İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2026, 13 (1): 98–114

https://doi.org/10.26650/CONS2026-1736917

Başvuru | Submitted 14.03.2026
Revizyon Talebi | Revision Requested 18.06.2026
Son Revizyon | Last Revision Received 19.06.2026
Kabul | Accepted 19.06.2026
Online Yayın | Published Online 30.06.2026

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

# Franck, Debussy Ve Ravel'in Seçilmiş Keman Sonatlarında Döngüsel Formun Kullanımı

## The Use of Cyclic Form in Selected Violin Sonatas by Franck, Debussy and Ravel

Ayşe Turan [1]

[1] Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Sazlar Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye

**Öz**

Bu çalışma, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyıl başlarına kadar uzanan dönemde döngüsel formun Fransız müziğindeki gelişimini incelemektedir. Bu inceleme, César Franck, Claude Debussy ve Maurice Ravel'in keman sonatları üzerinden yapılmıştır. Franck, klasik kuralları izleyen ama temaları çeşitli kombinasyonlarla yeniden hatırlatan bir yaklaşım sergilerken; Debussy, izlenimcilik etkisiyle daha serbest ve belirsiz bir yapı kurmuştur. Ravel ise, geleneksel kuralları modern bir bakışla harmanlayarak daha düzenli ve kontrollü bir yapı kullanmıştır. Her üç besteci de temaları ya değiştirerek ya da aynı şekilde tekrar ederek eserlerine bütünlük kazandırmış ancak bunu kendi tarzlarını ortaya koyarak yapmışlardır. Araştırma, literatür taraması ve nitel analiz yöntemine dayanarak gerçekleştirilmiştir. Seçilen sonatların nota materyali incelenmiş, döngüsel yapıyı gösteren bölümler analiz edilmiş ve bestecilerin yaşam öyküleri ile eserlerin oluşum süreçleri ele alınmıştır. Her üç bestecinin incelenen keman sonatları bağlamında; Franck'ın, La Majör Sonat'ta temaları her bölümde işleyerek zengin yapı kurduğu, Debussy'nin modal diziler ve ritimlerle özgür form yarattığı ve belirsiz bir tonalite kullandığı, Ravel'in blues ve klasik tarzı sentezleyerek eserlerine özgünlük kattığı söylenebilir. Sonuç olarak, döngüsel formun gelişimi, bu bestecilerin hem geçmişe saygı duyan hem de yenilikçi yönlerini yansıtan yaratıcı bakış açılarını yansıtmaktadır. Bu çalışma, döngüselliğin sadece tema tekrarları değil, aynı zamanda müziğe zaman ve duygu açısından bir bütünlük kazandıran güçlü bir anlatım aracı olduğunu vurgulamaktadır.

**Anahtar Kelimeler** Döngüsel form · sonat · Franck · Debussy · Ravel

**Abstract**

This study examines the development of cyclical form in French music from the mid-19th century to the early 20th century, focusing on the violin sonatas of César Franck, Claude Debussy, and Maurice Ravel. Franck adheres to classical principles while reworking themes through varied combinations, Debussy constructs a freer, more ambiguous structure under the influence of Impressionism, and Ravel blends traditional rules with a modern perspective to create a disciplined yet innovative framework. All three composers achieve unity in their works by transforming or repeating themes, yet each does so in a way that reflects their unique methods. The research employs a literature review and qualitative analysis, including an examination of the scores, analysis of cyclical elements, and exploration of the composers' biographies and creative processes. In the context of the selected violin sonatas: Franck's Sonata in A Major weaves thematic development across movements to create a rich structure; Debussy employs modal scales, rhythmic freedom, and ambiguous tonality to craft an unconventional form; and Ravel synthesizes blues idioms with classical traditions to add originality to his work. In conclusion, the evolution of cyclical form reflects these composers' creative perspectives, which honor tradition while embracing innovation. This study emphasizes that cyclicality is not merely thematic repetition but a powerful expressive tool that imbues music with temporal and emotional coherence.

Atıf | Citation: Turan, A. (2026). Franck, Debussy ve Ravel'in seçilmiş keman sonatlarında döngüsel formun kullanımı. *Konservatoryum–Conservatorium*, 13(1), 98-114. https://doi.org/10.26650/CONS2026-1736917

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2026. Turan, A.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Ayşe Turan ayozden@anadolu.edu.tr

**Keywords** Cyclic form · sonata · Franck · Debussy · Ravel

## Extended Summary

This study examines the evolution of cyclical form in French music from the mid-19th to the early 20th century, focusing on the works of César Franck, Claude Debussy, and Maurice Ravel. By analyzing their selected violin sonatas, the research highlights how cyclical form - defined as the recurrence and transformation of thematic material across movements - served as a unifying structural principle while reflecting each composer's unique stylistic identity. Through a combination of literature review and qualitative analysis, the study traces the adaptation of cyclical techniques from Franck's Romantic-Classical synthesis to Debussy's impressionist reinterpretations and Ravel's neoclassical rigor, ultimately revealing its transformative role in French musical modernism.

Cyclical form, characterized by the reappearance of thematic material in subsequent movements, emerged as a structural innovation in the 19th century. While early examples like Haydn's *Hornsignal Symphony* and Beethoven's *Serenade Op. 8* featured thematic returns in finales, the form gained prominence through César Franck, who integrated it into a cohesive organic framework. Franck's approach synthesized Beethoven's dramatic thematic restatements and Schubert's single-theme variations, creating a "nervous system" of motifs that unified multi-movement works. This technique allowed composers to balance thematic continuity with developmental diversity, offering listeners familiarity while maintaining formal innovation.

Franck's A Major Violin Sonata, composed for Eugène Ysaÿe, epitomizes his mastery of cyclical form. The sonata's four movements symbolize emotional stages of a relationship, with a principal theme undergoing melodic, rhythmic, and harmonic transformations. Franck's method ensures structural cohesion by weaving thematic threads into a narrative arc, blending Romantic expressivity with Classical discipline. His innovations revitalized French symphonic traditions, influencing later generations through his pedagogical legacy.

Debussy's G Minor Violin Sonata, part of an unfinished six-sonata project, reimagines cyclical form through an impressionist approach. Rejecting rigid structures, Debussy employs fluid rhythms, modal scales, and ambiguous tonal centers to evoke fleeting sensations. Unlike Franck's explicit restatements, Debussy's cyclicality is subtle and atmospheric, prioritizing timbral exploration over literal repetition. The sonata's improvisatory flow and textural transparency reflect his pursuit of "mysterious consonance between nature and imagination," bridging Romanticism and modernist experimentation.

Maurice Ravel's G Major Violin Sonata No. 2 merges cyclical techniques with neoclassical precision and blues-inspired idioms. The third movement, Perpetuum mobile, integrates motifs from the first movement into its piano introduction reworking them into a rigid eighth-note beat. Similarly, a blues-inflected piano motif from the second movement reappears in the finale with rhythmic intensification. Ravel's approach balances structural rigor with genre synthesis, transforming cyclicality into a expression for formal unity rather than emotional narrative. Critics initially dismissed the sonata as overly mechanical, yet its synthesis of jazz elements and Baroque contrapuntal techniques underscores Ravel's innovative reinterpretation of tradition.

Franck, Debussy, and Ravel each employed cyclical form to serve distinct aesthetic norms:

1. Franck used it to unify multi-movement works through dramatic thematic metamorphosis, blending functional harmony with contrapuntal rigor.
2. Debussy dissolved traditional boundaries, using cyclical motifs to evoke ephemeral impressions and organic growth.
3. Ravel applied the technique with neoclassical discipline, merging folk and jazz elements into mathematically precise forms.

While Franck's sonata relies on frequent thematic restatements, Debussy and Ravel adopt subtler, fragmented recurrences. For instance, Franck's themes undergo clear intervallic and rhythmic transformations, whereas Debussy's motifs dissolve into timbral textures, and Ravel's recur as rhythmic or harmonic cells.

This study express cyclical form's adaptability as a bridge between 19th-century Romanticism and 20th-century modernism. Franck's structural innovations provided a foundation for later composers to reinterpret cyclicality through their uniqueview points: Debussy's impressionist fluidity and Ravel's neoclassical precision expanded its expressive potential while maintaining thematic coherence. Despite stylistic differences, all three composers leveraged cyclical techniques to reconcile tradition with innovation, ensuring their works' organic unity.

Franck's A major sonata exemplifies cyclical form as a narrative device, Debussy's G minor sonata redefines it as an atmospheric tool, and Ravel's G major sonata transforms it into a structural scaffold. Their approaches reflect broader shifts in French music from Franck's revival of symphonic traditions to Debussy and Ravel's avant-garde explorations. By transcending mere repetition, cyclical form emerged as a dynamic language capable of unifying disparate movements, enriching musical discourse through its interplay of familiarity and innovation.

This evolution underscores the enduring relevance of cyclical form in Western art music, illustrating its capacity to adapt to shifting aesthetic paradigms while preserving compositional integrity. As both a structural framework and expressive device, it remains a testament to the ingenuity of composers who balanced reverence for the past with innovative creativity.

# Franck, Debussy Ve Ravel'in Seçilmiş Keman Sonatlarında Döngüsel Formun Kullanımı

## Giriş

Müzik tarihinde biçim ve yapı arayışları, bestecilerin eserlerine bütünsel bir kimlik kazandırma çabalarının önemli bir kısmı olmuştur. Bu bağlamda, tema unsurlarının eserin farklı bölümlerinde farklı şekillerde tekrar kullanıldığı döngüsel form, 19. yüzyılın ortalarından itibaren özellikle César Franck'ın öncülüğünde öne çıkan bir kompozisyon tekniği haline gelmiştir. Döngüsel form, temaların bölümler arasında yeniden işlenmesiyle esere organik bir süreklilik kazandırırken, dinleyiciye tanıdık bir müzikal sergi sunar. Bu forma olan ihtiyaç 19. yüzyılda, Wolfgang Amadeus Mozart ve Joseph Haydn'ın geleneksel klasik besteciliğinin hem duygusal hem de biçimsel açıdan giderek daha aşırı uçlara kaydığı dönemde ortaya çıktı (http-1). Bu teknik, Franck'tan Debussy ve Ravel'e uzanan Fransız müzik geleneğinde, bestecilerin kendine özgü kimlikleriyle harmanlanarak gelişmiştir.

César Franck, döngüsel formu Beethoven'ın dramatik tema tekrarları ve Schubert'in tek temalı varyasyon anlayışından yararlanarak geliştirmiş, bu yapıyı La Majör Keman Sonatı gibi eserlerinde bir ana unsur olarak kullanmıştır. Franck'ın "müziğin sinir sistemi" olarak tanımladığı bu yaklaşım, temaların bölümler arasında motifsel dönüşümlerle bütünleşmesini sağlamış, eserin tümüne bütünlük kazandırmıştır. Besteci, bu teknikle Romantik dönemin duygusal yoğunluğunu Klasik disiplinle birleştirerek Fransız senfonik geleneğine yeniden hayat vermiştir. 20. yüzyılın başlarında ise empresyonizm, geleneksel form ve armoni anlayışını değiştiren yenilikçi bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Claude Debussy ve Maurice Ravel, bu akımın öncüleri olarak, döngüsel formu empresyonist estetikle yeniden yorumlamışlardır.

Franck'ın Debussy üzerindeki etkisi, onun yaylı çalgılar dörtlüsünün ötesine geçerek enstrümantal müziğin yapısal modellerine uzanmaktadır. Debussy, 1887'deki *Printemps* eserinden başlayarak, tür ve enstrümantasyon açısından Franck'ın daha önce bestelediği eserleri örnek almıştır. Bu model alma, her iki bestecinin de döngüsel yöntemler kullanmasıyla daha da belirginleşen güçlü bir dış benzerlik yaratmıştır (Wheeldone, 2005, s. 644).

Debussy'nin Sol Minör Keman Sonatı, modal diziler, renkli armoniler ve serbest ritimlerle döngüsel formu izlenimci bir anlayış içinde dönüştürürken, Ravel'in sol majör No. 2. Keman Sonatı ise neoklasik bir titizlikle

klasik ve modern yapıları birleştirmiştir. Her iki besteci de tema unsurlarını dönüştürerek veya aynı şekilde kullanmıştır.

Bu çalışma, Franck'ın döngüsel formu belirgin bir yapı haline getirmesini, Debussy ve Ravel'in ise bu yapıyı empresyonist ve neoklasik yorumlarla nasıl zenginleştirdiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Bestecilerin seçilmiş keman sonatları üzerinden, döngüselliğin tematik süreklilik sağlarken ortaya çıkarttığı stilistik çeşitlilik analiz edilecek; böylece bir form olarak döngüselliğin 19. yüzyıldan 20. yüzyıla evrimi ve Fransız müziğindeki dönüştürücü rolü ortaya konacaktır.

## Yöntem

Bu çalışma, literatür taraması ve nitel analiz yöntemi kullanılarak yürütülmüştür. Araştırma sürecinde, seçilen sonatların nota materyali detaylı biçimde incelenmiş; bölümler arasında döngüsel yapının varlığını gösteren pasajlar analiz edilmiştir. Ayrıca bestecilerin biyografileri ve sonatlarının yazım süreçleri üzerinde durulmuştur.

## Döngüsel Formun Tanımı

Müzikte, daha sonra gelen bir bölümün daha önceki bir bölüme ait temasal materyali yeniden ortaya koyması durumu 'döngüsel form' olarak adlandırılır. Bu terim özel anlamıyla, eserin sonunda temanın başlangıç noktasına dönerek bir döngü yaratmasını tanımlar; ancak pratikte en basit örnekler, final bölümlerinde eserin başlangıcındaki materyali tekrarlayan Haydn'ın Re Majör 31. Senfonisi (*Hornsignal*), Beethoven'ın op.8 Serenad'ı, Brahms'ın Üçüncü Senfonisi ve Elgar'ın İkinci Senfonisi gibi eserlerdir. Daha genel anlamda 'döngüsel' terimi, birden fazla bölümü temasal bağlantılarla birleştiren eserleri tanımlar; yalnızca temasal benzerlikleri tanımlamaz (Macdonald, 2002, s.798).

Döngüsel form, müzikal materyalin verimli ancak çeşitlilik barındıran bir şekilde işlenmesine olanak tanırken, eserlerin farklı bölümleri arasında tematik sürekliliğin korunmasını sağlamaktadır. Bu yöntem, parçanın organik bir yapıya kavuşmasında belirleyici rol oynar. Bu bağlamda, her yeni bölümde farklı temalar üretmek yerine, mevcut tematik unsurların karakteristik özelliklerini kaybetmeksizin şekil değiştirerek çeşitli bölümlerde nasıl yeniden işlendiği gözlemlenebilir. Temel müzikal fikirler, yapısal dönüşüme uğrayarak eserin bütününe entegre olur. Böylece, her bölümde yeni bir tema sunma gerekliliği ortadan kalkarken, aynı zamanda dinleyiciye hem tanıdık hem de farklılaşmış bir müzikal yapı sunulur.

Bir biçim ve yapı olarak döngüsellik, dünya müzik edebiyatının Süit, Sonat, Sonatin, Senfoni, Oda eserleri (Sonat Üçlüsü, Dörtlüsü vb.), vokal-senfonik, opera ve bale gibi müzikal-sahne, vokal ve enstrümantal eser türlerine özgüdür (Gafarova, 2023, s. 390).

## Döngüsel Formu Geliştiren Besteci: César Franck

Döngüsel form (cyclic form), Cesar Franck'ın adıyla özdeşleşmiştir. Frank döngüsel formu geliştirirken başlangıçta iki farklı kaynaktan etkilenmiştir: Beethoven'ın daha önce duyulan temaları dramatik bir şekilde tekrar duyurması ve Schubert'in *Wanderer Fantasy* ve op.125 mi majör dörtlü gibi eserlerde olduğu gibi, birden fazla bölümün aynı temanın varyasyonlarını veya "dönüşümlerini" kullandığı tek temalı yaklaşım (Fauquet ve Trevitt, 2002, 180). Frank döngüsel formu "müziğin sinir sisteminin ayrımı" olarak tanımlamıştır (Aktüze, 2002, s. 664).

### *Hayatı*

1822 bugün Belçika'ya bağlı olan ancak o dönemde Fransız etkisindeki Valon bölgesinin bir parçası olan Liège'de doğan César Franck, ilkokulda Liège Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. Burada piyano dersleri almış ve karma koroda yer almıştır, 1834'te Aix ve Brüksel'i de kapsayan bir turneye çıkmıştır (Sarvan, G.

2020, s. 71). Cesar Franck, müzik kariyerini ilerletmek için 13 yaşındayken babasının girişimleriyle ailesiyle beraber sanatın kalbi Paris'e yerleşti. Ancak Fransız vatandaşı olmadığından, dönemin Paris Konservatuvarı müdürü Luigi Cherubini'nin yabancı öğrencileri kabul etmeme politikası nedeniyle resmi kayıt süreci engellerle karşılaştı. Babasının çabalarıyla oturma izni alan Franck, 1835'te konservatuvar hocalarından Pierre Zimmerman ile özel piyano derslerine başladı. İki yıl sonra hem Cesar hem de kardeşi Joseph, 1837'de konservatuvara kabul edildi (Çamlı, 2024, s. 4). Liège ve Paris konservatuarlarında eğitim görmüş bir dahi olarak, başlangıçta ustalık isteyen piyano besteleri ve Liszt ve diğerleri tarafından onaylanan Trio op.1 gibi erken dönem eserleriyle dikkat çekmiştir (Fauquet ve Trevitt, 2002, s. 179). Cesar Franck'ın kariyerindeki en dikkat çeken başarısı, "Grand Prix d'honneur" ödülünü kazanmasıdır. Bu ödül, öğrencilerin daha önce hiç karşılaşmadıkları bir müzik parçasını anlık olarak deşifre etmelerini, tonunu değiştirerek çalmalarını gerektiren zorlu bir sınavla veriliyordu. Franck, bu ödülü alan en genç müzisyen olarak konservatuvar tarihine adını yazdırdı ve bu başarısı dönemin basınında geniş yer buldu. Hocası Pierre Zimmermann, yarışma sonrasında yaptığı açıklamada, Franck'ın sergilediği performansın yaşının çok ötesinde bir olgunluk taşıdığını ve disiplinli çalışmasıyla gelecekte çığır açacağını vurguladı (Çalımlı, 2024, s. 5). César Franck'ın babası, onun müzik eğitiminin yalnızca konservatuvarla sınırlı kalmasını istemedi ve Belçika'da konser turneleri planladı. 1842'de Roma Ödülü'ne hazırlanan Franck, babasının isteğiyle Belçika'ya taşındı ve orada Franz Liszt'le tanıştı; Liszt, onun stilini Bach'a benzetip triolarından etkilenerek tavsiyelerde bulundu. Bu triolar 1843'te yayımlandı ancak konserler beklenen ilgiyi görmedi. Besteci, 4. Triosunu da Liszt için yazmıştır. 1844'te Paris'e dönen Franck, yoğun programı nedeniyle sağlığını yitirdi. 1843'te başladığı *Ruth* adlı oratoryoyu 1845'te tamamladı, ancak eser 1846'da kötü eleştiriler aldı (Gençgönül, 2015, s. 4). Başta Ruth oratoryosunun başarısızlığı olmak üzere, halk tarafından kabul görme konusunda yaşadığı sıkıntılar aile bağlarını gerdi ve onu öğretmen ve orgcu olarak bağımsızlığa yöneltti. 1858'de ünlü Cavaillé-Coll orguyla Paris'teki Ste-Clotilde'e atanması, yaratıcı üretimini destekledi ve Büyük Org için Altı Parça (1859-62) gibi yenilikleriyle övülen başyapıtlar ortaya çıkardı (Fauquet ve Trevitt, 2002, s. 178). Belirsizlik dönemlerine rağmen, Franck'ın geç kariyeri (1870'ler-1890) Les béatitudes, Keman Sonatı ve Re minör Senfoni gibi Wagnerian armonisini kontrpuan titizliğiyle harmanlayan önemli eserlerle gelişti. Saygı duyulan bir öğretmen ("bande à Franck") olarak Duparc, d'Indy ve diğerlerine akıl hocalığı yaparak Fransız müzik modernizmini şekillendirdi (Fauquet ve Trevitt, 2002, s. 179). 1885 yılında, dönemin en prestijli Fransız onur ödüllerinden biri olan *Chevalier de la Légion d'Honneur* nişanına layık görüldü. 1890 yılında bir at arabasının çarpmasıyla ciddi bir kaza geçiren C. Franck, iyileşme sürecinde org için yazdığı "Üç Koral" adlı eserine başladı. Ancak kazanın ardından tam anlamıyla sağlığına kavuşamayan Franck, geçirdiği komplikasyonlar nedeniyle eseri tamamladıktan kısa bir süre sonra yaşamını yitirdi (Uzunarslan, 2010, s. 4). Tanınması geç olsa da Romantizm ve 20. yüzyıl deyimleri arasında bir köprü olarak bıraktığı miras, ölümünden sonra aldığı övgüler ve Société Nationale de Musique'in kurulmasındaki rolüyle pekişti. Franck 8 Kasım 1890'da ruhani ve teknik derinliğinin simgesi olan Trois chorals gibi tamamlanmamış eserler bırakarak öldü (Fauquet ve Trevitt, 2002, s. 179).

Franck Fransa'da 19. yüzyılın ortalarında, Alman Romantizminden ve Bach-Beethoven geleneğinden beslenerek Fransız senfonik müziğini canlandırdı. Öğretmenliğiyle Duparc, Chausson ve d'Indy gibi farklı stillerdeki bestecileri yetiştirirken, Schola Cantorum'da katı kurallarıyla eleştirilse de Fransız müziğine yenilikçi bir soluk kattı. İngiltere'de savaş sonrası popülerleşen senfonisi ve oda müziği eserleriyle tanınsa da Fransa'da aşırı romantizm ve mistisizmle eleştirildi (Roberts, 1922, s.3 18).

Franck'in müziği, içe dönük tutku ile dini derinliği birleştirir. Senfonisinde Beethoven'ın izleri görülse de kısa cümle yapıları ve tematik tekrarlar, eserin akıcılığını böler.

Franck, Sainte Clotilde Kilisesi'ndeki org un başında şekillenen mistik kimliğiyle anılır. Müziği, dualaların yükseldiği bir içsel diyaloğu yansıtır; orgun tınısına yaslanan eserlerinde armonik keşifler ve lirik saflık dikkat

çeker. Öğretmenliğin getirdiği zaman kısıtlamalarına rağmen, erken dönem triolarından geç dönem koral eserlerine kadar tutkulu bir üretkenlik sergilemiştir (Roberts, 1922, s. 317).

Eleştirilere rağmen, César Franck Fransız müziğinde senfonik formu yeniden canlandırmıştır. Franck, öğrencileri aracılığıyla modern müzik akımlarına bir köprü kurmuştur ve Entelektüel bir disiplinle çalışarak, müzik tarihinde kendine özgü bir yer edinmiştir.

## Döngüsel Formu Kullanan Empresyonizmin İki Önemli Temsilcisi Debussy Ve Ravel

### *Empresyonizm*

Empresyonizm, 19. yüzyılın sonlarında Fransız resim sanatında ortaya çıkan ve öznel algıyı, duyusal deneyimi ve ışık ve renk arasındaki etkileşimi ön planda tutan devrim niteliğinde bir estetik akımdır. Empresyonizm terimi zamanla müzik alanına taşınmış, özellikle Claude Debussy'nin eserleriyle ilişkilendirilmiştir. Terim, müzikte 1880'lerde Debussy'nin "*Printemps*" gibi eserlerinin akademik çevrelerde "belirsizlik" ve "biçim eksikliği" ile eleştirilmesiyle gündeme gelmiştir. Zamanla Ravel, Delius ve hatta Mussorgsky gibi besteciler de empresyonist akıma dahil edilmiş, ancak tutarsız kullanımı eleştirilmiştir. Debussy'nin "doğa ile imgelem arasındaki gizemli bağ"ı müziğe taşıması, 20. yüzyıl modernizmi, caz (Duke Ellington) ve film müziğine de (Korngold) ilham vermiştir (Byrnside, 1980, s. 534).

### *Debussy'nin Hayatı ve Müziği*

22 Ağustos 1862 tarihinde doğan ve 25 Mart 1918 tarihinde hayatını kaybeden Claude Debussy, müzik tarihinde izlenimcilik ve sembolizm akımlarıyla özdeşleşen, yenilikçi armoni, modal yapılar ve özgün formlarla Batı müziğini dönüştüren bir bestecidir. Burgundy kökenli mütevazı bir aileden gelen Debussy, erken yaşta piyano eğitimi almıştır (Lesure, 2002, s. 96). 1869'da Jean Cerutti'den ilk piyano derslerini alan C. Debussy, daha sonra piyano çalışmalarına F. Chopin'in öğrencilerinden Mme. Maute de Fleurville ile devam etmiştir (Çevik, 2007, s. 103).

1872 yılından girdiği Paris Konservatuvarı'nda 11 yıl eğitim görmüş ve Albert Lavignac, Emile Durand, Antoine Marmontel ve César Franck ile çalışmış Ernest Guiraoud'dan kompozisyon dersleri almıştır (Nicols, 1998, s. 11).

Piyano çalma, eşlik yapma ve füg yazma dallarında çeşitli ödüller ve madalyalar kazandı. Henüz yirmi iki yaşındayken, konservatuvarın en büyük ödülü olan Roma Büyük Ödülü'nü (Grand Prix de Rome), *L'Enfant Prodigue* (Savurgan Çocuk) adlı kantatıyla kazandı (Çevik, 2007, s. 104).

Debussy Paris Konservatuvarı'nda geleneksel teknikleri öğrenmiştir, ancak Wagner etkisinden sıyrılarak kendi müzik dilini oluşturmuştur. 1889 Paris Dünya Fuarı'nda gördüğü Endonezya "Gamelan" müziği ve Doğu müziğinden etkilenmesi, eserlerinde pentatonik gamlar, tam-ton dizileri ve asimetrik ritimler kullanmasını beraberinde getirmiştir (Lesure, 2002, s. 9).

Gelenekleri sorgulamaktan çekinmeyen, müzikal anlayışında sınırları zorlayan ve kendi sanatsal vizyonunu özgürce ortaya koyan Debussy, 20. yüzyıl müziğinin temellerini atan bir isim olarak kabul edilir. Eserlerinde duygusal derinlik ile deneysel yaklaşımları harmanlayarak, izlenimci müzik akımının öncüsü haline gelmiştir.

Debussy Fransız kültürünün inceliklerini müziğinde yansıtırken, diğer yandan uzak doğu'dan caz esintili ritimlere kadar farklı coğrafyaların müzik geleneklerinden beslenmiştir. Bu çok yönlü yaklaşımı, bazen dönemin hâkim müzik anlayışıyla uyum içinde ilerlerken, bazen de radikal bulunan eserleriyle çağdaşlarını şaşırtmıştır. Eserleri, döneminde tam olarak anlaşılamasa da sonraki kuşaklar tarafından keşfedilip takdir edilerek zamanın ötesinde bir deha olduğunu kanıtlamıştır (Özbek, 2025, s. 616).

Müzikte empresyonizm akımını başlatan ve döneminin sanat dünyasında derin izler bırakan bu önemli besteci, 26 Mart 1918'de Almanlar Paris'i bombalarken uzun süredir mücadele ettiği kanser hastalığı nedeniyle yaşama veda etti (Çevik, 2007, s. 105).

### *Maurice Ravel'in Hayatı ve Müziği*

Maurice Ravel, 7 Mart 1875'te Fransa'nın Saint-Jean-de-Luz yakınlarındaki Ciboure'da dünyaya geldi. Müzik eğitimine Paris Konservatuvarı'nda başlayan Ravel, kurumun katı akademik beklentilerine tam anlamıyla uyum sağlayamadı ve bu durum, prestijli Prix de Rome ödülünü bir türlü kazanamamasında etkili oldu. Ancak, bu başarısızlıklar onun yirminci yüzyıl müziğinin en özgün ve etkili bestecilerinden biri haline gelmesinde bir engel teşkil etmedi (Kelly, 2002, s. 868). *Jeux d'eau*, orkestral bir şaheser olan *Boléro*, bale müziği *Daphnis et Chloé* ve sol el için yazdığı *Piyano Konçertosu* gibi eserler, onun modern müzik sahnesindeki yerini sağlamlaştırdı.

Ravel'in müzikal kimliğinin oluşumunda, öğretmenleri ve çağdaşları kritik bir rol oynadı. 1887'de başladığı armoni, kontrpuan ve kompozisyon derslerinde, büyük besteci Leo Delibes'in öğrencisi olan Charles-René'den eğitim aldı (Evruk, 2021, s. 62). Bu disiplinli temel, Ravel'in ileride kuracağı yenilikçi müzikal yapının sağlam iskeletini oluşturdu. Ravel, güneyli kökenine rağmen bir Fransız bestecisi olarak müzikal karakterini korudu. Bestecinin bu belirgin temeli üzerine, Fransız müziği, sanatı ve edebiyatı ile kurulan temasla ilerleyen bir Paris eğitimi yapısı inşa edildi (Hill, 1927, s.132).

Piyano çalma, armoni ve bestecilik alanında kısa bir hazırlık eğitiminin ardından Ravel, on dört yaşında Paris Konservatuvarı'na girdi. Aynı zamanda, "Les Apaches" adlı avangart sanatçı grubunun bir üyesi olarak Debussy, Stravinsky ve Satie gibi isimlerle etkileşimi, onun sanatsal ufkunu genişletti.

Ravel, müzikal anlamda genellikle empresyonizmle (izlenimcilik) ilişkilendirilse de bu sınıflandırma bestecinin karmaşık sanatsal konumunu tam olarak yansıtmaz. Gerçekten de *Jeux d'eau* ve *Miroirs* gibi erken dönem piyano eserlerinde su, ışık ve doğa temalarını işleyerek, akışkan armoniler ve renkli bir orkestrasyonla empresyonist estetiğe yaklaşmıştır. *Daphnis et Chloé* balesinde ise, pastoral bir atmosfer yaratmak için dalgalı armoniler ve belirsiz tonal merkezler kullanmış; Debussy gibi tam-ton gamları ve dokuzlu akorları kullanarak geleneksel tonalitenin sınırlarını zorlamıştır. Ancak Ravel'i salt bir empresyonist olarak tanımlamak eksik kalır. Onu bu akımdan ayıran temel fark, klasik formlara ve yapısal kesinliğe olan derin bağlılığıdır. Debussy'nin daha serbest ve anlık izlenimlere dayalı form anlayışının aksine, Ravel, sonat ve menuet gibi geleneksel formları, modern armoniler ve karmaşık orkestrasyonla harmanlayarak kullanmaya devam etti (Orenstein, 1991, s. 34).

Bu nedenle, birçok akademisyen onu "post-empresyonist" ya da erken dönem bir "neoklasik" besteci olarak sınıflandırır. Ravel'in özgün yaratıcılığı, 1895'te bestelediği "Habanera" ile kendini göstermeye başladı. 1899'da seslendirilen "Şehrazat" adlı eseri ise, müzikal dilinin zamanına göre fazla cesur ve yenilikçi bulunması nedeniyle besteciler camiasında tepkiyle karşılandı. Roma Ödülü'nde yaşadığı hayal kırıklıklarının ardından, *Pavane pour une infante défunte* (Ölü Bir Prenses İçin Pavane) adlı eseri hem solo piyano hem de orkestra versiyonlarıyla büyük bir popülerlik kazandı ve bestecinin geniş kitlelerce tanınmasını sağladı (Belen, 2022, s. 4).

Ravel'in kişisel hayatı da müziğini derinden etkilemiştir. I. Dünya Savaşı'nda şoför olarak görev yapması ve sevdiği annesinin ölümü, onu derinden sarsmıştır. Yaşamının son yıllarında ise "Pick" Hastalığı nedeniyle beste yapma yetisini ne yazık ki kaybetmiş ve 1937'de hayata veda etmiştir. Tüm bu zorluklara rağmen, Ravel, müziğinde teknik kusursuzluk, duygusal derinlik ve tarihsel/esinlenmeci unsurları harmanlayarak, Fransız müzik geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olarak anılmayı hak etmiştir (Nichols, 2011, s. 175).

## Cesar Franck La Majör Keman Sonatının Yazılış Süreci

César Franck'ın *La Majör Keman Sonatı*, Belçikalı kemancı Eugène Ysaÿe'nin düğün hediyesi olarak bestelenmiş ve ilk kez yine Ysaye tarafından 16 Aralık 1886'da Brüksel'de seslendirilmiştir. Franck'ın opus numarası vermediği bu sonat değer bakımından Brahms'ın sonatlarıyla eşdeğerdir (Aktüze, 2002, s. 846).

Franck'ın Piyanolu Beşlisi'ni Camille Saint-Saëns'a ithaf etmesi gibi, çoğunlukla eserlerini bestecilere ithaf ettiğini söylemek mümkünken; bu sonatın Ysaÿe'ye ithafı, bestecinin yakın çevresinden gelen bir talepten kaynaklanır. Franck'ın arkadaşı Loire Valley, sonatın ilk seslendirilişinde piyanist olarak yer alacakken, sonatın Ysaÿe'ye ithaf edilmesi konusunda ısrar etmiş ve Franck bu isteği bir mektubunda, *"Sevgili madam, sonatı Ysaÿe'ye ithaf etmemi istiyorsunuz. Sonatı Ysaÿe'ye ithaf etmekten büyük mutluluk duyacağım; bunu söz verdiğim başka kimse yok"* sözleriyle kabul etmiştir (Tulloch, 2012, s. 2). Ysaÿe ise bu jeste duygularını, *"Yeryüzünde hiçbir şey beni daha fazla onurlandıramaz ve mutlu edemezdi. Bu hediye yalnızca bana değil tüm dünyayadır. Onu iletmek için Papa Franck'ın henüz bilinmeyen dehasının hayranı ve bir sanatçının sahip olduğu tüm gücü kullanacağım. Bu sonatı size nasıl anlıyorsam öyle çalacağım ve onu kalbim nasıl söylüyorsa öyle iletmeye çalışacağım"* diyerek karşılık vermiş ve eseri bestecinin vurgularını yorumuna yansıtmıştır (Ege, 2008, s. 201). Ancak Franck, Ysaÿe'nin tempoları kendi notasyonuna uymadığı eleştirilerine rağmen, *"Eser artık onun; doğru olan kesinlikle bu"* diyerek kemancının özgün yorumunu savunmuştur.

4 bölümlü sonatın bölümleri şu şekildedir:

*1. Allegro ben moderato*

*2. Allegro*

*3. Recitativo-Fantasia*

*4. Allegretto poco mosso*

## Cesar Franck'ın La Majör Keman Sonatında Döngüsel Formun Kullanımı

César Franck'ın La Majör Keman Sonatı'nın dört bölümü, evlilik sürecinin duygusal aşamalarını sembolize eden bir metafor olarak yorumlanır: İlk bölüm, romantik bir başlangıcı temsil ederken, ikinci bölüm çatışmaları, üçüncü bölüm sakinleşme ve uzlaşmayı, son bölüm ise ilişkinin yeniden yumuşayan bir döngüyle tamamlanışını temsil eder.

Franck'ın bu eserdeki asıl yeniliği, tüm bölümleri tek bir ana temanın dönüşümü üzerine inşa ederek müzikal bir bütünlük sağlamasıdır. Eser, dinleyiciyi dramatik bir girişle karşılar ve bu tema, sonraki bölümlerdeki yoğun duygusal dalgalanmalara zemin hazırlar. İkinci bölümdeki ateşli pasajlar, üçüncü bölümde lirik bir melankoliye evrilir. Finalde ise başlangıçtaki ana tema, içli bir melodiyle yeniden ortaya çıkar ve giderek coşkulu bir doruk noktasına ulaşarak eseri epik bir kapanışla sona erdirir. Bu yapı, Franck'ın tematik süreklilik ve duygusal derinlik konusundaki ustalığını yansıtır (http. 2).

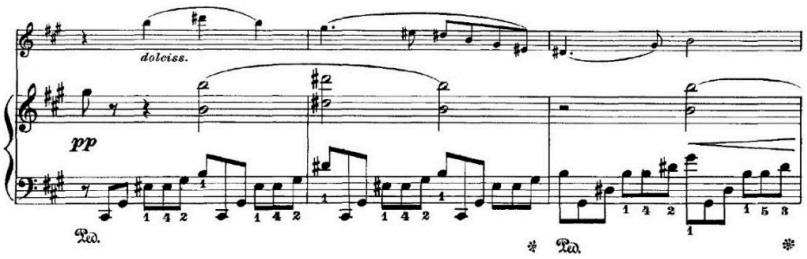
Sonatın 3. bölümünde 93. ölçüde sonatın birinci bölümündeki giriş teması melodik ve ritmik açıdan çeşitlendirilmiş şekilde tekrar duyurulmuştur. Burada tema büyük 6'lı yukarıdan duyulur (Şekil 1).

**Şekil 1**

*1. bölümün ana teması ve 3. bölümde tekrar kullanılan ana tema motifi*

1. bölüm 5. ölçü

3. bölüm 93. ölçü




2. bölümün 44. ölçüsünde ana tema benzer şekilde açıkça duyulmaktadır. Frank burada bölümün farklı tonundan dolayı materyali büyük üçlü yukarıdan duyurmuş ve ilk iki nota aralığını da küçük üçlü olarak çeşitlendirmiştir. Ayrıca ritmik yapı da farklılaşmıştır. 3. bölümde de ana tema birinci bölümdeki tondan tekrar duyurulur. Burada besteci motifi küçük bir süsleme ile çeşitlendirir.

2. bölümde 44. ölçüde duyulan cümle aynı şekilde 4. bölümün 99. ölçüsünde de yarım ton pesten duyurulur. Bu cümle aynı zamanda birinci bölümün ana temasını da andırmaktadır dolayısıyla aslında bu dört bölümdeki cümleler aynı temadan türetilmiştir. Ancak 1. ve 3. bölümler ile 2. ve 4. bölümlerde temalar birebir kullanılmıştır (Şekil 2).

**Şekil 2**

*2. ve 4. bölümlerde aynı şekilde kullanılan motif*

1. bölümün 116. ölçüsündeki motif benzer şekilde ikinci bölümün ..ölçüsünde duyulur. Franck burada bu motifi ilk bölümdeki tartımı ve melodiyi çeşitlendirerek işlemiştir (Şekil 3).

**Şekil 3**

*1. bölüm 116. ölçüdeki motif ve 2. bölüm 73. ölçülerdeki motif benzerliği*

1. bölüm 116. ölçü

2. bölüm 73. ölçü

2. bölümün 80. ölçüsünde piyano tarafından akorlarla duyurulan motif 3.bölümün 53. ölçüsünde keman tarafından büyük altılı tizden tekrar duyurulur. Melodik yapıda ise armoniye bağlı olarak aralık farklılıkları vardır. Ritmik yapı ise aynıdır (Şekil 4).

**Şekil 4**

*2. bölümde piyanoda, 3. bölümde kemanda duyulan cümleler arasındaki benzerlik*

2. bölüm 80. ölçü

3. bölüm 53. ölçü

## Debussy Sol Minör Keman Sonatının Yazılış Süreci

Debussy'nin yaşamının son yıllarında yazdığı 3 sonattan sonuncusu olan sol minör keman sonatı 1917 yılında tamamlanmıştır. 5 Mayıs 1917'de ilk seslendirilişi genç Fransız kemancı Gaston Poulet tarafından yapılan sonata piyanoda Debussy eşlik etmişti (Aktüze, 2002, s. 649).

Eserin aynı yılın eylül ayındaki seslendirilişi, Debussy'nin de seyirci karşısına son çıkışı olmuştur. Bu sonat Debussy'nin planladığı 6 sonattan oluşacak serinin 3. sonatıdır. Ancak bu sonatı bitirdikten sonra bir yıldan kısa bir süre içerisinde kanser nedeniyle hayatını kaybettiği için seriyi tamamlayamamıştır (Seyhan, 2022, s. 14).

Teknik yönden oldukça güç olan, kemancıya zor görevler yükleyen eserin üç bölümü doğaçlama gibi birbirine yaklaştırılmış, sanki bir bütün olarak özgürce akıcılık kazandırılmıştır. Kısa motiflerle formülleşen, gölgeli kontrastlarla ve değişken ritimlerle çekicilik kazanan. Abartılı rapsodik hareketlerden sakınılan sonatta keman uyumlu armonisiyle rahatlatan ve ancak çok ender melodi çizgisine yaklaşan piyanonun eşliğinde bestecinin kendi iç konuşmasını yansıtır gibidir.

Debussy'nin bu keman sonatı, icracıya teknik açıdan üst düzey bir ustalık gerektiren yapısıyla dikkat çeker. Üç bölüm, doğaçlama hissi veren organik bir bütünlük içinde birbirine bağlanır; adeta önceden planlanmış

formları reddeden özgür bir akış sunar. Eser, kısa ve yoğun motiflerin sürekli dönüşümüyle şekillenirken, belirsiz tonlar ve beklenmedik ritmik değişimlerle dinleyiciyi şaşırtır.

Rapsodik aşırılıklardan bilinçli olarak kaçınan besteci, keman partisini piyanonun şeffaf ve seyrek dokulu armonileri üzerine inşa eder. Piyano, nadiren belirgin bir melodi çizgisine yaklaşan eşliğiyle flu bir fon yaratır. Bu diyalog, Debussy'nin sanatsal olgunluk dönemindeki içe dönük arayışını yansıtır. Kontrastlar sert vurgularla değil, nüansların incelikli kullanımıyla ortaya konarak izlenimci estetiğin zirvesine ulaşılır (Aktüze, 2002, s. 649).

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Allegro vivo (Yürük ve canlı)
2. Intermède: Fantasque et léger (Ara müziği :Fantastik ve hafif)
3. Finale: Très anime (Final: Çok canlı)

## Claude Debussy Sol Minör Keman Sonatında Döngüsel Formun Kullanımı

Debussy keman sonatında birinci bölümün giriş temasını 2. Bölümün 77. ölçüsünden itibaren 6 ölçü boyunca melodiyi varye ederek ve bölümün 2/4'lük tartımına uyarlayarak hatırlatmıştır. 108. ölçüde bu motif tekrar duyulur (Şekil 5).

**Şekil 5**

*1. bölümün ana teması ve 2. bölüm 77. ölçüdeki ana tema hatırlatması*

1. bölüm 5. ölçü

2. bölüm 77. ölçü

Besteci birinci bölümün temasını aynı şekilde üçüncü bölümün giriş teması olarak kullanmıştır. Tema sol majör tonundaki bu bölümde de sol minör olarak duyulur. Sadece sondaki la notası bemol olarak duyurulur. Bölüm boyunca bu tema tekrar duyulmaz.

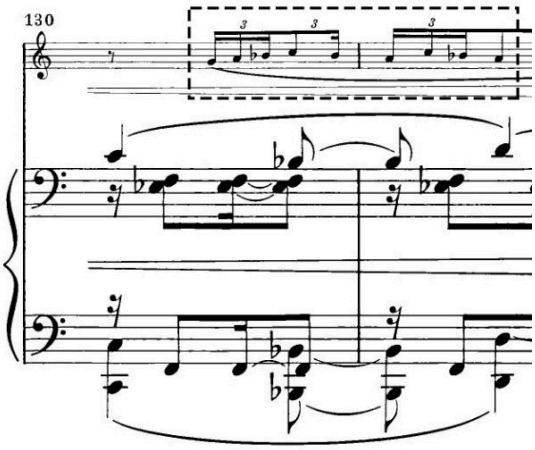
1. bölümün 88. ölçüsünde duyulan motif farklı bir ritmik yapı ve tonda 3. bölümün 29. ölçüsünden itibaren ana tema olarak duyulur. Örnekte 3. bölümün 130. ölçüsünde duyulan benzer motif gösterilmiştir (Şekil 6).

**Şekil 6**

*1. bölümün 88. ölçüsündeki motif ve bu motif temelinde şekillenen 3. bölümün ana teması*

1. bölüm 88. ölçü

3. bölüm 130. ölçü




## Ravel Sol Majör 2 Numaralı Keman Sonatının Yazılış Süreci

Ravel'in 2. bölümünü Amerikan Blues müziğinden ilham aldığı bu sonatı 1923 yılında yazmaya başlamış ve uzun bir yazım sürecinden sonra 1927 yılında bitirmiştir. Sonraki yıl bir Kuzey Amerika turnesine çıkan Ravel'in bu sonatı burada icra edilen en yeni eseri olmuştur (Kelly, 2002, s. 867). Ravel eserini Georges Enescu ve Jaques Thibaud'un öğrencisi olan ünlü Fransız kadın kemancı Helene Jourdan-Morhange'ye ithaf etmiştir. Morhange 1945 ve 1955 yıllarında Ravel hakkında birer kitap yazmıştır. Sonatın ilk yorumu 30 Mayıs 1927'de Paris'te George Enescu ve Ravel tarafından gerçekleştirildi. Ancak bu ilk yorumdan sonra eserle ilgili çeşitli eleştiriler geldi. Ravel'in tamamen eseri zorlaştırmak için teknik güçlükleri öne çıkardığı ve icracıyı yıldırmayı amaçladığı öne sürüldü. Stravinsky onun otomatlara ve mekanik aygıtlara olan merakını müziğinde uyguladığı görüşünü özellikle destekledi ve besteciyi "İsviçre Saatçisi" olarak tanımladı. Ravel'in arkadaşları bile sonatı gereksiz bir entelektüel oyun ve insana uygun olmayan fiziksel bir deneme olarak tanımladılar. Ancak koro yöneticisi Emile Vuillermoz, Ravel'in kendisini göstermek için oldukça cesur davrandığını ve

rahatsız edici uyumsuzlukları kalın çizgilerle ve kolaylıkla işleyerek genç, öncü bir besteciden beklenenden çok daha iyi değerlendirdiğini belirtmiştir.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Allegretto
2. Blues. Moderato

3- Perpetuum mobile (Allegro)

## Maurice Ravel'in 2 Numaralı Sol Majör Keman Sonatında Döngüsel Formun Kullanımı

Ravel sol majör Keman sonatında 3. bölümün girişindeki piyano partisi Birinci bölüm 109. ölçüdeki keman motifinden alınmıştır. Keman partisinde 8'lik ve 16'lık notalardan oluşan motif 3. bölümde 4'lük ve 8'lik notalarla oluşturulmuştur (Şekil7).

**Şekil 7**

*1. bölüm 109. ölçüde duyulan motifin 3. bölümün başında piyano partisinde ve 13. ölçüsünde keman partisinde hatırlatılması*

1. bölüm 109. ölçü

3. bölüm 1.-3. ölçüler

3. bölümün 13. ölçüsündeki keman partisi de aynı motif temelinde şekillenmiştir.

2. bölümün 67-69. ölçülerinde piyano eşliğinde duyulan motifin benzeri 3. bölümün 55-57. ölçülerinde ve daha sonra çeşitli pasajlarda yine piyano eşlik partisinde duyulur (Şekil 8).

**Şekil 8**

*2. bölümün 67-69. ölçülerinde piyano eşliğinde duyulan motifin benzerinin 3. bölümün 55-57. ölçülerinde ve 3. bölüm 155. ölçüde keman partisinde çeşitlendirilmiş olarak 16'lık notalarla duyuruluşu*

2. bölüm 67-69. ölçüler

3. bölüm 55-57. ölçüler

3. bölüm 155. ölçü

2. bölümün 67. ölçüsünde başlayan piyano motifinin 3. bölümün 55. ölçüsünden itibaren yine piyanoda duyulması ve bu motifi andıran başka bir motifin aynı bölümün 155. ölçüsünde kemanda duyulması.

## Sonuç

Bu çalışma, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyıl başlarına uzanan süreçte döngüsel formun Fransız müziğindeki evrimini, César Franck, Claude Debussy ve Maurice Ravel'in eserleri üzerinden ele almıştır. Franck'ın tematik sürekliliği klasik disiplinle birleştiren yaklaşımı, Debussy'nin izlenimci anlayışla tekrar şekillendirdiği serbest form yapısı ve Ravel'in Neoklasik bakış açısıyla sentezlediği yapısal kesinlik, eserlerde döngüselliğin nasıl kullanıldığını ortaya koymuştur. Her üç besteci de tema unsurlarını dönüştürerek ya

da aynı şekilde farklı bölümlerde kullanarak eserlerine organik bir bütünlük kazandırmış, ancak bu tekniği kendi estetik görüşlerine göre şekillendirmiştir.

César Franck, La Majör Keman Sonatı'nda tematik tekrarları her bölümde farklı kombinasyonlarla zengin bir şekilde kullanmıştır. Debussy ise Sol Minör Keman Sonatı'nda, modal diziler ve değişken ritimlerle döngüselliği izlenimci anlayışla yorumlamış, belirsiz tonal merkezlerle dinleyiciyi öngörülemez bir yolculuğa çıkarmıştır. Ravel'in Sol Majör Keman Sonatı ise, Blues etkileri ve neoklasik form anlayışıyla döngüselliği matematiksel bir düzen içinde işlemiş, tematik motifleri hem teknik titizlik hem de duygusal derinlikle yeniden yorumlamıştır. Debussy ve Ravel, sonatlarında döngüselliği Franck'a göre daha az kullanmışlardır.

Bu bestecilerin yaklaşımları, döngüsel formun yalnızca bir yapısal unsur değil, aynı zamanda müzikal imzalarının belirginleşmesinde önemli bir araç olduğunu göstermektedir. Franck'ın gösterişli bir teknikle harmanlanan romantik tutkusu, Debussy'nin doğa ve hayal dünyası arasındaki yolculuğu, Ravel'in teknik kusursuzluğa verdiği önem, Fransız müziğinin 19. yüzyıldan modernizme uzanan sürecinde döngüselliğin nasıl bir köprü işlevine sahip olduğunu göstermiştir.

Sonuç olarak, bu formun gelişimi, söz konusu bestecilerin hem geleneksele bağlılık hem de yeniliğe açık olma ilkesiyle şekillenen yaratıcı süreçlerinin bir yansımasıdır. Bu çalışma, döngüselliğin yalnızca tema hatırlatmaları değil, müziği zaman ve ifade açısından bütünleştiren dinamik bir dil olduğunu vurgulayarak, müzik tarihindeki rolünü bir kez daha ortaya koymaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Yazar Bilgileri / Author Details
Ayşe Turan
[1] Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Sazlar Anasanat Dalı, Eskişehir, Türkiye
0000-0001-9268-1170 ayozden@anadolu.edu.tr

## Kaynakça | References

Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak*. Pan Yayıncılık.

Belen, A. (2022). *Maurıce Ravel'in Piyano Müziği ve Sol Majör Piyano Konçertosunun Yorum Açısından İncelenmesi.* (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Byrnside, R. L. (1980). Musical Impressionism: The Early History of the Term. *The Musical Quarterly, 66*(4), 522-537. Oxford University Press.

Çalımlı, E. (2024). *Cesar Franck'ın Piyano Müziği ve Prelüd, Koral ve Füg*. Yüksek Lisans Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. İstanbul.

Çevik, B. (2007). Müziğin Öncüsü: Claude Debussy, Hayatı, Eserleri ve Müziğe Katkıları. *Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 9*(1), 101-111.

Ege, G. (2008). Doğumunun 150. Yılında Eugene Ysaye ve Kemancıların Vazgeçilmezi Solo Keman Sonatları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *10*(3), 199-208.

Evruk, H. (2021). Maurıce Ravel'in Müzikal Yaratıcılığı ve Sol Majör Piyano Konçertosu'nun İncelenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance,* (19), 58-75.

Fauquet, J., Trevitt, J. (2002). Cesar Franck. S. Sadie (ed.). *Grove's Music and Musicians Dictionary.* (Cilt 9). Macmillian Publishers Limited.

Gafarova, L. (2023. XVIII. – XX. Yüzyıl Bestecilerin Eserlerinde Döngüsel Formun Özellikleri. *Yegah Müzikoloji Dergisi, 6*(2), 390-411.

Gençgönül, B. (2015) *César Franck'ın "Prelüd, Koral ve Füg" Eserinin İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi. Ankara.

Hill, E. B. (1927). Maurice Ravel, *The Musical Quarterly*, *13*(1), 130-146. Oxford University Press .

Kelly, B. L. (2002). Maurice Ravel. S. Sadie (ed.). *Grove's Music and Musicians Dictionary.* (Cilt 20). Macmillian Publishers Limited.

Lesure, F. (2002). Claude Debussy. S. Sadie (ed.). *Grove's Music and Musicians Dictionary.* (Cilt 7). Macmillian Publishers Limited.

Macdonald, H. (2002). Cyclic form. S. Sadie (ed.). *Grove's Music and Musicians Dictionary.* (Cilt 6). Macmillian Publishers Limited.

Nicols, R. (1998). *The Life of Debussy.* Cambridge University Press.

Nichols, R. (2011). *Ravel*. Yale University Press.

Orenstein, A. (1991). *Maurice Ravel: Man and Musician.* Dover Publications.

Özbek, E. (2025). Claude Debussy'nin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Op. 10 Eserinin İncelenmesi: Sembolist mi İzlenimci mi? *Yegah Müzikoloji Dergisi, 8*(1), 614-631.

Roberts, W. W. (1922). César Franck. *Music & Letters*, *3*(4), 317-328. Oxford University Press

Sarvan, G. (2020). César Franck La Majör Keman Sonatının Flüt Düzenlemesi İçin Çalışma Kılavuzu. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,* (35), 70-81.

Seyhan, N. (2022) *Claude Debussy Keman ve Piyano Sonatı'nın İncelenmesi.* (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tulloch, P. (2012). *Extended Program Notes For Thesis Violin Recital*. (Yüksek Lisans Tezi). Florida International University.

Uzunarslan, D. M. (2010*). Cesar Franck La Majör Keman ve Piyano Sonatı'nın Form Analizi ve Teknik Çalışma Kılavuzu.* (Yüksek Lisans Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Wheeldon, M. (2005). Debussy and La Sonate cyclique. *The Journal of Musicology*, *22*(4), pp. 644-679. University of California Press.

http-1: https://www.britannica.com/art/cyclic-form

http-2: [Erişim tarihi: 09.05.2025]

**Görsel Kaynaklar**

**Şekil 1.** Cesar Franck Violin Sonate. New York: G. Schirmer, 1915.

**Şekil 2.** Cesar Franck Violin Sonate. New York: G. Schirmer, 1915.

**Şekil 3.** Cesar Franck Violin Sonate. New York: G. Schirmer, 1915.

**Şekil 4.** Cesar Franck Violin Sonate. New York: G. Schirmer, 1915.

**Şekil 5.** Claude Debussy Violin Sonate. Munich: G. Henle Verlag, 1997

**Şekil 6.** Claude Debussy Violin Sonate. Munich: G. Henle Verlag, 1997

**Şekil 7.** Ravel Violin Sonate no 2. Paris: Durand & Cie., 1927.

**Şekil 8.** Ravel Violin Sonate no 2. Paris: Durand & Cie., 1927.