

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ

**PERFORMANS TEKNİĞİ AÇISINDAN  
DEBUSSY ETÜTLER: II. DEFTER**

Hazırlayan  
Ece TOKATLI SAYARI

Danışman  
Doç. Şeniz DURU

İZMİR - 2010

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Performans Tekniđi Açısından Debussy Etütler: II. Defter” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gűsterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Ece TOKATLI SAYARI

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Ece TOKATLI SAYARI' nın “**Performans Tekniği Açısından Debussy Etütleri: II. Defter**” konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim / anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

## BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZ**  
**TEZ VERİ FORMU**

Tez no:                      Konu Kodu:                      Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: TOKATLI SAYARI

Adı: Ece

Tezin Türkçe Adı: Performans Tekniği Açısından Debussy Etütleri: II. Defter

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Performance Technique in Debussy's Etudes:Volume II

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi / Enstitü: Güzel Sanatlar Enstitüsü / Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 57

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 44

Sanatta Yeterlik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Doç.

Adı: Şeniz

Soyadı: DURU

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Debussy

1- Debussy

2- Etüt

2- Study / Etude

3- Piyano

3- Piano

4-

4-

5-

5-

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum /

Evet

Hayır

## ÖZET

Çalgı tekniğini geliştirmek amacıyla yazılmış etütlerin ilk örnekleri, barok dönemde J. S. Bach, D. Scarlatti, Couperin ve Durante gibi besteciler tarafından, org ve klavsen öğreniminde kullanılmak üzere yazılmıştır. On sekizinci yüzyılın sonları ile on dokuzuncu yüzyılın başları arasında Cramer, Moscheles, Clementi ve Czerny gibi besteciler çok sayıda etüt besteler. Romantik dönem piyano müziğinde Chopin, Liszt, Alkan ve Saint-Saens tarafından geliştirilen bu etütler, yüksek bir teknik ve müzikal anlayış gerektiren konser parçalarına dönüşür. Yirminci yüzyılda Bartok, Stravinski, Skriyabin ve Messiaen gibi besteciler, romantik anlatımın azalması ile etütlere yeni yaklaşımlar getirilmesini sağlar.

Yirminci yüzyılda yazı tekniği ile devrim yaratmış Debussy, çok büyük hayranlık duyduğu Chopin'in etütlerinde olduğu gibi, iki defterden oluşan "on iki etüt" yazar. Alıştırma amaçlı kullanımı uygun olmayan bu etütlerde, tını kalitesini geliştirmek ön plandadır.

Tonal sistem göz önünde bulundurulmaksızın işlenmiş aralıklar, çok sayıda artikülasyon işareti, geniş bir dinamik yelpaze ve büyük bir ustalık gerektiren pedal kullanımı ile çalgının tüm olanaklarından yararlanılır.

Tezin birinci bölümde etütlerin tarihsel evrimi ve Debussy'nin "on iki etüt"ünün yazılış amacı hakkında ayrıntılı bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise etütlerin ikinci defteri için yoruma ve çalışmaya yönelik önerilerde bulunulmuştur.

## ABSTRACT

The first examples of etudes which aim to improve instrumental technique in the teaching of the organ and the harpsichord date back to composers such as J. S. Bach, D. Scarlatti, Couperin and Durante. By the late eighteenth and early nineteenth centuries, composers such as Cramer, Moscheles, Clementi and Czerny had composed numerous etudes. In the piano music of the romantic age, etudes developed by Chopin, Liszt, Alkan and Saint-Saens evolved into concert pieces that require a superb technique and musicality.

In the twentieth century, composers such as Bartok, Stravinski, Skriyabin and Messiaen introduced new approaches to etudes which paralleled the decline of romantic expression. Just as Chopin, the object of his great admiration did before him, Debussy, with his revolutionary twentieth century compositional techniques, also composed “twelve etudes” comprising two volumes.

Composed of intervals outside of traditional tonal harmony and exhibiting numerous articulation indications and wide dynamic ranges, these pieces require masterful pedal technique and expose the full capabilities of the instrument.

The first chapter of this thesis focuses on the historical evolution of etudes and presents detailed information about the purposes Debussy wished to serve by composing his “twelve etudes”. The second chapter provides recommendations for the interpretation and practice of the second volume of etudes.

## ÖNSÖZ

Debussy etütleri incelemek istememin nedeni, onların diğer etütlerle karşılaştırıldığında daha az tanındığını, kaydedildiğini ve piyano eğitimi alan öğrencilerin pek çoğunun bu etütleri çalışmaktan çekindiğini fark etmiş olmamdır. Hem teknik hem de müzikal açıdan ele alındığında, Debussy etütlerin güçlük derecesinin piyanistin olanaklarını zorlayacak boyutta olduğu görülür. Çalışmayı, bu etütleri daha yakından tanımak ve öğrenmek isteyen yorumcuların, öğrencilerin ve müzikseverlerin ilgisine sunarım.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde çok büyük emeği ve desteği olan danışmanım Doç. Şeniz DURU'ya, yapıcı eleştirileriyle tezimin şekillenmesini sağlayan tez izleme komitemin değerli üyelerinden Prof. Dr. Fırat KUTLUK'a, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü ve Müzik Bölüm Başkanı Prof. Aykut YAFE'ye, Piyano Anasanat Dalı Başkanı Prof. Gülser ERYÜMLÜ'ye ve Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı Başkanı Prof. Ümit İŞGÖRÜR'e, değerli hocamız Prof. Nilgün ALKAN'a, çevirilerde ve nota yazımlarında bana yardımcı olan Prof. Jean BAILY, Öğr. Gör. Mustafa SUYOLCU ve Öğr. Gör. Heather ÖZALTUN'a, her yılınlğında bana güç veren ablam Öğr. Gör. Tülay GÜRERK ve arkadaşlarım Öğr. Gör. Talia ALPAY, Okt. Seçil BAYAZIT ve Okt. Ayşe ERGEN'e, her şeyimi borçlu olduğum, en büyük destekçim, babam Öğr. Gör. Salih TOKATLI' ya, anneme ve kardeşime, sabrını ve sevgisini hep yanımda hissettiğim eşim Emre SAYARI' ya teşekkürlerimi sunarım.

Ece TOKATLI SAYARI

## İÇİNDEKİLER

### PERFORMANS TEKNİĞİ AÇISINDAN DEBUSSY ETÜTLER: II. DEFTER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR .....	x
EKLER LİSTESİ.....	xi

### BİRİNCİ BÖLÜM

PİYANO MÜZİĞİNDE ETÜTLERİN GELİŞİMİ VE DEBUSSY ETÜTLERİN YERİ.....	1
--	---

### İKİNCİ BÖLÜM

2. 1 İkinci Defter'den, No: 7 / Pour les Degrés Chromatiques.....	11
Kromatik Aralıklar için Etüt	
2. 2 İkinci Defter'den , No: 8 / Pour les Agréments.....	19
Süslemeler için Etüt	
2. 3 İkinci Defter'den, No: 9 / Pour les Notes Répétéés.....	28
Tekrar Eden Notalar için Etüt	
2. 4 İkinci Defter'den, No: 10 / Pour les Sonorités Opposées.....	36
Karşıt Tınlar için Etüt	
2. 5 İkinci Defter'den, No: 11 / Pour les Arpeges Composés.....	40
Peşpeşe Arpejler için Etüt	
2. 6 İkinci Defter'den, No: 12 / Pour les Accords.....	47
Akorlar için Etüt	



<b>SONUÇ.....</b>	<b>50</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>52</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>54</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>57</b>

## KISALTMALAR

- pp : Pianissimo  
rit. : Ritardando  
sf. : Sforzando  
1er : Premier ( birinci )  
m.g. : Main gauche ( sol el )  
m.d. : Main droite ( sağ el )

## EKLER LİSTESİ

**Ek 1** : Debussy'nin el yazması örneđi  
“ Beş Parmak İçin Etüt ”

**Ek 2** : Diskografya

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PIYANO MÜZİĞİNDE ETÜTLERİN GELİŞİMİ VE DEBUSSY ETÜTLERİN YERİ

Fransızcada çalışma, inceleme, araştırma gibi anlamlar içeren “Etüt”, müzikte en genel haliyle, çalgı tekniğini belirli noktalarda geliştirmek ve farklı güçlükleri yenmek üzere yazılmış parçalara denir.

Etüt özelliğindeki eserlerin ilk örnekleri, barok dönemde org ve klavsen eğitiminde kullanılan parçalardır. J.S. Bach’ın “Clavier-Übung” (1731), D. Scarlatti’nin “30 Essercizi per clavicembalo” (1738), Couperin’in “L’Art de toucher le clavecin” (1716), C.P.E. Bach’ın “Versuch über die wahre Art das clavier zu spielen” adlı eserinin ilk defterindeki altı “Probestücke”, Durante’nin “Sonates pour clavecin en formes d’études et de divertissements” (1737) adlı eserleri bu örnekler arasında sayılabilir. Etüt adını almamış olsalar da, bu eserlerin tümü çalgı tekniğini geliştirmek ve farklı güçlükleri yenmek üzere yazılmıştır.

Bu dönemde klavyeli çalgı çalma tekniği birbirine bağlantılı üç kaçınılmaz şeye dayanır; Doğru parmak pozisyonu, stil anlayışı ve süslemeleri çalmadaki ustalık. Rokoko dönem bestecisi C.P.E. Bach’ın “Probestücke” leri sadece giderek artan çeşitli güçlüklerde sonatlardır. Bununla birlikte besteci, tekrarlar üzerine kurulmuş egzersiz yazımından tamamen de uzak değildir ancak daha çok farklı tipte parmak numarası öğrenimiyle ilgilenir. C.P.E. Bach, öğrencinin tuşları, notaları, ölçü bölümünü ve susları öğrendiği andan başlayarak, belirli bir süre boyunca sadece parmak egzersizi yapması gerektiğini savunur. Yavaştan başlayarak giderek hızlanma yöntemi izlenmesi gerektiğini, böylece ellerin güç pasajlarda bile bunu düşünmeden yapabilecek kolaylığa erişebileceğini düşünür (Joos, 2004: 243).

En başından beri etütler, egzersizlerden farklı bir özellik gösterir. Egzersizler, yorumcunun belirli bir teknik güçlüğü aşması amacıyla yazılır ve müzikalite açısından fazla ilgi çekici değildir. Günümüzde kullandığımız anlamı ile “etüt” sözcüğü on dokuzuncu yüzyıl başlarına dek fazla duyulmamıştır.

On sekizinci yüzyılın sonları ile on dokuzuncu yüzyılın başları arasında Cramer, Moscheles, Clementi ve Czerny çok sayıda etüt yazar. Özellikle Czerny'nin çok kolaydan başlayıp giderek büyüyen güçlükler içeren etütleri, günümüz piyano eğitiminin önemli yapı taşlarındandır.

Romantik dönem piyano müziğinde Chopin (Etudes op: 10 ve 25), Liszt (Etudes d'execution transcendante, Etudes d'apres Paganini ve Etudes de concert), Alkan (Douze études dans tous les tons mineur op: 39 ve 3 grandes études op: 76) ve Saint - Saens (Etudes op:52, 111 ve 13) tarafından geliştirilmiş olan bu etütler, farklı etki ve materyalleri harmanlayan tarzları ve geniş virtüozite özellikleri ile "konser parçası" düzeyine erişmişlerdir.

Liszt 1825-26 yıllarında, kendinden önceki besteciler Cramer, Clementi, Bertini, Mocheles ve öğretmeni Czerny'nin izinden giderek, her biri belirli bir piyanistik sorunun çözümünü hedefleyen "Douze études d'execution transcendente" etüt dizisini besteler. İlk başta adı "Etudes en douze exercices" olan egzersizler, yazılışından on bir yıl sonra "Douze grandes études" adıyla bestecinin kendisi tarafından tekrar ele alınır ve farklı güçlüklerde gerçek birer karakter parçalarına dönüştürülür. En sonunda 1851'de "Douze études d'execution transcendente" adını alan bu eserdeki etütlerin her biri "Mazeppa", "Feux Follet", "Harmonie de Soir" gibi farklı başlıklar alıp programlı müziğe dönüşür (Joos, 2004: 244).

Liszt'in bu eseri, etüt kavramının "transcendente" adıyla kendini aştığı, çok üstün bir teknik düzey gerektiren, aynı zamanda şiirselliğe ve müzikal esinlere de gereksinim duyan görkemli konser etütlerinin en güzel örneklerindedir.

Peter Ganz konser etütleri ile ilgili görüşlerini şöyle ifade eder:

*" On dokuzuncu yüzyılda etüt, "alıştırma parçası"ndan yalnızca birkaç profesyonel konser ustasının yorumlayabileceği, teknik ve müzikal boyutlara sahip, dramatik tonlu bir şiire doğru geliştirdi. Bu gelişme süresince romantik karakterli parçalarla iç içe geçen "etüt", basit bir çalışma parçası olmaktan çıktı ve üstün piyano tekniği ve müzikal anlayışı gerektiren bağımsız bir konser parçasına dönüştü" (Hwang, 2007: 1) .*

Yirminci yüzyıl bestecilerinde, romantik anlatımın azalmasıyla “etüt” yeni bir yöne doğru yol alır. Bartok’un çok çeşitli teknik güçlükler içeren op:18 üç etüdünde (1918) hem piyanistik, hem de oldukça şiirsel kaynaklar görülür. İlk etütte büyük aralıklar ve ritmik canlılık, ikinci etütte arpej ya da akorlarda armonik keskinlikten uzaklaşılması, son etütte ise popüler müziğe göndermelere rastlanır. Armoni ve ritm konusunda Stravinski’nin op: 7 dört etüdünde de (1908) büyük bir arayışa tanık olunur. Skriyabin (Etudes op: 8, op: 42 ve op: 65) ve kendine özgü yazı tekniği üzerine yoğunlaşmış Messiaen’in etütlerinin (Ile de feu 1 ve 2, Mode de valeurs et d’intensités, Neumes rythmiques) ortak noktası, iyi yorumlanabilmesi için yüksek bir tekniğe gereksinim duyulmasıdır (Joos, 2004: 245, 246). Yüksek bir tekniğe sahip olmayan bir piyanistin, bu etütlerin anlayışını ve derinliğini yansıtabilmesi oldukça güçtür.

Yüzyılın en önemli bestecilerinden Debussy, dönemine kadar süregelen armoni, biçim, ölçü ve ritm anlayışına gösterdiği farklı yaklaşımlarıyla, yirminci yüzyıl müziğine yeni kapılar açar. Eserlerinde izlenimci ressamlardan, simgeci edebiyatçılardan, Uzakdoğu ve Ortaçağ kilise müziğinden, antik dönemin diatonik dizilerinden, tonal sistem kurallarıyla çözümlenemeyen kromatizm ve dizonsans kullanımından örneklerle rastlanır.

Debussy, eserlerinin bazılarını bestecilik kariyerinin son dönemi olan Birinci Dünya Savaşı yıllarında yazar. Bunların arasında flüt, viyola ve arp için sonat (1915), keman ve piyano sonatı (1917), viyolonsel ve piyano sonatı (1915), iki piyano için “en blanc et noir” ve piyano için “on iki etüt” sayılabilir. Editör Durand’ın, gözden geçirmesi amacıyla Debussy’e verdiği Chopin’in eserleri, besteciye “on iki etüt” ünü bestelemesi konusunda büyük bir esin kaynağı olur. “On iki etüt”, 1915 yılında, bestecinin hayatının en karanlık döneminde ortaya çıkar. Debussy, savaş ve rahatsızlığı nedeniyle Paris’i terk ederek Fransa’nın Normandiya Bölgesi’ndeki Pourville kasabasına yerleşir. Bestecinin girdiği son büyük yaratıcılık döneminin eserleri olan etütlere, 23 Haziranda başlayıp, 27 Ekimde noktalamış olması, bu kadar kısa bir sürede, böylesine büyük bir eseri tamamlayabilmesi açısından oldukça şaşırtıcıdır. Debussy’nin mektupları bize bazı etütlerin kesin yazılış tarihini de bildirir. Örneğin “süslemeler için etüt” 12 Ağustos, “altılılar için etüt” ise Debussy’nin doğum günü olan 22 Ağustos 1915’de tamamlanır (Tranchefort, 1998: 316).

Debussy, dört ayda tamamladığı etütlerinin ardından düşüncelerini editörüne yazdığı mektupta şu sözlerle ifade eder:

“...bir yıldır yitirmiş olduğum müzik düşünme yeteneğimi yeniden keşfettim.... Etütlerin geleceğine çok fazla sevgi ve inanç koydum; özel bir yeri olacak bu eseri yaratmaktan çok memnun olduğumu itiraf etmeliyim. ” (Durand,1927 / Akt. Joos, 2004: 242).

Başlangıçta etütlerini ünlü klavsenci Couperin'e adamayı düşünen bestecinin, sonradan onları her zaman hayranlık duyduğu Chopin'e ve Polonya'ya adadığı ileri sürülür. Bu durum basılan edisyonda belirtilmez (Tranchefort, 1998: 316) .

Chopin'in etütlerinde olduğu gibi, Debussy'nin etütleri de iki bölümden oluşur. Başlangıçta “on iki etüt” iki defter halinde değildir ve bitmiş halinden ayrı olarak ısmarlanır. Örneğin Debussy, önce ikinci kitabın ikinci parçası olan süslemeler için yazılmış etüdün başlığının “Hommage a Couperin” (Couperin'in anısına) olarak on ikinci sırada olmasını ister. Debussy, etütlerin doku ve dinamizmini dengeleyen son halini Durand'ın önerisi üzerine değiştirerek yazar. Bu etütlerdeki teknik güçlükleri Debussy'nin şu sözleri doğrular:

“ Size parmaklarınızı korkutacak olan bu etütleri çalabilirim... Emin olun ki benim parmaklarım da bazen kimi pasajlar karşısında durakalıyor ” (Durand, 1927 / Akt. Joos, 2004: 245)

Besteci Jean Barraqué, iki kitabı birbirinden ayıran fark konusunda şu yorumu yapmıştır:

“ ilk defter dijital (parmaksal, mekanik) bir mekanizmaya sahip gibidir, ikinci defter ise bir sesler ve tınlar çalışmasıdır ” (Barraqué, 1962 / Akt. Tranchefort, 1998: 317).

Birinci defterdeki her etüt, ya belirli bir aralığı (üçlü, dördü vb.) ya da belirli bir parmak kullanımını zorunlu kılar (beş parmak, sekiz parmak). İkinci defterdeki

etütler ise tekrarlanan notalar, kromatik aralıklar ya da karşıt tınlar düşünülerek oluşturulur. Aslında teknikten çok, bestecinin isteğine dayalı bir seçim görülür. Bununla birlikte ilk defterdeki aralık kullanımı, tonal sistem göz önünde bulundurulmadan, sadece tını kalitesini ortaya çıkaracak şekilde yazılır.

Debussy editörüne yazdığı mektupta, amacını şu sözlerle net bir şekilde ifade eder:

“ Tekniğin ötesinde bu etütler, piyanistlerin müziğe incelikli ve özenli bir dokunuşla yaklaşmalarını gerektirir. Gerçekten de, müziği doruklara çıkaran bir yoruma ulaşılmalıdır ” (Durand, 1927 / Akt. Long, 1960: 68).

Debussy' nin belirgin aralıklar içeren birinci defteri, temelde teknik güçlüklerle ilgiliyken ikinci defter tını, ses rengi, atak gibi piyanoya özgü güçlükleri aşmaya yöneliktir. Besteci ilk defter için “bundan başlamamın sebebi, yazması ve çeşitlenmesi en güç olanı olmasıdır” demiştir (Joos, 2004: 246).

Etütlerin hiçbirinde Debussy tarafından konulmuş herhangi bir parmak numarası bulunmaz. Bunun nedenini besteci eserin önsözünde şöyle açıklar:

*Kısaca şöyle denebilir;*

*Söz konusu etütler bilinçli olarak hiçbir parmak numarası içermezler. İşte özetle sebebi:*

*Bir parmak numarasını zorunlu kılmak mantıksal olarak elin farklı yapılarına uymaz. Güncel piyano yazısı bu sorunu birçok parmak numarasını üst üste koyarak çözmüştür. Bu çözüm değildir, sadece bir engeldir... Bu şekilde müzik, açıklanamaz bir olay tarafından parmakların çoğaltıldığı tuhaf bir işleme dönüşür...*

*Sonuç olarak: belirtilen parmak numarasının olmayışı mükemmel bir alıştırmadır. Bizi bestecinin parmak numaralarını kullanmamayı tercih etmeye iten uyumsuzluk anlayışını siler ve şu ebedi sözü doğrular: “en iyi yardımcımız kendimizdir ”.*

*Bunun için kendi parmak numaralarımızı kendimiz arayalım!*

Claude DEBUSSY (G.Henle Verlag Edition, München)

Debussy'nin parmak numarası zorunluluğunu ortadan kaldırmasıyla piyanist, bestecinin etkilerinden uzak tutulur ve her pasajda en iyi çözümü bulmak yorumcuya bırakılır. Bu kurala bir ayrıcalık altı numaralı “sekiz parmak için” yazılmış olan etütte



karşımıza çıkar. Bu etütte Debussy, başparmak kullanımını önermez. Çünkü ellerin sürekli değişen pozisyonunda bu parmağın kullanımının pek olanaklı olmadığını düşünür. Bestecinin öğrencilerinden Marguerite Long ve diğer bazı piyanistlerin ise bazı pasajlarda tam tersine başparmağın kullanılmasını, onun yerine küçük parmağın atılmasını tercih ettikleri söylenir. Bestecinin de bu kullanıma onay verdiği bilinmektedir (Long, 1960: 75).

Üstün bir çalış tekniği gerektiren ve didaktik olması amacını taşımayan “on iki etüt” ün piyanistlerce alıştırma amaçlı kullanılması uygun olmaz. Belirli sonuçlara ulaşmak için yazılmış bölümler son derece sınırlıdır. Etütler her piyanistin istediği şekilde yorumlanmasına uygun değildir, bu konudaki özgürlük sadece bestecinin kendisine aittir. İstenen her şey son derece net ve belirgin bir şekilde yazılıdır, bu da çok titiz bir okuma kalitesi gerektirir. Eserin çok serbest bir şekilde yorumlanması onu çirkinleştirir. Yine de, bütün yazılı müzik eserlerinde olduğu gibi piyanist, yoruma ait farklı fikirleri az da olsa çalışına yansıtabilir (Boucourechliev, 2005: 61).

Debussy, bu eserde sadece teknik güçlükler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda çalgının neredeyse bütün mekanik sınırlarını zorlar. Her an kullandığı hayalci yanı ve yaratıcı dehasıyla pek çok müzisyeni etkilemiş bestecinin eserlerinde, her bir notanın önemi ve anlamı vardır. Etütlerin herhangi bir bölümünün eksik çalınmasıyla, bütünlüğün ne kadar bozulduğu açıkça görülür.

Debussy'nin son döneminde, onun ilk dönem müziğinde önemli rol oynayan müzik çağrışımları ve ilişkilendirmeleri artık görülmez. Piyanist Alfred Cortot, Debussy etütleri için görüşlerini şöyle belirtir:

Debussy'nin son eserleri “belirgin bir duygusal birikimden” kaynaklanan “özel bir zevk”i barındırır. Bu ise müziğin soğuk olmasından değil sınırlandırılmış olmasındandır. Akıllıca seçilen konular yardımıyla dikkatimizi uyandırır ve onu biraz çabalamaya davet eder...” (Cortot, 1922 / Akt. Hwang, 2007: 3)

Piyano, besteci için sonsuz olanaklarla dolu olan bir çalgıdır. Ancak bu sınırsızlık asla notada gösterilmiş isteklerin dışına çıkmamalı, yorumcu açıkça belirtilen işaret ve sembolleri izleyerek, bazen son derece serbest, bazen de sıkı sıkıya uyulması gereken yönergelerle karşı karşıya olduğunu unutmamalıdır.

Etütlerdeki işaret ve yönergelerin çokluğu, bize yoruma hiç yer olmadığını düşündürmemelidir. Tam aksine, her bir işaret bestecinin dünyası ile yorumcunun dünyasını birleştirebilecek sonsuz olanaklar doğurur. “Yorumlama”, ya da bir başka deyişle “zihinsel ifade”, dikkatimizi ve kaslarımızı, gözümüzde canlandırdığımız sesi çıkarmaya odaklar. Müziği yorumcudan yorumcuya değiştiren de bu “zihinsel canlandırma”dır. Sezgilerimiz elbette önemlidir. Ama etütlerdeki ve diğer eserlerdeki işaretlerin doğru anlaşılması ve yorumlanması daha da önemlidir.

Her bir etüt, çalgıya yeni bir bakış açısı sunar, değerli bir yorum yöntemi getirir ve tümüyle yeni bir Debussy evreni yaratır. Dil olarak etütler, Debussy’nin armoni evrenini zenginleştirir ama özellikle yoğunluk ve ataklardaki farklılaşmayı ve ritmik belirsizliği yansıtır. Etütlerin armonisi iki farklı yaklaşımda gerçekleşir. Birincisi özenli bir dinleme gerektiren, imalı ve oldukça belirsiz bir yapıda olma özelliği taşır. Diğer yaklaşım ise incelikli süslemelerin duyulduğu, yapının anlaşıldığı, armoninin tını ve etki aracı olarak kullanıldığı bir özelliktedir (Joos, 2004: 261).

Chopin ve Liszt etütlerin aksine, arayışın amacı güç, dayanıklılık ya da hız değil, elverişsiz koşullarda hafiflik, çeviklik ve geniş bir tını yelpazesi ortaya sunmaktır. Etütlerin yazısındaki ustalık her zaman ilk plandadır. Böylece “üçlüler için etüt”de olduğu gibi bazen tek bir aralık baz alınarak başlı başına bir etüt yazmak söz konusu olabilir. Seçilen bu figüratif model, müzikal buluşların içinde kaybolur.

Debussy’e göre pedal büyük bir ustalık ve özenle kullanılmalıdır. Küçük sessizlikler bazen parçanın karakterini de oluşturabilir. Tıpkı fotoğraftaki nesnelerin ilgi noktasına vurgu yapılarak gösterilmesi gibi, pedal aracılığıyla sesler kusursuz resimler, şekiller, sınırlar ve desenler oluşturabilir (Joos, 2004: 249).

Debussy, tıpkı Chopin gibi pedalin görevinin çok önemli olduğunu editörüne yazdığı notlarında belirtmiştir.

“... Sessiz gerçek şudur ki, belki aşırı pedal kullanımı kötü bir tekniği gizleme yöntemidir. Teorik olarak, “nefes”i uygulayabilmek için bir grafik yöntemi bulmak gerekir. Bu bulunamayacak bir şey değildir.” (Durand , 1927 / Akt. Long, 1960: 75).

Besteci pedale büyük önemle yaklaşmasına karşın, nota üzerinde neredeyse hiçbir pedal kullanımı göstermez. Debussy'nin müziğinde ayak, sadece bir yardımcıdır ve mekan, akustik, çalgı gibi sonsuz değişimlere uyum sağlamalıdır.

Etütler, romantik eserlerin estetiğiyle karşılaştırıldığında bir devrim niteliğindedir. On dokuzuncu yüzyıl piyano müziğinde armoniye bağlı pedal kullanımı ideal tını için vazgeçilmezken, Debussy'nin eserlerindeki pedal kullanımı her an değişebilecek olan ritmik yapı, yazılı ifadeler ya da artikülasyona bağlı olarak farklılık gösterebilir.

Debussy, eserlerinde tınıyı her bir parça için zorunluluk haline getirir ve onun ezgiye, ritme, armoniye ve hatta yapıya hükmetmesini sağlar. "Tını" sözcüğü, bazen birbirine çok yakın anlamları olması dolayısıyla başka sözcüklerle karıştırılabilir. Joos, ses, sonorite ve tını arasındaki farklılığı şu benzetmelerle ifade etmiştir:

*" Debussy'nin bestelerinde asıl boyut "sonorite" yani "tını" dır. Kelime bilimi olarak "timbre" çalgının tınısı anlamına gelir. Sesin fiziksel, akustik ve bilimsel adıdır ve sınıflandırılabilir.*

*"Ses" ve "sonorite" arasında da önemli farklar vardır. Bu "mermer " ve "heykel" arasındaki fark gibidir. Başka bir deyişle ses işlenmemiş bir hammadde gibidir ve duyulara hitap eder. "Sonorite" ise duyulara olduğu kadar düş gücüne de dokunan, işlenmiş, cilalanmış ve pek çok seçimin sonucunda şekillenmiş sestir " (Joos, 2004: 259).*

Kimi etütler özellikle bu tınları keşfetmeye ayrılmıştır. Örneğin Debussy ses renginden ilk kez "karşıt tınlar için etüt"ünde söz eder. "Dörtlüler için etüt" ile ilgili olarak ise şöyle der:

*" Kulaklarınız her türlü güçlü sese alışkın olsa da hiç duymadığınız etkileri duyacaksınız. "*

Debussy Ağustos ve Eylül 1915'te Durand'a yazdığı mektupta etütlerini anlatır:

*"Süslemeler için olan on ikinci etüdümü bitirdim. Sıradan piyanistler için değil, kendine güvenen, şaka ve meydan okumaktan hoşlanan virtüözler için yazıldı. Birazcık da İtalyan barkarollerinden ödünç aldım...*

*Sonra kromatik aralıklar için bir etüt yazdım, ardından bir daha, bir daha... Ama size hepsini söylersem artık hiç şaşırmazsınız. Etütlerim çok güç bir tekniği armoni çiçekleri altında gizler ...*

*İnanın bana tekniği göstermek için ille de asık suratlı ve ciddi bir hava gerekmez, birazcık cazibeden de kimse şımarmaz. Chopin bunu kanıtlamıştır .” (Durand,1927 / Akt. Long, 1960: 68, 69)*

Rosen, Debussy'nin etütlerinin piyano tekniğine en büyük katkısı oluşturduğunu öne sürer, ama bunun gerektiğinde etütlerin teknik donanımından değil, müzikal düşüncenin üstünlüğünden kaynaklandığını belirtir (Rosen, 1959 / Akt. Hwang, 2007: 8) .

Besteci, etütlerinde çok sayıda işarete yer verir. Bu işaretleri kimi zaman tek tek, kimi zaman ise ikisini ya da üçünü bir araya getirerek kullanır. Örneğin “kromatik aralıklar için etüt”de, ezgisel-ritmik motif her birinde beş farklı artikülasyonla sunulur. Böyle durumlarda, metni doğru yorumlamak için bu farklılara dikkat etmek gerekir. Debussy bu artikülasyonlar sayesinde sesleri keser, ayırır, üst üste koyar, sınırlarını çizer ve yepyeni renkler ortaya çıkarılmış olur.

Debussy, seslerin yoğunluğu konusunda çok titiz davranmıştır. Üç piyanodan iki sforzandoya uzanan bir yelpaze karşımıza çıkar. Maxime Joos, bestecinin ses yoğunluğu kullanımını konusundaki düşüncelerini şöyle belirtir:

*“ 18. Yüzyılın çalgı müziğinde yoğunluk değişimleri ya efektlere (özellikle de yankıya), ya da akorların dinamiğine bağlıydı. 19.Yüzyılda nüanslar dramatik, programlı ya da müzikal birer işleve sahipti.*

*Etütlerle birlikte, ne armonik tansiyona göre derecelendirme kriterleri, ne de açıklayıcı destek bulunmadığı için yoğunluk bir başka mantığa göre açıklanmalıdır. Bu mantık nesnelliktir. Her ses uygun bir artikülasyon işareti ile donatılmıştır ve uygun düzeyde bir yoğunluğa sahiptir.*

*Seslerin “nitelikli”, “tanımlanmış” ve “sınırlanmış” gibi ölçülere ayrılabilmesi için Debussy, yoğunluk işaretlerindeki farklılıkları bazı özel ifadelerle belirtmiştir : “piano ama tınılı”, “çift piano ama net ve neşeli” gibi.*

*Bu ifadeler etütlere ait ek ve tamamlayıcı bilgiler verir. Bunun en belirgin örneklerinden biri aynı akorun piano nüansı ile çalınırken her defasında ayrı bir işaretle gösterilmesidir: “doux”(yumuşak), “marqué” (belirgin) ,“expressif et pénétrant” (anamlı ve insanın içine işleyen bir şekilde)(JOOS, 2004: 248).*

Debussy, eserlerinde hareket halindeki şekiller ve renklerden oluşan bir dünya sunar. Etütlerdeki etki ve duygu kimi zaman net ve açık ifade edilir, kimi zaman da imgesel olarak hissedilir. Zengin bir hayal gücü, iç içe geçmiş şiirsellik ve

tınların bağlantılarıyla derinleşir. Besteci eserleriyle dinleyicinin ve yorumcunun düşünmesine seslenir ve tınılardan oluşan yepyeni bir evren yaratır.

Diğer bir açıdan bakıldığında, besteci etütleriyle kendisinden önceki kuşağın Alman romantiklerinin başlattıkları estetik bir projeyi devam ettiriyor gibi görünmektedir. Bu proje “sanat, sanat içindir” sözü ve güzelliğin formlardan bağımsız olduğu düşünceleriyle açıklanabilir (Joos, 2004: 262).

Besteci etütlerden önceki eserlerinde çoğu zaman bir esin kaynağı kullanmıştır. “Pelléas et Mélisande” in bestelendiği döneme kadar sembolist şiirlerden, daha sonra “La Mer” de ve “Images” da imgelerden faydalanmıştır. Fakat piyano için “Prelüdlere”le birlikte bir değişim başlar. Etütler tam birer bağımsızlık örneğidir. Debussy etütlerde şiir ya da dokusal bir destekten, mitlerden ve imajlardan vazgeçer ve saf müziği amaçlar. Yaratıcılığının doruklarında yazılmış etütlerin tüm kısıtlamalardan uzak bir şekilde yorumlanmasını ister. Bu düşüncelerinin sebebini şu sözleriyle ifade eder:

“ Müzisyen, sanatının özünü kendi anlamalı ve çizmelidir. En küçük bir taklit kuşkusu, eseri dokunulamayacak kadar değersiz kılar” (Joos, 2004: 263).

Debussy, etütlerinde saf ve mutlak müziği hedefler. Ona göre müziğin anlamı kurallardan çok daha uzaklarda aranmalıdır. Anlam, aslında kendiliğinden vardır ve tamamen kendine özgü kuralları ve doğal özellikleriyle birbirine bağlanmış seslerde bulunur. O, müzik aracılığıyla konuşmak yerine, müziğin kendisi için konuşmasına izin verir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. 1. İkinci Kitaptan, No:7 / Pour les Degrés Chromatiques

#### “ Kromatik Aralıklar için Etüt ”

Bu etüt iki müzikal fikri bir araya getirir. “Moto perpetuo” olması bakımından, bir önceki “sekiz parmak için etüt” ile benzerlikler taşır.

(Örn. 1 – 2)

#### Örnek 1

##### Sekiz Parmak İçin Etüt

1 Vivamente, molto leggero e legato 2



#### Örnek 2

##### Kromatik Aralıklar İçin Etüt

1 Scherzando, animato assai



Tüm etüt boyunca, çoğunlukla sol elde canlı ve neşeli bir ezgi, kromatik gam ile farklı şekillerde birleşir ve her bir hücre diğerinden bağımsız olarak kendi çizgisini

izlerken, sağ elde sürekli otuz ikilik kromatik nota kümecikleri arka planı sağlayarak karşıtlık oluşturur (Hwang, 2007: 10).

Etütte tonalite, modalite ve atonalitenin belirgin olmaması, özgür ve düşsel bir atmosfer yaratır (Tranchefort, 1998: 318).

Arthur Wenk, Debussy'nin yazı tekniği konusunda şu yorumu yapmıştır:

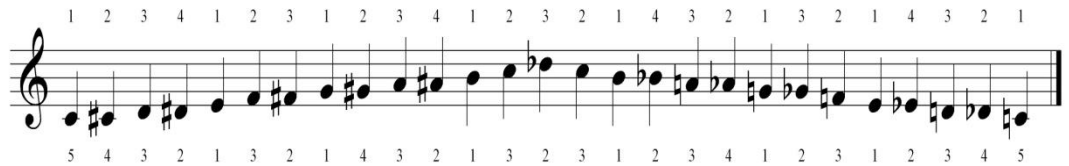
“ Debussy çizgisel mimari yapıya alternatif sunarak biçim sorununa yepyeni bir yaklaşım sunmuştur. Çizgisel biçime sunduğu alternatif dairesel (döngüsel) bir kavrayışa dayanıp Java Gamelan müziğinin yinelenen şablonlarından türetilmiştir.” (Wenk, 1983 / Akt. Hwang, 2007: 11).

Etüdün sıklıkla tekrarlanan tematik öğeleri, piyanonun tüm tınısal olanaklarının ustalıkla kullanımıyla tek düzelikten uzaklaşır.

Kromatik gamların cümle içindeki gelişine göre, pek çok parmak numarası alternatifi sunulabilir. Bir oktavı geçen inici ya da çıkıcı kromatik gamlarda aynı parmağa yüklenmek yerine, elin bütün parmaklarını kullanmak daha az yorucu olması, hafif ve hızlı çalınabilmesi açısından iyi sonuç verir.

Do sesinden başlayan ve bir oktav sonraki re bemole kadar giden kromatik bir gamda 1- 3- 1- 3- 1- 2- 3- 1- 3- 1- 3- 1- 2- 3 yerine 1- 2- 3- 4- 1- 2- 3- 1- 2- 3- 4- 1- 2- 3 parmak numaralarını kullanıldığında başparmağa çok daha az yüklenildiği görülür. (Örn.3)

### Örnek 3



Yukarıda belirtilen parmak numaraları ile, hem parmak geçitlerinde birinci parmakta yapılması olası aksanlardan kaçınılmış olur, hem de sırayla numaralandırılmış parmaklar bütünlük ve tempo akıcılığı açısından büyük kolaylık sağlar.

Aynı notadan başlayıp biri inici diğeri çıkıcı giden, birbirinin tam tersi pasajlarda paralel parmaklar kullanmak iki elin koordinasyonu için önemlidir. (Örn.4)

#### Örnek 4

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system starts at measure 39 and ends at measure 40. The second system starts at measure 41 and ends at measure 42. The score is written for piano and includes treble and bass clefs. The first system starts with a piano (*p*) dynamic marking. The second system starts with a piano (*p*) dynamic marking, followed by a *dim.* (diminuendo) marking, and then a *piu p* (pianissimo) marking. The score includes fingerings (1-5) for both hands. The first system shows a sequence of notes in the right hand (1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5) and the left hand (0 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5). The second system shows a sequence of notes in the right hand (2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3) and the left hand (4 3 2 1 5 1).

4- 3- 2 ve 1. parmakların kalıp halinde kullanımı, kimi pasajlarda başparmağın siyah tuş üzerine gelmesini gerektirir. Bu durum, fazla alışılmamış olsa da iyi sonuç verir. Elin siyah tuşlara tamamıyla yaklaştırılması, başparmağın diğerlerine göre daha aşağıda olmasından dolayı rahatsız olduğunu düşündüren pozisyonu kolaylaştırır.

İyi bir parmak düzeninin seçilmesi, bu etütteki teknik güçlüklerin önemli bir bölümünün aşılmasını sağlar. 59 ve 62. ölçüler arasındaki sol elin ardışık altılıları bu parçanın teknik açıdan en zorlu pasajlarından biridir. Bu nedenle doğru parmak



kullanımı çok önemlidir. Kimi piyanistler, özellikle de büyük ellere sahipse, sol elin alt seslerinde sadece beşinci parmağı kullanmayı, üst sesler içinse, beyaz tuşlarda başparmağın, siyahlarda ise ikinci parmağın kullanılmasını önerir.

Bununla birlikte, alt seslerde sürekli aynı parmağı kullanmak yerine 3- 4 ya da 5. parmak kullanımı da önerilebilir. Bu alt sesler bir diğeri gelene kadar küçük bir an tutulursa bu pasajın çok daha sağlamlaştığı görülür. (Örn. 5)

### Örnek 5

Debussy, 78. ölçüden başlayarak, daha önce de kullanmış olduğu modal bir ezgiyi, uzaklardan geliyormuş izlenimiyle yineler. Besteci bu isteğini, nota üzerinde "l'ointain" ifadesi ile belirtir.

Bu kısımda ezgi iki ele paylaştırılır. Robert Schmitz gibi kimi piyanistler burada ezginin tümünün sol elle, kromatik pasajların da sağ elle çalınması düşüncesini savunur (Hwang, 2007: 27).

Bu düşünce sağ elin, diğerrinin üzerinden iki oktav boyunca çok çevik bir şekilde sol eldeki ezginin pastel rengini hiç etkilemeden atlmasını gerektirir. Bu durum vücudun ağırlık merkezinin korunması ve parmak hareketlerinin kontrolü açısından oldukça güçtür.

Tüm etüt boyunca yorumcunun sürekli bir kromatik çizgi sunması çok önemlidir. Bu çizgi, sol eldeki naif ezginin duyulması için son derece hafif ve eşit olmalıdır.

Bu eşitliğin sağlanabilmesi, uygun parmak numaralarının kullanımının yanı sıra, doğru bir el ve parmak duruşu da gerektirir. Elin, çalınacak olan nota kümeciklerinin olabildiğince üzerinde durması ve parmakların fazla havaya kaldırılmaması, hız kaybını önler.

Pedalin ustaca kullanımı ve ezgiyi oluşturan akorların seslerinin kimilerinin diğer ele alınmasıyla bu pasaj çok daha kolay çalınabilir. (Örn.6)

### Örnek 6

The musical score for Example 6 is presented in three systems. The first system, starting at measure 78, is marked 'lontain. . . . .' and 'pp'. It features a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a continuous chromatic line. The second system, starting at measure 79, is marked 'm. g.' and includes fingerings (4, 1, 3, 4, 3, 2, 3) and a dynamic marking of 'pp'. The third system, starting at measure 81, is marked 'piu pp' and includes fingerings (4, 1, 2, 4, 1, 3, 5, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 2, 4) and a dynamic marking of 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamics.

Debussy dokunuş ve pedal konularında piyanoya devrimci yenilikler getirir. Bu iki özellik bir araya doğru getirilirse, onun tarzını gösteren yepyeni tınlar ortaya çıkar.

Debussy editörüne 1 Eylül 1915'te yazdığı mektupta, pedal konusuna verdiği önemi şu sözlerle dile getirir:

“... pedalin yanlış kullanımı sadece teknik yetersizliğin örtülmesi için bir araçtır.” (Durand, 1927 / Akt. Hwang, 2007: 35).

Yorumcunun pedali çok hassas ve kontrollü kullanması ve yarım pedal, vurgulu pedal, diminuendo pedali, pedal vibratosu (ya da trili) gibi kullanım tekniklerini geliştirmesi gerekir.

Bestecinin pedal kullanımına bu kadar önem vermesine karşın, eserlerinde çok az sayıda pedal işaretine yer vermiş olması şaşırtıcıdır. Pedal kullanımını yorumcuya bırakmasının nedenini öğrencisi Maurice Dumesnil'e söylediği şu sözlerle ifade eder:

“ Pedal yazılmaz; çalgıdan çalgıya, odadan odaya, salondan salona değişir, ...kulağına güven..” (Nichols, 1992 / Akt. Hwang, 2007: 35).

“Kromatik aralıklar için etüt”te de hiçbir pedal işareti yoktur. Bu nedenle yorumcu ne zaman pedal kullanması gerektiğine Debussy'nin artikülasyonlarını, dinamiklerini, nota üzerinde özellikle belirttiği ipuçlarını ve cümlelerin akışını izleyerek karar vermelidir. Bu etütte çok sayıda yan yana yarım perde aralıkları olduğundan çok fazla pedal kullanımı seslerin fazlaca birbirine karışmasına neden olabilir. Bunu engellemek için belli noktalarda pedale küçük dokunuşlar yapmak yeterlidir.

Sol eldeki modal ezginin on birinci ölçüdeki ilk duyuluşunda, olabildiğince az pedal kullanılması gerekirken, daha sonraki akorlu gelişlerinde pedal kullanım alanı daha geniş tutulabilir.

Debussy “on iki etüt”ünün yedisinde de olduğu gibi eserlerinin pek çoğunu staccato ile sona erdirir. “Kromatik aralıklar için etüt”ünün 78. ölçüsünden sonuna kadar “l'ointain”, “piu pp”, “smorzando” , “diminuendo” belirteçleriyle ve nota değerlerinin de giderek genişlemesiyle sakinleşir, gerilim azalır. Son üç ölçüde

diminuendo pedal kullanılması giderek solan bir sesin oluşmasına yardımcı olur ve en son akorda pedalin tamamen kaldırılması da etüdün şakacı bir karakterle bitişini güçlendirir.

Etüdün başında genel karakter “scherzando, animato assai” olarak belirtilir. Çok sayıda teknik güçlük içeren bu etütte yorumcu, bu mizah duygusunu ve canlılığı Debussy'nin artikülasyonlarını, dinamiklerini, “staccato”, “sforzando”, “subito piano” gibi işaretleri izleyerek elde edebilir. Diğer izlenimci bestecilerde olduğu gibi, Debussy de genellikle yorumcunun izlemesi gereken yönü nota üzerinde açıkça belirtir.

Hızlı bir eser için uygulanan en etkili yöntem, kuşkusuz yavaş çalışma yöntemidir. Ancak bu yavaş çalışma esnasında son derece dikkatli ve sabırlı olmak gerekmektedir. Yaklaşık olarak saniyede bir nota çalınmalı, aynı zamanda da hızlı çalışta önem verilen her noktaya dikkatle yaklaşılmalıdır.

Bununla birlikte güç bir pasajı yalnızca yavaş çalışmanın da yeterli olmayacağı kesindir. Bir parça defalarca yavaş çalınsa da hızlandığında pekçok güçlüğün hala üstesinden gelinmemiş olduğu görülebilir.

Bunun için parçayı bir anda hızlandırmak yerine hücreler halinde hızlandırmak son derece etkili bir çözümdür. “Grup çalışması” olarak adlandırılan, “antisipasyon”u (öngörü, bir şeyi zamanından önce yapma) geliştiren bu çalışma, güç bir pasajı önce küçük gruplar halinde hızlandırır ve kusursuzlaştırır. Bu şekilde iyi olduğuna emin olunan nota grubu giderek büyütülür. İkişerli ölçülerde ikili nota grupları ile başlayan çalışma, daha sonra dördü guruba çıkarılır. (Örn. 7)



Etüdün en güç pasajlarından olan 70, 72, 74 ve 75. ölçülerde tümünün sağ ele yazıldığı otuz ikilik notaları iki ele bölerek büyük bir kolaylık elde edilebilir. (Örn. 8)

### Örnek 8

The image displays four musical examples, numbered 70, 72, 74, and 75, illustrating piano exercises. Each example consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. Example 70 shows a right-hand melody with a slur over measures 1-3 and a finger number '5' above measure 3. Example 72 shows a right-hand melody with a slur over measures 1-3 and a finger number '3' above measure 3, with a *pp* dynamic marking. Example 74 shows a right-hand melody with a slur over measures 1-4 and a finger number '4' above measure 4. Example 75 shows a right-hand melody with a slur over measures 1-4 and a finger number '4' above measure 4. Red boxes and arrows highlight the fingerings for the first three notes of the slurred passages in each example.

## 2. 2. İkinci Kitaptan, No: 8 / Pour les Agréments

### “ Süslemeler için Etüt ”

Etüde ismini veren “agrément” kelimesi, Fransızca “süs” ya da “zevk” anlamına gelir. On sekizinci yüzyıl müziğinde süslemeler armonik notaları vurgulamak, ezgisel çizgiyi süslemek ve klavsen sesini uzatmak için büyük önem taşır.

Debussy'nin bu etütteki süsleme kullanımı, ezgisel çizgiyi belirginleştirmekle birlikte etüdün yapısal temelini de oluşturur. Süslemeler tril ve grupettolardan değil, mordanlardan ve inceden kalına sıkıştırılmış arpejli küçük notalardan meydana gelir. Besteci editörüne yazdığı mektupta "bu etüdü İtalyan denizlerindeki bir gondolcu şarkısına benzetirim" ifadesiyle, onun Chopin'e olan hayranlığıyla bir çeşit "Barcarolle" bestelemiş olduğu düşüncesini doğrular (Goveia, 2004 / Akt. Hwang, 2007: 39).

Pek çok piyanist için bu etüdün yorumu teknik yeterlilikten daha farklı güçlükler içerir. Bu durum bestecinin hemen tüm eserleri için geçerlidir. Etütte yorumcu süslemelerin farklı boyutlarını yazılı ayrıntılar ve artikülasyon işaretlerinde aramalıdır. Süslemelerin işlevlerini anlamalı ve parça boyunca gelişimlerini izlemeli, doğru cümleme, zamanlama ve pedal kullanımına özen göstermelidir.

Kullanılan süslemeler ve arabeskerler şiirsel bir fantezi yaratmak için gereken serbestliğe yardımcı olur. Etüdün başında belirtilen "lento, rubato e leggiero", altı sekizlik ölçü içerisinde ritmik yapının büyük bir esneklik gerektirdiğini gösterir. Yorumcu belirgin bir tempo içerisinde rubato yapabilmelidir. "Stretto", "poco animando", "poco scherzando", "un poco stretto", "animato poco a poco" ve "sempre animando" ifadeleri yorumcuya rubatoların hangi anlayışta gerçekleştirileceği konusunda yön gösterir. Parça boyunca pek çok doku ve tempo değişimi olsa da yorumcu ostinato ve pedal sesleri yardımıyla devamlı bir ritmik yapıya hakim olabilir.

Karmaşık formları içeren bu etütte süslemeli sesler, ritm ve ezgi sürekli yeni fikirlerle yer değiştirir. Tüm etüt, ilk ölçüde sunulan motifin gelişimi olarak görülebilir. Sağ elde küçük notalarla renklendirilmiş inici süsleme figürüne, sol elde bir tonik pedal sesi ve paralel akorlardan oluşan bir orta parti karşılık verir. (Örn.9) Bu elemanlar, etüdün devamında daha karmaşık yapılarda karşımıza çıkar.

## Örnek 9

Lento, rubato e leggiero

1 5 1 3 2 1

6

pp

Etütte temponun yavaşlaması “rit.,” “molto rit.” ve “cédez” ifadeleriyle belirtilmiştir. Eserin müzikal sürekliliğini sağlamak için bu yavaşlamalardan sonra doğru tempoya dönebilmek çok önemlidir. Besteci tempoya dönüş işaretlerini “mouvement”, “au mouvement” ve “1er mouvement” şeklinde gösterir. Bu ifadelerin tümü orijinal tempo olan lentoya dönüşü vurgular.

Besteci, etütlerine parmak numarası koymasa da bazı el bölünüşlerini “m.g.” (sol el) ve “m.d.” (sağ el) kısaltmalarıyla belirtmiştir. 5 ve 6. ölçülerde, ikinci oktavdaki do sesi, sol elin zayıf beşinci parmağı yerine “m.d.” işareti ile sağ ele alınmıştır. Kimi piyanistler vücudun dengesini bozabileceği düşüncesiyle kalın oktaflara yazılmış bu sesin sağ el yerine sol elin beşinci parmağıyla çalınmasını daha uygun görür. (Örn.10)

## Örnek 10

5 3 2 1

6 4 3 2 1

p

pp

m.d.



György Sandor beşinci parmakla ilgili görüşlerini şöyle ifade eder:

“ Bilinenin aksine beşinci parmak en güçlü parmaklardan biridir. En küçük parmak olduğu doğrudur, ama elin dış kısmı da özel bir kas grubuna sahiptir ”  
(Hwang, 2007 : 26)

Debussy, 10. ölçüde “reprendre avec la m.d. sans refrapper” sözüyle, yorumcuya sol eldeki notaların tekrar basmadan ve ses çıkarmadan sağ ele almasını önermiştir. Bu şekilde la bemol – mi bemol ve la natürel– mi natürel çizgisi rahatça izlenmiş olur. (Örn.11)

### Örnek 11

The image shows a musical score for a piano piece, likely by Debussy, illustrating a specific fingering technique. The score is written for two staves (treble and bass clef). The right hand part is marked with a fingering sequence: 6, 8, 4, 2, 3, 2, 1, 2, 4, 2. The left hand part is marked with a fingering sequence: 4, 4, 4, 4. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pü p' (pianissimo). The instruction 'reprendre avec la m. d. sans refrapper' is written in the right hand part, indicating a specific fingering technique. The tempo is marked 'mouv't' (moderato).

Etüdün 17, 18 ve 19. ölçülerindeki polifonik bölmede, sopranodaki neşeli ezgiye, basta derin oktavlar eşlik eder. Bu oktavları besteci “pas en dehors” ifadesiyle çok belirgin olmadan, “pianissimo” nüansı ile çalınması gerektiğini belirtir. Bu ezgisel çizgilerin bütünlüğünün korunabilmesi için, orta partideki akorların kimilerinin sağ, kimilerinin sol, kimilerinin de iki el arasında paylaşılması önerilir. (Örn. 12)

## Örnek 12

au Mouvt

17

pp

dolce sonoro

pas en dehors

18

2 3 1

4 3 5

4 3

27, 28 ve 29 ölçülerde sağ ele yazılmış, tek sestem dört ya da beş sesli kırık akorlara bağlanan onaltılıklar, pasajın ikinci ölçüsünden itibaren sol elle sağ elin üst üste gelmesiyle çok büyük bir güçlük yaratır. Bu sorun, sağ eldeki tek ses onaltılıkların bazılarının sol ele alınmasıyla çözülebilir. (Örn. 13)

### Örnek 13

27 1<sup>er</sup> Mouvt

*p souple et ondoyant*

*cresc.*

*dolce sost.*

29

*mf*

*f*

*rf*

“Rubato, poco scherzando” ifadesiyle belirtilmiş 30. ölçüde, üç parçalı karmaşık dokuyu net bir şekilde duyurmak oldukça güçtür. Bu bölmedeki dinamik ve artikülasyon işaretlerinin dikkatle izlenmesi gerekir. Besteci sağ eldeki süslemeli ezgiyi “pianissimo”, bas sesini ise “piano” nüansıyla işaretlemiş, her bir çizgiyi “tenuto”, “staccato” ve “portamento” artikülasyonlarıyla birbirinden ayırmıştır (Örn. 14).

30

*rubato, poco scherzando*

*pp subito*

*p*

Özellikle süslemeli seslerin “scherzando” karakterini güçlendirmesi için yorumcunun çevik parmak hareketleri ve hafif dokunuşlar kullanması önerilir.

Benzer bir karmaşık doku da 33 ve 34. ölçülerde görülür. Besteci önceki örnekte olduğu gibi her bir çizgiyi ayrı artikülasyon, nüans ve müzikal ifadeyle belirtir. Sopranodaki legato ezgi “piano” ve “expressif” , ortadaki “molto leggero” olarak belirtilmiş “ostinato” figür armoniye duyurmak ve ezgiyi desteklemek için devamlı bir hareketle, bastaki pedal sesine benzer yer değiştiren beşliler ise “pianissimo” çalınmalıdır.

31. ölçüde bestecinin “quasi cadenza” ifadesiyle belirttiği bölme “Peşpeşe arpejler için etüt ”ü anımsatır. Bir kadans çalıyormuşçasına serbest bir şekilde yorumlanması gereken bu bölmede, sağ ele yazılmış küçük notaların bazılarının sol ele alınması önerilir. (Örn. 15)

### Örnek 15

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 30, shows a bass clef staff with a 'pp' dynamic and a treble clef staff with a 'p' dynamic. The section is labeled 'quasi cadenza'. The second system, starting at measure 31, shows both treble and bass clef staves. It includes dynamics like 'mf', 'sonoro', 'p', and 'piu p', along with performance instructions like 'un poco stretto' and 'rit.'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings.

35, 36, 39 ve 40. ölçülerdeki peş peşe akorların inişi Ravel'i anımsatır. Bu akorlarda uzun bir legato cümle için uygun parmak seçimi çok önemlidir. Kuşkusuz en doğru seçim yorumcunun elini en rahat şekilde kullanabileceği seçimdir. Uygun bir alternatif şu şekilde gösterilebilir. (Örn.16)

### Örnek 16

The image displays three systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 35-36) is marked *mf* and includes the instruction *ma sonoro*. The second system (measures 36-37) is also marked *mf*. The third system (measures 39-40) is marked *p* and includes the instruction *au Mouvt*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Red arrows point to specific notes in measures 35, 36, and 39, highlighting the fingerings used for the descending chords. The music features complex chordal textures and rapid fingerings.

Tüm piyano eserlerinde pedal kullanımı, piyanonun ve çalınacak olan salonun akustik yapısına göre değişir. Bu etüt üç pedalin de kullanımını gerektirir. Piyanişterce daha az kullanılan sostenuto pedal, bastaki pedal sesini kaybetmeden

değişen armonilerin açıkça gösterilmesini kolaylaştırır. Sostenuto pedal ile bas sesi tutulurken, sağ pedal armonik değişimlere uygun olarak kullanılır. (Örn. 17)

### Örnek 17

The image displays a musical score for Example 17, consisting of two systems of piano and bass staves. The tempo and style are indicated as "Lento, rubato e leggiero". The music is in 6/8 time and features a complex harmonic structure. The piano part includes sixteenth-note passages with slurs and accents, and dynamic markings such as *pp*. The bass part provides harmonic support with chords and single notes, also featuring dynamic markings and articulation. Pedal markings are present at the bottom of the bass staff, indicating the use of the sostenuto pedal. The score is written in a single system with two systems of staves.

12 ve 16. ölçüler arasında sol eldeki eşlik partisinin "mormorando" etkisini yaratmak için pedale hafifçe dokunulması yeterlidir. Buradaki pedal değişimini ezgisel çizgi belirler. Bununla birlikte sol elde "Alberti basları" nın bulunduğu tüm pasajlarda olduğu gibi parmak pedali kullanımı da uygulanabilir. (Banowetz, 1985 / Akt. Hwang, 2007: 67) Parmak pedali, eserin yazılış şekli ve pasajın karakterine göre, seslerin olması gerekenden daha uzun süre tutulması şeklinde uygulanabilir.

51. ölçüdeki pentatonik inişte yorumcu, hiç pedal kullanmayarak ya da diminuendo pedal kullanarak, ölçünün sonundaki "a peine" yazılı son sekizliğine neredeyse güçlkle duyulacak, belli belirsiz bir tını ile etüdün sonuna ulaşacaktır.

## 2. 3. İkinci Kitaptan, No:9 / Pour les Notes Répétées

### “Tekrar Eden Notalar için Etüt”

Debussy, bu etütte kullandığı tekrar eden notalarla kendine özgü bir “toccata” yaratır. Aslında bu tipik bir batı tekniğidir. Özellikle Fransız klavsençiler ve İspanyollar bu tarzda çok sayıda eser vermişlerdir. Benzer materyallere Debussy’nin viyolonsel- piyano (1915) ve keman- piyano (1917) sonatı, “en blanche et noire” gibi son dönem eserlerinde de rastlanır. Bu materyal, bazen Liszt’in “La Campanella” etüdünde görülen virtüoziteyi anımsatır.

Parçanın başına “scherzando” yazılmış olması, parça boyunca hafif ve aynı zamanda canlı bir havanın korunması gerektiğini gösterir. Tüm etütte görülen ani crescendo-decrescendo işaretleri, “sforzando” işaretleriyle biten cümle sonları dikkate alınırsa, bu karakteri sağlamak son derece kolaylaşır. Bir anda ortaya çıkan aksanlar, sürekli bir ritmik hareketlilik, staccato vurgular ve keskin birinci vuruşlardan kaçınma, parçanın “scherzando” ruhuna büyük katkıda bulunur.

Debussy bu etütte ikili minör ya da majör aralıklar ve artık dördlülerin yanı sıra tonal gamları da kullanır. Bu aralıkların doğası gereği atonal bir müzik ortaya çıkar ve donanımdaki fa diyezle görülen sol majör tonu sadece kağıt üzerinde kalır (Tranchefort,1998 :319).

Besteci, genel pianissimo nüansı üzerinde bazı seslerin daha belirgin çalınması için farklı artikülasyon işaretleri kullanır. Örneğin, ilk ölçüdeki dörderli onaltılık tekrar notalarının birincilerinin altında, “martellato” işareti vardır. Bu işaret o notaların çok hafif olmakla beraber, normal “staccato” işaretlilerden daha parlak çalınması gerektiğini gösterir. Bu durum, güçlü vuruşların sus işaretleriyle birleştiği ikinci ve üçüncü ölçüyü de zenginleştirmiş olur (Hwang, 2007: 92). (Örn.18)

### Örnek 18



4 ve 6. ölçüler arasında da olduğu gibi parça boyunca pek çok pasajda ezgisel çizginin belirtilmesi amacı ile “tenuto” ya da “aksan” işaretlerine rastlanır. Bu tenuto ları gerçek anlamı ile uzatarak çalmak, sonraki tekrar eden notalar yüzünden olanaklı değildir. Yine de 4. ölçü ile 66 ve 69. ölçüler arasında olduğu gibi oktavların tek seslerle birleştiği pasajlarda “tenuto”, başparmak yerine beşinci parmağı tutarak sağlanabilir. (Örn.19)

### Örnek 19



Kromatik aralıklar için etütte olduğu gibi bu etütte de hiçbir ölçü değişim işareti görülmez; baştan sona dört dörtlük ölçüde yazılmıştır. Hiçbir karmaşık ritim figürü bulunmayan etütte, ritmik bir süreklilik hakimdir.

Bu etütte uygun parmak numarası seçimi, hızla tekrarlanan notaların neden olduğu teknik güçlüklerin üstesinden gelmek için çok önemli rol oynar.



Sağ eldeki üçlü ya da dörtlü tekrarlamalar için 3-2-1 veya 4-3-2-1 kullanmak, seslerin net bir şekilde çalınmasına katkıda bulunur. Bu parmak numaralarının kullanımıyla birlikte, bir sonraki tekrar eden sese yer açılması için her bir parmağın hızla avuç içine doğru çekilmesi önerilir.

Tekrar eden her notanın duyulabilmesi için, 40 ve 42. ölçülerde tamamen sağ ele yazılmış notalar iki ele bölünebilir. Bu sayede güçlü bir dinamik düzey sürdürülmüş olur. (Örn. 20)

### Örnek 20

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 40 and the second at measure 42. Both systems feature a right-hand part with a triplet of eighth notes and a left-hand part with a triplet of eighth notes. The right-hand part is marked 'sff strident' and the left-hand part is marked 'sff'. Red arrows point from the right-hand notes to the left-hand notes, indicating a transfer of sound. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 5. A 'v' symbol is present in the left-hand part of the first system, and an 'A' symbol is present in the left-hand part of the second system.

Buna benzer başka bir kolaylık 19 - 20 ve 25. ölçülerde de sağlanabilir. Bu üç ölçüde sağ elin ilk ve ikinci vuruşlarındaki üçüncü onaltılıklar, sol ele çok yakında bulunmaktadır. Bu seslerin sol elin başparmağına aktarılması pasajı kolaylaştırabilir. (Örn.21)

## Örnek 21

Musical score for Örnek 21, measures 19-25. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (p) and forte (sf) dynamic range. The right hand plays a complex, multi-measure rest pattern with a series of chords and single notes. The left hand plays a steady bass line with a mix of chords and single notes. Red arrows point from the right hand notes to the left hand notes, indicating a relationship between the two hands. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A crescendo hairpin is present between measures 20 and 21, and a decrescendo hairpin is present between measures 24 and 25.

53 ve 54. ölçülerin ilk akorunu normal boyutlardaki bir elin çalabilmesi çok güçtür. Bu akorun en ince sesi sağ ele alınarak hem ezgi ve eşlik partisi birbirinden ayrılmış olur, hem de tekrarlanan nota grupları pürüzsüz bir ezgisel çizgi oluşturur. (Örn. 22)

## Örnek 22

Musical score for Örnek 22, measures 53-54. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The right hand plays a complex, multi-measure rest pattern with a series of chords and single notes. The left hand plays a steady bass line with a mix of chords and single notes. Red arrows point from the right hand notes to the left hand notes, indicating a relationship between the two hands. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A crescendo hairpin is present between measures 53 and 54.

Etüdün 75 ve 80. ölçüleri arasında, sağ elde tekrar eden ikili akorlar halindeki üçlemelerin, iki ele bölünmesi gerektiği besteci tarafından notada açıkça yazılıdır. Sağ el üst dizekte yazılı olan birinci ve üçüncü ikiliyi çalarken, sol el de alttaki dizeğe yazılmış olan ikinci ikiliyi çalar. Burada önemli olan hem üçlemelerin net bir şekilde duyulması, hem de üçlemelerin ardından gelen bas sesinin temiz çalınmasıdır. Bunun için sol eldeki ikili akorun başparmakla çalınması iyi sonuç verir. Bununla birlikte yorumcu, ilk ikiliden sonra sağ eli tuştan hemen çekmeli ve ikinci ikiliye yer açmalıdır. (Örn.23)

### Örnek 23

81. ölçüde besteci 2, 3 ve 4. vuruşların ikinci onaltılıklarının kuyruklarını aşağıya doğru çekerek, pasajın iki ele paylaşılmasını gerektiğini belirtir. "Pianissimo" içinde bütünlüğün korunması ve "tenuto" işaretlerine yardımcı açısından, bu vuruşların ilk notasına dinamiği ve hızı destekleyen sağ elin birinci parmağı, ikinci notasına da sol elin daha kontrollü ikinci parmağı ile basılması önerilir. (Örn. 24)

### Örnek 24

Etüdün 45. ölçüsünde sağ elde çok fazla üçlemeler halinde tekrar eden nota grubu görülür. Bunlardan bir kısmı, daha az yoğun olan sol ele alınabilir. (Örn. 25)

### Örnek 25

Tekrarlanan seslerin üçlemeler halinde kırık oktavlarla birleştiği 49 ve 52. ölçüler arası, bu etüdün en güç pasajlarından. Bu pasajda, yorumcunun uygun bir parmak numarası kullanması çok önemlidir. 49 ve 52. ölçülerde peş peşe gelen dört tekrarlı notayı bir kırık oktav izler. Bu grupların ilk üçünde 4- 3- 2- 1, sonuncusunda ise üçüncü vuruşun sonundaki do natürel ve dördüncü vuruştaki fa diyez arasındaki mesafe bakımından, 2- 1- 2- 1 kullanmak çok daha etkilidir.

51. ölçünün ikinci vuruşunda sol ele yazılmış olan üç sesli akorun en ince sesi sağ ele alınarak, bas sesinden hızla ulaşılması gereken bu akora çok daha sakın basılır, böylece akoru hatalı çalma tehlikesinden de kurtulmuş olunur.

Bir sonraki ölçüde sağ elde tekrarlanan üçleme gruplarının dördüne de farklı parmak numaraları koymak iyi sonuç verir. Birinci ve üçüncü vuruşlarda 2- 1- 2- 1- 5- 1, ikinci ve dördüncü vuruşlarda ise 4- 3- 2- 1- 5- 1 kullanmak crescendo etkisini daha da güçlendirmek için önerilir. (Örn.26)

## Örnek 26

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 49, is marked "in tempo" and "p". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The right hand has a series of eighth notes with fingerings 4, 3, 2, 1, and 5. The left hand has a series of chords. The second system, starting at measure 50, is marked "sf". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The right hand has a series of eighth notes with fingerings 2, 1, 2, 1, 5, 5, 4, 1, 1, 2, 2, 1, 2, 1, 5. The left hand has a series of chords. The third system, starting at measure 52, is marked "p" and "f". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The right hand has a series of eighth notes with fingerings 2, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 4, 3, 2, 1. The left hand has a series of chords. The score includes various musical notations such as fingerings, dynamics, and articulation marks.

Tüm bu örnekler yorumcunun parmak pozisyonlarını çok dikkatli ve akılcı bir seçimle belirlemesi gerektiğini gösterir. Yorumcu tekrarlanan notaları hızlı ve net bir şekilde çalabilmelidir. Diğer taraftan “tekrarlanan notalar için etüt”, sadece teknik öğelerin bir araya gelmesinden oluşan kuru ve akademik bir etüt olarak görülmemelidir. Debussy'nin saf bir mizah ve fantezi dolu dünyasını da yansıtılabilmeli, eserde yaratılan atmosfer ve tınısal zenginlik teknik güçlüklerin önüne geçebilmelidir.

Etütteki çok sayıda “staccato” işaretleri ve “scherzando” karakteri, pedalin sınırlı kullanımını gerektirir. 28 ve 35. ölçüler arasında, sol elde görülen ezginin bağlı olması ve “expressivo” karakterinin güçlenebilmesi için, eşlik partisini oluşturan tekrar notaları üzerine “staccato” işaretleri konulmuş olmasına rağmen, pedal kullanımı gerekir. Aynı durum 55 ve 57. ölçüler ile 62 ve 65. ölçüler arasında da görülür. Sol eldeki bu ezgi 58 ve 61. ölçüler arasında sağ elde duyurulur ve burada da pedal kullanımı gerekir. Bu pasajlarda ezginin legato çalınışına verilmesi gereken önem, eşlikteki noktalı tekrar notalarından daha büyüktür. Bunun dışında tüm etütte pedale belirli yerlerde küçük dokunuşlar yapmak yeterli olacaktır. 58 ve 61. ölçüler arasında bütün etüt boyunca ilk kez karmaşık bir yapı görülür. Soprano partisinde ezgisel bir çizgi, altoda “staccato” tekrar eden notalar, tenorda “portamento” olarak yazılmış akorlardan oluşan eşlik partisini, basta ise en kalındaki si oktavından oluşan polifonik bölme, birbirine karşıtlık oluşturan artikülasyonları bir araya getirir. (Örn.27)

### Örnek 27

The musical score for Example 27 is a piano piece in G major and 3/4 time. It consists of three staves: Soprano, Alto, and Bass. The Soprano part features a melodic line with a complex texture. The Alto part consists of staccato chords. The Bass part features a polifonic texture with a complex texture. The tempo is marked "un pochettino rubato" and the dynamics are "pp subito, armonioso".

Debussy bu etütleri üç pedalli piyano için yazmamış olsa da, bu karmaşık iki ölçü çağdaş piyanonun en büyük olanaklarından olan üç pedalin birleşimi ile çalınabilir. Bastaki si oktavı sostenuto pedal ile uzatılırken, sağ eldeki ezgi sağ pedal (damper) ile bağlanır. 59. ölçüde uzayan pedal sesinin giderek azalmasıyla birlikte sol (una corda) pedale basılarak 60 ve 61. ölçüde incelikli bir “pianissimo” tınısı elde edilmiş olur. Bu kısım “un pochettino rubato” olarak belirtildiği için rahat bir tempoda çalınmalıdır. “Armonioso” işareti ile üstteki sesler asıl ezgiyi oluştursa da, sol eldeki

akorlar ezgiyi armonik olarak desteklemeli ve bu uyuma yardımcı olmalıdır. Bu pasaj etüdün pek çok bölümüyle karşıtlık oluşturur.

Besteci ayrıca 81. ölçüde “pianissimo doux et rapide” son üç ölçüye de “a peine...” yazmıştır. Bu pasajlarda da una corda pedal kullanmak hızlı tempoda tatlı, yumuşak ve pürüzsüz bir tını ile etüdün uzaklaşarak sona ermesini betimler. Yazılı işaretlerin, artikülasyonların ve dinamiklerin dikkatle izlenmesi, yorumcuya üç pedali özenle birleştirmesi konusunda en iyi yardımcıdır.

## **2. 4. İkinci Kitaptan, No:10 / Pour les Sonorités Opposées**

### **“ Karşıt Tınlar İçin Etüt ”**

Bu etüt, zengin anlatımı ve yazı tekniğindeki yenilikleriyle Debussy'nin ustalığını bir kez daha ortaya koyar. 20.yüzyılın ikinci yarısındaki büyük bestecilerin önemli bir bölümünün ilgilendiği modlar, bir çalgıda olanaklı olabilecek tüm tını ve ataklar, karşıt dinamik, ses alanı, ritim ve artikülasyonlar, geniş bir tını yelpazesi büyük bir uyum içinde duyulur. Aynı zamanda dizisel müzik yazısı, pentatonizm ve çok tonluluk örneklerine de rastlanır.

Jean Barraqué, Debussy'nin bu etütteki yazısını oktav seçimi, nüansların, dinamiklerin ve tempoların değişkenliği açısından yenilikçi bulur (Tranchefort, 1987:319).

Bu etüt, uzun temalar değil çok parçalı motiflerden oluşur. Arthur Wenk'e göre, çok parçalı motif kullanımı müzikte kesinti duygusu yaratılmasına, ara verilmesine ve yorumcunun etüdün çalındığı andaki boşluk algısının vurgulanmasına katkıda bulunur (Hwank, 2007:100).

Burada yorumcunun geniş bir tını yelpazesini ortaya çıkarabilecek olan teknikler geliştirmesi gerekir. Etüt teknik olarak neredeyse hiçbir güçlük içermezken, ciddi bir tını arayışını hedefler. Dinamiklerdeki çok hafif farklılıklar kontrol edilebilmeli, aynı zamanda armonilerdeki karşıtlıklar da gösterilebilmelidir.

Etüdün ilk üç ölçüsündeki farklı oktavlarda yazılmış sol diyez ve la sesleri, büyük bir açıklık ve boşluk duygusu yaratmak için son derece dingin çalınmalıdır. Dördüncü ölçünün alto partisinde “dolente” ifadesiyle belirtilen ezgi aracılığı ile ise, dinleyicide yalnızlık ve hüznün duyguları uyandırılmalıdır. Debussy burada acıyı seslerden yarattığı bir tabloyla adeta betimler.

Debussy pek çok eserinde, Birinci Dünya Savaşı'na gösterdiği tepki ile ilişkili olarak çok sayıda askeri motif kullanır. (Örn.28) Böyle bir tema parça boyunca, her defasında pianissimo olmak üzere tam dört kez duyulur. Her duyuluş, sesin farklı mesafelerden geliyormuş izlenimi vermesi için “lointain, mais clair et joyeux”, “de plus pres”, “de loin”, “de plus loin” gibi yazılı ifadelerle sunulur.

### Örnek 28

*L'istesso tempo*

31

*pp lointain, mais clair et joyeux*

# $\bar{p}$ .  $\bar{p}$ . (b $\bar{p}$ )

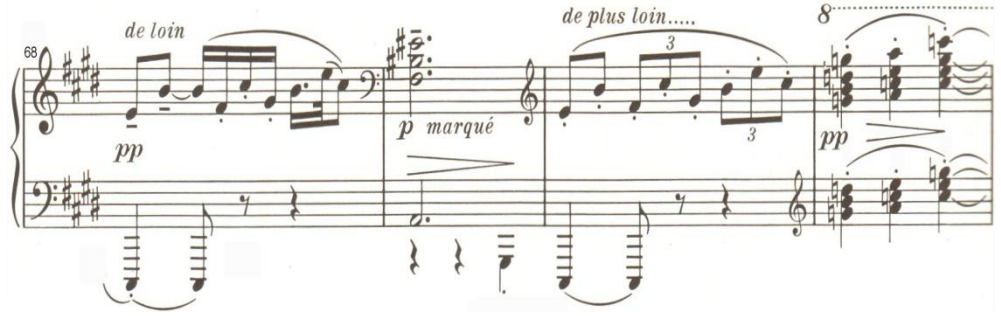
Yorumcu, perspektif olarak bastaki sol diyez sesini çok uzaktan geliyormuş gibi duyurmalı, temayı ise net ve kusursuz bir ritmik anlayışla çalmalıdır.

36. ölçüde, sağ elde yinelenen askeri ezgi, berrak ve çınlayan bir ses gerektirir. Bu sırada sol elde çok daha koyu ve derin bir akor inişi vardır. Bu bölmede sağ ve orta pedalin aynı anda kullanımı, yorumcunun bastaki pedal sesini uzatabilmesi ve aynı zamanda armonik değişimleri açıkça ifade edebilmesini olanaklı kılar.



Debussy, 68. ölçüde daha önce kullandığı ezgiyi kısaltarak “de loin” ifadesiyle kullanır. 70. ölçüde ise bu ezgiye genişletilmiş bir ritmik yapı ve “de plus loin” ifadesi eklenerek sanki bir geri çekilme duygusu uyandırır. Yorumcu burada son derece yumuşak atak ve pedal kullanımıyla kaybolan bir ezgi etkisi yaratabilir. (Örn. 29)

### Örnek 29



Yorumcunun her akorda ayrı bir renk ortaya çıkarmasını gerektiren pasajlardan biri de 38 ve 40. ölçüler arasında görülür. Aslında burada besteci ne istediğini açık bir şekilde belirtir. Bu ölçülerin ilk vuruşlarında, piano nüansı ile belirtilmiş üç akorda da farklı sözlü ifadeler kullanılır. 38 ve 39. ölçülerin başında yazılmış iki aynı akorun birincisi “doux”, ikincisi ise “marqué” ifadeleri ile aynı nüansı taşıyan farklı karakterlerde çalınması gerektiğini belirtir. 40. ölçünün başında ise yine piano nüansı ile “expressif et pénétrant” ifadeleri bir arada kullanılır. Burada ellerin çapraz kullanımı ile, tenor partisinde süregelen ezgi sağ el ile daha belirgin bir şekilde çalınır. Bu sırada, sol elin çaldığı akor sadece sağ eldeki ezgiyi desteklemek için yazıldığından pianissimo nüansındadır. (Örn.30)

### Örnek 30

The image shows a musical score for Example 30, consisting of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo and mood are indicated as "animando e appassionato" and "poco a poco". The score is divided into three measures. The first measure starts with a piano dynamic (*p*) and is marked "doux". The second measure is marked "marqué". The third measure is marked "expressif et pénétrant" and "pp". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Below the staves, there are rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5 and slurs.

Etüdün neredeyse tümü piano nüansında çalınır. Besteci, 53. ölçüde kullandığı “calmato” ifadesini bile “pianississimo” (ppp) nüansı ile yineler. Bu durum, 47. ölçüde aniden ortaya çıkan ve “fortissimo” ya kadar giden dört ölçülük bir crescendo ile kesintiye uğrar. Yorumcu burada, sağlam bir gövdeyi esnek kol hareketleriyle birleştirebilmelidir. 51. ölçüdeki “subito piano”ya geçmeden bir an beklemek akoron kasvetli havasını güçlendirir.

53 ile 56. ölçüler arasında “calmato” ifadesi ile ince seslere yazılmış bölme, pürüzsüz, kristalize ve uçuşan bir tınıyla çalınmalıdır. Bas oktavlarda yazılmış tüm akorlar ise oturaklı, derin ve karanlık bir ifadeyle, sürekli “pianississimo” nüansındadır. Bu pasajda, bütün bu ses bloklarının etkisi her notanın ayrı ayrı etkilerinden daha önemlidir. (Örn. 31)

## Örnek 31

The image displays a musical score for a piano exercise. The top system, starting at measure 53, features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked 'calmato' and 'ppp' (pianissimo). The bass line includes the instruction 'm.d.' (mezzo-dolce). The bottom system, starting at measure 54, continues the piece with similar markings and a more complex arpeggiated texture. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

## 2. 5. İkinci Kitaptan, No:11 / Pour les Arpeges Composés

### “ Peşpeşe Arpejler İçin Etüt ”

Bestecinin “Peşpeşe Arpejler İçin Etüt” ün iki ayrı versyonu üzerinde çalıştığı, ancak bunlardan sadece birini etütlerinin on birincisi olarak bastırıp diğerini arşivinde sakladığı anlaşılır.

“Debussy’nin günümüze ulaşan aynı başlıklı bir başka el yazması etüdü New York’taki Pierpont Morgan Kütüphanesi’ndedir. Morgan elyazması birden çok kompozisyonu temsil eden iki farklı format içerir. 1- 4 numaralı folyolar 12 dizekli kağıda, 5- 6 numaralı folyolar ise 16 dizekli kağıda

yazılmıştır. Debussy, bütün folyolarda taslaklar için de kullandığı ince bir kağıt kullanır. 1- 3 numaralı folyolar temiz kopyadır; her sayfanın üstünde 4/1, 4/2, 4/3 şeklinde numaralanmıştır. Buradaki 4, “Peşpeşe Arpejler İçin Etüt”ün önceden bu serinin dördüncü parçası olarak planlandığını gösterir. Debussy bu sayıları sonradan basılan versyonda XI/1, XI/2 ve XI/3 olarak belirtmiştir.” (Johnson,1987/ Akt. Hwang , 2007:125).

Roy Howat “1915’in On üçüncü Etüdü” başlıklı makalesinde, Morgan el yazmasının “On İki Etüt” ile aynı zamanda yazıldığını ve bu el yazmasının basılmış olan on birinci etüdün eski bir versyonu olduğunu öne sürer (Hwang, 2007:125).

Howat, “Etude Retrovée (Yeniden Bulunan Etüt)” adıyla, 1980 yılında Theodore Presser a Bryn Mawr (ABD) yayınevinde yayınlattığı Morgan el yazmasının önsözünde de bulunan makalesinde, Morgan el yazmasının editlenme sürecinde yaşadığı güçlüğü şöyle ifade eder:

“Hiçbir tamamlanmış versyon kesin tanımlayıcı olamaz, ancak Debussy’nin taslağının kısmen ifadesi olabilir” (Hwang, 2007:127).

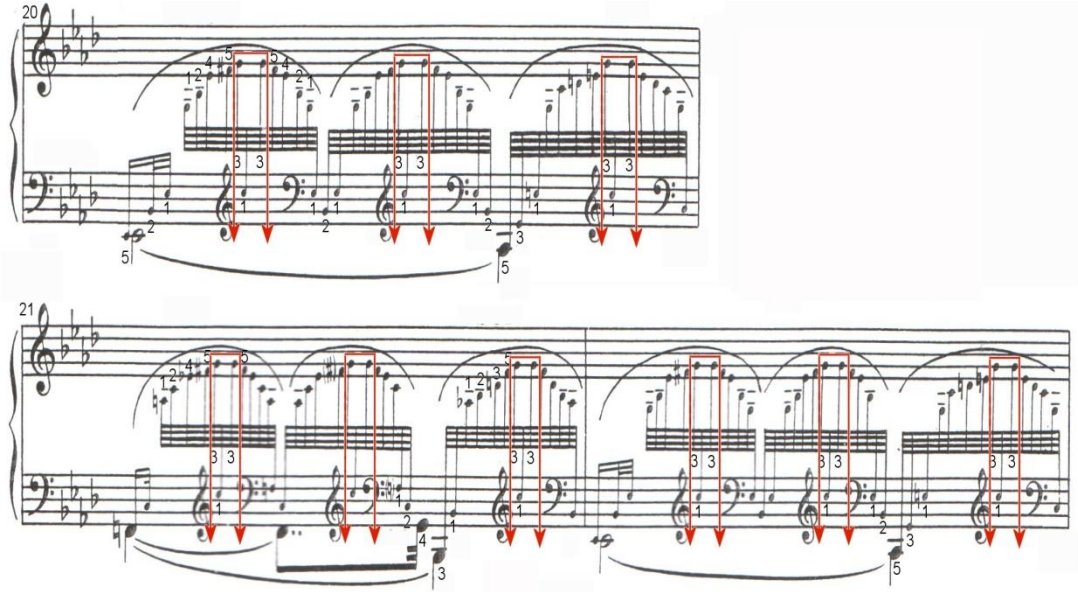
Ritimden çok armoniye dayalı olan bu etütte, bazen tek bir ölçü için donanım değişir. Bestecinin “Estampes” larındaki gibi neşeli, ışıltılı ve akışkan havası ile etütlerin içindeki en lirik ve süslü parçalarından biridir.

Pek çok arpejin bir araya gelmesinden dolayı “arpeges composeés” adını alan bu etütte ana ezgi arpejlerin içine yerleştirilmiştir. Ezgiyi oluşturan notaların kuyukları besteci tarafından ya yukarıya doğru çekilmiş ya da tenuto işaretiyle belirtilmiştir. Dantel gibi işlenmiş arpejlerin arasından saydam bir ezgiyi duyurabilmek için, bir tabloda olduğu gibi perspektif düşünülerek çalınmalıdır. Arpejlerin yarattığı doğaçlama etkisine karşın, etüt net bir ritmik yapı içerisinde çalınmalı, beden esnekliği konusunda ise çok serbest olunmalıdır.

Diğer etütlerde olduğu gibi, ellerin doğru olarak bölünmesi etüdün en güç pasajlarının dahi çalınmasını kolaylaştırır ve ardışık arpej figürlerinin kesintisiz olarak, bir bütün halinde duyurulabilmesini sağlar. Arpejlerde elin kalıp halinde, formu bozulmadan yer değiştirmesi ve kakışımllar dışındaki seslerin tutulması çok daha güvenli ve sağlam olmasına yardımcı olur.

Örneğin besteci 7, 8, 9 ve 10. ölçülerde ellerin bölünüşünü nota kuyruklarının farklı yönere doğru çekilmesiyle açıkça göstermiştir. La bemol majör tonunda yazılmış bu pasajın “I-IV-V-I” kadans bağlantısını açıkça gösteren bas seslerini, çift piano nüansına rağmen diğer seslerden daha belirgin çalmak gerekir. 20, 21 ve 22. ölçülerde de aynı el bölünüşü uygulanabilir. (Örn. 32)

### Örnek 32



Bu kısımda küçük notalarla yazılmış arpejler, çok esnek bilek hareketleri ve parmakların yumuşak kısımlarıyla çalınarak şeffaf tınılar oluşturulmalıdır. Çizginin kesintisiz duyurulması için ön planda büyük nota yazımı ile gösterilmiş ezgi, arka planda ise arpejler duyurulmalıdır.

25. ölçüde, fortissimo nüansı ile başlayıp secco bir “sff” ile sona eren çıkıcı arpejde besteci “lumineux” ifadesini kullanarak aydınlık bir izlenim yaratılmasını istemiştir. Burada, bestecinin gösterdiği el bölünüşüne başka bir olasılık örnekte gösterildiği şekilde olabilir. (Örn.33)

### Örnek 33

Musical score for Example 33, titled "Lumineux". The score is in G major and 3/4 time. It starts at measure 25. The right hand has a complex arpeggiated figure with fingerings 1, 2, 3, 5, 3, 2, 1 and 2, 3. The left hand has a simpler accompaniment. Dynamics include *ff* and *dim.* There are red arrows and boxes highlighting the arpeggiated figures in both hands, with "sağ" (right) and "sol" (left) labels.

27 ve 28. ölçülerde, ikinci vuruştan itibaren dört diyezden dört bemole değişen donanımla birlikte, mi majör ile la bemol majör arasında kalmış mizahi bir etki yaratmak için tekrarlanan, sağ ele yazılmış uzun bir çıkıcı arpej vardır. Bu çıkışın iki ele bölünmesi, teknik güçlüğü büyük ölçüde ortadan kaldırır. Daha öncede değinildiği gibi arpejlerde elin kalıp olarak yer değiştirmesi çok daha iyi sonuç verir. (Örn. 34)

### Örnek 34

Musical score for Example 34, starting at measure 27. The score is in G major and 3/4 time. The right hand has a complex arpeggiated figure with fingerings 5, 3, 2, 1 and 1, 2, 3, 5. The left hand has a simpler accompaniment. Dynamics include *p*, *stacc. marc.*, and *dim.* The tempo is marked "elegantemente, un poco pomposo" and "Giacoso". There are red arrows and boxes highlighting the arpeggiated figures in both hands.

Etüdün en güç ve gösterişli pasajlarından 59 ve 61. ölçülerinde de tümüyle sağ ele yazılmış iniş arpejinin sol elle paylaşılması sorunun çözümüne yardımcı olur. (Örn.35)

### Örnek 35

The image displays two musical examples, labeled 59 and 61, illustrating a technique for playing a descending arpeggio. Each example consists of a piano accompaniment on the left and a right-hand arpeggiated passage on the right. Red arrows point to the right-hand fingers (1, 2, 3, 4, 5) as they play the descending arpeggio. The piano accompaniment is in a minor key and features a steady bass line. The right-hand arpeggio is a descending scale of eighth notes, with the right hand playing the notes and the left hand providing harmonic support. The examples show the arpeggio being played in a way that is consistent with the piano accompaniment, ensuring a unified sound.

Uygun bir el ve parmak düzeni seçilirken, gereksiz hareketlerden tümüyle kaçınılmalıdır. 31 ve 34. ölçülerde sol ele yazılmış kırık akorların üst sesleri, sağ elin çaldığı akorların sesleriyle aynı yerdedir. Bu kırık akorların tüm seslerinin, yazıldığı gibi sol elle çalınması akorun pis basılması ya da çift piano nüansına rağmen vurgulu olması riskini taşır. Bunun engellenmesi için sadece sol elin üst seslerinin, zaten notanın üzerinde duran sağ elin ikinci ya da üçüncü parmağıyla çalınması çok daha iyi sonuçlanır. (Örn.36)

### Örnek 36



Bu pasajın başına konulmuş olan “scherzando” , tıpkı iki ölçü önceki “giocoso” ifadesinde de olduğu gibi pek çok piyanistte daha hızlı çalma isteğini ortaya çıkarır. Oysaki bunlar tempo değil, belirli ruh hallerini anlatan ifadelerdir ve sadece hafif pedal dokunuşlarıyla, tempo değiştirmeden, esprili bir atmosfer oluşturmaya çalışılmalıdır.

“Arpeges composés” , bestecinin hiçbir tempo işareti belirtmeden başlayan tek etüdüdür. Ancak daha ilk ölçüde yazılmış olan “dolce e lusigando” ifadesi ile parçanın tatlı bir dokunuşla ve esnek bir tempo ile çalınması gerektiği anlaşılır. 31. ölçüden başlayan “scherzando” bölme ise, baştaki düşsel karaktere tamamen karşıtlık oluşturan bir biçimde yorumlanmalı, vurgulamalara ve iğneleyici dokunuşlara özen gösterilerek bestecinin bu kısımdaki alaycı yaklaşımı ortaya çıkarılmalıdır.

35 ve 36. ölçülerde, sağ ele küçük arpej süslemeleriyle yazılmış peş peşe gelen üçlemeler hızlı tempo içinde birbirine çok yakın ve çalınması güçtür. Bu üçlemelerin son iki sesinin daha az yoğun olan sol ele alınması güçlüğün aşılmasında etkilidir. (Örn.37)

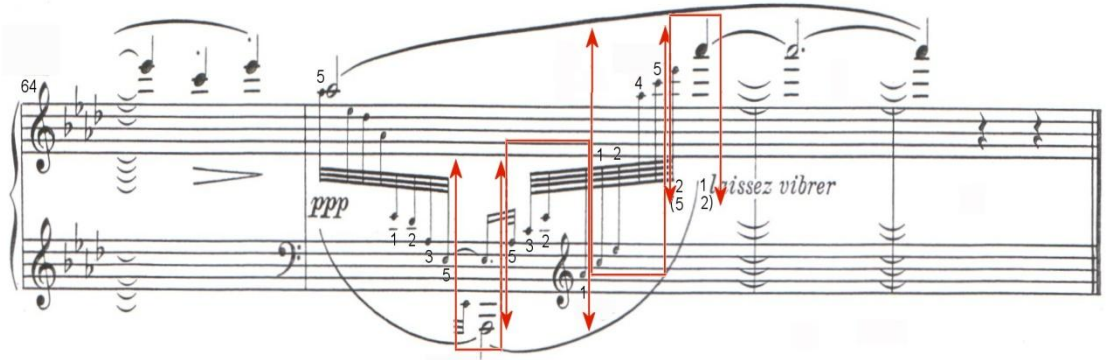


### Örnek 37

The image displays two systems of musical notation for a piano piece, labeled as Example 37. The first system starts at measure 34 and the second at measure 36. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as dynamics (p, pp, m.d., f), fingerings (1-5), and articulation marks. Red boxes and arrows highlight specific passages in both systems, indicating areas of interest or technical focus. The first system shows a transition from piano (p) to pianissimo (pp) and then to mezzo-forte (m.d.), followed by a forte (f) section. The second system continues with forte (f) dynamics and includes complex fingerings and articulation marks.

Besteci, diğer bütün etütlerinde de olduğu gibi pedal kullanımı konusunda bize sadece bazı ipuçları vermiş, açıkça pedal işareti kullanmamıştır. Örneğin 25. ölçüdeki “sec” terimi, o sesin ya çok kısa bir pedalle, ya da hiç pedal kullanmadan çalınması gerektiğini gösterir. 65 ve 66. ölçüler üzerine yazılmış “laissez vibrer” (titreşmeye bırakın) ifadesi ile ise, besteci pedalin eserin sonuna kadar basılı tutulmasını ister. Bu sayede ses katmanlara ayrılmış ve uzaklarda yavaşça kaybolmuş izlenimini yaratır. (Örn.38)

### Örnek 38



Yorumcu, bu gibi ifadeleri iyi takip etmeli ve pedal kullanımına son derece titiz yaklaşmalıdır, böylece Debussy'nin etüt boyunca göstermek istediği yaratıcı ve değişken tınıları başarılı bir şekilde sergilemiş olur.

## 2. 6. İkinci Kitaptan, No:12 / Pour les Accords

### “ Akorlar için Etüt ”

Serinin sonuncusu olan bu etüt, daha önce hiç görmediğimiz, hırçın bir kuvvet ve teknik güçlük içerir. Debussy, burada kendinden sonraki besteci ve piyanistlerin yararlanacağı yeni bakış açıları yaratır. Stavinski ya da Bartok'un 20. yüzyıl başındaki eserlerini andıran, kromatizm ve modalizmi bir araya getiren bu etüt, uyumsuz tınlı akorlarıyla bu albüme parlak bir nokta koyar.

Bestecinin kendine özgü armonileri ve piyanoyu bir vurmali çalgı gibi kullanması, Bartok gibi çağdaşlarına örnek oluşturur. Etütteki ritmik süreklilik ve aksatımlar, içinde barındırdığı hırçınlık ve dinamizm ise Stravinski'nin müziğini andırır.

Bu etüt, dinamik ve hareketli yapısı ile, diğer etütlere oranla hassas dokunuş ve renk arayışından çok, virtüozite gerektirir. Besteci bu etüdü, enerjik ve sürükleyici karakteri nedeniyle son sıraya koyar.

A B A formunu en belirgin şekilde gösteren bu etütte, her kısım tonalite, nüans ve ritim özellikleri ile ayrılır (Girard, 2007: 44). La majör ya da la minör

üzerine yerleşmiş A bölmesinde, her iki elde de görülen geniş akorlar ters yönlere doğru giden oktavlarla birleşir. Etüdün başında hiçbir tempo işareti bulunmaz. Ancak besteci “décidé, rythmé, sans lourdeur” (kararlı, ritmik, hantallaştırmadan) sözleriyle bu etüdün ilk bakışta sanıldığı gibi hızlı olmaması gerektiğine dair bir ipucu vermiştir. Ayrıca yorumcu, etütlerin birer tınılar çalışması olduğunu da unutmamalıdır. Çok hızlı bir tempo, akorların tüm tınılarını çıkarmayı ve kararlı ritmik bir canlılığı sürdürmeyi güçleştirir.

A bölmesinde, ters yönlere giden ellerin tekrar eden atlamaları sırasında akorların bütün seslerinin temiz duyulması etüdün en büyük teknik sorunudur. Başparmakların ve işaret parmaklarının yazılan notalara temiz çalması diğer parmakların doğru sesi bulabilmesi için kılavuz işlevi görmektedir. Bunun sağlanması için akorların yalnızca 1 ve 2. parmaklar basılarak çalışılması önerilir. Diğer parmaklarda çalınacakmış gibi hazırlanmalı ve doğru seslerin üzerinde durmalıdır. Bu etütte çoğu kez karşımıza çıkan, akorların üst seslerini daha çok duyurma kuralı pek geçerli değildir. Akorun bütünlüklü tınısı, genellikle ezgisel çizgiden daha önemlidir.

Besteci burada, oktavların akorlardan daha hafif olması gerektiğini küçük diminuendo işaretleriyle belirtir. Eller oktavlardan itibaren dairesel hareketlerle birbirine yaklaştırılmalıdır. Bu bölümün 3 / 8 lik olarak belirtilmiş ölçüsüne rağmen ritmik vuruş 3/8 likten 3/4 lüğe kayar. Bu bir çeşit “hémiole”dir (Girard, 2007:19). Bu durumda ölçü 1-2-3, 1-2-3, 1ve 2ve 3ve şeklini alır. (Örn.39)

### Örnek 39

Décidé, rythmé, sans lourdeur

The image shows a musical score for a piano piece. The title is "Décidé, rythmé, sans lourdeur". The score is written for piano and bass. The time signature is 3/8. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth measure has a forte (f) dynamic. The score includes fingerings (1, 2, 3) and dynamics (f, mf). Below the score, there are five groups of fingerings: 1 2 3, 1 2 3, 1 2, 1 2, 1 2. Below these are five groups of "Ped. \*" markings.

Bu bölme, teknik güçlüklerine karşın çok ince bir yorum ve kazanılması güç bir esneklik gerektirir.

Tonal merkezi fa diyez minör olan orta bölme, çok daha esnek bir ritim ve doğaçlamayı andıran karakteri ve yumuşak dinamikleriyle A bölmelerinden ayrılır. Buradaki ezgisel satır küçük notalarla süslenmiştir.

İki bölme arasındaki bütünlüğün bozulmadan tempo değişiminin yapılabilmesi için 74 ve 79. ölçüler arasındaki ritardando çok iyi hesaplanmalı, 78 ve 79. ölçülerdeki susların da ritardandoya dahil olduğu unutulmamalıdır. Bu ölçüler yorumcuya dinlenme olanağı sunarken, B bölümündeki farklı atmosfere hazırlanılmış olur.

Bu etütte pedal kullanımı, ritmik figürler ve artikülasyonlarla yakından ilintilidir. Aksan, tenuto, staccato ve bağ işaretlerine göre kullanılan pedal değişim gösterebilir. A bölmelerinde pedal kullanımını tamamıyla bağ işaretleri belirler. 47. ölçüye kadar bağ işaretinin başına pedal konulmalı, bittiğinde de kaldırılmalıdır. (Örn. 39)

B bölümü boyunca hafif nüansların korunması ve iç içe geçmiş tınlar yaratmak için “una corda” (sol pedal) kullanılabilir. Ayrıca bu bölmenin küçük cümlecikleri arasındaki sus işaretlerine de çok önem verilmelidir. Charles Rosen bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Ortadaki sessiz bölüm diğer notalardan daha sessizdir; bu nedenle bu bölüm bir suslar çalışması olarak adlandırılabilir” (Hwang,2007:167).

Vladimir Jankelevitch ise bu bölme için “fırtınanın gözündeki tehlikeli durgunluğa” benzetir (Tranchefort, 1987: 320).

## SONUÇ

Etütler genel olarak, hemen tüm çalgılar için belirli bir teknik sorunun çözümüne yönelik olarak yazılmıştır. Pek çok çalgıya göre çokseslilik, nüans ve tını zenginliği açısından daha geniş olanaklara sahip olan piyano için yazılmış etütler, zaman içinde farklılıklar göstererek sahne üzerine taşınmış ve konser parçaları boyutuna ulaşmıştır.

Debussy'nin 1915 yılında yazdığı, solo piyano için en büyük eserlerinden olan "on iki etüt", sorun çözme alıştırmaları olmanın ötesinde, ayrıntılı birer teknik ve yorum çalışması gerektiren konser parçası olarak ele alınmalıdır.

Yorumcu, bestecinin istediği tını, nüans ve artikülasyon gibi özellikleri elde edebilmek için, nota üzerinde gösterilmiş tüm yönerge ve ipuçlarını dikkatli bir şekilde izleyerek, çalgının olanaklarını en doğru şekilde kullanabilmelidir. Döneminin aynı zamanda iyi piyanistlerinden biri olarak da tanınan besteci, eserlerinde tınıyı öne çıkarmakla birlikte, armonik zenginlik, karmaşık ritmik yapı ve artikülasyon gibi öğeleri bir araya getirir. Doku ve tempo değişimlerine karşın, çok parçalı müzikal fikirlerin bütünlükle sergilenmesi "on iki etüt"ün en temel güçlüklerindedir. Özellikle etütlerin ikinci defterinde, yorumcunun özenli bir tını çalışması yaparak, piyanoya özgü tüm renk, nüans ve artikülasyonları sergilemesi büyük önem taşır.

Besteci etütlerinde hiçbir parmak numarası zorunlu kılmaz. Bu durum, piyanistin çözüme ulaşması için en etkili parmak numarasını arayacağı, ciddi bir çalışma gerektirir. Güç bir pasajın çalınışında istenen sonucun elde edilememesinin en büyük nedenlerinden biri, iyi bir parmak düzeninin kullanılmaması olabilir. Yorumcu, eseri çalışmaya başladığı andan itibaren denemeler yaparak uygun parmak numaralarına ulaşmalıdır.

Debussy, etütlerinde parmak numarasında olduğu gibi, pedal konusunda da hiçbir öneri getirmez. Pedal kullanımı pek çok kez uygulanandan daha farklı olabilir; bunun en temel nedeni kullanılan çalgı ve akustik koşullardır. Yorumcu istenen nüanslar, artikülasyonlar, ritmik yapı ve yazılı ifadeleri elde etmek için pedal kullanımı konusunda da özenli bir çalışma yapmalıdır. Dönemin piyanoları günümüzdekilere oranla daha az tınılıdır ve sesi uzatma olanağı açısından yetersizdir. Bestecinin eserlerini üç pedallı piyano için yazıldığına ilişkin bir belge

yoktur. Ancak günümüz piyanolarının teknik olanaklarından yararlanarak, sostenuto pedal kullanımıyla dokuyu belirginleştirip zenginleştirmek olasıdır.

“On iki etüt”, modern dönem piyano edebiyatının yapı taşlarından. Bu döneme dek yazılmış tüm etütlerden farklı olarak besteci ilk kez tını, dokunuş ve nüansı tekniğin ötesine taşımıştır. Debussy etütleri ideal bir biçimde yorumlamak isteyen piyanist kendi kendini dinleyebilmeli, parmak uçlarındaki sesi hissetmeli ve bestecinin istekleriyle kendi duyguları arasındaki dengeyi koruyabilmelidir.



**EK 2: Diskografya**

AIMARD, Pierre-Laurent: *Debussy / Images, Etudes*, 2002 Warner Classics, La Chaux-de-Fonds

CICCOLINI, Aldo: *Debussy / L'oeuvre pour Piano*, 1992 Emi Classics, France

FRANÇOIS, Samson, *Debussy / Preludes, Images, Reveries, 2 Arabesques, La Plus que Lente, Etudes, Masques, L'isle Joyeuse, Berceuse Héroïque*, 1971 Emi Classics, France

GIESEKING, Walter: *Debussy / The Complete Works for Piano*, 1995 Emi Classics, London

PLANES, Alain: *Debussy / Etudes, l'isle Joyeuse, Masques, Esquisses*, 1997 Harmonia Mundi, France

THIBAUDET, Jean-Yves: *Debussy / Completes Works for Solo Piano, Vol.2*, 2000 Decca Music Group Limited, Germany,

UCHIDA, Mitsuko: *Debussy / Etudes*, Deutsche Grammophon,

POLLINI, Maurizio : *Debussy / Etudes*, Deutsche Grammophon



## KAYNAKLAR

### KİTAPLAR

- BANOWETZ, Joseph (1985) : *The Pianist's Guide to Pedaling*, Bloomington, IN.Indiana University Pres
- BARRAQUE, Jean (1962) : *Debussy*, Edition de Seuil, Paris
- BOUCOURECHLIEV, André (2005) : *Debussy la Revolution Subtile*, Librairie Artheme Fayard, France
- CORTOT, Alfred (1922 ) : *The Piano Music of Claude Debussy*, London
- DURAND, Jacque (1927): *Lettres de Claude Debussy a Son Editeur*, Paris
- GAUBAULT, Christian (2002) : *Claude Debussy la Musique a Vif*, Minerve, France
- GAUBAULT, Christian (1986) : *Claude Debussy*, Librairie Honoré Champion, Paris
- GIRARD, Anthony (2007) : *Le Langage Musical de Debussy dans les Douze Etudes pour Piano*, Gérard Billaudot Edition, Paris
- GOVEIA, Ruth (2004) : *Exploring Claude Debussy's Douze Etudes for Piano*, Musicus 32
- HWANG, Moonhee (2007) : *A Performance Analysis for Claude Debussy' s Douze Etudes Livre II*, Boston University College of Fine Arts
- JOHNSON, Rosemary Wooddy (1987 ) : *Debussy's Douze Etudes: Guidelines for Performances*, D.M.A.diss. , University of Alabama
- JOOS, Maxime (2004) : *Claude Debussy Jeux de Formes*, Editions Rue d'Ulm, Paris

LESURE, François (2003) : *Claude Debussy*, Librairie Arthème Fayard, France

LONG, Marguerite (1960) : *Au Piano avec Debussy*, Edition Billaudot , France

NICHOLS, Roger (1992) : *Debussy Remembered* Portland, O.R. Amadeus Pres

RATTALINO, Piero (1987) : *Le Piano de Debussy*, Editions de la Différence, Paris

ROSEN, Charles (1959) : *Where Ravel Ends and Debussy Begins*

TRANCHEFORT, François-René (1998) : *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, Librairie Arthème Fayard, France

WENK, Arthur (1983) : *Claude Debussy and Twentieth-Century Music*, Boston, MA. Twayne

## **ANSİKLOPEDİLER**

APEL, Willi (1972) : *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts

NICHOLS, Roger (1980) : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Macmillan Publishers Limited (Ed. SADIE, Stanley) Cilt-5

SADIE, Stanley (1980) : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited Cilt-6

HONEGGER, Marc (1970) : *Dictionnaire de la Musique*, Bordas, France

## **EDİSYONLAR**

DEBUSSY, Claude: *Douze Etudes*, Durand Edition, Paris

DEBUSSY, Claude: *Douze Etudes*, G.Henle Verlag Edition, München

DEBUSSY, Claude: *Douze Etudes*, Peters Edition

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ece TOKATLI SAYARI

Doğum yeri ve yılı: İzmir, 1982

Yabancı Dil: Fransızca, İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2005, Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles (Brüksel Kraliyet Konservatuvarı), Müzik / Piyano

Lisans: 2003, Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles (Brüksel Kraliyet Konservatuvarı) Müzik / Piyano

Lise: 1999, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı

İş Tecrübesi: 2006, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Okutman

2009, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, Öğretim Görevlisi

Alınan Ödüller: 2001, 49. Avrupa Gençler Oda Müziği Festivali / Belçika, Birincilik ve Jüri Özel Ödülü