

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO BÖLÜMÜ

CLAUDE DEBUSSY’NİN “PİYANO ETÜDLERİNİN” İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:
20142311003 Ozan ZENCİR

Danışman:
Prof. Selen BUCAK

İSTANBUL - 2018

Ozan ZENCİR tarafından hazırlanan **Claude Debussy'nin "Piyano Etüdlerinin" İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 08 / 06 / 2018

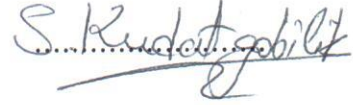
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

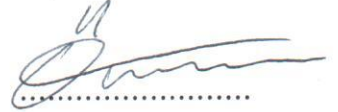
Jüri Üyesi : Prof. Selen BUCAK (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Sibel KUDATGOBİLİK (İ.Ü.)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Özgür TUNCER



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ	V
KISALTMALAR (SEMBOLLER)	VIII
1. GİRİŞ	1
2. CLAUDE DEBUSSY	2
2.1 Debussy'nin Hayatı	2
2.2 İzlenimcilik ve Debussy	4
2.3 Debussy'nin Müzik Dili	7
2.4 Debussy'nin Piyano Eserleri	11
3. DOUZE ÉTUDES	15
3.1 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”	18
3.2 Birinci Kitap No.2 “Pour les tierces”	23
3.3 Birinci Kitap No.3 “Pour les quarts”	27
3.4 Birinci Kitap No.4 “Pour les sixtes”	31
3.5 Birinci Kitap No.5 “Pour les octaves”	35
3.6 Birinci Kitap No.6 “Pour les huit doigts”	38
3.7 İkinci Kitap No.7 “Pour les degrés chromatiques”	41
3.8 İkinci Kitap No.8 “Pour les agréments”	45
3.9 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	49
3.10 İkinci Kitap No.10 “Pour les sonorités opposées”	54
3.11 İkinci Kitap No.11 “Pour les arpèges composés”	58
3.12 İkinci Kitap No.12 “Pour les accords”	61
4. SONUÇ	65
5. KAYNAKLAR	66
6. ÖZGEÇMİŞ	68

ÖNSÖZ

Piyano literatüründeki etütlere olan yaklaşım daha çok çalgı tekniği üzerine odaklı olmasına rağmen, Debussy'nin piyano etütlerindeki müzikal nitelikler beni bu çalışmayı hazırlamaya itti. Bu etütler, özellikle istenilen tınıları yakalamak için yorumcunun piyano üzerinde farklı çalışma yöntemleri ve tınıları keşfetmesi bakımından oldukça ufuk açıcudur. Piyanonun gelişimi göz önüne alındığında, 1900'lü yılların ilk çeyreğinde yazılmış olan bu etütleri günümüz piyanolarında yorumlamak daha avantajlı gibi görünse de günümüz piyanolarının tuşe hassasiyetinin artmasından ötürü oldukça zordur. Bu yüzden Debussy'nin bu etütleri nasıl inşa ettiği ve nerelerde hangi tınıları aradığını anlamak, yorumcuya çalışmalarında yardımcı olacaktır.

Bu çalışmanın metin kısmında, çalışmanın daha anlaşılır olması için küçük nota örneklerine yer verilmiştir. Fakat okumada sürekliliği engellemek adına partiyonun tamamını ekler bölümüne koymayı uygun buldum. Son olarak tüm bu süreçte bana destek olan birkaç kişiye teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Öncelikle sadece bu çalışmada değil; tüm lisans ve yüksek lisans öğrenimimde üzerimde çok büyük emeği ve desteği olan sevgili piyano hocam Prof. Selen BUCAK'a, bu çalışma üzerinde bana gerekli zamanı sağlamama yardımcı olan Öğr. Gör. Caner AKIN'a, çalışmanın planlamasında ve çevirilerde yardımcı olan arkadaşım İpek SOBUTAY'a ve her konuda arkamda olan, beni destekleyen aileme teşekkür ederim.

Haziran 2018

Ozan ZENCİR

ÖZET

Claude Achille Debussy (22 Ağustos 1862- 25 Mart 1918), 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan Empresyonizm ve Sembolizm akımlarının estetik kaygılarını müziğe taşıyan en önemli bestecilerdendir. Müzikte Romantik Dönem'den beri süregelen Alman üslubunun Avrupa'daki egemenliğine karşın, Debussy Fransız müziğinin özgünlüğüne kavuşması adına yeni arayışlar içinde olmuştur. Eserlerinin yapı ve armonik dili bakımından kabul görmüş kurallardan ayrıştığı henüz öğrencilik yıllarında görülmektedir. Sembolist şiir ve empresyonist resimlere olan düşkünlüğü, Uzak Doğu müziğiyle tanışması müzik dilini şekillendirmesinde etkili olmuştur. Armonik yapıda kullandığı modlar, diziler, işlevlerinden bağımsız oluşturduğu tını kümeleri ve polifonik yapılar müzik dilinin ayırt edici özelliklerindedir.

Debussy'nin bestecilik hayatının merkezinde piyano yer almaktadır. Debussy piyano yazısında virtüöziteden çok atmosfere önem vermiş; dolayısıyla tını ve renk üzerinde çaba harcamıştır. Piyano yazısı hayatının son yıllarında tamamen olgunluğa erişmiş ve doruk noktasına ulaşmıştır. Bu çalışmada Debussy'nin bestecilik hayatının son döneminde yazdığı 12 piyano etüdündeki armonik yapı, ritim, melodi, tını ve renk kümeleri incelenmiştir. Tını ve renk zenginliğinin yanında son derece virtüözite gerektiren bu etütler, etüt janrının geleneklerinden sıyrılıp farklı bir noktaya ulaşmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Debussy, piyano, On İki Etüt, sonorite, pentatonik dizi

SUMMARY

Claude Achille Debussy (August 22, 1862 - March 25, 1918), is one of the greatest composers who reflected the aesthetic concerns of Impressionism and Symbolism, arosed in 19th century France, to music. Against the domination of German style in music which had impact in Europe since the romantic era, Debussy was in search of novelty in order to attain the authenticity of French music. The fact that his works had been dissociated from accepted rules in terms of structure and harmonic language had been clearly observed since his school days. His interest in symbolist poetry and impressionist paintings and his acquaintance with far eastern music had an impact on formalizing his musical language. Modes and scales he used in harmonic structure, timbre sets he had been created independent from their functions and, polyphonic structures are distinctive features of his musical language.

His piano works dominated most part of his career as a composer. Debussy, in his musical language, emphasized the atmosphere more than virtuosity, hence; he made much effort on timbre and tincture. His musical language grew to maturity and reached to top later of his life. In this study, Debussy's "Douze Études" for piano, which he composed during the last years of his musical career, will be analyzed in terms of harmonic structure, rhythm, melody, timbre and tincture sets. Along with the richness of timbre and tincture; these etudes, which require virtuosity, stand out of the tradition of etude genre and reach to a different point.

KEYWORDS: Debussy, piano, Douze Études, sonority, pentatonic scale

TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ**Sayfa No:**

Tablo 2.1 Debussy'nin 1888-1904 yılları arasındaki piyano eserleri.....	12
Tablo 2.2 Debussy'nin 1905-1910 yılları arasındaki piyano eserleri.....	12
Tablo 2.3 Debussy'nin 1910-1915 yılları arasındaki piyano eserleri	13
Tablo 3.1 Debussy'nin etütlerini temize çekme ve yayımlanma sıraları karşılaştırması.....	17
Tablo 3.2 “Süslemeler İçin Etüt”te kullanılan süslemelerin uygulama alanı.....	46
Şekil 3.1 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...19	
Şekil 3.2 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...19	
Şekil 3.3 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...19	
Şekil 3.4 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...19	
Şekil 3.5 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...20	
Şekil 3.6 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...20	
Şekil 3.7 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...21	
Şekil 3.8 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...21	
Şekil 3.9 Birinci Kitap No.1 “Pour les cinq doigts d’après Monsieur Czerny”...22	
Şekil 3.10 Birinci Kitap No.2 “Pour les tierces”.....	24
Şekil 3.11 Birinci Kitap No.2 “Pour les tierces”.....	25
Şekil 3.12 Birinci Kitap No.2 “Pour les tierces”.....	25
Şekil 3.13 Birinci Kitap No.2 “Pour les tierces”.....	25
Şekil 3.14 Birinci Kitap No.2 “Pour les tierces”.....	26
Şekil 3.15 Birinci Kitap No.2 “Pour les tierces”.....	27
Şekil 3.16 Birinci Kitap No.3 “Pour les quarts”.....	28
Şekil 3.17 Birinci Kitap No.3 “Pour les quarts”.....	28
Şekil 3.18 Birinci Kitap No.3 “Pour les quarts”.....	29
Şekil 3.19 Birinci Kitap No.3 “Pour les quarts”.....	30
Şekil 3.20 Birinci Kitap No.3 “Pour les quarts”.....	30
Şekil 3.21 Birinci Kitap No.3 “Pour les quarts”.....	30
Şekil 3.22 Birinci Kitap No.4 “Pour les sixtes”.....	32
Şekil 3.23 Birinci Kitap No.4 “Pour les sixtes”.....	32
Şekil 3.24 Birinci Kitap No.4 “Pour les sixtes”.....	33
Şekil 3.25 Birinci Kitap No.4 “Pour les sixtes”.....	34

Şekil 3.26 Birinci Kitap No.4 “Pour les sixtes”	34
Şekil 3.27 Birinci Kitap No.5 “Pour les octaves”	35
Şekil 3.28 Birinci Kitap No.5 “Pour les octaves”	35
Şekil 3.29 Birinci Kitap No.5 “Pour les octaves”	36
Şekil 3.30 Birinci Kitap No.5 “Pour les octaves”	37
Şekil 3.31 Birinci Kitap No.5 “Pour les octaves”	37
Şekil 3.32 Birinci Kitap No.6 “Pour les huit doigts”	39
Şekil 3.33 Birinci Kitap No.6 “Pour les huit doigts”	40
Şekil 3.34 Birinci Kitap No.6 “Pour les huit doigts”	40
Şekil 3.35 Birinci Kitap No.6 “Pour les huit doigts”	40
Şekil 3.36 İkinci Kitap No.7 “Pour les degrés chromatiques”	42
Şekil 3.37 İkinci Kitap No.7 “Pour les degrés chromatiques”	42
Şekil 3.38 İkinci Kitap No.7 “Pour les degrés chromatiques”	42
Şekil 3.39 İkinci Kitap No.7 “Pour les degrés chromatiques”	43
Şekil 3.40 İkinci Kitap No.7 “Pour les degrés chromatiques”	45
Şekil 3.41 İkinci Kitap No.7 “Pour les degrés chromatiques”	45
Şekil 3.42 İkinci Kitap No.7 “Pour les degrés chromatiques”	45
Şekil 3.43 İkinci Kitap No.8 “Pour les Agréments”	47
Şekil 3.44 İkinci Kitap No.8 “Pour les Agréments”	47
Şekil 3.45 İkinci Kitap No.8 “Pour les Agréments”	48
Şekil 3.46 İkinci Kitap No.8 “Pour les Agréments”	49
Şekil 3.47 İkinci Kitap No.8 “Pour les Agréments”	49
Şekil 3.48 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	50
Şekil 3.49 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	50
Şekil 3.50 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	51
Şekil 3.51 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	52
Şekil 3.52 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	52
Şekil 3.53 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	52
Şekil 3.54 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	52
Şekil 3.55 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	53
Şekil 3.56 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	53
Şekil 3.57 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	53
Şekil 3.58 İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”	53

Şekil 3.59 İkinci Kitap No.10 “Pour les sonorités opposées”	54
Şekil 3.60 İkinci Kitap No.10 “Pour les sonorités opposées”	55
Şekil 3.61 İkinci Kitap No.10 “Pour les sonorités opposées”	56
Şekil 3.62 İkinci Kitap No.10 “Pour les sonorités opposées”	57
Şekil 3.63 İkinci Kitap No.10 “Pour les sonorités opposées”	58
Şekil 3.64 İkinci Kitap No.11 “Pour les arpéges composés”	59
Şekil 3.65 İkinci Kitap No.11 “Pour les arpéges composés”	60
Şekil 3.66 İkinci Kitap No.11 “Pour les arpéges composés”	61
Şekil 3.67 İkinci Kitap No.11 “Pour les arpéges composés”	61
Şekil 3.68 İkinci Kitap No.12 “Pour les accords”	62
Şekil 3.69 İkinci Kitap No.12 “Pour les accords”	63
Şekil 3.70 İkinci Kitap No.12 “Pour les accords”	63
Şekil 3.71 İkinci Kitap No.12 “Pour les accords”	63

KISALTMALAR (SEMBOLLER)

f: forte

fff: fortississimo

mf: mezzo-forte

p: piano

pp: pianissimo

ppp: pianississimo

pppp: pianissississimo

op: opus

no: numara

sff: subito fortissimo



1. GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarında müzik üzerindeki Alman üslubu hegemonyası Fransa'da da etkisini göstermiştir. Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns gibi Fransız bestecilerin eserlerinde bu üslubun izlerine müzik dillerinde ve yapılarında belirgin bir şekilde rastlanır. Debussy ise yaşamı boyunca Fransız müziğinin yaratılmasını savunmuş ve bu doğrultuda çalışmalarını sürdürmüştür.

Debussy genel olarak halktan uzak bir yaşam sürmüştür. Debussy'nin, işinin insanlar tarafından nasıl algılandığına önem vermeyen biri olması, yaşadığı süre zarfında müziğindeki ustalığının tartışılmasını anlamsız hale getirmektedir. Çünkü 19. yüzyılın sonlarında ustalık kavramının anlaşılması, yeteneğin halk beğenisine sunulmasını gerektiriyordu. Debussy bu bakımdan daha çok "sanat, sanat içindir" felsefesini benimsemiş, gelenekçi hareketi reddedip kendi üslubunu oluşturmuştur.

Bu çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Claude Debussy'nin hayatı, izlenimcilik akımının Debussy müziğindeki etkileri, Debussy'nin müzik dili ve piyano eserleri irdelenecektir. İkinci bölümde ise Debussy'nin hayatının sonlarında yazdığı, piyano üzerine ustalık eseri denilebilecek 12 etüt serisinde uyguladığı ve izlediği yöntemler incelenecektir.

2. CLAUDE DEBUSSY

19. ve 20. yüzyıl, sanayi devrimiyle birlikte daha rahat uygulama alanı bulan kapitalizmin, Avrupa'daki birçok ülkenin sosyo-ekonomik, sosyo-politik, kültürel ve bilimsel yapısını oldukça etkilediği döneme sahne olmuştu. Tüm bu etkilerin sonucunda büyük savaşlar meydana gelmiş, kazanan ve kaybeden tüm ülkelerin toplumsal yaşamı belirgin bir değişikliğe uğramıştı. Fransa'da da durum benzerdi. Özellikle 1870-1871 yılları boyunca 1. Dünya Savaşı'na giden yoldaki önemli kilometre taşlarından biri olan Fransa-Prusya Savaşı'nın kaybedilmesi, Fransa'da adeta bir yıkıma neden olmuştu. Ekonomiden politikaya kadar olan değişimler sanat alanında da kendini hissettirdi. Bu dönemde edebiyat ve resim alanında yeni akımlar ortaya çıkacak, bunun yansıması olarak bu akımlar müzikte de yerini alacaktı. Claude Debussy ekonomik ve sosyal açıdan köklü değişikliklerin olduğu bir ortamda dünyaya geldi.

2.1 Debussy'nin Hayatı

Claude Debussy 22 Ağustos 1862'de Paris yakınlarındaki Saint-Germain Enlaye'de doğdu. Çini dükkânı işleten yoksul bir ailenin, 5 çocuğundan en büyüğüdü. Ailesinin durumu yüzünden okula gönderilemedi, okuma yazmayı annesinden öğrendi. İlk müzik derslerini de teyzesi Mme. Roustan'dan aldı. Daha sonra Frédéric Chopin'in (1 Mart 1810- 17 Ekim 1849) öğrencisi olan Madame Maute de Fleurville (1805-1893) ile de piyano çalışmalarına başladı. Müzikal yeteneği ilk olarak Madame Maute tarafından keşfedilen Debussy, 1873 yılında Paris Konservatuvarına girdi. Burada Fransız müzik yazarı ve müzik pedagogu olan Albert Lavignac'tan (21 Ocak 1846-28 Mayıs 1916) solfej; organist, besteci ve yayımcı olan Auguste Durand'dan (18 Temmuz 1830- 31 Mayıs 1909) armoni, Antoine François Marmontel'den (16 Temmuz 1816-16 Ocak 1898) piyano, Cesar Franck'tan (10 Aralık 1822–8 Kasım 1890) org dersleri aldı. Konservatuvara girdiğinde piyano virtüözü olmak için oldukça hevesliydi. Fakat 1878 ve 1879 yıllarında girdiği piyano sınavlarından kalınca hevesi oldukça kırıldı.

1880 yılından itibaren Georges Bizet'nin (25 Ekim 1838-3 Haziran 1875) dostu Ernest Girault'dan (15 Haziran 1871-12 Aralık 1933) kompozisyon dersleri almaya başlayan Debussy, konservatuvar öğrenimi süresince eşlikçilik, füg ve piyano alanlarında ödüller aldı. 1884 yılında, mezun olduğu sene "L'Enfant Prodigue" (Harika Çocuk) isimli kantatıyla Roma Büyük Ödülünü kazanmayı başararak, üç sene boyunca Roma'daki Medici Villası'nda kalma şansını yakaladı. Burada kaldığı süre boyunca 16. yüzyıl İtalyan bestecilerini inceledi. Roma Ödülü'nün koşulu gereği Debussy bestelediği eserleri düzenli aralıklarla seçici kurula sunuyordu. Bunlardan koro ve orkestra için bestelediği "Le Printemps" (İlkbahar) adlı senfonik şiir, biçim olarak aykırı bulunduğu için beğenilmedi. Debussy Roma'da bulunduğu sürenin ardından 1887 yılının şubat ayında ailesinin yanına, Paris'e döndü. Artık kendisini besteci olarak gören Debussy, burada piyano için "Suite Bergamasque" (Bergamo Suiti) adlı eserini bitirdi. Müzik dışında diğer sanatlara da son derece ilgili olan Debussy, genellikle şair Stephane Mallarme'nin (18 Mart 1842-9 Eylül 1898) evinde yapılan toplantılara katılıyordu. Dolayısıyla Debussy'nin arkadaş çevresi buraya gelen empresyonist ressam ve şairlerden oluşuyordu. Böylelikle Paris'te parasız, bohem ama kültürel açıdan zengin bir ortamda yaşamaya başladı.

1888-89 yıllarında Bayreuth Festivali'ne gitmesi ve Paris'te düzenlenen evrensel bir sergide bulunması, Debussy'nin müzik kimliğinin oluşmasında önemli rol oynadı. Özellikle Bayreuth Festivali'nde Wagner'in müziği ve Paris'teki sergide Java Adası'ndan gelen, ağırlıklı olarak vurmalı çalgılardan oluşan "Gamelan" orkestrasının sergilediği özgün ve yerel kimlik Debussy'yi oldukça etkiledi. Bunun yanında aynı sene içinde Debussy, Alexander Borodin (12 Kasım 1833-27 Şubat 1887) ve Modest Mussorgski'nin (21 Mart 1839-28 Mart 1881) yaratılarını tanıma olanağı buldu. 1890 yılından sonra Debussy geleneksel tonalite ve ritim anlayışının dışına çıktı. İlk önemli yapıtı 1894'de Stephane Mallarme'nin "l'apres-midi d'un faune" (Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası) adlı şiirinden esinlenerek yazdığı "Prelude a l'apres-midi d'un faune" (Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrasına Prelüd) adlı parçasıdır. 1895 yılına kadar "Pelleas et Melisande" (Pelleas ve Melisande) operasının ilk metnini tamamladı.

Debussy 19 Ekim 1899 tarihinde bir terzi olan Rosalie “Lily” Texier ile evlendi. Aralık ayında orkestra için yazdığı “Nocturnes”lerini tamamladı. 1901 yılında “La reve blanche” (Beyaz Düş) dergisinde müzik eleştirmeni oldu ve burada makaleleri yayımlandı. 1902 yılının Nisan Ayı’nda “Palleas ve Melisande” operası sahnelendi ve bu eser, Fransız müziğinde bir dönüm noktası olarak görüldü. Bu opera sadece 10 yıl içinde Paris’te yüzüncü temsilini yaptı. Bestecilik hayatında olgunluk çağını sürdüren Debussy, 1903’ten itibaren orkestra için “La Mer” (Deniz) ve “Images” (İmgeler), vokal için “Trois Chansons de France” (3 Fransa Şarkısı), “Le Promenoir des Deux Amants” (İki Aşığın Gezinti Yeri), bale için “Les Jeux” (Oyunlar), piyano için “Estampes” (Taş Baskılar), “Masques” (Maskeler) ve 24 prelüd gibi önemli eserler besteledi.

1910 yılında Debussy’de kanser belirtileri görülmeye başladı. Birinci Dünya Savaşı başlamadan önce konser gezileri yapan Debussy, eserlerinin seslendirilişinde orkestrayı yönetti. 1914 yılında 1. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla beraber bir sene kadar süren bir sessizliğe gömüldü. Daha sonra yazdığı keman ve piyano için sonat (1917), viyolonsel ve piyano için sonat (1915), “Ode a la France” (Fransa’ya Şarkı) kantatı (1917) ve Piyano Etütleri (1915) onun son dönem eserleri oldu. 26 Mart 1918’de Paris, Almanlar tarafından işgal altındayken Claude Debussy kolon kanseri nedeniyle hayata gözlerini kapadı.

2.2 İzlenimcilik ve Debussy

İzlenimcilik (Empresyonizm) 19. yüzyıl başlarında Fransa’da ortaya çıkmış bir akımdır. İlk örneklerine resim sanatında rastlanır. Bu alanda İzlenimcilik “bir izlenimin uyardığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemi”ydi.¹ Empresyonist sanatçı genellikle bilinen kurallara aldırılmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu. Dolayısıyla formun ve perspektifin çizgisel ve desene bağlılığından kurtularak, renklerin ve tonların tek tek

¹ Marcus SERULLAZ, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, 7

fırça vuruşlarıyla kullanılması sonucunda akıldan daha fazla algılara hitap eden bir stil ortaya çıktı.

15 Nisan 1874'te Auguste Renoir (25 Şubat 1841-3 Aralık 1919), Édouard Manet (23 Ocak 1832-30 Nisan 1883), Camille Pissarro (10 Temmuz 1830-13 Kasım 1903) ve Claude Monet (14 Kasım 1840-5 Aralık 1926) gibi isimlerin de bulunduğu bir grup genç ressam, Paris'teki Boulevard des Capucines No. 35'te kendi eserlerinin olduğu bir sergi düzenledi. Empresyonizm deyimini, Claude Monet'nin sergideki resimlerinden birinin adından -İzlenim: Gün Doğumu (1872)'ndan alınmıştı. Burada Monet, La Havre limanının sabahın erken ve puslu saatlerindeki halini resmetti. "Empresyonistler" kelimesini ilk kullanan kişi ise Fransız gazeteci Louis Leroy (1812-1885) oldu. Sergi hakkında 25 Nisan 1874'te Empresyonistlerin Sergisi (Charivari'de Exposition des Impressionistes) adlı bir yazı yazdı. Yazısında Empresyonist deyimini, kendi kişisel izlenimlerini yansıtmaya yolunu tutan sanatçıları eleştirmek, onlara karşı çıkmak amacıyla kullandı.²

Adını nereden almış olursa olsun Empresyonizm tamamen görsel ve içgüdüsel bir sanat anlayışını yansıtır. Empresyonist ressamlar atölyelerinden çıkarak çalışmalarını büyük çoğunlukla açık havada sürdürmeye başladı. Böylelikle doğanın sürekli değişimi içinde kaçıp giden her bir izlenimi yakalama şansına sahip oldular. Bu anları resmetmek için daha önceden bir şey tasarlamaya gerek duymuyor, ilham aldıklarında sehparlarını kurup orada çalışabiliyorlardı. Dolayısıyla manzara resimleri ön plana çıkmış, ışık ve ışığın değişimleri resmin asıl konusu olacak kadar değer kazanmıştı. Empresyonist ressamlar teknik olarak biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil, ışığın etkisi altındaki görüntüsünü resmettiler. Bu, onları birçok geleneksel kuralı terk etmeye yöneltti. Keskin çizgiler ve geçişler yerine, tek tek fırça dokunuşları tercih edildi. Perspektif artık kullanılmıyordu; onun yerine, derinliği sağlamak için ön plandan başlayarak gerilere doğru renklerin dereceli olarak farklı tonlarından yararlandılar. Nesnelerin, bildikleri gibi değil; o anki görünüşünün resmini yaptılar. Örneğin yeşil olması gereken bir yaprak, ışığın oyunları ile kimi zaman mor, pembe,

² Bkz (4), SERULLAZ, 13

turuncu, sarı olarak görülebiliyordu. O dönemde ressamların bu hareketi epeyce yadırganmış ve eleştirilmişti. Aslında ressamlar gerçekliğin zamanın akışı içerisindeki değişkenliğini ve bunun bir koşul değil bir süreç olduğunu anlatmaya çalışıyorlardı. Bu konuda izlenimciliğin en belirgin tanımlarından birini sanat tarihçisi Arnold Hauser (1892-1978) yapmıştır:

“Her olgunun, yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve ikinci kez girilebilmesi olanaksız bir akarsu gibi, zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği anlatmaya yeter. İzlenimciliğin bütün yöntemleri, bütün sanat olanakları, bu Heraklitçi dünya görüşünü özetler. Her izlenimci resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan nazik bir dengenin temsilcisidir.”³

Resim sanatında kendini gösteren izlenimci anlayış, müzik ve edebiyata da sıçrayarak, zaman içerisinde bu sanat dalları arasında paylaşılan bir estetik haline geldi. İzlenimci müzik, Post-romantik Alman bestecilerde ortaya çıkan programlı müzik fikrine uzak durdu. Bir hikâyeye anlatmaktan ve bir resmi betimlemekten ziyade, yapıta verilen başlığa göre bir ortam yaratmak ve bir duyguyu uyandırmak peşindeydi. O dönem, besteciler bunu yaparken, ressamların kullandığı tekniklere benzer yöntemlere başvurdular. Ressamlar ışığın özü üzerinde durmuş ve bu onları “microstructure” denilen ışığın parçacıklara bölündüğü bir resim yapma yöntemine götürmüştü.⁴ Böylece saatten saate değişen farklı ışık koşullarındaki durumları resmederek renklerin, biçimlerin ve ışığı geçiren gölgelerin devamlı yenilenişini gösterdiler. Buna paralel olarak ise müzikte seslerin ve tonların nitelikleri dağıtılıp, bölünerek ve çözümlenerek her türlü parçalama yöntemi denenmiş; geleneksel armoniden sıyrılıp, tınısal ve renksel yansımaların oluşturduğu yalın ve özlü bir anlatım sergilendi. İzlenimci müzikte armoni, ritim ve melodi gibi temel öğeler belirsizliğe eğilim gösterdi.⁵

³ Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, 352

⁴ Bkz (4), SERULLAZ, 16

⁵ Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, 199

“İzlenimci müzik, melodiyi, biçimi, polifon dokuyu ve akorların işlev bağlarını atmıştır. Getirmek istediği şey, aralarında bağ olmayan akorların düşsel, parlıtlı oyunu ve gölgeli yarım renkleri idi. Bu çeşit bir oyun belki güçlü değildi ama hoştu, inceydi; kemiklerin sağlamlığından yoksundu ama kelebeklerin elle dokunulamayan güzelliği vardı.”⁶

Her ne kadar kendisine yakıştırılan izlenimci sıfatını beğenmese de Claude Debussy, izlenimcilik akımına derinlik katan en önemli bestecilerden olmuştur. Daha konservatuvar yıllarında yaptığı çalışmalar kuraldışı olduğu yönünde eleştiriler alırken, Debussy çağının müziğini eleştiriyor, Fransız müziğinin yenilenmesi gerektiğini düşünüyordu. Wagner’e duyduğu kısa süreli hayranlığı dışında, müziğinde Alman üslubundan uzaklaşma çabası içindeydi. Hem yaşantısı hem de arkadaş çevresinin etkisi nedeniyle esin kaynaklarını edebiyatta, resimde, doğada aradı. Uzakları düşleyen egzotik arayışları ve tını duyarlılığı onu alışlagelmişin dışına itti. Debussy bu konuda şunları söylemiştir:

“Müzikçiler tını ayrışımını bilmiyorlar. Tının safiyetini unutuyorlar. Bense her rengi en saf halinde vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti. Çalgıları çiftledi, hatta üçledi. Bunların en kötüsünü de Richard Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirdi. Orkestrayı bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tının öz rengini ve saflığını korumaya çalışıyorum.”⁷

2.3 Debussy’nin Müzik Dili

Debussy’nin çocukluk yıllarında Paris, Prusya (Germen) Krallığı’nın işgali altındaydı. Almanya’ya tepki, Alman romantizminin yaygınlığı ve estetik kaygıları Debussy’nin henüz öğrencilik yıllarında geleneksel müzik anlayışını reddetmesine neden olmuştur. Bu nedenle okulda hocalarıyla sık sık anlaşmazlığa düşmüştür. Debussy’nin kompozisyon hocası Girault, Debussy’nin bir çalışması üzerine “yaptığının güzel olmadığını söylemiyorum yalnızca teorik olarak yanlış” demiş,

⁶ Curt SACHS, *A Short Story of World Music*, 310

⁷ Ahmet SAY, *Müzik Tarihi*, 456

Debussy de buna “teori diye bir şey yoktur, yalnızca dinleyin, esas olan hazdır.” diye cevap vermiştir.⁸

Debussy'nin genellikle şair ve resamlardan oluşan arkadaş çevresi, dolayısıyla sanatın diğer dallarına olan ilgisi, müzik dilinin şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur. Hatta her ne kadar Wagner, Mussorgski, Chopin gibi bestecilerin müzikleriyle tanışmış ve onlara olan hayranlığını söylemişse de müziğindeki etkisi edebiyat ve resim sanatından daha baskın olmamıştır. Zira resim sanatında ortaya çıkan İzlenimcilik ve edebiyat alanındaki Sembolizm akımları Debussy'nin müziğiyle benzer esin kaynaklarına sahiptir. İzlenimciliğin doğaya yepyeni bir bakış açısıyla yaklaşımı, Sembolizmin şiiri ve sözcüğü yeniden ele alışı Debussy'nin müziği oluşturan sese ve yapıya bakışını değiştirmesine yol açtı.

“Debussy'nin kendine özgü dehası, bu şiirlerin ve resimlerin çağrışımlarıyla besleniyordu. Debussy'nin ruhsal dünyası, müziğine yansırken, ezgi denen ses çizgileri de artık bilinen kurallara bağlı kalarak ilerleyemezdi. Bu müziksel esinin görevi, yalnızca kendisine gelen sesleri duymak, onları ivedilikle hemen o anda not etmek, sonra da bu nota yazısına çok daha ayrıntılı bir biçim getirmektir. Bu tıpkı İzlenimci ressamların anlık izlenimler yakalamak için belirli zaman dilimlerinde doğayı gözlemlmelerine benziyordu.”⁹

Debussy'nin müziğinde tını ve renk vazgeçilmezdir. Onun tını arayışları var olan fonksiyonel armoninin dışına çıkmasına neden oldu. Debussy'nin müziğindeki tonalite de fonksiyonel işlevlerinden bağımsız bu tını kümelerinden oluşur. Tını kümelerinden oluşan düzende, müzikteki ses gereçleri (akorlar, aralıklar, diziler) farklı bir boyuta taşınır ve fonksiyonel armoninin ögesi olmaktan çıkar. Fonksiyonel kalıpların yokluğunda farklı ses dizilerini art arda kullanması, “cümle” gibi yapı öğelerinin başlangıcını ve bitişini belirleyen bir etkene dönüşmüştür. Debussy majör-minör diyatonik dizilerin yanı sıra modlardan, tam ton dizisinden, pentatonik diziden, oktatonik diziden faydalanır. Tüm bu dizilerin paralel olarak kullanılması armoniyi

⁸ Metin ÜLKÜ, **Claude Debussy'nin Müziğinde Dönemin Empresyonist Sanat ve Edebiyatının Etkileri**, Voyvoda Caddesi Toplantıları (Etkinlik Kataloğu)

⁹ Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, 186

fonksiyonellikten ve birbirleriyle geleneksel bağlamda ilişki kurma durumundan uzaklaştırır ve armonilerin tını ve rengini ön plana taşır. Debussy bu konuyla ilgili 6 Ekim 1915 yılında orkestra şefi Bernardo Molinari'ye yazdığı bir mektupta “henüz armoninin sürecini yaşamaktayız. Bu arada sadece tını güzelliğiyle yetinen müzikçi çok az” demektedir.¹⁰ Tonalite üzerinde kurduğu bu özgün yapı, parçanın form yapısını da doğal olarak değiştirmiştir. Debussy dönemin Alman üslubunun merkezindeki sonat formlarından uzak durmuştur. Tını kümelerinin, ritmik ve ezgisel hareketlerin sıralanması Debussy'nin müziğindeki form yapısını oluşturur. Müziği her ne kadar tematik fikirler barındırsa da temanın gelişimi ve yeniden serim gibi temel bölümler hiyerarşik bir düzende görülmemektedir. Benzer şekilde müziğin ritmik yapısını oluşturmasında da düzensizlik hakimdir. Sık sık değişen tempolar ve ölçüler nabzın değişmesine hatta bazen belirsizliğine neden olur. Farklı uzunluklarda ve farklı ritmik figürlerle işlenmiş yapı tınısal zenginlik de yaratmaktadır.

“Debussy'nin ritmi akış yaratan bir olgu olmaktan çok, zaman üzerinde bir işçilik gibi ele aldığını çağırır. Debussy'nin müziğinde, içinde olduğumuz an vurgulanır. Bir bakıma ritim, bir zaman parçasının, bir sürenin, bir ânın içinde yer alan öğelerin birbirleriyle ilişkisinden doğan, bir ögenin statik bütünlüğü içinde gözlemediğimiz bir olgudur; bir başlangıçtan bir sona doğru akmaz. Bu an, önceki ve sonraki ilişkilerinden öteye kendi içine dikkatimizi çeker, bu yüzden Debussy'de birçok noktada tekrarlarla donup kalmış zamanın, bir nakkaşın işçiliğine benzer işçiliği gösterilir. Bir müzikal anın bağımsız olarak vurgulanması, onun bütün içindeki işlevinden tümüyle farklı kategoride estetik bir değerdir.”¹¹

Debussy, müziğinde sadelikten yana olmuştur. Müziğindeki tema benzeri öğeler en basite indirgenmektedir. Bu tematik fikirler belirli bir karara ulaşma, bir sese çözülme veya belli bir çizgide ilerleme zorunluluğu taşımamaktadır. Öyle ki bazen bu tematik fikir tek bir aralığa kadar indirgenip, ses tınıları durumuna sokulabilmektedir. Bazen de tematik fikirden daha uzun ve belirgin temalara rastlanmaktadır. Fakat bu temalar da tıpkı tematik fikirler gibi Alman üslubundaki tema fikrinden ayrılıp, tını ve renk

¹⁰ Bkz (7), SAY, 456

¹¹ Mesut Erdem ÇÖLOĞLU, **Debussy'nin Orkestra Yapıtlarında Tekrar Ögesi ve “Gelişen Çeşitleme” İlkesine Alternatif Parça Bütün Tasarımları**, 92

ögesi olarak değer kazanmaktadır. Bu tema veya tematik fikirler parça içerisinde genellikle ya aynı kalırlar ya da farklı çeşitlemelerle işlenmektedirler.

Teorik olarak durum böyleyken, Debussy'nin pratikte tüm bu fikirleri nasıl uyguladığını görmek önemlidir. Debussy orkestralamada küçülmeye gitmiştir. Bunun nedeni çalgının kendi tınısını koruma çabasındandır. Arp, gong, celesta, insan sesi gibi tınları kendine özgü renkleriyle kullanmıştır. Ayrıca yine farklı tınlar elde etmek adına orkestrada farklı yerleşimler denemiştir.

Birçok sembolist şiiri şarkı olarak bestelemiştir. Ariettes Oubliées (Unutulmuş Küçük Aryalar), Poèmes de Baudelaire (Baudelaire'nin Şiirleri), Poèmes de Stéphane Mallarmé (Mallarmé'in Şiirleri) gibi örnekleri vardır. Debussy bazı eserlerinde ise anlatmak istediği imgeleri tamamlanmamış, dinleyicinin hayal gücünü zorlayan şekilde oluşturmuştur. Bunun örneklerinden biri Prelüdlerin ikinci kitabında görülür. Debussy anlatmak istediği her başlığı parçaların başı yerine sonuna ekleyerek dinleyicinin hayal gücünü koşullamamayı amaçlamıştır.

Debussy'nin ritmik kalıplardan kurtulurken sık sık *senkop*, *ostinato* ve *aksanlardan* faydalandığı görülmektedir. Bunları kullanarak ölçünün kuvvetli ve zayıf zamanların duyumunu, dolayısıyla nabzın aynı çizgide devam etmesini engellemek istemektedir. Armonik değişimler de *senkoplar* nedeniyle daha belirsiz hale gelmektedir. Zayıf zamanda kullandığı *aksanlar* dinleyicinin kulağında yeni bir duygu bırakır.

Debussy'nin dinamik ve artikülasyon kullanımı da oldukça geniş bir skalaya yayılmaktadır. Aynı dinamik üzerinde, kullandığı belirteçlerle dahi farklı renkler elde etmek mümkündür. Dinamikler bazen nüans olmaktan öte, parçaya ayrı bir nabız ve ayrı bir atmosfer sağlayabilmektedir.

Yapıtlarında paralel dördü, beşli, yedili aralıkları üst üste kullanmasından doğan disonanslar, köklü ve köksüz çeken dokuzlu armonileri, pentatonik ve tam ton dizileri,

kilise makamları dikkat çekmektedir. Bunların her biri kendine özgü tınlarıyla Debussy'nin ses paletinde kendine yer edinmektedir.

2.4 Debussy'nin Piyano Eserleri

Debussy'nin piyano yazısında, piyanoya olan hayranlığı ve piyanodaki ustalığı açıkça görülebilmektedir. Debussy geleneksel form ve armoni kavramlarından bağımsız, piyanonun neredeyse tüm olanaklarından faydalandığı kendine has bir yazı ortaya çıkarmıştır. Debussy, seslerin elinin altında olmasından dolayı piyanoda kendini çok daha özgür hisseder. Piyano üzerindeki tını arayışları flüt, gitar, çanlar, gonglar, davullar, korno, trompet, arp, org gibi birçok farklı enstrümanın rengini piyano üzerine aktarmasıyla sonuçlanmıştır. Eserlerinde *fff* den *pppp*' ya kadar uzanan gürlükler, *staccatodan portamento*ya, *legato*ya uzanan artikülasyonlar, üç pedalın üçünün de ayrı ayrı veya kombinasyonlu kullanımı, armonik yapıda kullandığı modlar, diziler, polifonik yapılar, temalar, tematik fikirler, değişen ritmik kalıplar Debussy'nin piyano üzerinde maksimum çeşitlilik sağladığı yazısına örnek unsurlardandır.

Debussy piyano yazısındaki başarıya, diğer alanlardaki başarısına oranla daha geç ulaşmıştır. Bu bağlamda Debussy'nin piyano müziğindeki yazısını üç döneme ayırabiliriz:

1) 1808-1904 yılları arasındaki piyano müziği, Debussy'nin gençlik dönemi eserleriyle beraber olgunluğa geçiş dönemini kapsayan eserlerdir. Gençlik döneminde ilk piyano hocası Mme Matue de Fleurville'den geçen Chopin stiline egemen olduğu parçalar bulunmaktadır. Bu yazı zamanla gelenek dışı armonik hareketlere, mod ve paralel akor kullanışlarına, piyano üzerinde renk arayışlarına başladığı yazıya evrilmiştir.¹²

¹² Bkz (8), ÜLKÜ, Etkinlik Kataloğu

Tablo 2.1 Debussy'nin 1888-1904 yılları arasındaki piyano eserleri

- Deux Arabesques (İki Arabesk) (1888)
- Suite Bergamasque (Bergamo Süiti) (1890)
- Rêverie (Hülya) (1890)
- Danse (Tarantelle Styrienne) (1890)
- Valse Romantique (Romantik Vals) (1890)
- Ballade (1890)
- Mazurka (1890)
- Nocturne (1890)
- Suite pour le piano (Piyano İçin Süit) (1901)
- D'un cahier d'esquisses (Bir Deneme Defterinden) (1903)
- Estampes (Taş Baskılar) (1903)
- Masques (Maskeler) (1904)
- L'Isle joyeuse (Neşeli Ada) (1904)

2) 1905-1910 yılları arasında Debussy'nin yazısının özgünlüğe ulaşmaya başladığı, renk ve tını arayışlarının belirginleştiği, izlenimci yönünün derinlik kazandığı yıllar olmuştur. Her bir parçasında başlığa uygun ortamı ve duyguyu yarattığı eserler, bu olgunluk döneminde gerçekleşmiştir.

Tablo 2.2 Debussy'nin 1905-1910 yılları arasındaki piyano eserleri

- Images (İmajlar) (1905 ve 1907)
 - Reflets dans l'eau (Sudaki Yansımalar)
 - Hommage à Rameau (Rameau'nun Anısına)
 - Mouvement (Devinim)
 - Cloches à travers les feuilles
 - Et la lune descend . . . (...ve Ay Kaybolur)
 - Poissons d'or (Altın Balık)
- Children's Corner (Çocukların Köşesi) (1909)
 - Doctor Gradus ad Parnassum
 - Jimbo's lullaby (Jimbo'nun Ninnisi)
 - Serenade for the doll (Oyuncak için Serenad)
 - Snow is dancing (Kar dans ediyor)
 - The little shepherd (Küçük Çoban)
 - Golliwog's cake-walk
- Hommage à Haydn (Haydn'in Anısına) (1909)
- La plus que lente (1910)

3) 1910-1915 yılları arasında Debussy'nin piyano yazısında en uç noktaya ulaştığı eserlere rastlanmaktadır. Debussy bu dönemde ulaştığı özgünlükle kendinden sonraki gelecek akımlara esin kaynağı olmuştur.

Tablo 2.3 Debussy'nin 1910-1915 yılları arasındaki piyano eserleri

- Preludes: I ve II (Prelüdüler) (1910 ve 1913)

Danseuses de Delphes (Delf Dansözleri)

Voiles (Tüller)

Le vent dans la plaine (Ovadaki Rüzgâr)

Le sons et les parfums tournent dans l'air du soir (Seslerin ve Kokuların Akşam Gezisi)

Les collines d'Anacapri (Anacapri Tepeleri)

Des pas sur la neige (Karda Adımlar)

Ce qu'a vu le vent d'ouest (Batı Rüzgâr'ının Anlattıkları)

La fille aux cheveux de lin (Keten Saçlı Kız)

La sérénade interrompue (Yarıda Kalmış Serenad)

La Cathédrale engloutie (Batık Katedral)

La danse de Puck (Puck'ın Dansı)

Minstrels (Ozanlar)

Brouillards (Sisler)

Feuilles mortes (Ölü Yapraklar)

La Puerta del Vino (Şarabın Kapısında)

Les Fées sont d'exquises danseuses (Periler Zarif Dansözlerdir)

Bruyères (Fundalıklar)

General Lavine-eccentric

La terrasse des audiences du clair de lune (Ay Işığında Terastaki İzleyiciler)

Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. (Pickwick'e Övgü)

Canope

Les tierces alternées (Dönüşümlü Üçlüler)

Feux d'Artifice (Havai Fişek)

- Douze Etudes (12 Etüt) (1915)

Pour les "cinq doigts" (Beş Parmak İçin)

Pour les Tierces (Üçlüler İçin)

Pour les Quartes (Dörtlüler İçin)

Pour les Sixtes (Altlılar İçin)

Pour les Octaves (Oktavlar İçin)

Pour les huit doigts (Sekiz Parmak İçin)

Pour les degrés chromatiques (Kromatikler İçin)

Tablo 2.3 (Devam) Debussy'nin 1910-1915 yılları arasındaki piyano eserleri

- Pour les agréments (Süslemeler İçin)
- Pour les notes répétées (Tekrar Eden Notalar İçin)
- Pour les sonorités opposées (Zıt Sonoriteler İçin)
- Pour les Arpèges composés (Bileşik Arpejler İçin)
- Pour les accords (Akorlar İçin)¹³

Piyanonun romantik dönemde solo enstrüman olarak kazandığı önemden sonra Debussy baştan aşağı yeni ve farklı materyallerle piyanoya olan yaklaşımı değiştirmiştir. Her parçası teknik açıdan yeni zorluklar sunmuştur. Ancak en önemlisi tıpkı Bach ve Mozart'ta olduğu gibi Debussy için de çok iyi piyanistik tekniğe sahip olmaktan önce iyi bir müzisyen olmak daha önemlidir. 1914-1917 yılları arasında Debussy'nin öğrencisi olan Marguerite Long (13 Kasım 1874-13 Şubat 1966), Debussy'nin piyano çalışması hakkında detaylı açıklamalarda bulunmuştur:

“Onun tuşesinin ses derinliğini, okşayıcılığını, yumuşaklığını nasıl unutabiliriz! Tuşlar üzerinde içe işleyen bir yumuşaklıkla kayarken aynı zamanda onları sıkıştırıp, onlardan olağanüstü ifadesel güçte aksanlar elde edebiliyordu. Hemen hemen her zaman – yarım tınılı, yarım sesli diye çevirebileceğimiz – *demi-teinte* bir sesle çalışıyordu, bu çalış hiçbir darbe sertliği içermeden, piyanodan dolu ve yoğun bir ses elde etmesini sağlıyordu. Nüans paleti *ppp*'dan Forte'ye kadar uzanıyordu ve hiçbir zaman armonik incelikleri kaybettirecek bir ses düzensizliğe varmazdı. Tıpkı Chopin gibi pedal kullanma sanatını bir çeşit soluk alıp verme gibi görüyordu.”¹⁴

Klasik dönemin en önemli bestecileri Mozart ve Beethoven'ın ve ardından gelen Romantik dönem bestecileri Chopin ve Liszt'in piyano çalış tekniğinde ve müzik anlayışında yaptıkları köklü değişikliklere benzer biçimde Debussy de kendine özgü piyanizmi, eserlerini çalmak için gerekli teknik ve müzik anlayışı ile müzik tarihindeki konumuna ulaşmıştır.

¹³ Robert SCHMITZ, *The Piano Works of Claude Debussy*, x

¹⁴ Bkz (8), ÜLKÜ, Etkinlik Kataloğu

3. DOUZE ÉTUDES (12 ETÜT)

1915 yazında, Avrupa'daki savaş ve kanser yüzünden acılar içinde geçirdiği bir yılın ardından, Fransa'nın kuzeyindeki Pourville sahilinin eşsiz güzelliği Debussy'nin yaratıcılığını yeniden alevlendirmişti. Bir sene boyunca hiçbir şey yazmamasının ardından savaş ortamından biraz uzak olması nedeniyle zihnindeki bazı fikirler üzerinde çalışmaya başlamıştı.¹⁵ Debussy müzikolog ve yazar olan arkadaşı Robert Godet'ye (21 Kasım 1866-13 Haziran 1950) 14 Ekim 1915 tarihli mektubunda bu durumdan şu şekilde bahsetmişti:

“Geçen sene müzikal olarak yapamadıklarımı bir kez daha düşündüm. Müzik yazmam kesinlikle şart değil ancak az ya da çok yapabileceğim tek yeteneğim bu. İçimde saklanan ölüm hissini alçak gönüllülükle itiraf etmeliyim. Bu yüzden, ertesi sabah ölecekmişim gibi yazıyorum.”¹⁶

Debussy eylül ayının sonunda etütlerini bitirmişti ve bundan hoşnut kalmıştı ki bu çok sık olan bir şey değildi. Yayımcısı Durand'a 27 Eylül 1915 tarihinde yazdığı mektubunda, "Kalan altı etüdü de artık bitirdim. Şimdi sadece onların kopyalarını çıkarmalıyım. Onları bitirdiğim için çok mutlu olduğumu itiraf etmek zorundayım ve övünmek gibi olmasın ama onların çok özel bir yere geleceklerini düşünüyorum" dizelerini aktarmıştı.¹⁷ Hemen ardından 30 Eylül 1915'te Debussy, yazısını temize çektikten sonra Durand'a şunları yazmıştı: "Fiyuv! ... Bazı sayfaları yazması o kadar zordu ki en dallı budaklı Japonca karakterleri bile bunun yanında çocuk oyuncağı kalır. Ancak gerçekten memnunum! Bayağı iyi oldu."¹⁸

Etütler savaş sırasında ağır hasta bir besteci tarafından yazılmıştı. Üstelik taslak halindeki etütleri tamamlaması sadece altı hafta sürmüştü. Debussy için çalışıyor

¹⁵ Marguerite LONG, *At the piano with Debussy*, Çev. Olive Senior, 41

¹⁶ Margit RAHKONEN, *Douze Études by Claude Debussy- A Pianist's View*, 17

¹⁷ Qing JIANG, *Rethinking Virtuosity in Piano Etudes of The Early Twentieth Century Case Studies in Claude Debussy's Douze Études for Piano*, 27

¹⁸ Bkz (15), RAHKONEN, 17

olabilmenin ve müzik yazıyor olmanın keyfi her şeye değerdi. Debussy, etütlerini kime ithaf edeceğini uzun süre düşündükten sonra Frédéric Chopin (1 Mart 1810-17 Ekim 1849) ve François Couperin (10 Kasım 1668-11 Eylül 1733) arasında bir seçim yapacaktı. 19 Ağustos 1915 tarihinde Durand'a yazdığı bir mektupta şunları söyledi: "Onlara saygı duyuyorum ve onlara hayranım. Bu büyük, takdire şayan ustalara minnettarım."¹⁹ Biraz tereddüt ettikten sonra, piyano çalışmalarının ilk günlerinden beri kendine yakın hissettiği Chopin'i seçti. Genelde bestecilerin eserlerini ithaf etmesi çok yönlü olabiliyordu. Chopin op.10 etütlerini Franz Liszt'e (22 Ekim 1811-31 Temmuz 1886) adamıştı. Liszt de Transcendental Etütleri'ni çocukluğunda hocası olan Carl Czerny'ye (21 Şubat 1791-15 Temmuz 1857) adamıştı. Debussy de ilk etüdünde şakacı bir şekilde Czerny'yi referans olarak göstermişti. 28 Ağustos 1915 tarihinde Durand'a yazdığı bir diğer mektupta ise şunları söyledi. "Eminim ki daha ciddi görünmek adına aşırı zorlu teknikler üzerine çalışmak gerekmediğine sen de katılacaksınız; biraz cazibe hiçbir şeyi mahvetmez. Chopin bunu kanıtladı ve içimdeki bu isteğin biraz aşırıya kaçtığını anlamamı sağladı". Debussy'nin etütlerini Fransız besteci Couperin'e ithaf etmesi belki politik açıdan daha doğru olurdu. Ancak Chopin de Paris'te geçirdiği yılların ardından Fransa'da oldukça güçlü bir figürdü.

Debussy 1915 yılında etütlerini yazmaya başlamadan önce yayımcısı Durand'ın tavsiyesi üzerine Chopin'in birçok eserinin Fransız yayımlarını hazırladı. Debussy'nin özellikle Chopin'in etütlerinin üzerinde çalışma fırsatı bulması ve kendi etütlerini Chopin'e ithaf etmesinden ötürü, etütlerine isim verme konusunda Chopin'in izinden gittiği görülmektedir. Genel olarak besteciler teknik zorlukları ne olursa olsun genelde etüt serilerine isim verirken müziklerinin karakteristik özelliklerinden ve parçaların niteliklerinden faydalanmışlardır. Örneğin; Sergei Rachmaninoff (1 Nisan 1873-28 Mart 1943) etütlerine "Études Tableaux" ismini verirken, Liszt etütlerine "Études Transcendental", Robert Schumann (8 Haziran 1810-29 Temmuz 1856) ise "Études Symphoniques" isimlerini vermiştir. Fakat Debussy kendi etütlerine "Douze Études" (12 etüt) ismini vermiştir. Debussy aynı şekilde her bir etüdüne de kompozisyonunun teknik koşulunu belirten isimler vermiştir. Bir diğer dikkat çekici nokta da etütlerinde

¹⁹ Bkz (15), RAHKONEN, 29

diğer piyano eserlerinde olmadığı kadar yorumlamayla ilgili İtalyanca yazılmış belirteçlere yer ayırmış olmasıdır.

Debussy, etütlerini yayımlandıkları sırayla bestelememiştir. 28 Ağustos 1915 tarihinde Durand'a yazdığı mektubunda şöyle ifadeler bulunmaktadır: "Şimdiye kadar yazdığım altı etüt neredeyse koşturmaca içinde. Ama merak etme, daha sakinleri de olacak! Bunlardan başladım çünkü yazması en zor olanlar bunlardı". Etütlerin son sırası daha önce alınmış bir karar değildi. Fakat beş parmak için yazılan etüt ikisinde de aynı yeri korudu.

Tablo 3.1 Debussy'nin etütlerini temize çekme ve yayımlanma sıraları karşılaştırması

I – pour les cinq doigts	I – pour les cinq doigts
II- pour les Sonorités opposées	II- pour les Tierces
III- pour les accords	III- pour les Quartes
IV- pour les Arpèges composés	IV- pour les Sixtes
V- pour les huit doigts	V- pour les Octaves
VI- pour les Sixtes	VI- pour les huit doigts
VII- pour les Octaves	VII- pour les degrés chromatiques
VIII- pour les Quartes	VIII- pour les agréments
IX- pour les degrés chromatiques	IX- pour les notes répétées
X- pour les notes répétées	X- pour les Sonorités opposées
XI- pour les Tierces	XI- pour les Arpèges composés
XII- pour les agréments	XII- pour les accords

Kaynak: (Rahkonen, 2016, s. 45)

İki kitap şeklinde ayrılmış etütlerin ilk sıralamasında etütler arasında keskin geçişler bulunmaktadır. Başlangıçta hızlı ve alaycı havasıyla beş parmak için yazılmış etütten sonra oldukça derin ve ağır olan zıt sonoriteler için yazılmış etüt gelmektedir. Ayrıca her iki kitap da hızlı bir etütle başlayıp, parlak bir bitiş yerine ağır bir etütle bitmektedir. Son sıra müzikal anlamda daha mantıklı ve tutarlıdır. İki kitap da parlak bir sonoriteyle başlayıp parlak bir bitişle bitmektedir. Özellikle son etüdün son akoruna baktığımızda *sf* gibi oldukça güçlü bir gürlükle bittiğini görmekteyiz. Bunun yanında

birinci defterde daha çok piyanistik tekniğin önde olduğu eserler yer alırken, ikinci defterde daha çok tını ve sonorite farklılıkları ön plandadır.

12 Etüt Debussy'nin yazdığı son piyano eser serisidir. Tını ve renk bakımından Debussy'nin ulaştığı son nokta olmakla beraber teknik olarak da oldukça virtüözite gerektiren eser serisidir. Debussy etütleri bestelerken temel piyano tekniklerinden faydalanmaktadır. Artiküle parmak tekniği, beş parmak tekniği, dizi ve gamlar, arpejler, çiftlenen notalar, akorlar, atlamalar gibi teknik gereklilikler son derece ustalıkla bir şekilde işlenmektedir.

3.1. Birinci Kitap No.1 “*Pour les cinq doigts d'après Monsieur Czerny*”

“Beş Parmak İçin Etüt”

Erken dönem piyano eseri Children's Corner'dan “Gradus ad Parnassum”da Clementi'ye yaptığına benzer şekilde, bu etüdün başında da Czerny'nin beş parmak egzersizine bir gönderme bulunmaktadır. (Örnek: Şekil 3.1 ve 3.2) Başlangıçta Do majör gamındaki beş parmak kalıbına -do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do- ironik bir şekilde La bemol notası eşlik etmektedir. Debussy burada günlük teknik çalışmaların tekdüzeliğine eleştirel şekilde yaklaşmıştır. Başlık her ne kadar Czerny'yi referans gösterse de başlangıçta yaptığı ritmik hızlanma -8'lik notaların 16'lık notalara dönüşmesi- Ferdinand Beyer'in (25 Temmuz 1803-14 Temmuz 1863) bazı etütleriyle benzerlik göstermektedir. İki etütte de beş parmak kalıbı, 8'lik notalardan 16'lık notalara evrilmektedir. Daha sonra bu kalıplar, üçlemeler ve 32'lik notalar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak her iki etütte de izlenen yolun gösterdiği eğilim farklı amaçlar taşımaktadır. Beyer burada 16'lık notalara ulaşırken değişen ritmik kalıpları öğrenciyi hissettirmeyi amaçlamıştır. Böylelikle aynı kalıptaki parmakların ritmik değişiklikler aracılığıyla kıvraklık kazanmasını sağlamaktadır. Debussy ise yazımında bu farklı ritim kalıplarını farklı dizilerle (bazen farklı tonlarda veya çevresinde), farklı artikülasyonlarla oluşturarak yapısal olarak derinlik, zenginlik ve karmaşıklık sağlamıştır. (Örnek: Şekil 3.3 ve 3.4)



Şekil 3.1 “Pour les cinq doigts” 4-5. ölçü



Şekil 3.2 Czerny op.740 no.1, 1-2. ölçü



Şekil 3.3 Beyer op.101 no.86, 7-13. ölçüler arası kesitler



Şekil 3.4 “Pour les cinq doigts” 48-51. Ölçü

Debussy'nin geleneksel armonik yapıya bağlı kalmadığı, etüt henüz başlar başlamaz görülmektedir. Re bemol majörün çeken sesi olan la bemol, Do majör dizisinin üzerinde ısrarcı bir şekilde sıklaşarak gelmektedir. Burada Do majöre karşı aslında Re bemol majör, yani beyaz tuşlara karşı siyah tuşlar, rutin inişli çıkışlı figüre karşı sürpriz şekilde gelen figür arasında adeta bir savaş başlamıştır. 7. ve 10. ölçüler arası “*accelerando*” kısmından sonra gelen ilk “*anime*” bölümü başlangıç temposunda kromatik şekilde iniş yaparak gelmektedir. İlk gelişinde “*mf*” (mezzo-forte) başlayıp “*p*” (piano) ile biter, ikinci gelişinde ise “*p*” başlayıp “*f*”ye (forte) kadar çıkar. Bu iki bölüm arasında (11-15. ölçüler) bir el Do majörün çeken sesi üzerinde (sol notasından

başlayarak) beş parmak kalıbını çalarken, diğer el Fa diyez majörde aynı kalıpla fakat ters hareketle aniden (*brusquement*) gelmektedir. (Örnek: Şekil 3.5) Debussy burada iki tonaliteyi aynı anda kullanarak bitonalite yaratmaktadır.



Şekil 3.5 “Pour les cinq doigts” 12. Ölçü

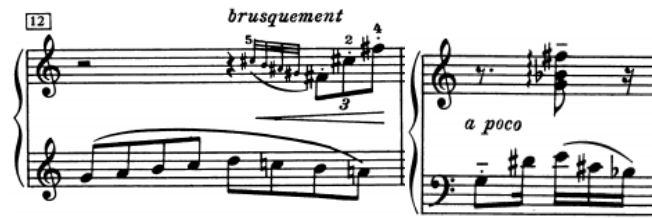
Başlangıçta da gelen *anime* bölümü, artık beşli aralıkları ve eksik akorlardan meydana gelmektedir. Bu iki yapının kısa süreli atışması 28. ölçüde Do majöre çözülmektedir. Burada son olarak gelen eksik akor do minöre aittir. Dolayısıyla akorun Do majöre çözülmesi geleneksel armonik harekete aykırıdır. Debussy çözülmeye beraber Do majör pentatonik dizisinin (do, re, mi, sol, la) kullanımına başvurmuştur. (Örnek: Şekil 3.6) Beş parmak için beş notaya dayalı bir dizi kullanmayı amaçlamıştır. Debussy pentatonik dizi aracılığıyla oluşturduğu dalgalanmaların yanı sıra, 32. ve 34. ölçülerdeki “*rubato*” ve “*rubato molto*” bölümlerinin de desteğiyle özellikle Czerny etütlerinde karşılaşılmayan derin bir atmosfer yaratmaktadır. Ayrıca burada kullandığı üçleme kalıbı 48. ölçüde başlayacak olan orta bölümde de devam etmektedir. 42. ölçüyle birlikte farklı tonaliteler arasındaki keskin geçişler boyunca görülen armonik kararsızlık, parçanın karakteristik özelliğiyle son derece bağdaşmaktadır. Burada kullandığı kısa bloklar diğer bölüme geçişi hazırlamaktadır.



Şekil 3.6 “Pour les cinq doigts” 27. Ölçü

Debussy ironik bir şekilde 48. ölçüyle beraber başlayan bölümü değiştirici işaretleri bakımından Do majöre en uzak ton olan Do bemol majörde getirmektedir. Do bemol majör herhangi bir etütte bulunması zor bir tondur. Çünkü besteciler genelde kendisiyle anarmonik olan Si majörü tercih etmektedir. Bu bölümde kullandığı tonalite ve yarattığı atmosfer; sol eldeki akıcı üçlü kalıplara *staccato* şekilde eşlik eden sağ el, arp tınısını anımsatmaktadır. Dolayısıyla arp tınısının, piyanodaki dokusu ve sonoritesini taklit etmek ve denemek için Debussy'ye ilham kaynağı olması bu tonu seçmesinde etmen olabilir. Çünkü notasyonda diğer enstrümanlar Si majör tonunda yazılırken arpın anarmonik olan Do bemol majörde yazılması standart bir uygulamadır.

Parçaya geniş açıdan bakıldığında, yapısında birden fazla tematik fikrin bulunduğu üç ana bölümün olduğu görülmektedir. (Örnek: Şekil 3.7-3.8 ve 3.9) Geçişlerde ve gelişimde bu tematik fikirlerin kombinasyonlarına ve çeşitlemelerine sıkça yer verilmektedir. 1-27. ölçüler arası A, 28-47. ölçüler arası B, 48-74. ölçüler arası C, 75-89. ölçüler arası A ve C bölümlerindeki tematik fikirlerin gelişimi, 90-96. ölçüler arası kadans, 97-116. ölçüler arası A ve B bölümündeki tematik fikirlerin farklı şekilde tekrar gelmesiyle oluşan *Coda* ve kadans şeklinde özetleyebiliriz.



Şekil 3.7 "Pour les cinq doigts" A bölümündeki tematik fikirler



Şekil 3.8 "Pour les cinq doigts" B bölümündeki tematik fikirler



Şekil 3.9 “Pour les cinq doigts” C bölümündeki tematik fikirler

C bölümünde 63. ölçüden itibaren müzik daha karmaşık ve coşkulu hale gelmektedir. Özellikle A ve B bölümlerindeki tematik fikirlerin burada sıkça kullanıldığı görülmektedir. 44. ölçüde mi bemol ve re bemol akorları üzerinde kurulan tematik fikir gelişerek 63-64. ölçülerde iki oktav açıklığında karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra 67-68. ölçülerde B bölümündeki tematik fikrin bu sefer sol el tek başına pentatonik diziyi çalarken, sağ elde trompeti çağrıştıran bir tını ile geldiği görülmektedir. Tüm bu tematik fikirler art arda kullanılarak son derece kontrastlı bir yapı oluşturur. C bölümü biterken gelen yeni bir tematik fikir, bir sonraki kısmın ana iskeletini oluşturmaktadır.

Debussy 75. ölçüyle başlayan bölümde armonik yapının farklılığını arttırmak için bu sefer La bemol majörü kullanılmaktadır. Altta pedal olarak C bölümünde oluşan tematik fikir ile üstte A bölümündeki süsleme şeklinde gelen “*brusquement*” fikirleri diyalog halindedir. Bu süslemeler bu sefer oktav aralığında gelmektedir. Buradaki hareketler baştaki karaktere göre daha eğlenceli ve *scherzoya* benzeyen bir havaya bürünmektedir. Sağ eldeki kromatik hareketler tonalitenin belirsizliğini arttırırken 79. ölçüde ilk olarak La bemol majörün çekeninde, 83. ölçüde La bemol majörde ve son olarak da 85. ölçüde fa minörün alt çekeninde beş parmak dizileriyle ustaca inşa edilen ölçülerde müzikal gerginlik artmaktadır. Burada “*tempo*” ve “*cedez*” bölümlerinin farklı tempo ve hissiyatla sık sık yer değiştirmesi etüt türünde pek sık bulunmayan hareketlerdir. Tempodaki bu dalgalanma daha sonra siyah ve beyaz tuşların birbiri ardına hızlanarak gelmesiyle kontrast oluşturacaktır. Sol bemol majör ve Do majörün oluşturduğu bitonatilede temponun artmasıyla birlikte beşli nota dizilimleri baştaki beş parmak dizilerinden farklı duyulmaktadır. Buradaki kadans, daha önce sözü edilen hayal gücünün sınırlarında dolaşan piyanistin iç dünyasını tınısal anlamda oldukça başarılı bir şekilde tasvir etmektedir. Parçanın tekrar Do majöre geldiği 97-115. ölçüleri arasındaki *Coda* bölümünde başlangıçtaki müziğin zirveye ulaştığı

görülmektedir. Debussy burada diyatonik ve pentatonik dizileri, farklı ritmik kalıplarla art arda getirerek hem piyanistik hem de bestecilik dehasını muhteşem bir şekilde işlemiştir. Parçanın sonunda ise beş oktav boyunca Re bemol majör dizisinin yükselişi, Do majöre çözülmektedir. Dolayısıyla siyah tuşlar beyaz tuşlara karşı savaşı kaybetmiştir. Tempo, karakter ve nüans kontrastlarıyla dolu, atmosferin sık sık değiştiği ve armonik açıdan muhteşem zengin bir etüt ortaya çıkaran Debussy, bu etüdünde aynı zamanda bir bestecinin hayal gücü ve üstün dehasıyla Do majör tonalitesinde neler yapabileceğini bizlere sunmak istemiştir.

3.2. Birinci Kitap No.2 “*Pour les tierces*”

“Üçlüler İçin Etüt”

Debussy bu etüdünde çalınması bakımından teknik zorluğu yüksek olan üçlü aralıkları ele almaktadır. Üçlü aralıklarla çiftlenmiş, 16’lık notaların inişli çıkışlı hareketi hem tınısal hem de görsel olarak denizdeki dalgalanmayı anımsatmaktadır. Debussy'nin denize olan düşkünlüğü, yazdığı diğer eserlerin bazılarında da görülmektedir. “La Mer” (Deniz-1905), “L’isle joyeuse” (Neşeli Ada-1904), “Reflets dans l’eau” (Sudaki Yansımalar- Images I, 1904-1905) eserlerinde, isimlerinden de anlaşılacağı üzere denizi tasvir eden bazen durgun, bazen de amansız ifadelere rastlayabilmekteyiz. Etüdün başlığında bu eserlerdeki gibi denizi referans gösteren herhangi bir ipucu olmamasına rağmen; uzun bir süre ritmik nabzın değişmemesi ve notaların adım adım dalgalanma hareketi, sonu görünmeyen bir denizin sesteki izdüşümü gibidir. Bu yüzden bir egzersizden çok, zengin armonik doku içinde esnek melodik hattın olduğu bir parçadır.

Etüdün anahtar işaretine bakıldığında iki olasılıktan bahsedebiliriz: Re bemol majör veya si bemol minör. Sadece üstteki seslere bakıldığında 4. ölçünün son vuruşuna kadar parça Re bemol majörde ilerliyormuş gibi görünmektedir. Fakat ilk ölçüdeki üçüncü ve dördüncü vuruşlarda tenor partisinde gelen la bekar ve sol bemol, si bemol armonik minöre ait seslerdir. Dahası herhangi bir fonksiyonel hazırlık olmadan, sol bemolün yarım ses tizleşip sol bekar olduğunu; yani armonik minör yapısının, melodik

minör yapısına evrildiğini görmekteyiz. Fakat bununla birlikte 4. ölçüde açılış cümlesinin son akoru, Re bemol majör eksende gelmektedir. Debussy burada Re bemol majör ve si bemol minör tonlarındaki sesleri aynı anda kullanarak geleneksel armonik fonksiyon hareketine aykırı bir yapı kullanmaktadır. Bununla beraber burada üçlü aralığın etütteki teknik koşulu sağlamasının yanında melodik motif olduğunu da söyleyebiliriz. Bir başka deyişle; Debussy küçük üçlü aralık uzaklığında olan majör ve ilgili minör gamların, tüm etüt boyunca birbirine geçmesi veya dönüşmesiyle ortaya çıkan karakteristik özelliklerin sesli görüntüsünü bize sunmaktadır. Bir başka ipucu da Debussy'nin tenor partisiyle başlayan karşıt melodinin ilk iki notasını armonik minörün beşinci ve altıncı sesleri (la bekar, sol bemol) olarak seçmesidir. Notaların aralığı her ne kadar artmış ikili olsa da anarmonik olarak minör üçlü aralığıdır. (Örnek: Şekil 3.10)



Şekil 3.10 “Pour les tierces” 1-2. ölçü, yatay olarak üçlü aralık kullanımı

Başlangıçtaki tonalite belirsizliğine benzer şekilde 8. ölçüde değişen anahtar işaretleriyle beraber Do majör tonunun dördüncü derecesindeki vurgu, bu tonla ve Fa Lidyan dizisi arasında belirsizlik yaratmaktadır. Debussy birinci etüdündeki katı tonal kontrastlarının aksine, bu sefer armonik rengin yarı gölgeli halini sunmaktadır. Bunun yanında ritmik çeşitlilik de en aza indirgenmiştir. Debussy ritmik tansiyonu bazen sol elde gelen noktalı yapılarla, bazen de 16’lık notaların minik ve geniş dalgalanma hareketiyle değiştirmektedir. 8-9. ölçülerdeki berrak sonoritenin devamında, 11. ve 12. ölçülerdeki üçlü aralıklarla çiftlenmiş, 16’lık notaların inişli çıkışlı üçlü ve yarım ses atlamaları, Do pedal sesine karşı ritmik tansiyonu arttırmaktadır. Daha sonra 13-14. ölçülerde ritmik kalıp değişmektedir. Debussy burada sanki, sakin dalgaların

büyüyükerek 13. ölçü itibariyle kıyıdaki kayalara çarpmasını tasvir etmektedir. (Örnek: Şekil 3.11)

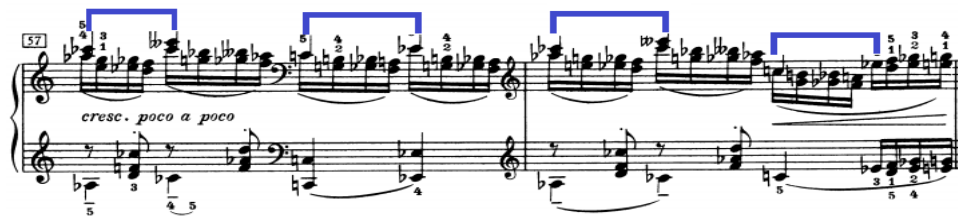


Şekil 3.11 “Pour les tierces” 8, 11, 13. ölçüler

Debussy'nin üçlü aralığı hem akor içinde hem de melodik motif olarak uygulaması, beraberinde çok partili bir yazıyı getirmektedir. 15. ölçüde başlayan si bemol notası, 27. ölçüye kadar pedal ses konumundadır. 18. ölçüde başlayan, sağ elde her ölçü başında gelen notalar yavaş bir ivmeyle üçlü aralıklarla yükselip, pedal ses konumundaki si bemol notası üzerinde melodik hattı oluşturmaktadır. (Örnek: Şekil 3.12) Bu melodik hat 21. ölçüye gelindiğinde, diğer partilerdeki dalgalanan 16'lık notaların üstüne çıkarak Si bemol majöre çözülmektedir. Debussy'nin ilerleyen pasajlarda da yer verdiği bu çok katmanlı yapı orkestra yazısını andırmaktadır. (Örnek: Şekil 3.12-3.13)



Şekil 3.12 “Pour les tierces” 18-21. ölçüler

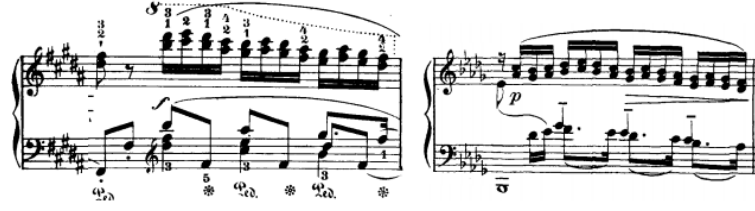


Şekil 3.13 “Pour les tierces” 57-58. ölçüler

Chopin'in üçlüler için yazmış olduğu etüde kıyasla Debussy'nin çok farklı yapıda ve karakterde bir etüt ortaya koyduğu görülmektedir. Chopin, Op.25, 6 no'lu üçlü aralık üzerine yazdığı etütte tempoyu Allegro seçerken, Debussy orta tempodan biraz daha ağır (*moderato, ma non troppo*) bir tempo seçmiştir. Chopin'in etüdünde hızlı tempoda tekrarlanan uzun diziler ve kromatik dokulardaki parmakların teknik açıdan zorlu değişimine karşı, Debussy'nin etüdünde bu zorlu değişim daha çok müzikal olarak farklı karakter geçişlerini oluşturmaktadır. Ayrıca Chopin orta bölümdeki dört ölçü dışında üçlü aralıklı notaları sağ el için yazmıştır. Zira Chopin'in etütlerinde genel olarak gördüğümüz öne çıkan özellik, piyanistik zorluğun tek el üzerine odaklanmasıdır. Bu bakımdan ele alındığında Debussy'nin etüt yazısı, Liszt'in etüt yazısına daha yakındır. Fakat bunun yanında Debussy'nin, Chopin'in etüdünde kullandığı kalıplara benzer yapıları kullandığı görülmektedir. Debussy Chopin'in uzun kromatik pasajlarına karşı, 38-40. ve 53-58. ölçülerde bas ve melodi hattının diyalogunu ön plana çıkararak kromatik dizilere kısa bir şekilde yer vermektedir. 30-34. ölçüler arasında Chopin'in yaptığı art arda gelen beşli atlamaların benzerine rastlanmaktadır. Debussy, atlamaların yönünde ve aralık değerinde çeşitlemeler yaparak ritmik tansiyonu ve register hareketliliğini geliştirmektedir. **(Örnek: Şekil 3.14)** Ayrıca ritmik olarak üçleme kalıbına giren üçlü atlamaları eklemektedir. Ritmik varyasyonların yanında Debussy armonik yapıda da çeşitleme yapmıştır. Aynı yapı bir kez daha ama farklı bir tonalitede gelmektedir. Tonalitenin artmış ikili aralık değerinde oynaması, etüdün başında gelen artmış ikili hareketin yansıması gibidir. Chopin'in, etüdünün 15-16. ölçülerinde sol elde noktalı ritmik hareketle kullandığı figüre, Debussy 25. ölçüde benzer şekilde yer vermektedir. **(Örnek: Şekil 3.15)**



Şekil 3.14 Chopin op.25 no.6, 27. ölçü ile “Pour les tierces” 31.ölçü karşılaştırması



Şekil 3.15 Chopin op.25 no.6, 15. ölçü ile “Pour les tierces” 25.ölçü karşılaştırması

Müzik, başlangıç motifinin tekrar gelmesinden önce kademeli olarak yükselerek 42. ölçüde kısa ömürlü zirve noktasına ulaşmaktadır. Debussy doruk noktasında adeta denizin huzursuz karakterini tasvir etmektedir. 49. ve 52. ölçüler arası, başlangıç motifinin tekrar geldiği bölümde tenor partisindeki dörtlü aralıklı hareket yeni bir melodik motifin oluşmasına neden olmaktadır. Sıçrayan melodi zirvedeki patlamadan sonra daha durgun bir denizi resmetmektedir. 53. ve 56. ölçülerde melodik hattın soprano partisinde geldiği bölümde, üçlü aralıklı notalar kromatik ve diyatonik kalıplarda dönüşümlü olarak gelmektedir. 59. ölçüde başlayan *Coda*'dan hemen önce, 57. ve 58. ölçülerde Debussy bir kez daha yatay olarak üçlü yükselen motifi ana hatlarıyla belirtmektedir.

Etüdü 1-14. ölçüler arası, 15. (Tempo I)-44. ölçüler arası, 45. (Tempo I)-76. ölçüler arası olmak üzere üç ana bölüme ayırabiliriz. Ana tempo sık sık dalgalansa da her seferinde yeniden yerleşmektedir. 59. ölçüden itibaren finali oluşturmak için hız kazanmaktadır. Melodik motifte çeşitlemeler, dinamiklerdeki ani değişimler, farklı tonalite tınları uzun bölümleri küçük birimlere bölmektedir.

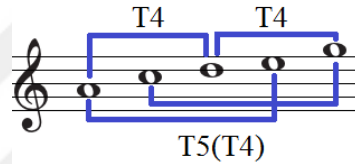
3.3. Birinci Kitap No.3 “Pour les quartes”

“Dörtlüler İçin Etüt”

Debussy'nin etütlerle ilgili olarak Durand'a yazdığı mektuplardan birinde “...kulakların pek çok tuhaflığa alışmış olsa da yeni tınlar duyacaksınız,” sözleriyle bahsettiği bu etüt, dörtlü aralıklar için yazılmıştır.²⁰ Bu etütte genel olarak dörtlü

²⁰ Claude HELLFER, *Oeuvres Complètes de Claude Debussy, série I, volume 6, 11*

aralıklar, kimi zaman artmış ve eksilmiş halleriyle pentatonik diziyeye paralel dokumalarla uygulanmaktadır. Debussy kasıtlı olarak dörtlü aralık kullanımını en üst düzeye çıkarmak için, parça boyunca pentatonik diziyeyi uygulamaktadır. Zira pentatonik dizide dörtlü aralık, tam beşli aralıkların çevrim halleri ile de oluşturulabilmektedir. (Örnek: Şekil 3.16) Debussy 1889 yılında Paris'te gerçekleşen *Evrensel Sergi*'de uzakdoğu müziğini ve Gamelang denilen Java orkestrasının renk zenginliğini keşfetmesinden sonra "Pagodes"de (Estampes 1903-1) izlediği yöntemin benzerini bu etütte de kullanmaktadır. Burada da dörtlü aralıkların, pentatonik dizi ve gamelang müziğiyle bağlantısı görülmektedir. (Örnek Şekil 3.17)



Şekil 3.16 Pentatonik dizide tam dörtlü aralıkları



Şekil 3.17 "Pagodes" 27-29. ölçü

Etüt, pentatonik dizinin minör kullanımı ve iki el arasındaki diyalog ile başlamaktadır. Açılış, pentatonik la, do, re, mi, sol dizisinin tüm dörtlü aralık kombinasyonlarıyla formüle edilmektedir. Tek başına gelen dörtlüler diğer el ile birleştiğinde minör yedili akorlara evrilmektedir. 3. ölçüde gelen dörtlülerin kromatik inişinde, Debussy iki pentatonik minör kalıbı üst üste kullanarak ([re, fa, sol, la, do] ve [fa, la bemol, si bemol, do, mi bemol]) gamelang müziğinde deneyimlediği özgünlüğü yakalamaktadır. Etüt birkaç ölçü uzunluğunda *ritardando* ve *diminuendo* ile sönümlenen küçük cümlelere bölünmektedir. Bu noktada iki farklı karakter ortaya çıkmaktadır. Bu karakterlerden biri dokunaklı ve şiirsel, diğeri ise kararlı ve enerjiktir.

Diyalog halinde olan bu karakterlere bol artikülasyonlu yazıyla beraber adeta vurmali çalgılar eşlik ediyor gibidir. (Örnek: Şekil 3.18)



Şekil 3.18 “pour les quartes” 5-6-8. ölçülerdeki tahta vurmali, zil ve gongları çağrıştıran yazı

Debussy'nin bu egzotik tını arayışlarında ve eşsiz piyano sonoritelerinde üçlüler için yazdığı etütte olduğu gibi, dörtlü aralıkları artmış ve eksilmiş halleriyle kullanması etkili olmuştur. 5. ölçüde artık “mi bemol, la” ve eksik “do diyez, fa” dörtlülerinin birleşimiyle artık yedili akoru (fa, la, do diyez, mi) oluşmaktadır. Bu akor bir sonraki ölçüde çeken yedili akora (sol bemol, si bemol, re bemol, fa bemol) geçmektedir. Buradaki çeken yedili akorunun tınısı sanki karakter değişimine hazırlık gibidir. Debussy 8. ölçüde kullandığı “la bemol, si bemol, do, mi bemol, fa” pentatonik dizisini, 10. ölçü de “sol bemol, la bemol, si bemol, re bemol, mi bemol” pentatonik dizisine kaydırmaktadır. 29. ölçüye kadar olan bölümde sadece 18. ölçüde güçlü bir kadansla gelmesine rağmen armonik renk Fa majör merkezlidir.

Başlangıçtaki dikey dörtlülerin yarattığı derin sonoriteye karşın, 13-28. ölçüler arasında, yatay olarak kullanılan farklı tetrakord (dört sestten oluşan küçük ses dizisi) kalıplarının ana motif olduğu görülmektedir. İlk tetrakord tam tonlu tetrakord (tetrakord A) sol elde, dört ölçü boyunca trillerle saklı halde (la bemol, si bemol, do, re) inici hareketle karşımıza çıkmaktadır. (Örnek: Şekil 3.19) İkinci olarak tetrakord (tetrakord B) 16. ölçüde Fa majörün üst ve alt tetrakordlarının (fa, sol, la, si bemol ve do, re, mi, fa) inici hareketle çiftlenmesiyle kullanılmaktadır. (Örnek: Şekil 3.20) Debussy bu en geleneksel tetrakordun varyasyonlarını daha sonraki ölçülerde de kullanmaktadır. 18. ölçüde tekrar Fa majörde kullanırken, 29. ölçüde Sol bemol majöre transpoze etmektedir. Bunun yanında üst tetrakord dizisi (do, re, mi, fa) ise 19-23. ölçüler arasında bas partisinde ritmik olarak genişlemiş halde, inici hareketle pedal

ses do notasını hazırlamak üzere gelmektedir. 24. ölçüde de tetrakord B bu sefer çıkıcı hareketle (fa-sol-la-si bemol) tenor partisinde görülmektedir. 20. ve 21. ölçülerde bir ses ortak iki tetrakord karşımıza çıkmaktadır. Bunların ilki tam ton tetrakord A'nın transpoze (sol bemol, la bemol, si bemol, do) halindedir. Diğer tetrakord ise (tetrakord C) oktatonik diziden temel alınarak (do, re bemol, mi bemol, fa bemol) kullanılmaktadır. (Örnek: Şekil 3.21)



Şekil 3.19 “pour les quartes” 14-17. ölçü, tetrakord A



Şekil 3.20 “pour les quartes” 16, 18. 29. ölçüler, tetrakord B



Şekil 3.21 “pour les quartes” 20-21. ölçü, tetrakord C

Debussy'nin tetrakordu farklı şekillerde kullanması armonik yapının sınırlarını kaldırmakta, egzotik renk ve tınıları kuvvetlendirmektedir. Debussy ilerleyen bölümde üçleme kalıbı ve noktalı ritimler ile nabızı daha keskin ve köşeli bir yapıya dönüştürmektedir. Kısa ve aksanlı artikülasyonlarla da bu ritmik karakteri daha da pekiştirmektedir. 53-61. ölçüler arasında ritmik hızlanmanın başladığı yerden itibaren, bastaki *staccato* dörtlü aralığı (la bemol- re bemol) kalp atışı gibi nabızı verirken, majör pentatonik dizide gelen dörtlü notalar sanki dökülmüşçesine tansiyonu daha da artırmaktadır. Dolayısıyla buradaki yapı, diğer bölümlerdeki yavaş ve orta tempoda

seyreden yapıya karşı bir kontrast oluşturmaktadır. Pedal ses halindeki vurmali tınısının üzerindeki yukarı yönde transpoze halde gelen pentatonik dizilerin, melodik motifler ile birleşimiyle müzik zirve noktasına ulaşmaktadır. Parçanın son bölümünde ise, 65. ölçüden itibaren tekrar sakin bir atmosfer hakimdir.

Piyano literatüründe dörtlüler üzerine yazılmış çok fazla etüt bulunmamaktadır. Debussy'nin, dörtlüleri paralel olarak ustaca kullandığı, oldukça etkileyici melodik kısımların olduğu bu parçanın, genelde aynı figürlerin kullanıldığı diğer etütlerle karşılaştırıldığında çok daha zengin yapıda olduğu görülür.

3.4. Birinci Kitap No.4 “*Pour les sixtes*”

“Altılılar İçin Etüt”

“...Salon koltuklarında canları sıkılmış şekilde oturan gösterişçi kızlar, çılgın dokuzluların iğneleyici kahkahalarını kıskanmaktadırlar.”²¹ Debussy, Durand'a yazdığı mektupta altılılar için yazdığı etüdü bu şekilde betimlemektedir. Debussy'nin betimlemesinde olduğu gibi bu etüt, sağ eldeki altılı yapılarla birlikte sol elde gelen altılı aralıklarla, sadece dokuzluları değil, birçok farklı armonik yapıyı da kapsamaktadır. Kanadalı müzikolog ve kuramcı William E. Benjamin (1944-) bu etüdün Chopin'in altılılar için yazdığı (op 25 no.8) etüdüyle başlangıç anahtar işareti, tematik materyal ve bazı ritmik hareketler açısından sahip olduğu ilginç benzerliklerinden bahsetmektedir.²² Debussy'nin altılı aralıklarla kurduğu armonik yapı Chopin'inkine benzemektedir. (Örnek: Şekil 3.22) İki besteci de yedili akorları altılı aralıklarla inşa etmişlerdir. Ayrıca orta bölümde Chopin'in La bemol majördeki Nouvelle Etude 2 no'lu parçasına benzer yapılara da rastlanmaktadır. Bu konuya ilerleyen paragraflarda değinilecektir.

²¹ Debussy'nin Durand'a yazdığı 28 Ağustos 1915 tarihli mektup; **Claude Debussy, Debussy Letters**, François Lesure tarafından düzenlenmiş. Çev. Roger Nichols, 300

²² Marianne WHEELDON, **Debussy's Late Style**, 61-66.



Şekil 3.22 Chopin op. 25 no.8, 4. ölçü ve “pour les sixtes” 13. ölçü karşılaştırması

Debussy üçlüler için (pour les tierces) ve dörtlüler için (pour les quartes) etütlerine benzer şekilde; altılılar için yazdığı etütte de teknik figürü ilk ölçüde tek başına sunmaktadır. 2. ölçüde sol eldeki la bekar ile beraber altılı aralığın alt sesi olan sol bemol, eksik yedili aralığını (anarmonik olarak majör altılı) oluşturmaktadır. (Örnek: Şekil 3.23) Başlangıç anahtar işareti Re bemol majörde olmasına rağmen ilk cümledeki yatay ve dikey yedililerin hareketi nedeniyle tonalite hakkında kesin bir yargıya varılamamaktadır. 3. ve 4. ölçüde sol eldeki üçlü düşüşler kırılmış halde minör yedili akoru (re bemol, fa bemol, la bemol, do bemol) oluştururken; üstteki altılı seslerle birlikte 3. ölçüde çeken yedili, 4. ölçüde ise eksik yedili akorlarını oluşturmaktadır. (Örnek: Şekil 3.23)



Şekil 3.23 “pour les sixtes” 1-4. ölçü, yatay ve dikey yedililer

İlk cümlede sağ el paralel altılılarla ilerlerken, sol el monofonik yapıda melodi hattı ortaya çıkarmaktadır. 6. ölçüde ilk cümle sonlanırken müzik durma noktasına gelmektedir. Debussy burada *ritenuto*, *calando* ve *puandorg* işaretlerini aynı ölçü içerisinde kullanmaktadır. İkinci cümle, başlangıçtaki fikrin iki elde ters hareketle gelen renkli düeti ile çeşitlenmektedir. İlk piyanistik zorluk, ikinci cümlede gelişimi sırasında; 16'lık notaların komşu seslerle olan inişli çıkışlı hareketiyle 13. ve 15.

ölçüler arasında gelmektedir. Bu artan yoğunluk, 16. ölçüdeki başlangıçtaki fikrin ikinci çeşitlemesine bağlanmaktadır. İkinci çeşitlemenin gelişiyile beraber parça, duyum olarak Mi bemol majör olarak hissedilmektedir. Debussy burada oldukça fazla yedili (minör, çeken, yarı eksilmiş) akorlara (Örnek: Şekil 3.24) sıklıkla yer vermektedir. Armonik işlevinden bağımsız olarak, buradaki akor ilerleyişi sonoriteyi zenginleştirmektedir.

The image shows a musical score for measures 16-19 of 'pour les sixtes'. The score is written for piano and guitar. The piano part is in the upper staff, and the guitar part is in the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f*, *dim.*, *p*, *piu p*, and *pp*. There are also performance instructions like *rit.* and *rit. -*. The guitar part is annotated with chords: Ç7, m7, Y7, Ç7, m7, Y7, Ç7 m7, Ç7 Y7, Y7, Ç7. The piano part has fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents.

Şekil 3.24 “pour les sixtes” 16-19. ölçü yedili akorlar

Üçleme şeklinde gelen 16’lık notaların bulunduğu orta bölümde Chopin etkisi daha fazla görülmektedir. Bu etki, özellikle Chopin’in, La bemol majördeki Nouvelle Etude 2 no’lu parçasının 13. ölçüsünde görülebilmektedir. Chopin’in burada kullanmış olduğu çarpma notası doğal bir süsleme gibi görünse de (Örnek: Şekil 3.25) Debussy bunu, armonik açıdan potansiyel bir nota olarak kullanmayı tercih etmektedir.²³ Üstteki yarı bağlı yarı *non-legato* olan altılı aralıklı notalarla birlikte, iç içe geçmiş çarpma notaları, kulakta farklı türdeki yedili akorların tınısını vermektedir. Bununla beraber 23-24. ölçülerdeki sol elde yaptığı minör ikili inişten sonra tam dörtlü atlamalarla, üçüncü vuruşlardaki sağ elin ters hareketlerini kuvvetlendirmektedir. Debussy, Chopin’in süsleme notasından yola çıkarak yaptığı vurgularla *acitato* (heyecanlı ve çabuk) hissiyatını derinleştirmektedir. Bir başka benzerlik de Chopin’in 29-36. ölçüler arasında yaptığı yarı sesli modülasyonlara benzer yapı Debussy’nin etüdünde 42-45. ölçüler arasında karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında yine aynı bölümde Debussy’nin, Chopin’in altılılar için yazdığı op.25 8 no’lu parçadaki tematik materyale benzer bir çeşitleme (Örnek: Şekil 3.26) yaptığı görülmektedir. Bu etüdün

²³ Chopin’in etüdünde süsleme olan sol notası, anlık olarak yedili akor meydana getirmektedir.

orta bölümü sanki iki farklı Chopin etüdünün yan yana gelmesinden oluşmuş gibi gözükse de, Debussy'nin yazısı ile bambaşka bir karaktere bürünmektedir.



Şekil 3.25 Chopin Nouvelle Etude no.2, 13. ölçü ile "pour les sixtes" 23. ölçü karşılaştırması



Şekil 3.26 Chopin op.25 no.8, 1-2. ölçü ile "pour les sixtes" 27-28 ölçü karşılaştırması

46. ölçüyle beraber başlangıçtaki tematik fikir bu sefer daha ağır tempoda ve onunla beraber alt registerda gelen oktav hareketiyle birlikte daha derin bir sonoriteyle çeşitlilik kazanmaktadır. Debussy tekrar Re bemol majöre dönse de 49. ölçüde beklenmedik bir şekilde gelen Sol majör modülasyonu, anlık olarak parıltılı bir renk ortaya çıkarmaktadır. Eserin sonlarındaki yazı çok katmanlı olmasına rağmen, hem sol eldeki altılı hareketin azalmasıyla hem de ritmik yavaşlamayla daha sade bir tınıyla duyulmaktadır. Etüt, çeşitlemelerden bağımsız bir şekilde; beklenmedik modülasyon, ritmik ivmelenme ve register kullanımı bakımından, başlangıçtan çok farklı bir atmosfer ve sonoriteyle sonlanmaktadır.

3.5. Birinci Kitap No.5 “Pour les octaves”

“Oktavlar İçin Etüt”

Debussy'nin oktav aralığını, Chopin'in op.25, 10 no'lu oktav etüdünün aksine daha özgün bir yapıda kullandığı görülmektedir. Chopin'in iki elde paralel ilerleyen oktavlarına karşın, Debussy genel olarak oktav aralığını farklı aralıklı seslerle katlamaktadır. Parça etütten ziyade, renkli ve farklı tınlar içeren, ritmik olarak çok hızlı olmayan bir vals görünümündedir. Parçanın başında ve sonundaki senkoplu *aksanların*, üst registra doğru geniş yükselmelerin, sürekli değişen dinamiklerin yarattığı romantizm ile orta bölümdeki son derece net, keskin ritmik ve artikülasyonlu yapı kontrast yaratmaktadır. (Örnek Şekil 3.27 ve 3.28)



Şekil 3.27 “pour les octaves” 1-5. ölçü



Şekil 3.28 “pour les octaves” 49-52. ölçü

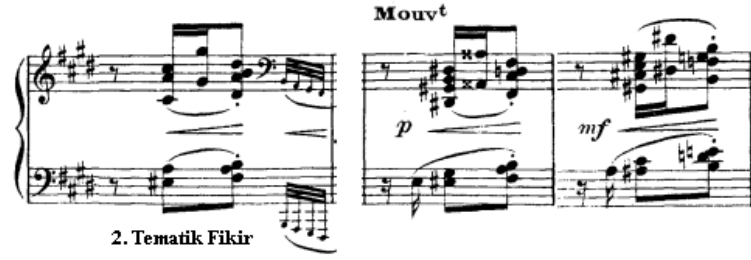
Anahtar işareti Mi majör olan parça si bas sesiyle başlayıp üçüncü ölçüde mi notasına çözülmektedir. Dolayısıyla başlangıçta V-I kadans hareketini uygulamaktadır. Bu yapı, Debussy'nin etütlerinin başlangıcında ilk defa karşımıza çıkmaktadır. Debussy bu etüdünde yatay olarak ilerleyen melodik bir tema hattından çok, birkaç küçük tematik fikir kullanmaktadır. Birinci ölçüde sol elin yükselen hareketine, sağ elin inişli hareketi karşılık vermektedir. İlk vuruştaki sağ elde gelen

es'li yapı, ikinci vuruşta sol elde gelen son derece aksanlı (*sf*) akorla beraber pekiştirilmektedir. Sağ elde görülen oktavların önce üçlü, ardından altılı aralıklarla inişli atlamaları, parça içinde farklı çeşitlemelerle kullanılmaktadır. 5. ve 8. ölçüler arası sol elde gelen yedili akorlar eşliğinde sağ eldeki ilk tematik fikrin karmaşık çeşitlemesi, ilk üç ölçüdeki kadans hareketinin aksine armonik olarak daha uyumsuz bir yapıya bürünmektedir. İlk tematik fikir ayrıca 11. ve 21. ölçüler arasında üst seslerde belirgin bir şekilde (**Örnek: Şekil 3.29**) tekrar halinde gelmektedir. Debussy burada anahtar işaretini sık sık değiştirerek inen oktav motifinin karakterini de değiştirmektedir.

1. Tematik Fikir

Şekil 3.29 “pour les octaves” 1. ölçü ve tematik fikrin uygulaması, 13-15.ölçü

2. ölçüde kullanılan tematik fikir, ilk ölçüdeki geniş atlamalara kıyasla daha küçük atlamalardan oluşmaktadır. İlk vuruşu tamamen sessizlik içinde olan bu yapı karşı fikir olarak gelmektedir. 9. 10. ve 22. ölçülerde bu fikrin yine farklı renkler üzerinde tekrar uygulandığı (**Örnek: Şekil 3.30**) görülmektedir. 3. ve 4. ölçülerde yine Debussy'nin parça içinde çeşitlemelerine yer verdiği önemli bir tematik fikir daha bulunmaktadır. Oktav aralıklı notaların beş oktav boyunca ikili gruplar halinde beşli aralıklarla üst registra çıkış hareketi görülmektedir. Tını olarak orkestra etkisi bırakan bu pasajda Debussy mi, fa diyez, sol diyez, si, do diyez pentatonik dizisini (**Örnek: Şekil 3.31**) kullanmaktadır. Bu tematik fikir ise 23.-28. ve 33.-37 ölçüler arasında tekrar Mi bemol majörde gelmektedir. Buna ek olarak sağ elde, her yükselişin sonunda güçlü bir aksanla apojiyatür (basamak notası) eklenerek, ilk vuruşlarda çözülmeye gidilmektedir. Ayrıca 49. ölçüyle başlayan tüm orta bölüm de bu fikirden çeşitlenmektedir.



Şekil 3.30 “pour les octaves” 2. ölçü ve tematik fikrin uygulaması, 9-10. ölçü



Şekil 3.31 “pour les octaves” 3-4. ölçü ve tematik fikrin uygulaması, 25-26. ölçü

Orta bölüme kadar gerçekleşen tematik fikirler ve çeşitlendirmelerinin yanında gözden kaçırılmaması gereken iki pasaj daha bulunmaktadır. Bunların ilki 11. ölçüyle beraber başlayan tenor partisinde gelen (Şekil 3.29'daki ikinci örnekte görülebilir) melodik hattır. Bu melodik hat iki kere sunulduktan sonra 21. ölçüde ilk tematik fikrin ikinci vuruşundaki fa diyez notasına çözülmektedir. Bir diğer pasaj da 29. ve 32. ölçüler arasındaki Debussy'nin tam ton dizisi ile kromatik dizisini kullandığı geçiş kısmıdır. Aksanlı tam ton dizisinin pentatonik diziyle olan uyumu, kromatik dizinin yarattığı uyumsuzlukla beraber armonik kontrastı aydınlatmaktadır.

Toccata karakterinde olan orta bölümün ilk kısmında, ritmin net ve durağan olduğu fakat ses yoğunluğunun giderek arttığı gözlenmektedir. Daha sonra ritim, sonoriteyle beraber yükselerek zirveye ulaşmaktadır. Ritmin çok keskin olmasına karşın, üçleme halindeki sağ eldeki oktav aralıklı notalar ve sol eldeki tek notaların kombinasyonları ritmik nabızda çeşitliliğe yol açmaktadır. Re bemol majörde başlayan bu bölüm, 59.

ölçüde Mi majöre geçmektedir. İlk kısımdaki dalgalanmalar yerini 61. ve 67. ölçüler arasında tamamen pentatonik diziye bırakmaktadır. 68. ölçüyle beraber bas partisine gelen oktav aralıklı notalar tansiyonu arttırmaya başlamaktadır. 10'ar ölçüde bir gelen değişiklikler de sıklaşarak her 4 ölçüde bir gelmeye başlamaktadır. Re bemol majöre tekrar döndüğünde ilk kısımdaki melodi farklı dokularla tekrarlanmaktadır. 72. ölçüyle beraber sol eldeki oktavların beşli atlamasıyla ritmik hareket de hızlanmaktadır. Son olarak tüm etüt boyunca sadece 4 ölçü boyunca iki elin oktav aralıklarıyla paralel olarak ilerlediği zirve noktasına gelinir. Son bölümde baştaki tematik fikirlere dönüşmesiyle beraber armonik renkte değişiklikler, karşıt ve paralel hareketler, kromatik ve pentatonik diziler, vals görüntüsünün coşkuluğuyla tekrar sunulmaktadır ve parça güçlü bir Mi majör kadansla son bulmaktadır.

3.6. Birinci Kitap No.6 “*Pour les huit doigts*”

“Sekiz Parmak İçin Etüt”

Debussy tıpkı beş parmak için yazdığı etütte olduğu gibi; geleneksel parmak egzersiz kalıbını, uzun sekanslar boyunca hızlı tempoda ve farklı pozisyonlarda uyguladığı, teknik açıdan oldukça zorlayıcı bir yazıya dönüştürmüştür. Bu etüt, “pour les cinq doigts” etüdünün uzantısı gibidir. Teknik koşulları dolayısıyla işledikleri dizi kalıpları birbirine yakındır. İkisinde de siyah ve beyaz tuşların kontrastından oluşan pasajlara yer verilmektedir. Ayrıca bu dizilerin ikisinde de bağlı ve hafif (*legato*, *leggiero*) bir şekilde çalınması istenmiştir. Temposuna bakıldığında (*vivamente*) açıkça görülüyor ki, sekiz parmak etüdü ilk kitaptaki tek hızlı tempolu etüttür. Devamlı hareket tarzında (*moto perpetuo*) sürekli inişli çıkışlı hareket eden diziler etütte parlak bir atmosfer yaratmaktadır. Dolayısıyla etütte diğerlerine kıyasla, kompozisyon açısından incelikten çok piyanistik zorlukların daha belirgin olduğu bir yapı karşımıza çıkmaktadır.

Etüt dört parmak kalıbındaki tetrakordlar ile ilerlediğinden, Debussy baş parmak kullanımını ile ilgili dipnot düşmektedir. Baş parmak kullanımının, elin pozisyonları gereği imkânsız hale geldiğini söylemektedir. Bunu bir kuraldan ziyade tavsiye olarak

not düşmüştür. Zira Debussy'nin öğrencilerinden olan Marguerite Long (1874-1966) bu etüdü çalıştığında baş parmaklarını kullanabildiğini söylemiştir.²⁴ Teknik olarak dörtlü nota dizilerinin farklı kombinasyonlarının sıralı kullanımı, ellerin sıkça üst üste gelmesi ve yer değiştirmesine neden olmaktadır. Bu da etüt boyunca ortaya baş döndürücü bir görüntü çıkarmaktadır.

Ters hareketle gelen iki tetrakordun ilk kombinasyonu beş parmak kalıbı oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda parçanın ana yapısını oluşturmaktadır. Başlangıçta tonal hareket Sol bemol majör ve Do majör arasında gezmektedir. (Örnek: Şekil 3.32) Debussy aynı şekilde ritmik tansiyondaki çeşitliliği artırmak için 3/4'lük ve 2/4'lük geçişlere yer vermektedir. Paralel olarak ilerleyen iki tetrakord kalıbı da 5. ve 6. ölçülerde karşımıza çıkmaktadır. Bu hareket ilk kalıptaki inişli çıkışlı küçük dalgalanmaların aksine, iki oktavlık bir yükselmeye sebep olmaktadır. Debussy baştaki geçişli tonal hareket gibi, burada da çıkıcı dizide Sol bemol majör, inici dizide de çok sık tercih edilmeyen re bemol minörü kullanmaktadır.



Şekil 3.32 “pour les huit doigts” 3-4. ölçü

Mi bemol majör değiştirici işaretiyle 16. ölçüde başlayan yeni bölümde dört notalı kalıplar iki çift iki notaya indirgenerek, duyum olarak adeta *trillerin* diyaloguna (Örnek: Şekil 3.33) dönüşmektedir. 25- 32. ölçüler arası tetrakordun dört farklı yapıda sık sık değişerek gelmesi, müziğin zirve yaptığı 33. ve 34. ölçülerde müzikal gerilimi arttırmaktadır. Zirvedeki *glissando* efekti siyah ve beyaz tuşların kontrastıyla sağlanmaktadır. Ses efektinin ön planda olduğu bu bölümde *glissando*, daha sonra yerini farklı ritmik hareketlerle *trillere* bırakmaktadır. Debussy burada iki elde de

²⁴ Bkz (15), LONG, 45

farklı tonaliteler kullanarak, bir karışım sağlamaktadır. Parçada ilk defa 40. ve 41. ölçülerde eş zamanlı olarak siyah ve beyaz tuşların aynı anda geldiği görülmektedir. Bu yapı daha sonra 60-66 ölçüleri arasında gelişmektedir.



Şekil 3.33 “pour les huit doigts” 16-17. ölçü

Debussy başlangıç melodisinin tekrar sergilendiği bölümden hemen sonra tekrar mi bemol majöre gitmek yerine 54. ölçüde çeşitliliğe giderek aynı tonalitede kalıp, farklı nota dizilerini kullanmaktadır. Ayrıca burada bas seslerinin melodi hattı oluşturacak şekilde yükselmesi farklı bir pentatonik diziyi (la, do, re bemol, mi bemol, sol bemol) ortaya çıkarmaktadır. (Örnek: Şekil 3.34) 55. ölçüdeki bas partisinde kullanılan sesler ise 60-63. ölçüler arasında sol eldeki kromatik inişin üzerinde, sağ elde, alışılmadık bir şekilde pedal seslerine dönüşerek üç ölçü boyunca devam etmektedir. (Örnek: Şekil 3.35)



Şekil 3.34 “pour les huit doigts” 56-57. ölçü



Şekil 3.35 “pour les huit doigts” 55. ve 61. ölçü

Debussy ilginç bir şekilde, iki elin tüm etüt boyunca soluksuz bir biçimde üst üste ve yan yana gelmesinden sonra, parçayı beş oktavlık bir açıklıkta bitirmektedir.

3.7. İkinci Kitap No.7 “*Pour les degrés chromatiques*”

“Kromatikler İçin Etüt”

Kromatikler için yazılan etüt, sürekli hareket halindeki “*Pour les huit doigts*,” etüdünde olduğu gibi; 32’lik notaların devamlı hareketiyle virtüözite içeren bir hava vermektedir. Fakat parça kromatikler için yazıldığı için, “*Pour les huit doigts*” etüdünde kullanılan farklı dizi kalıplarına kıyasla daha kısıtlı bir alana sahiptir. Bu yüzden Debussy alt registerda iki tematik fikir üzerine üst registerda kromatikleri kullanarak kontrast yaratmaktadır. Etüdün başlığı, doğal olarak Chopin’in kromatikler üzerine yoğunlaştığı op.10 no.2’yi çağrıştırmaktadır. İki etüt arasında; iki etüdün de anahtar işaretlerinin la minör tonunda olması, ikisinde de *pikardi* üçlüsünün²⁵ tamamlayıcı hareketi ve özellikle iki etüdün de sağ elin becerisine odaklanması gibi benzerlikler bulunmaktadır.²⁶ Ancak iki etüdün kromatikler üzerindeki açıkça benzerliğinin yanında; Debussy’nin bu etüdü yazı bakımından, bizi daha çok Chopin’in op.25, 11 no’lu etüdüne yönlendirmektedir. Bu etüt Chopin’in herhangi bir teknik figür olmadan, temayı başlangıçta monofonik olarak sunduğu tek etüdüdür. Eserin genelinde sağ eldeki teknik zorluk ön planda olmasına rağmen; açılıştaki tema, parçanın geri kalanının oluşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Sağ elin baş döndürücü teknik zorluğuyla beraber sol eldeki tema üzerine farklı armonizasyonlarla gelmesi, parçaya çok katmanlı bir renk katmaktadır. (Örnek: Şekil 3.36) Debussy de aynı şekilde sağ eldeki kromatik hareketin altında, sol elde pentatonik dizide temayı duyurmaktadır. (Örnek: Şekil 3.37) Bununla beraber Debussy aynı ritimde ilk temaya karşı farklı bir tema daha kullanmaktadır. (Örnek: Şekil 3.38) Parça, tematik materyal

²⁵ Barok müziğinde sık rastlanan minör tonda bir eserin majör tonda bitmesi durumu

²⁶ Bkz (31), WHEELDON, 59

ve çeşitlemeleri göz önünde bulundurulduğunda; ana hatlarıyla tematik bölüm ve tematik olmayan bölümler arasında geçişli bir yapıdadır.



Şekil 3.36 Chopin op.25 no.11, 1-2. ölçü ve 5-6. ölçü



Şekil 3.37 “pour les degrés chromatiques” 25-28. ölçü



Tema

Karşı Tema

Şekil 3.38 “pour les degrés chromatiques” tema ve karşı tema

İlk 10 ölçüdeki giriş müziğinden sonra, temalar sunulmaktadır. Tema ve karşı tema (bundan sonra A teması ve B teması olarak kullanılacaktır.) tematik olmayan geçiş bölümleriyle birbirini izleyen sırayla gelmektedir. Geçiş müziği daha sonra temaların ilk çeşitlenmesinde, iki temanın art arda gelmesinden sonra; ikinci çeşitlenmesinde ise iki temanın arasında yer almaktadır. Debussy önemli sayıda tematik olmayan bölüm kullanarak geleneksel “tema ve varyasyon” biçiminden sapmaktadır. Bir başka deyişle, Debussy tematik bölümler kadar, tematik olmayan bölümlere de yer vermiştir. Bu

nedenle tematik olmayan bölümlerde kromatik hareket kaçınılmaz olarak ön plana çıkmaktadır.

Debussy büyüme hissine katkıda bulunan küçük detayların aksine, tüm tematik bölümleri “*pp*” dinamiğinde tutmaktadır. Sağ elde gelen kalıpların, ritmik hareketlerin ve ses sayısının değişimi gerilimi arttırmaktadır. Temaların ilk defa geldiği anlarda sağ el, dörtlü kromatik kalıplarla temaya eşlik etmektedir. Hatta B temasında bu kalıp hiç değişmeyip, akustik olarak pedal ses grubunu oluşturmaktadır. Daha sonra 43. ölçüde A temasının ilk çeşitlemesinde (A1) monofonik melodi, beşli ve oktav sesleriyle katlanmaktadır. Bu sırada sağ eldeki kromatik eşlik de majör üçlüsüne (başlangıçta mi bemolle başlayan kromatik hareket, burada sol notasıyla başlamaktadır.) transpoze olmuştur. B temasının başlamasıyla beraber bas partisinde görülen ilk vuruştaki dörtlük sus, hem geniş registere yayılma imkânı sunmakta hem de ritmik momentumu daha da güçlendirmektedir. Bu dörtlük sus, B temasının 47. ölçüde ilk çeşitlenmesinde (B1) sağ elde 32’lik es’e dönüşmektedir. Debussy burada, B temasının orijinal ritmik kalıbını ters yönde inşa etmiştir. Ayrıca sağ eldeki pedal ses grubu bu sefer inişli çıkışlı, çok geniş bir kromatik diziyeye dönüşmektedir. Aslında B1’in melodik çizgisi, A ve B temasının kombinasyonuna dayanmaktadır. A temasının ikinci çeşitlemesinde (A2) 63. ölçüde melodik hat A1 ile aynı kalırken, pedal ses grubu bu sefer iki oktav arasında gidip gelmektedir. Yani, dörtlü kromatik kalıp aynı oktavda tekrarlamak yerine, iki register arasında değişmektedir. (Örnek: Şekil 3.39)



Şekil 3.39 “pour les degrés chromatiques” 63-64. ölçü

Registerin kayması fikri, B temasının ikinci çeşitlemesine (B2) kadar olan tematik olmayan bölümde de gelişmeye devam etmektedir. A2'deki zengin sonorite ve ritmik harekete kıyasla, 78. ölçüdeki B2'de daha sade bir yazı çıkmaktadır. Burada melodinin bir üst oktavda geldiği, üç sesli kromatik dalgalanmanın her ölçüde melodinin bir üstüne çıkıp bir altına indiği, seslerin sanki uzaktan (*lointain*) gelirmişçesine derin bir atmosfer yarattığı gözlenmektedir. Bu atmosferi sağlayan bir diğer unsur da melodinin özgün bir şekilde La bemol majörde gelmesidir. Teknik olarak zor bir pasaj gibi görünmemesine rağmen, iki elin sürekli yer değiştirmesi hem kromatik geçişlerin yumuşak olması hem de temanın sanki tek elle çalınıyormuş gibi duyulması adına epey zorluk teşkil etmektedir. A Temasından B2'ye kadar dinamizm, ritim ve karakter çok az değişse de Debussy kromatik diziyi ve pentatonik yapıdaki temayı ustaca birleştirmektedir. Debussy etüt hakkında yazmış olduğu mektubunda "tek renk" arayışı içerisinde olduğunu göstermektedir: "...yağlı boyada olduğu gibi, farklı yollar kullanarak tek renk arıyorum. Gri renkte bir etüt..."²⁷

Tematik bölümlerdeki oktav sıçramalarından başka, tematik olmayan bölümlerde kromatik dizinin farklı uygulamaları bulunmaktadır. İlk dört ölçüde sekizlik mi notası ile dört notalı kromatik kalıbın birbiri ardından geldiği görülmektedir. Dört seste kümelenen yapı mi bemol, re, re bemol, do notalarından oluşmaktadır. Ancak bu yapının sürekli farklı oktavlarda gelmesi kromatik ilişkisini gizlemektedir. (**Örnek: Şekil 3.40**) 8'lik notaların ve 32'lik kromatik notaların dönüşümlü gelmesinden sonra, Debussy 7-10. ölçüler arasında minör ikili notaları farklı bir kalıpta kullanmaktadır. Dahası bu yapı tekrar ederken farklı tonlara gitmektedir. (**Örnek: Şekil 3.41**) 15. ve 17. ölçülerde iki elde üçlü aralıkla paralel şekilde inen kromatik hareket, 39. ve 40. ölçülerde ters harekete dönüşmektedir. Ayrıca bu ölçü, ilk vuruşunda 8'lik es'lerin kullanılmasıyla, parçanın tamamen sessiz kaldığı tek kısımdır. (**Örnek: Şekil 3.42**) Ritmik ve armonik olarak bu tür küçük çeşitlilikler, parçaya teknik açıdan zenginlik katmaktadır. Piyanistik virtüözite, sadece parçanın temposundan ve devamlı

²⁷ Melin MOLLA, **Claude Debussy'nin "Piyano Etütleri"ndeki müzik dili ve yorumu üzerine....**, Musiki Dergisi, Araştırma Yazısı, <http://www.musikidergisi.net/?p=2515>, (07.01.2018)

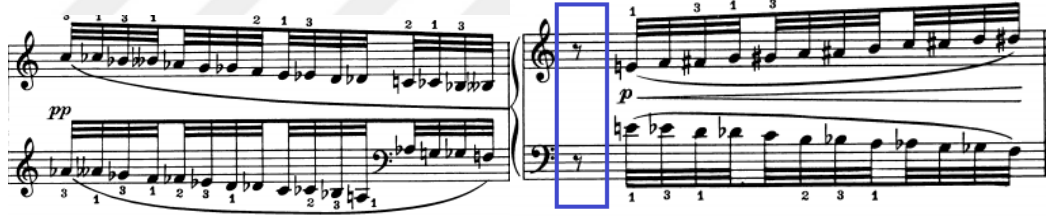
hareketliliğinden değil, aynı zamanda kromatik yapıların uygulamaları üzerinden elde edilmektedir.



Şekil 3.40 “pour les degrés chromatiques” 1-2. ölçü, kromatiklerin farklı uygulaması



Şekil 3.41 “pour les degrés chromatiques” 7. ve 9. ölçü, kromatiklerin farklı uygulaması



Şekil 3.42 “pour les degrés chromatiques” 15. ve 39. ölçü, kromatiklerin farklı uygulaması

3.8. İkinci Kitap No.8 “Pour les Agréments”

“Süslemeler İçin Etüt”

Her etüdün kendine özgü karakteristik bir yapısı olduğu gibi, “pour les agréments” etüdü de bu koleksiyonda eşsiz bir yere sahiptir. Bu etüt, yayımlanma sırasından farklı olarak, Debussy'nin yazdığı son etüttür. Bu etüdü dinlerken Rameau (1683-1764) ve Couperin (1668-1733) gibi 18. yüzyıl Fransız Barok dönem bestecilerinin müziği akla gelmektedir. Bu müzisyenlerin icra ettikleri müziklerde süslemeler çok önemlidir. O dönemler için süslemeler, doğaçlama yapmak için kullanılan ana araçtı. Doğaçlama

yapabilmek de icracının virtüözitesinde belirleyici bir özelliği. Süslemelerin teknik bir bileşen olmasının yanında, Debussy diğer eserlerinde de yaptığı gibi; süslemelerini ve armoniyi renklendirmede kullanarak süsleme sanatının anlamını değiştirmektedir. Debussy kromatikler üzerinde yaptığı farklı uygulamalara benzer şekilde süslemeleri de oldukça farklı formlarda kullanmaktadır.

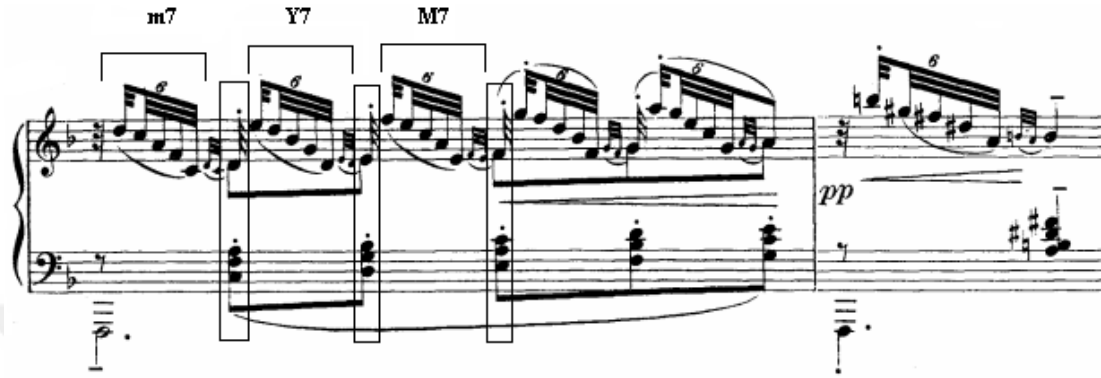
Tablo 3.2 Süslemelerin uygulama alanları

- Mordant ile biten inici arpej (1-2. ölçü)
- Daha az süslü ve daha açık aralıklı mordantsız arpej (3-4. ölçü)
- Akor etrafında üst ve alt geçit notaları (1. ve 42. ölçü, 35. ölçüyle başlayan bölüm)
- Nota etrafında üst ve alt geçit notaları (11. ölçüde başlayan eşlik partisi)
- Bitişik ve ayrı hareketlerle uzun serbest kadanslar (7-8, 31, 48-50. ölçü)
- Apojyatür (3. Ölçünün sonu, 9-10. ölçü)
- Çarpma notası (11-12, 15, 30, 31, 32-33 ölçü vb.)
- Kırık akorlar (17, 27-29. ölçü)
- Tekrarlanan akorlar arasında üçleme halindeki geçit akorları (35. ölçü ile başlayan bölüm)²⁸

Debussy etüdün başlangıcında, her notayı bir veya birden fazla süslemeyle dokumaktadır. 1. ve 3. ölçüler arası her notadan önce inici bir arpej ve kısa bir *mordant* kullanımını görülmektedir. Bu inici arpejler, bastaki fa pedal notası üzerinde yedili akorlar oluşturacak şekilde gelmektedir. (Örnek: Şekil 3.43) İnici arpej ve kısa *mordantın* sonuncusu ise beklenmedik bir şekilde, 3. ölçüde Fa majöre en uzak tonlardan biri olan Mi majörün çekeninde, çeken yedili akoru (si-re diyez- fa diyez-la) akorunu oluşturmaktadır. 3. ve 4. ölçülerde inici arpejler üç notaya indirgenmektedir. Üst registerda üç sese indirgenen süslemeler, alttaki yedili akorların oluşturduğu melodik çizgiyi daha da parlatmaktadır. Son yedili akor olan yarı eksik sol yedili akoru (sol, si bemol, re bemol, fa), 5. ölçüde Fa majörün çekeninde, do çeken dokuzlu akoruna (do-mi-sol-si bemol-re bemol) çözülmektedir. Bu çözülme, arpej halinde gelen süslemelerin en uzun versiyonunu yaratmaktadır. 7. ve 8. ölçülerde ise yeni bölümü hazırlayan, serbest kadanslı geçiş bulunmaktadır. Ağır süslemeli

²⁸ Bkz (14), SCHMITZ, 210

başlangıcın altında, süslemelerin olmadığı yalın halde ortaya bambaşka bir melodik hat çıkmaktadır. Bu da süslemelerin bu etütteki rolünün önemini bizlere açıkça anlatmaktadır. (Örnek: Şekil 3.44)

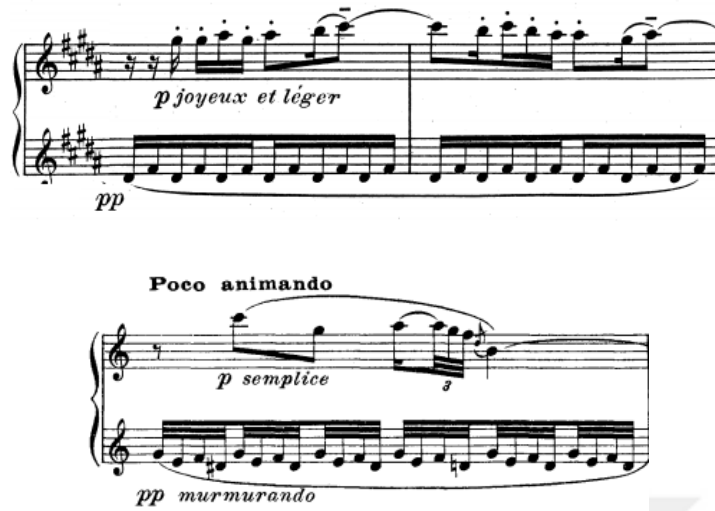


Şekil 3.43 “pour les agréments” 2-3. ölçü, süslemelerin oluşturduğu yedili akorlar



Şekil 3.44 “pour les agréments” 1-6. Ölçü süslemelerin dışında kalan yapı

İlk melodik tema (bundan sonra A denilecektir) 12. ölçüden itibaren sol eldeki değişen 16’lık üçlü ve ikili aralıklı notalar eşliğinde yükselmektedir. Bu berrak doku, Debussy'nin egzotizm duygusu uyandıran “...Les collines d’Anacapri” (Anacapri Tepeleri) isimli prelüdüde kullandığı yapıyı anımsatmaktadır. (Örnek: Şekil 3.45) Süslemeleri melodinin etrafında başlangıçtaki yoğunlukta kullanmamasına rağmen; bağlı notalarla, noktali ritimlerle ve 32’lik üçlemelerle çeşitlemeler yapmaktadır. İkinci tema ise 17. ölçüde bas partisinde gelmektedir. Debussy, parçanın bu orta bölümünde süslemeleri melodik materyal geliştirmek yerine, farklı şekillerde üst ve alt partide eşlik eden figürü değiştirme amacıyla kullanmaktadır. Bu farklı ritmik karakterler, farklı partilere ustaca dağıtılmıştır ki; böylelikle her gelişinde biri, diğerinin süslemesi gibi duyulmaktadır. Daha sonra 24.-26. ölçülerde A teması, 27. ve 29. ölçülerde ise B teması tekrar gelmektedir.



Şekil 3.45 Debussy “...Les collines d’Anacapri” 14-15. ölçü ve “pour les agréments” 12. ölçü

30. ve 31. ölçülerde Debussy süslemeleri başta üç sesli çarpma notası olarak, daha sonra da kromatik dizi, tam ton dizisi, eksik yedili akor dizileri hatta pentatonik dizilerinin karışımı halinde serbest kadans hareketinde kullanmaktadır. Debussy A ve B tematik materyaller boyunca yarattığı karakteri, “İtalyan denizindeki bir Barkarol” şeklinde tarif etmektedir.²⁹ 33. Ölçüyle birlikte tekrar süslemeler üstteki melodiyle bastaki pedal ses grubu arasındaki dokuyu oluşturmaktadır. Bu yapıdan sonra Debussy 35. ölçüden itibaren süslemeleri özgün bir şekilde, peş peşe gelen akorlar halinde kullanarak daha parlak bir sonoriteye geçiş yapmaktadır. Böylelikle bu bölümdeki en unutulmaz ve en zorlu pasaja da imza atmaktadır. 39. ve 40. ölçülerde akor halinde gelen süslemelerin ikinci gelişinde gürlük “*p*”ya düşmekte ve ritim yavaşlamaktadır. Bu da parlak sonoritenin bitişini işaret etmektedir. 41. ölçüyle beraber başlangıç temasının tekrar gelmesi ve ardından süslemelerin sarhoş edici dalgalanmasının olduğu “*cadenza*” bölümü ile parça son bulmaktadır. Debussy süslemeler aracılığıyla, birbirinden kopuk görünen tematik materyalleri ustaca birbirine bağlamıştır. Ama hiç şüphe yok ki; daha da dahice olan süslemelerin çeşitlenmesindeki zenginliktir. (Örnek: Şekil 3.46 ve Şekil 3.47)

²⁹ Paul ROBERTS, *Images: The Piano Music of Claude Debussy*, 311-312



Şekil 3.46 “pour les agréments” 31. ve 45. ölçü, süslemelerin farklı uygulamaları



Şekil 3.47 “pour les agréments” 27. ve 35. ölçü, süslemelerin farklı uygulamaları

3.9. İkinci Kitap No.9 “Pour les notes répétées”

“Tekrar Eden Notalar İçin Etüt”

Renk ve tını ustası olan Debussy, tekrar eden notalarla ses efekti yaratmak yerine onları adeta çok renkli bir yapı içinde boyamaktadır. Sol majör anahtar işaretine rağmen müzik neredeyse atonal yapıdadır. Tam ton dizileri ve kromatik seslerin karışımı kulağa bu hissi vermektedir. Pasajların çoğu farklı tonaliteleredeki birçok sayıdaki ses gruplarından oluşmaktadır. Etüt, klavsenicilerin duru ve keskin teknikleriyle sade yazıyı parlattığı *toccatolar*a benzemektedir. Tekrarlanan nota tekniği bazen iki elin sırayla değişerek kullanımıyla, bazen tek elin *staccato*, *portamento*, *aksanlı*, çakışık sesler şeklinde gelen tekrarlı notaları çalmasında değerlendirilmektedir. Karakter olarak bakıldığında “Serenade interrompue”, “Minstrels” prelüdlere ve “Golliwogg’s Cake-walk” eserinde olduğu gibi esprili ve enerji dolu bir müzik dili kullanmıştır. Buna ek olarak müzikal anlamda, bu eserlerle paralel birçok unsur bulunmaktadır. Debussy “Minstrels” ve “Golliwogg’s Cake-walk”ta olduğu gibi; parçanın başında ve ortasında iki farklı karakterde temaya yer vermektedir. Ayrıca 75. ve 80. ölçüler arasında kullandığı *ostinato* ritmik kalıbı,

“Minstrels”in 58-62. ölçüleri arasındaki “Quasi Tambouro” ile başlayan pasaja oldukça benzemektedir. (Örnek: Şekil 3.48 ve Şekil 3.49)



Şekil 3.48 “Minstrels” 58-62. ölçü



Şekil 3.49 “Pour les notes répétées” 75-76. ölçü

Debussy tüm etütlerinde olduğu gibi, teknik motifi -bu etütte tekrarlayan notalar-karakter bakımından zengin çeşitlemelere dönüştürmektedir. İlk temayı (bundan sonra A denilecektir) oluşturan hızlı bir şekilde tekrarlanan notalar kaçınılmaz olarak *staccato* gelmektedir. Sol elin akor eşliğiyle ortaya neşeli ve parlak bir karakter ortaya çıkmaktadır. Buna karşılık, tekrar eden kalıp, 28. ölçüde ikinci temada (bundan sonra B denilecektir), yani alt partide gelen dokunaklı melodinin üzerinde, ritmik olarak *ostinato* yaratarak eşlik konumuna dönüşmektedir. Parça içinde çok fazla çeşitleme olduğu için ikisi ayrı paragraflarda ele alınacaktır.

A teması iki ayrı parçadan meydana gelmektedir. Bunun ilk kısmı (A1), her vuruşta yerini değiştiren 16’lık notalardan oluşmaktadır. İkinci kısmında ise (A2) melodik hat belirgin bir şekilde yükselmekte ve her yarım vuruşta değişmektedir. (Örnek: Şekil 3.50) Debussy temayı oluşturan iki ayrı materyali, başlangıçta farklı şekilde tanıtmaktadır. Bir başka deyişle, A1’den sonra yaptığı farklı denemelerde Debussy sanki temanın mükemmel ve tam halini aramaktadır. Debussy 1. ölçüdeki yarım tonluk yazının aksine, 2. ve 4. ölçüler arasında, düzenlenmiş haliyle la, si, do diyez, mi bemol

(re diyez), fa tam ton dizisini kullanmaktadır. Tema ilk defa tamamlanmış haliyle 9. ölçüde gelmektedir. Daha sonra B temasına kadar gelişen müzikte bu iki materyalin farklı ve ayrı çeşitlemelerine yer verilmiştir.

A1 A2

Şekil 3.50 “Pour les notes répétées” 9-10. ölçü

A temasının tamamı parça boyunca dört farklı çeşitlemeyle beraber gelmektedir. Bunun dışında tematik olmayan geçiş bölümlerinde A1 ve A2’nin tematik materyallerinin birbirinden bağımsız şekilde gelişmelerine rastlanmaktadır. Bunun örneği 14. ölçüde görülmektedir. Debussy burada ritmik gruplamayı ve register dağılımını farklı şekilde kullanarak A1’i oluşturan materyali iki elin karşılıklı diyaloguna dönüştürmektedir. Bu diyalog üç ölçü boyunca devam etmektedir. 17. ve 18. ölçülerde ise A2 formundaki sesler farklı artikülasyonlarla ve sürekli yükselen bir hatla gelmektedir. B temasının sunulmasından sonra eşlik konumundaki tekrar eden notalar 37. ölçüden itibaren ilk rolünü üstlenerek A temasının ilk çeşitlemesini hazırlamaktadır. A temasının ilk çeşitlemesi, tenor partisinde bağlı ikililerle beraber gelmektedir. (Örnek: Şekil 3.51) Bu nedenle B temasının karakterinden izler taşımaktadır. Hemen ardından 49. ölçüdeki ikinci çeşitleme, ritmik olarak üçleme kalıbıyla daha kıvrak ve keskin bir yapıda gelmektedir. (Örnek: Şekil 3.52) B temasının çeşitlemelerinden sonra yeniden başlangıç melodisine dönüşmesi, 66. ölçüdeki A temasının etüdün giriş kısmındaki kalıplarla çeşitlenmesine neden olmaktadır. (Örnek: Şekil 3.53) Son çeşitlemede ise 70. ölçüde sol el, yedili akorların kromatik olarak inici ve çıkıcı hareketiyle temaya eşlik etmektedir. (Örnek: Şekil 3.54)



Şekil 3.51 “Pour les notes répétées”, 47-48. ölçü, A temasının ilk çeşitlemesi



Şekil 3.52 “Pour les notes répétées”, 49-50. ölçü, A temasının ikinci çeşitlemesi



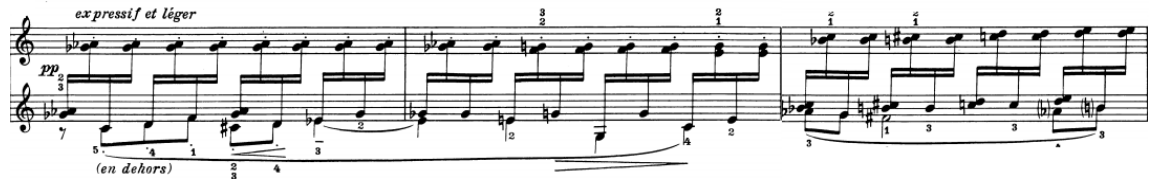
Şekil 3.53 “Pour les notes répétées”, 66-67. ölçü, A temasının üçüncü çeşitlemesi



Şekil 3.54 “Pour les notes répétées”, 70-71. ölçü, A temasının dördüncü çeşitlemesi

28. ölçüde başlayan B temasında daha önce belirtildiği gibi, lirik melodi hattının üzerinde, tam aralıkla çiftlenmiş tekrar notaları bulunmaktadır. (Örnek: Şekil 3.55) Bu defa tekrarlayan notalar eşlik konumunda olup kısa bir süreliğine pedal sesi oluşturmaktadır. B temasının üç çeşitlemesi art arda gelmektedir. 55. ve 57. ölçüler arası ritmik tansiyonun artarak, gerginliği arttırdığı görülmektedir. Tekrar eden altılı notalarına ek olarak ara partide 8’lik notalarla kalp atışlarını andıran bir yapı görülmektedir. (Örnek: Şekil 3.56) 57. ve 59. ölçüler arasında B teması Mi majöre modüle olmaktadır. Ayrıca tüm melodi hattı üst partiye taşınarak iki oktav üst registerda gelmektedir. Burada belirtilen “*armonioso*” (ahenkli), Si pedal üzerinde gelen akor geçişleriyle pekiştirilmiştir. Debussy burada bambaşka bir sonorite

sağlamaktadır. (Örnek: Şekil 3.57) Son olarak 62. ve 66. ölçüler arasında B temasının son çeşitlemesi görülmektedir. Burada B teması tekrar ilk tonuna dönmektedir. Müzik üst registerda devam etmesine rağmen, melodi hattı alt partiye inmektedir. Ayrıca bir önceki çeşitlemedeki dört partili yazı tekrar ikiye inmektedir. (Örnek: Şekil 3.58)



Şekil 3.55 “Pour les notes répétées”, 28-30. ölçü, B temasının ilk üç ölçüsü



Şekil 3.56 “Pour les notes répétées”, 55-56. ölçü, B temasının ilk çeşitlemesi



Şekil 3.57 “Pour les notes répétées”, 58-59. ölçü, B temasının ikinci çeşitlemesi



Şekil 3.58 “Pour les notes répétées”, 62-63. ölçü, B temasının üçüncü çeşitlemesi

3.10. İkinci Kitap No.10 “*Pour les sonorités opposées*”

“Zıt Sonoriteler İçin Etüt”

Debussy, henüz erken dönem yazılarında yakaladığı tınıları ve ses efektlerini, “*Pour les sonorités opposées*” etüdünde daha da yoğun bir şekilde kullanmaktadır. Tüm bu süre içinde Debussy armonik yapıdaki sınır tanımayan yaratıcılığıyla çok zengin sonoriteler keşfetmiştir. Tıpkı Chopin'in, piyanonun sonoritesini yenilikçi armonik dili sayesinde yeni bir boyuta taşıması gibi; Debussy'nin zengin sonoritelerinin oluşmasında, armonik dilindeki renklerin etkisi çok büyüktür.

Debussy'nin piyanodaki sonoriteye ilişkin hayal gücü, diğer enstrümanlara uzanmaktadır. Bu etüdünde birçok prelüdüde olduğu gibi, sadece piyanistik karmaşıklık yaratmak için değil; klavyenin limitlerini genişletmek için görsel ve akustik olarak orkestra yazılarını andıran üç porteli yazıdan faydalanmaktadır. Debussy başlangıçtaki üç ölçüde, soprano registerında kesintisiz devam eden iki oktavlık sol diyez sesiyle (yaylılar ve üflemeliler) beraber, orta registerdaki kırık la oktavı (piyano) ve beş oktav alttaki *staccato* sol diyez sesiyle (vurmalı) eşsiz bir ses dünyası sunmaktadır. (Örnek: Şekil 3.59) Kırık la oktavı başlangıçtaki iki oktavlık sol diyez unisonunun aksine, disonans sonorite yaratan minör ikili ve majör yediliyi eş zamanlı meydana getirmektedir. Basta ise sadece alt ve üst registerın kontrastını değil; aynı zamanda bağlı ve kesik artikülasyonun arasındaki kontrastı ortaya çıkaran, tını olarak da gongu çağrıştıran sol diyez notası gelmektedir. Nota üzerinde kolay görünmesine rağmen, bağlı yapı devam ederken bu kesik notayı duyurmak neredeyse imkansızdır. Bu noktada pedal kullanımı, bestecinin kafasındaki sonoriteleri yakalamak için en üst düzeyde beceri ve hassasiyet gerektirmektedir.



Şekil 3.59 “*Pour les sonorités opposées*”, 1-3. ölçü

Pedal ses kullanımı kompozisyon dilinde en eski araçlardan biridir. Ancak Debussy'nin buradaki pedal ses kullanımına yaklaşımı, armonik fonksiyonundan daha çok armonik renk katmak; pedal sesin yardımıyla sonoritede çeşitlilik sağlamaktır. İlk 3 ölçüde pedal sesi olarak disonans sonorite yaratan bas partisi, yerini 4. ve 6. ölçülerde artık akorun, artık altılı akora çözüldüğü armonik bir ilerlemeye bırakmaktadır. 7. ölçüden itibaren melodik hat oluşturan oktavlar, alt registerda fa notasında, üst registerda ise la bemol notasında (aynı zamanda sol diyez devamı gibi) olan pedal sesler eşliğiyle gelmektedir. Fa ve la bemol pedal sesleri sadece melodik motifi armonize etmekle kalmamakta, aynı zamanda 7. ve 12. ölçüler arasındaki ritmik tansiyonu belirlemektedir. (Örnek: Şekil 3.60) Debussy ara partide, farklı kalıptaki iki tetrakordu kullanarak sonoritede kontrast yaratmaktadır. Bunların ilki, kromatik çıkış halinde gelen do, re bemol, re bekar, mi bemol iken ikincisi, tam ton aralıklı re bemol, mi bemol, fa, sol'dür. Register bu kadar geniş bir alana yayılmışken melodik hattın küçük yanaşık hareketi dikkat çekmektedir.

Şekil 3.60 “Pour les sonorités opposées”, 7-10. ölçü

Debussy farklı sonoriteler elde etmek için çok büyük dinamik farklarından yararlanmamaktadır. Parça neredeyse tamamen “*p*” (piano) ve “*pp*” (pianissimo) gürlükleri arasında geçmektedir. Fakat aynı materyaller üzerinde, kompozisyonel işlevlerine ek olarak, icracının doğru tınıları yakalaması adına performansa dayalı kesin bilgiler vermektedir. 38. ve 40. ölçüler arasında her ölçü aynı gürlükte olmasına rağmen hepsinin tınısı farklıdır. “*p*” gürlüğüyle beraber bastaki pedal sesin üzerinde tek akorun geldiği ölçüler ilk olarak hafif (*doux*), daha sonra vurgulu (*marqué*) ve en

son, ifadeli ve etkileyici (*expressif et pénétrant*) bir şekilde gelmektedir. İlk akorda sonorite, bir önceki melodik hattın bağlanması nedeniyle akorun en üst sesinde yoğunlaşmaktadır. Aynı seslerle gelen ikinci akorda ise sesler tamamen eşitlenmektedir. Ayrıca buradaki aksanlı yaklaşım, bir önceki cümleyle olan bağı da tamamen koparmaktadır. Son olarak da Debussy aynı akoru bu sefer ters elde getirerek ve sol eldeki gürlüğü “*pp*”ya indirerek soprano partisindeki vurguyu azaltmaktadır. Sağ elde daha yüksek gürlükle gelen akorun en kalın sesi ise yeni bir melodiyi başlatmaktadır. Sonuç olarak üç akorun farklı sonoritesi, 36. ve 38. ölçülerde soprano partisinde ilerleyen melodiyi 40. ölçüde tenor partisine taşımaktadır. (Örnek: Şekil 3.61)

Şekil 3.61 “*Pour les sonorités opposées*”, 38-40. ölçü

En çok anılmaya değer sonoritelerden biri de 31-32. ölçülerde, 36-37. ölçülerde ve tekrar 59-60. ölçülerdeki melodik motifin sunulduğu bölümlerdir. Bu neşeli melodik motif soğuk atmosfer üzerinde bir heyecan hissi ve hareket duygusu uyandırmaktadır. William Peterson Debussy'nin etütleri üzerine yazdığı tezde, bu melodik motif ile Debussy'nin “*Berceuse héroïque*”³⁰ (Kahramanlık Ninnisi) eseri arasında bir akrabalık vardır:

³⁰ Debussy'nin bu etüdü yazmasından on ay önce (I. Dünya Savaşı'nda Almanların Belçika'yı istilasından sonra) Belçika'ya destek amaçlı yazdığı parçadır.

“...Pour les sonorités opposées'deki bu motif "Berceuse héroïque:"deki adeta yardım çağrısı yapan motifle aynıdır. İki motif de özgün bir şekilde parça içinde tekrar gelir. Ayrıca ikisinde de motifle ilişkilendirilmiş yazı göze çarpar.³¹

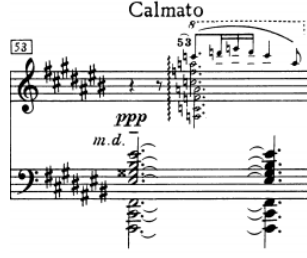
Debussy burada, çok partili yazısında azalmaya giderek sonoritede kontrast yaratmaktadır. Ayrıca sol diyez pedal sesi disonant olmaktan çıkıp Mi majörle uyumlu bir ses haline gelmektedir. Buradaki melodi “Berceuse héroïque” de olduğu gibi trompet tınısını çağrıştırmaktadır. (Örnek: Şekil 3.62) Aynı melodi parçanın sonunda tekrar geldiğinde ise pedal sesi bir ölçü için fa diyeze kaymaktadır.



Şekil 3.62 “Berceuse héroïque” 21-22. ölçü ve “Pour les sonorités opposées”, 31-32. ölçü

53. ve 56. ölçülerde parçanın en tiz seslerinin kullanıldığı bölümde, Debussy piyano üzerinde muhteşem bir illüzyon yaratmaktadır. 53. ve 55. ölçülerde bastaki fa diyez oktavı ve do diyez sesinin üstüne yarım ses aralığındaki Fa majör (mi diyez, sol çift diyez, si diyez, mi diyez) akorunu kurmaktadır. 54. ve 56. ölçülerde ise aynı pedal sesin üzerinde, re diyez minör yedili akorundan oluşan melodik motif, sırasıyla re diyez minör ve Fa diyez majör akoruna bağlanmaktadır. Debussy klavyenin genişliğiyle, en hafif gürlüğü birleştirince (*ppp*), pasajı adeta doğuşkanların illüzyonuna dönüştürmektedir. (Örnek: Şekil 3.63) Parça tam anlamıyla tını ve ses efektleri üzerine kurulmuştur.

³¹ William John PETERSON, *Debussy's Douze Études: A Critical Analysis*, 127



Şekil 3.63 “Pour les sonorités opposées”, 53. ölçü

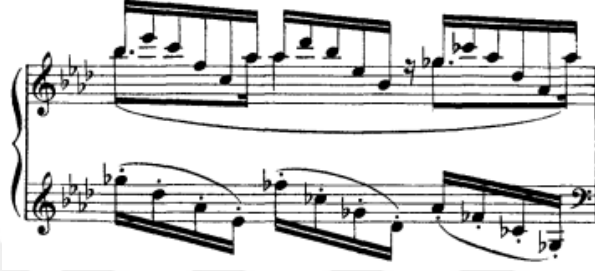
3.11. İkinci Kitap No.11 “Pour les arpèges composés”

“Bileşik Arpejler İçin Etüt”

Arpejler, bestecilerin özellikle piyano yazılarında sıkça kullandığı bir materyaldir. Chopin 27 etüdünden üçünü açıkça arpej egzersizi için yazmıştır: Liszt tınılarını andıran op.10 no.1, arpa benzer cazibeli arpejlerin kullanıldığı op.25 no.1 ve son derece fırtınalı bir atmosfer sunan çift arpejli op.25 no.12. Buna ek olarak siyah tuş etüdü op.10 no.5'te bölünmüş akorlar şeklinde ve op.10 no.8'de bölünmüş tetrakordlar şeklinde de arpejlerin varlığı belirgindir. Chopin'in arpejler için yaptığı çeşitlilik çok aydınlatıcı olsa da hiçbirinde arpejlerin bileşimi üzerinde durulmamıştır. Arpejlerin bileşimi iki şekilde açıklanabilir: birincisi, iki farklı arpeji ardışık olarak kullanarak tek bir arpej elde etmek, ikincisi ise arpej içerisine ton dışı sesler ekleyerek tüm armonik yapıyı değiştirmek.

Debussy'nin yeni bir şey yaratma dürtüsü, kuşkusuz iki veya daha fazla öğeden oluşan bileşik arpejlere başvurmasına neden olmuştur. Melodik motifi farklı tonalitelere arpejlerin birleşimi ile pekiştirmesinin yanı sıra, melodik motifin üzerinde üçlemelere yer vererek ritmik bileşim de sağlamaktadır. Arpejlerin esnek dalgalanması başlangıçta daha ritmik bir yapıdadır. Yine de Debussy parçanın başında tempo hakkında bir bilgi vermemiştir. İlk ölçüde sağ el tek başına la bemol pentatonik dizideki altılı arpejle başlamaktadır. Daha sonra 2. ölçüde sol elde gelen karşıt arpejlerle birlikte, pentatonik dizilerin de bileşimi görülmektedir. Parça, üst sesteki sade melodiyle beraber oldukça güzel ve yumuşak sonorite ile dikkat çekmektedir.

İkiye üç ritmik yapıyla gelen arpejler farklı pentatonik dizilerdedir. Debussy buradaki pentatonik diziler arasında adeta bir kanon yaratmaktadır. Sağ el la bemol pentatonik dizisindeyken, sol el bir ton altındaki sol bemol pentatonik dizisinde inici bir harekettedir. İkinci vuruşta sol el Fa bemol pentatonik dizisine inerken, sağ el de Sol bemol pentatonik dizisine inmektedir. (Örnek: Şekil 3.64)



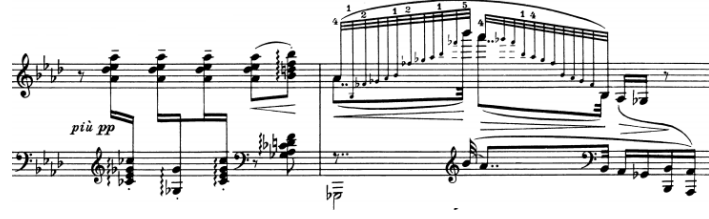
Şekil 3.64 “Pour les arpèges composés”, 2. ölçü

İlk melodik motifin iki kere sunumundan sonra 7. ölçüyle beraber, bileşik arpejlerin süsleme formunda iki elde dalgalanması, parçaya kışkırtıcı ve enerjik bir hava katmaktadır. Debussy la bemol pentatonik dizisindeki si bemolü si bekarı yükselterek, sırasıyla “la bemol, si, mi bemol (anarmonik olarak la bemol minör)” ve La bemol majör akorunu ardışık olarak kullanmaktadır. Bas registerdaki si bekar ve do notasının çakışması, üçüncü vuruşta gelecek olan do pentatonik dizisine çözülme hissini daha da pekiştirmektedir. Sol el, minör yapıdaki arpejle başlayıp yerini sağ eldeki majör arpeje bırakmaktadır. Daha sonra sol el fa notasını çalarak, pentatonik dizinin beşinci sesini duyurup, majör ve minör tınılardaki arpeji, pentatonik dizi tınısına dönüştürmektedir. Bu bileşik yapının iki el arasındaki dağılımı (Örnek: Şekil 3.65)’te görülmektedir. İki eldeki yumuşak geçiş sayesinde geniş bir arpej oluşurken; her iki elde gelen farklı armoniler hem minörün karanlık yapısını hem de majörün parlak yapısını barındırmaktadır. Aynı şekilde 8. ölçüde de re bemol minör ve Re bemol majör akorlarının birleşimi görülmektedir. Buna ek olarak mi bemol ile mi bekar başka bir çakışma yaratmaktadır. Ayrıca başlangıçtan farklı olarak 7. ve 11. ölçüler arası melodik çizgi bas partisine geçmektedir.

Şekil 3.65 “Pour les arpèges composés”, 7. ölçü

Bas partisine geçen melodik hat, 12-15. ölçüler arasında önce tenor partisinde gelirken 15. ölçünün son vuruşunda sopranoya yükselmektedir. Burada arpejler melodik hareketin yansıması gibi inici hareketlerle sonoritede zenginlik yaratmaktadır. 25. ve 45. ölçüler arasında yer alan orta bölümde uzun arpejler yerini, genellikle süsleme tarzında kısa inici arpejlere bırakmaktadır. Bu bölümle beraber başlangıçtaki hoş romantizm yerini *staccato-marcato* artikülasyonlarıyla daha enerjik ve şakacı bir yapıya bırakmaktadır. Ayrıca bu orta bölüm kendi içinde parçalanmış ve yine farklı karakterlerin olduğu yapıdadır. Arpejlerin bileşimi ise teknik bir kullanımdan daha çok müzikal niteliğe dönüşmektedir. Ayrıca farklı karakterlerdeki bölümler arasında sık sık tonalite de değişmektedir.

Başlangıç melodisinin tekrar sunulmasından sonra parçadaki temel yapıların kolajının bulunduğu *Coda* başlamaktadır. Debussy 58. ve 59. ölçülerde, 31. ölçüdeki “*scherzando*” bölümündeki motif ile 23. ölçüdeki noktalı ritmik melodiyle beraber gelen arpejli yapının uzun versiyonunu birleştirmektedir. (Örnek: Şekil 3.66) Hemen ardından armonik yapıda küçük bir değişiklik ile aynı kalıbı tekrar kullanmaktadır. Her ikisi de gerçekçi bir yaklaşımda bileşik arpejler sunmamasına rağmen, bileşim kavramını birbirinden farklı sonorite ve karakterlerle vurgulamaktadır. 62. ve 63. ölçülerde de başlangıçtaki altılı arpejlerle süsleme konumundaki arpejleri birleştirmektedir. Başlangıçtaki majör ve minör akorlarının bileşik kullanımına ek olarak; *Coda*'daki bileşik akorlar, yarım ton aralığındaki re bemol minör ve do minör olmak üzere iki akordan oluşmaktadır. (Örnek: Şekil 3.67) Debussy böylelikle, kısa bir *Coda* içerisinde bütün bileşik elementleri bir araya getirerek, yine bileşik arpejler oluşturduğu bir kolaj inşa etmektedir. Etüt parça boyunca ilk defa gelecek olan La bemol majör arpejine (bileşik yapıda olmayan tek arpej) çözümlenerek sona ermektedir.



Şekil 3.66 “Pour les arpèges composés”, 58-59. ölçü



Şekil 3.67 “Pour les arpèges composés”, 62-63. ölçü

3.12. İkinci Kitap No.12 “Pour les accords”

“Akorlar İçin Etüt”

Sürekli hareket halinde sıçrayan oktav akorlarını barındıran son etüt, Chopin ve Liszt'in teknik açıdan en zor etütlerine rakip olacak düzeyde virtüözite gerektirmektedir. Diğer etütlerdeki tını ve renk arayışlarındaki hassas dokunuşlar, yerini daha çok enerjik ve güçlü tuşeye bırakmaktadır. Debussy sonoritedeki çeşitliliği sağlamak için, farklı tonalitelerdeki akorların art arda gelmesiyle oluşan tını farklılığından ve de 3/8'lik ölçülerde farklı zamanlarda gelen vurgulamalardan faydalanmaktadır. Çok sayıdaki *aksan* ve diğer artikülasyonlar ritmik nabızı bozmakta ve müzikte sürekli bir çatışma hissi bırakmaktadır. 1. ve 2. ölçülerde fa minör ile La majör gibi birbirine uzak iki tonda akorları art arda kullanarak birleştirmektedir. Böylelikle la bemol-la ve do-diyez hareketleriyle kromatik bir çıkış sağlamaktadır. Debussy ayrıca iki akor arasındaki duyumu daha da netleştirmek için hafif zamandaki minör akorun üzerinde *staccato-tenuto* (kısa ve derin), güçlü zamandaki majör akorun üzerinde ise *aksan* artikülasyonları uygulamaktadır. Bu artikülasyonlar akorun rengine (daha karanlık yapıdaki minörde *tenuto*, daha parlak yapıdaki majörde *aksan*

kullanılması) uymakla beraber, yorumcuya başta belirtilen “*rythmé, sans lourdeur*” (kararlı, ritmik, ağırlaşmadan) belirtecinin ifadesinde kolaylık sağlamaktadır. Ritmik bölünmelerin de katkısıyla art arda gelen majör ve minör akorlarla, Debussy tonal olarak belirsiz bir yapı sunmaktadır. (Örnek: Şekil 3.68)



Şekil 3.68 “*Pour les accords*”, 1-4. ölçü

Armonik ve ritmik kontrastın yanı sıra, iki el için de yazılan ters hareketli sıçrayışlar da bu etüdün yapı taşlarından biridir. Sağ el kök pozisyonundaki akorlardan sonra, *aksanlı* akorun ana sesine oktav açıklığında sıçrama yapmaktadır. Sol elde ise akorlar ikinci çevrimde gelmektedir. Debussy 11. ve 18. ölçüler arasında akor çeşitliliğini yedili akor seslerinin dikey bir şekilde iki ele dağıtılmasıyla sağlamaktadır. Ayrıca unison halinde gelen sıçramaların devamlılığı için, sol el akorun on ikili (tam beşli) veya on dördü (minör yedilisi) aralığında dönüşümlü olarak sıçrama yapmaktadır. Sol eldeki bu uzun atlayışların yarattığı teknik zorluk Chopin’in sol eldeki bol atlamalı op.25 no.4 etüdüyle paralellik göstermektedir. Ayrıca iki etüdün de la minör anahtar işaretiyle yazılması, melodik hattın kimi zaman senkoplu ritimlerle gelmesi gibi benzerlikleri de bulunmaktadır. (Örnek: Şekil 3.69) Debussy buradaki armonik ilerleyiş boyunca artikülasyonlarda da değişikliğe gitmiştir. Sağ elde *aksanlı* gelen akorlar 13. ve 17. ölçüler arasında yerini *tenutoya* bırakırken, 21. ve 32. ölçüler arasındaki akorlarda herhangi bir ifade yer almamaktadır. (*rinforzando* kısmındaki iki ölçü hariç) Fakat Debussy aynı sırada 21. ve 32. ölçüler arasında, sol eldeki oktav aralıklarında *tenuto* kullanarak, basta yeni bir melodi çizgisi ortaya çıkarmaktadır. Zayıf vuruşlarda ortaya çıkan bu melodik çizgi, sağ elin sol notasında oluşturduğu pedal sesi eşliğinde tekrar üç zamanlı ritme yönelmektedir.



Şekil 3.69 Chopin op 25 no.4, 10-12. ölçü

Bir sonraki pasajda, 39-46. ölçüler arasında sağ eldeki sıçramalar bir süreliğine kaybolmaktadır. Bunun yerine minör akorlar, dokuzlu sesin eklenmesiyle birlikte yarım ses aralığında transpozisyona uğramaktadır. Böylece kromatik bir hat meydana gelmektedir. (Örnek: Şekil 3.70) Bu yumuşak kromatik salınım *crescendo* ile birlikte beraber yerini tekrar 47. ölçüdeki bol artikülasyonlu vurmali tarzı yazıya bırakmaktadır. Dört kere tekrar eden bu üç akor grubu 51. ve 53. ölçüler arasındaki coşkulu yükselişin hazırlayıcısıdır. Debussy bu üç akor grubunu sol bemol, la bemol, si bemol, do, re tam ton dizisinde şekillendirmektedir. Başlangıç melodisine dönmeden hemen önce (51.ölçü), ton Mi majöre, bir başka deyişle La majörün çekenine kaymaktadır. (Örnek: Şekil 3.71) Dolayısıyla Debussy burada geleneksel tonal yapıyı tamamen terk etmeden harika bir illüzyon yaratmaktadır.



Şekil 3.70 “Pour les arpèges composés”, 39-42. ölçü



Şekil 3.71 “Pour les arpèges composés”, 50-54. ölçü

İki ölçülük sessizlikten sonra 80. ölçüde başlayan parçanın orta bölümü, parçanın açılışı ve kapanışındaki enerjik atmosferle kontrast oluşturmaktadır. Dinamikler, tempo, sonorite tamamen farklıdır. Bu yönüyle zıt sonoriteler için yazdığı etüdün bir parçası gibidir. Burada akorlar genellikle çarpma notaları ya da apojiyatür şeklinde gelmektedir. Ayrıca 84. ölçüde olduğu gibi iki elde de farklı tonalitelere gelen akorlar kullanılmaktadır. Ağır ve esnek temposuyla (*lento, molto rubato*) yorumcunun sadece berrak bir sonorite için arayışlarda olacağı doğaçlama gibidir. Bölümün sonunda tempo ve dinamizm yavaş yavaş artarak başlangıçtaki melodiyle ilk haline dönmektedir. Yeniden gelen başlangıç bölümü hemen hemen aynı yapıdadır. Debussy parçanın sonuna gelirken sol eldeki paralel beşliler eşliğinde akorları yukarı taşıyarak enerjiyi giderek artırıp son derece güçlü bir şekilde (*sf*) sonlandırmaktadır.



4. SONUÇ

Bu çalışmada öncelikle Debussy'nin bestecilik hayatının en olgun çağında yazmış olduğu 12 piyano etüt serisi incelenmektedir. Etüt janrının geldiği geleneği ve Debussy'nin Douze Études'ünün (12 Etüt) ulaştığı noktayı düşünürsek, Debussy'nin bu parçaları, kendine özgü bir kompozisyon dilinde ve ustaca bir piyano tekniğiyle sunması, onu alanında bir usta olarak tanımlamamıza yetecektir. Kullanmış olduğu müzik öğeleri işlevsel olarak dönemin kabul görmüş kurallarına aykırıyken, bu öğeler duyum olarak da o dönem için alışılmadık tınılar sunmaktadır.

Debussy'nin 12 etüdünün her biri, daha iyi bir teknik ediniminin yanı sıra tıpkı Chopin ve Liszt'in etütleri gibi konser performansı için son derece parlak yapıdadır. Fakat Debussy'nin etütlerinde öne çıkan, Chopin ve Liszt etütlerinin aksine hız ve dayanıklılık gibi teknik koşullar değil; bu teknik zorluklar içinden sıyrılan farklı tını ve renklerdir. Debussy etütlerinde müziğin estetik yönünü geliştirmiştir. Etüdünde verdiği her ayrıntı son derece önemlidir. Kendisinin de belirttiği gibi yorumcunun teknik zorlukların altında boğulmasından çok müzisyenliğini ön plana çıkarması, detaylıca sunduğu tınıları keşfetmesi oldukça önemlidir. Zira nota üzerinde parmak numarası ve pedal kullanımı bakımından herhangi bir işaret yoktur. Debussy yorumcuyu bu konuda özgür bırakmıştır. Yorumcu kendine uygun pozisyonu keşfetmek durumundadır.

Debussy'nin, etütlerinin her birine adını verdiği teknik koşulları oldukça farklı uygulamalarla kullandığı görülmektedir. Örneğin süslemeler için yazmış olduğu etütte süslemelerin kullanım şekli ve görevi çoğu kez değiştiğinden, süsleme kavramına farklı anlamlar katmayı başardığı görülmektedir. Bu duruma benzer şekilde kompozisyonel dilde kullandığı tüm müzik öğelerine aynı perspektifle yaklaşmış, kullandığı birçok yenilikçi fikir sayesinde müziğin günümüze gelmesinde önemli bir etkisi olmuştur.

5. KAYNAKLAR

COBB, Margaret (2005), **Debussy's Letters to Ingelbrecht: A Story of a Musical Friendship**, University of Rochester Press, İngiltere

ÇEVİK, Beste (2007), **Çağdaş Müziğin Öncüsü: Claude Debussy'nin hayatı, eserleri ve müziğe katkıları**, BAÜ FBE Dergisi, 9. Cilt, 1. Sayı

ÇÖLOĞLU, Mesut Erdem (2013), **Debussy'nin Orkestra Yapıtlarında Tekrar Ögesi ve "Gelişen Çeşitleme" İlkesine Alternatif Parça Bütün Tasarımları**, doktora tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

ÇÖLOĞLU, Mesut Erdem (2016), **Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir**, Sanat ve Tasarım Dergisi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

DIETSCHY, Marcel (1994), **A Portrait of Claude Debussy**, Clarendon Press-Oxford, New York

GÜLLEK, Buğra (2007), **Piyano: Bir Çalgının Biyografisi**, Epilog Yayıncılık, 2007

HAUSER, Arnold (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul

HELFFER, Claude (1991), **Oeuvres Complètes de Claude Debussy**, serie I, vol. VI, Etudes, Paris: Durand et Costallat

HOWAT, Roy (1981), **Debussy in proportion**, Cambridge University Press, İngiltere

ILYASOĞLU, Evin (1994), **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

JING, Qing (2012), **Rethinking Virtuosity in Piano Etudes of The Early Twentieth Century Case Studies In Claude Debussy's Douze Études For Piano**, doktora tezi, New England Conservatory of Music, Boston

KARGI, Işıl (2005), **Claude Debussy'nin Prelüdlarının İncelenmesi**, yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne

LESURE, François (1887), **Claude Debussy: Debussy Letters**, Çev. Roger Nichols, Faber and Faber, Londra

MARGUERİTE, Long (1972), **At The Piano With Debussy**, Çev. Olive Senior Ellis, J.M. Dent & Sons, İngiltere

MİMAROĞLU, İlhan (1990), **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul

MOLLA, Melin, Claude Debussy'nin "Piyano Etütleri"ndeki müzik dili ve yorumu üzerine..., Musiki Dergisi, <http://www.musikidergisi.net/?p=2515> erişim tarihi (07.01.2018)

PAMİR, Leyla (1987), **Müzikte Geniş Soluklar**, Ada Yayınları, İstanbul

PETERSON, John William (1981), **Debussy's Douze Études: A Critical Analysis**, yüksek lisans tezi, University of Berkeley, California

PİRGON, Yüksel (2013), **Claude Debussy'nin Müziğine Genel Bir Bakış**, UHBAB Dergisi, 2. Cilt, 4. Sayı

RAHKONEN, Margit (2016), **Douze Études by Claude Debussy- A Pianist's View**, Fram Oy, Vaasa, Helsinki

ROBERTS, Paul (2001), **Images: The Piano Music of Claude Debussy**, Amadeus Press, Portland

SACHS, Curt (1955), **A Short History of World Music**, Prentice-Hall EMC, New York

SAY, Ahmet (2010), **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

SCHMITZ, Robert (1966), **The Piano Works of Claude Debussy**, Dover Publications, New York

SÉRULLAZ, Maurice (1983), **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (2006) (Etkinlik Kataloğu), **Claude Debussy'nin Müziğinde Dönemin Empresyonist Sanat ve Edebiyatının Etkileri**, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul

WHEELDON, Marianne (2009), **Debussy's Late Style**, Indiana University Press, Bloomington

WICKLUND, Betty Jeanne (1945), **A Study of Debussy's Douze Études For Piano**, yüksek lisans tezi, University of Rochester, İngiltere

6. ÖZGEÇMİŞ

Ozan Zencir 1989 yılında Gümüşhane'nin Şiran ilçesinde doğdu. 6 yaşında Denizli Ses-Bil Müzik Eğitim Merkezi'nde Mehmet YUMURTACI ile piyano derslerine başladı. Orta öğrenimini Denizli Türk Eğitim Vakfı Anadolu Lisesi'nde tamamladıktan sonra 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü'ne girmeye hak kazandı. Burada Prof. Selen BUCAK ile piyano, Prof. Dr. Özkan MANAV ile armoni çalıştı. Okul eğitiminin dışında 2009-2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi Müzik Kulübü Caz Korosu'nda korist ve yardımcı şef olarak görev aldı. 2014 yılındaki mezuniyetinin ardından aynı üniversitede Piyano Yüksek Lisans Programı'na başladı. 2015 yılında ise MSGSÜ Opera Anasanat Dalı'nda korrepetitör olarak görev aldı. Sanatçı halen yüksek lisans programına ve Opera Anasanat Dalı'ndaki çalışmalarına devam etmektedir.