T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

F. MENDELSSOHN'UN HAYATI VE OP. 58 NO:2 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NIN ANALİZİ

Şule Berna KONTAŞ

2501210589

Tez Danışmanı

Dr.Öğr.Üyesi Selin NARDEMİR ÖNERTÜRK

İSTANBUL - 2024

ÖZ

F. MENDELSSOHN'UN HAYATI VE OP. 58 NO:2 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NIN ANALİZİ

Şule Berna KONTAŞ

Bu çalışmanın amacı, Romantik Dönem bestecilerinden Felix Mendelssohn'un viyolonsel ve piyano için bestelediği Op. 58, 2 Numaralı Sonatı'nın müzikal analiziyle eser üzerinde icra bağlamında çalışacak sanatçılara akademik bir kaynak oluşturmaktır. Yapılan literatür taraması sonucunda elde edilen bilgiler betimsel bir şekilde derlenerek belirlenen edisyonun üzerinde form ve formu destekler nitelikte armonik analizler yapılmıştır.

Üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde bestecinin yaşadığı Romantik Dönem'in müziksel özellikleriyle önemli gelişmeleri incelenmiş, ikinci bölümde ise Felix Mendelssohn'un hayatı, sanatı, Romantik Dönem'deki yeri ve eserin viyolonsel literatüründeki önemi açıklanmıştır. Son bölümde sonatın Urteks ile Henle Verlag edisyonları üzerinde analizler yapılarak belli form ve armonik özellikleri gösteren tablolar oluşturulmuş, nota örnekleriyle birlikte yorumlanmıştır. Analiz göstergelerinin üzerinde yer aldığı notanın tamamına da ekte yer verilmiştir.

Sonuç olarak, sonatın Romantik Dönem viyolonsel literatüründeki yeri, dört bölümün form açısından sırasıyla; sonat allegrosu, lied, lied ve sonat allegrosundan oluştuğu, bölümler arasında çeşitli tempo ilişkilerinin de bulunduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Felix Mendelssohn, Viyolonsel, Sonat, Op. 58, Re Majör

ABSTRACT

ANALYSIS OF F. MENDELSSOHN'S OP. 58 NO:2 VIOLONCELLO-PIANO SONATA

Şule Berna KONTAŞ

The aim of this study is to provide an academic resource for performers working on Felix Mendelssohn's Sonata No. 2, Op. 58 for cello and piano through a musical analysis of the piece. Information gathered from a literature review was descriptively compiled, and harmonic analyses that support the form were conducted on the selected edition.

The study is divided into three sections. In the first section, the musical characteristics and significant developments of the Romantic period, in which the composer lived, are examined. The second section explains Felix Mendelssohn's life, artistry, his place in the Romantic period, and the significance of the piece in the cello literature. In the final section, analyses were conducted on both the Urtext and Henle Verlag editions of the sonata, and tables demonstrating specific formal and harmonic features were created and interpreted with musical examples. The complete score with the analysis indicators is included in the appendix.

As a result, it was observed that the sonata's place in the cello literature of the Romantic period, the forms of the four movements; sonata allegro, lied, lied, and sonata allegro. Additionally, various tempo relationships were identified between the movements.

Keywords: Felix Mendelssohn, Cello, Sonate, Op. 58, D-Dur

ÖNSÖZ

On dokuzuncu yüzyıl klasik müziğinin öne çıkan isimlerinden biri olan Felix Mendelssohn, yaptığı çeşitli çalışmalarla günümüze kadar kendinden söz ettirmeyi başarmıştır. Klassizm ve Romantizm arasında bir köprü olarak da anılan bestecinin eserlerinde geleneksel kurallar çerçevesindeki duygusal anlatımın en iyi örnekleri görülmektedir. Çalgısal müziğin 'içi boş' tınılardan ibaret olmadığını, enstrümandan da şiir doğabileceği fikrini benimseyen ve bestelerini bu yönde geliştiren Mendelssohn, viyolonsel için birçok beste yapmıştır. Bunlardan en ünlüsü ise Op. 58, Re Majör Viyolonsel Sonatı'dır.

Özellikle ülkemizde hak ettiği değeri pek fazla göremeyen bu sonat, neredeyse hiç konser salonlarında sergilenmemekte ve konservatuvar öğrenciler tarafından çalışılmamaktadır. Eser hakkında Türkçe bir kaynak bulunmaması nedeniyle kaleme alınan tezin gelecekte pek çok müzisyene yardımcı olacağı inancındayız.

Çalışmamın hazırlanma sürecindeki yardımlarından ötürü değerli viyolonsel hocam Prof. Sevil GÖKDAĞ'a, sevgili aileme, danışmanım Dr.Öğr.Üyesi Selin NARDEMİR ÖNERTÜRK'e, eğitimim süresince sağladıkları maddi destekle hedeflerime ulaşmamı ve ülkemizde müzik alanında yapılan çalışmaların ilerlemesine katkı sağlayan TÜBİTAK Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı'na en içten teşekkürlerimi sunarım.

Şule Berna KONTAŞ

İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖNSÖZ ..... **v**

İÇİNDEKİLER ..... **vi**

TABLOLAR LİSTESİ ..... **viii**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **ix**

TERİMLER LİSTESİ ..... **xi**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKTE ROMANTİK DÖNEM

1.1. Romantik Dönem'in Özellikleri 2

1.2. Romantik Dönem'de Müzik Formları 5

İKİNCİ BÖLÜM

FELIX MENDESSOHN

2.1. Hayatı 7

2.2. Sanat Anlayışı 10

2.3. Mendelssohn'un Viyolonsel-Piyano Eserleri 12

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FELIX MENDELSSOHN'UN OP. 58 NO:2 VİYOLONSEL VE PİYANO SONATI'NIN ANALİZİ

3.1. Tarihsel Analizi 14

3.2. Form Analizi 16

3.2.1. Birinci Bölüm - Allegro assai vivace 16

3.2.2. İkinci Bölüm - Allegretto scherzando 36

3.2.3. Üçüncü Bölüm - Adagio 47

3.2.4. Dördüncü Bölüm - Molto allegro e vivace 54

3.2.5. Sonatı Çalacak Viyolonselciler İçin Öneriler 63

SONUÇ 71
KAYNAKÇA 72
EKLER 76

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 2. 1. Mendelssohn’un viyolonsel-piyano eserleri 12
Tablo 3. 1. Viyolonsel Sonatı'nın bölümleri 14
Tablo 3. 2. Birinci bölüm analiz tablosu 17
Tablo 3. 3. İkinci bölüm analiz tablosu 37
Tablo 3. 4. Üçüncü bölüm analiz tablosu 47
Tablo 3. 5. Dördüncü bölüm analiz tablosu 54

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. Felix Mendelssohn 7
Şekil 3. 1. Breitkopf & Härtel edisyonu 15
Şekil 3. 2. Sonatın F. David tarafından yapılan keman uyarlaması 15
Şekil 3. 3. Allegro assai vivace, Sergi, Tema A, "a" cümlesi 18
Şekil 3. 4. Mendelssohn'un yayımlanmamış piyano sonatı 19
Şekil 3. 5. Allegro assai vivace, Sergi, Tema A, "b" cümlesi 20
Şekil 3. 6. Allegro assai vivace, Sergi, Tema A, "a1" cümlesi 21
Şekil 3. 7. Allegro assai vivace, Sergi, Köprü 22
Şekil 3. 8. Allegro assai vivace, Sergi, Tema B, "c" ve "d" cümleleri 23
Şekil 3. 9. Allegro assai vivace, Sergi, Tema B, "d1" cümlesi 24
Şekil 3. 10. Allegro assai vivace, Sergi, Köprü 25
Şekil 3. 11. Allegro assai vivace, Gelişme, Ep. 1 26
Şekil 3. 12. Allegro assai vivace, Gelişme, Ep. 2 27
Şekil 3. 13. Allegro assai vivace, Gelişme, Ep. 3 28
Şekil 3. 14. Allegro assai vivace, Gelişme, Ep. 4 29
Şekil 3. 15. Allegro assai vivace, Yeniden sergi, Tema A, "a2" cümlesi 30
Şekil 3. 16. Allegro assai vivace, Yeniden sergi, Tema B, "c1" ve "d2" cümleleri .. 31
Şekil 3. 17. Allegro assai vivace, Yeniden sergi, Köprü 32
Şekil 3. 18. Allegro assai vivace, Yeniden sergi, Tema A, "a3" ve "a4" cümleleri .. 33
Şekil 3. 19. Allegro assai vivace, Koda, Ep. 1 34
Şekil 3. 20. Allegro assai vivace, Koda, Ep. 2 35
Şekil 3. 21. Allegretto scherzando, A bölmesi, "a" ve "b" cümleleri 38
Şekil 3. 22. Allegretto scherzando, B bölmesi, "d"cümlesi 39
Şekil 3. 23. Allegretto scherzando, B bölmesi, "d1", "e" ve "e1" cümleleri 40
Şekil 3. 24. Allegretto scherzando, Köprü ve A' bölmesi, "a2'' cümlesi 41
Şekil 3. 25. Allegretto scherzando, A' bölmesi, "b1" cümlesi 42
Şekil 3. 26. Allegretto scherzando, Köprü 43
Şekil 3. 27. Allegretto scherzando, B' bölmesi, "d2" ve "d3" cümleleri 44

Şekil 3. 28. Allegretto scherzando, Koda, Epizot 1 45
Şekil 3. 29. Allegretto scherzando, Koda, Epizot 2 46
Şekil 3. 30. Adagio, A bölmesi, “a”, “b”, “c”, “d” ve “e” cümleleri 48
Şekil 3. 31. Adagio, B bölmesi, “f” cümlesi 50
Şekil 3. 32. Adagio, B bölmesi, “g” cümlesi 51
Şekil 3. 33. Adagio, A’ bölmesi, “a1”, “b1”, “c1”, “d1” ve “e1” cümleleri 52
Şekil 3. 34. Adagio, Koda 53
Şekil 3. 35. Molto allegro e vivace, Sergi, Giriş 55
Şekil 3. 36. Molto allegro e vivace, Sergi, Tema A, “a” ve “a1” cümleleri 56
Şekil 3. 37. Molto allegro e vivace, Sergi, Tema B, “b” ve “b1” cümleleri 57
Şekil 3. 38. Molto allegro e vivace, Gelişme, Ep. 1 58
Şekil 3. 39. Molto allegro e vivace, Yeniden Sergi,“a” ve “a1” cümleleri 60
Şekil 3. 40. Molto allegro e vivace, Yeniden Sergi,“b2” ve “b3” cümleleri 61
Şekil 3. 41. Molto allegro e vivace, Koda, Epizot 1 62
Şekil 3. 42. Birinci bölüm, Viyolonselin ilk cümlesi için parmak numaraları 63
Şekil 3. 43. Birinci bölüm, 7-10. ölçüler, Alternatif parmak numarası 63
Şekil 3. 44. Birinci bölüm, Sırasıyla; 6, 203 ve 284. ölçülerdeki kaymalar 64
Şekil 3. 45. Birinci bölüm, 43 ve 44. Ölçüler için parmak numaraları 64
Şekil 3. 46. Birinci bölüm, 122-124. ölçüler için parmak numaraları 65
Şekil 3. 47. İkinci bölüm, 4-5 ve 8-9. ölçülerdeki pasaj 66
Şekil 3. 48. İkinci bölüm, 34-37. ölçüler arasındaki motif 66
Şekil 3. 49. İkinci bölüm, 134-137. ölçüler 66
Şekil 3. 50. Dördüncü bölüm, 18-20. Ölçüler için parmak numaraları 68
Şekil 3. 51. Dördüncü bölüm, 250. ölçü için alternatif parmak numaraları 68
Şekil 3. 52. Bir pasajın ritmik motifler kullanılarak çalışılması 69

TERİMLER LİSTESİ

Adagio: Yavaş ve sakin bir şekilde.

Auftakt (Upbeat): Eksik ölçü.

Allegretto scherzando: Orta hızda, neşeli ve esprili bir şekilde.

Allegro assai vivace: Oldukça hızlı ve canlı bir şekilde.

Allegro e vivace: Hızlı ve canlı bir şekilde.

Cantabile: Şarkı söyler gibi.

Dominant: Çeken. Beşinci derece.

Epizot: Kısım.

Forte (f): Güçlü ve yüksek sesle çalınmasını ifade eden terim.

Legato: Notaların bağlı, pürüzsüz ve akıcı bir şekilde çalınması.

Piano (p): Yumuşak ve sessiz çalınmasını ifade eden terim.

Pizzicato: Yaylı çalgılarda tellerin arşe kullanmadan parmaklarla çekilerek çalınması.

Puandorg: Notanın veya akorun değer süresinin uzatılarak çalınması.

Sansibl: Yeden. Yedinci derece.

Sforzando (sf): Notanın veya akorun ani bir vurguyla çalınması.

Spiccato: Yayın tellere hafifçe vurularak sekmesi sonucunda elde edilen kesik sesler.

Staccato: Her notanın diğerinden net bir şekilde ayrılarak çalınması.

Tonik: Eksen. Birinci derece.

GİRİŞ

Romantik Dönem'in dahi çocuğu olarak tanımlanan Mendelssohn, kısa yaşamına rağmen pek çok türde çağının ötesinde eserler üretmiş, bunlar yaşadığı dönemde ve ölümünden sonra konser salonlarının repertuvarında sıklıkla yer almıştır.

Besteciliğiyle birlikte orkestra şefi de olan müzisyen, özellikle Antonio Vivaldi (1678-1741) ve Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) kaybolan veya unutulan eserlerini bularak yeniden seslendirmiş, konserleri Avrupa ve Amerika'da büyük yankı uyandırmıştır. Bu başarının ardından Barok Dönem bestecilerinin diğer eserlerini de araştıran Mendelssohn, yaptığı çalışmalarla müzikte tarih bilincinin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır.

Mendelssohn'un farklı çalgılar için ürettiği eserler arasında viyolonsel için besteledikleri Romantik Dönem repertuvarında önemli bir yer tutar. Viyolonsel ve piyano için toplamda beş eseri olmasına rağmen özellikle sonatları ilk seslendirilmelerinin ardından oldukça ilgi görmüş ve bu günümüze kadar devam etmiştir.

Bestecinin Op. 58, 2 Numaralı Re Majör Viyolonsel Sonatı hakkında yapılan literatür taraması sonucunda bu konuda akademik bir çalışma bulunmadığı fark edilmiştir. Eseri yorumlayacak sanatçılara Türkçe kaynak oluşturmak amacıyla kaleme alınan tezde; öncelikle Romantik Dönem'in müziksel özellikleriyle öne çıkan gelişmeleri, Felix Mendelssohn'un hayatı ve sanatı, son olarak da sonatın Urteks ile Henle Verlag edisyonları incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKTE ROMANTİK DÖNEM

1.1. Romantik Dönem'in Özellikleri

Romantik sözcüğünün kökeni Fransızca şiirsel anlamındaki **romance** kelimesine dayanmaktadır.[1] Bu kavram, 18. yüzyıl Avrupa'sında olağanüstü, hayalci ve imgesel şeyleri ifade etmek için kullanılmıştır. Dönemin önde gelen düşünürlerinden Jean-Jacques Rousseau (1717-1778) romantik düşüncenin özünü oluşturan ben bilincini şu cümleleriyle ifade eder: "Ben herkesten başkayım; belki daha iyi değilim ama, gene de başkayım"[2]

Aydınlanma hareketinin rasyonalizmine karşı bir tepki olarak ortaya çıkan romantizm düşüncesi, duyguları, hayal gücünü ve doğayı ön plana çıkararak 18. yy.'ın son yarısından itibaren Almanya'daki yansıması olan ulusalcılıkla birleşir.[3]

Müzikte romantizm toplumsal alandaki devrimlerden etkilenerek ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda bazı müzikologlarca Ludwig van Beethoven'den (1770-1827) itibaren başlatılan Romantik Dönem'in çoğu müzikoloğa göre kesin bir başlangıcı veya bitişi yoktur.[4]

Bir diğer bakış açısına göre ise sarayın ve kilisenin baskısına karşı olan ve büyük sosyal değişimler yaratan Fransız İhtilali (1789-1799) söz konusu dönemin başlangıcı sayılabilir. Çünkü toplumun birer üyesi olan sanatçılar da aynı şekilde belli düşünsel baskılardan kurtulmuşlardır.[5]

---

[1] Ahmet SAY, **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2009, s. 454.

[2] İlhan MİMAROĞLU, **Musiki Tarihi**, Varlık Yayınevi, 1970, s. 111.

[3] İlke BORAN ve Yıldız ŞENÜRKMEZ, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007, s. 175.

[4] MİMAROĞLU, **a.g.e.**, s. 111.

[5] Mehmet KAYGISIZ, **Müzik Tarihi - Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kategori Yayıncılık, 2009, s. 193.

Bir önceki yüzyılda sanatın belli bir çevre için üretilmesi durumuna tepki olarak sanatçılar, kendi iç dünyalarını ifade etmeye yönelmişlerdir. Besteciler kendilerini daha iyi ve özgürce ifade edebilmek amacıyla Klasik Dönem formlarının kalıplarından çıkmış, armonide ve çalgı tınılarında değişiklikler yapmışlardır. İlyasoğlu Romantizm ve Romantik Dönem hakkında şu bilgileri de ekler:

> *"...şunu da eklemek gerekir ki Romantizm, her çağda her sanatçıyla yaşanmıştır; ama 19. yüzyılda sanat yapıtlarına daha yoğun ve abartılı biçimde yansıdığından bu dönemin kimliği olup çıkmıştır. Romantik, her çağda, günümüzde bile, romantiktir. Yoğun bir düş gücü ve imgeler içinde uçan, ulaşamayacağının peşinde koşan, kendine acıyan, anlaşılmamaktan yakınan ve ruhsal dalgalanmalarını yapıtlarına yansıtan sanatçıdır."*[6]

Literatürdeki ortak kanıya göre 19. yüzyıl Romantik Dönem olarak tanımlanır. Ahmet Say, Romantik Dönem'i üç evrede ele alır; Erken romantizm, yüksek romantizm ve geç romantizm. Bu sınıflandırmaya göre 1800 yılında başlatılan Romantik Dönem, 1890 yılında son bulur.[7]

Erken Romantik Dönem'in en çok bilinen bestecileri ve eserleri arasında; Carl Maria von Weber'in (1786-1826) 1821 yılında bestelediği **der Freischütz** (Serbest Nişancı) adlı operasını, Franz Schubert'in (1797-1828) piyano ve şan için bestelediği şarkılarını, Gioacchino Rossini'nin (1792-1868) operalarını sayabiliriz.

Yüksek Romantik Dönem'in besteci ve eserleri arasındaysa; Hector Berlioz'un (1803-1869) 1830 yılında bestelediği Fantastik Senfoni'si, Niccolò Paganini (1782-1840) ve Franz Liszt (1811-1886) gibi virtüöz bestecilerin oldukça ustalık gerektiren çalgısal eserleri, Frédéric Chopin (1810-1849) ile Robert Schumann'ın (1810-1856) şiirsel müzikleri ve Felix Mendelssohn Bartholdy'nin (1809-1847) eserleri bulunur.

Geç ya da Son Romantik Dönem ise Chopin, Mendelssohn ve Schumann gibi bestecilerin ölümlerinin ardından Liszt'in senfonik şiirleri ile başlatılır. Bu dönemin başlıca besteci ve eserleri arasında; Wilhelm Richard Wagner'in

---

[6] **A.e.**, s. 97.

[7] Ahmet SAY, **Müzik Tarihi**, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997, s. 337.

(1813-1883) operaları ve birleşik sanat kavramı, Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) operaları, Anton Bruckner (1824-1896) ve Johannes Brahms'ın (1833-1897) senfonileri gösterilebilir.

Romantik Dönem bestecileri Klasik Dönem kalıplarına sığamadıkları için sürekli yenilikler yapan, formu anlatıma feda eden, denge ve oran konularında kendilerine özgü çözümler üreten ya da anlatımın gerekliliklerine göre bunları önemsemeyen, toplum için sanat üreten, soylular veya kilise için eserler üretmeyen özgür sanatçılardır.

Uzun ve aralıksız ezgisel yapıların sıkça görüldüğü Romantik Dönem'de nüans ve tempo karmaşıktır. Örneğin tempo ve ifade olarak salt allegro terimi neredeyse hiç bulunmaz. Tonal dizaynda klasik armoni kurallarının dışına çıkılabilmekle beraber uyumsuz ses ve akorların kullanılması da mümkündür.

Özellikle Barok Dönem başta olmak üzere eski müziğe ilgi duyan bazı Romantik Dönem bestecilerinin bu eserleri tekrar uyarlamaları yeni tür ve formların üretilmesini sağlamıştır. Bununla birlikte Barok Dönem'de müzik genel hatlarıyla soyluların ve kilisenin malı iken Romantik Dönem'de tam aksi şekilde orta sınıfa hitap etmeye, bundan dolayı da daha kısa ve eğlenceli formlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Her ne kadar topluma hitap etse de eserler icra bakımından amatörlerin çalamayacağı bir noktaya gelmiş, bu dönemde yaşayan Liszt, Chopin ve Paganini gibi virtüöz besteciler birçok amatör müzisyeni icracı sınıfından alarak dinleyici sandalyesine oturtmuştur.[8]

[8] SAY, **Müzik Tarihi**, s. 339.

1.2. Romantik Dönem'de Müzik Formları

Romantik Dönem'de dinleyici kitlesinde olduğu gibi müziğin dinamikleri de değişmiştir çünkü besteciler duygularını ifade etme konusunda Klasik Dönem form ve türlerini yetersiz bulmuşlardır.[9]

Klasik Dönem'de görülen salt müziğin yerini, Romantik Dönem'de konulu ve programlı müzik almış, ezgisel yapının öne çıkması ile biçimler de kısalmaya eğilim göstermiştir. Lied, vals, polonez, mazurka, konser etütleri, fanteziler ve noktürnler gibi kısa formaların yanında programlı senfoniler ile senfonik şiirler de ortaya çıkarak bu dönemin sıklıkla kullanılan müzik türleri olmuşlardır.[10]

Çok fazla öne çıkan liedler, metinli müzik bağlamında opera dışında dikkat çeken bir örnek oluşturmuş ve aynı zamanda Romantik Dönem'deki **hausmusik** (ev konserleri) geleneğinin de gelişmesine katkıda bulunmuştur.[11]

Ahmet Say Romantik Dönem'in yeni müzik formlarının oluşması, Klasik Dönem müzik form ve türlerinden farkları ile ilgili şu ifadeleri kullanır:

> *"Dramatik doruk noktaları üzerine temellendirilmiş olan klasik müziğin yoğun yapısı, romantizmde parçalanarak eski müzikteki yığma kompozisyonun geri gelmesine yol açmıştır. Sonat formu paramparça olarak yerini, giderek artan sayılarda ortaya çıkan, daha az ciddi ve eskisi kadar şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakmıştır. Bu yapıtlar, Fantazi ve Rapsodi, Arabesk ve Etüd, Empromptü ve Emprovizasyon gibi küçük, lirik parçalardır. Uzun yapıtlar bile bir dramın bölümlerini değil, ardı ardına gelen gösterilerden oluşan bir oyunun sahnelerini anımsatmaktaydı."*[12]

Bu dönemde her besteci özgür olma idealinden yola çıkarak kendine has yenilikler yaratır. Örneğin Franz Schubert, özellikle 4 ile 7 Numaralı Senfonileri'nde bakır nefeslileri kullanım şekli ve cesur armonik yürüyüşleriyle orkestra yazısına yenlikler getirirken diğer yandan da impromptu türünün en iyi örneklerini vermiştir.

---

[9] KAYGISIZ, **a.g.e.**, s. 193.

[10] Cavidan SELANİK, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu**, 1. Basım, Doruk Yayınları, 1996, s. 160.

[11] BORAN-ŞENÜRKMEZ, **a.g.e.**, s. 177.

[12] SAY, **Müzik Tarihi**, s. 339.

Bunun yanı sıra halk şarkılarından ve ünlü şairlerin dizelerinden esinlenerek bestelediği piyano eşlikli liedleri şan literatüründe çok büyük bir yere sahiptir.

Çalgısal müzikte ise dönemine göre olağanüstü bir teknik geliştiren Paganini'nin kapriçyoları ve melodik ustalıkları keman literatürünün başyapıtlardır. Piyanoda Chopin, Polonya halk müziğinden esinlenerek melodik yapısı şiirsel bir güzellik arz eden polonez, mazurka ve valsler gibi kısa formda eserler bestelemiştir. Liszt de bu iki besteci gibi piyano tekniğini geliştiren ve virtüözite gerektiren konser müzikleri üretmiş, senfonik şiir türünü öne çıkarmıştır.[13]

Aynı zamanda bir filozof olan Wagner, eserleriyle Romantik Dönem'de neredeyse bütün bestecileri etkilemiş, ortaya koyduğu karma sanat anlayışını ilerici operalarıyla göstermiştir. İtalya'daysa aynı türde ürettiği yapıtlarla insan sesini en etkili biçimde kullanan besteci G. Verdi olmuştur. Anılması gereken bir diğer önemli isim Puccini ise operalarında romantik konuları ele alarak dinleyici kitlesi olarak halkı gözetmiştir.

[13] KAYGISIZ, **a.g.e.**, s.4.

İKİNCİ BÖLÜM

FELIX MENDESSOHN

2.1 Hayatı



Şekil 2. 1. Felix Mendelssohn[14]

Tam adıyla Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy[15], 3 Şubat 1809 tarihinde Almanya'nın Hamburg şehrinde doğmuştur. Din adamı ve filozof olan dedesi Moses Mendelssohn (1729-1786) on sekizinci yüzyılın en önemli aydınlarından biri olmakla beraber Yahudilerin dini uygulamalarını sürdürürken Alman kültürünün bir parçası olabileceklerini savunan biriydi. Babası politik sebeplerden ötürü Hristiyan dinine geçince Mendelssohn da doğduğunda vaftiz edilmiştir.[16]

---

[14] Bestecinin 1846 yılında Eduard Magnus (1799-1872) tarafından yapılmış portresi, (Çevrimiçi) https://de.wikipedia.org/wiki/Felix_Mendelssohn_Bartholdy#/media/Datei:Felix_Mendelssohn_Bartholdy.jpg [Erişim Tarihi: 17.01.2024].

[15] Stephen STRATTON, **Mendessohn**, J. M. Dent & Sons Ltd., 1934, s. 185.

[16] Tomasz Sebastian RZECZYCKI, **Felix Mendelssohn's Sonata for Cello and Piano in D-Major, Op.58, Its Place in the History of the Cello Sonata and the Influence of Beethoven**, Doktora Tezi, The University of Texas at Austin, 2002, s. 113.

1825 yılında Mendelssohn ailesinin tamamı Lutheryan Kilisesi'ne dahil olarak Protestanlığı kabul etmiş ve Bartholdy soyadını almıştır.[17]

Mendelssohn henüz üç yaşındayken banker olan babasının işlerinden dolayı Hamburg'dan ayrılarak Berlin'e taşınmıştır.[18] Ablası ile birlikte ilk müzik eğitimlerini annelerinden almışlardır. Ablası Fanny Cäcilie Mendelssohn Bartholdy (1805-1847) de müzik tarihindeki ender kadın bestecilerden biridir.[19] Daha sonraki profesyonel müzik eğitimini ise Berlin'de Carl Ludwig Heinrich Berger'den (1777-1839) piyano, Carl Friedrich Zelter'den (1758-1832) kompozisyon[20], Karl Wilhelm Henning'den (1784-1867) ise keman dersleri alarak sürdürmüştür.[21]

İyi bir eğitim alan Mendelssohn küçük yaşlarda iken İngiltere, İtalya, İsviçre ve Fransa'ya seyahatlar yapmıştır.[22] Edebiyata olan merakından dolayı on iki yaşına geldiğinde Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ile tanıştırılmıştır.

Küçük yaşlarda birkaç senfoni ve pek çok küçük eser bestelemiştir. Bu çocukluk dönemi eserlerinde Klasik Dönem özellikleri görülmesine rağmen kendisine özgü deyişlerini de fark etmek mümkündür.[23] On beş yaşında bestelediği opera ilk seslendirilişinden sonra büyük ilgi görmüş, kompozisyon hocası olan Zelter, ona artık çıraklık döneminden çıktığını ve büyük bir besteci olma yoluna girdiğini ifade etmiştir.[24] Yine dönemin ünlü bestecilerinden Luigi Cherubini

---

[17] İLYASOĞLU, **a.g.e.**, s. 113.

[18] Philip RADCLIFFE, **Mendelssohn**, Collier Books, 1963, s. 16.

[19] SELANİK, **a.g.e.**, s. 172.

[20] İLYASOĞLU, **a.g.e.**, s. 113.

[21] SAY, **Müzik Tarihi, s**. 355.

[22] Curt SACHS, **Kısa Dünya Musiki Tarihi**, Çev. İlhan Usmanbaş, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1965, s. 217.

[23] İLYASOĞLU, **a.g.e.**, s. 113.

[24] SAY, **Müzik Tarihi**, s. 356.

(1760-1842) de Mendelssohn'u besteciliğe devam etmesi konusunda yüreklendirmiştir.[25]

Mendelssohn, ailesinin maddi durumundan dolayı genç yaşlarında önemli düşünür ve besteciler ile bizzat tanışma fırsatı bulmuştur. Üzerinde büyük etkiler yaratan söz konusu kişiler arasında; Carl Maria von Weber (1786-1826), Niccolò Paganini (1782-1840), Julius Rietz (1812-1877), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ve Alexander von Humboldt (1769-1859) yer almaktadır.[26]

Besteci, kariyerinin ilk yıllarında en önemli eserlerinden birisi olan "Bir Yaz Gecesi Rüyası" adlı uvertürünü yaratırken William Shakespeare'in (1564-1616) aynı adlı romantik komedisinden esinlenmiştir. Bu eser büyük başarı kazanmış ve ilk seslendirilişinin ardından İngiltere'ye davet edilmesini sağlamıştır. Bestecinin edebiyattan etkilenerek bestelediği bir diğer yapıtı ise Goethe'nin Faust'u üzerine bestelediği yaylı çalgılar için oda müziğidir.[28]

Çocukluğundan beri Bach'a büyük ilgi duyan besteci, St. Matthew Passion'un kaybolmuş notalarını bulmasının hemen ardından hayranlığının bir göstergesi olarak Berliner Singakademie korosuyla 1829'da bu eseri seslendirmiştir.[27] Sonrasında 1835 yılında Leipzig'de düzenlenen Gewandhaus konserlerinin genel yönetmenliğini üstlenmiş ve gösterdiği üstün çabalar sayesinde büyük ün kazanmıştır.[28]

1837 yılının mart ayında bir din adamının kızı olan Cecile Jeanrenaud (1817-1853) ile evlenerek bu evlilikten beş çocuk sahibi olmuştur.[29] Aynı yıllarda bestecilik kariyerinin öne çıkan yapıtlarından; piyanolu triolar, yaylı çalgılar kuartetleri ve ilk keman konçertosunu bestelemiş, bunlara ek olarak konservatuarın

---

[25] İLYASOĞLU, **a.g.e.**, s. 113.

[26] KAYGISIZ, **a.g.e.**, s. 212.

[27] SACHS, **a.g.e.**, s. 217.

[28] RADCLIFFE, **a.g.e.**, s. 47.

[29] Russell STINSON, **The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms**, Oxford University Press, 2006, s. 41.

kurulması konusunda da kritik rol oynayarak kurumun gelişimi için önemli çalışmalarda bulunmuştur.

Mendelssohn, orkestra şefi ve piyanist olarak çıktığı Avrupa turnesi kapsamında İngiltere'de iken çok sevdiği kız kardeşi Fanny'nin ölüm haberini alır. Bu haber besteciyi derinden etkiler ve bir kanıya göre vereme yakalanarak,[30] diğer bir kanıya göre ise derin üzüntü nedeniyle gittikçe zayıf düşerek 4 Kasım 1847 tarihinde hayata gözlerini yumar.[31]

2.2. Sanat Anlayışı

Mendelssohn'un yaşadığı dönemde ve coğrafyada besteciler arasında başlıca yaygın olan iki farklı müzikal tür bulunmaktadır. Birincisi basit oda müziği eserleridir, bunlar eğlence müzikleri ve oda müziği kapsamındaki solo piyano yapıtlarıdır. İkincisi ise sanat müziğidir ve Mendelssohn da daha çok bu yolu tercih etmiştir.[32]

Geçmiş müziği detaylıca inceleyen ve üzerine çalışmalar yapan besteci, müzikte tarih bilincinin oluşmasında önemli bir rol oynamış, aynı zamanda bunu kendi müziğine de yansıtarak geçmişle gelecek arasında bir köprü olma rolünü üstlenmiştir.[33] Bu konuda Robert Schumann (1810-1856) şunları söylemektedir: "Mendelssohn 19. yüzyılın Mozart'ıydı. Dönemin çelişkilerini en açık biçimde görmüş, onları bağdaştırmaya çalışmış aydın bir sanatçıydı."[34]

Mendelssohn, Romantik Dönem'in en önemli bestecilerinden biri olmanın yanında; orkestra şefi, iyi bir piyanist ve viyola icracısı, müzikolog ve müzik eğitimcisiydi.

---

[30] İLYASOĞLU, **a.g.e.**, s. 114.

[31] SAY, **Müzik Tarihi**, s. 356.

[32] KAYGISIZ, **a.g.e.**, s. 213.

[33] SAY, **Müzik Tarihi**, s. 355.

[34] KAYGISIZ, **a.g.e.**, s. 212.

Müzikolog Leyla Pamir, Mendelssohn'un müziği hakkında şunları ifade eder:

> *"Mendelssohn'da var olan tarihsel bilinç, kendisini özellikle gelenekle yükümlü olan Oratoryo, Senfoni, Yaylı Çalgılar Dördülü ve Org Müziği gibi türlerde göstermektedir. Ve geleneğin bu türlerde yadsınmasına, kendisine izin vermemektedir. Ama yine de bu türlerde Mendelssohn, eldeki modelleri geliştirmekte, saptanmış olan beste öğeleri üzerinde düşünmekte, eleştirmekte ve kesinlikle taklit etmemektedir. Beethoven sonrası romantizmini gelenekle uzlaştırmaya çalışır Mendelssohn. Bu çalışmaları, biçimle-şiirsel öğelerin, yapısal öğelerle ayrıntıların bağdaştırılmasıyla ilgili çabalardır."*[35]

Yaşadığı zamanın neredeyse bütün müzik biçimlerinde eserler yazan Mendelssohn sadece opera bestelememiştir.[36] Orkestra parçaları arasında Reform Senfonisi, İtalyan Senfonisi, İskoç Senfonisi ve Mi minör Keman Konçertosu en çok çalınan besteleridir. Ahmet Say bu eserler hakkında şu ifadeleri kullanır: "Bu yapıtlar, düşünce, üslup ve söylem açıklığı bakımlarından simetrik yapıları ve orkestralamasıyla bestecinin kişiliğini yansıtırlar."[37]

Oda müziği eserlerinden de yaylı çalgılar sekizlisi, dörtlüleri, piyanolu üçlüleri, çello-piyano sonatları türlerinin en bilinen ve en çok icra edilen eserleri arasındadır.[38] Ancak günümüzde değerini bulan piyano konçertosu haricindeki diğer piyano için yazılan eserleri daha çok küçük salonlarda çalınan kısa oda müziği niteliğindedir.[39]

Kendisini yaşadığı dönem müziğiyle tanımlayan Mendelssohn, bu dönem müziğindeki şiirselliği şu sözleriyle ifade etmiştir: "Notaların sözcükler kadar açık ve kesin anlamı vardır; hatta daha kesindir bile denebilir."[40]

---

[35] SAY, **Müzik Tarihi**, s. 357.

[36] İLYASOĞLU, **a.g.e.**, s. 115

[37] SAY, **Müzik Tarihi**, s. 359.

[38] İLYASOĞLU, **a.g.e.**, s. 115.

[39] **A.e.**, s. 116.

[40] SAY, **Müzik Tarihi**, s. 359.

2.3. Mendelssohn’un Viyolonsel-Piyano Eserleri

Mendelssohn’un tüm çalışmalarına oranla çok fazla viyolonsel eseri yoktur. Oda müziğindeki viyolonsel partileri hariç toplamda sadece beş viyolonsel-piyano eseri bulunmasına rağmen bunların 19. yüzyıl viyolonsel literatürüne olan katkısı oldukça büyüktür. Söz konusu yapıtların belirtildiği listeye aşağıdaki tabloda yer verilmiştir:

	Op.	**Ad**	**Ton**	**Tarih**
1	17	Varyasyon Konçertant	Re Majör	1829
2	-	Assai Tranquillo	Si minör	1835
3	45	Sonat No.1	Sib Majör	1838
4	58	Sonat No. 2	Re Majör	1843
5	109	Sözsüz Şarkılar	Re Majör	1845

Tablo 2. 1. Mendelssohn’un viyolonsel-piyano eserleri

Besteci hayattayken yayımlanan eserlerine Op. 1’den Op. 72’ye kadar numara verilmiştir. Op. 72’den büyük olan eserler ise besteci öldükten sonra yayımlanan eserleridir.

Viyolonsel-piyano ikilisi için ilk ürün olan Varyasyon Konçertant; 16 ölçülük ikili temanın sekiz varyasyonundan oluşmakta, yedinci varyasyon haricindeki tüm varyasyonlar Re Majör, yedinci varyasyon ise Re minör tonunda sergilenmektedir. İçinde oldukça ifadeli ve canlı melodiler bulunduran eser, Beethoven'ın aynı biçimdeki yapıtlarıyla da benzerlik göstermektedir.

Opus numarası olmayan Assai Tranquillo ise 1835 yılında Düsseldorf’tan Leipzig’e yapılan bir yolculuk sırasında bestelenerek Julius Rietz’e ithaf edilmiş ve ilk olarak Hyperion Records tarafından 1962 yılında yayımlanmıştır. Yalnızca üç dakika süren yapıtta viyolonsel en etkileyici ses aralığında adeta eski ve hüzünlü bir anısını anlatmaktadır.

Op. 45, 1 Numaralı Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı 1838 yılında besteleyen Mendelssohn, bu eserini viyolonselci olan kardeşi Paul'a ithaf etmiştir. Üç bölümlük sonatın ikinci bölümü Sol minör olmakla birlikte diğer bölümleri Si bemol Majör tonundadır. Bölümlerin tempo ifadeleri ise şu şekildedir; Allegro vivace, Andante, Allegro assai. Her iki enstrüman için de teknik zorluklar barındıran eserde bestecinin imza karakteri çok net hissedilmektedir.

Bu tezin konusu olan Op. 58 Viyolonsel-Piyano Sonatı ise daha çok tanınmış bir eser olmakla beraber 1843 yılında bestelenerek Mateusz Wielhorski'ye adanmıştır. İlkinden farklı olarak dört bölümden oluşan bu yapıtta besteci, önceki sonatına göre daha çok kendine özgü form ve teknikler kullanmıştır.

Mendelssohn'un piyano müziği repertuvarının büyük bir kısmı "Sözsüz Şarkılar" adlı albümünden oluşmaktadır. Altışar küçük parça içeren ve sekiz kitaptan oluşan bu piyano albümünün yanında besteci, viyolonsel-piyano ikilisi için de aynı isimde bir eser yayınlamıştır. Viyolonselci ve piyanisti teknik açıdan pek yormayan eser, üç bölmeli lied formundan oluşmakta; orta bölme Re minör, ana bölmeler ise Re Majör tonunda gelmektedir.

Aynı zamanda iyi bir piyanist olan Mendelssohn'un bu özelliği göz önüne alındığında eserlerindeki virtüözite de çok iyi anlaşılacaktır. Piyanonun yanında keman ve viyola da çalan bestecinin yaylı çalgıların teknik zorluklarına aşina olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte eserlerinden bazılarını ithaf ettiği viyolonselci kardeşi Paul'un, yapıtlardaki partileri düzenleyerek mükemmel hale getirdiği de tahmin edilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FELIX MENDELSSOHN'UN OP. 58 NO:2 VİYOLONSEL VE PİYANO SONATI'NIN ANALİZİ

3.1. Tarihsel Analizi

Felix Mendelssohn'un 1842 yılında bestelediği ve Rus viyolonselci Mateusz Wielhorski'ye (1794-1866) adadığı Op. 58 Viyolonsel-Piyano Sonatı, bestecinin baş yapıtları arasında yer almakla beraber 19. yüzyıl viyolonsel repertuvarının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir.[41] Parça ilk olarak Alman müzik yayıncısı Felix Kistner tarafından 1843 yılında yayımlanmıştır.[42]

Dört bölümden oluşan eserin bölümleri ve bazı özellikleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:
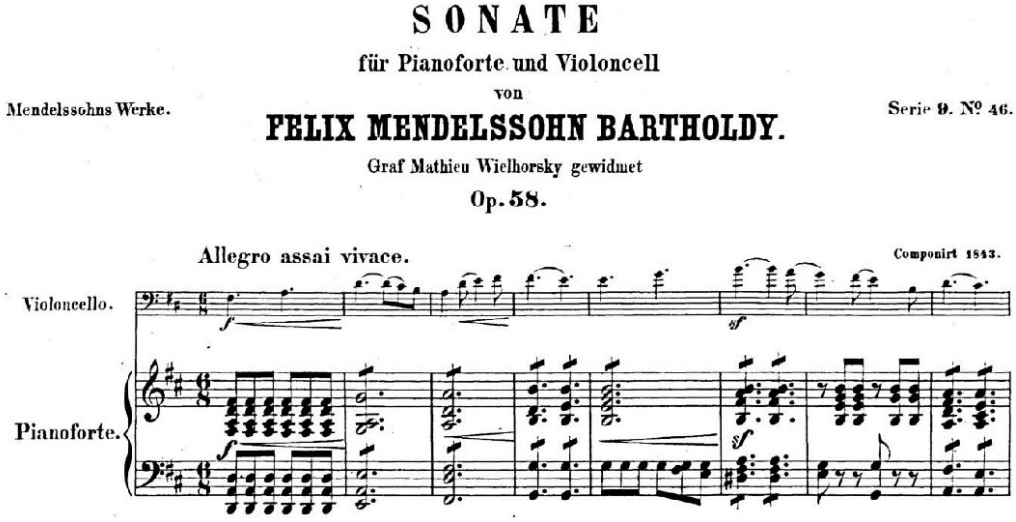
No	**Bölüm**	**Ton**	**Ölçü Birimi**	**Form**
1	Allegro assai vivace	Re Majör	6/8	Sonat allegrosu
2	Allegretto scherzando	Si minör	2/4	Lied
3	Adagio	Sol Majör	4/4	Lied
4	Molto allegro e vivace	Re Majör	4/4	Sonat allegrosu

Tablo 3. 1. Viyolonsel sonatının bölümleri

[41] RZECZYCKI, **a.g.e.**, s. 78.
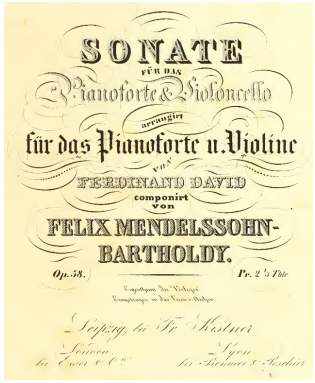
[42] Larry TODD, **Mendelssohn: A Life in Music,** Oxford University Press, 2003, s. 455.

İlk edisyonunun ardından pek çok kez farklı müzik editörleri ve şirketleri tarafından yayımlanan sonatın **Breitkopf & Härtel**[43] edisyonuna aşağıda yer verilmiştir:


SONATE
für Pianoforte und Violoncell
von
Mendelssohns Werke.
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.
Serie 9. № 46.
Graf Mathieu Wielhorsky gewidmet
Op. 58.
Allegro assai vivace.
Componirt 1843.
Violoncello.
Pianoforte.

Şekil 3. 1. Breitkopf & Härtel edisyonu[44]

Çalındığı dönemde büyük ilgi çeken yapıt, daha sonra ünlü keman virtüözlerinden birisi olan Ferdinand David (1810-1873) tarafından kemana da uyarlanmıştır.[45]


SONATE
FÜR DAS
Pianoforte & Violoncello
arrangirt
für das Pianoforte u. Violine
von
FERDINAND DAVID
componirt
von
FELIX MENDELSSOHN-
BARTHOLDY.
Op. 58.

Şekil 3. 2. Sonatın F. David tarafından yapılan keman uyarlaması[46]

---

[43] Breitkopf & Härtel, 1719 yılında Bernhard Christoph Breitkopf (1695-1777) tarafından Leipzig'de kurulan dünyanın en eski ve köklü müzik yayın şirketidir.

[44] Felix MENDELSSOHN, **Cello Sonata No.2, Op.58**, Ed. Julius Rietz, Breitkopf & Härtel, 1874

[45] Clive BROWN, **A Portrait of Mendelssohn,** Yale University Press, 2003, s. 237.

[46] Felix MENDELSSOHN, **Cello Sonata No.2, Op.58** (Violin Arrange), Ed. David Ferdinand, Kistner, n.d.[1844]. Plate 1416, 1844, s. 1.

3.2. Form Analizi

Coşkulu ve cesur bir karaktere sahip olan sonatın dört bölümü de incelenerek her birinin altında bulunan tablolarda; form, armoni ve tonal özellikler gösterilmiş, örneklerle yapısı açıklanarak eserin nota üzerindeki tüm analizine ekte yer verilmiştir.

3.2.1. Birinci Bölüm - Allegro assai vivace

Bölüm, direkt olarak forte nüansta ve piyanoda ritmi canlı tutan sekizlikler ile viyolonsel partisindeki neşeli bir melodinin duyurulmasıyla başlamaktadır. Bu haliyle yorumcuları daha ilk saniyeden itibaren atik olmaya hazırlayan eser, aynı zamanda dinleyicileri de coşkulu bir ruh haline bürünmeye davet etmektedir. Her iki enstrümanda sırayla duyulan son derece sade ve doğal temaların şarkı söyleyerek ortaya çıkartılması, eşlik durumundaki partilerin ise heyecanlı ve destekleyici karakterinin sergilenmesi beklenmektedir. İcracıyı teknik açıdan özellikle zorlayacak çok fazla pasaj bulunmamasına rağmen klasik formun içinde kalarak müziği doğru romantiklikte ifade etmek ve ritmik motifleri net bir şekilde duyurmak oldukça güçtür. Bilhassa viyolonsel açısından bakıldığında, temaların La ve Re tellerinde güzel bir tonda çalınmasının hemen ardından eşliklerin her zaman en kalın olan Do telinde geldiğini fark ederiz. Bu ani açı değişimine sağ kolu adapte edebilmek ve karakter için gerekli olan yay artikülasyonunu sağlamak hiç kolay değildir. Zira fiziki olarak tellerin titreşim hızlarının birbirinden farklı olması, yay aracılığıyla tele bırakılan kol ağırlığının seviyesinin her telde farklılık göstermesine neden olmakta ve aynı sonucu elde etmeyi zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla uygulanan kuvvet ve ağırlığın hızlı değişimi, kesin bir ses elde etmek isteyen icracı için problem oluşturmaktadır. Temponun hızlı olması sebebiyle kendiliğinden ortaya çıkan bir diğer tekniksel ihtiyaç ise sol elin sürekli olarak aktif kullanımıdır. İyi bir ton ve entonasyon elde edilebilmesi için sol elin durmaksızın artiküle edilmesi son derece önemlidir.
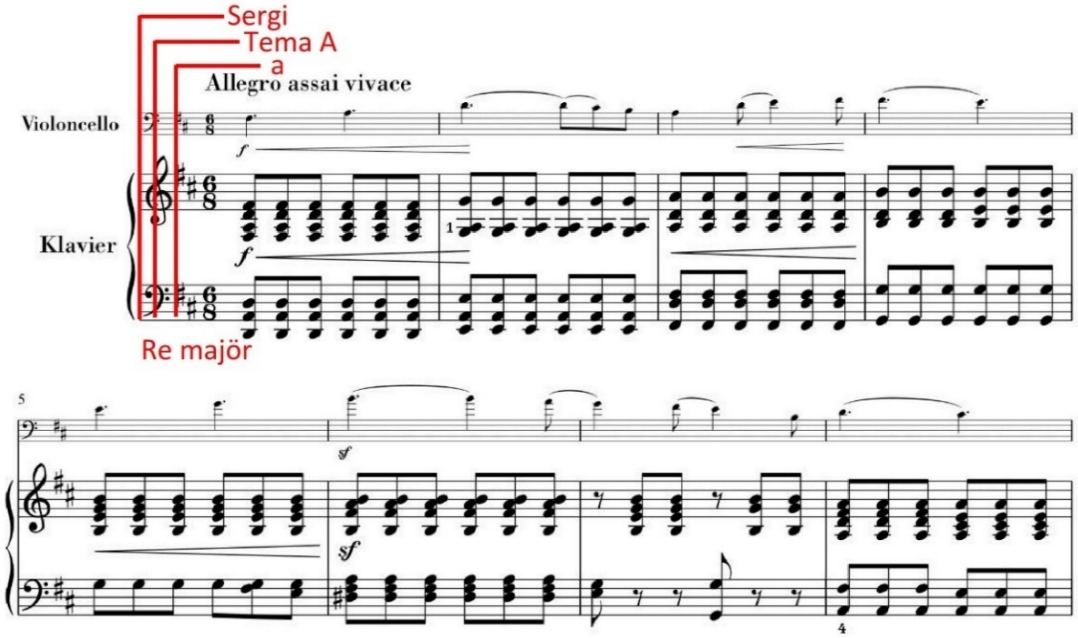
Sonat allegrosu formundaki **Allegro assai vivace** bölümünün analizi yapılarak aşağıdaki tabloda bölme, tema, cümle, cümlelerin yer aldığı ölçüler, tonal dizayn ve cümle kalışlarıyla gösterilmiştir:

BÖLME	**TEMA**	**CÜMLE**	**ÖLÇÜ**	**TON**	**KALIŞ**
Sergi	Tema A	a	1-8	Re Majör	V
		b	9-18		V7
		a1	19-40		V
	Köprü		40-67		V7/V
	Tema B	c	68-75	La Majör	vii
		d	76-83		I
		d1	84-91		I
	Köprü		92-105		V
Gelişme	Ep. 1		106-153		
	Ep. 2		154-198		
	Ep. 3		198-226		
	Ep. 4		226-249		
	Köprü		250-261		
Yeniden Sergi	Tema A	a2	262-269	Re Majör	V7
		b1	270-279		V7
	Tema B	c1	280-287		V7
		d1	288-295		I
	Köprü		296-313		V7
	Tema A	a3	314-321		V7
		a4	322-329		V7
Koda	Ep. 1		330-360		
	Ep. 2		361-396		
	Ep. 3		397-451		

Tablo 3. 2. Birinci bölüm analiz tablosu

Tipik bir sonat allegrosu olan bölüm; sergi, gelişme ve yeniden sergi olmak üzere üç temel bölmeden oluşturulmuş, form açısından geleneklere bağlı kalınarak büyük değişiklikler yapılmamıştır. Birbirine kontrast iki temalı sergi bölmesi ile başlayan eser, 106-261. ölçüler arasında bulunan ve dört epizottan oluşan gelişme kısmı ile devam etmektedir. Hemen sonrasında Klasik Dönem sonat allegrolarında sıkça görülen şekliyle her iki temanın da ana tonda geldiği yeniden sergi bölmesi başlatılmış; onu takiben ise üç epizottan oluşan, karakteristik ve nispeten uzun sayılabilecek koda, 330 ve 451. ölçüler arasına yerleştirilmiştir. Dönemindeki diğer sonatlarla karşılaştırıldığında eserdeki cümle sayılarının nispeten az olduğu söylenilebilir.
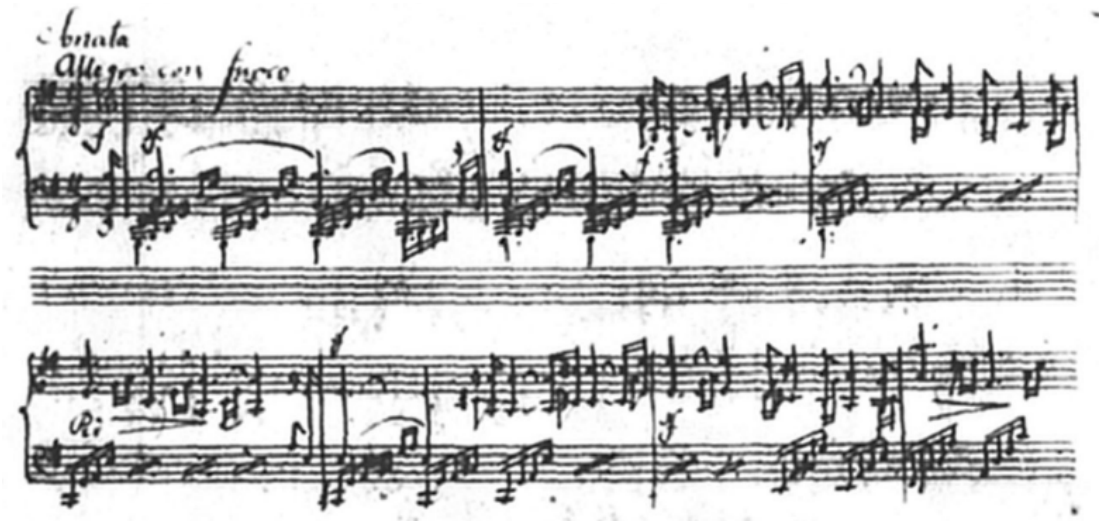
Sergi bölmesi; 1-40. ölçülerdeki ana tema, 40-67. ölçüler arasındaki geçiş köprüsü, 68-91. ölçülerde yer alan ikinci tema ve gelişme bölmesine bağlanmayı sağlayan 92-105. ölçüler arasındaki köprüden oluşmaktadır. Sergi ve ilk temanın başlangıcı aşağıdaki şekilde gösterilmektedir:



Şekil 3. 3. Allegro assai vivace, Sergi, Tema A, "a" cümlesi

Eserin girişinde viyolonselci, çok hızlı ve iki etaplı yükselen melodiyi sol eli çarparak artiküle ettiği takdirde temiz, hızlı ve net bir tonla ortaya çıkartabilir. Burada kaliteli sesi anında yay ile yakalamaya yönelik de çalışmalar yapılması gerekmektedir. Her bireyin farklı fiziksel özelliklere ve enstrümana sahip olması tek bir çözümün ortaya konmasını zorlaştırdığından icracının çeşitli denemelerle çıkarttığı sesi dinlemesi ve yorumlamasıyla bir sonuca varması en doğru yol olacaktır. Söz konusu denemeler şu şekilde olabilir; başlamadan önce yayı tele koyarak hazırlamak, bir sekizlik süresince alınan bir nefes ile havada iterek auftakt yapmak ve ardından çekerek gelen ilk notayı çalmaya başlamak.

Mendelssohn, 2 Numaralı Viyolonsel Sonatı'nın ilk bölümünde daha önceden bestelediği ancak yayımlayamadığı bir solo piyano eserinin temasını kullanmıştır.[47] Aşağıdaki şekilde bestecinin yayımlanmayan bu piyano sonatının ilk sayfasından bir örnek görülmektedir:



Şekil 3. 4. Mendelssohn'un yayımlanmamış piyano sonatı[48]
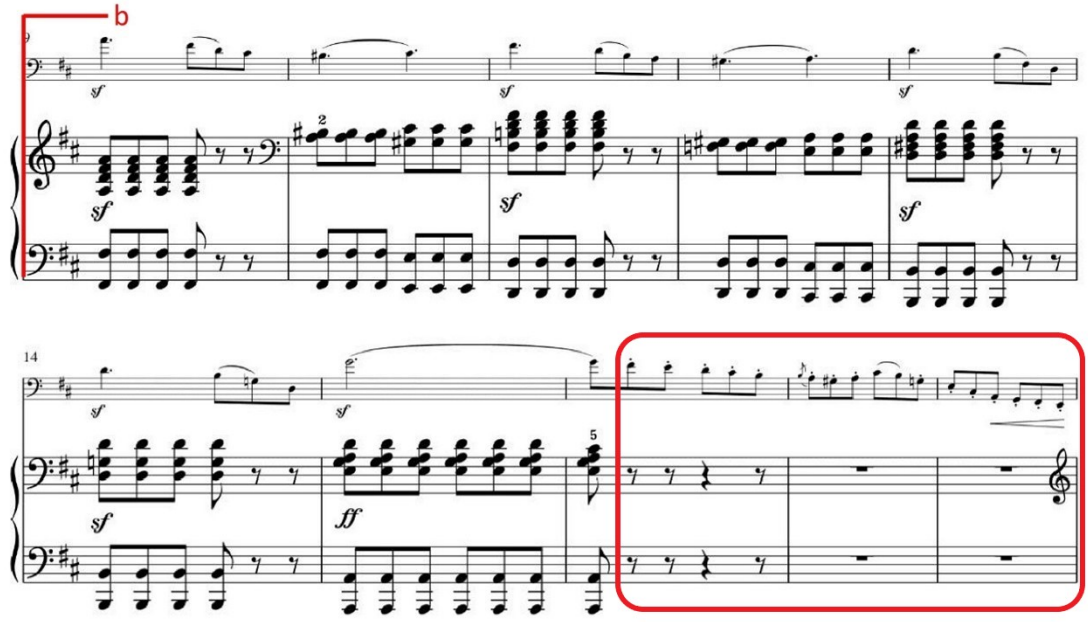
[47] Larry TODD, **Mendelssohn and His World,** Princeton University Press, 1991, s. 172.

[48] **A.e.**, s. 164.

Yapıtın ilk bölümünün ana teması; 1-8. ölçüler arasındaki “a” cümlesi, 9-18. ölçülerdeki “b” cümlesi ve 19-40. ölçüler arasında bulunan “a1” cümlelerinden oluşmaktadır. Sonatın Re Majördeki “a” cümlesi dominant derecesinde yarım kalış yaparak 9. ölçüde başlayan “b” cümlesine bağlanmış ve 16. ölçüde dominant yedili akoruyla bitirilen ilgili kesit iki ölçü boyunca genişleyerek “a1” cümlesine ulaşmıştır. Besteci İlhan Usmanbaş cümlelerin genişletilmesi konusunda şunları söylemektedir:

> *“Cümle bir kez kurulduktan sonra ardına başka cümleler katmadan önce tekrarı ya da geliştirilmesi düşünülebilir. Bir cümlenin geliştirilmesi ya da genişletilmesinde kullanılan başlıca yollar tekrar, armoni yürüyüşü ve genişletme olabilir. Bunlar şuralara uygulanır: (1) Cümlenin tümünün tekrarı (2) Sonda uzatma (3) Başa ek (4) Cümle içinde uzatma.”*[49]
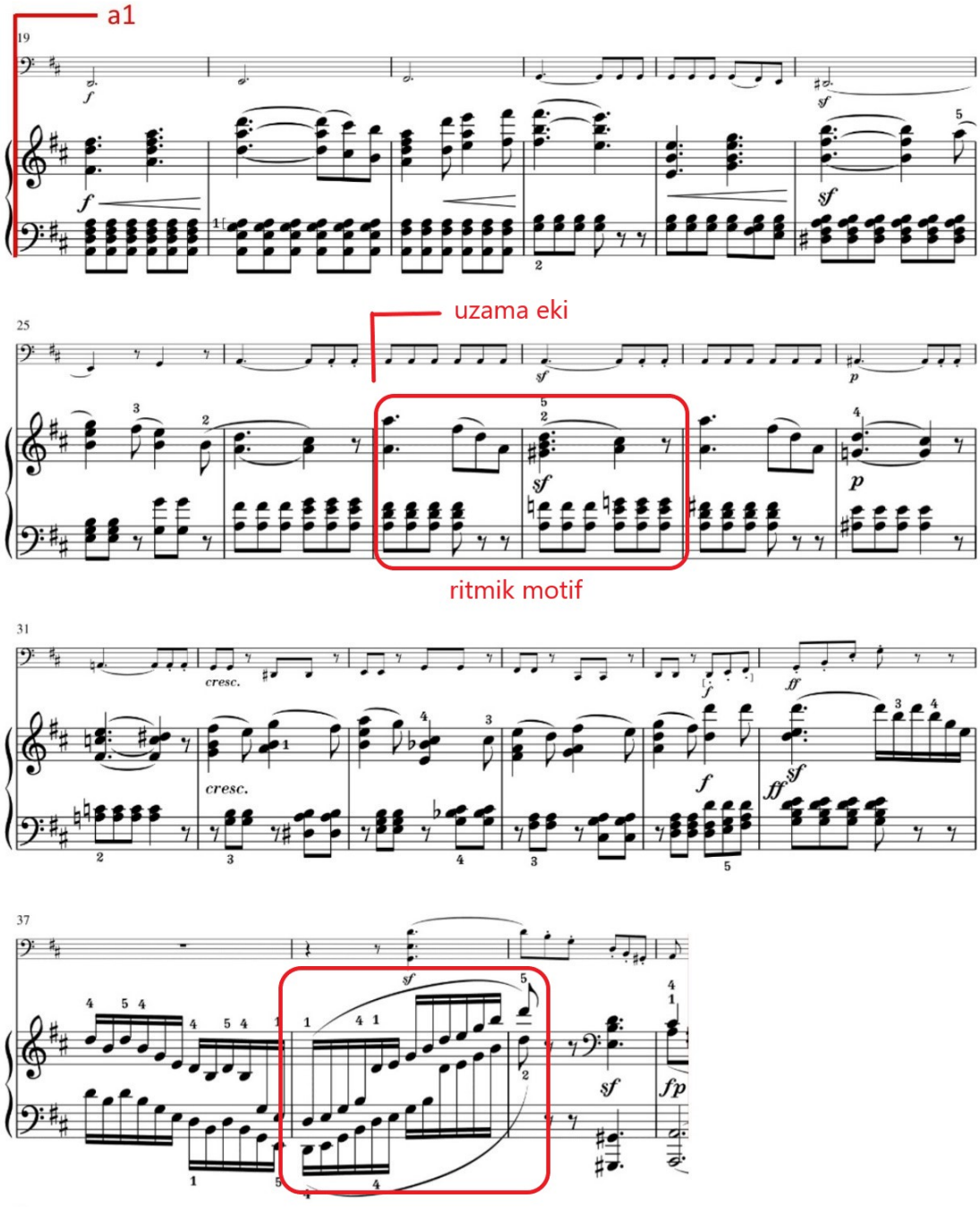
Bu eser boyunca cümlelerin kalış kısımlarının armonik ve melodik yürüyüşlerle genişlediği görülmektedir. Söz konusu tekniği besteci genellikle cümleleri ve temaları birbirine bağlamak veya cümlelerin kadanslarını güçlendirmek için kullanmıştır. Aşağıdaki şekilde bir önceki paragrafta bahsi geçen iki ölçülük genişleme işaretlenmiştir:



Şekil 3. 5. Allegro assai vivace, Sergi, Tema A, “b” cümlesi
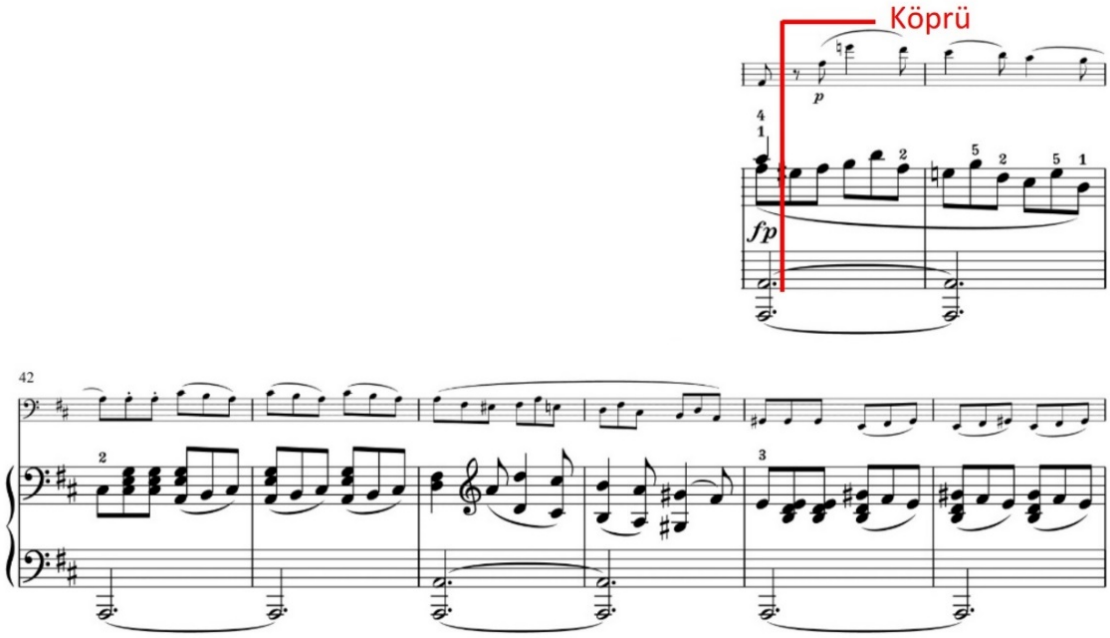
[49] İlhan USMANBAŞ, **Müzikte Biçimler**, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1974, s. 9.

Temanın son cümlesi olan “a1” ise “a” cümlesinin bir varyasyonu olmakla birlikte bu kez melodinin piyanoya geçmesi ve viyolonselin ise uzayan pes sesler ve ritmik hareketlerle eşlik etmesi sağlanmıştır. Eserin 26. ölçüsünden itibaren ritmik motifler kullanılarak kalış uzatılmakta ve piyano partisinde 38. ölçüde başlayan arpej hareketiyle cümle tonik derecede sonlanmaktadır. Aşağıdaki şekilde “a1” cümlesi, sonundaki uzama ekiyle birlikte belirtilmiştir:



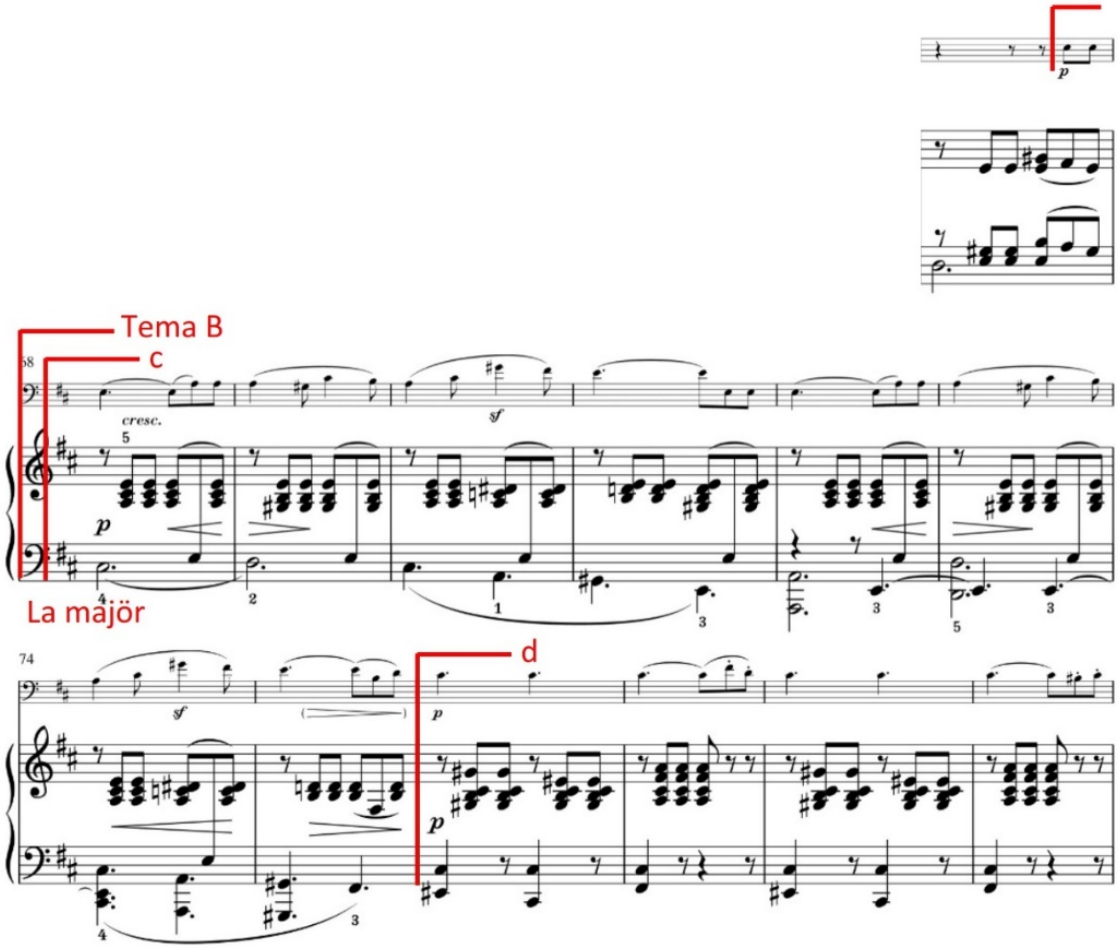
Şekil 3. 6. Allegro assai vivace, Sergi, Tema A, “a1” cümlesi

Temalar arası geçişi sağlayan köprünün “a1” cümlesinin içine yerleştirildiği ve 40. ölçüde başlatıldığı söylenebilir. Ancak başka bir perspektiften bakıldığında söz konusu geçişin viyolonselin 38. ölçüdeki melodisiyle gerçekleştiği de düşünülebilir. Aşağıdaki şekilde köprünün başlangıcı gösterilmektedir:



Şekil 3. 7. Allegro assai vivace, Sergi, Köprü
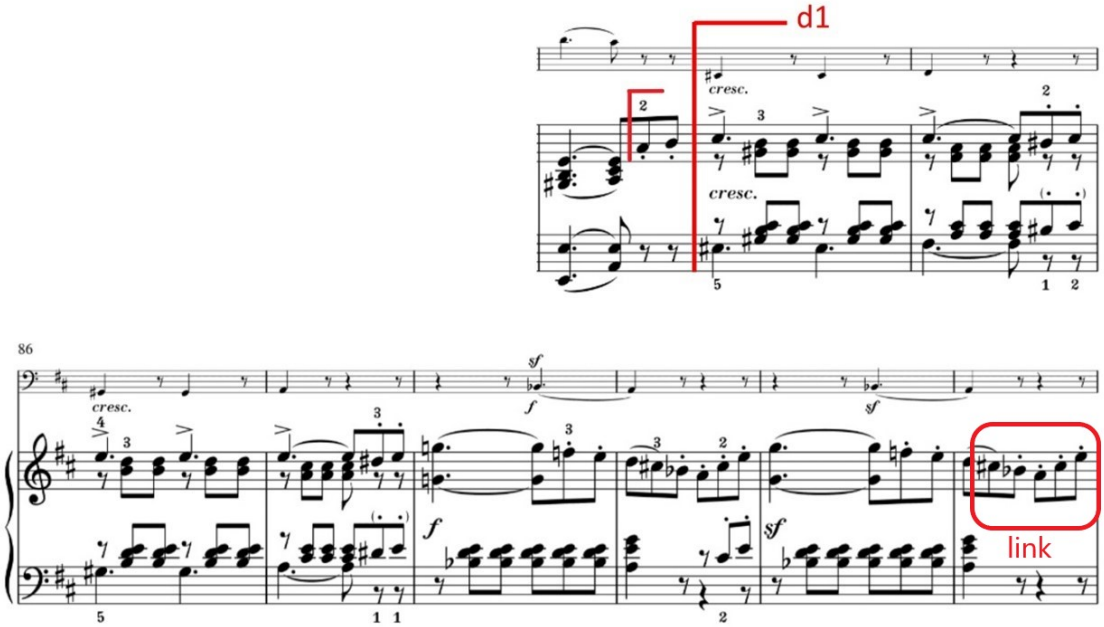
Köprü boyunca sürekli olarak birbirleriyle soru-cevap şeklinde konuşan iki enstrüman, ortak bir fikre varmaya çalışmakta ve La Majör tonundaki Tema B’nin gelmesini sağlamaktadır. Genel olarak köprüde, “a” cümlesinin materyalleri dominant tonda işlenerek kullanılmış ve 67. ölçüde tonun beşinci derecesiyle (V/V) bitirilmiştir.



Şekil 3. 8. Allegro assai vivace, Sergi, Tema B, "c" ve "d" cümleleri

Yukarıdaki şekilde de görüleceği üzere ikinci tema ana tonun dominantı olan La Majörde başlamaktadır. Klasik Dönem sonat allegrolarında genellikle ana ton majör ise ikinci tema bir öncekinin dominant tonunda getirildiğinden bu eserde de benzer bir dizaynın görülmesi Mendelssohn'un her ne kadar Romantik Dönem bestecisi olsa da bazı konularda geleneksel yapılara bağlı kaldığını göstermektedir.

Sergi bölmesinin B teması sırasıyla; “c” 68-75, “d” 76-83, ve “d1” 84-91. ölçüler arasındaki cümlelerden oluşmakta, bunların hepsi **auftakt (upbeat)**[50] [51] ile başlamaktadır. Viyolonsel partisinin 67. ölçüsünün son iki sekizliğiyle La Majörde başlayan “c” cümlesi, yedinci derece akorunda sonlanmaktadır. Akabindeki “d” son ölçüsünde V-I akorlarıyla bir kalış yaparken, “d1” cümlesi de V7-I derecelerinde bitmekte ve ardından link ile köprüye bağlanmaktadır. Aşağıdaki şekilde “d1” cümlesinin auftaktlı başlangıcı ve sonundaki link işaretlenerek belirtilmiştir:



Şekil 3. 9. Allegro assai vivace, Sergi, Tema B, “d1” cümlesi
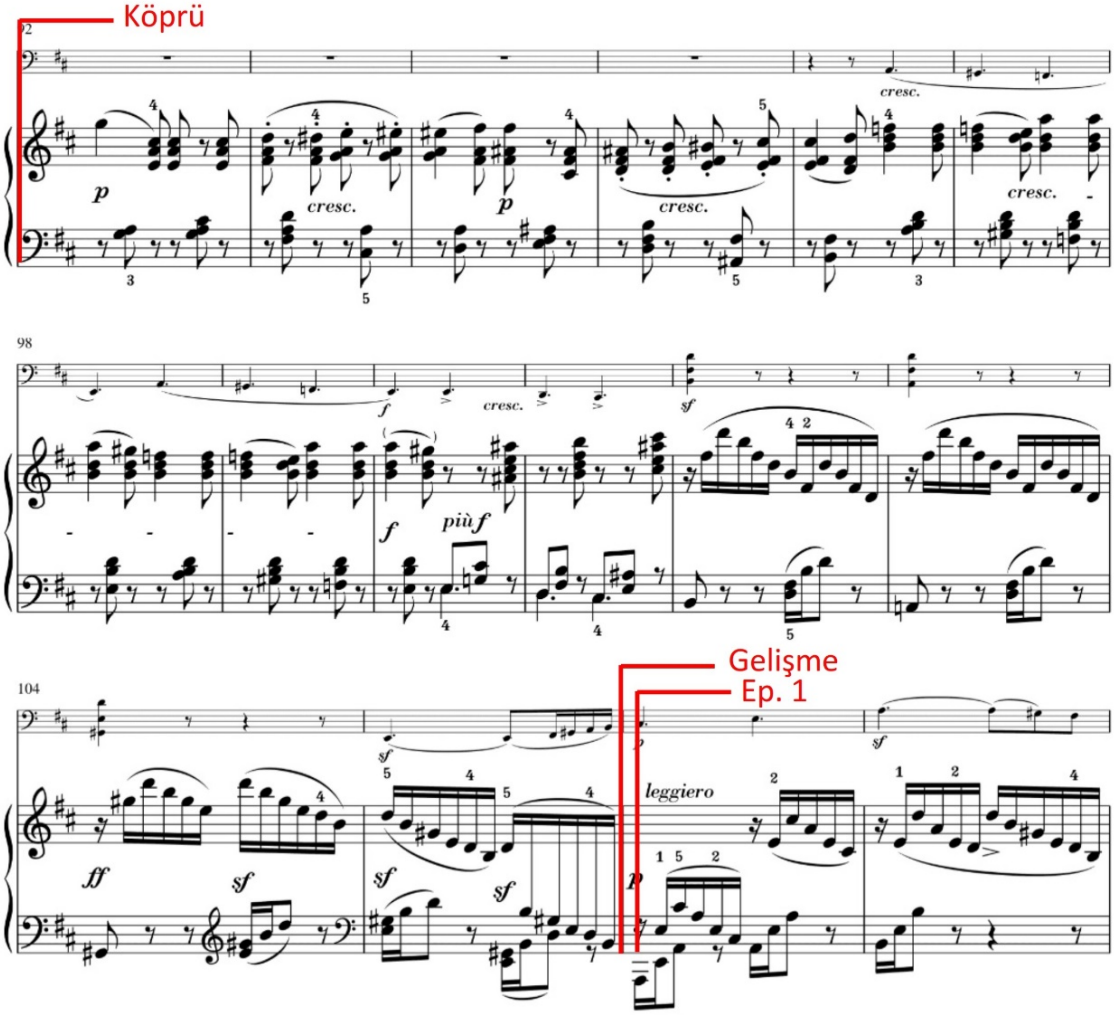
Bu cümlenin sonrasında 92 ve 105. ölçüler arasında sergi bölmesini gelişme bölmesine bağlayacak olan geçiş köprüsü gelmektedir. Armonik ve melodik yürüyüşleriyle ilerleyici bir yapısı olan bu köprü tonal ve yazım stili bakımından dinleyiciyi bir sonraki bölmeye hazırlamaktadır.

---

[50] “Bir parçada, anahtardan sonra ölçü dışı bırakılmış nota. ‘Eksik ölçü’ ya da ‘açış ölçüsü’ de denir” Vural SÖZER, **Müzik Terimleri Sözlüğü**, 3. Basım, Remzi Kitabevi, 2018, s. 15.

[51] ‘’Hafif veya zayıf vuruş. Genellikle bir sonraki güçlü vuruş veya ölçüye geçişi işaret eder.” Apel, Will. **Harvard Dictionary of Music**. 2nd ed. Belknap Press of Harvard Unıversity Press, 1970.

Viyolonselin yeni bir melodiye başlayan öncül ölçüsü ile köprü bitmekte ve yeni kesit başlatılmaktadır. Aşağıdaki şekilde köprü ve gelişme bölmesinin başlangıcı gösterilmiştir:



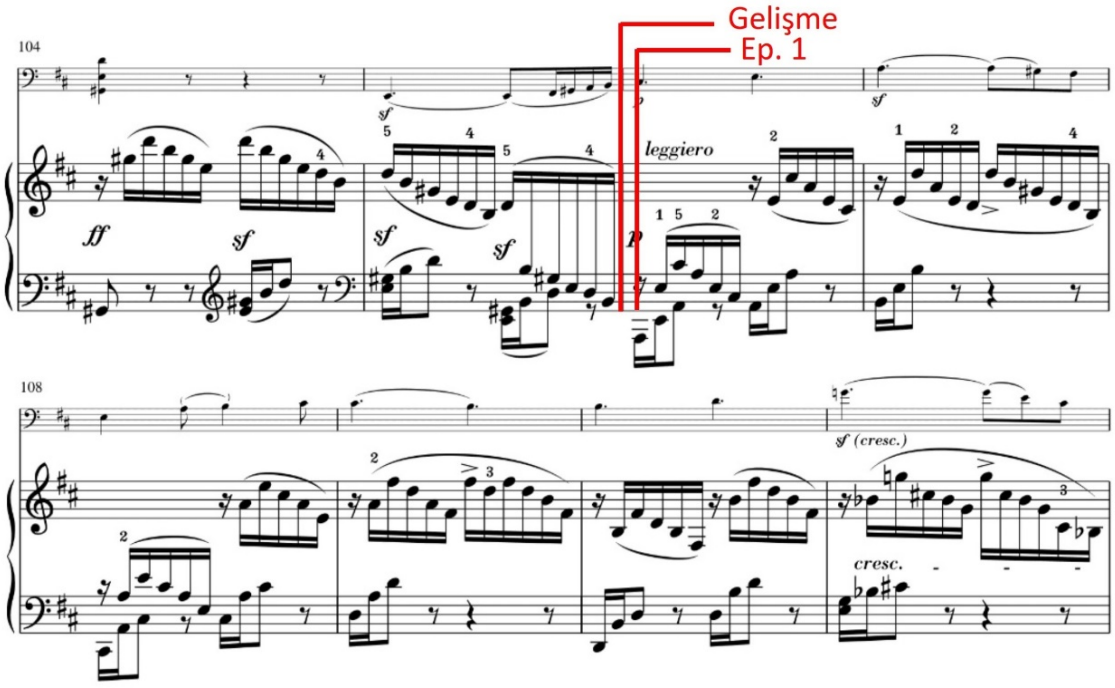
Şekil 3. 10. Allegro assai vivace, Sergi, Köprü

Burada viyolonsel partisinde bulunan üç sesli akorların doğru kuvvette ama stilin dışına çıkmayacak bir ifadeyle çalınması gerekmektedir. Birçok yorumcu sf efektini yaratabilmek için akorun ilk kısmını oldukça sert ve keskin çalarak yayın köke yakın kısmını kullanmaktadır. Ancak bu, Mendelssohn'a uymayan, daha çok 20.yy müziğine yakışan türde bir ifade oluşmasına neden olmaktadır.

Köprüden sonra ise bölümün gelişme bölmesi gelmektedir. Usmanbaş gelişme bölmeleri hakkında şunları ifade eder:

> *"Sonat Allegrosu'nun orta bölmesine 'Gelişme' denir. Burada, daha önce sergilenmiş olan çeşitli temasal ögelerin özgür biçimde ele alınışları vardır; bu ögelerin gerçek ve gizli değerleri bir bir ışığa çıkarılır ve işlenilir, geliştirilir. Yapı bakımından, Sergi Bölmesi'nin bağlandığı bazı zorunluluklar burada tamamen atılmıştır; ne işlenecek malzemenin seçimi, ne sırası, ne biçimi herhangi bir kurala, bir kalıba bağlı değildir. Bu bakımdan bazı kuralların egemen olduğu Sergi ve Sergenin tekrarı bölmeleriyle tam bir zıtlık meydana getirir. Gelişme 'kesitli' bir biçimdir. Kesitlerin sayısı isteğe göredir."*[52]

Yukarıdaki tanıma uyar şekilde bu bölümün gelişme bölmesi de; 106-153. ölçüler arasındaki birinci epizot, 154-198. ölçüler arasındaki ikinci epizot, 198-226. ölçüler arasındaki üçüncü epizot ve 226-249. ölçüler arasındaki dördüncü epizot olmak üzere dört farklı kesitten oluşmaktadır. Bunlara ek olarak 250-261. ölçüler arasındaki köprü de ilgili bölme içerisinde değerlendirilmiştir.
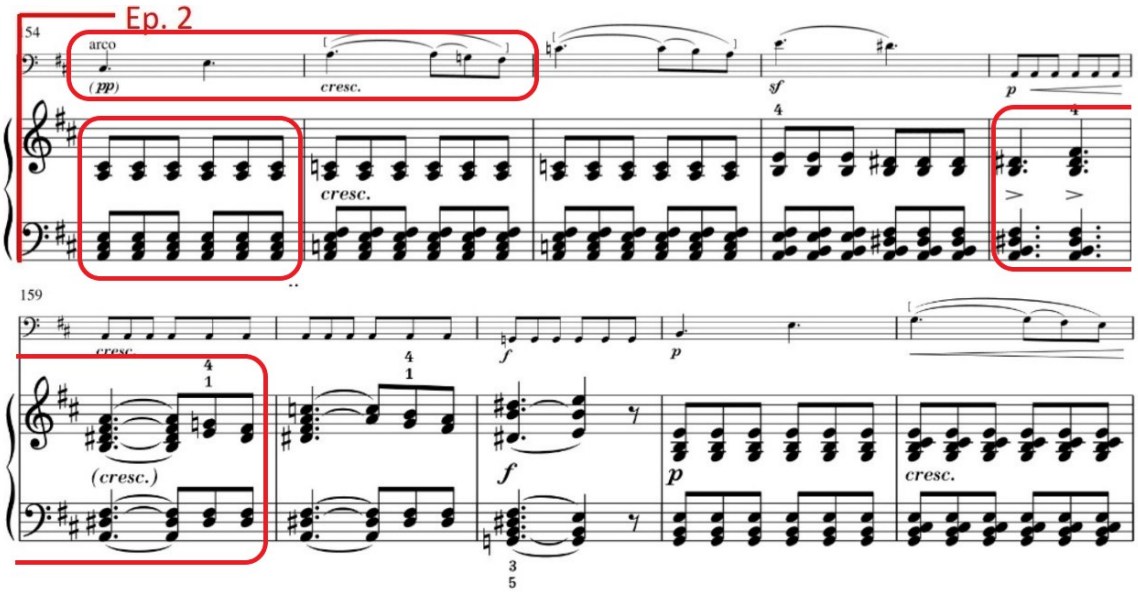


Şekil 3. 11. Allegro assai vivace, Gelişme, Ep. 1

[52] USMANBAŞ, **a.g.e.**, s. 113.

Gelişme bölmesinin birinci epizodunda ana temanın ilk cümlesinin melodisi bu sefer La Majör tonda başlayarak işlenmiştir. Bu epizodun başlangıcındaki eşlik ilk temadakinden farklı olduğundan melodiyi piyanonun devraldığı 122. ölçüden itibaren viyolonsel onaltılık notalarla ona eşlik etmektedir. Kesitin sonuna doğru melodi belirginliğini yitirerek yerini armonik ve ritmik motiflere bırakmaktadır.
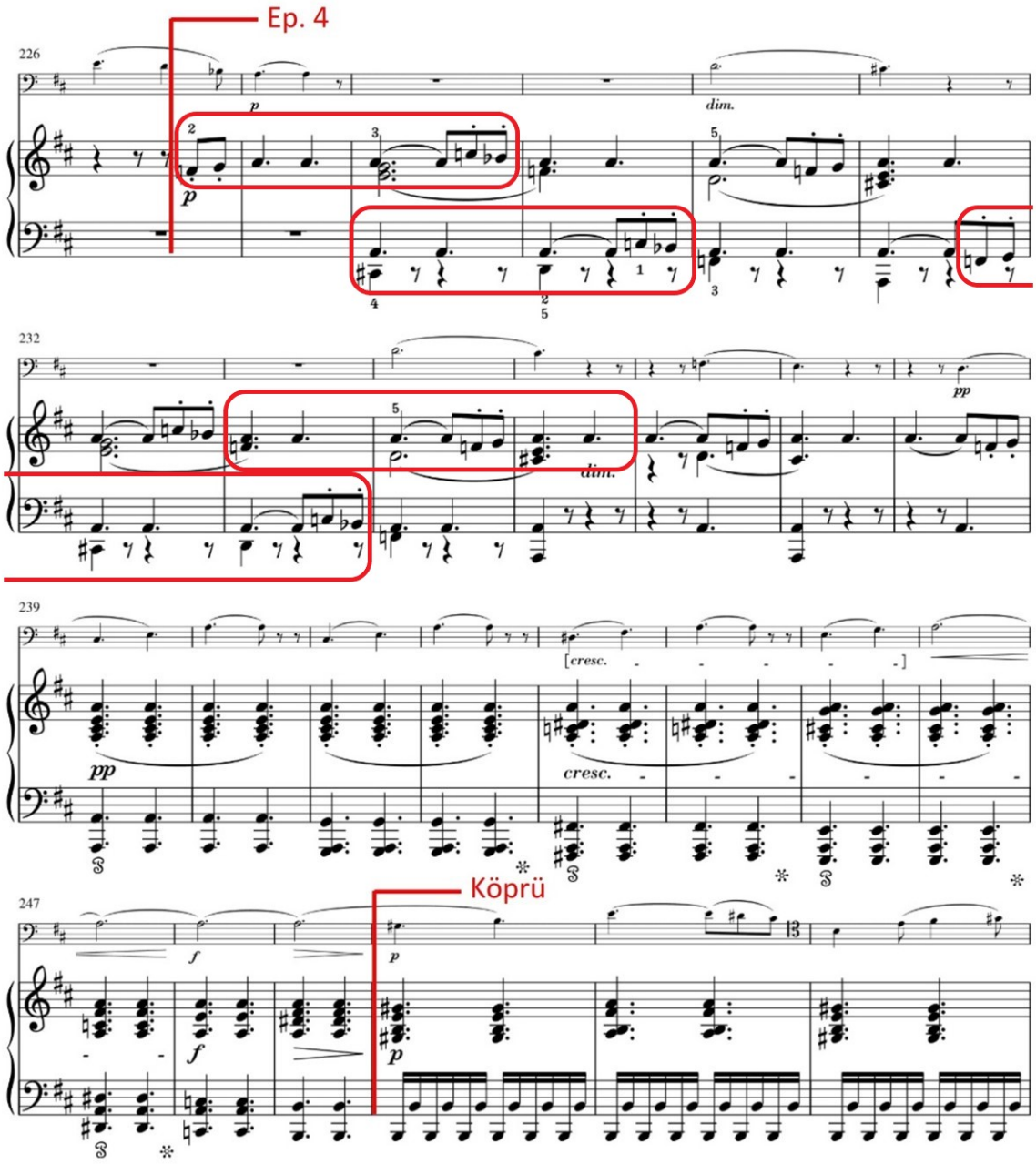
154. ölçüde başlayan ikinci epizot aynı birincide olduğu gibi ana temanın melodisiyle işlenmekte, fakat bu defa melodinin sadece ilk motifi kullanılarak geliştirme yapılmakta ve yalnızca viyolonselde değil, piyanoda da ara sıra kendini duyurmaktadır. Aşağıdaki şekilde ilgili melodik motif gösterilmektedir:



Şekil 3. 12. Allegro assai vivace, Gelişme, Ep. 2
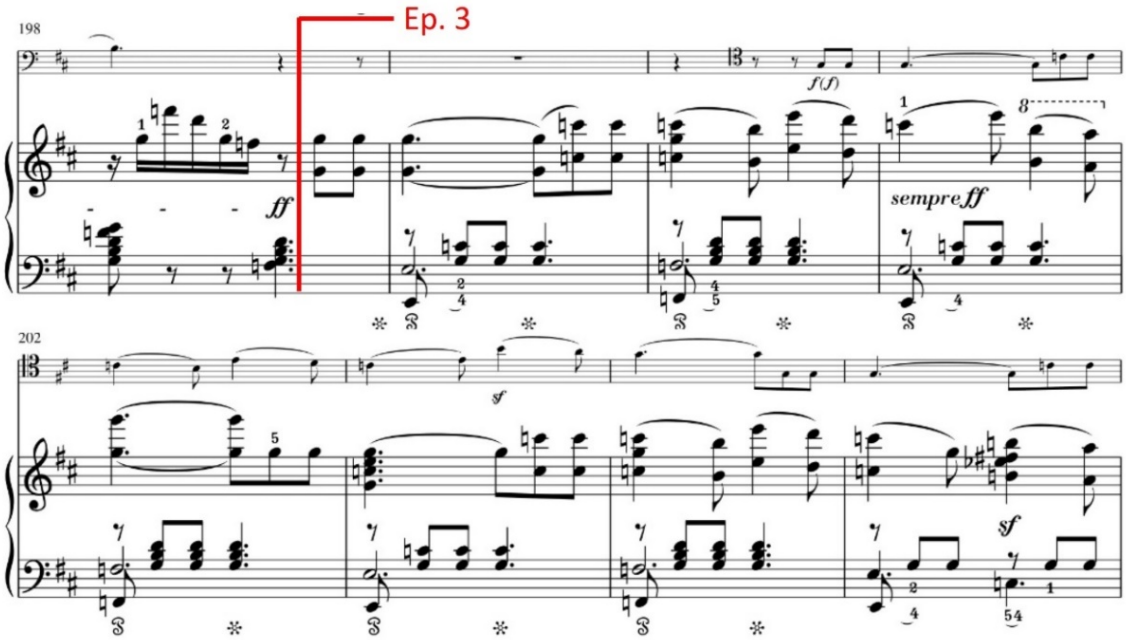
Bu epizodun ilkinden diğer bir farkı ise piyano eşliğidir. Kesitin ilk yarısında ana temada da bulunan ve 6/8'lik akorlardan oluşan eşlik, ikinci yarıdan itibaren arpejli bir hale bürünmektedir.

Aşağıda ikinci epizodun ardından 198. ölçünün son dörtlüğü ile üçüncü epizot başlatılmakta ve burada ilk kez ikinci tema materyallerinin kullanıldığı görülmektedir. Önceden ağırlıklı olarak viyolonselde duyulan melodi bu sefer piyano partisinde önümüze çıkmakta, 200. ölçünün son dörtlüğünden itibaren ise kanonik bir yapıyla melodiyi tekrar viyolonsel çalmaya başlamaktadır. Burada ikinci temanın ilk cümlesinin melodik motifi geliştirilirken sonrasında gelen dördüncü epizotta ise aynı temanın ikinci cümlesi işlenmektedir.



Şekil 3. 13. Allegro assai vivace, Gelişme, Ep. 3

Aşağıdaki şekilde dördüncü epizotta yer alan “d” cümlesinin materyalleri gösterilmiştir:



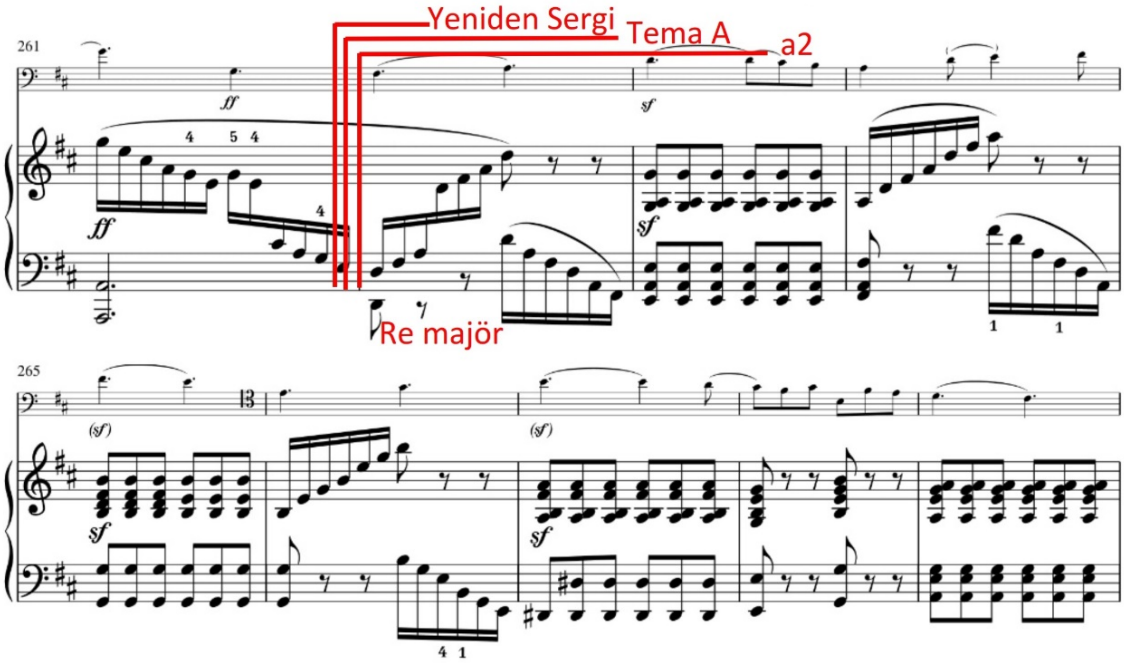
Şekil 3. 14. Allegro assai vivace, Gelişme, Ep. 4

Gelişme bölmesinin son kesitinin ardından 250. ölçüde başlayarak yeniden sergi bölmesine bağlanan dönüş köprüsü, aynı zamanda bu kesitin başka bir epizotudur. Usmanbaş bu konuya şu şekilde açıklık getirir:

> *“Gelişme bölmesinin varmak istediği yer Serginin Tekrarı’dır. Bu bakımdan Gelişme bölmesinin son kesitleri bir dönüş köprüsü niteliğine bürünürler; özellikle son kesit dönüş köprüsünün ‘ikinci adımı’ olarak çeken armonisi üzerine kurulmuştur.”*[53]

[53] USMANBAŞ, **a.g.e.**, s. 114.
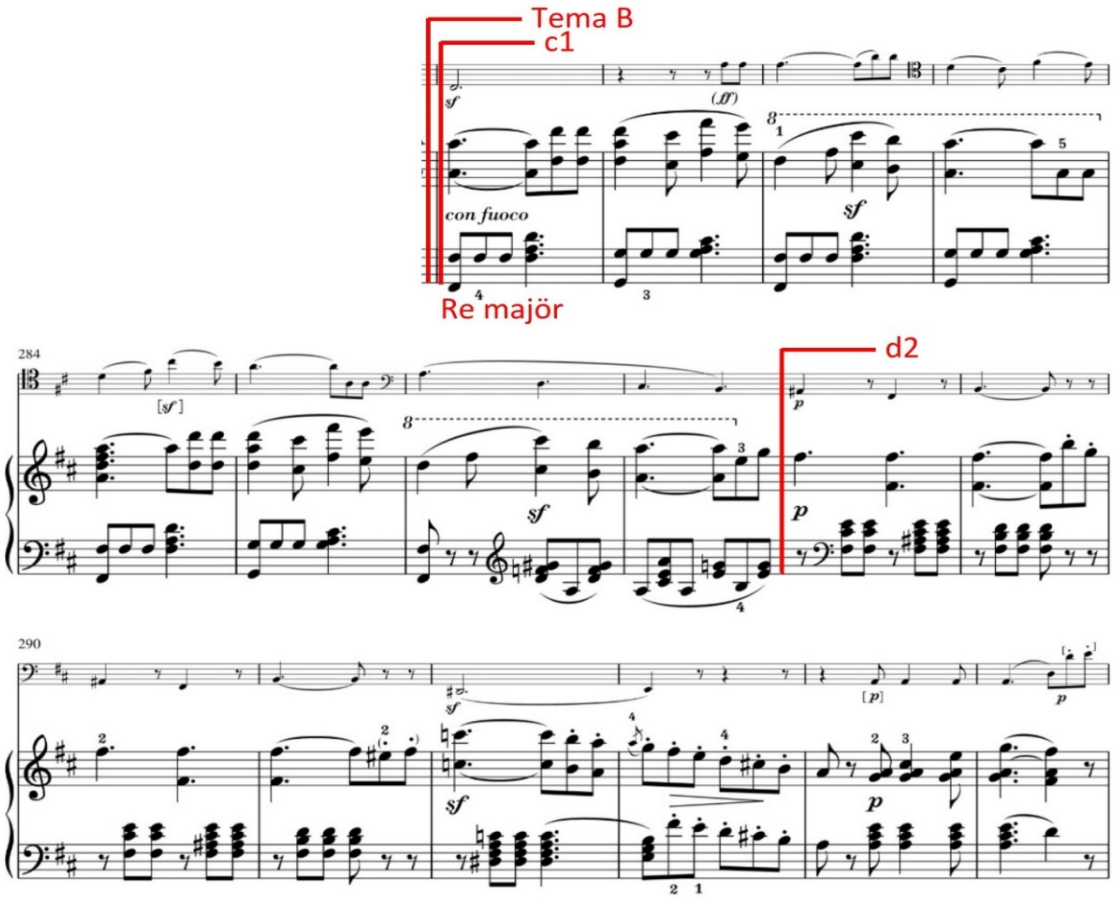
La Majör tonunda kalış yapan köprünün ardından 262. ölçüde yeniden sergi bölmesi başlamaktadır. Söz konusu bölme; 262-279. ölçüler arasındaki ilk tema (Tema A), 280-295. ölçüler arasındaki ikinci tema (Tema B), 296-313. ölçüler arasındaki köprü ve 314-329. ölçüler arasındaki ikinci kez gelen ana temadan (Tema A) oluşmaktadır. Aşağıdaki şekilde yeniden sergi bölmesinin başlangıcı işaretlenerek gösterilmiştir:



Şekil 3. 15. Allegro assai vivace, Yeniden sergi, Tema A, "a2" cümlesi
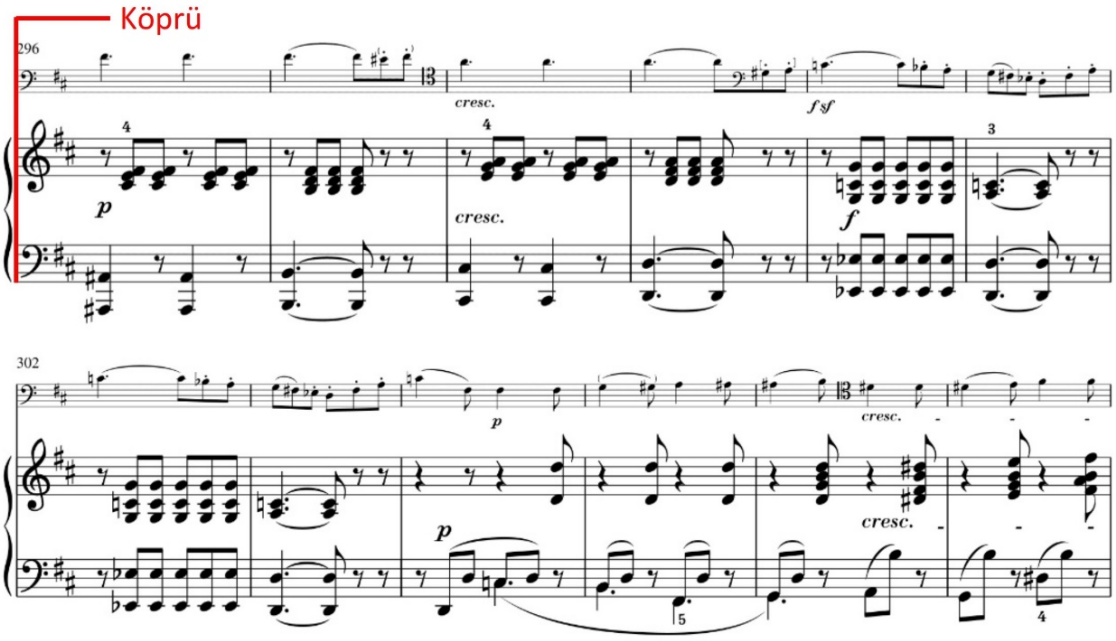
İlk tema; 262-269. ölçüler arasındaki "a2" cümlesi ve 270-279. ölçüler arasındaki "b1" cümlesi olmak üzere iki cümleden oluşmaktadır. Bölümün başında da duyduğumuz "a" cümlesi burada tekrar edilmeyerek sadece bir kez duyurulmuş ve daha kısa tutulmuştur. Her iki cümledeki viyolonsel partisinde büyük bir değişiklik yoktur fakat piyano eşliğinin geliştirildiği görülür, ardından cümlelerin ikisi de Re Majörün dominant derecesinde yarım kalış yaparak son bulur.

Yeniden sergi bölmesinin ikinci teması; 280-287. ölçülerdeki “c1” ve 288-295. ölçüler arasındaki “d1” cümlelerinden oluşmaktadır. Sergi bölmesinden aşina olduğumuz ikinci tema bu defa ana ton olan Re Majörde getirilerek Klasik Dönem sonat allegrolarındaki tonal dizayn kurallarına uyulmuştur. Aşağıdaki şekilde Tema B’nin her iki cümlesi de görülmektedir:



Şekil 3. 16. Allegro assai vivace, Yeniden sergi, Tema B, “c1” ve “d2” cümleleri
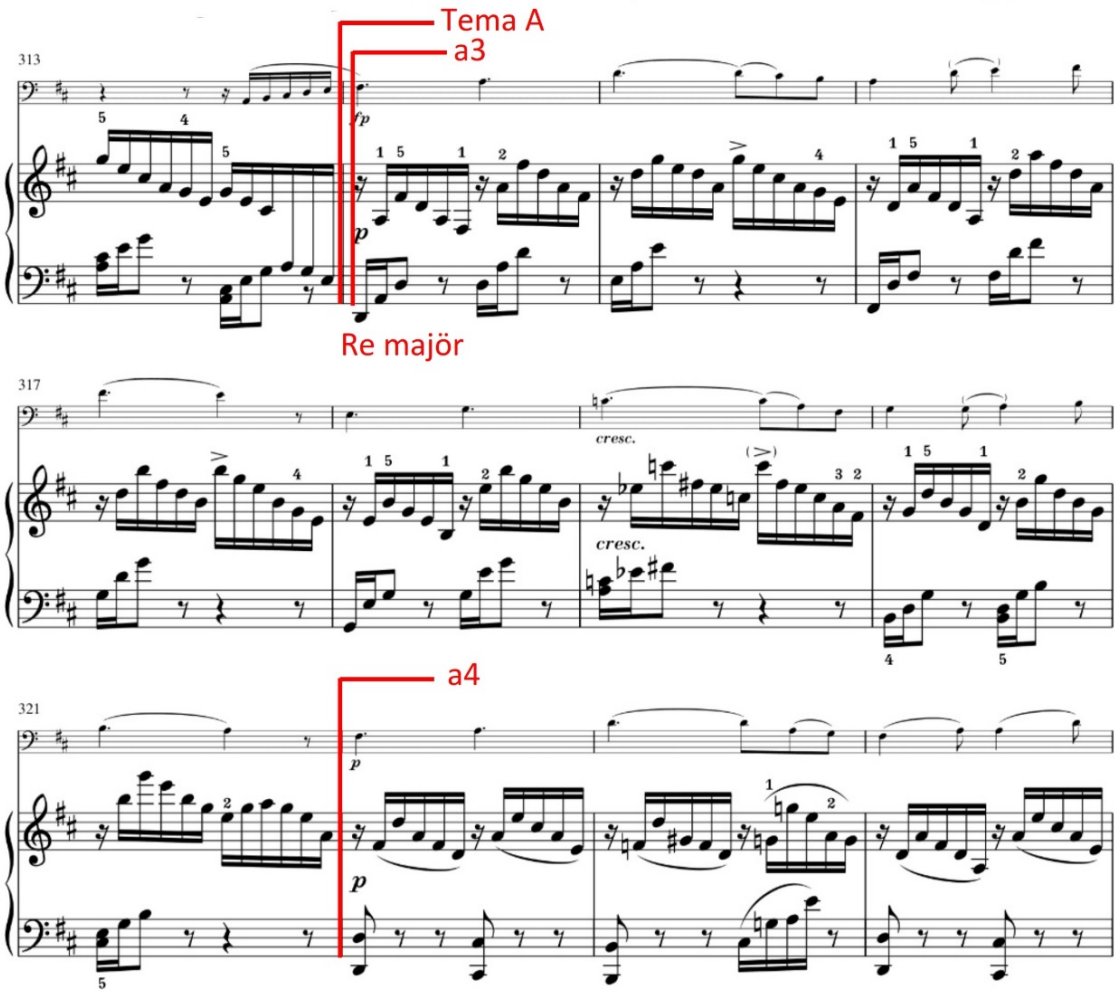
Bahsedilen iki temanın ardından 296-313. ölçüler arasında bir geçiş köprüsü yer almaktadır. Sergi bölmesinde ana ve ikinci tema arasında bulunan köprü yeniden sergiye geldiğimizde tekrar önümüze çıkmamakla birlikte bunun yerine Tema B ve A arasında daha önce gördüklerimizden farklı bir köprü kullanılmıştır. Sonraki temanın tonuna göre dominant derecede yarım kalış yaparak bağlanan gelişmeli yapıdaki bu köprü aşağıdaki şekilde gösterilmektedir:



Şekil 3. 17. Allegro assai vivace, Yeniden sergi, Köprü

Köprünün ardından ilk tema değişerek bir daha başlamaktadır. Yeniden sergi bölmesinde ikinci temadan sonra ana temanın tekrarı çok fazla gelmemekle beraber benzer özellikteki eserler ara sıra literatürde görülmektedir. Klasik Dönem sonat allegrolarında genellikle ikinci temanın ardından köprülerin yanı sıra koda ya da eğer bir konçertoysa kadans bölmesi yer almaktadır. Geçiş köprüsünün 313. ölçüde viyolonsel partisindeki auftakt ile başlatıldığı ve ilk temanın melodisinin tekrar çalınmasıyla devam ettiği gözlemlenmektedir.

Yeniden sergi bölmesinde tekrarlanan bu ana tema, 314-321. ölçüler arasındaki “a3” ve 322-329. ölçülerdeki “a4” cümlelerinden oluşturulmuştur. Her iki cümle de ana ton olan Re Majörde gelmiş ve bölümün başında karşılaştığımız “a” cümlesinin varyasyonları olarak kullanılmıştır. Burada önceki varyasyonlardan farklı olarak melodik motifte değişiklikler yapıldığı ancak ana temanın temel özelliklerinin de korunduğu gözlemlenmektedir. Daha önce gelişme bölmesinin birinci epizodunda duyduğumuz piyano eşliği burada da işlenmektedir. Aşağıdaki şekilde yeniden sergi bölmesinde ikinci kez gelen ana temanın ilk cümlesinin tamamı işaretlenmiştir**:**



Şekil 3. 18. Allegro assai vivace, Yeniden sergi, Tema A, “a3” ve “a4” cümleleri
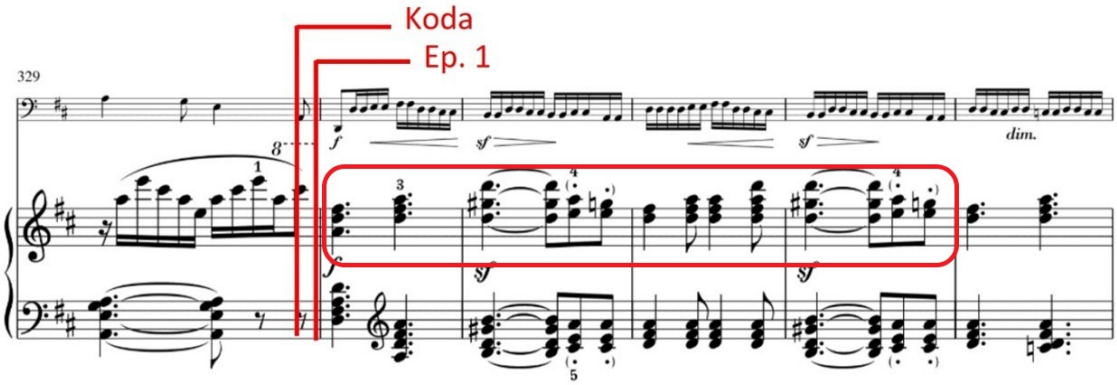
Temanın ikinci cümlesi köprü özellikleri sergilemekle birlikte "a" cümlesinin de bir varyasyonudur, söz konusu kesitin ardından 330. ölçüde bölümün kodası başlatılmaktadır.

> *"Kodaların yapısal özellikleri hakkında Usmanbaş şunları söylemektedir: Kesitli'dir. Kesitlerin sayısı ve içerikleri istendiğince değişiktir, orantı ve ilişki gözetilmiştir. Genellikle İlkli Tema ile ilişki kurulmuştur; İkincil Tema da anımsatılabilir; çok uzun olmamak koşulu ile yepyeni temasal materyalde ele alınabilir."*[54]

Yukarıdaki tanıma uygun olarak tasarlanan bölümün kodası da içerdiği tema materyallerine göre epizotlar halinde incelenmiştir. Kodalar hakkında Usmanbaş şu ifadelere yer verir:

> *"Herhangi kesin bir kalıba uymayan Coda bu durumuyla ikinci gelişme niteliğine bürünebilir; bunu yaparken de Birinci Gelişme'yi az çok yakından izleyebilir. Bu durum özellikle çok geniş tutulmuş Sonat Allegrolarında görülür (oda müzikleri, Senfoniler)."*[55]

Bu tanıma uyar şekilde koda, gerek uzunluğu gerekse temaların kullanımı itibariyle ikinci bir gelişme bölmesi gibi duyulmaktadır. İlerleyici yapıdaki bu koda, kendi içerisinde kullanılan tema materyallerine ve stil değişikliklerine göre epizotlara ayrılmıştır; 330-360. ölçüler arasındaki birinci, 361-396. ölçüler arasındaki ikinci ve 397-451. ölçüler arasındaki üçüncü epizottan oluşmaktadır. Aşağıdaki şekilde birinci epizodun başlangıcı görülmektedir:
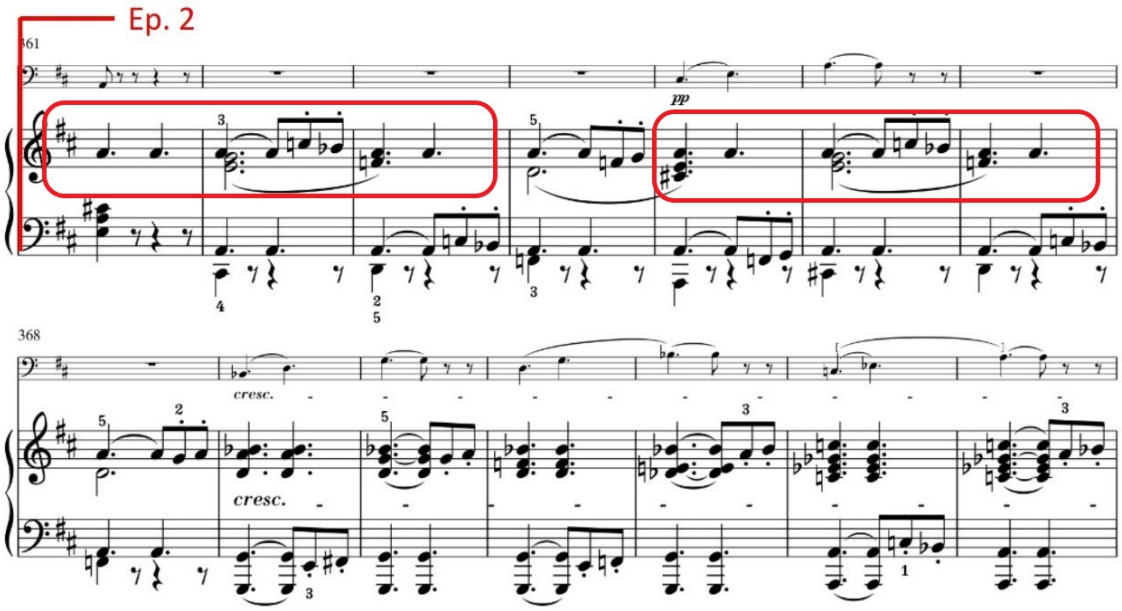


Şekil 3. 19. Allegro assai vivace, Koda, Ep. 1

[54] USMANBAŞ, **a.g.e.**, s. 96.

[55] **A.e.**, s. 116.

361. ölçüde başlayan ikinci epizotta ise B Teması'nın ikinci cümlesindeki materyaller kullanılmıştır. Sergi ve yeniden sergi bölmesinde viyolonsel partisinde çalınan "d" cümlesinin melodisi kodanın ikinci epizodundan itibaren piyano partisindedir, böylece birinci epizotta A Teması kullanılırken ikincisinde ise B Teması'nın işlendiği görülmektedir. Aşağıdaki şekilde ikinci epizodun başlangıcı ve kullanılan bazı tema materyalleri işaretlenerek gösterilmiştir:



Şekil 3. 20. Allegro assai vivace, Koda, Ep. 2

Kodanın üçüncü epizodunda ise yine ana temadan alınan materyaller bulunmaktadır. Bu kesit aynı zamanda nüans ve materyallerin kullanımıyla eserin ikinci doruk noktası olarak görkemli bir kalışla Re Majör tonunda bitirilmektedir. Son notadaysa ikinci bölüme geçmeden hemen önce bir **puandorg**[56] yer alır, söz konusu işaret bölümlerin birleşik olarak değil de kısa bir nefes arasının ardından çalınmasının istendiğini ifade etmektedir.

[56] "Puandorg, üzerine konduğu notanın ya da susma işaretinin süre değerini uzatmayı gerektirir. Puandorglu notalar genellikle normal süresinin iki katı uzatılır; oysa müzikal nedenlerle bundan daha uzun ya da daha kısa da tutulabilir." SAY, **Müzik Sözlüğü**, **a.g.e.**, s. 440.

Genel olarak bölüm incelendiğinde viyolonselcilerin esere çalışmaya başlamadan önce **spiccato**[57], **staccato**[58] ve **legato**[59] gibi yaydaki artikülasyonu sağlayan tekniklerde ustalaşmış olması gerektiği söylenilebilir. Böylesi bir gelişim için Sevcik ve Feuillard benzeri, içerisinde yay özelinde teknik çalışmaların bulunduğu kitaplara başvurulabilir. Bunun yanı sıra döneme uygun ses rengi hakkında bir fikir sahibi olabilmek amacıyla Mendelssohn'un yaylı sazlar için yazdığı oda müzikleri, konçerto ve sonatlarının dinlenmesi, kullanılan form ve armoni yapısına uygun bir ifade geliştirilmesini sağlayacaktır. Sol el konusunda ise aşırıya kaçmayacak bir vibrato kullanılmalı ve müzikal açıdan önemli anlarda bunu sergilemekten kaçınılmamalıdır.

3.2.2. İkinci Bölüm - Allegretto scherzando

İlk bölümün enerjik bitişinin ardından daha sakin ve dingin başlayan ikinci bölümde viyolonselde ilk defa **pizzicato**[60] çalım tekniğini görürüz. Burada çellonun sesinin yeterince çıkmama ihtimali yüksek olduğundan tuşenin sonuna yakın bir bölgede sağ el işaret veya orta parmağının teli çekmesi daha iyi bir sonuç elde edilmesini sağlayabilir. Genelde daha çok ses üretebilmek için tel, baş parmakla çekilir ancak burada müzik cümlesinin gidişatı böyle bir çalışa müsade etmemektedir.

Mendelssohn'un dört bölümlü sonatlarında ikinci bölümü genellikle orta tempoda kullandığını görürüz. Bu görüşüyle kendinden sonraki birçok besteciyi etkilemiş, hatta Brahms'ın Mi minör Viyolonsel-Piyano Sonatı'ndaki ikinci

---

57 ''Arşenin zıpladığı, notaları birbirinden kopuk çalma tekniği.'' Murat Özden ULUÇ, **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Yurtrenkleri Yayınevi, 2006, s. 175.

58 ''Arşenin zıplamadığı, kısa ve kesik çalma tekniği.'' Murat Özden ULUÇ, **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Yurtrenkleri Yayınevi, 2006, s. 175.

59 ''Notaları bağlı çalma.'' Murat Özden ULUÇ, **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Yurtrenkleri Yayınevi, 2006, s. 38.

60 ''Yaylı çalgılarda tellerin yay yerine parmaklarla çekildiği çalış tekniği.'' Murat Özden ULUÇ, **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Yurtrenkleri Yayınevi, 2006, s. 159.

bölümünün değiştirilmesine vesile olmuştur. Öncesinde bu üç bölümlü sonat için yavaş bir ikinci bölüm tasarlayan Brahms, Mendelssohn'un tesiri altında kalınca değişiklikler yapmaya karar vermiştir.

Eserin ikinci bölümü olan **Allegretto scherzando** dört bölmeli lied formundadır. İlgili bölüm özelinde hazırlanmış aşağıdaki tabloda; bölme, tema, cümle, ölçüler, tonal dizayn ve kalışlar belirtilmiştir:

BÖLME	**CÜMLE**	**ÖLÇÜ**	**TON**	**KALIŞ**
A	a	1-12	Si minör	V
	b	13-20		V
	c	20-29		ii
	a1	30-41		i
	c1	41-50		i
B	d	51-58	Re Majör	V7
	d1	59-66		V
	e	67-73		V7
	e1	74-87		I
Köprü		88-92		
A'	a2	93-104	Si minör	V
	b1	104-112		i
Köprü		113-133		V
B'	d2	134-141	Si Majör	V7
	d3	142-153		V7
Koda	Ep. 1	154-170	Si minör	V
	Ep. 2	171-183		i
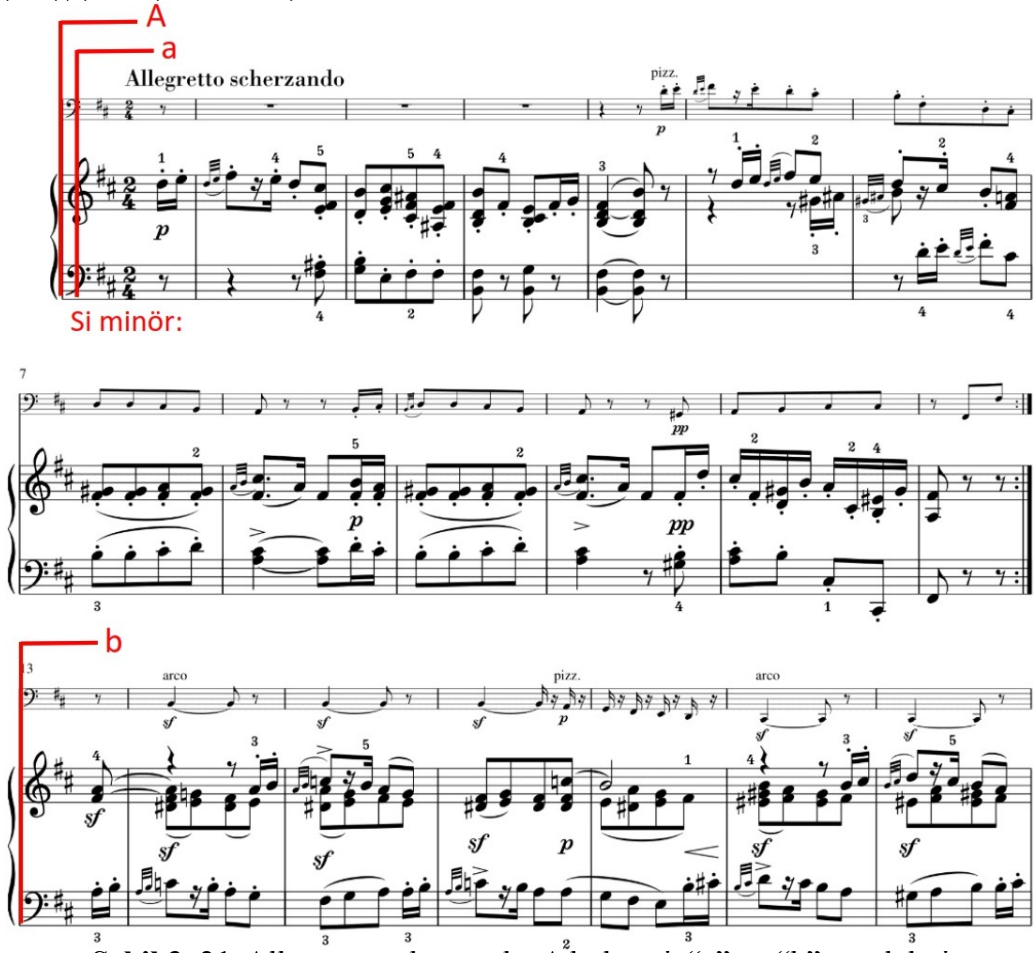
Tablo 3. 3. İkinci bölüm analiz tablosu

Tablodan da görüleceği üzere bölüm, tekrar eden B bölmesi ve köprüleriyle birlikte gelişmiş bir lied formundadır. Genellikle literatürdeki lied formları; bir, iki, üç ve beş kesitli olmasına rağmen dörtlü formlara da nadiren rastlanmaktadır.

Yeniden gelen A bölmesi daha kısa olduğu için sadece ilk iki cümlesinin tekrar ettiği, köprünün hemen ardından B bölmesinin ise aynı şekilde yinelendiği görülmektedir.

Usmanbaş lied formunun bölmeleri hakkında şunları söyler: "Cümleler belirli ya da belirsiz bölünmelerde yan yana gelmiş örgünlerden; bölmeler tam kalışlarla ayrılan cümlelerden meydana gelir. Bölmelerin yapısında örgensel bütünlük vardır; bununla birlikte bağımsız sayılabilirler."[61]

Liedin ilk bölmesi; 1-12. ölçüledeki "a", 13-20. ölçülerdeki "b", 20-29. ölçülerdeki "c", 30-41. ölçülerdeki "a1" ve 41-50. ölçüler arasındaki "c1" cümlelerinden oluşmakla birlikte söz konusu bölme boyunca ton Si minörde muhafaza edilmektedir. Aşağıdaki şekilde A bölmesinin ilk iki cümlesinin başlangıçları işaretlenmiştir:
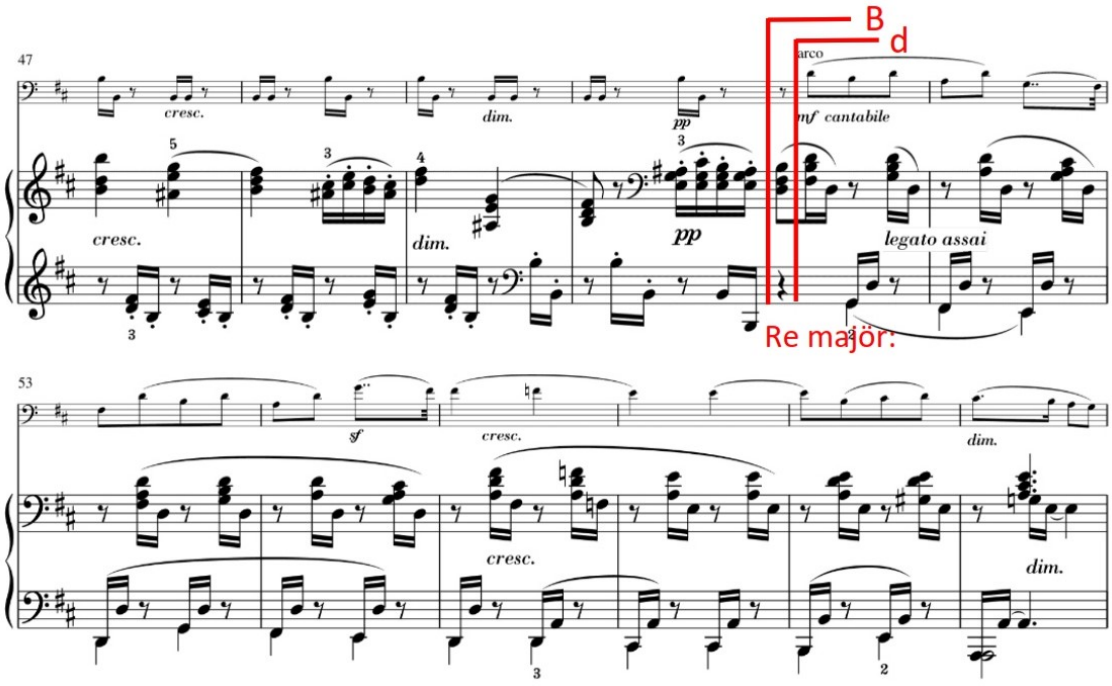


Şekil 3. 21. Allegretto scherzando, A bölmesi, "a" ve "b" cümleleri

[61] USMANBAŞ, **a.g.e.**, s. 30.

Başlığında geçen **scherzando**[62] ifadesine uygun şekilde yapısal olarak da şakacı bir karakktere sahip olan bölümün cümlelerinde onaltılık çarpmalar, staccato ve pizzicato pasajlar bulunmaktadır.

Dominant derecede yarım kalış yaparak son bulan A bölmesindeki "a" cümlesi eksik ölçüyle başlamakta, ardından gelen "b" de aynı özellikleri göstererek 20. ölçünün ilk yarısında son bulmaktadır. "c" kesiti ise 20. ölçünün son dörtlüğünde başlayarak 29. ölçüde bulunan "a1" cümlesine doğru bir geçiş linki ile devam etmektedir. "a1" cümlesine geldiğimizde asıl melodi öncekinden farklı olarak bu kez viyolonsel partisinde duyurulmakta ve 41. ölçüde Si minör akorunda tam kalışla bitirilmektedir. Bölmenin "c" kısmındaki ilk varyasyon olan "c1" cümlesi ise Si minördeyken hemen akabinde gelen B kesiti ilgili majör ton olan Re Majörde gelmektedir. Aşağıdaki şekilde A bölmesinin son cümlesinin geçiş linki ve B bölmesinin başlangıcı gösterilmektedir:
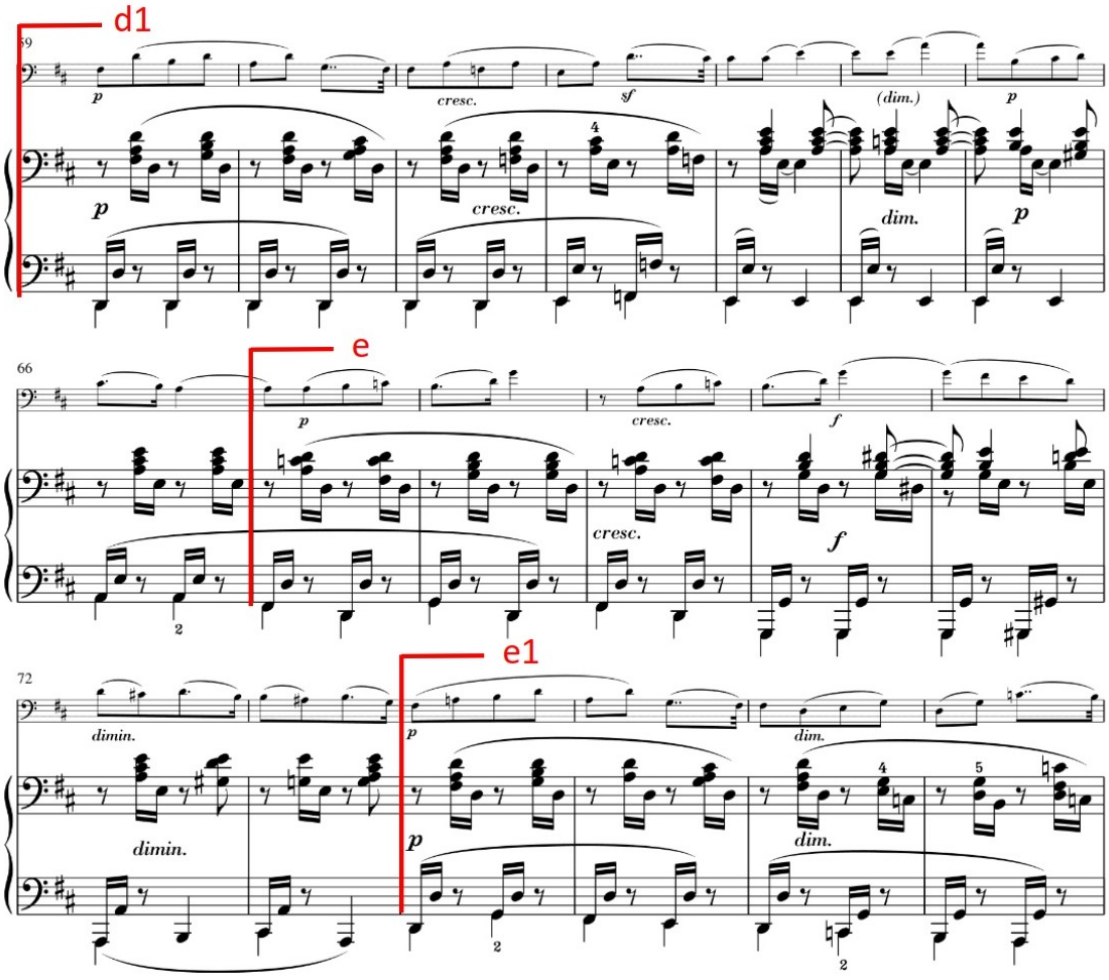


Şekil 3. 22. Allegretto scherzando, B bölmesi, "d" cümlesi

[62] "Şakacı, oyuncu tarzdaki hafiflikte; güle eğlene" İrkin AKTÜZE, **Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, 4. Basım, Pan Yayıncılık, 2010, s. 542.
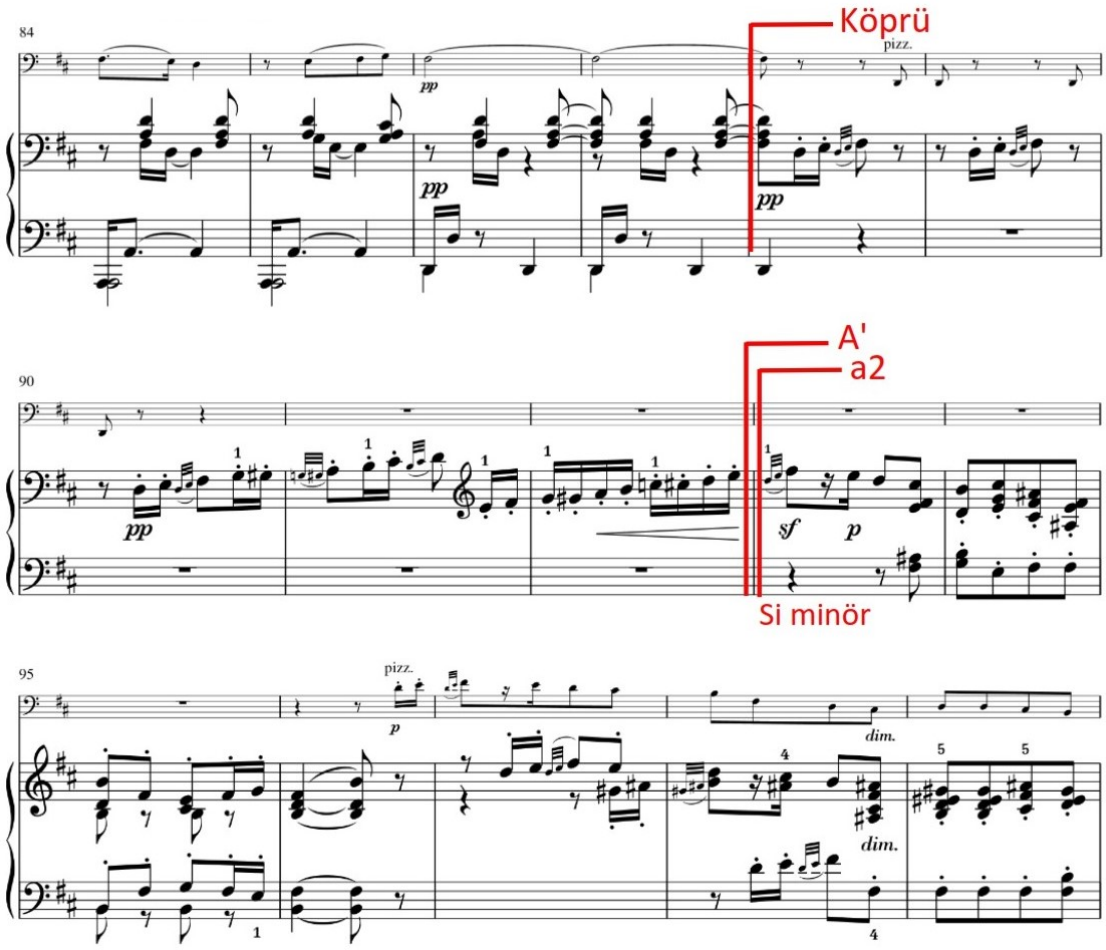
Burada Mendelssohn'un klasik liedlerini anımsatan son derece lirik bir melodi viyolonsel partisinde belirmektedir. Söz konusu nedenden ötürü ilgili kısımdan itibaren cümleler arasında kesilme olmamasına itina edilmeli, tek nefeste dinleyiciye gidişatı açıkca gösterecek bir yorum ile çalış sergilenmelidir.

Re Majörde başlayan B bölmesi; 51 ve 58. ölçülerdeki "d", 59-66. ölçülerdeki "d1", 67-73. ölçülerdeki "e" ve 74-87. ölçüler arasındaki "e1" cümlelerinden oluşmakta; "d", "d1" ve "e" yarım kalışla son bulurken, "e1" tam kalışla bitmektedir. Aşağıdaki şekilde bu cümlelerinin başlangıçları işaretlenerek belirtilmiştir:



Şekil 3. 23. Allegretto scherzando, B bölmesindeki "d1", "e" ve "e1" cümleleri
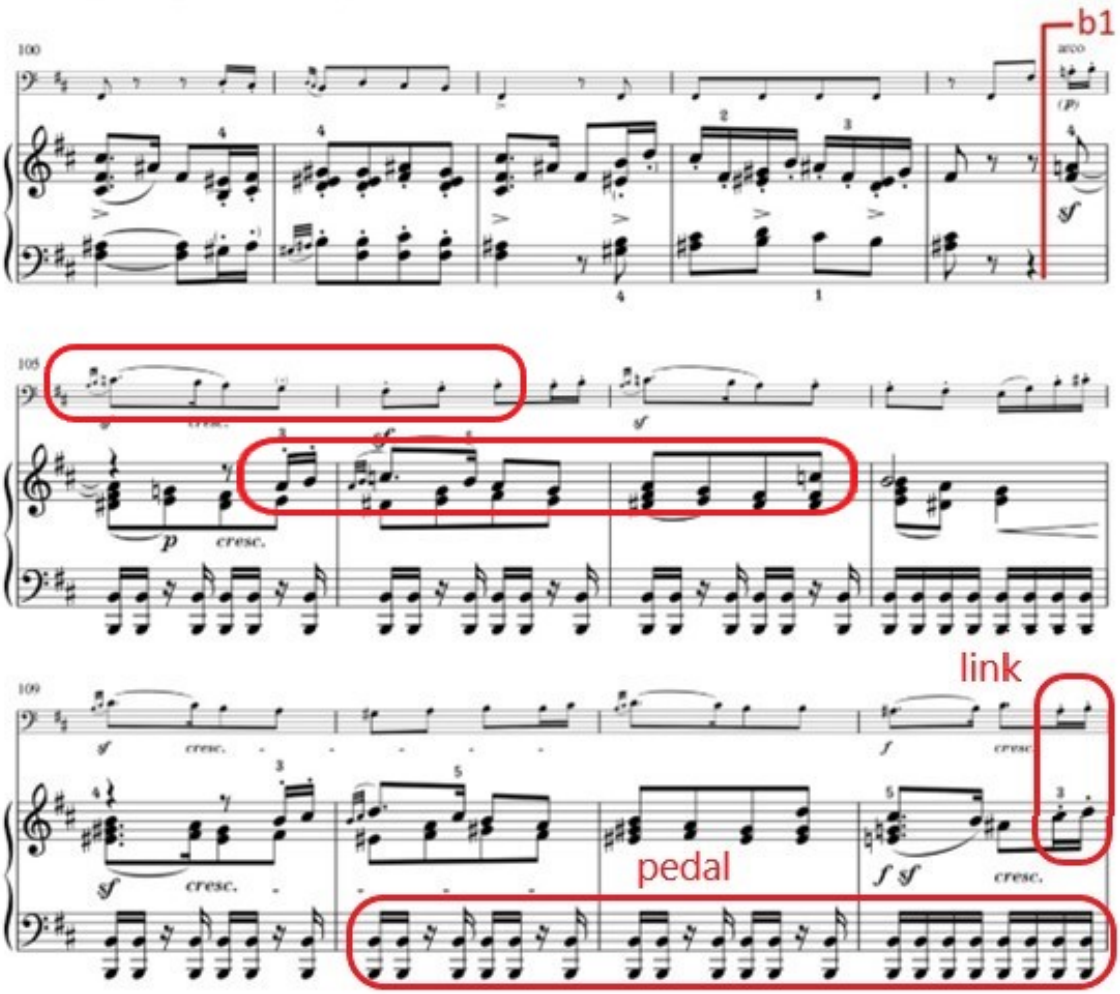
A bölmesi aşağıdaki şekilde de görüleceği üzere bir geçiş köprüsüyle A' kısmına bağlanır, burada bölmeler arası geçiş köprüsü diğer bölümlerdekine göre oldukça kısa ve tek seslidir. B bölmesi ise Re Majörde son bulurken köprünün ardından gelen A' yine Si minörde başlatılır. Aşağıdaki şekilde köprü ve A' bölmesinin başlangıcı işaretlenerek belirtilmiştir:



Şekil 3. 24. Allegretto scherzando, Köprü ve A' bölmesi, "a2" cümlesi

Yalnızca iki cümleden oluşan A' ve A bölmeleri; 93-104. ölçüler arasındaki "a2" cümlesi "a" nın ikinci varyasyonu, 104-112. ölçüler arasındaki "b1" cümlesi ise "b" nin ilk varyasyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. "a2" cümlesi, önceki bölmede bulunan "a1"den ziyade daha çok "a" cümlesine benzerlik gösterir ve bu benzerliğiyle ilk cümlenin simetriği olarak da algılanabilir.

A’ kısmının ikinci cümlesi olan “b1” ise piyano partisinin sol elinde sürekli devam eden pedal sesinin üzerindeki viyolonsel ve sağ elin gerçekleştirdiği linkle köprüye bağlanmaktadır.
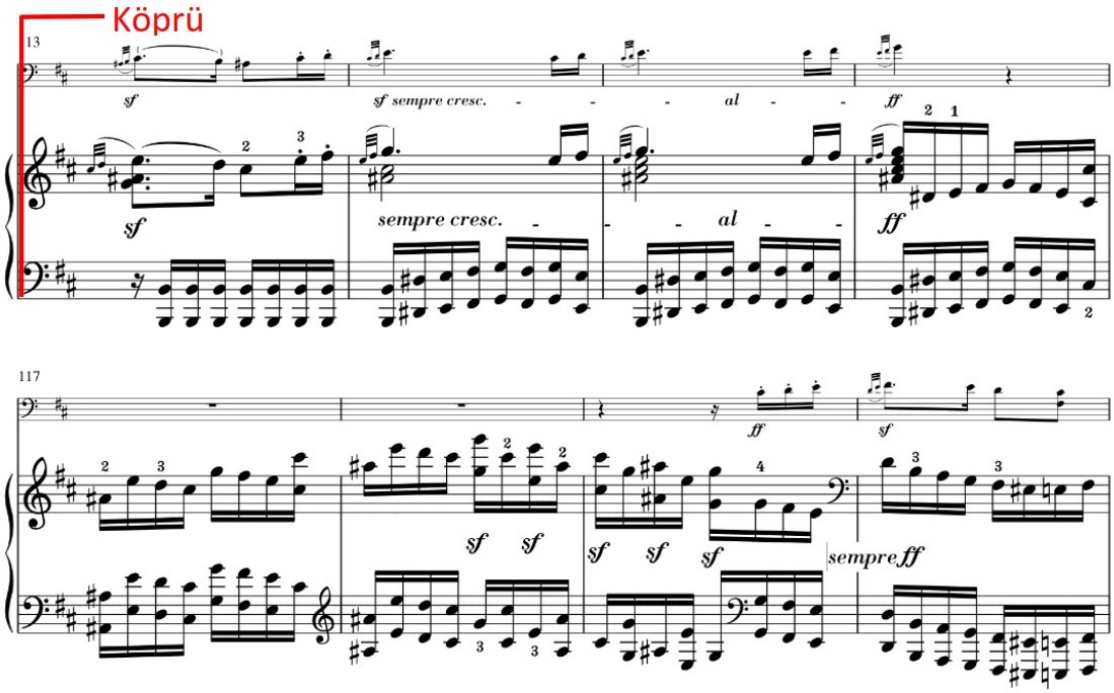


Şekil 3. 25. Allegretto scherzando, A’ bölmesi, “b1” cümlesi

Bu cümlede öncekinden faklı olarak viyolonsel partisinde melodik öğeler yer almakta ve iki vuruşun ardından piyanoda da ilgili melodi tekrar edilerek kanonik bir duyuş oluşturulmaktadır. Piyanonun sol el partisinde devam eden pedal sesi ise aynı zamanda dikkati melodiye yoğunlaştırmayı sağlamaktadır. Yukarıdaki şekilde bu kanonik pasaj işaretlenerek gösterilmiştir.

Nüans açısından incelendiğinde ise, ***p***'dan başlayan cümlenin ***f***'ye kadar bir yükselişi görülmekte, bunu destekleyen ölçü başlarındaki ***sf***'lar bahsedilen kanonik yapının nasıl duyurulması gerektiğini de ifade etmektedir.
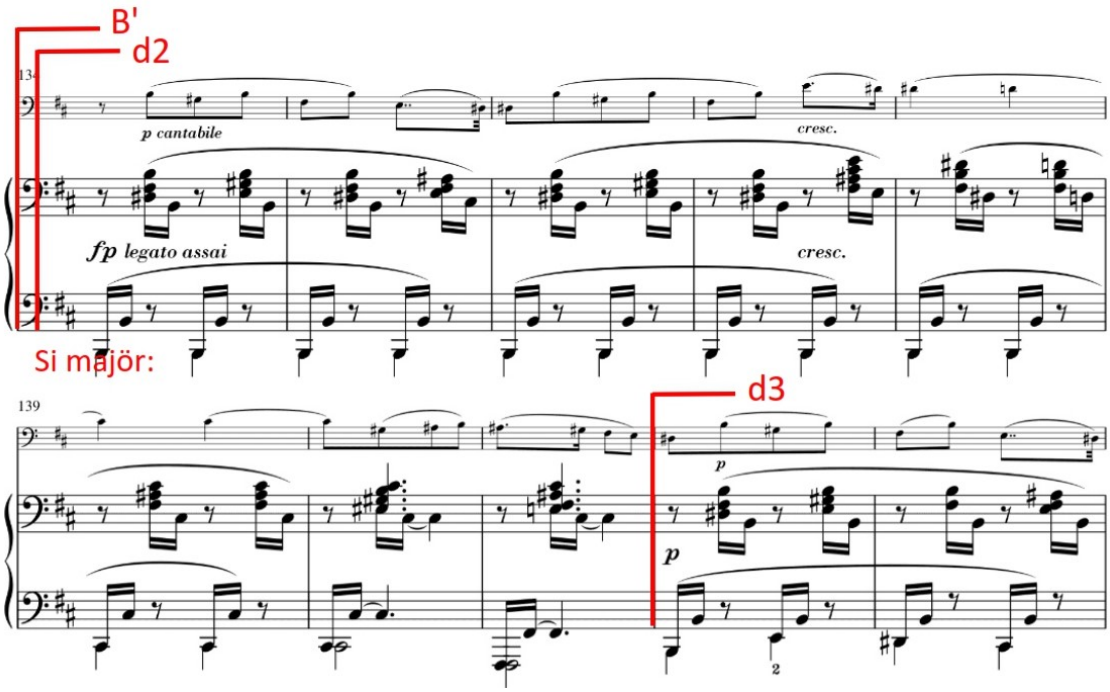
Klasik Dönem ve öncesinde yaygın olarak kullanılan ABA lied formlarının aksine Mendelssohn, bölümü burada koda ile bitirmemiş ve bir köprünün ardından yeniden B bölmesini getirmiştir. A ve B, beş ve dört cümleden meydana gelirken, A' ve B' yalnızca ikişer cümleden oluşur. Diğer bir ifadeyle A' ve B' bölmelerinin toplam uzunluğu sadece A kadardır. Buradaki orantısızlık her iki bölmenin de sadece ilk yarısının tekrarıyla kapatılmış, besteci tek başına A'yı yinelemek yerine her ikisinin de sadece bir kısmını kullanmıştır. Bununla birlikte köprüler de lied formlarındaki alışılagelmiş halinden daha uzundur.

A' bölmesindeki "b1" cümlesinden sonra yine aynı motifsel materyaller devam eder ve nispeten uzun sayılabilecek köprü sayesinde A' ile B' bölmesi birbirine bağlanır. Aynı zamanda bölümün doruk noktalarından biri olan köprünün başlangıcı aşağıdaki şekilde işaretlenmiştir:



Şekil 3. 26. Allegretto scherzando, Köprü
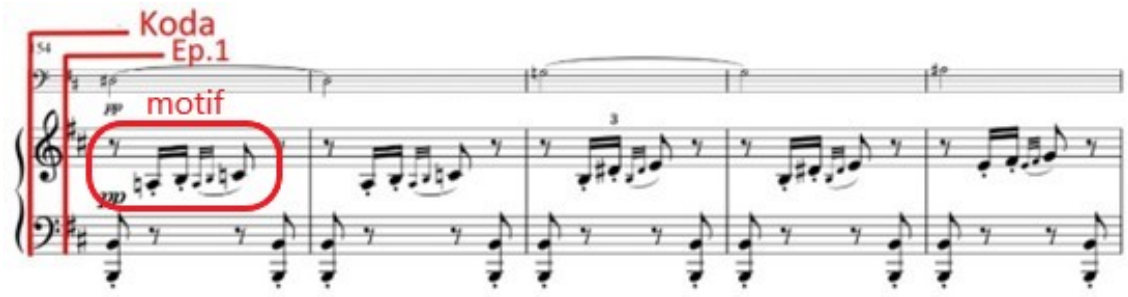
Giderek yükselen geçiş köprüsü en gür noktasındayken B’ bölmesine bağlanır. B bölmesi Re Majör iken B’ küçük üçlü alttındaki tondan getirilmektedir. Bu kesit; 134-141. ölçüler arasındaki “d2” ve 142-153. ölçüler arasındaki “d3” cümlelerinden meydana gelmektedir. Burayı B bölmesindeki “d” ve “d1” ile kıyasladığımızda ton dışında büyük bir değişim olmadığını, sadece “d3” cümlesinin sonundaki üç ölçülük uzamanın diğer bölmeden farklı olduğunu gözlemleriz. Aşağıdaki şekilde B’ bölmesinin başlangıcı işaretlenerek gösterilmiştir:



Şekil 3. 27. Allegretto scherzando, B’ bölmesi, “d2” ve “d3” cümleleri

Cümleler kendi içerisinde motifsel bütünlüğe sahiptirler. 154. ölçüde piyano partisinde A bölmesinden ödünç alınan ritmik motiflerin kullanılmasıyla birlikte bölümün kodası başlatılır. “d3” cümlesinin sonundaki geçiş viyolonsel partisinin melodik yapısından dolayı belirsiz olsa da kullanılan materyaller 154. ölçüde yeni bir yapının başladığını göstermektedir. Ahmet Say, koda bölmesini şu şekilde tanımlar: “Bir çalgı müziği eserinde, özellikle yapısı sıkıca belirlenmiş füg ve sonat gibi formlarda, eserin sonunda yer alan özet parça. Yoğun, parlak anlatımıyla coda, eseri son olarak özetler.”[63]
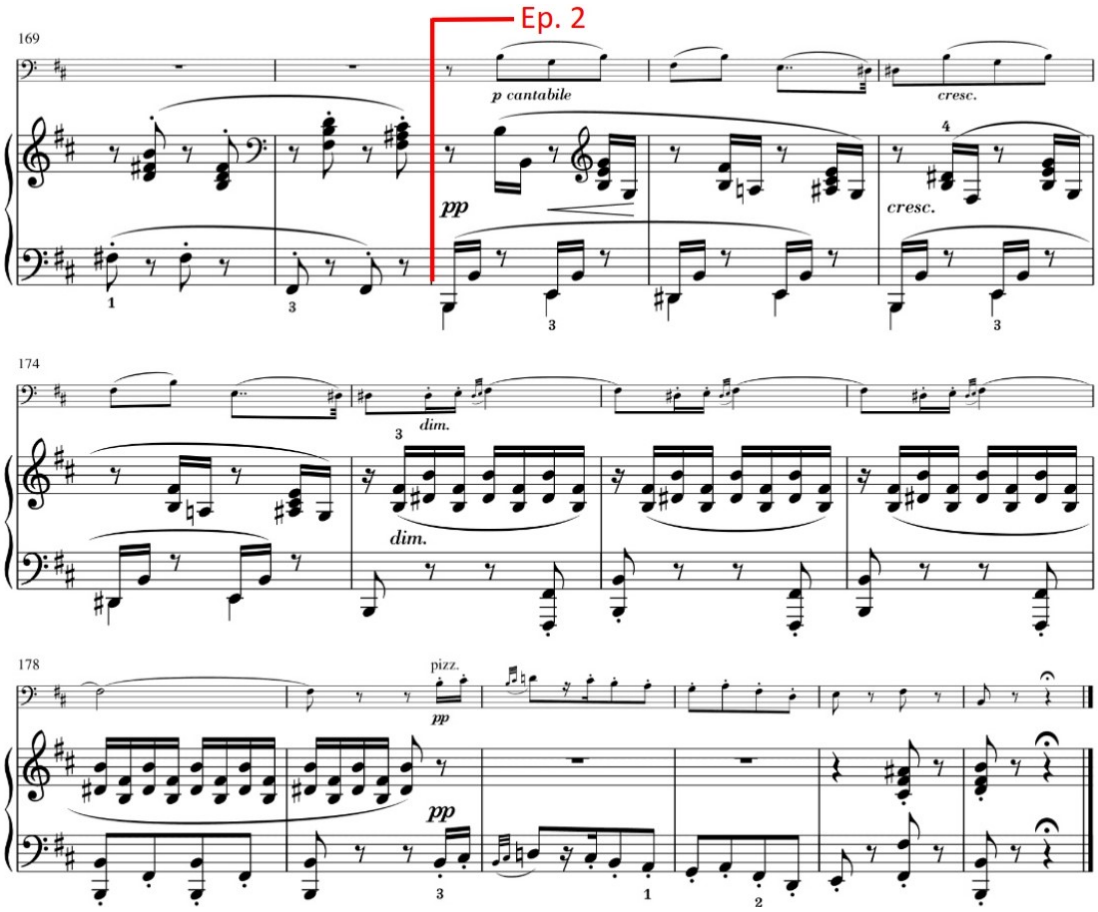
Bu tanıma uygun şekilde gelen koda, A ve B bölmelerinin materyallerini içermesi bakımından iki farklı epizotta incelenmiştir. Aşağıdaki şekilde başlangıcı gösterilen ve 154-170. ölçüler arasında yer alan birinci epizot, A bölmesindeki “a” cümlesinin ilk motifi kullanılarak geliştirilmiştir:



Şekil 3. 28. Allegretto scherzando, Koda, Epizot 1

[63] SAY, **Müzik Sözlüğü**, **a.g.e.**, s. 104.

Benzer haldeki ikinci epizotta ise B bölmesindeki “d” cümlesinin melodik materyalleri geliştirilmiş, aşağıdaki şekilde 171 ve 183. ölçüler arasındaki söz konusu durum gösterilmiştir:



Şekil 3. 29. Allegretto scherzando, Koda, Epizot 2

3.2.3. Üçüncü Bölüm - Adagio

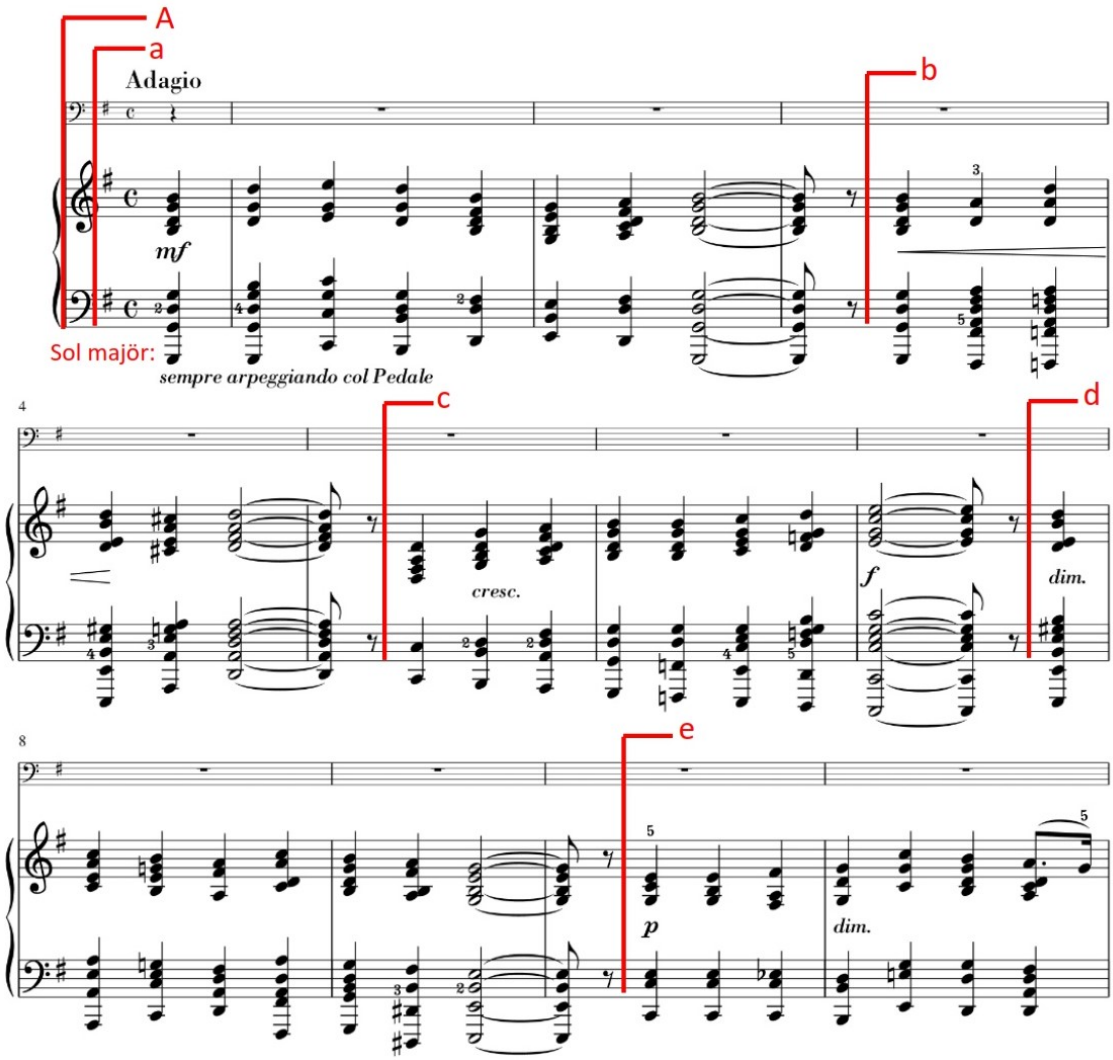
Mendelssohn, sonatlarındaki üçüncü bölümü genellikle duygusal derinliği arttırabilmek amacıyla yavaş olarak bestelemeyi tercih eder. Repertuvarda buna benzer bir yapıyı Chopin ve Rachmaninoff'un viyolonsel-piyano sonatlarında da görürüz. Söz konusu bölümde her iki enstrümanın partisinde de teknik zorlukların bulunmaması, viyolonsel ve piyanonun ses renklerini geniş bir yelpazede rahatça sunmasına olanak sağlamıştır.

Aşağıdaki tabloda üç kısımlı lied formundaki **Adagio**'nun analizi yapılarak bölüme ait; bölme, tema, cümle, tonal dizayn ve kalışlar gösterilmiştir:

BÖLME	**CÜMLE**	**ÖLÇÜ**	**TON**	**KALIŞ**
A	a	1-3	Sol Majör	I
	b	3-5		V
	c	5-7		IV
	d	7-10		vi
	e	10-12		I
B	f	12-19	Mi minör	V
	g	19-29		V7/V
A'	a1	29-32	Sol Majör	I
	b1	32-34		V
	c1	34-36		IV
	d1	36-39		vi
	e1	39-41		I
Koda		41-47		I

Tablo 3. 4. Üçüncü bölüm analiz tablosu

Üçüncü bölümde öncekilere kıyasla klasik liedlere daha yakın bir form vardır; burada A bölmeleri kendi içerisinde tekrar etmeyen beşer ölçülük cümlelerden oluşurken, daha uzun olan B yalnızca iki cümle barındırmaktadır. Bölmeler arası ton değişikliği fark edilmekle birlikte piyano partisinde genel olarak koral bir yazı stili görülmektedir. A bölmesinde tamamen piyano çalarken, B'deki benzer bir eşlik yapısının üzerine viyolonsel eklenmekte, hemen ardından gelen A' kısmında ise her iki partinin de yoğun olduğu duyulmaktadır. Sol Majör ile başlayan bölüm B bölmesinden itibaren ilgili minör tonu olan Mi minöre geçmektedir.



Şekil 3. 30. Adagio, A bölmesi, "a", "b", "c", "d" ve "e" cümleleri

Bölümün başında bulunan A bölmesi; 1-3 arasındaki "a", 3-5 arasındaki "b", 5-7 arasındaki "c", 7-10 arasındaki "d" ve 10-12 arasındaki "e" cümlelerinden oluşmaktadır. Aşağıdaki şekilde A'nın başlangıcı işaretlenerek belirtilmiştir:

Bir önceki şekilde cümlelerin melodik yapıları incelendiğinde de görüleceği üzere, kalışları ve yapıları birbirlerinden farklı art arda sıralanan beş cümle A bölmesini oluşturmuştur. Bu cümleler arasındaki öncül-soncul veya soru-cevap ilişkileri çok belirgin olmamasından ötürü cümle demeti olarak da ele alınması mümkündür. İlhan Usmanbaş cümle demetini şu şekilde tanımlamaktadır:

> *"...birbirine yakın havada bir cümleler dizisidir ki (en az üç) bir bütün meydana getirirler. Bunlar, birbirine ya çok bağımlıdır, ya da çok bağımsızdır, gene de öncül-soncul ilişkisinde olduğu gibi bir soru-cevap karşıtlığı, tümlemesi göstermezler."*[64]
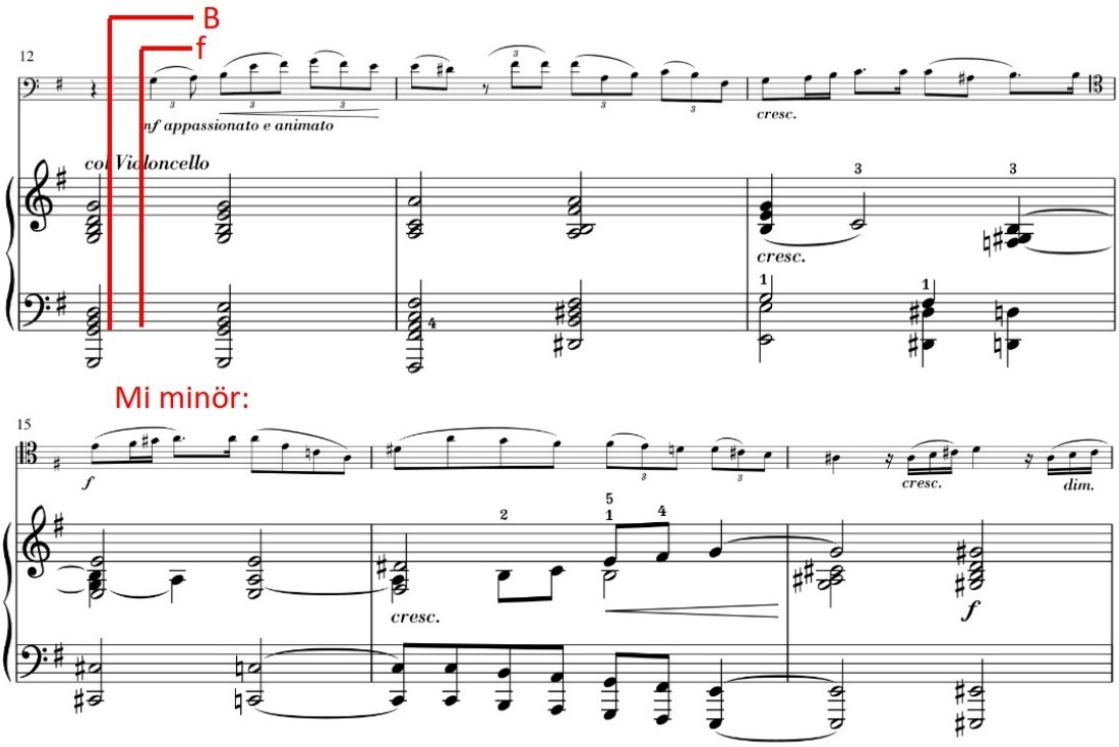
12. ölçünün ilk vuruşunda A bölmesinin son cümlesi olan "e" biter ve hemen ardından viyolonsel partisinin girişiyle B başlatılır. A bölmesinde sadece piyano partisi varken B bölmesinde viyolonsel ve piyano birlikte çalar fakat burada piyano tamamen eşlik rolündedir. Toplamda iki cümleden oluşmasıyla B bölmesi, A'dan çok daha uzundur.

B bölmesi; 12-19. ölçüler arasındaki "f" ve 19-29. ölçüler arasındaki "g" cümlelerinden meydana gelmektedir. Her iki cümledeki asıl ton Mi minör iken melodik yürüyüşü takip eden farklı küçük modülasyonlar da fark edilmektedir. Bölmenin ilk cümlesi "f," 19. ölçünün ilk vuruşunda beşinci derecede kalış yapmaktadır. Ancak bulunduğu tonaliteden ötürü buradaki dominant derece akoru minördür.
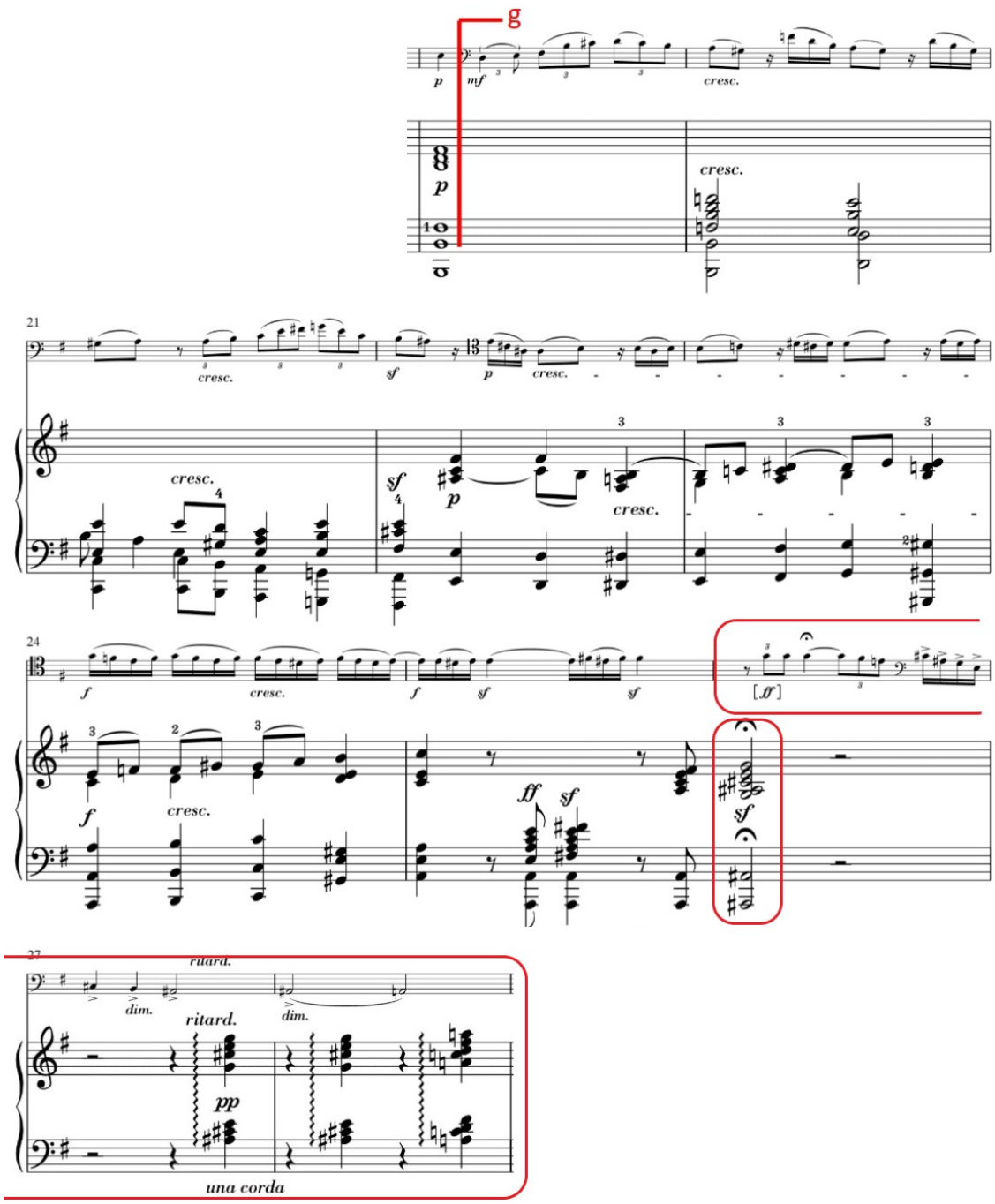
---

[64] USMANBAŞ, **a.g.e.**, s. 25.

Aşağıdaki şekilde B bölmesinin ve ilk cümlesinin başlangıcı işaretlenerek gösterilmiştir:



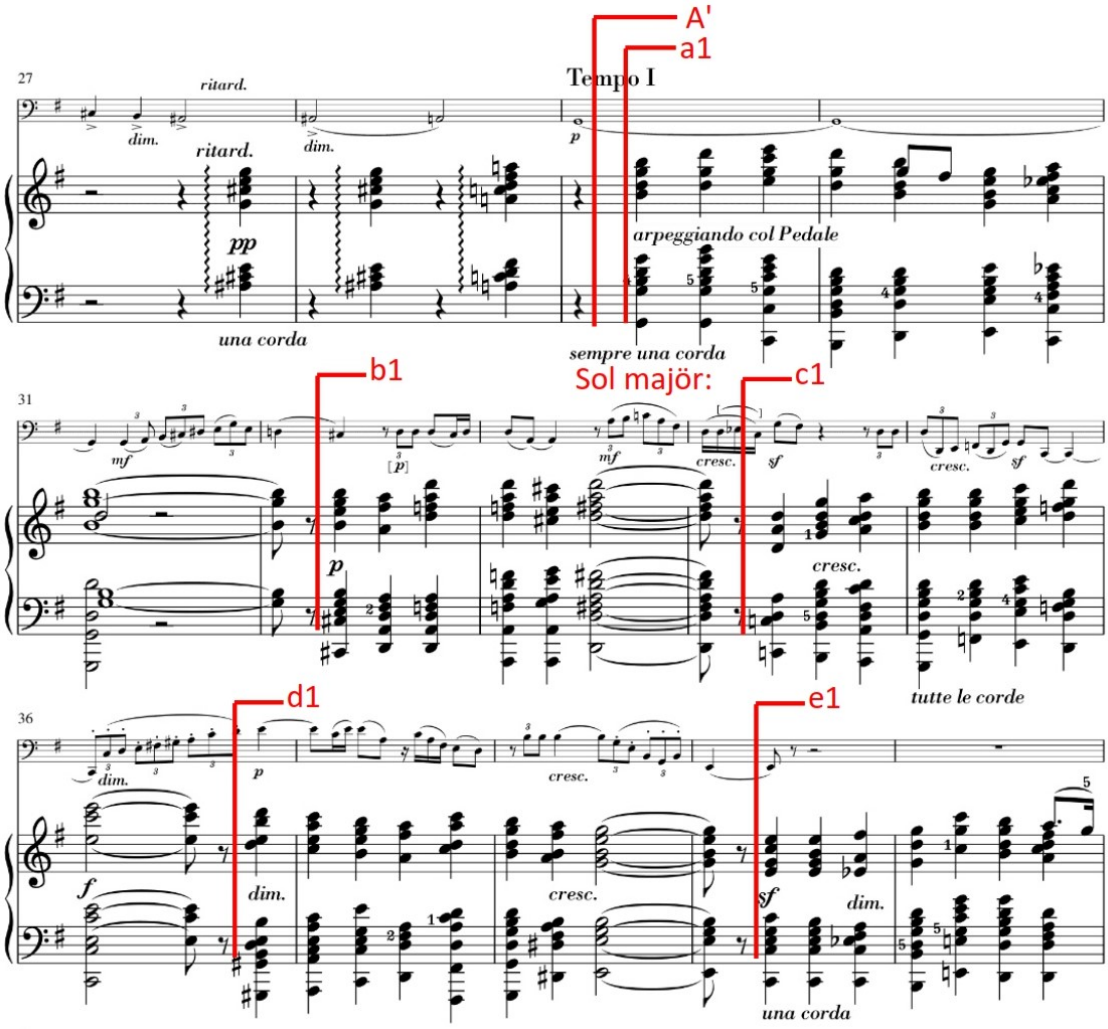
Şekil 3. 31. Adagio, B bölmesi, "f" cümlesi

B bölmesinin ikinci cümlesi olan "g" de temelde Mi minör eksenli olmakla birlikte melodik çizgiyi takip eden armonik yürüyüşleriyle tonunu belirgin olmaktan çıkarmaktadır. Bir sonraki şekilde de gözlemlenebileceği gibi, ilk olarak 24. ölçüde puandorglu bir akorla kalış yapan cümle, hemen sonrasında melodik bir çizgiyle devam etmektedir. Uzama eki ise cümlenin bir parçası olmakla beraber hem bölmenin küçük bir kodettası hem de B ve A' arasındaki geçişi kolaylaştıran bir köprü rolünü üstlenmektedir.
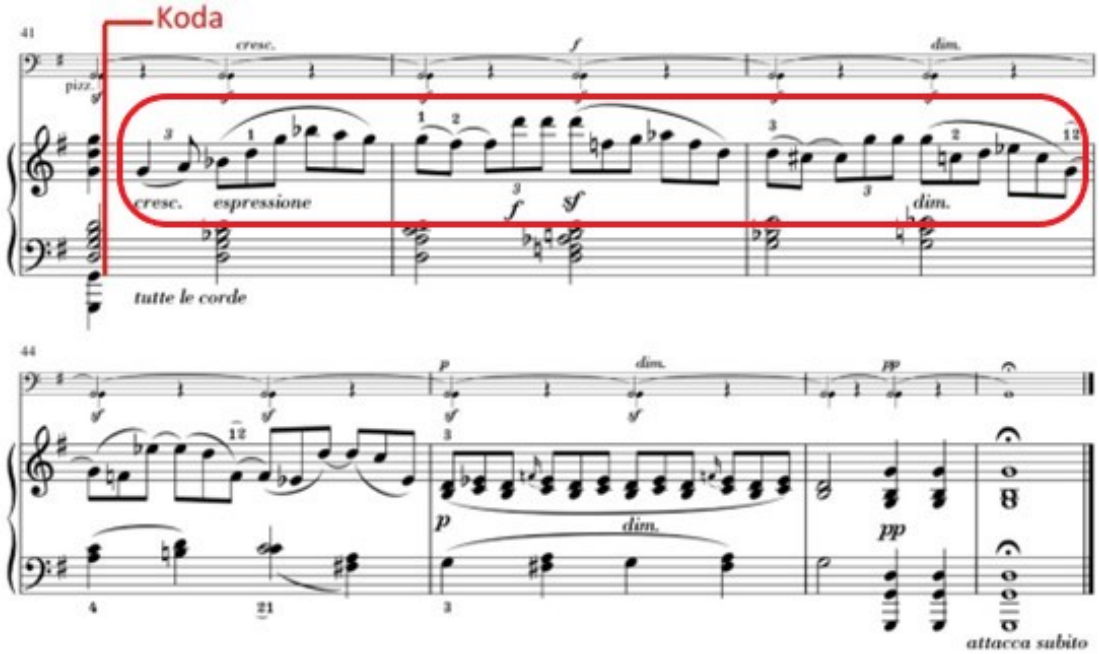


Şekil 3. 32. Adagio, B bölmesi, "g" cümlesi

29. ölçüde lied formlarına uygun şekilde ana bölme tekrar başlar fakat bu kez cümlelerin küçük değişikliklerle gelmesinden ötürü A' olarak isimlendirilmiştir. Bahsi geçen bölme; 29-32. ölçüler arasındaki "a1", 32-34. ölçüler arasındaki "b1", 34-36. ölçüler arasındaki "c1", 36-39. ölçüler arasındaki "d1" ve 39-41. ölçüler arasında yer alan "e1" cümlelerinden oluşmaktadır. Aşağıdaki şekilde A' bölmesi işaretlenerek belirtilmiştir:



Şekil 3. 33. Adagio, A' bölmesi, "a1", "b1", "c1", "d1" ve "e1" cümleleri

Şekilden de gözlemlenebileceği üzere piyanonun solo olarak çaldığı koral tema üzerine tıpkı B bölmesindeki gibi viyolonsel melodisi eklenmiştir. Yazım stili olarak A ve B bölmelerinin birleşimi gibi dursa da tematik ve tonal özellikleri bakımından incelendiğinde A bölmesinin bir varyasyonu olduğu fark edilmektedir. Cümle kalışları bir arada ele alındığında (I, V, IV, VI, I) bir kadans etkisi oluştuğu görülmekte, ardından A' bölmesi 41. ölçüde Sol Majör akoruyla kalış yaparak kodaya bağlanmaktadır.



Şekil 3. 34. Adagio, Koda

Bölümün nispeten küçük sayılabilecek kodasında viyolonseldeki sesler uzarken piyano partisinde arpejli bir melodi bulunmaktadır. Yukarıdaki şekilde işaretlenmiş pasajda A bölmesinin ilk cümlesinin materyallerinin kullanıldığı ve ardından Sol Majörde tam kalış yaparak son bulduğu görülmektedir.

3.2.4. Dördüncü Bölüm - Molto allegro e vivace
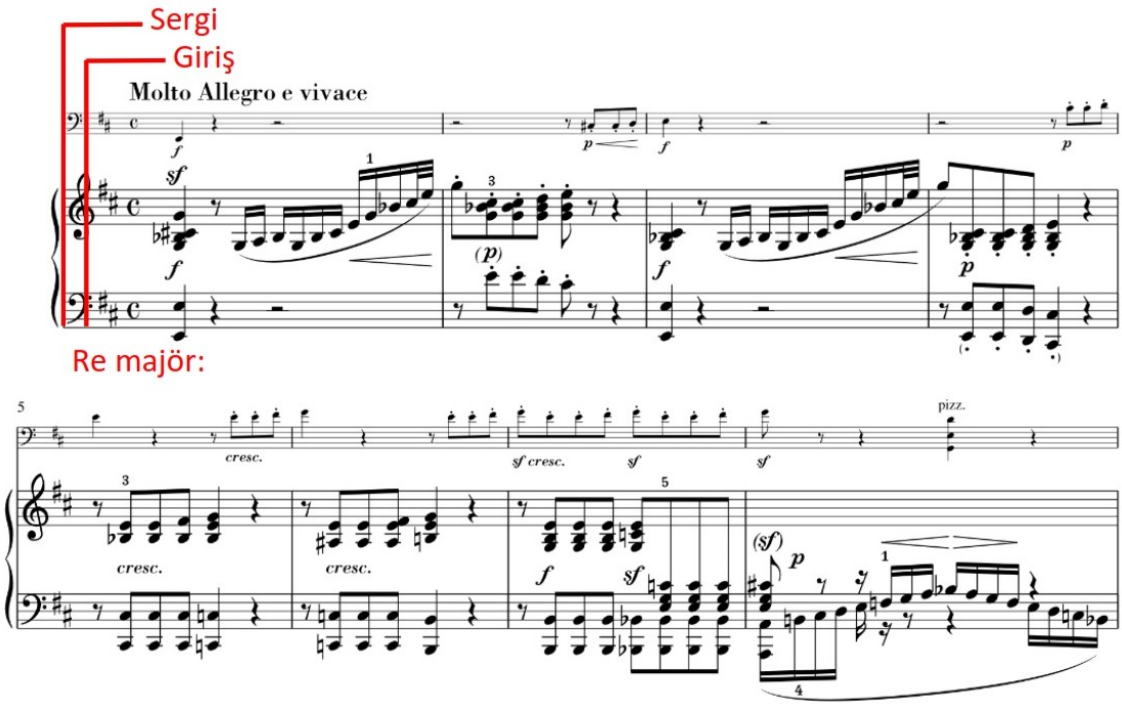
Sonatın dördüncü bölümü olan **Molto allegro e vivace** de aynı birinci bölüm gibi sonat allegrosu formundadır. Aşağıda; bölme, tema, cümle, ton ve kalışları ifade eden analiz tablosu gösterilmiştir:

BÖLME	TEMA	CÜMLE	ÖLÇÜ	TON	KALIŞ
Sergi	Giriş		1-20	Re Majör	V
	Tema A	a	20-24		V
		a1	24-30		I
		a2	30-34		V
		a3	34-38		ii
	Köprü		38-56		
	Tema B	b	56-60	La Majör	I
		b1	60-65		V/V
	Köprü		66-73		
Gelişme	Ep. 1		74-89		
	Ep. 2		89-100		
	Ep. 3		101-120		
Yeniden Sergi	Tema A	a	120-124	Re Majör	V
		a1	124-130		I
		a4	130-134		V
		a5	134-142		vi
	Köprü		142-164		
	Tema B	b2	164-168		I
		b3	168-173		V/V
	Köprü		173-181		I
Koda	Ep. 1		182-199		
	Ep. 2		199-204		
	Ep. 3		205-248		
	Ep. 4		249-269		

Tablo 3. 5. Dördüncü bölüm analiz tablosu
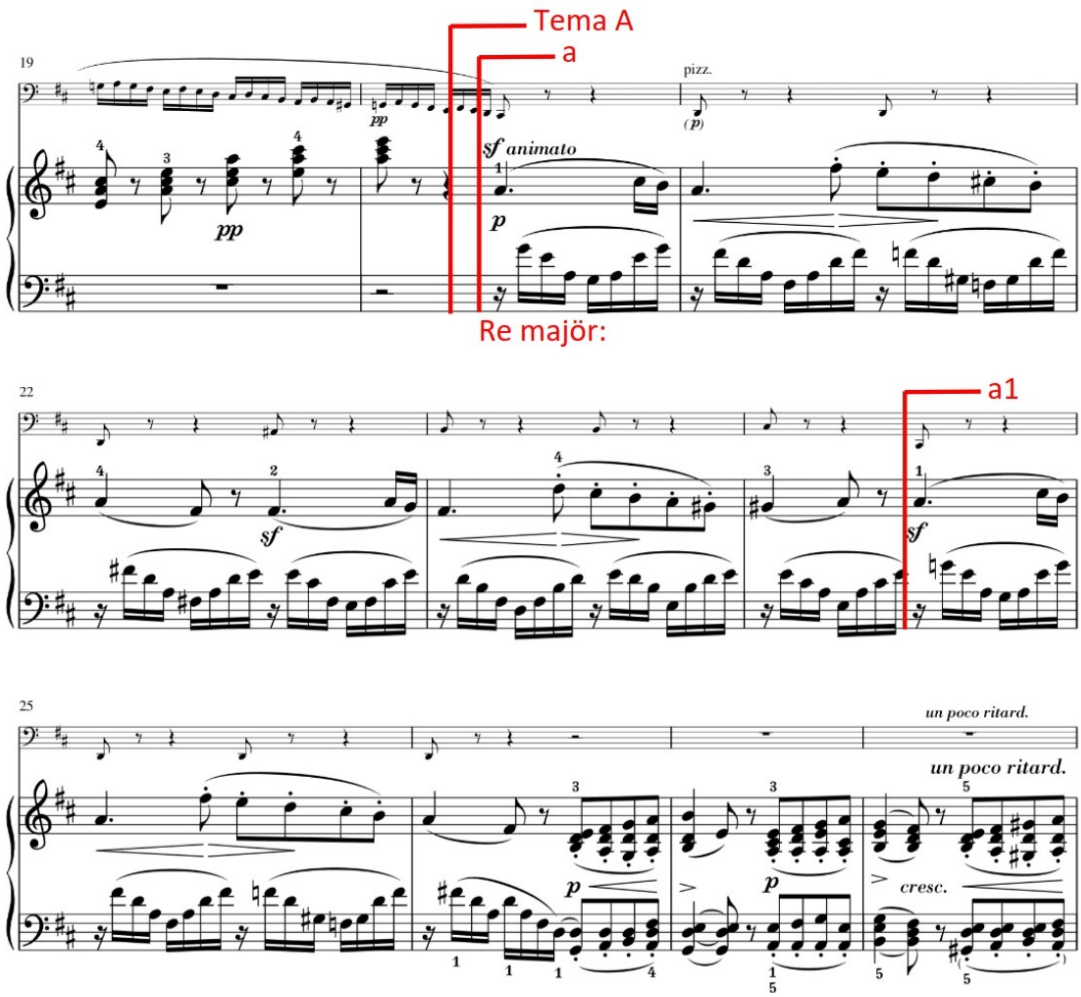
Eserin son bölümü de birinci bölüm gibi; sergi, gelişme ve yeniden sergi olmak üzere üç temel bölmeden oluşmuştur. Sırasıyla; giriş bölmesi 1-20. ölçüler arasında, iki tema ve köprülerden oluşan sergi bölmesi 1-73. ölçüler arasında, üç epizottan oluşan gelişme bölmesi 74-120. ölçüler arasında ve yeniden sergi bölmesi 120-181. ölçüler arasında yer almakta, bölümün kodası ise 182-269. ölçüler arasında bulunmaktadır.

Sergi bölmesi; 1-20. ölçülerdeki giriş, 20-38 arasındaki ana tema (Tema A), 38-56 arasındaki geçiş köprüsü, 56-65 arasındaki ikinci tema (Tema B) ve 66-73. ölçüler arasında yer alan geçiş köprüsünden meydana gelmektedir. Aşağıdaki şekilde sergi bölmesinin girişi gösterilmektedir:
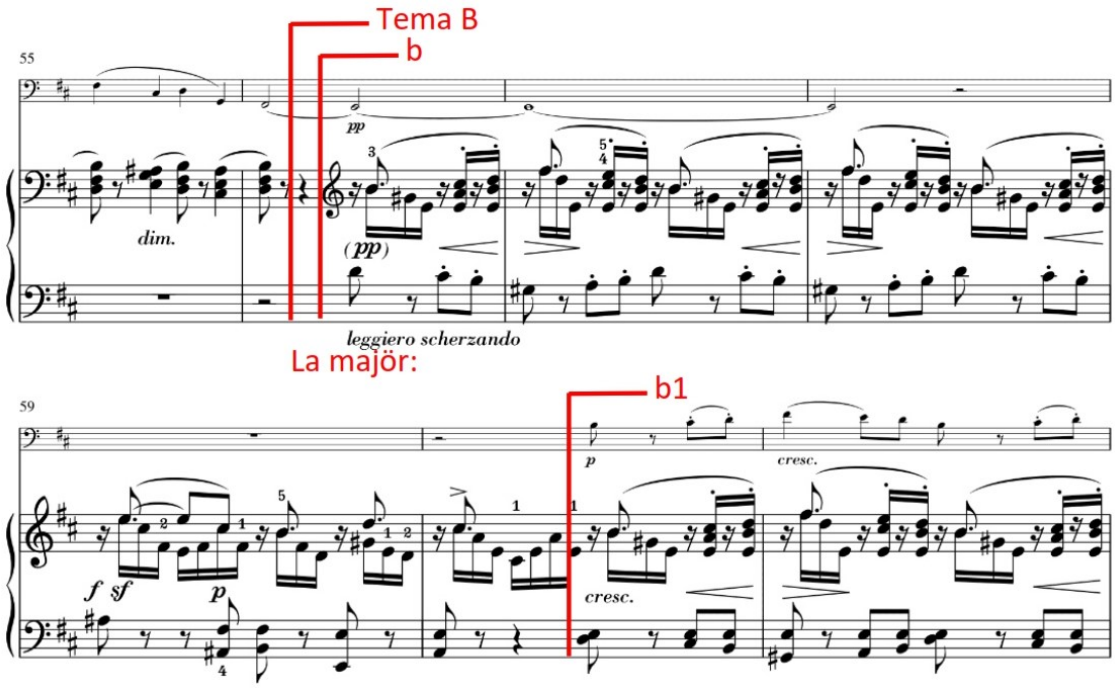


Şekil 3. 35. Molto allegro e vivace, Sergi, Giriş

Girişte başlayan ana tema; 20-24. ölçülerdeki “a”, 24-30. ölçülerdeki “a1”, 30-34. ölçülerdeki “a2” ve 34-38. ölçüler arasında yer alan “a3” cümlelerinden oluşturulmaktadır. Birinci bölümle aynı tonal eksendeki bu bölümün de ana temansının tonu Re Majördür. Birinci bölümün ilk temasında birbirinden farklı cümleler yer alırken buradaki ilk temada tek bir cümlenin varyasyonları bulunmakta, ilk iki cümlede ana melodi piyano partisinde iken temanın son iki cümlesinde ise viyolonsel partisine geçmektedir. Bu kısımda piyano arpejli bir pasajla viyolonsele eşlik etmekte, sırasıyla; “a” Re Majörün dominant derecesinde, “a1” tonik derecede, “a2” beşinci derecede ve “a3” cümlesi ise ikinci derecede kalış yaparak köprüye bağlanmaktadır. Aşağıda ana temanın başlangıcı ve ilk iki cümlesi işaretlenmiştir:



Şekil 3. 36. Molto allegro e vivace, Sergi, Tema A, “a” ve “a1” cümleleri
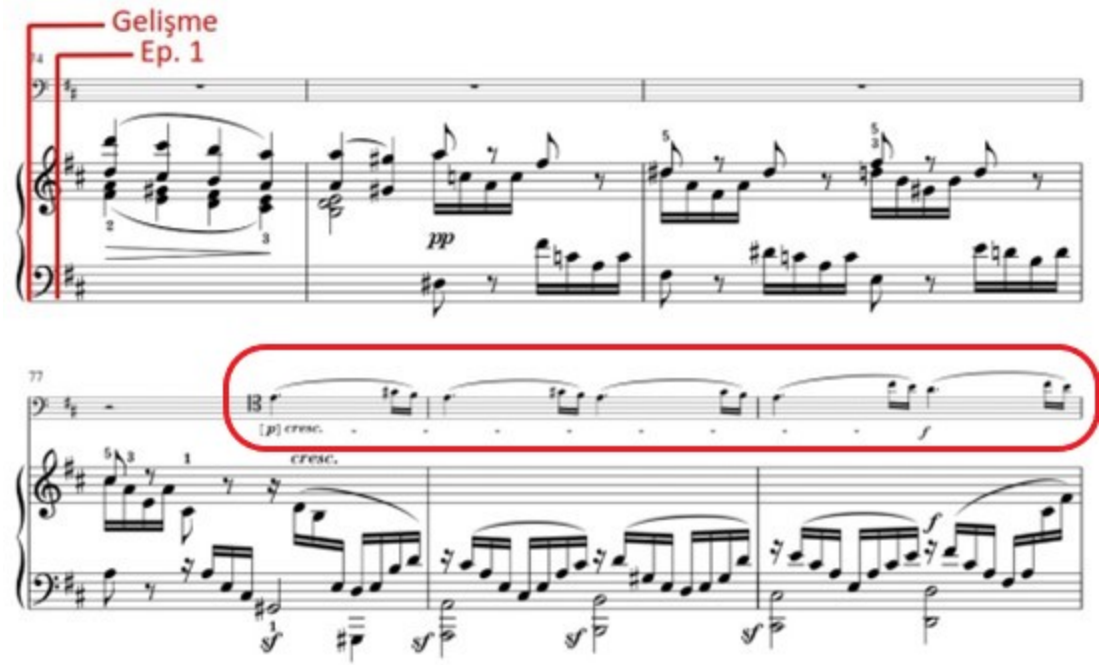
Birinci temanın ardından 38. ölçünün üçüncü vuruşunda geçişi sağlayan köprüde "a1" cümlesinin ikinci yarısındaki melodik motif kullanılmış, alınan melodik motif armonik ve melodik yürüyüşlerle geliştirilmiştir. 56. ölçünün ilk vuruşunda Re Majörün altıncı derece akoru olan Si minörde kırık kadans yaparak son bulan köprünün hemen ardından üçüncü vuruşta La Majördeki B temasının ilk cümlesi başlatılmıştır. Klasik Dönem sonat allegrolarının tonal dizaynına uygun olan bu ton değişimi temalar arasındaki kontrastı da sağlamıştır. Aşağıdaki şekilde B temasının başlangıcı işaretlenerek gösterilmiştir:



Şekil 3. 37. Molto allegro e vivace, Sergi, Tema B, "b" ve "b1" cümleleri

Tema B; 56-60. ölçüler arasındaki “b” ve 60-65. ölçüler arasındaki “b1” cümlelerinin birleşimidir. Ardından 66-73. ölçüler arasındaki köprü söz konusu temayı takip etmekte ve birinci bölümdeki temalar arası eksen-çeken tonal ilişkisi bu bölümde de görülmektedir. Ana tema Re Majörde dört cümleyken, ikinci tema onun dominant tonu olan La Majördeki iki cümleden meydana gelmektedir. B temasının ilk cümlesi olan “b”de melodi piyanonun sağ elinde iken, “b1” cümlesinde bu özellik viyolonsele de eklenmektedir. İlk cümle tonik derecede sonlanmakta, ikincisi ise La Majörün dominantının beşinci derece akoru olan Si Majörde kalış yapmaktadır ve bu tonal dizayn içerisinde dominant etkisi yaratmaktadır.

Bölümün sergi bölmesi 66-73. ölçüler arasındaki köprü ile gelişme bölmesine bağlanmaktadır. Viyolonsel partisindeki melodik pasaj B temasının bir devamıymış gibi ilerleyerek 73. ölçüde son bulmakta ve son iki vuruştaki link ile gelişme bölmesini başlatmaktadır. Aşağıdaki şekilde gelişme bölmesinin başlangıcı işaretlenmiştir:



Şekil 3. 38. Molto allegro e vivace, Gelişme, Ep. 1
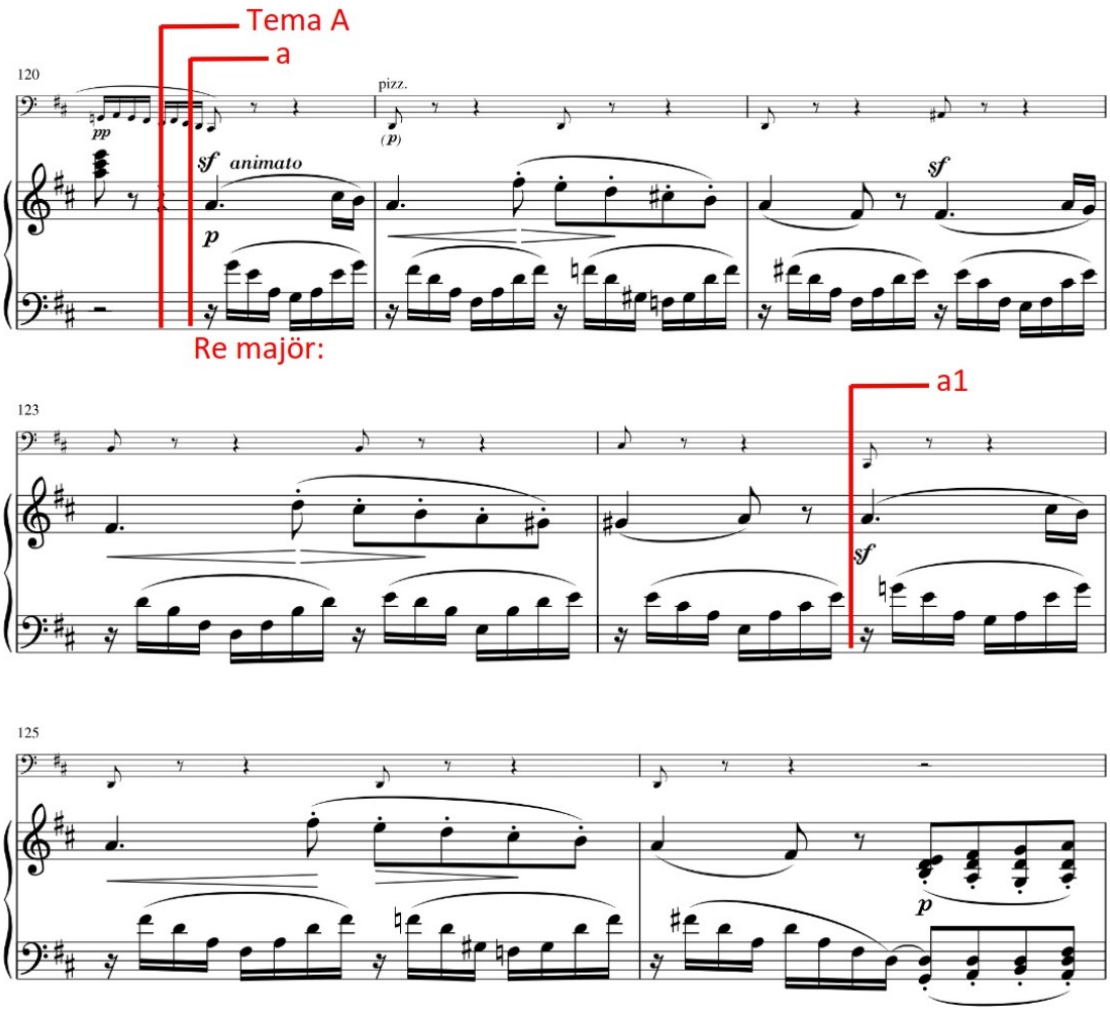
Gelişme bölmesi; 74-89. ölçüler arasındaki birinci, 89-100. ölçüler arasındaki ikinci ve 101-120. ölçüler arasındaki üçüncü epizottan meydana gelmiştir. Her birinde farklı temalardan alınan motifsel veya melodik materyaller kullanılmıştır. Örneğin otuz sekiz numaralı şekilde işaretlenerek gösterilen yerde A temasının ilk ölçüsündeki melodik bir motif görülmektedir.

Genellikle sonat allegrolarının gelişme bölmelerinde temalarında olduğu gibi bir tonal birlik görülmez, bunun yerine melodik ve armonik yürüyüşlerle ana ve dominant tonun akraba tonlarına modülasyonlar yapılır. Söz konusu nedenden dolayı da bu analizde net bir ton belirtilmemiştir.

89. ölçünün üçüncü vuruşuyla birlikte ölçü ortasından başlayan ikinci epizotta ise hem B temasındaki cümleler işlenmiş hem de A bölmesinden ritmik motifler yer yer kullanılmıştır. Gelişme bölmesinin üçüncü epizodunda yeniden ilk tema materyalleri görülmekte, başlangıçta piyano partisinde yer alan motife armonik yapıya uygun dizilerle viyolonsel eşlik etmektedir. Aynı materyal bu sefer 112. ve 116. ölçüler arasındaki viyolonsel partisinde göze çarpmaktadır.

120. ölçünün ikinci yarısında gelişme bölmesi direkt olarak yeniden sergi bölmesine bağlanmaktadır. Yeniden sergi bölmesi; 120-142. ölçülerdeki ilk tema, 142-164. ölçülerdeki temalar arası geçiş köprüsü, 164-173. ölçülerdeki ikinci tema ve 173-181. ölçüler arasındaki kodaya geçiş köprüsünden oluşmaktadır. Bu bölmede ikinci tema Klasik Dönem sonat allegrosu kurallarına uygun şekilde ana tonda gelmektedir.

Yeniden sergi bölmesinin ilk temasının başlangıcı aşağıda işaretlenerek gösterilmiştir:

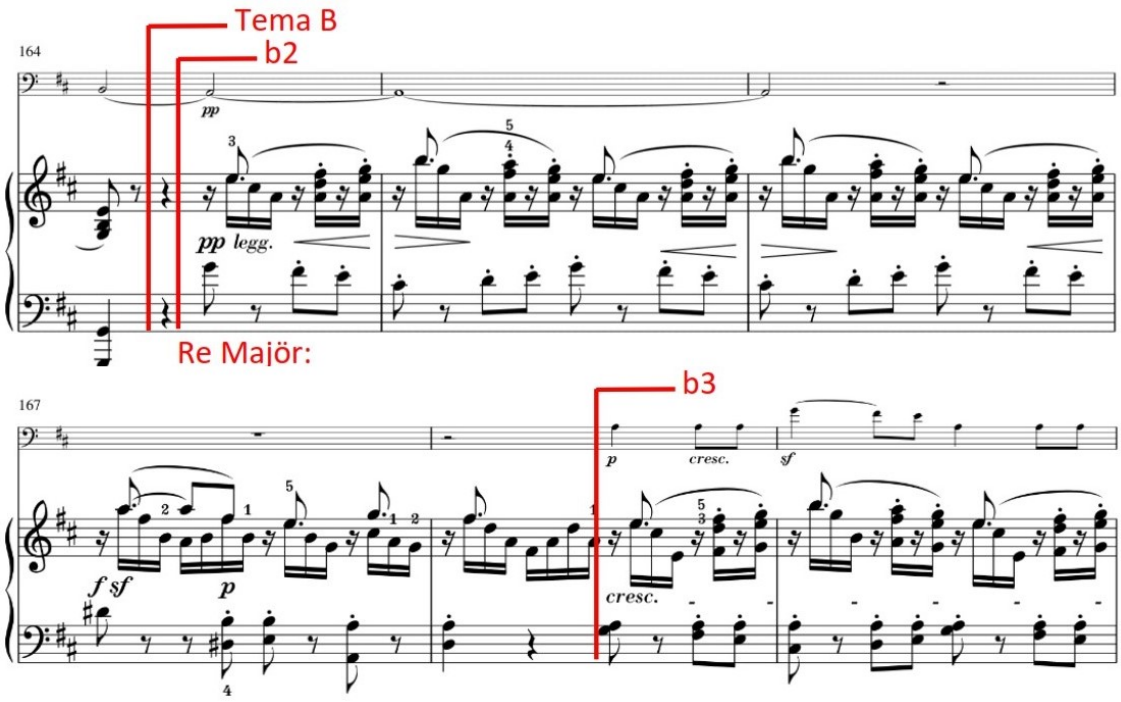


Şekil 3. 39. Molto allegro e vivace, Yeniden Sergi, Tema A, "a" ve "a1" cümleleri

Yeniden sergi bölmesinin A teması; 120-124. ölçüler arasındaki "a", 124-130. ölçüler arasındaki "a1", 130-134. ölçüler arasındaki "a4" ve 134-142. ölçüler arasındaki "a5" cümlelerinden oluşur. Bu bölmenin ilk teması 142 ve 164 arasındaki geçiş köprüsü ile ikinci temaya ulaşmakta, ilk iki cümle sergi bölmesindekiyle birebir aynı gelirken son iki cümle değiştirilmektedir. İlk cümle; dominant, ikinci cümle tonik, üçüncü cümle dominant ve son cümle ise altıncı derecede kırık kadans yaparak köprüye bağlanmaktadır.
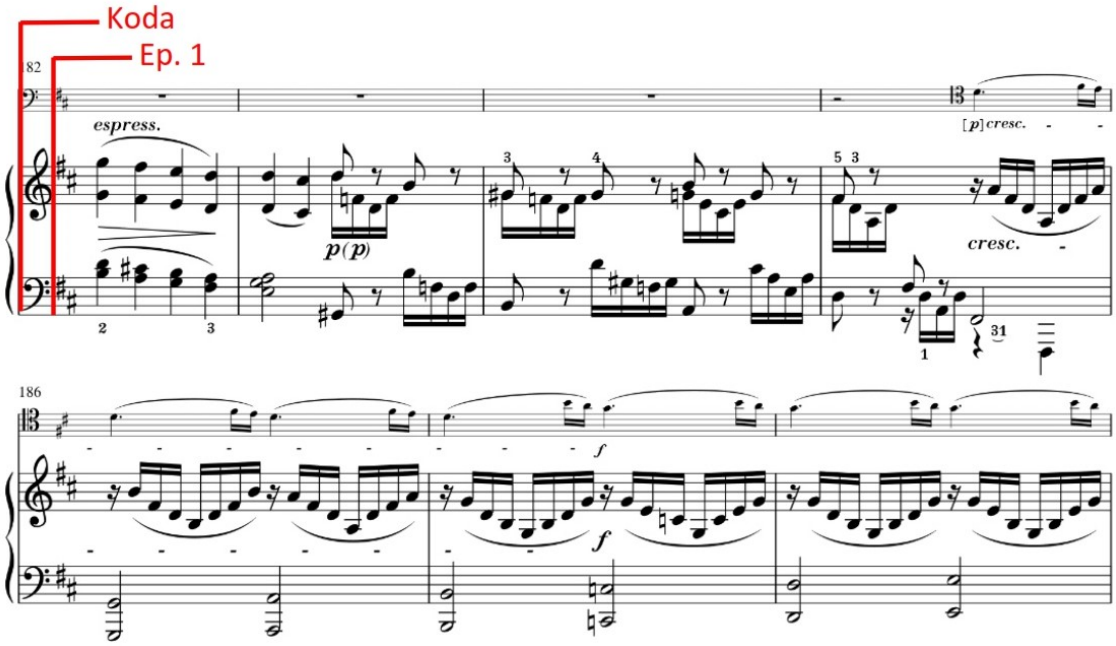
Sergi bölmesindekinden farklı olan köprüde motifsel olarak aynı araçlar kullanılsa da özellikle piyano partisi değiştirilmiştir. 164. ölçünün ikinci vuruşundan itibaren başlatılan yeniden sergi bölmesinin ikinci teması, başlangıçtaki sergi bölmesindekinden farklı olarak bu kez dominant yerine tonik tonda gelmiştir.

B teması; 164-168. ölçüler arasındaki "b2" ve 168-173. ölçüler arasındaki "b3" cümlelerinden oluşmaktadır. Bu temanın ardından 173 ve 181. ölçüler arasındaki gelen köprü sonrasında bölümün kodasına bağlanılır. Aşağıdaki şekilde yeniden sergi bölmesinin ikinci temasının başlangıcı işaretlenerek belirtilmiştir:



Şekil 3. 40. Molto allegro e vivace, Yeniden Sergi, Tema B, "b2" ve "b3" cümleleri

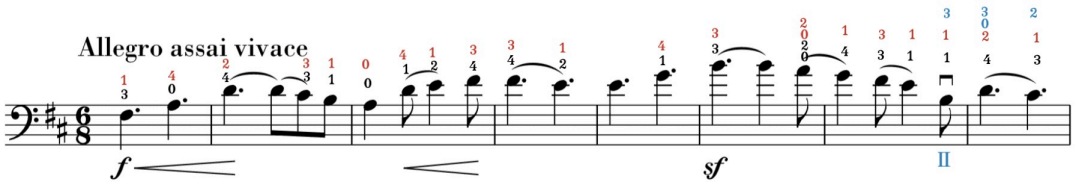
Bölümün kodası ise; 182-199. ölçüler arasındaki birinci, 199-204. ölçüler arasındaki ikinci, 205-248. ölçüler arasındaki üçüncü ve 249-269. ölçüler arasındaki dördüncü epizottan meydana gelir. Aşağıdaki şekilde dördüncü bölümün kodasının başlangıcı işaretlenerek gösterilmiştir:



Şekil 3. 41. Molto allegro e vivace, Koda, Epizot 1

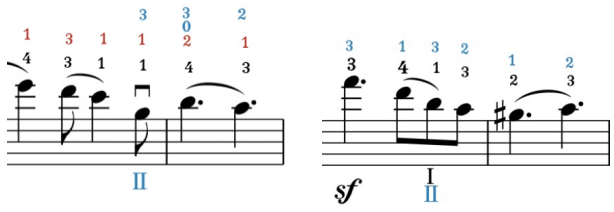
3.2.5. Sonatı Çalacak Viyolonselciler İçin Öneriler

Tezin bu kısmında eseri icra edecek viyolonselcilere kolaylık sağlayabilmek amacıyla bazı parmak numaraları ve karşılaşılabilecek teknik zorlukların çözümleri hakkında önerilerde bulunulmuştur.



Şekil 3. 42. Birinci bölüm, Viyolonselin ilk cümlesi için parmak numaraları

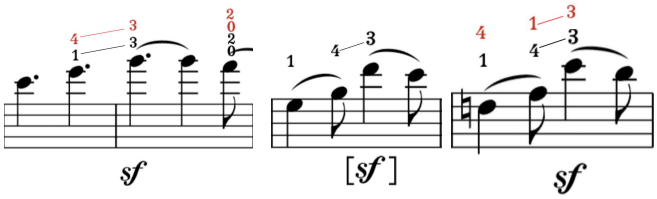
Eseri yorumlayan ünlü yorumcuların kayıtları ve notları da dikkate alınarak yukarıdaki şekilde viyolonsel partisi için önerilen alternatif parmak duateleri farklı renklerle gösterilmiştir. Siyah renkli numaralar Claus Kanngiesser'e, kırmızı renkliler ise Friedrich Grützmacher'e aittir. Sonatın enerjik ve canlı bir ruhu olduğundan kapalı pozisyonlar yerine boş tellerin kullanılması icracının parlak bir ton elde etmesini sağlamaktadır. Bu nedenle de icra edecek kişilere ilk olarak siyah renk ile yazılmış parmak numaraları ile çalması önerilmektedir.



Şekil 3.43. Birinci bölüm, 7-10. ölçüler, Alternatif parmak numarası
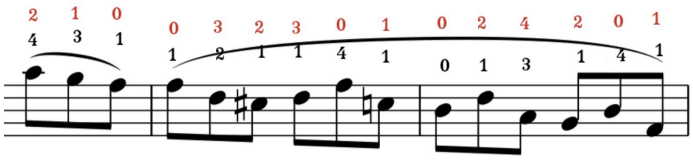
Yukarıda mavi ile belirtilen parmak numarası ise 9. ölçüde gelen la notasına daha yakın olabilmek amacıyla Natalia Gutman da dahil olmak üzere bazı icracılar tarafından tercih edilmiştir. Çalarken daha güvende hissetmek isteyenler için iyi bir seçim olabilir.

Özellikle ilk bölümde la telindeki dördüncü pozisyonun aşağısına inen birçok kayma bulunmakta ve bunlar performans sırasında çalan kişide rahatsızlık hissi uyandırmaktadır. Sol elin kaymalar öncesinde hazırlık yapması ve kişinin zihninde birazdan çalacağı notayı duyması, sadece temiz bir entonasyon sağlamakla kalmaz, aynı zamanda da icracının özgüvenini arttırır. Söz konusu pasajlara çalışırken sürekli aynı yere kaymaktan ziyade bir ilerideki ve gerideki notalara atlama çalışması yapmak beyindeki propriyosepsiyon ve tuşeyi haritalama algısını geliştirmektedir. Altıncı his olarak da adlandırılan propriyosepsiyon, vücudun farklı parçalarının birbirine ve ortama kıyasla nerede konumlandırıldığını anlamayı sağladığından, enstrüman çalan kişiler tarafından mutlaka kullanılması gereken bir duyudur. Bu çalışmanın her telde farklı hızlarda ve ritmik motiflerde tekrarlanması, icracının genel çalışındaki entonasyonun da geliştirilmesine yardımcı olur. Aşağıdaki şekillerde birici bölümün çeşitli yerlerinde bulunan kaymalar gösterilmiştir:

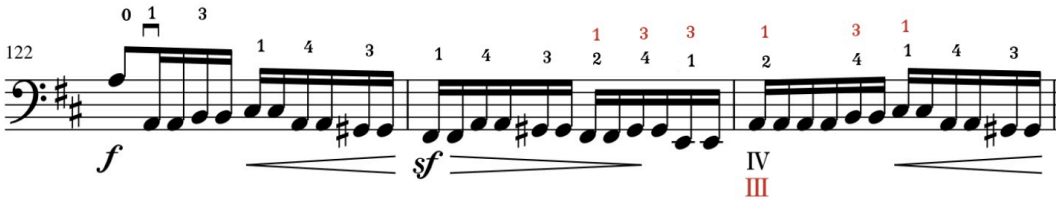


Şekil 3. 44. Birinci bölüm, Sırasıyla; 6, 203 ve 284. ölçülerdeki kaymalar

Sonatı çalışmaya başlamadan önce bazı pasajlar için pratik parmak numaralarının konulması eserin deşifresini ve hazırlanma sürecini hızlandıracaktır. Bu nedenle icracının çalışma sırasında zaman kazanabilmesi amacıyla ilk bölümde gerekli görülen bazı kısımlara şekillerde gösterilen parmak numaraları eklenmiştir.
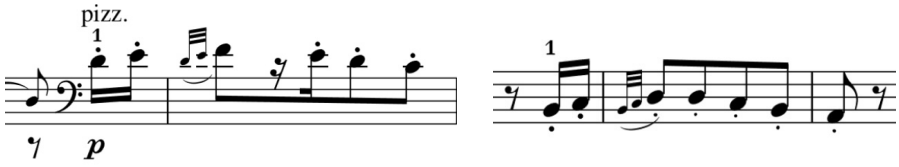


Şekil 3. 45. Birinci bölüm, 43 ve 44. Ölçüler için parmak numaraları
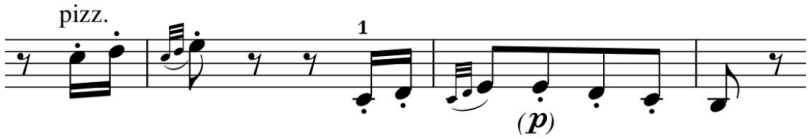


Şekil 3. 46. Birinci bölüm, 122-124. ölçüler için parmak numaraları

İlk bölümün coşkulu ve neşeli karakterini ortaya çıkarabilmek için yay üzerine de çalışmalar yapılması gereklidir. Yayı tutan sağ kolun tele uyguladığı kalp atışını andıran anlık hareketleri sayesinde gerçekleşen artikülasyon, icracının genel çalışındaki netliği sağlamakla birlikte temaların ifadesinin de doğru bir şekilde duyurulmasına yardımcı olmaktadır. Özellikle bölümün genelinde mümkün olduğunca yayın tamamının kullanılması, eserin cesur karakterinin dinleyiciye aktarılabilmesi açısından son derece önemlidir. Ancak söz konusu eylem sırasında yapılan en yaygın hatalardan biri yayın çok hızlı çekilmesidir. Yay çok hızlı ya da çok yavaş çekildiğinde telin fiziki titreşim hızıyla denk düşmeyecek bir durum ortaya çıkmakta ve tonda kesilmeler meydana gelmektedir. Bu nedenle yayın teli engellememesi, aksine daha çok titreşmesine yardımcı olacak hareketlerde bulunması sağlanmalıdır. Bunun için kolun doğal ağırlığının tel üzerine bırakılarak yayın çekme ve itme sırasında sesi etkileyecek hiçbir şey yapmamasına yönelik egzersizlerin yapılması, icracının kol ağırlığı, yay ve tel arasındaki dengeyi her gün çalışarak deneyimlemesi önerilmektedir.

Lied formundaki ikinci bölüme geldiğimizde ise pizzicatoların piyanonun yanında yeterli netlikte ve gürlükte duyurulamaması problemiyle kaşılaşılabilir. Bunun çözümü için sol elin parmaklarının çarpılması ve sağ elin tuşenin sonuna yakın bir bölgeden teli çekmesi tavsiye edilir. Süsleme notalarının bulunduğu yerlerdeyse her nota için teker teker pizzicato yapmak yerine notalar sol el ile çarpılmalı ve tel bir kez çekilerek çalınmalıdır. İlgili motifin bulunduğu pasajlar aşağıda gösterilmiştir:

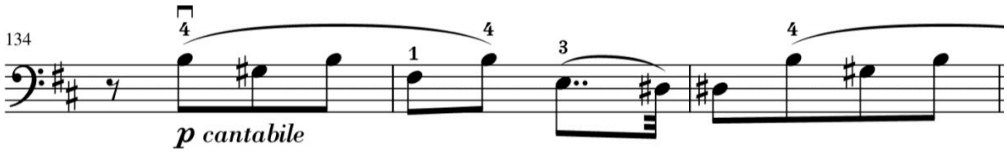


Şekil 3.47. İkinci bölüm, 4-5 ve 8-9. ölçülerdeki pasajlar



Şekil 3. 48. İkinci bölüm, 34-37. ölçüler arasındaki motif

İkinci bölümün orta kısımlarında Re ve Si Majör tonlarında gelen zarif temanın icrasında ise tonun sürekliliğine dikkat edilmelidir. İcracının bu kısımlara özel bir ses rengi bulmaya yönelik çalışmalar yapması ve **cantabile** ifadesini ön plana çıkarması tavsiye edilir. Aşağıdaki şekilde söz konusu temanın Si Majör tonunda geldiği ölçüler gösterilmiştir:



Şekil 3. 49. İkinci bölüm, 134-137. ölçüler

İcracının, esasen dini bir şarkıdan esinlenilerek bestelenen üçüncü bölümü yorumlamadan evvel, doğru bir ifade keşfedebilmek için arka plandaki hikayeyi öğrenmesi gerekir. Önceden de bahsettiğimiz gibi Mendelssohn ailesinin din değiştirmesi inançtan ziyade politik sebeplere dayanmaktaydı. Bunu destekler nitelikteki belgeye baba Mendelssohn'un kızı Fanny'e yazdığı bir mektupta şu şekilde rastlarız:

> *"Din ne olursa olsun, sadece bir tanrı, saadece bir erdem ve sadece bir hakikat vardır. Tanrı var mıdır? Tanrı nedir? Benliğimizin bir parçası sonsuz mu ve öbür dünyaya geçtikten sonra yaşamaya devam edecek mir? Bunların hiçbirini bilmiyorum ve bu yüzden sevgili kızım, bu konular hakkında sana hiç ders vermedim. Ancak biliyorum ki, içimizde ve tüm insanlarda her zaman iyiliğe, doğruya ve hakka yönelten bir vicdan vardır ve bu vicdan, onlardan uzaklaştığımızda bizi uyarır veya yönlendirir. Bu inanca sahip ol, bu inançla yaşa ve bu inanç benimdir."*[65]

Hayatı boyunca yukarıdaki ifadeyi benimseyerek yaşayan Felix Mendeslssohn, dini duyguları gerçekte hissedebileceğimiz tek yerin sanat olduğuna inanmakta ve bu nedenle de sanatı bir inanç yerine koymaktaydı. Wagner gibi dönemin diğer bestecilerinde de yaygın bir şekilde görülen bu düşünce sayesinde on dokuzuncu yüzyılda sanat dini bir biçimde yaşatılmıştır.

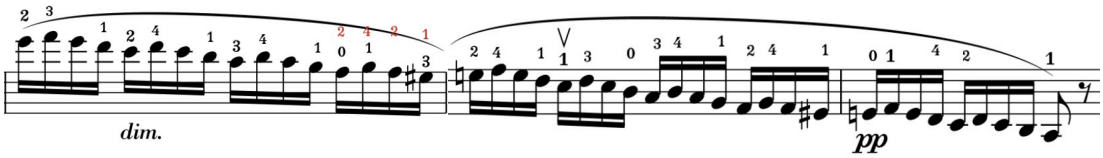
İlahi ya da başka bir ifadeyle koral, geleneksel dini uygulamalarda topluluğun ortak duygu veya inanç içinde birleştiği yerdir. Üçüncü bölümün girişinde ilk olarak piyano ile icra edilen koral, viyolonselin solosuyla karşı karşıya gelmekte ve yarı resitatif yarı arya tarzındaki bu melodinin Georg Neumark tarafından bestelenen ve herkesçe bilinen **Wer nur den lieben Gott lässt walten** (Kim ki sevgili Tanrı'nın yönetmesine izin verirse) adlı şarkı ile benzerlik gösterdiği fark edilmektedir. On sekizinci yüzyıl Alman Lutheryan Kilisesi müziğinin önemli bir örneği olan şarkı, Bach ve Mendelssohn gibi birçok besteci tarafından yeniden düzenlenmiştir.

---

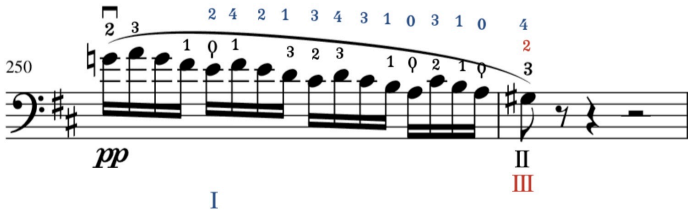
[65] Felix LINDENMAIER, **Analysis Mendelssohn: Cello Sonata No. 2**, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=14byR6mq9VQ [Erişim Tarihi: 17.05.2024]

Bahsettiğimiz bilgiler ışığında bilhassa viyolonselcinin seste renk ve ifade çalışması yapması tavsiye edilir. Bunun için eserin okunması ve enstrümanın başında sadece viyolonselden çıkan sese odaklanılarak çalışmalar yapılması önerilmektedir.

Forte nüansla başlayan şovalye ruhlu dördüncü bölümü incelediğimizde ise virtüözite gerektiren gösterişli pasajların çokça bulunduğunu ve bunların genellikle sol eldeki kalıp pozisyonlarda geldiğini görürüz. Hızlı olan ve ajilite gerektiren bu yerlerde bilhassa sol elin artikülasyonuna itina edilmeli ve çarp-tırmala tekniği kullanılmalıdır. Böylece aktif bir hale geltirilen elin nota kaçırma ihtimalı azaltılmakta ve sesin daha net çıkması sağlanmaktadır. Aşağıda dördüncü bölümdeki bazı pasajlar için duate önerilerinde bulunulmuştur.
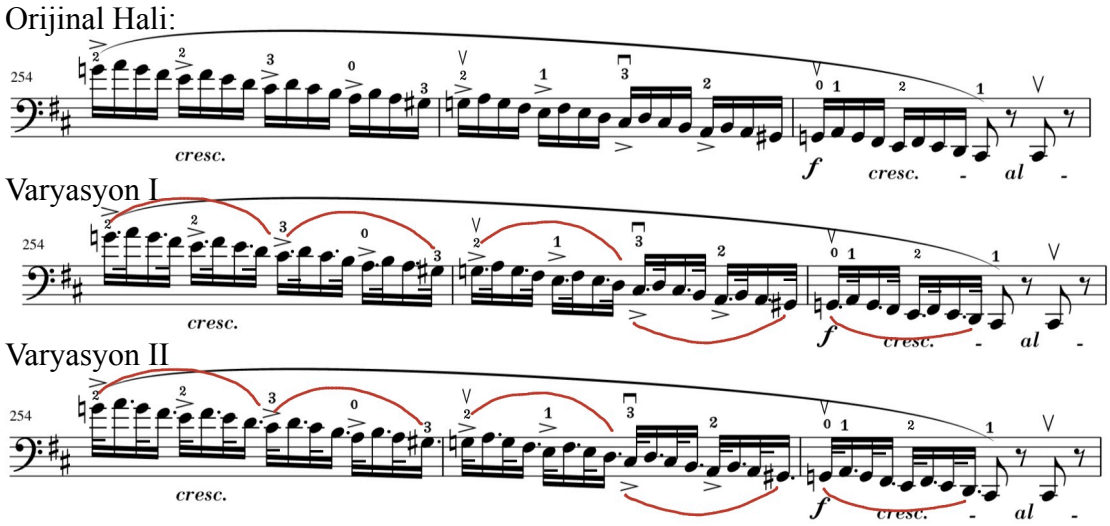


Şekil 3. 50. Dördüncü bölüm, 18-20. Ölçüler için parmak numaraları



Şekil 3. 51. Dördüncü bölüm, 250. ölçü için alternatif parmak numaraları

Son bölümdeki virtüöz pasajları çeşitli şekillerde çalışmak, sol el ajilitesini geliştirerek icracıya performans sırasında rahatlık sağlamaktadır. İlgili pasajların öncelikle yavaş bir şekilde ve yazıldığı gibi, ardından çeşitli ritmik motiflerde sol eli artiküle ederek çalışılması önerilir. Bu çalışma sırasında bütün dikkatin sol ele yönlendirilmesi gerektiğinden, sağ kolun olabildiğince kompleks durumlardan uzak durması önemlidir. Kafa karıştırabilecek hareketlerden ziyade dört veya sekiz bağlı olacak şekilde notaların çalışılması tavsiye edilir. Hız kademeli bir planla yükseltilmeli ve bu gelişim günlere ya da haftalara yayılmalıdır. Aşağıda bu prensipler kullanılarak bir pasajın nasıl çalışılacağı örnek nota üzerinde gösterilmiştir:



Şekil 3. 52. Bir pasajın ritmik motifler kullanılarak çalışılması

Yukarıdaki çalışmalara ek olarak sol el çabukluğunun geliştirilebilmesi için Grützmacher'in etüdleri de önerilebilir. Söz konusu etüdlerde notalar uzun bağlara sahip olduğundan kişi rahatça sol el artikülasyonuna odaklanabilmekte, parmakları tuşeye fırlatma hareketini gerçekleştirerek sesteki netlik sağlanılabilmektedir. Avuç içi ve parmakların ilgili hareketi yaparken tamamen serbest ve rahat olması dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biridir, aksi takdirde el doğal esnekliğini yitirdiğinden açık pozisyonları çalmak güçleşecek ve entonasyonda sıkıntılar yaşanmaya başlanılacaktır. Yaylı sazlarda sol el de en az yay

kadar tonun kalitesini etkileyen önemli etmenlerden biridir. Viyolonselde notalar, parmakların tel boyunu kısaltmasıyla oluştuğundan uygulanılan basma kuvveti, telin fiziksel titreşim hızını direkt olarak etkilemekte ve kısıtlamaktadır. Dolayısıyla doğru kullanılan sol el tekniği sadece temiz bir entonasyon sağlamakla kalmaz tonu da arttırarak gelişmesine yardımcı olur.

SONUÇ

Bu tez ile yapılan araştırma sonucunda Romantik Dönem bestecilerinden Felix Mendelssohn'un viyolonsel ve piyano için bestelediği Op. 58, 2 Numaralı Re Majör Sonatı'nın, Romantik Dönem viyolonsel repertuvarında önemli bir yeri olduğu görülmüştür. Bulunduğu dönemin müziksel özelliklerini eserlerine yansıtan bestecinin aynı zamanda kendine özgü yazı biçimini de sergilediğine dikkat çekilmiştir.

Bestecinin baş yapıtlarından biri olarak kabul edilen ve dört bölümden oluşan eserin birinci bölümü sonat allegrosu, ikinci bölümü dört bölmeli gelişmiş lied, üçüncü bölümü üç bölmeli lied ve dördüncü bölümü ise yine sonat allegrosu formundadır.

Sonatın detaylı form analizine üçüncü bölümde yer verilmekle birlikte eseri çalışmak isteyen viyolonselcilere çeşitli önerilerde de bulunulmuş, eklerde Henle Verlag edisyonu notası üzerinde form özellikleri işaretlenerek gösterilmiştir.

KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin — **Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, 4. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.

AKTÜZE, İrkin — **Müziği Okumak Cilt-3**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2010.

APEL, Will — **Harvard Dictionary of Music**. 2nd ed. Belknap Press of Harvard Unıversity Press, 1970.

BORAN, İlke - YILDIZ ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım — **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği,** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2007.

BROWN, Clive — **A Portrait of Mendelssohn**, Yale University Press, London, 2003.

GUTMAN, Natalia - VIACHESLAV, Poprugin — (Çevrimiçi) **Mendelssohn Cello Sonata No.2**, https://www.youtube.com/watch?v=mzR-Qs0Xj5A [Erişim Tarihi: 17.05.2024]

İLYASOĞLU, Evin — **Zaman İçinde Müzik**, 9. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.

LINDENMAIER, Felix — (Çevrimiçi) **Analysis Mendelssohn: Cello Sonata No. 2**, https://www.youtube.com/watch?v=14byR6mq9VQ [Erişim Tarihi: 17.05.2024]

KAYGISIZ, Mehmet — **Müzik Tarihi – Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kategori Yayıncılık, Ankara, 2009.

MENDELSSOHN, Felix — **Cello Sonata No.2, Op.58**, Ed. Julius Rietz, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1874.

MENDELSSOHN, Felix — **Cello Sonata No.2, Op.58** (Violin Arrange), Ed. David Ferdinand, Kistner, n.d.[1844]. Plate 1416, Leipzig, 1844.

MİMAROĞLU, İlhan — **Musiki Tarihi**, Varlık Yayınevi, Ankara, 1970.

RADCLIFFE, Philip — **Mendelssohn**, Collier Books, New York, 1963.

RZECZYCKI, Tomasz Sebastian — **Felix Mendelssohn's Sonata for Cello and Piano in D-Major, Op.58, Its Place in the History of the Cello Sonata and the Influence of Beethoven**, Doktora Tezi, The University of Texas at Austin, 2002.

SACHS, Curt — **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Çev. İlhan Usmanbaş, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, 1965.

SAY, Ahmet — **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2009.

SAY, Ahmet — **Müzik Tarihi**, 3. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997.

SELANİK, Cavidan — **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu**, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara, 1996.

SOWDON, Nancy — **Mendelssohn's Works for Cello: A Musical and Technical Analysis**, Doktora Tezi, University of Arizona, 1988.

SÖZER, Vural — **Müzik Terimleri Sözlüğü**, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2018.

STINSON, Russell — **The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms,** Oxford University Press, Oxford, 2006.

STRATTON, Stephen S. — **Mendelssohn,** J. M. Dent & Sons Ltd., London,1934.

TODD, R. Larry — **Mendelssohn and His World**, Princeton University Press, Princeton, 1991.

TODD, R. Larry — **Mendelssohn: A Life in Music**, Oxford University Press, New York, 2003.

ULUÇ, M. Özden — **Müzik Sözlüğü**, 3. Basım, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, 2006.

USMANBAŞ, İlhan — **Müzikte Biçimler**, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, 1974.

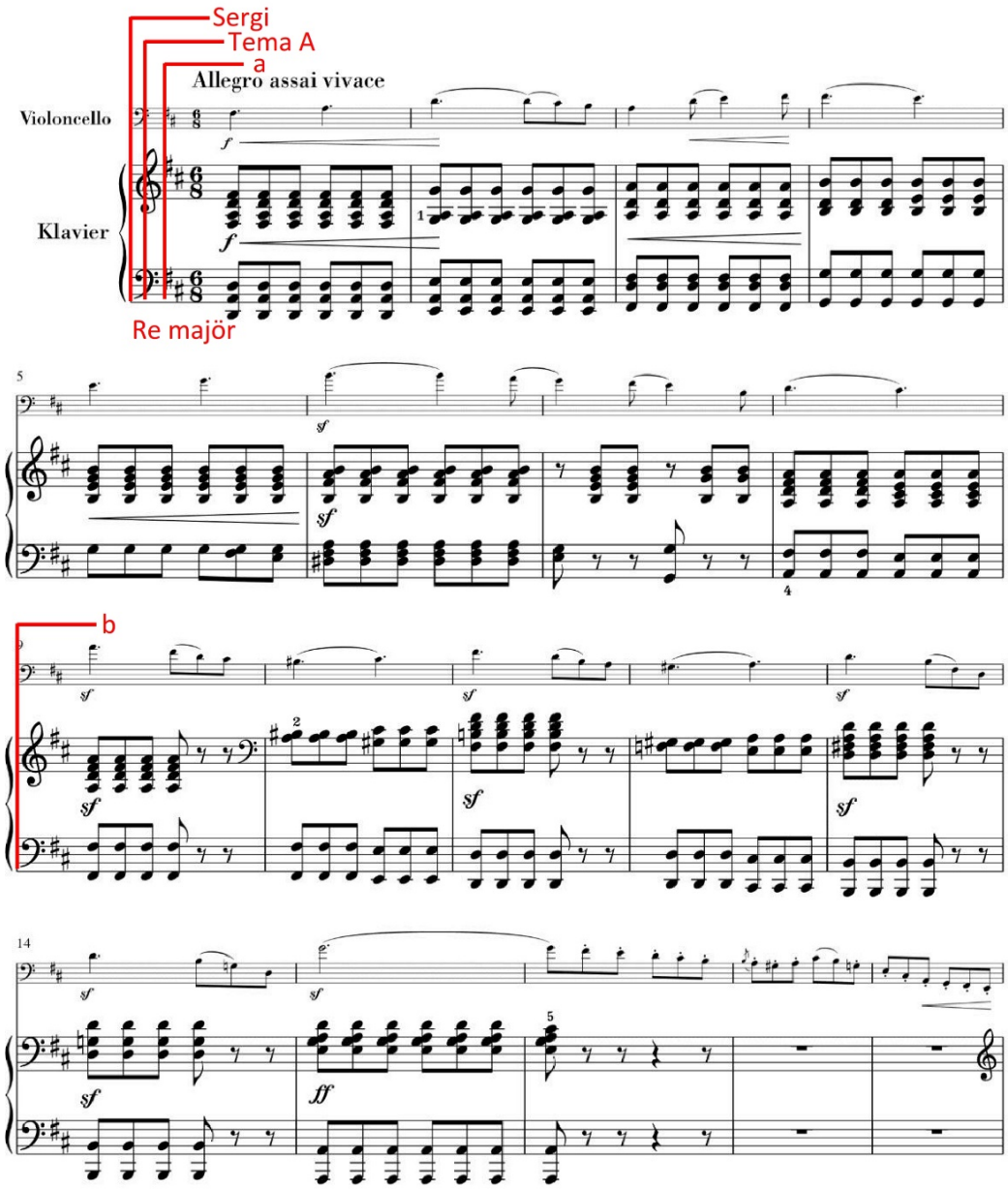
VERNER, Eric — **Mendelssohn - A New Image of Composer and His Age**, Macmillan Co., New York, 1963.
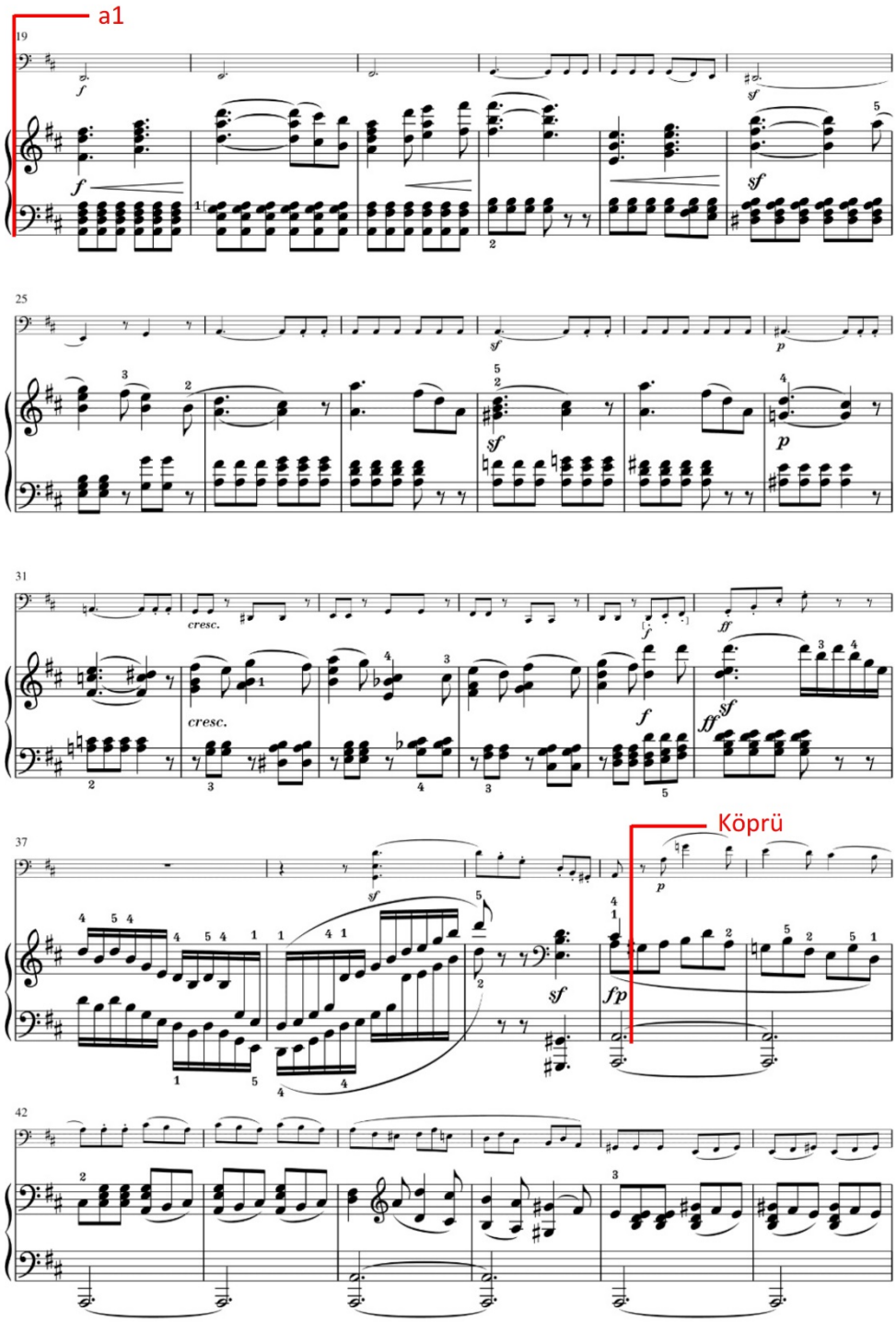
wikipedia.org (Çevrimiçi) https://de.wikipedia.org/wiki/Felix_Mendelssohn_Bartholdy#/media/Datei:Felix_Mendelssohn_Bartholdy.jpg [Erişim Tarihi: 17.01.2024].
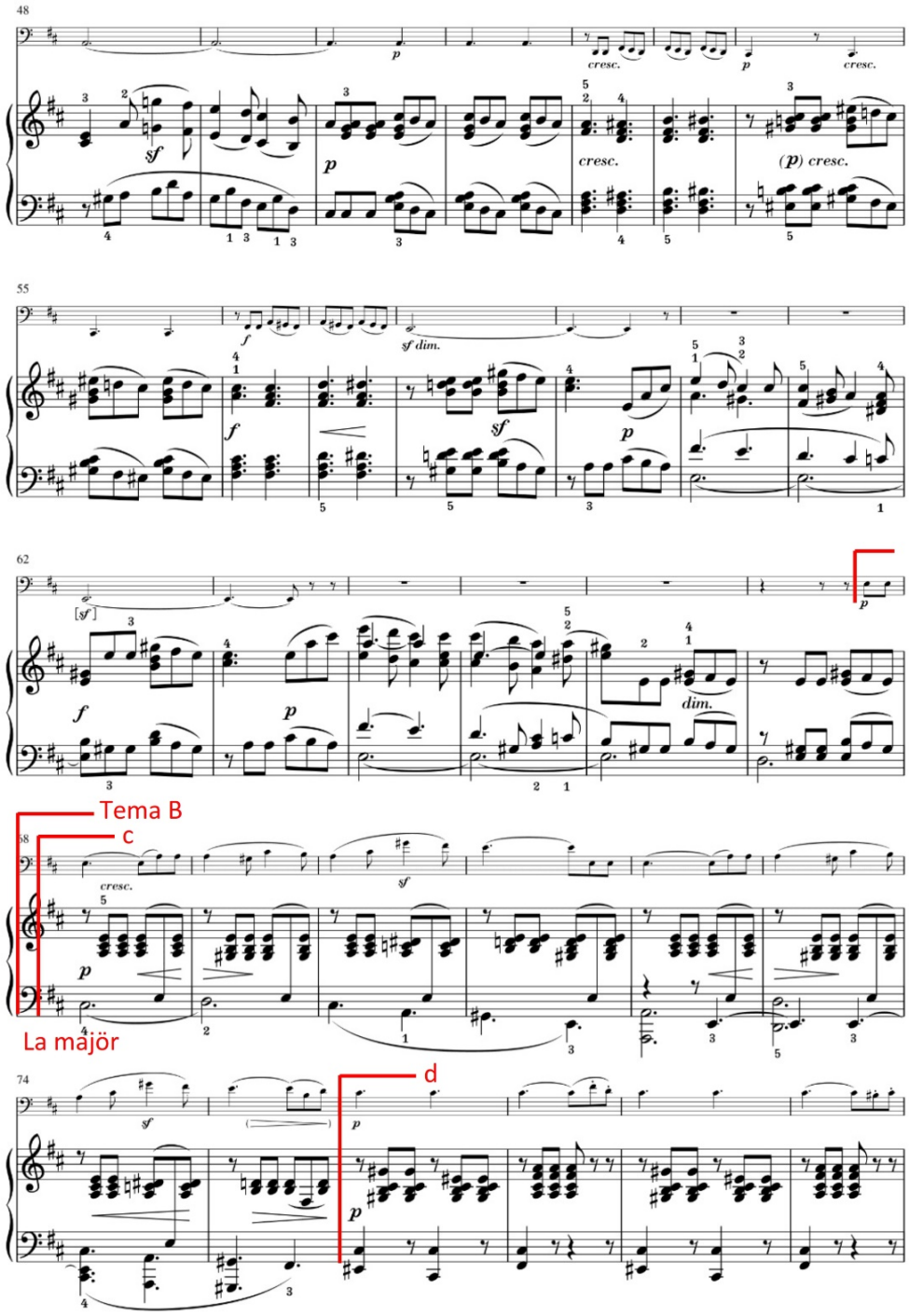
EKLER
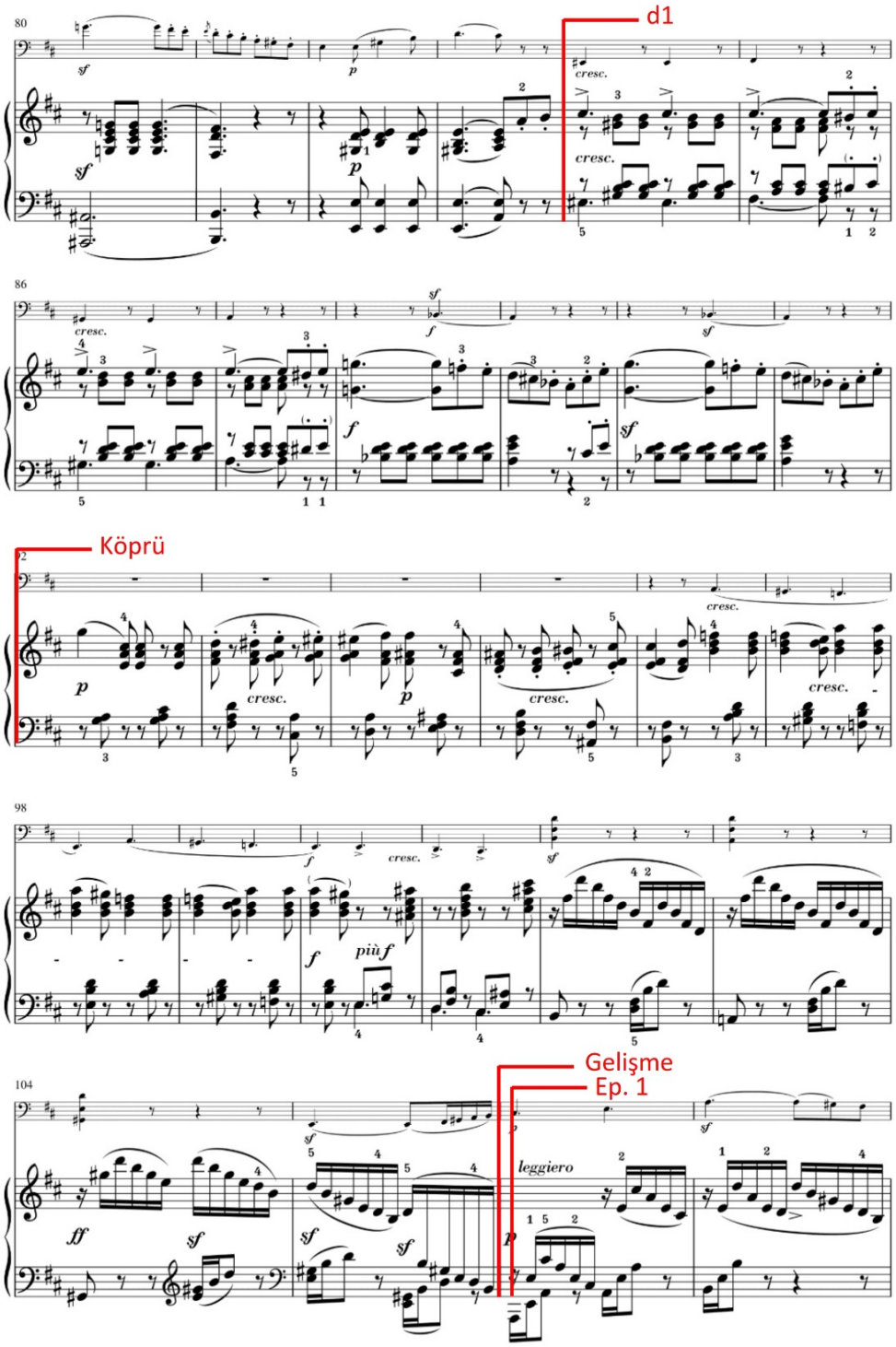
EK 1 Nota Üzerinde Form Analizi
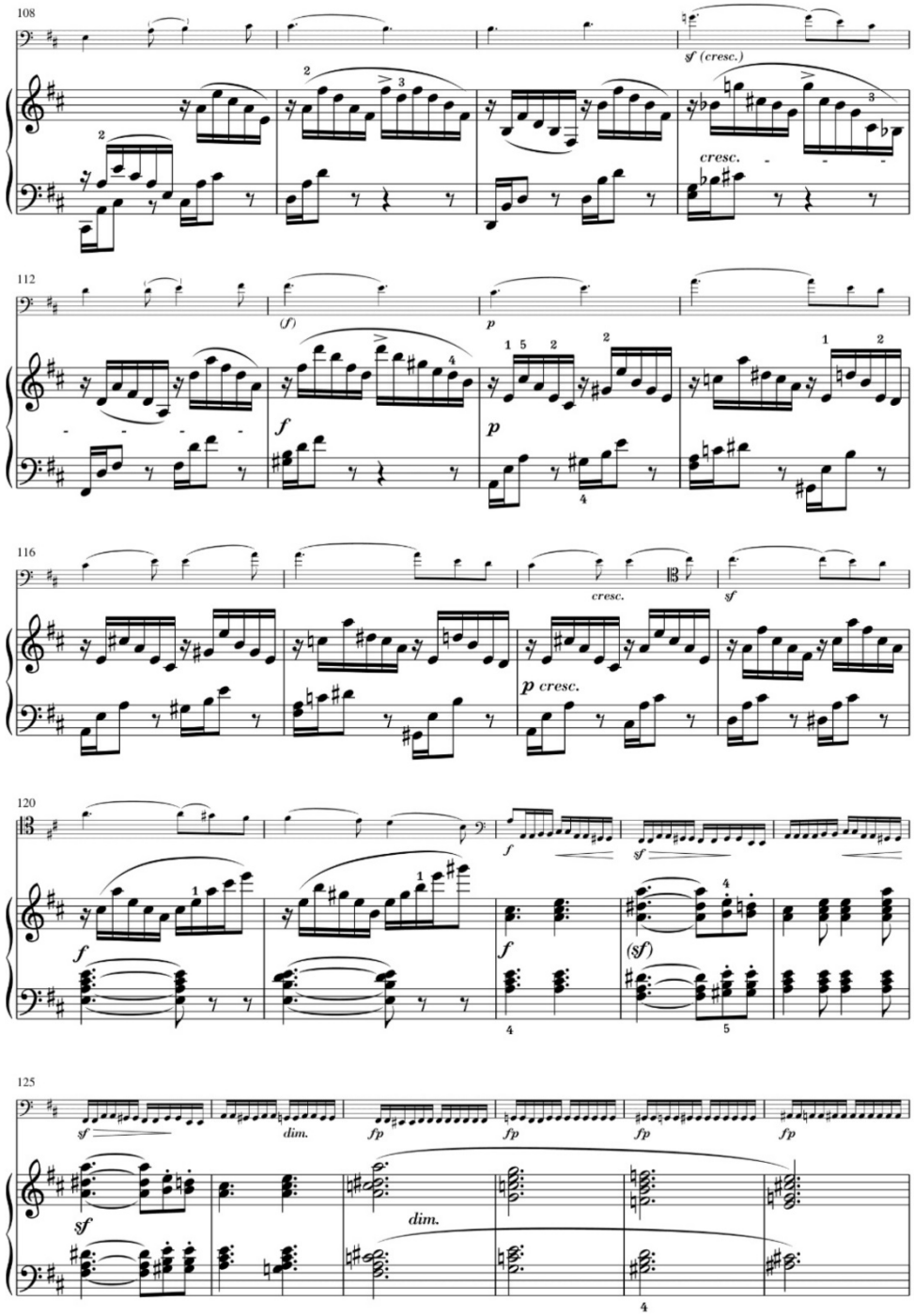
EK 1 Nota Üzerinde Form Analizi
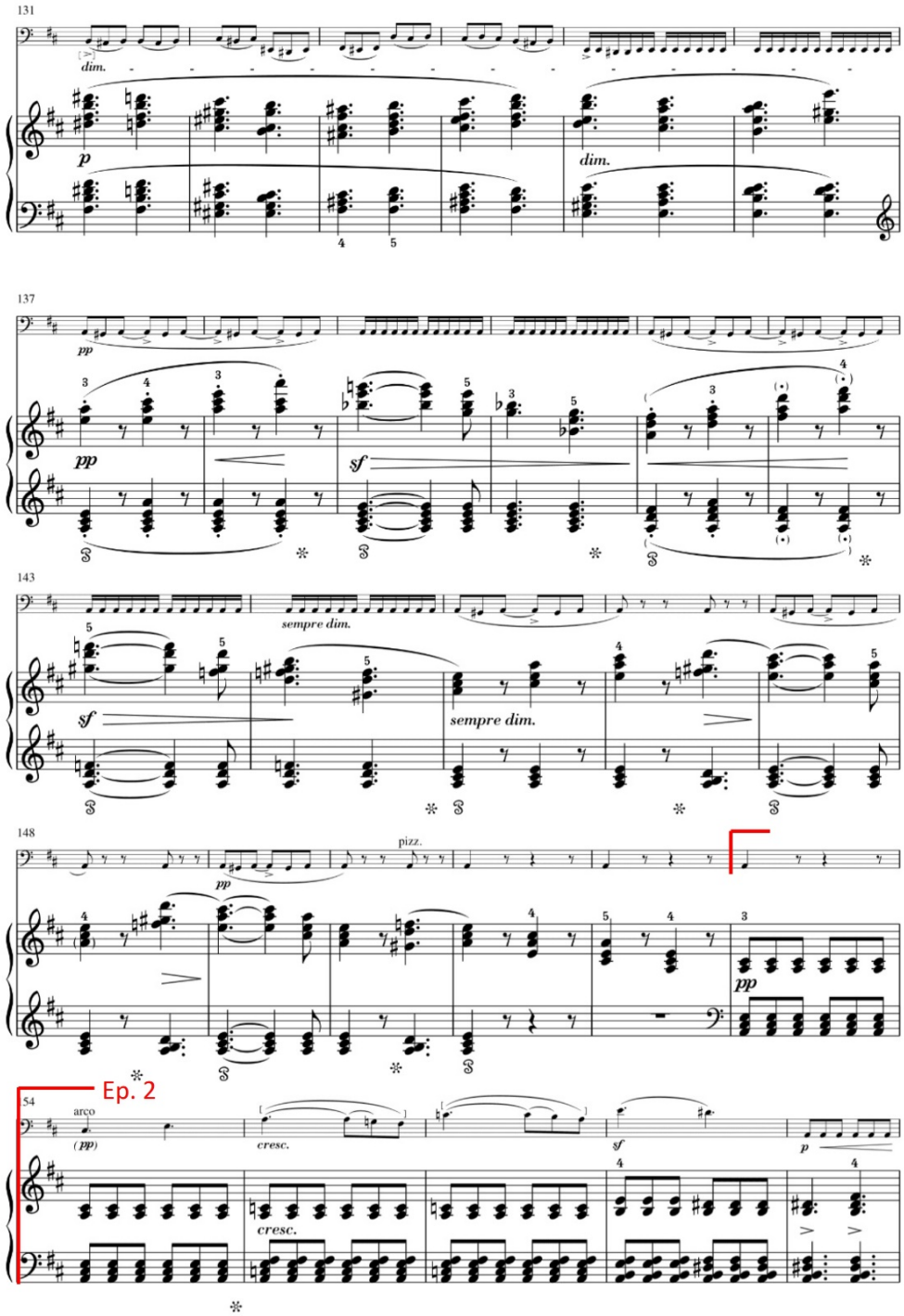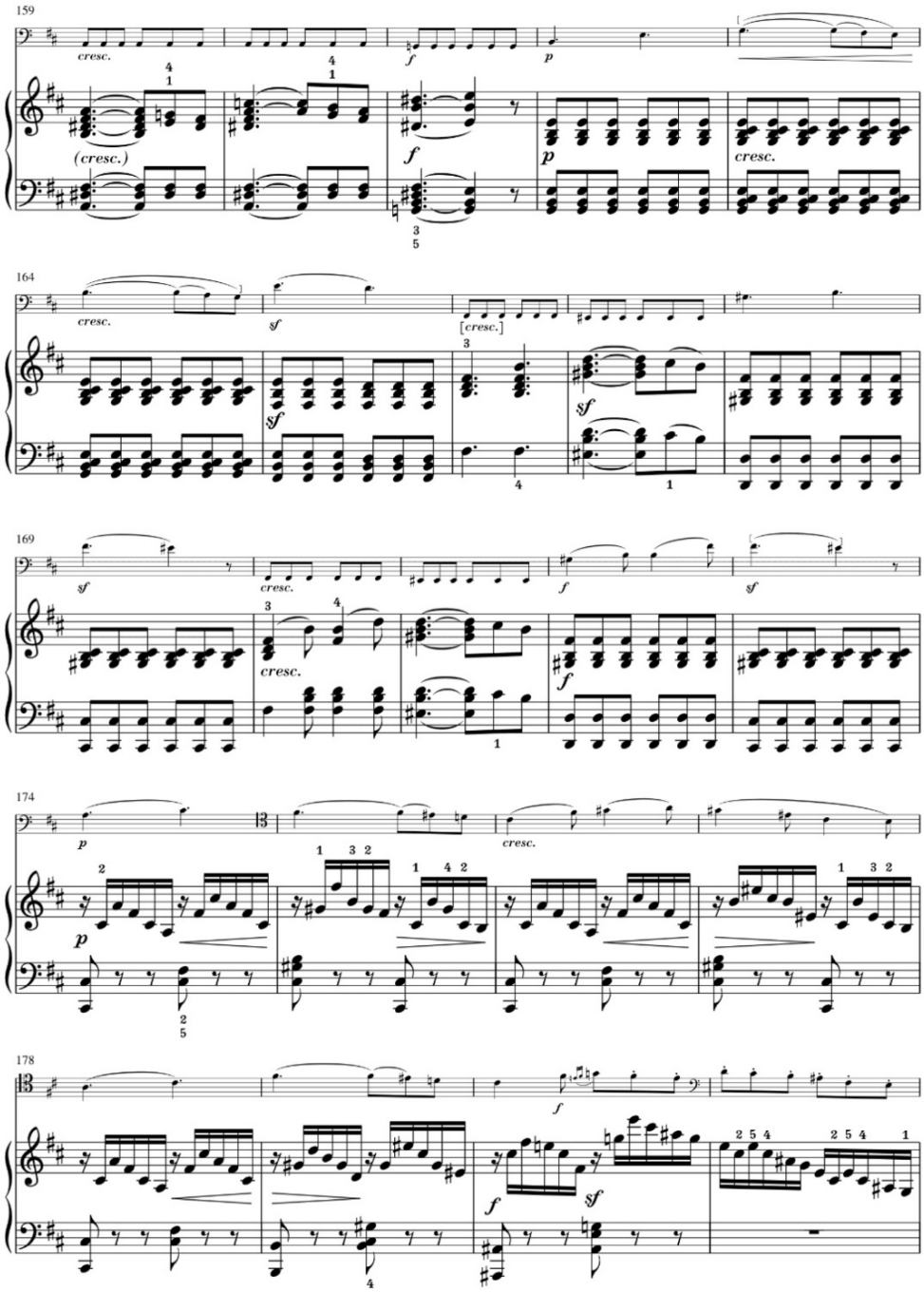



a1
Köprü
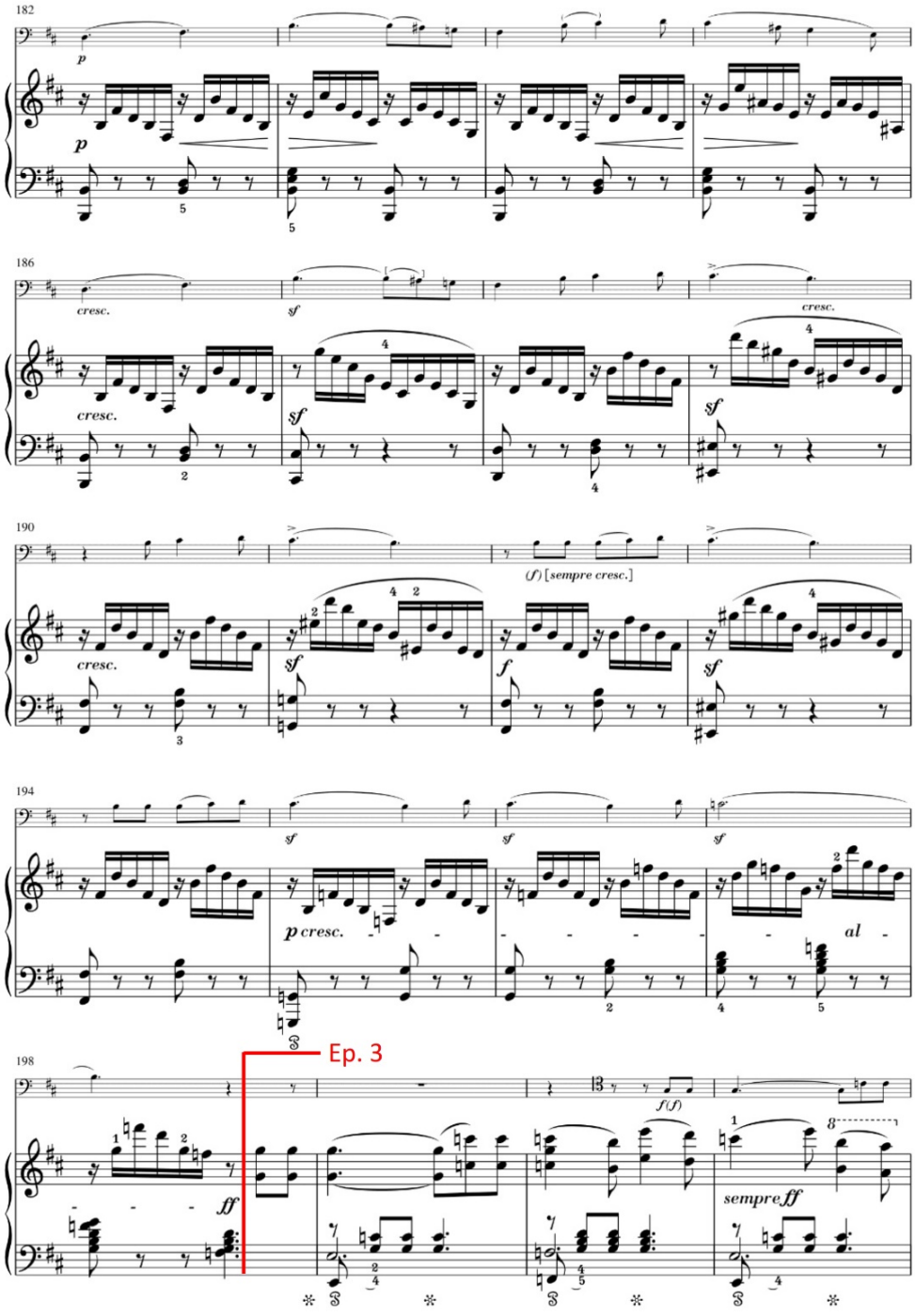

48
cresc.
(p) cresc.
55
sf dim.
62
dim.
Tema B
c
La majör
d
74
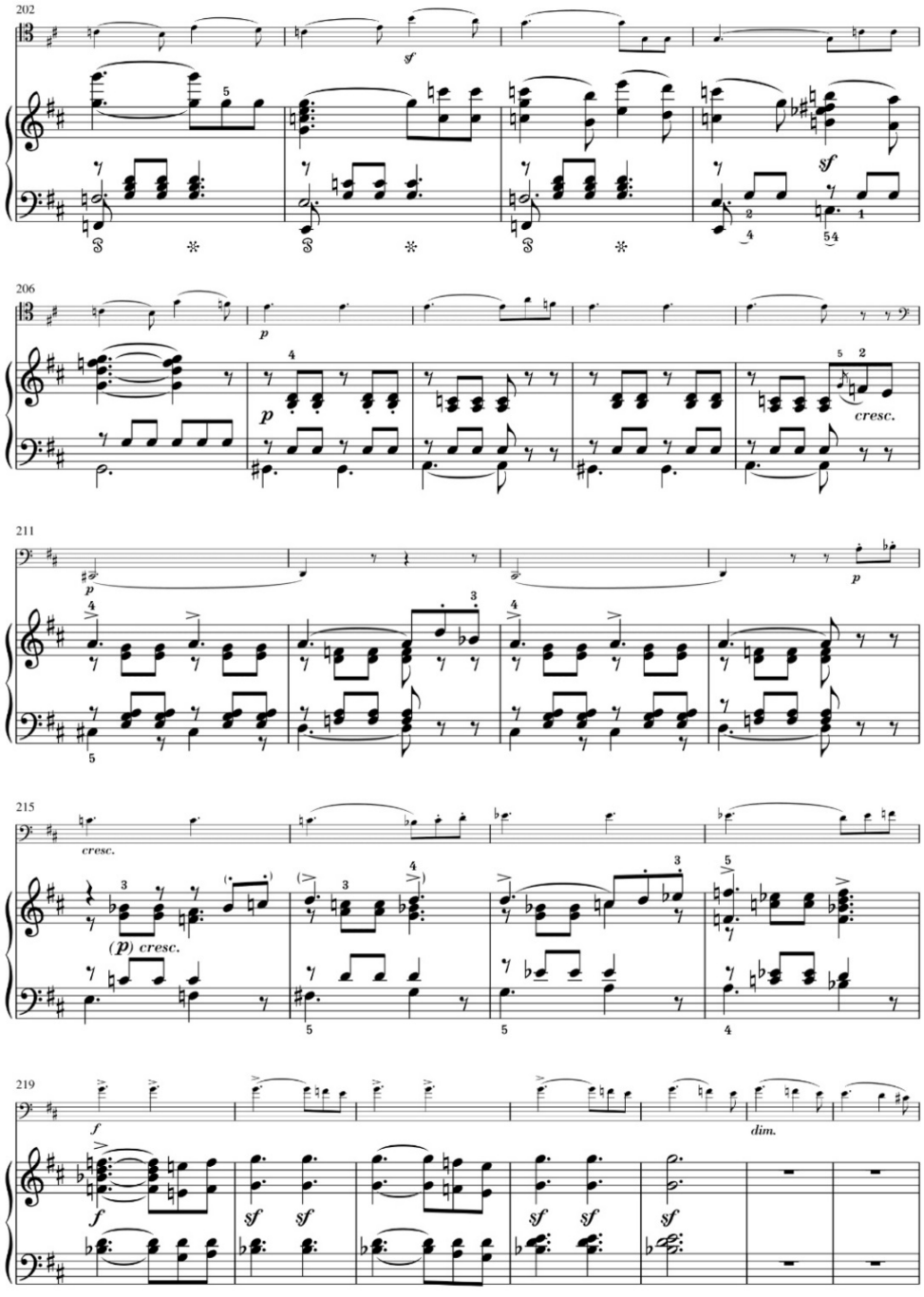

d1
Köprü
Gelişme
Ep. 1
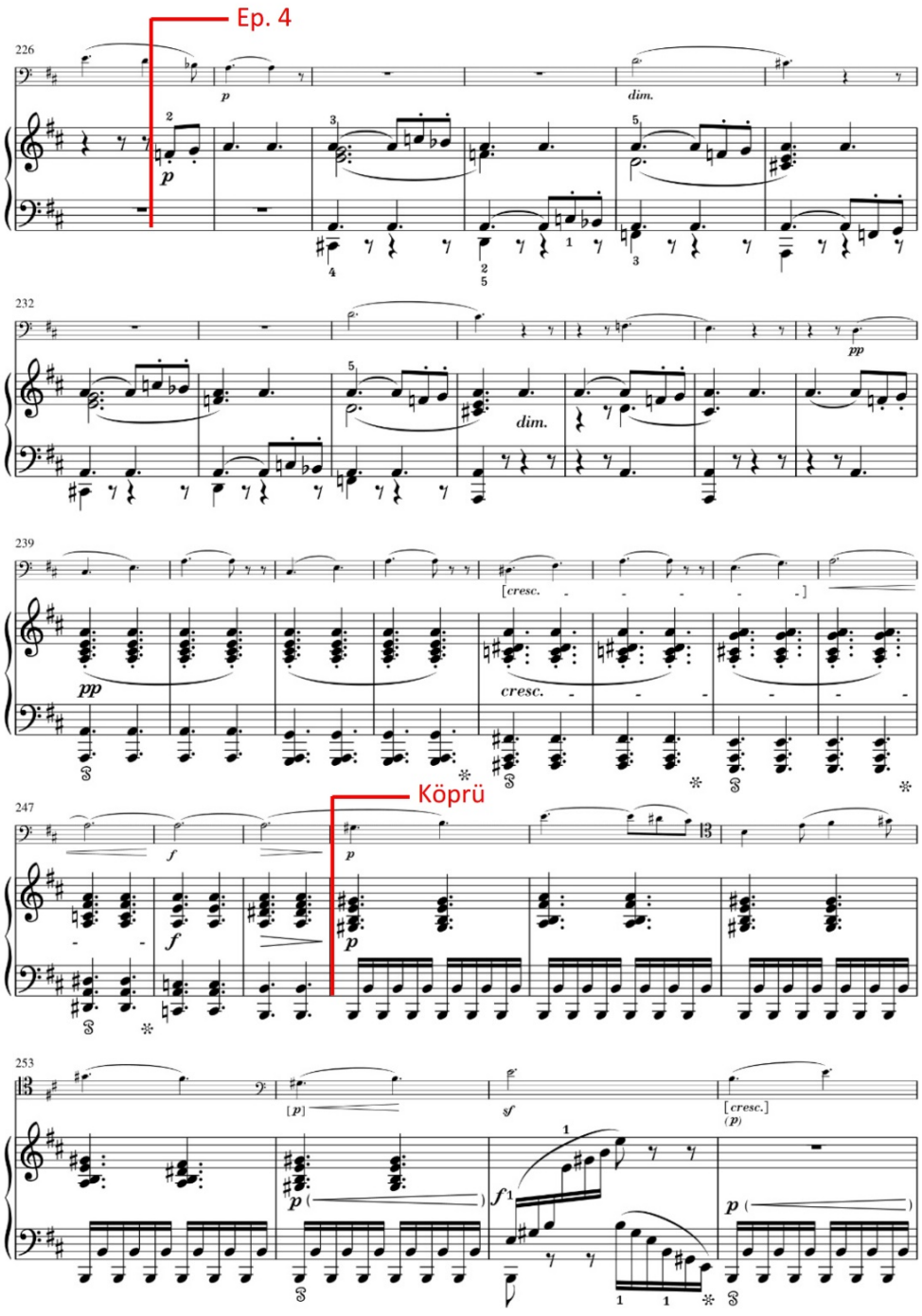

108
sf (cresc.)
cresc.
112
(f)
p
f
p
116
cresc.
sf
p cresc.
120
f
sf
f
(sf)
125
sf
dim.
fp
fp
fp
fp
sf
dim.
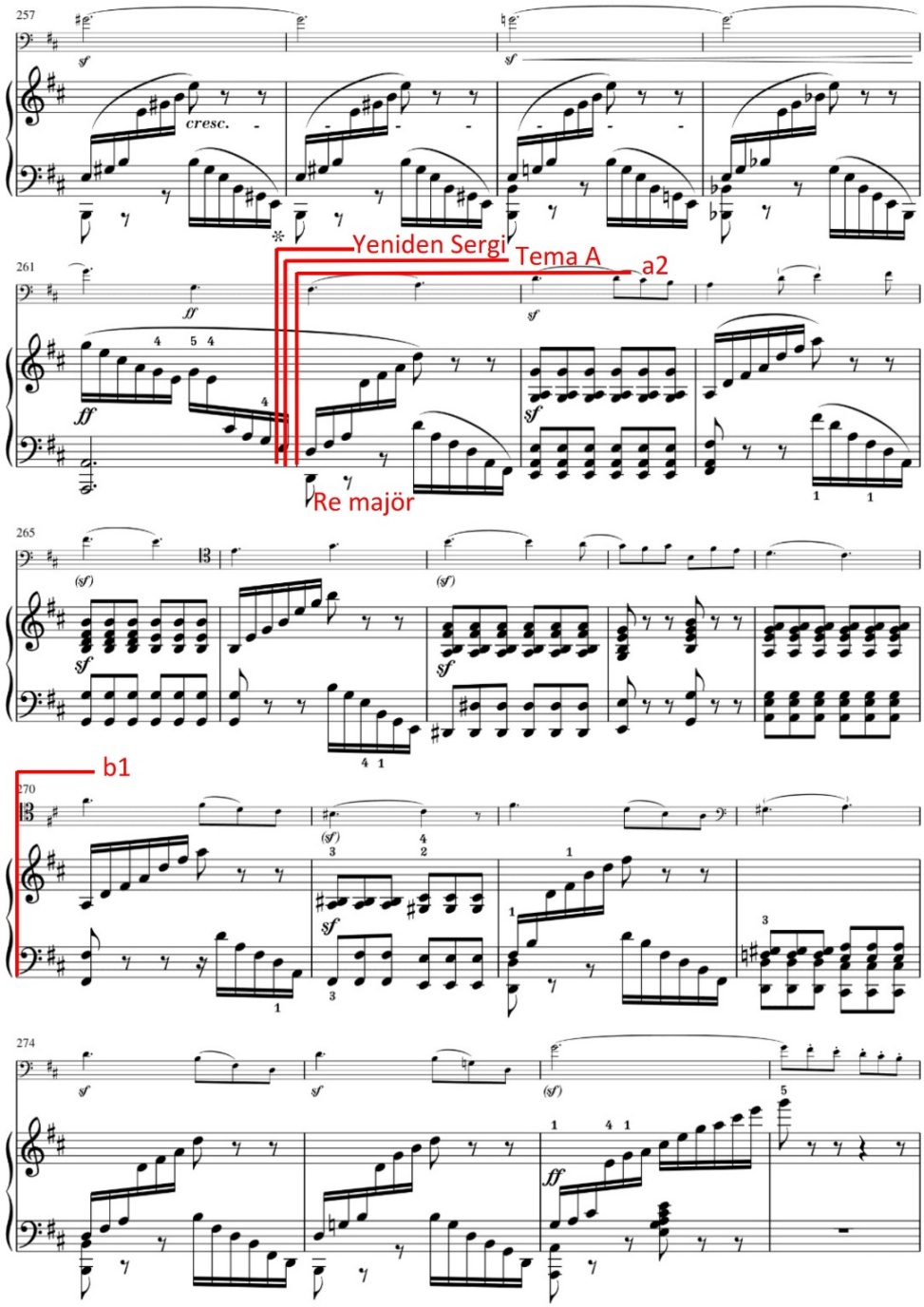

131
dim.
p
dim.
137
pp
pp
sf
143
sempre dim.
sf
sempre dim.
148
pizz.
pp
pp
Ep. 2
54
arco
(pp)
cresc.
sf
p
cresc.
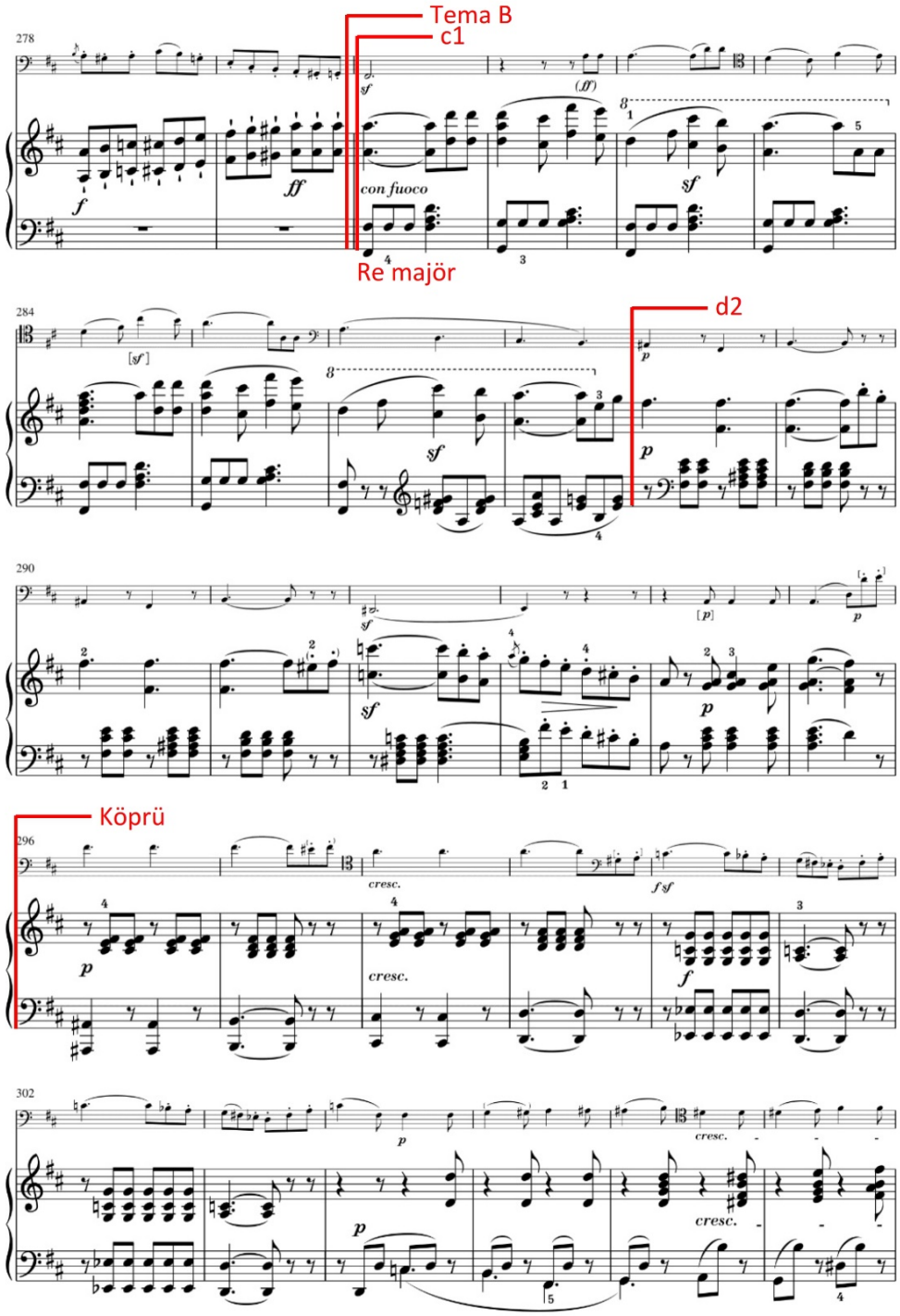

159
cresc.
(cresc.)
f
p
cresc.
164
cresc.
sf
[cresc.]
sf
sf
169
sf
cresc.
cresc.
f
sf
f
174
p
cresc.
p
178
f
f
sf
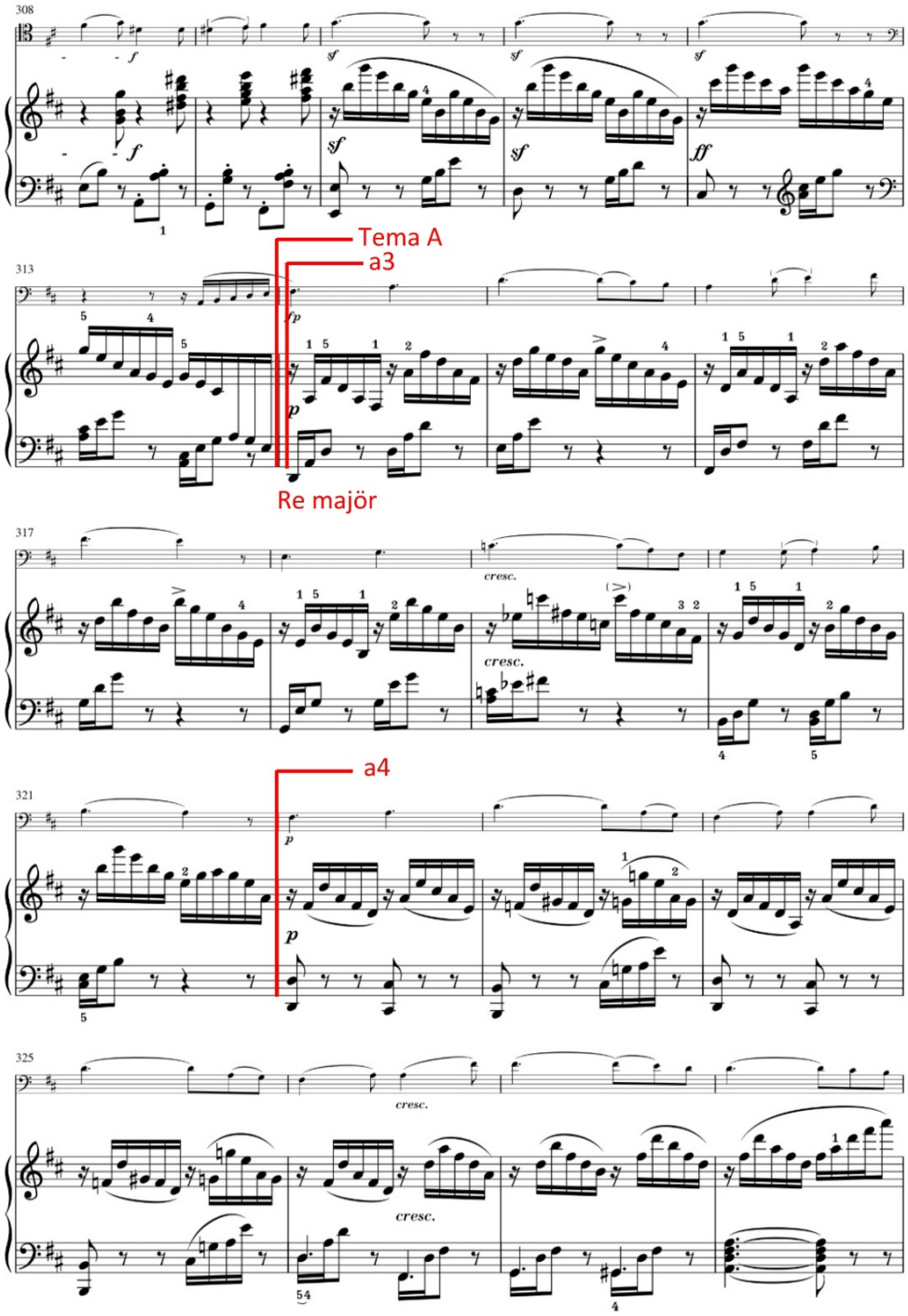

182
p
p
186
cresc.
sf
cresc.
cresc.
sf
sf
190
(f) [sempre cresc.]
cresc.
sf
f
sf
194
sf
sf
sf
p cresc.
al
198
Ep. 3
f(f)
ff
sempre ff
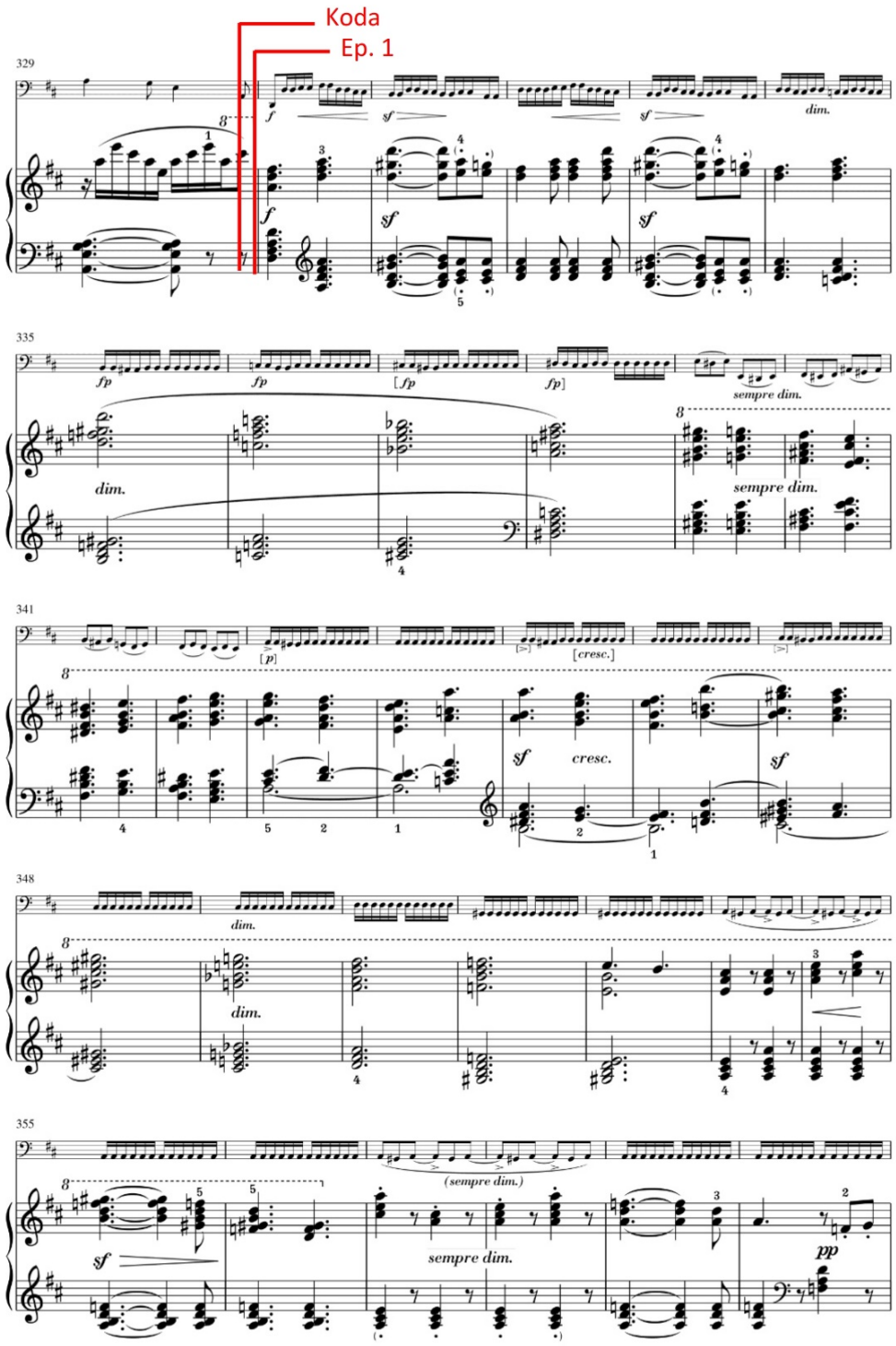

202
sf
sf
206
p
p
cresc.
211
p
p
215
cresc.
(p) cresc.
219
f
f
sf
sf
sf
sf
sf
dim.
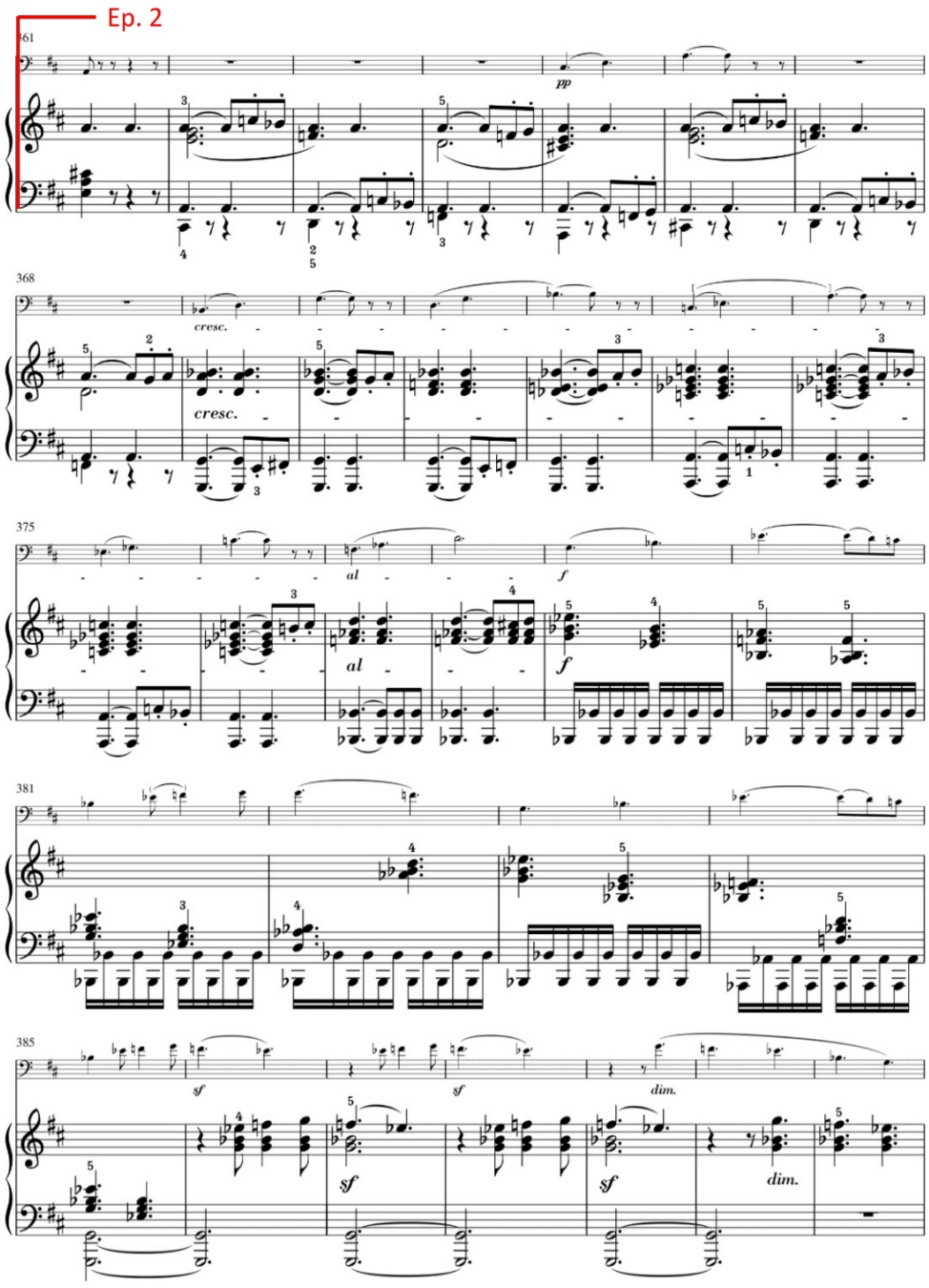

Ep. 4
226
dim.
232
dim.
239
[cresc.
cresc.
247
Köprü
253
[cresc.]
(p)
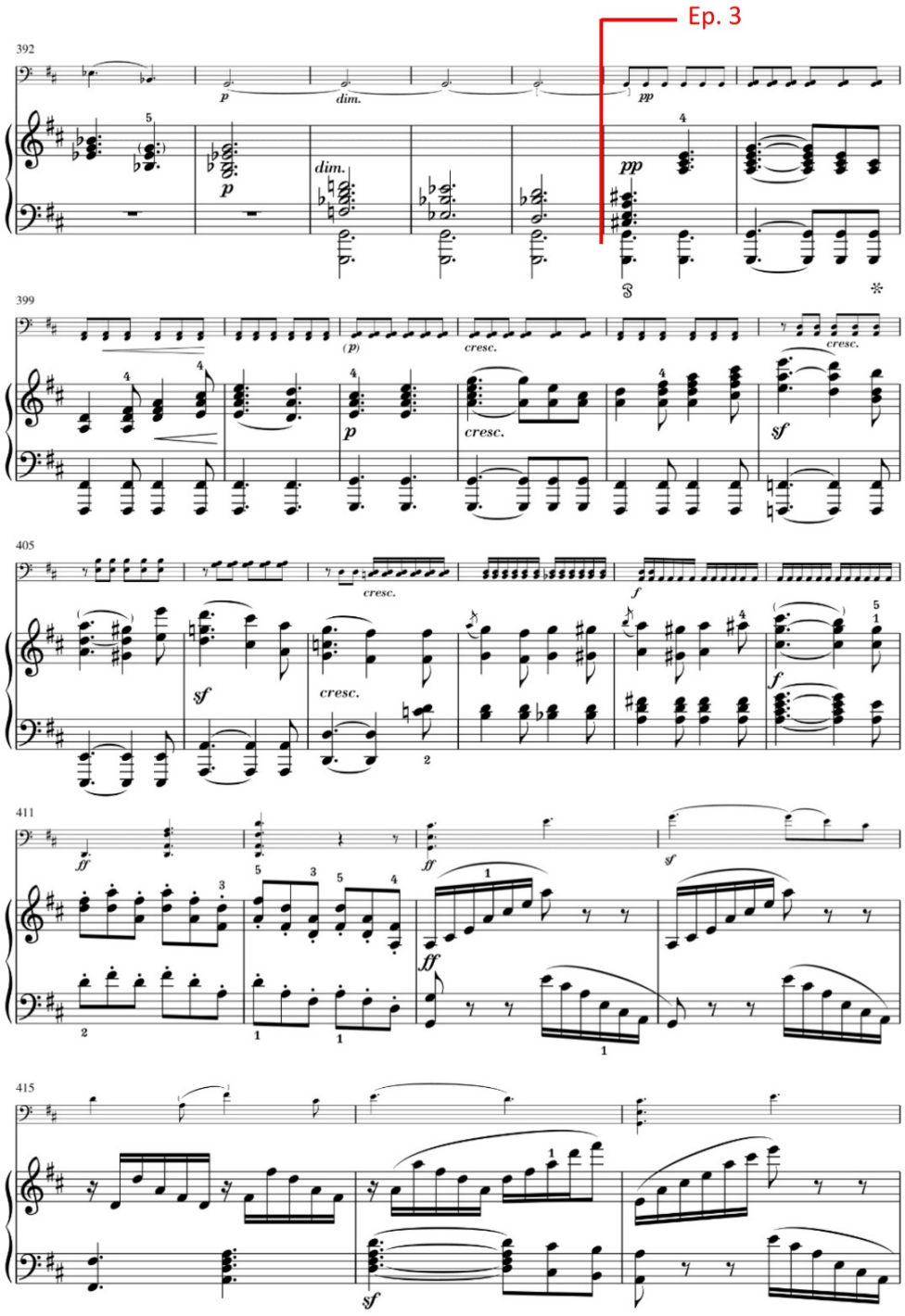

257
cresc.
Yeniden Sergi
Tema A
a2
261
Re majör
265
b1
270
274
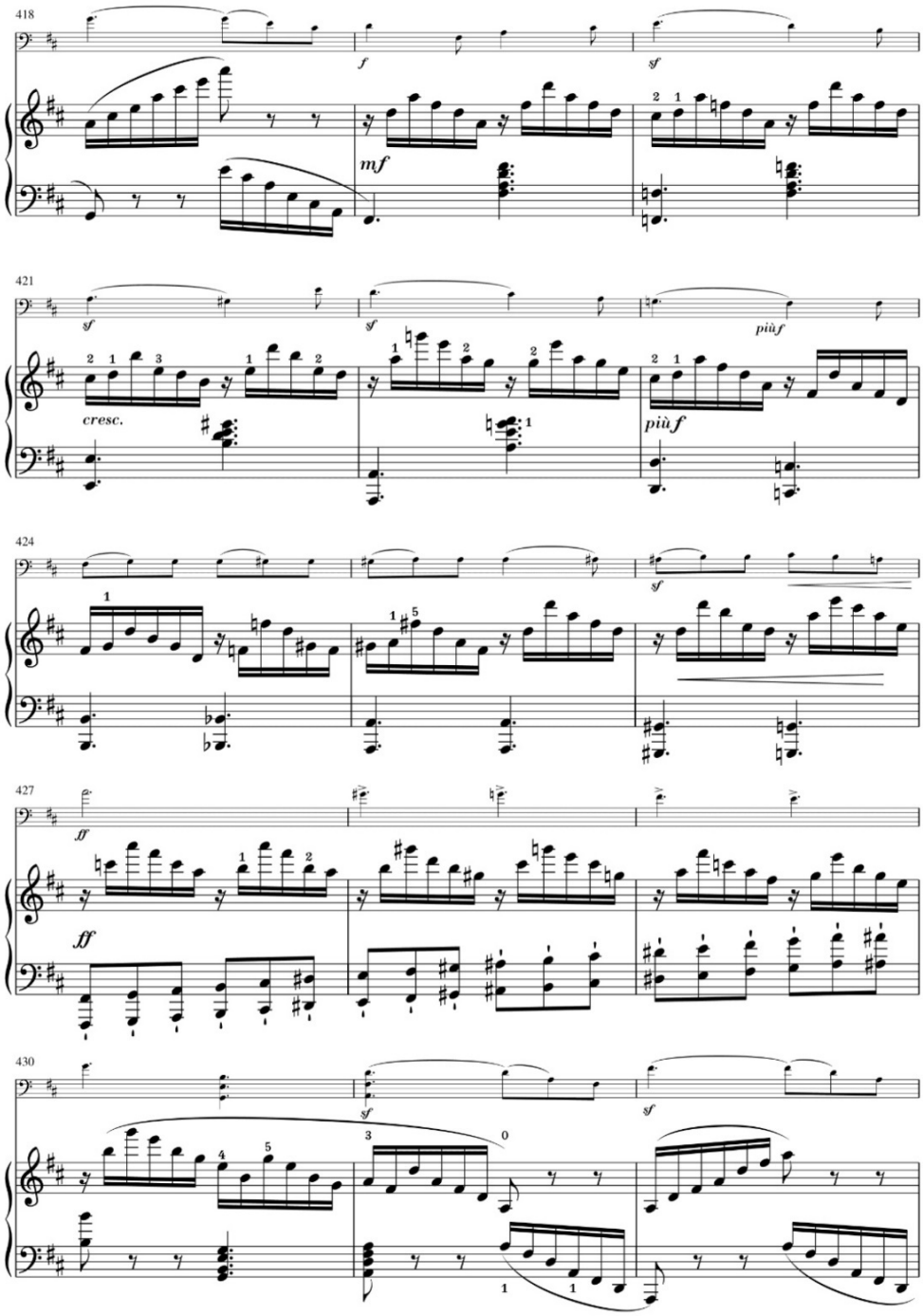

Tema B
c1
Re majör
d2
Köprü
con fuoco
cresc.
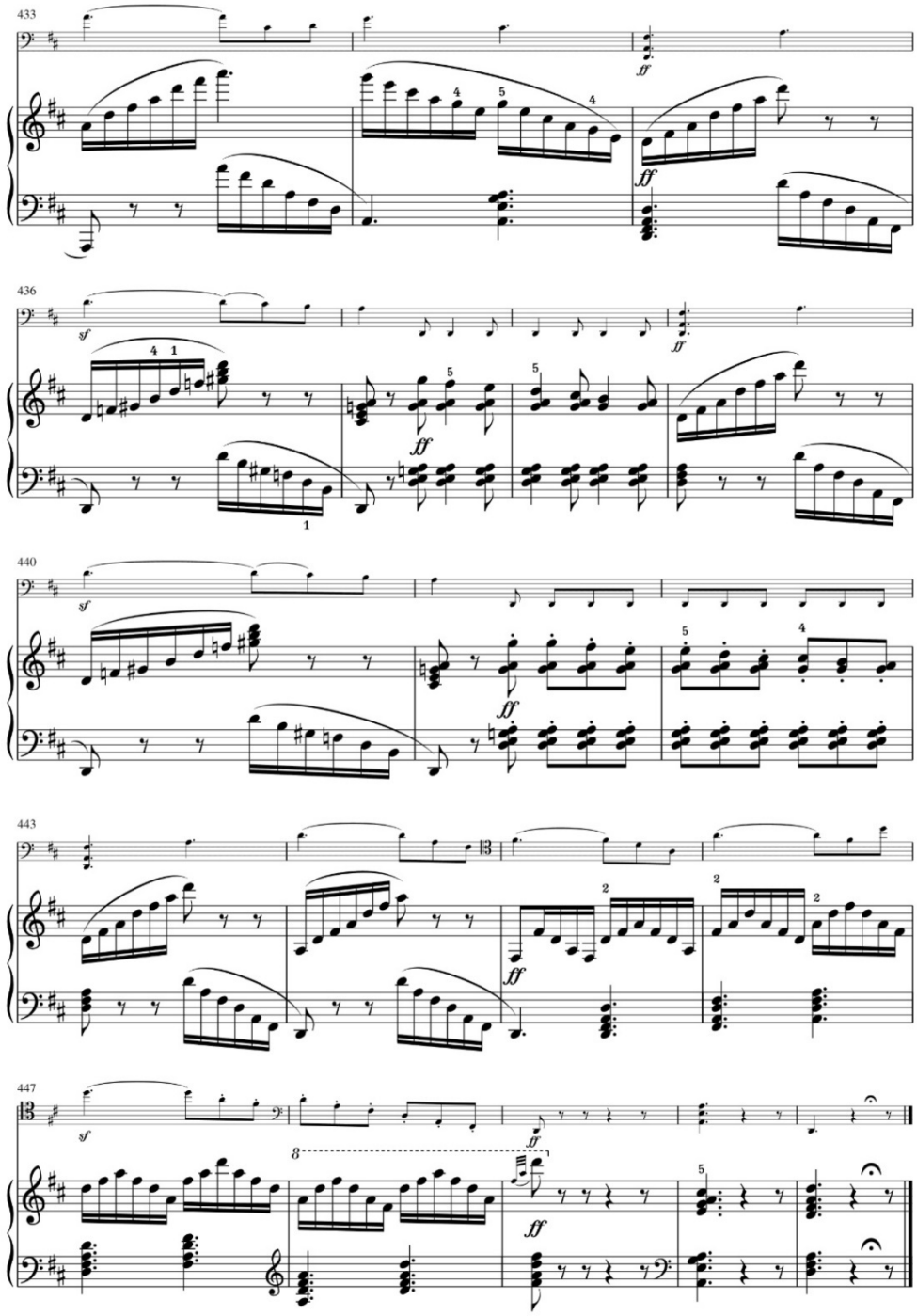

308
313
Tema A
a3
Re majör
317
a4
321
325
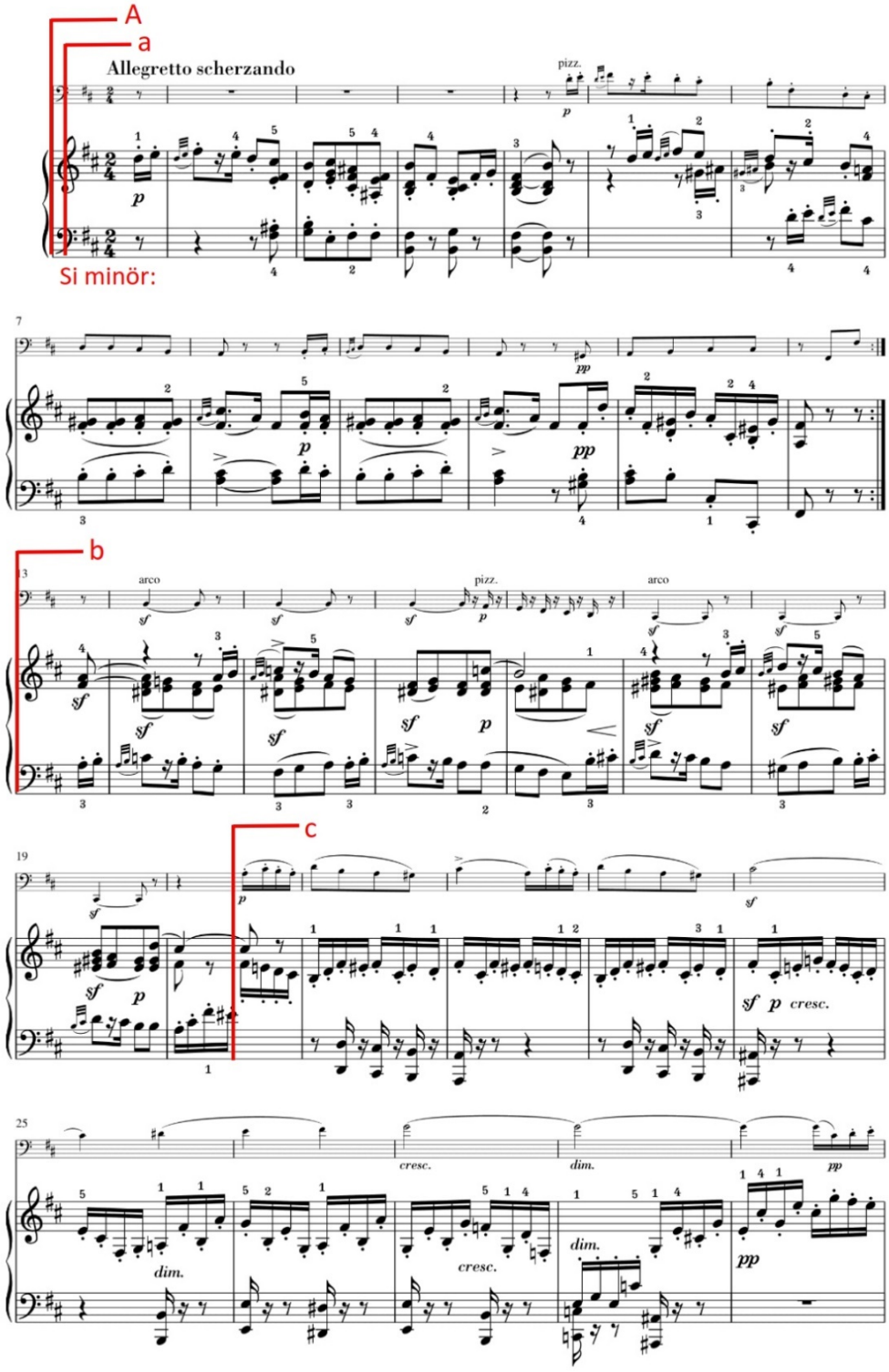

Koda
Ep. 1
329
335
341
348
355
dim.
sempre dim.
cresc.
(sempre dim.)
pp
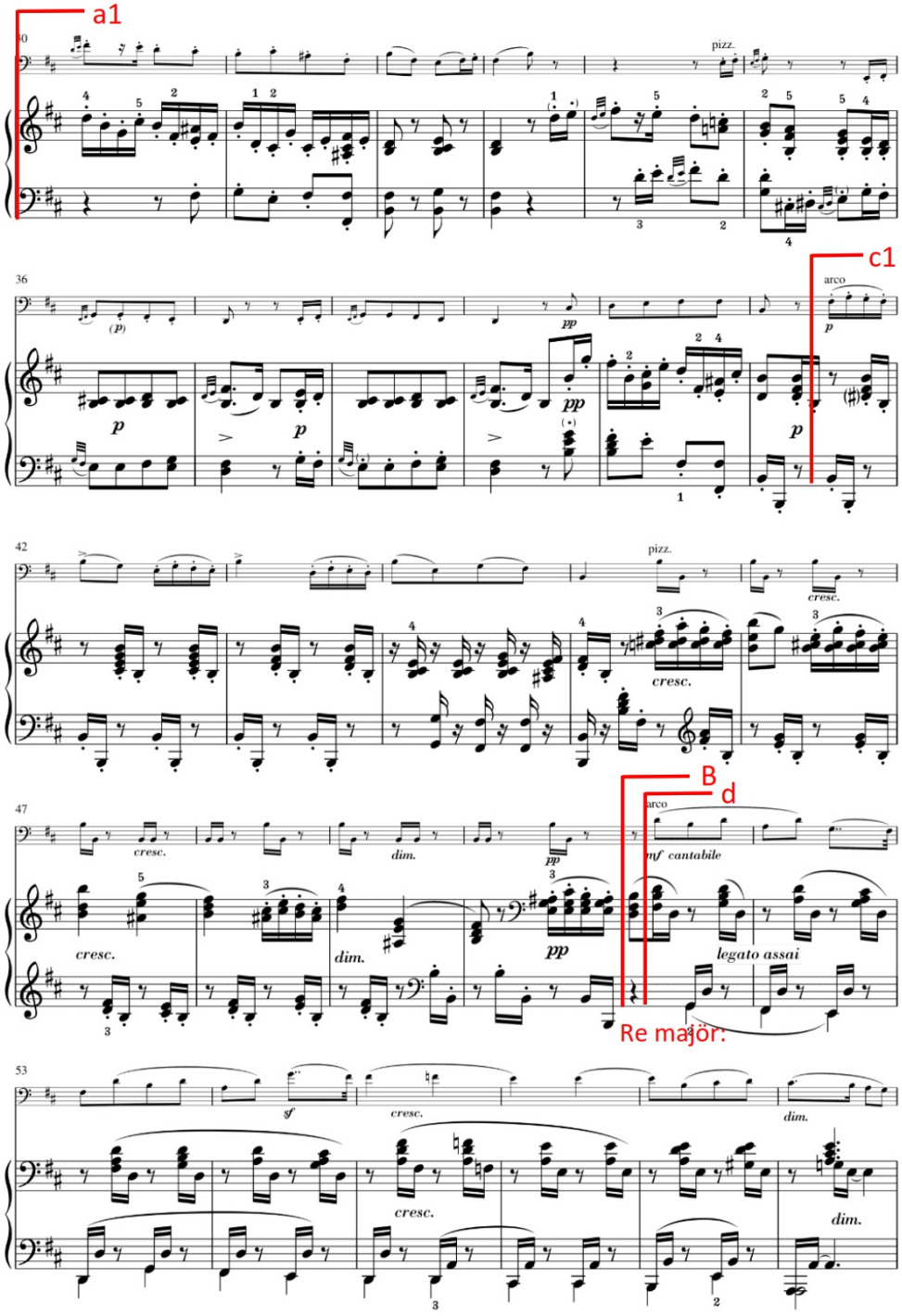

Ep. 2
361
pp
368
cresc.
cresc.
375
al
al
f
f
381
385
sf
sf
dim.
sf
sf
dim.
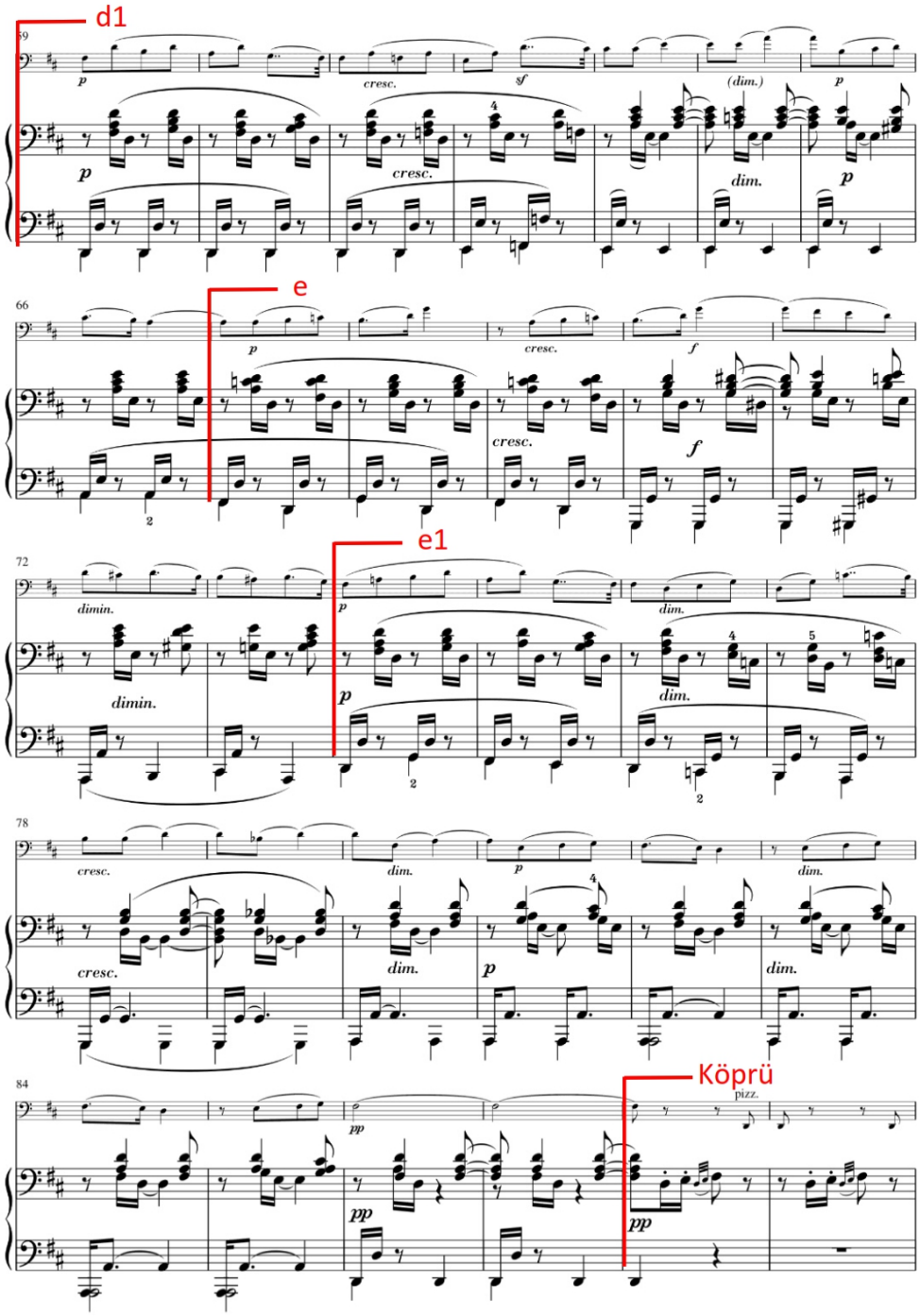

Ep. 3
392
dim.
pp
399
cresc.
405
sf
ff
411
415
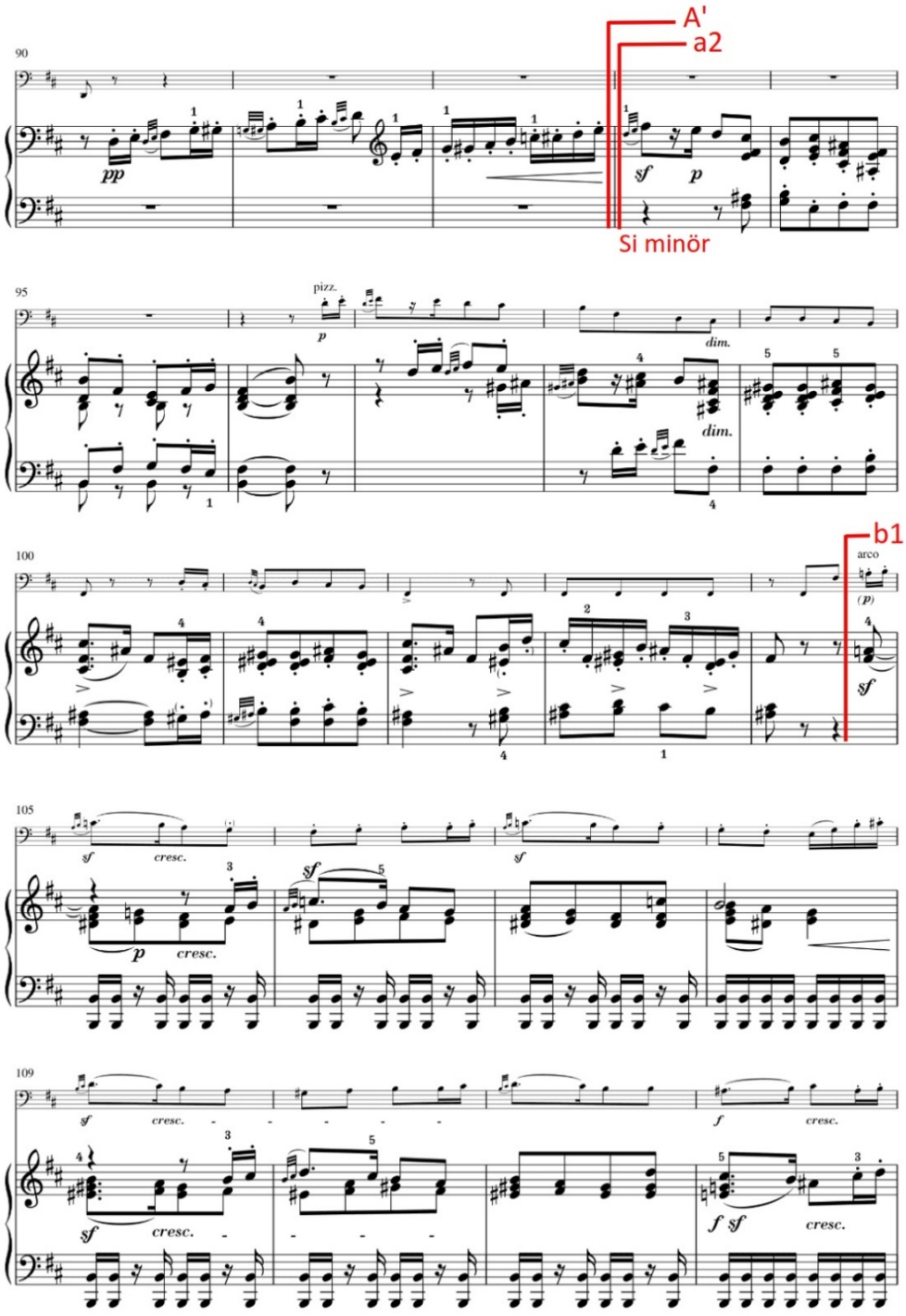

418
f
sf
mf
421
sf
sf
più f
cresc.
più f
424
sf
427
ff
ff
430
sf
sf
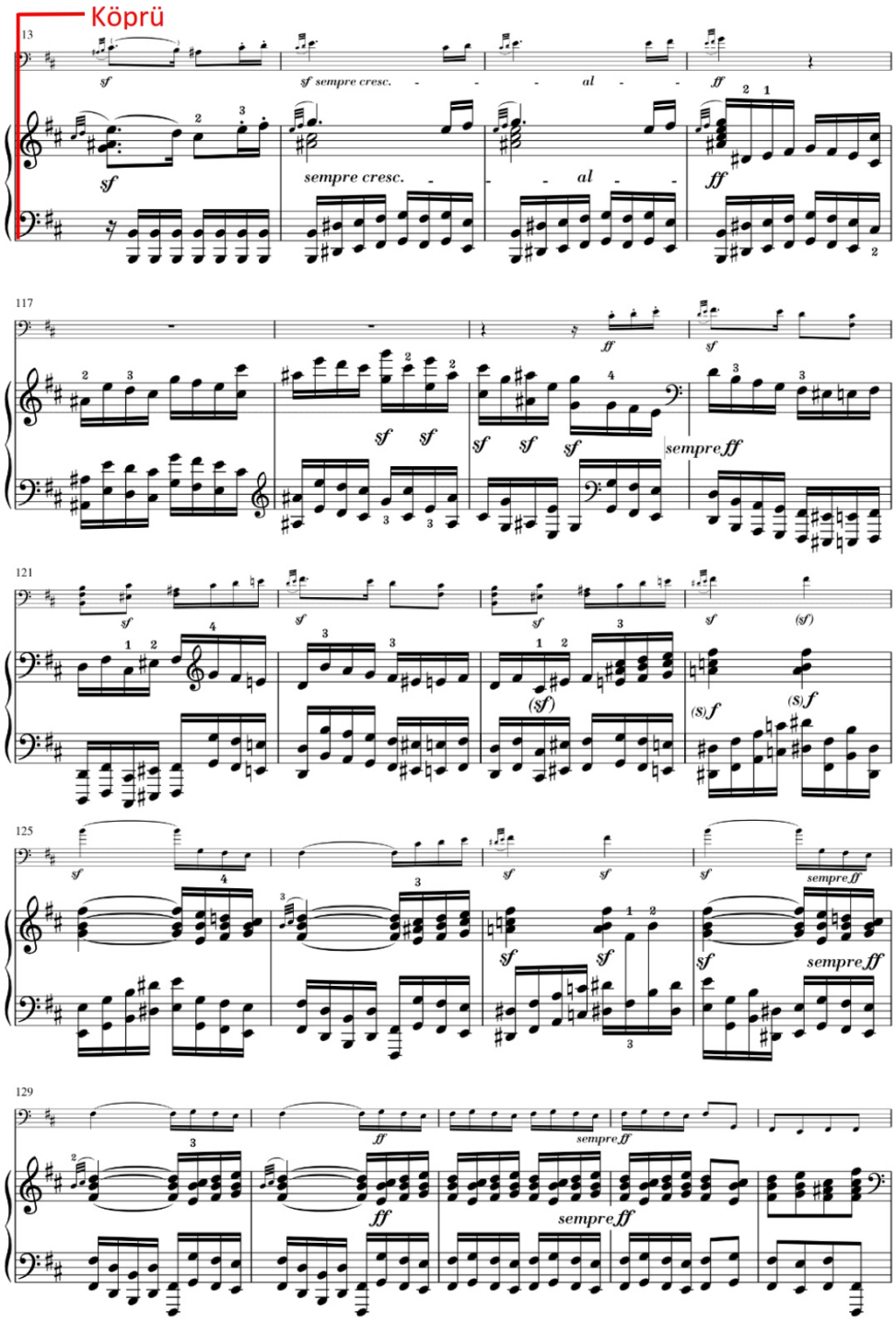

433
ff
ff
436
sf
ff
ff
440
sf
ff
443
ff
447
sf
ff
ff
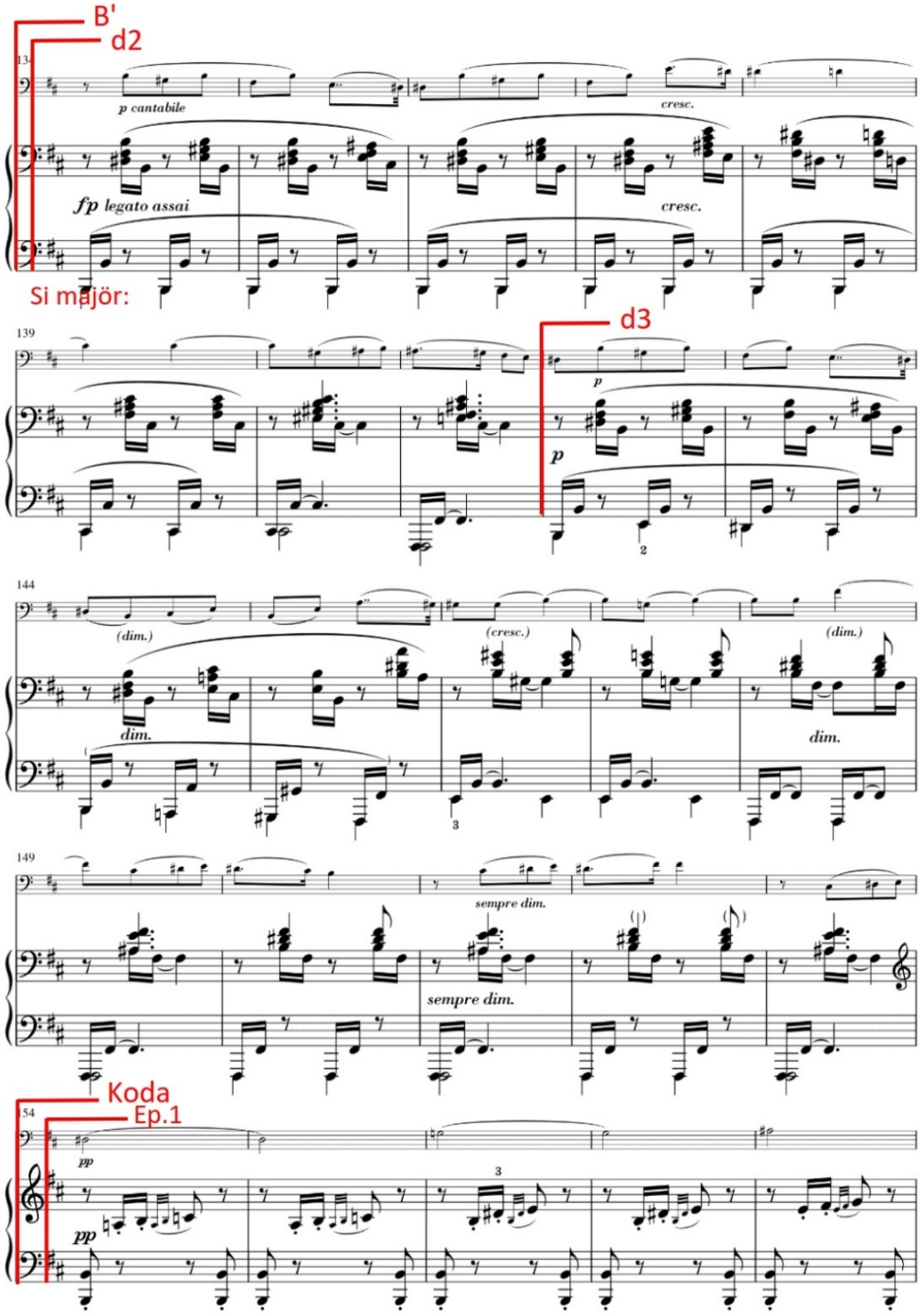

A
a
Allegretto scherzando
pizz.
Si minör:
b
arco
pizz.
arco
c
cresc.
dim.
pp
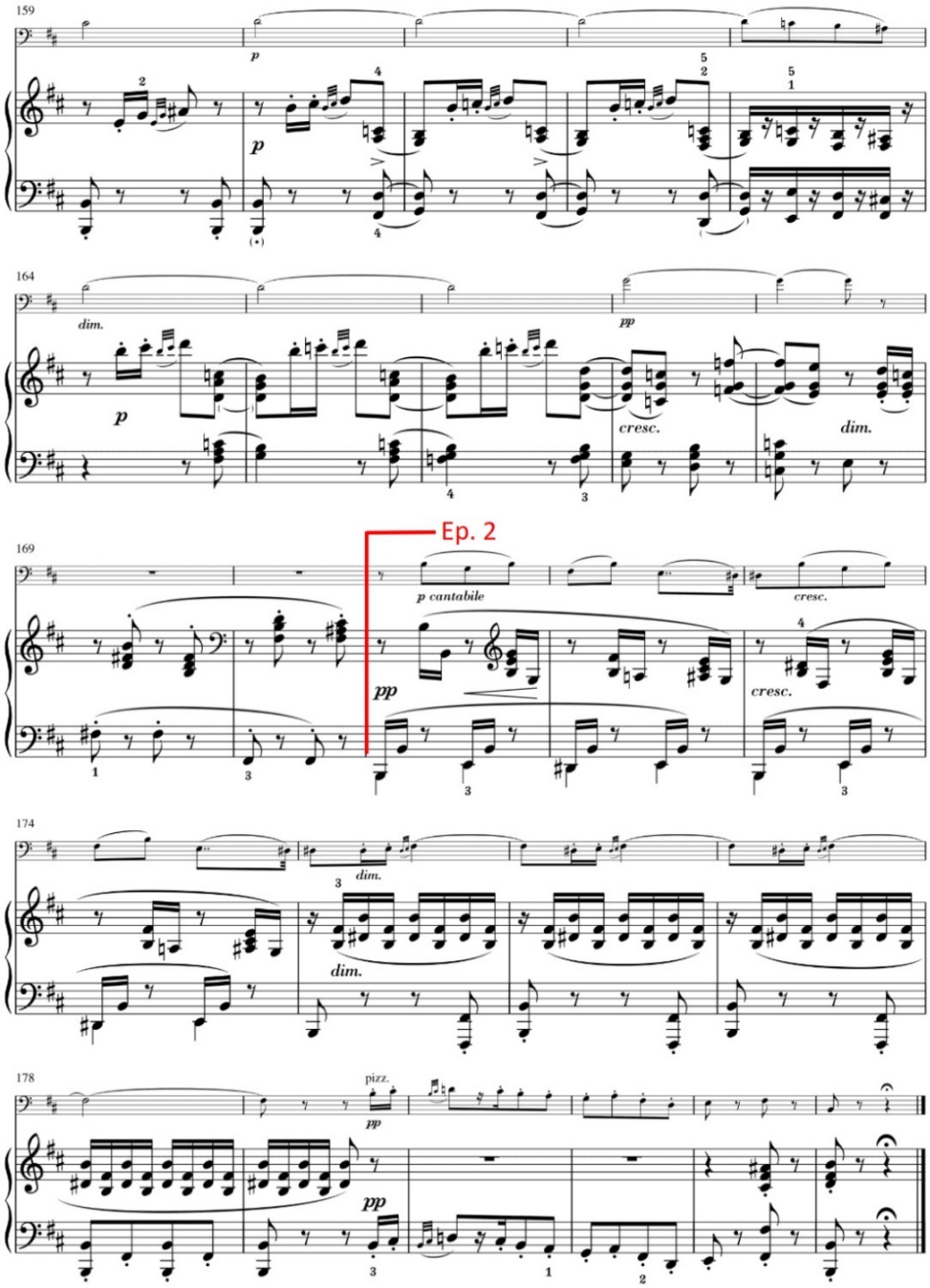

a1
pizz.
c1
arco
pizz.
cresc.
cresc.
B
d
arco
cresc.
dim.
mf cantabile
cresc.
dim.
legato assai
Re major:
sf
cresc.
dim.
cresc.
dim.

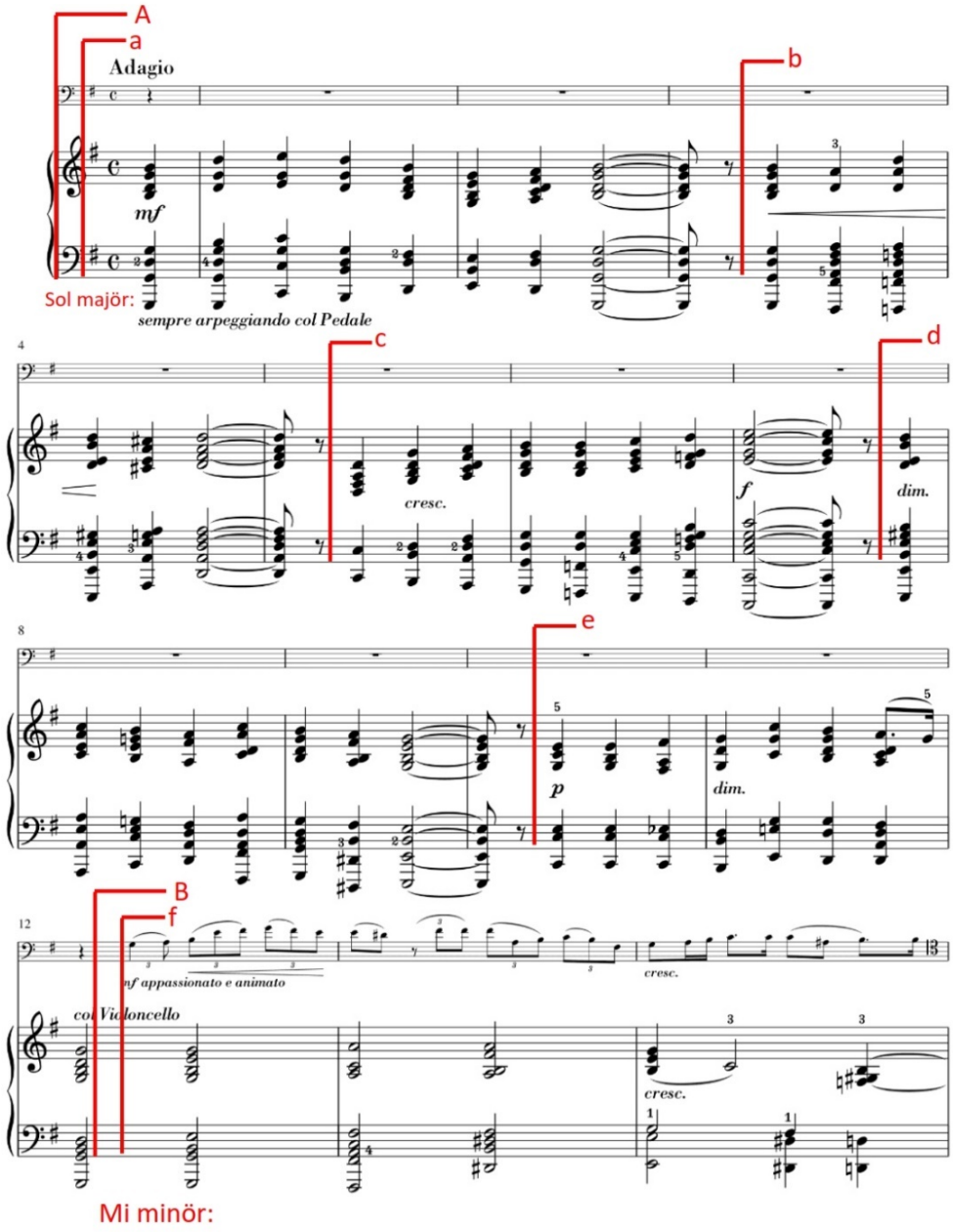

d1
59
p
cresc.
sf
(dim.)
p
p
cresc.
dim.
p
e
66
p
cresc.
f
cresc.
f
2
e1
72
dimin.
p
dim.
dimin.
p
dim.
2
78
cresc.
dim.
p
dim.
cresc.
dim.
p
dim.
Köprü
84
pizz.
pp
pp
pp
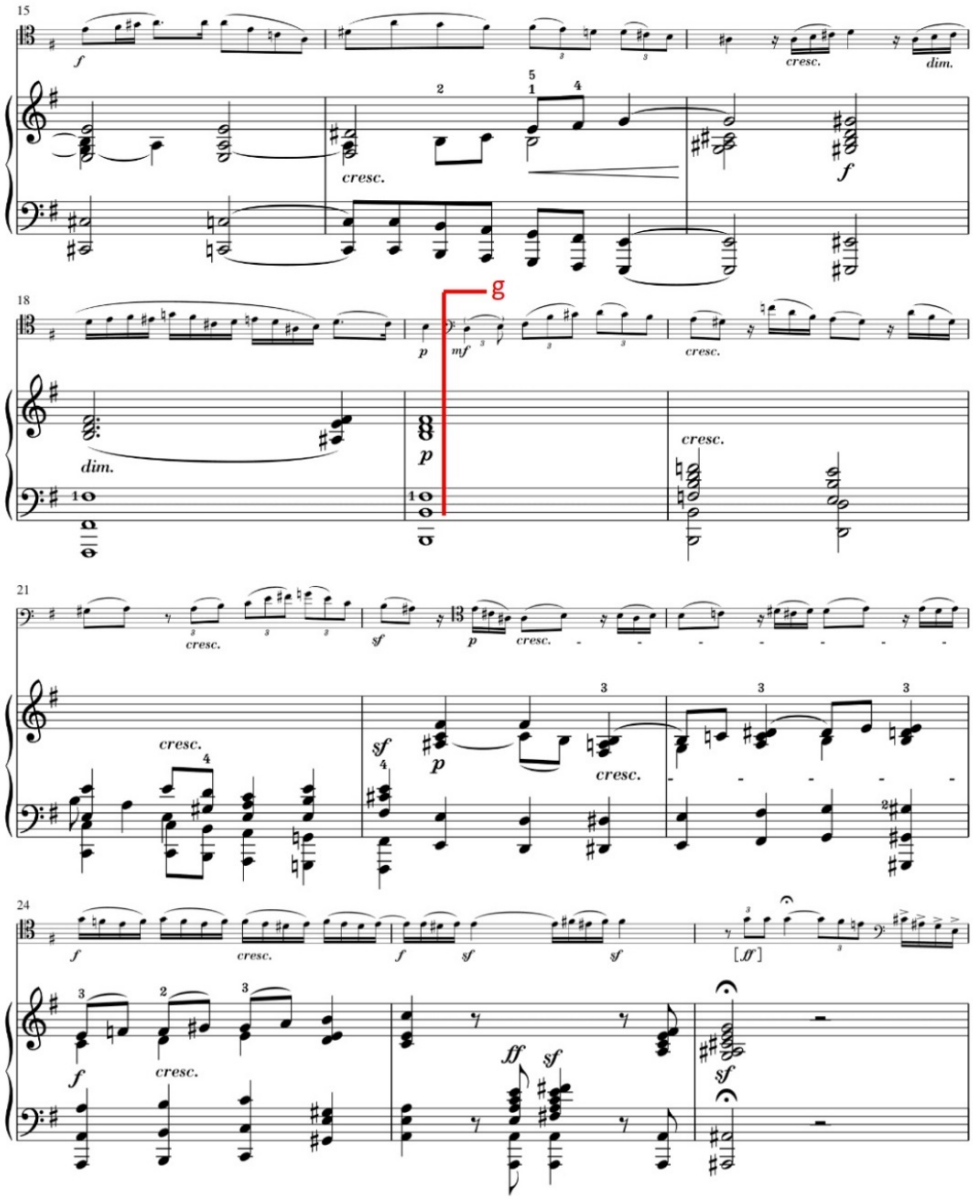

A'
a2
Si minör
b1
90
95
100
105
109
pizz.
arco
dim.
cresc.

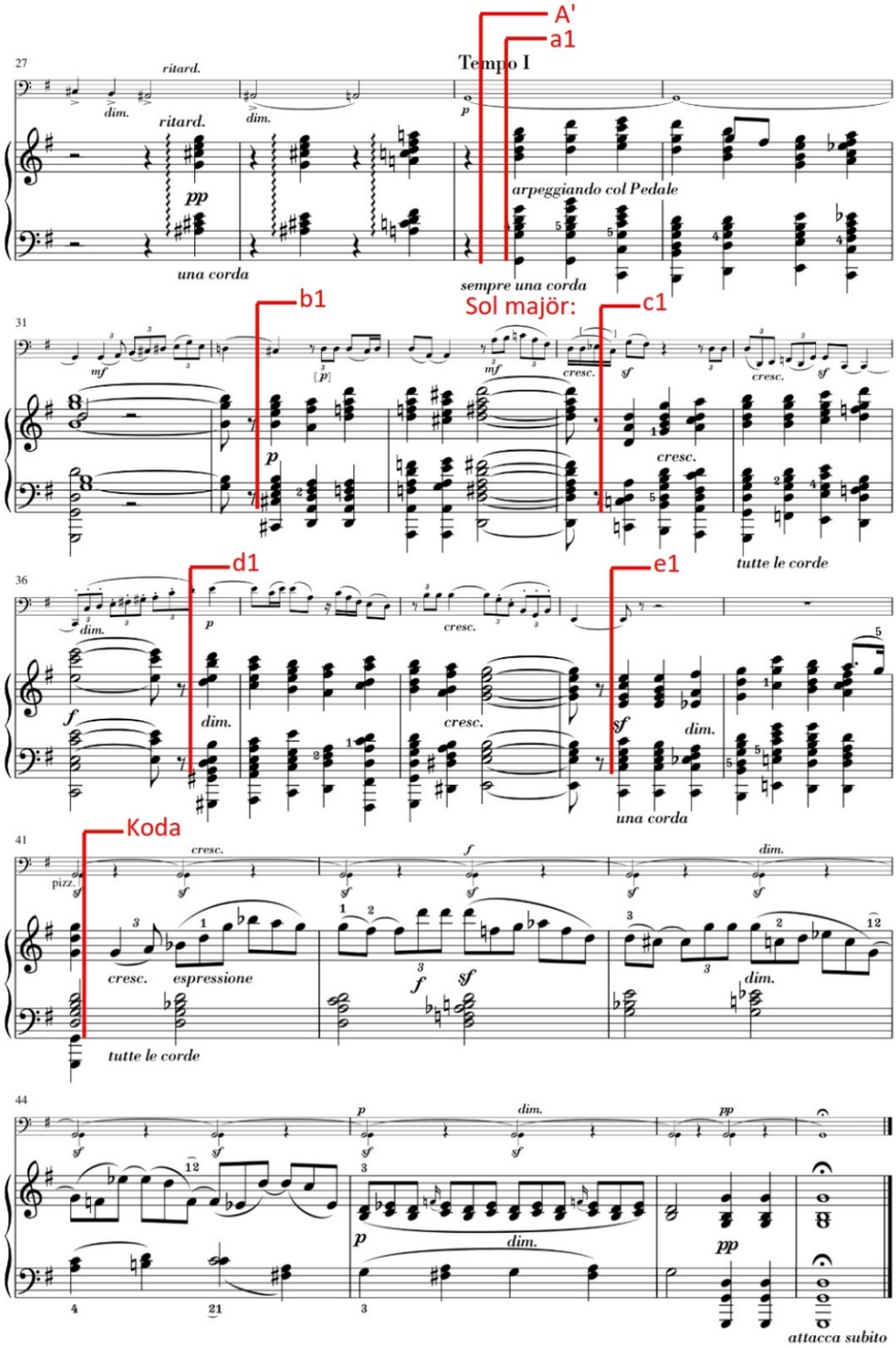

Köprü
13
sf
sf sempre cresc.
al
ff
sempre cresc.
al
117
sempre ff
121
(sf)
125
sempre ff
129
sempre ff
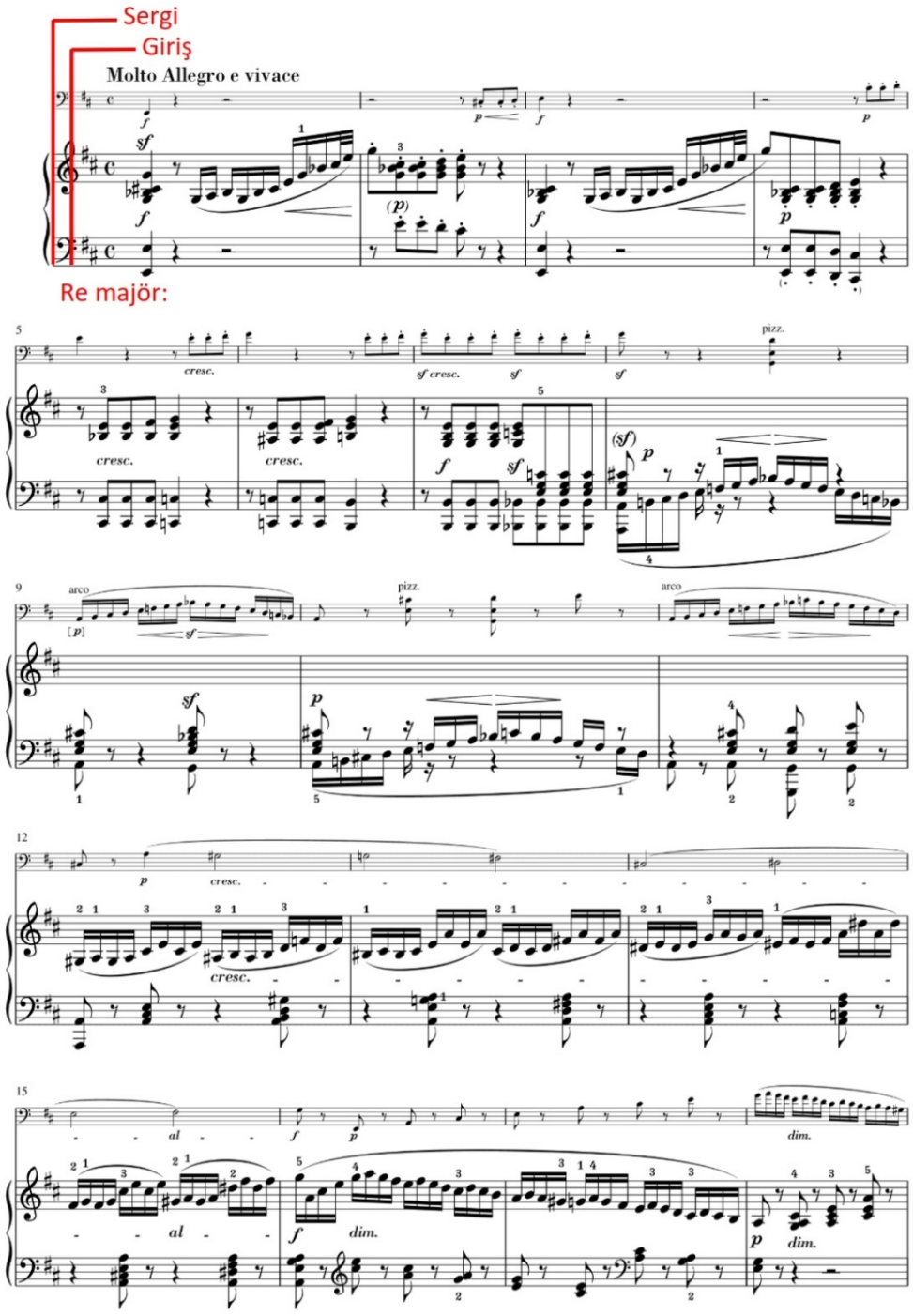

B'
d2
134
p cantabile
cresc.
fp legato assai
cresc.
Si majör:
139
d3
p
p
144
(dim.)
(cresc.)
(dim.)
dim.
dim.
149
sempre dim.
sempre dim.
Koda
Ep.1
154
pp
pp
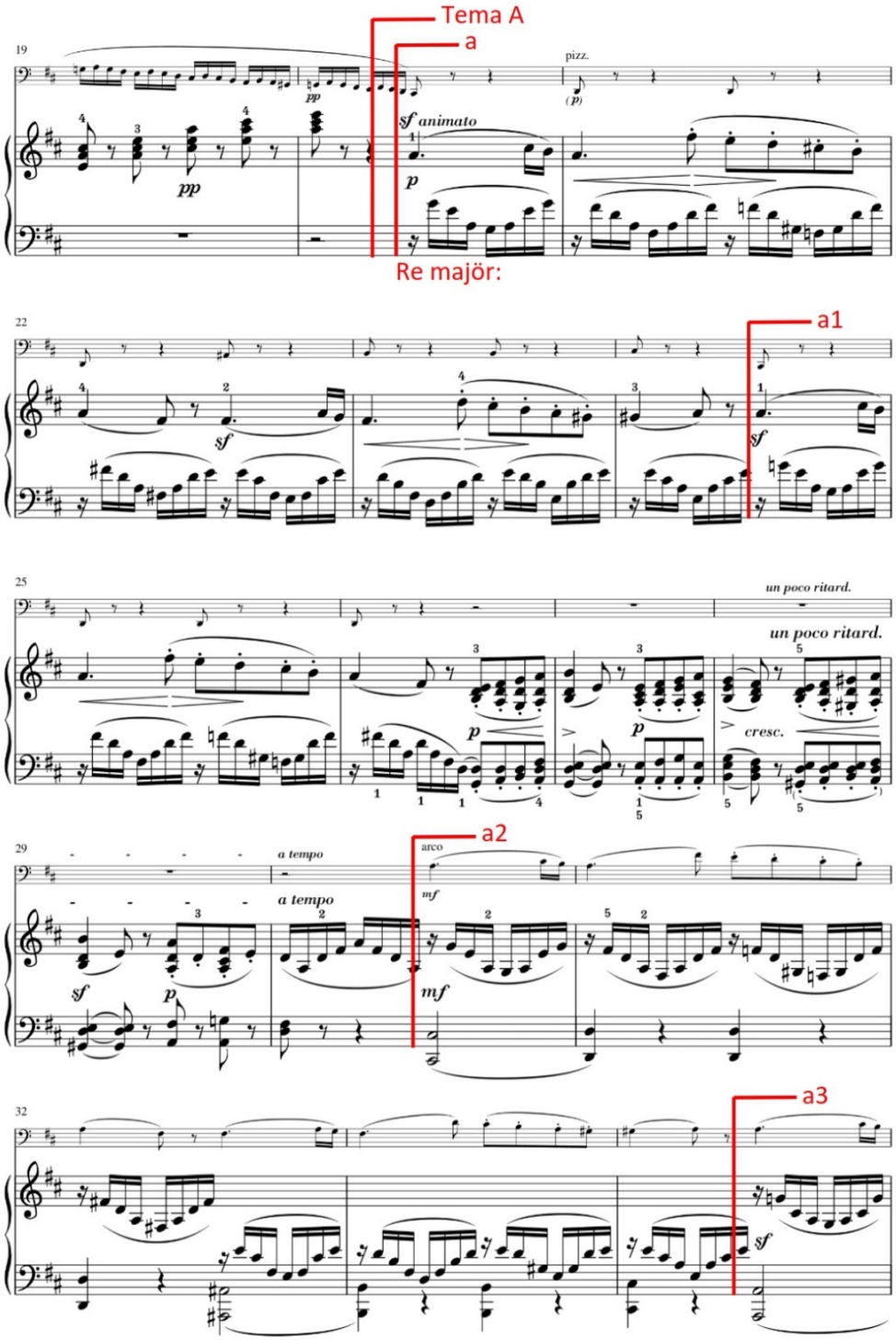

159
p
p
164
dim.
pp
p
cresc.
dim.
169
Ep. 2
p cantabile
cresc.
pp
cresc.
174
dim.
dim.
178
pizz.
pp
pp
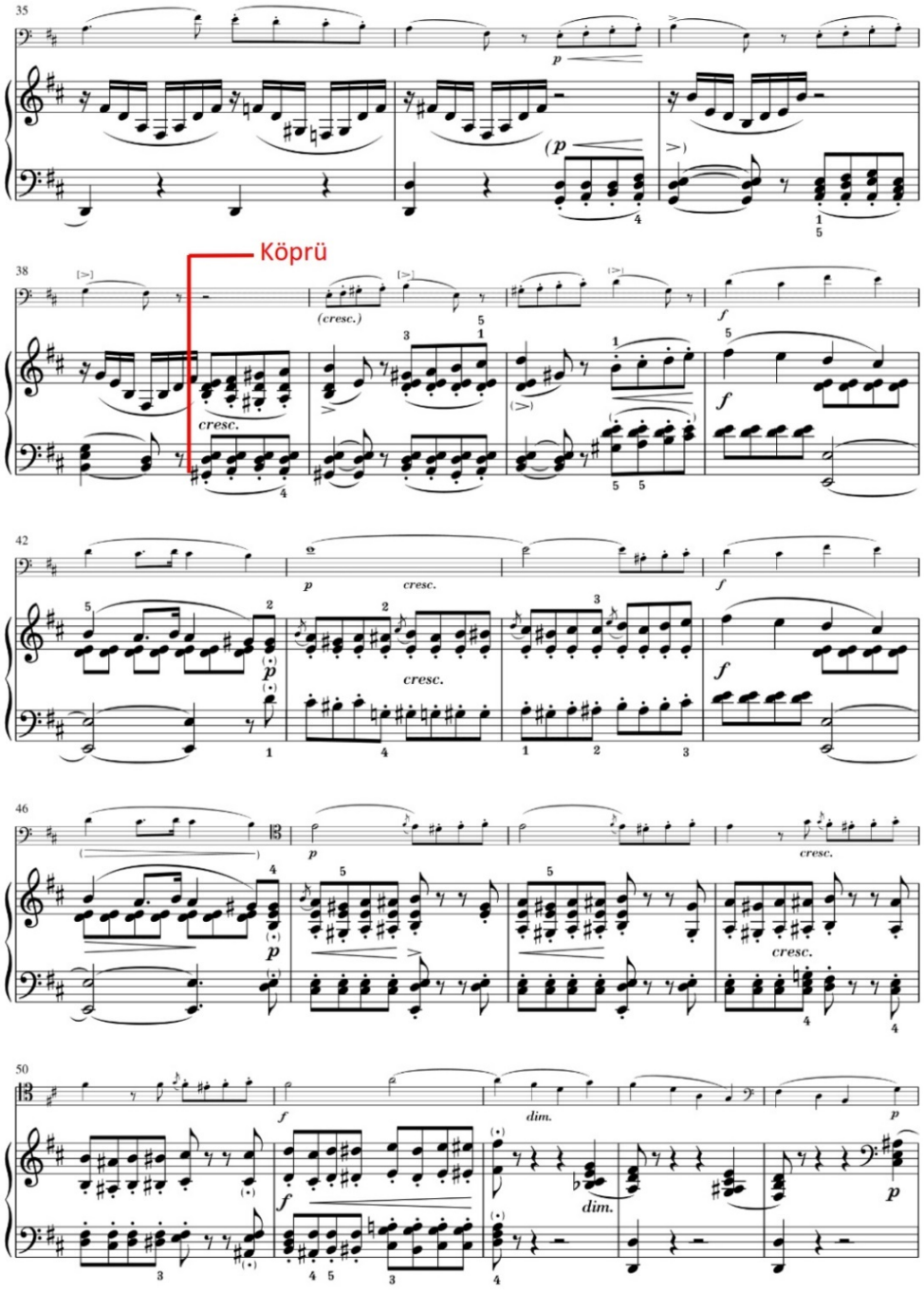

A
a
Adagio
b
mf
Sol majör:
sempre arpeggiando col Pedale
4
c
d
cresc.
f
dim.
8
e
p
dim.
B
f
12
nf appassionato e animato
cresc.
col Violoncello
cresc.
Mi minör:
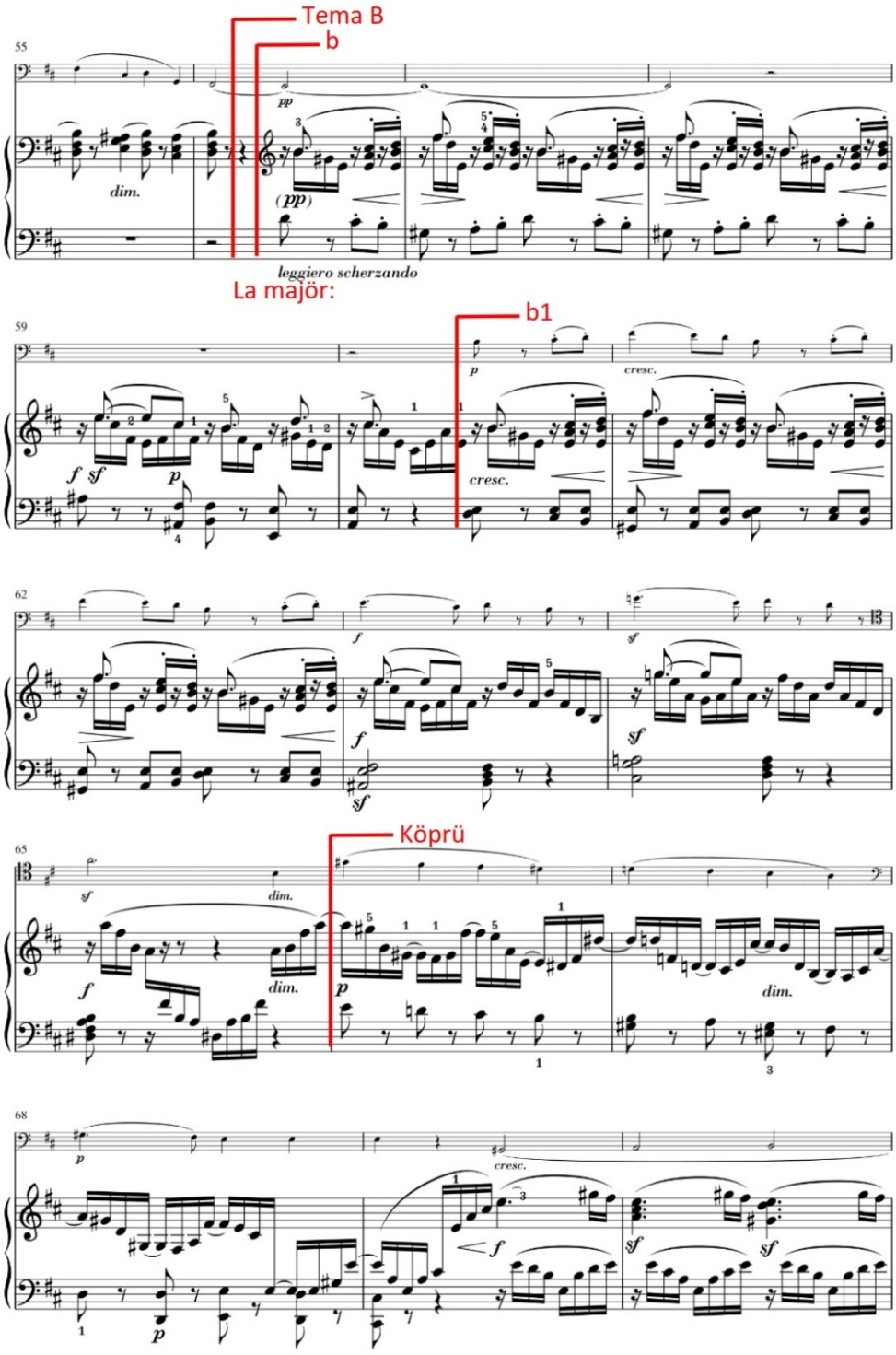

15
f
cresc.
dim.
cresc.
f
18
g
p
mf
cresc.
dim.
p
cresc.
21
cresc.
sf
p
cresc.
cresc.
sf
p
cresc.
24
f
cresc.
f
sf
sf
[ff]
f
cresc.
fff
sf
sf
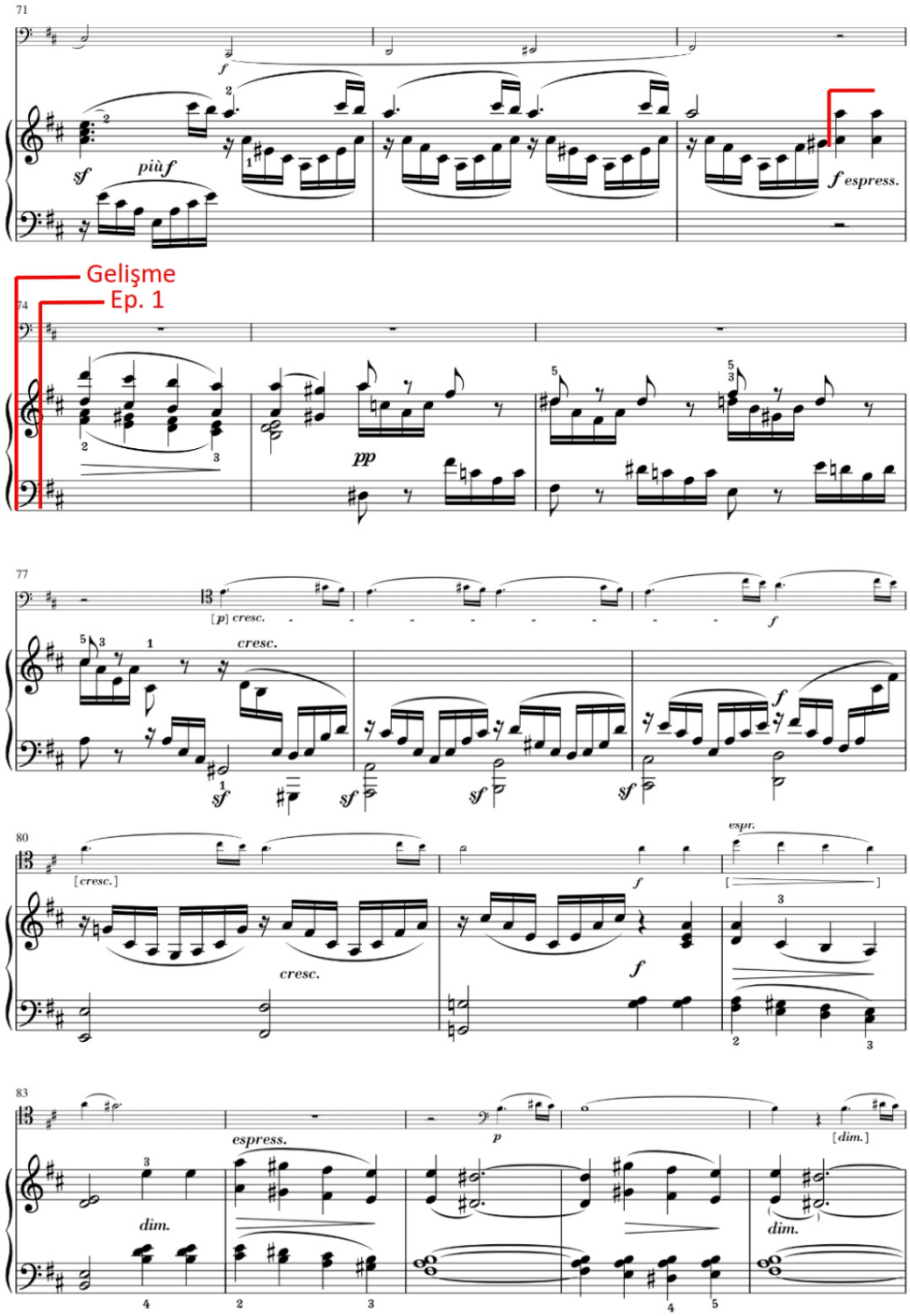

A'
a1
Tempo I
ritard.
arpeggiando col Pedale
una corda
sempre una corda
b1
Sol majör:
c1
tutte le corde
d1
e1
una corda
Koda
espressione
tutte le corde
attacca subito
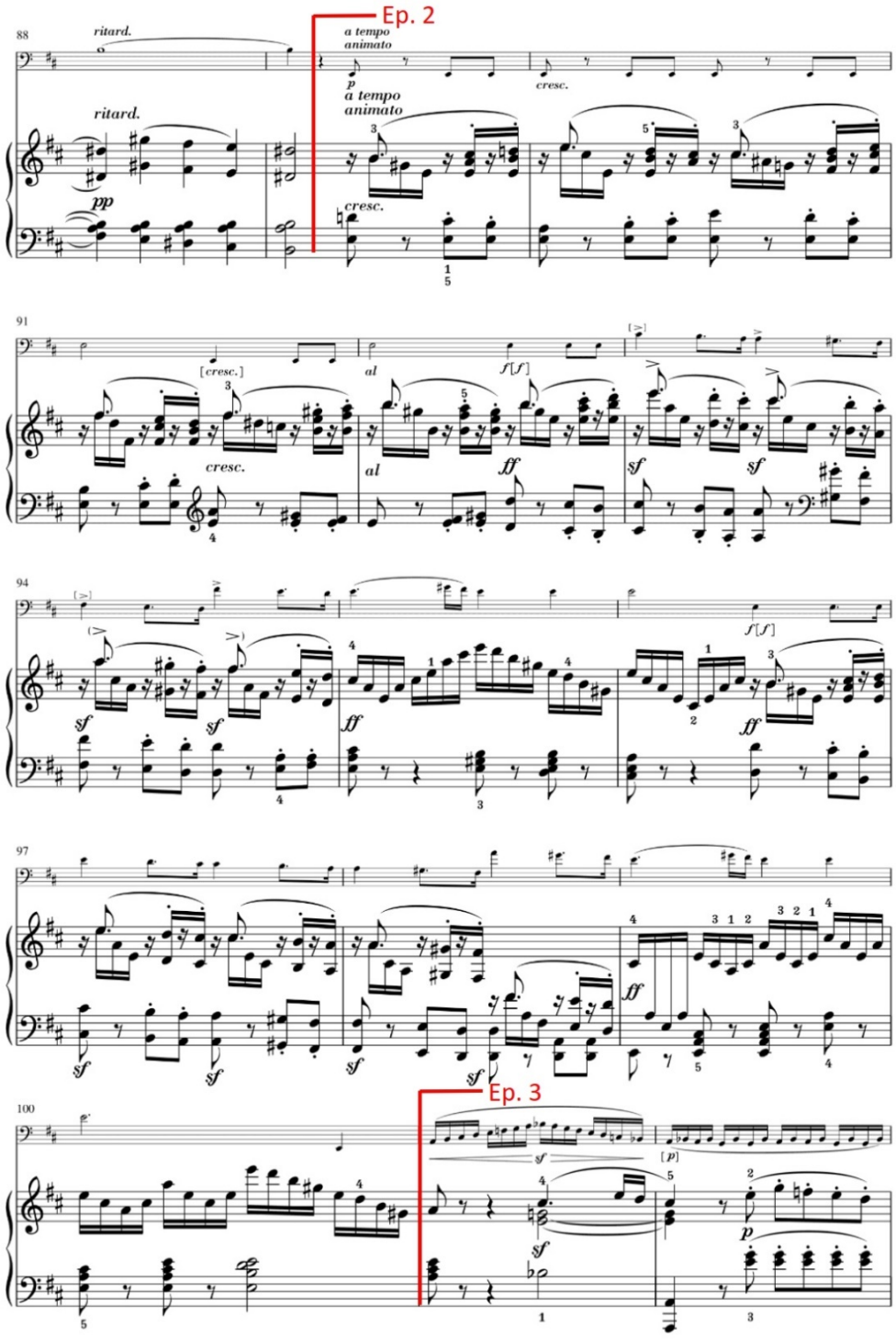

Sergi
Giriş
Molto Allegro e vivace
Re majör:
cresc.
sf cresc.
pizz.
arco
dim.
al
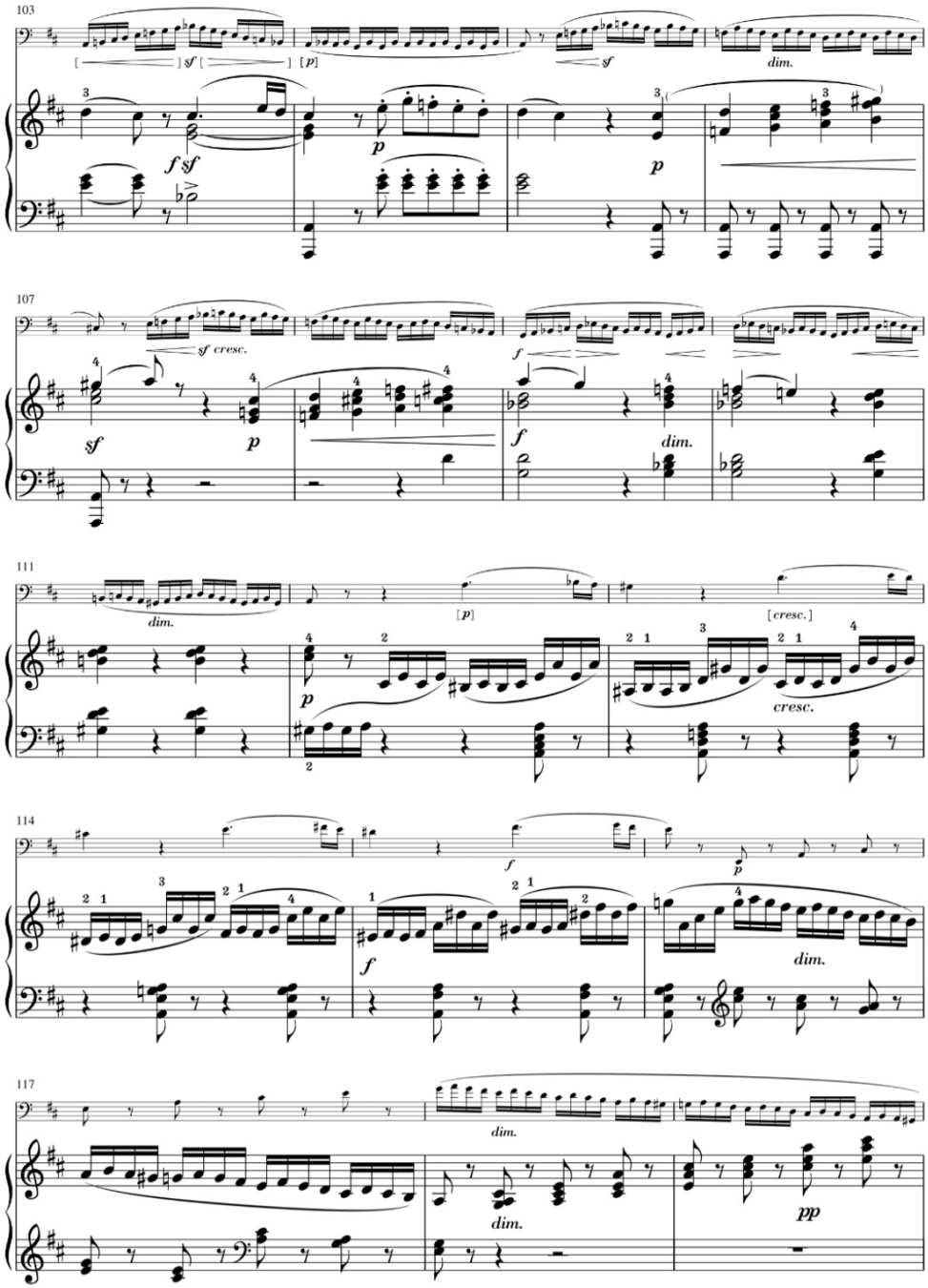

Tema A
a
19
pizz.
sf animato
Re majör:
22
a1
25
un poco ritard.
cresc.
29
a tempo
arco
a2
32
a3
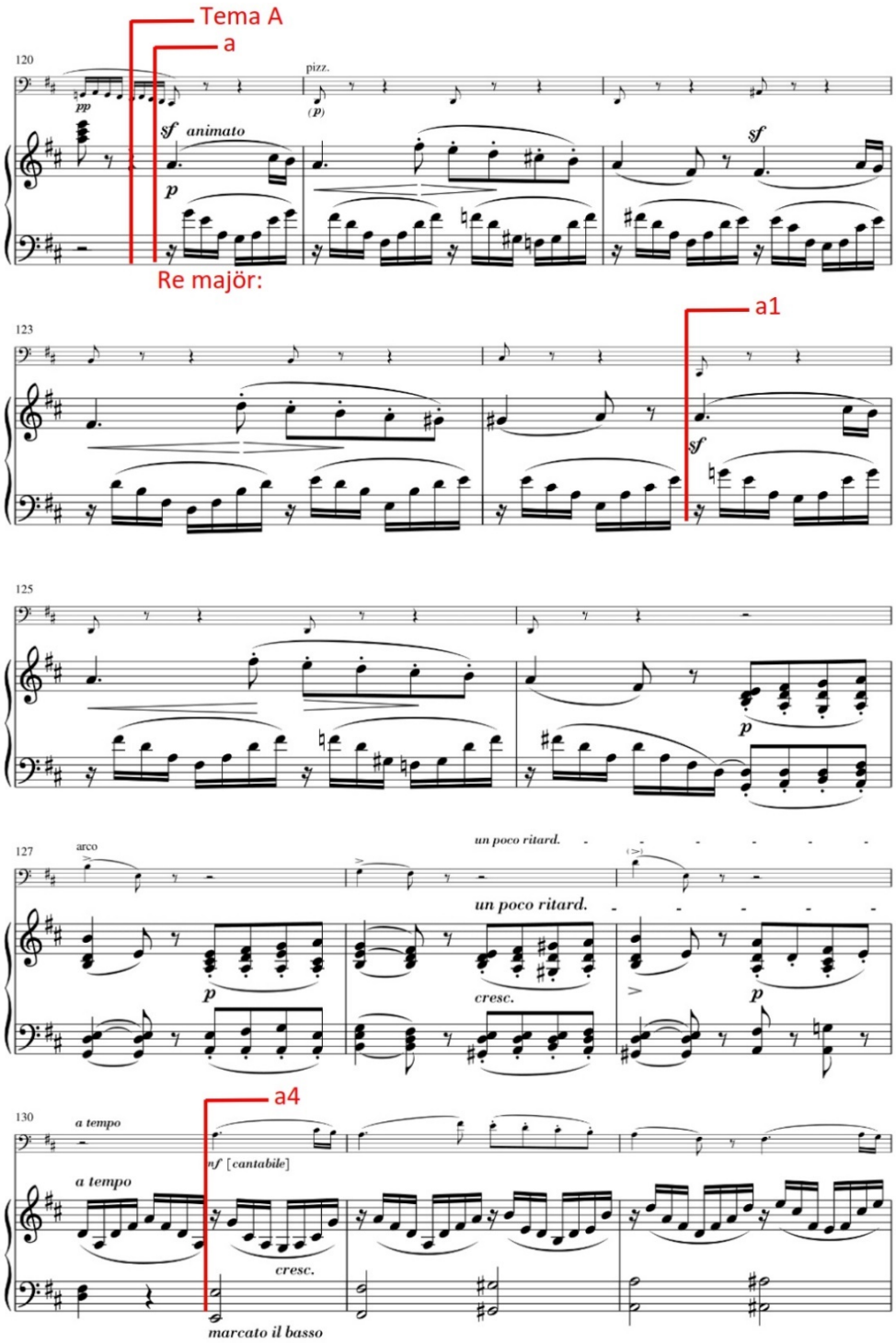

35
p
(p
38
Köprü
(cresc.)
cresc.
f
42
p
cresc.
f
46
p
cresc.
50
f
dim.
p
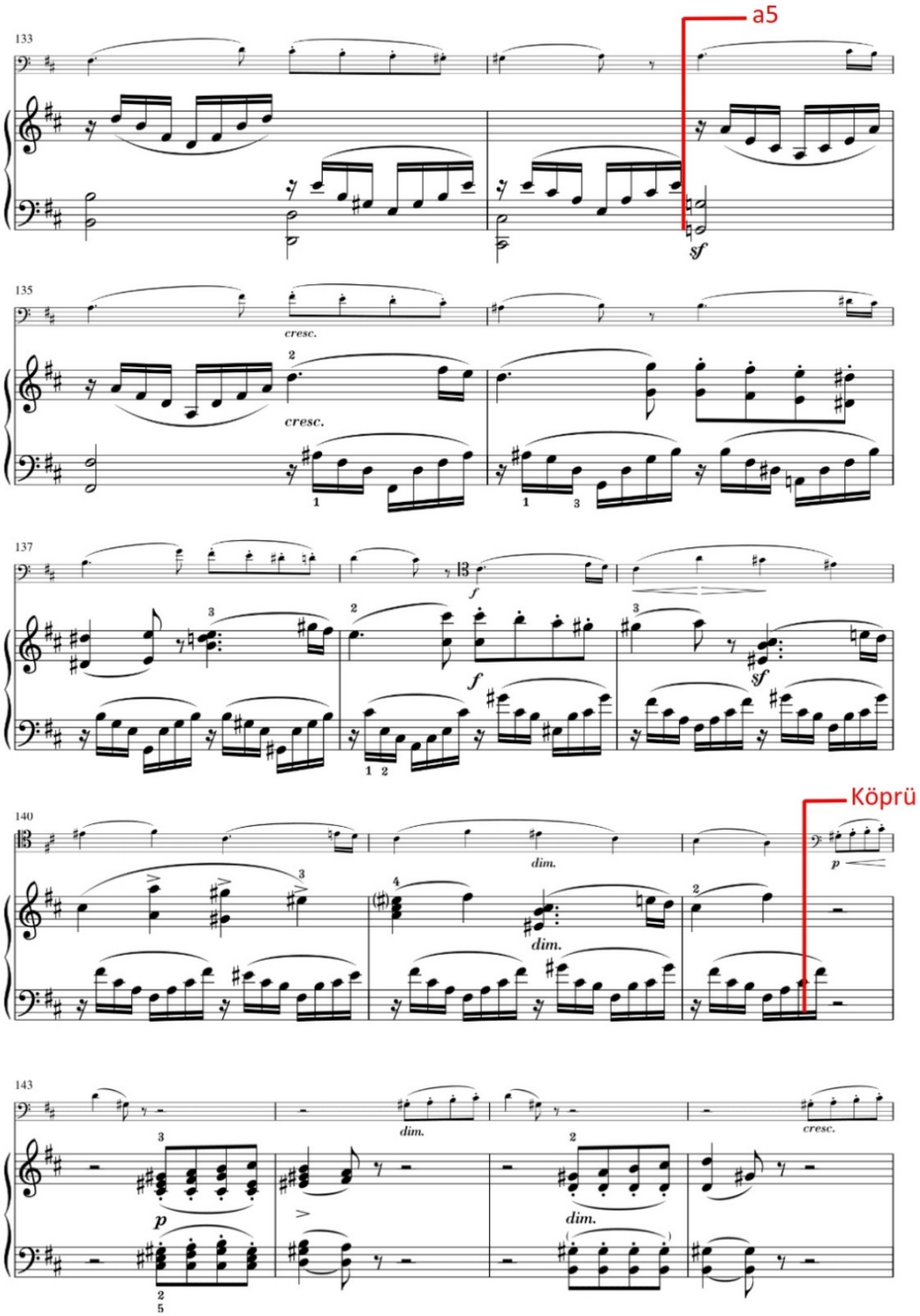

Tema B
b
55
pp
dim.
(pp)
leggiero scherzando
La majör:
b1
59
p
cresc.
f sf
p
cresc.
62
f
sf
f
sf
sf
Köprü
65
sf
dim.
f
dim.
p
dim.
68
p
cresc.
f
sf
sf
p
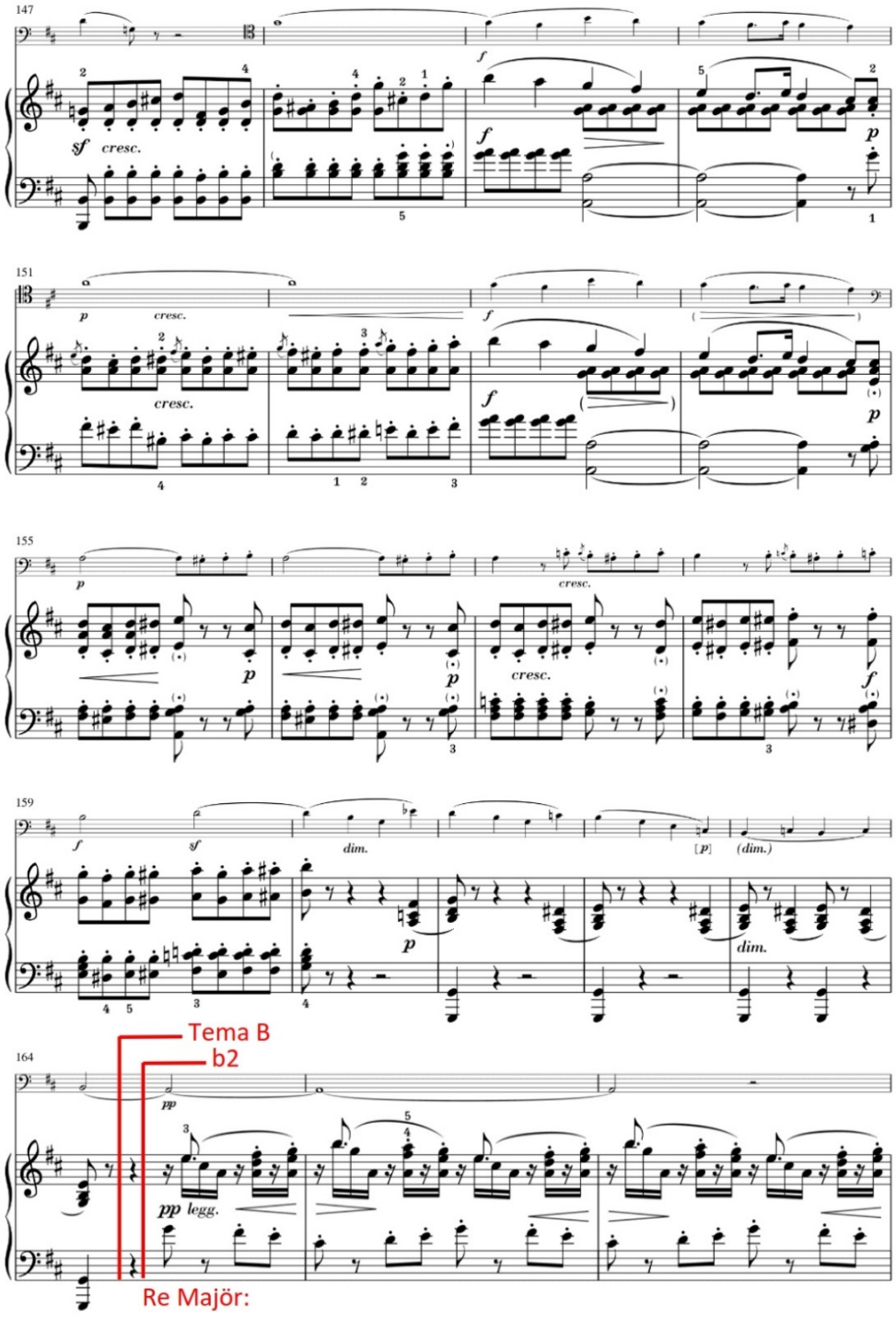

71
f
sf
più f
f espress.
Gelişme
Ep. 1
74
pp
77
[p] cresc.
cresc.
f
sf
80
[cresc.]
espr.
cresc.
f
83
espress.
p
[dim.]
dim.
dim.
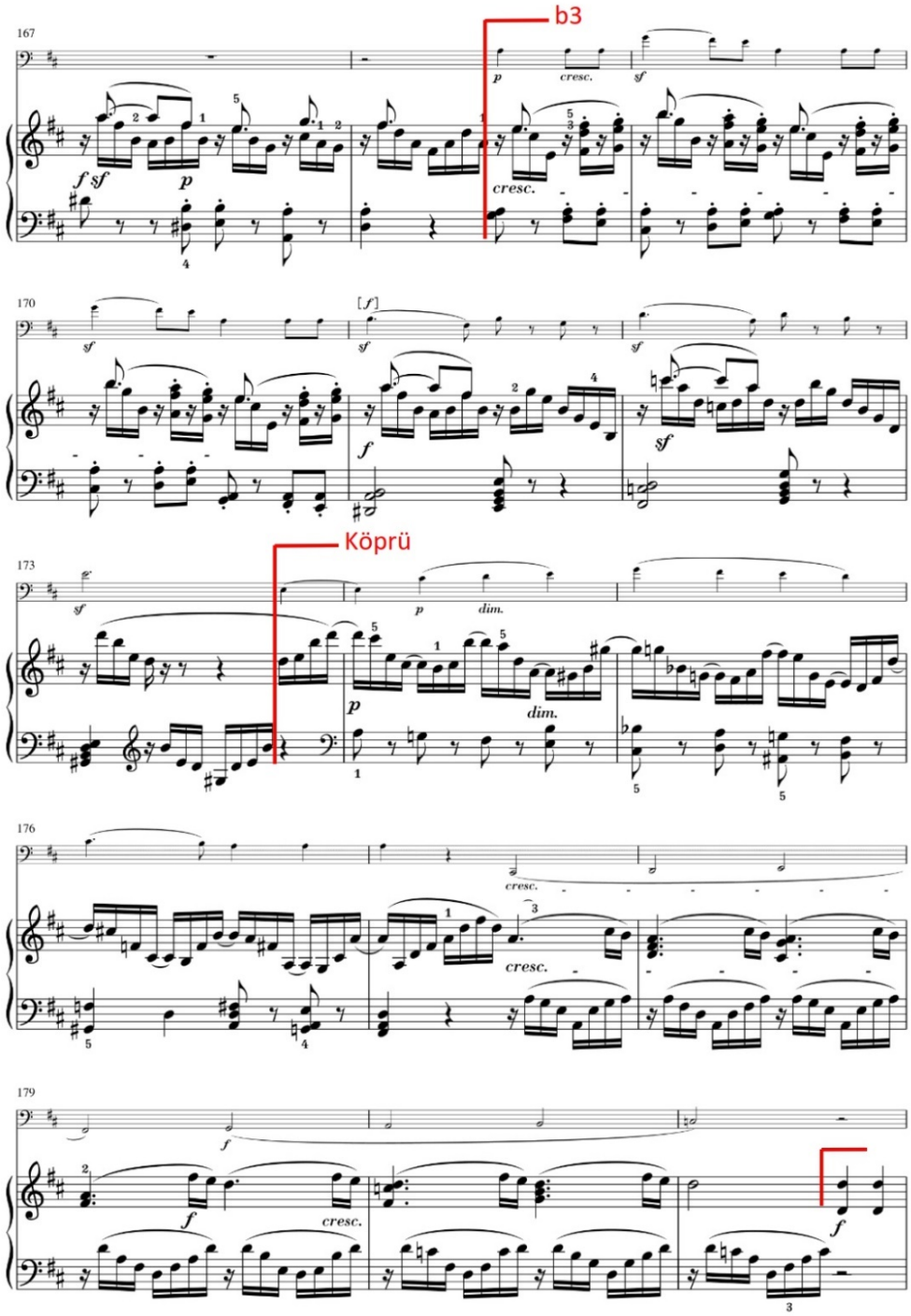

Ep. 2
88
ritard.
a tempo
animato
p
cresc.
ritard.
pp
a tempo
animato
cresc.
91
[cresc.]
cresc.
al
f[f]
al
ff
sf
sf
94
[>]
sf
sf
ff
ff
f[f]
97
sf
sf
sf
sf
ff
100
Ep. 3
sf
[p]
sf
p
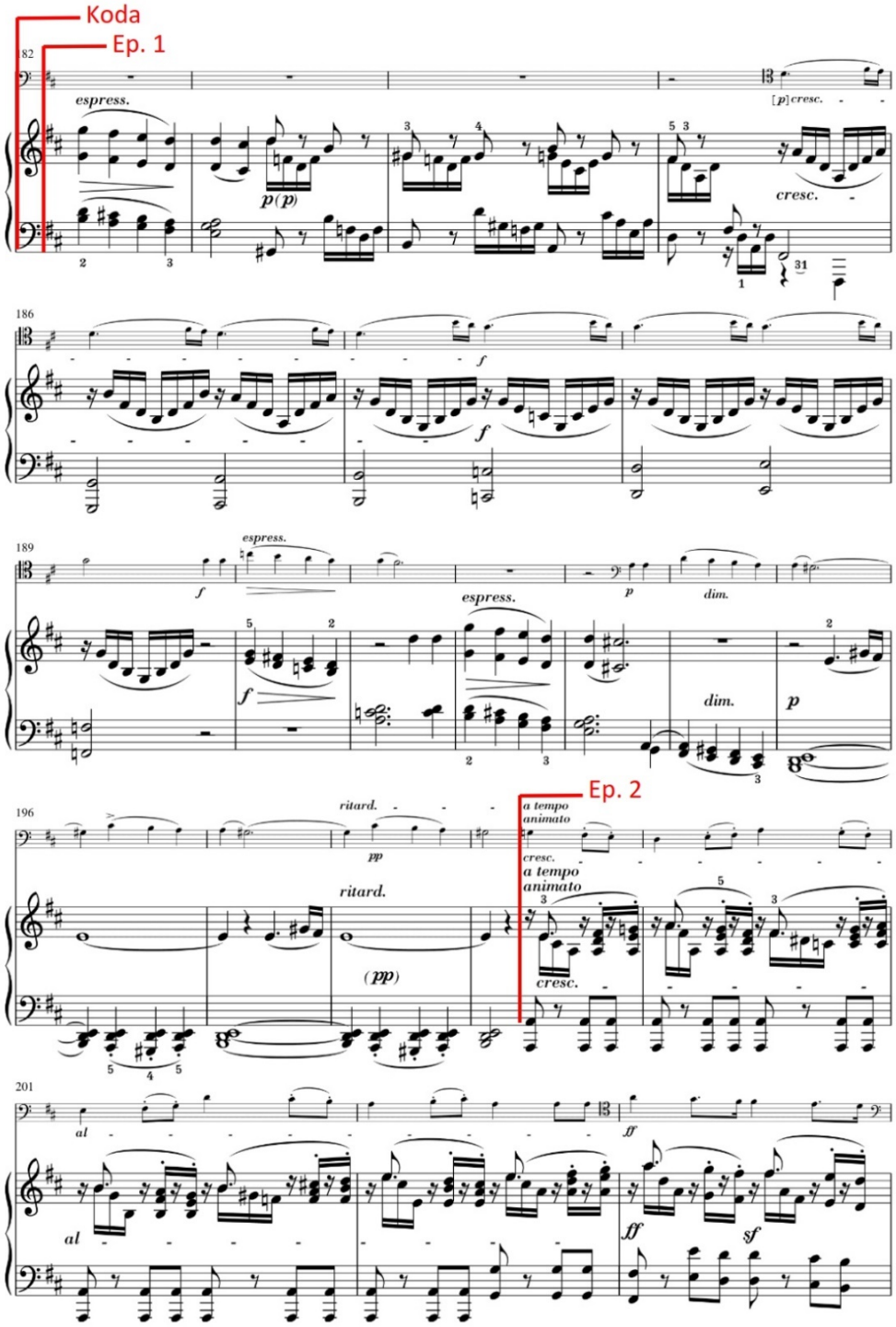

103
sf
[p]
sf
dim.
f sf
p
p
107
sf cresc.
f
sf
p
f
dim.
111
dim.
[p]
[cresc.]
p
cresc.
114
f
p
f
dim.
117
dim.
dim.
pp
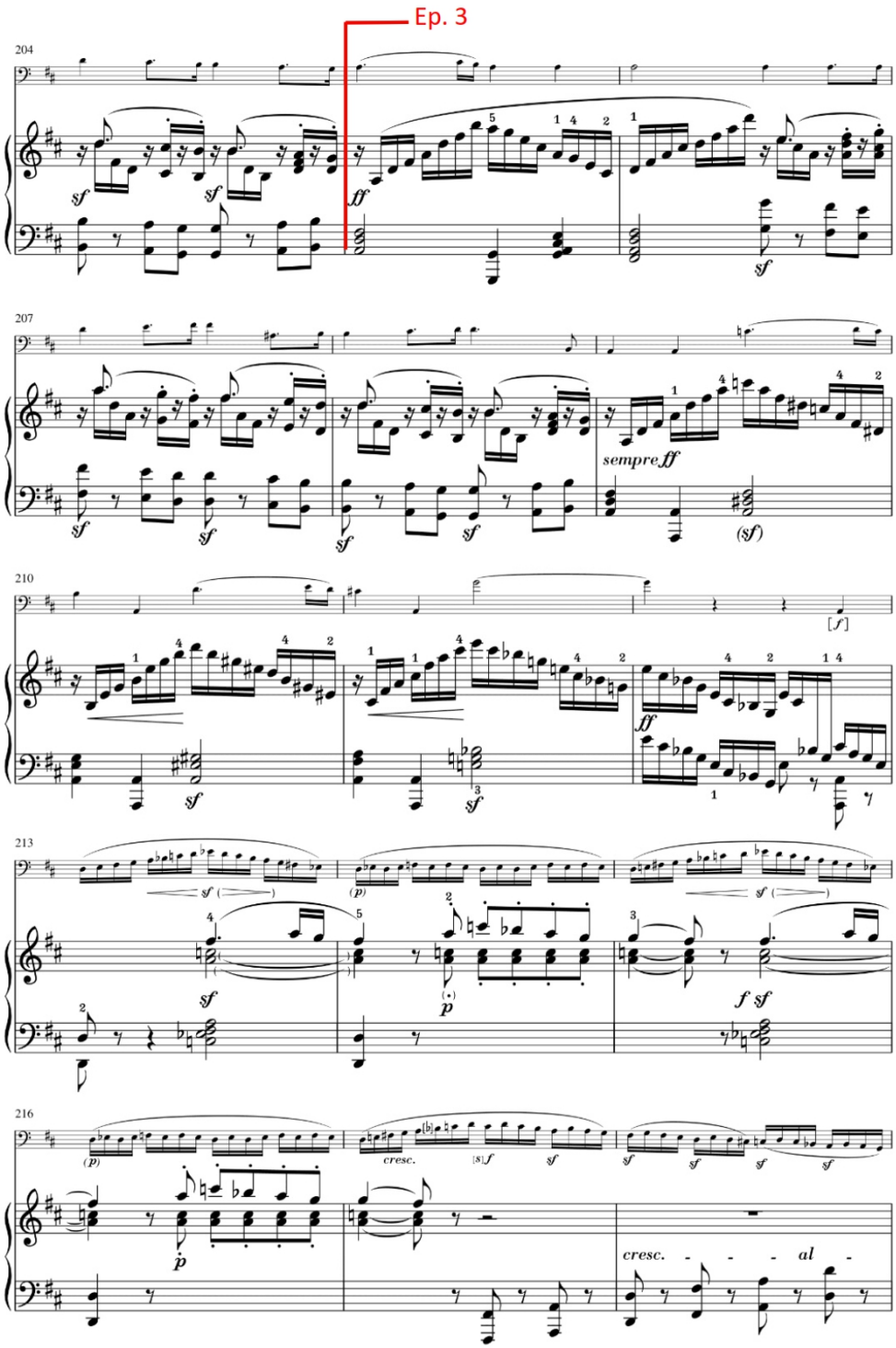

Tema A
a
120
pizz.
pp
(p)
sf animato
p
sf
Re majör:
a1
123
sf
125
p
127
arco
un poco ritard.
un poco ritard.
p
cresc.
p
a4
130
a tempo
nf [cantabile]
a tempo
cresc.
marcato il basso
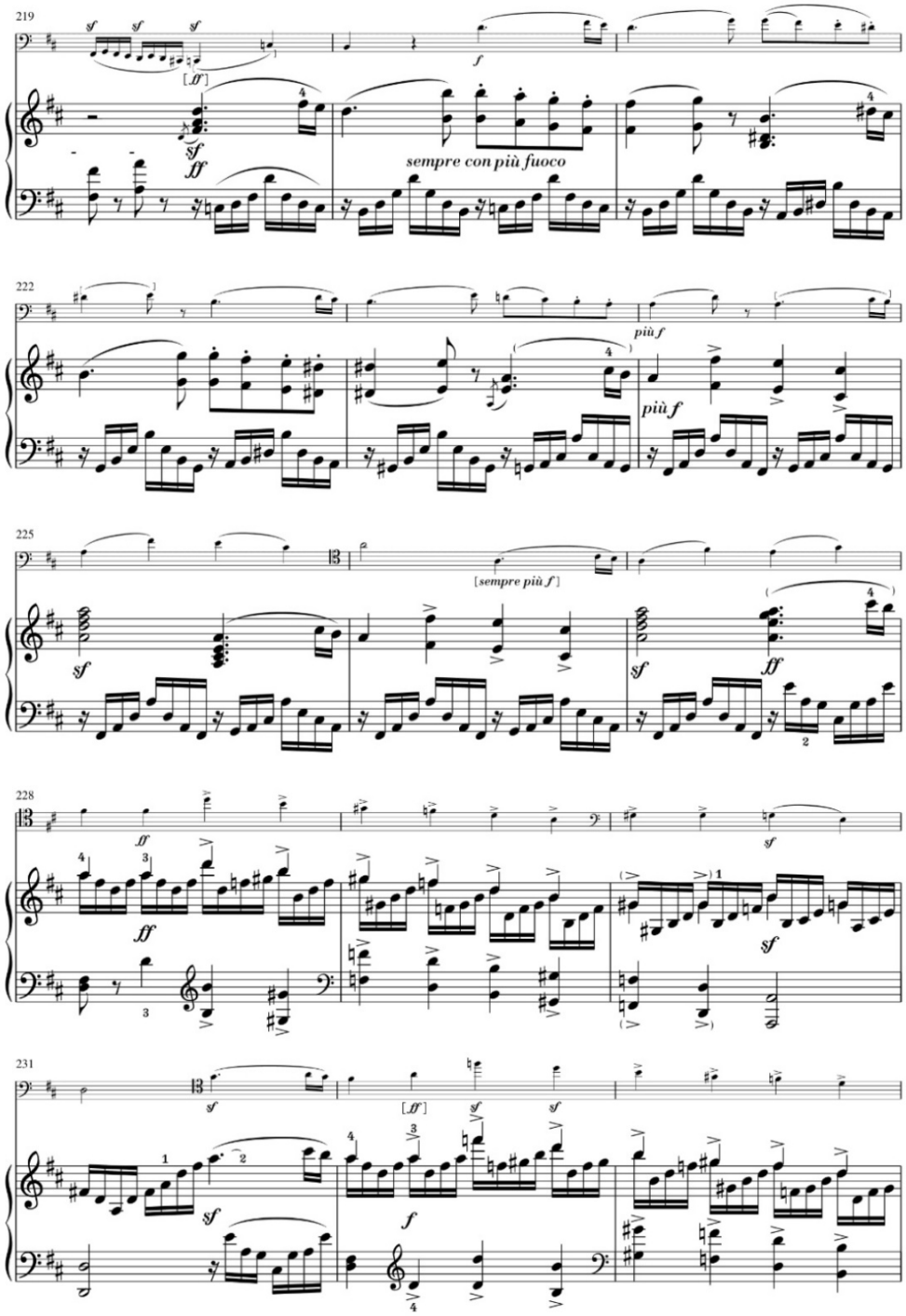

a5
Köprü
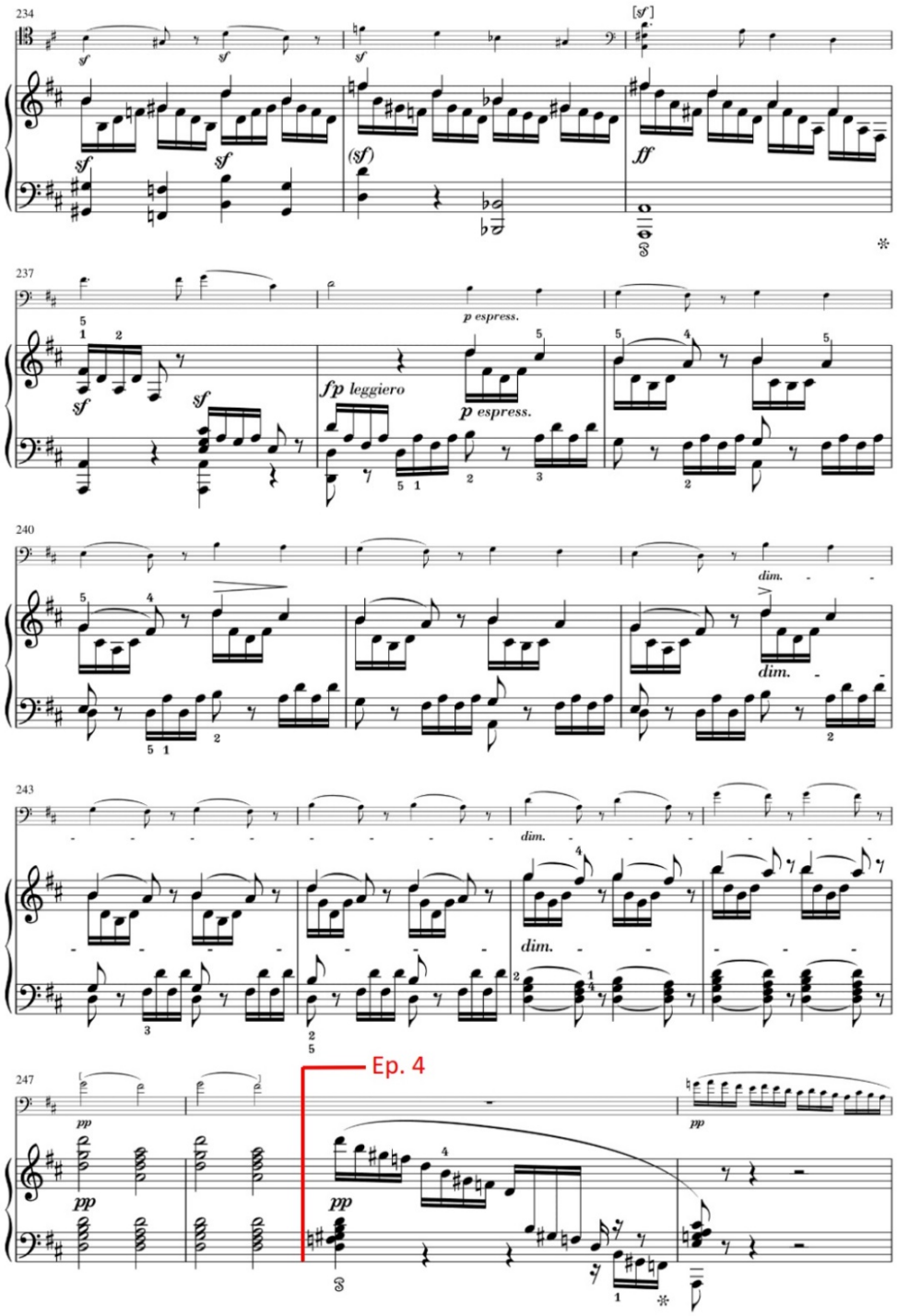

147
sf cresc.
f
f
p
151
p cresc.
cresc.
f
p
155
p
cresc.
p
p
cresc.
f
159
f
sf
dim.
[p]
(dim.)
p
dim.
164
pp
pp legg.
Tema B
b2
Re Majör:
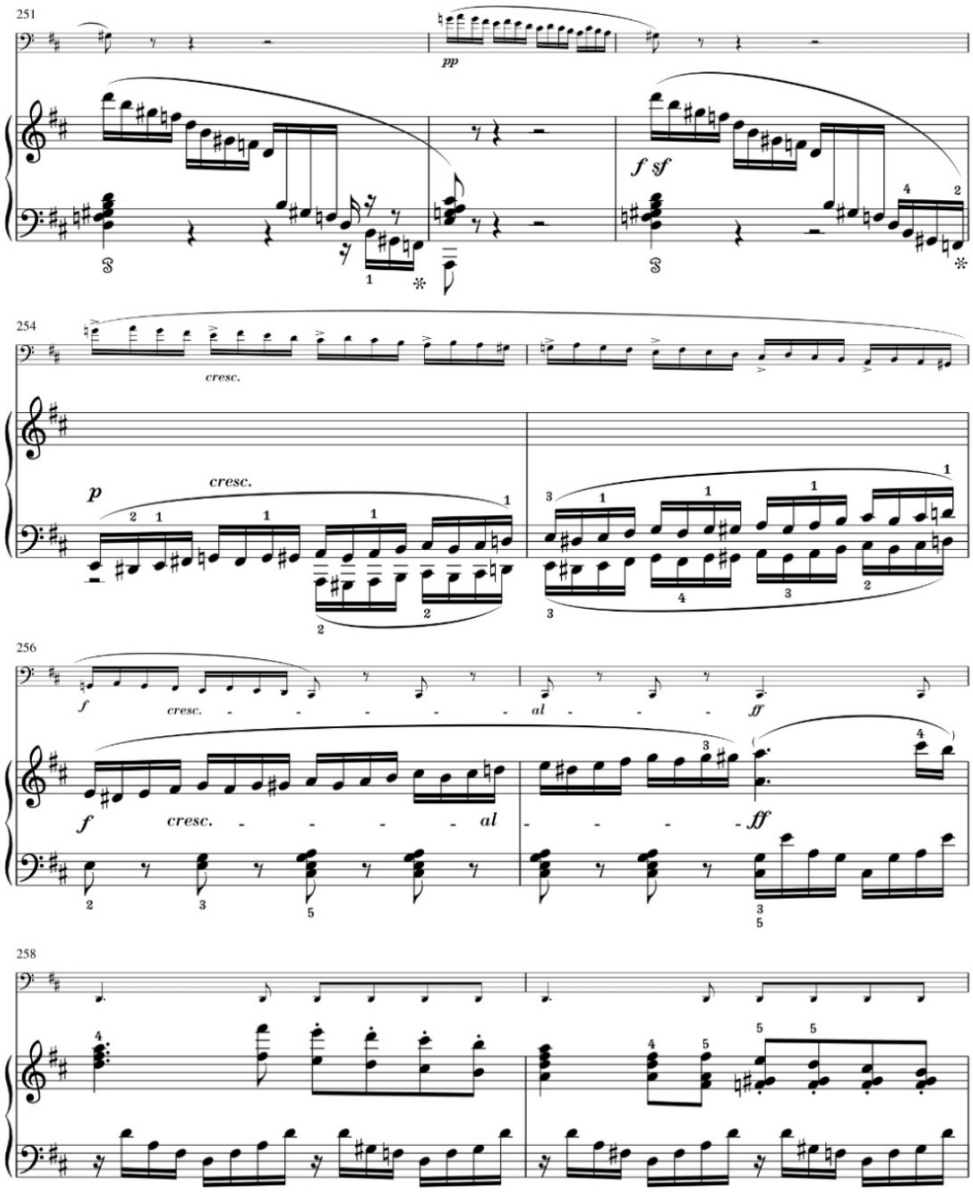

b3
Köprü
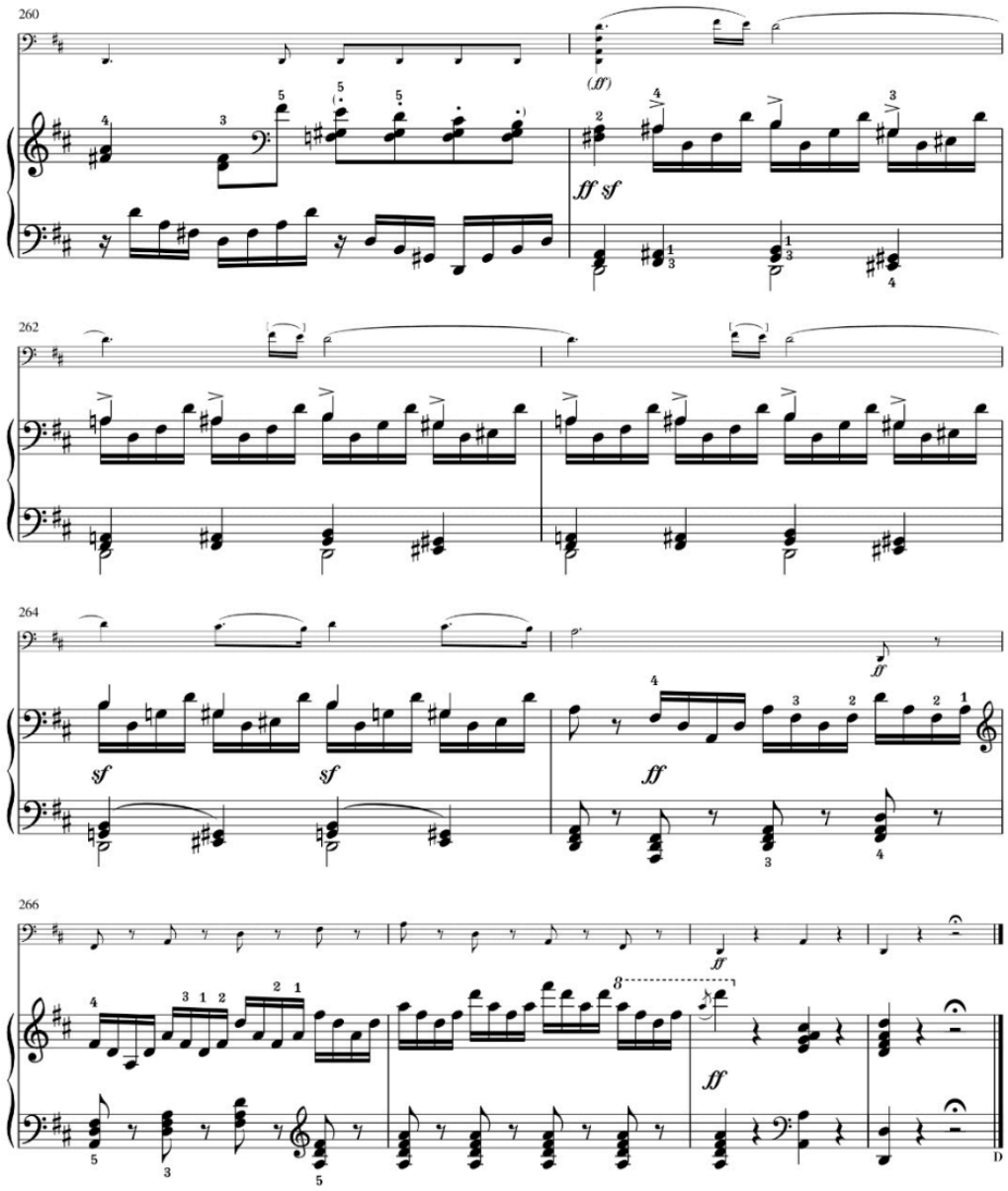

Koda
Ep. 1
82
espress.
p (p)
[p] cresc.
cresc.
186
f
f
189
espress.
f
f
espress.
p
dim.
f
dim.
p
196
ritard.
pp
ritard.
(pp)
Ep. 2
a tempo
animato
cresc.
a tempo
animato
cresc.
201
al
al
ff
ff
sf


Ep. 3
204
sf
sf
ff
sf
207
sf
sf
sf
sempre ff
(sf)
210
[f]
sf
sf
ff
213
sf (
(p)
sf (
sf
(p)
p
f sf
216
(p)
cresc.
[8]f
sf
sf
sf
sf
sf
p
cresc. - - - al -


219
sempre con più fuoco
222
più f
più f
225
[sempre più f]
228
231


234
[sf]
sf
(sf)
ff
237
p espress.
fp leggiero
240
dim.
243
247
pp
Ep. 4


251
pp
f sf
254
cresc.
p
cresc.
256
f
cresc.
al
ff
f
cresc.
al
ff
258


260
(ff)
ff sf
262
264
sf
sf
ff
ff
266
ff
8
ff
D