

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

CLAUDE DEBUSSY VE PİYANO EĞİTİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

112857

DENİZ BESTE ÇEVİK

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Danışman

Prof. Dr. Nergiz Şakirzade Sarı

İZMİR

2002

ÖZET:

Tezinim amacı, C. Debussy'nin müziğe ve piyano yazısına melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirdiği yeniliklerle, C. Debussy'nin stilini, hem de O' nun bazı piyano eserlerini incelemektir. Ayrıca, 20. yüzyıl' daki modern müziğin önderlerinden biri olan C. Debussy' nin oluşturduğu müzikteki izlenimciliği, piyano eğitiminde daha ayrıntılı olarak tanıtp bestecinin bazı piyano eserlerinin yorumlanmasında karşılaşılabilecekleri zorlukları aşmaları için yararlı olacağı düşünülmektedir.

C. Debussy' nin piyano eserlerinde karşılaşılabilecekleri zorlukları yenmelerinde, çağdaş müziği anlamalarında gelişimlerini sağlamaları bakımından önemli görülmektedir.

Bu tezi hazırlarken kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Bunun için arşiv ve internet taramalarından faydalanılmıştır. Yerli ve yabancı kaynaklardan elde edilen bilgiler doğrultusunda C. Debussy' nin biyografisi, müziği, piyanistliği, piyano müziğine ve piyano eğitimine katkıları incelenmiştir. İncelemesi yapılan piyano eserlerinde melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri hakkında yorumlarda bulunulmuştur. Her eser ölçü ölçü ele alınmıştır. Bu araştırmanın evreni, C. Debussy' nin eserlerinden oluşmaktadır. Araştırmanın örneklemini oluşturan eserler ise,

- Arabesque No:1
- Children' s Corner adlı eserden
 - Doctor Gradus ad Parnassum
 - Golliwogg' s Cakewalk
- Prelude
- Clair de Lune adlı eserlerdir.

Araştırmada "Bulgular ve Yorum" başlığı altında C. Debussy' nin problem ve alt problemler çerçevesinde örnekleme adı geçen eserlerine ilişkin melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirdiği yenilikler arasında, ritm sık sık değişiklik göstermektedir. Birçok eserinde tempo hızlı başlamakta daha sonra "Tempo Rubato" tekniği açısından, arpej tekniği, parmak değiştirme tekniği, sağ elde legato sol elde staccato çalma tekniği görülmektedir. C. Debussy, kendine özgü teknik yöntemi kullanmıştır. Nüans ahengini bol kullanan besteci C. Debussy' nin piyano eserlerinde "sessizlik" kavramı öndedir. Ton değişimi

bakımından tondan tona yumuşak geçişler yapmıştır. O döneme kadar alışılmış akorlardan farklı olarak artık, eksik, uyumsuz aralıklar kullanmıştır. C. Debussy, piyano eserlerinde çeşitli müzik formları kullanmıştır. Sözelimi "Arabesque No: 1", (Mi Majör) parçasında A - B - A formunu, "Golliwogg's Cakewalk" (Mî bemol Majör) parçasında ise A-B-A-B formu v.b.

C. Debussy, müziğe getirdiği yeniliklerle 20. yüzyıl bestecilerine ufuk açmıştır. L. v. Beethoven' nin klasik dönemden romantik döneme geçişi gibi, C. Debussy' de modern müziğin başlangıcına damgasını vurmuş ve çağımızın daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır.

Piyano Eğitiminde mutlaka öğrencilere eğitsel amaçlı C. Debussy' nin piyano parçaları çalıştırılarak, çağdaş müzik konusunda bireyin gelişmesi, yetişmesi sağlanmalıdır. O'nun izlenimciliğinin daha iyi anlaşılması için C. Debussy' nin eserleri diğer piyano eğitimcilerinin eserleriyle karşılaştırılmalı ve açıklamalı bir şekilde verilmelidir.

SUMMARY

The purpose of my thesis is to analyze the style of C. Debussy with the newnesses which C. Debussy carried to music and the writing of piano on account of melody, harmony, rhythm, quality of the tone the technique of playing piano, the variations of forms and tones and besides some of the piano works of C. Debussy. Moreover, it is thought that the impressionism in the music which is created by C. Debussy who is one of the leaders of the modern music in the 20 th. Century should be introduced more detailed in the training of piano, so that it is helpful to pass the difficulties, which will be met in the interpretation of some of the piano works of the composer.

Overcoming the difficulties in C. Debussy's piano works is important for the student because of the developments of the student's understanding of the modern music.

The method of searching bibliography is used when this thesis is produced for that it is profited from the searching of archives and the Internet. In the light of the information which is gained from the native and foreign bibliography C. Debussy's biography, his music, his pianists, his assistance to the piano music are examined. The analyzed piano works are interpreted according to melody, harmony, rhythm, quality of the tone the technique of piano and the variations of the forms and tones. Every work is analyzed measure by measure. The universe of this survey is composed of the works of C. Debussy. The example works of the survey are,

- ❖ Arabesque No: 1

❖ From the work named. Children's Corner

- Doctor Gradus ad Parnassum
- Golliwogg's Cakewalk

❖ Prelude

❖ Clair de Lune

The rhythm changes frequently among the newnesses which C. Debussy carried to music on account of melody, harmony, rhythm, quality of the tone the technique of piano, the variations of forms and tones at C. Debussy's limitation of the problem and subproblems under the title of "Results" and Interpretations" at the survey, At many of his works, the tempo begins fastly, after that the technique of arpeggio, the technique of using the fingers on a musical instrument in a certain manner, the technique of playing legato on right hand and staccato on left hand are used on the point of the technique of "Tempo Rubato". C. Debussy used his own technic method. The concept of "Silence" is important in the piano works of the composer C. Debussy who uses the harmony of nuance oftenly, fle had used soft transpositions from one tone to another tone with regard to the variation of tones. He operated additional, incomplete, inharmonies interludes which are different from the well-known chords until that era. C. Debussy had used varied musical forms on his piano works. For example, the form of A-B-A in the piece of "Arabesque No : 1" (Mj.)and the form of A-B-A-B in the piece of "Golliwogg's Cakewalk" (Mj.)

C. Debussy has became a leader of the composers of the 20th century with his new musical standarts . Like of L.v. Beethoven's passing from the classical era to the romantic era C. Debussy has became an important figure of the beginning of the modern music and his works have caused to be understand our era more truly. During the training of piano, C. Debussy's educational piano pieces should train in order to develop and educate the individual in the field of modern music. And the works of C. Debussy should be compared of the works of the other piano trainers and should be explained because of understanding C. Debussy's impressionism more clearly.

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünün12/07/2002
tarih ve23.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim
Yönetmeliğinin.....maddesine göre MÜZİK EĞİTİMİ Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Öğrencisi Deniz Beste Çevik'in "Claude Debussy ve Piyano Eğitimi" konulu tez
incelenmiş ve aday5/8/2002 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez
savunmasına alınmıştır.

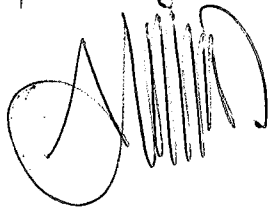
Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezinin savunmasından sonra.....60.....dakikalık
süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince
sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başatlı.....olduğuna oy
birliğiyle.....ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Nergiz Şavirzade Sarı
Sarraf

ÜYE

Prof. Turgut ALDEMİR



ÜYE

Doç. Dr. Ayfer Kocabas



TEŞEKKÜR:

Bu tez çalışmam süresince bana, tez konusunu belirleme aşamasında fikirlerini almış olduğum ve tezimin her evresinde yol gösterip, yardımını sonuna kadar aldığım danışman hocam Prof. Dr. Nergiz Şakirzade SARI'ya, Fransızca çevirilerde danıştığım Prof. Mahmut SARI'ya, Rusça çeviride Sayın Elena NİKİTİNA'ya, çevirmenlere, yazım ve çeviri sırasında her türlü desteği sağlayan annem Nural ÇEVİK'e, tezin bilimsavarda vazımı aşamasında emeği geçen Timuçin HAN'a teşekkürlerimi borç bilirim

Deniz Beste ÇEVİK

İÇİNDEKİLER:

	<u>Sayfa</u>
Tez Veri Giriş Formu	2
Özet	3
Abstract	5
Tutanak	6
Teşekkür	7
İçindekiler	8
1. Giriş	9
1.1. Genel Bir Tanım	9
1.2. İzlenimcilik	9
1.3. Debussy ve İzlenimcilik	13
1.3.1. C. Debussy' nin Biyografisi	16
1.3.2. C. Debussy' nin Müziği	22
1.3.3. Piyanist olarak C. Debussy	31
1.3.4. C. Debussy' nin Piyano Müziği	37
1.4. Problem Cümlesi	47
1.5. Alt Problemler	47
1.6. Amaç	48
1.7. Önem	48
1.8. Varsayımlar	48
1.9. Sınırlılıklar	49
1.10. Tanımlar	49
2. İlgili Yayın ve Araştırmalar	55
3. Yöntem ve Teknik	56
3.1. Evren ve Örneklem	56
4. Bulgular ve Yorum	59
5. Sonuç, Tartışma ve Öneriler	142
6. Kaynakça	146

1:GİRİŞ

1.1. Genel bir tanıtım:

C. Debussy, 19. yüzyıl sonu klasik batı müziğine yeni kimlik kazandırarak, kendinden sonra gelen bestecilere de önder olmuştur. C. Debussy'nin armonik alanda ortaya koyduğu yenilikler, paralel aralıkların kullanımı, ton hissinin zayıflaması armoniye sağladığı özgürlüğün göstergesidir . Buna ek olarak tam ton ya da politonal gibi yeni gamların işlenmesi sonucunda müzik,geniş bir soluk kazanmıştır. Bunu en güzel dile getiren 20. yüzyılın bestecilerinden biri olan Igor Stravinsky, “Ben ve neslimin diğer bestecileri, müziğimizi en çok C. Debussy’e borçluyuz” demiştir. (Dawes, 1969:5)

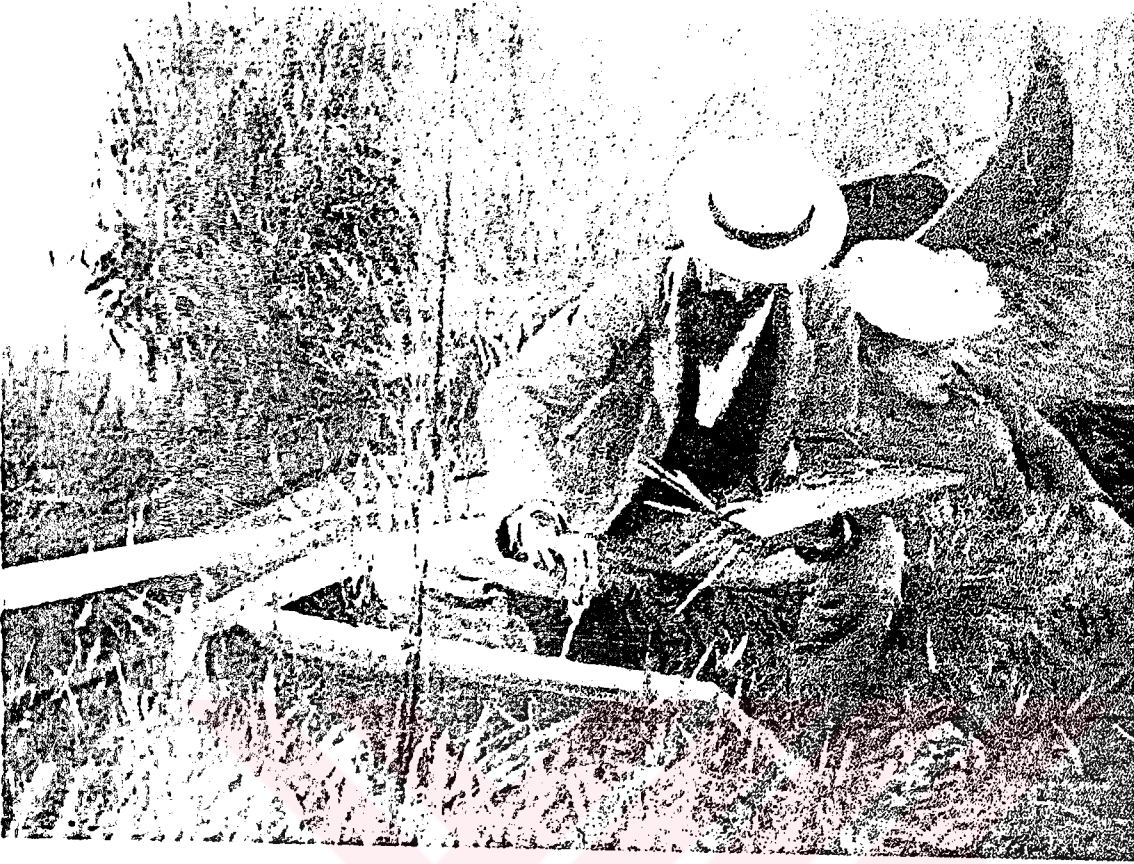
1.2. İzlenimcilik:

İzlenimcilik, 19. yüzyıl başlarında Fransa’da resim sanatında ortaya çıkan bir akımdır. Daha sonra ise müzik sanatında da etkisini göstermiştir. Sözgelimi Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro gibi ressamların geliştirdikleri akımın en önemli özellikleri, renk karışımları yerine saf renklerin kullanılması, ışık ve rengin önde tutulması, dolaysız anlatımdan kaçınılmasıdır. C. Monet, C. Pissarro, E. Degas, Auguste Renoir gibi ressamların geliştirdikleri akım; önceki kuşakların dolaysız anlatım biçimine karşı çıkarak, görüntünün yada düşüncenin kişide oluşturduğu izlenimleri yansıtmayı amaçlar, adını ise Monet’in 1874 yılında Paris’te sergilenen impression: “Soleil Levant” (İzlenim:Gündoğumu) tablosundan almıştır. Bu tabloda denizdeki güneşin doğuşunu resmetmiştir. “izlenimcilik” terimi, başlangıçta hem adı geçen ressamların yaptıklarını hem de bu tabloyu eleştirmek amacıyla kullanılmıştır. (William,1966: 129)

İzlenimci resmin amacı, kısa süre içinde var olan geçici görünümleri tuvale aktarmaktır. İzlenimci ressamlarda, ışık ve renk değer haline gelmiştir ve kullanılan ışık

gerçek ışıktır, güneş ışığıdır. Bunun sonucunda da izlenimci ressam, dar stüdyoları bırakıp tuvalini doğaya taşımış, özgürce güneş ışığından yararlanmıştır. Renk, ışıkla bütünleştirilmiştir. Nesnelerin doğa içinde aldığı renkleri yakalamak için renk karışımlarından kaçınılarak saf renkler kullanılmasına önem verilmiştir.

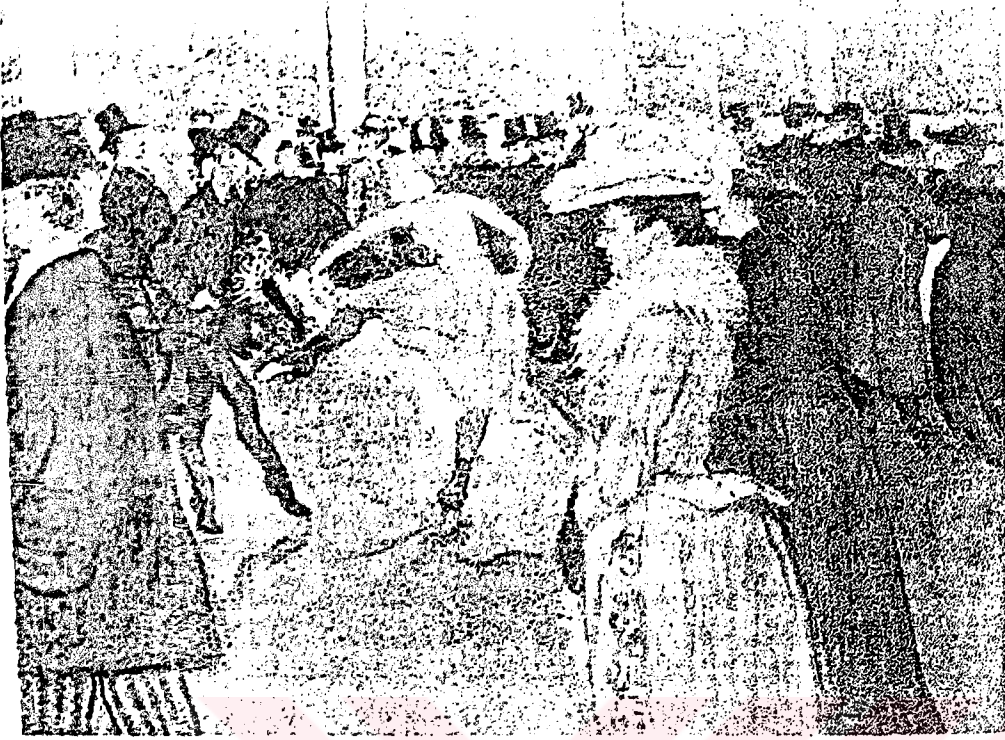
İzlenimci ressamlar, imajları ve nesneleri başkalarından ziyade kendi gördükleri gibi yaratmaya çalışmışlardır. İzlenimci için sadece nesne kendi başına önemli değildir, aynı zamanda bu nesnenin uyandırdığı duygu ve izlenim de önemlidir. İzlenimci ressam Şekil ve madde'den daha çok dizaynı, renk ve ışık üzerinde durur. Gökyüzü mavi yada gri olabilir. Eğer koyu mor hissini ressamda gökyüzü uyandırıyorsa, ressam gökyüzünü koyu mora boyar. İzlenimciye göre resimdeki ışık haricinde ne figür ne de manzara ilk öneme sahiptir. İzlenimci ressamın hissettiği ışık titreşimleri bütün imaj ve manzaraya canlılık katar ve hayat verir. Bu titreşimleri tuval üzerinde ana renklerden küçük fira darbeleriyle yansıtır. Böylece renkleri karıştırmak ve birleştirmek izleyicinin gözüne bırakılır. (William,1966:130)



Resim 1: Sargent John Singer

Eskiz Çizen Paul Helleu Karısıyla

Resim sanatındaki bu gelişmelerle beraber, S. Mallarme, P. Valery, A. Rimbaud, P. Verlaine gibi şairler, süslemelerden ve dolaysız anlatımı amaçlayan “doğalcılık” ve “gerçekçilik” akımlarına karşı, her şeyin benzetilerle anlatıldığı üstü kapalı biçemi benimsemişler, sonucunda da “Sembolizm” akımı ortaya çıkmıştır.(Thompson, 1967: 128) İzlenimciler gibi sembolistler, düşünceden çok duygulara başvurmuşlardır. İzlenimcinin ışık ve renkten daha çok önem verdiği yerde sembolist kelimelerin manasından çok çıkardığı sese yönelmiştir. Enstrümanlardaki müzik sesi kadar kelimeler önem kazanmıştır. Sadece gerçekleri yeniden üretmek değil, metaforları kullanarak, sembolleri sunarak, şiirsel tecrübenin önemini vurgulamıştır. İnsan varlığının kalbindeki gizeme yönelme tarzı bunlar olmuştur. Sembolist şairler, anlamdan çok sözcüklerin aralarındaki uyuma ve özel itinaya önem vermişler; ayrıca çağdaş şiire de öncülük etmişlerdir. (Thompson, 1967: 129)



(Resim 2: Toulouse Lautrec Henri de) Moulin Rouge'da Dans

Impression (izlenim) kavramı, David Hume aydınlanma filozofu ile önem kazanmıştır. D. Hume impression kavramını, bilginin en özgün taşıyıcısı olarak anlar. (William, 1966: 130) Impression bir şeyi severken, birinden nefret ederken, bir şeyi iştirken, bir şeye dokunurken, bir şeyleri isterken sahip olduğumuz canlı tasavvurları görürüz. İzlenimcilerin hepsi, sanat yaşamlarının başında, akademik eğitimin sınırlayıcı etkisinden kurtulmayı amaçlar. (William, 1966:132)

Ozette, izlenimcilik süre ile ilgilidir, bir şeyin kendinden çok, o şeyin belli bir ışık ya da golgesindeki görünüşünü izler. İzlenimci akımda ressamın tam renk, saf renk arayışı, bestecinin tam ses arayışına koşuttur. Edebiyatta ise G. Flaubert'in "tam sözcüğü" arayışı, o dönemdeki sanat dalları arasındaki etkileşimi göstermektedir. P. Verlaine, şiir sanatındaki şiiri, müziği, resimi birlikte dile getirir, belki de müziğin herşeye egemen oluşunu da biraz eleştirmektedir.

1.3. C. Debussy ve İzlenimcilik:

19. yüzyıl sanat dallarındaki yenilikler, müzik sanatına da yansımıştır. Besteci C. Debussy, izlenimci müziğin öncüsü sayılır. C. Debussy, yaşantısı ve sanatında izlediği yol bakımından “Sembolistler”e yakındır. (Lesure, 1988: 101) İzlenimci ressamların estetik yaklaşımlarından da etkilenmiştir. Bundan dolayı izlenimcilikle bağdaştırılıp, bağdaştırılamayacağı tartışılmaktadır. Ama C. Debussy, getirdiği yeniliklerle müzik tarihinde önemli bir bestecidir. Karol Szymanowski, Ottorino Respighi, Maurice Ravel, Frederic Delius gibi besteciler de C. Debussy’den başka izlenimci besteciler arasında sayılabilir. (Arnold, 1948: 543)

C. Debussy, gençlik yıllarında çağının müziğini eleştiren bestecidir, biran önce çağdaş Fransız müziğinin yenilenmesi gerektiğini anlamıştır. O’nun yenilikçi tavrı, Paris Konservatuarı’ndaki uyum bilgisi öğretmeni Emile Durand tarafından anlaşılmıştır. E. Durand, C. Debussy’nin çalışmalarını karmaşık, kuraldışı bulmuştur. Aslında bu çalışmalar izlenimci müziğin habercileri olmasına rağmen nasıl bir yolda ilerlemek istediğine karar vermemiş, bundan dolayı da çeşitli etkiler altında kalmıştır.

19. Yüzyıl sonlarında C. Debussy, Richard Wagner’in etkisinde kalmıştır, hatta “La Demoiselle Elue” (Kutsal Bayan) kantatının yapı bakımından Parsifal’e yakın olduğu söylenmiştir. Buna ilaveten yalnız R. Wagner’dan değil, Von Meck ailesiyle yaptığı gezilerde A. Borodin ve M. Mussorgsky’nin eserlerini tanımış ve özellikle de M. Mussorgsky’den etkilenmiştir. (Sadie, 1986: 303)

1889’daki Paris’te açılan Dünya sergisi’nde A. N. Rimskiy – Korsakov’un yönettiği konserleri gören C. Debussy, en çok Afrika, Arabistan ve Pasifik Adaları’ndan gelen halk müziği topluluklarından etkilenmiştir. (Lesure, 1988: 69)

1890’dan sonra besteci, sadelikten yana olmuş, eserlerini kurallara uyararak yazmak yerine, düşgücünün sesini dinlemiştir. O’nun müziği, dinleyenlerin hayal gücünü harekete geçirmektedir. (Parks, 1979: 158)

C. Debussy için tını ve renk çok önemlidir. Orkestrayı küçültmeyi denemiş, orkestralamada heyecanlandırıcı güçlü etkiler yerine saf tınları tercih etmiştir. Çalgı birleşimleri konusunda büyük titizlikle hareket ederek ses renklerinin karışmasını önlemiş, çalgının özgün tınısını korumaya çalışmıştır. Bakır üflemelerin üstünlüğüne son vererek tahta üflemelere öncelik tanımıştır. Celesta, arp, glockenspiel, gong gibi çalgıların esrarengiz renklerinden sık sık yararlanmış, özellikle arp'ı yardımcı görevde değil, kendine özgü renk ve tınlarını sergileyecek şekilde kullanmıştır. Bütün bu çalışmalarıyla orkestranın tını hacmini genişleterek, insan sesini zaman zaman bir çalgı gibi ele almıştır. Çoğunlukla da “pianissimo” ve “piano” gürlüklerini tercih etmiştir. (Thompson, 1967: 124)

C. Debussy'nin bağlı olduğu kavram ise sessizliktir. “Pelleas ve Melisande” sessizliğin çarpıcı biçimde kullanıldığı bu opera, başta çok eleştiri almış, besteci en güçlü duygularını bastıran Melisande'in sadece “sessizlik” ile anlatılabileceğini savunmuştur. Tınısal açıdan getirdiği yeniliklerle beraber, sessizliği anlatım aracı olarak görüp kullanmasıyla C. Debussy, Anton Webern başta olmak üzere birçok besteciye önemli bir esin kaynağı olmuştur.

İzlenimci müzikte durağanlık, ölçünlük, vurgudan kaçınma gibi kavramlar önemlidir. C. Debussy'nin saf sese duyduğu hayranlık çarpıcı ve renkli bir etki yaratmaktadır. Teknik açıdan bu durum, tonalitenin belirsizliği, armoninin genel olarak durağanlığı, ezgi ve eşlik arasındaki ayırmadan doğmuştur. Genel tını besteci C. Debussy için, şarkı dizelerinden çok daha önemliydi. Bunun sonucunda “izlenimci” ressamların resimlerine benzer parlak renk tınısı doğmuştur. İzlenimci müzik neticede ruh haline bağlıdır. C. Debussy'nin tarzının “Empresyonist” (izlenimcilik) olarak adlandırılmasının nedeni, resimsel imgeleri ve zarif renklendirmelerinden dolayıdır. (Parks, 1989:135)

C. Debussy'nin “izlenimciliği” (empresyonizm) müzikte ezginin tüm duyulara karşı, besteci kendisini iç organlarıyla yaşayan biriymiş gibi düşünürken, rüzgarın hareketini bir su gibi de görmektedir. (Ewen, :196) Yani izlenimci müzikte, ritm ve ölçü, belirsizliğe doğru eğilim gösterir. “C. Debussy, 1915'de Bernardo Molinari'ye

yazdığı bir mektupta, henüz armoninin sürecini yaşamaktayız. Bu arada tek başına tını güzelliğiyle yetinen müzikçi çok az demektir.” (Finkelstein, 1952: 102)

Sonuçta, izlenimcilikle başlayan 20. yüzyıl müziği özetleyici, yalın, tekrardan kaçınandır. Resimde, müzikte, edebiyatta izlenimciliğin özelliği “halka özgü” akım olmamasıdır. Yumuşaklık ve inceliklik arasında bir etkileşim olmakla beraber, titizliği ortaya koyar. (Parks, 1989: 152)

Izlenimcilik, romantizmden uzaklaşma olarak görülse de temel özelliklerinin çoğu Richard Wagner, Franz Liszt gibi romantik bestecilerin yapıtlarında görülmektedir. (Finkelstein, 1952 :102) Yüzyılımız modern müziğinin temsilcisi sayılan C. Debussy, 19. yüzyıl sonunda şiirdeki sembolizmi, resimdeki empresyonizmle müziğinde birleştiren kişidir. 19. yüzyıl ikinci yarısında gerçekçilikten ileriye gidilmiş, Natüralizm, yani tabiatçılığa varılmıştır. Yüzyıl sonunda gerçekçilikten uzaklaşarak simgecilik, yani sembolizm doğmuştur. Bunun yanısıra resimde yeni çığır açılmıştır, bu da “Empresyonizm” yani izlenimcilik demektir.



1874 yılında genç ressamların sergisinde bir resim adı “Impression: Soleil levant” (Izlenim: Güneş’in Doğuşu)’dır ve sergiye gelenler bu alışılmadık resime alaylı

bir şekilde “Empression” demişlerdir ve kelime yerleşerek yeni bir çizginin ismi olmuştur. O günün ressamı Claude Monet’tir. Monet, tabiat karşısında izlenimleri tesbit ederek çoğu kez çizginin renkten daha önde olduğunu savunur. Paris’te bunları okuyup gören C. Debussy, müziğe yenilik getiren kompozisyonu yapmıştır. (Ewen, :196)

1.3.1. C. Debussy’ nin Biyografisi:

Claude Achille Debussy, 22 Ağustos 1862’de Paris yakınında ki Saint- Germain Enlaye’de doğdu. Fakir ailenin beş çocuğundan ilkiydi. C. Debussy doğduğunda ailesi bir çini dükkanını işletiyordu, annesi bir süre boyunca terzilik yaparken, babası bunu takiben gezici bir satıcı, bir matbaacının asistanı ve daha sonra bir kâtiptir. Bir bestecinin boylesine bir geçmişten ortaya çıkışının sürprizi, biyografyasını yazanlardan biri tarafından bilmeyerek uyarılarla desteklenmesi, bazı yazarları C. Debussy’nin meşruiyetinden şüphe etmeye itti: bu fikir, sonunda onun ölüm döşeginde olan bir resmiyle baba tarafından olan büyükbabasının fotoğrafıyla yanyana getirilerek yakıldı. Fakir ailenin çocuğu olan C. Debussy, geçim zorlukları nedeniyle ailesi okula gönderemedi. Annesi okuma yazma öğretirken, teyzesi de piyano dersine başlatmıştır.

1869’da Cerutti’den ilk piyano derslerini alan C. Debussy, daha sonra piyano çalışmalarını F. Chopin’in öğrencilerinden Mme. Maute de Fleurville ile devam etmiştir. 1873 yılında Paris Konservatuari’na giren C. Debussy, Fransız müzik yazarı ve müzik pedagogu olan A. Lavignac’tan solfej, (1830-1909) Hem organist besteci hem de Fransız yayımcısı olan A. Durand’dan uyum bilgisi, Şair P. Verlaine’nin kayınvalidesi olan Mme. Marmontel’den piyano, Cesar Franck’tan org dersleri aldı. O zamanlarda “Kural dışı çalışıyor” “Neler yapıyor bu çocuk, yalan yanlış çalışıyor” diye şüphelenmelerini sağlıyordu. Fakat sınavlarını başarıyla veriyordu. Onsekiz yaşındayken G. Bizet’in dostu Ernest Guiraud’tan kompozisyon dersleri almıştır. (Sadie, 1986: 297) E. Guiraud, C. Debussy’i korumakla birlikte, birgün bazı yapıtları hakkında “Çok ilginç, fakat bunu sonraya bırakmalısınız, yoksa Roma ödülünü hiçbir zaman kazanamazsınız” demiştir. E. Guiraud, ona hangi kurala göre yazdığını sorup karşılığında da “keyfim” cevabıyla karşılaşınca “eğer siz dâhi iseniz bu mümkün” demiştir

1874'de C. Debussy, F. Chopin'in Fa minör Konçertosunu çalıyordu ve görünürde bir virtüöz kariyeri vardı, fakat 1878 ve 1879'da piyano sınavlarındaki çabaları sonuç bulmadı ve tüm hayallerini terketmek zorunda kaldı. (Sadie, 1986: 292)

1880'de C. Debussy, Marmontel'in vasıtasıyla P. Çaykovsky'yi mali bakımdan korumuş çok zengin olan bayan Nadejda von Meck'in evinde piyanist olarak çalışmıştır. Üç yıl kaldığı sürede İsviçre'ye, Rusya'ya ve İtalya'ya onlarla gitmiştir. N. von Meck – P. Çaykovsky'e C. Debussy'nin ilk eserlerinden olan Bohemya Dansları'nı göndermiştir. Karşılık olarak da, biçimde bütünlük yok, küçük beste, ama bütün olarak çok kısa demiştir. Paris'te o sıralarda kendine Fransız şiirini tanıtan güzel sesli kadın Blanche Vasnier ile tanışmış ve o dönemin simbolist şairi P. Verlaine'in şiirleri üzerine ilk liedleri'ni bestelemiştir. Bunların içinde "Mandoline", "Pantomime", "Clair de Lune" o günlerin yapıtlarıdır.

Konservatuvar öğrenimi süresince C. Debussy eşlikçilik, füğ, piyano alanlarında öduller almıştır. 1884 yılında, mezun olduğu sene "L'Enfant Prodigue" (Savurgan Çocuk) isimli kantatıyla Roma Büyük Ödülünü kazanmıştır. Roma'da koro ve orkestra için "Le Printemps" (ilkbahar) senfonik şiiri bestelemiştir. (Sadie, 1986: 296)

Roma'daki Villa Medici'de zorunlu kalmaları C. Debussy'yi memnun etmedi, sevdiği kadın şarkıcı B. Vasnier'den de ayrılmıştı ve Villa'nın mimarı, sınıf arkadaşlarının iddiaları ve "Académie des Beaux Arts"a (Güzel Sanatlar Akademisi) bir seri son söz yazma zorunluluğu ile sıkılmıştı. Roma'da en az verilen izin süresi olan iki yıl kaldı, o dönemde fazla yankı uyandırmayan "La Demoiselle Élue" (Seçilmiş Kız) adlı eseri yazmıştır. (Sadie, 1986: 293)

1887 Şubat'ında Paris'e ailesinin yanına döndü. Paris'e döndükten sonra piyano için "Suite Bergamasque" (Bergam Suiti) eseri bitirdi ve aynı yıllarda Sembolist şairler ve izlenimci ressamların bulunduğu ortamlara girmiştir. (Vallas, 1973: 74)

1888 ve 1889 yılın'da Bayreuth'u görmeye gitti ve son olarak söylenen yılda Paris Dünya Sergi'sinde Java'nın "gamelan" müziğine hayran oldu. Yaklaşık bu zamandan sonra gelecek dokuz yılını kıtlık içinde birlikte geçirdiği Gabrielle G. Dupont ile ilişkisi başlar. Ayrıca 1889'da M. Mussorgski'nin "Boris Godunov" operası P. Çaykovski'nin müziği, C. Debussy'i etkilemişti. (Sadie, 1986: 293)

Sonucunda tüm konserden vazgeçilen "La Demoiselle Élue" (Seçilmiş Kız) ve piyano- orkestra olan "The Fantaisie" (Fantezi)'nin yasal gösterisi için alışlagelen uvertürünü yazmayı reddetti.

1890'a kadarki sürede "Arabesques"lerini, dört el için küçük suitini yazmıştır. Çağdaşlarına göre yapıtları öncü, gelecek için umut vericiydi.

Fransız edebiyatı'nın ünlü simbolist şairi olan Stéphane Mallarmé (1842-1898), C. Debussy'e ilk büyük başarıyı S. Mallarmé'nin aynı adlı eserinden esinlenerek yazdığı, 'Prelude à l'après midi d'un faune" (Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd) adlı orkestra eseri kazandırmıştır. Ayrıca 1894 yılında şarkıcı Therese Roger ile nişanlandı, fakat nişanlanmanın nahoş bir durumda bozulması, C. Debussy'nin Chausson'la olan arkadaşlığını daimi ayrılığa itti. Bu Bohem Yılları'n en mükemmel başarısı şüphesiz Aralık 1894'teki "Prelude à l'après midi d'un faune" eseriydi. Pierre Boulez'in "yeni müziğin temel taşlarından biri" diye belirttiği bu eser, "Sıcak bir öğleden sonrasında orman perilerini kovalamaktan yorgun düşerek uyuyakalan Pan'ın ihtiras ve tutkusunu yansıtmaktadır." (Lockpeiser, 1936: 130)

1895'e kadar "Pelleas et Melisande" (Pelleas ve Melisande)'in ilk metnini tamamladı. Operaları, piyano ve oda müzikleri'nin bestecisi Gabriel Dupont (1879-1914)'tur. Özellikle Guiraud tarafından Fransız müziği'nin büyük ümitlerinden biri olarak kabul edilen G. Dupont'un, intihara teşebbüs ettiği ve yaşamında çaresiz bir dönemin başlangıcı bir yıl olan 1897 yazındaki "Trois Chansons de Bilitis'e" (Bilitis'in Uç Şarkısı)'na kadar hiçbir tamamlanmış eseri ortaya çıkmadı. (Thompson, 1967: 132)

19 Ekim 1899'da C. Debussy, bir manken ve G. Dupont'un arkadaşı olan Rosalie (Lily) Texier ile evlendi ve karısının güzelliğinden etkilenerek veya evliliğin mutluluğunu yaşayarak Aralık'ta orkestra olarak "Nocturnes"i tamamladı. (Thompson, 1967: 138)

1901 yılında "La réve blanche" (Beyaz düşünün) 'nin müzik eleştirmeni oldu ve bu yılın Mayıs'ında Opera-Comique'de sergilenmek üzere "Pelleas ve Melisande" resmi olarak kabul edildi. Bu şaheserin 1902 Nisan'ındaki provaları sırasında, fırtınalı kıyafet provalarına rağmen borçların ödenmemesi nedeniyle, C. Debussy aleyhine dava açılması gerekirdi ki, 30 Nisan'daki ilk gösterinin Fransız müziği'nde bir dönüm noktası olmasının alkışlanması dayanılmaz bir kinayedir. Sadece on yıl sonra bu opera, Paris'te yüzüncü temsilini yaptı. 1903 yılında C. Debussy, kendi dünyasına çekilerek piyano için "Estampes" (İzler) adlı eseri tamamladı. (Sadie, 1986: 294)

1904 ve 1905 yılları özellikle verimliydi: Bu dönemde yazılan yeni eserler "Fêtes Galantes" (Sevgi Bayramı) 'nın ikinci serisini, piyano için "Images" in ("İmgeler) birinci serisini, "La Mer" (Deniz) idi. 1903 sonbaharında, bir bankacının karısı olan ve Fransız bestecisi olup, M. Ravel'in öğretmeni olan G. Faure (1845-1924) 'nin onbir yıl önce "La Bonne Chanson" (iyi (güzel) şarkı) adlı şarkı döngüsünü adadığı amatör şarkıcı olan Emma Bardac ile tanıştı. 1904'ün Haziran'ında C. Debussy'i, karısı terketti ve baharda hayatının geri kalanını geçirdiği "Du Bois de Boulogne" semtindeki apartmana (Bardac'ın parasıyla satın aldığı) Bardac ile taşındı. Ekim'de karısı intihara kalkıştı ve ortaya çıkan skandal sonucu C. Debussy'nin birkaç arkadaşı onunla olan ilişkilerini kesti. Bir yıl sonra, 30 Ekim 1905'te, "La Mer"'in temsilinden iki hafta sonra, C. Debussy ve E. Bardac'ın kızı oldu ve Claude – Emma (Chou-Chou) adını aldı. Ebeveynler, 20 Ocak 1908'de evlendiler 1906'da sadece "Images" in piyano olarak ilk serisinin temsili ile ve ufacık bir piyano eserinin yayımı ile değerlendirildi. 1907'de E. Bardac'ın amcası olan Osiris, onu mirasından mahrum etti ve gelecek yedi yıl için C. Debussy, kendi eserlerini yöneterek ve piyano çalarak İngiltere, Belçika, Hollanda, Avusturya, Macaristan, İtalya ve Rusya'ya on yolculuk üstlenmeye zorlandı.

1891'den itibaren C. Debussy'nin, olgunluk çağını sürdürdüğü ve yaylı çalgılar kuarteti "La Mer" (Deniz), "Images" (İmgeler) ve piyano için "Estampes" (İzler), "Masques" (Maskeler) yirmidört prelüd'ü O'nun en olgun yapıtları olarak görülür.

1910 yılında piyano prelüdlere'nin ilk kitabını bitirdi ve eserlerini Viyana ve Budapeşte'de yönetti.

D'Annunzio'nun "Le Martyre de Saint- Sebastian" (Saint – Sebastian'ın Şehidi) adlı eserine sahne müziği yazdı ve 1911'de bu eser ilk kez seslendirildi. Bundan sonra da Ballet Russe, teması ve koreografisi Rus dansçı ve koreograf olan Vatslav Fomitch Nijinsky (1890-1950)'e ait "Jeux" (Oyunlar) adlı balenin müziğini C. Debussy'den istedi. 1913 yılında bu bale Dyagilev'in topluluğu tarafından oynandı ve ilgi gördü. Bu yıl içerisinde C. Debussy, piyano prelüdlere'nin ikinci kitabını tamamladı. (Sadie, 1986: 298)

1914 yılında C. Debussy, Amerika, İngiltere, İsviçre'ye turlar için planlar yapmaya devam etmesine rağmen, Londra'ya son gezisini yaptı. (Sadie, Collins Classical Music Encyclopedia: 299)

1915 yılının başlarında, yapımcısı Jacques Durand, F. Chopin'in eserlerinden bir yayım oluşturmakla görevlendirdi ve bu meslek sevgisinde Piyano olarak oniki Etudes (Etütler) ortaya çıktı. Bunlar Haziran'dan Ekim'e kadar Pourville'de geçirdiği aylar boyunca olan üretimin sadece parçasıydı; bu son yaratıcı patlamada "En blanc et noir"i (Beyaz ve Siyah) tamamladı ve çeşitli aletlerin birleşimi için tasarlanmış altı sonatlık serinin ilk ikisini besteledi.

C. Debussy'nin piyano eserlerinin, müzik severler arasında ürünün pekişmesinde önemli etkendir. Teknik açıdan, yeni piyanistliğin de öncüsüdür. Yorumcunun hem parmak hem de pedal inceliklerini uygulamasını sağlamıştır. "Reflets dans l'eau" (Sudaki Yansımalar), "La soirée dans Grenade" (Grenada'da akşam), "Poissons d'or" (Altın Balıklar) ve prelüdlere'nin ilk bölümünden çoğunluğu oluşturan eserleri

(özelliklerinin doruk noktasına çıktığı “La cathedrale engloutie” (Batık Cathedral) bu eserler bestecinin hayal gücünün nerelere kadar uzandığını göstermektedir.

Birinci Dünya Savaşı başlamadan önce konser gezileri yapan C. Debussy, eserlerinin seslendirilişinde orkestrayı yönetti. Bu yıllar da kanserle mücadele etmekteydi. Yazdığı son yapıtlar ise, “keman-piyano sonatı, viyolonsel sonatı, “Ode a la France” (Fransa’ya şarkı) kantatı, arp- flüt- viyola sonatıdır.

Dönemin en etkili bestecisi olmakla beraber müzikal empresyonizm’in de kurucusu olan bu büyük besteci, 26 Mart 1918 yılında Paris, Almanlar tarafından bombalanırken kanserden öldü.

C Debussy, çok hassas yaratılışa sahip olmakla beraber, özgürlüğüne düşkün, kolay beğenmeyen karakteri vardı. Mizah anlayışı ilginçti, bu ilginçlikte bestelerine beklenmedik şekilde yansımıştı. Sözcüleri, “Homage a S. Pickwick” (S. Pickwick’e Saygı) prelüdü’nde, görkemli pasajı, İngiliz Ulusal Marşı ile mizahi bir şekilde göstermiştir. Bu mizahın sebebi, Kızı Chouchou’ya ve çocuklara olan sevgisindendi. Bu sevgiyi denize olan yakınlığıyla, rüyalarıyla, hayalleriyle bütünleştirmiştir.

C. Debussy’nin, içindeki derin hisleri ve görkemli ifadeleriyle yarattığı eserleri ile yirminci yüzyıl müziğini etkileyen en büyük besteci olmuştur.



1.3.2. Debussy'nin Müziği:

C. Debussy'nin müziğini anlayabilmek için, Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının sonlarında egemen olan iki önemli sanat akımını incelemek gerekir:

Bunlardan izlenimcilik akımı (Empresyonizm), ilk olarak resim sanatında ortaya çıkan akımdır. Empresyonistler, Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro.. ressamlardır. Sozgelimi Claude Monet, nesnelere somut gerçekliğinden çok, etraflarını saran atmosferin titreşimlerinin ve buna bağlı olarak ışık, renk oyunlarının üzerinde bıraktığı izleri verme çabasındadır. (Monet, gerçekliğin en karışık görünümünü saptayarak, kaçınılmaz kavramaya çalışan bir ressamdır. Uyuyan bir suyun üzerine yansıyan hayatı, ya da uzaklardaki çanın usulca kımıldattığı yaprakların titreşimini resmetmiştir. Ayrıca C. Monet, iki nehir arasında süzülen ve belki de pusuda bekleyen “bir kedi tırmığından” kaçan “altın balıklar”ın (Poissons d’or eserine gönderme yapılmaktadır.) Pırıltılı ışıklarını, müzikal bir şekilde çağrıştırmaya çalışırken, C. Debussy'nin de yapmaya çalıştığı da budur. (Ewen, :196)

Ama aralarındaki temel fark, empresyonistlerin beste yapmamaları, sadece üzerine gölgelerin yansıdığı bir retina (gözlemleyen bir göz) olarak kalmak istemeleridir. C. Debussy, her zaman muhteşem ve gizli bir marifetle, derin bir bütünlük anlayışıyla beste yapardı. Empresyonistler ve C. Debussy arasındaki benzerlik, duyuların karmaşıklığı ve flu (belirsiz) bir izlenim tarzlarının olmalarıdır. Ama onun alacalı sis görünümü altındaki sağlam ve belirgin çizgili uslubu empresyonistlerinkinden çok farklıdır. Sözgelimi “Reflets dans l’eau”da (Sudaki Yansımalar) empresyonist kısım, suyun yansımaları, esintilerin yüzeye dokunuşu, bir yaprağın düştüğünde oluşturduğu halkalar ya da çizgilerdir. Şiirsel kısım ise, şairin bu uyuyan suyun gizemli yaşamı karşısında kurduğu hayal ve bu hayalin içine bir ara kattığı insancıl tutku ve endişe vardır. Bütün bunlar mükemmel bir görünüm vermiş ve kusursuzca dengelenmiş müzikal bir şiir oluşturmuş: Tema, belirgin bölümler halinde üç kez farklı şekilde açıklanmış, basitleştirilmiş ve yavaşlatılmış olarak üçüncü açıklamada tema yavanlaşan bir yansıma durumundadır.

“Hommage a Rameau” (Rameau’ya Saygı) C. Debussy tarafından takdir gören Rameau burada sadece bir etikettir. C. Debussy’nin en güzel melodik fikirlerinden biri olan derinlemesine hayalci bir tema işleyen, üzücü bir dans havasıdır. Birbirinden değişik sessel özellikleriyle çok özel şiirselliktedir. “Et la lune descend sur le temple qui fut” (Ve ay tapınağın üzerine iner”) basit olmayan tekdüze teması, nadir armonilere sahiptir

Bu dönemde edebiyat dalında ortaya çıkan akım Sembolizm’dir. Bu akım, bir durumu ustü kapalı olarak vermektedir. Sembolist şairler’de, kelimenin yarattığı his, renk ve ses önemlidir. Sembolist şairler arasında Fransız edebiyatı’nın ünlü sembolist şairi olan Paul Verlaine (1844-1896), S. Mallarme (1842-1898) ve Fransız edebiyatı’nın ünlü sembolist şairi olan Arthur Rimbaud (1854-1891) gelir. Sembolizm, müzikle iç içedir. Bunu P. Verlaine “Müzik, herşeyin üzerindedir” diyerek belirtmiştir. C. Debussy, kendi müziğini sembolist şairlerin, eserlerine yakın bularak, bir izlenimci olarak adlandırılmaktan hoşlanmamıştır. Örneğin, “Cinq Poéms de Charles Baudelaire” (C. Baudelaire’nin Beş Şiiri) adlı yapıtında C. Debussy, şarkı dizisi oluşturmuştur. Bunun sonucunda da yakın arkadaşı Paul Dukas “Debussy üzerindeki en önemli etki

muzisyenlerden değil, edebiyattan gelmiştir” demiştir. (Aguettant, :415)

C. Debussy, Rus bestecisi olan M. Mussorgski (1839-1881)'nin müziğine, gençlik döneminde ilgi duymuştur. Bu etki “Nuages” (Bulutlar) eserinde hissedilmektedir. Bulutlar, M. Mussorgski'nin Tatil Bitti adlı şarkısındaki akorlarla başlar. Tek fark M. Mussorgski altılı ve üçlü aralıkları kullanırken C. Debussy beşli ve üçlü aralıkları kullanmıştır. Ama onu en çok etkileyen 1889 yılında Paris Dünya Fuarı'nda dinlediği Java'nın Gamelan müziği olmuştur. Bu müzik biçiminde yarım sesli aralıklar yoktur, tam sesli diziler kullanılmaktadır, dizi büyük ikililerden oluşmaktadır. (Dawes, 1969 :125)

C. Debussy, daha sonra Alman bestecisi R. Wagner'in titizlikle işlenmiş duygusunu veren sanatının etkisi altına girmiştir. Ancak eserlerinde, Alman sanatının etkisinden kurtulma çabası da vardır. Sözgelimi C. Debussy, Alman dilinin sert vurgulanmasından kaçınarak, sert ve melodik olan Fransız dili vurgulamasına yöneliyor. Wagnerizmine rağmen C. Debussy, evrensel tutku arayışına karşı çıkmış ve çağdaşlarının romantik aşırılıklarından kaçınmıştır. Bu eğilime baş kaldırırken bazı güçlükler de çekmiştir. (Ewvn, :198)

Yahudi soyunu unutup sadece Fransız kimliğini anımsayarak R. Wagner'ci olan C. Debussy, Fransız milliyetçiliği sergilemektedir. Prix de Rome öğrencilerini R. Wagner'i taklit etmemeleri için uyarır ve bestecilerin enstrümantal eserlerinde daha fazla Alman etkisine girdiklerini belirtir. Bestecilere halk şarkılarını dinlemelerini ve o şarkılarda Fransız müziğinin özelliklerini aramalarını ancak bu şekilde ilham ve bireysel yardımıyla Fransa'nın müziksel ruhunun mükemmel bir sanatsal ifadeye ulaşacağını söyler. Bestecilere, R. Wagner'i hem estetik dramatik olarak hem de şair – müzisyen olarak taklit etmeleri gerektiğini açıklamıştır. (Vallas, 1973: 76)

Catulle Mendés, bu söylem içerisinde kendi sanatsal ideallerini gördüğü için bu ulusal anlaşmaya uymuştur: “C. Debussy, efsane ve şarkılarımızın içerisindeki müziksel ve şiirsel atmosferi ile ilgilenen, ırkımızın ruhu ile bağdaşan tüm R. Wagner teorilerini müziğimize adapte edecek ilk Fransız dahisidir. Onun gibi bir adam, kendi başına ya da

bir şairin yardımıyla operamızı eski ve dar kalıplarından koparabilir. Bırakalım müzik ve şiiri bir formda buluştursun, bunu müzik yada şiirden birini ön plana çıkarmak için değil, drama için yapacaktır. Bırakın içindeki şair tüm edebi süslemelerini özgürce açığa vursun ve bırakın içindeki müzisyen dramatik duyguları bölen tüm vokal ve orkestral etkilere karşı dursun. Bırakın tüm reçitatif arya, stresso'dan çok gerektirmedikçe vazgeçsin. Bırakın eski simetrik melodi çerçevesini yıksın. Melodisini Almanlaştırmadan, bırakın melodisini şiire uydursun. Tek kelimeyle ifade edecek olursam, bırakın müziği söz olsun, ancak öyle bir söz olsun ki her harfi müzik olsun. Bırakın orkestra değişik duyguları ifade eden pek çok temayı bir araya getirmek ve geliştirmek için bilimi etkileşimi kullansın. Her kim böyle bir şey yaratırsa o büyük bir adam olacaktır ve hepimizin sevgisini kazanacaktır. Formlarını Almanya'dan almış olsa da onları modife edecek ve her zaman bir Fransız olarak kalacaktır. Almanlar Richard Wagner'in yüce ismini haykırdıklarında biz de bu ismi haykıracağız, bu isim şu anda tanınmıyor olsa da çok yakında ismini alkışlar ve çığlıklar eşliğinde duyacağız” demiştir. (Vallas,1973 :78-79)

“Müzikte Ulusçuluk” 19. yüzyılın ikinci yarısında besteciler arasında önem kazanmıştır. Avrupa'da egemen olan üç büyük ülkenin müzikleri; Alman, İtalyan ve Fransız müzikleridir. İtalya'da G. Verdi ve G. Rossini Opera müziğini Avrupa'nın en popüler müziği haline getirirken, Franz Liszt'de zamanın sevilen operalarını piyanoya uyarlamış ve konser verdiği küçük kasabalarda çalmıştır. R. Wagner, G. Rossini ve G. Verdi'den sonra başarıya Almanya'da ulaşan bestecidir. Bu besteci operayı okul gibi düşünmüştür C. Debussy'nin izlenimci müziği ve sonra 20. yüzyıl müziği, değişik tınlıların denenmesiyle evrensel müziğin yazılmasına nedendir.

C. Debussy'nin izlenimci müziği, 19. yüzyılın armoni yapısına inanmamıştır. 21 notalık dizi oluşturmuştur. Tahta üflemeli çalgıları birer insan sesi gibi kullanmıştır, her birine solo görevler vermiştir. C. Debussy'nin müziğinde, bakır üflemeli çalgılar özgün tınılarıyla orkestraya yeni bir soluk getirmiştir. C. Debussy, piyanoda ses alanları ve pedalların ustaca kullanmasıyla kendine has bir üslup (biçem) yaratmıştır. Besteci, sadecilikten yana olmuş, yapıt oluştururken kurallara uymak yerine hayalgücünü kullanmıştır O'nun için, tını ve renk vazgeçilmez öğelerdir. Orkestrayı küçülterek,

orkestralamada saf tınıları yeğler. Çalgının kendine has tınısını korumaya çalışır. Bakır üflemelilerden çok tahta üflemelilere önem vermiştir. Arp, gong, celesta gibi çalgıların kendilerine özgü renk, tınlarını kullanmıştır. İnsan sesini de bazen çalgı gibi ele alarak orkestranın tınısını genişletmiştir. Çoğunlukla piano, ve “pianissimo” gibi gürlük terimlerini tercih etmiştir. C. Debussy'nin bağlı olduğu “Sessizlik” kavramı, “Pelleas et Melisande” (Pelleas ve Melisande) operasında eleştirilmiş, besteci ise sadece sessizlik'le bu duyguyu verebileceğini belirtmiştir. (Lesure, 1988: 225)

C. Debussy'nin müziği, yumuşak ve hafifken, R. Wagner ve J. Strauss'un yıkıcı, ezicidir. Ezgiyi meydana getirirken, Uzakdoğu'nun pentatonik dizilerinden ve tam ses dizisinden faydalanır. C. Debussy'nin müziğe getirdiği en önemli yenilik armonik alandadır. O, “Benim arzum, belli kurallara bağlı kalmadan, sadece duyduğumu tekrar yaratabilmektir.” demiştir. (Dawes, 1969: 10) Armonik kurallara, gençlik yıllarında karşı çıkan C. Debussy'nin en zayıf dersi armoni olmuştur. C. Debussy'nin eserlerinde, tonik – dominant ilişkisi zayıftır, parçanın ton hissi yeni bir soluk kazanmıştır. Besteciliği boyunca, Tam ton dizisine, geleneksel diatonik gamlara ilgi duymuştur. Ortaçağ müziğindeki paralel aralık özelliğini o dönemdeki üçlü, dörtlü, beşli, altı paralellere yedili, dokuzlu, ikili, eksik aralıkları da ekleyerek kendi müziğine uygulamıştır.

C. Debussy'nin müziğinde kullandığı formlar, serbest ve özgündür. O'na göre form, müziği yaratmıyor, müziğin mantık sonucu formu yarattığını belirtiyor. (Virginia,1994 152)

C. Debussy sinema sanatında müziğin öğrenebileceğini hatırlatmıştır. 1890'da “görüntü kitabı” düşüncesiyle kendisi meşgul oldu ve bu şekilde bir seri piyano parçaları yayımlamayı düşündü. C. Debussy, sinema sanatını müziğe resim sanatından daha yakın buldu. C. Debussy, Raoul Bardac'a önerirken düşüncesi açıkça kavuşturur: “Muzikte, bu resimden daha fazla var, çünkü rengin ve ışığın tüm değişimlerini biraraya getiriyor. Oldukça açık olmasına rağmen sık farkedilmeyen bir noktadır” (Smith, 167) demiştir. C. Debussy'nin düşüncesi müziğin zaman içinde varoluşunu durgun, geçici bir resim sanatından çok sinema sanatına yaklaştırır. Bundan dolayı C.

Debussy'nin, erken sinemaya eğilimini anlamak zor değildir. Onbir yıl sonra C. Debussy, senfonik müziğe yenileme aracı için olası güç olarak sinemacılık tekniklerini önerecek kadar ileri gitmiş: “Bununla birlikte çağdaşlarımız arasında senfonik müziğin tadını yenileyecek tek araç vardır: Sinemacılık tekniklerini, saf müziğe uygulamaktır” (Smith, :68-69) demiştir. Maurice Emmanuel, C. Debussy Kontrapunt'u (çeşitli ezgileri birbirine uydurma sanatı) biliyor ve istediği zaman geliştiriyor. Fakat ekol geliştirilmesinden nefret ediyor, öncelikle temasını belirler, taslağını, ana çizgilerini belirtir. Yapı için, bir sürü şıklık koyarak eserlerinin mimarisini gizler. Kendisi ukalalık ve bilgiçlik kokan herşeyden kaçır. C. Debussy, major ve minör'ün baskıcı kurallarından sıyrılmak ister, ezgisel duygularını herhangi birşey uğruna feda etmekten kaçırır. Bu da bizi “harmonie” sine getirir. Sonuç olarak C. Debussy, sanat tarihinin en büyük yaratıcılarından biridir. Yoktan yaratmadı, onun öncüleri F. Chopin, F. Liszt, R. Wagner, Fransız bestecisi olan C. Franck (1822-1890), Fransız bestecisi olan G. Chabrier (1841-1894), G. Faure'yi de unutmamak gerekir. Ama onların buluşlarına yeni cesurluklar ekleyerek kendine özgü harika bir dil yaratmıştır. “Bu dil O'nun duygusallığının ihtiyacı olan dildi, gençliğinden beri aradığı konservatuar piyanosunda, öğretmen ve arkadaşlarını şaşkına çevirerek denediği, aradığı dildi” Bu yenilikler nelerdi? Özellikle çok özgürce uyumsuz sesler kullanımı, ne hazırlanmış ne çözülmüş, genelde ardarda gelen seriler, her türlü değiştirilmiş akorlar... Diğer taraftan akorlar peşpeşe sıralanır. Nota geçişlerinde tam bir özgürlük söz konusudur. Bu yeniliklerin neticesinde, ses uyumluluğu arasındaki sınır yerinden oynatılmıştır. Bazı eski ses uyumsuzlukları, uyumlular gibi algılandı ve bu uyumlular C. Debussy'nin yarattığı yeni bir doku gibi oldular, yepyeni bir vurgu ile doğa üstü bir sadelik noktasına ulaştılar. Bunu gözlemlemek için “La fille aux cheveux de lin”, (Keten Saçlı Kız) düşünmek yeterlidir. Bu armoninin onda şahane bir cazibesi var, müzikal dili zenginleştirerek, hesap bile edemeyeceğimiz sonuçlar elde edilecektir” (Aguettant, :415-416) demiştir.

C. Debussy müziğinde, doğanın müziksel davetiyle büyülenmiştir. Pelleas'ta müzik birçok kez talep edildi. Karanlık ormanın durgunluğu, ışığın suyun üzerindeki değişik etkileri, yeni sulanmış gül bahçesi... Nocturne's (1900)'deki “Nuages (Bulutlar)’da, bir ırmağın üzerindeki gri bulutların geçtiği bölüm, çizgilerin bulutları ve

obualar'ın da bir sandalın süs düğünü temsil ettiği şekilde tasvir edilir. Sirenes'te hayal edilen deniz kızlarının şarkı söyleyişi duyulur. Piyano eseri olan Preludes'ta, çağrışımları sanki ipucu sağlayabilir gibi, parçalara parantez içinde eklenen, çok çeşitli hatırlatıcı başlıklar vardır. En iyi bilinenler arasında “La fille aux cheveux de lin” (Keten Saçlı Kız) ve “La cathédrale engloutie” (Batık Kathedral) verilebilir. (collins Classical Music Encyclopedya: 282)

C. Debussy bir çağı bitirip diğerini başlatmıştır. Erken dönem müziğinin yeni sanat ve Rafael öncesi ilkeleri, 19. yüzyıl müziğinin Romantik geleneklerinin doruğu iken; eserlerinin diğer yönleri modern okula belli başlı noktalardır. C. Debussy'nin ne hazır ne de karar verilmiş, geçici etkileri, kendisinin keşfettiği armonik buluşları gibi, 20. yüzyıl bestecileri tarafından hayranlık kazanmıştır. Piyano ve orkestraya ait etkileri birçok modern besteci tarafından dikkatlice incelenmiştir. O'na göre “Sanatta bulunan materyalin tekrarına karşı çıkan biçimleri, sürekli değişim kuralına bağlıdır: “Eğer aynı müziği zaten bir kez duyduysan, tekrar duymaya ne gerek var?” (Collins Classical Music Encyclopedya: 282) diye sormuştur. Faune (boynuzlu ve kuyruklu kır tanrıları'ndan biri)'un flütünün mısralarında göze çarpar bir şekilde temsil edilen bu kural, C. Debussy'nin eserinde önemli bir unsur oldu ve “Prelude à l'après – midi d'un faune” (Pan'ın bir öğleden sonrası Prelüdü) 20. yüzyıl müziğinin ilk parçası olarak anılmıştır. (Collins Classical Music Encyclopedya: 282)

C. Debussy'i biri “-ism” ile uzlaştıracaksa, sembolizm en doğrusudur. Sadelik ve mesafeye olan arzusu O'nu hiç bırakmamıştır. Çocukken büyük boşluklardan oluşan küçük resimleri tercih etmiştir. Pelleas'ın kendisi onun 40. yılına kadar olan ideallerinin tam özetidir. Nisan 1902'de Pelleas'ı seçmesinin nedenini açıkladı : “Ben müzikten belki de diğer sanatlardan daha fazla olan, Doğa'nın açık üretimine bağlı olmayan fakat Doğa ve hayal gücü arasındaki gizemli bağı içeren özgürlük istedim.” Bu özgürlüğü kuvvetlendirmek için diğerleri de olmalıdır. Halk kendi düşüncesini söylemekte özgür olmalı. Sadece uzun yıllar önce yaşayıp saygı değer olmuş kişilere yüklenmiş birtakım saçmalık olan, zorunlu saygı sanatta yoktur” cevabın kendisi özgür resim, bir müzik eğitimiyle desteklenmemiştir. “Sanat sevgisi,, açıklamalara bağlı değildir veya yeni bir eser hakkında “O'nu birçok kez duymalıyım” diyenlerin deneyimiyle bağlı değildir.

Gerçekten müzik dinlediğimizde, duymak istediğimizi hemen duyarız. En zor kazanılan özgürlük ise. sanatçının sadece kendini mutlu etmek istemesidir” demiştir. (Sadie,1986: 307-308)

C. Debussy’e göre, müzik ne skolastikte, ne de tumtaraklıda yatıyordu, fakat çingene kemancı Radics’in çalışında: “Sıradan ve ucuz bir kahvehanede, karanlık bir ormanın derinliklerinde çalıyor etkisini verir ve ruhunuzun derinliklerinden yüzeye nadiren çıkardığımız bir çeşit melankoliyi uyandırır. Demir kasanın gizemlerini sürükleyebilir: “Duygunun çıplak teni buradaydı” demiştir. (Sadie,1986: 307-308)

(1866-1944) Romancı, oyun ve siyasi fıkra yazarı olan Romain Rolland gibi zeki biri 1904’te, “Birçok müzisyenle karşılaştım. Bunların arasında C. Debussy’den daha fazla C. Debussy olan biri M. Ravel” (Sadie,1986: 307-308) demiştir. C. Debussy, hiçbir mektubunda, M. Ravel’in adından hiç bahsetmemiştir. Buna rağmen M. Ravel, tüm hayatı boyunca C. Debussy’i bir usta olarak görmüştür.

C. Debussy ve İ. Stravinsky, “The Firebird” (Ateş Kuşu)’nun 25 Haziran 1910’daki ilk temsilinden sonra sahne gerisinde tanıştı. C. Debussy’nin İ. Stravinsky’ye “Jeux” (oyunlar)’ın notaya geçişinde önerilerini sorduğu ve C. Debussy’nin bas’ı hiçbir zorluk çekmeden çaldığı, “The Rite of Spring” (Bahar Ayini)’in piyano – düet versiyonunu birlikte temsil ettikleri sıkı bir arkadaşlık dönemi başlamıştır. 1916’da İ. Stravinsky’i mektubunda şöyle tanımladı: “Zaman zaman müziğe kaba davranış gösteren yaramaz çocuk... Benimle arkadaş olmak istediğini itiraf etti; çünkü ona hepsi patlamayan el bombalarını havada atabileceği merdivenin basamağına çıkmasına yardım ettim” demiştir. (Sadie,1986: 309-310)

C. Debussy’nin 1870’li yılların sonu, 1890’lı yılların başlangıcı kişisel yapılanma dönemidir. Fransız lirik opera ve lirik romansı alanında (J. Massenet, Charles Gounod) tecrübe sahibi olan C. Debussy, H. Berlioz’dan C. Saint – Sæens’a dek birçok Fransız bestecisinden etkilenmiştir. Çağdaş Fransız Empressionist ressamlık ve simgeli şiir, R. Wagner, C. Debussy’nin yaratıcılığında büyük rol oynamıştır.

C. Debussy, son döneminin yaratıcılık devrinde (1905-1917), iç ve dış çatışmalarından etkilenmiş, bunu bestelerine iyilik hoşgörüyü karşı kötülükle ele almıştır. Savaş, tüm güzelliği, sanatsal değerleri yok ediyordu. Bundan dolayı savaşa karşı koyan C. Debussy, savaş olaylarında bezgin düşüp, ilhamını kaybetmiştir. Son eserlerinde, neoklasik eğilim vardır. Bu eserlerde, bestecinin zengin hayalgücü ile doludur. (piyano için heroik ninni, suit, iki piyano için “siyah ve beyaz” suiti, piyano için oniki etüt, viyolonsel – piyano için sonat) 17. ve 18. yüzyıl Fransız bestecilerin eserlerinden etkilenen C. Debussy, kendine özgü stiliyle beste yazmıştır. O'nun değeri orta yaşlarında anlaşılacak, müzikteki impressionizm'in parlak temsilcisi olmuştur.

C. Debussy'nin melodilerinde ince, yumuşak nüanslar hakimdir, bunun yanında belirsizlik de vardır. Geçişler berraktır. Melodideki hassaslık, zariflik, kapris'ten tema belirsizleşmektedir. Melodideki, modülasyonlu değişimler, cümlenin netliğinden ağır basıyor, hareket akıcılaşmadan, değişkenlik sabitlikten ağır basıyor. C. Debussy'nin tematizmi, belirginlikten uzaktır. Temalar parçalanmıştır, bir bütün halinde değildir. C. Debussy'nin polifonisinin özü, ahenkli çizgilerin olması, birbirine geçmiş olmasıdır. C. Debussy'nin yaratıcılığının son döneminde (1905-1917), iç ve dış çatışmalar kuvvetlenmiştir. O'nun nazik, zarif sanatı savaş olaylarının büyümesiyle, ilham yeteneği kaybolmaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı adına birkaç eser besteleyen C. Debussy, iyilik, özgürlük, adalet gibi konuları eserlerinde işlemiştir.

C. Debussy'nin eserlerinde, küçük nüanslar vardır, ahenk parçalara ayrılmıştır. O'nun için ahenk rengi, mantık fonksiyonları'ndan daha önemlidir. Armoni'nin renklenmesi amaçlanarak, natural makam, pentatonik ve artık akorlar kullanmıştır. Orkestrada çok sayıda enstrüman kullanıp, belirgin ses'lerden kaçınmıştır. O'nun müziği, düzensiz değildir, müzik şekillerinde berrak ve basit formlar vardır. C. Debussy, her zaman programlı müzik yazmış, belirgin olmayan imalarla hayal dünyasının açılmasını sağlamıştır.

C. Debussy, insan duygularının, düşüncelerinin, güzelliklerinin, müzikte yansıtılmalarını çeşitli yöntemlerle geliştirerek ele almıştır. O'nun müziği, müziğin estetik yönlerini geliştirmeye yöneliktir. C. Debussy, hayalgücüne dayalı heyecan

içinde, zarifçe betimleyerek kendine özgü üslubuyla müziğini çeşitli yollarla zenginleştiriyor, geliştiriyor. C. Debussy, melodileri'nde hayatın neşeli, parlak duygularını, güneşli çizgi ve şekillerle hissettiriyor. (Heinrich,1943: 135)

19. ve 20. yüzyıl'da C. Debussy, başta Fransa olmak üzere birçok ülkenin en büyük bestecisinden biri sayılır. Yapıtlarıyla daha sonraki dönemlerde birçok bestecinin örnek aldığı müzik ustasıdır.

1.3.3. Piyanist Olarak C. Debussy:

C. Debussy'nin müzikal özgürlüğü, onyediyedi yaşındayken Rusya'daki küçük bir tatil köyünde gelişmiştir. Burada Rus müzikleri duyar, ama O'nu Moskova Çingeneleri derinden etkilemiştir. Paris'e geri döndüğünde, müziğin edebi yönlerine ağırlık verir. S. Mallarme, (1862-1949) Belçikalı şair, deneme ve oyun yazarı olan M. Maeterlinck ve P. Verlaine'nin şiirlerine ilgi duyar. Paul Dukos'a göre, C. Debussy, müzisyenlerden daha çok edebiyatçılardan etkilenmiştir. (Aguettant, :413)

C. Debussy, ince estetikli kültürden gelen duyarlı ve sivri zekalı biri olarak tanınmaktadır. Suarés'in O'nun hakkındaki düşünceleri: "Alaylı, şehvetli ve melankolik bir yüzdü. Sinirli bir yapıya sahip olmasına rağmen, sınırlarına hakimdi, ama duygularına hakim değildi. O'nun duygusallığı, bir çocuğunki kadar taze ve yeni, büyük bir insanınki kadar ince ve karmaşıktır. Bunun yanında duyarlılığı sinirsel, ürpertici ve karışıktır. Diğer yönden, bize derinden etkiler uyandıran insancıl bir duyarlılığı vardır. Buna kanaat vermek için "Pelleas"taki aşk sahnelerini ve beşinci perdede Melisande'nin ölümünü hatırlayın. C. Debussy'nin duygusunun çıplaklığına ulaştığı anlardan birine örnek olarak dördüncü perde de Melisande'in Golaud tarafından acımasızca muamele gördüğü, Arkel'in "Tanrı olsaydım insanların kalbine acırdım" dediği hüznü sahneyi izleyen müziği düşünün. İşte gizliden işlenen gerçek dokunaklılık. İşte C. Debussy'nin zevkinin devreye girdiği an..." demiştir. (Aguettant, :414)

Fransız yazarı Romain Rolland'a göre: "C. Debussy, bir duygu dehası ve zevk dehasıdır. O, abartıdan, aşırılıktan, gereksiz tekrarlardan, yapmacılıktan, duygusal laflar

etmekten nefret eder. R. Wagner ve romantikler gibi sesini yükselteceğine, salt vurgu doğruluğunu arar ki, bunu yapmak daha zordur. Ayrıntılarda güçlü olmayı başarıyor, minimum yol ve olanakla, maximum ifadeye ulaşmakta başarılı. O'nun sanatı, duygusal olduğu kadar zekice de. Sanatı öneride bulunur, zorlamaz yani baskıcı değildir demiştir. (Aguettant, :414)

C. Debussy'nin piyano bestecisi olarak yavaş gelişimi biraz anlaşılmalıdır. Öğretmeni Mme. Marmontel şöyle der: "C. Debussy, piyano'dan çok fazla hoşlanmaz, fakat müziği sever" (Sadie,1986: 303-304) demiştir. Bundan şu ortaya çıkmaktadır ki; daha konservatuar öğrencisiyken aletin sınırlılıklarını farketmiştir. Fargue, 1890'da çalışını hatırlayarak: "Piyanoyu beşiğe yatırdı, binicinin atla, çobanın sürüsüyle, harmancının öküzüyle konuştuğu gibi, onunla alçak sesle konuştu" (Sadie, 1986: 303-304) demiştir. C. Debussy'nin her çalışında piyanoya karşı isteksizliği ve kendi isteğine boyun eğdirme kararlılığı gösterir. Mme. Marmontel'e göre: "C. Debussy, piyano sevmeyen biri olarak, neden faaliyetlerinin büyük kısmını bu çalgıyla ilgili yazdıklarından oluşmuştur? Ama O, piyano'yu farklı şekilde seviyordu, ustaca sevmiyordu Bazen ustalığı, F. Chopin ve F. Liszt'in uyguladığı gibi, dekoratif anlamda temayı süslemek için kullanmıyordu, yine F. Liszt gibi parçayı ve ses hacmini genişletip, pekiştirmek amacıyla da kullanmıyordu. Yumuşak, akıcı, hareketli, zarif, seslerin ahenkle titreştiği atmosferde yaratmak için kullanıyordu" demiştir. (Sadie,1986: 305)

C. Debussy, piyano'nun yüzünü değiştiren bir büyü yapmakla kalmayıp, piyano'da binlerce tını elde etmiştir. O'nun eserlerini yorumlamak ve çalabilmek için, öncelikle piyano tuşlarına ve pedal bilgisini öğrenmek gerekir.

C. Debussy, "Yazarların ve sanatçıların çoğunun başlıca hatası, ne isteklerinin, ne de cesaretlerinin yeni bir başarıya başlamada olmayışı, yeni yollar bulamamaları, yeni düşüncelere açık olmayışlarıdır. Bir çoğu onları, iki, üç hatta dört kez tekrarlıyor. Kesin olanı, kesin olmayana bırakmak için ne cesaretleri, ne de cesaretleri vardır.... Kendisini tekrarlayan bir kişi taklitçi gibidir, öyle değil mi? (Lesure,1988: 68-69)

Bu bugünün, büyük kötülüğüdür. Sanat neredeyse bir endüstri oldu. Fakat inanın ki, bu doğruluğa kapılanlar gerçek sanatçılar değildir. Eğer birgün öyle olursam, kalemimi sonsuza dek bırakmalıyım. Şikayet etmemeliyim, fakat sessizce piyanoları akort etmeye gitmeliyim. Claude Debussy= “akortçu” demiştir. (Lesure,1988: 242)

Bazı Alman bestecilerine göre, “C. Debussy, prensip olarak melodi ve ritmi müziğinden uzaklaştırıyor ve böylece müziğin iki önemli öğesinin önemini tekrar bizlere hatırlatıyor. Yine C. Debussy’nin orijinalliği zekâsından değil, farklılığından kaynaklanıyor. Sanatı elbette tarihçileri ilgilendirecektir, fakat gelecekte aktif ve yaşayan bir etkisi olmayacaktır” diyerek C. Debussy’le ilgili fikirlerini belirtmişlerdir. (Vallas,1973: 192-193) Le Centre de la Société Nationale (Ulusal Topluluk Merkezi) debussyst marifetlerinin, hünerlerinin sergilendiği yerdı. C. Debussy, bu derneğe üyeydi. Çağdaş Fransız bestecisi olan arkadaşı Eric Satie’nin Gymnopedie orkestralarını burada yönetmiştir. Aynı zamanda da 1 Şubat 1896’da Belçikalı besteci Guillaume Lekeu (1870-1894)’nun henüz bitmemiş Quatuor’un ilk dinletisinde, bir piyanist olarak yerini almıştır. 23 Ocak 1897’da dinletide tekrar yerini aldı. Çünkü bu Belçikalı müzisyen’in eserlerini çok seviyordu. Chausson’a, O’nun hakkında şöyle der: “Piyano çalışındaki herkesin bildiği ilkeleri küçümsemesiyle o tam bir klavye ustasıdır” demiştir. (Vallas,1973: 191)

C. Debussy, çoğunlukla piyano yapıtlarıyla ünlüdür. Onun piyano eserleri, şarkılarından daha çok beğenilmekte ve icrası onlardan daha kolay eserlerdir. Radyolu günlerden önce, bir bestecinin piyano eserleri ile tanınması yönünde eğilim olmuştur. Ancak, bu durum C. Debussy’nin aleyhine değildir. Hatta, F. Liszt gibi C. Debussy’de acı çekmiştir. (Lockspeiser,1936: 131)

C. Debussy, çağdaş bestecilerinin çalışlarıyla karşılaştırıldığında O’nun daha yavaş çaldığını görebiliriz. Duyulamaz biçimde çalmasına rağmen O, çok hafif çalmayı benimsemiştir. Fransız eleştirmeni olan Léon Vallas (1879-1956), C. Debussy için: “O, orjinal bir virtüözdü, dokunuşunun yumuşaklığını ve sakinliği ile tanınırdı. Piyano’nun çekiçleri olduğunu unutturdu, öyle ki bunu kendisini yorumlayan ana konusu haline getirirdi ve her iki pedalı da kullanarak kendine özgü etkiler yaratmayı da bilmişti”

demıştır. C. Debussy, piyanoyu vurmali çalgı olarak görmemiştir. (Lockspeiser,1936: 134)

Fransız Müzik bilgini “C. Debussy ve “Çin Müziği” üzerine incelemeleriyle tarihe geçen Laloy Louis (1874-1944)’e göre: “Piyanist, melodiyi ortaya çıkarmak için isteklerinden vazgeçmeli. Elbette ki, kendine göre gerekli kontrastları yaratacaktır ancak aşırısı piyanisti romantik etkilenmeye götürecektir.” demıştır. (Lockspeiser, 1936: 142) Ve devamında: “Ses geçitlerine (nağmeleme) gereğinden fazla önem vermelidir. Çünkü aşırı ses geçitleri ana melodik çizgiyi gölgede bırakabilir. Aranacak en önemli kalite oğesi, tonun birliğini yakalamaktır.”. Yani, hiçbir şey piyanonun piyano olduğu izlenimini bozmamalıdır” diye belirtmiştir. (Lockspeiser,1936:142)

C. Debussy, “Müzik kariyerine girişirken piyanistlerin, çok zor teknikleri olması gerektiğini onlara öğretirken, Piyanistlere “Etudes”ler faydalı olacaktır” diye belirtmiştir. (Sadie,1986: 306-307) Piyano’nun düellosuyla karşılaştıktan sonra, kazanınca kendi düellosunu ortaya koymuştur.

Teknik açıdan C. Debussy, harika çocuk olmamasına rağmen, ideal müzik onun etrafındaki muzikten farklı olduğunu anlamıştır. Konservatuardaki hocalarından Emile Durand “Muziğe karşı olan duygusu ve görür görmez çalma yetenekleriyle C. Debussy, eğer daha az taslakçı ve daha çok nazik biri olsaydı, mükemmel bir öğrenci olurdu “ve bir sonraki yıl: “Armoniye karşı önemli yeteneği olan, ama dikkatsiz bir öğrencidir” demıştır (Sadie,1986:307)

Beste öğretmeni Ernest Guiraud ile konuşmalarında; C. Debussy, tekniği yeterli olmasa da amaçlarının açığa kavuştuğunu gösterdi: Müziksel drama da “ideal iki birleşmiş rüya olacaktı” uzatılmış bir gelişme kelimelere uyum sağlayamaz, genel olarak ritimler, çizgilerin içinde zaptedilemez. Konular, kendi orkestrasal renklerini önerirler. Hiçbir teori yoktur, sadece dinlemelisiniz. Fantezi kuraldır. Aynı zamanda, müziksel bir armoniye savunuyordu: “Kendimi özgür hissediyorum. Çünkü değirmende bulundum ve Füg formunda yazmıyorum çünkü onu biliyorum” demıştır. (Sadie,1986: 307)

C. Debussy: "Bir sanat eserinin güzelliğinin her zaman bir sır olarak kalacağına anlaşmalıyız" diğeri bir deyişle "nasıl yapıldığı'ndan" hiçbir zaman emin olamayız. Her koşulda müziğe tuhaf olan bu büyüü korumalıyız. Doğası ve yapısıyla bütün sanatlar içinde müzik en alıcı olanıdır" diyerek müziğe karşı ilgisini göstermiştir. (Sadie,1986: 309)

C. Debussy, enstrümanda mümkün olan tüm sesleri çıkarmak için ve tınıyı verebilmek için piyanoyla savaşırmışçasına piyano başında nefretle beraber tutkulu saatler geçirdiği bilinmektedir. 1890'lılarda C. Debussy, piyanoya sevgili, bebekmişcesine yumuşak, zarif üslupla yaklaştığı yazılmıştır. O'nun, piyano çalışının kimsenin çalışına benzemediği de belirtilmiştir. (Virginia,1994: 183)

Piyanist olan C. Debussy, diğeri enstrümanlardan birini çok iyi bilmediği gibi, orkestra şefi olarak da kendini fazla geliştirmemiştir. Nitekim, İngiliz Orkestra Şefi Sir Henry Wood (1896-1944), C. Debussy'le yapılacak hiçbir şey kalmayınca dek (Kraliçe'nin Salonunda) orkestrayla prova yapmıştır. Sir Henry Wood: "Prova yeterince olağan geçti, fakat konserde acayip bir kaza oldu. Bunun gibi bir olaya tanıklık ettiğimi hatırlamıyorum. Nocturnes'in ikincisinde ("Fêtes" isimli parça'da), kendi eserlerinde bile iyi bir şef olmayan C. Debussy, aniden aklını kaybetti. Ne yaptığının farkına vararak, durmanın ve parçaya tekrar başlamanın besbelli en iyisi olacağını hissetti. Tahtaya vurdu ve tekrar vurdu. Daha sonra sıradışı olay oldu. Orkestra durmayı reddetti. Gerçekten şaşırtıcı bir durumdu. Kendi eserini yöneten ve zor duruma düşünce orkestraya durmasını söyleyen ve ret ile karşılaşan ünlü bir bestecidir C. Debussy. Açıkça durmayı istemediler: Seyircinin, hatanın kendilerinde olduğunu düşüneceklerini biliyorlardı. Daha fazlası (çok sevdikleri) eser iyi bir şekilde gidiyordu ve iyi bir gösteri sundular, bunu başardılar. Seyirci birşeyin yolunda olmadığını farkına varmadı. Çünkü orkestrayı durdurmaya çalıştığı belliydi. Sonunda memnuniyetlerinden parçayı tekrarlamak zorunda kaldılar: Bu sefer, hiçbir şey ters gitmedi ve alkış öncekinden daha fazlaydı. C. Debussy şaşırıp kaldı ve İngiliz tarzını anlamadı, ama o günkü orkestradan çok gururluydu" demiştir. (Lebrecht, The book of musical Anecdotes: 262)

C. Debussy'nin bazı parçalarını çalan bir piyanist, belli bir parçadaki tempo "serbest" olsa iyi olur diye üstelemiştir. C. Debussy, daha sonra "Müzik yazarlar vardır, kurgulayanlar vardır ve istedikleri gibi yapan baylar vardır" demiştir. Piyanist'e söylediği kendisine sorulan soruya C. Debussy, şöyle cevap vermiş. "Hiçbirşey. Kilime baktım ve üzerinde bir daha yürümeyecek" demiştir. (Lebrecht, The book of musical Anecdotes: 263)

Piyano'yu fazla önemsememesine rağmen besteci C. Debussy için piyano büyük önem taşımaktadır. Piyano O'nun için kendi iç dünyasında müziğiyle varolduğu enstrümandır. Çünkü, piyano melodik, armonik ve tonal bileşimleri de kapsamaktadır. C. Debussy, renk, ton, nüans yeniliklerine açıktır. Sonuçta C. Debussy'nin yeni armoni, ritim, tınların denemesine olanak sağlayan enstrüman piyanodur. C. Debussy, kemancı olsaydı, yarattığı müzik farklı özelliklere sahip olurdu. (Vallas,1973: 193)

C. Debussy, rengi çizgiye tercih eden ressamalar gibi, armoniyi melodiye tercih etmiştir. Onda biçim, yan yana gelen küçük parçaların oluşturduğu mozaik gibidir. Ayrıca C. Debussy, çalışırken çok titizdi ve bestelerinin bitmesi çok zaman alırdı. Başarıyı düşünmeden istediği gibi yazması yarattığı yeni'nin sonucudur. 1890'da bilinçlice romantizm'in duygusal temalarından uzaklaşarak kısa etkileri renkli armonilerle belirtmiştir. Sanatçının içe kapanık oluşu piyano, oda müziği yapıtları'nda belirgindir. Piyano yapıtları'nda çoğunlukla ses tabloları da sunmuştur. (Vallsa,1973: 194)

C. Debussy'nin piyano çalışı yumuşak ve zarif stildedir ve büyük elleri olduğu söylenir. Tonu loş, sönük gibidir. Bir eleştirmen'e göre: "Seyirci güzelce kestirdikten sonra, alkışlamak için uyandı" demiştir. (Thompson,1967: 250) C. Debussy'nin yorumcu olarak aradan çekilip müziği dinleyicilere direkt yansıtılabildiği belirtilmiştir.

C. Debussy, konser salonlarında öncelikle kendi eserlerini yorumlamıştır. R. Wagner'dan da eserler çalmıştır. Sözelimi "The Ring of the Nibelungen'in (Nibelunge'nin Yüzüğü) bazı kısımlarını, bölümlerini konferanslarında kullanmıştır. Öğrenimi süresince F. Chopin'in öğrencisi Madam Maute de Fleurville ile yaptığı

dersler, C. Debussy'yi F. Chopin'e yakınlaştırmıştır. Bunun sonucunda da F. Chopin'in piyano stilini derinlemesine incelemiştir. Paris Konservatuarındayken sınavlarında en iyi F. Chopin eserlerini çalmış. En kötü L. v. Beethoven eserlerini çalmıştır. Bundan dolayı L. v. Beethoven çalmamaya özen göstermiştir. Öğrenciliğinde son derece hızlı sol el tekniğine sahip olan C. Debussy, bunun sağ elde de sağlamak için gayret göstermemiştir. C. Debussy için müzik, piyano'dan daha öndedir. (Vallas,1973: 182)

Sonuç olarak, C. Debussy, kendine özgü müzik dili yaratmıştır. Bu dilin özgünlüğünde klasik armoninin kurallarını bilmemezlikten gelmiştir. Bunun yanında tını anlayışını kullanarak müziğini zenginleştirmiştir.

1.3.4. C. Debussy'nin Piyano Müziği:

Sık sık izlenimci hareketle alakalı olan Claude Debussy, 20. yüzyıl müziğinin önde gelen isimlerindedir. M. Ravel, 20. yüzyılda Fransa'nın önde gelen bestecisi O. Messaien (1908-1992) gibi sonraki Fransız besteciler üzerinde değil, İ. Stravinsky ve B. Bartok gibi besteciler üzerinde de etkili oldu. C. Debussy, "La Mer" (Deniz), "Prélude à l'après-midi d'un faune (Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd) orkestra yapıtlarıdır. "La Mer'de (1903-1905) orkestradan yeni sesler resmetti ve onları önceden bilinmeyecek şekillerde düzenlemiştir. "Pelleas et Melisande" (Pelleas ve Melisande) adlı operasında ise (1893-1902), C. Debussy, şiirsel ve sanatsal hareket olan Sembolizm'le birleştirirken hatırlatıcı başlıklar kullanması C. Debussy'ye 'İzlenimci' ünvanı vermeye kısmen sebep

olmuştur. Bu yapıtlarının yanı sıra C. Debussy, aslen piyano bestecisi olarak tanınmaktadır. En popüler olanları arasında: "Children's Corner (Çocukların Köşesi), piyano prelüdlere, "Clair de Lune" (Ay ışığı) gelir. "Clair de Lune" (1890), popüler klasik parça olurken, diğerleri sesi, alışlagelmiş şekil, armoni ve melodinin engelinden kurtararak bulunmazdır ve yüksek derecede ince fikirli yapıtlardır. (Sadie, Collins *Classical Music Encyclopedia*: 283)

“Images” serisinde ise C. Debussy: “Bu parçalar müziği sevmeyenler tarafından düzenli bir şekilde sık sık gidilen parlak olarak aydınlatılmış salonlarda dehşete düşeceklerdir. Onlar tercihen piyano ile kişi arasındaki “konuşma”lardır demiştir. (Sadie,1986: 304) Fakat bu erken dönem parçalarının içerdiği tüm güzelliklere rağmen C. Debussy’nin gerçek anlamda aletin meydan okumasıyla yüzyüze gelmesi 1903’e kadar değildir. O’nun yeni yaklaşımıyla “Estampes” (İzler) kendini duyurur. Onları “nüsha” olarak adlandırarak, belki de incelik yapma veya büyük tavrından vazgeçme niyetindeydi. (Sadie,1986:301)

1904’ün iki piyano eseri, “Masques (Maskeler) ve “L’isle Joyeuse (Neşeli Ada) 18. yüzyıl konularından ilham alan eserlerdir. C. Debussy “Masques”te, Fetes galantes” (Hoşa giden Bayramlar) dünyasına ilham için döndü (ikinci seri şarkılarını bu başlık altında tamamladı) ve özellikle ilk kez Mandoline şarkısında bulunan değişik eller dokusuna dönmüştür C. Debussy’nin birçok özel efektleri, klavyenin ortasındaki kıvrılan yarım sesli akorlar, tüm – tonlu ve beş tonlu gama ait parçalar, kuvvetli ama etkilenecek kadar dokunaklı olan çok nadir çalınan eserler ortaya çıkarmak içindir. “L’isle Joyeuse” C. Debussy’nin en mutlu ilham kaynağıdır. Halk tabakasına doğru inmeden, dışadönük olmaya çalışmıştır. C. Debussy, geleneksel sol taraftaki arpejlerde de, sağdaki üç kroşa karşı beşli gruplardan oluşmuş “bir sınıf hissi” yaratmıştır. O, dinleyicinin beklentileri ile dalga geçmez ve “Mutluluk, gülünecek bir olgu değildir” demiştir. (Sadie,1986: 304)

C. Debussy, sıklıkla geniş bir klavye sahası kullandı ve malzemesini kısa parçalardan oluşturmuştur. Bunları, suya atılınca, sadece belirsiz olarak kendi şekline bağlı fakat, kendi büyüklüğü, gücü ve yoğunluğu ile seri hareketli çakıltaşına benzetir.

C. Debussy’nin piyano eseri “Images”in ikinci serisi ile ayaklarının onbeş yıldır önderlik ettiği ülkeye, duygunun egemen olduğu ülkeye ulaşmıştır. Yaprakların arasından gelen çan sesleri, suyun içinde güneş ışığıyla parlayan havuz balığını görme karışık duygulardır. “Reflets dans l’eau, (Sudaki Yansıma) ayarında duyma ve gormenin ilk karışımlarıdır. Bu serinin bütün üç parçası da kullanılması gerektiği yerlerde, erken dönem eserlerinin ötesine gider. “Et la lune descend sur le temple qui

lut” (Ve ay tapınağın üzerine iner) C. Debussy’e, bu parçayı yazdıktan sonra, Doğu’yla yakından ilgilenen Laloy tarafından tavsiye edildi: Bu başlığın dengesi, açık dörtlüler, beşliler gibi “Doğuya mahsus, geleneksel özelliklerin birleşimiyle yeni bir irtibat ettiği C. Debussy’nin müziğinin temkinliğini ve kesinliğini hayran olarak yansıtır. Bu müziğe edebi görsel bir yaklaşım uyarlamasının tehlikeleri, havuz balığının görüntüsünün bestecinin hayalgücünü tutuşturan sadece bir kıvılcım olduğunu” söylemiştir. (Sadie,1986: 305)

“Poissons d’or” (Altın balıklar)’da balığın hızlı hareketi ses titremelerini, ses titremeleri arpejleri, arpejler de nağmelerle sesle çalınan parçaların şaşırtan bir hızla yer değiştirirken girişleri hatırlatır.

C. Debussy’nin piyano eserlerini anlayabilmek için, O’nun yaşamındaki tarihlere dikkat edip, eserlerini üç ayrı periyotta incelemek gerekmektedir.

1. 1880’den 1892’ye, konservatuarın son yıllarında Pelleas’ın başlangıcına dek
2. 1892’den 1904’e en iyi eserlerini verdiği dönem
3. 1904’den 1918’e gerileme dönemidir.

İlk iki periyotta yarattığı piyano eserleri, son periyoda oranla azdır. “Petite Suite”, (Küçük Suit) ve “Fantasie” (Fantezi) her ikisi de ölümünden sonra tanınmış eserleridir. 1903’te ortaya koyduğu “Estampes” (İzler)’e kadar hiçbir eser verememiştir. (Sadie,1986: 304)

C. Debussy, 40 yaşına dek piyano ve piyano besteciliğine ilişkin kendine has ve şaşırtıcı stilini ortaya koyar bir eser yaratmamıştır. İlk piyano eserleri insanı hayal kırıklığına uğratabilecek niteliktedir. Şarkıları iyi olsa da, piyano eserleri lise öğrencisinin ödevlerinden farksızdır. Yani C. Debussy, yaşamının her döneminde şiirsel, resimsel, müziksel dürtülere ihtiyaç duymuştur. (Sadie,1986: 307)

C. Debussy’nin “Danse Bohémienne (Bohem Dansı)’si hakkında P. Tchaikovsky “Eser bir düşünce birliği içerisinde değil, formu bozuk ve uyum yokderken aslında O’nun temel zayıflığına da dikkat çekmiştir. (Lockspeiser 1936: 135)

C. Debussy'e göre formu, "Eser nereye gidiyor?" "Daha sonra ne gelecek?" sorularıyla değil "Ne kadar sürebilir" sorusu ile şekillendirmiştir. O'nun müziği, duyguların değil, duyuların müziğidir.

C Debussy, şekil perspektifini görmeyip sözgelimi "Arabesques"de cümleleri son derece başarılı fakat, cümleleri dayandırdığı temayı bulmak imkansız gibidir.

C. Debussy'nin eserleri modülasyon esas alınmadan oluşturulmuş eserler gibidir. Harmoni'nin tonaliteden ve modülasyon'dan giderek ayrıldığı daha sonraki eserleri neredeyse anlaşılmalıdır. O, konservatuarın ilk yıllarında modülasyona karşı öylesine nefret duymuştur ki, bundan dolayı César Frank ile araları bile bozulmuştur. "Modülasyon, modülasyon" diye bağırarak öğretmenine "Neden modüle etmemi istiyorsunuz. Ben bu tuşlarla da mutluyum" diye C. Debussy cevap vermiştir. (Lockspeiser,1936: 135) Bir söylentide César Frank'ın modülasyon bilgisinin, C. Debussy'den farksız olduğunu belirtmektedir.

C. Debussy'nin müziğindeki Rus etkisi piyano eserlerinde sıkça görülebilir. Gerald Abraham, "Rus müziği sesteki anlık heyecanla çok fazla ilgilidir" demiştir. (Lockspeiser,1936: 135) Aynı şey C. Debussy'nin müziği için de söylemek mümkündür. Danse, (orijinal adı Tarantelle styrienne) N. Rimski - Korsakov'un orkestrasının önereceği şekilde bestelenmiştir. Bu pasaj C. Debussy tarafından yazılmıştır. Hem de bu yapıt N. Rimski - Korsakov'un yakın arkadaşı M. Ravel tarafından C. Debussy'nin tüm eserleri arasından orkestra için seçilmiştir. (Lockspeiser,1936: 136)

C Debussy'nün şarkıları, sembolist şiir akımından, en iyi piyano eserlerini ve belirli orkestra eserlerini Empresyonist ressamlardan özellikle Fransız ressamı ve izlenimciliğin en büyük temsilcilerinden biri olup, daha sonra kendine özgü üsluba yönelen P.A Renoir (1841-1919) ve Claude Monet'den etkilenerek yazmıştır. (Lockspeiser,1936: 137)

C. Debussy'nin karakteristik ve kendine özgü piyano besteciliğinden söz edecek olursak, "Estampes" (İzler), O'nun kendine has tarzının küçük bir parçasıdır. (Lockspeiser,1936: 138)

Daha sonraki yıllarda C. Debussy'nin ortaya çıkardığı piyano eserleri, gereken parmak ve ton yumuşaklığında çalınmadıkları takdirde etkilerini yitiren eserlerdir. "Laissez vibrer, (Bırakınız titresin), "Doux et estompé" (yumuşak ve damgalı), "Le plus doux du monde" (Dünya'nın en yumuşağı) kayma ses geçitleri, notaların zıtlığı, akorların empresyonist tarzda oluştuğu bu akım yeni piyano tekniğine yol açmıştır. Bu teknik C. Debussy'nin kendi yaratacılığıdır. Bu teknikten Maurice Ravel'de çok etkilenmiştir. Ancak iki besteci arasındaki fark, C. Debussy'den daha çok piyano eseri üretmesidir. M. Ravel'in "Jeux d'eau" (Su oyunları)'nı 1901'de yaşamıştır. C. Debussy ise, bazı gelişimleri kendi "Estampes"inde kullanarak adapte etmiştir.

C. Debussy'nin kendisinden daha genç bir ustadan tek etkilenimi bu değildir. "La Soireé dans Grenade, (Granada'da bir akşamleyin) ve M. Ravel'in Habanera'sı arasında büyük benzerlikler vardır. Modern Fransız piyano eserlerinin en orijinali olan "Jeux d'eau"nun etkileri "L'isle joyeuse' (Sevinçli Ada)'da daha belirgindir. (Lockspeiser,1936: 142)

Daha sonraki yıllara ait piyano eserlerinin hepsi muhteşem bir zevk ve C. Debussy'nin eserlerinde hiç eksik etmediği kalite ile yazılmış eserlerdir. C. Debussy daha iyi eserlerini "Estampes" (İzler) eserinin çıkış tarihine yakın zamanlarda vermiştir. "Children's Corner (Çocukların Köşesi)'ini oluşturan eserler, özellikle popüler olmayı hak eden parçalardır. R. Schumann'ın ya da M. Mussorgskiy çocuk müziklerinden, çocuksu masumiyetin resimleri olarak daha yumuşak olsalar da onlar kadar etkili olmayabilir.

C. Debussy'in Londra'da çalarken dinlediği Grenadier Guards'ın ezgisini barındıran "Golliwogg's Cakewalk"da "Tristan"ın başlangıcına ilişkindir. Bir arkadaşı beş yıl sonra "Tristan"ı tekrar dinleyince "tam anlamıyla duygudan sarsılmıştır" Ne büyük bir karmaşa" demiştir. (Lockspeiser,1936: 148-149)

“La Cathédrale engloutie” (Batık Cathedral) büyük popülerlik kazanmıştır ama popülerliği, müziksel değerine değil, belirgin resimselliğine borçludur. “Douze Etudes” (Oniki etüd) teknik bir egzersizdir, Kral Albert’e ithaf edilen Berceuse Héroïque (Kahramanlık Ninnisi) ve En blanc et noir (Beyaz ve Siyah) isimli piyano düetlerinin üçünden en az biri, konulu savaş eseridir. Bugün bu eserlerinden çok azı çalınmasının nedeni, piyanistlerin C. Debussy’nin eserlerini çok kuvvetli bulduklarını belirtmeleridir. Çünkü kasvetli müzik, eğlence için yazan besteciden en son beklenilendir. Bu yüzden C. Debussy müziksel anlamda savaşın başında ölmüştür.

C. Debussy, en çok zamanın edebi veya resimsel konuları takip ettiğinde başarılı olduğu söylenmektedir. Şarkılarına baktığımızda O’nun şairin, en iyi piyano eserlerine bakarak da ressamın müzisyeni olduğunu söyleyebiliriz. C. Debussy, profesyonelliğine karşı duyduğu nefret ile, müziği kendi izole dünyasından alıp sanat, edebiyat ve müziği özgür bir formda buluşturmak için diğer bestecilerden çok daha fazla şey yapmıştır. M. Mussorgskiy, Ünlü Rus müzik eleştirmeni V. V. Stassov’a mektubunda: “Söyler misiniz, niçin genç sanatçıların konuşmalarını dinlediğimde düşüncelerini takip edebiliyor, fikirlerini ve amaçlarını anlayabiliyor ve çok gerekli durumlar dışında teknikten bahsettiklerini duyuyorum da kendimi müzisyenler arasında bulduğumda neredeyse hiç yaşayan bir fikir duymuyorum? Onları dinleyen hala okullu olduklarını sanır, teknik dışında başka kelimeler bilemezler sanki demiştir. (Lockspeiser, 1936: 151) sanır, teknik dışında başka kelime bilemezler sanki üzerinde bu denli hummalı bir çalışmayı gerektirsin?”¹ demiştir. İşte bu C. Debussy’nin fikirlerini tam olarak açıklıyor.

İlki 1910, ikincisi 1913 tarihli “Prelüdes”lerle C. Debussy’nin arkasında bıraktığı en önemli piyano eserleri vardır. Niçin “Prelüdes” Buradaki parçalar doğanın, manzaranın, edebi bir temanın bir kişinin, belki de bir eşyanın telkin ettiği karakteristik parçalardır C. Debussy, herşeyi müziğe dönüştürmekte olağanüstü bir yeteneğe sahiptir “Preludes”, iki ayrı derlemesi olan yalnız ikinci kitabın incelik ve özen konusunda bir adım önde gittiği söylene de müzikal konu daha ince ve daha fakir demek pek de yanlış olmadığı belirtilmiştir. Bunları sınıflandırdığımızda; hatırlamalar

(çağrışımlar) Lirik şiirler, olağanüstü fanteziler, mizahi şiirler vardır. Hatırlamalar; manzara, kişi, eşya yada sahneden ilhâm alır. Kısa müzik parçaları (Prélude'ler) klavsencilerin, örneğin F. Couperin'in sanatını devam ettirir. Debussist hatırlamalar pek nadir taklitçidir. (Aguettant, :421)

“Voiles” (Yelkenler) hafif ve serin bir rüzgârın altında sallanan ve gerilen yelkenleri taklit etmek ister. “Feux d'artifice” (Havai Fişekler) ise patlamaları, çatırdama seslerini, bir havai fişekten çıkan ısıklık, seslerini ve parıltılarını taklit eder. “La fille aux cheveux de lin” (Keten Saçlı Kız) Leconte de Lisle'nin çevirdiği, Burns'un İskoç şarkısından esinlenmiştir. Burada C. Debussy temizliğin ve saflığın ferahlık hissini, kuzeyin doğasındaki el değmemişliği, hoş uyumlu seslerle dolu atmosferi, billur su armonileriyle vermeye çalışmıştır. (Aguettant, :422)

Daha az taklitçi ama esinlenmenin bol olduğu lirik şiir grubu vardır. Bu grupta dış dünyanın salt ruh haline dönüşü vardır. “Les sons et les parfums” (Sesler ve parfümler), havada parfüm soluklarının uçtuğu bir türlü şekil alamayan kararsız bir vals'in ritminde bir sonbahar öğleden sonrası'nın tüm bulanık ve melankolik çekiciliğini taşımaktadır. Vahşi ormanda, bir saray harabelerinin üzerine düşen ayışığı anlatır.

Préludes'lerin (kısa ve özgür biçimde müzik parçaları) bazıları, C. Debussy'nin içinde hayali yaratıklar canlandığı periler alemini anlattığı şiirler olarak gösterilmektedir. Bir bando takımını hatırlatan heyecanlı ritimler ve trompetler aralarda dalga dalga sakin flüt sesleri, C. Debussy'nin “Les Fées sont d'exquises danseuses” (Periler, sevimli dansçılardır), eserlerinde görülmektedir. (Aguettant, :422)

Frédéric Chopin'in anısına yazılan oniki kısımlık “Etudes pour piano” (Piyano etüdüleri)'ni besteleyen C. Debussy, bir arkadaşına yazdığı bu parçalarda: “Piyanistleri hak ettikleri biçimde ele almanın bin yolu” var demiştir. (Aguettant, :425) C. Debussy'nin yazmış olduğu bu piyano metodları arasında, üç, dört ve altı perde aralığı, ses yansımalarından oluşacak yeni aralıklar, oktavlar metodunda olağanüstü bir yamanlıkta ritim ve sıçrayışlar, akorlar metodu'nda arada şefkat belirtisi olan bir şiir

oluşu vardır. “Beş parmak metodu” ise Viyana’lı piyanist C. Czerny (1791-1857)’e göre “esprî” dolu bir şaheserdir. (Aguettant, :425)

Bazı C. Debussy aleyhtarları, O’nu ilk önce muhteşem besteci “Boris Godounov”un etkisi altında kalmakla, sonra da o zamanlar neredeyse hiçbir Fransız tarafından bilinmeyen olağanüstü bir ilham kaynağı olan M. Mussorgski’yi kendine saklamakla ve ondan kimseye bahsetmemekle suçlanmıştır. Hatta öğrencilerine çalması için parçalarından vermiştir. (Rene, :156)

Ayrıca eleştirilerde “Quatuor á cordes” (Yaylılar Kuartet’i) parçasıyla C. Debussy’nin ne kadar büyük müzisyen olduğunu söylemişlerdir. Bu parçanın bile yalnızca C. Debussy’nin zaferinin haklı bir açıklamasıdır. Her yeni bir eser yarattığında, sahneye çıktığında, makalelerin bir kısmı haksız eleştirilerden oluşmuştur.

C. Debussy, 1 Nisan 1902 yılında ilk defa Amerika’da (Boston Orkestra Klubünde) Fransız Longy’nin önünde çalmıştır. C. Debussy tarafından davet edilen S. Mallarmée konseri izlemiş ve çıkışta C. Debussy’e: “Arabesques” eserine istinaden; eserinin kendi metniyle herhangi bir ses uyumsuzluğu olmadığını ve hatta incelik, kaygı ve zenginlik ile nostalji ve ışığa doğru gittiğini söylemiştir. Buna ilaveten, S. Mallarmée’nin kendi müziği hakkında şiirinin duygusunu ilerlettiğini ve dekorunu, renginden daha tutkulu şekilde ortaya koyduğunu ifade ettiğini mektubunda belirtmiştir. Ama S. Mallarmée, C. Debussy’nin müziğine özel bir ilgi göstermemiş, şiirinin müzisyenler arasında ilgi duyduğunu belirtmiştir. (Vallas,1973: 180)

E. Satie’nin, C. Debussy ve hayranlarıyla ilgili şeytani ayırtkanlığı ve konservatuar Kateşizmi’nin Emirleri şunlardır: (Lebrecht, The book of Musical Anecdotes: 263)

- Sadece tek Tanrı C. Debussy’e mükemmel bir şekilde tapacak ve taklit edeceksiniz.
- Daha kolay bestelemek için birlikte plan yapmayacaksınız.
- Eski okuma kitabını ve tüm kurallarını bilerek ihmal edeceksiniz.
- Ahensizliği, hiçbir zaman çözmeyeceksiniz.
- Mükemmel armoniden nefret edeceksiniz.

- Dokuzlu girişleri, dokuzların üzerinde fark etmeyecek şekilde toplamayacaksınız.
- Hiçbir parça girişin üzerinde bitmemeli.

Ad Gloriam Tuam, Erik Satís

İki piyano için olan eserlerden “Lindaraja” İspanyol tarzında bir kompozisyonudur. Sadece “En blanc et noir” (Beyazımsı Siyah)’ı tanımlar. C. Debussy bu parçalar hakkında “Hislerini ve renklerini sadece piyanonun tonallığından alır” demiştir. (Sadie,1986: 306-307) C. Saint – Sæens (C. Debussy’nin en amansız arkadaşı “En blanc et noir” (Siyah ve Beyaz)’a bakmanı tavsiye ederim. İnanılmaz ve tüyler ürpertici harekete sahip bu adama Institut’un kapıları her şartta kapanmalıdır” demiştir. (Sadie,1986: 306-307)

Besteci F. Chopin ve F. Liszt gibi C. Debussy, piyanonun olanaklarını geliştirmiştir. “Piyanoyu yeni bir enstürman haline getirdi” (Aguettant, :415) yorumu, C. Debussy için de söylenmiştir. O’nun piyano müziği F. Chopin’in ve F. Liszt’in müziklerinden farklıdır. R. Schumann ile C. Debussy arasında ilgi kurulsa da O, sesler ve seslerin görüntüleriyle ilgilenirken, R. Schumann ise doğa ve insanlar’la ilgilenmiştir.

C. Debussy, 1894’de “Pour le Piano” (Piyano İçin) adlı eseri yaratmıştır. Bu esere kadarki piyano eserleri, onun müziğinde pek etkili olamamıştır. Kısacası, “Pour le piano” (Piyano İçin)’den sonra piyano müziğinde yenilikler getirmiştir.

C. Debussy, piyano müziğinde o zamana kadar bilinen müzikal cümle yapısını değiştirmiştir. Geçmişle müzikal cümle, armonik bağlantılarla anlam kazanırken, O’nunla her akor, her cümle, motif kendi içinde anlam kazanmıştır. Akorlar, geleneksel armonik kurallara göre değildir. O’na göre önemli olan, piyanonun tüm olanaklarını kullanmak, parçaya göre ses bulutu yaratmaktır. C. Debussy’nin müziğinde her akor ve her ses kendi başına anlam ifade eder.

Ekim 1909'da Revue du Temps Présent'de (Şimdiki Zamanlar Dergisi) müziği anlayamama üzerine uzun bir makale yayımlanmıştır. Tartışmaların R. Wagner'a ait olduğu düşünülen, aslında ona ait olmayan bir prensibe dayandıran yazar Raphaël Cor, bu prensibe göre müziğin ana ve tek gereksiniminin melodi olduğunu fakat Fransız bestecilerin eserlerinde hiçbir melodi bulunmadığını belirtmiştir. (C. Debussy bu düşüncenin tam tersini söylemiştir) Bu temel üzerinde estetik teori oluşturan ve C. Debussy'nin sanatını analiz eden yazar, şu düşüncelerini dile getirmiştir: "C. Debussy'nin orijinalliği kesinlikle negatiftir. O'nun müziğine ulaşmak istiyorsan müziği; ritm, melodi ve duygudan ayır, işte sana Debussy müziği." demiştir. (Sadie, 1986: 307) İki gazeteci, pek çok yazara, sanatçıya, besteciye ve eleştirmenlere C. Debussy hakkındaki fikirlerini sorarlar: "C. Debussy'nin gerçek önemi nedir? Modern piyano müziği'nin evrimleşmesindeki rolü ne olabilir? Kişilik olarak gerçekten orijinal miydi yoksa yapıtları bilinçsizce mi oluşturuyordu? Yeni bir okul yaratabilecek bir yenilik, formula ya da bir eğilimin temsilcisi midir, hatta bu tür bir okul yaratmış olabilir mi?" gibi sorular sormuşlardır.

C. Debussy'i tanıyanlardan Gaston Carraud, Camille Chevillord ve Jules Écorcheville, O'nun onurunu koruyucu yanıtlar vermişlerdir. Felsefe Profesörü Albert Bazaillas, eleştirmen Willy ve Ernest Anserment bu sorulara cevap vermek için can atmışlardır. Tüm yanıtlar "Le cas Debussy" (C. Debussy Olayı) ile yayımlanan bir sayıda yer almıştır. (Vallas, 1973: 192) Sâr Péladon'a göre C. Debussy'nin müziği "O'nun fiziksel olarak acı çekmesine nedendir." Péladon ise C. Debussy'i sınıflandırılması zor bir duygulanımın kurbanı, müzik ve izlenimleri, deforme eden kimse" olarak tanımlar. Camille Bellaigue (Konservatuar öğretmeni) C. Debussy için, sanatın evriminde hiçbir rolünün olmadığını söyler ve son soruya "hayır, hayır, kesinlikle hayır!" diye cevap verir. Besteci Edouard Trémisot'a göre "C. Debussy, eserlerini işitme kuvvetli ile değerlendirecek olursak iyi bir bestecidir ancak O' da diğerleri gibi C. Debussy'nin müziğinin yeni bir akım olabileceği fikrine katılmamaktadır." demiştir. (Vallas, 1973: 192)

20. yüzyıl'ın büyük bestecilerinden olan C. Debussy'nin piyano müziğinde her akorun, her sesin kendi içinde bir anlamı vardır. Piyano'nun tüm olanaklarını kullanarak, piyano müziğine büyük katkıları olmuştur.

1.4. Problem Cümlesi:

Bu araştırmada problem cümlesi şu şekilde oluşturulmuştur :

C. Debussy' nin Piyano Eğitime Getirmiş olduğu yenilikler Var mıdır? Varsa bu yenilikler nelerdir?

1.5. Alt Problemler:

Yukarıda belirlenmiş olan problem cümlesine uygun olarak aşağıdaki alt problemler belirtilmiştir.

1. C. Debussy' nin "Arabesque No:1" adlı eserinde melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler nelerdir?
2. C. Debussy' nin "Children's Corner" eserlerinden "Doctor Gradus ad Parnassum" adlı parçanın melodi, armoni, ritm, gürlük piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler nelerdir?
3. C. Debussy'nin "Children's Corner" eserinden "Golliwogg' s Cakewalk" adlı parçanın da melodi, armoni, ritm, gürlük piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler nelerdir?
4. C. Debussy'nin "Prelude" adlı eserinde melodi, armoni, ritm, gürlük piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler nelerdir?

4. Bu araştırmada örnekleme oluşturan eserler . Debussy' nin izlenimciliği ve piyano eğitimi üzerindeki etkilerini ortaya koymada evreni temsil etmektedir.

1.9. Sınırlılıklar:

1. Bu araştırmada C. Debussy' nin zmlenen eserleri araştırmacının çalışmış olduğu aşağıdaki piyano eserleriyle sınırlandırılmıştır. Bu eserler:

- ❖ Arabesque No:1
- ❖ Children' s Corner adlı eserinden
 - Doctor Gradus ad Parnassum
 - Golliwogg' s Cakewalk
- ❖ Prelude
- ❖ Clair de Lune

2. C. Debussy' nin yukarıda belirtilen eserleri dışındaki piyano parçaları bu araştırmanın dışında tutulmuştur.

3. Bu araştırmanın süresi Yüksek Lisans tezi için ayrılan süre ile sınırlandırılmıştır.

1.10. Tanımlar:

C. Debussy' nin bazı piyano eserlerini açıklarken şu başlıklar altında ele alınmıştır.

A. Teknik

C. Armonisi

B. Müzikalite

D. Açıklamalar

A. Teknik:

Tuflama: Tuşeyi kullanma şekilleridir. Klavyeli çalgılarda, özellikle piyanoda tuşlara dokunmaya “tuşe” denir. Piyano’dan uzun süreli ses elde etmenin iki çalış biçimi 1. Legato 2. Portamento’dur. Bunlar;

Legato Çalış: Bağlı çalış demektir. Bağ işaretleri, adları ve yükseklikleri değişik olan notaları bağlamak için kullanılan bağa “deyim bağı”denir. Staccaton’un karşıtıdır. Legato çalışta, parmaklar tuşlara yakındır. El ağırlığı parmak uçlarını etkiler. Bir tuş kaldırılmadan diğerine basılmak üzere tutulur, bu da seslerin arasında bağlılığı sağlar. “Legatissimo” legato çalışın en üstün derecesidir.

Staccato: Kesik kesik çalıştır, sesleri bağlamamaktadır. Kısaltılmışı (stacc.)’dır. Nokta, bir notanın üstüne veya altına konulduğu zaman, o notanın kesik olarak çalınacağını belirtmek içindir. Üç türlü staccato çalış vardır:

- a. Parmak staccatosu
- b. Bilek staccatosu
- c. Önkol staccatosu

a. Parmak staccatosu: Bu staccato biçimi, hafif nüanslarda kullanılır. Parmaklar, hızlı, aşağı yukarı hareketlerle kesik sesler oluştururlar. Parmak staccatosunda bilek oynamaz.

b. Bilek staccatosu: Bileğin yukarı-aşağı hareketleridir. Parmak sabit, bilek ise gevşektir. Bilekle yapılan bu staccato biçiminde oktav geçitler başta gelir.

c. Önkol ile yapılan staccato: Bu çalış biçiminde bilek gergindir. Hafif nüanslarda bilek gevşek kalarak ve önkolla uyumlu hareketler yaparlar. Önkol ile yapılan staccato’ları kuvvetli çalınması gereken geçitlerde ve oktavlarda kullanılır.

ESPRESSIVO: İfadeli çalıştır. Duygulu ve dokunaklı çalış anlamlarına da gelmektedir.

PORTAMENTO ÇALIŞ: Parmağı kaldırmadan kaydırarak çalış biçimidir. Parmak tuş üzerinde sürünerek çalar. Bilek yukarı kalkarken, parmak, tuşu çalarak sürünme hareketi yapar. Diğer bir anlatımla tuşları parmakla okşayarak çalmaktır. Güçlü sesli portamentolar’da tuştaki parmak baskısı artar, kolun hareketi genişler.

NON – LEGATO ÇALIŞ: Legato çalış'ın tersidir. Bir parmak, tuşu bırakır bırakmaz öbür tuşa basar. Arada kopukluk olur, sesler birbirinden ayrılmış olur. Legato ve staccato çalış biçimi arasında bir çalıştır.

Tutto legato: (İt.) Hepsi bağlı çalınacak anlamındadır.

Tenuto (it) : Sesi tutarak, uzatarak çalış biçimidir. Kısaltılmışı (ten.) ile gösterilir.

EL BAĞIMSIZLIĞI: Ellerin birbirinden bağımsız hareketleridir. Bunlar;

Nuans işaretleri: Bir el piyano çalarken, diğer el sürekli forte çalar.

Tuşlama şekilleri: Bir el legato çalarken, diğer el devamlı staccato çalar.

Kontrpuan: (it. Contrappunto): Kelime anlamı, noktaya karşı nokta'dır. Yani melodiye karşı melodi , notaya karşı nota'dır. Çok sayıda melodi çizgisinin üst üste getirilmesidir. Kontrpuan, armoninin zıddıdır. Yatay çizgileri gözönünde bulundururken, düşey çizgileri ihmal etmez. Kısaca, iki yada daha fazla birbirinden bağımsız melodiyi aynı anda çalmaktır.

PARMAK BAĞIMSIZLIĞI: Bir elin bazen iki melodiyi çaldığı görülebilir. Bu durumda eldeki beş parmak iki'ye ayrılır. Üst parmaklar ve alt parmaklar olarak: birinci ve ikinci parmaklar alt, üçüncü parmak üst veya alt kısma, dördüncü ve beşinci parmaklar üst parmaklara dahil olabilir.

AKORLAR ARALIKLAR: Aralıklar en fazla ne kadar açılmış, üç veya daha çok sesli akorlar ve çevirimleri başparmak geçişini gerektiren durumları üçüncü bölümde ele alacağız.

POZİSYON (KONUM): Ellerin birbirinin altından (sotto) veya üstünden (sopra) çaprazlama geçmeleri, ellerin bir veya birden fazla oktav ayrılmaları gibi durumlardır.

PEDAL KULLANIMI: Pedal, piyano'da ses renklerini bulma amacıyla kullanılır. İki çeşit pedal vardır. Birincisi sağ pedal (kuvvetli pedal), diğeri sol pedal (hafif pedal)'dır. Kuvvetli pedal ile çalınacak her ses, tellerin titreşimleriyle dolgun ses verir. El ile

bağlanamayan sesleri bağlar, sesleri uzatır, bas seslerini de uzatarak armoniye zenginlik katar.

Piyano yapıtlarında “Una corda” kelimesi hafif pedal’ın (sol pedal) kullanılacağını gösterir. Bu pedalla çalınan sesler hafif ve mat renk alırlar.

Piyano’da pedal kullanımı besteci’nin tarzına, çalınan eserlerin dönemine göre değişmektedir. Empresyonizm’le pedal kullanımı daha çok gelişmiştir. Çünkü o dönemin bestecilerinin eserlerindeki renk çeşitliliği, armoni zenginliğini daha iyi belirtmek amacıyla pedal kullanımı bu dönemde önem kazanmıştır.

GEÇİŞ ÇALIŞMALARI: C. Debussy’nin bazı piyano eserlerinde hızlı tempoda başparmak geçişini gerektiren çalışmalar yapılmalıdır. Bazı eserlerde ise hızlı şekilde parmak değiştirme çalışmaları önemlidir.

SÜSLEMELER: Süsleme; İtalyancası ornamento’dur. Melodiye zenginlik katmak amacıyla yapılan notalı süsleme biçiminin tümüne verilen ad süsleme’dir. Süslemeler, XVIII Yüzyılda çok önem kazanmıştır. Süsleme çeşitleri, appoggiatura, mordentler, Grupetto ve triller’dir.

Appoggiatura: Almancası Vorschlag’dır. Vuruşun başında vurgulamadır. Kendinden sonra gelen notaya armoni açısından zemin hazırlar. Appoggiatura nota, asıl sese komşudur ve armoni dışı sestir.

Mordent: Notanın iki veya üç kez çarpılmasıyla sağlanan süslemedir. Mordan’lar üst veya alt notadan başlayabilir. Kelime anlamı “ısırgan”, Kapma’dır.

Trille: Tril okunuşudur. Asıl notayla komşu nota arasında hızlı, devamlı gidiş gelişler. Bitişik nota çalabilen her çalgıda tril yapılabilir. Sözelimi, piyano, çembalo, keman vb

PARMAK PROBLEMLERİ: Parmakların yer değiştirmeleri, parmakların açılması, siyah tuşlarda beşinci ve birinci parmakla çalma problemleridir.

B. Müzikalite:

Anlatım: Besteciliğin esaslarını oluşturur. Bunlar;

a. Tempo: Metronom işareti, temponun devamı, hızlanıp, yavaşlamasını gösteren işaretlerdir.

b. Nüanslar: Çeşitli nüans işaretleri, vurgular.

c. Cümleme: Cümlenin düzenliliği ve düzensizliği, bazı kadanslar ve formları (Rondo, varyasyon, tema...) vb.

Ritm: Ölçü işaretleri, senkoplar, basit veya bileşik ölçüler.

Notasyon: Anahtar değişimi, anahtarın yanındaki donanım, değiştirici işaretler, ton isimleri, nota değerleri ve sus değerleri.

C. Armonisi:

Fransız empresyonizminin (izlenimcilik) armoni biçimi. 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında önem kazanmıştır. İzlenimcilik akımının önde gelen ismi C. Debussy, gençlik dönemindeki yapıtlarından itibaren tonal armoninin dışındaki akorlar kullanmıştır. Müziğe yeni bir soluk veren C. Debussy, paralel beşli, dördü, yedili akorlara yapıtlarında yer vermiştir. Arka arkaya uyumsuz akorları da yapıtlarında görebiliyoruz. Kromatizmi tonal kurallarla çözümlenemeyecek şekilde kullanmıştır.

C. Debussy, iki temalı biçimlere de başvurmuştur. "Tema" en basite indirgenir. Birtakım ezgi parçacıkları, ya da bazen yalnızca ses tınıları durumuna sokulur demiştir (Kütahyalı, :26)

Armoni ve form (biçim) kurallarını aşan C. Debussy, 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biridir. Bazı piyano parçalarını incelerken tezimizin ileriki sayfalarında daha ayrıntılı olarak ele alacağız.

D. Açıklamalar:

Söz konusu tezimde C. Debussy'nin bazı incelenecek olan piyano eserlerinde kullanılan tuşlama şekilleri.

Spicatto: (it.) Kopuk alış demektir. Bazı notaların kesik ve kısa alınmasını istiyorsak notaların altına ve üstüne gelecek şekilde “(v)” işaretini koyarız. Bu şekilde alınıp söylenen biçime Spicatto denir. Keman icrasında yayın zıplatılarak kullanılmasıdır.

Non-Legato: Bir parmak tuşu bıraktığı anda öteki tuşa basar. Arada böylece kopukluk olduğundan sesler birbirinden bağımsız olur. Bu şekilde alınış biçimine “Non-legato” denir.

Senkop: Vurgulamaya bağlı bir ritm ögesidir. Bir notanın zayıf bir vuruş yada zaman üzerinde başlayıp, kuvvetli bir vuruş veya zamanında bitmesinden meydana gelen ritm şeklidir. Bu işaret, notaları birbirine bağlayarak gösterilir. Bağ işareti, zayıf bir vuruş yada zamanda başlamışsa notalar senkopludur.

VURUŐSUZ TUŞLAMA ŞEKİLLERİ:

Espressivo: Duygulu, dokunaklı ve ifadeli alış biçimidir.

Tenuto: Sesi tutarak, sürdürerek uzatmaktır. Kısaltılmışı, “ten” diye gösterilir.

TEMPO İŞARETLERİ:

Rubato : Rubato, tempo ve ritimde esnek davranmaktır. Müzik pasajlarının, kendilerine özgü esneklikleri ve gelişmelerinin sürekliliği tempoya geri dönüşlere bağlıdır. Rubato, icrada geçici olarak kesin tempodan ayrılmak ve nota sürelerini bir cümlenin anlamını açıklamak ve yaymak amacıyla değiştirmektir.

Molto (it.): Çok demektir. Örneğin, Molto Allegro: Çok hızlı demektir. Molto Espressivo: Çok ifadeli, dokunaklı anlamındadır.

Meno (it.): Daha az demektir. Sözgelimi, Meno forte; daha az kuvvetli. Meno mosso ise daha az hızlı demektir.

Sostenuto (it.): Başlangıçtaki anlamlarına göre, notaların değişmeyen tempo hızıyla alınmaları gerektiğini anlatan terimdir. Sostenuto, tutarak bağlı alıştır.

Romantik ağda, “SOSTENUTO” terimi tempoda yavaşlamayı sağlamak amacıyla da kullanılmıştır. Kısaltılmışı “sosten.” diye gösterilir.

Ritardando (it.): Geciktirerek, hızı yavaşlatarak azaltmaktır. Kısaltılmışı “Ritard” diye gösterilir.

Ritenuito (it.): Hızı azaltarak, tutarak yavaşlatmaktır.

Diminuendo (it.): Eserin icrası sırasında, notaların giderek hafif seslendirilmesidir. Sözelimi, forte'den (kuvvetli'den), mezzoforte'ye (orta kuvvetli'ye) doğru sesin hafiflemesi gibi. Diminuendo terimi “ > ” ile gösterilir.

Crescendo (it.): Kelime anlamı “artarak” demektir. Seslerin, kuvvetini giderek arttırmaktadır. Crescendo, nota yazımında sağa doğru açılan yatay bir biçimdedir. Crescendo terimi “ < ” ile gösterilir.

Fermata (point d'orgue): Durak noktasıdır. Bir müzik yapıtını düzenli olarak devam eden hareketini yavaşlatabilir veya durdurabilir. Ortası noktalı yay şeklindeki işaretlere “Duragan” (Durak noktası) denir. Bu işaret, üzerine konulan süre işaretinin değerini bir o kadar daha artırır.

Bu eserlerde kullanılan nüans işaretleri:

Piano (it): Hafif, yumuşak demektir. Kısaltılmışı “P” olarak belirtilir.

Pianissimo (it): Pek hafif demektir. Gösterimi “PP” biçimindedir.

Sforzando (it): Sesi birden kuvvetli çalma şeklidir. Kısaca “sf” olarak yazılır.

Forte (it): Kuvvetli demektir. Bir müzik yapıtının icrası esnasında kuvvetli ses çıkartılmasıdır. Kısaca “f” olarak gösterilir.

Forte possible (it): Elden geldiğince kuvvetli icra edilmesi gerektiğini gösterir.

Forte subito (it): Birdenbire kuvvetleneceğini belirtir.

2. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR:

C. Debussy ile ilgili olarak yapılmış olan arşiv taramalarında ve internet taramalarında daha çok C. Debussy' nin izlenimciliği, biyografisi, müziği hakkında çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Fakat yapılan araştırmalar sonucunda C. Debussy' nin eserlerini çözümleyici nitelikte Yüksek Lisans, Doktora tezi düzeyinde bir çalışmaya rastlanamamıştır. Bununla birlikte yapılan yayın taramalarında :

1. Vallas, “Claude Debussy” (1973) adlı eserinde C. Debussy' nin yaşamı, çalışmaları ve yazarın O' nun hakkındaki görüşlerini ortaya koymaktadır.

2. Lockspeiser, “The Master Musicians” (1936) adlı eserinde C. Debussy' nin piyano eserlerini ele alarak öğrencilere rehber olabilecek nota basımıyla öğrencilerin gelişimine katkıda bulunmuştur.

3. Ewen, “The World Of Twentieth Century Music” adlı kitabında, 20. yüzyıl Müziği başlığı altında izlenimcilik, C. Debussy ve İzlenimcilik, O’ nun müziğini anlayıp öğrencinin piyano eserlerini yorumlamalarında rehber olacak görüşlerini ileri sürmüştür.

4. Aguetant, “La Musique de Piano” adlı eserinde, C. Debussy’ nin piyanistliğini ve piyano eserlerindeki teknik özellikleri ele alarak öğrencinin gelişmesine katkıda bulunulmuştur.

3. YÖNTEM VE TEKNİK:

Bu tezin hazırlanmasında kaynak tarama yöntemine başvurulmuştur. Bu amaçla yerli ve yabancı kaynakların taranması yapılarak C. Debussy’ nin biyografisi, müziği, piyanistliği, piyano eğitimine katkıları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Daha sonra araştırmacı tarafından çalışılmış ve seslendirilmiş olan eserleri eser çözümleme tekniğine göre incelemiştir.

Seçilen eserler;

- a) Melodi
- b) Armoni
- c) Ritm
- d) Gürlük
- e) Piyano Tekniği
- f) Form
- g) Ton değişimleri bakımından incelenerek eserler hakkında bütünsel olarak yorumlarda bulunulmuştur. Bu amaçla her eser ölçü ölçü yukarıda sözü edilen boyutları bakımından ele alınarak irdelenmiştir.

3.1. Evren ve Örneklem:

Bu araştırmanın evreni C. Debussy’ nin eserleri oluşturmaktadır. C. Debussy’ nin evreni oluşturan eserleri şunlardır:

Orkestra yapıtları:

- "Prélude à l'après-midi d'un faune" (1892-1894) (Bir Pan'ın öğleden sonrasına Prelüdü)
- Nocturnes (1893-1899)
- La Mer (1903-1905) (Deniz)
- Images (1906-1912) (İmgeler)
- Berceuse Héroïque (1915) (Kahramanlık Ninnisi)

Piyano yapıtları:

- İki Arabesque (1888) (Deux Arabesques)
- Nocturne (1890)
- Suite Bergamasque (1890-1905) (Bergam Suiti) (Bergam: İtalya'da şehrin adı)
- Pour le Piano (1896 – 1901) (Piyano için)
- Estampes (1903) (İzler)
- D'un cahier d'esquisses (1903) (Bir Deneme Defter'inden)
- Masques (1904) (Maskeler)
- L'isle Joyeuse (1904) (Sevinçli Ada)
- Images (I-1905 / II-1907) (İmgeler)
- Children's Corner (1906-1908) (Çocukların Köşesi)
- Hommage à Haydn (1909) (Haydn'a Saygı)
- 12 Etudes (I, II, 1915) (12 Etüdler)
- Petite Suite (Dört el için, 1889) (Küçük Süit)
- Six epigraphes antiques (Dört el için, 1914) (Altı Eskiçağ Tarihi)
- Lindaraja (İki piyano için, 1901)
- En blanc et noir (İki piyano için, 1915) (Siyah ve Beyaz)
- Fantasie Pour Piano et orchestra (1889) (Piyano ve Orkestra için Fantezi)

Liedler:

- Nuit d'etoiles (1876'da bestelendiği sanılmaktadır) (Yıldızlar'ın Gecesi)
- Beau soir, (Güzel Akşam)
- Fleur des blés (1878) (Buğdayların Çiçeği)
- Mandoline
- La belle au bois dormant (Ormanda Uyuyan Güzel)
- Voici que le printemps (İşte ilkbahar)
- Paysage Sentimental (1880-1883) (Duygusal Manzara)
- Zephyr (1881)
- Rondeau (1882) (Rondo)
- Quatre Melodies pour Mme. Vasnier (Madame Vasnier için dört melodi) (1882-1884)
- Cinq poems de Baudelaire (1887-1889) (C. Baudelaire'in Beş Şiiri)
- Ariettes oubliées (1883-1903) (Unutulan Küçük Aryalar)
- Fêtes galantes (I-1892, II-1904) (Sevgi Bayramı)
- Trois poems de St. Mallarmée (1913) (St. Mallarme'nin üç şiiri)
- Noel des enfants qui n'ont plus de maisons (1915), (Artık evleri olmayan Çocuklar'ın Noel'i)

Opera, oratoryo ve bale:

- Pelleas et Melisande (Beş perdelik lirik dram, 1902 (Pelleas ve Melisande)
- Le Martyre de St. Sebastian (G. D'Annunzio'nun bir mystere – oyununa müzik, 1911) (Saint- Sebastian'ın Şehidi) 5 perdelik sahne eseridir.
- L'enfant Prodigue (Kantat, 1884) (Savurgan Çocuk)
- Jeux (Bale, 1912) (Oyunlar) V. F. Nijinsky tarafından 1912'de dans edilmiş bale şiiridir.
- Khamma (Bale, 1912) (Bale pandomim, 3 perdelik)
- Boite a Joujoux (Çocuk balesi, 1913) (Oyuncak Kutusu)

C Debussy' nin aşağıda belirtilen eserleri ise araştırmanın örneklemdir.
Örnekleme oluşturan eserler:

- ❖ Arabesque No:1
- ❖ 'Children' s Corner adlı eserden
 - Doctor Gradus ad Parnassum
 - Golliwogg' s Cakewalk
- ❖ Prelude
- ❖ Clair de Lune

4. BULGULAR VE YORUM

Araştırmada C. Debussy' nin problem ve alt problemler çerçevesinde örneklemede geçen eserlerine ilişkin bulgular ve yorumları yer almaktadır.

1. C. Debussy' nin "Arabesque No:1" adlı eserinde melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler:

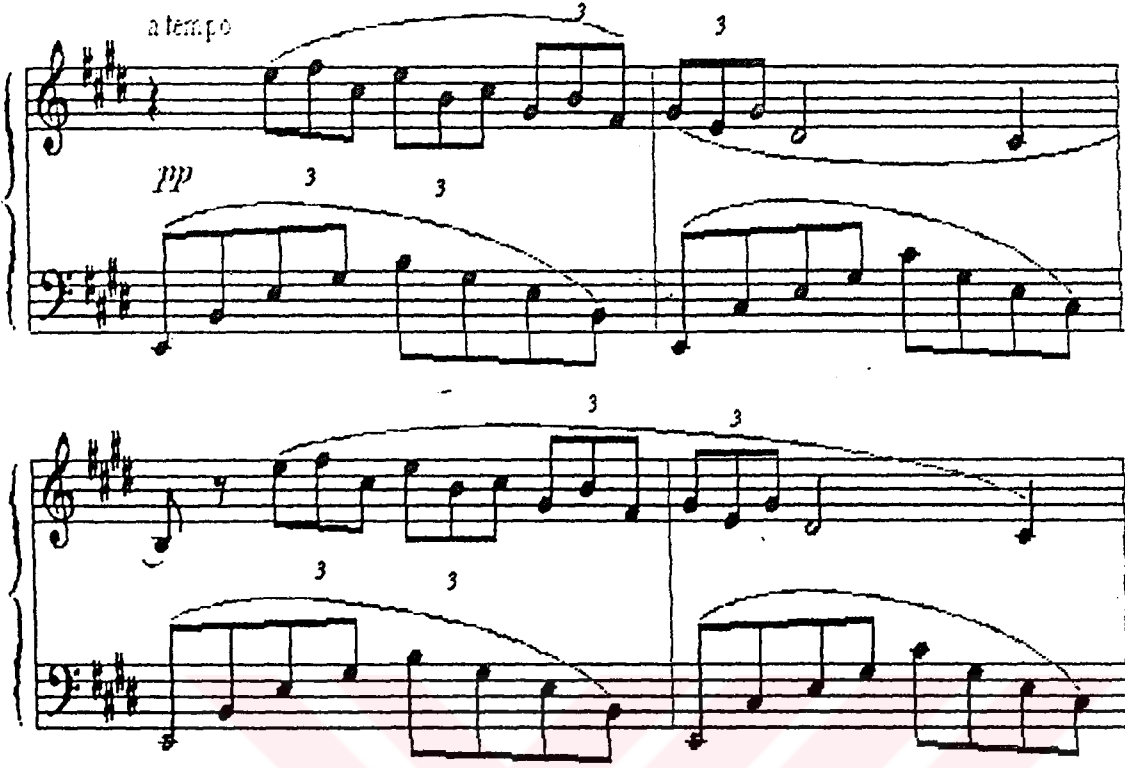
Andantino con moto

1 no' lu Arabesque parçasını incelerken, dikkatimizi çeken şu noktalar vardır.

Mi majör tonunda yazılan Arabesque parçasının temposu, Andantino con moto' dur. Fakat, bayağı hareketli alınan temposu bize gösteriyor ki, temposu Andantino con moto' dan çok Allegretto hızına yaklaşıyor. Parçanın ana teması, ilk 5 ölçü sonra başladığından, ilk 5 ölçüyü "Giriş" yani "Intro" bölüm olarak düşünebiliriz.

Bu intro bölümünde, 3' lemeli sol elden sağ ele ve sağ elden sol ele doğru dalgalanma hareketlerini anımsatıyor. Piyano(p.) başlayan parça, bu küçük "intro" 'da dalgalanmalar vasıtasıyla kısa crescendo (cresc.) (kuvvetlenme) ve diminuendo (dim.) (hafifleme) hareketi güzel bir giriş olarak dinleyiciyi güzel bir başlangıca hazırlıyor. Intro' nun sonunda küçük bir Ritardando (rit.)' da o hazırlığa ortam yaratıyor. 3. ölçüden itibaren Bas' ın hareketine dikkat etmek gerekir. Bas, sürekli olarak iniş hareketi yapmaktadır. Fa# - mi - re - re# - do# inişinde basın vurgulanması gerekiyor. Vurgu verilirse, melodinin akışı daha etkili sağlanabilir.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından dikkat etmeleri gereken önemli bir nokta da, 3. ölçüden başlayıp 6. ölçüye kadar sol eldeki bas seslerinin 2 vuruş tutulmasıdır. 5. ölçüdeki, sağ eldeki La sesi, ezgideki en ince ses olduğundan crescendo ile birlikte, melodinin kalına inmesinden dolayı gittikçe diminuendo' ya düşülmelidir.



a tempo terimiyle başlayan ana tema pianissimo (pp.)' dan başlıyor ve güneş ışıklarının suya saçılan parlak akışını gözler önüne seriyor. C. Debussy, sağ eldeki 3'leme hareketlerini, sol eldeki 2'leme 8'lik notalarına uygunlaştırarak gidişatı crescendo (cresc.) (kuvvetlenme)' den diminuendo (dim.) (hafifleme)' ye doğru getirilmesini belirtiyor. Ana tema Mi notasından başlıyor. 8. ölçünün ilk notası si' de bitiş bir cümle olarak düşünülebilir. Sonra, gene aynı cümle başlıyor. 88. ve 9. ölçüler) 6. ve 7. ölçülerle, 8. ve 9. ölçüler de, sağ ve sol el aynı melodiyi tekrar etmiştir. Ayrıca sağ eldeki melodi de, inceden kalına doğru iniş hareketi vardır. C. Debussy, cümle bitmeden temanın gelişmesini sağlıyor.

poco a poco cresc

3

3

string

semibreve cresc

3

3

(a tempo)

rit

3

3

3

3

10. ölçüden itibaren besteci, poco a poco crescendo (cresc.) (biraz biraz kuvvetlenerek) vererek, temayı ilerletiyor. Gittikçe kalın notalardan ince notalara doğru hareket ise, melodide temponun hızlanma duygusunu hissettiriyor. Burada büyük gelişme oluyor: Esas ezgi sağ elde devam ediyor. 10. ölçüde, sağ eldeki küçük oktavın kalın si notasın' dan başlayan ezgi, 2. oktavın sol# notasına kadarki çıkış hareketi crescendo (cresc.) ile destekleniyor. 16. ölçüyü 17. ölçüye bağlayan sağ eldeki sol# notası, la notasına çözüyor. Böylece, A tempo eski temposuna dönünce melodide sakinleşme hissediliyor. 17. ölçüdeki a tempo' dan önce, 16. ölçüde Ritardando (Rit.) yapılması, 17. ölçüye geçişte çok daha güzel etki yaratabilir. 10. ölçüde ise La Mj.' e

geçiş vardır. Çünkü sağ elde la notasında çözülüyor. O ölçü içinde, hem La Majör hem de Sol# minör' de kalış görülmektedir. 13. ölçüde Stringendo (string.) = Hızlanarak, acele ederek çalmak demektir. Ritm olarak ise, üçlemeye karşı, 2' leme hareketine dikkat etmek gerekmektedir.

18. ölçüde, Fa#minör' den Mi Majör tonuna geçilmiştir. 17. ve 18. ölçülerde üst notalar tutuluyor bunu küçük bir vurgu ile belirtmeliyiz. 19. ölçüden itibaren, sol eldeki 2 tane 3' leme ezgisi aynıdır. 19. ölçüde crescendo (cresc.) (kuvvetlenme) yapılması gerektiğini, sağ elde ezginin incelere çıkıyor olmasını gösteriyor. 20. ölçüde ise decrescendo (descr.) yapılmasının sebebi de, sağ eldeki ezginin kalına inmesidir.

19. ölçü' den 20. ölçü' ye geçişte ezgide sakinleşme hissi vardır. Bunun için küçük diminuendo (dim.)' ler ve Ritardando (Rit.) olan kısımda dim. yapılması gerekiyor. Halbuki parçada diminuendo (dim.) yapılması gerektiği görülmemektedir. Bence, bunun yapılmasının zorunluluğunun nedeni de bir sonraki (26. ölçüye) geçişte

hazırlık sağlanmasıdır. 25. ölçünün V. derece arpejiyle, 26. ölçünün La Majör tonuna geliyoruz. 26. ölçüde sağ eldeki do# notasının 5 vuruş boyunca tutulması gerekiyor. Sol eldeki, dalgalanma hareketi, ikinci planda yani gölgede kalıyor.

The image displays four systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Tempo' and 'p'. The second system is marked 'cresc. poco a poco'. The third system is marked 'p'. The fourth system is marked 'f'. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

27. ölçüde, do# notasından başlayan ezgiyle Re majör tonuna geçiş yapılıyor. Müzikte crescendo (cresc.) (kuvvetlenme) yapılması isteniyor. Poco mosso terimiyle, 29. ölçüde tempo biraz hareketleniyor. Bu hareketlilik, hayatın, baharın canlanmasını hissettiriyor. 30. ölçü Mi Majör tonundadır. Orta sesteki Re# - Mi notalarını belirtmek şarttır. 31. ölçüde ise, sol elin 3' lemeli arpej hareketi tempoyu hızlandırma amacıyla yazılmıştır. 33. ölçüde, aynı gidiş ve ölçüde daha fazla hızlanma hareketi vardır. Melodi de, 34. ölçüdeki 1. oktav la notasından 37. ölçüdeki 3. oktav' ın fa# notasına çıkış vardır. Bu fa# notası, cümlenin en zirve noktasına çıkan sestir. Bu çıkışı besteci, üç ölçü boyunca büyük bir crescendo (cresc.) ile etkileyici duruma getiriyor. 37. ölçüde, sağ eldeki fa#' den mi notasına inişte, mi notası ılımlı hissettirilebilir. 38. ölçüdeki

pianissimo (pp.) (çok hafif), sağ elin mi notasında ile sol elin mi notasına bu cümlelerin ve parçanın bir bölümünün bitişini göstermektedir.

Tempo rubato (un peu moins vite)

Molto

Rit.

39. ölçüsüyle birlikte, 2. bölüm başlıyor. Tempo Rubato – tempoyu tutarak çalınacağını gösteren bir terimdir. Ton ise La Majör' dür. Bol akorlar olan bu bölüm, 70. ölçüde bitiyor.

39. ölçüde Alto kısmında aşağıya doğru iniş hareketi vardır.

39. ölçüde, La Majör tonunda başlayan ezgi 40. ölçüde kırık akor kullanımla Fa# min.' e geçiş var. Sonra hemen Mi Majör' ün 7' lisini vererek çözülüyor. 41. ölçü Mi Majör tonunda olmasına rağmen yani Mi Majör' den La Majör tonuna geçiş vardır. Buradan da anlaşılıyor ki besteci, tonlarla rahatlıkla oynayabilmektedir. Tondan tona

geçiş başarısı da onun dahiliğini gösteriyor. 42. ölçüde sağ elin sol# sesinde sforzando (sf.) yazıldığından vurguyu iyice göstermek gerekmektedir. Sf.' dan sonra cümle diminuendo (dim.) ile bitiyor. Sonra ise yeni cümle başlıyor. 44. ölçüde I. derece akoru üzerinde 7' li kullanarak Fa# min.' e geliyor.

45. ölçüde, 1. akor Mi Majör tonunda I. derece akoruna çözülüyor. 2. akor II. derece akorudur. 45. ölçünün son akoru V. derece akorudur. Ama V. derece akorunun 2. ve 4. seslerini kullanarak 46. ölçüde Mi Mj. tonunun I. derece akoruna çözülerek cümle bitiyor.

39. ve 43. ölçülerde, sağ eldeki ezgi aynıdır. 44. ve 45. ölçülerde crescendo (cresc.)' dan diminuendo (dim.)' ya geçişin sebebi, sağ eldeki ezginin sesleri kalına doğru iniş hareketi yaptığı içindir.

47. ölçüde "Mosso" kısmında, sağ elde 3' lemeli dalgalanmalarla birlikte, küçük oktav' ın re# notasından sağ el melodisi başlıyor. Bu 2. oktav' ın La notasına kadar piano (p.)' dan başlayarak büyük bir crescendo (cresc.) hareketiyle, melodinin en zirve notası olan La sesine forte ile (f.) geliyor. Mosso terimi, hareketli, canlı demektir. Parçanın hızlanacağını gösteren bir terimdir. 48. ölçü, crescendo (cresc.) devam etmesinin nedeni de ezginin inceye çıkıyor olmasındandır. (47. – 49.) ölçüler arasında la sesi ezginin en zirve notası olduğundan vurgu alan sestir. 50. ölçüde aşağı doğru iniş hareketi ve ritardando (rit.) yapılıyor. Bu ölçüde Ritardando (Rit.) gerçekten yapılmalıdır. Çünkü, hareketli cümleler bitiyor ve sonraki 51. ölçüde yeni bir hareketlenme var.

Çoğunlukla mosso kısmında 3' lemelere karşı sol elde bas sesleri vardır. 50. ölçüde piyanistlerin dikkat etmeleri gereken nokta; sağ elde iki vuruşluk notaların tutulmasıdır.

Molto

Molto

Rit

Molto

Rit

Molto

(47. 48. 49. ölçülerle) (51. 52. 53.) ölçülerin sağ ve sol eldeki ezgiler aynıdır. Sadece 49. ölçüde, Sağ eldeki la – sol# - fa# - mi, 53. ölçüde la – sol# - fa# - sol# olmuştur. Sağ elde dalgalanmalar, sık sık görülmektedir.

51. ölçüde, yeni bir hareketlenme vardır. Yine melodide piano (p.)’ dan başlayarak, büyük bir crescendo (cresc.) hareketi ile besteci, melodiyi kısa sürede

bitirmiyor, geliştiriyor. 54. ölçünün sonunda, küçük bir ağırlaşma gerektiğini zannediyoruz. Çünkü a Tempo' ya dönüşünü ve yeni ezginin başlangıcını iyi belirtmek için lüzumlu görüyoruz. 55. ölçüde baş temada ezgiyi piano (p.)' la nüansı forte (f.)' den kesmiş oluyoruz. 55. ölçüde son akor eksik 7' li akordur ve bu akor 56. ölçünün La Majör tonuna çözülüyor, 39. ölçüdeki "Tempo rubato" ile 55. ölçüdeki "A Tempo" nun ezgisi aynıdır. 55. ölçünün sol elinde bas' ta çıkış hareketi vardır. 57. ölçüdeki, sağ eldeki fa# - mi ve sol eldeki bir oktav aşağıdaki fa# - mi sesleri duyurulmuştur. 56. ölçüde 2. akor V. derece akordur ve 57. ölçüde Mi Majör' e çözülüyor. 58. ölçüde ton ise La Majör' dür ve cümle burada sona ermektedir. 59. ölçüde basta çıkış hareketi vardır ve 2. cümle başlamaktadır. 60. ölçüde, Fa# minör' e I. derece akoru üzerinde 7' li kullanarak çözülüyor. 2. akor II. derece akordur. 61. ölçünün son akoru V. derece akordur. Fakat V. derece akorunun, 2. ve 4. sesleri kullanılarak 62. ölçüde, Mi Majör tonunun I. derece akoruna çözülüyor ve cümle bitiyor.

Buna karşılık bazı edisyonlarda (tasarımlarda), 61. ölçüde crescendo (cresc.) vardır. Bunun nedeni de 63. ölçüye hazırlık olacağı içindir. Ama bizce cümle bitişi olduğundan, crescendo kullanmayarak piano (p.) ile bitebilir.

63. ölçüde, sağ elde akorlar ve sol elde bas sesleri kullanılmıştır. Sol eldeki mi – fa naturel – sol naturel çıkışından dolayı burayı forte (f.) (kuvvetli) çalmak gerekir. Bu ölçüyle beraber yeni cümle Do Majör tonunu I. çevrimiyle ve forte (f.) (kuvvetli) nüansı ile başlıyor. Sonra IV. derece akorunda 7' li duyurulmuştur. En sonraki akorda, V. derece ve Do Majör tonunun ilgili minörü olan La minör tonuna geçiş vardır.

21 *Rit.* *dim. molto e rit.*

più dim. *tempo primo* *p*

27 *A tempo* *p*

33 *PIÙ DI PIÙ CRESC.*

39 *stringendo e sempre cresc.* *Rit.*

45 *tempo* *p*

63. ölçüde, sağ elde akorlar sol elde bas sesleri kullanılmıştır. 64. ölçüde La min.' den sonraki akor Do Majör' ün V. derece akorudur. Fakat besteci bunu Do Majör' e değil, La minör' e çözüyor. 65. ölçüde, crescendo yapılmasının nedeni, sağ eldeki ezginin inceleme çıkıyor olmasıdır. Ayrıca basta, iniş hareketi vardır. (sol naturel – fa naturel – mi – re) Bu ölçüde, ilk akor V. derece akoru, sonra IV. derece akoru, 3. akor ise I. derece akorunun I. çevrimi, en sondaki akor ise Do Majör' ün II. derece akorudur. 66. ölçüde V. derece geçiyor. 67. ölçüde, sağ eldeki do natural sesi 8 vuruş boyunca tutulmalıdır. Sol elde 3' lemeler kullanılmıştır. Bu ölçüde, diminuendo (dim.) (yavaşlama) ile melodide sakinleşme vardır. Akor ise, Do Majör' ün I. çevrimin akorudur. Bu diminuendo terimi, sesi daha çok azaltarak çalmaktır. Tempo I (asıl tempoya) dönüşü göstermek içindir. 69. ölçüyü, 70. ölçüye bağlayan yerde sağ eldeki do# sesi 6 vuruş tutulmalıdır. 70. ölçüde son ikinci vuruşta Do naturel yarım ses tizleştirilmiştir. Aynı şekilde, 69 ölçüde sol eldeki sol naturel sesi, 70. ölçüde sol# olmuştur. 69. ölçüdeki sol eldeki mi sesinin de tutulması gerekmektedir. 70. ölçüde, her iki eldeki sol# notası, La Majör' e güzel bir geçişi sağlar. 71. ölçüde, baş temaya yumuşak, akıcı geçiş vardır. buradan itibaren beş ölçü, intronun temasıdır. Besteci, parçanın 2. kısmında ana temaya varmadan intro' yu kullanıyor. Bu ilk 5 ölçüyü "Intro" yani "Giriş" bölümü olarak düşünebiliriz. Bu giriş bölümünde 3' lemeli hareketler, sol elden sağ ele, sağ elden sol ele doğru dalgalanma hareketini hissettirmektedir. 3. ölçüde bas' ın hareketine dikkat etmek gerekir. Bas sürekli iniş hareketini yapıyor. (fa# - mi – re# - do#) Bas' ın bu iniş hareketinde basın vurgulanması gerekmektedir. Böylece melodi daha etkili olur. Intro' nun sonunda 5. ölçüde Ritardando (Rit.) (ağırlaşma) yapılması, 6. ölçü olan ana temaya geçişi hazırlıyor. 76. ölçüden 89. ölçüye kadar ana tema tıpkı baştaki gibidir. Başta yazdığımız gibi ana temanın temposu, nüansı aynı olduğu için tekrarlamakta gerek görmedik. Fakat 89. ölçüden itibaren sona kadar Final olarak düşünebiliriz.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur over several measures. The lower staff contains a bass line with a similar slur.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur. The lower staff contains a bass line with a similar slur.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur. The lower staff contains a bass line with a similar slur. The system includes dynamic markings: *dim.* (diminuendo) and *più dia.* (più diuturno).

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur. The lower staff contains a bass line with a similar slur. The system includes dynamic markings: *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur. The lower staff contains a bass line with a similar slur. The system includes a dynamic marking: *pp* (pianissimo).

89. ölçüden itibaren, Final bölümü olarak düşünebiliriz. Final kısmında C. Debussy impressionist bir besteci olduğunu, güneşin batışını ve günün bittiğini resmedercesine etkileyici olarak göstermektedir. Üç ölçü boyunca, büyük bir crescendo (cresc.) (kuvvetlenme) veriyor. C. Debussy, güneşin son ışınlarını belirterek, karanlığın yavaş yavaş yeryüzüne çöktüğünü Final kısmında hissettirmektedir. 99. ölçü olan Coda' ya kadar nuanslar etkileyicidir. 89. ölçüde, dörtlük notalara sağ elde iniş hareketi yapılmıştır. (mi – re# - do# si) 90. ölçüde, 2' lik notalarla iniş hareketi yapılmıştır. Sol elde hem bastaki iniş hareketi, hem de bastaki 2' lik notaların tutulması, piyanistlerin çalma tekniği açısından zorlanabilecekleri önemli bir noktadır. 89 ve 90. ölçülerde, La major' den Sol# minör' e, Fa# minör' den Mi majör' e geçiş yapılmıştır. 91. ölçüde Re Majör' ün 1. çevriminden Do# minör' e geçiş vardır. 92. ölçüde ise ton, Si min.' den La Majör' ün 1. çevrimine geçmiştir. Buradan da anlaşılıyor ki besteci, tonalitelere oyuncak gibi oynamaktadır. 95. ölçüde, Fa# min. tonunun 7' lisi arpej olarak kullanılıyor. 95. 96. ve 97. ölçülerdeki sağ eldeki III. derece sesi olan la sesinin, sağ eldeki la – sol# - fa# inişini melodi olarak belirtmek gerektiğini düşünüyorum. Ama gölgede kalan, sol elin arpejli kısmı, sağ ele geçerek melodiyle özdeşleşiyor. 91. ölçüyle birlikte sol elde fa anahtarı kullanılıyor. 91. ve 95. ölçülerde sol elde dalgalanmalarla beraber, sol elde 3' lemeler ve sağ elde 2' lemeler kullanılmıştır. Sol eldeki 2' lik notalar tutulmalıdır. Ayrıca 94. ölçüde, bir ölçülük ölçü sistemi değişerek bir ölçü için 2/4' lük ölçü sistemine geçilmiştir. 91. ölçüden 95. ölçüye kadar forte (f.) (kuvvetli)' den diminuendo (dim.)' ya düşülebilirdi. Çünkü, hem sağ elde iniş hareketi var, hem de sol elde bas sesleri sürekli iniş halinde arpejler kullanılmıştır. Arpejlerde dalgalanma hareketi üstlenmiştir. 95. ölçüde diminuendo terimi, sesi daha çok azaltarak çalmak demektir. 97. ölçüdeki piu diminuendo (dim.) terimi, sesi daha çok azaltarak çalınacağını gösteren terimdir. Sol elde de arpej şeklinde 3' lemeler vardır.

99. ölçüde, Mi Majör' le birlikte coda başlıyor. Coda' da, intro' nun küçücük temalarını gösteriyor. 101. ölçüde, pianissimo (pp.) nüansıyla son hafif bir parlaklık veriyor. 99. ölçü 100. ölçüde, sağ eldeki melodi baştaki 6. ve 7. ölçülerdeki ezginin bir oktav inceden çalınacağını gösterir. 99. ölçüde piano (p.)' den pianissimo (pp.)' ye düşmesinin sebebi, sağ eldeki ezginin iniş hareketi yapmasındandır. Sağ elde 3' lemeler, sol elde 2' lemeler kullanılmıştır. Ayrıca sol elde, dalgalanma hareketi vardır. Yüz birinci

ölçünün 2. vuruşundan, 103.' cü ölçüye kadar ki ezgi ile aynıdır. 103. 104. ve 105. ölçülerde küçük crescendo (cresc.) ve diminuendo (dim.) var. Burada tempoyu biraz hızlandırabiliriz.

103. ölçüden itibaren, melodide, sağ elde çıkış hareketi olduğundan crescendo (cresc.) yapılabilir. Sağ elde yarım vuruşluk sus kullanılırken, sol elde (bas' ta) temel sesler ve arpejler kullanılmıştır. 104. ölçüde ezgi tizlere çıktığından crescendo yapılmakta fakat 105. ölçünün son 2. vuruşundan diminuendo' ya düşülmesi istenmiştir. 106. ölçüde, 3 kere aynı Mi majör' ün akorunu vererek günün bitişini, güneşin batışını, parçanın sona erdiğini görüyoruz. Farklı bir manzara gösteren bu eser; sakin, huzurlu, rahat bir hayatı gösteren, hiçbir endişeye yer vermeyen eser olduğundan kesinlikle forte (f.) nüansıyla bitemez. Çok istisna C. Debussy' nin parçaları forte (f.) ile bitmektedir. Bu yüzden C. Debussy eseri, pianissimo (pp.) ile bitirmeyi uygun görmüştür.

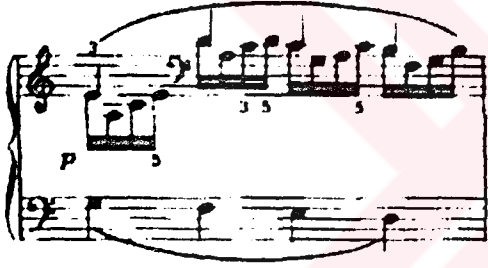
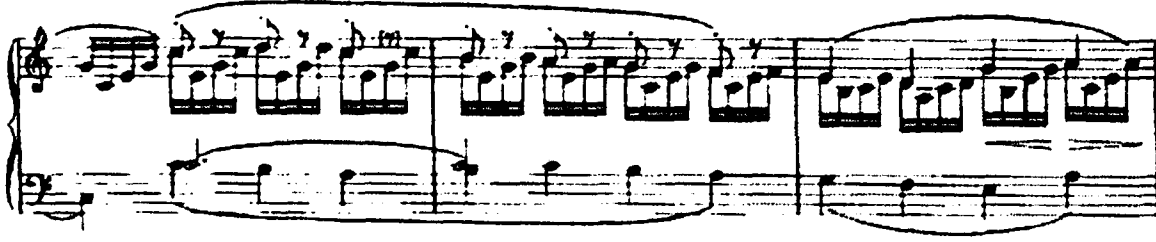
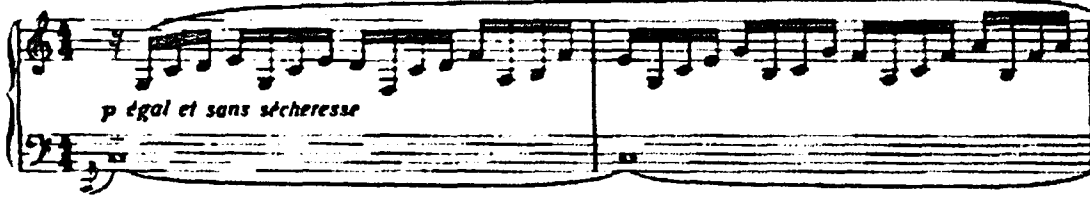
Bu eserde C. Debussy, mükemmel bir besteci olduğunu ilk önce tonalitelerle kolayca hareket ederek bize apaçık göstermektedir. Bir tondan diğer bir tona yumuşak geçişler yapmıştır. Impressionistlere has olan tempo konusundaki serbestlik, her açıdan bestecinin dinleyiciye parçayı sevdirmesini, anlamasını, hissettirmesini kanıtlıyor.

2. C. Debussy' nin "Children' s Corner" eserinden "Doctor Gradus ad Parnassum" adlı parçanın melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler:

A ma chere petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre -- (Benim küçük Şuşu' ma takip edecekler için babası tarafından içten özür dileklerle.)

Petite Suite pour Piano seul = tek piyano için küçük süit (ardış)

Modérément animé



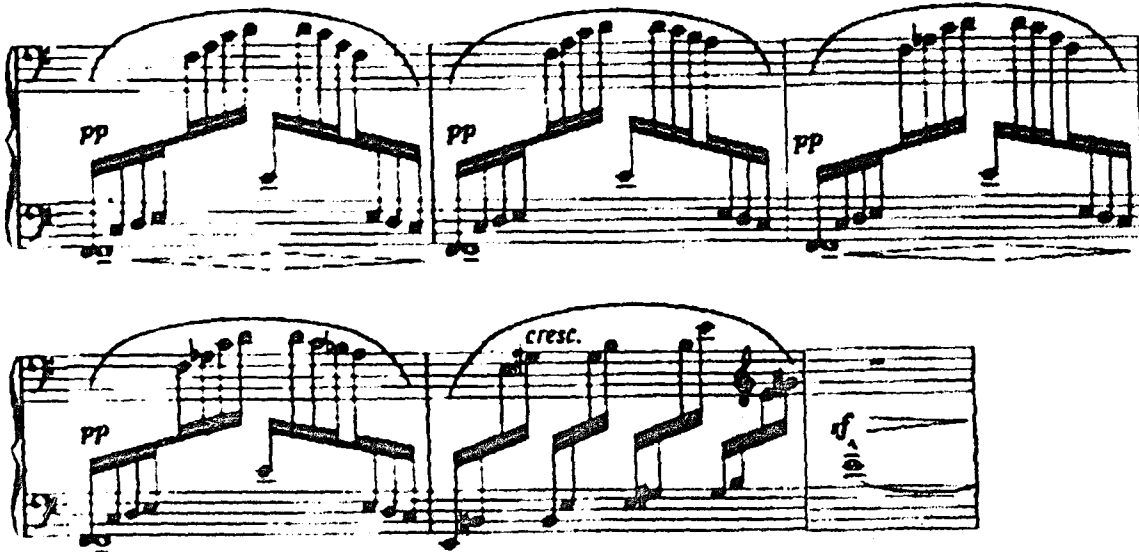
I nolu Doctor ad Parnasum adlı eseri incelerken dikkatimizi çeken noktalar şunlardır:

Do Majör tonunda yazılan bu parçanın temposu Modérément animé (orta hızda canlı çalış)' tır. İlk ölçüden itibaren sol elde bas sesi olan do notası 4 vuruş boyunca 3. ölçünün ikinci dörtlüğüne kadar tutulmaktadır. İlk altı ölçü sağ elde onaltılık notalarla, sol elde ise Bas' lar, sağ elin ezgisini takip ediyor, üçlü aralıklar vererek, sanki ezgiyi izliyor. Melodi, sağ eldedir. Bence, sağ eldeki ezginin akışından dolayı hızlanma isteği duyulabilir. 1. ve 2. ölçülerde I. derece akoru kullanılırken, 3. ölçünün 3. dörtlüğünde Do Majör' ün V. derecesinin 1. çevrimi, 3. ölçünün son vuruşunda ise VI. Derece akoru kullanılarak kırık akor hissi verilmiştir. 3. ölçü 4. ve 5. ölçü arasında sağ elde melodi' nin aşağıya doğru iniş hareketi vardır. (re –do – si – la – sol – fa – mi – re) sağ eldeki bu sekizlik notalara verilen staccato' ya dikkat etmek gerekir.

Aynı şekilde, 4. ölçünün 2. vuruşundan, 5. ölçünün son vuruşuna kadar Bas' ta iniş hareketi vardır. (do – si – la – fa – mi). Bu bas notalarına vurgu verilirse, melodinin akışı daha etkili sağlanabilir. 3. ölçünün 2. vuruşundaki 3 vuruşluk do notası, 4. ölçünün ilk vuruşunda da tutulması gereken sestir. 4. ölçü V. derece akoruyla başlayıp sonra I. derece akoru ve en son vuruşta ise IV. derece akoru kullanılmıştır. 5. ölçünün 2. vuruşunda ise, 7' li duyurulmuştur ve II. derece akorunun 3' lüsü bastadır. 5. ölçünün en sonki vuruşunda VI. derece akoru, 6. ölçünün en başında ise VI. derece' nin 7' lisi kullanılarak, II. derecenin 3' lüsü basa gelecek şekilde 7' lisi duyurulmuştur. Son vuruş ise, VII. Derece akorudur. Piano (p.) ile başlayan bu parça, sağ eldeki ezginin akışıyla 5. ölçünün 3. vuruşundaki küçük bir crescendo' dan hemen decrescendo (descr.) (gittikçe hafifleme) hareketi, bir sonraki ölçüde de tekrar piano (p.) nüansı kullanılarak, dinleyici için güzel bir başlangıç hazırlamıştır. Ayrıca "égal et sans sécheresse", eşit ve kuru olmadan çalış demektir.

Piyanişlerin çalma tekniğı açısından zorlanabilecekleri önemli bir nokta da, 3. ve 4. ölçülerdeki sağ elin ilk onaltılık notaların üzerindeki staccato çalış tekniğıdir. Diğerleri ise, 5. ve 6. ölçülerdeki, sağ eldeki ilk notaların bir dörtlük boyunca tutulması gerektiğidir.

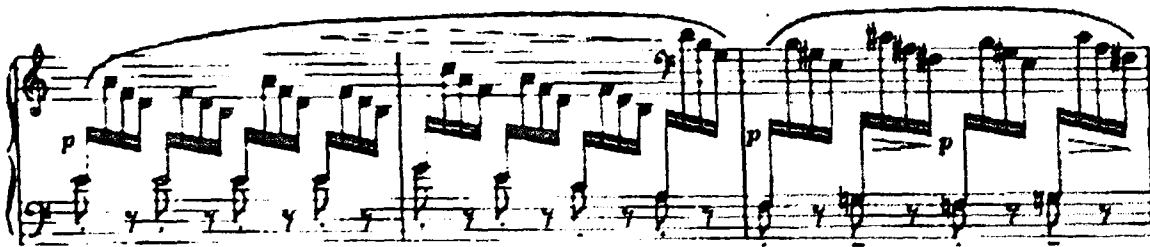
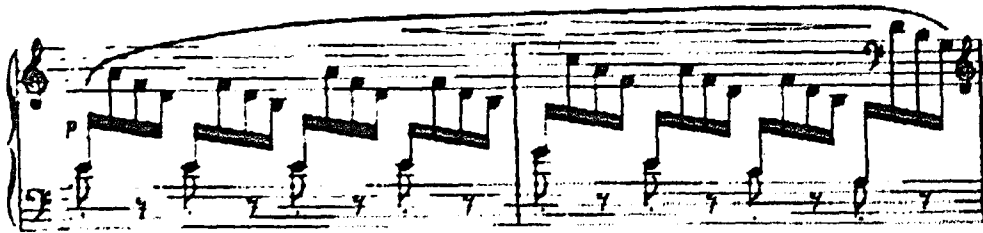
Ayrıca 5. ölçünün son vuruşundan 6. ölçünün sonuna kadar, bastaki iniş hareketine dikkat etmek gerekmektedir. Sağ ve sol eli legato (bağılı) çalmak gerekir.



7. ölçüden 12. ölçüye kadarki ölçüler, sağ elden sol ele, sol elden sağ ele doğru dalgalanma hareketlerini anımsatıyor. Pianissimo (pp.) ile başlayan 7. ölçü, güneş ışığının sudaki yansımalarını hissettiriyor. Crescendo' dan decrescendo' ya doğru dalgalanma hareketleri yapılıyor. 7. ve 8. ölçülerdeki sağ ve sol eldeki ezgi aynıdır. 7. 8. 9. ölçülerde 4 vuruşluk bastaki Fa notası tutulmalıdır. 11. ölçüden itibaren ezgide bir çıkış hareketi olduğu crescendo terimi ile hissettirilerek 12. ölçüdeki sol eldeki 1. oktavdaki 4 vuruşluk mi sesine sforzanda (sf.) yapılması gerektiği vurgulanıyor.

7. ve 8. ölçülerde Do Majör' ün IV. derece akoru kullanılmıştır. 9. ölçüde ise, sadece sağ elin 2. vuruşundaki La bemol notası, IV. derece min. akorunun sesidir. 10. ölçünün 3. ve 4. vuruşunda ise, sağ elde Si bemol – La bemol inişi vardır. 3. vuruşunda IV. derece' nin V. derece' si olarak düşünürsek son vuruş V. derece min.' ün 7' lisi kullanılmıştır. Fakat köksüz IV. min. akordur, yani Fa notası atılmıştır.

Ayrıca 7. ölçüden itibaren 11. ölçünün 3. vuruşuna kadar, sağ ve sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. 11. ölçü, Mi Majör tonundadır. 11. ölçünün ilk vuruşu Mi Majör tonunun I. temel durumunda, 2. vuruşu I. derece akorunun 2. çevrimi, 3. vuruşu I. temel durumda, son vuruşta ise I. derece akorunun 1. çevrimi duyurulmuştur. 12. ölçüde ise cümlenin en zirve noktasına çıkan sesi 1. oktavdaki mi sesi olduğundan ve o ölçüde sforzando (sf.) yazdığından vurguyu iyice göstermek gerekmektedir. Birden vurgu verip, diminuendo' ya düşülmesi gerektiği düşünülmelidir.





13. ölçülerde La minör tonu' nun başta V. derece pedalı üzerinde ilk dörtlükte IV. derece akoru, 2. dörtlükte II. derece akoru, 3. dörtlükte IV. derece akoru, 4. dörtlükte II. derece akoru kullanılmıştır. Piano (p.) ile başlayan 13. ölçü dalgalanmalar vasıtasıyla kısa crescendo ve diminuendo hareketi güzel bir etki yaratmaktadır. Sol eldeki ilk onaltılık notalar staccato yapılmalıdır. 14. ölçüde ton, Do majör' dür. Basta sol - mi - do - la yani VI. derecenin 7' lisi ile akoru olan (la - do - mi - sol) kullanılmıştır. İlk üç notalık IV. derece akoru, sonra II. derece akoru üçüncü onaltılık VII. derece akoru, en son vuruşta, V. derece akoru' nun sesleri duyurulmuştur. Basta sekizlik nota ve sekizlik sus vardır. Bu ölçüye başlarken piano (p.)' ya düşülmesinin sebebi ezgide kalına doğru iniş hareketi olduğu içindir. 16. ölçüde ki akor sesleri 14. ölçüdeki akor sesleriyle aynıdır. 17. ölçüdeki piano (p.)' ya geçişi sağlamak için 16. ölçüden itibaren diminuendo yapılması gerekir. 17. ölçüde, sağ elde Fa anahtarı kullanılmıştır. İlk dörtlük La minör tonunda, sonra Si min. 2. ve üçüncü dörtlükte ton la min. iken en son vuruştaki son tekrar Si min.' dür. 1. ve 3. dörtlüklerde piano (p.), 2. ve 4. dortlüklerde diminuendo yapılmalıdır. Çünkü ezgide aşağıya doğru iniş hareketi vardır. 18. ölçüde ton La minör' dür. V. derece sesleri olan mi - sol# - si notaları duyurulmuştur. 19. ölçüde ton Do majör' dür. İlk Do Majör tonunun II. derece akoru' nun sesleri, sonra IV. derece akoru olan Fa - la - do seslerinde la notası pesleştirilmiştir. 3. ve 4. vuruşta II. ve IV. derecesinin 3' lüsü olan la notası pesleşmiştir. Sağ eldeki dalgalanma hareketleri piano (p.) ve diminuendo (dim.) ile belirtilmiştir. 20. ölçüde piu piano (p.) terimi daha çok piyano (hafif) demektir. Bu

ölçüde, II. derece akoru re – fa – la sesleri kullanılırken, 21. ölçüde ilk sekizliğini III. derece akoru (mi – sol – si) son sekizliği ise (re – fa – la) akorları II. derece' nin 5' lisi olan La' nın pesleştirilmesi olarak düşünebiliriz. "Un peu retenu" terimi, Biraz tutarak demektir.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından dikkat etmeleri gereken önemli nokta, bastaki ilk onaltılığın staccato çalınırken, sağ elin üç tane onaltılık nota' nın legato çalınması gerektiğidir. 13. ölçüden 22. ölçüye kadar besteci' nin tondan tona geçiş başarısı O' nun dahilliğini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Sağ eldeki melodi' nin akıcılığı, parçayı yorumlarken hızlanma hissi yaratmaktadır. Piano (p.)' dan diminuendo (dim.)' ya geçişler ışınları' nın yansımalarındaki durgunluğu gösteriyor.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system is marked "a Tempo" and "p". The second system is marked "m. g." and "m. g. expressif". The third system is marked "Retenu" and "dim". The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

22. ölçüde (A tempo) ile başlayan ana tema, bastaki ikinci ölçünün 3. vuruşuna kadar sağ eldeki melodi ile aynıdır. En başta sol elde do sesi tutulurken, 22. ve 23. ölçülerde do sesi 5 vuruş tutulduktan sonra sol elde bas sesleri kullanılmıştır. 22. ölçüde Do Majör olan ton, 23. ölçünün 3. vuruşundan itibaren Sol Majör tonu' nun V. derece temel durumunda kullanılmıştır. En son vuruş, köksüz V. derecenin 2. çevrimidir. 24. ölçünün ilk iki vuruşu V. derece akoru olup, 3. ve 4. vuruşlarda Re Majör tonuna geçiş vardır. 3. vuruş, 7' lisi de duyurarak V. derece' nin 1. çevrimi kullanılmıştır. 25. ölçüde II. derece akoru ve 7' lisi duyurulmuştur. 3. vuruşundan itibaren ton Si minör' dür. V. derece köksüz olarak kullanılmıştır. 7' li ve 9' lu sesleri duyurulmuştur. Son vuruşunda, V. derece' nin temel durumunda 9' lusu ve 7' lisi kullanılmıştır. 26. derece akorunun 2. çevriminin 7' lisi sonraki vuruşta köksüz V. derecenin 9' lusu ve 7' lisi duyurulmuştur. 27. ölçüde ton Sol Majör' dür. İlk vuruş II. derece akorunun temel durumunda 7' lisi dir. 3. vuruşun ilk sekizliği, köksüz V. derece' nin 2. çevrimi son sekizliği II. derece akoru' nun 3' lüsü duyurulmadan 7' lisi kullanılmıştır. En son vuruş, 7' lisiyle beraber II. derece akorunun temel durumudur. 28. ve 29. ölçülerde ton' u Sol minör olarak düşünebiliriz. 28. ölçüde mi naturel – fa# çıkışı, Sol minör tonunda çıkıcı melodik minör' dür. IV. derece akorunun 7' lisi bastadır. Melodide aşağıya doğru iniş olduğundan diminuendo' ya düşülmüştür. 30. ölçüde ton Fa Majör' dür. V. derecesinin temel durumunda 7' lisi, sonra 9' lusuyla birlikte 7' lisi kullanılmıştır. 31. ölçüde ilk vuruş, II. derece akordur. 2. vuruş ise, II. derecenin 7' lisi kullanılmakla birlikte 3' lüsü duyurulmamıştır. 3. ve 4. vuruşları bir oktav aşağıdan olup, melodi aynıdır. 32. ölçüde, "Retenu" terimi, tutarak demektir. II. derece akoru' nun 5' lisi yoktur. 2. vuruş, köksüz V. derece 9' lusu ve 7' lisi, 3. vuruşta VII. derece akoru, en son vuruşta da V. derecenin 7' lisi duyurulurken, 3' lüsü kullanılmamıştır.

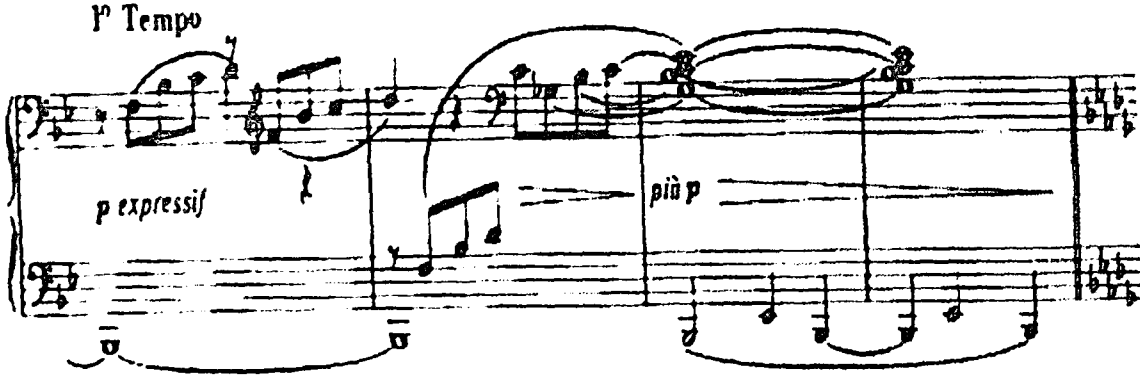
Piano (p.) ile başlayan (A tempo) melodinin akışından dolayı crescendo isteği uyandırmaktadır. 24. ölçüde crescendo' dan diminuendo' ya düşülmüştür. Sağ eldeki (m.g.) bize o notaların sol elde çalınacağını gösteriyor. Sol elde 2 vuruşluk bas sesleri' nin tutulması, piyanistlerin çalma tekniği açısından dikkat etmeleri gerekmektedir. 24. ve 25. ölçünün 3. vuruşundan itibaren ezgi aynıdır. Sadece 24. ölçüdeki La naturel sesi, 25. ölçüde La# olmuştur.

A tempo ile, melodide eski temposuna dönüş olduğundan, ezgide bir sakinleşme görülüyor. Gittikçe kalın notalardan ince notalara doğru hareket ise, melodide temponun hızlanma duygusunu hissettiriyor. 24. ölçüden itibaren, sağ elde dalgalanma hareketleri vardır. Bu ölçülerde crescendo' dan diminuendo' ya düşüşün sebebi, sağ eldeki ezginin kalına inmesinden dolayıdır. 27. ölçüde expressif terim, ifadeli demektir. Tekrar, sağ eldeki notaların, üstünde (m.g.) vardır. Bu notaların sol elde çalınacağını gösterir. Sol eldeki notaların, üstünde legato ile staccato vardır. Bas' taki ses, 4 vuruş tutulmalıdır. 28. ve 29. ölçülerde sağ elde melodi aynıdır. Sadece Bas' taki 4 vuruş Si bemol notası, Si naturel olmuştur. Ezgide re – mi – fa# çıkışı bize, crescendo yapma isteği hissettirmektedir. 30. ölçüde sağ eldeki ezginin inişinde 2. vuruşundaki ilk notanın sekizliğinde staccato' lar vardır. 29. ölçüden 30. ölçüye geçişte, crescendo' dan, diminuendo' ya geçişin sebebi, sağ eldeki ezginin sesleri kalına doğru iniş hareketi yaptığı içindir. Gittikçe melodi' nin sesleri kalına inmektedir. 32. ölçüde sağ elde 1 vuruşluk sus işareti vardır. Sağ eldeki ilk notaların tutulması gerektiği belirtilmiştir. Yeni bir tona geçiş olacağından, bunu diminuendo (dim.) ile belirtmemiz gerekmektedir. Bas' ta ise mi – re – do iniş hareketi vurgulanmalıdır.

Buradan da anlaşılıyor ki besteci, tonlarla rahatlıkla oynayabilmektedir. Tondan tona geçişlerdeki başarısı da besteci' nin dahiliğini göstermektedir.

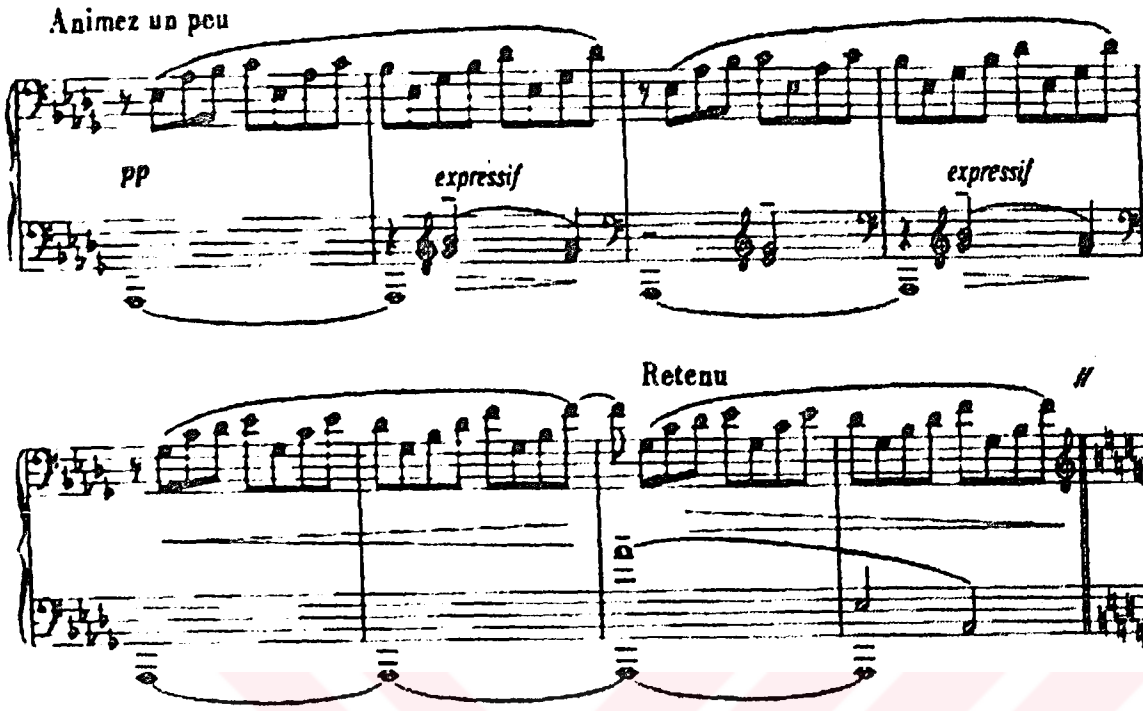
22. ölçüden 32. ölçü' nün sonuna kadar bastaki seslerin tutulması gerekmektedir. Bunu pedal kullanarak da sağlayabiliriz. Bu bas sesleri kromatik hareketler yapmıştır. Basta' ki hareketler vurgulanmalıdır. Böylece melodi daha etkili olacaktır.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından, bastaki bu seslerin tutulması, zorlanabilecekleri önemli bir noktadır. Ayrıca (A tempo) ile yani 22. ölçü ile birlikte Sol anahtarı kullanılmıştır.



33. ölçü' den 36. ölçü' nün sonuna kadar (Tempo 1) (asıl tempo)' ya dönüşü göstermektedir. Ton Si bemol Majör' ün I. derece akoruyla başlamaktadır. 34. ölçünün 3. vuruşundan itibaren II. derece akorunun 5' lisi pesleştirilmiştir. 3' lüsü yoktur, ancak 7' lisi kullanılmıştır. Basta ise 33. ve 34. ölçülerdeki Si bemol notası 8 vuruş boyunca tutuşmalıdır. 35. ölçüde ilk olarak II. derece akoru' nun bas' a göre 6' lisi pesleştirilirken bas' a göre 4' lüsü ve 2' lisi duyurulmuştur. 3. vuruşta da, II. derece akorunun 3' lüsü bastadır. Bas' a göre 5' lisi pesleşmiştir ve II. derece akorunun 7' lisi olan Si bemol notası kullanılmıştır. 34. ölçünün son vuruşunda notalarla, 35. ölçünün akorlarıyla aynıdır. Tek fark, bastaki notaların vuruşlarındadır. 35. ölçüde, 2 vuruşluk Si bemol' den sonra 1 vuruşluk mi bemol ve Si bemol sesi kullanılırken 36. ölçüde, 1 vuruşluk Si bemol' den sonra 2 vuruşluk mi bemol ve tekrar 1 vuruşluk Si bemol sesi kullanılmıştır. 35. ölçünün son vuruşundaki Si bemol' le, 36. ölçü' nün ilk vuruşundaki Si bemol arasındaki bağ işareti, bu notanın çalınmayıp tutulacağını gösteriyor.

Tempo I ile başlayan 33. ölçü' ye yumuşak akıcı geçiş olduğundan piano (p.) ile başlamalıdır. Sonra ise sağ eldeki melodi' nin incelere çıkıyor olmasından dolayı küçük bir crescendo yapıp, diminuendo' ya düşülmelidir. 35. ölçüde più p terimi daha çok piyano demektir. Çünkü melodi de sakinleşme vardır. Cümlelerin bitişi akorlarla piyano (p.) yapılarak belirtilmiştir.



“Animez un peu” terimi biraz canlanınız demektir. 37. ölçüden itibaren ton, Re bemol Majör’ dür. La bemol notası basta olduğundan V. derece akorunun temel durumuyla başlanmıştır. Basta ki La bemol notası 8 vuruş boyunca tutuşmalıdır. Yeni bir ton başlangıcı pianissimo (pp.) ile gösterilmiştir. Sağ elde ise fa anahtarına geçiş yapılmıştır. Melodi incelere çıkıyor olmasından dolayı, crescendo ile bu melodinin akışı desteklenmelidir. 38. ölçüde sol elde Sol anahtarı kullanılmıştır. 2 vuruşluk sol eldeki so ve si bemol notaları abantı durumundadır. “Expressif” terimi ifadeli demektir. Bu abantı küçük bir diminuendo ile belirtilmiştir. 1. vuruş sus’ la başlarken, 2. ve 3. vuruşlarda II. derece akoru’ nun 1. çevrimiyle birlikte 7’ lisi kullanılmıştır. Bas’ ta la bemol notası ise, pedal görevinde kullanılıp duyurulmalıdır. 39. ölçüde, sol elde tekrar Fa anahtarına geçiş vardır. Bas’ ta tekrar 8 vuruş boyunca La bemol notası duyurulmalıdır. 37. ve 38. ölçülerde ki sağ eldeki ezgi ile, 39. ve 40. ölçüler’ deki sağ eldeki ezgi aynıdır. Farkı, 39. ölçünün 3. ve 4. vuruşlarında bastaki Sol anahtarındaki Mi bemol – Sol akordur. 39. ölçü de V. derece akorunun 7’ lisi kullanılarak 5’ lisi basta duyurulmuştur. 40. ölçünün 2. vuruşundan itibaren tekrar II. derece akorunun 1. çevrimiyle 7’ lisi kullanılmıştır. 41. ölçüden itibaren V. derece akorunun 9’ lusu ve 7’ lisiyle, 3. ve 4. vuruşlarda da sadece 7’ lisi vardır.

Sol elde bas sesleri' nin tutulması gerektiğini, pedal kullanarak hissettirilmelidir.

41. ölçüden itibaren sağ eldeki ezginin akıcılığı, hızlanma isteği uyandırabilir. Ezginin incelere çıkıyor olmasından dolayı crescendo yapılmalıdır. 42. ölçüde V. derece' nin temel sesi üzerinde IV. derece akoru kullanılıp, son vuruşta da IV. derece akorunun 7' lisi duyurulmuştur. 43. ölçüde Retenu terimi Tutarak demektir. 41. ve 42. ölçülerdeki sağ elin ezgisiyle, 43. ve 44. ölçülerdeki sağ elin ezgisi aynıdır. Bu ölçülerden itibaren diminuendo yapılmamalıdır. Çünkü Tempo I (baştaki Tempo)' ye geçici bu diminuendo hareketi etkili bir şekilde hissettirecektir. 43. ölçü de V. derece akorunun 9' lusu ve 7' lisi varken, 5' lisi yoktur. 3. ve 4. vuruşlarda V. derece' nin temel durumunda 7' lisi kullanılırken, 5' lisi yoktur. Bas' taki sürekli La bemol notaları pedalla tutulmalıdır. 44. ölçünün sonunda melodi de sakinleşme hissi vardır. Bu nüansla melodi de hafif bir parlaklık hissi yaratılmıştır

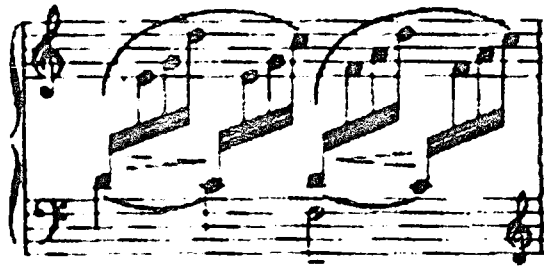
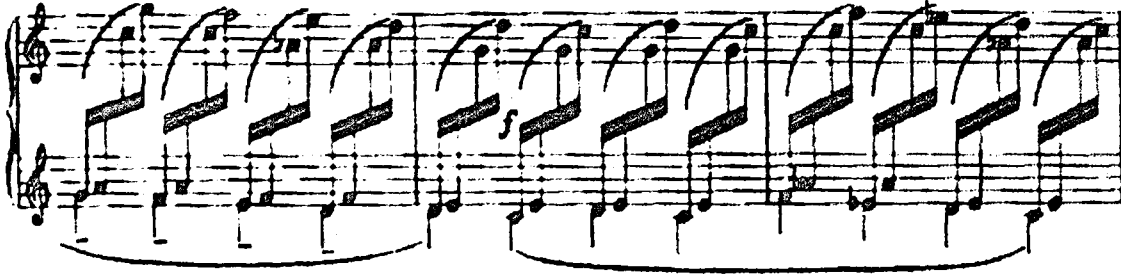
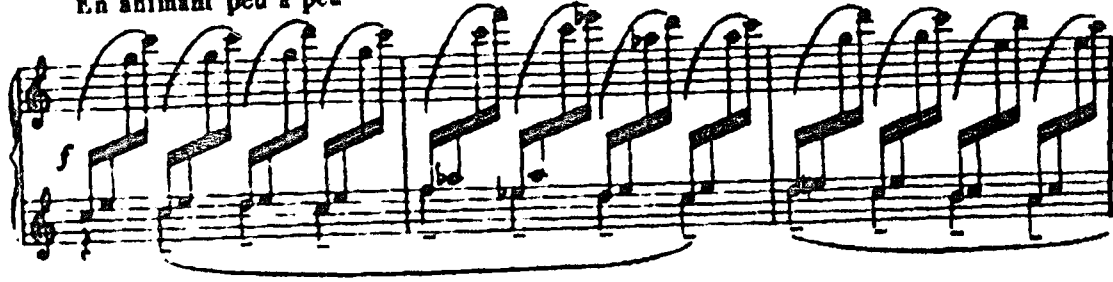
The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked '1° Tempo' and 'pp'. It features a complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece with a similar melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.



45. ölçü' den 55. ölçüye kadar, baştaki ilk 10 ölçünün ana temasıyla aynıdır. Ezginin akıcılığı, tempoyu hızlandırma hissi uyandırmaktadır. Ezgi' nin incelere çıkıyor olması crescendo yapılmasını gerektiriyor. 48. ölçüde bas' taki (do – si – la – sol – fa – mi) ile 49. ve 50. ölçülerdeki (la – sol – fa – mi – re) inişi vurgulanmalıdır. Başta yazdığım gibi, ana temanın temposu, nüansı aynı olduğu için tekrarlamakta gerek görmedik.

Ayrıca 55. ve 56. ölçülerde akorun arpejleri kullanılmıştır. Anahtar değişikliği, sağ ve sol eldedir. Do majör' ün 6. derece akorunun arpejleri duyurulmuştur. VI. derece' nin temel sesi pesleşmiştir. Artık hareketli cümleler başlamaktadır.

En animant peu à peu



57. ölçüde ki, "Enanimant peu a peu" terimi biraz biraz canlanarak demektir. Do Majör' le başlayan 57. ölçüde ilk vuruş I. derece akordur. 3. vuruşta V. derece akoru' nun 7' lisi kullanılmıştır, ancak 3' lüsü yoktur. 58. ölçüde ise ton Mi bemol Majör' dür. II. derece akorunun temel durumunda başlıyor, 2. ve 3. vuruşlarda IV. derece akorunun 2. çevrimi en son vuruşta IV. derece akoru' nun 1. çevrimini duyurulmuştur. 57. ölçüdeki, sağ eldeki melodinin incelere çıkıyor olmasından dolayı forte (f.) nüansını yapmamız

gerekmektedir. 58. ölçüdeki sağ eldeki Fa notası, o melodinin en doruk, zirve noktasındaki nota oldupundan vurgulamak gerekir. Sağ ve sol elde dalgalanma hareketi vardır.

58. ve 59. ölçülerde, sağ eldeki ezgi' nin kalına iniyor olmasından dolayı crescendo başlayan ezgiyi gittikçe diminuendo' ya düşürebiliriz.

58. ölçüdeki bas' ta (fa – mi bemol – re – do) inişi vardır. Bunu, vurgu vererek daha etkili gösterebiliriz. Sağ elde de (fa – mi bemol – re – do) inişi vardır. 59. ölçü'nün tonu Do majör' dür. Ölçü, V. derece akoruyla başlamış, sonra I. derece akoru ve 7' lisi kullanılmış, en son vuruşta ise, V. derece akoru duyulmuştur. Sağ ve sol eldeki iniş hareketiyle birlikte her iki eldeki dalgalanma hareketini belirtmek gerekir. 60. ölçüde, VI. derece akorunun 7' lisi kullanılırken, 5' lisi atılmıştır. 2. vuruşta IV. derece akoru ve 7' lisi en son vuruş ise II. derece akoru' nun temel durumudur. Bu ölçüdeki diminuendo, bu dalgalanma hareketindeki melodinin kalına iniyor olmasını göstermek içindir. Ayrıca melodide sakinleşme, rahatlama hissedilmektedir. Sol elde bas' ta iniş hareketi yapılırken, sağ eldeki melodide iniş vardır.

61. ölçüde de III. derece akoru, I. derece akoru kullanılmıştır. Sağ eldeki re – do – re – do notaları, sol eldeki re – do – re – do hareketiyle aynıdır. Tek fark, sağ el bir oktav kalındandır. Nüans' ı ise forte (f.)' dir. 62. ölçüde Mi bemol Majör tonuna yumuşak geçiş yapılmıştır. II. derece akoruyla başlayan ilk vuruştan sonra, 2. vuruşta IV. derece akoru' nun 2. çevrimi, 3. vuruşta VII. derece akoru, son vuruşta ise IV. derece akorunun 1. çevrimine geçilmiştir. Sağ ve sol eldeki dalgalanma hareketlerinde ezginin kalına doğru iniş hareketi yaptığı görülmektedir. Bu ölçünün 3. vuruşundan itibaren diminuendo yapılabilir. Çünkü 63. ölçüde de aynı şekilde ezgide kalına doğru iniş hareketi vardır. Ton ise Do Majör' dür. V. derece akorunun 2. çevrimiyle başlayıp, I. derece' ye sonra I. derece' nin 7' lisi duyurularak, en son vuruşta da IV. derece akoru' na geçiş yapılmıştır. 64. ölçüde kadar sol elde sol anahtarı kullanılırken, 64. ölçüden itibaren sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. 64. ölçüde de, ilk dörtlük VI. derece akorunun 7' lisine sonra VI. derece akoruna (5' lisi duyurulmayıp, 7' lisi bas' ta olan), son vuruşta II. derece' nin 5' lisi pesleştirilerek kullanılmıştır. Bu ölçüde diminuendo

yapılması istenmiştir. Çünkü 63. ölçüden 64. ölçünün sonuna dek, melodi de kalına doğru iniş hareketi vardır. Bunu forte (f.) ile belirtmek yerine diminuendo yapmak daha etkili olacaktır.

65. ölçüde sağ elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Bas seslerinde iniş vardır. Ton DO Majör' ün V. derece akoru ile başlayıp, I. derece akoruna geçilirken, 3. vuruşta II. derece akoru' nun 1. çevriminden IV. derece akoruna geçiş yapılmıştır. İlk iki dörtlükte küçük bir diminuendo yapılmalıdır. Çünkü melodide kalına doğru iniş hareketi vardır. 3. ve 4. vuruşlarda ise melodide çıkış hareketi olacağı için, küçük bir crescendo (cresc.) ile bunun gösterilmesi gerekmektedir.

65. ve 66. ölçülerde, sağ ve sol eldeki ezgiler aynıdır. Ancak 66. ölçüdeki ezgi bir oktav incedendir. Ayrıca küçük crescendo' lardan, küçük diminuendo' lara geçiş, güzel bir başlangıca Final bölümüne hazırlık açısından dinleyicide güzel bir etki yaratacaktır. Bas sesleri' ne vurgu verirsek, melodi' nin akışı daha etkili sağlanabilir.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından önem vermeleri gereken bir konuda; baştan beri ilk önce sol el' in sekizliği çalınıp, sağ elin 2. sekizliğine geçiş yapılıyor. Böylece sol elden sağ ele geçişte dalgalanma hareketleri göz önüne alınmalıdır. Sol elin ilk onaltılığı olan notaların tutulması gerektiği unutulmamalıdır.

“En animant peu á peu” terimi, biraz biraz canlanarak demektir. Bu bölümde besteci, hayatının baharının canlanmasını hissettiriyor. Tondan tona geçişi ise, bestecinin dahiliğini göstermektedir. Besteci, bu bölümde melodiyi kısa sürede bitirmiyor. Cümleleri geliştirerek en sonda daha hareketli, heyecanlı çalınması gerektiğini hissettiriyor. Artık bu bölümden itibaren parça' nın Final bölümü' ne daha çok yaklaştığımızı düşünüyoruz.



67. ölçüden itibaren Final bölümüdür. Bu bölümdeki "Très Animé" terimi, çok canlı çalınacağını belirtir. Besteci, Final kısmında gecenin ve gündüzün bitişini, yeryüzünün ve gökyüzünün, atmosferin muazzam titreşiminin ritminin ritmini oluşturmuştur.

67. ölçüde Do Majör tonunun I. derece akoru kullanılmıştır. Çok canlı çalınacağını gösteren "Très Animé" terimiyle ölçü, forte (f.) başlamıştır. Gittikçe bu forte (f.), crescendo ile desteklenmiştir. Sağ ve sol elde, sol anahtar vardır. Sol elde 2 vuruşluk I. derece akoru' nun temel sesi ve 1 vuruşluk I. derece akorunun 5' lisi kullanılmıştır. 68. ölçüde, tekrar I. derece akoru iken, 2. vuruşta ton Si bemol Majör' ün IV. derece akoruna, 3. vuruşta Si minör' ün V. derece temel durumuna en son vuruşta

ise Do Majör' ün V. derece akorunu kullanan besteci, tondan ton' a etkili geçişler yapmıştır.

Bu ölçüde melodi sağ eldedir. Sol elde ise akorlar kullanılmıştır. Sağ ve sol eldeki melodideki çıkıştan dolayı crescendo ile güçlendirilmelidir. Sol elde de ezgi de çıkıştan dolayı bu akorlar vurgulanmalıdır.

67. ve 68. ölçüyle, 69. ve 70. ölçülerdeki sağ ve sol eldeki melodiler aynıdır. 71. ölçüde ton Do Majör devam etmektedir. İlk vuruş I. derece akoru' nun 2. çevrimiyle başlayıp, I. derece akoru' nun 1. çevrimine geçilmiştir. 3. ve 4. vuruşlardaki melodi, 1. ve 2. vuruşlardaki melodi' nin bir oktav aşağısındadır. 70. ölçüdeki crescendo ezginin akıcı gidaşıtı ile daha incelere çıkıyor olmasından dolayı bu ölçüyü forte (f.) ile belirtmek gereklidir. 72. ölçüde sağ elde Fa anahtarı kullanılmıştır. İlk I. derece akoru' nun 2. çevrimi sonra I. derece akorunun temel durumu, 3. vuruşta I. derece akoru' nun 2. çevrimi ve tekrar 4. vuruşta I. derece akoru' nun temel durumuna geçiş yapılmıştır. Sağ eldeki ezgi aynı iken, sol eldeki ilk iki vuruştaki notalar 3. ve 4. vuruşlardaki notaların bir oktav incesindedir. Bas sesleri vurgulanmalıdır. Çünkü "piu forte" demek, daha çok kuvvetli demektir. Bunu sol eldeki bas seslerine vurgu vererek göstermeliyiz. Bu ölçüde piu forte (f.) ile başlatıp gittikçe artan bir crescendo ile fortissimo (ff.)' ya ulaştırmıştır. Zaten f.' den başlayan bir ölçünün bir sonraki ff.' ya gelebilmesi için bunun crescendo ile desteklenmesi gerekmektedir.

73. ölçü Do Majör ton' unu IV. derece akorunu temel durumda 7' lisiyle duyurulmuştur. 73. ve 74. ölçülerde, sağ ve sol elde notaların tutulması gerekir. Sağ eldeki Sol ve Si notaları süsleme notalarıdır. Bu notaların vurgulanması gerekir. Sağ ve sol el bağlı (legato) çalınmalıdır. 75. ölçüde V. derece akoru' nun temel durumunda kullanılarak, 76. ölçüde I. derece akoru' nun temel durumuna geçiş yapılmıştır. 73. ölçü' den 76. ölçü' ye kadar sağ ve sol eldeki akorlar ve bas sesleri vurgulanmalıdır.

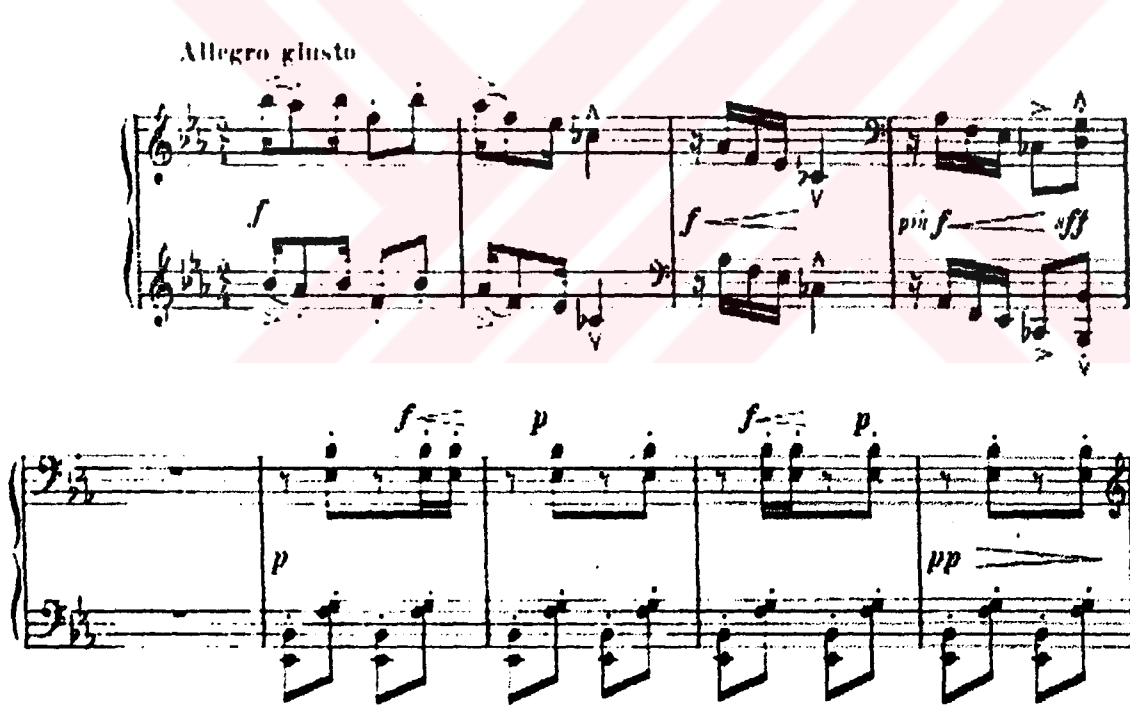
Müzikte doğayla gizemli bir bağlantı kuran besteci, bu eserde de doğa' nın karşısında belki de hissettiği heyecanı dile getirmeye çalışmış olabilir. Çünkü deniz' in sesi, yapraklardaki rüzgar, bir kuşun ötüşü, suya yansıyan ışığın pırıltıları, hareket

halinde dalgalanan otlar' ın bile kişinin düşüncesinde veya rüyasında yarattığı hislerin bir izlenimi olduğunu düşünüyorum.

C. Debussy bu eserde, tondan tona yumuşak, akıcı, etkileyici geçişler yapmıştır. Bu eserde besteci, dinleyiciye parçayı sevdirek parçayı hissetmesini sağlamıştır. Bu yüzden C. Debussy büyük bir besteci olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır.

3. C. Debussy' nin "Children' s Corner" eserinden "Golliwogg' s Ckewalk" adlı parçanın melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler:

VI. "Golliwogg' s Cakewalk" parçasını incelerken, dikkatimizi çeken şu noktalar vardır:



Mi bemol Majör tonunda yazılan Golliwogg' s Cakewalk parçası' nın temposu 'Allegro giusto' dur. Bu terim parçanın çabuk, neşeli çalınacağını gösterir. "Giriş" yani "intro" bölümünde, sağ ve sol elde senkoplu ritim' ler ve sekizlik notalar vardır. İlk dört ölçüde, sağ elin melodisiyle sol elin melodisi oktav farkı ile aynıdır. Forte (f.) ile başlayan bu parça' da, forte ve crescendo hareketi, güzel bir giriş olarak dinleyiciyi

etkili bir başlangıca hazırlıyor. 2. ve 3. ölçülerde, sağ elin melodisi, sol elin melodisinden bir oktav incedir. melodisinden bir oktav incedir. 2. 3. ve 4. ölçülerde son sekizliğe verilen vurgu, melodi' nin akışını daha etkili sağlayabilir. İlk ölçü Mi bemol Majör' ün V. derece akoruyla başlamaktadır. 2. ölçü' nün ilk dörtlüğü, II. derece akoru' nun 1. çevrimi, ikinci dörtlüğü köksüz IV. derece akorunun 3' lüsünün pesleşmesi olarak düşünebiliriz. 3. ölçüde IV. derece akoru' nun temel sesiyle birlikte 3' lüsü pesleştirilmiştir. 4. ölçüde sağ elde Fa anahtarı kullanılmıştır. IV. ve III. derece akorunun 1. çevrimi duyurulmuştur. 5. ölçüde her iki elde de 2 vuruşluk sus vardır. 6., 7., ve 9. ölçülerde bas, melodi ve ritm olarak aynı iken, sağ elde ritm olarak farklılık vardır. Armoni açısından ilk sekizlikte I.; 2. sekizlikte I. derece akoru' nun 1. çevrimi kullanılmıştır.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından, ilk dörtlükte senkoplu ritm kalıplarına ve her iki elde son dörtlükteki vurgu alan notaları iyice göstermek gerekir.

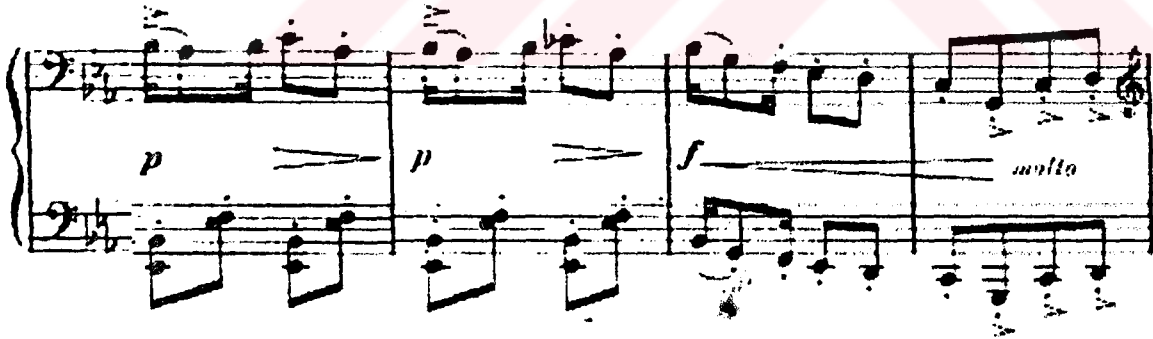
Senkoplu ritm' lerde ilk onaltılık notalara vurgu verilip, ortadaki sekizlik notaların staccato yapılması istenmiştir.

3. ölçüde forte ile başlayıp crescendo ile desteklenen melodi' nin 4. ölçüde bir oktav kalından verilmesinden dolayı bunu "piu f" yerine diminuendo yaparak gösterebilirdik. 6. ölçüde de melodide kalına doğru bir iniş hareketi olduğundan piano ile belirtilmiştir. 10. ölçüye "Trés net et trés sec" (çok net ve çok kuru) ile temanın gelişini belirtmek amacıyla 9. ölçüde pianissimo' dan, diminuendo' ya düşülmüştür. Ayrıca (üst satıra yazılan Do bemol – Mi bemol akoru, sol ile birlikte alınmalıdır.)

6. 7. 8. 9. ölçülerde sağ elde yarım vuruşluk sus vardır. Sol elde sekizlik nota değerleri ile 2 sesli akorlar kullanılmıştır.



pesleştirilmiştir. 3. sekizlik ise, I. derece akordur. Melodi sağ eldedir. Bas' ta ise akorlar olduğundan sol eli piano (p.) ile göstermek gerekir. Çalma tekniği açısından; sağ eldeki senkoplu ritim kalıbının ilk onaltılığıyla, sol elin ilk sekizliği aynı anda başlamaktadır. Ancak ikinci sekizliği çaldıktan sonra, sağ elin senkoplu ritminin son onaltılığını çalmak gerekir. 10. 11. 12. 13. ölçülerde, bastaki akorlar staccato çalınmalıdır. Sağ eldeki senkoplu ritmin ilk onaltılığına vurgu verilip, ikinci sekizliğine, staccato yapılması istenmiştir. 11. ölçüde basta I. derece akoru' nun temel sesi olan Mi bemol notasını pedal, olarak düşünebiliriz. İlk sekizlikte, V. derece akorunun 7' lisi kullanılırken, 3' lüsü duyurulmamış, ikinci ve son sekizlikte, II. derece akorunun 7' lisiyle birlikte, 5' lisi pesleştirilmiştir.



14. ölçü' den itibaren sağ elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Piano ile başlayan ölçü 2. dörtlükte diminuendo' ya geçmiştir. Sağ el' in 2. dörtlüğündeki sekizlik notalar ile bastaki sekizlik akorlar staccato çalınmalıdır. 14. ölçü' de bastaki Fa sesini, Mi bemol Majör tonu' nun II. derece akoru' nun temel sesi olarak düşünebiliriz. O zaman bastaki fa notası, II. derece akoru' nun pedal sesidir. İlk 3 sekizlik Iı. pedal üzerinde I.derece akoru kullanılmıştır. Son sekizlikte II. derece akoru 7' lisiyle duyurulmuştur. 14. ve 15. ölçülerde sağ ve sol eldeki melodi ve akorlar aynıdır. Sadece 15. ölçü' nün 2.

dörtlüğünün ilk sekizliğindeki do sesi yarım ses pesleştirilmiştir. Ezgi sağ elde devam ediyor. 16. ölçüden itibaren besteci, forte ile başlatıp crescendo ile desteklendiriyor. Böylece temayı ilerletiyor. Aslında, 16. ölçüde sağ ve sol elde melodide kalına doğru bir iniş hareketi vardır. Ancak 17. ölçünün ikinci sekizliğinden itibaren sağ ve sol elde ezgide inceye doğru çıkış hareketi olduğundan, bu notalarda staccato ve vurgu yapılmalıdır.

3. sekizlik ise, I. derece akordur. Melodi sağ eldedir. Bas' ta ise akorlar olduğundan sol eli piano (p.) ile göstermek gerekir. Çalma tekniği açısından; sağ eldeki senkoplu ritim kalıbının ilk onaltılığıyla, sol elin ilk sekizliği aynı anda başlamaktadır. Ancak ikinci sekizliği çaldıktan sonra, sağ elin senkoplu ritminin son onaltılığını çalmak gerekir. 10. 11. 12. 13. ölçülerde, bastaki akorlar staccato çalınmalıdır. Sağ eldeki senkoplu ritmin ilk onaltılığına vurgu verilip, ikinci sekizliğine, staccato yapılması istenmiştir. 11. ölçüde basta I. derece akoru' nun temel sesi olan Mi bemol notasını pedal, olarak düşünebiliriz. İlk sekizlikte, V. derece akorunun 7' lisi kullanılırken, 3' lüsü duyurulmamış, ikinci ve son sekizlikte, II. derece akorunun 7' lisiyle birlikte, 5' lisi pesleştirilmiştir.



14. ölçü' den itibaren sağ elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Piano ile başlayan ölçü 2. dörtlükte diminuendo' ya geçmiştir. Sağ el' in 2. dörtlüğündeki sekizlik notalar ile bastaki sekizlik akorlar staccato çalınmalıdır. 14. ölçü' de bastaki Fa sesini, Mi bemol Majör tonu' nun II. derece akoru' nun temel sesi olarak düşünebiliriz. O zaman bastaki fa notası, II. derece akoru' nun pedal sesidir. İlk 3 sekizlik I. pedal üzerinde I.derece akoru kullanılmıştır. Son sekizlikte II. derece akoru 7' lisiyle duyurulmuştur. 14. ve 15. ölçülerde sağ ve sol eldeki melodi ve akorlar aynıdır. Sadece 15. ölçü' nün 2.

dörtlüğünün ilk sekizliğindeki do sesi yarım ses pesleştirilmiştir. Ezgi sağ elde devam ediyor. 16. ölçüden itibaren besteci, forte ile başlatıp crescendo ile desteklendiriyor. Böylece temayı ilerletiyor. Aslında, 16. ölçüde sağ ve sol elde melodide kalına doğru bir iniş hareketi vardır. Ancak 17. ölçünün ikinci sekizliğinden itibaren sağ ve sol elde ezgide inceye doğru çıkış hareketi olduğundan, bu notalarda staccato ve vurgu yapılmalıdır.



26. ölçüde ton tekrar Mi bemol Majör' dür ve V. derece akoru 7' lisiyle kullanılmıştır. Sol eldeki sekizlik notalar, staccato yapılmalıdır. Ezgi sağ eldedir. Ezginin inceler çıkıyor olmasını crescendo ile belirlemek gerekir. 27. ölçülerdeki sağ elin zirve notası olan 2. oktavdaki Si bemol notası, vurgulanması gereken gereken sestir. 26. ve 28. ölçülerde sağ elin melodisi aynıdır. 28. ölçüde, V. derece üzerinde abantı vardır. 29. ölçüde ise III. derece akoru 7' lisiyle kullanılmıştır. Son sekizlikte ise VI. derece 7' lisiyle birlikte ve basta ise VI. derecenin 3' lüsü vardır. Sağ elde ezgi incelere çıkmaktadır. Sağ elde 2 sesli akorlar, sol eldeyse ilk sekizlikte 2 sesli akorlar, 2. sekizliklerde bas sesleri staccato ile belirtilmiştir. Ezginin akıcılığı bizde crescendo yapma hissi uyandırmaktadır. 30. ölçüden 33. ölçüye kadar, sağ elde 3 sesli akorlar, sol

elde senkoplu ritm ve sekizlik notalar kullanılmıştır. Yani daha önceki sağ elin yaptığı ritimsel hareketi şimdi sol el yapmaktadır. Bu yüzden ezgi, sol ele geçmiştir. 30. ve 31. ölçülerdeki sağ eldeki notalar tutulmalıdır. IV. derece akorunun 1. çevrimi duyurulmuştur. Piano ile başlayan bu ölçüde 32. ölçüde piu piano' ya düşülmüştür. 32. ölçüde, VI. derece akor sesleri vardır.

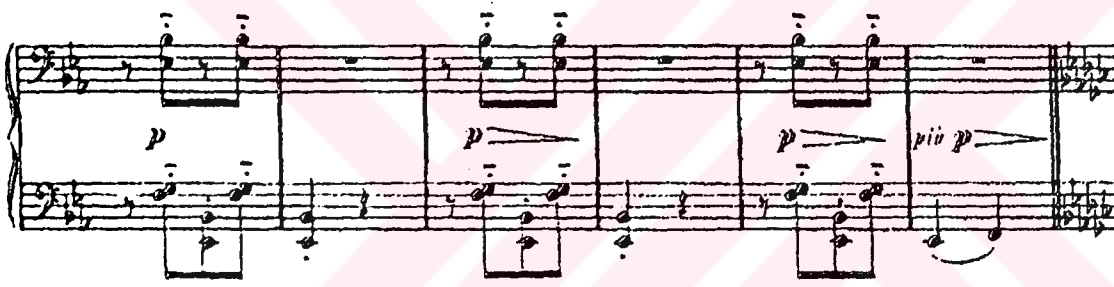
33. ölçüde sağ elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Sol el ile ise sağ elin melodisi aynıdır. Sadece sol el, sağ elin ezgisini 1 oktav kalından duyurmaktadır. Ezgideki ince seslere çıkış olduğundan forte' den crescendo desteği ile fortissimo' ya ulaşılmıştır. Bu ölçüde Mi bemol Majör' ün V. derece akor sesleri kullanılmıştır.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından önem vermeleri gereken konu sağ elde 2 sesli akorların legato çalmaları, 2 sesli akor olan son sekizlikte staccato yapmaları gerektiğidir.

27. ölçüdeki sağ eldeki iki vuruşluk re – fa notaları tutulmalıdır. Bunu pedal yardımıyla hissettirebiliriz.



26. ölçüden 30. ölçüye kadar sağ ve sol eldeki melodi ile, 34. ölçüden 38. ölçüye kadar her iki eldeki melodi aynıdır. Bu yüzden, bir daha tekrarlamak gerektiğini düşünmüyoruz.



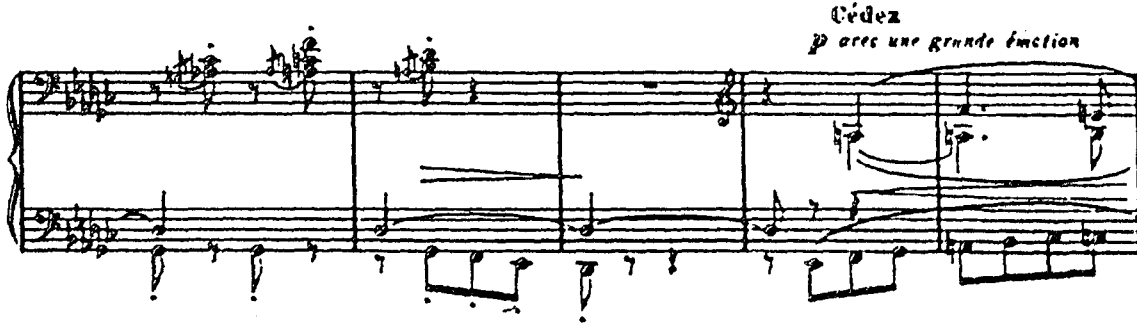
Parçanın 1. ölçüsünden 10. ölçüye kadar ezginin melodisi ile 38. ölçüden 47. ölçüye kadar ezgi aynıdır. Sadece 2 vuruşluk tutulan akor sesleri vardır. 38. ölçüde sağ elin ezgisi, sol elin ezgisinden 1 oktav incedir. Ölçülerin son dörtlüğünde vurgulanması gereken notalar vardır. Çünkü ezginin en zirve, doruk noktasındaki notalardır. 38. ölçünün ilk dörtlüğü IV. derece akorunun 3' lüsü pesleştirilmiştir, 2. sekizliğinde ise II. derece akorunun 3' lüsü yokken, 5' lisi pesleştirilerek 7' lisi duyurulmuştur. 39. ölçüde de aynen 38. ölçüdeki gibi, sağ elin melodisi sol elin bir oktav incesindedir. 40. ölçüde ilk dörtlük IV. derece akoru kullanılmıştır ancak 3' lüsü yoktur. 2. dörtlüğün ilk sekizliği IV. derece akorunun 1. çevrimi kullanılmıştır. 41. ölçüden 47. ölçüye kadar, ölçü başı yarım vuruşluk sus ile başlamaktadır.

Ayrıca 40. ölçü de forte ile başlamaktadır, ancak 2. dörtlüğün 2. sekizliğinde sağ elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Bu yüzden ezgide kalına doğru bir iniş hareketi vardır. Besteci, bunu fortissimo ile belirtmiştir.

41. 43. 45. ölçülerde, 2. sekizlikte I. derece akorunun 1. çevrimi, 3. sekizlikte I. derece akorunun temel durumu, son sekizlikte tekrar I. derece akorunun 1. çevrimi kullanılmıştır. Besteci, melodide sakinleşme, rahatlama hissini belirtmek için piano' dan diminuendo (dim.)' ya geçişler yapmıştır. Sağ elde 2 vuruşluk sus varken sol elde dörtlüklerle bas sesleri kullanılmıştır. İlk dörtlük I. derece akorunun temel sesi olarak düşünürsek, 2. dörtlük 2. derece akorunun temel sesi kullanılmıştır. Bu ölçüde piano' dan diminuendo' ya düşmesinin nedeni, yeni bir bölüm olan 47. ölçüye geçişte hazırlık sağlaması içindir.

Un peu moins vite

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system consists of five measures. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth notes and rests, while the left hand (bass clef) plays a bass line with eighth notes. Dynamic markings include 'pp' at the beginning and '<pp>' in the second measure. The second system also consists of five measures, continuing the melody and bass line. It features similar dynamic markings, including 'pp' and '<pp>'. The notation is in a standard musical style with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

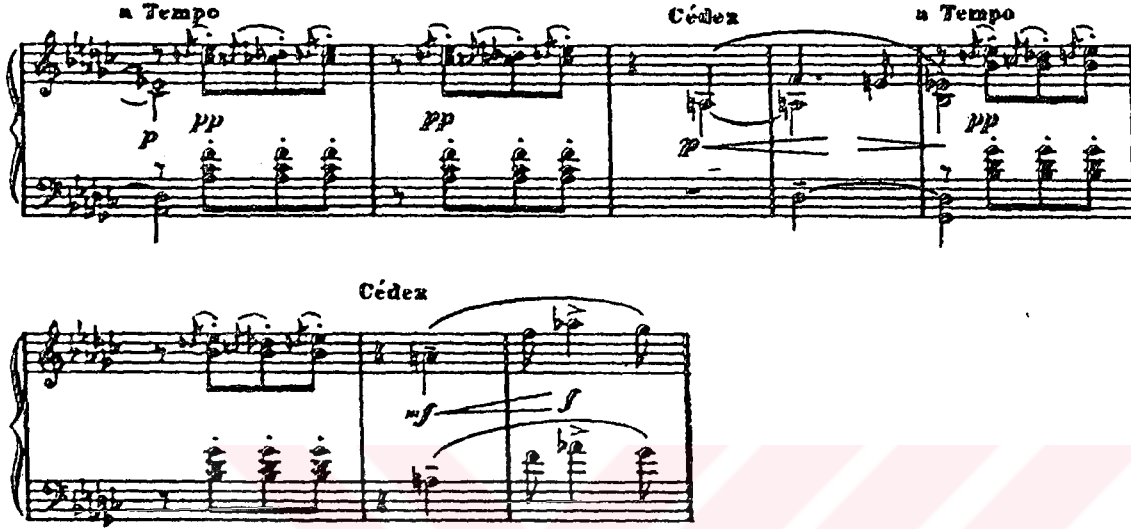


47. ölçüden itibaren yeni bir bölüm başlamaktadır. Bu bölümde melodinin sakinleştiği pianissimo dan anlaşılmaktadır. “Un peu moins vite”, biraz az hızlı demektir.

Sağ ve sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Ton ise, Sol bemol Majör’ dür 47. ölçü Sol bemol Majör tonunun I. derece akoruyla başlamaktadır. 48. ölçüde V.derece akoru 7’ lisiyle duyurulmuştur. 47. ölçüden 48. ölçüye geçerken bastaki 2 vuruşluk “re” notası tutulmalıdır. Sağ ve sol elde Fa anahtarı vardır. Sağ elde 1. ve 3. vuruşta sekizlik sus, 2. ve 4. vuruşta ise onaltılık çarpma, şakacı bir tavırla yapılmalıdır. 46., 47., 48. ve 49. ölçülerde, sol elde I. derece akorunun temel sesi olan Sol notasını pedal olarak düşünebiliriz.

47. ve 48. ölçülerdeki, sağ ve sol elin ezgisi, akorları, 49. ve 50. ölçülerde aynı olduğu için tekrarlamakta gerek görmedik. 51. ölçüde bas hareketini vurgulamak gerekir. Ezgide kalına doğru iniş hareketi vardır. V. derecenin temel sesi olan “re” notası 2 vuruş tutulmalıdır. V. derece pedal’ ı üzerinde I. derece sesleri kullanılmıştır. 52. ölçüde, I. derece akorunun 2. çevrimi basta olup, temel sesi yoktur. 53. ölçüde, sağ elde 2 vuruşluk sus kullanılırken, sol el’ in kalına doğru iniş hareketi yapmasından dolayı bu hareket diminuendo ile belirtilmiştir. VI. derece akoru’ nun 1. çevrimi kullanılmıştır. 53. ölçüden 54. ölçüye geçişte bas’ taki iniş hareketi staccato ile vurgulamak gerekir. Hem 55. ölçüde pianissimo’ ya geçişi sağlamak için, hem de 53. ve 54. ölçülerde bas’ ın ezgisinin kalına inmesinden dolayı bu diminuendo ile belirtilmelidir. 55., 56., 57., 58., 59. ölçülerde 47., 48., 49., 50., 51., 52. ölçülerde ezgi, nüans ve akorlar aynı olduğu için tekrarlamakta lüzum görmedik. Ancak 52. ölçünün sol eli ile 60. ölçünün sol eli aynıdır. Ancak 60. ölçüde, sağ elde 2 vuruşluk sus

kullanılmıştır. 61. ve 62. ölçülerdeki “Cédez” terimi Ağırlaşınız, “Avec une grande emotion” Büyük bir heyecan ile demektir. Bu ölçülerde bas’ taki ezgi incelere çıkıyor olmasından dolayı crescendo ile belirtilmelidir.



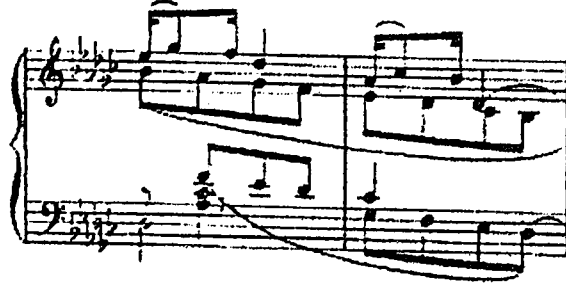
A tempo ile başlayan 63. ölçü, V. derece akorunun 9’ lusu ve 7’ lisi kullanılırken 3’ lüsü duyurulmamıştır. Diğer vuruştaki akor ise 7. derece akoru’ nun 1. çevrimidir. A tempo ile piano başlanıp, pianissimo’ ya düşülmüştür. 64. ölçüde de, VII. derece akoru’ nun 1. çevrimi kullanılmıştır. 61. ve 62. ölçülerde cédez (ağırlaşma) yapılmasının sebebi A tempo’ ya geçişte hazırlık sağlanması içindir. 65. ve 66. ölçülerde aynı şekilde cédez yapılmalıdır. 65. ölçüde sol elde 2 vuruşluk sus vardır. 65. ölçü’ den 66. ölçü’ ye geçişte, melodi inceye çıktığından crescendo ile belirtilmiştir. 66. ölçü’ nün ilk vuruşunu V. derece akorunun 5’ lisinin yarım ses tizleşen La naturel notası olarak düşünebiliriz. 66. ve 67: ölçülerde sağ elde fa – mi naturel – mi bemol inişi kromatik hareket yapmıştır.

67. ölçüde ilk vuruş VI. derece’ nin 2. çevrimi ile 7’ lisi duyurulmuştur. Sonraki vuruş ise I. derece akorunun 1. çevrimidir.

69. ve 70. ölçüler de “A tempo” ya geçişi sağlamak için cédez (ağırlaşma) yapılmalıdır. 69. ölçünün ikinci vuruşunda 2. derecenin temel sesi yarım ses tizleşmiştir.

70. ölçüde sağ ve sol elde senkoplu ritim kullanılmıştır. İlk sekizlik V. derece akorunun 1. çevrimim kullanılırken temel sesi yoktur. 2. dörtlük V. derece akorunun 2. çevrimi. Son sekizlik ise I. derece akordur. 96. ve 70. ölçülerde mezzoforte (mf.)' den crescendo ile forte' ye çıkmasının nedeni ezgi' nin incelere çıkıyor olmasıdır.

a Tempo



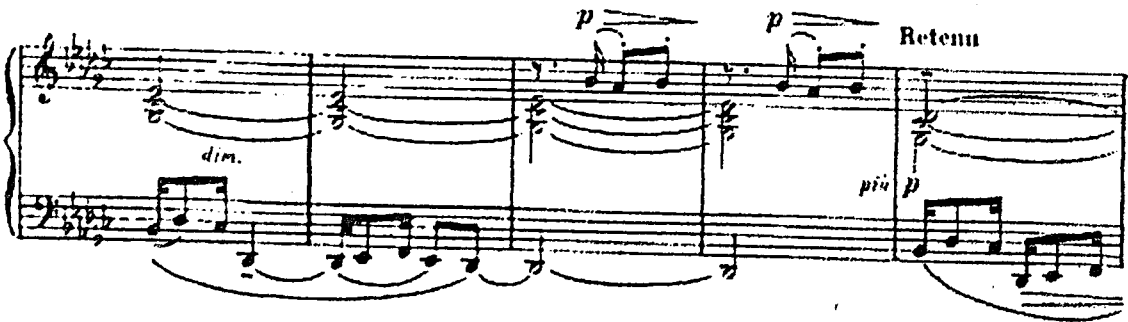
Cédez

a Tempo

Cédez



a Tempo





71. ölçü, "A tempo" ile başlamaktadır. V. derece akorunun temel sesi olan Re notası basta' dır. Re notasını pedal olarak düşünebiliriz. İlk sekizlik VI. derece, ikinci sekizlik VII. derece temel durumdadır. Üçüncü sekizlikte V. derece akoru' nun 9' lusu ve 7' lisi kullanılırken 3' lüsü duyurulmamıştır. Son sekizlikte ise V. derece akoru' nun 7' lisi ile kullanılmıştır. 72. ölçü' nün ilk sekizliği' nde II. derece akoru' nun 7' lisi bastadır. 2. sekizliği ise I. derece akorunun temel sesi yoktur ama 7' lisi basta' dır. 3. sekizlikte, V. derece akoru' nun 7' lisi ve temel sesi vardır. Son sekizlikte III. derece akoru' nun I. derece akoru' nun 1. çevrimini kullanılırken, 5' lisi atılmıştır. 71. ve 72. ölçülerde sağ elde si bemol – la bemol – sol bemol – fa – mi bemol – re bemol – do bemol – si bemol inişi, sol elde ise fa – mi bemol – re bemol – do bemol inişi ile la bemol – sol bemol – fa mi bemol – re bemol iniş hareketi vardır. 73. ölçüde I. derece akoru kullanılmıştır. Sağ elde si bemol – re bemol notaları ile sol elde sekizlik re bemol notası tutulmalıdır. 2 vuruşluk sol notasını pedal olarak düşünebiliriz. 74. ölçüde melodi, incelere çıkıyor olduğu için crescendo yapılmalıdır. 73. ölçüdeki bastaki crescendo yapılmalıdır. 73. ölçüdeki bastaki sol bemol notası, 74. ölçüde sol naturel olup La bemole gitmiştir. 75. ölçüde La bemol notası ile çıkıcı kromatik hareket vardır.

Aynı 74. ölçünün ilk dörtlüğünden sonra melodide kalına doğru iniş hareketi olduğu için crescendo' dan diminuendo' ya düşülmüştür. 73. ve 74. ölçülerdeki cédez (ağırlaşma) 75. ölçüdeki "A tempo" ya geçişte hazırlık sağlamıştır. 75. ölçüde V. derece akorunun 5' lisi bastadır. 3' lüsü yoktur. 9' lusu ve 7' lisi kullanılmıştır. Akor, Re bemol – fa – la bemol – do bemol – mi bemol akorudur. Sonraki akor, II. derece akoru olup temel ses bastadır ve 7' lisi ile duyurulmuştur. 75. ölçü, 63. ölçüyle aynıdır. 76. ölçüde tekrar "cédez" yapılması, 77. ölçüdeki "A tempo" ya geçişte gereklidir. 76. ölçüde basta sol bemol – fa – mi bemol iniş hareketi vardır. 76. ölçüde, sağ eldeki

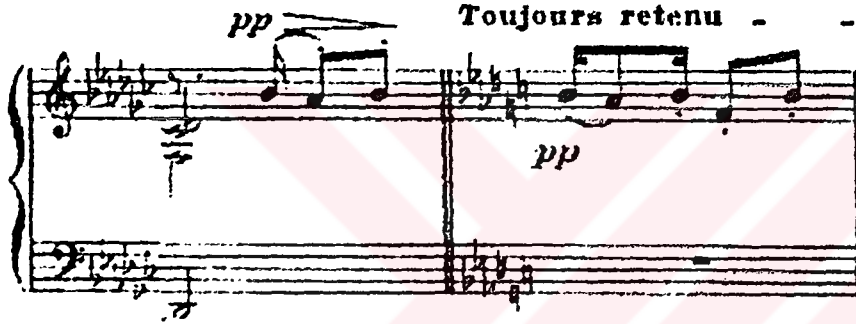
melodide incelere doğru hareket olduğu için crescendo yapılmalıdır. Ancak 78. ölçüden piano' ya düşebilmek için 77. ölçüden crescendo' dan diminuendo' ya geçmek gereklidir. 78. ölçüde 67. ölçüyle aynıdır. İlk akor VI. derece Akorunun 2. çevrimiyle başlamıştır ve 7' lisi de kullanılmıştır. Sonraki vuruşta da I. derece akorunun 1. çevrimi duyurulmuştur. 79. ölçüde, ilk vuruşta sağ ve sol elde 1 vuruşluk sus, 2. vuruşta V. derece akorunun temel sesi vardır. 79. ve 80. ölçülerde, sağ elin melodisi, sol elin melodisinden 1 oktav incedir. 80. ölçüde, ilk sekizlik II. derece akorunun temel sesi olan La sesi yarım ses tizleştirilmiştir. İkinci dörtlük II. derece akorunun 1. çevrimi kullanılmıştır. Ezgideki en ince Do bemol notası olduğu için vurgu alması gerekmektedir. 81. ölçüde, II. derece akorunun 1. çevrimiyle başlamaktadır. Diğer vuruşta ise II. derece akorunun 7' lisi bastadır. Sağ elde Si bemol – la bemol – sol bemol – fa inişi vardır. 82. ölçüde basta mi bemol – re bemol – do bemol – si bemol – la bemol iniş hareketi vardır. İlk sekizlikte, VI. derece 7' lisiyle kullanılmıştır. Ancak 3'lüsü yoktur. 2. sekizlikte V. derece akorunun temel sesi ve 7' lisi, 3. sekizlikte VII. derece akoru ancak 3' lüsü kullanılmamıştır. Son vuruşta ise II. derece akorunun temel sesi bastadır ve 7' lisi duyurulmuştur.

81. ölçüde sağ elin si bemol – la bemol – sol bemol – fa inişini 82. ölçünün sol eldeki mi bemol – re bemol – do bemol – si bemol – la bemol iniş hareketi izlemiştir. 83. ölçüde sağ elde 3 sesli akor, sol elde senkoplu ritim ve dörtlük nota vardır. Senkop' un ilk onaltılığında, IV. derece akorunun 7' lisi bastadır. Senkop' un son onaltılığında IV. derece akoru temel durumdadır. 2. vuruşta V. derece akoru kullanılmıştır. 84. ölçüde, sağ eldeki 3 sesli akor tutulmalıdır. Basta re bemol – mi bemol – fa çıkışını vurgulamak gerekmektedir. 2. vuruşun son sekizliğinde V. derece akoru temel durumdadır. Melodide sakinleşme, rahatlama olduğu için bunu diminuendo ile belirtebiliriz. 84., 85., 86. ölçülerde sağ eldeki 3 sesli akor tutulmalıdır. 85. ölçüde V. derece akorunun temel sesi olan re notası bastadır. Re notası üzerinde IV. derece akoru 7' lisi ile birlikte duyurulmuştur.

85. ve 86. ölçülerde sağ ve sol eldeki ezgi ve akorlar aynıdır. Bu ölçülerde besteci, hayatın, doğanın sakinleştiğini, durgunlaştığını, piano' dan diminuendo' ya düşerek hissettiriyor. 85. ve 86. ölçülerde piyanistlerin çalma tekniği açısından dikkat

etmeleri gereken nokta, sağ ve sol elde akorların tutulması ve sağ eldeki onaltılık notadan sonra sekizliğe geçişte staccato yapmaları gerektiğidir.

Sol elde Re bemol – mi bemol – fa çıkışı vardır. Sol elde her iki vuruşta da senkoplu ritim kalıbı kullanılmıştır. 87. ölçüdeki sağ eldeki Do bemol – re bemol notaları 88. ve 89. ölçülerde tutulmalıdır. 89. ölçülerde V. derece akorunun temel sesi bastadır. V. derece akoru (re bemol – fa – la bemol – do bemol) akordur. Bu ölçüde V. derece akorunun 7' lisi kullanılırken, 5' lisi atılmıştır. 89. ve 90. ölçülerde, sağ ve sol elin ezgisi aynıdır. Yeni bir tona geçişi hissettirmek amacıyla pianissimo' dan diminuendo' ya düşüş gereklidir. Bu arada besteci, ilk temayı anımsatmaktadır.



90. ölçüde, "Toujours retenu" terimi, hep tutarak demektir. Ton ise Mi bemol majör' dür. Sol elde 2 vuruşluk sus vardır. Ezgi sağ eldedir. İlk vuruşta I. derece akorunun 1. çevrimi senkoplu ritim kalıbı kullanılırken, 2. vuruşta sekizlik notalar staccato yapılmalıdır. Bu sekizlik notalarda III. derece akoru kullanılmıştır. Ancak 3' lüsü atılmıştır. 91. ölçüde sağ elde ezginin kalına doğru inişinden dolayı diminuendo yapılmalıdır. İlk vuruş VII. derece akorunun 1. çevrimi, son vuruşta IV. derece akorunun 1. çevrimi duyurulmuştur. 92. ölçüdeki Tempo I (ana temaya dönüş) hissettirmek amacıyla 91. ölçüden itibaren diminuendo ile birlikte küçük ritardando yapılmalıdır.

18. ve 19. ölçülerdeki sağ elin ezgisi, 90. ve 91. ölçülerdeki sağ elin ezgisiyle aynıdır. Tek fark 90. ve 91. ölçülerde basta 2 vuruşluk sus olmasıdır. Burada tema tekrar gelmektedir.

1^o Tempo

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of musical notation. The treble clef continues the melodic line. The bass clef features a steady accompaniment. Dynamics include *molto* (very), *f* (forte), and *ff* (fortissimo).

Third system of musical notation. The treble clef contains a melodic line with some slurs. The bass clef continues the accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The word "cresc." (crescendo) is written above the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef features a melodic line with slurs. The bass clef continues the accompaniment. Dynamics include *p* (piano).

Fifth system of musical notation. The treble clef continues the melodic line. The bass clef features a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

Sixth system of musical notation. The treble clef contains a melodic line with slurs. The bass clef continues the accompaniment. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano).



18. – 21. arası ölçülerle 90. – 93. arası ölçülerdeki sağ ve sol eldeki ezgiler, akorlar ve nüanslar aynı olduğu için tekrarlamakta gerek görmedik. 92. ölçüden itibaren Final bölümü olarak düşünebiliriz. 14. – 17. ölçülerle, 94. – 97. ölçülerde her iki eldeki ezgiler, nüanslar aynıdır. 18. – 22. ölçülerle, 98. – 102. ölçüler, 22. – 25. ölçülerle 102. – 105. ölçüler, 26. – 29. ölçülerle 106. – 109. ölçülerdeki sağ ve sol eldeki 2 sesli akorlar, nüanslar, melodi aynıdır.

110. ölçü' de sol elde bas' ta çıkış hareketi olduğu için crescendo yapılmalıdır. 111. ölçü ile 112. ölçülerde sol elde bastaki hareket aynıdır. 112. ölçüde pianoya düşülebilmesi için, 11. ölçüden itibaren diminuendo yapmak gerekir. 113. ölçüde, sağ elde ve sol elde melodide çıkış hareketi olduğu için crescendo' dan forte' ya yükselmiştir 113. ölçünün son sekizliğinde, sol eldeki oktav hareketi staccato yapılarak vurgulanmalıdır.

34. - 37. ölçüler ile 114. – 117. ölçüler, 38. – 45. ölçülerle, 118. – 125. ölçülerde sağ ve sol eldeki iki sesli akorlar ve melodi, tempo, nüanslar aynı olduğu için tekrar belirtmedik. 126. ölçüde, sağ ve sol elde ilk vuruşta 1 vuruşluk sus vardır. Sağ ve sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Sağ elin ezgisiyle sol elin ezgisi aynıdır. Ancak sağ elin ezgisi bir oktav incedir. Forte ile başlayan ölçüde ezgide kalına doğru iniş hareketi olmasına rağmen, forte' den crescendo' ya çıkış istenmiştir. 126. ölçüde mi bemol

Majör ün II. derece akoru olan (Fa – la bemol – do) akorunun temel durumu, 1. ve 2. çevrimi kullanılmıştır. 127. ölçüdeyse sol elde I. derece akorunun temel sesi olan Mi bemol notası oktavı ile duyurulmuştur. 126. ölçüden 127. ölçüye geçişte, ezgideki en zirve nota Mi bemol olduğu için sağ ve sol elde bu notalar vurgulanmalıdır. Besteci, 127. ve 128. ölçülerde, forte' den crescendo' ya geçerek fortissimo ile parçayı bitirmiştir.

Final kısmında besteci, güneşin son ışıltılarını belirterek karanlığın yeryüzünü sardığını hissettirmektedir. Besteci, bu eserde tondan tona geçiş yeteneğini göstermektedir.

Besteci, melodiyi bu eserde kısa sürede bitirmiyor, cümleleri geliştirerek en sonda daha hareketli, heyecanlı, arzulu çalınmasını da hissettiriyor.

Farklı bir bakış açısı gösteren bu eser, endişeli, korkulu, husursuz bir hayatı gözler önüne serdiği için parça fortissimo ile bitmektedir.

C. Debussy' nin her açıdan dinleyicinin parçayı sevmesini, anlayabilmesini, hissetmesini sağladığı için mükemmel bir besteci olduğunu bir kez daha göstermektedir.

4. C. Debussy' nin "Prelude" adlı eserinde melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler:

Besteci burada İtalya' daki Bergamo şehrine atıfta bulunmaktadır. Suite Bergamasque parçasını incelerken şu noktalar vardır;

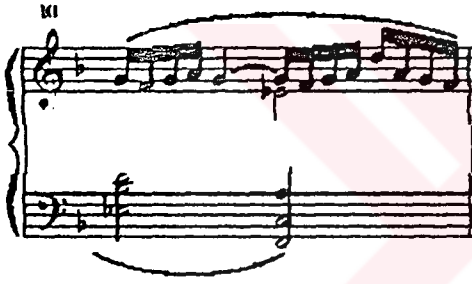
Fa majör tonunda yazılan Prélud parçasının temposu, Moderato (tempo rubato)' dur. Giriş, yani "Intro" bölümünde, sağ ve sol elde sekizlik, onaltılık ve 2 vuruşluk notalar vardır. 1. ölçüde sol eldeki 3. sekizlik sağ el ile çalınmalıdır. Ayrıca ilk sekizlik, 3. ve 4. sekizlikler vurgulanmalıdır. 2. ölçüden itibaren melodi sağ eldedir. Ezgi aşağıya

doğru iniş hareketi yaptığı için forte' den diminuendo' ya düşülmelidir.

Moderato (tempo rubato)

Sağ eldeki melodi görüldüğü gibi legato çalınır. 1. ölçü I. derece akoru ile başlayıp, 4. sekizlikte V. derece akoru' nun temel sesi olan Do notası üzerinde II. derece akoru duyurulmuştur. 2. ölçüde II. derece akoru 3. dörtlükte V. derece akoru, son dörtlükte ise II. derece akoru' nun 1. çevrimi kullanılmıştır. 3. ölçüde, ilk iki vuruş I. derece akoru, son iki vuruş ise IV. derece akordur. 3. ve 4. ölçülerde sağ elde iki vuruşluk do - re - mi - re hareketi vardır. Aynı şekilde bas' ta 3. ölçü' nün son iki vuruşunda Si bemol, 4. ölçüdeki do - re çıkış hareketi ile desteklenmiştir. 3. ölçüde, sağ el legato çalınmalıdır. Bastaki 2 vuruşluk fa notası pedal ile duyurulmalıdır. Piano ile başlayan 3. ölçü, sağ eldeki dalgalanmalar vasıtası ile küçük bir crescendo hareketi, güzel bir giriş olarak dinleyiciyi etkili bir başlangıca hazırlamaktadır. 4. ölçüde, I. derecenin 2. çevrimi ve son iki vuruşta VI. derece akoru duyurulmuştur. 5. ölçüde ilk dörtlük IV. derece akoru, 2. dörtlük IV. derece akoru 7' lisiyle kullanılmıştır, 3. ve 4. dörtlükte V. derece akorunun 7' lisiyle birlikte basta duyurulmuştur. 5. ölçüde sağ eldeki melodi incelere çıkıyor olmasından dolayı crescendo ile desteklenmiştir. 6. ölçüde, ilk dörtlük I. derece akoru' nun 1. çevrimidir. 2. dörtlük VI. derece akoru, 3. dörtlüğün ilk sekizliği II. derece akorunun 7' lisiyle birlikte, son sekizliği ise VII.

derece akordur. Son dörtlükte ise V. derece akoru üzerinde abantı yapılmıştır. 5. ve 6. ölçülerde basta 3 vuruşluk Si bemol notasından, 6. ölçüde 2 vuruşluk La notasına ve 1 vuruşluk sol notasına iniş hareketi vardır. Bu notaları vurgulayarak belirtmek gerekmektedir.



7. ve 8. ölçü ile 1. ve 2. ölçülerde sağ ve sol eldeki ezgi ve nüanslar aynıdır. 9. ölçüde ton Si bemol Majör' dür. 8. ölçü sonunda diminuendo' ya düşülmesinin nedeni 9. ölçüde yeni tona geçişi piano ile göstermek içindir. 9. ölçüde ilk iki vuruşluk akor II. derece akoru' un 7' lisi bastadır, son iki vuruşluk akor ise V. derece akoru' nun 1. çevrimidir. 10. ölçüde ilk 2 vuruşluk akor VI. derece akoru' nun 7' lisi ile duyurulmuştur. Son iki vuruşluk akorda V. derece akoru' nun 7' lisi kullanılmıştır. 9. ve 10. ölçülerde sağ eldeki melodi aynıdır. Tek fark, 9. ölçünün son dörtlüğündeki Do – La – Sol – Fa, 10. ölçünün son dörtlüğünde Re – La – Sol – Fa olmuştur.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından dikkat etmeleri gereken bir nokta da sağ eldeki 2 vuruşluk notaların tutulması, sol eldeki akorlar çalma tekniği açısından zor olabileceği için pedal kullanımı gerekmektedir.

11. ölçüde ilk dörtlük Si bemol majör' de I. derece akordur. 2. dörtlükte III. derece akordur. 3. dörtlüğün yarısında Fa Majör tonuna geçiş yapılmıştır. Sağ ve sol eldeki "Fa" notasının vurgulanması gerekmektedir. 11. ölçüden itibaren piano' dan diminuendo' ya yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Çünkü sağ ve sol eldeki ezgide aşağıya doğru iniş hareketi vardır. Ayrıca ikinci dörtlükten itibaren sağ ve sol eldeki melodi

aynıdır. Tek fark, sağ elin melodisi 1 oktav incedendir. 3. dörtlüğün ikinci yarısında Fa Majör' e geçiş ile birlikte V. derece akoru' nun 1. çevrimi, VI. derece akoru' nun 1. çevrimi, son sekizliğin ilk onaltılık akoru IV. derece akoru' nun 1. çevrimi, son onaltılık akoru ise V. derece akorunun 1. çevrimidir. 12. ölçüde, ilk sekizlik IV. derece akoru' nun 1. çevrimi 2. ve 3. sekizlik, V. derece akoru temel durumda, 4. sekizlikte, IV. derece akoru temel durumda, son sekizlikte ise II. derece akoru' nun 5' i köksüzdür, yani Re notası olan temel sesi yoktur. 3' lüsü bastadır ve 7' lisi kullanılmıştır. Sağ eldeki melodi incelene çıkıyor olmasından dolayı bunu crescendo hareketi ile desteklenmiştir. 11. ve 12. ölçüler ile 13. ve 14. ölçülerde sağ ve sol eldeki melodi aynıdır. Fakat 12. ölçüde basta 5. ve 6. sekizlikteki akorlar, 14. ölçüdeki 5. ve 6. sekizlikteki akorlarla aynı olup anahtar değişiklikleri olmalarına rağmen piyanoda çalış yerleri aynıdır. 15. ölçüde, ilk sekizlik II. derece akoru temel durumdadır. 2. sekizlik VI. derece akoru 7' lisi kullanılıp, 5' lisi duyurulmamıştır. 3. sekizlikte II. derece akoru, 4. sekizlikte II. derece akoru' nun 1. çevrimi, 5. sekizlikte VI. derece akoru temel durumda, 7. sekizlikte VII. derece akoru 1. çevrimi, son sekizlikte II. derece akorunun temel sesi atılıp 7' lisi basta kullanılmıştır. Sağ ve sol elde, dalgalanma hareketleri vardır. 16. ölçüde I. derece akoru ve 7' lisi bastadır. 2. dörtlükte, IV. derece akorunun 1. çevrimi, 2. dörtlüğün son sekizliği 2. derece akorunun 1. çevrimidir. Basta 5. sekizlikte I. derece akoru' nun temel sesi atılıp 1. çevrimi kullanılmıştır. 6. sekizlik VII. derece akoru' nun 1. çevrimi ; 7. sekizlik IV. derece akorunun 2. çevrimi; 8. sekizlik IV. derece akoru' nun 1. çevrimi kullanılmıştır. Sol elde bastaki iniş hareketi vurgulanmalıdır. 17. ölçüde, 2. sekizlik III. derece akoru temel durumda; 3. sekizlik IV. derece akoru 7' lisi ile, 4. sekizlikte V. derece akoru temel durumda; 6. sekizlikte III. derece akoru; 7. sekizlikte VI. derece akoru; 8. sekizlikte V. derece akoru duyurulmuştur. Sol eldeki oktavlar staccato çalınmalıdır. Bas' taki melodinin incelene çıkıyor olmasından dolayı bunları vurgulayarak belirtmek gerekir. Sağ ve sol elde vurgulanan notalar, melodinin akışını daha etkili sağlayacaktır. 16. ölçüde crescendo verilmesinin nedeni, 17. ölçüde forte' ye gelinebilmesi içindir. İlk sekizlik, IV. derece akoru temel durumda, 2. sekizlikte I. derece akoru 1. çevrimi, 2. ve 3. vuruşta II. derece akoru temel durumda, son dörtlükte ise V. derece akoru üzerinde abantı yapılmıştır. Sağ eldeki, orta seslerde Si bemol – Do – Re çıkış hareketini vurgulamak gerekir. Ayrıca sol elde 2 vuruşluk akorda çalma tekniği açısından pedal kullanılmalıdır. Melodi incelene çıkıyor

olmasından dolayı forte ile desteklenmiştir. 19. ölçüde, I. derece akoru üzerinde pedal kullanılmıştır. Bas' ta senkoplu ritim kalıbı kullanılmıştır. Ezgi kalına iniyor olmasından dolayı diminuendo' ya düşülmüştür. 19. ölçüde, ilk sekizlik I. derece akoru' nun üzerinde IV. derece akoru; 2. dörtlükte IV. derece akoru üzerinde abantı, bastaki 4. ve 5. sekizliklerde Fa notası bağlıdır. 5. sekizlikten itibaren I. derece akorunun temel ve ikinci çevrimi kullanılmıştır. Bas' taki ezgiyi vurgulayarak belirtmek gerekir. 18. ölçüden itibaren 19. ölçünün sonuna kadar ritardando yapılmasının nedeni yeni bir tona geçişi sağlamak içindir.

a tempo

12

13

14

15

16

17

18

19

p

pp

rit. all.

20. ölçü' deki "a tempo" baştaki tempoya geri dönüş demektir. Ton, Do majör' dür. "A tempo" terimiyle başlayan ana tema piano' dan başlıyor ve parlak güneş ışığının suya yansımalarını gözler önüne seriyor. VI. derece akoru' nun temel durumunda kullanımıyla başlayıp, 4. vuruşta V. derece akorunun temel sesi atılıp, 9' lusu ve 7' lisi ile duyurulmuştur. Sol elde anahtar değişiklikleri vardır. Ayrıca 20. ölçü' nün ilk 3 vuruşluk akorda pedal kullanımı gerekmektedir. Sağ eldeki 32' lik notaları çalarken Fa notasını tutmak gerekmektedir. 20. ölçünün yarısından itibaren 21. ölçüye geçişte küçük bir crescendo hareketi yapılır. 20. ve 21. ölçülerde ilk 3 vuruştaki ezgi ve bastaki akor aynıdır. Sadece 20. ölçü' nün son dörtlüğünde II. derece akoru' nun 7' lisi kullanılmıştır. 22. ölçüde sağ elin ilk 32' liğindeki Fa ve La notaları çalınmamalıdır. 20. ölçüden itibaren 32' lik notaların kullanımı ile tema biraz daha hareketleniyor hissi yaratmaktadır. Sanki melodiye bir canlılık katmaktadır. 22. ölçüde ilk akor kırık olarak çalınmalıdır. V. derece akoru temel durumda ve 7' lisiyle; 2. ve 3. sekizlikte II. derece akoru; 4. ve 5. sekizlikte II. derece akoru 7' lisiyle; basta ise 3' lüsüyle; 6. sekizlik IV. derece akoru temel sesi atılıp 7' lisiyle; son sekizlik II. derece akoru temel durumdadır. Bas hareketi fa - mi - re inişi vurgulanmalıdır. Senkoplu ritim kalıbı Bas' ta kullanılmıştır. 2 vuruşluk notalar sağ ve sol elde tutulmalıdır. Sağ eldeki melodi' nin akışına göre crescendo ve diminuendo hareketi yapılmaktadır. 22. ölçünün sonunda diminuendo yapılmasının nedeni, 23. ölçüde piu p' ya düşülmesi içindir. 23. ölçüde ilk akor IV. derece akor temel durumda 7' lisiyle; son dörtlüğün ilk sekizliği V. derece akoru' nun temel durumunda 9' lusu ve 7' lisiyle; son sekizlik III. derece akordur. Ezgide aşağıya doğru iniş hareketi daha hafif çalınarak belirtilmelidir. Piyanistlerin çalma tekniği açısından akorları çalarken, pedal kullanımıyla akorları kırarak çalmaları gerekmektedir. 24. ölçü, 20. ölçünün sağ ve sol eldeki ezgi ve akorları ile aynıdır. 25. ölçünün ilk iki vuruşluk akoru VI. derece akoru; son iki vuruş ise II. derece akordur. 26. ölçüden itibaren melodi daha gelişiyor. Besteci 32' lik notalar kullanarak, melodiye hareketlilik, canlılık veriyor. (m.g.) bize o notanın sol el ile çalınacağını gösterir. 26. ölçüde ilk iki vuruşluk akorda V. derece akoru temel durumda 7' lisiyle, sonra 7' lisi ve 9' lüsüyle; en sonda 7' lisiyle 5' lisiyle, son iki vuruşluk akorda da I. derece akoru kullanılmıştır. Piano ile başlayan ölçü, sağ elin melodisinin incelere çıkıyor olmasından dolayı küçük bir crescendo yapılabilir. Bu 32' lik notalar legato çalınmalıdır. 26. ve 27. ölçülerde anahtar değişiklikleri vardır. Fakat sağ ve sol eldeki melodi aynıdır. Tek fark

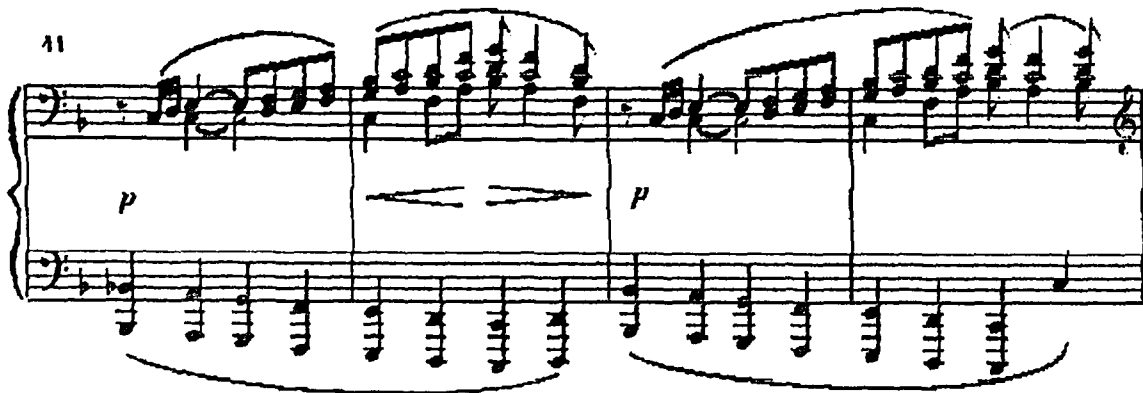
26. ölçünün son dördlüğü La – Sol – La – Do; 27. ölçünün son dördlüğü de La – Si naturel – La – Sol notalarıdır. 28. ölçüde sağ elde Sol anahtarı, sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Buraya kadar besteci, temayı geliştiriyor. Bir ton' dan bir ton' a geçiş başarısındaki yeteneği tekrar gözler önüne sermektedir. 28. ölçünün tonu Mi Majör' dür. Bastaki akorları pedal kullanımı ile kırık olarak çalmamız gerekmektedir. İlk 2 vuruşluk akorda V. derece akorunun 5' lisi basta olup, 7' lisi ve 9' lusu duyulurken, sağ eldeki Re# notası ile V. derece akorunun 5' lisi basta olup, 7' lisi kullanılmıştır. Son 2 vuruşluk akor, I. derece akordur. 28. ve 29. ölçü' nün sağ eldeki melodisiyle sol elin akorları aynıdır. Tek fark, 3. ve 4. vuruşlarda 29. ölçünün sağ elin ezgisi ile sol elin akoru 1 oktav incedir. Melodideki en ince nota Si naturel olduğu için vurgu almalıdır. Ayrıca sağ elin ezgisinden incelere doğru çıkıyor olmasından dolayı crescendo ile desteklenmelidir. Yeni bir bölüm başlangıcı olduğu için 29. ölçü' nün sonunda poco ritardando yapılmalıdır. Çünkü hareketli cümleler bitiyor ve bir sonraki cümlede yeni bir tona geçiş ortamı sağlanıyor.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system (measures 26-27) shows a melody in the right hand and chords in the left hand. The second system (measure 28) features a melody in the right hand and chords in the left hand, with dynamics 'pizz p' and 'dim.' indicated. The third system (measures 29-30) continues the melody and chords, with a dynamic 'p' marked. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics.

The image shows two staves of musical notation for piano. The first staff begins at measure 35 and the second at measure 41. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as 'pü p', 'p', 'cresc.', and 'molto pp'. The music is written in a style typical of a piano score, with various note values and rests.

30. ölçüde ton Do Majör' dür. Piano ile başlayan ölçü, ilk dörtlük II. derece akoru temel durumda, 2. dörtlükte V. derece akoru 7' lisi basta, 3. dörtlüğün ilk sekizliği I. derece akoru, son sekizliği IV. derece akoru, son dörtlüğün ilk sekizliği V. derece akoru' nun temel sesi atılıp 7' lisi kullanılmıştır, basta ise 3' lüsü vardır. Son sekizlikte ise I. derece akorunun temel sesi atılıp 7' lisi bastadır. (30. ve 31. ölçülerde) sağ elin orta sesleri Si naturel – La – Sol – Fa iniş hareketi bas' ta ise Do – Si naturel – La – Sol – Fa – Mi – Re – Do iniş hareketi belirtilmelidir. 31. ölçüde ilk sekizlik VI. derece akoru temel durumda 7' lisiyle; 2. sekizlik II. derece akoru; 2. dörtlükte V. derece akoru temel durumda 7' lisiyle, 5. sekizlikten itibaren bas' ta Fa anahtarı kullanılmıştır. 5. sekizlikte II. derece akoru I. çevrimi ile 6. sekizlikte III. derece akoru, son sekizlik ise VI. derece akoru' nun I. çevrimidir. V. derece akoru temel durumda 7' lisiyle kullanılmıştır. Son dörtlükte V. derece akoru temel durumdadır. Sağ eldeki Re# notası 4 vuruş boyunca tutulmalıdır. Melodide sakinleşme hissedilmektedir. 33. ölçüde II. derece akoru' nun 5' lisi basta olup 7' lisi duyurulmuştur. Sağ elin ezgisi legato çalınır. 33. ve 34. ölçülerde sağ ve sol elin ezgisi aynıdır. Sadece sağ elde 33. ölçünün la notası 34. ölçüde La# olmuştur. Bunun II. derece akorunun 3' lüsünün tizleşmesi olarak düşünebiliriz. Ayrıca 34. ölçüde bastaki akor çalınmamalıdır. Bu ölçüde diminuendo yapılmasının nedeni

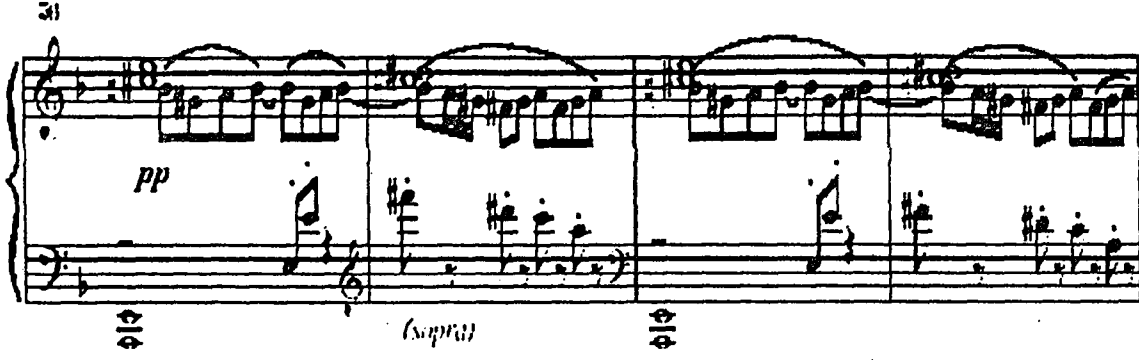
hem ezginin kalına iniyor olması, hem de yeni bir tona geçiş yapmak içindir. 35. ölçüde ton La minör' dür. V. derece akoru' nun 5' lisi basta olup 7' lisi duyurulmuştur. Sağ eldeki melodi incelere çıkıyor olduğu için crescendo yapılabilir. 36. ölçüde I. derece akoru temel durumdadır. 4. vuruşta Do Majör tonuna tekrar dönüş yapılmıştır. 37., 38., 39. ölçüler ile 20., 21., 22. ölçüler aynıdır. Ancak 37. ölçü' nün son dörtlüğü ise V. derecenin V derecesi 7' lisiyle temel durumda duyurulmuştur. 38. ölçünün ilk dörtlüğü ise V. derecenin temel durumda 7' lisidir. Sonra ise I. derece akoruna çözülmüştür. 39. ölçüde melodide kalına doğru iniş hareketi olduğu için piu piano' ya düşülmüştür. 41. ölçüde ise ilk 2 vuruşluk akor V. derece akoru, son 2 vuruşluk akor ise II. derece akorunun V. deresi temel durumdadır. Ayrıca sağ elde senkoplu ritim kullanılmıştır. Sağ eldeki ilk 2 vuruşluk notalarla, 3. ve 4. vuruştaki notalar aynıdır. Sadece ilk iki vuruştaki ezgi, bir oktav incedendir. Sağ eldeki ezgi kalına iniyor olmasından dolayı diminuendo hareketi yapılmaktadır. 42. ölçüde, ilk sekizlik IV. derece akoru olup 2., 3., ve 4. sekizliklerde V. derece akoru' nun temel durumunda 7' lisi; 5. sekizlikte VI. derece akora kullanılarak kırık kadans yapılmıştır. 6. ve 7. sekizlikte II. derece akoru, son sekizlik ise III. derece akorunun I. çevrimidir. Sağ elde hem Sol anahtarı, hem de Fa anahtarı kullanılmıştır. Melodide kalına doğru iniş hareketi olduğundan diminuendo yapılmıştır. 43. ölçüde sağ ve sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. 2. sekizlik VI. derece akoru, 4 sekizlik V. derece akoru temel durumunda 7' lisiyle; 5. ve 6. sekizlik VI. derece akoru temel durumdadır. Kırık kadans yapılmıştır. Melodide durgunlaşma, sakinleşme olduğu için pianissimo' ya düşülmüştür.



44. ölçü'den itibaren yeni bir hareketlenme vardır. Besteci, melodiyi kısa sürede bitirmiyor, geliştiriyor. Ton ise Fa Majör' dür. İlk dörtlük IV. derece akoru temel

durumda, 2. dörtlükte III. derece akoru, 3. dörtlükte, II. derece akorunun 7' lisi kullanılırken 3' lüsü duyurulmamıştır. Son dörtlükte ise I. derece akoru temel durumdadır. Sağ eldeki melodi incelere çıkıyor olmasından dolayı piano (p.)' dan sonra küçük bir crescendo (cresc.) ile desteklendirilmiştir. 44. ve 45. ölçülerde, bas' taki oktav iniş hareketlerini legato ile vurgulayarak belirtmek gerekmektedir. Sağ ve sol el legato çalınmalıdır. 44. ölçüde, sağ eldeki orta ses olan Do notası, 3 vuruş boyunca tutulmalıdır. 45. ölçüde ilk dörtlük V. derece akorunun 3' lüsü basta olup 7' lisi kullanılırken, 2. dörtlük IV. derece akoru' nun 1. çevrimi; 3. dörtlükte V. derece akoru üzerine abantı yapılmıştır. Son dörtlükte IV. derece akorunun 1. çevrimi vardır. Sağ eldeki ezgi incelere çıkarken küçük bir crescendo, ezgi kalına inerken senkoplu ritm kalıbı kullanmakla birlikte diminuendo' ya düşülmüştür. Sağ ve sol elde dalgalanma hareketi aynıdır. 47. ölçü ile 45. ölçü' nün ilk 7 sekizliğinin melodisi ile bas hareketi aynıdır. Ancak 47. ölçüde son sekizlikte V. derece akoru' nun 92 lüsü ve 7' lisi duyurulmuştur. 44. ölçü' den 48. ölçü' ye kadar sağ ve sol elde fa anahtarı kullanılmıştır.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system covers measures 44 and 45, and the second system covers measures 46, 47, and 48. The score is written in two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The first system (measures 44-45) features a melody in the right hand with slurs and a piano (p) dynamic marking. The left hand provides accompaniment with slurs and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The second system (measures 46-48) continues the melody in the right hand, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking and a ritardando (ritto) marking. The left hand accompaniment includes slurs and a piano (p) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Yeni bir tema ile yeni bir ton başlangıcına geçilmiştir. Ton, Si bemol Majör' dür. Sağ elde Sol anahtarı, sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. 48. ölçüde Mi bemol 4 vuruş boyunca tutulmalıdır. Bas' taki Mi bemol – Re – Do – Si bemol notaları vurgulanmalıdır. İlk dörtlük IV. derece akoru temel durumda, 2. dörtlük IV. derece akorunun 7' lisi basta, 3. dörtlük II. derece akoru' nun 3' lüsü duyurulmadan 7' lisi kullanılırken, son dörtlükte I. derece akoru duyurulmuştur. Piano ile başlayan 48. ölçüde ezginin incelere çıkıyor olmasından dolayı crescendo hareketi yapılmaktadır. Melodide tekrar canlanma, hareketlilik kendini göstermektedir. 49. ölçüde ise ilk dörtlük V. derece akoru' nun 7' lisi kullanılıp, 3' lüsü bastadır. 2. dörtlükte II. derece akoru temel durumda, 3. dörtlükte V. derece akoru temel durumda, 3. dörtlükte V. derece akoru temel durumda 7' lisiyle, son dörtlükte II. derece akorunun 2. çevrimi kullanılmıştır. Sağ ve sol elde akorlar vardır. 50. ölçü' nün ezgisi ve bas hareketi 48. ölçüyle aynıdır. 51. ölçüde ise, ilk 2 dörtlük, 47. ölçünün ilk 2 dörtlüğüyle aynıdır. 51. ölçü' nün son ikilik vuruşunda V. derecenin 7' lisi duyulurken 3' lüsü kullanılmıştır. Sağ eldeki 2' lik notalar tutulmalıdır. Ezgide incelere doğru çıkış hareketi crescendo ile desteklenmelidir. Çünkü 52. ölçüde mezzoforte (mf.)' ye yükselip geçiş yapılacaktır. 52. ölçüde Fa anahtarındaki Si bemol – fa 4 vuruşluk notaları pedella uzatmak gerekir. İlk 2 vuruşta I. derece akoru; 3. vuruşta ise V. derece akoru kullanılmıştır. Bas' taki Fa notası piano (p.) yapılırken staccato çalınmalıdır. 53. ölçüde ton ise Fa Majör' dür. Besteci, oyun oynarmışçasına ton' dan ton' a yumuşak geçişler yapmaktadır. Bu ölçüde IV. derece akoru' nun 3' lüsü Re bemol olurken, 54. ölçüde ise IV. derece akoru' nun 3' lüsü Re naturel olmuştur. 55. ölçüde ise sağ elin son 3 sekizliği, 53. ölçü' nün son 3. sekizliğinden bir oktav kalındır. İlk 2 vuruşunda, 55. ölçü' nün IV. derece akoru temel durumdadır. 56. ölçü' den itibaren melodide

sonra II. derece akorunun 7' lisi bastadır. Son ikilik vuruşta II. derece akoru temel durumdadır. Melodide telaş hissedilmektedir. 63. ölçüde "Sempre" terimi; daima, devamlı demektir. Tempoda hızlanma isteği oluşabilmektedir. Bence bu hareketlilik melodideki baharın canlanmasını hissettiriyor. 64. ölçüde IV. derece akoru temel durumda kullanıldıktan sonra 72 lisi basta duyuluyor. Ayrıca 4 vuruşluk akorlar tutulmalıdır. 64. ölçüde, sağ elin ve sol elin melodisi aynıdır. Ancak, sol elin ezgisi bir oktav kalındır. 65. ölçüde, V. derece akoru üzerinde 2. derece akorunun 5' lisi basta olup 7' lisi kullanılırken, 2. dörtlükte V. derece akoru 2. çevrimi ile duyurulmuştur. Ayrıca 3. ve 4. dörtlükte sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Bu bas hareketinde, V. derece akoru temel durumdadır. Bas' ta Do – Do oktav' ında vurguyu iyice belirtmek gerekir. 65. ölçüde cümlelerin en zirve notası olan 3. oktavdaki "sol" notasına 32' lik notalarla çıkış hareketi vardır. Bu yüzden besteci, forte' den crescendo' ya çıkış hareketini etkileyici duruma getiriyor. 66. ölçü' den itibaren ana temaya geçiş yapılmıştır. Ana temaya geçişi sağlarken küçük bir ritardando yapılabilir. 66. ölçü' de sol elin Do sesinde sforzando yazıldığından vurguyu iyice belirtmek, göstermek gerekmektedir. 66. – 67. ölçü, baştaki ilk 2 ölçüyle aynı olduğu için tekrarlamakta gerek görmedik. Baştaki 3. ölçü ile 68. ölçü aynıdır. Tek fark, sağ ve sol elde Do naturel yerine Do# kullanılmasıdır. 68. ölçüde ise Fa Majör ton' unun I. derece akorunun 5' lisinin tizleşmesi olarak Do# notasını düşünebiliriz. Melodi kalına iniyor olmasından dolayı diminuendo' dan piano' ya düşülmüştür. Piyanistlerin çalma tekniği açısından zorlanabilecekleri sağ eldeki 2 vuruşluk notaların tutulmasıdır. Bas' ta ise akorları pedal kullanarak ve kırarak çalmak gerekmektedir. 69. ölçüde, ton Si bemol Majör' dür. Basta Do naturel – re çıkışı, sağ elde Mi bemol – Re iniş hareketi belirtilmelidir. İlk 2 vuruşluk akor, V. derece akoru' nun 9' lusu ve 7' lisi, son ikilik vuruşta III. derece akoru temel durumda kullanılmıştır. Bas' ta La notası 4 vuruş boyunca sağ eldeki Mi bemol ve Re notaları 2 vuruş boyunca tutulmalıdır.

şakinleşme pianissimo ile hissettirilmiştir. Sağ elde melodi, sol elde bas' ta temel sesler kullanılmıştır. 4 vuruşluk bas' taki akorları ise pedal ile duyurmak gerekir. 56. – 58. ölçülerle, 57. ve 59. ölçüler arasında sağ eldeki melodi aynıdır.

56

poco a poco cresc.

60

molto cresc.

64

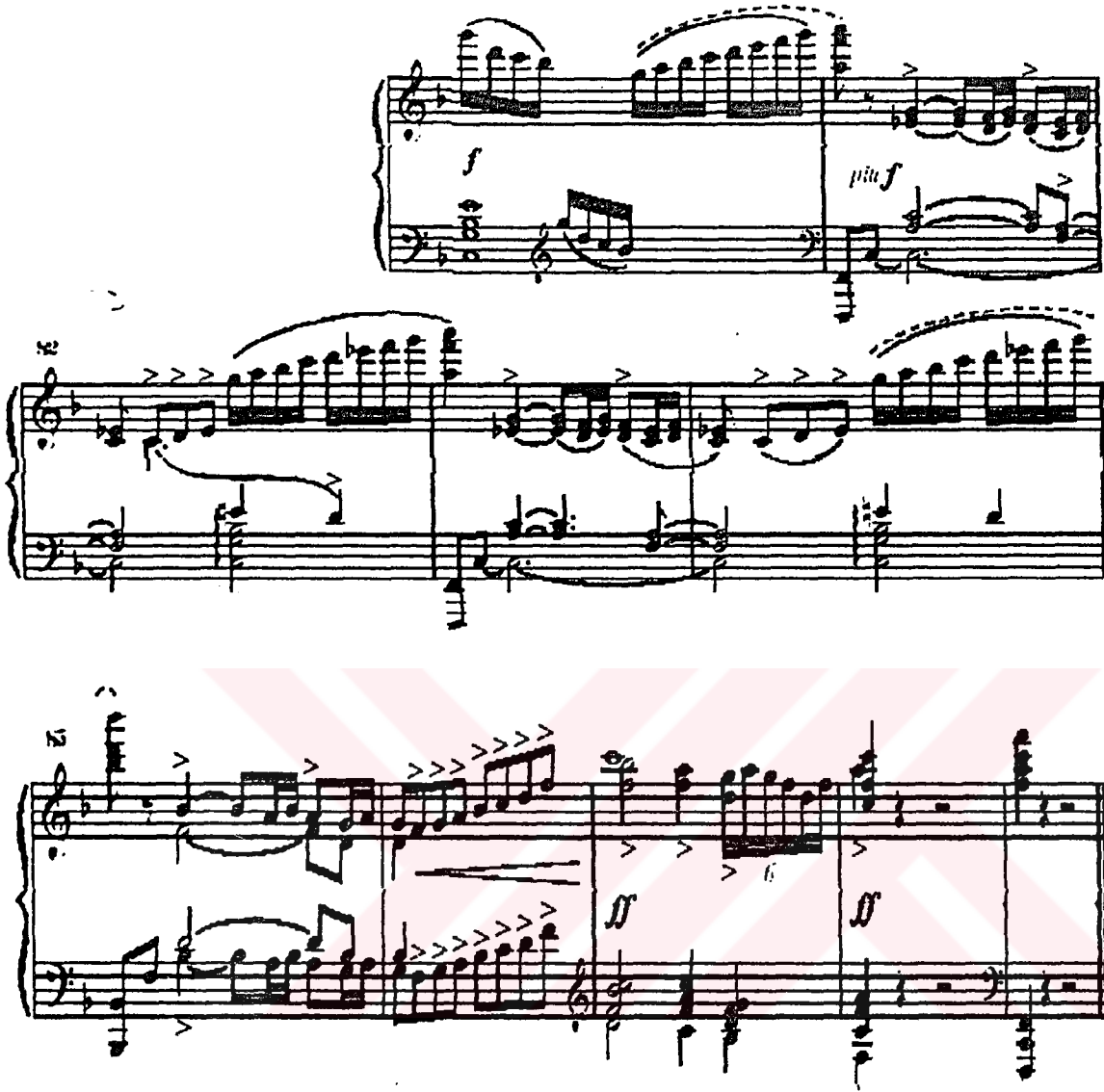
p

Besteci, melodiği bitirmiyor, sürekli geliştirmektedir. Yeni bir bölümün, tema'nın başlangıcı olarak yeni bir tona geçiş yapmıştır. Artık sağ eldeki akorlarla birlikte melodide canlanma, hızlanma hissi oluşmaktadır. 60. ölçü' de ton Fa Majör' dür. "Poco a Poco crescendo" terimi, biraz biraz kuvvetlenme demektir. İlk dörtlük II. derece akoru; 2. dörtlükte V. derece akoru üzerinde abantı yapılmıştır. Zaten bastaki ilk iki dörtlük, 3. ve 4. dörtlükteki oktavların bir oktav kalınıdır. Melodi, sağ eldedir. 61. ölçüde sağ ve sol eldeki 4 vuruşluk notalar tutulmalıdır. İlk akor II. derece akoru daha sonra II. derece akoru' nun 7' lisi bastadır. Son ikilik vuruşta II. derece

sonra II. derece akorunun 7' lisi bastadır. Son ikilik vuruşta II. derece akoru temel durumdadır. Melodide telaş hissedilmektedir. 63. ölçüde "Sempre" terimi; daima, devamlı demektir. Tempoda hızlanma isteği oluşabilmektedir. Bence bu hareketlilik melodideki baharın canlanmasını hissettiriyor. 64. ölçüde IV. derece akoru temel durumda kullanıldıktan sonra 72 lisi basta duyuluyor. Ayrıca 4 vuruşluk akorlar tutulmalıdır. 64. ölçüde, sağ elin ve sol elin melodisi aynıdır. Ancak, sol elin ezgisi bir oktav kalındır. 65. ölçüde, V. derece akoru üzerinde 2. derece akorunun 5' lisi basta olup 7' lisi kullanılırken, 2. dörtlükte V. derece akoru 2. çevrimi ile duyurulmuştur. Ayrıca 3. ve 4. dörtlükte sol elde Fa anahtarı kullanılmıştır. Bu bas hareketinde, V. derece akoru temel durumdadır. Bas' ta Do – Do oktav' ında vurguyu iyice belirtmek gerekir. 65. ölçüde cümlelerin en zirve notası olan 3. oktavdaki "sol" notasına 32' lik notalarla çıkış hareketi vardır. Bu yüzden besteci, forte' den crescendo' ya çıkış hareketini etkileyici duruma getiriyor. 66. ölçü' den itibaren ana temaya geçiş yapılmıştır. Ana temaya geçişi sağlarken küçük bir ritardando yapılabilir. 66. ölçü' de sol elin Do sesinde sforzando yazıldığından vurguyu iyice belirtmek, göstermek gerekmektedir. 66. – 67. ölçü, baştaki ilk 2 ölçüyle aynı olduğu için tekrarlamakta gerek görmedik. Baştaki 3. ölçü ile 68. ölçü aynıdır. Tek fark, sağ ve sol elde Do naturel yerine Do# kullanılmasıdır. 68. ölçüde ise Fa Majör ton' unun I. derece akorunun 5' lisinin tizleşmesi olarak Do# notasını düşünebiliriz. Melodi kalına iniyor olmasından dolayı diminuendo' dan piano' ya düşülmüştür. Piyanistlerin çalma tekniği açısından zorlanabilecekleri sağ eldeki 2 vuruşluk notaların tutulmasıdır. Bas' ta ise akorları pedal kullanarak ve kırarak çalmak gerekmektedir. 69. ölçüde, ton Si bemol Majör' dür. Basta Do naturel – re çıkışı, sağ elde Mi bemol – Re iniş hareketi belirtilmelidir. İlk 2 vuruşluk akor, V. derece akoru' nun 9' lusu ve 7' lisi, son ikilik vuruşta III. derece akoru temel durumda kullanılmıştır. Bas' ta La notası 4 vuruş boyunca sağ eldeki Mi bemol ve Re notaları 2 vuruş boyunca tutulmalıdır.

70. ölçü' nün ilk dörtlüğü, I. derece temel durumundadır. Sonra Fa Majör tonuna geçiş yapılmıştır. 2. dörtlükte IV.derece akoru 7' lisiyle, 3. dörtlükte V. derece akoru' nun 7' lisi basta, son dörtlüğün son sekizliğinde ise V. derece akoru' nun 7' lisi bastadır. 70. ölçü' den itibaren melodi incelere çıkıyor olmasından dolayı piano' dan küçük bir crescendo ile desteklenebilir. Sağ elde 2 vuruşluk Do notası ile bastaki 3 vuruşluk Si

bemol notası tutulmalıdır. Sağ ve sol eldeki ezgiler legato çalınmalıdır. 71. ölçü' nün ilk dörtlüğü I. derece akoru' nun 1. çevrimi, 2. dörtlük 6. derece akorunun 5' lisi basta olup 7' lisi duyurulmuştur. 3. dörtlükte IV. derece akoru temel durumda, son dörtlükte sol elde Fa anahtarına geçilmekle birlikte V. derece akoru' nun temel sesi üzerinde abanti yapılmıştır. Sağ ve sol elde bağlı olan notaların çalınmaması gerekmektedir. Bu ölçüde diminuendo yapılmasının nedeni, 73. ölçüde ana temaya geçişi sağlamak içindir. Melodide sağ elde, aşağıya doğru bir iniş hareketi vardır. 72. ve 74. ölçülerde sağ ve sol eldeki ezgiler, 1. ve 2. ölçüler ile 66. ve 67. ölçülerdeki sağ ve sol eldeki ezgiler aynıdır. 74. ölçüde, ilk 2 vuruşluk akor VI. derece akoru temel durumda, son2 vuruşluk akor ise II. derece akoru temel durumdadır. Melodi, sağ eldedir. 74. ölçünün ilk iki vuruşluk akoru ile sağ elin ezgisi, 75. ölçünün ilk iki vuruşluk ezgisi ve bastaki akor aynıdır. Ancak, 75. ölçünün son iki vuruşluk akoru, V. derecenin V. derecesi – 9' lusu ve 7' lisiyle kullanılmıştır. 76. ölçüde, sağ elde dalgalanma hareketi vardır. İlk dörtlükte V. derece akoru temel durumda 7' lisiyle duyurulmuştur. 2. dörtlükten itibaren sol elde Sol anahtarı kullanılmıştır. 2. dörtlüğün ilk sekizliği I. derece akoru' nun I. çevrimi; ikinci sekizliği VI. derece akoru; 3. dörtlüğün ilk sekizliği II. derece akoru' nun 1. çevrimi; son sekizliği VII. derece akoru; 4. dörtlüğün ilk sekizliği III. derece akoru' nun 1. çevrimi; son sekizlikte ise I. derece akoru kullanılmıştır. Sağ elde melodinin, incelene çıkıyor olmasından dolayı crescendo ile desteklenmektedir. Sol eldeki akorlar legato çalınmalıdır. 77. ölçüde sağ ve sol elde Sol anahtarları kullanılmıştır. Bu, crescendo ile belirtilmektedir. Sağ ve sol elde dalgalanma hareketleri vardır. 78. ölçüde ise sol eldeki 4 vuruşluk akor, pedal ile desteklenerek çalınmalıdır. II. derece akoru temel durumdadır. Melodide dalgalanma hareketi vardır. 79. ölçüde V. derece akorunun 9' lusu, 7' lisi kullanılırken, 3' lüsü duyurulmamıştır. Melodi incelene çıkıyor olmasından dolayı, crescendo ile desteklendirilmiştir. İlk dörtlük, 2. dörtlüğün bir oktav incesinden aynı ezgiyi tekrar etmektedir.



Bu ölçüden itibaren, final bölümü olarak düşünebiliriz. Final kısmında C. Debussy, *impressionist* (izlenimci) bir besteci olduğunu, bunu gün batımını, güneş ışığının sona erip, karanlığın yavaş yavaş başladığını resmedercesine gözler önüne sermektedir. 80. ölçüden itibaren forte nüansını veriyor. İlk dörtlük V. derece akoru'nun temel durumunda 7' lisi ve 9' lusu kullanılmıştır. Sonraki vuruşlarda ise V. derece akorunun temel sesi olan Do notası üzerinde II. derece akoru duyurulmuştur. Sağ ve sol elde dalgalanma hareketleri legato çalınmalıdır. 81. ölçüde, ilk dörtlük I. derece akordur. Sonraki vuruşlarda Si bemol Majör tonuna geçiş yapılmıştır. 2., 3. ve 4. vuruşun ikinci sekizliğine kadar V. derece akoru'nun temel sesi atılıp, 5' lisi bastadır ve 9' lusu ve 7' lisi kullanılmıştır. Sol eldeki 2 vuruşluk notalar tutulmalıdır. 4. vuruşun

son sekizliğinde V. derece akorunun 5' lisi basta olup 7' lisi duyurulmuştur. 82. ölçüde sağ elde melodi incelene çıkıyor olmasından dolayı daha çok kuvvetli çalarak belirtmek gerekir. Melodi sağ elde olup, Do – Re – Mi bemol sekizliklerden sforzando istenmiştir. İlk vuruşta V. derece akoru' nun temel sesi yoktur. 5' lisi basta olup, 7' lisi ve 9' lusu kullanılmıştır. Bas' taki Do – Sol – Si bemol – Mi naturel akoru pedal yardımıyla kırılarak çalınmalıdır. Bu akor V. derece akorunun V. derecesinin temel durumda 7' lisinin kullanılmasıdır. Son dörtlükte, V. derece akorunun V. derecesinin 9' lusu ve 7' lisi duyurulmuştur. Sol elde Mi naturel ve Re notaları sforzando yapılması istenmiştir. Melodide, canlılık, hareketlilik hızlanma isteği uyandırmaktadır. 83. ölçü' nün ilk sekizliği V. derece akoru' nun temel durumudur. Sonraki vuruşlarda ise, 81. ölçünün ilk sekizliği V. derece akoru' nun temel durumudur. Sonraki vuruşlarda ise 81. ölçü ezgisi, nüansı, akorları 83. ölçüyle aynı aynı olduğu için tekrarlamakta gerek görmedik. Aynı şekilde 82. ölçünün sağ eldeki melodiyle, sol eldeki akorlar, 84. ölçünün sağ eldeki melodiyle sol eldeki akorlar aynıdır. 85. ölçüde ilk sekizlik I. derece akordur. 2. dörtlükten itibaren Fa Majör' e geçiş ile coda başlamaktadır. 2. ve 3. dörtlüklerde IV. derece akorunun temel durumu kullanılmıştır. Son dörtlüğün ilk sekizliği VI. derece akoru, son sekizliği ise II. derece akoru temel durumdadır. 86. ölçüde ilk sekizlik II. derece akoru temel durumda; 2. sekizlik IV. derece akoru' nun 2. çevrimi; 3. sekizlik II. derece durumu temel durumda; 4. sekizlik I. derece akorunun temel sesi atılıp 1. çevrimi; 5. ve 6. sekizlikte IV. derece akorunun 2. çevrimi duyurulmuştur. Sağ eldeki melodinin aynısı olup bir oktav incesidir. 87. ölçüde, sağ eldeki akorların sforzando yapılması gerektiği vurgulanmıştır. 3. dörtlükte I. derece akorunun 2. çevrimi; son dörtlükte II. derece akoru' nun 3' lüsü basta olup temel durumdadır. Sağ ve sol elde Sol anahtarı kullanılmıştır. 89. ölçüde sol elde Fa anahtarına geçiş yapılarak Fa Majör tonunun I. derece akorunun temel durumunda kullanımıyla parça, fortissimo ile bitirilmiştir.

Farklı bir bakış açısı gösteren bu eser; endişeli, huzursuz, rahatsız, korkmuşçasına bir hayatı gösteriyor. Çok az olarak C. Debussy' nin parçaları fortissimo ile bitmektedir. Ancak besteci bu eseri, fortissimo ile bitirmeyi uygun görmüştür.

C. Debussy, mükemmel bir besteci olduğunu ilk olarak tonalitelere yumuşak geçiş yaparak, hem de tondan tona kolayca hareket ederek bize göstermektedir.

Besteci bu eserde melodiyi kısa sürede bitirmiyor, cümleleri geliştirerek en sonda daha hareketli, heyecanlı çalınacağını hissettiriyor.

Bu eserde besteci, huzursuz hayatı, yaşamı gözler önüne sermediği için parçayı fortissimo ile bitirmiştir.

Tempo açısından impressionistlere özgü olan serbestlik, her açıdan dinleyicinin parçadan zevk almasını, sevdirmesini, anlamasını sağlıyor.

5. C. Debussy' nin "Clair de Lune" adlı eserinde melodi, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler:

Clair de Lune parçasını incelerken dikkatimizi çeken noktalar şunlardır

Re bemol Majör tonunda yazılan Clair de Lune parçasının temposu, Andante très expressif" dir. Ağır, çok ifadeli ve hafif çalınacağını gösteren bir terimdir.

Andante très expressif

pp *con sordina*

4

8

12

Parçanın ana temasını, “Giriş” yani “Intro” bölümü olarak düşünürsek, sağ ve sol elde dalgalanma hareketleri vardır. Pianissimo ile başlayan parça, bu küçük intro’ da dalgalanmalar vasıtasıyla dinleyiciyi güzel bir başlangıca hazırlamaktadır. Bu parça, incelediğimiz diğer parçalardan farklı bir ölçü sistemine sahiptir. Ölçü sistemi (9/8)’ liktir. 2. ölçü’ den itibaren bas’ ın hareketine dikkat etmek gerekir. Sağ ve sol elde Sol anahtarı kullanılmıştır. Basta Sol naturel – Fa – Mi bemol – Re bemol – Do – Si bemol – La naturel inişi 2. ölçüden başlayıp, 6. ölçü’ nün sonuna kadar devam etmektedir. Bu

yüzden bastaki bu iniş hareketine vurgu verilirse, melodinin akışı daha etkili sağlanabilir.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından dikkat etmeleri gereken önemli bir nokta da, sağ elde ikileme hareketine karşılık sol elde noktalı sekizlik notalarının tutulması ve bağlı olan notaların çalınmaması gerektiğidir.

İlk ölçü I. derece akoruyla başlamaktadır. 3. ölçüde ilk üç sekizlik notaları III. derece akor sesleri olarak düşünebiliriz. Sağ eldeki 2' leme de V. derece akoru' nun 5' lisi basta 7' lisi kullanılmıştır. Son 2' lemede ise I. derece akoru' nun 1. çevrimi duyurulmuştur. 4. ölçüde, II. derece akoru' nun 7' lisi kullanılırken bas' taki son noktalı dörtlükte ise V. derece akorunun 5' lisi basta olup 7' lisi vardır. 5. ölçüde ise; II. derece akoru' nun 7' lisi bastadır. Son noktalı dörtlükte ise V. derece akorunun 7' lisi duyurulurken 3' lüsü bastadır. 6. ölçüde, II. derece akoru' nun 5' lisi bastadır, 7' lisi kullanılırken, son noktalı dörtlükte akor ise VI. derece akorunun V. derecesi olup 3' lüsü basta' dır ve 7' lisi duyurulmuştur.

Ana tema pianissimo' dan başlamaktadır. Besteci, güneş ışığının parlak akışının suya saçılışını resmedercesine gözler önüne sermektedir. 7. ölçüden itibaren sol elde Fa anahtarı vardır. 7. ölçüde ilk akor VI. derece akoru olup 7' lisi bastadır, son noktalı dörtlükte ise V. derece akoru' nun 7' lisi duyurulmuştur. 8. ölçüde VI. derece akoru' nun 7' lisiyle beraber duyurulurken 5' lisi bastadır. Bastaki ikileme hareketinin ilk sekizliğinde 5. derece akorunun 5' lisi basta olup 7' lisi duyurulmuştur., son sekizlikte ise V. derece akoru' nun temel durumunda 7' lisi kullanılmıştır ancak 5' lisi atılmıştır. 7. ve 8. ölçülerde bas' ta La bemol – Sol – Fa – Mi bemol iniş hareketi, melodi' ye hareket ve canlılık katmıştır. Bu yüzden bas' taki iniş hareketi vurgulanmalıdır. Besteci, cümleyi bitirmeden temanın gelişmesini sağlıyor. Esas ezgi, sağ elde devam etmektedir. 9. ölçüde sol eldeki Sol anahtarından itibaren sağ eldeki melodi ile 10. ölçüdeki sağ el' in melodisi, 1. ve 2. ölçülerde sağ elin ezgisiyle aynıdır. 10. ölçüde, IV. derece akoru' nun 7' lisi kullanılırken son 3 vuruşluk akor ise II. derece akorunun 1. çevrimidir. Ayrıca sol eldeki 3 vuruşluk Sol – Re akoru pedal' la duyurulmalıdır. 11. ölçüde, I. derece akoru' nun 1. çevrimi kullanılmıştır. Sağ elde orta ses olan Re bemol – Mi bemol – fa

notaları vurgulanmalıdır. Burada küçük bir crescendo yapılabilir. Çünkü melodide inceleme doğru çıkış hareketi vardır. Tekrar bas' taki fa – Re bemol akoru pedalla duyurulmalıdır. Sağ ve sol el legato çalınmalıdır. 12. ölçüde IV. derece akoru' nun 7' lisi kullanılmıştır. 13. ölçüde; IV. derece akoru' nun V. derecesinin 5' lisi bastadır ve 7' lisi de duyurulmuştur. Sağ elde 2' leme hareketine karşılık, sol elde akor vardır. Buraya kadar melodideki en ince ses 2. oktav Si bemol notası olduğu için küçük bir vurgu yapılabilir. Sağ elde melodi olmakla birlikte oktavlar kullanılmıştır. 14. ölçüde, IV. derece akoru' nun temel sesi atılmıştır. 7' lisi duyurulup, 3' lüsü bas' tadır. Yeni bir bölüme başlangıcı hazırlamak amacıyla 14. ölçünün sonunda küçük bir ritardando yapılmalıdır. Ayrıca 13. ve 14. ölçülerde bastaki La bemol ve Si bemol notaları pedalla duyurulurken vurgu verilerek o notaları belirtmek gerekir. Bu ölçülerden itibaren melodi de sakinleşme hissediliyor.



Tempo rubato

pp

pau à peu cresc. et animé

pp

dim. molto

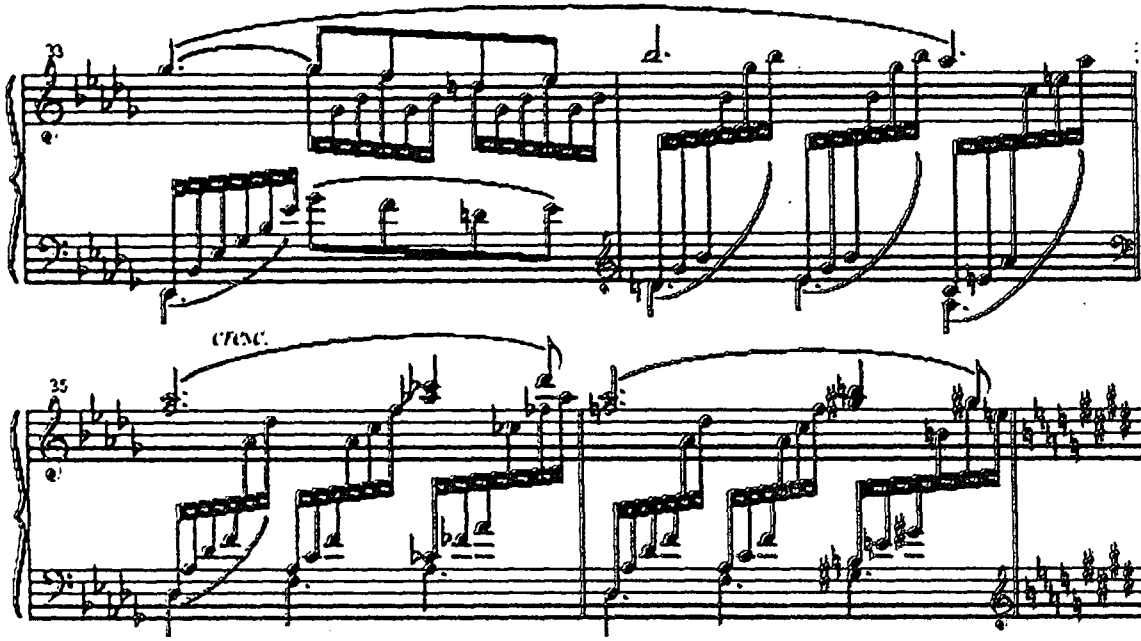
15. ölçüyle birlikte, 2. bölüm başlıyor. Tempo rubato, temponun tutarak çalınacağını gösteren terimdir. Bol akorlarla zengin olan bu bölüm, 26. ölçü'nün sonunda bitmektedir. Yeni bir bölüm başlangıcı olduğu için pianissimo ile

başlanmaktadır. Sol elde Sol anahtarı vardır. Bas' taki 3 vuruşluk Mi bemol oktavı pedal' la duyurulmalıdır. Bas' taki 2. ve 3. sekizlikte IV. derece akoru' nun 7' lisi bastadır. 4., 5. ve 6. sekizlikte II. derece akoru' nun temel durumudur. 7. ve 8. sekizlikte IV. derece akorunun 2. çevrimi vardır. 16. ölçüde ise, ilk sekizlik IV. derece akoru' nun 2. çevrimiyle başlamaktadır. 2., 3. ve 4. sekizliklerde V. derece akorunun temel sesi atılıp, 7' lisi ve 9' lusu duyurulurken, 5. sekizlik, IV. derece akorunun 2. çevrimi; son noktalı dörtlük ise IV. derece akoru' nun 1. çevrimidir. Sağ ve sol eldeki akorlar kesik kesik çalınmalıdır. 17. ölçüde bastaki 3 vuruşluk Si bemol notası (m.d.) yani sağ el ile duyurulmalıdır. 17. ölçüde bastaki 2. ve 3. sekizlikte IV. derece akoru' nun 7' lisi bastadır. 4. sekizlik II. derece akoru' nun 1. çevrimi; 5. sekizlikte II. derece akoru' nun 7' lisi basta; 6. sekizlikte II. derece akoru temel durumda; 7. sekizlikte IV. derece akoru' nun 7' lisi basta olup, son sekizlikte ise II. derece akoru temel durumdadır. Sağ elin en ince notaları olan Fa – Fa – Sol bemol – Fa – Mi bemol – Fa – Mi bemol notaları ile sol elin ezgisinden bir oktav incedir. 18. ölçüde, 1., 3. ve 5. sekizlikte IV. derece akoru' nun 2. çevrimidir. 4. ölçüde V. derece akorunun temel sesi atılmış olup 7' lisi ve 9' lusu vardır. Son noktalı dörtlükteki akor ise II. derece akorunun 2. çevrimidir. Sağ el legato çalınmalıdır. 19. ölçüde, “ peu a peu crescendo et anime” terimi, biraz biraz kuvvetlenerek ve canlı çalınacağını gösterir. Sol eldeki La bemol oktavı pedalla duyurulmalıdır. V. derece akoru ile başlamaktadır. Her iki elde de 6' lamalar vardır. 5. sekizlikte V. derece akoru' nun temel durumunda 7' lisi ve 9' lusu kullanılırken, 3' lüsü duyurulmamıştır. Son sekizlikte ise V. derece akorunun 7' lisi duyurulmuştur. C. Debussy, melodiyi bitirmiyor, geliştiriyor. Melodi, hareketlenme hissi yaratmaktadır. 19., 20., 21., 22., 23. ve 24. ölçülerde basta La bemol – La naturel – Si bemol – Do – Re bemol – Mi bemol oktavları vardır. Bastaki bu çıkışı belirtmek için bu oktavları pedalla birlikte kullanarak vurgulamak gerekir. 19. ölçüden itibaren crescendo yapılmalıdır. 21. ölçüde, 1., 2., 5. ve 6. sekizlikte VI. derece akoru duyurularak kırık kadans etkisi yaratılmıştır. Bu ölçülerde de 6' lama ritim kalıbı kullanılmıştır. 22. ölçüde, V. derece akorunun temel sesi 3' lüsü bastadır. 7' lisi ve 9' lusu da duyurulmuştur. Bas! Ta 6. sekizlik ise III. derece akorunun 2. çevrimidir. Sağ ve sol el kesik çalınmalıdır. 23. ölçüde, 1., 2., 5. ve 6. sekizlikler V. derece akorunun 2. çevrimi; 3. ve 4. sekizlikte VI. derece akoru' nun 3' lüsü bas' ta olup 7' lisi duyurulmuştur. 24. ölçüde, 1., 2., 3., 4., 5., ve 7. sekizliklerde II. derece akoru' nun 7' lisi kullanılırken 6. sekizlikte IV. derece

akoru' nun 2. çevrimi; 8. sekizlikte IV. derece akorunun 2. çevrimi; son sekizlikte ise II. derece akoru temel durumdadır. Sağ eldeki melodi' de incelere doğru bir çıkış hareketi olduğu için gittikçe artan bir crescendo hareketi yapılmalıdır. 25. ölçüde, sağ eldeki 8 işaretli sağ elin melodisi' nin bir oktav inceden çalınacağını gösterir. Sağ ve sol elde kırık olarak çalınacak akorlar vardır. V. derece akoru' nun temel sesi olan La bemol notası üzerine pedal kullanılmıştır. İlk 3 vuruşluk akor, I. derece akoru' nun 1. çevrimi, son noktalı dörtlük akor ise I. derece akoru' nun 1. çevrimi olup 3' lüsü bemol almıştır. 26. ölçüde ise, La bemol notası üzerinde pedal vardır. İlk akor, II. derece akoru' nun 7' lisinin kullanılmasıyla başlamıştır. Son noktalı dörtlükte V. derece akoru' nun temel durumda 7' lisi duyurulmuştur. 2. bölümün sona erip yeni bir bölüme geçişi dinleyiciyi hazırlamak amacıyla 26. ölçü' nün sonunada diminuendo yapılmalıdır. 19. ölçü' den 26. ölçünün sonuna kadar melodide tempo' nun hızlanma etkisi hissedilmektedir. Yeni bir bölümün başlamasıyla hareketli cümleler başlamaktadır.

27 un poco mosso
pp

31 p



27. ölçüde “Un poco mosso” terimi, biraz daha hızlı demektir. Sağ ve sol elde dalgalanma hareketi vardır. Sol eldeki üç onaltılık nota Re bemol – La bemol – Re bemol sol elde çalınmalıdır. Sağ elde 3 vuruşluk akorda, ilk I. derece akoru temel durumda, daha sonra II. derece akoru temel durumdadır. Sağ eldeki dörtlük nota’ dan itibaren ton Do Majör’ dür. IV. derece akoru’ nun 1. çevrimi ile başlayan akor, sağ elin sekizlik notası ile II. derece akoru’ nun 2. çevrimine geçiş yapılmıştır. Sağ ve sol eldeki dalgalanma hareketi, tema’ yı geliştirerek, tempo’ yu daha hızlandırma isteği uyandırıyor. 27. ve 28. ölçü’ nün melodisi ile sağ ve sol eldeki dalgalanma hareketleri aynıdır. Ancak 28. ölçüde sağ elin son sekizlik notasında IV. derece akoru’ nun 1. çevrimi duyurulmuştur. 29. ölçüde ton Re bemol Majör tonu’ nun I. derece akor sesleri ile devam etmektedir. Sağ ve sol eldeki melodi’ nin incelene çıkıyor olmasından dolayı crescendo hareketi yapılmalıdır. 30. ölçüde ton La bemol Majör’ dür. Sağ eldeki her sekizlik notaya sol elde 2 onaltılık nota düşmektedir. Sağ elin ilk sekizliği V. derece akoru; 2. sekizlik IV. derece akorunun 7’ lisi ve 9’ lusu, 3. sekizlikte IV. derece akorunun 5’ lisi basta olup 3’ lüsü duyurulmamıştır, 7’ lisi kullanılmıştır. Sağ elin noktalı dörtlüğünde de V. derece akorunun 7’ lisi ve 9’ lusu vardır. Daha sonra sol elin 3 onaltılık notasında V. derece akorunun 3’ lüsü yoktur, 7’ lisi vardır.

Sol elin son 3 onaltılık notasında, V. derece akorunun 1. çevrimi kullanılmıştır. Sol elde devamlı dalgalanma hareketleri vardır. Melodide aşağıya doğru iniş hareketi olduğu için küçük bir diminuendo yapılabilir.

Piyanistlerin çalma tekniği açısından zorlanabilecekleri bir nokta da, sağ elin 3 sekizlik notaların tutulması gerektiğidir. Besteci ayrıca, cümleyi hemen bitirmiyor, temayı sürekli geliştiriyor. 31. ölçüde, Ton Re bemol Majör' dür. Basta noktalı dörtlük nota tutulmalıdır. La bemol – Sol bemol – Fa iniş hareketini basta vurgulandırmak gerekir. Melodi sol eldedir. Bastaki 3 onaltılık notalar sol elde çalınırken diğer 3 onaltılık notalar sağ elde çalınmalıdır. Sağ eldeki 3 vuruşluk notada ilk akor V. derece akorunun 7' lisi ve 9' lusu temel durumda duyurulurken, bastaki noktalı dörtlükte IV. derece akoru temel durumda olup, son noktalı dörtlükte III. derece akoru temel durumdadır. Melodinin incelere çıkıyor olması, piano' dan başlayarak küçük bir crescendo hareketi ile desteklendirilmiştir. 31. ve 32. ölçülerde sağ ve sol elin ezgisi aynıdır. Piyanistlerin çalma tekniği açısından, her iki ölçüde de sağ eldeki 3 vuruşluk notadan sonra gelen 3 sekizlik notada, ezginin devamlılığı için hemen parmak değişikliği yapmak gerekir. Bu nota ayrıca tutulmalıdır. 33. ölçüde, sol el ile başlayan melodide sağ elin hareketlenmesi ile melodi sağ ele geçmiştir. Sağ elin ilk 3 sekizliğinde II. derece akoru temel durumda kullanılmıştır. Daha sonra sağ elin Sol bemol – Re – Fa naturel – Mi bemol ezgisi, sol elin Sol bemol – Fa naturel – Mi bemol ezgisi ile aynıdır. Ancak sağ elin ezgisi sol elin ezgisinden bir oktav incedir. Bastaki ilk sekizlik notadan itibaren IV. derece akoru' nun temel sesi olan Sol bemol notası üzerinde pedal kullanılmıştır. 2. sekizlikte IV. derece akorunun 7' lisi duyurulurken 5' lisi bastadır. 3. sekizlikte II. derece akorunun V. derecesinin 1. çevrimi kullanılıp son sekizlikte II. derece akorunun temel durumuna geçilmiştir. Sol eldeki bas notalarını bağlı çalıp, vurgulamak gerekir. Sağ elde ise sekizlik notaya karşı sağ elin orta seslerindeki 3 onaltılık notayı çalarken sağ eldeki sekizlik notayı tutmak gerekir. 34. ölçüde sağ ve sol elde Sol anahtarı vardır. Sağ ve sol elde dalgalanma hareketleri devam etmektedir. Bastaki ilk 3 sekizlikte IV. derece akoru' nun 2. çevrimi kullanılırken 5' lisi naturel olmuştur. Basta 2. üç sekizlikte II. derece akorunun temel durumu, son üç sekizlikte ise V. derece akoru temel durumda olup, 5' lisi naturel olmuştur. Melodide sürekli bir hızlanma isteği duyulmaktadır. Melodi' nin incelere çıkıyor olması hem de

35. ölçüde crescendo' ya geçilebilmesi için 34. ölçüden itibaren küçük bir crescendo yapılabilir. 35. ölçüden itibaren sol elde Fa anahtarı vardır. Her iki elde de melodide çıkış hareketi yapılmıştır. Bastaki üç sekizlikleri notaları iyi tutmak gerekir. İlk I. derece akoru ile başlamaktadır. Bas' taki 2. üç sekizlikte III. derece akoru temel durumdadır. Son 3 sekizlikte ton, Do bemol Majör olup, IV. derece akoru' nun 1. çevrimi kullanılmıştır. Sağ ve sol eli legato çalmak gerekir. 36. ölçüde ton Re bemol majör' dür. I. derece akoru' nun temel durumuyla başlamaktadır. Melodide inceleme çıkış hareketi olduğu için crescendo ile desteklenmelidir. Basta 2. üç sekizlikte III. derece akoru temel durumdadır. Son 3 sekizlikte ise tonu La minör düşünebiliriz. V. derece akoru' nun 1. çevrimi duyurulmuştur. Yeni bir tona, yeni bir bölüme geçişi sağlamak amacıyla 36. ölçünün sonunda küçük bir ritardando yapılabilir. 27. ölçüden 36. ölçünün sonuna kadar sol eldeki 3 onaltılık notanın devamı olan 3 onaltılık notalar sağ elde çalınmalıdır.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts at measure 37, marked 'En animant' and 'piu cresc.'. The second system starts at measure 39, also marked 'piu cresc.'. The third system starts at measure 41, marked 'f' and 'dim.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

“En animant” terimi, canlanarak demektir. Ton ise Mi majörle başlamaktadır. Besteci, ton dan tona geçişte üstün yeteneğini bir kez daha gözler önüne sermektedir. Yumuşak geçişler yaparak, oyuncakla oynarmışçasına bunu göstermektedir. Basta ilk noktalı dörtlük, VI .derece akoru’ nun temel durumuyla başlamaktadır. 2. noktalı dörtlükte, VI. derece akoru’ nun 7’ lisi de duyurulmaktadır. Son noktalı dörtlükte ise I. derece akorundan sonra, VI. derece akoru’ nun 1. çevrimi ile tekrar I. derece akoru’ nun temel durumuna dönüştürülmüştür. Sağ ve sol elin ezgisinde inceleme doğru çıkış hareketi vardır. Bu da, crescendo ile desteklendirilmiştir. Ezgideki hareketlilik hızlanma isteği uyandırmaktadır. 38. ölçüde, ilk akor IV. derece akoru’ nun 7’ lisi basta kullanılmıştır. Bas’ ın 2. noktalı dörtlüğünde ise II. derece akoru temel durumdadır. Ayrıca sağ elin 3. oktavdaki Sol# notasından Fa # notasına iniş hareketi, sol elin 1. oktavındaki Sol# notasının Fa# notasına iniş hareketinden 2 oktav incedir. 39., 40. ve 41. ölçülerde bastaki mi naturel – Re# - Do# - Si – La – Sol# - Fa# iniş hareketi vurgulanarak belirtilmelidir. Bu notalar ayrıca tutulmalıdır. Sol elde sürekli dalgalanma hareketleri vardır. 39. ölçüde, ilk noktalı dörtlükte II. derece akoru’ nun 7’ lisi bastadır. 2. noktalı dörtlükte ise VII. derece akoru 7’ lisi ile, son noktalı dörtlük ise VI. derece akorunun 1. çevrimi kullanılmıştır. Sağ eldeki melodide En zirve nota olan IV. oktavdaki Do diyez notası vurgu almalıdır. 40. ölçüde basın ilk noktalı dörtlüğünde V. derece akoru temel durumda 7’ lisi ve 9’ lusu ile duyurulmuştur. 2. noktalı dörtlükte ise sol elin ilk 3 onaltılığında IV. derece akoru, son noktalı dörtlükte ise IV. derece akorunun 7’ lisi basta olup, son üç onaltılığında IV. derece akoru’ nun 2. çevrimi kullanılmıştır. Melodi, sağ ve sol eldedir. Her iki eldeki dalgalanma hareketlerini iyice belirtmek gerekir. 41. ölçüde, sağ elde sekizlik notalara karşı sol elde 2 tane onaltılık nota çalınmalıdır. Sağ elde iki sesli akorlar vardır. Sol elde dalgalanma hareketi melodinin akışını canlandırmaktadır. Her iki elde legato çalınmalıdır. Melodi’ deki hareketliliği, canlılığı forte ile göstermek gerekir. Sağ elin iki sesli akorlarında sürekli iniş hareketi vardır. Sağ elin ilk sekizliği II. derece akoru’ nun 7’ lisi duyurulurken 3’ lüsü yoktur. 2. sekizlikte, V. derece akoru 2. çevrimi ile; 3. sekizlikte, IV. derece akoru temel durumda; 4. sekizlikte I. derece akoru temel durumda; 5. sekizlikte II. derece akoru’ nun 2. çevrimi; 6. sekizlikte II. derece akoru’ nun temel durumda; 7. sekizlikte VI. derece akoru 1. çevrimi ile son sekizlikte VII. derece akoru temel durumda kullanılmıştır. 42. ölçüde; sol elde Fa anahtarı vardır. Sağ elde melodide kalına doğru

iniş hareketi vardır. Sağ elin ilk sekizliğinde II. derece akorunun 7' lisi ile duyurulurken 3' lüsü atılmıştır. 2. sekizlikte V. derece akoru 2. çevrimi ile, 3. sekizlikte IV. derece akoru temel durumda; 4. sekizlikte VI. derece akoru 1. çevrimi ile 7. ve 8. sekizlikte II. derece akoru temel durumda; son sekizlikte ise II. derece akoru 7' lisi ile kullanılmıştır, ancak 3 lüsü yoktur. 41. ölçüde ayrıca sağ elde 2' leme vardır. Sağ elin ikilemesinin ilk sekizliğinde sol elin 3 onaltılığı, sağ elin ikilemesinin son sekizliğinde ise sol elin son onaltılığını çalmak gerekir. 42. ölçünün sonunda diminuendo yapılması zorunluluğunun nedeni de bir sonraki ölçüye geçişte hazırlık sağlamasıdır.

43 Calmato

45

46

System 1: Musical notation for measures 47-50. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

51 a Tempo I *ppp*

System 2: Musical notation for measures 51-52. Measure 51 begins with a *ppp* dynamic marking. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

(8^{va})

System 3: Musical notation for measures 53-54. Measure 53 includes a first ending bracket with a '2' below it. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

System 4: Musical notation for measures 55-56. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

System 5: Musical notation for measures 57-58. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.



43. ölçüde Calmato terimi, sakin demektir, Ton, Re bemol Majör' dür. Besteci, artık hareke!li temalardan sonra melodiye durgunluk, sakinleşme havası vermiştir. Sağ elde akorlar ile sol elde onaltılık notalar 43. ve 44. ölçülerde aynıdır. İlk noktalı dörtlükte, 5. derece akorunun temel sesi olan La bemol notası üzerinde pedal vardır. II. derece akorunun 7' lisiyle başlayan akor, 2. üç sekizlikte de ilk 3 sekizlikte olduğu gibi aynı akorla devam etmiştir ancak 3' lüsü yoktur. Son 3 sekizlikte; VI. derece akoru temel durumdadır. Sağ ve sol el legato çalınmalıdır. 43. ve 44. ölçülerde sağ ve sol elde melodi aynıdır. 45. ölçüde, bağlı olan notalar çalınmamalıdır. V. derece pedalı üzerinde ilk sekizlik II. derece akorunun 7' lisiyle; 2. sekizlik V. derece akoru 2. çevrimi ile; 3. sekizlik II. derece akoru' nun temel durumu ile kullanılmıştır. Sağ elin 2. üç sekizliği ise II. derece akoru 7' lisi ile son üç sekizliğin ilk sekizliğinde V. derece akoru 7' lisi duyurulurken 3' lüsü atılmıştır. Son üç sekizliğin 2. sekizliğin son sekizliğinde ise V. derece akoru' nun 7' lisi duyurulurken 3' lüsü atılmıştır. 45. ve 46. ölçülerde sağ eldeki akorlar ile sol eldeki ezgi aynı olduğundan tekrarlamakta gerek görmedik.

Besteci, 43. ölçüyle başlayan bu bölümde sakin bir hava hissettirmektedir. Bu yüzden bu bölümü pianissimo ile yorumlamak gerekir. Sağ eldeki sekizliğe karşılık sol elde iki tane onaltılık nota çalmak gerekir. 47. ölçüde, bastaki Sol bemol – La bemol – Si bemol – Re bemol çıkış hareketini iyice vurgulamak gerekir. Bastaki dörtlük notada

II. derece akorunun 3' lüsü basta olup, 7' lisi duyurulmuştur. İlk 3 sekizliğin sonuncusunda V. derece akoru' nun temel sesi olan La bemol notası üzerinde pedal kullanılmıştır. Akor ise, II. derece akoru' nun 7' lisi bastadır. 2. üç sekizlikte, ilk akor II. derece akorunun 2. çevrimi ile başlamaktadır. İkinci 3 sekizliğin son sekizliğinden II. derece akoru' nun 7' lisi bastadır. Son 3 sekizlikte VII. derece akoru temel durumdadır. 47. ve 48. ölçülerde sağ ve sol eldeki ezgi aynıdır. 47. ölçüden itibaren küçük bir crescendo yapılabilir. Çünkü ezgide incelere doğru çıkış hareketi başlamaktadır. Besteci bu bölümde de cümleyi hemen bitirmiyor. Aksine temayı geliştirerek baharın huzur veren canlılığını dinleyiciye hissettirmektedir. 49. ölçüde bastaki Si bemol notası tutulmalıdır. Sağ eldeki 3. oktavdaki Mi bemol notası pedal ile duyurulmalıdır. Ayrıca sağ ve sol elde dalgalanma hareketleri melodiye canlılık katmaktadır. II. derece akorunun 3' lüsü basta olup 7' lisi duyurulmuştur. 51. ölçüde ise Tempo I baştaki tempoya dönüşü gösteren bir terimdir. ppp. İle başlayan bu ölçüde besteci, güneş ışığının suya saçılışını resmedercesine gözler önüne sermektedir. 51. ölçüde, III. derece akoru temel durumda kullanılmıştır. 52. ölçüde sağ elde 2 sesli akorlar vardır. VI. derece akorunun V. derecenin temel durumunda 7' lisi duyurulmuştur. 53. ölçüde ise sağ elde ikilemeler vardır. Sağ elin ilk sekizliğinde akor III. derece temel durumdadır: Sağ elin 2. sekizliğinde VI. derece akorunun 2. çevrimi sağ elin, 3. sekizliğinde VIII. derece temel duruma dönüş yapılmıştır. Sağ elin son ikilemesinde ilk sekizlik I. derece akorunun 1. çevrimi olup son sekizliğin de VI. derece akorunun 2. çevrimi kullanılmıştır.

C. Debussy, sağ eldeki onaltılık notalarını, sol eldeki 2 leme sekizlik notalarına uygunlaştırarak gidişatın crescendo' ya yükseltilmesini belirtiyor. 54. ölçüde sağ elin ilk sekizliğinde II. derece akoru 7' lisi ile sağ elin 2. sekizliğinde V. derece akoru 2. çevrimi ile, sağ elin 3. sekizliğinde II. derece akoru' nun 7' lisini tekrar duyurmuştur. Bastaki son üç sekizlikte Sol bemol notasında akor V. derece akorunun 2. çevrimini kullanmıştır. Besteci, temaları hemen bitiriyor, cümleleri geliştirerek dinleyiciyi etkiliyor. Sol elde dalgalanma hareketleri devam etmektedir. 55. ölçüden itibaren sağ elde ezginin incelere çıkıyor olmasından dolayı küçük bir crescendo yapılabilir. Sağ eldeki 3 sekizlik notalar tutulmalıdır. Sağ elin ilk 3 sekizliğinde II. derece akorunun 7' lisi bastadır. Sonra II. derece akorunun 1. çevrimi duyurulmuştur. Bastaki Do – Mi bemol – Fa – La bemol – Do akoru kırılarak çalınmalıdır. 55. ölçüde sağ eldeki 3.

oktavdaki Mi bemol notası cümlenin en zirve noktasına çıkan sestir. Bu çıkışı ölçü boyunca küçük bir crescendo ile etkileyici duruma getirebiliriz. 56. ölçüde sol elde tekrar Fa anahtarına dönmektedir. İlk 3 sekizlikte akor, VII. derece temel durumdadır. Bastaki 3 vuruşluk Do notası tutulmalıdır. 2. noktali dörtlükte, II. derece akorunun 2. çevrimi duyurulurken, sol elde Sol anahtarına geçiş yapılmıştır. Son noktali dörtlükte VI. derece akorunun V. derecesinin temel durumda 7' lisi kullanılırken sol elde Fa anahtarı vardır. 57. ölçüde ise sağ elde sekizlik notalar ile sol elde onaltılık notalar vardır. İlk 3 sekizlikte VI. derece akorunun 7' lisi bastadır. 2. üç sekizlikte VI. derece akorunun 1. çevrimi, son üç sekizlikte II. derece akorunun 3.' lüsü bastadır ve 7' lisi duyurulmuştur. Bastaki son 3 sekizlik notalar kırılarak çalınmalıdır. Melodide çıkış hareketi devam etmektedir. Sol eldeki onaltılık notalar, tempoyu hızlandırma isteği uyandırmaktadır. 58. ölçüde, ilk sekizlikte, I. derece akorunun 1. çevrimi duyurulurken temel sesi atılmıştır. Daha sonra V. derece akorunun 2. çevrimi kullanılmıştır. Sağ elde noktali dörtlüğe karşın, sol elde ikileme hareketi vardır. Basın ikileme hareketinde ilk sekizlikte V. derece akorunun 5' lisi basta olup 7' lisi vardır. Son sekizlikte de V. derece akorunun temel durumda 7' lisi duyurulmuştur. Sağ elde iki sesli akorlarda kalına doğru iniş hareketi vardır. 59. ölçüde pianissimo' ya geçişi sağlamak amacıyla 58. ölçünün sonunda küçük bir diminuendo yapılmasını gerekli görüyoruz. 58. ölçüden 59. ölçüye geçişte bağlı olan la bemol notası çalınmamalıdır. 59. ölçüde ilk sekizlikte IV. derece akoru temel durumdadır. Basta Do bemol – Fa - La bemol akorunda II. derece akorunun 7' lisi duyurulurken 3' lüsü atılmamıştır. Sağ elin 2. noktali dörtlüğünde IV. derece akorunun V. derecesinin temel sesi atılarak 7' lisi basta duyurulmuştur. 60. ölçüde bastaki Sol bemol – Re bemol akorunu pedalla belirtmek gerekir. Bu ölçü içinde de bağlı olan notalar çalınmamalıdır. IV. derece akoru temel durumda 7' lisi ile duyurulduktan sonra VI. derece akorunun temel durumda kullanımına geçilmiştir. Melodide sakinleşme hissedilir derecededir. 61. ölçüde bastaki La bemol notası V. derece akorunun temel sesi olup pedal görevini üstlenmiştir. Sağ elin en ince sesleri ile sağ elin orta sesleri olan Re bemol – Mi bemol – Fa çıkışı melodiye canlılık, hareketlilik katmıştır. Bu notalar oktav durumunda duyurulmuştur. Sağ elde ilk noktali dörtlüğün ikinci sekizliğinde La bemol notası üzerinde I. derece akorun 1. çevriminde duyurulmuştur. 2. ve 3. noktali dörtlüklerde I. derece akorunun 7' lisi bastadır. 62. ölçüde bağlı olan notalar çalınmamalıdır. VI. derece akoru temel durumda başlayıp 2. çevrimi

ile devam etmiştir. 61. ve 62. ölçülerde 3 vuruşluk la bemol – Si bemol notaları vurgulanmalıdır. 63. ölçüde I. derece akorunun 1. çevrimi başlarken, 2. noktalı dörtlükte VI. derece akorunun 2. çevrimine geçiş yapmıştır. Son noktalı dörtlükte tekrar I. derece akorunun 1. çevrimi kullanılmıştır. Bastaki Fa notası tutulmalıdır. 63. ve 64. ölçülerde basta Mi bemol notalarının oktavları duyurulmuştur. II. derece akorunun temel durumda 7' lisi kullanılmıştır. Sağ elde sol bemol - La bemol – Si bemol çıkış hareketi küçük bir crescendo hareketi ile desteklenmelidir. 65. ölçüde, sağ elde noktalı dörtlükler sol elde ikileme ve noktalı dörtlük notalar vardır. Basta ikilemede V. derece akoru temel durumda 7' lisi ve 9' lusu duyurulurken, 2. noktalı dörtlükte III. derece akorunun 1. çevrimi son noktalı dörtlükte V. derece akoru temel durumda 7' lisi ile kullanılmıştır. 65. ölçüde sol elde hem Fa anahtarı hem de Sol anahtarı vardır.

Besteci, 65. ölçünün sonunda bir şeyin bitişini gösterirmişçesine cümle sonunu hazırlıyor. 66. ölçüye geçerken yumuşak, akıcı geçişler yapmıştır. Melodideki canlılık yerini, sakinleşme, huzura bırakmaktadır. Bu yüzden 65. ölçüde diminuendo yapılmalıdır. Bu 66. ölçüde yeni bir sona hazırlamak için gereklidir. Zaten 65. ölçü ile birlikte cümlede bittiği için piano ile bu ölçü bitebilir.

66 *pp morendo jusqu'à la fin*

66. ölçü' den itibaren bu bölümü, final bölümü olarak düşünebiliriz. C. Debussy, impressionist besteci olduğunu, günün son ışığının yeryüzüne çöktüğünü bu bölümde hissettirmektedir. Dinleyiciyi apayrı bir ortama sokan besteci, nüansları ile etkileyici bir bütünlük oluşturmaktadır. 66. ölçüde "Morendo Jusqu' a la fin" terimi, sona kadar ölerek ağırlaşarak çalınacağını gösteren terimdir. 66. ölçüde ilk ve 3. üç sekizlikte I. derece akoru temel durumda; 2. üç sekizlikte III. derece akoru temel durumdadır. Sağ elin 2. üç sekizliğinde Do bemol Majör tonuna geçiş vardır. IV. derece akorunun 1. çevrimi ile başlar, son üç sekizlikte, II. derece akorunun 1. çevrimi ile bitmiştir. 68. ölçüde tekrar Re bemol Majör tonuna geçiş vardır. 66. ve 68. ölçüde sağ elin ve sol elin ezgisi aynıdır. Ancak 66. ölçüde her iki elde melodi, 68. ölçünün ezgisinden 1 oktav kalındadır. Aynı şekilde 67. ve 69. ölçülerde de ezgi aynıdır. 69. ölçünün her iki elde

ezgi 67. ölçüdeki ezgiden 1 oktav incededir. Sağ ve sol elde dalgalanma hareketleri vardır. Her iki elde de, 3 sekizlik notalar tutulmalıdır. Melodide sürekli inceleme doğru çıkış hareketi vardır. Bu küçük bir crescendo ile desteklenebilir. Arpejler, dalgalanma hareketi üstlenmiştir. 70. ölçüde, IV. derece akorunun 1. çevrimi ile başlamaktadır. Sağ elin 2. üç sekizliğinde II. derece akoru 7' lisi ile kullanılırken 5' lisi bastadır. Son üç sekizlikte IV. derece akorunun 1. çevrimine tekrar dönmüştür. Bu ölçüde sol elde hem Sol anahtarı hem de Fa anahtarı kullanılmıştır. Sağ elin ezgisinde inceleme doğru çıkış hareketi vardır. 71. ölçüde ton ise, Re bemol Majör' dür. Sol elde arpejler vardır. Sağ elde bağlı olan notalar çalınmamalıdır. I. derece akoru temel durumda başlayıp, 1. çevrimi ile devam etmiştir. son ölçü olan 72. ölçüde ise I. derece akorunun temel durumu ile parça sona ermiştir. Ayrıca 71. ölçüde sağ elde 3. oktavdaki La bemol notası cümlelerin enzirve notası olduğu için vurgulanarak belirtilmelidir.

Clair de Lune (Ay Işığı) parçasını C. Debussy pianissimo ile bitirmeyi uygun görmüştür. Son bölümde de eserde sakinleşme, durağanlık kendini göstermektedir.

C. Debussy, yaratıcı besteci olduğunu tondan tona kolayca geçişler yaparak apaçık hissettirmektedir. Yumuşak geçişleri tondan tona o kadar akıcı ve etkileyicidir ki sanki besteci bunu yaparken oyuncakla oynuyor gibi hissettirmiştir.

Tempo konusundaki serbestlik, impressionist' lere özgüdür. Böylece besteci, dinleyiciye parçayı sevdirep anlayabilmelerini, hissetmelerini sağlamaktadır.

Bu eser, kimi bölümlerde gök gürültüsünün olduğu huzursuz ortamı, kimi yerde de ay ışığının suya yansımasındaki huzuru, mutluluğu bize hissettirmektedir.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu bölümde, C. Debussy' nin Piyano Eğitime melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yeniliklerin ortaya konması amaçlanmıştır. C. Debussy' nin bulgulardan ve yorumlardan ulaşılan sonuçlar aşağıda yer almaktadır.

SONUÇ:

1. C. Debussy piyano eğitiminde piyanodan değişik tınılar elde edip, doğayı bu yolla yeniden kendine göre yorumlamaya çalışmıştır.

2. İncelenen piyano parçalarında sık sık ritm değişiklikleri vardır. Yavaştan hızlıya sonra tekrar yavaşta dönüş, aksak ritm kullanılışı “Clair de Lune” paçasında görülmektedir. Birçok eserlerinde tempo hızlı başlamakta sonra “Tempo Rubato” bölümüyle yavaşlamaya devam etmektedir. (“Arabesque” No:1, Mi Majör) (“Clair de Lune”, Re bemol Majör) vardır.

3. Piyano tekniğı açısından vurgulanması gereken noktalar; sağ elde legato çalarken sol elde staccato çalma tekniğı (“Doctor Gradus ad Parnassum”, Do Majör adlı eserde) görülmektedir.

4. Genellikle C. Debussy, teknik açıdan zor olmayan parçalarda kendine özgü teknik yöntemi kullanmıştır.

5. Nüans ahengini bol kullanan besteci C. Debussy’ nin birçok piyano eserlerinde “sessizlik” kavramı ağır basmaktadır. Fakat bazı piyano eserlerinde forte (f) nüansını cesurca kullanmaktadır. Mesela (“Prelude”, “Doctor Gradus ad Parnassum”, “Golliwogg’ s Cakewalk”)

6. C. Debussy, piyano eserlerinde benzer müzik formları kullanmıştır. “Arabesque” No:1 (Mi Majör) paçasında A – B – A formunu, “Suite Bergamasque” den “Prelude” adlı paçada (Fa Majör) A –B – A formunu, “Golliwogg’ s Cakewalk” (Mi bemol Majör) paçasında A – B –A – B formunu, “Clair de Lune” (Re bemol Majör) paçasında A – B – A formunu kullanmıştır.

7. C. Debussy armoni, ton değişimi bakımından getirdiğı yeniliklerle 20. yy’ a damgasını vuran bestecidir. Tondan tona yumuşak geçişler yapmıştır.

8. Armoniye getirdiğı yeniliklerle, o döneme kadar alışılmış akorlardan farklı olarak uyumsuz, artık, eksik akorlar ve paralel aralıklar kullanmıştır.

9. C. Debussy’ den önceki dönem geç romantik dönemidir. (L. V. Beethoven’ nin son eserleri gibi) Ondan sonra gelen besteciler R. Schumann, F. Liszt, H. Berlioz o yoldan gitmişlerdir. Oysaki C. Debussy romantiklerdenayrılarak kendine özgü diziler (pentatonik, tam ses) kullanmıştır. Müzikte izlenimcilik çığırına damgasını vurmuş bestecidir.

TARTIŞMA :

“C. Debussy ve Piyano Eğitimi” başlıklı bu araştırma ile C. Debussy’ nin biyografisi, besteciliği, piyanistliği ve O’ nun eserlerinde melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından getirmiş olduğu yenilikler sonuç bölümünde ortaya konmuştur.

C. Debussy besteci ve piyanist olarak eserler vermesine karşılık özellikle piyano eğitimciliğine yönelik eserler üretmiştir. Bestelemiş olduğu eserler melodi, armoni, ritm, gürlük, piyano tekniği, form ve ton değişimleri bakımından piyano eğitime ve müziğine izlenimci, yenilikçi bir yaklaşımı getirmiştir. Bu yaklaşımı oluştururken kendine özgü yöntemler kullanmıştır. C. Debussy, yaşamış olduğu dönem içerisinde çağdaş müziğe geçişle yeni ton duygusunu oluşturmuştur. Ton değişimleri, kişinin ruhsal durumuna göre değişiklik gösterir. Bazen sadece klasik dönem müziği dinlemek isterken, bazen de yalnızca çağdaş döneme ilişkin müziği dinlemek isteriz. C: Debussy müziğinde, melodi ve armoniyi içiçe kullanarak özgür bir uyum anlayışı ile anlatıma ulaşmayı amaçlamıştır.

C. Debussy gibi izlenimci besteciler arasında;

- Paul Dukas (1865 – 1935)’ ta gençliğinde R. Wagner hayranı olarak bilinmektedir. P. Dukas, C. Debussy gibi yenilik getirmemiştir. Geleneksel kurallara bağlı kalmıştır.
- Maurice Ravel (1875 – 1937)’ in 1901’ de yazdığı “Jeux d’eaux” (Su Oyunları) adlı piyano yapıtında izlenimci tekniğin kullanıldığı ilk yapıt olduğu belirtilmekle birlikte, C. Debussy’ nin M. Ravel’ in bu yapıtından etkilendiği bilinmektedir. C. Debussy’ nin tersine M. Ravel’ in müziği gelenekçidir. Akor kullanımı C. Debussy kadar özgür değildir. M. Ravel’ in yapıtlarında şakacılık önde olmasına rağmen C. Debussy’ nin eserlerinde şakacılık arka planda kalmıştır.C. Debussy’ nin hüzünle dolu olan müziğine karşın, M. Ravel’ in eserlerinde genellikle sevinç ve mutluluk egemendir. Ayrıca C. Debussy’ nin eserlerinde alışılmış eser yapısı yokken, M. Ravel’ in müziği daha ezgiseldir.
- Olivier Messiaen (1908 – 1992), yeniliğe açık olmakla birlikte, geleneğide korumak gerektiğini belirtmiştir. İzlenimci besteci olan O. Messiaen de, C. Debussy’ den etkilenmiştir.

Belirtildiği gibi C. Debussy eserlerini, piyano eğitimi amacıyla yazmamıştır. Konservatuarlarda ve M¼zik Eğitim B¼l¼mleri' nde C. Debussy' nin piyano eserleri ileri d¼zeydeki ¼đrenciler tarafından alınmakta ve çağımızın değişkenliğini ve ¼retkenliđini anlamada bir araç olarak kullanılmaktadır. Çağımızın m¼ziđini daha iyi anlamak ve ¼đretebilmek için birlikte C. Debussy' nin eserlerine çalışmak ağdaş bir m¼zik eğitimine ve eğitimcisine daha çok katkı sağlayacaktır.

ÖNERİLER:

Bu araştırmada elde edilen bulguların ve ulaşılan sonuçlardan yararlanılarak aşağıda belirtilen ¼neriler geliştirilmiştir.

1. C. Debussy her y¼n¼yle 20. y¼zyıla damgasını vurmuş bir besteci olarak, ¼đrencilere tanıtılmalıdır.
2. C. Debussy' nin genellikle virt¼ozl¼k d¼zeyinde yazmış olduğu piyano eserleri ¼đrencinin seviyesine uygun verilmelidir.
3. Piyano Eğitiminde mutlaka ¼đrencilere eğitsel amaçlı C. Debussy' nin piyano parçalarını çalıştırılarak ağdaş m¼zik konusunda bireyin çok boyutlu gelişmesi, yetişmesi sağlanmalıdır.
4. C. Debussy' nin piyano eserleri, ¼đrencilerin O' nun eserlerini çalarken değişik tınlar elde etmelerini sağlayacak ve piyano eserlerine bakış ufuklarını geliştirecektir.
5. Öğretmen, ¼đrenciye derste egzersizler, teknik bilgiler verip ¼đrenciden piyano ¼zerinde denemesini istemelidir.
6. Öğretmenin, parçayla ilgili açıklamaları ¼nceden okuması ders sırasında performansını arttıracaktır.
7. Öğretmen, teknik bakımından g¼l¼k ekeeği yerlerde ¼đrenciye gerekli egzersiz çalışmaları vermelidir. Bu, ¼đrencinin daha kolay kavramasını sağlayacaktır.
8. Piyano alış teknikleri, ¼đrencilerin yaratıcılıklarını ortaya çıkaracak ve geliştirecek biçimde kullanılabilir.
9. Yeni bir parçaya geçişte ¼đretmen, ¼đrenciye ¼rnek çalışı g¼stermelidir.

10. C. Debussy' nin izlenimciliğinin daha iyi anlaşılması için O' nun eserleri diğer piyano eğitimcilerinin eserleriyle karşılaştırılarak açıklamalı bir şekilde verilmelidir.

6. KAYNAKÇA

1. Aguetant, Lois. La Musique de Piano, Editions Michel Albin.
2. Ainsley, Robert. The Encyclopedia of Classical Music.
3. Arnold, Denis. The new Oxford Companion to Music. Oxford University Press.
4. dawes, Frank. Debussy Piano Music. BBC Publications, Londra, 1969
5. Dietschy, Marcel. A portrait of Claude Debussy, Clarendon Pres, Oxford.
6. Ewen, David. The World of twentieth Century, Music.
7. Finkelstein, Sidney, How music Expresses Ideas. USA, 1952
8. Forney, Cristine. Professor of Music, California State University, Long Beach.
9. Gilder, Eric. Dictionary of Composers, Sphere Reference.
10. Gmoser, Lulu Brite. Great Compasers, Snaithmork Publishers.
11. Griffiths, Paul. Modern Music. Revised Edition. Thames and Hudson, 1994.
12. Heinrich, Strobel. Claude Debussy. Atlantis Verlay, 1943.
13. Hinsan, Maurice. Guide to the Pianist's Repertoire Indiana University Press.
14. Keneddy, Michael. The Oxford Dictionary of music. Second Edition. Oxford University Pres. 1994
15. Lebecht, Norman. The book of Musical Anecdotes.
16. Lesure, François. Debussy on Music. Cornell University Pres. Ithaca, New York, 1988.
17. Lockspeiser, Edward. Claude Debussy, New York.
18. Machlis, Joseph. Professor of Music Emeritus Queens Collage of the City University of New York.
19. Mimaroğlu, İlhan K. Musiki Tarihi, varlık Yayınları, İstanbul, 1961
20. Parks, Richards. The music of Cladue Debussy. Yale University Pres., 1979
21. Parks, Richard. Composers of the twentieth centutry. Yale University Press. 1989
22. Peter, Rene. Claude Debussy, Paris.

23. Sachs, Curt. Kısa Dünya Musikisi Tarihi, İstanbul, 1965
24. Sadie, Stanley. The Norton / Grove Concise Encyclopedia of Music, New York.
25. Sadie, Stanley. Collins Classical Music Encyclopedia Harper Collins Publishers.
26. Sadie, Stanley. The New Grove Dictionary of Music Musicians.
27. Say, Ahmet. Müzik Ansiklopedisi. Ankara
28. Thompson, Oscar. Claude Debussy. Dover Publications, Inc. New York, 1967
29. Vallas, Leon. Claude Debussy His Life and Works. Dover Publications. New York, 1973
30. Virginia Road. The Piano Music of Claude Debussy. E. Mellon Press., 1994
31. William, Austin. Music in the 20th Century. New York, 1966.
32. Yener, Faruk. Müzik Ansiklopedisi.

