



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Piyano Anasanat Dalı

**CLAUDE DEBUSSY'NİN PİYANO YAZISI İÇİNDE ESTAMPES'İN ÖNEMİ VE
İNCELENMESİ**

Dilan DERELİ

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

CLAUDE DEBUSSY'NİN PİYANO YAZISI İÇİNDE ESTAMPES'İN ÖNEMİ VE
İNCELENMESİ

Dilan DERELİ

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Dilan DERELİ tarafından hazırlanan "Claude Debussy'nin Piyano Yazısı İçinde Estampes'in Önemi ve İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Piyano Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

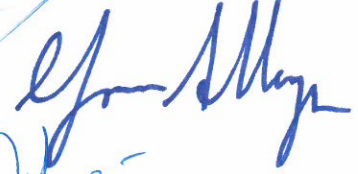
Jüri Başkanı

Prof. Hande DALKILIÇ



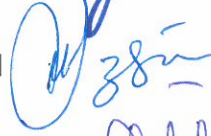
Jüri Üyesi (Danışman)

Prof. Yeşim ALKAYA YENER



Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Sibel ÖZGÜN



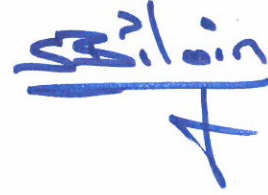
Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA



Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk BİLGİN



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

CLAUDE DEBUSSY'NİN PİYANO YAZISI İÇİNDE ESTAMPES'İN ÖNEMİ VE İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Yeşim ALKAYA YENER

Yazar: Dilan DERELİ

ÖZ

Müzikte Empresyonizm denince akla gelen Fransız besteci Claude Debussy, gerçekleştirdiği yenilikler ile dönemin en önemli iki temsilcisinden birisidir. Romantik harekete karşı çıkan Sembolistler gibi kendisi de müzikte birçok kuralı yıkmış ve yenilikçi sıfatını layıkıyla kazanmıştır. İlham kaynağını şiir ve doğal yaşamdan oluşturan Debussy, o dönem içinde piyano enstrümanının kapasitesinin tamamını kullanan nadir bestecilerdendir. Ayrıca orkestra renklerini piyanoya ustaca yansıtarak yeni bir yazım tekniği yaratmıştır. “Estampes”, bu yazım tekniğinin kullanıldığı ilk eser olmuş, bestecinin stilini zirveye taşıdığı dönemin kapılarını açmıştır. Bu çalışmada bestecinin hayatı, içinde bulunduğu kültürel ortam, eserleri ve piyano yazısı hakkında bilgi verilmiştir. İlk bölümde bestecinin içinde bulunduğu dönem ve yaşam öyküsü anlatılmıştır. Orta bölümde, bestecinin solo piyano repertuarı ve piyano yazısı hakkında bilgi verilmiştir. Son bölümde, eserin önemi anlatılmış ve detaylı analizi yapılarak piyanistik açıdan çalma tekniklerine değinilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Debussy, Estampes, piyano yazısı, analiz.

THE SIGNIFICANCE AND EXAMINATION OF ESTAMPES IN PIANO WRITING OF CLAUDE DEBUSSY

Supervisor: Prof. Yeşim ALKAYA YENER

Author: Dilan DERELİ

ABSTRACT

Claude Debussy, a notable French composer regarding Impressionism in music, is one of the two most important representatives of his era thanks to the introduction of the innovations he made. He overrode most of the rules in music like the ones opposed to Romantic movement also did, and he deserved the avant-garde title thoroughly. Inspired from poetry and nature, Debussy is one of the rare composers who used the entire potential of the piano instrument. Besides, he created a new writing technique by artfully reflecting orchestral colors to the piano. “Estampes” was the first work of art using this technique while opening doors to the era in which the composer mastered his style. In this work; the information about the life of the composer, the cultural environment he involved in, his works and his piano writing is given. In the first chapter, the era that the composer lived in and the biography is explained. In the middle chapter, the information about the solo repertoire and the piano writing of the composer is given. In the last chapter, the importance of the work is expressed and pianistic playing techniques is addressed by making detailed analysis.

Keywords: Debussy, Estampes, piano writing, analysis.

TEŐEKKÖR

Bu sanat çalıŐma raporumu hazırlama sűrecinde tűm bilgi, tecrűbe ve fikirleriyle bana yol gűsteren deęerli hocam ve danıŐmanım Sayın Prof. YeŐim ALKAYA YENER'e, eserin analiz kısmında kıymetli fikirlerini aldıęım hocam Sayın Burhan ÖNDER'e, bu sűre boyunca maddi ve manevi olarak hiçbir Őekilde desteklerini esirgemeyen sevgili babam Tahir Hakan DERELİ ve sevgili annem Songűl DERELİ'ye ve son olarak bu çalıŐmanın dűzenlenmesinde her tűrlű yardımda bulunan sevgili arkadaşlarıma teŐekkűr ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: CLAUDE DEBUSSY’NİN İÇİNDE BULUNDUĞU DÖNEM VE HAYATI3	
1.1. İzlenimcilik Ve Simgecilik	3
1.2. Claude Debussy’nin Hayatı	5
2. BÖLÜM: CLAUDE DEBUSSY’NİN PİYANO YAZISI	15
2.1. Claude Debussy’nin Piyano Yazısının İncelenmesi	15
2.2. Solo Piyano Eserleri.....	23
2.2.1. Dört El İçin Eserler.....	30
2.2.2. İki Piyano İçin Eserler	31
3. BÖLÜM: ESTAMPES VE İNCELENMESİ	32
3.1. Estampes ve Piyano Yazısı İçinde Önemi	32
3.2. Pagodes Adlı Eserin İncelenmesi.....	37
3.3. La Soirée Dans Grenade Adlı Eserin İncelenmesi.....	47
3.4. Jardins Sous La Pluie Adlı Eserin İncelenmesi	58
SONUÇ.....	70
KAYNAKLAR.....	71
EK-1: Etik Beyan	
EK-2: Orijinallik Raporu	
EK-3: Originality Report	
EK-4: Yayımlama ve Fikri Mülkiyet Hakları Beyanı	

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Solo Piyano Eserleri	25
Tablo 2. Dört El İçin Eserler.....	30
Tablo 3. İki Piyano İçin Eserler	31



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Debussy'nin eserlerinde kullandığı “Nous n’irons plus au bois” ninnisinin ezgisi	36
Görsel 2. Debussy'nin eserlerinde kullandığı “Do, do l’enfant do” ninnisinin ezgisi	36
Görsel 3. Gong şeklinde duyulan giriş akorlarının bulunduğu kesit (1.-2. Ölçüler)	37
Görsel 4. Pentatonik motifin tema olarak ilk kez duyurulduğu kesit. (3.- 5. Ölçüler)	38
Görsel 5. Sol elde yukarı temanın karşısına gelen yeni temayı gösteren kesit. (7.-9. Ölçüler)	39
Görsel 6. Yeni pentatonik motifin ve karşıt melodinin yer aldığı kesit. (11.- 12. Ölçüler)	39
Görsel 7. Orient stilini taşıyan melodinin yer aldığı kesit. (15.-18. Ölçüler).....	40
Görsel 8. Animez un peu başlıklı kesit. (19.- 20. Ölçüler).....	40
Görsel 9. Temponun daha canlı istendiği kesit. (23.-24. Ölçüler)	41
Görsel 10. Birinci Tempo'ya dönülen kesit. (27.- 29. Ölçüler).....	41
Görsel 11. B bölmesinin ilk kesiti. (33.- 36. Ölçüler).....	42
Görsel 12. A sekmesinden motifler taşıyan kesitin gelişi. (37.-38. Ölçüler).....	42
Görsel 13. Eserin zirve kısmı. (41.-43. Ölçüler).....	43
Görsel 14. B bölmesinin ilk temasının bu sefer sol elde duyurulduğu kesit (46.- 47. Ölçüler)	43
Görsel 15. Rekapitülasyon bölümünün başladığı kesit (53.-55. Ölçüler).....	43
Görsel 16. Müziğin 41. Ölçüdeki motifin kullanılarak tekrardan zirveye çıktığı kesit. (73.-74. Ölçüler)	44
Görsel 17. Coda'nın başladığı kesit (78.-79. Ölçüler).....	44
Görsel 18. Eserin 3. Ölçüsündeki temanın yeniden geldiği kesit. (80. Ölçü).....	45
Görsel 19. 7. Ölçüdeki karşıt melodinin sol elde yeniden duyurulduğu kesit (84. Ölçü)	45
Görsel 20. Sol elde 11. Ölçüdeki motifin farklı tonda tekrardan geldiği kesit. (88.-89. Ölçüler)	46
Görsel 21. Eserin bitiriş cümleleri. (97.- 98. Ölçüler)	46
Görsel 22. Habanera müziğinin kendini ilk kez duyurduğu kesit. (1.-4. Ölçüler).....	48
Görsel 23. Fas melodisinin duyurulduğu kesit. (7.-9. Ölçüler)	48
Görsel 24. 15.-16. Ölçüler	49

Görsel 25. Kendisini eser içinde düzenli aralıklarla tekrarlayan kesit. (17.- 18. Ölçüler)	49
Görsel 26. Geçiş kesiti. (21.- 22. Ölçüler)	50
Görsel 27. Yeni fikrin geldiği kesit. (23.- 28. Ölçüler).....	50
Görsel 28. Kendisini tekrar eden kesitin ikinci gelişi. (29.- 30. Ölçüler).....	50
Görsel 29. Yeni fikrin geldiği kesit. (33.-35. Ölçüler).....	51
Görsel 30. La pedalı üzerine yerleşen habaneradana oluşan yeni motif. (38.-46. Ölçüler)	52
Görsel 31. 51. – 60. Ölçüler.....	53
Görsel 32. 61. – 66. Ölçüler.....	53
Görsel 33. Fa diyez ekseni üstüne gelen yeni müzikal fikrin duyurulduğu kesit. (67. – 71. Ölçüler)	54
Görsel 34. 77.- 88. Ölçüler	54
Görsel 35. Melodik çizginin tekrar gelişi. (92.- 95. Ölçüler)	55
Görsel 36. Habanera kesitinin tekrarının La Majör tonunda geldiği kesit. (96. – 100. Ölçüler)	55
Görsel 37. Kastanyetlerin rekaptülasyonu aniden keserek araya girdiği kesit. (106.- 112. Ölçüler)	56
Görsel 38. Kastanyet motifinin tekrardan kendini göstermesi. (113. – 115. Ölçüler).....	56
Görsel 39. Fas temasının ikinci ve son kez geldiği kesit. (119.-123. Ölçüler).....	57
Görsel 40. Temanın git gide kaybolarak son bulduğu eserin final kesiti. (130.- 136. Ölçüler)	57
Görsel 41. Eserin açılışı ve “ <i>Dodo l’enfant do</i> ” temasının duyurulduğu kesit. (1.-3. Ölçüler)	58
Görsel 42. Motifin değişerek melodik bir çizgiye sahip olduğu kesit. (16. – 21. Ölçüler)	59
Görsel 43. Temanın Fa diyez Majör’e geçtiği kesit. (25. – 27. Ölçüler).....	60
Görsel 44. Sol eldeki artık ikili aralıktan oluşan melodik çizginin geldiği kesit. (37. – 42. Ölçüler)	60
Görsel 45. Temanın do minör tonundan devam ettiği kesit. (43.- 45. Ölçüler).....	61
Görsel 46. Temanın basta oktavlar şeklinde geldiği kesit. (46. – 51. Ölçüler).....	61
Görsel 47. Tam-ton pasajlarının geldiği kesit. (54. – 59. Ölçüler).....	62
Görsel 48. Tam ton motifi pasajlarının geldiği kesit. (60. – 62. Ölçüler).....	62

Görsel 49. Eserin başından beri ilk defa gelen üçlemelerden oluşan kesit. (63.-68. Ölçüler)	63
Görsel 50. Kromatik pasajlardan sonra gelen Sol diyez trilinin yer aldığı kesit. (69.-74. Ölçüler)	63
Görsel 51. Eserin ikinci temasının geldiği kesit. (75. – 77. Ölçüler).....	64
Görsel 52. İkinci temanın birinci tema tarafından kesildiği bölme. (83. – 85. Ölçüler).....	64
Görsel 53. İkinci temanın yeniden geldiği kesit. (90. – 92. Ölçüler).....	65
Görsel 54. Geçiş kesiti. (100. – 101. Ölçüler)	65
Görsel 55. İlk temanın tekrar duyuruluşu. (110. – 113. Ölçüler).....	65
Görsel 56. Birinci temanın devamı ve arkasından gelen motif. (114. – 116. Ölçüler).....	66
Görsel 57. İkinci temanın Si Majör tonunda süslenerek gelişi. (126. – 129. Ölçüler)	66
Görsel 58. İkinci temanın yeniden gelişi. (133. – 135. Ölçüler).....	67
Görsel 59. Birinci temanın bastan geldiği kesit. (136. – 138. Ölçüler)	67
Görsel 60. İkinci temanın birinci temayı keserek gelişi. (139. – 141. Ölçüler).....	68
Görsel 61. Her iki temanın geliştirilmiş şekilde geldiği kesit. (142. – 147. Ölçüler).....	68
Görsel 62. Eserin son 6 ölçüsü. (151. – 156. Ölçüler).....	69

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

19. Yüzyılın sonunda Romantizm akımına bir tepki olarak doğan İzlenimcilik akımı, yarım yüzyıl boyunca Avrupa'yı etki altına almıştır. Fransız ressamalar Manet, Monet, Cezanne ve diğer İzlenimciler, o zamana kadar çalıştıkları atölyeleri terk ederek dış mekanda sanatlarını yapmaya başlamışlardır. O güne kadar detaylıca resmedilen objeleri, kendilerinin bakış açılarına ve edindikleri izlenime göre resmetmeye başlayan ressamalar, izlenimcilik akımını yaratmışlardır. İzlenimcilik akımı, resimden sonra edebiyatta, ardından müzikte ortaya çıkmıştır.

Müzikte İzlenimcilik akımını ortaya çıkaran iki önemli Fransız besteci vardır. Bu besteciler; Claude Debussy ve Maurice Ravel'dir. İki besteci bir yüzyıl boyunca araştırmacılar tarafından kimi zaman kıyaslanmış, kimi zaman birlikte değerlendirilmiştir. Gerçek olan şudur ki; iki bestecinin stili aynı çerçeveye sahip iki farklı resmi andırmaktadır.

İzlenimciliğin "ası" temsilcisi Claude Debussy, döneme hakim olan tüm kurallara karşı gelerek müzikal anlayışı değiştiren devrimci bir bestecidir. Kuralları değiştirmekle kalmayıp daha önce denenmemiş şeyleri deneyerek adını tarihe kazınmıştır.

Müzikal gelişimini yazdığı orkestra eserleriyle gösteren bestecinin, şana ve diğer enstrümanlara kıyasla solo piyano yazısı daha geç gelişmiş, ancak "Estampes" adlı eseriyle kendisi solo piyanoda zirveye ulaşmıştır. Piyanoda yapmak istedikleri ve getirdiği yenilikleri tam anlamıyla ilk kez bu eserinde kullanmış, ardından bestelediği eserler ile günümüz piyano repertuarında yerini ölümsüzleştirmiştir.

Yaşadığı dönemde besteciliğinin yanı sıra Franz Liszt gibi popüler bir konser piyanisti olan Claude Debussy, Fransız müziğini yeniden ayağa kaldırmış, içinde bulunduğu döneme damgasını vurmuştur.

Araştırmanın Önemi

Araştırmanın önemi, “Claude Debussy’nin Piyano Yazısı İçinde Estampes’in Önemi ve İncelenmesi” üzerinde yapılan çalışmanın, bu eseri yorumlayacak icracı, araştırmacı, öğretmen ve öğrencilere teknik ve müzikal açıdan yararlı olması amaçlanacaktır. Dolayısıyla eseri daha iyi kavrama, armonik iskeletini anlama ve tüm bunların ışığında daha doğru yorumlama için önemli bir referans olacağı düşünülmektedir.

Yöntem ve Veri Kaynakları

Araştırmanın Modeli: Bu araştırma betimsel bir çalışma özelliğine sahip olup, kaynak tarama ve analiz yöntemlerinden oluşmaktadır.

Evren ve Örneklem: Bu araştırmanın evrenini Claude Debussy’nin piyano yazısı, örneklemini ise Estampes adlı solo piyano eseri oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması: Araştırmanın konusu ile ilgili yazılı kaynaklar incelenmiş, eserin formu analiz edilmiş, veri toplama aracı olarak kaynakçada belirtilen ilgili makaleler, müzik ansiklopedileri, kitaplar ve internet sitelerinden yararlanılmıştır.

1. BÖLÜM: CLAUDE DEBUSSY’NİN İÇİNDE BULUNDUĞU DÖNEM VE HAYATI

1.1. İzlenimcilik Ve Simgencilik

İzlenimcilik (Empresyonizm), 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 20. Yüzyılın ilk çeyreği boyunca etkisini sürdüren Fransız resim sanatının adını verdiği bir sanat akımıdır. Önce resim sanatında ortaya çıkmış olup daha sonra edebiyat ve müzik gibi sanatın diğer dallarına yayılmıştır. İlk kez 1867 yılında ressam Édouard Manet’nin Paris’te açtığı sergide, tablolarında izlenimi resmetmesiyle ortaya çıkar. Aynı dönemde 1873’te Claude Monet, bir gün doğumunu denizin içinde resmettiği *Impression, Sunrise* adlı tablosunu sergiler. Bazı kaynaklarda, izlenimcilik kelimesinin her iki ressamdan ya da sadece birinden, bu yeni boyama tekniğini adlandırma amacıyla ortaya çıktığı yazılmaktadır. Terim, Latince *impressio* : “izlenim” sözcüğünden gelir. Fransız ressamlar Monet, Manet, Degas, Renoir, Cézanne ve Ragnault’ın bir araya gelip geliştirdikleri bir akımdır (Ewen, 1968, s.195; Say, 2003, s.174).

İzlenimci ressamlar, o güne değin resim sanatına hakim olan akademiye karşı gelerek gelenekselin dışına çıkmışlardır. O zamana kadar ressamlar, atölyede çalışma yaparken bu yeni akımla birlikte açık havada yağlıboya çalışması yapmaya başlamışlardır. Bu yenilikte, Manet’nin 1870 yılının başlarında geliştirdiği yeni estetik anlayışın payı büyüktür. İzlenimciler, diğer resamlardan farklı olarak tarihsel konuları ve mitolojiyi bir kenara bırakmış, manzara veya neşeli insan grupları gibi günlük yaşamı işlemeye başlamışlardır.

İzlenimcilikte, resmedilen nesne, diğer insanların gördüğü gibi değil, resmeden sanatçının gördüğü gibi var olmaktadır. Resmedilen konunun veya unsurun kendisi önemli değil, ressamda uyandırdığı his ve izlenimler önemlidir. Örneğin, gökyüzü gri veya mavi olabilir ancak bunu resmeden ressam gökyüzünü koyu mor olarak görüyorsa öyle resmetmektedir (Ewen, 1968, s.196; Thompson, 1964, s.1025).

İzlenimci ressamlar, açık havada çalıştıkları için, resimlerinde en önemli öge ışık olmuştur. Işığın verdiği yansımalar ve ressamın hissettikleri, her bir görüntüye ve manzaraya hayat vermiştir. Yansıtıcı özelliklerinden dolayı sevilen ve sıklıkla kullanılan diğer iki unsur su ve kar olmuştur. Ressamlar, ışığın etkilerini, yağlıboya tablosu üzerinde ışığı en iyi

yansıtan parlak ve açık renkleri kullanarak küçük uçlu fırçalarla nokta ve virgül şeklinde fırça darbeleri ile yansıtmışlardır. Bu şekilde renklerin iç içe geçip birbirlerine harmanlanmasını tabloyu uzaktan gören gözlere bırakmışlardır. Çünkü izlenimci ressamların yaptıkları tabloların değerlendirilebilmesi için, birkaç adım geriden bakılması gereklidir. Yakından bakınca fırça darbelerinden ibaret olan bu tablolar, bir araya gelince bir bütünlük oluşturarak biçim kazanmaktadır (Ewen, 1968, s. 196; Say, 2003, s.455; Thompson, 1964, s.1025).

Aynı dönemde İzlenimciliğin edebiyata yansıması Sembolizm yani Simgencilik akımı ile gerçekleşmiştir. Simgencilik şöyle tanımlanmaktadır:

Sanat eserinin değerini, gerçeğin olduğu gibi aktarılmasında değil, duygu ve düşüncelerin, işaret ve biçimlerin uygunluk içinde düzenlenişinde gören, ayrıca kelimelerin müzik ve simge değerine dayanılarak en anlatılmaz duygu inceliklerinin bile sezdirilebileceğini savunan edebiyat ve sanat akımı (TDK, 2018).

Natüralizm ve realizm akımlarına tepki olarak doğan bu akım, Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud gibi şairlerle bilinmektedir. Simgeci şairler, tıpkı İzlenimci ressamlar gibi mantıktan çok duyulara önem vermiştir. Nasıl resimde konudan çok renk, ışık ve gölge önemliyse, şiirde de kelimelerin anlamlarından çok müzikal değerleri önem taşımaktadır. Şairler, gerçekleri kendilerinden öncekiler gibi tekrar tekrar göstermektense, metaforlardan yararlanarak ve sembolleri kullanarak yeni kelimeler üretilip şiirlerinde kullanmışlardır. Hikaye anlatmayı reddederek, duygu ve heyecanı sembolik kelimelerin oluşturduğu müzikle anlatmaya çalışmışlardır. Simgeci şiirlerde işlenen konular, manevi öğütler veya tutkulu duygusal iç dökmeler değil, insan ve insan ruhunu anlatan hisler olmuştur. Simgeci şairler için şiir ile müzik iç içedir (Ewen, 1968, s.196).

Önce resim ardından edebiyat derken, İzlenimcilik akımı en son müzikte ortaya çıkmıştır. Müzikte izlenimciliği Leyla Pamir şöyle anlatmaktadır:

Müzikte izlenimcilik, resim sanatındaki ışıktan gölgeye, ya da gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi duran lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı ve renk düşkünlüğünü, renk sevgisini bilinçle yansıtmıştır. İzlenimci müzikte ritim ve ölçüm, belirsizliğe eğilim gösterir. Tını renkleri bir tutkudur. İncelikli, uçucu yumuşak renkler, doğa varlıklarının suda yansıması gibidir; hatta biraz da belli belirsizdir. Kimi yerde sessizliktir (Aktaran: Say, 2003, s.455).

Resim ve edebiyatta olduğu gibi m¼zikte de duyular ¼nem taşımaktadır. Amaç, şiirde olduğu gibi ¼yk¼ veya duygu anlatmak değil, duygu uyandırmaktır. Bunların hepsini gerçekteştirebilmek için m¼zikte de sayısız yenilikler g¼r¼lm¼řt¼r.

Her ne kadar kendisi Empresyonizm kelimesinin kullanılmasını sevmese de m¼zikte bu akım Fransız besteci Claude Debussy tarafından ortaya çıkarılmıştır. Debussy'nin zarif ve eşsiz şeylere olan sevgisi, onu Sembolizm şairler ve İzlenimci ressamların olduğu bir çevreye sokmuştur. Genç bir adamken, Paris Kafe'lerinde tanıştığı bu ressamlar ve şairlerin etkisinde kalarak kendini bu akımın yolunda bulmuştur. Debussy, diğer d¼nemdařlarıyla aynı yolda gitmemiş, m¼zikte reformlar yapmıştır (Ewen, 1968, s. 196; Thompson, 1964, s.1025).

1.2. Claude Debussy'nin Hayatı

Fransız besteci Claude Debussy, 22 Ağustos 1862'de Fransa'nın orta kuzey kesiminde yer alan İle-de-France b¼lgesindeki Saint-Germain-en-Laye'de d¼nyaya gelir. Tam adı Achille-Claude Debussy olarak geçer. Ancak Debussy yetişkin çağına geldiğinde Achille ismini kullanmayı bırakır.

Debussy'nin babası Manuel-Achille, Paris'te Debussy'nin annesi Victorine Manoury ile tanışır ve ift 30 Kasım 1861'de evlendikten sonra Saint-Germain-en-Laye'ye taşınır. Baba Debussy'nin Paris'ten Saint-Germain-en-Laye'ye yerleşene kadar denemediği iç kalmamıştır: bir matbaa satıcısının asistanı olur, ardından borsacılığa merak salar. Hatta bir ara devlet memuru olarak çalışır. Sırada ise porselen eşya d¼kkanı açmak vardır. Debussy ifti Paris'in yakınındaki bu varlıklı banliy¼ye taşınır taşınmaz planlarını gerçekleştirir. Porselen eşya d¼kkanlarını çalıştırırken çiftin bu banliy¼de ilk oğulları 22 Ağustos 1862'de Achille-Claude d¼nyaya gelir. Ardından bir kız ve ¼ erkek kardeşi doğar. 1864'te Achille-Claude'un halası Matmazel Roustan ocuğun vaftiz edilmesi gerektiğini s¼yler ve Achille-Claude Debussy vaftiz edilirken vaftiz annesi halası olur, vaftiz babası da halasının ilişkisi olduğu zengin bankacı Achille-Antoine Arosa olur (Blom, 1955, s.621; Dietschy, 1990, s. 4; Sadie, 2001, s.96; Thompson, 1964, s.496). Arosa ileriki yıllarda Debussy'nin hayatında ¼nemli bir rol oynayarak ona ilk piyano ¼đretmenini bulacaktır.

1864 yılında ailenin işleri kötü gitmeye başlar ve iflas eşiğine gelirler. Dükkanı kapatmak zorunda kalan aile Saint-Germain-En-Laye'yi terk eder ve bir süre göçebe yaşadktan sonra 1870 yılında Matmazel Roustan'ın yanına Cannes'a yerleşir. Matmazel Roustan Arosa ile olan ilişkisinden ötürü sanatla dolu bir çevre içindedir. Debussy burada kaldığı sürede zengin bir sosyal yaşamın içinde bulunmuş, konserlere gitmiş, resim sergilerine katılmıştır. Halası Debussy'ye ilk piyano derslerini burada aldırır. Öğretmeni Jean Cerutti adında İtalyan bir müzisyen olur (Sadie, 2001, s.96; Thompson, 1964, s.496). Debussy yıllar sonra Cerutti için Louis Laloy'a "*kendisine temel müzik bilgilerini onun öğrettiğini, ancak yeteneğine dair hiçbir şey fark etmediğini*" söylemiştir (aktaran: Dietschy, 1990, s.12).

Debussy 10 yaşına kadar hiç okula gitmez ve ona temel eğitimini annesi verir. 1871 yılında Chopin'in öğrencisi ve şair Verlaine'in kayınvalidesi olan Matmazel Mauté de Fleurville ile karşılaşana dek de müziğe dair üstün bir yeteneği olduğunu belli etmez. Matmazel Fleurville, Debussy'i dinler dinlemez onun müzisyen olması gerektiğini dile getirir ve gönüllü olarak ders vermeye başlar. O güne dek oğullarının denizci olarak orduya katılmasını arzu eden anne ve babası da oğullarını piyano virtüözü olarak hayal etmeye başlarlar (Lockspeiser, 1936, s.7).

1872 yılında Debussy, 11 sene eğitim göreceği Paris Konservatuarı'nı kazanır. Konservatuvarda ilk solfej dersini Albert Lavignac'tan, piyano derslerini ise Antoine Marmontel'den alır. Debussy, solfej derslerine pek çalışmamakla birlikte üstün yeteneğinden fazlasıyla yararlanır. Öyle ki konservatuvarda ilk ödülü solfej alanında kazanır. Ancak Debussy'nin ve ailesinin hayalinde piyano virtüözlüğü kariyeri vardır. Ne var ki 1875-1877 yılları arasında solfej dalında ödüller kazanmaya devam ederken, piyano alanında kendisinden beklenen birincilik ödülünü kazanamaz. En fazla ikincilik ödülünü kazandığı piyano yarışmasında, virtüözlük kariyeri fikrinden yavaş yavaş uzaklaşır ve kompozisyon alanına yönelir (Blom, 1955, s.621; Nichols, 1986, s.42; Thompson, 1964, s.497). 1877 yılında armoni sınıfına katıldığı Emile Durand ile dersleri tam bir hayal kırıklığı olur. Birlikte çalıştıkları 8 ay boyunca Debussy'nin kafasındaki armonisel fikirler, Durand tarafından hep uygunsuz bulunmuş; yine de Durand, Debussy'nin armoni alanında yetenekli olduğunu inkar etmemiştir (Dietschy, 1990, s.25).

1977-1880 yılları arasında bir dönem eserlerini çok beğendiği ünlü besteci Cesar Franck'ın org sınıfına yazılır. Ondan org dersleri alırken bir süre sonra doğaçlama üzerine de çalışmaya başlarlar. Doğaçlama konusundaki fikir ayrılıkları onları anlaşmazlığa düşürür ve Debussy bir anda dersleri bırakır. Cesar Franck'ın modülasyon yapma ısrarı Debussy'i bıktırmıştır. Öyle ki sonraki yıllarda Debussy eski öğretmeni için "modülasyon makinesi" diyerek dalga geçmiştir (Schonberg, 1970, s.426; Vallas, 1973, s.11).

Debussy, konservatuvarda bir yandan piyano virtüözlüğü kariyerine son verip kompozisyona yönelmeye çalışırken, öğretmenleriyle yaşadığı anlaşmazlıklar arasında hayatını etkileyecek olan Tchaikovsky'nin patronu Matmazel Nadezdha von Meck ile tanışır. 1880 yazında Matmazel von Meck, onu çocuklarına piyano dersi vermek, şan eşliği yapmak ve kendisiyle de dört el piyano çalmak üzere yanına alır ve birlikte o yazı sırasıyla Floransa, Venedik, Viyana ve Moskova'da geçirirler (Blom, 1955, s.621; Lockspeiser, 1936, s.12; Nichols, 1986, s. 42; Thompson, 1964, s.497).

Debussy'nin von Meck ailesi ile beraber olduğu bu 4 aylık dönem hakkında kaynaklarda çok bilgi bulunmamakla birlikte, piyano için ilk eserini bu süre zarfında bestelediği kesindir. Bestelediği *Danse Bohémienne* von Meck tarafından Tchaikovsky'e yollanmış, ardından basımı gerçekleşmiştir (Lockspeiser, 1936, s.13). Ayrıca aynı yaz Vallas'ın dediğine göre Viyana'da Wagner'in *Tristan ve Isolde* operasını izlemiş, Wagner hayranlığı burada başlamıştır. Genç Debussy, bir sonraki yazı da von Meck ailesinin yanında Moskova'da geçirir. Moskova'da bulunduğu zaman diliminde Rimsky-Korsakoff'un bir operası ve Borodin'in şarkıları onu Rus müziği ile tanıştırır. Debussy bu müziğin etkisinde kalmış olduğunu yazdığı *Paysage sentimental* şarkısında Borodin'in etkilerini taşıyarak göstermiştir (Lockspeiser, 1936, s. 16; Vallas, 1973, s. 12-13).

1880 yılında 4 aylık aradan sonra Paris'e geri döndüğünde Debussy, Ernest Guiraud'un kompozisyon sınıfına yazılır. Aynı zamanda Victorine Moreau-Sainti'nin şan derslerinde eşlikçi olarak çalışmaya başlar. Guiraud ile kompozisyon alanında zar zor ilerlerken eşlikçi olarak çalıştığı şan sınıfındaki öğrencilerden Marie-Blanche Vasnier'e tutulur. Marie-Blanche Vasnier kendisinden yaşça büyük ve zengin bir mimarın karısıdır, harika bir sesi vardır ve hayat dolu bir kadındır. Debussy bir gün Vasnier çiftinin evlerine davet edilir ve o andan itibaren ailenin yakın bir dostu olur. Dostlukları güçlenince 1880 yılında ailesinin evini terk ederek bu çiftin yanına yerleşir ve 4 sene Paris'te onların evine misafir olur.

Debussy burada kaldığı süre boyunca entelektüel ve cömert arkadaşlar edinir, sürekli okuyarak kendi kendini eğitir (Dietschy, 1990, s.33; Lockspeiser, 1936, s. 21).

1880-1884 yılları Debussy için bir nevi kendini eğitime, kendini geliştirme yılları olur. Madam Vasnier onun 20 senelik hayatındaki ilk büyük aşkıdır ve bu aşk Debussy'nin bestecilik hayatını büyük ölçüde etkiler. Bu dönemde en az yirmi şarkı ve orkestra için eserler yazar. Aynı zamanda bu dönemde daha sonra hayatının en büyük ilham kaynağı olan şiir ile tanışır. Musset, Verlaine ve Banville şiirleri okumaya başlar. Öbür yandan öğretmeni Guiraud ile zar zor giden kompozisyon dersleri meyvesini vermeye başlar. Önce 1883 yılında prestijli bir yarışma olan *Prix de Rome* yarışmasında ikincilik ödülünü kazanır. Sonraki yıl yazdığı kantatı *L'enfant prodigue* ile *Prix de Rome* birincilik ödülünü kazanır. Kazandığı bu büyük yarışmanın ödülü olarak 3 sene Roma'da, Medici Villası'nda yaşaması beklenmektedir. Böylelikle Debussy, 23 yaşında Roma'ya gider. Roma yılları Debussy için tamamen bir hayal kırıklığı olur. Paris'teki arkadaş çevresinin verdiği zevki Roma'da bulamaz ve büyük aşkı Madam Vasnier'den ayrı kalmak onun Roma'dan nefret etmesine sebep olur. Burada geçirdiği yıllarda senfonik süiti *Printemps*'i besteler. Meşhur Macar besteci ve piyanist Franz Liszt ile tanışır. Medici Villası'nda Tolstoy, Shelley, Flaubert, Bourget gibi edebiyatçıların eserlerini inceler. Arkadaşı Paul Vidal ile müzik yapmaya devam edip, Mozart'ın eserlerini seslendirirler. Hayatının daha sonraki dönemlerinde eserlerinde büyük etkileri görülen Japon sanatına burada merak salar. Küçük Japon sanat objelerine az parası da olsa para harcamaktan çekinmez. Bütün bunlara rağmen Debussy, Paris'in ve Madam Vasnier'in yokluğuna dayanamayıp kalması gereken süreden daha önce Roma'yı terk eder (Dietschy, 1990, s. 35; Lockspeiser, 1936, s. 29; Vallas, 1973, s.38).

1887 yılının baharında Debussy Paris'e döner. Dönüşünün ardından Shakespeare, Poe, Verlaine gibi edebiyatçıların eserlerini okumaya devam eder. Vasnier çiftinden yavaş yavaş uzaklaşıp, kendilerine Sembolistler diyen sanatçılarla birlikte vakit geçirmeye başlar. Paul Dukas ve Pierre Louys ile arkadaş olur. Girdiği bu çevre Debussy için kendini bulma arayışı olmuştur.

O dönem Paris'i ve dünyayı etkisi altına alan Alman besteci Richard Wagner'in müziği Debussy'i de diğer tüm sanatçılar gibi etkilemiştir. Ancak Debussy, Wagner'in müziği ile ilk kez 1876'da tanışmasına rağmen o zamandan itibaren ısınmamış, kendini yakın

hissetmemiştir. 1888 yılında Bayreuth'a Wagner operalarını izlemeye gider. Orada, Wagner'in müziğine hayran kalır ve izlediği operalardan *Tristan ve Isolde*'yi çok takdir eder. Ancak 1889 yılında Bayreuth'a tekrar gittiğinde, Wagner'in müziği eskisi kadar etkileyici gelmez, öyle ki çok takdir ettiği *Tristan ve Isolde*'ye bile katlanamaz. Böylelikle ikinci Bayreuth gezisinden sonra Debussy, yolunu Wagner'in müziğinden tamamen ayırır. Tam o esnada karşısına çıkan Erik Satie onun için bir rehber olur. Erik Satie'nin bir Fransız müzisyenin doğasına uymadığını düşündüğü Wagner'in müziğine karşı duruşu Debussy'i etkiler. Erik Satie, Fransız müziğinin kendisini bulması gerektiğini ve bunları bulurken Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec gibi ressamardan ilham alması gerektiğini düşünmektedir. Bu düşünceler Debussy'e ve müziğine hayatı boyunca ilham olacaktır (Lockspeiser, 1936, s.46-47).

1889 yılında Bayreuth'a tekrar gitmeden önce Debussy, Paris'te gerçekleşen Dünya Sergisi'nde Annam Tiyatrosu'nu izler, Kamboçya ve Cava Gamelan müziği ile tanışır. Hayatında daha önce hiç duymadığı Doğu'nun müziği onu kendisine hayran bıraktırır, özellikle Cava Gamelan müziği onun estetik anlayışını yeniden belirler (Blom, 1955, s.621; Sadie, 2001, s. 97; Vallas, 1973, s. 58).

1890 ve 1891 yıllarında Satie ile yaptığı görüşmeden sonra Wagner'in etkisinden sıyrılıp, empresyonist akımının peşindeki sanatçılarla birlikte günlerini geçiriyorken Debussy, Rimsky-Korsakoff'un yönetiminde iki senfoni konserini dinler. Bu konserlerle birlikte Debussy'nin Rus müziğine olan tutkusu başlar. Mussorsgky'nin *Boris Godunov* operasını uzun zaman boyunca inceler. Bu dönemde yazdığı eserler Paris'te seslendirilir. Ona daha sonraki yıllarda maddi ve manevi destek verecek olan Ernest Chausson ile tanışır.

1892 yazında Maurice Maeterlinck'in *Pelléas ve Melisande* adlı oyununun kitabını satın alır. Bu oyundan öyle çok etkilenir ki müziğe dönüştürme fikri kendisini kasıp kavurur. Tam o dönemde Fransız şair Pierre Louys ile arkadaşlık kurar ve Debussy ondan kendisine Maeterlinck ile tanışmak için Belçika'ya kadar eşlik etmesini rica eder. Debussy'nin Ghent'e gitme amacı Maeterlinck'in yazdığı oyunu bestelemek için kendisinden izin almaktır. Maeterlinck ile görüşme başarılı geçer, Debussy Belçika'dan memnun bir şekilde ayrılırken ünlü Belçikalı kemancı Eugene Ÿsaye ile dostluk kurar. *Pelléas ve Melisande*'nin 3 senelik yazılma sürecinde Debussy, ilk ve tek yaylı kuartetini ve sembolist şairlerden etkilenerken kendi yazdığı dizeleri bestelediği *Proses Lyriques*

albümünü besteler. 1893'te yaylı kuarteti Ysaye kuartet tarafından başarıyla seslendirilir (Lockspeiser, 1936, s. 52-53; Vallas, 1973, s. 90; Nichols, 1986, s.44).

1894 senesinin aralık ayında Stéphane Mallarmé'in eglog şiirlerinden ilham alarak bestelemiş olduğu *Prélude a l'Après-midi d'un faune* seslendirilir. *Prélude a l'Après-midi d'un faune* eseri Debussy tarafından *Prélude*'den *Interlude et Paraphrase Finale*'ye çevrilmiş senfonik bir yapıttır. Eser ilk seslendirildiği anda kitleler tarafından çok beğenilir. Yıllar sonra bu kısa *prélüd*, Debussy'yi anlatan en etkili eser olarak tarihe geçer (Lockspeiser, 1936, s.57; Vallas, 1973, s. 103).

1895 baharında Debussy, *Pelléas ve Melisande* operasının ilk halini besteler, ancak eserinin son halini 1897 yılında tamamlar. 1896 senesi de Ysaye Quartet'in Debussy'nin eserlerini seslendirmekle geçer. Debussy artık tanınan bir besteci olmuştur. Onun izinden giden genç besteciler eserlerini inceler, onlar hakkında her yerde yazılar yazmaya başlamışlardır.

Debussy'nin bu yıllarda hayatına Madam Vasnier'den sonra ikinci bir kadın girer. Tüm çevresinde "yeşil gözlü Gaby" olarak tanınan Gabrielle Dupont adında bir metres ile beraber 9 sene yaşar. Debussy, bunca zaman boyunca yaylı kuartetini, *Prélude a L'Après-midi d'un faune*'u, *Proses lyriques* albümünü, *Pelléas et Melisande* operasını hatta *Nocturne*'lerini yazarken Gaby hep onunla birlikteydi (Dietschy, 1990, s. 70-71). Ancak çalkantılı ilişkileri bir kez sarsılır: Debussy, Gaby ile olan 9 yıllık beraberliğinde 1894 yılında şarkıcı Thérèse Roger'a tutulur ve ona evlenme teklif eder. Ancak bu teklif Debussy'nin tüm dostları ve özellikle finansal destekçisi Chausson tarafından uygunsuz bulunur ve nişan zorla bozdurulur. Bu olaydan sonra Gaby, Debussy'yi kendisi ile evlenmezse intihara kalkışacağını söyleyerek tehdit eder. Ancak Debussy bu tehditleri kulak ardı ederek Gaby'i terk eder. 18 Ekim 1899 yılında Debussy, bir manken olan Rosalie (Lilly) Texier ile dostları Pierre Louys ve Erik Satie şahitliğinde evlenir (Dietschy, 1990, s.71; Lockspeiser, 1936, s.73).

Çalkantılı aşk hayatı haricinde 1896-1900 yılları için Debussy'nin dikkatini en çok *Pelléas ve Melisande* verdiğini söyleyebiliriz. Operası dışında bu yıllarda ses ve piyano için *Chanson de Bilitis*'i, orkestra için *Nocturnes* adlı eseri yazmıştır.

3 Mayıs 1901’de Debussy’nin *Pelléas ve Mélisande*” operası Opera-Comique’de sahnelenmek üzere resmi olarak kabul edilir. Prova hazırlıklarını Maeterlinck üstlenir, çünkü Maeterlinck Mélisande rolünü sevgilisi Georgette Leblanc’ın oynamasını ister. Ancak kıyafet provalarına başladığında bir skandal patlak verir: Leblanc yerine Mary Garden Mélisande rolüne seçildiğinde, Maeterlinck eser hakkında düşmanca bir açıklama yapar. Debussy ödenmemiş borçları yüzünden yargılanma ihtimali olduğu zamanlarda bu eserin provaları gerçekleşir ve buna rağmen 30 Nisan 1902’deki ilk sahnelenmede Pelléas ve Mélisande Fransız müziğine damga vurur (Thompson, 1964, s.498-99; Sadie, 2001, s.98).

1903 senesinde Debussy günlük gazete *Gil Blas*’ta müzik eleştirmenliği yapar ve Haziran 1903’e kadar haftalık toplam 25 makale yazar. 1889’da etkilendiği Gamelan müziğini en iyi yansıttığı solo piyano eseri *Estampes*’ı besteler. Eser bestelenir bestelenmez yayımlanır ve hemen ardındaki sene ilk seslendirilmesi Debussy’nin eserlerini seslendiren İspanyol piyanist Ricardo Vines tarafından yapılır. Debussy, 1902-1904 yılları arasında solo piyano için *Estampes*’in yanı sıra *L’isle joyeuse*, *D’un cahier d’esquisses* adlı eserleri besteler. Ayrıca arp ve orkestra için *Danse sacrée et danse profane*, Verlaine’in şiirleri üstüne *Fetes Galantes*’i besteler (Nichols, 1986, s.45; Lockspeiser, 1936, s.82).

1903 yazını orta Fransa’da tatil yaparak geçirirken Debussy, *La Mer* adını verdiği üç senfonik bölümün taslağını oluşturur. Sayısız hatıraların, gerçekliğin ağırlığından daha değerli olduğuna inanan Debussy, *La Mer*’de bu düşünceyi yansıtır: Her birine gitmiş olduğu deniz kıyısı şehirleri Cannes, Arcachon, Fiumicino, Dieppe ve Cancale’yi anılarıyla eserde anlatır. Ancak Debussy’nin bu döneminde karısına olan ilgisi geçmiştir ve hiçbir şekilde aşka dair bir iz yoktur (Dietschy, 1990, s.127-128). Nitekim bir sonraki sene karısı Lilly Texier’i bir bankacının karısı olan amatör şarkıcı Emma Bardac için terk eder. Lilly, kendisini vurarak intihara kalkışır ancak amacına ulaşamaz. Lilly’nin hastane masrafları Debussy’nin arkadaşları tarafından karşılanır. Paris’in bu skandalla çalkalandığı süre zarfında Debussy’nin ilgisizliği, kendisini zengin bir kadına sattığı düşüncesiyle ondan uzaklaşan arkadaşları ile arasının iyice açılmasına sebep olur (Lockspeiser, 1936, s.83; Nichols, 1986, s.45; Sadie, 2001, s.98).

1905 senesinde Debussy ve Emma Bardac’ın kızları doğar. Adını Claude-Emma koydukları kızlarının doğumundan sonra ikisi de eşlerinden boşanır ve birbirleriyle

evlenirler. Kızları “Chou-Chou”nun doğumu ve hayatlarına girişi Debussy için bir mucize gibidir (Lockspeiser, 1936, s.84,86).

Aynı sene, 1904’te bestelemiş olduğu *Masques* ve *L’isle Joyeuse*, Ricardo Vines tarafından seslendirilir. Her iki eser de izleyiciler tarafından çok beğenilir. Bir yandan eserleri seslendirilirken Debussy, biri solo piyano için altı eser, diğeri orkestra için altı eser olarak oluşturduğu *Image* serisi üstüne çalışmaya başlar (Nichols, 1986, s.45; Sadie, 2001, s.98). Çalışmalarındaki tüm özel haklarını yayımcısı Durand’a devreder. Kızı Chou-Chou’nun doğumundan iki hafta önce bestelediği *La Mer* ilk kez seslendirilir ve eser müzik eleştirmenleri tarafından olumlu yorumlar alır.

1906 ve 1908 yılları arası Debussy için konfor içinde geçer. Hatta 1909’da kendini göstermeye başlayan kanser hastalığı öncesi bu yıllar onun son sağlıklı yıllarıdır. Bu yıllarda Debussy, solo piyano için yazdığı “Image” serisinin ilk setini seslendirir. Image’in ikinci setini orkestra için yazmaya başlar ancak Edgar Allan Poe’nun iki romanı üstüne yazmak istediği iki opera projesi onun epey zamanını alır. Poe’nun romanları üstüne olan bu operalara çok önem verir ancak müzikal karakterleri bulup renklendirmede zorlanır (Nichols, 1986. s.45; Sadie, 2001, s.99). Operalar üzerine çalışırken kızı için bestelediği solo piyano eseri *Children’s Corner*’ı kızına ithaf eder.

1908’de Debussy, Londra’daki Queen’s Hall’de iki konser yönetmek üzere Henry J. Wood’dan davet alır ve böylece ilk şeflik deneyimini gerçekleştirmiş olur. Franz Liebich tarafından yazılan ilk biyografisi yayınlanır. 1908’in sonlarında *Ibéria* adlı eserini yazar. 1909 senesi onun için oldukça başarılı geçer; Louis Laloy’un yazdığı biyografisi Paris’te yayınlanır, Fransız besteci Faure’nin daveti üzerine Paris Konservatuarı danışma kurulunun bir üyesi olur, solo piyano için yazdığı *Préludes*’ün ilk kitabının beş eserini tamamlar ve *Pelléas ve Melisande*’nin İngiltere prömiyeri büyük bir zaferle sonuçlanır. Ancak 1909 senesinde müzikal kariyeri ne kadar başarılı geçse de sağlığı kötüye gider ve kanser hastalığının ilk belirtileri görülmeye başlar. Vücudu ağrılar içindeyken ilaçlarla bunu durdurmaya çalışır ve müzikal çalışmalarına devam eder (Blom, 1955, s.622; Nichols, 1986, s.45; Sadie, 2001, s.99).

1910 senesinde Viyana ve Budapeşte’ye eserlerini yönetmek üzere turne gerçekleştirir. *Rondes de printemps* eseri Paris’te ilk kez seslendirilir. Ayrıca bu sene solo piyano için

Préludes'ü besteler. Sonraki yıl eserlerini yönetmek üzere bu sefer İtalya'nın Torino şehrine doğru yola çıkar. Orada ünlü besteciler Elgar ve Strauss ile tanışır (Thompson, 1964, s.500). Torino'dan döner dönmez Gabriele d'Annunzio'nun beş perdelik bir ortaçağ oyunu olan *Le Martyre de saint Sébastien*'i bestelemeye başlar. Eseri iki ayda yazar ve André Caplet orkestrasyonda ona yardım eder. Ancak eser, bazı eleştirmenler tarafından başarılı görülürken, bazı eleştirmenler başarısız bulur (Sadie, 2001, s.100).

1912'de üç haftalık bir sürede Debussy, *Jeux*'yü besteler ve sonraki sene eserin orkestrasyonunu yapar. Aynı yıl *Préludes*'ün ikinci kitabını besteler. Koreografisini Vaslav Nijinsky'nin yaptığı tek perdelik bir bale olan *Jeux*'nün prömiyeri 15 Mayıs 1913'te gerçekleştirilir. Prömiyerden iki hafta sonra Igor Stravinsky'nin *Bahar Ayını* eserinin ilk kez seslendirilişi *Jeux*'yü gölgede bırakır. Finansal sıkıntılar çektiği için Debussy bir dergide eleştirmenliğe geri döner (Sadie, 2001, s.100; Thompson, 1964, s.47).

1914'te son yurt dışı ziyaretlerini Londra, Amsterdam, Moskova ve Roma'ya yapar. Roma'da yirmi iki yıl aradan sonra Medici Villası'nı ziyaret eder. 1914 senesinde başlayan Birinci Dünya Savaşı yıllarında Debussy'nin, savaştan etkilenmesiyle en verimsiz dönemi başlar. Bu dönemde yazdığı eserler önce solo piyano ardından orkestraya uyarladığı *Berceuse héroïque* ve *Six Épigraphe antiques*'den oluşur. Bunun haricinde kendisini uzun bir süre Chopin'in eserlerine adan ve Chopin'in vals'lerini ve polonez'lerini yayıncısı Jacques Durand için yeniden düzenler. Chopin'e olan hayranlığı ona 1915 yılında solo piyano için *12 Etudes*'ü besteletir. 1915 senesi Debussy'nin sağlığı açısından kötü bir yıl olarak geçer. Yakalandığı kanser hastalığı git gide kötüleşmektedir. Bu haliyle Pourville'de bir villada kalırken viyolonsel ve piyano için bir sonat, flüt, viyola ve arp için bir sonat, iki piyano için de *En blanc et noir*'i besteler. 1915'in son aylarında Paris'e döndüğünde acil ameliyata alınır. Ancak ameliyat pek başarılı olmaz ve Debussy günden günden zayıflar, hasta bir adama dönüşür. Hastalıkla boğuşurken eski eserlerinden sadece *La chute de la maison Usher*'i tekrar ele almaya istek duyar. Yirmi beş sene önce başladığı bu eserle yıllar boyunca uğraşmasına rağmen eseri tamamlayamaz. Mart 1917'de keman ve piyano için bir sonat yazar. Bu sonat onun son eseridir. Sahneye son çıkışı ise Mayıs 1917'de kemancı Gaston Poulet ile keman-piyano sonatını seslendirmek üzere olur (Lockspeiser, 1936, s. 100; Nichols, 1986, s.47-48).

1918 yılının başlarında hastalığı o kadar kötüleşir ki, Debussy artık yatağa düşer ve bir daha da kalkamaz. 25 Mart 1918'de Alman güçleri Paris'i bombalarken akşam saat 22.00'de dünyaya gözlerini yumar. Cenaze töreni güvenlikten ötürü üç gün sonra 50 kişinin katılımıyla Père Lachaise mezarlığında yapılır. Ardından bedeni Passy mezarlığına defnedilir. Debussy'nin kızı Chou-Chou da bir sene sonra hayata gözlerini yumarak babasının yanında defnedilir (Sadie, 2001, s.100; Thompson, 1964, s.502).



2. BÖLÜM: CLAUDE DEBUSSY'NİN PİYANO YAZISI

2.1. Claude Debussy'nin Piyano Yazısının İncelenmesi

Estampes adlı eserin Debussy'nin piyano yazısı içindeki önemini anlayabilmemiz için Estampes'dan önce ve sonra yazdığı solo piyano eserlerine ve gelişim gösteren müzikal stiline göz atmamız gerekir. Debussy, hayatı boyunca orkestral eserlerden çok piyano eserleri bestelemiştir. Genel olarak da Debussy piyano bestecisi olarak tanınır. En bilinen eserleri arasında, *Children's Corner*, *Clair de Lune* ve *Prelüdlere* yer almaktadır.

Debussy'nin eserlerine bakıldığında, genellikle çoğu kaynakta eserlerin üç döneme ayrıldığı görülür:

1. Dönem 1880-1901 yılları arası: Konservatuvardaki son yıllarından *Pelléas* operasının başlangıcına kadar olan dönem.
2. Dönem 1903-1913 yılları arası: En iyi eserlerini yazdığı dönem.
3. Dönem 1914-1915 yılları arası: Savaş yılları dönemi.

Debussy, 40 yaşına kadar yeterli miktarda solo piyano eseri yazmamıştır. Erken dönemindeki eserlere bakıldığında, *Pour le piano* eserinden önce yazdığı eserler araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından kayda değer görülmemektedir. Bu yüzden, bu dönemdeki eserler, bestecinin kendine has piyano yazım stilini tam olarak yansıtmamaktadır. Hatta Edward Lockspeiser'a göre, ilk solo piyano eserleri aynı dönemde yazdığı orkestra eserleri ile kıyaslandığında düş kırıklığı yaratmaktadır (Lockspeiser, 1936, s.135).

Debussy'nin solo piyano eseri yazmaya başladığı dönem, onun Nadezhda von Meck'in yanında yazılarını Rusya, İsviçre ve İtalya'da geçirdiği dönemdir. Bu dönemde Rus müziği ile tanışmış ve etkisi altında kalmıştır. Öyle ki ilk piyano eseri 1880'de yazdığı *Danse bohémienne*, o dönemde Debussy'nin sıklıkla ziyaret ettiği Moskova kabarelerinden ve biraz da Tchaikovsky'den esintiler taşımaktadır (Dawes, 1969, s.13-14; Lockspeiser, 1936, s.133).

Ancak Madam von Meck, bu eseri incelemesi için Tchaikovsky'e gönderdiğinde, Tchaikovsky şu şekilde yanıtlamıştır:

“Eser güzel ancak çok kısa. Ayrıca hiçbir fikrin yönü yok, fikirleri geliştirememiş, eserin formu maharetsizce yazılmış ve ortada eserin bir bütünlüğü bulunmuyor” (Lockspeiser, 1936, s.134).

Danse bohémienne, 1880 yılında bestelenmiş olmasına karşın, 1932 yılında yayınlanmıştır. O dönemde Debussy'nin şan ve diğer enstrümanlar için bestelediği eserler de, Rus müziğinden esintiler taşımaktadır.

1887'de Debussy, Roma'dan döner dönmez soluğu Paris kafelerinde aldığında, Sembolist şairler ile vakit geçirmeye başlamıştır. Sembolist şairler aracılığıyla tanıdığı Empresyonist ressamların sanatı ve sanatsal fikirleri Debussy'yi etkilemiştir. Bir arayış içinde olan Debussy, bu akımdan, özellikle Fransız Sembolist şair Mallarmé'dan etkilenmiştir. Bölüm 1.2.'de değinildiği üzere Debussy, 1888 yılında Alman besteci Richard Wagner'in etkisi altına girmişken, Fransız besteci Erik Satie, onu Fransız müziğini yüceltmeye itmiştir. Böylelikle Debussy, Sembolist şairlerin şiirlerini bestelemeye başlamıştır. Bu dönemde solo piyanoda bestelediği iki *Arabesque*, Debussy'nin kendisine ait stilini yansıtmaya başlamış ve daha oturaklı bir form yaratmıştır (Dawes, 1969, s.15; Ewen, 1968, s. 196; Lockspeiser, 1936, s.134; Nichols, 1980, s.85; Say, 2003, s.458).

1889 yılında Paris'te gittiği Dünya Sergisi'nin, Debussy'nin hayatındaki en önemli ilham kaynağı olduğunu söylenebilir. Dünya Sergisi'nde tanıştığı Cava ve Uzak Doğu müziği, bu müziğe ait Gamelan enstrümanı, Debussy'yi bundan sonra Batı müziğini tamamen geride bırakıp egzotik müzikler arayışına ve kullanımına itmiştir. Bu dönemde bestelediği şarkılar, stilini göstermekle birlikte, piyano eserlerinde beklediği çıkışı yakalamasını sağlayamamıştır. 1888'de bestelediği şair Verlaine'in şiirleri üstüne *Ariettes oubliées*'ler o kadar başarılıdır ki, bir sene sonra solo piyano için yayımlanan *Petite Suite* ve *Fantaisie* hayal kırıklığı yaratmıştır. Hatta araştırmacı Dawes'e göre, şarkılar ile *Petite Suite*'in aynı besteciden çıkması şaşırtıcıdır (Dawes, 1969, s.15; Ewen, 1968, 196; Lockspeiser, 1936, s.134; Nichols, 1980, s.85; Say, 2003, s.458).

Besteci, 1889'da *Suite bergamasque* adında bir eser daha besteler ancak eseri, 1905 senesinde tekrar gözden geçirir ve sonra yayımlar. 1890'da yazdığı adı daha sonra *Danse* olacak *Tarantelle styrienne* eserinde ise Rus etkisi görülmektedir. Eser dikkatle

incelendiğinde piyano yazımının, orkestra yazımı gibi olduğu görülür (Lockspeiser, 1936, s.136).

Debussy, *Suite bergamasque*'dan sonra 1901 senesine kadar solo piyano eseri bestelemeye ara vermiştir. Bu dönemde orkestral anlamda Debussy devrim yapmaya başlamıştır. 1894'te seslendirilen Mallarmé'nin şiirlerinden ilham alarak yazdığı senfonik yapıtı *Prélude a l'Après-midi d'un faune*'da geleneksel tonalitenin dışına çıkmış, ritim anlayışını baştan yaratmıştır. Bu senfonik yapıt yenilikçiliğiyle Paris'te büyük ses getirirken Debussy kafasındaki diğer müzikal fikirleri bir opera besteleyerek gerçekleştirmek istemiştir. 1895'te, bu hedefini gerçekleştirerek Maeterlinck'in oyunu olan *Pelléas ve Melisande* operasını bestelemiştir.

1901'de tekrar piyanoya dönerek iki piyano için *Lindaraaja* adında İspanyol ritimleri ve motifleri taşıyan bir eser bestelemiştir. *Lindaraaja*, bestecinin İspanya'nın resmini çizdiği toplamda 6 eserinden ilkidir (Dawes, 1969, s.22; Raad, 1994, s. 28).

Aynı yıl, *Pour le piano* adını verdiği üç eserden oluşan bir süit yazmıştır. Eser, İspanyol piyanist Ricardo Vines tarafından seslendirilmiştir. Ricardo Vines, daha sonra Debussy'nin yakın bir dostu olmuştur ve bestecinin tüm solo piyano eserlerinin ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. *Pour le piano* süiti, bestecinin stil gelişimi açısından önemli bir eserdir. Bu süitteki *Toccata*'yı Debussy, öğrencisi Nicolas Coronio için bestelemiştir. Lockspeiser'a göre, eser, bir egzersizden daha fazlası değildir. İkinci eser *Prélude* için de çok şey söylenmemekle birlikte son eser olan *Sarabande*, bestecinin gelişmekte olan piyano yazımını barındırmaktadır. Her ne kadar Edward Lockspeiser, *Sarabande* dışında diğer iki eseri kayda değer görmese de, diğer biyografi yazarları tarafından *Pour le piano*, Debussy'nin yavaş yavaş stilini piyanoda ortaya koyduğu eser olarak değerlendirilmektedir. Debussy, kendi armonik dilini göstermeye başlamıştır (Dawes, 1969, s. 23; Lockspeiser, 1936, s.138).

Debussy, hali hazırda kendisini orkestra eserlerinde ve diğer enstrümanlarda kanıtlamış bir besteciye, solo piyanoda beklenen çıkışını 1903 yılında *Estampes* adlı süitiyle göstermiştir. *Estampes*, bestecinin piyanonun kapasitesini sonuna kadar kullandığı karakteristik ve eşsiz bir piyano yazımına sahiptir. Bu eserle birlikte besteci, kendine has stilini zirveye çıkaracağı bir döneme giriş yapar (Dawes, 1969, s.24).

Estampes, birbirinden bağımsız üç farklı kültürü yansıtan bir eserdir. Debussy'nin piyanonun kapasitesini sonuna kadar kullandığı bu eser, seslendirildiği ilk andan itibaren büyük bir beğeni ve ilgi görmüştür. İlk eser olan *Pagodes*, Debussy'nin Uzak Doğu ve Cava müziğine olan ilgisinin bir meyvesidir. İkinci eser olan *La soirée dans Grenade* ise Debussy'nin İspanya'yı anlatan eserlerindedir. Bu eser, o dönemde ve sonrasında eleştirmenler tarafından Ravel'in 1898'de bestelediği *Habanera* eseriyle kıyaslanmıştır. Debussy'nin kendi eserini besteledikten iki sene önce *Habanera*'nın notasını incelemesi, yazarlar arasında Debussy'nin Ravel'den etkilendiği yönünde iddialara yol açmıştır. Ancak Nichols'a göre bu tartışmalar anlamsızdır; Ravel bir fikri anlaşılabilir bir mantıkla geliştirirken, Debussy birçok izlenimi bir araya getirip birleştirmektedir (Nichols, 1980, s.89).

Süitin üçüncü eseri olan *Jardins sous la pluie*, iki Fransız ninnisinin kullanıldığı bir *toccata*'dır. Çok nazik ve özel bir tuşe gerektiren bu parça, doğru şekilde çalındığında Debussy'nin piyano eserleri arasında bir şaheser olarak görülmektedir (Lockspeiser, 1936, s.141).

Debussy, 1904'te iki önemli eser olan *Masques* ve *L'isle joyeuse*'ü bestelemiştir. Watteau'nun resminden ilham alarak bestelediği *L'isle joyeuse*'nün, birkaç ay önce yazmış olduğu şarkıları *Fêtes* ile yakınlığı görülmektedir. *L'isle joyeuse*'de, tıpkı *La soirée dans Grenade*'da olduğu gibi, Ravel'in başka bir eseri olan *Jeux d'eau*'nun etkileri görülmektedir. Buradan Debussy'nin piyano yazısına getirdiği tüm yeniliklerde Ravel'in katkısı olduğu sonucuna varılmaktadır (Dawes, 1969, s.28; Lockspeiser, 1936, s.143; Nichols, 1980, s.90).

Debussy, 1905 yılında *Images* albümünün ilkinin yazmıştır. Albümün ilk eseri *Reflets dans l'eau*, karakter olarak *L'isle joyeuse*'den çok farklıdır. Debussy, bu eserde suyun ritmini, sesini ve hareketini dinleyicinin gözünün önünde canlandırmasını sağlayacak kadar gerçekçi bir şekilde yazmıştır. Eserin başındaki akorların paralel yürümeleleriyle tema, kendini empresyonist bir yaklaşımla belli etmektedir. Aynı şekilde *Hommage à Rameau* eserinde de güzel bir çizginin, tıpkı içinden alıntı yapılan şiir gibi, içeriğinden ayrıştırılıp bağımsız sunulduğu görülür. Bütün bunların yanı sıra, Debussy'nin yazım stiline daha fazlasını eklemek gerekirse, klavyenin tüm ses perdesinin kullanımı ve bu kullanımı

sıklıkla *piano (hafif)* dinamiği içinde gerçekleştirdiği söylenebilir (Lockspeiser, 1936, s. 143; Nichols, 1980, s.90).

Debussy'nin 1906-1908 yılları arasında kızı Chou-Chou için bestelemiş olduğu *Children's Corner* albümü piyano repertuarı içinde oldukça popülerdir. Debussy'nin, albümü bestelerken ilhamını Mussorgsky'nin *The Nursery* adlı şarkı albümünden aldığı söylenmektedir. Albüm, o yıllarda 5 yaşlarında olan kızının dünyasını, dünyasındaki arkadaşlarını ve oyuncaklarını anlatmaktadır. Altı parça da narince ve duygulu yazılmıştır. Chou-Chou'nun oyuncak fili Jimbo'nun adını verdiği *Jimbo's Lullaby* hafif espritüeldir ve içinde daha önce *Jardins sous la pluie*'de kullandığı "Do, do l'enfant do" ninnisi barınmaktadır. *The Snow is Dancing* ise parmak egzersizi yaptıran filigran bir eserdir. Besteci, bu albümü her ne kadar çocuk masumiyetini dinleyicinin içine işlemek amacıyla yazmış olsa da, albüm Schumann'ın Gençlik Albümü gibi çocukların çalabileceği türden bir eser olarak görülmemektedir (Dawes, 1969, s.33-34; Lockspeiser, 1936, s.148; Nichols, 1980, s.92).

1910 ve 1913'te yayımlanan *Prélude* 'lerin yirmi dördü de ayrı başlıklara ve konulara sahiptir: Bu konular, Dickens ve Shakespeare'in karakterlerinden, Baudelaire'in şiirlerine kadar uzanmaktadır. *Prélude* 'ler, Debussy'nin *Images* veya *Estampes* gibi eserleriyle kıyaslandığında, tıpkı Chopin'in prelüdlere gibi kısa, sade, tek fikirli ve daha spesifik yazılmıştır. İlginç bir şekilde, *Prélude* 'lerin her birinin başlığını, eserin başına değil sonuna yerleştirmiştir. Ewen'a göre, başlıklar, eserler tamamlandıktan sonra bestecinin aklına gelince sona yerleştirilmiştir (Dawes, 1969, s.36-37; Ewen, 1968, s.207; Lockspeiser, 1936, s.149).

1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı, o dönem pek çok besteciye olduğu gibi Debussy'yi de derinden etkilemiştir. Savaş, besteciye öyle bir depresyona sokmuştur ki, uzun süre eser yazmaya ara vermiştir. Bu dönemde yazdığı az sayıda eserlerde, Debussy'nin stiline değişiklikler görülmektedir: Eserlerin, spesifik başlıkları yoktur, resimsel bütünlük görülmemektedir ve sembolizmin işaretleri kaybolmuştur. Öyle ki, Lockspeiser'a göre, Debussy'nin stili ve müzikalitesi savaşın başlamasıyla birlikte ölmüştür (Dawes, 1969, s.51; Lockspeiser, 1936, s.150). Aynı zamanda Debussy'nin yakalandığı kanser hastalığı bestecinin sağlığını kötüleştirmeye başlamıştır. Ancak kendisi

hastalığını umursamadan turnesine devam etmiştir. Şubat 1914'te Amsterdam'da verdiği konser için Gustave Deport şöyle demiştir:

“Debussy, piyanoda Prélude’leri çalarken, fiziksel olarak rahatsızlığını kontrol almaya çalıştığını o kadar çok belli ediyordu ki, kendisinin de bu durumdan büyük bir üzüntü duyduğu apaçıktı” (Dietschy, 1990, s.176).

Bir yandan savaşın verdiği moral bozukluğu, öbür yandan sağlığının kötüye gidiyor olmasıyla Debussy, 1914'te *Six épigraphes antiques* adlı eserini yayımlamıştır. Bu altı eser, uzun süre karalanıp Debussy tarafından beğenilmemiş çiziktirmelerin uyarlanmasından ibarettir. Karakter olarak da *Estampes, L'isle joyeuse* ve *Image* eserlerinden çok uzaktır (Dawes, 1969, s.51; Lockspeiser, 1936, s.150).

Aynı yılın Ağustos ayında Debussy, Paris'teki savaş ve politik ortamdan çok bunalmıştır. Bunu Durand'a yazdığı mektupta şöyle açıklamıştır:

“Paris benim için gitgide sevimsiz bir yere dönüşüyor ve birazcık bu şehirden uzaklaşmak istiyorum. Gerçekten bu şehre daha fazla katlanamıyorum” (Dietschy, 1990, s.177).

Ne var ki, şehir Almanlar tarafından işgal edildiğinde bu isteğinin hemen gerçekleşmesi mümkün olmamıştır. Şehir işgal edilip, bir kaç arkadaşı öldürüldükten sonra Debussy, iki ay boyunca ne piyanoya dokunmuş, ne de eser yazmaya çalışmıştır. Bu dönemde yazdığı eserler, iki piyano için olan *En blanc et noir, Études*, viyolonsel ve piyano için bir sonat, flüt, viyola ve arp için bir sonattan ibarettir. Piyano için yazdığı *Douze Études*, diğer geç dönem eserlerinin yanında Debussy'nin stilinin başka bir evreye geçtiğini göstermektedir: 1915'te yayımcısı Jacques Durand, ona gözden geçirmesi için Chopin'in eserlerini göndermiştir. Chopin, Debussy'yi savaş ortamından uzaklaştırmayı başarıp tekrardan yaratıcılığını canlandırmıştır. Böylelikle, 1915 yılının ağustos ve eylül aylarında Debussy, Chopin'e adadığı *Douze études*'ü bestelemiştir. *Études*'de, Debussy'nin son yıllarda kaybettiği özgüveni görmek mümkündür. İki set halinde toplam 12 adet olan bu Etüd'ler, piyano repertuarında önemli bir yer taşımaktadır. Debussy, her etüd'de basit bir müzikal olgu üstüne çalışmayı temel almıştır. Besteci, tıpkı Chopin gibi, bu etütlerde piyano klavyesinin tüm imkanlarını kullanarak ortaya müzikal ve aynı zamanda teknik açıdan

eşsiz bir albüm çıkarmıştır. Etüd'ler, Debussy'nin solo piyano için yazdığı son eserleridir (Dawes, 1969, s.58; Dietschy, 1990, s.177; Nichols, 1980, s.95).

Debussy'nin Wagner'in etkisinden kurtulduktan sonraki Fransız müziğini yüceltme çabası, ulaşmayı başardığı bir hedef olmuştur. Rus müziği, Sembolist şiirler, İzlenimci eserler ve Uzak Doğu kültüründen etkilenmesi, Debussy'nin bize hayatı boyunca ilhamı müziğin yanı sıra edebiyat ve doğada aradığını göstermektedir (Mimaroğlu, 2009, s. 127). Mösyö Croche takma adıyla yazdığı bir gazete makalesinde şöyle söylemektedir:

Benim favori müziğim, Mısırlı bir çobanın flütünde çaldığı birkaç notadan ibarettir. Etrafındaki manzaranın bir parçasıdır, kitaplarımızda olmayan armonileri bilmektedir. Müzisyenler sadece çalışmış eller tarafından yazılan müziği duyarlar, doğanın müziğini duymazlar. Gün doğumunu izlemek, Pastoral senfonisini duymaktan çok daha iyidir (Lesure, 1977, s.48).

Debussy'nin yarattığı müzik, tıpkı İzlenimci resimler gibi ana unsurdan değil, renklerden, nüanslardan, duyulardan ve atmosferden oluşmaktadır. Müzikteki renkleri, akorları çevirerek göstermeye başlamıştır. Yeni akorların kombinasyonları İzlenimci müzikte görülen en belirgin özelliklerden biridir. Debussy, müziğine o güne kadar kullanılmamış, yedili, dokuzlu, on birli ve on üçlü akorları yerleştirmiştir. Ayrıca armoni kurallarına karşı gelme iç güdüsü sebebiyle üçlü, yedili ve dokuzlu akorları paralel şekilde yürüterek müziğini özelleştirmiştir. Dokuzlu ve on birli akorları çözmeyerek bir tonal merkeze bağlı kalmadan serbestçe yürütmüştür. Bu yürüyüşle kendisi gizem ve gölgelerin oluşturduğu bir dünya yaratmaya çalışmıştır (Ewen, 1968, s. 197; Nichols, 1980, s.87; Thompson, 1964, s.1026).

Debussy modülasyonu temel olarak görmeyen bir bestecidir ve kendisinin modülasyona olan nefreti ise konservatuvar yıllarına dayanmaktadır. Debussy, daha genç bir öğrenciyken, öğretmeni Cesar Franck'ın modülasyon yapması yönündeki baskılara dayanamayıp, hocasına “*Ben bu tonun içinde mutluyken neden modülasyon yapmamı istiyorsunuz?*” diyerek sınıfı terk etmiştir (Lockspeiser, 1936, s.135).

Müziğinde daha önce belirtildiği gibi Batı'ya ait olmayan unsurları kullanmış, ona egzotik gelen kültürleri araştırmıştır. Gamelan enstrümanı onu çok etkilemiş, ilk kez *Pagodes*'da bu enstrümanı ustaca yansıtmıştır. İspanya'nın ve Afrika'nın kültürlerini de kullanan besteci antik kilise modlarından da faydalanmıştır. Dörtlü, beşli akorları ve oktavları hareket ettirerek çözümlenmeden kullanmıştır. Sıklıkla ölçü birimini ve ritmi belirsiz bir

atmosfer yaratmak için değiştirmiştir. Modların yanında en çok kullandığı tam ton gamı, Debussy'den önceki besteciler tarafından kullanıldıysa da hiç biri Debussy kadar bu gamın hakkını verememiştir. Besteci bu gamı kapsamlı bir şekilde kullanarak, sıra dışı efektler yarattığı için, tam ton gamını kendi imzası haline getirmiştir (Ewen, 1968, s.197).

Eserlerinin hepsinin kendine ait başlıkları vardır, ayrıca eser boyunca kullandığı terimlerle bir yenilik daha getirmiştir. Özellikle en iyi eserlerini verdiği dönemde, “laissez vibre”, “doux et estompé” ve “le plus doux de monde” gibi terimler üreterek, efektlerin yaratılmasını sağlamıştır. Bu illüzyonun başarıyla yaratılmasını da piyanistin tuşesinin hafifliğine bırakmıştır (Lockspeiser, 1936, s.145).

Debussy, piyanoyu çok iyi kullanmış bir bestecidir. Çünkü kendisinin konservatuvar yıllarından beri üzerinde uzmanlaştığı tek enstrüman piyanodur. Tüm solo eserleri, farklı teknik zorluklar barındırorsa da, eserler piyanistik yazıldığı için hızlıca yorumlanabilecek şekle gelmektedir.

Debussy'nin besteci olarak yazımının yanı sıra piyanist olarak da stilinin nasıl olduğunu öğrenmek, onun Estampes eserini anlama açısından önem taşımaktadır. Aslında orta dönem eserleri bize Debussy'nin ne tarz bir piyanist olduğunu göstermektedir. Çalışı oldukça sakin, yumuşak ve ışığın hafifletilmiş hali gibidir. Sesin giderek kaybolduğu sürekliliği olan *pianissimo* 'lar kullanmıştır. Leon Vallas, Debussy için şöyle der:

“Oriğinal bir virtüözdür. Tuşesinde belirgin bir narinlik ve yumuşaklık vardır” (Lockspeiser, 1936, s.141).

Debussy, tıpkı Macar besteci ve piyano virtüözü Franz Liszt gibi yaşarken de piyano eserleriyle tanınan, piyanist olarak konser veren bir besteci olmuştur. Bir piyanist olarak kendisinin, piyanonun vurmali bir enstrüman olduğuna dair inancı olmamıştır. Piyanonun vurmali bir enstrüman olduğunu göz ardı etmiştir. Onun için piyanonun çekicileri yoktur. Piyanodaki sesin titreşimini kullanır. Debussy'ye göre piyano, kendisini ifade eden bir enstrüman değil de bir sırdaş gibi gizli saklıdır. Kendisinin piyano çalışı da zaman zaman “işitilmez” olarak tanımlanmıştır (Thompson, 1964, s.502-503).

Besteci, kendi eserlerini yorumlayanlardan da piyanonun tokmakları yokmuş gibi çalmalarını rica etmiştir. Efektlerin de pedalların her ikisi de kullanılarak yaratılmasını istemiştir. Ayrıca, yorumcuları, eserlerini romantikleştirmeye karşı uyarmıştır. Debussy'e göre, yorumcu, yankılı bir ışık halkası yaratabilmeyi amaçlayıp, müzik desenlerini birbiriyle iç içe geçirmelidir (Lockspeiser, 1936, s. 142; Thompson, 1964, s.503).

Louis Laloy, Debussy'nin eserlerini yorumlayan piyanistlere Debussy'nin kafasındaki fikirleri şöyle aktarmıştır:

“Piyanist, istenen melodiyi çıkartabilmek için iddiasız çalmalı, gerektiği kadar kontrast kullanılmalı ve romantik aşırılıklardan kaçınmalıdır” (Lockspeiser, 1936, 142).

Schmitz'e göre Debussy çalabilmek için piyanoda belirli bir aşamaya gelmek önemlidir: yorumcu bu enstrümanın üstünde teknik olarak uzmanlaşmış olmalıdır. Çünkü Debussy'nin her bir solo piyano eseri yorumcunun öğreneceği yeni bir teknik zorluk içermektedir. Yorumcu bıkmadan sabırla, her yeni Debussy eserinde eski öğrendiği tekniklerin üstüne yenilerini koymalıdır. Ayrıca yorumcunun eseri teknik çalmasının yanında müzikal düşüncesi ve müzik eğitimi de önemlidir (Schmitz, 1966, s.36). Buradan Debussy yorumcusunun tıpkı Mozart ve Bach yorumcusu gibi sağlam bir tekniğe sahip zeki bir müzisyen olması gerektiği sonucu çıkarılmaktadır.

Debussy'nin piyano yazısı incelendiğinde ne kadar çok yenilik getirdiği aşikardır. Besteciden önce belki de sadece Liszt, piyanonun kapasitesini sonuna kadar zorlamıştır. Debussy, zarif bir Fransız müziği yaratmış, bu müziği yaratırken de kendi kurallarını oluşturmuştur. Onun için önemli olan tondan çok tını olmuştur. Piyanodaki seksen sekiz tuşun her birine, orkestrasını yöneten şef gözüyle yaklaşmıştır. Estampes, bu piyano yazısının içinde Debussy için bir kırılma noktasıdır. Şarkılarında ve orkestra eserlerinde otoritelerce kendini kanıtlamış olan besteci, Estampes ile eşsiz stilini piyanoya taşımayı başarmıştır.

2.2. Solo Piyano Eserleri

L numaraları 1977 yılında müzikolog François Lesure tarafından yaratılan katalogdan alınmıştır. Bestecinin eser listesi Marcel Dietschy'nin *A Portrait of Claude Debussy* adlı

kitabından alınmıştır. Bu liste, Eric Blom'un *Grove's Dictionary of Music and Musicians* adlı kitabındaki liste ile teyit edilmiştir.



Tablo 1. Solo Piyano Eserleri

L 9	Danse bohémienne	1880, 1932'de yayımlanmıştır.	-
L 66	Deux Arabesques	1888-1891	-
L 70	Ballade (1891 yılında "Ballade Slave" adıyla yayımlanmıştır, 1903 senesinde ismi "Ballade" olarak değiştirilerek yeniden yayımlanır.)	1890	Mme Ph. Hottinguer'e ithaf edilmiştir.
L 69	Danse (Tıpkı Ballade gibi 1890 yılında "Tarantelle stryienne" adıyla yayımlanmıştır, 1903 senesinde ismi "Danse" olarak değiştirilerek yeniden yayımlanır.)	1890	Mme Ph. Hottinguer'e ithaf edilmiştir.
L 82	Nocturne	1892	-
L 68	Rêverie	1890, 1895'te yayımlanmıştır.	-
L 71	Valse romantique	1890	Matmazel Rose Depecker'e ithaf edilmiştir.
L 67	Mazurka	1890, 1904'te yayımlanmıştır.	-
L 75	Suite bergamasque 1. Prélude 2. Menuet 3. Clair de lune 4. Passepied	1890-1905	-
L 87	Images (oubliées)	1894,	Mlle Yvonne

	<ol style="list-style-type: none"> 1. Lent (mélancolique et doux) 2. Souvenir du Louvre 3. Quelques aspects de “Nous n’irons plus au boisé 	1977’de yayımlanmıştır.	Lerolle’ye ithaf edilmiştir.
L 95	“Pour le piano” (L 95)	1894-1901	
	1. Prélude		Mil M. W. De Romilly’ ithaf edilmiştir.
	2. Sarabande		Mme E. Rouart (née Y. Lerolle)’a ithaf edilmiştir.
	3. Toccata		N.G. Coronio’ya ithaf edilmiştir.
L 100	Estampes <ol style="list-style-type: none"> 1. Pagodes 2. La soirée dans Grenade 3. Jardins sous la pluie 	1903	J. É. Blanche’a ithaf edilmiştir.
L 99	D’un cahier d’esquisses	1903, 1904’te yayımlanmıştır.	-
L 106	Lisle joyeuse	1903-1904	-
L 105	Masques	1903-1904	-
L 108	Morceau de concours	1904-1905	-
L 110	Images, set 1 <ol style="list-style-type: none"> 1. Reflets dans l’eau 2. Hommage a Rameau 3. Mouvement 	1904-1905	-

L 111	Images, set 2 1. Cloches à travers les feuilles	1907-1908	Alexandre Charpentier'e ithaf edilmiştir.
	2. Et la lune descend sur le temple qui fut		Louis Laloy'a ithaf edilmiştir.
	3. Poissons d'or.		Ricardo Vines'e ithaf edilmiştir.
L 113	Children's Corner 1. Doctor Gradus ad Parnassum 2. Jimbo's Lullaby 3. Serenade for the Doll. (Burada Debussy'nin İngilizce hatası bulunmaktadır. Başlığın ya "of the Doll" ya da "Doll's Serenade" olması gerekmektedir. 4. Snow is Dancing 5. The Little Shepherd 6. Golliwog's Cake-walk	1906-1908	1906-1908 Kızı Chou-Chou'ya ithaf edilmiştir.
L 114	The Little Nigar	1909, 1934'te yayımlanmıştır.	-
L 115	Hommage à Haydn	1909, 1910'da yayımlanmıştır.	Joseph Haydn'a ithaf edilmiştir.
L 121	La plus que lente Besteci tarafından orkestrasyonu yapılmıştır.	1910	-
L 117	Douze Préludes, kitap 1 (L 117) 1. Danseuses de Delphes.	1909-1910	-

	<ul style="list-style-type: none"> 2. Voiles. 3. Le Vent dans la plaine. 4. Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir. 5. Les Collines d'Anacapri. 6. Des Pas sur la neige. 7. Ce qu'a vu le vent d'ouest. 8. La Fille aux cheveux de lin. 9. La Sérénade interrompue. 10. La Cathedralé englouite. 11. La Danse de Puck. 12. Minstrels 		
L 123	<p>Douze Préludes, kitap 2</p> <ul style="list-style-type: none"> 1. Brouillards. 2. Feuilles mortes. 3. La puerta del vino. 4. Les Fées sont d'exquises danseuses. 5. Bruyères. 6. General Lavine- eccentric. 7. La Terrasse des audiences du clair de lune. 8. Ondine. 9. Hommage à S. Pickwick, Esq., P.P.M.P.C. 10. Canope. 11. Les Tierces alternées. 12. Feux d'artifice. 	1910-1913	-
L 132	<p>Berceuse héroïque</p> <p>Debussy bu eserin orkestrasyonunu yapmiştir.</p>	1914, 1915'te yayımlanmıştır.	Belçika Kralı 1. Albert'e ithaf edilmiştir.

L 138	Élegie	1915, 1916'da yayımlanmıştır.	-
L 136	Douze Études, kitap 1 1. Pour les cinq doigts. (5 parmak egzersizi.) 2. Pour les tierces. (Üçlülere çalıştıran egzersiz.) 3. Pour les quartes. (Dörtlülere çalıştıran egzersiz.) 4. Pour les sixtes. (Altılırları çalıştıran egzersiz.) 5. Pour les octaves. (Oktavları çalıştıran egzersiz.) 6. Pour les huit doigts. (8 parmak egzersizi.)	1915, 1916'da yayımlanmıştır.	Frederic Chopin'e ithaf edilmiştir.
L 136	Douze Études, kitap 2 1. Pour les degrés chromatiques. (Kromatik aralıklarla ilgili egzersiz.) 2. Pour les agréments. (Süslemelerle ilgili egzersiz.) 3. Pour les notes répétées. (Tekrarlanan notalar üstüne çalışma.)	1915, 1916'da yayımlanmıştır.	Frederic Chopin'e ithaf edilmiştir.

	<p>4. Pour les sonorités opposées. (Zıt rezonanslar ile ilgili egzersiz.)</p> <p>5. Pour les arpèges. (Arpejler ile ilgili egzersiz.)</p> <p>6. Pour les accords. (Akorlar ile ilgili egzersiz.)</p>		
L 133	Page d'album	1915, 1933'te yayımlanmıştır.	Emma Debussy'e ithaf edilmiştir.

2.2.1. Dört El İçin Eserler

Tablo 2. Dört El İçin Eserler

L 10	si minör tonunda Senfoni	1880-1881, 1933'te yayımlanmıştır.	Mme de Meck'e ithaf edilmiştir.
L 36bis	Andante cantabile	1882, 1987'te yayımlanmıştır.	-
L 36	Divertissement	1884	-
L 65	Petite süite 1. En bateau 2. Cortége 3. Menuet 4. Ballet	1888-1889	-
L 77	Marche écossaise sur un thème populaire	1891; 1903 1908'de Debussy eserin orkestrasyonunu yapmıştır.	General Meredith Read'e ithaf edilmiştir.
Ş 131	Six épigraphes antiques 1. Pour invoquer Pan 2. Pour un tombeau sans nom	1914, 1915'te yayımlanmıştır.	-

	<p>3. Pour que la nuit soit propice</p> <p>4. Pour la danseuse aux crotales</p> <p>5. Pour l’Egyptienne</p> <p>6. Pour remercier la pluie au matin</p>		
--	--	--	--

2.2.2. İki Piyano İçin Eserler

Tablo 3. İki Piyano İçin Eserler

L 97	Lindaraja	1901, 1926’da yayımlanmıştır.	-
L 134	En blanc et noir	1915	A. Kussewitsky (1); Jacques Charlot (2); I. Stravinsky’e ithaf edilmiştir.
L 12bis	Ouverture de Diane	1881	-

3. BÖLÜM: ESTAMPES VE İNCELENMESİ

3.1. Estampes ve Pişano Yazısı İçinde Önemi

Debussy'nin 1903 senesinde bestelediği Estampes adlı süiti, empresyonist dönemin solo pişano eserlerinin arasında oldukça önem taşımaktadır. Debussy, kendine has pişano yazı stilini 1903 senesinde Estampes'ı yazarken bulmuş ve bu eserde o stili gözler önüne sermiştir. Eser, Debussy'nin Temmuz 1903'te Burgundy'de geçirdiği bir yaz tatilinde bestelenmiş, 24 Ekim 1903'te yayımlanmıştır. Debussy ve Ravel eserlerinin en iyi yorumcusu olarak bilinen genç İspanyol piyanist Ricardo Vines; 9 Ocak 1904'te "Société Nationale de Musique"de "Salle Erard" da süitin ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. Eser, yayımlandığı ve ilk seslendirildiği andan itibaren beğeni kazanmıştır (McDonald, 2010).

Estampe kelimesi Türkçe'ye, "Baskı" veya "İz" olarak çevrilmektedir ve Debussy bu kelimeyi kullanırken Japon baskı sanatını kastetmiştir. Debussy'nin yaşadığı dönemde Paris'te empresyonist ressamın arasında, Japonya'dan ithal edilen bu baskı resimler popüler olmuştur. Özellikle Paris'teki Dünya Sergisi'nde Japon sanatının sergilenmesinden sonra Fransız sanatçılar arasında Japon resim baskılarını toplamak bir oyun haline gelmiştir. Taş veya tahta gibi materyalin üstüne işlenen bu illüstrasyonlardan esinlenen ilk ressam Edouart Manet'dir. Debussy de bu uzak doğu işçiliğine olan hayranlığını süitin adını "Estampes" koyarak göstermiştir (Kıran, 2009, s. 153; Roberts, 1996, s.50).

Araştırmacı Roberts'a göre, Estampes eserini Japon sanatı ile birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Debussy'nin, küçük Japon objelerine olan merakı Roma'da yaşadığı dönemde başlamış olup, bestecinin az olan parasıyla bunları satıp alıp biriktirdiği bilinmektedir (Roberts, 1996, s.60).

Estampes yani "Baskı" (İz), Debussy'nin bir araya koyduğu üç kanatlı açılan resim gibi yan yana geldiğinde bir bütün oluşturan üç eserden oluşmaktadır. Bu üç eser sırasıyla, Doğu, İspanya ve Fransa'dan izler taşır.

Debussy; süitin ilk iki eserini 1903 yılında tamamlamıştır. Üçüncü eser ise 1894'te yazılan eserlerinden alınmıştır. Debussy Estampes eserini yazdığı dönemde orkestra eserlerinde

ustalığını çoktan kanıtlamıştır. 1903'te Estampes'in yayımlanmasıyla birlikte de piyano alanında bestecinin yeterli olgunlaşmaya geldiği görülür. Yazım tarzında empresyonistik resimsel, narin bir "neo-Lisztian" teknik görülmeye başlar. Eleştirmen Pierre Laloy eser hakkında bir yazı yazar ve bu yazısında o dönemde Estampes'in özel piyano yazım tekniğine sahip olan ilk eser olduğunu belirtir. Ancak Estampes'in yayımlanmasından tam bir sene gibi kısa bir süre önce Maurice Ravel'in "Jeux D'eau"su yayımlanmıştır. "Jeux D'eau", empresyonist dönemin en başarılı örneklerinden biridir ve Laloy'un bahsettiği özel piyano yazım tekniğine sahiptir. Laloy'un yazısı üzerine Ravel, Estampes'in hak ettiği bu övgünün boşa olduğunu ima edencesine bir mektup yazar:

Bu özel piyano yazısını belki de Debussy'e yakıştırdığın için onun icat ettiğini öne sürdün. Ancak "Jeux D'eau" 1902 yılının başlarında yayımlandı ki bu tarihte Debussy'nin "Pour le Piano" süiti dışında pek bilinen eseri yoktu. "Pour le Piano" süiti için de konuşmam gerekirse esere saygı duyduğumu belirtmekle birlikte piyanistik açıdan baktığımda hiç yeni bir şeyin olmadığını söylemek zorundayım (Dawes, 1969, s.25).

Ravel'in kendinde bu mektubu yazma hakkını görmesi hiç şüphesiz "Jeux D'eau"nun Estampes'tan bir sene önce yayımlanmış olmasıdır. Debussy, Estampes'in ilk eserinde "Jeux Deau"da görülen filigran yazım tekniğini kullanmış, ikinci eserinin fikrini ise yine Ravel'in "Habanera"sından almıştır. Empresyonist dönemin iki önemli ismi Ravel ve Debussy, yaşadıkları dönem boyunca birbirlerini etki altında bırakmışlardır.

Estampes eserinin bölümlerinin isimleri sırasıyla şöyledir:

Estampes

- Pagodes (Pagoda)
- La soirée dans Grenade (Granada'da bir Akşam)
- Jardins sous la pluie (Yağmur Altında Bahçeler)

Estampes, Debussy'e piyano yazımında yepyeni bir stilin kapılarını açan anahtar olmuştur. 12 dakika 30 saniye süren bu süit birbirinden farklı üç renkli tabloda oluşmaktadır. Debussy, bu süitin ikinci eseri "La soirée dans Grenade"yi yakın arkadaşı Pierre Louys'e ithaf etmeyi düşünür ancak bütün süiti ressam dostu Jacques-Emile Blanche'a ithaf eder. Debussy'nin 1902 senesine kadar iki portresini yapmış olan Blanche, Haziran ayında bir öğleden sonra Debussy tarafından tekrardan portresini yapmak için bahçesine davet edilir. Ansızın başlayan sağanak yağmur bir anda herkesi sırlıklam eder ve herkes eve sığınır.

Ancak Debussy, bahçede kalmış, yağmur damlalarının toprağa ve yapraklara nasıl düştüğünü büyük bir keyifle izlemektedir. Belki de böyle bir ilhamın gelmesine vesile olduğu için Debussy, kendisini Blanche'a borçlu hissetmiş ve eserini ressam arkadaşına ithaf etmiştir (Howat, 2006).

Pagodes (Pagoda)

Debussy, 1889 ve 1900 yıllarında Paris'te gerçekleşen Uluslararası Dünya Sergisi'nde gördüğü Java Gamelan müziğinden etkilenir. Gamelan müziği şöyle tanımlanır: Endonezya ve Güneydoğu Asya ülkelerinin ulusal dillerinde Gamelan sözcüğü "müzik topluluğu" anlamında kullanılmaktadır. Ayrıca özellikle bu bölgelerde Gamelan kelimesi duyulduğunda o bölgeye ait bilinen bir müzik türünü betimlendiği, bu türü uygulayan toplulukları belirttiği ve bu türü icra eden toplulukların kullandığı müzik aletleri olan sazların akla geldiği anlaşılır. Eşit olmayan aralıklara ayarlanmış vurmali sazlarda yedili ve beşli gamları duyuran bu müzik, Debussy'yi doğuya sürüklemiş, tesir altında bırakmıştır (McDonald, 2010).

Debussy 1895 yılında arkadaşı Pierre Louys'e yazdığı mektupta şöyle demiştir:

"Ama sevgili arkadaşım! Her anlamın bize tonunu verebilen, dominant ve toniğin hayalet gibi görüldüğü Gamelan müziğini hatırladın mı?" (Hugh, 1997)

Estampes süitinin ilk parçası "Pagodes", Debussy'nin Cava Gamelan müziğinden en çok esinlenmiş parçasıdır. Pagodes; Japonya, Hindistan gibi doğu ülkelerinde, ibadet edilen kutsal tapınaklara verilen isimdir. Bu tapınakların mimarisi; sade, sağlam bir zemin üstüne oturtulan çok süslü, parıltılı üst katmanlardan oluşmaktadır (Hugh, 1997, s.1; Schmitz, 1950, s. 82). Debussy Pagodes eserinde bize doğunun has pentatonik motiflerini kullanarak gözümüzün önünde bir tablo oluşturur, Orient'in yani Doğu'nun başrolde olduğu bu tabloda gözümüzün önüne kutsal pagodalar gelir.

La soirée dans Grenade (Granada'da Bir Akşam)

"Pagodes" nasıl Debussy'nin ilk "Orient" esintili eseriye, süitinin ikinci eseri "La soirée dans Grenade" da ilk İspanyol eseridir. Debussy hayatı boyunca sadece bir kez İspanya'da bulunmuş, San Sebastián'da bir gün geçirmiştir. Buna rağmen yazdığı "La soirée dans

Grenade” yani “Granada’da bir Akşam”, içindeki çeşitli müzikal materyallerle bize Granada’nın gece hayatına sanki bir kaleydoskop ile bakıyormuşuz izlenimini başarılı bir şekilde vermektedir (Schmitz, 1950, s.86). Debussy bu eserde öyle bir hayali Endülüs esintileri yazmıştır ki bu eser İspanyol besteci Manuel de Falla’ya ilham vermiştir. Manuel de Falla, bu eseri dinledikten sonra ülkesine gitmiş ve Debussy’nin öğretilerini temel alarak gerçek modern İspanyol müziğini yaratma çabasına girmiştir. Manuel de Falla bu eser hakkında şöyle demiştir:

Granada’da Bir Akşam o kadar iyi bir şekilde Endülüs’ü yansıtıyor ki, bu eseri Fransız birinin yazması gerçekten bir mucize gibi. Eserde İspanyol folklorundan ödünç alınmış tek bir ölçü bile olmamasına rağmen bütün eser tüm detaylarıyla birlikte İspanya’yı anlatıyor (Schmitz, 1950, s.86-87).

Gerçekten de eserdeki ostinato Habanera ritminin hep duyulması, Fas’ın büyüleyici oryantal bir melodisinin tema olarak duyurulması, İspanyol eserlerinde görülen karanlık ve yasalı müziği tam olarak yansıtmaktadır. “La soirée dans Grenade” tıpkı “Pagodes” gibi gözümüzün önünde Endülüs tablosu çizmektedir.

Jardins sous la pluie (Yağmur Altında Bahçeler)

Süitin üçüncü eseri “Jardins sous la pluie” yani “Yağmur Altında Bahçeler” iki Fransız çocuk şarkısı üstüne kurulmuş Debussy-vari bir “toccata”dır. Bu Fransız çocuk şarkıları 1894’teki orijinal hali “Quelques aspects de nous n’rons plus au bois” olan “Nous n’rons plus aus bois” (Ormanlara Gitmemeliyiz), ve “Do, do l’enfant do” (Uyku zamanı, Küçükler Uyumalı) şarkılarıdır. “Nous n’rons plus au bois” şarkısının aynı fikri veren iki farklı versiyonu vardır. Debussy bu eserde şarkının ilk versiyonunu kullanmıştır (Vallas, 1973, s.158; Mcdonald, 2010).

Debussy, bu iki Fransız ninnisinin geliştirilip çeşitlendirilebileceğini düşündüğü için eserlerinde kullanmıştır. “Nous n’rons plus au bois“ ninnisini ilk defa 1880 yılında şan için yazdığı *La belle au bois dormant* eserinde kullanmıştır. 1894’te solo piyano için yazdığı *Image Oubliées* adlı setin 3. eserinde de bu ninnini kullanıp bölüme ninninin adını (*Quelques aspects de “Nous n’rons plus au bois)* vermiştir.



Görsel 1. Debussy'nin eserlerinde kullandığı “Nous n'irons plus au bois” ninnisinin ezgisi (Roberts, 1996, s.64).

Debussy “Do, do l'enfant do” ninnisinin birinci cümlesini “Jardins sous la pluie” de ana tema olarak kullanmıştır. “Do, do l'enfant do” ve “Nous n'irons plus au bois” ninnilerini de birlikte Debussy'nin 1905-1909 yılları arasında yazdığı *Images for Orchestra* eserinin 3. Bölümü *Rondes de printemps*'da duyabiliriz (Brown, 2012).



Görsel 2. Debussy'nin eserlerinde kullandığı “Do, do l'enfant do” ninnisinin ezgisi (Roberts, 1996, s.64).

“Jardins sous la pluie”de bir çocuk, o an bulunduğu çocuk yuvasında damlaların sırlıslıklam ettiği bir bahçeye yağın yağmuru penceresinden izlemektedir. Debussy, bu yağmur damlalarının yapraklara düşüşünü sürekli gelen onaltılık notalar ile anlatır. Besteci, onaltılık notalardan oluşturduğu “arpeggio” hareketini öyle ustalıkla kullanmıştır ki, eserde yağmur damlalarının kimi zaman hafifçe yere düştüğünü, kimi zamansa şiddetli bir sağanak halinde pencere camını dövdüğünü görürüz (Dawes, 1969, s. 27).

Debussy'nin piyano yazım tekniğinde çığır açan Estampes süiti yukarıda bahsedilen pek çok materyali içerdiğinden, yenilikçi sıfatını taşımaktadır. Gözümüzün önüne tablolar sunmak için, yaşamın içinden alınmış nesnel öğeleri (yağmur damlaları, gitar tellerinin çıkardığı sesler vb.) büyük bir ustalıkla piyanoda canlandırmıştır. Ayrıca “Jardins sous la pluie” deki onaltılık notalardan oluşan figürün yağmur damlalarını anlatmak için yazılması sembolizmin örneklerindedir. Onaltılık notalar, yağmur damlalarını anlatırken “La soirée

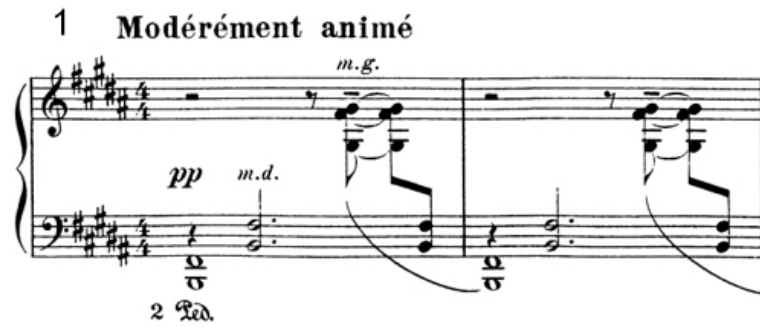
dans Grenade” da karşımıza gitar tellerinin sesi olarak kırık akorlar şeklinde karşımıza çıkar. “Pagodes” da ise uzak doğunun çalan çanları basta gelen akor motifleridir. Kısaca tüm üç eserin hepsinde anlatılmak istenen bir resim tablosu hakimdir ve Debussy bu tabloyu piyanonun tüm teknik olanaklarını kullanarak başarıyla “çizmiştir.”

3.2. Pagodes Adlı Eserin İncelenmesi

Debussy, 1889 yılında Paris’te Dünya Sergisi’nde gördüğü Cava Gamelan müziğinden ve doğunun motiflerinden çok etkilenmiştir. Estampes albümünün birinci eseri olan Pagodes Debussy’nin Cava Gamelan müziğinden ne kadar esinlendiğini bize çarpıcı bir şekilde aktarır.

Cava Adaları günümüzün Endonezya’sının bir parçası olarak Pasifik ve Hint okyanuslarının sınırında ve Asya kıtasının güneyinde Avusturalya’nın ise kuzeyinde yer alır. Adaların, konumlarından ötürü kültürleri çok çeşitlidir. Bu çok kültürlülük Gamelan müziğine yansımıştır. Gamelan müziği içinde Budist müzikal materyaller, Doğu’nun kendine özgü stili ve Güney Pasifik Adalarının müzik ile dansını barındırır. Ancak 15. yüzyılda bu adaların İslamiyet’in etkisi altına girmesiyle ve halkın %90’ının 15. yüzyıldan itibaren Müslüman olmasıyla, İslamiyet diğer tüm müzikal fikirleri bastırmıştır. Günümüzde Cava adalarında Gamelan müziği İslam dinine ait özel günlerde ve festivallerde kullanılmaktadır (Hugh, 2013, s.2).

Cava Gamelan müziği iki dizi üstüne kuruludur. Slendro dizisi beş notadan oluşur. Pelog dizisi de yedi notadan oluşur. Debussy, Pagodes eserinde slendro dizisi gibi beş notadan oluşan pentatonik gam kullanmıştır. Eser iki bölmeli form yapısına sahiptir.



Görsel 3. Gong şeklinde duyulan giriş akorlarının bulunduğu kesit (1.-2. Ölçüler)

Müzik, Görsel 3'te görülen şekilde iki ölçüde bir girişle başlar. Bu ilk iki ölçüde gong enstrümanını yansıtan beşli akorlar yer alır. Piyanistin burada sol elini sağ elinin üstünden çapraz bir şekilde geçirerek “m.g” yazan akorları sol eliyle çalması istenmektedir.



Görsel 4. Pentatonik motifin tema olarak ilk kez duyurulduğu kesit. (3.- 5. Ölçüler)

Ardından 3. ölçüde sağ elde pentatonik notaların oluşturduğu tema duyulur. Bu notalar Do diyez- Re diyez- Fa diyez- Sol diyez'den oluşmaktadır. Sol elde de, basta beşli akor (si - fa diyez akoru), eserin girişinden itibaren devam etmektedir. Amaç burada gong sesini devamlı şekilde sunmaktır. Sol elde orta kısımda çalınan akorlar ostinato olarak sürekli tekrarlar. 4. ölçüde gelen *ritenuto* ve hemen ardından gelen *a tempo* bize temponun esnekliğini gösterir. Ana tema sağ elde 3 ölçü boyunca aynı şekilde toplamda 4 defa sunulur. Temanın üç gelişinde de şekil 4.2.2'de görüldüğü gibi *ritenuto* yazılmış ve hemen ardından *a tempo* yazılmıştır. Ostinato akorlarda 5. ölçüde fa diyez notasının la naturel'e değişmesiyle melodi, farklı renkte devam eder.



Görsel 5. Sol elde yukarı temanın karşısına gelen yeni temayı gösteren kesit. (7.-9. Ölçüler)

7. ölçüde sağ eldeki motif devam ederken, sol elde üçüncü gelişte bu defa orta kısımda inişli ve çıkışlı bir karşıt melodi duyulur. Tempo yine *ritenuto* ve *a tempo* ile esnekliğini korumaktadır. Bu karşıt melodi 9. ölçüde ikinci kez duyurulduktan sonra motif 11. ölçüde değişir.



Görsel 6. Yeni pentatonik motifin ve karşıt melodinin yer aldığı kesit. (11.- 12. Ölçüler)

Yaklaşık 10 ölçü boyunca süren tema, 11. ölçüde yerini yeni fikirlere bırakır. Sol elde 10 ölçü boyunca duyulan gong sesini yansıtan beşli akor, artık yalnız bir sol diyez pedalı olarak tınlar. Sağ elde yeni bir pentatonik motif oktavlar şeklinde duyulurken sol elde de pentatonik oktavlardan oluşan tema karşıt melodi olarak yerleştirilmiştir. Temanın değişikliği ile önceki 10 ölçü boyunca görülen sürekli tempo değişimleri sona erer.



Görsel 7. Orient stilini taşıyan melodinin yer aldığı kesit. (15.-18. Ölçüler)

15. ölçüde müzik değişir. Sol elde yavaş bir trill gibi ikili aralıktan oluşan bir üçleme aralıksız tekrar etmeye başlar. Hiç duraklamadan süren bu üçlemelerin üstüne sağ elde Orient stilini taşıyan bir melodi duyulur. 16. ölçüde sağ eldeki sekizlikler sol eldeki üçlemelere karşıt yerleştirilmiştir. Yorumcu, sol eldeki üçlemelerin tekrarına kapılmadan, sağ eldeki melodiyi çıkarmalıdır.



Görsel 8. Animez un peu başlıklı kesit. (19.- 20. Ölçüler)

Şekil 4.2.6.'da görülen *Animez un peu* kısmında tempo hızlanır. Bu kesitte sol eldeki üçleme, sağ elde de duyulmaya başlar. Böylelikle üçlemeler iki elde ünison seslerle oktav şeklinde duyurulur. Sağ elin tiz kısmında ise Görsel 6'da görülen 11. ölçüdeki melodik motif tekrardan oktav şeklinde duyulur. Aynı anda bastaki oktavlar giderek aşağı inen bir çizgiyi takip eder. Yorumcu, oktav halindeki melodinin içinde yerleştirilmiş üçleme notaları hafif çalarak asıl melodik çizgiyi çıkarmalıdır.



Görsel 9. Temponun daha canlı istendiği kesit. (23.-24. Ölçüler)

23. ölçüde besteci, tempo için “daha çok canlı” anlamına gelen *Toujours anime* başlığını koymuştur. Toplamda 4 ölçüden oluşan bu kesitte basta si pedalı üstüne yukarıda Görsel 6’da görülen 11. ölçüdeki melodinin üçlemeler halinde çeşitlendirilmiş versiyonu bu defa tek ses olarak gelmiştir. Ancak bu üçlemelerin bir özelliği vardır. 23. ölçüde önce sağ elde üçlemeler gelirken sol elde tam altına sekizlik notalar yerleştirilmiştir. Hemen ardından aynı ölçünün ikinci yarısında, üçlemeler bu defa sol ele geçmiş, ve ikilemeler sağ ele transfer olmuştur. Sonuç olarak pentatonik melodi, içe ve dışa doğru hareket eden bir canon olarak duyulur.



Görsel 10. Birinci Tempo’ya dönülen kesit. (27.- 29. Ölçüler)

Görsel 10’da görülen *Revenez au 1. Tempo* kesitinde temponun parçanın ilk baştaki çalındığı temposuna dönülmesi istenmektedir. Kesitteki 27. ölçüde sağ eldeki üçlemeler dörtlü ve beşli akorlardan oluşmaktadır. Bu dörtlü ve beşli akorlar bu kesitte pentatonik melodiyi oluşturan unsurlardır. Sağ el bir dalga gibi inişli ve çıkışlı üçlemelerle sol eldeki melodiye eşlik konumundadır. Yorumcu, sağ eldeki teknik zorlukları aşıp, sol eldeki tek notadan oluşan sade melodiyi *pp* (*pianissimo*) çıkarmayı başarmalıdır. Bu melodi toplam 4 ölçü sürer ve pedalin bu 4 ölçü boyunca atmosferi bozmaması amacıyla hiç değişmeden tutulması istenir. 4 ölçülük kesitin ardından 2 ölçülük bir coda ile B bölümüne geçiş

yapılır.



Görsel 11. B bölümünün ilk kesiti. (33.- 36. Ölçüler)

B bölümü öncesinde 2 ölçülük coda'da, Görsel 11'de görülen sol eldeki senkoplu akorlar başlar. Coda'daki bu akorlarla A bölümü B bölümüne bağlanır. *Sans lenteur* (yavaşlamadan) başlıklı B bölümünde sağ elde yeni bir tema gelir. Bu tema tam ton gamından oluşmaktadır. Besteci burada yorumcunun tempo 1'i korumasını istemektedir.



Görsel 12. A sekmesinden motifler taşıyan kesitin gelişi. (37.-38. Ölçüler)

Kesitin başında yazan *dans une sonorité plus claire* “daha temiz bir tonda” anlamına gelmektedir. Görsel 12'de görülen 37. ölçü A sekmesinden motifler taşımaktadır. Görsel 6'da yer alan 11. ölçüdeki motif 37. ölçüde sol elde fa diyezden gelmektedir. 37. ölçüye baktığımız zaman sol eldeki melodinin aşağıya doğru gittiğini görürken sağ elde Gamelanın çınlmasını andıran zengin bir armonisel çizginin ters yöne doğru çıktığını görürüz. Görsel 12'de yer alan 38. ölçüde görülen sağ elin çaldığı tiz do diyez sesleri de ayrı bir önem taşımaktadır. Do diyez sesinin tekrarlı bir şekilde ritmik gelişi pagodalardaki çanı andırır. Bu kesit toplamda 4 ölçü sürmektedir. 39. ölçüde sağ eldeki motif aynı şekilde gelirken, sol eldeki melodi bu sefer sol diyezden gelir. Büyük bir *crescendo*'nun yapılması istendiği bu kesit 41. ölçüde yer alan eserin zirve noktasına götürür.



Görsel 13. Eserin zirve kısmı. (41.-43. Ölçüler)

41. Ölçüde önceki iki ölçüde başlayan *crescendo* nüansı, bizi *fortissimo (ff)* nüansına götürür. Bu kesit, eserin zirve kısmıdır. Tema, Görsel 6'da yer alan 11. ölçüdeki temadır ve her iki elde ünison oktav akorlarla gelmiştir.



Görsel 14. B bölümünün ilk temasının bu sefer sol elde duyurulduğu kesit (46.- 47. Ölçüler)

Zirve kesitinden sonra bir ölçü *diminuendo* nüansı ile *pp* bölümüne geçilir ve 46. Ölçüde B bölümünün (Görsel 11.) ilk teması olan sağ eldeki tam ton tema bu sefer sol elde duyulur. Melodi iki ölçü daha sol elde devam ederken sağ elde *trill*'ler eşlik görevini gerçekleştirir ve *Retenu* (tutarak) başlıklı kısımda tempo iyice yavaşlar. Bir ölçülük yavaşlamanın ardından Tempo 1 ile rekaptülasyona geçilir.



Görsel 15. Rekaptülasyon bölümünün başladığı kesit (53.-55. Ölçüler)

53. ölçüde başlayan rekapitulasyon ya da A bölümü şeklinde adlandırılan bölümde başa dönülür. 53. ölçüden 72. ölçüye kadar bu rekapitulasyon devam eder. Parçanın 3. ölçüden 22. ölçüye kadar olan kısımdaki melodik dokunun kullanıldığı bu kısımda 73. ölçüdeki zirve noktaya ulaşana kadar müzik gitgide yükselir.



Görsel 16. Müziğin 41. Ölçüdeki motifin kullanılarak tekrardan zirveye çıktığı kesit. (73.-74. Ölçüler)

Görsel 16’da yer alan 73. ölçüde *fortissimo* nüansı ile birlikte Görsel 13’te görülen 41. ölçüdeki motif bu sefer üçlemelerle süslenerek gelir. Oktav temanın içine yerleştirilen üçlemeler, yorumcunun temayı ön plana çıkarmasını zorlaştırabilir. Yorumcu burada teknik çalışmalar yaparak, pasajda kolaylaşıp ustalığını göstermelidir.



Görsel 17. Coda’nın başladığı kesit (78.-79. Ölçüler)

73. ölçüde eserin zirveye çıkmasının ardından *fortissimo* nüansı 5 ölçü devam eder ve bu şekilde coda’ya bağlanır. Coda kısmında sağ elde otuz ikilik notalar ostinato şekilde özenle işlenmiş bir kolye gibi eserin sonuna kadar devam eder. Görsel 17’de görülen bu inci taneleri gibi dizilenmiş notalar filigran yazım tekniğinin en güzel örneklerindedir. Hatta besteci Maurice Ravel, eleştirmen Pierre Laloy’a isyan ettiği mektubunda, “özel yazım tarzı” diyerek bahsettiği kısım tam da eserin bu 78. ölçüsünde başlayan filigran yazımını işaret etmektedir (Dawes, 1969, s.25).



Görsel 18. Eserin 3. Ölçüsündeki temanın yeniden geldiği kesit. (80. Ölçü)

Sağ elde otuz ikilik notaların oluşturduğu su tanesi gibi akan notalar hızlıca ilerlerken sol elde şekil Görsel 4'te yer alan 3. ölçüdeki ana tema yeniden duyulur ve tema sonraki 3 ölçü boyunca devam eder. Bu kesitte, basta si pedalı, uzun tutulurken, üstüne sol elde tema gelir. Bir yandan sağ elde akan otuz ikilik notalarla efekt oluşmaktadır. Roger Nichols'a göre, Debussy'nin piyanonun üç farklı ses perdesinde yazdığı bu üç farklı çizgi, empresyonist ressamların ışığı kullanma teknikleriyle benzerlik göstermektedir. Ressamların, ayrıntıya değil bütünlüğe olan ilgilerinin etkisi Debussy'de de görülmektedir (Nichols, s.88).



Görsel 19. 7. Ölçüdeki karşıt melodinin sol elde yeniden duyurulduğu kesit (84. Ölçü)

84. ölçüde yine sol elde Görsel 5'te yer alan 7. ölçüdeki karşıt melodi duyulur. Görsel 19'da görülen bu melodi 4 ölçü boyunca devam eder.



Görsel 20. Sol elde 11. Ölçüdeki motifin farklı tonda tekrardan geldiği kesit. (88.-89. Ölçüler)

88. ölçüde nüans *piu pianissimo* (*piu pp*) yani çok hafif şekilde başlar. Bu ölçüde sol elde tekrardan 11. ölçüdeki motifin farklı tondan gelen 37. ölçüdeki versiyonu akor olarak tekrar duyulur.



Görsel 21. Eserin bitiriş cümleleri. (97.- 98. Ölçüler)

Coda kısmı boyunca nüans önce *pianissimo* (*pp*) ile belirtilmiştir. Ardından 88. ölçüdeki bu nüans *piu pianissimo* (*piu pp*) olur. Sonlara doğru yaklaştıkça *encore plus pp* (*hala çok pianissimo*) işaretini görürüz. Eserin artık son bitiriş ölçüsüne yaklaşırken de *Retenu* (*ritenuto*) ve *aussi pp que possible* (mümkün olduğu kadar hafif, *pp*) nüans işareti ile birlikte yorumcunun çok hafif çalması istenmektedir. Çok hafif çalınması gereken bu kısımda sol el, bastaki si pedalı ile giderek kaybolur. Sağ eldeki otuz ikilik notalar yavaşlayarak 98. ölçüdeki akora sesler teker teker bağlanırlar. 98. ölçüde yazan *laissez vibrer* (vibrasyona izin vermek, fr.) terimiyle birlikte seslerin titreşimi devam etmelidir. Sesler havaya karışıp kaybolurken bu tını sağ pedalın tutulmaya devam edilmesiyle yaratılır.

Sonuç olarak piyanistik açıdan coda kısmının eserin en zor kısmı olduğu söylenebilir. Bu kadar çok otuz ikilik notanın hızlı ve arpta yapılan bir *glissando* gibi kusursuz derecede eşit olarak hafif çalınması ve sol eldeki melodinin akor şeklinde *pianissimo (pp)* nüansı ile çok hafif çalınması coda'nın zorluklarını bize açıklamaktadır.

3.3. La Soirée Dans Grenade Adlı Eserin İncelenmesi

Estampes'ın ikinci eseri olan La Soirée dans Grenade, Türkçe'ye "Granada'da bir Akşam" olarak çevrilmiştir. Eser, başlığını bize birebir yansıtır. Eser, Habanera müziği üstüne kurulmuştur. Habanera "Küba'ya Afrika'dan geldiği söylenen, çok kıvrak bir Küba halk dansı" dır. Bu dans, 19. Yüzyılda güney İspanya'ya yayılmış olup günümüzde halen popüler bir dans türüdür. Debussy, İspanya'dan etkilenen ilk Fransız besteci değildir. Habanera ritmi, 19. Yüzyıl bestecilerinden olan Fransız George Bizet'in en meşhur operası Carmen'de kullanılmıştır.

La soireé dans Grenade, habanera motifi üstüne yazılmış bir eserdir. Tamamen sessizlik içinde başlayıp, sessizlik içinde bitmektedir. Önce dinleyiciye, ılık yaz gecelerinde ay ışığının doruk noktasına ulaştığı bir sahne sunulur. Fas'ın büyüleyici oryantal ezgisi kederli bir şekilde duyulurken aralarda dans ölçüleri esere hareket katar. Gitarın tellerine vurularak çıkarılan ses empresyonist pusunun içinde kendini duyurur. Ardından, eser son notaların gitar sesi olduğunu, aynı kederli Fas ezgisinin melankoliği içinde git gide yok olan bir coda ile sona erer. Dawes; Debussy'nin piyanoda efekt yaratma yeteneğinin bu eserde doruk noktasına ulaştığını savunmaktadır. Buna örnek olarak da eserin sonundaki kastanyet kesitini göstermektedir (Dawes, 1969, s.27).

Debussy'nin eserin başına belirttiği *Mouvement de Habanera* yazısı, bestecinin tüm eseri Habanera hareketiyle çalınmasını istediğini anlatır. Dans, iki zamanlıdır. Ritmi ise keskin bir noktalı sekizlik ve bir onaltılık nota ardından iki sekizlik notadan oluşur. *Staccato* stilin ana unsurudur. Genelde ilk nota kalın ses perdesinde gelir. (Örnek 1. ölçü)

Debussy, şekil 4.3.1.'de görülen *Mouvement de Habanera* yazısının tam altına "*Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux*" notunu düşmüştür. Bu cümleyi Türkçe'ye çevirdiğimizde bestecinin, eserin soğukkanlı, zarif bir ritimle yavaşça

başlamasını istediğini anlarız. Debussy, böylece yavaş bir *habanera* temposu istediğini belirtmiş olur.



Görsel 22. Habanera müziğinin kendini ilk kez duyurduğu kesit. (1.-4. Ölçüler)

Eser, habanera ritminde *pianissimo* (*ppp*) nüansıyla başlar. Sol elde basta oktavlar gelirken, sağ elde oktavlar tizde gelir. Bu, Debussy'nin piyanonun ses kapasitesini sonuna kadar kullandığının örneğidir. İlk ölçüde başlayan Do diyez oktav pedalı sonraki 5 ölçü boyunca devam eder.



Görsel 23. Fas melodisinin duyurulduğu kesit. (7.-9. Ölçüler)

7. ölçüde kendini duyuran tema bir Fas ağıtıdır. (Schmitz, 1966, s.87) Tema, sol elde Re notası ile açılırken sağ elde Do diyez notası ile bir disonans oluşturur. Temayı oluşturan notalar Do diyez- Si diyez- La- Sol diyez- Fa diyez- Mi diyez- Re notalarıdır. Bu notalarla makamsal bir tını elde edilmektedir. 9. ölçüde sol elde yer alan Si diyez - La aralığı, artık ikili aralıktır ve bu aralık, Doğu'ya özgü oryantal müzikte kullanılmaktadır. Temanın ritmi akışkan olmalıdır. Flamenko'da doğaçlama çok önemli olduğu için tema, doğaçlama gibi çalınmalıdır. Eserin başında sol elde başlayan Do diyez pedalı bu sefer sağ elde yer alır.



Görsel 24. 15.-16. Ölçüler

Yorumcu, 14. ve 15. ölçülerde devamlılığı bozmadan ustaca temayı sol elden sağ ele transfer edebilmelidir.



Görsel 25. Kendisini eser içinde düzenli aralıklarla tekrarlayan kesit. (17.- 18. Ölçüler)

17. ölçüde *Tempo giusto* (1. *Tempo değil*) işaretli bölümde iki ölçülük ve sürekli eser içinde tekrarlayan yeni bir fikir karşımıza çıkar (Schmitz, 1966). 18. ölçünün sonunda yer alan kırık akorlar eser için oldukça önem taşır: İspanya denince ilk akla gelen enstrümanlardan birisi olan gitar, bu eserde karşımıza efektleriyle çıkmaktadır. Debussy, Flamenko'nun en karakteristik gitar tekniği olan *rasguedo* tekniğini kullanmıştır. Bu teknik, gitarın tellerine art arda hızlı bir şekilde vurularak çalınır. 18. ölçüde yer alan staccato kırık akorlarla Debussy dinleyiciye bu efekti vermek istemiştir (Schmitz, 1966, s.87). Bu kesitte sol elde Do diyez pedalı bulunmaktadır.



Görsel 26. Geçiş kesiti. (21.- 22. Ölçüler)

7. ölçüdeki habanera fikri 21. ölçüde sağ elde gelir. 22. ölçüde ritim, sol ele transfer olur. Bu iki ölçü, 23. ölçüde gelecek olan müzikal fikir öncesi bir köprüdür. (Görsel 26.)



Görsel 27. Yeni fikrin geldiği kesit. (23.- 28. Ölçüler)

Tempo rubato (serbest tempo) işaretli kesitte, sol elde habanera motifi devam ederken sağ elde tam-ton gamından oluşan yeni bir melodi duyulur. Bu melodik çizgi, Sol-La-Si-Do diyez-Re diyez notalarından oluşur. Sol elde do diyez eksen pedalı devam etmektedir. (Görsel 27.)



Görsel 28. Kendisini tekrar eden kesitin ikinci gelişi. (29.- 30. Ölçüler)

27. ölçüde yer alan *Retenu (ritenuto)* kesitinin yavaşlayarak çalınmasının ardından 29. ölçüde tekrardan Görsel 25’te görülen *Tempo giusto* kesiti gelir. Ancak daha evvel do diyez ekseninden gelen bu motif, fa diyez eksenine transpoze olmuştur. *Tempo giusto* bölümü, 33. ölçüde gelecek olan yeni fikir öncesi bir köprü görevi görür.



Görsel 29. Yeni fikrin geldiği kesit. (33.-35. Ölçüler)

33. ölçüde sağ elde üçleme notalardan ve senkop ritimlerden oluşan yeni bir melodi duyulur. Sol elde habanera ritmi devam ederken, sağ eldeki bu yeni melodinin ritminin ustalıkla yerleştirilmesi gerekmektedir. Schmitz, sağ eldeki ritim keskinliğinin ve cümlelerin ortaya çıkarılması için çok titizce çalışılması gerektiğini ifade etmiştir (Schmitz, 1960, s.88). Sağ pedal, sol eldeki bastaki habanera ritmini veren ikilik notalarla gelen akorların hepsinde kullanılırsa, ses kirliliği oluşabilir. Dawes’e göre, Debussy, bu kesitte sisli bir bulanıklık istediği için o ikilik notaları kullanmıştır. Dawes, sürekli modülasyon yapan yoğun akorlarda pedalı dikkatli ve temiz kullanmanın önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bu tarz pasajlarda en iyi çözüm pedalin yarım basılmasıdır (Dawes, 1969, s. 27).



Görsel 30. La pedalı üzerine yerleşen habaneradadan oluşan yeni motif. (38.-46. Ölçüler)

38. ölçüde 60. ölçüye kadar sürecek olan yepyeni bir bölüm başlar. Bu bölüm La Majör tonunda tamamen Habanera motifinden oluşan bir bölümdür. *Très rythmé* “çok ritmik” anlamına gelir. Yorumcunun burada her zamanki biraz daha hızlı çalınması istenmektedir. Yukarıda görülen 38. ölçüden 41. ölçüye kadar 4 ölçülük bir giriş vardır. Bu dört ölçü boyunca sağlam, güçlü ve ritmik bir *crescendo*'nun yapılması gerekmektedir. Bu *crescendo* 41. ölçünün sonunda sağ elde yer alan habanera'nın ana temasına hazırlıktır. Ana tema *fortissimo* (*ff*) nüansı ile patlayıcı etki yaratmalıdır. Habanera teması sağ elde duyulurken, sol elde La pedalı üstüne habanera ritmi vardır. Sol eldeki habanera ritmi, 38.-43. ölçüler onaltılık notalarla süslenmişken, 44. ölçüden 58. ölçüye kadar daha yalın bir şekilde devamlılığını sağlar.



Görsel 31. 51. – 60. Ölçüler

42. ölçüde başlayan habanera kesiti 58. ölçüye kadar devam eder. *FF* (fortissimo) nüansı ile başlayan tema 58. ölçüde *più p* (çok piano) nüansıya son bulur. Yorumcu, yirmi ölçülük *diminuendo* nüansını gerçekleştirebilmek için özenli olmalıdır. 52. ölçüde melodi alto partisine yani iç sese geçiş yapar. Yorumcunun nüansa dikkatinin yanı sıra iç seste yer alan melodiyi duyurması oldukça önemlidir. Sağ eldeki iç seste gelen melodinin duyurulabilmesi için yorumcunun, farklı tuşe ve ağırlıklar kullanması gerekmektedir. Yorumcu, sağ elin 1. ve 2. Parmaklarına ağırlık vererek melodinin duyulmasını sağlayabilir. Bu esnada aynı eldeki diğer parmaklara düşen akorları dengeli bir şekilde hafif çalmak gereklidir.



Görsel 32. 61. – 66. Ölçüler

İki ölçülük köprüden sonra Görsel 27’de yer alan kesit, tekrardan *Tempo rubato* işaretiyle yukarıda gelir. (Görsel 32.) Bu kesit de 23.-27. Ölçülerdeki aynı akorlarla 6 ölçü boyunca sürerek geçiş görevini üstlenmiştir.



Görsel 33. Fa diyez ekseni üstüne gelen yeni müzikal fikrin duyurulduğu kesit. (67. – 71. Ölçüler)

Tempo 1 işaretli kısımda işaretin hemen altında yazılan *avec plus d'abandon* Türkçe'ye "tamamıyla kendini vererek" olarak çevrilmektedir. *Tempo 1*'den kastedilen *tempo giusto* değil, parçanın en başında yer alan yavaş olan tempodur. Bu kesitte geniş aralıklarda bulunan senkop ritimli notaların oluşturduğu yeni tema gelir. Tema, sol eldeki Fa diyez pedalı üstüne kurulmuştur. Bu temanın karakteri oldukça narin, duygulara dokunan bir havaya sahiptir ve daha cilveli bir edayla çalınması gerekmektedir. Yorumcu, sağ eldeki kontrpuantal kısımların ikisini de duyurmalıdır. Ayrıca sol elde habanera ritmi devam ederken, sağ eldeki akorlardan oluşan melodik çizgi iyi duyurulmalıdır.



Görsel 34. 77.- 88. Ölçüler

Daha önce 23.-27. ölçülerde gelen köprü kesiti (Görsel 27.) yeniden Fa diyez tonal merkezinde 78. ölçüde gelerek Re diyez minör eksenine geçer. Ancak bu sefer tam-ton gamı yoktur. Nüans aniden *pianissimo* (*subito pp*) düşürülmelidir. Bu kesit 14 ölçü boyunca köprü görevini yaparak yerini rekaptülasyona bırakır.



Görsel 35. Melodik çizginin tekrar gelişi. (92.- 95. Ölçüler)

92. ölçüde *Tempo giusto* işaretli kesit, Görsel 25'te gelen kesitin aynısıdır ve üçüncü defa gelmektedir.



Görsel 36. Habanera kesitinin tekrarının La Majör tonunda geldiği kesit. (96. – 100. Ölçüler)

96. ölçüde nüans *pp* (*pianissimo*) iken 98. ölçüde habanera kesiti tekrardan gelir. Ancak bu defa bir oktav aşağıdan duyulur. Yazım, iki porteden üç porteye çıkar, sesler klavyede geniş bir aralığa yayılır. Debussy'nin piyanonun geniş kapasitesinin kullanımının güzel bir örneği sergilenir. Basta mi pedalı vardır. 97. ölçüde sol elde akorlarla gelen melodik çizginin, piyanonun en güçlü ses perdesinde *pianissimo* (*pp*) nüansında çalınması piyanistik açıdan bir zorluktur. Piyanist, melodiyi ustaca çıkarmakla kalmayıp, sol eli melodiyi çalarken basta yer alan notalara tuşu vurmaktan *pianissimo* (*pp*) nüansı içinde dokunmalıdır. Aynı zamanda sağ elde aynı ses dinamiği üstünde, akorlarla habanera ritmini yumuşakça duyurmalıdır.



Görsel 37. Kastanyetlerin rekaptülasyonu aniden keserek araya girdiği kesit. (106.- 112. Ölçüler)

106. ölçüde rekaptülasyon devam ederken, 109. ölçüde yer *Léger et lointain* (hafif ve uzak) işaretiyle kastanyetin sesini andıran bir kesit rekaptülasyonu keser. Bu kesit, kastanyet enstrümanı gibi keskin ritimli olmalıdır. Aynı zamanda başında yazan *léger et lointain* işareti de sesin gecenin ortasında uzaktan duyulan bir mırıldanma gibi olması gerektiğini belirtir. Tempo önceki temponun iki katı hızlıdır. Bu kesitte piyanist, bir önceki kesitten farklı bir teknik kullanmalıdır. Sol eldeki tek sesli melodik yürüyüşe, sağ eldeki kastanyet efekti veren onaltılık notaları eşit şekilde duyurmak için sağ elde bilek, ön kol yardımı ile kıvrak ve hızlı hareket etmelidir.



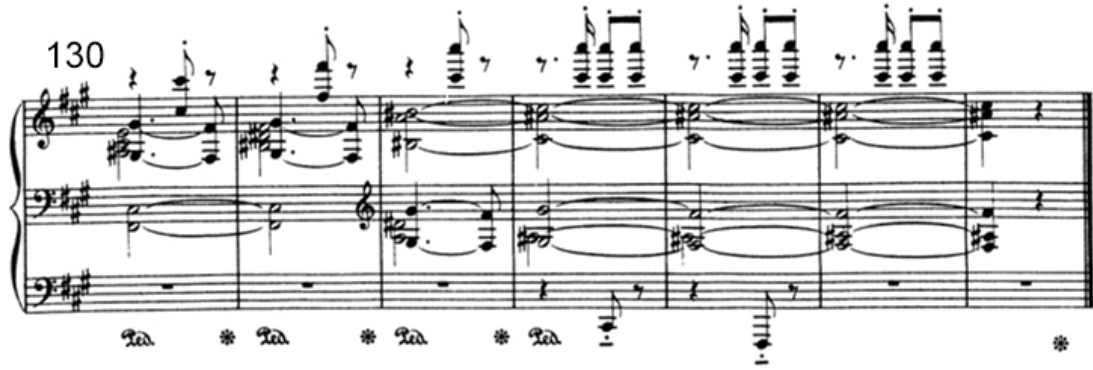
Görsel 38. Kastanyet motifinin tekrardan kendini göstermesi. (113. – 115. Ölçüler)

Daha önce Görsel 33'te yer alan 67. ölçü, 113. ölçüde sadece iki ölçü olarak tekrardan karşımıza çıkar. Ancak kastanyet motifi bir kez daha gelerek melodik çizgiyi yarıda keser.



Görsel 39. Fas temasının ikinci ve son kez geldiği kesit. (119.-123. Ölçüler)

119. Ölçüde tekrardan 67. Ölçü belirir. 3 ölçülük bir kesitten sonra 122. Ölçüde eserin başında görülen Fas teması tekrardan karşımıza çıkar. Tema, kırık akorlarla zenginleştirilmiştir. Tempo, her zamanki habanera temposundan biraz daha yavaş olmalıdır. Final kesitinde yorumcu, iki elde kırık akorları gitardaki rasguedo tekniği gibi seslendirdikten sonra çapraz el tekniğiyle temayı çalmalıdır. Ayrıca yorumda sıcak Endülüs'ün çiçek dolu ağır parfüm kokan akşamı canlandırılmalıdır.



Görsel 40. Temanın git gide kaybolarak son bulduğu eserin final kesiti. (130.- 136. Ölçüler)

Eserin final kesitinde Fas teması, tıpkı bir ağıt gibi sessizce gecenin karanlığında kaybolmaktadır. Piyanist, pianissimo (*ppp*) gibi çok sessiz bir nüansta, her sesi eşit ve yumuşak çıkararak, habanera motifini, ritmik keskinliğini kaybetmeden tekrarlamalıdır. Seslerin yerleştirildiği ses perdesi göz önüne alındığında, *pianissimo* sırasında her sesi eşit çıkarmak, eserin teknik zorluklarından biri olarak görülmektedir.

3.4. Jardins Sous La Pluie Adlı Eserin İncelenmesi

Estampes süitinin üçüncü ve son eseri olan “Jardins sous la pluie” dilimize “Yağmur Altında Bahçeler” olarak çevrilmektedir. Bestecinin iki Fransız ninnisinin melodilerini tema olarak kullandığı eser bir toccata’dır. Ninniler, eserin ana melodik çizgisinde duyulmakla birlikte modal ve kromatik armonilerle birleştirilmiştir. *Estampes* öncesi yazdığı *Pour le Piano* süitindeki *Prélude* ile ortak yanları vardır. Debussy’nin solo piyano eserlerine baktığımızda hızlı tempolu yazdığı pek eser olmadığını görürüz. O yüzden “Jardins sous la pluie” bu açıdan bir istisnadır. Eser Görsel 41’de görülen onaltılık nota motifiyle başlar ve tüm eser boyunca kısa kesitler dışında böyle devam eder. Onaltılık notalar eserin başlığında yazan yağmur damlalarının sembolüdür.

Bir yağmurun başlama şekli göz önüne alındığında damlalar belirli bir tempo ile yerlere düşmeye başlar. Fransa’da yağmurun bir anda bardaktan boşanırcasına yağdığı nadiren görülmüştür. Genelde yağmur damlaları, kademeli olarak hızlanır ve ardından fırtına sona erer. Fırtına sonrası çıkan güneşle birlikte her şey daha parlak ve temizdir. Yağmur damlaları güneş çıktığında halen yapraklardan ve çiçeklerden yere yavaşça damlıyorken, güneşin ıslak yüzeylerdeki yansıması göz alıcıdır (Schmitz, 1966, s.91).



Görsel 41. Eserin açılışı ve “*Dodo l’enfant do*” temasının duyurulduğu kesit. (1.-3. Ölçüler)

Eserin başında yazan *net et vif* işareti “temiz ve canlı” anlamına gelmektedir. Bu işaret, *pp* (*pianissimo*) nüansı ile birlikte bize yağmur damlalarının yere yumuşakça düştüğünü anlatmaktadır. Debussy, *arpeggio* diyebileceğimiz bu onaltılık notalar motifini yorumcunun parmaklarının ucuyla çalmasını istemiştir. Yorumcunun piyanonun vurmali bir çalgı olduğunu unutarak sanki tokmağı olmayan bir piyanoda çalıyormuş gibi hafif bir tuşe kullanması gereklidir. Piyano, vurmali bir çalgıdır ve tuşlara basıldığında tokmağın tellere vurulduğu bir enstrüman olduğu göz önüne alındığında, Debussy’nin isteğinin

yorum açısından oldukça zor olduğu söylenebilir. Yorumcu, bestecinin istediği tınıyı yakalamak için parmaklarını tuşeye yakın tutarak parmaktan çalma tekniğini kullanmalıdır. Onaltılık nota gruplarının başlarındaki sekizlik notaları vurgu vermeden seslendirmelidir. Tuşa yakın kontrollü tuşe ile bu sekizlik notaları sol elle duyurmalıdır. Ayrıca eserin başında yazan *net et vif* işaretiyle, yorumcu sesleri birbirine karıştırmaktan kaçınmalıdır. Schmitz'e göre; bunu notaları non-legato çalarak ve 16. ölçüye kadar pedal kullanmayarak gerçekleştirebilir (Schmitz, 1966, s.92; Lockspeiser, 1936, s.142).

Tema, yani “*Dodo, l'enfant do*” melodisi mi minör tonunda başlar ve 56. Ölçüye kadar büyük bir eksen kayması gerçekleştirir. Minör ton, dinleyiciye karanlık bir atmosfer yaratır.

16

Görsel 42. Motifin değişerek melodik bir çizgiye sahip olduğu kesit. (16. – 21. Ölçüler)

16. ölçüde, sol elde 4 ölçü boyunca tırmanan farklı bir melodik çizgi gelir. Rüzgarın yağmur damlalarına şekil vermesi gibi 4 ölçünün her birinde rüzgarı anlatan *diminuendo* ve *crescendo*'lar vardır. 20. ölçüde köprü görünümündeki melodik çizgi bizi büyük bir *crescendo* ile *forte*'ye çıkarır. Ardından gelen ölçü ile 27. ölçüdeki temaya bağlanır.



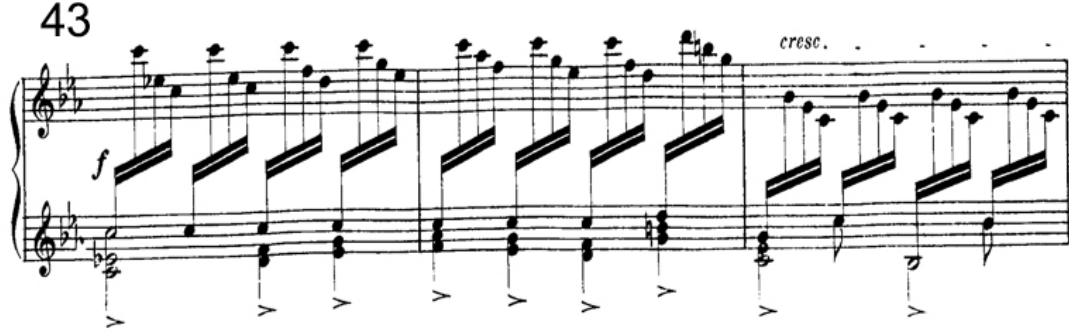
Görsel 43. Temanın Fa diyez Majör'e geçtiği kesit. (25. – 27. Ölçüler)

Tema, 26 ölçü boyunca devam ettikten sonra 27. ölçüde ton değiştirerek Fa diyez Majör tonuna geçer. Nüans *pianissimo* (*pp*) olmasına rağmen, sağ eldeki üçleme notaların hepsi duyurulmalıdır. Bu kesitte çapraz el kullanımı gerekmektedir ancak onaltılık nota grupları sanki tek el tarafından çalınıyormuşçasına eşit olmalıdır. Her onaltılık nota gruplarının başında yer alan sekizlik notayı duyurabilmek ve netliği sağlayabilmek için yarım pedal kullanımı önerilmektedir. (Görsel 43)



Görsel 44. Sol eldeki artık ikili aralıktan oluşan melodik çizginin geldiği kesit. (37. – 42. Ölçüler)

37. ölçüde sol elde gelen melodik çizgi Mi bemol- Fa diyez- Sol diyez- Fa natürel çizgisinden oluşmaktadır. Besteci bu kesitte, her bir ölçüye *crescendo* ve *decrescendo* ekleyerek bize rüzgarın esintisinin devam ettiğini göstermektedir.



Görsel 45. Temanın do minör tonundan devam ettiği kesit. (43.- 45. Ölçüler)

43. Ölçüde tema bu sefer do minör tonuna geçer. Tema, iki ölçü boyunca akorlarla zenginleştirilmiş olarak gelir. 45. Ölçüde sol elde iki ölçü boyunca kırık oktavlarla melodik çizgi inişe geçer.



Görsel 46. Temanın basta oktavlar şeklinde geldiği kesit. (46. – 51. Ölçüler)

47. ölçüde Re bemol pedalının görüldüğü 3 ölçülük bir geçiş vardır. Bu 3 ölçüde dramatik bir nüans değişimi mevcuttur. Çakan bir şimşegin dağılıp giden yankısının tasviri gibi besteci, önce *Fortissimo* (*ff*) nüansının yer aldığı 47. ölçüde, sol eldeki la bemol notasının tekrarını aksan işareti ile yazmış, ardından bu tekrarı *tenuto* olarak belirtmiştir. Nüansın da toplam 3 ölçüde *fortissimo*'dan *pianissimo*'ya düştüğü görülmektedir. Sesi 49. ölçüde yer alan *diminuendo*'ya düşürürken, yorumcu legato pedal kullanarak dramatik bir etki yaratabilir. Bu düşüşten sonra 50. ölçüde tema, bu sefer basta *pianissimo* (*pp*) dinamiği ile

oktavlar şeklinde gelir. Tema kendini duyurduktan sonra modülasyona girerek, bas çizgisinde iniş gerçekleştirir.



Görsel 47. Tam-ton pasajlarının geldiği kesit. (54. – 59. Ölçüler)

Animez et augmentez peu à peu işaretli yerde tempo ve dinamiğin yavaş yavaş artırılması istenmektedir. Bu kısımda önce tam ton pasajları görülür. 56. ölçüde sol elde başlayan motif 3 ölçü boyunca devam eder. (Görsel 47.)



Görsel 48. Tam ton motifi pasajlarının geldiği kesit. (60. – 62. Ölçüler)

Daha önce 56. ölçüde sol elde, Mi oktavıyla başlayan motif, 60. Ölçüde bu defa Sol oktavıyla gelerek devam eder.



Görsel 49. Eserin başından beri ilk defa gelen üçlemelerden oluşan kesit. (63.-68. Ölçüler)

64. ölçüde eserin başından beri sürekli devam eden onaltılık nota grupları, yerini bu defa üçlemelere bırakır. Üçlemeler ve iki ölçüde bir gel-git şeklinde gelen nüanslar fırtınanın gerginliğini göstermektedir. Sol eldeki akorlar, ikili, üçlü, dördü ve yedili aralıklardan oluşmakta ve bu aralıklara sahip akorların melodik çizgisine tek ses olarak bakıldığında, bu akorların zıt yönlere giden iniş ve çıkış çizgilerinden oluştuğu görülmektedir.



Görsel 50. Kromatik pasajlardan sonra gelen Sol diyez trilinein yer aldığı kesit. (69.- 74. Ölçüler)

68. ölçüde sol elde kromatik üçlü tırmanışlar, 70. ölçüde yerini tek notalık bir tırmanışa bırakır. Sol elde tırmanış olmasına rağmen, sağ eldeki motif, ufak değişikliklerle 3 ölçü boyunca devam eder. 71. ölçüde ton değişerek Do diyez Majör tonuna geçer. Bu ve sonraki 3 ölçü boyunca sol eldeki sol diyez üçlemeleri, trill gibi eşit bir tını yaratılarak seslendirilmelidir. *En se calmant* işareti “sakinleştirici” anlamına gelmektedir. Burada git gide sakinleşen bir tempo yakalanarak, *diminuendo* nüansı ile birlikte 75. ölçüde gelecek olan eserin ikinci temasına hazırlık yapılır.



Görsel 51. Eserin ikinci temasının geldiği kesit. (75. – 77. Ölçüler)

I Tempo işaretli kesitte yorumcu baştaki tempoya dönmelidir. Ancak parantez içinde yazılan *moins rigoureux* yazısı (çok sıkı değil) temponun çok da katı olmaması gerektiğini belirtmiştir. Bu kesitte eserin ikinci teması olan başka bir Fransız ninnisi kullanılmıştır. Ninninin adı *Nous n'irons plus au bois*'dir. Ninni sağ elde Do diyez Majör tonunda gelir. Kullanılan *pp* nüansı ve sol eldeki sürekli devam eden üçlemeler yağmur damlalarının yapraklardan yavaşça düşüşü tasvir edilmiştir. Sol elde ayrıca üçlemelerin altında Fa diyez'den başlayan ikilik notalarda uzayan kromatik bir iniş mevcuttur. (Görsel 51.)



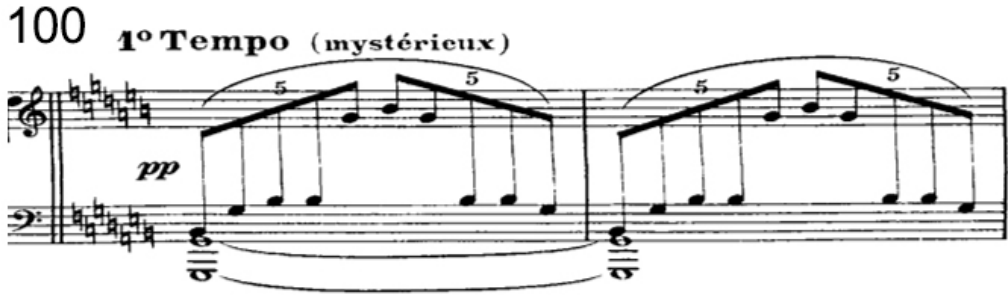
Görsel 52. İkinci temanın birinci tema tarafından kesildiği bölme. (83. – 85. Ölçüler)

83. ölçüde birinci tema bu sefer Mi tonal merkezinde tam- ton olarak ikinci temayı yarıda keserek sol elde gelir. İkinci temanın unsuru olan üçlemeler sağ ele geçer.



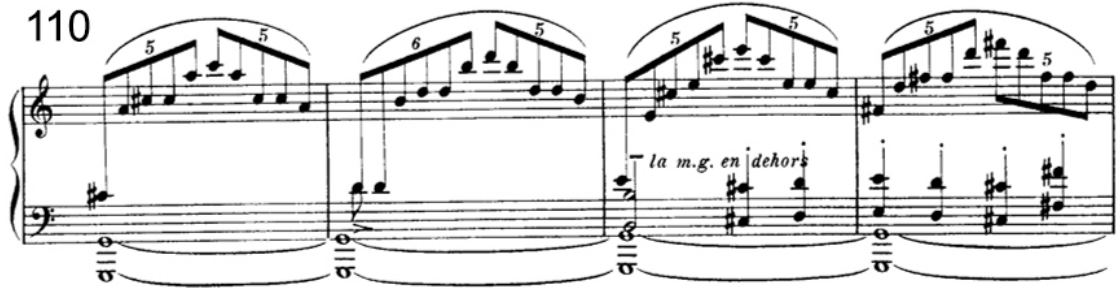
Görsel 53. İkinci temanın yeniden geldiği kesit. (90. – 92. Ölçüler)

A Tempo'da ikinci tema, sağ elde tekrardan Do diyez Majör tonunda gelir. Sol eldeki üçlemelerin altında yatan uzun notalardan oluşan kromatik iniş, Mi notasından başlamaktadır. Tema, 10 ölçü boyunca devam eder.



Görsel 54. Geçiş kesiti. (100. – 101. Ölçüler)

Önceden üç sayfa boyunca devam eden üçleme nota grupları, 100. ölçüde yerini beşleme nota gruplarına bırakır. Tekrardan birinci tempoya dönülür. Parantez içinde belirtilen *mystérieux* işaretiyle daha gizemli bir yorum olması istenmiştir. 100. ölçüde bas çizgisinde gelen sol notası üzerindeki pedalın 16 ölçü boyunca devam ettiği bu kesitte, beşleme nota grubu motifi, *pianissimo*'dan *crescendo*'ya gelir. (Görsel 54.)



Görsel 55. İlk temanın tekrar duyurulduğu. (110. – 113. Ölçüler)

112. ölçüde birinci tema si minör tonundan oktav şeklinde kendini duyurur. Debussy, temanın çıkarılması gerektiğini *la m.g. en dehors* (sol eli duyurun) işaretiyle belirtmiştir. Temayı duyururken sağ eldeki beşleme notaların akışının bozulmamasına ve her notanın eşit olmasına dikkat edilmelidir.



Görsel 56. Birinci temanın devamı ve arkasından gelen motif. (114. – 116. Ölçüler)

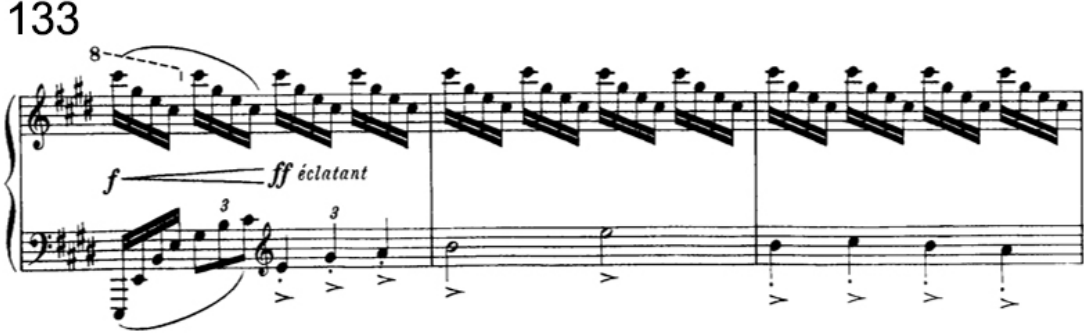
114. ölçüde birinci tema devam ederken 116. ölçüde bir anda geçiş kesiti gelir. Bu kesitte yer alan onaltılıklar ve *f* nüansı adeta gök gürültüsü gibi şiddetli bir patlamayı andırır. Eksik yedili akorların oluşturduğu onaltılık nota grupları, pentatonik gruplara yakındır. 118. ölçüde tekrarlanan notalar inişe geçer ve *forte* 'den *piano*'ya düşer.



Görsel 57. İkinci temanın Si Majör tonunda süslenerek gelişi. (126. – 129. Ölçüler)

En animant jusqu'à la fin işaretiyle, eser bitimine kadar hareketli ve canlı bir temponun istendiği bu kesitte, ikinci tema bu sefer Si Majör tonunda üçleme ve oktavlardan oluşan küçük bir motifle gelir. 126. ölçü, şimşegın çaktığı kısımdır. Schmitz'e göre, yukarı partide yer alan bastaki si notası ile hemen ardından *rinforzando* işaretinin üstünde olduğu sol diyez notası çalınırken vurgulanmalıdır ancak besteci böyle bir ifade kullanmamıştır. Yapılacak bu vurgudan sonra aniden *piano* nüansına düşülerek, sol el hızlı ama yumuşak

bir trill seslendirmelidir (Schmitz, 1966, s.92). Şimşek, 130. ölçüde tekrardan çıkar ve bu sefer triller *crescendo* ile ses dinamiğini yükselterek 133. ölçüdeki *forte*'ye hazırlık yaparlar.



Görsel 58. İkinci temanın yeniden gelişi. (133. – 135. Ölçüler)

133. ölçüde ikinci tema 116. ölçüyü anımsatan bir patlama gibi onaltılık gruplar ile tekrardan karşımıza çıkar. Ton Mi Majör'dür. *Fortissimo (ff)* nüansı ile yanında yer alan *éclatant* işareti "parlak" anlamına gelmektedir.



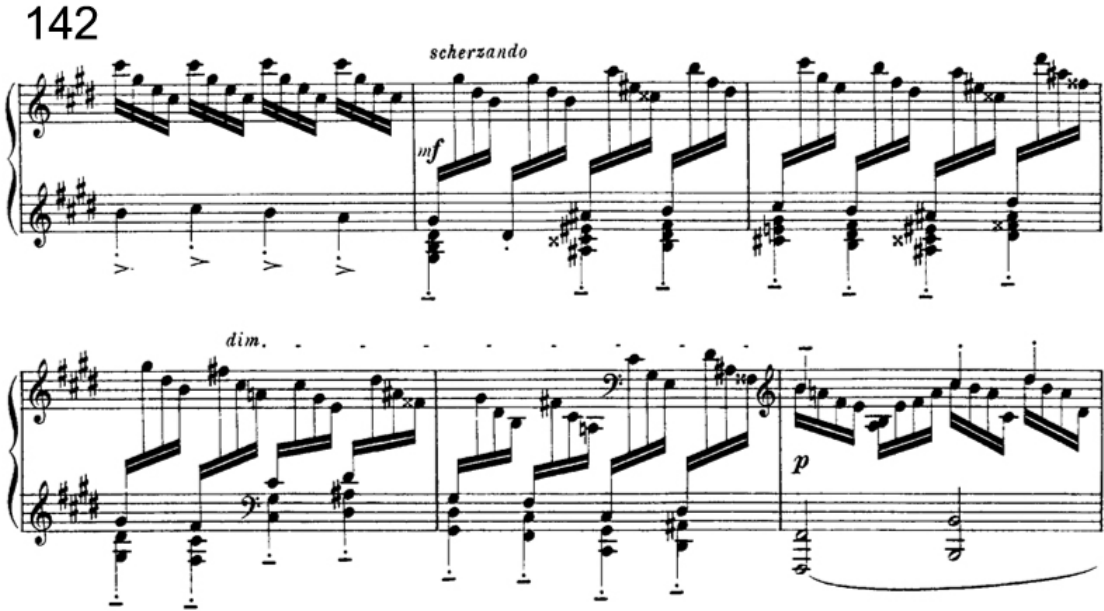
Görsel 59. Birinci temanın bastan geldiği kesit. (136. – 138. Ölçüler)

136. ölçüde *scherzando* (şakacı bir deyişle) işaretiyle birlikte birinci tema sol elde akorlar halinde yeniden kendini duyurur. Bu sefer sol diyez eksenli Mi Majör tonunda, basta gelir.



Görsel 60. İkinci temanın birinci temayı keserek gelişi. (139. – 141. Ölçüler)

140. ölçüde ikinci tema Mi Majör tonunda birinci temayı yarıda keserek kendini duyurur.



Görsel 61. Her iki temanın geliştirilmiş şekilde geldiği kesit. (142. – 147. Ölçüler)

143. ölçüde birinci tema, sol elde akor olarak sol diyez merkezli gelir. 147. ölçüde başlayan coda da, sağ elde ilk temanın Si Majör tonunda gelmiş halidir. 147. Ölçüde sağ elde onaltılık notaların başlarına dörtlük olarak yerleştirilmiş temayı çıkarmak için, onaltılıkları hafif tutarak eşit çalmak gerekmektedir. *Piano* nüansı içinde eşit ve hafif onaltılık notalar için titiz bir teknik çalışma şarttır. Ayrıca onaltılık notaların başındaki dörtlükleri duyurmak için yorumcu, serbest ama kontrollü bilek tekniği ile rotasyonu dengeli sağlayarak küçük parmağını yatay şekilde tuşa basmalıdır.

151

The image shows a musical score for measures 151 to 156. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano with a right-hand arpeggiated figure and a left-hand accompaniment. Dynamics include 'cresc.', 'molto cresc.', 'f', and 'ff'. The piece ends with a fortissimo chord on the note G4.

Görsel 62. Eserin son 6 ölçüsü. (151. – 156. Ölçüler)

151. ölçüde nüansın uzun bir *crescendo* ile önce *forte* 'ye ardından *fortissimo* 'ya (*ff*) çıktığı görülmektedir. Tema, sağ ve sol elde çarpışmayı bırakarak birlikte gelir. 155. Ölçüde, otuz ikilik notalardan oluşan *arpeggio* grubunun yedi oktava yayılması, Debussy'nin piyanonun geniş kapasitesini kullandığının bir örneğidir. Ayrıca son üç ölçüde tek pedalin kullanılması, Debussy'nin karakteristik pedalinin örneğidir. Eser, sonuncu *arpeggio*'da *fortissimo* ile etkileyici bir şekilde en tizdeki mi notasıyla sona erer.

SONUÇ

İzlenimciliğin müzikteki en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Claude Debussy, Alman besteci Richard Wagner'in etkisinden sıyrılmış, kendisini Sembolist şairlerin arasında bularak, Fransız müziğini ayağa kaldırmıştır. Müziği, Mussorgsky, Wagner, Chopin'den etkilenmiş ama esin kaynağı her zaman Doğu müziği ve egzotizm olmuştur. Dünya Sergisi'nde izlediği gamelan müziği, kafasındaki müzikal estetik fikrini oluşturmuş, ilgisi her zaman Batı'dan uzaktaki unsurlara yönelmiştir.

Estampes eseri, Debussy'nin kendi müziğini piyanoda keskin bir çizgiyle yansıttığı ilk eseridir. Birçok açıdan incelendiği zaman eserin eşsiz ve piyano repertuarında yerinin çok önemli olduğu görülmektedir. Çalışmanın sonucunda bu eserin karakteristik özellikleri incelenmekle kalmayıp, bir dönemin en önemli temsilcisinin müzikal stiline daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır. Eserin üç farklı bölümünde, üç farklı kültürden tablolar sunulduğu görülmektedir. Her bir bölümde, o kültüre has materyallerin müzikte temsil edilme yöntemi (kastanyet sesi, çanların çalışması, onaltılık notaların yağmur damlalarını anlatışı vb.) piyano yazım tekniğinde, daha önce görülmemiş şekilde sergilenmiştir. Buradan, sembolizmin üç eserde de yer aldığı sonucuna ulaşılmaktadır. Ayrıca, süitin üç eserinde de piyanonun klavye kapasitesi sonuna kadar kullanılmıştır. Nüansların aralıkları geniş tutulmuş, besteci büyük efektler yaratabilmek için renk ve ses kademelerini uç noktalarda kullanmıştır. Eserin armonik iskeletinin yapısı, gelenekselin dışına taşınmıştır. Modülasyonlar ve tonlar yoğun bir şekilde iç içe kullanılmıştır. Debussy, bu eserde bestecilerden çok ressamlardan ve şairlerden etkilenmiştir.

Eserin doğru yorumlanması için yorumcu, bestecinin yazdığı işaretleri dikkate almalı, anlamlarını araştırmalıdır. Bu çalışmada eserde yer alan anlamlar dilimize çevrilmiş, açıklayıcı bir şekilde anlatılmıştır. Ayrıca eserin çalım tekniğinde yorumculara kolaylıklar sağlayacak yöntemler sağlanmıştır.

Bu çalışma, piyano repertuarında önemli bir yeri olan Estampes'in daha çok çalınması, çalışmak isteyen yorumcu ve öğrenciler için bir başvuru kaynağı olması amacıyla yazılmıştır.

KAYNAKLAR

- Blom, Eric. (1955). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: St. Martin's Press Inc.
- Brown, Matthew. (2012) *Debussy Redux: The Impact of His Music on Popular Culture*. [Elektronik Sürüm] Indiana University Press. Erişim: 10 Kasım 2017. http://www.iupress.indiana.edu/product_info.php?products_id=784010
- Dawes, Frank. (1969) *Debussy Piano Music*. England: BBC Music Guides.
- Dietschy, Marcel. (1990) *A Portrait of Claude Debussy*. Oxford: Clarendon Press.
- Elektronik Musiki* (t.y.) Erişim: 17 Aralık 2017. <http://elektronikmusiki.blogspot.com.tr/2009/10/gamelan.html>
- Ewen, David. (1968) *The World of Twentieth-Century Music*. U.S.A.: Prentice-Hall Inc.
- Freed, Richard. (2018) *Twelve Piano Etudes*. Erişim: 5 Aralık 2017. <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2784>
- French Musical Terms*. (t.y.) Erişim: 14 Aralık 2017. <http://www.musictheory.org.uk/res-musical-terms/french-musical-terms.php>
- Glossary of Musical Terms*. (2009) Erişim: 14 Aralık 2017. http://www.drewfennell.com/Resources/Glossary_of_Musical_Terms.pdf
- Howat, Roy. (2006) *Foreword*. Italy. Durand Edition.
- Hugh, Brent. (1998) *Claude Debussy and the Javanese Gamelan*. University of Missouri-Kansas City, Erişim: 25 Ekim 2017. <http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html>
- Kıran, Hasan. (2009) *Tarihsel Süreç İçerisinde Japon Baskı Sanatına Bir Bakış*. Erişim: 03 Kasım 2017. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_hasan.pdf
- Lockspeiser, Edward. (1936) *Debussy, The Master Musicians*. London: J.M. Dent and Sons Ltd.
- Malcolm, Mcdonald. (2010) *Pictures at an Exhibition*. Erişim: 1 Kasım 2017. <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/120226-B.pdf>
- Mimaroğlu, İlhan. (2009) *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nichols, Roger. (1986) *The New Grove, Twentieth-century French Masters, Debussy*. UK: W. W. Norton & Company.
- Raad, Virginia. (1994) *The Piano Sorority of Claude Debussy*. U.S.A.: The Edwin Mellen Press.
- Roberts, Paul. (1996) *Images, The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Sadie, Stanley. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press Inc.

Say, Ahmet. (2003) *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schmitz, E. Robert. (1966) *Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications Inc.

Schonberg, Harold C. (2013) *Büyük Besteciler* (A.F. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap (1970).

Thompson, Oscar. (1964) *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York: Dodd, Mead & Company.

Türk Dil Kurumu. (t.y.) Erişim: 29 Ocak 2018, <http://www.tdk.gov.tr/>

Vallas, Léon. (1973) *Claude Debussy His Life and Works*. New York: Dover Publications Inc.

Wikipedia. (t.y.) Erişim: 5 Nisan 2017. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gamelan>.

EK-1: Etik Beyan

Etik Beyan

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

24...109/2019

Dilan DERELİ

EK-2: Orijinallik Raporu

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Claude Debussy'nin Piyano Yazısı İçinde Estampes'in Önemi ve İncelenmesi:

Yukarıda başlığı verilen Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
23.09.2019	69	91034	19.09.2019	4	1178212645

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 23/09/2019)

Dilan DERELİ

Öğrenci No.: N15123532

Anasanat/Anabilim Dalı:Piyano Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Yeşim ALKAYA YENER)

EK-3: Originality Report

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

The Significance and Examination of Estampes in Piano Writing of Claude Debussy:

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows:

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
23.09.2019	69	91034	19.09.2019	4	1178212645

Filtering options applied are::

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 23/09/2019)


Dilan DERELI

Student No.: N15123532

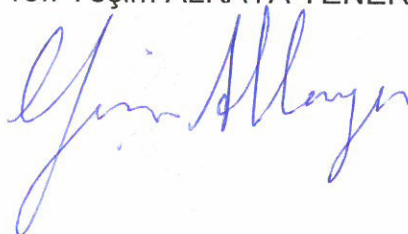
Department: Piano Department

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Prof. Yeşim ALKAYA YENER)



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezimin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge^{1*}** kapsamında tezimin aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

24.09.2019

Dilan DERELİ

* Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezimin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezimin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

