

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KADININ SANATTA YETERSİZLİK MİTİNİN FANNY MENDELSSOHN HENSEL
DAS JAHR (THE YEAR) ESERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Ece SARIKAYA

Danışman

Doç. Dr. Mehmet Can Özer

İzmir, 2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Mehmet Çınber
(Danışman)

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Kuning Ter
J.M.

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Can Karadöğün
C.K.

Doç. Dr. Çağrı BULUT

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora Tezi olarak sunduğum “*Kadının Sanatta Yetersizlik Mitinin Fanny Mendelssohn Hensel Das Jahr (The Year) Eseri Üzerinden İncelenmesi*” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

08/06/2016

Adı SOYADI

Ece SARIKAYA

İmza



ÖNSÖZ

Bu çalışmanın oluşumundan sonuna kadar her aşamasında emeği olan, kıymetli önerilerini, engin bilgisini cömertçe paylaşan, araştırdığım her konuyu büyük bir duyarlılıkla dinleyip, sonsuz destek ve yardımını hiçbir zaman esirgemeyen değerli tez danışmanın Sn. Doç. Dr. Mehmet Can Özer'e çok büyük teşekkür borçluyum.

Değerli zamanlarını ayırarak tez savunmama katılan Sn. Doç. Dr. Can Karadoğan ve Sn. Yrd. Doç. Kürşat Terci'ye jürim olmayı kabul ettikleri için müteşekkirim.

Çalışmanın formatıyla ilgili yardımını esirgemeyen, bilgisini paylaşmaktan çekinmeyen Sn. Öğr. Gör. Fusun Köksal İncirlioğlu'na, tezimin şekillenmesinde büyük yeri olan ve manevi destekleriyle yanımda bulunduğunu hep hissettiğim Sn. Öğr. Gör. Aslı Giray Akyunak'a sevgiyle teşekkürlerimi sunarım.

Anneme, babama, kardeşlerime ve Tümay Alp'e, bana sundukları koşulsuz sevgi ve destek sağladıkları için minnettarım.

Ece Sarıkaya

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

KADININ SANATTA YETERSİZLİK MİTİNİN FANNY MENDELSSOHN HENSEL DAS JAHR (THE YEAR) ESERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ECE SARIKAYA

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Kadın ve erkek toplumsal birer varlıktır. Toplum doğumlarından itibaren her iki cinse de bazı rol ve davranış kalıpları atfeder. Bu nedenle, kadın ve erkeğin olduğu her yerde toplumsal cinsiyete dair düzenlemelerinin yer aldığı görülmektedir. Sanatta yaratıcılık, daha çok erkeklerle ilişkilendirilen bir alandır. Temelde cinsiyetçi bir tanımlama olan “kadın besteci” tanımının ortaya çıkışının ve kadınların bestecilik özelinde, erkeklere oranla daha az yer buluyor olmalarının sosyal, kültürel ve ekonomik birçok nedeni mevcuttur. Bu nedenler arasında, kadınlara atfedilen "sanatta yetersizlik" miti yer almaktadır. Erkek besteciler, “erkek besteci” olarak isimlendirilmezken, kadın besteciler için “kadın besteci” tabirinin kullanılıyor olması düşündürücüdür (Özkişi, 2009). Toplumsal cinsiyet kavramı, çoğu alanda olduğu gibi sanat alanında da kadını ikincil bir konuma sokmakta ve "kadın sanatçı" kimliğinin oluşum sürecinde etkili olmaktadır. Cinsiyet ve fırsat eşitliği sağlanabildiği sürece, kadınların da literatüre katkı sağladıkları görülecektir. Bu fırsat eşitliğinin sağlanması içinse, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin neden ve sonuçlarının saptanarak, kadın merkezli çalışmaların artırılması önem taşımaktadır.

Bu makale, kadınlara yüklenen sanatta yetersizlik mitini, Fanny Mendelssohn Hensel’in “*Das Jahr (The Year)*” eseri üzerinden bir okumasıyla, onun başarılarını, yaşamını ve bir besteci olma yolunda karşısına çıkan sosyal engelleri, erkek kardeşiyle ilişkisini, bir anne ve eş olarak sorumluluklarını, kendini soyutlama çabalarını ve yaratıcı yeteneği hakkında olan kararsızlıklarını ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Kadın Sanat ve Yaratıcılık, Fanny Hensel, Das Jahr.

ABSTRACT

Master Thesis

THE MYTH OF INADEQUACY OF WOMEN IN ART THROUGH ANALYSES OF FANNY MENDELSSOHN HENSEL'S OEUVRE "DAS JAHR (THE YEAR)"

Ece SARIKAYA

Yaşar University

Institute of Social Sciences

Master of Art and Design

Men and women have a social presence. The society ascribes some roles and behavior patterns to both genders from the birth. Therefore, it is observed that gender related regulations take place everywhere where men and women exist. Creativity in art is a field, which is usually associated with men. The emergence of the term "female-composer", which is a fundamentally sexist identification, and the fact that women, particularly within the field of composition, are less than men, are related to several social, cultural and economic reasons. Among these reasons, there is a myth of "inadequacy in art", which is attributed to women. It is thought provoking that the term "female composer" is specifically used while referring to female composers while male composers are not named as "male composer" (Özkişi, 2009). As in many other fields, the concept of gender is again placing women in a secondary position in the field of art, and is influencing the process of the formation of the "woman artist" identity. As long as gender and opportunity equality is achieved, it will be more common to see women contributing to the field of literature. It is therefore crucial to determine the causes and consequences of gender inequalities among the society and increase the level of woman-centered initiatives to ensure equality of opportunity.

This thesis, about the myth of "the inadequacy in art" attributed to women, is based on the reading through the composition cycle of Fanny Mendelssohn Hensel's *"Das Jahr (The Year)"*, which is telling about her achievements, life and the social barriers she has met on the way to become a composer, her relationship with her brother, the responsibilities of being a mother and wife, her self-abstraction efforts and instability about her creative talent.

Keywords: Social Gender, Female Art and Creativity, Fanny Hensel, Das Jahr.

İÇİNDEKİLER
KADININ SANATTA YETERSİZLİK MİTİNİN
FANNY MENDELSSOHN HENSEL DAS JAHR (THE YEAR) ESERİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ

TUTANAK	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ	ix
GİRİŞ	x

BİRİNCİ BÖLÜM

<i>BATI MEDENİYETİNİ OLUŞTURAN TOPLUMLARIN KÖKENLERİ</i>	1
1.1. Antik Yunan Toplumunda Kadının Yeri ve Kadın Algısı	1
1.2. Roma İmparatorluğunda Kadının Yeri ve Kadın Algısı	3
1.3. Orta Çağ Avrupa'sında Kadına Bakış ve Kadının Toplumsal Yeri	5
1.4. On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupa'sında Kadın ve Müzik Eğitime Erişimi	6

İKİNCİ BÖLÜM

<i>CİNSİYET KAVRAMINI ANLAMLANDIRMA</i>	9
2.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları	9
2.2. Sanatın Cinsiyetleştirilmesi	10
2.3. Sanatta Kadın Kimliği	11

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FANNY MENDELSSOHN HENSEL	12
3.1. Doğumu ve Geldiği Aile	12
3.2. Müzik Eğitimi	13
3.2.1 Sontagsmusiken (Pazar Müziği)	15
3.3. Cinsiyet Ayrımcılığı ve Cinsiyet Ayrımcılığının Hayatına Etkileri	16
3.4. Evliliği ve Evliliğinin Müziğine Etkisi	19

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DAS JAHR (THE YEAR)	24
4.1. JANUAR – Ein Traum / OCAK – Bir Rüya	26
4.2. FEBRUAR – Scherzo / ŞUBAT – Schertzo	29
4.3. MARZ / MART	32
4.4. APRIL - Capriccioso / NİSAN – Kapris	35
4.5. MAI - Frühlingslied / MAYIS – Bahar Şarkısı	38
4.6. JUNI – Serenade / HAZİRAN – Serenad	41
4.7. JULI – Serenade / TEMMUZ – Serenad	44
4.8. AUGUST – Fassung I / AĞUSTOS – Versiyon I	46
4.9. SEPTEMBER - AmFlusse / EYLÜL – Nehir Üzerinde	49
4.10. OKTOBER / EKİM	51
4.11. NOVEMBER / KASIM	53
4.12. DECEMBER / ARALIK	58
4.13. NACHSPIEL / SONSÖZ (Postlude)	60
SONUÇ	62
KAYNAKÇA	64

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekiller	Sayfa
Şekil 1. Fanny Mendelssohn Bartholdy Portresi, Müziğin Koruyucu Azizi	12
Şekil 2. Abraham Mendelssohn Bartholdy Portresi	13
Şekil 3. Lea Mendelssohn Bartholdy Portesi	13
Şekil 4. Fanny Hensel'in çalışma odası	14
Şekil 5. Leipziger Strasse no. 3'ün resmi	15
Şekil 6. Wilhelm Hensel'in portresi	19
Şekil 7. Fanny Hensel'in son portresi	23
Şekil 8. Fanny Hensel. Das Jahr, "Januar"	26
Şekil 9. Fanny Hensel. Das Jahr, "Februar"	29
Şekil 10. Fanny Hensel. Das Jahr, "Februar", Ölçü 155-170	31
Şekil 11. Fanny Hensel. Das Jahr, "März"	32
Şekil 12. Fanny Hensel. Das Jahr, "April"	35
Şekil 13. Felix Mendelssohn. "Capriccio Brillant", Ölçü 100-103	36
Şekil 14. Fanny Hensel. Das Jahr, "April", Ölçü 1-5	37
Şekil 15. Fanny Hensel. Das Jahr, "Mai"	38
Şekil 16. Fanny Hensel. Das Jahr, "Mai", Ölçü 37-41	39
Şekil 17. Fanny Hensel. Das Jahr, "Juni"	41
Şekil 18. Fanny Hensel. Das Jahr, "Juni"	42
Şekil 19. Fanny Hensel. Das Jahr, "Juli"	44
Şekil 20. Fanny Hensel. Das Jahr, "August"	46
Şekil 21. Fanny Hensel. Das Jahr, "September"	49
Şekil 22. Fanny Hensel. Das Jahr, "September"	50
Şekil 23. Fanny Hensel. Das Jahr, "Oktober"	51
Şekil 24. Fanny Hensel. Das Jahr, "November"	53
Şekil 25. Fanny Hensel. Das Jahr, "November"	54
Şekil 26. Fanny Hensel. Das Jahr, "November", Ölçü 1-4	55
Şekil 27. Fanny Hensel. Das Jahr, "September", Ölçü 1-4	55
Şekil 28. Fanny Hensel. Das Jahr, "November", Ölçü. 1-4	56
Şekil 29. Fanny Hensel. Das Jahr, "November", Ölçü 26-33	56
Şekil 30. Fanny Hensel. Das Jahr, "December"	58
Şekil 31. Fanny Hensel. Das Jahr, "Nachspiel"	60

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyete dair eşitsizlikler, zamana ve mekâna göre farklılıklar göstermesine rağmen önemli ortak özellikler içermektedir. Toplum, çeşitli nedenlerle kadınları bir çok alandan dışlamaya ya da erkek egemenliğinde var olmasını sağlamaya çalışmaktadır.

Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Bu kavram biyolojik farklılıklardan dolayı değil, kadın ve erkek olarak toplumun nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranılmasını beklediği ile ilgili tanımlanır. Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin toplumsal ve kültürel olarak belirlenen toplumsal rol ve sorumluluklarını ifade etmektedir (Dökmen, 2006, s. 5). Diğer bir ifade ile toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden kültürel inşalara işaret etmenin bir yoludur (Scott, 2007, s. 11).

Çalışmada kadının sanatta yetersizliği miti, batı dünyasının kültürel kökenlerinden başlayarak ele alınacağından dolayı, Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu'nda kadına bakış tarihsel olarak incelenmiştir. Bu araştırmanın verileri, kadın besteciler ve toplumsal cinsiyet üzerine yapılan çeşitli tarihsel ve güncel okumalar, Fanny Hensel'in hayatı ve besteciliği özelinde *Das Jahr* üzerine okumalar ve analizden oluşmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen Fanny Hensel, aldığı eğitim ve usta müzisyenlerle beraber yaptığı çalışmalara paralel olarak, birçok eser bestelemiş ve icra etmiştir.

Çalışmanın amacı, cinsiyet ve fırsat eşitliği sağlanabildiği sürece, kadınların da literatüre katkı sağladıklarını gösterebilmektir. Fanny Hensel üzerinden bir okuma bu amacı desteklemektedir. *Das Jahr* eserinin yapısal özelliklerinin incelenmesi ise, dönemin cinsiyet ayrımcı yaklaşımına rağmen, yaratıcılığını bu denli gösterebilmesinin bir göstergesidir.

Çalışmanın hedefi, literatürde konuya ilişkin farklı kaynaklı okumalar, toplumsal cinsiyetin, kariyer seçimini nasıl, ne yönde etkilediğinin bestecilik özelinde incelenmesi, Fanny Hensel ve *Das Jahr*'ın müzik literatürüne kazandırılmasına katkıda bulunulmasıdır.

1. BATI MEDENİYETİNİ OLUŞTURAN TOPLUMLARIN KÖKENLERİ

1.1. Antik Yunan Toplumunda Kadının Yeri ve Kadın Algısı

“Antik Çağ” olarak bilinen ve Antik Yunan ile Antik Roma uygarlıklarının birleşmesinden oluşan dönem M.Ö. 8. yüzyılda başlamakta, M.S. 5. yüzyıla kadar devam etmektedir. Antik Yunan uygarlığının en parlak dönemini M.Ö. 8. ve 2. yüzyıllar arasında yaşadığı düşünülmektedir. M.Ö. 146 yılında Yunanistan’ın Romalılar tarafından işgal edilmesiyle Olimpiyat Oyunları ile başlayan Antik Yunan altın çağı sona ermiştir. Bu olaydan sonra Yunanistan ve Antik Yunan kültürü M.S. 5. yüzyıla kadar devam eden sürede Roma egemenliğinin ve kültürünün gölgesinde kalmıştır. Böylece arî Antik Yunan kültürü melezleşmiştir. Daha önce yapılmış veya günümüzde yapılan arkeolojik kazı ve antropolojik araştırmaların sonucunda Antik Yunan kültürü ile ilgili idari, ekonomik ve toplumsal yapılar, tıbbi ve mimari yapılar, edebi ve sanatsal faaliyetler gibi pek çok bilgiye ulaşmak mümkündür (Güzel, 2015, s. 509).

“Antik Yunan toplumunda kesin çizgilerle çizilmiş cinsiyet rolleri vardır. İdari yapı demokratik bir yönetim üzerine inşa edilmiş olarak görülse de bu demokratik yönetim sisteminin işleyişi bugün bizim anladığımız şekilde değildir. Antik Yunan demokrasisine göre tüm vatandaşların yönetimde söz hakkı bulunmaktadır. Ancak köleler hiçbir zaman, kadınlar ve çocuklar ise bazı istisnai durumlar dışında vatandaş olarak sayılmadıkları için bu demokrasi sadece vatandaş olan erkeklere verilmiş bir demokrasidir. Yani Antik Yunan demokrasisi toplumsal homojenliği sağlayan bir yapıya sahip değildir. Bu durumda da kadın her zaman ikinci sınıf vatandaş muamelesi görmektedir. Örneğin düzenlenen Olimpiyatlara sadece erkekler katılabilmektedirler. Erkekler oyunların yapıldığı alanlara kadınların kılık değiştirerek gelmelerini önlemek için oyunlara yarı çıplak katılımı zorunlu tutmuşlardır. Kadınlar sadece oyunlara değil zaman zaman tapınaklara da alınmamışlardır. Antik Yunan toplumunda bir kişinin tapınaklara girebilmesi için onun her türlü pislikten arınmış olması gerekmektedir. Toplumsal inanişaya göre ise doğum yapan kadın 40 gün boyunca temiz olamaz; bu yüzden kadınlar temizleninceye kadar tapınaklara girememişlerdir” (Atılğan, 2013, s. 16).

Kadınların evin içinde olur olmaz yerlerde erkeklerin karşısına çıkması da kabul edilebilir bir durum değildir. Bu yüzden evlerin girişinde ya da ilk katında kadınlar için ayrılmış odalar bulunmaktadır. Kadınlar bu odalarda oturmak zorundadırlar. Antik Yunan toplumunda kadınlar istedikleri zaman dışarı çıkamazlardı, istediklerini istedikleri zaman asla yapamazlardı; hele

ülke yönetimi, savaş veya ekonomi gibi konularda kendi aralarında bile konuşamazlardı. Kız çocukları genellikle aileleri tarafından istenmezdi. Sadece zengin ailelerin evlerinde bir taneden fazla kız çocuğu bulunurdu. Kız çocuklarının ailelerine, topluma ya da devlete bir katkı sağlayamayacaklarına inanılmaktaydı. Çocuk yetiştirme konusunda kadınlara kesinlikle güvenilmezdi. Antik Yunan erkeklerine göre akılsız olan kadınların akıllı bir yurttaş yetiştirmeleri beklenemezdi. Bu yüzden erkek çocuklarının yetiştirilmesi sadece erkekler tarafından yapılmaktaydı. Ancak bu kişinin erkek çocuğun babasının dışında bir erkek olması gerekmektedir. Yunan toplumundaki her “köle olmayan erkek çocuk” bir erkek tarafından yardımcı olarak seçilirdi. Yetişkin bir erkek oluncaya kadar tüm zamanını bu kişi ile geçirirdi (Atılğan, 2013, s. 16-18).

Antik Yunan toplumunda kadının yerini anlamak için en iyi kaynak şüphesiz Platon’un ve Aristoteles’in eserleridir. Antik Yunan toplumundaki kadınların rolleri hakkında Platon “*Devlet*”, Aristoteles ise “*Politika*” adlı eserinde düşüncelerini ifade etmektedir. Aslında her iki filozofa göre de Antik Yunan toplumunda kadın oldukça işlevsel bir konuma sahiptir; ancak aynı işlevsellikten politika ve ekonomi söz konusu olduğunda bahsedilemez. Platon “*Devlet*” adlı eserinde kadın ile erkeğin doğuştan aynı olduklarını ifade etmektedir. Platon’a göre, toplumsal yaşam içinde cinsiyet farklılığından bahsedilemez. Kadın da tıpkı erkek gibi pek çok işi kolaylıkla yapabilir ancak hiçbir kadın bir işi erkeklerin yaptığı kadar eksiksiz ve kusursuz yapamaz (Platon, 2015, s. 157).

Aristoteles’e göre ise kadın ile erkek doğuştan farklı olan iki ayrı türdür. Çünkü kadınlar erkeklere oranla zekâdan ve bilgiden yoksun varlıklardır. Aristoteles’in “*Politika*” adlı eserinde ifade ettiği düşüncelerinde ideal bir devlette her zaman yöneten ile yönetilenler bulunmalıdır. Aile de bir devlet yapısı olarak düşünüldüğünde burada da yönetenler ve yönetilenler olmalıdır. Ona göre toplumsal alanda kadın her zaman yönetilen olmalıdır. Aslında kadınlarda da zekâ ve akıl vardır. Ancak kadın bunu nasıl kullanacağını bilemez. Aristoteles’in kadınların zekâdan ve bilgiden yoksun olduklarını ileri sürerken ifade ettiği kadınların zekâlarını ve bilgilerini nasıl kullanacaklarını bilmemeleridir. Bu yüzden bir kadının kendisini yönetecek bir erkeğe ihtiyacı vardır. Aristoteles’e göre toplumda erkek demek yaratıcı demektir, kadın ise sadece taşıyıcıdır (Atılğan, 2013, s. 18-19).

Her iki filozofun düşünceleri incenildiğinde, kadına dair temelde aynı düşünceleri paylaştıkları görülmektedir. Aristoteles, Platon’dan farklı olarak kadın ile erkeği doğuştan farklı iki tür olarak kabul etmektedir.

1.2. Roma İmparatorluğunda Kadının Yeri ve Kadın Algısı

Başlangıçta bir tarım toplumu olan Roma'da, insanlar çiftçilik yaparak geçimlerini sağlardı. Çiftçilik ekonomik ve toplumsal olduğu kadar, hukuksal bakış açısının da temellerini oluştururdu. Tarımsal yaşama ilişkin atalarından geldiğine inanılan gelenekler, Roma hukuk hayatında uzun bir süre varlığını sürdürmüştür. Tarımcılığın bir gereği olarak ailenin belli bir toprak üzerinde ve aynı evde oturması, emeklerini aile toprağına yatırmaları zorunluluğı, Roma ailesinin bütün üyelerinin *pater familias* olarak adlandırılan aile babasının egemenliği altında yaşaması sonucunu doğurmuştur (Engin ve diğerleri, 2006, s. 255-313).

Roma ailesi (*Ius Civile*), aynı baba egemenliği altında bulunma gibi hukukî bir esasa dayandığı için, evli kadının kocasının ailesine dâhil olabilmesi, sadece onun üzerinde *manus*'un (kocanın karısını kontrol ve idare yetkisi, bir kimsenin başkası üzerindeki egemenliği) kurulmasıyla sağlanabilirdi (Mayer-Maly, 1999, s. 47-48).

Evlenen kadının iki aileye birden dâhil olamamasının nedenlerinden biri Roma'nın dinsel inanışıdır. Her ailenin kendine ait bir dini ve ibadet usulleri bulunmaktadır. Kadın birbirinden bağımsız iki dine birden bağlı kalamamakla birlikte ya kendi atalarının dinine bağlı kalır ve ailesinden çıkmaz ya da bu din ile bağıını keser ve kocasının dinini ve ibadetini benimserdi (Oğuzoğlu, 1959, s. 88).

Kocasının egemenliği altına giren kadının malı ve şahsı kocasına ait olurdu. Çünkü egemenlik altına girmekle birlikte kadın, eğer varsa hak ehliyetini kaybederdi. Dolayısıyla, *manus* altına girme ile hak ehliyetini kaybeden kadının, kocasından ayrı bir mal varlığına sahip olması söz konusu olamazdı (Emiroğlu, 2001, s. 175-183).

Egemenlik altına girmesi ile birlikte, kadın üzerindeki baba egemenliği, eğer vesayet altında ise, vasinin vesayeti sona ererdi. Üzerinde *manus* kurulan evli kadın, *pater familias*'ın karısı ise saygı gereği *mater familias* olarak adlandırılırdı. *Mater familias*, hukukî bir kavram, bir statü değil; sadece bir onur ifadesiydi (*uxor in manu pater familias*). Çünkü *mater familias* da hukukî bakımdan *pater familias*'ın kızı statüsündeydi ve kendi çocuklarıyla eşit konumdaydı. Bununla birlikte, çocuklarını satma hakkına sahip olan *pater familias* karısını satamazdı. Böyle bir satışın yapılması durumunda koca, dinsel kuralları gereğince tanrılara kurban edilirdi (Kaser, 1938, s. 70-71).

Roma hukukuna göre, kocasının egemenliği altına giren kadın, hak ve fiil ehliyetini kaybederdi. Fakat kadının, aile ve toplumsal yaşamdaki durumu farklıydı. Kadın eve kapatılmış bir konumda değildi ve kocası ile birlikte eğlencelere, toplantılara, gösterilere katılabilirdi (Paribeni, 1935, s. 236). Kadınlar kocalarıyla birlikte yemek yiyebilir, kadın ve erkeklerin bir

arada bulunduğu yemekli toplantılara ev sahibesi olarak başkanlık edebilirlerdi (Freeman, 2003, s. 438-349). Kadın, evde serbest olduğu gibi, sokakta da serbestti. Romalı bir kadın halka açık alanlarda dolaşabilir, tiyatroya, arenaya, hamama gidebilirdi. İsteddiği zaman sokağa çıkma hakkına sahip olan kadına, sokaktaki erkekler yol vermek zorundaydı ve hiç kimse ona dokunamazdı (Couch, 2010, s. 236-237).

Kadının ailedeki eşit ve kimi zamanda üstün konumunu şair Luvenalius, şu sözlerle anlatmaktadır (Gaudemet, 1972, s. 217):

*“Bunu istiyorum, böyle emrediyorum. Sebep mi? İsteğim! Kocasının evinde kraliçedir...”*¹

Kadın, Roma ailesinde kutsal bir konuma sahip olmakla birlikte kadınların toplumsal yaşama fazla katılmamaları, hukukî işlem yapma hususunda deneyimsiz olmaları, ruhen ve fiziken zayıf olmaları, aile mallarının korunması gereksinimi, asker olamamaları ve aile babası olamamaları gibi gerekçelerle, Roma'nın kuruluşundan itibaren hukukî işlem ehliyetleri kısıtlanmış ve baba egemenliği altında bulunmayan ve *manus* altına girmemiş olan kadınlara yaşları ne olursa olsun, vasi atanmıştır (Kaser-Knütel, 2005, s. 84).

Ancak, Roma'nın eski hukuk döneminden başlayarak, baba egemenliği altında olmayan, yetişkin ve özgür Romalı kadın üzerindeki vesayet, küçükler üzerindeki vesayetten farklı değerlendirilmiştir. Kadınlar, kendilerine vasi atanan küçüklere göre, daha geniş hukukî yetkilere sahiptiler ve malvarlıklarını bizzat kendileri yönetirdi. Kadın, bir malın mülkiyetini devredebilir, kendisine yapılan bir ödemeyi kabul edebilir, *praetor* hukukuna ve yabancılar hukukuna ait hukukî işlemleri tek başına yapabiliyordu (Mayer-Maly, 1999, s. 40).

Papinianus, kadınların hukuksal konumunu, “hukukumuzun birçok kısımlarında kadınların durumu erkeklerinkinden daha fenadır” sözleriyle ifade etmektedir (Mayer-Maly, 1999, s. 40).

*“Feminas vero perfectae aetatis in tutela esse fere nulla pretiosa ratio suasisse videtur: Nam quae vulgo creditur, quin levitate animi plerumque decipiuntur et aequum erat eas tutorum auctoritate regi, magis speciosa videtur quam vera.”*²

Cumhuriyet Dönemi'nin sonlarından itibaren kadınlar ticarî yaşama katılmaya başlamış ve kadınlar üzerindeki vesayet onların bu yaşama katılmalarına engel olmamıştır. Çünkü Roma

¹ “Hoc volo, sic iubeo, pro ratione voluntas. Imperat ergo viro...”

² “Olgunluk yaşlarında kadınların vesayet altında bulundurulmaları hususunda, ikna edici mantıklı/makul bir neden bulunmamaktadır: Onların, düşüncelerindeki (ruhlarındaki) hafiflik nedeniyle kolaylıkla hataya düşebilecekleri ve bu nedenle de vasinin *auctoritas*'ı altında bulunmaları gerektiği yönlü genel görüş, gerçekçi görünmemektedir.” (Gönenç, F. 2010. Roma Hukukunda Kadın, İstanbul)

toplumu kadının çalışmasını yasaklamamış, aksine bu çalışmalarını desteklemiştir. Nitekim sadece erkek evlatlara değil, terzilik, dokumacılık gibi sanatlarla uğraşmak üzere; köleler tarafından hukuksal işlemlerin yapılması koşulu ile kız evlatlara da özel mülk (*peculium*)³ verildiğini kaynaklar yardımı ile söyleyebiliriz (Emiroğlu, 2003, s. 49).

1.3. Orta Çağ Avrupa'sında Kadına Bakış ve Kadının Toplumsal Yeri

Tarihte kadına karşı yapılan haksız ithamların ve yakıştırmaların olduğu görülür: “Hayatta kadına hep savunmasız gözüyle bakılmış ve kadın, açık saldırıların hedefi durumuna gelmiştir” (Al, 2012, s. 1). Bunlardan ilki Orta Çağ'da kadının doğasında varıldığı düşünülen cadılığın, şeytana tapma ile eşdeğer olduğu anlayışıdır. Bu durum Batı toplumlarında uzun süre devam etmiştir. Kadınlar büyücülükle suçlanmıştır (Sallmann, 1996, s. 61). Ayrıca Orta Çağ'da kadının konumunu belgeleyen kaynaklara bakıldığında, onları süt sağmak gibi günlük işleri yapan kişiler olarak da görmek mümkündür. Yine Orta Çağ'da kadınlarının sanat ve bilim eğitimi alma hakkının sadece soylu aileden gelme şartına bağlı olduğu da belirtilmiştir. Bu dönemde yapılan sanatın çoğunluğu manastırda gerçekleşmiştir. Kadınların öğretmenlik yapması yasaktır, çünkü kadınlar ancak dinleyici olabilirlerdi (Baylan, 2012, s. 1).

Birçok kez hak ettiği değeri görmeyen kadın, kapalı kapılar ardında terk edilip yaşam alanının daraltılması ile kimi zaman ruhsal bunalımlara sürüklenmiş, kimi zaman da adını kendilerinin de koyamadıkları bir güç savaşına sevk etmiştir. Bu savaşlarda yenilgiye mahkûm olan kadın, çağımızın ekonomik yapısının değişmesiyle hayata atılan kadının rolü üstlenerek kendisine yeni bir kimlik kazandırmıştır. O artık sadece evde çocuklarına bakan bir anne değil, aynı zamanda evine ekonomik katkıda bulunan bir birey olmuştur. Bu yolda didinip duran kadının, bu süreçlere gelmesi o kadar kolay olmamıştır. Yüzyıllarca ataerkil bir yapıda yürüyen toplumumuzun kadınları, bu yeni kimlikleri ile benimsemesi hayli zaman almış birçok engeller atlatılarak bugünlere gelmiştir (Al, 2012, s. 1).

³ *Peculium*, aile babası veya efendi tarafından, aile evladı ya da köleye, ticari veya endüstri işlerinde kullanılmak, üçüncü kişilerle serbestçe hukuki işlemler yapılabilmesi için ayrılan, küçük bağımsız bir mal varlığıydı (Söğütü, E. Ö. 2013. “Roma Hukukunda Kadın” İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi. Cilt: 4 Sayı: 2).

1.4. On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupa'sında Kadın ve Müzik Eğitime Erişimi

1843 yılında kurulan Leipzig Konservatuarı, bünyesinde Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Ferdinand David ve dönemin diğer ünlü müzisyenlerini barındıran ciddi bir müzik kurumuydu. Leipzig Konservatuarı'ndaki tüm erkek öğrenciler kompozisyon ve teori dersleri almak zorundayken, kadınlar için kompozisyon içermeyen kısaltılmış bir teori müfredatı uygulanmaktaydı (Phillips, 1979, s. 128). Bu politikanın ne zamana kadar sürdürüldüğü tam olarak bilinmemekle birlikte, o dönemde Leipzig'de öğrenim gören İngiliz besteci Ethel Smyth'in otobiyografisi bu konuda bazı ipuçları sunmaktadır. Smyth'in, Carl Reinecke'nin kompozisyon derslerine girmesine 1877'de izin verilir (Smyth, 1919, s. 164).

Almanya Münih Konservatuarı'nda eğitim gören Daniels, 1902'de teori derslerine kabul edilen ilk kadın olmuştur. Daniels anılarında kadınların Münih'te 1897 yılına kadar ileri düzey teori dersine hiçbir şekilde alınmadığını şu şekilde yazar:

“Bildiğiniz gibi beş yıl önce kadınlar kontrpuan derslerine alınmıyordu. Aslında orta düzey armoniden daha ileri hiçbir dersin kapıları onlara açık değildi. Kadınların karmaşıklığı algılayacak ya da ikili kontrpuanla başa çıkacak yetenekleri açıkça reddedilmese bile şiddetle sorgulanıyordu (Daniels, 1905, s. 219-222).”

Birçok eleştirmen, eğitim sisteminin müzikal olarak yetersiz bu kadınlar tarafından işgali sonucunda ortaya çıkacak kompozisyonların gelecek nesiller için kötü örnek olacağına inanıyordu (Olson, 1986, s. 291). Örneğin Eugen Lüning, “On the Reform of Our Music Schools” başlıklı makalesinde kadınların kompozisyon derslerine kabulünün müziği kadınsılaştırarak sanatta genel bir çürümeye yol açacağını iddia etmiştir (Lüning, 1878, s. 341-343).

Dönem Amerika'sındaysa, kadınlara sunulan eğitim olanakları kıta Avrupası'ndaki kadar kısıtlı değildi. Kadınlar bütün önemli konservatuarlarda eğitim alabiliyorlardı. Fakat Harvard, Yale ve Columbia Üniversiteleri on dokuzuncu yüzyıl sonlarında müzik programları da açtıklarında, kayıtlarını sadece erkek öğrencilere özel yapmışlardır (Levy, 1983, s. 168-169). Bu ayrımcı politikanın altında yatan neden “En muhteşem haliyle müzik, bir erkek sanatıdır” olarak açıklanmıştır (Gates, 1992, s. 169).

On dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılı, kadınların besteciliğe katılımı açısından bir dönüm noktasıdır. Tarihte ilk kez önemli sayıda kadın besteci, erkeklerin hâkim olduğu müzik alanına girmiştir. Bu büyük değişikliğin genel ve önemli bir nedeni, konservatuarlarda kadınlara verilen

eğitim hakkının genişletilmesi; ikinci ise “İlk Feminist Akım” ın etkisidir (Neuls-Bates, 1982, s. 14-15). Kadın bestecilerin profesyonel etkinlikleri bu dönemde düzenli bir artış göstermiş, 1890’larda Atlantik’in iki tarafındaki konserlerde halka kadın bestecilerin yapıtları sunulmuştur: Ethel Smyth’in iki orkestra eseri ve “*Overture to Anthony and Cleopatra*” sı, 1890’da Crystal Palace’da, “*Re majör Mass*” i 1893’te Kraliyet Koro Topluluđu tarafından Londra Royal Albert Hall’da seslendirilmiştir. Altı operasından biri olan “*Fantasio*” nun prodüksiyonu 1898 yılında Weimer’da yapılmıştır. Diğer bir İngiliz besteci Dora Bright’ın 1892’de Londra Filarmoni Orkestrası tarafından yorumlanan iki eseri bulunmaktadır: “*Piyano ve Orkestra Fantazi*”si (Londra Filarmoni’nin seslendirdiği ilk kadın bestesidir) ve “*İkinci Piyano Konçertosu*”. Smyth ve Bright’ın yolundan gelen Rosalind Frances Elicott’un üç bestesi Gloucester Festivali’nde sunulmuştur: 1892’de the “*Birth of a Song*”, 1889’da “*Elysium Kantatı*” ve 1895’de “*La minör Orkestra Fantazisi*”. Elicott’un “*Dramatic Overture*” adlı eseri Chicago Senfoni Orkestrası tarafından 1893’te yorumlanmıştır. Alman besteci Isabella von Grab’ın operası Schoen Karen önce 1895’te Braslav, dört sene sonra ise Kopenhag’da sahnelenmiştir. “*Atala*” isimli başka bir opera 1892 yılında Lille’de bestecisi Belçika’lı Juliette Folvill’e başarılı bir prömiyer yaşatmıştır. Hollandalı Cornelia van Oosterzee’nin Geraint’s Bridal “*Journey*” adlı senfonik şiiri 1897 yılında Berlin Filarmoni Orkestrası’nın repertuarına alınmış; Paris Grand, Fransız besteci Augusta Holmés’un dört perdelik operası *La Montagne Noir*’i 1895’te sıklıkla sahnelemiştir. Boston Senfoni Orkestrası Margaret Lang’in *Dramatic Overture*’ünü 1893’te programa dâhil etmiştir ki, bu, Amerika’da, Amerikalı bir kadın tarafından bestelenen bir eserin ilk performansıdır. Aynı yıl Chicago Senfoni Orkestrası Lang’in uvertürü *Witchitis*’i de yorumlamıştır. Beach’in “*Mi Bemol Majör Mass*” i 1892’de Boston Handel ve Haydn Topluluđu tarafından, dört yıl sonra ise Amerikalı bir kadın bestecinin yazdığı ilk senfoni olan “*Gaelic Symphony*”si Boston Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir (Özkişi, 2013, s. 462). Amerikalı eleştirmen Rupert Hughes, kadın bestecilerin üretimleri ve eserlerinin seslendirilmesi konusunda şunları dile getirir: “*Dünyanın her yerinde kadın zekâsı müzik yapıyor... Bir yayıncı, kadın kompozisyonlarının birkaç yıl önce toplamın onda biriyken, şimdi ise neredeyse üçte ikiye ulaştığını söylüyor.*” (Hughes, 1898, s. 769).

Kadın bestecilerin eserleri kısıtlı da olsa dolaşıma girmiş olmakla birlikte, Avrupa’nın genelinde kadınların doğuştan gelen sözde eksiklikleri hakkındaki önyargılar varlığını sürdürmekteydi. Leipzig Konservatuarı’nda 1860-1892 yılları arasında kompozisyon bölümü başkanlığı yapan Carl Reinecke, kadın öğrencilerde “erkek öğrencilerle kıyaslanabilecek bir gelişmeyi neredeyse hiç görmediğini” (Elson, 1971, s. 293), besteci Camile Saint-Saens ise,

“kadınların erkekleri taklit etme çabalarının onları aşırı taşkınlığa götürdüğünü” iddia etmektedir (Theeman, 1938, s. 171). St. Petersburg Konservatuarı kurucusu Anton Rubinstein, kadın bestecilerin “derinlik, konsantrasyon, düşünce gücü, duygu seli ve özgürlükten yoksun” olduklarını belirtmiştir (Rubinstein, 1982, s. 118).

On dokuzuncu yüzyıla damgasını vuran kadın yetersizliği miti, özellikle kadınların genelde eğitim ve özelde müzik eğitimine erişimleri ve kadınların sosyal yaşama ne ölçüde dâhil edildikleri paralelinde ele alınmalıdır. Konservatuarlardaki eğitim, kadınların teori ve kompozisyon öğrenimine erişimi ve 1880’lerden itibaren kadın bestecilerin kamuda ortaya çıkışı ve kadınların giderek yükselen pozisyonlarına karşı ortaya çıkan Avrupalı düşünür, yazar ve eğitimcilerin tüm bu tepkileri ve söylemleri dikkat çekicidir (Özkişi, 2013, s. 462).



2. CİNSİYET KAVRAMINI ANLAMLANDIRMA

2.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları

Cinsiyet kavramı, insanların doğuştan getirmiş oldukları fiziksel ve biyolojik bir özellik olarak tanımlanır ve insanları erkek ve kadın şeklinde iki cinse ayırır. Bu durum bir ayırım olmanın ötesinde canlıların üremesini mümkün kılan bir farklılaşma olarak değerlendirilir (Kirman, 2011, s. 68).

Yeni doğan çocuğun biyolojik bir cinsiyeti vardır, ama henüz toplumsal cinsiyete sahip değildir. Çocuk büyürken toplum da çocuğun önüne cinsiyete uygun kurallar, şablonlar ya da davranış modelleri dizisi koyar. Belirli toplumsallaştırma etkenleri de ya da faileri özellikle aile, medya, arkadaş grupları ve okul söz konusu bu beklentileri ve modelleri somutlaştırarak çocuğun bunları sahipleneceği ortamları hazırlar. Çeşitli öğrenme mekanizmaları da işin içine girmektedir: Koşullanma, öğretim, model alma, özdeşleşme, kuralları öğrenme gibi. Toplumsal modeller ya da kurallar, ayrıntıları ne olursa olsun, az ya da çok içselleştirilirler. Bunun sonucunda, normalde belirli bir cinsiyetin toplumsal beklentileriyle örtüşen bir toplumsal cinsiyet kimliği ortaya çıkar (Oglesby-Hill, 1993, s. 718).

Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Toplumsal cinsiyet biyolojik farklılıklardan dolayı değil, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranmamızı beklediği ile ilgili tanımlanır. Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin toplumsal ve kültürel olarak belirlenen toplumsal rol ve sorumluluklarını ifade etmektedir (Dökmen, 2006, s. 5). Diğer bir ifade ile toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden kültürel inşalara işaret etmenin bir yoludur (Scott, 2007, s. 11).

Stephen Heath'nin, "elimizin altında hazır bulduğumuz bir erkek ve kadın kimliği yoktur; farklılaşma süreç içinde oluşur" cümlesi, bu farklılaşmanın çeşitli söylemlerin temsilinde üretildiğini açık bir şekilde anlatır (Heath, 1982, s. 144). Kelly ise, "önceden var olan bir cinsellik yoktur, özsel bir kadınlık yoktur. Bunların inşa süreçlerine baktığımızda, toplumsal düzenimizde farklılığı temsil eden ve itaati meşrulaştırmak için kullanılan hâkim formların yapı söküme uğratılma imkânını da görürüz" şeklinde ifade etmiştir (Kelly, 1982, s. 35).

Toplumsal cinsiyete dair eşitsizlik koşulları, zamana ve mekâna göre farklılıklar göstermesine rağmen, önemli ortak özellikler içermektedir. Toplum çeşitli nedenlerle kadınları kamusal alanlardan dışlamaya/itmeye ya da erkek egemenliğinde var olmasını sağlamaya çalışmaktadır.

“Erkeklerin fizyolojisi çoğu sporu tanımlar, onların sağlık gereksinimleri sigorta kapsamını belirler, onların toplumsal olarak çizilmiş biyografileri işyeri beklentilerini ve başarılı kariyer kalıplarını belirler, onların bakış açıları ve ilgileri bursların niteliğini belirler, onların deneyim ve takıntıları faziletleri belirler, onların askerlik hizmeti yurttaşlığı belirler, onların varlıkları aileyi belirler, onların bir araya gelmedeki yeteneksizlikleri ve antlaşmalar tarihi belirler, onların imgesi Tanrı’yı belirler, onların genital organları cinselliği belirler. Bunlar, cinsiyet açısından tarafsız olarak sunulan standartlardır (Donovan, 1997, s. 365).”

2.2. Sanatın Cinsiyetleştirilmesi

Sanat insana özgüdür ve insana diğer var olanlar arasında özel yerini ya da değerini sağlamaktadır (Kuçuradi, 1988, s. 169). Tarihin farklı dönemlerinde var olan sanatçıların tek ortak özellikleri erkek olmalarıdır. Bu gelenek içerisinde kadınların yer almaması, aklın sadece erkekler tarafından kavramsallaştırıldığını göstermektedir (Lloyd, 1996, s. 136).

Sanat ve estetik arasında kadın, hem kavram hem de varlık olarak çeşitli açılardan araştırmaya değer bir konudur. Sanatın içinde öznesi ya da nesnesi olarak, sanatın pek çok dalında varlığı su götürmez bir gerçektir. Sanata konu olması ve birçok sanat eserine ilham kaynağı olması değerini sanatsal bir obje olarak ortaya koymakla birlikte, oldukça büyük tartışmaların da odak noktası olmasına neden olmuştur. Kadının üretici kimliği, bunun çok daha ötesine geçmekte ve sanatın icracısı olarak verdiği katkı farklı bir bakış açısı ortaya koyarak büyük bir etki gücü sağlamaktadır. Burada kadın konusunun sanatsal açıdan bir nesne ya da üretici kimliğinin tartışılmasına gerek yoktur. Çünkü her alanda kadının hem üretici kimliği, hem de ilham kaynağı olarak edindiği yer, erkek egemen toplumlarda verdikleri mücadele sonucunda belli bir noktaya ulaşmıştır ve açıktır. Bu da üstlendiği rolün ve edindiği görevlerin etkinliği üzerinde farklı açılardan bakmayı gerekli kılmaktadır (Türkmen, 2012, s. 2).

Sanatın veya müziğin cinsiyetleştirilmesi sadece bir erkeğin ya da kadının duygusal ayrımına değil aynı zamanda güçlü duygu (erkek) / hassas duygu (kadın) ayrımına yol açmıştır. Cinsiyete dayalı estetik savunucularına göre, özellikle kadınların bestelemesi düşünülen “kadınsı” müzik hassas, zarif, duygusaldır ve şarkı ve piyano parçaları gibi küçük biçimlerle sınırlıdır. Diğer taraftan “erkeksi” müzik kuvvetli, orkestrasyonu görkemli ve armonik ve kontrapuntal yenilikte güçlüdür. Opera, senfoni ve diğer kapsamlı eserler bu akıma dâhildir (Neuls-Bates, 1982, s. 223).

2.3. Sanatta Kadın Kimliği

Kadınlar sanat alanında her zaman bir yere sahip olmakla birlikte, eski resim, tasvir ve buluntularda çeşitli sazları çalar biçimde resmedilmişlerdir. Buradan çalgı çalıp şiir okuyarak aktif biçimde müzik içinde yer aldıkları görülmektedir. İlerleyen dönemlerde din baskısı kadının kilise dışına itilmesine neden olmuş, kadın sesi gerektiren melodiler erkek sanatçılarca (castrato) seslendirilmiştir (Türkmen, 2012, s. 7).

Ortaçağda bütün yasaklara rağmen kadınlar bestecilik çalışmalarını gizli olarak sürdürmüşlerdir. Hildegard'ın *Bingen*'i buna en seçkin örnektir. Bu sırada kilise dışı müzikle uğraşanlar, halk melodileri bestelemişlerdir. Troubadours, Trouveres adı verilen bu besteciler hem şair hem de müzisyendirler. Bunlar 12. ve 13. yüzyıllar arasında kendi yazmış oldukları halk şarkılarını kasabadan kasabaya gezerek yaymışlardır. Kuzey Fransa'da çalışanlarına "Trouveres", güneydekilerine "Troubadour", İngiltere'dekilere "Harper", Almanya'dakilere de "Minne-singer" denilmektedir. Bu tür müzikle ilgilenen kadın şairlere de "Trobairitz" denirdi Kadınların müzik alanında eğitim almaları 16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bestecilik alanında edindikleri başarıların yanı sıra özellikle 16. yüzyıl sonlarına doğru opera alanına yöneldikleri, yorumculuğun yanında opera besteciliğine de ilgi gösterdikleri belirtilmektedir. 18. yüzyılın ilk yarısı Haydn, Mozart, Beethoven gibi büyük müzik ustalarını hazırlayan bir çağdır. Bu dönemde kadın müzisyenlerin yükselişleri ise doruk noktasındadır. Özellikle İtalya, Fransa, Almanya, Avusturya ve İngiltere'de birçok kadın, besteci, yorumcu, piyanist ve eğitimci olarak başarı kazanmışlardır. Çalışmalarında sanatsal yeteneklerini ortaya çıkaran birçok eser yazmışlardır (Tunçdemir, 2004, s. 7).

Kadınların toplumun her alanında olduğu gibi sanat alanında da karşı karşıya kaldığı eşit olmayan sosyal koşullar benliklerini ve dolayısıyla kimliklerini özgürce ortaya koyabilmeleri sürecini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu konuda erkeklerle karşılaştırıldığında kadınların, daha fazla güçlkle karşılaştıkları, daha çok zorlandıkları, dil, araçsal semboller gibi sosyal araçların eril nitelikler taşıması ve sosyal ortamın eril özellikleri nedeniyle sosyal benliklerini, kimliklerini ortaya koyma sürecinde erkekler kadar özgür olamadıkları söylenebilir (Sankır, 2010, s. 18).

3. FANNY MENDELSSOHN HENSEL

“Tüm dinlerde tek bir tanrı, tek bir gerçek, tek bir doğru ve tek bir mutluluk vardır. Tüm bunları kalbinin sesini takip edersen bulacaksın. Bu yüzden kalbinin sesini dinle.”⁴

Abraham’dan Fanny Mendelssohn Bartholdy için, 5 Nisan 1819



Şekil 1. Fanny Mendelssohn Bartholdy, “Müziğin Koruyucu Azizi”. Karakalem Çizim: Wilhelm Hensel tarafından, 1822 (Berlin, Mendelssohn Arşivi).

⁴There are in all religions only one God, one virtue, one truth, one happiness. You will find all this, if you follow the voice of your heart; live so that it be ever in harmony with the voice of your reason.

3.1. Doğumu ve Geldiği Aile

14 Kasım 1805 tarihinde Hamburg’da dünyaya gelen Fanny Mendelssohn, dört kardeş arasında en büyük olanıdır. Yahudi düşünür Moses Mendelssohn’un oğlu olan babası Abraham Mendelssohn (1776-1835) (Şekil 2), müziğe olan tutkusunun yanı sıra kültürlü ve varlıklı bir bankacıdır. Annesi Lea Salomon Mendelssohn (Şekil 3) ise yetenekli bir piyanist ve iyi bir şarkıcıdır. Fransızca ve İngilizce dillerini akıcı bir şekilde konuşur, Homer’ı orijinal Yunan dilinde okuyabilirdi (Kupferberg, 1972, s. 94). Söylenenlere göre etkileyici ve espri anlayışı yüksek, konuklarını çok iyi ağırlayan bir ev sahibesidir. Fanny’nin doğumunu duyurmak isteyen babası Abraham, bunu kendi annesine bildirirken şunları yazar: “*Lea, çocuğun Bach Fügü parmaklarına sahip olduğunu söylüyor*” (Gates, 2007, s. 1).



Şekil 2. Abraham Mendelssohn Bartholdy, Karakalem çizim: Wilhelm Hensel tarafından, 1829 (Berlin, Mendelssohn Arşivi).



Şekil 3. Lea Mendelssohn Bartholdy, Karakalem çizim: Wilhelm Hensel tarafından, 1823 (Berlin, Mendelssohn Arşivi).

Hamburg’tan ayrılmadan önce, Abraham ve Lea’nın iki çocuğu daha oldu. İlk erkek çocukları Felix 3 Şubat 1809’da ve diğer kızı Rebecca, 11 Nisan 1811’de dünyaya geldi. Takip eden yılda, Mendelssohn ailesi, en küçük çocukları olan Paul’un 30 Ekim 1813’te dünyaya geldiği Berlin’e yerleştiler (Kupferberg, 1972, s. 95). Dört kardeşin tümü de müzikle yakından ilgili olup, Fanny ve Felix’in bu konuda ayrı bir yeteneği vardı. İkisi de henüz çocukken, müzikal deha olarak kabul ediliyordu (Gates, 2007, s. 1). Abraham ve Lea, yaşadıkları az hoşgörülü toplumda çocuklarını dinsel ayrımcılıktan korumak umuduyla, 1816 yılında Berlin Yeni Kilise’sinde vaftiz ettirdiler. Çift, 6 yıl sonra Frankfurt’a tatile giderken Protestanlık

tartışmalarına maruz kaldı. Soyunun, Yahudi akrabalarıyla karıştırılmaması için Abraham aile soyadını, Mendelssohn'dan Mendelssohn Bartholdy'e değiştirdi, ancak hiç bir zaman tamamen farklı anlamda bir isim oluşturma konusunda başarılı olamadı (Gates, 2007, s. 2).

3.2. Müzik Eğitimi

Abraham Mendelssohn, eğitimi her şeyin üzerinde tuttu ve çocuklarından akademik, müzikal ve ahlaki olarak neredeyse ulaşılamayacak bir mükemmellik istedi. Tıpkı zamanın diğer babaları ve kocaları gibi Abraham da, şüphesiz bir kadının saygınlık kazanması için onun iyi bir eş ve ev hanımı olmasına inandı. Ancak bu durumu, kızlarının eğitimlerini engelleyen bir neden olarak görmedi. Ona göre kadınlar, bilgiyi ve çekiciliği kullanabilecek şekilde eğitilmeliydiler. Özellikle, Fanny'nin müzikal yeteneğinin ileri derecede gelişmesi Abraham ve Lea için çok önemliydi (Gates, 2007, s. 2).

Fanny ve Felix ilk piyano derslerini, J.S. Bach'ın çocukken öğrencisi Johann Philipp Kirnberger ile çalışmış olan annesi tarafından aldı. Lea onları ilk başlarda 5 dakika gibi kısa süren derslerle çalıştırdı ve birkaç yıl boyunca piyano çalışmalarını takip etti. Mendelssohn'lar kısa bir süre için Paris'te yaşarken, Fanny 11 ve Felix 7 yaşına geldiğinde, piyano derslerine Haydn ve Beethoven'ın bir tanıdığı olan Madame Marie Bigot ile devam etmiştir (Todd, 2003, s. 5).



Şekil 4. Julius Helffft, “The Other Mendelssohn” Fanny Hensel'in çalışma odası, suluboya ve karakalem, 1849 (Londra, özel mülk).

Berlin'e dönmelerinin üzerine Abraham, çocuklarının eğitimi için en iyi öğretmenlerle bağlantı kurdu. Bu sayede Fanny ve Felix, Muzio Clementi ve John Field'in küçükken öğrencisi olan Ludwig Berger ile piyano dersleri çalıştı. Teori ve beste dersleri için, Berlin Singakademie'nin direktörü ve Goethe'nin çok yakın bir arkadaşı olan Carl Friedrich Zelter ile çalıştı. Onların bu özel akademik eğitimleri şair Paul Heyse'nin babası olan dilbilimci Ludwig Heyse tarafından takip edildi. Eğitim, Mendelssohn ailesinde çok ciddi bir konu oldu. Çocukların dersi Pazar günleri uyumaları için sabah 6'da, diğer günler sabah 5'te başlardı. Fanny'nin özel bir müzik hafızası yeteneği vardı. 1818'de, sadece 13 yaşındayken babasına sürpriz niteliğinde, Bach'ın *Well-Tempered Clavier* eserinden ezbere 24 prelüd ve füg çalmıştır (Gates, 2007, s. 2).

3.2.1. Sontagsmusiken (Pazar Müziği)

Abraham ve Lea Mendelssohn, çocuklarının eğitimi ve mutlulukları için evlerini Berlin'in entelektüel merkezi yapmayı amaçladılar. 1822 yılı civarında, çocuklarının müzikal çalışmalarını saygıdeğer bir dinleyici kitlesine ulaştırma amacıyla, iki haftada bir Pazar Konserleri düzenlemeye başladılar. Bu müzikalde Rebecca ses, Paul çello, Fanny ve Felix piyano performansı gösterdiler. Lea, her resital için yerel müzisyenler ve diğer tanınmış kişiler için özel davetiyeler oluşturdu (Kupferberg, 1972, s. 113-14). İlk yıllar, Mendelssohn Rezidansı'nda yeterli alan olmadığından dinleyici sayısı azdı. Ancak 1825 yılında Abraham, Berlin'in eteklerinde bulunan devasa malikane Leipziger Strasse no.3'ü satın aldı (Şekil 5).



Şekil 5. Wilhelm Hensel'in Leipziger Strasse no. 3'ün suluboya resmi, "The Other Mendelssohn". Berlin, 1851 (Berlin, Mendelssohn Arşivi, New York).

Daha sonraki yıllarda Prusya Parlamento senatosu haline gelen bu malikanedeki aile mansiyonu, *küçük bir bahçeli ev ve yaklaşık 28 km²'lik park ve bahçeleri gören bir manzara yer aldı*. Burası, 1830 ve 1840'larda Fanny'nin sanat yönetmenliği altında, Berlin müzik hayatında önemli bir rolü olduğu varsayılan Pazar müziklerinin yeni yeri oldu (Gates, 2007, s. 2).

Leipziger Strasse no. 3'e taşınmadan önce bile, Pazar müzikleri davetleri ziyaretçi müzisyenler tarafından çok talep gördü. 1824'te Fanny ve Felix, zamanın en önemli gezgin virtüözünü Ignaz Moscheles'le bu konserlerden birinde tanıştı. Moscheles onları ilk kez dinledikten sonra günlüğüne şunları kaydetmiştir:

“Bu aileyi daha önce hiç bilmiyordum. Felix Mendelssohn daha şimdiden olgun bir sanatçı ve sadece 15 yaşında! Büyük kız kardeşi Fanny de olağanüstü yetenekli ve Bach'ın bazı füglerini ve pasakalyalarını tutkulu ve hayran kalınası bir hassasiyetle çaldı. Onun herkes tarafından iyi bir müzisyen olarak tanımlandığına inanıyorum (Smidak, 1989, s. 34).”

3.3. Cinsiyet Ayrımcılığı ve Cinsiyet Ayrımcılığının Hayatına Etkileri

Abraham Mendelssohn kadınların toplumdaki uygun rolü hakkında kesin düşüncelere sahipti ve halka açık bir besteci olmak onun bu rol tanımına uymuyordu. Abraham, Felix'in müzik kariyerine büyük ölçüde önem verirken, Fanny'nin kadın olmasından dolayı onun aynı hedefleri istemesinin uygun olmayacağını savundu. Babası Fanny'e, bir kadın için müziğin hobiden daha fazla bir şey olmayacağını aşıladı. Abraham'ın, kadınlar için en uygun olan davranışları ve aktiviteleri her fırsatta Fanny'e hatırlattığı mektuplarından anlaşılabilir. 16 Temmuz 1820'de Paris'e olan yolculuğunda düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

“Felix ile olan kıyaslamaların ve onunla ilgili olan müzik çalışmalarının hakkında bana yazdığın mektupları iyi bir şekilde düşündüm. Müzik belki onun mesleği olabilir, ancak senin için sadece bir hobi olmalıdır, asla senin esas işin olmamalıdır. Bu yüzden biz onun için çok önemli gözüken tanınma arzusu ve hırsına destek olmalıyız, çünkü o bu işe çok yatkın olduğunu düşünüyor. Müzik konusunda her zaman kendinin iyi olduğunu göstermen senin için bir onurdur. Felix'in başarılarıyla gurur duyman, onun yerinde olsaydın Felix'le aynı seviyede olabileceğini gösterir. Bu düşüncelere ve görüşlere sadık kal; bunlar feminen düşüncelerdir ve olması gereken feminen düşünce, cinsiyetin dolayısıyla bunun bir hobi olmasıdır (Hensel, 1881, s. 73).”

Fanny'nin yirmi üçüncü doğum gününde, babası bu katı düşünceleri tekrar kâğıda döktü:

“Akli başında ve istikrarlı olmaya başlamalısın. Ciddi ve istekli bir şekilde olman gerektiğine hazırlanmalısın; ev hanımı olmandan bahsediyorum. Kadınlar zor bir göreve sahip; her detaya karşı sürekli dikkat etmek, iyilik için yaşanan her andan memnuniyet duymak; tüm bunlar ve daha fazlası bir kadının önemli görevleridir (Gates, 2007, s. 4).”

Abraham'ın kızının yeteneğini geliştirmesi üzerine, Felix'e yaptığı kadar harcama yapmadığı ve onun müzik kariyerini engellediği görülür. Ancak, o zamanda kadın bestecilere karşı olan kalıplaşmış önyargıdan dolayı Abraham'ın davranışları, yanlış ve yaptıkları şaşırtıcı değildir. Babasının tavsiyeleri olmadan, Fanny'nin toplumun kadınlar hakkındaki olumsuz görüşlerinin farkında olması, gelecekteki kocasına evlenmeden hemen önce Ekim 1829'da yazdığı mektuptan anlaşılmaktadır:

“Artık daha fazla şarkı bestelemiyorum. Şimdi her zaman duymuş olduğum ve aynı zamanda Jean Paul'un söylediği konuşmaları anlıyorum: “Sanat kadınlar için değildir, sadece kızlar içindir.” Yeni yaşamımın eşiğinde, kadınların saygınlığının olmadığı bu şeyden ayrılıyorum (Citron, 1983, s. 571).”

Felix, Fanny'nin müziklerini halka yayınlamamasını isteyen babasının fikirleri hakkında farklı düşünüyordu. Bir bayan olarak onun aile yapısı ve sosyal konumu düşünülecek olunursa, bu saygıdeğer bir davranış sayılamazdı. Buna karşılık Felix, kendi adı altında onun 6 şarkısını yayınladı: *“Heimweh,” “Italien,” “Suleika und Hatem”* düeti Op. 8'de (1827); ve *“Sehnsucht”, “Verlust”, “Die Nomme”* Op. 9'da (1830). Felix'in yaptığı bu hareket, Fanny'i Abraham'ın isteklerine karşı gelmeden onu cesaretlendirmesi olarak görülebilir. Ne olursa olsun Felix, bunları beğenen herkese, şarkılarının kardeşinin kaleminden geldiğini söylemeye hazırdır (Gates, 2007, s. 4).

Şarkılar ciddi bir değerlendirmeye karşılandı; Felix'in en iyi çalışmaları arasında sayılan, Fanny'nin katkılarından biri olan Op. 8, *Allgemeine musikalische Zeitung (gazete)* için bir eleştirmen şunlar belirtildi:

“Son düet (Suleika und Hatem) derlemelerin arasında en güzeli gözüküyor. Dahası, bu şarkıların bestecisini en iyi başarılarına ulaşmanın uzak olmadığı, iyi bir gelecek vaadettiğine inandığımız bir adamın çok sayıdaki bestelerinden tanıyoruz (Gates, 2007, s. 5).”

Felix'in Op. 8'inde yer alan Fanny'nin başka bir şarkısı olan "Italien" in yazarı hakkında peş peşe gelen tartışmalar, Felix'in ailesine yazdığı mektuplarda belirtilen ilginç iki olaya neden olmuştur. Bunlardan ilki 1830 yılında Münih'te olup, Felix üzerine şunları yazmıştır:

"Dün, soylu bir kontes şarkılarımı onurlandırdı, görüşlerini belirtti ve soru edasında, Grillparzer'in ("Itailen" in yazarı) şarkısı çok hoş değil miydi? dedi. Evet diye karşılık verdim ve bestecinin Fanny olduğunun açıklamasını yapana kadar beni kendini beğenmiş biri olarak düşündü (Hensel, 1987, s. 77)."

Bu olayların ikincisi, Felix'in 1842 yılında Buckingham Sarayı'nda Prens Albert ve Kraliçe Victoria'yı ziyaretinde yer aldı. Felix, Kraliçe'nin başarılı bir şarkıcı olduğunu bilerek, ona şarkılarından bir tanesini söyleyip söylemeyeceğini sordu. Olay mektubunda şöyle belirtilmiştir:

"Teklifimi kibar bir şekilde kabul etti ve hangisini seçti? "Schöner und schöner" ("Italien"), güzel bir tonda, iyi bir zamanlamayla ve hoş bir ifadeyle söyledi. Daha sonra, bu şarkıyı Fanny'nin yazdığını itiraf etmek zorunda kaldım (benim için çok zor bir andı, ama gururumu bir kenara bırakmalıydım) ve benim şarkılarımdan da bir tanesini söylemesini rica ettim (Gates, 2007, s. 5)."

3.4. Evliliği ve Evliliğinin Müziğine Etkisi

Fanny, 1 Ocak 1829'dan hayatının sonuna kadar bir günlük tutmaya başlar. Günlüğe ilk yazdığı sözler, *“Bu yıl, ailemizin hayatında önemli bir yer tutacaktır. Ailemizin önemli parçası Felix,*



uzağa gidiyor ve benim için hayatımın ikinci yarısı başlıyor” olur. Aslında 1829 yılı Mendelssohn ailesinin tarihinde büyük bir dönüm noktasıdır. 22 Ocak'ta Fanny, Berlin doğumlu, yetenekli bir ressam olan Wilhelm Hensel (Şekil 6) ile nişanlanır. Felix ise 10 Nisan'da Abraham'ın teşvikleriyle müzisyen kimliğini kanıtlamak için İngiltere'ye gider (Tillard, 1996, s. 384). 3 Ekim 1829'da Fanny ve Wilhelm Berlin'de evlenir ancak Felix'in Londra'da geçirdiği araba kazasında dizini yaralanması Fanny'nin neşesini kaçıtır. Felix iki aya yakın bir zamanda ayağa kalkamadığından düğüne de katılamaz (Hensel, 1987, s. 229).

Şekil 6. Wilhelm Hensel, ressamın kendi portresi, karakalem çizim (Berlin Devlet Müzesi, Kupferstichkabinett, Hensel-Albüm).

Fanny, kendi düğünü için org eserleri bestelemiştir ama mektuplarından anlaşılacağı üzere kendi için de org parçaları vardır. Felix, kız kardeşinin düğününden bir kaç ay önce, düğün için bir org parçası yazmayı kabul etmiştir. Galler'de tatil sırasında bestelemeye başlamıştır ve Londra'ya döndükten sonra da çalışmaya devam etmiştir. Ancak geçirdiği kaza sebebiyle zamanında bitirememiştir. Fanny bu durumu, kilisenin dışında düzenlenen düğün partisine eşlik etmesi için bir org parçası olmadığından dolayı Felix'e yakınlıkla bir mektubunda belirtmiştir: *“Kendi org parçam bitti. Keşke seninki de olsaydı! Mektubun bana yeni ulaştı, bu iyi bir şey ama senin parçanın eksikliği iyi bir şey değil. Kimin bana eşlik etmesi gerekiyor? Yaşlı Bach ya da kendim mi? Yeni bir parça yazmak için nereden zaman bulacağım?”* (Gates, 2007, s. 7)

Fanny düğün gününden bir gün önce bile, çalınacak uygun bir eser bulamamıştır. Wilhelm Fanny'e evlilik öncesi partisi düzenlenmesine rağmen kendi müziğini yapmasını önerdi. Bu

yüzden Fanny bu hazırlıkların ve eğlencelerin ortasında ikinci org parçasını besteledi. Onun yaptığı çalışmanın kısa bir tanımı şu şekildedir:

“Babam benim için ‘Pastorelle’i önerdi, ama onu bulamadım. Daha sonra saat 9 civarlarında Hensel bir parça bestelememi önerdi ve tüm ziyaretçiler önünde bunu yapmaya cesaretim vardı. Saat 12:30’da bitirdim ve kötü olduğunu düşünmüyorum... Parça sol majör; parçanın tonunu zaten biliyordum çünkü sen bana bir parça yollayacağını söz vermeden önce bunu düşünmüştüm. Ancak parçanın tarzında hiç abartıya kaçmadım (Gates, 2007, s. 7).”

Hensel’ler, Leipziger Strase no.3’te bahçeli bir evde yaşadılar. Tek çocukları olan Sebastian, 1830 yılının yaz mevsiminde dünyaya geldi. Fanny, Wilhelm’den daha iyi bir eş bulacağını düşünmüyordu, çünkü kocası onun yaratıcı çalışmalarını sürekli destekleyen biriydi. Mektuplarında ve günlüğünde sık sık evliliği ve çocuğu hakkındaki mutluluğunu dile getirmiştir. Ancak ev hanımı olarak yerine getirmesi gereken sorumluluklarından dolayı, çalışmaları ve zamanı ciddi bir şekilde kısıtlanmıştır. Ayrıca, ailenin en büyük kızı olarak yaşları ilerleyen ailesine bakma sorumluluğunun çoğu da onun üstündeydi. Evliliğinden kısa bir süre sonra şunları yazdı: *“Kocam bana her sabah, kahvaltıdan hemen sonra piyanoya gitmemi söyledi, çünkü diğer türlü, bir şekilde çalışmama engel üzerine engel çıkıyordu.”* Bundan bir kaç yıl sonra ortaya çıkan bir mektubunda bir kısım şu şekildedir: *“Uzun süredir hiç beste yapmadım. Halim kalmadı! (Gates, 2007, s. 7).”*

Fanny, bir anne ve eş olarak konumunu bozmadan kendi müzikal çevresini oluşturmak için 1831 yılının başlarında Pazar müzikallerini yeniden yapmaya başladı. Birçok program düzenlendi, eser besteledi, piyano çaldı ve cuma günleri öğlenleri prova yaptığı küçük bir koro organize etti. Bazı başarılı parçaları bu düzenlemeler sırasında bestelendi. Bunların arasında solistler, koro ve orkestra için *Lobgesang (1831)* ve *Hiob(1831) kantatları*, İncil’deki bazı bölümlere dayalı oratoryolar, 8 sesli koro ve orkestra eserleri (1831), soprano ve orkestra için *Hero und Leander (1832)* ve bir yaylı çalgılar dördlüsü (1834) bulunur. Ancak Fanny bu çalışmalarının iyi karşılanmasına rağmen, daha büyük formlarda beste yapmak için yeteneği konusunda kendine güvenmiyordu ve bunu şu cümlelerle anlatıyordu:

“Uzun çalışmalarımın devamını getiremiyorum. Onları uygun bir şekilde sürdürmek ve gerekli tutarlılığı gösterme yeteneğine sahip değilim. Bu yüzden şarkılar (lied) bana en uygundur, uzun olmasa bile gayet yeterli bir çalışma (Hensel, 1987, s.174).”

Fanny’nin Kasım 1835’te düzenlediği programlardan birinin sonunda Abraham, Fanny’nin Pazar Konserleri’ni mükemmel derecede yönettiğini açıklamıştır. Abraham, sadece birkaç gün

sonra beklenmedik bir şekilde uykusunda vefat etmiştir. Fanny'nin mektuplarına göre Pazar Konserleri yas süresince devam etmedi ve uzun bir süre daha düzenlenmedi. Sonraki birkaç yıl Fanny için çok zor oldu. Felix artık Leipzig'te şef ve besteci olarak harika bir kariyer yapmıştı ve çok meşgul olduğundan onu ziyaret etmek için nadir vakti vardı. Kocasının dışında, Berlin'de müziğine ilgi gösteren kimse yoktu ve kendi yaratıcı yeteneğine olan güveni azalmaya başladı (Gates, 2007, s. 8). Wilhelm'e göre, Fanny'nin sorunun çözümü basitti. Eğer yerel seyirci bulamıyorsa, bestelerini halka sunmalıydı ki bu Wilhelm'in hep istediği bir şeydi. Fanny, Felix'in bu konu hakkındaki düşüncelerini değiştirdiğini umarak 28 Ekim 1836 yılında ona bu konuyu bir mektupta bildirdi: *“Çalışmalarımın halka yayınlanması tekrar tekrar ısrar ediliyor. Bunu yapmalı mıyım?”*. Felix tıpkı babası gibi bir kadının çalışmalarının halka yayınlanmasının uygun olmadığını düşünmeye başlamıştı (Gates, 2007, s. 8). Fanny, Felix'in görüşleri değişmemesine rağmen, *“Die Schiffende”* başlığı altında müzik yayımcısı Schlessinger'e bir şarkı gönderdi ve kabul edildi. Felix, kız kardeşinin kendi düşüncelerine saygı göstermediğinden dolayı bu durumu hoş karşılamadı, ancak şarkı büyük bir onay alınca Felix ona kendisini dinlemediği için teşekkür etti. Felix yazdığı mektupta şöyle der:

“Schlessinger'in albümündeki “La Majör Lied”in burada büyük bir başarıyla karşılaştığını biliyor musun Fance? Yeni Müzikal Gazet (benimle aynı otelde yemek yiyen editörden bahsediyorum) senin hakkında çok iyi düşünüyor. Albümün en iyi şarkısı olduğunu düşünüyorlar (Hensel, 1987, s. 31).”

Fanny'in bu başarısından dolayı, Wilhelm ve Lea onu daha çok müzik yayınlaması için teşvik ettiler. 7 Haziran 1837'de Lea, Felix'e bir mektubunda kardeşini böyle bir durumda desteklemesi için şunları yazdı:

“Bir soru sormama ve istekte bulunmama izin ver. Fanny şarkılarını ve piyano parçalarını yayınlamamalı? Onu hiç desteklemediğinden ve bunu yapmasını istemediğinden yalnız başına kaldı. Onu desteklemen ve bir yayımcı bulmada yardımcı olman uygun olmaz mı? (Hensel, 1987, s. 31).”

Felix ısrarla bu durumu onaylamadı. Cevabını Fanny'nin yirmi üçüncü yaşında, Abraham'ın ifadelerine benzer bir üslupla yazdığı mektupta belirtti:

“Fanny'i bildiğim kadarıyla, onun bu iş için bir tutkusu ya da heyecanı olmadığını söylemeliyim. Bir kadının olması gerektiğinden fazlasını yapıyor. Evini idare etmekle uğraşiyor, halkı ya da müzik dünyasını, hatta müziği bile düşünmüyor. Çalışmalarını yayınlamak ona rahatsızlık verir ve bunları onayladığımı söyleyemem... Eğer kendi ya da

Hensel'in isteği için çalışmalarını yayınlamaya kesin karar verirse ben ona destek olmaya hazırım ama doğru olmadığını düşündüğüm konularda yardımcı olmak yapabileceğim bir şey değil (Gates, 2007, s. 10)."

Felix'in kadınların toplumdaki yeri hakkındaki önyargısı Fanny için yıkıcı bir etki yaratmıştır. "Schloss Liebeneck," in haricinde, 1837 yılında bir derlemede başka bir çalışması daha yayımlandı ve 1846 yılına kadar başka hiçbir eseri yayınlamadı. Bunun yerine yeniden Pazar Konserleri'ni düzenlemeye başladı. Birkaç yıl erken başlayan, arkadaşların ve akrabaların toplanması için yapılan müzik eğlenceleri olan bu konserler o zamanda, önemli ölçüde değişiklikler gösterdi. Oğlu Sebastian Hensel, gelişmeleri şu cümlelerle aktardı:

"Herkes büyük bir oranda sanatçı, dinleyici ve müzik çeşitliliğinin olmasını istedi. Ziyaretçilerin çoğu yabancıydı ve onlar da yanında insanlar getirmişlerdi. Şarkıcılar ancak yer bulabiliyordu. Odalar çok kalabalıktı ve oturacak yer yoktu (Gates, 2007, s. 10)."

Fanny'in vefatına kadar sürdürdüğü Pazar Konserleri büyük prestijli bir organizasyon haline geldi. Ziyaretçiler arasında kraliyet ailesi ve ünlü müzisyenleri görmek de sıradan bir durum olarak görünüyordu. Örneğin, 1844 yılında Franz Liszt ve Kraliyet Ailesinden sekiz prenses bu konserlerden birine katıldı. Ancak daha önemlisi, müzikaller şehrin kültürüne büyük ölçüde bir katkı sağladı. Berlin günümüzdeki kadar popüler bir müzik merkezi değildi; geçmişin en tanınmış ustaca parçalarını içeren Singakademie o zamanın tek konser organizasyonuydu. Fanny'in Leipziger Strasse No.3'teki resitalleri bu dengesizliği düzeltti. Berlin'in en iyi icracıları ve şarkıcıları tarafından desteklenmesi ve bazen İngiliz soprano Clara Novello ve Belçikalı kemancı Henri Vieuxtemps gibi yabancı artistler tarafından ziyaret edilmesi ile Fanny eski ve daha önceden az bilinen yeni parçalarını da tanıttı (Gates, 2007, s. 11).

Fanny'in hayatının önemli anlarından biri de Hensel'lerin 1840 yılının kış mevsiminde Roma'da olduğu zamandır. Orada, Prix de Rome'un kazananı olan Charles Gounod'la arkadaş oldu. Gounod Alman müziğine yabancıydı ve Fanny ona Bach'ın, Beethoven'ın, kardeşinin ve kendisinin parçalarını gösterdi. Gounod anılarında Fanny'e hitaben şunları yazmıştır: "*Madam Hensel mukayese edilemeyecek kadar iyi bir müzisyen, harika bir piyanist ve üstün zekâya sahip bir kadın... Bir besteci olarak çok özel bir yetenek bahşedilmiş bir insan (Gates, 2007, s. 11)."*

1846 yılında Fanny'nin bir diğer arkadaşı olan müzisyen Robert von Keudell tıpkı Gounod gibi Fanny'e destek oldu. Fanny, Keudell için şunları yazdı: "*O, tıpkı Gounod'un daha önce yaptığı gibi müziğimi canlı tutuyor, yazdığım her şeye yoğun bir ilgi gösteriyor ve genellikle eksik bulduğum yönlerime dikkat çekiyor (Gates, 2007, s. 11)."*

Sebastian Hensel'e göre, annesi Fanny'nin bestelerinin yayınlanmasına karar vermesine kısmende olsa katkıda bulunan Keudel'di. Berlin'in iki rakip yayınevi Bote&Bock ve Schlesinger, Fanny'e daha çok çalışma yapması için teklifte bulundu. Fanny Temmuz 1846'da günlüğüne şunları kaydetti: “*Bote&Bock belki de şimdiye kadar hiçbir kadına yapılmayan, eserlerimin yayınlanmasıyla ilgili tekliflerde bulundu. Bunun hemen üzerine Schlesinger daha iyi bir teklif yaptı. Bunun devam edeceği düşüncesinde değilim ancak çalışmalarımın yayınlanmasını görmek, bu iş için kollarımı sıvamaya karar vermek şu anda beni çok memnun ediyor* (Gates, 2007, s. 12).”

Fanny'nin besteleri, Felix'in Op. 8 ve 9'da yayınlanan altı şarkının dışında, evlilik soyadıyla yayımlandı. Op. 1 *lieder* ve op. 2 *piyano için şan parçaları (chreacter pieces)* 1846'da, op. 3 *Gartenlieder* (akapella koro için 6 sesli şarkılar) ve op. 4-6 1847'de yayımlandı. Bu çalışmaların tümü müzikal basında yer almıştır. Genel olarak eleştiriler olumlu yönde olmuştur. Fanny, bu yayımlama girişimlerinin başarılarından dolayı büyük bir ölçüde destek aldı. Fanny



Şekil 7. Wilhelm Hensel, Fanny Hensel'in son portresi, 1847

“*The Other Mendelssohn*” (Berlin, Mendelssohn Arşivi)

bu desteklerle birlikte piyano, keman ve çello için re minör bir üçlü bestelemiştir. Bu çalışmasını ilk olarak 11 Nisan 1847 yılında kız kardeşi Rebecca'nın evinde bir ev konserinde çalmıştır (Citron, 1983, s. 11). Fanny, bir ay sonra 14 Mayıs 1847 Cuma günü öğlen Pazar Konserleri için yaptığı Felix'in Walpurgisnacht parçasının provası sırasında bir felç geçirdi. Aynı günün gecesi saat 23'de 41 yaşında vefat etmiştir (Kupferberg, 1972, s. 225). Masasını üzerinde hala bir gün önce tamamladığı son parçası *Bergeslust* duruyordu. Mezarına Eichendorff'un şiirinden bir kısım olan “*fikirler ve şarkılar cennetin krallığına gider.*” sözleri yazılmıştır (Gates, 2007, s. 12).

4. DAS JAHR (THE YEAR)

Fanny Hensell'in 20. yy. sonlarında ortaya çıkan *Das Jahr* eseri, onun en özgün kompozisyonu, etkileyici bir müzikal keşfidir. 1841'in sonunda bestelenmiş olan *Das Jahr*, bir senedeki her ay düşünülerek isimlendirilmiş 12 parçadan oluşmaktadır ve tüm parçaları özetleyen bir müzikle (postlude) son bulmaktadır (Wilson, 2008, s. 1).

Fanny Mendelssohn Hensel ressam kocası Wilhelm Hensel (1794-1861)'in beraber Roma' da bulunduğu bir sene boyunca, resimlerini çizdiği renkli kağıtlara, daha sonradan geçirdiği 12 piyano parçası yazmıştır. *Das Jahr* başlığı adı altında olan bu anlamlı ve değerli hatıra görsel sanat, şiir, müzik ve romantikliğin arasında olan bağlantıların somut bir örneğidir. Fanny ve Wilhelm'in sanatsal yetenekleri, aralarındaki aşkı güçlendiren bu çalışmaya önemli bir katkı sağlamıştır. İtalya'da geçirdikleri zamanda aldıkları ilhama ek olarak, Fanny'nin müziklerinin arka planı ve duyguları Gesamtkunstwerk⁵ için bestelediği müziğine büyük ölçüde katkı sağlamıştır (Stanton, 1987, s. 153).

Das Jahr, yılın her ayı için yazılmış ve postlude⁶ ile biten karakter parçaları dizisidir. Eserin her ayı farklı renklerdeki kâğıtlara elle yazılarak geçirilmiştir. Her bölüm, Fanny'nin birçoğunu daha önceki bestelerinde kullandığı şiirlerin bir kısmına dayalıdır. Diğer etkilenmeler, tatillerden, önceki müzikal tecrübelerden, duygulardan ve değişen ayların getirdiği havalardan gelmektedir. Karakteristik biçimi mevsimsel değişikliklere ve diğer doğa olaylarına göre de ayarlanmıştır. Bestelerini tamamladığında onları renkli kâğıtlara kopyalamıştır ve Wilhelm her aya ilişkin bir resim çizmiştir. Bu eserin tamamlanmış hali ise Fanny'nin Wilhelm'e yılbaşı hediyesidir (Berggren, 2009, s. 1).

Fanny'nin bestelerini ve Wilhelm'in çizimlerinin analiz ve yorumlamanın sayısız yolu vardır. Fanny'nin ilham kaynağının nereden geldiğini tam olarak anlamak zordur ancak bu parçaların çok geniş kişisel duygulara sahip olduğu varsayılabilir. Ek olarak, Wilhelm'le olan bu sanatsal

⁵ Gesamtkunstwerk, bütünlüklü sanat eseri manasına gelir. Richard Wagner tarafından ortaya konulup, operada devrim niteliğinde gelişmelere sahne olan ve sinemayı da etkileyen teoridir. Bu teori, müziğin, dramının, şiirin ve sahnede bulunan her şeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunur.

⁶ Eseri bitiren kısmın bir bölümü ya da tamamına Postlude denir, koda ile eşdeğerdir, sonuç ya da kapanıştır. Michael Tilmouth

birliktelik, bu resimleri incelemekle ve besteleri dinlemekle anlamaya başlanabilecek bir bağlantıyı gösterir (Berggren, 2009, s. 3).

Fanny Hensel'in tüm hayatı *Das Jahr*'ı etkilemiştir. Sadece resimlerde görülen karakter parçalarının kısımları değil, aynı zamanda duygularda müzik boyunca duyulur ve hissedilir. Fanny ve Wilhelm'in İtalya tatili sırasındaki çizimleri ve müzik parçaları, anlamlı bir hatıra oluşturmuştur. Fanny'nin fikirleri bir kadının zamanın yollarından geçtiğini ve sadece geçen zamanla kabul edebileceği değişiklikleri gösteriyor. Fanny'nin sadece hayatını betimlemeyen, aynı zamanda otobiyografik bir beste olan *Das Jahr*, bestecisinin hayatın akıp giderken getirdiği kaçınılmaz zevk ve acının, onda yarattığı düşüncelerinin müziğe aktarılmasını anlatmıştır. *Das Jahr*'ın bir sanat eseri olarak hayatın anlamına ulaşmaya nasıl katkıda bulunduğunu Elsasser'e yazdığı mektubunda açıklanmıştır:

“İşte biz de hayatımızı güzelleştirmenin, süslemenin yollarını arıyoruz, bu sanatçıların hayattaki önceliğidir. Sanatçılar kendilerindeki cevherleri etrafa saçarlar çevrelerinde onlara yakın duran biri gelip faydalansın, içlerinde kendilerinden bir şeyler bulsunlar diye” (Wilson, 2008, s. 7-8).

Tüm taslak Wilhelm'e Noel hediyesi olarak verilmek üzere 23 Aralık'ta tamamlanmıştır. Son halinin çizimlerle ve epigramlarla ne zaman oluşturulduğu bilinmemektedir. Fanny 11 Kasım 1841'de *Das Jahr*'dan şöyle bahsetmiştir:

“Şimdi çok zevk alarak yaptığım küçük bir iş üzerinde çalışıyorum. Ayları temsil etmek üzere bestelenmiş on iki piyano eseri. Neredeyse yarısından fazlasını bitirdim. Tamamen bitirdiğimde bestelerin temiz kopyalarını hazırlayacağım ve onları çizimlerle sunacağım” (Wilson, 2008, s. 376).

4.1. JANUAR – Ein Traum / OCAK – Bir Rüya



Şekil 8. Fanny Hensel. Das Jahr, "Januar".

Januar - Ludwig Uhland: Im Herbste - Dize 5–8

Ahnest du, o Seele, wieder

Sanfte, süße Frühlingslieder?

Sieh umher die falben Bäume!

Ach! es waren holde Träume.

Ey ruh hissediyor musun

Bahar'ın narin tatlı şarkılarını?

Gittikçe kaybolan ağaçların etrafına bir bak!

Ah! Onlar tatlı rüyaları.

Januar (Ocak)'da kullanılan epigram⁷, Ludwig Uhland'ın *Im Herbste* şiirinin 2. kıtasının 5-8. dizelerinden gelmektedir. Bu şiir baharın çoktan geldiğini anlatan ve ilk kıtasında şair tarafından selamlanan bir şiirdir. *Ocak* için kullanılan ikinci kıtasında ise kuruyan ağaçlar gerçeği kabul edilir ve narin, tatlı bahar şarkılarını dönüşü dört gözle beklenir (Wilson, 2008, s. 365).

Wilhelm Hensel'in, *Ocak* için seçilen sarı renkli kâğıdın üzerine müzik aletine yaslanan bir kadın çizimi *Ocak*'a eşlik etmek ve Fanny'nin kendisini betimlemek içindir. Müzik aleti de Fanny'nin yaratıcı yeteneğinin sembolüdür. Bu açılış epigramlarının kaynağı ve eseri sergileyecek artistin çizimidir ayrıca besteler için bir imza niteliği taşır (Wilson, 2008: 377).

Eser, "Ein Traum" bir rüya üzerine yazılmıştır. Fantasia gibi adagio çalınacaktır. Parçada fantasiaların karakteristik özelliğinde de var olan belirsizlik hâkimdir.

Ocak'ta kullanılan tüm bölmeler giriş karakterine sahiptir. Bütün serinin girişi niteliğinde bir eserdir ve üç tane bölmesi vardır. İlk bölmedeki stil, ağır ve konuşur gibidir. Tane tane kullanım vardır. Bu kullanıma Nutuk Biçemi (Text Declamation)⁸ adı verilir.

Birinci bölmede eserin açılış motifi 7 notadan oluşan sol el oktav yürüyüşlerle 2 ölçü boyunca kasvetli ve inici bir şekilde başlar ve daha ilk ölçüde birinci derece yerine üçüncü derece ile başlanması yani si majör tonalitesinin vurgulanması fantezilerin (fantasia) karakteristik özelliğinde var olan bu belirsizliğe paralellik teşkil eder.

⁷ Epigram, her türlü konuda yazılmış kısa şiirlere verilen addır. Ancak epigramlar daha çok kısa ve özlü eleştiriler için kullanılmıştır. Epigramlar, kısa, keskin zekâ ürünü ve düşündürücü ifadelerdir. ("Epigram". TDK. Erişim tarihi: 2016.18.05.)

⁸ Text Declamation, bir bestecinin kullandığı kelimeleri müziğe göre düzenlediği bir tutumdur. Estetik olarak hitap, kelimeler ve müzik arasındaki ilişkiyi ifade eder. İnsan konuşmasının doğal ritimlerine ve tarzlarına uygundur (Kerman, Joseph, and Gary Tomlinson. 2008. *Listen, 6th edition*. New York: Bedford St. Martins)

4. ölçüdeki inici motif küçük üçlü yukarıdan başlayarak tekrar edilir ve 6. ölçüde sol diyez minörün yeden sesi üzerinde son bulur. Bu noktada sol diyez minör doğrudan duyulur. 7. ölçü ile başlayan ve 10. ölçünün başına kadar devam aralıkta iki partinin birbirine ters hareketi kullanılır ve 11. ölçüde durguda (puandorg) gelen dominant akoruyla sonlanır. 2. ve 5. ölçülerde kullanılan motif 13-17. ölçülerde daha sık hareketlerle tekrarlanır. Motifsel yapı 17. ölçüden itibaren do diyez majöre gider. 20. ölçüde puandorgda do diyez majör akoru vardır.

20. ölçünün ikinci yarısından itibaren daha önce kullanılmayan motifler gelmeye başlar. Bu yüzden 20-35 ölçüler arası “ikinci bölme” olarak düşünülebilir. Bu bölmede birinci bölmedeki kasvet yerini daha enerjik bir hale bırakır. İlk defa Şarkılama Stili kullanımından dolayı şiirde kullanılan “Baharın narin tatlı şarkıları” dizesinin bu bölmeyle bağlantılı olduğu düşünülebilir. 36. ölçü ise birinci bölmeye benzerliğiyle başlar fakat daha sonraki ölçülerde gelen farklı karakteristik özellikler “üçüncü bölme” olmasını sağlar. Bu bölme tekrar deklamasyon stil ile açılır. “Gittikçe kaybolan ağaçların etrafına bir bak” dizesiyle ilişkilendirilebilir.

Buradaki müzik şekli doğaçlama duyularıyla beraber fantasia stiline döner. Bu bölmede ana motif süslenerek sunulur. 44-57. ölçüler arasında fırtınalı bir duyuş vardır. Bu fırtınalı bölme *Ocak* 'ta baharın hayalinin kurulduğu yerlerde araya girerek kendini gösterir. Wilson'a göre daha geniş olarak düşünüldüğünde bu fırtına, parçanın tamamında hayatın kaçınılmaz kışlarını anlatmak için kullanılır (Wilson, 2008, s. 365).

52-55. ölçüler arasında do diyez pedal kullanımı vardır. 38. ölçüyle birlikte ilk kez kullanılan ve parçanın sonuna kadar devam eden on altılık notalar vardır. 42. ölçüde birinci bölmede kullanılan motif bir oktav yukarıdan başlar. Sigh figürler (iç çekme) eserin geneline hakimdir. 19-22. ölçülerde kullanılan do diyez pedal 52-55. ölçülerde tekrar kullanılarak karşımıza çıkar. Parça boyunca hâkim olan havada kalışlar eserin 3. ölçüsünden gelir.

4.2. FEBRUAR – Scherzo / ŞUBAT - Schertzo



Şekil 9. Fanny Hensel. Das Jahr, "Februar".

Denkt nicht ihr seid in deutschen Grenzen *Alman sınırları içinde olduğunu sanma,*
Von Teufels- Narren-und Totentänzen, *Şeytanların, aptalların ve ölülerin danslarının,*
Ein heitres (heiter) Fest erwartet euch. *Neşeli bir kutlama sizi bekliyor.*

Februar (Şubat)'da kullanılan epigram, Johann Wolfgang von Goethe'nin Faust ⁹ 'undan alınmıştır. Epigramların sadece Almanya'yı anlatmadığını gösteren referans ise "Denkt nicht ihr seid in deutschen Grenzen" (Almanya sınırları içinde olduğunu sanma) ile başlayan dizedir. Çünkü Fanny, Roma günlerinde bir karnavala katılmıştır. Oktavlardaki kromatik ölçüler (44-56, 97-103) akorlarla noktalanmıştır. Bu durum festivaldeki şenlikçilerin havaya ardı ardına attıkları konfetiler, buketler şeklinde yorumlanabilir. Bu benzetme Fanny'nin mektubunda anlatılmıştır (Wilson, 2008, s. 6). Şubat için seçilen sarı kâğıdın sol üstüne bakıldığında karnavaldan bir parça görülmektedir. Maske takmış bir kadın ve yine karnaval için şapka takmış bir erkek sohbet etmektedirler. Sağ üst tarafta ise bir çan bulunmaktadır.

Bu epigram, Fanny'nin kişisel karnavalından daha fazlasıdır, bir edebiyat karnavalının epigramıdır. Aynı zamanda Faust'taki karnavaldır. Bu karnavalda kinayeler de buna eşlik eder. Konu paraya tapınma olduğundan dolayı büyük oranda hiciv içerir. Fanny'nin Faust epigramı katkısından anlaşılıyor ki, o da Goethe'nin alegorik¹⁰ epigramı gibi bir hayat karnavalıdır. Fanny'nin Şubat açılışı epigramları kararı karnaval fikrinden kaynaklanan daha geniş çaplı yorumları beraberinde getirir. *Das Jahr*'ın zamanın geçitlerini sunduğu belirtilmiştir. Belki de Fanny Goethe'nin kullandığı terimlerin daha başka anlamlarını kullanarak faydalanmıştır. Faust'ta Goethe'nin karnavalı betimlemesi hayatın adeta en önemli sahnesini hatırlatır. Kalabalık caddeler ve caddelerdeki her bir seyirci ya da katılımcı, hayatın sunduğu yolları şairin

⁹ Faust adlı şiirsel oyun, ünlü Alman ozanı, oyun yazarı Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) dünya klasikleri arasında önemli bir yer tutan eseridir. Faust, Goethe'nin bütün eserlerinin bir birleşimi olarak kabul edilir. Faust, Goethe'nin neredeyse tüm yaşamı boyunca yazarak tamamladığı bir yapıttır. *Urfaust* adıyla on sekiz yaşında başladığı oyunu, 1806'da *Faust I* ve 1832'de *Faust II* adıyla iki büyük bölüm halinde yazarak seksen üç yaşında ölümünden kısa bir süre önce bitirebilmiştir.

¹⁰ Alegori: Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme sanatıdır. ("Alegori". TDK. Erişim tarihi: 2016.10.05.)

aklına getirir. Hep daha mutlu olacaklarına inandıkları bir yere varmaya çalışırlar, sonra yeniden yollara düşerler ve göçüp giderler” (Wilson, 2008, s. 6).

Parçanın tonalitesi fa diyez majördür. Tempo olarak Presto belirtilmiştir. Üç sesli hareket eden ve zaman zaman iki sese dönüşen bir yapısı vardır. Akor kullanımı ilk defa 9. ölçüde gelir. 9-12 ölçülerde kromatik bir iniş vardır. Eserin epigramından da anlaşılacağı üzere rapsodik bir karakteri vardır.

5-6. ölçülerdeki motifler, 19. ölçüde de aynı motiften yola çıkarak gelişme kısmına geçiş sağlar.

46. ölçüdeki kromatik hareket daha önceden 9. ölçüden gelmektedir. 9. ölçüdeki kromatik motiflerden yola çıkarak 48. ölçüde fa diyez majörü mi minörde modülasyona uğratmıştır.

Eserde varolan çan sesleri *Şubat*'ın 155-169. ölçülerde tekrar kullanılarak pekiştirilir. 159. ölçüde do diyez pedal kullanılır ve eser plagal kadans ile biter (Şekil 10).

Şekil 10. Fanny Hensel. Das Jahr, “Februar”. Ö. 155-170.

4.3. MARZ / MART

März

17ten November 1841

Agitato
(♩ ca. 120)

The musical score for 'März' is presented in four systems. The first system (measures 1-3) begins with a *mf* dynamic. The second system (measures 4-7) includes a *mp* dynamic. The third system (measures 8-11) starts with a *p* dynamic and features a *cresc.* marking. The fourth system (measures 12) continues with a *p* dynamic. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Şekil 11. Fanny Hensel, Das Jahr, “März”. (Orjinal notaya erişim sağlanamamıştır.)

*Verkündiget ihr dumpfen Glocken schon
Des Osterfestes erste Feierstunde?*

*Uzaktan gelen çanlar duyuruyor mu
Hani Paskalya'nın ilk seremonisini?*

Dizelere bakıldığında, *Februar (Şubat)* ve *Marz (Mart)* epigramsal olarak müzik ve program itibarıyla birbirine bağlıdır.

Mart'taki epigram Faust'un 744-745. dizelerinden alınmıştır. O dizelerde “*Uzaktan sesi duyulan çanlar çalar, paskalyanın ilk seremonisini haber verir ve o intihar edeceği anda bunu duyarak intihardan vazgeçer yine de bu dine olan inancını geri getirmeye yetmez*” cümleleri anlatılmıştır. Todd'a göre, ilk ölçüden itibaren bu çanlar 8'lik notalarla tekrar edilir ve ritmik yapının ögesi olarak başlar. Çanlar *Şubat*'ın sonlarında da duyulur. Hem *Şubat* hem *Mart* çizimlerinde yer alan çanlar bu müzikal referansları doğrular. Faust'tan olan *Mart* epigramı iki ritmi bağlar. Bir önceki ritimdeki çanları cevaplar ve devamında onu takip eden paskalyanın gelişini duyuran çanları haber verir (Wilson, 2008, s. 363). Paskalya koralı *Mart* bestesinde ortaya çıkar. Wilhelm Hensel'in çizimleri şiirselliğin yerini tutan ve onunla paralel giden epigramlardır. Yani Paskalya melekleri ve mezarın başındaki kadın *Mart*'ta karşımıza çıkmaktadır (Wilson, 2008, s. 364).

Parçanın tonu fa diyez minördür. Tempo Agitato olarak belirtilir

Parçanın birinci bölmesi olarak adlandırabileceğimiz açılış motifi basta 8'lik notalar eşliğinde verilen bir soprano partisiyle başlar. 15. ölçüde ise açılış motifi hareket eden bir alto partisiyle geliştirilerek tekrar gelir.

26. ölçüde Adagio ile birlikte sol diyez majör akoru duyulur. 26. ölçüde gelen puandorgda duyulması beklenen sol diyez majör uzun bir kalıştan hemen sonra 28. ölçünün ilk vuruşunda çözülür. Bu da dönemin özelliklerine işaret eder. Sol diyez majör akoru burada önemli bir role sahiptir. Çünkü gideceği tona hazırlamak için 27. ölçüde do diyez minör tonun dominantı olarak duyulur.

Mart'ın Andante bölümü parçanın ikinci bölmesi olarak düşünülebilir ve burada karşımıza bir koral gelir. Bu bir paskalya koralıdır ve *Mart* bestesinin bu bölümünde ortaya çıkar. Koral başlamadan önceki ölçüde (ö. 27) 8'lik notalarla kullanılan çanlar tekrar duyulur.

Paskalyanın gelişini, ilk seremonisini duyuran çanlar epigramı, aynı zamanda koralde varolan “*Christ ist erstanden (İsa yükseldi)*” sözü ile yeniden dirilişi de güçlendirir. Faust kısmında bir melek korusu “Christ ist erstanden” denin öncesinde şarkı söyler (Wilson, 2008, s. 363).

Bu koralin tonu önceden hazırlanarak gelen do diyez minördür. 29-36. ölçülerden oluşan 8 ölçülük kısa bir koral şeklinde verilir. Bu sekiz ölçü boyunca var olan puandorglarda, tonik kullanım vardır.

38. ölçüde koralin ikinci tekrarı başlar. Fakat bu sefer koralin ana melodisi bir oktav yukarıdan gelir, sağ ve sol el doğaçlama bir şekilde sunulur. 54. ölçüye kadar devam eder.

55. ölçüde Allegro başlar ve tonalite do diyez majördür. Bu bölmede eşlik üçleme şeklinde duyulur. İlk olarak 26. ölçüde sol diyez majörde kullanılan motif karşımıza 57. ölçüde sol diyez majör, 61. ölçüde do diyez majör ve 63. ölçüde tekrar sol diyez majör tonlarında gelir. Parça do diyez majörde son bulur.

4.4. APRIL - Capriccioso / NISAN – Kapis

The image displays a page of handwritten musical notation for the piece "April" (Capriccioso) by Fanny Hensel. On the left side, there is a watercolor illustration of a woman in a white dress holding a child, with another child sitting on the ground in front of them. The musical score is written on five systems of staves. The first system is marked "Capriccioso" and includes the instruction "p. cresc.". The second system has the instruction "pizzicato". The third system is marked "Allegro". The fourth system includes the instruction "cresc.". The notation is in a single melodic line with a piano accompaniment.

Şekil 12. Fanny Hensel. Das Jahr, "April".

Johann Wolfgang von Goethe: März (Mart) - Dize 6–7

Der Sonnenblick betrüget

Güneşin ışığı aldatıyor

Mit mildem falschem Schein

Nazik yalan ışıkla

April (Nisan), Goethe'nin şiirinde de varolan karlı havayı temsil eder. Şiirde betimlenen, baharın gelmesi beklenirken yağın kar yağışıdır. Wilhelm Hensel'in sarı kâğıt üzerine *Nisan* için çizimi, bebeğini korumak için pelerinin içine doğru sarmış bir kadın figürüdür. Küçük bebek de ona sokulmuştur. Figürler, çizimin dışında kalan tam olarak görülmeyen kötü havadan kaçmaktadır. Genç bir kız *Falschem Schein*'e (aldatıcı ışık) karşı gözlerini devirerek ardına doğru bakmaktadır (Wilson: 2008, s. 381).

Parçanın tonalitesi mi majördür. Açılışta tempo Allegretto olarak belirtilir. Eser iki bölmeli olarak düşünülebilir. Çünkü birbirini tekrar eden ve farklı iki karakterde olan Allegretto ve Allegro'lardan oluşur. Bu tıpkı epigramın da iki ana fikri olan bahar ve kış gibidir.

Açılış motifi yani Allegretto'nun ana motifi 5 ölçüden oluşur ve şarkılama stili duyulur. 6-11. ölçüler ana motif olan ilk 5 ölçüyü tekrar edip köprüsel hareketle Allegro'ya geçişi sağlar ve metronom 130'dur. Burada kullanılan köprüsel hareket 5. ölçüden gelir. Kapris stili ilk kez burada duyulur. Tonalite ise mi majörden la minöre geçer ve mi majörle ilişkilendirilecek olursa bu tonalite mi majörün dördüncü derecesinin minörüdür. On altılık notalar sağ ve sol elde birbirlerini ritimsel olarak taklit ederek başlar.

Nisan için kullanılan epigramın birinci dizesi "*Güneşin ışığı aldatıyor*" Allegretto bölmesiyle aldatıcı güneşi, ikinci dizesi "*Nazik yalan ışıkla*" ise Allegro bölmesiyle ise kar yağışını simgeler.

Nisan'ın açılış motifinde duyulan kaprisli hava, kardeşi Felix Mendelssohn'un "*Capriccio Brillant*" ında kullandığı yürüyüşte görülmektedir (Şekil 13-14).



Şekil 13. Felix Mendelssohn, *Capriccio Brillant*, op. 22. Ö. 100-103.



Şekil 14. Fanny Hensel, Das Jahr, "April". Ö. 1-5

28. ölçüde Allegretto tekrar gelir. Tonalite yine mi majöre dönsede ana motif tonalitenin dördüncü derecesiyle duyulur. İkinci kez gelen Allegretto'da bas parti yürüyüşleri ve akorlar daha güçlü duyulmasını sağlar.

Allegro 38. ölçüyle farklı ritmik karakterlerle başlar. Burada kullanılan bastaki oktav yürüyüşler dikkat çeker. Önceki bölümlere göre daha fırtınalı bir duyuş vardır. Sigh figürler hakimdir ve daha kısa vuruşlardadır. 67. ölçüde sonlanan Allegro, mi majörün dominantında kalış gösterir ve 68. ölçüyle gelen Allegretto'daki mi majöre hazırlık yapar. Bu bölmede ana motif aynı tonalitede fakat bir oktav yukarıdandır. Sağ elde kromatik inici hareketler vardır. Eser Allegro'nun 76. ölçüde tekrar gelmesiyle sona gider. 84-87. ölçülerde la minör arpej ile pedal kullanımı vardır.

Mi majör Allegretto ile başlayan *Nisan*, la minör Allegro ile son bulur. Bu başlağıç ve bitiş epigramda da bahsedilen baharın gelmesi beklenirken kışın gelmesine paraleldir.

4.5. MAI - Frühlingslied / MAYIS – Bahar Şarkısı

Mai
Frühlingslied

16ten Octbr. 1841

Allegro vivace e gioioso
(♩ ca. 100)

p e grazioso

con espress. poco ritard. *a tempo*

p leggiero

Şekil 15. Fanny Hensel, Das Jahr, “Mai”. (Orjinal notaya erişim sağlanamamıştır.)

Ludwig Uhland: Frühlingslieder, Bahar Şarkısı - Dize 10

Es (Nun) blüht das fernste, tiefste Tal.

Şimdi vadinin derinlikleri, en uzak köşeleri yeşillenir.

Açık sözlü müzikal tarza ve müzik ötesi içeriğe rağmen, şiirsel epigramlar Fanny'nin niyetini anlamamızda bize yol gösterir. *Mai* (*Mayıs*) pastoral bir bölümdür. Wilhelm'in pastoral çiziminde ise, genç bir adam çiçek yaprakları döker, bir diğeri damlatan bir çeşmenin yanında bir kuzuyu kucaklar. Fanny, özet bir epigram seçerek, baharda çiçeklerin açılışını düşünerek hareket eder (Wilson, 2008, s. 384).

Parçanın tonu la majördür. Tempo olarak Allegro vivace e gioioso (Allegro canlı ve neşeli) olarak belirtilmiştir.

Eserin genel yapısında havada kalışlar vardır. Açılış la majör arpejle başlar. Burası birinci bölmedir. 4. ölçüye kadar la majör etkisi devam eder. 5. ölçüde dördüncü derecesini kullanıp üçlemeler ekler ve bir sonraki ölçüde tona geri döner. 7. ölçü 4. ölçünün tekrarıdır fakat üçlemede kullandığı sesleri değiştirir. 12. ölçüde daha önceden 2. ölçüde kullandığı ana ritmi kullanır. 18. ölçüde sol elde onaltılık notalar gelir. Sağ elde oktavlardan oluşan bir ezgi vardır. 22. ölçüde bu ezgi sığh figür ile toniğe çözülür. 29. ölçüde yeni bir bölme başlar. Burada sol elde üçlemelerden oluşan bir eşlik vardır, dominant (mi majör) akoruyla başlar. Bu motif 34. ölçüde fa diyez minörde gelir.

Fanny'nin ritimleri kurnazca stresten uzak duygular sunar. Bahar çiçeklerinin neşeli dokunuşu ve araya sıkıştırılmış karanlık ritimleri görülür (Wilson, 2008, s. 384) (Şekil 16).



Şekil 16. Fanny Hensel, Das Jahr, "Mai". Ö. 37-41.

45. ölçüyle birlikte sağ ve sol el kromatik olarak iniş yapar. 48. ölçüde sağ elde tutan la sesinin altında sol el inici bir hat kullandıktan sonra birinci bölmenin ana motifi gelir. 58- 61. ölçülerde geliştirilen motif, 62. ölçüyle bir oktav yukarıdan gelir. 68-71. ölçülerde köprü vardır. Bu köprü parçayı sona hazırlar. Son kez duyulan ana motif 72. ölçüde açılıştaki kullanımıyla gelir ve perdondosi (kaybolmadan) ile parça la majörde son bulur.



4.6. JUNI – Serenade / HAZİRAN – Serenad

Juni
Serenade

29sten Oktbr. 1941

Largo
(♩ ca. 50)

p

① *una corda*

Ped. simile

p

dim.

Andante (♩ ca. 50)
(imitando la chitarra)

tutte le corde
ma piano

R.H.

Şekil 17. Fanny Hensel, *Das Jahr*, “Juni”. (Orjinal notaya erişim sağlanamamıştır.)

Hör' ich Rauschen? hör' ich Lieder?
Hör' ich holde Liebesklage [?]

Mırıldanma mı duyuyorum, şarkılar mı duyuyorum,
Aşkın nazik şikâyetlerini mi duyuyorum?

Das Jahr'ın önemli karakteristik özellikleri el yazması ve piyasaya sunulmuş parçalar arasında değişiklik göstermeden muhafaza edilmiştir. *Juni (Haziran)*, kişisel hareketleri barındırarak bir sene içindeki mevsimsel ve ruhsal değişiklikleri anımsatır.

Notaların döküldüğü kâğıtların renkleri zihinlerinde tasarladıkları içeriğe göre seçilir. *Haziran* için kullanılmış mavi kâğıt bir akşamüzeri serenadını hatırlatır; mavi gökyüzünün altında yatan bir adamın serenadını (Wilson, 2008, s. 388) (Şekil 18).



Şekil 18. Fanny Hensel, *Das Jahr*, "Juni".

Haziran Faust'un dramasındaki kötü vaziyetten daha umut verici ve daha sevgi doludur. Wilhelm Hensel, elinde bir lut ile balkondaki sevgilisine serenad yapan adam figürüyle müzik ötesi bir yol göstererek resmini açıklar (Wilson, 2008, s. 388).

Faust'un epigramlarını çevreleyen metinler, aşkı kutlayan güzel şarkılar, aslında geçmişten yankılanan anılar gibi sadece hatıradır. *Haziran* çoktan geçmiş bir zamanı hatırlatır ve bunu müziğe yansıtır ve Wilhelm'in mavi kâğıttaki çizimleri şu anda olanı değil, geçmişte olanları gösterir. Fanny, Faust ve *Haziran*'ın benzerliğini azaltmak için Faust'un programındaki ritimlerin başka edebiyat kaynaklarından alınmış olabileceğini göz önünde bulundurarak eksiltti. *Şubat* epigramı Faust'un ikinci kısmından, *Mart* ve *Haziran* epigramları birinci kısmından gelir. Bu durum gösterir ki besteci peşin hükümlü olarak bir Faust planını tamamen takip etmeyip kendi programına ve yıl betimlemelerine uygun gördüğü benzerlikleri kullanır (Wilson, 2008, s. 388).

Parçanın tonu re minördür. Tempo Largo olarak belirtilmiştir.

Parça sol elde re minör arpejler eşliğinde, sağ elde ana ezgi ile açılır. 10. ölçüde kullanılan motif 11. ölçüde bir oktav aşağıdan tekrarlandıktan sonra durguda (puandorgda) dominantta kalış gösterir ve böylece yeni bölmeye hazırlık yapar.

12. ölçüde 6/8'lik ölçü sayısı ile birlikte yine re minörde Andante başlar. 11. ölçüde dominantta bırakılan akor burada çözülür. Sol elde dört ölçülük (ö. 12-15) bas oktavlarla duyulan ana ezgiye, sağ el eşlik yapar. 16. ölçüde Andante'nin ana motifi sağ elde duyulur.

36. ölçüde kullanılan motif 40. ölçüde tekrar eder. Bunun amacı müziğin ekosu olarak düşünülen sesleri taklit ederek kullanmaktır. Bu eko aşkı kutlayan güzel şarkıların aslında geçmişten yankılanan anılar gibi sadece hatıra olduğunu anlatır. 46-47. ölçülerde sağ eldeki kromatik iniş, 50-51. ölçülerde sol eldeki oktavlarla bas partisinde tekrar eder. Bu da bir melankolik bir hava yaratır. 56-59. ölçülerde re minör olarak duyurulan motif, 76-79. ölçülerde do majör olur. 52-57. ölçüler Andante'nin ana motifine geçmek için kullanılan köprüdür ve dominant akoruyla sonlanır. 88. ölçüde Andante başlar fakat ana motif sol el tenor partisine geçer, sağ el onaltılık üçlemelerle eşlik yapar. 114-117. ölçülerde sol elin ilk notaları kromatik şekildedir. Bu bölme, motifi geliştirerek kullanır. 119-122. ölçülerde ana motifi sağ elde son kez duyurur ve köprü kullanarak re minörde son bulur.

4.7. JULI – Serenade / TEMMUZ - Serenad

Friedrich Schiller: Der Abend. The Evening.

Nach einem Gemälde - Dize 1-2

*. . . die Fluren dürsten
Nach erquickendem Tau,
der Mensch verschmachtet.*

*... her yer kurak
Bir su damlası için,
İnsanoğlu sıcaktan bunalıyor.*



Şekil 19. Fanny Hensel, Das Jahr, "Juli".

Juli (Temmuz), kuraklığı simgeler. Wilhelm kuraklığı bir kadının susuzluktan yorgun düşüşüyle resmeder. Temmuz aynı zamanda umutsuzluğu, duygusal kuraklığı da betimler.

Parçanın tonu fa majördür. Tempo Larghetto olarak belirtilir.

Açılışa bakıldığında tonalite sabit değildir. Fakat açılış fa majörün dördüncü derecesinin minörüyle başlar. Fa majör ilk kez 4. ölçüde gelir. 1-16. ölçüler birinci bölme olarak düşünülür. Ritmik olarak 1-2. ölçülerdeki vuruşları ilk bölme boyunca kullanır. 11. ölçüdeki do diyez sesi tonalitenin ilgili minörüne çağrışım yapar ve hemen bir sonraki ölçüde ilgili minörü olan re minöre çözer. Fakat ilk bölmenin sonlandığı 16. ölçüde asıl tonalite olan fa majör ikinci kez kendini duyurur. Bas partisi bu bölme boyunca kromatik olarak hareket eder. Bu kadar kısa süren bir bölümde farklı tonalitelerin kullanımını kararsız ve karamsar bir hava yaratır.

17. ölçüde tonalite fa minör olur ve tartım 2/4'ten 6/8'e geçer. Burası ikinci bölme olarak düşünülebilir. Eser fa minörde üçlemeler kullanılarak açılır. Sağ elde kullanılan akorlara gizlenmiş bir ezgi vardır. 25. ölçüde ikinci bölmenin ana motifi tekrar gelir fakat bu defa motif, tremolo kullanımı ile birlikte, sol elde bir oktav aşağıdan duyulur. Tremololar 33-36. ölçülerde sağ elde gelen akorlarla birlikte soru cevap yapısındadır.

37. ölçüde fa majörde birinci bölme tekrar gelir. 39. ölçüde ana ezgiye eşlik olarak onaltılık notalarla hareket eden yeni bir parti eklenir.

59. ölçüde tekrar re minörde kalış vardır fakat parçanın sonu fa majör biter.

Eser çift tonaliteli gibi düşünülür. Çünkü fa majör hiçbir zaman sabit halde gelmez. Fa minör ise fa majörden sonraki en etkili tonalitedir. Bu çift tonalite epigramla ilişkilendirilecek olunursa, *“her yer kurak”* birinci bölme, *“bir su damlası için insanoğlu bunalıyor”* ikinci bölme olarak düşünülebilir.

4.8. AUGUST – Fassung I / AĞUSTOS – Versiyon I

August
(Fassung I)

Allegro
(♩ ca. 140)

6 (stacc.)

12 *cresc. e ritard.* *p* **Tempo di Marcia** (♩ ca. 110)

17 *stacc. simile*

20 *mf* *p* *mf* *mp*

Şekil 20. Fanny Hensel, Das Jahr, “August”. (Orjinal notaya erişim sağlanamamıştır.)

Bunt von Farben

Parlak renkli

Auf den Garben

Demetlerin üzerinde

Liegt der Kranz.

Uzanan çelenk

August (Ağustos) epigramının şiirsel kaynağı *Friedrich Schiller*'in “*Das Lied von der Glocke*”sidir. Bir hasat zamanı epigramıdır ve kurak bir ayı simgeler. *Ağustos*, pastoral havayı gösteren rüstik (kaba) bir dans özelliği taşır (Wilson, 2008, s. 382).

Friedrich Schiller in *Das Lied von der Glocke*'sinde gelen hayat öyküsü, çanların yer aldığı genişletilmiş bir şiirdir. Çanlar bebeğin doğumu için çalar, düğünü için çalar, cenazesinde çalar. Yani hem kollara kavuşması hem de huzura kavuşması için çalar. Burada bahsedilen çanların görevi tüm dünyevi şeylerin solup gideceğini öğretmektir. Böylece ritim çanlarla başka bir yerdeki huzura bağlanır. Ancak şiirin devam eden satırları bölüm içinde hasat dansını da açıklar (ve genç orakçı dansa doğru uçar). Epigram ve müzik anlam bakımından uyum sağlar. Devamında hasat kutlamasında çelenkler tutan çiftçi figüranları gösterilir. *Ağustos*'ta bahsedilen hasat sadece mevsimsel değildir, hayatın daha geniş çaptaki bir döngüsüdür (Wilson, 2008, s. 390).

Parçanın tonu re majördür. Tempo olarak *Allegro* belirtilmiştir.

Ağustos'un açılış motifinde kullanılan la notası ile yapılan ritmik hareket, *Ocak* ayının 32-34. ölçülerinden gelir. 1-15. ölçüler la notası eksenli bir şekilde eserin girişidir ve bir açılış ile ana bölmeye hazırlık yapar.

16. ölçüde *Tempo di Marcia* (marş hızında) birinci bölme başlar metronom 110'dur. Bu bölmede marş havası eşliğinde *staccato* kullanım vardır. Sol elde kullanılan ritmik motifler açılış bölmesinde hâkim kullanılan motiflerdir. 26. ölçüde ana motifin tekrarı gelir ve 32. ölçüde ana motif üçüncü kez duyulur. 36. ölçüde kullanılan otuzikilik ritmik motif trompet etkisi verir. 40. ölçüde sol elde onaltılık eşlik üzerine oktav kullanımlı bir ezgi gelir. 45-48. ölçüler arasında sol elde kromatik hareket kullanımı vardır. 49. ölçüde ise ana motifi akorsal dokularla kullanır. 51-52. ölçülerde iki parti birbirine ters hareket halinde ilerler. 52-53. ölçülerde trompet etkisi tekrar gelir.

56. ölçüde yeni bir bölme karşımıza çıkar. Bu bölme *Allegro assai* (çok çabuk) ile belirtilir. Burada tonalite sol majör olur ve ölçü sayısı 6/8'lidir. Açılış sol majörün dominantı ile sağ elde

arpej ile başlar. 56-81. ölçülerde sağ elin ilk vuruşlarına gizlenmiş bir ezgi gelir. Burada sağ el hareketli pasajlardan sol el akorlardan oluşur. 82. ölçüde bu gizlenmiş ezgi tekrar başlar. Fakat buradaki farklılık ritmik olarak sağ ve sol elin birbirini tamamlamasıdır. 97. ölçüyle birlikte üçleme motifleri gelir ve 123. ölçüye kadar devam eder. 144. ölçüde gizlenmiş ezgi kromatik kullanım ile gelir ve geliştirerek devam eder. 154. ölçüde başlayan arpejler takip eden ölçülerde akorlarla sonlanır. Bu hareket dört ölçü boyunca ilerler. Sıklıkla dominant arpejlerle 171. ölçünün ilk vuruşuna kadar ilerleyen doku, ikinci vuruşla birlikte tonik akor kullanarak sol majörde biter.



4.9. SEPTEMBER - Am Flusse / EYLÜL – Nehir Üzerinde



Şekil 21. Fanny Hensel. Das Jahr, "September".

Fließe, fließe, lieber Fluß,
Nimmer werd' ich froh.

Ak, ak sevgili nehir,
Mutlu olamayacağım hiç bir zaman.

September (Eylül)'de kullanılan epigram parçaya adeta taşan bir nehrin telaşıyla eşlik eder. Eylül için seçilen mavi kâğıt ise taşan nehrin sularını temsil eder (Wilson, 2008, s. 365). Eylül'de sağ elin iniş ve çıkışlarla çizdiği melodik hat nehrin dalgalarını simgeler (Stevenson, 2016).



Şekil 22. Fanny Hensel. *Das Jahr*, "September".

Nehir üzerinde kayıkla gezen insanlar kendilerini mutlu ve özgür hissedebilir fakat epigramda mutsuz bir insandan söz edilir. Bu Wilhelm'in Eylül çiziminde de anlaşılır. (Şekil 22).

Parçanın tonu si minördür. Tempo olarak Andante con moto (yürüyüş hızında ve hareketli) belirtilir ve metronom 46'dır. Ölçü sayısı 6/8'lidir.

Eylül dört ölçümlük bir açılış yapar. Bu açılışta parçanın genelinde de varolan sağ elde sürekli hareket eden arpejli bir parti, sol elde akorlardan oluşan bir parti vardır. 4. ölçünün son vuruşunda

dominantta kalış göstererek bir sonraki ölçünün toniğine hazırlar. 5. ölçüyle birlikte ana ezgi tonikte (si minör) başlar. Bu ezgi sağ elde sürekli devam eden arpejin alto partisinde gizlenmiş haldedir. 6 ve 8. ölçülerdeki havada kalışları kendilerini takip eden 7. ve 9. ölçünün ilk vuruşunda çözer. 9-10. ölçülerde ana ezgi çıkıcı kromatik bir hat izler. 12. ölçüde basın oktvlarla yaptığı inici hareket ana ezgiye dönüşü sağlar ve 13. ölçüde ezgi tekrar gelir. Fakat bu sefer ezgiye yeni bir melodi ekler (ö. 17). 35. Ölçüde si bemol minör tonalitesinde modülasyona uğrar. 29, 30, 31. ölçülerde sığ figür kullanımı vardır. 37-39. ölçülerde iki parti arasında imitasyon (taklit) kullanır. 41-46. ölçüler köprüdür. Si minöre dönüş içinbu köprüyü kullanır. 53. ölçüden itibaren sağ eldeki ana ezgiyi sol elde sol anahtarında taklit eder. 60-63. ölçülerde iki partide de kromatik inici hat vardır. 64. ölçüde açılışta kullanılan dört ölçümlük motif tekrar gelir ve geliştirerek sona bağlar. Parça si minörde sonlanır.

4.10. OKTOBER / EKİM

Oktober *Variz*

1. December 1841

Allegro con spirituo
(♩ ca. 76)

f

5

9

piu cresc.

ff

13

ritard. e f

17

Şekil 23. Fanny Hensel. *Das Jahr*, "Oktober". (Orjinal notaya erişim sağlanamamıştır.)

Joseph von Eichendorff: Die Spielleute / Ozanlar - Dize 11–12

Im Wald, im grünen Walde

Das ist ein lust'ger Schall!

Ormanın içinde, yeşil ormanın içinde

Bu neşeli bir ses!

Oktober (Ekim) epigramının alındığı şiirin şairi Eichendorff'dur. Şair müziği doğal bir yerleşimde açıklar. Epigram için seçilen şiirin vinyetinde (çizimlerinde) belirtilen av borusu müzik ile alakalıdır (Wilson, 2008, s. 377). Wilhelm'in *Ekim* çiziminde, ormanda boynuzunu savuran bir geyik vardır (Wilson, 2008, s. 365).

Ekim bir marş ritminde parlak ve coşkulu bir parçadır (Stevenson, 2016).

Parçanın tonalitesi la bemol majördür. Tempo olarak Allegro con spirituo (neşeli ruh) belirtilir. Eser enerjik bir şekilde açılır. Burası birinci bölmedir. Dört ölçülük ana motif, dominantında kalarak durguyla (puandorgla) sonlanır. 4. ölçünün son vuruşuyla ana motif tekrar eder ve geliştirerek devam eder. İlk dört ölçüde varolan sol eldeki akorsal yürüyüşler yerini bas oktav yürüyüşlere bırakır. 8. ölçüde tıpkı *Ağustos*'da olduğu gibi yine bir trompet etkisi vardır. Bu etki 10. ölçüde de tekrar eder. 12-14. ölçülerde sıralı bas yürüyüşlerle küçük bir köprü kullanarak ana motife gelir. 15. ölçüde ana motif tekrar duyurur. Motife bu bölmede üçlemeler ekler. 31. ölçüde modülasyon vardır, tonalite do majör olur ve ölçü sayısı 6/8'lidir. Burası ikinci bölme olarak düşünülür. 31-40. ölçüler arası do majör devam eder. Onaltılık sıralı notalar bu bölmenin ana karakterini oluşturur. 41. ölçüde la bemol majöre geri döner. 49-50. ölçülerde sığ figür kullanımı vardır. 62-72. ölçüler rası köprüdür ve birinci bölmeye geçişi hazırlar. 73. ölçüde birinci bölme tekrar kendi tonalitesinde gelir ve bu sefer direk üçleme motiflerini ekler. 89. ölçüde ikinci bölme la bemol majörde gelir ama burada birinci bölmeden de motifler kullanır (ö. 97).

102-116. ölçülerde köprü kullanılır. 117-118. ölçüde ritenutoyla birlikte köprü sonlanır ve birinci bölme sağ elde dolgun akorlar ve hareketli bas partisiyle gelir. Kromatik etki hâkimdir. 129-130. ölçülerde re bemol pedal üstünde dördüncü derece (re bemol majör) akorların çevrimleriyle inişi vardır. 131. ölçüdeki puandorgda dominant kullanır. 145. ölçüde tonik (la bemol) pedal gelir ve bu sefer tonik çevrim akorlarıyla sona ulaşır.

4.11. NOVEMBER / KASIM

November

4ten December 1841

Mesto
(♩ ca. 54)

f con molto espressione

5

dim. *p*

9

f

13

p cresc.

Şekil 24. Fanny Hensel. *Das Jahr*, “November”. (Orjinal notaya erişim sağlanamamıştır.)

Ludwig Tieck: Trauer / Keder - Dize 1–4, 11–12

Wie rauschen die Bäume

so winterlich schon;

Es fliehen die Traüme

der Liebe [des Lebens] davon!

Ein Klagelied schallt

Durch Dämm' rung [Hügel] und Wald.

Ağaçların hışırdaması,

Çoktan kışın habercisi bile;

Sevginin (hayatın) düşleri

Oradan öyle kaçıp gidiyor!

Ağaçların ve tepelerin içinden geçen

Yakınma seslerinin bir şarkısı.

Wilhelm'in *November* (Kasım) çizimi koyu kahverengi bir kâğıttadır. Bir mezarın başında kürek tutarak duran bir rahibi çizer. Bu çizim her ayın başında yapılan tüm azizlerin gününü kutlayan ayın içindir (Wilson, 2008, s. 391) (Şekil. 25).



Şekil 25. Fanny Hensel. *Das Jahr*, "November".

Ölümün insan hayatındaki varlığı *Kasım*'da karanlık bir ritimle hatırlatılır: "Mesto". Ludwig Tieck'in şiirinden gelen epigram şöyledir; "Es fliehen die Traume des Lebens davon" (Hayatın rüyaları uçup gider). Fanny ise Tieck'in sözlerindeki Liebe yi "Lebens" olarak değiştirmiştir. Aşkın rüyaları yerine hayatın rüyaları olmuştur. Tieck'in şiiri epigram ve müziklerde

betimlenmiş haliyle ölümün bir hatırlatıcısıdır ama Wilhelm'in çizimlerinde gösterdiği gibi sadece fiziksel bir ölüm değil aynı zamanda hayatın rüyalarının ölümüdür (Wilson, 2008, s. 391)

Parçanın tonalitesi fa minördür. Tempo olarak Mesto belirtilmiştir ve metronom 54'dür.

Kasım'da kullanılan motifler ve hissedilen durgun hava, *Eylül'deki* melankoli havasını andırır ve onun karakteristik özelliklerini taşıdığını gösterir (Şekil 26-27).

Mesto
(♩ ca. 54)

f con molto espressione

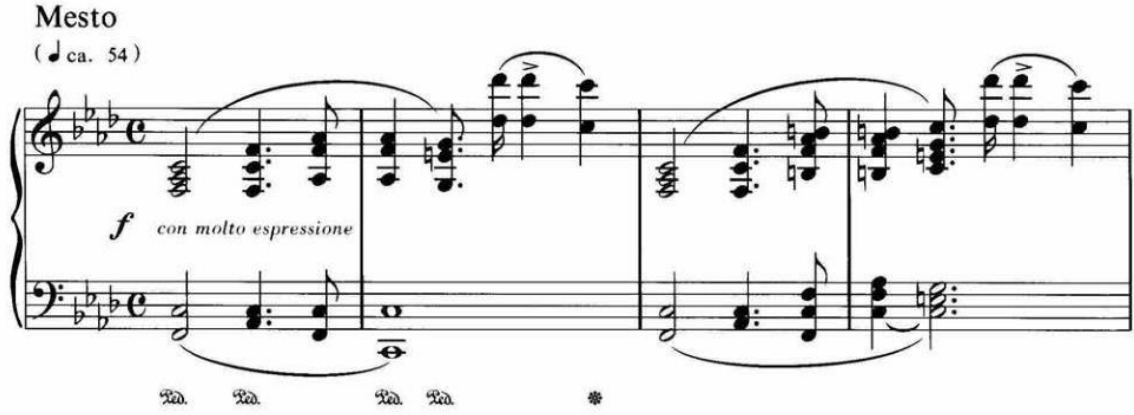
Şekil 26. Fanny Hensel. *Das Jahr*, "November". Ö. 1-4.

Andante con moto ①
(♩ ca. 46)

p

Şekil 27. Fanny Hensel. *Das Jahr*, "September". Ö. 1-4.

Mesto bölmesinin iç karartıcı başlangıcı, duraklı geçitleri adeta bir cenaze marşını, ahenksiz oktavlarla çalar ve sağ elde duran ölümü hatırlatır (Şekil 28).



Şekil 28. Fanny Hensel. *Das Jahr*, "November". Ö. 1-4.

Mesto'nun kasvetli açılışı 8. ölçüde tam kadansla son bulur. 12. ölçüde sol elde ilk kez sekizlik eşlik notaları kullanır.

Kasım beraberinde güçlü rüzgârlar getirir. 26-33. ölçülerdeki dizeler *Mesto* (üzgün, kederli) ve *Allegro molto* (çok neşeli, canlı) arasındaki geçişlerdir, hareketlerin önemini ön plana çıkarır. Bu pasaj, şiirde çakan şimşegın ve başlayan fırtınanın görevini müzikal olarak üstlenir (Şekil 29)



Şekil 29. Fanny Hensel. *Das Jahr*, "November". Ö. 26-33.

Sigh figürler bütün parçaya hâkimdir. İmitasyon kullanımı vardır.

33. ölçüde puandorgda dominantta kaldıktan sonra, Allegro molto bölümü 34. ölçüde tonik akor ile birlikte gelir. Ölçü sayısı 6/8'lik olur. Sağ el onaltılık notalarla hareket eder ve içinde bir ezgi gizler. 72. ölçüde modülasyon vardır. Tonalite si bemol majör olur. Sağ ve sol elde üçlemeler vardır. Ezgi sol ele geçer, sağ el eşlik ile devam eder. 84. ölçüde tonalite tekrar fa minör olur ve ezgi sağ ele döner. 108. ölçüde allegro molto'nun ezgisi gelir. 134-141. ölçüler soru cevap gibi birbirlerine karşılık verir. 147. ölçünün son vuruşunda *Mesto* bölümünün ana fikri duyulur. Fakat tempo *Adagio*'dur. Gerilme çözülme ilişkisiyle gelişir. *Allegro come prima* 155. ölçüde gelir. Burada başlayan fırtınalı duyuş sona kadar devam eder ve eser fa minörde son bulur.



4.12. DECEMBER / ARALIK

December 4524

Den 16ten Decbr. 1841

Allegro molto
(♩ ca. 140)

The image displays a musical score for the piece "December" by Fanny Hensel. The score is written for piano and consists of four systems of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Allegro molto" with a metronome marking of approximately 140 quarter notes per minute. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a right-hand part with a series of chords and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. The third system features a more complex right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a steady accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final right-hand part and a left-hand part that ends with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 30. Fanny Hensel. *Das Jahr*, "December". (Orjinal notaya erişim sağlanamamıştır.)

Chorale, Vom Himmel hoch / Koral

*Vom Himmel hoch,
da komm ich her.*

*Yüksek gökten,
Buraya geliyorum.*

En koyu renkli kâğıt kahverengidir ve kışın başlangıcı *December (Aralık)* için kullanılır (Wilson, 2008, s. 365). Wilhelm'in *Aralık* çizimi, omzunda çocuk olan bir melektir. Bu iki figür, karısı Fanny'i ve oğlu Sebastian'ı simgeler. Bu çizimin sebebi ise *Das Jahr*'ın ona bir Noel hediyesi olması olabilir. Vom Himmel, *Aralık*'ta ortaya çıkarak noeli hatırlatır. Bu düşsel anlatım kar yağışını simgeler. Aynı zamanda İsa'nın doğumunu da sembolize eden *Aralık*'ta şair yılın sona ermekte olduğunu kabul eder ve geniş bir bakış açısı sunar (Wilson, 2008, s. 377).

Parçanın tonu do minördür. Tempo Allegro molto olarak belirtilir.

Açılışı sağ ve sol el, onaltılık notalarla hızlı bir şekilde sunar. Bu bölme 8. ölçüye kadar devam eder. 8. ölçüde açılıştaki duyulan motif aynı şekilde başlayarak tekrar gelir. 11. ölçüde sol el on altılık notalar iki nota arasında yarım aralıklı seslerle hareket eder. 17. ölçüde staccato kullanımı vardır ve burada karakter değişir. Sekizlik notaları uzun soluklu olarak ilk kez kullanır. Bu kullanım 24. ölçüdeki kromatizm ile sona erer. 25. ölçüde yeni bir karakter gelir. Bu yeni karakterde arpejler inici hareketler yapar (ö. 25-28). 29. ölçüde açılıştaki kullanılan motif geri gelir. Bu motif adımsal hareketler kullanır ve çıkıcı yöndedir. 36-38. ölçüler üç ölçü boyunca tekrar eder fakat farklı şekillerde armonize ile karşımıza çıkar. 43-51. ölçülerde staccato ile keskin ve kesik bir duyuş vardır. Bu bölüme hâkim olan figür kromatizmdir.

52. ölçüyle birlikte eser adeta bambaşka bir hale gelir. Kesik duyuşlar, aceleci notalar yerini yumuşak bir legatoya bırakır. Tonalite do majördedir. Bu legotada kullanılan arpejler gelecek olan korale hazırlık yapar. 64. ölçüde ölçü sayısı 6/8'lik olur. 64-70. ölçüler boyunca do majörde arpejlerle gezinir ve puandorgda do majör akorla son bulur. 71. ölçüde koral başlar. Sözler şöyledir: "*Von Himmel hoch, da komm ich her (Yüksek gökten buraya geldim)*". Koralin sözleri üç ölçü sürer (ö. 71-73). Sol elde uzayan bir sol sesi üzerindedir bu sözler. 81. ölçüde koral bölümü sonlanır. 82. ölçüde koralin ezgisi akorlarla tekrar gelir. Soprano partisinde duyurur. 103. ölçüyle birlikte legatodan önceki karaktere dönüş yapar. Fakat soprano koralin ezgisini tutmaya devam eder. Bu ezgiyi kendi karakteriyle sarar ve duyurur. Do minör başlayan eser barok dönem özelliğinde varolan "picardy 3"¹² kullanarak do majörde biter.

4.13. NACHSPIEL / SON SÖZ (Postlude)

Nachspiel

Den 15ten Decbr. 1841

Choral

das al - te Jahr ver - gan - gen ist

Şekil 31. Fanny Hensel. *Das Jahr*, “Nachspiel”. (Orjinal notaya erişim sağlanamamıştır.)

*Das alte Jahr vergangen ist,
Wir danken dir Herr Jesu Christ,
Daß uns in so grosser G'fahr,
Behütet hast lang' Zeit und Jahr.*

*Eski yıl geride kaldı
Yüce İsa 'ya teşekkür ediyoruz,
Bizi izleyip koruduğu için
Yıllar boyunca süren tehlikelerden*

Das Jahr sadece bir yılı değil, tüm yılları betimler. Bu yüzden eserin sonuna bir Postlude eklenerek güçlendirilir. Bu Postlude tüm parçaları özetleyen bir müzikle son bulur (Wilson, 2008, s. 1).

Açılışta J. S. Bach'ın *Matthew Passion*'ının müziği duyulur. Böyle büyük bir alıntı, Fanny'nin yakın çevresi tarafından kolayca tanınması ve anlaşılması için eklenir. Fanny bunu güzel bir müzikal referans olarak düşünür. Kronolojik ya da ayinsel olarak böyle bir referansın değeri çok büyüktür. Tüm zamanlara aittir. *Nachspiel (Son Söz)*, *Aralık*'ı direk takip etmez ama uzun vadede yaptığı müzikal çağrışımlar İsa'nın çektiği acıları yerinde bir şekilde yansıtır. *Matthew Passion* referansı İsa'nın çarmıha gerilişini önceden söyleyen diğer görsel sembollerinden farklıdır. *Matthew Passion*'un açılış müziğindeki referans tüm yılları anımsatır, çünkü bir yıl biter ve zaman diğer yıla doğru ilerler. *Das Jahr*'ın bazı aylarının da anlattığı gibi, yolcular hayat boyu acı çeker, ama Fanny final koralının melodisini mektubunda şu şekilde açıklar: "Tanrı onlara geleceği sunar, kimse onu bilemez ve bilmemelidir (Wilson, 2008, s. 393)."

Parçanın tonu la minördür. Üç ölçülük ana karakteri olan motifle açılışı yapar. 4-5. ölçülerde koralin söz kısmı gelir: "*Das alte jahr vergangen ist (Eski yıl geride kaldı)*". İki ölçülük söz kısmı bittikten sonra ana motif, tonalitenin dördüncü derecesinde (re minör) kendini duyurur (ö. 5). 8. ölçüde la minöre geri dönen ana motife bas oktavlar eklenir. Her üç ölçüden sonra, küçük köprüsel hareketler eklenerek sürekli kendini tekrar eden bir yapısı vardır. 11. ölçüde re minörden tekrar duyurur. Son kez 17. ölçüde yeni sesler eklenerek gelir. Sol el bir oktav aşağıdan ve oktavlarla çalınır. La minör başlayan eser, barok dönem özelliği olan "picardy 3"¹¹ kullanarak la majörde biter.

¹¹ Bir müzikal sonunda veya içinde kullanılır. Tonun üçüncü sesi, yarım ses tizleştirilerek küçük üçlü yerine büyük üçlü bir yapı elde edilir ve bu şekilde çözülür (Percy Scholes, *The Oxford Companion to Music: Self-indexed and with a Pronouncing Glossary and Over 1,100 Portraits and Pictures*, (London and New York: Oxford University Press, 1955), s. 1027–28).

SONUÇ

Çalışmada kadın, batının kültürel kökenlerinden itibaren tarihsel olarak incelenmiştir. Kadının konumu, toplumsal cinsiyet üzerinden yola çıkarak ele alınmıştır. Kadınların yaşamları toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığından, öncelikle toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerine ilişkin yargılar incelenerek araştırılmıştır. Kadına sunulan imkanlar dahilinde eğitim, kariyer seçimi ve kariyer hayatını nasıl ve ne yönde etkilediği ele alınmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesini tamamlamak için, kadının yaratıcılıkta yetersizliği düşüncesi üzerine oluşmuş cinsiyet ayrımcı yaklaşımların ve kadınlara yüklenen misyonların yaratıcılık üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Benlik ve kimliğin ortaya konma sürecinde kullanılan araçların üzerine eril söylemin iktidarı söz konusudur ve bu araçlar eril özellikler taşımaktadır. Kadınların birey ya da kadın sanatçı olma sürecinde benlik ve kimlik süreçlerini bu araçlar vasıtasıyla ortaya koymak zorunda olmaları nedeniyle, kadınların tamamıyla kendilerini ifade eden özgün benlikler ve kimlikler ortaya koyabilmeleri olası görülmemektedir. Kadınların özgürce benliklerini ve özgün kimliklerini ortaya koymalarını sağlamak üzere toplumsal cinsiyet rollerinin ortadan kaldırılması ve eşitliğin sağlanması gerekmektedir (Sankır, 2010, s. 24).

Toplumsal cinsiyet eşitliği meselesi ne erkeklere karşı kadınlar tartışması, ne de tüm kadınlar ve tüm erkekler arasında bir çatışmadır. Bu yüzden toplumsal cinsiyet eşitliğinin, erkekler ve kadınlar arasında bir mücadele olduğunu düşünmek hem yanlış hem de basit bir düşünce biçimidir. Araştırmalar, yaratıcılığın cinsiyetle bir bağlantısının olmadığını; zihinsel değil, toplumsal neden ve engellerden dolayı yetersizlik mitinin ortaya çıktığını gösterir. Problem kadınların içinde bulunduğu durumda yatmaktadır ve içinde buldukları durum, müzik yapmak için gereken şartlarla uyum sağlamamaktadır. Çünkü tarih boyunca, yaratıcı müzikal yeteneği olan birçok kadının, kariyer sahibi olmalarını sağlayacak olan eğitime erişimleri engellenmiş; ailesine olan sorumluluklarından dolayı özgür olamamış, yaratıcı çalışmalarını destekleyecek olan ekonomik bağımsızlığa ulaşamamış ve sosyal baskıya maruz kalmışlardır.

Fanny Mendelssohn Hensel'in müzik ve özelinde bestecilikle olan ilişkisi sosyo-kültürel bir yaklaşımla, tarihsel olarak sunulmuştur. Fanny'nin bir besteci olma yolunda karşısına çıkan sosyal engellere rağmen bu denli kendini geliştirip gösterebilmesi su götürmez bir gerçektir. Felix Mendelssohn gibi dönemin ünlü bir bestecisinin kız kardeşi olması ile toplumsal cinsiyet algısı birleştiğinden dolayı baskılı bir şekilde sanatını devam ettirmek zorunda kalmıştır.

Fanny'nin kendini soyutlama çabaları ve yaratıcı yeteneği hakkında olan kararsızlıkları, evliliğiyle birlikte eşinin desteğiyle sanatsal yaratıcılığında özgürlüğe kavuşmuştur.

Çalışma için seçilen *Das Jahr*, müziğin dışına çıkararak yaratıcılığı birden fazla konuda sergileyen önemli bir eserdir. Epigramlar ve resimlerle bir bütün olan bu eser, sadece müziğine bakarak anlamlandırılmaz. *Das Jahr*'ın her ayı için özel seçilen epigramlar, daha parçayı duymadan fikir sahibi olmamızı sağlar. Ayrıca bu epigramlar, Wilhelm Hensel tarafından çizilen resimler ile birleştiği zaman ise görsel olarak canlanmaya başlar. Bu canlandırmanın ardından dinlenmeye başlayan müzik ise dinleyiciye ne anlatmak istediğini net bir şekilde aktarır. Toplumsal cinsiyet kavramı ve kadının sanatta yetersizlik mitine rağmen o dönemde yaygın olmayan bir şekilde epigram, resim ve müziği birleştirerek ortaya yaratıcı bir sonuç çıkaran Fanny, kadının sanatta yetersizlik mitinin doğru olmadığını gösterir.

KAYNAKÇA

- Citron, M. J. (1983). The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel. *The Musical Quarterly*.
- Couch, A. J. (2010). (Söğüt Çev.) : Roma'nın Eski Hukuk Dönemi'nde Kadın, Prof. Dr. Ali Güzel'e Armağan, İstanbul.
- Daniels, M. (1905). Fighting Generalizations about Women. An American Girl in Munich, New York: *Little, Brown, and Co.*
- Donovan, J. (1997). Feminist Teori. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z. Y. (2006). Toplumsal Cinsiyet Sosyoloji Açıklamalar. İstanbul: Sistem Yayınları.
- Elson, Louis C. (1971). *The History of American Music*. New York: Macmillan.
- Emiroğlu, H. (2003). *Roma Hukukunda Kadının Durumu*. Ankara.
- Emiroğlu, H. (2001). Roma Klasik Hukuk Dönemi'nde Mal Rejimi. *Sayı. 3*.
- Engin, Ü., Özlem, Z., Karaman, B. (2006). Roma'da İmparatorluğu'nda ve Roma Hukukunda Ailenin Toplumsal Temelleri. *Galatasaray Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, Sayı. 1*.
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Freeman, C. (2003). Mısır, Yunan ve Roma (Antik Akdeniz Uygarlıkları), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gates, E. (1992). The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era. University of Toronto, Doktora Tezi, Toronto.
- Gates, E. (2007). Fanny Mendelssohn Hensel: A Life of Music Within Domestic Limits. *The Kapralova Society Journal*, 5.2.
- Gaudemet, J., Tahiroğlu, B., (1972). Roma İmparatorluğunda Kadının Hukuki Durumu. *İstanbul Üniversitesi Mukayeseli Hukuk Araştırmaları Dergisi*

- Gönenç, F. (2010). Roma Hukukunda Kadın. İstanbul.
- Güzel, B. (2015). Lysistrata: Kadinin Antik Yunan Toplumundaki Yeri. *Electronic Turkish Studies*.
- Heath, S. (1982). Sexuality and Representation: Five British Artists. Newyork: New Museum of Contemporary Art.
- Hughes, R. (1898). Women Composers. Century Magazine
- Kaser, M. (1938). Der Inhalt der patria potestas. *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung*.
- Kaser, M., Knüttel, R. (2005). R. Römisches Privatrecht (18. Aufl.).
- Kelly, M. (1982). No Essential Femininity. *Parachute, Sayı. 26*.
- Kirman, M. (2011). Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü, 2. baskı, İstanbul: Rabet Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1988). *Etik*. Ankara: Meteksan Yayınları.
- Kupferberg, H. (1972). *The Mendelssohns: three generations of genius*. C. Scribner's Sons.
- Levy, A. H. (1983). Double-Bars and Double Standarts: Female Composers in America 1800–1920, *International Journal of Women's Study* 6.
- Lloyd, G. (1996). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lüning, E. (1878). Uber die Reform unserer Musik-Schulen. *Allegemeine Deutsche Musik Zeitung*.
- Mayer-Maly, T. (1999) *Römisches Recht*. Springer.
- Neuls-Bates, C. (1982). Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present. Newyork. Harper & Row.
- Oglesby, C. A., Hill, K. L. (1993). Gender and sport. handbook of research on sport psychology.
- Oğuzoğlu, C. (1959). Roma Hukuku. Ankara.

Olson, J. E. (1986). Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, (ed. Jane Bowers, Judith Tick), University of Illinois Press, Urbana, Chicago.

Özkişi, Z. G. (2009). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye’de Kadın Besteciler: Tanzimat’tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Kadın Besteciler ve Yapıtları*. Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özkişi, Z. G. (2013). Kadın Besteci Sorunu: Cinsiyet Rollerine ve Kadının Yaratıcılığına İlişkin Yargılar. *Electronic Turkish Studies*.

Paribeni, R. Talip, Ş. (1935). Roma Hukukunda Aile Kurumu. *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*.

Phillips, L. M. (1979). *The Leipzig Conservatory: 1843–1881*, Doktora tezi, Indiana University, Indiana.

Platon (2015). *Devlet* (Eyüboğlu S., M. Ali Cimcoz Çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Rubinstein, A. (1892). *A Conversation on Music*. New York: C. F. Tretbar.

Sankır, H. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin “Kadın Sanatçı Kimliği” nin Oluşum Sürecine Etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar e-dergisi*.

Scholes, P. A. (1960). *The Oxford companion to music: self-indexed and with a pronouncing glossary and over 1,100 portraits and pictures*. Oxford University Press.

Scott, J. W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Smidak, E., Moscheles, C. (1989). *Isaak-Ignaz Moscheles: the life of the composer and his encounters with Beethoven, Liszt, Chopin, and Mendelssohn*. Scholar Pr.

Smyth, E. (1919). *Impressions that Remained*, c. 2, Longmans, Green & Co, Londra.

Stanton, D. C. (1987). *The female autograph: theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century* (Vol. 12). University of Chicago Press.

Stevenson J. (2016). *Das Jahr (The Year) cycle for piano*. online. 5 Mayıs 2016, <http://www.allmusic.com/composition/das-jahr-the-year-cycle-for-piano-h-385-mc0002374617>

Söğütlü, E. Ö. (2013). *Roma Hukukunda Kadın*. İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi.

Cilt. 4, Sayı. 2.

Theeman, N. S. (1938). *The Life and Songs of Augusta Holmés*. University of Maryland, Doktora Tezi.

Tillard, F. (1996). *Fanny Mendelssohn*. (Portland Çev.), Oregon: Amadeus

Press. Todd, R. L. (2003) *Mendelssohn A Life in Music*. Oxford University Press,

Tunçdemir, İ. (2004). *Müzik Sanatında Kadın Olgusu, Yaratıcılığı ve Besteciliği*. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri.

Türkmen, E. F. (2012). *Müzik ve Kültürel Doku*. Karadeniz Teknik Üniversitesi Uluslararası

Müzik Araştırmaları Sempozyumu.

Wilson Kimber, M. (2008). *Fanny Hensel's Seasons of Life: Poetic Epigrams, Vignettes, and Meaning in Das Jahr*. Journal of Musicological Research