

CLAUDE DEBUSSY, PREDLÜDLERİN ANALİZİ

“BİRİNCİ DEFTER”

Yüksek Lisans Tezi

Gizem TANATAR

Eskişehir, 2019

CLAUDE DEBUSSY, PRELÜDLERİN ANALİZİ
“BİRİNCİ DEFTER”

Gizem TANATAR

Yüksek Lisans Tezi
Müzik Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Oytun EREN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gizem TANATAR'ın “**Claude Debussy, Prelüdlerin Analizi “Birinci Defter”**” başlıklı tezi **24 Haziran 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Oytun EREN

Üye : Doç. A. Burak BASMACIOĞLU

Üye : Doç. Aylin ÇAKICI UZAR


Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

CLAUDE DEBUSSY, PRELÜDLERİN ANALİZİ “BİRİNCİ DEFTER”

Gizem TANATAR

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Prof. Oytun EREN

Bu çalışmada, Fransız besteci Claude Debussy’nin birinci defter prelüdleri isimleri çerçevesinde değerlendirilerek ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir.

İlk bölümde; Debussy’nin hayatından kesitler sunulmuş, yaşadığı dönemde Fransa’da ortaya çıkan empresyonizm akımı gözetilerek, bu akımın müziğine olan etkisi incelenmiştir. Bestecinin müzikal dilinin farklılığı prelüdlere çerçevesinde açıklanmıştır.

Tezin esas konusu olan ikinci bölümde ise prelüdlere ayrıntılı bir şekilde ele alınarak yapısal anlamda masaya yatırılmış ve bestecinin bakış açısından değerlendirilerek, biçim açısından ne gibi özellikler içerdiği incelenmiştir. Bunun yanı sıra bu yapının armonik ve ritmik unsurlarla beraber ne şekilde empresyonist bir yazı biçimine dönüştüğü ve bu yazının kendine özgü stil özellikleri, yapılan analizlerle ortaya konarak açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Debussy, Prelüde, Empresyonizm.

ABSTRACT

ANALYSIS OF CLAUDE DEBUSSY PRELUDES BOOK ONE

Gizem TANATAR

Department of Musical Arts

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, June 2019

Advisor: Prof. Oytun EREN

In this study, the first book preludes of the French composer Claude Debussy have been thoroughly analysed by their names.

In the first part; Debussy's life is presented and the effects of the impressionist trend which has arisen in France during his lifetime on his music are examined. The difference in the composer's musical language is explained by taking into account the preludes.

In the second part of the thesis where the essence of the thesis lies; the preludes are handled in a detailed way in terms of structure and form. They are analysed from the perspective of the composer in order to understand what kind of features they possess with regards to form. Besides, the particular characteristics of this writing are stated with a focus on the analysis of how this structure is turned into an impressionist writing together with the harmonic and rhythmic factors.

Keywords: Debussy, Prelud, Impressionism.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tezimin fikir, araştırma ve yazma sürecinde; tüm bilgi ve deneyimini, entelektüel birikimini, sabır ve özveriyle benimle paylaşarak, her tökezlediğimde beni kendime getiren ve bana bir danışman hocadan da ötede bir ağabey gibi yol gösteren kıymetli hocam Prof. Oytun EREN'e; sürecin ilk gününden itibaren desteğini esirgemeyen kıymetli hocam Doç. Burak BASMACIOĞLU'na, Claude Debussy hakkında benimle paylaştığı kaynaklar ve besteci hakkında yaptığı çalışmalarla bana ışık tutan Doç. M. Erdem ÇÖLOĞLU'na, eğitim hayatım boyunca destek ve bilgisiyle beni bu günlere getiren sevgili piyano hocam San. Öğr. Elm. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY'a, yüksek lisans eğitimim boyunca birlikte yol aldığım sevgili meslektaşım Öğr. Gör. Filiz AHMETOĞLU'na, destekleri ile her an yanımda olan sevgili arkadaşlarıma, canım aileme ve tüm bu süreç boyunca beni sabrı, sevgisi ve desteği ile hiç yalnız bırakmayan eşime çok teşekkür ederim.

Gizem TANATAR

24/06/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Gizem TANATAR

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ACHILLE-CLAUDE DEBUSSY	2
1.1. Hayatı (1862-1918)	2
1.2. Müzikal Dili	5

İKİNCİ BÖLÜM

2. BİRİNCİ DEFTER	7
2.1. “Danseuses de Delphes” Delf’li Dansçılar	7
2.2. “Voiles” Yelkenliler-Tüller	13
2.3. “Le Vent dans la plaine” Ovadaki Rüzgâr	22
2.4. “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir” Sesler ve Kokular Dönüyor Akşam Havasında	27
2.5. “Les collines d’Anacapri” Anacapri Tepeleri	34
2.6. “Des pas sur la neige” Karda Ayak İzleri	39
2.7. “Ce qu’a vu le vent d’Ouest” Batının Rüzgârını Gören	45
2.8. “La fille aux Cheveux de lin” Keten Saçlı Kız	50
2.9. “La sérénade interrompue” Kesilmiş Serenat	55
2.10. “La Cathédrale engloutie” Batık Katedral	59
2.11. “La dance de Puck” Puck’un Dansı	65
2.12. “Minstrels” Minstreller	71

	<u>Sayfa</u>
SONUÇ	77
KAYNAKÇA	78
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Danseuses de Delphes, 1'inci ölçü	8
Şekil 2.2. Danseuses de Delphes; 1'inci ölçü, üst parti	8
Şekil 2.3. Danseuses de Delphes; 1'inci ölçü, orta parti	8
Şekil 2.4. Danseuses de Delphes; 1'inci ölçü, bas partisi.....	9
Şekil 2.5. Danseuses de Delphes, 1'inci ölçüden 10'uncu ölçüye kadar olan kesit	9
Şekil 2.6. Danseuses de Delphes, 11'inci ölçü üst parti	10
Şekil 2.7. Danseuses de Delphes, 11'inci ölçü orta parti	10
Şekil 2.8. Danseuses de Delphes, 15'inci ölçü orta parti	10
Şekil 2.9. Danseuses de Delphes, 5'inci ölçü	11
Şekil 2.10. Danseuses de Delphes, 10'uncu ölçü	11
Şekil 2.11. Danseuses de Delphes, 20'nci ölçü	11
Şekil 2.12. Danseuses de Delphes, 21 ve 22'nci ölçüler	12
Şekil 2.13. Danseuses de Delphes, 23 ve 24'üncü ölçüler	12
Şekil 2.14. Danseuses de Delphes, 25 ve 26'nci ölçüler	12
Şekil 2.15. Danseuses de Delphes, son beş ölçü (final)	13
Şekil 2.16. Voiles, 1 ve 2'nci ölçüler	15
Şekil 2.17. Voiles; 7, 8 ve 9'uncu ölçüler	15
Şekil 2.18. Voiles; 11, 12, 13 ve 14'üncü ölçüler	16
Şekil 2.19. Voiles, 5 ve 6'nci ölçüler	16
Şekil 2.20. Voiles, 10'uncu ölçü.....	16
Şekil 2.21. Voiles, 15'inci ölçü	17
Şekil 2.22. Voiles; 14, 15, 16 ve 17'nci ölçüler	17
Şekil 2.23. Voiles; 18, 19, 20 ve 21'inci ölçüler	17
Şekil 2.24. Voiles, 21'inci ölçü	18
Şekil 2.25. Voiles, 23'üncü ölçü.....	18
Şekil 2.26. Voiles; 22, 23 ve 24'üncü ölçüler	18
Şekil 2.27. Voiles; 25, 26 ve 27'nci ölçüler	18
Şekil 2.28. Voiles; 28, 29, 30 ve 31'inci ölçüler	19
Şekil 2.29. Voiles, 32 ve 33'üncü ölçüler.....	19
Şekil 2.30. Voiles, 41'den 44'üncü ölçüye kadar olan kesit	20
Şekil 2.31. Voiles, 45'ten 47'nci ölçüye kadar olan kesit	20

Sayfa

Şekil 2.32. Voiles, 45'ten 48'inci ölçüye kadar olan kesit	21
Şekil 2.33. Voiles, 49'dan 54'üncü ölçüye kadar olan kesit	21
Şekil 2.34. Voiles, 58'den 62'nci ölçüye kadar olan kesit	22
Şekil 2.35. Le Vent dans la plaine, 3'üncü ölçü	22
Şekil 2.36. Le Vent dans la plaine, 5 ve 6'nci ölçüler	23
Şekil 2.37. Le Vent dans la plaine, 9'uncu ölçüden 12'nci ölçüye kadar olan kesit	23
Şekil 2.38. Le Vent dans la plaine; 13, 14, 15 ve 16'nci ölçüler	24
Şekil 2.39. Le Vent dans la plaine, 21 ve 22'nci ölçüler	24
Şekil 2.40. Le Vent dans la plaine, 21'inci ölçüden 28'inci ölçüye kadar olan kesit	25
Şekil 2.41. Le Vent dans la plaine, 27'nci ölçüden 30'uncu ölçüye kadar olan kesit	26
Şekil 2.42. Le Vent dans la plaine, 33 ve 34'üncü ölçüler	26
Şekil 2.43. Le Vent dans la plaine, 54'üncü ölçüden 59'uncu ölçüye kadar olan kesit .	27
Şekil 2.44. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 1'inci ölçü	29
Şekil 2.45. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 1 ve 2'nci ölçüler	29
Şekil 2.46. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; 1, 2 ve 3'üncü ölçüler..	30
Şekil 2.47. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 4'üncü ölçüden 8'inci ölçüye kadar olan kesit	30
Şekil 2.48. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 9'uncu ölçüden 13'üncü ölçüye kadar olan kesit	31
Şekil 2.49. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 14'üncü ölçüden 25'inci ölçüye kadar olan kesit	31
Şekil 2.50. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 27'nci ölçü	32
Şekil 2.51. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 30'uncu ölçüden 36'nci ölçüye kadar olan kesit	32
Şekil 2.52. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 37'nci ölçüden 42'nci ölçüye kadar olan kesit	33
Şekil 2.53. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 40'nci ölçüden 47'nci ölçüye kadar olan kesit	33
Şekil 2.54. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 48'inci ölçüden 54'üncü ölçüye kadar olan kesit	34
Şekil 2.55. Les collines d'Anacapri, 1'inci ölçüden 4'üncü ölçüye kadar olan kesit	35
Şekil 2.56. Les collines d'Anacapri, 9 ve 10'uncu ölçüler	35

Şekil 2.57. Les colines d'Anacapri, 13'üncü ölçüden 15'inci ölçüye kadar olan kesit..	35
Şekil 2.58. Les collines d'Anacapri, 20'nci ölçüden 25'inci ölçüye kadar olan kesit....	36
Şekil 2.59. Les collines d'Anacapri, 32'nci ölçüden 34'üncü ölçüye kadar olan kesit..	36
Şekil 2.60. Les collines d'Anacapri, 47'nci ölçüden 53'üncü ölçüye kadar olan kesit..	37
Şekil 2.61. Les collines d'Anacapri, 62'nci ölçüden 68'inci ölçüye kadar olan kesit....	37
Şekil 2.62. Les collines d'Anacapri, 79'uncu ölçüden 82'nci ölçüye kadar olan kesit..	38
Şekil 2.63. Les collines d'Anacapri, 85'inci ölçüden 87'nci ölçüye kadar olan kesit....	38
Şekil 2.64. Les collines d'Anacapri, 91'inci ölçüden 96'ncı ölçüye kadar olan kesit....	39
Şekil 2.65. Des pas sur la neige, 1'inci ölçüden 7'nci ölçüye kadar olan kesit.....	40
Şekil 2.66. Des pas sur la neige, 8'inci ölçüden 11'inci ölçüye kadar olan kesit.....	41
Şekil 2.67. Des pas sur la neige, 12'nci ölçüden 15'inci ölçüye kadar olan kesit.....	41
Şekil 2.68. Des pas sur la neige, 16'nci ölçüden 18'inci ölçüye kadar olan kesit.....	42
Şekil 2.69. Des pas sur la neige, 19'uncu ölçüden 20'nci ölçüye kadar olan kesit.....	42
Şekil 2.70. Des pas sur la neige, 19'uncu ölçüden 26'nci ölçüye kadar olan kesit.....	43
Şekil 2.71. Des pas sur la neige, 27'nci ölçüden 29'uncu ölçüye kadar olan kesit.....	43
Şekil 2.72. Des pas sur la neige, 30'uncu ölçüden 36'nci ölçüye kadar olan kesit.....	44
Şekil 2.73. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 3'üncü ölçü	45
Şekil 2.74. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 6'nci ölçüden 8'inci ölçüye kadar olan kesit...	45
Şekil 2.75. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 10'uncu ölçü	46
Şekil 2.76. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 10 ve 11'inci ölçüler.....	46
Şekil 2.77. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 14 ve 15'inci ölçüler.....	47
Şekil 2.78. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 19'uncu ölçü	47
Şekil 2.79. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 21 ve 22'nci ölçüler	48
Şekil 2.80. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 25 ve 26'nci ölçüler	48
Şekil 2.81. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 33'üncü ölçü	48
Şekil 2.82. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 35'inci ölçü.....	49
Şekil 2.83. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 38'inci ölçü.....	49
Şekil 2.84. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 42'nci ölçü	49
Şekil 2.85. Ce qu'a vu le vent d'Ouest, 45 ve 46'nci ölçüler	50
Şekil 2.86. Le fille aux Cheveux de lin, 1'inci ölçüden 4'üncüye kadar olan kesit	51

Şekil 2.87. Le fille aux Cheveux de lin, 5'inci ölçüden 7'nci ölçüye ye kadar olan kesit	52
Şekil 2.88. Le fille aux Cheveux de lin, 13 ve 16'nci ölçüler	52
Şekil 2.89. Le fille aux Cheveux de lin, 14'üncü ölçü	52
Şekil 2.90. Le fille aux Cheveux de lin, 17'nci ölçüden 22'nci ölçüye kadar olan kesit	53
Şekil 2.91. Le fille aux Cheveux de lin, 23'üncü ölçüden 30'uncu ölçüye kadar olan kesit	54
Şekil 2.92. Le fille aux Cheveux de lin, 31'inci ölçüden 38'inci ölçüye kadar olan kesit	54
Şekil 2.93. Le sérénade interrompue, 1'inci ölçüden 6'nci ölçüye kadar olan kesit	55
Şekil 2.94. Le sérénade interrompue, ilk 18 ölçü	56
Şekil 2.95. Le sérénade interrompue, 19'uncu ölçüden 23'üncü ölçüye kadar olan kesit	56
Şekil 2.96. Le sérénade interrompue, 32'den 40'inci ölçüye kadar olan kesit	57
Şekil 2.97. Le sérénade interrompue, 41 ve 42'nci ölçüler	57
Şekil 2.98. Le sérénade interrompue, 54'üncü ölçüden 59'uncu ölçüye kadar olan kesit	57
Şekil 2.99. Le sérénade interrompue, 69'uncu ölçü	58
Şekil 2.100. Le sérénade interrompue, 73 ve 74'üncü ölçüler	58
Şekil 2.101. Le sérénade interrompue, 76'nci ölçüden 79'uncu ölçüye kadar olan kesit	58
Şekil 2.102. Le sérénade interrompue, 136 ve 137'nci ölçüler	58
Şekil 2.103. Le Cathédrale engloutie, 1'inci ölçüden 7'nci ölçüye kadar olan kesit	59
Şekil 2.104. Le Cathédrale engloutie, 16'nci ölçüden 19'uncu ölçüye kadar olan kesit ..	60
Şekil 2.105. Le Cathédrale engloutie, 20'nci ölçüden 27'nci ölçüye kadar olan kesit ..	61
Şekil 2.106. Le Cathédrale engloutie, 28'inci ölçüden 31'inci ölçüye kadar olan kesit ..	61
Şekil 2.107. Le Cathédrale engloutie, 33'üncü ölçü	62
Şekil 2.108. Le Cathédrale engloutie, 42'nci ölçüden 45'inci ölçüye kadar olan kesit ..	62
Şekil 2.109. Le Cathédrale engloutie, 47'nci ölçüden 50'nci ölçüye kadar olan kesit ..	62
Şekil 2.110. Le Cathédrale engloutie, 55'inci ölçü	63

Şekil 2.111. Le Cathédrale engloutie, 62 ve 63'üncü ölçüler.....	63
Şekil 2.112. Le Cathédrale engloutie, 68'inci ölçüden 71'inci ölçüye kadar olan kesit.....	63
Şekil 2.113. Le Cathédrale engloutie, 72'nci ölçüden 75'inci ölçüye kadar olan kesit.....	64
Şekil 2.114. Le Cathédrale engloutie, 84'üncü ölçüden 89'uncu ölçüye kadar olan kesit.....	64
Şekil 2.115. La Danse de Puck, 1 ve 2'nci ölçüler.....	65
Şekil 2.116. La Danse de Puck, 6'ncı ölçü.....	65
Şekil 2.117. La Danse de Puck, 8'inci ölçüden 12'nci ölçüye kadar olan kesit.....	66
Şekil 2.118. La Danse de Puck, 18'inci ölçüden 23'üncü ölçüye kadar olan kesit.....	66
Şekil 2.119. La Danse de Puck, 32 ve 33'üncü ölçüler.....	67
Şekil 2.120. La Danse de Puck, 41 ve 43'üncü ölçüler.....	67
Şekil 2.121. La Danse de Puck, 53 ve 62'nci ölçüler.....	68
Şekil 2.122. La Danse de Puck, 69 ve 72'nci ölçüler.....	68
Şekil 2.123. La Danse de Puck, 73 ve 79'uncu ölçüler.....	69
Şekil 2.124. La Danse de Puck, 87 ve 96'nci ölçüler.....	70
Şekil 2.125. Minstrels, 1'inci ölçüden 9'uncu ölçüye kadar olan kesit.....	72
Şekil 2.126. Minstrels, 9 ve 10'uncu ölçüler.....	72
Şekil 2.127. Minstrels; 10, 11 ve 12'nci ölçüler.....	73
Şekil 2.128. Minstrels, 13 ve 14'üncü ölçüler.....	73
Şekil 2.129. Minstrels, 28 ve 29'uncu ölçüler.....	73
Şekil 2.130. Minstrels, 32'nci ölçüden 44'üncü ölçüye kadar olan kesit.....	74
Şekil 2.131. Minstrels, 45'inci ölçüden 62'nci ölçüye kadar olan kesit.....	75
Şekil 2.132. Misntrels, 63 ve 64'üncü ölçüler.....	75
Şekil 2.133. Misntrels, 70 ve 71'inci ölçüler.....	76
Şekil 2.134. Misntrels, 78 ve 79'uncu ölçüler.....	76
Şekil 2.135. Misntrels, 82 ve 89'uncu ölçüler.....	76

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Claude Monet, “Impression, Soleil levant”, İzlenim, Gündoğumu, 48 cm x 63 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1872, Fransa.....	13
Görsel 2.2. Edgar Degas, “Au bord de la mer” Deniz Kenarında, 23,81 cm x 31,43 cm, kâğıt üzerine pastel boya, 1869, Fransa	14
Görsel 2.3. Edgar Degas, “Trois voiliers”, Üç Yelkenli, 30 cm x 46 cm, kâğıt üzerine pastel boya, 1869, Fransa.....	14
Görsel 2.4. Bir Minsterl gösterisi afişi (http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbj53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpCb3N0b25fTWluc3RyZWxzLmpwZw).....	71

GİRİŞ

Bu tezi hazırlarken, müziğinden büyülediğim ve eserlerini hayranlıkla icra ettiğim Debussy'nin ilham verici, çeşitli ve renkli prelüdlarini derinlemesine inceleme ve çalışma fırsatı bularak, dönemin her alanda etkilerini sadece besteci bazında değil tüm sanat dalları çerçevesinde de okuyucuya geniş bir pencere sunmasını amaçladım.

Müzikte empresyonizmin en önemli temsilcilerinden olan Debussy; piyano, oda müziği ve orkestra için bestelediği sayısız eseriyle tüm müzik tarihini derinden etkilemiş bir bestecidir. Yaşadığı dönemde ortaya çıkan resim sanatındaki empresyonizm ve şiir sanatındaki sembolizm akımı, müzikte Debussy ile vücut bulmuştur. Resimle ve edebiyatla yakın ilişkiler içinde olan ve zamanının ünlü şair, yazar ve ressamlarından oluşan entelektüel bir çevrede müziğine yön veren Debussy, hiç kuşkusuz müzik tarihinde yeri doldurulamaz bir etki bırakmıştır. Chopin'in incelikli dehasına hayran olan Debussy; bunu kendi yaratıcılığı, piyano tuşesi, pedal ve nüans kullanımlarıyla başka bir boyuta taşımış, Romantik Dönem'de Chopin'in yaptığı gibi, 1900'lü yıllarda müzik sanatında bir kırılma noktası yaratmıştır.

En önemli eserlerinden biri olan ve müzikte empresyonizm akımına referans gösterilebilecek nitelikteki iki kitapta topladığı yirmi dört prelüdü, daha önce birçok tez ve makaleye konu olmuştur. Bu araştırmada birinci kitapta topladığı ilk on iki prelüdü farklı bir bakış açısıyla ele alınmıştır. İlk kitabın öncü ve yenilikçi olması sebebiyle ele alınmış, ikinci kitapta topladığı prelüdlar devam niteliği taşımasından ötürü bu teze konu edilmemiştir.

Bu çalışmanın amacı; Debussy'nin bir besteci olarak form ve armoni kullanımındaki farklılıklarını belirtmek, prelüdlari yapısal olarak inceleyip, gelecekte bu eserleri icra edecek piyanistlerin bu eserlere farklı bir açıdan yaklaşımlarını sağlamaktır. Oldukça kapsamlı ve ölçü ölçü değerlendirerek yazılan bu tezin hem kompozisyon hem de piyano öğrencileri ve icracıları için yararlı bir kaynak olacağını umuyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Claude Debussy'nin Hayatı (1862 – 1918)

22 Ağustos 1862 yılında Paris yakınlarında bulunan Saint-Germain-en-Laye'de doğan Debussy, müzikle ilgili geçmişi olmayan tüccar bir ailenin ilk çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Geçim sıkıntıları sebebiyle okula gidemeyen besteci, okuma yazmayı annesinden öğrenmiştir. Babası Manuel-Achille Debussy, yedi yıl kadar deniz piyadesi olarak görev yapmış ve Claude'u bir denizci yapmayı hayal etmiştir. 1870-1871 yıllarında, annesi ile Cannes'da yaşayan halası Clementine'in yanına giden Debussy, orada İtalyan müzisyen Jean Cerutti ile piyano derslerine başlamıştır. Daha sonra Chopin'in öğrencisi olan Madam Maute ile piyano derslerine başlayan ve konservatuvara hazırlanan Debussy; severek andığı öğretmeninden, yaşamının sonlarına doğru tanıdığı Alfredo Casella'ya şöyle bahseder:

“Bach'ı derinden anlamamı sağlayan ve yaratıcılığımı tetikleyen, ilham veren bir öğretmendi. Onunla Chopin eserlerini çalıştığım da anladım ki; Chopin yalnızca bir besteci değil yaratıcı olarak algılanabilir”. (P. Roberts, 2008, s. 23)

1872 yılında Paris Konservatuvarına giren besteci, Antoine Marmontel ile piyano, Albert Lavignac ile de solfej çalışmalarına başlamıştır.

1875-1877 yılları arasında piyano için kazandığı ödüller onu tatmin etmemiş ve bestecilik kariyerine yoğunlaşmıştır. Sonraki yıllarda Emile Durand ile armoni, Cesar Franck ile org, Jules Massenet ve Ernest Guiraud ile kompozisyon derslerine devam etmiştir. Öğreniminin son yıllarında, Çaykovski'nin uzun yıllar parasal olarak destekçisi olan Kontes Von Meck tarafından 18 yaşında işe alınarak, yaz tatillerini Rusya, İsviçre ve İtalya'da geçirme şansını elde eden genç Debussy, bu geziler sırasında müziğine yön veren yeni kültürler keşfetmiş, Rusya'da geçirdiği yaz tatilinde Musorski ve Borodin'in müziğini dinleme fırsatı bulmuştur.

1884 yılında yazdığı *L'enfant prodigue* (Savurgan Çocuk) kantatı ile Roma Büyük Ödülü'nü kazanan besteci, Roma'ya giderek orada Villa Medici'de bestecilik çalışmalarına devam etme şansı yakalamıştır. 16. y.y. bestecilerini incelediği bu yıllarda Franz Liszt ve Giuseppe Verdi ile tanışmış, Wagner'in *Lohengrin* operasını izlemiş ve Wagner'in kuralları yıkan devrimci tutumundan çok etkilenmiştir.

Roma günlerini daha sonra pek de iyi anmayan Debussy planlanandan daha erken 1887 yılında Paris'e dönmüştür. Paris'e döndüğünde, sembolist şairlerin (Baudelaire,

Verlaine, Mallarmé, Bourget, Banville, Villon v.b.) ve izlenimci ressamların bir araya geldiği sanat kafelerinde zaman geçiren Debussy kendini bohem ve entelektüel bir çevrenin içinde bulmuştur. Takip eden birkaç yıl boyunca mali zorluklar yaşayan bestecinin Marie Vasnier isimli bir şarkıcıya duyduğu aşk, Bourget ve Verlaine metinleri üzerine yazdığı bestelere ilham olmuştur.

1888-1889 yıllarında Bayreuth'a giderek, Wagner'in Parsifal operasını izleyen ve onun müziğini derinlemesine inceleyen Debussy, hayran olduğu besteciden zamanla uzaklaşarak, daha önce de müziğine aşına olduğu Musorski'nin *Boris Godunov* operasını dinledikten sonra bu müzik ile daha fazla ilgilenmeye başlamıştır.

Anti-Wagnerci diye nitelenen, dönemin sıra dışı piyanist ve bestecilerinden Eric Satie ile tanışması ve O'nun kısa-yalın piyano parçalarından etkilenmesi, Fransız müziğine başka bir açıdan yaklaşmasını sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde, yaşadığı ortamın içinde filizlenen Alman karşıtlığı; onu daha milliyetçi bir ruh haline ve kendi özgün müziğine yöneltmiş, katı armonik kurallarla süregelen ve hayatı boyunca reddettiği Alman müzik geleneğinden kendisini daha da uzaklaştırmıştır. Satie, Debussy ile tanıştığı ilk zamanları daha sonra şöyle yazmaktadır:

“ Debussy ile ilk karşılaştığımda Musorski ile doluydu ve bilinçli bir biçimde, bulunması kolay olmayan bir yol arıyordu. Bu konuda onun epeyce ilerisindeydim. Prix de Rome ya da başka bir ödülün yükü altında değildim; zira ben, hiçbir zaman hiçbir ödül kazanamayan ‘kuşkusuz tembel bir herif’ Âdem gibi bir adamım. O sırada Joseph Peladen’in bir librettosuna *Le Fils des étoiles*’i yazıyordum ve Debussy’ye anti-Wagnerci olmadığımı, kendi müziğimize *-mümkünse Alman turşusu olmadan-* sahip olmamız gerektiğini açıkladım. Claude Monet, Cézanne, Toulouse, Lautrec ve diğerlerinin tanıttığı araçları neden kullanmayalım? Bu araçları müziğe neden aktarmayalım? Hiçbir şey basit değil.” (H. Shoenberg, 2013, s. 427)

Besteci, 1889 yılında Paris’te açılan “*Grande Exposition Universelle*” Dünya Sergisi sırasında dinlediği Java Gamelan orkestrasının egzotik müziğinden çok etkilenmiştir. Bu müzikte kullanılan, büyük ikililerden oluşan tam ses gamının (do, re, mi, fa diyez, sol diyez, la diyez) o güne kadar alışlagelmiş tonal ya da kromatik gamlardan farklı olan tınısından büyülenmiştir ve bu da kendisinin estetik inançlarının oluşumuna katkı sağlayan önemli bir keşif olmuştur.

Bestecinin ilk büyük başarısı; 1895 yılında ünlü Sembolist Fransız şair Stéphane Mallarmé’nin (1842-1898) aynı isimli eserinden ilham alarak yazdığı “*Prelude a l’apres midi d’un faune*” (Bir Pan’ın öğleden sonrasına Prelüd) adlı orkestra eseridir.

Bu eser ile Wagner'in etkisinin tamamen kaybolduğu ve Debussy'nin kendi sesini bulmaya başladığı gör÷lür.

Besteci, hayranı olduğu Edgar Alan Poe'nun hikâyelerini operalaştırmayı denese de başarılı olamamıştır. 1892 yılında dünyaca ünlü oyun yazarı Maurice Maeterlinck'in oyunu *Pelléas et Mélisande*'yi izleyen Debussy, uzun süredir aradığı libretto için kaynağını bulmuştur. O yıllara kadar operaların çok fazla şarkı içerdiğini, müzikal gelişmelerinin ise çok abartılı olduğunu düşünen Debussy şöyle demiştir:

“Beni uzun ve ağır işler yapmaya mahkûm etmeyecek bir şiir, bana kendi mekânları ve karakterleriyle hareket eden sahneler sunacak karakterlerin tartışmayıp, yaşama ve kaderlerine boyun eğdikleri bir şiir düşünüyorum.” (Shoenberg,2013, s.429)

Yazımı on yıl sürecek olan operasının 1895 yılında librettosunu tamamlayan besteci, sonuçtan memnun kalmamış ve her şeyi baştan yazarak 1902 yılında eserini tamamlamıştır. İlk başlarda anlaşılamayan ama büyük yankı uyandıran eser günümüzde hala bir devrim niteliğindedir.

Debussy, 1899 yılında Rosalie Texier ile evlenmiş ve orkestra için yazdığı “*Nocturnes*” eserini tamamlamıştır. 1901 yılında *La réve blanche*’da (Beyaz Dergi) müzik eleştirmeni olarak yazmaya başlamıştır. “Monsieur Croche” takma adı altında yazarken oldukça cesur, Musorski’ye karşı ılımlı, Saint-Saens’a karşı -geleneksel armoni kullanımından kaynaklı- düşmanca, Massenet’ye karşı hoşgör÷lü ve müzikal yaşamın şartları hakkında sık sık ironik fikirlerini kaleme almıştır.

Nihayet on yılın sonunda tamamladığı *Pelléas et Mélisande* operasının 30 Nisan 1902’de ilk gösterimi gerçekleşmiştir. Opera sanatına yeni bir soluk getiren bu eser yıllar sonra bir şaheser olarak anılacak olsa da o yıllarda tonal armoni ve keskin form anlayışıyla donatılmış olan kafaları karıştırmıştır.

Ünlü Fransız yayımcı Durand ile anlaşılan bestecinin orkestra için, *La mer* (1905), piyano için *Masques* (1904), *L’isle joyeuse* (1904) eserleri yayımlanmış ve konserlerde sıkça çalınır hale gelmiştir.

1904 yılında karısı Rosalie’yi, evli ve zengin bir kadın olan Emma Bardac için terk etmiştir. Emma Bardac’tan, hayatının en değerli şeyi olarak gördüğü Claude-Emma Debussy (Chouchou) adında bir kızı olmuştur. 1906-1908 yılları arasında yazdığı minyatür piyano eseri *Children’s Corner*’ı (Çocuk Köşesi) sevgili küçük Chouchou’suna adamıştır.

Paris'teki dedikodulardan uzak durmak adına 1905 yılından sonra eşi ve kızı ile bir süre boyunca İngiltere'nin güney kıyısındaki Eastbourne şehrinde yaşamıştır.

1909 yılında Debussy, Fauré'nin konservatuvarın danışma kuruluna üye olma davetini kabul ederek genç besteci ve şef André Caplet ile çalışmıştır. Yılın sonuna doğru İngiltere'ye yaptığı ziyarette ilk hastalık belirtileri kendini gösterse de Debussy üretmeye devam etmiş ve Prelüdlere 1.kitabı yayınlanmıştır. Avrupa'da turnelerine devam eden besteci 1910 yılında tanıştığı ve yakın dostluk kurduğu Igor Stravinski'nin *Bahar Ayini*, *Ateş Kuşu* ve *Petruşka* eserlerine hayran kalmıştır. Prelüdlere 2'nci defteri 1913 yılında yayımlanmış, aynı yıl *Trois poèmes de Mallarme* "lied"lerini bestelemiştir. 1914 yılında Roma, Amsterdam, Lahey, Brüksel ve Londra'da konserler vermiştir ve mali olarak zorlandığı bu yıllarda, seyahatlerinin asıl amacı ailesini mali olarak desteklemek olmuştur. Birinci Dünya Savaşının patlak vermesi, 1915 yazını Pourville'de bir kanal kıyısındaki villada geçirmesine sebep olmuş, fakat bu durum Debussy için oldukça verimli bir üretim sürecine dönüşerek; *Viyolonsel Sonatı*, *En Blanc et Noir*, *Etüdlere*, Flüt, *Viola*, *Arp için Sonat*'ını bu dönemde bestelemiştir.

1915 yılının sonlarına doğru kanser teşhisi konulan besteci, bu süreci acı ve maddi zorluklar içinde geçirmiştir. 1917 yılında *Keman Sonatı*'nı bitirmiş, fakat planladığı diğer eserlere vakti yetmemiş olan Debussy 25 Mart 1918'de Alman bombardımanı altındaki Paris'te yatağında son nefesini vermiştir. Empresyonizmi zirveye taşıyan Debussy kendi dehasıyla piyanonun tüm olanaklarını başka bir seviyeye taşımıştır. Olgunluk dönemi eserleri bu tanımlamayı kanıtlar niteliktedir: *Estampes*, *L'isle joyeuse*, *İmajlar*, *Prelüdlere* ve *Etüdlere*.

1.2. Debussy'nin Müzikal Dili

Bir sanat akımının oluşumunu ve doğasını tanımlamak kolay olmasa da her biri kendinden önceki dönem ve akıma bir tepki niteliğindedir. Debussy'nin yaşadığı dönemde sembolizm ile şiirde serbest bir anlatıma geçiş ve gittikçe metalaşan dünyada daha yaratıcı bir anlatımla, şiirin sessiz şarkı olarak tanımlanması, resim sanatında ise empresyonizm akımı ile öznenin ve modelin ortadan kalkması, ışık ve renk oyunları ile anlık betimlemelerin ortaya çıkması, kuşkusuz ki bestecinin müzikal form ve armoni alışkanlıkları hakkında düşünmesine neden olmuştur. Debussy'nin müzikal yaratıcılığı ve buluşları; ritim, armoni ve form açısından aynı öneme sahiptir ve müzikal ifadesinin sürekliliği ömrü boyunca arayışının devam ettiğini kanıtlar niteliktedir.

Debussy besteci olarak geleneksel armoni anlayışını sınırlı kullanarak tonalitenin ruhunu kaybetmemiş, diatonik gamlar yerine klasik armoninin kadanslarına sadık kalmıştır. Kullandığı belirli gamlar ve modlar, Debussy'nin yaratmak istediği müziğinin fonksiyonel akorlarına ulaşmasını sağlamış ve yeni bir tonalite konsepti kurmayı başarmıştır.

Konservatuvar yıllarındaki geleneksel eğitiminden, içgüdüsel olarak müzikal eğilimine uygun gördüğü şeyleri almış ve yaşamı boyunca yeniliğe açık olan yapısı ile kişisel tarzını yavaş yavaş inşa etmiştir. Debussy'nin müziğindeki tonalite ve modalite uyumu ayrılmaz bir bağ olarak ortaya çıkar. Fransız müziği çeşitli modları geleneksel olarak barındıran bir yapıya sahip olsa da Debussy bu modların aralıklarını ve ton potansiyellerini genişleterek ve canlandırarak, Chabrier ve Rus bestecilerinin keşiflerini ve Asya müziğinin farklı modal dillerini geliştirmiştir. Yenidünya müziğinin doğu-batı sentezi ile oluşacağına inanan ve bu sentezi tam ton gamlarını kullanarak oluşturan besteci, tam ton gamlarını geleneksel olarak kullanılan dikey armoni formunun aksine yatay, yani sarmallar şeklinde kullanmıştır. Orta çağ modlarını kullanarak kendi orijinal modal yapısını bulmuştur. Her mod kendi içinde hücrel karakteristik özellikleri barındırır ve bu modlar majör ve minör gamlarla kontrast oluşturur. Kullanılan modlardaki yarım ses aralıklar farklı pozisyonlar yaratarak kompozisyon içinde karar tonunu açığa çıkarır.

Debussy'nin prelüdlerinde armonik akorlar, paralel akorlar ve modların bir arada başarılı bir şekilde kullanılması, yeni bir tonalite kavramı yarattığını ve iki farklı tonal dünyayı nasıl harmanladığını göstermektedir.

Rönesans'tan bu yana giriş müziği olarak kullanılan ve daha çok tona hazırlık olarak tasarlanan prelüd, J.S. Bach'ın 24 prelüd- füg'ü ile doruk noktasına ulaşmıştır. Chopin'in Bach'a saygı duruşu niteliğindeki 24 prelüdü, her majör ve minör tonda düzenli olarak sıralanmış özgün birer parçadır. Bu anlayış prelüdü giriş parçası formatından çıkararak yeni bir bakış açısı sunmuştur. Birçok bestecinin de eserler verdiği prelüd formu, farklı müzikal akımlarda kendini göstermiştir. Debussy bu noktada hem Bach hem Chopin'e atıfta bulunarak prelüd kavramını yepyeni bir boyuta taşımıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. BİRİNCİ DEFTER

2.1. *Danseuses de Delphes* – Delf’li Dansçılar

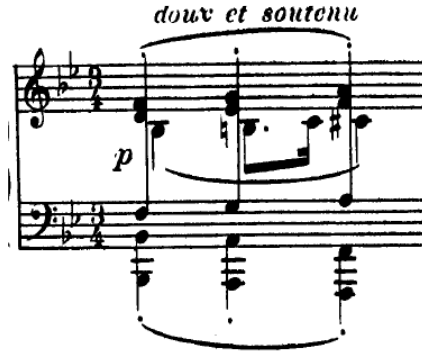
Delfi, günümüz Yunanistan’ının *Parnassos* Dağı’nın güneybatısında bulunan arkeolojik bir alan ve modern bir kasabadır. Antik çağlarda ise Yunan halkı için önemli dini bir merkezdir (http-1). *Delphi* ismi “rahim” anlamına gelen *delphos* kelimesinden türetilmiştir. Tapınağa bu adın verilmesinin sebebi, tapınağın içindeki derin yarıklar ve mağaralardır.

Bununla birlikte, Delfi Tapınağı’na eskiden *Python* da denilmekteydi. Bunun sebebi ise, tapınağın odalarında bir zamanlar büyük yılan *Python*’un yaşadığına inanılmasıdır. Efsaneye göre, *Parnassos* Dağı’nın yamacına tırmanan Güneş Tanrısı *Apollon*, uzun bir çarpışma sonrasında bu yılanı öldürmüş ve bedenini kehanet yarığında içeri atmıştır. *Apollon*, o andan itibaren yarıktan kehanetler almaya başlamış ve *Dionyssos*’la birlikte Delfi’nin yönetici tanrısı olma onurunu paylaşmıştır. Tapınaktakiler, *Apollon*’dan sonra Kehanet Yarığı’ndan yükselen dumanların *Python*’un çürüyen bedeninden çıktığına ve yılanın ruhunun tapınakta kaldığına inanmışlardır. Bu ruhtan ve yılanın zehirli buharından etkilenen rahibeler, önce kendilerinden geçerek dans etmeye, ardından bir soyluluk haline bürünerek geleceğe dair kehanetlerde bulunmaya başlamışlardır (http-2).

Debussy’nin “Delfli Dansçılar” olarak adlandırdığı birinci prelüd, yukarıdaki mitolojik hikâyeden yola çıkılarak oluşturulmuş bir imgelem dünyasını yansıtmaktadır. Yarıktan çıkan buharla rahibelerin kendinden geçmesi, konuyu oldukça dinsel ve mistik bir yapıya büründürmüş, bu yapı da Debussy’nin belirsizlik hissi yaratan empresyonist tınılarında kendini ortaya koymuştur.

Prelüd; ‘*Lent et grave*’ (yavaş ve kararlı) tempoda, 3/4’lük ölçüde, si bemol majör tonundadır. Eser; dördüncü, dokuzuncu, onuncu ve on altıncı ölçülerde 4/4’lük ölçüye geçer ve tekrar 3/4’lük ölçüye geri döner. Bu artmış dördüncü vuruşlar beklenmedik bir zaman algısı oluşturur ki, bu da mistik duyguya bir havada kalmışlık hissi katarak empresyonizm algısını destekler.

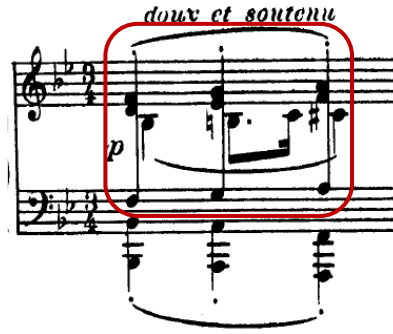
Eser, ilk ölçüde görülen çok katmanlı bir motifin sürekli tekrar eden çeşitlemelerinden oluşmuştur.



Şekil 2.1. – *Danseuses de Delphes*, 1'inci ölçü

Motifte üç figür göze çarpar:

Üst partide yer alan birinci figür, armonik olarak üçlüsüyle desteklenmiş olup bir alt oktavdan sekizlisiyle katlanmıştır.



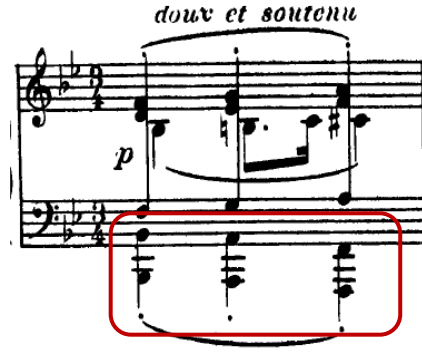
Şekil 2.2. – *Danseuses de Delphes*; 1'inci ölçü, üst parti

Orta partide yer alan kromatik figürün en karakteristik özelliği, noktalı sekizlik bir ritimle desteklenmiş olmasıdır.



Şekil 2.3. – *Danseuses de Delphes*; 1'inci ölçü, orta parti

Bas partisinde yer alan üçüncü figür ise armonik yürüyüşü sağlamak üzere oktavlar halinde geliştirilmiştir.



Şekil 2.4. – *Danseuses de Delphes*; 1'inci ölçü, bas partisi

1'inci ölçüden 10'uncu ölçüye kadar “beş artı beş (5+5)” ölçü sisteminde yer alan bir cümle yapısı görülür. 6'ncı ölçüden itibaren başlayan cümle, ilk beş ölçüdeki cümlelerin daha büyük akorlar ile zenginleştirilmiş bir tekrarıdır.



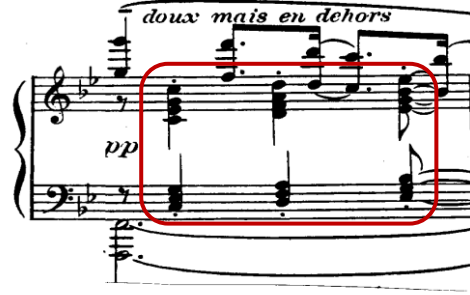
Şekil 2.5. – *Danseuses de Delphes*, 1'inci ölçüden 10'uncu ölçüye kadar

11'inci ölçüden itibaren eserin ikinci kesiti başlar. Bu kesitte baştaki motifin ikinci figürü, tersten işlenerek geliştirilmiştir.



Şekil 2.6. – *Danseuses de Delphes*; 11'inci ölçü, üst parti

Buna ek olarak, orta partide birinci figürü hatırlatan ve sürekli paralel beşli ve sekizlilerle ilerleyen bir armonik yapılanma görülür.



Şekil 2.7. – *Danseuses de Delphes*; 11'inci ölçü, orta parti

15'inci ölçüden itibaren baştaki ikinci figürün hâkim olduğu bir cümle yapısı görülür.

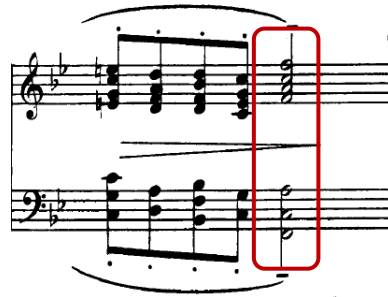


Şekil 2.8. – *Danseuses de Delphes*; 15'inci ölçü, orta parti

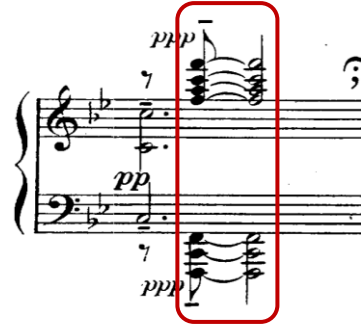
Bu cümle 20'nci ölçüye kadar devam eder. Debussy, burada önceden olduğu gibi üçüncü defa olmak üzere yine fa sesini durak olarak belirlemiştir.



Şekil 2.9. – Danseuses de Delphes, 5'inci ölçü



Şekil 2.10. – Danseuses de Delphes, 10'uncu ölçü



Şekil 2.11. – Danseuses de Delphes, 20'nci ölçü

21'inci ölçüden itibaren geleneksel armoni açısından birbirine bağlanması imkânsız olan üçlü akor yapılanmaları ana motife eşlik ederek 25'inci ölçüye kadar kendini gösterir. Daha birinci prelüden itibaren kullanmış olan köksüz akorlar; havada asılı kalma hissi oluşturarak bir belirsizlik ortamı yaratmış, bu da Debussy'nin ileriki eserlerinde görülecek olan empresyonist tavrın en temel özelliklerden biri haline gelmiştir.



Şekil 2.12. – Danseuses de Delphes, 21'inci ve 22'nci ölçüler



Şekil 2.13. – Danseuses de Delphes, 23'üncü ve 24'üncü ölçüler

Buradan itibaren, motif kendini akorlarla desteklenmiş bir şekilde iki defa duyurduktan sonra parça sonlanır.



Şekil 2.14. – Danseuses de Delphes, 25'inci ve 26'nci ölçüler



Şekil 2.15. – *Danseuses de Delphes*, son beş ölçü (final)

2.2. Voiles – Yelkenliler-Tüller

Debussy birinci defterin ikinci prelüdünde, birçok kaynakta çift anlamlı olarak nitelendirilen *Voiles* ismini kullanmıştır. Empresyonizmi en iyi anlatan prelüdlerden biridir ve bir yelkenlinin suda sallanması ya da bir tülün rüzgarla uçuşması algısı, prelüdün yarattığı imgelem dünyasına oldukça uygundur.

“Empresyonizm” adı Claude Monet’nin “İzlenim, Gündoğumu” adlı resminden kaynaklanır. Eserin orijinal adı “*Impression, Soleil levant*”dır. Debussy, *Voiles* prelüdünde bu çok ünlü eserin atmosferini yakalamıştır.



Görsel 2.1. - Claude Monet, “*Empression, Sunrise*”, 48 cm × 63 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1872, Fransa

Debussy'nin hayranlık duyduğu bilinen, O'nunla aynı dönemde yaşamış ressam Edgar Degas'nın da aynı prelüdün adına referans gösterilebilecek olan “*Au bord de la mer*” (Deniz Kenarında) ve “*Trois voiliers*” (Üç Yelkenli) tabloları prelüdün atmosferini imgelemeye yarar bir kaynak olabilir.



Görsel 2.2. - Edgar Degas, “*Au bord de la mer*”, 23,81 cm × 31,43 cm, kağıt üzerine pastel boya, 1869, Fransa



Görsel 2.3. - Edgar Degas, “*Trois voiliers*”, 36 cm × 45 cm, kağıt üzerine pastel boya, 1869, Fransa

Eser, si bemol ekseninde yazılmış bir tam ton dizinin sürekli tekrarı ve bunun yarattığı çözümlenmemiş ses kümelerinden oluşmuştur. Müzik tarihinde ortaya çıkan empresyonist yazının en önemli örneklerinden biridir. Geleneksel anlamda bir gelişim göstermeyerek sürekli aynı daire ekseninde kendini tekrarlaması, tüm akorların tam ton yapıları nedeniyle havada asılı kalmaları ve bu köksüz akorların yarattığı belirsiz tını ortamlarıyla empresyonist estetiğin başyapıtlarından biri olarak kabul edilmiştir.

İlk iki ölçüde görülen birinci motif, tam ton aralıklardan oluşmuş bir yapıda olup eser boyunca sürekli kendini duyurur.

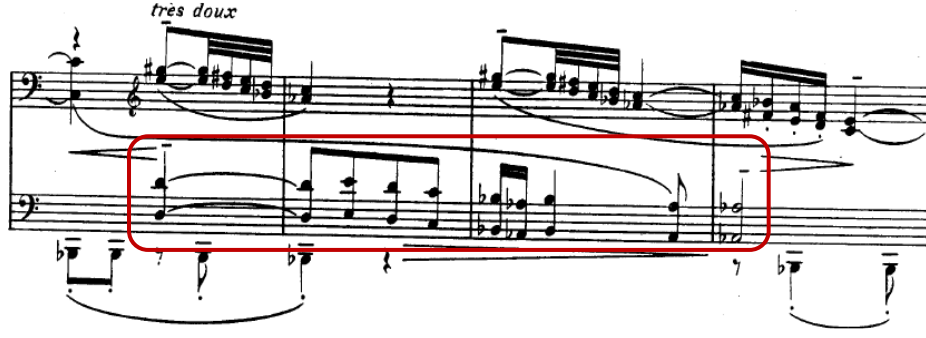


Şekil 2.16. – Voiles, 1'inci ve 2'nci ölçüler

Bu motif üçüncü ölçüde kendini tekrarladıktan sonra, 7'nci ölçüde prelüdün yine tam ton aralıklardan oluşan ikinci motifi ortaya çıkar. İkinci motif iki kısımdan oluşur; birinci kısmı 7, 8 ve 9'uncu ölçülerde üst partide, ikinci kısmı ise 10, 11, 12 ve 13'üncü ölçülerde bas partisinde görülür.

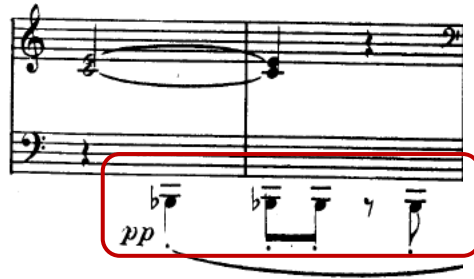


Şekil 2.17. – Voiles; 7, 8 ve 9. ölçüler



Şekil 2.18. – Voiles; 11, 12, 13 ve 14'üncü ölçüler

5'inci ölçüden itibaren başka bir önemli unsur müziğe dahil olur, bu, en alt partide duyulan si bemol sesidir. Bu ses tüm müziğin çatısını oluşturan ana unsur olup diğer iki motifi parça boyunca destekler.



Şekil 2.19. – Voiles, 5'inci ve 6'ncı ölçüler

Debussy, 10'uncu ölçüde beklenmedik bir şekilde iki motifi aynı anda üst üste getirerek tonal belirsizliği adeta ikiye katlamıştır. Bunun yanı sıra bas partisindeki si bemol sesinin eklenmesiyle de ilk defa eserin üç ana unsuru aynı anda duyurulmuştur:



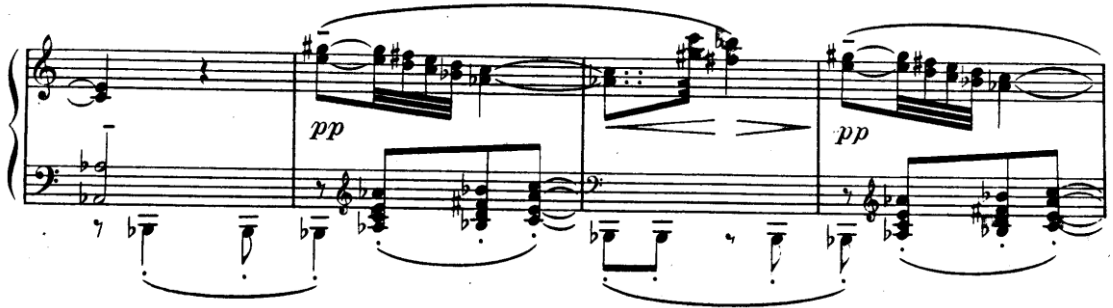
Şekil 2.20. – Voiles, 10'uncu ölçü

15'inci ölçüde yine birinci motifle ikinci motifin üst üste getirildiği fakat bu sefer ikinci motifin tek sesli olarak değil de akorlar halinde ilerlediği görülür.



Şekil 2.21. – Voiles, 15'inci ölçü

15 ve 20'nci ölçüler arasında, ikinci motifin birinci kısmı kendini duyururken, 17 ile 21'inci ölçüler arasında ikinci motifin ikinci kısmı duyulur.



Şekil 2.22. – Voiles; 14, 15, 16 ve 17'nci ölçüler



Şekil 2.23. – Voiles; 18, 19, 20 ve 21'inci ölçüler

Debussy, bu işi diğer partiler üzerinden duyurarak gizli bir şekilde ortaya çıkarır. Önce 21'inci ölçüde ikinci motifin ikinci kısmının ilk sesi olan re notası duyulur, daha sonraki ölçülerde ikinci kısmın duyulmamış olan notaları mi, do, si bemol ve la bemol bir şekilde üst partideki ara seslerde kendini duyurur.



Şekil 2.24. – Voiles, 21'inci ölçü



Şekil 2.25. – Voiles, 23'üncü ölçü

Aslında, 23'üncü ölçüden 27'nci ölçüye kadar üst partide do-si bemol-la bemol sesleri sürekli üst partide tekrarlanır. Bu tekrarlar, 26 ve 27'nci ölçülerde iyice belirginleşerek iki defa kendini gösterir.

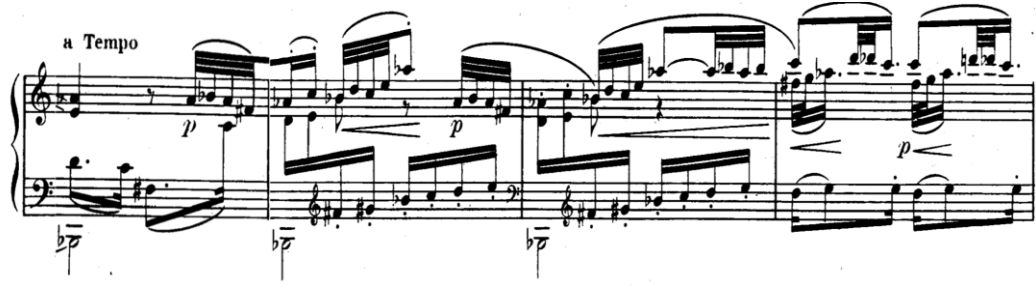


Şekil 2.26. – Voiles; 22, 23 ve 24'üncü ölçüler



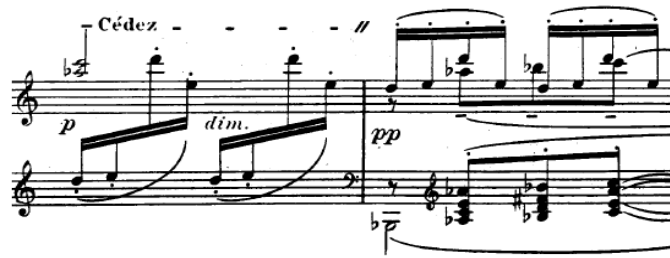
Şekil 2.27. – Voiles; 25, 26 ve 27'nci ölçüler

28 ve 31'inci ölçüler arasında, ikinci motifin bütün seslerinin partilere dağılmış bir şekilde sunulduğu görülür.



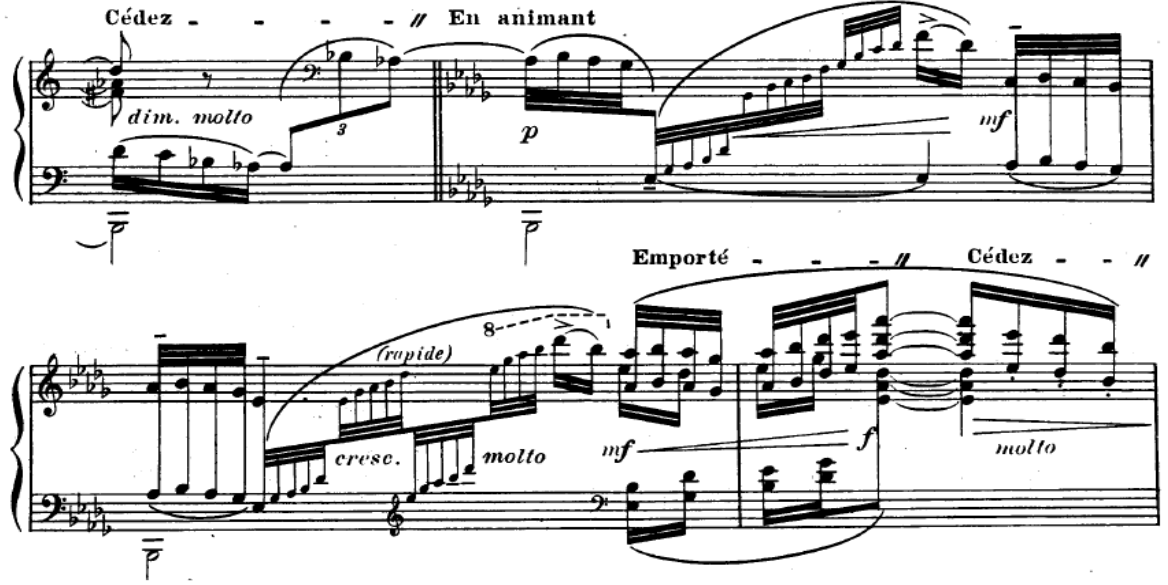
Şekil 2.28. – Voiles; 28, 29, 30 ve 31 'inci ölçüler

32'ci ölçüdeki ritardando'dan sonra, eser ilk defa olmak üzere dört katmanlı bir yazıya dönüşmüştür. Bu dört katman; 33'üncü ölçüde bas partisinde si bemol sesi, orta partide ikinci motif, üst partide ikinci motifi katlayan ara parti ve 32'nci ölçüde kendini gösteren yapılanmayla ortaya çıkar.



Şekil 2.29. – Voiles, 32 ve 33 'üncü ölçüler

42'nci ölçüde Debussy, ani bir değişimle müziğe bir soluk aldirmek istemiştir. Bu soluğu porteye geçici bir süreliğine koyduğu beş bemollü pentatonik dizilerle oluşturmuştur. 42 ve 44'üncü ölçüler arasında re bemol ve si bemol notaları sürekli tekrar edilmiştir.



Şekil 2.30. – Voiles, 41'inci ölçüden 44'üncü ölçüye kadar olan kesit

Farklı bir motif izlenimi yaratan bu notalar, aslında parçanın başından sonuna kadar hâkim olan si bemol-re bekar ilişkisinin altere edilmiş halinden başkası değildir.

45'inci ölçüde besteci bir koda hissi yaratarak beş bemollü bu kesiti 47'nci ölçüde sona erdirmiştir. Bu kesitte dikkat çeken en önemli unsur, her ne kadar sağ elde mi bemol eksenli bir dizi görülse de sol elde parçanın başından sonuna kadar etkili olan si bemol sesinin ısrarlı bir şekilde duyurulmasıdır.



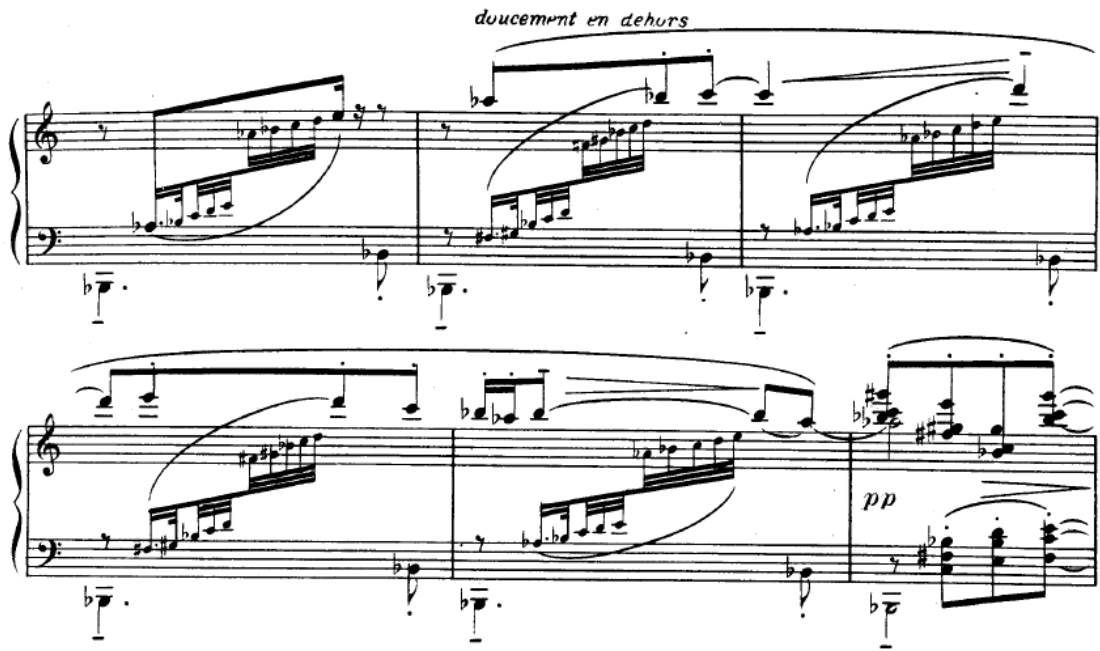
Şekil 2.31. – Voiles, 45'inci ölçüden 47'nci ölçüye kadar olan kesit

48'inci ölçüden itibaren eserin “coda” diyebileceğimiz son kesiti başlar. İlk iki ölçüde bas partisindeki si bemol sesinden farklı olarak yeni bir yapılanma belirir. Bu yapılanma tam ton aralıklardan oluşmuş bir dizi olup, açık şekilde bir arp etkisi yaratır.



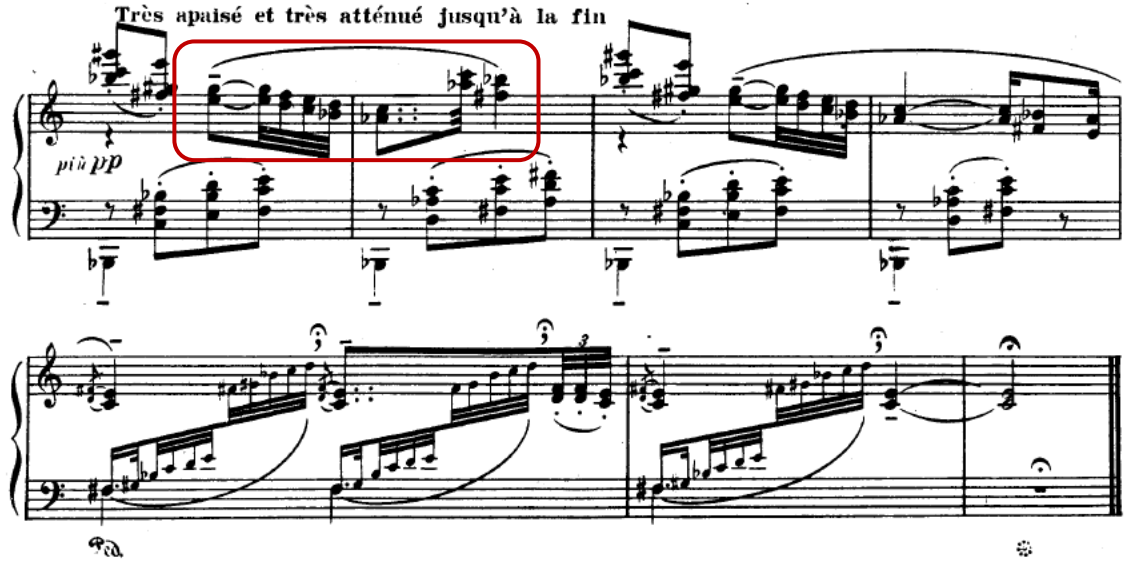
Şekil 2.32. – Voiles, 45'inci ölçüden 48'inci ölçüye kadar olan kesit

49'uncu ölçüde ikinci motifin en üst partide duyurulması ile eser üç katmanlı bir yapıya dönüşür ve bu yapı devam ederken 54'üncü ölçüde hem üst hem alt partiden olmak üzere akorlardan oluşmuş iki yeni parti daha katılır. Bu akorların sesleri yine eserin ikinci motifinin seslerinden oluşmuştur.



Şekil 2.33. – Voiles, 49'uncu ölçüden 54'üncü ölçüye kadar olan kesit

58'inci ölçüde bestecinin uzun süredir duyurmadığı ana motif aniden belirir. Bu belirme ile müzik dört partili bir yapıya bürünerek 62'nci ölçüye kadar devam eder. Son iki ölçüde Debussy, do ve mi seslerini bir durak noktası olarak belirlemiş ve bu iki seste ısrar ederek müziği sonlandırmıştır.



Şekil 2.34. – Voiles, 58'inci ölçüden 62'nci ölçüye kadar olan kesit

Debussy özellikle prelüdün son kesitinde kurmuş olduğu armonik yapılanmayla tonal duyuşu ortadan kaldırmış ve bu sayede yarattığı belirsiz atmosferlerle geleneksel müziğin eksenli düşünce anlayışını tamamen değiştirmiştir.

Yeni bir örgütlenme ve duyma biçimini ortaya koyan bu estetik, ileriki dönemlerde Debussy'nin yazı dilini büyük ölçüde oluşturmuş ve müzik tarihinde empresyonist stil olarak benimsenmesine yol açmıştır.

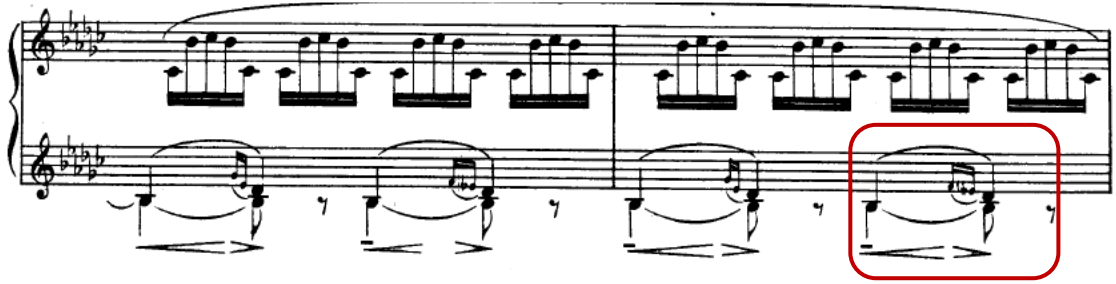
2.3. Le Vent dans la plaine – Ovadaki Rüzgâr

Eser ovadaki rüzgârı çağrıştıran ses kümeleri ile başlar. Bir uğultu halinde devinen bu ses kümeleri, parçanın başından sonuna kadar bir atmosfer oluşturarak eserdeki empresyonist düşüncenin ana unsuru olarak kurgulanmıştır. Üçüncü ölçüden itibaren ana tema, noktalı ritimler halinde kendini gösterir.



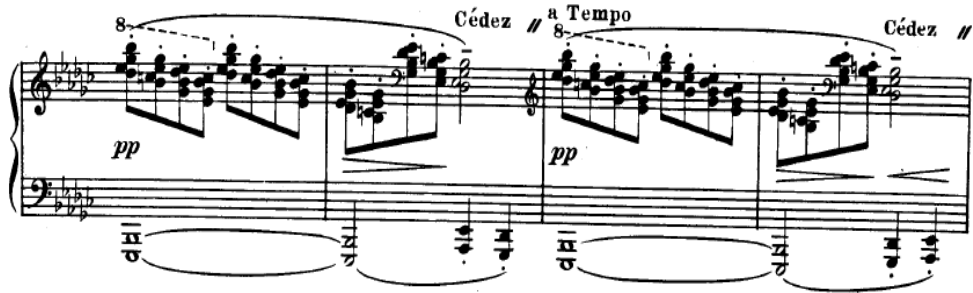
Şekil 2.35. – Le vent dans la plaine, 3'üncü ölçü

Bu temanın en önemli özelliği beşinci ölçüde kendini gösteren uzak doğu çağrışımlı aralık yapılanmasıdır (fa, mi çift bemol).



Şekil 2.36. – *Le Vent dans la plaine*, 5 ve 6'nci ölçüler

Eser sol bemol majör değiştiricileri ile yazılmış olmasına rağmen hiçbir zaman bu ton içinde düşünülerek geliştirilmemiştir. Debussy bu prelüdde modları kullanarak ton duygusundan uzaklaşmış ve bu sayede bambaşka yapıda bir tınısallık oluşturmuştur. Bu tınısallık, parçanın başında gerek eşlik gerek ana temada si bemol üzerine frigyen dizinin kullanılması ile ortaya çıkmıştır. 9'uncu ölçüde bir anlığına parçanın başından itibaren hâkim olan atmosferden uzaklaşmış, si bemol ekseninden mi bemol eksenine bir geçiş sağlanmıştır. Do bemolün, do bekar olarak değiştirildiği dört ölçülük bu yapılanmada, besteci re bemol majör üzerinden doryen dizisini kullanmıştır.



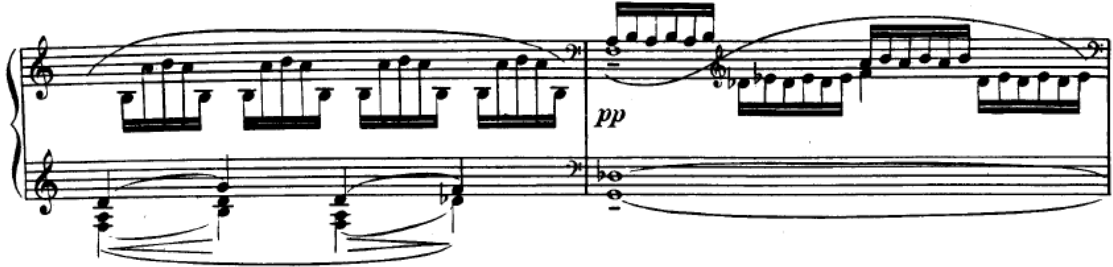
Şekil 2.37. – *Le Vent dans la plaine*, 9'uncu ölçüden 12'nci ölçüye kadar olan kesit

13'üncü ölçüde müzik tekrar başa döndükten sonra on beşinci ölçüde Debussy'nin, sürekli aynı giden atmosferi si çift bemol notasıyla değişikliğe uğrattığı görülür.



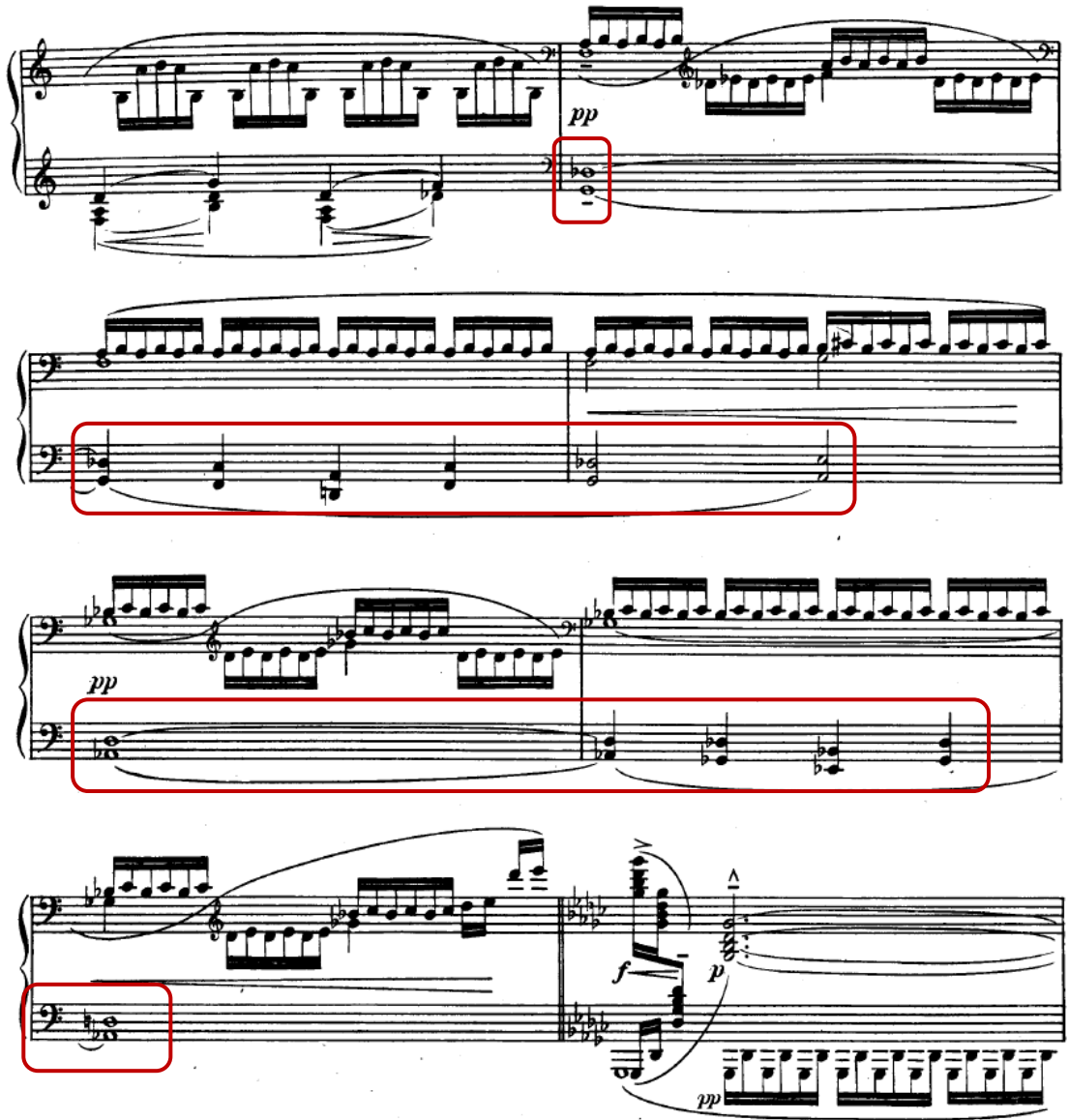
Şekil 2.38. – *Le Vent dans la plaine*; 13, 14, 15 ve 16'nci ölçüler

Bu ölçüler arasında yine ana tema duyulduktan sonra 21'inci ölçüde ilk defa tüm değiştiriciler ortadan kalkar.



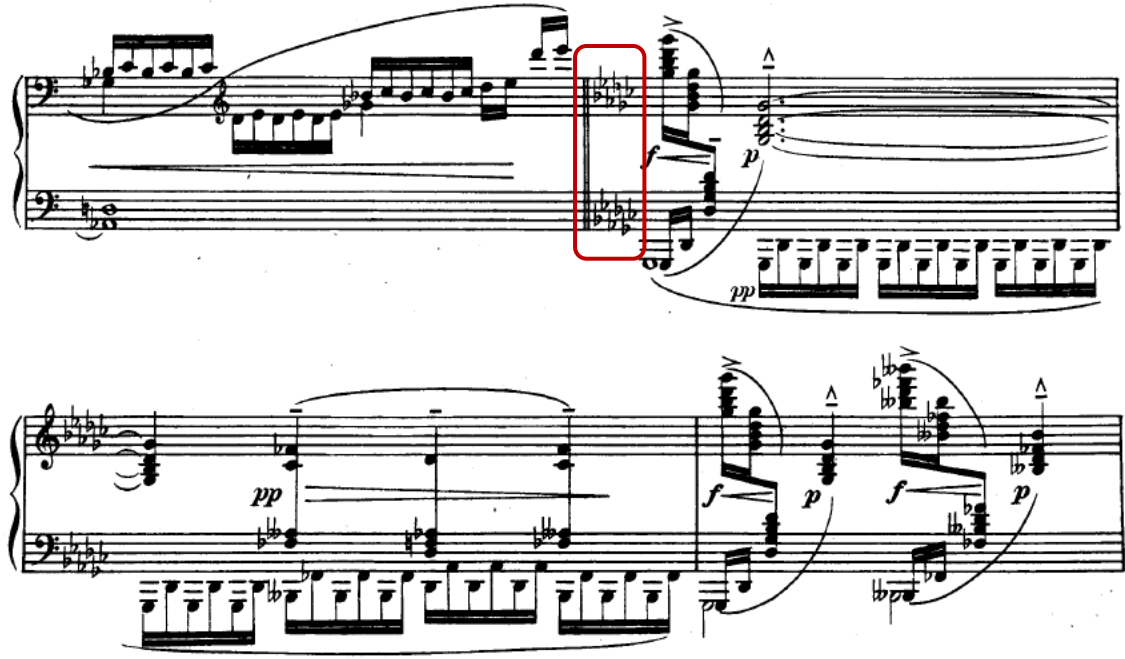
Şekil 2.39. – *Le Vent dans la plaine*, 21 ve 22'nci ölçüler

22'nci ölçüden itibaren armonik anlamda tam ton dizisi kullanılarak, fonksiyonel armonin tamamen dışına çıkmış olup tonsuzluk hissi yaratılmıştır. Debussy burada eserin başındaki atmosfer hissi yaratan nota kümelerini, oktavlarını kullanmaksızın yan yana gelecek şekilde duyurarak değişime uğratmıştır. 22'nci ölçüden 27'nci ölçüye kadar sol elde görülen ses aralıkları uzak doğu makam müziğini çağrıştıran bir yapılanma sergiler (re do la do re).



Şekil 2.40. – *Le Vent dans la plaine*, 21'inci ölçüden 28'inci ölçüye kadar olan kesit

28'inci ölçüde Debussy, parçanın başından itibaren ilk defa sol bemol majör tonunu duyurmuştur. Ancak bu duygu ardından gelen ölçülerde üçlü ilişkiler içinde hemen kırılarak değişime uğratılmıştır.



Şekil 2.41. – *Le Vent dans la plaine*, 27'nci ölçüden 30'uncu ölçüye kadar olan kesit

34'üncü ölçüde eser tekrar baştaki ses kümeleri ve tema yapılanmasına geri döner ancak bu sefer ana temayı farklı ses eksenleri üzerinden oluşturarak duyurur.



Şekil 2.42. – *Le Vent dans la plaine*, 33 ve 34'üncü ölçüler

Ana tema ilkinde mi notası üzerinden frigyen, ikincisinde do notası üzerinden frigyen dizisi içerisinde kendini duyurduktan sonra 42'nci ölçüde tekrar baştaki dizi yapılanmasına döner. Bu yapılanma aynı şekilde kendini göstererek 54'üncü ölçüye kadar ilerler.

54'üncü ölçüden sonra besteci bir nevi koda denilebilecek bir kesitle eseri sonlandırmıştır.



Şekil 2.43. – *Le Vent dans la plaine*, 54'’üncü ölçüden 59'’uncu ölçüye kadar olan kesit

Bu son kesitte Debussy, modal ve tonal tınıları harmanlayarak, daha önce görülmemiş bir senteze ulaşmıştır. Eserin başındaki frigyen dizisini, majör armoniler içinde duyurarak egzotik bir etki yaratmıştır. İki farklı kültürün hiç birleşemeyecek gibi gelen tınılarını stilize ederek üstün bir soyutlamaya ulaşmıştır.

2.4. “*Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir*”

Sesler ve Kokular Dönüyor Akşam Havaında

Symbolist şiirin en önemli şairlerinden Fransız Charles Baudelaire’in ünlü eseri “*Kötülük Çiçekleri*”nden, 1857 yılında yayınlanan “*Akşamın Ahengi*” adlı şiirinden alınan bu cümle Debussy’nin dördüncü prelüdüne adını vermiştir.

Harmonie du soir

Voici venir les temps ou vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

Charles Baudelaire, 1857

Akşamın Ahengi

İşte her çiçeğin sakında ürperdiği çağlar
Her çiçeğin bir buhurdan gibi uçtuğu lahza!
Sesler ve kokular dönüyor akşam havasında,
Hazin bir vals, bir baş dönmesidir bu rüzgâr.
Her çiçeğin bir buhurdan gibi uçtuğu lahza!
Keman sesinde üzgün bir kalbin titreyişi var;
Hazin bir vals, bir baş dönmesidir rüzgâr.
Bir büyük mabet gibi melül ve güzeldir sema.
Keman sesinde üzgün bir kalbin titreyişi var,
Nefret o kalpten bu geniş ve karanlık boşluğa.
Bir büyük mabet gibi melül ve güzeldir sema;
Pıhtılaşan kanında güneştir boğuldu tekrar.
Nefret o kalpten bu geniş ve karanlık boşluğa,

Bir kalp ki aydınlık maziden ne bulursa toplar

Pıhtılaştı kanında güneştir bozuldu tekrar,

O mukaddes nurdur içime senden bir hatıra!

Çeviri: **Cahit Sıtkı Tarancı**, Can Yayınları, 1999

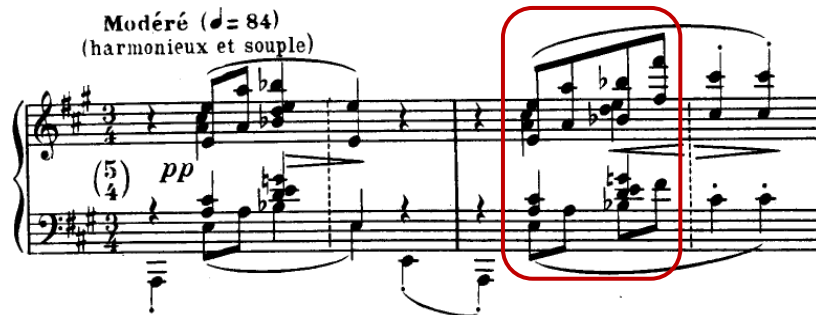
Tüm eser 1'inci ölçüde görülen motif üzerinden yapılandırılmıştır. Eserin ana temasını oluşturan bu motif tonal ve modal öğelerin beraber duyurulduğu bir yapıya sahiptir. La majör üzerinde aniden duyulan si bemol sesi, birbiriyle ilişkisi olmayan iki farklı ekseni bir arada duyurarak çok katmanlı bir yapı oluşturmuş; bu da geleneksel tonal anlayışın kırıldığı bir tonsuzluk hissi yaratmıştır.

Ana tema incelendiğinde, la sesinin hâkim olduğu ve bu ses üzerine arap makamlarını çağrıştıran modal bir dizinin kullanıldığı görülür. Oryantal bir egzotikliği çağrıştıran bu dil, aşağıdaki gösterildiği gibidir (La, si bemol, do diyez, re, alt tetrakort mi, fa, sol, la, üst tetrakort).



Şekil 2.44. – “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”, 1'inci ölçü

2'nci ölçüde ana temaya dörtlü bir figürün eklendiği görülür. Bu figür 1'inci ölçüde si bemol sesiyle sarsılan tonal duyuşu neredeyse tamamen ortadan kaldırarak bir havada asılı kalma durumu yaratmış, bu durum da parçanın başından sonuna kadar devam etmiştir.



Şekil 2.45. – Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir, 1 ve 2'nci ölçüler

Makamsallık 3'üncü ölçüden itibaren sol elde yedili akorlar içinde kendini gösterir. Bu arada sağ elde ana temanın bir parçası olan dörtlü figürler sürekli duyurularak tonaliteye ait olan sesleri bilinçli bir şekilde hatırlatır. Dolayısıyla Debussy burada makamsallıkla tonaliteyi aynı anda duyurarak birbiriyle ilgisi olmayan farklı iki mekânın oluşmasını sağlamıştır.



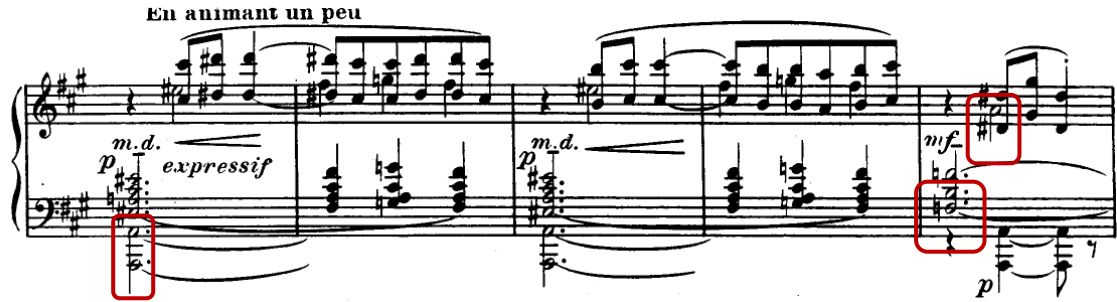
Şekil 2.46. – *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*; 1, 2 ve 3'üncü ölçüler

Özellikle 5 ve 7'nci ölçüde duyulan *do bekar* ve *sol* sesleri bu farklılık hissini bir hayli güçlendirerek, tonal müzikteki eksen anlayışını tamamen ortadan kaldırmıştır. Eserde her ne kadar *la* sesi eksen sesi gibi gözükse de bu ses üzerinde kurgulanan yapılanmalar *la* sesinin geleneksel tonalite içindeki fonksiyonunu etkisiz hale getirmiştir.



Şekil 2.47. – “*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*”,
4'üncü ölçüden 8'inci ölçüye kadar olan kesit

9'uncu ölçüde *la* sesinin yine eksen olduğu fakat bunun üzerinde makamsal örgütlenmenin değil de tam ton dizisinin kullanıldığı görülür. 13'üncü ölçüde dörtlü figürlerin kullanıldığı ve bu figürler sayesinde tam ton dizisine yabancı bir atmosfer oluşturularak tıpkı eserin başında olduğu gibi yine farklı iki mekânın yaratıldığı görülür.



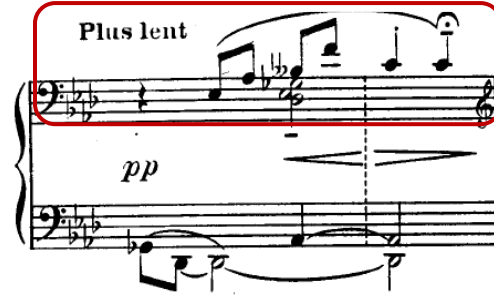
Şekil 2.48. – “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”,
9’uncü ölçüden 13’üncü ölçüye kadar olan kesit

17’nci ölçüden itibaren re diyez ve do diyez seslerinin sürekli tekrarından oluşan sarmal yapının ardından, yirmi dördüncü ölçüde tekrar baştaki tematik yapılanmaya dönülür.



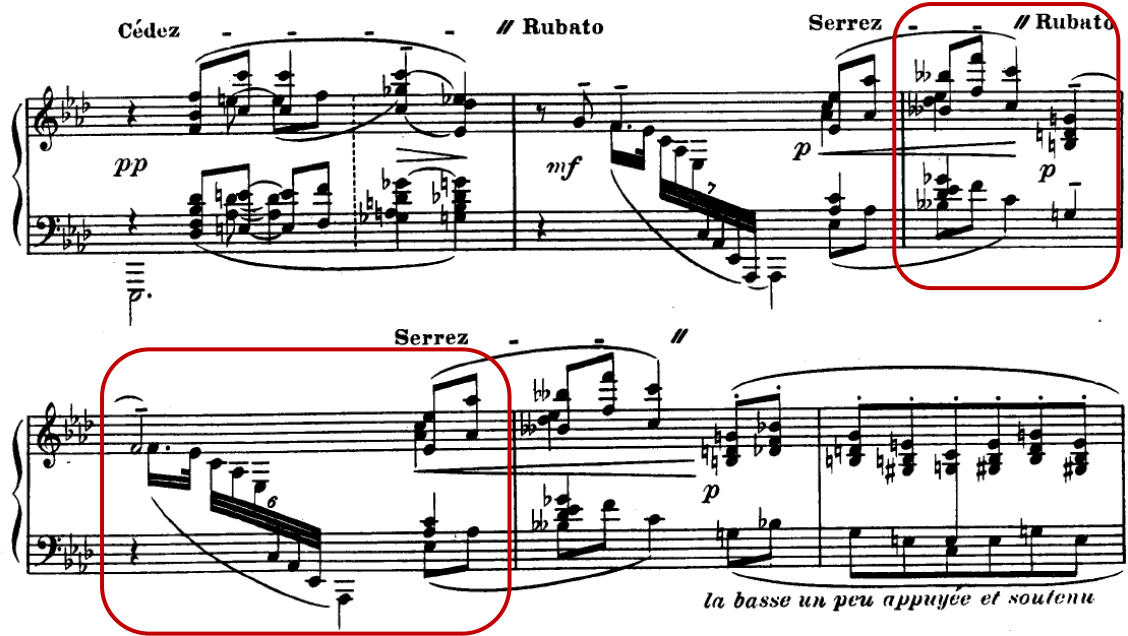
Şekil 2.49. – “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”,
14’üncü ölçüden 25’inci ölçüye kadar olan kesit

27’nci ölçüde Debussy, porteye dört bemol ekleyerek, ana temayı yarım ses aşağıdan duyurmak suretiyle modülasyon denilebilecek bir oluşuma gitmiştir.



Şekil 2.50. – “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”, 27’nci ölçü

Yine dörtlü figürlerin kullanıldığı bu kesitte, 33’üncü ve 34’üncü ölçüler Debussy’nin başından beri takip ettiği armonik yapılanmayı açık şekilde ortaya koymuştur. 33’üncü ölçüde duyulan tonal anlayışla hemen ardından gelen makamsallık hissi yaratan modal anlayış bir arada sunulmuştur.



Şekil 2.51. – “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”,
30’uncu ölçüden 36’nci ölçüye kadar olan kesit

Eser 38’inci ölçüde la bemol eksen sesinin la bekar sesine dönmesinin ardından 42’nci ölçüde koda ile tamamlanır.



Şekil 2.52. – “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”,
37’nci ölçüden 42’nci ölçüye kadar olan kesit

Kodanın ilk üç ölçüsünde Debussy do diyez, re, fa diyez, sol seslerini kullanarak bir eksen kayma hissi oluşturmak istemiştir. Oktavlar halinde sürekli do diyez sesinin duyurulmasının ardından 45’inci ölçüde ana temayı, 46’nci ölçüde ise ana temanın tıpkı eserin başında olduğu gibi ikinci kısmı sunulmuştur.



Şekil 2.53. – “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”,
40’inci ölçüden 47’nci ölçüye kadar olan kesit

Bu arada eserin başında duyulan si bemol bu ölçüler boyunca la diyez olarak duyurulmuştur. 48'inci ölçüde tüm eserin eksen sesi olan la sesinin tekrar duyurulmasının ardından eser, açık bir şekilde duyulan la majör tınıları ile sonlanır.



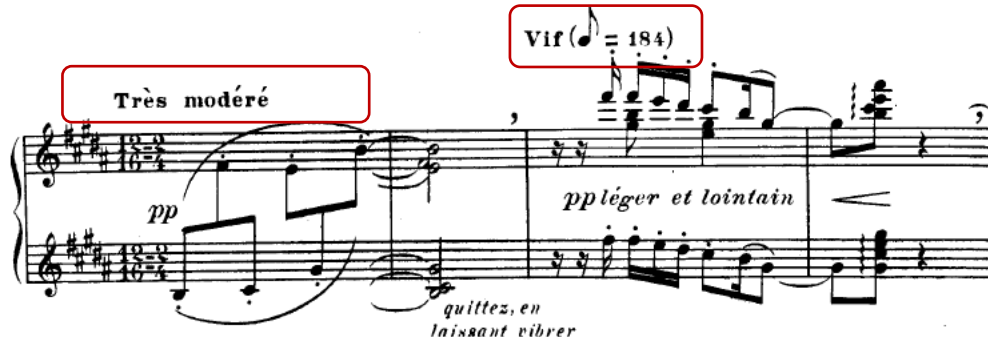
Şekil 54. – “Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir”,
48'inci ölçüden 54'üncü ölçüye kadar olan kesit

2.5. Les collines d'Anacapri- Anacapri Tepeleri

Debussy'nin 5'inci prelüdüne ismini veren “Anacapri”, İtalya'nın Capri adasıdır. Ada iki ayrı köyden oluşur. Capri köyü deniz seviyesinde, Anacapri ise deniz seviyesinden 500 metre yukarıdadır. Adayı M.Ö. 400 yılında Yunanlılar fethetmiştir. Ada'nın adı İtalyanca *caprae* (keçi) kelimesinden türemiştir (<http-3>).

İtalya'nın güney bölgesinde 15.-17. yy.'lar arasında popüler olan tarantella dansının 6/8 'lik ritmi bu prelüdün yapısına etki etmiştir.

Prelüd, iki kesitten oluşan bir temanın sunumuyla başlar. 1'inci kesit ağırken, 2'nci kesit hızlı bir tempo içinde çalınarak tam bir zıtlık sergiler. Ana temanın tekrarlarından oluşan giriş bölümü 12'nci ölçüye kadar devam eder.



Şekil 2.55. – Les collines d'Anacapri, 1'inci ölçüden 4'üncü ölçüye kadar olan kesit

Debussy, giriş bölümünde si majör arızalarını kullanmış ancak fonksiyonel armonilerle desteklenmiş bir melodik yapıdan özellikle kaçınmıştır. Her ne kadar onuncu ölçüde si majör tonik akoru duyulsa da on dördüncü ölçüde başlayan yeni cümle yapısında pentatonik bir melodi kullanılarak yine tonal anlayışın dışına çıkmıştır.



Şekil 2.56. – Les collines d'Anacapri, 9'uncu ve 10'uncu ölçüler

14'üncü ölçüyle beraber sol eldeki eşliklerin üzerinde 2'nci tema gibi duyulan bir kesit başlamıştır. Ancak dikkatli incelendiğinde buradaki melodinin, ana temanın 2'nci kesitindeki ritmik ve melodik yapıdan türetildiği görülür.



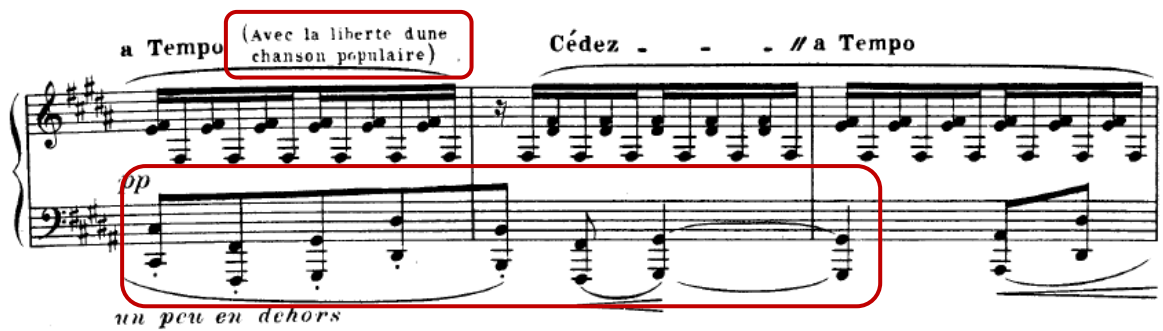
Şekil 2.57. – Les collines d'Anacapri, 13'üncü ölçüden 15'inci ölçüye kadar olan kesit

21'inci ölçüde ana temanın 2'nci kesitinin tekrarlarının ardından, 24'üncü ölçüde sol elde Debussy'nin diğer eserlerinde de bir hayli kullandığı Arap makamlarını çağrıştıran bir tema duyulur.



Şekil 2.58. – Les collines d'Anacapri, 20'nci ölçüden 25'inci ölçüye kadar olan kesit

Ani biçimde yaratılan bu egzotik tınların ardından 32'nci ölçüde yine hiç beklenmedik bir biçimde Debussy'nin notaya iliştirdiği “popüler bir halk şarkısının özgürlüğü ile” terimi eseri tekrar İtalyan havasına döndürür.



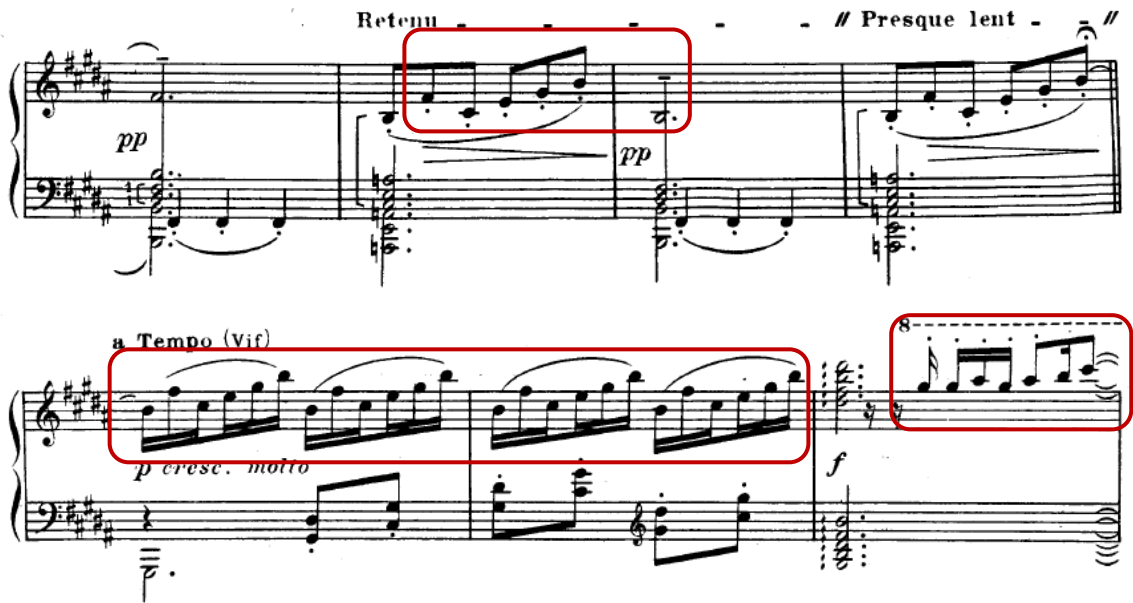
Şekil 2.59. – Les collines d'Anacapri, 32'nci ölçüden 34'üncü ölçüye kadar olan kesit

Debussy burada modernist kimliğinden uzaklaşarak, bir an olsun yerel motiflerle beslenen ulusal bir besteci kimliğine bürünmüştür. Bu halk şarkısının çeşitli şekillerde duyurulmasının ardından, 49'uncu ölçüde yine yerel tınların işlendiği yeni bir cümle yapısıyla karşılaşılır.



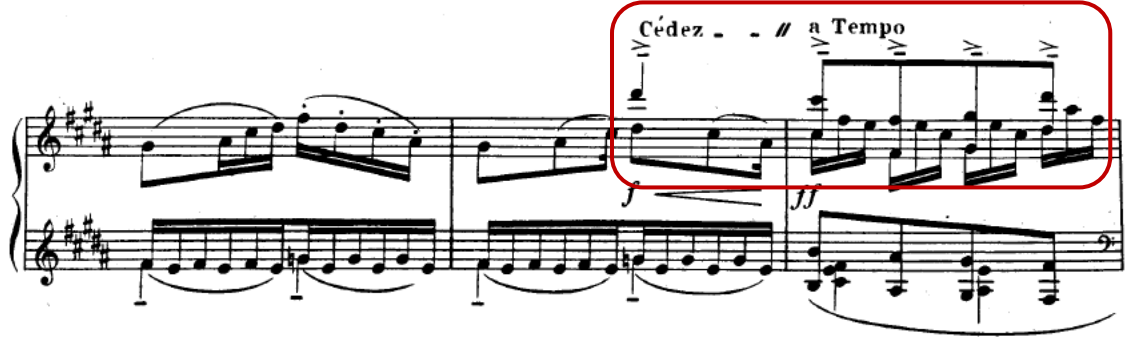
Şekil 2.60. – *Les collines d'Anacapri*, 47'nci ölçüden 53'üncü ölçüye kadar olan kesit

63'üncü ölçüde ana temanın 1'inci kesitinin aralıklarla duyurulmasının ardından, 66'ncı ölçüde “re-ekspozisyon” yani yeniden sergi diyeceğimiz kesit başlar. Debussy bu kez sağ elde görülen eşlik partisini ana temanın birinci kesitinden oluşturmuş ve 68'inci ölçüde görülen temayı bu oluşumla beraber 80'inci ölçüye kadar duyurmaya devam etmiştir.



Şekil 2.61. – *Les collines d'Anacapri*, 62'nci ölçüden 68'inci ölçüye kadar olan kesit

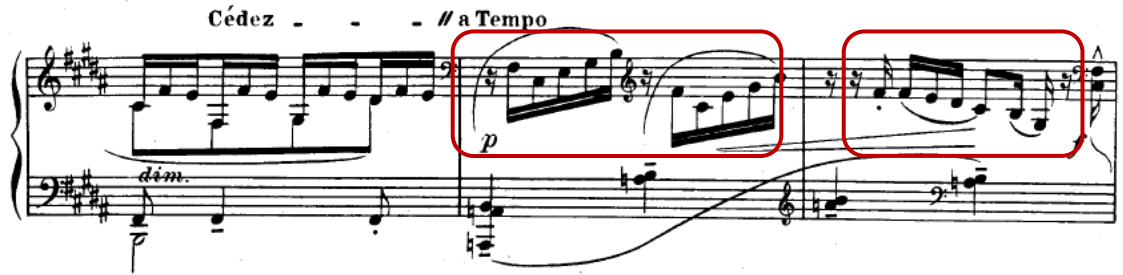
81'inci ölçüde Debussy yine ani bir hareketle daha önce 32'nci ölçüde ortaya çıkan popüler halk şarkısını duyurmuştur.



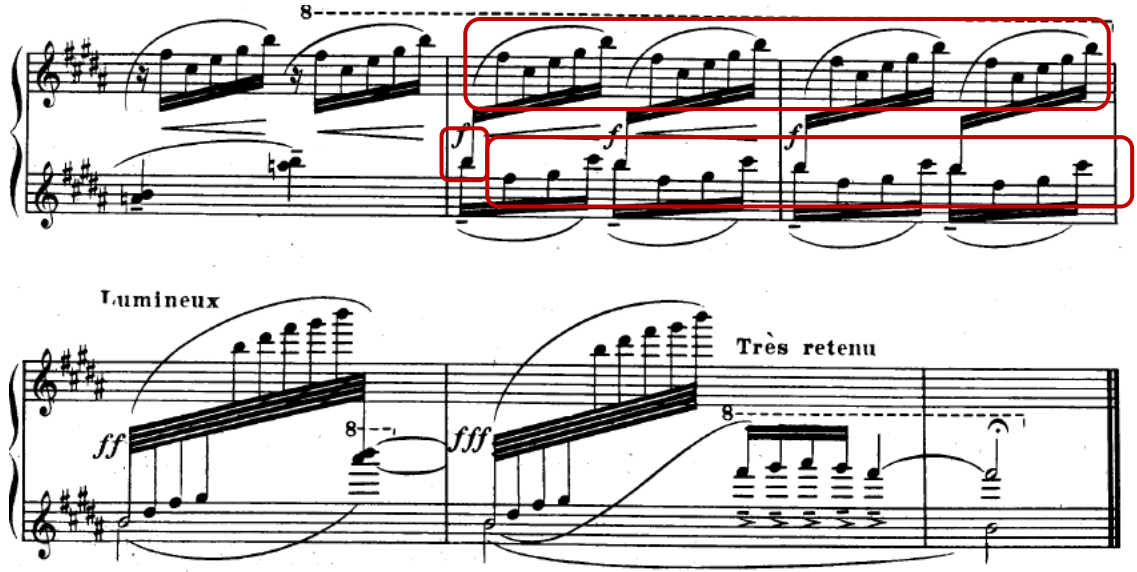
Şekil 2.62. – *Les collines d'Anacapri*, 79'uncu ölçüden 82'nci ölçüye kadar olan kesit

Eserin “coda” denilebilecek olan kesiti 86'nci ölçüde başlar. Buradaki ana temanın birinci ve ikinci kesitlerinin farklı armoniler içinde sunulmasının ardından, 92'nci ölçüde Debussy si sesinin üst tarafında ana temanın ilk kesitiyle, aynı si sesinin alt tarafında ise daha önce kullanmış olduğu popüler halk ezgisini aynı anda duyurarak, bestecilikteki ustalığını göstermiştir.

Prelüd parlak arpejler ve dört notanın ısrarlı bir şekilde duyurulması ile sona erer.



Şekil 2.63. – *Les collines d'Anacapri*, 85'inci ölçüden 87'nci ölçüye kadar olan kesit



Şekil 2.64. – Les collines d'Anacapri, 91'inci ölçüden 96'ncı ölçüye kadar olan kesit

2.6. Des pas sur la neige- Karda Ayak İzleri

Prelüdün ilk ölçüsünde yazan “Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glace” (bu ritim, arka planda üzücü ve donuk bir manzara algısının tınısıyla çalınmalıdır) şeklindeki cümle, eseri çalarken piyaniste bir imaj sunar. Bahsedilen ritim Debussy'nin eserde kullandığı ostinato figürüdür. Eser boyunca dokunaklı, hüznünlü ifadeli, kederli gibi kelimeler notaya eklenerek prelüdün imgelem dünyası desteklenmiştir.

Eser, karda yürüyen bir kişinin oluşturduğu ayak izlerinin, Debussy üzerindeki etkileşim ve imgelerinin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Prelüdün birinci ölçüsünde bu ayak izlerini temsil eden motif tek başına sunulmuş ve eserin sonuna kadar tam yirmi defa olmak üzere tekrarlanmıştır. Bir ostinato yapısında olan bu motif, 2'nci ölçüde başlayıp 4'üncü ölçüde sona eren cümle yapısıyla desteklenerek eser boyunca sürekli çeşitlenmiştir. Bu çeşitleme, ostinato motifinin re-mi, mi-fa, ekseninde kalarak değişmediği ancak motife eşlik eden armonik yapının sürekli değiştiği bir tınısal atmosferde gerçekleşmiştir.

Ostinato motifi incelendiğinde, motifin re ekseninde olmak üzere aynı yapıda iki figürden oluştuğu ve bu figürlerin üçlemeli bir ritmik anlayış içerisinde kurgulandığı görülür. Armonik açıdan bakıldığında motifin 1'inci figürünün apajatürle oluşturulan bir belirsizlik, 2'nci figürünün ise çözülmeyle sağlanan bir rahatlama hissi uyandırdığı görülür.

Tonal duyuş 1'inci figürde her ne kadar apajatür ile sekteye uğratılmış olsa da besteci 2'nci figürde re minör tınısını açık bir şekilde duyurmuştur. Dolayısıyla Debussy, bu eserde önceki prelüdlerde olduğu gibi bariz bir modal dizi anlayışı sergilememiş, bunun yerine tonal bir dizi içerisinde kalarak fonksiyonel armonik ilişkilerin sınırlarını sonuna kadar zorlamıştır. Besteci parçanın başından sonuna kadar re minör ekseninde oluşturulmuş bir ostinatoyla gidilebilecek en uzak tonlara gitmiş, bunu yaparken tonalitenin merkezinde yer alan eksen-çeken ilişkisi ve yeden sesinden uzak durarak geleneksel armoni kurallarını altüst etmiştir.

Ritmik olarak ise alışılmışın dışında bir yapılanma sergilenmiştir. Ostinato motifinde görülen üçlemeli senkop anlayışıyla ritmik köşelilik sonlandırılmış ve vuruşların algılanamadığı bir zaman örgütlenmesi gerçekleştirilmiştir.

Debussy, senkoplu ritim anlayışıyla zamansal bir boşluk hissi yaratmış ve bu da kuvvetli zaman üzerinden kurgulanmış geleneksel ölçü anlayışını büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır.

Eserin ana cümlesi üç bölmeli bir yapı içerisinde oluşturulmuştur. Üç farklı motifin artarda gelmesinden oluşan bu cümle, eser boyunca hâkim olan unsurdur. Dikkat edilecek olursa cümle, bilinçli bir şekilde re minörün kararsız ve zayıf derecelerinde oluşturulmuş; bu da fonksiyonel ilişkilerin algılanmasını bir hayli zorlaştırmıştır.



Şekil 2.65. – Des pas sur la neige, 1'inci ölçüden 7'nci ölçüye kadar olan kesit

5'inci ölçü ile 7'nci ölçü arasında, prelüdün 3 ve 4'üncü ölçüdeki ana cümlesinin bir şekilde tekrar edildiği görülür. Bu ölçüler arasında ostinato, koşut (paralel) armonilerle desteklenmiş ve si bekar sesi ile armonik anlamda yeni bir soluk yaratılmıştır. Bas partisinde görülen sol sesinden re sesine kadar inen bu armonilerin en önemli özelliği, üst partide yer alan seslerin sürekli geciktirilerek bir apajatür hissi yaratmasıdır.

8'inci ölçüde bas partisinde ostinatoyu destekleyen kromatik bir figür ortaya çıkar ve 11'inci ölçünün sonuna kadar kendini tekrarlar. Ostinato, yine paralel armoniler ve apajatür hissi yaratan bir yapı ile desteklenmiştir.

11'inci ölçüde bas partisinde yeni bir cümle yapısı ortaya çıkar, ancak bu cümle yapısının yeni olmayıp yine ana cümlelerin üçüncü motifinden türetildiği görülür. Debussy yeniymiş gibi görünen bu cümle yapısını parçanın başından sonuna kadar ısrarlı bir şekilde kullanmıştır.



Şekil 2.66. – Des pas sur la neige, 8'inci ölçüden 11'inci ölçüye kadar olan kesit

14'üncü ölçüde beklenmedik şekilde ortaya çıkan tam ton dizisinden türetilmiş armonilerin ardından 1'inci kesitin sonuna gelinir.



Şekil 2.67. – Des pas sur la neige, 12'nci ölçüden 15'inci ölçüye kadar olan kesit

2'nci kesitin başladığı 16'ncı ölçüden itibaren ostinato, daha önce 8'inci ölçüde görülmüş olan kromatik figürden türetilmiş benzer bir yapıyla desteklenir. Bu esnada

üst partide ana cümlenin üçüncü motifi kullanılmış ve la bemol sesiyle değişikliğe uğratarak armonik bir çeşitlilik yaratılmıştır.



Şekil 2.68. – *Des pas sur la neige*, 16'nci ölçüden 18'inci ölçüye kadar olan kesit

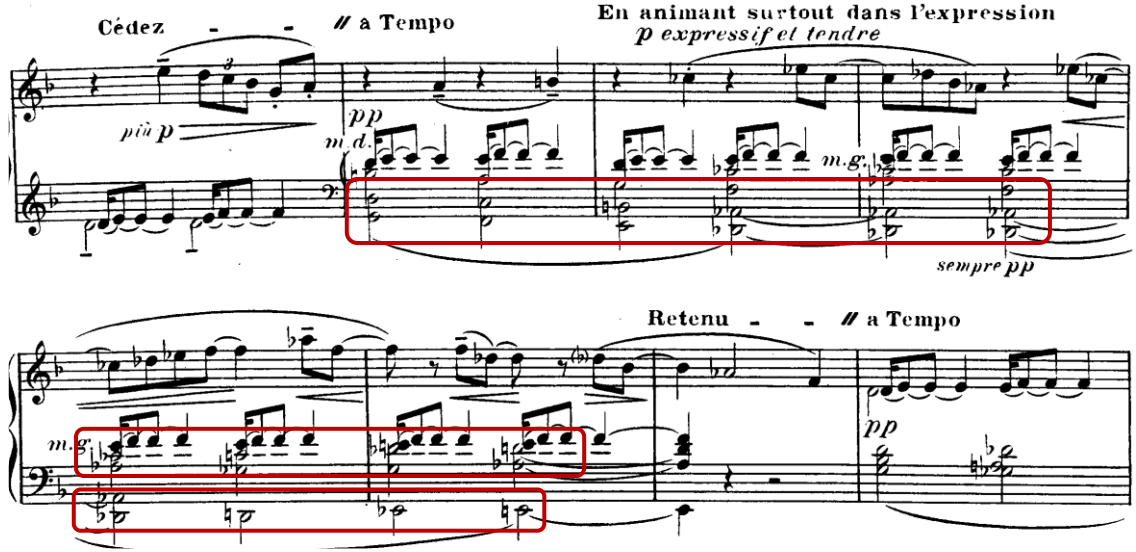
19'uncu ölçüde la bemolün, la bekar olarak duyurulmasının ardından, eser, başta 5'inci ölçüde görülen cümle yapısına geri döner.



Şekil 2.69. – *Des pas sur la neige*, 19'uncu ölçüden 20'inci ölçüye kadar olan kesit

20'nci ölçüyle 25'inci ölçüler arasında Debussy, kullanmış olduğu paralel akorlar sayesinde birbiriyle ilgisi olmayan armoniler ortaya koyarak fonksiyonel ilişkileri altüst etmiş ve klasik müzik tarihinde bestecilik açısından bir kırılmaya yol açmıştır.

Debussy 20'nci ölçüden itibaren ilk üç ölçüde dört tane beşli paralel armoni, daha sonraki üç ölçüde de kromatik bir şekilde yükselen üçlü armoniler kullanmıştır. Bunları yaparken üst partide daha önceden 11'inci ölçüde görülmüş olan cümle yapısını ısrarlı bir şekilde duyurarak, 24'üncü ölçüde bir zirve hissi yaratmış, daha sonra 4'üncü ölçüde görülmüş olan motif yapısını kullanarak bir düşüşe geçmiş ve 26'nci ölçüde 2'nci kesiti sonlandırmıştır. Bu arada 23 ve 24'üncü ölçüde bas partisinde görülen kromatizm, eserin sekizinci ölçüsünde ortaya çıkan kromatik figüre bir göndermedir.



Şekil 2.70. – Des pas sur la neige, 19'uncu ölçüden 26'nci ölçüye kadar olan kesit

Debussy 22'nci ölçüden itibaren bas partisinde ostinatoyu desteklemek üzere dört farklı armoni kullanmıştır. Bu kesitte kırılmaya yol açan durum, sadece dört farklı armonin kullanılması değil, asıl olarak üst partide bu armonilere yabancı olan seslerden kurulmuş olan cümle yapısıdır. Debussy gerek koşut armoniler gerekse bu armonilere yabancı olan seslerle birbirinden bağımsız katmanlar oluşturmuş, bu da zeminin belirsiz olduğu bir havada asılı kalma izlenimi yaratmıştır. İşte bu izlenim, empresyonist düşüncenin müzik sanatındaki en önemli göstergelerinden sayılarak tarihe geçmiş ve 20. y.y.'daki modernist estetiğin vazgeçilmez referanslarından biri olarak kabul edilmiştir.

Son kesit 26'nci ölçüde başlar, burada 28'inci ölçüye kadar üç kere tekrarlanan ostinato, inici koşut armonilerle desteklenmiştir.

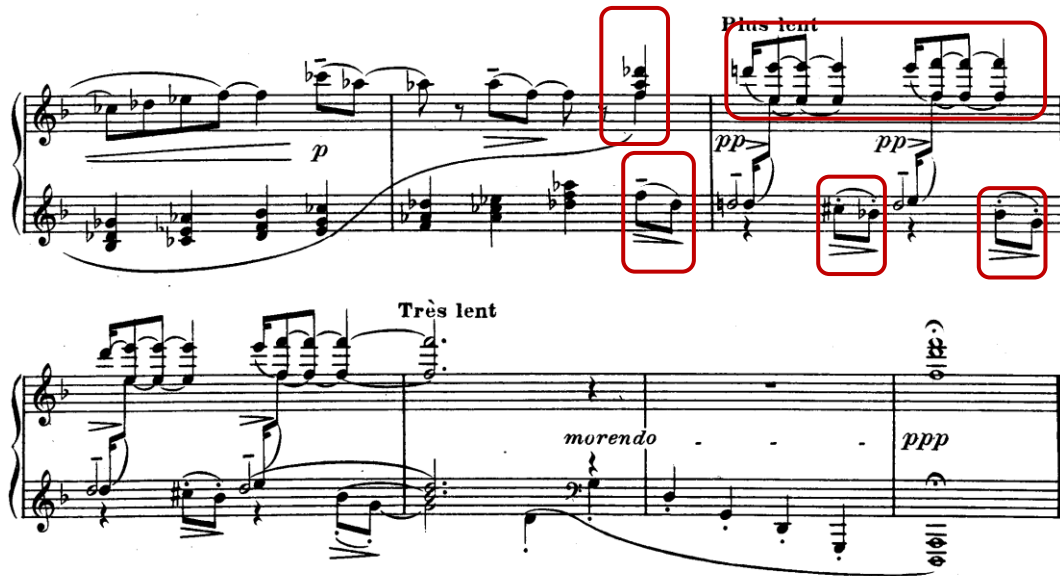


Şekil 2.71. – Des pas sur la neige, 27'nci ölçüden 29'uncu ölçüye kadar olan kesit

Debussy 27'nci ölçüden itibaren do-si-la motifini iki defa art arda kullanarak, 12'nci ölçüde bas partisinde görülen do- si bemol-la bemol motifine gönderme yapmıştır. 29'uncu ölçüden itibaren üst partide yine daha önceden 11'inci ölçüde

görülen cümle yapısı ısrarlı bir şekilde kendini gösterir. Parça içinde tonal armoninin en fazla hissedildiği yer olan bu kesit, bir yükselme hissiyle 31'inci ölçüde re bemol majör akoruyla sonlanır ve ardından eserin kodası belirir. Kodada ostinato ilk defa bu kadar tiz bir perdede çalınmış ve yine ilk defa oktav sesleriyle duyurulmuştur. Ostinatonun altında Debussy'nin parça boyunca ısrarla tekrar ettiği motifler yine kendini göstermiştir. Bu motifler parçanın 4'üncü ölçüsünde görülen do-la motifinden türetilmiş ve 11'inci ölçüde geliştirilerek eserin sonuna kadar hâkim olmuştur.

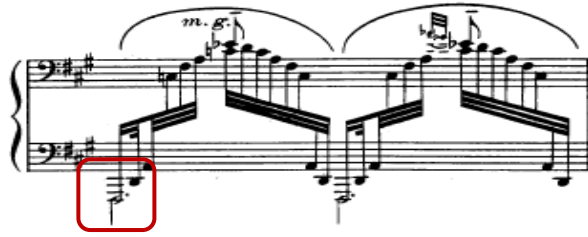
Eserin sonunda belki de Debussy'nin en fantastik anlatımlarından biri ortaya çıkar. Debussy ostinatoyu tiz seslerde kullanarak kışı hatırlatan soğuk bir atmosfer yaratmış, bunun yanı sıra alt partide kullanmış olduğu motiflerle de bir şekilde yolun sonuna geldiğini bizlere hissettirmiştir. Son olarak Debussy kodanın ilk iki ölçüsünde duyurduğu belirsiz armonilerin ardından, son iki ölçüde fonksiyonel armoninin rahatlatan akorlarını kullanarak eseri sonlandırmış bu da eserin tamamı gözetildiğinde sıra dışı bir etki yaratmıştır.



Şekil 2.72. – *Des pas sur la neige*, 30'uncu ölçüden 36'ncı ölçüye kadar olan kesit

2.7. *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*- Batı rüzgarını gören

Prelüd isminden de anlaşıldığı üzere, rüzgârın sesini ve uğultusunu çağrıştıran arpej kümeleriyle başlar. Fa diyez sesinin temel alındığı bu arpej kümelerine üçüncü ölçüde yeni bir figür eklenir. Diyezli arpejlerden farklı olarak bemollü seslerle sunulan bu figür, iki ayrı eksen oluşturarak çok katmanlı bir yapı ortaya koymuş bu da tonal algının sarsılmasına yol açmıştır.



Şekil 2.73. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 3'üncü ölçü

7'nci ölçüde hızlı arpej kümelerinin ani bir şekilde sonlandığı görülür. Debussy burada ilk defa do diyez sesini kullanarak bir majör etkisi yaratmışsa da 8'inci ölçüde üçlü ilişkisiyle oluşturulmuş birbirine uzak akorlarla bu etkiyi kırar.



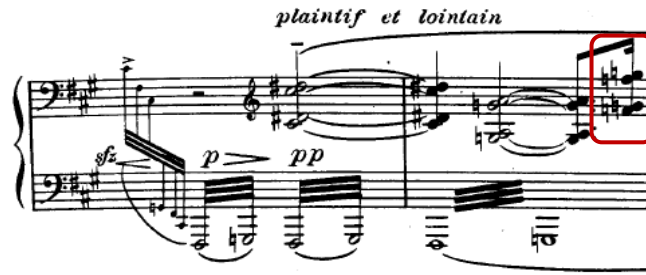
Şekil 2.74. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 6'ncı ölçüden 8'inci ölçüye kadar olan kesit

Bir kalış olarak adlandırılabilen bu ölçülerden sonra 10'uncu ölçüde prelüdün ilk teması belirir. Burada dikkat çeken unsur Debussy'nin sürekli tremololar içinde sol bekar sesini kullanmasıdır. Eser üç diyezli değiştiricilerle yazılmasına rağmen Debussy neredeyse eserin başından sonuna kadar sol bekar sesi üzerinde ısrar etmiştir.



Şekil 2.75. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 10'uncu ölçü

10'uncu ölçüdeki cümle yapısına bakıldığında temanın melodik bir çizgi içinde değil de aralıksal bir ilişki içerisinde oluşturulduğu görülür. 64'lük ritimlerin hâkim olduğu bu tema bir tam ton dizisi ortaya koyarak oldukça belirsiz bir atmosfer yaratmıştır. Temanın ikinci önemli unsuru ise on birinci ölçünün son vuruşunda görülen onaltılık figürdür. Bu figür de yine eser içinde sürekli duyurularak farklı yapılar içinde sunulmuştur.



Şekil 2.76. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 10'uncu ve 11'inci ölçüler

15'inci ölçüde bas partisinde yine fa diyez sesinin hâkim olduğu yeni bir yapılanma görülür. Bu yapılanmada birbirine paralel dört- altı akorlarının kromatik bir şekilde tekrar edildiği görülür.

Dörtlü gruplardan oluşan bu kromatik yapılanma 19'uncu ölçüye kadar sekiz defa tekrarlanır. Bu ölçüler, Debussy'nin müziğindeki sarmal yapıyı ortaya koyan tekrar ilkesinin en açık örneklerinden birisidir. Bunun yanı sıra bas partisindeki fa diyez sesinin noktalı 32'liklerle sürekli kendini tekrarlaması, kendi içerisinde dönerek oluşan bu sarmal yapıyı bir kat daha pekiştirmiştir.



Şekil 2.77. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 14 ve 15'inci ölçüler

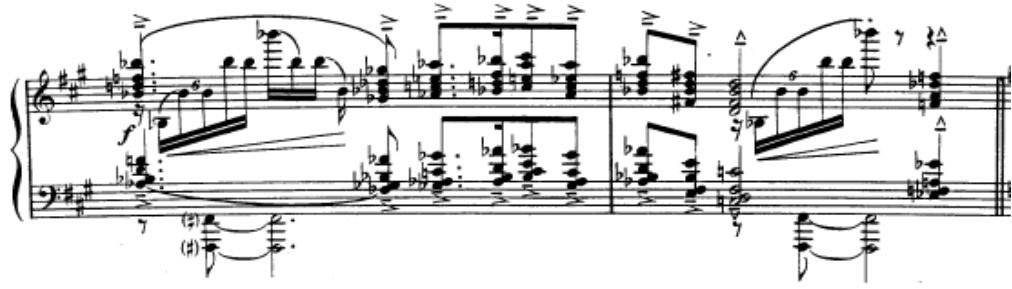
15'inci ölçüden 19'uncu ölçüye kadar önce sol elde daha sonra sağ elde görülen motif, açık bir şekilde 10'uncu ölçüdeki 1'inci temadan türetilmiştir. Temadaki sol bekar sesi ve 16'lık motif aynı şekilde burada da kullanılmıştır. Tek fark 16'lık figürün 32'lik olarak değişime uğratılmasıdır.

On dokuzuncu ölçüde üst partide do sesinin hâkim olduğu bir eksen kayması yaşanır ancak tam ton dizileriyle tonalitenin hissedilemediği bu ölçülerde Debussy yine fa diyez sesini ısrarlı bir biçimde kullanarak eksen kaymasına izin vermemiştir.



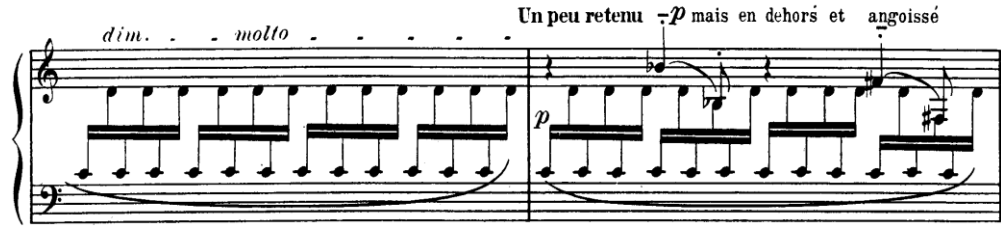
Şekil 2.78. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 19'uncu ölçü

Eserin gelişme kesiti yirmi birinci ölçüde başlar. Bu ölçüde prelüdün ikinci teması açık bir şekilde duyulur. Bas partisinde yine fa diyez sesiyle desteklenen bu tema, birbirine paralel majör ve tam ton akorlarından oluşmuştur. Temanın ortaya çıkan diğer bir özelliği de altılamalar içinde duyurulan oktavlı gruplamalardır. Bu gruplamalar, gelişme kesiti boyunca eşlik unsuru olarak kullanılmıştır.

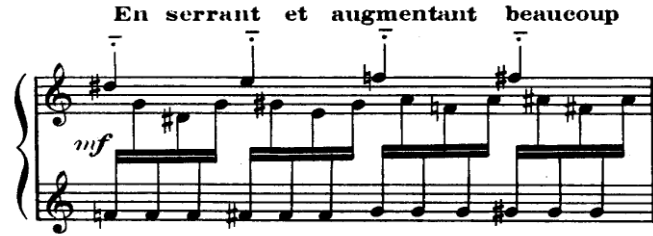


Şekil 2.79. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 21 ve 22'nci ölçüler

26'nci ölçüden itibaren 2'nci tema, varye edilmiş bir şekilde kendini duyurur. Sürekli altılamalar eşliğinde devam eden bu yapı, 33'üncü ölçüde kromatik bir şekilde üst seslere çıkarak gelişimini sonlandırır.



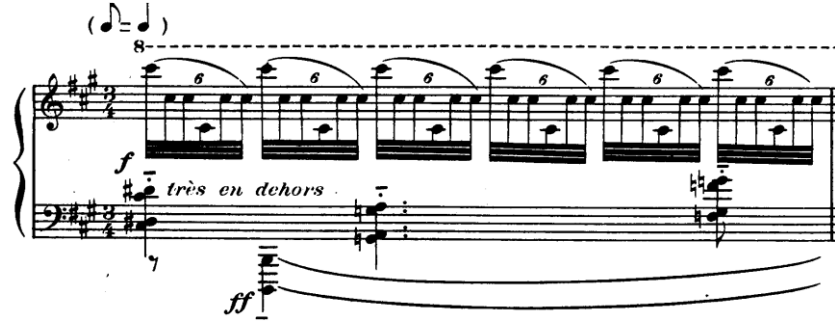
Şekil 2.80. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 25 ve 26'nci ölçüler



Şekil 2.81. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 33'üncü ölçü

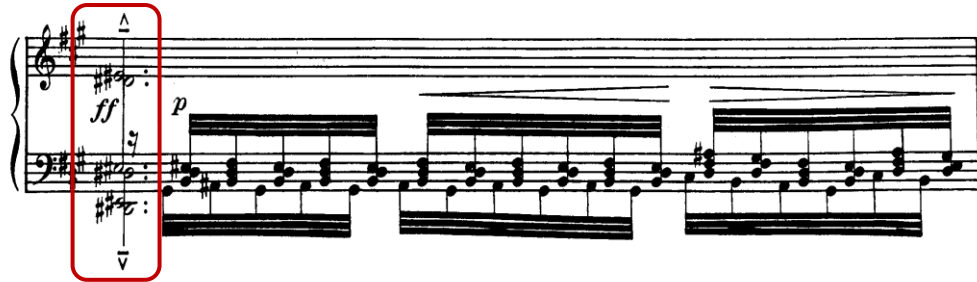
Hemen ardından otuz beşinci ölçüde prelüdün tekrar birinci teması ortaya çıkar. Bu ölçüde görülen yapılanma şu ana kadarki prelüdler içerisinde ortaya çıkan en virtüöz pasajlardır.

Tiz perdelerde sürekli devinen altılamalar ve bas perdelerdeki oktavlı si notasının oluşturduğu gürültü ortamı, Franz Liszt'in tınısını ve tekniğini andıran bir görüntü ortaya çıkarır.

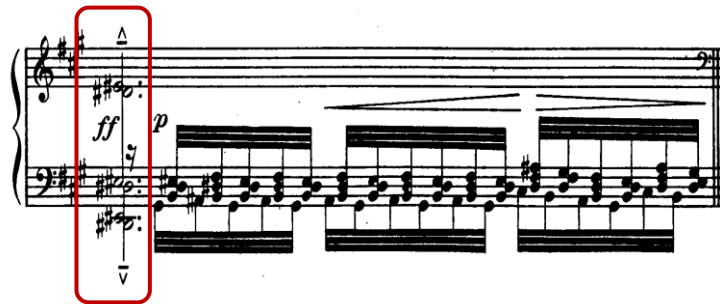


Şekil 2.82. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 35'inci ölçü

Debussy, 38'inci ölçüde ilk defa mi diyez sesini kullanarak bir anlığına eksen değişikliği hissi yaratmıştır. Ancak hemen ardından birinci temayı getirerek 42'nci ölçüye kadar devam etmiş, 42'nci ölçüde de yine aynı eksen değişikliğini uygulayarak ani atmosfer değişiklikleri ortaya koymuştur. Bu atmosfer değişiklikleri, birbirinden tamamen bağımsız yapılar içinde olup, Debussy'nin empresyonist estetiğini ortaya koyan en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar.

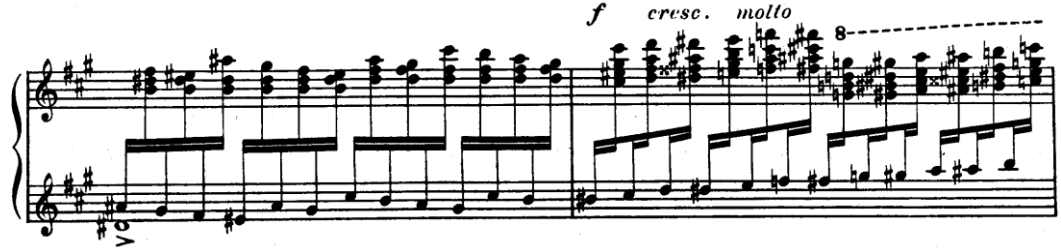


Şekil 2.83. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 35'nci ölçü



Şekil 84. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 42'nci ölçü

46'ncı ölçüde yine Liszt'i andıran bir kromatizm ardından prelüdün 2'nci teması farklı bir eksen içerisinde ortaya çıkar. Ancak bu sefer temaya eşlik eden gruplamalar altılamalar halinde değil, dörtlemeler halinde kendini gösterir.



Şekil 2.85. – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 45 ve 46'nci ölçüler

54'üncü ölçüde Debussy tekrar eserin başına dönerek ilk kesitteki yapılanmaları teker teker hatırlatır, ardından 63'üncü ölçüdeki koda ile eseri sonlandırır.

2.8. *La fille aux Cheveux de lin* – Keten Saçlı Kız

Eser, Fransa'da 19'uncu y.y.'da romantizme tepki olarak ortaya çıkan parnasizm akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Leconte de Lisle'nin "*La Fille aux Cheveux de lin*" (http-4) şiirinin adını taşır.

La fille aux Cheveux de lin

Sur la luzerne en fleur assise,
Qui chante dès le frais matin?
C'est la fille aux cheveux de lin,
La belle aux lèvres de cerise.
L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.
Ta bouche a des couleurs divines,
Ma chère, et tente le baiser!
l'herbe en fleur veux-tu causer,
Fille aux cils longs, aux boucles fines?
L'amour, au clair soleil d'été,

Keten Saçlı Kız

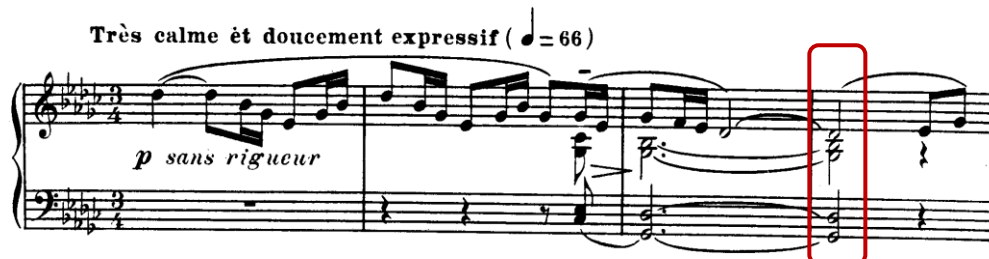
Çiçeğin yoncasında oturmuş
Kim şarkı söylüyor bu sabaha?
Keten saçlı kız,
Kiraz dudaklı güzel.
Parlayan yaz güneşinde,
Alaycı aşk şarkısını söyleyen kız.
İlahi renkler dudaklarının içinde,
Tutkuyla öpmek için, bir tanem!
Açan çiçekler arasında, konuş
Benimle Lütfen?
Zarif bukleli, uzun kirpikli kız.
Parlayan yaz güneşinde,

*Avec l'alouette a chanté.
Ne dis pas non, fille cruelle!
Ne dis pas oui! J'entendrai mieux
Le long regard de tes grands yeux
Et ta lèvre rose, o ma belle!
L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.
Adieu les daims, adieu les lièvres
Et les rouges perdrix! Je veux
Baiser le lin de tes cheveux,
Presser la pourpre de tes lèvres!
L'amour, au clair soleil d'été,
Avec l'alouette a chanté.
Şiir: Leconte de Lisle*

*Alaycı aşk şarkısını söyleyen kız.
Hayır deme, zalim kız!
Evet deme! En iyisi gözlerinin
Derinliğinden ve dudaklarının
Pembeliğinden anlamak, bir tanem.
Parlayan yaz güneşinde,
Alaycı aşk şarkısını söyleyen kız.
Elveda ceylan, elveda tavşan
Ve kızıl keklik, elveda!
Keten saçlarının altın rengini
Öpücüklerimle boğmak istiyorum!
Parlayan yaz güneşinde,
Alaycı aşk şarkısını söyleyen kız.
İngilizceden çeviren: Seda Yeşilli*

Prelüd, şiirdeki keten saçlı kızın şarkı söylemesini betimleyen pentatonik bir temayla başlar. Eser sol bemol majörde yazılmasına rağmen Debussy temayı armonik olmayan bir yapı içinde kurgulamıştır. Mi bemol, sol bemol, si bemol, re bemol minör yedilisi esas alınarak oluşturulan tema, sol bemol majör tonuyla ortak sesler içermesine rağmen hiçbir zaman sol bemol majör hissi yaratmamıştır ki bu da Debussy'nin diğer prelüdlerinde de görülen en temel unsurlardan biridir.

Eserin içinde Keten saçlı kızı sürekli hatırlatacak olan ana tema, iki bölmeli bir cümle yapısı içinde sergilenmiştir. Ana temayı sunan 1'inci bölme 4'üncü ölçünün başındaki kalışla sona ererken, 2'nci bölme 5'inci ölçüde başlayıp 7'nci ölçüde sona erer.



Şekil 2.86. – Le fille aux Cheveux de lin, 1'inci ölçüden 4'üncü ölçüye kadar olan kesit

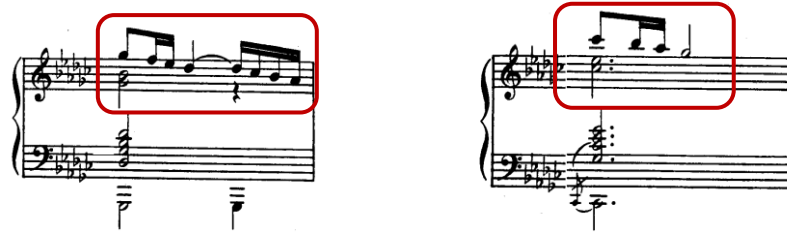
2'nci bölme, ana temadan türetilmiş bir yapıda olup 6'ncı ölçüde re bekar ve sol bekar sesleri ile ilk defa bir majör kalış ortaya koymuştur.



Şekil 2.87. – *Le fille aux Cheveux de lin*, 5'inci ölçüden 7'nci ölçüye kadar olan kesit

8'inci ölçüde ana tema, bu defa başka armonik yapılanmalarla kendini gösterir ve 12'nci ölçüye kadar devam eder.

13'üncü ölçüde prelüdün en fazla kullanılan motifi ortaya çıkar. Bu motif ana temanın 3'üncü ölçüsünde görülen motifin aynısıdır. 16'nci ölçüde yine bu motif bu kez başka bir eksenden gelerek gelişimini sürdürür.



Şekil 2.88. – *Le fille aux Cheveux de lin*, 13 ve 16'nci ölçüler

14'üncü ölçüde ilk defa değişik bir ritmik yapılanma görülür. Ana temanın bir 8'lik ve iki 16'lıktan oluşan örgütlenmesine karşılık, burada 16'lık ve bir 8'likten oluşan bir örgütlenme görülür. Debussy burada da ayna tekniğini kullanarak yine eserin ana temasını esas alan bir cümle yapısı oluşturmuştur.



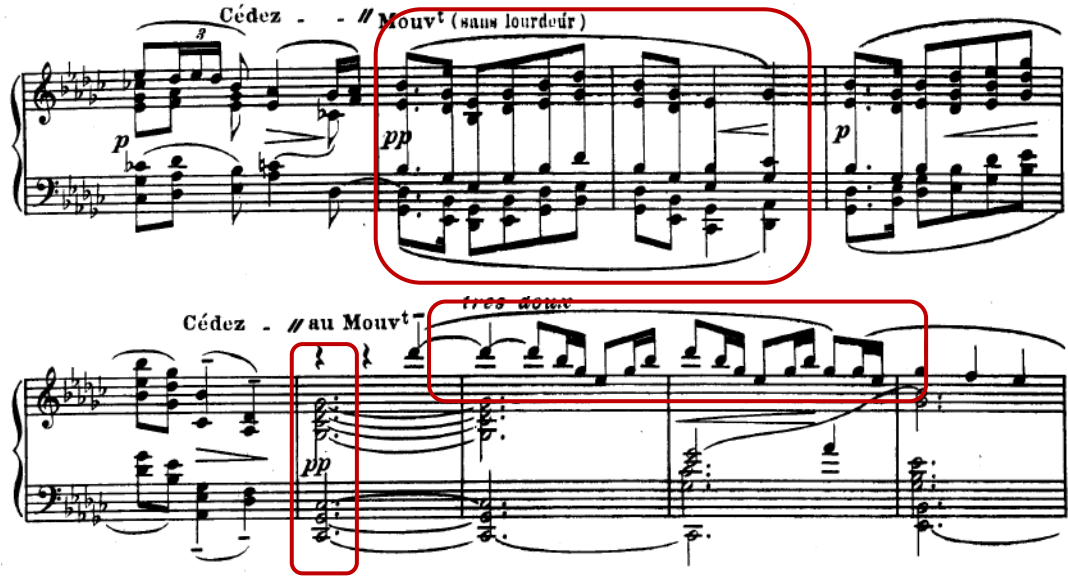
Şekil 2.89. – *Le fille aux Cheveux de lin*, 14'üncü ölçü

19'uncu ölçüden 21'inci ölçünün sonuna kadar müzik, kademeli bir şekilde üst perdelere doğru yükselir. Bu ölçülerde Debussy bu kez ana temanın 2'nci ölçüsünün son vuruşundaki motifi kullanmış ve ısrarlı bir şekilde mi bemol majör tonu üzerinde kalış sergilemiştir. 21'inci ölçünün sonunda do bemol majör tonunda bir kalış ve ardından yine ilk defa olmak üzere üçlemeli bir gruplama görülür. Bunun ardından gelen cümle yapısı en üst partide mi bemol-re bemol ve si bemol notaları üzerine kuruludur ki bu da yine ana temanın esas sesleri gözetilerek oluşturulmuş bir yapılandırma.



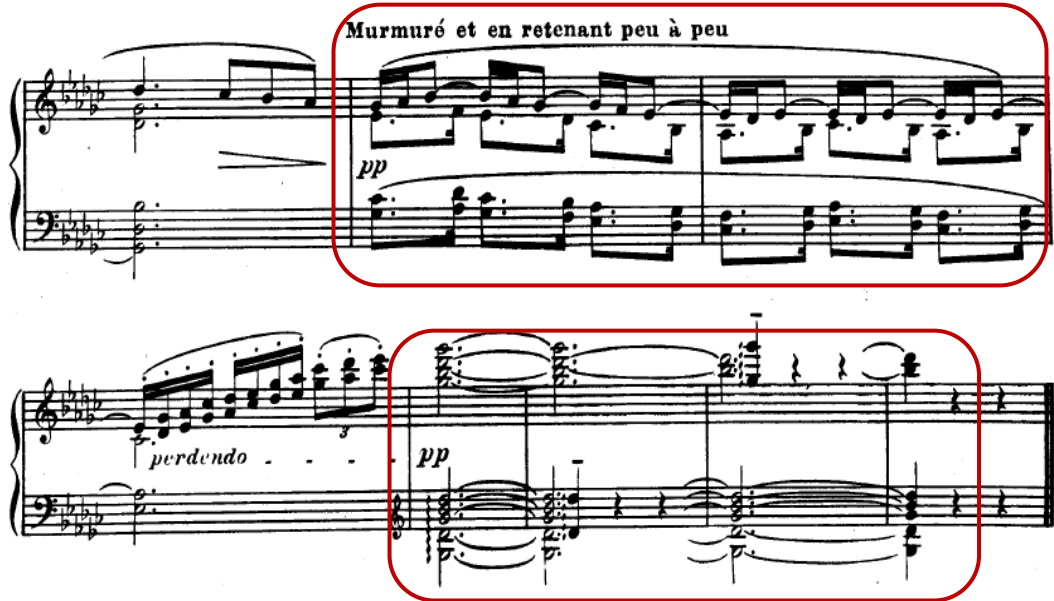
Şekil 2.90. – *Le fille aux Cheveux de lin*, 17'nci ölçüden 22'nci ölçüye kadar olan kesit

24'üncü ölçüde ana tema bu defa paralel dörtlü ve beşli armoniler eşliğinde kendini gösterir. Baştaki temaya göre 16'lıklarla değil de 8'lik notalarla genişletilmiş olan bu tema 28'inci ölçüde do bemol majör tonunda bir kalış sergiler. Bu kalışın üzerinde *Keten Saçlı Kız*'ın şarkısının re bemol sesinden duyurulması bir çift eksenlilik yaratarak tonal algının ortadan kalkmasına bu da Debussy'nin birçok eserinde görüldüğü üzere zaman ve mekânın algılanamadığı bulanık bir atmosferin oluşmasına yol açmıştır.



Şekil 2.91. – Le fille aux Cheveux de lin, 23'üncü ölçüden 30'uncu ölçüye kadar olan kesit

Eser 14'üncü ve 15'inci ölçüde görülen cümle yapılanmasının bir benzeriyle sol bemol majör tonundaki akorlarla biter.



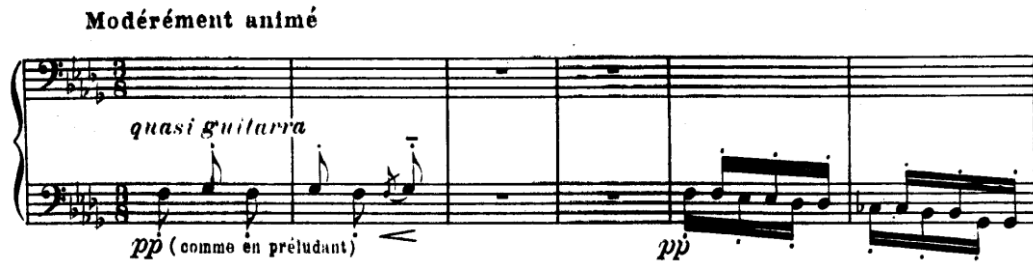
Şekil 2.92. -Le fille aux Cheveux de lin, 31.ve 38. Ölçüler arasındaki kesit

2.9. La sérénade interrompue – Kesilmiş Serenat

Prelüd, İspanya’da Endülüs bölgesinin Malaga’ya özgü, flamenkonun “fandango” türünden kaynaklanan Malaguéna isimli şarkıdan esinlenilerek yazılmıştır. Debussy daha önceden olduğu üzere bu prelüde de modal dizilerle tonal dizileri bir arada kullanarak geleneksel armonik ilişkileri bir hayli sarsmış ve empresyonist estetiğin yapıtaşlarından birini ortaya koymuştur.

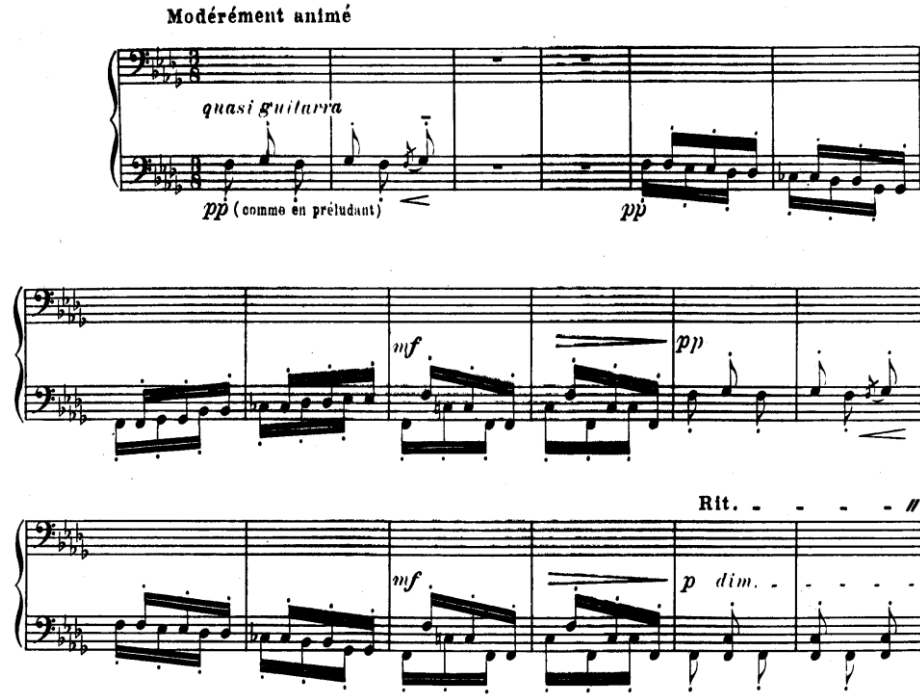
Eser, baştan sona İspanyol flamenko gitar müziğinin içerdiği modalite ve bunun yarattığı yerel tınlar üzerine kuruludur. Debussy, prelüdü “re bemol majör” değiştireçleri ile yazmasına rağmen tonal etkileri çok nadir kullanmış, kullandığında da bunları bir renk unsuru olarak düşünmüştür.

Prelüd eserin başında Debussy’nin de belirttiği üzere bir flamenko gitar müziği ile başlar. Gitar tınısını yakalamak için staccato ile çalınması istenen bu pasajlar, eser boyunca sürekli ortaya çıkarak serenatla karşılıklı bir diyaloga girerler. Serenadın ardından her defasında ani bir şekilde bu pasajların ortaya çıkması, serenadın özgür bir şekilde kendini duyuramamasına, bu da kesik kesik söylenen bir serenadın duyulmasına yol açar. İşte eserin ismi olan “La sérénade interrompue” böyle bir kurguyla ortaya çıkmıştır.



Şekil 2.93. – La sérénade interrompue, 1’inci ölçüden 6’ncı ölçüye kadar olan kesit

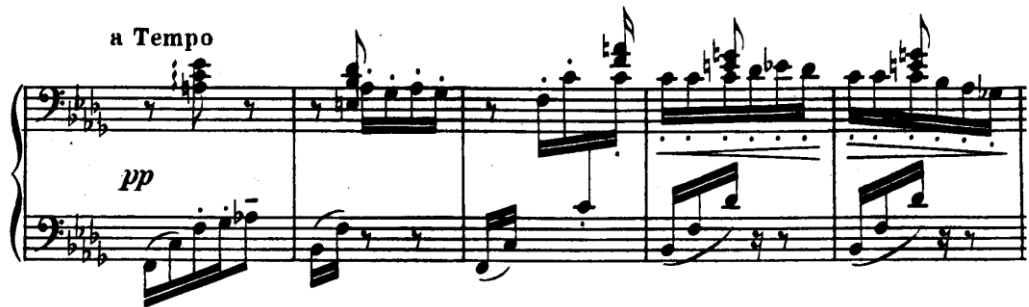
İlk on sekiz ölçüde Flamenko gitarını taklit eden bir giriş müziği görülür. Fa ve sol bemol notalarının baskın olduğu bu müzikte Debussy, flamenko müziğinin modal dizilerinden yararlanarak açık bir İspanyol etkisi ortaya koymuştur. Besteci eser boyunca, Endülüs yöresine ait bu kalıplaşmış diziye yer yer birebir, yer yer de altere etmiş olduğu seslerle başkalaştırarak kendine özgü bir üslup oluşturmuş ve kimsenin yapmaya cesaret edemediği bir soyutlamaya varmıştır.



Şekil 2.94. – *La sérénade interrompue*, ilk onsekiz ölçü

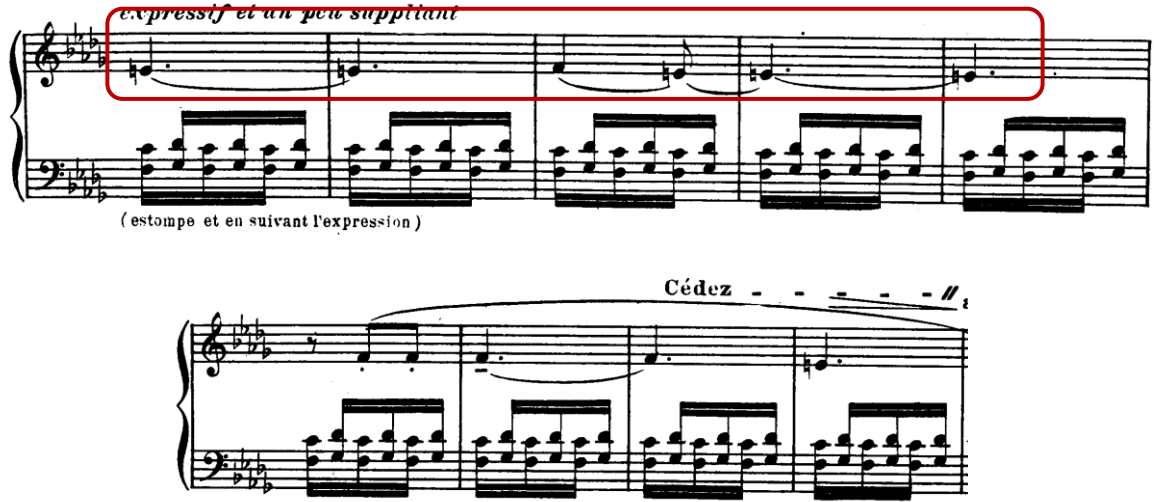
Giriş müziğinin dizisel yapısı incelendiğinde, iki tür modal örgütlenme göze çarpar. Bunlardan ilki içinde do bemol olan fa eksenli dizi, ikincisi ise içinde do bekar olan yine fa eksenli 2'nci dizi. Birincisi sol bemol üzerinden kurulu lokrien dizisi, ikincisi de re bemol üzerinden kurulu frigyen dizisidir.

Giriş müziğinin ardından 19'uncu ölçüde eser içinde sürekli tekrarlanacak olan tema kendini gösterir. Buradan itibaren yine fa eksenli ancak makamsal özellikler içeren bir modal dizi kullanılmaya başlar. Debussy fa-sol bemol-la bekar-si bemol ve do-re bemol-mi bekar-fa tetrakortlarından oluşan bu dizi ile, yüzyıllarca Emevilerin hakimiyetinde yaşayan Arap ve Seferad Yahudilerinin kozmopolit bir şekilde oluşturdukları yerel tınılara bir gönderme yapmıştır.



Şekil 2.95. – *La sérénade interrompue*, 19'uncu ölçüden 23'üncü ölçüye kadar olan kesit

32'nci ölçüde ilk defa serenat kendini duyurur, mi bekar ve fa seslerinde gezinen serenat gelişimini sürdüremeden 41'inci ölçüde kesintiye uğrar.



Şekil 2.96. – *La sérénade interrompue*, 32'nci ölçüden 40'inci ölçüye kadar olan kesit

19'uncu ölçüdeki temayla kesilen serenat ancak 54'üncü ölçüde sesini duyurmayı başarır. Bu ölçüden itibaren Debussy kullanmış olduğu la bekar sesiyle sürekli makam müziklerini çağrıştıran bir yapılanma sergiler.

Sol elde gitarı andıran ses kümeleri eşliğindeki bu makamsallığın ardından, altmış dokuzuncu ölçüde tekrar la bemolün kullanılmasıyla baştaki fa eksenli ana diziye geri dönülür.



Şekil 2.97. – *La sérénade interrompue* 41.ve 42. Ölçüler



Şekil 2.98. – *La sérénade interrompue*, 54'üncü ölçüden 59'uncu ölçüye kadar olan kesit

69'uncu ölçüyle beraber modaliteden uzaklaşılarak tonal eksenli akorlar kullanılmaya başlanmıştır. La bemol eksenli dokuzlu armonilerin ardından 73'üncü ölçüde, 19'uncu ölçüdeki temanın bu sefer re bemol majörde duyurulmasıyla serenadı kestiği görülür. Bu kesiş öncekiler gibi uzun olmaz ve 76'ncı ölçüde serenat eşliksiz bir biçimde kendini gösterir.



Şekil 2.99. – *La sérénade interrompue*,
69.ölçü



Şekil 2.100. – *La sérénade interrompue*,
73. ve 74. ölçüler



Şekil 2.101. – *La sérénade interrompue*, 76'nci ölçüden 79'uncu ölçüye kadar olan kesit

Yine makamsal tınıları çağrıştıran bu kesitin hemen ardından Debussy büyük bir sürprizle re majör tonuna geçerek bir uzaklaşma hissi yaratır. Tema ile olan atışmalardan sonra 98'inci ölçüde serenad, önceden hiç olmadığı kadar uzun bir şekilde ve ilk defa tema tarafından kesilmeden 125'inci ölçüye kadar kendini duyurur. Parça boyunca ilk defa olmak üzere bu kadar uzun zamanlara yayılan serenad, 125'inci ölçüde tema tarafından yine kesilir. Koda denebilecek bu kesitte Debussy, eser boyunca hâkim olan frigyen dizisini kullanarak prelüdü yine beklenmedik şekilde si bemol minör akorları ile sonlandırır.



Şekil 2.102. – *La sérénade interrompue*, 136 ve 137'nci ölçüler

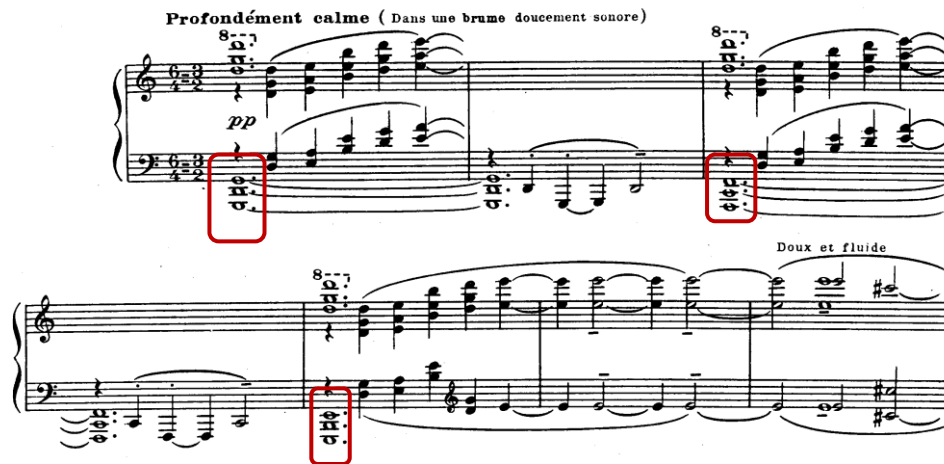
2.10. *La Cathédrale engloutie* – Batık Katedral

Birçok müzikolog ve araştırmacıya göre prelüd, Breton’a ait bir Orta çağ efsanesine dayanır. 4’üncü veya 5’inci yüzyılda “Ys” şehrinde bulunan katedral kuşatma sonucu denizin altında kalmış, yok olmuştur. Gün doğumunda, deniz şeffaf ve hava berrak olduğunda, okyanusun derinliklerine batan katedralin yükseldiği söylenir, bu onu çok esrarengiz hale getirir. Güçlü bir şekilde inanılan bu efsane şiirin ve dinin konusu olmuştur. Hatta kilisenin yükseldiği sırada çanların sesi ve rahiplerin ilahilerinin duyulduğu bile söylenir (http-5).

Yazı stili paralel dörtlü ve beşli akorların yanında yaygın olarak orta çağda kullanılan kilise modlarının kullanılmasından oluşur.

Eser batık bir katedralin izlenimci görünümünü yansıtmak üzere üç kesitte ele alınmıştır. 1’inci kesit, su altındaki katedrali ve yavaş yavaş yükselerek ortaya çıkmasını, 2’nci kesit, katedralin su üstüne çıkarak kendini göstermesini, 3’üncü kesit ise katedralin tekrar suların altına gömülerek ortadan kaybolmasını betimler.

Debussy eserin başında, melodik olarak pentatonik bir dizi kullanmış ve bu diziyi armonik anlamda Orta çağ tınlarını çağrıştıran paralel 5’li ve 8’liler ile desteklemiştir. Si-re-mi seslerinin hâkim olduğu pentatonik dizi, bas partisinde uzun sürelerle yayılan ve üçlülerinin kullanılmadığı sol-re-sol, fa-do-fa ve mi-si-mi sesleriyle armonize edilerek 6’ncı ölçünün sonuna kadar devam eder. Debussy bu ölçüler içinde kullandığı armonik dille, 9’uncu y.y.’da ortaya çıkan organum benzeri bir çoksesliliğe gönderme yapmış, bu yapılanma ile de bir boşluk ve havada kalma hissi yaratarak eserin genel karakterini oluşturmuştur.

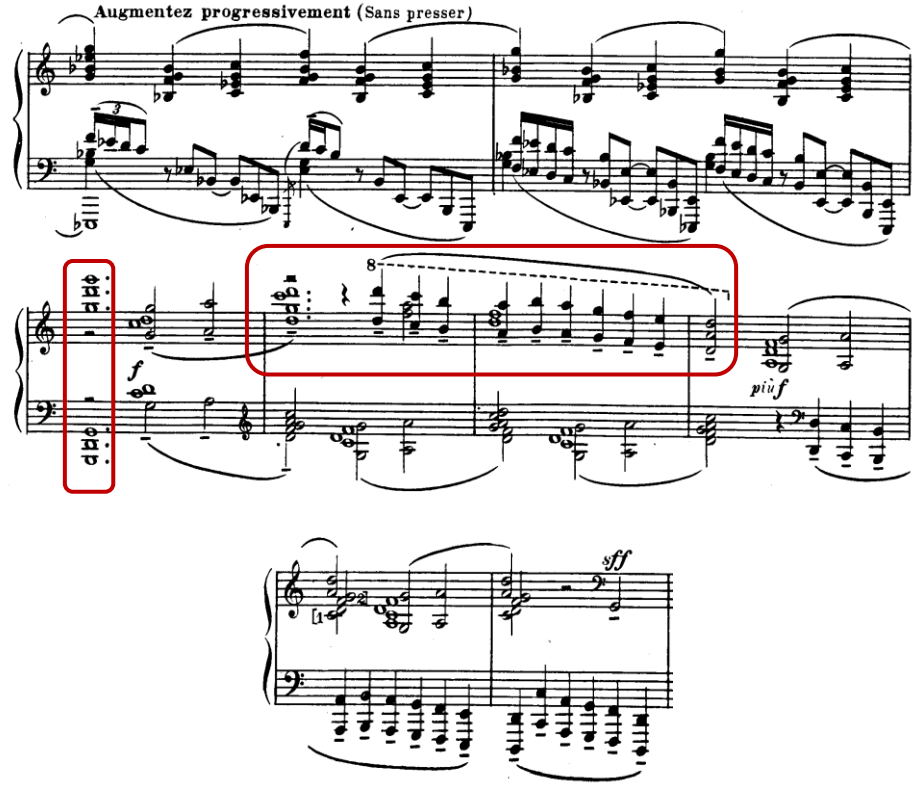


Şekil 2.103. – *La Cathédrale engloutie*, 1’inci ölçüden 7’nci ölçüye kadar olan kesit

7'nci ölçüden itibaren Debussy, monotonluğu kırmak üzere diyezli seslerin hâkim olduğu bir pentatonizme yönelmiştir. 14'üncü ölçüde tekrar baştaki pentatonik diziyi kullanmasının ardından 16'ncı ölçüde yeni bir yapılanmaya geçilir. Burada katedralin hareketlenerek yükselişe geçmesi, Debussy tarafından ustaca bir şekilde ortaya konmuştur. Bas partisinde bu kez si sesinin hâkim olduğu ölçülerde Debussy, ilk defa 3'lüleri kullanarak majör bir yapılanma sergilemiş ancak üst partide fa diyez- sol diyez ve re diyez seslerinden oluşan pentatonik bir dizi kullanarak yine bu yapılanmayı kırmıştır.

19'uncu ölçüde diyezli seslerden bemollü seslere geçilmiş ve tıpkı 16'ncı ölçünün başında olduğu üzere majör akorlar ve pentatonik diziler bir arada kullanılarak geleneksel armoni anlayışı terk edilmiştir.





Şekil 2.105. – *La Cathédrale engloutie*, 20'nci ölçüden ve 27'nci ölçüye kadar olan kesit

2'nci kesitte Debussy, bariz bir şekilde majör ve minör akorların tınladığı bir cümleme sergilemiş ancak bu akorları paralel bir şekilde kullanarak yine geleneksel armoninin tüm kurallarını ortadan kaldırmıştır. Bunun yanı sıra Debussy, ilk defa olmak üzere diğer hiçbir prelüdüde görülmeyen uzunlukta bir tema kullanmıştır. 28'inci ölçüden 40'ıncı ölçüye kadar devam eden bu tema, Debussy'nin tüm eserlerine bakıldığında neredeyse hiç rastlanmayacak bir durum olup, prelüdlere içinde bestecinin romantik dönemin uzun soluklu temalarına gönderme yaptığı tek oluşumdur.

Batık katedralin ihtişamının betimlendiği bu tema, 28'inci ölçüden itibaren ilk dört ölçüde her ne kadar frigyen bir dizi görünümünde olsa da 33'üncü ölçüde kullanılan si bemol sesi ile miksolidyen bir karaktere bürünmüştür.



Şekil 2.106. – *La Cathédrale engloutie*, 28'inci ölçüden 31'inci ölçüye kadar olan kesit



Şekil 2.107. – *La Cathédrale engloutie*, 33'üncü ölçü

42'nci ölçüdeki bas partisinde kullanılan yine si bemol ve 44'üncü ölçüde kullanılan la bemol seslerinin yarattığı havada kalmışlık hissi ile 47'nci ölçüde, prelüdün 7'nci ölçüsündeki cümle yapısına geri dönülür. Debussy bu sefer ölçünün başına dört diyez eklemiş ve buna ek olarak sürekli la diyez sesini kullanmıştır.



Şekil 2.108. – *La Cathédrale engloutie*, 42'nci ölçüden 45'inci ölçüye kadar olan kesit



Şekil 2.109. – *La Cathédrale engloutie*, 47'nci ölçüden 50'nci ölçüye kadar olan kesit

55'inci ölçüde la diyez sesinin la bekar olması ile tınısal anlamda bir değişikliğe gidilmiş ve altmış ikinci ölçüye kadar yine daha önceki ölçülerde görülen pentatonik yapılanma kendini göstermiştir.



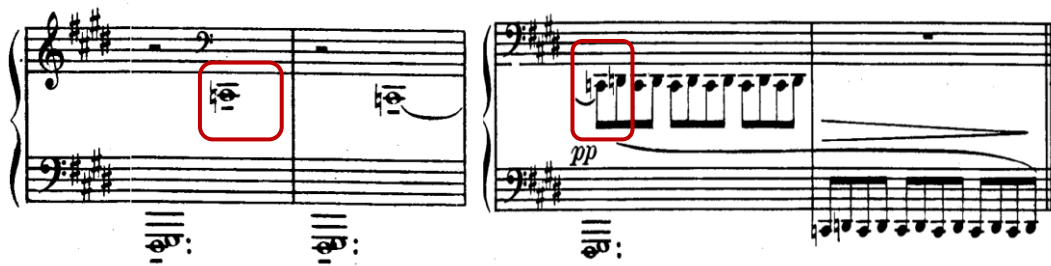
Şekil 2.110. – *La Cathédrale engloutie*, 55'inci ölçü

63'üncü ölçüden itibaren birbirine paralel olan salkım akorların kendini göstermesinin ardından, 68'inci ölçüde müzik ani bir şekilde yön değiştirir.

Bu ölçüde kullanılan do bekar notası ve hemen ardından gelen re bekar notası prelüdü diyezli modlardan kurtararak 28'inci ölçüde temanın sergilendiği miksolidyen dizi anlayışına geri döndürür.

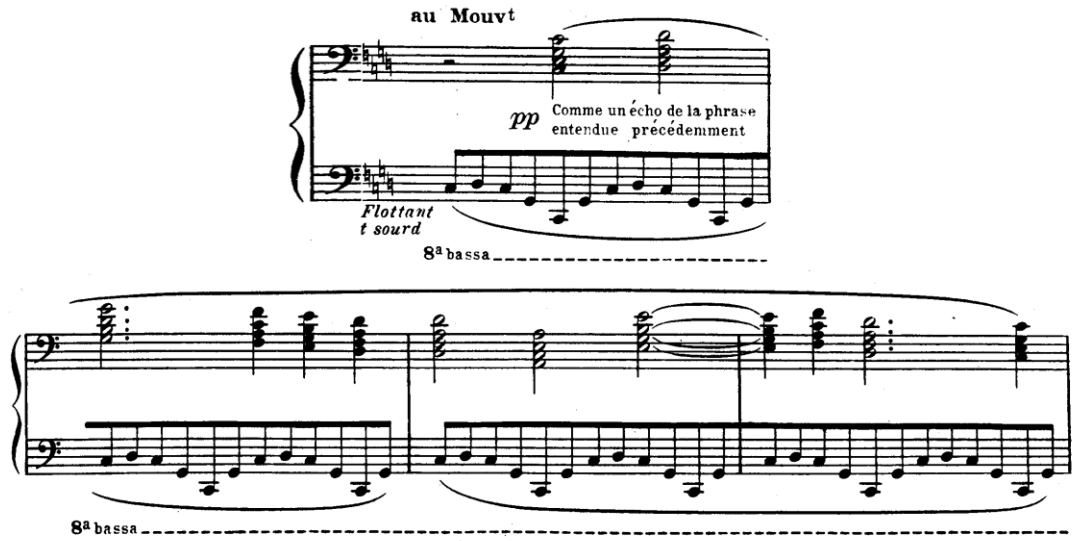


Şekil 2.111. – *La Cathédrale engloutie*, 62 ve 63'üncü ölçüler



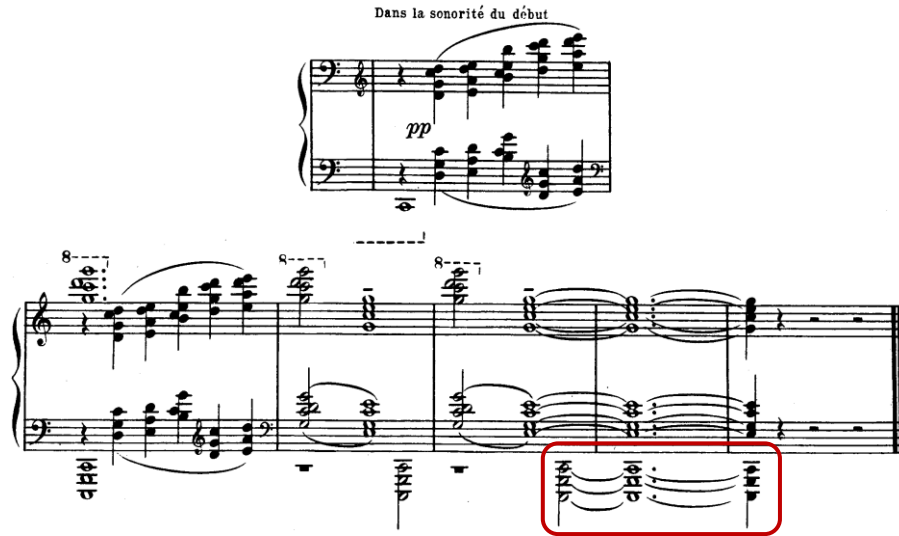
Şekil 112. – *La Cathédrale engloutie*, 68'inci ölçüden 71'inci ölçüye kadar olan kesit

Katedralin tekrar su altına girerek batmasının betimlendiği son kesit 72'nci ölçüde başlar. Bu kesitte, daha önce 28'inci ölçüde duyurulmuş olan ana tema yine olduğu gibi son bir defa duyurulur. Debussy sol elde yaratmış olduğu atmosferle adeta denizin soğuk ve bulanık havasını hissettirmiş ve katedralin donuk bir şekilde gözden kayboluşunu müthiş bir inandırıcılıkla imgelemiştir.



Şekil 2.113. – La Cathédrale engloutie, 72'nci ölçüden 75'inci ölçüye kadar olan kesit

Prelüd, 84'üncü ölçüde eserin başındaki cümle yapısına geri dönerek do majör tınıları ile sona erer.



Şekil 2.114. La Cathédrale engloutie, 84'üncü ölçüden 89'uncu ölçüye kadar olan kesit

2.11. La Danse de Puck – Puck’un Dansı

Prelüde ismini veren Puck, William Shakespeare’in “A Midsummer Night’s Dream” (“Bir Yaz Gecesi Rüyası”) adlı romantik komedy tarzının ilk örneklerinden olan ünlü oyununun, yaramaz ve haşarı perisini canlandıran bir karakterdir. Bir aşk hikayesini konu alan oyun, yaramaz peri Puck’un işleri karıştırdıktan sonra son sahnede her şeyin bir rüya olduğunu anlatan repliği ve dansıyla biter:

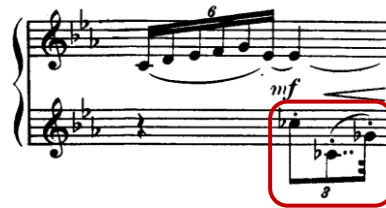
*Biz gölgeler, kusur işlediysek eğer,
Şöyle düşünün ve bizi hoşgörün:
Bu hayaller görünürken sahnemizde,
Siz de biraz kestirdiniz yerinizde. (http-6)*

Prelüd Puck’u betimleyen karakteristik bir temayla başlar. Debussy, bir leitmotif olarak adlandırılabilen bu temayı eser boyunca sürekli tekrar ederek, Puck’un muzur ve haylaz tavırlar içerisinde sergilediği dansını en güzel şekilde ortaya koymuştur.



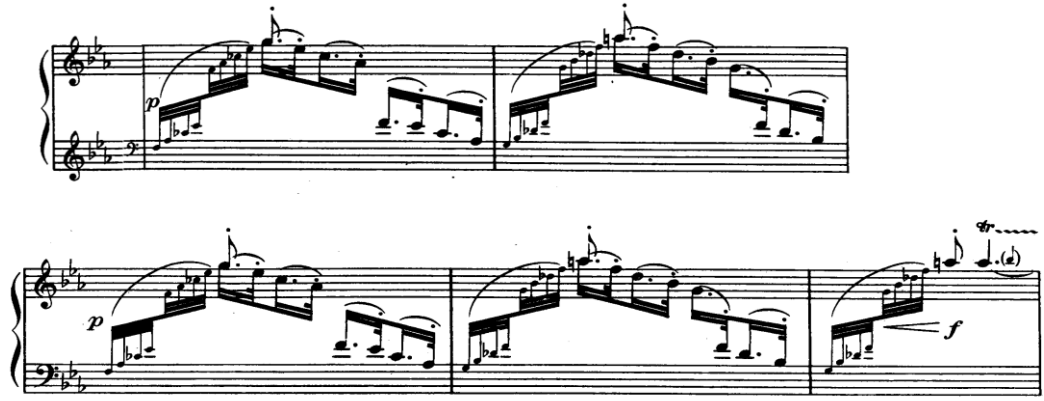
Şekil 2.115. – La Danse de Puck, 1 ve 2’nci ölçüler

Eser, mi bemol majör değıştiricileri ile yazılmış olmasına rağmen, tema fa üzerine kurulmuş bir doryen dizisinden oluşmuştur. 6’ncı ölçünün sonuna gelindiğinde tema do bemol ve sol bemol sesleri ile desteklenerek bir kalış sergiler.



Şekil 2.116. – La Danse de Puck, 6’ncı ölçü

Ardından, 8'inci ölçüden itibaren ana temanın 1'inci ölçüde görülen motif yapısı paralel 9'lular içerisinde kendini gösterir ve 12'nci ölçüde görülen trile kadar devam eder. 14'üncü ölçüde Puck'un hareketli mizacını andıran 32'lik notaların ardından, 18'inci ölçüde yeni bir cümleleme görülür. 7'li armonilerin ağırlıkta olduğu bu kısımda bu sefer Puck'un durağan ve sinsi karakteri yansıtılmaya çalışılmıştır. Bas partisinde mi bemol ve do bemol sesleri ile desteklenen bu kısmın ardından 30'uncu ölçüde yeni bir kesite geçilir.



Şekil 2.117. – La Danse de Puck, 8'inci ölçüden 12'nci ölçüye kadar olan kesit



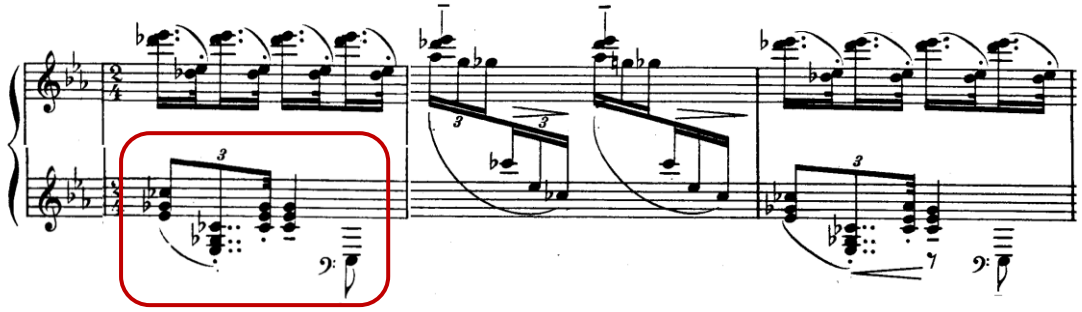
Şekil 2.118. - La Danse de Puck, 18'inci ölçüden 23'üncü ölçüye kadar olan kesit

Sağ elde Puck'un haylaz mizacının tasvir eden noktalı 16'lık ve 32'lik notaların ardından 32'nci ölçüde sol elde yepyeni bir tema ortaya çıkar. Paralel altılılardan oluşan bu tema, akor yapısı itibari ile ton algısını iyice güçleştirmiş ve 41'inci ölçüye kadar kendini duyurmuştur.



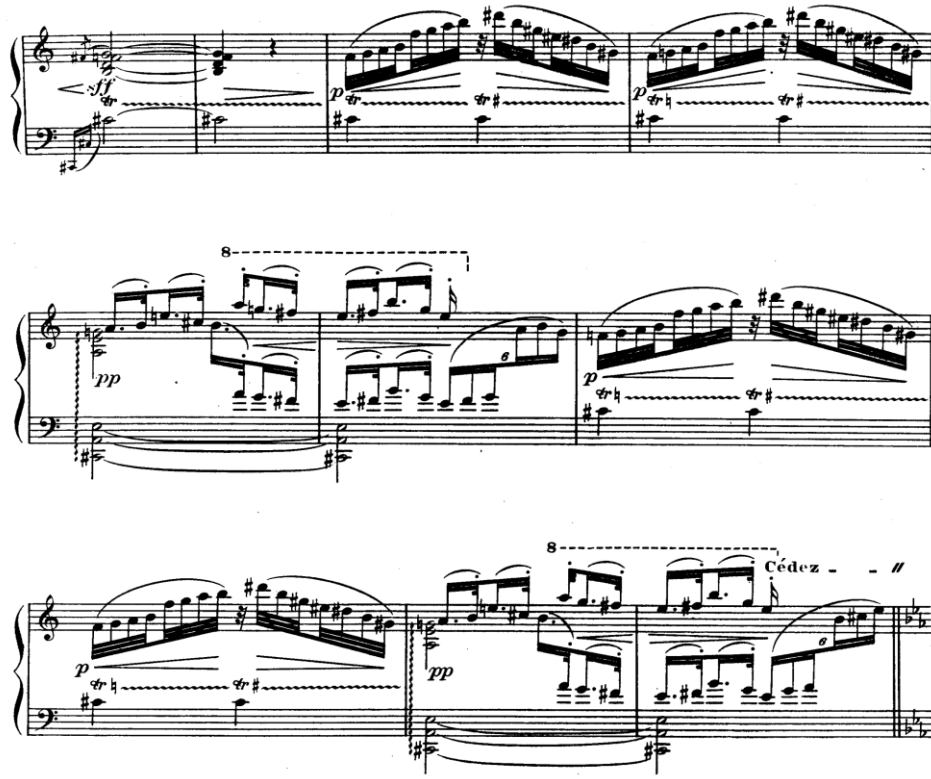
Şekil 2.119. – *La Danse de Puck*, 32 ve 33'üncü ölçüler

41'inci ve 43'üncü ölçüler arasında, 6'ncı ölçüde görülen armonik yapılanma içerisinde bir kalış sergilenmiş daha sonrasında yine Puck'u tasvir eden salkım notaların ardından 49'uncu ölçüde daha önceden 18'inci ölçüde görülen cümle yapısına geri dönmüştür.



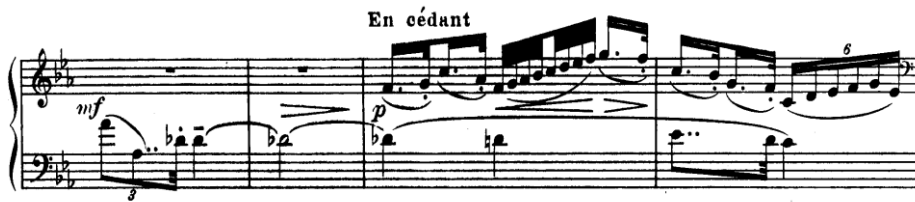
Şekil 2.120. – *La Danse de Puck*, 41 ve 43'üncü ölçüler

53 ve 56'ncı trillerden sonra, ana tema ilk defa başka bir tondan duyurulmuştur. Altı ölçü boyunca süren bu atmosfer değişikliğinin ardından 63'üncü ölçüde, ana tema yine eserin başındaki doryen dizisinden kendini duyurmuş fakat bu sefer bas partisinde si bemol sesi eklenerek farklı bir tınısal ortam yaratılmıştır.



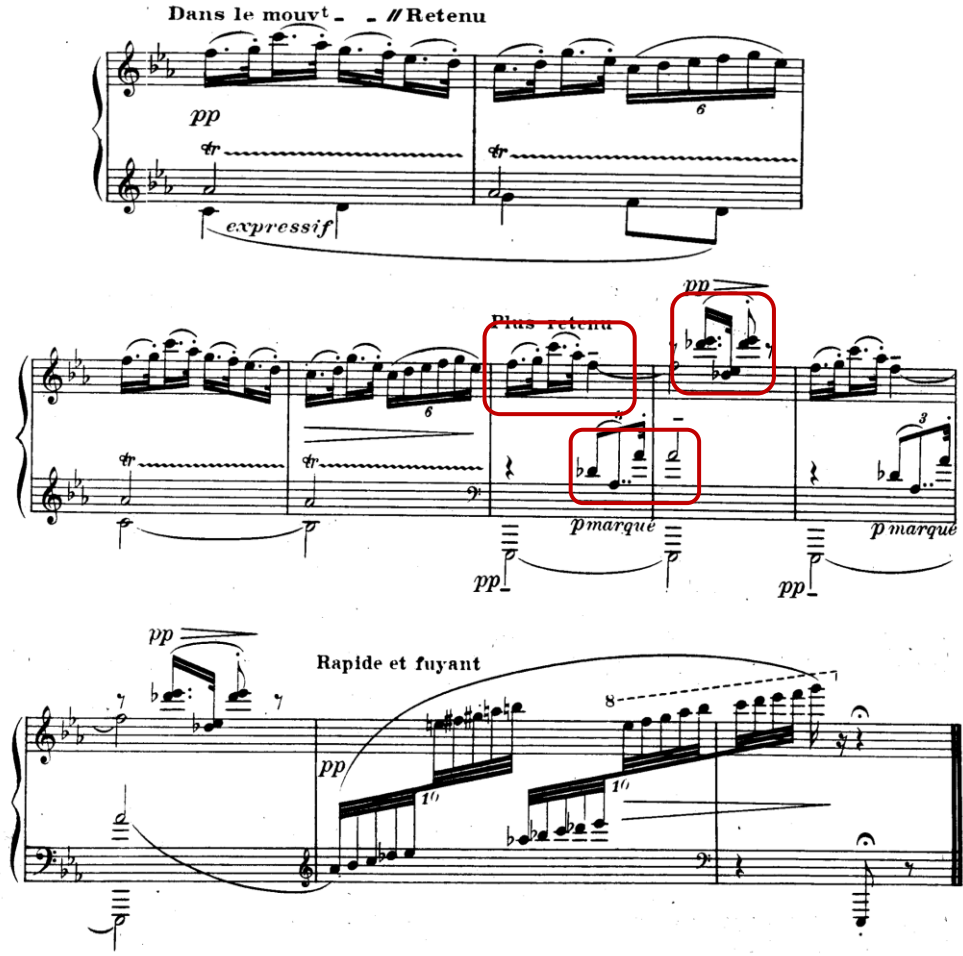
Şekil 2.121. – *La Danse de Puck*, 53 ve 62'nci ölçüler

69'uncu ölçüdeki kalışın ardından 71'inci ölçüde ana tema bu sefer ufak değişikliklere uğratılarak kendini göstermiş, ancak kalışlar bambaşka tonlar içinde gerçekleşmiştir.



Şekil 2.122. – *La Danse de Puck*, 69 ve 72'nci ölçüler

Debussy 73'üncü ölçüden itibaren kullandığı kalışlarda mümkün olduğunca uzak tonlara giderek geleneksel tonal algıyı bilinçli bir şekilde kırmış ve bu fikri 79'uncu ölçüde görülen diyezli notalarla sonuna kadar sürdürmüştür.



Şekil 2.124. – La Danse de Puck, 87'nci ölçüden 96'ncı ölçüye kadar olan kesit

Debussy, prelüdün sonunu tıpkı Puck'un yer aldığı gerçek öyküde olduğu gibi bitirmeye çalışmıştır. Önceden anlatıldığı üzere hikâye, Puck'un son sahnede herşeyin bir rüya olduğunu anlatan sözleriyle sona ermişti. Debussy de buna dayanarak 32'lik ritimleri kullanarak oluşturduğu hızlı ve uçarı bir ifadeyle adeta bu sahneyi gözler önüne sererek fantastik bir betimlemeyle prelüdü sonlandırmıştır.

2.12. Minstrels- Minstreller

Bu prelüd anlam olarak orta çağ ozanlarını değil, 1820'lerin Amerika'sını anlatır. Amerika ve dünyada Minstrel Gösterileri adıyla anılan zenci kölelerin mirası olan tarlalarda çalışırken ortaya çıkan bir şovdur. Tipik bir gösteri, araya şakaların serpiştirildiği dans, şarkı ve akrobasiden oluşurdu. Bu gösteriler heyecan verici ritmik özellikler taşıyordu. Caz unsurlarını taşımasının yanında bugüne kadar ritmik dinamizmiyle Avrupalı bestecileri cazibesi altına alan ve etkileyen bu gösteri, Blues, Ragtime, Trots, Charleston ve Black Bottom danslarının da tüm öğelerine sahipti

Bu minstrel grupları, 1900'lü yıllarda Avrupa'da çeşitli fuarlarda ve sahil kasabalarında sahne almaya başladı. Ritmik karmaşayı müziğe ekleyen en önemli unsur ise enstrümanlarındaki karakteristik özelliklerdi: Kemikler, tefler, cızırtılı banjolar ve davullar (http-7), (http-8).



Görsel 2.4. Minstrel Afışı

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boston_Minstrels.jpg)

Bir Minstrel'in Debussy'de yarattığı izlenimleri ortaya koyan prelüd, birden fazla temanın kullanılması ile kendini önceki prelüdlere ayırır. Prelüdün ana teması 1 ve 9'uncu ölçüler arasında yer alır. Minstrel'i karakteristik olarak temsil eden bu tema, eser boyunca bir kere başta bir kere de sonda olmak üzere iki defa kendini göstermiştir. Diğer temalar ise 9'uncu ölçünün ardından bir bir sergilenmiş ve Minstrel'de oynanan dans ve ayak oyunları mizahi bir şekilde betimlenerek eser boyunca sürekli tekrarlanmıştır.



Şekil 2.125. – Minstrels, 1'inci ölçüden 9'uncu ölçüye kadar olan kesit

Bu temaların ilki, 9 ve 10'uncu ölçülerde görülen 16'lardan oluşan gruplamadır.



Şekil 2.126. – Minstrels, 9 ve 10'uncu ölçüler

İkincisi, 10'uncu ölçünün sonunda görülen ve eser boyunca en fazla tekrar edilen cümle yapısıdır.



Şekil 2.127. – *Minstrels*; 10, 11 ve 12'nci ölçüler

Üçüncüsü ise on üçüncü ölçüde ortaya çıkan diğerlerine göre daha melodik olan cümle yapısıdır.



Şekil 2.128. – *Minstrels*, 13 ve 14'üncü ölçüler

Tema diyebileceğimiz bu yapılanmalar eser boyunca belli örgütlenmeler içinde kendini duyurmuş ve Debussy'nin usta elinde müthiş bir bütünlüğe ulaşmıştır.

19'uncu ölçüde yine 9'uncu ölçüde görülen cümle yapısının tekrarının ardından, 28'inci ölçüde Debussy bambaşka bir tona giderek geçici bir şaşkınlık yaratır. Belki de minstrelin en eğlenceli yerini ifade etmek üzere oluşturulan bu kısım, şüphesiz prelüdün en melodik ve romantik kısmıdır.



Şekil 2.129. – *Minstrels*, 28 ve 29'uncu ölçüler

Ardından 32'nci ölçüde aniden yine 10'uncu ölçüde görülen cümle yapısına dönülür ve kendisinin de ifade ettiği üzere dansın alaycı tarafının ortaya konduğu bir kesite geçilir.



Şekil 2.130. – Minstrels, 32 ve 44'üncü ölçüler arasındaki kesit

44'üncü ölçüye kadar devam eden bu kesitin ardından 45'inci ölçüde yeni bir kesit başlar. Buradaki yapılanma 11'inci ölçüde görülen temadan yararlanılarak oluşturulmuştur. Debussy yine fa diyez majör gibi uzak tonlara giderek geleneksel tonal algıdan bir hayli uzaklaşmış ve bunu 51 ve 55'inci ölçüde ortaya koyduğu armonik yapılanmalar ile zirveye ulaştırmıştır. Bu kesitte yine 11'inci ölçüde kullanılan tema 49 ve 53'üncü ölçülerde ısrarlı bir şekilde hatırlatılmış, ardından 58'inci ölçüde Minstrel gösterilerinde sıklıkla kullanılan tamburu hatırlatan bir cümle yapısına geçilmiştir.

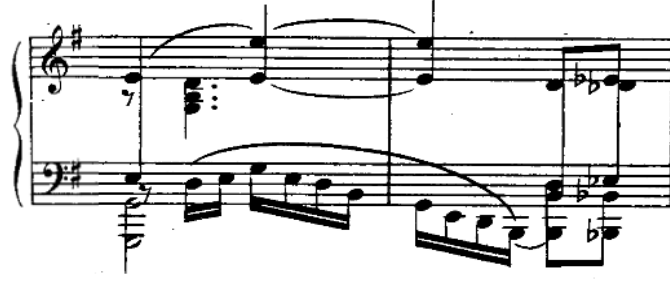


Şekil 2.131. – *Minstrels*, 45'inci ve 62'nci ölçüler arasındaki kesit

63'üncü ölçüde aniden Debussy'nin "Golliwog's Cake Walk" eserinde görülen ilginç bir cümle yapısı ile karşı karşıya kalınır. Bu cümle yapısı Golliwog's Cake Walk'taki cümle yapısı ile büyük bir benzerlik göstererek romantik dönemin dokunaklı tınılarına alaycı bir gönderme yapar. Bu göndermeyi 70'inci ölçüde, daha önceden sık sık kullandığı tema ile birlikte duyurarak zengin bir hale getirmiş ve 78'inci ölçüde, eserin başındaki minstrelî ifade eden ana temaya geri dönmüştür.



Şekil 2.132. – *Minstrels*, 63'üncü ve 64'üncü ölçüler



Şekil 2.133. – Minstrels, 70 ve 71'inci ölçüler



Şekil 2.134. – Minstrels, 78 ve 79'uncu ölçüler

Bundan sonraki ölçülerde Debussy, eserin başındaki temaları birer birer tekrarlayarak prelüdü sol majör tınısı içinde sonlandırır.



Şekil 2.135. – Minstrels, 82'nci ölçüden ve 89'uncu ölçüye kadar olan kesit

SONUÇ

Analiz, bir eserin yorumcu tarafından anlaşılması için başvurulacak önemli bir yöntemdir. Özellikle modern dönem bestecilerinin eserlerinde, müziğe getirdikleri yaratıcı ve yenilikçi buluşların anlaşılmasında analizin katkısı tartışılmazdır.

Bu çalışmada Debussy'nin birinci kitabındaki on iki prelüd analiz edilmiştir. Bestecinin form anlayışının motiflerin çeşitlenmesinden oluştuğuna dikkat çekilmiş, geleneksel form ve armoni kurallarının ne şekilde kırıldığı ele alınmıştır. Bunun yanı sıra prelüdlere içerdiği modern tınların empresyonist estetiği ne şekilde etkilediği ve bu oluşumun 20. yy. müziğine olan katkıları değerlendirilmiştir.

Geleneksel müzikal formlarda gördüğümüz giriş, gelişme ve sonuç olan form anlayışı, Debussy'nin prelüdlere gözlemlenmemiştir. Büyük cümlelerden oluşan Romantik Dönem eserlerinin değişim ve hareketin sürekliliğini esas alan anlayışı Debussy'nin eserlerinde görülmemiş bunun yerine kendi içinde küçük değişimlerle sarmal bir şekilde ilerleyen bir form anlayışı uygulanmıştır. Beethoven'dan gelen bu diyalektik form yapısını kırarak, kendi gelişim anlayışını ortaya koyan Debussy, Romantik Dönemin programlı müzik düşüncesini bir kenara iterek bir anı tasvir eden imgelerin hâkim olduğu bir anlatım ortaya koymuştur. Prelüdlere sayesinde Debussy bu yeni anlatım biçimini çok rahat ifade edebilmiştir. Bir konu içermeyen ve uzun olmayan yapıyla prelüd formu Debussy'nin modern anlatım biçimini en başarılı şekilde ortaya koymuştur.

Hayatının büyük bölümünde kendi stili üzerine yoğunlaşmış Debussy bütün yönleri ile zengin bir besteci olmasının yanı sıra, kendinden sonra gelen tüm bestecilere yeni bir bakış açısı sunmuştur. İşte bu çalışmanın amacı bu yeni bakış açısının Debussy'nin prelüdlere ne şekilde ortaya çıktığıdır.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak*. (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık, s.650-654.
- Çöloğlu, M. E. (2013). *Debussy 'nin Orkestra Yapıtlarında Tekrar Öğresi ve "Gelişen Çeşitleme" İlkesine Alternatif Parça Bütün Tasarımları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çöloğlu, M. E. (2016). *Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir*. Sanat ve Tasarım, 7 (11), 112-142.
- Eren, O. (2014). *Klasik Batı Müziği Tarihinde Kırılma Anları* (1.Baskı). Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, s.154-167.
- Feridunoğlu, Z. L. (2005). *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları, s.196-200.
- Gedikli, S. A. (2006) *Debussy Prelüd'lerin 20. Yüzyıl Piyano Müziği'ndeki Yeri ve Önemi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Gombrich, E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü* (4. Baskı) (Çev: B. Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s.375-425.
- Howat, R. (1983). *Debussy in Proportion - A Musical Analysis*. New York: Cambridge University Press.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik* (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s.213-215.
- Kargı, I. (2005) *C. Debussy'nin Prelüd'lerinin İncelenmesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü.
- Pamir, L. (2000). *Müzikte Geniş Soluklar* (3. Baskı). İstanbul: Boyut Yayınları, s.215-236.
- Roberts, P. (1996). *Images - The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, Oregon, U.S.A.: Amadeus Press.
- Roberts, P. (2008). *Claude Debussy*. Londra: Phaidon Press.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi* (4. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.454-460.
- Schonberg, H. C. (2013). *Büyük Besteciler* (1. Baskı). İstanbul: Doğan Egmont Yayınları, s.424-435.

İnternet Kaynakları :

- http-1) <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkanL3dp a2WEub3JkvRGVsZmk> (Erişim tarihi:04.04.2017)
- http-2) <http://atinadanyunanistan.wixsite.com/atina/single-post/2016/2/1/D%C3%9CNYANIN-MERKEZ%C4%B0-DELF%C4%B0> (Erişim tarihi:04.04.2017)
- http-3) <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVka WEub3JnL3dpa2kvQW5hY2Fwcmk> (Erişim tarihi:15.04.2017)
- http-4) http://www.lieder.net/get_text.html?TextId=28118 (Erişim tarihi:31.10.2017)
- http-5) <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVka WEub3JnL3dpa2kvWXM> (Erişim tarihi:02.10.2018)
- http-6) <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVka WEub3JnL3dpa2kvUHVja18oU2hha2VzcGVhcmUp> (Erişim tarihi:22.10.2018)
- http-7) <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVka WEub3JnL3dpa2kvTWluc3RyZWxfc2hvdw> (Erişim tarihi:29.10.2018)
- http-8) <http://art-izan.org/dans-tarihi/20yyda-amerikada-muzikaller-ve-dans> (Erişim tarihi:29.10.2018)