



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

**CLAUDE DEBUSSY KEMAN ve PİYANO SONATI'NIN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI

Nilay SEYHAN

BURSA-2022



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

**CLAUDE DEBUSSY KEMAN ve PİYANO SONATI'NIN
İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Nilay SEYHAN

Danışman: Prof. Ash ÖZSOY

BURSA-2022

TEZ ONAY SAYFASI

**T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Müzik Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı'nda 701870002 numaralı Nilay SEYHAN'ın hazırladığı "Claude Debussy Keman ve Piyano Sonatı'nın İncelenmesi" başlıklı Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması ile ilgili savunma sınavı,/...../20.... günü-saatleri arasında yapılmıştır. Alınan cevaplar sonunda adayın (başarılı / başarısız) olduğuna (oybirliği / oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav
Komisyonu Başkanı)
Prof. Aslı ÖZSOY
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Görkem Çalgan
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof. Gülay GÖĞÜŞ
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Doç. Şenol AYDIN
Anadolu Üniversitesi

Üye
Dr. Öğr. Üyesi İdil ONARAN
Bursa Uludağ Üniversitesi

.../.../20...



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 07/09/2022

Tez Başlığı / Konusu: Claude Debussy Keman ve Piyano Sonatı'nın İncelenmesi
Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 60 sayfalık kısmına ilişkin, 07/09/2022 tarihinde şahsım tarafından (Turnitin)* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Nilay SEYHAN

Öğrenci No: 701870002

Anabilim Dalı: Müzik

Programı: Yaylı Çalgılar

Statüsü: Yüksek Lisans

Danışman: Prof. Aslı ÖZSOY

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması olarak sunduğum “Claude Debussy Keman ve Piyano Sonatı'nın İncelenmesi” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı : Nilay SEYHAN
Öğrenci No : 701870002
Anabilim Dalı : Müzik
Programı : Yaylı Çalgılar
Tezin Türü : Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlilik

ÖZET

Yazar adı soyadı	Nilay SEYHAN
Üniversite	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim dalı	Yaylı Çalgılar Sanat Dalı
Tezin niteliği	Yüksek Lisans
Mezuniyet tarihi/...../20....
Tez danışmanı	Prof. Ash ÖZSOY

CLAUDE DEBUSSY KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN İNCELENMESİ

Fransız besteci Claude Debussy, eserlerindeki yenilikler ile devrim yaratarak müzikte izlenimcilik akımının öncüsü olmuştur. 19. yüzyılda resim ve edebiyat dallarında görülen yeniliklerin etkileri bestecinin müzikal dilinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Gelenekten ayrılma olgusu, klasik armoni ve form yapısından uzaklaşarak biçimsel kaygı taşımadan renk ve tını faktörünü ön planda tutması, Debussy'nin eserlerinde en dikkat çeken özelliklerdendir.

C. Debussy'nin Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı “Keman ve Piyano Sonatı” keman repertuarında önemli bir yere sahiptir. Konser ve sınav programlarında sıkça seslendirilen bu eserin Türkiye’de akademik çalışmalarda tek başına yer almamış olması bu çalışmanın konusunun seçimindeki en önemli etkidir.

Çalışmanın birinci bölümünde bestecinin hayatına ve öncüsü olduğu izlenimci müziğin özelliklerine yer verilmiş, izlenimci ressam ve sembolist şairlerden söz edilmiş, bu akımların Debussy'nin müzikal kimliğine nasıl yön verdiğine değinilmiştir. İkinci bölümde bestecinin “Keman ve Piyano Sonatı” hakkında bilgi verilmiş ve eser yapısal olarak incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise araştırmaya konu olan eserde kullanılan keman tekniklerine yönelik çalışma önerileri getirilmiştir. Metin çalışmasının, Debussy'nin müziğini araştıran ve eserlerini seslendiren sanatçı ve sanatçı adaylarına kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Debussy, İzlenimcilik, Keman Tekniği, Keman ve Piyano Sonatı.

ABSTRACT

Name & surname	Nilay SEYHAN
University	Bursa Uludağ University
Institute	Institute of Social Sciences
Field	Music
Subfield	String Instrument
Degree awarded	Master
Date of degree awarded/...../20....
Supervisor	Prof. Aslı ÖZSOY

ANALYSIS OF CLAUDE DEBUSSY VIOLIN and PIANO SONATA

French composer Claude Debussy became the pioneer of impressionism in music by revolutionizing his works with innovations. The effects of innovations in painting and literature in the 19th century played an important role in the formation of the composer's musical language. The most striking features of Debussy's works are breaking away from tradition, moving away from classical harmony and form structure and, keeping the color and timbre factor in the foreground without having formal concerns.

“Violin and Piano Sonata” by C. Debussy written during the First World War, has an important place in the violin repertoire. The most important factor in the selection of the subject of this study is the fact that this piece, which is frequently performed in concerts and exam programs has not been taken place in academic studies in Turkey.

In the first part of the study, the life of the composer and the characteristics of the impressionist period, of which he was the pioneer, are given, impressionist painters and symbolist poets are explained and how the movements shape the musical identity of the composer is mentioned. In the second part, general information about Debussy's "Violin and Piano Sonata" is given and the work is structurally analyzed. In the third part, study suggestions were made for the violin techniques used in the work, which is the subject of the research.

Keywords: Debussy, Impressionism, Violin Technique, Violin and Piano Sonata.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans eğitimim boyunca performans ve metin çalışmalarında bana destek olan değerli hocam ve danışmanım Prof. Aslı ÖZSOY'a, eşsiz bilgilerini benimle paylaşan Prof. Gökçe ALTAY ARTAR'a, bilgileri ve pozitif enerjisi ile her zaman yanımda olan canım kardeşim Seray SEYHAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	iii
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU	iv
YEMİN METNİ	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER	ix
TABLolar	x
ŞEKİLLER	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

CLAUDE DEBUSSY’NİN HAYATI ve İZLENİMCİLİK

1.1. C. DEBUSSY’NİN HAYATI	3
1.2. İZLENİMCİLİK AKIMI	7
1.2.1. Debussy ve İzlenimcilik.....	9
1.2.2. Debussy ve Sembolizm.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

KEMAN VE PİYANO SONATI’NİN YAPISAL OLARAK İNCELENMESİ

2.1. KEMAN VE PİYANO SONATI’NİN BESTELENİŞ SÜRECİ	13
2.2. KEMAN VE PİYANO SONATI’NİN YAPISAL OLARAK İNCELENMESİ .	15
2.2.1. Birinci Bölüm	16
2.2.2. İkinci Bölüm	28
2.2.3. Üçüncü Bölüm	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KEMAN VE PİYANO SONATI’NİN KEMAN TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.1. BİRİNCİ BÖLÜM.....	47
3.2. İKİNCİ BÖLÜM	49
3.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	52
SONUÇ.....	56
KAYNAKÇA	58
EKLER.....	60

TABLÖLAR

Tablo 1. Debussy "Keman ve Piyano Sonatı"	16
Tablo 2. Birinci bölüm analizi	16
Tablo 3. İkinci bölüm analizi.....	29
Tablo 4. Üçüncü bölüm analizi.....	38

ŞEKİLLER

Şekil 1. “Six sonates pour divers instruments” kapak sayfası (Debussy, 1915, s. 1).....	14
Şekil 2. I. Blok - Başlangıç Bloğu (1-14. ölçü).....	17
Şekil 3. II. Blok - Dramatik Blok (15-27. ölçü).....	18
Şekil 4. III. Blok - Geometrik Blok (28-34. ölçü).....	18
Şekil 5. IV. Blok - Düşüş Bloğu (56-67. ölçü).....	19
Şekil 6. V. Blok - Rüya Bloğu (62-83. ölçü).....	20
Şekil 7. VI. Blok - Etnik Motifli Blok (84-97. ölçü).....	21
Şekil 8. VII. Blok - Geçit Bloğu (98-109. ölçü).....	22
Şekil 9. VIII. Blok - Yas Bloğu (125-155. ölçü).....	23
Şekil 10. I. Blok, VIII. Blok, II. Blok (148-178. ölçü).....	24
Şekil 11. IX. Blok - Geçit ve Gerilim Bloğu (186-199. ölçü).....	25
Şekil 12. X. Blok - Mozaik Blok (193-215. ölçü).....	26
Şekil 13. XI. Blok - Kromatik Blok (216-231. ölçü).....	26
Şekil 14. XII. Blok - Heyecan Bloğu (224-239. ölçü).....	27
Şekil 15. XIII. Blok - Bitiş Bloğu (232-255. ölçü).....	28
Şekil 16. I. Blok - Başlangıç Bloğu (1-16. ölçü).....	30
Şekil 17. II. Blok - Geçiş Bloğu (11-22. ölçü).....	31
Şekil 18. III. Blok – Staccato Bloğu (17-28. ölçü).....	31
Şekil 19. IV. Blok – Tırmamış Bloğu (23-39. ölçü).....	32
Şekil 20. V. Blok - Geçit ve Sekvens Bloğu (40-45. ölçü).....	33
Şekil 21. III. Blok tekrarı – Staccato Bloğu (46-57. ölçü).....	33
Şekil 22. VI. Blok - Glissandolu Blok (58-68. ölçü).....	34
Şekil 23. VII. Blok - Resim Bloğu (69-84. ölçü).....	35
Şekil 24. VII. Blok - Resim Bloğu (97-119. ölçü).....	36
Şekil 25. VI. Blok tekrarı - Glissando Bloğu (120-129. ölçü).....	37
Şekil 26. VIII. Blok - Kapanış Bloğu (130-135. ölçü).....	38
Şekil 27. I. Blok - Başlangıç Bloğu (1-17. ölçü).....	39
Şekil 28. III. Blok - Halk Ezgisi Bloğu (25-42. ölçü).....	40
Şekil 29. IV. Blok - Marş Bloğu (37-42. ölçü).....	41
Şekil 30. V. Blok - Merdiven Bloğu (49-58. ölçü).....	41
Şekil 31. VI. Blok - Artık Aralıklı Blok (70-87. ölçü).....	42
Şekil 32. VII. Blok - Lirik Blok (82-93. ölçü).....	43
Şekil 33. VIII. Blok - Uyanış Bloğu (112-115. ölçü).....	44
Şekil 34. X. Blok - Zafer Bloğu (161-171. ölçü).....	45
Şekil 35. XI. Blok - Bitiş Bloğu (193-206. ölçü).....	46
Şekil 36. Birinci Bölüm (1-16. ölçü).....	48
Şekil 37. Birinci Bölüm (26-40. ölçü).....	48
Şekil 38. Birinci Bölüm (88-95. ölçü).....	48
Şekil 39. Birinci Bölüm (104-119. ölçü).....	49
Şekil 40. İkinci Bölüm (1-12. ölçü).....	49
Şekil 41. İkinci Bölüm (16-31. ölçü).....	51
Şekil 42. İkinci Bölüm (55-59. ölçü).....	51
Şekil 43. İkinci Bölüm (60-66. ölçü).....	52
Şekil 44. İkinci Bölüm (108-113. ölçü).....	52
Şekil 45. Üçüncü Bölüm (35-39. ölçü).....	53

Şekil 46. Üçüncü Bölüm (40-44. ölçü)	53
Şekil 47. Üçüncü Bölüm (85-91. ölçü)	54
Şekil 48. Üçüncü Bölüm (85-97. ölçü)	54
Şekil 49. Üçüncü Bölüm (107-118. ölçü)	55

GİRİŞ

Claude Debussy, Fransız müziğinin önde gelen bestecilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Fransız müziğine getirdiği yeniliklerin dışında tüm dünya müziğini etkileyen Debussy, müzikte izlenimcilik akımının öncüsü olmuştur. Büyüdüğü ve içinde bulunduğu koşullar, eğitim aldığı müzisyenler, tanıştığı sanatçılar ve diğer sanat dalları ile etkileşim halinde olması müzikal kimliğinin oluşmasını, dönem müziğinde yeni bir çığır açmasını sağlamıştır. 19. yüzyılda resim ve edebiyat dallarında görülen yenilikler Debussy'nin müzikal anlayışının oluşmasında önemli rol oynamış, bestecinin stili sadece çağdaşlarına değil, 20. yüzyıl bestecilerine de esin kaynağı olmuştur. Besteci, hayatının son dönemine denk gelen Birinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri ile besteciliği bırakma aşamasına gelmiş, bir süre sonra ulusuna destek olabileceği düşüncesi ile milliyetçi duyguları sayesinde müziğe geri dönmüştür. Bu düşünce ile Fransız müziğini ileri taşıyan Debussy altı sonat yazmaya karar vermiştir. Sağlık durumundan dolayı üç tanesini tamamlayabildiği bu sonatların sonuncusu "Keman ve Piyano Sonatı"dır.

Bir eseri yorumlarken teknik konular en önemli unsur gibi görünse de en doğru uygulamanın, bu konularla birlikte bestecinin yaşamı ve dönem koşulları hakkında genel bilgi edinerek, stilini anlamak olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada Claude Debussy'nin hayatı, izlenimcilik akımı ve bu doğrultuda bestecinin müzikal dili incelenmiş, "Keman ve Piyano Sonatı" hakkında hem teorik hem de pratik zeminde araştırmalar yapılmıştır. Araştırma sırasında kaynak tarama yöntemi kullanılmış olup Türkçe kaynakların yanı sıra yabancı kaynaklardan da yararlanılmıştır. Yapılan literatür taramasında Debussy'nin eserleri ile ilgili Türkçe araştırmalar ile karşılaşılmış, ancak "Keman ve Piyano Sonatı" ile ilgili yapılan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Eserin kapsamlı bir şekilde araştırılması ve bu doğrultuda eseri seslendirecek olan müzisyenlere ve araştırmacılara Türkçe kaynak sağlanması amaçlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde Debussy'nin hayatının önemli noktaları ve öncüsü olduğu izlenimcilik akımına yön veren bazı eserlerinden bahsedilmiştir. Ardından bestecinin müzikal dilinin daha iyi anlaşılması için, izlenimcilik akımının çıkışı ve resim sanatındaki etkileri anlatılmıştır. Çoğu kaynakta bahsedildiği üzere Debussy'nin eserlerinde izlenimci

ressamların ve sembolist şairlerin izleri olduğu düşünölmektedir. Bu bölümde müzikte izlenimcilik akımı ve resim sanatında görölen yeniliklerin Debussy'nin müziğindeki etkilerine, ardından sembolizm akımı ve Debussy'nin müziğinde şiir sanatında görölen yeniliklerin etkilerine yer verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde Debussy'nin “Keman ve Piyano Sonatı” yapısal olarak incelenmiş ve eserin yazıldığı koşullardan bahsedilmiştir. Besteci, geleneksel anlatımlardan uzak durmuş, klasik armoni ve formları bulanıklaştırmıştır. Bu sebeple eser formal bloklar halinde incelenmiş olup, Debussy'nin eserlerine verdiği somut isimler gibi bloklara da isimler verilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Debussy'nin “Keman ve Piyano Sonatı”nda kullanılan keman teknikleri incelenmiş, pasajlarda karşılaşılabilecek zorluklar saptanmış ve bu doğrultuda çalışma önerilerinde bulunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

CLAUDE DEBUSSY’NİN HAYATI ve İZLENİMCİLİK

İzlenimci müziğin öncüsü olan Debussy, eğitim aldığı yıllar boyunca başarılı olmasına rağmen aykırı bir öğrenci olmuş, kendi müzik dilini oluşturmaya genç yaşlarda başlamıştır (Copland, 2015, s. 51). İçinde bulunduğu dönem koşullarının, tanıştığı sanatçıların, etkilendiği resim ve şiir sanatındaki yeniliklerin, bestecinin geleneksel kuralları yıkarak kendi müziğine yön vermesinde etkili olduğu söylenebilir (Trezise, 2003, s. 162).

1.1. C. DEBUSSY’NİN HAYATI

22 Ağustos 1862 yılında Paris’in Saint Germain -en Laye isimli semtinde dünyaya gelen Claude Debussy, tüccar olan küçük burjuva Victorine ve Manuel-Achille çiftinin ilk çocuklarıdır. Kardeşleri Adele, Alfred ve Emmanuel dünyaya geldikten sonra aile, iflas etmek üzere olan dükkanlarını bırakıp Paris civarlarındaki Clichy’e yerleşmişlerdir (Code, 2010, s. 15).

Debussy’nin ilk piyano öğretmeni teyzesi olmuş, ardından yedi yaşındayken Cerutti isimli İtalyan öğretmen ile çalışma fırsatı bulmuştur. Debussy’nin babası, küçük müzisyenin yeteneğinden haberdar olan besteci Charles de Sivry (1848-1900) ile tanışmış, besteci onları piyano öğretmeni olan annesi Antoniette Maute’ye (1853-1914) yönlendirmiştir. Debussy, Chopin’in öğrencilerinden biri olan Maute’den üç yıl ders almıştır (Say, 2005, s. 422). Maute, küçük Debussy için ilerde kesinlikle müzisyen olmalı demiş ve Debussy’i, 1872’de kabul edildiği Paris Konservatuvarı’nın giriş sınavına hazırlamıştır. Daha sonra Debussy’nin ailesi onu profesyonel bir piyanist olması için teşvik etse de kendisi besteci olmaya karar vermiştir (Trezise, 2003, s. 10).

Paris Konservatuvarı’nda solfej derslerini Albert Lavignac’tan (1846-1916), armoni bilgisini Auguste Durand’dan (1830-1909), piyano derslerini Antoine François Marmontel’den (1816-1898), org derslerini ise ünlü besteci Cesar Frank’tan (1822-1890)

almıştır. On sekiz yaşına geldiğinde ise kompozisyon derslerini Georges Bizet'in (1838-1875) dostu olan Ernest Guiraud'dan (1837-1892) alma fırsatı bulmuştur (Çevik, 2002, s. 16).

Debussy, eğitim hayatı boyunca disiplinsiz ve aykırı bir öğrenci olduğu için bazı hocalarının anlayışsız tavırlarına maruz kalmış, aşağıda yer alan diyaloglardan anlaşılacağı üzere kendi yeni yoluna ve müziğine, aldığı eleştirilere rağmen devam etmiştir. Kompozisyon hocası olan Guiraud ile birkaç konuşması şu şekildedir:

“Guiraud, Debussy'ye ‘Yaptığımızın güzel olmadığını söylemiyorum yalnızca teorik olarak yanlış’ demiş, Debussy de buna ‘Teori diye bir şey yoktur, yalnızca dinleyin, haz kanundur’ diye cevap vermiştir. Bir başkasında, Piyanoda Uygulamalı Armoni dersinde Frank, Debussy'ye ‘armoniyi değiştirin başka yerlere doğru gidin!’ demesi üzerine Debussy ‘Neden ki, ben burada kalmaktan gayet memnunum!’ şeklinde cevaplamıştır” (Vuillermoz, 1996, akt. Barbur, 2008, s. 15).

“E.Guiraud, C.Debussy'i korumakla birlikte, bir gün bazı yapıtları hakkında: ‘Çok ilginç, fakat bunu sonraya bırakmalısınız, yoksa Roma ödülünü hiçbir zaman kazanamazsınız’ demiştir. E.Guirad, ona hangi kurala göre yazdığını sorup karşılığında da: ‘keyfim’ cevabıyla karşılansınca: ‘eğer siz dahi iseniz bu mümkün’ demiştir” (Çevik, 2002, s. 16).

1883 yılında “Grand Prix de Roma”yı (Büyük Roma Ödülü) ikinci olduğu için kazanamamış, bir sonraki yıl “L’Enfant Prodigue” (Harika Çocuk) adlı kantatıyla birincilik almış ve Roma’ya gönderilmiştir. Roma’da dört yıl (1884-1888) kalan besteci resim sanatına ve şiire duyduğu ilgiyi burada karşılaştığı sanatçılar, gezdiği müzeler ve galeriler ile zenginleştirmiştir. Roma’da kaldığı yıllarda Giuseppe Verdi (1813-1901), Franz Liszt (1811-1886) gibi sanatçılar ile tanışma fırsatı bulan Debussy orkestra eşlikli koro eseri olan “Le Printemps”i (İlkbahar) bestelemiş ve Paris’e göndermiştir. Bu eser Fransız romantizmine ve geleneksel müziğine karşı yenilikçi ve form olarak aykırı olduğu düşünüldüğü için beğenilmemiş olsa da Debussy izlediği yolu bırakmamıştır (Say, 2005, s. 427).

1887 yılının şubat ayında besteci Roma’dan Paris’e dönmeye karar vermiş, Paris’te Fransız simbolist şair Stephaine Mallarme (1842-1898) ile tanışıp yakın dostluk kurmuş ve bu sayede Mallerme'nin evinde yapılan buluşmalarda çağın diğer şairleri, edebiyatçıları ve ressamaları ile tanışma fırsatı bulmuştur. Bu buluşmalarda ilk kez izlenimcilikten bahsedilmeye başlanmıştır (Çevik, 2002, s. 17). Debussy'nin genç yaşlarında, edebi ve sanatsal kafeleri sık sık ziyaret etmesi, bu sayede izlenimci ressamlar

ve simbolist şairler ile bir araya gelip dostluk kurması, buradaki sanat konuşmaları ve fikir paylaşımları, onun müzikal üslubunun oluşmasına büyük ölçüde katkı sağlamıştır.

1889 yılında Paris'te Dünya Fuarı'na katılan Debussy, burada dinlediği Rus müziği, Afrika, Arabistan, Uzakdoğu halk müzikleri sayesinde pentatonik diziler, farklı tınlar ve renkler keşfetmiş, bu evrensel tınlar onun müziğine farklı bakış açıları ve yenilikler kazandırmasını sağlamıştır. Burada duyduğu perküsyon ağırlıklı kuzey Java Gamelan müziğinden çok etkilenmiş, ilerleyen yıllarda yaptığı bestelerinde pentatonik kullanımlarında sıkça Asya müziğinin tınlarına rastlanmıştır (Park, 2012, s. 7-8). İlerleyen yıllarda dostluk kurduğu Eric Satie (1866-1925), Debussy'i kendi yolundan gitmesi için cesaretlendirmiştir. Böylece Debussy yeni müzik, ton ve ritim anlayışını eserlerine yansıtmaya başlamıştır. 1890-1891 yılları arasında olgunluğa geçiş dönemi eserleri diye adlandırılacak yeni eserler ortaya koymuş, bu eserlerden bazıları olan "Tarentelle styrienne" ve "Pour le piano" adlı eserleri ise Satie'nin piyano stiline etkisinde kalarak yazmıştır (Barbur, 2008, s. 24).

1894 yılında Debussy ilk büyük başarısını "Prelude a l'apres midi d'un faune" (Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd) adlı orkestra eseri ile kazanmış, bu eseri simbolist şair olan Stephane Mallarme'nin aynı adlı (orman perisinin erotik düşlerini konu alan) şiirinden esinlenerek yazmıştır. Debussy bu şiirin onda bıraktığı izlenimlere odaklanarak şiirin anlatım temposunu müziğine aktarmıştır. (Alıcı, 2017, s. 2991). Yeni bakış açısına öncü olan bu eser müzikal tarz, biçim ve ton merkezinin kaybolması gibi yenilikleri ile izlenimcilik akımının ilk örneklerinden biri olmuştur (Aktüze, 2005, s. 666).

Debussy 1899 yılında Rosalie Texier (1873-1932) isimli bir terzi kadın ile evlenmiş, bu yıl yazdığı "Nocturnes" eserini ona ithaf etmiştir. Yıllar içinde kültür düzeylerinin farklı olmasından dolayı evlilikleri sıkıntıya girmiş, 1904 yılında Emma Bardac (1862-1934) ile görüşmeye başlamıştır. Bu yıl Debussy ünlü eseri "La Mer"i yazmaya başlamıştır. Sonrasında Debussy Emma ile evlenmiş ve Claude-Emma Debussy (Chouchou) isimli kızları dünyaya gelmiştir. "Children's Corner" (Çocuk Köşesi) isimli minyatür piyano eserini kızına adanmıştır (Say, 2005, s. 424).

Yazımı on yıl süren "Pellas et Melisande" operasının ilk gösterimi 1902'de yapılmıştır. Eser günümüzde devrim niteliğinde kabul edilse de o dönemde klasik anlayıştan farklı armoni ve form yapısına sahip olduğu için pek anlaşılammıştır. 1905 yılında "La Mer"

adlı eseri Paris’te dünya prömiyerini gerçekleştirmiş, Debussy 1908 yılında “La Mer” ve “Bir Pan’ın Öğleden Sonrasına Prelüd” adlı orkestra eserlerini Londra’da kendisi yönetmiştir (Trezise, 2003, s. 270).

Debussy bestecilik haricinde orkestra şefliğini de sürdürmüştür. Fransa dışında da birçok konser veren besteci Viyana, Budapeşte, Torino, St.Petersburg, Moskova, Den Haag, Amsterdam ve Roma’dan sonra ABD turnesine çıkmak istemiş fakat sağlığı el vermediği için turneyi iptal etmek durumunda kalmıştır (Say, 2005, s. 424).

1909 yılında kolon kanseri teşhisi konmuş, ilaç ve radyasyon tedavisi uygulanmıştır. İlerleyen zamanlarda hastalığı ağırlaşarak ilerlemeye devam etmesine ve aldığı ilaçlara rağmen bu yıl içinde Londra’ya eserlerini yönetmeye gitmiştir (Scoville, 2021, s. 21).

Debussy’nin 1891 yılından itibaren olgunluk çağına girdiği söylenebilir. Eserlerinde diğer sanat dallarının etkileri de görülen Debussy, bu dönemde yazdığı prelüdlarını edebi eserleri andıracak başlıklar ile adlandırmak istemiştir. Bu prelüdlardan bir tanesinin adı ileride çok ünlü olacak olan “La Fille Aux Cheveux de lin” (Keten Saçlı Kız) olmuştur. 1914 yılının şubat ayında St. Cecilia Akademisi üyesi olmuş, Avrupa’da tanınan bir besteci olma yolunda ilerlemiştir. Artık ismi izlenimci besteci olarak anılmaya başlamıştır.

1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı dolayısıyla birçok sanatçı orduya katılmak zorunda kalmış, dört yıl boyunca Fransa sürekli işgal halinde olup, çok sayıda kayıp verilmiştir. Debussy bu dönemde beste yapmayı doğru bulmadığını söyleyerek çalışmalarına bir süre ara vermiştir. 1915 yılında beste yapmaya devam edebilmesi için sakin bir ortama ihtiyacı olduğuna karar veren besteci ailesi ile Pourville’ye taşınmış; burada piyano için eserler, sonatlar ve birçok oda müziği eseri yazmıştır (Gürak, 2005, s. 229).

Debussy’nin bu savaş günlerinde gücünü toplayıp mücadele kararını vermesindeki en büyük etken Fransız müziğini ve kültürünü Alman işgalinde olan Fransa’da yaşatmak, Alman güçlerinin bile bu kültürü bitiremeyeceğini kanıtlamak istemesidir. Bu fikir doğrultusunda milliyetçi duygularıyla altı sonat bestelemeyi planlamış, sağlığı el vermediği için üç tanesini bitirebilmiştir. Bu eserlerden sonuncusu “Keman ve Piyano Sonatı”dır (Çerçi Güneş, 2021, s. 3-4).

1917 yılında verdiği son konser, kemancı Gaston Poulet (1892-1974) ile Keman ve Piyano Sonatı olmuştur. Besteci, Paris'te Birinci Dünya Savaşı'nın hareketli günlerinden biri olan 25 Mart 1918'te, Alman güçlerinin Paris'i bombaladığı dakikalarda hayata gözlerini yummuştur (Say, 2005, s. 424).

1.2. İZLENİMCİLİK AKIMI

Fransa'da 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve 20. yüzyıla kadar devam eden izlenimcilik akımı, krallığın yıkılması (1830), üçüncü cumhuriyetin kurulması (1870), Napolyon'un imparatorluğunun çöküşü (1870) gibi önemli olayların yaşandığı karışık bir döneme denk gelmektedir. Bu çalkantılı dönem sonrası hızlı bir şekilde toparlayan yeni Paris'te, modernizm ve gelenekselliği harmanlayan bir sanat hâkim olmuştur. (Park, 2012, s. 7).

1870 yılına doğru bir grup genç şair geleneksel kuralları reddederek ve romantizm bakış açısından sıyrılarak sembolizm adı verilen yeni bir edebi hareket başlatmışlardır. Şiirdeki estetik amaç sözcüklerin sözlük anlamından ve betimlemeden uzaklaşarak anlamlarını ima etmek, duyguları çağrıştırmak ve dizeler arasındaki uyuma anlamdan daha çok önem verilmesini sağlamaktır. Bu akımın öncüleri Paul Verlaine (1844-1896), Stephan Mallarme (1842-1898) ve Arthur Rimbaud (1854-1891) olmuştur. Bu edebi akım kazandırdığı yeni estetik algısı ile sadece şiir sanatını değil, resim ve müzik sanatlarını da etkilemiştir (Park, 2021, s. 3).

Sembolizm hareketi mistik olana ve dolaylı anlatıma odaklanır. Bu soyut fikirlerin imalarını ve gizemli düşünce düzeyini özellikle resim sanatında görsel olarak aktarmak zor olmuş; sembolizm hareketinden etkilenen ressamların görünür düzeye odaklanarak kendi bakış açılarını oluşturmalarına ve yeni bir akım ortaya koymalarına sebep olmuştur. Bu akım sembolizmden keskin çizgilerle ayrılmasa bile ilerleyen yıllarda izlenimcilik adı altında anılacaktır (Park, 2012, s. 3).

Kesin bir çıkış noktası olmayan izlenimcilik akımı ilk olarak resim sanatında etkisini göstermiş, akımın öncüleri ressam Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), Camille Pissarro (1830-1903) olmuştur (Çevik, 2002, s. 9). İzlenimcilik akımı resim sanatında büyük bir devrim olarak kabul edilmiş olup, akımda resim sanatının temel amacı kişinin direkt gördüğünü değil, üzerinde bıraktığı kişisel izlenim ve hislerini

(geleneksel kuralları göz ardı ederek) resmine yansıtması olmuştur. Bu bakış açısı beraberinde birçok teknik yenilik getirmiştir.

“Empresyonizm yeni görüşü izleyen yeni bir resim yöntemi olarak nitelendirilebilir - bu akım, aynı zamanda saf ve yalın duyarlığa yeniden duyulan bir özlemdir-. Her zaman olduğu gibi yazarların ve bestecilerin önünde giden ressamlar ‘Andre Gide’in Les Nourritures Terrestres (Dünya Nimetleri)’nde ‘Hissediyorum öyleyse varım’ diyerek, ‘Düşünüyorum öyleyse varım’ diyen Descartes’in akılcılığına karşı çıkan ünlü açıklamasını kendilerine örnek almışlardır” (Serrulaz, 1991, s. 14).

Serullaz’ın verdiği örnekte görüldüğü gibi izlenimci ressamlar direkt gördüklerini değil görüntülerin onlarda bıraktığı izlenim ve hislerini eserlerine yansıtmışlardır. “Hissediyorum öyleyse varım” diyen izlenimci ressamlar eserlerini üretirken, sanatta hislerin düşüncelerden daha yoğun olması gerektiğini savunmuşlardır. Duyguları uyandıran bir izlenimi hissedildiği şekilde aktaran bu ressamlar, o güne kadar kalıplaşmış kural ve tekniklerin aksine tamamen öznel izlenim ve duyularını tuvale aktarmaya çalışmışlardır. Descartes’in akılcılığına karşı çıkan bu açıklama ile sanata yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır.

Sanat tarihçisi olan Arnauld Hauser (1892-1978) izlenimcilik akımını şu sözleriyle tanımlamaktadır:

“Her olgunun, yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine ikinci kez girilmesi olanaksız bir akarsu gibi, zaman içinde yürüyen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği anlatmaya yeter. İzlenimciliğin bütün yöntemleri, bütün sanat olanakları, bu Heraklitçi dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil, bir oluşum, bir koşul değil bir süreç olduğunu anlatabilme amacı güder. İzlenimci resim sürekli değişim içinde olan varlığın bir tek anını yakalamaya çalışır. Çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan nazik bir dengenin temsilcisidir” (Hauser, 1984, s. 352).

Yukarıda bahsedilen izlenimciliğin öncüsü olan sanatçılar tarafından getirilen bu yenilikler -neredeyse her dönemde olduğu gibi- döneminin birçok geleneksel sanatçısı ve halk tarafından kabul görmemiştir. O döneme kadar belirgin ve keskin hatlara sahip eserlere alışkın olan halk, aceleyle yapılmış izlenimi uyandıran bu karışık ve puslu resimleri eleştiri ile karşılamıştır (Hauser, 1984, s. 352). 1874 yılında izlenimcilik akımı izlerini taşıyan bazı ressamlar Paris’te kendi eserlerinin de bulunduğu bir sergi açmış, bu sergide tabloların birçoğu acımasız eleştirilere maruz kalmıştır. Claude Monet’nin La Havre limanının sabah saatlerindeki puslu halini temsil eden “Impression, Soleil Levant” (İzlenim: Gün Doğumu) adlı eserinin, izlenimcilik kelimesinin doğmasında büyük rol

oynadığı söylenebilir. “İzlenimciler” kelimesi ilk olarak amacı kişisel izlenimlerini aktarmak olan sanatçıları eleştirmek amacı ile, Fransız gazetecisi ve eleştirmen olan Louis Leroy (1812-1885) tarafından “İzlenimcilerin Sergisi” yazısında yer almıştır (Park, 2012, s. 4).

İzlenimci ressamların gerçeği olduğu gibi değil, onlara görüldüğü gibi yansıtmaları, onları geleneksel resim tekniklerine ve kurallarına bağlı kalmamaya teşvik etmiştir. Sanatçılardaki yalın ve sade anlatım arayışı sanatlarını abartıdan uzak ve doğal olana yaklaştırmış, doğallığa odaklanan ressamlar sanatlarını açık havaya taşımışlardır. Işık ve gölgenin sürekli değişen etkileşimi resim sanatına farklı bir yön vermiştir.

Resim çalışmalarını açık havaya taşıyan ilk ressam Fransız Charles-François Daubigny (1817-1878) olarak kabul edilir. Manzara ressamı olan Daubigny izlenimci ressamlar üzerinde büyük etki bırakmıştır. Sanatlarını doğaya taşıyan ressamlar doğal renk ve ışıktan çok daha fazla yararlanmışlar, karışık renkler yerine sade renkleri tercih etmişler ve doğaya çıkmalarının sonucu olarak stüdyo ışığı yerine doğal ışık olan güneş ışığını kullanmışlardır (Serullaz, 1991, s. 10).

Doğa sürekli değişim ve devinim halinde olduğu için ressamlar direkt gördüklerini değil, doğanın onlarda bıraktığı görüntüyü resmetmişlerdir. Bu düşünce beraberinde teknik açıdan birçok değişimi getirmiştir. Ressamlar çizgisel, net ve geometrik çizgilerin kullanımından kaçınarak, hızlı fırça darbeleri kullanmışlardır. Resimlerine hacim kazandırmak için geleneksel olan perspektif yöntemi yerine resmin ön planından geriye doğru uzanan renklerin farklı ton geçişleri ve derecelerini kullanmışlardır (Serullaz, 1991, s. 15). İzlenimci ressamlar sürekli hareket halinde olan doğa konularını tek bir an gibi resimlerine yansıtmış, resmedecekleri anın hızla bellekte tutulması sonucunda resmin kayıtsızca yapıldığı izlenimini vermesi gerektiğini savunmuşlardır (Hauser, 1984, s. 353-355). Bu tip farklılıklar izlenimci ressamların estetik amaç ve teknik gibi konulara getirdiği yenilikler arasında gösterilebilir.

1.2.1. Debussy ve İzlenimcilik

Resim sanatında ortaya çıkan izlenimcilik akımı diğer sanat dalları gibi müziği de etkilemiştir. Bu çalışmaya konu olan eserin bestecisi Debussy, müzik sanatında izlenimcilik akımının öncüsüdür. Resim sanatında meydana gelen yenilikler müzik sanatında ve Debussy'nin eserlerinde de benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Resimde

ışık ve rengin ön planda olması ile görsel gerçekliği vurgulama, geleneksel kuralları yok sayma, yenilik ve sadelik arayışı, izlenimci bestecilerin eserlerinde görebileceğimiz özelliklerden bazılarıdır. Müzikte katı bir biçimsel yapıdan arınma ve çizgisel gidişattan ziyade zamansal ilerleme gibi yeni arayışların oluşması, resim sanatında meydana gelen değişikliklerin etkileri olarak yorumlanmaktadır.

Müzikte izlenimcilik akımı resim sanatında olduğu gibi -keskin bir çizgisi olmamakla birlikte- romantik bakış açısına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu iki bakış açısı arasındaki fark; üslup ve bunun sonuçlarıdır. Romantik dönemin ağdalı, geleneklere bağlı müzik dili sanatçılarda sade ve yalın bir sanata duyulan özlemi doğurmuştur. İzlenimci müzik resim sanatında olduğu gibi esere verilen ismin kişide uyandırdığı duygulara odaklanmakta, geleneksel kuralları ikinci plana atıp hisleri özgürce dışa vurmayı amaçlamaktadır. Resim sanatında Monet'nin izlenimci eserinde temel resim öğelerinin karışması gibi, müzikte de geleneksel yöntemler bir kenara bırakılmış, eseri oluşturan ezgi, ritim, form, armoni gibi temel yapıtaşları karışmış ve iç içe kullanılmıştır. Besteciler tını olgusuna armoni ve geleneksel kurallardan daha çok önem vermişlerdir. Uzakdoğu ülkelerinde kullanılan pentatonik ve kromatik diziler, kilise modları, ton dışında kalarak kullanılan akor bağlantıları, belirgin olmayan armoniler ile yeni doku arayışlarına başlanmıştır. İzlenimci müziğin en önemli iki temsilcisi Claude Debussy ve Maurice Ravel olarak kabul edilir. (Alıcı, 2017, s. 2988-2990).

Debussy'nin 1890 yıllarında en yakın arkadaşlarından biri olan René Peter, onun müziğinden şu şekilde bahsetmiştir: “Eserlerine ve isimlerine bakılırsa, o bir ressam gibidir ve istediği de bu; kompozisyonlarına siyah beyaz resim, eskiz, baskı, arabesk, etüt diyor. Açıkça, müzikle resim yapmak onun zevkidir” (Park, 2012, s. 6).

Fransız eleştirmen ve yazar olan Emile Vuillermoz (1878-1960), Debussy'nin müziğinde ressamların kullandığı izlenimcilik akımına özgü izler görmüş, müziğinin izlenimci ressamların yaptıklarıyla harika bir uyum içinde olduğunu belirtmiştir. Debussy'nin eserlerine verdiği başlıklar adeta izlenimci ressamların tablolarını betimlemiş ve seçtikleri konuları akla getirmiştir. Bu eserlere örnek olarak; Nuage (Bulut), Esquises (Eskizler), Jardins sous la pluie (Yağmur Altında Bahçeler), La Mer (Deniz), Reflets dans l'eau (Sudaki Yansımalar), Des pas sur la neige (Kardaki Ayakizleri), Voiles (Tüller) ve Brouillards (Sisler) gösterilebilir (Serullaz, 1991, s. 18-19).

Debussy'nin müziğinde bölerek elde ettiği parçalanmış yapı, ressamların ışığı ön plana çıkarmak için kullandıkları mikroskop ile ortaya çıkan bölünmüş ve küçük ölçekli yapıda olan *microstructure* (alt yapı) adında bir tekniğe benzetilmiştir. Resim sanatında renklerin ayrı ayrı kullanımını içeren fragmantasyon (parçalanma) tekniği ile Debussy'nin "Bölünmüş Dörtlü" eserlerinde kullandığı nüanslar benzerlikler arasında gösterilebilir (Serullaz, 1991, s. 19).

Debussy ve izlenimci ressamların bir diğer ortak noktası ise çağdaşlarının ilerisinde ve alışılmadık olmalarından dolayı eleştiriye maruz kalmaları olmuştur. Resim sanatında ressamların atmosferdeki titreşimleri, güneş ışığını ve doğanın hareketliliğini yansıtmak için keskin çizgilerden uzak durmaları ile Debussy'nin müziğinin halk tarafından tek düze görülüp melodik bulunmaması, geleneksel kuralları yıkmaları konusunda benzerlik gösterir (Serullaz, 1991, s. 19).

Debussy'nin müziğinde kullandığı renk ve tını öğeleri, armonik yapıyı geleneksel olandan uzaklaştırma çabası, sık kullandığı tempo değişimleri ve senkoplu kalıplar ile ölçü hissiyatının kaybolması, tam ton diziler ve modlar kullanması, bazı yerlerde cümlelerin başlangıç ve bitişlerinin belirsiz olması, onun müziğine kattığı yenilikler arasında gösterilebilir. Bu yeni bakış açısı ve müzikal kimliği ile müzik sanatında izlenimci dönemin öncüsü olmuştur.

1.2.2. Debussy ve Sembolizm

Bir asırdan fazla süre boyunca, Debussy izlenimci bir besteci olarak adlandırılmıştır. Yine de Debussy'nin müziğinin herhangi bir sınıflandırmasının basit veya net olmadığı görülmektedir. Kendi müzikal kimliğinin oluşmasında izlenimci ressamlar kadar sembolist şairlerin eserlerinin etkileri olduğunu söylemiştir. En yakın arkadaşlarından biri olan izlenimci besteci Paul Dukas (1865-1935) onun müziğinde müzisyenlerden çok edebi eserlerin etkilerinin olduğunu belirtmiştir (Park, 2012, s. 6).

Sembolizm hareketi, katı kuralları olan geleneksel Fransız şiirine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu akım sanatçının duygu ve düşüncelerini net bir şekilde anlatmak yerine simgelerle üstü kapalı bir üslupla anlatmayı amaç edinmiştir. Sembolist şairler imgeler yoluyla; ifade edilmesi güç olan izlenimleri, anlık duygu durumlarını, varoluşun karmaşıklığını şiirlerine yansıtmışlardır. Bu şairlere göre müzik şiirde en önemli etken olmuş, kelimelerin anlamından çok aralarındaki uyum önemli olmuştur. Sembolist şiir

öznel ve herkes kendine göre yorumlayabilmektedir (Alıcı, 2017, s. 2987).

Birçok eseri Fransızca olan Yunan şair Jean Moreas (1856-1910), sembolizm akımını sanatta yeniden doğuş olarak adlandırmıştır. Bu akımın en belirgin özelliklerini şu şekilde ifade etmiştir: “Uyum, dize ve rengin bütün oluşturacak biçimde birleştiği yeni bir sözcük dağarcığı, zorlanmış mecazlar, süslü bir anlatım” (Serullaz, 1991, s. 26).

Debussy ile aynı döneme denk düşen Fransa’da ortaya çıkan sembolist hareket, edebiyata getirdiği yenilikler ile Debussy’nin ilgisini çekmiş, müzikal üslubunun oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Bestecinin 1887 yılında Roma’dan Paris’e döndüğünde tanıştığı ve yakın dostluk kurduğu sembolist şair Stephane Mallarme, şiir sanatına getirdiği yenilikler ile Debussy’nin bakış açısını ve oluşmakta olan yeni müzik dilini geliştirmiş olabileceği söylenebilir.

“Fransız sembolist şiirine yeni bir soluk getiren Stephane Mallarme, kelimeleri bilinen anlamlarından farklı kullanması, anlatmak istediği kavramı yalın ve doğrudan belirtmek yerine sadece ima etmesi, kullandığı kelimelerin uyum ve tını özelliklerine kelimelerin anlamlarından daha çok önem vermesi ve şiirde akış amacı gütmemesi ile oluşan süreksizlik Fransız şiirine getirdiği yenilikler arasında sayılabilir.” (Çöloğlu, 2013, s. 118).

Mallarme’nin kelimeleri anlamlarından sıyırması ve onları kullanım şekli ile Debussy’nin armonik yapıyı oluşturma kaygısında olmadığı için tonaliteden bağımsızlaşan müzik yapısı benzerlik göstermektedir. Bestecinin, izlenimci ressamların ve sembolist şairlerin izinde yaptığı eserlerinde ton merkezinin kesin çizgilere sahip olmaması, cümlelerin akış ve yön kaygısında olmadan sadece uyum gözeterek yazılmış olması sembolist şiirle olan benzerliğini açıklamaktadır. (Çöloğlu, 2013, s. 118-120).

Debussy’nin sembolist şairlerin eserlerini bestelediği birçok yapıtı bulunmaktadır. Bu eserlerden bazıları: “Poèmes de Baudelaire” (Baudelaire’den 5 şiir), “Poèmes de Stéphane Mallarmé” (Mallarmé’den 3 şiir), “Ariettes Oubliées” (Verlaine’den 6 şiir), “Chansons de Bilitis” (Pierre Louÿs’in şiirleri)’dir. Mallarmé’nin aynı adlı şiirinden esinlenerek bestelenen sözsüz bir eser olan “Prélude à l’Après-midi d’un Faune” ve Maeterlinck’in librettosunu yazdığı “Pelléas ve Mélisande” operası, Debussy’nin sembolizme benzer eserleri arasında gösterilebilir (Çöloğlu, 2016, s. 164).

İKİNCİ BÖLÜM

KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN YAPISAL OLARAK İNCELENMESİ

Debussy'nin izlenimcilik akımının öncüsü olmasındaki en belirgin etkenlere; geleneksel anlatımlarının yanı sıra klasik armoni ve form kurallarının dışına çıkması, müzik dokusuna doğu müziği, folkloric ve egzotik tınıları eklemesi örnek olarak gösterilebilir. Debussy'nin müzik stilinde majör ve minör tonalite etkileri yerini modaliteye bırakmış, beklenen armoniler sunulmayarak dinleyicide belirsizlik hissi yaratılmıştır. Birçok orkestra, oda müziği ve piyano eseri bulunan bestecinin -izlenimci müzik stiline açıkça görüldüğü- son eseri olan “Keman ve Piyano Sonatı” keman literatüründe önemli bir yere sahiptir.

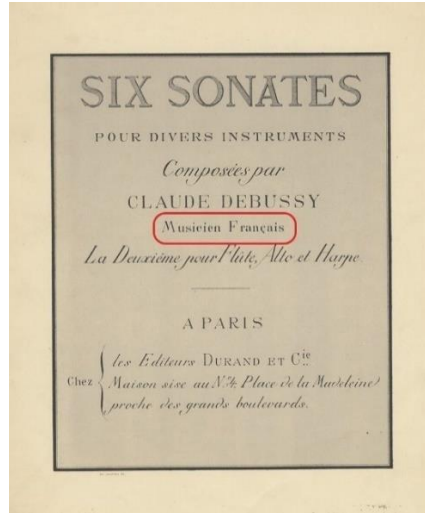
2.1. KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN BESTELENEŞ SÜRECİ

1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya ordusu Fransa'nın da içinde bulunduğu birçok bölgeyi işgal etmiştir. Bu süreçte Alman müzik geleneğinin Fransız müzik geleneğini gölgede bıraktığı, Debussy'nin Fransız müzik geleneğinin kaybı konusunda endişeleri sonucunda müziğindeki milliyetçi yapıyı, bu dönemde geliştirdiği söylenebilir. Savaş tüm hızıyla devam ederken Debussy'nin Alman müziğine karşı olan görüşleri Fransız vatanseverliği adına memnuniyetle karşılanmıştır (van den Bogerd, 2014, s. 6).

Besteci bu dönemde geleneksel forma örnek olan sonat formuna dönmüş, ancak bu modelini klasik Alman sonatı yerine 18. yüzyıl Fransız sonatı olarak nitelendirmiştir. Debussy, son besteleri olan bu sonatlarını Alman karşıtı düşüncelerinin ifadeleri olarak kullanmıştır. İçine doğduğu savaş koşulları, ülkesine döndüğünde devam eden Alman baskısı onu milliyetçi eserler yaratmaya teşvik etmiştir. Yaşamının son yıllarında yazdığı bu eserlere bakılırsa siyasi ve sanatsal duruşu ile Alman politikasına karşı bir tutum sergilemiş, Fransız üslubunu iyice vurgular hale gelmiştir. (Scoville, 2021, s.21- 22).

Debussy farklı enstrümanlar için altı sonattan oluşan bir seri bestelemeyi planlamıştır. İlk yazdığı sonat Viyolonsel ve Piyano Sonatı (1915), ikinci yazdığı sonat Flüt, Viyola ve Arp için Trio Sonatı (1915) ve son olarak yazdığı eser “Keman ve Piyano Sonatı” olmuştur. Debussy dördüncü sonatını obua, korno ve klavsen, beşinci sonatını trompet, fagot ve klarnet, altıncı sonatını ise önceki beş sonatta kullandığı enstrümanların hepsini içeren bir eser olarak planlamış ancak bu süreçte mücadele ettiği kanser hastalığından hayatını kaybettiği için altı sonatını tamamlayamamıştır. 25 Mart 1918 yılında “Keman ve Piyano Sonatı”nı tamamladıktan sonra bir yıldan kısa bir süre içinde hayatını kaybetmiştir (Jensen, 2014, s. 117).

“Keman ve Piyano Sonatı”nın 5 Mayıs 1917 yılında Paris’te Salle Gaveu salonunda gerçekleşen prömiyerinde Debussy piyanist olarak yer almış, eseri Fransız kemancı Gaston Poulet ile seslendirmiştir. Debussy aynı yılın eylül ayı ise bu eser ile son kez seyircinin karşısına çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı’ndan derinden etkilenen Debussy, milliyetçi duygularını belirterek “Keman ve Piyano Sonatı”nın başına “Claude Debussy, Musicien Français” imzasını atmıştır. Bu durum Debussy’nin büyük bir milli mücadele içinde olduğunu kanıtlar niteliktedir (An, 2013, s. 21).



Şekil 1. “Six sonates pour divers instruments” kapak sayfası (Debussy, 1915, s. 1)

Debussy sonatlarında genellikle izlenimcilik ile ilişkilendirilen unsurlar; çeşitli ayırt edici tınılar, (örneğin, keman sonatının ilk bölümünün ortalarında, kemandaki melodiye karşı piyanodaki akıcı, belirsiz, pedallı yazı) farklı renkleri veya ruh hallerini çağrıştırmak için kullanılan genişletilmiş armoniler kullanmıştır. Geç sonatlar bu ayırt edici özellikleri taşıırken, aynı zamanda basit bir neoklasik (Sembolizme karşı XX. Yüzyılın başında

ortaya çıkan, klasik üslubu canlandırmaya yönelik edebi akım) doku da içerir. Besteci bu dokuyu “saf müziğe dönüş” olarak nitelendirir (An, 2013, s. 21).

2.2. KEMAN VE PİYANO SONATI’NIN YAPISAL OLARAK İNCELENMESİ




İzlenimci besteciler, eserlerinde klasik sonat formu (rondo, sonat, füg vb.) anlayışından uzak durmaya çalışmışlardır. Eser geleneksel formlardan sıyrılrsa da belli yapılanma kaygıları içerir. Say (2009), izlenimci bestecilerde form kaygısının farklı da olsa devam ettiğini şu şekilde açıklamıştır:

“Klasik dönem ile romantik dönem arasında biçim anlayışı açısından sergilenen farklılık, 20. Yüzyılda biçim sorunsalı üzerine yapılan tartışmaları alevlendirmiştir. Bu tartışmaların özünde, klasik dönem biçimlerinin etkisi vardır. Biçim kaygısının gözetilmediği bir müzik eseri düşünülemez: Biçimciliğe karşı çıkan izlenimci bestecilerin baş eserlerinde bile, ‘Kuruluş’ kaygısının bulunduğu görülür” (Say, 2009, s. 74).

Klasik dönemdeki form anlayışında belli motifler geliştirilerek başka fikirlere bağlanırlar. İzlenimci besteciler bu algıyı kırarak fikir geliştirme kaygısında olmamışlardır. Klasik form yapısında kullanılan bu gelişimci motifler, izlenimcilik akımında yerini gelişimci olmayan “blok” yapısına bırakmıştır. Blokların bazıları birbirinden bağımsız olup, bazıları tekrar halindedir. Bu tekrar eden bloklar klasik dönem formlarındaki gibi bağlayıcı amaçla değil, motifleri hatırlatma rolünde kullanılmışlardır. Bu durum klasik form anlayışından kopmanın ilk ifadesi olarak düşünülebilir. Bahsedilen sebeplerden dolayı bölmelere “blok” adı verilmesi uygun görülmüştür. Ayrıca bloklar oluşturdukları atmosferi ve müzikal karakteri tasvir edecek şekilde adlandırılmıştır.

Debussy’nin üç bölümden oluşan “Keman ve Piyano Sonatı”nın bölüm başlıkları “Allegro Vivo”, “Intermede: Fantasque et leger,” ve “Finale: Tres anime” dir. Başlıklar klasik sonat formu eserlerindeki gibi hız terimleri ile sınırlı kalmamış, ifade terimleri eklenerek yansıtılmak istenen his belirtilmeye çalışılmıştır. Eserin bölümleri, ölçü birimleri, ifade ve tempo terimleri Tablo1.’de görülmektedir.

Tablo 1. Debussy "Keman ve Piyano Sonatı"

Bölümler	İfade	Tempo	Ölçü Birimi
1 Allegro vivo	-	55 = 	3/4
2 Intermede	Fantasque et leger	75 = 	2/4
3 Finale	Tres anime	55 = 	3/8

2.2.1. Birinci Bölüm

Eserin “Allegro Vivo” başlıklı birinci bölümü kendi içerisinde on sekiz blok oluşturacak şekilde incelenmiştir. Bu bloklar arasında on üç farklı blok bulunmakta, bazı bloklar tekrar etmektedir. Bölümdeki blokların numaraları, adları ve yer aldıkları ölçü aralıkları Tablo 2.’de görülmektedir.

Tablo 2. Birinci bölüm analizi

Blok Numarası	Blok Adı	Blok Ölçü Aralığı
I. Blok	Başlangıç Bloğu	1-14
II. Blok	Dramatik Blok	15-29
III. Blok	Geometrik Blok	30-55
IV. Blok	Düşüş Bloğu	56-63
V. Blok	Rüya Bloğu	64-83
VI. Blok	Etnik Motifli Blok	84-97
VII. Blok	Geçit Bloğu	98-105
VI. Blok	Etnik Motifli Blok	106-119
VII. Blok	Geçit Bloğu	120-127
VIII. Blok	Yas Bloğu	128-149
I. Blok	Başlangıç Bloğu	150-162
VII. Blok	Geçit Bloğu	163-170
II. Blok	Dramatik Blok	171-185
IX. Blok	Geçit ve Gerilim Bloğu	186-195
X. Blok	Mozaik Blok	196-215
XI. Blok	Kromatik Blok	216-225
XII. Blok	Heyecan Bloğu	226-237
XIII. Blok	Bitiş Bloğu	238-255

Birinci bölüm açılışı piyano partisindeki sol minör akor ile huzurlu ve sakin bir etki yaratarak başlar. 5. ölçüde keman partisinin girişi ile *legato* ve *dolce espressivo* ifadelerinde ana tema duyulur. 1-63. ölçüler arasında ton merkezinin sol minör ekseninde seyrettiği söylenebilir. 1-14. ölçüler arasında yer alan I. Blok, “Başlangıç Bloğu” olarak adlandırılmıştır. Şekil 2.’de bölümün ilk on dört ölçüsünde yer alan giriş teması görülmektedir.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written on a single staff with a treble clef, and the Piano part is written on two staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro vivo (55 = d.)'. The Violin part starts with a rest for the first four measures, then enters in the fifth measure with a melodic line. The Piano part starts with a piano introduction of chords. The score is labeled 'Şekil 2. I. Blok - Başlangıç Bloğu (1-14. ölçü)'.

Şekil 2. I. Blok - Başlangıç Bloğu (1-14. ölçü)

II. Blok 15-29. ölçüleri arasında yer alır. Bu blok başlangıç bloğunun devamı ve III. Bloğa hazırlık niteliğindedir. 17. ölçüdeki *crescendo*'nun ardından 18. ölçüde ani bir şekilde *piano* nüansı duyulur. 18-22. ölçüler arasında keman partisinde kendini tekrar eden dört ölçü; *piano* nüansından başlayarak *crescendo* ile *forte* nüansına ulaşan ısrarcı bir karakterdedir. Bu bloğa “Dramatik Blok” adı verilmiştir. Şekil 3.’te bu bloğun ilk on üç ölçüsü görülmektedir.

Şekil 3. II. Blok - Dramatik Blok (15-27. ölçü)

III. Blok 30-55. ölçüler arasında yer almaktadır. Keman partisinde duyulan *staccato* notalar müzik karakterini keskinleştirir. Aynı karakterde ilerleyen pasaj nüans farklılıkları ile zenginleştirilmiştir. 36. ölçüde duyulan iki ölçülük lirik tema ile sakinleşen müzik karakteri 42. ölçüde tekrar keskin ve devinimsel hareket ile devam eder. Bu bloğa köşeli karakterinden dolayı “Geometrik Blok” adı verilmiştir. Şekil 4.’te bloğun ilk beş ölçüsü görülmektedir.

Şekil 4. III. Blok - Geometrik Blok (28-34. ölçü)

IV. Blok, II. Bloкта duyulan ısrarcı tema ile 56. ölçüde başlar fakat bu bloktan farklı olarak 2. ölçüsünde fa diyez notası eklenerek tonal algıda farklılık yaratılmıştır. Devamında keman partisinde iki kez duyulan sekizlik notalar bir sonraki bloğa hazırlık niteliğindedir. Yüksek bir enerji ile başlayıp ardından sakinleşen bir karaktere sahip olduğundan dolayı bu bloğa “Düşüş Bloğu” adı verilmiştir. Şekil 5.’te görülen 2 numarada blok sona erer.

The image shows a musical score for a section titled "Düşüş Bloğu" (56-67 measures). The score is in 2/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked "Appassionato" and "L'istesso tempo très expressif". Dynamics include "f", "dim.", and "pp". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 64. A box labeled "2" is placed above the first measure of the second system.

Şekil 5. IV. Blok - Düşüş Bloğu (56-67. ölçü)

64. ölçüde besteci “L’istesso tempo tres expressif” ifadesini ekleyerek *espressivo* karakterini Fransızca belirtmiştir. 64-83. ölçüler arası mi majör tonuna hazırlık niteliğindedir. Bu hazırlık piyanoda mi majör tonunun dominant akorunun duyulması ile başlar ve dinleyiciyi yeni tona hazırlar. Bu dominant akorlar ile atmosferde değişiklik izlenimi uyandırılır. Blok boyunca minör ve majör tonlar arasında kararsız bir seyir gözlemlenir. Bu V. Blok keman partisindeki huzurlu sesler ve *glissando*’lu notaların yarattığı gizemli hava sebebi ile “Rüya Bloğu” olarak adlandırılmıştır. Blok 64-83. ölçüler arasında devam eder. Şekil 6.’da bloğun tamamı görülmektedir.

The image displays a musical score for a piece titled 'Rüya Bloğu' (62-83. ölçü). The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The melodic line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score is divided into three systems. The first system starts with a measure marked '2' in a box, followed by the instruction 'L'istesso tempo très expressif'. The piano part begins with 'più dim.' and 'pp'. The second system continues the melodic line with 'più pp' and the piano part with 'pp'. The third system concludes with 'Rit. - - - - - //' and 'dolcissimo' in the melodic line, and 'Rit. - - - - - //' in the piano part. The score is enclosed in a large bracket on the right side.

Şekil 6. V. Blok - Rüya Bloğu (62-83. ölçü)

84-97. ölçüler arası ton merkezinin net bir şekilde mi majör olduğu söylenebilir. 84. ölçüdeki ton değişiminden sonra 88. ölçüde keman partisinde sol telinde ve tuşe üzerinde çalınması istenen gizemli ve hareketli motif yeni bir bloğun başlangıcına dikkat çeker. Bu VI. Bloğa geleneksel bir doku içerdiği için “Etnik Motifli Blok” adı verilmiştir. Şekil 7.’de bu bloğun tamamı görülmektedir.

Meno mosso (Tempo rubato)
pp

(2/4) sur la touche
p

Meno mosso (Tempo rubato)
pp
usingando

Şekil 7. VI. Blok - Etnik Motifli Blok (84-97. ölçü)

84. ölçüden itibaren piyanoda duyulan devinimsel hareket 98. ölçüde kesintiye uğrayarak temada aniden karanlık ve gizemli bir atmosfer hissi yaratır. Bu ölçüdeki akorlar mi minör ve akraba tonlarının akorlarıdır. Bu akorlar ile ardından gelecek olan do majör tonuna geçiş için zemin hazırlanır. VII. Blok olarak okunabilecek bu bloğa “Geçit Bloğu” adı verilmiştir. 106. ölçüde do majör tonunda olan yeni bloğa hazırlık niteliğindedir. Bu ölçülerdeki do majör tonu tahmin edilebilir olsa da besteci net modülasyonlar yapmamış, birden fazla ton merkezi ekseninde seyretmiştir. Şekil 8.’de bu bloğun tamamı görülmektedir.

Şekil 8. VII. Blok - Geçit Bloğu (98-109. ölçü)

106. ölçüde farklı bir tempo anlayışının (*rubato*) görülmesi ile yeni blok fikrinin desteklendiği bu kısım VI. Bloktaki motifi hatırlatır niteliktedir. Daha önce olduğu gibi keman partisinde uzun sesler devam ederken piyano partisinde arpejli pasajlar tekrarlanır. 88. ölçüde kemanda duyulan ezgi 110. ölçüde bu sefer farklı bir ton ekseninde duyulur. VI. Bloğun farklı bir tekrarı olan bu blok 106-119. ölçüler arasında devam eder.

120. ölçüden itibaren cümle altere akorlar ile mi bemol minör tonuna ulaşır. 98. ölçüdeki piyano partisindeki karakter bu ölçülerde de görülür. 120-127. ölçüler arası devam eden blok VII. Bloğun tekrarı niteliğindedir.

128. ölçüde mi bemol minör tonuna ulaşılması ile yeni bloğun başladığı söylenebilir. 128. ölçüden sonra ton mi bemol minör ekseninde seyrederek. Besteci, sol bemol notasının sesteşi olan fa diyez notasını kullanarak mi bemol minörden re majöre kısa bir geçiş yapıp, sol minöre yönelir. Bölüm başında bahsedilen geleneksellik ve alışılmışın dışında olma durumuna örnek olarak bu kısımdaki armonik değişimler ve ton merkezinin belirsizliği gösterilebilir. 133. ölçüde keman partisinde duyulan *tenuto* notalar müziğin karakterini yavaşlatmış, 136. ölçüde *glissando*'lu notalar ile serbest bir anlatım hâkim olmuştur. Ardından 140. ölçüde gelen *ritardando*, bu bloğun sonuna yaklaşıldığı hissini uyandırır. 146. ölçüde donanımın sol minör olarak değişmesi ile birlikte tekrar sol minöre

dönme hissi yaratılsa da beşlilerden oluşan akor (sol-re-la) tonal bir belirsizlik yaratır. Üst üste beşliler eklenerek oluşturulan bu akorlar izlenimci besteciler tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Bu VIII. Blok 149. ölçüye kadar devam eder. Tenuto ve glissando'lu notalar ile karanlık, durgun bir atmosfer yaratılan bu bloğa “Yas Bloğu” adı verilmiştir. Şekil 9.'da bu blok görülmektedir.

The musical score is presented in four systems. The first system begins with a piano (p) dynamic and a 'Poco meno' tempo marking. The second system continues with a piano (p) dynamic. The third system includes a 'Rit.' (ritardando) section followed by a 'Rit. enh.' section and then a 'Rit.' section leading to 'a Tempo'. The fourth system starts with a '4' time signature and 'I° Tempo' marking, with dynamics ranging from 'sempre pp' to 'mf'. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Şekil 9. VIII. Blok - Yas Bloğu (125-155. ölçü)

150. ölçüde ana ton olan sol minör tonu ekseninde *Tempo I*'in gelmesi ile I. Bloğa (Başlangıç Bloğu) geri dönülür. Bölümün bundan sonraki kısmında tekrar eden başka bloklar da görülecektir. Piyano partisinde eserin başında kemanda gelen sakin ve lirik temanın duyulması, başlangıç bloğu olduğu fikrini destekler. Ardından 154. ölçüde bu temayı keman devralır. Tekrarlanan ana temada ilk temadan farklı olarak 163-171. ölçüler arasına eklenen arpejler ile genişleme yapılmıştır. 102. ölçüde kemanda duyulan ezginin, 171. ölçüde piyanonun sol elinin üst partisinde gelmesi ile önceden duyulmuş olan kısa motif hatırlatılır. Bu sebeple 163-170. ölçüler arasının VII. Bloğun (Geçit Bloğu) üçüncü tekrarı olduğu söylenebilir. Birinci bloğun devamı niteliğinde olan 174. ölçüdeki keman partisi 18. ölçü ile direkt olarak aynı olduğu için II. Bloğun (Dramatik Blok) tekrarlandığı görülmüştür. Şekil 10.'da bu bloklar ayrı bir şekilde işaretlenmiş olarak görülmektedir.

The image displays three sections of a musical score, each enclosed in a large bracket. The first section, labeled 'I.', is in 4/4 time and marked 'I° Tempo' and 'sempre pp'. It features a melodic line in the upper voice and a piano accompaniment with arpeggiated figures. The second section, labeled 'VII.', is also in 4/4 time and marked 'VII.' and 'pp'. It consists of a melodic line and a piano accompaniment with a steady rhythmic pattern. The third section, labeled 'II.', is in 4/4 time and marked 'II.' and 'En serrant'. It includes dynamics such as 'p', 'cresc.', 'poco', 'a', 'poco', 'f', and 'a Tempo'. The piano part in this section features a complex arpeggiated texture.

Şekil 10. I. Blok, VIII. Blok, II. Blok (148-178. ölçü)

186-195. ölçüler arasında keman partisinde geçiş niteliğinde altere seslerin olduğu yeni bir ezgi duyulur. Altere seslerin yarattığı gerilim hissi ve geçiş görevinden dolayı bu IX. Bloğa “Geçit ve Gerilim Bloğu” adı verilmiştir. Şekil 11.’de bu bloğun tamamı görülmektedir.

Şekil 11. IX. Blok - Geçit ve Gerilim Bloğu (186-199. ölçü)

195. ölçünün sonunda ulaşılan en gergin noktada müzik çözülmeden aniden kesilir. 196. ölçüde *subito piano* nüansı ile Debussy, yeniden ani nüans farklılıkları kullanarak dinleyiciyi şaşırtmayı başarır. 196. ölçüde *a tempo*'ya dönülerek kemandaki ilk tema tekrar duyulur fakat piyanodaki akorlar yoktur ve tema solo keman ile başlar. Önceden 134. ölçüde duyulan keman partiside, 199. ölçüden itibaren beş ölçü boyunca piyanoda duyulur. Keman partisinde I. Blok (Başlangıç Bloğu) duyulurken, piyano partisinde VIII. Blok (Yas Bloğu) başlar. 200. ölçüde *poco ritardando*'nun gelmesi, müziğin karakterini yavaşlatarak 204. ölçüdeki *a tempo*'ya hazırlar ve tekrar I. Bloğa (Başlangıç Bloğu) dönülür. İlk temanın sıklıkla tekrarlanması ve *ritardando*'ların kullanımı dinleyicide sona yaklaşıldığı izlenimini uyandırır. 209. ölçüde daha önce 134. ölçüde duyulan *rubato* tema tekrarlanır ve tekrar VIII. Blok teması duyulur. 209. ölçüde bu bloktan farklı olarak piyano sessizlik ile soloyu kemana bırakır. Bu bloğa I. ve VIII. blok motiflerini içeren iç içe geçmiş cümle ve motiflerden oluştuğu için “Mozaik Blok” adı verilmiştir. Şekil 12.’de bu bloğun tamamı görülmektedir.

Şekil 12. X. Blok - Mozaik Blok (193-215. ölçü)

216. ölçüde kemanda beklenmedik şekilde gelen hızlı pasaj ile besteci bölümü bitirmeyecek izlenimini uyandırır. Keman partisindeki kromatik ve gergin pasaj bu fikri destekler. Kromatik seslerin ön planda olduğu bu bloğa “Kromatik Blok” adı verilmiştir. Bu XI. Blok 225. ölçüye kadar devam eder. Şekil 13.’de bloğun tamamı görülmektedir.

Şekil 13. XI. Blok - Kromatik Blok (216-231. ölçü)

226. ölçüde keman partisinde *subito piano* ve devamında *crescendo* nüanslarında duyulan dört ölçünün 230. ölçüde tekrar etmesi ile müzikte heyecan ve gerilim hissi güçlenir. 237. ölçüye kadar bu dört ölçünün son ölçüsü keman partisinde tekrar eder. Bu XII. bloğa ısrarcı ve heyecanlı karakterinden dolayı “Heyecan Bloğu” adı verilmiştir. Besteci *en serrant* ifadesini ekleyerek ısrarcı temayı Fransızca olarak belirtmiştir. Şekil 14.’te bu bloğun tamamı görülmektedir.

Şekil 14. XII. Blok - Heyecan Bloğu (224-239. ölçü)

238. ölçüde ise daha önceden kemanda birçok kez duyduğumuz *rubato* ve *glissando* içeren tema bu sefer bir üst oktavdan ve *con fuoco* başlığı ile yazılmıştır. Bu ölçüde keman partisinde *marcato* notaların duyulması ve piyanodaki akorlar ile gerilim iyice artmıştır.

245. ölçüde keman partisindeki dalgalanan hat ve ardından eklenen *stretto* ile bu gerilim pekiştirilerek son dört ölçü *a tempo* ve çift *forte* nüans ile sona erer. Bölüm, ana ton olan sol minörün tonik akoru ile son bulur. Bu son bloğa “Bitiş Bloğu” adı verilmiştir. Şekil 15.’te bu blok görülmektedir.

Şekil 15. XIII. Blok - Bitiş Bloğu (232-255. ölçü)

2.2.2. İkinci Bölüm

Hafif ve kapisli anlamına gelen “Fantasque et leger” başlığı verilmiş olan ikinci bölüm kendi içerisinde on iki blok oluşturacak şekilde incelenmiştir. Bu bloklar arasında sekiz farklı blok bulunmakta, bazı bloklar tekrar etmektedir.

Enerjik ve hızlı olan bu bölümde Debussy, piyano ve kemana temaları eşit derecede dağıtarak ritim ve melodiyi dönüşümlü olarak duyurmuştur. Donanımda fa diyez olmasına rağmen sol majör tonu net bir şekilde duyulmaz. Değiştiriciler ile bölümün çoğu yerinde ton merkezi değişir, net değildir. Blokların numaraları, adları ve yer aldıkları ölçü aralıklarını içeren ikinci bölümün analizine Tablo 3.’te yer verilmiştir:

Tablo 3. İkinci bölüm analizi

Blok Numarası	Blok Adı	Blok Ölçü Sayısı
I. Blok	Açılış Bloğu	1-12
II. Blok	Geçiş Bloğu	13-18
III. Blok	Staccato Bloğu	19-26
IV. Blok	Tırmanış Bloğu	27-39
V. Blok	Geçit ve Sekvens Bloğu	40-45
III. Blok	Staccato Bloğu	45-69
VI. Blok	Glissando Bloğu	60-71
VII. Blok	Resim Bloğu	72-82
III. Blok	Staccato Bloğu	83-100
VII. Blok	Resim Bloğu	101-119
VI. Blok	Glissando Bloğu	120-129
VIII. Blok	Kapanış Bloğu	130-135

Ton merkezi net olmayan I. Blok 1-12. ölçüler arasındadır. Açılışta keman partisinde duyulan ilk temayı piyano akorlar ile destekler. 3. ölçüden 8. ölçüye kadar solo olan keman partisinde 5. ölçüde belirtilen *ad lib. quasi cadenza* (kadans gibi) yazısı, bölüm başlarında sık karşılaşılmayan bir durumdur. Kadansın kısa olması ve bölümün başında yazılması açıkça yenilikçi bir fikirdir. Keman partisinde görülen *lent* ile yavaşlama yapılarak piyanodaki akorun eşliği ile kadans bitirilir. Ardından 9. ölçüde ilk iki ölçüde duyulan tema keman partisinde bir oktav pesten tekrarlanır. Armoniler aynıdır fakat temanın 5. ölçüsünde bu sefer kadans yerine, giderek yavaşlayan onaltılık notalar eklenmiştir. Şekil 16.'da bu blok görülmektedir.

Intermède
Fantasque et léger (75 = ♩)

Retenu

Fantastique et léger

Pad lib. quasi cadenza

Lent

piu p

pp

f

au Mouvt

Lent

pp

f

au Mouvt

mf

mf

p subito

p

p

Şekil 16. I. Blok - Başlangıç Bloğu (1-16. ölçü)

Keman partisinde 13-19. ölçüler arasındaki ezgi geçiş görevi görür. Debussy dinleyiciyi bu geçiş kısmında 19. ölçüde gelecek olan III. Blok motiflerine benzer onaltılık notaları farklı perdelerde kullanarak III. Bloğa yavaşça hazırlar. Bu geçiş bloğunun son iki ölçüsü olan 17. ve 18. ölçüde piyanoda sadece iki akor kullanılarak armonik hız ve *cedez* terimi ile tempo yavaşlatılmıştır. Bahsedilen değişimler ve *Tempo P*'in duyulması ile 18. ölçüde “Geçiş Bloğu” olan II. Bloğun bittiği söylenebilir. Şekil 17.’de bu blok görülmektedir.

Şekil 17. II. Blok - Geçiş Bloğu (11-22. ölçü)

III. Blok 19. ölçüden 26. ölçüye kadar süren, daha sonra da tekrarlanacak olan *staccato*'lu motifleri içerdiği için bu bloğa "Staccato Bloğu" adı verilmiştir. Ton merkezi keskin olmamakla birlikte dinleyiciye sol diyez majör izlenimi verilir. Şekil 18.'de bu blok görülmektedir.

Şekil 18. III. Blok – Staccato Bloğu (17-28. ölçü.)

27. ölçüde *scherzando* başlığı ile yeni bloğun başladığı gözlemlenir. Yeni tema keman partisinde *pizzicato* ile başlar. Eserde ilk defa duyduğumuz bu farklı teknik ile açıkça karakter değişikliği olduğu gözlemlenir. Önceki bloklarda keman hareketli bir ezgiye sahipken burada dikkatimizi çeken öge, ana hattın piyano partisinde olmasıdır. Genel hattın kromatik seslerle çıkıcı yönde olmasından dolayı bu IV. Bloğa “Tırmanış Bloğu” adı verilmiştir. IV. Blok 39. ölçüye kadar devam eder. Şekil 19.’da bloğun tamamı görülmektedir.

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin. The first system is marked 'Scherzando pizz.' and 'pp'. The second system is marked 'p' and 'sfz'. The third system is marked 'arco' and 'pizz.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 19. IV. Blok – Tırmanış Bloğu (23-39. ölçü)

40. ölçüde *poco a poco string'e cresc.* ifadesi ile kemanda sekvens içeren yeni bir tema duyulur. Bu kısım bir sonraki bloğa hazırlık niteliğindedir. 45. ölçüde *ritardando* terimi ile tempo yavaşlatılarak 46. ölçüde *au movement* ile blok biter. Bu V. Bloğa “Geçiş ve Sekvens Bloğu” adı verilmiştir. Şekil 20.’de bloğun tamamı görülmektedir.

Şekil 20. V. Blok - Geçit ve Sekvens Bloğu (40-45. ölçü)

46. ölçüde, daha önce III. Blokta (Staccato Bloğu) keman partisinde duymuş olduğumuz tema *au movement* başlığı ile karşımıza çıkar. 56-60. ölçüler arasında keman ve piyanonun rolleri değiştiği görülür, 56. ölçüde keman partisinde duyulan *pizzicato* 'lar ile ana tema piyanoya geçer. Bu tema IV. Bloğu (Tırmanış Bloğu) andırır. Önceki kısımlarda keman onaltılıklarla yeni temaya hazırlık yaparken, 56-59. ölçüler arasında bu görevi piyano üstlenir. 59. ölçüye kadar süren bu bloğun ilk on iki ölçüsü Şekil 21.'de görülmektedir.

Şekil 21. III. Blok tekrarı – Staccato Bloğu (46-57. ölçü)

60. ölçüde *Scherzando* ile gelen yeni kısımda *leggiero* (hafif) başlığından da anlaşılacağı üzere daha sakin bir anlatım vardır. Bu sakin anlatımı keman partisindeki *glissando* tekniği destekler. 63. ve 67. ölçüde bölüm başında kullanılan arpejler duyulur. Bu kısma VI. Blok olan “Glissandolu Blok” adı verilmiştir. Blok 72. ölçüde *meno mosso* ve yeni temanın başlaması ile son bulur. Şekil 22.’de bloğun ilk dokuz ölçüsü görülmektedir.

Şekil 22. VI. Blok - Glissandolu Blok (58-68. ölçü)

72. ölçüdeki *meno mosso* ve *expressif* ifadeleri ile piyanonun sol el partisinde ve kemanda duyulan melodi, tüm eser içinde farklı ve yeni bir tınıya sahiptir. Kemanda ve piyano partisinin sol elinde duyulan bu tema farklı oktavlarda unison olarak karşımıza çıkar. Yeni bir blok olan bu VII. Bloğa “Resim Bloğu” adı verilmiştir. 79. ölçüde *rubato* ile tempo değişikliği ve farklı tema duyularak *Tempo I*’e geçiş ve hazırlık sağlandığı söylenebilir. Bu blok 83. ölçüde *Tempo I*’in gelmesi ile son bulur. Şekil 23.’te bloğun tamamı görülmektedir.

Şekil 23. VII. Blok - Resim Bloğu (69-84. ölçü)

83. ölçüde daha önce III. Bloкта (Staccato Bloğu) kemanda duyulan tema piyanoda farklı perdede gelir. 91. ölçüye kadar piyanoda olan tema bu ölçüde yine farklı perdeden olacak şekilde kemana geçer. Bu kısım III. Bloğun farklı tondan tekrarıdır.

101. ölçüde *meno mosso* ifadesi ile tempo yavaşlar. Bu kısımda VII. Bloкта (Resim Bloğu) 72. ölçüde keman partisinde olan tema piyanoda farklı perdeden duyulur, keman blok başında eşlik görevindedir. 108. ölçüde *rubato* yine VII. Bloğun son dört ölçüsünün karakterindedir ve dinleyiciyi tüm bölümün son “*au movement*” kısmına hazırlar. Bu bloğun, VII. Bloğun farklı tondan bir tekrarı olduğu söylenebilir. 112. ölçüde kemanda başlayan hızlı dizi çıkışı ile gerilim artar ve bölümün sonuna yaklaşıldığı hissedilir. 72. ölçüde gelen VII. Bloktan farklı olarak bu kısımda 114-119. ölçüler arasında keman

partisinde uzun *flageolet* ve *tremolo* notalar gelerek blokta uzama yapılmıştır. Tremolo olan notalar gerilim hissi verdiği için bu bloğa “Resim ve Gerilim Bloğu” adı verilmiştir. Bu VII. Blok 120. ölçüye kadar devam eder. Şekil 24.’te bu blok görülmektedir.

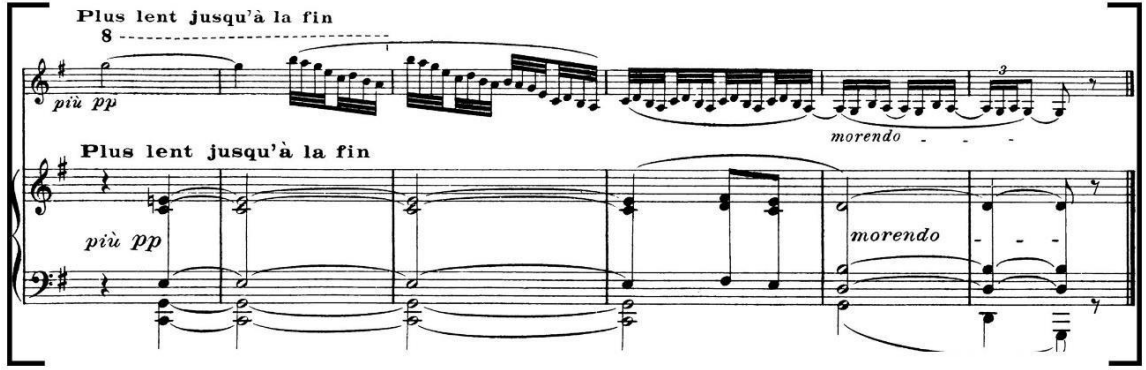
The musical score for VII. Blok - Resim Bloğu (97-119. ölçü) is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking *Meno mosso* and a dynamic of *p*. The second system includes a *Rubato* marking and a dynamic of *p*. The third system features a *più p* dynamic and a tempo change to *au Mouvt*. The fourth system includes a *trem.* marking, a dynamic of *f*, and a *dim. e rall.* marking. The score is written for a piano with a treble and bass clef.

Şekil 24. VII. Blok - Resim Bloğu (97-119. ölçü)

120. ölçüde VI. Bloкта (Glissando Bloğu) keman partisinde duyulan tema yarım ses pesten olacak şekilde başlamıştır. VI. Bloktan farklı olarak 63. ölçüde kemanda duyulan arpejler majör iken, 123. ölçüde artık akor (*augmented chord*) seslerinin arpeji olarak kullanılmıştır. 127. ölçüde keman partisinde duyulan inişli çıkışlı arpejler gerilimi iyice arttırır ve bölüm sonuna hazırlar. Bu arpejlerin müziğe beklenmedik karakterde tını ve renkler kattığı söylenebilir. Debussy'nin eserleri üzerinde izlenimci ressamın etkileri bu tip pasajlarda açıkça gözlemlenir. Blok sonu olan 128. ve 129. ölçülerde *sempre rall* ifadesi ve keman partisinde duyulan büyük üçlü aralıklı onaltılık notalar ile son bloğa geçiş yapıldığı görülür. Şekil 25.'te bu blok görülmektedir.

Şekil 25. VI. Blok tekrarı - Glissando Bloğu (120-129. ölçü)

Bir önceki bloğun son iki ölçüsündeki gerilimin ardından 130. ölçüde *plus lent jusqu'a la fin* teriminin geldiği kısım son bloğun girişidir. Bestecinin burada belirtmek istediği ifadeyi Fransızca yazdığı görülür. Keman partisinde duyulan uzun ses ve ardından piyanodaki huzurlu ve majör akor ile beklenmedik majör bir tını duyulur. Sol majör ekseninde seyreden bu son bloğa “Kapanış Bloğu” adı verilmiştir.



Şekil 26. VIII. Blok - Kapanış Bloğu (130-135. ölçü)

2.2.3. Üçüncü Bölüm

“Tres anime” başlıklı üçüncü bölüm kendi içerisinde on dört blok oluşturacak şekilde incelenmiştir. Bu bloklar arasında on farklı blok bulunmaktadır. Diğer bölümlere benzer şekilde bu bölümde de bazı bloklar tekrar edilmiştir. “Halk Ezgisi Bloğu” adı verilen III. Blok en sık tekrar edilen kısım olma özelliğini taşır. Bölümün girişi, devamı ile karşılaştırılacak olursa daha sakindir. Blokların numaraları, adları ve yer aldıkları ölçü aralıklarını içeren üçüncü bölümün analizine Tablo 4.’te yer verilmiştir:

Tablo 4. Üçüncü bölüm analizi

Blok Numarası	Blok Adı	Blok Ölçü Aralığı
I. Blok	Başlangıç Bloğu	1-22
II. Blok	Geçit Bloğu	23-28
III. Blok	Halk Ezgisi Bloğu	29-40
IV. Blok	Marş Bloğu	41-50
V. Blok	Merdiven Bloğu	51-66
III. Blok	Halk Ezgisi Bloğu	67-72
VI. Blok	Artık Aralıklı Blok	73-84
VII. Blok	Lirik Blok	85-99
VIII. Blok	Uyanış Bloğu	100-115
III. Blok	Halk Ezgisi Bloğu	116-131
IX. Blok	Geçit ve Gerilim Bloğu	132-145
III. Blok	Halk Ezgisi Bloğu	146-152
X. Blok	Zafer Bloğu	152-171
III. Blok	Halk Ezgisi Bloğu	172-194
XI. Blok	Bitiş Bloğu	195-206

Bölüm piyanonun kromatik sesler içeren hareketli pasajı ile açılır. Sekiz ölçü boyunca solo devam eden piyanonun ardından 9. ölçüde keman giriş yapar ve *Meno mosso* başlığı ile kemanda eserin başlangıcındaki ilk tema duyulur. Fakat piyano bu sefer eserin girişindeki sakin akorlar yerine hareketli pasajını devam ettirmektedir. Birinci bölümün 10. ölçüsünde kemandaki uzun la sesi bu bölümdeki partide la bemol olarak yazılmıştır. Napolitan işlevinde olan bu sesin karamsar bir atmosfer yarattığı söylenebilir. İlk bölümde Debussy la sesi ile mavi bir renk kullanırken bu bölümdeki la bemol ile birden siyah bir boya kullanmış gibidir. Eserin başında aynı tema 3/4'lük ölçüde iken bu bölümde 3/8'liktir. Debussy'nin aynı temayı farklı ölçü birimleri ile kullanarak, ölçü hissiyatında belirsizlik hissi yarattığı söylenebilir. 22. ölçüye kadar devam eden bu I. Bloğa "Başlangıç Bloğu" adı verilmiştir. Şekil 27.'de bloğun ilk on yedi ölçüsü görülmektedir.

The image shows a musical score for the first 17 measures of the 'Başlangıç Bloğu' (I. Blok). The score is in 3/8 time and consists of three systems. The first system is marked 'Très animé (55 = ♩.)' and 'Très animé', with dynamics 'pp léger et lointain' and triplets. The second system is marked 'Meno mosso (poco) sur la touche' and 'pp dolce sostenuto', with dynamics 'più pp' and 'Meno mosso (poco)'. The third system is marked 'pp'.

Şekil 27. I. Blok - Başlangıç Bloğu (1-17. ölçü)

II. Blok 23. ölçüde başlar ve *Animato e cresc.* başlığı ile hızlanarak bir sonraki temaya hazırlık yapılır. “Geçit Bloğu” olarak adlandırılabilen kemanın ön planda olduğu bu blok sol majör tonu ekseninde hareket eder.

29. ölçüde ölçü sayısı ve tempo değişikliği bu kısmın yeni bir blok olduğunu gösterir. Duyulan bu yeni tema, bölümün ana teması olarak kabul edilebilir. Bölümün devamında birçok defa daha duyacağımız bu tema majör karakterde, enerjik ve tempoludur. Geleneksel ezgi ve ritimleri çağrışım yaptığı için bu kısım “Halk Ezgisi Bloğu” olarak adlandırılmıştır. Bu III. Blok kemanın 41. ölçüdeki solo pasajına kadar devam eder. Şekil 28.’de bu bloğun tamamı görülmektedir.

Şekil 28. III. Blok - Halk Ezgisi Bloğu (25-42. ölçü)

41. ölçüde solo keman ile başlayan IV. Blokta piyanonun *marcato* pasajı ile birlikte marş havasını andırıldığından dolayı bu bloğa “Marş Bloğu” adı verilmiştir. Kemanda art arda tekrarlanan üçlemeler bu kısma geçit niteliği kazandırır. Blok 50. ölçüye kadar devam eder. Şekil 29.’da bloğun ilk iki ölçüsü gösterilmektedir.



Şekil 29. IV. Blok - Marş Bloğu (37-42. ölçü)

51. ölçüde kemandaki üçlemeleri piyano devralır. Keman partisinde yavaş yavaş yukarı doğru çıkarak gerilimi arttıran bir tema olduğu için bu bloğa “Merdiven Bloğu” adı verilmiştir. Bu V. Blok ana tema olan III. Bloğun (Halk Ezgisi Bloğu) tekrar duyulduğu 67. ölçüye kadar devam eder. Şekil 30.’da bu bloğun ilk sekiz ölçüsü görülmektedir.



Şekil 30. V. Blok - Merdiven Bloğu (49-58. ölçü)

III. Blok olan “Halk Ezgisi Bloğu”ndaki ana tema 67-72. ölçüler arası tekrarlanır, sonrasında 73. ölçüyle birlikte piyanoda yeni bir tema duyulur. Piyanoda üç ölçü süren bu temayı hemen ardından keman tekrar eder. 84. ölçüye kadar süren bu VI. Blokta artık dördü ve artık ikili aralıklar sık kullanıldığı için bloğa “Artık Aralıklı Blok” adı verilmiştir. Blok 73-84. ölçüler arasında devam eder. Şekil 31.’de bu blok görülmektedir.

IV.

The musical score for Figure 31, VI. Blok - Artık Aralıklı Blok (70-87. ölçü) is presented in three systems. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment. The second system continues the melodic line with dynamics like 'dim.' and 'molto dim.'. The third system features a 'Rit.' (ritardando) section followed by a 'Le double plus lent' (double tempo) section. Dynamics include 'p' and 'pp'. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

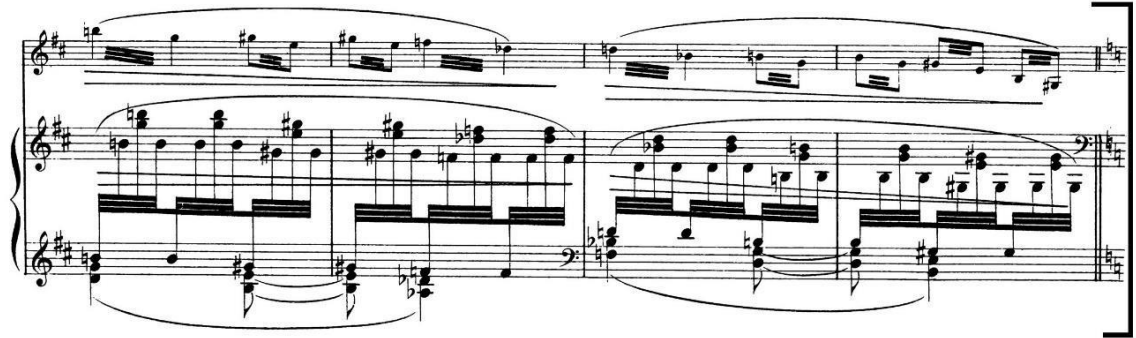
Şekil 31. VI. Blok - Artık Aralıklı Blok (70-87. ölçü)

85. ölçüde si minör tonundaki donanım ve si minör tonu ekseninde seyreden armonik yapı duyulur. Ardından 89. ölçüde görülen *rubato* ifadesi ile 91. ölçüde gelen dramatik akorlar üç ölçü boyunca duyulur. 99. ölçüye kadar devam eden bu VII. Bloğa “Lirik Blok” adı verilmiştir. Şekil 32.’de bloğun ilk dokuz ölçüsü görülmektedir.

The image shows a musical score for the first nine measures of the 'Lirik Blok' section. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and piano-piano (pp) dynamic range. The tempo is marked 'Rit.' (Ritardando) and 'Le double plus lent' (Double the tempo). The score includes a rubato section and a section marked 'poco cresc.' (poco crescendo). The score is written for voice and piano. The piano part includes a trill (8ab.) in the right hand and a trill (8ab.) in the left hand. The voice part includes a trill (8ab.) in the right hand and a trill (8ab.) in the left hand. The score is written for voice and piano.

Şekil 32. VII. Blok - Lirik Blok (82-93. ölç.)

100. ölçüde piyanoda bölümün girişindeki tema duyulur, ardından dinleyici kemanda da aynı girişi bekler fakat keman beklenmedik hızlı bir dizi ile daha önce duyulmamış olan yeni temaya giriş yapar. Tansiyonu birden artıran bu VIII. Bloğa “Uyanış Bloğu” adı verilmiştir. 110. ölçüde başlayan kemanın *tremolo*’lu pasajı adeta izlenimci ressamların açık havadaki fırça darbeleri gibi bulanık ve iç içedir. 116. ölçüde bu blok sonlanır. Şekil 33.’te bu bloğun son dört ölçüsü görülmektedir.



Şekil 33. VIII. Blok - Uyanış Bloğu (112-115. ölçü)

116. ölçüde “Halk Ezgisi Bloğu” teması olan III. Blok bir oktav alttan duyulur, önceden 9/16’lık ölçüye yazılan bu tema bu kısımda 3/8’lik ölçüdedir ve melodi zayıf zamanda başlayarak farklı bir ritim kalıbıyla kullanılmıştır. Bu blok 131. ölçüde son bulur.

“*Poco a poco animato*” başlıklı 132. ölçü ile başlayan IX. Bloкта gittikçe tizleşen pasajlar gerilimi artırır ve 146. ölçüde tekrar ana tema olan III. Blok duyulana kadar blok devam eder. Bu bloğa aynı zamanda geçiş görevi gördüğünden dolayı “Geçit ve Gerilim Bloğu” adı verilmiştir. 146- 151. ölçüler arasında III. Bloktaki ana tema tekrar duyulur.

152. ölçüde minör ve *legato* başlayan keman partisi 154. ölçüde majör ve *staccato* karakterinde devam eder. Eser yavaş yavaş sona gelindiğini hissettirir ve sanki savaş kazanılmış gibi bir dinamik hakimdir. Bu karakter hissinden dolayı X. Bloğa “Zafer Bloğu” adı verilmiştir. Keman partisinde beklenmedik hızlı *legato* dizi inişleri duyulur. Şekil 34.’te bu bloğun son on bir ölçüsü görülmektedir.

The image shows a musical score for the 'Zafer Bloğu' (Victory Block) from the X. Block, measures 161-171. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a melodic line in measure 161, followed by a series of sixteenth-note runs in measures 162-164. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and bass lines. Dynamics include p, ff, p marcato, and cresc. The tempo is marked 'a Tempo (Meno mosso)'. The score ends with a double bar line in measure 171.

Şekil 34. X. Blok - Zafer Bloğu (161-171. ölçü)

172. ölçüde piyanonun girişi ile birlikte “*Peu a peu: Tres anime*” başlığı eklenmiştir. Yavaş yavaş hızlanılmaya başlanan bu bloğun beşinci ölçüsünde keman “Halk Ezgisi Bloğu” olan III. Blok (Halk Ezgisi Bloğu) temasını kalın oktavdan olacak şekilde duyurur. Ardından keman temanın ilk üç notasını bir oktav üstten çalarak ve devamını farklılaştırarak eserin sonuna çok yakın olduğunu iyice hissettirir.

XI. Blok olan “Bitiş Bloğu” ise 195. ölçüde kemanın *trili* ile başlar. Bu sırada üçlemeleri yine piyano devralmıştır. *Crescendo* ve *Tres anime* başlığıyla desteklenen bu görkemli kapanış keman ve piyanodaki sol majör ekseninde seyreden akorlar ile son bulur. Şekil 35.’de son blok olan “Bitiş Bloğu”nun tamamı görülmektedir.

Şekil 35. XI. Blok - Bitiş Bloğu (193-206. ölçü)

Debussy “Keman ve Piyano Sonatı”nın yapısal analizine genel olarak bakıldığında, armoni ve form yapısının kurgulanışı konusunda bestecinin çoğu yerde biçimsel kaygı taşımadan renk ve tını faktörünü ön planda tuttuğu gözlemlenmiştir. Bloklar, eserin genelinde müzik karakterlerinin ve hız terimlerinin değiştiği kısımlara göre ayrılmıştır. Bölümler içinde bazı blokların tekrarlandığı, birinci bölümde I. Blok, ikinci ve üçüncü bölümde ise III. Bloğun en sık tekrarlanan bloklar olduğu gözlemlenmiştir. Besteci aynı temayı farklı eşliklerle veya diğer bloklar ile birleştirerek mozaik bir yapı oluşturmuş, net olmamakla birlikte belli tonların etrafında gezerek tonal yapıyı bozmuştur. Bölümlerin klasik anlamda net bir formu olmasa da bazı blokların tekrar etmesi sebebi ile farklı bir form anlayışı ortaya konmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KEMAN VE PİYANO SONATI'NIN KEMAN TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Debussy'nin "Keman ve Piyano Sonatı"nda izlenimciliğe ait izler, bazı kısımlarda geleneksel armoniler kullanmasına karşın çoğu yerde klasik form ve armoni kurallarına karşı duruşu, ani nüans ve tempo değişimleri, güçlü zamanlarda ana vuruşları kullanmayarak ölçü hissiyatının kaybolması gibi yenilikler ile gözlemlenebilir. Besteci bazı teknikleri renk ve tını etkisinde kullanmış, müziğe alışılmadık dışında bir esneklik kazandırmıştır. Çalışmanın bu bölümünde bestecinin "Keman ve Piyano Sonatı"nın seslendirilmesine yönelik teknik incelemeler yapılmış, eseri çalışacak öğrenci ve icracılar için çalışma ve çalma niteliğinde olan öneriler sunulmuştur.

3.1. BİRİNCİ BÖLÜM

Vibrato tekniği her eser ve dönem için farklı çeşitliliklere sahiptir. Debussy'nin "Keman ve Piyano Sonatı" eserinde yavaş, dolgun ve geniş *vibrato* kullanımı, hızlı *vibrato*'dan daha önde yer alabilir. Dolgun bir tını elde edebilmek için sol el parmak kaslarının olabildiğince yumuşak ve esnek olmasının faydalı olacağı düşünülmektedir. Keman partisinde ana temanın başladığı 5. ölçüde *dolce espress.* terimi kullanılarak, müziğin yumuşak karakterine dikkat çekilmek istenmiştir. Birinci bölümün giriş cümlesi olan ilk on dört ölçüde, bağ aralarında arşe hızının hiç durmaması, aynı hafiflikte çalınması ve bahsedilen *vibrato* tekniğinin kullanılması, sakin ve *dolce espressivo* karakterine uygun çalınması için önerilebilir. Şekil 36.'da bu karakterin ilk on iki ölçüsü görülmektedir.



Şekil 36. Birinci Bölüm (1-16. ölçü)

Şekil 37.'de görülen 30. ölçüde başlayan iki bağlı ve devamında *staccato* karakterindeki notaların sağ kol hızında değişim yapılmadan çalınması önerilir. Arşenin tele uyguladığı kuvvet her seferinde eşit olduğunda ses dengesinin korunmasına yardım edebileceği düşünülmektedir. Şekil 37.'de bu pasajın ilk sekiz ölçüsü görülmektedir.



Şekil 37. Birinci Bölüm (26-40. ölçü)

Şekil 38.'de görülen 88. ölçüden itibaren kemanda yeni bir tema duyulur. Bestecinin bu temaya *sur la touche* (tuşede çalmak) ifadesini ekleyerek önceki tınıdan farklı olarak puslu bir karakter elde etmek istediği düşünülmektedir. 88. ve 91. ölçüler arasında sol telinde çalınan noktalı ve bağlı notalar, arşe hızını hiç durdurmadan ve hafif bir şekilde çalındığında bu karakter elde edilebilir. Tüm parmaklarda kesintisiz ve bol *vibrato* kullanılarak dolu bir ton elde edilmesi sağlanabilir. Bu teknikler ile birlikte tuşede çalınması, sesin uzaktan geldiği hissini uyandırarak istenilen tınıyı elde etmeye yardımcı olabilir. Aynı teknik Şekil 39.'da birinci bölümün 110. ölçüsünde de görülür.



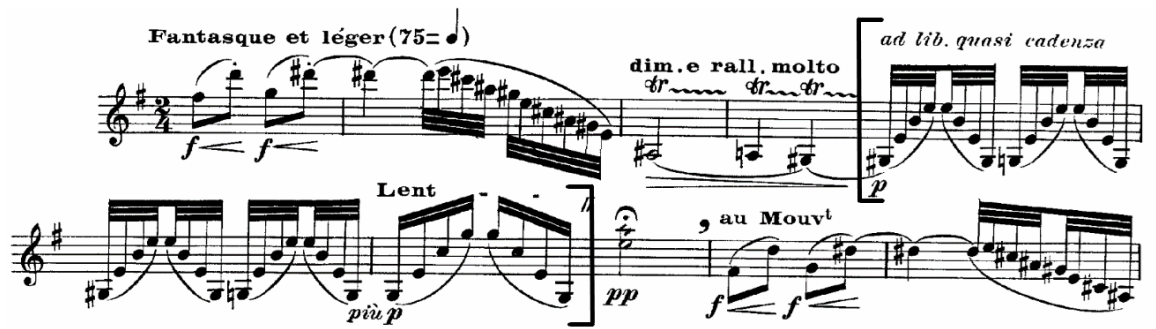
Şekil 38. Birinci Bölüm (88-95. ölçü)



Şekil 39. Birinci Bölüm (104-119. ölçü)

3.2. İKİNCİ BÖLÜM

Debussy, renk olarak adlandırabileceğimiz beklenmedik hızlı arpej seslerini sıkça kullanmıştır. Bu arpejlere özellikle ikinci bölümde yer verilmiştir. Arpej sesleri farklı tellerde, bağlı ve akor seslerinin ana seste başlayıp yine ana seste bitmesi ile oluşmuştur. Bu renk etkisindeki bağlı pasajları yumuşak bir şekilde çalabilmek için sağ kolun mi teli pozisyonunda sabit kalması, arşe tutuşu için ise parmaklar ve bilek hareketi ile çalınması önerilir. Parmak kaslarının esnek bir şekilde kullanılabilmesi için sağ baş parmağın yumuşak ve hafif olması, arşeyi sıkmadan sadece arşeye dokunması faydalıdır. Anatomik olarak baş parmak sıkıldığı zaman diğer parmaklar da kasılabilir. Bu pasajları çalarken renk tınısını elde edebilmek için el ve parmak yumuşaklığı sağlanıp, doğal bir hareket ile çalınması önerilir. Şekil 40.'ta ikinci bölümün 5,6. ve 7. ölçüsünde bu pasajın ilk örneği görülür. İkinci bölümün 63, 67, 123 ve 127. ölçülerinde de bu pasaj karşımıza çıkar.



Şekil 40. İkinci Bölüm (1-12. ölçü)

İkinci bölümde Şekil 41.'de görülen 19. ölçüde yeni temanın duyulması ile müzik karakterinde değişiklik görülür. *Pianissimo* nüansında başlayan pasaj *spiccato* tekniği ile çalınır. *Spiccato* yayın alt ve orta kısmı arasında, ağırlık merkezinde çalınan bir yay tekniğidir. Sağ el ile tele uygulanan ağırlık sayesinde yayın kendiliğinden zıplaması sağlanabilir. Yayın kontrol görevinin parmaklara bırakılması ve hiçbir parmağın sıkılmadan el kaslarının esnek olması bu teknik için önerilebilir. Bahsedilen parmak esnekliğini oluşturabilmek için baş parmağın yumuşak ve hafif olması önemli teknik konular arasında yer alır. Arşe telden ayrılmadan, daralmadan, parmak hareketi ve yumuşaklığı kaybedilmeden pasajın seslendirilmesi teknik açıdan rahatlık sağlayabilir. Kısa ve net çalarak, arşe hızının sağlanması için tele uygulanan kuvvetin azaltılması önerilir. Baskı artarsa hız yavaşlayacaktır; bu sebeple arşe kuvveti sürekliliğini koruyarak, arşenin telin üzerinde hafif seyretmesi önerilir. Yanlış uygulanan arşe tekniği sol elin de kasılmasına sebep olabilir.

23. ölçüde duyulan iki bağlı iki ayrı şekilde çalınan pasajda arşenin telden ayrılmaması, arşenin daralmaması ve aynı uzunlukta kullanılması çalış kolaylığı açısından faydalı olabilir. Çekerek ve iterek arşelerin yönünün ve kullanılan kuvvetin eşit olması önerilir. Bu tip pasajlarda bağlı notadan önceki nota telden çalınarak, arşenin havadan tele inmemesine gayret gösterilmesinin önemli olabileceği düşünülmektedir. Bağlı notadan önceki noktalı notanın kesilmesi ve arşenin havalanması arşenin dengesiz kullanımına ve istenilen tekniğin elde edilememesine sebep olabilir. Arşenin tel ile irtibatının kesilmemesi ve arşe hızının durmamasının fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Arşenin yönünü belirleyen ise parmak kaslarıdır. Bir önceki pasajda bahsedildiği gibi burada da parmak kaslarının yumuşaklığı ve esnekliği önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. *Crescendo* olan 24. ölçüde parmak hareketine alt kol hareketi eklenerek ses genişletilebilir. 25. ölçüde duyulan *piano* nüansı ile müzik karakterinde değişiklik meydana gelir; alt kol hareketi daraltılarak ve arşenin tele uyguladığı kuvvet azaltılarak, parmak hareketi unutulmadan arşe tekniğine devam edilmesi, ani nüans değişikliği olan bu ölçüler için önerilebilir. Bu teknik ikinci bölümde 46-55. ve 91-100. ölçüler arasında da kullanılmıştır.



Şekil 41. İkinci Bölüm (16-31. ölçü)

İkinci bölümde önceden kemanda duyulan tema 56. ölçüde piyanoda gelir. Şekil 42.'de görülen 56-59. ölçüler arasında kemanda eşlik niteliğinde olan *pizzicato* notalara *marcato* işareti eklenerek güçlü bir anlatım yaratılmak istendiği düşünülebilir. Buradaki teknik romantik dönem pizzicatosu gibi dolgun olmak yerine, Bartók *pizzicato* tekniğinde olduğu gibi daha sert şekilde çalındığında karaktere uygun olacağı düşünülmektedir. Sağ işaret ya da orta parmağın etli kısmının telin altına koyulup sert bir şekilde kanca gibi çekilmesi ile istenilen karakterin elde edilebileceği düşünülmektedir. Sağ elin yönü teli çekerken yukarı doğru olacak şekilde, küçük hareketler ile çalınması tavsiye edilir. Sol el parmak basımının kuvvetli olması sesin daha net duyulmasına yardımcı olabilir. 59. ölçüde duyulan son notanın bol *vibrato*'lu ve dolgun bir şekilde çalındığında, müzik karakterine uygun olacağı düşünülmektedir.



Şekil 42. İkinci Bölüm (55-59. ölçü)

İkinci bölüm 60. ölçüde sol telinde çalınan *glissando* olan notalar, Debussy'nin farklı teknikler kullanmasına örnek olarak gösterilebilir. Şekil 43.'te görülen bu pasajı çalarken *glissando* olan ikinci notanın uzun çalınması ve ilk notaya daha az, ikinci notaya daha fazla arşe uzunluğu kullanılması ile *glissando* yapılan notanın vurgulanması bu farklı tınının elde edilmesini sağlayabilir.



Şekil 43. İkinci Bölüm (60-66. ölçü)

Şekil 44.'te görülen ikinci bölümün 112. ölçüsünde kullanılan legato ve hızlı pasaj Debussy'nin efekt ve renk tınlarını elde etmek istediği ölçülere örnek olarak gösterilebilir. Bu gibi pasajlarda arşenin tele uyguladığı kuvvet olabildiğince hafif, arşe hızı ise hızlı olursa istenilen tınının daha rahat elde edilebileceği düşünülmektedir. Arşe baskısı arttığında arşe hızı yavaşlar ve sol el parmakları da kasılabilir. Bunun gibi pasajlar yavaş çalışılırken hızlı hali nasıl uygulanıyorsa tüm tekniklere aynı şekilde dikkat ederek çalışılması önerilir. *Legato* ve hızlı olan pasajlarda sol el parmak basımının hafif olması, gereken hızı sağlamak için önem arz eder. Sol el parmaklarının artikülesi ve basımı sert bir şekilde değil, tele tam basmadan hafif ve az basım ile çalınması önerilir. Hafif parmak basımı ile tuşeye uygulanan kuvvet azaltılıp, parmaklar kaldırıldığında telden ayrılmamaları sağlanarak hız dengesinin korunması sağlanabilir. Bu teknik gam çalışmalarına eklenirse çok daha etkili sonuç alınabileceği düşünülmektedir. Eserdeki diğer örnekleri ikinci bölümde 71,131-134, üçüncü bölümde 24-50, 67-75, 106-107, 124, 126, 134, 138, 146- 153, 160-161, 169, 170, 176-191. ölçülerde görülür.



Şekil 44. İkinci Bölüm (108-113. ölçü)

3.3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Şekil 45.'te görülen farklı tellerde bağlı çalınan hızlı pasaj için, sağ kol yüksekliğini çalınan iki telin ortasında olacak şekilde konumlandırmak, bilek hareketi ve parmak kaslarının esnek olması doğru hızı elde etmek için uygulanabilecek yöntemler arasında önerilebilir. Sağ alt kol yükseklik ayarlamada görevinde olup, hızın kol hareketi ile sağlanmaması ve arşe hareketinin daralmaması pasajın daha net ve hızına uygun olarak çalınmasına yardımcı olabilir. Sağ koldaki esneklik ve yuvarlak hareket bileğin yumuşak

olmasına, bilek yumuşaklığının ise parmak kaslarının esnek olmasına yardım edebileceği düşünülmektedir. Parmaklar kasıldığında bilek ve kol kasları da sertleşebileceğinden dolayı istenen hız elde edilemeyebileceği için sağ baş parmağın esnekliğine önem verilmesi önerilir.



Şekil 45. Üçüncü Bölüm (35-39. ölçü)

Şekil 46.'da görülen 40 ve 41. ölçüler arasındaki pozisyon geçiş çalışması için arşenin tele uyguladığı kuvvetin ve sol el parmak basımının hafifletilmesi önerilir. Arşenin tele uyguladığı baskı artarsa arşe hızının düşebileceği, sağ ve sol el koordinasyonunun kaybolabileceği düşünülmektedir. Arşe hızı arttıkça tele uygulanan baskının hafifletilmesi pozisyon geçişinin sağlam olmasına yardımcı olabilir. 41. ölçüden itibaren bir oktav tizde başlayan *aksan*'lı notaların arşe büyüklüğünü değiştirmeden arşenin tele uygulayacağı kuvveti arttırarak çalınması önerilmektedir.



Şekil 46. Üçüncü Bölüm (40-44. ölçü)

Şekil 47.'de görülen 85-87. ölçülerdeki süslemeli üçleme kalıbın keskin bir karakterde olması gerektiği düşünülmektedir. Bu stili sağlayabilmek için sol el parmak basımının şimdiye kadar önerilen hafif basımın aksine artiküleli ve sert olması önerilebilir. Parmak basımı çekiç parmak basım örneğine benzetilebilir.

Şekil 47.'de 86. ve 88. ölçüde görülen *glissando* tekniği romantik dönem eserlerinde tempo içinde çalınırken, Debussy "Keman ve Piyano Sonatı" gibi izlenimci eserlerde daha yumuşak ve serbest karakterde çalınmasının, renk ve tını karakterine daha uygun

olacağı düşünülmektedir. 85.ölçüdeki notaların daha net ve kolay çalınabilmesi için sırasıyla 2-1-2-1-3 parmak numaraları kullanılabilir. *Glissando* çalarken pozisyon atlamasında sol el hızlı hareket ederken sağ el hızının korunması, bu geçişin kolay çalınabilmesi için önerilen çalışma tekniklerinden biri olabilir.



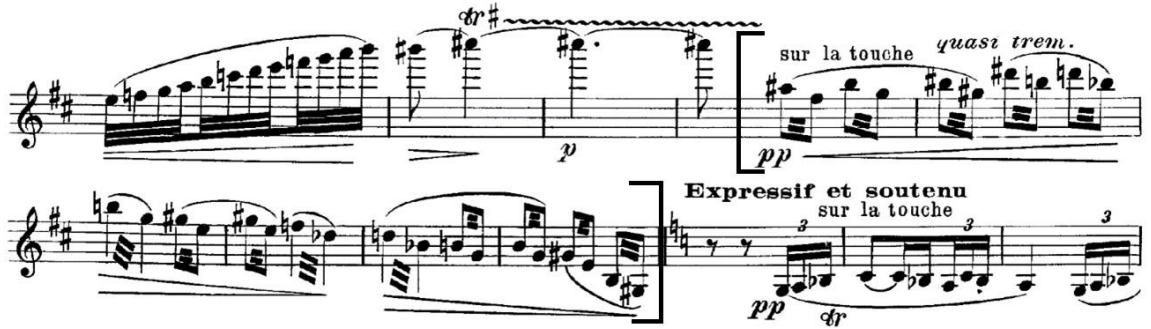
Şekil 47. Üçüncü Bölüm (85-91. ölçü)

Şekil 48.'de 91. ve 92. ölçülerde görülen akorların sağ el sıkılmadan, parmaklar ve bilek yumuşak olacak şekilde çalınması önerilir. Her akordan önce sağ kolda oval bir hareket oluşturulması, akoru çekerken sağ kolu indirerek, akor sonunda diğer akora hazırlanırken tekrar yukarı kaldırmak bu pasajı çalarken önerilebilecek yöntemler arasında yer alır. Bahsedilen kol hareketi akorlara hazırlık niteliğinde olacağı için akorların daha bağlı ve yumuşak duyulacağı düşünülmektedir.



Şekil 48. Üçüncü Bölüm (85-97. ölçü)

Şekil 49.'da görülen 110. ölçüde kemanda duyulan *tremolo*'lu pasaj ressamların tablolarındaki hızlı fırça darbelerine benzetilebilir. *Sur la touche* (tuşede çalmak) ifadesi eklenen bu pasajın, yay hafif ama telden kopmadan tuşe üzerinde, sol el parmaklarının ise yumuşak ve esnek olacak şekilde çalınması önerilir. Arşe hızının aynı kalmasının, çekerek ve iterek arşeler arasında durdurulmamasının tüm pasajın bağlı duyulması için kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir. Parmak numarası olarak üçüncü ve birinci parmakların kullanılması, istenilen renk ve tını efektinin elde edilmesi için önerilebilir.



Şekil 49. Üçüncü Bölüm (107-118. Ölçü)

Çalışma teknikleri bölümüne genel olarak bakıldığında; bestecinin tını ve efekt etkisi yaratmak amacıyla *flageolet*, *glissando*, *tril* ve *legato* dizi çıkışlarını sıkça kullandığı gözlemlenmiştir. Özellikle bahsedilen tekniklerin kullanıldığı pasajlarda sağ ve sol el parmak kaslarının yumuşak olması ile doğal ve hafif ses elde edilmesi, eserin ön plana çıkarılan renk ve tını içeren karakterine uygun olarak çalınmasını sağlayabileceği düşünülmektedir. Ayrıca bestecinin eserde aynı anda hem hız hem nüans hem de ifade terimi kullandığı ve müziğin karakterinde ani değişimler yaptığı gözlemlenmiştir. Bu tip pasajlar çalınırken daha tetikte ve atik olmak, eseri seslendirecek kişiler için bestecinin belirttiği terimleri ve müzik karakterini yansıtmak adına genel bir öneri olabilir. Bu önerilerin, eseri yorumlayacak olan icracı ve öğrencilere rahatlık sağlayabileceği düşünülmektedir.

SONUÇ

Debussy eğitim hayatı boyunca öğrendiği klasik form ve armoni yapısının dışında kalarak kendi müzikal dilini genç yaşlarda oluşturmaya başlamıştır. Kazandığı ilk ödülünden sonra Roma'ya gönderilen besteci, burada müze ve galeriler gezerek resim ve şiir sanatına duyduğu ilgiyi zenginleştirmiştir. İlerleyen yıllarda Paris'e dönen bestecinin Sembolizm şairi olan Stephane Mallarme ile tanışıp yakın dostluk kurması, ardından Paris Fuarına katılarak evrensel tınılar keşfetmesi bestecinin müzikal estetiğine yeni bakış açıları kazandırmasında önemli rol oynamıştır. Bestecinin, Stephane Mallarme'nin aynı isimli şiirinden ilham alarak yazdığı ve ilk büyük başarısını kazandığı "Prelude a l'apres midi d'un faune" adlı eseri, müzikal tarz, biçim ve armonik yenilikleri ile izlenimcilik akımının ilk örneklerinden biri olmuştur.

Yenilik arayışı içinde olan bestecinin müziğinde izlenimci ressamın ve Sembolizm şairinin sanatlarına getirdikleri yeniliklerin izleri görülmektedir. Sembolizm şairinin tekdüzelikten sıyrılıp kelimelerin anlamlarından çok uyuma önem vermeleri ve izlenimci ressamın sanatlarını doğaya taşımaları ile zihinlerinde kalan görüntüye odaklanmaları sonucunda geleneksel kuralları yok saydıkları görülmüştür. Debussy'nin müzikal üslubunun özelliklerinden olan katı bir biçimsel yapıdan uzaklaşma ve parçalanmış yapı, bahsedilen sanat dallarında görülen değişikliklere benzetilmektedir. Bestecinin kalıplaşmış form ve armoni kurallarından sıyrılarak renk ve efekt faktörünü ön planda tutması müziğindeki izlenimci etkileri kanıtlar niteliktedir.

"Keman ve Piyano Sonatı" bestecinin savaş nedeniyle müzikten uzaklaştığı ancak eserleri ile ulusuna destek olma düşüncesi ile yazmaya başladığı sonat dizisinin sonuncusu olma özelliği taşır. Son konserini bu eser ile veren besteci milliyetçi bakış açısını vurgulayarak eser başlığına "Claude Debussy, Musicien Français" (Fransız Müzisyen) imzasını atmıştır. Eserinde İtalyanca yerine Fransızca müzik terimleri kullanması milliyetçi duygularına dikkat çeker.

Blokların atmosfer ve müzikal karakterlerini tasvir edecek şekilde adlandırıldığı formal blok incelemesinde, bazı blokların tekrar ettiği ancak bu blokların bağlayıcı rolünde değil sadece hatırlatma amacı ile kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bestecinin belli tonlar etrafında gezerek tonal yapıyı bozduğu, form ve armoni kurallarından uzaklaştığı tespit edilmiştir.

Bölümlerin belli bir formu olmasa da kurgulanış çabasından uzaklaşmadığı gözlemlenmiştir. Bestecinin belirsiz tonal yapı, klasik form ve armoniden uzaklaşma, ani nüans ve karakter değişimleri, paralel armonilerin kullanımı, ölçü hissiyatının kaybolması gibi yenilikler ile algıda bulanıklılık yarattığı görülmüştür. Bu özellikleri sebebi ile Debussy “Keman ve Piyano Sonatı” izlenimcilik akımının etkilerini yansıtmaktadır.

Eser yapısal olarak incelendikten sonra teknik açıdan çalışma ve çalma önerilerinde bulunulmuştur. Besteci tını ve renk etkisi amacıyla *flojelet*, *glissando*, *tril* gibi teknikleri sıkça kullanmış, ani nüans değişimleri ile bu etkiyi arttırmıştır. Genel olarak doğallığın ve efekt etkisinin ön planda olduğu bu eserde sağ ve sol el esnekliğinin bu teknik uygulamalar için önemli etkenler arasında olduğu gözlemlenmiştir. Ani karakter ve nüans değişimlerinin sıkça bulunduğu bu eserde, çalıcının her zaman atik ve dikkatli olması genel bir öneri olabilir. Bu çalışmanın, eseri seslendirecek sanatçı ve sanatçı adayı öğrencilere kaynak oluşturarak faydalı olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2005). *Müziği Okumak Cilt-2* (2. Basım). Pan Yayıncılık.
- Alıcı, S. (2017). 19. yüzyılda sanatın başkenti Paris ve izlenimcilik akımı. *İdil Dergisi*, 6 (38), 2977–2998.
- An, J. Y. (2013). *In search of a style: French violin performance from Franck to Ravel* [[Doctor of musical arts, University of California]. ProQuest Dissertations & Theses Global].
- Barbur, S. (2008). İzlenimcilik akımının müziğe yansımaları ve bu akımdan etkilenmiş bestecilerin incelenmesi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi].
- Code, D. J. (2010). *Claude Debussy*. Reaktion Books Ltd.
- Copland, A. (2015). *Yeni Müzik 1900-1960* (ed: A. C. Gedik); (1. Basım). Yazılama Yayınevi.
- Çerçi Güneş, G. (2021). *Claude Debussy viyolonsel ve piyano sonatının teknik incelemesi*. [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, Anadolu Üniversitesi].
- Çevik, D. B. (2002). *Claude Debussy ve piyano eğitimi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]
- Çöloğlu, M. E. (2013). *Debussy'nin orkestra yapıtlarında tekrar öğesi ve "Gelişen Çeşitleme" ilkesine alternatif parça bütün tasarımları*. [Yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].
- Çöloğlu, M. E. (2016). Debussy'nin müziği ve sembolist şiir. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(2), 150–178.
- Debussy, C. (1915). *Six sonates pour divers instruments* ([PN D. & F). A. Durand & Cie. <https://www.lubranomusic.com/pages/books/33661/claude-debussy/six-sonates-pour-divers-instruments-score> (25.03.2022).
- Gürak, H. G. (2005). *Altın Klasikler* (1. Basım). Nesa Basım Yayın Organizasyon.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi* (1. Basım) (ed: Yıldız Gölönü). Remzi Kitabevi.
- Jensen, E. F. (2014). *Debussy*. Oxford University Press.
- Park, S. H. (2012). *Elements of Impressionism evoked in Debussy and Ravel's Reflets dans l'eau and Jeux d'eau: The theme of water*. [Doctor of musical arts, University of Washington] ProQuest Dissertations & Theses Global.

- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi* (1. Basım). Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü* (3. Basım). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Scoville, J. (2021). *Crossroads: An examination of the French sonatas for violin and piano written during the first world war*. [Doctor of musical arts, University of California]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Serrulaz, M. (1991). *Empresyonizm sanat ansiklopedisi* (2. Basım) (ed: D. Erbil). Remzi Kitabevi.
- Trezise, S. (2003). *The Cambridge Companion to Debussy*. van den Bogerd, N. M. M. (2014). *Musicien Français: Nationalism and tradition in Claude Debussy's violin sonata*. [Master of music, California State University]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Vuillermoz, E. (1996). *Histoire de la musique*. Livre de Poche.

EKLER

EK- 1

DEBUSSY KEMAN ve PİYANO SONATI'NDA KULLANILAN TERİMLER*

- Aksan: Bir sesin, ya da akorun vurgulanması, ağırlıklı olarak duyurulması.
Animato (İt.): Heyecanlı, coşkulu.
Cédez (Fr.): Temponun giderek yavaşlatılması.
Con Fuoco (İt.): Ateşli.
Crescendo (İt.): Ses gürlüğünün giderek artması.
Detache (Fr.): Notaları ayrı bir şekilde çalma.
Dolce (İt.): Tatlı, yumuşak.
En Serrant (Fr.): Sıkıştırarak.
Espressivo (İt.): Duygulu, içten bir anlatım ile seslendirme.
Expressif (Fr.): Etkileyici, duygulu.
Fantasque et leger (Fr.): Kaprisli ve hafif.
Flageolet (Fr., Alm., İng.): Islık sesi, yaylı çalgılarda doğuşkanları öne çıkarma şeklinde seslendirme.
Forte (İt.): Güçlü.
Glissando (İt.): Notaları kaydırarak seslendirme.
Legato (İt.): Notaları bağlı bir şekilde seslendirme.
Leggiero (İt.): Hafif, tüy gibi.
Lib. Quasi cadenza (Fr.): Kadans gibi.
Marcato (İt.): Vurgulu, aksanlı, sesleri belirterek.
Meno Mosso (İt.): Canlı ama pek değil.
Pianissimo (İt.): Çok hafif.
Piano (İt.): Hafif.
Pizzicato (İt.): Yaylı çalgılarda tellerin çekilmesi ile elde edilen ses.
Plus lent jusqu'a la fin (Fr.): Sonuna kadar yavaşlayarak.
Poco a poco (İt.): Azar azar.
Ritardando (İt.): Ağırlaşarak.
Rubato (İt.): Serbest bir şekilde seslendirme.
Scherzando (İt.): Eğlenceli.
Sempre rall (İt.): Giderek ağırlaşarak.
Spiccato (İt.): Notaları birbirinden ayrı bir şekilde çalma.
Staccato (İt.): Notaları birbirinden ayrı olacak şekilde seslendirme.
Subito (İt.): Aniden.
Stretto (İt.): Sıkıştırarak.
Stringendo (İt.): Sıkıştırarak, hızı artırarak.
Sur la touche (Fr.): Tuşe üzerinde çalma.
Tenuto (İt.): Tutarak, sürdürerek.
Tremolo (İt.): İki notanın ard arda hızlı bir şekilde seslendirilmesi.
Tres (Fr.): Çok.
Vibrato (İt.): Seslerin titreşimli, dalgalı bir şekilde seslendirilmesi.

* * Bu kısımda yer alan bilgiler Ahmet Say'ın Müzik Sözlüğü (2009) kitabından alınmıştır.

EK- 2

**YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI PERFORMANS
PROGRAMI**

N. Paganini Keman Kaprisi No.14

J.S. Bach Sonat No.2

- Grave
- Fug
- Andante
- Allegro

C. Debussy Keman ve Piyano Sonatı

- Allegro vivo
- Intermede
- Finale

A. Khachaturian Keman Konçertosu

- Allegro con fermezza
- Andante sostenuto
- Allegro vivace

P. Tchaikovsky “Melodie” op.42