

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL MÜZİKOLOJİ PROGRAMI

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY’NİN
***LIEDER OHNE WORTE (SÖZSÜZ ŞARKILAR)* YAPITININ**
ARMONİ VE FORM ANALİZİ İLE
SOLO PİYANO EDEBİYATINDAKİ YERİ

(Yüksek Lisans)

Hazırlayan:
20126121 Ümit FIŞKIN

Danışman:
Doç. Ahmet ALTINEL

İSTANBUL-2016

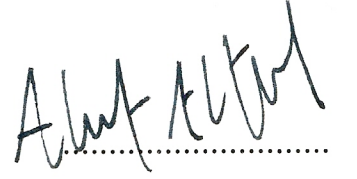
Ümit FIŞKIN tarafından hazırlanan **Felix Mendelssohn Bartholdy'nin Lieder Ohne Worte (Sözsüz Şarkılar) Yapıtının Armoni ve Form Analizi ile Solo Piyano Edebiyatındaki Yeri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince oybirliğiyle / oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 02 / 03 / 2016

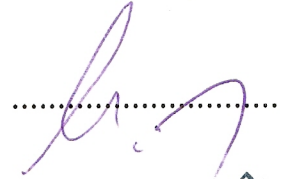
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

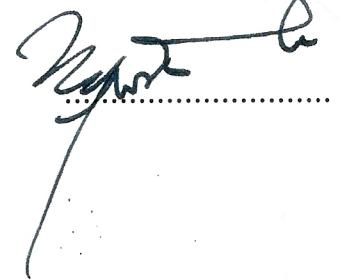
Jüri Üyesi : Doç. Ahmet ALTINEL (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ



Jüri Üyesi : Prof. Mehmet NEMUTLU
(MSGSÜ. Müzik Böl. Öğr. Üyesi)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
TEŞEKKÜR_____	III
ÖZET_____	IV
SUMMARY_____	VI
KISALTMALAR_____	VIII
TABLO LİSTESİ_____	IX
ŞEKİL LİSTESİ_____	X
1. GİRİŞ_____	1
2. MENDELSSOHN'UN HAYATI_____	6
2.1. Mendelssohn'un İngiltere'ye Yaptığı Ziyaretler_____	17
3. MENDELSSOHN'UN SÖZSÜZ ŞARKILAR'I_____	32
3.1. <i>Sözsüz Şarkılar</i> 'ın Yayımlanması_____	36
3.2. <i>Sözsüz Şarkılar</i> 'ın Metin İçermemesinin Sebebi_____	52
3.3. <i>Sözsüz Şarkılar</i> 'a Başlık ve Metin Ekleme Girişimleri_____	55
3.4. <i>Sözsüz Şarkılar</i> 'ın 19. Yüzyıl İngiltere Ev Müziği Repertuarındaki Yeri_____	75
4. SÖZSÜZ ŞARKILAR'IN FORM VE ARMONİ ANALİZİ_____	88
4.1. Opus 19b_____	88
4.2. Opus 30_____	114
4.3. Opus 38_____	141
4.4. Opus 53_____	171
4.5. Opus 62_____	206
4.6. Opus 67_____	230
4.7. Opus 85_____	258
4.8. Opus 102_____	280

5. ANALİZ SONUCU ELDE EDİLEN BULGULAR	298
5.1. <i>Sözsüz Şarkılar</i> 'ın Form Özellikleri	298
5.2. <i>Sözsüz Şarkılar</i> 'ın Melodi Dokusu ve Tonal Özellikleri	304
6. SONUÇ	311
7. EKLER	317
8. KAYNAKLAR	332
9. ÖZGEÇMİŞ	338

TEŞEKKÜR

Bu çalışmayı hazırlamamda emeği geçenler arasında benimle engin bilgilerini paylaşan, büyük bir sabırla beni yönlendiren, müzik formları ve analiz dersi öğretmenim ve danışmanım Doç. Ahmet Altinel'e, tez konum üzerinde çalışmamı destekleyen MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölüm Başkanı Doç. Dr. Kıvılcım Yıldız Şenürkmez'e, şehir içi ve şehir dışından basılı ve elektronik kaynaklara ulaşmam konusunda bana yardımcı olan MSGSÜ kütüphane görevlileri Dr. Bülent Ergen'e, E.Güliden Hepşen Özdil'e ve Çiğdem Ortaç'a, İTÜ MİAM Kütüphanesi'nde Kütüphane Uzmanı Özlem Gürkan'a; yurt dışından basılı ve elektronik kaynak temini sağlayan İstanbul Goethe Enstitüsü görevlisi Meltem Arun'a, New York Julliard Müzik, Dans ve Sahne Sanatları Okulu Lila Achesan Wallace Kütüphane görevlisi Alan Klein'e, Wisconsin Üniversitesi Madison Kütüphane görevlisi Bayan Christy'e, Boğaziçi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi Ahmet Cumhuri Arslan'a; Almanca metinlerde bana yardımcı olan Öğr. Gör. Aydın Büke'ye, tezde alıntı yaptığım pasaj ve şiir sözlerinin İngilizce çevirilerini yapan Çevirmen Fatma Zeynep Öztürk'e, Fransızca makale çevirisini yapan MSGSÜ Genel Müzikoloji Bölümü yüksek lisans öğrencisi Ali Ozan Meray'a, İngilizce kaynakların içeriği konusunda yardımına başvurduğum Cansu Demirci ve İngilizce Öğretmeni Mustafa Koşar'a; tez çalışmamda destek ve yardımlarını eksik etmeyen meslektaşlarım Levent Yücekan, Ersin Ayhan, Özgür Özen, MSGSÜ Genel Müzikoloji Bölümü yüksek lisans öğrencisi Sedat Yüksek ve Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi Recep Mehmet Görünü'ye, günün yirmi dört saati sabır ve manevi desteklerini benden eksik etmeyip, hep yanımda olan eşim Gülçin ve oğlum Can'a teşekkür ederim.

ÖZET

Fransız İhtilâli, Sanayi Devrimi ve Napolyon Savaşları, 19. yüzyılda Avrupa'nın siyasi ve toplum düzeni üzerinde köklü değişikliklere yol açmıştır. Bu değişiklikler kültür ve sanat anlayışı üzerinde de olmuştur. Edebiyatta başlayan ve müziği de etkileyen romantik anlayış, 19. yüzyıl boyunca etkisini göstermiştir. Bu dönemde müzik alanındaki gelişmeler arasında konserlerin saray salonları yerine, ev ve konser salonlarında görülmesi, teknolojik gelişmeler sonucu enstrüman yapım ve satışındaki artış, piyanonun yaygın kullanımı, amatör müzisyen, ev müziği, solist sanatçı ve virtüöz müzisyen anlayışının oluşması, küçük formulu eserlere olan talep ve müzik yayıncılığının gelişmesi yer alır. Bu gelişmeler doğrultusunda, 19. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Felix Mendelssohn Bartholdy'nin bestelediği eserler arasında solo piyano için, küçük formulu yapıtlardan *Lieder ohne Worte* (Sözsüz Şarkılar) yer alır. Bu eserler her biri altı *Sözsüz Şarkı*'dan oluşan sekiz albümde yayımlanmıştır. Bu çalışmanın amacı *Sözsüz Şarkılar*'ın armoni ve form analizini yapmak, Mendelssohn'un sözsüz şarkı formuna yansıttığı estetiği incelemek ve bu yolla *Sözsüz Şarkılar*'ın solo piyano müziği repertuarındaki yerini örnekleme olarak 19. yüzyıl İngiltere ev müziği kapsamında araştırmaktır.

Bu çalışmada *Sözsüz Şarkılar*'ın her birinin armoni ve form analizi yapılacak ve *Sözsüz Şarkılar*'ın müzik tarihindeki ve 19. yüzyıl İngiltere ev müziği repertuarındaki yeri kitap, makale, tez vb. yazılı kaynaklardan taranarak incelenecektir. Bu araştırmayla *Sözsüz Şarkılar*'ın solo piyano repertuarındaki yeri değerlendirilecektir.

Günümüzde *Sözsüz Şarkılar* yurt içi ve yurt dışı müzik eğitim kurumlarında, armoni ve form analizi dersleri ile müzik formları kitaplarında eğitim amaçlı kullanılmaktadır. *Sözsüz Şarkılar*'ın armoni ve form analizini yapmanın, eğitici, öğrenci ve müzik literatürüne kaynak oluşturacağı, karşılaştırmalı analiz yapacak araştırmacılara veri sağlayacağı ve bestecinin müzik dili konusunda fikir sahibi

olmamıza yarayacağı kanaatindeyiz. Ayrıca *Sözsüz Şarkılar*'ın müzik tarihi ve 19. yüzyıl İngiltere ev müziği repertuarındaki yerini araştırmanın literatüre Türkçe kaynak sağlayacağını düşünüyoruz.

Bu kapsamda Mendelssohn'un bestecilik anlayışını anlamak adına, bestecinin hayatı ve İngiltere'ye yaptığı geziler araştırılmıştır. *Sözsüz Şarkılar*'ın yayım ve bestelenme sürecindeki gelişmeler ve 19. yüzyıl İngiltere ev müziğinde *Sözsüz Şarkılar*'ın yeri incelenmiştir. *Sözsüz Şarkılar*'ın her birinin armoni ve form analizi yapıp, nota üzerinde gösterilmiştir. Her albümün sonunda form analiz tablosuna yer verilmiştir. Analiz bulguları ayrı bir başlık altında sunulmuştur.

Edindiğimiz bulgulara göre sözlü *lied* geleneğini sözsüz olarak ele alan Mendelssohn, *Sözsüz Şarkılar*'da klasik ve romantik dönem müzik estetiğini bir arada toplamıştır. Bu şarkılar amatör müzisyenlere hitap eden, küçük formu eserler olma ve piyano için bestelenme özellikleriyle, 19. yüzyıl ev müziği repertuarında önemli bir yer edinmiştir. *Sözsüz Şarkılar*'ın 19. yüzyıl İngiltere ev müziğinde popüler olduğuna ve bizzat kullanıldığına dair, net ve kesin bir kanıt yoktur. Ancak *Sözsüz Şarkılar*'ın 19. yüzyılda diğer ülkelere göre İngiltere'de daha yaygın ve popüler olabileceğine dair önemli bulgular elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mendelssohn, *Sözsüz Şarkılar*, şarkı formu, 19. yüzyıl İngiltere ev müziği, armoni analizi, form analizi.

SUMMARY

French Revolution, Industrial Revolution and Napoleonic Wars led to fundamental changes on social order and political system of Europe in 19th century. Those changes occurred on culture and sense of art, as well. Romantic Movement that began in the literature and affected music as well took effect during 19th century. The concerts that took place in living rooms and concert halls instead of palace halls; increase in the production and sale of instruments due to the technological developments; common usage of piano; formation of sense of amateur musician, domestic music, soloist and virtuoso musician; demand for short-formed works and development in publication of music were among the musical developments of this period. In accordance with these developments, among the works of Felix Mendelssohn Bartholdy, who lived in first half of 19th century, was *Lieder ohne Worte* (*Songs without Words*) that was a short-formed work and composed for solo piano. Those works were published in eight volumes each of which consisted of six *Songs without Words*. The aim of this research is to perform harmonic and formal analysis of *Songs without Words*; examine Mendelssohn's esthetics which mirrored song without words' form; and by this way, to research *Songs without Words*' position of solo piano repertoire as model in England's domestic music in 19th century.

In this research, the analysis of form and harmony in each of *Songs without Words* will be performed and *Songs without Words*' position in music history and 19th century England's domestic music repertoire will be investigated by scanning the written source such as books, articles, theses etc. Also with this research, *Songs without Words*' position in solo piano repertoire will be evaluated.

Today, *Songs without Words* is used for education at foreign and national musical education schools, in harmony and analysis books and in musical form books. We consider that analyzing *Songs without Words* in terms of harmony and

form structure will create resource for teachers, students and music literature; supply data for researchers who will make a comparative analysis and will help us have an idea about musical language of composer. Besides we think that searching *Songs without Words*' position in music history and 19th century England's domestic music repertoire will provide Turkish source to literature.

In this context, Mendelssohn's biography and his visits to England were researched to understand his sense of composition. Developments of publication and composition process of *Songs without Words*, and *Songs without Words*' position in 19th century domestic music repertoire in England are investigated. Each harmony and form structure analysis of *Songs without Words* was made and demonstrated on notes. There is a form structure table at the end of each song volume. The findings of the analysis are presented under a separate chapter.

As per our findings, Mendelssohn who handled the tradition of verbal lied without words collected the esthetic of Classic and Romantic period together in *Songs without Words*. These songs gained a significant place in 19th century domestic music repertoire as they were short-formed works for amateurs and they were composed for piano. There is not clear evidence about *Songs without Words*' popularity and usage in 19th century domestic music in England. However, significant findings revealing that *Songs without Words* was more popular in England in 19th century than any other country were obtained.

Key Words: Mendelssohn, *Lieder ohne Worte* (*Songs without Words*), lied form, 19th century England domestic music, analysis of harmony, analysis of form structure.

KISALTMALAR

AÇ	: Altçeken
AÇ ⁶	: Altçeken ek altılısı
AÇ ⁶²	: Altçeken ek altılısı köksüz dokuzlu
A. g. k.	: Adı geçen kitap
A. g. m.	: Adı geçen makale
A. g. t.	: Adı geçen tez
Ç	: Çeken
Ç ⁶	: Çeken ek altılısı
Ç ⁷	: Çeken köksüz yedili
Ç ⁹	: Çeken köksüz dokuzlu
Çev.	: Çeviren
E	: Eksen
EM/m	: Eksen majör/minör akoru
E ⁶	: Eksen ek altılısı
E ⁹	: Eksen köksüz dokuzlu
Ed.	: Editör
M, Maj.	: Majör
m, min.	: Minör
op.	: Opus

TABLO LİSTESİ

Tablo 3.1. 1915 Yılında Editör Constantin von Sternberg Tarafından	
Basılan <i>Sözsüz Şarkılar</i> 'ın Başlıkları_____	59
Tablo 3.1. (Devam)_____	60
Tablo 3.2. 18-19. Yüzyılda Yayımlanan Bazı Piyano Metodlarının Başlıkları____	78
Tablo 4.1. Opus 19b'nin Form Analiz Tablosu_____	112
Tablo 4.1. (Devam)_____	113
Tablo 4.2. Opus 30'un Form Analiz Tablosu_____	137
Tablo 4.2. (Devam)_____	138
Tablo 4.3. Opus 38'in Form Analiz Tablosu_____	168
Tablo 4.3. (Devam)_____	169
Tablo 4.4. Opus 53'ün Form Analiz Tablosu_____	200
Tablo 4.4. (Devam)_____	201
Tablo.4.5. Opus 62'nin Form Analiz Tablosu_____	227
Tablo 4.5. (Devam)_____	228
Tablo 4.6. Opus 67'nin Form Analiz Tablosu _____	255
Tablo 4.6. (Devam)_____	256
Tablo 4.7. Op. 85'in Form Analiz Tablosu_____	277
Tablo 4.7. (Devam)_____	278
Tablo 4.8. Opus 102'nin Form Analiz Tablosu_____	296
Tablo 4.8. (Devam)_____	297
Tablo 7.1. Mendelssohn'un Eserleri_____	317

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1. Londra Filarmoni Topluluğu'nun 1833-1847 Yılları Arasında Eserlerini Çaldığı Besteciler Tablosundan Kesit_____	31
Şekil 2.2. Londra'da 1835-1850 Yılları Arasında Oda Müziği Eserleri Seslendirilen Besteciler Tablosundan Kesit_____	31
Şekil 3.1. Opus 19[b] Albümünün Kapak Sayfası_____	38
Şekil 3.2. Mendelssohn'un, Novello'ya Gönderdiği Opus 19[b] Elyazması Suretin Kapak Sayfası_____	39
Şekil 3.3. Opus 38 no. 2'nin Elyazması Örneği_____	43
Şekil 3.4. Opus 53 no. 3'ün Elyazması Örneği_____	46
Şekil 3.5. Opus 62 no. 3'ün Elyazması Örneği_____	48
Şekil 3.6. Opus 62 no. 6'nın Elyazması Örneği_____	49
Şekil 3.7. Opus 85 no. 2'nin Elyazması Örneği_____	51
Şekil 3.8. Opus 19b no. 3'ün Elyazması Örneği_____	57
Şekil 3.9. 16 Ekim 1836 Tarihinde Bestelenen Fa Diyez Minör Tonundaki Sözsüz Şarkı'nın Elyazması_____	62
Şekil 3.10. Opus 63 no. 4 <i>Herbstlied</i> 'in (Güz Şarkısı) Giriş Bölümü_____	63
Şekil 3.11. Opus 63 no. 4'ün Elyazması_____	64
Şekil 3.12. Opus 19b no. 1'in Başlık ve Söz Eklenmiş Halinden Kesit_____	67
Şekil 3.13. Opus 19b no. 6 <i>Venetianisches Gondellied</i> 'in Sözlü Kopyasından Kesit ve Sözleri_____	67
Şekil 3.14. Opus 19b no. 4'ün Başlık ve Söz Eklenmiş Halinden Kesit_____	68
Şekil 3.15. Opus 30 no. 5'in Başlık ve Söz Eklenmiş Halinden Kesit_____	69
Şekil 3.16. Opus 30 no. 6 <i>Venetianisches Gondellied</i> 'in Söz Eklenmiş Hali_____	71
Şekil 3.16. (Devam)_____	72
Şekil 3.17. Opus 57 no. 5'in Elyazması_____	73
Şekil 3.18. Opus 57 no. 5'in Girişinden Kesit_____	74
Şekil 3.19. Opus 57 no. 5'in Final Kesiti_____	74
Şekil 3.20. Dr. Hayes'ın Bestelediği <i>Right Shrewsbury Cakes</i> Adlı Glee_____	80

Şekil 3.21. Samuel Webbe'nin Bestelediği <i>Great Apollo</i> Adlı <i>Glee</i> 'den Kesit	81
Şekil 3.22. <i>Catch</i> Türüne İki Örnek	82
Şekil 3.23. Jules Benedict'in Bestelediği <i>A Night Song</i> Adlı <i>Part-Song</i> 'dan Kesit	84
Şekil 3.24. Jules Benedict'in Bestelediği <i>Sylvan Pleasures</i> Adlı <i>Part-Song</i> 'dan Kesit	85
Şekil 4.1. Op. 19b no. 5, 42-47. Ölçüler	108
Şekil 4.2. Op. 19b no. 5, 42-46. Ölçüler Arasındaki Akorların Dizilimi	108
Şekil 4.3. KV. 545. Mozart'ın No. 15 Do Majör Piyano Sonatı, 63-66. Ölçüler	108
Şekil 4.4. KV. 545. Mozart'ın No. 15 Do Majör Piyano Sonatı, 18-21. Ölçüler	109
Şekil 4.5. Opus 53 no. 1'de Yapılan Değişiklikler	203
Şekil 4.6. Opus 53 no. 2'nin 24 Şubat 1835 Tarihli İlk Versiyonunun 69-77. Ölçüleri	204
Şekil 4.7. Opus 53 no. 2'nin Yayımlanan Versiyonundaki 69-77. Ölçüler	204
Şekil 4.8. Opus 62 no. 1, 39-40. Ölçüler ve Op. 62 no. 2, 1. Ölçü	229
Şekil 4.9. Artmış Altılı Akor Tablosu ve Şifrajları	310

1. GİRİŞ

Fransız İhtilâli, Sanayi Devrimi ve Avrupa Kıtası'nda 1814 yılına kadar süren Napolyon Savaşları 19. yüzyılda toplum yapısında değişimlere neden olmuştur. Kasaba ve köy yaşantısından kentli yaşama geçilmiş, kentlerde geniş topluluklar ve orta sınıf oluşmuştur. Bu değişimde ekonomik gücü artan burjuvazi, kültür ve sanat alanında söz sahibi olmuş, bu yüzyıla kadar saraya hizmet eden besteci ve orkestralar burjuvazinin ağırlıkta olduğu halk için hizmet etmeye başlamıştır.

19. yüzyılda kentlerde yaşanan nüfus artışı toplum zevk ve beklentilerini değiştirmiş, opera toplulukları, profesyonel orkestralar, konser salonları ve halk konserleri yaygınlaşmıştır. Pek çok evde akşamları aile içinde ve salon toplantılarında ev müziği eğlenceleri düzenlenmiş, bu kapsamda yeni zevk ve beklentiye cevap verecek basit, az karmaşık, küçük formlu eserlere ihtiyaç duyulmuştur. Bu dönemde öne çıkan küçük çaplı formlar çeşitleme, etüd, fantezi, noktürn, *impromptu*, vals, *ballad*, rapsodi, *lied* ve sözsüz şarkı olarak sayılabilir. Kırsaldan kente gelen halkın, kalabalık ve sıkıntılı kent yaşantısı içinde, doğup büyüdüğü topraklara ve doğaya duyduğu özlem, kendine resim, şiir ve müzikte yer bulmuştur. Eserlerde kullanılan temalar daha çok düş gücü, gezgin olma, ulusalcılık, uzaklara ilgi, doğa, mitolojik çağa ve Ortaçağ'a ait destan karakterleri üzerinde yoğunlaşmıştır.

19. yüzyılda orta ve üst sınıfa mensup aileler müzikle iç içe olmuş, özellikle bu ailelerdeki kadın ve kızların oluşturduğu amatör müzisyenlerde artış gözlenmiştir. Bu sebeple müzikte ciddi ve hafif müzik ayrımıyla karşı karşıya kalınmış, evlerde çalınan kısa, sade, kolay, eğlence ve boş vakit geçirme amaçlı, zorluk derecesi düşük ve kısa soluklu eserler bestelenmiştir. Diğer taraftan salon konserleri için geniş formlu eserler bestelenmiş, solist sanatçı kavramı ile müzisyenler şehir şehir, ülke ülke gezip, konser turnelerine çıkmışlardır. Bu müzisyenler aynı zamanda virtüöz derecesinde başarı gösteren sanatçılardır. 19. yüzyılda virtüöz seviyesine ulaşan ve

besteci olan müzisyenler arasında Frédéric François Chopin ve Franz Liszt öne çıkmaktadır.¹

Sahne sanatlarının yanı sıra edebiyatla da etkileşim içerisinde olan müzik, 19. yüzyılda şiirin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş, söz ve metin özellikle Franz Schubert ve Robert Schumann'ın *lied*'lerinde kendini müzikle ifade etmiştir. Schubert 600, Schumann 300'e yakın *lied* bestelemiştir.² Bu iki besteci özellikle üslup ve kişilikleriyle *lied*'i önemli bir noktaya ulaştırmışlardır. Alman *lied* geleneği tüm Avrupa'yı etkilemiş, özellikle Almanca konuşulan ülkelerde büyük gelişim göstermiştir. Bunun yanında müziğin sözü desteklemesi yerine müziğin bağımsız olarak ifade gücü oluşturabileceği ve bestecinin aktarmak istediği duygu ve düşünceyi aracısız olarak iletebileceği düşüncesi özellikle Alman besteciler tarafından benimsenmiştir.

19. yüzyılda sanayi, ticari ve teknolojik gelişmeler sayesinde yaygınlaşan ve teknik özellikleri gelişen piyano yüzyılın çalgısı haline geldi. Orta sınıf mensubu aileler için sosyal hiyerarşi ve lüks göstergesi olan piyano, ev eğlencelerinin vazgeçilmez unsuru ve müzik eğitiminin bir parçası oldu. Endüstriyel gelişmeler sonucu müzik yayıncılığı da yaygınlaştı ve amatör müzisyenlerin repertuvar ihtiyacına yönelik piyano eserleri, orkestra ve oda müziği eserlerinin piyano düzenlemeleri yayımlandı. Gündemdeki operaların ariyaları, senfoni temaları ve benzeri melodiler ev eğlencelerinde kendilerine yer buldu.

Bu gelişmelerin yaşandığı 19. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Yahudi asıllı Alman besteci Felix Mendelssohn Bartholdy, Schumann'a göre dönemin Mozart'ıydı. Mendelssohn yaşadığı dönemin bestecilerinden etkilendiği müzikal üslubun yanı sıra, J. S. Bach ve klasik dönem bestecilerinin etkisinde eğitim almıştı. Mendelssohn org, keman ve piyano icracılığı ve orkestra şefliği yapmanın yanı sıra konçerto, konser uvertürü, senfoni, oratoryo, biri tamamlanmamış iki opera, *lied*, oda müziği eserleri, solo piyano eserleri; motet, kantat, psalm gibi dini müzik eserleri ve

¹ J. P. BURKHOLDER-D. J. GROUT- C. V. PALISCA, **A History of Western Music**, 598.

² A. g. k., 608, 613.

vokal eserlere imza atmıştır. Alman *lied* geleneğini sürdüren bestecinin eserleri arasında, kendi söylemiyle “milyonlarca amatörün”³ çalmasına yönelik olan, *lied* formundaki solo piyano parçaları *Sözsüz Şarkılar*,⁴ müzik tarihinde daha önce denenmemiş bir tarzdır. John Field’in noktürnlerinden etkilenerek şekil bulan *Sözsüz Şarkılar*, her albümde altı sözsüz şarkının bulunduğu sekiz albümde yayımlanmıştır. Bu albümler 1832-1868 yılları arasında Bonn, Paris ve Londra’da bazen eş zamanlı, bazen de bir-iki yıl arayla piyasaya sürülmüştür. Albümlerin son ikisi Mendelssohn yaşamını yitirdikten sonra, daha önce yayımlanmamış *Sözsüz Şarkılar*’dan derlenerek yayımlanmıştır. Bu çalışmanın amacı *Sözsüz Şarkılar*’ın armoni ve form analizini yapmak, Mendelssohn’un sözsüz şarkı formuna yansıttığı estetiği incelemek ve bu yolla *Sözsüz Şarkılar*’ın solo piyano müziği repertuarındaki yerini örnekleme olarak 19. yüzyıl İngiltere ev müziği kapsamında araştırmaktır.

19. yüzyılda gündemdeki operaların aryalari, senfonilerin temaları ve benzeri melodilerin, ev müziği ve amatör müzisyenlere hitap eden piyano uyarlamalarının yanında *ballad*, mazurka, *lied* gibi küçük formlu yapıtlara *Sözsüz Şarkılar* da eklenmiştir. Ev müziği eğlenceleri ve toplantılarında rağbet gören *Sözsüz Şarkılar*’ın Almanya, Fransa ve İngiltere gibi geniş bir coğrafyada, 1832-1868 yılları arasında basılması, süreklilik ve beğeni görmesine işarettir. *Sözsüz Şarkılar*’ın bu kadar geniş bir coğrafyada kabul görmesi ev müziği repertuarına hitap eden özellikleri içerdiğini gösterir.

Sözsüz Şarkılar günümüzde müzik kurumlarında form bilgisi ve analiz derslerinde eğitim amaçlı kullanılan eserlerdir. *Sözsüz Şarkılar*’a müzik formları kitaplarında cümle, dönem ve şarkı formu başlıkları altında değinildiğine rastlamak mümkündür. Eğitim kurumlarımızda materyal olarak kullanılmasına rağmen ülkemizde Mendelssohn’un *Sözsüz Şarkılar*’ıyla ilgili yazılı bir inceleme, tez, kitap, makale, analiz çalışması veya yabancı dildeki kaynaklardan Türkçeye çeviri bulunmamaktadır.

³ Karl KLINDWORTH, “Mendelssohn’s *Songs without Words*”, 720.

⁴ Çalışmamızın bundan sonraki kısmında *Sözsüz Şarkılar* nitelemesi, sadece Mendelssohn’un bestelediği *Sözsüz Şarkılar* için kullanılacaktır.

Sözsüz Şarkılar'ı konu alan kaynaklar arasında Christa Jost'un Almanca *Mendelssohns Lieder ohne Worte* adlı kitabı bulunmaktadır. Nicholas Scott Phillips *Mendelssohn's Songs Without Words Revisited: Culture, Gender, Literature, And The Role Of Domestic Piano Music In Victorian England* adlı yayımlanmamış tezinde İngiltere'de *Sözsüz Şarkılar*'ın popülaritesi ve ev müziğinde kadının yerini incelemiştir. Liza Stepanova, *Felix Mendelssohn's Lieder ohne Worte as Cycles: With an Investigation into the Compositional Process through a Study of the Autograph Manuscripts* adlı yayımlanmamış tezinde *Sözsüz Şarkılar*'ın ilk altı albümünün elyazmalarını incelemiştir. Wesley Francis Teply *Modulation in The Songs without Words* adlı yayımlanmamış tezinde *Sözsüz Şarkılar*'daki modülasyonları incelemiştir. *Sözsüz Şarkılar*'la ilgili makaleler arasında Karl Klindworth'un *Mendelssohn's Songs without Words*, Hans Tischler ve Louise H. Tischler'in *Mendelssohn's 'Songs without Words'*, R. Larry Todd'un *Gerade Das Lied Wie Es Dasteht: "On Text and Meaning in Mendelssohn's Lieder Ohne Worte"* bulunmaktadır. Todd'un yayımlamış olduğu makalede bu yapıtların sözsüz olması ve başlık kullanılmaması konusu ele alınmıştır. William Rothstein cümle yapılarını incelediği karşılaştırmalı analiz çalışması *Phrase Rhythm in Tonal Music*'in altıncı bölümünü *Sözsüz Şarkılar*'a ayırmıştır. Rothstein kitabında *Sözsüz Şarkılar*'dan op. 19b no. 1, op. 30 no. 6, op. 38 no. 4, op. 102 no. 2'nin form ve cümle yapılarıyla ilgili analizlere yer vermiştir. Bu kaynaklarda *Sözsüz Şarkılar*'ın tamamını kapsayan, nota üzerinde armoni ve form analizi yapılmamıştır. Bu çalışmada *Sözsüz Şarkılar*'ın armoni ve form analizini nota üzerinde yapmanın eğitmenlere, öğrencilere ve müzikal analiz alanında araştırma yapan müzisyenlere kaynak oluşturacağını değerlendirmekteyiz.

Mendelssohn'un *Sözsüz Şarkılar*'ı bestelerken yansıtmış olduğu estetiğe ışık tutması açısından aldığı müzik eğitimi ve yaşamına yön veren hususları önemli buluyoruz. Bu sebeple ikinci bölümde Mendelssohn'un yaşamına yer verilmiş, ekler bölümünde Mendelssohn'un eser listesi sunulmuştur. Besteci, *Sözsüz Şarkılar*'ın "amatör" piyanistlere yönelik olduğunu, yayımcısına gönderdiği bir mektupta dile

getirmiştir.⁵ Ayrıca *Sözsüz Şarkılar*'ın İngiltere'de popüler olduğuna dair görüşler bulunmaktadır.⁶ Bu iki husus doğrultusunda *Sözsüz Şarkılar*'ın İngiltere ev müziği repertuarındaki yeri değerlendirilecektir. Bu sebeple, çalışmanın ikinci bölümünde Mendelssohn'un İngiltere'ye yaptığı ziyaretler ayrıca ele alınacak, üçüncü bölümde alt başlık olarak *Sözsüz Şarkılar*'ın 19. yüzyılda İngiltere ev müziği repertuarındaki yeri değerlendirilecektir. Ayrıca üçüncü bölümde *Sözsüz Şarkılar*'ın müzik tarihindeki yeri ve yayımlanma süreci hakkında bilgi verilecek, dördüncü bölümde *Sözsüz Şarkılar*'ın armoni ve form analizi yapılacaktır. Analizi yapılan her albümün sonunda şarkıların form analizi ile ilgili genel özellikleri içeren tablo bulunmaktadır. Armoni analizinde Fransız şifrağı kullanılmış olup, analiz sonucu elde edilen bulgular beşinci bölümde aktarılmıştır. Altıncı bölümde tez çalışmasından elde edilen sonuçlar yer almaktadır.

Çalışmada yöntem olarak kitap ve dergi gibi basılı kaynaklar, MSGSÜ elektronik yayın kataloğu ile *Jstor*, *WorldCat*, *ProQuest* ve *Googlebook* elektronik veri tabanları ve yayımlanmamış tezler taranmış, *Sözsüz Şarkılar*'ın her birinin armoni ve form analizi yapılmıştır.

⁵ Bkz. (3), KLINDWORTH, 720.

⁶ Ahmet SAY, *Müzik Tarihi*, 359; Laura VORACHEK, *Instruments of Desire: Women's Domestic Music-Making In Victorian Literature And Culture*, 145; Nicholas TEMPERLEY, "Mendelssohn's Influence on English Music", 233; Nicholas Scott PHILLIPS, *Mendelssohn's Songs Without Words Revisited: Culture, Gender, Literature, And The Role of Domestic Piano Music In Victorian England*, 89.

2. MENDELSSOHN'UN HAYATI

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 3 Şubat 1809 tarihinde Hamburg'da dünyaya gelmiş, 4 Kasım 1847'de Leipzig'de yaşamını yitirmiştir. Şef, piyanist ve org icracısı olan Alman besteci, Yahudi aileye mensup bankacı Abraham Mendelssohn (1776-1835) ve piyanist Lea Salomon'un dört çocuğundan biridir. Mendelssohn'un baba tarafından dedesi Moses Mendelssohn (1729-1786), anne tarafından dedesi Daniel Itzig (1723-1799)'dir. Moses Mendelssohn 1787'de Alman kültüründe Yahudiliğin özümsemesi ve hoş görülmesi için mücadele etmiş Alman filozof, Itzig varlıklı bir bankacıdır.

Abraham 1 Mart 1816'da çocuklarını gizlice vaftiz ettirip, Protestanlığa geçirmiştir. Vaftiz edilen Felix Mendelssohn'a Jakob Ludwig adı eklenmiştir. Abraham ve Lea 1822'de Protestanlığa geçtikten sonra Mendelssohn ailesi Bartholdy soyadını da kullanmaya başlamıştır. Aslında Bartholdy soyadını Lea'nın kardeşi Jakob Salomon birkaç yıl önce Hristiyanlık'a geçtiğinde kullanmaya başlamıştır. Karışıklık olmaması için Jakob, Abraham'a Mendelssohn Bartholdy soyadını kullanmalarını tavsiye etmiştir.

Mendelssohn ve kardeşi Fanny'in müzik eğitimi annelerinin gözetiminde başladı. 1816 ve 1817'de Mendelssohn ailesi Paris'i ziyaret ettiğinde Mendelssohn ve Fanny, Marie Bigot ile piyona derslerine başlamıştır. Bigot'un tekniği Haydn ve Beethoven'dan etkiler taşımaktaydı. Mendelssohn ve Fanny, kemancı Pierre Baillot ile oda müziği çalışmaları yapmıştır. İki kardeş 1817'de Frankfurt'ta annelerinin akrabası Dorothea von Schlegel ile bir araya geldiklerinde Schlegel, Mendelssohn'un dahice çaldığını, Fanny'in de virtüözlüğe sahip olduğunu belirtmiştir.

Mendelssohn Temmuz 1818'de ilkokulu bitirdiğinde babası, onun müzik ve resme olan yeteneğini fark edip, Mendelssohn'a özel öğretmen tutmaya karar vermiştir. Dokuz yaşındaki Mendelssohn, Clementi'nin eski öğrencisi Ludwig

Berger'den piyano dersi almaya başlamıştır. Bunun yanında Berlin Üniversitesi'nden Gustav Adolf Harald Stenzel, Mendelssohn'a ve erkek kardeşi Paul'e tarih dersi vermeye başlar. Ekim 1818'de Mendelssohn korno icracısı Heinrich ve Joseph Gugel'e yaptığı eşlik ile ilk kez halk önüne çıkmıştır.

Mendelssohn Mayıs 1819'da Carl Wilhelm Henning'den keman dersi, 1820'de August Wilhelm Bach'dan org dersleri almaya başladı. Aynı yıl Fanny ile beraber Berlin *Singakademie*⁷ korosuna katılan Mendelssohn, burada Bach ve Handel'in enstrümantal eserlerini dinleme fırsatı bulmuştur. Mendelssohn koroya giriş sınavında yönetici Carl Friedrich Zelter'in dikkatini çekmeyi başarmıştı. Mendelssohn Ailesi'yle de yakın ilişki içerisinde olan Zelter, Mendelssohn'a ders vermeye başlamış, Fanny'ye de müzik teorisi dersleri vermiştir. Şifreli bas egzersizlerini üç ay içinde tamamlayan Mendelssohn, 1820 ile 1821'in ilk aylarında koro, kontrpuan, kanon ve iki-üç partili füg çalıştı. Bu eğitimin tamamını Kirnberger'in *Kunst des reinen Satzes in der Musik* adlı metodu ile çalışmıştı. Bu metod Bach'ın eğitim anlayışı ile hazırlanan, Haydn ile Mozart'ı model alan, keman ile piyano ve solo piyano için yazılmış, sonat bölümlerinin varyasyonlarını içeren bir metoddur.

1821 yılında Mendelssohn'un müzikal gelişiminde önemi olan iki olay gerçekleşti. Bunların ilki Haziran ayında Weber'in *Der Freischütz* romantik operası ve piyano ile orkestra için yazılmış *Concert Stück* eserlerini dinlemesi, ikinci olay Zelter ile beraber Goethe'ye yapılan iki haftalık ziyarettir. Bu iki haftalık ziyarette Goethe, Mendelssohn'un yeteneğinden etkilenmiştir. Mendelssohn'un, Goethe ile iletişimi uzun süre devam etmiş, Mendelssohn her fırsatta Goethe'yi ziyaret etmiştir.

Mendelssohn partiyonlarını bulup yeniden gün yüzüne çıkardığı Bach'ın *St. Matthaus Pasyon*'unu, eserin bestelenmesinden 100 yıl sonra, *Singakademie*'de 11

⁷ 1791'de Carl Fasch tarafından kurulan *Singakademie*, Bach'ın eserlerinden oluşan 18. yüzyıl dini koro eserlerini sergilemeyi amaçlamıştır. Fasch 1800'de ölünce idare Goethe'nin arkadaşı Zelter'e geçti. (R. Larry TODD, "Mendelssohn, Felix." Grove Müzik *Online*. Oxford Müzik *Online*. Oxford Üniversitesi Basımevi. 01 Şubat 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51795pg1>>.)

Mart 1829'da sahneledi. Mendelssohn eseri piyanodan idare etmişti. Eserin ikinci sahnelenişini Bach'ın doğum günü olan 21 Mart'ta gerçekleştirdi.

Mendelssohn 1829'da İtalya, Fransa ve İngiltere'yi kapsayan büyük bir geziye, Avrupa Büyük Turu'na çıkmayı planlamış, bu geziye çıkmasına babası önyak olmuştu. Mendelssohn Avrupa Turu'nun ilk durağı olan Londra'ya 21 Nisan 1829'da vardı. Burada Mendelssohn British Müzesi'ndeki Kral Kütüphanesi'nde Handel'in elyazması eserlerini inceleme fırsatı bulmuş, halk önünde pek çok etkinlik sergilemiştir. Besteci, konser sezonu bitince arkadaşı Klingemann'la beraber İskoçya'ya geçmiştir. 26 Temmuz'da Edinburg'a vardıklarında, Holyrood Palace Mendelssohn'a *İskoç Senfonisi* için ilham kaynağı olmuştu. 7 Ağustos'ta Batı kıyısında Oban'da, Hebride Adaları'ndan etkilenmesi *Die Hebriden Uvertürü*'ne ilham kaynağı olmuş, sonraki gün Fingal Mağarası'nı ziyaret etmiştir. Galler'e geçen Mendelssohn, burada *Reformation* (Reformasyon) *Senfonisi*'ni yazmaya karar vermiştir. Mendelssohn 6 Eylül'de Londra'ya dönüp, Kasım ayında Londra'dan ayrılarak, Berlin'e geçmiştir.

1830'da *Reformasyon Senfonisi*'ni tamamlayan besteci, aynı yıl Mayıs ayında İtalya'ya gitmiştir. Bu yolculuk esnasında Mendelssohn, Goethe'ye iki haftalık ziyarette bulunmuştur. Goethe bu görüşmede Mendelssohn'a *Faust*'un ikinci bölümünün elyazmasını hediye etmiştir. Mendelssohn Ağustos 1830'ta Salzburg üzerinden Viyana'ya, oradan Ekim ayında Venedik'e geçmiştir. 1 Kasım 1830'da Roma'ya varan besteci, burada Palestrina uzmanı Guiseppe Baini'yi ziyaret ederek, bilgisinden faydalanmıştır. İtalyan dini polifonik eserlerle zengin Forturato Santini Kütüphanesi'nde çalışmalar yapıp, Roma'dayken *Hebrides Uvertürü*'nün ilk taslağını tamamlayan Mendelssohn, Nisan 1831'de Napoli'yi ziyaret etmiştir. Mendelssohn burada Donizetti ve Weber'in öğrencisi Julius Benedict ile bir araya geldikten sonra, Temmuz ayının sonunda İsviçre'ye gitmiş, Eylül ayında Münih'e dönmüştür.

9 Aralık 1831'de Paris'e giden Mendelssohn, burada Chopin, Kalkbrenner, Hiller, Meyerbeer, Heine, keman sanatçısı Pierre Baillot ve şef Habeneck ile bir

araya gelme fırsatı bulmuştur. Mendelssohn Mart 1832'de Goethe'nin ölüm haberini almış ve aynı ay içinde Paris'teki kolera salgınında hastalanmıştır. İyileştikten sonra 22 Nisan 1832'de Londra'ya ikinci ziyaretini gerçekleştiren besteci, burada *Sözsüz Şarkılar*'ın ilk albümü op. 19 *Original Melodies for the Pianoforte* başlığı altında yayımlanmıştır. Londra'da *The Hebrides Uvertürü*'nü tamamladıktan sonra, eserin ilk seslendirilişi *Fingal Mağarası* başlığı ile 14 Mayıs'ta Londra Filarmoni Topluluğu tarafından gerçekleştirilmiştir. Mendelssohn, öğretmeni Zelter'in ölüm haberini alınca Haziran ayında Berlin'e dönmüştür.

Mendelssohn 1833'de *Singakademie*'nin direktör yardımcısı olmuştur. Aynı yıl Londra Filarmoni Topluluğu Mendelssohn'dan bir senfoni ve bir uvertür bestelemesini ve 15. *Niederrheinisches* Müzik Festival direktörlüğünü talep etmiştir. 25 Nisan 1833'te Londra'ya varan besteci, bazı özel toplantılarda Paganini ile performans sergilemiş, 13 Mayıs'ta *İtalyan Senfonisi*'nin prömiyerinde şef olarak sahneye çıkmıştır. 26-28 Mayıs'ta festival yöneticiliği için Düsseldorf'a gitmiştir.

Eylül 1833'e kadar Londra'da kalan Mendelssohn, 1 Kasım 1833'den itibaren Düsseldorf'ta üç yıl müzik direktörlüğü yaptı. Mendelssohn bu görevinde koro ve orkestra topluluklarını yönetmek ve Katolik ayinlerinde müzik yöneticiliği yapmaktan sorumluydu. Mendelssohn, Düsseldorf kilise ayinleri için her ay geniş repertuarlı programlar hazırlıyor ve programa Mozart, Haydn, Cherubini ve Beethoven'dan missalar; Bach'tan kantatlar, Palestrina, Lotti ve Francesco Durante'nin eserlerinin aralarında bulunduğu eski zamanların koro eserlerini de dahil ediyordu.

Mendelssohn, Ocak 1835'de birkaç teklif almıştı. Bunlar Münih'te opera direktörlüğü, Leipzig'de *Gewandhaus* ve Thomasschule direktörlüğü ve Breitkopf & Härtel yayımcılığa ait *Allgemeine musikalische Zeitung*'un editörlüğüydü. Mendelssohn bu tekliflerden Leipzig kenti müzik direktörlüğü ve *Gewandhaus* Orkestrası'nın idareciliğini tercih etti. Köln'de *Niederrheinisches* Müzik Festivali'nde Handel'in *Solomon Oratoryosu*'nu idare ettikten sonra, Temmuz ayında Düsseldorf'ta son konserini verdi. Aynı ay içerisinde Leipzig'e gelip,

Schumann, Chopin ve Friedrich Wieck'i muhtelif zamanlarda ziyaret etti. 13 Eylül 1835'de, yaşamının sonuna kadar devam edecek olan *Gewandhaus* Orkestrası'ndaki görevi resmen başlamıştı.

Mendelssohn, *Gewandhaus* Orkestrası'nda 20 seriden oluşan abonelik konserleri düzenledi. Bu konserler Ekim-Mart ayları arasında veriliyordu. Abone konserlerinin yanı sıra *benefit concert* (yardım konserleri),⁸ oda orkestrası ve virtüözlerle beraber verilen konserler de sergileyen Mendelssohn, şefliğin yanı sıra orkestrada piyano başında da sahneye çıkıyordu. Orkestrada müzisyenlerin gelişimine de yardımcı olan besteci, konser programlarında kendi eserlerinin yanında çağdaşlarından Schumann, Hiller, Spohr, Moscheles, Gade ve Bennett'in eserlerine de yer veriyor; Beethoven ile Mozart'ın orkestra müziğini daha çok tercih ediyordu. Mendelssohn opera eserlerini bütünüyle sahnelemeye girişmiyor, Mozart, Gluck, Cherubini ve Beethoven gibi bestecilerin yanı sıra Fransız, Alman ve İtalyan operalarının bölümlerini çaldırıyordu. Aynı zamanda Mendelssohn enstrümantal ve vokal müzik ile klasik dönem ve çağdaş müziği aynı programda sergilemeyi tercih ediyordu.

19 Kasım 1835'de Mendelssohn'un babası hayata gözlerini yumdu. Mendelssohn sonraki sene 22 Mayıs'ta 18. *Niederrheinisches* Müzik Festivali'nin açılışında, *St. Paul Oratoryosu*'nun ilk seslendirilmesini gerçekleştirdi. Festivalin yöneticisi Mendelssohn'du. Bu eser Mendelssohn'un ününün ve saygınlığının yayılmasında etkili olacaktı. Aynı ay Cécile Jeanrenaud ile tanışan besteci, Cécile ile Ağustos 1836'da nişanlandı ve 28 Mart 1837'de evlendi. Bu evlilikten beş çocuk dünyaya geldi.

Mendelssohn 27 Ağustos 1837'de Londra'daydı. *Exeter Hall*'da, *St. Paul Oratoryosu*'nun sahnelenmesine katıldıktan sonra Birmingham'a geçip,

⁸ 1820'lerde yaygınlaşmış, büyük konser salonları dışında genelde ev ya da malikânelerde düzenlenen, müzik çevrelerine üne kavuşan bir ya da iki müzisyen tarafından sahnelenen konserler. Bu konser programlarında operaların bölümleri, halk şarkılarının düzenlemeleri, opera veya konçerto uvertürleri, bilindik opera melodilerinin varyasyonları veya fantezileri çalınırdı. (William WEBER, **Music and The Middle Class**, xxiv.)

Ekim 1837'de *Gewandhaus* Orkestrası'nın sezon hazırlıkları için Leipzig'e gitmişti. 1838'de son yüzyılın en ünlü ustalarının eserlerinin çalındığı tarihsel konserler serisini başlatan besteci, aynı anlayışla 1841'de Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven ve çağdaşı olan bestecilerin eserlerine yer verdiği beş konser düzenleyecekti. Mendelssohn'un *Gewandhaus* Orkestrası Schubert'in *Do majör 9. Senfonisi*'nin ilk seslendirmesini Mart 1839'da, Beethoven'ın *Fidelio Operası*'nın uvertürünü Ocak 1840'da, Schumann'ın op. 38 *1. Senfonisi*'nin ilk seslendirilmesini Mart 1841'de gerçekleştirdi. *Gewandhaus* Orkestrası soprano Clara Novello, Mary Shaw ve Sophi Schloss, piyanistler William Sterndale Bennett, Ignaz Moscheles, Adolf Henselt, Alexander Dreyschock, Marie Pleyel, Sigismund Thalberg, Franz Liszt, Ferdinand Hiller ve keman sanatçısı Ole Bull ile muhtelif zamanlarda konser verdi. Mendelssohn orkestradaki başarısının yanı sıra Köln (Haziran 1838), Düsseldorf (Mayıs 1839 ve Mayıs 1842), Brunswick (Eylül 1839), Schwerin (Temmuz 1840) ve Birmingham (Eylül 1840) müzik festivallerinde idarecilik yaptı.

Mendelssohn Temmuz 1840'den itibaren *Akademie der Künste*'de bir yıl görev yaptı. 7 Haziran 1840'da tahta çıkan IV. Friedrich Wilhelm, Eylül 1841'de Mendelssohn'u *Kapellmeister* görevine getirdi. Bestecinin Berlin'deki sorumlulukları arasında genel müzik direktörlüğü, dini müziği denetleme yetkisi, yeni katedral korosunun çalıştırılması ve bu koronun mensuplarının seçimi vardı. Berlin'de Ocak 1842'de tamamlanan *İskoç Senfonisi*'nin ilk seslendirilmesi 3 Mart 1842'de gerçekleşti. Mendelssohn, Mayıs 1842'de Düsseldorf *Niederrheinisches Müzik Festivali*'nde yardımcı direktör olarak görev aldıktan sonra Londra'ya geçti. 13 Haziran'da *İskoç Senfonisi*'nin Londra prömiyeri gerçekleşti ve eser Kraliçe Viktorya'ya adandı. Mendelssohn aynı yılın sonunda, 12 Aralık 1842'de annesinin vefat haberini aldı.

II. Friedrich August ile Mendelssohn, Leipzig'e konservatuvar açılması konusunda Mart 1843'te bir görüşme yaptı. Bu görüşme Nisan ayında meyvesini verdi. Masraflarının 1839'da yaşamını yitiren hazine avukatı Heinrich Blümner'den kalan 20.000 *thaler* tutarındaki mirastan karşılandığı Leipzig Konservatuvarı 22

öğrencisiyle açılmıştı. Konservatuvarda yurt içinden ve yurt dışından öğrenciler eğitim görebilecek, bu öğrenciler *Gewandhaus* Orkestrası'nın ve kent diğer müzik organizasyonlarına katılabileceklerdi. Eğitim kadrosunda kompozisyon, şan ve enstrüman dersleri için Mendelssohn; armoni ve kompozisyon dersi için teorisyen ve *Thomaskantor* Moritz Hauptmann, keman dersi için Ferdinand David, piyano ve nota okuma dersi için Robert Schumann, Ferdinand Böhme ve Henriette Büнау (evlenmeden önceki soyadı Grabau), org ve müzik tarihi dersi için org icracısı Carl Ferdinand Becker görev alacaktı. Mendelssohn'un yaşadığı süre içinde konservatuvara Britanya Adası'ndan 17 öğrenci alınmıştı. Bu öğrenciler Alman olmayan en geniş gruptu. Britanyalı öğrenciler ya Mendelssohn'un bizzat bildiği ya da meslektaşlarının tavsiyesiyle gelen öğrencilerdi.

8 Mayıs-10 Temmuz 1844 tarihleri arasında Londra'da bulunan Mendelssohn daha sonra Frankfurt, Berlin ve Leipzig'de birçok müzikal etkinlikte görev aldı. 1845 yılında müzik festivali yönetmek üzere Amerikan Birleşik Devletleri'nden gelen teklifi reddeden besteci, 1846'da Birmingham müzik festivali için aldığı sipariş üzerine *Elijah* (İlyas) *Oratoryosu*'nu aynı yılın ilk aylarında bestelemeye başlamıştı. Mendelssohn bu oratoryonun sözlerini Almanca yazıyor, tercümesi için İngiltere'ye gönderiyordu. Çeviriyi William Bartholomew (1793-1867) yapacaktı. Haziran ayında *Elijah Oratoryosu*'nun ikinci bölümü üzerinde çalışan Mendelssohn, 11 Ağustos'ta oratoryonun uvertür ve orkestra partilerini tamamlamıştı. 18 Ağustos'ta Londra'ya giden besteci, 23 Ağustos'ta orkestra, solistler ve koroyu taşıyan özel trenle Birmingham'a geçti. *Elijah Oratoryosu* 26 Ağustos'ta Birmingham Festivali'nde seslendirildi.

Hemen her sezon başında olduğu gibi *Gewandhaus* Orkestrası'nın konser hazırlıklarını yapan Mendelssohn, 1847'de Şubat ve Mart aylarındaki dört konserde Bach'tan itibaren yaşamış bestecilerin eserlerini çaldırmıştı. Mendelssohn 2 Nisan 1847'de Leipzig'deki son halk konserinde *St. Paul Oratoryosu*'nu yönetip, daha sonra *Elijah Oratoryosu*'nun altı performansını sergilemek için İngiltere'ye geçti. Bu konserlerin dördü 16, 23, 28 ve 30 Nisan'da Londra'da, ikisi 20 ve 27 Nisan'da Manchester ve Birmingham'da verildi. 23 Nisan'daki konsere Kraliçe Viktorya ve

eşi Prens Albert da katıldı. Mendelssohn 26 Nisan'da Filarmoni Topluluğu'nda *İskoç Senfonisi*'ni yönetti. İngiltere'den Frankfurt'a döndüğünde, 14 Mayıs'ta ölen kardeşi Fanny'nin acı haberini aldı. Eylül 1847'de Leipzig'e giden Mendelssohn, Berlin'de kardeşi Fanny'nin mezarını da ziyaret etti. Kasım ayının başında ağır şekilde rahatsızlanan Mendelssohn 04 Kasım 1847'de Leipzig'de hayata gözlerini yumdu. Nâşı trenle Berlin'e taşındı ve kardeşi Fanny'in yanına gömüldü. 1848-1873 yılları arasında Mendelssohn hayattayken yayımlanmayan 50'ye yakın eseri yayımlanmıştır. Bunlar arasında *İtalyan* ve *Reformasyon* Senfonileri de bulunmaktadır.

Mendelssohn'un müzik stili 20 yaşına kadar gelişmiş, bu gelişim Bach, Mozart, Beethoven ve Weber'in etkisi altında olmuştur. Bu bağlamda Mendelssohn eserlerinde Beethoven'dan sonra gelen besteciler arasında Klasisizm ile Romantizm etkilerini barındıran klasik-romantik bestecidir. Öğretmeni Zelter'in yönlendirmesiyle Bach, Handel, Haydn ve Mozart'ı model alan Mendelssohn, Bach'tan kontrpuan ve kompleks kromatik şan yazısı; Handel'in oratoryolarından *psalm* ve koro yapıtı teknikleri, Haydn ve Mozart'tan dengeli, belli temalar ve simetrik cümle yapılarını kullanmayı öğrenmiş, Beethoven ile Weber'den ve yeni yeni oluşan romantik müzik estetiğinden etkilenmiştir. Mendelssohn 1830 ile 40'lı yıllarda öne çıkan bestecilik özelliğinin yanında piyano icracılığında da herkesi etkileyen performans sergilemiş, çağdaşları Berlioz ve Wagner gibi geniş çaplı orkestra müziği yerine klasik üslupta orkestralama tercihinde bulunmuştur.

Mendelssohn 1823'e kadar 13 tane yaylı senfoni bestelemiştir. Fakat bunların hiçbiri yayımlanmamıştır. Yayımlanan ilk senfonisi 1824 tarihinde bestelediği op. 11 *Do minör Senfonisi*'dir. 1829'da İngiltere'de Mendelssohn tarafından yönetilen eserin basımı 1834'de yapılmıştır. Mendelssohn'un ilk programlı senfonisi, 1530'da yazılan *Augsburg Confession*'un (Augsburg İnanç Bildirgesi)⁹ 300. yıldönümü anma

⁹ Martin Luther ve arkadaşları Philip Melancthon, Justus Jonas ve John Bugenahgen'in Luteryen Hristiyanların inançlarının, öğrettiklerinin ve öğretilerinin Kutsal Kitap'a ve Elçisel Kilise imanına uygun olduğunu, barışçıl ve uzlaşsıl bir biçimde belirlemek adına, Roma Katolik Kilisesi ve İmparator V. Karl'a yazdıkları bildirge. (SORAMIS, R- VITIKAINEN, K. (Ed.), **Augsburg İman İkrarı**, 4.)

törenleri için bestelediği *Reformasyon Senfonisi*'dir. Eser ilk olarak 1832'de seslendirilmiş, basımı op. 107 5. *Senfoni* olarak 1868'de yapılmıştır. 1830'da İtalya'da bulunan Mendelssohn'un buradan etkilenecek bestelediği *İtalyan Senfonisi* 1833'de bitmiş ve aynı yıl İngiltere'de sahnelenmiştir. Sonraki yıl, üzerinde değişiklik yapılan eser Mendelssohn'un ölümünden sonra, 1851 yılında op. 90 4. *Senfoni* olarak basılmıştır. Eserde İtalyan danslarından *saltarello* ve *tarantella* ritim ve figürleri ile İtalya'ya özgü marş ve ezgiler yer almaktadır.

1841'de op. 52 2. *Senfoni* olarak basılan *Lobgesang* (Övgü İlahisi) *Senfonisi* 1840'da bestelenmiştir. Kantat-senfoni karışımı ve dini müzik öğelerini içinde barındıran bu eser, dokuz kantatın yer aldığı üç bölümlü senfonicidir. Sözlerinde insanlığın karanlıktan aydınlığa ulaştığı sürecin dini metinleri bulunur. Mendelssohn'un son senfonisi op. 56 3. *Senfoni* 1829'daki İskoçya ziyaretinden esinlenilerek bestelenen *İskoç Senfonisi*'dir. Eserin besteleme süreci 1842'ye kadar devam etmiştir. İskoç halk müziğinden öğeler barındıran eserin ilk seslendirilişi 1842'de Leipzig'de yapılmıştır. Mendelssohn'un senfonilerine verilen opus numaraları bestelenme tarihine göre değil, yayım tarihine göredir.

Bestecinin konser uvertürleri arasında op. 101 *Trompet Uvertürü*¹⁰, op. 61 *A Midsummer Night's Dream*¹¹ (Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası) (1826) ve op. 27 *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828) yer alır. *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası* Shakespeare'in aynı adlı eseri için, op. 27 *Meeresstille und glückliche Fahrt* Goethe'nin iki kısa şiiri için bestelenmiştir. Beethoven da Goethe'nin aynı şiirlerini kullanarak 1822'de yayımlanan koro ve orkestra için kantat bestelemiştir. A. B.

¹⁰ Eserde art arda gelen trompet seslerinden esinlenerek bu adı almıştır. (R. Larry TODD, "Mendelssohn, Felix." Grove Müzik *Online*. Oxford Müzik *Online*. Oxford Üniversitesi Basımevi. 01 Şubat 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51795pg8>>.)

¹¹ Shakespeare'in yazdığı bu eser dilimize *Bir Yaz Gecesi Rüyası* olarak çevrilmiştir. Bunun yanı sıra eser, çevirmen Nureddin Sevin tarafından *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* (1944) olarak edebiyatımızda yerini almıştır. *Midsummer Night*'in Türkçe karşılığı 'Yaz Gündönümü Gecesi'dir. Bu sebeple eser herhangi bir yaz akşamı için değil, özellikle 23 Haziran Yaz Gündönümü Gecesi için yazılmıştır. Yaz Gündönümü Gecesi, Vaftizci Yahya için düzenlenen yortu arifesidir. İnanca göre bu gece büyülü bir gecedir ve bu gecede her şey olabilir. (William SHAKESPEARE, **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, Çev. Özdemir Nutku, vii.) Biz çalışmamızda *A Midsummer Night's Dream* eseri için *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası* nitelemesini kullanacağız.

Marx'a göre Mendelssohn Goethe'nin bu şiirlerini orkestra ile "sözsüz" olarak ifade etmek istemiştir.

Mendelssohn 1829'daki İskoçya ziyaretinden, Braan Şelalesi yakınlarında bir mağarada Kelt'li bir ozanın ölüm efsanesinden ve Fingal Mağaraları'ndan aldığı ilhamla *Die Hebriden* konser uvertürünü bestelemiştir. Besteci eserin başlığıyla ilgili *Overture zur einsamen Insel* ve *The Isles of Fingal* ısrarcı olmasına rağmen *Die Hebriden* başlığı kullanılmaya devam etmiştir. 1833 yılında eserin piyano düet düzenlemesi *Fingal Mağarası* olarak yayımlanmıştır. Mendelssohn'un dramatik konusu olan iki uvertüründen, *Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine* (1833) Conradin Kreutzer'un peri masalını işler. Mart 1839'da bestelenen *Ruy Blas Uvertürü*, Viktor Hugo'nun 17. yüzyılda geçen İspanyol aşk trajedisi için yazılmıştır.

Mendelssohn'un konçertoları, kendisinin de çaldığı keman ve piyano üzerinde yoğunlaşmıştır. Besteci *Re minör Keman Konçertosu*'nu öğretmeni Eduard Rietz'e adamıştır. Todd'a göre iki piyano konçertosu Beethoven'ın armonik dilini ve Dussek, Weber ve John Field'in piyano tekniklerini içerir ve olgunluk dönemi piyano konçertoları Weber'in *Concert- Stück* eserinden etkiler taşır. Opus 64 *Minör Keman Konçertosu* 19. yüzyıl keman konçertoları arasında en önemlilerden biridir. Bu konçertonun yavaş bölümü üç bölmeli şarkı formunda (ABA) sözsüz şarkıyı andıran yapıdadır.

Mendelssohn'un oda müziği eserleri arasında 1821'de bestelenen *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*, *Do minör Piyano Üçlüsü*, *Re minör Piyano Dörtlüsü* ve *Fa majör Keman Sonatı*, 1820'li yıllarda bestelenen *Klarnet ve Keman Sonatı* ve op. 110 *Yaylı Çalgılar Altılısı* bulunur. Bununla beraber 1825'de bestelenen *Yaylı Çalgılar Sekizlisi* ve op. 65 *Çift Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* tanınmış eserlerindedir. Mendelssohn 1827-1847 yılları arasında altı tane yaylı çalgılar dörtlüsü bestelemiştir. Yedincisini de yazmaya başlamış ama tamamlayamamıştır. Opus 80 fa minör eserini kardeşi Fanny'nin ölümü üzerine bestelenmiştir.

Mendelssohn'un piyano eserlerinde Hummel, Ludwig Berger ve Moscheles'in etkileri görülür. Chopin ve Liszt'te de hayranlık duyan bestecinin, piyano eserlerini etkileyen üç önemli etken vardır: Bach'ın kontrpuan yazısı, Beethoven'ın orta ve son dönem eserleri ve Weber'in piyano eserleri. Mendelssohn'un piyano müziği eserlerinden op. 6 *Mi majör* ve op. 106 *Si majör Piyano Sonatları*, Beethoven'ın op. 101 *No. 28 Piyano Sonatı*'nın; op. 119 *Do majör Perpetuum mobile* eseri, Weber'in *No. 1 Do majör Piyano Sonatı*'nın; op. 7 *Sieben Charakterstücke* eseri Bach, Handel ve Beethoven'ın füglerinin yansımasıdır. Olgunluk dönemine ait üç piyano eseri geniş çaplı eserlerdir. Bunlar op. 28 *Fantezi*, op. 35 *Altı Prelüd ve Füg* ve op. 54 *Re minör Variations sérieuses* (Ciddi Varyasyonlar)'dur.

Mendelssohn'un 1836'da bestelediği *St. Paul* ve 1846'da bestelediği *Elijah* (İlyas) Oratoryoları, Mendelssohn'un popüleritesini devam ettiren eserlerdir. *St. Paul Oratoryosu* ilk sahnelenmesinden sonra İngiltere, İskandinavya, Hollanda, Polonya, Rusya; Amerika'da New York, Boston ve Baltimore salonlarında çalınmıştır. Eser İsrail İmparatorluğu'nun ilk kralı Saul ile *St. Paul*'un diyaloglarını içermektedir.

Mendelssohn'un yaşadığı dönemde sahnelenen tek operası *Die Hochzeit des Camacho*'dur. Don Kişot'u konu alan eser pek başarı sağlayamamıştır. Kendisine sunulan birçok librettoya opera bestelemeyi reddeden besteci, 1845'de üç bölümlü bir opera yazmaya başlamış, fakat ömrü bu eseri bitirmeye yetmemiştir.

Mendelssohn ilk *lied*'lerinde Reichardt ve Zelter'in de aralarında bulunduğu Kuzey Alman geleneğini model almıştır. Bu modelde piyano sadece şiiire eşlik etmektedir. Sonraları Mendelssohn'un *lied*'leri altı *lied* içeren albümler halinde yayımlanmıştır. İstisna olarak op. 8 ve op. 9'da on iki *lied* bulunur.

2.1. Mendelssohn'un İngiltere'ye Yaptığı Ziyaretler

Mendelssohn İngiltere'ye muhtelif yıllarda on ziyaret gerçekleştirdi. Bunların çoğu birkaç ay süren kısa ziyaretlerdi. Bu ziyaretlerde çaldığı ve şeflik yaptığı konserlerin hemen hepsi yankı getirmiş, konserlerle ilgili olumlu eleştiriler *The Harmonican*, *Quarterly Musical Magazine and Review*, *The Musical Journal* ve *The Musical World* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Katıldığı ev toplantıları ve Kraliçe Viktorya'nın davetlerinde de herkesin beğenisini üzerine toplayan besteci, kilise ayinlerinde org çalma hünerlerini de göstermişti.

Mendelssohn'un İngiltere'ye ziyaretlerinde, olumlu etkilerle karşılaşmasının altında yatan etkenler kendi mütevazı kişiliği ve İngiltere'de (özellikle Londra'da) daha önceden ilişki içinde bulunduğu kişilerin yaşamasıdır. Bu kişiler İngiltere'de iyi bir pozisyona sahip Ignaz Moscheles (1794-1870), Karl Klingemann (1798-1862) ve George Smart (1776-1867)'dir. Piyanist Moscheles 1824'de Berlin'deyken Mendelssohn'un öğretmeni idi. Moscheles İngiltere'ye yerleşmiş, Mendelssohn da onun sayesinde Londra'da çalışan göçmen müzisyenlerin arasında güçlü bir çevre edinmişti. Mendelssohn'un Avrupa turunda, Moscheles'in yanına gitmesine vesile olan kişi, babası Abraham Mendelssohn'du. Mendelssohn'un gençlik arkadaşı Klingemann, Londra'da yaşayan bir diplomat ve amatör bir şairdi. Mendelssohn'un aristokrasi çevresine girmesinde Klingemann'ın büyük yararı olmuştu. Smart ise orkestra şefi ve Londra Filarmoni Topluluğu'nun önemli bir üyesiydi. Smart 1825'de Berlin'i ziyaret ettiğinde, Mendelssohn'un yeteneğinden etkilenmiş, Abraham Mendelssohn'u oğlunu Londra'ya göndermesi için ikna etmeye çalışmıştı.

Mendelssohn 21 Nisan 1829'da Londra'ya ilk ziyaretini gerçekleştirdi. Burada Smart ve Moscheles'e yakın bir yerde ev tuttu. Moscheles, Londra'daki müzik ve toplumla ilgili gerekli tüm bilgileri Mendelssohn'a vermişti. Moscheles kendi günlüğüne Mendelssohn'u yayımcı William Chappell, piyanist ve yayımcı John Baptist Cramer, piyano yapımcısı Frederick William Collard ve daha birçok

kişiyile tanıştırdığını yazmıştı.¹² Klingemann, Fanny Mendelssohn'a yazdığı mektupta Mendelssohn'un kısa sürede birçok kişiyile tanıştığını belirtmişti.¹³

Mendelssohn babasına yazdığı bir mektupta, katıldığı Filarmoni Topluluğu'nun konserinden bahsederken halkın enstrümantal parçalara daha dikkat kesildiğini, bu yüzden bestesi *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası* adlı eseri için iyi bir fırsat olabileceğinden bahsetmişti. Mendelssohn mektubunda, *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası* eserini Moscheles'in kendi konserinde çalmasını istediğini, ama Mendelssohn Filarmoni Topluluğu'nda bir bestesi çalınmadan halk önüne çıkmak istemediğini babasına yazmıştır.¹⁴

Mendelssohn, Londra'da ilk defa halkın karşısına 8 Mayıs 1829'da çıkmıştır. Moscheles'in yardım konserinde, Kral Tiyatrosu'ndaki orkestrada keman bölümünü çalan besteci, 11 ve 14 Mayıs'ta iki ayrı aristokratın evinde katıldığı ziyarete piyanodaki hüneriyle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştı. Londra'nın üst sınıfı daha önce evlerinde ücretsiz olarak piyano çalan centilmen genç bir müzisyenle daha önce karşılaşmamıştı.

Mendelssohn Londra'ya vardığı ilk haftalarda müzik işkolunun etkili isimleriyle ve Alman göçmen toplumuyla güçlü bağlar kurdu. Londra toplumunda revaçta olan kişi ve gruplarca hoş karşılanan besteci, hızlı bir şekilde yükseliyordu. Herhangi bir eserinin Filarmoni Topluluğu'nun programına alınması kaçınılmazdı. Mendelssohn'un istediği oldu ve 25 Mayıs 1829'da Filarmoni Topluluğu Mendelssohn'un op. 11 *Do minör I. Senfonisi*'ni çaldı. Eser önemli bir başarı sağlamıştı. Seyirciler *Adagio da capo* ve *Scherzo* bölümünü tekrar çalınmasını istemişlerdi. Eser uzun süre alkış almıştı. *The Harmonican* dergisinde Mendelssohn'un senfonisinin başarısından, *Quaterly Musical Magazine And*

¹² Colin Timoty EATOCK, *Mendelssohn and Nineteenth-Century England*, 28.

¹³ A. g. k., 29.

¹⁴ A. g. k., 30-31.

Review'da bestecisinin dehasından ve seyircisinin büyük hayranlığından bahsedilmişti.¹⁵

Bu başarı daha sonra konser, akşam yemekleri ve müzikal partilere davetleri beraberinde getirdi. Mendelssohn'un müzikal yeteneği iyi bilinir hale geldi ve besteci sürekli aranan kişi oldu. Mendelssohn bir müzik partisinde flüt sanatçısı Charles Nicholson ve bariton Thomas Welsh'in konserde beraber çalma teklifini kabul etmişti. Covent Garden ve Drury Lane Tiyatrosu için opera bestelemesi ve Birmingham Müzik Festivali'nde orkestra yönetme teklifi alan besteci, opera için librettoyu beğenmemiş, Birmingham'ı da bir sonraki İngiltere ziyaretine bırakmıştı.

Mendelssohn'un sosyal çevresi genişliyordu. Müzik dergisi *The Harmonican*'un editörü ve The King's Theatre'in eski yöneticisi William Ayrton, *The Times* dergisi yazarı Thomas Massie Alsager, Alman fizikçinin oğlu Wilhelm Horn, Paris'li bir bankerin oğlu Adolphe d'Eichthal, Alman Profesör Ludwig von Mühlentfels, aristokratlardan Viscount Sandon, Harrowby Kontu ve Rothschild Baronesi, Mendelssohn'un tanıştığı kişiler arasındaydı.

Mendelssohn Haziran ayı içerisinde yayımcı Vincent Novello ile tanışmış ve muhtelif konserler vermişti. Bu konserlerde Beethoven'ın *İmparator Konçertosu*'nun Londra prömiyerinde solistlik yapmış, *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası Uvertürü*'nü yönetmiş, viyolonsel sanatçısı Robert Lindley ile op. 17 *Viyolonsel ve Piyano Varyasyonları*'nı, Kraliyet Müzik Topluluğu'nun yıllık düzenlediği akşam yemeğinde Mozart, Haydn ve Beethoven'ın temalarından doğaçlamalar yapmıştı.

21 Temmuz'da ailesine yazdığı mektupta ertesi sabah Londra'dan ayrılıp, York Durham ve Edinburg'a doğru yola çıkacağını yazmıştı. Klingemann'ın da kendisine eşlik edeceğini belirten Mendelssohn, İskoçya'ya gitmek ve orada halk şarkılarını araştırmak niyetindeydi. 30 Temmuz'daki mektubunda ailesine *İskoç*

¹⁵ A. g. k., 34-36.

Senfonisi'ni yazmak için etkilendiği Holyrood Chapel'inin tarifini yapmıştı. İlk ölçüsünü orada yazdığı senfoni 13 yıl sonra bitti.

İskoçya'nın çeşitli bölgelerini gezerken Batı kıyılarından etkilenerak *The Hebrides* (Fingal Mağarası) *Uvertürü*'ne başladığını 07 Ağustos 1829 tarihli mektubunda bahsetmişti. Seyahati sırasında ilk 20 ölçüyü yazmıştı bile. Ağustos ayının sonunda Galler ülkesini gezen besteci 06 Eylül'de Londra'ya döndüğünde, piyanist ve Filarmoni Topluluğu'nun mali işler sorumlusu William Dance'ın ev partisine katıldı. Daha sonra op. 19b no. 4 *Sözsüz Şarkı*'yı William Dance'ın kızı Sophia Louisa Dance'a adayacaktı. Başka bir ev ziyaretinde Harsley Ailesi'ne konuk olan besteci, piyano yayımcısı Cramer'den bir teklif almıştı. Cramer kendisinden *I. Senfonisi*'ni ev müziği için yedi partili olarak yazmasını istemişti. Mendelssohn eseri yedi parti yerine, dört el piyano ve opsiyonlu olarak keman veya viyolonsel partisine göre düzenledi. Cramer bu düzenlemeyi yayımladı. Ancak beklenen başarı sağlanamadı.

Mendelssohn 28 Kasım 1829'da İngiltere'den ayrıldı. Bu ilk ziyareti yedi ay sürmüştü ve Britanya Adası'na yaptığı en uzun ziyaret olacaktı. Bu kadar kısa zamanda besteci, piyanist ve şef olarak tanınmış, İngiltere müzik yaşantısı hakkında bilgi edinmişti. Entellektüel çevreye, iş toplumuna ve aristokrat çevreye adını duyurup, kendine belli bir yer edinen sanatçı, Eduard Devrient'e yazdığı bir mektupta İngiliz seyircilerin önünde Berlin'den daha iyi çaldığını yazmıştı. Sebebini ise "İngiliz dinleyicilerin dinlerken daha keyif aldıklarını"¹⁶ belirtmişti. Yeteneği ve karakteristik etkisi, geniş çevrelerce tanınmasını ve toplumda kabul görmesini sağlamıştı. Bu sebeple Mendelssohn'un müziğine olan beğeni İngiltere'de diğer romantik dönem bestecileriyle karşılaştırıldığında daha üst seviyede olmuştur.

Bonn'da Simrock'un firmasıyla ve Paris'te Schlesinger firmasıyla *Sözsüz Şarkılar*'ın yayımı için anlaşma yapan Mendelssohn, İngiltere'de de bir yayımcı bulmak istiyordu. 22 Nisan 1832 tarihinde İngiltere'ye ikinci ziyaretinde bu amacının

¹⁶ A. g. k., 53.

yanı sıra birçok müzikli toplantıya katıldı. Tabii ki arkadaşları Klingemann ve Moscheles yanındaydı. Bu toplantılarda *Sözsüz Şarkılar*'dan birkaçını, *Reformasyon Senfonisi*'nin dört el piyano düzenlemesini ve *Si minör Kapriçyosu*'nu dinleyicilere çalmıştı. *Die erste Walpurgisnacht* ile *Fingal Mağarası Uvertürü*'nü ev toplantılarında çalınabilecek şekilde düzenlemişti.

Mendelssohn 28 Nisan 1832'de Filarmoni Topluluğu'nun provasına katıldı. Ailesine gönderdiği mektupta, prova salonuna girdiğinde müzisyen arkadaşlarının sevgi, ilgi ve memnuniyetiyle karşılaştığını ayrıntılı olarak yazmıştı. Mendelssohn'un saygınlık kazandığı Filarmoni Topluluğu, bestecinin *No. 1 Piyano Konçertosu*'nun prömiyerini yaptı. Bu eserin diğer performansı Moscheles'in düzenlediği konserde olmuştu. Mendelssohn Haziran ayının ortasında Cramer'e birinci *Sözsüz Şarkılar* albümünün basımı için teklifte bulundu. Cramer, Mendelssohn'un *1. Senfoni*'sinden zarar ettiği için bu teklifi kabul etmedi. Bu durumda Moscheles teklifi Novello'ya götürdü. Novello, finansal riski üzerine almadan teklifi kabul edebileceğini bildirdi. Bu durumda anlaşma şöyle yapıldı; Moscheles basım masraflarını karşılayacak, eğer zarar olursa Abraham Mendelssohn zararı ödeyecekti. Mendelssohn satılan kopya başına iki şilin alabilecekti.

Mendelssohn Haziran'ın sonunda Berlin'e döndü. Fakat İngiltere ile bağı kesilmemişti. Filarmoni Topluluğu, Mendelssohn'a 100 *gine* karşılığında bir senfoni, bir uvertür ve bir vokal eser bestelemesini teklif eden bir yazı göndermişti. Eğer kabul ederse bu eserleri iki yıl boyunca çalma hakkı orkestranın elinde olacaktı. Bu teklif Filarmoni Topluluğu'nun, Mendelssohn'u profesyonel olarak kabul ettiği manasına geliyordu. Mendelssohn teklifi kabul etti.¹⁷

25 Nisan 1833'de Londra'ya üçüncü ziyaretini yapan Mendelssohn, Filarmoni Topluluğu için senfoni bitirmiş, vokal eseri daha hazırlamamıştı. Uvertür olarak 1826'da yazdığı, sonradan *Trompet Uvertürü* adını alacak eserini ve *Die Schöne Melusine*'yi Filarmoni Topluluğu'na sundu. Orkestra yöneticilerine eğer

¹⁷ R. Larry TODD, *Mendelssohn: A life in Music*, 272.

isterlerse iki uvertürü de çalabileceklerini belirtti. Fakat Filarmoni Topluluğu sadece *Trompet Uvertürü*'nü seçti.

13 Mayıs 1833'de Filarmoni Topluluğu'nun konser programını Mendelssohn hazırlamıştı. Programda Mendelssohn'un, Filarmoni Topluluğu'nun siparişi için bestelediği senfoni de yer alıyordu. Bu La majör senfoni daha sonra *İtalyan Senfoni* olarak anılacaktı. Eser müzik çevrelerince olumlu görüş almış ve başarı sağlamıştı.

Mendelssohn bu başarının üzerine, Novello ile 17 Mayıs'da yaptığı görüşmede *Original Melodies for the Pianoforte* başlıklı *Sözsüz Şarkılar*'ından elli kopyadan daha az satıldığını öğrenmiş ve Haziran ayında bu satışın karşılığında 4 pound 16 şilin almıştı. Satışın az olmasının sebebi "belki de Mendelssohn'un müziğinin Londra'nın amatörleri için çok zor"¹⁸ olmasıydı. Aynı akşam Mori'nin düzenlediği yardım konserinde çalan Mendelssohn, ertesi sabah Londra'dan Düsseldorf'a geçti.

Mendelssohn 05 Haziran 1833'de Londra'ya yaptığı dördüncü ziyareti babasıyla beraber gerçekleştirdi. 10 Haziran'da *Trompet Uvertürü*'nün Londra prömiyerini yöneten Mendelssohn, takip eden günlerde St. Paul Şapeli, St. John Şapeli ve Paddington'da org; Joseph Wood, Cramer ve Paganini'nin konserlerinde piyano çaldı. Alsager, Horsley ve Moscheles'in düzenlediği partilerde de çalan Mendelssohn birkaç etkinliğe katıldıktan sonra 25 Ağustos'ta babasıyla beraber Berlin'e döndü.

1830'larda Mendelssohn'un eserleri İngiltere'de yaygın bir şekilde konserlerde yer alıyordu. *Three Choirs Festivali*'nde *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası Uvertürü* 1833, 1834 ve 1835 yılında çalındı. *St. Paul Oratoryosu* Almanya'da Mayıs 1836'da sahnelendikten sonra, 07 Ekim 1836'da Liverpool müzik festivalinde; aynı yıl dört koral bölüm, Kraliçe Adelaide'nin de katıldığı konserde, Brighton'da seslendirildi. 1834 ve 1837 yılları arasında Filarmoni

¹⁸ Bkz. (12), EATOCK, 69-70.

Topluluğu, sezonluk konserlerde en az on bir kez Mendelssohn'un eserlerinden bazılarını sergileme fırsatı buldu. 1834 sezonunda *Die Schöne Melusine Uvertürü*, *Infelice* ariasının ilk performansı ve *İtalyan Senfoni* çalındı. 1835 sezonunda *Fingal Mağarası* ve *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası* Uvertürleri, 1836 sezonunda *Meeresstille Uvertürü* ve *Infelice* ariası, 1837'de *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası Uvertürü*, *St. Paul Oratoryosu*'ndan *O God Have Mercy* ariası, *No. 1 Piyano Konçertosu* ve *İtalyan Senfoni* sahnelendi.

Mendelssohn Ağustos 1837'de İngiltere'ye beşinci ziyaretini yaptı. Ziyaretin ana sebebi Birmingham Festivali'nde *St. Paul Oratoryosu*'nu yönetmekti. Besteci 27 Ağustos'da Londra'ya vardığında, Birmingham Festivali'nden önce, *St. Paul Oratoryosu*'nu Londra'da yönetmesi teklif edildi. Ancak Birmingham Festivali yetkililerinin araya girmesiyle bu isteği geri çevirmek zorunda kaldı. 12 Eylül'de *St. Paul Oratoryosu* Londra'da *Exeter Hall*'de sahnelendi. Mendelssohn izleyiciler arasındaydı. Aradan sonra ikinci bölümde salona girdiğinde karşılaştığı manzarayı günlüğüne şu şekilde kaydetmişti:

“Salondaki yerime döndüğümde, aşağıdaki seyirciler adımları söylemeye ve alkışlamaya başladılar. Selamlamak ve teşekkür etmek için ayağa kalktığımda, inanılmaz bir ses yükseldi ve beş dakikadan fazla sürdü. Bu beni oldukça irkiltti ve gururlandırdı. Herkes mendilini ve şapkasını sallıyor, yerlerinden fırlayıp, adımları büyük bir gürültüyle söylüyor ve selamlıyordu. Ben selamlamayı ve teşekkürlerimi bitiremedim. Hayatımda şu ana kadar duyduğum, en büyük alkış patlaması olmuştu. Tüm seyirciler ayağa kalkıp bana doğru dönmüşlerdi.”¹⁹

20 Eylül'de Birmingham Festivali'nde *St. Paul Oratoryosu*'nu Mendelssohn yönetti. Fakat provalar için kendisine yeteri kadar zaman tanınmamıştı. Zaten

¹⁹ “When I returned to my seat in the hall, the audience below began to call out my name and to applaud, and when I stood up to express my thanks and gave a bow, an unbelievable noise arose, which continued for more than five minutes, and which fairly startled me and then made me proud. The people waved handkerchiefs and hats, climbed on the seats, roared out my name and greetings, and I could not be finished with the bows and thanks. It was the greatest burst of applause that I had yet heard in my life: the whole audience to a man stood up and turned round to my direction.”
Bkz. (12), EATOCK, 80-81.

provalar da kötü geçmişti. Seyircinin beğenmesine rağmen konser Mendelssohn'un istediği gibi olmamıştı. Konser performansı, kendince beğenmemesine rağmen, bazı kazanımları da beraberinde getirmişti. Londra'nın dışında, Birmingham'da da konserler için aranan kişi haline gelen besteci, yeni bir piyano konçertosu için yayımcılardan teklif almıştı. Mori, 30 pound'a konçerto yayımı için telif haklarını satın almak istedi. Kraliyet Müzik Kütüphanesi sorumlusu George Anderson, Mendelssohn'un besteleyeceği yeni piyano konçertosunun, sadece piyanist eşi Lucy Anderson'un verdiği konserlerde çalınması için telif hakkını almaya çalışmıştı. Fakat konçertonun telif haklarını 42 pound'a Novello satın aldı.

Mendelssohn'un İskoçya'ya bir kez gitmesi ve İrlanda'ya hiç gitmemesine rağmen, besteci Dublin ve Edinburg'dan davet almıştı. Yayımcı Chappell 300 pound'a bir opera yazmasını teklif etmiş, *Tha Harmonican*'ın editörü Ayrton yeni bir oratoryo bestelemesi için 1000 gine verebileceğini bildirmişti. Aslında o günlerde, Klingemann'la beraber peygamber *Elijah*'ın (İlyas) hayatını konu alan bir oratoryo ile ilgili fikir alışverişinde bulunuyordu.

Mendelssohn İngiltere'ye vardığı ilk andan itibaren geçen sekiz yıl içinde umut veren genç yetenekten, dünyanın önde gelen bestecilerinden biri haline geldi. Londra Filarmoni Topluluğu'nun sık sık Mendelssohn'un eserlerine yer vermesi, onun ve eserlerinin arkasında olduğunu gösteriyordu. Londra'nın dışında verilen konserler Mendelssohn'un İngiltere müzikal kültürüyle bütünleşmesinin başladığını işaret etmekteydi. Birmingham'daki tarihçiler Meirion Hughes ve Robert Stradling'e göre *St. Paul Oratoryosu* ulusun müzikal kan dolaşımına girmişti.²⁰

1840'lı yıllarda Mendelssohn'un Britanya Adası'yla bağlantısı genişliyor, ulusal müzik hayatıyla bütünleşmesi artarak yayılıyordu. Mendelssohn'un isteği de toplumun gözündeki yerini ilerletmek ve kendini Britanya müzik kültürünün derinlerine dahil etmektir.

²⁰ A. g. k., 84.

Mendelssohn altıncı ziyareti için Eylül 1840'da İngiltere'deydi. Ülkede ekonomik ve endüstriyel atılımlar olmuş, müzikal alanda yurt dışından gelen yabancı müzisyenlerin etkinlikleri çoğalmıştı. Wagner 1839'da, Liszt 1840'da ülkeyi ziyaret etmişti. Ancak bu besteciler İngiliz halkından Mendelssohn'un ilk ziyaretindeki kadar destek alamamışlardı. Hayatta olan bestecilerle kıyaslandığında Londra'da en popüler olan yabancı besteci Mendelssohn'du.

Birmingham Festivali'nde Mendelssohn'un, İngiltere'de *Hymn of Praise* olarak anılan *Lobgesang Senfonisi*'nin İngiltere prömiyeri yapılacaktı. Mendelssohn 18 Eylül 1840'da Londra'ya gelip, iki gün sonra Birmingham'a geçti. Burada *Town Hall*'da orgda Bach'ın BWV 543 *La minör Prelüd ve Füg*'ü ile Handel'in *İsrail'li Mısır'da Oratoryosu*'ndan iki koral çaldı. Birmingham'da çalınan *Lobgesang Senfonisi* seyirciyi etkilemiş, *The Musical Journal* ve *The Musical World*'da olumlu haberler yayımlanmıştı. Birmingham'da bazı halk etkinliklerinde piyano ve org çalan Mendelssohn, 26 Eylül'de Londra'ya dönmüştü. Londra'da Novello'yla bir araya geldiklerinde, Novello *Lobgesang Senfonisi*'nin yayım haklarını satın aldı.

27 yaşında besteci, eleştirmen ve müzik akademisinde profesör olan George Alexander Macfarren, Mendelssohn'a yazdığı mektupta; "Bir senfoni yazdım. Senfoni'nin piyano düzenlemesi basılmak üzeredir. Eseri size adamak istiyorum. Müsait olduğunuz ilk zamanda partiyonu size yollayacağım. Eserle ilgili düşünce ve uyarınız beni memnun eder"²¹ ifadelerini kullanmıştı. Mendelssohn'un kabul ettiği bu samimi isteğe konu olan senfoni Macfarren'in *Do diyez minör 7. Senfonisi*'ydi. Mendelssohn Ekim 1842'in ilk günlerinde İngiltere'den ayrıldı.

Mendelssohn'un İngiltere'ye 29 Mayıs 1842'deki seyahatinden önce Londra Filarmoni Topluluğu kendisinden yeni eserler istemişti. Mendelssohn bu isteğe karşılık, ileride *İskoç Senfonisi* olarak anılacak olan senfonisini Filarmoni Topluluğu'na sundu. Mendelssohn'a bu ziyaretinde eşi Cécile de eşlik etmişti. Cécile, Moscheles'lerde kalırken, Mendelssohn, Thames'in güneyi Denmark

²¹ A. g. k, 97.

Tepesi'nde yaşayan, Cécile'nin kuzeni Benecke Ailesi'ne gitmişti. Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'ın beşinci kitabında yayımlanan, daha sonra müzik çevresinde *Frühlingslied* (Bahar Şarkısı) olarak adlandırılan op. 62 no. 6'yı Benecke Ailesi'nin yanında besteledi.

Londra'daki bu ziyaretinde de halk arasında performanslar sergileyen Mendelssohn, St. Peter's ve Cornhill'de org çaldı ve eski arkadaşı Alsager'in evindeki müzikal partiye katıldı. Londra Filarmoni Topluluğu 13 Haziran 1842'de, Mendelssohn'un idaresinde *İskoç Senfonisi*'nin İngiltere prömiyerini gerçekleştirdi. Seyirciler arasında Prens Albert da vardı. Mendelssohn'un yönettiği konserin programında Haydn'ın *Re majör 11. Senfonisi* ve Beethoven'ın *Coriolan Uvertürü* de yer alıyordu. *İskoç Senfonisi* için *The Athenaeum*'da "Enerjik ve gerçek dışı yaratıcılığın, ilk ölçüden son ölçüye kadar yayıldığı" görüşü yer almıştı. *The Musical World*'de ise Mendelssohn'un "Haydn, Mozart ve Beethoven'la eş seviyede bir besteci olduğu" yazılmıştı.²²

Mendelssohn Londra'ya gelir gelmez Prens Albert'ın kuzeni IV. Frederick William aracılığıyla saraya bir mektup yollamış, mektupta Prens'in emirlerini beklediğini belirtmişti. Mendelssohn'un beklentisi 14 Haziran günü Prens'in davetiyle sonuçlanmıştı. Mendelssohn 16 Haziran'da Kraliçe Viktorya'nın huzurundaydı. Kraliçe 16 Haziran gecesini günlüğünde şu şekilde tasvir etmiştir:

"Akşam yemeğinden sonra Mendelssohn Bartholdy geldi. Kendisi ile tanışmak için can atıyordum. Albert bir önceki sabah kendisi ile görüşmüştü. Kısa, esmer ve Yahudi bakışlı, nazik görümlü, zeki alnına sahip....Çok hoş ve alçak gönüllü, Prusya Kralı tarafından büyük destek gören biri. İlk önce *Lieder ohne Worte*'lerden [*Sözsüz Şarkılar*'dan] birkaçını çaldı. Ardından serenadını [op. 43] çaldı. Sonra bizden emprovizasyon yapabileceği bir tema vermemizi istedi. Biz iki tane tema verdik: *Rule Britannia* ve Avusturya Milli Marşı. Hemen başladı. Gerçekten bu kadar güzel bir şeyi daha önce duymamıştım. Birbiri içine geçirdiği ve peşi sıra değiştirdiği iki tema oldukça muhteşemdi ve aynı zamanda nefis armoni ve duyguları,

²² A. g. k., 102.

varyasyonlarına dahil etmişti. Güçlü zengin akorlar ve modülasyonlar güzel bestelerinden birini anımsattı. Bir an sağ elde Avusturya Milli Marşı'nı çalarken sol eldeki bas partisinde *Rule Britannia*'yı çaldı. İyi bilinen birkaç tema ve şarkının [Lützow'nin *Wilde Jagd* ve *Gaudeamus igitur*, Brahms'ın sonradan popüler olan *Akademik Festival Uvertürü*] daha emprovizasyonunu yaptı. Hepimiz büyük bir hayranlık içindeydik. Zavallı Mendelssohn, çalarken oldukça bitkin düşmüştü.²³

09 Temmuz'da Mendelssohn'un Kraliçe'ye bir ziyareti daha oldu. Bu ikinci ziyaret için Kraliçe günlüğüne "Mendelssohn'un eşliğinde şarkı söylediğini" yazmıştı. Kraliçe'nin şarkıyı söylemesini Mendelssohn istemişti.²⁴ Mendelssohn, Kraliçeye yaptığı bu iki ziyaret arasında *Sacred Harmonic* Topluluğu konserinde Bach'ın BWV 552 *Mi bemol majör Prelüd ve Füg'ünü (St. Anne Fugue)* 3000 kişilik seyirci önünde çaldı. 09 Temmuz'da Greenwich'de Filarmoni Topluluğu direktörünün verdiği veda yemeğine katıldı. Frankfurt'ta Cécile'nin ailesini ziyaret ettikten sonra eşiyile beraber Berlin'e döndüler.

1843 sezonu için Londra Filarmoni Topluluğu Mendelssohn'a yeni bir bestesi olup olmadığını sormak için mektup göndermişti. Cevap olumsuzdu. Bunun üzerine orkestra sezon içinde Mendelssohn'un *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası Uvertürü*'nü, *Sol minör Piyano Konçertosu*'nu, *İskoç Senfonisi*'ni, *St. Paul Oratoryosu*'ndan bölümler ve *Lobgesang Senfonisi*'ni çalmıştı.

²³ "After dinner came Mendelssohn Bartholdy, whose acquaintance I was so anxious to make. Albert had already seen him the other morning. He is short, dark & Jewish looking-delicate-with a fine intellectual forehead....He is very pleasing & modest, & is greatly protected by the King of Prussia. He played first of all some of his "Lieder ohne Worte" after which, his Serenade [Op. 43] & then, he asked us to give him a theme, upon which he could improvise. We gave him 2, "Rule Britannia" & the Austrian Nation Anthem. He began immediately, & really I have never heard anything so beautiful; the way in which he blended them both together & changed over from one to the other, was quite wonderful as well as the exquisite harmony & feeling he puts into the variations, & the powerful rich chords, & modulations, which reminded one of all his beautiful compositions. At one moment he played the Austrian Anthem with the right hand he played "Rule Britannia", as the bass, with his left! He made some further improvisations on well-known themes & songs [including Lützow's *Wilde Jagd* and *Gaudeamus igitur*, later popularized by Brahms in the *Academic Festival Overture*]. We were all filled with the greatest admiration. Poor Mendelssohn was quite exhausted, when he had done playing." Bkz. (17), TODD, 439.

²⁴ Bkz. (12), EATOCK, 103.

Mendelssohn'un İngiltere'ye 1844 yılında yaptığı sekizinci ziyaret iki ay sürdü. Filarmoni Topluluğu konserlerinin dışında da konserler veren besteci ev toplantılarına da katıldı. Daha başka davetler de geliyordu. Bunlar arasında Essex'in Dowager Kontesi akşam yemeği, Bayan Chippendale'ye ders vermek, yeni bir müzikal dergiye katkıda bulunmak gibi teklifler vardı. Besteci ve eleştirmen George French Flowers, Mendelssohn'dan *Contrapuntists* Topluluğu'na katılmasını teklif etti.

Filarmoni Topluluğu direktörü Bennett, Mendelssohn'dan 1844 sezonu boyunca orkestranın şefliğini üstlenmesini istedi. Mendelssohn son altı konseri 180 pound karşılığında yönetmeyi kabul etti. Ancak eşi hastalanınca bir gecikme gerçekleşti ve ancak son beş konseri 150 pound karşılığında yönetti.

Mendelssohn, Filarmoni Topluluğu'nun sezondaki beşinci konserini yönettikten sonra 29 Mayıs'ta Dulcken'in evinde şeref konukuydu. 30 Mayıs ve 09 Haziran'da Kraliçe'nin davetlisi olan Mendelssohn, ilk davette *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası Uvertürü*'nden bölümler ve iki *Sözsüz Şarkı* çalıp, kız kardeşi Fanny'nin bir şarkısını Kraliçe söylerken piyanoda eşlik etmişti. İkinci ziyarette Kraliçe ve Prens Consort, Mendelssohn'dan birkaç *Sözsüz Şarkı* dinlemişti.

Mendelssohn ilerleyen günlerde Britanyalı Müzisyenler Topluluğu'nun kendi onuruna verdiği konsere katılıp, İngiliz yazar Charles Dickens'in onuruna verilen yemekte bulundu. Filarmoni Topluluğu'nun sezon sonundan bir evvelki konserinde Mozart, Beethoven ve Haydn'in orkestra eserlerini, Bach'ın *BWV 1068 Re majör No. 3 Orkestra Suiti*'ni, Rossini ve Schubert'in vokal eserlerinden bazılarını, Kummer ve Molique'nin *Viyolonsel ve Keman* konçertolarını yönetmiş, Beethoven'ın *No. 4 Piyano Konçertosu*'nu ezbere çalmıştı. Filarmoni Topluluğu konserleri dışında da konser ve etkinliklere katılan Mendelssohn'a yapılan eleştiriler gayet olumluydü. Prens Albert da Mendelssohn'un hayranı konumuna gelmişti.

Mendelssohn 1845'de İngiltere'yi ziyaret etmedi. Fakat Mendelssohn'un eserlerinden *No. 2 Piyano Konçertosu*, *İskoç Senfonisi*, *Meeresstille Uvertürü* ve

Infelice, Londra Filarmoni Topluluğu tarafından seslendirilmişti. Bennett'in ve Dando'nun düzenlediği konserlerde de Mendelssohn'un yaylı çalgılar dörtlüsü ve beşlileri ile *Fingal Mağarası* ve *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası* Uvertürleri çalınmıştı. Birmingham'da 11 Haziran 1845 tarihli komite kararı ile bir sonraki müzik festivalinde Mendelssohn'un şef olarak davet edilmesi ve kendisine yeni bir oratoryo veya başka bir eser siparişi verilmesi kararlaştırılmıştı. Karar, Mendelssohn'a bir mektupla iletildi. Mendelssohn tüm festivalde şeflik yapamayacağını, ancak yeni yazacağı bir oratoryoyu yönetebileceğini bildirmişti. Mendelssohn bu teklif üzerine, yakın zamanda bestelemeye başladığı *Elijah* (İlyas) *Oratoryosu*'nu Birmingham Festivali'ne yetiştirmeye karar verdi. Bu eserin yayım haklarını alması için *Ewer&Co.* şirketi sahibi Edward Buxton'a teklifte bulundu. Buxton teklifi kabul ederek, yayım haklarını 150 gine'ye satın aldı. Mendelssohn daha önce çalıştığı Novello'dan, herhangi bir eseri için bu derece yüksek bir teklif almamıştı.

Mendelssohn, Birmingham Festivali'ne yetişen *Elijah Oratoryosu*'nu sahnelemek için 18 Ağustos 1846'da Londra'ya gitti. Ertesi gün eserin provası solistlerle beraber Moscheles'in evinde gerçekleşti. 23 Ağustos'ta koro ve orkestrayı taşıyan tren Birmingham'a hareket etmişti. Birmingham'da gerçekleştirilen iki provadan sonra Mendelssohn yönetimindeki *Elijah Oratoryosu* 26 Ağustos 1846'da 9 solist, 125 kişilik orkestra ve 271 kişilik koro ile Birmingham *Town Hall*'da sahnelendi. Sahnede iki bine yakın seyirci vardı. Gösteriden sonra basın eleştirmenleri eseri yere göğe sığdıramıyor, en iyi eleştiriyi yapmak için birbirleriyle yarışıyorlardı. Konser 1700 pound'luk geliriyle finansal açıdan önemli bir başarıya imza atmıştı. Mendelssohn 6 Eylül'de Leipzig'e döndükten sonra *Elijah Oratoryosu*'nun yankıları hala sürüyordu. *Sacred Harmonic Topluluğu* bu oratoryonun Londra prömiyerini kendileri yapmak istedi. Mendelssohn teklifi kabul etti.

Mendelssohn 12 Nisan 1847'de İngiltere'ye onuncu ve son ziyaretini yaptı. Londra'da *Elijah Oratoryosu*'nu sergileyecek olan *Sacred Harmonic Topluluğu* için dört konser planladı. Manchester ve Birmingham'da da olmak üzere toplam altı kez

Elijah Oratoryosu'nu yöneten Mendelssohn, gezisinin son haftasında iki kere Kraliçe Viktorya'nın davetlisi oldu. Kraliçe'yi ikinci ziyaretinde op. 85 no. 6 olarak yayımlanan *Sözsüz Şarkı*'nın dört el piyano düzenlemesini çaldı. Mendelssohn 9 Mayıs 1847'de Londra'dan ayrıldı.

Eatock'a göre İngiltere'de Mendelssohn'a saygı duyuluyor, opera dışında bütün formlarda dünyanın önde gelen bestecileri arasında görülüyordu. Mendelssohn, Londra Filarmoni Topluluğu'yla eşsiz ve yakın bir ilişki kurmuştu. Mendelssohn'un *Bir Yaz Gündönümü Gecesi Rüyası*, *Melusine* ve *Fingal Mağarası* Uvertürleri, *İskoç* ve *İtalyan* Senfonileri ve iki piyano konçertosu Londra Filarmoni Topluluğu'nun repertuvarındaki başlıca eserler haline gelmişti. Eatock'un, Cyril Ehrlich'den alıntı yaptığı tabloya göre 1843 ve 1847 yılları arasında Filarmoni Topluluğu'nun konserlerinde, yaşayan besteciler arasında eserlerine en çok yer verdiği besteci Mendelssohn'du (Şekil 2.1). Aynı durum oda müziği eserleri için de geçerliydi. Yine yaşayan besteciler arasında oda müziği yapıtları en çok çalınan besteci Mendelssohn'du (Şekil 2.2). Pek çok formda eseri çalınan bestecinin ünü kilise, okul ve konser salonlarında seslendirilen ve solfej kitaplarında yerini alan koral eserlerle daha da yayılıyordu. Bu eserleri İngiltere müzik kültüründe kalıcı olarak yerini almıştı. Handel öldüğünde yaşandığı gibi 10 Kasım 1847 Londra gazetelerinde Mendelssohn'un ölümü için "İngiltere'nin kaybı derinden hissettiği" ile ilgili yazılar yer almıştı.²⁵

²⁵ Bkz. (12), EATOCK, 149.

	1833-37	1838-42	1843-47
1	Beethoven (47)	Beethoven (44)	Beethoven (54)
2	Weber (23)	Mozart (22)	Weber (25)
3	Mozart (22)	Weber (21)	Mozart (17)
4	Haydn (14)	Haydn (14)	Mendelssohn (16)
5	Cherubini / Spohr (12)	Mendelssohn / Spohr (13)	Spohr (12)
6	---	---	Cherubini / Haydn (11)
7	Mendelssohn (9)	Cherubini (9)	---

Şekil 2.1. Londra Filarmoni Topluluğu'nun 1833-1847 Yılları Arasında Eserlerini Çaldığı Besteciler Tablosundan Kesit²⁶

	1835-40	1840-45	1845-50
1	Beethoven (121)	Beethoven (194)	Beethoven (271)
2	Mozart (48)	Mozart (72)	Mendelssohn (192)
3	Onslow (41)	Mendelssohn (60)	Mozart (102)
4	Haydn (32)	Haydn (56)	Haydn (84)
5	Spohr (29)	Onslow (32)	Spohr (48)
6	Corelli (26)	Spohr (27)	Bennett (43)
7	J.S. Bach (23)	Bennett (21)	J.S. Bach (37)
8	Mendelssohn (22)	Hummel (20)	Onslow (32)

Şekil 2.2. Londra'da 1835-1850 Yılları Arasında Oda Müziği Eserleri Seslendirilen Besteciler Tablosundan Kesit²⁷

²⁶ A. g. k., 148. Alıntı.

²⁷ A. g. k., 148. Alıntı.

3. MENDELSSOHN'UN SÖZSÜZ ŞARKILAR'I

Felix Mendelssohn Bartholdy'nin bestelediği *Sözsüz Şarkılar*, *lied* formunda, metin içermeyen, solo piyano için yazılmış ve sekiz albüm halinde yayımlanan eserlerdir. Her albümde altı *Sözsüz Şarkı* bulunur. Bu eserler bestelendikleri kronolojik sıraya göre basılmamıştır. Albümlerden op. 19[b]²⁸ (1832), op. 30 (1835), op. 38 (1837), op. 53 (1841), op. 62 (1844) ve op. 67 (1845) Mendelssohn hayattayken yayımlanmıştır.²⁹ Op. 85 (1851) ve op. 102 (1868) Mendelssohn'un ölümünden sonra Almanya'da Simrock,³⁰ İngiltere'de Novello ve *Ewer&Co.* tarafından, Mendelssohn'un yayımlanmamış *Sözsüz Şarkılar*'ından derlenerek hazırlanmıştır.³¹

Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'ı bestelerken John Field³² (1782-1837) ve William Taubert'in (1811-1891) noktürnlerinden etkilenmiştir. 1814'ten sonra Field'in yazdığı noktürnler bağımsız lirik parçalardır. Hans ve Louise Tischler'in belirttiğine göre bu parçalar, Mendelssohn'un *Sözsüz Şarkılar*'ının pek çoğunda karakteristik özellikleri oluşturur.³³

Taubert ve Mendelssohn, Ludwig Berger'in (1777-1839) öğrencileridir. Berger ve John Field, St. Petersburg'da Muzio Clementi'nin gözetiminde çalışmışlardır. Taubert'in *Minnelieder für das Pianoforte*'nin ilk albümü, op. 16 *An*

²⁸ Mendelssohn'un ilk *Sözsüz Şarkı* albümü op. 19 olarak yayımlanmıştır. 1833'de Almanya'da Mendelssohn'un *Neue Liebe* başlıklı şarkısının da yer aldığı, altı *lied*'den oluşan sözlü şarkılar albümü de op. 19 olarak yayımlanırken ilerleyen süreçte *Sözsüz Şarkılar*'ın ilk albümü op. 19b olarak numaralandırılmıştır. Biz de çalışmamızda op. 19b numaralandırmasını kullanacağız. (Liza STEPANOVA, *Felix Mendelssohn's Lieder ohne Worte as Cycles: With an Investigation into the Compositional Process through a Study of the Autograph Manuscripts*, 15)

²⁹ Nicholas Scott PHILLIPS, *Mendelssohn's Songs Without Words Revisited: Culture, Gender, Literature, And The Role of Domestic Piano Music in Victorian England*, 1.

³⁰ George GROVE, "Mendelssohn", 173-174.

³¹ A. g. t., 99.

³² Noktürnün ilk örneklerini veren İrlanda'lı besteci ve piyanist. (DANNREUTHER, "John Field", 34.)

³³ H. TISCHLER-L. H. TISCHLER, "Mendelssohn's Songs without Words", 3.

die Geliebte başlığı altında 1831’de yayımlanmıştır.³⁴ Bu tarih Mendelssohn’un ilk *Sözsüz Şarkılar*’ını bestelediği zamana denk gelir. Mendelssohn, Taubert’e 1831 yılında yazdığı bir mektupta Taubert’in op. 16 *lied* dizisinden etkilendiğini dile getirmiştir.³⁵ Hans ve Louise Tischler’e göre bu etkileşim, Mendelssohn’un op. 19b no. 1 ve no. 5’de görülür ve Mendelssohn bu şarkılarda Taubert’in *lied*’leri op. 16 no. 2 ve no. 7’den etkilenmiştir.³⁶

R. Larry Todd *Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy* adlı makalesinde Schubert’in, Dussek’in, Tomasek’in ve Ludwig Berger’in piyano için yazılmış küçük çaplı eserlerinin incelendiğini ve sözsüz şarkı tarzının ilk ortaya çıkışı ile ilgili incelemeler yapıldığını belirtir. Ancak belgesel kanıtlara göre Todd, sözsüz şarkı kökeninin Mendelssohn ve çevresine, hatta kardeşi Fanny Hansel’e (1805-1847) kadar dayandığını belirtir. Bu belgesel kanıtların başında Mendelssohn’un kız kardeşi Fanny’nin yazdığı mektuplar vardır. Bunların ilki 8 Aralık 1828 tarihli mektuptur. Fanny’nin bu mektubunda “Son günlerde birkaç tane [*Lieder ohne Worte*] besteledi” ibaresi yer almaktadır.³⁷ İkinci mektup 7 Eylül 1838 tarihlidir. Fanny bu mektupta “*lied*’den sözler çıkarıldığı zaman konser parçası olarak” kullanılabileceğini ve Mendelssohn’la beraber “çocukken, sözsüz *lied*’leri vakit geçirmek için büyük bir hünerle” çaldıklarını dile getirmiştir.³⁸ Todd’a göre enstrümantal *lied*’lere söz ekleyerek icra etme tekniği Liszt ve diğer birçok virtüöz için popüler bir davranıştır ve sözsüz şarkı tarzı Mendelssohn ve Fanny’nin “çocukken oynadıkları müzikal bir oyundan türemiştir.”³⁹

İki kardeş arasındaki çocuk oyunu, Field’in noktürnleri, Taubert’in *lied*’lerinden etkilenme ve döneme özgü küçük formlu parçaların popülerliği, Mendelssohn’un kendi estetiği ve müzik dilinde solo *lied* ve piyano parçası olarak birleşmiş⁴⁰ ve yeni bir tür olarak *Sözsüz Şarkılar* ortaya çıkmıştır. Bu şarkılar aynı

³⁴ A. g. m., 3. Dipnot 1.

³⁵ A. g. m., 3.

³⁶ A. g. m., 3.

³⁷ R. Larry TODD, “Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy”, 196.

³⁸ A. g. m., 192.

³⁹ A. g. m., 192.

⁴⁰ Bkz. (29), PHILLIPS, 73.

zamanda müziğin sözden arınarak ifade gücünü yansıtırma özelliğiyle romantik öğeyi de barındırır.

Fanny, Karl Klingemann'a (1798-1862) gönderdiği 8 Aralık 1828 tarihli mektupta Mendelssohn'u kastederek "son zamanlarda yaptığı güzel olan birkaç tane *Sözsüz Şarkı*'dan biri"⁴¹ ifadesi *Lieder ohne Worte* tanımlamasına değinilen en eski referanstır.⁴² Fanny, Aralık 1828 tarihli günlüğünde de *Lieder ohne Worte* tabirini kullanmıştır.⁴³

Fanny'nin, Klingemann'a gönderdiği mektupta bahsettiği *Sözsüz Şarkılar*, Mendelssohn'un Fanny'ye Aralık 1828'de gönderdiği birkaç piyano parçasının arasında yer almaktadır. Mendelssohn bu parçaları Fanny'ye doğum günü hediyesi olarak göndermiştir. Mendelssohn'un gönderdiği *Sözsüz Şarkılar*'dan mi bemol majör olanın üzerinde Fanny'nin doğum günü için olduğuna dair ibare bulunmaktadır. Todd'a göre bu *Sözsüz Şarkılar*'dan sadece mi bemol majör olanı günümüze ulaşmıştır.⁴⁴ "Fanny'nin de kendi piyano parçaları 1846 ile 1847 yılları arasında *Lieder für das Pianoforte* başlığı altında yayımlanmaya başlamıştı."⁴⁵ Charles Gounod'un iddiasına göre Mendelssohn, Fanny'nin birkaç sözsüz şarkısını, kendi adıyla yayımlatmıştır. Ancak bu iddia kanıtlanmış değildir.⁴⁶

Todd'a göre *Sözsüz Şarkılar* "müzik dışı bir düşünce ortaya koymak için müzikal yeteneği ileri sürmenin farklı bir yolu" idi.⁴⁷ Bu yeni tarz beraberinde yeni problemler de getirmişti. Friedhelm Krummacher'a göre "enstrümantal müzik, vokal müziğin özerkliğinden git gide daha fazla pay alarak halkın anlayacağı şekilde nasıl yansıtılacaktı?"⁴⁸ Krummacher aslında burada halkın alışık olduğu, metin içerikli *lied* formunun, söz kullanılmadan enstrümantal olarak dinleyiciye nasıl

⁴¹ "ein Lied ohne Worte, wie er in neuerer Zeit einige sehr schön gemacht hat"

⁴² R. Larry TODD, "Gerade Das Lied Wie Es Dasteht" On Text and Meaning in Mendelssohn's *Lieder Ohne Worte*", 361, dipnot 21.

⁴³ Bkz. (33), H. TISCHLER-L. H. TISCHLER, 3.

⁴⁴ R. Larry TODD, *Mendelssohn: A life in Music*, 191.

⁴⁵ Bkz. (42), TODD, 360.

⁴⁶ Bkz. (44), TODD, 191, dipnot 126.

⁴⁷ A. g. k., 261.

⁴⁸ Bkz. (37), TODD, 192, dipnot 28.

benimsetileceğini sorguluyordu. Diğer bir tepki teorisyen Moritz Hauptmann'dan gelmişti. Hauptmann *Lieder ohne Worte* başlığından dolayı albümü yanlış değerlendirerek, vokal egzersiz parçaları olarak ele almış ve Crescentini'nin solfej parçaları ile karşılaştırmıştır. Hauptmann'ın eleştirisi şöyledir:

“Bunlar tam anlamıyla nedir? O [Mendelssohn] gerçekten ciddi mi? Belli ki kurallara bağlı, sözsüz ve zarif olan lirik parçalar. Ancak sözsüz oldukları için akıldan uzak, form yok. Bu sebeple ‘sanat’ değil. Tüm bu olumsuzluklara rağmen *Sözsüz Şarkılar* esrarengiz olmalı. Ben, Crescentini'nin Solfej'ini çok sevmem. Çünkü bu egzersizler bana göre, şarkıcının hissettiklerini ifade edebilme gücünü gereksiz yere zorlamaktadır.”⁴⁹

August Kahlert'in 1834 yılında Alman basınındaki *Caecilia* gazetesindeki makalesinde op. 19b ile ilgili bir yorumu yer almaktadır. Kahlert bu makalede *Sözsüz Şarkılar*'ın yeni bir tür oluşu ile ilgili düşüncesinin yanında, parçaların halk arasında kabul görmesiyle ilgili tespitine de yer vermiştir. Kahlert'in görüşü şöyledir:

“Sözsüz şarkılar İngiltere'ye özgü ve İngiltere'de uzun süre popüler olan bir türdür. Eğer şiir mısralarına uygun yapı bir ölçüye kadar görülebiliyorsa, herhangi bir kısa *cantabile* parçaya bu isim verilebilir. Mendelssohn kendi durumu açısından olağan olan, ama haricîlem olmayan bu yapıtlarda, belli bir imgeleme gücü ve şiirsel bir niyetle uyguladığı vazifesini sürdürür. Altı farklı solo piyano parçası içeren albüm, sadece şiirsel ifadeleri yakalamaya istekli ve yetenekli kişiler tarafından çalınır.”⁵⁰

⁴⁹ “What is it all about? Is he really in earnest? To be sure, in strictness, pure Lyric has no words, but that means no intelligence-no form, therefore no Art....Still, Song without Words must be uncanny, I think; I am not very fond of Crescentini's Solfeggios, because they seem to me to tax unduly the singer's power of expressing what he feels.” R. Larry TODD, “Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy”, 192.

⁵⁰ “Song without words are a genre of music that has long been indigenous and popular in England. Little cantabile pieces for an instrument may well be given that title if a verse-like structure is to some extent apparent in them. In the present works Mendelssohn carries out his task, which, as is usual in his case, is no different character pieces, which are only to be played by those who have the desire and the ability to grasp poetic states.” Clive BROWN, **Portrait of Mendelssohn**, 360.

Sözsüz Şarkılar'ın üç cildi hakkında eleştiri yazan Robert Schumann, ikinci albüm op. 30 ile ilgili görüşlerini belirtirken şunları dile getirmiştir:

“Eğer biri bir *cantilena*'yı çalarken aynı zamanda ona rahatça eşlik de edebiliyorsa, bundan da öte, eğer bu kişi Mendelssohn ise güzel ‘*Sözsüz Şarkılar*’ ortaya çıkar. Bunun dışında kolaylıkla bir metin seçip, kelimelerini çıkarttıktan sonra aynı şema üzerine bir beste yapıp dünyaya sunar. Ancak bir kişi müziğin duyguları ifade edebildiğinin âşikar olduğunu bu parçalar üzerinde denemedikçe; -sözcükleri kendi metnine, vezne uygun bir müzikal yapı temin etmek için bastırılan- şairi ikna etmeyi umut etmedikçe, sözleri parçalardan eleyerek yayımlayıp toplumu yanılgıya düşürmek adilane olmaz. Bu yeni metin eskisiyle örtüşürse, müzikal anlatımın güvenilirliği konusunda bir kanıt daha oluşturacaktır.”⁵¹

Görüldüğü üzere Schumann hem bu türün ilk ortaya çıkışı hem de sözsüz olması ile ilgili görüşünü belirtmiştir. Schumann, *Sözsüz Şarkılar*'ın aslında sözlü olarak bestelendiğini, basımda bu sözlerin çıkarıldığını öne sürer. Fakat bu şimdiye kadar kantlanmış bir görüş değildir.⁵²

3.1. *Sözsüz Şarkılar*'ın Yayımlanması

Mendelssohn, op. 19b'nin basımı için, 1832 yılı Mayıs ayında Paris'de Maurice Schlesinger'le, Bonn'da Simrock'la basım hakları için anlaşmıştı.⁵³ İngiltere'de yayımlatmak için de kendine bir İngiliz firma arıyordu. Eylül 1829 ve

⁵¹ “Should one happen to be able to play the cantilena along with the accompaniment, above all, should one happen to be a Mendelssohn, the loveliest ‘song without words’ would result. Or, still easier: to chose a text and then, eliminating the words, give in this form one’s compositions to the world. However, this would not be fair; indeed, a form of deception, unless one intended therewith to test the definiteness with which music can express feelings, and hoped to persuade the poet whose words have been suppressed to provide a new text to the musical setting of his poem. Should this new text coincide with the old one, it would be one more proof for the dependability of musical expression.” Bkz. (37), TODD, 355-356, dipnot 2.

⁵² A. g. m., 355.

⁵³ Peter Ward JONES, “Mendelssohn and His English Publisher”, 242, dipnot 6.

Eylül 1831 yılları arasında muhtelif zamanlarda bestelediği dört *Sözsüz Şarkı*'ya (op. 19 no. 1, 2, 4 ve 6), Haziran 1832'de bestelediği iki tanesini daha ekleyip basıma hazırlamıştı.⁵⁴

Mendelssohn birinci albümün yayımı için ilk olarak *Cramer, Addison & Beale* şirketine teklifte bulunmuştu. Mendelssohn'un eserlerini daha önce İngiltere'de yayımlayan bu şirket, Mendelssohn'un *1. Senfonisi*'nin piyano düzenlemesinden zarar ettiği için *Sözsüz Şarkılar*'ın ilk albümünü yayımlamayı reddetti.⁵⁵ Bunun üzerine Ignaz Moscheles, teklifi Novello'ya götürdü. Novello ile Mendelssohn 1829'daki İngiltere ziyaretinden tanışıyorlardı. Novello teklifi kabul etti ve yayınevini ismi kullanıldı. Ancak bir istisna vardı. Novello finansal riski üzerine almak istemiyordu. Bu sebeple tüm harcamaları Ignaz Moscheles yüklenmiş, Mendelssohn'un babası daha sonra harcamaları Moscheles'e Ağustos ayında ödemişti.⁵⁶

Sözsüz Şarkılar'ın yeni bir tarz olması, beraberinde hangi adla adlandırılacağı konusunu da gündeme getirmiştir. Net bir adlandırmayla ilgili kararsızlık, şarkıların ilk albümünün üç ayrı ülkede üç farklı başlık ile yayımlanmasından da anlaşılabilir. Bu albüm ilk olarak Temmuz 1832'de op. 19 olarak Londra'da *Original Melodies for the Pianoforte* başlığı ile yayımlandı (Şekil 3.1). Todd'un belirttiğine göre Mendelssohn'un, Novello'ya gönderdiği elyazması surette albümün ismi *Melodies for the Pianoforte*'dir (Şekil 3.2). Albüm 1832 yılının ilerleyen aylarında Paris'te *Six Romances Sans Paroles* başlığı ile yayımlandı. *Sözsüz Şarkılar*'ın Almanya'daki ilk basımı op. 19 olarak 1833'de Bonn'da *Sechs Lieder ohne Worte* başlığı altında yapıldı.⁵⁷ Aynı yıl Almanya'da Mendelssohn'un *Neue Liebe* başlıklı şarkısının da yer aldığı altı *lied*'den oluşan 'sözlü' şarkılar albümü de op. 19 olarak yayımlanmıştı. Bu sebeple, ilerleyen süreçte *Sözsüz Şarkılar*'ın ilk albümü op. 19b olarak numaralandırılmıştır.⁵⁸

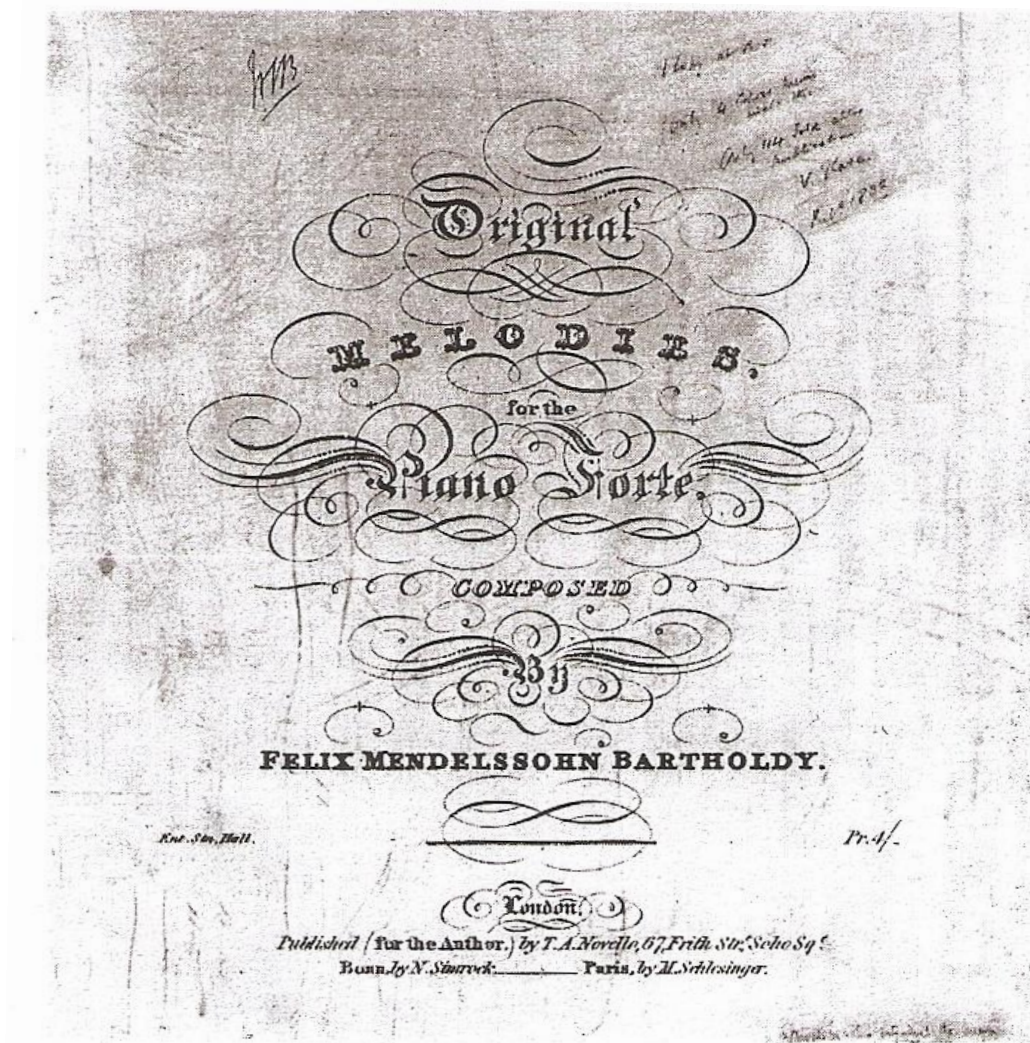
⁵⁴ Bkz. (44), TODD, 261.

⁵⁵ Colin Timoty EATOCK, **Mendelssohn and Nineteenth-Century England**, 66, dipnot 23.

⁵⁶ Bkz. (53), JONES, 243, dipnot 10.

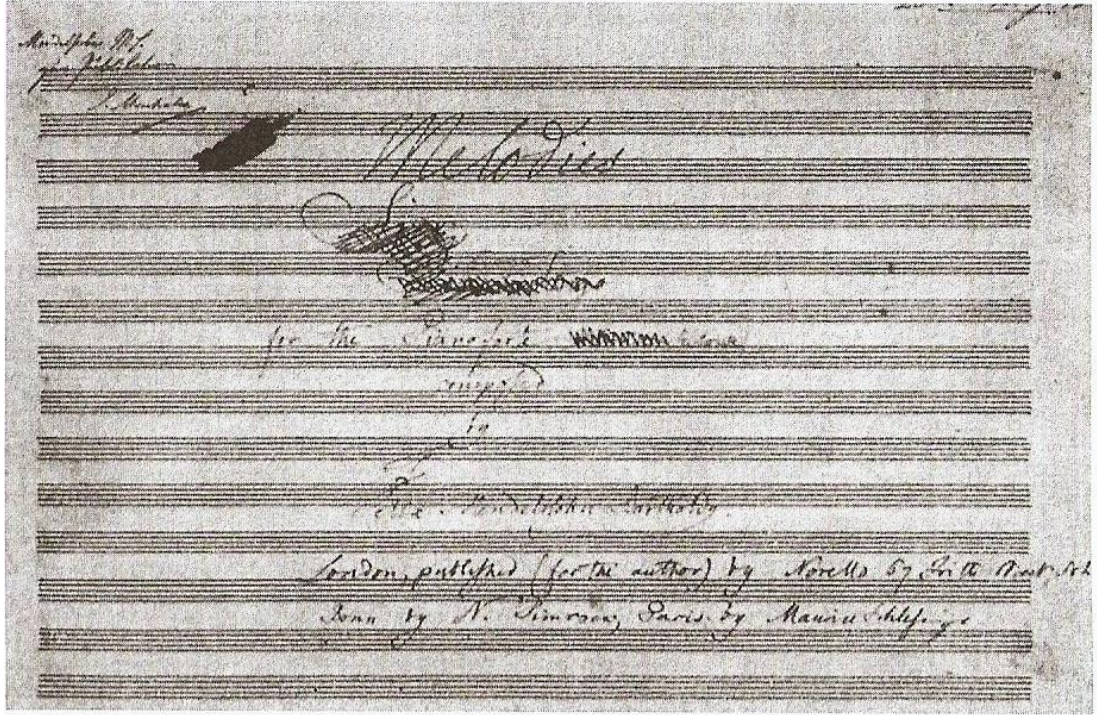
⁵⁷ A. g. k., 243-244.

⁵⁸ Bkz. (37), TODD, 196.



Şekil 3.1. Opus 19[b] Albümünün Kapak Sayfası⁵⁹

⁵⁹ Eckart KLEBMANN, *Die Mendelssohns: Bilder aus einer deutschen Familie*, 176.



Şekil 3.2. Mendelssohn'un, Novello'ya Gönderdiği Opus 19[b] Elyazması Suretin Kapak Sayfası⁶⁰

Albümün her kopyası 4 şiline⁶¹ satışa çıkarılmıştı.⁶² Mendelssohn bu ücretin yarısını alacaktı. Novello'nun 20 Ağustos 1832'de 150 adet bastırdığı albümden Haziran 1833'e kadar, İngiltere'de 48 adet satıldı. Mendelssohn, Moscheles'e yazdığı bir mektupta belirttiğine göre bu 48 kopyadan kazancı toplam 4 *pound* 16 şilin'di. Bu satış miktarı tabii ki düşük seviyede idi. Jones'a göre, İngiltere'deki bu sınırlı satışın birkaç sebebi olabilirdi. İlk olarak Novello'nun 1811'den beri, esasen dini müzik basım ve yayımı üzerine faaliyet göstermesinden dolayı piyano müziği ile ilgilenen kitleye ulaşamaması olabilirdi. *Cramer, Adison & Beale* firması dışında, *Chappel*, *Lonsdale* ya da *Mori & Lavenu* firmaları piyano müziği yayımcısı olarak bölgede tanınan firmalardı. Jones'a göre Mendelssohn yayımcı olarak bu firmalardan birini seçebilirdi. Diğer bir sebep dönemin süreli yayınlarından *The Harmonican*'da eserle ilgili bir haber, yazı veya tanıtıcı görüşün yayımlanmamış olmasıydı. Son sebepse başlık seçimi idi. Jones, op. 19b'nin satış için diğer piyano müziklerinden

⁶⁰ A. g. m., 197.

⁶¹ Bir pound'un 1/20 değerinde, 1971'e kadar İngiltere'de kullanılan para birimi. ("shilling". *Online Britannica Ansiklopedisi*, 2016. 29.01.2016. <http://www.britannica.com/topic/shilling>.)

⁶² Bkz. (53), JONES, 242, dipnot 5.

ayırt edici bir başlık taşımadığı kanaatindedir. Mendelssohn'un *Songs without Words* başlığını niçin kullanmadığı net değildir. Zaten hayatı boyunca bu nitelemeyi kendisi hiç kullanmamış ve İngilizce versiyonlara da yazdırmamıştır.⁶³ Novello 1832-1836 yılları arasında bu albümden 114 kopya satabilmiştir.⁶⁴

Sözsüz Şarkılar'ın yayımlanması parçaların bestelenme tarihlerine göre kronolojik sırayı takip etmez. Mendelssohn albümleri oluştururken muhtelif zamanlarda bestelediği *Sözsüz Şarkılar*'ı bir araya getirmiştir. Opus 19b albümündeki parçalardan 14 Eylül 1829'de no. 4, 16 Ekim 1830'de no. 6, 11 Aralık 1830'de no. 2, Ağustos / Eylül 1831'de no. 1, Haziran 1832'de (ya da daha önceki bir tarihte) no. 3, Haziran 1832'de (ya da daha önceki bir tarihte) no. 5 bestelenmiştir.⁶⁵ Stepanova'ya göre Mendelssohn'un böyle bir yol seçmesinin amacı albümde yayımlanacak parçaların ortak bir karaktere sahip olmasıydı. Mendelssohn bu prensibini, op. 30'u düzenleme aşamasındayken 17 Nisan 1835 tarihinde Carl Klingemann'a yazdığı mektupta belirtmiştir; "Albümdeki diğer parçalardan dört yıl önce yazılan sıb minör ikinci parça, son parça olmak için yetersiz.^[66] Bunu dahil ettim çünkü tonalitesi ve karakteri iyi uyuyor. Yeni olan başkaları da var ve daha iyiler. Ama [op. 30'daki] diğerlerine uymuyorlar."⁶⁷

Op. 19b'de yer alan altı *Sözsüz Şarkı*, Todd'a göre üç kategoride değerlendirilebilir: no. 1 ve 2 solo *lied*, no. 6 düet, no. 3 ve 4 *part-song*. Bununla beraber Todd, no. 3 ve no. 5'in sonat allegrosu formunda olduğunu düşünür.⁶⁸ Bu *Sözsüz Şarkı* dizisinde sadece bir parçada başlık bulunmasına rağmen (no. 6 *Venetianisches Gondellied*), Todd no. 3 için, korno seslerini andıran yazım ve duyuluştan dolayı *Janglied* (Av Şarkısı); no. 4 için tematik materyal açısından *Jägerlied*'i (Avcıların Şarkısı) anımsattığını belirtmiştir.⁶⁹

⁶³ A. g. k., 243-244.

⁶⁴ Felix MOSCHELES, "More About Mendelssohn", 9.

⁶⁵ Liza STEPANOVA, *Felix Mendelssohn's Lieder ohne Worte as Cycles: With an Investigation into the Compositional Process through a Study of the Autograph Manuscripts*, 18.

⁶⁶ Mektupta belirgin değil ama, bestelenme tarihine bakılırsa muhtemelen op. 19b'nin altıncı şarkısı olmak için "yetersiz" ibaresi kullanılmıştır.

⁶⁷ A. g. t., 48. Dipnot 5.

⁶⁸ Bkz. (44), TODD, 261.

⁶⁹ A. g. k., 261.

Mendelssohn op. 19b no. 2'yi kız kardeşi Rebecca için,⁷⁰ op. 19b no. 4'ü Londra Filarmoni Topluluğu'nun haznedarı William Dance'ın kızı Sophia Lousia Dance için bestelemiştir.⁷¹ Op. 19b no. 6'yı Münih'de yaşayan ve yetenekli bir piyanist olan Delphine von Schauroth'a adamıştır.⁷²

Mendelssohn'un op. 30 elyazması *Sözsüz Şarkılar* albümü 28 Mart 1835 tarihlidir. Bu albüm 1 Mayıs 1835'de Almanya'da Simrock, Fransa'da *Mori&Lavenue* ve Schlesinger yayım şirketleri tarafından aynı anda yayımlanmıştır. Op. 30 İngiltere'de *Six Romances for the Piano Forte* başlığı ile yayımlanmış ve Mendelssohn'un Düsseldorf'taki destekçilerinden biri olan Otto von Woringen'in kızı, Elise von Woringen'e adamıştır. Opus 30 albümündeki parçalardan 26 Haziran 1830'da no. 2, 12 Aralık 1833'de no. 5, 30 Ocak 1834'de no. 4, Kasım 1834'de no. 1, Kasım 1834'de no. 3, 15 Mart 1835'de no. 6 bestelenmiştir.⁷³

Mendelssohn op. 30 no. 2'yi kız kardeşi Fanny'nin, 16 Haziran 1830'da Sebastian'ı doğurması münasebetiyle bestelemiş ve 26 Haziran 1830 tarihli mektupla Fanny'e göndermiştir.⁷⁴ Prematüre doğan Sebastian'ın yaşaması beklenmemektedir. Todd'a göre, bu sebeple Mendelssohn sıkıntılı doğumu betimlemek için *Sözsüz Şarkı*'yı si bemol minör tonunda bestelemiş, Sebastian'ın hayatta kalma mutluluğunu dile getirmek için de parçayı si bemol majör tonunda sonlandırmıştır.⁷⁵ *Venetianisches Gondellied* başlığını taşıyan op. 30 no. 6 Leipzig'li piyanist ve amatör müzisyen Henriette Voight'e adanmıştır.

Mendelssohn, 25 Nisan 1837'de op. 38 no.'lu albümü yayımlanması için Simrock'a göndermiştir. İngiltere'de Novello tarafından yayımlanan albüm, Otto von Woringen'in diğer kızı Roza von Woringen'e adanmıştır. Albümdeki dört *Sözsüz Şarkı* Mendelssohn ve Cécile'nin balayından önce bestelenmiştir. Opus 38 albümündeki parçalardan 2 Ocak 1835'de no. 3, 29 Mart 1836'da no. 2, 27 Haziran

⁷⁰ A. g. k., 243, 261. Dipnot 171.

⁷¹ Bkz. (29), PHILLIPS, 2, dipnot 1.

⁷² Bkz. (44), TODD, 234.

⁷³ Bkz. (65), STEPANOVA, 41-42.

⁷⁴ Bkz. (44), TODD, 230, dipnot 32. Bkz. (33), H. TISCHLER-L. H. TISCHLER, 4.

⁷⁵ A. g. k., 230.

1836'da no. 6, 7 Ekim 1836'dan önce no. 1, 5 Nisan 1837'de no. 5 bestelenmiştir. No. 4'ün ilk bestelenme tarihi bilinmemektedir.⁷⁶

Op. 38 no. 2 (Şekil 3.3) soprano Henriette Grabau'ya, op. 38 no. 3 (1835) Clara Wieck'e adanmıştır. Mendelssohn, nişanlısı Cécile için bestelediği op. 38 no. 6 düet *lied* yayımlanırken “[Düet'teki] her iki ses net bir şekilde belli edilmeli” notunu eklemiştir. Todd'a göre Mendelssohn bu parçayı “aşk düeti” olarak tasarlamış ve “dört farklı öğeyi bağdaştırarak *lied*'i zenginleştirmiştir. Bunlar melodik yapıdaki soprano partisi, aynı özellikteki tenor partisi, üçleme arpej ve destekleyici bas hattıdır. İlk önce soprano ve tenor partileri birlikte söylerler ve eserin ilk üçte ikilik bölümünde lirik melodi, soprano ve tenor partileri arasında diyalog halinde gelişir.”⁷⁷ Todd'a göre, Mendelssohn'un düete yansıttığı estetik Mozart'ın *Don Giovanni Operası*'ndaki *La ci darem la mano duettosu* ile Carl Maria von Weber'in *Aufforderung zum Tanze* (1819) isimli piyano için vals parçasından etkilenmeyle oluşmuştur.

⁷⁶ Stepanova'nın belirttiğine göre op. 38 no. 4'ün ilk elyazması kayıptır. Wehner ve Todd'da tarih bulunmayan elyazması vardır. Todd'a göre Mendelssohn bu *Sözsüz Şarkı*'yı Cecile ile nişanlanmadan, 9 Eylül 1836'dan önce bestelemiştir. (Liza STEPANOVA, **Felix Mendelssohn's Lieder ohne Worte as Cycles: With an Investigation into the Compositional Process through a Study of the Autograph Manuscripts**, 55.)

⁷⁷ Bkz. (44), TODD, 322.



Abb. 6: Schlußakte des Stückes op. 38.2 in der handschriftlichen Fassung, Library of Congress, Washington /USA.

Şekil 3.3. Opus 38 no. 2'nin Elyazması Örneği⁷⁸

⁷⁸ Christa JOST, Mendelssohn's Lieder ohne Worte, 142. Alıntı.

Mendelssohn, 4 Mart 1839'da Simrock'a yazdığı mektupta artık sözsüz şarkı yayımlatmayacağını, bu tarz piyano parçalarının çok fazla bestelenip, basıldığını ve insanların çok sayıdaki bu parçalardan artık haz almayacağı ve beğeni göstermeyeceğini belirtmiştir. Nitekim Mendelssohn iki yıl boyunca Simrock'a sözsüz şarkı göndermemiştir. Fakat düşüncesi ilerleyen zamanda değişmiş ve 31 Mart 1841'deki mektubunda Simrock'a dördüncü albümün müjdesini vermiştir. Mendelssohn bu mektupta yeni albümü bitirmek üzere olduğunu ima etmiş ve Paris'teki eski yayımcısı Schlesinger'in, basmak için iki-üç defa yeni sözsüz şarkı talep ettiğini belirtmiştir. Mendelssohn op. 53 albümünü 4 Haziran 1841'de Simrock'a göndermiştir.⁷⁹

Edward Buxton, Londra'da Alman kökenli bir yün tüccarı ve *Ewer&Co.*'nun yöneticisidir. Buxton, 1840 yılında Mendelssohn'un İngiltere'deki müzik yayım haklarını almak için girişimde bulunmuştur. Fakat Mendelssohn'un Novello ile anlaşması olduğu için Buxton'un isteği yerine gelmemiştir. Ancak Novello şirketinin idarecisi Alfred Novello ile Mendelssohn arasında bazı anlaşmazlıklar yaşanmıştı. Bu anlaşmazlıklardan biri Alfred'in, Mendelssohn'dan *Psalm 42* dizisini, Alfred'in kızkardeşi Clara'ya adamasını istemesidir. Bu istek zorlamaya kadar gitmişti. Bir başka anlaşmazlık Alfred'in Şubat 1840'da Mendelssohn'un op. 49 *Piyano Üçlüsü*'nü yayımlamayı kabul etmemesi oldu. Alfred'in bahanesi "böyle bir eserin, bizim bilgisiz halkımızın arasında, çok az satışı olur" şeklindeydi.⁸⁰ Son anlaşmazlık da *Lobgesang* başlıklı op. 52 2. *Senfoni*'siyle ilgiliydi. Mendelssohn bu eser üzerinde bazı düzenlemeler yapmak istiyordu. Ancak Novello Şirketi, bu düzenlemeyi beklemeden, 1841 yılında Filarmoni Topluluğu'nun eseri çalmasına göz yummuştu. Buxton için bu olumsuzluklar bir fırsattı ve Mendelssohn'un 1841 yılından itibaren İngiltere'deki baş yayımcısı *Ewer&Co.* şirketi oldu. Aynı yıl bu şirket op. 53 *Sözsüz Şarkılar* albümünü yayımladı.⁸¹ Opus 53 albümündeki parçalardan 24 Şubat 1835'de no. 2, Kasım 1835 ya da daha önce no. 4, 28 Şubat 1839'de no. 1, 14 Mart 1839'de

⁷⁹ Bkz. (65), STEPANOVA, 73.

⁸⁰ Bkz. (44), TODD, 390. Dipnot 10.

⁸¹ Bkz. (53), JONES, 246.

no. 3, 30 Nisan 1841’de no. 5, 1 Mayıs 1841’de no. 6 bestelenmiştir.⁸² Mendelssohn op. 53 no. 2’yi Clara Wieck’e, tüm diziyi arkadaşı Sophy Horsley’e adamıştır.

Daha önce op. 30 ile ilgili yorumu bulunan Schumann’ın op. 53 ile ilgili de bir yorumu bulunmaktadır. Schumann bu yorumunda özellikle op. 53 no. 3 ve *Halk Şarkısı* başlıklı sözsüz şarkıyla ilgili görüşü öne çıkar. Schumann’ın op. 53 albümüyle ilgili ifadesi şöyledir:

“Nihayet gerçek bir *Sözsüz Şarkılar* defteri. Mendelssohn’un bundan önceki *Sözsüz Şarkılar*’ından ayrılmamakla beraber, yine de büyük bir sadelik, ezgisel malzeme, hafiflik ve folklor nitelikleri göze çarpıyor. Bestecinin ‘halk şarkıları’ olarak betimlediği parça, *Eichendorff* ve *Lessing*’in eşsiz şiir kaynaklarından geliyor. Op. 53 no. 3 gerçek bir halk sesini içeriyor. 4 sesli şarkı gibi. Bestecinin *Sözsüz Şarkılar*’ında, basit bir şarkıdan, bir düet’e, oradan da çok sesli bir koroya yol aldığı da görülüyor. Gerçek buluşları olan sanatçıda böyle oluyor bu iş. Bunun ötesi de artık pek yoktur, derken bir de bakıyorsunuz ki, o bir adım daha ilerlemiş ve yeni bir temel kazanmış.”⁸³

Mendelssohn, Sophy’nin erkek kardeşi Charles Edward Horsley’e Liepzig’de piyano ve kompozisyon dersi veriyordu. Charles’in ifadesine göre “teknik olarak büyüleyici op. 53 no. 6” Sigismund Thalberg’in Şubat 1841’deki ziyaretinde, Bellini’nin *Sonnambula* adlı eserinin temalarından sergilediği kapriçyonun yansımasıydı. Thalberg bu marifet gösterişinde performansına eller arasında değişen gürültülü kromatik oktavlarla bir giriş yapmıştı. Mendelssohn bundan etkilenip, Thalberg’in yaptığı girişi op. 53. no. 6’da taklit ederek çalmaya başladı. Todd’a göre op. 53 no. 6’nın, Thalberg’in virtüözite etkisini andıran eller arasında hızlıca değişen, yumuşak, keskin ve bitişik kromatik seslerle bezenmiş, kendine has bir yapısı vardır.⁸⁴

⁸² Bkz. (65), STEPANOVA, 75.

⁸³ Leyla PAMİR, *Müzikte Geniş Soluklar*, 107-108.

⁸⁴ Bkz. (44), TODD, 412-413.

Op. 53 no. 3'ün elyazmasında *Gondellied* başlığı yer alır⁸⁵ (Şekil 3.4). Ancak basımda bu başlık kullanılmamıştır. Op. 53'de başlıklı tek *Sözsüz Şarkı* no. 5 *Volkslied*'dir (Halk Şarkısı). *Lied*'in ana teması Mendelssohn'un 1842'de tamamladığı *İskoç Senfonisi*'ne benzer.



Abb. 8, Band M 31, S.115, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin/DDR.

Şekil 3.4. Opus 53 no. 3'ün Elyazması Örneği⁸⁶

⁸⁵ Bkz. (78), JOST, 160.

⁸⁶ A. g. k., 160. Alıntı.

Mendelssohn'un beşinci *Sözsüz Şarkı* albümü op. 62, 1844'de yayımlanmış ve Schumann'ın eşi Clara'ya adanmıştır. Opus 62 albümündeki parçalardan 24 Ocak 1841'de no. 5, 1 Haziran 1842'de no. 6, 1843 yılında no. 4, 19 Ocak 1843'de no. 3, 29 Temmuz 1843'de no. 2, 6 Ocak 1844'de no. 1 bestelenmiştir.⁸⁷

Mendelssohn 13 Aralık 1842 sabahı, annesinin ölümünden önce kardeşi Paul'den bir mektup almıştır. Berlin'e yola çıkan besteci, evine varmadan önce annesi ölmüştür. Bu beklenmedik ölümün ardından Mendelssohn'dan, yaratıcı yeni bir beste yapması beklenemezdi. Buna rağmen besteci 19 Ocak 1843 günü Mi minör *Sözsüz Şarkı*'sını besteledi. Bu beste sonraki yıl op. 62 no. 3 olarak yayımlandı. Bu *Sözsüz Şarkı* başlıksız olmasına rağmen *Funeral March* (Cenaze Marşı) olarak anıldı⁸⁸ (Şekil 3.5).

Mendelssohn 29 Mayıs 1842'de İngiltere seyahatine eşi Cécile ile birlikte çıkmıştır. Bu ziyaret sırasında besteci bir müddet Cécile'nin kuzenleri Benecke Ailesi'nin yanında kaldı. Mendelssohn, *Frühlingslied* (Bahar Şarkısı) olarak adlandırılan op. 62 no. 6'yı (Şekil 3.6) burada kaldığı sürede bestelemiş ve Clara'nın 24. yaş gününde ona hediye etmiştir. Hans Eppstein *Die Musikforschung* dergisinin 1973 yılında yayımlanan 26. sayısında op. 62 no. 3 için "Mendelssohn'un doğuşu" tabirini kullanmıştır.⁸⁹ Mendelssohn 9 Haziran 1844'de op. 62 albümünü ve op. 67 no. 1'i, daha sonra op. 67'nin tamamını Kraliçe Viktorya ve eşi Prens Albert için dört ele göre aranje etmiştir.⁹⁰

⁸⁷ Bkz. (65), STEPANOVA, 95.

⁸⁸ Bkz. (44), TODD, 447. Dipnot 4: Jost, 1988, 173ff.

⁸⁹ Bkz. (42), TODD, 359. Dipnot 12.

⁹⁰ Bkz. (29), PHILLIPS, 2, dipnot 1. Bkz. (44), TODD, 474.

f. 9. -
101.
Op. 62 No. 3

Andante con moto maestoso

Crescendo

Dim. *Crescendo*

Crescendo

Crescendo

Crescendo

Crescendo

Crescendo

Crescendo

Crescendo

Abb. 10: Band M 38, S. 101. Deutsche Staatsbibliothek, z. Zt. Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Polen.

Şekil 3.5. Opus 62 no. 3'ün Elyazması Örneği⁹¹

⁹¹ Bkz. (78), JOST, 178. Alıntı.

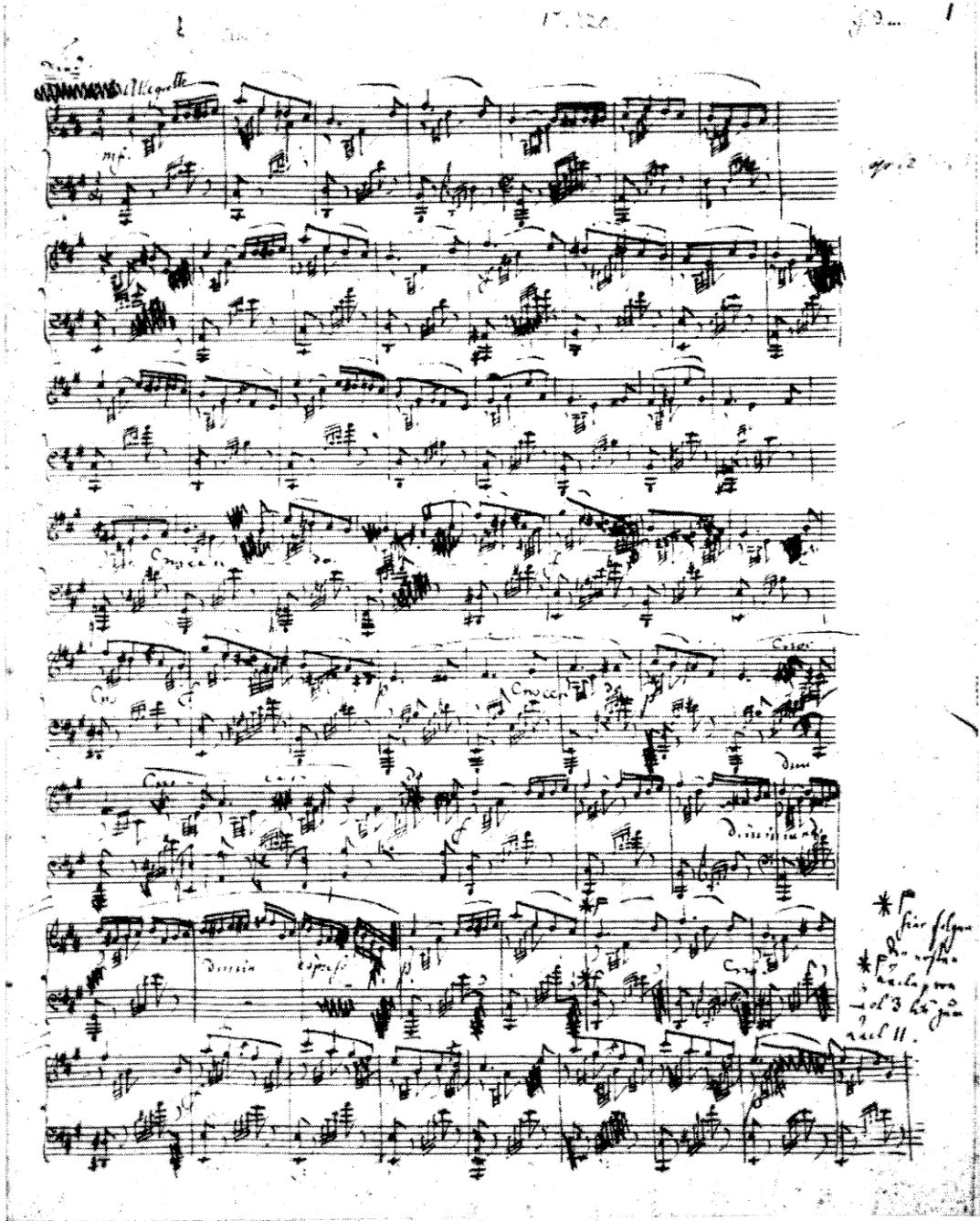


Abb. 9: Band M 20, S. 1. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin/DDR.

Şekil 3.6. Opus 62 no. 6'nın Elyazması Örneği⁹²

⁹² A. g. k., 170. Alıntı.

Mendelssohn Aralık 1844'de Frankfurt'a gitmeden kısa bir süre önce op. 67'nin planını yapmaya başlamıştır. 24 Aralık'ta eşi Cécile'nin kuzeni Fritz Schlemmer'a hediye ettiği *Sözsüz Şarkılar*, daha sonra *Reiterlied*, op. 67 no. 1, 5, 6; op. 85 no. 1 ve 2 olarak yayımlanan şarkılardı. Mendelssohn Ocak 1845'de aynı şarkıları Klingemann'a, ressam K. F. Lessing ve Julius Hübner'e göndermiştir. Nisan 1845'de albümdeki parçalarda değişiklik yapmaya karar veren besteci, yeni oluşturduğu dizide op. 67 no. 4 olarak yayımlanan şarkı ile ölümünden sonra yayımlanan op. 85 no. 4, 5, op. 102 no. 2'yi kullanmayı düşündü. Fakat bunlardan da vazgeçip Mayıs'ta albüme son şeklini verdi.

1844'de *Ewer&Co.* şirketi tarafından op. 62 albümü yayımlandıktan sonra şirket 14 Ocak 1845 tarihli mektupta Mendelssohn'dan yeni bir *Sözsüz Şarkı* albümü istemişti. Carl Kligemann'ın nişanlısı Sophie Rosen'a adanan op. 67 *Sözsüz Şarkılar* albümü İngiltere'de *Ewer&Co.* şirketi tarafından 1 Eylül 1845'de yayımlandı.⁹³ Opus 67 albümündeki parçalardan 23 Kasım'da no. 3 (Todd ve Wehner'e göre muhtemelen 1834 yılında bestelenmiştir), 5 Nisan 1839'de no. 2, 29 Temmuz 1843'de no. 1, 29 Temmuz 1843'den sonra no. 4,⁹⁴ 5 Ocak 1844 no. 5, Todd'a göre 29 Nisan 1841'de, Wehner'e göre 19 Aralık 1844'de no. 6 bestelenmiştir.⁹⁵

Mendelssohn 1846 yılı Nisan ayında Dresden Tiyatrosu Direktörü'nün eşi Frau von Lüttichau'ya altı tane *Sözsüz Şarkı* göndermiştir. Bunlar Mendelssohn'un ölümünden sonra yayımlanan *Reiterlied* başlıklı *Sözsüz Şarkı*, op. 85 no. 1, 2 (Şekil 3.7), 3, 5 ve op. 102 no. 2'di. Bu şarkıların 4 Nisan 1846 tarihli elyazmalarında da numaralandırılmış olduğu görülmektedir.⁹⁶ Op. 85 albümündeki parçalardan 9 Haziran 1834'de no. 2, 19 Ağustos 1835'de no. 3, 1 Mayıs 1841'de no. 6, 6 Mayıs 1845'de no. 4, 7 Mayıs 1845'de no. 5 bestelenmiştir. Op. 85 no. 1'in ilk bestelenme tarihi belli değildir. Mendelssohn 6 Mayıs 1847'de Si bemol majör *Sözsüz*

⁹³ Bkz. (44), TODD, 491.

⁹⁴ Bu tarih Polonya'da Krakow'daki Jagiellonska Kütüphanesi'nde yer alan ilk elyazmasına aittir. Aynı kütüphanedeki ikinci elyazmasındaki tarih 5 Mayıs 1845'dir. (Liza STEPANOVA, **Felix Mendelssohn's Lieder ohne Worte as Cycles: With an Investigation into the Compositional Process through a Study of the Autograph Manuscripts**, 114.)

⁹⁵ Bkz. (65), STEPANOVA, 113-114.

⁹⁶ Bkz. (37), TODD, 199.

Şarkı'sının dört el için düzenlemesini Prens Albert'a göndermiştir. Bu şarkı Mendelssohn'un ölümünden sonra op. 85 no. 6 olarak yayımlanmıştır.

Mendelssohn'un ölümünden sonra yayımlanan diğer *Sözsüz Şarkılar* albümü op. 102'deki parçalardan 1 Haziran 1842'de no. 1, 11 Mayıs 1845'de no. 2, 12 Aralık 1845'de no. 3, 4 Şubat 1841'de (?) no. 4, 12 Aralık 1845'de no. 5 bestelenmiştir. Op. 102 no. 6'nın ilk bestelenme tarihi belli değildir.⁹⁷



Abb. 7: Band M 20, S. 35, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin/DDR

Şekil 3.7. Opus 85 no. 2'nin Elyazması Örneği⁹⁸

⁹⁷ R. Larry TODD. "Mendelssohn, Felix." Grove Müzik Online. Oxford Müzik Online. Oxford Üniversitesi Basımevi. 01 Şubat 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51795pg14>>.

⁹⁸ Bkz. (78), JOST, 151. Alıntı.

3.2. Sözsüz Şarkılar'ın Metin İçermemesinin Sebebi

R. Larry Todd'a göre Mendelssohn'un *Sözsüz Şarkılar*'ı başlıksız ve sözsüz olarak yayımlatması bu parçaları Alman romantik lirik şiir kategorisinden soyutlamak istemesiydi. Todd şunu ifade etmiştir: “Burada şu söylenebilir. Mendelssohn op. 53 no. 4'de (*Abendlied*) müzikal niteliğini *lied*'den soyutlamayı hedefliyordu. [Mendelssohn'un] Müzik zevkini gereksiz yere etkilemeye yönelik şiirsel düşünceye yer bırakmayan kararı, *Lieder ohne Worte*'nin popüleritesinin arttığında kuvvetlenmiş görünüyor.”⁹⁹

Mendelssohn'un bu eserleri sözsüz yazmasının sebebini kendi kalemiyle ele aldığı bir mektuptan anlamak mümkündür. Besteci bu mektubu 15 Ekim 1842 tarihinde eşi Cecile'in kuzeni Marc-André Souchay'a yazmıştır. Mektuptan anladığımız kadarıyla *Sözsüz Şarkılar*'ın ilk dört albümü basıldıktan sonra Souchay, Mendelssohn'a şarkıların sözsüz olmasının sebebine yönelik, daha önce bir soru yöneltmiştir. Mendelssohn bu mektupla Souchay'a yanıt vermektedir. Bu mektup sayesinde Mendelssohn'un müzik ve dil arasındaki ilişkiye bakışı da gayet iyi açıklanmaktadır.

“...Müzik üzerine söylenecek çok şey var, ama çok az şey söyleniyor. Ben kelimelerin böyle bir amaç için yeterli olmadığına inanıyorum. Eğer yeterli olsaydı; müzikle bu kadar meşgul olmama değmezdi. İnsanlar hep müziğin muğlak olduğundan, konu hakkındaki düşüncelerin belirsizliğinden şikâyet eder. Halbuki kelimeleri herkes anlar. Bana göre tam tersi: Sadece cümleler bakımından değil, tek tek kelimeler açısından da. Asıl bunlar, ruhu, kelimelerden iyi binlerce şeyle dolduran hakiki müzik ile karşılaştırıldığında, bana çok belirsiz, muğlak ve anlaşılmaz görünüyor. Sevdiğim müziğin bana ifade ettiği şey kelimelere dökülemeyecek kadar *belirsiz* düşünceler değildir. Tam tersine, son derece *belirli*'dir. Bu yüzden bu düşünceleri ifade etmek için

⁹⁹ Bkz. (44), TODD, 414.

gösterilen her türlü çabayı övgüye değer bulurum. Ama yine de bunlarda da, tatmin edici olmayan bir şey var, aynı seninkilerde olduğu gibi. Lâkin bu senin hatan değil, senin daha iyisini yapmana imkân tanımayan şiirin hatasıdır. Eğer *benim* düşüncemin ne olduğunu sorarsan, tastamam, olduğu gibi şarkıdır derim. Bu şarkılardan biri veya daha fazlası için aklımda kesin bir ifade veya ifadeler varsa, bunları kimseye açıklamayacağım. Çünkü bir kişinin sözleri bir başkasının zihninde tamamen farklı bir anlama bürünür. Çünkü bir şarkının melodisi tek başına herkesin zihninde aynı duygu ve düşünceyi uyandırır – aynı kelimelerle asla ifade edilemeyecek bir duygu. Teslimiyet, melankoli, Tanrı’ya dua etme, av şarkısı – bunlar bir kişinin zihninde bir başkasında uyanan kavramları uyandırmaz. Bir kişi bunlardan, bir başka kişinin çıkardığı anlamı çıkarmayabilir. Biri için “teslimiyet” olan bir başkası için “melankoli” olabilir; üçüncü bir kişide bunların anlamlı bir karşılığı bulunmayabilir. Doğuştan başarılı bir sporcu olan bir adam için Tanrı’ya dua ve av şarkısı aşağı yukarı aynı seviyededir. Biz bunda bir av şarkısından başka bir şey göremezken, böyle bir adam için av borusunun sesi gerçekten de Tanrı’ya edilen dua gibi olabilir. O kişiyle bunu tartışsak da anlamlı bir sonuca ulaşamayabiliriz. Kelimeler birçok anlama sahiptir. Ama müziği her ikimiz de doğru şekilde anlayabiliriz! Bu soruna cevap oldu mu? Her halükârda sana verebileceğim tek cevap bu. Yine de bunlar belirsiz sözcüklerden başka bir şey değiller!”¹⁰⁰

¹⁰⁰ . . . *There is so much talk about music, and yet so little really said. For my part I believe that words do not suffice for such a purpose, and if I found they did suffice, then I certainly would have nothing more to do with music. People often complain that music is ambiguous, that their ideas on the subject always seem so vague, whereas every one understands words; with me it is exactly the reverse; not merely with regard to entire sentences, but also as to individual words; these, too, seem to me so ambiguous, so vague, so unintelligible when compared with genuine music, which fills the soul with a thousand things better than words. What the music I love expresses to me, is not thought too indefinite to be put into words, but, on the contrary, too definite. I therefore consider every effort to express such thoughts commendable, but still there is something unsatisfactory too in them all, and so it is with yours also. This, however, is not your fault, but that of the poetry, which does not enable you to do better. If you ask me what my idea is, I say—just the song as it stands; and if I have in my mind a definite term or terms with regard to one or more of these songs, I will disclose them to no one, because the words of one person assume a totally different meaning in the mind of another person, because the music of the song alone can awaken the same ideas and the same feelings in one mind as in another,—a feeling which is not, however, expressed by the same words. Resignation, melancholy, the praise of God, a hunting-song,—one person does not form the same conception from these that another does. Resignation is to the one, what melancholy is to the other; the third can form no lively idea of either. To any man who is by nature a very keen sportsman, a hunting-song and the praise of God would come pretty much to the same thing, and to such a one the sound of the hunting-horn would really and truly be the praise of God, while we hear nothing in it but a mere hunting-song; and if we were to discuss it ever so often with him, we should get no further. Words have many*

Mendelssohn, Souchay'a yazdığı cevap mektubunda müziğin birey üzerinde uyandırdığı etkinin, aktardığı algı ve hissiyatın kelimelere nazaran daha üstün olduğunu ifade eder. Ayrıca besteci kendi müzik dil ve estetiğini bu doğrultuda oluşturduğunu belirtmiştir. Mendelssohn'a göre kelime ve dildeki algı toplumdan topluma kişiden kişiye değişkenlik gösterir ve aynı kelimeler, aynı toplulukta bile farklı kişilerce, farklı olarak yorumlanabilmektedir. Mendelssohn'un bu prensibi romantik dönem düşüncesinin parçası olan “duyguları tasvir etmekte en nüanslı ve derin dil olan müziğin karşısında sözlü tasvirin yetersiz kaldığı”¹⁰¹ prensibi ile örtüşmektedir. Alfred Einstein'ın “müzik sözle anlatılmaz olanı somutlaştıran, bilinmez, büyüleyici, coşku verici şeyleri maddeleştiren araca dönüştü”¹⁰² ifadesi bu anlayışı destekleyici niteliktedir.

Mendelssohn'un mektubunu alıntı yaptığımız kaynakta bir dipnot verilmiştir. Dipnotta Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit* eserinin dördüncü bölümünden bir alıntı yer alır: “Çok yalın bir biçimde görüyorum ki, hiçkimse bir diğerini anlayamaz; tamamen aynı kelimelerden yola çıkarak hiçkimse bir diğerinin aldığı izlenimi alamaz.”¹⁰³ Goethe'nin bu sözü Mendelssohn'un Souchay'a yazdığı cevap mektubundaki kaygılarını özetler niteliktedir.

Todd'a göre Mendelssohn bu mektupta *Sözsüz Şarkılar*'ı sözlü bestelemesi halinde melodik ifadenin tam olarak açığa çıkamayacağı ve sözlerin müziği tam anlamıyla ifade edemeyeceği, sözel belirsizlik ya da ikilemin dinleyicide anlam karmaşası yaratabileceği, bunun yerine müziğin daha belirgin olduğunu ve salt kelimeden daha fazla duyguyu içinde barındırdığını ifade etmiştir.¹⁰⁴ Aynı konu üzerinde Pala ve Suter, Mendelssohn'un gerçekleştirdiği şeyin “duyguyu belirsizliğe

meanings, and yet music we could both understand correctly. Will you allow this to serve as an answer to your question? At all events, it is the only one I can give,—although these too are nothing, after all, but ambiguous words!” Julius RIETZ, Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847, 298-300.

¹⁰¹ A. PALA-P. SUTER, “Les *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn et l'esthétique romantique”, 12.

¹⁰² A. g. m., 12.

¹⁰³ Bkz. (100), RIETZ, 299. “I have already but too plainly seen, that no one person understands another; that no one receives the same impression as another from the very same words.”

¹⁰⁴ Bkz. (44), TODD, 443.

yer vermeyecek şekilde ifade etmek için, kelimelerin notalara göre daha uyarlama olduğu ve müziğin anlamının herhangi bir ekstra taşıyıcının için değil, melodi ve formun içine yerleştirmek” olduğu kanaatindedir.¹⁰⁵

Mendelssohn algı farklılıklarının duygu, din ve eğlence kavramları gibi dilin her alanında yaşanabileceğini mektupta yaptığı örneklemelerle belirtmektedir. Fakat Mendelssohn için müzik, dilde gerçekleşen algı ve yorum farklılıklarını oluşturmaz ve her bireyde müziği algılama gücü aynıdır. Mendelssohn, dinleyiciye veya insanlığa aktarılacak istenen şeyi eksiksiz ve tam anlamıyla anlatmanın ancak saf müzik yolu ile olacağını düşünür. Mendelssohn’un bu görüşleri *Sözsüz Şarkılar*’da metin kullanmamasının nedenlerini gayet iyi açıklamaktadır.

3.3. *Sözsüz Şarkılar*’a Başlık ve Metin Ekleme Girişimleri

R. Larry Todd, Mendelssohn’un Souchay’a yazdığı mektuptan yola çıkarak “*Gerade Das Lied Wie Es Dasteht*”¹⁰⁶ *On Text and Meaning in Mendelssohn’s Lieder ohne Worte* adlı makaleyi yazmıştır.¹⁰⁷ Bu makalede Todd, Mendelssohn’un *Sözsüz Şarkılar*’ının başlık konusuna, söz eklenmiş örneklerine ve metin içermeme hususlarına yer vermiştir. Mendelssohn’un *Sözsüz Şarkılar* için metin kullanma niyetinde olduğu, hatta bazılarında metin kullandığı ve bu metinlerin sonradan çıkartıldığı ile ilgili Schumann’ın iddiası, Todd’a göre peşinden başka iddiaları da gündeme getirmiştir. Bu iddialardan biri Mendelssohn’un *Sözsüz Şarkılar*’ı bestelerken bazı şairlerden etkilendiği ya da gerçekten şarkılara metin yazdığıdır. Diğer bir iddia *Sözsüz Şarkılar*’ın başlık ve söze sahip olduğu, ancak yayımcıların basımda söz ve başlıkları kullanmayı istememesidir. Fakat ikinci iddia Souchay’a yazılan mektup ile ters düşmektedir. Mendelssohn birden fazla mana ve algıya sebep

¹⁰⁵ Bkz. (101), PALA-SUTER, 14.

¹⁰⁶ Bkz. (42), TODD, 355. Mendelssohn’un, Makc-André Souchay yazdığı mektupta, *Sözsüz Şarkılar* için verdiği cevap: ‘...just the song as it stands...’.

¹⁰⁷ A. g. m., 355.

olan kelimelere nazaran, müziğin daha etkili olduğunu düşünüyordu. Bu yüzden parçalarda söz bulunuyorsa bile kendi isteğiyle basılmasını istememiş olabilirdi.¹⁰⁸

Todd yukarıda bahsi geçen makalede Mendelssohn'un *Sözsüz Şarkılar*'da başlık kullanmayışını, programlı müzik karşıtlarından kaynaklandığıyla ilgili Friedrich Niecks'e ait olan bir iddiadan bahsetmektedir. Niecks'e göre programlı müzik karşıtları Mendelssohn'un enstrümantal müziğini aşırı rahatsız edici bulmuş olabilirdi. Mendelssohn da bu düşüncede olan kimselerden tepki almamak için bu parçalarda söz veya başlık kullanmaktan kaçınmıştı. Bu düşünceden dolayı mı bilinmez ama 1842 yılına kadar yayımlanan *Sözsüz Şarkılar*'dan sadece dört tanesinde başlık bulunmaktadır.

Buna rağmen 1842 yılına kadar yayımlanan diğer *Sözsüz Şarkılar*'ın başlık içerdiği kanaati kuvvetlidir. Örneğin Todd'a göre op. 19b no. 3 ve no. 4, av şarkılarında kullanılan motiflere sahipti. Daha önce belirttiğimiz gibi (bkz. s.40) op. 19b no. 3 korno seslerine benzer dokuya sahip olduğundan *Jagdlied* (Av Şarkısı) ya da *Jägerlied* (Avcı Şarkısı) başlığına uygundu (Şekil 3.8).¹⁰⁹

¹⁰⁸ A. g. m., 356-357.

¹⁰⁹ Bkz. (37), TODD, 194.



Şekil 3.8. Opus 19b no. 3'ün Elyazması Örneği¹¹⁰

Müzik eserinde başlık konması, müziği anlamak için destekleyici bir unsurdur. Fakat Mendelssohn, Souchay'a yazdığı mektupta belirttiği gibi *Sözsüz Şarkılar*'da başlık kullanmayı hiçbir zaman doğru bulmamıştı. Buna rağmen Mendelssohn'un başlığı olmayan bazı *Sözsüz Şarkılar* için başlık kullanmayı düşündüğünü ya da kullandığını gösteren kanıtlar mevcuttur. Mendelssohn, Karl Klingemann'a yazdığı 17 Ocak 1835 tarihli mektupta, op. 30 no. 1 için *Der Sommerabend* (Yaz Akşamı) başlığını kullanıp, kullanmama konusunda endişe duyduğunu dile getirmiştir.¹¹¹ Diğer taraftan Mendelssohn'un kendi elyazmalarında op. 53 no. 3 Sol minör *Sözsüz Şarkı*, *Venetianisches Gondellied* (Venedik Gondol Şarkısı),¹¹² op. 53 no. 4 Fa majör *Sözsüz Şarkı*, *Das Abendlied*¹¹³ (Akşam Şarkısı) başlığını taşımaktadır. Bu elyazmalarının yanı sıra müzik camiasında Mendelssohn'un bazı *Sözsüz Şarkılar*'ı

¹¹⁰ A. g. m., 197.

¹¹¹ Bkz. (42), TODD, 359.

¹¹² A. g. m., 359. Todd, dipnot 10'da bu *Sözsüz Şarkı*'nın elyazması kopyasının Berlin'de Deutsche Staatsbibliothek'de bulunan *Mendelssohn Nachlaß*'ın (Mendelssohn'un Mirası)31. ciltinde bulunduğunu belirtmiştir.

¹¹³ Bkz. (44), TODD, 413.

belli başlıklarla anılırdı. Op. 62 no. 3 Mi minör *Sözsüz Şarkı, Trauermarsch* (Cenaze Marşı), “op. 62 no. 6 La majör *Sözsüz Şarkı, Frühlingslied* (Bahar Şarkısı), op. 67 no. 4 Do majör *Sözsüz Şarkı, Spinnerlied* (Çıkrıkçı Şarkısı) olarak ünlenmiştir”.¹¹⁴ Ölümünden önce *Sözsüz Şarkılar*’ın yedinci albüm çalışmaları arasında olduğu düşünülen Re minör *Sözsüz Şarkı, Reiterlied* (Süvari Şarkısı) başlığıyla yayımlanmıştır.¹¹⁵

19. yüzyılda basılan birkaç *Sözsüz Şarkı*’da, Mendelssohn’un izni olmadan başlık kullanıldığı gibi, Mendelssohn’un ölümünden sonra çoğaltılan *Sözsüz Şarkılar*’da da başlık kullanıldığı olmuştur. Bunların bir örneği Harvard Üniversitesi Eda Kuhn Loeb Kütüphanesi’nde bulunan Constantin von Sternberg’in 1915 basımlı *Songs without Words* koleksiyonudur. Sekiz albümü de bünyesinde barındıran bu koleksiyonda, her *Sözsüz Şarkı*’nın bir başlığı vardır (Tablo 3.1).

Sözsüz Şarkılar’ın basımı yapıldıktan sonra bazı şarkılara söz ekleme girişimleri olmuştur. Bu girişim *Sözsüz Şarkılar*’a söz eklenerek yasadışı basımına kadar ileri gitmişti. Yasadışı basım yapılması Simrock’u kanuni girişimlere zorladı. Opus 53 yayımlandıktan kısa bir süre sonra Haziran 1841’de, Simrock’un arkadaşı Avukat Konrad Schleinitz, *Schubert&Co.*’ya karşı bir davaya baktı. Dava sebebi Hamburg’da besteci ve editör olan Karl Christern’in, izin almaksızın Mendelssohn’un *Sözsüz Şarkılar*’ına söz ekleyerek piyasaya sürmesiydi.¹¹⁶ Schleinitz’in mücadelesi 19. yüzyılda yayımcıların *Sözsüz Şarkılar*’a başlık ekleyerek yayımlamalarını engellemiştir.

¹¹⁴ Bkz. (42), TODD, 359.

¹¹⁵ A. g. m., 359. Dipnot 14.

¹¹⁶ Bkz. (44), TODD, 414.

Tablo 3.1. 1915 Yılında Editör Constantin von Sternberg Tarafından Basılan *Sözsüz Şarkılar*'ın Başlıkları

Album No.	Başlık İsmi		
Opus 19b	No. 1	Sweet Remembrance	Tatlı Anı
	No. 2	Regrets	Pişmanlıklar
	No. 3	Hunting-Song	Av Şarkısı
	No. 4	Confidence	Güven
	No. 5	Restlessness	Tez Canlılık
	No. 6	Venetian Boat-Song No. 1	Venedik Gondol Şarkısı No. 1
Opus 30	No. 1	Contemplation	Derin Düşünce
	No. 2	Unrest	Huzursuzluk
	No. 3	Consolation	Teselli
	No. 4	The Wanderer	Gezgin
	No. 5	The Brook	Dere
	No. 6	Venetian Boat-Song No. 2	Venedik Gondol Şarkısı No. 2
Opus 38	No. 1	The Evening Star	Akşam Yıldızı
	No. 2	Lost Happiness	Kayıp Mutluluk
	No. 3	The Poet's Harp	Şairin Arpı
	No. 4	Hope	Umut
	No. 5	Passion	Tutku
	No. 6	Duet	Düet
Opus 53	No. 1	On The Seashore	Deniz Kıyısında
	No. 2	The Fleecy Cloud	Parçalı Bulut
	No. 3	Agitation	Gerginlik
	No. 4	Sadness of Soul	Kederli Ruh
	No. 5	Folk-Song	Halk Şarkısı
	No. 6	The Flight	Uçuş
Opus 62	No. 1	May Breezes	Mayıs Meltemi
	No. 2	The Departure	Ayrılış
	No. 3	Funeral March	Cenaze Marşı
	No. 4	Morning Song	Sabah Şarkısı
	No. 5	Venetian Boat-Song No. 3	Venedik Gondol Şarkısı No. 3
	No. 6	Spring Song	Bahar Şarkısı

Tablo 3.1. (Devam)

Opus 67	No. 1	Meditation	Meditasyon
	No. 2	Lost Illusions	Kayıp İlüzyonlar
	No. 3	Song of the Pilgrim	Hacıların Şarkısı
	No. 4	Spinning Song	Çıkrık Şarkısı
	No. 5	The Shepherd's Complaint	Çobanın Şikayeti
	No. 6	Lullaby	Ninni
Opus 85	No. 1	Reverie	Hayal
	No. 2	The Adieu	Elveda
	No. 3	Delirium	Hezeyan
	No. 4	Elegy	Ağıt
	No. 5	The Return	Dönüş
	No. 6	Song of the Traveller	Gezginin Şarkısı
Opus 102	No. 1	Homeless	Evsiz
	No. 2	Retrospection	Geçmiş Anma
	No. 3	Tarantella	Tarantella
	No. 4	The Sighing Wind	İç Çeken Rüzgâr
	No. 5	The Joyous Peasant	Neşeli Çiftçi
	No. 6	Faith	İnanç

J. G. Droysen *Sözsüz Şarkılar*'a söz eklemeye ilgili 31 Aralık 1841 tarihinde Mendelssohn'a yazdığı mektupta şunları belirtmiştir: "Eğer başlığı olan bir *Lied* besteleyseydin ve ben onun için söz yazsaydım,..... [Ama] Bu haklı olarak *Lieder ohne Worte* için bir işe yaramazdı."¹¹⁷ Aynı konuda J. P. Lyser 1842 yılında *Allgemeine Wiener Musikzeitung*'da yer alan yazısında, Schumann'dan kendisine Mendelssohn'a ait bir *Sözsüz Şarkı*'nın ulaştığını ve bu orjinal elyazması *Sözsüz Şarkı*'ya şiir eklediğine değinmiştir. Fakat Lyser eklediği şiirle şarkıyı söylediğinde parçaya bir kasvet havası büründüğünü yazısında dile getirir. Bu sebeple *Lieder ohne Worte* (Sözsüz Şarkılar) nitelemesinin daha uygun olduğunu ve *lied*'lerin sözsüz olarak daha duygu ve anlam yüklü olduklarını, kendisindeki *Sözsüz Şarkı*'ya da söz eklemekten vazgeçtiğini yazısında aktarmıştır.¹¹⁸

¹¹⁷ Bkz. (42), TODD, 361. Dipnot 22.

¹¹⁸ A. g. m., 361. Dipnot 23.

Sözsüz Şarkılar'a metin ekleme girişimlerinde biri de Mendelssohn'un kendisine aittir. Mendelssohn 16 Ekim 1836 tarihinde bestelediği Fa diyez minör tonundaki *Sözsüz Şarkı* 1845 yılında op. 63 *mit Worten*'da no. 4 *Herbstlied* (Güz Şarkısı) başlığı ile Friedrich Kistner tarafından yayımlanmıştır (Şekil 3.9, Şekil 3.10). Mendelssohn bu *lied*'i Edward Buxton aracılığıyla 18 Temmuz 1844 tarihli mektup ile Kistner'e göndermiştir.¹¹⁹ Mendelssohn 1844 yılının Haziran ve Temmuz aylarında Londra'yı ziyaret etmiştir. Bu ziyareti esnasında Klingemann ile de birkaç görüşme yapmıştır. Muhtemelen Mendelssohn bu görüşmelerden birinde Klingemann'dan 16 Ekim 1836'da yazdığı Fa diyez minör *Sözsüz Şarkı*'ya, şiir düzenlemesini istemişti.¹²⁰ Mendelssohn'un Kistner'e gönderdiği *Herbstlied*, Klingemann'ın şiir eklediği şarkıdır.

Todd'a göre, bu savın en iyi kanıtı Krakow'da Jageillonska Kütüphanesi'ndeki *Mendelssohn Nachlaß*'ın (Mendelssohn'un Mirası) 39. ciltinde, op. 63 no. 4'in orjinal el yazmasında görülür (Şekil 3.11). Bu el yazması Kistner'e basım için gönderilen *lied*'den farklı bir metin içerir. Orjinal notada partisyonun el yazısı Mendelssohn'a aittir. Birinci soprano partisinin ilk birkaç satırında, güçlükle okunan ikinci bir el yazısı bulunmaktadır. Sözleri yazanın başka biri olması ihtimaliyle beraber, Todd'a göre sözleri Klingemann yazmıştır. Bu metnin üzerindeki düzeltmeler, metnin tam anlamıyla tamamlanmadığını işaret eder.¹²¹ Todd'un belirttiğine göre sözlerin sekiz dizelik birinci kıtası, 'ababccdd' uyak yapısındadır. Bu kıtanın yazım sürecinde, şiir son halini almadan önce Klingemann yedinci ve sekizinci dizedeki 'Ach' nidasını, 'Bald' kelimesi ile değiştirerek uyağı bozmuştur. Todd bu değişikliğin ilkbahar ve yaz mevsiminin geçip, sonbahar ve kış mevsimine girişteki his yoğunluğunu ve hüznü şiddetlendirmek için yapıldığını düşünmektedir.¹²² Elyazmasında yer alan sözler:

¹¹⁹ A. g. m., 362. Dipnot 26.

¹²⁰ A. g. m., 362.

¹²¹ A. g. m., 363.

¹²² A. g. m., 363.

“Ach, wie so schnell bist du
entschwunden,
Sonne des Lenzes lieblichste Zeit!
Ach, die Erinn’rung aller Freudestunden
gleichet so sehr dem bittersten Leid.
Bald sind die letzten Blätter verflogen,
Bald ist der letzte Vogel gezogen,
Bald ist das letzte Grün dahin!
Alle sie wollen heimwärts ziehn.”¹²³

Ah! Nasıl da çabuk kayboldun,
İlkbahar güneşi, en güzel zaman!
Ah! Bütün eğlenceli saatlerimizin anıları,
Aynalar en acı verici gamlar.
Daha yeni son yapraklar kayboldu,
Daha yeni son kuş uçup gitti,
Daha yeni yeşilin son izleri kayboldu!
Bütün hepsi evine gitmeyi arzuluyor.

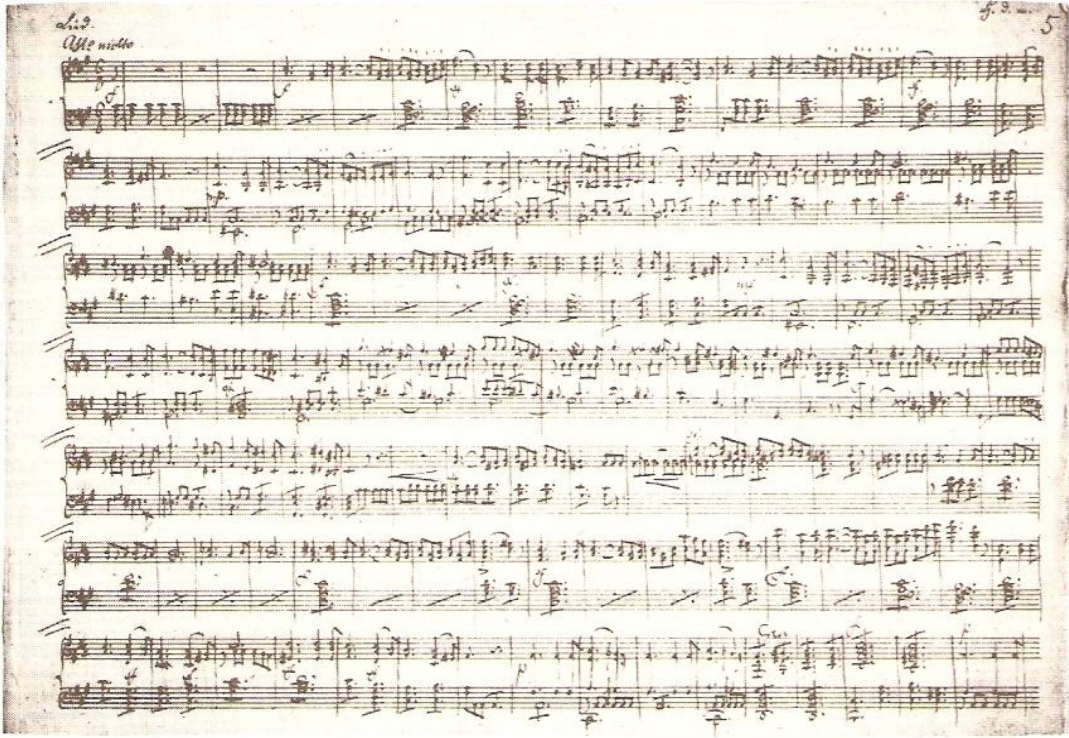


Abb. 5: »Lied« in fis-Moll. Band M 18, S. 5. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin/DDR.

Şekil 3.9. 16 Ekim 1836 Tarihinde Bestelene Fa Diyez Minör Tonundaki *Sözsüz Şarkı*'nın Elyazması¹²⁴

¹²³ A. g. m., 363.

¹²⁴ Bkz. (78), JOST, 128.

Allegro agitato.

Ach, wie so bald—ver-hal-let der Rei-gen, wan-delt sich

Allegro agitato. Ach, wie so bald—ver-hal-let der Rei-gen, wan-delt sich

Früh-ling in Win-ter-zeit! Ach, wie so bald—in trau-ren-des Schwei-gen

Früh-ling in Win-ter-zeit! Ach, wie so bald—in trau-ren-des Schwei-gen

wan-delt sich al-le die Fröh-lich-keit! Bald sind die letz-ten Klän-ge ver-

wan-delt sich al-le die Fröh-lich-keit!

flo-gen! Bald ist das letz-te

Bald sind die letz-ten Sän-ger ge-zo-gen! Bald!

Grün da-hint! *cresc.* Al-le sie wol-len heim-wärts zieh'n,

cresc. Al-le sie wol-len heim-wärts zieh'n,

cresc.

Şekil 3.10. Opus 63 no. 4 *Herbstlied*'in (Güz Şarkısı) Giriş Bölümü¹²⁵

¹²⁵ A. g. m., 366. Alıntı.

Handwritten musical score for "Herbstlied," Op. 63 No. 4. The score is written on ten staves, with the top two staves for the vocal line and the remaining eight for piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro agitato". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "f". There are also some handwritten annotations in the left margin, including "Op. 63 No. 4" and "Soll".

Plate 1. "Herbstlied," Op. 63 No. 4 (Biblioteka Jagiellońska, Kraków, MS 39, page 6). Printed by permission of Biblioteka Jagiellońska.

Şekil 3.11. Opus 63 no. 4'ün Elyazması¹²⁶

¹²⁶ A. g. m., 364. Almti.

Elyazmasındaki sözlere nazaran Klingemann'ın versiyonunda birinci kıtada bazı değişiklikler olduğu görülür. Bu değişiklikler 1, 5, 6 ve 7. dizelerde gözlemlenir. Söz değişikliklerinden dolayı müzikte de değişiklikler bulunmaktadır (24. ölçü). Klingemann'ın op. 63 no. 4 *Herbstlied*, için düzenlediği birinci kıta şöyledir:

“Ach, wie so bald verhallet der Reigen, Wandelt sich Frühling in Winterzeit! Ach, wie so bald in trauerndes Schweigen Wandelt sich alle die Fröhlichkeit! Bald sind die letzten Klänge verflogen, Bald sind die letzten Sänger gezogen! Bald ist das letzte Grün dahin! Alle sie wollen heimwärts ziehn.” ¹²⁷	Ah! Nasıl da çabuk kaybolur dairesel dans, İlkbahar kışa dönünce! Ah! Nasıl da çabuk bütün o cümbüş, hüznü sessizliğe döner! Daha yeni son yapraklar kayboldu, Daha yeni son şarkıcı çıktı, Daha yeni yeşilin son izleri kayboldu! Bütün hepsi evine gitmeyi arzuluyor.
---	--

Elyazmasındaki ikinci kıtanın ilk dört dizesi, birinci kıtanın ilk dört dizesi ile aynıdır. Geri kalan kısmı ‘ddefe’ uyağında beş yeni satır ve ilk iki satırın tekrarıyla oluşur. Op. 63 no. 4 *Herbstlied*'in elyazmasında ikinci kıtanın sözleri:

“Ach, wie so schnell bist du entschwunden, Sonne des Lenzes lieblich[st]e Zeit Ach, die Erinn'ung aller Freudestunden gleichet so sehr dem bittersten Leid. Könnte ich auch zur Heimath flichen Könnt' ich mit jenen Vögeln ziehn Kehrte die Ruhe da mir zurück? wurde da heitrer der nasse Blick? Nein, mit dem Lenze schied auch mein Glück. Ach, wie so schnell bist du verschwunden! Sonne des Lenzes lieblichste Zeit.” ¹²⁸	Ah! Nasıl da çabuk kayboldun, İlkbahar güneşi, güzel zaman! Ah! Bütün eğlenceli saatlerimizin anıları, Aynalar en acı verici gamlar. Eve doğru kaçabilir miyim? Bu kuşla birlikte uçup gidebilir miyim? Orada huzur bana geri dönecek miydi? Orada gözü yaşlı bakış daha neşeli olacak mıydı? Hayır, baharın gidişiyle bütün iyi anılarım geride kaldı. Ah! Nasıl da çabuk kayboldun, İlkbahar güneşi, en güzel zaman.
---	--

Klingemann kendi versiyonunda ikinci kıtayı, birinci kıtaya uyumlu olarak sekiz dize halinde oluşturmuştur. İlk dört dizeyi tekrar etmek yerine değişiklik yapıp, birinci kıtadaki son beş dizeyi, dört dize olarak tasarlamıştır. Todd'a göre bu dört

¹²⁷ Bkz. (42), TODD, 363. Alıntı.

¹²⁸ A. g. m., 365, 367. Alıntı.

dizenin son iki dizesinde dönüşlü dans yapısına uygun olması için ilk iki dize kullanılmıştır.¹²⁹ Klingemann'ın op. 63 no. 4 *Herbstlied* için düzenlediği ikinci kıtanın sözleri:

“Ach, wie so bald verhallet der Reigen,
Wandelt sich Lust in sehnedes Leid!
Wart ihr ein Traum, ihr Liebesgedanken,
Süss, wie der Lenz, und schnell verweht?
Eines, nur eines will nimmer wanken,
Es ist das Sehnen, das nimmer vergeht.
Ach, wie so bald verhallet der Reigen,
Wandelt sich alle die Fröhlichkeit!”¹³⁰

Ah! Ne çabuk kaybolur dairesel dans,
Cümbüş gama dönüşür!
Aşka dair düşüncelerin, bahar gibi tatlı
hayallerin çabucak geçti mi?
Tek bir şey var ki asla ikilemde kalmayan
Bu da özlemdir asla azalmayan.
Ah, Ne çabuk kaybolur dairesel dans,
Bütün cümbüş ne çabuk değişti!

Mendelssohn'un, *Sözsüz Şarkılar*'a metin eklemesi pek görülen bir durum değildir. Bunu bizzat kendisinin uyguladığını gösteren tek kanıt da op. 63 no. 4 *Herbstlied*'dir. Todd'un aktardığına göre şiir eklenmiş elyazması örnekler M. Deneke Mendelssohn'un, Oxford'daki Bodleian Kütüphanesi'ndeki koleksiyonunda bulunmaktadır. Bu kolleksiyondaki şiirler anonimdir ve bir örnek 27. ciltte bulunur. *Green Books* adlı bu ciltte Mendelssohn'un hayranları ve arkadaşları tarafından gönderilen şiirler bulunmaktadır. Cildin 67. bölümünde *Drei Lieder von Mendelssohn-Bartholdy* başlıklı, şiiri ve elyazması notayı kimin yazdığı belli olmayan, op. 19b no. 1, 4 ve 6'nın elyazması notaları bulunmaktadır. Bu elyazmalarına başlık ve söz eklenmiştir.¹³¹ Op. 19b no. 1 *Trost (Teselli)*, op. 19b no. 4 *Ermuthigung* (Yürekendirme) başlığını taşır. Gerçi op. 19b no. 6'nın *Venetianisches Gondellied* (Venedik Gondol Şarkısı) başlığı zaten basımda kullanılmıştır. Todd'a göre bu *Sözsüz Şarkılar* op. 19b yayımlandıktan sonra, söz eklenmiş olarak 1832 ile 1844 yılları arasında Mendelssohn'a gönderilmiş olabilir (Şekil 3.12, Şekil 3.13, Şekil 3.14).

¹²⁹ A. g. m., 367.

¹³⁰ A. g. m., 367.

¹³¹ A. g. m., 368

Trost
Andante con moto

Der Blick so süß und see-len-voll aus dei-nem Äug-lein
blau-en an dem die Per-len - thrän-e quell, muß ich, muß ich, muß
ich noch im-mer im-mer schau-en der Blick so see-len - voll! Der

“Der Blick so süß und seelenvoll
aus deinem Äuglein blauen,
an dem die Perlenthräne quell
muß ich noch immer schauen,
der Blick so seelenvoll.”¹³²

Hoş ve duygulu bakış,
Gözlerimi alamamam gereken
İnci gibi gözyaşının aktığı
Küçük mavi gözlerinden gelen
Hoş ve duygulu bakış.

Şekil 3.12. Opus 19b no. 1’in Başlık ve Söz Eklenmiş Halinden Kesit¹³³

Andante sostenuto

Rings öd die Flut! Mor-ga-na wun-der-
sa-me Fei zeig dei-ne Zau-be-rei! mit des ge-walt-gen Sta-besWink, dein
Wun-der-schloß-lein bau-e flink das auf den Wel-len ruht!

“Rings öd die Flut!
Morgana wundersame Fei
zeig deine Zauberei!
mit des gewaltgen Stabes Wink
dein Wunderschloßlein baue flink
das auf den Wellen ruht.”

Her yer boş feyezana!
Morgana, harika ruh,
Sihirini ortaya çıkar!
Nimbly'nin gücünün dalgası ile
Harika bir kale yarat,
Dalgaların dinlenebileceği.

Şekil 3.13. Opus 19b no. 6 *Venetianisches Gondellied*'in
Sözlü Kopyasından Kesit ve Sözleri¹³⁴

¹³² A. g. m., 368. Alıntı.

¹³³ A. g. m., 369. Alıntı. Todd, örneği M. Deneke Mendelssohn'un Bodlein'deki koleksiyonundan (GB XXVII No. 67) almıştır.

¹³⁴ A. g. m., 369. Alıntı. Todd, örneği M. Deneke Mendelssohn'un Bodlein'deki koleksiyonundan (GB XXVII No. 67) almıştır.

Ermuthigung
Moderato

Ob ich das Schwert das schrecken-de nicht schwin-ge ob ich fern-
ab dem blut-gen Feld nach Eh-ren nicht und Flit-ter-krän-zen
rin-ge so bin ich doch ein mut-ger Held

“Ob ich das Schwert, das schreckende nicht
schwinge,
ob ich fernab dem blutgen Feld,
nach Ehren nicht und Flitterkränzen ringe,
so bin ich doch ein mutger Held.”

Berbat kılıcı savurmasam da,
Kanlı alanlardan çok uzakta olsam da,
Pırl pırl zafer çelenkleri için ya da
Onur için çabalamam,
Ben hâlâ yürekli kahramanım.

Şekil 3.14. Opus 19b no. 4’ün Başlık ve Söz Eklenmiş Halinden Kesit¹³⁵

Todd, M. Deneke Mendelssohn’un koleksiyonunda, Mendelssohn’un kızı Marie Benecke’nin (1839-1897) koleksiyonundan dahil edilen, sonradan üzerine söz yazılmış dört tane daha *Sözsüz Şarkı*’dan bahseder. Bunlar *Drei Lieder von M. Bartholdi* başlığı altında op. 30. no. 1, 3, 5 ve 6’dır. Op. 30 no. 1 *Des Mädchens Klag* başlığını taşır. Mendelssohn, Klingemann’a 17 Ocak 1835 tarihli bir mektup gönderir. Bu mektupta bir *Sözsüz Şarkı* için başlık kullanıp kullanmamak konusunda endişeli olduğunu belirtir. Bu *Sözsüz Şarkı* op. 30 no. 1’dir.¹³⁶ Op. 30 no. 3’a *Frühlingsmut*, no. 5’e *Lenzgenuß* başlığı atılmıştır.¹³⁷ Op. 30 no. 5’e eklenen sözler:

¹³⁵ A. g. m., 369. Alıntı. Todd, örneği M. Deneke Mendelssohn’un Bodlein’deki koleksiyonundan (GB XXVII No. 67) almıştır.

¹³⁶ A. g. m., 359.

¹³⁷ A. g. m., 371.

“Horch! der Maienglöckchen Klang!
Elfen ihre Feste kunden!
Schnell nach des Waldes Gründen,
schon begonnen der Gesang.
Käfferlein und Schmetterling
ragen schon die Schillerflügel
Nachtigallen an dem Hügel
flöten Reigen zu dem Ring
aus dem ungemessnen Raum
scheint mein Herz dich zu beschränken
in die Blume dich zu senken
mit zu träumen Elfentraum.”¹³⁸

Dinle! Vadideki zambakların sesi
Elfler, eğlencelerinizi duyurun
Ormandaki âleme neşeyle.
Şarkı başladı bile.
Böcekler ve kelebekler
Renk cümbüşünü başlattı
Tepelerdeki flüt gibi bülbüller
Ahenk içindeki kuş sesleri
Uçsuz bucaksız diyarlardan
Kalbim seni hapsetmiş görünüyor
Çiçeklerin arasına gömülmeye ve
Elflerin rüyasını hayal etmeye.

Lenzgenuß

Horch! der Mai - en - glöck - chen Klang! El - fen ih - re Fes - te

Il Basso sempre piano e leggerissimo

p

kun - den! Schnell nach des Wal - des Grün - den, schon be - gon - nen der Ge -

sfz *p*

sang! be - gon - nen der Ge - sang!

pp

Şekil 3.15. Opus 30 no. 5'in Başlık ve Söz Eklemiş Halinden Kesit¹³⁹

¹³⁸ A. g. m., 371.

¹³⁹ A. g. m., 370.

Op. 30 no. 6'nın (Şekil 3.16) elyazmasındaki *Venetianisches Gondellied*'e eklenen sözler;

He loh!
Auf weitem Meer am Muschelrief
der Klagenschwall ist klar und tief
der Fischer schweift dort auf de Flut
wann schlummert rings das Ufer ruht
Die Flut umspühlt
ein Frauenbild vom Zauberschalf umhüllt
vom Zauberschlummer wach auf mein Kind
Dein Schiffer harrt so brav gesinnt
Die Welle weint, wach auf mein Kind!

He loh!
Engin denizde, deniz kabuklarının çağrısıyla
Coşkun matem temiz ve derin,
Balıkçı selin içinde başıboş dolaşır.
Bütün sahil sessizce pineklerken
Su çevreyi yıkar.
Kadınısı görüntü sihirli bir uykuda.
Uyan çocuğum sihirli uykudan.
Kayıkçın cesurca temkinle bekler.
Yas tutan dalgalar uyandı çocuğum!

Şiir muhtemelen gondolcu ile bir kadının buluşması ile ilgilidir. Bu açıdan bu şiir, Mendelssohn'un sözlü bir *gondellied* olan op. 57 no. 5'de kullandığı Thomas Moore'un *Venetian Air* metnine benzer. Mendelssohn'un op. 57 no. 5 *Venetianisches Gondellied*'i (Şekil 3.17, Şekil 3.18, Şekil 3.19) 1843'de yayımlanmıştır ve şu sözleri içerir:

Wenn durch die Piazzetta
die Abendluft weht,
dann weißt du, Ninetta,
wer wartend hier steht,
Du weißt, wer trotz Schleier
und Maske dich kennt,
Du weißt, wie die Sehnsucht
im Herzen mir brennt.
Ein Schifferlied trag' ich
zur selbigen Zeit,
und zitternd dir sag'ich:
das Boot ist bereit.
O komm jetzt, wo Lunen
noch Wolken umzich'n,
laß durch die Lagunen,
geliebte, uns flieh'n.¹⁴⁰

Pazar alanında akşam esintileri
başlayınca, bilirsin Ninetta, seni burada
bekleyen kimdir, bilirsin örtü ve
maskeye rağmen seni kim tanır, bilirsin,
özleminin kalbimi nasıl kavurduğunu.

Bir gemici elbisesi üstümde o zaman,
Titreyerek sana şöyle derim:
Tekne hazır, tekne hazır.
Ah! Gel şimdi, Ay bulutların
arkasındayken, gel haydi, gel haydi!
Gölcüklerden geçerek kaçalım
sevgilim!¹⁴¹

¹⁴⁰ A. g. m., 372.

¹⁴¹ Gül SABAR, *Liedler ve Ozanlar*, 246.

Allegretto tranquillo. He - loh!

Auf wei - tern Meer am Mu - schel - rief der Kla - gen -

schwall ist klar und tief der Fisch - er schweift dort auf - der

Flut - wann schlum - mert rings das U - fer ruht. Die Flut um -

spühlt ein Frau - en - bild vom Zau - ber - schlaf um - hüllt!

vom Zau - ber - schlum - mer wach

Şekil 3.16. Opus 30 no. 6 'Venetianisches Gondellied' in Söz Eklenmiş Hali¹⁴²¹⁴² Bkz. (42), TODD, 374-375. Alıntı.

auf mein Kind vom Zau - ber - schlum - mer wach auf,

wach auf mein Kind! dein Schif - fer harrt

so brav ge - sinnt, die Wel - le weint wach auf mein

Kind!

Şekil 3.16. (Devam)

N. Mus. ms. 101

Handwritten: Trauerstück Gondland.

Allegretto non troppo

Handwritten lyrics:
 Kannst du die Pinguinella die Abenstüpf wach, dann
 wachst du, Ki-malla, nur was-land für schlaf! Du wachst wie hoch Affen in dein Malen der
 Länd, die wachst wie die Affen in Affen wir braun... wie die Affen in Affen wir
 braun. *Cresc.* f du Affen klug lang' of zur selbigen Zeit, und jillend die
 Affen! Sabod ist braun! Sabod ist braun!... O kann jiffen Liana auf'

Şekil 3.17. Opus 57 no. 5'in Elyazması¹⁴³¹⁴³ Eckart KLEBMANN, *Die Mendelssohns: Bilder aus einer deutschen Familie*, 177.

Allegretto non troppo

Wenn durch— die Piazz - zetta die

pp

A - bend - luft weht, — dann weisst — du Ni - net - ta, wer war - tend hier steht, — du

Şekil 3.18. Opus 57 no. 5'in Girişinden Kesit¹⁴⁴

pp 60

Wenn durch— die Piazz - zetta die A - bend - luft weht, — dann weisst — du Ni - net - ta,

65 70

wer war - tend hier steht.

Şekil 3.19. Opus 57 no. 5'in Final Kesiti¹⁴⁵

¹⁴⁴ Bkz. (42), TODD, 373. Alıntı.

¹⁴⁵ A. g. m., 376. Alıntı.

3.4. *Sözsüz Şarkılar*'ın 19. Yüzyıl İngiltere Ev Müziği Repertuvarındaki Yeri

19. yüzyılın ilk yarısında noktürnler ve sözsüz şarkılar piyano müziğine katkısı olduğu düşünülen küçük formlu eserlerdi. İngiliz besteci John Field'in noktürnleri bu anlamda önemli bir başlangıç adımıydı. Hatta Field'in bir noktürnü Schirmer'in baskısında *Song without Words* başlığını taşımaktadır.¹⁴⁶ Temperley'e göre Mendelssohn sözsüz şarkı bestelemeye başladığında bu tarz, İngiltere'de Field'in noktürnlerinde ve Cramer'in küçük formlu parçalarında kendini zaten göstermektedir.¹⁴⁷ Phillips'e göre ise solo piyano eserleri bu dönemde İngiltere ev müziğinde yaygınlaşmıştır. Phillips bu durumun *Sözsüz Şarkılar*'a olan ilgiyi arttırdığını düşünmektedir.¹⁴⁸

19. yüzyılın ilk yarısında İngiltere'de ekonomik ve sosyal yapının değişmesi, müzikal gelişmeleri doğrudan etkilemiştir. Ekonomik ve sosyal gelişmeler doğrultusunda orta sınıf yeniden şekillenmiş, piyano yaygınlaşmış ve müzik yayıncılığında artış gerçekleşmiştir. Her eve giren piyano sayesinde İngiltere'de ev müziği etkinliklerinde artış yaşanmış, toplumda amatör piyanistlerin sayısı çoğalmıştır. Bu sayede özel müzik eğitimi ve ev müziğinde amatör piyanistlere yönelik repertuar ihtiyacı gündeme gelmiştir. Bu ihtiyacı küçük formlu solo piyano eserleri ve vokal yapıtlar karşılamıştır. Temperley, ev müziği repertuarıyla ilgili *Ballroom and Drawing-Room Music* (Music, 109-134) adlı makalesinde şu tespitte bulunmuştur:

¹⁴⁶ Gustav Schirmer'in 1902 yılı basımında bu noktürn 15 numara, Carl Friedrich Peters'in baskısında 13 numara olarak yayımlanmıştır. (Allan J. WAGANHEIM, **John Field And The Nocturne**, 112.)

¹⁴⁷ Nicholas TEMPERLEY, "Mendelssohn's Influence on English Music", 227.

¹⁴⁸ Bkz. (29), PHILLIPS, ii.

“Kraliçe Viktorya döneminde ev odalarında amatörlerin çaldığı solo piyano parçası muhtemelen potpori, fantezi ya da opera aryları ile popüler şarkılardan oluşan rondo; *ballad*, opera aryları veya enstrümantal melodi gibi iyi bilinen varyasyonlar; dans ya da bir takım dans parçaları; noktürn, romans, sözsüz şarkılar veya kapriçyo gibi bir parçaydı. Sonatlar nadir olarak çalınırdı...Ve muhtemelen de bunların hepsinin bestecileri yabancıydı.”¹⁴⁹

19. yüzyılda endüstriyel alandaki gelişmeler piyanonun teknik gelişimini önemli bir noktaya ulaştırmış, üretim miktarını arttırmıştır. Halkın alım gücünün artması piyanonun birçok eve girmesine imkân sağlamıştır. Bu sayede piyano 19. yüzyılın ilk yarısında İngiltere’de üst ve orta sınıfın eğlence ve boş vakit geçirme aracı olmuştur. Bu enstrümanın başında yabancı erkek piyanistler dışında sadece kadınlar görülmüştür. Bunun en önemli sebebi toplumun müziğe ve enstrüman icracılığına olan bakış açısıdır. Bu bakış açısı İngiliz toplumunda sanayi devriminin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’de yaşanan ekonomik ve politik gelişmeler, toplumda endüstriyel ve politik alandaki başarıyı ön plana çıkarmıştır. Çabalarını ve zamanını sanayi ve politika alanında değerlendirmeyi tercih eden halk, zamanı kullanırken ‘vakit nakittir’ ve “zaman para, para güçtür”¹⁵⁰ düşüncesiyle hareket etmiştir. Erkekler iş hayatına yönelmiş, müzikle uğraşmayı zaman israfı olarak değerlendirmişlerdir. İş hayatında yeri olmayan kadınların ve genç kızların müziğe ayıracak yeterince vakitleri olmuştur.

¹⁴⁹ “The amateur piano solo in a Victorian drawing room was likely to be a medley, fantasia, or rondo based on popular songs, mainly operatic; a set of variations on well-known tune which might be in origin a ballad, operatic aria, or instrumental melody; a dance or set of dances; or, perhaps, a ‘piece’ of some kind, such as a nocturne, romance, song without words, or caprice. Sonatas were sometimes played...And in all probability the composer would be foreign.” Laura VORACHEK, **Instruments of Desire: Women’s Domestic Music-Making In Victorian Literature And Culture**, 48.

¹⁵⁰ Richard LEPPERT, **Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England**, 199.

İngiltere’de 18. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen sanayi devrimi sonucu tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sağlanmıştır. Bu değişim çeşitli meslek gruplarının oluşmasına, bu gruplardan bazılarının zenginleşmesine ve toplum tabakalaşmasının yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Gerçekleşen yeni oluşumda mühendis, muhasebeci ve idare müdürü gibi meslek sahipleri orta sınıfa dahil olmuştur. Alım gücü artan orta sınıfın yanında, üst sınıfa mensup kadınların piyanoyla ilgilenmeleri özel müzik eğitimi yaygınlaştırmıştır. Bu müzik eğitimi yabancı müzisyenler tarafından verilmiştir. Bunun en önemli sebebi genellikle erkeklerin müziğe yönelmemesi ve kadınların piyano çalma seviyesindeki yetersizlikleridir.

Kadınların ve genç kızların sadece aile ve salon toplantılarında çalmalarına müsaade edilmiş, evli kadınların halk önünde konserlerde çalması kocasına başkaldırı olarak değerlendirilmiştir. Genç kızların salon toplantılarında kendilerini göstermesi, hatırı sayılır bir koca bulmalarına da yol açabilmektedir.

İngiltere’de piyano çalan kadınların virtüöz seviyesine ulaşana kadar çalışması saygıyla karşılanan bir durum değildi. Yetişkin kızlar için orta seviyede, şarkılara eşlik etmeye yetecek kadar piyano çalmaları yeterliydi. Evli kadınlar zamanlarını piyano yerine, ev işine ve çocuklarının bakımına harcaması tabii ki daha öncelikliydi. Bu sebeplerle kadınların ve genç kızların piyano çalma seviyeleri amatörlükten öte geçmemiştir. Buna paralel olarak Mendelssohn’un yayımcısına gönderdiği mektupta *Sözsüz Şarkılar*’ın “amatör” piyanistlere yönelik olduğunu¹⁵¹ dile getirmesi, bestecinin kadın piyanistleri ima etmesi olarak değerlendirilebilir.

Laura Vorachek’in 1780 ile 1898 yılları arasında basılan piyano eğitim yayınları üzerinde yaptığı incelemede yayınların birçoğunun kadınlar için yazıldığı görülmektedir (Tablo 3.2). Vorachek’e göre parça eşlikleri eğitimcilerin çalacağı seviyededir. 1830’lu yıllardan sonra piyano eğitim albümleri kadınlar tarafından da yazılmaya başlamıştır. İngiltere’de 1795-1855 yılları arasında ev müziği için beste

¹⁵¹ Karl KLINDWORTH, “Mendelssohn’s *Songs without Words*”, 720.

yapan kişiler arasında J. B. Cramer (1796), Muzio Clementi (1801), J. N. Hummel (1828), Friedrich Kalkbrenner (1838), F. J. Fetis ve Ignaz Mocheles (1840), Franz Hunten (1850) ve Louis Plaidy (1852) vardı.

Tablo 3.2. 18-19. Yüzyılda Yayımlanan Bazı Piyano Metodlarının Başlıkları¹⁵²

Carl Czerny, <i>Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte from the earliest rudiments to the highest state of cultivation: written as an appendix to every school for that instrument.</i> (1837) 2. Ed. Londra: R. Cocks, 1842.
Fanny Davies, "On the Technique of the Pianoforte: A Practical Talk to Earnest Students" <i>The Girl's Own Paper</i> 12 (Ekim 1890): 52-3.
"Desultory Remarks on the Study and Practice of Music, Addressed to a Young Lady..." <i>European Magazine</i> . 30 (1796): 114-5,179-81,270-3.
F. G. Edwards, "How to Master the Pianoforte" <i>The Young Woman</i> 1 (Mart 1893): 188-90.
Louis Ehlert, <i>Letters on Music to a Lady</i> . Çev. Fanny Raymond Ritter. Londra: William Reeves, 1877.
E. Van Hilmann, <i>To Mamas and Nursery Governesses: The A.B.C of the piano-forte, being a little instruction book for children of a tender age</i> . Londra: Robert Cocks, 1852.
<i>How to Play the Pianoforte by Lady Benedict. Arabella Goddard (and others)</i> . Londra, 1884.
Jean Jousse, <i>Jousse's Instructions for the Piano forte, containing the Rudiments of Music. Preliminary Lessons for Beginners and a Selection of Popular Melodies</i> . Londra: Brewer, 1857.
T. Latour, <i>Ladies' Thorough Bass. Containing Explanations of the intervals, the keys, and their modes</i> . Londra: F.T. Latour, 1828.
<i>Lillie's first music book (with pictures). An elementary piano-forte instructor for children by a lady</i> . Londra: Boosey & Co., 1871.
<i>Lillie's second music book containing instruction and exercises for playing the pianoforte for the use of more advanced pupils</i> . Londra: Boosey & Co., 1880.
<i>Mrs. G.A. Goddard's system of instruction for the piano-forte</i> . Londra, 1835?
Louis Plaidy, <i>New Technical Studies for the Piano-forte. Translated from the latest corrected and improved German edition.</i> (1852) Boston: O. Ditson, 1873.
Edward F. A. Rimbaut, <i>Child's First Instrument Book for Piano-forte</i> . Londra: Coventry & Hollier, 1839.
William Steetz, <i>A Treatise on the Elements of Music in a Series of Letters to a Lady</i> . Tiverton: Smith, 1812.
Augustus H. Wehrhan, <i>The Young Pianist's First Book: being a series of methodically arranged lessons on the piano, intended for the use of young children, and an introduction to the existing musical instruction books. Composed and Dedicated to the Mothers of England</i> . Londra: Novello, 1854.

¹⁵² Bkz. (149), VORACHEK, 304-307.

Mendelssohn İngiltere'ye yaptığı ziyaretlerde yardım konserlerinde piyanodaki hünerini gösterme imkânı bulmuş, bu konserlerde *Sözsüz Şarkılar*'ın pek çoğunu çalmıştır. Büyük konser salonları dışında genelde ev ya da malikânelerde düzenlenen yardım konserleri 1820'lerde yaygınlaşmıştır. Bu konserler müzik çevrelerince üne kavuşan bir ya da iki müzisyen tarafından sahnelenir, konser programlarında operaların bölümleri, halk şarkılarının düzenlemeleri, opera veya konçerto uvertürleri, bilindik opera melodilerinin varyasyonları veya fantezileri, *part-song* ve *glee* türleri çalınırdı. Müzisyen ve sponsorların kendi kazançları için düzenledikleri yardım konserleri, konserler arasında en yaygın olanıydı. Londra'da 1826-27 sezonundaki 125 konserin 63'ü, 1845-46 sezonundaki 391 konserin 173'ü yardım konseridir. Bunların bazıları konser turnesi olarak gerçekleşmiştir.¹⁵³

Yardım konserlerinin yanı sıra İngiltere ev müziğinde vokal müziğin önemli bir yeri vardır. Temperley, Huddersfield'den bir kişinin 1830'larda evdeki vokal müzikle ilgili olarak "işçilerin bir evde toplanıp keman, flüt, pikolo ve bas eşliğinde *glee*, *hymn* ve şarkılar" söylediğine dair anısını aktarır. Temperley'in ev müziği ile ilgili verdiği diğer bir örnek 1851 yılında Northants'da Rushton bölgesindedir. Burada "Pazar akşamları her *cottage*'den enstrüman ya da vokal müzik melodileri" yükseldiği ve "şarkı söyleme adına 20 mil¹⁵⁴ ya da daha uzun mesafeyi yürüyerek kat edecek müptela kişilerin" olduğu bilgisi yer alır.¹⁵⁵ İngiltere'de vokal müziğin yaygınlaşmasının sebepleri arasında koro festivallerinin 19. yüzyılın ilk yıllarında hızlı bir şekilde yaygınlaşması yer alır.

Şato ve malikâne gibi yerlerde verilen partilerde İtalyan opera aryaları söylenir, bu etkinliklerde profesyonel müzisyenlere İtalyan vokalistler eşlik ederdi. Kraliçe Viktorya da bu partileri veren kişiler arasındaydı. *Glee*, *catch*, *part-song*, *ballad* ve *song* ev akşamlarında yerini alan vokal türlerdendi. *Song* daha çok Alman *lied*'inden etkilenirken, *ballad* İngilizlere özgüydü. Bishop, Horn, Walmisley, Hullah, Loder ve Macfarren *ballad* türüne katkıda bulunan bestecilerdir.

¹⁵³ William WEBER, *Music and The Middle Class*, 159.

¹⁵⁴ 32 km.

¹⁵⁵ Nicholas TEMPERLEY, "Domestic Music in England 1800-1860", 43.

Glee ‘eğlence, müzik’ anlamına gelen, Anglo-Sakson *gliw* ya da *gléo* sözcüğünden türemiştir. Madrigalden gelişen *glee*, eşliksiz, en az üç sesli, küçük formlu yapıttır (Şekil 3.20 ve Şekil 3.21). Bu tarzın en iyi örnekleri 1750-1825 yılları arasında verilmiştir. Solo erkek sesi partisi de içeren *glee* eğlenceli ve neşeli müzikle bağdaştırılmıştır. İngiliz Samuel Webbe, Thomas Attwood, Jonathan Battishill, Benjamin Cooke, Lord Mornington, Stephen Paxton, Reginald Spofferti Samuel Stevens, John Wall Callcott ve William Horsley gibi besteciler *glee* türünün

The image shows a musical score for a glee titled "A Glee." The score is in 4/4 time and features three vocal parts: Canto 1mo (Soprano), Canto 2do (Alto), and Basso (Bass). The lyrics are: "Right Shrewsbury Cakes they are so fine they're fit to eat a-lone or with Wine Twelve a Penny by Four is too many; Gentle-men will ye please to buy any. Gentle-men will ye please to buy any." The score includes dynamic markings such as "Larghetto", "Forte", and "Piano".

Şekil 3.20. Dr. Hayes'in Bestelediği *Right Shrewsbury Cakes* Adlı *Glee*

G R E A T A P O L L O .
P R I Z E G L E E F O R F O U R V O I C E S .

Larghetto. Webbe.

Great A - pol - lo great A - pol - lo
Great A - pol - lo great A - pol - lo
Great A - pol - lo great A - pol - lo strike
Great A - pol - lo great A - pol - lo.
- - - strike the lyre, strike the lyre, strike the lyre,
strike strike the lyre, strike strike the lyre, Fill the
strike the lyre, great A - pol - lo strike the lyre, strike the lyre,
strike the lyre, great A - pol - lo strike the lyre, fill the raptur'd soul with fire,

Şekil 3.21. Samuel Webbe'nin Bestelediği *Great Apollo* Adlı *Glee*'den Kesit

öne çıkan bestecileridir.¹⁵⁶ Bu eğlence anlayışına hizmet eden ve şarkı söylemek için oluşturulan birçok özel kulüp kurulmuştur. Bu kulüplerden *glee* ve *catch* kulüpleri müzikalitenin yüksek olduğu sosyal enstitülerdi. 1761'de *The Noblemen and Gentlemen's Catch Club*, 1787'de *The Glee Club* kurulmuştur. Bu kulüplerin dışında Londra ve tüm İngiltere'de madrigal toplulukları da kurulmuştu. Koro müziği alanında kurulan en eski müzik topluluğu, 1741'de kurulan *Madrigal Society*'dir.

Kulüplerin yanı sıra işçi sınıfının evlerinde, *glee* ya da madrigaller akşam eğlencelerinde yer alırdı. Vokal müziğin yer aldığı her konserde de madrigal ve *glee*'ye yer verilir, 16 ve 17. yüzyıla ait İngiliz ve İtalyan madrigalleri seçilirdi. Madrigal besteleyen İngiliz besteciler arasında Pearsalli, Bennet, Wilbye, Morley, Weelkes, Ward ve Marenzio yer alır.

Catch üç ya da daha çok ses için yazılan eşliksiz vokal parçadır (Şekil 3.22). Her bir vokalist, parça bittiğinde dönüşümlü olarak bir diğer partiyi tekrar eder. Üç partili *catch*'de 1. vokalist ikinci tekrarda ikinci, üçüncü tekrarda üçüncü partiyi

¹⁵⁶ Ernest WALKER, *A History of Music in England*, 269.

söylerken diğer vokalistler de değişimli olarak birbirini takip eder. *Catch*, röprizle tekrar eden kanonla benzerlik gösterir. Fakat bu tür kanonda *catch* gibi şan partisinin değişmesi söz konusu değildir. *Catch* bitmeden eğlenceli ve komik bir hava yaratmak için sözlerin yanlış telaffuz edilmesi, birbirine karışan sözler, yazılı notanın dışında doğaçlama yapmak ve yeni müzik cümleleri eklemek, *catch* söyleyen kişilerin uygulayabileceği yöntemlerdir. *Catch*'lerin en rağbet gördüğü dönem 1660-1685 yılları arasındaki II. Charles dönemidir.

A 4 Voci *D. Nares*

1.st O fairest Maid I own thy Pow'r I gaze, I sigh I languish
 2.^d Yet ever e-ver must a-dore and triumph in my Anguish
 3.^d Eafethen O Charmer ease my Pain and let my Torments move Thee
 4.th as thou art fair-est of the Fair so I the dearest love Thee

A 4 Voci *W. Yates*

1.st Here lies! Here lies! the Lord have mercy up - on Her
 2.^d One of Her Majesty's Maids Her Majesty's Maids of Honour
 3.^d She was both flen-der both flen-der young and Pretty
 4.th She dyd a Maid a Maid the more's the Pi-ty

Şekil 3.22. *Catch* Türüne İki Örnek

Part-song iki ya da daha çok vokal için (soprano, alto, tenor ve bas) yazılan eşliksiz parçadır (Şekil 3.23, Şekil 3.24). Bazı yazarlar bu terimi 16. yüzyıl ve daha öncesine ait din dışı vokal müzik eserleri için kullanmışlardır. Fakat genel anlayışla sınıflandırma din dışı koral şan ile sınırlandırılır. *Part-song*'ların ortaya çıkışı İngiltere'de 18. yüzyılın sonunda koral şanın gelişiminin etkisiyledir. Almanya, Fransa ve İtalya gibi diğer ülkelerde *part-song* tarzındaki parçaları tam olarak karşılayan yapıt yoktur. Birden fazla vokal için yazılan *lied*, *gesang* ve *chanson*, *part-song* tarzına yakın yapıtlar olabilir.¹⁵⁷ Eski dönem madrigal bestecilerinin, başlık için *songs of three (three/four) parts* ifadesini kullanmaları, alışkanlık olarak *part-song*'un adlandırılmasına yansımıştır.¹⁵⁸ Madrigalden farklı olarak homofonik olan bu tarzda eser veren besteciler arasında Purcell, Schubert, Schumann, Brahms, Robert Franz ve Kücken bulunur.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Jack WESTRUP, "Part-song", 257.

¹⁵⁸ H. Frederick FROST, "Part-song", 632-634.

¹⁵⁹ A. g. m., 632-633.

No. 39.

NOVELLO'S PART-SONG BOOK.
(SECOND SERIES.)

Price 3d.

A NIGHT SONG.

A FOUR-PART SONG,

WORDS BY BARRY CORNWALL,*

COMPOSED BY

JULES BENEDICT.

London: NOVELLO, EWER AND CO., 1, Berners Street (W.1), and 25, Finsbury (E.C.2).

Moderato con grazia. ♩ = 76.

TENOR. 'Tis night, the hour . . . of

ALTO. 'Tis night, . . . 'tis night, the hour . . . of

TENOR. (See lower.) 'Tis night, 'tis night, the hour . . . of

BASS. 'Tis night, 'tis night, the hour . . . of

ACCOR. *Moderato con grazia.* ♩ = 76.

hours, When Love lies down with fold - ed wings, By Psy - che

hours, When Love lies down with fold - ed wings, By Psy - che

hours, When Love lies down with fold - ed wings, By Psy - che

hours, When Love lies down with fold - ed wings, By Psy - che

(12)

* Printed by the Author's kind permission.

Şekil 3.23. Jules Benedict'in Bestelediği A Night Song Adlı Part-Song'dan Kesit.

No. 42.

NOVELLO'S PART-SONG BOOK.
(SECOND SERIES.)

Price 4d.

SYLVAN PLEASURES.

A FOUR-PART SONG,

WORDS BY THOMAS HEYWOOD,

COMPOSED BY

JULES BENEDICT.

London: NOVELLO, EWER AND CO., 1, BERNERS STREET (W.), and 45, FLEET STREET (E.C.).

Con anima. $\text{♩} = 96.$

TENOR. *mf* Come, to the fo - rest let us go. Come, to the fo - rest

ALTO. *mf* Come, to the fo - rest let us go. Come, to the fo - rest

TENOR, (Soprano, lower) *mf* Come, to the fo - rest let us go. Come, to the fo - rest

BASS. *mf* Come, to the fo - rest

ACCOMP. $\text{♩} = 96.$ *mf*

pp *Andante.* let us go, And trip it like the bar - ren doe, like . . . the

let us go, And trip . . . it like . . . the bar - ren

let us go, And trip . . . it, trip . . . it, trip it like the

let us go, And trip . . . it like . . . the bar - ren

p

Şekil 3.24. Jules Benedict'in Bestelediği *Sylvan Pleasures* Adlı *Part-Song*'dan Kesit.

Part-song, *catch* ve *glee* türlerinde homoritmik¹⁶⁰ özelliğın ve üç-dört sesli dokunun ortak olduğu görölür. Bu iki özellik bazı *Sözsüz Şarkılar*'da görölmektedir. Bu doku özellikleri Todd ve Temperley'in görüşleriyle de örtüşür. Todd'a göre *Sözsüz Şarkılar*'ın dokuzu *part-song*, en az ikisi üç-dört seslidir.¹⁶¹ Temperley'e göre Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'ı bestelerken Field'den, *The Lost Rose of Summer* gibi tipik İngiliz melodileri ve *glee* stilineın armonik yapısından etkilenmiştir.¹⁶² Bu iki bakış açısı değerlendirildiğinde *Sözsüz Şarkılar* melodi dokusu açısından, İngiltere vokal müziğiyle benzer özellikler gösterir. Bu sebeple İngiltere'de *Sözsüz Şarkılar*'a olan ilginin yaygın olması muhtemeldir.

Vorachek'in yayımlanmamış tezinde yer alan *The Philosopher's Revenge. (A Story Without Words)*¹⁶³ başlıklı karikatürde piyano çalan kadının mizansen tasviri yer alır. Vorachek, *Sözsüz Şarkılar*'ın 19. yüzyılda İngiltere'de en popüler piyano parçaları olduğu için, karikatür başlığının *Sözsüz Şarkılar*'a atıfta bulunduğunu belirtir.¹⁶⁴ Bu popülerite saraya da yansımıştır. Mendelssohn, İngiltere'ye 1842'den sonra yaptığı ziyaretlerde hemen her fırsatta Kraliçe Viktorya tarafından kabul edilmiştir. Kraliçe'nin hatıra defterlerinden anlaşıldığına göre besteci *Sözsüz Şarkılar*'dan bazılarını Kraliçe'ye seslendirmiştir. Kraliçe ve eşi Prens Albert'ın hayranlığını kazanan Mendelssohn, sonraki süreçte op. 62 ve op. 67'nin dört el piyano versiyonunu Kraliçe ve Prens Albert'a hediye etmiştir.¹⁶⁵ 1851'de op. 85'in ve 1868'de op. 102'nin, 1878'de sekiz albümün iki cilt olarak İngiltere'de basılması¹⁶⁶ *Sözsüz Şarkılar*'a olan ilginin Mendelssohn'un ölümünden sonra da devam ettiğini gösterir.

¹⁶⁰ Robert GAULDIN, **Harmonic Practice in Tonal Music**, 68.

¹⁶¹ R. Larry TODD, "Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy", 195.

¹⁶² Nicholas TEMPERLEY, "Mendelssohn's Influence on English Music", 227.

¹⁶³ *Punch, or The London Charivari* adında haftalık mizah dergisi. Bkz. (149), VORACHEK, 143-144.

¹⁶⁴ A. g. t., 145.

¹⁶⁵ Nicholas Scott PHILLIPS, **Mendelssohn's Songs Without Words Revisited: Culture, Gender, Literature, And The Role of Domestic Piano Music In Victorian England.**, 2, dipnot 1. R. Larry TODD, **Mendelssohn: A life in Music**, 474.

¹⁶⁶ A. g. t., 89

İkinci bölümde değindiğimiz gibi Mendelssohn İngiltere'ye yaptığı ziyaretlerde Londra Filarmoni Orkestrası ile verdiği konserlerle, salon toplantılarında kendini gösterdiği yardım konserleriyle, *St. Paul* ve *Elijah* oratoryoları ve Londra Filarmoni Orkestrası'nın programında seslendirilen birçok eseriyle İngiliz halkının beğenisini kazanmış ve Handel'den¹⁶⁷ sonra en çok saygı duyulan yabancı besteci olmuştur. Kendisine yapılan eser siparişleri, toplantılara sıklıkla davet edilmesi orkestra şefliği talepleri ve eserlerinin Londra Filarmoni Orkestrası'nın programlarında yer alma sıklığı bunların bir göstergesidir. Eserleriyle ve kişiliğiyle İngiliz halkının beğenisini kazanan Mendelssohn'un hemen her eserine İngilizlerin rağbet göstermesi mümkündür. Mendelssohn'un İngiliz halkının takdirini kazanması, *Sözsüz Şarkılar*'ın İngiliz vokal müziğiyle benzerlikler göstermesi ve 19. yüzyılın ilk yarısında İngiltere'de solo piyano eserlerinin yaygınlaşması gibi sebepler *Sözsüz Şarkılar*'ın İngiltere müzik repertuarındaki önemini arttırmıştır. Bu hususta Grove şunu ifade etmiştir:

“1740 yılında Handel'in şarkıları (*Harmonious Blacksmith*¹⁶⁸) ve diğer klavsen parçaları İngiliz kamuoyu için ne anlam ifade ediyorsa, 1840 yılında Mendelssohn'un *Sözsüz Şarkılar*'ı ve *part-song*'ları da öyleydi. Mendelssohn'un bu eserleri onun adını kentte ve taşrada pek çok ailede her gün sevgiyle anılır hale getirmiştir. O, uzun bir süre yarı İngiliz olarak görülmüştü...”¹⁶⁹

¹⁶⁷ Bu çalışmada bestecinin adının İngilizcedeki yazılışı kullanılacaktır.

¹⁶⁸ George Frideric Handel'in klavsen için bestelediği Kasım 1720'de Paris'te yayımlanan *Suites de Pieces pour le Clavecin* albümündeki Suit No. 5'in *Melodi ve Varyasyonları* adlı final bölümünün İngiltere'deki popüler ismi. (William CHAPPELL, “Harmonious Blacksmith”, 301)

¹⁶⁹ “What Handel's songs, the ‘*Harmonious Blacksmith*’, and other harpsichord pieces, had done for the English public in 1740, that Mendelssohn's *Songs without Words*, and *Part-songs*, had done in 1840, and they had already made his name a beloved household word in many a family circle both in town and country. He had been for long looked upon as half an Englishman.” George GROVE, “Mendelssohn”, 155.

4. SÖZSÜZ ŞARKILAR'IN FORM VE ARMONİ ANALİZİ

4.1. Opus 19b

Sechs Lieder ohne Worte
(ERSTES HEFT)
für das Pianoforte
von
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.
Op. 19

Mi Majör

Andante con moto. rallabile

Nº 1.

E 6 +6 7
+ 6 6 6
E Ç E AÇ⁶

Ç +6 6 6 7 7 6 6 6 6 6 6
Ç AÇ⁶ Ç E⁶ AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç E Ç E AÇ⁶

Ç +6 6 6 6 6 6 6
Ç AÇ⁶ Ç E⁶ AÇ⁶ Si Maj.: (AÇ⁶) (Ç) E AÇ⁶

6 7 +4 6 7
4 + 3 6 +6 6 7
Ç E AÇ⁶ Ç E E
Mi Maj.: (Ç)

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

Si Maj.: E _____ AC _____ 6 _____ +6 _____
 Sol Maj.: (E⁶) _____ (C) _____ Sol Maj.: E _____ E⁶ _____ AC⁶ _____ C² _____

6 _____ 7 _____
 E _____ AC _____ C _____

6 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____
 E _____ AC⁶ _____ E _____ AC⁶ _____ C _____ E _____ AC⁶ _____

Mi Maj.: C⁶ _____ E _____ 6 _____ 6 _____
 (C) _____ (C⁶) _____ (AC) _____ (C) _____ 4 _____

6 _____ 7 _____ 6 _____ 6 _____
 4 _____ + _____ 5 _____ +6 _____ 6 _____ 6 _____
 Mi Maj.: E _____ C _____ E _____ AC⁶ _____

30 *f* *dim.* *p*

6 6 7 6 4 +4 6 5
 Ç AÇ⁶ Ç E⁶ AÇ⁶ Ç E AÇ Ç E AÇ⁶

34 *criso.*

6 6 7 7
 E AÇ⁶ Ç + E Ç E

37 *criso.* *f*

6 4 6 +4 6
 AÇ⁶ Ç² E AÇ⁶ Ç AÇ Ç

40 *dim.* *fz*

7 +6 6 6 7 +4 6
 E 3 5 Ç 4 + E⁶ AÇ⁶

43 *dim.*

+6
 Ç E PEDALI AÇ

46

+6

Ç

Mi majör tonunda, *Andante*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. İki ölçü girişten sonra birinci bölme (A) 3-15. ölçüler arasında, iki cümleden oluşur. Birinci cümle (a) 3-6. ölçüler, ikinci cümle (a') 7-15. ölçüler arasındadır. Birinci bölme röpriz ile tekrar edilir. İkinci bölme (B) 16-28. ölçüleri arasında iki cümleden oluşur. Bu bölmenin cümleleri 16-20. ölçüler (b) ve 21-28. ölçüler (c) arasında yer alır. 29-44. ölçüler arasında yer alan üçüncü bölme (A') üç cümleden oluşur: Birinci cümle 29-32. ölçüler (a), ikinci cümle (c') 33-36., üçüncü cümle 37-44. (c'') ölçüler arasında yer alır. 45-49. ölçüler arasında koda bulunmaktadır.

Birinci bölmede (A) simetrik olmayan iki cümle görülür. İkinci cümlede ana tonun çeken tonu si majöre geçilmiştir. Birinci bölme röpriz ile tekrar edildiğinde cümlelerin kalışı mi majörün çeken fonksiyonu olarak bölmenin başına dönüşte Ç-E ilişkisini oluşturmuştur. İkinci bölmenin (B) ilk cümlesinde sekans¹⁷⁰ görülür. Sekans süresince ana tonun Ç⁶ tonu sol majöre geçilmiş, başka bir ton değişikliği olmamıştır. Bu bölmenin ikinci cümlesinde ana tona dönülür. Ana ton mi majördeki üçüncü bölme, birinci ve ikinci bölmenin özeti niteliğindedir. A' bölmesinin ilk cümlesi, 31. ölçüdeki küçük değişikliğin dışında, birinci bölmedeki birinci cümlelerin (a) tekrarıdır. Üçüncü bölmenin ikinci cümlesi (c'), B bölmesinin ikinci cümlesinin (c) ana ton mi majördeki tekrarıdır. 36. ölçünün üçüncü zamanında, bölmenin tam kalışı beklenirken, eksende zayıf bir kalış yapılmıştır. Üçüncü cümle, 'c' cümlesinin ilk iki ölçüsü ve 'b' cümlesinin son dört ölçüsünün birleşiminden oluşur.

¹⁷⁰ Melodik ya da armonik kalıbın, dizinin farklı derecelerinde peş peşe tekrar etmesidir. (Adam RICCI, *A Theory of The Harmonic Sequence*, 2)

La Minör Andante espressivo.

Nº 2. *mf*

7 _____ 6 _____
+ _____ +6 _____
E Ç E AÇ Ç² E Ç E⁶ Ç E AÇ

8

7 _____ 6 _____
+ _____ +5 _____ 6 _____ 7 _____ 6 _____
Ç E Ç E AÇ Ç² E

Mi min.: (AÇ)

16

7 _____ 6 _____ 6 +6 _____
Ç E Ç E AÇ _____ Mi min.: E Ç Ç⁶ AÇ⁶ Ç

Mi Maj.: (AÇ) (E) (AÇ) (Ç²)

24

6 _____ 4 _____ 6 _____ 7 _____
5 _____ 7 _____ 3 _____ 4 _____ + _____ 2 _____
E⁶ AÇ⁶ Ç _____ E _____ La min.: E⁶

La min.: (Ç)

32

6 _____ 7 _____ 6 _____ 7 _____
5 _____ + _____ 4 _____ + _____
Ç E Ç AÇ⁶ Ç

40

7 _____ 7 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____
+ _____ + _____ 5 _____ 5 _____ 6 +6 _____ 5 _____ 6 _____
E Ç E AÇ Ç² E Ç E⁶ Ç

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

47

2 4 6 7 + 6 5 +6
 AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç E⁶ Ç^Z E⁶ AÇ⁶

54

6 7 6 7 7 6 6 7
 Ç E E AÇ Ç^Z Ç⁶ E AÇ⁶

62

6 7 6 4 6 7
 Ç Ç⁶ E⁶ AÇ⁶ AÇ

70

6 7 6 7 6 7 +6
 Ç E AÇ Ç^Z
 E PEDALI

77

6 +6 9 7 2 4 3
 Re min.: E Ç E AÇ Ç E⁶ La min.: E AÇ⁶

84

+6 5 Ç^Z
 E

La minör tonunda, *Andante espressivo*, 3/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-29. ölçüleri arasında yer alır ve iki cümleden oluşur. İlk cümle 1-8. ölçüler arasında, ikinci cümle 9-29. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 30-39. ölçüleri arasını kapsar ve bir cümleden oluşur. 40. ölçüdeki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 41-72. ölçüler arasında, iki cümleden oluşur. İlk cümle 41-48. ölçüler, ikinci cümle 49-72. ölçüler arasındadır. Koda 73-91. ölçüler arasında bulunur.

Birinci bölmenin ikinci cümlesinde ana tonun Ç tonunun adaş tonu mi minöre geçilmiştir. Bir cümleden oluşan ikinci bölme ana ton la minördedir. 30-37. ölçüler arasında melodik sekans¹⁷¹ görülür. 30-32. ölçüler arasındaki sekans kalıbı bir kez tekrar edilmiştir. Piston'a göre sekans yapılarında sekans kalıbı en az iki kez tekrar edilmelidir. Eğer sekans kalıbının ikinci tekrarı olmazsa sekans yarım kalmıştır. Piston'a göre bu tip sekanslar *yarım sekans*'tir.¹⁷² Sekans süresince ton değişikliği olmamıştır. Bu bölmenin orta partisinde, son üç onaltılık zamana denk gelen işlemeli eşlik motifi mi-re#-mi her ölçüde tekrar eder. Bu motif çeken fonksiyonunda pedal görevi görmüştür. Üçüncü bölmenin ilk cümlesi, birinci bölmenin ilk cümlesinin tekrarıdır. 72. ölçüde üçüncü bölmenin kalışı kodanın başlangıç ölçüsüyle birleşmiştir.

Kodada, birinci bölmenin ilk cümlesi iki kez tekrar edilir. Birinci tekrar 77. ölçünün son zamanında re minör tonunda başlar, 82. ölçüde son bulur. İkinci tekrar ana tondadır ve 82. ölçünün son zamanından, 89. ölçüye kadar orta partide devam eder. Kodada ikinci cümle, metrik açıdan birinci cümle bitmeden başlamıştır. İlk cümlelerin kalışı, ikinci cümlelerin içinde gerçekleşerek birleşme sağlanmıştır.

¹⁷¹ Sturman ve Goetschius armonik sekansın dört partide (bas, tenor, alto ve soprano) birden olduğunu, melodik sekansın ise sadece tek partide yapıldığını belirtir. Bu sekansta soprano hattında olduğu gibi bas hattında tekrar eden bir sekans kalıbı yoktur. (Adam RICCI, **A Theory of The Harmonic Sequence** 4).

¹⁷² Walter PISTON, **Harmony**, 316-317. Biz de çalışmamızın bundan sonraki kısmında Piston'un *yarım sekans* kavramını, yapmış olduğumuz tespitlerde kullanacağız.

La Majör Molto Allegro e vivace.

Nº 3.

E Ç E Ç E Ç E Ç E Ç E

(5)

AÇ E

11

6 5 E⁶ AÇ⁶

17

6 7 6 4 +4 Ç E Ç⁶ Ç⁶ Ç⁶ Ç

23

6 6 6 6 7 E AÇ⁶ Mi Maj.: E AÇ⁶ Ç E

Mi Maj.: (AÇ) (Ç)

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

Do# min.: (C) $\overset{\text{C}^6}{\text{---}}$ $\overset{\text{E}_-}{\text{---}}$ $\overset{\text{E}_-}{\text{---}}$ Do# min.: E ---

$\overset{6}{\text{---}}$ $\overset{6}{\text{---}}$ $\overset{6}{\text{---}}$ $\overset{7}{\text{---}}$
 $\text{A}\overset{\text{C}}{\text{---}}$ $\text{A}\overset{\text{C}^6}{\text{---}}$ E_- C_- $\text{E}_-\text{A}\overset{\text{C}}{\text{---}}$ $\text{A}\overset{\text{C}^6}{\text{---}}$ E_-

$\overset{7}{\text{---}}$ $\overset{+6}{\text{---}}$ $\overset{+4}{\text{---}}$ $\overset{4}{\text{---}}$ $\overset{6}{\text{---}}$
 C_- E_- $\text{A}\overset{\text{C}^6}{\text{---}}$ C_-^{Z} $\text{E}_-\text{A}\overset{\text{C}}{\text{---}}$ C_- EM_- $\text{A}\overset{\text{C}}{\text{---}}$ EM_- $\text{A}\overset{\text{C}}{\text{---}}$

EM $\overset{\text{C}^{\text{Z}}}{\text{---}}$ La Maj.:E --- $\text{A}\overset{\text{C}}{\text{---}}$
 La Maj.: (C)

$\overset{4}{\text{---}}$
 $\overset{3}{\text{---}}$
 E_- $\text{A}\overset{\text{C}^6}{\text{---}}$

59

6 5 +4 6 5
Ç E AÇ⁶

65

6 7
4 + 6
Ç E AÇ E AÇ Ç⁶ E⁶ Ç

71

+6 6 +6 6
5 5 5 4
E AÇ⁶ Ç PEDALI

76

6 7 6
4 + 4

80

6 7
4 + E

84

8

dim.

sempre al.

6

5

2

AÇ⁶

88

8

dim.

p

6

4

AÇ

E Ç

E Ç

+4

92

8

dim.

sempre al.

6

7

6

+

E Ç

E Ç

E

96

8

pp

sfz

sempre al.

La majör tonunda, *Molto allegro e vivace*, 6/8'lik *Sözsüz Şarkı* üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Beş ölçülük girişten sonra birinci bölme (A) 6-29. ölçüler arasında yer alır ve iki cümleden oluşur. Birinci cümle 6-9. ölçüler arasında, ikinci cümle 10-29. ölçüler arasında yer alır. Birinci bölme röpriz ile tekrar edilir. İkinci bölme (B) 30-45. ölçüleri arasında ve iki cümleden oluşur. İlk cümle 30-37. ölçüler arasında, ikinci cümle 38-45. ölçüler arasında yer alır. 45-50. ölçüler arasındaki

dönüş köprüsünden sonra, üçüncü bölme başlar. Üçüncü bölme (A') 51-71. ölçüleri arasında, iki cümleden oluşur. Birinci cümle 51-54. ölçüler arasında, ikinci cümle 55-71. ölçüler arasındadır. Bu *Sözsüz Şarkı* 71-100. ölçüler arasındaki koda ile son bulur.

Birinci bölmede simetrik olmayan iki cümle bulunur. İkinci cümlede 25. ölçüde ana tonun Ç tonu mi majöre geçilmiştir. Mi majörde biten bu cümleyle, bölmenin başına röpriz ile döndüğünde ana tonda Ç-E ilişkisi oluşur. Böylelikle ikinci cümlelerin kalışı hem eksen hem de çeken fonksiyonunu yüklenmiş ve başa dönüşü yumuşak bir bağlantı oluşturmuştur.

İkinci bölme ana tonun üçüncü derecesi, do# minör tonunda başlar. İkinci cümlede 45. ölçüdeki tam kalış, dönüş köprüsünün ilk zamanıyla birleşmiştir. Üçüncü bölmenin ilk cümlesi ana ton la majördedir ve birinci bölmenin ilk cümlesinin değişikliğe uğramış halidir. Tema bas ve tenor partisinde gelmiş, alto ve soprano eşlik görevi görmektedir. Kodanın ilk dört ölçüsünde, 1-2. ölçülerdeki giriş motifi kullanılmıştır.

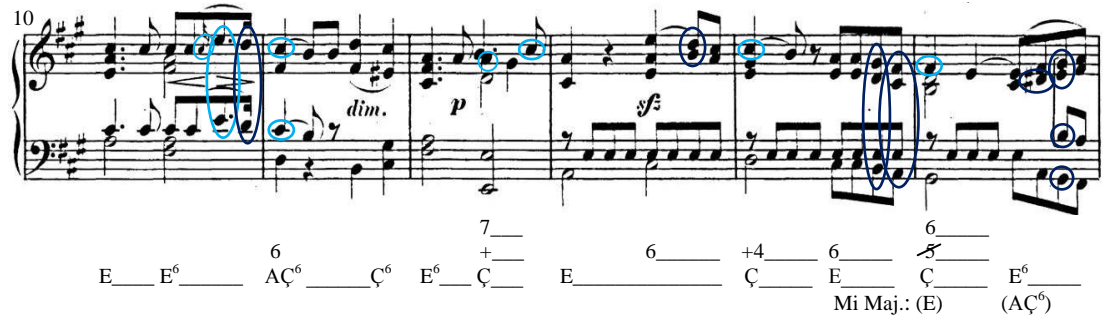
La Majör Moderato.

Nº 4.

E E⁶ AÇ⁶ C

E Ç E E⁶ AÇ⁶ Ç² Ç⁶ E⁶ Ç E Ç

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

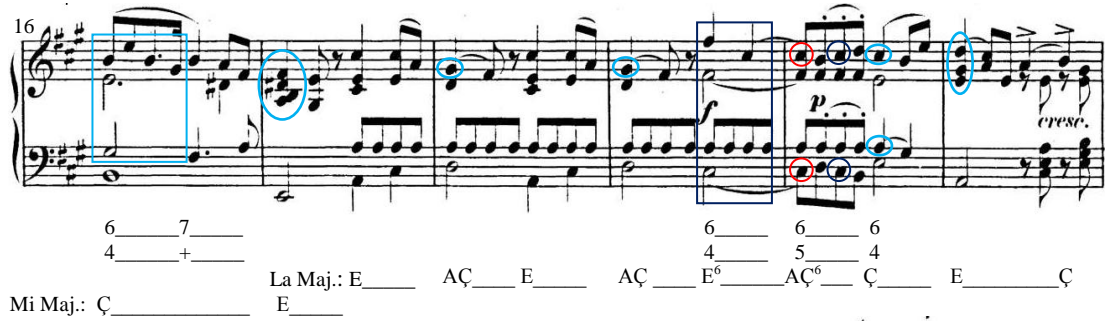


10

dim. p ff

E E⁶ AÇ⁶ Ç⁶ E⁶ Ç E Ç E Ç E Ç E⁶

Mi Maj.: (E) (AÇ⁶)



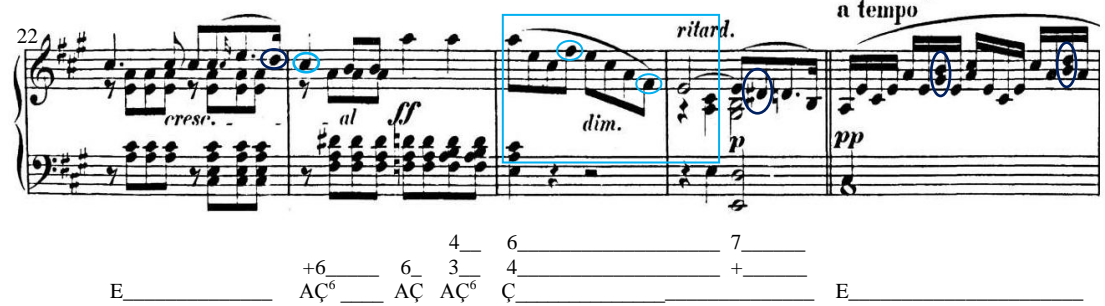
16

f p cresc.

6 7 6 6 6
4 + 4 5 4

La Maj.: E AÇ E AÇ E⁶ AÇ⁶ Ç E Ç

Mi Maj.: Ç E

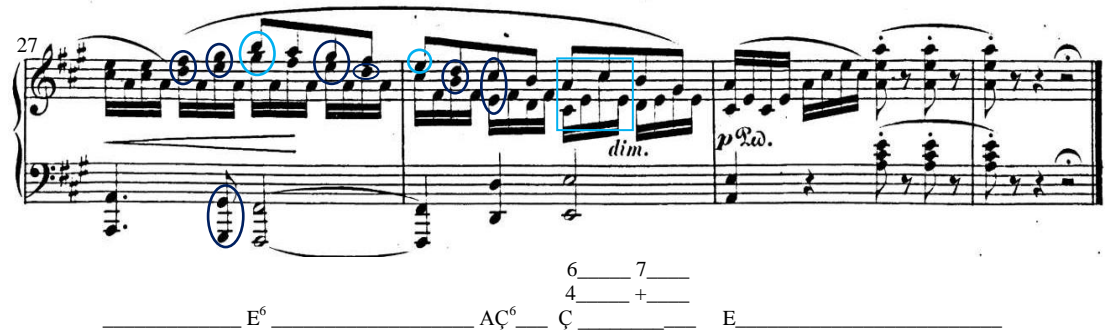


22

cresc. al ff dim. p pp

ritard. a tempo

+6 6 3 4 7 +
AÇ⁶ AÇ AÇ⁶ Ç E



27

dim. p

6 7
4 +

E AÇ⁶ Ç E

La majör tonunda, *Moderato*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölümlü (ABA') şarkı formundadır. Beş ölçüden oluşan prelüd ile başlayan eserde birinci bölme (A) 6-13. ölçüler arasında, röprizsiz tekrar eden bir cümleden oluşur. Bu cümle 6-9. ölçüler arasında, cümlelerin tekrarı 10-13. ölçüler arasında yer alır. İki cümleden oluşan ikinci

bölme (B) 14-21. ölçüleri kapsar. İlk cümle 14-17. ölçüler arasında, ikinci cümle 18-21. ölçüler arasındadır. Üçüncü bölme (A') 22-26. ölçüleri arasında bir cümleden oluşur. Parça 26-30. ölçüler arasındaki postlöd ile sona erer.

Birinci bölmede birinci cümle, 10-13. ölçüler arasında röpriz kullanılmadan tekrar eder ve birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmede sadece bir cümle görülür. Birinci bölmedeki ilk cümlelerin tekrar edilmesiyle parçada AA|BA *quatrain* form yapısı oluşmuştur. *Quatrain* 18. yüzyılda popüler olan, aa|ba yapısında iki dönemden oluşan, iki bölmeli şarkı formunda, dört mısralı şiir kıtası için yazılan dört cümleli form yapısıdır. Mendelssohn bu iki bölmeli şarkı formunu genişleterek üç bölmeli şarkı formuna dönüştürmüştür. Bu *Sözsüz Şarkı*'nın genel form düzenine bakıldığında bölmeler ve cümleler kısa ve metrik açıdan eşittir. Birinci bölme 4+4, ikinci bölme 4+4, üçüncü bölme 4 ölçü uzunluğundaki cümlelerden oluşur. Üçüncü bölmenin 26. ölçüdeki tam kalışı, postlödün başlangıcıdır. Mendelssohn bölmenin kalışı ile postlödün başlangıcını birleştirmiştir. Postlöd, prelödün tekrarıdır.

Fa# minör Poco agitato.

Nº 5.

E _____ +4 _____ 7
3 _____ 6 +
AÇ _____ Ç _____ E _____

7 _____ +4 _____
+ _____ 3 _____
AÇ _____ Ç _____ E _____ AÇ _____

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

7 *p*

6 7 7 6 7 7 7 7

Ç E AÇ E AÇ Ç + E AÇ E AÇ E

10 *p* *cresc.* *f*

6 7 7

AÇ Ç E AÇ

13 *dim.* *p* *f*

7 + E

AÇ AÇ⁶ Ç⁶ E⁶ 6 6

La Maj.: (E⁶) (AÇ⁶) (Ç²) (E) La Maj.: Ç (AÇ)

16 *mf* *cresc.* *p* *cantabile*

6

Ç Ç² Ç

19 *pp*

6 +6 7 7 6 7

EM AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç E

23

cresc.

7 7 7

E⁶ AÇ Ç E AÇ⁶ Ç E E⁶

27

dim.

p

7 7 6 5 +4 7

AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç E

31

dim.

p

7

La Min.: E

35

cresc.

sf *pp* *pp*

+4 6 7

3 5

E AÇ Ç E Si min.: E

Si min.: (AÇ) (Ç²)

39

p

sf *p*

+4 6 7

3 5

AÇ Fa# min.: E AÇ

Fa# min.: (AÇ)

42

cresc. *cresc.*

6 _____ 6 _____ 6 _____
 5 _____ +4 _____ 5 _____ +4 _____ 5 _____ +4 _____
 C _____ E _____ AÇ _____ C² _____ C⁶ _____ E⁶ _____

45

agitato *sempre cresc.*

6 _____ +4 _____ 6 _____ 6 _____ 7 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____ 7 _____ 6 _____
 AÇ⁶ _____ C _____ E _____ C² _____ E⁶ _____ C _____ E _____ C² _____ E⁶ _____ C _____

48

cresc. *sf* *sf*

+6 _____ +6 _____ +6 _____ +6 _____ +6 _____ #6 _____ 6 _____ #6 _____ 6 _____
 5 _____ 5 _____ 6 _____ 5 _____ 6 _____ 5 _____ 6 _____ b5 _____ 4 _____ b5 _____ 4 _____
 AÇ _____ E² _____ 6 _____ E² _____ E² _____ E² _____ AÇ _____ C _____ C _____ AÇ _____ C _____

52

tranquillo *sf* *p* *pp*

7 _____ 7 _____ 7 _____ 7 _____ 7 _____
 + _____ + _____ + _____ + _____ + _____
 E⁶ _____ AÇ⁶ _____ C² _____ C⁶ _____ E _____ AÇ _____ C _____

56

p cantabile

6 _____ 7 _____ 6 _____
 5 _____ + _____ 4 _____
 Fa# Maj.: AÇ _____ C² _____ E _____ AÇ _____ C _____

60 *dolce*

7 +

Ç

63

6 +6 7 7 7
E AC⁶ Ç E AÇ Ç

66 *cresc.*

E 7 6 7
E⁶ AÇ⁶ Ç E

69 *cresc.* *sf* *f*

7 7 6 7
6 + 5 + 7
AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç E

73 *sf* *dim.*

6 6 7 6 7
AÇ 5 AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç

77 *p*

7 7 7 7 7
E Ç E Ç E Ç

7 7 +6 7 7 +6 E C E C E

Fa# minör tonunda, *Poco agitato*, 6/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Parça üç bölmeli olmasının yanında dört kesitten oluşan küçük bir sonat allegrosu formunu bünyesinde barındırır. Bir ve ikinci kesit röpriz ile tekrar edilerek bir bütün oluşturmuş, üç bölmeli şarkı formunun birinci bölümü niteliğini kazanmıştır. Birinci bölüm (A) 1-33. ölçüler arasında iki kesitten oluşmaktadır. Birinci kesit 1-17. ölçüler arasında yer alır ve 1-4. ve 5-17. ölçüler arasındaki iki cümleden oluşur. 17-18. ölçüler arasındaki geçiş köprüsünden sonra 19-33. ölçüler arasındaki ikinci kesit başlar. İki cümleden oluşan ikinci kesitin cümleleri 19-22. ve 23-33. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölüm (B) 34-58. ölçüler arasında iki cümleden meydana gelir. İkinci bölümün ilk cümlesi 34-37. ölçüler, ikinci cümlesi 38-58. ölçüler arasında yer alır. 59-62. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölüm (A') 63-77. ölçüler arasında bulunmaktadır. Bu bölümde sadece birinci bölümün ikinci kesiti kullanılmıştır. Bu kesitin ilk cümlesi 63-66. ölçüler, ikinci cümlesi 67-77. ölçüler arasında yer alır. 77-86. ölçüler arasındaki koda ile parça son bulur. Rapoport bu form yapısının 'Scarlatti tipi sonat' olduğunu, Scarlatti tipi sonatta yeniden serimde birinci kesitin kullanılmadığını, bu kesitin bazen kodada gelebileceğini belirtmiştir.¹⁷³

¹⁷³ Erez RAPOPORT, *The Smoothing-Over of Formal Junctures as A Style Element in Mendelssohn's Instrumental Music*, 140.

19. ölçüde başlayan ikinci kesitin ilk cümlesinde tema tenor partisindedir. 19. ölçüdeki tema bu kesitin ikinci cümlesinde alto ve soprano partisinde oktav olarak tekrar edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında bu iki cümle düet yapısındadır. İkinci bölme ana tonun ilgili majör tonu la majörün adaş tonu la minör tonunda başlar. 38. ölçüde ana tonun AÇ tonu si minöre, 40. ölçüde ana tona geçilir.

İkinci bölmede 42-58. ölçüler arasında 42-46. (Şekil 4.1) ve 52-55. ölçüler arasında iki ayrı sekans görülür. Bu iki sekans da aynı ton içerisinde gerçekleşmiştir. 42-46. ölçüler arasındaki sekans (a) çeken 7'li akor çevrimlerinin arpejleri ile oluşturulmuştur (Şekil 4.2). Sekans kalıbında akorların kök hali Ç-E ilişkisi içinde aşağı yönde hareket eder. Her sekans kalıbında E fonksiyonu bir sonraki akorun Ç fonksiyonu olarak kullanılmıştır. Bu sekans yapısı 46. ölçününün başında E birinci çevrim akoruyla son bulur. 52-55. ölçüler arasında armonik sekans¹⁷⁴ (b) görülür. Bu sekans kalıbındaki akorlar 'a' sekansında olduğu gibi Ç-E ilişkisinde oluşturulmuştur. Fakat bu sefer sekans kalıbında birleşme olmamış, blok halinde hareket oluşmuştur.

Mendelssohn'un oluşturduğu 'a' sekans yapısı Mozart'ın KV.545 No.15 Do Majör Piyano Sonatı'ndaki 63-66. arasındaki sekans yapısıyla, 'b' sekans yapısı ise yine Mozart'ın KV.545 No.15 Do Majör Piyano Sonatı'ndaki 18-21. ölçüler arasındaki sekans yapısıyla benzerlik gösterir (Şekil 4.3 ve Şekil 4.4). Mendelssohn 'a' sekans kalıbını, Mozart'ın yaptığı gibi Ç-E ilişkisi içinde ve E fonksiyonu sonraki akorun Ç'ni olacak şekilde oluşturmuştur. Bir fark olarak Mozart'ın çeken 7'li akor kullanmadığı görülmektedir. Mendelssohn 'b' sekans kalıbındaki akorları yine Mozart gibi Ç-E akorlarının blok halinde tekrarından oluşturmuştur. Fakat bir fark olarak Mozart sekans yapısında melodi hattını aşağı yönlü, Mendelssohn yukarı yönlü kurgulamıştır. Bu benzerlikler göz önüne alındığında Mendelssohn'un bu sekans yapısında Mozart'tan etkilendiği düşünülebilir.

¹⁷⁴ Sturman ve Goetschius'a göre sekansın dört partide (bas, tenor, alto ve soprano) birden paralel olarak gerçekleşmesiyle *armonik sekans* oluşur. (Adam RICCI, **A Theory of The Harmonic Sequence**, 4).

Üçüncü bölme Fa# majör tonunda düettir. Birinci bölmeye dönüş olan bu bölmede, birinci bölmeden sadece düet yapısındaki ikinci kesit kullanılmıştır. İkinci cümlede 70 ve 72. ölçüde eksen fonksiyonuna ulaşılmış, ancak uzamadan sonra cümle 77. ölçüde tam kalış ile son bulmuştur.

Şekil 4.1. Op. 19b no. 5, 42-47. Ölçüler.

Şekil 4.2. Op. 19b no. 5, 42-46. Ölçüler Arasındaki Akorların Dizilimi.

Şekil 4.3. KV. 545. Mozart'ın No. 15 Do Majör Piyano Sonatı, 63-66. Ölçüler.

Şekil 4.4. KV. 545. Mozart'ın No. 15 Do Majör Piyano Sonatı, 18-21. Ölçüler.

Venetianisches Gondellied.

Sol Minör
Andante sostenuto.

Nº 6.

E _____ 2 _____ 6 _____
AÇ⁶ _____ 4 _____ 4 _____
Ç² _____ C⁶ AÇ _____ Ç _____

7 _____ 7 _____
+ _____ AÇ _____ + _____
Ç _____ Ç _____

E PEDALI

13 _____ +4 _____ 6 7 _____ 7 _____ 2 _____
3 _____ 6 _____ 4 + _____ + _____ AÇ⁶ _____
AC Re min.: E _____ AÇ Ç _____ E _____ AÇ Do min.: E _____
Re min.: (AÇ) (Ç²) _____ Do min.: (Ç)

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

20

pp

al. w.

p

2
AÇ⁶

Sol min.: C²

#6
4
3
E AÇ⁶ Ç E

27

dim.

p

5
+6
AÇ⁶

Ç E

7
+
AÇ

7
+
Ç

34

al. w.

mf

sempre al. w.

dim.

pp

7
+
Ç

E

7
+
Ç

40

pp

6
4
Ç² Ç⁶ AÇ Ç E

Sol minör tonunda, *Andante sostenuto*, 6/8'lik, üç bölmeli (ABC) şarkı formundaki *Sözsüz Şarkı*, *Venetianisches Gondellied* (Venedik Gondol Şarkısı) başlığını taşır. 1-7. ölçüler arasındaki girişten sonra 8-17. ölçüler arasındaki birinci bölme başlar. İki cümleden oluşan bu bölmenin ilk cümlesi 8-11., ikinci cümlesi 12-17. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 18-25. ölçüleri arasında iki cümleden meydana gelir. Birinci cümle 18-21. ölçüler arasında, ikinci cümle 22-25. ölçüler

arasında yer alır. Üçüncü bölme (C) 26-34. ölçüleri arasında 26-29. ve 30-34. ölçülerdeki iki cümleden oluşur. 35-46. ölçüler arasındaki kodayla parça sona erer.

Parçanın birinci bölmesinde ezgi iki sesli, ikinci ve üçüncü bölmede tek seslidir. Girişte 3. ve 4. ölçülerde, sib majörün E⁶-Ç-E akorları duyulur. İkinci bölmenin birinci cümlesi, ana tonun AÇ tonu do minörde başlamış, ikinci cümlede ana tona dönmüştür. 24. ölçüde Fransız artmış altılı akoru kullanılmıştır.

Balazs Mikusi, Op. 19b no. 6 *Venetianisches Gondellied*'in ilk yedi ölçüsünde “ana ton sol minörden, ilgili majör, sib majör tonuna 3. ve 4. ölçülerde kısa soluklu bir modülasyon yapıp, 5. ölçüde tekrar sol minör tonuna”¹⁷⁵ geçildiğini belirtir. Mikusi, aynı uygulamanın *Sözsüz Şarkılar*'daki diğer iki *Venetianisches Gondellied*'de de görüldüğünü belirtmiştir.¹⁷⁶ Mikusi bu tespitiyle ilgili makalesinin üçüncü bölümünde, Mendelssohn'un sözlü eserlerinin birçoğunda, minör tondayken, ilgili majör tona hazırlıksız olarak bir iki ölçü ya da üç dört vuruş uzunluğunda geçici modülasyon yaptığı ve bu kısa süreli ani modülasyonları belli sözcükler üzerinde uyguladığını ortaya koymuştur. Bu sözcükler sevgiliyi beklemek, sevgiliyi düşünme, son, ayrılık, uzaklara gitmek ve ölümlle ilgili sözcüklerdir. Mikusi'nin bu uygulamaya örnek olarak gösterdiği, Mendelssohn'a ait diğer eserler: *Wie kann ich froh und lustig sein? Drei Volkslieder Series* no. 1 (1836), *Wasserfahrt Drei Volkslieder Series* no. 3 (1838), *Abschiedslied der Zugvögel* Op. 63 no. 2 (1844), *Es fiel ein Reif* Op. 41 no. 3, *Wasserfahrt* Op. 50 no. 4, *Wenn Sich zwei Herzen scheiden* Op. 99 no. 5 (1845), *Winterlied* Op. 19a no. 3 (1833), *Wartend* Op. 3 no. 3 (1830) ve *Erntelied* Op. 8 no. 4 (1824)'dür.

Mendelssohn'un *Sözsüz Şarkılar*'da, sözlü eserlerinde uyguladığı gibi belli sözcükleri vurgulamak için kısa süreli olarak ilgili majör tonun akorlarını kullanması, akla ilk olarak *Sözsüz Şarkılar*'ın belli bir metne sahip olup olmadığı sorusunu getirmektedir. Ancak incelediğimiz kaynaklarda bununla ilgili bir bulguya rastlamış

¹⁷⁵ Balazs MIKUSI, “Mendelssohn's ‘Scottish’ Tonality?”, 250.

¹⁷⁶ Op. 30 no. 6, 25-27. ölçüler; Op. 62 no. 5, 10. ölçü.

değiliz. Fakat kanıtlanamamakla beraber, *Sözsüz Şarkılar*'ın bazıları için söz yazıldığı iddiasında olan araştırmacı ya da müzisyenler bulunmaktadır.

Tablo 4.1. Op. 19b'nin Form Analiz Tablosu.

Albüm No.		Op. 19b		
Sözsüz Şarkı No.		No. 1	No. 2	No. 3
Genel Özellikler		Mi maj., üç bölmeli	La min., üç bölmeli	La maj., üç bölmeli
Giriş		1-2. ölçüler, cümle başına ek		1-5. ölçüler
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	3-15. ölçüler (A), röpriz ile tekrar eder	1-29. ölçüler (A)	6-29. ölçüler (A), röpriz ile tekrar eder
	Birinci Cümle	3-6. ölçüler, mi maj., YK.	1-8. ölçüler, la min., YK.	6-9. ölçüler, la maj., TK.
	İkinci Cümle	7-15. ölçüler, si maj., TK.	9-29. ölçüler, mi min., TK., 25. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	10-29. ölçüler, mi maj., TK.
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	16-28. ölçüler (B)	30-39. ölçüler (B), sekans	30-45. ölçüler (B)
	Birinci Cümle	16-20. ölçüler, sekans, sol maj., YK.	30-39. ölçüler, la min., TK.	30-37. ölçüler, sekans, do# min., TK.
	İkinci Cümle	21-28. ölçüler, mi maj., YK., 25. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama.		38-45. ölçüler, do# min., TK.
Dönüş Köprüsü			40. ölçü	45-50. ölçüler, la maj.'e hazırlık
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	29-44. ölçüler, (A') cümle demeti	41-72. ölçüler (A')	51-71. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	29-32. ölçüler, mi maj., YK.	41-48. ölçüler, la min., YK.	51-54. ölçüler, la maj., TK.
	İkinci Cümle	33-36. ölçüler, mi maj., TK.	49-72. ölçüler, la min., TK.	55-71. ölçüler, la maj., TK., 67. ölçüden itibaren uzama
	Üçüncü Cümle	37-44. ölçüler, mi maj., TK.		
Koda		45-49. ölçüler	73-91. ölçüler (Re min. ve la min. tonunda iki cümle bulunan koda.)	71-100. ölçüler

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Opus 19b albümündeki *Sözsüz Şarkılar*'ın tonları no. 1 mi majör, no. 2 la minör, no. 3 la majör, no. 4 la majör, no. 5 fa# minör ve no. 6 sol minördür. Görüldüğü gibi albümdeki ton seçimi la majör tonu ile ilişkili olup, bu ton albümde merkezi ton olarak düşünülebilir. Parçaların tonları la majörün beşinci derecesi, adaş tonu, ilgili minör tonu ve yedinci derecesi olarak tercih edilmiştir. Bununla beraber albümde üç minör ve üç majör tonda parça bulunur. Bu albümdeki parçaların

tempoları no. 1 *Andante con moto*, no. 2 *Andante espressivo*, no. 3 *Molto allegro e vivace*, no. 4 *Moderato*, no. 5 *Poco agitato* ve no. 6 *Andante sostenuto*'dur. Bu tempo seçimlerine göre parçalar yavaş-yavaş-hızlı-yavaş-hızlı-yavaş dizilimindedir. Albüm yavaş bir parça ile başlamış ortadaki parçalar hızlı-yavaş tempolarda seçilmiştir. No. 3 ve 4 *part-song*'dur. Form yapısına göre beş bölmeli *Sözsüz Şarkı* bulunmayıp, bir *quatrain* (no. 4), bir de sonat allegrosu (no. 5) yapısında üç bölmeli *Sözsüz Şarkı* bulunur.

Tablo 4.1. (Devam)

Albüm No.		Op. 19b			
Sözsüz Şarkı No.		No. 4	No. 5	No. 6	
Genel Özellikler		La maj., üç bölmeli, <i>quatrain</i>	Fa# min., üç bölmeli, Sonat allegrosu	<i>Venedik Gondol Şarkısı</i> , sol min., üç bölmeli	
Giriş				1-7. ölçüler	
Prelüd		1-5. ölçüler			
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	6-13. ölçüler (A)	1-33. ölçüler (A), röpriz ile tekrar edilir	8-17. ölçüler (A)	
	Birinci Cümle	6-9. ölçüler, la maj., TK. (10-13. ölçülerde tekrar eder)	Birinci Kesit	1-4. ölçüler, fa# min., YK.	8-11. ölçüler, sol min., TK.
	İkinci Cümle			5-17. ölçüler, la maj., YK., 8. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	12-17. ölçüler, re min., TK.
	Geçiş Köprüsü		17-18. ölçüler		
	Üçüncü Cümle		İkinci Kesit	19-22. ölçüler, la maj., TK.	
	Dördüncü Cümle			23-33. ölçüler, la maj., TK., 26. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	14-21. ölçüler (B)	34-58. ölçüler (B), sekans	18-25. ölçüler (B)	
	Birinci Cümle	14-17. ölçüler, mi maj., TK.	34-37. ölçüler, la min., YK.	18-21. ölçüler, do min., TK.	
	İkinci Cümle	18-21. ölçüler, la maj., TK.	38-58. ölçüler, si min., fa# min., fa# maj., YK.	22-25. ölçüler, sol min., YK.	
Dönüş Köprüsü			59-62. ölçüler, fa# maj.		
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	22-26. ölçüler (A')	63-77. ölçüler (A')	26-34. ölçüler (C)	
	Birinci Cümle	22-26. ölçüler, la maj., TK.	63-66. ölçüler, fa# maj., TK.	26-29. ölçüler, sol min., TK.	
	İkinci Cümle		67-77. ölçüler, fa# maj., TK.	30-34. ölçüler, sol min., TK.	
Koda			77-86. ölçüler	35-46. ölçüler (Birinci cümle başı ve giriş motifinin tekrarı)	
Postlüd		26-30. ölçüler			

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

4.2. Opus 30

Sechs Lieder ohne Worte

(ZWEITES HEFT)

für das Pianoforte

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Fräulein Elisa von Wöringen gewidmet.

Op. 30.

Mendel-sohns Werke.

Serie 11. N° 76.

Mib Majör Andante espressivo.

N° 1.

E C E⁶

6 7 7
AC⁶ C E C E⁶

E⁶ Sib Maj.: AC⁶ C E

7 7 6 7 6 7
+ + + + + +
E Mib min.: E AC C E AC C⁷

GEÇIKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

15

p *cresc.* *sfz.*

6 7 6 7 6 7
5 + 4 6 + 4 +
E AÇ C E AÇ C²

18

sfz. *dim.* *p* *sfz.* *cresc.*

6 4 7
E AÇ E AÇ

21

sfz. *sfz.* *dim.* *espressivo*

Mib Maj.: E 7
Ç + E⁶

25

cresc. *sfz.* *sfz.* *sfz.* *sfz.* *sfz.* *sfz.* *sfz.* *dim.*

6 7 7
AÇ⁶ C E C E Ç

29

p *sfz.*

7 7 9 9
+ +
E⁶ AÇ Ç E E

32

cresc. *mf* *cresc.* *forte*

forte *dim.*

AÇ _____ 7 _____ 7 _____ 7 _____
 E PEDALI AÇ⁶ _____ Ç _____ Ç _____

36

p *f*

_____ E _____

Mib majör tonunda, *Andante espressivo*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 2-12. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 2-5. ölçüler arasında, ikinci cümle 6-12. ölçüler arasında yer alır. Bu bölme röpriz ile tekrar edilir. İkinci bölme (B) 13-22. ölçüleri kapsayan iki cümleden oluşur. Bu cümleler 13-16. ile 17-22. ölçüler arasındadır. 23-30. ölçüler arasında yer alan üçüncü bölme (A') 23-26. ve 27-30. ölçülerde yer alan iki cümleden oluşur. 31-39. ölçüler arasındaki koda ile parça sona erer.

Birinci bölmede 9. ölçüde ana tonun çeken tonu sib majöre geçilir. 12. ölçünün başında sib majör tonunda tam kalış olmuş, sonrasında bölme röpriz ile tekrar edilmiştir. Bölme röpriz ile tekrar edildiğinden, sib majördeki kalış, başa dönüşte Ç-E bağlantısı oluşturmuştur. İkinci bölme ana tonun adaş tonu mi♭ minör tonunda başlar. Bu bölmenin birinci cümlesinde yeni bir fikir bulunur. 13 ve 14. ölçülerdeki bu fikir, 15 ve 16. ölçülerde bire bir tekrar eder. 19. ölçüde kalış beklenirken tekrarlı bir uzama başlar ve bu uzama dönüş köprüsü niteliği kazanır. Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmede ana tona dönülür. Ancak birinci bölmeye göre cümlenin başlangıcında bir değişiklik bulunur: Çeken pedalı üzerinde eksen akoru vardır. Bu çeken pedalı B bölmesinin dönüş köprüsündeki E-AÇ

fonksiyon diziliminin devamı niteliğinde, E-AÇ-Ç dizilimini tamamlayan bir taşma olarak da düşünülebilir. Üçüncü bölmenin ikinci cümlesi, B bölmesinin ikinci cümlesinin dört ölçüye indirgenmiş halidir. B ve A' bölmeleri röpriz ile tekrar edilir.

Erez Rapoport üçüncü bölmeyle ilgili yaptığı analizde¹⁷⁷ temanın üçüncü bölmedeki tekrarında, bas partisi Ç ($\frac{6}{4}$) akoru ile başlamıştır. Bu da eksendeki kalışı 30. ölçüye kadar uzatmıştır. Bu sebeple bölme armonik yapı açısından, tam anlamıyla bir tekrar niteliği taşımaz. Rapoport bu durumun, üç bölmeli şarkı formunu değiştirmedini belirtir ve çeken fonksiyonun 23-30. ölçüler arasında tamamı ile hâkim olduğunu düşünür. Rapoport ikinci bölmenin başlangıcında eksen birinci çevrim akorundan sonra, 19-22. ölçüler arasında AÇ fonksiyonunun vurgulandığını, daha sonra önemli adım olarak Ç ($\frac{6}{4}$) akorunun 23. ölçüde geldiğine değinir. Rapoport 27. ve 28. ölçüdeki E-Ç-E-Ç fonksiyon dizilimini çekenin eksene çözülmesi olarak değerlendirmeyip, bas partisinde si^b'den, siⁿ'e gidiş için bir süsleme olarak değerlendirmiştir.

¹⁷⁷ Erez RAPOPORT, *The Smoothing-Over of Formal Junctures as A Style Element in Mendelssohn's Instrumental Music*, 94-96.

Sib Minör Allegro di molto.

No 2.

E _____ 6 _____
Ç _____ 7 _____
E _____ AÇ _____

6 _____ 7 _____
4 _____ + _____
Ç _____ E _____ AÇ _____ Re b Maj.: (AÇ⁶)
4 _____ +4 _____ 6 _____
E _____

9 _____
7 _____
+ _____
AÇ _____ E _____ Ç _____ E _____ C⁶ _____ C⁶ _____
Sib min.: (Ç) Mib min.: Ç _____ E _____

Ç _____ E _____ E⁶ _____ 6 _____ Sol b Maj.: E _____ 6 _____ 5 _____ 6 _____
Sol b Maj.: (E⁶) (AÇ) (Ç) Sol b Maj.: E _____ Sib min.: (AÇ) (C)

Sib min.: E _____ 6 _____ E _____ 6 _____ E _____ 7 _____
Ç _____ Ç _____ AÇ⁶ _____ Ç _____

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

35 *a tempo*

E C E AÇ

42

C E AÇ6 AÇ

49

AÇ6 C E Ç Mi b min.: Ç E

56

C Sol b Maj.: (E^b) (AÇ) E⁶ C⁶ Sol b Mai.: E C Sib min.: (AÇ)

62

C² (C) Sib min.: E Ç E Ç E AÇ6

69 *a tempo.*

C E

75 *sf cresc.* *f* *ritard.*

6 7 6 7 7
 5 + 4 + 6 +
 Ç E AÇ Ç E AÇ
 Mi♭ Maj.: (Ç) (E)

81 *sf* *cresc.* *al* *f* *sf* *a tempo.* *cresc.*

7 6 +4 6 7 +4 6
 6 + Ç Sib Maj.: AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç E
 (Ç) (E)

87

7 6 7 7
 + 7 5 +4 6 7 +
 Ç AÇ AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç E

93 *cresc.* *molto cresc.* *f* *sf*

6 6 6 6
 5 5 5 +6 5
 Ç E Ç E Ç E

100 *con fuoco* *sf*

7
 +
 Ç E

Sib minör tonunda, *Allegro di molto*, 6/16'lık *Sözsüz Şarkı*, beş bölmeli (ABA'BA'') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-17. ölçüler arasında, iki cümleden oluşur. Birinci cümle 1-8. ölçüleri, ikinci cümle 9-17. ölçüleri kapsar. 18. ölçüdeki röpriz ile bölme tekrar edilir. Tekrarda 18. ölçü geçiş köprüsü niteliği kazanır. İkinci bölme (B) 19-26. ölçüler arasında yer alır. 27-35. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra 36-52. ölçüler arasında üçüncü bölme (A') bulunur. Birinci bölmenin tekrarı olan bu bölmenin cümleleri 36-43. ve 44-52. ölçüler arasında ana tonda gelmiştir. 53. ölçüdeki geçiş köprüsünden sonra dördüncü bölme (B), 54-61. ölçüler arasında yer alır ve ikinci bölmenin aynen tekrarıdır. 62-70. ölçüleri kapsayan dönüş köprüsünden sonra 71-92. ölçüler arasındaki beşinci bölme (A'') iki kesitten oluşur. Bu kesitler 71-78. ve 84-92. ölçüler arasında yer alır. 79-83. ölçüler arasındaki geçiş köprüsü bulunmaktadır. 93-107. ölçüler arasında sib majör tonundaki koda yer alır.

Birinci bölmenin ikinci cümlesinde 12. ölçüde, ana tonun ilgili majörü reb majöre geçilmiştir. 18. ölçüdeki geçiş köprüsünde sib minörün çekeninden sonra, bölme röpriz ile tekrar edilir. İkinci bölmede 19-26. ölçüler arasında sekans görülür. Burada sekans kalıbı ilk olarak 19-22. ölçüler arasında ana tonun AÇ tonu mi♭ minörde gelir. Bu pasaj 23-26. ölçüler arasında sol♭ majör tonunda küçük üçlü yukarıdan tekrar edilir. Sekans kalıbı bir kez tekrar edildiğinden yarım sekans oluşmuştur.¹⁷⁸ Sekans sonrasında dönüş köprüsünde ana tona geçilir.

Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölme (A'), bir değişiklik dışında A bölmesinin tekrarıdır. Bu bölmedeki değişiklik ikinci cümlelerin ana tonda gelmesidir. İkinci bölme ve 27-35. ölçülerdeki dönüş köprüsü, 54-70. ölçüler arasında dördüncü bölme (B) ve dönüş köprüsü olarak aynen tekrar edilmiştir. Beşinci bölmenin (A'') ilk kesitinde, birinci bölmenin ilk cümlesinin tekrarı yer alır. 79-83. ölçüler arasında, mi♭ majör geçici modülasyon içeren geçiş köprüsünden sonra bu bölmenin ikinci kesiti sib majör tonunda, yeni bir fikir içeren cümleden

¹⁷⁸ Bkz. op. 19b no. 2.

oluşur. 92. ölçünün ilk zamanındaki tam kalıştan sonra si♭ majör tonundaki koda ile parça sona erer.

Mi Majör
Adagio non troppo.

№ 3.

E _____ Ç E _____ 6 _____
AÇ _____

5

6 _____ 7 _____
4 + _____ E E⁶ _____ 6 _____ 7 _____
Ç _____ AÇ⁶ Ç _____ AÇ⁶ Ç _____

11

6 6 7 7
4 + 4 +
Si Maj.: AÇ⁶ Ç _____ E _____ Ç _____ E _____ Ç _____
E _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____
Si Maj.: (AÇ) (AÇ⁶) (Ç)

17

Mi Maj.: Ç _____ E _____ 6 _____ 6 _____ 7 _____
AÇ _____ Ç _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ Ç _____ E _____

23

7 7
+ +
Ç _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ Ç _____ E _____

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

Mi majör tonunda, *Adagio non troppo*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Üç ölçü prelüdden sonra 4-11. ölçüler arasında yer alan birinci bölme (A) iki cümleden oluşur. Birinci cümle 4-7. ölçüler, ikinci cümle 8-11. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 12-15. ölçüler arasında, tek cümleden oluşur. 15-17. ölçüdeki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 18-25. ölçüler arasında bulunur. Prelüdün 25-27. ölçüler arasında tekrar edildiği postlud ile eser sona erer. Metrik açıdan bakıldığında parçada, dört ölçü uzunluğunda, dört cümle gözlemlenir. Bu da AA|BA *quatrain* form yapısını oluşturmaktadır.¹⁷⁹

11. ölçünün yarısında başlayan ikinci bölmede (B) ana tonun çeken tonu si majöre ton değişikliği olmuştur. 15. ölçünün ilk zamanındaki tam kalıştan sonra başlayan uzama 17. ölçünün ilk yarısına kadar devam eder. Bu ölçüde üçüncü bölme (A') geçilir. Bu geçiş sırasında Rapoport'a göre ikinci bölme başladığında, bas partisi bire bir değil B bölmesinin devamı gibi hareket etmektedir.¹⁸⁰ A bölmesinin tekrarında bas partisinde mi-re sesleriyle B bölmesinden bağlantı oluşturulur. Üçüncü bölme (A') birinci bölmenin ilk cümlesinin tekrarıdır. 25. ölçüdeki tam kalış ile prelüdün tekrarı olan postlud başlar. Mendelssohn üçüncü bölmenin kalışı ile postlüdün başlangıcını birleştirmiş ve ezgide kesinti olmadan akıcılığı sağlamıştır.

¹⁷⁹ William ROTHSTEIN, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 107.

¹⁸⁰ Bkz. (177), RAPOPORT, 124-125.

Si Minör Agitato e con fuoco.

Nº 4.

7 + Ç E AÇ Ç

8 7 + E AÇ⁶ Ç 6 5 E AÇ⁶ +4 Ç 6 (E) Fa# min.: (Ç)

15 +6 6 +6 6 Fa# min.: Ç² Ç Ç² Re Maj.: (Ç²)

22 7 + Re Maj.: E 7 + AÇ Ç E con forza

29 7 + AÇ Sol Maj.: E 6 4 Si min.: Ç dim. 6 4 1.

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

34 *p* *cresc.* *sf* *p*

6 7
-5 +
E⁶ La Maj.: E

La Maj.: (Ç)

40 *cresc.* *sf* *cresc.* *sf*

6 7 7 6 6
-5 + + -5 -5
E⁶ Si Maj.: E Mi min.: Ç E Ç⁶

Si Maj.: (Ç) Do Maj.: (Ç)

46 *cresc.* *sf*

7 6 6 6
+ 6 -5 -5
Do Maj.: E Ç E La min.: E AÇ⁶ Ç

La min.: (Ç)

53 *sf* *dim.* *p*

+6 #6
-5 6 6 b5
E Si min.: E E⁶ AÇ Ç

Si min.: (Ç²)

61 *sf* *p* *cresc.*

4 6 4 6
+2 -5 +2 -5
AÇ⁶ Ç AÇ⁶ Ç

E 6 AÇ

7 7 7
+ + +
Ç E AÇ Ç E Ç E⁶

7 7 7 7 5
+ + + + +
E⁹ AÇ E⁶ Ç² AÇ Ç AÇ⁶ Ç² E AÇ⁶

6 7 7 7
4 + + +
Ç Sol Maj.: E AÇ Ç E

7 6 6
+ + +
AÇ Do Maj.: E

Do Maj.: (C) (E)

103 *agitato*

6 7 6 7
5 + 5 +
Si min.: E AÇ Ç E AÇ Ç

110

6 7 6 4 6 9
5 + 5 +2 4 +
E AÇ AÇ6 Ç

117

b9 9 b9 9
7 7 7 7
+ + + +
E Ç E Ç

124

9
7
+
E Ç
E PEDALI

131

6
4
Ç
E

138

E

Si minör tonunda, *Agitato e con fuoco*, 3/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Eşlik motifinin bulunduğu iki ölçü cümle başına ekten sonra birinci bölme (A) 3-35. ölçüler arasında yer alır ve iki kesitten oluşur. Birinci kesit 3-24. ölçüler, ikinci kesit 25-35. ölçüler arasında yer alır. Birinci kesitin cümleleri 3-10. ve 11-24. ölçüler arasındadır. İkinci kesiti oluşturan cümleler 25-28. ve 29-35. ölçüler arasında yer alır. Birinci ve ikinci kesitler röpriz ile tekrar edilir. İkinci bölme (B) 34-52. ölçüler arasındadır. 34-35. ölçülerde röprizin ikinci dolabı yer alır. 52-71. ölçüler arasında dönüş köprüsü bulunur. Üçüncü bölme (A') 72-102. ölçüler arasında iki kesitten oluşur. Bu kesitler 72-79. ölçüler ve 92-102. ölçüler arasında yer alır. 80-91. ölçüler arasında geçiş köprüsü bulunur. Üçüncü bölmenin ilk kesitinde 72-75. ölçülerdeki cümle, 76-79. ölçülerde tekrar eder. Bu bölmenin ikinci kesiti, birinci bölmenin ikinci kesitinin ton değişikliğine uğratılmış tekrarıdır. İkinci kesitin cümleleri 92-95. ölçüler arasında sol majör tonunda, 96-102. ölçüler arasında do majör tonunda gelmiştir. 103-145. ölçüler arasında koda yer alır. Kodada 103-129. ölçüler ve 129-145. ölçüler arasında iki pasaj bulunur. Rapoport'a göre *Sözsüz Şarkı*'da form yapısı küçük bir sonat allegrosu'dur.¹⁸¹

Birinci kesitte ilk cümle çeken yedili akoru ile başlar. Çevrim akorlarının yoğun olarak kullanıldığı cümleden sonra, ikinci cümlede 15. ölçüde ana tonun çekeninin adaş tonu fa# minöre ton değişimi gerçekleşir. Birinci kesit 24. ölçüde sürpriz bir şekilde ana tonun ilgili majör tonu re majörde tam kalış yapmıştır.

İkinci bölmede 34-42. ölçüler ve 43-50. ölçülerde iki ayrı sekans süreci gözlenir. İlk sekans kalıbı 34-38. ölçüler arasında la majör tonunda, kalıbın tekrarı 39-42. ölçülerde si majör tonundadır. Sekans kalıbı bir derece yukarıda tekrar etmiştir. Sekans kalıbının ikinci tekrarı olmamış ve bu sebeple yarım sekans oluşmuştur. İkinci sekans sürecinde, sekans kalıbı 43-46. ölçüler arasında do majör tonunda, kalıbın tekrarı 47-50. ölçüler arasında la minör tonundadır. dönüş köprüsünde ana tona dönmüştür. Mendelssohn sekans ile geçici modülasyon ve ton değişimi gerçekleştirmiştir.

¹⁸¹ Bkz. (177), RAPOPORT, 71. Dipnot 6.

Birinci bölme gibi iki kesitten oluşan üçüncü bölmenin (A') ilk kesiti, birinci bölmenin birinci kesitinin ilk dört ölçüsünün iki kere tekrarından oluşur. 80. ölçüde başlayan geçiş köprüsünden sonra, 91. ölçüde birinci bölmenin ikinci kesitinin tekrarı başlar. Ancak bu tekrarda birinci cümle sol majör, ikinci cümle do majör tonundadır. İki pasajın yer aldığı kodanın birinci pasajında 103-117. ölçüler arası ile 117-129. ölçüler arasında iki farklı doku gözlemlenir. 103-107. ölçüler arası, 108-111. ölçüler arasında tekrar edilir.

Re Majör Andante grazioso.

Il Basso sempre piano e leggerissimo

Nº 5. *p*

E

4 *sfz*

7 6 6 6

+ + 5 6 4 5 6

Ç La Maj.: E⁶ AÇ⁶ Ç E AÇ E AÇ⁶ E

8 *pp*

6 6 7 6 7

6 4 5 + 5 +

AÇ E AÇ⁶ Ç AÇ⁶ Ç E

Re Maj.: (Ç)

12 *cresc.*

7 6 6 7 6

+ 5 7 5 + 5 7

Fa# min.: E⁶ AÇ E⁶ AÇ Ç² Ç Ç²

16 *mf* *cresc.*

6 6 7 6 6

5 5 +6 +6 6 + +6 +6

Ç E Ç² E AÇ Ç AÇ Ç

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

20

6 6
E E⁶ AÇ Ç

23

7
+
Re Maj.: E

27

6 6 6 6
E⁶M 5 AÇ⁶ Ç E AÇ E

31

6 6 6 7 6 6
5 6 6 4 5 5
AÇ⁶ E AÇ E AÇ⁶ Ç E AÇ⁶ Ç E E⁶ Ç

35

6 6
E E AÇ E AÇ Ç E AÇ

39

7 6 7 6 7 7 7 6

+ + + + + + + +

AÇ AÇ Ç AÇ

E Ç E

43

7

+ AÇ Ç E

dim. pp

Re majör tonunda, *Andante grazioso*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Bir ölçü girişten sonra birinci bölme (A) 2-12. ölçüler arasında, 2-4. ve 5-12. ölçülerde bulunan iki cümleden oluşur. İkinci bölme (B) 13-24. ölçüler arasındadır. Bu bölmenin cümleleri 13-16. ve 17-24. ölçüler arasında yer alır. Üçüncü bölme (A') 25-38. ölçüler arasında, 25-28. ve 29-38. ölçülerde yer alan iki cümleden meydana gelir. 39-46. ölçüler arasında koda bulunur.

Parçanın ikinci cümlesinde ana tonun çeken la majöre geçilmiştir. 12. ölçünün yarısındaki röprizle A bölmesi tekrar edilince ikinci cümledeki kalış, başa dönüşte çeken fonksiyonu görevi görür. Bu sayede Mendelssohn başa dönüşte ton değişimini kolaylaştırmıştır.

İkinci bölmede 13-16. ölçüler ve 17-20. ölçülerde iki ayrı sekans süreci gözlenir. İlk sekans kalıbı 13-14. ölçüler arasında, tekrarı 15-16. ölçüler arasında bir derece yukarıda gelir. Sekans fa# minör tonunda, ton değişmeden gerçekleşmiştir. Sekans kalıbı ikinci kez tekrar etmediği için yarım sekans oluşmuştur. İkinci sekansın kalıbı ilk olarak 17-18. ölçülerde ton değişimi olmadan gelir. Sekans

kalıbının tekrarı 19-20. ölçüler arasında, tam dörtlü aşağıdan başlar. Her iki sekans sürecinde de sekans kalıbının aralıklarında değişiklik görülmez.

24. ölçünün ilk zamanında fa# minör $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ akoru, A' bölmesinin ilk vuruşunda re majör eksene çözülür. Bu kalış yapısı ile ilgili olarak Rapoport şu saptamada bulunmuştur: İkinci bölmenin fa# minör tonu ana tonun 3. derecesidir. A' bölmesinden önce fa# minör $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ kalışı re majör eksene bağlanır. Fa# minörün çekeninin, ana tonun yedinci derecesine tekabül ettiği göz önüne alınca, ikinci bölmeden, A bölmesinin tekrarına (A') bağlanış $\text{Ç}^7\text{-E}$ (VII-I) diziliminde olur. Bu durumda Rapoport'a göre ana tona göre parçanın başından A' bölmesine kadar olan pasajın geniş açıdan fonksiyon yapısı E- Ç -E⁶- Ç^6 - $\text{Ç}^7(\frac{6}{4})$ -E (I-V-VI-III-VII($\frac{6}{4}$)-I) şeklindedir.¹⁸² Bu fonksiyon yapısına göre ana tondan çok uzaklaşılmamış, ton değişiminden sonra ana tona dönüş daha yumuşak olmuştur.

Üçüncü bölmede (A') ilk cümle A bölmesinin ilk cümlesi ile aynıdır. Ancak 27. ölçünün ilk vuruşunda, bir vuruşluk bir ekleme ile metrik yapı kaymıştır. 38. ölçüdeki kalış aynı zamanda kodanın başlangıç ölçüsüdür. İkinci cümlenin kalışıyla kodanın ilk ölçüsü çakışır. Bu birleşmeyle ezgi devamlılığı sağlanmıştır.

¹⁸² Bkz. (177), RAPOPORT, 110.

Venetianisches Gondellied.

Fa# Minör Allegretto tranquillo.

Nº 6.

7
+
Ç

6

E PEDALI

7
+
Ç E Ç

11

7
+
Ç E

16

7
+
Ç E

21

7
+
Ç E Ç

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

26 *al. piu* *f* *al. sf*

C⁶ AC C

31 *dim.* *pp* *al. sf* *al. sf*

7+ E² AC

36 *dim.* *al. sf* *al. sf* *al. sf*

6 C E

41 *al. sf* *al. sf* *al. sf* *cresc.*

7+ C E

46 *dim.* *p* *cresc.* *f* *al. sf* *dim.*

C E C

51 *al. sf* *dim.* *pp*

E

Fa# minör tonunda, *Allegretto tranquillo*, 6/8'lik *Venetianisches Gondellied* (Venedik Gondol Şarkısı) üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Altı ölçü girişten sonra 7-22. ölçüler arasında yer alan birinci bölme (A) dönemdir. Öncül cümlesi 7-14., soncul cümlesi 15-22. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 23-30. ölçüler arasında bir cümleden meydana gelir. 31-36. ölçüler arasında yer alan dönüş köprüsünden sonra 37-43. ölçülerde bir cümleden oluşan üçüncü bölme (A') bulunur. İkinci ve üçüncü bölme röpriz ile tekrar edilir. 44-55. ölçülerdeki koda ile parça sona erer. Birinci bölmedeki dönem yapısı göz önüne alınınca *Sözsüz Şarkı* AA|BA *quatrain* form yapısındadır. Girişte, Op. 19b no. 6 *Venedik Gondol Şarkısı*'na benzer bir şekilde, üst partide sadece mi# ve sol# seslerinde oluşan, bir sesleniş ezgisi bulunmaktadır.

İkinci bölmede 23-28. ölçüler arasında sekans görülür. Sekans kalıbı önel ile başlar. İlk sekans kalıbı 23-24., tekrarları 25-26. ve 27-28. ölçüler arasındadır. Sekans sürecinde ton değişikliği olmamış, fakat ilk tekrarda la majör tonunun Ç-E fonksiyonları kullanılmıştır. Ayrıca sekans sürecinde bazı değişiklikler gözlenir. İlk değişiklik sekansın melodi hattında ilk tekrarın küçük üçlü, ikinci tekrarın küçük ikili aralığı yukarıdan başlamasıdır. İkinci değişiklik sekans kalıbının son iki vuruşlarında görülür. Ana sekans kalıbında son iki vuruş kromatik aralık iken, tekrarlarda büyük ikilidir.

Üçüncü bölmede (A') birinci bölmenin ikinci cümlesi tekrar edilmiştir. Ancak bir değişiklik olarak cümle $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ akoru ile başlamıştır. Dönüş köprüsünden devam eden AÇ fonksiyonu ile üçüncü bölmenin ilk üç ölçüsündeki fonksiyon dizilimi AÇ- $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ -E'dir. Bu da eksende kalışı iki ölçü geciktirmiştir. Aynı zamanda dış partilerdeki paralel olan metrik birliktelikte kayma olmuştur.

Tablo 4.2. Op. 30'un Form Analiz Tablosu.

Album No.		Op. 30		
Sözsüz Şarkı No.		No. 1	No. 2	No. 3
Genel Özellikler		Miḅ maj., üç bölmeli, iki ve üçüncü bölme röpriz ile tekrar eder	Sib min., beş bölmeli	Mi maj., üç bölmeli, <i>quatrain</i>
Giriş		1. ölçü, cümle başına ek		
Prelüd				
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	2-12. ölçüler (A), röpriz ile tekrar	1-17. ölçüler (A), röpriz ile tekrar	1-3. ölçüler
	Birinci Cümle	2-5. ölçüler, miḅ maj., YK.	1-8. ölçüler, sib min., YK.	4-11. ölçüler (A)
	İkinci Cümle	6-12. ölçüler, sib maj., TK., 8-9. ölçüler cümle içinde uzama	9-17. ölçüler, reb maj., TK.	4-7. ölçüler, mi maj., TK. 8-11. ölçüler, mi maj., TK.
Geçiş Köprüsü		18. ölçü		
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	13-22. ölçüler (B)	19-26. ölçüler (B), sekans	12-15. ölçüler (B)
	Birinci Cümle	13-16. ölçüler, miḅ min., KK.		12-15. ölçüler, si maj., TK.
	İkinci Cümle	17-22. ölçüler, miḅ min., KK.		
			19-22. ölçüler, miḅ min. 23-26. ölçüler, solḅ maj.	
Dönüş Köprüsü		27-35. ölçüler		
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	23-30. ölçüler (A')	36-52. ölçüler (A')	18-25. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	23-26. ölçüler, miḅ maj., YK.	36-43. ölçüler, sib min., YK.	18-25. ölçüler, mi maj., TK. 21. ölçüden itibaren kalış sonrası uzama
	İkinci Cümle	27-30. ölçüler, miḅ maj., TK.	44-52. ölçüler, sib min., TK.	
Geçiş Köprüsü		53. ölçü		
Dördüncü Bölme	Bölmenin Yeri		54-61. ölçüler (B), sekans	
			54-57. ölçüler, miḅ min.	
			58-61. ölçüler, solḅ maj.	
Dönüş Köprüsü		62-70. ölçüler		
Beşinci Bölme	Bölmenin Yeri		71-92. ölçüler (A'')	
	Birinci Cümle		71-78. ölçüler, sib min., YK.	
	Geçiş Köprüsü		79-83. ölçüler, miḅ maj. geçici modülasyon	
	İkinci Cümle		84-92. ölçüler, sib maj., TK., 86. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	
Koda		31-39. ölçüler		
Postlüd		93-107. ölçüler		
		25-27. ölçüler		

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Tablo 4.2. (Devam)

Albüm No.		Op. 30			
Sözsüz Şarkı No.		No. 4	No. 5	No. 6	
Genel Özellikler		Si min., üç bölmeli, sonat allegrosu formu.	Re maj., üç bölmeli.	<i>Venedik Gondol Şarkısı</i> , fa# min., üç bölmeli, <i>quattrain</i> , iki ve üçüncü bölme röpriz ile tekrar eder	
Giriş		1-2. ölçüler, cümle başına ek	1. ölçü, cümle başına ek	1-6. ölçüler.	
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	3-35. ölçüler (A), röpriz ile tekrar eder	2-12. ölçüler (A), röpriz ile tekrar eder	7-22. ölçüler (A), dönem	
	Birinci Cümle	Birinci Kesit	3-10. ölçüler, si min., YK.	2-4. ölçüler, re maj., YK.	7-14. ölçüler, fa# min., YK., öncül cümlesi
	İkinci Cümle		11-24. ölçüler, re maj., TK., 19. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	5-12. ölçüler, la maj., TK., 9. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	15-22. ölçüler, fa# min., TK., soncul cümlesi
	Üçüncü Cümle	İkinci Kesit	25-28. ölçüler, re maj., TK.		
	Dördüncü Cümle		29-35. ölçüler, sol maj., TK.		
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	34-52. ölçüler (B), sekans	13-24. ölçüler (B), sekans	23-30. ölçüler (B), sekans	
		34-38. ölçüler, la maj., 39-42. ölçüler, si maj.	13-14. ölçüler, fa# min. 15-16. ölçüler, fa# min.	23-24. ölçüler, 25-26. ölçüler, fa# min.	
		43-52. ölçüler, mi min., do maj., la min.	17-18. ölçüler, fa# min., 19-20. ölçüler, fa# min., 22. ölçüden itibaren uzama		
Dönüş Köprüsü		52-71. ölçüler, si min.		31-36. ölçüler	
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	72-102. ölçüler (A')	25-38. ölçüler (A')	37-43. ölçüler (A')	
	Birinci Cümle	Birinci Kesit	72-75. ölçüler, si min., YK. (76-79. ölçüler arasında tekrar eder)	25-28. ölçüler, re maj., KK.	37-43. ölçüler, fa# min., TK.
	İkinci Cümle			29-38. ölçüler, re maj., TK., 35. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	
	Geçiş Köprüsü	80-91. ölçüler			
	Üçüncü Cümle	İkinci Kesit	92-95. ölçüler, sol maj., TK.		
Dördüncü Cümle	96-102. ölçüler (b'), do maj., TK.				
Koda		Koda 1: 103-129. ölçüler (103-111. ölçüler cümle); Koda 2: 129-145. ölçüler	39-46. ölçüler	44-55. ölçüler (Dönüş köprüsünün teması yer alır.)	

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Opus 30 albümündeki parçaların tonları no. 1 mi♭ majör, no. 2 si♭ minör, no. 3 mi majör, no. 4 si minör, no. 5 re majör ve no. 6 fa# minör'dür. Bu parçalarda üç majör, üç minör ton ile denge sağlanmıştır. Parçaların birbiriyle birden fazla ton ilişkisi vardır. No. 2'nin tonu no. 1'in, no. 4'ün tonu no. 3'ün, no. 6'nın tonu no. 4'ün beşinci derecesidir. No. 4'ün tonu no. 5'in ilgili minörü, no. 6'nın tonu no. 5'in üçüncü derecesidir. No. 3 ve 4'ün tonları, no. 1 ve 2'nin tonlarının bir kromatik ses üzerindedir. Tüm parçaların ton seçimi mi♭ merkezinde olmuştur.

Albümdeki parçaların tempoları no. 1 *Andante espressivo*, no. 2 *Allegro di molto*, no. 3 *Adagio non troppo*, no. 4 *Agitato e con fuoco*, no. 5 *Andante grazioso*, no. 6 *Allegretto tranquillo*'dur. Parçaların tempo seçimi yavaş-hızlı-yavaş-hızlı-yavaş-hızlı diziliminde tercih edilmiştir. Bir önceki albümde olduğu gibi albüm yavaş bir parça ile başlamış, ortada kabul edebileceğimiz dördüncü parça hızlı tempoda tercih edilmiştir. Dikkati çeken bir şekilde parçaların temposu bir yavaş bir hızlı olacak şekilde sıralanmaktadır.

Stepanova'ya göre ilk dört *Sözsüz Şarkı*'da ton, tempo, dinamik ve uzunluk-kısalık açısından no. 1 ve 2 ile no. 3 ve 4 birbirleriyle bağlantılıdır. No. 1 ve 4 uzun, no. 3 kısa bir parçadır. Bu dört parçanın ezgi dokusu birbirinden farklılık gösterir. Ancak 5 ve 6. parça ile uyumludurlar.¹⁸³ No. 3 *part-song*'dur.

Op. 30 no. 2'nin üç elyazması Ralf Wehner'in kataloğunda bulunmaktadır. Bu üç elyazması da 6/8'lik yazılmıştır. Ancak basımdan önce Mendelssohn süre değerlerini değiştirmiş ve eser 6/16'lık olarak basılmıştır.¹⁸⁴ Stepanova'ya göre bunun sebebi ilk dört parçanın süre değerleri ve tartım yapısında denge sağlamaktır. Bu durumda no. 1 ve 3 dört zamanlı, no. 2 ve 4 üç zamanlı tartımda, no. 1 ve no. 2 bileşik vuruş, no. 3 ve 4 basit vuruş ilişkisi gösterir.

¹⁸³ Liza STEPANOVA, *Felix Mendelssohn's Lieder ohne Worte as Cycles: With an Investigation into the Compositional Process through a Study of the Autograph Manuscripts*, 44-45.

¹⁸⁴ A. g. t., 47.

Si minör op. 30 no. 4'ün son altı ölçüsünde re sesi en üst partide pedal olarak uzar ve ezgi re sesiyle biter. Stepanova'ya göre ezgideki bu durum bir sonraki re majör parçanın eksenini, antisipasyon gibi duyurarak iki parça arasında bağlantı kurmak için yapılmıştır.¹⁸⁵ Buna benzer ilişki no. 5 ve 6'nın bas hattında görülür. No. 5'in son üç ölçüsündeki eksen fonksiyonu re pedalı, bir sonraki fa# minör parçanın altıncı derecesidir. Stepanova'ya göre re sesi, no. 6'nı başlangıcı ile fa# minör tonunda VI-V-I ilişkisi oluşturur.¹⁸⁶ Bu değişiklikler muhtemelen parçalar art arda çalındığında duyuş ve çalınış açısından yumuşak bir geçiş sağlamak için yapılmıştır.

Albümde bir tane beş bölmeli şarkı formunda *Sözsüz Şarkı* vardır. Bununla beraber, no. 1 ve no. 6'nın iki ve üçüncü bölmeleri röpriz ile tekrar edilerek genişletilmiştir. Bir önceki albümde olduğu gibi bu albümde bir *quatrain* ve bir de sonat allegrosu formunda *Sözsüz Şarkı* bulunur.

¹⁸⁵ A. g. t., 50.

¹⁸⁶ A. g. t., 51.

4.3. Opus 38

Sechs Lieder ohne Worte

(DRITTES HEFT)

für das Pianoforte

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Fräulein Rosa von Wöringen gewidmet.

Op. 38.

Mib Majör

Con moto. *cantabile*

Nº 1.

E
E PEDALI

7 + AÇ Ç

5

E AÇ E⁶ AÇ⁶ Ç E AÇ

9

Ç E AÇ Sib min.: (Ç) (AÇ⁶)

13

Sib min.: Ç E Ç E AÇ⁶ Ç Ç

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

+6 _____ +6 _____ 6 _____ 7 _____
 6 _____ 6 _____ 5 _____ 6 _____ 4 _____ + _____
 E _____ Ç _____ E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ Sib Maj.: E _____
 Sib Maj.: (E) (AÇ⁶) (Ç) E PEDALI

7 _____ 7 _____
 + _____ + _____
 _____ AÇ _____ Ç _____ E _____

6 _____ +6 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____ +4 _____ 6 _____ +4 _____ 6 _____ 7 _____
 E⁶ Sol min.: Ç _____ E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____

Sol min.: (E)

6 _____ 6 _____ 7 _____
 5 _____ 4 _____ + _____
 E _____ AÇ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____

7 _____ 7 _____ 6 _____ 6 _____
 + _____ + _____
 AÇ _____ Fa min.: E _____ AÇ _____ Lab Maj.: Ç _____ E _____ E⁶ _____

Fa min.: (Ç)

Mib min.: (AÇ⁶)

7 _____ 6 _____ 7 _____ 6 _____
 + _____ + _____ + _____ + _____
 Mib min.: Ç _____ E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____
 Mib Maj.: (AÇ⁶) (Ç)

7 _____ + _____ +4 _____
 Mib Maj.: E _____ AÇ _____ Ç _____ E _____
 E PEDALI

6 _____ 6 _____ 7 _____ 6 _____ 7 _____
 5 _____ 4 _____ + _____ 6 _____ 6 _____ 7 _____ 5 _____ + _____
 AÇ _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ E⁶ _____ Ç² _____ AÇ⁶ _____ Ç⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____

E _____ E⁶ _____ Ç² _____ AÇ⁶ _____ Ç⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ + _____ + _____ AÇ _____

7 _____ 6 _____ 7 _____ 6 _____
 + _____ 5 _____ + _____ + _____
 AÇ⁶ _____ Ç _____ E⁶ _____ E _____ AÇ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E⁶ _____ E _____ AÇ _____ AÇ⁶ _____

7
+
Ç

E

Mi \flat majör tonunda, *con moto*, 12/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 2-20. ölçüler arasında üç cümleden oluşan cümle demetidir. Birinci cümle 2-5. ölçüler, ikinci cümle 6-9. ölçüler, üçüncü cümle 10-20. ölçüler arasında yer alır. 21-32. ölçüler arasındaki ikinci bölme (B) iki cümleden meydana gelir. Bu cümleler 21-24. ve 25-32. ölçüler arasındadır. 33-40. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra 41-60. ölçüler arasında üçüncü bölme (A') yer alır. Bu bölmenin cümleleri 41-44. ve 45-60. ölçüler arasındadır. 61-63. ölçüler arasındaki koda ile eser sona erer.

İkinci bölmede, birinci bölmenin ilk cümlesi ana tonun Ç tonunda gelir. Birinci bölmede si \flat majör tonunda 17-20. ölçüler arasındaki pasaj, ikinci bölmenin ikinci cümlesinde sol minör tonunda uzamalı olarak tekrar etmiştir. Dönüş köprüsünde 33-36. ölçüler arasında yarım sekans görülür. Sekans ile fa minör ve la \flat majör tonlarına geçiş yapılmış, 37 ölçüde ana tonun adaş tonu mi \flat minör tonuna geçilmiştir. 41. ölçüde ana tona dönmüştür. Bu ölçü aynı zamanda üçüncü bölmenin başlangıç yeridir. Üçüncü bölmenin (A') cümleleri, birinci bölmenin ilk iki cümlesinin tekrarıdır. Ancak, ikinci cümlede 48. ölçü uzama başlamış ve kalış ertelenmiştir.

Bu *Sözsüz Şarkı*'da dikkati çeken durum, 1. ölçünün son zamanı ile 3. ölçünün ilk yarısında yer alan motifin, bütün esere hakim olması; tüm cümlelerde, cümle uzamalarında, geçiş ve dönüş köprüsünde bu motifin kullanılmasıdır. Aynı durum alt ve orta partideki eşlik için de geçerlidir. Eşlik partisinin ritim dokusu parçada hiç değişmemiştir.

Do Minör Allegro non troppo.

Nº 2.

The first system of the musical score for 'Do Minör' (No. 2) is shown. It consists of a treble and bass clef staff. The treble clef staff has a melody with several notes circled in blue. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are guitar chord diagrams and chord names: E, C⁷, E, Ç, E, Do min.: Ç², E⁶, AÇ⁶.

+4 6 6 +4 +4 4 7
 3 6 5 5 6 3 6 3 3 +
 E C⁷ E Ç E Do min.: Ç² E⁶ AÇ⁶
 Mi♭ Maj.: AÇ⁶ Ç E Ç² E

8

The second system of the musical score for 'Do Minör' is shown. It consists of a treble and bass clef staff. The treble clef staff has a melody with several notes circled in blue. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are guitar chord diagrams and chord names: Mi♭ Maj.: Ç⁶, AÇ, E, AÇ, E, AÇ, E, AÇ, E, Ç⁶.

7 + 6 6 7
 Ç Ç Ç AÇ E AÇ E AÇ E Ç⁶
 Mi♭ Maj.: Ç⁶ AÇ E AÇ E AÇ E AÇ E Ç⁶

14

The third system of the musical score for 'Do Minör' is shown. It consists of a treble and bass clef staff. The treble clef staff has a melody with several notes circled in blue. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are guitar chord diagrams and chord names: AÇ⁶, Ç, Ç⁶, AÇ, Ç, E, E⁶, E, AÇ, E, E⁶, E, AÇ.

6 6 6 7 6 6 6 6 +4
 6 5 4 + 5 6 4 6 5 6 3
 AÇ⁶ Ç Ç⁶ AÇ Ç E E⁶ E AÇ E E⁶ E AÇ

21

The fourth system of the musical score for 'Do Minör' is shown. It consists of a treble and bass clef staff. The treble clef staff has a melody with several notes circled in blue. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are guitar chord diagrams and chord names: Do min.: E, Ç², E, Ç, E, Mi♭ Maj.: AÇ⁶, Ç, E, Ç².

6 7 6 6 6 6 6 +4
 6 5 6 5 6 4 6 5 6 3
 AÇ⁶ Ç Ç⁶ AÇ Ç Do min.: E Ç² E Ç E
 Do min.: (Ç) (E⁶) (Ç²) Mi♭ Maj.: AÇ⁶ Ç E Ç²

29

The fifth system of the musical score for 'Do Minör' is shown. It consists of a treble and bass clef staff. The treble clef staff has a melody with several notes circled in blue. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are guitar chord diagrams and chord names: E Do min Ç², E⁶, Ç, E, Ç, E, AÇ⁶, Ç, E.

+4 4 6 6 7
 6 3 3 5 +6 6 6 4 +
 E Do min Ç² E⁶ Ç E Ç E AÇ⁶ Ç E

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

36

6 5 6 5 7 6 6 5

Reb Maj.: Ç² E Ç E Ç E Ç E Ç Ç² E⁶

Lab Maj.: (AÇ⁶)

43

6 4 7 6 7 6 6 6 6 6 6 4

Lab Maj.: Ç E Ç⁶ Ç² E⁶ AÇ⁶ Ç² E AÇ⁶

Do min.: E Ç² E Ç
Do min.: (Ç) (E⁶) (Ç²)

50

6 2 6 6 6 4 6 7 6

E Ç² E Ç E AÇ Ç 4 6 5

57

6 4 6 7 6 6 7 7

AÇ AÇ⁶ Ç Ç² E Ç E Ç

64

6 4 6 7 6 7

Ç E

Do minör tonunda, *Allegro non troppo*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, beş bölmeli (ABAB'A') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-8. ölçüler arasında yer alan iki cümleden oluşur. İlk cümle 1-4. ölçüler, ikinci cümle 5-8. ölçüler arasındadır. Birinci bölme röpriz ile tekrar edilir. İkinci bölme (B) 9-16. ölçüler arasında bir cümleden oluşur. 17-23. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A) 24-35. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu cümleler 24-27. ve 28-35. ölçüler arasındadır. 36-43. ölçüler arasında dördüncü bölme (B'), 44-47. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra 48-60. ölçüler arasında beşinci bölme (A') bulunur. 60-70. ölçüler arasındaki koda ile parça sona erer.

Do minör tonunda başlayan *Sözsüz Şarkı*, 4. ölçüde ana tonun ilgili majörü mi♭ majör tonunda yarım kalış yapmış, ikinci cümlede (8. ölçü) ana tona tekrar dönülmüştür. İki cümle de dört ölçü uzunluğundadır. Bir cümleden oluşan ikinci bölme mi♭ majör tonundadır. İkinci bölmenin ardından dönüş köprüsü kesiyormuş gibi hemen üçüncü bölmeye (A) bağlanır.

Üçüncü bölmenin (A) başlangıcında dönüş köprüsünden devam eden akor dizilimi eksenin birinci çevrimine ulaşmıştır. Rapoport'a göre eksenin kök halinde kalış beklenirken, eksen birinci çevrimde kullanılmış ve kalış gecikmiştir.¹⁸⁷ 21. ölçüden başlayan bas hattındaki yanaşık yürüyüş 24. ölçünün ikinci zamanında fa sesine ulaşmış, oradan da 26. ölçüde do minör eksene varmıştır. Bu durumda dönüş köprüsü ile ikinci A bölmesi iç içe geçmiştir. Mendelssohn böylece ezgide kesinti yapmadan süreklilik sağlamıştır. 27. ölçüde, birinci bölmede olduğu gibi ana tonun ilgili majörü, mi♭ majör tonuna geçilmiş, ikinci cümlede 29. ölçünün ikinci yarısından itibaren ana tona dönülmüştür.

Dördüncü bölme (B') re♭ majör tonunda, tenor rejistrında, ikinci bölmedeki cümlelerin tekrarı olarak gelir. Değişiklik olarak son üç ölçüde la♭ majör tonuna geçilmiş, 43. ölçüde yarım kalış yapılmıştır. Bu bölmenin ardından 21-23. ölçüler arasındaki dönüş köprüsü tekrar edilerek beşinci bölmeye (A') geçilir. Bu geçiş

¹⁸⁷ Bkz. (177), RAPOPORT, 73, 90.

ikinci A bölmesine geçiş ile aynı özellikleri taşır. Ancak kalış bu sefer daha ileri bir noktada olur. Çünkü cümlede uzama söz konusudur. 60. ölçüdeki kalış, kodanın bas partisiyle *overlap* oluşturur.

Beşinci bölme birinci ve üçüncü bölmeye göre aynen tekrar edilmeyip, bazı değişiklikler uygulanmıştır. Beşinci bölmede ana tonda gelen ve sonunda uzama bulunan bir cümle bulunur. Bu cümlede birinci bölme ile belirli ortak özellik 1 ve 2. ölçünün 48-51. ölçüler arasında iki kez tekrar etmesidir.

İkinci bölmede (B) mi \flat majör tonuna geçiş, ana tonun üçüncü derecesine tekabül eder. Birinci bölmenin tekrarı olan, üçüncü bölmeye geçerken 22. ölçüde mi \flat majörün beşinci derecesi (ana tonun 7. derecesi) ve do minörün beşinci derecesindeki fonksiyon dizilimi ile ana tonda $\text{Ç}^{\text{7}}\text{-}\text{Ç}^{\text{6}}$ (VII-V($\frac{\text{6}}{\text{5}}$)) bağlantısıyla ana tona geçiş başlamıştır. Mendelssohn ikinci bölmede ana tona göre 3. dereceye ton değişimini, ana tona dönerken yumuşak bir geçiş sağlamak amacıyla yapmıştır.

Mi Majör Presto e molto vivace.

Nº 3.

7
+

E PEDALI

9 7 +4 +6
+ 6 3
AÇ E AÇ Ç² E Ç²

AÇ Ç² E⁶

6 6 6 6 7
Ç AÇ Ç⁶ E⁶ AÇ⁶ Ç

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○


Musical score for measures 15-17. The treble clef staff contains a melodic line with a *p* dynamic marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A blue circle highlights a note in the treble staff at measure 17. A blue asterisk is placed below the treble staff at measure 17. Below the staff, the chord progression is: E, AÇ.

Musical score for measures 18-21. The treble clef staff contains a melodic line with a *fz* dynamic marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A blue box highlights a section in the treble staff at measure 21. Below the staff, the chord progression is: E, Ç (+6), E (6), AÇ, Ç (6, 7, 4, +).


Musical score for measures 22-24. The treble clef staff contains a melodic line with a *p* dynamic marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A blue circle highlights a note in the treble staff at measure 24. Below the staff, the chord progression is: E, Si Maj.: E (6), E (+6, 3), E (+6, 5).

Musical score for measures 25-27. The treble clef staff contains a melodic line with a *fz* dynamic marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A blue circle highlights a note in the treble staff at measure 27. Below the staff, the chord progression is: AÇ⁶ (6), E⁶ (+6), AÇ⁶ (6), Ç (5), E (+4), Ç.


Musical score for measures 28-30. The treble clef staff contains a melodic line with a *p* dynamic marking. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A green box highlights a section in the bass staff at measure 30. Below the staff, the chord progression is: E (6), Ç (5), E (6), Em (5), AÇ⁶ (6).

31 


4 7 6
3 + 4 7
E⁶ AC⁶ E AC

34 

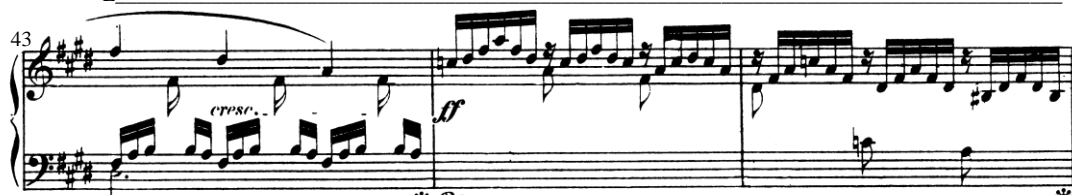
E 7 E
C PEDALI +

37 

7 7 7 7
+ E + E + E +
C

40 

E 6
5

43 

7 +2
E² E
Fa# min.: (E⁶) (AC)

46

p **p*

7

+

Fa# min.: E
Ç PEDALI

49

p **p*

6

5

Ç E

52

ritard. *a tempo* *p* **p*

6

5

Ç Mi Maj.: (C) Mi Maj.: E

55

p **p*

6

5

Ç AÇ

58

p **p* *cresc.*

+6

6

6

6

6

6

Ç E⁶ Ç AÇ Ç⁶ 5

61

6 6 7
5 4 +

E⁶ AÇ⁶ Ç E Ç

65

6 7 7
4 + +

E Ç E

68

7 7
+ +

Ç E Ç E

71

7 7
+ +

Ç E Ç E

Mi majör tonunda, *presto e molto vivace*, 3/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. 1-6. ölçüler arasındaki girişten sonra 7-22. ölçüleri kapsayan birinci bölme (A) dönemdir. Öncül cümlesi 7-14., soncul cümlesi 15-22. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 23-40. ölçüler arasındadır. 41-53. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 54-63. ölçüler arasında yer alır. 64-73. ölçüleri kapsayan koda ile parça son bulur.

Dönem yapısındaki birinci bölmeden sonra ikinci bölme ana tonun Ç'i si majör tonu ile başlar. Tema birinci bölmenin teması ile aynıdır. 41-53. ölçüdeki dönüş köprüsünde, 44. ölçüde ana tonun çeken fonksiyonu fa# majöre modülasyon hazırlığı başlamış, 46. ölçüde fa# majör tonuna geçilmiştir. Üçüncü bölmede (A') sadece birinci bölmenin soncul cümlesi görülür.

Rapoport A' bölmesi başlangıcının 46. ölçü olabileceği kanaatindedir ve tonal yapı açısından bakıldığında suni bir tekrar (*false reprise*) yapıldığının, tonal yapı esas alınınca asıl A bölmesine dönüşün 54. ölçüde başladığını dile getirmiştir. Rapoport, 46-53. ölçüler arasında fa# majörün yanıltıcı ton olduğunu, 54. ölçüden itibaren birinci bölmenin soncul cümlesinin tekrar ettiğini, aslında bunun 46. ölçüden itibaren birinci bölmeye dönüşün başladığının göstergesi olduğu kanaatindedir.¹⁸⁸ Kodada ikinci bölmenin 34-43. ölçüler arasındaki pasajı, ana tonda tekrar edilmiştir.

La Majör Andante.

Nº 4.

pp

♩.

* ♩.

+6

5

AÇ

E

(2)

dim.

f

dim.

♩.

*

7

+

Ç

6

5

E Ç

7

+

E Ç

7

+

6

+

Ç

E⁶

6

7

5

+

AÇ⁶ Ç

E

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

¹⁸⁸ Bkz. (177), RAPOPORT, 127-128.

+6 6 +6 6 6 7 7
 Ç E Ç Mi Maj.:AÇ AC⁶ Ç E La Maj.: E Ç E⁶

6 7 6 7 6 7
 5 + +6 6 6 6 7
 AC⁶ Ç E Ç E Mi Maj.: Ç AC⁶ Mi Maj.: Ç La Maj.: Ç

6 7 6 7 6 6 6
 6 5 + 6 5 + 6 +6 4 6 +6
 E⁶ E⁶ E AC E AC⁶ Ç E AC⁶
 Ç PEDALI

6 7 7
 5 6 + + +6 6
 Ç E Ç E⁶ Ç E Ç E

6 7 7
 4 + + +
 Ç E Ç E Ç E

28

pp

+6 7

2 + E Ç E

AÇ Ç E Ç E

La majör tonunda, *Andante*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Üç ölçü uzunluğunda prelüdden sonra 4-15. arasında yer alan birinci bölme başlar. Bu bölmede (A) 4-9. ölçüler arasındaki cümle, 10-15. ölçüler arasında röpriz kullanılmadan tekrar eder. İkinci bölme (B) 16-19. ölçüler arasındaki bir cümleden oluşur. İki ölçü dönüş köprüsünden sonra 22-25. ölçüler arasındaki üçüncü bölmede (A') bir cümle bulunur. 26-30. ölçüler arasındaki postlüd ile parça son bulur.

Bu *Sözsüz Şarkı*'nın genel formuna bakıldığında dörder ölçüden oluşan cümlelerle, metrik açıdan simetrik bir durum görülür. Bu yapıyı 7-8. ölçüler ile 14-15. ölçülerdeki uzama ve 20-21. ölçülerdeki geçiş köprüsü biraz değiştirmektedir. A bölmesindeki ikinci cümlelerin, birinci cümlelerin tekrarı olması ile AA'|BA formunda *quatrain* yapısı oluşmuştur. Parça eşlik ve melodi dokusu itibariyle *part-song*'dur.

Birinci bölmenin ilk cümlesinde 7. ölçüde kalış beklenirken, ana tonun çeken mi majöre modülasyon başlamıştır. İki ölçü uzamadan sonra cümle 9. ölçünün üçüncü zamanında, mi majör tonunda tam kalış yapar. Bu kalış ana tona göre çeken fonksiyonuna denk düşer. Bize göre Mendelssohn ana tonun çekeninde yapmayı düşündüğü kalışı, çeken fonksiyonuna modülasyon yaparak, bir *sf* gibi güçlendirmek istemiştir. İkinci cümle birinci cümlelerin tekrarıdır. Yine son üç ölçüde mi majör tonuna geçilip, tam kalış yapılmıştır. İkinci bölme ana ton la majördedir. 20. ölçüde, A bölmesinin birinci ölçüsünün farklı aralıklarda iki kez tekrarından sonra üçüncü bölme (A') başlar. Rapoport, 20 ve 21. ölçüde birinci bölmenin ilk ölçüsünün

kullanılmasıyla ilgili, birinci bölmeye dönüşte bir değişiklik yaratmak için, erken başlangıç hissi uyandırmak amacıyla yapıldığı kanaatindedir.¹⁸⁹

La Minör *Agitato.*

Nº 5.

6 7
E Ç E Ç

3
sempre stacc.
6 #6 6
E Ç E AÇ Ç

5
9 9
7 7
+ +

7
9 +6 5 6
7 + 6
+ 4 6
Ç E Ç E E⁶
Mi min.: (AÇ⁶)

9
6 6
Mi min.: Ç E Ç E

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

¹⁸⁹ Bkz. (177), RAPOPORT, 129-130.

6 6 5
 5 6 6 4 5 5
 Ç E AC⁶ C Ç⁶ E⁶ AC⁶

6 7
 4 +
 Ç E

4
 3
 AC⁶ Ç E

7 6
 + 5
 Ç E Ç

La min.: (Ç)

7 6
 + 5
 E Ç E Ç

6 _____ $\flat 9$ _____
 7 _____ 4 _____ 7 _____
 + _____ + _____
 E E^6 Do min.: Ç
 Do min.: (E^6) ($A\dot{C}$)

$\flat 9$ _____ $\flat 9$ _____
 7 _____ +6 _____ 7 _____
 + _____ + _____
 Re min.: Ç
 Re min.: ($A\dot{C}$)

+4 _____ 4 _____
 6 _____ 6 _____ 3 _____ 6 _____ 3 _____ 6 _____
 E^6 Ç E^2 $A\dot{C}$ $A\dot{C}^6$ La min.: E^6

#6 _____ 9 _____
 $A\dot{C}$ _____ Ç _____ 7 _____
 + _____ + _____

7 _____ 9 _____ 7 _____ 7 _____
 $A\dot{C}$ _____ 7 _____ $A\dot{C}$ _____ E^2 _____
 + _____ + _____
 E _____ Ç _____ E _____ Ç _____

31 *ff* *dim.* *leggiro*

6 9 6
4 7 4
AC

33 *dim.*

35 *pp* *stacc.*

7 6
+ C E

37 *ff* *crsc.*

7 +6 6 6 6 6
+ C E C AC6 C C6

39 *crsc.* *p*

5 6 7
+6 4 +
E6 AC6 C

41 *ff* *crsc.* *ff*

4 3
E AC6 C E

Musical score for measures 44-45. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line features several chords circled in green and blue. The treble staff has a *cresc.* marking. Below the staves, the chord progression is indicated as: 4 AC⁶ Ç E Do Maj.: E⁶ +6

Musical score for measures 46-47. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line has chords circled in blue. The treble staff has a *p* marking in measure 46 and a *cresc.* marking in measure 47. Below the staves, the chord progression is indicated as: AC Ç La min.: Ç

Musical score for measures 48-49. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line has chords circled in blue. The treble staff has a *p* marking in measure 48. Below the staves, the chord progression is indicated as: E Ç E Ç

Musical score for measures 50-51. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line has chords circled in blue. The treble staff has a *cresc.* marking in measure 50. Below the staves, the chord progression is indicated as: E Ç E Ç

Musical score for measures 52-53. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line has chords circled in blue. The treble staff has a *dim.* marking in measure 52. Below the staves, the chord progression is indicated as: E

La minör tonunda, *Agitato*, 12/8'lik *Sözsüz Şarkı* üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) iki kesitten oluşur. Birinci kesit 1-4. ölçüler arasında, 1-2. (a) ve 3-4. (a') ölçülerdeki iki cümleden, ikinci kesit 9-14. (b) ölçüler arasında bir cümleden oluşur. 5-8. ölçüler arasında geçiş köprüsü yer alır. 14-17. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra, 18-21. ölçüler arasında ikinci bölme (B) yer alır. Bu bölmenin cümleleri 18-19. (a) ve 20-21. (a'') ölçüler arasındadır. 22-35. ölçüler arasında dönüş köprüsü yer alır. Üçüncü bölme (A) 36-41. ölçüler arasında, 36-37. (a) ve 38-41. (b) ölçüler arasındaki iki kesitten meydana gelir. 41-54. ölçüler arasındaki kodadan sonra parça son bulur. Rapoport'a göre bu *Sözsüz Şarkı* serim (AB), gelişme (A'), yeniden serim (AB) formatında küçük sonat allegrosu formundadır ve gelişim bölmesi ana tonda birinci kesitin teması ile başlamıştır.¹⁹⁰

İkinci kesitin ilk zamanında ana tonun çeken tonu mi minöre geçilmiş, geçiş köprüsünde 17. ölçüde ana tona dönülmüştür. İkinci bölme birinci kesitin temasında gelir. 4. ölçüde Alman artmış altılı, 28. ölçüde İtalyan artmış altılı akoru bulunur. Üçüncü bölmede birinci bölmedeki ilk cümleye göre metrik kayma görülür. Bu bölmede, birinci bölmenin ikinci kesitindeki 11-13. ölçüler arasında yer alan pasaj, ana tonda tekrar etmiştir. 41. ölçüde tam kalış aynı zamanda kodanın başlangıcıdır.

Koda iki pasajdan oluşur. 41-49. ölçüler arasındaki birinci pasajda 14-17. ölçülerdeki dönüş köprüsünün tekrarı yer alır. 45. ölçünün yarısında ana tonun ilgili majörü do majör tonuna geçiş olmuş, 46. ölçünün sonunda yarım kalış yapılmıştır. 47. ölçünün başında ana ton la minöre geçilip, 49. ölçüde tam kalış yapılmıştır. 45-49. ölçüler arasındaki bu armoni hattında, ana ton açısından düşünüldüğünde E-E⁶-Ç⁷-Ç-E (I-VI-VII-V-I) dizilimi gözlenir. Mendelssohn VII-V-I fonksiyon dizilimindeki bağlantıya, *Sözsüz Şarkılar*'da ikinci bölmeden üçüncü bölmeye geçişlerde sıklıkla başvurmuştur. Bu sayede besteci bölmeler arasında kolay ve yumuşak bir geçiş sağlamıştır.

¹⁹⁰ Bkz. (177), RAPOPORT, 139. Dipnot 5.

Duetto.

NB. Die beiden Stimmen müssen immer sehr deutlich hervorgehoben werden.

Lab Majör

Andante con moto.

Nº 6.

The first system of the musical score shows the beginning of the piece. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music starts with a piano (p) dynamic and includes triplet markings. A blue circle highlights a note in the treble clef.

The second system continues the piece. It includes a blue circle highlighting a note in the treble clef and a blue rectangle highlighting a group of notes. Below the staff, there are fingering numbers (7, 4, 6, 7) and a plus sign (+) indicating fingerings for the notes.

The third system includes the marking 'cantabile' and 'mf'. It features a blue circle highlighting a note in the treble clef and a blue rectangle highlighting a group of notes. Below the staff, there are fingering numbers (6, 4, 6, 7, 5, 6) and a plus sign (+) indicating fingerings.

The fourth system continues the piece. It includes a blue circle highlighting a note in the treble clef and a blue rectangle highlighting a group of notes. Below the staff, there are fingering numbers (6, 4, 6, 7) and a plus sign (+) indicating fingerings.

The fifth system includes the marking 'ritard.' and 'mf'. It features a blue circle highlighting a note in the treble clef and a blue rectangle highlighting a group of notes. Below the staff, there are fingering numbers (7) and a plus sign (+) indicating fingerings.

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

15

6 7 6 6 7
4 + 5 4 +
Ç E⁶ E AÇ Ç E

18

7 6 7 6
4 + 4
Sib min.: AÇ⁶ Ç E Ç E
Fa min.: (Ç²) (E) (AÇ)

21

7 + 4 6 7
+ 3 4 +
Fa min.: Ç E AÇ Ç AÇ Ç

24

6 6 7 7 6 7
5 4 + + 5 +
E⁶ E AÇ Ç E⁶ AÇ Ç²

27

6 7
5 7
Ç E E⁶ Lab min.: Ç
Lab min.: (E⁶) (AÇ)

30 *molto cresc.*

7 7 4 6
+2

E E⁶ AÇ⁶ Ç Lab Maj.: Ç

(32) *ff*

6 7 6
4 +

E AÇ Ç E⁶ E

35

6 7 6 6 +6
4 +

AÇ Ç E⁶ AÇ⁶ Ç E AÇ Ç⁷

(37) *dim.*

6 7 6 7
4 +

Ç E AÇ⁶ Ç E

40 *cresc.*

6 +6 6

Ç E Ç E

43

6 _____ 7 _____ 7 _____
 4 _____ +4 + _____ + _____
 AÇ Ç E AÇ E +

46

7 _____
 + _____
 AÇ⁶ Ç

(48)

7 _____
 + _____
 E Ç E

Lab majör tonunda, *Andante con moto*, 6/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Düet olarak bestelenen eserin birinci bölümü (A) 2-17. ölçüler arasında, dört cümleden oluşan cümle demetidir. Bu cümleler 2-5., 6-9., 10-13. ve 14-17. ölçüleri arasında bulunur. Üçüncü cümle birinci cümlelerin, dördüncü cümle ikinci cümlelerin çeken tondaki tekrarıdır. İkinci bölüm (B) 18-25. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. İlk cümle 18-21. ölçüler, ikinci cümle 22-25. ölçüler arasında yer alır. 26-32. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra 33-39. ölçüler arasında iki cümleden oluşan üçüncü bölüm (A') yer alır. Bu bölümün cümleleri 33-36. ve 37-39. ölçüler arasındadır. 40-52. ölçüler arasındaki koda ile parça sona erer. *Sözsüz Şarkı*'da AA'|BA *quatrain* yapısı oluşmuştur.

Başlığından da anlaşıldığı gibi parça, ezginin soprano ve tenor partisinde yer aldığı düet yapıda bestelenmiştir. Birinci bölmede bir cümle soprano, bir cümle tenor partisinde gelirken; ikinci bölmede bu paylaşım birer, ikişer ölçü uzunluğa düşer. Üçüncü bölmede ezgi tenor ve soprano partisinde oktav olarak görülür.

Birinci bölmenin ilk cümlesinde ezgi soprano partisinde, ikinci cümle tenor partisindedir. Üçüncü cümlede birinci cümlenin tekrarı duyulur. Dördüncü cümle, ikinci cümlenin mi \flat majör tonunda tekrarıdır. İkinci bölme (B) si \flat minör tonunda soprano partisinde başlar. Ezgi 19. ölçüde tenor, 20-21. ölçülerde soprano partisindedir. 21 ölçüde ana tonun ilgili minörü fa minör tonuna geçilmiştir. Ezginin tenor partisinde geldiği ikinci cümle, birinci bölmedeki tenor partisinin fa minörde tekrarıdır. Dönüş köprüsü 26. ölçüde soprano partisini ile başlar. 30. ölçüden itibaren soprano ve tenor partisinin inisi olarak paralel hareketi görülür. Üçüncü bölmede (A') tenor partisinin teması ana tonda, soprano ve tenor partisinde oktav olarak gelmektedir. Kodada tenor partisinin teması 42-45. ölçüler arasında duyulmaktadır.

Tablo 4.3. Op. 38'in Form Analiz Tablosu.

Albüm No.		Op. 38		
Sözsüz Şarkı No.		No. 1	No. 2	No. 3
Genel Özellikler		Mib maj., üç bölmeli	Do min., beş bölmeli	Mi maj., üç bölmeli
Giriş		1. ölçü, cümle başına ek		1-6. ölçüler
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	2-20. ölçüler (A), cümle demeti	1-8. ölçüler (A), röpriz ile tekrar eder	7-22. ölçüler (A), dönem
	Birinci Cümle	2-5. ölçüler, mib maj., TK.	1-4. ölçüler, mib maj., YK.	7-14. ölçüler, mi maj., YK., öncül cümlesi
	İkinci Cümle	6-9. ölçüler, mib maj., YK.	5-8. ölçüler, do min., YK.	15-22. ölçüler, mi maj., TK., soncul cümlesi
	Üçüncü Cümle	10-20. ölçüler, sib maj., TK., 16. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama		
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	21-32. ölçüler (B)	9-16. ölçüler (B)	23-40. ölçüler (B)
	Birinci Cümle	21-24. ölçüler, sib maj., TK.	9-16. ölçüler, mib maj., YK.	23-40. ölçüler, si maj., TK., 30. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama
	İkinci Cümle	25-32. ölçüler, sol min., TK., 28. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama		
Dönüş Köprüsü		33-40. ölçüler, fa min., lab maj., mib min.	17-23. ölçüler	41-53. ölçüler, fa# min.
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	41-60. ölçüler (A')	24-35. ölçüler (A)	54-63. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	41-44. ölçüler, mib maj., TK.	24-27. ölçüler, mib maj., YK.	54-63. ölçüler, mi maj., TK.
	İkinci Cümle	45-60. ölçüler, mib maj., TK., 48. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	28-35. ölçüler, do min., TK.	
Dördüncü Bölme	Cümle		36-43. ölçüler (B'), lab maj., YK.	
Dönüş Köprüsü			44-47. ölçüler	
Beşinci Bölme	Cümle		48-60. ölçüler (A'), do min., TK.	
Koda		61-63. ölçüler (Birinci bölmenin başlangıç motifi)	60-70. ölçüler	64-73. ölçüler (İkinci bölmenin ikinci teması)

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Tablo 4.3. (Devam)

Albüm No.		Op. 38			
Sözsüz Şarkı No.		No. 4	No. 5	No. 6	
Genel Özellikler		La maj., üç bölmeli, <i>quatrain</i>	La min., üç bölmeli, sonat allegrosu	<i>Düet</i> , lab maj., üç bölmeli, <i>quatrain</i>	
Giriş				1. ölçü, cümle başına ek	
Prelüd		1-3. ölçüler			
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	4-15. ölçüler (A)	1-14. ölçüler (A)		
	Birinci Cümle	4-9. ölçüler, mi maj., TK. (10-15. ölçüler arasında tekrar eder)	Birinci Kesit	1-2. ölçüler, la min., YK.	2-5. ölçüler, lab maj., YK.
	İkinci Cümle			3-4. ölçüler, la min., YK.	6-9. ölçüler, lab maj., TK.
	Geçiş Köprüsü		5-8. ölçüler		
	Üçüncü Cümle		İkinci Kesit	9-14. ölçüler, mi min., TK., 12. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	10-13. ölçüler, lab maj., YK.
	Dördüncü Cümle				14-17. ölçüler, mi maj., TK.
Geçiş Köprüsü			14-17. ölçüler		
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	16-19. ölçüler (B)	18-21. ölçüler (B)		
	Birinci Cümle	16-19. ölçüler, la maj., YK.	18-19. ölçüler, la min., YK.		
	İkinci Cümle		20-21. ölçüler, do min., YK.		
Dönüş Köprüsü		20-21. ölçüler	22-35. ölçüler, do min., re min., la min.		
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	22-25. ölçüler (A')	36-41. ölçüler (A')		
	Birinci Cümle	22-25. ölçüler, la maj., TK.	Birinci Kesit	36-37. ölçüler, la min., YK.	33-36. ölçüler, lab maj., KK.
	İkinci Cümle		İkinci Kesit	38-41. ölçüler, la min., TK., 39. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	37-39. ölçüler, lab maj., TK.
Koda			Koda 1: 41-49. ölçüler Koda 2: 50-54. ölçüler (Birinci bölmenin teması)		
Postlüd		26-30. ölçüler			

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Opus 38 albümündeki *Sözsüz Şarkılar*'ın tonları no. 1 mi majör, no. 2 do minör, no. 3 mi majör, no. 4 la majör, no. 5 la minör ve no. 6 lab majördür. Tonlar arasında minör-majör dengesi aranmamıştır. Dört majör, iki minör tonda parça vardır. İlk iki parça bemollü tonda ve ikinci parça birincinin ilgili minörüdür. No. 3 ve 4 diyezli tonda olmakla beraber no. 3, no. 4'ün beşinci derecesinin tonundadır.

No. 5, no. 4'ün adaş tonu, no. 6 ise no. 4'ün bir kromatik ses aşağıdaki tonudur. No. 1, no. 6'nın beşinci derecesidir. No. 1, 2 ve 6 la^b majör tonu; no. 3, 4 ve 5 la majör tonu ile ilişkilidir. La^b majör tonu la majörün kromatik ses aşağısında bulunması parçadaki ton seçimlerinin la majör tonu ya da la sesi merkezinde yapıldığı görülür.

Albümdeki parçaların tempoları no. 1 *Con moto*, no. 2 *Allegro non troppo*, no. 3 *Presto e molto vivace*, no. 4 *Andante*, no. 5 *Agitato*, no. 6 *Andante con moto*. Parçaların tempoları hızlı-hızlı-hızlı-yavaş-hızlı-yavaş dizilimde yapılmıştır. İlk iki albümün tersine hızlı bir parça ile başlayan albümde ortadaki parçalar hızlı-yavaş tempoda tercih edilmiştir. Phillips'e göre ilk üç albümde parçaların sıralanışına özen gösterildiğini işaret eden durum, ortalarda daha sakin, diğer parçalara göre kısa, form yapısı sade parçaların bulunması, bu parçaların öncesi ve sonrasında daha hızlı ve gergin parçaların yer almasıdır. Bu tespit parça dizilimlerinde tempo ve parça karakterlerinin dikkate alındığını gösterir.¹⁹¹ No. 6 düet, no. 4 *part-song*'dur.

Stepanova'nın aktardığına göre op. 38 no. 2'nin elyazması ile basımı yapılan parçanın 56-70. ölçüler arasında önemli değişiklikler bulunur. Bu farklılıklar çalışma alanımızın dışında olduğu için sadece son iki ölçüdeki değişikliği ele alacağız. Son iki ölçünün akorunda alt iki ses do³-sol³ sesleridir. Bu sesler sekizlik süre değerinde, kuvvetli zamanlarda gelmiş ve parça sona ermiştir. Ancak basımda en alttaki akor sesleri do²-do³ olarak değişmiştir. Stepanova'ya göre son ölçülerdeki bu değişikliğin sebebi no. 3'ün girişiyle bağlantı kurmaktır. No. 3'ün girişinde eşlikte altta bulunan akor sesleri mi²-mi³'dir.¹⁹² Mendelssohn bir önceki parçanın son akorundaki sesleri bir sonraki parçanın başlangıç sesleriyle aynı ses alanına indirmiştir. Aynı durum no. 4 ve 5'de de gözlenir. Elyazmasında no. 5'in bas partisi la¹ sesi ile başlar. Basımda bu sese üst oktavda la² sesi eklenmiştir. Böylece no. 5'in bastaki alt iki sesi bir önceki parçanın alt iki sesi ile başlamıştır.¹⁹³ Stepanova'ya göre bu değişikliğin sebebi iki parça art arda çalındığında el pozisyonu değiştirilmeden çalıcıya kolaylık sağlanmasıdır.

¹⁹¹ A. PALA-P. SUTER, "Les *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn et l'esthétique romantique", 11.

¹⁹² Bkz. (183), STEPANOVA, 63.

¹⁹³ A. g. t., 64.

4.4. Opus 53

Sechs Lieder ohne Worte

(VIERTES HEFT)

für das Pianoforte
von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Fräulein Sophie Horsley gewidmet.

Op. 53.

Lab Majör

Andante con moto.

No 1. *p sempre tenuto e legato*

E AC⁶ C E C

cresc.

E AC C E C

p cresc.

E AC C E C

sf più cre - scen - di sf al - f

AC⁶ C² AC⁶ C² AC⁶ C² AC⁶ C E C

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

17 *sfz*

E +4 6 6
C C E C E AC⁶ Lab min.: C AC

21 *cresc.* *sfz* *cresc.* *sfz* *dim.* *al - - p* *tranquillo*

6 6 7 6 7 9
C AC 5 AC⁶ C² Lab Maj.: C E

25 *sfz* *cresc.* *dim.*

+6 6 6 6 6 7
C E AC C E AC⁶ C E AC⁶ C²

29 *dim.* *p* *cresc.* *sfz* *piu* *cre*

6 6 7 7 6 3 4
E AC⁶ C E C Dob Maj.: AC⁶ C² AC

33 *scen - do - al*

6 3 6 7 6 6 4
AC⁶ C² AC⁶ C E C E C

37 *sffz*

6 6 6 6 6 6

E Ç E AÇ⁶ La^b min.: Ç AÇ Ç AÇ

41 *sffz* *dim.* *al - - p tranquillo*

6 3 6 7 9

5 +4 +6 5 + +6

AÇ Ç² La^b Maj.: Ç E Ç

45 *sffz* *cresc.* *dim.*

6 6 6 6 7 7 6 6 7

5 AÇ Ç E AÇ⁶ Ç E E⁶ Ç² E AÇ⁶ Ç

49 *pp* *cresc.* *mf* *cresc.*

5 7 7 6 7

E AÇ Ç² Ç⁶ E AÇ Ç

53 *cresc.* *sffz* *mf* *cresc.*

5 6 7 6 7

E AÇ Ç² Ç⁶ E AÇ Ç

57 *sempre cresc.* *sf* *dim.*


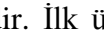
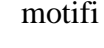
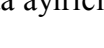
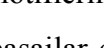
61 *dim.* *ritard.*

E

Lab majör tonunda, *Andante con moto*, 12/8'lik *Sözsüz Şarkı*, ikinci ve üçüncü bölmenin, dört ve beşinci bölmelerde tekrar edildiği üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Eşlik ritim dokusu ile üç ölçülük bir girişten sonra birinci bölme (A) 4-11. ölçüler arasında gelen bir dönemdir. Öncül cümlesi 4-7. ölçüler, soncul cümlesi 8-11. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 12-23. ölçüler arasındadır. 24. ölçüdeki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 25-30. ölçüler arasında bir cümleden oluşur. Dördüncü bölme (B) 31-42. ölçüler arasında ikinci bölmenin tekrarı, beşinci bölme (A') 44-49. ölçüler arasında üçüncü bölmenin tekrarıdır. Koda 50-64. ölçüler arasında yer alır.

Dönem yapısındaki birinci bölmeden sonra ikinci bölmede 13. ölçüde ana tonun Ç^6 altere tonu do^b majöre, 20. ölçüde ana tonun adaş tonu lab minör tonuna geçilmiştir. Üçüncü bölme (A') birinci bölmenin soncul cümlesinin tekrarından oluşur. Tekrar eden bu cümlede uzama vardır. Dördüncü ve beşinci bölme, 12-30. ölçüler arasında yer alan ikinci bölmenin, dönüş köprüsünün ve üçüncü bölmenin tekrarıdır. Bu tekrarda herhangi bir ton değişimi olmamıştır. Sadece 41. ölçünün üçüncü ve dördüncü zamanında bas partisinde arpej değişikliği yapılmıştır. Kodada birinci ve ikinci bölmenin motif öğelerinin kullanıldığı tekrarlı bir cümle yer alır. 49-53. ölçüler arasında iki cümle parçacığında oluşan bu cümle, uzamalı bir şekilde 53-

61. ölçüler arasında tekrar edilir. 23 ve 24. ölçüdeki motif 59 ve 60. ölçülerde tekrar duyulur ve 61. ölçüdeki tam kalıktan sonra eksen fonksiyonundaki son dört ölçü ile parça sona erer.

Her bölmede cümleler ve bazı cümle parçacıkları  ritim motifiyle başlar. Parçada en üst partiye  ritim motifi hakimdir. İlk üç ölçüdeki eşlik motifi parça boyunca değişmez. Bununla beraber  motifi birinci bölmede cümle başlangıçlarında, ikinci bölmede ise tekrarlı pasajlarda ayırıcı özellik taşır. Bu parça her ne kadar sözsüz de olsa  ve  ritim motiflerinin başladığı kısa pasajlar sanki bir şiir dizesine ait gibi kurgulanmıştır. Bu pasajlar cümlelerin kendi içinde kalış olmayan yerlerde bile bir nefes alma ve ikinci dizeye aitmiş gibi ritim ve motifler aracılığı ile ayrılmıştır. Bu pasajların bulunduğu yerler şu şekildedir;

- Birinci bölmede 5. ölçünün ilk yarısına kadar ve cümle sonuna kadar olan kısım,
- İkinci cümlede 9. ölçünün ilk yarısına kadar ve 11. ölçünün ilk yarısına kadar olan kısım,
- İkinci bölmede 11. ölçünün ikinci yarısından, 13. ölçünün ilk yarısına kadar olan kısım ve bu pasajın 13. ölçünün ikinci yarısından, 15. ölçünün ilk yarısı arasında kalan tekrarı,
- 15. ölçünün ikinci yarısından, 17. ölçünün ilk yarısına kadar olan kısım ve bu pasajın 17. ölçünün ikinci yarısından, 19. ölçünün ilk yarısı arasında kalan tekrarı,
- 19. ölçünün ikinci yarısından, 21. ölçünün ilk yarısına kadar ve 21. ölçünün ikinci yarısından 23. ölçünün ilk zamanına kadar olan pasaj.

Tüm bu pasajlar bir şiirin dizelerinden esinlenerek, hatta bir şiirin mısraları için düzenlenmiş gibidir. Her bir bölme bir mısraya denk gelebilecek kalıp ve intizamda ve ikinci bölmede tekrarlı pasajların, tekrar eden mısra veya eşdeğer hece yapısına ait mısralar için düzenlendiği kanaatindeyiz. İkinci ve üçüncü bölmenin iki üç nota hariç hiç değişime uğramadan tekrar edildiği de göz önüne alınırsa, söz konusu olabilecek

şiiirde uyak ve hece yapısı birbirine denk, nakaratlı mısralar olabilir. Belki de bu sebeple ton da dahil herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir. Mendelssohn birçok *Sözsüz Şarkı*'sında bölme tekrarlarında belirgin değişiklikler uygulamıştır. İkinci ve üçüncü bölmelerin tekrarında bir değişiklik yapılmaması bizi *Sözsüz Şarkı*'nın bir şiir için yazıldığı düşüncesine daha da fazla yöneltmektedir. Kodada da üçüncü bir mısradan etkilenme izleri 49-60. ölçüler arasında gözlemlenebilir. 49. ölçünün ikinci yarısından 53. ölçünün ilk yarısına kadar olan pasaj, özünde değişiklik yapılmadan 53. ölçünün ikinci yarısı ile 57. ölçünün ilk yarısı arasında tekrar edilmiştir. 57. ölçü, 58. ölçüde (ilk zaman hariç) tekrar edilmiş; 23-24. ölçü, 59-60. ölçüde tekrar kullanılmıştır. Belki bu pasajlar aynı sözleri içermektedir. Yine 61. ölçünün ikinci yarısı ile 62. ölçünün ikinci yarısı arasında kullanılan motif, şiiri özetleyen, şiirde vurgu yapılmak istenen ya da şiirin başlığını içeren sözcük veya sözcük grubu için kullanılmış olabilir. Diğer bir ihtimal de bu motif daha önce kullanılan bir sözcüğü hatırlatmak için de yazılmış olabilir. Bu savımız, desteklenen bir elyazması, bir doküman ya da herhangi bir kimse tarafından yapılmış bir atıfa dayanmadığı için kanıtlanabilen bir tespit değildir. Ancak Schumann'ın *Sözsüz Şarkılar* için "sözler basım sırasında eserden çıkarılmış olabilir"¹⁹⁴ söylemi ve Mendelssohn'un 1836 yılında bestelediği ve daha sonra kendi isteğiyle metin eklenerek 1845 yılında op. 63 no. 4 olarak basılan *lied*¹⁹⁵ bizi bu sava yöneltmiştir.

Mib Majör Allegro non troppo.
sehr innig
 N° 2.
 f

9
 7
 +
 E A⁶ C

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

¹⁹⁴ Bkz. s.36.

¹⁹⁵ Bkz. s.61.

5

p *cresc.*

E 7 6 +4
+ E⁶ 5 AÇ⁶ Ç

10

sfz *p*

6 7 9 7 +
E AÇ⁶ Ç E E⁶

15

6 6 7
5 4 +4 6 7 +
AÇ⁶ Ç E Ç E⁶ Ç⁶ AÇ E AÇ⁶

20

cresc. *sfz*

6 7 6 6 6
4 + 4 4 4
Ç E Ç Sib min.: Ç
Sib min.: (E)

25

dim. *marcato*

6 5 6 6
5 6 +6 6 5 6
AÇ Ç⁶ AÇ⁶ E Ç⁷ E⁶ Ç

Ç PEDALI

30

6 9 7
5 +
E Mi♭ min.: E Ç E

Mi♭ min.: (Ç)

34

6 6 7
5 4 +
AÇ⁶ Si♭ min.: E Ç E

Si♭ min.: (Ç)

38

6 b9 6
5 7 + + 5
AÇ La♭ min.: E Ç E AÇ⁶

La♭ min.: (Ç)

Mi♭ min.: (Ç)

43

9 6 6 6
7 7 4 6 4
Mi♭ min.: E AÇ Ç AÇ Ç

Mi♭ min.: E

AÇ

Ç

AÇ

Ç

48

6 +4 6 7
5 3 6
AÇ⁶ Ç² Mi♭ Maj.: E AÇ⁶

AÇ⁶

Ç²

Mi♭ Maj.: E

AÇ⁶

52

9 _____
7 _____
+ _____
Ç _____ E _____ E⁶ _____ 6 _____ 6 _____
5 _____ 4 _____ +4 _____
AÇ⁶ _____ Ç _____

57

6 _____ 7 _____ 6 _____ 7 _____
E _____ Ç _____ E⁶ Ç⁶ _____ AÇ _____ E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____
4 _____ + _____

62

6 _____ 7 _____
+6 _____ 4 _____ + _____
Ç _____ E _____ Ç _____

67

6 _____ 7 _____ 6 _____ 7 _____ 6 _____
4 _____ + _____ 4 _____ + _____ 4 _____
E _____ Ç _____ E _____

72

7 _____
+ _____
Ç _____ E _____

Mi \flat majör tonunda, *allegro non troppo*, 3/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 2-21. ölçüler arasında dönemdir. Öncül cümlesi 2-9. ölçüler, soncul cümlesi 10-21. ölçüler arasında yer alır. 22-29. ölçüler arasında yer alan geçiş köprüsünden sonra ikinci bölme (B) 30-41. ölçüleri arasında kapsar ve üç cümleden oluşur. Bu cümleler 30-33. ölçüler, 34-37. ölçüler ve 38-41. ölçüler arasındadır. 42-49. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 50-61. ölçüler arasında bir cümleden oluşur. 62-77. ölçüler arasındaki koda ile parça son bulur.

Geçiş ve dönüş köprülerinde, ikinci bölme ve kodada iki sesli, düet şarkı dokusu gözlenir. Bu iki ses en üstte soprano ve en altta bas hattında yer alır. İkinci bölmede cümlelerin her birinde farklı bir tona geçilir. Bu bölmenin ilk cümlesinde ezgi bas hattında, ikinci cümlede soprano hattındadır. Birinci cümlede ana tonun adaş tonu mi \flat minöre, 35. ölçüde Ç tonun minörü, si \flat minör tonuna geçilmiştir. Üçüncü cümlede ezgi bastadır. 39. ölçüde ana tonun AÇ tonu la \flat minöre geçilmiştir.

Dönüş köprüsünde ezgi bas hattındadır. 43. ölçüde mi \flat minör, 50. ölçüde üçüncü bölmede mi \flat majör tonuna geçilmiştir. Birinci bölmenin tekrarı olan üçüncü bölmeye bağlanırken 48-50. ölçüler arasında AÇ⁶-Ç⁷-E (II-VII-I) fonksiyon dizilimi görülür. Böylece Mendelssohn birinci bölme dönüşte ana tona dönerken yumuşak bir geçiş sağlamıştır.

Üçüncü bölme (A') birinci bölmenin soncul cümlesinin uzamalı tekrarından oluşur. Bu bölmede, birinci bölmenin başlangıcına göre bir değişiklik uygulanmıştır. Birinci bölmenin ezgisi birinci ölçünün ikinci yarısında başlar ve bas partisi eksen fonksiyonundadır. Tekrardaki üçüncü bölme başlangıcında ezgi 49. ölçünün ikinci yarısında önel ile başlar. Birinci bölmeden farklı olarak bas partisinde dönüş köprüsünden devam eden Ç⁷(⁺⁴/₃) akoru görülür. Bu akor birinci çevrim olarak kullanıldığı için basta la \flat sesi yer alır ve bu ses pedal ile 50. ölçüye uzamıştır.

Sol Minör Presto agitato.

Nº 3.

First system of the musical score. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line. The score is marked with 'Presto agitato'. Below the staff, there are four measures of bass clef notation with notes and accidentals: A^{\flat} , $*\text{A}^{\flat}$, $*\text{A}^{\flat}$, and $*$.

7 _____ +4 _____
+ _____ 3 _____
E _____ C _____ E² _____

Second system of the musical score, starting at measure 5. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand has a more active bass line. The score is marked with 'Presto agitato' and 'sempre simili P^o.'. Below the staff, there are four measures of bass clef notation with notes and accidentals: A^{\flat} , $*\text{A}^{\flat}$, $*\text{A}^{\flat}$, and $*\text{sempre simili P}^{\circ}$.

7 _____ 5 _____
6 _____ + _____ +6 _____
A[♭] _____ Ç _____ E⁶ _____ A^{♭6} _____ Ç _____ E _____

Third system of the musical score, starting at measure 10. The right hand features a series of chords, some of which are circled in blue. The left hand continues with eighth-note bass. The score is marked with 'Presto agitato'.

6 _____
5 _____
Ç _____ E _____

Fourth system of the musical score, starting at measure 15. The right hand features a series of chords, some of which are circled in blue. The left hand continues with eighth-note bass. The score is marked with 'Presto agitato'.

5 _____
+6 _____
A^{♭6} _____ Ç _____ E _____

Fifth system of the musical score, starting at measure 20. The right hand features a series of chords, some of which are circled in blue. The left hand continues with eighth-note bass. The score is marked with 'Presto agitato' and 'cresc.'. Below the staff, there are four measures of bass clef notation with notes and accidentals: A^{\flat} , $*\text{A}^{\flat}$, and $*$.

6 _____ +4 _____ 6 _____ +4 _____
5 _____ 3 _____ 5 _____ 3 _____ 6 _____ 6 _____
Ç _____ E² _____ A[♭] _____ Sib Maj.: Ç² _____ E _____ A^{♭6} _____

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

25 *sempre cresc.*

simili

6 +4 6 6 +4 6 6 4

4 3 6 5 4 3 6 5 4 3

E AC⁶ E AC⁶ E AC⁶ Re min.: E AC⁶ E AC⁶

Re min.: (C²)

30 *dim.*

6 6 7 7

6 5 4 + + 7

E AC⁶ C E AC⁶ C²

Sol min.: (AÇ)

35

p

5 6 6

+6 E AC⁶ C E

Sol min.: C C⁶ E⁶ AC⁶ C E

39 *simili*

simili

7 + C E

43 *cresc.*

cresc.

#6 7

3 4 +

+4 3 +

AC⁶ AC C E

47 *ritard.* *à tempo*

6 6 +4 6
E⁶ C E⁹ AÇ

51 *cresc.*

+4 6 6 +4 6
3 6 5 4 3 6 5
Sib Maj.: Ç² E AÇ⁶ E AÇ⁶ E AÇ⁶

55 *sempre cresc.*

6 +4 5 6 3 6 6 7
4 3 6 +6 4 +4 6 5 4 +
E AÇ⁶ Re min.: E AÇ⁶ E AÇ⁶ E AÇ⁶ Ç
Re min.: (Ç²)

60

+4 6 6 6
E Sib Maj.: E Ç² E Do min.: E

65 *cresc.*

+4 +4
3 6 3 6
Ç² E Ç² E

70

ω. *ω. * simili
6 +4 7 6
5 3 6 + 5
Ç E Ç⁶ Sib Maj.: Ç E AÇ⁶
Sib Maj.: (AÇ)

75

cresc. *al*

7 6

+ 5

C AC⁶

80

piu f

7 6 7 6 7

+ 4 + 4 +

C

85

f *f* *f* *f* *f* *p*

6

5

E Sol min.: C E

90

rappres

7 6 7

+ 5 +

C E C E C

95

cre *scen* *do*

al. **al.* **al.* **al.* **al.* **simili*

6 6 6 6 6 6

C² E⁶ C E⁶ C AC C⁶

100

dim. *p* *cre*

6 6 6 7 6

AC C⁶ AC⁶ C E C²

105

scen do dim.

6 +6 6 +6 6 +6 6 6 6

E⁶ Ç E⁶ Ç AÇ Ç⁶ AÇ Ç⁶ AÇ⁶

110

dim. p

7 6 7

+ + +

Ç E Ç E Ç

115

dim. leggiere

qd. * qd. * qd. sempre qd.

6

E Ç E

120

sempre qd.

Sol minör tonunda, *Presto agitato*, 6/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Sekiz ölçü girişten sonra birinci bölme (A) 9-32. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 9-16. ölçüler arasında, ikinci cümle 17-32. ölçüler arasındadır. 32-36. ölçüler arasında yer alan geçiş köprüsünden sonra birinci bölme 37-60. ölçüler arasında aynen tekrar edilir. İkinci bölme (B) 61-85. ölçüler arasında yer alır. 85-87. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 88-111. ölçüler arasında bulunur. Bu bölmenin cümleleri 88-95. ve 96-103. ölçüler

arasında yer alır. 96-103. ölçüler, 104-111. ölçüler arasında tekrar eder. 112-125. ölçüler arasındaki koda ile parça sona erer. Parça üç bölmeli olmasına rağmen birinci bölmenin aynen tekrar edilmesiyle AA|BA' *quatrain* yapısı oluşmuştur. Bununla beraber bir ve ikinci bölme AAB *bar* formunu bünyesinde barındırır. Bu yapı Alman halk şarkıcıları *meistersinger*'lerin kullandığı, birinci bölmesi ya da cümlesi tekrar eden, iki bölmeli şarkı formudur. Hans Sachs'a göre, Richard Wagner'in *Die Meistersinger von Nürnberg* operasının üçüncü bölümünde bir pasaj AAB formunda iki bölmeli bir şarkıdır.¹⁹⁶

Parçanın birinci bölmesi ve bu bölmenin tekrarlarındaki ezgi dokusunda üç sesli yapı gözlenir. Eşlikteki ritim dokusu arpej yapısındadır. İkinci bölmede, en üst parti tek sesli vokal ezgi dokusundadır. Ezgideki üç sesli yapı İngiltere'de 18-19. yüzyılda yaygın olan geleneksel *glee* tarzına benzemektedir.

Birinci bölmede ana tonun ilgili majör tonu si \flat majöre ve Ç derecesinin minör tonu re minöre geçilmiştir. İkinci bölmede 61-68., 69-72. ölçüler arasında iki farklı sekans yapısı görülür. 61-68. ölçüler arasındaki sekansta, sekans kalıbı 61-64. ölçüler arasında si \flat majör tonunda başlar. Sekans kalıbının tekrarı 65-68. ölçüler arasında do minör tonundadır. Sekans kalıbı bir kez tekrar ettiği için yarım sekans oluşmuştur. İkinci sekansın kalıbı 69-70. ölçüler arasında do minör tonundadır. Sekans kalıbının tekrarı 71-72. ölçüler arasında si \flat majör tonunda gelir. Bu sekansta da yarım sekans oluşmuştur. Mendelssohn bu sekans süreciyle ana tonun ilgili majörü ve AÇ tonuna geçiş sağlamış, bölmeye gelişme niteliği kazandırmıştır.

Üçüncü bölme (A') birinci bölmeye dönüşür. Bu bölmede birinci bölmeden farklı olarak sekans vardır. 96-101. ölçüler arasındaki sekansın kalıbı 96-97. ölçüler arasında yer alır. Sekans kalıbı 98-99. ve 100-101. ölçülerde tekrar etmiş, sekansta ton değişikliği olmamıştır. 96-103. ölçüler, 104-111. ölçüler arasında tekrar eder. Kodada, 9 ve 10. ölçüde kullanılan motif, E-Ç-E fonksiyon diziliminde iki kere tekrar etmiş, eşlik dokusundaki arpej ile parça son bulmuştur.

¹⁹⁶ Leon STEIN, *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*, 66.

Fa Majör Adagio. *cantabile*

Nº 4.

6 5

E Ç E AÇ E E⁶

6 4

Ç Ç⁶ E⁶ AÇ⁶ Ç E

9 7

Ç La min.: Ç La min.: (E)

6 4

La min.: E AÇ Ç Fa maj.: Ç E AÇ

6 4

E E⁶ Ç Ç⁶ E⁶ AÇ⁶ Ç

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

25 *cresc.*
pp
f con forza
dim.
pp tranquillo

9 _____
 7 _____
 + _____
 + _____
 + _____

E _____ Re min.: C _____
 Fa Maj.: C _____ E _____
 Fa Maj.: (AÇ)

Fa majör tonunda, *Adagio*, 9/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Önel ile başlayan birinci bölme (A) 2-9. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 2-5. ölçüler, ikinci cümle 6-9. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 10-17. ölçüleri kapsar. Üçüncü bölme (A') 18-25. ölçüler arasında bulunur ve birinci bölmenin tekrarıdır. Üçüncü bölmeyi oluşturan iki cümle 18-21. ölçüler ve 22-25. ölçüler arasında yer alır. 26-30. ölçüler arasındaki koda ile parça sona erer. *Sözsüz Şarkı*'da form açısından belirgin olan husus dört ölçü uzunluğundaki cümlelerden oluşması ve metrik açıdan simetrik ve kısa bir parça olmasıdır. Ezginin tek sesli yapısının yanında homoritmik bir eşlik dokusu görülür. Bu açıdan bakılırsa parça *part-song* olarak değerlendirilebilir.

İkinci bölmenin başlangıcında ana tonun ilgili minör tonu re minöre geçilmiştir. 13. ölçüde ana tonun C^6 tonu la minöre geçilir. Birinci bölmenin tekrarı olan üçüncü bölmeye dönerken, 15-18. ölçüler ana tona göre C^6 - $C^7(\frac{6}{4})$ - $C^6(\frac{6}{5})$ -E (III-VII($\frac{6}{4}$)-V($\frac{6}{5}$)-I) fonksiyon dizilimi görülür. Bu dizilimle hem ton değişikliği daha çabuk olmuş hem de üçüncü bölmeye yumuşak bir şekilde geçilmiştir.

Üçüncü bölmede (A') birinci bölmeye göre herhangi bir değişiklik olmamıştır. Kodanın başında ikinci bölmenin 10. ölçüsü tekrar edilir ve ikinci bölmenin başlangıcında olduğu gibi re minör tonuna geçilir. Bu açıdan ikinci bölmeye dönüldüğü düşünülebilir. Ancak bir ölçü sonra çeken fonksiyonunda kalış görülür. 29. ölçüde ana tona geçilmiştir.

Volkslied.

La Minör Allegro con fuoco.

Nº 5.

E _____ AÇ _____ Ç² _____ 6 _____ AÇ _____
E PEDALI

Ç² _____ 6 _____ Ç _____ E _____ Ç _____

_____ 6 _____ 6 _____
7 _____ 4 _____ E _____ Ç _____ E Ç _____ 4 _____

_____ E _____ E _____ AÇ _____ +6 _____ 7 _____ E _____
Ç _____ 3 _____ + _____

_____ +6 _____ 7 _____ +6 6 7 7
-5 -5 _____ + _____ 6 -5 4 + +
AÇ _____ Ç _____ E _____ AÇ Ç _____

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

25

5 6 7 _____
6 +6 6 6 4 + _____ 6 4 + _____ 6 6 7 _____
E E Do Maj.: Ç Ç⁶ E AÇ⁶ Ç E La min.: AÇ⁶ Ç
Sol Maj.: Ç² E AÇ⁶ Ç E La min.: (E)

32

6 7 _____
E Ç Ç² E AÇ Ç E Ç

38

7 6 _____
Ç² E² AÇ Ç² E AÇ Ç E Ç

43

5 +6 _____ 7 _____ 5 +6 _____
E AÇ 3 E AÇ

47

7 +6 _____ 6 _____ 7 _____ 6 7 _____
+ +6 6 +6 4 + _____ 6 5 6 6 4 +
E AÇ Ç E Sol Maj.: Ç² E AÇ⁶ Ç

54

Do Maj.: Ç E +4 6 6 7 6 6 7
 E AC⁶ Ç E AC⁶ Ç E

La min.: E AC⁶ Ç E

60

Ç⁶ E AC Ç E Ç⁶ +

65

Ç E² AC Ç² E AC Ç E

70

Ç E

75

E AC Ç² 6 7 AC Ç²
 E PEDALI

79

ritard. p

La minör tonunda, *Allegro con fuoco*, *Volkslied* (Halk Şarkısı) başlıklı, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, ikinci ve üçüncü bölmenin tekrar edildiği üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. *Part-song* dokusundaki parça altı ölçü uzunluğundaki prelüd ile başlar. Önel ile başlayan birinci bölme (A) 7-15. ölçüler arasında, iki cümleden oluşur. Birinci cümle 7-10. ölçüler, ikinci cümle 11-15. ölçüler arasında yer alır. 16-19. ölçüler arasında yer alan interlüd, prelüdün çeken fonksiyonda tekrarıdır. İnterlüdden sonra ikinci bölme (B) 20-27. ölçüler arasında, iki cümleden meydana gelir. İkinci bölmenin ilk cümlesi 20-23. ölçüler, ikinci cümlesi 24-27. ölçüler arasındadır. 28-31. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 32-42. ölçüler arasında yer alır. Birinci bölmenin tekrarı olan üçüncü bölme, iki cümleden oluşur. Bu cümleler 32-35. ölçüler ve 36-42. ölçüler arasındadır. 16-19. ölçüler arasındaki interlüd ile ikinci ve üçüncü bölme, 43-74. ölçüler arasında tekrar eder. Parça 75-83. ölçüler arasındaki postlüd ile son bulur.

Birinci bölmede paralellik gösteren iki cümle öncül ve soncul ilişkisi içerisinde dönemi meydana getirir. İnterlüdden sonra ikinci bölmenin ikinci cümlesinde 26. ölçüde ana tonun ilgili majörü do majörün çeken tonu sol majöre geçilmiştir. Dört ölçüden oluşan dönüş köprüsünde yarım sekans vardır. Sekans kalıbı 28-29. ölçülerde, tekrarı 30-31. ölçülerdedir. Bu sekansta iki ton değişimi görülür. Bu ton değişimleri ana tonun ilgili majörü do majör ve ana ton la minöre olmuştur.

Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmenin ilk cümlesi birinci bölmenin birinci cümlesinin tekrarıdır. İkinci cümlede 38-40. ölçüler arasında sekans görülür. Sekansta ton değişimi gerçekleşmemiştir. Üçüncü bölmenin 59-74. ölçüler arasındaki tekrarında bazı değişiklikler görülür. Bunlar ikinci cümlelerin bas ve üst partisinde seslerin bir oktav katlanması ve cümle sonunda beş ölçü uzunluğundaki çeken pedalıdır.

La Majör Molto Allegro vivace.

No 6.

First system of the musical score. The bass line features several notes circled in green, indicating 'işleme' (processing). The treble line has notes circled in blue, indicating 'geçit' (transition). The system ends with a fermata over the final note.

E 6
Ç 5

Second system of the musical score. The bass line has notes circled in green. The treble line has notes circled in blue. The system ends with a fermata over the final note.

E 7 +6
Ç + 5 E 6 +6
AÇ⁶ 5 E

AÇ PEDALI

Third system of the musical score. The bass line has notes circled in green. The treble line has notes circled in blue. The system ends with a fermata over the final note.

AÇ⁶ 7 +4 6
AÇ 3 5 E

Fourth system of the musical score. The bass line has notes circled in green. The treble line has notes circled in blue. The system ends with a fermata over the final note.

7 +6
Ç + 5 E 6 +6 6 7
E AÇ⁶ 3 4 +

Fifth system of the musical score. The bass line has notes circled in green. The treble line has notes circled in blue. The system ends with a fermata over the final note.

+4 +4
3 6 3 6
E Mi Maj.: C² E Ç² E

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

23 *sf*

+2 +6 7 +4
AÇ Ç E Ç²

28 *sf*

ore 7 scen - do f

6 +2 +6 6
E AÇ Ç E AÇ

33

6 7 6
4 + 5
Ç E La Maj.: Ç E

La Maj.: (C)

38 *sf*

7 +6 +6
+ E AÇ⁶ E AÇ⁶ AÇ

E

42 *sf*

+4 6 6
Ç E E⁶ AÇ⁶

47 *sf*

6 7 +4
4 + 3
Ç E Fa# min.: C²

52

6 +4 6 4 7
E Ç² EM E⁶ AÇ⁶
Do# min.: (AÇ⁶) (Ç)

57

6 +4 4 6
Ç E Ç² EM E⁶ Do# min.: Ç
Do# min.: (AÇ⁶)

63

+4 6 7 6
3 6 4 + 5
Ç² E AÇ Ç La Mai.: Ç

68

7 +6 +4
+ E 6 3
E AÇ⁶ E
E AÇ

73

6
AÇ⁶ Ç +4 E E⁶

78 *sfz* *sfz* *sfz* *f* *p* *trung.*

6 6 7 +6
 5 4 + 5
 AC⁶ C E AC

83 *cre -* *scen -* *do*

6 +6 6 +6 6
 5 5 5 5 5
 C E AC C E AC C

88 *sfz* *f* *p* *poco a poco* *cre -*

+6 6 7 +6 6 +6
 5 6 4 + 5 5 5
 E AC⁶ C E AC⁶ C E AC

E PEDALI

93 *scen -* *do*

6 +6 6 6 6 7
 5 5 5 5 5 +
 C E AC C E AC⁶ C

98 *sempre più f* *sfz* *più f* *al*

+6 7
 5 AC

102 *dimin. poco*

6 7
4 +
C E

107 *a poco*

+4 6 7 7
AÇ Ç E AÇ E

112 *p* *sempre dim.*

+6 +6 +6
Ç E Ç E Ç

117 *pp leggiero* *dim.* *cresc. poco ri.*

6
4
E Ç

122 *dim.*

6
4
E

tur - dan - do - a - do *

La majör tonunda, *Molto Allegro vivace*, 6/8'lik *Sözsüz Şarkı*, beş bölmeli (ABA'B'A') şarkı formundadır. İki ölçü giriş ile başlayan parçanın birinci bölümü (A) 3-18. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 3-10. ölçüler, ikinci cümle 11-18. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölüm (B) 19-34. ölçüler arasında, iki cümleden meydana gelir. İkinci bölümün ilk cümlesi 19-26. ölçüler, ikinci cümlesi 27-34. ölçüler arasındadır. 35-50. ölçüler arasındaki üçüncü bölüm (A'), birinci bölümün tekrarıdır ve iki cümleden oluşur. A' bölümünün cümleleri 35-42. ölçüler ve 43-50. ölçüler arasında yer alır. Dördüncü bölüm 51-66. ölçüler arasında bulunmaktadır. İki cümleden oluşan dördüncü bölümün cümleleri 51-58. ve 59-66. ölçüler arasındadır. Beşinci bölüm üçüncü bölümün tekrarı olarak 67-82. ölçüler arasında, iki cümleden oluşur. Bu bölümün cümleleri 67-74. ve 75-82. ölçüler arasını kapsar. 83-126. ölçüler arasındaki koda ile parça son bulur.

Birinci bölümün birinci cümlesi çeken fonksiyonunda, çeken yedili akorunun birinci çevrimiyle başlar. 7 ve 15. ölçüde basta eksen fonksiyonunda la üzerine, üst partilerde do#-mi-sol⁶-la# (E ⁺⁶/₅) akoru kullanılmıştır. Böylece la ve la# sesi aynı akorda beraber duyulur. Aynı durum 39 ve 71. ölçülerde de vardır. İkinci bölüm ana tonun çekenini mi majör tonunda başlar. Üçüncü bölümde ana ton la majöre dönmüştür. Bu bölüm Ç(⁶/₅) akoru ile başlar. İkinci bölümde ana tonun çekenini mi majörde tam kalış olması, üçüncü bölmeye geçerken ana tona göre Ç-E ilişkisini oluşturur.

Üçüncü bölümün ilk cümlesi, birinci bölümün birinci cümlesinin tekrarıdır. Bu bölümün ikinci cümlesinde 43-45. ölçüler arasında re majör tonunun Ç ve E akorları kullanılmıştır. İkinci bölümün tekrarı olan dördüncü bölüm ana tonun ilgili minörü fa# minör tonu ile başlar. 55. ölçüde do# minör tonu etkisi başlamış, fakat 57. ölçüde süreç kırılıp, 58. ölçüde fa# minör tonunda tam kalış yapılmıştır. İkinci cümlede do# minör tonunun etkisi 61. ölçüde yine başlar ve bu sefer 62. ölçüde do# minör tonuna geçilmiştir. Dördüncü bölümün ikinci cümlesi 66. ölçüde sürpriz bir şekilde ana ton la majörde yarım kalış yapar. Sonrasında birinci bölümün tekrarı olan beşinci bölüm başlamıştır. Beşinci bölüm üçüncü bölümün tekrarıdır. Bu

bölmenin ikinci cümlesinde 75-77. ölçüler arasında re majör tonunun Ç ve E akorları kullanılmıştır.

Kodada ritim ve eşlik dokusu ile tonda bir değişiklik görülmez. 82-89. ölçüler arasında tekrarlı bir cümle bulunur. Bu cümlede 82 ve 83. ölçüler iki kez tekrar etmiştir. Bu tekrarlarda 84 ve 86. ölçünün sadece ilk zamanlarında eksen akorunun arpej sesleri kullanılmıştır. Aynı kullanım 92 ve 94. ölçülerde de görülür. Eksen akorunun sesleri arpej olarak tüm cümleye yayılınca eksen pedalı oluşmuştur. Bu cümle 90. ölçüde yarım kalış yapıp, 90-97. ölçüler arasında tekrar eder. 98. ölçüde başlayan uzamada eşlikte bulunan işleme ses üçlü akor olarak iki seslidir. 102-103. ölçüde eşlik dokusu sağ ve sol elde dörder sese kadar çıkar ve $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ akoru ile AÇ7 akoru işleme olarak sağ ve sol elde art arda duyulur. 106. ölçüde tam kalıştan sonra 107. ölçüde yeni bir pasaj başlar. 116. ölçüye kadar, 3-5. ölçüler arasındaki ritim dokusu farklı seslerde tekrar eder. 121-124. ölçüler arasında $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ akorunda kullanılan işleme sesler ile bas partisinde çeken akorunun sesleri arpej olarak kullanılmıştır. Böylece eksen ve çeken akorunun sesleri birlikte duyulur.

Parçada genel olarak eşlik ve vokal partisindeki ritim dokusu değişmez. On altılık notalarla yapılan eşlikte sürekli kullanılan işleme seslerle disonans yaratılmıştır. 98 ve 99. ölçülerde $\text{la}\#\text{-do}\#\text{-mi}\text{-sol}$ (7) akorunun birinci çevrimi ($\text{E}^{+\frac{6}{5}}$), 100 ve 101. ölçülerde $\text{re}\#\text{-fa}\#\text{-la}\text{-do}$ (AÇ7) akoru kullanılmıştır. *Sözsüz Şarkı* içerisinde geçit ve işleme seslerin kullanıldığı akorlar, bu iki akorun kök ve çevrim hallerine denk gelmektedir. Bu oluşum 7, 8, 23, 29, 39 ve 40. ölçülerde $\text{la}\#\text{-do}\#\text{-mi}\text{-sol}$ (7) akoru veya çevrimi; 9, 10, 19, 20, 27 ve 111. ölçülerde $\text{re}\#\text{-fa}\#\text{-la}\text{-do}$ akorunun çevrimi veya kök hali gözlemlenir. Bunun yanı sıra parçada tercih edilen çevrim akorları bas partisinde geçit seslerinden oluşan bir hat oluşturmuş ve bu da bas ezgisine akıcılık kazandırmıştır. 112-113., 114-115. ve 116-117. ölçülerde Ç ($+\frac{6}{7}$) -E fonksiyonları yer alır. Çeken yedili akoru, ikinci çevrim olduğu için bas partisinde si sesi bulunur. Bu durumda bas partisi si-mi-la seslerinden oluşur. Bu ses hattı ile ana tonun $\text{AÇ}^6\text{-Ç-E}$ fonksiyon dizilimi elde edilmiştir.

Tablo 4.4. Op. 53'ün Form Analiz Tablosu.

Album No.		Op. 53		
Sözsüz Şarkı No.		No. 1	No. 2	No. 3
Genel Özellikler		Lab maj., üç bölmeli (dört ve beşinci bölme, iki ve üçüncü bölmenin tekrarı)	Mib maj., üç bölmeli, ikinci bölme düet yapısında	Sol min., üç bölmeli, <i>quatrain</i>
Giriş		1-3. ölçüler, cümle başına ek	1. ölçü, cümle başına ek	1-8. ölçüler
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	4-11. ölçüler (A), dönem	2-21. ölçüler (A), dönem	9-32. ölçüler (A), (37-60. ölçülerde tekrar eder.)
	Birinci Cümle	4-7. ölçüler, lab maj., YK., öncül cümlesi	2-9. ölçüler, mib maj., YK., öncül cümlesi	9-16. ölçüler, sol min., YK.
	İkinci Cümle	8-11. ölçüler, lab maj., TK., soncul cümlesi	10-21. ölçüler, mib maj., TK., soncul cümlesi 17. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	17-32. ölçüler, re min., TK., cümle sonunda uzama
	Geçiş Köprüsü			32-36. ölçüler, giriş motifi kullanılmış
Geçiş Köprüsü			22-29. ölçüler, sib min.	
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	12-23. ölçüler (B), (31-42. ölçülerde tekrar edilir)	30-41. ölçüler (B)	61-85. ölçüler (B), sekans
	Birinci Cümle	12-23. ölçüler, lab min., KK.	30-33. ölçüler, mib min., TK.	
	İkinci Cümle		34-37. ölçüler, sib min., TK.	
	Üçüncü Cümle		38-41. ölçüler, lab min., TK.	
				61-64. ölçüler, sib maj. 65-68. ölçüler, do min. 69-70. ölçüler, do min. 71-72. ölçüler, sib maj. 73-76. ölçüler, sib maj. 77-85. ölçüler, sib maj.
Dönüş Köprüsü		24. ölçü (43. ölçüde tekrar eder)	42-49. ölçüler, mib min.	85-87. ölçüler
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	25-30. ölçüler (A'), (44-49. ölçülerde tekrar eder)	50-61. ölçüler (A')	88-111. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	25-30. ölçüler, lab maj., TK.	50-61. ölçüler, mib maj., TK., 57. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	88-95. ölçüler, sol min., TK.
	İkinci Cümle			96-103. ölçüler, sol min., TK. (104-111. ölçüler arasında tekrar eder)
Koda		50-64. ölçüler. (Birinci ve ikinci bölmenin motiflerinin kullanıldığı tekrarlı bir cümle bulunur.)	62-77. ölçüler. (İkinci bölmenin motifi kullanılmıştır.)	112-125. ölçüler. (Birinci bölmenin teması ve giriş motifi bulunur.)

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Tablo 4.4. (Devam)

Albüm No.		Op. 53		
Sözsüz Şarkı No.		No. 4	No. 5	No. 6
Genel Özellikler		Fa maj., üç bölmeli	<i>Volkslied</i> , la min., üç bölmeli (dört ve beşinci bölme, iki ve üçüncü bölmenin tekrarı)	La maj., beş bölmeli
Giriş		1. ölçü, cümle başına ek		1-2. ölçüler, cümle başına ek
Prelüd			1-6. ölçüler	
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	2-9. ölçüler (A)	7-15. ölçüler (A), dönem	3-18. ölçüler (A)
	Birinci Cümle	2-5. ölçüler, fa maj., YK.	7-10. ölçüler, la min., YK., öncül cümlesi	3-10. ölçüler, la maj., KK.
	İkinci Cümle	6-9. ölçüler, fa maj., TK.	11-15. ölçüler, la min., TK., soncul cümlesi	11-18. ölçüler, la maj., TK.
İnterlüd			16-19. ölçüler, interlüd (43-46. ölçülerde tekrar eder)	
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	10-17. ölçüler (B)	20-27. ölçüler (B), (47-54. ölçülerde tekrar edilir.)	19-34. ölçüler (B)
	Birinci Cümle		20-23. ölçüler, la min., YK.	19-26. ölçüler, mi maj., TK.
	İkinci Cümle		24-27. ölçüler, sol maj., TK.	27-34. ölçüler, mi maj., TK.
		10-13. ölçüler, re min., 14-17. ölçüler, la min.		
Dönüş Köprüsü			28-31. ölçüler, do maj. ve la min. tonuna geçiş, (55-58. ölçülerde tekrar eder)	
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	18-25. ölçüler (A')	32-42. ölçüler (A'), (59-74. ölçülerde tekrar eder)	35-50. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	18-21. ölçüler, fa maj., YK.	32-35. ölçüler, la min., YK.	35-42. ölçüler, la maj., YK.
	İkinci Cümle	22-25. ölçüler, fa maj., TK.	36-42. ölçüler, la min., TK., 38. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	43-50. ölçüler, la maj., TK.
Dördüncü Bölme	Bölmenin Yeri			51-66. ölçüler (B')
	Birinci Cümle			51-58. ölçüler, fa# min., TK.
	İkinci Cümle			59-66. ölçüler, la maj., YK.
Beşinci Bölme	Bölmenin Yeri			67-82. ölçüler (A')
	Birinci Cümle			67-74. ölçüler, la maj., YK.
	İkinci Cümle			75-82. ölçüler, la maj., TK.
Koda		26-30. ölçüler (İkinci bölmenin motifi, sırasıyla re min.'e ve ana ton fa maj.'e geçiş)		Koda 1: 83-106. ölçüler, Koda 2: 107-126. ölçüler
Postlüd			75-83. ölçüler	

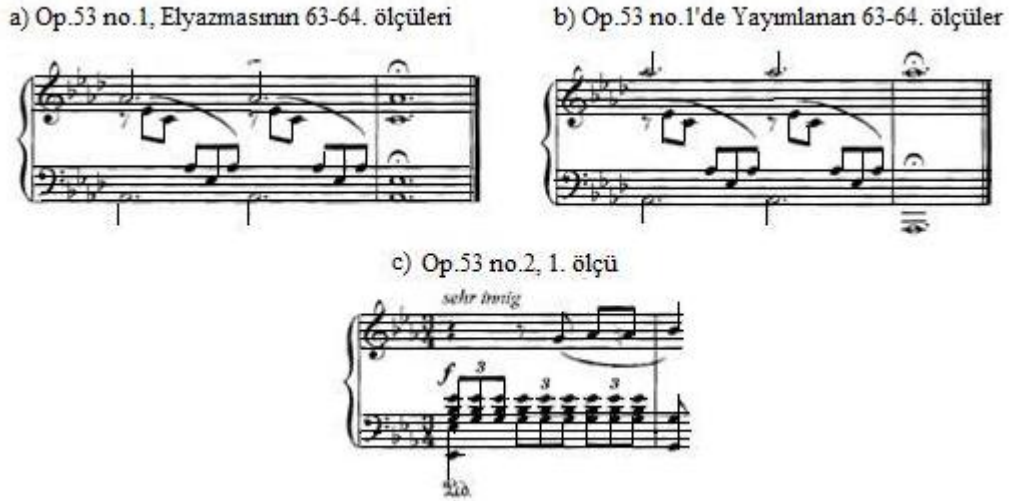
Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Opus 53 albümündeki *Sözsüz Şarkılar*'ın tonları no. 1 la^b majör, no. 2 mi^b majör, no. 3 sol minör, no. 4 fa majör, no. 5 la minör ve no. 6 la majör'dür. Ton dağılımında denge oluşmamış dört majör, iki minör ton yer almıştır. Ton seçimi daha çok bemollü tonlar üzerinde olmuştur. No. 2, no. 1'in beşinci derecesinin, no. 3, no. 1'in yedinci derecesinin tonudur. No. 4, no. 3'ün ilgili majörünün beşinci derecesinin tonudur. No. 5 ve 6 birbirlerinin adaş tonlarıdır. Bu albümde de parçaların tonları la sesi ile yakınlık gösterir.

Albümdeki parçaların tempoları no. 1 *Andante con moto*, no. 2 *Allegro non troppo*, no. 3 *Presto agitato*, no. 4 *Adagio* no. 5 *Allegro con fuoco*, no. 6 *Molto allegro vivace*'dir. Parçaların tempoları yavaş-hızlı-hızlı-yavaş-hızlı-hızlı dizilimindedir. Albüm yavaş bir parçayla başlamış, önceki albümlerde olduğu gibi ortadaki parçalar hızlı-yavaş tempoda seçilmiştir. Parçalar bir yavaş iki hızlı olacak şekilde sıralanmıştır. Albümde no. 5 *part-song*, no. 2'nin ikinci bölmesi düet yapıdadır. Form yapısı olarak da no. 6 beş bölmeli şarkı formu, no. 1 ve 4 iki bölmenin tekrar ile genişletildiği üç bölmeli şarkı formu, no. 3 *quatrain* yapısındadır.

Stepanova'ya göre Mendelssohn, op. 53 no. 1'in elyazması ile yayımlanan parça arasında, daha önceki albümlerde rastlanıldığı gibi değişiklik yapmıştır. Şekil 4.5'de görüldüğü gibi son iki ölçüde elyazmasındaki soprano partisi, basımda bir oktav yukarı alınmış, son akorda da sadece bas ve sopranoda birer ek ses kullanılmıştır. Bastaki la² sesi de bir oktav aşağıda la¹'de yer alır. Bir sonraki parçanın bas sesi mi²'dir. Stepanova'ya göre no. 1'in bas sesindeki değişiklik, bir sonraki parçanın başlangıcı ile aynı ses alanına denk düşmemesi için yapılmıştır.¹⁹⁷ Muhtemelen bu sayede iki parça art arda çalındığında çalıcı açısından parçalar arası geçiş daha kolay olacak ve dinleyici açısından kesinti oluşmayacaktır. Böylece iki parça arasında bağlantı kurulmuş olur.

¹⁹⁷ Bkz. (183), STEPANOVA, 80.



Şekil 4.5. Op. 53 no. 1'de Yapılan Değişiklikler¹⁹⁸

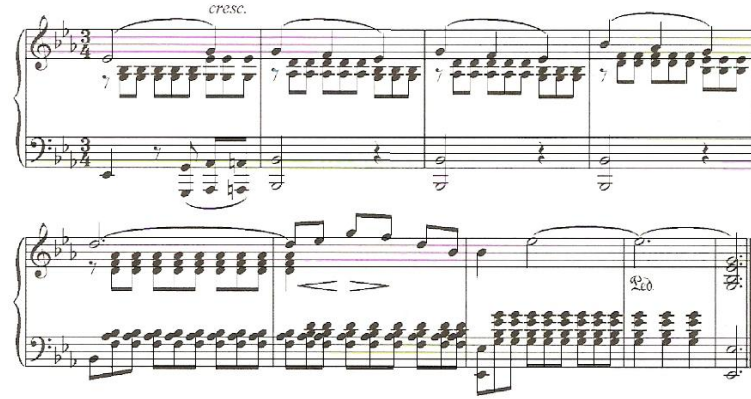
Stepanova op. 53 no. 1'de, elyazmasına göre bir değişiklikten daha bahseder. Elyazmasında 57 ve 58. ölçülerde bas ses $la^2-mi^2-la^2-mi^2$ diziliminde hareket eder. Fakat albümde bu dört ses de mi^2 sesi olarak yayımlanmıştır. Parçanın çeken sesi olan mi^2 sesi bir sonraki parçanın aksenidir. Stepanova'ya göre Mendelssohn bir sonraki parça ile bağlantı oluşturmak için basımdan önce bu değişikliği yapmıştır.¹⁹⁹

Stepanova op. 53 no. 2'nin elyazmasında da değişiklik olduğunu tespit etmiştir. Son dokuz ölçüdeki bu değişiklikte melodi ve eşlik hattı neredeyse tamamen değişmiştir (Şekil 4.6, Şekil 4.7). Beş ölçü uzunluğundaki çeken fonksiyonu iptal edilip, yerine aksen fonksiyonu kullanılmıştır. Bununla beraber sondan iki ve üçüncü ölçünün soprano partisi iki ölçü uzunluğunda ve *sf* ile kuvvetlendirilmiş, sol sesi ile değiştirilmiştir. Bir sonraki parçanın akseni de sol sesidir. Stepanova'ya göre bu değişikliklerin nedeni, sol minör tonundaki no. 3'e hazırlık yapıp, bir sonraki parça ile bağlantı oluşturmaktır.²⁰⁰

¹⁹⁸ A. g. t., 80. Alıntı.

¹⁹⁹ A. g. t., 81.

²⁰⁰ A. g. t., 82-83.



Şekil 4.6. Op. 53 no. 2'nin 24 Şubat 1835 Tarihli İlk Versiyonunun 69-77. Ölçüleri²⁰¹



Şekil 4.7. Op. 53 no. 2'nin Yayımlanan Versiyonundaki 69-77. Ölçüler

Stepanova'nın bu albüm için belirttiği diğer bir değişiklik no. 5'in son iki ölçüsünde yer alır. Mendelssohn bu iki ölçüde bas hattına la¹ ve la² seslerini akora eklemiştir. No. 6'nın ilk akorunda bas partisi bu iki ses ile aynı ses alanında başlar. Mendelssohn no. 5'deki bu değişikliği, no. 6 ile ilişki oluşturmak için gerçekleştirmiştir. Stepanova'ya göre Mendelssohn'un parçalar arasında ilişki ve bağlantı oluşturmak isteği büyük bir döngü (*cycle*) oluşturmaktır.²⁰²

²⁰¹ A. g. t., 82. Alıntı.

²⁰² A. g. t., 83.

Stepanova'nın incelemesine göre bu albümde no. 1 ve 3'ün elyazmalarındaki röpriz işaretleri basımda kullanılmamıştır. Stepanova, no. 1'de iki ve üçüncü bölmenin röpriz işaretinin kaldırıldığını, ikinci bölmenin tekrarı olan 30-49. ölçüler arasında değişiklikler yapıldığını belirtir.²⁰³ No. 3'te de röpriz iptal edilerek, birinci bölme 38-60. ölçüler arasında tekrar etmiştir.²⁰⁴

²⁰³ A. g. t., 79-80.

²⁰⁴ A. g. t., 85.

4.5. Opus 62

Sechs Lieder ohne Worte

(FÜNFTES HEFT)

für das Pianoforte

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Frau Clara Schumann gewidmet.

Op. 62:

Sol Majör

Andante espressivo.

Nº 1. *p*

6 6 6

5 5 5

Ç E AÇ⁶

4

6 6

Ç E E⁶

Si min.: (AÇ)

7

6 7 #6 6 7

4 + 6 4 4 +

Si min.: Ç E AÇ⁶ Ç

10

7 6 6

+ + 5

E Mi min.: Ç E Fa Maj.: Ç E Sol Maj.: Ç

13

7 6 6

+ 5 5

E La min.: Ç E E⁶ Do Maj.: Ç

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

16 *al* *dim.*

E

19 *p* *dim.*

7 6
 La min.: (C⁷) E
 E PEDALI

22 *pp* *cresc.*

+2 6 6
 Sol Maj.: (AÇ⁶) E AÇ⁶

25 *cresc.*

6 6 6 6
 5 5 4 4
 Ç E AÇ⁶ E

28 *p* *cresc.*

+6 6 7
 AÇ⁶ Ç E⁶ E

31 *dim.*

6 6 6 6
 AÇ E AÇ⁶ Ç

7
+
Ç

E

6
Ç

E

6
Ç

E

6
Ç

38

dim.

p

ad.

E

Sol majör tonunda, *Andante espressivo*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-10. ölçüler arasında önel ile başlar. Birinci cümle (a) 1-4. ölçüler arasında, ikinci cümle (a') 5-10. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 11-18. ölçüler arasında, dönüş köprüsü 19-22. ölçüler arasında yer alır. Üçüncü bölme (A') 23-35. ölçüler arasında iki cümleden meydana gelir. Üçüncü bölmenin ilk cümlesi 23-26. ölçüler, ikinci cümlesi 27-35. ölçüler arasında yer alır. 36-41. ölçüler arasındaki koda ile parça son bulur.

Birinci bölmenin ilk cümlesi Ç ($\frac{6}{5}$) akorunda önel ile başlar. İkinci cümlede 7. ölçüde ana tonun Ç⁶ tonu si minöre geçilmiştir. 8. ölçüde Fransız artmış altılı akoru bulunur. İkinci bölmede 10-14. ölçüler arasında yarım sekans vardır. Mi minör tonunda başlayan sekans sürecinde fa majör, sol majör ve la minör tonlarına geçici modülasyon olmuş, 15. ölçüde ana tonun AÇ tonu do majör tonuna geçiş yapılmıştır. 19. ölçüde la minör tonuna geçilmiş, daha sonra üçüncü bölmede ana tona dönmüştür. Mendelssohn ikinci bölmede ana tondan uzaklaşma adına sekans ile geçici modülasyonlar gerçekleştirmiş, başa dönüş olan üçüncü bölmeye geçerken AÇ tonunun minörü, la minörü tercih etmiştir.

Üçüncü bölmenin (A') birinci cümlesi, a cümlesinin tekrarıdır. A' bölümünün ikinci cümlesi (b) yeni bir fikir olarak gelir. İkinci cümlede 30. ölçüde yarım kalıştan sonra uzama başlar. Bu uzama 'b' cümlesinin tekrarıdır. Fakat bas partisinde bazı değişiklikler bulunur.

Sib Majör *Allegro con fuoco.*

Nº 2.

E PEDALI

7 7 6 +4 6
AÇ⁶ + AÇ AÇ Ç

7 7
E Ç E E⁶ AÇ⁶ 6

7 7
Ç E Ç E E⁶

7 6 6 7
AÇ⁶ E AÇ AÇ⁶ Ç

6 6 7 #5
E⁶ AÇ⁶ Ç E

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

16 *cresc.*

7 + 7 + 5 +6
A C Do min.: C E C E Sol min.: A C 6

19 *sfz*

7 + 5 +6 6 4 +4 6
C E Re min.: A C 6 A C C E

22 *sempre f*

6 4
A C E A C C

25 *pp* *poco a poco cresc.*

E

28 *sfz sempre* *sf al* *sf*

6 7 7 7 + +
E 6 m C 7 Sib Maj.: C E C

31 *p* *cresc.*

7 + 7 + 6 5
E E 6 A C 6 E A C A C 6

34

6 7 6 7 6 7
4 + 4 + 4 +
C

37

7 7 6 7
+ + + 5
E C⁶ E⁶ AC⁶ C E AC⁶ AC⁶₂

40

6 7 6 7 7 7
4 + + + +
C E C E⁶ AC⁶ C E AC⁶

43

6 6 6
5 4 +4 4
AC⁶₂ C E AC⁶₂

46

b9 b9
6 7 7 +6 7
4 + + AC⁶₂ C +
C E PEDALI

50

7 +6 7 7

AÇ⁶₂ Ç Ç E Ç E

54

Sib majör tonunda, *Allegro con fuoco*, 12/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Parça üç ölçü girişle başlar. Girişteki motif, bölme başlangıcında eşlik olarak kullanılmıştır. Birinci bölme (A) 4-15. ölçüler arasında iki cümleden oluşan dönemdir. Bu cümleler 4-7. ölçüler arasında öncül, 8-15. ölçüler arasında soncul cümlesidir. İkinci bölme (B) 15-25. ölçüler arasındadır. 25-29. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 30-37. ölçüler arasındadır. 37-57. ölçüler arasındaki koda ile parça son bulur.

Dönem yapısındaki birinci bölmeden sonra ikinci bölmede ana tonun AÇ⁶ tonu do minör tonuna ve ana tonun ilgili minörü sol minör tonuna ve ana tonun Ç⁶ tonu re minöre ton değişimleri olmuştur. 25. ölçünün başındaki tam kalış, aynı zamanda dönüş köprüsünün başlangıç yeridir. Mendelssohn ezgide sürekliliği sağlamak adına ikinci bölmenin son zamanı ile dönüş köprüsünün ilk zamanını birleştirmiştir. Dönüş köprüsünden birinci bölmenin tekrarı olan üçüncü bölmeye bağlanırken, 25-29. ölçüler arasında ana tona göre Ç⁶-AÇ⁶-Ç (III-II-V) fonksiyon dizilimi görülür. Bu dizilimle hem ton değişikliği daha kısa sürede olmuş, hem de üçüncü bölmeye yumuşak bir geçiş sağlanmıştır.

Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölme, birinci bölmenin ikinci cümlesi ile başlar. 37. ölçünün başlangıcındaki tam kalış ile koda birleşmiştir. Mendelssohn dönüş köprüsünde olduğu gibi ezgide süreklilik sağlamıştır. Kodada tekrarlı bir cümle bulunur. 37-40. ölçüler arası, 41-44. ölçüler arasında tekrar edilir.

Mi Minör Andante maestoso.

Nº 3.

E Ç

5

tranq. e legato *sf* *p* *dim.*

E AC Ç Ç⁶ Ç² Ç⁶ AÇ

12

mf *f* *p* *dim.*

E AC Ç Ç⁶ Ç² Ç⁶ AÇ

20

mf *cresc.* *cresc.* *al* *ff*

E Ç Ç⁺ Ç⁶ Ç⁺ Ç⁶ AÇ

26

mf *ff*

Ç⁺ E⁶ AÇ Ç⁺

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

31 *con forza*

9
7 6
+ 4
E Ç² Ç⁶ Ç² Ç⁶ AÇ⁶ Ç Ç⁶

38 *sempre dim.*

7 7
+ +
AÇ Ç² Ç⁶ AÇ 6 5 6 5
E E

43 *dim!* *pp* *p* *dim.* *pp!* *sempre Ped.*

AÇ E

Mi minör tonunda, *Andante maestoso*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Dört ölçü girişten sonra birinci bölme (A) 5-12. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu bölmenin cümleleri 5-8. ölçüler arasında öncül, 9-12. ölçüler arasında soncul cümleleri ile dönemi oluşturur. Birinci bölme 13-20. ölçüler arasında aynen tekrar ettikten sonra 21-29. ölçüler arasında ikinci bölme (B) yer alır. 29-32. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 33-44. ölçüler arasında bulunur. Bu bölmenin cümleleri 33-36. ve 37-44. ölçüler arasındadır. 45-48. ölçüler arasında koda yer alır. Parçada birinci bölme aynen tekrar edilince AA|BA' *quatrain* yapısı oluşmuştur.

Birinci bölme röprizsiz olarak tekrar edilmiştir. İkinci bölmede ton değişikliği yapılmamış ve bir cümle kullanılmıştır. 21-24. ölçüleri kapsayan uzun bir çeken pedalı olan pasaj, giriş izlenimini verir. 29. ölçüde yarım kalış ile dönüş köprüsü birleşerek ezgi sürekliliği oluşmuştur. Dönüş köprüsü giriş pasajının çeken fonksiyonunda tekrarıdır. Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmede (A'), birinci bölmenin iki cümlesi de öncül-soncul ilişkisi içerisinde tekrar edilir. Birinci bölmeden farklı olarak ikinci cümlede, 41. ölçüde cümle sonunda uzama başlar. Giriş pasajının aksen üzerinde tekrar edildiği koda ile parça sona ermiştir.

Sol Majör
Allegro con anima.
Nº 4. *Mit vieler Innigkeit vorzu-
tragen.*

6 7
4 + +4 6
E Ç E Ç E

6 7 7 6 7
AC E Ç E AC⁶ Ç E Ç E AC E⁶ Ç

7 7 6 7
+ + + +
E Ç La min.: (AÇ) Do Maj.: E

La min.: (AÇ) Do Maj.: E

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

17

cresc. *dim.* *mf* *cresc.*

7 + 7 6 7 6

Ç + E Sol Maj.: AÇ⁶ Ç PEDALI AÇ

Sol Maj.: (AÇ)

22

sfz *p* *sfz* *p*

AÇ +2 Ç +6 AÇ⁶ 6 4 +4 6 +4 6 5 4 7

AÇ Ç E Ç E AÇ⁶ Ç

28

cresc. *sfz* *sfz* *sfz* *espressivo* *dim.*

E +4 Ç 6 +4 6 5 4 6

E Ç E AÇ⁶ Ç E AÇ⁶

33

p *mf* *cresc.* *sfz* *p*

7 7 7 7 7

Ç + Ç E Ç E

Sol majör tonunda, *Allegro con anima*, 9/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Dört ölçü prelüd ile başlayan parçanın birinci bölümü (A) önel ile başlar ve 5-12. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci bölümün birinci cümlesi 5-8. ölçüler arasında öncül, ikinci cümlesi 9-12. ölçüler arasında soncul cümlesidir. Birinci bölümün başlangıcında *Mit vieler Innigkeit vorzutragen* (çok şevkli çalmak) ibaresi yer alır. İkinci bölüm (B) 13-20. ölçüler arasında kapsar ve

iki cümleden meydana gelir. İkinci bölmenin ilk cümlesi 13-16. ölçüler, ikinci cümlesi 17-20. ölçüler arasında yer alır. Üçüncü bölme (A') 21-34. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu bölmenin ilk cümlesi 21-24. ölçüler, ikinci cümlesi 25-34. ölçüler arasında bulunur. 35-38. ölçüler arasındaki postlud yer alır. Parçada gözlenen önemli bir özellik eşlik ve melodi dokusundaki ♯♭ nota değerlerinden oluşan ritim kalıbı, kullanılan birkaç üçlemenin dışında hiç değişmemiştir.

Dönem yapısındaki birinci bölmeden sonra ikinci bölmede yarım sekans vardır. Sekans kalıbı bir cümle uzunluğundadır. Bu durumda cümle, sekans cümlesi²⁰⁵ niteliği almıştır. Sekans cümlesi bölmenin ikinci cümlesinde tekrar eder. Sekans kalıbında ton değişimi ana tona göre AÇ⁶ tonu la minör, kalıbın tekrarında ana tonun AÇ tonu do majör tonuna değişiklik olmuştur. 19. ölçüde ana tona dönmüştür. 19. ölçü aynı zamanda dönüş köprüsü niteliği taşımaktadır.

Üçüncü bölme (A') birinci bölmenin öncül cümlesi ile ikinci bölmenin ikinci cümlesinin uzamalı halinden oluşur. Bu bölmede, birinci bölmenin öncül cümlesinde değişiklik yapılmış, bas partisinde uzun bir çeken pedalı kullanılmıştır. Bu çeken pedalı 24. ölçüdeki yarım kalıştan sonra 25. ölçüde başlayan ikinci cümlede de devam eder. Bu sayede üçüncü bölmenin iki cümlesi arasında bir bütünlük sağlanmıştır. Bu durumda ikinci bölmenin 20. ölçüsündeki kalıştan sonra devam eden çeken pedalının 25. ölçüye bağlanmasıyla bas hattındaki fonksiyon dizilimi AÇ⁶-Ç-E şeklinde gerçekleşir. Bölmenin ikinci cümlesinde 28. ölçüdeki tam kalıştan sonra, ikinci cümlelerin tekrarından oluşan uzama başlar. Üçüncü bölmenin final kalışı postludün ilk zamanında gelir. Mendelssohn ezgi sürekliliğini sağlamak için üçüncü bölmenin sonuyla postludün ilk ölçüsünü birleşmiştir. Postlud, preludün tekrarıdır.

²⁰⁵ Sekans süreci bir cümle genişliğinde olacağı gibi sekans kalıbı tek başına, bir cümleden de oluşabilir. Piston'a göre bu durumda *sequential phrase* (sekans cümlesi) oluşur. (Walter PISTON, **Harmony**, 211.). Çalışmamızın devamında Piston'un 'sekans cümlesi' kavramını tespitlerimizi değerlendirirken kullanacağız.

Venetianisches Gondellied.

La Minör
Andante con moto. *ff* *pp*

Nº 5.

pp *sempre pp il Basso*

ff *pp*

Q.w. *sempre Q.w.* *

E

6 *dim.*

Q.w. * *Q.w.* * *sempre Q.w.*

6 4

6 +6 E 6 Ç² Ç⁶

11 *ff* *pp*

Q.w.

6 7 6 4

AÇ Ç E

16 *pp*

6 +6 E 6 Ç² Ç⁶ AÇ Ç

21

E 6 6 6 6 6 6

Ç 4 E Ç 4 6

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

26 *cresc.* *ff*

ff

7 7
+ +
E AC⁶ AC

31 *pp*

pp

* *ff*

6 6 7
4 4 +
C E C E

36

6 6 6 6
4 4 4 4
C E C

40 *cresc.* *sf* *sf* *sf* *al* *sf* *ff* *ff*

ff

ff

7 7
+ +
E AC⁶ AC

45 *tranquillo* *pp* *dim.* *sempre con* *ff*

pp

dim.

sempre con *ff*

6 6 7
4 4 +
C E C La Mai: E

50

dim.

And. sempre

AÇ E AÇ E

55

pp

sempre pp

dim.

sempre And.

La minör tonunda, *Andante con moto*, 6/8'lik *Venetianisches Gondellied* (Venedik Gondol Şarkısı) üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Dört ölçü girişten sonra birinci bölme (A) 5-12. ölçüler arasında iki cümleden oluşan dönemdir. Birinci cümle 5-8. ölçüler arasında öncül, ikinci cümle 9-12. ölçüler arasında soncul cümlesidir. 13. ölçüdeki geçiş köprüsünden sonra birinci bölme 14-21. ölçüler arasında tekrar edilir. İkinci bölme (B) 22-31. ölçüler arasında bir cümleden meydana gelir. Üçüncü bölme (A') 32-35. ölçüler arasında bir cümleden oluşur. Bu cümle birinci bölmenin soncul cümlesidir. 36-49. ölçüler arasında iki ve üçüncü bölme tekrar eder. 50-59. ölçüler arasında koda yer alır. Parça beş bölmeli görülmesine rağmen, ikinci ve üçüncü bölme röprizsiz tekrar ettiği için üç bölmeli şarkı formu oluşmuştur. Birinci bölmenin tekrarı göz önüne alınınca eserde AA|BA *quatrain* yapısı görülür.

Birinci bölmede soprano hattındaki melodiye üçlü aralık aşağıdan alto partisiyle iki sesli yapı oluşturulmuştur. Bu bölmenin tekrarında ezgi hattı üç sesli yapıda görülür. İki sesli ezgi bir oktav yukarı katlanmış, soprano hattı bir oktav aşağıdan üçüncü ses olarak eklenmiştir. Melodi ikinci bölmede üçlü aralıkla iki sesli yapıda gelir.

Opus 19 no. 6 ve op. 30 no. 6 *Venedik Gondol Şarkısı*'nda olduğu gibi giriş pasajında bir nida ezgisi yer alır. Dörtlük nota değerinde la ve mi seslerinden oluşan bu nida ezgisi 2-4. ölçüler arasında, soprano ve tenor partisinde arka arkaya gelmiştir. İkinci bölmede üçlü aralıkla oluşturulan iki sesli yapı devam eder. Uzamalı bir cümleden oluşan bu bölmede 25. ölçüdeki çeken fonksiyonundan sonra bir kalış beklenir. Fakat kalış olmamış ve uzama başlamıştır. Dönüş köprüsü niteliği taşıyan bu uzama 31. ölçüde, birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmenin ilk zamanında yarım kalış yapar. Bu kalışla ikinci bölmenin kalışı, üçüncü bölmenin ilk akoru ile kesişmiş olur. Böylece ezgi süreklilik kazanmıştır. 30. ölçüde tenor partisindeki giriş nidası yine duyulur.

Üçüncü bölmede (A') birinci bölmenin ikinci cümlesi tekrar edilir. 49. ölçüde başlayan kodada ikinci bölmenin teması la majör tonunda kullanılmıştır. 2-4. ölçüler arasında yer alan soprano ve tenor partisindeki nidanın 56 ve 57. ölçülerdeki tekrarından sonra parça ana tonun adaş tonu la majörde sona erer.

La Majör Allegretto grazioso.

Nº 6.

E _____ AÇ⁶ _____ C _____

6 _____ 7 _____
+6 _____ 4 _____ + _____
E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

11

6 6 7

6 5 +

AÇ⁶ E⁶ AÇ⁶ Ç E

16

6 +4 6 +4 6

Mi Maj.:AÇ E AÇ E AÇ

21

6 6 +4 6

E AÇ⁶ Ç E

26

6 7 6 7

6 +

AÇ⁶ Ç E Ç

31

6 7

E C E AÇ Ç E

36

cresc. *p dolce* *cresc.*

+6 7 6

AÇ⁶ C⁶ AÇ C E AÇ⁶

E PEDALI

41

al sfz *dim.*

6 6

AÇ C La Maj.: AÇ AÇ⁶

La Maj.: (E) (E^b)

46

dim. *grazioso* *pp*

6 C ω. *

C E

51

sempre simili

6 6 *

AÇ⁶ E

56

cresc.

+6 4 +6 6

AÇ⁶ C E AÇ⁶

61 *-al*

6 7 7 6

5 + + 4

Ç

66 *dim.*

7 7 6 7

+ + + +

E Ç E AÇ Ç

71 *cresc.* *p dolce* *cresc.*

+6 +6 7

5 5 +

E AÇ⁶ Ç⁶ AÇ Ç E

76 *p dolce* *grazioso*

6 7 7

AÇ⁶ AÇ Ç + E Ç

81 *dim.*

7

+ + + +

E Ç E



La majör tonunda, *Allegretto grazioso*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-15. ölçüler arasında iki cümleden oluşan dönemdir. Birinci cümle 1-8. ölçüler arasında öncül, ikinci cümle 9-15. ölçüler arasında soncul cümlesidir. İkinci bölme (B) 16-35. ölçüler arasında iki cümleden meydana gelir. İkinci bölmenin ilk cümlesi 16-25. ölçüler, ikinci cümlesi 26-35. ölçüler arasındadır. 36-49. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra, üçüncü bölme (A') 50-71. ölçüler arasında iki cümleden meydana gelir. Bu bölmenin cümleleri 50-57. ve 58-71. ölçüler arasındadır. 72-90. ölçüler arasında koda yer alır.

Dönem yapısındaki birinci bölmeden sonra ikinci bölme ana tonun Ç tonu mi majörde başlamış ve 43. ölçüde ana ton la majöre geçene kadar ton değişimi olmamıştır. Üçüncü bölme iki cümleden oluşur. İlk cümle birinci bölmenin öncül cümlesidir. İkinci cümle, birinci bölmenin soncul cümlesinin ilk dört ölçüsü ile ikinci bölmenin ikinci cümlesinin birleşiminden oluşur. Bu cümle ana tonda gelir. Dönüş köprüsünde mi majördeki tema, kodada ana ton la majörde kullanılmıştır.

Tablo.4.5. Op. 62'nin Form Analiz Tablosu.

Album No.		Op. 62		
Sözsüz Şarkı No.		No. 1	No. 2	No. 3
Genel Özellikler		Sol maj., üç bölmeli	Sib maj., üç bölmeli	Mi min., üç bölmeli, <i>quatrain</i>
Giriş			1-3. ölçüler, cümle başına ek	1-4. ölçüler
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	1-10. ölçüler (A)	4-15. ölçüler (A), dönem	5-12. ölçüler (A), dönem (13-20. ölçülerde tekrar eder)
	Birinci Cümle	1-4. ölçüler, sol maj., YK.	4-7. ölçüler, sib maj., YK., öncül cümlesi	5-8. ölçüler, mi min., YK., öncül cümlesi (13-16. ölçülerde tekrar eder)
	İkinci Cümle	5-10. ölçüler, si min., TK., 8. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	8-15. ölçüler, sib maj., TK., soncul cümlesi, 12. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama,	9-12. ölçüler, mi min., TK., soncul cümlesi (17-20. ölçülerde tekrar eder)
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	11-18. ölçüler (B), sekans	15-25. ölçüler (B)	21-29. ölçüler (B)
	Birinci Cümle			21-29. ölçüler, mi min., YK.
		11-12. ölçüler, mi min., fa maj., sol maj., 13-15. ölçüler, la min., do maj.	15-17. ölçüler, do min., 17-19. ölçüler, sol min.	
		16-18. ölçüler, do maj.	20-25. ölçüler, re min.	
Dönüş Köprüsü		19-22. ölçüler, la min.	25-29. ölçüler, re min.	29-32. ölçüler
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	23-35. ölçüler (A')	30-37. ölçüler (A')	33-44. ölçüler (A'), dönem
	Birinci Cümle	23-26. ölçüler, sol maj., YK.	30-37. ölçüler, sib maj., TK., 35. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	33-36. ölçüler, mi min., YK., öncül cümlesi
	İkinci Cümle	27-35. ölçüler, sol maj., TK., 30. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama		37-44. ölçüler, mi min., TK., soncul cümlesi, 41. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama
Koda		36-41. ölçüler (Birinci bölmenin motifi kullanılmıştır.)	37-40. ölçüler (41-44. ölçüler arasında tekrar eder. 47-57. ölçülerde giriş motifi ve birinci bölmenin teması kullanılmıştır.)	45-48. ölçüler (Giriş motifi bulunan koda.)

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Tablo 4.5. (Devam)

Albüm No.		Op. 62		
Sözsüz Şarkı No.		No. 4	No. 5	No. 6
Genel Özellikler		Sol maj., üç bölmeli	<i>Venedik Gondol Şarkısı</i> , la min., üç bölmeli, <i>quatrain</i> (dört ve beşinci bölme, iki ve üçüncü bölmenin tekrarı)	La maj., üç bölmeli
Giriş			1-4. ölçüler	
Prelüd		1-4. ölçüler		
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	5-12. ölçüler (A), dönem	5-12. ölçüler (A), dönem. (14-21. ölçülerde tekrar eder)	1-15. ölçüler (A), dönem
	Birinci Cümle	5-8. ölçüler, sol maj., YK., öncül cümlesi	5-8. ölçüler, la min., YK., öncül cümlesi	1-8. ölçüler, la maj., YK., öncül cümlesi
	İkinci Cümle	9-12. ölçüler, sol maj., TK., soncul cümlesi	9-12. ölçüler, la min., TK., soncul cümlesi	9-15. ölçüler, la maj., TK., soncul cümlesi
	Geçiş Köprüsü		13. ölçü	
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	13-20. ölçüler (B), sekans	22-31. ölçüler (B), (36-45. ölçülerde tekrar eder)	16-35. ölçüler (B)
	Birinci Cümle	13-16. ölçüler, la min., TK.	22-31. ölçüler, la min., YK.	16-25. ölçüler, mi maj., TK.
	İkinci Cümle	17-20. ölçüler, sol maj., YK.		26-35. ölçüler, mi maj., TK., 32. ölçüden itibaren uzama
Dönüş Köprüsü				36-49. ölçüler, la maj.'e hazırlık
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	21-34. ölçüler (A')	32-35. ölçüler (A'), (46-49. ölçülerde tekrar eder)	50-71. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	21-24. ölçüler, sol maj., YK.	32-35. ölçüler, la min., TK.	50-57. ölçüler, la maj., YK.
	İkinci Cümle	25-34. ölçüler, sol maj., TK., 29. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama		58-71. ölçüler, la maj., TK., 68. ölçüden itibaren uzama
Koda			50-59. ölçüler (İkinci bölmenin teması la maj. tonunda kullanılmıştır. Parça la maj. tonunda sona erer.)	72-90. ölçüler (Dönüş köprüsünün teması)
Postlüd		35-38. ölçüler		

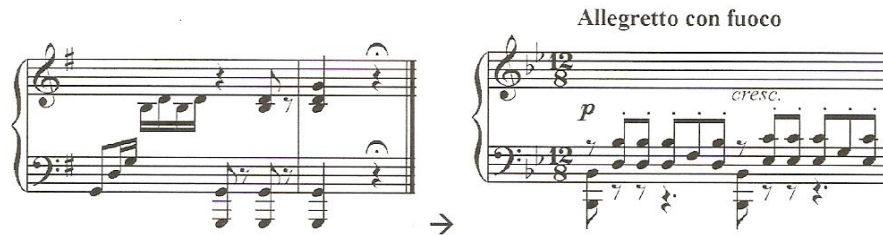
Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Opus 62 albümünde *Sözsüz Şarkılar*'ın tonları no. 1 sol majör, no. 2 sib majör, no. 3 mi minör, no. 4 sol majör, no. 5 la minör ve no. 6 la majör'dür. Mendelssohn

bu albümdeki ton seçiminde majör-minör dengesi gözetmemiştir. Albümde dört majör, iki minör tonda parça bulunur. Çoğunlukla diyezli tonlar tercih edilmiştir. Tonlar arası ilişki no. 3, no 4'ün ilgili minörü, no. 5, no. 6'nın adaş tonudur. Albümün son iki parçası bir önceki albümde olduğu gibi la minör ve la majör tonlarındadır. Parçadaki tüm tonlar la sesinin merkezinde toplanmış, bu sese yakın ses alanında seçilmiştir.

Albümdeki parçaların tempoları no. 1 *Andante espressivo*, no. 2 *Allegro con fuoco*, no. 3 *Andante maestoso*, no. 4 *Allegro con anima*, no. 5 *Andante con moto*, no. 6 *Allegretto grazioso*'dur. Parçaların tempo dizilimi yavaş-hızlı-yavaş-hızlı-yavaş-hızlı dizilimindedir. Albüm yavaş bir parça ile başlamış, ortadaki parçalar yavaş-hızlı tempoda tercih edilmiştir. Parçalar bir yavaş, bir hızlı tempoda olacak şekilde sıralanmıştır. No.5 *part-song*'dur. Albümde beş bölmeli şarkı formunda parça yoktur. No. 5 beş bölmeli şarkı formu gibi görünmekte, ancak iki bölmenin tekrar ile genişletilen üç bölmeli şarkı formundadır. No. 3 ve no. 5 *quatrain* yapısındadır.

Stepanova, *Sözsüz Şarkılar*'ın op. 62 elyazmalarındaki incelemesinde parça sonlarında bir değişikliğe rastlamamıştır. Fakat no. 1 ve no. 2 arasında planlı bir bağlantı olduğu kanaatindedir. No. 1'in son iki ölçüsünün bas partisinde eşliğin ritim dokusunda olmayan sekizlik ve dördlük nota süreleri yer alır. Bu notaların ses alanı bir sonraki parçanın başlangıcı ile aynıdır (Şekil 4.8). Stepanova'ya göre bu parçayı çalan piyanistin el pozisyonu bir sonraki parçaya başlarken değişmemesi için no. 1'in son akorlarında ses alanı ve süre değerleri, no. 2'nin başlangıcındaki ses alanı ve süre değerlerine göre seçilmiştir.²⁰⁶



Şekil 4.8. Op. 62 no. 1, 39-40. Ölçüler ve Op. 62 no. 2, 1. Ölçü²⁰⁷

²⁰⁶ Bkz. (183), STEPANOVA, 101.

²⁰⁷ A. g. t., 101. Alıntı.

4.6. Opus 67

Sechs Lieder ohne Worte

(SECHSTES HEFT)

für das Pianoforte

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Fräulein Sophie Rosen gewidmet.

Op. 67.

Mendelssohns Werke.

Mib Majör

Nº 1. Andante.

7 + 7 +
E Ç E AÇ Ç

4 7 6 7 7 +
+ 4 + E Ç E AÇ

7 7 6 6 5 6
Ç + E AÇ⁶

10 6 6 7 3 7
Ç 4 + E Sol min.: AÇ +4 + AÇ⁶ Ç

13 7 +6 7 +4
E Sib Maj.: AÇ⁶ AÇ Ç E Solb Maj.: AÇ

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

16

piu f *espress.* *dimin.*

*aw. *aw. *aw.

7 7 6 #6
+ +
AC⁶ C E AC⁶

19

p cresc. *sf* *al* *ff*

*aw. *aw. *aw. *aw.

6 7 7 7
5 + +
C⁶ AC⁶ C (C⁷)

Mib Maj.: (C)

22

p *sf* *sf*

*aw. *aw. *aw.

7 +4
+ 3
C E AC

Mib Maj.: E

25

sf *piu cresc.*

*aw. *aw.

6 7 6 5
+ +
C E

28

sf *dim.* *pp* *sempre pp*

*aw. *aw. *aw.

6 6 7 7
5 4 +
AC⁶ C AC⁶

31

7 7

7 + +

Ç AÇ⁶ Ç E Ç

34

ad. * ad. *

7

+ Ç E

Mi \flat majör tonunda, *Andante*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 2-11. ölçüler arasında önel ile başlar. Birinci cümle 2-5. ölçüler arasında, ikinci cümle 6-11. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 12-18. ölçüler arasında yer alır. 19-23. ölçüler arasındaki dönüş köprüsü bulunmaktadır. Üçüncü bölme (A') 24-33. ölçüler arasında uzamalı bir cümleden meydana gelir. 33-37. ölçüler arasında koda bulunur.

Birinci bölmenin ikinci cümlesi, birinci cümledeki iki ölçü (9 ve 10. ölçü) genişletilmiş halidir. İkinci bölmede 11-15. ölçüler arasında yarım sekans vardır. Sekans kalıbı 11. ölçünün ikinci yarısında ana tonun Ç⁶ tonu sol minörde, kalıbın tekrarı 13. ölçünün yarısında si \flat majörde gelir. 15. ölçünün ikinci yarısından itibaren ana tonun Ç⁶ altere tonu sol \flat majör tonuna geçilmiştir. Mendelssohn sekans ile ana tondan uzaklaşma adına ton değişimleri gerçekleştirmiştir. 18. ölçüde sol \flat majör tonundaki tam kalıktan sonra dönüş köprüsü başlar.

İkinci bölmede en son ton değişikliği ana tonun Ç⁶ altere tonu sol \flat majöre yapılmıştır. Dönüş köprüsünde bu tonun AÇ⁶-Ç fonksiyonları ile 23. ölçüde birinci

bölmeye dönüş olan üçüncü bölmede ana ton mi \flat majöre geçilir. Bu durumda ikinci bölmeden üçüncü bölmeye ana tona göre, 19-23. ölçüler arasında AÇ-Ç⁷-E (IV-VII-I) fonksiyon diziliminde geçiş yapılmıştır. Bu dizilimle hem ton değişikliği daha kısa sürede olmuş, hem de üçüncü bölmeye yumuşak bir geçiş sağlanmıştır.

Üçüncü bölme (A'), birinci bölmenin birinci cümlesinin uzamalı tekrarıdır. Uzama 27. ölçüde, 25 ve 26. ölçünün ses alanı değişikliğindeki tekrarı ile başlar. Birinci bölmeden farklı olarak en üst partide si \flat sesi, 23. ölçüden itibaren pedal sesi gibi kullanılmıştır. Bu pedal ses parçanın sonuna kadar devam etmiştir. Kodada, birinci bölmede 1-2. ölçüdeki motif öğeleri tekrarlı olarak kullanılmıştır.

Fa# Minör Allegro leggiero.

Nº2.

E AÇ Ç² Ç⁶ E⁶ AÇ

7 + Ç E AÇ Ç² Ç⁶ E⁶

7 +6 7 6 5

AÇ 7 +6 Ç E AÇ Ç²

Ç⁶ E AÇ Ç E AÇ Ç E

7 +6 7 +6 5

AÇ Ç + E AÇ E La Maj. AÇ

6 7 6

Ç + AÇ

E

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

19

+4 _____ 7 _____ 6 _____ 6 _____
 AÇ⁶ AÇ _____ + _____ 5 _____ 6 _____ 5 _____
 Si min.: Ç _____ E _____ Ç _____

22

6 _____ 6 _____
 5 _____ 5 _____
 E _____ Do# Maj.: Ç _____

25

7 _____ 6 _____
 + _____ 5 _____ +6 _____
 E _____ Ç _____ E _____ Ç _____ E _____ Ç _____

28

6 _____ 7 _____ 7 _____
 5 _____ + _____
 Fa# min.: Ç _____ E _____ AÇ _____ Ç² _____ Ç⁶ _____ E⁶ _____ AÇ _____

32

7 _____ 7 _____
 + _____ + _____
 Ç _____ E _____ AÇ _____ Ç² _____ Ç⁶ _____ E _____ AÇ _____

35

6 5 C E AÇ 6 5 C E 7 + AÇ 7 + C

38

7 + E AÇ 7 + E AÇ +6 C E

41

6 4 7 + C 7 + AÇ 7 + E

44

AÇ 7 C² E +6 7 5 + C

47

7 C² E PEDALI AÇ

50

7

+
Ç² Ç⁶ E⁶ AÇ

53

dimin.

9.º.

E

Fa# minör tonunda, *Allegro leggiero*, 12/16'lık *Sözsüz Şarkı*, sonatin (ABAB') formundadır. Dört ölçü girişten sonra birinci bölme 5-24. ölçüler arasında iki kesitten oluşur. Birinci kesit (A) 5-14. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu kesitin birinci cümlesi 5-8. ölçüler arasında öncül, ikinci cümlesi 9-14. ölçüler arasında soncul cümlesidir. 15-16. ölçüler arasında yer alan *codetta*'dan sonra ikinci kesit (B) 17-24. ölçüler arasında iki cümleden meydana gelir. Bu cümleler 17-20. ve 21-24. ölçüler arasındadır. 25-28. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra başa dönüş olan ikinci bölme 29-38. (A) ve 39-49. (B') ölçüler arasındaki iki kesitten oluşur. Bu bölmenin ilk kesitinde cümleler 29-32. ölçüler arasında öncül, 33-38. ölçüler arasında soncul cümleleridir. B' kesitinin cümleleri 39-42. ve 43-49. ölçüler arasında yer alır. 49-56. ölçüler arasında koda bulunur.

Codetta'da ana tonun ilgili majör tonu la majöre geçiş yapılmıştır. İkinci kesitte sekans kalıbı bir cümle uzunluğunda olan yarım sekans vardır. Bu sekanstaki cümle sekans cümlesi²⁰⁸ niteliği almıştır. Sekans cümlesi kesitin ikinci cümlesinde tekrar eder. 17-20. ölçülerdeki ilk cümlede sonunda ana tonun AÇ tonu si minöre, 21-24. ölçüler arasındaki ikinci cümlede sonunda ana tonun Ç tonu do# majöre geçilmiştir. 24. ölçüde önel ile başlayan dönüş köprüsünde ikinci kesitin motif

²⁰⁸ Bkz., op. 62 no. 4.

öğeleri kullanılmıştır. İkinci bölmeye bağlanırken 27-28. ölçüde son üç fonksiyon dizilimi ana tona göre AÇ⁶-Ç-E (II-V-I)'dir. Mendelssohn bu sayede başa dönüşte yumuşak bir geçiş sağlamıştır.

Birinci kesitin tekrarı olan ikinci bölmenin ilk kesitinde melodi hattında üçlü aralık aşağıya eklenen iki sesli yapı gözlenir. Bu iki sesli yapı 34. ölçünün ilk yarısına kadar devam eder. Bu bölmenin ikinci kesiti, birinci bölmenin ikinci kesitinin ana tonda tekrarıdır. Fakat bu tekrarda kesit çeken yerine eksen fonksiyonunda başlar ve ikinci kesitten farklı olarak sekans bulunmayan iki cümle yer alır. Giriş motifinin kullanıldığı koda ile parça son bulur.

Eksik sonat formu da denilen, kısaltılmış sonat allegrosu *sonatin*'de serimden sonra gelişme kısmı kullanılmaz ve bunun yerine orta bölme olabilecek kısa bir gelişme, bağımsız bir bölme ya da dönüş köprüsünden sonra hemen yeniden serim kısmına geçilir.²⁰⁹ Bu *Sözsüz Şarkı*'da da bu uygulanmıştır. İki kesitli birinci bölmeden sonra, geçiş köprüsü ve ardından başa dönüş ilkesi uygulanarak birinci bölmenin tekrarı gelmiştir. Birinci bölmenin ilgili majör tonda başlayan ikinci kesiti, bu tekrarda ana tonda gelir.

²⁰⁹ Bkz. (196), STEIN, 100.

Sib Majör Andante tranquillo.

Nº 3.

6 ————— 6 —————
E Ç AÇ E Ç E Ç AÇ

6 ————— 7 —————
E Fa Maj.: AÇ Ç 4 + E AÇ E Ç

12

7 ————— 7 ————— 7 —————
E C² E Sol min.: Ç E Ç E AÇ E
E PEDALI E PEDALI

19

6 7 ————— 6 7 ————— 6 —————
AÇ Re min.: C E Ç E Ç

26

6 ————— 6 ————— 6 ————— 6 —————
Ç Sib Maj.: E Ç AÇ E Ç E⁶ AÇ⁶ AÇ

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

6 _____ 7 _____
 5 + _____
 AÇ⁶ Ç E⁶ E AÇ⁶ AÇ AÇ⁶

7 _____
 + _____
 Ç _____ E _____

7 _____ 7 _____
 + _____ + _____
 Ç _____ E _____

Sib majör tonunda, *Andante tranquillo*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-12. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 1-4. ölçüler arasında, ikinci cümle 5-12. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 13-20. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu cümleler 13-16. ve 17-20. ölçüler arasındadır. 21-26. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 27-44. ölçüler arasında yer alır. İki cümleden oluşan üçüncü bölmenin cümleleri 27-30. ve 31-44. ölçüler arasındadır. 45-49. ölçüler arasında koda yer alır.

Birinci bölmenin ikinci cümlesinde, 8. ölçüde ana tonun Ç tonu fa majöre geçilir. İkinci bölmenin birinci cümlesinde, 15. ölçüde ana tonun E⁶ tonu sol minöre

geçilmiş, bölmenin ikinci cümlesi 20. ölçüde re minör tonunun çekeninde kalış yapmıştır. Bu kalıktan sonra re minör tonundaki dönüş köprüsü 21. ölçüde başlar ve 26. ölçüde birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmeye bağlanır. Üçüncü bölme ana ton sib majörde başlar. Bu durumda dönüş köprüsünden üçüncü bölmeye bağlanırken ana ton göre Ç⁶- Ç⁷-E (III-VII-I) fonksiyon dizilimi oluşmuştur. Bu dizilimle hem ton değişikliği daha kısa sürede olmuş, hem de üçüncü bölmeye yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmenin (A') ilk cümlesi birinci bölmenin birinci cümlesinin tekrarıdır. Bu bölmenin ikinci cümlesinde, ikinci bölmenin motif öğeleri görülür.

Do Majör Presto.

Nº 4.

The score consists of six systems of music. Each system includes a piano (p) and guitar (g) staff. The piano staff contains melodic lines with various articulations and dynamics. The guitar staff contains chord diagrams and fret numbers. The score is annotated with colored circles: red for 'GECİKME' (delay), blue for 'GEÇİT' (passage), grey for 'ANTİSİPASYON' (anticipation), cyan for 'APOJYATÜR' (apogee), and green for 'İŞLEME' (processing). Dynamics include *p*, *sfz*, and *cresc.*. Chord diagrams are labeled with letters: Ç, E, AÇ, and Sol Maj.: Ç. Fret numbers 6, 7, and 8 are indicated. The key signature is one sharp (F#).

6
AÇ
E

5
7 7 + 6 AÇ 6
E⁶ AÇ⁶ Ç E Ç

9
7 7 7 +
Sol Maj.: AÇ⁶ Ç E

13
7 +
Fa Maj.: Ç

17
6 6 7 +6
E Ç⁶ E⁶ AÇ⁶ Ç E Sol Maj.: Ç
Sol Maj.: (Ç²)

21
6 7 7
E Ç E Ç

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

25 *f* *pp*

E

Do Maj.: (C)

29 *cresc.*

6

Do Maj.: Ç

AÇ E Ç E⁶ AÇ⁶

33 *cresc.* *sf.* *cresc.*

7 +4 6 +4 6 +4 6
Ç E AÇ E AÇ Ç E

37 *sf.* *f cresc.* *ff* *p*

+4 6 +6 #6 7
Ç E AÇ b5 Ç +

41 *sf.* *p* *sf.*

7 +
E La min.: Ç

45 *sf.* *cresc.* *p*

7 +
Re min.: Ç E

49 *cresc.*

6 +6
AÇ C² C⁶ E⁶ Mi Maj.: E
Mi Maj.: (AÇ⁶) (Ç)

53 *sfz*

7 + 7
Ç E Ç La min.: C

57 *pp*

6 Sib Maj.: Ç

61 *μ* *dim.*

6 6
Do Maj.: Ç

65

6 6 7 7 +
AÇ Ç E⁶ AÇ⁶ Ç

69 *cresc.* *sfz*

+4 6 +4 6 +4 6 +4 6
E AÇ E AÇ Ç E Ç E

73

f *cresc.* *sf* *p*

+6 #6 7
 AÇ b5 Ç + E

77

f *cresc.* *sf* *p*

+6 #6 7
 AÇ b5 Ç + E AÇ

81

f *cresc.* *sf* *p*

E PEDALI Ç E Ç E AÇ

85

f *cresc.* *sf* *p*

7 + Ç E 7 + Ç E

89

p *dim.*

Ç E Ç E

93

sf

7 + Ç E

Do majör tonunda, *Presto*, 6/8'lik *Sözsüz Şarkı*, beş bölmeli (ABA'B'A') şarkı formundadır. İki ölçü giriş ile önel olarak başlayan birinci bölme (A) 3-10. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 3-6. ölçüler arasında, ikinci cümle 7-10. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 11-25. ölçüler arasındadır. 25-29. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 30-41. ölçüler arasında yer alır. Üçüncü bölmeyi oluşturan cümleler 30-33. ölçüler ve 34-41. ölçüler arasındadır. Dördüncü bölme, ikinci bölmenin ton değişikliğine uğratılmış halidir ve 42-56. ölçüler arasında yer alır. 56-64. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra beşinci bölme, üçüncü bölmenin tekrarı olarak 65-80. ölçüler arasında gelir. Beşinci bölmenin cümleleri 65-68. ve 69-80. ölçüler arasındadır. 80-96. ölçüler arasında koda yer alır.

Birinci bölmenin ikinci cümlesi, birinci cümle ile paralellik gösterir. Fakat cümle sonunda ana tonun Ç tonu sol majörde tam kalış yapılmıştır. İkinci bölmede üç ayrı fikir vardır. Birinci fikir ana tonun Ç tonu sol majörde 11-14. ölçüler arasında yer alır. Burada birinci fikir 11-12. ölçülerde duyulduktan sonra, 13-14. ölçülerde tekrar eder. İkinci fikir 15-20. ölçüler arasında önel ile fa majör tonundadır ve üçüncü fikre geçiş köprüsü niteliğindedir. Üçüncü fikir sol majör tonunda 21-24. ölçüler arasındadır. 21-22. ölçüler, 23-24. ölçülerde tekrar etmiştir. İkinci bölmenin eksendeki kalışı, dönüş köprüsünün ilk zamanı ile 25. ölçüde birleşir. Böylece ezgide süreklilik oluşur. Dönüş köprüsü 1-2. ölçülerdeki ritim motifinden oluşmaktadır.

Üçüncü bölmenin ilk cümlesi birinci bölmenin birinci cümlesinin tekrarıdır. İkinci cümlede yeni bir fikir gelmiştir. 38. ölçüde uzamanın başladığı bu cümlede 39. ölçüde Alman artmış altılı akoru kullanılmıştır. Bu akor 74 ve 78. ölçüde de görülür.

İkinci bölmenin ton değişikliğine uğratılarak kullanıldığı dördüncü bölme ana tonun ilgili minörü la minörde başlar. İkinci bölmede görülen ikinci fikir 46. ölçüde re minör, üçüncü fikir 52. ölçüde mi majör tonunda başlamıştır. 56. ölçüdeki dördüncü bölmenin tam kalışı, dönüş köprüsüyle birleşir. Bu dönüş köprüsü, 25-29. ölçüdeki doku yapısındadır.

Beşinci bölme üçüncü bölmenin uzamalı tekrarıdır. Bu uzama son üç ölçüde 73-75. ölçülerin tekrarı olarak 77. ölçüde başlar. Beşinci bölmenin kalışı kodanın başlangıcıyla birleşir. Kodada iki ayrı fikir yer alır. İlk fikir 80-87. ölçüler arasında, birinci bölmenin birinci cümlesinin motif öğelerinden oluşur. İkinci fikir 88-96. ölçüler arasında, birinci dönüş köprüsünün ritim motifi öğelerinde gelir.

Si Minör *Moderato.*

Nº5.

p

7 7 7

+ + +

Ç Ç Ç

E

(5)

mf *sf* *p*

6 +4 6 7 6 +4

E Ç E AÇ Ç E

12

cresc. *sf* *dim.* *p* *cresc.* *f*

7 7 7 +6

7 + +

E AÇ Ç E Re Mai.: Ç Ç Ç

E

19

dimin. *pp* *ritard.* *a tempo* *cresc.* *sf*

Ç AÇ⁶ E⁶ Si min.: Ç 6 6 3

Si min.: (E) E Ç Ç²

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

26

cresc. f *dim.* *cresc.* *f* *dim.* *p* *ritard.*

6 7 6 +4 7 7 6 7
E AC Ç E Ç C² E AC Ç E AC Ç E AC Ç

33 *a tempo* *dim.*

7 7 7
+ + +
Ç Ç Ç

E

Si minör tonunda, *Moderato*, 3/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Beş ölçü uzunluğundaki prelüdden sonra birinci bölme (A) 6-13. ölçüler arasında yer alır. İki cümleden oluşan birinci bölmenin cümleleri 6-9. ölçüler arasında öncül, 10-13. ölçüler arasında soncul cümleleridir. İkinci bölme (B) 14-23. ölçüler arasında, iki cümleden meydana gelir. İkinci bölmenin ilk cümlesi 14-17. ölçüler, ikinci cümlesi 18-22. ölçüler arasındadır. 23. ölçü dönüş köprüsüdür. Üçüncü bölme (A') 24-33. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu cümleler 24-27. ve 28-33. ölçüler arasındadır. 34-37. ölçüler arasındaki postlöd bulunur.

Parçanın birinci bölmesi ve bu bölmenin tekrarı olan üçüncü bölmede tenor hattı, soprano hattına onlu aralık aşağıdan eşlik ederek iki sesli doku oluşturur. İkinci bölmede bu iki sesli yapı sağ elde dört sesli koral yapıya dönüşmüştür. Birinci bölmenin cümleleri koşut yapıda dönemi meydana getirir. İkinci bölmede ana tonun ilgili majörü, re majör tonuna geçilir. İkinci cümlede 22. ölçüde ana ton si minöre geçilmiştir. Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmede, birinci bölmenin ana hatları değişmemiştir. Sadece ikinci cümlelerin bas hattında bazı değişiklikler yapılmış

ve cümle sonuna iki ölçü uzama eklenmiştir. Prelüdün tekrarı olan postlüd ile parça son bulur.

Mi Majör Allegretto non troppo.

Nº6.

p *leggiero* *sempre*

simili. col *cresc.* *dim.* *p*

E $\overset{+6}{\text{Ç}}$ E

$\overset{+4}{3}$ AÇ E $\overset{6}{\text{Ç}^6}$ E⁶ $\overset{+6}{\text{AÇ}^6}$ $\overset{6}{\text{Ç}}$

$\overset{7}{+}$ E $\overset{+4}{3}$ AÇ E $\overset{6}{\text{Ç}^6}$ E⁶

$\overset{6}{\text{Ç}^6}$ E⁶ $\overset{+4}{\text{Ç}^6}$ E⁶ $\overset{+4}{\text{AÇ}^6}$ $\overset{6}{\text{Ç}}$

$\overset{6}{\text{E}^6}$ $\overset{6}{4}$ $\overset{7}{+}$ E $\overset{+4}{\text{AÇ}}$ $\overset{6}{\text{AÇ}}$

Si Maj.: (AÇ⁶)

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

30

cresc. *cresc.*

6 6
4 4 +4 6 6
Ç Do# Maj.:E AÇ Ç Sol# min.:Ç

36

dim. *cresc.*

7 5 6 4 +4
+ E +6 6 +6 4 +4
E Ç E AÇ⁶ Ç

43

6 6 5 6
6 Ç E Ç E AÇ⁶

50

p *f* *più forte*

6 6 6 6 6
4 4 4 4 4
Ç AÇ⁶ Ç AÇ⁶ Ç

57

p *dim.* *pp*

7 + 3 4
+ Ç +
Mi Maj.: (Ç) Mi Maj.: E AÇ

63

cresc.

6 6
5 5 +4 6 +4
C⁶ E⁶ A C⁶ C

69

cresc.

6 6 6 6 6 6
E A C E A C E A C⁶

75

dim.

cresc.

6 6 6 6 6 6
4 +4 5 5 5 5
C +4 E A C E A C

81

sf

cresc.

piu forte

Ç PEDALI

6 6 7 7 7
5 + + +
E A C⁶ E E⁶ C²

87

dim..

6 7
4 +
C C E

+4 _____ +4 _____ 7 _____ +4 _____
 AÇ⁶ Ç _____ AÇ _____ Ç _____
 E PEDALI

6 _____ 6 _____ 6 _____
 Ç _____ E _____ Ç _____ E _____ Ç _____ E _____

_____ Ç _____ E _____ Ç _____ E _____
 7
 + _____

Mi majör tonunda, *Allegretto non troppo*, 3/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Üç ölçü giriş ile başlayan parçanın birinci bölümü (A) 4-27. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 4-11. ölçüler, ikinci cümle 12-27. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölüm (B) 28-57. ölçüler arasındadır. 58-59. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölüm (A') 60-91. ölçüler arasında yer alır. İki cümleden oluşan bu bölümün cümleleri 60-67. ölçüler ve 68-91. ölçüler arasındadır. 91-113. ölçüler arasında koda bulunur.

Birinci bölümde ikinci cümlede sonunda ana tonun çekeni, si majör tonuna geçilmiştir. İkinci bölümde 28-35. ölçüler arasında yarım sekans ile ton değişikliği

yapılmıştır. 28-31. ölçüler arasındaki sekans kalıbı si majör tonunda başlar ve 31. ölçüde sürpriz bir şekilde do# majör tonuna geçilir. Sekans kalıbının tekrarı 32-35. ölçüler arasında do# majör tonunda başlar. 35. ölçüde sürpriz bir şekilde ana tonun ilgili minörü sol# minör tonuna geçilir. 36. ölçüden itibaren başka bir tekrarlı pasaj başlar. 36-43. ölçüler, 44-49. ölçüler arasında tekrar etmiştir. 50. ölçüden itibaren tekrarlı bir uzama başlar. Bu uzama 50. ölçüdeki $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ akorunun çözülmesini uzatmıştır. Üçüncü bölmeye geçerken 55-61. ölçüler arasındaki fonksiyon dizilimi ana tona göre $\text{Ç}^7(\frac{6}{4})-\text{Ç}(\frac{6}{\frac{5}{3}})-\text{E}$ ($\text{VII}(\frac{6}{4})-\text{V}(\frac{6}{\frac{5}{3}})-\text{I}$)'dir. İkinci bölmede en son ton değişimi sol# minöre olmuştur. Bu ton ana tonun 3. derecesine tekabül etmektedir. Bu yolla Mendelssohn birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmeye bağlanırken ton değişikliğini daha kısa sürede gerçekleştirmiş ve üçüncü bölmeye yumuşak bir geçiş sağlanmıştır.

Üçüncü bölmenin ilk cümlesi, birinci bölmenin birinci cümlesinin tekrarıdır. İkinci cümlede tekrar yoluyla genişletme yer alır. 91. ölçüdeki kalış, aynı zamanda kodanın başlangıç ölçüsüdür. Koda ile üçüncü bölmenin kalışı birleşmiştir. Kodada 91-99. ölçüler arasında cümle bulunur.

Tablo 4.6. Op. 67'nin Form Analiz Tablosu.

Album No.		Op. 67		
Sözsüz Şarkı No.		No. 1	No. 2	No. 3
Genel Özellikler		Mib maj., üç bölmeli	Fa# min., <i>sonatin</i>	Sib maj., üç bölmeli
Giriş		1. ölçü, cümle başına ek	1-4. ölçüler	
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	2-11. ölçüler (A)	5-24. ölçüler	
	Birinci Cümle	2-5. ölçüler, mib maj., TK.	Birinci Kesit (Dönem) (A)	5-8. ölçüler, fa# min., YK., öncül cümlesi
	İkinci Cümle	6-11. ölçüler, mib maj., TK., 9. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama		9-14. ölçüler, fa# min., TK., 10. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama, soncul cümlesi
	Geçiş Köprüsü		15-16. ölçüler (codetta)	
	Birinci Cümle		İkinci Kesit (B), sekans	17-20. ölçüler, la maj., si min.,
	İkinci Cümle			21-24. ölçüler, si min., do# maj.
Dönüş Köprüsü			25-28. ölçüler, do# maj.	
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	12-18. ölçüler (B), sekans	29-38. ölçüler, dönem	
	Birinci Cümle		Birinci Kesit (Dönem) (A)	29-32. ölçüler, fa# min., YK., öncül cümlesi
	İkinci Cümle			33-38. ölçüler, fa# min., TK., soncul cümlesi
	Birinci Cümle		İkinci Kesit (B')	39-42. ölçüler, fa# min., TK.
	İkinci Cümle			43-49. ölçüler, fa# min., TK.
			12-13. ölçüler, sol min., 13-14. ölçüler, sib maj. 15-18. ölçüler, solb maj.	
Dönüş Köprüsü		19-23. ölçüler, mib maj.'e hazırlık		
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	24-33. ölçüler (A')	27-44. ölçüler (A')	
	Birinci Cümle	24-33. ölçüler, mib maj., TK., 27. ölçüden itibaren uzama	27-30. ölçüler, sib maj., YK.	
	İkinci Cümle		31-44. ölçüler, sib maj., TK., 34. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	
Koda		33-37. ölçüler (Birinci bölmenin motifi kullanılmıştır.)	45-49. ölçüler (Birinci bölmenin motifi bulunan koda)	

Not: YK.: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Tablo 4.6. (Devam)

Album No.		Op. 67		
Sözsüz Şarkı No.		No. 4	No. 5	No. 6
Genel Özellikler		Do maj., beş bölmeli	Si min., üç bölmeli	Mi maj., üç bölmeli
Giriş		1-2. ölçüler, cümle başına ek		1-3. ölçüler
Prelüd			1-5. ölçüler	
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	3-10. ölçüler (A)	6-13. ölçüler (A), dönem	4-27. ölçüler (A)
	Birinci Cümle	3-6. ölçüler, do maj., YK.	6-9. ölçüler, si min., YK., öncül cümlesi	4-11. ölçüler, mi maj., YK.
	İkinci Cümle	7-10. ölçüler, sol maj., TK.	10-13. ölçüler, si min., TK., soncul cümlesi	12-27. ölçüler, si maj., TK.
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	11-25. ölçüler (B)	14-23. ölçüler (B)	28-57. ölçüler (B), sekans
	Birinci Cümle		14-17. ölçüler, re maj., TK.	
	İkinci Cümle		18-22. ölçüler, si min., YK.	
		11-14. ölçüler, sol maj.		28-31. ölçüler, si maj., do# maj.
		15-20. ölçüler, fa maj.		32-35. ölçüler, do# maj., sol# min.
		21-24. ölçüler, sol maj.		36-57. ölçüler, sol# min.
Dönüş Köprüsü		25-29. ölçüler, do maj.	23. ölçü	58-59. ölçüler
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	30-41. ölçüler (A')	24-33. ölçüler (A'), dönem	60-91. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	30-33. ölçüler, do maj., YK.	24-27. ölçüler, si min., YK., öncül cümlesi	60-67. ölçüler, mi maj., YK.
	İkinci Cümle	34-41. ölçüler, do maj., TK., 38. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	28-33. ölçüler, si min. TK., soncul cümlesi, 31. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	68-91. ölçüler, mi maj., TK., 77. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama
Dördüncü Bölme	Bölmenin Yeri	42-56. ölçüler (B')		
		42-45. ölçüler, la min.		
		46-48. ölçüler, re min.		
		49-56. ölçüler, mi maj.		
Dönüş Köprüsü		56-64. ölçüler, la min., sib maj., do maj.		
Beşinci Bölme	Bölmenin Yeri	65-80. ölçüler (A'), (üçüncü bölmeye dönüş)		
	Birinci Cümle	65-68. ölçüler, do maj., YK.		
	İkinci Cümle	69-80. ölçüler, do maj., TK., 77. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama		
Koda		Koda 1: 80-87. ölçüler (birinci bölmenin motifi) Koda 2: 88-96. ölçüler (giriş motifi)		91-113. ölçüler, (91-99. ölçüler cümle)
Postlüd			34-37. ölçüler	

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Opus 67 albümündeki *Sözsüz Şarkılar*'ın tonları no. 1 mi \flat majör, no. 2 fa \sharp minör, no. 3 si \flat majör, no. 4 do majör, no. 5 si minör ve no. 6 mi majör'dür. Ton dağılımında iki minör, dört majör, üç diyezli, iki bemollü ton bulunur. Tonlar arasında çok yakın bir ilişki bulunmamaktadır. No. 5'in tonu, no. 6'nın beşinci derecesinin minör tonu; no. 3'ün tonu, no. 1'in beşinci derecesinin tonudur. No. 2'nin anarmonik tonunun sol \flat minör olduğu göz önüne alınca, Stepanova'ya göre ilk üç parçanın ton planı mi \flat - sol \flat - si \flat arpeji üzerine kurulmuştur.²¹⁰

Albümdeki parçaların tempoları no. 1 *Andante*, no. 2 *Allegro leggiero*, no. 3 *Andante tranquillo*, no. 4 *Presto*, no. 5 *Moderato*, no. 6 *Allegretto non troppo*'dur. Parçaların sırası yavaş-hızlı-yavaş-hızlı-yavaş-hızlı tempo diziliminde düzenlenmiştir. Opus 53 hariç diğer albümlerde olduğu gibi, bu albüm yavaş bir parça ile başlamış, ortadaki parçalar yavaş-hızlı tempoda yer almıştır. Parçalar bir yavaş, bir hızlı olacak şekilde sıralanmaktadır. No. 5 *part-song*'dur. Albümde bir tane beş bölmeli *Sözsüz Şarkı* bulunur.

Stepanova'nın belirttiğine göre Op. 67 no. 2'nin 5 Nisan 1839 ve 3 Mayıs 1845 tarihli iki elyazması vardır. Birinci elyazmasında parça 6/8'lik ve eşlikteki nota değerleri sekizlik iken, ikinci elyazması 12/16'lık ve tüm nota değerleri birinci elyazmasına göre yarı değerdedir. Ayrıca ikinci elyazması önel ile başlar.²¹¹

²¹⁰ Bkz. (183), STEPANOVA, 115. Dipnot 6.

²¹¹ A. g. t., 119-120.

4.7. Opus 85

Sechs Lieder ohne Worte
(SIEBENTES HEFT)
für das Pianoforte
von
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.
Op. 85.

Fa Majör

Andante espressivo.

Nº 1.

6
4

E

5

4
+2
C²

E

9

7
+
Ç

E

13

4
+2
AÇ⁶

E La min.: EM

AÇ

Ç

17

7
6
+
E Sol min.: AÇ⁶

Ç

E Si b Mai.: AÇ⁶

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

21

$\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, *

7 _____ 6 _____ + _____ 5 _____
 C _____ E _____ E⁶ _____ AC⁶ _____ C _____ Fa Maj.: (E) _____ (AC⁶) _____

25

$\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, *

7 _____ 6 _____ + _____ 7 _____
 Fa Maj.: C _____ Em _____ C _____ Em _____

29

$\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, *

6 _____ +4 _____ 3 _____ 6 _____ 5 _____ 4 _____ 7 _____
 C _____ E _____ AC⁶ _____ C _____

33

$\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, *

6 _____ 7 _____ 4 _____ + _____ 6 _____ +6 _____ 7 _____ 5 _____ + _____
 C⁶ _____ E⁶ _____ AC _____ C _____

37

$\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, * $\text{9}\omega$, *

6 _____ 6 _____ 7 _____ 7 _____ 6 _____
 E⁶ _____ AC⁶ _____ C _____ E _____ AC _____

41

dim. *pp*

♩. *♩. *♩. *♩. *♩. *♩. *

+6 7 + 6 +6
Ç E PEDALI AÇ Ç E

45

♩. *♩.

+6
Ç E

Fa majör tonunda, *Andante espressivo*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Bir ölçü girişten sonra birinci bölme (A) 2-17. ölçüler arasında yer alır. Birinci cümle 2-9. ölçüler arasında, ikinci cümle 10-17. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 18-25. ölçüler arasında yer alır. 26-29. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 30-39. ölçüler arasında bir cümleden oluşur. 39-50. ölçüler arasındaki koda ile parça sona erer.

Birinci bölmenin ikinci cümlesinde, 14. ölçüde ana tonun Ç⁶ tonu la minöre geçilmiştir. İkinci bölmede 18-21. ölçüler arasında yarım sekans vardır. Sekans kalıbı 18-19. ölçüde sol minör tonunda, kalıbın tekrarı 20-21. ölçüde si♭ majör tonunda gelir. Mendelssohn ikinci bölmede ana tondan uzaklaşmak adına ton değişikliğini sekans ile gerçekleştirmiştir. 25. ölçüde ana tona dönülür. Dönüş köprüsünde, 2. ölçüde yer alan birinci bölmenin başlangıç motifi 26 ve 28. ölçüde duyurularak, birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmeye hazırlık yapılmıştır. Üçüncü bölme (A') birinci bölmenin birinci cümlesinin uzamalı tekrarından oluşur. Kodada birinci bölmenin, 2-3. ölçüde yer alan motif ögesi tekrarlı olarak kullanılmıştır.

La Minör *Allegro agitato.*

Nº 2.

6 +6 7 7 4 +6
E Ç E AÇ⁶ AÇ Ç²E E⁶ AÇ Ç E Ç E AÇ⁶

4 6 +6 7 7
E Ç E AÇ⁶ AÇ Ç²E E⁶ AÇ Ç E Ç E AÇ⁶

cresc.

4 6 6 6
3 7 6 4 6 4 6 5
AÇ Ç²E Mi min.: Ç AÇ Ç E E⁶

Mi min.: (AÇ)

6 6
b5 #3 +4 5
AÇ⁶ E⁶ AÇ⁶ Ç E E⁶ AÇ⁶

6 7 6 6
4 + 6 +4 5 4
Ç E Ç E AÇ⁶ Ç E Ç PEDALI

La min.: E
La min.: (Ç)

7 6 4 +6 6 6 6
+ 7 5 3 7 6 7 3 +4 6 5 4
Ç E AÇ⁶ AÇ Ç²E E⁶ AÇ Ç E AÇ⁶ E

sempre cresc. *cresc.* *sfz.*

+6 6 6 5 6 7 6 6
6 5 5 5 +6 6 +6 4 + 4 5
AÇ Ç E⁶ Ç E AÇ⁶ Ç

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

35

ff

rit.

5 6 7 6 7

+6 6 +6 4 + 7 4 + 7

E Ç E AÇ⁶ Ç E⁶ AÇ⁶ Ç E⁶ AÇ⁶

41

dim.

riten.

pp

7 7 7 7

+ 7 + 7 + 7 +

E Ç E Ç E Ç E

Ç PEDALI

La minör tonunda, *Allegro agitato*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) önel ile başlar ve 1-10. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 1-4. ölçüler arasında, ikinci cümle 5-10. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 11-22. ölçüleri arasında yer alır. Üçüncü bölme (A') 23-45. ölçüler arasında, 23-26. ile 27-45. ölçüler arasındaki iki cümleden oluşur.

Birinci bölmenin ikinci cümlesinde 8. ölçüde ana tonun çekeninin adaş tonu, mi minör tonuna geçilmiş, ikinci bölme bu tonda başlamıştır. Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmede ilk cümle, birinci bölmenin birinci cümlesinin tekrarıdır. Sadece bas hattına çeken pedalı eklenmiştir.

Mi♭ Majör

Presto.

Nº 3.

E 6 6 6 7
AÇ AÇ⁶ Ç +

E 6 6 6 7
AÇ E AÇ E⁶ AÇ⁶ C

E 6 6 6 7
AÇ AÇ⁶ Ç + E 6 6
Sib Maj.: AÇ

6 7 6 7 6 7
4 + 6 5 + 6 5 +
Ç E E⁶ AÇ⁶M Ç E E⁶ AÇ⁶ Ç

E 6 6 6 7
E⁶ AÇ⁶ E AÇ AÇ⁶ Ç + E

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

(13) *p* *1.* *sfz*
cresc. *f*

+6 _____ E _____ +6 _____ E _____ 6 _____
 Ç _____ E _____ Ç _____ E _____ Ç _____ 6 _____
 MiB Maj.: (AÇ⁶)

15 *2.* *f* *cresc.*

6 _____ 7 _____ +6 _____
 4 _____ + _____ 5 _____
 E _____ Fa min.:AÇ _____ Ç _____ E _____ E⁶ _____

(17) *sfz* *sfz*

6 _____ #6 _____ 6 _____ 7 _____
 5 _____ 4 _____ 5 _____ + _____
 Ç² _____ Do min.: E⁶ _____ AÇ _____ Ç _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____

20 *sfz* *f* *piu f*

7 _____
 6 _____ + _____ 6 _____ 7 _____
 E _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ AÇ _____

23 *sfz* *p* *sfz* *p*

6 7 _____ +6 7 _____ +6 7 _____
 4 + _____ 7 _____ 5 + _____ 5 + _____
 Ç _____ E⁶ _____ E⁶m _____ AÇ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ AÇ _____ AÇ⁶ _____

26

Chord progression for measures 26-28:
 Measure 26: C (+4), E (6/5)
 Measure 27: AÇM, Mib Maj.: AÇ⁶
 Measure 28: C (6/4)

29

Chord progression for measures 29-31:
 Measure 29: E (6/+4), AÇ (6/6)
 Measure 30: AÇ⁶ (6/4), E (6/5)
 Measure 31: Ç⁶M (6/5), Ç⁶ (6/5), E⁶ (6/4), AÇm (6/4)

32

Chord progression for measures 32-33:
 Measure 32: C (6/4), C (+7)
 Measure 33: E (6/5), E⁶ (6/5), AÇ⁶ (6/7), C (+7)

34

Chord progression for measures 34-35:
 Measure 34: E (6/5), E⁶ (6/7), AÇ⁶ (6/+), C (+7)
 Measure 35: E (6/5), E⁶ (6/5), AÇ⁶ (6/5), E (6/5)

36

Chord progression for measures 36-38:
 Measure 36: AÇ (6/5), AÇ⁶ (6/4), C (6/7)
 Measure 37: AÇ (6/5), E (+6/5), AÇ⁶ (6/7)
 Measure 38: E (6/7)

38 *sf sf sf sf* *ff sf sf*

6 7 6 7 6 7
4 + 5 7 + 5 7 +
AÇ⁶ M AÇ⁶ Ç E E⁶ Ç E E⁶ Ç
E PEDALI

41 *sf sf ff*

7 7
+ +
E Ç E Ç

44 *sempre ff*

7
+
Ç E

Mi^b majör tonunda, *Presto*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Önel ile başlayan birinci bölme (A) 2-13. ölçüler arasında yer alır. Bu bölmenin cümleleri 2-5. ölçüler ve 6-13. ölçüler arasındadır. 13-15. ölçüler arasındaki *codetta*'dan sonra ikinci bölme 16-27. ölçüler arasını kapsar. Üçüncü bölme (A') 28-39. ölçüler arasında bir cümleden oluşur. 39-47. ölçüler arasında koda yer alır.

Birinci bölmenin ikinci cümlesinde ana tonun Ç tonu si^b majöre geçilip, *codetta*'da ana tona dönmüştür. İkinci bölme ana tonun AÇ⁶ tonu fa minör ile başlar. 18. ölçüde ana tonun ilgili minörü do minör tonuna geçilmiş, aynı ölçünün son zamanında Fransız artmış altılı akoru kullanılmıştır. Üçüncü bölmede (A'), birinci bölmeye göre yapılan değişiklikler vardır. Birinci bölmedeki 4-5. ölçüler bu bölmede kullanılmamıştır. Ayrıca birinci bölmedeki si^b majör tonundaki pasaj

üçüncü bölmede ana tonda gelmiştir. Kodada ikinci cümlelerin motif öğeleri kullanılmıştır.

Re Majör Andante sostenuto.

Nº 4.

E Ç E Ç E Ç

E⁶ AÇ⁶ Ç E Ç

E E⁶ Ç⁶ E⁶ AÇ Fa # min.: Ç E E⁶

La Maj.: Ç E Ç E Re Maj.: Ç

Si min.: Ç E Fa# min.: AÇ⁶

Legend:
 GECİKME: ○ (red)
 GEÇİT: ○ (blue)
 ANTİSİPASYON: ○ (grey)
 APOJYATÜR: ○ (light blue)
 İŞLEME: ○ (green)

16 *f* *più f*

♩. * ♩. * ♩. *
 6 6 5 6
 5 5 +6 5 +6 6 2
 Ç E⁶ C² Ç E AÇ

19 *p*

♩. * ♩. * ♩. *
 Ç +4 E Re Maj.: Ç E Ç E

22 *cresc.*

♩. * ♩. * ♩. *
 E⁶ AÇ⁶ Ç 7 6 +4 6 +6
 Mi min.: (AÇ⁶) (Ç) (E) (Ç)

25 *cresc.* *f* *dim.*

♩. * ♩. * ♩. *
 +4 3 6 6 7 +6
 Mi min.: E Ç⁶ Re Maj.: Ç AÇ Ç E AÇ⁶
 Re Maj.: (AÇ)

28 *cresc.* *dim.*

♩. * ♩. * ♩. *
 6 6 +6 +6
 4 4 6 6 5
 E⁶ AÇ⁶ Ç E Em Ç E AÇ⁶

31

7 6 7
+ 4 +
Ç E Ç E Ç

34

Ç E Ç

Re majör tonunda, *Andante sostenuto*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Bir ölçü girişten sonra birinci bölme (A) 2-11. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 2-5. ölçüler arasında, ikinci cümle 6-11. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 12-19. ölçüler arasını kapsar. Üçüncü bölme (A') 20-32. ölçüler arasında, 20-23. ve 24-32. ölçüler arasındaki cümlelerden oluşur. 33-37. ölçüler arasında koda yer alır.

Birinci bölmenin ikinci cümlesinde, 9. ölçüde ana tonun Ç^6 tonu fa# minöre, 10. ölçüde ana tonun Ç tonu la majöre geçilmiştir. İkinci bölmede iki ayrı sekans bulunur. Birinci sekans 12-15. ölçüler arasında yarım sekanstır. Sekans kalıbı 12-13. ölçülerde ana ton re majörde başlar ve si minöre geçilir. 14-15. ölçüdeki sekans kalıbının tekrarında fa# minör tonuna geçilmiştir. Diğer sekans 16-18. ölçüler arasındadır. Bu sekansta ton değişikliği olmamıştır.

İkinci bölmede 20. ölçüdeki tam kalış ile üçüncü bölmenin ilk zamanı birleşir. Birinci bölmeye dönüş olan bu bölmenin başlangıcında, birinci bölmeye göre değişiklik görülür. Ana tema E yerine, Ç^6 fonksiyonu ile başlar. Aslında bu akor bir önceki bölmenin tam kalışdır ve Mendelssohn A'ya dönüşte ana tona dönüşü geciktirmiştir. Ana tona 20. ölçünün son zamanında geçilir. Bu durumda üçüncü bölmeye geçerken ana tona göre Ç^7 - Ç^6 -Ç (VII-III-V) fonksiyon dizilimi oluşmuştur.

Bu dizilimle hem ton değişikliği daha kısa sürede olmuş, hem de üçüncü bölmeye yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Üçüncü bölmenin ilk cümlesi birinci bölmenin birinci cümlesinin tekrarıdır. İkinci cümlede, birinci bölmeye göre değişiklikler görülür. İkinci cümle 24. ölçüde ana tonun AÇ⁶ tonu mi minöre ton değişimiyle başlar. 25. ölçüde tekrar ana tona dönülür.

La Majör Allegretto.

N° 5.

Ç E Ç E Ç E Ç

(4) +6 Ç E AÇ⁶ Ç E AÇ⁶

8 6 4 Ç E +6 Ç E AÇ⁶

12 +4 6 +6 Ç E Ç E Ç E Ç E Ç E Ç E Ç Do# min.: AÇ⁶

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

16

7 6 6 6 6 6 6
 + 6 +6 5 6 +6 5 6 6
 Ç E Ç E Ç E Ç E AC⁶ Ç

20

7 6 7 6 6 7 6
 + 4 + 4 5 + E
 E Ç E Ç La Maj.: Ç

24

7 6 6 6 6 +4 6 +6 6
 + 5 4 +4 6 5 4 3 6 7 4 5 5
 E AC⁶ Ç E AC⁶ E AC⁶ E AC⁶ E AC⁶ Ç

28

6 7 6 6 6 6 7
 4 + 5 5 6 4 +
 E Ç E AC⁶ Ç E AC⁶ Ç E

32

6 6 6 7
 4 4 4 +
 Ç E Ç *

La majör tonunda, *Allegretto*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Dört ölçü uzunluğundaki prelüdden sonra birinci bölme (A) 5-12. ölçüler arasında yer alır. İki cümleden oluşan birinci bölmenin cümleleri 5-8. ölçüler ve 9-12. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 13-21. ölçüler arasında, iki cümleden meydana gelir. İkinci bölmenin ilk cümlesi 13-16. ölçüler, ikinci cümlesi 17-21. ölçüler arasındadır. Üçüncü bölme (A') 22-32. ölçüler arasında yer alır ve iki cümleden oluşur. Bu cümleler 22-25. ve 26-32. ölçüler arasındadır. 33-38. ölçüler arasında postlöd bulunur.

Part-song dokusundaki parçanın ikinci bölmesinde yarım sekans vardır. Sekans kalıbı bir cümle uzunluğundadır. Bu durumda cümle sekans cümlesi²¹² niteliği almıştır. Sekans cümlesi bölmenin ikinci cümlesinde tekrar eder. İlk sekans cümlesinin sonunda, 15. ölçüde ana tona göre Ç tonun ilgili minörü do# minör tonuna geçilmiş, ikinci cümle do# minör tonunda devam etmiştir. Birinci bölmenin tekrarı olan üçüncü bölmeyle bağlantılırken, 21-22. ölçülerde akor bağlantıları ana tona göre Ç⁶-Ç⁷(⁶/₄)-Ç(⁶/₅) (III-VII(⁶/₄)-V(⁶/₅)) fonksiyon diziliminde olmuştur. Bu dizilimle hem ton değişikliği daha kısa sürede olmuş, hem de üçüncü bölmeyle yumuşak bir geçiş sağlanmıştır.

Üçüncü bölme, birinci bölmeden farklı olarak E fonksiyonu yerine Ç⁷(⁶/₄) fonksiyonu ile başlar. Bu bölmenin ilk cümlesi, birinci bölmenin birinci cümlesine göre farklılık içerir. Soprano partisi birinci bölmeyle göre aynı kalmış fakat bas hattı değişmiştir. Bu bölmenin ikinci cümlesi, ikinci bölmenin ritim motifinden türemiştir. Prelüdün tekrarı olan postlöd ile parça sona erer.

²¹² Bkz., op. 62 no. 4.

Sib Majör Allegretto con moto.
sempre cantabile

Nº 6.

7 _____ 6 _____ 6 _____ 7 _____
+ _____ + _____ 4 _____ + _____
E _____ Ç _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____

7 _____ 7 _____ +4 _____ 6 _____ +4 _____
+ _____ + _____ + _____ + _____
Ç _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ Ç _____

6 _____ 6 _____ 6 _____ 7 _____
5 _____ 4 _____ +4 _____ 5 _____ + _____ +4 _____
E _____ Ç _____ E _____ Ç _____ E _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____

6 _____ 6 _____ 6 _____ 5 _____
4 _____ + _____ 5 _____ +6 _____
E _____ Re min.: E⁶ _____ AÇ _____ AÇ⁶ _____

7 _____ 6 _____ +6 _____ +6 _____ 6 _____ 7 _____
+ _____ 5 _____ 6 _____ 6 _____ 3 _____ 4 _____ + _____ +4 _____
Ç _____ La min.: AÇ _____ AÇ⁶ _____ AÇ _____ Ç² _____ E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____
Re min.: (Ç)

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

6 +4 6 +4 6 +6
 6 3 6 5 3 4 7 5
 Re min.: E C² E Ç E C² E⁶ Ç⁶ AC Ç⁶

6 +4 6 6 7
 AC Ç E C² Ç⁶ E⁶ AC⁶ Ç

6 6 +6 6 6 7
 E Ç E AC⁶ Ç⁶ E⁶ AC⁶ Ç E

+6 6 6 6 7 +6 6
 Sib Maj.: Ç E AC⁶ Ç E AC⁶ Ç

7 6 6 6 +4
 E Ç E⁶ Ç E E⁶ AC⁶ Ç

51 *cresc.* *f* *cresc.* *p*

6 6 6 7
4 +4 6 5 6 4 +
Ç E E⁶ AÇ Ç

56 *p*

7 6 7
+ 5 + 7
E AÇ AÇ⁶ Ç

62 *dim.* *cresc.* *p*

5 6 6 7
+6 5 5 + 7
AÇ Ç E AÇ AÇ⁶ Ç

66 *dim.*

5 +6 6 7 6 7
+6 5 5 + 5 +
AÇ Ç E Ç E Ç E Ç E

70 *pp stacc.*

6 7
4 +
Ç E

Sib majör tonunda, *Allegretto con moto*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Bir ölçü giriş ile başlayan parçanın birinci bölümü (A) 2-17. ölçüler arasında üç cümleden oluşur. Birinci cümle 2-5. ölçüler, ikinci cümle 6-9. ölçüler, üçüncü cümle 10-17. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölüm (B) 18-40. ölçüler arasında birinci bölümde olduğu gibi üç cümleden oluşur. Bu bölümün cümleleri 18-21., 22-25. ve 26-40. ölçüler arasında yer alır. Birinci bölme dönüş olan üçüncü bölüm (A') 41-59. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu cümleler 41-44. ölçüler ve 45-59. ölçüler arasında yer alır. 60-74. ölçüler arasında koda yer alır. Birinci ve ikinci bölüm AAB *bar* formunu bünyesinde barındırır.²¹³

Üç cümleli, cümle demeti yapısındaki birinci bölümde bir ve ikinci cümlede benzer motif öğeleri kullanılırken, üçüncü cümlede (b) farklı bir motif öğesi kullanılır. İkinci bölümün ilk iki cümlesinde birinci bölümdeki a ve a' cümlelerinin motif öğeleri kullanılmıştır. Bu bölümün ilk cümlesi (c) ana tonun Ç⁶ tonu re minör tonundadır. İkinci cümle (c') la minör tonunda, üçüncü cümle (b'), birinci bölümün üçüncü cümlesinin re minör tonunda uzamalı tekrardır.

Üçüncü bölüm birinci bölme dönüşüdür. Fakat birinci bölümde üç cümle bulunurken, üçüncü bölümde iki cümle yer alır. Üçüncü bölümün ilk cümlesi birinci bölümün birinci cümlesinin tekrarı, ikinci cümle 'b' cümlesinin uzamalı tekrardan oluşur. 59. ölçüde üçüncü bölümün kalışı ile kodanın başlangıcı birleşmiştir. Kodada tekrarlı bir cümle yer alır. Bu cümle 'a' cümlesinin motif öğelerinden oluşur.

Bir ve ikinci bölümde yer alan üç cümleli aa|b *bar* formundaki yapının, üç mısralı şiir kıtaları için yazıldığı göz önüne alındığında eserin bir şiirden esinlenerek yazıldığı veya şiir içerdiği düşünülebilir.

²¹³ Bkz., op. 53 no. 3.

Tablo 4.7. Op. 85'in Form Analiz Tablosu.

Albüm No.		Op. 85		
Sözsüz Şarkı No.		No. 1	No. 2	No. 3
Genel Özellikler		Fa maj., üç bölmeli	La min., üç bölmeli	Mi♭ maj., üç bölmeli,
Giriş		1. ölçü, cümle başına ek		1. ölçü, cümle başına ek
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	2-17. ölçüler (A)	1-10. ölçüler (A)	2-13. ölçüler (A), röpriz ile tekrar eder.
	Birinci Cümle	2-9. ölçüler, fa maj., YK.	1-4. ölçüler, la min., YK.	2-5. ölçüler, mi♭ maj., YK.
	İkinci Cümle	10-17. ölçüler, la min., TK.	5-10. ölçüler, mi min., YK., 8. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	6-13. ölçüler, si♭ maj., TK.,
Geçiş Köprüsü				13-15. ölçüler, <i>codetta</i>
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	18-25. ölçüler (B), sekans	11-22. ölçüler (B)	16-27. ölçüler (B)
	Birinci Cümle		11-22. ölçüler, mi min., TK., 18. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	
		18-19. ölçüler, sol min. 20-21. ölçüler, si♭ maj.		15-16. ölçüler, fa min., 17-18. ölçüler, do min. 19-20. ölçüler, do min.
Dönüş Köprüsü		26-29. ölçüler, fa maj.		
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	30-39. ölçüler (A')	23-45. ölçüler (A')	28-39. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	30-39. ölçüler, fa maj., TK., 36. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	23-26. ölçüler, la min., YK.	28-39. ölçüler, mi♭ maj., TK., 37. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama
	İkinci Cümle		27-45. ölçüler, la min., TK., 34. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	
Koda		39-50. ölçüler (Birinci bölmenin motifi kullanılmıştır.)		39-47. ölçüler (İkinci bölmenin motifi bulunan koda.)

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Tablo 4.7. (Devam)

Album No.		Op. 85		
Sözsüz Şarkı No.		No. 4	No. 5	No. 6
Genel Özellikler		Re maj., üç bölmeli	La maj., üç bölmeli	Sib maj., üç bölmeli
Giriş		1. ölçü, cümle başına ek		1. ölçü, cümle başına ek
Prelüd			1-4. ölçüler	
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	2-11. ölçüler (A)	5-12. ölçüler (A)	2-17. ölçüler (A), cümle demeti
	Birinci Cümle	2-5. ölçüler, re maj., YK.	5-8. ölçüler, la maj., YK.	2-5. ölçüler, sib maj., TK.
	İkinci Cümle	6-11. ölçüler, la maj., TK.	9-12. ölçüler, la maj., YK.	6-9. ölçüler, sib maj., YK.
	Üçüncü Cümle			10-17. ölçüler, sib maj., TK.
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	12-19. ölçüler (B), sekans	13-21. ölçüler (B), sekans	18-40. ölçüler (B), cümle demeti
	Birinci Cümle		13-16. ölçüler, do# min., YK.	18-21. ölçüler, re min., YK.
	İkinci Cümle		17-21. ölçüler, do# min., TK.	22-25. ölçüler, la min., TK.
	Üçüncü Cümle			26-40. ölçüler, re min., TK.
		12-13. ölçüler, re maj., si min. 14-15. ölçüler, si min., fa# min. 16-19. ölçüler, fa# min.		
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	20-32. ölçüler (A')	22-32. ölçüler (A')	41-59. ölçüler (A')
	Birinci Cümle	20-23. ölçüler, re maj., YK.	22-25. ölçüler, la maj., YK.	41-44. ölçüler, sib maj., TK.
	İkinci Cümle	24-32. ölçüler, re maj., TK., 29. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	26-32. ölçüler, la maj., TK., 29. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	45-59. ölçüler, sib maj., TK., 52. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama
Koda		33-37. ölçüler		60-74. ölçüler (60-67. ölçüler, tekrarlı cümle)
Postlüd			33-38. ölçüler	

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Son iki albüm Mendelssohn'un ölümünden sonra yayımcılar tarafından oluşturulduğu için albümdeki *Sözsüz Şarkılar* arasındaki ilişki değerlendirmesini ele almayacağız. Ancak şunu hatırlatmamız gerekir ki, Nisan 1846'da Dresden Tiyatro Müdürü'nün eşi Frau von Lüttichau'ya Mendelssohn tarafından gönderilen elyazması altı *Sözsüz Şarkı*'nın numaralandırılmış olması, Mendelssohn'un yedinci *Sözsüz Şarkılar* albümüne hazırlık yaptığının göstergesidir.²¹⁴

²¹⁴ Bkz. s. 50.

4.8. Opus 102

Sechs Lieder ohne Worte

(ACHTES HEFT)

für das Pianoforte

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Op. 102.

Mendelssohns Werke

Mi Minör

Andante un poco agitato.

Nº 1.

7 _____ +4 _____
+ _____ 3 _____ 7 _____ 7 _____
E _____ AÇ _____ AÇ⁶ _____ C _____

6 _____ 7 _____ +4 _____ 6 _____
E _____ AÇ _____ Ç _____ E _____ + _____ 3 _____ 5 _____
E⁶ Sol Maj.: Ç _____
Sol Maj.: (AÇ)

7 _____ 7 _____ 7 _____
E _____ 6 _____ 6 _____ + _____ + _____ + _____
Si min.: (E⁶) _____ E _____ Si min.: Ç _____ E⁶ _____ Ç _____ E _____

5 _____ 6 _____
AÇ _____ E _____ AÇ⁶ _____ E _____ AÇ _____ E _____ Mi min.: E⁶M _____
E PEDALI _____ Mi min.: Ç _____

GEÇİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

16 *cresc.* *cresc.* *cresc.*

7 7 7 6
 AC⁶ Ç E² AC E AC
 Ç

20

7 7 7 7 6
 AC⁶ Ç E AC Ç E⁶ AC Ç E⁶ AC

24

7
 + AC E AC E AC E
 Ç E PEDALI

28 *p cresc.*

6 4 7 4 #6
 6 7 5 3 + 7 3 b5
 AC⁶M Ç E E⁶ AC⁶ Ç E⁶

31 *dimin.*

+4 5 6 7
 3 7 +6 4 +
 AC Ç² EM E⁶ AC AC⁶ Ç

6 _____ 7 _____ 3 _____ 7 _____ 3 _____ 7 _____
 4 _____ + _____ +4 _____ + _____ +4 _____ + _____
 Ç _____ E _____ AÇ⁶ _____ E _____ Ç _____ E _____ AÇ⁶ _____ E _____ Ç _____

37 *♩.ω.* *dimin.* *sempre ♩.ω.*
 E _____

Mi minör tonunda, *Andante un poco agitato*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, sonatin (ABAB') formundadır. Bir ölçü giriş ile başlar ve girişteki ritim motifi parça boyunca eşlik olarak kullanılmıştır. Birinci bölme 2-13. ölçüler arasında iki kesitten oluşur. Birinci kesit (A) 2-11. ölçüler arasında çift dönemdir. Birinci dönem 2-3. ve 4-5. ölçülerde yer alan iki cümleden, ikinci dönem 6-7. ve 8-11. ölçülerde yer alan cümlelerden meydana gelir. İkinci kesit (B) 12-13. ölçüler arasında yer alır. 14-18. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra, birinci bölmeye dönüş olan ikinci bölme (A') 19-35. ölçüler arasında yine iki kesitten oluşur. Bu bölmenin ilk kesiti 19-20. ve 21-24. ölçüler arasındaki iki cümleden oluşmaktadır. İkinci kesit 25-35. ölçüler arasında yer alır. Bu kesitin cümleleri 25-26. ve 27-35. ölçüler arasındadır. 35-40. ölçüler arasında koda bulunur.

Birinci kesitin ikinci döneminin ilk cümlesinde (a') 7. ölçüde ana tonun ilgili majörü sol majör tonuna, ikinci cümlesinde (b') 10. ölçüde ana tonun Ç minör tonu si minöre geçilmiştir. İkinci kesit si minör tonunda devam eder. 15. ölçüde mi minör tonuna geçilir ve bu ölçüden itibaren uzama başlar. Bu uzama aynı zamanda dönüş köprüsü niteliğindedir ve uzamanın bas hattı, birinci kesite dönüş olan üçüncü kesitin ilk cümlesinin kalışına kadar taşmıştır. İkinci kesitin son ölçüsünde E²-AÇ fonksiyonundan sonra ikinci bölmenin ilk kesiti (A') Ç pedalında başlar.

İkinci bölmede ilk kesitin (A') ilk cümlesi, birinci kesitteki 'a' cümlesinin tekrarıdır. Bu cümleden sonra ikinci cümle, birinci kesitin dördüncü cümlesinin ana tonda tekrarıdır. Si minör tonundaki birinci bölmenin ikinci kesiti, ikinci bölmenin ikinci kesitinde ana tonda tekrar etmiştir. İkinci kesit 35. ölçüde tam kalışa varır. Bu ölçü aynı zamanda kodanın başlangıç ölçüsüdür.

Bu parçada ikinci kesitten sonra, başa dönüş ilkesi uygulanarak birinci bölmenin tekrarı gelmiştir. Bu tekrarda birinci bölmenin ilgili majör tonda başlayan ikinci kesiti, ikinci bölmede ana tonda gelir. Bu sebeple eser *sonatin* yapısındadır.

Re Majör Adagio.

Nº 2.

6 7 +4 6 6 6 4 + +4 6 3
E Ç E Ç E Ç E Ç E AÇ

6 7 6 7
Ç Ç⁶ E⁶ Fa# min.:Ç E AÇ E AÇ E AÇ
Fa# min.: (AÇ) La Maj.: (AÇ⁶)

11 7 +4 6 6 6 4 +
La Maj.: Ç E Re Maj.: E Ç E Ç E Ç
Re Maj.: (Ç)

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

9
7
6
+
E
Fa# min.: AÇ
E AÇ E AÇ AÇ⁶ Ç E Re Maj.: Ç

6 +4 6 6 7 7 6 7
Ç Ç E Ç E Ç E Ç E AÇm E AÇm

6 6 6 7 7 7 7
E AÇm Ç Ç⁶ E⁶ AÇ Ç E

Re majör tonunda, *Adagio*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, beş bölmeli (ABA'B'A') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) önel ile başlar ve 1-8. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Birinci cümle 1-4. ölçüler arasında, ikinci cümle 5-8. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 9-12. ölçüleri arasında, üçüncü bölme (A') 13-16. ölçüler arasında yer alır. Dördüncü bölme (B') 17-20., beşinci bölme (A') 21-24. ölçüler arasındadır. 25-30. ölçüler arasında koda bulunur.

Part-song yapısındaki parçanın birinci bölmesinde, 7. ölçüde ana tonun Ç⁶ tonu fa# minöre geçilir ve bölme bu tonda biter. İkinci bölme fa# minör tonunda devam eder. 11. ölçüde ana tonun Ç tonu la majöre geçilmiştir. 12. ölçünün ikinci

zamanında ana tona dönmüş ve birinci bölme dönüş olan üçüncü bölme başlamıştır. Üçüncü bölmede, birinci bölmenin sadece ilk cümlesi bulunur. Dördüncü bölme fa# minör tonunda başlar. İkinci bölmenin tekrarı olarak başlayan bu bölmede 19-20. ölçülerde değişiklik görülür. İkinci bölmeden farklı olarak 19-20. ölçüde ton değişikliği olmamış fa# minör tonunda tam kalış yapılmıştır. Bu kalış beşinci bölmenin ilk zamanı ile birleşmiştir. Bu sayede ezgi sürekliliği sağlanmıştır. Beşinci bölme üçüncü bölmenin tekrarıdır. 25. ölçüde başlayan kodada ikinci bölmenin ana tondaki tekrarı bulunur.

Do Majör Presto.

Nº 3.

E Ç +4 6 E AÇ⁶ Ç 6 6 4 6 E

6 6 7 6 7 #6

AÇ⁶ Ç E E Ç E AÇ⁶ Ç

La min.: Ç PEDALI

6 7 6 7

E⁶ Ç E Mi min.: Ç E⁶ Ç

Ç PEDALI Mi min.: (AÇ) Ç PEDALI

6 6 +6

E Ç E Ç E AÇ⁶ Ç

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

25

dimin.

#6 _____ +6 _____ 6 _____ 7 _____
 AÇ _____ Ç _____ #6 _____ 3 _____ 7 _____ 5 _____ + _____

31

EM _____ Ç _____ Do Maj.: E _____ Ç _____ +4 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____
 E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ 4 _____ 5 _____ E _____

37

1. 2.

+6 _____ 6 _____ 6 _____ 7 _____ 7 _____ 6 _____ 6 _____
 Ç _____ E _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ + _____ E _____ Ç _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____

41

dimin.

7 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____
 + _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ 6 _____ Ç _____ E _____ AÇ _____ E _____ AÇ _____

46

6 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____ 6 _____
 5 _____ Ç² _____ Ç⁶M _____ E⁶ _____ AÇ⁶M _____ Ç _____ E _____ Ç _____ +4 _____ E _____

51

6 _____ 6 _____ 7 _____ +6 _____
 4 _____ +4 _____ E _____ Ç _____ 4 _____ + _____ 6 _____ 5 _____
 Ç _____ E _____ Ç _____ AÇ _____ AÇ⁶ _____

E PEDALI

56

6 +6
4 5 +4
Ç E Ç E AÇ AÇ⁶ E

61

6
AÇ E

Do majör tonunda, *Presto*, 6/8'lik *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-8. ölçüler arasında dönemdir. Öncül cümlesi 1-4., soncul cümlesi 5-8. ölçüler arasında yer alır. İkinci bölme (B) 9-16. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu bölmenin cümleleri 9-12. ve 13-16. ölçüler arasındadır. 17-31. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 32-39. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu cümleler 32-35. ve 36-39. ölçüler arasındadır. İkinci ve üçüncü bölme (9-39. ölçüler) röpriz ile tekrar eder. Röpriz yapıldıktan sonra üçüncü bölmenin kalışı 39. ölçüde değil, ikinci dolaptan sonra 54. ölçüde olmuştur. 54-65. ölçüler arasında koda yer alır.

Dönem yapısındaki birinci bölmeden sonra ikinci bölme ana tonun ilgili minörü la minör tonu ile başlar. İkinci bölmenin ilk cümlesinde (b) 12. ölçüde İtalyan artmış altılı akoru kullanılmıştır. Bu artmış altılı akoru 16, 25 ve 27. ölçülerde de görülür. İkinci bölmenin ikinci cümlesi, 'b' cümlesinin tekrarı olarak başlamış, 16. ölçüde ana tonun Ç⁶ tonu mi minör tonuna geçilmiştir. Dönüş köprüsünde mi minör tonu devam eder. 32. ölçüde üçüncü bölmeye bağlanırken, 31. ölçüde ana tona göre Ç⁶-Ç⁷-E (III-VII-I) fonksiyon dizilimi gözlemlenir. Bu dizilimle hem ton değişikliği daha kısa sürede olmuş, hem de üçüncü bölmeye yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Üçüncü bölme (A') birinci bölmenin birebir tekrarıdır. Röprizden sonra 54. ölçüdeki

kalış, koda ile birleşmiştir. Kodada, 1 ve 2. ölçüdeki ritim motifinin tekrarları kullanılmıştır.

Sol Minör

Un poco agitato, ma andante.

Nº 4.

Un poco agitato, ma andante.

E PEDALI

E PEDALI

E PEDALI

Sib Maj.: (Ç)

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

7 +6
+ 3 6
AÇ AÇm

Sib Maj.: E PEDALI

Em

6 4 6
5 +2 5
AÇ⁶ E⁶ AÇ⁶

Sol min.: (AÇ)

6 7 7
5 + +
AÇ Ç² Ç⁶ E⁶ AÇ⁶M

6 6 +4 6
4 6 4 6 3 6 6
E⁶ AÇ⁶M E⁶ AÇ⁶ Ç² E Ç E

6 #6 6 7
+6 5 b5 4 +
Ç⁶ AÇM E Ç

31

dim.

E Ç E AÇ E Ç

34

ff

dim.

E AÇ E Ç E Ç

37

pp

*
*

E

Sol minör tonunda, *Un poco agitato, ma andante*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Üç ölçü girişten sonra önel ile başlayan birinci bölme (A) 4-12. ölçüler arasında tekrar eden, bir cümleden oluşur. İkinci bölme (B) 13-16. ölçüler arasında iki cümleden meydana gelir. İkinci bölmenin ilk cümlesi 13-14. ölçüler, ikinci cümlesi 15-16. ölçüler arasındadır. 17-22. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 23-31. ölçüler arasında yer alır. 32-40. ölçüler arasında koda bulunur. Birinci bölmede tekrar eden cümleyle parçada AA|BA *quatrain* form yapısı oluşmuştur.

Bu *Sözsüz Şarkı*'da ikinci bölmenin ikinci cümlesine kadar ton değişikliği gözlenmez. 16. ölçüde si♭ majör tonuna geçilir. Dönüş köprüsünde 22. ölçüde sol minör tonuna geçilmiştir. Üçüncü bölme birinci bölmeye dönüştür. Birinci bölmedeki cümleden farklı olarak 25-29. ölçüler arasındaki cümle içi uzama yer alır. Bu uzama içerisinde, 28. ölçüde Fransız artmış altılı akoru kullanılmıştır. Kodada ikinci bölmenin teması iki kez tekrar eder.

La Majör Allegro vivace.

Nº 5.

First system of the musical score for 'La Majör'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro vivace'. The first system contains five measures. The first measure has a red circle around the first note (F#4) in the treble staff. The second measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The third measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fourth measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fifth measure has a green circle around the first note (F#4) in the treble staff. Below the bass staff, there are guitar chord diagrams: E, Ç⁶M, and E⁶.

Second system of the musical score for 'La Majör'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure has a green circle around the first note (F#4) in the treble staff. The second measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The third measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fourth measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fifth measure has a green circle around the first note (F#4) in the treble staff. Below the bass staff, there are guitar chord diagrams: 2, 6, 5, +4, AÇ⁶, Ç, and E.

Third system of the musical score for 'La Majör'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The second measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The third measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fourth measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fifth measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. Below the bass staff, there are guitar chord diagrams: 6, 4, Ç⁶M, E⁶, 6, 7, 5, AÇ⁶, Mi Maj.: E, and +.

Fourth system of the musical score for 'La Majör'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The second measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The third measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fourth measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fifth measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. Below the bass staff, there are guitar chord diagrams: 7, 7, Ç, E, Ç, La Maj.: Ç, and +4.

Fifth system of the musical score for 'La Majör'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The second measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The third measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fourth measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. The fifth measure has a blue circle around the first note (F#4) in the treble staff. Below the bass staff, there are guitar chord diagrams: 7, 6, 5, E, Ç, +4, 7, 6, 5.

GECİKME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

E _____ E⁶ _____ Do# min.: Ç _____
 Do# min.: (AÇ) _____ 6 _____ 4 _____ +4 _____

6 _____ 6 _____ 6 _____
 E _____ Ç _____ E _____ Ç _____ E _____ E⁶ _____
 La Maj.: (E)

6 _____ 6 _____
 4 _____ 5 _____
 La Maj.: E _____ Ç⁶M _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____

+4 _____ 6 _____ 2 _____ 6 _____ +4 _____ 6 _____ 6 _____
 Ç _____ E _____ E⁶ _____ AÇ⁶ _____ Ç _____ E _____ Ç _____

E _____ +4 _____ 6 _____ +4 _____
 Ç _____ E _____ E⁶ _____

6 _____ 7 _____
AÇ⁶ _____ Ç _____ + _____ AÇ _____ AÇ _____
E PEDALI

7 _____
+ _____
E _____ Ç _____ E _____

La majör tonunda, *Allegro vivace*, 2/4'lük *Sözsüz Şarkı*, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-18. ölçüler arasında yer alır. İki cümleden oluşan bu bölmenin cümleleri 1-8. ölçüler ve 9-18. ölçüler arasında bulunur. İkinci bölme (B) 19-30. ölçüler arasındadır. 31-38. ölçüler arasındaki dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 39-61. ölçüler arasında yer alır. 61-73. ölçüler arasında koda bulunur.

Birinci bölmenin ikinci cümlesinde 15. ölçüde ana tonun Ç tonu mi majöre geçilmiştir. İkinci bölme ana ton, la majör tonunda başlar. Bu bölmede 23-30. ölçüler arasında yarım sekans görülür. Sekans kalıbı 23-26. ölçüler arasında ana tondadır. Sekans kalıbının tekrarı 27-30. ölçüler arasında ana tonun Ç⁶ tonu do# minörde gelir. Do# minör tonunda devam eden dönüş köprüsünde 38. ölçüde la majör tonuna geçilir. Üçüncü bölmenin teması, dönüş köprüsünde 31. ölçüden itibaren duyulmaya başlar. Üçüncü bölmeye geçilirken 35. ölçüden itibaren akor bağlantıları ana tona göre Ç⁶-E (III-I) fonksiyon dizilimindedir. Bu dizilimle hem ton değişikliği daha kısa sürede olmuş, hem de üçüncü bölmeye yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Kodada 61-70. ölçüler arasında birinci bölmenin temasının yer aldığı cümle bulunur.

Do Majör

Nº 6. *Andante.*

6 6 6 7
E AC Ç E AC⁶ Ç E Sol Maj.: Ç

E Sol Maj.: (AÇ)

6 7 7 7
E AC Ç E +4 2 +7
Do Maj.: Ç AC⁶ Ç E Fa Maj.: Ç AC⁶

12 *dim.*

7 6 +6 6 6 #6 6 7 6
Ç Re min.Ç E E E⁶ AC Ç E E⁶ Ç⁶ E⁶ AC⁶

Do Maj.: Ç

18 *cresc.*

6 7 7 7 6 6
Ç E Ç E Fa Maj.Ç AC⁶ Ç Re min.Ç E
Do Maj.: Ç

24 *cresc.*

6 #6 6 7 7 6 7
5 b5 4 + +5 4 +
E⁶ AC Ç E E⁶ Ç⁶ E⁶ AC⁶ Ç E

GEÇİME: ○ GEÇİT: ○ ANTİSİPASYON: ○ APOJYATÜR: ○ İŞLEME: ○

29

7 + AÇ Ç² E 7 + AÇ Ç² E 7 + AÇ Ç² 7 + AÇ Ç²

Do majör tonunda, *Andante*, 4/4'lük *Sözsüz Şarkı*, iki ve üçüncü bölmenin tekrar ettiği, üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Birinci bölme (A) 1-8. ölçüler arasında iki cümleden oluşur. Bu cümleler 1-4. ve 5-8. ölçüler arasındadır. İkinci bölme (B) 9-13. ölçüler arasındadır. 13-14. ölçülerde yer alan dönüş köprüsünden sonra üçüncü bölme (A') 15-18. ölçüler arasında yer alır. İkinci ve üçüncü bölme 19-28. ölçüler arasında tekrar eder. 29-33. ölçüler arasında koda bulunur.

Part-song yapısındaki parçada birinci bölmenin ikinci cümlesinde 5. ölçüde ana tonun Ç tonu sol majöre geçilir. Do majör tonunda başlayan ikinci bölmede 9-12. ölçüler arasında yarım sekans görülür. Sekans kalıbı 9-10. ölçüler arasında do majör tonunda, sekans kalıbının tekrarı 11-12. ölçüde fa majör tonundadır. 12. ölçünün üçüncü zamanında sürpriz bir şekilde re minör tonuna geçildikten sonra 13. ölçünün ikinci zamanında ana ton, do majöre tekrar dönülür. 14 ve 24. ölçüde Alman artmış altılı akoru vardır. Üçüncü bölme Ç(♯) akoru ile başlar. Bir cümleden oluşan bu bölmenin 18. ölçüdeki tam kalışından sonra iki ve üçüncü bölmenin tekrarı yer alır. Bu tekrarda ezgi değişmezken, bas partisindeki eşlik sekizlik nota değerinde oktav seslerden oluşmuştur.

Tablo 4.8. Op. 102'nin Form Analiz Tablosu.

Albüm No.		Op. 102		
Sözsüz Şarkı No.		No. 1	No. 2	No. 3
Genel Özellikler		Mi min., <i>sonatin</i>	Re maj., beş bölmeli	Do maj., üç bölmeli, (9-39. ölçüler arası röpriz ile tekrar eder.)
Giriş		1. ölçü, cümle başına ek		
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	2-13. ölçüler		1-8. ölçüler (A), dönem
	Birinci Cümle	Birinci Kesit (Çift Dönem) (A)	2-3. ölçüler, mi min., YK.	1-4. ölçüler, re maj., TK.
	İkinci Cümle		4-5. ölçüler, mi min., TK.	5-8. ölçüler, fa# min., TK.
	Üçüncü Cümle		6-7. ölçüler, sol maj., YK.	
	Dördüncü Cümle		8-11. ölçüler, si min., TK.	
	İkinci Kesit (B)		12-13. ölçüler, si min., TK.	
	Dönüş Köprüsü		14-18. ölçüler	
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri		19-35. ölçüler	9-12. ölçüler (B)
	Birinci Cümle	Birinci Kesit (A')	19-20. ölçüler, mi min., YK.	9-12. ölçüler, la maj., TK.
	İkinci Cümle		21-24. ölçüler, mi min., TK.	13-16. ölçüler, mi min., YK.
	İkinci Kesit (B')		25-26. ölçüler, mi min., TK.	
		27-35. ölçüler, mi min., TK.		
Dönüş Köprüsü				17-31. ölçüler, mi min.
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri			13-16. ölçüler (A')
	Birinci Cümle			13-16. ölçüler, re maj., TK.
	İkinci Cümle			32-39. ölçüler (A') (röprizden sonra 32-54. ölçüler)
Dördüncü Bölme	Cümle			32-35. ölçüler, do maj., YK.
Beşinci Bölme	Cümle			36-39. ölçüler (röprizden sonra 36-54. ölçüler) do maj., TK., 40. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama
Dördüncü Bölme	Cümle			17-20. ölçüler (B'), fa# min., TK.
Beşinci Bölme	Cümle			21-24. ölçüler (A'), re maj., TK.
Koda	35-40. ölçüler.		25-30. ölçüler (İkinci bölmenin teması ile cümle bulunur.)	54-65. ölçüler (Birinci bölmenin motifi bulunan koda.)

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

Tablo 4.8. (Devam)

Albüm No.		Op. 102		
Sözsüz Şarkı No.		No. 4	No. 5	No. 6
Genel Özellikler		Sol min., üç bölmeli, <i>quatrain</i>	La maj., üç bölmeli	Do maj., üç bölmeli (ikinci ve üçüncü bölme tekrar etmiştir.)
Giriş		1-3. ölçüler, cümle başına ek		
Birinci Bölme	Bölmenin Yeri	4-12. ölçüler (A)	1-18. ölçüler (A)	1-8. ölçüler (A)
	Birinci Cümle	4-7. ölçüler, sol min., TK. (8-12. ölçülerde tekrar eder)	1-8. ölçüler, la maj., YK.	1-4. ölçüler, do maj., TK.
	İkinci Cümle		9-18. ölçüler, mi maj. YK.	5-8. ölçüler, sol maj., TK.
İkinci Bölme	Bölmenin Yeri	13-16. ölçüler (B)	19-30. ölçüler (B), sekans	9-13. ölçüler (B), sekans (19-23. ölçülerde tekrar eder)
	Birinci Cümle	13-14. ölçüler, sol min., YK.		
	İkinci Cümle	15-16. ölçüler, si♭ maj., TK.		
			19-22. ölçüler, la maj., TK. (23-26. ölçülerde tekrar eder)	9-10. ölçüler, do maj.
		27-30. ölçüler, do# min., YK.	11-13. ölçüler, fa maj., re min.	
Dönüş Köprüsü		17-22. ölçüler, sol min. tonuna hazırlık	31-38. ölçüler	13-14. ölçüler (23-24 ölçülerde tekrar eder)
Üçüncü Bölme	Bölmenin Yeri	23-31. ölçüler (A')	39-61. ölçüler (A')	15-18. ölçüler (A') (25-28. ölçülerde tekrar eder)
	Birinci Cümle	23-31. ölçüler, sol min., TK., 25-29. ölçüler cümle içi uzama	39-61. ölçüler, la maj., TK., 47. ölçüden itibaren cümle sonunda uzama	15-18. ölçüler, do maj., TK.
Koda		32-40. ölçüler (İkinci bölmenin teması bulunan koda.)	61-73. ölçüler (Birinci bölmenin temasından kurulu cümle bulunan koda.)	29-33. ölçüler (Birinci bölmenin motifi yer alır.)

Not: YK: yarım kalış, TK: tam kalış, KK: kırık kalış, maj: majör, min: minör.

5. ANALİZ SONUCU ELDE EDİLEN BULGULAR

5.1. *Sözsüz Şarkılar*'ın Form Özellikleri

Mendelssohn'un *Sözsüz Şarkılar*'ının büyük bir kısmı üç bölmeli (ABA') şarkı formundadır. Bu bölmelerin değişikliğe uğratılarak tekrar edilmesinden oluşan beş bölmeli *Sözsüz Şarkılar* da albümlerde yer alır. Bu beş bölmeli *Sözsüz Şarkılar*: Op. 30 no. 2, op. 38 no. 2, op. 53 no. 6, op. 67 no. 4 ve op. 102 no. 2'dir. Bazı *Sözsüz Şarkılar* üç bölmeli olmakla beraber, röpriz kullanmadan bölme tekrarı yapılarak genişletilmiştir. Genişletme yapılan bu şarkılar: Op. 53 no. 1 ve 5, op. 62 no. 5, op. 102 no. 6'dır.

William Rothstein'e göre 18. yüzyılda popüler olan AA|BA yapısında iki dönemin oluşturduğu, iki bölmeli şarkı formunda görülen *quatrain*²¹⁵ yapısı op. 30 no. 6'da ve op. 102 no. 2'nin ilk üç bölümünde kullanılmıştır. *Quatrain* dört mısralı şiir kıtası için yazılan dört cümleli form yapısından ileri gelmektedir. Bu yapı Gauldin'in iki bölmeli şarkı formu konusunda, bölmelerin röpriz ile tekrar ettiği ve ikinci bölmenin sonunda, birinci bölmenin temasına dönülen klasik dönem bestecilerinin başvurduğu tekrarlı iki bölmeli şarkı formuyla benzerlik gösterir.²¹⁶ Bununla beraber Gauldin *quatrain* formunu 'küçük şarkı formu' olarak adlandırır ve bu yapıyı AA'BA' bölme sıralanışında gösterir. Rothstein'in ifade ettiği yapıda sadece birinci bölmede tekrar varken, iki ve üçüncü bölmede tekrar yoktur. Stein ||:A:BA yapısını üç bölmeli şarkı formu olarak değerlendirir.²¹⁷

²¹⁵ Robert GAULDIN, *Harmonic Practice in Tonal Music*, 436; William ROTHSTEIN, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 107; Erez RAPOPORT, *The Smoothing-Over of Formal Junctures as A Style Element in Mendelssohn's Instrumental Music*, 70.

²¹⁶ A. g. k., 432.

²¹⁷ Leon STEIN, *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*, 71, 75.

Rothstein'e göre Mendelssohn AA|BA iki bölmeli şarkı formunu, AA birinci bölme, BA iki ve üçüncü bölme olmak üzere, üç bölmeli şarkı formunda kullanmıştır. Rothstein'in bu bakış açısının yansıdığı *quatrain* yapısındaki *Sözsüz Şarkılar* op. 19b no. 4, op. 30 no. 3 ve 6, op. 38 no. 4 ve 6, op. 53 no. 3, op. 62 no. 3 ve 5, op. 102 no. 4'tür.

Rapoport'a göre Mendelssohn, sonat allegrosu formunu (serim-gelişme-yeniden serim) *İtalyan Senfonisi*'nin ikinci bölümünde, op. 44/2 Mi minör *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde ve op. 38 no. 5 *Sözsüz Şarkısı*'nda kullanmıştır. Rapoport, Mendelssohn'un sonat allegrosu formunun yeniden serim bölmesinde birinci kesiti kullanmadan sadece ikinci kesiti kullanarak 'Scarlattı' tipi sonat allegrosu formunu op. 20 *Yaylı Çalgı Sekizlisi*'nin yavaş bölümünde, *İtalyan Senfonisi*'nde, *Lobgesang Senfonisi*'nin yavaş bölümünde, op. 3 *Si minör Piyano Dörtlü* ve op. 19b no. 5'de kullandığını belirtmiştir.²¹⁸ Usmanbaş da sonat allegrosu ile üç bölmeli şarkı formunu biçim açısından ilişkili bulmuştur.²¹⁹ Usmanbaş bu ilişkide sonat allegrosu formunu üç bölmeli şarkı formuna göre [serim: A]-[gelişme: B]-[yeniden serim: A'] olarak değerlendirir. Bu yapıda şarkı formunun ikinci bölmesinde gelişme özellikleri gözlenir.

Mendelssohn sonat allegrosu formunu op. 30 no. 4'de tercih etmiştir. Bu parçada sonat allegrosu formunun serim ve yeniden serim bölmesinde olduğu gibi birinci (A) ve üçüncü (A') bölmede iki kesit bulunur. A bölmesinin ikinci kesitinde ton değişikliği yapılmış, A' bölmesinde ikinci kesit ana tonda gelmiştir. Böylece sonat allegrosu formunun genel ton yapısı uygulanmıştır. Sonat allegrosu formunun kullanıldığı *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 5, op. 30 no. 4 ve op. 38 no. 5'dir. Mendelssohn, sonat allegrosu formundaki gelişme bölmesi kullanılmadan, serim ve yeniden serim bölmesinden oluşan *sonatin* formunu²²⁰ op. 67 no. 2 ve op. 102 no. 1'de kullanmıştır.

²¹⁸ Erez RAPOPORT, *The Smoothing-Over of Formal Junctures as A Style Element in Mendelssohn's Instrumental Music*, 140. Dipnot 11.

²¹⁹ İlhan USMANBAŞ, *Müzikte Biçimler*, 117-118.

²²⁰ Bkz. (219) USMANBAŞ, 120; Bkz. (215) GAULDIN, 567; Bkz. (217), STEIN, 100.

*Barform*²²¹ (*barat form*) aa | b form yapısında, Alman halk şarkıcıları *meistersinger*'lerin 15-18. yüzyılda kullandığı birinci bölmesi ya da cümlesi tekrar eden, iki bölmeli 'sanatsal şarkı' formudur. Mendelssohn bu Alman halk şarkısı yapısını op. 53 no. 3'de birinci bölme (AA) ve ikinci bölme (B) olarak, op. 85 no. 6'da birinci bölmede [aab] cümle dizilimi ve ikinci bölmede [ccb'] cümle diziliminde kullanmıştır.

Mendelssohn yukarıda belirttiğimiz *quatrain*, *barform*, sonat allegrosu ve sonatin formunu üç bölmeli şarkı formunda kullanarak çeşitlilik yaratmış ve üç bölmeli şarkı formunu monotonluktan uzaklaştırmıştır. Bu sayede hem kendi yaratı becerisini ortaya koymuş, hem de dinleyici ve çalıcıya çeşitlilik sunmuştur. Böylece besteci şarkı formunu oluştururken *quatrain*, *barform*, sonat allegrosu ve sonatin formundan faydalanmış, 15-18. yüzyıl arasında kullanılan geçmiş zamanlara ait bu form unsurlarını, üç bölmeli şarkı formunda sunarak 19. yüzyıla aktarmıştır.

Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'ın başlangıcında prelüd ve cümle başına ek kullandığı gibi giriş kullanmadığı şarkılar da olmuştur. Prelüd bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19 no. 4, op. 30 no. 3, op. 38 no. 4, op. 53 no. 5, op. 62 no. 4, op. 67 no. 5, op. 85 no. 5'dir.

Cümle başına ek bulunan şarkılarda, şarkının eşlik dokusu kullanılmıştır. Şarkının geçiş ve/veya dönüş köprüsünde bu giriş pasajının tekrar ettiği ya da motifinin kullanıldığı da olmuştur. Başlangıçta cümle başında ek bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 1, op. 30 no. 1, 4, 5; op. 38 no. 1, 6; op. 53 no. 1, 2, 4, 6; op. 62 no. 2, op. 67 no. 1, 4; op. 85 no. 1, 3, 4, 6; op. 102 no. 1, 4'dür.

Sözsüz Şarkılar'ın birinci bölmeleri genellikle iki cümleden oluşur. Bu bölmelerde üç cümle ya da çift dönem de görülmektedir. İki cümle bulunan birinci bölmelerde öncül-soncul ilişkisinde paralellik gösteren cümleler bulunduğu gibi, paralel ilişki görülmeyen, ikinci cümlede ton değişikliği ve/veya kalış öncesi uzama

²²¹ Bkz. (217) STEIN, 66.

ile genişlemenin yapıldığı cümleler de bulunmaktadır. Fakat H. Tischler ve L. H. Tischler'e göre vokal özellikteki şarkılarda iki cümle de birbirlerine eşit uzunluktadır ve bu vokal parçalar halk şarkısı özelliği taşır.²²² Birinci bölümünde:

- Dönem bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 30 no. 6, op. 38 no. 3, op. 53 no. 1, 2, 5; op. 62 no. 2-6; op. 67 no. 2, 5 ve op. 102 no. 3.
- Üç veya dört cümlenin bulunduğu *Sözsüz Şarkılar*: Op. 38 no. 1, 6 ve op. 85 no. 6.
- Çift dönemin bulunduğu *Sözsüz Şarkı*: Op. 102 no. 1.

Sözsüz Şarkılar'ın ikinci bölmelerinde iki ila üç cümleli yapı bulunabildiği gibi sekans da görülmektedir. Bu bölmelerde ana tondan uzaklaşma ve geçici modülasyonlara sıklıkla rastlanır. İkinci bölümünde:

- Bir cümlenin bulunduğu *Sözsüz Şarkılar*: Op. 30 no. 3, op. 38 no. 2, 3, 4; op. 53 no. 1, op. 62 no. 3, 5; op. 85 no. 2, op. 102 no. 2.
- İki cümlenin bulunduğu *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 1, 3, 4, 5, 6; op. 30 no. 1, op. 38 no. 1, 5, 6; op. 53 no. 5, 6; op. 62 no. 4, 6; op. 67 no. 2, 3, 5; op. 85 no. 5, op. 102 no. 3, 4.
- Cümle demeti bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 53 no. 2, op. 85 no. 6.
- Sekans bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 2, op. 30 no. 2, 4, 5, 6; op. 53 no. 3; op. 62 no. 1, 4; op. 67 no. 1, 2, 6; op. 85 no. 1, 4, 5; op. 102 no. 5 ve 6.

²²² H. TISCHLER – L. H. TISCHLER, “Mendelssohn’s *Songs Without Words*”, 8.

Sözsüz Şarkılar'da birinci bölme (A) dönüş olan üçüncü bölmede (A') A bölmesi genellikle bire bir tekrar etmez. İki cümleden oluşan birinci bölmenin sadece bir cümlesi kullanıldığı gibi üçüncü bölme ikinci bölmeden cümle eklendiği de olmuştur. Bununla beraber üçüncü bölmede daha önceki bölmelerde kullanılmayan yeni bir cümlenin kullanıldığı da görülür. Op. 85 no. 6'da birinci bölme cümle demeti iken, üçüncü bölmede iki cümle bulunur. Rapoport, Mendelssohn'un cümle eksiltmesine benzer bir kısaltmayı sonat allegrosu formunu kullandığı yapıtlarında yeniden serim bölmesinde genellikle uyguladığını dile getirir. Rapoport'a göre Mendelssohn'un yeniden serim bölmesinde değişikliğe gitmesi, Haydn'dan etkilenmesinden kaynaklanır. Haydn sonat allegrosu formunu uygularken yeniden serim bölmesinde, serime göre bazı eksiltmeler yapmış ya da özet oluşturmuştur.²²³ Üçüncü bölmesinde:

- Birinci bölmeden sadece bir cümlenin kullanıldığı *Sözsüz Şarkılar*: Op. 30 no. 6 (soncul), op. 38 no. 3 (soncul), op. 53 no. 1 (soncul) ve no. 2 (soncul); op. 62 no. 2 (soncul) ve no. 5 (soncul); op. 67 no. 1 (birinci cümle), op. 85 no. 1 (birinci cümle), op. 102 no. 2 (birinci cümle), no. 5 (birinci cümle) ve no. 6 (birinci cümle).
- İkinci bölmeden cümle kullanılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 1, op. 62 no. 4 (ikinci bölmenin ikinci cümlesi), no. 6 (ikinci bölmenin ikinci cümlesinin teması).
- Yeni bir cümle bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 1 (üçüncü cümle) ve no. 6; op. 62 no. 1, op. 67 no. 4 (ikinci cümle) ve no. 6 (ikinci cümle); op. 85 no. 2 (ikinci cümle).

²²³ Bkz. (218), RAPOPORT, 308-309. Rapoport, Haydn'ın yeniden serimde oluşturduğu kısaltmayla ilgili op. 64/2 Si Minör *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün ilk bölümünü, op. 76/2 Re Minör *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün birinci bölümünü, op. 74/3 Sol Minör *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün üçüncü bölümünün *Trio*'sunu ve op. 76/1 Sol Majör *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nün ilk bölümünü örnek olarak göstermiştir.

Beş bölmeli şarkı formundaki *Sözsüz Şarkılar*'da iki ve üçüncü bölme ton değiştirilerek, dört ve beşinci bölme olarak kullanılmıştır. Dört ve beşinci bölmelerde yeni bir fikir veya bölme gözlenmez.

Kodalarda öne çıkan özellikler bir veya ikinci bölmeden motif/temanın kullanılması, cümle bulunması, yeni bir fikir ya da temanın kullanılması, iki pasajdan oluşması, geçiş/dönüş köprüsünün veya giriş motifinin kullanılmasıdır. Kodaşında:

- Cümle bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 2, op. 30 no. 4, op. 53 no. 1 ve 6, op. 67 no. 6, op. 85 no. 6, op. 102 no. 2 ve 5.
- İki pasaj bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 30 no. 4, op. 38 no. 5, op. 53 no. 6, op. 67 no. 4.
- Birinci bölmenin motifinin kullanıldığı *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 3, op. 38 no. 1, 2, 5, 6; op. 53 no. 3; op. 62 no. 1, 2; op. 67 no. 1, 3, 4, 6; op. 85 no. 1, op. 102 no. 3, 5 ve 6.
- İkinci bölmenin motifinin kullanıldığı *Sözsüz Şarkılar*: Op. 38 no. 3, op. 53 no. 2, 4; op. 62 no. 5, op. 85 no. 3, op. 102 no. 2 ve 4.
- Girişin tekrarı ya da motifinin bulunduğu *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 6, op. 62 no. 2, 3; op. 67 no. 2 ve 4.
- Ton değişikliği yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 53 no. 4, op. 62 no. 5.

Sözsüz Şarkılar'da kullanılan postlödler, parçadaki prelüdün tekrarıdır. Postlöd bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 4, op. 30 no. 3, 38 no. 4, op. 53 no. 5, op. 62 no. 4, op. 67 no. 5 ve op. 85 no. 5.

Bölmeler arası bağlantılarda özellikle ikinci bölmelerden üçüncü bölmelere geçişte veya ikinci bölmeden dönüş köprüsüne geçerken *overlap* (çakışma) olduğu görülür. Bir önceki bölmenin son vuruşu ile sonraki bölme ya da pasajın ilk vuruşu birleşerek *overlap* oluşturmuştur. Bu uygulamaya üçüncü bölmelerin ya da beşinci bölmelerin final kalışı ile kodaların başlangıcında daha çok başvurulmuştur. Müziğin akıcılığını kesmekten kaçınmak adına melodik, armonik ve ritmik unsurlarda 16. yüzyılın dini polifoni müziği ve 18. yüzyılın ilk yarısında barok füg yazısında kullanılan *overlap* tekniği, melodinin devamlılığı için klasik dönemde cümle bağlantılarında karşımıza çıkmaktadır.²²⁴ Mendelssohn da ezgide sürekliliği ve akıcılığı sağlamak adına kendine has bir dille *overlap* tekniğini *Sözsüz Şarkılar*'da kullanmıştır. *Overlap* oluşan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 38 no. 2 (60. ölçü), op. 62 no. 3 (28-29. ölçüler), op. 67 no. 4 (25. ve 56. ölçü), op. 85 no. 4 (20. ölçü), op. 102 no. 2 (12. ölçü).

Bazı *Sözsüz Şarkılar*'ın ikinci bölme ile üçüncü bölmelerinin bağlantısında, ikinci bölmenin ya da dönüş köprüsünün bas partisi üçüncü bölmenin içine taşmıştır. İkinci bölmenin bas hattı üçüncü bölmenin bas partisinin geç başlamasına sebep olmuştur. Bu durum op. 38 no. 2'de 24-26. ölçüler, op. 102 no. 1'de 18-20. ölçüler, op. 102 no. 6'da 14-16. ölçüler arasında görülmektedir.

5.2. *Sözsüz Şarkılar*'ın Melodi Dokusu ve Tonal Özellikleri

Todd, *Sözsüz Şarkılar*'ı melodik dokusuna göre üç grupta değerlendirir. Birinci grupta 'solo *lied*' yapısındaki, soprano melodi içeren *Sözsüz Şarkılar* yer alır. Bunlar op. 38 no. 2 ve no. 3; op. 53 no. 2, no. 4 ve no. 6; op. 62 no. 6, op. 67 no. 6, op. 85 no.3, no. 4 ve no. 6 ve op. 102 no. 4'tür. İkinci grupta iki, üç ve dört sesli ezgi ve düet dokudaki parçalar vardır. Op. 19 no. 6 ve op. 62 no. 5'de melodi hattı çift

²²⁴ William ROTHSTEIN, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 51. Bkz. (218), RAPOPORT, 10.

seslidir. Op. 19 no. 2, op. 30 no. 6 ve op. 67 no. 2 solo ve iki sesli dokunun karışımı *Sözsüz Şarkılar*'dır. Bunlar solo *lied* olarak başlayıp, melodi yer yer çift sesli yapıya bürünür. Todd'a göre melodi hattında üç-dört ses olan en az iki *Sözsüz Şarkı* op. 53 no. 3 ve op. 62 no. 2'dir. Op. 38 no. 6 düettir. Son grupta *part-song* yer alır. Bunlar op. 19b no. 3, 4; op. 30 no. 3, op. 38 no. 4, op. 53 no. 5, op. 62 no. 4, op. 67 no. 5, op. 85 no. 5 ve op. 102 no. 6'dır.²²⁵ Bize göre Todd'un belirttiği üç sesli ezginin bulunduğu *Sözsüz Şarkılar* İngiltere'de 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, en iyi örneklerinin 1750-1825 yılları arasında verildiği, madrigalden türeyen, eşliksiz, üç veya dört sesli, İngiltere'ye özgü *glee* türü ile benzerlik gösterir. Diğer taraftan op. 38 no. 2'nin dördüncü bölmesi ve op. 53 no. 2'nin ikinci bölümünde düet gözlenir. Bu açıdan bu iki parça solo-düet olarak melez bir doku sergiler. Todd bu iki *Sözsüz Şarkı*'yı solo *lied* olarak değerlendirmiştir.

Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'ın hemen hemen her bölümünde ton değişikliği uygulamıştır. Birinci bölmede ton değişimleri, bölmenin iki kesitli olup olmamasına göre ayrı ayrı değerlendirilebilir. Birinci bölmelerde dönem oluşturmayan iki cümleli yapıda çoğunlukla ikinci cümlede ana tonun üç ve beşinci derecesine ton değişikliği yapılmıştır. Röpriz ile tekrar eden birinci bölmelerde, ikinci cümlede beşinci dereceye yapılan ton değişikliği, başa dönüşte dairesel sürekliliği sağlayan armoni bağlantısı kurar. Bu uygulamada ikinci cümlelerin tam kalışı ana tona göre yarım kalış niteliği taşır ve başa dönerken Ç-E bağlantısını oluşturur. İki *Sözsüz Şarkı*'nın ilk cümlesi ana tondan farklı bir tonda kalış yapmıştır. Bunlar op. 38 no. 2 ve 4'dür. No. 2'de ilgili majör tonda, no. 4'de beşinci derecede kalış olmuştur. Birinci bölmenin cümlelerinde ana tona göre:

- Üçüncü dereceye ton değişikliği yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 62 no. 1, op. 85 no. 1, op. 102 no. 2.

²²⁵ R. Larry TODD, "Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy", 194-195.

- Beşinci dereceye ton değişikliği yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 1, 2, 3, 6; op. 30 no. 1, 5; op. 38 no. 1, 6; op. 53 no. 3, op. 67 no. 3, 4, 6; op. 85 no. 2, 4; op. 102 no. 5, 6.
- İlgili majör tona değişiklik yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 5, op. 30 no. 2, op. 102 no. 1.

Birinci bölümünde iki kesit bulunan *Sözsüz Şarkılar* sonat allegrosu ve sonatin formunun tonal özelliklerini taşıdığı için ikinci kesitte ton değişikliği gözlenir. Bu ton değişiklikleri op. 38 no. 5’de beşinci dereceye, op. 19b no. 5 ve op. 30 no. 4’de ilgili majör tona yapılmıştır. Op. 67 no. 2 ilgili majör tonda başlamış, sonra sekans ile si minör tonuna geçilmiştir. Op. 102 no. 1’de ikinci kesitte ana tonun çekeninin adaş tonuna değişiklik yapılmış, ikinci bölümde bu kesit ana tonda gelmiştir.

Sözsüz Şarkılar’ın ikinci bölmelerindeki ton değişiklikleri açısından iki durum söz konusudur. Birinci durum cümlelerle netlik kazanan çok fazla değişkenlik göstermeyen tonal yapı, ikinci durum sekans ve geçici modülasyonların kullanıldığı, tonal anlamda daha serbest ve değişkenlik gösteren gelişme özelliğindeki yapıdır. Bununla beraber ikinci bölmeler, ana tondan uzaklaşma adına genellikle ton değişikliği ile başlar. Bu ton değişimleri daha çok ana tonun üç veya beşinci derecesine yapılır. İkinci bölümün başlangıcında ana tona göre:

- İkinci dereceye ton değişikliği yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 62 no. 4, op. 85 no. 1 ve 3.
- Üçüncü dereceye ton değişikliği yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 1, 3; op. 30 no. 5, op. 53 no. 1, op. 67 no. 1, op. 85 no. 6, op. 102 no. 2.
- Dördüncü dereceye ton değişikliği yapılan *Sözsüz Şarkı*: Op. 19b no. 6, op. 30 no. 2.

- Beşinci dereceye ton değişikliği yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 4, op. 30 no. 3, op. 38 no. 1, 3; op. 53 no. 6, op. 62 no. 6, op. 67 no. 4, 6; op. 85 no. 2, op. 102 no. 1.
- İlgili majör/minör tona değişiklik yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 38 no. 2(M), no. 6(m); op. 53 no. 3(M), no. 4(m); op.62 no. 1 (m), op. 67 no. 3(m), no. 5(M); op. 102 no. 3(m).
- Adaş tonda başlayan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 30 no. 1(m), op. 53 no. 2(m).

İkinci bölmelerdeki cümlelerde ana tona göre ton değişikliği yapılan *Sözsüz Şarkılar*'da op. 38 no. 1 ve 5, op. 67 no. 3, op. 85 no. 5 ve op. 102 no. 3'de üçüncü dereceye; op. 53 no. 2 ve op. 102 no.2'de beşinci dereceye; op. 53 no. 5 ve op. 85 no. 6'da yedinci dereceye; op. 102 no. 4'te ilgili majör tona, op. 19b no. 5'te ağaş tona değişiklik yapılmıştır. Op. 19b no. 1, 4, 6; op. 62 no. 4, op. 67 no. 5 ve op. 102 no. 1'in ikinci cümlesinde tekrar ana tona dönülmüştür.

Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'ın ikinci bölmelerinde sekans yapılarını ağırlıklı olarak kullanmıştır. Bu sekans yapılarında genellikle armonik sekans yoluyla geçici modülasyonlar ve ton değişiklikleri görülür. Bu sayede Mendelssohn ikinci bölmeye gelişme özelliği kazandırmış, klasik dönemde sonat allegrosu formunun gelişme bölmesinde ve ABACABA yapısındaki rondo formunun C bölmesinde gözlemlenen ana tondan uzaklaşma anlayışını *Sözsüz Şarkılar*'da uygulamıştır. Mendelssohn sekanslarda, sekans kalıbını bir cümle uzunluğunda oluşturduğu *Sözsüz Şarkılar* da bulunmaktadır. Bu yolla iki sekans cümlesinden oluşan bölme görülür. Piston'a göre sekans yapılarında sekans kalıbı en az iki kez tekrar edilmelidir. Eğer sekans kalıbının ikinci tekrarı olmazsa sekans yarım kalmıştır. Piston'a göre bu tip sekanslar yarım sekanstır.²²⁶ Mendelssohn sekans kalıbını genellikle bir kez tekrar etmiş ve bu sebeple çoğunlukla yarım sekansa

²²⁶ Walter PISTON, *Harmony*, 316-317.

başvurmuştur. Sekans ile ton değişimi ve geçici modülasyon yapılan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 5, op. 30 no. 2, 4; op. 53 no. 2, 3; op. 62 no. 1, 4; op. 67 no. 1, 2, 3, 6; op. 85 no. 1, 4, 5; op. 102 no. 5 ve 6.

Sözsüz Şarkılar'da ikinci bölmeden üçüncü bölmeye bağlanırken Mendelssohn'un uyguladığı tonal yöntemler çeşitlilik gösterir. Bu uygulamada bestecinin ağırlıklı olarak seçimi majör tondaki parçalarda, ana tona göre üçüncü dereceden yana olmuştur. Bu geçişler bazen dönüş köprüsündeki geçici modülasyonlarla ya da ikinci bölmenin sonundaki ton değişimleriyle gerçekleşmiştir. Bu geçişler sırasında bazı *Sözsüz Şarkılar*'da ana tona göre ortak olan fonksiyon dizilimleri görülür. Bunlar op. 67 no. 1 (19-23. ölçüler), op. 67 no. 3 (23-26. ölçüler) ve op. 102 no. 3'de (31-32. ölçüler) $\text{Ç}^6/\text{AÇ}-\text{Ç}^7\text{-E}$ (III/IV-VII-I); op. 30 no. 5 (21-24. ölçüler), op. 38 no. 2 (22. ölçü) ve op. 85 no. 5'de (21-22. ölçüler) $\text{Ç}^7\text{-Ç/E}$ (VII-V/I); op. 53 no. 4 (17-18. ölçüler) ve op. 67 no. 6'de (55-61. ölçüler) $\text{Ç}^7\text{-Ç-E}$ (VII-V-I) şeklindedir. Bu sayede ana temaya ve ana tona dönerken geçiş yakın seslerle çabuk ve yumuşak bir şekilde yapılmıştır. Majör tondaki parçalarda üçüncü bölmeye ana tona göre üçüncü dereceden geçilen *Sözsüz Şarkılar*: Op. 19b no. 3, op. 53 no. 4; op. 62 no. 2, op. 67 no. 1, 3, 6; op. 85 no. 4, 5, 6; op. 102 no. 3, 5'dir.


Sözsüz Şarkılar'da birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmelerde, birinci bölmeden farklı olarak $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ akoru ile başlanan parçalar vardır. Bu durum genelde bir önceki fonksiyon diziliminin devamı olarak görülür. Op. 85 no. 5'de üçüncü bölme $\text{Ç}^2(\frac{6}{4})$ akoru ile başlar. Üçüncü bölmenin başında $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ akoru bulunan *Sözsüz Şarkılar*: Op. 30 no. 1, 6; op. 62 no. 5, op. 102 no. 6'dır.

Beş bölmeli şarkı formundaki *Sözsüz Şarkılar*'ın üç, dört ve beşinci bölmelerindeki ton değişimleri minör tondaki op. 38 no. 2'nin üçüncü bölmesinde ilgili majör tona, dördüncü bölmede ikinci ve altıncı dereceye; majör tondaki op. 53 no. 6'da ilgili minör tona; majör tondaki op. 67 no. 4'de ilgili minör tona; majör tondaki op. 102 no. 2'de üçüncü dereceye yapılmıştır.

Üç, dört ve beşinci bölmelerin cümlelerinde ton değişikliği ve geçici modülasyonlara nadiren rastlanır. Ana tona göre minör tondaki op. 30 no. 2'nin dördüncü bölmesinin ikinci cümlesinde altıncı dereceye, aynı *Sözsüz Şarkı*'nın beşinci bölmesindeki cümlelerde dördüncü dereceye ve adaş tona; majör tondaki op. 53 no. 6'nın dördüncü bölmesinin ikinci cümlesinde üçüncü dereceye ton değişikliği yapılmıştır. Kodalarda çok sık ton değişikliği görülmemekle beraber üç *Sözsüz Şarkı* ana tonun adaş tonunda bitmiştir. Kodada ton değişikliği görülen *Sözsüz Şarkılar* op. 19b no. 2 ve op. 53 no. 4; ana tonun adaş tonunda biten *Sözsüz Şarkılar* op. 19b no. 5, op. 30 no. 2 ve op. 62 no. 5'dir.

Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'da artmış altılı akorunu yer yer kullanmıştır. Kullanımı Rönesans'a kadar uzanan artmış altılı akoru, barok dönemde sınırlı derecede kullanılmış, klasik dönemde kullanımı artmıştır. Klasik dönem bestecileri önemli bir kalış ya da yapısal noktayı ön plana çıkarmak için, içinde bulunulan tonun beşinci derecesine bağlanması kuvvetlendirmek, yoğunlaştırmak ya da pekiştirmek adına artmış altılı akorunu kullanmışlardır. Bu etki, içinde bulunulan tonun çekenine kromatik aralıkla yaklaşma ile gerçekleşir. Örnek olarak sonat allegrosu ve rondo formlarında geçiş köprülerinde, ana tona dönüşte çeken pedalına hazırlanırken, bu akorun kullanıldığı görülebilir. Artmış altılı akorunun üç kullanım tarzı vardır: İtalyan, Fransız ve Alman artmış altılı akoru (Şekil 4.9). Bu sınıflandırmayı İngiliz teorisyen John Calcott *A Musical Grammar* (1806) adlı kitabında yapmıştır.²²⁷ Mendelssohn'un artmış altılı akorunun üç türünü de *Sözsüz Şarkılar*'da kullandığı görülür. *Sözsüz Şarkılar*'da artmış altılı akoru Op. 19b no. 5 (50 ve 51. ölçüler, Alman stili), no. 6 (24. ölçü, Fransız stili); op. 30 no. 4 (59. ölçü, Alman stili), op. 38 no. 5 (28. ölçü, İtalyan stili), op. 53 no. 3 (43. ölçü Fransız stili), op. 62 no. 1 (8. ölçü, Fransız stili), op. 67 no. 1 (18. ölçü, İtalyan stili), no. 4 (39, 74 ve 78. ölçü, Alman stili); op. 85 no. 3 (18. ölçü, Fransız stili), op. 102 no. 3 (12, 16, 25 ve 27. ölçüler, İtalyan stili), no. 4 (28. ölçü, Alman stili) ve no. 6'da (14 ve 24. ölçüler, Alman stili) kullanılmıştır.

²²⁷ Bkz. (215), GAULDIN, 540.

İtalyan Artmış Altılı Akoru		Fransız Artmış Altılı Akoru		Alman Artmış Altılı Akoru	
					
#6		#6		#6	
		4			
		3		b5	
AÇ	Ç	AÇ ⁶	Ç	AÇ	Ç

Şekil 4.9. Artmış Altılı Akor Tablosu ve Şifrajlari

6. SONUÇ

Avrupa’da 19. yüzyılın ilk yarısında siyasi, endüstriyel, ekonomik ve sosyal alanda gerçekleşen değişim müzik alanına da yansımıştır. Burjuvazinin öne çıktığı toplumda eğlence anlayışı yeniden şekillenmiş, konser etkinlikleri, müzikli salon toplantıları, enstrüman eğitimi, müzik yayıncılığı ve müzik eleştirilenliği gibi alanlarda yenilikler görülmüştür. Endüstriyel alandaki ilerlemeler piyanonun teknik özelliklerinin geliştirilmesine ve üretiminin artmasına olanak sağlamış, alım gücünün artması toplumda birçok kesimin piyano sahibi olmasına imkân vermiştir. Tüm Avrupa’da gerçekleşen bu değişim İngiltere’de de görülür. Burada üst ve orta sınıfın katıldığı konser organizasyonları, ev müziği ve burjuvazinin düzenlediği müzikli salon toplantıları yaygınlaşmıştır. Vokal müziğin revaçta olduğu İngiltere’de koro grupları kurulmuş, yardım konserleri ev müziğinin ayrılmaz parçası olmuştur.

İngiltere’de sanayi devrimi ve toplumun etkisiyle erkekler zamanlarını iş hayatına yönlendirmiş, müzikle ilgilenmeyi göz ardı etmişlerdir. Bu yüzden kadınlar ev müziğinde icracı olarak ön plana çıkmıştır. Üst ve orta sınıfta müzik eğitimine önem verilen genç kızlar çağın enstrümanı haline gelen piyanoya yönelmiş, özel dersler almışlardır. Bu eğitimi desteklemek adına birçok müzik yayını genç kızlara ve kadınlara yönelik olmuştur. Fakat toplumsal sebepler ve güncel hayatın gereksinimlerinden dolayı genç kız ve kadınların piyano çalma seviyeleri amatörlikle sınırlı kalmıştır. Mendelssohn’un yayıncısına gönderdiği bir mektupta *Sözsüz Şarkılar*’ın “amatör” piyanistlere yönelik olduğunu belirtmesi,²²⁸ bu parçaların İngiltere’de daha çok kadın ve genç kızlara yönelik olduğunu işaret eder.

İngiltere vokal müzik geleneği ve ev müziğinde *part-song*, *glee* ve *catch* 17-19. yüzyıllar arasında önemli bir yer edinmiş, 19. yüzyılın ilk yarısında bu ülkede solo piyano parçaları yaygınlaşmıştır. Bu iki hususa paralel olarak solo piyano için

²²⁸ Karl KLINDWORTH, “Mendelssohn’s *Songs without Words*”, 720.

bestelenen *Sözsüz Şarkılar*'ın bir kısmı *part-song* ve *glee* gibi üç-dört sesli ezgi yapısına sahiptir. *Sözsüz Şarkılar* bu özellikleriyle İngiltere ev müziği repertuarıyla benzer özellikler taşır.

Kahlert, Temperley, Phillips ve Vorachek *Sözsüz Şarkılar*'ın 19. yüzyılda İngiltere'deki yerine dikkat çekmiş, Grove *Sözsüz Şarkılar*'ın İngiltere'de Handel'in şarkıları kadar etkili olduğunu dile getirmiştir. Bu etkinin saraya da yansıdığı söylenebilir. Mendelssohn, Kraliçe Viktorya tarafından her kabul edilğinde *Sözsüz Şarkılar*'dan çalmış, Kraliçe Viktorya için op. 62 ve op. 67 no.1'i dört el piyano düzenleyip hediye etmiştir.

İngiliz yayım şirketlerinin *Sözsüz Şarkılar*'a olan talebi Grove'un görüşünü doğrular niteliktedir. İlk *Sözsüz Şarkı* albümü İngiltere'de basılmış ve sınırlı sayıda satılmasına rağmen, *Ewer&Co.* yayım şirketi dördüncü albümü özellikle basmak istemiştir. Bu isteğini gerçekleştiren şirket altıncı albüm için özel talepte bulunmuştur.²²⁹ Mendelssohn'un ölümünden sonra da bu parçalara olan talep devam etmiştir. 1851 ve 1868 yıllarında *Sözsüz Şarkılar*'ın son iki albümü, 1878 yılında sekiz albüm birden (iki cilt halinde) İngiltere'de Novello ve *Ewer&Co.* şirketleri tarafından yayımlanmıştır. Yukarıda belirttiğimiz bu hususlar *Sözsüz Şarkılar*'ın 1840'lı yıllardan itibaren İngiltere'de popüler olduğunu, kadınlara ve amatör müzisyenlere hitap etmesiyle İngiltere ev müziği repertuarında hatırısayılır bir yer edindiğini göstermektedir.

Mendelssohn aldığı müzik eğitiminde 11-12 yaşlarında koro, kontrpuan, kanon ve iki-üç partili füg çalışmış, J. S. Bach, Haydn ve Mozart'ı model alan, barok ve klasik dönem anlayışıyla müzik eğitimine devam etmiştir. Beethoven ve Weber gibi bestecilerden de etkilenen besteci bu müzikal birikimiyle bir çok enstrümantal eser bestelemiş, kendine has bir müzik dili sergilemiştir. Bu doğrultuda Mendelssohn'un enstrümantal eserleri arasında yer alan *Sözsüz Şarkılar*'ın form ve armoni analizi sonucu elde ettiğimiz bulgulara göre bu parçaların birinci bölümünde

²²⁹ Peter Ward JONES, "Mendelssohn and His English Publisher", 253.

simetrik ve düzenli cümle yapıları gözlenmiştir. İki cümleden oluşan birinci bölmelerde dönem de görülmektedir. İkinci bölmelerde, birinci bölmelerdeki düzenli cümle yapılarının kaybolduğu görülür. Bunun yanında ikinci bölmelerde sekans yoluyla gelişme özelliği görülen *Sözszüz Şarkılar* da vardır. Bunların tüm *Sözszüz Şarkılar*'a oranı üçte bire yakındır. Birinci bölmeye dönüş olan üçüncü bölmelerde, birinci bölmeye göre cümle yapısındaki simetri kaybolur. Bu değerlendirmelerin ışığında cümle yapılarında simetri ve dönemi oluşturan cümle yapısı klasik dönemde görülmekle beraber, simetrik olmayan cümle yapıları romantik döneme has bir özelliktir. Bu açıdan Mendelssohn her iki dönemin özelliklerini *Sözszüz Şarkılar*'da sergilemiştir.

Sözszüz Şarkılar'ın üçüncü bölmelerinde, birinci bölmeye göre değişiklikler gözlenir. Bu değişikliklerde öne çıkan iki husus vardır. Bunlar üçüncü bölmede, iki cümleden oluşan birinci bölmeden sadece bir cümlenin kullanılması ve eksen ile başlayan birinci bölmeye göre, üçüncü bölmede $\text{Ç}(\frac{6}{4})$ akoru ile başlanmasıdır. Mendelssohn'un birinci bölmeye göre üçüncü bölmede cümle eksiltmesine gitmesi, Haydn'dan etkilenmesinden kaynaklanır. Haydn sonat allegrosu formunu uygularken bazen yeniden serim bölmesinde, serime göre bazı eksiltmeler yapmış ya da özet oluşturmuştur.

Mendelssohn *Sözszüz Şarkılar*'da üç bölmeli şarkı formunun yanı sıra beş bölmeli şarkı formunu da kullanmıştır. Ayrıca besteci *Sözszüz Şarkılar*'ın form yapısını kurgularken *barform*, *quatrain*, sonatin ve sonat allegrosu formlarından da faydalanmıştır. Mendelssohn 15-18. yüzyıl arasında kullanılan geçmiş zamanlara ait bu form unsurlarını, üç bölmeli şarkı formunda sunarak 19. yüzyıla aktarmasını bilmiştir.

Mendelssohn, yaşadığı süre içerisinde yayımlanan ilk altı albümde parçaları belirlerken seçici davranmış ve kendince bir plan ve dengeli bir dağılım uygulamıştır. Stepanova'ya göre Mendelssohn bu dengeyi *Sözszüz Şarkılar*'daki ton,

tempo, form ve doku özellikleri göz önünde bulundurarak belirlemiştir.²³⁰ Bu doğrultuda albümlerdeki minör-majör ton dengesi her albümde en az iki minör ton olacak şekilde düzenlenmiştir. Stepanova'ya göre ton seçimleri mi^b majör ve la majör gibi belli ton çevrelerinde yapılmıştır.²³¹ Şarkıların tempo seçimlerinde hızlı-yavaş dengesi korunmuş, form seçiminde aynı denge muhafaza edilmiştir. Bir ve dördüncü albümler hariç her albümde bir tane beş bölmeli şarkı formunda, ilk beş albümde bir ya da iki tane *quatrain* yapısında *Sözsüz Şarkı* bulunur.

Mendelssohn, *Sözsüz Şarkılar*'da armonik açıdan klasik dönemden ziyade romantik dönemde sıklıkla kullanılan çeken 7'li ve 9'lu armonileri *Sözsüz Şarkılar*'da yoğun olarak kullanmıştır. Diğer taraftan Mozart'ın gelenek haline getirdiği *galant* stil kadans kalıbı (IV/II-V($\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$)-I) *Sözsüz Şarkılar*'ın hemen her cümlesinde kullanılmıştır. Mendelssohn bu armonik etmenlerle klasik ve romantik dönem anlayışını bir arada kullanarak, zıt tarzları bir arada toplamayı bilmiştir.

Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'ın ikinci bölmelerinde sekans yapılarını ağırlıklı olarak kullanmıştır. Genellikle armonik sekans yoluyla geçici modülasyonlar ve ton değişikliği yapılan sekanslarla ikinci bölmeye gelişme özelliği kazandırılmış, klasik dönemde sonat allegrosu formunun gelişme bölmesinde ve rondo formunda gözlemlenen ana tondan uzaklaşma anlayışı *Sözsüz Şarkılar*'da bölmeli şarkı formu bağlamında uygulanmıştır. Mendelssohn sekanslarda, sekans kalıbını genellikle bir kez tekrar etmiş ve bu sebeple çoğunlukla yarım sekans oluşmuştur.

Sözsüz Şarkılar'ın birinci ve ikinci bölmelerindeki ton değişiklikleri genelde ana tonun beşinci ve üçüncü derecesine olmuştur. Bu ton değişimlerinden ana tona geçerken ağırlıklı olarak ana tona göre Ç-E (V-I), Ç⁶/AÇ-Ç⁷-E (III/IV-VII-I), Ç⁷-Ç (VII-V) ve Ç⁷-Ç-E (VII-V-I) fonksiyon dizilimlerinin kullanıldığı görülür. Bu sayede Mendelssohn birinci bölmenin kendi içindeki tekrarlarında ve birinci bölmeye dönüş

²³⁰ Liza STEPANOVA, *Felix Mendelssohn's Lieder ohne Worte as Cycles: With an Investigation into the Compositional Process through a Study of the Autograph Manuscripts*, 44.

²³¹ A. g. t., 115. Dipnot 6.

olan üçüncü bölmelere geçişte ana tona yumuşak bir geçiş sağlamış ve ton değişim sürecini kısaltmıştır.

Sözsüz Şarkılar'da bölmeler arası bağlantılarda ikinci bölmelerden üçüncü bölmelere geçerken *overlap* olduğu görülür. Mendelssohn *overlap*'i üçüncü bölmelerin ya da beşinci bölmelerin final kalışı ile kodaların başlangıcında daha çok uygulamıştır. 16. yüzyılın dini polifoni müziğinde müziğin akıcılığını kesmekten kaçınmak adına melodik, armonik ve ritmik unsurlarda; 18. yüzyılın ilk yarısında barok füg yazısında, klasik dönemde melodinin devamlılığı için cümle bağlantılarında *overlap* tekniğini görmek mümkündür.²³² Mendelssohn da ezgide sürekliliği ve akıcılığı sağlamak amacıyla kendine has bir üslupla *overlap*'i *Sözsüz Şarkılar*'da kullanmıştır.

Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'da söylemek istediğini, dinleyiciye kelimelerle aktarmamış, kendi deyimiyle “kelimelere nazaran ruhu binlerce duyguyla dolduran hakiki müzik ile”²³³ iletmiştir. Mendelssohn'a göre “bir kişinin sözleri bir başkasının zihninde tamamen farklı bir anlama bürünür” ve “şarkının melodisi tek başına herkesin zihninde aynı duygu ve düşünceyi uyandırır.”²³⁴ Bunun için besteci anlatmak istediğini dinleyiciye ve çalıcıya daha iyi, daha doğru ve direkt olarak ulaştırmak adına *Sözsüz Şarkılar*'da metin kullanmamıştır. Bu sayede Mendelssohn romantik dönem anlayışında müziğin sözden bağımsız olarak kendini ifade etme felsefesini uygulamıştır.

Mendelssohn bu *Sözsüz Şarkılar*'da başlık kullanmayarak parçaları bir program formatına daraltmamış, dinleyicide ve çalıcıda önyargı uyandırma eyleminden kaçınmıştır. Fakat beş *Sözsüz Şarkı* bu durumdan istisnadır. *Sözsüz Şarkılar*'ın üçü *Venedik Gondol Şarkısı*, biri *Halk Şarkısı*, biri de *Düet* başlığını taşımaktadır.

²³² Bkz. (218), RAPOPORT, 10. Bkz. (224), ROTHSTIEN, 51.

²³³ Julius RIETZ, *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847*, 298.

²³⁴ A. g. k., 299.

Mendelssohn enstrümantal eserlerini bestelerken aldığı müzik eğitimi ve J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber ve çağdaşı bestecilerin etkisinde kalarak oluşturduğu müzikal birikimini, romantik dönem müzikal özellikleriyle birleştirip, bir sentez oluşturmuştur. Besteci oluşturduğu bu sentezi *Sözsüz Şarkılar*'a da yansıtmıştır. Mendelssohn *Sözsüz Şarkılar*'da klasik dönem ve öncesine ait şarkı formu unsurlarını, *sonatin* ve sonat allegrosu formlarını kullanarak çeşitlilik yaratmış ve geçmiş zamanlara ait bu form unsurlarını 19. yüzyıla aktarmıştır. Besteci klasik ve romantik dönemin armonik özelliklerini *Sözsüz Şarkılar*'da bir arada kullanıp, zıt tarzları bir araya getirmiştir. Bu açıdan Mendelssohn barok, klasik ve romantik döneme ait armoni ve bazı form unsurlarını *Sözsüz Şarkılar*'da bir araya getirerek geçmişe köprü oluşturmuş, klasik-romantik besteci olarak piyano müziği repertuvarına önemli bir katkıda bulunmuştur.

7. EKLER

Tablo 7.1. Mendelssohn'un Eserleri²³⁵

Opus	Sahne Eserleri
—	<i>Quel bonheur pour mon coeur</i> , dramatik, Mart 1820, sahnelenmesi Berlin 15 Mart 1820 (?).
—	<i>Ich, J. Mendelssohn ...</i> , <i>Lustspiel</i> , 3 bölüm, metin: Mendelssohn, Ağustos-Aralık 1820.
—	<i>Die Soldatenliebschaft</i> , <i>Singspiel</i> , 1 bölüm, metin: J.L. Casper, Aralık 1820, sahnelenmesi Berlin 3 Şubat 1821.
—	<i>L'homme automate</i> , <i>farce</i> , Şubat 1821, sahnelenmesi Berlin 3 Şubat 1821.
—	<i>Die beiden Pädagogen</i> , <i>Singspiel</i> , 1 bölüm, metin: Casper, 15 Mart 1821, sahnelenmesi Berlin Nisan 1821 (J.N. Hummel için) ve Berlin 27 Mayıs 1962, yayım tarihi 1966.
—	<i>Die wandernden Komödianten</i> , <i>Singspiel</i> , 1 bölüm, metin: Casper, 9 Aralık 1821, sahnelenmesi Nisan 1822.
—	<i>Die beiden Neffen oder Der Onkel aus Boston</i> , <i>Singspiel</i> , 3 bölüm, metin: Casper, 6 Kasım 1823, sahnelenmesi Berlin 7 Şubat 1824.
10	<i>Die Hochzeit des Camacho</i> , <i>Singspiel</i> , 2 bölüm, metin: A. Klingemann (?) ya da F. Voigts, 10 Ağustos 1825, sahnelenmesi Berlin 29 Nisan 1827; yeniden düzenlemiş hali ile sahneleme Oxford 24 Şubat 1987, Berlin 1828, yayım tarihi 1878.
89	<i>Heimkehr aus der Fremde</i> , <i>Liederspiel</i> , 1 bölüm, metin: K. Klingemann, 19 Aralık 1829, sahnelenmesi Berlin 26 Aralık 1829, yayım tarihi 1851.
—	<i>Der standhafte Prinz</i> , <i>incidental müzik</i> , 18 Mart 1833, sahnelenmesi Düsseldorf 9 Nisan 1833.
55	<i>Antigone</i> , <i>incidental müzik</i> , <i>Sophocles</i> , 10 Ekim 1841, sahnelenmesi Potsdam 28 Ekim 1841, vs, 1843; yayımı 1851.
61	Bir Yaz Gündönümü Gecesi'nin Rüyası (<i>A Midsummer Night's Dream</i>), <i>incidental müzik</i> , W. Shakespeare, 1843, sahnelenmesi Potsdam 14 Ekim 1843, vs, 1844; tam partiyon basım yılı 1848.
93	<i>Oedipus at Colonus</i> , <i>incidental müzik</i> , <i>Sophocles</i> , 25 Şubat 1845, sahnelenmesi Potsdam 1 Kasım 1845, şan partisi basım yılı 1851, tam partiyon basım yılı 1852.
74	<i>Athalie</i> , <i>incidental müzik</i> , J. Racine, 12 Kasım 1845, sahnelenmesi Berlin-Charlottenburg 1 Aralık 1845, basım yılı 1848/9.
98	<i>Die Lorelei</i> , opera, 3 bölümlü, E. Geibel ve E. Devrient, 1847, sahnelenmesi Leipzig 1850, Final partiyon yayımı 1852, koro ve soprano edisyon basım yılı (Ave Maria ve Winzer-Chor) 1868.
Opus	Oratoryolar
36	<i>St. Paul</i> , J. Schubring, metin: The Acts of the Apostles'den sonrası, İngilizceye çeviri: W. Ball, 18 Nisan 1836, sahnelenmesi Düsseldorf 22 Mayıs 1836, şan parti basımı Bonn 1836, tam partiyon basımı Bonn 1837.
70	<i>Elijah (Ilyas)</i> , <i>Schubring</i> , metin: <i>I Kings</i> xvii-xix'den sonrası, İngilizceye çeviri: W. Bartholomew, 11 Ağustos 1846; revizyon 1847, sahnelenmesi Birmingham 26 Ağustos 1846; Manchester, Londra, Birmingham Nisan 1847, basımı Bonn 1847.
97	<i>Christus</i> , tamamlanmamış (orjinal başlığı Erde, Himmel ve Hölle), J.F. von Bunsen, 1847, sahnelenmesi Birmingham Eylül 1852, basım yılı 1852.
Opus	Orkestra Müzikleri
—	Senfoni no. 1, Do majör, yaylılar için, 5 Eylül 1821'den önce
—	Senfoni no. 2, Re majör, yaylılar için, 5 Eylül 1821'den önce
—	Senfoni no. 3, Mi minör, yaylılar için, 5 Eylül 1821'den önce
—	Senfoni no. 4, Do minör, yaylılar için, 5 Eylül 1821
—	Senfoni no. 5, Si♭ majör, yaylılar için, 15 Eylül 1821
—	Senfoni no. 6, Mi♭ majör, yaylılar için, 1821
—	Senfoni no. 7, Re minör, yaylılar için, 1821-2
—	Senfoni no. 8, Re majör, yaylılar için, 27 Kasım 1822, orkestra düzenlemesi Kasım-Aralık? 1822.
—	Keman Konçertosu, Re minör, yaylılar için, 1822, ed. Y. Menuhin (New York, 1952).

²³⁵ R. Larry TODD. "Mendelssohn, Felix." Grove Müzik Online. Oxford Müzik Online. Oxford Üniversitesi Basımevi. 01 Şubat 2016.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51795pg14>>.

—	Piyano Konçertosu, La minör, yaylılar için, 1822, ilk icrası Berlin 5 Aralık 1822.
—	Senfoni no. 9, Do majör, yaylılar için, 12 Mart 1823.
—	Konçerto, Re minör, keman, piyano ve yaylılar için, 6 Mayıs 1823, orkestra düzenlemesi Mayıs (?)–Temmuz 1823, ilk icrası Berlin 3 Temmuz 1823.
—	Senfoni no. 10, Si minör, yaylılar için, 18 Mayıs 1823.
—	Senfoni [no. 11], Fa majör, yaylılar için, 12 Temmuz 1823.
—	Füg [Senfoni no. 12], Sol minör, yaylılar için, 17 Eylül 1823.
—	Konçerto, Mi majör, 2 piyano için, 17 Ekim 1823, ilk performansı Berlin 7 Aralık 1823, rev. Temmuz 1829, ilk performansı Londra, 13 Temmuz 1829.
—	Senfoni [no. 13], Do minör, yaylılar için, 29 Aralık 1823.
11	Senfoni no. 1, Do minör, 31 Mart 1824, ilk performans Berlin 14 Kasım 1824, piyano düet, keman, viyolonsel düzenlemesi (Londra, 1830), orkestra partiyonu Berlin 1834, tam partiyon (Berlin, 1854); performans Londra 25 Mayıs 1829.
24	Uvertür, Do majör, üflemeliler için, ilk versiyon <i>Harmoniemusik</i> , 11 üflemeli, Temmuz 1824, revizyon 27 Haziran 1826; üflemeli orkestra için düzenleme, Kasım? 1838, tam partiyon Bonn 1852.
—	Konçerto, La majör, 2 piyano, 12 Kasım 1824, ilk performans Stettin 20 Şubat 1827.
101	Uvertür ('Trompet'), Do majör, 1825, ikinci versiyon 4 Mart 1826, ilk performans Berlin 2 Kasım 1925; revizyon 10 Nisan 1833, revize halinin performansı Londra 10 Haziran 1833, basım yılı 1867.
21	<i>Ein Sommernachtstraum</i> , uvertür, Mi majör, W. Shakespeare: <i>A Midsummer Night's Dream</i> 'den sonra, 6 Ağustos 1826, ilk performans Stettin 20 Şubat 1827, tam partiyon basımı 1835.
—	Çocuk Senfonisi (<i>Kindersymphonie</i>), ilk performans Berlin 24 Aralık 1827/8, Rebecka Mendelssohn için, partiyon kayıp.
27	<i>Meeresstille und glückliche Fahrt</i> , uvertür, Re majör, Mayıs 1828, ilk performans Berlin 8 Eylül 1828, revizyon Mart 1834, basım yılı 1835.
26	Fingal Mağarası (<i>Die Hebriden</i>), Si minör, ilk versiyon <i>Ouverture zur einsamen Insel</i> 11 Aralık 1830, ikinci versiyon <i>Die Hebriden</i> 16 Aralık 1830, üçüncü versiyon <i>The Isles of Fingal</i> 6 Haziran 1832, piyano düet düzenlemesi 14 Haziran 1832, dördüncü versiyon <i>The Hebrides</i> 20 Haziran 1832; performansı Londra 14 Mayıs 1832 (1833), Fingal Mağaraları, piyano düeti 1833, tam partiyon basım yılı 1835.
107	Senfoni no. 5, 'Reformasyon', Re majör, 12 Mayıs 1830, 25 Haziran 1830 <i>Augsburg İnanç Bildirgesi</i> 'nin yıldönümü için, alternatif bitiş: 11 Kasım 1832, performans Berlin 15 Kasım 1832, basım yılı Bonn, 1868.
25	Piyano Konçerto no. 1, Sol minör, Ekim 1831, ilk performans Münih, 17 Ekim 1831, tam partiyonun basım yılı 1862.
22	<i>Capriccio brillant</i> , Si minör, piyano, 18 Mayıs 1832, ilk performans Londra 25 Mayıs 1832, solo piyano (1832), tam partiyon basımı 1862, piyano düzenlemesi 18 Eylül 1831.
90	Senfoni no. 4, 'İtalyan', La majör, 13 Mart 1833, ilk performans Londra 13 Mayıs 1833, 2–4. bölümlerin revizyonu Haziran 1834, basım yılı 1851.
—	Geçit Töreni Marşı, <i>Harmoniemusik</i> , tahta üflemeliler için, Mi majör, Ekim 1833 (?), ilk performans(?) Düsseldorf 20 Ekim 1833.
32	<i>Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine</i> (' <i>Die schöne Melusine</i> '), Fa major, 14 Kasım 1833, ilk performans Londra 7 Nisan 1834, revizyon 1835, basım yılı 1836.
—	İki marş, <i>Harmoniemusik</i> , Mi major, 1833(?)–4, ilk performansı Düsseldorf (?) 29 Mayıs 1834.
29	Rondo <i>brillant</i> , Mi major, piyano, 29 Ocak 1834, ilk performans Londra 8 Mayıs 1834, solo piyano (Londra, 1834), tam partiyon basım yılı 1865.
103	Cenaze Marşı, La minör, üflemeliler için, Mayıs 1836, basım yılı 1868, N. Burgmüller'in cenaze töreni için.
40	Piyano Konçertosu no. 2, Re minör, 3 Eylül 1837, ilk performans Birmingham 21 Eylül 1837, tam partiyonun basım yılı 1862.
43	<i>Serenad ve Allegro gioioso</i> , Si minör / Re major, piyano için, 1 Nisan 1838, ilk performans Leipzig 2 Nisan 1838; revizyon Aralık 1838, tam partiyonun basım yılı Bonn 1861/2.
—	Senfoni, Si major, 1838–9.
95	<i>Ruy Blas</i> , uvertür, Do minör, V. Hugo'dan sonra, 8 Mart 1839, ilk performans Leipzig 11 Mart 1839, basım yılı 1851.

52	Senfoni no. 2 (<i>Lobgesang</i>), kantat senfoni, Si♭ major, koro ve org, ilk performans Leipzig 25 Haziran 1840, revizyon 27 Kasım 1840, basım yılı 1841.
108	Marş, Re major, Nisan 1841, ilk performans Dresden 29 Nisan (?) 1841, basım yılı 1868, P. Cornelius için
56	Senfoni no. 3, 'İskoç', La minör, 20 Ocak 1842, ilk performans Leipzig 3 Mart 1842, piyano düet düzenlemesi Londra 1842, basım yılı 1843.
—	Konçerto, Mi minör, piyano, 1842-4.
64	Keman Konçertosu, Mi minör, 16 Eylül 1844, ilk performans Leipzig 13 Mart 1845, basım yılı 1862.
—	Senfoni, Do major, 1844-5.
Opus	Oda Müziği Eserleri
—	<i>Allegro</i> , Do major, keman, piyano, 1820.
—	<i>Andante</i> , Re minör, keman, piyano, 1820.
—	<i>Movement</i> , Sol minör, keman, piyano, 1820.
—	Tema ve varyasyonları, Do major, keman, piyano, 1820.
—	Füg, Re minör, keman, piyano, 1820.
—	<i>Piece</i> , Do major, keman, piyano, 1820.
—	Reçitatif ('Largo'), Re minör, piyano, 2 keman, viyolonsel, <i>double</i> bas , 7 Mart 1820.
—	Trio, Do minör, keman, viyola, piyano, 9 Mayıs 1820.
—	Minuet, Sol major, keman, piyano, 3 Aralık 1820.
—	Sonat, Fa major, keman, piyano, 1820, ed. R. Unger (1977)
—	Sonat, Re minör, keman, piyano, Aralık 1820.
—	Üç Füg, Re minör, Sol minör, Re minör, keman, piyano, Aralık 1820 – Haziran 1821, ed. Todd, I(iv)1983.
—	12 Füg, yaylı dördlüsü için, Mart–Mayıs 1821.
—	Piyano Dördlüsü, Re minör, 1821, ed. McDonald, I(i)1970
1	Piyano Dördlüsü no. 1, Do minör, 18 Ekim 1822, basımı Berlin, 1823.
—	Yaylı Dördlüsü, Mi♭ majör, 5 Mart (Nisan ?) 1823, basımı Berlin 1879.
4	Sonat, Fa minör, keman, piyano, 3 Haziran 1823, basımı Berlin 1824.
2	Piyano Dördlüsü no. 2, Fa minör, 3 Aralık 1823, basımı Berlin, 1825.
—	Sonat, Do minör, viyola, piyano, 14 Şubat 1824, basımı Leipzig 1966.
—	Sonat, Mi♭ major, klarnet, piyano, 17 Nisan 1824 (?), ed. G. Allroggen (Kassel, 1987)
110	Yaylı Altılısı, Re major, keman, 2 viyola, viyolonsel, kontra bas, piyano, 10 Mayıs 1824, basım yılı 1868.
3	Piyano Dördlüsü no. 3, Si minör, 18 Ocak 1825, ilk performans Weimar, Mayıs 1825 (Berlin, 1825)
20	Yaylı Sekizlisi, Mi♭ major, 4 keman, 2 viyola, 2 viyolonsel, 15 Ekim 1825, piyano düet düzenlemesi (1833), tam partiyonun basımı 1848, orkestra için (op. 11)
18	Yaylı Beşlisi no. 1, La major, 2 keman, 2 viyola, viyolonsel, minuet bulunan ilk versiyonu, Fa# minör, 31 Mart 1826, Intermezzo bulunan ikinci versiyonu 23 Şubat 1832, tam partiyonun basımı Bonn 1849.
13	Yaylı Dördlüsü no. 2, La minör, 26 Ekim 1827, tam partiyon basım yılı 1842.
81/4	Füg, Mi♭ major, yaylı dördlü için, 1 Kasım 1827, basım yılı 1851.
17	<i>Variations concertantes</i> , Re major, viyolonsel, piyano, 30 Ocak 1829, ilk performans Londra 15 Haziran 1829, basımı Londra, 1830.
12	Yaylı Dördlüsü no. 1, Mi♭ major, 14 Eylül 1829, basım yılı 1848.
—	Akşam Çanı (The Evening Bell), arp, piyano, Kasım 1829, basımı Londra, 1876.
113	Konser <i>Piece</i> , Fa minör / Fa major, klarnet, <i>basset horn</i> , piyano, 30 Aralık 1832, ilk performans Berlin, 1 Ocak 1833 (Offenbach, 1869), orkestra düzenlemesi 6 Ocak 1833, basımı Wiesbaden 1989.
114	Konser <i>Piece</i> , Re minör, klarnet, <i>basset horn</i> , piyano, 19 Ocak 1833, basımı Offenbach 1869.
—	<i>Assai tranquillo</i> , Si minör, viyolonsel, piyano, 25 Temmuz 1835, J. Rietz için.
44	Yaylı Dördlüsü no. 3-5, basım yılı 1840: Re major, 24 Temmuz 1838, ilk performans Leipzig, 16 Şubat 1839; Mi minör, 18 Haziran 1837, ilk performans Leipzig, 19 Kasım 1837; Mi♭ major, 6 Şubat 1838, ilk performans Leipzig 29 Şubat 1840.
—	Sonat, Fa major, keman, piyano, 15 Haziran 1838, basımı Y. Menuhin New York 1953.

45	Çello Sonatı no. 1, Sib majör, 13 Ekim 1838 basım yılı 1839.
49	Piyano Üçlüsü no. 1, Re minör, ilk versiyonu 18 Temmuz 1839; ikinci versiyonu 23 Eylül 1839, basım yılı 1840.
58	Çello Sonatı no. 2, Re majör, Haziran 1843, ilk performans Leipzig 18 Kasım 1843, basım yılı 1843.
81/3	Kapriçyo, Mi minör, yaylı dördlüsü, 5 Temmuz 1843, basım yılı 1851.
66	Piyano Üçlüsü no. 2, Do minör, 30 Nisan 1845, basım yılı 1846.
87	Yaylı Beşlisi no. 2, Sib majör, 2 keman, 2 viyola, viyolonsel, 8 Temmuz 1845, basım yılı 1851.
109	<i>Sözsüz Şarkı (Lied ohne Worte)</i> , Re majör, viyolonsel, piyano, Ekim 1845, basım yılı 1868.
80	Yaylı Dördlüsü no. 6, Fa minör, Eylül 1847, basım yılı 1851.
81/1	<i>Andante sostenuto</i> ve Varyasyonlar, Mi majör, yaylı dördlü için, Ağustos 1847, parts (1850), basım yılı 1851.
81/2	Scherzo, La minör, yaylı dördlü için, Ağustos 1847, parts (1850), basım yılı 1851.
—	Tema (Theme), La majör, yaylı dördlüsü.
—	Piyano Üçlüsü, La majör.
—	Sonat, Re majör / Re minör, keman, piyano, ilk bölüm (Adagio, Allegro molto).
Solo Piyano Eserleri	
Opus	
—	Tema ve Varyasyonlar (<i>Theme and Variations</i>), Re majör, 1820, ed. R.L.Todd (1983)
—	Dört Küçük Parça (<i>Four Little Pieces</i>), 1820: Sol majör, Sol minör (kanon), Sol majör, Sol minör (kanon), ed. R.L.Todd (1983)
—	<i>Andante</i> (Minuet and Trio), Fa majör, 1820.
—	Piyano <i>Piece</i> , Mi minör, 1820.
—	<i>Andante</i> , Do majör, 1820.
—	Largo (Füg a 3), Re minör, 1820.
—	İki parça (<i>Two pieces</i>), (başlıksız) Fa minör, Re minör, 1820.
—	<i>Adagio</i> , Re majör, 1820.
—	<i>Fantezi</i> , Si minör / Re minör, 1820.
—	Etüdler (<i>Six Little Pieces</i>), 1820.
—	<i>Largo-Allegro</i> , Do minör, 1820.
—	Sonat, Fa minör, 1820.
—	Füg, Re minör, 11 Mayıs 1820.
—	Sonat, La minör, 12 Mayıs 1820.
—	<i>Presto</i> , Do minör, 1 Temmuz 1820.
—	Sonat, Mi minör, 13 Temmuz 1820.
—	<i>Two studies</i> , Re minör, La minör, 28 Aralık 1820.
—	<i>Study</i> , Fa majör, ?1820.
—	<i>Allegro</i> , La minör, 5 Ocak 1821.
—	<i>Study</i> , Do majör, 30 Mart 1821, ed. R.L. Todd (Cambridge, 1985)
105	Sonat, Sol minör, 18 Ağustos 1821, basım yılı 1868.
—	Sonatin (<i>Lento-Moderato</i>), Mi majör, 13 Aralık 1821.
—	<i>Largo-Allegro di molto</i> , Do minör / Do majör, 1821–2 (?).
—	Üç Füg, Re minör, Re minör, Si minör, 1822 (?).
—	Fantezi (<i>Adagio-Allegro</i>), Do minör / Re majör, 19 Şubat 1823.
—	Sonat, Sib minör, 27 Kasım 1823, ed. R.L. Todd (New York, 1981)
—	Kapriçyo, Mi# majör / Mi# minör, 1823–4 (?), L. Heidemann'a adanmıştır, ed. R.L. Todd (Cambridge, 1985)
—	<i>Prestissimo</i> , Fa minör, 19 Ağustos 1824, ed. R.L. Todd (Cambridge, 1985)
—	Füg, Sol minör, 11 Eylül 1824, ed. R.L. Todd (Cambridge, 1985)
5	Kapriçyo, Fa# minör, 23 Temmuz 1825, basım Berlin, 1825.
—	Füg, Do# minör, 5 Haziran 1826.
—	<i>Vivace</i> , Do minör, 29 Ocak 1826, ed. R.L. Todd (Cambridge, 1985)
—	<i>Andante ve Kanon</i> , Re majör, Ocak 1826, ed. R.L. Todd (Cambridge, 1985)
6	Sonat, Mi majör, 22 Mart 1826, basımı Berlin, 1826.
7	<i>Sieben Charakterstücke</i> Berlin 1827.
—	Füg, Mi# majör, 11 Eylül 1826, ed. R.L. Todd (Cambridge, 1985)
119	<i>Perpetuum mobile</i> , Do majör, 24 Kasım 1826, Ignaz Moscheles'e adanmıştır, basım yılı 1873.

15	'The Last Rose of Summer' üzerine Fantezi, Mi majör, 1827 (?), basımı Londra 1830.
106	Sonat, Si♭ majör, 31 Mayıs 1827, basım yılı 1868.
—	Füg, Mi minör, 16 Haziran 1827, 13 Temmuz 1841'de prelüd eklenmiştir
—	<i>Piece</i> (başlıksız), Mi minör, 24 Ocak 1828.
—	<i>Lied</i> , Mi♭ majör, 14 Kasım 1828, Fanny Mendelssohn için basımı Berlin 1993.
—	Scherzo, Si minör, 12 Haziran 1829, <i>Berliner allgemeine musikalische Zeitung</i> 'da yayımlanmıştır, vi, basım yılı 1829.
16	<i>Trois fantaisies ou caprices</i> , basımı Viyana 1831.
—	<i>Andante con moto</i> , La majör, 3 Haziran 1830, O. von Goethe'ye adanmıştır, ed. J. Draheim (Wiesbaden, 1984)
—	<i>Andante</i> , La majör, 13 Haziran 1830.
14	<i>Rondo capriccioso</i> , Mi majör, 13 Haziran 1830, basımı Londra 1830; ilk versiyonu <i>étude</i> , 4 Haziran 1828.
19b	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , 1. Albüm, ilk basımı 'Original Melodies for the Pianoforte' Londra 1832, basım Bonn 1833.
—	Vals, Re majör, Trio Si♭ majör, Ağustos 1831.
—	<i>Con moto</i> , La majör, 3 Kasım 1831.
—	Mozart'ın K365/316a Piyano Konçertosu için 'Cadenza', 1 Haziran 1832.
28	Fantezi (<i>Sonate écossaise</i>), Fa# minör, ilk versiyon 1828-9 (?), 29 Haziran 1833 basım yılı Bonn 1834.
—	İki Müzikal Skeç (<i>Two Musical Sketches</i>): <i>Andante cantabile</i> , Si♭ majör Nisan-Ağustos 1833, <i>Presto agitato</i> , Sol minör, <i>Musical Gems</i> , 1834 için, basım Londra 1833.
30	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , 2. Albüm, ilk yayımı Bonn 1835.
33	Üç Kapriçyo (<i>Trois caprices</i>) basım yılı 1836.
—	<i>Scherzo a capriccio</i> , Fa# minör, 29 Ekim 1835, <i>L'album des pianistes</i> 'de yayımlanmıştır, basımı Paris 1836.
—	Etüd (<i>Praeludium</i>), Fa minör, 13 Mart 1836, Ignaz Moscheles and F.-J. Fétis'in <i>Méthode des méthodes de piano</i> metodunda yayımlanmıştır, basım Paris ve Berlin 1840/R, İngilizce çevirisi 1841.
104b	<i>Three Studies</i> basım yılı 1868.
117	<i>Allegro</i> , Mi minör, Haziran-Temmuz (?) 1836, ed. (Londra, 1859), F.W. Benecke'e adanmıştır (?).
104a	Üç Prelüd basım yılı 1868.
35	Altı Prelüd ve Füg, 9 Haziran 1837.
38	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , 3. Albüm, basım Bonn 1837.
—	<i>Gondellied (Barcarole)</i> , La majör, 5 Şubat 1837, basım yılı 1841.
—	<i>Allegretto</i> , La majör, 22 Nisan 1837, <i>Jede Woche Musik</i> 'de yayımlanmıştır (29 Ekim 1927)
118	Kapriçyo, Mi majör, 11 Temmuz 1837, basım yılı 1872.
—	<i>Andante cantabile</i> ve <i>Presto agitato</i> , Si majör, 22 Haziran 1838, 1839 müzik albümünde yayımlanmıştır, basım yılı 1838.
—	Sonat, Sol majör, 1839-1841(?).
53	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , 4. Albüm, basım Bonn 1841.
54	<i>Variations sérieuses</i> , Re minör, 4 Haziran 1841, Beethoven albümünde yayımlanmıştır Viyana 1841.
—	Prelüd ve Füg, Mi minör, 1842 basım Mainz 1841/2.
82	Varyasyonlar, Mi♭ majör, 25 Haziran 1841, basım yılı 1850.
83	Varyasyonlar, Si♭ majör, Haziran 1841, basım yılı 1850.
72	Altı Çocuk Parçası (Yılbaşı Parçaları) (Londra, 1847).
—	<i>Bärentanz</i> , Fa majör, 11 Temmuz 1842, Hilda Benecke için
—	<i>Lied [ohne Worte]</i> , Re majör, 19 Ocak 1843, tamamlanmamış.
—	<i>Lied [ohne Worte]</i> , Re majör, <i>Allegro assai</i> , 18 Mart 1843
62	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , 5. Albüm, basım Bonn, 1844.
—	<i>Sözsüz Şarkı</i> , (<i>Allegro marcato alla marcia</i>), Re minör 12 Aralık 1844, ikinci versiyon, <i>Reiterlied</i> , 18 Aralık 1846; ed. E. Walker (Londra, 1947)
67	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , 6. Albüm, basım Bonn 1845.
85	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , 7. Albüm, basım Bonn 1851.

102	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , 8. Albüm, basım Bonn 1868.
—	<i>Sözsüz Şarkı (Allegro molto)</i> , Mi♭ majör.
—	Füg, Mi♭ majör, <i>Andante</i> .
—	<i>Andante sostenuto</i> , Mi majör.
—	<i>Allegretto</i> , La minör.
—	<i>Sözsüz Şarkı</i> , Fa majör, Doris Loewe'e adanmıştır, Kahn'ın kataloğu I(i)1923–4
—	<i>Galloppade</i> , (Liepmannssohn'ın müzayede kataloğu, 1930)
—	Füg, Mi minör.
—	<i>Allegro vivace</i> , Fa minör.
—	<i>Allegro moderato</i> , Mi♭ major, Leipzig, <i>Stadtarchiv Gewandhaus</i>
Opus	Düet Pişano Eserleri
—	Fantezi Re minör / Re majör, 15 Mart 1824.
92	<i>Allegro brillant</i> , La majör, 23 Mart 1841, <i>Andante</i> giriş versiyonu (Düet), 26 Mart 1841, ilk performans Leipzig 31 Mart 1841, basım yılı 1851, ed. E.-G. Heinemann (Münih, 1994).
83a	Varyasyonlar, Si♭ majör, 10 Şubat 1844, ilk performans Londra, 25 Haziran 1844, basım yılı 1850.
—	<i>Sözsüz Şarkılar</i> , op. 62 ve op. 67 no. 1'in Prens Albert için dört el pişano aranjisi, 9 Haziran 1844, ed. R. Langley (Kassel, 1982)
—	<i>Andante</i> , Sol minör.
Opus	İki Pişano İçin Yazılan Eserleri
—	Sonat, Re majör, Kasım 1819, ed. J. Draheim (Wiesbaden, 1997)
—	Sonat <i>movement</i> , Sol minör, 21 Şubat 1820, ed. J. Draheim (Wiesbaden, 1997)
Opus	Org Eserleri
—	Fantezi ve Füg [Sinfonia no. 12'in teması üzerine], Sol minör, 17 Eylül 1823'den önce, ed. Wm.A. Little (Londra 1990)
—	<i>Wie gross ist des Allmächt'gen Güte</i> , koral prelüd, 3 varyasyon, 30 Temmuz – 2 Ağustos 1823, basım yılı 1977.
—	<i>Andante</i> , Re majör, 9 Mayıs 1823, basım yılı 1977.
—	(<i>Passacaglia</i>), Do minör, 10 Mayıs 1823, basım Londra 1990.
—	<i>Andante con moto</i> , Sol minör, 11 Temmuz 1833, Vincent Novello için, basım Londra 1990.
—	Org için iki füg, Do majör, Re majör, Do minör 11 Ocak 1835, T. Attwood'a adanmıştır, basım 1989.
37	Üç Prelüd ve Füg, basım yılı 1837.
—	Füg, Mi minör, 13 Temmuz 1839, ed. J. Bonfils (Paris, 1956)
—	Füg, Do majör, 14 Temmuz 1839, ed. J. Bonfils (Paris, 1956), op.65 no. 2'de tekrar kullanılmıştır
—	Füg, Fa minör, 18 Temmuz 1839, ed. (Londra, 1885), performans Londra, 30 Eylül 1840, ed. L. Altman (1962); ikinci versiyon, 10 Eylül 1844, Parkins ve Todd yayımlamıştır: I(i)1983.
—	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> , koro için prelüd, Re minör, Ağustos (?) 1840, performans Leipzig (?), 6 Ağustos 1840, Todd yayımlamıştır: I(i)1995.
—	Prelüd, Do minör, 9 Temmuz 1841, Henry E. Dibdin için, i/2 (1868), 54–7, ed. L. Altman (1969)
—	Üç Küçük Parça: <i>Andante</i> , Fa majör, 21 Temmuz 1844, <i>Allegretto</i> , Re minör, 22 Temmuz 1844 (op.65 no. 5 olarak tekrar kullanıldı), <i>Allegro</i> , Re minör / Re majör, 25 Temmuz 1844, basım Londra 1987.
—	Koro Eseri, La♭ majör, 10 Eylül 1844, op.65 no. 1 olması amaçlanmıştır, yayım 1906.
65	Altı Sonat, basım yılı 1845.
Opus	Psalm, Dini Kantatlar ve Büyük Ölçekli Dini Eserler
—	<i>Gloria</i> , Mi♭ majör, solo vokal, koro, orkestra, 1822, ed. Hatteberg, I(ii)1995, 225
—	<i>Psalm lxvi</i> , Do majör, iki kadın korusu, <i>basso continuo</i> , 8 Mart 1822, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1998)
—	<i>Magnificat</i> , Re majör, solo vokal, koro, orkestra, 31 Mayıs 1822, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1996)
—	<i>Salve regina</i> , Mi♭ majör, soprano, yaylılar, 9 Nisan(?) 1824, Werner'de yayımlanmıştır, I(iv)1930, ed. G. Graulich (Stuttgart, 1979)

—	<i>Kyrie</i> , Re minör, 5 vokal, orkestra, 6 Mayıs 1825, performans Berlin, 13 Ekim 1825, şan partisi, ed. R. Leavis (Oxford, 1964), ed. R.L. Todd (Stuttgart, 1986)
—	<i>Te Deum</i> , Re majör, solo vokal, çift koro, bc, 5 Aralık 1826.
—	<i>Was Gott will, das g'scheh allzeit</i> , koro, 29 Nisan 1827.
—	<i>Christe, du Lamm Gottes</i> , Fa majör, koro kantatı, koro, orkestra, 1827'nin yılbaşı, ed. O. Bill (Stuttgart, 1978)
—	<i>Jesu, meine Freude</i> , Mi majör, koro kantatı, koro, yaylılar, 22 Ocak 1828, giriş bulunan kopyası O. Jonas'da (Chicago, 1966), ed. B. Pritchard (Hilversum, 1972)
—	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i> , La minör, koro kantatı, solo vokal, koro, yaylılar, Nisan-Temmuz 1829, ed. O. Bill (Kassel, 1976)
—	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> , Do minör, koro kantatı, solo vokal, koro, orkestra, 13 Eylül 1830, performans Leipzig, 4 Kasım 1853, ed. R.L. Todd (Madison, WI, 1981)
31	<i>Psalm cxv</i> , sol minör, solo vokal, koro, orkestra, 15 Kasım 1830, performans Frankfurt, 19 Kasım 1834, ikinci versiyon, Mayıs 1835, performans Leipzig, 8 Şubat 1838 (Bonn, 1835)
—	<i>Vom Himmel hoch</i> , Do majör, koro kantatı, solo vokal, koro, orkestra, 28 Ocak 1831, ed. K. Lehmann (Stuttgart, 1985)
—	<i>Verleih' uns Frieden</i> , Mi♭ majör, koro, orkestra, 10 Şubat 1831, E.H.W. Verkenius'e adanmıştır, 5 Haziran 1839 genişletildi, performans Leipzig, 30 Ekim 1839.
—	<i>Wir glauben all' an einen Gott</i> , Re minör, koro kantatı, koro, orkestra, Mart 1831, ed. G. Graulich (Stuttgart, 1980)
—	<i>Ach Gott, vom Himmel sieh' darein</i> , La minör, koro kantatı, solo vokal, koro, orkestra, 5 Nisan 1832, J.N. Schelble'e adanmıştır, ed. B. Pritchard (Hilversum, 1972)
—	<i>Te Deum</i> , Sabah Ayini, La majör, solo vokal, koro, org, 22 Ağustos 1832, performans Londra, 30 Kasım 1846 (Londra, 1846).
121	<i>Responsorium et Hymnus, Vespergesang</i> , La minör, erkek vokal, viyolonsel, si minör, org, 5 Şubat 1833, perf. Berlin, 1834 (1873).
42	<i>Psalm xlii</i> , Fa majör, solo vokal, koro, orkestra, org, ilk versiyon, Temmuz 1837, ikinci versiyon, 22 Aralık 1837, final versiyon, Ocak 1838; performans Leipzig 1 Ocak 1838 ve 8 Şubat 1838 (1838/9).
46	<i>Psalm xcvi</i> , Mi♭ majör / Sol minör, solo vokal, koro, orkestra, 6 Nisan 1838, performans Leipzig 21 Şubat 1839, rev. 11 Nisan 1839, rev. 3 Temmuz 1841, performans Leipzig 22 Kasım 1841, basım yılı 1842.
—	<i>Psalm v</i> (Lord hear the voice), koro, 26 Şubat 1839, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1997)
—	<i>Psalm xxxi</i> (Defend me, Lord), koro, 27 Şubat 1839, National Psalmist'de yayımlanmıştır (Londra, 1840), ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1997)
51	<i>Psalm cxiv</i> , Sol majör, 8 vokal, orkestra, 9 Ağustos 1839, J.W. Schirmer'e adanmıştır, performans Leipzig 1 Ocak 1840, rev. 1840, basım yılı 1841.
—	<i>Psalm</i> melodileri ve armonizasyonu, koro, 13 Kasım 1843: <i>Psalm</i> ii, xxiv, xxxi, xci, xciii, xcvi, Do minör, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1997)
91	<i>Psalm xcvi</i> , Re majör, solo vokal, çift koro, orkestra, org, 27 Aralık 1843, performans Berlin 1 Ocak 1844, basım yılı 1851.
—	<i>Psalm c</i> (<i>Jauchzet den Herrn</i>), koro, Do majör, 1 Ocak 1844, Hamburg <i>Temple</i> için, ed. <i>Musica sacra</i> , viii, basım Berlin 1855.
78	Üç <i>psalm</i> (1849): <i>Psalm</i> ii, Sol minör, solo vokal, koro, 15 Aralık 1843, perf. Berlin, 24 Aralık 1843, rev. Mart 1845; <i>Psalm</i> xliii, Re minör, 8 vokal, 3 Ocak 1844, rev. Mart 1845; <i>Psalm</i> xxii, Mi minör, solo vokal, koro, Şubat 1844, performans Berlin, 29 Mart 1844; ilk versiyon, <i>Psalm</i> ii, xliii, ed. D. Brodeck (Stuttgart, 1998)
73	<i>Lauda Sion</i> , Do majör, solo vokal, koro, orkestra, 10 Şubat 1846, performans Liège, 11 Haziran 1846, basım Londra 1848.
—	<i>Er wird öffnen die Augen der Blinden</i> , koro, orkestra, 9 Ağustos 1846'dan önce, xxiv (1883), 182-3 (Elijah için amaçlanmıştır)
Opus	Motet, Anthem, Dini Parçalar
—	<i>Psalm</i> xix (<i>Die Himmel erzählen</i> , 5 vokal; <i>Ein Tag sagt's dem andern</i> , soprano, alto, piyano; <i>Er hat der Sonne</i> , 4 vokal; <i>Das Gesetz des Herrn</i> , 6 vokal), 16 Haziran – Ağustos 1821, performans Berlin, 18 Eylül 1821, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1998)
—	<i>Gott, du bist unsre Zuversicht</i> (Ps xlv), 5 vokal, Haziran-Ağustos 1821, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1998)
—	<i>Ich will den Herrn nach seiner Gerechtigkeit preisen</i> (Ps vii), 4 vokal, Haziran-Ağustos 1821, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1998)

—	<i>Tag für Tag sei Gott gepriesen</i> , 5 vokal, Haziran–Ağustos 1821, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1998)
—	<i>Deine Rede präge ich meinem Herzen ein</i> , 4 vokal (Ps cxix), ?1821, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1993)
—	<i>Ich weiche nicht von deinen Rechten</i> (Ps cxix), 4 vokal, ?1821, ed. P. Zappalà (Stuttgart, 1998)
—	<i>Jube Domine</i> , Do majör, solo vokal, çift koro, 25 Ekim 1822, rev. 4 Kasım 1822, Frankfurt Cäcilienverein için, ed. G. Graulich (Stuttgart, 1980)
—	<i>Kyrie</i> , Do minör, solo vokal, çift koro, 12 Kasım 1823, rev. Aralık 1823, Frankfurt Cäcilienverein için, performans Frankfurt, 30 Aralık 1825, ed. G. Graulich (Stuttgart, 1980)
—	<i>Jesus, meine Zuversicht</i> , Do minör, solo vokal, 5 vokal, piyano, 9 Haziran 1824, ed. G. Graulich (Stuttgart, 1991)
—	<i>Allein Gott in der Höh?</i> , koro için düzenleme, 10 Eylül 1824.
—	<i>Was mein Gott will</i> , koro için düzenleme, 29 Nisan 1827.
111	<i>Tu es Petrus</i> , La majör, 5 vokal, orkestra, 14 Kasım 1827, basım Bonn 1868.
—	<i>Ave maris stella</i> , Mi♭ majör, soprano, orkestra, 5 Temmuz 1828, A. Milder-Hauptmann'a adanmıştır, performans Berlin, 27 Mayıs 1829, ed. H Ryschawy (Stuttgart, 1993)
—	<i>Hora est</i> , Sol minör / La majör, 16 vokal, org, 6 Aralık 1828, performans Berlin, 4/14 Kasım 1829, ed. M. Hutzel (Stuttgart, 1981)
23	<i>Drei Kirchenmusiken</i> (Bonn, 1832): <i>Aus tiefer Noth</i> , Fa majör, tenor, koro, org, 19 Ekim 1830; <i>Ave Maria</i> , La majör, solo vokal, 8 vokal, <i>basso continuo</i> , 16 Ekim 1830; <i>Mitten wir im Leben sind</i> , Do minör, 8 vokal, 20 Kasım 1830.
—	<i>O beata et benedicta (Zum Feste der Dreieinigkeit)</i> , 3 soprano, org, 30 Aralık 1830, op.39 no. 2 için amaçlanmıştır, (Stuttgart, 1978)
39	Üç motet, kadın koro, org, Aralık 1830, rev. 1837/8 (Bonn, 1838): <i>Hear my prayer, O Lord</i> (Veni, Domine), Sol minör, 31 Aralık 1830, <i>O praise the Lord</i> (Laudate pueri), Mi♭ majör, 14 Ağustos 1837, <i>O Lord, thou hast searched me out</i> (Surrexit Pastor), Sol majör, 30 Aralık 1830.
—	<i>Lord, have mercy upon us</i> , koro, 24 Mart 1833, ded. T. Attwood, Album für Gesang'da yayımlanmıştır, 1842 (1841).
115	İki dini koro müziği: <i>Beati mortui, Periti autem</i> , erkek koro, ?1833–4 (1869).
96	<i>Hymn</i> , Mi♭ majör, alto solo, koro, orkestra, 5 Ocak 1843 (Bonn, 1852); ilk 3 bölüm org eşlikli, 12 Aralık 1840, <i>Drei geistliche Lieder</i> olarak yayımlandı, basım Bonn 1841.
—	<i>Herr Gott, dich loben wir</i> (TeD), solo vokal, çift koro, 4 trombon, yaylılar, org, 16 Temmuz 1843, performans Berlin, 6 Ağustos 1843, ed. Roe-Min Kok (Stuttgart, 1996)
—	Koral armonize, koro, üflemeliler, Aralık 1843: <i>Allein Gott in der Höh, Vom Himmel hoch</i> , 15 Aralık 1843, performans Berlin, 1843'ün Yılbaşı, ed. G. Graulich (Stuttgart, 1985); <i>Wachet auf</i> , perf. Berlin 1 Ocak 1844.
—	<i>Hear my prayer</i> , Sol majör, <i>hymn</i> , soprano, koro, org, 25 Ocak 1844, performans Londra, 8 Ocak 1845, W. Taubert'e adanmıştır (Berlin, 1845); orkestra düzenlemesi, 14 Şubat 1847, J. Robinson için, performans Dublin, 21 Aralık 1848, basım Londra 1880.
—	<i>Cantique pour l'Eglise wallonne de Francfort</i> (Venez, chanter), 4 vokal, 1846, ed. B. Mohn (Stuttgart, 1997)
79	<i>Sechs Sprüche</i> , çift koro, Ekim 1846 (1849): <i>Frohlocket, ihr Völker</i> , Sol majör, 15 Aralık 1843, performans Berlin, 24 Aralık 1843, rev. Mart 1845; <i>Herr Gott, du bist unsre Zuflucht</i> , Re minör, 25 Aralık 1843, performans Berlin, 1 Ocak 1844; <i>Erhaben, O Herr, über alles Lob</i> , Si♭ majör, 9 Ekim 1846; <i>Herr, gedenke nicht unser Übelthaten</i> , Re minör, 14 Şubat 1844, performans Berlin, 1844, rev. Mart 1845; <i>Lasset uns frohlocken</i> , Sol majör, 5 Ekim 1846; <i>Um unsrer Sünden</i> , Mi minör, 18 Şubat 1844, performans Berlin, 29 Mart 1844.
—	<i>Die deutsche Liturgie</i> , 8 vokal, 28 Ekim 1846: <i>Kyrie</i> , La majör, ed. <i>Musica sacra</i> , v (Berlin, 1853), <i>Heilig, Ehre sei Gott in der Höhe</i> , Re majör, 28 Ekim 1846, ed. <i>Musica sacra</i> , vii (Berlin, 1855); <i>Ehre sei dem Vater</i> , birkaç cevap ve <i>amens</i> , ed. J. Silber Ballan (Stuttgart, 1998)
69	Üç motet, solo vokal, koro, 1847 (1847/8): <i>Nunc dimittis</i> , Mi♭ majör, 13 Haziran 1847, <i>Jubilate</i> , La majör, 5 Nisan 1847, <i>Magnificat</i> , Si♭ majör, 12 Haziran 1847.
Opus	Din Dışı Kantatlar
—	<i>In rührend feierlichen Tönen</i> (evlilik şarkısı), soprano, alto, tenor, bas, koro, piyano, 13 Haziran 1820 [1821]
—	<i>Grosse Festmusik zum Dürerfest</i> (K. Levetzow), solo vokal, koro, orkestra, 1828, performans Berlin 18 Nisan 1828.

—	<i>Begrüßung</i> ('Humboldt' Kantat) (L. Rellstab festival müziği), solo erkek vokal, erkek koro, üflemeliler, (timpani, viyolonsel ve <i>double</i> bas), 12 Eylül 1828, performans Berlin 18 Eylül 1828.
60	<i>Die erste Walpurgisnacht</i> (J.W. von Goethe), koro, orkestra, 13 Şubat 1832, performans Berlin 10 Ocak 1833, rev. Aralık 1842 – 15 Temmuz 1843, performans Leipzig 2 Şubat 1843, basım yılı 1844.
—	<i>Gott segne Sachsenland</i> (S.A. Mahlmann), erkek vokal, üflemeliler, 2 Haziran 1843, performans Dresden 7 Haziran 1843.
68	<i>An die Künstler</i> (Şarkıcı Festivali için şarkı, F. von Schiller), erkek vokal, bakır üflemeliler, 19 Nisan 1846, performans Köln Haziran 1846, basım Bonn 1846.
Opus	Koral Şarkılar
—	<i>Einst ins Schlaraffenland zogen</i> , 4 erkek vokal, 1820.
—	<i>Lieb und Hoffnung</i> , erkek vokal, 1820.
—	<i>Jägerlied (Kein bess're Lust in dieser Zeit)</i> (L. Uhland), 4 erkek vokal, 20 Nisan 1822.
—	<i>Lob des Weines (Seht, Freunde, die Gläser)</i> , solo erkek vokal, erkek koro, 1822.
—	<i>Wenn der Abendwind durch die Wipfel zieht</i> , 2 soprano, tenor, 23 Ağustos 1828 (Erasmus Haus müzayede kataloğu, 1997)
—	<i>Lasset heut am edlen Ort</i> (Goethe), 4 erkek vokal, 11 Aralık 1828, kopyası <i>Festlied zu Zelters siebzigsten Geburtstag</i> (1928)
—	<i>Musikantenprügelei (Seht doch diese Fiedlerbänden)</i> (R. Reinick), 4 erkek vokal, 23 Nisan 1833, Dürer-Fest için, performans Düsseldorf, 1 Mayıs 1833, <i>Die Musik</i> 'e genişletilip yayımlandı, viii/2 (1908–9)
—	<i>Worauf kommt es überall an</i> , 4 erkek vokal, 23 Şubat 1837.
—	<i>Festgesang (Möge das Siegeszeichen)</i> , erkek ve kadın vokal, piyano, 30 Mart 1838, performans Schwaz, 19 Nisan 1838, ed. C. Hellmundt (Wiesbaden, 1996)
41	<i>Altı Lied (Im Freien zu singen)</i> , erkek ve kadın vokal, basım yılı 1838. 1 <i>Im Walde</i> (A. von Platen), Ocak 1838 2 <i>Entflieh' mit mir</i> (H. Heine), 22 Ocak 1834 3 <i>Es fiel ein Reif</i> (Heine), 22 Ocak 1834 4 <i>Auf ihrem Grab</i> (Heine), 22 Ocak 1834 5 <i>Mailed</i> (L. Hölty), 22 Mayıs 1835 6 <i>Auf dem See</i> (Goethe), 22 Mayıs 1835
48	<i>Altı Lied (Im Freien zu singen)</i> , erkek ve kadın vokal, basım yılı 1840. 1 <i>Frühlingsahnung</i> (Uhland), 5 Temmuz 1839 2 <i>Die Primel</i> (N. Lenau), 1839 3 <i>Frühlingsfeier</i> (Uhland), 28 Aralık 1839 4 <i>Lerchengesang</i> , kanon, 15 Haziran 1839 5 <i>Morgengebet</i> (J. Eichendorff), 18 Kasım 1839 6 <i>Herbstlied</i> (Lenau), 26 Aralık 1839
—	<i>Ersatz für Unbestand</i> (F. Rückert), 4 erkek vokal, 22 Kasım 1839, <i>Deutscher Musenalmanach</i> 'da yayımlanmıştır, basım yılı Aralık 1839.
—	<i>Festgesang</i> (Gutenberg Festivali için) (A.E. Prölss), erkek vokal, <i>double brass</i> , timpani, performans Leipzig, 25 Haziran 1840, basım yılı 1840.
50	<i>Altı Lied</i> , erkek vokal, basım yılı 1840. 1 <i>Türkisches Schenkenlied</i> (Goethe), ?1838 2 <i>Der Jäger Abschied</i> (Eichendorff), 4 korno, sib trombon eşlik, 6 Ocak 1840 3 <i>Sommerlied</i> (Goethe), 1839(?)–40 4 <i>Wasserfahrt</i> (Heine), 1839(?)–40 5 <i>Liebe und Wein</i> , 7 Aralık 1839 6 <i>Wanderlied</i> (Eichendorff), 6 Ocak 1840
—	<i>Nachtgesang</i> , 4 erkek vokal, 15 Ocak 1842, basım yılı 1856.
—	<i>Die Stiftungsfeier</i> , 4 erkek vokal, 15 Ocak 1842, basım yılı 1859, (<i>Gesellschaft der Freunde</i> için, Berlin)
59	<i>Altı Lied (Im Freien zu singen)</i> , erkek ve kadın vokal, basım yılı 1843. 1 <i>Im Grünen</i> (H. von Chézy), 23 Kasım 1837 2 <i>Frühzeitiger Frühling</i> (Goethe), 17 Haziran 1843 3 <i>Abschied vom Wald</i> (Eichendorff), 3 Mart 1843 4 <i>Die Nachtigall</i> (Goethe), kanon, 19 Haziran 1843 5 <i>Ruhethal</i> (Uhland), 3 Mart 1843 6 <i>Jagdlied</i> (Eichendorff), 5 Mart 1843

116	<i>Trauer-Gesang</i> (T. Zimmermann için) (F. Aulenbach), erkek ve kadın vokal, 8 Temmuz 1845, basım yılı 1869.
—	<i>Die Frauen und die Sanger</i> (Schiller), erkek ve kadın vokal, 30 Ekim 1845, perf. Leipzig, 11 Kasım 1845; ikinci versiyon, 6 vokal, 25 Ocak 1846.
75	Dört <i>Lied</i> , erkek vokal, basım yılı 1849.
	1 <i>Der frohe Wandersmann</i> (Eichendorff), 8 Şubat 1844
	2 <i>Abendstandchen</i> (Eichendorff), 14 Kasım 1839
	3 <i>Trinklied</i> (Goethe), ? Şubat 1837
4 <i>Abschiedstafel</i> (Eichendorff), ? 12 Şubat 1838.	
76	Dort <i>Lied</i> , erkek vokal, basım yılı 1850.
	1 <i>Das Lied vom braven Mann</i> (Heine), Şubat 1837
	2 <i>Rheinweinlied</i> (G. Herwegh), 9 Şubat 1844
	3 <i>Lied fur die Deutschen in Lyon</i> (F. Stoltze), 8 Ekim 1846
4 <i>Comitat</i> (A.H. Hoffmann von Fallersleben), 14 Eylul 1847	
88	Altı <i>Lied</i> , erkek ve kadın vokal, basım yılı 1851.
	1 <i>Neujahrlied</i> (J.P. Hebel), 8 Ağustos 1844
	2 <i>Der Gluckliche</i> (Eichendorff), 20 Haziran 1843
	3 <i>Hirtenlied</i> (Uhland), 14 Haziran 1839 [arr. of solo song op.57/2]
	4 <i>Die Waldvogelein</i> (Schutz), 19 Haziran 1843
	5 <i>Deutschland</i> (E. Geibel), ?1847
6 <i>Der wandernde Musikant</i> (Eichendorff), 10 Mart 1840	
100	Dort <i>Lied</i> , erkek ve kadın vokal, basım yılı 1852.
	1 <i>Andenken</i> , 8 Ağustos 1844
	2 <i>Lob des Frühlings</i> (Uhland), 20 Haziran 1843
	3 <i>Frühlingslied</i>
4 <i>Im Wald</i> , 14 Haziran 1839	
120	Dört <i>Lied</i> , erkek vokal, basım yılı 1873.
	1 <i>Jagdlied</i> (W. Scott), 27 Kasım 1837
	2 <i>Morgengruss des thüringischen Sangerbundes</i> , 20 Şubat 1847, performans Eisenach, ? Ağustos 1847
	3 <i>Im Süden</i> , 24 Kasım 1837
4 <i>Zigeunerlied</i> (Goethe)	
—	<i>Lob der Trunkenheit</i> (<i>Trunken müssen wir alle sein</i>), 4 erkek vokal
—	<i>In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann</i> , 4 erkek vokal
Opus	Konser Aryaları
—	<i>Che vuoi mio cor?</i> Mez., yaylılar, ?1823.
—	<i>Ch'io t'abbandono</i> (P. Metastasio: <i>Achille in Sciro</i>), Bar., piyano, 5 Eylül 1825.
—	<i>Tutto e silenzio</i> , 1 vokal, orkestra, 23 Şubat 1829, A. Milder'e adanmıştır, 14 Nisan 1829, tamamlanmamış.
94	<i>Infelice</i> (Metastasio), soprano, orkestra, 3 Nisan 1834, performans Londra, 19 Mayıs 1834, rev. 15 Ocak 1843, performans Leipzig, 9 Şubat 1843, basım yılı 1851.
—	<i>On Lena's Gloomy Heath</i> , Sol minor/ Sol major (Ossian: Fingal), 1 vokal, orkestra, Eylul 1846, performans Londra 15 Mart 1847.
—	<i>O lasst mich einen Ađustosenblick</i> (Goethe), 1 vokal, orkestra, tamamlanmamış, 1847(?).
Opus	Solo Şarkılar
—	<i>Lied zum Geburtstag meines guten Vaters</i> (Ihr Töne schwingt euch) (Mendelssohn), 11 Aralık [1819].
—	<i>Pauvre Jeanette</i> (J.P. Claris de Florian), Mart, 1820, ed. in Todd, I(iii)1983
—	<i>Ave Maria</i> (W. Scott: <i>The Lady of the Lake</i>), Temmuz 1820 Leven'da yayımlanmıştır.
—	<i>Raste Krieger, Krieg ist aus</i> (Scott: <i>The Lady of the Lake</i>), 1820, ed. Leven.
—	<i>Die Nachtigall</i> (<i>Da ging ich hin</i>), ?1821–2.
—	<i>Der Verlassene</i> (<i>Nacht ist um mich her</i>), 24 Eylül 1821, ed. Leven.
—	<i>Von allen deinen zarten Gaben</i> , 18 Eylül 1822, ed. Leven.
—	<i>Wiegenlied</i> (<i>Schlummre sanft</i>), 18 Eylül 1822, ed. Leven.
—	<i>Sanft weh'n im Hauch der Abendluft</i> , 28 Aralık 1822.
—	<i>Der Wasserfall</i> (<i>Rieselt hernieder</i>) (K. Klingemann), 1823(?), tamamlanmamış.
—	<i>Faunenklag</i> (<i>Er ist zerbrochen</i>), 8 Haziran 1823.
—	<i>Am Seegestad</i> , 26 Eylül 1823.
—	<i>Durch Fichten</i> , c Eylül ?1823.
—	<i>Ich denke dein</i> (F. von Matthisson), 1 Ekim(?) 1823.

—	<i>Tanz dem schönen Mai entgegen</i> , 1823(?).
—	<i>Sicheln schallen</i> , 1823 (?).
—	<i>Rausche leise, grünes Dach</i> (A. von Schlippenbach), Aralık(?) 1824.
—	<i>Mitleidsworte, Trostesgründe, neue Dornen diesem Herzen</i> (F. Robert), 7 Haziran 1825.
8	On iki <i>Gesänge</i> (no. 1–6 Berlin, 1826; no. 1–12, Berlin 1827)
	1 <i>Minnelied im Mai</i> (L. Hölty)
	2 <i>Das Heimweh</i> (F. Robert), 19 Temmuz 1824 (Fanny Mendelssohn)
	3 <i>Italien</i> (F. Grillparzer), 24 Ağustos 1825 (Fanny Mendelssohn)
	4 <i>Erntelied</i> (trad.), 24 Ocak 1824
	5 <i>Pilgerspruch</i> (P. Flemming)
	6 <i>Frühlingslied</i> (Robert), 2 Nisan 1824; düzenleme soprano, flüt, klarnet, 2 korno, viyolonsel
	7 <i>Maienlied</i> (J. von der Warte)
	8 <i>Hexenlied</i> (Hölty)
	9 <i>Abendlied</i> (J.G. Droysen [J.H. Voss])
	10 <i>Romanze</i>
	11 <i>Im Grünen</i> (Droysen)
12 <i>Suleika und Hatem</i> (Goethe), 2 vokal, 28 Nisan 1825 (FannyMendelssohn)	
—	<i>The Garland</i> (Der Blumenkranz) (T. Moore), 24 Mayıs 1829, basım Londra ve Brunswick, 1841.
9	On iki <i>Lied</i> (Berlin, 1830), no. 1–6 <i>Jüngling</i> , 7–12 <i>Das Mädchen</i> .
	1 <i>Frage</i> (Droysen or Mendelssohn), Pentecost 1827
	2 <i>Geständnis</i> (E. Devrient)
	3 <i>Wartend</i> (Droysen), Romanze, 3 Nisan 1829
	4 <i>Im Frühling</i> (Droysen), 27 Ocak 1830
	5 <i>Im Herbst</i> (K. Klingemann), 22 Mart 1827 (?)
	6 <i>Scheidend</i> (Droysen), 13 Ocak 1830
	7 <i>Sehnsucht</i> (Droysen), 24 Haziran 1828 (Fanny Mendelssohn)
	8 <i>Frühlingsglaube</i> (L. Uhland), 19 Ocak 1830
	9 <i>Ferne</i> (Droysen), 13 Ocak 1830
	10 <i>Verlust</i> (Heine), 28 Aralık 1827 (Fanny Mendelssohn)
	11 <i>Entsagung</i> (Droysen)
12 <i>Die Nonne</i> (Uhland), Mayıs 1822 (Fanny Mendelssohn)	
—	Dört Şarkı, 1 Mayıs 1830.
	1 <i>Der Tag</i> (<i>Sanft entschwanden mir</i>)
	2 <i>Reiterlied</i> (<i>Immer fort</i>)
	3 <i>Abschied</i> (<i>Leb wohl mein Lieb</i>)
4 <i>Der Bettler</i> (<i>Ich danke Gott dir</i>)	
—	<i>Von schlechtem Lebenswandel</i> , 9–19 Ekim 1830 (?), kayıp.
—	<i>Charlotte to Werter</i> (W.F. Collard), Apollo's Gift'de ya da Musical Souvenir'de yayımlandı, 1831 (Londra, 1830); Almanca versiyonu, farklı metin, <i>Seemanns Scheidelied</i> (A.H. Hoffmann von Fallersleben) basım Berlin 1850.
—	<i>Reiselied</i> (<i>Ich reit' ins finstre Land hinein</i>) (Uhland), 11 Ağustos 1831, tamamlanmamış
—	<i>Weihnachtslied</i> (<i>Auf schicke dich recht feierlich</i>), 2 versiyon, 19–20 Aralık 1832, H. Gerber'de yayımlandı: <i>Albert Baur</i> (Freiburg, 1971), 162–3
19a	Altı <i>Gesänge</i> , basım yılı 1833
	1 <i>Frühlingslied</i> (U. von Lichtenstein), 21 Şubat 1830
	2 <i>Das erste Veilchen</i> (E. Ebert), 20 Haziran 1832
	3 <i>Winterlied</i> (Swed.)
	4 <i>Neue Liebe</i> (Heine)
	5 <i>Gruss</i> (Heine)
6 <i>Reiselied</i> (Ebert), 16 Ekim 1830	
—	<i>Warum sind denn die Rosen so blass?</i> (Heine), Mayıs 1834 (?), tamamlanmamış.
—	<i>Andres Mailied</i> (<i>Ich weiss mir'n Mädchen</i>), 14 Mayıs 1834.
—	<i>Zwei Gesänge</i> (Eichendorff) (Elberfeld, 1850/51): <i>Das Waldschloss</i> , 17 Ağustos 1835, <i>Pagenlied</i> , 1832'nin yılbaşı günü için, basım yılı 1838.
—	İki Romans (Byron) Album musical'de yayımlandı (1836): <i>There be none of beauty's daughters</i> , 3 Ağustos 1833, <i>Sun of the Sleepless</i> , 31 Aralık 1834.

34	Altı <i>Gesänge</i> , 23 Ocak 1837, basım yılı 1837.
	1 <i>Minnelied</i> (Old Ger.), 11 Mayıs 1834
	2 <i>Auf Flügeln des Gesanges</i> (Heine), 1 Ekim 1835
	3 <i>Frühlingslied</i> (K. Klingemann), Mayıs 1832
	4 <i>Suleika</i> (M. von Willemer, Goethe'ye adanmıştır.)
	5 <i>Sonntagslied</i> (K. Klingemann), 28 Aralık 1834
—	6 <i>Reiselied</i> (Heine)
—	<i>Was will die einsame Thräne?</i> (Heine), 17 Nisan 1837'den önce.
—	<i>Lied der Freundin (Zarter Blumen leicht Gewinde)</i> (Willemer, Goethe'ye adanmıştır), 13 Temmuz 1837, basım Düsseldorf 1960.
—	<i>Im Kahn</i> (Heine), 12 Aralık 1837.
—	<i>So schlaf in Ruh</i> (Hoffmann von Fallersleben), 22 Mart 1838.
47	Altı <i>Lied</i> , basım yılı 1839.
	1 <i>Minnelied</i> (L. Tieck)
	2 <i>Morgengruss</i> (Heine)
	3 <i>Frühlingslied</i> (N. Lenau), 17 Nisan 1839
	4 <i>Volkslied</i> (E. von Feuchtersleben), 18 Nisan 1839
	5 <i>Der Blumenstrauß</i> (K. Klingemann), 5 Mayıs 1832
—	6 <i>Bei der Wiege</i> (K. Klingemann), Haziran 1833, Felix Moscheles için
—	<i>Auf Wiedersehen</i> , 22 Ocak 1840.
—	<i>Warnung vor dem Rhein</i> (C. Simrock), 25 Şubat 1840, basımı Bonn 1849.
—	<i>Lieben und Schweigen (Ich flocht ein Kränzlein schöner Lieder)</i> (K. Tischendorf), 1840–41, <i>Die musikalische Welt</i> 'de yayımlandı (Brunswick, 1872)
57	Altı <i>Lied</i> , basım yılı 1843.
	1 <i>Altdeutsches Lied</i> (H. Schreiber), 26 Temmuz 1839
	2 <i>Hirtenlied</i> (Uhland), 20 Nisan 1839; (op.88/3 koro şarkıya bakınız)
	3 <i>Suleika</i> (Willemer, attrib. Goethe), 1839 (?)
	4 <i>O Jugend</i> (Rhenish folksong), 9 Ocak 1841
	5 <i>Venetianisches Gondellied</i> (Moore'dan sonra), 17 Ekim 1842
—	6 <i>Wanderlied</i> (Eichendorff), 29 Nisan 1841
—	<i>Und über dich wohl stimmt</i> , 9 Temmuz 1844, G.A. Macfarren'e adanmıştır
71	Altı <i>Lied</i> , basım yılı 1847.
	1 <i>Tröstung</i> (Hoffmann von Fallersleben), 22 Aralık 1845
	2 <i>Frühlingslied</i> (K. Klingemann), 3 Nisan 1845
	3 <i>An die Entfernte</i> (Lenau), 22 Eylül 1847
	4 <i>Schilflied</i> (Lenau), 3 Kasım 1842
	5 <i>Auf der Wanderschaft</i> (Lenau), 27 Temmuz 1847
—	6 <i>Nachtlied</i> (Eichendorff), 1 Ekim 1847
—	<i>Zwei Gesänge</i> (1849): <i>Todeslied der Bojaren</i> , 1831 (K. Immermann) (Düsseldorf, 1832), <i>Im Frühling (Ich hör' ein Vöglein)</i> (A. Böttger), 20 Nisan 184, basım yılı 1846.
84	Üç <i>Gesänge</i> , kalın ses için, basım yılı 1850.
	1 <i>Da lieg' ich unter den Bäumen</i> , 5 Aralık 1831
	2 <i>Herbstlied</i> (K. Klingemann), 26 Şubat 1839
—	3 <i>Jagdlied</i> (A. von Arnim ve C. Brentano'dan: <i>Des Knaben Wunderhorn</i>), 25 Mayıs 1834
86	Altı Şarkı, basım yılı Londra 1850.
	1 <i>Es lauschte das Laub</i> (K. Klingemann), 1826
	2 <i>Morgenlied</i>
	3 <i>Die Liebende schreibt</i> (Goethe), 10 Ağustos 1831
	4 <i>Allnächtlich im Traume</i> (Heine)
	5 <i>Der Mond</i> (E. Geibel)
—	6 <i>Altdeutsches Frühlingslied</i> (F. Spee), 7 Ekim 1847
99	Altı <i>Gesänge</i> , basım yılı 1852.
	1 <i>Erster Verlust</i> (Goethe), 9 Ağustos 1841
	2 <i>Die Sterne schau'n</i> (A. von Schlippenbach)
	3 <i>Lieblingsplätzchen</i> (F. Robert), Mayıs 1830 (?)
	4 <i>Das Schiffllein</i> (Uhland), 6 Haziran 1841
	5 <i>Wenn sich zwei Herzen scheiden</i> (Geibel), 22 Aralık 1845
—	6 <i>Es weiss und rät es doch keiner</i> (Eichendorff), Eylül 1842
—	<i>Des Mädchens Klage</i> (Schiller), basım yılı Londra 1866.

112	<i>Zwei geistliche Lieder</i> , basım Bonn 1868: <i>Doch der Herr, er leitet die Irrenden recht, Der du die Menschen lässt sterben</i> , 1835–6 (St.Paul için amaçlanmıştır)
—	<i>Vier Lieder</i> , ed. C. Reinecke, basım Munich, 1882: <i>An Marie (Weiter, rastlos, atemlos vorüber)</i> , <i>Erwartung (Bist auf ewig du gegangen)</i> , <i>An ihrem Grabe (Vier trübe Monden sind entflohen)</i> , <i>Warum ich weine (Weinend seh' ich in die Nacht)</i>
—	<i>Gretchen (Meine Ruh ist hin)</i> (Goethe)
—	<i>Es rauscht der Wald</i>
—	<i>Ja, war's nicht aber Frühlingszeit</i> (Hoffmann von Fallersleben)
—	<i>Abschied (Es weh'n die Wolken über Meer)</i>
Opus	Piyano Eşlikli Vokal Düetler
—	Üç Halk Şarkısı, basım Berlin, 1836–8.
—	1 <i>Wie kann ich froh und lustig sein?</i> (P. Kaufmann), Albüm: <i>Neue Original Compositionen für Gesang und Pianoforte</i> 'de yer alır, (Berlin, 1836)
—	2 <i>Abendlied</i> (Heine), 19 Ocak 1840, II. albüm <i>avec paroles françaises, italiennes et allemandes</i> (Berlin, 1837)
—	3 <i>Wasserfahrt</i> (Heine), Albüm no. 3: <i>Neueste Original-Compositionen</i> 'de yer alır, (Berlin, 1838)
63	Altı İki Bölmeli <i>Lied</i> , basım yılı 1844.
—	1 <i>Ich wollt' meine Lieb'</i> (Heine), 3 Aralık 1836
—	2 <i>Abschiedslied der Zugvögel</i> (Hoffmann von Fallersleben), 20 Mayıs 1844
—	3 <i>Gruss</i> (Eichendorff), Mart 1844
—	4 <i>Herbstlied</i> (K. Klingemann), Haziran–Temmuz 1844; (16 Ekim 1836)
—	5 <i>Volklied</i> (R. Burns), 17 Ekim 1842
—	6 <i>Maiglöckchen und die Blümelein</i> (Hoffmann von Fallersleben), 23 Ocak 1844
77	Üç tane iki bölmeli <i>Lied</i> , basım yılı 1848/9.
—	1 <i>Sonntagmorgen</i> (Uhland), 3 Aralık 1836
—	2 <i>Das Aehrenfeld</i> (Hoffmann von Fallersleben), 18 Ocak 1847
—	3 <i>Lied aus 'Ruy Blas'</i> (Hugo), 3 Mayıs 1839, A. Schmidt 'de yayımlanmıştır, ed.: Orpheus, <i>musikalisches Taschenbuch für das Jahr</i> 1840 (Vienna, 1839)
Opus	Kanonlar ²³⁶
—	Mozart 'ın K551 Jüpiter Senfonisi 'nden motif üzerine kanon, 4 Kasım 1821.
—	Üç Partili Kanon, 13 Mayıs 1825, S. Neukomm 'e adanmıştır.
—	<i>Gesegnete Mahlzeit</i> , 4 vokal, 1825.
—	<i>Rätselkanon</i> , 3 vokal, Eylül 1826.
—	<i>Kurzgefasste Übersicht des kanonischen Rechts</i> , 3 keman, 6 Şubat 1827, H. Romberg 'e adanmıştır.
—	Üç Partili Kanon, 27 Eylül 1827, F. Hiller 'e adanmıştır, basım yılı 1967.
—	Üç Partili Kanon, 9 Nisan 1829, Henriette Sontag 'a adanmıştır.
—	Üç Partili Kanon, 9 Mart 1830, W. von Boguslawski 'ye adanmıştır, basım yılı 1909.
—	İki Partili Kanon, 2 viyola, 26 Haziran 1831.
—	Üç Partili Kanon, 22 Mart 1832.
—	Dört Partili Kanon, Si minör, 16 Nisan 1832, F. Chopin 'e adanmıştır, basım Leipzig 1932.
—	<i>Wohl ihm</i> , 4 vokal, 30 Mayıs 1832, Ignaz Moscheles 'e adanmıştır
—	<i>Sohn Schmidt Bendemann</i> , 4 vokal, 1833–5.
—	<i>Denn ach sie sind Philisten</i> , 20 Şubat 1833, F. Hauser için bestelenmiştir.
—	<i>Was soll ich schreiben</i> , 3 vokal, 11 Nisan 1833, G. Nauenberg için bestelenmiştir.
—	<i>Der weise Diogenes</i> (R. Reinick), 4 erkek vokal, 11 Şubat 1833, basım 1908–9.
—	Üç Partili Kanon, Si minör, 16 Aralık 1835, C. Künzel 'e adanmıştır
—	<i>Und ob du mich züchtigst</i> , 5 vokal, 24 Aralık 1835, Fanny Hensel için bestelenmiştir.
—	Üç Partili Kanon, 2 Şubat 1836, C. Künzel 'e adanmıştır.
—	Üç Partili Kanon, 19 Nisan 1836.
—	Üç Partili Kanon, Mayıs 1836.
—	İki Partili Kanon, 28 Şubat 1837, O. Böhme için bestelenmiştir. (Beethoven 'ın No. 3 Piyano Konçertosu 'ndan tema kullanılmıştır.)
—	Üç Partili Kanon, Si minör, ve İki Partili Kanon, Do majör, 24 Temmuz 1837.
—	Dört Partili Kanon, 7 Eylül 1837, Eliza Wesley için bestelenmiştir.
—	Üç Partili Kanon, 17 Eylül 1837, Charles Woolloton için bestelenmiştir.
—	İki Partili Kanon, Si minör, 24 Eylül 1837.

²³⁶ Todd bu eserleri kaynağı bilinmeyen, özel bir koleksiyondan tespit etmiştir.

—	İki Partili Kanon, Do minör, piyano, Ocak 1838.
—	Kanon, Do minör, 2 Ocak 1838, A. Henselt'e adanmıştır.
—	İki Partili Kanon, 10 Şubat 1839.
—	İki Partili Kanon, 8 Mart 1839, F. Whistling'e adanmıştır.
—	İki Partili Kanon, 12 Nisan 1839, Ressay Kietz'e adanmıştır, müzayede kataloğu (Viyana, 1925)
—	İki Partili Kanon, 9 Temmuz (1839).
—	<i>Und wer nicht richtet sondern fleissig ist</i> , 3 vokal, 7 Eylül 1839, B. Müller'e adanmıştır, (27 Eylül 1827'de bestelenen kanon kullanılmıştır)
—	Üç Partili Kanon, Si minör, 8 Eylül 1839, (27 Eylül 1827 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Dört Partili Kanon, 4 Aralık 1839, A. Hesse'e adanmıştır.
—	Kanon, 11 Aralık 1839, A. Heyse'e adanmıştır.
—	İki Partili Kanon, 14 Şubat 1840, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	İki Partili Kanon, viyolonsel/kontra bas, 26 Mayıs 1840.
—	İki Partili Kanon, 25 Eylül 1840.
—	İki Partili Kanon, 11 Kasım 1840, H.C. Andersen'e adanmıştır.
—	İki Partili Kanon, Si minör, 6 Ocak 1841, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	İki Partili Kanon, 25 Ocak 1841, Arthur Lutze'a adanmıştır, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Kanon, Mi♭ Majör, 28 Mart 1841.
—	İki Partili Kanon, Si minör, 7 Nisan 1841, R. Lepsius ya da F. Bunsen'e adanmıştır, basım yılı 1948.
—	İki Partili Kanon, 22 Nisan 1841, V. Carus'e adanmıştır.
—	İki Partili Kanon, Si minör, 27 Temmuz 1841, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	<i>Pater peccavi</i> , 3 vokal, 7 Ağustos 1841, F. Kistner'e adanmıştır.
—	İki Partili Kanon, 23 Aralık 1841, Leon Herz'e adanmıştır, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Üç Partili Kanon, Si minör, 14 Ocak 1842 (16 Aralık 1835 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	İki Partili Kanon, Fa# minör, 7 Haziran 1842.
—	Üç Partili Kanon, Si minör, 11 Temmuz 1842, Felix Moscheles'e adanmıştır, (16 Aralık 1835 tarihli kanon kullanılmıştır); kopyası Moscheles'dedir.
—	Kanon, 7 Temmuz 1843.
—	Dört Partili Kanon, S. Horsley'e adanmıştır, 22 Mayıs 1844.
—	İki Partili Kanon, 4 Temmuz 1844, Leipzig, <i>Internationale Mendelssohn Stiftung</i> (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Üç Partili Kanon, 8 Temmuz 1844, kopyası G. Kinsky'de, ed.: <i>Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer</i> , Köln: Katalog (Leipzig, 1910), i, 339 (27 Eylül 1827 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	<i>Scherzo ossia kanone</i> , 4 vokal, 8 Temmuz 1844, Ignaz Moscheles için bestelenmesi muhtemeldir.
—	İki Partili Kanon, 8 Temmuz 1844, Alfredo Piatti için (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Kanon, Mi majör, 9 Temmuz 1844.
—	Kanon, Fa# minör, 2 Kasım 1844, L. Lallemand'e adanmıştır, (7 Haziran 1842 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	İki Partili Kanon, Si minör, 5 Eylül 1845, A. Taux'a adanmıştır, Salzburg, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	İki Partili Kanon, Si minör, 10 Ocak 1846, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Kanon, 5 Şubat 1846, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	<i>Rätselkanon</i> , Si minör, 19 Şubat 1846, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Kanon, 16 Nisan 1846, C. Kuhlau için bestelenmiştir, Leipzig, (Ocak 1838 tarihli kanonu temel alır)
—	Kanon, 8 viyola, 2 vokal, 18 Nisan 1846, eds.: Maria Szymanowska, 1789–1831: Albüm (Kraków, 1953) (24 Temmuz 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Üç Partili Kanon, 20 Nisan 1846, (16 Aralık 1835 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	İki Partili Kanon, 29 Nisan 1846, Marie Becker'e adanmıştır.
—	İki Partili Kanon, 30 Haziran 1846, (22 Nisan 1841 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	Kanon <i>doppio</i> , 4 vokal, 29 Temmuz 1846, J. Warburg'e adanmıştır.
—	İki Partili Kanon, 26 Ağustos 1846, basım Londra, 1864, (24 Eylül 1837 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	İki Partili Kanon, 2 Eylül 1846, A. de Chene de Vere'e adanmıştır.

—	<i>Gott fürchten ist die Weisheit</i> , 4 vokal, 24 Ocak 1847, Paul Mendelssohn'a adanmıştır.
—	Kanon, Fa# minör, 6 Mayıs 1847, (7 Haziran 1842 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	<i>Mit Vergnügen werd' ich kommen</i> , 4 vokal, H.C. Schleinitz için bestelenmiştir.
—	Üç Partili Kanon, Si minör, ve İki Partili Kanon, La minör (3 Kasım 1844 tarihli kanon kullanılmıştır)
—	İki Partili Kanon, E.L.Heim'e adanmıştır
—	Üç Partili Kanon, Do minör, (Tema, Beethoven'un No. Piyano Konçertosu'ndan alınmıştır)
—	Kanon <i>doppio</i> , 4 vokal.

8. KAYNAKLAR

KİTAPLAR

ABRAHAM, Gerald (1990), **Romanticism**, Ed. Gerald Abraham, Oxford University Press, New York.

ALPAY, Necmiye (2013), **Türkçe Sorunları Kılavuzu**, Metis Yayınları, İstanbul.

BORA, İ-ŞENÜRKMEZ, K.Y. (2007), **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BROWN, Clive (2003), **A Portrait of Mendelssohn**, Yale Üniversitesi, Londra.

BURKHOLDER, J.P.-GROUT, D.J.-PALISCA, C.V. (2010), **A History of Western Music**, 8, W.W.Norton & Company, Londra.

COOPER, Victoria L. (2003), **The House of Novello: The Practice and Policy of a Victorian Music Publisher, 1829-1866**, Ashgate, Bodmin, Cornwall.

DAHLHAUS, Carl (1989), **Nineteenth-Century Music**, Çev. J.Bradford Robinson, 9, University of California Press, California.

DOĞAN, İsmail (2014), **Sosyoloji: Kavramlar ve Sorunlar**,13, Pegem Akademi, Ankara.

DUBOIS, Théodore (1921), **Traité D'Harmonie Theorique et Pratique**, Heugel&Cie, Paris.

EATOCK, Colin Timothy (2009), **Mendelssohn and Victorian England**, Ashgate, Bodmin, Cornwall.

GAULDIN, Robert (2004), **Harmonic Practice in Tonal Music**, 2, W.W.Norton & Company, New York/Londra.

GIDDENS, Anthony (2013), **Sosyoloji**, Haz. Cemal Güzel, Kırmızı Yayınları, İstanbul.

GÜLTEK, Buğra (2007), **Piyano: Bir Çalgının Biyografisi**, Epilog Yayıncılık, Ankara.

HOBSBAWM, Eric (2013), **Devrim Çağı**, 7, Dost Kitapevi, Ankara.

HUGHES, M-STRADLING, R (2001), **The English Musical Renaissance: 1840-1940, Constructing A National Music**, 2, Manchester University Press, Manchester ve New York.

İLYASOĞLU, Evin (2009), **Zaman İçinde Müzik**, 9, Remzi Kitapevi, İstanbul.

JOST, Christa (1988), **Mendelssohn's Lieder ohne Worte**, Verlegt Bei Hans Schneider, Tutzing.

KLEBMANN, Eckart (1990), **Die Mendelssohns: Bilder aus einer deutschen Familie**, Artemis, Zurich.

KURTKAN, Amiran (1976), **Genel Sosyoloji**, Fakülteler Matbaası, İstanbul.

LEPPERT, Richard (1988), **Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England**, 2, Cambridge Üniversitesi, Cambridge.

LOESSER, Arthur (1990), **Men, Women and Pianos: A Social History**, 3, Dover Publications, Inc., New York.

MAITLAND, J. A. Fuller (1902), **English Music in The XIXth Century**, Ed. Robin H.Legge, E. P. Dutton&Co., New York.

MAUROIS, Andre (1938), **İngiltere Tarihi**, Çev. Hüseyin Cahit Yalçın, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

PAMİR, Leyla (2000), **Müzikte Geniş Soluklar**, 3, Boyut Yayıncılık, İstanbul.

PIRENNE, Jacques (1966), **Büyük Dünya Tarihi**, Çev. Nihal Önel-Beslen Cankat, Meydan Yayınevi, İstanbul.

PISTON, Walter (1987), **Harmony**, Ed. Mark Devoto, W.W.Norton & Company,Londra.

RIETZ, Julius (1863), **Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy From 1833 To 1847**, Çev. Lady Wallage Oliver Ditson&Co., Boston.

ROTHSTEIN, William (1989), **Phrase Rhythm in Tonal Music**, 10, Schirer Books A Division of Macmillian Inc., New York.

SABAR, Gül (2013), **Liedler ve Ozanlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

SAY, Ahmet (1997), **Müzik Tarihi**, 3, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SHAKESPEARE, William (2015), **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, Ed. Ali Akan İnal, Çev. Özdemir Nutku, Yaylacık Matbaacılık, İstanbul.

SORAMIS, R- VITIKAINEN, K. (Ed.) (2010), **Augsburg İman İkrarı**, Çev. Nur Nirven, İstanbul Luteryan Kilisesi. İstanbul.

STEIN, Leon (1962), **Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms**, Summy-Birchard Company, Amerika Birleşik Devletleri.

STERNBERG, Constantin (1915), **Felix Mendelssohn-Bartholdy Songs Without Words for the Piano**, G.Schirmer Inc. New York.

TARUSKIN, Richard (2005), **The Oxford History of Western Music (Vol.2-4)**, 9, Oxford University Press, Oxford.

THOMPSON, Edward P. (2006), **Avam ve Görenek: İngiltere’de Geleneksel Kültür Üzerine Araştırmalar**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, Birikim Yayıncılık Ltd.Şti., İstanbul.

TODD, R. Larry (2003), **Mendelssohn: A Life in Music**, 9, Oxford University Press, New York.

USMANBAŞ, İlhan (1974), **Müzikte Biçimler**, Devlet Konservatuarı Yayınları, İstanbul.

WAGENHEIM, Allan J. (2008), **John Field And The Nocturne**, Xlibris Corporation, Amerika Birleşik Devletleri.

WALKER, Ernest (1952), **A History of Music in England**, 3, Clarendon, Londra.

WEBER, William (2004), **Music and The Middle Class**, 2, Ashgate, Bodmin, Cornwall.

MAKALELER

BALİ, Serhan (2013), “10 Soruda Müzik Tarihinde Romantik Dönem”, Ed. Serhan Bali, **Tempo Özel Sayı, Müzik: Klasik Müzikte Romantik Dönem**, 8, 2013: 11-19, Doğan Burda Dergi Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş., İstanbul.

CHAPPELL, William (1906), “Harmonious Blacksmith”, Ed. J.A.Fuller Maitland, **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**, 2, 1906: 301-302, Macmillian Company, New York.

DANNREUTHER, E. (1906), “John Field”, Ed. J. A. Fuller Maitland, **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**, 2, 1906: 34-35, Macmillian Company, New York.

ENGÜR, D.-DEMİRBATIR, R.E. (2011), “Armoni Kitaplarındaki Bas Şifrelerinin Karşılaştırılmalı Analizi”, **Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 31, 1, 89-114.

FROST, H. Frederick (1907), “Part-Song”, Ed. J.A.Fuller Maitland, **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**, 3, 1907: 632-634, Macmillian Company, New York.

GROVE, George (1907), “Mendelssohn”, Ed. J.A.Fuller Maitland, **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**, 3, 1907: 110-177, Macmillian Company, New York.

HULLAH, John (1906), “Glee”, Ed. J.A.Fuller Maitland, **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**, 2, 1906: 177-178, Macmillian Company, New York.

JONES, Peter Ward (1992), “Mendelssohn and His English Publishers”, Ed. R.Larry Todd, **Mendelssohn Studies**, 240-255, Cambridge University Press, Cambridge.

KIDSON, Frank (1904), “Catch”, Ed. J.A.Fuller Maitland, **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**, 1, 1904: 481-482, Norwood, Massachusetts.

KLINDWORTH, Karl (1898), “Mendelssohn’s *Songs without Words*”, **The Musical Times and Singing Class Circular**, 39, 669, Kasım 1898: 720-723, Musical Times Publications, Londra.

KRUMMACHER, Friedhelm (1992), “Composition as Accommodation? On Mendelssohn’s Music in Relation to England”, Ed. R. Larry Todd, **Mendelssohn Studies**, 80-105, Cambridge University Press, Cambridge.

LUNN, Henry C. (1864), “Mendelssohn’s Letters”, **The Musical Times and Singing Class Circular**, 11, 252, Şubat: 217-219, Musical Times Publications, Londra.

MIKUSI, Balazs (2006), "Mendelssohn's 'Scottish' Tonality?", **19th-Century Music**, 29, 3, Bahar: 240-260.

MOSCHELES, Felix (1889), "More About Mendelssohn", **The Musical Times and Singing Class Circular**, 30, 551, Ocak: 9-12, Musical Times Publications, Londra.

SAMSON, Jim (2002), "The Musical Work and Nineteenth-Century History", Ed. Jim Samson, **The Cambridge History of Nineteenth-Century Music**, 3-28, Cambridge University Press, Cambridge.

TEMPERLEY, Nicholas (1959), "Domestic Music in England 1800-1860", **Proceedings of the Royal Musical Association**, 85, 1958-1959: 31-47.

TEMPERLEY, Nicholas (1962), "Mendelssohn's Influence on English Music", **Music & Letters**, 43, 3, Temmuz: 224-233. Oxford University Press, Oxford.

TISCHLER, H.-TISCHLER, L.H. (1947), "Mendelssohn's *Songs without Words*", **The Musical Quarterly**, 33, 1, Ocak: 1-16.

TODD, R. Larry (1992), "Gerade Das Lied Wie Es Dasteht" On Text and Meaning in Mendelssohn's Lieder Ohne Worte", Ed. Nancy Kovaleff Baker-Barbara Russano Hanning, **Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca**, 355-379, Pendragon Press, New York.

TODD, R. Larry (2001), "Mendelssohn, Felix." Grove Müzik *Online*. Oxford Müzik *Online*. Oxford Üniversitesi Basımevi. 01 Şubat 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51795>>

TODD, R. Larry (2004), "Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy", Ed. R. Larry Todd, **Nineteenth-Century Piano Music**, 178-220, Routledge, New York.

WESTRUP, Jack (1980), "Part-Song", Ed. Stanley Sadie, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 1980: 257-258, Macmillian, Londra.

DİĞER KAYNAKLAR

EATOCK, Colin Timoty (2007), **Mendelssohn and Nineteenth-Century England**, yayımlanmamış doktora tezi, Graduate Department of The Faculty of Music The University of Toronto, Toronto.

MELHORN, Catharine Rose (1983), **Mendelssohn's Die Erste Walpurgisnacht**, yayımlanmamış doktora tezi, The Degree of Doctor of Musical Arts in the Graduate College of the University of Illinois Urbana-Champaign.

PALA, A.- SUTER, P. (2007), "Les Lieder ohne Worte de Mendelssohn et L'esthétique Romantique", École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Musique et Histoire Culturelle Program, Lozan.

PHILLIPS, Nicholas Scott (2007), **Mendelssohn's Songs Without Words Revisited: Culture, Gender, Literature, And The Role Of Domestic Piano Music In Victorian England**, yayımlanmamış doktora tezi, Musical Arts of The Faculty of The University of Missouri-Kansas.

RAPOPORT, Erez (2004), **The Smoothing-Over of Formal Junctures as A Style Element in Mendelssohn's Instrumental Music**, yayımlanmamış doktora tezi, The Graduate Faculty in Music The City University New York.

RICCI, Adam (2004), **A Theory of The Harmonic Sequence**, yayımlanmamış doktora tezi, University of Rochester, Rochester, New York.

STEPANOVA, Liza (2012), **Felix Mendelssohn's Lieder ohne Worte as Cycles: With an Investigation into the Compositional Process through a Study of the Autograph Manuscripts**, yayımlanmamış doktora tezi, Musical Arts, The Julliard School, New York.

TEPLY, Wesley Franciz (1945), **Modulation in The Songs without Words**, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Master of Music Department of Theory Eastman School of Music of The University of Rochester, Rochester.

VORACHEK, Laura (2004), **Instruments of Desire: Women's Domestic Music-Making In Victorian Literature And Culture**, yayımlanmamış doktora tezi, University of Wisconsin-Madison.

9. ÖZGEÇMİŞ

Ümit FIŞKIN 1979 yılında Bursa'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Yozgat'ta tamamladı. Lise eğitimini Mızıka Astsubay Hazırlama Okulu'nda tamamlayarak 1997 yılında Bando Astsubayı Vurmalı Çalgılar İcracısı olarak göreve başladı. 2003 yılında Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü'nden mezun oldu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Genel Müzikoloji Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine devam etmektedir. Evli ve bir çocuk babasıdır.