

**CLAUDE DEBUSSY VİYOLONSEL VE PİYANO SONATININ TEKNİK
İNCELEMESİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Gözde ÇERÇİ GÜNEŞ

Eskişehir 2021

**CLAUDE DEBUSSY VİYOLONSEL VE PİYANO
SONATININ TEKNİK İNCELEMESİ**

Gözde ÇERÇİ GÜNEŞ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Kasım 2021

ÖZET

C. DEBUSSY VİYOLONSEL VE PİYANO SONATININ TEKNİK İNCELEMESİ

Gözde ÇERÇİ GÜNEŞ

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kasım 2021

Danışman: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

Bu araştırma, 20 yy. döneminin önemli bestecilerinden Claude Debussy'nin, 1. Dünya Savaşı zamanlarında yazmış olduğu Viyolonsel ve Piyano Sonatının teknik incelemesini içermektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde Debussy'nin hayatı, müzik eğitimi, beraber çalıştığı ve etkilendiği besteciler hakkında bilgiler verilmiştir. Debussy'nin eserleri incelenirken; yaşadığı dönemdeki sanat akımlarının özelliklerinin ve Debussy ile ilişkilerinin araştırılması önem taşımaktadır. Bu yüzden Debussy'nin eserleri ile anılan izlenimcilik ve sembolizm sanat akımları da çalışmaya dahil edilmiş, Debussy'nin bu akımlarla olan bağlantıları anlatılmıştır. İkinci bölümde ise C. Debussy Viyolonsel ve Piyano Sonatı, viyolonsel tekniği ve müzikal açıdan incelenmiştir.

Konu, Türkiye'deki yüksek lisans ve doktora tezlerinde daha önce hiç ele alınmamış olup, konu ile bağlantılı Türkçe kaynaklar oldukça sınırlıdır. Bu tez ile büyük besteci hakkında yapılacak çalışma ve analizler için Türkçe etkin bir kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Debussy, Viyolonsel, Piyano, Sonat.

ABSTRACT

TECHNICAL ANALYSIS OF C. DEBUSSY CELLO AND PIANO SONATA

Gözde ÇERÇİ GÜNEŞ

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, November 2021

Supervisor: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

This study includes technical analysis of the contemporary period composer Claude Debussy's, cello and piano sonata composed during World War I.

The first chapter of this study contains information about Debussy's life, musical education, and the composers he has worked with, and who had an influence on him. While evaluating Debussy's work, it's imperative to consider the characteristics of the art movements of his era and their relationships with Debussy. Therefore, the art movements of impressionism and symbolism, which are commonly mentioned with regards to Debussy's work, and Debussy's connections with these movements are included in the study. In the second part, C. Debussy's cello and piano sonata is analyzed in terms of cello technique and and musical aspects.

This is the first study done in its context within the graduate or doctorate programs in Turkey. In addition, the Turkish sources related to the subject are also very limited. The goal of this study is to provide a valuable Turkish resource for the future work and analysis on the celebrated composer.

Keywords: Debussy, Cello, Piano, Sonata.

ÖNSÖZ

Bu araştırma ve sanatta yeterlik eğitimim boyunca desteği ve çok değerli bilgileri ile her zaman yanımda olan danışmanım ve değerli hocam Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA'ya, hayattaki en değerli varlıklarım, bu yaşıma kadar eğitim ve özel hayatım boyunca verdiğim kararları destekledikleri, her zaman yanımda oldukları için annem Sevgi ÇERÇİ'ye, babam Haluk ÇERÇİ'ye, son olarak da gece gündüz demeden tezimin her anında yardımcı olan, bana olan inancını hep hissettiren ve beni hep destekleyen hayat arkadaşım, canım eşim Serhat GÜNEŞ'e ve şubat ayında kucağımıza alacağımız minik kızımıza çok teşekkür ederim.

Gözde ÇERÇİ GÜNEŞ

21.10.2021

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

Gözde ÇERÇİ GÜNEŞ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. CLAUDE DEBUSSY HAYATI VE ESERLERİ	2
1.1. Claude Debussy'nin Hayatı.....	2
1.2. Claude Debussy ve İzlenimcilik	4
1.3. Claude Debussy ve Sembolizm.....	6
1.4. Claude Debussy'nin Eserleri.....	8

İKİNCİ BÖLÜM

2. C. DEBUSSY VİYOLONSEL VE PİYANO SONATININ TEKNİK İNCELENMESİ	11
2.1. Bölüm <i>Pralogue</i>	11
2.2. Bölüm <i>Sérénade et finale</i>	20
2.3. Bölüm <i>Finale</i>	29
2.4. Debussy viyolonsel ve piyano sonatında kullanılan müzikal terimler.....	37
SONUÇ	40
KAYNAKÇA.....	41
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 1-7. ölçüler	12
Şekil 2.2. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 4-5 ölçüler	12
Şekil 2.3. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 6. ölçü	13
Şekil 2.4. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 1-6. ölçüler	13
Şekil 2.5. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 8-10. ölçüler	13
Şekil 2.6. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 8-10. ölçüler	14
Şekil 2.7. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 8-10. ölçüler	14
Şekil 2.8. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 12-15. ölçüler	14
Şekil 2.9. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 12-15. ölçüler	14
Şekil 2.10. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 16. ölçü	15
Şekil 2.11. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 21. ölçü	15
Şekil 2.12. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 21. ölçü	16
Şekil 2.13. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 29-30. ölçüler	16
Şekil 2.14. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 29-30. ölçüler	16
Şekil 2.15. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 29-30. ölçüler	17
Şekil 2.16. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 35-36. ölçüler	17
Şekil 2.17. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 37-38. ölçüler	18
Şekil 2.18. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 37-38. ölçüler	18
Şekil 2.19. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 45-46. ölçüler	18
Şekil 2.20. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 45-46. ölçüler	19
Şekil 2.21. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 45-46. ölçüler	19
Şekil 2.22. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 47. ölçü	19
Şekil 2.23. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 50-51. ölçüler	19
Şekil 2.24. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 1-2. ölçüler	20

Sayfa

Şekil 2.25. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 5-6. ölçüler	21
Şekil 2.26. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 8-9. ölçüler	21
Şekil 2.27. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 13-14. ölçüler	21
Şekil 2.28. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 13-14. ölçüler	22
Şekil 2.29. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 23-24 ölçüler	22
Şekil 2.30. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 25. ölçü	22
Şekil 2.31. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 25. ölçü	23
Şekil 2.32. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 29. ölçü	23
Şekil 2.33. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 30. ölçü	23
Şekil 2.34. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 30. ölçü	24
Şekil 2.35. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 30. ölçü	24
Şekil 2.36. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 31. ölçü	24
Şekil 2.37. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 31. ölçü	25
Şekil 2.38. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 33-35. ölçüler	25
Şekil 2.39. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 33-35. ölçüler	25
Şekil 2.40. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 37-38. ölçüler	25
Şekil 2.41. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 37-38. ölçüler	26
Şekil 2.42. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 39-40. ölçüler	26
Şekil 2.43. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 39-40. ölçüler	26
Şekil 2.44. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 43-44. ölçüler	27
Şekil 2.45. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 48-50. ölçüler	27
Şekil 2.46. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 48-50. ölçüler	27
Şekil 2.47. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 58. ölçü	28
Şekil 2.48. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 59-61. ölçüler	28
Şekil 2.49. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 59-61. ölçüler	28
Şekil 2.50. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 59-60-61. ölçüler	28

Sayfa

Şekil 2.51. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 1-2-3-4. ölçüler	29
Şekil 2.52. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 1-2. ölçüler	29
Şekil 2.53. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 3-4-5-6. ölçüler	30
Şekil 2.54. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 7-12. ölçüler	30
Şekil 2.55. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 7-12. ölçüler	30
Şekil 2.56. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 13-14. ölçüler	31
Şekil 2.57. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 15-18. ölçüler	31
Şekil 2.58. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 15-18. ölçüler	31
Şekil 2.59. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 15-18. ölçüler	31
Şekil 2.60. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 19-20. ölçüler	32
Şekil 2.61. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 19-20. ölçüler	32
Şekil 2.62. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 23. ölçü.....	32
Şekil 2.63. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 35-36. ölçüler	33
Şekil 2.64. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 35-36. ölçüler	33
Şekil 2.65. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 49-50-51. ölçüler.....	33
Şekil 2.66. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 57-62. ölçüler	34
Şekil 2.67. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 57-62. ölçüler	34
Şekil 2.68. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 57-62. ölçüler	34
Şekil 2.69. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 69. ölçü.....	35
Şekil 2.70. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 70-71. ölçüler	35
Şekil 2.71. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 85-86. ölçüler	35
Şekil 2.72. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 104. ölçü.....	36
Şekil 2.73. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 112-114. ölçüler	36
Şekil 2.74. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 114-115. ölçüler	36
Şekil 2.75. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 119-123 ölçüler	37

GİRİŞ

Claude Debussy (1862-1918), 20. yy. en büyük bestecilerinden biridir. Debussy'nin öğrencilik yıllarından başlayan başkaldırıları, piyano sınavlarından kalıp armoni ve kompozisyona yönelmesi, gitmiş olduğu ülkeler ve şehirler, ilham aldığı önemli besteciler ve şairler, izlenimcilik ve sembolizme olan merakı onun eserlerine yansımış ve Debussy'nin sanatçı kimliğinin oluşmasında büyük bir rol oynamıştır.

Debussy, müzikte izlenimcilik akımının en önemli temsilcilerinden birisi haline gelmiştir. Onun eserlerinde kullanmış olduğu alışılmadık armonik yürüyüşler ve ritimler, müzik dünyasına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Debussy, Viyolonsel ve Piyano Sonatını, 1. Dünya Savaşı zamanında müziğe ara vermek istemiş ve ardından besteleri ile ulusuna yardım edeceği düşüncesiyle yazmaya başlamıştır. Günümüzde, Debussy Viyolonsel ve Piyano Sonatı, romantik dönemden 20. yy. dönemine geçiş sonatlarından biri haline gelmiştir.

Bu çalışmanın araştırma problemi, C. Debussy Viyolonsel ve Piyano Sonatını yorumlayacak icracıların yararlanabileceği ve bu sonattaki bazı çalma tekniklerinin açıklamasını içeren etkin bir Türkçe kaynak bulunmamasıdır.

Claude Debussy Viyolonsel ve Piyano Sonatı adlı tez çalışmamda müzik yaşantısı içinde olan viyolonsel sanatçıları, bu dalda eğitim gören öğrenciler ve bu konuya meraklı kişilere Türkçe bir kaynak sunmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda “Claude Debussy Viyolonsel ve Piyano Sonatının Teknik İncelemesi” isimli tez çalışmamın birinci bölümünde Debussy'nin hayatı, Debussy ve İzlenimcilik, Debussy ve Sembolizm ele alınmıştır. İkinci bölümde ise eserin her bir bölümü teknik açıdan incelenmiş ve bazı pasajlar için çalıcıya yardımcı olacak öneriler oluşturulması amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. CLAUDE DEBUSSY HAYATI VE ESERLERİ

1.1. Claude Debussy'nin Hayatı

Claude Debussy, 22 Ağustos 1862 tarihinde, Saint-Germain-en-Laye'de dünyaya gelmiştir. 1864'de babasının çini dükkânının iflas etmesi üzerine, 1868 yılında halası Clementine'nin yardımı ile Paris'e, anneannesinin yanına taşınmıştır. Debussy'nin müziğe olan yatkınlığı, halasının sevgilisi Achille Arosa tarafından keşfedilmiştir. Debussy'i İtalyan müzisyen Jean Cerutti ile tanıştıran halası, Debussy'nin ilk piyano derslerini almasına da yardımcı olmuştur.

1870 tarihli Paris kuşatmasında sosyalist hükümet güçlerine katıldığı için dört yıl hapis cezasına çarptırılan babasının hapishanede tanıştığı Charles de Sivry'den, annesi Antoinette Mauté de Fleurville'nin Debussy'ye piyano dersleri vermesini istemiştir. Böylece birlikte piyano derslerine başladığı Mauté de Fleurville, Debussy'i Paris Konservatuvarı'na hazırlamak istediğini belirtmiştir. Ailesinin de onayı ile sınava giren Debussy, Paris Konservatuvarı'nı kazanmıştır.

1872 yılında Paris Konservatuvarında müzik eğitime başlayan Debussy, burada 10 yıl süre ile Antoine François Marmontel'in piyano sınıfında eğitim görmüştür. Albert Lavignac'dan solfej, Ernest Guiraud'dan kompozisyon, Émile Durand'dan armoni ve César Franck'dan org dersleri almıştır.

1874 yılında Paris Konservatuvarı'nda her yıl gerçekleşen *Deuxième Accessit* adlı piyano yarışmasında birincilik ödülünü kazanan Debussy, bu başarısını istikrarlı bir şekilde sürdürememiş ve piyano sınavlarında birkaç yıl üst üste başarısızlık göstermiştir. Söz konusu başarısızlıklar konservatuvarda piyano derslerine devam etmesini engellediğinden, Debussy; armoni, solfej ve kompozisyon derslerine yönelerek, müzik öğrenimini bu yönde sürdürmüştür.

Durand'ın armoni derslerine devam eden Debussy, bir yandan da August Bazille'den, transpoze, partiyon okuma, doğaçlama piyano eşliği ve deşifre gibi içerikleri bulunan eşlik dersleri almaya başlamıştır.

Debussy'nin diğer öğrencilerden farklılıkları; ona dayatılan kalıplar ve hocalarına sorduğu sorularda ortaya çıkıyordu. Neden? Neden sadece belirli modülasyonlar kabul ediliyordu? Neden yalnızca belli akor dizileri onaylanıyordu? Ritmik yaratıcılık neden bu

kadar azdı? Bu dönemlerde müzikte kendi tarzını şekillendirmeye başlamış olan Debussy, bahsi geçen konularda kendini geliştirmeyi sürdürüyordu.

1880 yazında Debussy, Marmontel tarafından 3 aylığına piyanist olarak Nadezhda von Meck ve ailesinin konağına gönderilmiştir. Bu, Debussy'nin von Meck ile geçireceği 3 dönemden ilkidir. Nadezhda von Meck uzun yıllar boyu, büyük bir hayranı olduğu Tchikovsky'den, kendisi için besteler yapmasını istemiştir. Debussy, bu konakta von Meck'in çocuklarına piyano dersi vermiş; büyük kızına şan eşliği yaptırırken, oğluna teori öğretmiştir.

Von Meck ailesinin dört ay sürecek olan İsviçre, Fransa ve İtalya gezisine Debussy de katılmış; bu seyahatler sırasında Tchikovsky'nin *Kuşu Gölü Balesi* teması üzerine iki piyano düzenlemesi yapmıştır. Von Meck'in oda müziği topluluğu için Sol Majör Piyano Triosunu ve ilk piyano eserini besteleyen Debussy; Viyana'da Wagner'in Tristan und Isolde Operasını dinleyerek Wagner'e hayran olmuştur.

Debussy; *Ballade a la Lune* ve *Madrid, Princesse des Espagnes* eserlerinde Alfred de Musset'nin şiirlerinden esinlenmiştir. İzlenimci müziğin öncülerinden olan 1884 tarihli orkestra eseri *Prélude à L'après-midi d'un Faune* ile, adından oldukça söz ettirmiştir. Yaşamı boyunca, Wagner ve Rus besteci Mussorgski başta olmak üzere birçok besteciden etkilenmiştir.

1889 yılında Rosalie Texier ile evlenen Debussy 1904'de karısını terk ederek, amatör şarkıcı Emma Bardac ile yaşamaya başlamıştır. Le Coin de Enfants (Çocukların Köşesi) adlı eserini, bu ilişkiden doğan ve yanlış tedavi sonucu kaybettiği kızı Claude-Emma'ya adanmıştır.

1900 yılında Debussy, maddi sıkıntıları dolayısıyla ek işler yapmaya başlamıştır. *Nocturne* başlıklı orkestra eserini uzun uğraşlar neticesinde bitirmiştir. 1905 yılının Nisan ayında dinleyiciye sunduğu *La Mer* adlı orkestra eseri ile ise büyük bir başarı elde etmiştir.

1914'de, I. Dünya Savaşı esnasında, insanlar bunca acı içerisindeyken beste yapmanın ona doğru gelmediğini söyleyerek beste yapmaya ara vermiştir. 1915'de bu düşüncesinden vazgeçen Debussy, savaşla mücadele etmesi gerektiğini ifade etmiş ve bunu besteleri ile yapacağını dile getirmiştir. Farklı enstrümanlara yazılmış 6 sonat bestelemeyi hedeflemiş olan Debussy, bu altı eserle Fransız kültürünü yaşatmak, Fransa'nın savaş halinde olduğu Alman güçlerinin bile Fransız müziğini, düşüncesini ve kültürünü yok edemeyeceğini ispat etmek istemiştir. Ne var ki, 6 sonattan sadece 3

tanisini bitirebilmiştir. Bunlardan biri 1915 yılında bestelediği Viyolonsel ve Piyano Sonatıdır. Keman ve piyano için bestelediği sonat ise, kendisinin son eseri olmuştur. Debussy, 1917 tarihli bu eserin kendisi tarafından seslendirildiği bir konser ile, sahnelere veda etmiştir. 25 Mart 1918 tarihinde Paris’te yakalanmış olduğu kolon kanseri sebebiyle, hayatını kaybetmiştir.

1.2. Claude Debussy ve İzlenimcilik

İzlenimcilik; ilk olarak 19. yy.’da Fransa’da ortaya çıkmıştır. İzlenimcilik akımının ilk örneklerine resim sanatında rastlanmakta olup, daha sonraları müzik ve edebiyat alanlarındaki yansımaları görülmeye başlanmıştır (Sözer, 1964, s. 120). Başlangıçta büyük eleştiriler alan izlenimcilik akımı, kısa bir süre içerisinde çok sayıda sanatçı tarafından benimsenmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978, s. 22).

İzlenimcilik, adını C. Monet’nin *İzlenim, Doğan Güneş* adlı tablosundan almıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978, s. 22). Değişim içinde olan ışığın ve rengin ele alındığı bu tablonun özelliği, anlık görüntüler aktarmaya çalışmasıdır (Çevik, 2007, s. 102). Bu yeni resim akımında esas alınan şey; doğayı gerçekte olduğu şekli ve tüm ayrıntıları ile yansıtmak değil, doğadan edinilen izlenimi yansıtmaktır. İzlenim, renklerin gölge ve ışık oyunları ile yansıtılarak aktarılması ile ortaya çıkarılır (Say, 2000, s. 455). Bu akımı benimseyen ressam; güneşi, bulutu ya da herhangi bir nesneyi o an hangi renkte görüyorlarsa o renge boyamaktan çekinmemiştir. O esnada görüyor olduklarını resimlerine yansıtmak, onlar için asıl önemli olanıdır (Kütahyalı, 1981, s. 25).

İrlandalı roman yazarı ve sanat eleştirmeni George Moore, izlenimciliği kısaca şöyle açıklamaktadır: “İzlenimcilik, her yönden yanlış yorumlanan bir kelimedir, çünkü gerçek tüm resimlere tam anlamıyla izlenimcilik nüfuz etmiştir. Fakat bu kelimeyi en modern haliyle kullanmak istersek, yanıltıcı görünüme hızlı bir şekilde dikkat çekebiliriz” (Moore, 1893, s. 84). Onun tanımına göre izlenimcilik; hızlı tekrar eden yanıltıcı görünümlü noktalamalardır. Bu tanım, boyamada renge ve ışığa odaklanılarak elde edilmiştir. Çoğu zaman, cesur ve güçlü fırça darbelerinin kullanıldığı, bulanık görüntülerle meydana gelen parlaklıktır. İzlenimcilikte, Modernizm’e dair bir endişe mevcuttur. Eş zamanlı olarak, doğal sahnelerin öznel bir biçimde yorumlanmasına ilgi söz konusudur. İzlenimcilikte amaç, çabuk ve basit çalışma ile sahnenin özüne odaklanmak olup; bu yaklaşımla ortaya konan eserler sanatseverlerin “aceleci fırça

darbeleri var", "bitirilmemiş", "yarım kalmış" gibi eleştirilerine maruz kalmıştır (Jensen, 2014, s. 19-129).

Debussy'de İzlenimcilik etkileri, ilk olarak 1887'de, Roma'daki öğrenciliği sırasında bestelediği *Printemps* (Bahar) gibi eserlerinde ortaya çıkmış; söz konusu yıllarda müzikte izlenimcilik kalitesiz bir girişim olarak algılanmıştır (Jensen, 2014, s.119-129). İzlenimci müziğe dair bu algıya karşın, Debussy'nin müziğini izlenimci olarak tanımış olan akranları, dinleyicinin de Debussy'nin eserlerini dinleyince anlayacağını savunmuştur (Lesure, 1984, s. 3)

İlgili dönemde müzik ve görsel sanatlar alanlarındaki tanımlamalar, kimi yanlış anlaşılmalara yol açmıştır. Debussy'nin ilk biyografik eseri olan *Reflets dans l'eau* (Sudaki Yansımalar) adlı şiirsel yapıtı, izlenimci bir eser olarak bilinmektedir. Şiirsel yapıtları enstrümantal kompozisyonlara bağlamanın geçmişi çok eskilere dayanıyor olsa da, Debussy'nin eseri, izlenimci bir resmi sözel olarak anlatmayı akıllara getiren ilk eser olma niteliği taşımaktadır (Liebich, 1908, s. 62).

Debussy'nin arkadaşı ve biyografi yazarı Louis Laloy, Debussy'nin müziğini tanımlarken "izlenimci" terimini mümkün olan en geniş anlamda kullanmıştır. Laloy'a göre; izlenimci bir resim nasıl tamamı ile görsel ise, izlenimci müzik de tamamı ile işitseldir (Laloy, 1909, s. 51).

İzlenimci müzikte amaç, esere verilen başlığa göre şekil almakta olup; başlığa göre ortam yaratmak ve bununla birlikte dinleyicide eserin başlığına göre duygu uyandırmaktır. Bestecinin duygularını dilediği gibi bestesine aktarması ve ifade edebilmesidir (İlyasoğlu, 1996, s. 199).

Debussy, müziğinde yaylı çalgıların ağırlıklı olarak lirik olması gerektiği yönündeki geleneksel düşünciyi reddetmiştir. Yaylı çalgılar dörtlüsündeki (1883) *Pizzicato Scherzo* bölümü, fırtına öncesi yükselen dalgalar gibi, yaylı çalgılarda yeni bir rengi ortaya koymaktadır. Buna benzer şekilde; tahta nefesli çalgıların insan sesi gibi birçok renk çeşidi sağladığını ve sadece gösterilerde kullanılmaması gerektiğini savunmuştur. Bakır nefesli çalgıları ise orijinal renk dönüşümlerinde kullanmıştır. Aslında Debussy'nin müziğinde, geleneksel orkestral yapıda katı olan tahta nefesli ve bakır nefesli çalgılarla birlikte, yaylı çalgılar, aynı bir izlenimci ressamın eserindeki gibi yumuşamış ve ayrılmış bir şekilde yer almıştır. Bu sayede her enstrüman, adeta oda müziği grubundaki solist özelliğine bürünmektedir (<http-1>).

Eleştirmenler; Debussy'nin besteleri ile izlenimcilik akımına kapılmış ressamların çalışmaları arasındaki bağlantıyı fark etmekte gecikmemiştir. Örneğin; Debussy'nin *Nocturnes* eserinin, James Abbott McNeill Whistler'e ait aynı adlı resimleri ile bağlantısı gözlerden kaçmamıştır. Bu bağlantı, Debussy'nin birçok bestesinde olduğu gibi, izlenimci sanatçının başlığı ile aynısını kullanmasından dolayı olmuştur. Onun müziğindeki ve izlenimci ressamların eserlerindeki başlıklara ilişkin benzerlikler, birçok insanı, iki taraf arasındaki en güçlü bağ olarak ikna etmiştir (Jensen, 2014, s. 119-129).

Debussy'nin eserleri ile izlenimci resimler arasında stil bakımından benzerlikler söz konusu olsa da, o bu karşılaştırmalardan hoşlanmamıştır. Debussy, karşılaştırmaları eserlerinin orijinalliğine yönelik bir hamle olarak görse de, daha sonraları benzerliklerin bulunduğunu kabul etmiş, hatta eleştirileri şu ifadelerle yanıtlamıştır: “Ben onlardan farklı bir şey yapmaya çalıştım. Bazı farklı gerçekler yaratmaya çalıştım. Fakat bazı sanat eleştirmenleri buna çok kolay ve basitçe kullanılabilen izlenimcilik terimini yakıştırmıştır” (Leisure,2005).

Debussy *La Mer* eserinde müziğini ifade ederken “gerçek” terimini kullanmıştır. Eserinde gerçeği yansıtan bir aracı, yani “denizin resmi” olarak değil de “denizin kendisi” olarak temellendirdiğini savunmuştur (Leisure, 1987).

Debussy'ye göre; kendisi ve Monet, doğayı ilham alan, eserlerini doğa üzerine temellendiren sanatçılardı. Bu söylem tek başına, Debussy'nin izlenimciliğe olan yakınlığını kabul etmesi şeklinde yorumlanabilir (Jensen, 2014, s. 119-129).

1.3. Claude Debussy ve Sembolizm

19. yy. sonlarında bir grup Fransız şair tarafından ortaya çıkarılmış bir akım olan sembolizm, resim ve tiyatro ile yayılmıştır (http-2). Fransa'da baş gösteren bu akım, yalnızca Avrupa ile sınırlı kalmayıp, kısa süre içerisinde Rus ve Amerikan edebiyatlarını da etkisi altına almıştır (Üçgül, 2002, s. 239-255).

Sembolizm, Parnasizm'e tepki olarak doğmuştur. Romantizm akımına karşı bir duruş sergilemiş olan Parnasyenler için, önemli olan insani duygulardan ziyade gerçekliğin kendisi olmuştur. Parnasizm akımının kurucusu şair ve oyun yazarı Theophile Gautier olup; Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Cenap Şehabettin gibi birçok Türk şair de bu akımın etkisi altında kalmıştır (http-3).

İzlenimcilik'ten sonra şekillenmiş olan sembolizm, ondan farklı olarak görsel sanatlar ve literatür ile bağlantılı olmuştur (Jensen, 2014, s. 119-129). Sembolist

sanatçılar, yüksek düzeyde sembolize edilmiş dilin incelikli ve düşündürücü kullanımı yoluyla bireysel ve duygusal deneyimi ifade etmeye çalışmıştır (http-2). Yani, semboller aracılığıyla dış çevreye dair izlenimleri, dış çevrenin insanlar üzerindeki etkilerini ve onlarda bıraktığı hisleri anlatmışlardır (http-4).

Remy de Gourmont (yazar) en güçlü eleştirisini “Sembolizmin anlamı nedir?” sorusu ile ortaya atmış ve bu soruyu şu ifadeleriyle yanıtlamaya çalışmıştır;

“Dar bir etimolojik anlayışa sahip isek, sembolizm pratik olarak hiçbir şeydir. Ötesine geçerse, literatürde bireysellik anlamına gelebilir, sanatta özgürlük, öğretilen formüllerin terk edilmesi, yeniyi ve tuhaflığa karşı yakınlık, hatta garipliğe karşı bile...” (Gourmont, 1890, s. 10).

Sembolizmi belki de en güzel ifade eden Stephane Mallarme (şair) olmuştur: “Resim kendisini değil, uyandırdığı duyguyu temsil eder” (Millan, 1994, s. 118).

Sembolist ressamlar birçok stil sergilemiştir. Puvis de Chavannes’in *Young Girls by the Sea* (1979, deniz kenarında üç genç kadının hiyeratik pozunu sergileyen eser) adlı eseri, basit gözükse de, bir sembolistin gözünden oldukça farklı anlamlar taşıyabilir niteliktedir.

Gustave Kahn, bahsi geçen eser için şu sözcükleri kullanmıştır;

“Aynı kadın, üç farklı fiziksel tavrı. Hayatının üç farklı döneminde olan aynı kadın; gençken beklentilerinin olduğu zaman, ardından çağrılarının ona seslendiği zaman ve son olarak dürtülerinin ona geri döndüğü cinsiyetler arası savaşı bitirdiği zaman.” (d’Argencourt, 1977, s. 154).

Debussy’nin müziğini sadece izlenimcilik ile bağdaştıran eleştiriler en başından beri yapılagelmiştir (Laloy, 1909, s. 51). Fakat Debussy’nin izlenimcilik kokan eserlerini tanımlamakta güçlük çekilmesi, Debussy’nin sembolizme olan ilgisi ile ilişkilendirilebilir. Oysa, bu iki akımın estetik temellerinin farklılığından ötürü, Debussy’nin müziğini hem izlenimciliğe hem de sembolizme bağlamak kafa karıştırıcı olacaktır (Jensen, 2014, s. 119-129). Louis Laloy, şiirde sembolizm ve resimde izlenimciliği “Debussyism” olarak ifade etmiş (Laloy, 1909, s. 51) ve “Debussy’nin mizacı izlenimcilik diye tabir edilen ressamların sınıfına ve sembolist stiline sahip şair sınıfına yakındır.” sözlerini eklemiştir (Liebich, 1908, s. 62).

Debussy’nin sembolist müzik eserleri, izlenimci eserleri ile oldukça benzerlik göstermektedir. Debussy’nin müziğini sembolistlere yaklaştıran etmenler; onun hayal gücünün yansımaları, ruhunun en narin yönünü çıkartması, hayal ve rüya aleminin uyandırdığı büyümlü atmosferi olarak özetlenebilir (Liebich, 1908, s. 62). Bir tarafta taze

ve anlaşılır, diğer tarafta ise anlaşılması zor bir müzik arasındaki bağı anlamaya çalışmak güçtür. Aslında, bu bağlar Debussy'nin kompozisyonlarının içeriğinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır (Jensen, 2014, s. 119-129). Debussy 1870'lerin sonuna doğru, artık tamamen sembolizm ile anılmaya başlamıştır. Sembolist eserleri arasından en bilineni ise *Pelléas et Mélisande* (Pelléas ile Melisande) adlı bestesidir (Jarocinski, 1970, s. 139).

Gustave Moreau, Debussy tarafından beğenilen sembolist ressamların başında gelmektedir. Çalışmalarının önemli bir bölümüne yansımış olan sanatsal inancını, Moreau, şu sözlerle ifade etmiştir: “Ben ne dokunduğum şeylere ne de gördüğüm şeylere inanırım, ben sadece görmediğim ama hissettiğim şeylere inanırım.” (Mathieu, 1976, s. 173).

Son zamanlarında verdiği eserlerinde, Debussy, edebiyat ve görsel sanatın etkisinden iyice uzaklaşarak saf müzik hakkında daha derin bir arayışa girmiş ve bunu eserlerine de yansıtmıştır (Jensen, 2014, s. 119-129). Debussy'nin ilgi alanları, çağdaş sanattan edebiyata ve 18. yy. Fransız barok müziğine kadar geniş bir yelpazeye uzanmaktadır. Bu ilgisinin, eserlerinin önemli bir çoğunluğuna yansımış olduğu rahatlıkla söylenebilir. İhtiva ettiği çeşitlilikten ötürü, Debussy'nin müziğini tek bir başlık altında sınıflandırmak oldukça zordur.

1.4. Claude Debussy'nin Eserleri

Orkestra eserleri:

Printemps – İlkyaz 1887.

Prélude a l'Après-midi d'un faune- Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd 1892-1894.

Nocturnes- Noktürnler 1893-1899.

La Mer- Deniz 1903-1905

Le Martyre de Saint-Sébastien- Aziz Sebastian'ın Çilesi 1911.

Images- İmgeler 1906-1912

Opera:

Pelléas et Mélisande- Pelléas ile Melisande 1892-1902.

Bale:

Jeux- Oyunlar 1912.

La Boite a joujoux- Oyuncak Kutusu 1913.

Oda Müziği:

Yaylı Kuartet, 1893.

Piyanolu Trio, 1880.

Flüt-Viyola ve Arp İçin Sonat, 1915.

Klarnet ve Piyano İçin Sonat Première Rapsodie- birinci rapsodi, 1909-1910.

Keman ve Piyano Sonatı, 1917.

Viyolonsel ve Piyano Sonatı, 1915.

Syrinx (solo flüt), 1912.

Piyano eserleri:

Danse bohémienne- Bohem Dansı, 1880.

Nocturne – Noktürn, 1892-1899.

Deux Arabesques- İki Arabesk, 1888.

Valse Romantique- Romantik Vals, 1890.

Rêverie- Hülya, 1890.

Ballade Slave- Slav Şarkısı, 1890

Suite Bergamasque- Bergamo Suiti, 1890-1905.

Mazurka, 1891.

Dance (Tarantellestyrienne), 1891.

Pour le Piano, 1896-1901.

Estampes- Basma Resimler, 1903.

D'un Cahier d'esquisses- Bir Taslak Defterinden, 1903.

Masques- Maske, 1904.

L'Île joyeuse- Neşeli ada, 1904.

Images1- İmgeler (Suda Yansımalar, Rameau'ya Saygı Sunuşu, Devinim), 1905.

Images2- İmgeler2 (Yaprakların Üzerinde Çanlar, Kaçan Tapınağın Üzerine İnen Ay, Altın Balık), 1907.

Le Coin des Enfants- Çocukların Köşesi, 1906-1908.

Hommage à Haydn- Haydn'a Saygı, 1909.

La plus que lente, 1910.

Douze Préludes- 12 Prelude, 1910-1913.

Liedler:

Nuit D'etoiles (1876'da bestelendiği sanılmaktadır) (Yıldızların Gecesi)

Beausoir- (Güzel Akşam)

Fleurdesblés (1878) (Buğdayların Çiçeği)

Mandoline

La belle au bois dormant (Ormanda Uyuyan Güzel)

Voicique le printemps (İşte bahar geliyor)

Paysage Sentimental (1880-1883) (Duygusal Manzara)

Zephyr (1881)

Rondeau (1882) (Rondo)

Quatre Melodisi pour Mme. Vasnier (MadameVasnier için dört melodi) (1882-1884)

Cinqpoems de Baudelaire (1887-1889) (C. Baudelaire'in Beş Şiiri)

Ariettes Oubliées (1883-1903) (Unutulan Küçük Aryalar)

Fêtes Galantes (I-1892, II-1904) (Sevgi Bayramı)

Troispoems de St. Mallarmée (1913) (St. Mallarme'nin üç şiiri)

Noel des enfants'ont plus de maisons (1915), (Noel çocuklarının artık evi yok)

İKİNCİ BÖLÜM

2. C. DEBUSSY VİYOLONSEL VE PİYANO SONATININ TEKNİK İNCELENMESİ

Debussy, daha okul zamanlarından itibaren müzikte farklı arayışlara gitmiştir. Her zaman sesin peşinden gitmiş, onun için önemli olan şey, tını olmuştur.

Debussy, armonik ve form yapısı anlamında müziğe birçok yenilik kazandırmış, klasik armonin dışına çıkarak, yeni armonik yürüyüşler bulmuştur. Tonalite dışı akorlar, çok tonlu, tam ton, disonansların çözülmeden kullanılması, vurgusuz senkoplar ve alışılmamış ritimler bunlara örnektir.

Debussy, 1. Dünya Savaşı'nın başlaması ve yakalanmış olduğu kolon kanseri nedeni ile beste yapımına ara vermek istemiştir. Savaş zamanı, Paris'teki kültür-sanat grupları, müziğin ülkeye hizmet etmek ve bir ulusun zaferini güçlendirmek olduğunu savunarak, Fransız kültür ve sanatını desteklemişlerdir. Bu destekler ve milliyetçi duygularının çoğalması ile bir sene aradan sonra Debussy, besteleri ile savaşa direnmeyi tercih etmiş ve eserleri ile Fransız stilini, Dünya'ya daha güçlü bir şekilde tanıtılmasını benimsemiştir (Hwang. 2017, s. 96).

1915 yılında ilk bestelerinden biri olan “Viyolonsel ve Piyano Sonatını” bestelemiştir. Eser de Fransız barok bestecilerinin etkileri hissedilmektedir. C. Debussy Viyolonsel ve Piyano Sonatının her bir bölümüne özel adlar verilmiştir. Bunlar *Prologue*, *Sérénade* ve *Finale*.

“Bu tür bölüm başlıkları, Debussy'nin, Fransız barok geleneğine olan sevgisini ortaya koymakla beraber, kullanmış olduğu bu bölüm başlıkları, Fransız Barok bestecileri, Jean-Philippe Rameau ve François Couperin gibi dönemin önemli bestecileri tarafından operalarda, dramalarda ve balelerde sıklıkla kullanılmıştır.” (Hong, 2003, s. 32).

2.1. Bölüm *Pralogue*

Pralogue, başlangıç ve önsöz anlamına gelmektedir. ABA formunda olan bölümde dört ölçü piyanonun girişinin ardından, otuzikilik notalarla viyolonselin girişi duyulmaktadır. *Forte* nüansı belirtilen girişte, icracının kuvvetli bir ton ile giriş yapmasına dikkat edilmelidir. Bu otuzikilik notaların doğru tempoda olmasına ve bütün seslerin artikülasyonuna dikkat edilmelidir. Bunun için; dört tel arası, tel değiştirme çalışmaları yapılmalıdır. Do-Sol-Re-La telleri arası geçişlerde, tel değişimlerinde sağ kol

pozisyonuna dikkat edilmelidir. Do teli çalınırken, arşe sol teline değecekmiş kadar yakın bir şekilde olmalıdır. Bu sayede, daha akıcı bir geçiş sağlanabilir.

6. ölçüdeki *cedez*, müziği 8. ölçüdeki *poco animato* 'ya hazırlamaktadır. 6. ölçü ile arşede daha yumuşak bir ton elde edilmelidir. Bu tonun elde edilebilmesi için; arşe, çok hafif tuşeye doğru yatırılarak çalınırsa, icracıya kolaylık sağlayacaktır. Sol el pozisyon geçişleri seri ama yumuşak olmalıdır. Dörder bağlı olarak ayrılan otuzikilik notalar ya da sekiz bağlı olacak şekilde değişik ritimler de çalışılabilir. Altıncı ve yedinci ölçünün son üç notasında tempo hafif yavaşlatılırken, arşe ile bu notalar *detache* olarak belirtilmelidir (Bkz. Şekil 2.1).

SONATE
Komponiert und erschienen 1915

Violoncello Prologue Lesure Nr. 135 *)

Lento 1 = 48 - 54 *sostenuto e molto risoluto*



Şekil 2.1. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 1-7. ölçüler (Verlag, 1998).

4. ve 5. ölçüler için arşe bağları seçenekleri önerilebilir (Bkz. Şekil 2.2).



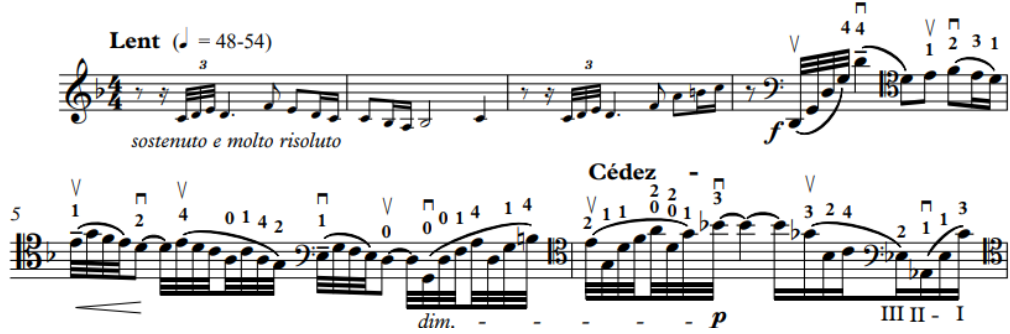
Şekil 2.2. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 4-5 ölçüler (Verlag, 1998).

6. ölçü için aşağıdaki arşe bağları önerilebilir (Bkz. Şekil 2.3).



Şekil 2.3. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 6. ölçü (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.4).



Şekil 2.4. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 1-6. ölçüler (Mandozzi, 2012)

8. ölçü, *poco animando* ve aynı zamanda *dolce sostenuto* başlamaktadır. Piyanonun, viyolonsele vermiş olduğu ilk akorlar önem teşkil etmektedir. Piyanistin bu akorları hafif ve müzikal bir şekilde seslendirmesi, çelliste müzikal açıdan kolaylık sağlayacaktır. Bu pasaj, bir nevi karşılıklı diyalog şeklinde olmalıdır. Piyanistin vermiş olduğu akorun ardından viyolonsel, hafif bir sağ el ve geniş bir vibrato ile giriş yapmalıdır (Bkz. Şekil 2.5).



Şekil 2.5. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 8-10. ölçüler (Verlag, 1998)

8. ve 10. ölçüler için aşağıdaki arşe bağları seçenekleri önerilebilir. İterek başlayanlar için; arşenin önceden hazırlanmış olmasına ve arşenin uç kısmından

başlanmasına dikkat edilmelidir. Bu temada; 8. ölçüdeki La sesi ve 9. ölçüdeki Re sesi *flajöle* olarak seslendirilebilir (Bkz. Şekil 2.6).



Şekil 2.6. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 8-10. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 8, 9 ve 10. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.7).



Şekil 2.7. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 8-9. ölçüler (Mandozzi, 2012)

13. ölçüdeki *crescendo*, beklenmedik bir şekilde olmalı ve sesin devam etmesine yardımcı olmak için, arşe iterek havaya kaldırılmalıdır. Bunu daha etkili bir şekilde yapabilmek için; arşe iterek bitirilebilir. 14. ölçü, *mezzoforte* biten 13. ölçüden sonra *pianissimo* olarak başlamaktadır. Bu ölçü de köprüye daha yakın ve arşenin ucunda başlanmalıdır. Arşe, biraz daha iç tarafa yatırılmalı ve daha az kıl kullanılarak hafif bir ses elde edilmelidir (Bkz. Şekil 2.8).



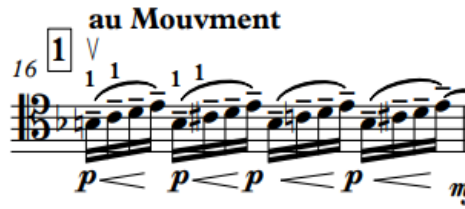
Şekil 2.8. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 12-15. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin 12, 13, 14 ve 15. ölçüler için yazdığı arşe bağları önerilebilir (Bkz. Şekil 2.9).



Şekil 2.9. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 12-15. ölçüler (Mandozzi, 2012)

16. ölçü ile 1. bölümün B kısmına geçiş yapılmaktadır. 16. ölçünün üstünde yazan, *au Mouvement* ile eserin orijinal temposuna geri dönülmelidir. Onaltılık notalardan oluşan bu ölçü, iterek başlanıp, her bir ses tek tek belirtilerek çalınmalıdır. Bu pasajda önemli olan; dörder gruplar halinde, onaltılık notaların ilklerinin *piano* nüansı ile başlayıp, sonrasında *crescendo* yapılmasıdır. Her seferinde tekrar *subitopiano*'ya düşmeye özen gösterilmelidir. Bu arşe için; öncesinde boş La telinde çalışma yapılmalıdır. Bu çalışma yapılırken; ilk iki nota için daha az arşe kullanılmalı, 3. ve 4. notalara daha fazla arşe ayrılmalıdır. Sağ ve sol el koordinasyonu önem teşkil edip, eşit zamanlı çalınmasına özellikle dikkat edilmelidir (Bkz. Şekil 2.10).



Şekil 2.10. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 16. ölçü (Verlag, 1998)

21. ölçünün üstünde *sur la touche* yazısı görülmektedir. Nüansı *pianissimo* olarak belirtilen bu ölçü, tuşenin üstünde, hafif bir sağ el, arşenin topuk kısmına daha yakın ve arşe kıllarının yarısı kullanılarak çalınmalıdır. Ölçünün sonlarına doğru olan; *crescendo* ve *decrescendo* nüansları yapılırken, en fazla *piano* nüansına kadar çıkılmalıdır (Bkz. Şekil 2.11).



Şekil 2.11. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 21. ölçü (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 21. ölçü için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.12).



Şekil 2.12. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 21. ölçü (Mandozzi, 2012)

29. ölçü ile *Prologue* bölümünün A temasına geri dönülmektedir. Burada; viyolonsel dinamik bir karaktere sahip üçleme ezgileri ile karşılaşılmaktadır. Eser başında, piyanonun aynı üçlemeler ve melodi ile başladığı görülmektedir. Ölçü altında belirtildiği gibi, *molto sostenuto* çalınmalıdır. İcracının 2 ölçü boyunca istikrarlı bir şekilde *forte* nüansını devam ettirmesi gerekmektedir. 29. ölçüdeki La sesinden Do sesine geçiş yapılırken, arşe hızı biraz arttırılmalıdır. Bu sayede, sesin bütünlüğü bozulmamış olup, istenilen *glissando* daha rahat bir şekilde gerçekleştirilebilir (Bkz. Şekil 2.13).



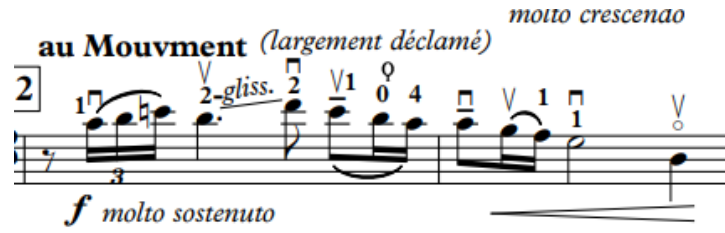
Şekil 2.13. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 29-30. ölçüler (Verlag, 1998)

29 ve 30. ölçüleri için aşağıdaki arşe bağları seçenekleri önerilebilir (Bkz. Şekil 2.14).



Şekil 2.14. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 29-30. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin 29 ve 30. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.15).



Şekil 2.15. Viyolonsel ve Piyano Sonatı I. bölüm Lento 29-30. ölçüler (Mandozzi, 2012)

35. ölçü üçlemeler ile başlamaktadır. 35. ve 36. ölçülerde hafif bir sağ el tekniği ile teller arasındaki mesafe yakın tutularak (arşe sanki diğer tele değecekmiş gibi yaklaşarak) çalınmalıdır. Teller arası arşe geçişleri, doğru zamanda ve doğru pozisyonda olmalıdır. Üçlemeler, doğru tempoda ve doğru zamanda çalınmalıdır. Bu pasaj için; boş tel arşe geçişleri çalışılabilir. 36. ölçüdeki Do-Sol-Re-Sol sesleri, doğru parmak numaraları ile flajöle olarak seslendirilirse icracıya büyük bir kolaylık sağlayacaktır (Bkz. Şekil 2.16).



Şekil 2.16. Viyolonsel ve Piyano Sonatı I. bölüm Lento 35-36. ölçüler (Verlag, 1998)

37. ölçü başında belirtildiği üzere; bu pasajın kadans gibi çalınması istenmiştir. Birbiri ardına sıralanmış otuzikilik notalardan oluşan bu ölçünün, kendi içinde *crescendo* ve *decrescendo* nüansları bulunmaktadır. 38. ölçüdeki otuzikilik notaların temposu, daha hızlı icra edilmelidir. Bu temada her bir notanın teker teker ve temiz duyulmasına özellikle dikkat edilmelidir. *Piano* nüansından, *crescendo* nüansına geçiş yapılırken, nüans ile uyumlu olarak, arşenin hızı arttırılmalı ve tekrar arşe hızı yavaşlatılmalıdır. Pasaj içinde uygun *rubatolar* yapılabilir. 38. ölçünün 2. yarısında belirtilen *Retenu*, 39. ölçüye hazırlamaktadır (Bkz. Şekil 2.17).



Şekil 2.17. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 37-38. ölçüler (Verlag, 1998)

Çalışma sırasında, sekizer notalar halinde farklı ritimlerle çalışmak, eserin seslendiriliş sırasında icracıya kolaylık sağlayacaktır (Bkz. Şekil 2.18).



Şekil 2.18. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 37-38. ölçüler (Verlag, 1998)

44. ölçü ile piyanonun esere başladığı melodi ve ritim görülmektedir. Bu ölçüdeki, Do-Re-Mi seslerinden oluşan üçlemenin, doğru ritimde olması önem teşkil etmektedir (Bkz. Şekil 2.19).



Şekil 2.19. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 45-46. ölçüler (Verlag, 1998)

Ölçüye iterek icra edecek icracılar için; arşenin uç kısmında, *non vibrato* ile başlanıp, *crescendo* nüansı ile *vibrato*'ya başlanarak, arşenin hızı ve basıncı da arttırılmalıdır. 45 ve 46. ölçüler için aşağıdaki arşe bağları seçenekleri önerilebilir (Bkz. Şekil 2.20).



Şekil 2.20. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 45-46. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin 45 ve 46. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.21).



Şekil 2.21. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 45-46. ölçüler (Mandozzi, 2012)

47. ölçü, eserde belirtildiği üzere, tuşenin üstünde ve yarım kıl kullanarak çalınmalıdır. Ölçünün ilk yarısı minör tonda iken, ikinci yarısı majör tona geçmektedir. İkinci kez gelen Do-Re-Mi notaları için; hızlı arşe ile başlanıp, sonrasın da arşenin sürati düşürülmeli ve bu az da olsa *crescendo* nüansı ile belirtilmelidir (Bkz. Şekil 2.22).



Şekil 2.22. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 47. ölçü (Verlag, 1998)

50 ve 51. ölçülerdeki Re ve La *flajöle* seslerinin çıkarılabilmesi için; Sol ve Re telinin, 4. pozisyonundaki Re ve La sesinin üstünde, parmaklar tele basılmadan tutulmalıdır (Bkz. Şekil 2.23).



Şekil 2.23. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 1. bölüm Lento 50-51. ölçüler (Verlag, 1998)

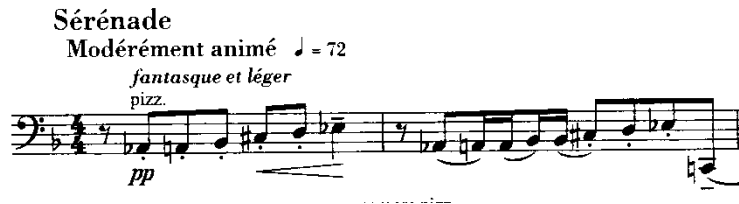
2.2. Bölüm Sérénade et finale

Sérénade bölümü, *Moderement anime* (orta derecede hızlı) olarak belirtilmiştir. Viyolonsel girişini ile birinci bölüme göre daha hızlı bir tempoda başlamaktadır. Bölüm, *pizzicato* (teli parmak ile çekerek) ile başlamaktadır. Arşe kullanmadan, sağ el baş parmağı tuşeye, işaret parmağı telin üstünde tuşeye yakın olacak şekilde koyup icra edilmelidir.

ABA formunda olan bölüm, 1. ölçü sekizlik es ve ardından La bemol notası ile başlamaktadır. *Prologue*'nin son notası ile *Sérénade*'nin ilk notası Re ve La bemol bir triton oluşturmaktadır. *Triton*, aynı zamanda *diabolus in musica* (şeytan aralığı) olarak da bilinmektedir. Artık dörtlü veya eksik beşli akordur. Dinleyiciye verdiği gerginlik hissinden dolayı bu aralığa “şeytan aralığı” denmektedir.

1.ölçüdeki *pizzicato*'ya *pianissimo* başlanarak, ölçü sonuna doğru en fazla *mezzoforte* olacak şekilde bir *crescendo* yapılmalıdır. 2. ölçüdeki *pizzicato* 'lar birbirine bağlı şekilde çalınmalıdır. Arşe kullanmadan, sağ el *pizzicato* çalacak şekilde tuşeye sol telin üzerine yerleştirilmelidir. La bemol notası *pizzicato* çalınarak, sol işaret parmağı La bemolden La naturel sesine kaydırarak çalınmalıdır. Peşi sıra gelen La naturel, Si bemol sesi ve 2. ölçüdeki bütün bağlı *pizzicato* 'ları aynı şekilde icra edilmelidir (Bkz. Şekil 2.24)

Sérénade et Final



Şekil 2.24. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 1-2. ölçüler (Verlag, 1998)

5. ölçüde kullanılan Do diyez notası, eseri Sol majöre götürmektedir. Beşinci ölçüde üçlü akor şeklinde *pizzicato* görülmektedir. İcracı burada; sağ baş parmağı ile kalın notadan başlayıp, ince notaya gidecek şekilde çalınmalıdır. Akorun en ince sesi olan Mi ve ardından gelen onaltılık Fa notasının çalınabilmesi için, Re telinde çalınan Si bemol sesinde duran 2. parmak, hızlı bir şekilde La teline geçirilmelidir. Bu ölçüde sol elin hızı önemlidir. Ölçü içindeki *crescendo* ve *decrescendo* müziği doğru yorumlamak açısından önemlidir ve bu nüanslara dikkat edilerek çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.25).



Şekil 2.25. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 5-6. ölçüler (Verlag, 1998)

8. ve 9. ölçüdeki Mi sesinin üstünde duran La, *flajöle* olarak icra edilmelidir. Re telinde birinci pozisyonundaki Mi sesine, birinci parmak yerleştirilip, Re telinde, dördüncü pozisyonundaki La sesin üstüne, dördüncü parmak konulmalıdır. Dördüncü parmak, La sesinin üstünde *flajöle* çalıyormuş gibi tutulmalıdır. *Arco* ve *pizzicato* geçişlerinde çok seri hareket edilmelidir (Bkz. Şekil 2.26).



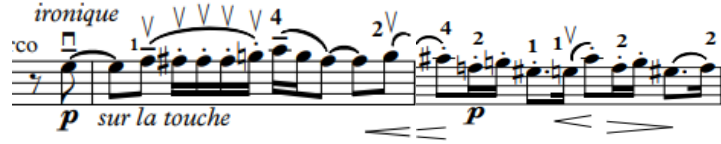
Şekil 2.26. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 8-9. ölçüler (Verlag, 1998)

12. ölçünün son sekizlik notası Sol diyez, tuşe üstünde ve yarım kıl olarak çalınmalıdır. 13. ölçü biraz daha alaycı bir mizaçla çalınmalıdır. 13. ölçüdeki Do naturel notasının üzerindeki çizgi, o notayı daha belirterek çalınması gerektiğini göstermektedir. 13. ölçüyü 14. ölçüye bağlayan Si ve Do diyez notasını iterken, arşenin hızı ve basıncı artırılmalıdır. Do diyez notası çalındıktan sonra, arşe hafif yukarı doğru kaldırıp savurulabilir. Ardından küçük bir nefes ile La notasına başlanabilir (Bkz. Şekil 2.27).



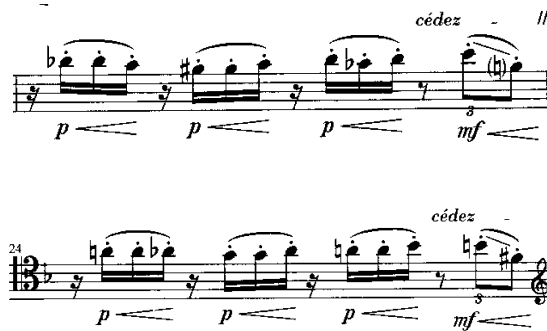
Şekil 2.27. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 13-14. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 13 ve 14. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.28).



Şekil 2.28. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 13-14. ölçüler (Mazdozzi, 2012)

Pizzicato olan 23. ve 24. ölçülerde her seferinde *subitopiano*'ya özellikle düşülmelidir. Her iki ölçü sonundaki üçlemeler de tutarak çalınmalıdır. Mi notasından Si notasına giderken yapılan *glissando*'da tempo biraz çekilerek çalınmalıdır. Her onaltılık notalardan önceki onaltılık eslere dikkat edilmelidir. Sondaki üçleme ritmi belirtilerek çalınmalıdır. *Pizzicato* çalan sağ el parmaklarının hızlı olması gerekmektedir. Bunun için, boş telde *pizzicato* çalışması yapılabilir (Bkz. Şekil 2.29).



Şekil 2.29. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 23-24 ölçüler (Verlag, 1998)

25. ölçü icra edilirken, seri bir şekilde arşeye geçilmeli ve Mi notası bulunmalıdır. Ölçü boyunca, haşın bir tavır sergilenmelidir. İcracının inisiyatifine göre, dilenirse Mi notası *flajöle* olarak çalınabilir. Ölçü sonundaki üçlemede tempo hafif tutularak çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.30).



Şekil 2.30. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 25. ölçü (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 25. ölçü için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.31).



Şekil 2.31. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 25. ölçü (Mandozzi, 2012)

29. ölçüde, onaltılık notalardan oluşan üçlemeler görülmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken, *accelerando poco a poco* (hızlanarak) tempoya uyum sağlayacak olan sol el artikülasyonudur. Si bemol, Re bekar ve ardından gelen Si bekar, Re diyez seslerinin temiz olmasına dikkat edilmelidir. Her bir ses dinleyicinin duyacağı şekilde çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.32).



Şekil 2.32. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 29. ölçü (Verlag, 1998)

29. ve 30. ölçü ile B temasına geçilmektedir. 30. ölçüde onaltılık üçlemeler bir sonraki cümle gelişi için önem taşımaktadır. Tempoya sadık kalınarak, kendi içinde yavaşlama yapılmalıdır (Bkz. Şekil 2.33).



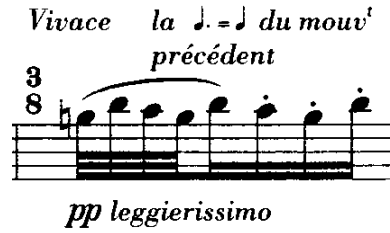
Şekil 2.33. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 30. ölçü (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 30. ölçü için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.34).



Şekil 2.34. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 30. ölçü (Mandozzi, 2012)

31. ölçü ile B temasına giriş yapılmaktadır. 54. ölçüde gelecek A temasına kadar B teması, 3/8'lik olarak belirtilmiştir. Canlı bir karaktere sahip olduğu kadar, çok hafif olmasına dikkat edilmelidir. Arşenin orta ve uç kısmına yakın bir yerden başlanıp, *pianissimo* devam edilmelidir. Dört otuzikilik notadan sonra gelen *staccato* notalar, kısa çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.35).



Şekil 2.35. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 31. ölçü (Verlag, 1998)

31. ölçü için aşağıdaki arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.36).



Şekil 2.36. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 31. ölçü (Verlag, 1998)

33. ölçü *mezzoforte* ile başlamaktadır. Buradaki, sekizlik Fa ve noktalı sekizlik Sol diyez in altında yazan *crescendo*'ya dikkat edilmelidir. Her seferinde tekrar *mezzoforte* nüansına geri dönülmelidir. Bunun rahat bir şekilde yapılabilmesi için ilk başta küçük kullanılan arşenin *crescendo* ile büyütülmesi gerekmektedir. Fa diyez notasından, Sol diyez notasına geçerken biraz vurgu yapılmalıdır. Bu vurgu hem *vibrato* hem de sağ el ile yapılabilir. 35. ölçü ile Fa diyez minör tonuna geçilmektedir (Bkz. Şekil. 2.37).



Şekil 2.37. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 33-35. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 33, 34 ve 35. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.38).



Şekil 2.38. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 33-35. ölçüler (Mandozzi, 2012)

33, 34 ve 35. ölçüler için aşağıdaki arşe bağları önerilebilir (Bkz. Şekil 2.39).



Şekil 2.39. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 33-35. ölçüler (Verlag, 1998)

37. ölçü daha ağır bir tempo olarak belirtilmiştir. Arşenin orta kısmına yakın bir yerde, çok zıplatmadan, arşe tuşeye yakın olacak şekilde *staccato* çalınmalıdır (Bkz. Şekil. 2.40).



Şekil 2.40. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 37-38. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 37 ve 38. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.41).



Şekil 2.41. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 37-38. ölçüler (Verlag, 1998)

39. ve 40. ölçülerde, Şekil 42’de yuvarlak içinde belirtilen zayıf zamanların aksanlı olmamasına özen gösterilmelidir. İterek çalınan arşeler vurgulu olmamalıdır (Bkz. Şekil 2.42).



Şekil 2.42. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 39-40. ölçüler (Verlag, 1998)

39 ve 40. ölçüler için aşağıdaki parmak numarası seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.43).



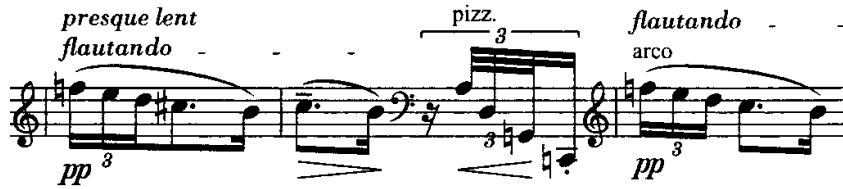
Şekil 2.43. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 39-40. ölçüler (Verlag, 1998)

43. ölçüde, onaltılık notalardan oluşan üçlemeler çalınırken, her üçlemede biraz daha arşenin ucuna doğru çalınması gerekmektedir. Bunu yaparken aynı zamanda *diminuendo* da yapılmalıdır. Bu *diminuendo*, 44. ölçüdeki Do diyez notasını itererek ve aynı zamanda tuşenin üstünde *piano* nüansıyla başlanılmasına yardımcı olacaktır (Bkz. Şekil 2.44).



Şekil 2.44. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 43-44. ölçüler (Verlag, 1998)

48, 49 ve 50. ölçülerde *flautando* terimi görülmektedir. Bu terim, yaylı çalgılarda flüte benzeyen bir ses yakalamak anlamına gelmektedir. Bu teknik uygulanırken; arşe telin üzerine koyulup kıl ile teması sağladıktan sonra, hızlı bir şekilde arşenin çekilmesi ve itilmesi gerekmektedir (Bkz. Şekil 2.45).



Şekil 2.45. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 48-50. ölçüler (Verlag, 1998).

Orfeo Mandozzi'nin, 48, 49 ve 50. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.46).



Şekil 2.46. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 2. Bölüm Sérénade 48-49-50. ölçüler (Mandozzi, 2012)

58. ölçüye *pianissimo* başlanarak ardından büyük bir *crescendo* yapılmalıdır. İlk onaltılık notalar *detache*, diğer notalar *staccato* çalınmalıdır. Onaltılık notalar gittikçe *stretto* (sıkıştırarak) çalınmalıdır. En sondaki Si notasından sonra arşe havaya kaldırılabilir ve ufak bir nefesten alındıktan sonra 59. ölçüye başlanabilir (Bkz. Şekil 2.47).



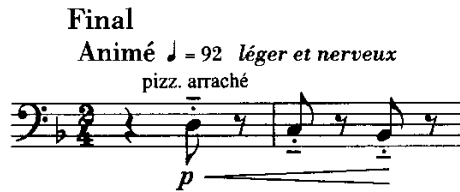
2.3. Bölüm Finale

Finale bölümü iki dörtlük ve tempo dörtlüğe bir olarak belirtilmiştir. Finale bölümü, 3 bölümden oluşmaktadır. Piyanonun sağ el partisinde yapmış olduğu altılamalar ile belirtilen anime terimini hissetmek mümkündür. Piyanonun bu melodisine karşılık olarak, viyolonsel partisindeki sekizlik notalardan oluşan *pizzicato*'ların, piano nüansından forte nüansına geçiş yapması müziğe farklı bir duygu katmaktadır (Bkz. Şekil 2.51).



Şekil 2.51. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 1-2-3-4. ölçüler (Verlag, 1998)

Viyolonseldeki *pizzicato*'lar, *arrache* (kopararak) olarak belirtilmiştir. Bu karakterin verilebilmesi için; *pizzicato* çalınırken tel yatay şekilde değil, dikey şekilde (yukarı) doğru çekilmelidir (Bkz. Şekil 2.52).



Şekil 2.52. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 1-2. ölçüler (Verlag, 1998)

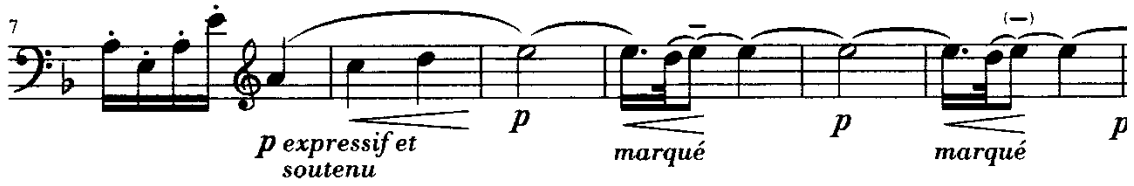
3. ölçüde seri bir şekilde *arco* 'ya geçilmektedir. *Crescendo* 'nun ardından nüans olarak hemen *piano* 'ya düşülmelidir. 3, 4, 5 ve 6. ölçülerin, nota değerlerinin iyi sayılması ve piyano partisinin iyi bilinmesi gerekmektedir. Piyanonun sol el partisinde yer alan sekizlik notalar takip edilebilir. 5. ölçüdeki *decrescendo* 'yu belirli bir şekilde

yapılabilmesi için, Mi sesine biraz vurgu verilmelidir. 6. ölçüdeki *staccato*’lar telin üstünde, çok yukarıdan olmayacak bir şekilde zıplatmadan çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.53).



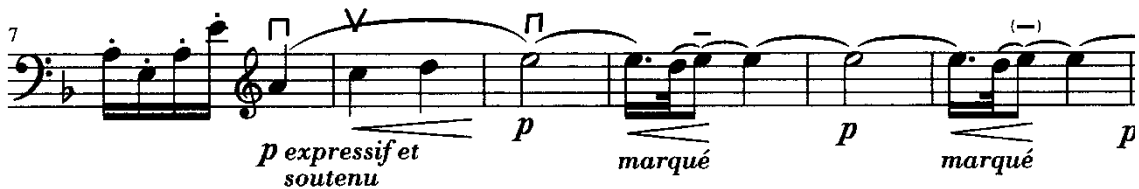
Şekil 2.53. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 3-4-5-6. ölçüler (Verlag, 1998)

7. ölçüyü 8. ölçüye bağlayan La notası, *piano* nüansı ile başlamaktadır. 7. ölçünün son dörtlük notası olan La sesinin *vibrato* ile desteklenmesi gerekmektedir. 8. ölçüdeki Do ve Re notalarında nüans olarak *crescendo* yapılmalı ve aynı zamanda *vibrato* daha sıkı bir şekilde yapılmalıdır. 9. ölçü ile *piano* nüansına düşülmeli, fakat *vibrato*’ya aynı şekilde devam edilmelidir. 10. ölçüde belirtilen *marcato* için uygulanması gereken; *crescendo* ile birlikte ses yükseltilirken, aynı zamanda Mi notasını arşe ile vurgulamaktır. Bunu hem arşe hem de sol el (*vibrato*) ile yapmak mümkündür (Bkz. Şekil. 2 54).



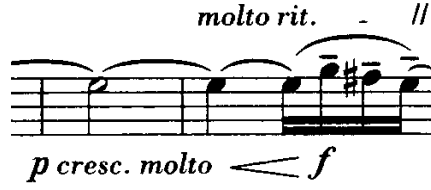
Şekil 2.54. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 7-12. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi’nin, 7, 8, 9, 10 ve 11. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil. 2.55).



Şekil 2.55. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 7-12. ölçüler (Mandozzi, 2012)

13 ve 14. ölçülerde *crescendo* yapılarak, 14. ölçünün son notaları Sol-Fa ve Mi seslerine müziğin götürülmesi gerekmektedir. 14. ölçünün üstünde yazan yavaşlamaya dikkat edilmeli ve ritime bağlı kalarak tempo yavaşlatılmalıdır (Bkz. Şekil 2.56).



Şekil 2.56. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 13-14. ölçüler (Verlag, 1998)

15. ölçü ile ana tempo'ya dönülmektedir. Bu ölçü çalışılırken; teker teker ritimsiz bir şekilde notalar çıkartılmalı ve *detashe* arşe ile çalışılmalıdır. Notaların yerleri öğrenildikten sonra, üstünde yazan arşeler ile yavaş tempodan gerçek temposuna gelene kadar çalışılmalıdır (Bkz. Şekil 2.57).



Şekil 2.57. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 15-18. ölçüler
(Ed. E.G. Heinemann, Münih. G. Henle Verlag, 1998)

15, 16, 17 ve 18. ölçüler için aşağıdaki arşe bağları ve parmak numarası seçenekleri önerilebilir (Bkz. Şekil 2.58).



Şekil 2.58. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 15-18. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 15, 16, 17 ve 18. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.59).



Şekil 2.59. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 15-18. ölçüler (Mandozzi, 2012)

19. ve 20. ölçülerdeki *pizzicato* 'lar iterek ve çekerek şeklinde çalınabilir. İlk sekizlik notalar (Fa diyez-Re-La) baş parmağı ile iterek, ikinci sekizlik nota Si işaret parmağı ile çekerek çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.60).



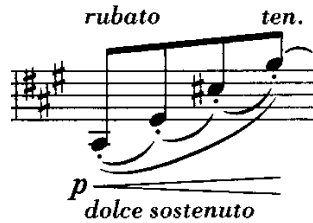
Şekil 2.60. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 19-20. ölçüler (Verlag, 1998)

21. ve 22. ölçülerdeki *pizzicato* 'lar da, ilk sekizlik Re notası işaret parmağı ile çekerek, ikinci sekizlik akor olan La-Fa diyez-Re sesleri de iterek çalınabilir (Bkz. Şekil 2.61).



Şekil 2.61. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 19-20. ölçüler (Verlag, 1998)

23. ölçü ile daha yavaş bir tempoya geçiş yapılmaktadır. *Pizzicato* devam eden ölçü, bağlı *pizzicato* 'lardan oluşmaktadır. Bunun için; sağ el baş parmağı sırasıyla tellerden diğer tellere durmadan geçiş yapılmalıdır (Bkz. Şekil 2.62).



Şekil 2.62. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 23. ölçü (Verlag, 1998)

35. ölçüye güçlü bir sağ el ve *vibrato* 'lu sol el ile giriş yapılmalıdır. 36. ölçünün son dört notası için tempo biraz daha çekilerek çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.63).



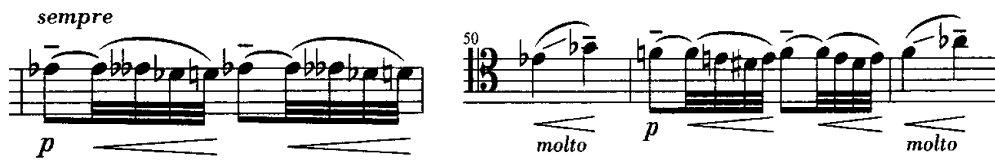
Şekil 2.63. *Viylonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale* 35-36. ölçüler (Verlag, 1998)

35. ölçü için aşağıdaki arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.64).



Şekil 2.64. *Viylonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale* 35-36. ölçüler (Verlag, 1998)

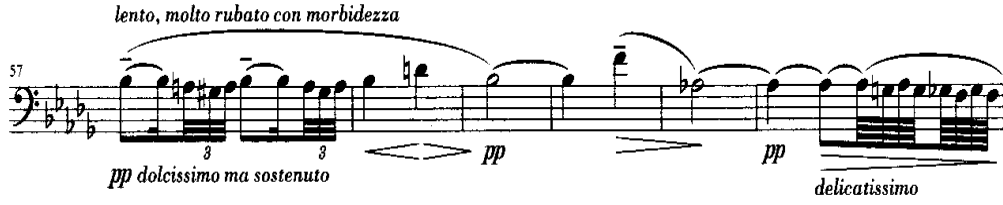
49 ve 51. ölçülerde, arşenin topuk kısmına daha yakın bir yerden başlanmalı ve yavaştan hızlıya gidecek şekilde arşe çekip itilmelidir. Bu arşe, isteğe bağlı olarak ilk başta boş telde çalışılabilir. 50 ve 52. ölçülerde *crescendo* 'nun ardından hemen *piano* 'ya düşülmesine dikkat edilmelidir (Bkz. Şekil 2.65).



Şekil 2.65. *Viylonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale* 49-50-51. ölçüler (Verlag, 1998)

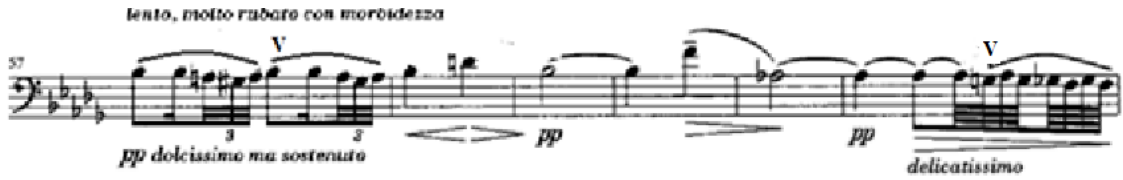
57. ölçü daha ağır bir tempoda başlamaktadır. Pianissimo başlayan ölçü, *dolcissimo ma sostenuto* olarak belirtilmiştir. Bu ölçülerde, az *vibrato* ve rahat bir sağ el olmalıdır. 62. ölçünün son dört notasında, tempoda hafif bir yavaşlama yapılabilir. Bu pasaj

çalınırken, piyanonun sağ el partisindeki dörtlük notalar dikkate alınmalıdır (Bkz. Şekil 2.66).



Şekil 2.66. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 57-62. ölçüler (Verlag, 1998)

57, 58, 59, 60, 61 ve 62. ölçüler için aşağıdaki arşe bağları seçenekleri önerilebilir (Bkz. Şekil 2.67).



Şekil 2.67. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 57-62. ölçüler (Verlag, 1998)

Orfeo Mandozzi'nin, 57, 58, 59, 60, 61 ve 62. ölçüler için yazdığı arşe bağları seçeneği önerilebilir (Bkz. Şekil 2.68).



Şekil 2.68. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 57-62. ölçüler (Mandozzi, 2012)

69. ölçü ile Fa diyez minör tonuna geçilmektedir. Eserin asıl temposuna geri dönülmeldir. Bir *detache* ve beş *staccato*'dan oluşan ölçünün ritmik olmasına dikkat edilmelidir. *Detache* belirtilen notalar, daha vurgulanarak çalışılabilir. Boş tel geçişleri çalışılabilir. Akıcı ve doğru ritimde çalınabilmesi için; üçlemeler farklı ritimlerde metronom ile çalışılabilir (Bkz. Şekil 2.69).



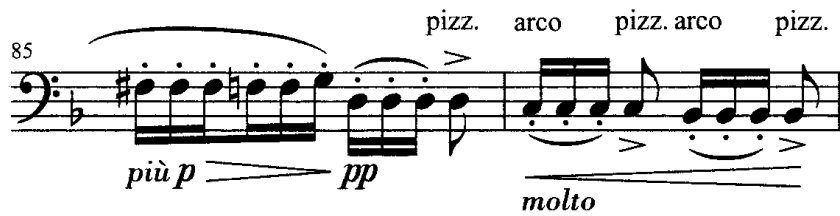
Şekil 2.69. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 69. ölçü (Verlag, 1998).

70. ölçü *sour la touche* (tuşe üstünde) devam etmektedir. 70 ve 71. ölçüleri icra edilirken; altılamaların ilk notalarının belirgin olmasına dikkat edilmelidir. Bu ölçüler çalışılırken; Do-Sol-Re-La tel geçişleri, sağ kol pozisyonuna dikkat edilerek çalınmalıdır. Metronum ile pasaj, yavaş tempodan asıl temposuna getirilene kadar çalışılmalıdır (Bkz. Şekil 2.70).



Şekil 2.70. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 70-71. ölçüler (Verlag, 1998)

85. ölçünün son yarısında onaltılık üçlemelerin çalınabilmesi için, arşenin telin üstün de zıplatılması gerekmektedir. 86. ölçüdeki onaltılık üçlemeler icra edilirken; Do notası birinci parmak, hemen ardından gelen *pizzicato* Do notası ise, sol elin üçüncü parmağı ile tel yukarı olacak şekilde çekilerek çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.71).



Şekil 2.71. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 85-86. ölçüler (Verlag, 1998)

104. ölçü tutkulu ve canlı olarak belirtilmiştir. Bu ölçüdeki en önemli unsur, icracının nüansları doğru bir şekilde gerçekleştirmesidir. *Piano* başlayan ölçü içinde

crescendo yapılmalı ve hemen sonrasında tekrar *piano* nüansına düşülmelidir. Arşe, başlangıçta hızlı çekilip, sonrasında hızı düşürülmelidir (Bkz. Şekil 2.72).



Şekil 2.72. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 104. ölçü (Verlag, 1998)

112, 113 ve 114. ölçülerinde, piyanonun ilk vuruşundaki akorun ardından gelen *pizzicato*'lar, La telinden başlayarak Do teline gelecek şekilde çekerek çalınabilir (Bkz. Şekil 2.73).



Şekil 2.73. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 112-113-114. ölçüler (Verlag, 1998)

115. ölçü ile *largo* temposuna geçilmektedir. 114. ölçüdeki *pizzicato*'nun ardından, seri bir şekilde *arco*'ya geçilmeli ve 115. ölçüye kuvvetli bir sağ el ile başlanmalıdır (Bkz. Şekil 2.74).



Şekil 2.74. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 114-115. ölçüler (Verlag, 1998)

119. ölçü ile 1 *mouvment* (ana tempo)'ya dönülmektedir. Son beş ölçüdeki *pizzicato* 'lar, yukarı doğru çekerek sanki koparacakmış gibi çalınmalıdır. Üç tel, aynı anda sert bir şekilde yukarı doğru çekilerek çalınmalıdır (Bkz. Şekil 2.75).



Şekil 2.75. Viyolonsel ve Piyano Sonatı 3. Bölüm Finale 119-123. ölçüler (Verlag, 1998)

2.4. Debussy viyolonsel ve piyano sonatında kullanılan müzikal terimler

- Accelerando: Hızlanarak
- Animato: Canlı, coşkulu
- Animando: Canlı
- Animando poco a poco: Giderek canlanarak
- Anime: Coşkulu
- Appassionato ed animando: Tutkulu, canlı
- Arco: Arşe ile
- Arrache: Kopararak
- Attaccasubito al Finale:
- Au Mouvt: Asıl tempo
- Cédez: Tutarak
- Crescendo: Gittikçe güçlenen bir ses
- Confuoco ed appassionato: Parlak, ihtiraslı
- Delicatissimo: Zarif
- Dolce: Tatlı bir deyişle
- Dolce sostenuto: Tutarak ve tatlı
- Dolcissimo ma sostenuto: Çok tatlı ve daha tutarak
- Dimiuendo: Sesi giderek kısılması
- Expressif: Etkileyici
- Expressif et soutenu: Etkileyici ve sürdürülebilir
- Fantasque et leger: Hafif
- Flautendo: Yaylı çalgılarda flüte benzer bir ses yakalamak
- Fouco: Ateşli
- Ironique: İroni
- Largo: Ağır
- Leger et nerveux:

Leggierissimo: Çok hafif
Lento: Yavaş
Lusigando: Aldatıcı, Kandırıcı
Marque: İşaret, belirgin
Meno mosso poco: Daha ağır
Moderement anime: Orta derecede hızlı
Molto: Çok
Molto crescendo: Sesi çok yükseltmek
Molto riterdando: Çok yavaşlayarak
Molto sostenuto: Çok çekerek
Piu: Daha fazla
Piu dolce: Daha duygulu
Pizzicato: Tellerin parmak çekişleriyle seslendirilmesi
Presque lent: Neredeyse yavaş
Poco: Biraz daha
Poco animato: Daha coşkulu
Pocostretto: Biraz daha sıkıştırarak
Pocovibrato: Biraz daha vibratolu
Quasicadenza: Kadans gibi
Retenu: tempoda oynama, geri çekme
Ritenuto: Tempoyu anında yavaşlamak
Rubada: Tempoya sabit kalarak hızlanmak ve yavaşlamak
Sempre: Sürekli
Sempre animando e crescendo: Neşeli ve sesi yükselterek
Sostenuto: Uzatılarak
Sostenuto e molto risoluto: Sürekli ve kararlı
Stretto: Dar
Subito: Hemen
Sur le chevalet: Köprüde
Sur le touche: Tuş üstünde
Tenuto: Sürdürerek
Vibrato: Titreşim
Vivace: Canlı

Volubile: Hafif, abuk, sıvışarak

SONUÇ

İzlenimcilik ve sembolizm akımları 20. yy.da büyük yankı uyandırmıştır. Debussy'nin bu akımlara olan eğilimi ve bu akımların önde gelen ressam ve şairleriyle olan dostlukları onu hep yeni arayışlara itmiştir. Ortaya koyduğu eserleri ilk başlarda eleştirmenler tarafından başarısız girişimler olarak adlandırılrsa da gün geçtikçe Debussy'nin müziğe yön veren bir deha olduğu herkes tarafından kabul edilmiştir.

“Claude Debussy Viyolonsel ve Piyano Sonatının Teknik İncelemesi” başlıklı çalışmanın birinci bölümünde, Debussy'nin hayatı, Debussy ve İzlenimcilik, Debussy ve sembolizm ele alınmıştır. Yapılan araştırma sonucunda, Debussy'nin, izlenimci ve sembolist şairlerden etkilenerek, çoğu eserini bu doğrultuda gerçekleştirdiği kanısına varılmıştır. O dönemin ünlü ressam ve şairlerinin eserleri ile kendi bestelerinin aynı başlık altında olması buna örnektir. Debussy'nin eserleri ile izlenimci resimler arasında stil bakımından benzerlikler söz konusu olsa da, o bu karşılaştırmalardan hoşlanmamıştır. Debussy başlarda bu sanatçılardan etkilenmediğini belirtse de ileriki dönemlerinde bu etkiyi kendisi de kabul etmiştir.

Yapılan literatür çalışması sonucunda, C. Debussy Viyolonsel ve Piyano sonatını yorumlayacak icracıların yararlanabileceği ve bazı çalma tekniklerinin açıklamasını içeren Türkçe etkin bir kaynak bulunmamıştır. Buna nedenle, her bir bölüm teker teker incelenerek, bazı pasajlar için çalıcıya yardımcı olacak öneriler oluşturulmuş ve bu pasajlar müzikal anlamda incelenmiştir.

Bu tezde; yukarıdaki önemden yola çıkarak, müzik yaşantısı içinde olan viyolonsel sanatçıları, bu dalda eğitim gören öğrenciler ve bu konuya meraklı kişiler için, Debussy'nin hayatı, dönemindeki akımlara yakınlığı ve besteci özellikleri ele alınmış olup, Debussy Viyolonsel ve Piyano sonatının yorumlanması ve çalma teknikleri bilgilerini içeren bir kaynak oluşturmak istenmiştir.

KAYNAKÇA

- Çevik, D. B., (2007). Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve müziğe katkıları. *BAÜ FBE Dergisi*, 9 (1), 101-111.
- Code, J.D. (2010). *Claude Debussy*. Londra: Reaktion Books.
- D'Argencourt, L. (1977). *Puvis de Chavannes*. Ottawa: Uluslararası Kanada Galerisi.
- Gourmont, R. (1921). *The book of Masks*, Atlas Pr; 1st Edition.
- İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1978). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Ada Yayınları.
- Jarocinski, S. (1970). *Debussy. Impressionisme et symbolisme*. Paris: Editions du Seuil.
- Jensen, E. F. (2014). *Claude Debussy*, New York: Oxford University Press.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.
- Laloy, L. (1909). *Claude Debussy*, Paris: Les Bibliophiles Fantaisistes.
- Lesure, F. (1984). "Debussy, le Symbolisme, et les arts plastiques," *Cahiers Debussy*. Michigan Üniversitesi: Centre de documentation Claude Debussy.
- Leisure F. ve Nichols R. (1987). *Debussy C., Debussy Letters*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Leisure F. and Herlin D. (2005). *Debussy, C., Correspondance (1872-1918)*. Annotated by François Leisure, Denis Herlin and Georges Liebert. Paris: Gallimard.
- Liebich, M. (1908). *Claude-Achille Debussy*, Londra: John Lane.
- Lipmann E.A. (2014). *Symbolism in Music*, Oxford Journals, Oxford University Press. The Musical Quarterly, 39 (4), 554-575.
- Mathieu, P. (1976). *Gustave Moreau*. Boston: New York Graphic Society.
- Moore, G. (1983). *Modern Painting*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Millan, G. (1994). *The life of Stéphane Mallarmé*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Hwang S. (2017). A Stylistic Analysis and Technical Consideration of Debussy's Sonata for Cello and Piano, Peter Lang AG: 3, 85-101.
- Üçgül, S. (2002). Rusya'da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (13), 239-255.

Vallas, L. (1933). *Claude Debussy His Life and Works*, Oxford: Oxford University Press.

Nota

Debussy, C. Sonata for Violoncello and Piano in d minor, (Ed. E.G. Heinemann) Münih. G. Henle Verlag, 1998

Debussy, C, Sonata for Violoncello and Piano in d minor, (Ed. Urtex B). O. Mandozzi, 2012

İnternet kaynakları

http-1: <https://www.britannica.com/biography/Claude-Debussy/Evolution-of-his-work> (Erişim tarihi: 15.04.2021)

http-2: <https://www.britannica.com/art/Symbolism-literary-and-artistic-movement> (Erişim tarihi: 25.08.2021)

http-3: <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/parnasizm-nedir-parnasizm-sanat-akimi-kurucusu-ornekleri-eserleri-ve-temsalcileri-hakkinda-bilgi-41659591> (Erişim tarihi: 25.08.2021)

http-4: https://www.turkedebiyati.org/edebiyat_akimlari/sembolizm.html (Erişim tarihi: 28.08.2021)