



Fine Arts  
ISSN: 1308 7290 (NWSAFA)  
ID: 2017.12.4.D0202

Status : Original Study  
Received: February 2017  
Accepted: October 2017

**Gökçe Altay**

Uludağ University, altaygokce@gmail.com, Bursa-Turkey

DOI	<a href="http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2017.12.4.D0202">http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2017.12.4.D0202</a>
ORCID ID	0000-0002-0738-1673

## GELİŞKİN BİR FORM ÖRNEĞİ OLARAK BEETHOVEN'IN EROICA SENFONİSİ'NİN MARCIA FUNEBRE BÖLÜMÜ

### ÖZ

Beethoven'ın yaratıcılığının ilk dönemini noktlayıp II. dönemine açılan ilk büyük ölçekli yapıtı *Eroica* Senfonisi'dir. Bu senfonide hem orkestrasyon hem de form anlamında o döneme değin görülmemiş yenilikler dikkat çekmektedir. Eserdeki formal yeniliklere dair bilinen en önemli unsur, III. bölümde *Menuet-Trio*'nun (*Da capo form*) yerini *Scherzo*'nun almasıdır. Bununla birlikte, karmaşık yapısı itibariyle daha az değinilen, ancak gerek içerik, gerekse formal fonksiyon bağlamında önem arz eden bir bölüm daha vardır. Bu da, eserin II. bölümü olan *Marcia funebre*, yani Cenaze Marşı'dır. Bu çalışmada, söz konusu bölümün tematik ve motifsel analizi, tonal planı, genel armonik bağlamı ve orkestrasyon unsurlarını da kapsayan ayrıntılı bir formal analiz yapılmıştır. Çalışmanın amacı, esere dair gelişkin ve kompleks bir Rondo-Varyasyon yapılanmasının vurgulandığı, bütüncül bir form analiz modeli oluşturmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Beethoven, *Eroica* Senfonisi, *Marcia Funebre*, Form, Analiz

### MARCIA FUNEBRE MOVEMENT OF BEETHOVEN'S EROICA SYMPHONY AS AN ADVANCED FORM EXAMPLE

### ABSTRACT

*Eroica* symphony is known as the first large scale composition that signaled Beethoven's second creativity period. Both orchestral and formal innovations which were not seen until this period draw attention with this symphony. The first remarkable formal innovation is the replacement of menuet-trio (*da capo form*) by *Scherzo* in the third movement. Nonetheless, with its complex structure and general content, another remarkable movement appears to be *Marcia funebre* (funeral march) which is the second movement of the symphony. In this study, the aforementioned symphony's second movement was analyzed formally, including the motivic analysis, tonal plan, general harmonic context and orchestration. The aim of this study is to emphasize the advanced and complex structure of Rondo-variation form in order to encompass an integral analytical model of the form.

**Keywords:** Beethoven, *Eroica* Symphony, *Marcia Funebre*, Form, Analysis

### How to Cite:

Altay, G., (2017). Gelişkin Bir Form Örneği Olarak Beethoven'ın *Eroica* Senfonisi'nin *Marcia Funebre* Bölümü, **Fine Arts (NWSAFA)**, 12(4):216-227, DOI: 10.12739/NWSA.2017.12.4.D0202.



### 1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Bu çalışmada, Beethoven'ın, op. 55 katalog numaralı (Dorfmüller, K., Gertsch, N., Ronge, J., In Haberkamp, G., Kinsky, G., 2014), mi bemol majör *Eroica* Senfonisi'nin II. bölümü olan *Marcia funebre*'nin formal analizi yapılmıştır. Çalışmanın giriş bölümünde, eser hakkında genel bilgi verilmektedir. Beethoven'ın yaratıcılık dönemleri konusunda çeşitli tartışmalar bulunmakla beraber genel görüş, bestecinin yaratıcılığının üç ana dönemi olduğu şeklindedir (Solomon, 2007:116). Bu bağlamda *Eroica* Senfonisi, ortalama olarak 1802-1812 yıllarını kapsayan ve bestecinin yaratıcılığının I. dönemini tamamlayarak II. dönemine ışık tutan, ilk büyük ölçekli yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır (Stanley, 2000:4). Eser, Beethoven'ın III. Senfoni'si olup 1803-1804 yılları arasında bestelenmiştir (Kerman, et al., 2017:1). Başlangıçta Beethoven, bu eseri Napolyon'a ithaf etmeyi planlayarak *Bonaparte* ismini ön görmüştür. Ancak Napolyon'un kendisini imparator ilan etmesi üzerine, 1804 yılında eserin başlığını "*Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand uomo*" ("Kahramanlık Senfonisi, büyük bir adamın anısını kutlamak için bestelendi") olarak değiştirmiş ve dostu Prens Franz Joseph von Lobkowitz'e ithaf etmiştir (Sotheby's Ecatalogue, First Corrected Edition, 2008). Yaratıcılığının II. dönemine geçişte Beethoven'ın, kahraman temasının yanı sıra, *Marcia funebre* türüne de ilgi duyduğu gözlemlenmektedir (Kindermann, 1995:93). Bestecinin bu türe olan ilgisi yalnızca *Eroica*'da değil, önceki eserlerinde de kendini göstermektedir. Bunların arasında op.34, *Eroica Çeşitlemeleri* (Block, 2017:65) ve Beethoven döneminde popülerleşen op.26, la bemol majör Piyano Sonatı'nın "Ölen Kahramanın Anısına" başlıklı Cenaze Marşı bölümü (Tovey, 1998:92) sayılabilir. Ayrıca Beethoven'ın 29 Mart 1827 tarihinde Viyana'da gerçekleştirilen cenaze töreninde de bu sonatın *Marcia funebre* bölümünün orkestrasyon düzenlemesi seslendirilmiştir (Kindermann, 1995:93).

### 2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

*Eroica* Senfonisi hakkında pek çok kitap ve makale bulunmakla beraber, *Marcia funebre* bölümü ile ilgili yapılan bütüncül form analiz çalışmaları oldukça kısıtlıdır. Şimdiye kadar yapılmış olan analizlerin önemli bir kısmı, temaların tespitine odaklanmıştır. Diğer bazı analizler ise, motiflerin ana hattından yola çıkarak oluşan bazı döngüsel tematik unsurlar üzerine yoğunlaşmıştır. Eserin bu bölümünü, klasik dönem formları ele alındığında, norm dışı olarak nitelendirmek mümkündür. Bu durum farklı görüşlerin doğmasına neden olmaktadır. Beethoven'a kadar görülmemiş bu norm dışı form anlayışı, halen merak uyandırmakta ve farklı açılardan ele alınmayı gerekli kılmaktadır. Bu tür gelişkin bir yapının incelenmesi durumunda, günümüz profesyonel müzikçilerine, özellikle de besteci ve teorisyenlere, bir örnek oluşturulabileceği düşünülmektedir.

### 3. ANALİTİK ÇALIŞMA (ANALYTICAL STUDY)

Eserin tonu, mi bemol majör; *Marcia funebre* bölümünün tonu ise, do minördür. Bu bölüm, eserin bütününe ait büyük tonal plana bakıldığında, karşıtlık içeren tek bölümdür. Ayrıca bu bölüm, kendi içinde modal bir değişim göstererek, C bölmesine gelindiğinde do majör tonunda farklı bir tema ve form da sergiler. *Marcia funebre* teması (A), formal olarak "karma tema" özelliklerini taşımaktadır. Bu modele göre 1. cümle "öncül" (*antecedent*), 2. cümle ise "devam" (*continuation*) yapısını taşımaktadır (Altay, 2014:70). Tüm tema, simetrik yapısını "tam otantik kadans" ile sonlandırır (Örnek 1). Ana tema, her tekrarlanışında farklı çeşitleme öğelerini de beraberinde

getirir. Bunlar bazı durumlarda formal olarak da etkili olmakta (Tablo 1, A<sup>var.2</sup>, A<sup>var.3</sup>, A<sup>var.4</sup> ve A<sup>var.5</sup> Bölmeleri); bazen ise salt motifsel, armonik ya da orkestrasyon öğeleriyle dikkat çekmektedir. Bu tema, sahip olduğu karakterle ilişkili olarak Fransız uvertür stilinde görülen ve köşe oluşturma, keskin ve noktalı ritimlere sahip olma bakımından marş ritimlerini andıran bir yapı sergilemektedir (Örnek 1).

**MARCIA FUNEBRE**  
Adagio assai

A: Karma Tema (Marcia funebre)

L.v. BEETHOVEN  
Piyano Uyarlaması: F. LISZT

Öncül Cümlesi >>>

Kemanlar t.f. k.f.

Fransız Uvertür Stili  
Ritmik Figür

Devam Cümlesi >>>

d.f. kad.f.

5

vii<sup>2</sup>

3 3 3 T.O.K.



Örnek 1. Marica funebre teması  
(Example 1. Marcia funebre theme)

Largo



Örnek 1. Bir Fransız uvertür stili örneği (J.S. Bach, WTK II, sol minör Prelüd, BWV 885)  
(Example 1. A French overture style example (J.S. Bach, WTK II, sol minör Prelüd, BWV 885))

Kemanların seslendirdiği *Marcia funebre* temasının altında yer alarak bu temayı tamamlayan diğer unsurlar da, "süsleme" (*appoggiatura*) figürü (Örnek 2) ve "üçleme" figürleridir (Örnek 2). Bu figürler, farklı dokusal alanlarda belirerek bölüm genelinde etkinliğini korumaktadır. *Marcia funebre*'yi imleyen bu figürler, eserin genelini etkilemekte ve Beethoven'ın döngüsel motif anlayışıyla oluşan birleştirici fikir prensibine işaret etmektedir. Bu anlayışla bölümün ana fikri, dinleyiciye sıklıkla hatırlatılmaktadır.

a) Kontrabaslar



b) Kemanlar



Örnek 2. İki Marcia funebre temasını tamamlayan ritmik figürler  
(Example 2. Two complementary rhythmical figures of marcia funebre)

Ana temanın (A) tekrarını takiben oluşan yeni tema ise (B), mi bemol majörde kendini gösterir. Lirik karakterdeki bu tema, tek cümleden oluşmaktadır. Kemanların taşıdığı B teması, do minörün dominant pedalına oturana değin devam eder (23. ölçü). Çok geçmeden B temasına, *Marcia funebre*'nin keskin figürü de eklenir (Örnek 3 "*Marcia* figürü"). Do minörün dominant pedalına oturan kesitin formal fonksiyonu ise, A temasına dönüşün sağlanacağı "geri geçit"tir. Burada Beethoven, dominant üzerine kurguladığı motifini önce çellolarda, sonra ise kemanlarda olmak üzere iki kez duyurur. Besteci, bu oluşumu takiben tekrar çellolara geçerek bir köprü motifi daha oluşturur (Örnek 3).

B Teması

Cümle (t.f. + k.f. + Marcia figürü + d.f.)



Kemanlar

Mb: I6 V4/3 I V6/5 IV6 iii ii6 (vii6ks.7 - V6) → ii = Ger.+6 do: iv i6 4

23



Kemanlar

Çellolar

Köprü motifi

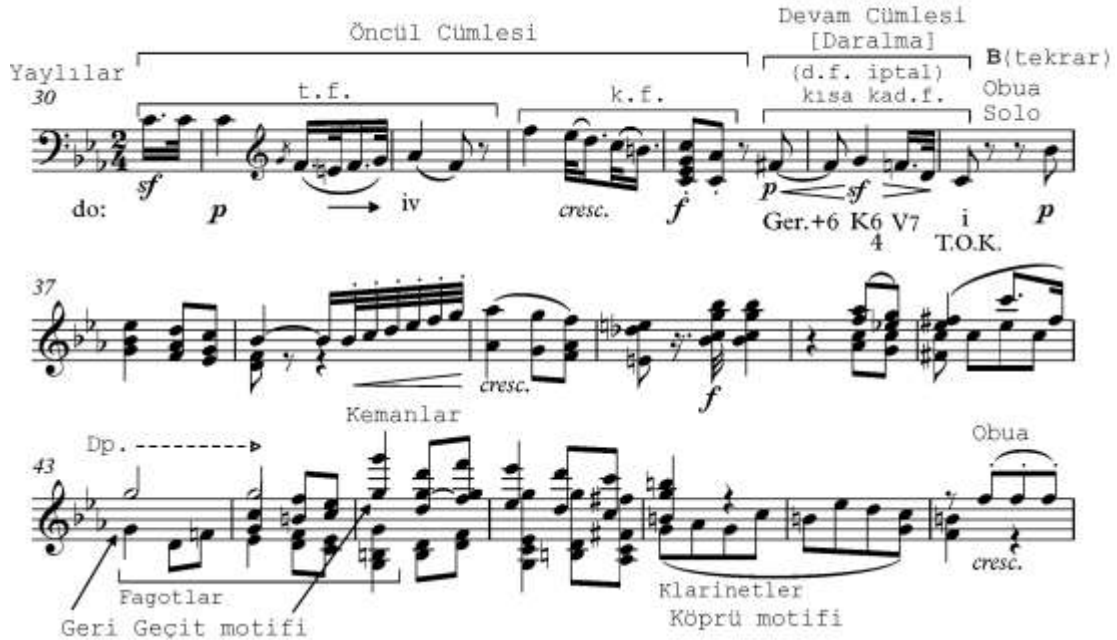
decresc.

Geri Geçit Motifi

Örnek 3. B teması ve geri geçit motifi  
(Example 3. Theme B and the re-transition motive)

A temasının tekrar gelişinde (30. ölçünün sonu), çeşitleme unsurları devreye girer. Bunlar hem armonik hem de formal olarak belirirler (Örnek 4). Armonik olarak, temel fikrin subdominant (fa minör) merkezli olarak hareket etmesi dikkat çeker. Formal olarak ise, önceki karma tema yapısına kıyaslandığında, "daralma" yoluyla bir "sapma" olduğu gözlemlenir. Sapma, periyot ve benzeri bir sıkı tema kuruluşunun (Caplin, 2000:3) temel özelliklerinin bozulmaksızın daralma, genişleme, uzama vb. yöntemlerle formal değişime uğratılmasıdır (Altay, 2014:64-66).

A var.2 (Karma Temada Sapma [Daralma])



The musical score for A var.2 (Karma Temada Sapma [Daralma]) is presented in three systems. The first system (measures 30-36) features the string section (Yaylılar) with dynamics *sf*, *p*, *t.f.*, *iv*, *cresc.*, *f*, and *p*. It includes the 'Öncül Cümlesi' and 'Devam Cümlesi [Daralma]' sections. The second system (measures 37-42) features the violin section (Kemanlar) with dynamics *cresc.* and *f*. The third system (measures 43-49) features the woodwind section (Fagotlar, Klarinetler) with dynamics *cresc.* and *f*. It includes the 'Geri Geçit motifi' and 'Köprü motifi' sections. The score also includes performance instructions such as 'Obua Solo' and 'B(tekrrar)'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is marked with 'Ger.+6 K6 V7' and 'T.O.K.'.

Örnek 4. Temaların ve geri geçitin tekrarı  
(Example 4. Repetition of the themes and the re-transition motive)

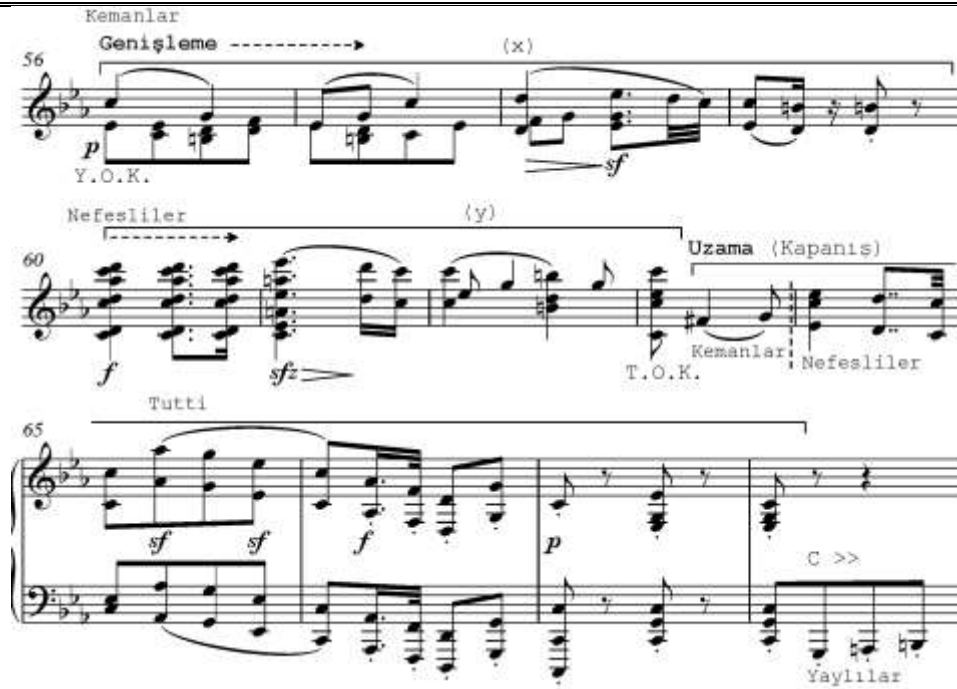
36. ölçüde B teması, obua solo ile mi bemol majörde tekrar belirir (Örnek 4). Tahta nefesliler temaya eşlik ederken yaylılar da *Marcia funebre* temasının keskin üçleme figürlerini ardıl olarak seslendirir. Böylelikle tüm doku yoğunlaşmış olur. Daha önceki bölmede olduğu gibi, do minörün dominant pedalına oturan "geri geçit motifi" ise, farklı bir orkestrasyon şekliyle kendini tekrar duyurur. A teması, 50. ölçünün sonunda, tekrar obua solo ve subdominanta yönelme ile belirir (Örnek 5).



The musical score for A var.3 (Obua) is presented in a single system (measures 50-56). It features the oboe section (Obua) with dynamics *f*, *p*, and *sf*. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

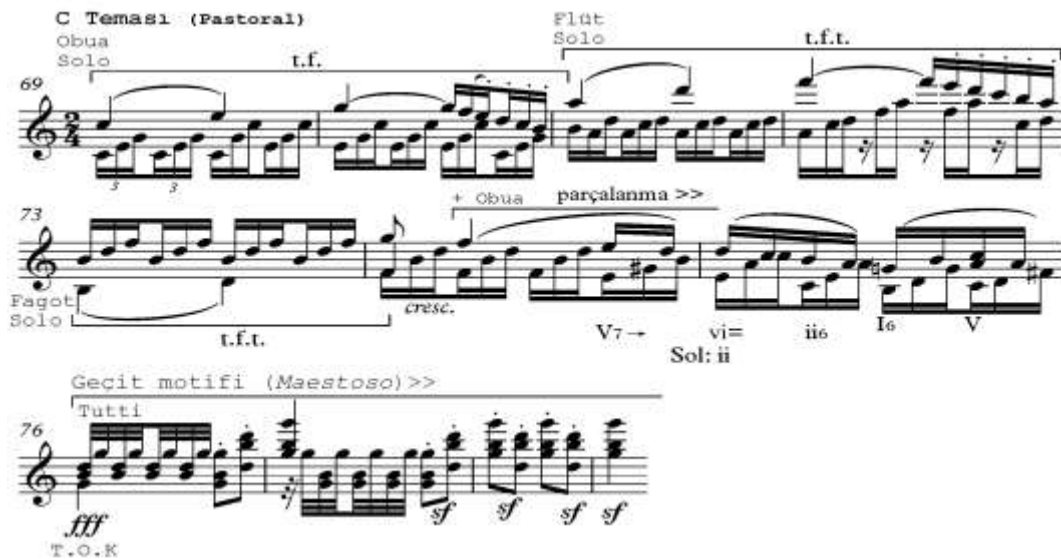
Örnek 5. A temasının dönüşü (genişleme ve uzama öncesi)  
(Example 5. Return of theme a (before the expansion and extension))

A teması burada da çeşitleme prensibine devam eder. Formal olarak bakıldığında A'nın karma tema yapısı, kendisine eklenen bir motif ile önce genişlemeye, ardından da uzamaya başlar (Örnek 5). Böylelikle bir "sapma" yapısı daha oluşur. Söz konusu motif, temanın ana hattının çevrimiyle oluşturulduğundan aslen yeni bir materyal olarak görülmeyebilir.



Örnek 5. A temasının dönüşü-devam (genişleme ve uzama kesitleri)  
(Example 5. The varied return of theme a-continuation  
(the expansion and extension sections))


C bölümüne değin meydana gelen bu oluşum, Rondo Formu prensipleri bakımından ele alındığında, A ve B bölmelerinin "refrain" fonksiyonuna sahip oldukları, dolayısıyla bir "A-B refrain"i oluşturdu düşünülebilir (Tablo 1). Ancak B bölümünün farklı bir tona oturması (ana tonun ilgili minörü), bu konuyu tartışmaya açık kılmaktadır. C bölümüne gelindiğindeyse, ilk "couplet" fonksiyonu gerçekleşmiş olur. Bu bölme "Basit Üç Bölmeli Form" (Simple Ternary Form) esasında kuruludur. Buna göre C'nin iç bölmeleri sırasıyla, "sergi", "gelişme" ve "yeniden sergi" fonksiyonlarıyla yapılandırılmıştır. I. bölümde, "gevşemiş aperiodyk yapı" (Caplin, 2000:99) gözlemlenir (Örnek 6).



Örnek 6. C teması  
(Example 6. Theme C)

Bu bölmeyi takiben "geri geçit" fonksiyonu sağlanarak A bölümüne dönülür. 104. ölçünün sonunda A bölümü, başlangıçtaki orkestrasyon ve *Marcia funebre* figürleriyle tekrar belirir. Ancak "devam cümlesinde" değişim başlar ve fa minöre doğru genişleme oluşur (Örnek 7). Söz konusu oluşum, aynı zamanda füg bölümüne bir tür hazırlık niteliğindedir. Burada "refrain"ın parçası olarak gördüğümüz B bölümü sergilenmez ve bunun sonucunda, tipik "Rondo refrain yapısı" kırılmış olur.

Minore:  
Öncül Cümlesi >>>



Devam Cümlesi >>> Genişleme

104 t.f. k.f.

do: p

109 d.f. (aktarımlı tekrar) kad.f.

fa: vii2eks. vii7eks. i ii6 K6 V i

Örnek 7. Minore ana temanın genişlemesi  
(Example 7. Expansion of the main them in minore part)

Füğün belirlediği D bölümü, "II. *couplet*" bölümüdür. Bu bölüm fa minör tonundadır ve farklı çalgı grupları arasında yeni füg temasını tekrarlar. Son derece dramatik bir karakter sergileyen füg teması, dokusal büyüme içerisinde kararlılıkla ilerleyişini sürdürür. Füğün zirve ve "*Fortspinnung*" olarak nitelendirilebilecek kesitlerinde ise armonik ritim hızlanır (Tablo 1). Tüm bölümle kıyaslandığında D bölümü, formal, tematik, tonal, orkestral ve dokusal anlamda en çok farklılık içeren bölmedir.

D Teması (Füg)  
114 II. Kemanlar



Örnek 8. D Teması-Füg  
(Example 8. Theme C-Fugue)

Füğü takiben, 145. ölçüden itibaren "büyük geri geçit" fonksiyonu başlar. Burada amaç A ve B bölmelerinin oluşturduğu "büyük refrain yapısı"na geri dönüştür. İlk olarak sol minörün dominant pedalına oturarak başlayan bu "geri geçit", üç kısımdan oluşur: Bunların ilki, "parlak stil" (*brilliant style*) (Ratner, 1980:19) olarak nitelendirilebilecek, parçacıklı (*fragmenter*) yapıdaki pasaj çalışmalarıdır. 2'ncisi, *Marcia funebre*'nin temel fikri esasında kurulu olup do minöre doğru ilerleyen kısımdır. Bu kısmın sonuna gelindiğindeyse kemanlarda, sessizliğin içinden tek bir ses yükselir. Bu ses, do minörün VII. derecesi üzerine kurulu olan eksik 7'li akorunun son sesi olan, disonans, la bemoldür. Bu oluşum müzikal drama ögesinin artmasını sağlar. Takibi olan 158. ölçüye gelindiğindeyse la bemol sesi, "*fortissimo*" olarak kontrabaslarda duyulur ve bir tür "*ostinato*" yapısında, fırtınalı bir figür yükselmeye başlar (Tablo 1. *Ostinatolu Fırtına Figürü*). Bu figür, "*Sturm und Drang*" (Mirka,



2014:280) yani, "Fırtına ve Stres" olarak nitelendirilen, dönem müziğinde etkin olan ve bestecinin "Eroica Senfonisi"nden başlayarak diğer bazı eserlerinde de gözlemlenebilen temel bir stil nitelemesidir (Bendien, Kooiman, 2006:64).

Fırtına Figürü

Kornolar + Trompetler

158

Diğer Yaylılar

Kontrabaslar

Örnek 9. Fırtına figürü  
(Example 9. The storm figure)

"Büyük geri geçit" oluşumunu, sırasıyla A ve B bölmeleri izler. Bu bölmeler yine çeşitleme prensibine dayanmakta; gerek formal gerekse orkestrasyon unsurları açısından farklılık göstermeye devam etmektedir. Yeniden serginin formunu çağrıştıran bu son dönüşte beliren yapı,  $A^{var.5}-B^{var.2}-A^{var.6}$  şeklinde görülür. 200. ölçüye gelindiğinde tüm *refrain*, "tam otantik kadans" ile sonlanır. Bunu, bir "uzama" kesiti takip eder. Uzamanın sonuna gelindiğindeyse "kırık kadans" belirir. Oluşan bu 2. kadansın "koda" bölmesi için bir köprü niteliği taşıdığı söylenebilir. Kadansın tamamlandığı bu noktada, yeni bir figürle "koda" bölmesi karşımıza çıkar. Koda bölümünde beliren bu yeni figür, karakter olarak da oldukça şaşırtıcıdır. Sade bir doku ve basit bir ezgi anlayışıyla re bemol majörde ansızın beliren bu figürü, "galant stil"deki (Gjerdingen, 2007:17) bir diğer figür takip eder.

223. ölçüye gelindiğindeyse viyola ve çellolarda "geri geçit motifi" tekrar duyulur. Bunu, diğer yaylılar ve tahta nefesliler takip eder. 232. ölçüde, kemanlarda yer alan ve "*Empfindsamkeit* stili"ni (Hertz, Brown, 2001:1) andıran bir figür, obua ve fagotla desteklenir. Bu kısımda armonik olarak yalnızca dominant ve tonik dereceleri belirir ve kadans tasdiklenir. Koda bölümünün 2. adımını tamamlayan bu kesit, son kadans tasdiğini yalnızca timpaninin "*pianissimo*" dokunuşuna kendini teslim eder (ölçü 238). Aynı ölçüde, *Marcia funebre* temasının temel fikri, son kez "*sotto voce*" olarak, kemanlarda duyulur. Kontrabaslar ise "*pizzicato*" ile bu partiye eşlik eder. Son derece yalın olan bu dokuya, az ileride tahta nefesliler ve kornolar da "*pianissimo*" ile katılarak armonik eşliği sağlar. *Marcia funebre*'nin bitiminde ise kontrabasların ani bir şekilde, "*forte*" çıkışıyla *Marcia funebre* figürünü tekrar ettikleri duyulur. Ancak bu ani çıkış, hızlı bir şekilde sönümlenir ve tüm bölüm "*piano*" olarak sonlanır.

#### 4. BULGULAR (FINDINGS)

Yapılan analizler sonucunda *Marcia funebre*'nin gelişkin yapısının genel olarak Rondo-Varyasyon Formu içinde oluştuğu tespit edilmiştir. Buradaki gelişkinlik, varyasyon öğelerinin formal olarak bağlayıcı olmasıyla ilişkilendirilebilir. Eserin bu bölümünde "*refrain*" ve "*couplet*" bölmelerinin farklı formlarda organize edildiği görülmektedir. Buna ek olarak Rondo Formu'nda karşımıza çıkan tipik "*refrain-couplet* döngüsü", füg bölümüne hazırlık niteliğinde bir formal fonksiyona ihtiyaç duyulduğunda kırılmakta ve "geri geçit"





fonksiyonu, bu yapıda etkin bir şekilde yer almaktadır. Diğer bir gelişkinlik göstergesi ise, D bölümünün en yetkin polifonik form olarak tanımlanan füg esasına dayandırılmasıdır. Bu eserde yer alan füg oluşumu, Beethoven'ın III. dönem eserlerinde de etkinliğini sürdürmektedir (Rumph, 2004:133). Senfonik anlamda ilk füg örneğini taşıyan bu eser, daha sonra bestecinin 9. Senfoni'sinde de, orkestral ve vokal öğelerin bir araya getirildiği, daha geniş ölçekli bir yapı olarak kendini göstermektedir. Ayrıca, eserdeki motiflerin döngüsel olarak ele alınma şekli ve farklı formal fonksiyonlar dahilinde değerlendirilmesi, bestecinin birleştirici fikir prensibine olan eğilimini sergilemektedir.

##### 5. SONUÇ VE ÖNERİLER (CONCLUSION AND FINDINGS)

*Marcia funebre* bölümünde ortaya çıkan bölmelerin her biri farklı bir forma sahip olmakla birlikte, genel formun daha bütünlüklü bir yaklaşımla okunması olası gözükmektedir. Buna göre, A ve B bölmeleri birbirlerinden ayrı formlara ve tonlara sahip bölmeler olarak değerlendirilmekte birlikte, Rondo Formu prensipleri bakımından, her ikisini "refrain" çatısı altında toplamak mümkündür. Böylelikle "refrain 1"de ortaya çıkan bölme yapısı,  $A-A^{var.1}-B-A^{var.2}-B^{var.1}-A^{var.3}$  şeklinde yorumlanabilir. Bu iki bölme arasında en sık ve en yoğun çeşitlemeye uğrayan bölme, A bölümüdür. Çeşitlemeler arasında  $A^{var.1}-A^{var.3}$  ve  $A^{var.2}-A^{var.4}$  şeklinde simetrik bir bağlantı kurulabilmekte ancak, bu bölmeler arasında da kayda değer değişimlerin bulunduğu gözlemlenmektedir. A ve B bölmeleri "refrain" çatısı altında birleştirildiği takdirde, takip eden C bölümü gerçek anlamda ortaya çıkan ilk "couplet" bölümü olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Rondo Formu prensipleri açısından da uygundur. C bölümünün kendi formu (iç organizasyonu) ele alındığında ise, "Basit 3 Bölmeli Form" prensipleri dahilinde bir değerlendirme yapmak olasıdır. Bu hem tüm bölmenin iç organizasyonu (a-b-a') hem de tonal ve armonik planı çerçevesince uygundur. *Marcia funebre* bölümünün geneline bakıldığında bu bölmenin "minör ve majör mod değişimi" (*minore* ⇒ *Maggiore*) ve genel karakter anlamında en çok fark yaratan bölme olduğu görülmektedir.

Fügün oluştuğu D bölümü ise, 2. ve son "couplet" olarak yine Rondo Formu içerisinde değerlendirilmekte; D bölümü, bölüm içerisinde dokusal ve formal anlamda en büyük farklılığı sergilemektedir. "Koda", bilindiği üzere, çerçeve bir yapıdır. Kendi içinde birkaç adımdan, düzenli ya da düzensiz cümle yapılarından oluşabilir. Dolayısıyla bir *kodanın*, formal anlamda, oldukça serbest olduğu söylenebilir. *Koda*, bir eserin ya da eserin bir bölümünün tamamlayıcı (sonlandırıcı) bir kadansla sonlandırıldıktan sonra gelen ek bir müzikal nitelidir. Eseri estetik bağlamda pekiştiren, bir tür epilogdur. Eserin bu bölümü için Beethoven'ın yazdığı *koda* ise; hiç beklenmedik yeni fikirlerle karşımıza çıkmaktadır. Bu oluşum belki de kahramanın bizlere son kez gönderdiği retrospektif bir vedadır. Bu bölümde daha önce görülmemiş bir ton olan re bemol majörün (=do minörün Neapolitanı) belirmesi ayrıca dikkat çekicidir. Tüm bu değerlendirmeler doğrultusunda bölümün formunu, orkestrasyon unsurlarını, tonal ve armonik planını kapsayan analitik tablo aşağıdaki gibi önerilebilir.

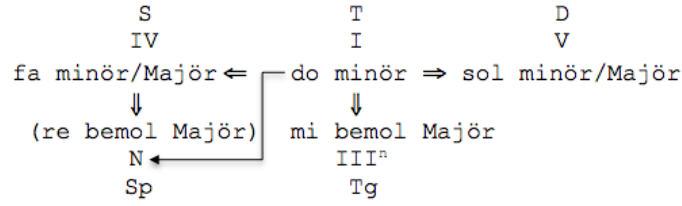


Tablo 1. *Marica funebre* bölümü-analiz  
(Table 1. *Marica Funebre* movement-analysis)

Bölmeler	Bölmelerin Formal ve Tematik Detayları		Ölçü	Tonalite - Armoni	
COUPLETT 1	C	I. BÖLME SERGİ a	<i>Maggiore</i> Gevşemiş Aperyodik, Pastoral, Yeni Tema - Obua > Flüt > Fagot > Tutti Geçit Figürü: <i>Maestoso</i> Karakter, fff - Tutti	69 - 76	do majör ⇒ Sol Majör/T.O.K.
		II. BÖLME GELİŞME b	Gelişimci Yapı (Üç Model >> [Parçalanma] >> Sekvens): Pastoral Tema - Kemanlar > Flüt/Obua > Flüt/ Kemanlar	76 - 80	sol majör
		III. BÖLME YENİDEN SERGİ a'	I. Bölmenin kısaltılmış tekrarı	80 - 89	⇒ fa majör (vii/vi)-(V <sup>6</sup> /ii) ⇒ do majör/Y.O.K.
		→	<i>Maestoso</i> figürünün geri geçit fonksiyonunu kazanması >> Köprü	90 - 96	do majör/ T.O.K.
REFRAIN 2	A var.4	<i>Minore.</i> Karma Temada Sapma (Genişleme): Öncül Cümlesi >> Devam Cümlesi + (d.f.'nin aktarımlı tekrarıyla) Genişleme (fa minöre hareket)	96 - '104	(vii <sup>07</sup> ) ⇒ do minör	
COUPLETT 2	D	Füg: Yeni Füg Teması esasında	105 - 114	do minör ⇒ fa minör/T.O.K.	
		Füg Temasının son bütüncül tekrarı	114 - 145	fa minör/ T.O.K.	
		Füg Zirvesi (ff - Kornolar)>> <i>Fortspinnung</i> : Füg Temasının Parçalanma ve Sekvensi	131 - 135		
→		Büyük Geri Geçit:	135 - 145	⇒ sol minör/F.K.	
		Kısım I: <i>Parlak Stil</i> , Parçacıklı	145 - '172		
		Kısım II: Ana Temanın temel fikri esasında	145 - 153	sol Minör (Dped.)	
		Kısım III: <i>Ostinatolu Fırtına</i> Figürü + Geri geçitin köprüsünden alınan ritmik yürüyüş	154 - 157	sol minör ⇒ (vii <sup>07</sup> ) : do minör	
REFRAIN 3	A <sup>var.5</sup>	Karma Tema: <i>Marcia funebre</i> varyasyonu - Obua > Klarinet	158 - '172	V	
	B <sup>var.2</sup>	Karma Tema: Lirik Tema varyasyonu - Kemanlar	172' - 180	do minör ⇒ mi bemol majör/ T.O.K.	
	var. →	Geri Geçit: Köprü kısmı	180' - '187	mi bemol majör	
	A <sup>var.6</sup>	A <sup>var.2</sup> 'nin varyasyonlu (uzamalı) tekrarı - Nefesliler	187' - '194	Dped.	
	(→)	Uzama (A'nın Kapanış Grubu)	194' - 200	fa minör (t.f.) ⇒ do minör (Ger.+6)/T.O.K. T.O.K. (2. Kez) K.K. (VI) ⇒	
KODA		Adım I: Yeni Figürler - Kemanlar	200 - 207	VI = V	
		Giriş figürü (Devamı Senkoplu) >>	207 - 209	⇒ re bemol majör	
		<i>Galant</i> figürü - Kemanlar	209' - 223		
		Adım II: Geri Geçit Motifi >> - Yaylılar + Tahta Nefesliler	216 - 223	⇒ do minör/T.O.K.	
		( <i>Quasi</i> ) <i>Empfindsamkeit</i> figürü - Kemanlar	223 - 238	T.O.K.	
		Adım III: <i>Marcia funebre</i> temasının temel fikrinin son kez duyurulması	231 - 238	D - T tekrarları	
		'238 - 247	T.O.K.		



Genel tonal plana bakıldığında ise, "koda" bölümünde beliren re bemol majör dışında (Neapolitan etkisi), do minörün akraba tonları ekseninde hareket edildiği görülür:



Örnek 9. Genel tonal plan  
(Example 9. General tonal plan)

Yapılan bu çalışmada Beethoven, *Eroica* Senfonisinin II. bölümü olan *Marcia funebre*'nin kapsamlı bir analizi yapılmıştır. Bu analiz, bir önermedir. Bilindiği üzere müzikte, özellikle form analizi söz konusu olduğunda, alternatif bakış açıları üretilebilmektedir. Farklı analiz modelleri, bu bakış açılarını etkileyebilmektedir. Burada önemli olan, kullanılan analiz modeli her ne olursa olsun, kompozisyonun bütünlüğüne aykırı ve pratiği olmayan çıkarımlardan kaçınılmasıdır.

#### SEMBOLLER-KISALTMALAR (SYMBOLS-ABBREVIATIONS)

- : Geçit ve/veya Köprü (Transition and/or Bridge)  
⇒ : Modülasyon (Modulation)  
>> : Formal kesit geçişleri (Succession of formal sections)  
> : Motifi taşıyan çalgı geçitleri  
(Instrument successions carrying out the motive)  
t.f. : Temel fikir (ana motif) (Basic idea)  
k.f. : Karşıt/karşılıyan fikir (Contrasting/corresponding idea)  
d.f. : Devam fikri. (Continuation idea)  
kad.f. : Kadans fikri. (Cadential idea)  
T.O.K. : Tam Otantik Kadans (Perfect Authentic Cadence)  
Y.O.K. : Yarı Otantik Kadans. (Imperfect Authentic Cadence)  
Y.K. : Yarım Kadans (Half Cadence)  
K.K. : Kırık Kadans (Deceptive Cadence)  
F.K. : Frijyen Kadans (Phrygian Cadence)  
Dped. : Dominant Pedalı (Dominant Pedal)  
vii<sup>7</sup>/ : Eksik 7'li akoru ile yönelme  
(Secondary Function with Diminished 7th chord)  
Ger.<sup>+6</sup> : Alman artık 6'lı akoru (German Augmented 6th chord)  
(VI)→(N) : Armonik ritmin hızlanması örneği  
(Example of harmonic rhythm acceleration)

#### KAYNAKLAR (REFERENCES)

1. Solomon, M., (2007). Beethoven Essays. Harvard University Press.
2. Kerman, J., et al. Beethoven, Ludwig van. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Erişim: 10. Ocak. 2017).
3. Kindermann, W., (1995). Beethoven. University of California Press.
4. Andreas, H. and Friedrichs, G., (2003). Harmonielehre, Sachteil, WS Druckerei Werner Schaubruch GmbH, Bodenheim Beethoven, L.v., (1806). <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.11.htm/2008/music-108402> (Erişim: 11. Ocak. 2017).
5. Grove, G.C.B., (1962). Beethoven and His Nine Symphonies. Dover Publications.



6. Altay, G., (2014). Tonal Olarak Kurulmuş Peryodik ve Aperyodik Temaların Formal Fonksiyonları. UHBAB, Cilt 3, Sayı:9, ss:58-74
7. Smith, J., (2010). Beethoven's Symphony No. 3 in E-flat Major: An Analysis of Cyclic Thematic Elements. Academia.edu. [https://www.academia.edu/2468041/Beethoven\\_s\\_Symphony\\_no.\\_3\\_in\\_E-flat\\_Major\\_An\\_Analysis\\_of\\_Cyclical\\_Thematic\\_Elements?](https://www.academia.edu/2468041/Beethoven_s_Symphony_no._3_in_E-flat_Major_An_Analysis_of_Cyclical_Thematic_Elements?) (Erişim: 10.Ocak.2017)
8. Caplin, W.E., (2000). Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford University Press.
9. Ratner, L.G., (1985). Classic Music: Expression, Form and Style. Schirmer Books.
10. Lockwood, L., (2015). Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision. WW. Norton Company & Inc.
11. [http://www.beethovenseroica.com/Pg3\\_anal/2mov/2m01.htm](http://www.beethovenseroica.com/Pg3_anal/2mov/2m01.htm) (Erişim: 9.Ocak.2017).
12. Botstein, L., (Jan.3.2011). Why Beethoven?. Oxford Journals, Arts & Humanities, Music Quarterly, Vol:93, Issue:3-4, PP:361-365.
13. [https://www.hdmstuttgart.de/~curdt/Musikalische\\_Grundbegriffe.pdf](https://www.hdmstuttgart.de/~curdt/Musikalische_Grundbegriffe.pdf) (Erişim: 8.Ocak.2017).
14. Ormesher, R., (1988). Beethoven's Instrumental Fugal Style: An Investigation of Tonal and Thematic Characteristics in the Late-Period Fugues. PhD Thesis. The University of Sheffield, Dept. of Music.
15. Beethoven, L.V., (1989). Symphonies Nos. 1, 2, 3 and 4 in Full Score, Dover Publications.
16. Stanley, G., (edt.) (2000). The Cambridge Companion to Beethoven. Cambridge University Press.
17. Block, G., (2017). Experiencing Beethoven: A Listener's Companion. Rowman & Littlefield.
18. Tovey, D.F., (Rev. Edt. 1998). A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas. ABRSM Publishing.
19. Ratner, E., (1980). Classic Music: Expression, Form and Style. Schirmer Books.
20. Mirka, D., (2014). The Oxford Handbook of Topic Theory. Oxford University Press.
21. Büke, A., (2015). Beethoven. Müziğin Dönüm Noktası. Can Yayınları.
22. Bendien, M. and Kooiman, T., (2006). Salzburg, Karinthië/druk 4: stiermaken, Oberösterreich. ANWB Uitgeverij.
23. Gjerdingen, R., (2007). Music in the Galant Style. Oxford University Press.
24. Hartz, D. and Brown, B.A., (2001). Empfindsamkeit. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. (Erişim: 9.Temmuz.2017)
25. Rumph, S., (2004). Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works. University of California Press.
26. Dorf Müller, K., Gertsch, N., Ronge, J., In Haberkamp, G., and Kinsky, G., (2014). & Beethoven-Haus, Bonn, Germany. Ludwig van Beethoven: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. <http://www.worldcat.org/title/ludwig-van-beethoven-thematisch-bibliographisches-werkverzeichnis/oclc/893406527?page=citation> (Erişim: 4.Temmuz.2017)