



**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 ulaşılamayacağı 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 geliştiği 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 çalışmanın 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 frigyen dizi yapısı	10
Şekil 1.18. 1. Bölüm frigyen 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 yapısı.....	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 bestecidir.

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 ögeden ne şekilde bütünlüğe ulaştığı ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Bestecinin sonatın ilk bölümünü üç nota üzerinden

yapılandırması ve diğ er bölümleri de bu üçü notadan türeterek oluşturması, büyük bir ustalık içi olarak tanımlanmıştır. Bu bütünlükçü yapı yalnızca Debussy’de değıl, Bach’tan Beethoven’a; Wagner’d n Stravinsky’e kadar pek çok bestecinin eserlerinde görülmüştür. Geçmişte büyük besteciler, ifade uğruna biçimsel kalıpları zorlayan her türlü yeniliğe ba vurmu lardır. Ancak bütünlükçü yapı anlayışından vazge memi lerdir. Yani; bir motifin tüm eser boyunca işlenmesiyle oluşan bütünlük anlayışı, bestecilerin devasa yapılar olu turmasında 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 i lendiğı 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 öge 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 ögeyi yapının içine dahil etmemiştir. Yani Debussy, bütünlüğü oluştururken, dışarıdan yabancı bir öğeyle değişik fikirler üretmek yerine, aynı fikrin başkalaşmış görünümleri 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 ayrıışmışlar, 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.



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.



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.



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 altlısını 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

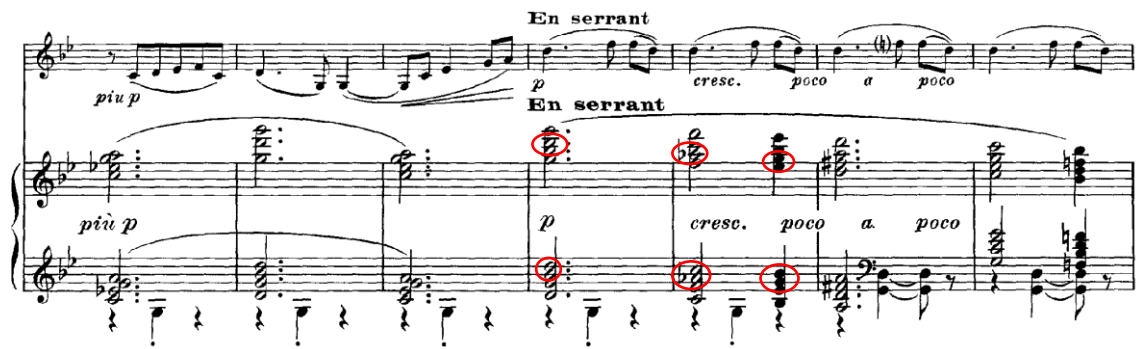
Debussy, bir ve on dördüncü ölçüler arasındaki armonik yapıyı öylesine örgütlemiştir ki hem geleneksel kadans yapısını kullanmış hem de bağımsız akorlarla bu

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.

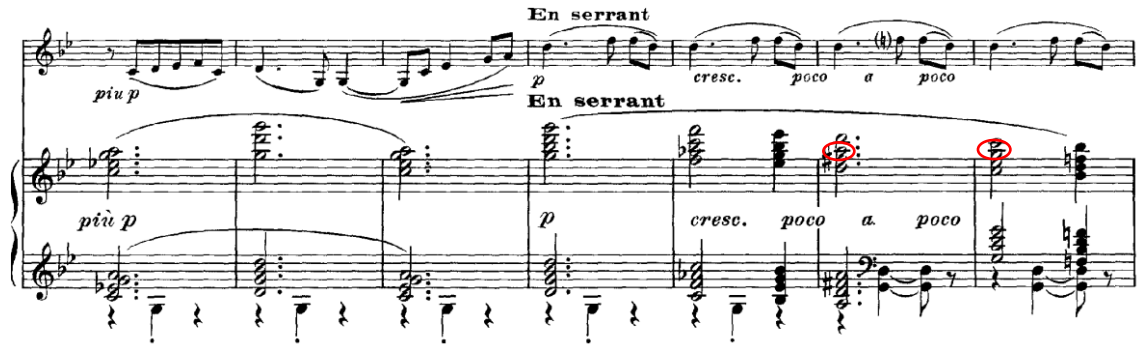
Ana cümlenin sunulmasının ardından, on beşinci ölçüde piyano partisinde tıpkı eserin girişinde olduğu üzere, akorsal yapılanmalar devam eder. Bu akorsal yapılanmaların içinde on beş ile on sekizinci ölçülerde yardımcı motif yapısı, on sekiz ve on dokuzuncu ölçülerde ana motif yapısı, yirmi ve yirmi birinci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



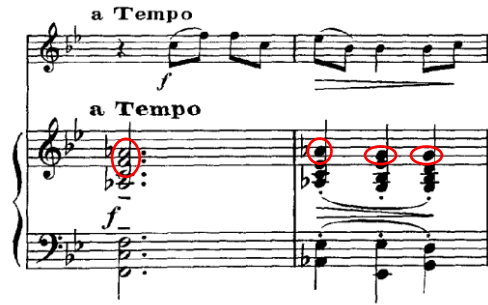
Şekil 1.10. 1. Bölüm 15-18. ölçüler arası yardımcı motif yapısı



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

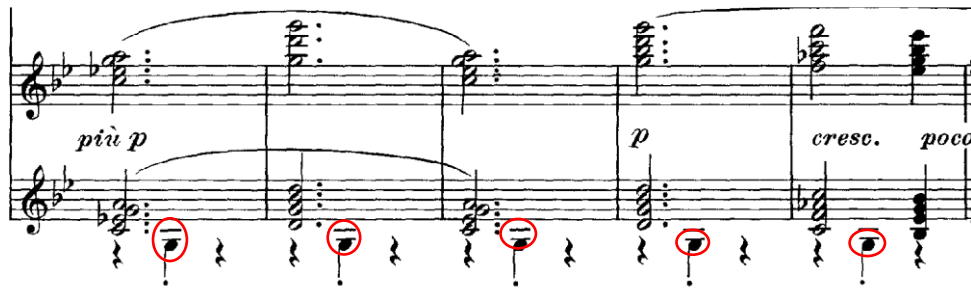


Şekil 1.12. 1. bölüm 20-21.ölçüler arası yardımcı motif



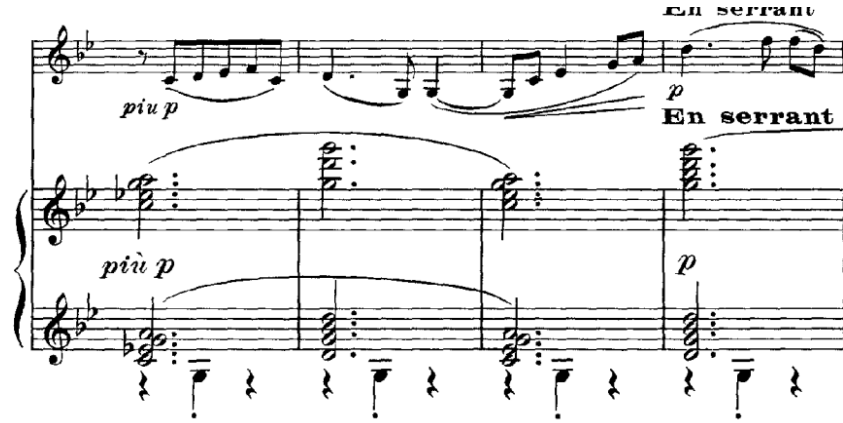
Şekil 1.13. 1. Bölüm 22-23.ölçüler arası yardımcı motif yapısı

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.

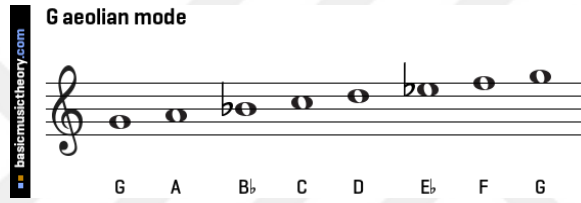


Şekil 1.14. 1. Bölüm 15-19.ölçüler arası tekrarlanan -sol sesi

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.



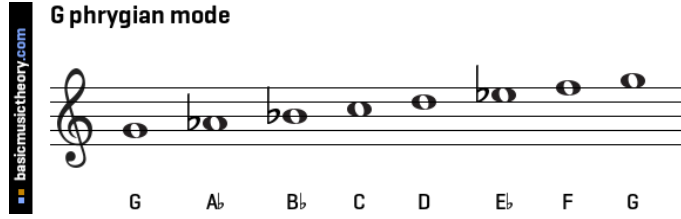
Şekil 1.15. 1. Bölüm 15-18.ölçüler arası eolien dizi yapısı



Şekil 1.16. 1. bölüm eolien dizi örneği



Şekil 1.17. 1. Bölüm 19-23. ölçüler arası frigyen 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.



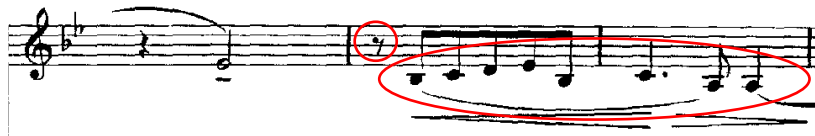
Şekil 1.19. 1. Bölüm 15-16. ölçüler arası ana cümle yapısı



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



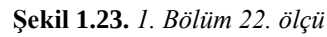
Şekil 1.21. 1. Bölüm 18. ölçü ana cümle ritmik yapısı



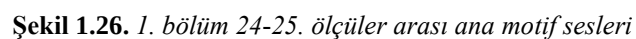
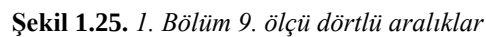
Şekil 1.22. 1. bölüm 10. ölçü ana cümle ritmik yapısı



Şekil 1.24. 1. Bölüm 8. Ölçü



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.



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.



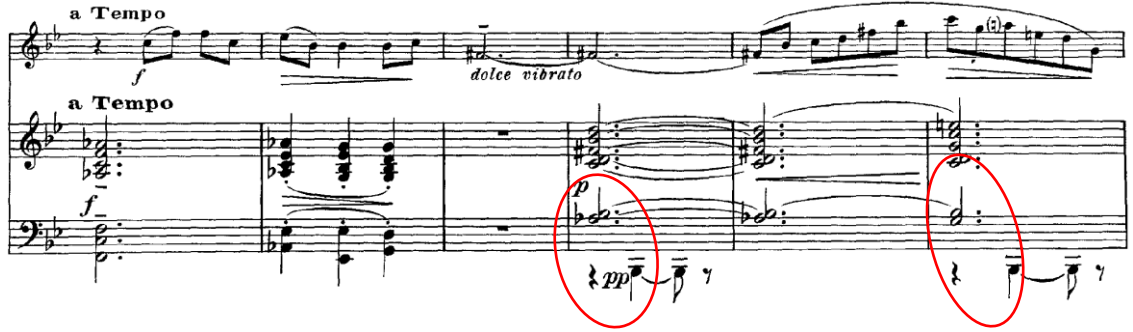
Şekil 1.27. 1. bölüm 25-27.ölçüler arası akor çözülümü

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 senkoplu bir yapı içerisinde örgütlenmiş olmasıdır.



Şekil 1.35. I. 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. I. Bölüm 40-42.ölçüler arası

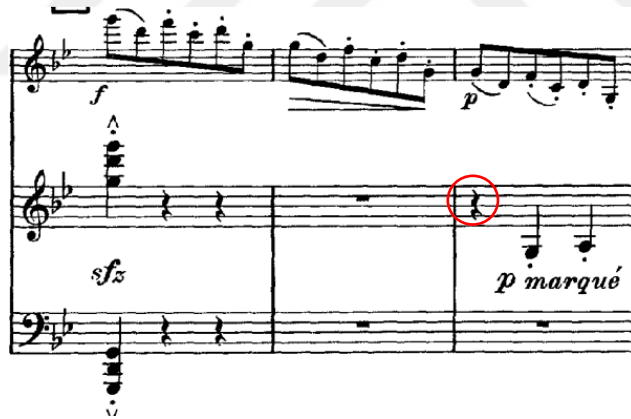
Bilinçli bir şekilde üçlünün kullanılmadığı beşli aralıklarla oluşturulan sol-re-sol akorunun ardından, keman partisinde yine beşli ve dörtlü aralıkların sürekli tekrarlandığı

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.

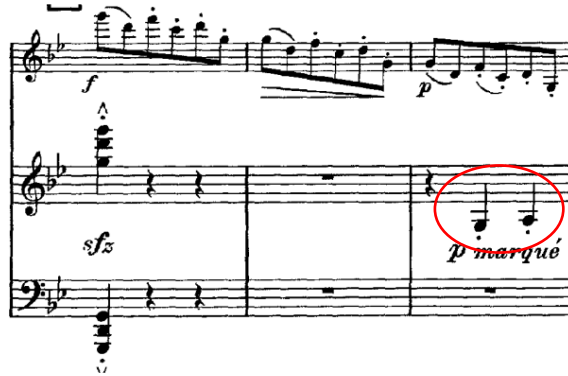


Şekil 1.38. 1. Bölüm 44.ölçü



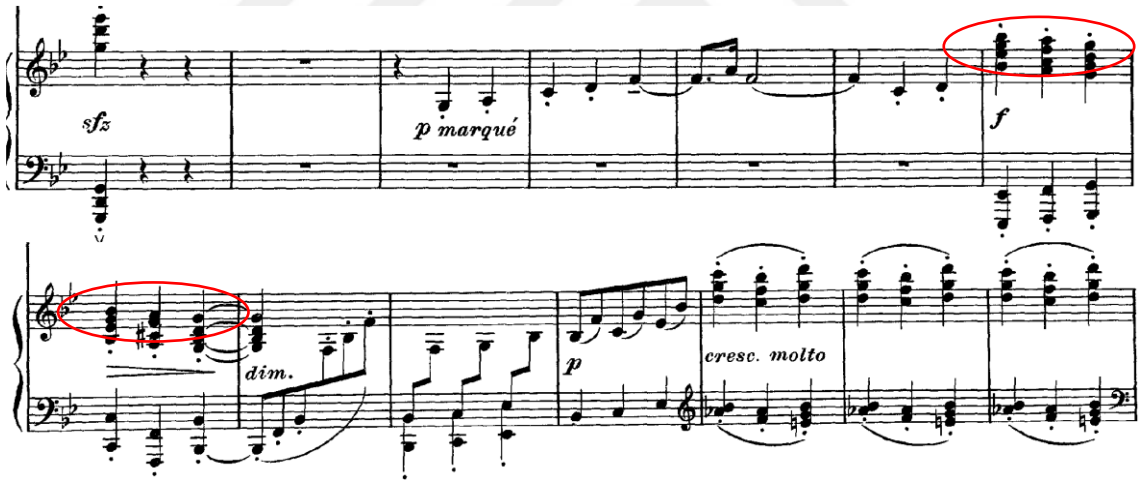
Şekil 1.39. 1. bölüm 8.ölçü

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



Şekil 1.40. I. 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.



Şekil 1.41. I. 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

Altmışıncı 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



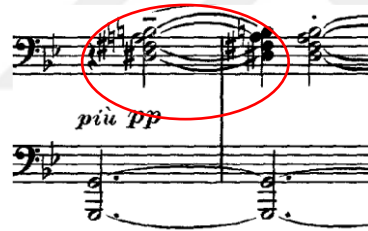
Şekil 1.51. 1. Bölüm 8.ölçü

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

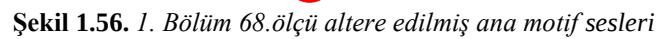
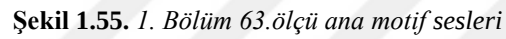


Şekil 1.53. 1. Bölüm 68-71. ölçüler arası akor yapısı

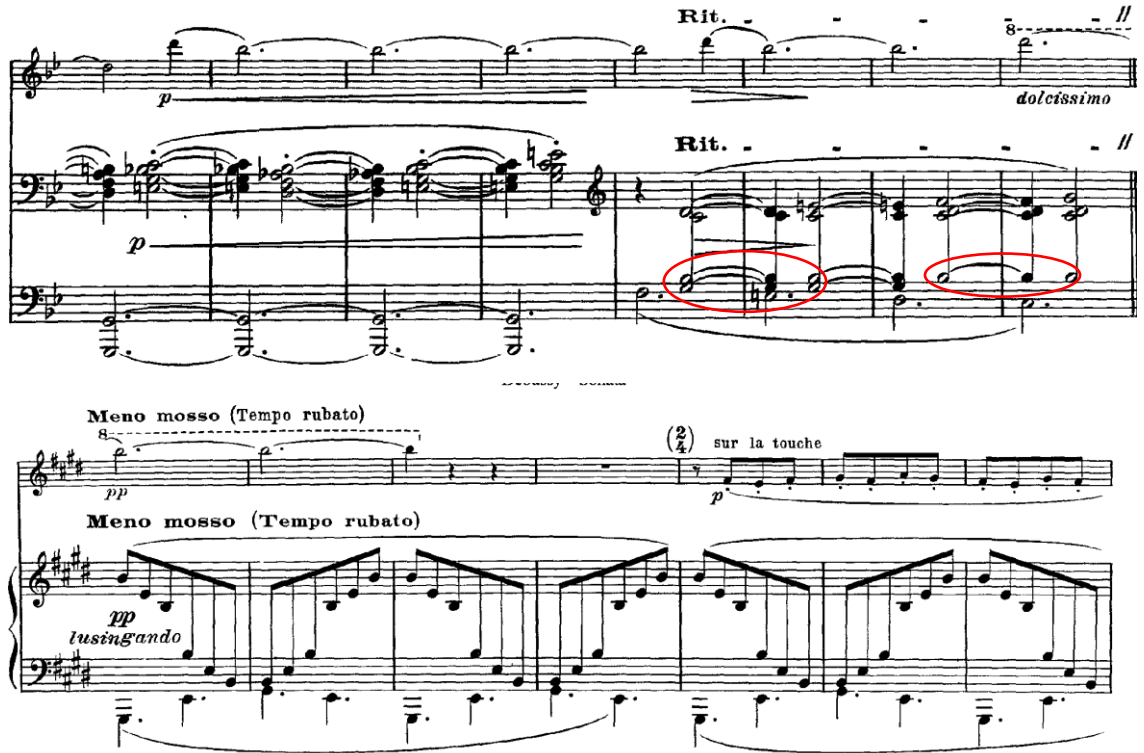


Şekil 1.54. 1. Bölüm 72-79.ölçüler arası akor yapısı

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.



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-
pp

Meno mosso (Tempo rubato)
pp
lusingando

Meno mosso (Tempo rubato)
p sur la touche

Tempo I°
pp

Tempo I°

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



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 $\frac{2}{4}$ *sur la touche*

Meno mosso (Tempo rubato)

pp

lusingando

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

Bu cümle 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

$\frac{3}{4}$ *pp*

Tempo I^o

3 **Meno mosso (Tempo rubato)**

più pp

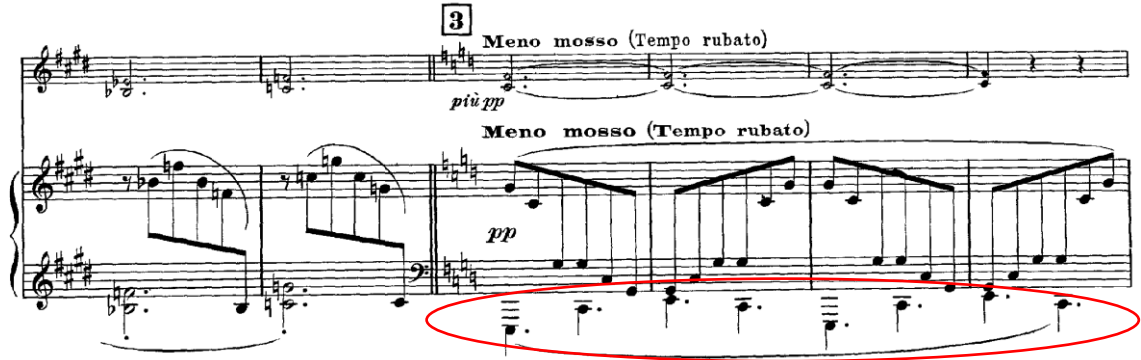
Meno mosso (Tempo rubato)

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.



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.



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

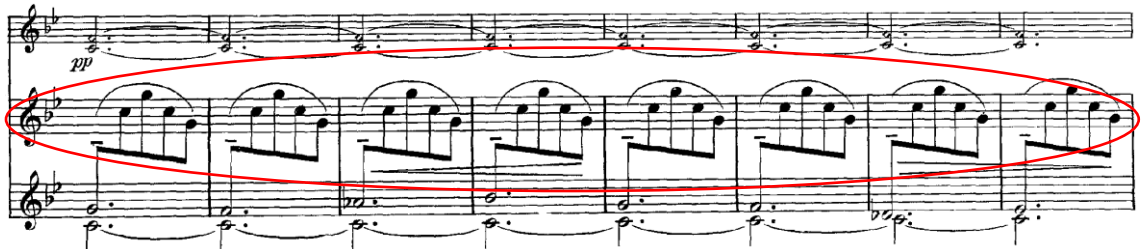
Yüz kırk altıncı ölçü, sonatın tekrar başa dönüldüğü yeniden sergi kesitidir. Tıpkı sonatın başında olduğu gibi, dört ölçülük bir girişten sonra yüz ellinci ölçüde ana cümle bu sefer piyano tarafından seslendirilmeye başlar ve yüz elli dördüncü ölçüde keman partisi tarafından devam ettirilmiştir.



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.



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 displays 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 (p) and a cello (cello). The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with a melodic line and the cello part with a harmonic accompaniment. The second system shows the piano part with a melodic line and the cello part with a harmonic accompaniment. The third system shows the piano part with a melodic line and the cello part with a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, p subito, pp, Rit., e smorzando). Red circles highlight specific musical phrases and dynamics.

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 kodusına 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 frigyen 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 frigyen dizisi yapısı

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



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



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



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

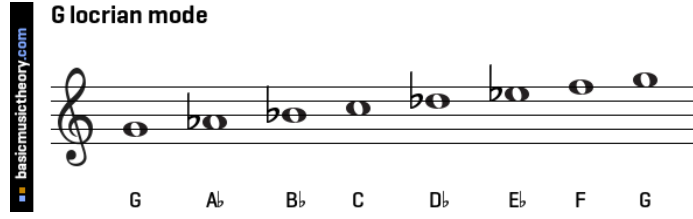


Şekil 1.76. 1.bölüm 136-137.ölçüler arası gelişme kesiti

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.



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



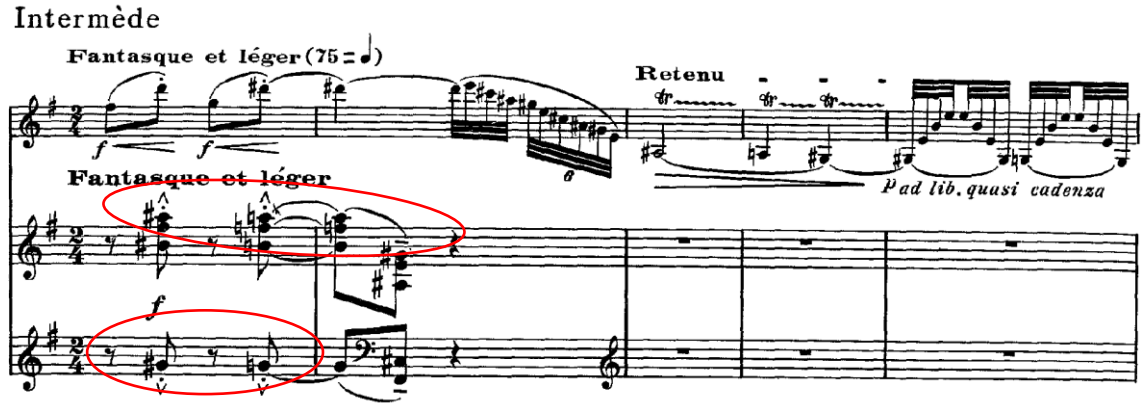
Şekil 1.78. 1.bölüm Sol lokrien dizi örneği

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.

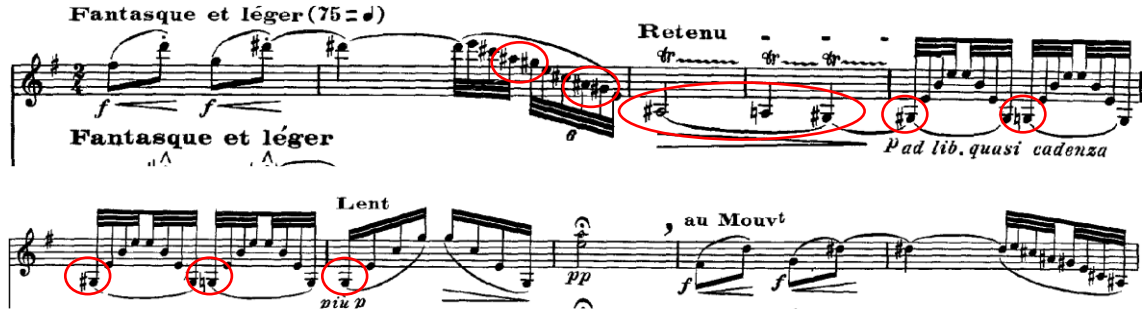
2.1. Claude Debussy L.140 Keman ve Piyano Sonatı İkinci Bölümün Yapısal Analizi

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



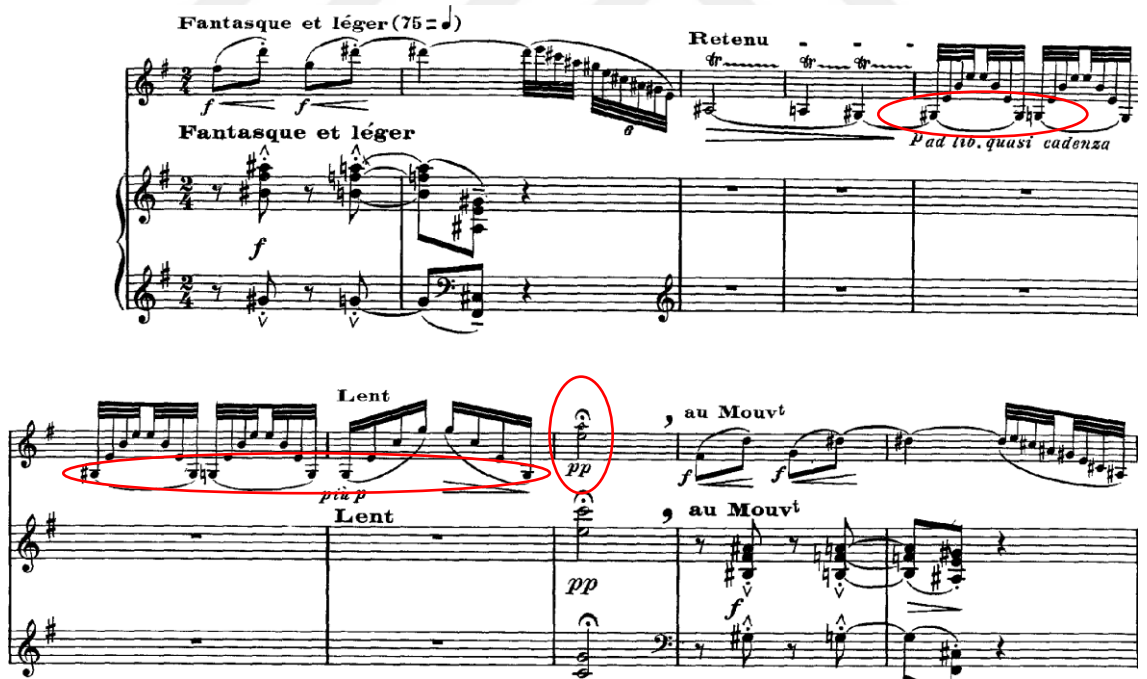
Şekil 2.1. 1-2.ölçüler arası ana motif

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



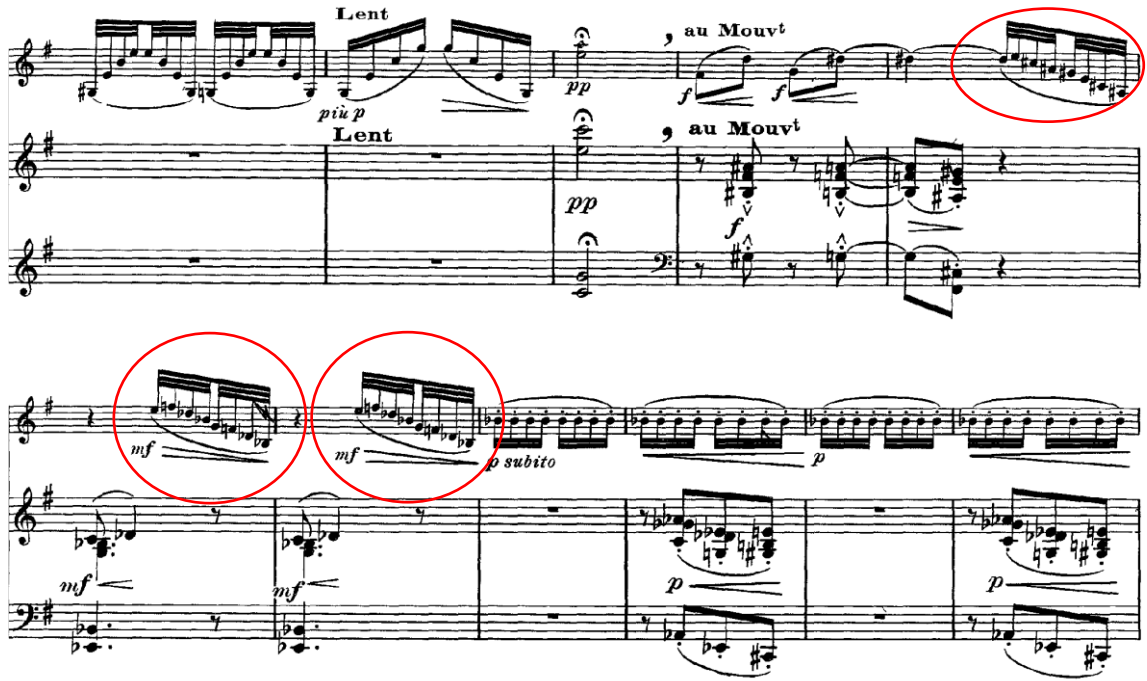
Şekil 2.2. 1-8.ölçüler arası ana motif

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 minörünün 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.



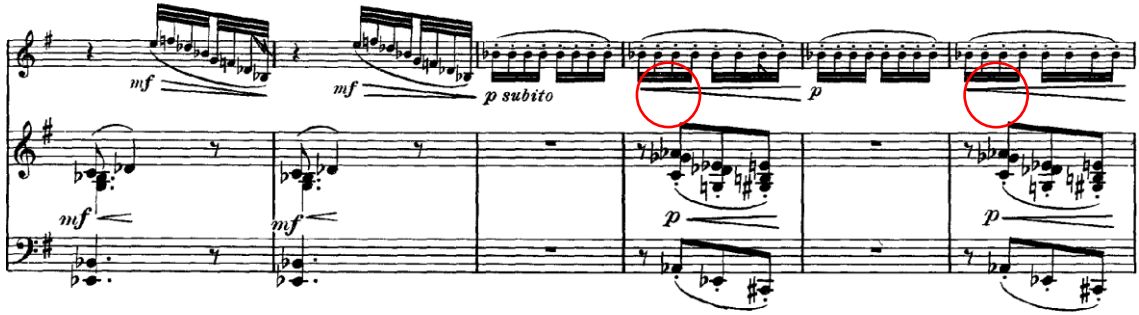
Şekil 2.4. 9-12. ölçüler arası giriş cümle yapısı

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.



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.

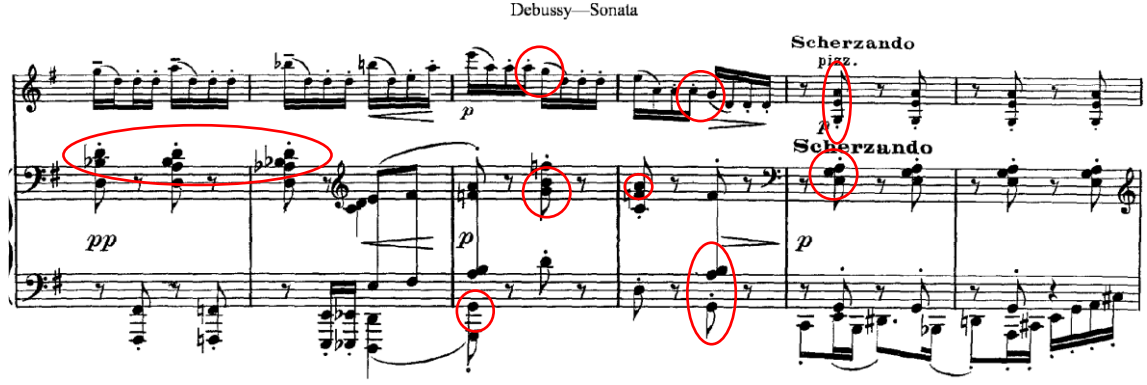


Şekil 2.8. 2. Bölüm 19-26. ölçüler arası figür yapısı



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 üzeredir:

The musical score is for Debussy's Sonata, measures 27-46. It is written for piano and features a Scherzando tempo. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a Scherzando tempo and a pizzicato (pizz.) instruction. The second system continues the piece with a Scherzando tempo and a pizzicato instruction. The third system shows the piece continuing with a Scherzando tempo and a pizzicato instruction. The fourth system is marked with a '2' in a box and includes the instruction 'Poco a poco string. e cresc.' and 'Rit.'.

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

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



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.



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

Debussy, bu yabancılaşmayı piyano partisinde duyurduğu ana motif yapısıyla 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.



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.



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



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
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 tınısal bir göndermede bulunmuştur. Genelde Endonezya-Java müziğinin oluşturduğu bu egzotik tınılar, Debussy'nin empresyonist stiline oluşturmasında bir hayli etkili olmuştur.



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.

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

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

sempre pp *m.g.*

Meno mosso *p* *Meno mosso* *8*

mf expressif et sans rigueur

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 tınısal yapısına, öncekine kıyasla çok daha güçlü bir göndermede bulunmuştur.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 101 to 109. The score is written for three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo marking 'Meno mosso' is present at the top right, and 'Rubato' is marked at the bottom right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). Red circles are drawn around specific musical phrases, highlighting the 'tınısal yapı' (sonic structure) mentioned in the caption. The first circle is around a phrase in the top staff, the second is around a phrase in the middle staff, and the third is around a phrase in the bottom staff. The score also includes the instruction 'mf espressif et sans rigueur' and a measure number '4' in a box.

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

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



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.



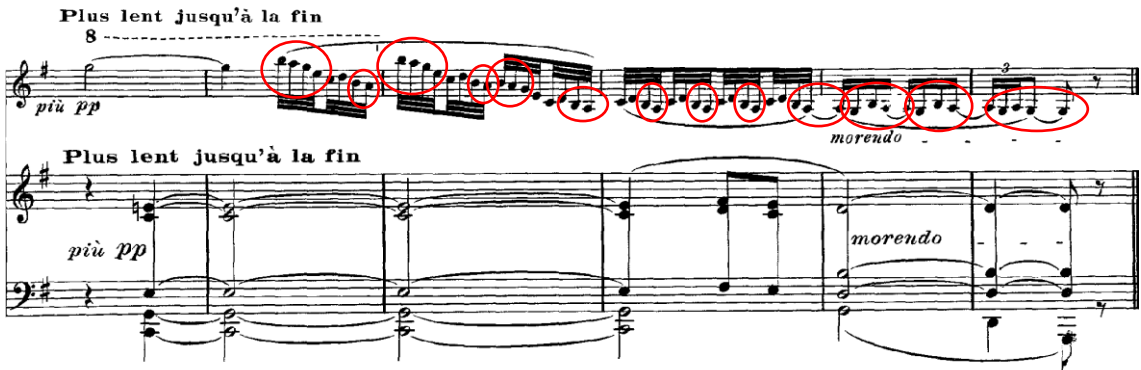
Şekil 2.22. 2. bölüm 120-128. ölçüler arası tema yapısı

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 yapılandığı 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 lointain

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.

Meno mosso (poco)
sur la touche
pp dolce sostenuto

Meno mosso (poco)

Poco a poco
Animato e cresc.

Poco a poco
Animato e cresc.

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 motiftan yararlanılarak oluşturulmuştur.

Poco a poco
Animato e cresc.

pp

Poco a poco
Animato e cresc.

pp

15

molto cresc.

(60 = ♩)

ff

(9)

(16)

ff

molto cresc.

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 görülmüştür.



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 görülmüştür. Kırk üçüncü ölçüde keman partisinde başlayıp kırk dokuzuncu ölçüde piyano partisinde devam eden bu seslerin, ana motif seslerinin birebir aynısı olduğu görülmüştür.



The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for a treble and a bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *dim.* (diminuendo), *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo), and *molto cresc.* (molto crescendo). The tempo is marked as *molto cresc.*. Red circles and ovals are drawn around specific musical motifs and phrases, highlighting the main motif discussed in the text. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melodic development. The third system shows a more complex texture with multiple voices. The fourth system concludes with a final chord and a *sf* (sforzando) marking.

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.



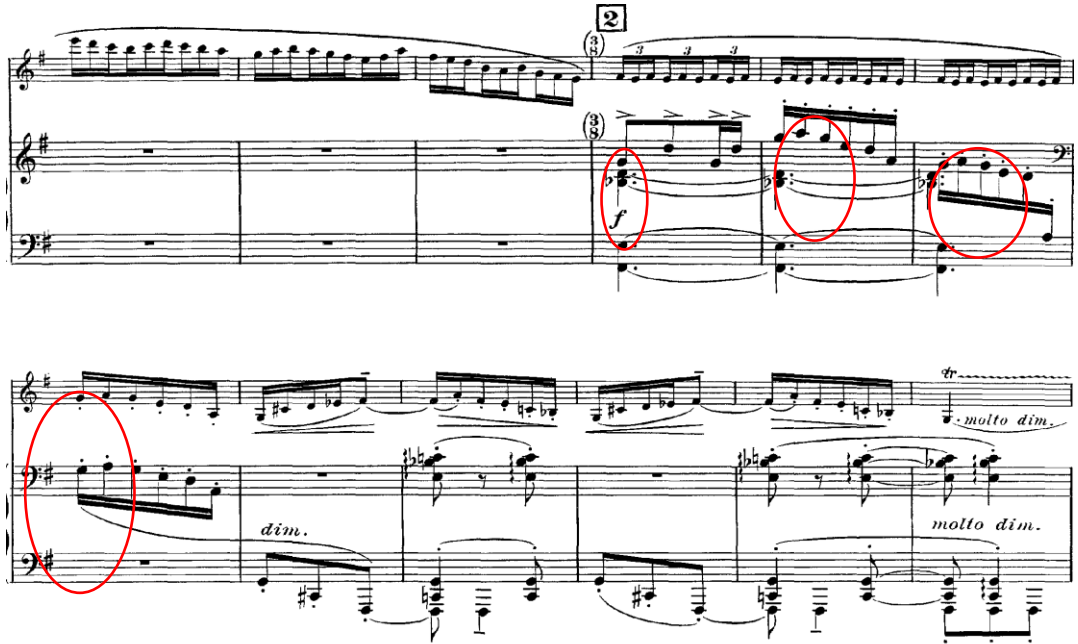
Şekil 3.9. 3. Bölüm 76-84.ölçüler arası motif yapısı

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 shows a musical score for Debussy's 'Les Fêtes de Vence' (1894), 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 a tempo change to 'pp'. The second system is marked 'Rubato' and 'poco cresc.', with a tempo change to 'mf'. The third system is marked 'Molto rit.', with a tempo change to 'f'. Red circles highlight specific musical motifs and dynamics throughout 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 initial

au Mouvt initial

pp

3

p

sur la touche quasi trem.

pp

8

p

pp

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 shows a musical score for a piano piece, measures 116-131. The score is in three systems. 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 specific musical motifs in the treble and bass staves across all systems.

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 altıncı 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.



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.



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



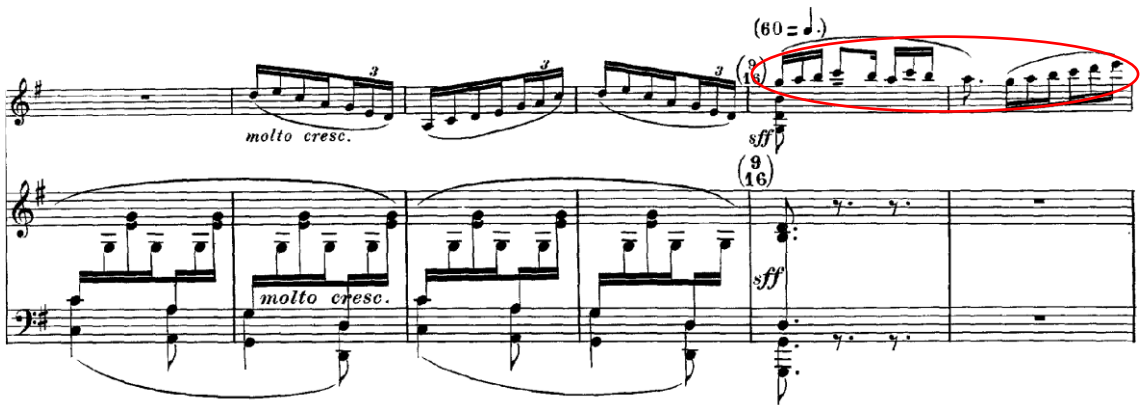
Şekil 3.18. 3. Bölüm 163-168.ölçüler arası ana tema

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.

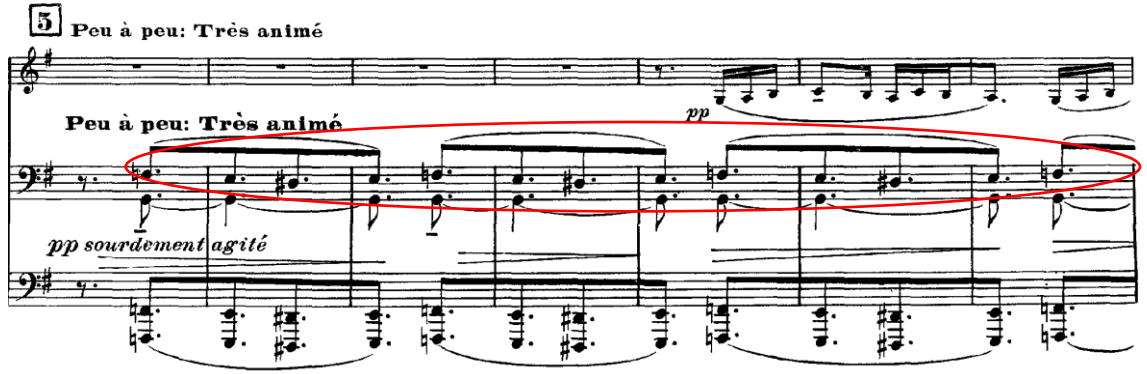
The image displays a musical score for piano, spanning measures 160 to 171. The score is written for two staves, with a third staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Meno mosso". The score includes various dynamics such as *p staccato*, *p marcato*, *cresc. molto*, *f*, *ff*, and *molto*. There are also markings for "Cédez" and "Cédez -". Red circles highlight specific musical phrases: the first circle is around the first measure (160), the second is around the second measure (161), the third is around the third measure (162), the fourth is around the fourth measure (163), the fifth is around the fifth measure (164), the sixth is around the sixth measure (165), the seventh is around the seventh measure (166), the eighth is around the eighth measure (167), the ninth is around the ninth measure (168), the tenth is around the tenth measure (169), the eleventh is around the eleventh measure (170), and the twelfth is around the twelfth measure (171).

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.



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



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

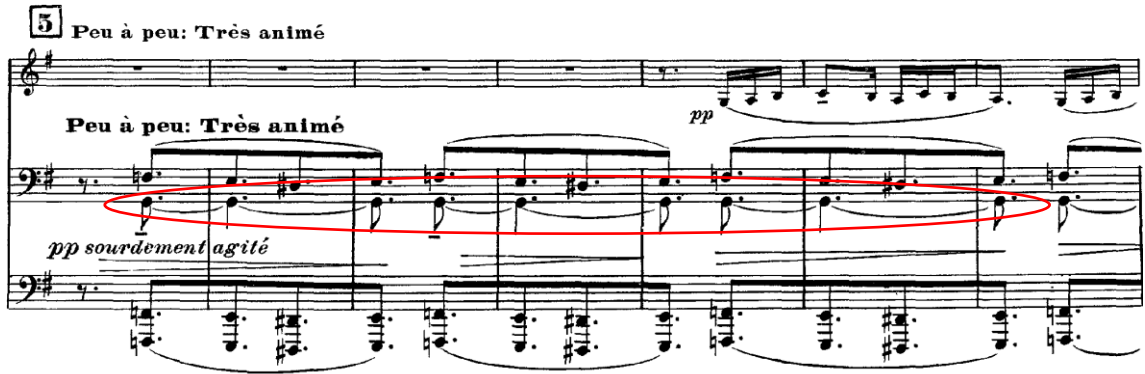
pp *sourdement agité*

p *e* *cresc.*

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.



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 geleneğinden 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 ustalıkla 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: Sevdâ-Cenap 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.
- Mimaroğlu, 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)