

**CLAUDE DEBUSSY KEMAN VE PİYANO
SONATININ YAPISAL ANALİZİ
Sanatta Yeterlik Tezi**

Ayşe Özge ERDEM

Eskişehir 2023

CLAUDE DEBUSSY KEMAN VE PİYANO SONATININ YAPISAL ANALİZİ

Ayşe Özge ERDEM

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Oytun EREN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat 2023

ÖZET

CLAUDE DEBUSSY KEMAN VE PİYANO SONATININ YAPISAL ANALİZİ SONATA L.140

Ayşe Özge ERDEM

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat 2023

Danışman: Prof. Oytun EREN

Bu çalışmada Claude Debussy Keman ve Piyano Sonatı yapısal bir bakış açısı gözetilerek ele alınmıştır. Debussy'nin üç notadan oluşan bir motiften yola çıkarak nasıl bütünlüklü bir yapıya ulaştığı gerek keman gerek piyano partisinde yer alan cümlelerin incelenmesiyle ortaya konmuş; motiflerin eser içerisindeki dağılımı ve sergilediği gelişim, grafik örnekleri içerisinde tek tek analiz edilerek gösterilmiştir. Bu analizler doğrultusunda, bestecilerin yapısal düşünceleri gözetilmeksizin yapılan her türlü yorumlamanın yüzeysel bir ifadeden öteye gidemeyeceği, dolayısıyla hiçbir şekilde derin ve entelektüel bir bakış açısına ulaşamayacağı anlatılmak istenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Debussy, Sonat, Keman, Piyano, Yapı.

ABSTRACT

STRUCTURAL ANALYSIS OF CLAUDE DEBUSSY VIOLIN AND PIANO SONATA L.140

Ayşe Özge ERDEM

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, February 2023

Supervisor: Prof. Oytun EREN

In this work, Claude Debussy's violin and piano sonata has been approached with a structuralist perspective. The elements that make up a structure are individual units. However, these units make sense when they come together, not alone, and give rise to a structure. How Claude Debussy reached a holistic structure from a small element was examined. Motifs, sentences and the exhibition, development and result parts consisting of them are in no way randomly formed; it has been proved by detailed analysis that each formation is constructed in a conscious and organized manner. In the first part of this thesis as a result of all these analyzes, it was revealed how a work should be grasped with its formal features and how it should be thought and interpreted in a holistic structure. In the light of this information, it is aimed that the sonata gains a different meaning and opens a new way for the performers

Keywords: Debussy, Sonata, Violin, Piano, Structure.

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu tezi yazmama sebep olan, yüksek bilginin ve sevginin ışığında beni yetiştirmiş olan annem Çiçek KARACA ve babam Abdülkadir ERDEM'e çok teşekkür ederim. Tez yazım sürecimin ve eğitimimin her aşamasında bana her anlamda destek olan kardeşim Efe Özgür ERDEM'e çok teşekkür ederim. Bana bu tezin her aşamasında sınırsız desteğini koşulsuzca sunan ve bilgisini cömertçe paylaşan, sayesinde devam edebildiğim sevgili danışmanım Prof. Oytun EREN'e çok teşekkür ederim.

Müziğe, müzisyenliğime ve kendime olan bakış açımın tahminlerimin ötesinde geliştiğı bu tez sürecinin benim hayatıma olduğu gibi, okuyanların hayatlarına da dokunması dileğimle.

Ayşe Özge ERDEM

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ayşe Özge Erdem

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|--|------------------------------|
| BAŞLIK SAYFASI..... | i |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI..... | ii |
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR..... | Error! Bookmark not defined. |
| ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ..... | vi |
| İÇİNDEKİLER..... | vii |
| ŞEKİLLER DİZİNİ..... | viii |
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|---|---|
| 1.CLAUDE DEBUSSY L.140 KEMAN VE PİYANO SONATI “BİRİNCİ BÖLÜM..... | 3 |
| 1.1. Claude Debussy L.140 Keman ve Piyano Sonatı Birinci Bölümün Yapısal Analizi..... | 3 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 2. CLAUDE DEBUSSY L.140 KEMAN VE PİYANO SONATI “İKİNCİ BÖLÜM” | 36 |
| 2.1. Claude Debussy L.140 Keman ve Piyano Sonatı İkinci Bölümün Yapısal Analizi..... | 36 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 3. CLAUDE DEBUSSY L.140 KEMAN VE PİYANO SONATI “ÜÇÜNCÜ BÖLÜM..... | 53 |
| 3.1. Claude Debussy L.140 Keman ve Piyano Sonatı Üçüncü Bölümün Yapısal Analizi..... | 53 |
| SONUÇ | 73 |
| KAYNAKÇA | 75 |
| ÖZGEÇMİŞ | |

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

| | |
|---|----|
| Şekil 1.1. 1.bölüm 1-4. ölçüler arası piyano partisi giriş..... | 4 |
| Şekil 1.2. 1. bölüm 5-14. ölçüler arası ana motif..... | 4 |
| Şekil 1.3. 1. Bölüm 5-8. ölçüler arası senkoplu yapı..... | 5 |
| Şekil 1.4. 1. Bölüm 8. ölçü keman partisi senkoplu yapı | 5 |
| Şekil 1.5. 1. bölüm 8-9. ölçüler arası senkoplu yapı | 5 |
| Şekil 1.6. 1. bölüm 1-14. ölçüler arası ana motif..... | 6 |
| Şekil 1.7. 1. bölüm 1-4. ölçüler arası eksen-altçeken ilişkisi | 7 |
| Şekil 1.8. 1. bölüm 8-14. ölçüler arası akor yapılanmaları..... | 7 |
| Şekil 1.9. 1. bölüm 13. ölçü majörleştirilmiş altçeken akoru | 7 |
| Şekil 1.10. 1. Bölüm15-18. ölçüler arası yardımcı motif yapısı..... | 8 |
| Şekil 1.11. 1. Bölüm18-19. ölçüler arası ana motif yapısı | 8 |
| Şekil 1.12. 1. bölüm 20-21. ölçüler arası yardımcı motif..... | 9 |
| Şekil 1.13. 1. Bölüm 22-23. ölçüler arası yardımcı motif yapısı..... | 9 |
| Şekil 1.14. 1. Bölüm 15-19. ölçüler arası tekrarlanan -sol sesi | 9 |
| Şekil 1.15. 1. Bölüm 15-18. ölçüler arası eolien dizi yapısı..... | 10 |
| Şekil 1.16. 1. bölüm eolien dizi örneği..... | 10 |
| Şekil 1.17. 1. Bölüm 19-23. ölçüler arası frigen dizi yapısı | 10 |
| Şekil 1.18. 1. Bölüm frigen dizi örneği | 11 |
| Şekil 1.19. 1. Bölüm 15-16. ölçüler arası ana cümle yapısı | 11 |
| Şekil 1.20. 1. Bölüm 9-10. ölçüler arası ana cümle yapısı | 11 |
| Şekil 1.21. 1. Bölüm 18. ölçü ana cümle ritmik yapısı..... | 11 |
| Şekil 1.22. 1. bölüm 10. ölçü ana cümle ritmik yapısı | 11 |
| Şekil 1.23. 1. Bölüm 22. ölçü | 12 |
| Şekil 1.24. 1. Bölüm 8. ölçü | 12 |
| Şekil 1.25. 1. Bölüm 9. ölçü dörtlü aralıklar | 12 |

| | |
|---|----|
| Şekil 1.26. 1. bölüm 24-25. ölçüler arası ana motif sesleri | 12 |
| Şekil 1.27. 1. bölüm 25-27. ölçüler arası akor çözülümü..... | 13 |
| Şekil 1.28. 1. bölüm 10-14. ölçüler arası akor yapısı | 13 |
| Şekil 1.29. 1. Bölüm 25-27. ölçüler arası ana motif ve yardımcı motif yapısı..... | 14 |
| Şekil 1.30. 1. Bölüm 24-28. ölçüler arası aralık yapısı | 14 |
| Şekil 1.31. 1. Bölüm 9-13. ölçüler arası aralık yapısı | 14 |
| Şekil 1.32. 1. Bölüm 28-34. ölçüler arası eolien ve frigyen dizi yapıları..... | 14 |
| Şekil 1.33. 1. bölüm 29-30. ölçüler arası yardımcı motif yapısı | 15 |
| Şekil 1.34. 1. Bölüm 34-39. ölçüler arası ana motif yapısı | 15 |
| Şekil 1.35. 1. Bölüm 34-40. ölçüler arası ana motif senkoplu ritim yapısı..... | 16 |
| Şekil 1.36. 1. Bölüm 40-42. ölçüler arası | 16 |
| Şekil 1.37. 1. Bölüm 40-42. ölçüler arası | 17 |
| Şekil 1.38. 1. Bölüm 44. ölçü | 17 |
| Şekil 1.39. 1. bölüm 8. ölçü..... | 17 |
| Şekil 1.40. 1. Bölüm 44. ölçü yardımcı motif sesleri | 18 |
| Şekil 1.41. 1. Bölüm 48-49. ölçüler arası ana motif yapısı | 18 |
| Şekil 1.42. 1. Bölüm 50-51. ölçüler arası aralık yapısı | 19 |
| Şekil 1.43. 1. Bölüm 53-54. ölçüler arası akor yapısı ve ana motif | 19 |
| Şekil 1.44. 1. Bölüm 56-59. ölçüler arası | 19 |
| Şekil 1.45. 1. Bölüm 18-21. ölçüler arası | 19 |
| Şekil 1.46. 1. Bölüm 10. ölçü ritmik yapı..... | 20 |
| Şekil 1.47. 1. bölüm 56-59. ölçüler arası ana motif..... | 20 |
| Şekil 1.48. 1. Bölüm 60-61. ölçüler arası katlanmış ana motif yapısı..... | 20 |
| Şekil 1.49. 1. bölüm 61-63. ölçüler arası tekrarlanan eksen sesi..... | 21 |
| Şekil 1.50. 1. bölüm 60-62. ölçüler arası..... | 21 |
| Şekil 1.51. 1. Bölüm 8. ölçü | 21 |
| Şekil 1.52. 1. bölüm 64. ölçü akor yapısı | 22 |

| | |
|---|----|
| Şekil 1.53. 1. Bölüm 68-71. ölçüler arası akor yapısı | 22 |
| Şekil 1.54. 1. Bölüm 72-79. ölçüler arası akor yapısı | 22 |
| Şekil 1.55. 1. Bölüm 63. ölçü ana motif sesleri..... | 23 |
| Şekil 1.56. 1. Bölüm 68. ölçü altere edilmiş ana motif sesleri | 23 |
| Şekil 1.57. 1.bölüm 80-84. ölçüler arası ana motif sesleri | 24 |
| Şekil 1.58. 1.bölüm 84-105. ölçüler arası yardımcı motif sesleri..... | 25 |
| Şekil 1.59. 1.bölüm 106-127. ölçüler arası yardımcı motif sesleri..... | 26 |
| Şekil 1.60. 1.bölüm 88-98. ölçüler arası cümle yapısı | 27 |
| Şekil 1.61. 1.bölüm 98-105. ölçüler arası cümle yapısı | 27 |
| Şekil 1.62. 1.bölüm 106-109. ölçüler arası cümle yapısı | 28 |
| Şekil 1.63. 1.bölüm 128-132. ölçüler arası modülasyon | 28 |
| Şekil 1.64. 1.bölüm 133-134. ölçüler arası tekrarlanan -solbemol sesi..... | 29 |
| Şekil 1.65. 1.bölüm 136-137. ölçüler arası figür yapısı | 29 |
| Şekil 1.66. 1.bölüm 142-146. ölçüler arası ana motif yapısı | 29 |
| Şekil 1.67. 1.bölüm 145-161.ölçüler arası yeniden sergi kesiti..... | 30 |
| Şekil 1.68. 1.bölüm 162-170. ölçüler arası cümle yapısı | 30 |
| Şekil 1.69. 1.bölüm 196-216. ölçüler arası cümle yapısı | 31 |
| Şekil 1.70. 1.bölüm 216-217. ölçüler arası köprü kesiti..... | 32 |
| Şekil 1.71. 1.bölüm 185. ölçü cümle yapısı..... | 32 |
| Şekil 1.72. 1.bölüm 226-229. ölçüler arası frigyen dizisi yapısı | 32 |
| Şekil 1.73. 1.bölüm 226-227. ölçüler arası..... | 33 |
| Şekil 1.74. 1.bölüm 238-239. ölçüler arası akor yapısı | 33 |
| Şekil 1.75. 1.bölüm 238-241. ölçüler arası koda cümle yapısı..... | 34 |
| Şekil 1.76. 1.bölüm 136-137. ölçüler arası gelişme kesiti..... | 34 |
| Şekil 1.77. 1.bölüm 244-245. ölçüler arası lokrien dizi yapısı..... | 34 |
| Şekil 1.78. 1.bölüm Sol lokrien dizi örneği..... | 35 |
| Şekil 2.1. 1-2. ölçüler arası ana motif..... | 36 |

| | |
|--|----|
| Şekil 2.2. 1-8. ölçüler arası ana motif..... | 37 |
| Şekil 2.3. 1-8. ölçüler arası..... | 37 |
| Şekil 2.4. 9-12. ölçüler arası giriş cümle yapısı..... | 38 |
| Şekil 2.5. 2. Bölüm 14-18. ölçüler arası ana motif ilişkisi | 38 |
| Şekil 2.6. 2. bölüm 14-16. ölçüler arası ana motif..... | 39 |
| Şekil 2.7. 2. Bölüm 19-26. ölçüler arası ana motif..... | 39 |
| Şekil 2.8. 2. Bölüm 19-26. ölçüler arası figür yapısı..... | 40 |
| Şekil 2.9. 1. Bölüm 19-21. ölçüler arası figür yapısı..... | 40 |
| Şekil 2.10. 2. Bölüm 25-26. ölçüler arası ana motif..... | 41 |
| Şekil 2.11. 2. bölüm 27-46. ölçüler arası ana motif..... | 42 |
| Şekil 2.12. 2. Bölüm 46-47. ölçüler arası cümle yapısı..... | 43 |
| Şekil 2.13. 2. bölüm 60-63. ölçüler arası tema yapısı | 43 |
| Şekil 2.14. 2. bölüm 60-67. ölçüler arası ana motif..... | 44 |
| Şekil 2.15. 2. bölüm 72-76. ölçüler arası cümle yapısı | 45 |
| Şekil 2.16. 2. Bölüm 60-64. ölçüler arası cümle yapısı..... | 45 |
| Şekil 2.17. 2. Bölüm 72-82. ölçüler arası ana motif..... | 46 |
| Şekil 2.18. 2. bölüm 72-76. ölçüler arası tınısal yapı | 47 |
| Şekil 2.19. 2. Bölüm 83-100. ölçüler arası keman partisi ana motif | 48 |
| Şekil 2.20. 2. Bölüm 101-109. ölçüler arası katlanmış tınısal yapı..... | 49 |
| Şekil 2.21. 2. bölüm 114-119. ölçüler arası cümle yapısı | 50 |
| Şekil 2.22. 2. bölüm 120-128. ölçüler arası tema yapısı | 50 |
| Şekil 2.23. 2. bölüm 120-126. ölçüler arası ana motif..... | 51 |
| Şekil 2.24. 2. Bölüm 131-135. ölçüler arası ana motif..... | 51 |
| Şekil 3.1. 3. Bölüm 1-8. ölçüler arası ana motif sesleri..... | 53 |
| Şekil 3.2. 3. bölüm 9-23. ölçüler arası ana motif sesleri | 54 |
| Şekil 3.3. 3. bölüm 23-27. ölçüler arası ana motif yapısı | 57 |
| Şekil 3.4. 2. Bölüm 2. ölçü motif yapısı | 58 |

| | |
|--|----|
| Şekil 3.5. 3. Bölüm 29-30. ölçüler arası ana tema..... | 58 |
| Şekil 3.6. 3. Bölüm 39-67. ölçüler arası motif | 59 |
| Şekil 3.7. 3. Bölüm 35-42. ölçüler arası ana motif..... | 60 |
| Şekil 3.8. 3. Bölüm 67-70. ölçüler arası ana tema..... | 58 |
| Şekil 3.9. 3. Bölüm 76-84. ölçüler arası motif yapısı..... | 59 |
| Şekil 3.10. 3. Bölüm 81-84. ölçüler arası cümle yapısı..... | 62 |
| Şekil 3.11. 3. Bölüm 73-77. ölçüler arası ana motif..... | 63 |
| Şekil 3.12. 3. Bölüm 85-99. ölçüler arası ana motif..... | 64 |
| Şekil 3.13. 3. Bölüm 100-114. ölçüler arası cümle yapısı..... | 65 |
| Şekil 3.14. 3. Bölüm 116-131. ölçüler arası ana motif..... | 65 |
| Şekil 3.15. 3. Bölüm 138-139. ölçüler arası ana motif..... | 66 |
| Şekil 3.16. 3. Bölüm 160-171. ölçüler arası ana motif..... | 67 |
| Şekil 3.17. 3. Bölüm 154-159. ölçüler arası ana tema..... | 68 |
| Şekil 3.18. 3. Bölüm 163-168. ölçüler arası ana tema..... | 68 |
| Şekil 3.19. 3. Bölüm 160-171. ölçüler arası ana tema..... | 69 |
| Şekil 3.20. 3. Bölüm 155-168. ölçüler arası ana tema..... | 68 |
| Şekil 3.21. 3. Bölüm 29-30. ölçüler arası ana tema..... | 68 |
| Şekil 3.22. 3. Bölüm 172-176. ölçüler arası ana motif yapısı | 69 |
| Şekil 3.23. 3. Bölüm 176-191. ölçüler arası ana tema..... | 72 |
| Şekil 3.24. 3. Bölüm 172-178. ölçüler arası | 71 |
| Şekil 3.25. 3. Bölüm 176-191. ölçüler arası ana motif..... | 71 |
| Şekil 3.26. 3. Bölüm 194-207. ölçüler arası ana motif..... | 72 |

GİRİŞ

Empresyonist ifadenin en önemli temsilcilerinden biri olan Debussy, piyano, orkestra ve oda müziği için bestelediği birbirinden önemli eserlerle müzik tarihinde iz bırakmış bir bestecedir.

22 Ağustos 1862 tarihinde Paris yakınlarında bulunan Saint-Germain-en-Laye’de doğan Debussy, yaşamış nadir fenomenlerden, zamanının en büyük reformist bestecilerinden olmuştur. Yakın zamanda yaşamış Stravinsky’den ve müzikte yeni bir dil keşfetmiş olan Schönberg’den bile daha büyük değişimler yaratmış olduğu dile getirilmiştir (Roberts,1996, s. 21). Önce sembolist şairler daha sonra da empresyonist ressamların etkisinde kalan Debussy, bir olayın konusunu değil de o olayın kişide yarattığı izlenimleri, çağrışımları ve imgeleri betimleyerek romantik dönemin senfonik şiir anlayışına son vermiş ve kendine özgü bir anlatımla empresyonizmin öncüsü olmuştur. Bu yeni ifade tarzı on dokuzuncu yüzyıl müziğinden bir kopuşu gerçekleştirerek yirminci yüzyıl müziğinin kapılarının ardına kadar açılmasını sağlamıştır.

1892 yılında dünyaca ünlü oyun yazarı Maurice Maeterlinck’in *Pelléas et Mélisande* oyununu izleyen Debussy, uzun süredir aradığı libretto için kaynağını bulmuştur. O yıllara kadar operaların çok fazla şarkı içerdiğini, müzikal yapılarının ise çok abartılı olduğunu düşünen Debussy şöyle demiştir; “Beni uzun ve ağır işler yapmaya mahkûm etmeyecek bir şiir, bana kendi mekânları ve karakterleriyle hareket eden sahneler sunacak karakterlerin tartışmayıp, yaşama ve kaderlerine boyun eğdikleri bir şiir düşünüyorum (Schonberg,2013, s. 429)”. Müzik tarihindeki kırılma anlarından biri olan bu opera,1902 yılında tamamlanıp, ilk gösterimi gerçekleştirilmiştir. Müziğin tüm formlarına yeni ve özgün bir bakış açısı kazandıran Debussy, aynı tutumu operasında da cesur bir şekilde ortaya koymuştur.

1915’ten, hayatını kaybettiği 1918 yılına kadar üç sonat bestelemiştir. Bunlar, viyolonsel ve piyano sonatı (1915), flüt, viyola, ve arp sonatı (1915), keman ve piyano sonatıdır (1917). Ölümünden bir yıl önce bestelediği keman ve piyano sonatı 5 Mayıs 1917’de ilk kez seslendirilmiş ve piyano partisi besteci tarafından icra edilmiştir. Bu onun müzik tarihine kazandırdığı son eser olmuştur.

Bu tezde Debussy’nin sol minör keman piyano sonatı, yapısalcı bakış açısı temel alınarak analiz edilmiştir. Debussy’nin, küçük bir öğeden ne şekilde bütünlüğe ulaştığı ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Bestecinin sonatın ilk bölümünü üç nota üzerinden

yapılandırması ve diğer bölümleri de bu üç notadan türeterek oluşturması, büyük bir ustalık işi olarak tanımlanmıştır. Bu bütünlükçü yapı yalnızca Debussy’de değil, Bach’tan Beethoven’a; Wagner’den Stravinsky’e kadar pek çok bestecinin eserlerinde görülmüştür. Geçmişte büyük besteciler, ifade uğruna biçimsel kalıpları zorlayan her türlü yeniliğe başvurmuşlardır. Ancak bütünlükçü yapı anlayışından vazgeçmemişlerdir. Yani; bir motifin tüm eser boyunca işlenmesiyle oluşan bütünlük anlayışı, bestecilerin devasa yapılar oluşturmasında en etkili yöntem olmuştur.

Bu bağlamda, keman ve piyano sonatı, bütünlükçü yapıyı ortaya çıkaracak şekilde ele alınmıştır. Analizler nota örnekleriyle desteklenerek, parça-bütün ilişkisini gösterecek şekilde yapılmış, böylelikle bestecinin kullandığı ana motif ve yardımcı motif eser boyunca nasıl işlendiği irdelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. CLAUDE DEBUSSY L.140 KEMAN VE PİYANO SONATI “BİRİNCİ BÖLÜM”

Debussy, sonatın tüm bölümlerini, üç notadan oluşan bir motif üzerinden kurgulamıştır. “Si-la-sol” seslerinden oluşan bu motif, eser boyunca sürekli tekrarlanarak duyurulmuş, böylelikle yapısal anlamda ciddi bir bütünlük sağlanmıştır. Besteci bu bütünlüğü sağlarken, ana motifi yer yer daha küçük parçalara bölmüş, bu sayede parça-bütün ilişkisini daha ayrıntılı şekillerde ele almayı başarmıştır. Bu ayrıntılar, üçlü motif yapısına karşılık, yine kendisinden türetilmiş “la-sol” seslerinden oluşan ikili motif yapısıyla ortaya konmuş ve eserin başından sonuna kadar ana öğe olarak işlenmiştir.

Üçlü ana motif: Si-la-sol

İkili yardımcı motif: la-sol

Debussy, yukarıda görülen motif yapısını, eser boyunca defalarca altere ederek, birbirinden zengin armonik örgütlenmeler oluşturmuştur. Tüm bölümlerde ana motifi farklı kimliklere büründürerek, değişik atmosferler yaratmasını bilmiş ancak bunu yaparken hiçbir zaman yabancı bir öğeyi yapının içine dahil etmemiştir. Yani Debussy, bütünlüğü oluştururken, dışarıdan yabancı bir öğeyle değişik fikirler üretmek yerine, aynı fikrin başkalaşmış görünüşleri ve bunun sonucunda ortaya çıkardığı soyut anlatımlarla sonuca ulaşmıştır.

1.1. Claude Debussy L.140 Keman ve Piyano Sonatı Birinci Bölümün Yapısal Analizi

Form olarak geleneksel sonat allegrosu biçiminde yazılmış olan eser, dört ölçüden oluşan bir piyano girişiyle başlamıştır. Birinci bölüm (allegro vivo) iki basit akorla başlamış ancak bu akorlardan hangisinin eserin tonu olduğunu kesin bir netlikte gösterilmemiştir. sol minörden do majöre hareket ederken bu iki akor da kendi evrenlerinin ifadesi ile ayrılmışlar, birlikte ise sonsuz olasılıklara açılan bir dünya oluşturmuşlardır. Kemanın girişiyle beklenmedik sahneler açılmaya başlamıştır.



Şekil 1.1. 1.bölüm 1-4.ölçüler arası piyano partisi giriş

Ardından beşinci ölçüde ana motifin içinde olduğu cümle yapısı keman partisi tarafından duyurulur ve bu cümle on dördüncü ölçünün sonuna kadar devam eder.



Şekil 1.2. 1. bölüm 5-14. ölçüler arası ana motif

Debussy, eserin girişi olarak adlandırılabilen ilk on dört ölçü içerisinde, sonat boyunca duyuracağı melodik ve armonik tüm yapılanmaların çekirdek halini gözler önüne sermiştir. Melodik olarak incelendiğinde, sonatın ana cümlesi beşinci ölçüden itibaren açık bir şekilde görülmüştür. Ancak sonatın üçlü ana motifi, kapalı olarak ana cümlelerin içine gizlenmiş bir şekilde duyurulmuştur.

Ana cümle ele alınacak olursa, beş ve sekizinci ölçüler arasında, keman partisindeki seslerin senkoplu bir şekilde ilerlediği görülmüştür.

VIOLON *Allegro vivo (55 = d.)*
p dolce espress.

PIANO *Allegro vivo*
pp dolce sostenuto

p poco marcato

Şekil 1.3. 1. Bölüm 5-8. ölçüler arası senkoplu yapı

Ancak sekizinci ölçüdeki senkop fikri dörtlük bir sus ile hissettirilmiştir.

Şekil 1.4. 1. Bölüm 8. ölçü keman partisi senkoplu yapı

Buradaki dörtlük sus ve ardından dokuzuncu ölçüde görülen sekizlik sus, tıpkı melodik yapının tekrar edilmesi gibi birinci bölüm boyunca keman ve piyano partilerinde sürekli kendini tekrarlar.

p poco marcato

Şekil 1.5. 1. bölüm 8-9. ölçüler arası senkoplu yapı

Üçlü ana motif yapısı ele alınacak olursa, Debussy dokuzuncu ölçüye kadar ana motifi la sesi olmadan, dokuzuncu ölçüden itibaren ise si bemol-la-sol seslerini, sırasıyla

önce keman partisinin melodik yapısında, daha sonra da ona eşlik eden piyano partisinin akor yapısı içerisinde duyurmuştur.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro vivo (55 = ♩.)'. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Allegro vivo' and the dynamics are 'pp dolce sostenuto'. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system shows the main motif, with two red circles highlighting specific chords in the piano part. The third system shows the continuation of the piece, with a red circle highlighting a chord in the piano part. The Violin part is marked 'p dolce espress.'.

Şekil 1.6. 1. bölüm 1-14.ölçüler arası ana motif

Armonik olarak ele alındığında Debussy, tüm sonat boyunca tonalite ile modalite arasında giden bir yapılanmayı tercih etmiş, bu sayede fonksiyonel armoninin geleneksel kurallarından kurtularak bambaşka bir tınısallığa ulaşmıştır. Eksen-çeken ilişkisinin geçerliliğini yitirdiği bu armonik yapılanmada özellikle modal diziler kullanılmış ve tonal örgütlenmelerden uzaklaşarak empresyonist bir estetik sergilenmiştir. Bu bağlamda birinci ve on dördüncü ölçüler arasında yer alan tüm akorsal yapılanmalar, tonal müziğin parametrelerine göre değil, Debussy'nin kendine has yazı stili içerisinde oluşturulmuştur.

İlk dört ölçüde görülen sol-si bemol-re ve do-mi bekar-sol akorları, bunu en iyi şekilde ortaya koymuştur. Geleneksel olarak bakıldığında; sol minörün dördüncü derecesinin do-mi bemol-sol olması gerekirken, Debussy bu akoru majör haline getirerek, bir minör dizinin geleneksel eksen-altçeken ilişkisini ortadan kaldırmıştır.



Şekil 1.7. 1. bölüm 1-4.ölçüler arası eksen-altçeken ilişkisi

Ardından sekizinci ölçüde, sol minörün altçeken ek altılısını yani mi-b-sol-si bemol akorunu, minör haline getirerek kural tanımamazlığını sürdürmüş, onuncu ölçüde ise sol minörün çeken akorunun üstüne yedili ve dokuzlusunu ekleyerek sıradışı bir atmosfer yaratmıştır.



Şekil 1.8. 1. bölüm 8-14.ölçüler arası akor yapılanmaları

Ancak en büyük sürprizi onüçüncü ölçüde ana cümleyi eksen akoru ile değil de majörleştirilmiş bir altçeken akoru ile bitirmesi olmuştur.



Şekil 1.9. 1. bölüm 13.ölçü majörleştirilmiş altçeken akoru

Debussy, bir ve on dördüncü ölçüler arasındaki armonik yapıyı öylesine örgütlemiştir ki hem geleneksel kadans yapısını kullanmış hem de bağımsız akorlarla bu

kadans ilişkilerini ortadan kaldırmıştır. Yedinci ölçüye kadar görülen akorlar, aslında eksen ve altçeken ilişkisinde görünmesine rağmen, Debussy bu geleneksel fonksiyonel ilişkileri altere seslerle etkisiz hale getirmiştir. Aynı şekilde sekizinci ölçüdeki altçeken ekaltılı ve onuncu ölçüde görülen çeken akorlarını da, bir takım dış müdahalelerle etkisiz hale getirerek köksüz akorların hakim olduğu bir dil oluşturmuştur.

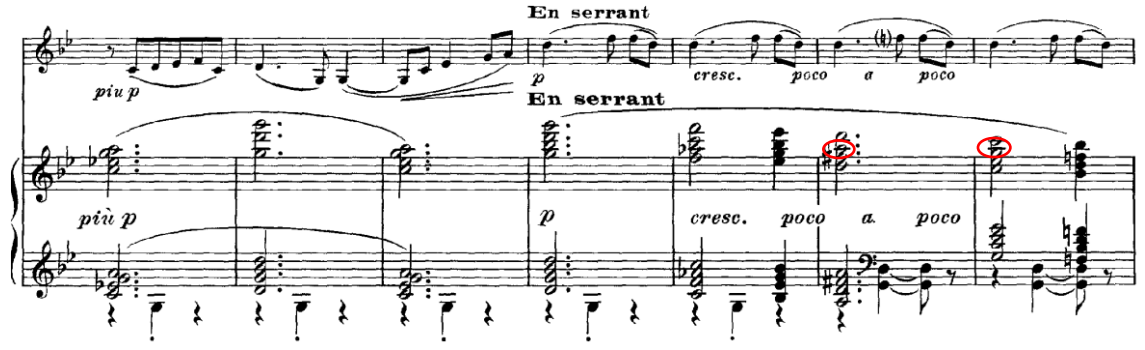
Ana cümleinin sunulmasının ardından, on beşinci ölçüde piyano partisinde tıpkı eserin girişinde olduğu üzere, akorsal yapılanmalar devam eder. Bu akorsal yapılanmaların içinde on beş ile on sekizinci ölçülerde yardımcı motif yapısı, on sekiz ve on dokuzuncu ölçülerde ana motif yapısı, yirmi ve yirmi birinci ölçülerde yardımcı motif yapısı ve yirmi iki ve yirmi üçüncü ölçülerde yine yardımcı motif yapısı görülür.

The musical score for Figure 1.10 shows measures 15-18. The piano part has a melody with notes circled in red. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The score is marked 'piu p' and 'En serrant'.

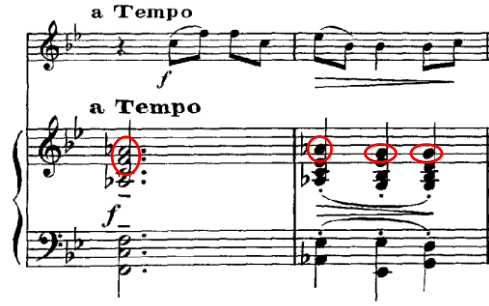
Şekil 1.10. 1. Bölüm 15-18. ölçüler arası yardımcı motif yapısı

The musical score for Figure 1.11 shows measures 18-19. The piano part has a melody with notes circled in red. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The score is marked 'piu p', 'En serrant', 'p', 'cresc.', 'poco a poco', and 'poco'.

Şekil 1.11. 1. Bölüm 18-19. ölçüler arası ana motif yapısı

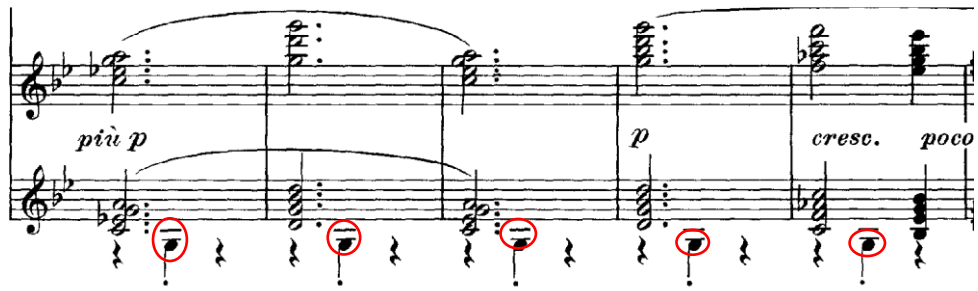


Şekil 1.12. 1. bölüm 20-21.ölçüler arası yardımcı motif



Şekil 1.13. 1. Bölüm 22-23.ölçüler arası yardımcı motif yapısı

Debussy, ana motifin gizlendiği bu akorların altındaki bas partisinde sürekli olarak sol sesini duyurmuştur. Buradaki sol sesi, sol minörün eksen sesi olmasına rağmen hiçbir zaman bir sol minör hissi uyandırmamıştır.



Şekil 1.14. 1. Bölüm 15-19.ölçüler arası tekrarlanan -sol sesi

Debussy, on beşinci ve on sekizinci ölçüler arasında, sol ile başlayan bir eolien dizi, on dokuzuncu ve yirmi üçüncü ölçüler arasında ise, la sesini la bemole altere ederek oluşturduğu bir frigen dizisi kullanmıştır.

En serrant
piu p *p*
 En serrant

piu p *p*

Şekil 1.15. 1. Bölüm 15-18.ölçüler arası eolien dizi yapısı

G Aeolian mode

G A B \flat C D E \flat F G

Şekil 1.16. 1. bölüm eolien dizi örneği

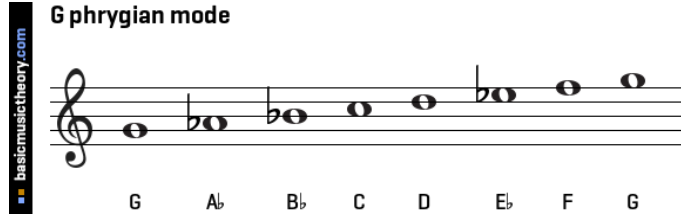
En serrant
piu p *p* *cresc.* *poco* *a poco*
 En serrant

piu p *p* *cresc.* *poco* *a poco*

a Tempo *f* *dolce vibrato*

a Tempo *f* *p* *pp*

Şekil 1.17. 1. Bölüm 19-23. ölçüler arası frigen dizi yapısı



Şekil 1.18. 1. Bölüm frigyen dizi örneği

Daha önceden de belirtildiği üzere, tonalite ve modalite arasındaki bu ikircikli durum ve yarattığı belirsizlik, eser boyunca sürekli kendini hissettirmiştir.

Keman partisine bakıldığında on beşinci ve on altıncı ölçülerin, ana cümlelerin dokuzuncu ve onuncu ölçüsünden, on sekizinci ölçüdeki noktalı dörtlükle başlayan cümle yapısının ise, ana cümlelerin onuncu ölçüsündeki ritmik yapıdan türetildiği görülmüştür.



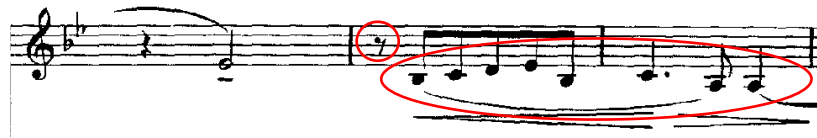
Şekil 1.19. 1. Bölüm 15-16. ölçüler arası ana cümle yapısı



Şekil 1.20. 1. Bölüm 9-10. ölçüler arası ana cümle yapısı

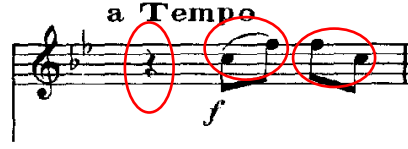


Şekil 1.21. 1. Bölüm 18. ölçü ana cümle ritmik yapısı



Şekil 1.22. 1. bölüm 10. ölçü ana cümle ritmik yapısı

Yirmi ikinci ölçü tıpkı ana cümlenin sekizinci ölçüsünde olduğu üzere dörtlük bir sus ile başlar ve dörtlü aralıklardan oluşan bir cümle yapısı ile devam etmiştir.

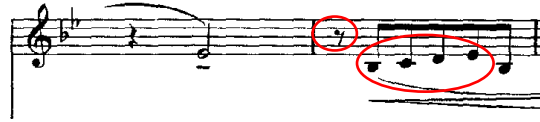


Şekil 1.23. 1. Bölüm 22. ölçü



Şekil 1.24. 1. Bölüm 8. Ölçü

Burada dörtlü aralıkların kullanılma sebebi yine ana cümlenin dokuzuncu ölçüsünde görülen dörtlü aralık ilişkisi olduğu görülmüştür.



Şekil 1.25. 1. Bölüm 9. ölçü dörtlü aralıklar

Yirmi dördüncü ölçüde Debussy, ilginç bir şekilde fa diyez sesi üzerinde duraklamıştır. Bu duraklamanın altında yer alan akorların içinde yine ana motif sesleri yer aldığı görülmüştür.



Şekil 1.26. 1. bölüm 24-25. ölçüler arası ana motif sesleri

Yirmi beşinci ölçüde görülen artmış beşli sayılabilecek si bemol-do-re-fa diyez-la bemol akoru, yirmi yedinci ölçüde majör dominant dokuzlu bir akora çözülmüştür.

Şekil 1.27. 1. bölüm 25-27. ölçüler arası akor çözülmü

Bu akor ilişkisi, aslında ana cümlelerin onuncu ve on üçüncü ölçülerinde görülen akor yapısının zenginleştirilmiş bir hali olmuştur. Birinci akorun ikinci akora çözülmesi, fonksiyonel armoni kurallarının dışında olup, Debussy'nin havada kalmışlık izlenimi yaratmak için oluşturduğu bir armonik örgütlenme olduğu düşünülebilir.

Şekil 1.28. 1. bölüm 10-14. ölçüler arası akor yapısı

Yirmi beşinci ölçüden itibaren piyano partisindeki bas sesi, sol yerine si bemol sesi olmuştur ve otuz ikinci ölçüye kadar devam etmiştir. Si bemol sesinin üzerindeki katmanda yer alan seslerin Debussy tarafından oldukça usta bir şekilde oluşturulduğu görülmüştür. İkili ses yapısının üstünde yer alan si bemol sesi tutulurken, alt partideki la bemol, sol sesine çözülmüştür. Dolayısıyla ana motif ve yardımcı motif aynı anda duyurularak önemli bir bütünlük sağlanmıştır.



Şekil 1.29. 1. Bölüm 25-27. ölçüler arası ana motif ve yardımcı motif yapısı

Aynı ölçüler içerisinde keman partisi, önce yirmi altıncı ölçüde artmış beşli bir akorun sesleri ile üst seslere tırmanmış ardından dörtlü ve beşli aralıkların hakim olduğu bir ses grubu ile tekrardan fa diyez sesine inmiştir. Yirmi yedinci ölçüde görülen aralıkların, dikkatlice bakıldığında ana cümlemin dokuzuncu ve on üçüncü ölçülerdeki aralık yapısından yararlanılarak oluşturulduğu görülmüştür.



Şekil 1.30. 1. Bölüm 24-28. ölçüler arası aralık yapısı



Şekil 1.31. 1. Bölüm 9-13. ölçüler arası aralık yapısı

Yirmi sekizinci ölçüde keman partisinde fa diyez sesi bir defa daha tekrarlandıktan sonra otuzuncu ölçüde, yirmi yedinci ölçüde görülen figür yapısının bu sefer la bemol sesi ile tekrarlandığı görülür. Debussy, tıpkı on beşinci ölçü ve sonrasında olduğu üzere yine minör bir dizi denebilecek eolien ve frigen dizilerini burada da bir arada kullanmıştır.



Şekil 1.32. 1. Bölüm 28-34. ölçüler arası eolien ve frigen dizi yapıları

Keman partisi aynı yapı içerisinde kırk ikinci ölçüye kadar ilerlerken piyano partisinde ilk defa olmak üzere ana motif açık bir şekilde duyurulmuştur. Yirmi dokuzuncu ve otuz üçüncü ölçüler arasında yardımcı motif duyurulurken, otuz dördüncü ölçüden itibaren ana motif üç defa tekrarlanmıştır.

Şekil 1.33. 1. bölüm 29-30. ölçüler arası yardımcı motif yapısı

Şekil 1.34. 1. Bölüm 34-39. ölçüler arası ana motif yapısı

Burada ana motif ile ilgili dikkat çeken nokta, tıpkı eserin başındaki cümlede olduğu üzere senkoplü bir yapı içerisinde örgütlenmiş olmasıdır.



Şekil 1.35. 1. Bölüm 34-40.ölçüler arası ana motif senkoplu ritim yapısı

Sonat, kırkınıcı ve kırk birinci ölçüde, çeken hissi yaratan bir kadansın ardından, kırk ikinci ölçüde sol eksen sesine geri döner.



Şekil 1.36. 1. Bölüm 40-42.ölçüler arası

Bilinçli bir şekilde üçlünün kullanılmadığı beşli aralıklarla oluşturulan sol-re-sol akorunun ardından, keman partisinde yine beşli ve dördürlü aralıkların sürekli tekrarlandığı

görülür. Debussy'nin müziğin içine üçlüleri sokmaması açık bir şekilde modal bir etki bırakmak istemesinin sonucudur.



Şekil 1.37. 1. Bölüm 40-42.ölçüler arası

Kırk dördüncü ölçüde piyano partisinin dörtlük bir susun ardından başladığı görülür. Bu sus ile ana cümlenin sekizinci ölçüsünde görülen ritmik yapıya bir göndermede bulunulmuştur.



Şekil 1.38. 1. Bölüm 44.ölçü



Şekil 1.39. 1. bölüm 8.ölçü

Susun ardından, yardımcı motif olan sol ve la sesleri duyurulur.

The image shows a musical score for a piano. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The top staff begins with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin, followed by a piano (*p*) dynamic. The middle staff starts with a sforzando (*sfz*) dynamic and contains a circled auxiliary motif consisting of two notes, G4 and A4, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *marqué*. The bass staff contains a few notes in the lower register.

Şekil 1.40. 1. Bölüm 44. ölçü yardımcı motif sesleri

Ardından kırk sekizinci ve kırk dokuzuncu ölçülerde ana motif iki defa tekrar edilmiştir. Bu sefer ana motif, armonik olarak birbirleriyle ilişkisiz olan akorların üst sesinde ortaya çıkmıştır.

The image shows a musical score for a piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a sforzando (*sfz*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and the instruction *marqué*, and ends with a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a few notes. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a circled main motif, followed by a *dim.* dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a *cresc. molto* dynamic. The bass staff has a few notes.

Şekil 1.41. 1. Bölüm 48-49. ölçüler arası ana motif yapısı

Ellinci ölçüde keman partisi yine boş tınlayan dörtlü ve beşli aralıklarla ilerlerken, piyano partisinde de aynı şekilde beşlilerle oluşturulmuş bir yapı gözetilir.



Şekil 1.42. 1. Bölüm 50-51.ölçüler arası aralık yapısı

Elli dördüncü ölçüye gelindiğinde Debussy'nin, kullandığı akorları yine çok bilinçli bir şekilde oluşturduğu görülür. Sağ eldeki akorlar tonal bir his yaratmayacak şekilde dörtlü ve beşli aralıklarla oluşturulmuş, sol eldeki akorlar ise bu hissi bozmayacak şekilde destekleyici bir görev üstlenmiştir. Dikkatlice bakıldığında sol eldeki ses yapılanmalarının içine yine ana motifin usta bir şekilde yerleştirildiği görülmüştür.



Şekil 1.43. 1. Bölüm 53-54.ölçüler arası akor yapısı ve ana motif

Elli altıncı ölçüde müzik zirve noktasına ulaşmıştır. Keman partisine bakıldığında, buradaki yapının on sekizinci ölçüdeki cümle yapısından alındığı görülmüştür.



Şekil 1.44. 1. Bölüm 56-59.ölçüler arası



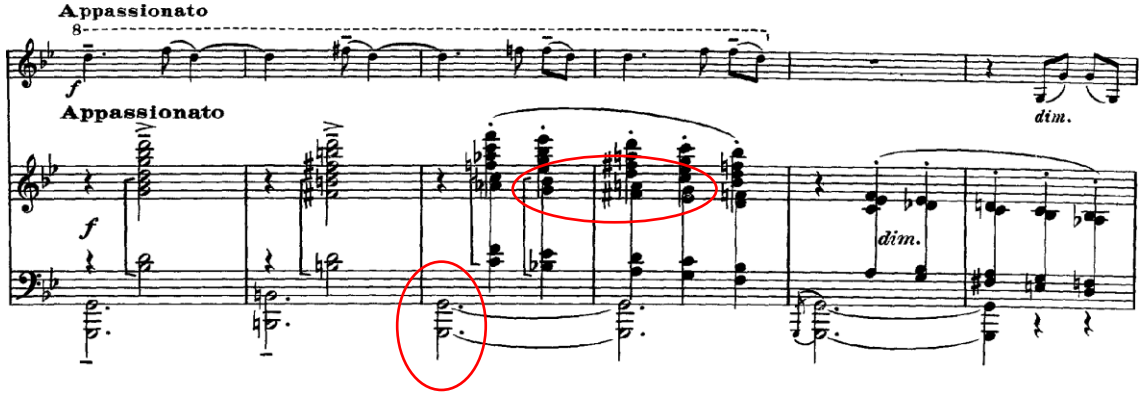
Şekil 1.45. 1. Bölüm 18-21.ölçüler arası

Daha önceden bahsedildiği üzere buradaki ritmik yapı da zaten onuncu ölçüde görülen ritmik yapıdan türetilmiştir.



Şekil 1.46. 1. Bölüm 10.ölçü ritmik yapı

Piyano partisine bakıldığında yine ana motifin bariz bir şekilde paralel sekizli ve beşlilerle aşağıya inen akorların içerisinde yer aldığı görülmüştür.



Şekil 1.47. 1. bölüm 56-59.ölçüler arası ana motif

Altmışınıcı ölçüye gelindiğinde, elli sekiz ve elli dokuzuncu ölçülerdeki akor yapısının bu sefer katlanmış bir şekilde tekrarlanarak yine ana motif seslerinin duyurulduğu görülmüştür.



Şekil 1.48. 1. Bölüm 60-61.ölçüler arası katlanmış ana motif yapısı

Elli altıncı ölçüden altmış üçüncü ölçüye kadar, gerek yardımcı motif gerek ana motif defalarca ses kümelerinin içine gizlenmiş bir şekilde duyurulmuştur. Bu arada keman partisi de altmış birinci ölçüden itibaren, eserin sekizinci ölçüsünden referans aldığı dörtlük suslarla, eksen sesini tekrarlayarak altmış dördüncü ölçüye kadar ilerlemiştir.



Şekil 1.49. 1. bölüm 61-63.ölçüler arası tekrarlanan eksen sesi

Bu ilerleme kaydedilirken piyano partisinde, altmış ve altmış ikinci ölçülerin yine tıpkı sekizinci ölçüde olduğu üzere dörtlük bir sus ile başladığı gözden kaçırılmamalıdır.



Şekil 1.50. 1. bölüm 60-62.ölçüler arası



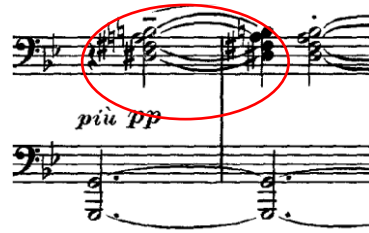
Şekil 1.51. 1. Bölüm 8.ölçü

Altmış dördüncü ölçüden sekseninci ölçüye kadar müzik, eksen sesi üzerinde şekillenir. Ancak bu şekillenme her ne kadar geleneksel armonileri içerse de, yine tonalite ile modalite arasında giden bir tınısallık içerisinde oluşturulmuştur.

Altmış dördüncü ve altmış yedinci ölçülerde eksen sesinin üzerinde si bemol-re-fa-la bemol akoru, altmış sekiz ve yetmiş birinci ölçüler arasında si-re diyez-fa diyez-la akoru, yetmiş iki ve yetmiş dokuzuncu ölçüler arasında si-re-fa-la ve do-mi-sol-si bemol akorları görülmüştür.



Şekil 1.52. 1. bölüm 64.ölçü akor yapısı



Şekil 1.53. 1. Bölüm 68-71. ölçüler arası akor yapısı



Şekil 1.54. 1. Bölüm 72-79.ölçüler arası akor yapısı

Bu akorlar, besteci tarafından, sırf tınısal anlamda değil özellikle bütünlüğe katkı sağlaması açısından bilinçli bir şekilde seçilmiştir.

Dikkatlice incelendiğinde, altmış üçüncü ölçü ile başlayan akorlarda, ana motifin ilk iki sesi olan si bemol-la bemol, altmış sekizinci ölçü ile başlayan akorlarda yine ana motifin bu sefer altere edilmiş ilk iki sesi olan si-la aralıkları üst seslerde duyurulmuştur.



Şekil 1.55. 1. Bölüm 63.ölçü ana motif sesleri



Şekil 1.56. 1. Bölüm 68.ölçü altere edilmiş ana motif sesleri

Bu seslere bas partisinde görülen sol notası da eklendiğinde eserin idefix motifi ya da on dokuzuncu yüzyılda sık bir biçimde kullanılmış olan leitmotifi yani si-la-sol sesleri yine büyük bir kararlılıkla duyurulmuştur.

Sekseninci ölçüden itibaren görülen bir köprünün ardından sonatın gelişme kısmına geçilmiştir.

Şekil 1.57. 1.bölüm 80-84.ölçüler arası ana motif sesleri(devam)

Seksen dört ile yüz ellinci ölçüler arasında yer alan gelişme bölümü incelendiğinde, Debussy tekrar ana motif yapısına gönderme yapmış ve bu kez motif yapısını geniş bir ölçekte ele alarak uzun bir zaman dilimine yaymıştır.

Seksen dört ile yüz beşinci ölçüler arasında sürekli tekrar edilen sol diyez sesi, yardımcı motifin ilk sesi, yüz altı ve yüz yirmi yedinci ölçüler arasında anahtar değiştirilerek bilinçli bir şekilde tekrar edilen sol sesi ise yardımcı motifin ikinci sesi esas alınarak oluşturulmuştur.

Meno mosso (Tempo rubato)

8- (2/4) sur la touche

pp

Meno mosso (Tempo rubato)

pp

lusingando

Tempo I°

Tempo I°

pp

3

Meno mosso (Tempo rubato)

più pp

Meno mosso (Tempo rubato)

pp

Şekil 1.58. 1.bölüm 84-105.ölçüler arası yardımcı motif sesleri

3

Meno mosso (Tempo rubato)

più pp

Meno mosso (Tempo rubato)

pp

The image shows a musical score for Debussy's 'Sonata for Cello and Piano', measures 106-127. The score is in 2/4 time and features a cello part and a piano accompaniment. The piano part has several measures with notes circled in red. The score includes markings such as 'sur la touche', 'sempre pp', 'Tempo I°', and 'Poco meno'.

Şekil 1.59. 1.bölüm 106-127 arası yardımcı motif sesleri(devam)

Bu yapı belki de bestecinin bu sonat boyunca oluşturduğu en sofistike kurgulardan biridir. Debussy, yardımcı motif notalarını geniş ölçülere yayarak bambaşka bir zaman ve mekan kavrayışı içerisine girmiş; bu sayede farklı atmosfer tabakaları oluşturmayı başarmıştır. Ancak bu tabakalar ne kadar farklı olursa olsun görülüyor ki; besteci eser boyunca bütünlük ilişkisini kurmak için ana motife göndermelerde bulunmayı hiçbir zaman ihmal etmemiştir.

Seksen sekizinci ölçüden itibaren keman partisinde, beklenmedik bir şekilde İspanyol müziğini andıran bir cümle yapısı ortaya çıkar.

Meno mosso (Tempo rubato)

8

pp

(2/4) sur la touche

Meno mosso (Tempo rubato)

pp

usando

Şekil 1.60. 1.bölüm 88-98.ölçüler arası cümle yapısı

Bu cümlenin bittiği doksan sekizinci ölçüde piyano partisi, ilk defa olmak üzere kullanılan beşlemeler içerisinde ve paralel beşlilerle oluşturulan yeni denilebilecek bir cümle yapısı ortaya koymuştur.

Tempo I^o

(3/4) *pp*

Tempo I^o

Meno mosso (Tempo rubato)

più pp

Meno mosso (Tempo rubato)

pp

Şekil 1.61. 1.bölüm 98-105.ölçüler arası cümle yapısı

Ancak yine dikkatli bakıldığında burada da ana motifin, akorların içine gizlenerek yerleştirildiği görülmüştür. Bunun yanı sıra tonal algıdan uzaklaşmak amacıyla akorların üçlülerinin bilinçli bir şekilde kullanılmadığı, dikkat çeken diğer bir unsur olmuştur.

Yüz altıncı ölçüden yüz yirmi yedinci ölçüye kadar bir önceki sayfada görülen cümle yapısının aynısı bu sefer do majör tonu üzerinden sergilenmiştir.

3
Meno mosso (Tempo rubato)
piu pp
Meno mosso (Tempo rubato)
pp

Şekil 1.62. 1.bölüm 106-109.ölçüler arası cümle yapısı

Yüz yirmi sekizinci ölçüde, Debussy, mi bemol minör seslerini kullanarak, yine ani bir ton değişikliğine gitmiştir.

8
Poco meno
Poco meno
pp
p

Şekil 1.63. 1.bölüm 128-132.ölçüler arası modülasyon

Yüz otuz üçüncü ölçüde belki de ilk defa olmak üzere keman partisi, mi bemol minör akorunun üçlüsünü ısrarlı bir şekilde duyurmaya başlamıştır



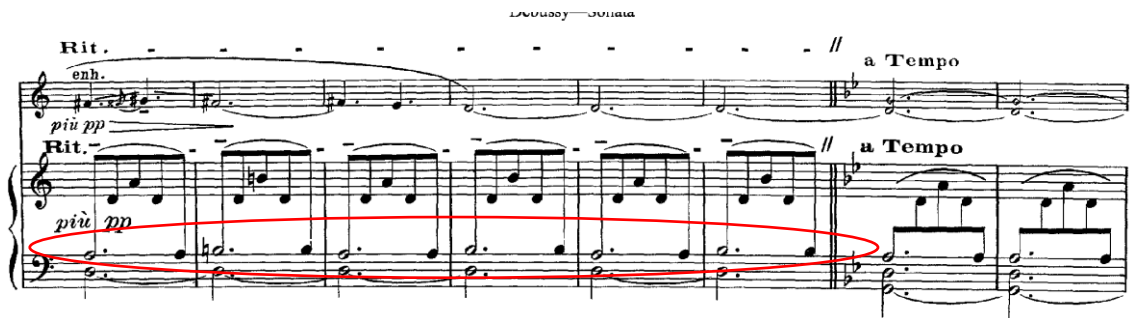
Şekil 1.64. 1.bölüm 133-134.ölçüler arası tekrarlanan -solbemel sesi

Ancak bu tonal his yüz otuz altıncı ölçüde kemanın kromatik biçimde sol bemolden la bemole çıkışı ile sona ermiştir. Besteci, yüz otuz altıncı ölçüde spontane gibi görünen bir figürle aslında yine yardımcı motifin seslerine göndermede bulunmuştur.



Şekil 1.65. 1.bölüm 136-137.ölçüler arası figür yapısı

Yüz kırk ikinci ölçüden itibaren piyano partisinde ana motifin ilk iki sesinin ısrarlı bir biçimde yüz kırk altıncı ölçüye kadar tekrarlandığı görülmüştür.



Şekil 1.66. 1.bölüm 142-146.ölçüler arası ana motif yapısı

Yüz kırk altıncı ölçü, sonatın tekrar başa dönüldüğü yeniden sergi kesitidir. Tıpkı sonatın başında olduğu gibi, dört ölçülük bir girişten sonra yüz ellinci ölçüde ana cümle bu sefer piyano tarafından seslendirilmeye başlar ve yüz elli dördüncü ölçüde keman partisi tarafından devam ettirilmiştir.

The image shows a musical score for Figure 1.67, consisting of three systems of piano and violin parts. The first system features a violin part with a 'Rit.' (Ritardando) marking and an 'enh.' (enhancement) marking, followed by 'a Tempo'. The piano part has 'più pp' (pianissimo) markings. The second system includes a '4' time signature and 'I° Tempo' markings, with 'sempre pp' (sempre pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. Red circles highlight specific melodic lines in the violin part across the systems. The third system continues the piano and violin parts.

Şekil 1.67. 1.bölüm 145-161.ölçüler arası yeniden sergi kesiti

Yüz ellinci ölçüden itibaren piyano ve keman partisinde, yine ana motif seslerinin bilinçli bir şekilde duyurulduğu görülmüştür.

Ana cümlelerin yüz altmış ikinci ölçüde sona ermesinin ardından Debussy, daha önceden ilk defa gelişme kesitinin doksan sekizinci ölçüsünde kullandığı cümle yapısının aynısını, yüz altmış üçüncü ölçüden itibaren kullanmıştır.

The image shows a musical score for Figure 1.68, consisting of two systems of piano and violin parts. The first system has a 'pp' (pianissimo) marking. The second system features a red circle highlighting a specific melodic line in the violin part. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

Şekil 1.68. 1.bölüm 162-170.ölçüler arası cümle yapısı

Bunu yapmasının sebebi, yeniden serginin tekrar unsurlarının yaratacağı monotonluktan kurtulmak istemesi olmuştur. Debussy, bu gibi ufak değişikliklerle eseri yüz doksan beşinci ölçüye kadar devam ettirmiştir.

Yüz doksan beşinci ölçüden itibaren, ana cümle yapısının yüz otuz ikinci ölçüdeki cümle yapısıyla karşılıklı soru cevap şeklinde bir diyaloga girdiği görülmüştür. Her defasında farklı bir ton ve renkler içerisinde yapılan bu diyaloglar, iki yüz on altıncı ölçüye kadar devam etmiştir.

The image shows a musical score for Debussy's 'Clair de Lune' (1. bölüm 196-216 ölçüler arası cümle yapısı). The score is in G-flat major and 3/4 time. It features a piano part with a cello and double bass. The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (p) dynamic and a 'p subito' marking. The second system includes a 'Poco rit.' marking and a 'piu p' dynamic. The third system includes a 'Rit.' marking and an 'e smorzando' marking. Red circles highlight specific musical phrases in the piano part across all three systems.

Şekil 1.69. 1.bölüm 196-216.ölçüler arası cümle yapısı

İki yüz on altıncı ölçüde keman partisi, daha önceden yüz seksen beşinci ölçüde görülen cümle yapısından hareketle iki yüz yirmi beşinci ölçüye kadar ilerleyerek, sonatın kodusuna geçmeden önce bir köprü oluşturulmuştur.



Şekil 1.70. 1.bölüm 216-217.ölçüler arası köprü kesiti



Şekil 1.71. 1.bölüm 185.ölçü cümle yapısı

Bu ölçüler içerisinde yine ana motifin, gerek keman gerek piyano partisinde bariz bir şekilde kullanıldığı görülmüştür

İki yüz yirmi altıncı ölçüde başlayan koda kesiti incelendiğinde, ana motif yapısının gerek keman gerek piyano partisinde yine ısrarlı bir şekilde kullanıldığı görülür. Ancak bu sefer Debussy, hiçbir şekilde la bekar sesini kullanmamış, cümle yapısını sürekli la bemol sesini kullanarak gerçekleştirmiştir. Yani frigen dizisinin hakim olduğu bu modal yapı, iki yüz yirmi altı ve iki yüz otuz üçüncü ölçüler arasında açık bir şekilde görülmüştür.



Şekil 1.72. 1.bölüm 226-229.ölçüler arası frigen dizisi yapısı

Bu arada koda ile başlayan keman partisindeki motif yapısının yine, sonatın yirmi ikinci ölçüsünde görülen motif yapısından türetilmiş gözden kaçmamıştır.



Şekil 1.73. 1.bölüm 226-227.ölçüler arası

İki yüz otuz sekizinci ölçüde piyano partisinde görülen do majör akoru, sonatın girişindeki eksen-altçeken ilişkisinin aynısı olduğu görülmüştür.

Şekil 1.74. 1.bölüm 238-239.ölçüler arası akor yapısı

Bu ölçüden itibaren keman partiside sonatın gelişme kesitinin yüz otuz ikinci ölçüde görülen cümle yapısından hareketle eserin sonuna kadar devam etmiştir.

En serrant
En serrant
au Mouvt
ff con fuoco
molto sostenuto
ff con fuoco
molto
molto
molto

Şekil 1.75. 1.bölüm 238-241.ölçüler arası koda cümle yapısı

molto
molto
molto

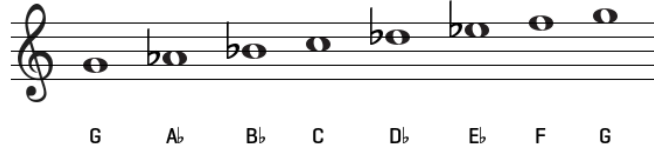
Şekil 1.76. 1.bölüm 136-137.ölçüler arası gelişme kesiti

Besteci, iki yüz kırk dördüncü ölçüden itibaren içinde bulunduğu modaliteye re bemol sesi ekleyerek bir lokrien dizisi oluşturur ve yaratmış olduğu bu atmosfer değişikliği içerisinde bölümü sonlandırmıştır.

molto
molto
molto

Şekil 1.77. 1.bölüm 244-245.ölçüler arası lokrien dizi yapısı

G locrian mode



Şekil 1.78. 1.bölüm Sol lokrien dizi örneği

2. CLAUDE DEBUSSY L.140 KEMAN VE PİYANO SONATI İKİNCİ BÖLÜM

“Intermede” başlığını taşıyan ikinci bölüm, Debussy’nin önceki sonatlarına benzer bir formda kurgulanmıştır. Kendini tekrar eden notalarla duyurulmuş scherzo karakter, geniş melodik temalarla içiçe geçmiştir. Birinci bölümden çok farklı bir cümle yapısı ve tınısallık içermesine rağmen, dikkatlice incelendiğinde bu bölümün de yine çok usta bir şekilde ana motiften yararlanılarak oluşturulduğu görülür.

2.1. Claude Debussy L.140 Keman ve Piyano Sonatı İkinci Bölümün Yapısal Analizi

Daha ilk ölçüde ana motif, piyano partisinde görülen kromatik akorların içerisinde kendini belli etmiştir.

Intermède
Fantasque et léger (75 = ♩)

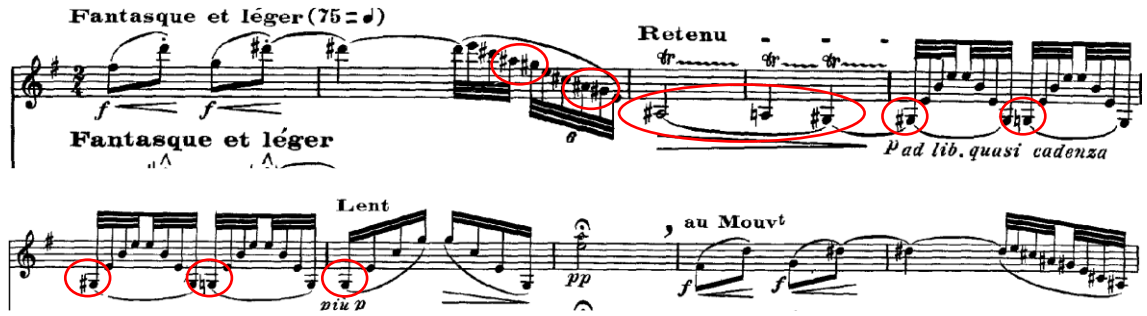
Fantasque et léger

Retenu

Ad lib. quasi cadenza

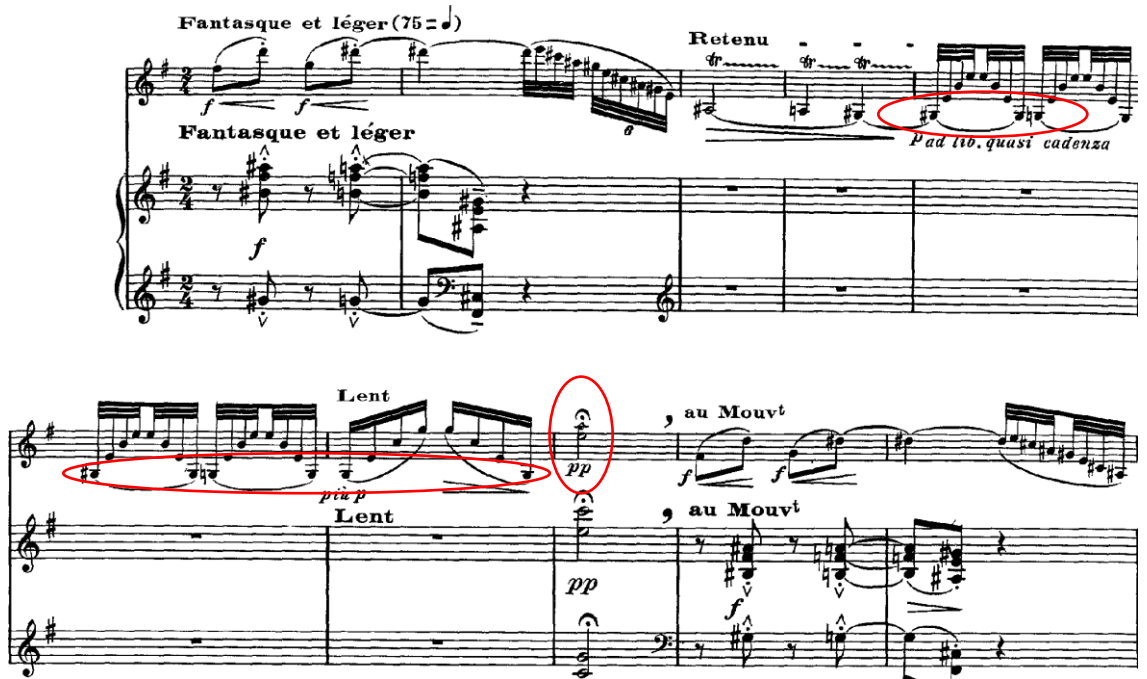
Şekil 2.1. 1-2.ölçüler arası ana motif

Keman partisine bakıldığında da ana motifin cümle yapısının içerisinde gizlenerek sergilendiği görülür. Ancak üç ve dördüncü ölçülerde trillerle duyurulan cümle yapısı, gizlenmenin ötesinde ana motifi çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır.



Şekil 2.2. 1-8.ölçüler arası ana motif

Bir ve sekizinci ölçüler arası armonik olarak ele alındığında, eserin birinci bölümünde görülen eksen-altçeken ilişkisinin bir şekilde korunduğu görülür. Her ne kadar farklı akorlar kullanılmış olsa da, gerek keman partisindeki gerek piyano partisindeki durak seslerinin ve akorlarının, eksen sesi olan sol ve altçeken sesi olan do üzerinden kurgulandığı görülmüştür. Ancak beşinci ölçüden itibaren Debussy'nin kullanmış olduğu sol sesleri, birinci bölümdeki sol majörün eksen sesi olarak değil de sanki ilgili minörün üçlü sesi olan sol olarak kullanılmak istenmiştir.



Şekil 2.3. 1-8. ölçüler arası

Dokuz ve on ikinci ölçüler arasında bölümün başındaki cümle yapısı modülasyona uğrayarak tekrarlanmıştır.

Musical score for Şekil 2.4, measures 9-12. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a 'Lent' tempo and 'più p' dynamic, then changes to 'au Mouvt' and 'f'. The piano accompaniment starts with 'Lent' and 'pp', then changes to 'au Mouvt' and 'f'. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the violin part.

Şekil 2.4. 9-12. ölçüler arası giriş cümle yapısı

On üçüncü ölçüden itibaren keman partisinde ısrarlı bir şekilde tekrarlanan sesler görülmüştür. On sekizinci ölçüye kadar tekrarlanan bu sesler, ana motifin ilk sesi olan si bemol notasına bir gönderme olduğu anlaşılmıştır.

Musical score for Şekil 2.5, measures 14-18. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with 'Cédez' and 'p', then changes to 'au Mouvt' and 'pp'. The piano accompaniment starts with 'Cédez' and 'p', then changes to 'au Mouvt' and 'pp'. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the violin part.

Şekil 2.5. 2. Bölüm 14-18. ölçüler arası ana motif ilişkisi

Si bemol sesleri tekrarlanırken piyano partisinde, la bemol ve sol bemol seslerinin yine bilinçli bir şekilde ana motifi hatırlatmak üzere akorların arasına yerleştirildiği görülmüştür.

Şekil 2.6. 2. bölüm 14-16. ölçüler arası ana motif

On dokuzuncu ölçüye gelindiğinde müzik başka bir atmosfer içerisine girmiştir. Daha yürük bir tempo ile elde edilen bu atmosfer, yirmi yedinci ölçüde scherzando karakterine bürünmüştür. Bu ölçüler arasında ana motif, piyano partisinde açık bir şekilde duyurulmuştur.

Şekil 2.7. 2. Bölüm 19-26. ölçüler arası ana motif

Yirmi birinci ölçüde keman partisinde bir figür dikkat çekmiştir. Fa ve re notaları ile başlayan bu figür, yirmi altıncı ölçünün sonuna kadar duyurulmuştur. Bu figür, birinci bölümün on sekizinci ölçüsünde yer alan cümle yapısını hatırlatmak üzere kullanılmıştır.

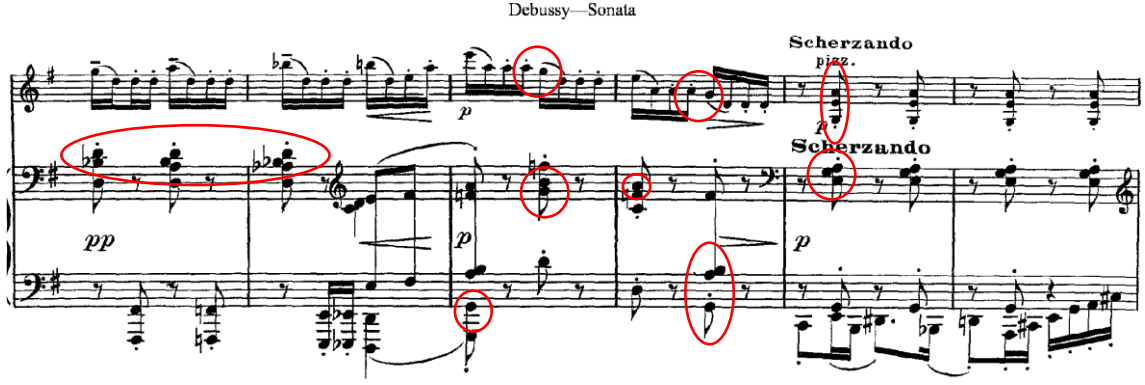
The image shows two systems of musical notation. The first system is for the violin part, marked 'Cédez' and 'au Mouvt'. It features a sequence of notes with dynamics 'p', 'più p', and 'pp'. A red circle highlights a specific figure in the first system. The second system is for the piano part, marked 'Scherzando' and 'pizz.'. It features a sequence of notes with dynamics 'pp', 'p', and 'p'. A red oval highlights a specific figure in the second system.

Şekil 2.8. 2. Bölüm 19-26. ölçüler arası figür yapısı

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the violin part, marked 'En serrant' and 'cresc. poco a poco'. It features a sequence of notes with dynamics 'più p' and 'p'. A red circle highlights a specific figure in the first system. The second system is for the piano part, marked 'En serrant' and 'cresc. poco a poco'. It features a sequence of notes with dynamics 'più p', 'p', and 'cresc. poco a poco'.

Şekil 2.9. 1. Bölüm 19-21. ölçüler arası figür yapısı

Bunun yanı sıra, keman partisinde yirmi beş ve yirmi altıncı ölçülere bakıldığında yardımcı motif seslerinin duyurulduğu, piyano partisinde ise akorların içerisinde ana motif seslerinin yer aldığı görülmüştür.



Şekil 2.10. 2. Bölüm 25-26. ölçüler arası ana motif

Yirmi yedinci ölçüden itibaren müzik bir karakter değişikliğine uğrayarak şakacı bir havaya bürünmüştür. Scherzando olarak adlandırılmış bu kesit, Debussy'nin yer yer diğer eserlerinde de görülen kendine has mizah anlayışını açık bir şekilde ortaya koymuştur. Çocuksu bir oyun havası içerisinde ilerleyen bu kesit, yaratmış olduğu atmosferle ana yapıdan oldukça uzaklaşmış bir izlenim oluşturur. Ancak Debussy yine her iki partide de ana motifin tüm seslerini kullanarak bütünlük anlayışını sonuna kadar sürdürmüştür. Yirmi yedi ile kırk altıncı ölçüler arasında görülen ana motif yapısı aşağıda görüldüğü üzere:

Debussy—Sonata

The image displays a musical score for Debussy's Sonata, measures 27-46. The score is in 3/4 time and features a Scherzando movement. It includes piano (p), piano-piano (pp), and fortissimo (sfz) dynamics. The score is divided into four systems. The first system is marked 'Scherzando pizz.' and the second 'Scherzando'. The third system has 'arco' and 'pizz.' markings. The fourth system is marked 'Poco a poco string. e cresc.' and 'Rit.'. Red circles highlight specific musical motifs and chordal structures throughout the score.

Şekil 2.11. 2. bölüm 27-46. ölçüler arası ana motif

Kırk altıncı ölçüde, on dokuzuncu ölçüde başlayan cümle yapısına geri dönmüştür.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff is marked 'au Mouvt' and 'p'. The bottom staff is also marked 'p'. Red circles highlight a phrase in the top staff and a phrase in the bottom staff. The second system also consists of two staves. The top staff has 'Cédez' and 'au Mouvt' markings, with a first ending bracket labeled '1'. The bottom staff has 'Cédez' and 'au Mouvt' markings. Red circles highlight a phrase in the top staff and a phrase in the bottom staff. Dynamics include 'p', 'più p', and 'pp'.

Şekil 2.12. 2. Bölüm 46-47. ölçüler arası cümle yapısı

Müzik aynı yapı içerisinde elli altıncı ölçüye kadar ilerledikten sonra Debussy'nin daha önceden yirmi yedinci ölçüde görülen cümle yapısı tekrardan belirmiştir. Elli altıncı ölçüden itibaren belki de Debussy'nin şimdiye kadar ana yapıdan en fazla uzaklaştığı kesite geçilmiştir. İlk defa olmak üzere elli sekizinci ölçüde yabancı bir temanın ana yapıya dahil edildiği görülmüştür.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is marked 'Scherezando arco' and 'leggiere'. The middle and bottom staves are marked 'Scherezando' and 'p'. Red circles highlight a phrase in the top staff and a phrase in the middle staff. Dynamics include 'f', 'p', and 'poco'.

Şekil 2.13. 2. bölüm 60-63. ölçüler arası tema yapısı

Debussy, bu yabancılaşmayı piyano partisinde duyurduğu ana motif yapıyla dengelemek istemiştir. Keman partisinde, yapıya yabancı olan bu yeni temayı ana yapıya entegre edebilmek için, piyano partisindeki ana motif seslerini belki de daha önceden hiç olmadığı kadar, art arda altmış yedinci ölçüye kadar on altı defa duyurmuştur.

The image shows a musical score for a Scherzando movement. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a violin staff (top) with 'arco' and 'p doux et expressif' markings, a piano staff (middle) with 'f' and 'p leggiero' markings, and a bass staff (bottom) with 'poco' marking. The second system has two staves: a piano staff (top) with 'p' and 'mf' markings, and a bass staff (bottom) with 'mf' marking. Red circles and a red oval highlight specific motifs in the piano part across both systems.

Şekil 2.14. 2. bölüm 60-67. ölçüler arası ana motif

Yetmiş ikinci ölçüde, Debussy ifade açısından belki de sonatın en fantastik anlatımlarından birini ortaya koymuştur. Buradaki temanın, daha önce altmışıncı ölçüde görülen temanın genişletilmiş bir şekli olduğu görülmüştür.

3 **Meno mosso**
8
mf expressif et sans rigueur
Meno mosso
mf expressif et sans rigueur

Şekil 2.15. 2. bölüm 72-76. ölçüler arası cümle yapısı

p *mf*

Şekil 2.16. 2. Bölüm 60-64. ölçüler arası cümle yapısı

Debussy piyano partisinde yine ana motif seslerini ısrarlı bir şekilde duyurmuştur.

3 **Meno mosso**
8
mf *p* *mf expressif et sans rigueur*
Meno mosso
mf *mf expressif et sans rigueur*

8
mf *p* *mf expressif et sans rigueur*

Rubato *p* *piu p* *pp* **au 1^{er} Mouvt** *pizz.*

Rubato *p* *piu p* *pp* **au 1^{er} Mouvt**

Şekil 2.17. 2. Bölüm 72-82. ölçüler arası ana motif

Ancak burada dikkat çeken asıl nokta; keman partisindeki temanın piyanoyla beraber katlanarak duyurulması olmuştur. Debussy, bu katlanmayla beraber oluşturduğu unison bir anlatımla, doğunun egzotik tek sesli cümle yapısına tımsal bir göndermede bulunmuştur. Genelde Endonezya-Java müziğinin oluşturduğu bu egzotik tınılar, Debussy'nin empresyonist stiline oluşturmasında bir hayli etkili olmuştur.

3 **Meno mosso**
8
mf expressif et sans rigueur
Meno mosso
mf expressif et sans rigueur

Şekil 2.18. 2. bölüm 72-76. ölçüler arası tınsal yapı

Seksen ikinci ölçüde, müzik başa dönerek on dokuzuncu ölçüdeki cümle yapısını tekrarlamış ve yüz birinci ölçüye kadar yine ana motif seslerini gerek piyano gerek keman partisinde duyurarak ilerlemiştir.

The image displays a musical score for violin and piano, measures 83-100. The score is divided into four systems. The first system shows the violin part with 'Rubato' and 'p' dynamics, and the piano part with 'p' and 'più p' dynamics. The second system shows the violin part with 'pp' dynamics and the piano part with 'pp' dynamics. The third system shows the violin part with 'arco' and 'sempre pp' dynamics, and the piano part with 'sempre pp' and 'm.g.' dynamics. The fourth system shows the violin part with 'Meno mosso' and 'p' dynamics, and the piano part with 'Meno mosso' and 'mf expressif et sans rigueur' dynamics. Red circles highlight specific passages in the violin part across all systems.

Şekil 2.19. 2. Bölüm 83-100. ölçüler arası keman partisi ana motif

Yüz birinci ölçüde Debussy, yetmiş ikinci ölçüde kullandığı cümle yapısını bir kere daha duyurmuştur. Ancak buradaki katlama sadece piyano partisinde yapılmış olup; daha önceden piyano partisinde gelen armonik sesler, bu kez keman partisinde tekrar edilerek duyurulmuştur. Bunun yanı sıra Debussy keman partisindeki armonik sesleri, aynı şekilde

piyano partisinde de tekrar ederek katlama etkisini bir misli daha arttırmış; dolayısıyla daha önceden bahsedilmiş olan doğunun tek sesli tımsal yapısına, öncekine kıyasla çok daha güçlü bir göndermede bulunmuştur.

The image displays two systems of a piano score. The first system is marked 'Meno mosso' and 'p'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two flats (Bb). The music consists of a complex, layered texture with many notes. A red circle highlights a phrase in the treble clef, and another red circle highlights a phrase in the bass clef. The second system is marked 'Rubato' and 'p'. It also features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two flats (Bb). The music is more expressive and slower. A red circle highlights a phrase in the treble clef, and another red circle highlights a phrase in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 2.20. 2. Bölüm 101-109.ölçüler arası katlanmış tımsal yapı

Yüz on dördüncü ölçüde Debussy yine başa dönerek, elli altıncı ölçüdeki cümle yapısını aynen duyurmuştur.

trem
f
dim. e rall.
f
dim. e rall. molto

p
più p
p
più p

Şekil 2.21. 2. bölüm 114-119. ölçüler arası cümle yapısı

Keman partisinde flajole seslerle ilerleyen müzik, yüz yirminci ölçüde daha önceden altmışıncı ölçüde görülmüş olan yabancı temayı son bir kez duyurmuştur.

p
più p
p
più p

pp
sempre rall.
pp

Şekil 2.22. 2. bölüm 120-128. ölçüler arası tema yapısı

Yüz yirminci ölçüden itibaren piyano partisinde görülen bas seslerinin, açık bir şekilde yardımcı motifin birinci ve ikinci sesleri olduğu anlaşılmıştır. Buna üst parti de eklendiğinde ana motifin tüm seslerinin kullanıldığı görülmüştür.

Şekil 2.23. 2. bölüm 120-126. ölçüler arası ana motif

Bölümün yüz otuzuncu ölçüsünden itibaren görülen final bölümü, ana motif ilişkisini içermesi bakımından oldukça ilginçtir. Yüz otuz birinci ölçüden itibaren, ana motif daha öncesinden hiç olmadığı kadar sık bir şekilde tekrarlanarak duyurulmuştur.

Şekil 2.24. 2. Bölüm 131-135. ölçüler arası ana motif

Bu final ölçülerinden sonra tez boyunca ortaya konan ana motif ilişkisi, yani tüm eserin üç nota üzerinden kurgulanarak gelişmesi fikri, açık bir şekilde ispat edilmiş olup, Debussy'nin tüm eseri nasıl planlı bir şekilde yapılandırıldığı gözler önüne serilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CLAUDE DEBUSSY L.140 KEMAN VE PİYANO SONATI ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Debussy eserin üçüncü bölümünde, dairesel form (cycle form) anlayışını devam ettirmiştir. Bölümün hemen başında, piyano partisinde açıklıkla ortaya konmuş olan ana ve yardımcı motifler, eserin fikir bütünlüğünü oluşturmuştur.

Bestecinin bu bölüm içerisinde ana ve yardımcı motifleri, yeni temalarla ustalıkla harmanlaması eserin büyüleyici anlatımına derinlik katmıştır. Tüm bu anlayışla, dinleyiciyi bilindik bir cümle sonuna hazırlayan bestecinin, ezber bozan yaklaşımı yeni bir sanat akımının ortaya çıkmasına neden olacak kapıları açmıştır.

Pek çok yeni olgunun kural ve sınır tanımaz bir şekilde ortaya konması, Debussy'nin eğer devam etseydi sonatlar serisinde neler yapabileceğine dair ipuçları vermektedir.

3.1 Claude Debussy L.140 Keman ve Piyano Sonatı Üçüncü Bölümün Yapısal Analizi

Eser sekiz ölçülük bir piyano solo girişin ardından, dokuzuncu ölçüde birinci bölümün ana temasının duyurulmasıyla başlamıştır. Plegal kadans seslerinin tercih edildiği do-mi bemol-sol ilk sekiz ölçüde, ana motif seslerinin tümü tekrar edilmiştir. İlk üç ölçüde sol sesi, dördüncü ölçüde la sesi, altıncı ölçüde de si bemol sesi, hem sol elde hem sağ elde duyurulmuştur.

Finale
Très animé (55 = ♩.)
Très animé
pp léger et tointain
Meno mosso (poco)
sur la touche
pp dolce sostenuto
Meno mosso (poco)
più pp

Şekil 3.1. 3. Bölüm 1-8. ölçüler arası ana motif sesleri

Dokuzuncu ölçüden itibaren duyurulan birinci bölümün ana teması, on ikinci ve on üçüncü ölçülerde ritmik anlamda bir genişlemeye uğratılmış; ardından on beş ve on sekizinci ölçüler arasında la bemol sesi, on dokuz ve yirmi birinci ölçüler arasında la bekar sesi uzatmalı bir şekilde duyurulmuştur. Aynı ilişkinin piyano partisinde de görüldüğü bu yapılanmada, Debussy yine çok açık bir şekilde ana motif seslerine göndermede bulunmuştur. Dolayısıyla dokuzuncu ölçüden yirmi üçüncü ölçüye kadar önce sol sesi sonra la bemol sesi daha sonra da la bekar sesi müziğin hakim unsuru olmuştur.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features a treble clef staff with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. It is marked "Meno mosso (poco) sur la touche" and "pp dolce sostenuto". A red circle highlights a sequence of notes in the treble staff. The second system continues the piece, marked "Meno mosso (poco)", with a "piu pp" dynamic marking. Red circles highlight notes in both the treble and bass staves. The third system is marked "Poco a poco Animato e cresc." and "pp". Red circles highlight notes in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Şekil 3.2. 3. bölüm 9-23.ölçüler arası ana motif sesleri

Yirmi üçüncü ölçüden itibaren keman partisinde aynı motif üç defa olmak üzere tekrarlanmıştır. Bu motif, ikinci bölümün giriş cümlesindeki motiften yararlanılarak oluşturulmuştur.

Poco a poco
Animato e cresc.

pp

Poco a poco
Animato e cresc.

pp

p

15

(60 = ♩)

molto cresc.

sf

(16)

(9)

(16)

Şekil 3.3. 3. Bölüm 23-27. ölçüler arası motif yapısı

Fantasque et léger (75 = ♩)

f

Fantasque et léger

f

Retenu

Pad lib. quasi cadenza

Şekil 3.4. 2. bölüm 2. ölçü motif yapısı

Yirmi dokuzuncu ölçüde üçüncü bölümün ana teması ortaya çıkmıştır. Bu temanın dikkat çeken özelliği, kendini piyano eşliği olmadan tek başına duyurması olmuştur. On altılık notalardan oluşan bu tema, hızlı ve çevik yapısıyla farklı bir karakter ortaya

koymuştur. Ancak iyice bakıldığında bu temanın da yine ana motif seslerinden türetilerek oluşturulduğu görölmüştür.

The image shows a musical score for a violin and piano. The violin part is on the top staff, and the piano part is on the bottom staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'molto cresc.' and the dynamics are 'sf'. A red oval highlights a sequence of notes in the violin part, with a circled '60' above it. Another red oval highlights a sequence of notes in the piano part, with a circled '9' and '16' below it.

şekil 3.5. 3.bölüm 29-30. ölçüler arası ana tema

Yirmi dokuzuncu ölçüden altmış yedinci ölçüye kadar olan kesitte gerek keman gerek piyano partisinde sürekli tekrar edilen sesler görölmüştür. Kırk üçüncü ölçüde keman partisinde başlayıp kırk dokuzuncu ölçüde piyano partisinde devam eden bu seslerin, ana motif seslerinin birebir aynısı olduğu görölmüştür.

The image shows a musical score for a violin and piano. The violin part is on the top staff, and the piano part is on the bottom staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'p' and 'mf marcato'. A red oval highlights a sequence of notes in the violin part, with a circled '60' above it. Another red oval highlights a sequence of notes in the piano part, with a circled '9' and '16' below it.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The score is written in G major and 3/8 time. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic and a *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) marking. The fourth system is marked *molto cresc.* (molto crescendo) and concludes with a *sff* (sforzando) dynamic. Red circles and ovals are drawn around various musical motifs and patterns, highlighting the main motif discussed in the text.

Şekil 3.6. (Devam) 3. bölüm 39-67.ölçüler arası ana motif

Bunun yanı sıra otuz beşinci ölçüde başlayan piyano partisindeki sesler yine ana motif seslerini birebir duyurmuştur.



Şekil 3.7. 3. Bölüm 35-42.ölçüler arası ana motif

Altmış yedinci ölçüde üçüncü bölümün ana teması yirmi dokuzuncu ölçüdeki gibi tekrarlanmıştır.



Şekil 3.8. 3. Bölüm 67-70.ölçüler arası ana tema

Yetmiş altıncı ölçüye gelindiğinde, keman partisi yirmi dördüncü ölçüdeki motif yapısını yine üç defa olmak üzere tekrarlamıştır.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three measures of music in the violin part, which are circled in red. The second system is divided into two parts. The top part of the second system is marked 'Rit.' and 'Le double plus lent', with a dynamic marking of 'pp'. The bottom part of the second system is also marked 'Rit.' and 'Le double plus lent', with a dynamic marking of 'pp'. The bottom part of the second system includes two measures of music with a dynamic marking of 'pp' and a marking of '8^a b. 1'.

Şekil 3.9. 3. Bölüm 76-84.ölçüler arası motif yapısı

Seksen birinci ölçüde keman partisi, ana motifin ikinci sesi olan sol sesi üzerinde uzun bir kalış sergilemiş ve cümleyi yardımcı motifin birinci sesi olan la sesi ile bir apajetür ilişkisi içerisinde sonlandırmıştır.

Şekil 3.10. 3. Bölüm 81-84 ölçüler arası ana motif

Yetmiş üçüncü ölçüden itibaren piyano partisine bakıldığında ana motif seslerinin ısrarlı bir şekilde duyurulduğu görülmüştür.

Şekil 3.11. 3. Bölüm 73-77 ölçüler arası ana motif

Seksen beşinci ölçüde Debussy, beklenmedik bir şekilde müziğin atmosferini değiştirerek İspanyol havalarını andıran bir kesit oluşturmuştur. Bu egzotik tınısallık kısa bir anlığına da olsa ana yapıdan bir uzaklaşma eğilimi ortaya koymuş ve bambaşka bir zaman ve mekan algısı yaratmıştır. Debussy'nin büyük bir besteci olmasının sebebi, farklı atmosferlerle ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşmış olsun hiçbir zaman yapının temel öğelerini hatırlatmaktan vazgeçmemesi olmuştur. Bu kesitte de görüldüğü üzere Debussy'nin kullandığı sesler, bilinçli bir şekilde ana motif seslerine bir gönderme yapmak üzere seçilmiştir.

The image displays a musical score for Debussy's 'Le double plus lent' section, measures 85-99. The score is in G major and 3/4 time. It features three systems of music. The first system is marked 'Rit.' and 'Le double plus lent', with dynamics 'p' and 'pp'. The second system is marked 'Rubato' and 'poco cresc.', with dynamics 'p' and 'mf'. The third system is marked 'Molto rit.', with dynamics 'p' and 'f'. Red circles highlight specific musical motifs and textures in the score.

Şekil 3.12. 3. Bölüm 85-99.ölçüler arası ana motif

Yüzüncü ölçüde bu bölümün başındaki cümle yapısına geri dönülür. Yüz sekizinci ölçüde aynı cümle yapısı bir defa daha tekrar edildikten sonra yüz on altıncı ölçüde yeni bir kesite geçilmiştir.

au Mouvt^t initial

au Mouvt^t initial

pp

3

p

p

sur la touche
quasi trem.

pp

8

Şekil 3.13. 3. Bölüm 100-114.ölçüler arası cümle yapısı

Bu kesitte ana motif sesleri keman tarafından yüz otuz ikinci ölçüye kadar sürekli tekrarlanmıştır. Bunun yanı sıra piyano partisinde de yine ana motif sesleri görülmüş ancak asıl dikkat çeken nokta, yüz yirmi ikinci ölçüden itibaren eserin ana temasının bilinçli bir şekilde bas seslerinde katlanmış bir şekilde duyurulması olmuştur.

The image displays three systems of musical notation. The first system is marked "Expressif et soutenu" and "sur la touche". The second system is also marked "Expressif et soutenu". The third system is marked "Poco a poco animato". Red circles highlight the main motif in the violin part and its accompaniment in the piano part.

Şekil 3.14. 3. Bölüm 116-131.ölçüler arası ana motif

Yüz otuz dördüncü ölçüden itibaren piyano partisinde, farklı tonlardan olmak üzere eserin ana teması akorlar içerisinde duyurulmuştur.

Şekil 3.15. 3. Bölüm 138-139.ölçüler arası ana motif

Yüz kırkuncü ölçüden itibaren duyulan ısrarlı akorların ardından yüz kırk altıncü ölçüde tekrardan üçüncü bölümün ana cümlesine geri dönülmüştür. Bu sefer ana cümle, önceden olduğu gibi kendi başına değil, ilk defa piyano partisinde görülen akorlar eşliğinde duyurulmuştur. Bu akorlar incelendiğinde ana motif seslerinin akorların içine ustaca bir biçimde yerleştirildiği görülmüştür.

8
9
16

a Tempo 60 = ♩

f p subito mf

a Tempo

f p subito mf

Retenu poco a poco - - - - - //

f Retenu poco a poco sempre f

Şekil 3.16. 3. Bölüm 146-152.ölçüler arası ana motif

Yüz elli dördüncü ölçüden itibaren keman partisi içinde ana motif seslerinin olduğu bir figür yüz yetmiş birinci ölçüye kadar tekrarlar halinde duyurulmuştur. Bu figür dikkatlice incelendiğinde eserin ana temasına bir göndermede bulunduğu görülmüştür. Bu gönderme yüz elli dört ve yüz elli dokuzuncu ölçüler arasında si-sol-mi sesleriyle; yüz altmış üç ve yüz altmış sekizinci ölçüler arasında re-si-sol sesleriyle ortaya konmuştur. Bu doğrultuda sondan başa doğru bakıldığında eserin ana temasının yani re-si-sol-si-sol-mi seslerinin birebir tekrar edildiği görülmüştür.

(8)
(16)

Meno mosso

p staccato simile

Meno mosso

p marcato cresc. molto

f Cédez - -

f Cédez - -

f cuivrez

Şekil 3.17. 3. Bölüm 154-159.ölçüler arası ana tema

ff // a Tempo (Meno mosso)
p staccato
ff // a Tempo (Meno mosso)
p marcato
cresc.
Cédez
f
Cédez
ff
molto
f cuivres
ff

Şekil 3.18. 3. Bölüm 163-168.ölçüler arası ana tema

Aynı şekilde yüz altmış, yüz altmış iki yüz altmış dokuz ve yüz yetmiş birinci ölçüler arasındaki cümlelere bakıldığında, eserin yine ana temasının yani re-si-sol-si-sol-mi seslerinin, bu sefer farklı bir tondan olmak üzere la-fa-re-fa-re-si sesleriyle duyurulduğu görülmüştür.

The image shows a musical score for piano, measures 160-171. The score is in G major and 3/4 time. It features a main theme with various dynamics and articulations. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the piano part. The score includes markings such as 'Meno mosso', 'p staccato', 'simile', 'p marcato', 'cresc. molto', 'f', 'Cédez', 'ff', and 'molto'.

Şekil 3.19. 3. Bölüm 160-171.ölçüler arası ana tema

Yüz elli beş ve yüz altmış dördüncü ölçülerde piyano partisinde görülen cümlelerin, üçüncü bölümün ana temasının ritmik anlamda genişletilmiş halleri olduğu görülmüştür.

(6) Meno mosso
 (16) p staccato simile
 Cédez - -
 f Cédez - -
 Meno mosso
 p marcato cresc. molto
 f cuivres
 // a Tempo (Meno mosso)
 p staccato
 ff // a Tempo (Meno mosso)
 p marcato cresc.
 Cédez - - - - -
 f Cédez - - - - -
 ff Cédez - - - - -
 molto
 f cuivres
 ff

Şekil 3.20. 3. Bölüm 155-168.ölçüler arası genişletilmiş ana tema

(60 = ♩.)
 molto cresc. sf
 sf
 (9)
 (16)
 molto cresc. sf

Şekil 3.21. 3. Bölüm 29-30.ölçüler arası ana tema

Yüz yetmiş ikinci ölçüden itibaren eserin kodası başlamıştır. Piyano partisinde sürekli tekrar eden bir motif yapısı, yüz doksan birinci ölçüye kadar devam etmiştir.

5 **Peu à peu: Très animé**

Peu à peu: Très animé *pp*

pp sourdement agité

Şekil 3.22. 3. Bölüm 172-176.ölçüler arası motif yapısı

Bu motif yapısının üzerinde üçüncü bölümün ana teması yüz doksan birinci ölçüye kadar iki defa tekrarlanmıştır.

5 **Peu à peu: Très animé**

Peu à peu: Très animé
pp

pp sourdement agité

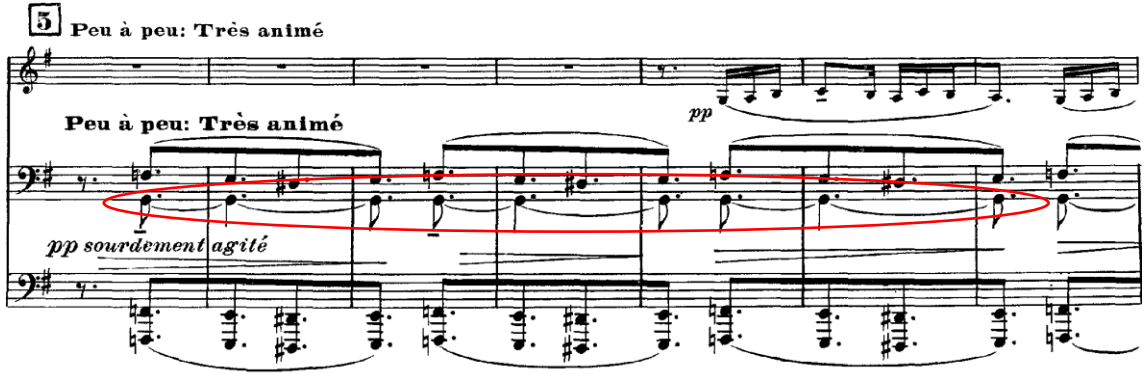
p e cresc.

molto *mf*

molto *mf*

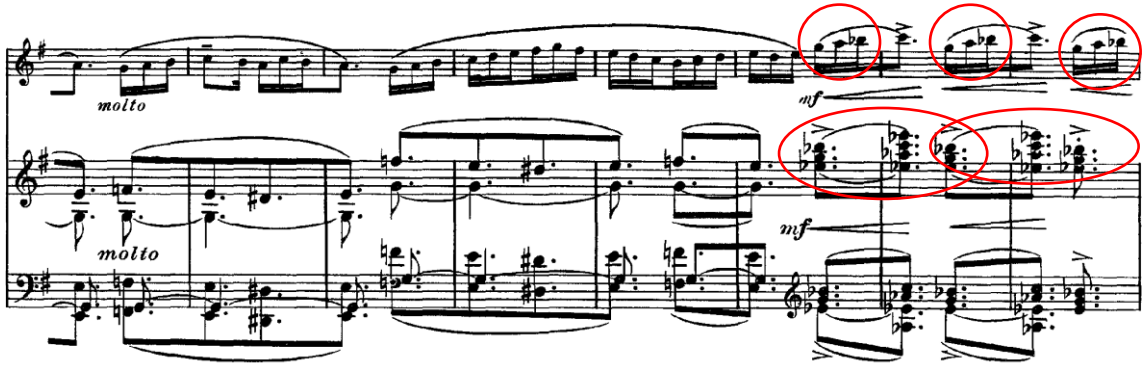
Şekil 3.23. 3. Bölüm 176-191.ölçüler arası ana tema

Bu ölçülerde dikkat çeken diğer bir nokta, piyano partisindeki sol sesinin ısrarlı bir şekilde tutulması olmuştur.



Şekil 3.24. 3. Bölüm 172-178.ölçüler arası

Yüz doksan birinci ölçüye gelindiğinde Debussy, tekrardan eserin ana motif yapısına göndermelerde bulunarak etkileyici bir final havası yaratmıştır.



Şekil 3.25. 3. Bölüm 191-193.ölçüler arası ana motif

Yüz doksan dördüncü ölçüden eserin sonuna kadar olan final kesitinde Debussy, keman ve piyano partilerinde eserin ana motif seslerini duyurarak parça-bütün ilişkisini son bir defa ortaya koymuş ve eseri sonlandırmıştır.

Retenu - - - // au Mouvt (Très animé)

Retenu - - - // au Mouvt (Très animé)

ff ff sff

ff ff sff

Şekil 3.26. 3. Bölüm 194-207.ölçüler arası ana motif

SONUÇ

Bu tezde Debussy'nin son eseri olan "Keman ve piyano sonatı", bestecinin form anlayışı ve ortaya koyduğu bütünlük gözetilerek analiz edilmiştir. Bu analiz, eserde görülen armonik örgütlenmeleri dışarıda bırakarak, bestecinin parça-bütün ilişkisi içerisinde kurduğu yapıya odaklanmıştır. Bu yüzden bu tezde, yapısalcı bir bakış açısıyla ortaya konan analitik bir yöntem uygulanmıştır. Bu yöntem sayesinde Debussy'nin bir motif üzerinden oluşturduğu yapılanmalar ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve bir bütünü ne şekilde kurguladığı gözler önüne serilmiştir.

Debussy, özellikle Bach ve Beethoven geleneginden gelen bütünlükçü yapı anlayışını ilk eserlerinden itibaren ortaya koymuş ve bu anlayışı ileriki yıllarda büyük bir ustalığa erişerek en üst seviyelere taşımıştır. Bölümleri tek bir motifle ilişkilendirerek büyük yapılara ulaşma fikri Debussy'nin neredeyse tüm eserlerinde görülmüş, ancak bu fikir, son eseri olan Keman ve Piyano Sonatı'nda görülmemiş bir ustalikle ele alınmıştır. Bu bağlamda, Debussy'nin dahiyane fikirleriyle oluşturduğu bütünlüklerin, yine aynı şekilde yapısalcı bir bakış açısıyla ortaya konan bir yorumlamayla gerçekleşebileceğine inanılmaktadır. İçerikten yoksun kişisel duygularla yapılan bir çalışın, bestecinin gerçek düşüncelerini yansıtmayacağı açıktır. İyi bir yorumlama, bestecinin kurgusunun açığa çıkartılmasıyla gerçekleşebilir. Dolayısıyla, bestecinin zihinsel örgütlenmelerine odaklanmayan bir yorumlamanın, duygusal bir anlatımdan öteye geçemeyeceği düşünülmektedir.

Bir yorumcu, teknik kapasitesi ve ifadeci anlatımıyla çalgıcılık açısından çok yüksek seviyelere ulaşabilir. Hatta ortaya koyduğu kıvrak yetenek ile büyük bestecilerin eserlerini oldukça etkili bir şekilde yorumlayabilir. Ancak bu tip yorumlar, dinleyiciler açısından ne kadar çekici gözükse de, eserin yapısına odaklanmadığından dolayı entelektüel anlamda ciddi eksiklikler içerecektir. Bestecilerin parça-bütün ilişkisini gözetmeyen ya da bütünlükçü yapı anlayışını ortaya koymayan her türlü yorumlama, teknik açıdan ne kadar mükemmel olursa olsun bilinç seviyesi düşük yüzeysel bir anlatım olarak kalacak; dolayısıyla hiçbir zaman derin ve analitik düşünceleri ortaya koyan bir algılamayı içermeyecektir.

Bu tezin gerçek amacı, bestecinin yapısal düşüncelerine odaklanan bir yorumlamanın ne şekilde gerçekleşebileceğidir. Yapılan ayrıntılı analizler bu doğrultuda olup, bir motif üzerinden gerçekleştirilen tüm örgütlenmeler açık bir şekilde ortaya konmuştur. Dolayısıyla bu sonatı çalmak isteyen bir yorumcunun ancak bu bilince

ulaştıktan sonra eseri gerçek anlamda yorumlayabileceği anlatılmak istenmiştir. Bu bağlamda Debussy “Keman ve Piyano Sonatı”, tezde anlatılmak istenen yapısalcı bakış ve bu doğrultuda şekillenmesi gereken yorumcu profili açısından oldukça uygun bir örnektir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Okumak. (1. Baskı)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dietschy, M. (1994). *A Portrait of Claude Debussy*. Oxford: Clarendon Press.
- Eren, O. (2007). *Müzik sanatında biçim ve yorumlama*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları. (1. Baskı)*. Ankara: Sevdacenan And Müzik Vakfı Yayınları.
- Hauser, A. (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi. (2. Baskı)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Leydon, R. V. (1996). *Narrative strategies and Debussy's late style*. Doctor of Philosophy. Montreal: Faculty of Music McGill University.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü. (5. Baskı)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik Tarihi (5.Baskı)* İstanbul: Varlık Yayınları.
- Moran, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri (14.Baskı)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Roberts, P. (2001). *Images: the piano music of Claude Debussy*. Hal Leonard Corporation.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi (1. Baskı)*. Ankara: Mili Eğitim Basımevi.
- Schonberg, H. (2013). *Büyük Besteciler. (1.Baskı)*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Sözer, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük (4. Baskı)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vallas, L. (1933). *Claude Debussy, his life and works*. Londra: Oxford University Press.
- Walsh, S. (1942). *First United States Edition*.
- http-1:** <https://thelistenersclub.com/2019/08/14/debussys-violin-sonata-an-autumnal-farewell/> (Erişim tarihi:28.04.2022)
- http-1:** [https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/D/Debussy-Sonata-in-G-minor-for-Violin-and-Piano-\(1\)](https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/D/Debussy-Sonata-in-G-minor-for-Violin-and-Piano-(1)) (Erişim tarihi:21.05.2022)
- http-1:** <https://www.parlancechamberconcerts.org/parlance-program-notes/debussy-cello-sonata/> (Erişim tarihi:17.02.2023)