

# **C. DEBUSSY'NİN PRELÜD'LERİNİN İNCELENMESİ**

**Hazırlayan : Işıl KARGI**

**Danışman : Prof. Vasıf A. HASANOV**

**Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin  
Devlet Konservatuvarı Müzik Anasanat Dalı için öngördüğü  
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak hazırlanmıştır.**

**Edirne**

**Trakya Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Temmuz, 2005**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

**Tez No:**

**Konu Kodu :**

**Üniv. Kodu :**

\*Not : Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez Yazarının**

**Soyadı : KARGI**

**Adı: Işıl**

**Tezin Türkçe Adı : C. Debussy'nin Prelüd'lerinin incelenmesi.**

**Tezin Yabancı Dildeki Adı :Examination of the Prelüdes of C. Debussy**

**Tezin Yapıldığı**

**Üniversite : Trakya Üniversitesi**

**Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü Yılı: 2005**

**Tezin Türü : Yüksek Lisans**

**Dili: Türkçe**

**Sayfa Sayısı : 67**

**Tez Danışmanı**

**Ünvanı : Prof.**

**Adı : Vasıf A.**

**Soyadı : HASANOV**

**Türkçe Anahtar Kelimeler**

1- C. Debussy

2- Müzik

3- Prelüd

4-Sonorite

5-Dizi

**İngilizce Anahtar Kelimeler**

1-C.Debusy

2-Music

3-Prelude

4-Sonority

5-Scale

**Tarih :**

**İmza:**

## ÖZET

### C. DEBUSSY'NİN PRELÜD'LERİNİN İNCELENMESİ

Bu araştırmada, öncelikle C. Debussy'nin hayatı, müziği, müzik tarihindeki yeri ve önemi sunulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ana konusuna girmeden önce prelüd'leri icra etmede kolaylık sağlaması açısından ritmin önemi, neredeyse her zaman yarım ses perdeli fakat yine de çok renkli bir sonorite ve pedal, dizi, akor kullanımına ilişkin konuları açıklamakta fayda görülmüştür. Ayrıca çalışmada, prelüd'lerin yapısının anlaşılmasını sağlamak için, Debussy'nin eserlerinde kullandığı formlara ilişkin bazı örnekler de mevcuttur.

Son olarak, örnekler vererek prelüd'lerin tek tek açıklanmasıyla çalışma son bulmuştur. Burada Debussy'nin, edebiyat, heykeltıraşlık, resim gibi çeşitli sanatlardan etkilendiği açıkça görülmektedir. Ayrıca deniz, sis gibi atmosferik çağrışımlar da prelüd'lerine yansımıştır.

C. Debussy

Müzik

Prelüd

Sonorite

Dizi

## **ABSTRACT**

### **EXAMINATION OF THE PRELUDES OF C. DEBUSSY**

In this study, life and music of Debussy and his importance in music history are presented.

Before going into the main subject of the study, it is considered to be useful to explain subjects such as importance of rhythm, sonority with almost half voice range but always colorful, pedal, scale and use of chord as they ease the performance. Moreover, some examples related to the forms Debussy used in his works are also given in order to make sure that the forms of the preludes are understood.

Consequently, the study ends with the explanation of the preludes one by one with examples. In this paper, it is clearly seen that Debussy is influenced by various branch of arts such as literature, statuary and Picture. Furthermore, some atmospheric associations such as sea and mist are reflected in his preludes.

C. Debussy

Music

Prelude

Sonority

Scale

# İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
<b>ÖZET</b> .....	I
<b>ABSTRACT</b> .....	II
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	III
<b>ÖRNEKLER LİSTESİ</b> .....	V
<b>BÖLÜM I GİRİŞ</b> .....	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Sayıtlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar.....	2
1.6. Tanımlar.....	3
<b>BÖLÜM II YÖNTEM</b> .....	5
2.1. Araştırma Modeli.....	5
2.2. Evren ve Örneklem.....	5
2.3. Verilerin Toplanması.....	5
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	5
<b>BÖLÜM III BULGULAR ve YORUM</b> .....	6
3.1. C.Debussy'nin Hayatı.....	6
3.2. Debussy'nin Müziği.....	8
3.3. Debussy'nin Müziğindeki Ritmik Özellikler.....	10
3.4. Debussy'nin Pişano müziğindeki Tınsal Renkler ile Legato ve Staccato.....	12
3.5. Harmonik Pedal Kullanımı.....	16
3.6. Akor ve Dizilerin Kullanımına İlişkin Örnekler.....	18
3.7. Debussy'nin Eserlerinin Form Yapılarına İlişkin Bazı Örnekler.....	19
3.8. Debussy'nin 24 Prelüd'ünün İncelenmesi.....	23
<b>I. Kitap</b>	
3.8.1. "Danseuses de Delphes"(Delf Dansözleri).....	28
3.8.2. "Voiles" (Tüller).....	29
3.8.3. "Le vent dans la plaine"(Ovadaki Rüzgar).....	32
3.8.4. "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" Baudelaire (Sesler ve Kokular Akşamın Havaşında Geziyorlar).....	34
3.8.5. "Les collines d' Anacapri" (Anacapri Tepeleri).....	35
3.8.6. "Des pas sur la neige" (Karda Adımlar).....	39
"Ce qu'a vu le vent d'ouest"(Batı Rüzgarı'nın Anlattıkları).....	
"la fille aux cheveux de lin" (Keten Saçlı Kız).....	43
3.8.7. "la Sérénade interrompue" (Yarıda Kalmış Serenad).....	45
3.8.8. "la cathédrale engloutie" (Batık Katedral).....	48
3.8.9. "la danse de puck" (Puck'un Dansı).....	48
"Minstrels" (Ozanlar).....	
<b>II. Kitap</b>	
3.8.10. "Brouillards" (Sisler).....	51
"feuilles mortes" (Ölü Yapraklar).....	
3.8.11. "la puerta del vino" (Şarabın Kapısında).....	53

3.8.12. “les fées sont d’exquises danseuses” (Periler Zarif Dansözlerdir).....	56
3.8.13. “Bruyères” (Fundalıklar).....	58
3.8.14. “General Lavine-excentric”.....	59
3.8.15. “la terrasse des audiences du clair de lune” (Mehtap Manzaralı Teras).....	60
3.8.16. Ondine”.....	62
3.8.17. “Hommage ÀS. Pickwick Esq. P.P.M.P.C” (S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.’e Saygı).....	63
3.8.18. “Canope” (Kanop).....	63
“les tierces alternées” (Alterne Üçlüler).....	
“Feux d’artifice” (Havai Fişekler).....	
<b>BÖLÜM IV SONUÇ ve ÖNERİLER</b> .....	66
<b>KAYNAKÇA</b> .....	67
<b>EKLER</b>	
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

**Örnekler Listesi****Sayfa No.**

Örnek No: 1	“Karda Ayak İzleri” prelüdü (Des Pas Sur la Neige) .....	11
Örnek No: 2	“Havai Fişekler” prelüdü .....	12
Örnek No: 3	“Tüller” Prelüdü (Voiles) .....	13
Örnek No: 4	“La Fille Aux Cheveux de Lin” .....	15
Örnek No: 5	“Golliwogg’s Cake Walk” (Children’s Corner) .....	16
Örnek No: 6	“Des Pas Sur la Neige” .....	17
Örnek No: 7	“Feuilles Mortes” .....	17
Örnek No: 8	“La Cathédrale Engloutie” .....	18
Örnek No: 9	“Danseuses de Delphes” 6-9. ölçüler .....	29
Örnek No: 10	“Voiles” 1-6. ölçüler .....	30
Örnek No: 11	“Voiles” 62-64. ölçüler .....	32
Örnek No: 12	“Le vent Dans La Plaine” .....	32
Örnek No: 13	“Le vent Dans La Plaine” 28-29. ölçüler .....	33
Örnek No: 14	“Le vent Dans La Plaine” 57-59. ölçüler .....	34
Örnek No: 15	“Les Sons et les Parfums Tournent dans l’air du soir” .....	34
Örnek No: 16	“Liszt “Les cloches de Genève” .....	36
Örnek No: 17	“Les Collines d’ Anacapri” .....	36
Örnek No: 18	“Les Collines d’ Anacapri” 5-12. Ölçüler .....	37
Örnek No: 19	“Les Collines d’ Anacapri” 1-36. Ölçüler (Müsvedde) .....	38
Örnek No: 20	“Les Collines d’ Anacapri” 91-96. Ölçüler .....	39
Örnek No: 21	“Des Pas Sur la Neige” 34-36. Ölçüler .....	40
Örnek No: 22	“Ce qu’a vu le Vent d’Ouest” 70-71. Ölçüler .....	41
Örnek No: 23	“La file aux Cheveux de lin” 1-4. Ölçüler .....	41
Örnek No: 24	“Des pas sur la neige” 1-4. Ölçüler .....	42
Örnek No: 25	“La sérénade interrompue” 1-4. ölçüler .....	44
Örnek No: 26	“La sérénade interrompue” 78-84. Ölçüler .....	45
Örnek No: 27	“La Cathédrale Engloutie” 5-14. Ölçüler .....	46
Örnek No: 28	“La Cathédrale Engloutie” 22-25. Ölçüler .....	47
Örnek No: 29	“La Danse de Puck” 95-96. Ölçüler .....	50
Örnek No: 30	“Minstrels” 86-89. Ölçüler .....	51
Örnek No: 31	“Brouillards” 50-52. Ölçüler .....	52
Örnek No: 32	“Feuilles Mortes” 1-3. Ölçüler .....	52
Örnek No: 33	“ La puerta del Vino” 44-49. ölçüler .....	55
Örnek No: 34	“Les Fées sont D’exquises Danseuses” .....	56
Örnek No: 35	“Bruyères” 29-32. Ölçüler .....	58
Örnek No: 36	“Bruyères” 49-51. Ölçüler .....	59
Örnek No: 37	“General Lavine-excentric” 1-5. Ölçüler .....	60
Örnek No: 38	“Au clair de la lune” .....	61
Örnek No: 39	“La terrasse des audiences du clair de lune” 1-2. Ölçüler .....	61
Örnek No: 40	“Ondine” 16-19. ölçüler .....	62
Örnek No: 41	“Canope” 30-33. ölçüler .....	64
Örnek No: 42	“Les Tierces Alternées” 1-4. ölçüler .....	64

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Her ne kadar yaratış hayatı 19. ve 20. yy'lar arasında bölünmüşse de Claude Debussy her yanıyla ve keskin olarak bir 20. yüzyıl bestecisidir. Giderek Debussy, çağımızın müziğinin temel atıcısıdır. 1918'den bu yana ileri atılışların, yeni akımların çoğunun kaynağının Debussy'de olduğunu söyleyebiliriz. Yine de Debussy, kendinden öncekilerden yararlanmışır. Orkestralaması Berlioz'a dayanır. Piyano yazısı Chopin'den gelir. Polifonik yazısı da Mozart'a yaklaşır. Fakat biçim konusuna gelince, bu alanda Debussy'nin örnek seçtiği, etkilendiği besteci yoktur. İzlenimci resim ve simgeci (Symbolist) şiir Debussy'nin müziğinin biçim ve kaynağı olarak görülebilir.

Debussy, duygularını doğasal güdü ile açığa vurabilmede olağanüstü başarıya ulaşmış bir sanatçıdır. Müzik sanatının kesinlikle bir yeniliğe muhtaç olduğuna inanmış ve bunu, en önemli kolları olan senfoni, lied, oda müziği, piyano eserleri ve yazdığı bir tek opera ile sanat dünyasına baştan aşağı büyük bir yenilik getirerek kanıtlamıştır.



### **1.1. Problem**

Ünlü Fransız piyanist ve besteci Debussy, izlenimci akımın başında gelmektedir. Debussy'nin besteciliğinde piyano, merkezi bir konumda bulunur. Pedal kullanışları tüm özellikleriyle devrede olmak zorundadır. Ritim akışı çok hassas bir dengedir. Debussy'nin egzotik ayrıcalığa olan düşkünlüğü ve üstün incelikteki duyarlılığı, ritmik öğelere yansımıştır. Debussy, piano yapıtlarında farklı tınısal renkler oluşturmaya da önem vermiştir. Dönemin sanatçıları gibi ilhamlarını doğadan almıştır. Debussy'nin müziksel gelişiminde etkili olan besteciler arasında Wagner, Glinka, Borodin, Mussorgsky, Eric Staie ve Ravel'i sayabiliriz. Debussy dizileri, akorları, politonaliteyi temsilcisi olduğu akım ve kendi müzik anlayışı doğrultusunda farklı bir bakış açısıyla piyano müziğinde kullanmıştır. Ayrıca Debussy'nin stiline daha kolay anlaşılmasında, piyano için yazdığı prelüd'lerin de büyük önemi vardır.

C. Debussy'nin piyano müziğinin yukarıda belirtilen güçlükler doğrultusunda açıklanması müziğin icrasında yol gösterici olacak, karşılaşılabilecek güçlüklerin aşılmasına katkı sağlayacaktır.

### **1.2. Amaç**

C. Debussy'nin müziğini, yorumundaki özellikleri ve prelüd'lerini inceleyerek eserlerinin piyanistlere katkı sağlaması amaç edinilmiştir.

### **1.3. Önem**

İzlenimci akımın başında gelen Fransız piyanist, besteci C. Debussy'nin müziğinin anlaşılması ve doğru bir şekilde icra edilebilmesi için yorumundaki bazı özelliklerin ortaya konulmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

### **1.4. Sayıtlar**

Bu araştırma sonucunda elde edilen bulgular, C. Debussy'nin prelüd'lerinin çalınma teknikleri ve yorumunda yol gösterici olacak ve bu eserlerin seslendirilmesinde karşılaşılabilecek güçlüklerin aşılmasına katkı sağlayacaktır.

### **1.5. Sınırlılıklar**

Bu çalışma, C. Debussy'nin piyano için yazdığı prelüd'lerin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

## 1.6. Tanımlar

**Arabesk** : Mimari sanatındaki süslemelerden kaynaklanan bir terimdir.

**Atematik** : Temasız.

**Atonal** : Tonsuz.

**Disonans** : Uyumsuz ses.

**Flemenko** : İspanyol dansı.

**Gotik** : 12. yy. kilise müziğinde yeni bir çok seslilik biçimi olan motet.

**Habanera** : Küba'da yapılan bir dans müziği.

**Homofoni** : Tek seslilik

**İmprovize** : Doğaçlama.

**İnterlude** : Arada çalınan müzik Ara müziği.

**Kadans** : Bitiş. Konçerto yada aryalarda bir bölümün biteceğine yakın, solistin virtüözlük gösterisine olanak sağlayan pasaj.

**Kolaj** : Kumaş, tahta gibi malzemelerle yapılan, kağıt veya kartona yapıştırılan resim veya kompozisyon.

**Konsonans** : Uyumlu ses.

**Legato** : Sesleri kesintisiz, bağlı çalmak.

**Leitmotif** : Bir müzik yapıtını oluşturan süre içinde, kimi zaman beliren ayırt edici motif, tema.

**Mağribi Arabesk** : Faslı. Daha çok yüzeysel, zarif bir bezeme, stilize çiçekler ve yaprakların kastedildiği bir arabesk çeşidi.

**Motif** : Bir müzik yapıtının tümünde ya da bir bölümünde, çeşitli yönlerden birlik sağlayan, belirleyici küçük biçim.

**Ostinato** : Sürekli tekrarlanan ses veya ritim.

**Pastoral** : Konusunu doğadan, kırsal yaşamdan alan müzik yapıtı.

**Pentatonik** : Yarım sesli aralıkların olmadığı beş sesli dizi. Dizinin 4. ve 7. basamakları yoktur.

**Peyzaj** : Kır manzarası.

**Pianoforte** : Hafif ve kuvvetli ses veren anlamındadır.

**Polifoni** : Çok seslilik.

**Portamento** : Parmağı tuşlar üzerinde kaldırmadan kaydırmak.

**Prelüd :** Giriş, başlangıç müziği. Bağımsız bir parça olarak özgün nitelik taşıyan formdur. Romantik devirde tek başına belirgin bir ruh haline veya empresyonist devirde ise bir tabloyu tasvir eden bir eser haline gelmiştir.

**Rubato :** Ritmik serbestlik.

**Staccato :** Sesleri kesik kesik, ayrı, tek tek çıkarmak.

**Tenuto :** Sesi tutarak, sürdürerek.

**Tremolo :** İki sesi veya bir akorun seslerini tril gibi hızlı bir şekilde çalma.

## BÖLÜM II

### YÖNTEM

#### 2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada, tarama modeli temel alınarak betimsel yöntemlerden yararlanılmıştır.

#### 2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini C. Debussy'nin müziği, örneklemini ise piyano için yazdığı prelüdlere oluşturmaktadır.

#### 2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada elde edilen verilere Debussy'nin prelüd'lerinin nota basımlarının analizi, yazılı kaynaklar ve kaynak kişiler yoluyla ulaşılmıştır.

#### 2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada elde edilen veriler, C. Debussy'nin müziği ile prelüd'lerinin daha iyi anlaşılabilmesi ve seslendirilebilmesine yönelik olmak üzere çözümlenecek ve yorumlanacaktır.

## BÖLÜM III

### BULGULAR ve YORUM

#### 3.1. C. Debussy'nin Hayatı

22 Ağustos 1862'de St.Germain Enlaye'de dünyaya gelen Debussy, yoksul bir ailenin 5 çocuğundan biriydi. Bir ara ressam olmaya heveslenen besteci, müzikten vazgeçemeyeceğini anlayınca Chopin'in öğrencisi Madame Mauté de Fleurville ile piyano çalışmalarına başlamış ve 10 yaşında da Paris konservatuvarına kabul edilmiştir. Burada Marmontel'in piyano, Layignac'nın solfej , Durand'ın armoni öğrencisi olmuştur.1880'de konservatuvarı bitiren genç besteci, Çaykovski'ye de uzun yıllar destek veren Kontes Von Meck'in hizmetinde çalışmış, henüz 18 yaşını doldurmadan girdiği bu görevde Meck ailesiyle İsviçre, İtalya ve Rusya'da dolaşmış, ailenin Moskova'daki eviyle 1881 ve 1882 yaz aylarında yurtluğunda oturmuştur. Bu sırada Borodin ve Musorgski'nin yaratılarını tanıma olanağı bulmuştur. Paris konservatuvarının yetenekli genç bestecilere verdiği Roma ödülünü kazanmak üzere Giraund'nun kompozisyon sınıfına giren Debussy, geleneksel armoninin kurallarıyla bağdaşmayan akorlar kullanmaya başlamış, öğretmenin "ilginç ama kuramlar yönünden saçma" demesi üzerine "kuramlar önemli değildir, işitme temeldir. Asıl kuram sanatçının duyularıdır" karşılığını vermiş, böylece ancak kendisince önemli saydığı şeyler üzerine duracağını, içinden gelene göre yazmaktan başka bir yol tutmak istemediğini genç yaşta belirtmiştir.<sup>1</sup>

1884'de "L'Enfant Prodigue" adlı kantatı, 2. denemesinde Roma ödülünü kazanınca Villa Medici'nin kapıları Debussy'ye açılmıştır. Fakat Debussy buradaki Güzel Sanatlar Akademisinin akademizminden sıkılmış ve 1887'den itibaren kesin olarak Paris'e yerleşmiş ve burayı bir daha terk etmemiştir. Paris'te parasız, bohem ama kültürel bir zenginlik ortamında yaşamaya başlamıştır. Bu şehirde Salı günleri düzenlenen buluşmalarda S.Mallormé ile birlikte olması, P.Louys ile dostluğu, P.Verlaine, J.Laforgue ve J.K.Huymans ile karşılaşması ve onu çok etkileyecek olan bir çok ressam bu dönem içinde olmuştur.

1888'de Bayreuth Festivali'ne giden Debussy, Wagner hayranı olarak dönmüştür. 1889'da ise evrensel sergide Uzakdoğu müziklerini keşfetmiştir.

<sup>1</sup> Ahmet Say, (1997): *Müzik Tarihi*, Müzik Tarihi Yayınları, Ankara: s. 457

“Gamelang” denilen Java orkestrasının renk zenginliği ve ritm özelliklerini görmesi, diğer taraftan Musorgski’nin “Boris Godunov” operasının notalarını incelemesi Debussy müziğinin dönüşümünde belirleyici olmuştur. 1894’de S.Mollarmé’nin “Prelude a Après-midid’ un Faune” (Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası) adlı şiirinden esinlenerek aynı adı taşıyan bir parça bestelemiştir. Bu dönemde “Beyaz Dergi”de Bay “heveskar karşıtı sekizlik” takma adıyla makalesi yayımlanmıştır.

Orkestra için Nocturne’lerinin çarpıcı başarısı ve piyano için ilk önemli kompozisyonları yazması 1894-1902 arası döneme rastlar.

1902’de unutulmuş küçük ariyalar, zarif şenlikler ve iki lirik beste meydana getirdikten sonra Belçikalı şair M.Maeterlinck’in piyesinden esinlenerek ilk operası “Pelléas ve Melisande” adındaki 5 perdelik yeni bir müzikli dram yarattı. Debussy bu eserde, insanı gönülden vurabilecek nitelikteki en aşırı acıları bile dile getirmiş ve her şeyden önce usta bir dramcı olduğunu ortaya koymuştur.<sup>2</sup>

1903’den itibaren ikinci evliliğinin sağladığı kolaylıkla orkestra için “La Mer” (Deniz) ve “Images” (İmgeler) adlı eserleri vermiş, vokal müzik olarak “Trois Chan Sons de France” (3 Fransa Şarkısı), “Fetes Galantes”in ikinci serisi, “Le Promenoir des Deux Amants” (İki Aşığın Gezinti Yeri) gibi eserleri yazmış ve piyano müziğinin önemli bir kısmını bestelemiştir.

1910’a doğru kanser belirtileri Debussy’de kendini göstermeye başlamıştır. 25 Mart 1918’de Alman mermileri Paris yakınlarında patlarken besteci yaşama gözlerini kapamıştır. Besteci acılar içinde ve çağdaşlarının ilgisizliğinin olduğu bir dönemde bile, yazmayı bırakmamış ve çok önemli eserlerinden bir tanesi “Les Jeux” (Oyunlar) bale müziği, etüdlerinin de içinde bulunduğu son dönem piyano eserlerini bestelemiştir.

Claude Debussy, duygularını doğasal güdü ile açığa vurabilmede olağanüstü başarıya ulaşmış bir sanat büyüğüdür. Plastik sanatlar ile edebiyatta yapılan atılımlara koşut olarak, müzik sanatının da kesinlikle bir yeniliğe muhtaç olduğuna inanmış ve bunu, ender görülen bir yetenekle müzik sanatının en önemli kolları olan senfoni, *lied*,

<sup>2</sup> Ahmet Say, (1997): *Müzik Tarihi*, Müzik Tarihi Yayınları, Ankara: s. 459

oda müziği, piyano eserleri ve yazdığı bir tek opera ile sanat dünyasına baştan aşağı büyük bir yenilik getirerek kanıtlamıştır.<sup>3</sup>

### 3.2. Debussy'nin Müziği

Debussy'nin sanatı, bir yönüyle, dış etkenlerin kolayca harekete getirebildiği ve ozansal bir derinliği olan Schumann'a, diğer yönden de daha nesnel ama duyarlı bir zenginliğin ve soyluluğun içindeki Chopin'e yakındır. Bunun yanı sıra, Debussy'yi etkileyen besteciler üzerinde ilk olarak durulması gereken isim Wagner'dir. Debussy, Alman bestecinin güçlü dramaları etkisinde kalmış, sonraları Fransız resim sanatı ve edebiyatına eğilerek onların ışığı altında eserler vermiştir.

Fransız besteci Wagner sayesinde, enstrümantal Avusturya-Alman senfonik stilin dışında da yollar olduğunu öğrendi. Bu keşif, onun kapalı formlardan özellikle de Debussy'nin düşünce olarak yabancı olduğu sonat formundan çıkmasına neden olmuştur.

Wagner'den sonra Debussy üzerinde en etkili olan şey Rus müziğidir. Besteci Glinka ve Borodin'in daha sonra da Musorgski'nin müziği ile tanışmıştır. Rus müziği, Debussy'nin müziksel kişiliği üzerindeki Wagner etkilerini oldukça azaltmıştır. Bununla birlikte Wagner'in etkileri daha sonraki dönemlerde de görülebilmektedir ve özellikle de en büyük eseri olan "Pelléas et Mélisande" de bu etki kendini ortaya çıkarmıştır. *Leitmotif* tekniğinin izleri bile burada görülebilir ve hatta bunu Wagner'in operalarından daha ayırt edici bir biçimde kullanmıştır.

Diğer bir önemli etki olarak Eric Satié'yi gösterebiliriz. Debussy, Satié'nin eksantrik kişiliği ve üretiminden etkilenmiştir. Debussy'yi Wagner hayranlığından vazgeçirenin de, Satié olduğu söylenmektedir. Debussy, Satié'nin "3 Gymnopedie" adlı parçalarından birinci ve üçüncüsünü 1897'de görkemli bir şekilde orkestraya uyarlamıştır. Debussy'nin 1894'de yazdığı 'Pour le Piano' süitinin orta bölümündeki Sarabande'nin de Satié'nin Sarabande'larından etkilendiğini görürüz.

Debussy'nin etkilendiği diğer besteciler arasında Chabrier ve Ravel'in ilk piyano müziğini de belirtmek gerekir. Bunlara ek olarak Japon ve diğer Uzak Doğu ülke

<sup>3</sup> Akif Saydam, (1989): *Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktuk*, Arkadaş Yayınları, Ankara: s. 135

müziklerinin etkileri de görülmektedir. Debussy de Ravel gibi ilkel *modal* diziler ve Uzak Doğu'nun çekiciliği altına girmiştir.

Debussy izlenimci akımın başında görülür, döneminin sanatçıları gibi ilhamlarını doğadan almıştır. Müziği genellikle atmosfer özellikleri ve hassas derecelmeler sunmaktadır. Debussy'nin sanatında bulanıklığa rastlanmamaktadır. Müziği mükemmel bir biçimde yazılmış ve belirgin keskin hatlar içermektedir. Eserlerini her bir nota arasında son derece bağlantı kurarak dikkatli bir biçimde yapmıştır.

Genellikle özgür biçimler içinde eser vermek eğiliminde olan Debussy eski biçimleri yeniden ele aldığında, bunlara yapılarında kökten değişiklikler getirip, *improvize* karakteri kazandırmıştır.

Debussy'nin ruhsal dünyası Bach ve Beethoven'dan çok farklıdır. Bir rüzgar arpına benzer. O denli geçirimli ve suskundur ki; bu ruh, aynen bir çoban kavalı gibi, en hafif esintiler bu ruhun en ince tellerini devinime geçirir. Tılsımlı aralıkların ve akorların doğmasına neden olurlar. Bu ruh dünyası müziğe yansırken, ses çizgileri bilinen kurallara bağlı kalarak ilerleyemezdi. Ortaya çıkan beste parçacıkları düzeltilemezdi. Bu müziksel esinin ödevi sadece kendisine gelen sesleri duymak, onları alelacele hemen not etmek, sonrada bu nota yazısına çok daha ayrıntılı bir biçim getirmektir. Bu bakımdan ustalığı eşsizdi Debussy'nin. Müziğini tuşlara aktarırken bulunduğu *piyanistik figürasyonlar* sonsuzdu. İki ele bölünmüş karmaşık pasajlar, teknik olarak zor bileşimler, insana yine bu rüzgar arpını anımsatır. Grafik ve optik açıdan "Havai fişekler" prelüd'ünün üst üste düzenlenmiş, üç nota portresinde, her şey sanki üst üste yığılmış gibidir. "Ondine", "Altın balıklar" (Poissons d'or) yapıtlarında yine aynı güçlükleri içerirler. Piyaniste gözünü dört açmak, büyük bir uyanıklığın ve dikkatin içinde işaretlerin tümünü görmek ve uygulamak düşer. Doğal olarak Debussy'nin yapıtlarına ilk yaklaşım bile çok zordur. Bir "Pelleas ve Melisande" Operası'nın yansıttığı destan havasını, "Deniz" senfonik şiirinin imgelediği denizin inanılmaz renklerini ve coşkusunu da unutmamak gerekir. Debussy'e göre asıl büyüklük incelikten çok, buluşların niteliğidir.



### 3.3. Debussy'nin Piyano Müziğindeki Ritmik Özellikler

Debussy, müzik ölçüsünde bilinçli olarak güvencesizliği bestelemiştir. Ama ölçüme büsbütün de karşı gelmemiştir. Ölçü dizgesinin çözülümü, düzenli olmayan aralıklarda oluşur, ama geçicidir. Bu yöntemle Debussy, geleneksel ölçü dizgesini bozar ve “serbest bir ölçüm dizgesini” elde eder.

*Ostinato* (durağan ve tekrarlanan ritm) ve *senkop* (gecikme yada öncellemeyle verilen bir vurgu) kullanımında Debussy, belirli bir anlamı amaçlar. Örneğin “Karda Ayak İzleri Prelüdü”nde bir *ostinato* çizgi, birde ezgi vardır. Küçük minör ve majör ikili aralıkların tekrarından ve direngen bir motiften oluşan bu *ostinato* çizgi, peyzajdaki sonsuz, amaçsız adımları yansıtmaktadır. Bu düz çizginin üzerinden, yavaş yavaş bir ezgi doğrulmaya çalışır. Düzensiz, güvensiz ve duraksayan ritmik figürlerin içindeki bu ezgi, kışın ve karın durağanlığından kurtulmayı düşleyen insanın ruh halidir. Ezgi, sadece küçük parçacıklar halinde görülür ve ikide birde “sus” işaretiyle kesilir. *Ostinato*, burada bir fonla ön plan arasında bir ayrımın oluşmaması için kullanılmıştır. *Ostinato*'yla ezginin eş ağırlıkta olması istenmiştir.

Debussy'nin özellikle bu prelüdüde *senkop*'lar da bambaşka bir anlam taşırlar. *Senkopsuz* bir motif düşünülemez Debussy'de. Çünkü aralıkların *disonans ve konsonans* olarak geleneksel ayrımları, Debussy'nin müziğinde zaten sallantıya girmiştir. Debussy, senkop kullanımıyla, armoni değişimini ve zaman ölçülerinin normal vurgularını zorlamaz. Vurgulanmak istenen, geciktirilmiş yada öncelenmiş bir *disonans'tan* çok, ritmik akışın engellenmesidir. Bu engellenmeyle oluşan zaman birikimi ölçüye olan bağımsızlığın sergilenmesidir.( 11. ve 13. ölçüler) “Karda Ayak İzleri” prelüdüde ezgi çizgisinin zaman düzeninden, zamanla ilgili işlevlerden kaçınma, çözülme amacı parça boyunca imlenmektedir. Bu çözüme armonik alan da katılır. Çeşitli *tonaliteler* ardarda sıralanır. 21. ve 26. ölçüler içinde ortaya çıkan bir “*tam ses düzeni*”, tonaliteler arasındaki kararsızlığı ortadan kaldırır. Debussy'nin *senkopları*, bir eylemden çok ‘boşlukta’ bırakma edimini sergiler. Debussy, insan iradesiyle gerçekleştirilmiş olan zaman ölçümlerini edilgen bir biçimde ortadan kaldırmak suretiyle, kuşkusunu belirtir. Pek çok yapıtında Debussy, *senkopla* ve ritimlerin çeşitli görünümüleriyle temalar oluşturur. Ve bu biçimlemelerin içindeki temalar, geçici duraksamalarıyla hep bir soruyu içerirler. “Karda Ayak İzleri”

prelüd'ünün üç yerinde insanın ruh halini yansıtan ezgi, eşliğin tekdüze *ostinato* motifini devir alır. Bu değişim 8. 26. ve 32. ölçülerde görülmektedir. Bu kez insanın ruhu da aynı durağanlığa girmiştir. Herhalde anlatılmak istenen şey, doğanın zorlanmaya gelemeyeceği, insanın doğa değişimlerine ancak ayak uydurabileceğidir. Debussy doğa ve insan çözümlümünü, küçük güvensizlikler, kuşku ve duraksamaları bestelemek suretiyle anlatır.

### ÖRNEK 1: “Karda Ayak İzleri” prelüdü (Des Pas Sur la Neige)

**Triste et lent (♩ = 44)**

*pp* *p* *expressif et douloureux*

*pp* *pp* *pp*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

*mf*

*pp* *expressif*

Célar - - - Retou - - - "

*pp* *p*

### 3.4. Debussy'nin Piyano Müziğindeki Tınsal Renkler ile Legato ve Staccato

Debussy'nin yatay tipteki ezgi çizgileri çeşitlidir: Geleneksel anlamdaki geniş bir ezgi çizgisi, örneğin “Keten Saçlı Kız” prelüdünün giriş cümlesinde görülmesine karşın, Debussy'nin asıl yeğlediği ‘daire tipi’ ezgisel yapıları, özellikle dans ritimlerinde, çok kısa cümleli yatay çizgilerle ortaya çıkmaktadır. “Mehtap Manzaralı Teras” prelüdündeki gibi. Bu tip yatay bileşimlere, temalara, artık ezgisel denemez. Bu bileşimlerde ortaya çıkan tek tek bağımsız tınılar, ancak ses renkleri kategorisine girebilir. “Havai Fişekler” prelüd’ünün “Arabesk” süslemelerinde yatay çizgiler, hızlı bir temponun içinde, dikey yapıya dönüşürler.

#### ÖRNEK 2: “Havai Fişekler” prelüdü

The image displays three systems of musical notation for the piano piece "Havai Fişekler" (Hawaiian Fireworks) by Debussy. The notation is written for piano and includes various dynamics and performance instructions. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mf*. The second system features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *pp* and a performance instruction of *Incisifet rapide*. The third system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *pp* and a performance instruction of *cresce molto*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, and is presented in a clear, legible format.

Paralel akor çizgileri ve diğer tını kümeleri, artık armonik bakımdan analiz edilemeyip, tını rengi karakterlerini taşırlar. Debussy, kurallardan çözülen *disonansların* ve paralel akor dizilerinin güzelliğini öğretmiştir.

Debussy'nin ses çizgilerindeki dikey ve yatay ayırımların ortadan kalkmasıyla, *homofoni* ve *polifoni* ayırımında ortadan kalkar. Bu yeni tını dilinin duyarlılığını ve tını renklerini yaratma amacıyla, bir renk gerci olarak diziselliğin ilk adımını atmıştır. Debussy'nin “Tüller” prelüd'ünün ses maddesi tonaldır, ama 12 sestten seçilmiş bir grup sestten oluşmuştur. Üçlülerden oluşan ana temanın sesi ‘tam ses’ düzenindedir: ‘do-re-mi-fa diyez-sol diyez-si bemol’. Prelüd'ün ilk ve son bölümleri bu ses düzeniyle işlenmektedir. Orta bölümün getirdiği tek zıtlık *dizi parçacığının*, *pentatonik* düzende kullanılmış olmasıdır. ‘mib-solb-lab-sib-reb’ düzenindedir.

### ÖRNEK 3: “Tüller” Prelüdü (Voiles)



Debussy, yapıtlarının ardındaki gizli düşünceleri, edebiyata şiire yaptığı göndermeleri, müzik vasıtasıyla simgelemesi bakımından, ‘İzlenimci’ olduğu kadar ‘simgeci’ bir müzisyendir. Bütün seslere açık olan kulağı, doğa seslerine ve çan seslerine de açtı. Bu özellik, geleneksel Fransız edebiyatında, müziğinde ve izlenimci şiirde de vardı. Çan sesleri, “Pelléas ve Mélisande”ın üçüncü sahnesinde ‘Çanlar’şarkısında ( Les Cloches), ikinci “images”ların “yaprakların arasından geçen çanlar” piyano parçasında ve daha birçok örneklerde görülmektedir. Bütün bu yapıtlarda tını modeli, ostinato devinimleri ile anlamlı olarak yansıtılır.

Hemen hemen her zaman yarım tınılı, yarım sesli diye çevirebileceğimiz *demi-teinte* bir sesle çalıyordu. *Nüans* paleti üç piyanodan üç forte’ye kadar uzanıyordu ve hiçbir zaman armonik incelikleri kaybettirecek bir ses düzensizliğine varmazdı. Liszt’in “eller tuşlar üzerinde daha havada olmalıdır” diyerek oluşturduğu darbeleri bir tuşe

kullanımının aksine Debussy'de, tuşlarla ilgili sürekli temasın basınç ve derinliğin oluşturduğu bir çalış söz konusudur. Onun piyano çalışı titizlikle tuşları sorgular ve onun parmağı altında tokmak tele sakınırcasına vurur.

Debussy, uzayan seslerle çok ilgilidir. Armoninin son sesinin sönüşüne kadar sesin aldığı yolu gözler. O, notalar yerine daha çok seslerle besteler. Debussy'nin en bağlı olduğu kavram, 'sessizlik'ti. Yaşamın gizemini, ölümün ve duyumsuzluğun ardında saklı olanı dinler gibidir. 'Sisler Prelüdü' nde, 'Suda Yansılar'ın sonundaki dalgalarda müzik, varla yok arasındadır. Debussy, bu son sınırdaki yumuşaklığıyla tını, dünyanın ötesinden gelir gibidir. Ve bu hafif, uçucu, pastel renkleri ve derin sessizlik duygusuyla Anton Webern'e ve daha sonraki birçok besteciye önemli bir esin kaynağı olmuştur.

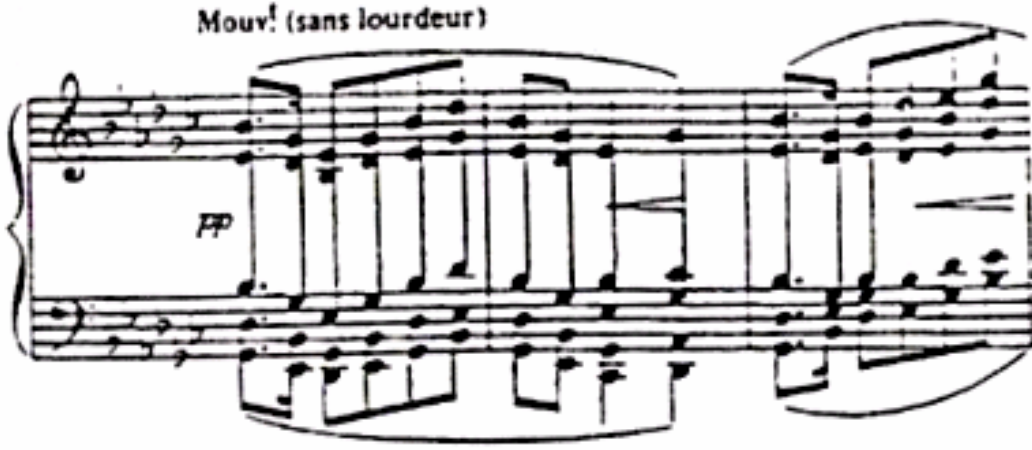
Debussy, anlatılamayanla bu denli uğraşmasına karşın, her zaman insanla doğa arasındaki dengeyi tutmaya çalışır. Sadece önsezilerine güvenir. Abartıdan, gösterişten, gereksiz parlaklıktan uzak durmayı amaçlar. Nesnelere özüne inmeyi ister. Zaman zamanda ortaya çıkan büyük bir canlılık ve yaşam sevinciyle, tüm insanlığa seslenir.

Uzun süre tonalitenin sınırlarında kalmıştır. Ama saf tınının aracılığıyla geleneksel, işlevsellikten kurtulmuş, bugünün müzik düşüncesini hazırlamıştır. Paralel akorlar, oktavlar ve beşliler, armonik dokunun renklerini zenginleştirdi. Bu da son dönemde, bağımsız, saldırgan bileşimlere varmasına neden olmuştur. Bu geç dönemde, *disonans*' lar, iki tonalitenin arasında köprü olma işlevini bırakırlar. Tek amaçları eşitliktir. Tını kümeleriyle ezgiye, ritme, ve armoniye eşit değer veren ilk Debussy olmuştur. Ancak Debussy' den sonra müzisyenler akordan çok, tını bileşimleri, tını kümeleri gibi deyimleri kullanmaya başlamışlardır. Kısmen armonik, kısmen *modal* bir üslup kullanımıyla, modal müziğe büyük yenilikler getirmiştir. Akorların üçlü ilişkilerini yadsıyarak, *tam ses* ve *pentatonik* düzenleri, renkli bir ses maddesinin bileşiminde kullanmıştır. *Atonal* ve *A-tematik* bir müziği elde etmiştir. Pierre Boulez tını dünyasının ve orkestra çalgılamasının kendisini dolaylı olarak etkilediğini söylemiştir. Debussy'nin müziği insanlığın yazgısından ve gizeminden söz eden, içsel yaşamı ve hayal gücünü kışkırtan bir müziktir.

## Legato

Besteci piyanoyu, sadece bir legato enstrümanı olarak değerlendirmedir. Eserin kalitesi, belirli bir atmosferi yada şiirsel görünüşü canlı kılmak için önemlidir. “La Fille Aux Cheveux de Lin” prelüdünün ilk melodisi flütün şiirsel kalitesini anımsattı. Daha sonra eserde, sadece parmağın ustalığını değil süzülerek dönme hareketini oluşturmak için orijinal pozisyona dönmezden önce, tuşa nerede tekrar basılacağına kesin bilgisini gerektiren yarı saydam legato pasajının mükemmel bir ustalığı oluşur.<sup>4</sup>

### ÖRNEK 4: “La Fille Aux Cheveux de Lin”



“The little shepherd” (Children’s Corner)’ın konusu, koyunlarını çağıran çobanın pastoral sahnesini içerir. Flüt, *modal* biçimde akıcı tekrar ve sakin ruh haliyle, kavalı hatırlatır. Koyunların hareketi, piyanonun ritmik bir alet olduğunu hatırlatan küçük bir jig ile belirtilen vuruşlarla takip eder.

## Staccato

Debussy, staccato dokunuşunu teknik bir terim olarak açıkladı. Örnekleri prelüd’lerde mevcuttur. Ritmik bir staccato, sahnede sergilendiği gibi çabuk, kendinden emin, “Minstrels” in hafif sinirli yürüyüşünün bir parçasıdır. “General Lavine, Eccentric” in hareketini betimlemek için, portamento gerekir. Debussy’nin eserindeki eklenen dokunuşlar ne staccato ne de legato’dur. Bunun yerine o, sadece parmaklar ve ellerle değil, yanı sıra piyano pedalı yardımıyla sürdürülen bir nota ya da akordur. Bir katedral ziline çağrışımının oluşmasını sağlar.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Virginia Road, (1994): *The Piano Sonority of C. Debussy*, Edwin Melen press: s. 60

<sup>5</sup> Aynı; s. 61

### ÖRNEK 5: “Golliwogg’s Cake Walk” (Children’s Corner)



Debussy'nin prelüdüleri kendi iç dünyasındaki elementleri çağrıştıran istisnai kompozisyonlardır. Bunlar bestecinin ilgi alanlarını (İngiliz müzikhol, Shakespeare, Baudelaire, Fransız efsaneleri, İspanyol müziği, Antik dünya) yansıtır. Bu kompozisyonlardan birisi olan “Les Tierces Alternées”, Debussy'nin “doucement timbrées” (yumuşak dokunuşlarla) çalınması gerektiğini vurguladığı üçlülerin bir çalışmasıdır. Piyanist için problem, nazik fakat sıkı parmaklar ve çevik bir bileğe sahip olmaktır.

### 3.5. Harmonik Pedal Kullanımı

Sürekli tonların kullanımları, Debussy'nin atmosferik renk oluşturmak için her bir tonu kullanmasından doğan üsluptan dolayı, gelişen stille daha ilginç olur. “Jimbo” adındaki bir fil, harmonik pedallar üzerinde *pentatonik* bir moddaki ikililerin, Debussy'nin iki piyano pedalı olarak işaret ettiği çok düşük bir basla, çocuk halk şarkısı olan bir motif “Do do l'enfant do” yardımıyla sakinleştirilir. “Jimbo's Lullaby” (Children's Corner). “Le Faune” nin ruhu, “Trés lointain, sans nuances, mais pourtant bien rythmé” (çok uzak, nüanssız, yinede ritmik) şeklinde ifade edilerek tekrarlanan ritmik staccato bas uyumları tarafından şarkıların piyano girişlerinde hissedilir. “Des Pas Sur la Neige” prelüdü, Debussy'nin “bu ritm üzüntünün ve donmuş bir peyzajın etkin ses kalitesini oluşturmalıdır” olarak nitelendirdiği ikililerin ölçülü yürüyüşleri şeklinde olan devamlı tonlar içerisinde etkili bir çalışmadır.

ÖRNEK 6: “Des Pas Sur la Neige”

Triste et lent (♩ = 44)

*pp* *p expressif et douloureux*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

The image shows a musical score for 'Des Pas Sur la Neige'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Triste et lent (♩ = 44)'. The piano part starts with a dynamic marking of *pp* and features a triplet of eighth notes. The bass part has a dynamic marking of *p* and is marked 'expressif et douloureux'. Below the staves, there is a performance instruction: 'Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé'.

“Feuilles Mortes” (Ölü Yapraklar)’da (1910-1913), üç portredeki harmonik pedallar ve dinamik seviyelerin hepsi “un peu en dehors” (küçük bir kısımda) orta piyano olarak seslendirilen basit melodik çizgilere kromatik destek veren farklı piyano dokunuşlarıyla çalınır.

ÖRNEK 7: “Feuilles Mortes”

*ppp* *un peu en dehors* *p* *pp*

The image shows a musical score for 'Feuilles Mortes'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part starts with a dynamic marking of *ppp* and features a series of chords. The bass part has a dynamic marking of *p* and features a series of chords. The score is marked 'un peu en dehors' and 'pp'.

Kısa ara geçişler hariç, “La Puerta del Vino” nun bas re bemol *habonera* pedalı kompozisyon boyunca bir İspanyol atmosferi oluşturur. Bestecinin en etkili eserlerinden birisi “La Cathedrale Engloutie”dir. Kompozisyonun bütünü, harmonik pedallar tarafından desteklenir. Pedal, akor *legatolarında* kaçınılmaz olarak devredilir. Suyun derinliklerinden zorlukla görülebilen bir nesnenin yansımaları verecek şekilde pedalı tamamen değil ama zaman zaman devreye giren küçük hareketlerle değiştirmek gerekir.



Başlangıç ve ilk motif, sürekli tiz ve bas akorlar arasında hareket eder: Çok durgun ve yumuşak puslu bir seste.

### ÖRNEK 8: “La Cathédrale Engloutie”



### 3.6.Akor ve Dizilerin Kullanımına İlişkin Örnekler

Dizisel kullanışlar:

- Modalite'ye örnek olarak Debussy'nin “Children's Corner”dan “The Snow is Dancing” (Karın Dansı) adlı parçasını,
- Yapma Diziler'e örnek olarak Debussy'nin ikinci defterden 7. prelüdünü,
- Tam Ton Dizisine örnek olarak Debussy'nin “Pour le Piano” süitinden prelüdü,
- Pentatonik Dizilere örnek olarak Debussy'nin ikinci defterden 6. prelüdünü gösterebiliriz.

Akor kullanışları:

- Paralel devinimli 5'li akorlara örnek olarak Debussy'nin “Pour le Piano” süitinden “Sarabande”ı,
- Paralel devinimli 7'li akorlara örnek olarak Debussy'nin birinci defterden 3. prelüdünü,
- 9' lu akor kullanışlarına örnek olarak Debussy'nin “Pour le Piano” süitinden “Toccata”yı,
- 11'li ve 13'lü akor kullanışlarına örnek olarak Debussy'nin “Children's Corner”dan “Serenade For The Doll”(Bebek için Serenat),

- 2'li aralıklardan oluşan koşutluklara örnek olarak Debussy'nin 1. defterden 6. ve 12. prelüdünü,
- 4'lü ve 5'li aralıklarla oluşturulan akorlara örnek olarak Debussy'nin "Pour Le Piano" süitinden "Sarabande"ı gösterebiliriz.

Kromatizm kullanışları:

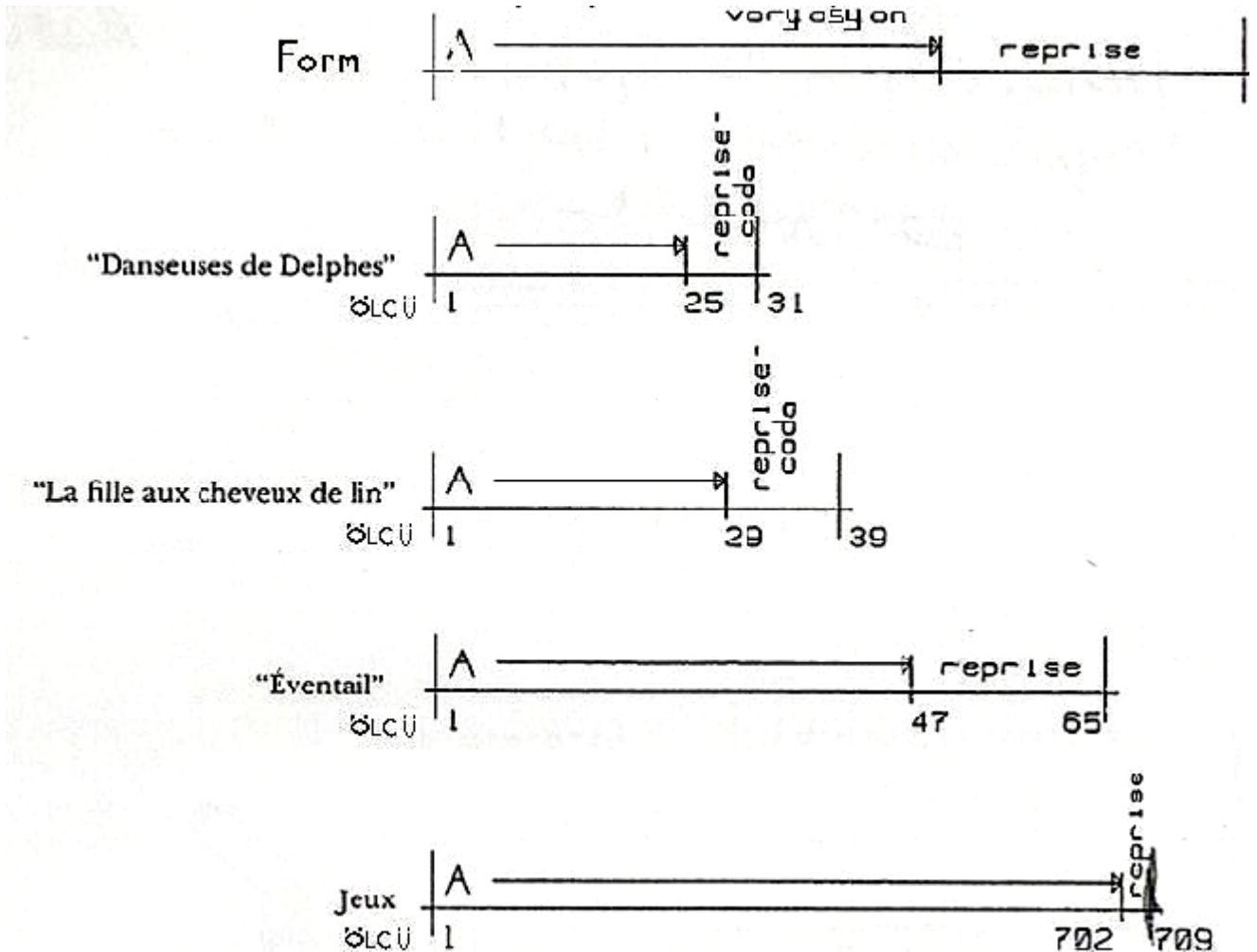
- Buna örnek olarak Debussy'nin "L'isle Joyeuse" (Neşeli Ada) adlı eserini gösterebiliriz.

Politonalite kullanışı:

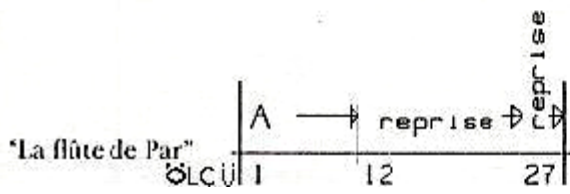
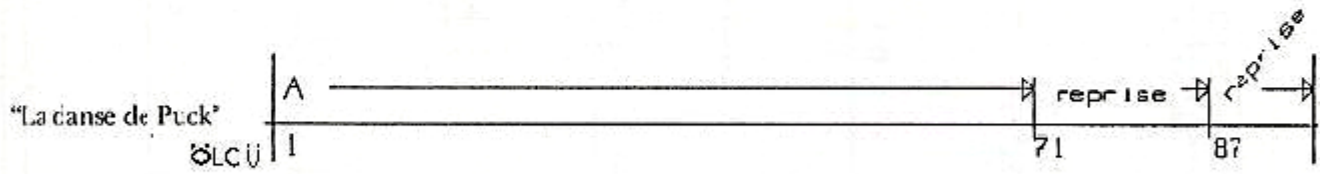
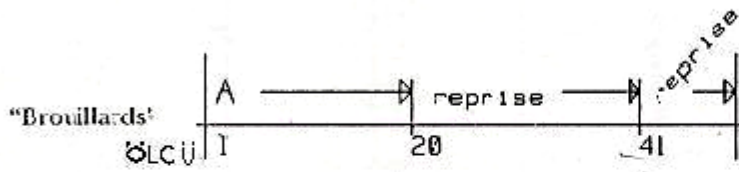
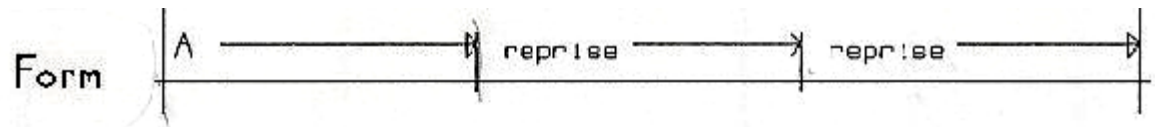
- İkinci defter prelüdlerinden ilki "Brouillards"ı (Sisler) gösterebiliriz.

### 3.7. Debussy'nin Eserlerinin Form Yapılarına İlişkin Bazı Örnekler

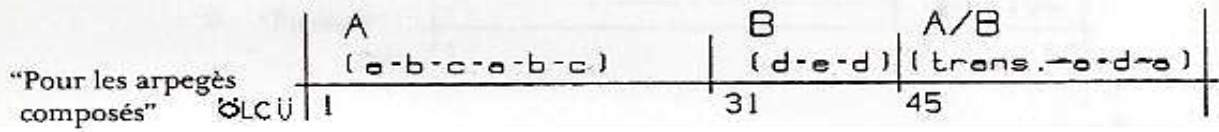
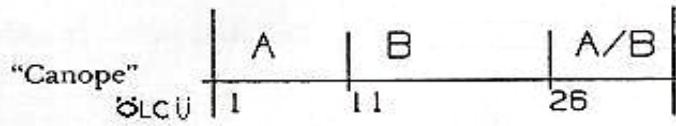
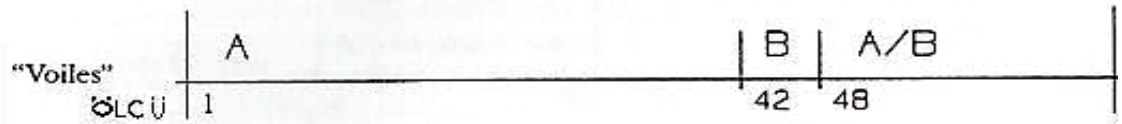
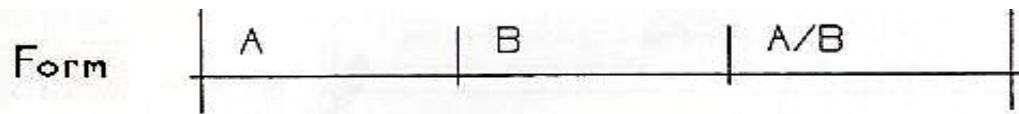
1.



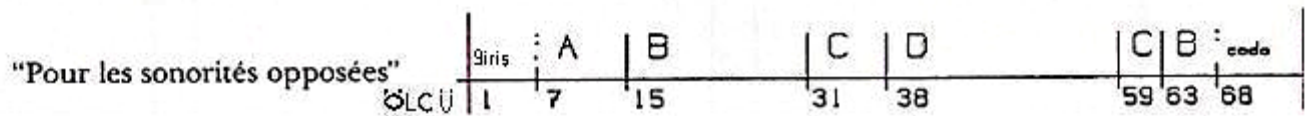
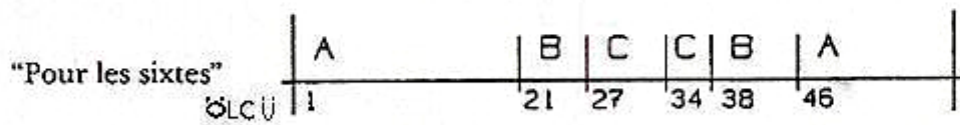
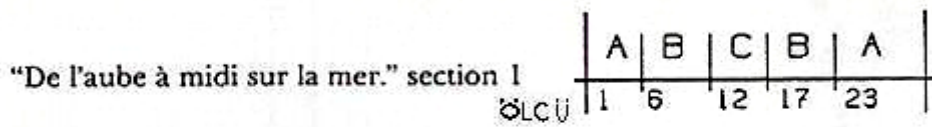
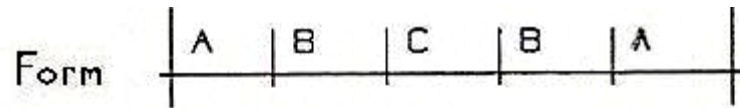
2.



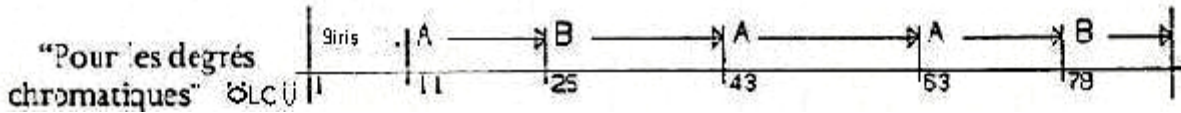
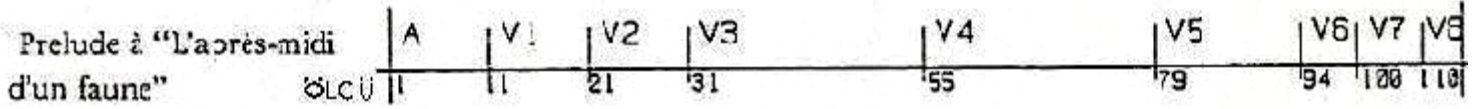
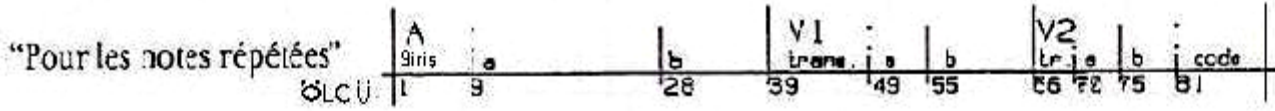
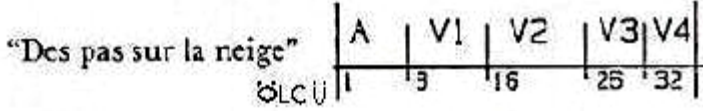
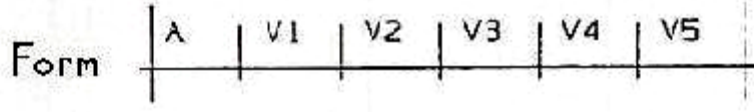
3.



4.



5.



### 3.8. Debussy'nin 24 Prelüd'ünün İncelenmesi

Nisan 1910 ve 1913'de Debussy'nin hedefi her bölümün sonunda merak uyandıran bir şekilde yerleştirilmiş çağrışımlar yapan başlıklarla, çok iyi üretilmiş ve görsel yönden tatmin sağlayan minyatür albümleri iki kez tutarlılıkla düzenlenmiştir. (Dinleyiciye ilk etapta belli bir imaj sağlamamak için parçaların adını sona yazmıştır.)<sup>6</sup> Kapsamlı başlığıyla prelüdlere, Bach ve Chopin'in klavyeli müziklerinin kuyruklu piyano geleneğine hemen yerleşti.

İlk çalışmalar 3 ya da 4 prelüd halinde bizzat Debussy'nin kendisi tarafından verildi. (Tablo 1 kendi gruplamasını gösteriyor.) Yinede 1920'lerin sonuna kadar prelüd'lerin bütün gösterimi konser salonunda örnekti. Ki; bu da her kitabın gücünün, mantığının ve üslup tutarlılığının bir kanıtıdır. Debussy, müziğinin toplumda zarar görmesinden çok korku duyardı ve yine biliyordu ki; kötü yorumlanan bir prelüd, bütün

<sup>6</sup> Heinrich Strobel, (1940): *Claude Debussy*, Atlantis Yayınları, Zurich: s.203

devri zedeleyecekti.

Debussy'nin başlıkları bölümlerin sonuna yerleştirmesi, saklı veya sonradan akla gelen ve tereddütle sunulan başlı başına onun müziğinin doğasından gelen ve müziğinin tamamen kişisel olduğunun bir göstergesidir. Şüphesiz ki Debussy bir işi yapmaya başladığında onun yaratıcı ruhu da işe koyulur. Belli belirsiz görüşler arasında büyük konser salonunu doldurabilen parçalar vardır. "Ce qu'a vu le Vent d'Quest" ve "Feux d'artifice" bütünüyle enerjik, "Minstrels" ve "General Lavine" abartılı , "La cathédrale engloutie" ve "La terrasse des audiences du clair de lune" dramatik hikaye gibi ve keskin biçimde yorumlanır.

Başlangıçta, C.Debussy, eserlerini ses rengiyle ilgili araştırmalarını genişlettiği tahmin edilebilir tarihi bir çatı içinde besteledi. Debussy, stiline gelişmesiyle, atmosferik çağrışımlar ve denizlerde, sisli havada ya da gününü farklı zamanlarında olan iklim koşullarına kafa yorar oldu. Stil, büyük orandaki tekrardan dolayı içine süzülen harmonik yeniliklerle doluydu. Sesler ikili, tekrarlı ve paralel harekette olan Debussy'nin stiline farklılıklarıyla etrafı çevrilmiş bir şekilde duyulan ve piyano pedalının düzensiz değişimleriyle desteklenen seslerdi.<sup>7</sup>

Her iki kitabı kendi bütünlüğüyle icra etmek, Debussy'nin sanatını bütün güçlüğü ile hem yaratıcı hem de piyanistik duygularıyla açığa çıkarabilmektedir. Debussy, ilk basımın başlığından (Preludes pour piano, l'er livre) da anlaşılacağı gibi, hep 12 prelüd'den oluşan 2 set planlamıştı. Her şeyden önce tam bir çalışma, Debussy'nin düzeninin gücünü gösterir.

Debussy aslında her kitabı en azından final bölümünü birkaç ay içinde bir kerede yazdı."Voiles","La fille aux cheveux de lin","La cathédrale engloutie" prelüd'lerinin iki yıl önceden oluşmasına rağmen birinci kitap Aralık 1909 ve Şubat 1910'un başlangıcı arasında tamamlandı. İkinci kitabın tarihini söylemek daha zor ama onunda benzer şekilde son şeklinin kısa bir zaman içinde 1912'nin son ayları ve 1913 başlangıcında yazılmış olduğu görülüyor. İkinci kitap birinci kitaptan 3 yıl sonra basıldı. Birinci kitap si bemol tonuna odaklanan 3 prelüd'le başlar. Debussy'nin müsveddelere yazdığı bilgilerle bir araya getirilen tablo 2'den de göreceğimiz gibi bunlar 6 günlük zaman dilimi içerisinde tamamlananlardı."Minstrels" ve " Les sons et les parfums tournent

<sup>7</sup> Jean Barraque, (1977): *Debussy*, Seuil: s. 161

dans l'air du soir" dışında öyle görülüyor ki; geri kalanı büyük ölçüde bestelerinin düzeninde yerleştirildi.

***Tablo 1:***

25 Mayıs 1910

"Danseuses de Delphes"

"Voiles"

"La Cathédrale Engloutie"

"La Danse de Puck"

29 Mart 1912

"Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"

"Le vent dans la plaine"

"Des pas sur la neige"

"Minstrels"

12 Mart 1913

"Bruyères"

"Feuilles mortes"

"La puerta del vino"

Tablo 2 diğer ilginç detayları da ortaya çıkarıyor. ("Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" in 4. prelüd olarak yerleşmesi, ilk üçün yeniden düzenlenmesi.) Prelüd'leri tek tek incelediğimizde bunun önemini anlayacağız. Debussy'nin müzikal kişiliğinin karşıt yönleri iki prelüd'de açıkça gösterildi ki; bu prelüdlere iki günde yazıldı. ("Des pas sur la neige" ve "Les collines d'Anacapri").

Debussy'nin yazılarında ikinci kitabın yazıldığı tarih bulunmamaktadır. Ama yine de tıpkı birinci kitaptaki gibi düzenleme kısmen sesle ilgili bir planı takip eder. Aynı zamanda son prelüd'ün son noktası olan re bemol tonuna odaklanır. Kısmen de denge ve duygusal yapı için sezgisel duygulara.



**Tablo 2:**

Son müsveddeden alınan 1. kitaptaki prelüd'lerin bütün tarihleri. Debussy'nin son sıralaması, parantezlerde gösteriliyor.

1-"Danseuses de Delphes"	7 Aralık 1909	(1)
2-"Le vent dans la plaine"	11 Aralık 1909	(3)
3-"Voiles"	12 Aralık 1909	(2)
4-"Les collines d'Anacapri"	26 Aralık 1909	(5)
5-"Des pas sur la neige"	27 Aralık 1909	(6)
6-"Ce qu'a vu le Vent d'Ouest"	Tarihsiz	(7)
7-"Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"	1 Ocak 1910	(4)
8-"Minstrels"	5 Ocak 1910	(12)
9-"La fille aux cheveux de lin"	15-16 Ocak 1910	(8)
10-"La sérénade interrompue"	Tarihsiz	(9)
11-"La Cathédrale Engloutie"	Tarihsiz	(10)
12-"La Danse de Puck"	4 Şubat 1910	(11)

İki kitabın yayımlanması arasında geçen 3 yıl içinde, Debussy'yi 1918'de öldürecek olan hastalık patlak verdi ve zaten hiç iyi olmayan mali durumu daha da kötü oldu. 1913 yılıyla, dünyanın çoğu da Debussy'nin etkilenmemesinin mümkün olmayacağı tehlikeli bir gerileme durumuna girdi. Dietschy'nin yazdığı gibi "neredeyse her yerde huzursuzluk, seferberlik, savaş hakimdi" 1914'ün felaketi pek de uzakta değildi.<sup>8</sup>

İkinci kitabın düzenlenmesiyle ve tarihinin konmasıyla ilgili az miktarda net bilgi gün ışığına çıktı. İlk iki prelüdün iki müsveddesi, 1911'in sonlarından bu yana mevcuttur. Debussy, bu 2. kitaba nasıl başlamak istediğine dair net bir fikre sahipti. Bir sonraki olası tarih, başlığı Aralık 1912'nin bir gazete makalesinden gelen 7. prelüd "La terrasse des audiences du clair de lune" içindir.

Ocak 1913'de Debussy, yayımcısına iki yeni prelüd'ün güvenli bir şekilde eline ulaştığını umduğunu ve son ikisinin de hazır ancak yazmak için çok güç olduğunu belirtmiştir.<sup>9</sup> En ilginç, bunlardan birinin Kipling'in "Orman Kitabı"ndan alınan

<sup>8</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 266

<sup>9</sup> Aynı; s. 266

Kızılderili serisini içermesiydi. Bu, “Tomai des Eléphants” olarak adlandırılmıştı ve “Debussy, Durand’a onun için çok uğraştığını fakat bir prelüd olarak başarılı olmadığını, yerine yenisini yapmaya karar verdiğini ve bu haftanın sonuna kadar tamamını düzenlemesi gerektiğini söyledi. Robert Orledge, çıkarılmış prelüd’ün, “Pas de l’elephant” bölümündeki çocukların balesi “La boîte à joujoux” de kullanabileceğini önerdi. Burada, Debussy tarafından partisyona yazılmış hüzünlü doğu arabeskini buluyoruz (eski Hint şarkısı). Besteci, nükteli anlatımı ile yayımcıya ekler: “Sabah saat 5” (çocuk şarkısı) ile aynı ölçü üzerine kurulmuştur ve bu yüzden 5/4 ölçüsünde olmalıdır. Şarkı, “La terrasse des audiences du clair de lune” nin Kızılderili havasıyla benzerlikler taşıyordu.”<sup>10</sup>

Prelüd’lerin ikinci kitabı, tonal olarak 12 prelüd arasındaki ilişkinin büyük gerginliğine rağmen birinci kitaptakine benzer estetik bir bütünlüğe sahiptir. Örneğin, ilk 3 prelüd re bemol, Do diyez tonaliteleri üzerine odaklanıyor ve ilk do, re bemol bitişikliği (Brouillards), sonunda (Feux d’artifice) tekrar görülüyor. Bu, Debussy’nin parçası üzerinde dikkatli düşünmeye teşvik ediyor. Aynı zamanda Debussy’nin, iki kitabı birbirine dengelemesi açıktır ki; İkinci kitap birinciyi her yönüyle yansıtır müziksel imgelerin bütünlüğü olmalıdır. Bu yüzden, yine hem egzotik hem de bildik peyzajlar buluyoruz. Bunlar benzeri şekilde karışık başlıklarla anımsatılmış (La terrasse des audiences du clair de lune) ya da (Brouillards); ispanyol imgesi (La Puerta del Vino) ve bir başka müzikhol eğlencesiyle (General Lavine) karşı karşıyayız.

İkinci kitapta Dickens’in Pickwick’i, birinci kitaptaki Shakespeare’in Puck’unu yanıtlar ve “Canope”, birinci kitaptaki yunanlı kadın heykeline denge sağlar. Daha önceki stilin özetini yansıtan “La Fille aux cheveux de lin” in pentatonik hoşluğu bile 2. kitaptaki “Bruyeres” ile paralellik kurar (Sadece başlangıç cümleleri arasında değil, aynı zamanda bu cümlelerin en sonda yeniden orkestrasyonlanması arasındaki benzerliklere de önem verilir). 1. kitaptaki ruh hali, başlangıçta aynı durgunluğu ve son prelüd’de de dışa dönüklüğü, mizahı ve yaşama sevincini gösteren 2. kitapta aynı şekilde geniş bir biçimde yansıtılmıştır. Debussy’nin bu dengeyi elde ederkenki dikkati prelüd’lerin 2 kitabını bir bölümüne yerleştirdiği bir resitalde kesinlikle duyulabilir.

## I. KİTAP

### 3.8.1. "Danseuses de Delphes"

Eski yunanlılara göre Delphi dünyanın merkeziydi. Burada, sanatın koruyucusu ve insanoğlunun olaylarının büyük başkanı Apollo'nun tapınağı vardır. Debussy, "Danseuses de Delphes"i açılış prelüd'ü olarak seçmeliydi. Parça, onun izlenimlerini dışa vurdu, bir İngiliz hayranına Loure'da ki "Caryatid" den bahsetti ( Bir kadın şekliyle dikilmiş bir destek sütunu). Bu yüzden yorumun heykeltraş sanatına da konsantre olması gerekir. Mimarinin ve heykeltraşlığın bütün belli başlı ilgilerine ilaveten Debussy'nin dansçıları, asil ve mistikliğin yanı sıra erotizmi de yansıtır.

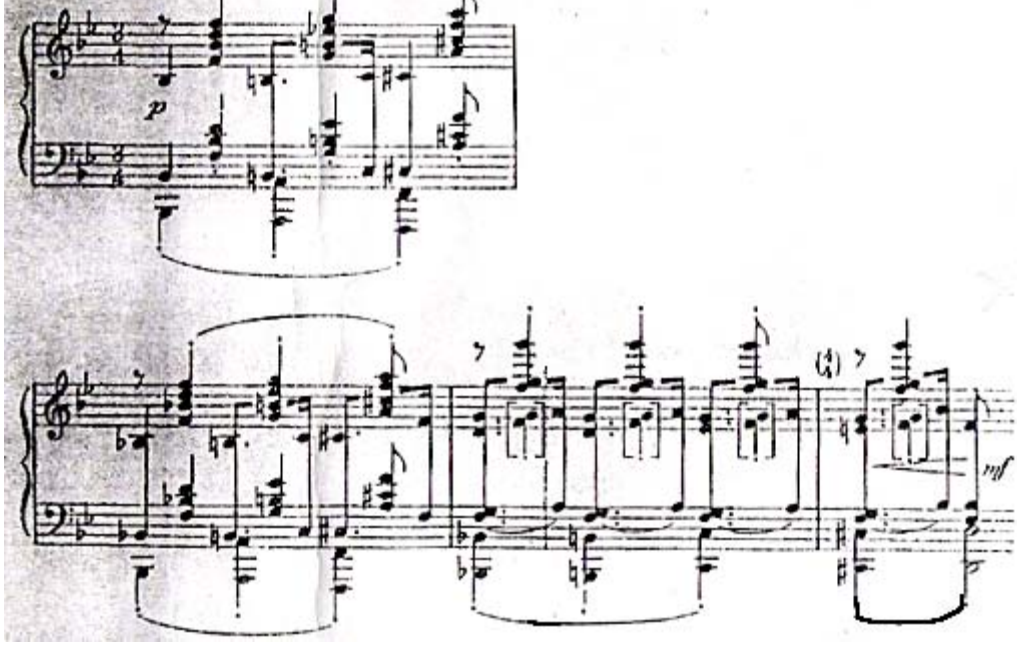
Louisa Liebich, Debussy'nin "Danseuses de Delphes"ni çalışını, bestelenmesinin hemen ardından duydu. Bundan daha güzel piyanoforte çalanı hiç duymadığını, Debussy'nin zengin, tam, birçok perdeli sonoriteleri çağrıştıran yumuşak ve derin dokunuşları olduğunu yazdı.<sup>11</sup> Bu neredeyse herşeyi özetliyor. Bu parçayı çalan biri, takip eden bütün prelüdlere için peyzaj oluşturan bir dokunuş ve tonun keşfinin, derin duygusal piyanizmin izlenimini edinir. Ayrıca " pianissimo" yu çalan kişi, "fortissimo" sonoritelerinin garip bir yankı hissine sahiptir. (Sonda gerçek ve şaşırtıcı fortissimo akordu gösterir ki; bu da şaşırtıcı ve ilham verici olmalıdır.) Debussy, Louisa Liebich'e bu ve diğer birçok prelüd'lerin (*entre quatre z-yeux*) sakin bir şekilde çalınması gerektiğini söylemiştir.<sup>12</sup>

8 ve 9. ölçülerde Debussy, piyano defteri kaydında, partisyondaki bütün diğer karşılaştırılabilir ölçülerle, sıraya getirerek sol eldeki fa ve sol notası ile sağ el akorlarını ikiye katlar. ( Özellikle 16-17 ölçülerde görüyoruz.)

### ÖRNEK 9: "Danseuses de Delphes" 6-9. ölçüler

<sup>11</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 243

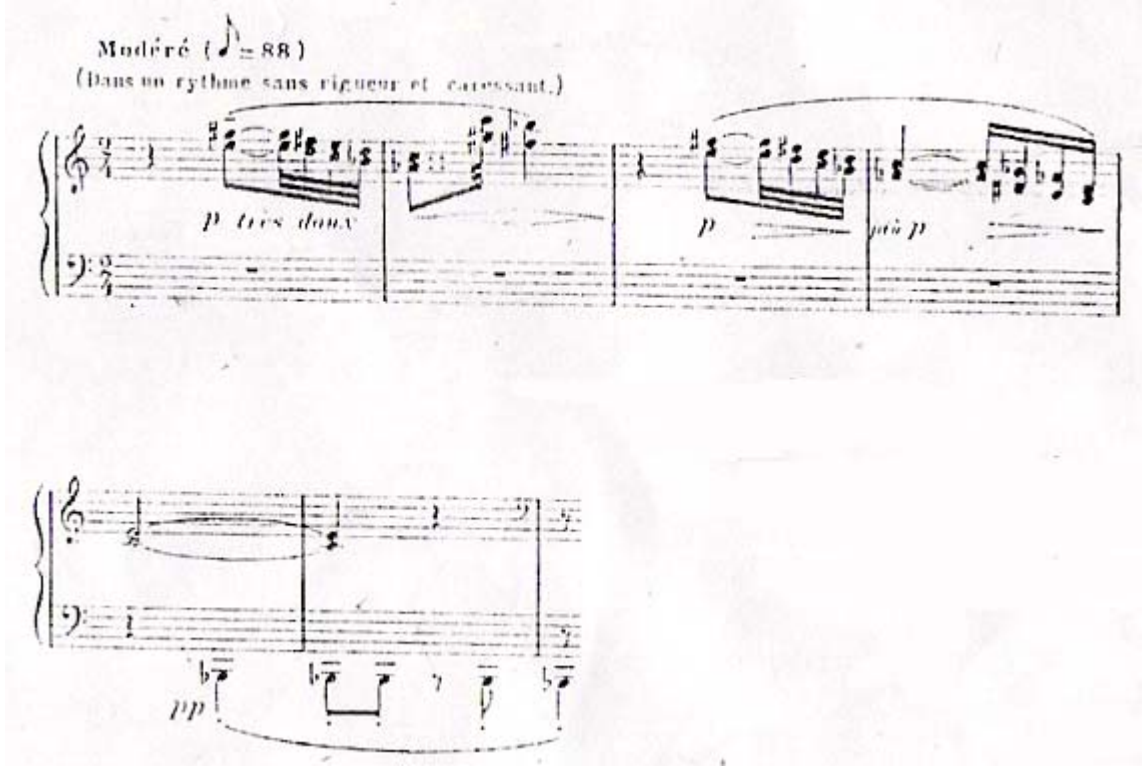
<sup>12</sup> Aynı; s. 243



#### 3.8.2. "Voiles"

"Danseuses de Delphes" in görkemli, muhteşem seslerinin yavaş yavaş yok olmasına meydan verilmelidir. Ama müzisyen kesinlikle dinleyicinin konsantrasyonunda bir bozulmaya olanak vermemelidir. İzleyen sessizlik, dikkati bir çeşit hipnozla çeken 4 ölçü "Voiles" açılışıyla alınmış bir nefes gibidir.

### ÖRNEK 10: "Voiles" 1-6. ölçüler



"Danseuses de Delphes"i sonlandıran si bemol, 5. ölçüde "Voiles" in kalın si bemolündeki kadar müzisyen tarafından olduğu gibi gergince tutulur. Ama bu nokta, birinci prelüd'den ikinciye tam bir geçiş değildir. Müzisyen, ikinci vuruşta "Voiles"e başlarken müthiş bir dikkate sahip olmalıdır. Ki; bu da başlangıç "es" inde tutulan nefesi ima eder. İlk ölçüler bir sürüklenme ve hafiflik hissini anlatır.( İlk akorlardaki vurgu işareti, Debussy'nin okşar şekilde anlatımının altını çizer.)

"Voiles" kelimesi "yelkenler" ya da "tüller" anlamına gelebilir. Bazı eleştirmenler bu prelüd'ü Loie Fuller'in parlayan örtüleriyle ilişkilendirmiştir.(Yüzyılın sonlarında Paris'teki ünlü Amerikan dansçı ve Debussy onu yakından tanırdı). Foiles Bergère'deki ünlü "Serpent Dance", "Art Nouveau" yı sergilemek için vücuduna sardığı şeffaf örtülerin üzerine yansıyan renkli ışıklarla koreografe edilmiştir.

Ama piyanist Marguerite Long, Debussy'e "Voiles" in eleştirilen belli yorumlarını, 15 Ağustos'un ya da bir kumsalın kartpostalı olmadığını ısrar ederek, onun çok renkli olduğunu hatırlattı.<sup>13</sup> Aralıksız pedalla ve birbirine karışan tonlarla "Voiles" monoton bir çalışmadır. "Nuages" Debussy'nin bulutlarla ilgili orkestral çalışması için

<sup>13</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 244

dediği gibi; gri tonlar, beyazla çınıladı. Resim sanatında, ikinci nüshası Whistler'in son minyatür deniz manzaralarında bulunabilir ya da belki, Degas'ın az bilinen pastel deniz manzaralarında, özellikle "Beside the Sea" (Denizin Yanında), "üç yelkenli uzağında" (Three Sailboats Distant). Debussy, Robert Godet'den de tahmin edebileceğimiz gibi Degas'ın bu pastel resmini muhtemelen biliyordu. O zamanlar Debussy'nin sürekli dilinde olan tek ressam, emin olabileceğimiz gibi hiç rastlamadığı pastel manzaraların ender ressamı Degas idi. Degas, Debussy'i büyüledi ve aynı zamanda onun yaratıcı dürtüsü bir düzen örneği oldu. "Tüller" başlığı, etkin biçimde "Danseuses de Delphes" in atmosferini devam ettirerek, bazı doğusal eski geleneklerle ilişkilendirilir. Doğusal bir bağlam, "Les Cloches a Travers Les Feuilles" de olduğu gibi sonoriteler ve gamların bütün tonları gamelan müziği ile bağdaştığını ileri sürer.

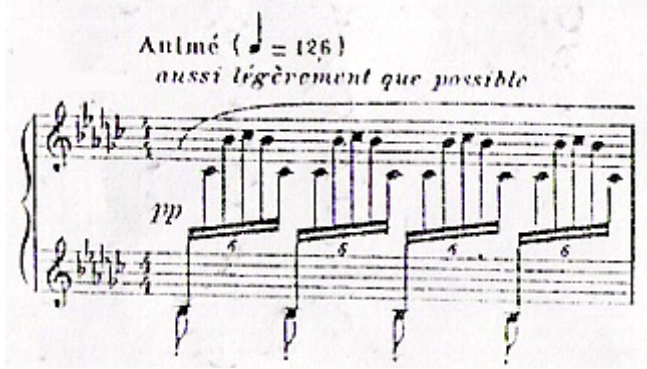
Bu durumda bir yorumlama, bir Degas deniz manzarasının ileri sürebileceğinden daha parlak, daha vurgulayıcı gibi özelliklerle açıklık ve çizgi üzerinde odaklanırdı. Piyanistin temel yeteneğinin farklılaşmasına ve sürekli performans yenilemesine meydan okuyan iki açıklamada geçerlidir.

"Voiles" müsvedde tarihine göre, "Le Vant Dans La Plaine" den bir gün sonra yazıldı. Yayın emrini geri çevirme, "Voiles" in can alıcı 5 ölçü arasındaki çarpıcı kimliğini yarattı. Ki burada görüyoruz ki; "Danseuses de Delphes" den geçiş tamamlanmıştı (ve "Voiles" den "Le Vent Dans La Plaine" ne de). "Voiles" in 5 ölçüsünün geçişi, örneklerde açıkça görüleceği gibi parçalar arasındaki ara boyunca yeniden oluşur. Bu, şu demektir: piyanist pedal tınısının "Voiles" in final ölçüsünde solmasına müsaade etmelidir. (Tıpkı Debussy'nin majör 3'lüyü ayrı bırakabilmek için, pedal bırakma işretiyle açıkça belirttiği gibi). "The O Euvres Completes", Durand'ın şimdiki yeni baskısında olmayan, ama Debussy'nin prova zamanında eklediği bu işretlemeyi yeniler. Bu, pedalla yapılabileceği kadar parmaklarla da yapılabilir. "Voiles" in sondan bir önceki ölçüsünün bütün notaları, basılı tutulabilir ya da son ölçüde yavaşça tekrar basılır, pedal kaldırılır ve daha sonra son mi ve do'nun dışındaki notalar en üstten başlayarak teker teker salınır. Şu ana kadar "Voiles" de kaybolan si bemol'un, bir sonraki prelüd'ün başlangıcında tekrar çalınacağı neredeyse unutulur.

**ÖRNEK 11:** "Voiles" 62 – 64. ölçüler



**ÖRNEK 12:** "Le vent Dans La Plaine"



**3.8.3. "Le vent dans la plaine"**

Debussy, 18.yy' da Fransız şairi Charles-Simon Favart'ın ilk şarkısı "Ariettes Oubliées" in başından birkaç satır alıntı yapar.

"Le vent dans la plaine" - (Ovadaki rüzgâr)

"Suspend Son Baleine" - (Nefesini tut)<sup>14</sup>

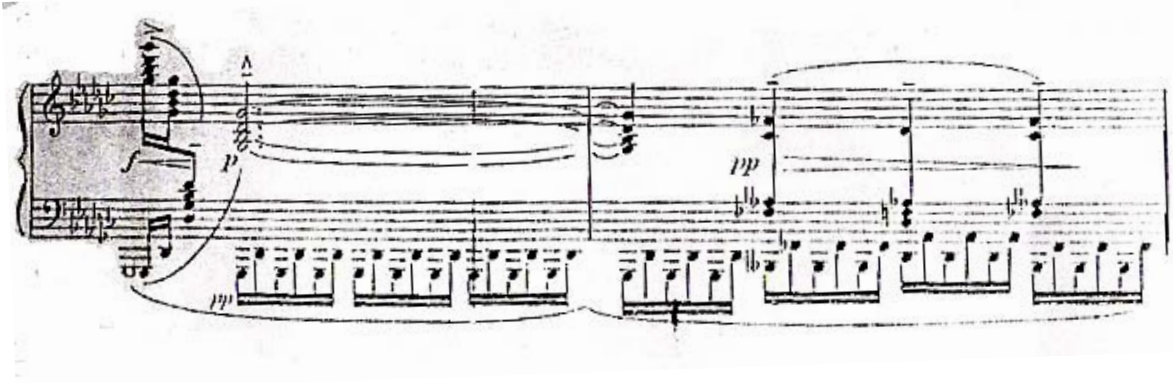
"Le vent dans la plaine" prelüdü, "Ce qu'a vu le Vent d'Ouest" deki şiddetin habercisi olan gümbürtülü bir parlamayla nefes verildiği bir öykünün devamını anlatır. Prelüd, Debussy'nin peyzajlarındaki çoğu çağrışımlarından biridir. Chopin'in de belli başlı bir probleme odaklandığı çok kıymetli bir çalışmadır. Ki; bu problem de, Pianissimo ostinato'nun, piyanisti çeşitli bükülmelere bulaştıran, çeşitli kılıklara sokan şekilde basit bir melodiye karşı kontrolüdür. Zorlu "interlude"ün çok müthiş bir mücadele olmasına rağmen, ostinato'yu kontrol eden kasların rahatlaması, bir gereklilik olarak karşımıza çıkar. Hayati derecede önemli olan akor, ilk akordur. Ki; bu da bas

<sup>14</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 246

notası vasıtasıyla tüm sonoriteyi yönetir. (28. ölçü). Buradaki “Sforzando” çok önemlidir ama bu ancak bas notası seslendiğinde olacaktır.

Debussy, realistik etkilerin ustası olabilir. Burada 28-34 ölçüleri boyunca, şiddetli rüzgarın uğultusu ve gürültüsünü olağanüstü bir doğrulukla iletir. Bunu tecrübe etmiştir ve gördüğü gibi sunar. Tam olarak, tuvalde gördüğü şeyi yapan bir ressam gibi.

### ÖRNEK 13: “Le vent Dans La Plaine” 28-29. ölçüler

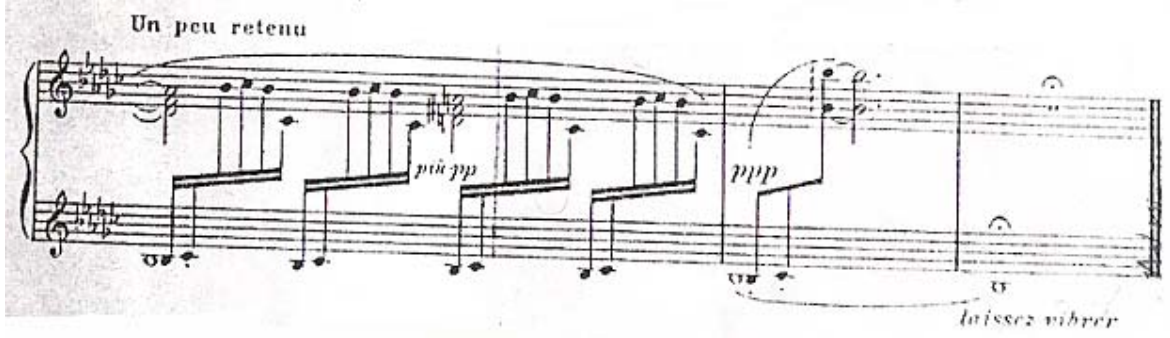


"Le vent dans la plaine" den "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" prelüd'üne geçiş, bütün geçişlerin içinde anlaşılması en güç ve en dikkat çekici olanlardan biridir.(Örnek 14-15). "Le vent dans la plaine" in son ölçülerinde, dinleyicinin tüm dikkatinin si bemol'e odaklanmasına olanak sağlanmalıdır. Ki; onun sonoritesi, disonans do bemol'ün açığa vurduğu noktada en fazla yoğunluktadır.(Sondan bir önceki ölçüde).Tam bir etki için, kulağın dikkatini olmak üzere olan şeye doğru çekmek için, do bemol'ün si bemol'deki disonansı etkilemesine izin verilmelidir. Müzisyen, bütün notaları basılı tutar, pedalı kaldırır, ve parmak do bemolü salınca (diminuendo'yla beraber) si bemol amacına ulaşır.

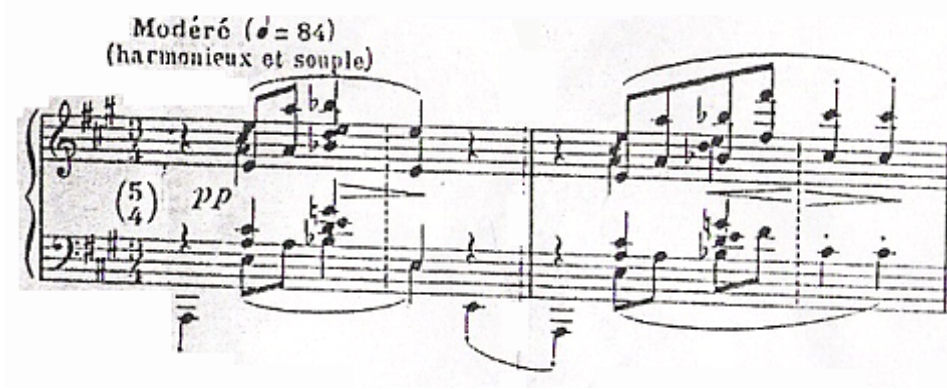
Sanatçı için bu, yeni bir başlangıçtan önce yeni bir sus işreti değildir. Anlık bir hece bozukluğuna bile imkan vermemek için bir sonraki prelüd, "Le vent dans la plaine" in son ölçüsünde zihinde hazırlanmalıdır.



**ÖRNEK 14:** “Le vent Dans La Plaine” 57-59. ölçüler



**ÖRNEK 15:** “Les Sons et les Parfums Tournent dans l’air du soir”



Si bemolden "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" in la notasına geçiş, Baudelaire'in "Harmonie du Soir" inin "Languorous Vertigo" yu işaret ederek büyük bir önemle doldurulabilir. Geçiş, (sadece "Le vent dans la plaine" in ritmik gerilimi değil aynı zamanda daima var olan si bemol'ün sadeliğinin rahatlaması) doyurucu bir arayla tamamlanır. Ayrıca "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" in ikinci ve üçüncü vuruşlarında ritmik bir eko da duyulabilir, bir devamlılık hissi ekleyen "Le vent dans la plaine" son dan bir önceki ölçüsünde üçlü ritmini yansıtır.

**3.8.4. “Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir” “Baudelaire”**

İki prelüd “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir” ve “La Terrasse des audiensces du clair de lune” geceyi tanımlar. Her iki çalışma, bir motifin değişimleri ve yeniden ortaya çıkışları tarafından birleştirilmiş doğadaki ayrı ayrı olaylardan meydana gelir. “Les sons et les parfums”, sadece Debussy'nin geliştirdiği harmonik

stilin mikrokosmosu (küçük evren) değil, aynı zamanda onun piano sonoritesinin bir kullanımudur. Renk zıtlığı, sık sık farklı parmak kontrolünü gerektiren farklı melodik motiflerin doğaçlama oluşumları için, piyanonun bütün alanlarındaki kullanımları ve çabuk geçen legato ve staccato motiflerin değişimi boyunca elde edilebilir.<sup>15</sup>

İlk kitabın bütün bir sunumunda bu prelüd, ilk eğilim olarak alabileceğimiz final bölümünü biçimlendirir. Debussy'nin bu parçayı bu noktaya yerleştirmesi bir ustalık örneğidir. (yedinciye, dördüncü).

### 3.8.5. “Les Collines D’Anacapri”

Baudelaire prelüd’ünden geçiş, en iyi tam bir arayla başarılabilir. Ara, her dinleyiciden tüm dikkatlerini toplamalarını ister, çünkü sessizliğin ucundan diğer prelüd açılışa geçer. Ve aynı aralığı gerekli kılan ilk dört prelüd’ün nasıl belli bir bütünlüğü sağladığını görürüz. Vücut dili yoluyla (sandalyenin ayarlanması veya çehrenin durumu) piyanist, kolayca genel bir ara verebilir ki; bundan sonra dinleyici dikkatini Anacapri’nin uzaktaki zillerine daha tazelenmiş olarak toplayabilsin.

“Les Collines d’Anacapri”, tam bir yön ve mod değişimi yaratır. Pianissimo’ya rağmen, ilk ölçüler hemen daha parlak bir tonaliteye dikkati çeker. Sesler havada, kutlamaların ve heyecanın bir habercisi olarak duyulur. Bu, harika bir prelüd’dür. Muhteşem popüler müziğin canlılığıyla gür ve egzotiktir. (hatta parçada, Anacapri şarabının şişesindeki etiketten esinlendiğine dair bir söylenti bile vardır.)<sup>16</sup> Ama bu, garip bir şekilde Debussy’nin favori piyano parçalarının tarihlerindeki olaylarda önemsenmiyor.

Girişin, Liszt’in “Années de pèlerinage” deki “Les cloches de Genève” (örnek 16) nin girişiyile, ilginç bir benzerliği vardır. O da aynı anahtarı paylaşır ve aynı gamı yaratır. Liszt, girişin sanki hiç hazırlanmamış gibi çalınması gerektiğini söyler. İki parçada da müzik, bizi tekrar tekrar dinlemeye çağıran, bizi habersiz yakalayan ve çok uzaktan duyulan zil seslerini çağırıştırır sanki ve yine ikisinde de sesler, mesafe boyunca geri gelir.

<sup>15</sup> Virginia Road, (1994): *The Piano Sonority of C. Debussy*, Edwin Melen press: s. 58

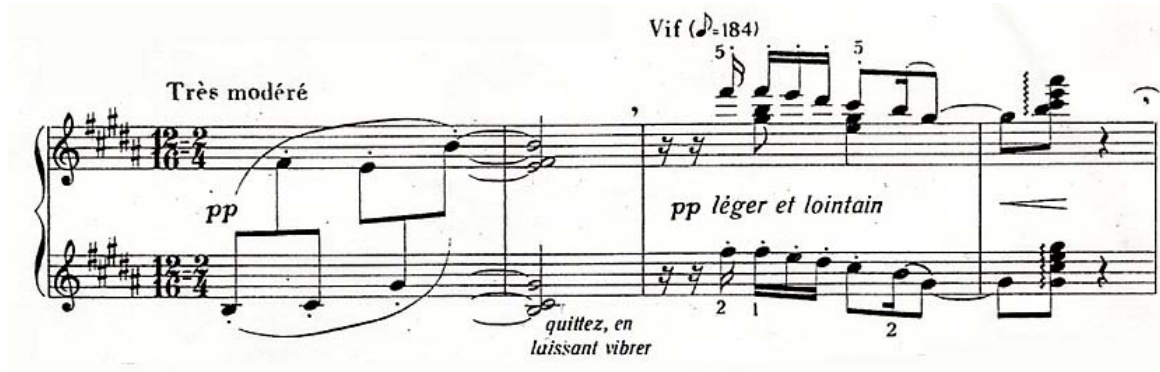
<sup>16</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 250

**ÖRNEK 16:** Liszt “Les cloches de Genève”



Debussy'nin giriş armonisi, iki ölçüde yer alan dominant 11'li olarak ifade edilir. Liszt'in parçasının girişi de neredeyse aynıdır. İki parçanın girişindeki pedal gösteriminin eksikliği, 19. yüzyılda kurulmuş olan ve neredeyse hiç işaretleme gerekmeyen bir pedal geleneğine yayıldığıнын bir işaretidir. “Les cloches de Genève” (Geneva'nın zilleri) başlığı, başlı başına bize icracıdan istenilen seslerin rengini anlatır. İlk ölçülerde pedalı kullanmamak, iki üst üste binen üçlü akorların bestecinin empresyonistik düşünme yeteneği ve renk olgusuna bağlı olmasına rağmen, imkansız olacaktır. Debussy'nin en azından “Les Collines” de başka yollarla pedalı işaret etmesine rağmen, onun başlangıcında da pedalı kullanmamak, benzer şekilde imkânsızdır: quittez, en laissant vibrer (seslerin yankılanmasına meydan vererek tuşları bırak).

**ÖRNEK 17:** “Les Collines d' Anacapri”



Pedalla istenilen tınının yanı sıra, bir sonraki durumda istediği atmosferi ve dinamiği göstermek için büyüleyici ve görsel bir sembol buldu; içinde genellikle bağ

işaretlerinin olduğu bir diminuendo'yla takip edilen işaretlenmemiş ölçü, hiçbir şeyle bağlanmaz. Bu 7. ölçü, Durand'ın yeni baskısında olmamasına rağmen, müsveddelerde açıkça görülür. (Durand'ın düzeltmeden bıraktığı başka bir hata ise 12. ölçünün basımındaki piyano işaretidir. Müsveddenin, şüphesiz aynı yerinde “sfz” okunur.)

Son ölçüler, L'isle Joyeuse'nin dışadönüklüğüne ulaşır. Cortot derki ; (karakteristik olarak) ; “amaç, tatmin edici bir ton yaratmak değil, derin bir izlenim yaratmak olmalıdır.”<sup>17</sup> Ve başparmakla son 5 notaya basmalıdır (fff). Bu, tamamen akla yatkın olmasının yanı sıra çok da parlak bir örnektir.

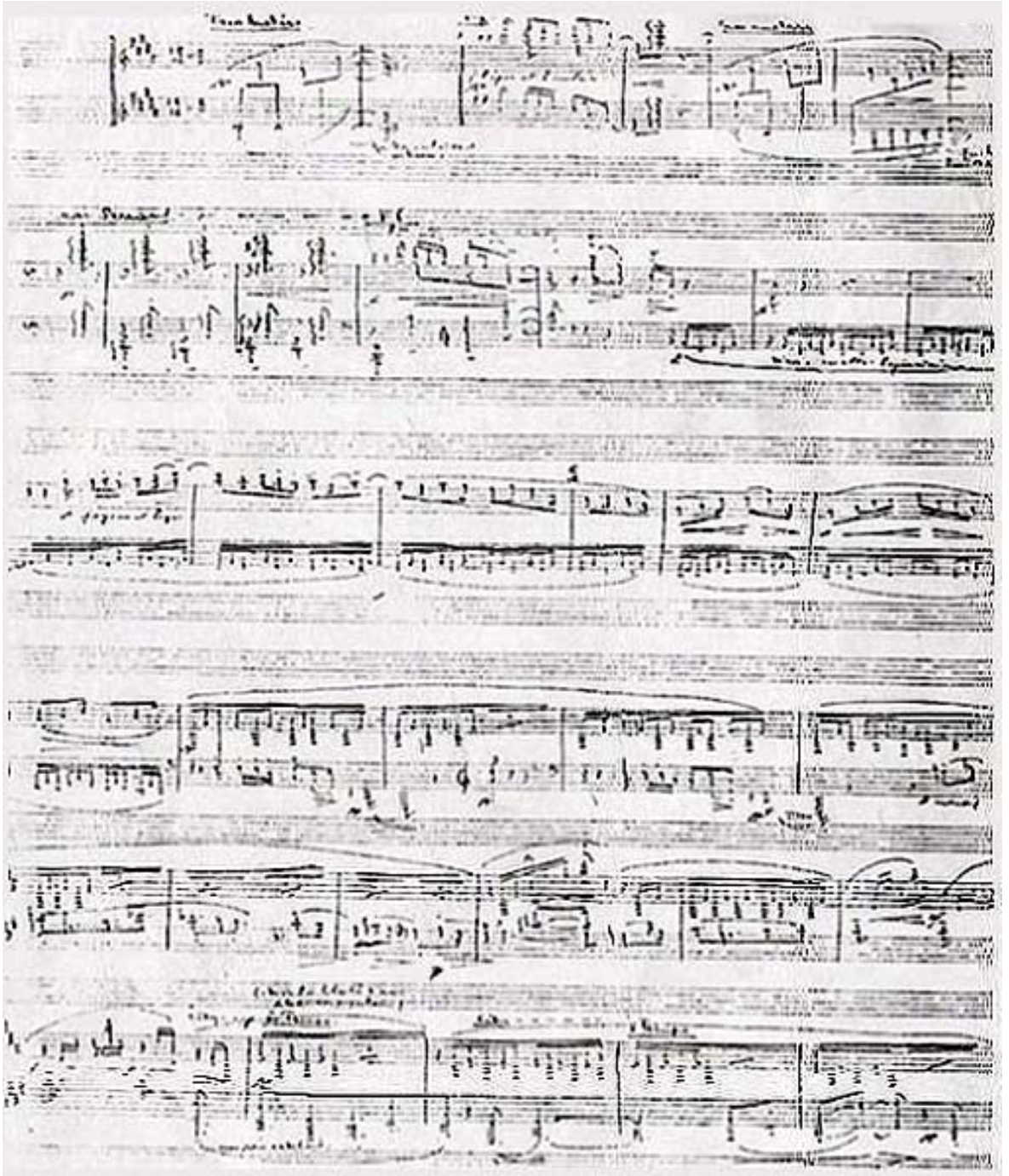
“Les collines d'Anacapri”, etrafındaki prelüd'lerden ayrılabilceği bir çerçeve gerektirir. Son ölçülerin, yeni bir başlangıç olarak “Des pas sur la neige” ve başka bir arayla takip edilen sessizlikte bir neşeyle etrafı sarmasına izin verilmelidir.

#### ÖRNEK 18: “Les Collines d' Anacapri” 5-12. Ölçüler

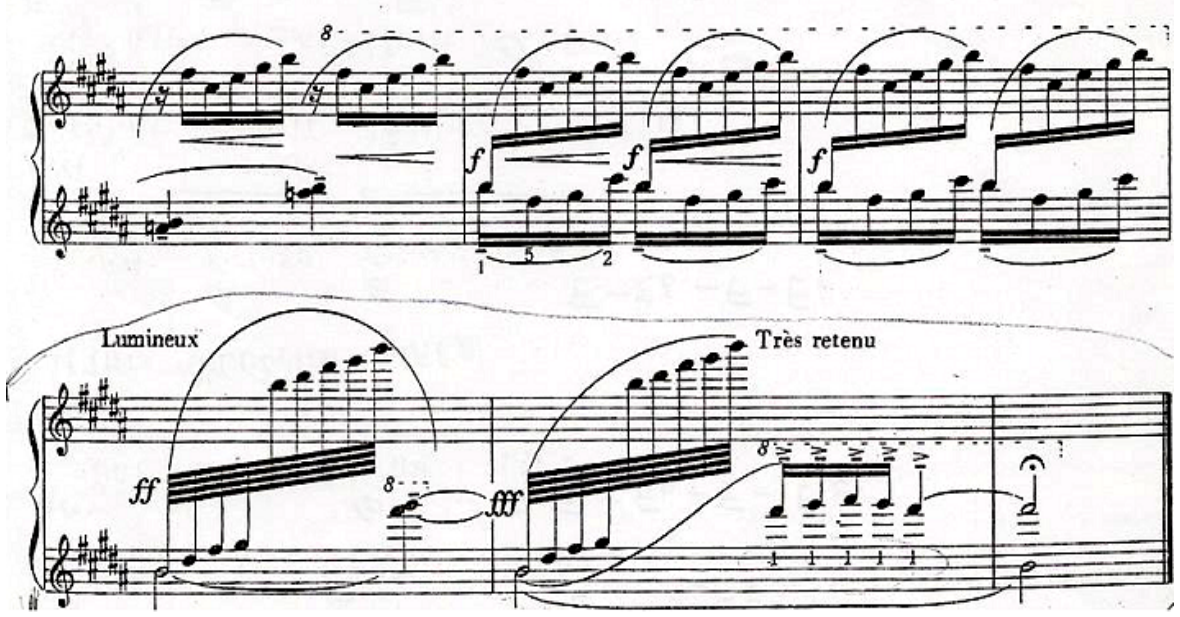
The image shows a musical score for the piece "Les Collines d' Anacapri" by Maurice Ravel, specifically measures 5 through 12. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into two systems. The first system begins with the tempo marking "Très modéré" and the dynamic marking "pp". The music features a series of chords and single notes, with a slur over the first five measures. The second system starts with the tempo marking "Vif" and the dynamic marking "f". The music becomes more rhythmic and includes a section marked "dim. molto leggero" and "p2". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

<sup>17</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 252

ÖRNEK 19: “Les Collines d’ Anacapri” 1-36. Ölçüler (Müsvedde)



**ÖRNEK 20: “Les Collines d’ Anacapri” 91-96. Ölçüler**



**3.8.6. “Des Pas Sur La Neige” “Ce Qu’a Vu Le Vent D’ouest” ve “La Fille Aux Cheveux De Lin”**

Birinci kitabın yapısı içinde ana unsur olarak görev yapan üçlü bir grupla başlıyoruz. Grubun gücü, içindeki farklılıktan gelir. İlk kitabın hiç bir prelüdü, bu üç prelüd’den daha çarpıcı bir şekilde lanse ettirilmemiştir. Bu yalnızlık, şiddet ve şefkat görebileceğimiz bir üçlüdür. Debussy’nin önceden böyle planlamış olduğuna dair bir kanıt yok. Gerçekte, yeniden 2. tabloya bakarsak göreceğiz ki ; “Des pas sur la neige” nin tamamlanması, parçaların düzenlemesinde bazı güçlükler yaratmaya başladığı noktasını işaret eder. Ama kesinlikle son düzenleme, dahi içgüdüsünü açıkça gösterir.

Tonal plan, nispeten re minör, fa diyez (anahtar işaretine rağmen, minörden daha çok majör) ve sol bemol majör (anarmonik fa diyez) iddiasını destekler. Sondan bir önceki ölçüde sol minörün güçlü hissi ile birleşen, önemli derecede soğukluk ve boşluk dolu bir sonorite yaratan son ölçüdeki “Pianissimo” re minör akordunun yeri, parçanın ölerək uzağa sürüklenip gittiği anlamına gelir. (morendo-----ppp).

### ÖRNEK 21: “Des Pas Sur la Neige” 34-36. Ölçüler



Bir sonraki prelüd'ün kalın Fa diyezi, “Ce qu’a vu Vent d’ Quest” (Batı rüzgarının anlattıkları) bir an için önceki re minörü majöre dönüştürdüğü görülür. (“Des Pas”ın tiz Fa bekarı, 5’liyi ayırarak kayboluncaya kadar uzatılır). Sonuç, dinleyicinin üzerinde bir şok ve heyecan olarak oluşur.

“Ce qu’a vu Vent d’ Quest” görkemli bir parçadır. Ama Prelüd’lerin ilk kitabının ortasındaki yerinde onun şiddetli ihtişamı, Yunan trajedisinin boyutlarını ele alır. Bu prelüd, atlantik bölgesinden gelen şiddetli rüzgarla ilgili bir çalışmadır. Bu rüzgar, genellikle belirsiz tonal arpejler, gam uyumları ve kromatik akorlardadır ve büyük oranda piyanonun derinliklerinden yuvarlanarak gelir. Şiddetli olan bu rüzgar, paralel şekilde hareket eden tremolo’larla durgunlaşır. Parçadaki tek durgunluk anı, ikililerin açık disonanslarla vurgulanarak yağmurun sesinin çağrışım yaptığı süreçtir. Rüzgarın gürültüsüne kadar olan pasajın artışı, tiz seslerdeki pedal modellerinin fortissimo haykırışı olarak duyulur. Debussy, “Angoisse”yi yazdığında prelüd’ün karakterini belirtti.

Çok farklı, genellikle cezbedici olarak tanımlanan bir sonraki prelüd “La Fille aux Cheveux de Lin” (Keten Saçlı Kız), olağan adının ima ettiğiinden daha çok derin ifadelerin ahengini ve zarafetini anlatır. Dışa vurduğu duygusal değişim, olağanüstü bir müzik ile vurgulanır. Giriş cümlesinin pentatonik saflığı, “Le Vent d’ Quest” in son iki ölçüsünün yoğun bir şekilde vurgulandığı disonans armonisi ile ifade edilen kusursuz bir melodidir. Ama anarmonik olarak düzeltildi. (örnek 22-23). Schmitz, kendi yorumunda, “Le Vent d’ Quest” in son ölçülerindeki anahtarları garip bir şekilde yanlış

yorumlar. Dolayısıyla, eklenmiş altılıyla çok açık ortada olan fa diyez majör akordunun saçma bir analizini yapar. Anarmonik değişiklik, “La Fille”nin ikinci ölçü çizgisi boyunca plagal kadans vasıtasıyla vurgulanır. Bu, piyanistin Fa diyezden ziyade sol bemolü hissetmesi gereken ilk kısımdır. Bu noktada da, önceki prelüd’ün bütün geriliminin nihayet dağıtıldığı yerdir. Piyanist, “La Fille” nin giriş melodisi süresince, son batı rüzgarı akordunun gümbürtüsünü, duyulan sesler içinde en ufak bir yansıması olmaksızın hatırlamalıdır; Melodi neredeyse inanılmaz gibi görünmesi gerekir.

**ÖRNEK 22:** “Ce qu’a vu le Vent d’Ouest” 70-71. Ölçüler



**ÖRNEK 23:** “La file aux Cheveux de lin” 1-4. Ölçüler



“Des pas sur la neige”, hiçbir başlık kökenin bulunmadığı iki kitaptaki birkaç prelüd’den biridir. Ama zihindeki başlıkla müziğin çağrıştırdığı imaj çok yoğundur. Bu yüzden Debussy’nin sona yazdığı özet kelimelerden görünürde daha fazlası vardı. Parça, iki sözlü ipucunu açığa vurur. Giriş açıklaması “Cerythme doit avoir la valeur sonore d’un fond de paysage triste et glacé” (bu ritim kasvetli, donuk manzaraların derinliğini çağrıştırmalı) ve sonraki açıklama, “comme un tendre et triste regret”



(melankolik bir hatıra gibi). Yazarlar, ruhsal bozukluğu anlatmak için, uzun süre kar ve buz imgelerini mecâzi olarak kullandılar. Örneğin, bir denizcinin hiç bir canlının yaşamadığı yerde korkulu seslerin ve buzların diyarına ulaşmasının anlatıldığı Coleridge'nin "The Rime of the Ancient Mariner" (eski denizcinin şiiri). Robinson Crusoe, kıyıda bir adamın çıplak ayak izini görünce ürkmüştü. Ki bu doğruluğu en ufak gerçekten uzak olan bir imgedir. Ve T. S. Eliot "Burnt Norton" da, ayak seslerinin hafızalarda nasıl yankılandığını anlatır. Bu bize ayak izlerinin olduğu kadar adımların sesini de anlatan "Des pas"ı hatırlatır.

"Des pas sur la neige" başlığı, muhtemelen yaygın bir kalıtım olduğu kadar edebiyatta ya da resimdeki bazı özel görüntülerden de gelmektedir. Bu, Debussy'nin derin kişisel duygularını ifade etmek için orjinal bir görüntüye ulaştığını gösterir. "Des pas", Baudelaire prelüdü "Les sons et les parfums" gibi zihnin karmaşık yöntemleriyle bağdaştırılmış benziyor. Ama prelüd'ün zevk veren bir nostalji sergilediği yerde, "Des pas" acıyı ifade eder. Bu düşünceler, melodiye basit bir imadan daha fazla şeyler ifade eden "bir melankoli hatırası" gibi önemli açıklamayı ekleyerek verir.

Giriş ölçüleri, sadece ritmi değil, ritmik serbestliğin ve ritmin açıkça ifade ettiği armoninin salıverilmesini, sadece donmuş manzara değil, güçlkle hareket eden adımlarını da oluşturur. Kararlılıkla izleyen disonans, sonsuza kadar sürecekmışçesine tekrarlanır. Prelüd'ün ana hattının berraklığıyla (ki buda ancak pianissimo üzerinden neredeyse yükselmeyen üç çatı bağlamını bozulmadan korur) başka hiçbir yerde daha yoğun olmayan tüm 24 prelüdün içinde müzisyen ve dinleyiciden müthiş bir konsantrasyon beklenir.

#### ÖRNEK 24: "Des pas sur la neige" 1-4. Ölçüler

Triste et lent (♩ = 44)

*pp*

*p expressif et douloureux*

*pppp*

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un souf de paysage triste et glacé*

“Des pas sur la neige” nin sessizliği ve “Ce qu’a vu le Vent d’ Quest”in Őiddeti, “La Fille aux cheveux de lin”in önerdiği ahenk, Kral Lear’ın delilikten normale dönmesi kadar etkiyecedir. Debussy, “Clair de lune” den beri en zengin ve tutarlı melodik parçalarından biri olan prelüd’leri bu noktaya yerleŐtirir.

Başlığın aslının bilinmesine rağmen, “La Fille aux cheveux de lin” in arka planı hakkında pek bir Şey bilinmemektedir. Plan, Debussy’nin 1882’de bir Şarkı olarak bestelediği “Leconte de Lisle”nin aynı isimli Şiirinden gelmektedir. Prelüd ve Şarkı birbirine hiç benzemez. “1910 yılında, antika kıvamındaki parçanın araŐtırmasında Debussy, Őiirin imajını “Poemes antiques” kolleksiyonundan hatırladı ve uygunluğunu onayladı. Belki de kaybolan kendi masumiyetini hatırladı. Schmitz’in “keyifli kahkahalı bir dünyada yaŐayan keten saçlı kız” izlenimini açıklayamıyor olmasına rağmen, imaj kesin bir pastoral idealizmi çağrıştırır. Bu, Őiirin ruh hali olabilir (birçok nlem işareti ile dolu; hayır deme zalim kız! / evet deme! ) ama bu, Debussy’nin piyano parçalarının ince, arzulu tonlarına hiç taŐınamaz.”<sup>18</sup>

Her hangi bir gerçek bağlantı ileri sürmenin sadece bir tahminden ibaret olmasına rağmen müzik, ruh hali olarak Wordsworth’ın Şiiri “The Solitary Reaper ” (yalnız orakı) a daha yakındır. Ama yinede ingiliz romantik Őairlere olan büyük hayranlığını bildiğimiz Debussy, Leconte de Lisle’nin “sarı saçlı isko kızı” (Şiir isko Őarkılarından biridir) ile Wordsworth’un “ kendi başına orak biçip Şarkı söyleyen yalnız dağ kızı”nı bađdaŐtırmıŐ olabilir. Preldler boyunca gösterdiği egzotik ve uzak manzaralı tanımıyla Debussy, Wordsworth’un kızın yalnızlık Őarkısının ađrıŐımının çok tatmin edici bulmuŐtu.

### 3.8.7. “La Srnade Interrompue”

“La srnade interrompue” nin otantik aşırı duygusallığı ve çarpık mizahı, izleyen 3 prelüd’n ciddiliğine bir kıyas olarak tesir eder. Debussy’nin, serenatısıyla hoş bir Şekilde yargılayarak alay etmesi, havayı temizler ve bir salıvermiŐlik duygusu yaratır. Ve ayrıca takip edecek olan “La cathdrale engloutie” için bir boşluk yaratan yolu hazırlar.

<sup>18</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 256

Doğal olarak “La Fille”den sonra uzun bir ara gereklidir. Ama sol bemolün bitişi ve “La sérénade” nin başlangıcı arasındaki tonal ilişkiyi de göz ardı etmemeliyiz. Geçiş, ustaca gerçekleştirilir. Sol bemol, havada kalmasına imkan sağlayan 2. ölçüdeki ani “crescendo” (örnek 25) ile vurgulanan iki giriş ölçüsünde izleyen dramatik sessizlik üç kez duyulur. Melankolik gitaristimizin girişi, (comme en préludant – sanki doğaçlama gibi) sonraları sol bemolü Fa’nın ikinci derecesine dönüştürür. Sol bemol, ikinci kesintiye haber veren 78. ve 80. ölçülerde önemli bir rol oynar. Ve Re majördeki gösterimin majör 3’lüsü olur. (örnek 26) Bu pasajın stilinden yola çıkarak piyanistler, prelüdlar kitap 1 ile aynı yılda basılan, 1908’de tamamlanan, orkestral imge “Ibéria” dan “Le matin d’un jour de Fête” (bir tatil sabahı) nin başlangıcı ile karşılaştırmayı çok yararlı bulacaklardır. Debussy, hemen hemen her pasajda aynı materyali kullanır. “La sérénade interrompue” nin dokunaklı anlatımından sonra bir majör aralığı gelmelidir.

**ÖRNEK 25:** “La sérénade interrompue” 1-4. ölçüler



**ÖRNEK 26:** “La sérénade interrompue” 78-84. Ölçüler



**3.8.8. “La Cathédrale Engloutie”**

Şimdi, aralarında Alfred Cortot’un da bulunduğu Debussy’yi iyi bilen piyanistlerin kaydedilen yorumlarından ve Debussy’nin piyano kayıtlarındaki yorumundan açıkça görülen temponun önemini inceleyeceğiz. Debussy’nin tempoyu 7-12 ve 22-83 ölçülerde yarım notayı, önceki çeyrek nota değerinde çalarak iki katına çıkarmak niyetinde olduğu şüphesizdir.

### ÖRNEK 27: “La Cathédrale Engloutie” 5-14. Ölçüler



Bu,  $6/4 = 3/2$ 'lik zaman ölçüsünü tamamlama hissini oluşturur. Zira her ölçü için 6 vuruştan 3 vuruşa kadar temel bir değişimdir. Sonra tekrar başa döner ve tempo değişiklikleri bu şekilde oluşur. “Roy Howart, tüm kanıtların detaylı tartışmasında “Oeuvres Complètes”de doğru anlamının uzun zaman almasının ne kadar şaşırtıcı olduğunu belirtiyor. Bu, ilk defa 1968’de Charles Burkhart tarafından belgelendi: Şunu söylemek zorundayım ki; ben prelüd’ü daima bize yapmamızı öğütleyen öğretmenim Vivian Langrish’in öğrencilerinin yaptığı gibi bu yolla çaldım ; (tempoyu iki katına çıkararak ). Bize bunun böyle öğretilmesinin tek nedeni, hiç kimsenin kilise çanlarını bu hızda hayal edemeyecek olmasıydı ve o, çan seslerini, 23-25 ölçülerde tempo 1’e bağlı kalmasından dolayı son derece yavaş tempoda çalardı.”<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 258

**ÖRNEK 28:** “La Cathédrale Engloutie” 22-25. Ölçüler



Neredeyse bu yüzyılın başlarında Londra Kraliyet Müzik Akademisinin genç bir öğrencisi olarak Langrish, Edwardian Müzik gruplarına çok yakındı. Debussy, Londra'yı en son 1914'de çoğunlukla kendi müziğini götürmek için 7 kez ziyaret etti. Bu ziyaretlerin bazılarındaki özel toplantılarda, “La cathédrale” i çalmış olabileceği büyük bir ihtimaldir ki; bu onun tüm piyano parçalarının en popülerlerinden biri olmuştur. İngiliz kadın Louisa Liebich, 1910 yılının başlarında Debussy'nin Paris'deki evinde “La Cathédrale” i ona nasıl çaldığını anımsadı (yorumuna ait hiçbir detayı kaydetmemiş olmasına rağmen). O, kocasına İngiltere'de yorumlaması için yolladığı Debussy'nin prelüd'lerin ilk kitabının bir kopyasını, bir hazine gibi gördüğünü ilave etti.<sup>20</sup>

Vivian Langrish'in derslerinde, birçok insanın Debussy'nin parçalarının bir partiyonu ile ilk karşılaştığında ne kadar şaşırılmış olduğunu göstermek için, “La Cathédrale” prelüdü kullanılmıştır. Langrish, yasak paralel 5'lilerde irkilip her akortta (her armoni değişiminde) pedalı değiştirerek, giriş ölçülerinin sonoritelerine anlam veremeyecektir. Sonra o, hiçbir pedal değişimi olmaksızın çalacak ve disonansla şaşkınlığa uğrayacaktı. Debussy'nin tabiriyle bu gibi zorluklar, şimdi tecrübesizlik gibi görülebilir. Fakat sayısız incelemeler bunu doğruluyor. (Örneğin; Marguerite Long, “La terrasse des audiences du clair de lune”yi kastederek, başlangıçta bu müziğin anlaşılmaz gibi görüldüğünü söyledi).<sup>21</sup> Aynı zamanda nasıl olduysa Debussy'nin çalış geleneği yerleşti. Ve bu sadece Louisa Liebich gibi Debussy'yi ve onun müziğini bilen profesyonel piyanistlerin büyük ilgisi ve elbette Debussy'nin kendi yorumu sayesinde

<sup>20</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 259

<sup>21</sup> Aynı; s. 261

gerçekleşebilirdi. Bu yüzden muhtemelen “La Cathédrale” i çalma alışkanlığı, öğretmenin ona özümsettiği ve Debussy ile çağdaş olan tanıdık bir yorumu döner. “1970 ‘lerin başında, Charles Burkhart’ın Makalesiyle ya da Debussy’nin piyano kayıtlarındaki yorumu ile ilgili kesinlikle hiçbir şey bilmeyen Vivian Langrish, 50 yıldan fazla bir zamanın öncesinde zorlukla toplanan bilgileri nasıl elde ettiğini kolayca unuttu. Ona göre tempo için estetik nedenler tek gerekçeydi ve haklı olduğu kanıtlandı. Alfred Cortot, kendi kayıtlarında uygun yerlerde tempoyu iki katına çıkarır, ancak bugünün gerçek yorumu havasında, sırf Cortot’un yüzünden böyle yapmaya cüret etti.”<sup>22</sup>

Sonuç itibariyle o, notanın değerini değiştirerek tempoyu iki katına çıkarmaktan başka bir şey değildi: Giriş ritmi, “peu moins lent” (biraz daha yavaşça) olarak işaretlenen kısım haricinde baştan sona aynı kalır. Bir katedralin muazzam kısımlarıyla “La Cathédrale Engloutie” ‘nin orta bölümünün yankılanması arasında çizilen paralellik açıktır. Ama paralellik, orta bölümdeki fortissimo’dan daha fazlasını kapsar. Giriş bölümünün yapısı, eşit şekilde bulanık olmasına rağmen cesurdur, sonoritenin kontrolü ve tam ritmin sağlanmasıyla şekillenmeye ihtiyaç duyar. Gür bir sesle tınlayan bas akorları, Monet’in katedral resimlerinin etkisiyle karşılaştırılabilen, uzakta hayal gibi beliren bir duygu yaratır. Monet’in (Rouen Cathedral – sabah etkisi ) örneği, saran bulanıklığa rağmen sadece ayın müziğini değil, deseni de temsil ettiği yolda büyük öneme sahiptir. 1990’da Londra Kraliyet Sanat Akademisinde, Monet’in 100. yıl dönümü sergisinde, seri tabloların bir tanesi yapıyı ve katedral resimlerinin şeklini farkına varmamızı neredeyse zorla sağladı.

### **3.8.9 “La Danse De Puck” ve “Minstrels”**

Roy Howat, her ne kadar Kipling’in “Puck of Pook’s Hill”i esin kaynağı olarak gösterse de “ la danse de puck ”un en muhtemel türetmesi Shakespeare’in “Bir Yaz Gecesi Rüyası”dır. Debussy, raflarında Kipling’in birçok eserini tutuyordu. Kipling’in Puck’u (peri), Shakespeare’inkine benzemesine rağmen parlak zırhlı şövalyelerin hikayesini tanımak için sadece bir araçtır. Peri, Pook tepesinin yamacında “ Bir Yaz Gecesi Rüyası ”nı prova ederken, peri halkasına adım atan bir grup çocuk tarafından istemeyerek ortaya çıkarılmıştır. Ama daha sonra gelen hikayelerde neredeyse hiç

<sup>22</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 261

görünmez.

Shakespeare'in "Puck"u, bizi bir an korkutan, sonrada büyüleyen, eski ilmin ukala dostu, hileci yaramaz bir peridir. Muhtemelen o, Ravel'den esinlenen "Scarbo" ile aynı cin idi. Debussy, "Bir Yaz Gecesi Rüyası"nı iyi biliyordu ve 1903'de Weber'in operası "Oberon" üzerine yazdığı bir makalede, Puck'un kendi öz tasvirinden alıntı yaptı.

"La Danse de Puck" için bir diğer kaynak, İngiltere'de 1908 yılında yayımlanan "Bir Yaz Gecesi Rüyası"nın Arthur Rackham tarafından tasvir edilen baskısı olabilir. Debussy, Rackham'ın eserlerine aşinaydı. Elbette ki Puck'un "Ben gecenin mutlu avaresiyim" gibi resimlemeleri, Debussy'nin prelüd'ünün ruh haline çok yakındır. La Danse de Puck'u yorumlamanın ipuçlarından biri, tahmin edileceği gibi partiyonun başındaki talimattır. (Capricieux et léger - karpisli ve hafif) Böylesine canlı ve ritmik bir parça için, pianissimo işaretlerinin sayıları dikkate değer. Piyanist uyarılmalı. Metronom değeri (♩ =138) başlangıç için uygun fakat geriye kalan bölümün çoğu için bir hayli abartılı. Bu, yinede ritme ayrı bir güzellik katar. Ancak bu güzelliğin Debussy'nin ikinci kitabında daha çok İngiliz sahneleriyle bağdaştırdığı ve noktalı ritim uyguladığı Picwick'in dolgun sesinden değil, "puck" cininin güzelliğinin netliğinden kaynaklandığı unutulmamalıdır.

Şimdi "Minstrels"i inceleyelim. Bir bütünlük içerisindeki sonoritesi müthiş olabilir. "Minstrels"ın hemen hemen her dokunuşu piyanistin idaresinde olmasını gerektirir. Debussy'nin "nerveux et avec humour" şeklinde olması gerektiğini vurguladığı giriş açıklamasından, müzikhol karakteri tespit edilir. Ayrılmış ikililerin baterisi banco'yu (bir çeşit telli saz) ima eder. Bir staccato motifinin vurgulu paralel üçlüleri eşliği, trompeti çağrıştırır. Davulun kadansı duyurulur. Minstrel (ortaçağda halk şairi, aşık), 4 ölçüde dans eder, diğer 4 ölçüde kromatik bir melodi söyler. Debussy'nin "moqueur" diye vurguladığı bölümde nükte yapar ve basın üzerinde "portamento" olarak çalınan kromatik üç seslileri ifade eder. Zamanla piyanist, ozanın bütün yeteneklerini sergilemesi için tuşesini değiştirmeli. Piyanistin parmakları melodiyi muhafaza etmeli ya da vals'in özünü ölçünün yarısında yakalamalı.<sup>23</sup>

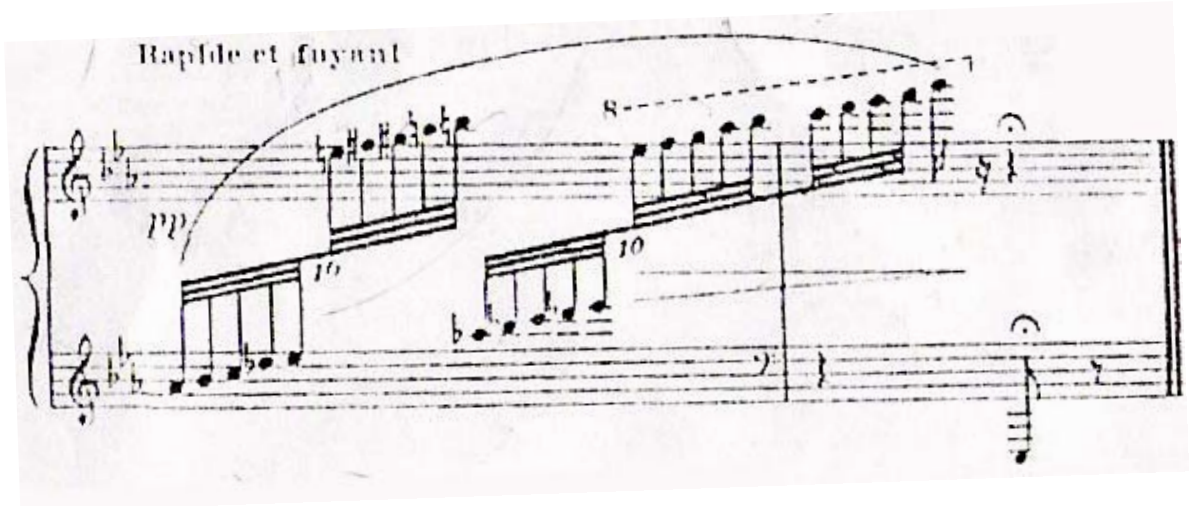
Tonal olarak, "La Cathédrale Englotie"nin son kısımlarındaki Do majör ile Puck'un do minöre yavaşça kayışı ve Minstrels'in sol majöre yavaşça girişleri arasındaki ilişki

<sup>23</sup> Virginia Road, (1994): *The Piano Sonority of C. Debussy*, Edwin Melen press: s. 58



gergin ve mantıklı görünüyor. Fakat bu tonik dominant ilişkisi, görüldüğü gibi bu kadar değil. Do minör hissine Puck'daki 87. ölçüde döndükten sonra, ilgili majöre doğru bir hareket olur. ( Mi b majör), Bunun la bemole doğru güçlü bir eğilimi vardır. Ve aslında sondan bir önceki ölçünün başında la notasıyla çözülür. (Örnek 29-30) Fakat Puck, çok tonluluğun buğusunda kayboluyor. 2 kez ardarda gelen La b majör ve Mi majör en sonda değişerek, do minöre geçiyor (rapide et fuyant-hızlı ve çevik). “Minstrels” de sol notasındaki yarım ton hareket, karışıklığı ve komediyi hoş bir şekilde artırır (Minstrels, daha sonra 51-56. ölçülerde Do majör 3'lüsü la b ile, sonra la ile karşılaştığında benzer şey olur). “Minstrels”, 1. kitabı zaferli plagal bir kadansla sonlandırır. Bu, parçanın başlıca bütünleştirici teması olan canlı 16'lıklık temanın (87-88 ölçüler) her görünümünün sonunda ima edilen ama sakınılan kadanstır. Sonda klasik jazz gibi subdominant, toniğe çözülür. 86. ölçünün son akordunda, 4. sesin pesleştirilmiş tınlamasının ve blues etkisinin eklenmesiyle kaba bir şekilde ifade edilen 6. ses vardır (mi).Piyanist, bu noktada Do diyezi 6. ses eklenen akorda dahil edip bağ kısmında bırakarak, otantik zenci Amerikan soundunu ön plana çıkarabilir. Bu, ilk tempoya bir tür geçiş yaratarak devamlılığı (serrez-----) sağlar. Sonuç kadar mizah duygusu da çok önemli burada. Minstrels, alkışın yanında gülmek de ister ve piyanistler de böyle istemeli.

### ÖRNEK 29: “La Danse de Puck” 95-96. Ölçüler



### ÖRNEK 30: “Minstrels” 86-89. Ölçüler



## 2.KİTAP

### 3.8.10. “Brouillards” Ve “Feuilles Mortes”

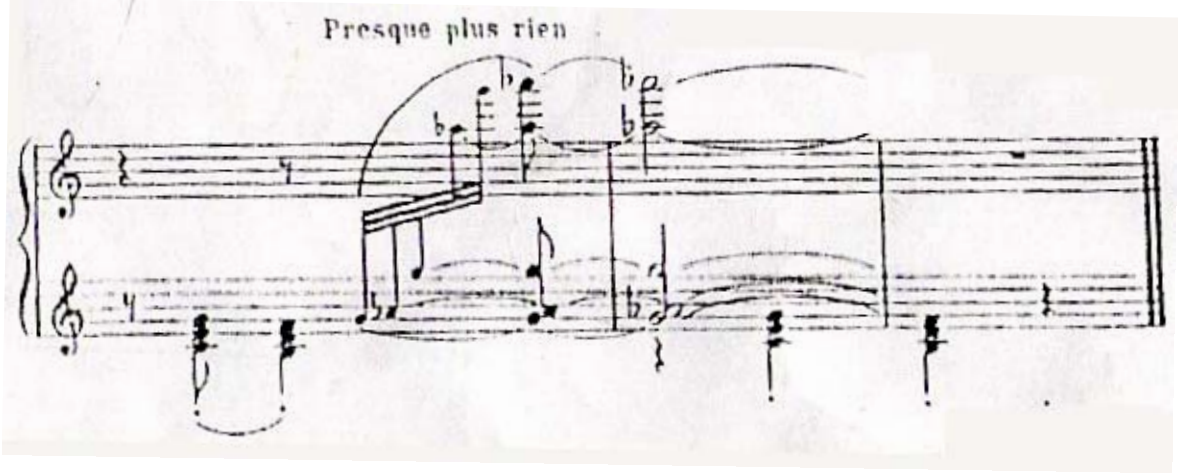
“Brouillards” (sisler) ve “Feuilles Mortes” (ölu yapraklar) başlıkları, müzisyenin ve dinleyicinin hayal gücüne dayanarak nasıl tepki vereceği hakkında hiç bir şüphe bırakmadan Debussy peyzajlarını karakteristik olarak anımsatır. İkiside uyandırdığı görüntünün ötesinde özel bir manaya ihtiyaç duymaz, yine de belli bir anlam bulanıklığı vardır. “Brouillards” da üstüste konmuş Do major ve Re b major eksenleri, parçanın çift tonalitesine gönderme yapar. Bu anlamda ilk prelüd’ün başlığı, tıpkı kapanış prelüd’ünün (Feux d’artifice) gerçek havai fişeklerinin yanında piyanistik parıltıyı da kastettiğinin söylenebileceği gibi, gerçek sisleri ima ettiği kadar tonal karartıyı da ima eder. “Feuilles Mortes”, tam bir mevsimlik görüntü ifade eder. Fakat Fransızlara göre, koyu kırmızı anlamına da geliyor. “Feuilles” aynı zamanda, başlığa daha başka boyut katarak 1. kitabın yapraklarına gönderme yapar.<sup>24</sup>

Bir parçanın diğerine geçişi, 1. kitabın ilk bölümündeki geçişlerde gördüğümüz ruh durumunu yansıtır. “Brouillards”, oluşumda statik sisin işitsel bir eşdeğerliğini yaratarak çözülmemiş bir şekilde sona ermez ( örnek 31). Eğer piyanist aynı ritimde devam ederse, “Feuilles Mortes” in ilk iki akoru, “Brouillards”ın son iki akorunun yeniden düzenlenmiş ve zenginleştirilmiş bir tekrarması olarak dinlenecektir (örnek 32). Ayrıca örnek 32’deki iki giriş akordunun bas notalarının örnek 31’deki son üç

<sup>24</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 268

seslilerin üst notalarından nasıl türediğine dikkat edilmelidir. Bu yollarla bir parça diğeriyle çözüür.

**ÖRNEK 31:** “Brouillards” 50-52. Ölçüler



**ÖRNEK 32:** “Feuilles Mortes” 1-3. Ölçüler



Çoğu yorumcu Brouillards, Whistler (Noktürler) ve hatta Turner (Debussy'nin, sanatının tümünde gizemin en iyi yaratıcısı olduğunu söyleyen kişi) arasında bağlantılar olduğunu ileri sürdü.<sup>25</sup> Whistler'in "Nocturne in Blue and Silver": "Battersea Reach" veya Turner'ın "Kıyıya yanaşan bir gemi" "Brouillards" a görsel paralellikler sağlayabilir. "Brouillards", akıldan çıkmayan ve hayalet gibi gotik bir imge uyandırır.

<sup>25</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 269

32. ölçüde başlayan kısım, Ravel'in 1906'da yayımlanan "Miroirs"den büyük gotik fantazisi "Une barque sur l'océan" (Okyanusta bir Gemi)'yi hatırlatır.

"Ölü yapraklar, düşen yapraklar "Feuilles Mortes" in uyandırdığı orjinal imgelerdir. Robert Orledge, Debussy'nin ömür boyu arkadaş olduğu Gabriel Mourey tarafından yazılan şiir kitaplarıyla bir bağlantı olduğunu ileri sürüyor. Feuilles'in yaprakların yanı sıra kitabın sayfaları anlamına da gelen ikili anlamı, "L'estampe originale" albümlerinin birinin kapağında ima edilir. Resim taslağı, canlı yeşil asmalardan düşüp matbaada bir albümün sayfaları olarak basılmaya maruz kalan ölü yaprakları ima ederek sararan asma yapraklarının baskı makinesine düşüşünü gösterir. Debussy'nin prelüd'lerinin kendi baskıları ve tasvirlerinin aynı usulle yaratıldığını söyleyebiliriz."<sup>26</sup>



*Camille Martin, L'estampe originale, 1893*

### 3.8.11. "La Puerta Del Vino"

"La Puerta Del Vino" (Şarabın kapısında ) nun Re b majör girişi, "Feuilles Mortes"'i izleyen sessizliğin dramatik ve şiddetli istilasına ilaveten sürekliliği sağlar. Parçanın başındaki talimat "avec de brusques oppositions d' extreme violence et de passionnée douceur" (aşırı şiddetin ve tutkulu sevecenliğin ani zıtlıklarıyla )

<sup>26</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 269

flemenko'nun dalgalanmakta olan ruh halini mükemmel bir şekilde ele geçirir. Müzisyenler, onu yüreklerine işlemeli.

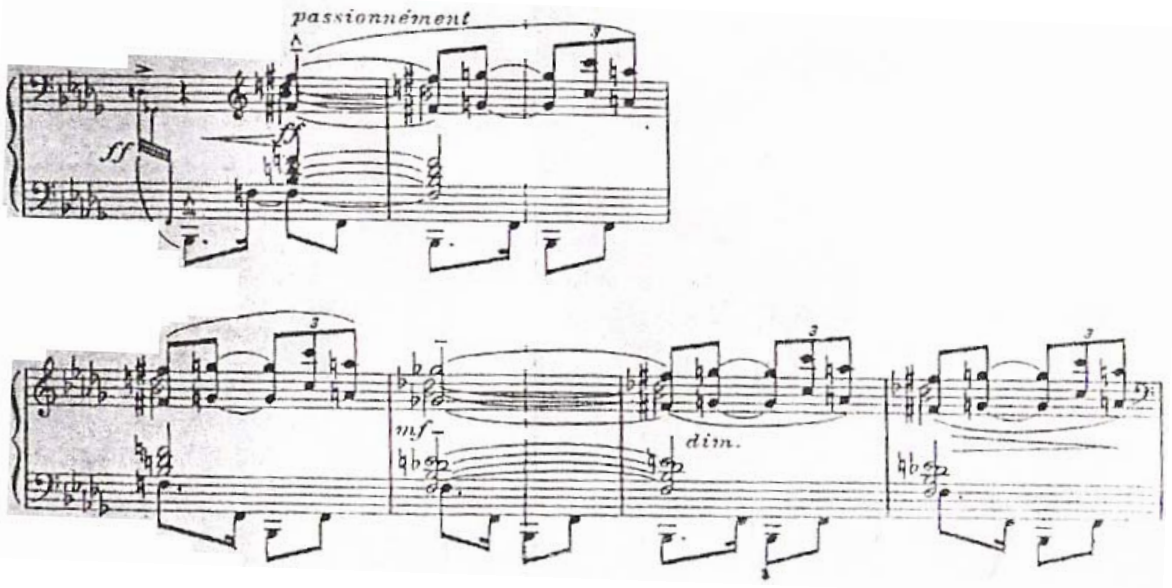
Debussy'e, söylendiğine göre Manuel de Falla tarafından çingenelerin geleneksel toplantı yeri olan Granada'nın meşhur "Şarabın Kapısı" ile ilgili bir kartpostal gönderildi.<sup>27</sup> Kapı, Faslıların büyük Alhambra sarayının girişlerinden biridir. İnsan, görüntünün ispanyol müziği ve Endülüs'ün Avrupalı olmayan kültürü ile Debussy'nin yaratıcı kimliğini ateşlediğini düşünebilir. O, S.Sebastian'ın İspanyol Basque kasabasında birkaç saat geçirmekten başka İspanyada hiç bulunmadı. Fakat çok fazla hayal gücünün ritimle karıştığı İspanyol halk müziğini biliyordu. Debussy, aynı zamanda 1906 ve 1908 yılları arasında Paris'te yazılmış Albeniz'in heybetli piyano eseri olan "Iberia"ya hayrandı. O, final parçalarından "Eritana" için daha önce müzik hiç bu kadar farklı renklerde çeşitli izlenimler elde etmediğini söyledi.<sup>28</sup> Debussy, mağribi vokal arabesklerini "La Puerta del Vino"ya uygulayarak, prelüd'e bir doğu havası vermiştir. Alhambra kartpostalı da ona bu mağribileri hatırlatmıştır. Debussy, eski Fas şarkılarının güzelliğinin unutulmaz kaldığını ifade etmiştir.

Flemenko'nun temel stillerinden biri , Endülüs'ün eski "cante jondo" (derin şarkı) dan türemiş vokaldir. Flemenko'da popüler bir şekilde gitarın (stilin önemli bir elemanı) çılginca tıngırdatılması dans etmek olarak görülürken, bu gün bu genellikle dikkate alınmıyor. Benzer bir şekilde "La puerta del Vino"nun lirik karakterini görmezden gelmek, Debussy'nin flemenko uyarlayışının can alıcı bölümünü kaçırmaktır. Bu, tutku ve şiddetin önemsenmemesi demek değildir. Ama en ateşli müzikte bile şarkı söylemenin cümleleme özelliği ve karakteri olmalıdır. (Tıpkı Debussy'nin bütün piyano müziklerindeki büyük patlamalardan biri olan 44. ölçüde işaretlenen tutkulu "passionnément" kısmında olduğu gibi). Bu pasajda vokal dünya ile ilgili bir anlayış, piyaniste 47. ölçüdeki ani "mf"i yorumlamasında yardımcı olacak. Debussy, "mf" ölçüsünde söyleyenin yüzündeki derin yaşlı bir bakış ve bir çeşit vokal ağlamayla eşlik edilen "cante jondo"nun yas tutan otantik melodisini ele geçirmiştir. Geleneksel "cante jondo"yu görmüş ve duymuş bir kimse, Debussy'nin yorumunun doğruluğunu kabul edecektir.

<sup>27</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 271

<sup>28</sup> Aynı; s. 271

ÖRNEK 33: “ La puerta del Vino” 44-49. ölçüler



Piyanist, “mf” akordunu birazcık aksatarak ve önceki ölçüden pedalın değişimini geciktirerek etkinin farkına varabilir. Bu, akordun tınlamasının bir önceki “ff” tınlaması içinde kaybolacağı anlamına gelecek. Pedalın geç değişimi, bir gerginlik etkisi yaratarak kaybolmuş akora aniden bir önem verir.

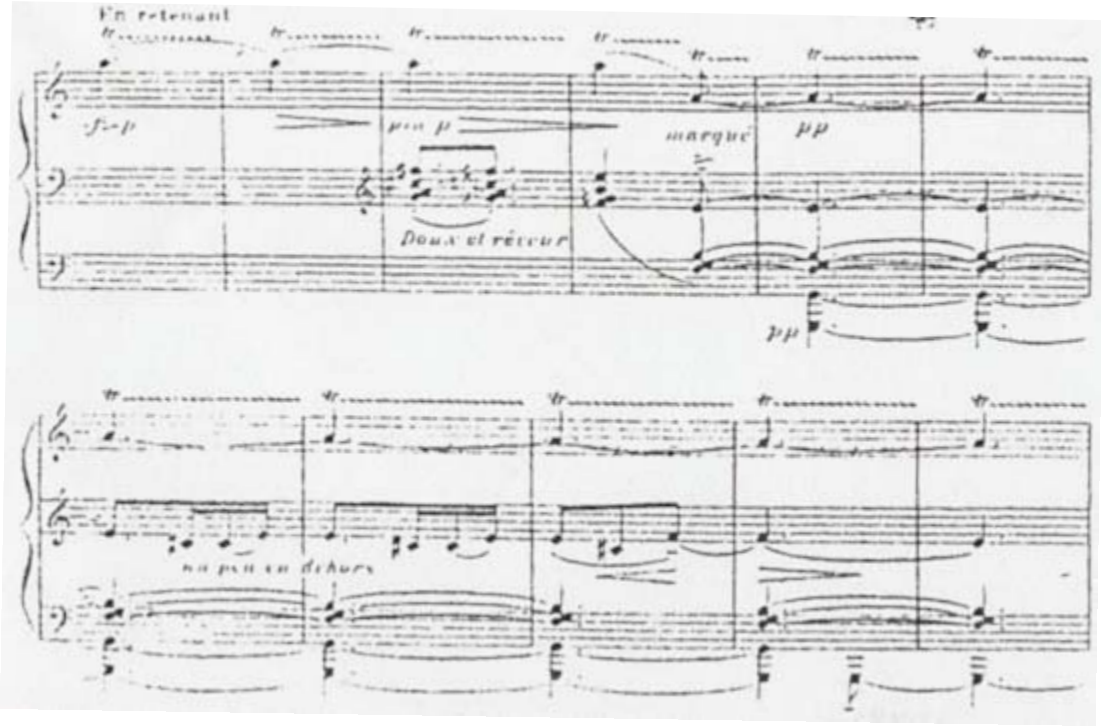
Vurma, flemenko üslubunun önemli bölümlerinden biridir: El çırpma, ayak vurma ve parmakların gitarın tellerine ve gövdesine hafifçe vuruşu. (Debussy’nin, ilk ölçülerde “âpre-kaba” olarak gösterdiği ses). O, ayrıca flemenko gitar eşliğinin tahrik edici şehvetli kışkırtmaları ve yumuşak tıngırdamalarını ele geçirir. (Rubato olan 25-30 ölçülerde olduğu gibi).

Debussy’nin diğer iki ıspanyol esintili piyano parçaları “La soirée dans Grenade” ve “La sérénade interrompue” ile müzik, görsel bir ressamın kolaj resim oluşturduğu gibi kurulur. Bir kısım, diğeriyle yan yana konur, bitmez gibi görünen yaratıcı bir özgürlükle imge imgeyi izler (Minstrels’de bu yolla işlenir). Müzisyen, bu özgürlük duygusu ve bu ihtiyari halk deyimini ile (çok hayalin, çok ritme karışması) sürüklenmelidir. Habanera ostinato’nun kesinliği ile zihni meşgul etmek, bu prelüd’e yanlış yaklaşım olur. Ritim, eşlik ettiği dansı ve şarkının ruhunu bütünleştirirken, yalnızca değişmeyen görünüşün izlenimini vermelidir.

### 3.8.12. “Les Fées sont D’exquises Danseuses”

“Periler Zarif dansözlerdir” prelüd’ünün girişinde tekrarlanan figürler, eş aralıklar, yürüyüşler ve hemen sonra gelen ezgi parçacıkları, Arabesk biçiminin ilkesini saptar. Tek amaç, “ perinin dansı ” dır. Ve bu dans süsleme ile özdeşir. Figürler çeşitli devinim oyunlarını oluşturdukları gibi, perinin özünü de açığa vururlar. Hafif, zarif, kaprisli, işveli, uçucu, her an yok olmaya mahkûm bir peridir, bu öz. Arabesk süslemeler serbest bir anlatım olanağını kazanırlar. Prelüd’ün 6. sayfasında, üst planda durağan bir tril, alt planda durağan bir akor, orta planda durağan bitki süslemelerinde olduğu gibi bir anlık geçici bir huzur simgelenir. Arabesk’in anlatımı, müziğin işlevi ile birleşir.

#### ÖRNEK 34: “Les Fées sont D’exquises Danseuses”



Fransız plastik sanatçısı Raoul Larche, 1900’lerde dansöz Loie Fuller’in renkli parlak sahne ışıkları altındaki danslarını, bir dans heykeli ile ölümsüzleştirmişti. Bu heykelde de kelebek kanatlarını çağrıştıran kumaş devinimleri, süsleme biçiminde bağımsızlığa kavuşur. William Bradley’in “Serpantin Dans” resminde de aynı benzerlik vardır.

Debussy, Arthur Rackham'ın “Kensington bahçelerinde peter pan” resmini prelüd'ün başlığında kullandı.<sup>29</sup>



*Arthur Rackham, “Kensington Bahçelerinde Peter Pan”*

“Les fées”in pianissimo motifi, ilk başta “La Puerta”nın sert sonoritesinden uzak kalmış gibi görünebilir, ancak girişteki çift tonalite ve Re b majöre doğru hareketinde fark edilebilir bir bağlantı vardır. 3 Pianissimo ve 2 diminuendo işareti olan son ölçülerde icracı, zengin ve zamanlamasının kusursuz kontrolü ile başarılı olan “La Puerta”nın sönen Re b majör bitişini hatırlamak için çaba göstermelidir. “Bruyères”, uzatma işaretiyle kaybolan seslerin ardından devam eder, ancak bu kaybolan sesler kesinlikle bir ara şeklinde olmamalıdır.

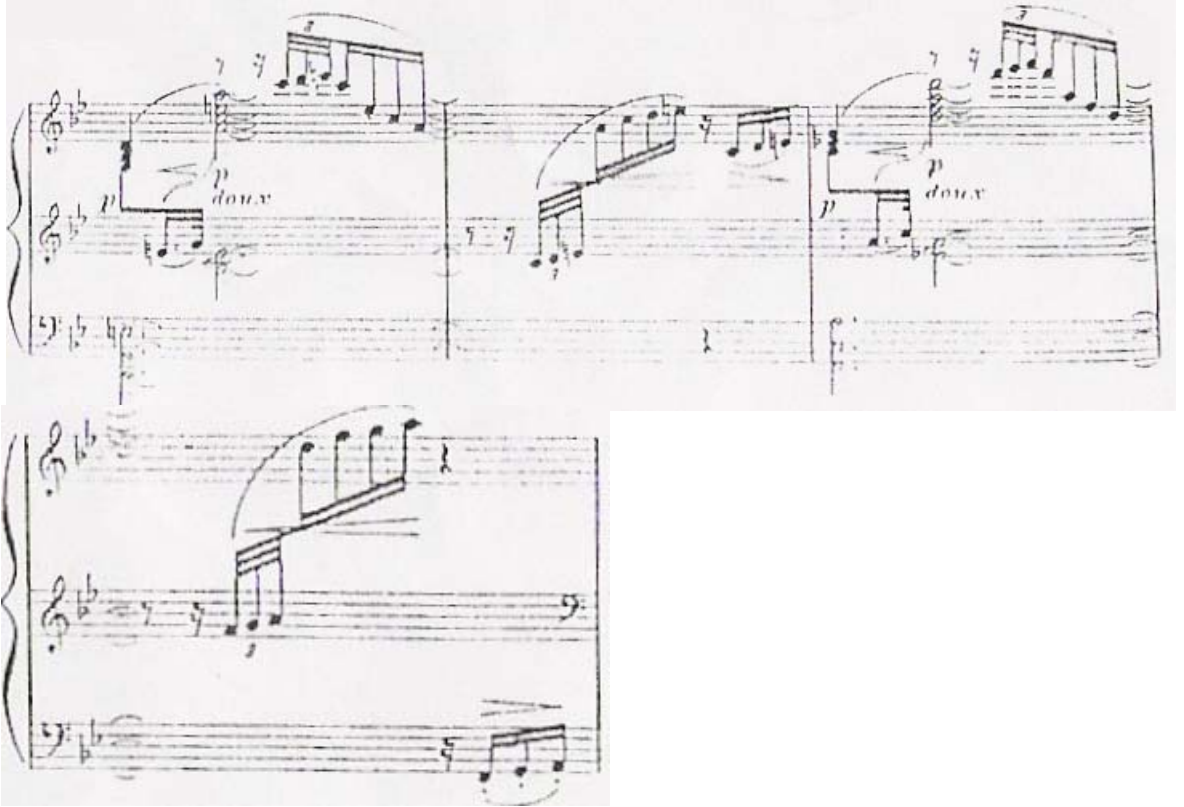
<sup>29</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 273



### 3.8.13. “Bruyères”

“Bruyères” (fundalıklar) ın ruhu, özellikle Debussy’nin dominant 9’lu ve 13’lülere düşkünlük gösterdiği “les fées” inkinden uzak değildir. 29-31 ölçülerde, “tenuto” işaretlerinin Debussy’nin kendi biçimiyle dikkatimizi tınlamanın belirli özelliğine çekerek, Dominant 13’lü akordunu (doux – yumuşak) zevkle dinleyebiliriz. Bu prelüd, “fundalık” anlamına geldiği gibi, fundalıkların yetiştiği yer olan hemen hemen aynı anlama gelen “çalılık” anlamına da gelebilir. Başlığıyla beraber bu müzik açıkça dışardan hissedilir. Başlığın doğruluğunu sorgulamadan kabul ettiğimiz müzikal çağrışım için, Debussy’nin dâhiliğinin gücüdür diyebiliriz.

#### ÖRNEK 35: “Bruyères” 29-32. Ölçüler



“Marguerite Long’un bu prelüd üzerine yorumları, bahsetmeye değer: Keskin koku alma duyusu ile Debussy, denizi ormanın ortasından bile hissedebilirdi. Denizin kokusunu, büyük çamların altındaki verimli “keltik çalılırları” ile bütünleştirdi. Birden “ bu o, fundalık! Ve porselene benzeyen küçük çiçeklerden değil ” diye haykırdı.”<sup>30</sup> Tüm sanatçılar arasında Debussy’nin çok keskin koku duyusuna sahip olması, onu farklı kılıyor. Ani haykırışına neyin sebep olduğu belli değil ama çevre, bir piyano dersi

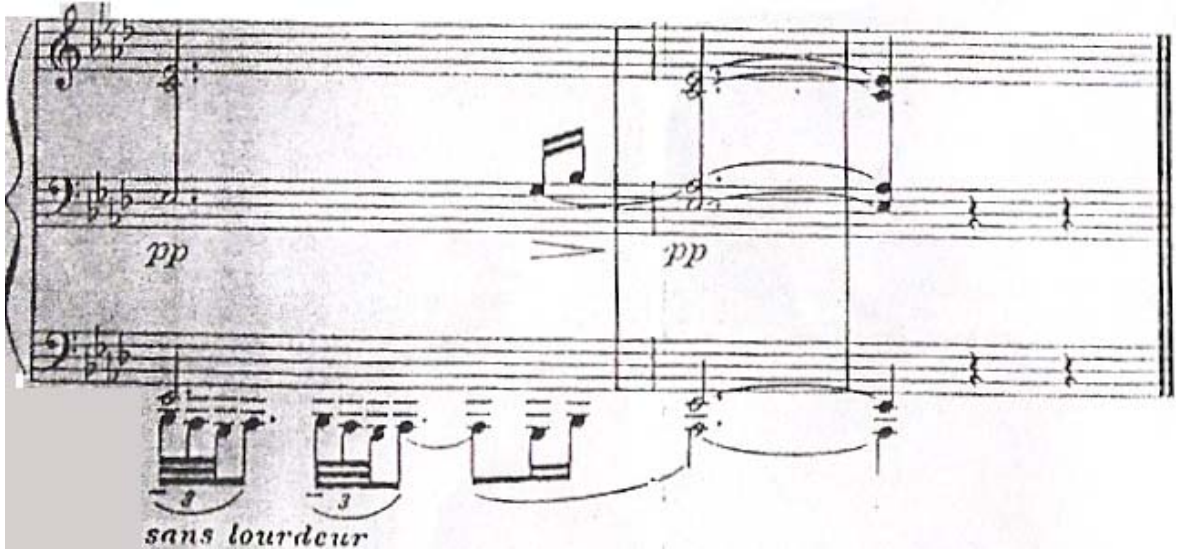
<sup>30</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 274

olabilir diyebiliriz. Onun (gerçek ve yapay) yabancı fundalık ve çiçeğe benzemeyen çiçekler arasında yaptığı karşılaştırma, pastorel özelliğiyle bu prelüd'ün esaslı sadeliği üzerine odaklanmamıza yardım eder. Marguerite Long, belkide özgürlük duygusuyla müzikte aniden havayı ve ışığı buldu. Marguerite ayrıca, Debussy'nin bu parçayı öğretirken ne kadar titiz ve mükemmeliçi olduğunu ifade ediyor. O, Debussy'nin piyano müziğinin berraklığıyla tüm müzisyenleri etkilemesi gereken bir yorum “neredeyse Mozart” olduğunu söylüyor.<sup>31</sup>

### 3.8.14. “General Lavine-excentric”

Bu prelüd, “les fées” ve “Bruyères” tarafından kurulan hali bozarak 2. kitaptaki 2. grubu sonlandırır. “General Lavine” nin hareketini betimlemek için, “portamento” kullanılır. “Bruyères” ve “General Lavine” arasında, birinin sonundaki “sans lourdeur” (hafif) işaretli ritmin diğerinin başında tekrarlanması ve “strident”e (keskin bir ses) dönüştürülmesi bakımından ilginç bir sessel bağlantı vardır.

### ÖRNEK 36: “Bruyères” 49-51. Ölçüler



The image shows a musical score for the piece "Bruyères" by Debussy, measures 49-51. The score is written for piano and features a delicate, light touch (pp) with a portamento effect. The bottom staff shows a piano accompaniment with a "sans lourdeur" (without heaviness) instruction. The score is in G major, 3/4 time, and features a delicate, light touch (pp) with a portamento effect. The bottom staff shows a piano accompaniment with a "sans lourdeur" (without heaviness) instruction.

<sup>31</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 274

### ÖRNEK 37: “General Lavine-excentric” 1-5. Ölçüler



#### 3.8.15. “La Terrasse Des Audiences du Clair De Lune”

Muhteşem 7. prelüd, ikinci kitabın merkezi olarak kabul ediliyor. Debussy'nin doğu gizemcilik anlayışı, Baudelaire'nin bir şiirinin tüm yoğunluğuna sahiptir. Bu güzel ve değişik yaratımın güdüsü, Aralık 1912'deki “Le Temps” gazetesinin bir makalesiydi. Hindistan'da tekabül ettiği birçok yazışmadan biri “Lettres des Indes” diye adlandırılmıştır. Makaleler, son derece uyandırıcı ve hareketli bir dilde İngiliz Kralı “George V”'nin taç giydirilme törenini anlatır.<sup>32</sup>

Leon Vallas, Debussy'nin “la salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences du clair de lune” (zafer girişi, keyfin girişi, sultanların bahçesi, mehtap manzaralı teras) sözcüklerinden etkilendiğini söylüyor.<sup>33</sup> Vallas, aynı zamanda “La Terrasse”de Fransız çocuk şarkısı “Au clair de la lune” den bahsedildiğini fark eden ilk kişiydi (neredeyse farkında olmadığımız bildik bir şeyi anlamamızı böylesine değiştiren tipik bir Debussy hüneri). Prelüd'ün giriş temasının ritmik ve melodik şekli, iki başlıkta ay ışığının görüntüsüyle kuvvetlenen kısa süreli imayı ifade etmek için yeterlidir. Prelüd'ün tamamı, üç portre üzerinde notalandırılır.10. ölçüde “un peu animé” (oldukça canlı) olarak işaretlenmiş kısım, imaların en kısası olabilir. Frank Dawes, “Clair de lune” başlığının, çılgın Pierrot'u ve bir dizi commedia topluluğunu hatırlatabileceğini öne sürüyor.<sup>34</sup> Tamamen kendine özgü bir yapı içinde prelüd'ün geri kalan kısımlarının atmosfer ve ruh halinden oldukça farklı olarak tempo, geliyor. Dawes, “Au clair de la lune”ün ilk mısralarında Pierrot'un anlattıklarını eklemiş olabilir.

<sup>32</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 276

<sup>33</sup> Aynı; s. 276

<sup>34</sup> Aynı; s. 277

*Ay ışığında*

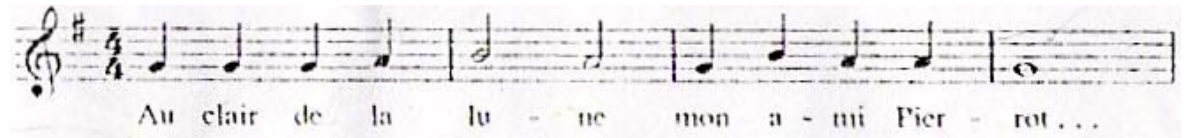
*Arkadaşım Pierrot*

*Ödünç ver bana kalemini*

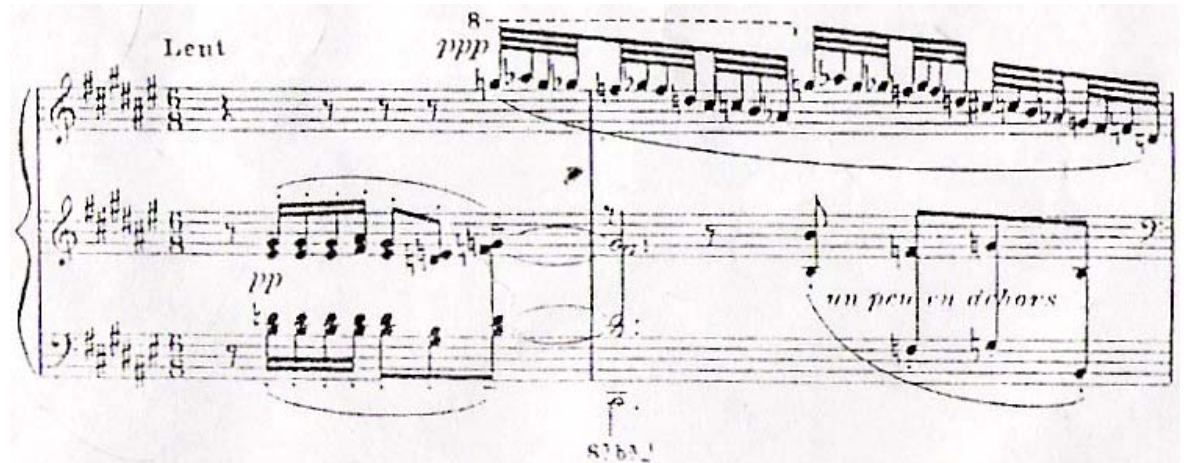
*Bir not yazmak için*<sup>35</sup>

Yaratıcılığın olduğu kadar, piyanistsel olarak “La Terrasse Des Audiences du Clair De Lune”, Debussy’nin en çok istenen parçalarından biridir. Müzisyenin ortaya çıkardığı, başlangıçtaki telkâri arabesk için gereken tuşe ve takip eden akorsal yazılımın uygulandığı seslerin birçok kez derece derece değişimine rağmen, onun piyano müziklerinin en karmaşıkları arasında bulunan bu prelüd, sonorite derinliğinde olduğu kadar şeffaflığı da başarmak için oldukça önemlidir. Son olarak müzisyen, “Oeuvres Complètes” de 6. ölçünün sondan bir önceki notasının yeni okunuşuna dikkat etmeli ( Durand edisyonunda olduğu gibi F diyez değil, Fa bekar).

**ÖRNEK 38:** “Au clair de la lune”



**ÖRNEK 39:** “La terrasse des audiences du clair de lune” 1-2. Ölçüler



<sup>35</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 277

### 3.8.16. “Ondine”

Piyanist, özellikle bu müziğin ritmik karakterine, bestenin başındaki “Scherzando” ya (hareketli, dans eden) dikkat etmelidir. Parça boyunca piyanist, açıkça belli edilmiş ritim ve esneklik arasındaki ince çizgiye dikkat etme ihtiyacı duyar. Bu, her şeyin temelindeki daha kısa 8’lik notaların olduğu kadar, daha geniş cümle yapısıyla da kesin bir dikkat ister.

“Ondine”, Debussy’nin pek çok su ile ilgili çalışmalarından biridir. Böylece icracı, piyanist Cortot’un bu prelüd’de neyi çağrıştırdığının “le rythme des ondes” (dalgaların ritmi) sürekli olarak farkında olmalıdır. Biz bunu en basitinden 6/8’lik ve 3/4’lük (örneğin 16-19 ölçüler) değişiminde ve yavaş “tremolo” eşliklerinde duyabiliriz. “Ondine”, daha geniş çaplı parçalar olan “L’isle joyeuse” ve “Poissons d’or” için faydalı bir hazırlık sağlar.

#### Örnek 40 : “Ondine” 16-19. ölçüler

30 ile 37. ölçüler arasında yer alan kısım, parçalanmış bir motifin armonik çeşitlenmesine dayalıdır. İnatçı figür burada, dominant 9’lu akorunun içinde ortaya çıkıyor ve armoninin paralel hareketi ile ortaya koyduğu yavaş sapsmalar bize, bakışımızın görüş alanı içinde ani yer değiştirmelerini çağrıştırıyor. Bakışımız zaman

zaman suyun üzerindeki bir noktadan diğer bir noktaya geçerek donar. Oysa ostinato desenin küçük değerleri, bize zarafetli yaratıkların (su perilerinin) fir dönüşlerini çağrıştıran bir yapıdadır. Bu özellik, piyanonun özellikle bu hareket içindeki durağanlık olgusuna ne kadar uygun olduğunu vurguluyor.

### 3.8.17. “Hommage À S. Pickwick ESQ. P.P.M.P.C”

Claudio Arrau, “Hommage À S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C” ye hazırlık olarak Dickens’in “The Pickwick Papers” ının tamamını okuma sıkıntısıyla karşılaştı. Prelüd, derece olarak küçük olabilir, ama hafife de alınmamalı. Komedi ve hüznün karışımı kolay elde edilemez. Dickens’i 24 yaşında tüm dünyada üne kavuşturan komik baş eseri “The Pickwick Papers”ın ilk bölümünün ikinci paragrafında, Joseph Smiggers, esq, P.V.P.M.P.C tarafından yazılmış aşağıda yorumunu görüyoruz.

*Bu kulübün bir hoşnutsuzluk hissi ile ve yeterli onayı olmadan sorguladığı Samuel Pickwick tarafından bildirilen “titlebats teorisi üzerinde bazı gözlemler ile Hampstead göllerinin kaynağı altındaki spekûlasyonlar” başlıklı yazı duyulmuştur. Kayıtlarda Smigger’in onurlu adı “ daimi Başkan yardımcısı Pickwick kulübü üyesi ” olarak temsil edilirken, Pickwick’inki “ Genel Başkan Pickwick Kulüp üyesi ” dir.<sup>36</sup>*

“Pickwick”, 2. prelüdlar kitabındaki yerinde ondan önceki iki büyük prelüd’ün görkemini ön plana çıkarır ve final 3’luden önce ara geçişi (interlude) sağlar. Fa majörün, “Ondine” daki son Re majörle hiç ilişkisi yoktur. Böylece sanatçı, bu noktada duraklayabilir ve biraz rahatlayabilir. İngiliz dinleyiciler, özellikle sanatçının parodi gibi açıkça sunması gerektiği “Pickwick” ‘in girişindeki ulusal marşlarından beklemedikleri bir anda hoş bir şekilde etkilendiler. (Etki, “Feux d’artifice” nin sonundaki Marseillaise alıntısının Fransa’da daha belirgin bir reaksiyon ortaya çıkardığı gibi, Britanya’da her zaman marjinal olarak daha güçlü olmuştur).

### 3.8.18. “Canope”, “Les Tierces Alternées” ve “Feux d’artifice”

“Pickwick” gibi “Canope” de küçük derecelidir, Debussy’nin Durand’a gönderdiği son kopyasında yalnızca bir buçuk sayfa el yazması. Claudio Arrau “Canope” yi, Debussy’nin Prelüd’leri arasında en iyilerinden biri olarak değerlendirdi.

<sup>36</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 279

“ Bu kadar az notadan yarattığı bu denli derinlik, mucizevî bir şey. ”<sup>37</sup>

“Canope”, bir önceki prelüd’ün Fa majöründen ilgili minörü olan Re minör’e güç fark edilen bir geçiş yaratarak başlar. “Canope”un son ölçülerinde Re, Do majör ile sıkıca birleşmiş bir hal alır, böylece son ölçü, neredeyse hiç arasız “Les Tierces Alternées” in baştaki Do majör ve Re majör yankısı iki 3’lüsünün zarif bir şekilde sorgulayıcı girişini başlatır. “Feux d’artifice” nin çift tonaliteli girişi tarafından yankılanan “Les Tierces” in sonu, çift tonaliteli renklendirme ile birlikte Do majördedir.

#### Örnek 41: “Canope” 30-33. ölçüler

Plus lent

Très lent

*très doux et très expressif*

*encore plus doux*

*pp*

*più pp*

#### Örnek 42: “Les Tierces Alternées” 1-4. ölçüler

Modérément animé

*p*

*p*

Pek çok yorumcu, piyanistik olarak “Les Tierces”in, yaklaşık üç yıl sonraki “Études”de ortaya çıkan stil değişikliğine işaret ettiğini söylediler. Ama bu, daha önceki aynı düzenlilikte piyanizm stiline pek çok örneği gözden kaçırmak olur. (“Images oubliées”in 3. parçası ve 1890’ların “suite bergamasque”, “Pour le piano” nun “prelüd”

<sup>37</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 281

ve “Toccata” sı, “Estampes” den “Jardins sous la Pluie” ve “Images I” den “Mouvement”). Schmitz’in haklı olarak değindiği gibi bu prelüd, o kadar tamamıyla klavyeye sadık ki; Fransız klavsen ustalarından gelen Debussy’ nin zengin eserlerinden birini hatırlatır. Prelüd’lerin ikinci kitabındaki, “Brouillards” ve “Les Fées” gibi parçalarda stil, “Les Tierces alternées” in kusursuz narinliğine ve “Feux d’artifice”nin virtüöztük yükselişlerine ulaşmak için geri döner.

Roy Howat, “Oeuvres complètes”te, “Les Tierces”deki 31. ölçünün tekrarlanmasının kasıtsız bir şekilde dahil edilmemesini, son yazmada bu yerin yeni bir sayfanın başlangıcını işaret ettiğini ve muhtemelen Debussy’nin temiz bir sayfaya geçerken tekrarı kopyalamayı unuttuğunu açıklayarak gösterir.<sup>38</sup> Bu noktada tekrarın eksikliği, belirgin iki ölçü ve onu çevreleyen tekrarcı yapı düşünülünce elbette garip; fakat sanatçı, Howat’ın iddiasını sahiplenmek için yeterince cesur hissedebilir kendini. Bu tahmine karşı çıkmak, Debussy’nin basılan edisyonunun kendi kopyasının, Howat’ın söylediği gibi hemen hemen hepsinin yeni düzeltmeleri içerdiği gerçeğidir (böylece deneme aşamasında Debussy’nin gözünden kaçmış). Onun kopyasında 31-32 ölçüler, değişmemiş olarak bırakılmış.

Canlı ve parlak bir karaktere sahip olan “Feux d’artifice”, özellikle parçanın sonundaki “La Marsellaise” den kısa alıntılarla, 14 yaşındaki neşeli bir juillet’ i tasvir eder. Burada, müzisyenin hemen hemen bütün piyanistik teknikleri gereklidir. Bu parçada, birleşmiş pasajlar vardır, birçok kısımda sadece elin bir bölümü kullanılır. İlk motife, iki klavyeli çalgıyı anımsatan, birisi siyah diğeri beyaz tuşlardaki her bir elin orta parmağıyla çalınan bir şekilde eşlik edilir. Atmosfer, sadece belirli armoninin seçimiyle değil, belirli bir kısmın parlak ve vurgulu bir motifinde arka plan olarak daha yüksek bir ses elde etmek için piyanonun büyük akıcılığını kullanarak oluşturulur. Son prelüd, “Brouillards” daki gibi, Do ve Re bemolün birleşimiyle biter.

---

<sup>38</sup> Paul Roberts, (2003): *Images*, Amedeus press: s. 282



## BÖLÜM IV

### SONUÇ ve ÖNERİLER

Modern resim, izlenimcilik akımına neleri ne kadar borçluysa, çağımızın müziği de Debussy'ye benzer değerleri aynı oranda borçludur. Müzikte izlenimcilik akımının kurucusu kabul edilen Debussy, 20.yy.ın her tür ve düzeydeki müziğine, şu ya da bu oranda hakkı geçmiş birisim. Aynı zamanda, dönemin büyük ressamlarının atölyelerinin imgelerinden biridir. Buradaki izlenimleri, müziğe birebir yansır ve müzikte “izlenimcilik” diye anılan anlayışı kurar. Ayrıca Wagner, Musorgski, Uzakdoğu müziği, onun değişik dönemdeki eserlerine şu veya bu oranda sinmiş öğelerdir.

Debussy'nin sanatında bulanıklığa rastlanmamaktadır. Müziği mükemmel bir biçimde yazılmış ve belirgin kesin hatlar içermektedir. İki ele bölünmüş karmaşık pasajlar, teknik olarak zor bileşimler insana bir rüzgar arpını anımsatır. “Havaî Fişekler” ve “Ondine” gibi birçok prelüd'ünü, her şey sanki üst üste yığılmışçasına üç nota portresinde yazmıştır. Bu yüzden piyanist gözünü dört açmalı, büyük bir dikkatle işaretlerin tümünü görmeli ve uygulamalıdır.

Debussy'nin piyano müziğinde “Ostinato” ve “Senkop” gibi ritimlerin de büyük önemi vardır. Debussy'nin senkopları, bireylerden çok, boşlukta bırakma edimini sergiler. Debussy, senkopla ve ritimlerin çeşitli görünümleriyle temalar oluşturur. Bu temaları gözden kaçırmamak gerekir.

Debussy, izlenimci olduğu kadar, “Simgeci” bir müzisyendir. Kulağı dışarıdan gelen bütün seslere açıktır. Üç piyano'dan (*ppp*), üç forte'ye (*fff*) kadar uzanan bir tını rengi vardır. Yine de Debussy'nin en bağıl olduğu kavram, sessizliktir. Tını kümeleriyle ezgiye, ritme ve armoniye eşit değer veren ilk Debussy olmuştur. Kısmen armonik, kısmen modal bir üslup kullanımıyla, modal müziğe büyük yenilikler getirmiştir. Debussy'nin atmosferik renk oluşturması için pedal kullanımı da devrede olmak zorundadır. Pedalı bazen küçük hareketlerle, bazen de parmak legato'su yardımıyla değiştirmek gerekir. Debussy'nin prelüd'lerini seslendirirken bu özelliklerin göz önünde bulundurulmasında fayda vardır.

## KAYNAKÇA

1. Barraque, Jean (1977) : “*Debussy*”, Seuil.
2. Fenmen, Mithat (1947): “*Piyanistin Kitabı*”, Akba Kitapevi, Ankara.
3. Howat, Roy (1983) : “*Debussy in proportion*” A musical Analysis, Cambridge University press.
4. Lockspeiser, E. (1980) : “*Claude Debussy*”, Fayard
5. Morris, M. (1996) : “*The Pimlico Dictionary of Twentieth Century Composers*”, pimlico.
6. Road, Virginia (1994) : “*The piano Sonority of C. Debussy*”, Edwin Mellen press.
7. Roberts, Paul (2003) : “*Images*”, Amadeus press.
8. Sadie, Stanley. “*The new Grove Dictionary of music*”, Musicians edited, 5. basım.
9. Say, Ahmet (1997) : “*Müzik Tarihi*”, Müzik Tarihi Yayınları, 3. basım, Ankara.
10. Saydam, Akif (1989): “*Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktu*”, Arkadaş Yayınları, 3. baskı, Ankara.
11. Solymos péter : “*Debussy preludes I-II*”,Editio Musica Budepest, Macaristan.
12. Strobel, Heinrich (1940) : “*Claude Debussy*”, Atlantis yayınları, Zurich.
13. Yener, Faruk (1991) : “*Müzik Kılavuzu*”, Bilgi Yayınevi.

## **EKLER**

### **C. Debussy'nin tüm eserleri:**

#### **Piano eserleri :**

- İki arabesk
- “Petite Suite” (İki piyano için)
- Fantezi (Piyano ve orkestra)
- “Suite Bergamosque”
- “Balode Slove”
- “Rêverie” (Hülya)
- “Valse romantique”
- “nacturne”
- “Danse” (Tarantelle Styerienne)
- Mazurka
- “Pour le Piano”
- “Estampes”
- “D'un chaier d'esquissesw
- Masques”
- “L'isle joyeuse”
- “İmayes” (2 defter)
- “Children's corner” (Çocukların köşesi)
- “la plus que lente” (vals)
- 24 tane prelüd (2 defter)
- 12 etüd
- “Berceuse heroiqye”
- “En blane et noir” (iki piyano için)

#### **Opera :**

- Pelleas ile Melisande

### **Bale Müziği :**

- Jeux (oyunlar)
- La boîte ajajoux (oyuncaklar kutusu)
- Sirenler
- Dinsel ve Dünyasal danslar
- Bergama suiti

### **Orkestra yapıtları:**

- “Printemps” (ilkyaz)
- Bir pan’ın öğleden sonrasına prelüd
- Noctrünler (Bulutlar, Bayramlar, Sirenler)
- “la Mer” (Deniz)
- “İmayes” imgeler)
- Üç bölümlü senfonik yapıt: Sabahleyin denizde, Rüzgarın Denizle söyleşisi, Dalgaların oyunu.

### **Solo Çalgı ve Orkestra Eserleri :**

- Piyano ve orkestra için fandazi
- Saksafon ve orkestra için Rapsodi

### **Oda Müziği Eserleri :**

- Yaylı dördlü
- Piyanolu üçlü
- Flüt, viyola ve arp için sonat klarnet ve Piano için Rapsodi
- Keman ve Piano için sonat
- Viyolonsel ve Piano için sonat
- “Syrinx” (Solo flüt için)

## ÖZGEÇMİŞ

Işıl Kargı 1981 yılında Kırklareli'nin Demirköy ilçesinde doğdu. İlkokul öğrenimini Edirne İstiklâl İlkokulu'nda tamamladı. 1992 yılında Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarını kazandı ve 2002 yılında aynı üniversitenin piyano bölümünden mezun oldu. 2002-2003 yılları arasında Edirne Özel Öykü Bale Okulunda eşlikçi (piyano), Edirne Güzel Sanatlar Lisesi'nin müzik bölümünde ise piyano öğretmeni olarak çalıştı. 2003-2004 yılları arasında Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı piyano anasanat dalında ek öğretim görevlisi olarak görev yaptı. Ocak 2005 yılından bu yana aynı üniversitede Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.