyle büyük, önemli kişiliklerin, kralların, lordların, düşeslerin, ..., hamilerin, vs., ardından *requiem*'ler yazılması geleneği sürdürülmüştür.<sup>22</sup> 17. yüzyıl kompozitörlerinden bu türe hizmet edenler arasında Gregor Aichinger, Giovanni Battista Bassani, Antonio Bertali, Giovanni Cavaccio, Francesco Cavalli, Maurizio Cazzati, Carlotta Ferrari, Pietro Antonio Fiocco, Santino Girelli, Johann Kilian Heller, Johann Kaspar Kerll, Duarte Lôbo, gibi isimler sayılabilir.<sup>23</sup> Anılan "gelişim çizgisi" itibarıyla, daha incelikli, ustalıklı partilerin—hem sesler hem de enstrümanlar için—yazılması; orkestrasyona daha fazla ağırlık verilmesi; genişleyen dinamik yeğlilik; bu arada bağımsızlaşan, solistleşen enstrümanların öne çıkmaları bir yanda; Rönesans'ın imitasyonuna dayalı, ama daha örgün, "fugal"<sup>24</sup> bir polifonik dokunun muhafaza edildiği, *Libera me* sekansının parafrazlandığı, çeşitlendirildiği geleneksel bölümler; sözlerin tekrarlanması pahasına genişletilen müzikal bloklar, diğer yanda; artırılmış dramatisasyon, hatta Lirisizm, 19. yüzyıla doğru *requiem*'lerin işlenişinde belirginlik kazanan öğelerden olmuştur. Bu zaman aralığında, örneğin, Giuseppe Bonno, Carlo Antonio Campioni, François-Joseph Gossec, Giovanni Paisello; ve W.A. Mozart'ı önceleyen ya da çağdaşı olan bestecilerden Johann Georg Albrechtsberger, J. C. Bach, André Campra, Domenico Cimarosa, Nicola Francesco Fago, Johann Friedrich Fasch, Francesco Feo, Johann Joseph Fux<sup>25</sup>, Florian Leopold Gassmann, Baldassare Galuppi, Pietro Gnocchi, Johann Adolf Hasse, Johann Michael Haydn, Johann David Heinichen, Johann Anton Koberich, Marianus Königspurger, Jan Antonin Kozeluch, Giovanni Battista Martini, J. Georg Leopold Mozart, Giovanni Battista Pergolesi, Giacomo Antonio Perti, Josef Preindl, Antonin Joseph Reicha ve Georg Joseph Vogler, *requiem*'ler bestelemişlerdir.<sup>26</sup>

Tüm bunlar arasında apayrı bir yerde duran, deyim yerindeyse, yüzyıllardır fetişleştirilen yapıt ise, şüphesiz W. A. Mozart'ın *Requiem*'idir (1791). Eser bestecinin zamansız ölümü sebebiyle, amaçlandığına—ölümü öncesinde—bitirilememiş, ancak önce Franz Xaver Süssmayr tarafından; hattâ ardından diğer bir *requiem* bestecisi, dönemin Viyana *Kapellmeister*'i olan Joseph Eybler tarafından yapılan eklentilerle, tamamlanmıştır.<sup>27</sup> Mozart'ın olgunluk döneminden, hatta son yapıtı olması bir yana, bu diğer iki ismin de ustalıkları ve özenleri esere bugünkü konumunu—repertuarın en önemli ve en sık icra edilen yapıtlarından biri olma durumunu—kazandırmıştır.<sup>28</sup>

L. Cerubini, H. Berlioz (1837) ve G. Verdi'nin (1874) *requiem*'lerinin de Mozart'ınkinden arda kalır olmadıkları vurgulana gelmiştir: Her biri hem dönemlerinde, özellikle meslek erbabı tarafından, takdir edilmiş, hem de uzun yıllar sonrasında, repertuarın en etkileyici yapıtları arasında yerlerini almışlardır. Bu isimlerin renkli paletleri ve orkestrasyon ustalıkları, daha sonra bestelenecek *requiem*'ler için de model olmuştur—müzikal, estetik, litürjik, vs., katkıları türe damga vurmuştur. Ayrıca, João Domingos Bomtempo (1819), Friedrich Kiel (1859-60; 1881), Franz Liszt (1867-71), Gabriel Fauré (1877-78), Louis T. Gouvy, Antonin Dvořák, Camille Saint-Saëns,

<sup>22</sup> Bkz.: James Pruet, "Requiem Mass" maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 752, vd.

<sup>23</sup> A.g.y.

<sup>24</sup> Füg çağrışımı; geleneksel kompozisyonun en önemsen kavramlarından olan füg / *fugue*—"kaçış" anlamındaki kökeniyle şöylesi bir müzikal yapıya işaret eder: Bir tema/motif kaçır gider, onu bir benzeri—başka perdeden aynısı, vs., hemen ardısıra takip eder; sonra bir diğeri... Bu yönüyle benzetleme ilkesi üzerine kurulu, yoğun dokulu, oldukça matematiksel bir müzikal mimari ögesidir. Tepe noktasının J. S. Bach'ın *Die Kunst der Fuge (Füg Sanatı)* yapıtı olduğu düşünülmür.

<sup>25</sup> Yukarıdaki önermeye bir örnek olarak bestecinin yapıtı anılabilir: Johann Joseph Fux (1660 – 1741), *Totenmesse für die Exequien für die Keiserinwitwe Eleonora*. Kaydı için: Arte Nova, 74321 277777-2, 1995.

<sup>26</sup> James Pruet, "Requiem Mass" maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Volume 15, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), s. 753.

<sup>27</sup> A.g.y.

<sup>28</sup> Yapıt hakkında, çoğu oldukça jurnalistik ve romantik, kolay ulaşılabilen birçok metin/hikâye yazılmıştır. Derli-toplu bir özet için: İrkin Aktüze, *Müziği Okumak*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), s. 1588.



George Henschel, C. François Gounoud, Giacomo Meyerbeer, Josef G. Rheinberger ve 19. yüzyıl karanlığına aşına sayısız besteci bu türde eser vermiştir.<sup>29</sup>

19. yüzyıldaki “Cecilianism”<sup>30</sup> hareketi 20. yüzyıla da damga vurmuş, dinî repertuarı öne çıkaran hamleler konser / dinleme evrenine hatırı sayılır bir etki yapmıştır (J.S. Bach’ın da aynı kanaldan popülerleştirildiğini düşünmek çok da yersiz sayılmaz: *Passion*’ları, *Messe*’leri, koral-leri, vb., özünde dinî işlevli, içerikli yapıtlar olarak yaygınlaştırılmış, diğer yapıtları—daha so-yut, “salt müzik” idiomuna uygun eserleri—çok daha sonraları, ama gene dinî bir itaatle, benim-senmişlerdir). Özetle, büyük ihtimalle daha geniş kitlelere seslenebilmek adına, hemen anlaşılır, kolay icra edilir ve litürjinin “güvenli kıyıları”nda dolanır, yenice bir kilise müziği kurmak için, her sıkletten sayısız besteci, çok sayıda—genellikle de “protokole uygun,” rizikosuz; ne var ki, çoğu kez formal, heyecansız, kıpırtısız—yapıt üretmiştir.

Müzikal gramerde en köklü değişikliklerin yaşandığı 20. yüzyılda, *requiem*’leriyle öne çıkan besteciler arasında şu isimler sayılabilir: B. Britten, Cesar Bresgen, Michel Chion, Frederick De-lius, Edison Denisov, Maurice Duruflé, Guido Guerrini, Hans Werner Henze, Sigfrid Karg-Elert, György Ligeti, Witold Lutosławski<sup>31</sup>, Witold Maliszewski, Randall Thompson, Aribert Reimann, Heinrich Sutermeister, Bernd Alois Zimmermann, ve biraz daha geleneksel imlâlarıyla Virgil Thompson, Riccardo Zandonai ve Amilcare Zanella... Şüphesiz, aralarında en bilineninin Ligeti (1923 – 2006; yapıt: 1965) olması, eserinden bir kesitin Stanley Kubrick’in çığır açan filmi, 2001. *A Space Odyssey*’de (1968) kullanılmasından ötürüdür. Diğer yandan, biraz milliyetçi bir tavırla, genellikle ülkelerinde (hatta cemaatlerinde!) sahiplenilen bestecilerin yanı sıra Duruflé (Fran-sa), Britten (İngiltere), ve Lutosławski (Polonya) kendi çevrelerinde en çok anılan, rağbet edilen ve yazdıkları 20. yüzyıl *requiem*’leriyle yerelliği biraz aşabilen besteciler olarak türün liderleri-dirler. Bu noktada, örnekleri çoğaltmak yerine, giderek din-dışı öğelerle iyiden iyiye dönüşmeye başlayan *requiem*’lerin hangi koşullar altında ve neden böylesi bir evrime konu olduğunu, elden geldiğince olgusal bir perspektifte, irdelemek yerinde olacaktır.<sup>32</sup>

## **Requiem’lerin Dünyevîleşmesi**

Bu çalışma için seçilen alt başlığın “Müzik – Ölüm İlişkisinin Dinin Himaye ve Retoriğın-den Uzaklaşmasına Kurumsallaşmış Bir Tür Üzerinden Örnekler” olması, aslında olgunun bir-

<sup>29</sup> Bu yapıtların birçoğunu içeren, kolay ulaşılabilir (ve hesaplı), 10 CD’lik bir kutulu sete, Requiem, Membran International, 223488 künyeli, edisyona başvurulabilir. Sette şu yapıtlar (bütün olarak) yer almaktadır: Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem KV 626; Luigi Cherubini, Requiem in d minor; Messa Solenne Breve; Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem, op. 45; Giuseppe Verdi, Messa da requiem; Antonin Dvořák, Requiem, op. 89; Gabriel Fauré, Requiem, op. 48; Maurice Duruflé, Requiem, op. 9; Alfred Schnittke, Requiem, (ve anılan bestecilerin diğer birkaç kısa yapıtı).

<sup>30</sup> Almanya’da, 19. yüzyılın ikinci yarısında, başta, Regensburg’da muhkim Franz Xaver Haberl önderliğinde kurulan kilise müziği ekolü eliyle gerçekleşen dinî müzik reformu—daha doğrusu restorasyonu. Temel motivasyonu Aydınlanmacılık’ın iyiden iyiye “liberalize” ettiği dünya düzenine karşı bir reaksiyon olan Cecilian Hareketi’nin fikir önderleri arasında Ludwig Tieck, Friedrich ve August Wilhelm Schlegel, Johann Michael Sailer, E. T. A. Hoffmann, ve Anton Friedrich Justus Thibaut öne çıkar. Her ne kadar kökleri 15. yüzyılın Congregazioni Cecilian (Seçilya Cemaatleri) olarak bilinen örgütlerin pratiklerine dayandırılmaktaysa da, aslen 18. yüzyılda Münih, Passau, Viyana ve diğer merkezlerdeki Seçilman Loncalar bünyesinde, eşsiz korolarca icra edilen dinî müzik pratiklerinin ihyasına yönelik bir hamle/seferberlik olarak tanımlamak yerinde olacaktır. 1865’te yapılan bir çağrının ardından kurulan Allgemeiner Deutscher Cäcilienverein adlı oluşum, Papa 9. Pius’un onayıyla meşrulaşmış, benzer grupların Hollanda, İtalya, Belçika, Polonya, Bohemya, Macaristan, İsviçre, hattâ Kuzey Amerika’da kurulmasının önünü açmıştır. (Gmeinwieser, 2001). Çok kaba bir özetle, eski pratiklere ve repertuarlara geri dönüşmesi muteber olmuştur.

<sup>31</sup> Kaydı için: Witold Lutosławski, *Lacrimosa* (1937) for soprano, choir and orchestra; Polske Nagrania, PNCD 040; ayrıca gene aynı CD’de: Witold Lutosławski, *Funeral Music* (1955 – 8) (Hocası Bartók için yazdığı “matem müziği”).

<sup>32</sup> *Requiem* başlığını kapatmadan önce, ille de bu kavramla anılmasalar da, benzer işlevler üstlenen birkaç türü/yapıtı daha zikretmek yerinde olabilecektir. Kaba bir tarihsel sıralamayla ilerlenecek olursa: Sprito l’Hoste da Reggio (yaklaşık 1510 – 1575 civarı), vd., *In Morte di Madonna Laura*, (*Canzoniere*; Kaydı için: Sony Vivarte, SK 45942)—Petrarca’nın metinleri üzerine, şanson karakterli—daha “şarkılama”lı—bir matem müziği toplama; Henry Purcell (1659 – 1695), *Music for the Funeral of Queen Mary* (1694?)—matem müziği repertuarının temel referanslarından biri; özellikle çalgılaşma ustalığıyla daha sonra gelecek örnekler model oluşturan bir başyapıt; John Blow (1649 – 1708), *Ode on the Death of Mr. Henry Purcell* (1696)—bu yapıt da, bestecinin ustasının, hocasının ardından yazılan, saygı duruşu mahiyetindeki yapıtlar repertuarına katkısı (Kaydı için: Harmonia Mundi, HMA 195201, 2008). John Dryden’in sözleri üzerine; Wolfgang Amadeus Mozart, *Maurerische Trauermusik*, K477—bu yapıt, besteci-nin masonik ritüeller için yazdığı bir dolu müzikten biri; *Masonik Matem Müziği*, örgütten bir üyenin kaybı ardından düzenlenecek törende çalınmak/söylenmek üzere hazırlanmış, Mozart’ın mensubu olduğu locada itibarını pekiştiren yapıtlardan biridir, muhakkak (Kaydı için: Karlton Classics, 30371 00157).

kaç dikotomi üzerinde ilerlediğine işaret etmektedir: Öncelikle, vurgulanan himaye ilişkisinin bir patronaj; yani “kol-kanat germe,” destekleme kadar, sevk ve idare etme, kontrol etme, verili değer sistemini empoze etme, vb. boyutları göz ardı edilmemelidir. Keza retorik de, daha önceki kesitlerde örneklendiği gibi, hem bir “deyiş” hem de bu deyişin taşıyıcısı olan gramerle—kural-lar kanonuyla—pekişmiş bir davranışlar bütününe yansıtıyor olmuştur. Bağlamdaki diğer bir çekişme / sürtüşme / pazarlık alanı da türün “kurumsallık” çerçevesidir; bir yanda *requiem*’in sayfalarıdır vurgulanan tarihselliği, toplumsallığı (daha bıçak-sırtı bir ifadeyle: cemaatselliği); meşruiyeti ve sahiplenilmişliği dururken; diğer yanda tüm bu verilere neredeyse sırtını döner bir tavırla bambaşka kavramları, öğeleri, etmenleri odağına alan; deyim yerindeyse bu kurumu / kurumsallığı sarsan / deviren; ya da en azından tadil eden, esneten; reddetmektense dejenere ya da deforme eden bir davranış modeli daha geçerli olmaya başlamıştır. Vurgulanması gereken, salt, hemrenk, mutlak ya da türdeş bir dönüşümün olmadığı; geleneksel pratikle—bu metinde altı çizilen—alternatiflerinin yan yana var olduğu bir müzikal estetik çeşitliliğinin 20. yüzyıl ve sonrasına damga vurduğudur.

Bu süreçte de kritik dönüm noktası, şüphesiz, 2. Dünya Savaşı’dır. Tüm toplumsal hayatı, hem de tüm kurumlarıyla—siyasetten sanata, bilimden inanç profillerine—kökten bir biçimde değiştiren ya da dönüştüren bu olay, ele alınan bağlamda da olağanüstü hamlelerin gerçekleştirilmesini zorunlu—ya da diğer bir bakış açısıyla—olanaklı kılmıştır.<sup>33</sup> Ancak, her nasıl ki 2. Dünya Savaşı bir anda, kendiliğinden ortaya çıkmış bir hezeyan olmayıp 1. Dünya Savaşı’yla arasında yaşanan sarsıcı dönemin; ötesinde bu ilk “topyekûn savaş”ın, hatta öncesinin—dünyayı birbirine düşüren emperyal sistemlerdeki ilk çöküşlerin—bir uzantısı, türevi, sonucudur; ona endeksli gibi görünen birçok dönüşüm de benzer süreçlerin sultasında gerçekleşmiştir. Sözü uzatmadan, bu önermeyi *requiem*’lerin dünyevîleşmesi üzerinden örneklemek adına açılacak ilk parantez, ilk hamlenin öncelikle din-içi, ancak mezhep ayrışmalı deneyimlendiğini vurgulamaya yarayabilir: Öncelikle, bu kerteye kadar, tek “dinî” bağlanmışçasına Katolik Hristiyanlık’tan söz edilmiştir—zira sözü geçen tüm pratikler bu “kurum” çerçevesinde, retorüğünde ve izleğinde gerçekleşegelmiştir. Oysa, bu evrede, bir de Katolik-litürjisi-dışı *requiem*’lerden söz etmek yerinde olacaktır; zira kökenleri gene 19. yüzyıl Alman Reformizm’ine (ve Romantizmi’ne!) dayanıyor olsa gereken hamlelerin bir türevi “*German requiems*” olarak adlandırılır—ve türün fitilini ateşleyen Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem (Bir Alman Requiem’i)* adlı şaheserinde metin olarak Protestanlığın şahikası, Luther İncili’ni kullanmıştır! Hristiyanlığı ikiye bölen bu çeviri, Protestanlığın / Evangelizm’in müzik dâhil, sonsuz genişlikte bir kültür evrenine dâhil olmasına olanak veren temel ahit, kutsal kitaptır. Ayrıca, ele alınan yapıtta, *requiem*’in olmazsa-olmazı sayılan Latince yerine bu çeviriyle birlikte kurulmuş yepyeni, müşterek ve nihayetinde bir “ulus yaratan” bir Almanca’nın kullanılması, kabullenilmesi pek kolay olmayan bir paradigma değişimine işaret eder.

Sadece *requiem* türüyle sınırlı olmamak kaydıyla, Brahms’ı önceleyen sayısız besteci, birçok dinî eserde hem Luther İncili’ni, hem de başka Protestan metinlerini kullanmış ya da temel almıştır. Hristiyanlık içinde olsa da, Katolik dogmasından uzaklaşma adına dahi önemli sayılması gereken bu hamleye, bağlam itibarıyla katkısı olan besteciler arasında Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Thomas Selle, Michael Haydn, Franz Schubert, Johann Immanuel Müller, ve I. F. Fasch anılabilir.

Metnin başlarında Mozart’ın hemen ardından en çok sevilen *requiem*’in Verdi’ninki olduğu zikredilmiş; küresel ölçekteki bu beğeni ve benimsemenin gerekçeleri arasında çoğu zaman din-

<sup>33</sup> Bu konuda, ayrıca bkz.: Alper Maral, “Şiddet, Dehşet, Tedirginlik, Yitim ve Travma: 2. Dünya Savaşı sonrası Müzik Gramerinin Ölüm ve Korku Betimlemesi Odaklı Kurucu İmgeleri – Kilit Yapıtlar üzerinden bir İmgelem Analizi”, *Ölüm Sanat Mekân V Sem-pozyumu*, Mimar Sinan Üniversitesi Fındıklı Kampüsü, Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu, 18.11, 2014, İstanbul (yayınlanmamış bildiri).



le direkt ilgisi olmayan motiflerin—“müziğin iç dinamiklerinin”; algıya, bilince ya da sezgiye hitap eden başka öğelerinin—öne çıktığı vurgulanmıştır. Tam bu noktada Verdi’nin *requiem*’ini daha önceki örneklerden ayırtıran temel nosyona değinmekte fayda var: Opera alanındaki eşsiz deneyimi; geniş kitlelerle kurduğu örgün ilişki, başta şarkılama ve orkestrasyon üzerinden ustalıkla sağladığı dramatik etki, onu “sakral” ve “seküler” dünyaları—ve gramerleri—birleştirmeyi başaran, nadir bestecilerden biri kılmıştır. “Dinî duygular için kilise şart değil!” şeklinde formüle edilebilecek düşüncesi, arifesinde olunan dönüşüme de düşünsel zemin—ya da kıvrak bir slogan—sağlamıştır. Aynı dönemde, özellikle iyice doyunmuş Romantizm ekseninde, kompozisyon dilinin iyiden iyiye kompleksleşmesi, *requiem* gibi oylumlu türlerin kilisede uygulanan ritüel bağlamından kopmasına; giderek öznel türler olarak şekillenmeye başlayan *Konzertmesse*, *Konzertrequiem*<sup>34</sup> gibi yenice ardıllarına, varyantlarına doğru evrilmelerine yol açmıştır. Bunun uzantısı olarak da, Verdi’yi desteklercesine “dinî duyguların dünyevî mekânlarda da deneyimlenebileceği” önermesi<sup>35</sup> yaygınlaşmış, bir sonraki evreyi hazırlayıcı bir tez gibi yorumlanmaya açılmıştır.

## Dünyevîleşme Sürecinin Göstergeleri

Bu yeni evredeki dönüşümler, anahatlarıyla özetlenecek olursa, şöylesi bir tabloyla karşılaşırlar: Öncelikle, sözü geçen deyiş ve ona hizmet eden gramerde ağırlık merkezinin “dünyevî” sayılabilecek yöne kayışı, oldukça pragmatik bir gerekçeyle gerçekleşmiştir: Yeni estetik düzlemde sakral kuralların yerine müzikal kompozisyonun / müzikal tasarım kurallarının ağır çekmesi; başka bir ifadeyle, müziğin, kutsalın grameri ve retoriğinin hizmetinden çıkıp, bilâkis, kendi paradigmasını yapıtın deyişine ve gramerine dayatması; kutsal öğeleri faydacı bir biçimde, işlevsel olarak ele alması—“malzeme” olarak değerlendirmesi; üstüne üstlük kendi formal çerçevesini dayatması, esastır. Bunun en belirgin yansıması, temel metnin, hattâ liturjinin terkedilmesidir. Keza, müzik – metin ilişkisi yüzyıllardır, hattâ binyıllardır, bir hizmet nosyonu çerçevesinde, “efendi – köle” metaforuyla değerlendirilegelmiştir. Liturjiden uzaklaşarak kazanılan serbesti, doğal olarak yaratım / tasarım davranışının da değişmesine zemin hazırlamıştır; böylelikle, bu çalışmada odaklanılan dönüşüm, kendini “ritüelin seyrelmesi”, “koreografisinin değişmesi”; başta müzik olmak üzere komponentlerinin dinsel paradigmadan çıkıp “sanatsal”; ve böylelikle, yalınkat, kaba bir bakışla “dünyevî” alana kayma biçiminde yansıtır.

Metin bahsinden uzaklaşmadan, içeriğin yanı sıra, bağlam itibarıyla belki de onun kadar önemli olan diğer bir ögesini, dönüşen *requiem*’in dilini de irdelemek yerinde olacaktır: Daha önce, Brahms’ın *Ein Deutsches Requiem*’inden söz edilirken altı çizilen dil meselesi—yani, “aslî dil” bilinen Latince’nin terkedilmesi—oldukça radikal bir dönüşüme işaret eder. Nerdeyse bütün dinlerde; özellikle Hinduizm’deki Sanskritçe; Musevilikteki İbranice; İslâm’daki Arapça kullanımıyla paralel bir biçimde, Hristiyanlık’taki Latince ısrarı, inanç sistemini bir yandan tarihselleştirirken, bir yandan da uzak, gizemli, ciddi; çoğu kez geniş kitlelerce anlaşılmasız dilin empoze edilenleri “halelendirmek”, “mistifiye etmek” ve dolayısıyla sorgusuz-sualsiz kabul ettirmek adına kullanıldığı; kimi zaman da istismara açtığı bir görüngüyü yansıtır. Bundan kopuş ise—Luther tercümesinin (Almanca), ya da herhangi bir güncel dilde verilen meallerin sağladığı anlaşılabilirlik—her şeyden önce, dini vasıtasızlaştırmaya; kutsal metinlerle inananların arasına giren dinî müesseselerin, “aracı kurumlar”ın işlevlerini eksiltmeye/tasfiye etmeye doğru “tehlikeli” bir adım sayılabilir. Bunun bir uzantısı olan, “uhrevî” bilinen ölüm düşüncesinin dünyevîleştiril-

<sup>34</sup> Buradaki *Konzert* kavramı bir yandan litürjik-dramatik yerine “konçertant” üsluba, bir yandan da şöylesi bir icranın doğal mekânı sayılan konser salonlarına—dönem itibarıyla filarmoni derneklerinin, “müzik dostları” gibi cemaatlerin buluştuıkları, bugünün bakışıyla “balo salonları”nı andırır mekânların, ya da yeni yeni şekillenmeye başlayan, sadece belli türde dinletilere elveren sahnelerin evsahipliğine—işaret eder.

<sup>35</sup> Arkadi Junold, *Das Requiem. Geschichte einer nichtliturgischen Musikgattung*, (Berlin: Arkadien Verlag, 2009), s. 22.



mesi, müziğin bağlamını / amacını / nüfuz alanını çok aşan sonuçlara da gebe dir. 19. yüzyıldan itibaren ölüm düşüncesinin özelleştiriliyor, bireyselleştiriliyor ve kişiselleştiriliyor olması; ölümün dinsel “tretman”dan çıkarılıp dünyevî / bireysel / toplumsal bağlama çekiliyor olması, şüphesiz Aydınlanmacı Dünya Görüşü ekseninde bir tasarruftur.<sup>36</sup> Kaldı ki, gene aynı dönemde, Romantizm çerçevesinde “Sanat’ın bir “alternatif din” olarak benimsenmesi”; bu süreçte müziğin “soyut” doğasıyla bu hamlenin başını çekmesi; “kompozitörün müzikal sanat-dininin tanrısı”<sup>37</sup> olarak kutsanması, itibarlandırılması, oldukça çarpıcıdır.

Doğal olarak kilisenin tepkisi gecikmemiştir: “Ritüelin amacından saptırılması;” *requiem*’in “sanat yapıtı” olarak kurgulanması; bu yapıtların “ibadet eden has müminler için değil, girift toplumsal örüntülerinde kentsoylular (burjuvalar) için yazılmaları”; ötesinde, konser salonlarına girerek kamusal kimliğini değiştirmesi; daha geniş cemaatlerin tümel katılımına, deneyimlemelerine elvermeyen yeni doğası—kısacası: sanata tahvil edilişi—bolca tepki görmüştür. Hatta bu haliyle bir dönem yasaklanmaları (Papa Pius X tarafından; 1903) son derece ilginç bir bilgi olsa gerekir.<sup>38</sup>

Müzikal gramer üzerinden izlenebilecek diğer başat değişimlere kısaca değinilecek olursa: Öncelikle, geleneksel form ve metin öğelerine sadık kalmanın gereği iyice ortadan kalktıkça, karakteristik ses örgüsüyle birlikte, *requiem*’lerin tüm kimlik öğeleri; kompozisyonların “davranış” kalıpları, söylem ve deyişleri de farklılaşmaya başlıyor; model alınan türler çeşitleniyor ya da yeni modeller öneriliyor olmuştur (bu önerme ileride örneklerle temellendirilmeye çalışılacaktır). Genel olarak, müzikal gramerde 20. yüzyıla birlikte yaşanan radikal dönüşümler; özellikle, ille de atonal olmasa bile serbest-tonal / “pan-tonal”—ya da tonaliteyi “olumlu bir uygu zeminini” olarak reddeden, böylelikle uyum idealinden uzaklaşan—bir gramer de, *Zeitgeist*’a koşut bir dünyevileşmenin yansıması ya da uzantısı olarak yorumlanabilir. Kaldı ki, 20. yüzyılın daha ilk çeyreğinde yaşanan dönüşümler, müzik algısı ve tasarımında o güne dek süregelen birçok geleneğin kırılması; alışıldık müzikal gramerin iyiden iyiye zorlanması ya da terk edilmesi; dönemin hız-hareket-şiddet-devinim eksenli estetiğinde akla—hayâle gelmeyecek vulgar dinamikliklerde üretimlerin yapılması sonucunu doğurmuştur. Bu dönemin ardından gelen 50 yıllık süreçte ise, müzik her anlamda, tamı tamına, dönüşmüştür; belli geleneksel türler periferide varoluşlarını sürdürseler de, merkez(ler)de tablo radikal bir biçimde değişmiştir: Bir yandan yeni popüler türler, öte yandan akademinin—kuramı, entelektüel piyasayı ve eğitim bağlamını domine eden iktidar alanının—sahip çıktığı / desteklediği / empoze ettiği üretimler, özellikle zihinselliğin ve yeni bir yapısalığın (başta serial estetiğin<sup>39</sup>, “bilimsel” arka plan fenomenolojisinin ve başka disiplinlerden etkilenimin) belirleyici olduğu bir duruşu yansıtıyor olmuştur. Bu modernist hamlenin, bizatıhi köklendiği eskiyi reddi ve eskinin kurumlarını tasfiye etme istenci, kendini özellikle dayatılmış formları parçalama; başka alanlardan, özellikle bilimsel perspektiften ilham alan modellerden beslenme gibi davranışlarla pekiştirmiştir. “Sanat müziği”ni en azından 150 – 200 yıldır sultasını altında tutan klasik-romantik estetiğin ve gramerin başat göstergesi olan form

<sup>36</sup> Bu süreç post-modern döneme dek sürmüştür; ölümle ilişki bu dönem ve ardından gelen, içinde eridiği kabul edilen ve hattâ Neo-, Alter-, ya da Fluid-modernizm olarak adlandırılan evrede, özellikle Yeni-muhafazakârlık’ın egemen olduğu ekonomi-politik düzenek ve toplumsal çerçevede gnostik doğasına tekrar geri döndürülmeye başlamıştır.

<sup>37</sup> Loos’tan aktaran: Arkadi Junold, A.g.e., s. 34.

<sup>38</sup> Arkadi Junold, A.g.e., s. 19; 20.

<sup>39</sup> Kastedilen, 20. yüzyıl müziğine damga vuran; materyalin belli bir kök diziden hareketle oluşturulan matrislerden damıtıldığı; perdelerden dinamiklere her bir müzikal verinin dizgesel örgütlenimiyle kurgulanmış; ve dolayısıyla kompozisyonu önceden belirlenmişlik ilkesi uyanınca, zihinsellik çerçevesinde yücelten anlayıştır. 12-Ton (Ses) Müziği (12-Tone Music/Zwölftonmusik/Dodecaphony) bu anlayışın sadece perdeleri örgütleyen sistematiği ile, en alt kademesine; Total ya da İntegral Serializm ise, ölçülebilir / değer atanabilir görülen her bir öğeyi anılan matris sistemi içinde—verili serilere koşut—örgütleme hedefiyle, en komplike seviyesine işaret eder. Böylesi bir tasarım düsturunun müziği/sanatu “insansızlaştırdığı,” insanı sadece robotik bir uygulama ara yüzüne çevirdiği eleştirisi bir yönüyle haklı görülebilirse de, diğer yandan, tam da savaş sonrası gündeme gelmesi; insan iradesinin yol açtığı savaş / yıkım / vahşet deneyimine bir cevap olarak da okunabilmesini olanaklı kılar. Bir yandan da insan-üstü presizyon beklentilerinin karşılanamamasının, müzikte önemli bir atılım olacak *Computer Music*’in—bilgisayar müziğinin—önünü açtığı, itkisi olduğu, savunulur (Örn.: Milton Babbitt).

anlayışının tarumar edilmesi, etki – tepki diyalektiği açısından son derece beklendiktir. *Requiem* özelinde dönülecek olursa, örneğin, eski gelenek *colour de temps*'ın (kutsal imgelerin, kişilerin, ritüellerin, ... renklerle ilişkilendirilmesi/kodlanması) giderek terkedilmesi; başka kompozitörlerin yapıtlarına gönderme, atf, parafraz, gibi yöntemlerle metinler-arası çaprazların giderek azalması gibi dönüşümlerin klasik *requiem*'in dinî derişimini zayıflatan, geçmişle bağlarını silikleştiren bir profili, diğeri bir davranış kalıbını yansıtır olduğunu önermek, yanlış olmayacaktır.

Jericho borazanlarını (sûr borularını) trombonla imleme, vb. bir pratik, yani, kişileri / öğeleri / idiomları bir enstrümanla temsil etme geleneği (örneğin, A. Reimann'da viyolonsel; Jacques Rebotier'de klarinetler ve akordeon; Einojuhani Rautavaara'da bakır nefesliler, ... ), her ne kadar kökenleri Brahms ve Mozart'a kadar uzatılabilecek bir davranışsa da, radikal dönüşümlere uğramıştır. Benzer biçimde Gregoryan kalıplarının; özellikle de *Dies Irae* temasının / ezgisinin serbest olarak, örneğin salt enstrümantal bir pasaj içinde kullanımı, hem sözden (yani, kelimeden; kutsal metinden) uzaklaşma (bu yönüyle soyutlama), hem de enstrümantal icranın yerleşmiş konser folkloruna koşut tavrı, dünyevî pratiğe tahvil edilebilecek bir edim olarak yorumlanabilir. Sonuçta, “konser *requiem*'i” ve dinî *requiem*'in iyice birbirinden ayrılmış formlar olarak ele alınmaları, en azından muhafazakâr çevrelerce benimsenmekte, onaylanmaktadır.

Diğeri yandan, müziko-dramatik potansiyelin yüksekliği *requiem* ya da oratoryo gibi dinsel kökenli formların cazibelerini korumalarının temel gerekçesi olarak görülebilir<sup>40</sup>: Örneğin, *requiem*'in oturmuş dramatik potansiyelinden yararlanma; “*quasi-stil*” – ya da bağlam atıfları; bir yandan da böylesi türlerin oylumları, özellikle büyük kurumlarla ilişki kurmayı uygun gören kompozitörler için türü son derece pragmatik bir aygıt haline getirebilmiştir. Nitekim, bu yüzyılda üretilen *requiem*'lerin künyelerine ya da “secereleri”ne bakıldığında, hangi tür kurumlarca, ne tür bağlamlarda çalınmak üzere sipariş edildikleri; siparişleri alan bestecilerin “piyasa”daki konumları; kimlikleri, temsiliyetleri; ötesinde, bu yapıtların realizasyonu için gereken finansal dinamiklerin oylumu, oldukça dikkat çekici olabilmektedir.<sup>41</sup> Sadece bu önerme dahi, az önce vurgulanan ayırımın—“konser *requiem*'i” ve dinî *requiem*'in iyice birbirinden ayrılmış formlar vasfıyla dolaşımda olmalarının—meşruiyet zeminine işaret eder.

Frederick Delius'un (1862 – 1934) *Requiem*'i (1913 – 1916)<sup>42</sup>; John Foulds'un (1880 – 1939) *A World Requiem (Bir Dünya Requiem'i; 1921)*<sup>43</sup> ya da Benjamin Britten'in (1913 – 1976), *War Requiem (Savaş Requiem'i; 1962)*<sup>44</sup> yapıtları gibi birçok eser, litürji yerine daha dünyevî metinleri kullanıyor ya da din-dışı bağlamları tematize ediyor olmalarıyla, neredeyse tamamen kilise dışında bir tanınırlık ve kabul görmüşlerdir. Hattâ, bu besteciler, genellikle dini arkalarına alan iktidarların savaş çıkırtkanlıkları yapmaktan geri durmadıkları vahşi dönemlerin ardından (Delius ve Foulds 1. Dünya Savaşı'nın; Britten 2. Dünya Savaşı'nın ardından) verdikleri yapıtlarıyla, bu eksende “afroz edilme” rizikosunu almışlardır.<sup>45</sup> Örneğin, Britten'in pasifist dünya görüşü<sup>46</sup>;

<sup>40</sup> Ayrıca bkz.: Gramann, 1984.

<sup>41</sup> György Ligeti'nin *Requiem*'i İsveç Yeni Müzik İniyatifi Nutida Musik desteğiyle yazılmış, ilk temsili Stockholm'de gerçekleştirilmiştir (1965). Daha önce de belirtildiği gibi bu yapıttan (ve Ligeti'nin diğeri yapıtlarından) pasajlar Stanley Kubrick'in 2001 *A Space Odyssey* filminde (1968) kullanılmıştır (ayrıca, bkz.: Crilly, 2011). Alman besteci Hans Werner Henze'nin *Requiem*'i ise London Sinfonietta, Suntory Corporation for the NHK Philharmonic, ve Westdeutscher Rundfunk gibi birçok önemli kurum ortak siparişi olarak 1991 – 1993 yılları arasında bestelenmiştir. London Sinfonietta, 1989 yılında ölen sanat yönetmenleri Michael Vyner anısına, Henze'nin yanı sıra Luciano Berio, Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies, Törü Takemitsu, Oliver Knussen ve Nigel Osborne gibi tanınmış bestecilere de sipariş vermiştir.

<sup>42</sup> Bu eser “savaşta düşen tüm genç sanatçıların anısına” alt başlığı / ithafıyla; ötesinde litürjik metin yerine bizzat Frederick Delius ve Heinrich Simon'un yazdıkları librettosuyla; savaşı, ölümü, fedakârlığı yücelten geleneksel retoriğe karşı yergi dolu; savaşa dönük her türlü mistifikasyonun anlamsızlığını ifşa eden; nihayetinde varılan kesif sessizliği (V. ve son bölüm) muştulayan; son sözlerinde de gelecek “ilk baharın” özlemini dile getiren bir yapıt olmasıyla, kamusal imgelemde, deyim yerindeyse “hasır altı edilmiş,” bestecinin en karanlıkta bırakılmış yapıtlarındandır. Nadir bir kaydı için: Seraphim S – 60147 (LP). Ayrıca bkz.: Fenby, Eric (*sleeve notes*, A.g.y.).

<sup>43</sup> Kaydı için: Chandos, CHAN 5058, 2008.

<sup>44</sup> Kaydı için: DECCA, 414-383-2, 1999.

<sup>45</sup> Bkz.: dipnot 41.

<sup>46</sup> Arkadi Junold, A.g.e., s. 75.



üstüne üstlük bir de kilise, hatta din eleştirisi, yapıtında dikkat çekmektedir. Ne var ki, kısa süre önce yaşanan savaşın yıkımına karşı yapıtın hedeflediği barışçılık, yapıtı hayata geçirirken izlenen olağanüstü stratejiyle pekiştirilince, dünyanın / dönemin en başarılı hamlelerinden birine imza atılmış olur: Yapıtın ilk temsili için şu üç efsanevi solist seçilmiştir: Galina Vishnevskaya (soprano), Peter Peers (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (bariton). Ancak Rus Hükümeti, tebaası olan Vishnevskaya'nın "düşmanla; bir Alman'la" (Fischer-Dieskau) sahne paylaşmasına izin vermemiş, engel olmaya çalışmıştır. Diplomatik tansiyon yükselmiş, engeller güçlükle aşılmış; ama sonunda, olağanüstü başarılı bir temsil gerçekleştirilmiştir. Bu arada, böylesi önemli bir yapıtta en önemli solistlerden birinin İngiltere'nin can düşmanı bildiği bir Alman vatandaşı olması, manidardır. Diğer solist Peter Peers'in ise, Britten'in eşcinsel ilişkisindeki partneri olması; çiftin az önce belirtilen pasifist dünya görüşü uyarınca, savaş öncesinde A.B.D.'ye sığınması; ardından Birleşik Krallık ve toplumca aforozdan beter edilmesi; buna rağmen yapıtın niyeti, gücü ve başarısıyla gerisin geri baş tacı edilmesi, ülkesinin en önemli onur payeleriyle taltif edilmesi, devranı yansıması açısından manidardır.

Daha önce de vurgulandığı gibi, 2. Dünya Savaşı'nın *requiem*'lerin dünyevîleşmesindeki etkisi, diğer tüm tarihsel dönüm noktalarıyla kıyaslandığında, daha da belirginlik kazanmaktadır. Bu savaşın boyutları—irrasyonellik, yıkım, vahşet, vs., o güne dek peşinden gidilmiş tüm ideolojilerin; ve tabii bu arada siyasî emellere alet edilmiş, din dahil tüm inanç, dogma ve doktrinlerin, iflasını da yansıtıyor olmaktan geri durmamıştır. Yaşamın tüm alanları gibi, sanatın da bundan etkilenmemesi; değişen / dönüşen konvansiyonlardan bağımsız düşünülmesi olanaklı değildir. İlginç bir *requiem*'ler bilançosu sunan (www.requiemsurvey.org adlı sitede listelenen) toplam 5221 eserin 1396'sı, 1950 yılından sonra bestelenmiştir!<sup>47</sup> Besteciliğin yaygınlaşması ya da yapıtların günümüze ulaşma koşulları gibi gerekçeler saklı olsa da, hem bu rakam, hem de tüm yapıtların nerdeyse yarısının 20. yüzyıldan itibaren verilmiş olmaları—bu dönemde müzik çeşitliliği adına yaşanan büyük patlamaya rağmen—çarpıcıdır. Nitekim, bu evrede litürjiden iyiden iyiye sıyrılan *requiem* için yeni bir alt-tür olarak *Kriegsrequiem*'in (Alm.: Savaş *requiem*'i) vaftiz edilmesi; bunun da giderek ajitasyon-propaganda temelli, politik angajmana odaklı "angaje" müzik çerçevesi içinde yer bulması, manidardır. Paul Dessau'nun *Requiem für Lumumba* (1964)<sup>48</sup>; Bernd Alois Zimmermann'ın *Requiem für einen jungen Dichter* (1967/69)<sup>49</sup>; Hanns Eisler'in *Lenin: Requiem* (1970)<sup>50</sup>; John Tavener'ın *Celtic Requiem* (1972)<sup>51</sup>; ve Krzysztof Penderecki'nin *Polskie Requiem (Leh Requiem'i/Polish Requiem* (1980 – 4)) adlı yapıtları bunlardan sadece birkaçıdır.<sup>52</sup>

Tüm bu yapıtların tasarımında / kurgusunda en belirgin öge çoğulluk ve katmanlılıktır. Müzikal doku kadar yapıtların başat komponenti olan metinlerde de bu öge son derece belirgindir. Bu bağlamı değerlendirmeye kullanılan / seçilen dillerin çeşitliliğinden başlamak yerinde olabilir: Reimann<sup>53</sup> ve Bernd Alois Zimmermann örneklerinde olduğu gibi, çok dillilikle ölüm / acı düşüncesinin uluslar-ötesiliğine vurgu niyeti hakimdir. Zimmermann'ın "genç bir şair için *requiem*" olarak çevrilebilecek yapıtının adında saklı olan—ve esere ilham veren—bizzat yapıtın bestecisi

<sup>47</sup> Erişim tarihi 21 Temmuz, 2017, <http://www.requiemsurvey.org/>.

<sup>48</sup> Paul Dessau (1894 – 1979), *Requiem für Lumumba* (1964), metin: Karl Mickel. Yapıt Afrika Birliği'ni kurmaya çalışan, Kongolu siyasetçi Partrice Lumumba'nın 1961'de uğradığı suikast sonucu öldürülmesinin ardından, barışçıl bir angajmanla yazılmış, son derece provokatif bir eserdir. Kaydı için: Deutscher Musikrat, *Musik in Deutschland 1950 – 2000. Politische Oratorien*. RCA Red Seal/BMG 74321 73572 2.

<sup>49</sup> Kaydı için: WERGO, WER 60180 – 50.

<sup>50</sup> Kaydı için: Berlin Classics, B019GR3ZHM

<sup>51</sup> Kaydı için: Apple Records – 5099990863523.

<sup>52</sup> Bu yapıtlardan ne yazık ki sadece Penderecki'nin *Leh Requiem*'i Türkiye'de seslendirilmiştir (15. İstanbul Festivali, 23 Haziran, 1987). Spor ve Sergi Sarayı'nda gerçekleşen bu konserde konuk olan Krakov Filarmoni Orkestrası ve Korosu'nu bizzat besteci yönetmiştir. Kaydı için: NAXOS 8.557386-87.

<sup>53</sup> Aribert Reimann'ın yapıtı *Wolkenloses Christfest. Requiem nach Gedichten von Otfried Büthe (Bulutsuz Havada Hristiyan Bayramı. Otfried Büthe Şiirleri üzerine Requiem) adını taşımaktadır (1974)*. Yapıtta 2. Dünya Savaşı Alman Edebiyatı'nda sıkça kullanılan bir yıkım / yapı-bozum retorisi hakimdir; kullanılan metin bölük-pörçüklemiş, müstakil kelime öbeklerinden oluşur ve Latince yerine başvurulan çok-dillilikle ölüm/acı düşüncesinin uluslar-ötesiliğine vurgu niyeti benimsenir. (Junold, 2009: 93) Bestecinin 1982 tarihli ikinci *Requiem*'inde metin İncil'den (gene çok-dilli kullanımla); üçüncü, 1991 tarihli *Requiem*'inde ise İncil'in yanı sıra James Joyce'un yapıtlarından kurgulanmıştır.

gibi intihar ederek yaşamına son veren Rus şair Vladimir Mayakovski'dir. Zimmermann bu yapıtı yeni bir tür olarak vaftiz etmiş ve "dile dayalı bir ritüel" olarak kurguladığı oylumlu eseri için "Lingual" (*lingua* ve *ritual* kavramlarını ulayarak) tanımını önermiştir. Alt başlığında "Konuşmacılar, Soprano ve Bariton Solo, Üç Koro, Elektronik Sesler, Orkestra, Caz Kombosu ve Org için Lingual" şeklinde tanımladığı, son derece oylumlu bir karma topluluk için verili bu eser "farklı şairlerden şiirler, haber metinleri ve röportajlar" üzerine kuruludur. Liturjik metinlerin yanı sıra, Ludwig Wittgenstein, James Joyce, Vladimir Mayakovski, Ezra Pound, Albert Camus, Mao Tse-Tung, Aisiklos; söylevleriyle Alexander Dubčeks, Papa XIII. Johannes, Andreas Papandreou, Konrad Bayer, Joseph Goebbels, Winston Churchill; Batı Almanya Anayasası'ndan pasajlar; Macaristan Başbakanı Imre Nagy'den ve Neville Chamberlain'den haberler, Kurt Schwitters'ten ses şiirleri, ve sayısız duysal materyal son derece girift bir katmanlılıkta ve kurguda iç-içe geçmiştir.

Benzer biçimde, son derece alacalı bir metinsellikle, ancak bambaşka bir tavır ve imlâ ile yazılmış diğer bir *requiem* örneği, daha çok kullandığı karmaşık görsel dil (!) ile ayrışan, grafik notasyonla kurgulanmış deneysel, açık yapıtlarıyla tanınan besteci Sylviano Bussotti'nin *The Rara Requiem* adlı yapıtıdır.<sup>54</sup> Eser yazılırken yaşamakta olan, gencecik bir sanatçıdan ilhamla—Romano Amidei düşünülerek—kurgulanmış, ve bestecinin notlarına göre, "geleceğe dönük bir hatırla(n)ma alanı yaratarak, kadim hedef olan ölümsüzlüğe temas etmek amaçlanmış."<sup>55</sup> Sylviano Bussotti ve Fred Phillippe tarafından seçilip harmanlanmış, girift bir örüntüyle kurgulanmış çok sayıda fragmandan oluşan metin Homeros, Alceo, Tasso, Michelangelo, Petronius, Foscolo, Jacopone da Todi, Heine, Racine, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Pradella, Campana, D'Annunzio, Braibanti, Adorno, Brandi, Bussotti, Penna, Arbisino, Metzger ve Phillippe'den pasajlardan devşirilmiş.<sup>56</sup> Keza; sesler, gitar, viyolonsel, nefesli sazlar, piyano, arp ve vurmali sazlardan oluşan sıra dışı bir topluluk için olmasıyla geleneksel büyük orkestra, solistler ve koro toplamının tını karakteristiğinden oldukça uzağa düşen yapıt, keskin "Savaş sonrası Yeni Müzik estetiği"ni yansıtan ses örgüsüyle geleneksel *requiem* algısının oldukça uzağında bir kimliğe sahip.

Bu denli karmaşık bir kurguda olmasa da serbest / alacalı / pragmatik metin kullanımı, yenice *requiem*'ler kadar söz – müzik ilişkisini entelektüel bir boyuta taşımaya yönelen birçok bestecinin oylumlu yapıtlarında, neredeyse bir norm hâline gelmiştir. Örneğin, K. Penderecki, *Dies irae* (1967) adlı—çalışmanın odağındaki konuya da dâhil edilebilecek—eserini 2. Dünya Savaşı'nda, Auschwitz'de ölenler anısına yazmış; yapıtta kullandığı metinler, daha önce de belirtildiği gibi, İncil'den antik Yunan dramasına; modern Fransız ve Yunan şairlerinin şiirlerine dek çeşitlenmiştir.<sup>57</sup>

Rus kompozitör Edison Denisov'un (1929 – 1996) *Requiem*'i (1980)<sup>58</sup>, önemli dönüşümlere gebe bir S.S.C.B. rejiminin topluma yansıyan boyutlarına dair bir alt-metni içkinmişçesine, beş bölümünde, insanın doğumundan ölümüne dönüşüm evrelerini, iç hesaplaşmalarını, deneyim süreçlerini tematize eder. Kullanılan gövde metin Alman şair Francisco Tanzer'in *Requiem* adlı şiir demetidir. Şair, karakteristik olarak bu şiirleri üç dilde (Almanca, İngilizce ve Fransızca) kaleme almış, ve Denisov da metinleri yapıtında bu biçimde kullanmıştır. Bu gövde metni çevreleyen diğer kaynaklar, genellikle liturjicidirler; Latince orijinalleriyle *Requiem aeternam, Confutatis* ve *Lux aeterna*.<sup>59</sup> Bestecinin diğer yapıtlarına da hakim olan gerilimli sık doku ve transparan seyreklik dikotomisi, bir yandan da Post-modernizm'e göz kırpan bir polistilistiği yansıtır.

<sup>54</sup> Kaydı için: Deutsche Grammophon, 2530 754 (LP), 1976.

<sup>55</sup> Aktaran: Francesco Degrada, "The Rara Requiem" (plak notları), Sylviano Bussotti, *The Rara Requiem*, Deutsche Grammophon, 2530 754 (LP), 1976.

<sup>56</sup> A.g.y.

<sup>57</sup> Malcolm Boyd, "Dies Irae" maddesi, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), Volume 5, s. 466.

<sup>58</sup> Kaydı için: МЕЛОДИЯ (Melodia), C 10-18757-62 (LP)

<sup>59</sup> Yuri Khopolov ve Valeria Tsenova, *Edison Denisov*, (Chur: Harwood Academic Publishers, 1996), s. 118 – 123; özellikle 119.



Ölümü doğa temelli bir algıyla; doğadaki devinime koşut bir metaforikle ele almanın, bir yandan da dünyevîliğe başka bir açıdan yaklaşma olarak yorumlanabilmesi mümkündür. *Requiem*'inde böylesi bir tavrı benimseyen Paul Hindemith'in, aslında çok daha tartışmalı bir alanda bu yapıtı verdiği; neredeyse "Faust-yen bir pazarlık"a oturduğu bile düşünülebilir: Alman besteci, doğal olarak ters düştüğü Nazi rejiminden uzaklaşmak adına ülkemizde etkin bir göreve—konservatuvarların kuruluşunda raportörlükten kurmaylığa—talip olmuş; Türkiye'nin iç politika açmazları yüzünden bu hamleyi istendik biçimde gerçekleştiremeyeceğini anlayınca başka çareleri kollamış; en nihayetinde de, dönemin birçok sanatçısı, entelektüeli, bilim insanı gibi, daha pragmatik / liberal / fırsatçı bir politika güden A.B.D.'yi mesken tutmuştur. Bu ülkenin vatandaşlığını alır almaz yazdığı *Requiem* (1949), nedense eski Başkan Theodor Roosevelt'e (1858 – 1919) ithaf edilmiş olmasıyla<sup>60</sup>, oldukça "pragmatik" bir eksende bestelenmiş görünmektedir. Keza, A.B.D. vatandaşlığına geçen kadim Avrupalı bestecilerden İgor Stravinski'nin de Raoul Dufy, Aldous Huxley ve hattâ John F. Kennedy gibi dostları için yazdığı, son dönem yapıtları (*Elegy...*) da bu bağlamda değerlendirilebilir.

Son olarak, dinin empoze ettiği vakur, ağır başlı, itaatkâr davranışlar; kabullenme ve teslimiyet yerine; neredeyse her biri birer itiraz kaydı olarak düşünülebilecek; başka birer hakkaniyet-sizliği, boşunluğu, lüzumsuz yitimi ifşa eden dünyevî *requiem*'lerin temelde ölüm düşüncesini kişisellikten çıkartma; anonimleştirme; diğer yandan tüm insanlığa, insanlığın ortak tasarrufuna, imgelemine, hatta, onuruna mâletme gerekçesinin altını çizelim: Soğukluk, kalakalma, izolasyon; utanç, özür dileme; ahlâkî, dinî, uhrevî kadar vicdanî huzur; çaresizlik, çıkışsızlık, korku, ya da tersine: korkusuzluk—daha doğrusu kayıtsızlık; ... Tüm bunların ölümü sıradanlaş-tıran savaşa koşut olduğuna—en azından her savaşın mutlak sonucu yitim ve yıkımla, kaçınılmazcasına belirginlik kazandığına—işaret etmek, abartılı olmayacaktır.

### ***Lux Tempus Vernum*<sup>61</sup>**

Şirazesinden çıkmış bir insanlığın ancak yıkımla; dehşet ve korkuyla, ve her daim acıyla; tüm bunların bir arada sunulduğu ve yaşandığı savaşlarla kendine gelmesi ne kadar trajik! Yaşamın her boyutunda, ve tabii yansımalarını gördüğümüz kültür ve sanat alanlarında da, ciddî, oylumlu, kökten dönüşümlerin böylesi bir "motivasyon"la; savaşların ekseninde şekillenmesi de, bir o kadar çarpıcı, düşündürücü. En iyi durumda, savaş yıkımlarının ardından küllerinden doğarcasına, çoğu zaman da yaşanan travmaların izlerini taşıyan, onların bir biçimde dışavurumları sayılabilecek üretimler, Haçlı Seferleri'nden Otuz Yıl Savaşları'na; oradan 19. yüzyıl dünyasını dönüştürenlere, ve tabii, en beterleri olan, 1. ve 2. Dünya Savaşları'na, sanatın pusulasını belirliyor olagelmiş. Öncesi de var, muhakkak—ve ne yazık ki, sonrası da olacak gibi...

Savaşların en talihsiz kurbanları, yaşanmış uçsuz bucaksız acılarını sanatla sağaltmayı, pansumanlamayı—ya da yeri geldiğinde, hatırlatmayı—bilmiş; önce travma literatürünün, ardından sanatla sağaltma reçetelerinin en kayda değer örneklerini üretmekten geri durmamışlardır.<sup>62</sup> Ya da tersine, fail tarafta yer alan, ama insanlık dışı edimleri tüm toplumuna—bu arada içeriden reddedenlere, karşı duranlara ve böylelikle kendileri de kurban olan tarafta yer bulanlara—fatura edilmesi hakkaniyetli olmayacak ülkelere bakıldığında, en köklü itirazların, başkaldırıların; ya da en azından, en detaylı, oylumlu muhasebelerin de böylesi coğrafyalarda yapıldığı görülür. Bu çalışmanın örnekleminde yer bulan bestecilerin kökenleri—ve çoğu kez bu kökenlerle çelişen kimlikleri, benimsedikleri aidiyetleri de—benzer bir noktaya işaret eder. Nedenine gelince: Sanat, az önce de vurgulandığı gibi, genellikle bir sağaltım olagelmiştir; bu dünyada cehennem

<sup>60</sup> Arkadi Junold, A.g.e., s. 62.

<sup>61</sup> İlkbahar ışığı (Lat.)

<sup>62</sup> Alper Maral, "Kheops Ensemble" (program notları), Cemal Reşit Rey Konser Salonu, 7 Nisan 2016, İstanbul.





György Ligeti'nin mezar "taşı", Wiener Zentralfriedhof (Viyana Merkez Mezarlığı). Fotoğraf: Alper Maral.

yaşanırken kaçılacak dingin bir "paralel evren;" yaşanılması olmayan zamanları yaran, başka bir "iç zaman" önerisi; başka boyutların deneyimi için bir vasıta, kimi zaman da yakın bir köprü...

Requiem'lerin dünyevîleşmesine kılavuz olan yapıtlardan biri, şu sözlerle sonlanıyor:

Sonsuz yenilenme:

Dünyadaki her şey gerisin geri dönecek  
Gerisin geri dönecek dünyadaki her şey;  
İlkbahar, Yaz, Sonbahar ve Kış,  
Ve sonra İlkbahar gelecek,  
Ve sonra yeniden İlkbahar.

(Frederick Delius, Requiem)<sup>63</sup>

## Kaynaklar

- Aktüze, İrkin. *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.
- Altar, Cevad Memduh. *Opera Tarihi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Boyd, Malcolm. "Dies irae" maddesi, Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Volume 5. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 466.
- Boyd, Malcolm. "Threnody" maddesi, Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Volume 18. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 794.
- Brugisser-Langer, Therese. *Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz*. Göttingen: Verdenhoeck & Ruprecht, 2010.
- Caldwell, John. "Dies irae" maddesi, Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Volume 5. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 466.
- Crilly, Ciarán. "The Bigger Picture: Ligeti's Music and the Films of Stanley Cubrick". Louise Duchesneau ve Wolfgang Marx (ed.). *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, s. 245 – 255.
- Degrada, Francesco. "The Rara Requiem" (plak notları). Sylviano Bussotti. *The Rara Requiem*. Deutsche Grammophon, 2530 754 (LP), 1976.
- Duchesneau, Louise ve Wolfgang Marx (ed.). *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Fenby, Eric. *Delius: Requiem for Soprano and Baritone Solo, Chorus and Orchestra* (sleeve notes). Seraphim S – 60147 (LP).
- Gramann, Heinz. *Die Ästhetisierung des Schreckens in der Europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1984.
- Gmeinwieser, Siegfried. "Cecilian Movement." Stanley Sadie and John Tyrrell (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, second edition, 2001.
- Henze, Hans Werner *Requiem* (plak notları). Sony Classical. SK 58972, 1993, s. 4.
- Herman, Sabbe. *György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie. Musik Konzepte* 53. München: Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 1987.
- Jacobson, Bernard. *A Polish Renaissance*. London: Phaidon, 1996.
- Junold, Arkadi. *Das Requiem. Geschichte einer nichtliturgischen Musikgattung*. Berlin: Arkadien Verlag, 2009.

<sup>63</sup> Delius: *Requiem for Soprano and Baritone Solo, Chorus and Orchestra* (sleeve notes), Seraphim S – 60147 (LP).

- Kabağaç, Sina ve Erdal Alova. *Latince Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1995.
- Khopolov, Yuri, und Valeria Tsenova. *Edison Denisov*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1995.
- Konold, Wulf. *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*. Köln: DuMont, 1986.
- Kontarsky, Matthias. *Trauma Auschwitz. Zur Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*. Saarbrücken: PFAU Verlag, 2001.
- Kölnmusik Extra. *Bernd Alois Zimmermann, "Requiem für einen jungen Dichter"*. Kölner Philharmonie (program kitapçığı). Köln: 22 September, 1995.
- Kutscher, Armin H. *Das Unbegreifliche als hörbares Ereignis. Neue Musik in der römisch-katholischen Kirche*. Saarbrücken: PFAU Verlag, 2009.
- Lloyd, A.L. "Lament" maddesi. Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, Volume 10, s. 407 – 410.
- Mann,Thomas. *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1971.
- Maral, Alper. "Müzik ve Ölüm. Yitimin ve Karanlığın Uğultusu; Ritüel ve Teslimiyetin Sağaltıcılığı Üzerine". Gevher Gökçe Acar. *Ölüm Sanat Mekân IV*. İstanbul: DAKAM, 2014, içinde, s. 184 – 229.
- Maral, Alper. "Şiddet, Dehşet, Tedirginlik, Yitim ve Travma: 2. Dünya Savaşı sonrası Müzik Gramerinin Ölüm ve Korku Betimlemesi Odaklı Kurucu İmgeleri – Kilit Yapıtlar üzerinden bir İmgelem Analizi". *Ölüm Sanat Mekân V Sempozyumu*. Mimar Sinan Üniversitesi Fındıklı Kampüsü, Sedat Hakkı Eldem Oditoryumu, 18.11, 2014, İstanbul (yayımlanmamış bildiri).
- Maral, Alper. "Kheops Ensemble" (program notları). İstanbul: Cemal Reşit Rey Konser Salonu, 7 Nisan 2016.
- Marx, Wolfgang. "'Make Room for the Grand Macabre!' The Concept of Death in György Ligeti's Œuvre". Duchesneau, Louise ve Wolfgang Marx (ed.). *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, ss. 71 – 84.
- Oliver, Michael. *Benjamin Britten*. London: Phaidon, 1996.
- Petersen, Peter. "On Henze's Requiem"(plak notları). Hans Wener Henze. Requiem. Sony Classical. SK 58972, 1993, s. 5.
- Pruett, James. "Requiem Mass" maddesi. Stanley Sadie (ed.). *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Volume 15. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 771 – 775.
- Topp, Richard. *György Ligeti*, London: Phaidon, 1999.
- Schwinger, Wolfram. *Penderecki. Leben und Werk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
- Sonntag, Susan. *Başkalarının Acısına Bakmak*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 1994.
- Wilton, Peter. "Cecilian Movement". *The Oxford Companion to Music*. Edited by Alison Latham. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.