

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

DEBUSSY PRELÜD'LERİN 20. YÜZYIL PİYANO MÜZİĞİ'NDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

S. Aslı GEDİKLİ

Danışman
Prof. Aykut YAFE

2006
İZMİR

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

DEBUSSY PRELÜD'LERİN 20. YÜZYIL PİYANO MÜZİĞİ'NDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

S.Aslı GEDİKLİ

Danışman
Prof. AYKUT YAFE

2006
İZMİR

EK A Yemin Metni

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Debussy Prelüder’in 20. Yüzyıl Piyano Müziğindeki Yeri ve Önemi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

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

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih veSayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi'ninkonulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... Tarihinde, saat da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

EK C Y.Ö.K Dokümantasyon Merkezi Tez Veri Formu

Ref No: 17347

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

* Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Gedikli

Adı: Sıdıka Aslı

Tezin/Projenin Türkçe Adı: DEBUSSY PRELÜDLERİN 20. YÜZYIL PİYANO
MÜZİĞİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:

Tezin/Projenin yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 91

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 27

Sanatta Yeterlik:

x

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Aykut

Soyadı: YAFE

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Debussy

2- Prelüdlar

3- İzlenimcilik

4- Piyano

5-

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Debussy

2- Preludes

3- Impressionism

4- Piano

5-

Tarih:

İmza:

ÖZET

Özgür ve devrimci bir kişiliğe sahip Debussy, müzik dilinin ve besteleme tekniklerinin yenilenmesinin başmimarlarından. Müzikte “sessiz bir devrim” gerçekleştirmiş olan Debussy’nin müziğe ve piyano müziğine getirdiği yeniliklerin hemen hepsini 24 Prelüd’ünde de görmek mümkündür. Degas, Renoir ve Cezanne gibi Fransız izlenimci ressamalardan olduğu kadar simgeci şairlerden de esinlenmiş olan besteciye en çok etkileyen olay, 1889’da Paris’te dinlediği Java’nın Gamelan Müziği olmuştur. Bundan sonra “Beşsek Aşıt” ve “Tamses Dizisi” kullanarak tonal müziğe veda eden besteci, tını renklerini ön düzeye çıkarmıştır. “Tını” ve “Kakışkan” gibi kavramları öne çıkarıp, geleneksel tartım ve düzüm alışkanlıklarını bir yana bırakarak 20.yüzyıl müziğinde bir “biçem dönemeci” oluşturmuştur.

Gerek başlıkları, gerek piyano tekniğine getirdiği yeniliklerle 24 Prelüd, 20. yüzyıl piyano dağarında özel bir yere sahiptir. İlginç başlıklarına karşın programlı müzik olarak nitelenmeyen Prelüdl’de, zarif tınların yanı sıra, yer yer ani geçişlerle genelde geniş bir koyultu yelpazesi kullanılmış, klavyenin tümünden faydalanarak bu çok katmanlı yoğun müziği ile belirsiz ve gizemli bir hava yansıtılmıştır. Prelüdl, doğru yorumlamak için bestecinin öngördüğü gibi mümkün olduğu kadar pedalsiz ve yumuşak bir parmak tekniğinin yanısıra, yüksek bir müzikalite de gerektirirler.

ABSTRACT

Debussy, who had a revolutionary and independent personality, was one of the leaders in the modernization of composing techniques and musical language. Debussy developed a silent revolution in music and one can see in the *24 Préludes*, his innovations in music in general and, especially here in these preludes, in his music for piano. The composer who received inspiration through impressionist painters as Degas, Renoir, Cezanne and symbolist poets, was himself greatly affected by *Gamelan music* from Java which he had first heard in Paris in 1889. In the following years, he set aside tonal music in favour of the “Pentatonic” and “Whole-tone” scales giving importance to “tone and colour”. He fashioned a “turning point” in the 20th century music, leaving behind the traditional concepts of metrum and rhythm and bringing forward tone colour and dissonance.

The *24 Préludes* have a unique place in the 20 th century piano literature; not only through the titles of the different preludes, but also through innovations in piano technique. These preludes should not be regarded as “Programme music” though they have interesting titles. Apart from superb tone-colours, Debussy made use of a wide range of dynamics and sudden transitions. Furthermore by exploiting the entire range of the keyboard, he attained vague and mysterious atmospheres. In order for the interpreter to perform these preludes properly and to follow the indications provided by the composer, the pianist needs a gentle touch, sparse pedalling and high degree of musicality and artistry.

İÇİNDEKİLER

DEBUSSY PRELÜDLER'İN 20. YÜZYIL PİYANO MÜZİĞİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

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

GİRİŞ

20. YÜZYIL BAŞINDA RESİM VE MÜZİK SANATINDA İZLENİMCİLİK.....	1
---	---

BİRİNCİ BÖLÜM

DEBUSSY'NİN MÜZİĞE VE PİYANO MÜZİĞİNE GETİRDİĞİ YENİLİKLER	11
--	----

İKİNCİ BÖLÜM

24 PRELÜD'ÜN PİYANO TEKNİĞİ VE ESTETİĞİ AÇISINDAN ANALİZİ	23
2.1 Debussy Prelüdlerin Yayım Öyküsü	23
2.2 Prelüdlerin Yorum ve İçeriğine İlişkin Çeşitli Görüşler.....	27
2.3 Debussy Prelüdlere Birinci Defter.....	31
2.3.1 Danseuses de Delphes / Delf'li Dansçı Kızlar	31
2.3.2 Voiles / Tüller.....	32
2.3.3 Le Vent dans la plaine / Ovadaki Rüzgar	34
2.3.4 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir / Akşam Havasında Sesler ve Kokular.....	36
2.3.5 Les Collines d'Anacapri / Anacapri Tepeleri.....	37
2.3.6 Des pas sur la neige / Karda Ayak İzleri	39
2.3.7 Ce qu'a vu le vent d'Quest / Batı Rüzgarını Gören.....	41
2.3.8 La Fille aux cheveux de lin / Keten Saçlı Kız.....	42
2.3.9 La Sérénade interrompue / Kesilmiş Serenat.....	43

2.3.10	La Cathédrale englotie / Suya Batmış Katedral	44
2.3.11	La Danse de Puck / Puck'un Dansı	46
2.3.12	Mistrels / Saz Şairi	47
2.4	Debussy Prelüdlar İkinci Defter.....	48
2.4.1	Brouillards / Sis.....	49
2.4.2	Feuilles mortes / Ölü Yapraklar.....	52
2.4.3	La Puerta del vino / Şarap Kapısı	53
2.4.4	Les Fées sont d'exquises danseuses / Dans Eden Zarif Periler.....	55
2.4.5	Bruyères / Fundalık	56
2.4.6	General Lavine – eccentric	58
2.4.7	La Terrasse des audiences du clair de lune / Ayışığının Buluştuğu Teras	59
2.4.8	Ondine / Su Perisi.....	61
2.4.9	Hommage a.S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.....	63
2.4.10	Canope / Çatı	64
2.4.11	Les tierces alternees / Üçerli Dizi	66
2.4.12	Feux d'Artifice / Havai Fişekler	68
	SONUÇ	72
	KAYNAKLAR	75
	EKLER	78

EKLER LİSTESİ

Ek 1: Debussy'nin El Yazısı Örnekleri	78
Ek 2: C.Monet "İmpression, soleil levant"	80

ÖNSÖZ

Claude Debussy'nin piyano müziği, daha öğrencilik yıllarımda ondan ilk eserleri (Çocukların Köşesi, Bergamsque Süviti gibi.) çalmaya başladığımda ilgimi çekmişti. Yine aynı dönemlerde bestecinin yaşamını konu alan Pierre La Mure'nin ünlü romanı "Ay Işığı"nı okumuş olmam onun müziğine özel bir ilgi duymama sağladı. "Yüksek Lisans" ve özellikle "Sanatta Yeterlik" programlarında babam Prof. Dr. Necati Gedikli'nin de verdiği "20. Yüzyıl Müziğinin Sanatsal ve Estetiksel Değerleri" gibi dersler aracılığıyla yeni müziği tanıdıkça ilgim daha da arttı. Bu büyük bestecinin özellikle 20. yüzyıl müziğine getirdiği yenilikleri ve o arada piyano müziğine getirdiği farklı tekniği ve biçemi daha yakından tanıdıkça, "Sanatta Yeterlik" bitirme tezimi "Debussy Prelüdlere'in 20.Yüzyıl Piyano Müziğindeki Yeri ve Önemi" üzerine yapmaya karar verdim. Değerli hocam ve danışmanım Sayın Prof. Aykut Yafe'nin de onayı ile hem tez konum üzerinde hem de aynı eserlerden oluşan "Bitirme Dinletisi" için çalışmaya başladım.

Debussy Prelüdlere'i inceledikçe ve üzerine yazılmış yerli ve yabancı kaynakları okudukça, prelüdlere yazı tekniği, ortaya çıkış biçimi ve taşıdıkları üstün estetik değerleri tanıdıkça ilgim ve hayranlığım artarak devam etti. Eserleri daha bilinçli çalmaya başladım. Bir başka deyişle eserleri derinlemesine inceleyip daha yakından tanıdıkça, doğru ve otantik yoruma da yaklaşmış oluyordum. Bu süreç, hem heyecanımı arttırdı, hem de eserlerden daha fazla keyif alarak çalmama yardımcı oldu.

Yaklaşık 2 yıllık yoğun çalışmamın sonucunda "Giriş", I. ve II. Bölüm"den oluşan bu tezim ortaya çıkmış oldu. Doğrudan ve dolaylı kaynaklar ile teknik çözümlere dayalı tezimin bundan sonra bu alanda yapılacak inceleme ve araştırmalara ışık tutması ve bir temel oluşturması beni çok mutlu edecektir.

Tezimin bu aşamaya gelmesinde emeği geçenlere burada teşekkür etmeyi bir borç sayıyorum. Beni böyle bir çalışmaya yönlendirip her aşamada destekleyen danışmanım Sayın Prof. Aykut Yafe başta olmak üzere, çevirilerde ve teknik çözümlere her zaman yanımda olan babam Sayın Prof. Dr. Necati Gedikli'ye, pozitif yönlendirmeleri ve yardımlarından dolayı tez izleme komitemin değerli

üyelerinden Müzik Bilimleri Bölüm Başkanı Sayın Prof. Dr. Fırat Kutluk'a, titiz ve yapıcı eleştirilerinden ötürü Müzik Bölüm Başkanı Sayın Prof. Tahir Sümer'e, İngilizce özet çevirimi yapan sevgili hocam Sayın Prof. Sayram Akdil'e, ayrıca her zaman bana cesaret verip, her türlü desteğini esirgemeyen Piyano Anasanat Dalı Başkanı Doç. Şeniz Duru'ya, Konservatuvar Müdürü Sayın Prof. Gülser Eryümlü'ye ve bana inanan tüm dostlarıma, aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ülkemizde "Uluslararası Sanat Müziği" alanında maalesef çok az Türkçe kitap ve yayın bulunduğu için, alanında bir boşluğu doldurması dileğiyle tez çalışmamı, Debussy ve eserlerini daha iyi tanımak isteyen meslektaşlarımla, öğrencilerin ve müzikseverlerin ilgisine sunuyorum.

GİRİŞ

20. YÜZYIL BAŞINDA RESİM VE MÜZİK SANATINDA İZLENİMCİLİK

Resim Sanatında İzlenimcilik:

Önce resimde başlayan izlenimcilik akımını hazırlayan iki devrim vardı. Bunlardan ilki, 18.yüzyıl klasisizmi karşısına, ressam Delacroix'nin romantizminin kendine özgü antik-klasik konuları ilgi çekici bir renk klavyesi ile çıkmasıydı. (Turani, 1997, 557) Doğaya yeni bir gözle bakmak için toplanan sanatçı grubundan birisi olan Francois Millet de, manzaralardan figüre geçerek resmi genişletmeyi düşünüyordu.

İkinci devrim olarak Gustave Courbet, 1855 yılında Paris'te açtığı kişisel sergisini "Gerçekçilik ve G. Courbet" diye adlandırarak, bu akımın adını koymuştu bile. Courbet'in gerçekçiliği sanatta bir devrimin başlangıcı olacaktı. Courbet doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istemiyordu. Courbet'in programı ve öz niteliği, zarifliği, gerçeği arıyordu. (Gombrich, 1992, 401)

Delacroix'in birinci, Courbet'in ikinci devriminden sonra Fransa'da üçüncü devrim dalgasını, Courbet'in programını çok ciddiye alan Edouard Manet ve arkadaşları başlattı. Bu sanatçılar artık sakız olup anlamsızlaşmış resimsel alışkanlıklara karşı tetikteydiler ve geleneksel sanatın doğayı, görüldüğü gibi betimleme yöntemini bulduğu savının yanlış bir anlayışa dayandığını fark ettiler. Ressamlar, modellerine ışığın pencereden girdiği atölyelerinde poz verdiriyorlar, hacim ve nesne izlenimini vermek için de ışıktan gölgeye ağır geçişi kullanıyorlardı. Akademi öğrencilerini, en başından itibaren, tablolarını bu "ışık- gölge" oyunlarını yansıtmak biçiminde eğitiyorlardı. (Gombrich, 1992, 404-405)

"İzlenimciler" terimini ilk kullanan kişi, Lois Leroy adında bir gazetecidir. Leroy, "Société cooperative d'artistes, peintures, sculpturs, gravurs"un açtığı ilk sergi hakkında, 25 Nisan 1874'de "Charivari de Exposition des Impressionistes/ Empresyonistlerin Sergisi" başlıklı bir yazı yazdı. "İzlenim/ Impression" terimi, Claude Monet'nin sergideki resimlerinin birinin adından "Impression, soleil levant/ İzlenim, güneşin doğuşu- 1872" den alınmıştı. Bu resimde Le Havre Limanı, sabahın

erken, puslu saatlerinde görülmekteydi. Gazeteci Leroy, bu terimi geleneksel yaklaşımdan vazgeçerek kendi kişisel, görsel izlenimlerini resme alan, yansıtma yolunu tutan sanatçıları yermek, küçümsemek ve karşı çıkmak amacıyla kullanmıştı. (Sérullez, 1998, 13) Bu akım, adını nereden ve nasıl alırsa alsın tamamen görsel, içgüdüsel sanat anlayışını benimsiyordu. Sürekli yenilenen bu buluş biçimi ışık ve ışığın birbirine geçen türlü değişimleriyle yaratılır ve resmin asıl konusu olacak kadar büyük boyutlara ulaşır. Bu anlayışın doğal bir sonucu olarak manzara resimleri öteki tüm resim çeşitlerinin önüne geçmiş; dinsel, mitolojik ve tarihi konulu resimler neredeyse tümüyle ortadan silinmişti. Artık ressam, çalışmalarını tamamen açık havada sürdürüyor, doğanın sürekli değişimi içinde kaçıp giden her bir izlenimi ya da o anı yakalamak istediklerinden, resimlerini tuval üzerinde mümkün olan en kısa sürede canlandırmaya çaba gösteriyorlardı. Bir başka deyişle izlenimci ressamlar önceden bir şey tasarlamaksızın, neresi onlara esin vermişse, oraya sehalarını kurarak resim yapmaktaydılar. Sözelimi dalgaların hareketi, denizi gökyüzünden ayıran ufuk çizgisi, çağıldayarak akan nehirler, devamlı değişen bulutlarıyla gökyüzü, güneş ışığının değişken etkileri, yoğunlaşan sis ya da karın, gözü kamaştıran parlaklığı, izlenimci ressamların resmetmeyi sevdiği konular arasında sayılabilir. (Özcan, 2002, 22)

Teknik açıdan bakıldığında, İzlenimci ressamlar biçim ve rengi, olması gerektiği gibi değil, ışığın çarpıcı etkileri altında gerçekten, gördükleri gibi resmettiler. Bu, onları sanatın birçok geleneksel ilkesini terk etmeye yöneltti. İzlenimci ressamların kullandıkları renkler güneşin yedi rengiydi. Bu yedi renk ile resim yapmak, yeni bir olaydı. Ancak resmin konusunun ışık oyunları olduğunu ilk kez Delacroix fark etmişti. İzlenimin leke halinde karalanması, başka bir deyişle, fırça ile not edilmesi, izlenimci sanatın karakteristik özelliği olmuştu. (Özcan, 2002, 24)

Kısacası, geleneksel resim sanatındaki çizginin yerini, izlenimcilikte renk almıştı. (Gedikli, 2002, 93) İzlenimcilikle birlikte, tüm nesne dünyası ile konturları (kenar çizgileri) çevrelediği biçimler paranteze alınınca, artık bu anlamda renk karşıtlarını kullanmaya gerek görülmedi. Böylece izlenimci ressamlar, artık siyah ya da koyu kahverengi başladıkları gölgeleri maviye ve yeşile boyuyorlardı. Renoir'in, "Bir gün Monet'in paletinde siyah yoktu, onun yerine mavi kullandı, İzlenimcilik de doğmuş oldu!" sözü dikkat çekicidir. Ayrıca eski geometrik perspektifin yerini, yeni

bir perspektif alıyor ve içeriği olmayan nesnelere, artık yeni bir "hava" perspektifi düzenliyordu. İzlenimciliğe değin renk karışımı ressamlarca palet üzerinde yapılırken, ilk kez İzlenimcilerle birlikte renk karışımı palette değil, doğrudan doğruya nesnenin retina tabakasında meydana getiriliyordu. Örneğin ressam Seurat şöyle diyordu: Belli bir rengi alıyor ve onu prizmatik ayırarak bu ayırmadan yalnız küçük noktalar halinde saf renkler elde ediyor ve belirli bir mesafeden bakan seyircinin ağ tabakasında bu renklerin bir karışımını meydana getiriyordu. Bunun meydana gelebilmesi için, resmin karşısında belli bir uzaklıkta durmak gerekmektedir. (Tunalı, 1981, 23)

İzlenimci sanatçının doğa karşısında iki tavrı vardı; biri duran, değişmeyen varlığı yakalamak, kavramak ve tespit etmek, diğeri ise isteğe göre ayarlanmış olan bakış ki, bu da an içinde meydana gelen değişimleri en küçük ayrıntılara varıncaya kadar yakalamaktı. Böylece bu zaman kategorisinin belirlediği "izlenimci görme" yanında bir "İzlenimci resim tekniği" de doğmuş oluyordu. Bu teknik izlenimin olabildiğince çabuk tuvale işlenmesiydi. O halde ressam, karşısına geçmeli ve doğadan aldığı izlenimleri, duyuları "aynı an" içinde tuvale işlemeliydi. (Turgut, 1993, 120)

İzlenimcilerin yansıttığı dünyada yalnızca imgeler ve izlenimler vardı. Biçimler ile modeller ise kayboluyordu. Onların tualinde, ışıktan renk yansımalarıyla kendini gösteren bir enerji patlaması vardı. İzlenimcilik aynı zamanda kaygı verici bir değişikliğin de habercisiydi. İzlenimcilerin, rengi analiz eden minik fırça dokunuşlarında biçimler ve tasarımlar kaybolmaktaydı. Bu teknik ile Signac ve Seurat'ın öncülüğünü yaptığı "Yeni İzlenimcilik/ Neo-İmpresyonizm" akımı doğdu. Bu yeni teknikle de yine küçük fırça dokunuşları ile rengin analizi yapılmaktaydı.

Yeni-İzlenimciler, Monet ve arkadaşlarının kuramlarını reddetmiyorlardı, tersine izlenimciliğin bıraktığı yerden devam etmesini istiyorlardı. Onlar kısacası, kesin kurallar ile ilkelerden kurulu, akla dayanan bir yöntem savunuyorlardı. Tam anlamıyla yenilikçi olmalarına karşın, geleneksel olana inanıyorlardı. Delacroix'dan çok etkilenmişlerdi. Signac; 1899'da "La Revue Blanche"da çıkan makalesindeki iki sözcüğü birbirleriyle kıyaslamaktadır. Bunlar, gerçek bir sanat kuramı olan "Bölmeçilik/ Divisionism" ile az ya da çok Bizans mozaiklerinden etkilenmiş olan "Noktacılık/ Pointillisme" dir. (Özcan, 2002, 27-28)

Signac, bu konuya ilişkin şunları yazmaktadır: “Yeni İzlenimci resim tekniği, noktacılıktan ya da noktalarla resim yapmaktan yararlanmaz, bunun yerine renkleri böler ve ayırır. Bölmeden yararlanarak, rengin ışık etkilerinin ve uyumun tüm olanaklarını kullanmak mümkündür. Bu da şu yollarla gerçekleştirilebilir: 1. saf renklerin, yani tayfın tüm renklerinin optik olarak karşılaştırılması; 2. Farklı öğelerin, yani farklı renk çeşitleri ve bunların reaksiyonlarının birbirinden ayrılması; 3. Kontrast, derecelendirme ve parlaklık (ışık verme) yasalarına göre, renklerin birbiriyle oranlanması ve dengelenmesi; 4. Resmin boyutlarına göre kullanılacak stilin (üslubun) ve fırça vuruş tiplerinin seçimi. Yeni-İzlenimcilerin fırça vuruşlarıyla, düzenli olarak yan yana benekler kondurmaları ve renklerin optik olarak karışım tekniğini kullandıkları dikkat çekicidir. (Sérullaz,1998, 23-24)

Hem İzlenimci hem de Yeni-İzlenimci akımlarla ilgili olan, onlardan etkilenen, ancak yine de bağımsızlıklarını koruyan Manet, Degas gibi başka sanatçılar da vardı. Bunlardan başka iki önemli ressam, V. van Gogh ile Toulouse-Lautrec'i sayabiliriz.

Sonuç olarak, izlenimci bir tabloyu değerlendirebilmek için birkaç adım gerilemek gerektiğini ve bu bilmececi lekelerin biçim kazanıp canlandıklarını görme mucizesindeki hazzı seyirciye anlatabilmek için epeyce bir zaman gerekti. Hem bu mucizenin, hem de görsel deneyimin ressamdan seyirciye aktarılması, İzlenimciliğin gerçek amacıydı.(Gombrich, 1992, 415) İzlenimci resimde, çizginin yerini ışık ve rengin almasıyla resim sanatı, özüne uygun bir sanat olmaya ilk defa İzlenimcilikle başlıyor ve böylece “pür” bir sanat olarak ortaya çıkıyordu. Çünkü bu yöntemle resim sanatı, bütün formal elemanlardan kurtulmuş oluyordu. Modern sanatın başına, İzlenimci sanatın konması, işte bundan ötürü doğrudur. (Turgut, 1993, 116- 117)

Bu sanatçıların içindeki yeni özgürlük ve güçlülük duygusu, insanı kendinden geçiren bir şey olmalıydı. Çünkü tüm dünya, birdenbire ressamın fırçasına konular sunuyordu. “saygın konu”, “iyi dengelenmiş kompozisyonlar”, “doğru çizim” gibi tüm önyargılar bir yana atılmıştı. Neyi nasıl boyadığı konusunda sanatçı, yalnızca kendi kişisel duyarlılığına karşı sorumluydu.

Seyircinin anlayışsızlığı ne denli sert ve inatçısı olursa olsun, İzlenimciliğin zaferi kesin oldu. “Başkaldıranlar”dan bazıları, özellikle Monet ve Renoir, bu zaferin gücünü görece kadar uzun yaşadılar. Tüm Avrupa’da ünlü ve saygın kişiler haline geldiler. Eserlerinin kamuya açık galerilere girdiğini ve varlıklı sanatseverlerin en çok sahip olmak istedikleri mülkiyet haline dönüştüğünü, daha sağken gördüler. Bu değişim ayrıca, hem sanatlar hem de eleştirmenler üzerinde kalıcı bir iz bıraktı. Acımasız eleştirmenler, yanılmaz kimseler olmadıklarını anlamış oldular, İzlenimcilerin verdiği savaş, tüm yenilikçi sanatçılar için masalsı bir söylence oldu. Bu yenilikçiler, gerektiğinde her zaman alışılmamış yöntemleri seyircinin anlamadaki kocaman yeteneksizliğini anımsatabilirlerdi. Bir bakıma bu açık yeteneksizliğin de sanat tarihinde, izlenimci programın kesin zaferi kadar önemi olmuştur. (Gombrich, 1992, 415- 416)

Müzik Sanatında İzlenimcilik:

19. yüzyılın son çeyreğinde resim ve edebiyatta ortaya çıkan temel değişimlere koşut bir değişimi, müzik sanatında da görmekteyiz. Resimde geleneksel kurallar ve yasalar, izlenimci ressamlar tarafından nasıl yıkılmışsa, müzikte aynı değişim, Debussy tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu değişim ya da devrim elbette hemen olmamış ve bir süreç sonunda gerçekleşmiştir.

Daha Wagner’in “Tristan Önçalını (Tristan Vorspiel)”nda kullandığı, “Alacasal Dizi/ Kromatische Reihe” ve “ Yeden Uyumu/ Leittonharmonie” ile iyice sarsılmış olan tonallık kavramı, 20. yüzyıl başında bestecileri, yeni besteleme teknikleri bulmaya zorlamıştı. Debussy ile “Tonallık” tümünden yıkılınca, yıkılan sistemin yerine yeni arayışlar başlamıştı. (Gedikli, 1999, 4) Özellikle Debussy’nin “Bir Pan’ın Öğleden Sonrası” adlı eseri ile birlikte (ilk seslendirilişi, Paris 22.12.1894) müziğin tüm öğelerinde değişim daha hızlı ve kesin biçim almaya başlamıştı.

Müzikte İzlenimcilik, Debussy’nin 19.yüzyılın son on yılı ve 20.yüzyılın ilk çeyreğinde geliştirdiği biçemdir. (Kutluk, 1997, 198)

Müzikte tınının yenilenmesini amaçlayan bu değişim nasıl gerçekleşti? Önce, “temel ses” (tonallığın karar sesi) yerine sık sık “yeden ses” getirilmeye başlandı.

Öyle ki, güçlendirilmiş bir ezgisel gerilim ögesi, bir karar sesle ilişkisi kalmayan ve çözüm de gerekmeyen, yalnızca bir renk değeri olarak algılanan tınılar haline geldi. Örneğin büyük Üçlü'lere dayalı tınılar (Do-Mi_Sol# gibi).

Yine ilk kez Debussy'nin kullandığı "Tamses Dizisi" de bu amaca hizmet etmekteydi. Yani tonal etkiyi yok ederek atonal bir müzik yaratmak, temel amaçtı. Yeni müziğin gelişimi "rengin ve tınının" görüşü açısından belirlenmekteydi. Tıpkı son yüzyılın resim sanatında, öncelikle çizgi ve çizimin yerini renklerin alması gibi. Bu konuda da oldukça yeni olarak, tek tek tınların renk değerini tümüyle yeniden keşfeden ve onların "mantıklı" ezgisel bağlanmalarından oluşan çerçeve tınılardan sık sık vazgeçerek ilk adımı Claude Debussy attı. (Wolff, 1978, 39- 40)

Wagner ve Mussorgsky'nin eserlerindeki uyumsal ve tınısal özgürlüğün Debussy'deki etkileri açıkça görülür. Ama yine de onun kişisel biçimini yalnızca bu iki besteciye bağlamak doğru olmaz. Debussy'nin bağımsız olarak geliştirdiği şey aslında daha çok R. Wagner'in uyumsal anlayışıydı. 1889 yılında Paris dünya fuarında Java'nın "Gamelan" müziğini dinlemek Debussy'e yeni ufuklar açmıştı. Bu müzik ile tanıdığı "Beşsek Aşıtı/ Pentatonik" eserlerinde kullanmaya başladı. Yarım seslerden yoksun bu aşıt da, Debussy'e tam ses dizisi gibi, atonal müzik yazmada yeni ve özgün bir gereç oluşturdu. (Re- Mi- Sol- La Do) Ayrıca ikinci prelüdü'nde kullandığı "Tamses Dizisi"ni de yine bu müzik sayesinde öğrenmişti.

Tınların bağımsızlaştırılması ile Debussy, belki de tüm yeni müzik için en önemli temel taşlardan birini oluşturuyordu. Stravinski'den Schönberg'e kadar, onu izleyen tüm ustalar onun öğrencisi oldular. Tınların renkler olarak yorumu kuşkusuz izlenimciliğin zamanındaki Fransız resim sanatı ile belirli bir paralellik görüntüsünü temsil etmektedir. Şüphesiz Debussy'nin -1.ve 2. bölümlerde daha ayrıntılı değinileceği gibi- temelde daha çok Fransız sembolistlerine yakın olduğunu göz ardı edemeyiz. Verlaine, Mallarmé gibi şairlerin şiirlerini müziğinde kullanırken Monet, Manet, Cezanne, Renoir gibi izlenimci ressamlarla neredeyse hiç ilişkisi yoktu. Debussy'nin amacı bu ressamlar gibi, "geçici izlenimler" vermek değildi. Tam tersine, genel geçer "simgesel/ sembolik" biçimlendirmeler oluşturmaktı. Böylelikle Signac, Seurat, Sisley gibi resimlerini mozaik tarzında küçük renk değerlerinden oluşturan "Noktacı Ressamlar" ile de ilişkisi olduğu söylenemez. Mersmann bu

ilişkiye daha sonraları Schönberg'in ilk dönem eserlerinde dikkat çekmektedir. (Wolff, 1978, 40)

Buna karşılık Debussy'nin Paris'te yaşayan Amerikalı ressam Whistler ile sıkı bir ilişkisi vardı. Whistler'in gri ve siyah renkleri tercih etmesi ve renkleri ekonomik kullanması Debussy'ye doğrudan esin kaynağı olmaktaydı, Onun Debussy'yi etkileyen çekingen tarzı, Wagner ve okulunun tınısal aygıt ve gürültülü etkilerine bir karşıtlık oluşturmaktaydı. Debussy böylece aynı zamanda kendisini yalnız Couperin ve Rameau'nun eski Fransız müzik geleneğine bağlamakla kalmıyor, aynı zamanda edilgen bir dünya görüşü vermekte, yani "dünyanın kendini etkilemesi" ve onun görüntülerine dayanan Wagner'in "güç hedefleyen" aktif anlayışına da, karşı tavır almaktaydı. (Wolff, 1978, 41)

Genelde klasik ve romantik dönemlerde olduğu gibi, izlenimci dönemde de, sanat ve sanatçılar sanki bir kez daha birleşmişti. Bu dönemde, bir yandan Verlaine ve Baudelaire'nin müzik dolu dizeleri dinlenirken öte yandan da her türlü geleneği aşan Hirashige ve Hokusai'nin gravürlerine büyük hayranlık duyulmaktaydı. Sonradan Hokusai'nin "Büyük Dalga"sı, Debussy'nin "Deniz /La Mer" adlı senfonik şiirinin partitur kapağını süsleyecekti. Bütün sanatçılar bir ülkünün çevresinde birleşmişlerdi: Claude Monet'in "Su Perisi" ile Debussy'nin "Suda Yansımalar/ Reflets Dans L'eau" adlı yaratıları içerdikleri hava bakımından birbirlerine ne kadar yakınsalar, Mallarmé'nin şiirindeki "Pan"ın büyüü de yine, Debussy'nin "Bir Pan'ın Öğleden Sonrası" adlı senfonik şiirine aynen yansımıştır. Hiroshiges'in birbirlerine geçen konturlar içindeki "Sis Peyzajı", iki tonallıklı (bitonalité) yazılmış "Sisler" adlı Prelüd'ünün konusunu oluşturmuştur. Toulouse-Lautrec'in canlı bir apaş figürü, "General Lavine Prelüdü"nde imgesel olarak yaşar. Baudlaire'nin "Sesler ve Parfümler Akşamın Havasında Dolanmaktalar" dizesi, Debussy'nin yine aynı başlık altındaki prelüdünde yansır. (Pamir, 1987, 185- 186)

Debussy'nin kendine özgü dehası, bu şiirlerin ve resimlerin çağrışımlarıyla besleniyordu. Debussy'nin ruhsal dünyası, müziğine yansırken, ezgi denen ses çizgileri de artık bilinen kurallara bağlı kalarak ilerleyemezdi. Bu müziksel esinin görevi, yalnızca kendisine gelen sesleri duymak, onları ivedilikle hemen o anda not etmek, sonra da bu nota yazısına çok daha ayrıntılı bir biçim getirmektir. Bu tıpkı izlenimci ressamların anlık izlenimler yakalamak için belirli zaman dilimlerinde

doğayı gözlemlmelerine benziyordu. Debussy'nin müziğini tuşlara aktarırken bulunduğu piyanistik figürasyonlar sonsuzdu. İki ele bölünmüş karmaşık pasajlar teknik olarak zor bileşimler, insana bir rüzgar arpını anımsatır. (Pamir, 1987, 186)

İzlenimci müzik; ezgiyi, biçimi, çoksesli dokuyu ve uygulamaların işlevsel bağlarını bir yana bırakmıştır. Getirmek istediği şey, aralarında bağ olmayan uygulamaların düşsel, pırıltılı oyunu, ışık-gölgeli yarım renkleri idi. Bu çeşit bir oyun belki güçlü değildi, ama hoştu, zarifti. Müzikte İzlenimcilik, resim sanatındaki ışıktan gölgeye veya gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi oluşan lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı ve renk düşkünlüğünü, renk sevgisini bilinçle yansıtmıştır. İzlenimci müzikte tartım ve düzum, belirsizliğe eğilimlidir. Tını renkleri bir tutkudur. İnce uçucu yumuşak tınılar, doğa varlıklarının suda yansımaları gibidir, hatta biraz da belli belirsizdir. Kimi yerde de sessizliktir.

Debussy 1915'te Barbardo Molinari'ye yazdığı bir mektupta, "Henüz armoninin sürecini yaşamaktayız. Bu arada sadece tek başına tını güzelliğiyle yetinen müzikçi çok az" demektedir.

İzlenimci akımın belirgin bir özelliği de "kısıtlama" ve "sadeleştirme"dir. "Resimde bazı bölümlerin atlanarak" yapıldığı, hikayeye yer verilmediği gibi nitelikler ise izlenimci müzikte orkestranın küçülmesini, çok ses veren bakır üflemeli çalgılardan kaçınılması, ağaç üflemelilerle yetinilmesini, çok kısa cümleli yatay çizgiler kullanılmasını, "tını dolgunluğuna" değil, "tını saflığına" yönelmesini simgelemektedir. Resimde bazı bölümleri "atlama", izlenimci müzikte "sessizlik" ile karşılaştırılabilir. Sessizlik, sesin karşıtı gibi alınabilir. Oysa sessizlik (sus) daha çok sesin vurgulanmasına kucak açan bir ses değeridir. İzlenimcilikle başlayan 20. yüzyıl müziği, "hikayeci" değildir, tekrarlardan şiddetle kaçınır, özetçidir, yalındır, kısıtlamacıdır. (Say, 1994, 456)

İzlenimci ressamın paletlerindeki renklerle, İzlenimci bestecilerin yaratılarındaki tını renkleri birbirlerine çok yakındır. Pastel renklerle ve atlanarak yapılan izlenimci bir resim, sanki taslak gibidir. İzlenimci bestecilerde de aynı anlayış görülür. Sözgelimi Debussy'nin -bu tezin konusu olan- iki ciltte topladığı prelüdlere, sanki nefes alan doğanın birer aynalarıdır. Örneğin, "Karda Ayak İzleri" prelüdündeki sinkoplar, karda yürümeye çalışan bir insanın ritimsiz ayak izlerini anımsatır.

Ravel'in "Su Oyunları/ Jeux d'Eau" adlı piyano eserindeki otuzikilik geçişler suyun şırıltısını yansıtır. Pastel tonlarda çalınan ve sanki birer tablo olan bu eserler, neredeyse insanın avucunun içinden kayacakmış izlenimi bırakırlar. (Pamir, 1987, 188- 211)

İzlenimcilik akımının Debussy'den sonra en önemli temsilcisi olan Maurice Ravel müziğinde ve özellikle piyano eserlerinde aynı müzik dilini ve yazı tekniğini kullanmıştır. Besteci, kendine özgü bir biçem oluşturmakla birlikte ustasına her zaman saygı göstermiştir. Babasının İspanyol olması nedeniyle İspanyol müziğine ilgi duyan besteci, ayrıca kimi eserlerinde caz etkisinde kalmış, yer yer de geleneksel öğeleri önemsemiştir.

Romantizme, geç-romantizme, gerçekçilik ve doğacılık gibi akımlara tepki olarak serpilten İzlenimciliğin açtığı "kural dışına çıkmak" eğiliminin ilginç kişiliklerinden biri de Eric Satie'dir. Bestecilik yönü pek önemli sayılmayan Satie, Fransız müzikçilerini genelde "buluş"larıyla etkilemiştir. Satie'nin etkisi, Fransa'da "Altılar Grubu"nun oluşmasına kadar uzanır. (Say, 1994, 463)

Resimde ve edebiyatta olduğu gibi, müzikte de izlenimciliğin genel bir özelliği, "halka özgü" bir akım olmayışıdır. Hangi sanat dalında olursa olsun İzlenimcilik, üstten bakan bir incelik ve titizliği, hatta gergin bir titizliği temsil eder. Seçkicidir, incelikli olmakla yumuşaklık arasında hissedilir bir elektriklenme vardır. Getirdiği duyarlılık, "sıradanlığa" alışık kişiler tarafından "alım zor" bir duygusal birikimdir ve kişisel deneylerden yararlandığı için "aristokratik"tir, halk yığınlarına burun kıvrır. Ancak bu stil, aristokratlar tarafından değil, burjuvazinin orta ve alt kesimlerinden gelen sanatçılarca yaratılmıştır. Üstelik bu sanatçılar 19.yüzyılın bilgiç sanatçıları gibi düşünsel, toplumsal ve estetik sorunlarla ilgili de değildirler. Dahası, kültür-sanat sorunlarına soğuk bakıyorlardı. Bundan da öte, "uygarlıktan kaçış" duygusunu taşıyorlardı. Bilinçli olarak Bohem yaşamın gidişine aldırılmaz, düşük bir yaşam biçimini seçenler çoğunlukta idi. Azınlıkta olanlar ise ülkelerini terk edip her çeşit serüveni göze alanlardı. (örneğin ressam Paul Gauguin'in Haiti Adaları'na gitmesi gibi). Kısacası bohemler iç göçü, serüvenci kaçkınlar dış göçü yeğlemişlerdi. (Say, 1994, 456- 457)

Müzikte Debussy'nin öncülüğünü ve baş temsilciliğini yaptığı İzlenimcilik akımı, Fransa dışında kalan Avrupalı birçok besteciyi de etkilemiştir. İtalya'da Ottorino Respighi, İngiltere'de Vaughan Williams, İsviçre'de Martin Frank, Arthur Honegger ile ilk dönemleri ile Igor Stravinski ve Bela Bartok bunların en önemlileridir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DEBUSSY'NİN MÜZİĞE VE PİYANO MÜZİĞİNE GETİRDİĞİ YENİLİKLER

Debussy ömrü boyunca esin kaynaklarını, genel tutum olarak hep müziğin dışında, edebiyatta, resimde ve doğa görünüşlerinde aramıştır. Ünlü müzik adamı İlhan K. Mimaroğlu'na göre, tüm opera tarihinin en başta gelen altı yedi eseri arasında yer alabilecek değerinde ve önemde bir opera olan "Pelléas ve Melisande" de Debussy, her şeyden önce usta bir dramatist olduğunu ortaya koymuştur. Olayların, kişilerin ruh durumlarının müzikle anlatılması, sözle müziğin kaynaşması bakımından Debussy'e gelene kadar hiçbir besteci (başlıca amacı bu olduğu halde Wagner bile), onun başarısını gösterememiştir. Operasından sonraki büyük çapta eseri "Deniz/La Mer" bir doğa görünüşünün, denizin besteciye verdiği duyguların, izlenimlerin anlatılmasıdır. (Mimaroğlu, 1990, 122)

Debussy'nin müziğe getirdiği yenilikleri daha iyi anlayabilmek için 20.yüzyıl başında müzik sanatında yapılan yeniliklere değinmekte yarar görmekteyim. Özellikle besteleme teknikleri açısından kaçınılmaz hale gelmiş, ağırlıklı olarak yazı tekniği ve biçem yönünden öne çıkan yenilikleri, teknik bakımdan altı başlık altında toplayabiliriz:

- 1: Tonal anlayışın ve ses gerecinin yenilenmesi
- 2: Tınının yenilenmesi
- 3: Çalgılama ve orkestralamada yapılan yenilikler
- 4: Düzüm ve tartımın yenilenmesi
- 5: Biçimde yapılan yenilikler
- 6: Örgü tekniğinde yapılan yenilikler (Wolff, 1978, 39)

Avrupa sanatının tüm akımları ve biçem tarzları gibi, 20. yüzyıl müziği de gerçi birçok yenilikler getirdi fakat bunun için bazı eski öğelerden vazgeçti. Gelişimin kuralı gereği bu iş üç aşamada gerçekleşti:

- a) Eski olandan kaçış,
- b) Eski üslup öğelerinin yeni bir anlayış ile işlenmesi,
- c) Yeni bir teknik ve anlatım dili kazanma (Wolff, 1978, 39)

Devrimci bir kişiliğe sahip Debussy, müzik dilinin bu teknik alanlarda yenilenmesinin başmimarlarından biri olmuştur. Tını renklerini öngören kendine özgü uyumsal anlayışla, geleneksel tartım ve düzüm alışkanlıklarını sarsan tutumuyla, kromatizmi tonal kurallarla çözümlenemeyecek biçimde kullanmasıyla Debussy, geleneksel müzik anlayışını geri dönülemeyecek bir teknik ve duyarlılıkla aşmış, 20. yüzyıl müziğinde önemli rol oynayan “tını” ve “kakişkan/disonans” gibi kavramların yolunu açarak, geçmiş çağlara ilişkin besteciliğin sayfalarını kapatmıştır.

Degas, Renoir, Cezanne gibi Fransız İzlenimci ressamlardan olduğu kadar, simgeci şairlerden de etkilenmiş olan Debussy'nin, bütün bu araştırma ve etkilerden çıkarttığı sonuçları kendi özgün anlayışı içinde değerlendirdiği açıktır. Oysa yine de onu en çok etkileyen olay, 1889 yılında Paris'te açılan Dünya Fuarı'nda dinlediği Java'nın “Gamelan Müziği”dir. Bu Uzakdoğu ülkesinin halk müziğinde, yarım seslerin bulunmadığı, tam sesli bir dizi kullanılıyordu: “Burada dizi sadece büyük ikililerden kurulur; Do, Re, Mi, Fa diyez, Sol diyez, La diyez gibi. Böylece her ses özgürce kullanılabilir, yeden sesi de yoktur. Besteci, piyano için prelüdlere birinci cildindeki “Tüller” adlı İkinci Prelüd'ün büyük bir bölümünü bu dizi ile yazmış, öbür eserlerinde de diziyi zaman zaman kullanmıştır.” (Kütahyalı, 1981, 26)

Daha sonraları “Debussy Dizisi” olarak da adlandırılan bu tam ses dizisinde yarım perde olmadığından, yeden etkisi ve dolayısıyla da “tonal bir eksen” oluşmuyordu. Elbette bu durumda müzik de “atonal” bir etki bırakıyordu.

Debussy, gençlik dönemi yaratılarından başlayarak, geleneksel tonal uyumun dışında kalan uygulamalara yönelmiş (tonal uyumun temeli olan üçlü aralığa tümüyle sırt çevirmiş) önemli bir yaratisi olan “Bir Pan'ın öğleden sonrasına Prelüd” adlı senfonik şiirinde, geleneksel tonallık ve düzüm anlayışının dışına çıkmıştır. Flütle simgelediği eski çağların çoban ezgilerini, antik dönemin diyatonik çığırıları (mod) ile değil, sıkı bir kromatizm ile vermiştir. (Michels, 1991, 514)

Müzik diline yeni yollar açan besteci, daha sonraki eserlerinde de koştur yedili, dördlü ve beşli uyguları özgürce kullanmıştır. Gereç olarak ise, Uzakdoğu'nun Beşsek Aşırı' (Pentatonik)nın yanı sıra, Ortaçağın Kilise Çığırından da faydalanmıştır. Geleneksel uyumdaki beşli ilişki (akrabalık) yerine, üçlü ilişkileri (mediantik) ön düzeye çıkarmıştır. (Örneğin Do Majör'den, Mi majör ya da La bemol Majöre doğrudan bağlantı gibi!)

Dördlü ve beşli aralıkların üst üste getirilmesinden oluşan kakışkan uyguları bilinçle uygulayan Debussy'nin ortaya koyduğu anlatım yolunda her uygu, sadece kendisine özgü tınısı nedeniyle kullanılmıştır. Bir önceki, ya da daha sonraki uygu ile bağıntılı değildir. Böylece, eksen (tonik), altçeken (subdominant), çeken (dominant) gibi çatkılar ve durgular (kadanlar) da ortadan kalkmıştır. Çeken yedili kakışkan uygusunun çözülmesi de zorunlu değildir. Bu uygunun yanı sıra, birçok yedili, dokuzlu ve onbirli uygu çeşitleri, çözümsüz olarak peş peşe kullanılmıştır. Debussy, iki konulu (temalı) ve geliştirimli geleneksel biçimlere de başvurmamıştır. Konu, en basite indirgenir, bir takım ezgi parçacıkları ya da bazen yalnızca ses tınıları durumuna sokulur. (Kütahyalı, 1981, 26)

Bestecinin piyano için İki Defter'de topladığı Prelüdlere'de bu uygulamanın yoğunluğu açık bir şekilde görülmektedir. Aşağıda, Prelüdlere'in 1. Defterinde 10 numarayı taşıyan "Batık Katedral"den örnek:(Michels,1991, 514)



Debussy'nin tutumu, çoğunlukla onun aşırı inceltme ve bozulmanın göstergesi, geç romantizmin son ifadesi olarak görülmek istendi. Oysa Almanya'da bile bugün artık Debussy'nin insani tutumu sayesinde, yaşama yeni düşünsel bir dünya görüşü kazandırdığı kabul edilmektedir. Bu, Wagner'in temsil ettiği "Gücün

Egemenliđi”nden vazgeçerek, Fransa’da Eric Satié’nin de temsil ettiği ve “Fransız Altıları” üzerinde, sonra da D. Milhaud veya I. Stravinsky gibi bestecilerde belki de en tanınmış temsilcilerini bulduğu yeni bir görüş, farklı bir anlayış kazandırdı. Debussy’nin tınısal dilinin dūřünsel kökleri, Dođu Asya’nın sanatında ve felsefesinde de yatmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi o, 1889 Paris Dünya Fuarı’nda tanıdığı Endonezya Müziđi (Gamelan Orkestrası) onu derinden etkilemişti. Bu alışılmadık orkestranın yumuşak ve ince tını renkleri onu derinden etkilemekle kalmamış, “Tamses Dizisi” ile “Beřsek Aşıt” gibi yenilikler onun eserlerinin yeni ses gerecini de oluşturmuştur. Çünkü yarım sestten yoksun her iki dizi de, Wagner sayesinde ölçüsüzce yükseltilmiş olan “yeden etkilerinden” sakınmaktaydı.

Debussy’nin tını, biçim ve örgü tekniği anlayışını Dr. Helmut Christian Wolff “Ordnung und Gestalt” adlı kitabında şöyle açıklamaktadır:

“Debussy sayesinde tınların renk değeri, durgu uyumsallığı, yanlışlıkla tüm biçimlerin bir çözümlü olarak görölmek istendi. Oysa ki durum tam tersidir. Debussy, tekrar akılcı bir düzen ile Klasikçiliđin tarzında, ölçölü ve planlı bir güzellik yarattı. Bir Wagner ile Mussorgsky’nin yükseltilmiş Pathos’una karşılıklı (örneğin Çıplak Dađda Bir Gece) Debussy, her şeyden önce ezgiselliğe sadelik ve açıklık vermekteydi. Onun yeni sadeliğini anlayabilmek için, diyatonik yükselen ezgisel motiflerini veya piyano parçalarının sadece “Miksturparalellikleri”ni dūřünmek yeter! Debussy’de motiflerin ve tınların düzenlenmesi hiçbir şekilde keyfi değildir. Aksine, tam ve kesin bir düzen planına geçer. “Yineleme ve Bařkama Tekniđi” ortadan kalkmaktadır. Biçimsel kapalılık ve birlik (bütünsellik), her şeyden önce tek bölümlü piyano parçalarında bulunur. Fakat bu açıklık eđer başlangıçtaki kısa bir çekirdek motiften oluşan tüm konuların ezgi, düzüm ve işlenişi incelenirse, bestecinin “Deniz/La Mer (1905)” adlı eserinde de fark edilmektedir. Bu eserin orkestralaması, çalgıların sürpriz renk etkileri, üflemelerin solistik çıkışları, arpleri, kemanların pizzicatolarını ve onların kısa tremola figürlerini belirtmek için bir “Tınlayan Palet Tarzı” olarak tanımlandı. Ancak bu arada eserin tümel yapısının açıklık ve berraklığını gözden kaçırmamalı! Işık ve gölge oyunları, bulutlar ile denizin havası da burada mutlaka kavranmakta, ancak dinleyicinin ruhsal durumu olarak; yaklaşık Richard Strauss’un “Alpler Senfoni”sinde kullandığı gibi, dıştan magazinleştirme olarak değil! Bilindiđi gibi sözkonusu eserinde Strauss, dađa tırmanışı tüm doğal ayrıntılarıyla vermişti;

sözelimi Güneşin doğuşu, şelale, sis, fırtına ve çığ (rüzgar ve dolu makineleri ile), inek çanları...”(Wolff, 1978, 41- 42)

Özetle, R. Strauss’da kendi müziksel portreleri (sözelimi Kahraman Yaşamı/ Heldenleben ya da Domestica’da), hoş bir “Kendi Temsili” olmaktadır. Buna karşılık, Debussy, tam tersine Batı Müziği’nin özlü bir “Yeni Başlangıcı”, yeni bir açıklığın ve “Manevileştirmenin Dönemi” olarak algılanmalıdır.

Debussy’nin Richard Strauss’un müzik ve orkestralama anlayışına bakışını, yine Wolff’un adı geçen araştırmasında şöyle özetlemektedir:

“Debussy, Richard Strauss’da, yeni orkestra renkleri buluşundaki “Belirli dahice soluk almalar”ı kabul ediyordu fakat aynı şeyde “etki esrarı” eksik kalmaktaydı. Paris’te Strauss’un “Till Eulenspiegel”in Nikisch yönetiminde seslendirilmesi vesilesiyle ki, Nikisch’in orkestra eserlerini keyfi ele alışı ve yorumlayışını o, ayrıca “kişisel kendini beğenmişlik” olarak görmekteydi, şunları yazdı: “Nihayet sonuca şaşırılmamalı, eğer burada kontrabaslar yaylarına üflerler ve trombonlar borularına hayali bir yayı sürterlerse ve eğer bay Nikisch’i bir loca görevlisinin dizlerinde oturduğunu görmek isteseydik!...” (Wolff, 1978, 43)

O dönemde Till Eulenspiegel dinleyicilerde “yeni müziğin bir saati gibi” etki yapmaktaydı. Bugün artık bütün bu tür sinkoplar, doldurulmuş trompetler ya da vurma çalgı etkileri o kadar sıradan oldu ki, artık onları kimse “alışılmadık” olarak hissetmiyor. Bu olgu da tını algılamının değişimi için, dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır.

Debussy için müziğin en önemli öğelerinden biri “Tını renkleri” ya da bir başka ifadeyle “renk imgesi”dir. 1915’de Bernardo Molinari’ye yazdığı bir mektubunda: “Henüz armoninin sürecini yaşamaktayız. Bu arada sadece tek başına tını güzelliğiyle yetinen müzisyen çok az” demektedir. Bu amaçla, geleneksel çalgılardan yararlanan Debussy, tıpkı Schönberg gibi orkestrayı küçültmeye çalışır. Bu esnada bakır üfleme çalgıların egemenliğine son vererek, ağaç üflemleri öne çıkarır, ayrıca kornolar ile trompetleri birleştirir. Arp, Çelesta, ve Gongları bağımsızca kullanırken “Sirenler” adlı parçasındaki gibi, yaylılara sık sık “Pizzicati”lerle vurgulamalar (artikülasyon) verir.

“Bahar” ve “Sirenler” parçalarında, insan sesini de bir çalgı olarak kullanan Debussy, “Pelias ve Melissande” ile “Deniz” adlı orkestra yaratılarında, yaylıları 12 ya da 15 gruba ayırarak amacını şöyle açıklar: “Müzisyenler tını ayrışımını bilmiyorlar. Tınının saflığını unutuyorlar. Bense her rengi en saf halinde vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti, çalgıları çiftledi, üçledi. Bunların en kötüsünü de R.Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirdi. Orkestrayı, bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tınının öz rengini ve safiyetini korumaya çalışıyorum.” Yine aynı düşünceyle ilişkili olarak: “Yaylıların hiçbir tınıyı engellemeleri için diğer çalgıların çevresinde bir daire oluşturmalı, üflemeliler dağılmalıdır. Bakır üflemeler viyolonsellerle, obualar, klarnetler ve kemanlarla karışmalıdır. Böylelikle çalgı girişleri, birer paket izlenimini bırakmayacaktır” demiştir. (Pamir, 1987, 191)

“Koyultu/ Dinamizm” ve “Artikülasyon” öğelerinin katkılarını içeren bu yöntemlerle Debussy, tını değerlerini artırma ve bağımsızlığına kavuşturma çabasındadır. Romantiklerde tını hacmiyle tını yoğunluğu, dolaylı bir orantının içindeyken, Debussy’de çoğunlukla hatırı sayılır, büyükçe bir hacim, ölçülü bir yoğunlukla birleşir. Bu amaç için Debussy, “p ve pp” gibi hafif tını renklerini yeğler. Tüm bunlara bakarak Debussy, müzik biçeminde “koyultu”yu eksiltmiştir denebilir. İstenilen bir düşünceyi yansıtmada artikülasyon sorunu da önemlidir. Örneğin “İberia” adlı yaratısının birbirlerinden ayrılmış olan yaylı gruplarında “Arco” ve “Pizzicato” artikülasyonları, hemen hemen ardı ardına kullanılmaktadır. Çeşitli tremololar, kemanlarda kullanılan “Glissando” uygulamaları, vurma çalgıları etkileri verilir, Pizzicatolarla gitar tınısına öykünülme, insan sesi ise bir çalgı gibi kullanılmaktadır. Debussy, bu gibi gereçlerle, kendine özgü çağrışımlarına uygun bulduğu tını renklerini, eserlerinde orkestralama tekniği ile de yaratır. Besteci böylece, tını değerleri paletini, koyultu ve artikülasyonların yardımıyla genişletmiştir. (Pamir, 1987, 191-192)

Pierre Boulez, Debussy’nin müziğe getirdiği bu tınısal yeniliği şöyle açıklamaktadır:

“Debussy, çağdaşı olduğu bestecilerle, hatta Strauss ve Mahler gibi en parlaklarıyla kıyaslanınca bile, orkestralama ve çalgılaması, olağanüstü bir hayal gücünün göstergesidir. O’nun çok daha az karmaşık bir örgü yapısına sahip Deniz,

Bir Orman Perisi'ni Öğleden Sonrası ya da Üç Noktürn adlı yaratılarında sergilediği yeniliğe, her iki besteci de sahip değildiler. Debussy'nin bu yaratılarındaki çalgılar arasındaki ilişkiyle elde edilen tını renkleri, o zamana dek hiç bilinmemekteydi. Tüm özgünlüklerine karşın Mahler ve Strauss'un çalgılama ve orkestralamaları, Wagner ve Brahms'dan türetilmiştir. Debussy'de de bazı tek tük yerlerde, Parsifal'den türetmeler görülmekle beraber, ortaya çıkan bakış açısı yepyenidir. Çalgıların ilişkisi, dengesi, birbirlerini izleyişleri ve kullanımları çok farklıdır. Çünkü Debussy doğrudan doğruya orkestra için yaratmaktaydı. Bu gelişimi kendi gözlerimle gördüm, Deniz'in taslaklarıyla bitmiş partiturla karşılaştırdım, bitmiş partitura son dakikada, bir sürü küçük motif ve figür girivermişti çalgılamaya! Orkestralama, bir Ravel partiturundaki gibi, sonuna kadar bitirilmiş değildi. Debussy'nin bu taslaklarında, bestesel çalışma tümüyle bitmiş, orkestranın kendisine açılmasını, tüm boyutlarını vermesini bekliyordu. Debussy'nin bu türden buluşları Berlioz'da da vardır.”

Debussy'nin egzotik olana düşkünlüğü ve üstün incelikteki duyarlılığı, onu her zaman alışıla gelmişin dışına itmiştir. Onun bu özelliği, elbette müziğinin tartım ve düzümsel yapısını da etkilemiştir. Gelenksel tartımsal yapının (metrum) Debussy'de biraz sarsıldığı görülür. Bir başka deyişle, eserlerinde geleneksel ölçüler yazılı olsa da, o daha “serbest bir tartımsal yapı”dan yanadır. Genelde olağan ölçü vurgularından kaçınan bestecinin eserlerinde metrik bir saplantı yoktur. “Sinkop ve Ostinato motif” kullanımında da, yine belirli bir anlamı amaçladığı görülür. (örnek: Karda ayak İzleri)



İki sesli olan bu Prelüd'de bir ostinato çizgi, bir de ezgi vardır. Yeni müziğin uyumsal-tınısal çeşitliliğinin yaratılmasında önemli bir rol oynayan "Ostinato Motif", burada fonla ön plan arasında bir ayırımın oluşmaması için kullanılmıştır. Bu yöntemle ezginin eş ağırlıkta olması istenmiştir. Her ikisi de edilgenliğin ve olumsuzluğun içinde bütünleşmektedirler.

Riemann, "sinkop" işlevinin Klasik ve Romantik müzikteki önemini, ölçülerin doğal vurgularını geciktirmesinde ve bu yolla uyumsal değişimlerin hazırlanmasında kullanıldığını belirtir. Oysa Debussy'nin özellikle bu Prelüd'ün dokusuna işlenmiş olan sinkopları, bambaşka bir anlam taşırlar. Burada ölçülerin ağırlık noktalarıyla, motiflerin ağırlık noktaları arasında bir kaydırılma görülmektedir. Esasen Debussy'de motif ile konuyu birbirinden ayırmak zaten zordur, ayrıca da sinkopsuz bir motif düşünülemez. Kısacası, Debussy'de sinkopun kullanılışı da işlevi de farklıdır. (Pamir, 1987, 187- 188)

Debussy'nin biçemi, 20. yüzyıl müziğine yön veren en önemli etkenlerden biridir. O'nun daha öğrenciyken geleneksel kurallara başkaldırması, önce hayran olduğu Wagner'e olduğu kadar, Mahler ve R. Strauss gibi "Post-Wagnerciler"i uyum, oturtum ve orkestralama anlayışlarına da karşı koymasına neden olur.

"Çağdaş Fransız şiiri ile (özellikle Mallarme'den büyülenmişti) resimdeki izlenimci akımın etkisi Debussy'nin olgunluk evre üslubunu yoğurdu. Biçime daha az değer verdi, hava ve renk özel değer kazandı." (Oransay, 1977, 280)

"O, tıpkı şairlerin ve ressamların başardığı gibi, daha zarif öğelerin müziğe egemen olması gereğini savunur. Müziğinin sanki hiçbir zaman notalara dökülmemişçesine, doğaçtan bestelenmiş duygusunu yaratmasını öngörür. Bestelerinin çoğu minyatür niteliğindedir, 24 Piyano prelüdü gibi. Debussy minyatür piyano parçalarıyla Chopin'den sonra en önemli besteciler arasında yer alır. Sanatlı (profesyonelce) piyano çalma tekniğinde pedalin denetimi ile buğulu bir sonorite yaratmıştır. Ayrıca "pointilliste" piyano tekniği, aynı akımın ressamlarını andırır. (İlyasoğlu, 1994, 202)

Kısaca müzikte sessiz bir devrimi gerçekleştiren Debussy, müziğini kesin “tını değerleriyle” oluşturur. (Jakobik, 1977, 10) Örneğin, Debussy’nin piyano eserlerinde tını değerleri ve tını renkleri şöyle oluşmaktadır:

a) Bir yanda tutulan uygular ve bu sırada süregelen figürler ile üç katmanın aynı zamanda kullanımı (Örneğin 1.cilt, 10: Batmış Katedral Prelüdü’ndeki gibi).

b) Politonalitede sıklık kullanılan minör ikililerle (örneğin 1. cilt, 5: Anacapri’nin Tepeleri Prelüdü’ndeki gibi)

c) Tek tek bağımsızca tınlayan seslerin ve hızlı Arabesk figürlerinin bileşimiyle, örneğin 2. cilt, 7: Ne İster ki Batı Rüzgarı Prelüdü’ndeki gibi)

d) Çok hızlı bir tempoda “Arabesk” figürlerin karışımıyla elde edilen tını dolgunluklarıyla (örneğin 2.cilt, no: 12 Havai Fişekler Prelüdü’ndeki gibi).

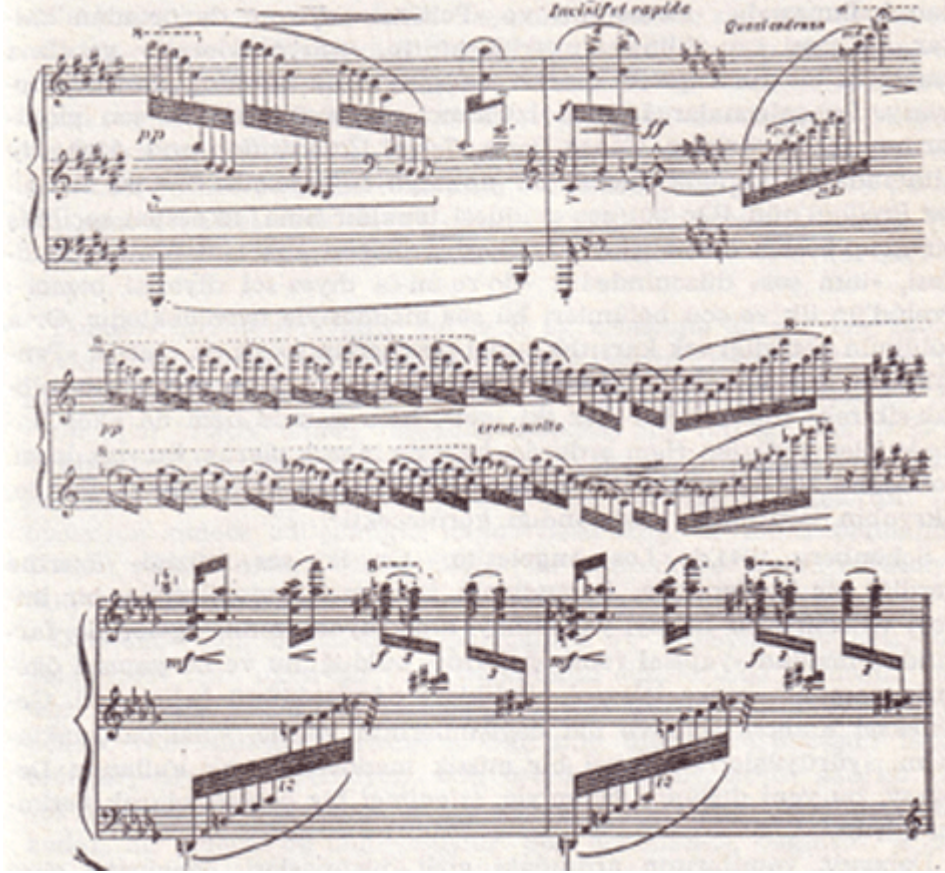
e) Ayrıca pedal titreşimleri de bu renklerin oluşmasında yardımcı olmaktadır. Ritmik nabzın silinmesi, ölçülerin değişimi, ölçü çerçevelerinin çözülümü gibi öğeler de tını renklerini oluşturmaktadırlar. (Pamir, 1987, 192)

Debussy’nin yaratılarında çeşitli ses renklerinin elde edilmesi ile ezgisel çizgi de etkilenmektedir. Yatay bir eğri çizen ezgisel çizgi, ayrışarak, ezgi parçacıklarını (ya da kırıntılarını) ve dikey bileşimleri oluştururlar. Bu yeni ezgi parçacıkları da artık, geleneksel ezgi kavramından ayrılmaktadır.

Değerli müzik araştırmacısı ve piyanist Leyla Pamir, Debussy’nin yatay tipteki ezgisel çizgilerinin şöyle açıklamaktadır:

“Geleneksel anlamdaki geniş bir ezgi çizgisi, örneğin 1. cilt, 8: Keten Saçlı Kız Prelüdü’nün giriş cümlesinde görülmesine karşın, Debussy’nin asıl yeğlediği, daire tipi ezgi yapıları, özellikle dans ritimlerinde çok kısa cümleli yatay çizgilerle ortaya çıkmaktadır. 2. Cilt:7, Mehtap Manzaralı Teras Prelüdü’ndeki gibi. Bu tip yatay bileşimlere, temalara artık ezgisel denemez. Bu bileşimlerde ortaya çıkan tek tek bağımsız tınlar, ancak ses renkleri kategorisine girebilmektedir. “Havai Fişekler”

Prelüdü'nün Arabesk süslemelerinde yatay çizgiler hızlı bir temponun içinde, dikey yapılara dönüşürler. (Pamir, 1987, 194)



Bu gibi bileşimler ve dikey “uygu koşutlukları”nı Schönberg, “Tını Rengi Ezgileri” kavramıyla tanımlamıştır. “Tını Salkımları” (Cluster) olarak da adlandırılan bu türden tını kümeleri ile koşut uygusal gidişler artık uyumsal bakımdan çözümlenemediği için, tını rengi değerleri özelliğini taşırlar. Debussy, çözmeden kullandığı kakışkanların ve koşut üçlüsel uygu ardışımalarının güzelliğini öğretmiştir. Ancak dönemdeki ve daha sonraki birçok besteciyi etkilemiş olan bu öğretiyi ya da yazı tekniğini besteci, dizgeleştirmemiştir. O’na göre bu işlemlerin nedeni ve nasılı yoktur. Besteci bu anlayışını:

“İyice dinleyin, yalnız kulağınız neyin güzel olduğunu neye izin verilebileceğini yargılar. Müzik, duyarlılığın mantığından başka hiçbir şey tanımaz!” diyerek açıklamaktaydı.

Debussy'nin örgü tekniğindeki dikey ve yatay ayrımların ortadan kalkmasıyla “Homofon Çokseslilik” ve “Polifon Çokseslilik” ayrımı da ortadan kalkmış olmaktadır. Hatta Leyla Pamir'e göre Debussy, bu tını renklerini yaratma amacıyla bir renk gereci olarak diziselliğin ilk adımını atmıştır.

Dinleyiciyle iletişimde kalabilmek için, geleneksel öğelerle tüm bağlarını hemen koparmayan besteci, bu nedenle uzun bir süre tonallığın sınırlarında kalmıştır. Ama son sınıra kadar genişletilmiş “saf tını”nın aracılığıyla geleneksel olanla bağlarını kopararak işlevsel ezgi ve uyum anlayışından kurtulmuştur. Ayrıca, tını kümeleri aracılığıyla ezgi, düzüm ve uyuma eşit değer veren ilk besteci olarak, kendisinden sonra gelen bestecilerin bu yeni terimleri kullanabilmelerini de sağlamıştır. Kısmen tonal uyumsal, kısmen de çığırsal (modal) bir biçim kullanımıyla, modal müziğe de yenilikler getirmiştir. Uyguların üçlü ilişkilerini yadsıyarak, koşut sekizli ve beşlilerle oluşturulmuş koşut uygulamalarla, işlevsel olmayan bir uyum yaratarak, örgü tekniğine köklü yenilikler getirmiştir.

Ses gereci olarak da tam ses dizisi ile “Beşsek” dizileri kullanarak konuşuz (a-tematik) ve “Atonal” bir müzik diline ulaşmıştır. Debussy örgü tekniğine getirdiği bu yeniliklerle Schönberg hatta Webern gibi yenilikçi ve devrimci bestecilerin de yolunu açmıştır. (Pamir, 1987, 196)

Henüz Dvorak'ın Yeni Dünya'dan, Çaykovski'nin ise “Patetik” başlıklı senfonilerinin yazdığı bir dönemde, bestelediği “Bir Kır Perisi'nin Öğleden Sonrasına Prelüd (1892- 1894)” adlı yaratisıyla, P.Bouléz'in nitelemesiyle yeni müziğin temel taşlarından birini atmıştır. Onca romantik ortamda Debussy'nin bu öncü atılımı, yüzyıllardır uyumsal tonal ilişkilerin birleştirici niteliğine son vermiş, yeni yüzyıla yeni bir müzik dilinin kapılarını açmıştır. Debussy'nin Paris'te başlattığı bu yenilikler, tüm dünyadan genç bestecileri Paris'e çekmeye başlar. Güney Amerika'dan Doğu Avrupa'ya nice besteci Paris'e esin kaynağı aramaya gelir. Bela Bartok, kendi halk ezgilerinde rastladığı Pentatonik motiflere Debussy'nin müziğinde de rastlayınca “Neo-Romantik” ortamdaki kurtulup, Debussy'nin çekim gücüne kapılır. (İlyasoğlu,

1994, 202- 203) Bestecinin “Ket Kep” adlı orkestra parçası, bu etkiyi en çok gösteren eseridir. Genç Stravinsky de 1908 yılında Debussy etkisini “Scherzo Fantastique” adlı orkestra eseri ile “Bülbül” adlı operasında gösterir. Özetle, Debussy’nin çağdaşı olan hemen her besteci onun etkisinde kalmıştır. İzlenimcilikte Debussy’yi izleyenler, başta M. Ravel olmak üzere Fransa’da Paul Dukas, Florent Schmitt, yaşamının çoğunu Fransa’da geçiren İngiliz besteci Frederic Delius ve Amerikalı Charles Griffes olmuştur. Bartok, Stravinsky, Messian, Webern ve Boulez gibi besteciler ise, Debussy’nin açtığı yolda ilerleyip, yeni keşifler yapmışlardır.

Debussy’nin müzikte örgü tekniğine getirdiği bir diğer yenilik de “sus”du. Çünkü onun tını renklerinin yanısıra, en bağlı olduğu kavram “sessizlik”ti. “Pelléas ve Melisande” operasıyla ilgili olarak besteci, sessizliği şöyle açıklar: “Hem Pelleas hem de Melisande’yi ancak “sessizlik”le verebilirdim”.

Aslında Debussy’nin tüm yaratıları sessizlikten doğmuştur da denilebilir. Yaşamın gizemini, ölümün ve duyumsallığın ardında saklı olanı dinler gibidir. Müzikte uçup gidivereni duyuran pek çok yaratısı arasında, Sisler Prelüdü’nde, Suda Yansımalar’ın sonundaki dalgalarda, müzik varla yok arasındadır sanki. Wagner ve Strauss’un sağır edici, ezici uygulamalarından ve büyük orkestra oturumlarından sonra Debussy, bu son sınırdaki yumuşaklığıyla, dünyanın ötesinden gelir gibidir. (Pamir, 1987, 195)

Debussy, bu hafif, uçucu pastel renkleri ve derin sessizlik duygusuyla başta Anton Webern olmak üzere, daha sonra gelen deneysel bestecilere de önemli bir esin kaynağı olmuştur.

II. BÖLÜM

24 PRELÜD'ÜN PİYANO TEKNİĞİ VE ESTETİĞİ AÇISINDAN ANALİZİ¹

2.1. DEBUSSY PRELÜDLER'İN YAYIM ÖYKÜSÜ

Debussy'nin çoğu piyano eseri iki önemli kaynağa dayanmaktadır. Bunların ilki bestecinin el yazması olan ilk yayınıdır. Karakteristik kayıtlar ve yayınevi mühürleri veya el yazmalarındaki damga açıkça kanıtıyor ki, bunlar son örnek olarak sunulmuştur. Böylece şimdiye kadarki ilk yayınların her biri bağlayıcı olarak ve bestecinin yaşamında ortaya çıktığı kadarıyla son düzeltilmiş haliyle esas alınmıştır.

Her iki kaynağın eleştirel karşılaştırması yine de gösteriyor ki ilk yayınların birçoğunda kısmen esas noktalarında sapmalar vardır. Bu konu hakkında Jaques Durand'ın (Durand Edisyon Debussy'nin tüm yayın haklarını 1905'te almıştır.) bilgi istemini o zamanki dönemin yayınevi genel müdürü Monsieur Kaufmann, bestecinin Paris Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan tüm elyazmalarını bir yandan üstlendiğini bildirmekte, öte yandan da Ulusal Kütüphane Arşivi'nde bulunan yayınlardaki değişikliklerin bestecinin kişisel onayıyla tercih edildiği belirtmektedir.

Debussy'nin yayıncıya yazdığı mektuplarda eserlerin yayınlanış tarzını açıklıyor. El yazmaları verilerine göre net olarak ilk basım yayınevinde düzeltilmiş ve denetleme bayrağı Debussy'e (ki birçok hata bulacağı gibi) verilmiştir. Durand'ın metronom sayısına ilişkin sorusuna ise Debussy tempoları size bırakıyorum diye yanıtlamıştır.

O zamanki düzeltmelerin yeniden biçimlendirilmesi neredeyse imkansızdır, çünkü bizzat Debussy tarafından düzeltilmiş olan yazım geçerli kabul edilmelidir.

¹ Bu bölümdeki bilgiler, Debussy Prelüd'lerin "Wiener Urtext Edition" için yayıma hazırlayan Michael Stegemann'ın önsözü ile Michél Beroff'un yorum ve parmak numaralarına ilişkin açıklamaların çevirisinden derlenmiştir. Ayrıca, Billing- Kaempfer'in "Reclams Klaviermusikführer" adlı kitabın "Von den Préludes zu den Etüden" başlıklı bölümünden özetlenmiştir.

Yayınların önemli bir bölümü de, elyazması ile ilk yayını arasındaki değişiklikler, Debussy'nin "İlk Basım"ı olarak görülmemelidir. En azından kısmen denetleyicinin -düzeltmelerini kendisi yapmamış olan bestecinin-, bunları tam saptamadığı, yayınevi düzeltmelerini temsil ettiği de unutulmamalıdır.

Bu bakış açısına göre ilk yayınları bağlayıcı olarak değerlendirmek pek mümkün gözükmemektedir. Önümüzde duran eleştirel yayının amacı eserin bestecinin düşüncelerine denk düşen bir okuma tarzını ortaya çıkartmaktır. Elyazması ile ilk yayın arasında gerçekleşen değişiklikler konusundaki açıklanmamış konularda elyazması birincil (asıl) kaynak, o zamanki ilk yayın da ikincil kaynak olarak kabul edilmiştir. Bu ele alış tarzı ayrıca iki başka belge ile desteklenmiştir: Birincisi, Debussy'nin elyazması okuma tarzı üzerindeki her türlü kuşkuyu dışlayan titiz, özenli ve zarif el yazısı, ikincisi Debussy'nin bizzat kendisinin "Welte-Mignon" Plak Şirketi için yaptığı ve halen var olan kayıdır. Söz konusu olan ilk yayınla el yazması arasında yapılacak bir karşılaştırma, bestecinin ilk yayını değil, el yazması versiyonunu izlediğini görüyoruz ve bu da bizim onu anlamamızda önemli bir rol oynamaktadır.

Tek tek parçalarda aşağıdaki işaretler kullanılmaktaydı:

< > Bizzat Debussy tarafından yuvarlak parantez içine alınan başlıklar, tempo terimleri, metronom sayıları, çalış teknikleri ve tarzları, özellikler ve değişiklikler tümü Debussy tarafından yazılmış parmak numaraları kılavuzluk etmektedir.

() İlk yayının tüm ekleri;

- a) benzer tamamlamalar veya değişiklikler açıkça tanınabilir,
- b) ilk yazmada gözden kaçmış açık hata ve tamamlamaların düzeltilmesi,
- c) büyük bir ihtimalle Debussy tarafından yazılmış, özellikle tempo terimleri ve çalış teknikleri

[] Yayıncı tarafından büyük bir özenle alınmış ve nota metninin tınsal gerçekleşmesi ve okunaklı olmamasına neden olan tüm eklemeler, yayıncı tarafından eklenmiş tüm staccato ve dinlengiler, küçük gösterilmiştir.

Claude Debussy Piyano için Prelüdlere'inin birinci defterini kayda değer kısa bir zamanda Aralık 1909 başı ile Şubat 1910 başı arasında yazdı. Onların ortaya çıkışı, bestecinin hiç kuşkusuz zamanının çoğunu yarım kalmış olan iki sahne eserine ayırdığı yaratma dönemine denk düşmektedir: Bunlardan birincisi librettosunu Edgar Allan Poe'nin öykülerinden bizzat bestecinin kendisinin oluşturduğu "The Fall of the House of Usher" (tam olarak 1857'de Charles Boudlaire'in Fransızca'ya çevrilmiş yayından)dır. Bu gereç, onu en azından 1890 Ocağından beri meşgul etmekteydi ve o, yaşamının son aylarında hala bu eseri tamamlayabilmeyi ümit etmekteydi. Öte yandan Sergei de Diaghilew, ünlü Rus balesi için Debussy'e bir bale eseri sipariş vermişti. Böylece 1910 yılında Prelüd'lerin yanısıra büyük eser olarak bir tek "Trois Ballades de Francois Villon" adlandırılabilir.

Durand, parçaları 1910' da arka arkaya bir band içinde yayınlamasına rağmen Debussy'nin eseri, mutlaka bir sıralama içinde olması gerektiğini düşünmediği anlaşılıyor. Parçaların herhalükarda küme tarzında ve serbest bir sıralama içerisinde ilk seslendirilişi gerçekleştirildi. (her ne kadar bu parçaları besteci konser salonları için düşünmemiş olsa da ve daha küçük bir mekanda çalınmasına değinmişse de).

Debussy, Prelüdlere'in birinci defterini 3 ay gibi kısa bir sürede yazmasına karşın, ikinci defteri tamamlaması neredeyse 3 yılını almıştır. Taslaklarındaki tarihlerden, ikinci deftere 1910 ilkbaharında başladığı anlaşılıyor. 1913'in başında, yayıncısına ikinci defteri de tamamladığını bildirmiştir.

Debussy'nin elyazmalarında birinci defterde yer alan 12 Prelüd'den dokuzunda bulunan tarihleme, yıldızinsel dizilişle neredeyse tam olarak nasıl cereyan ettiğinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Fakat ikinci defterde ne yazık ki tarihleme bulunmamaktadır.

Aşağıdaki genel liste, birinci defterde, elyazmalarında belirtildiği şekilde eserlerin besteleniş ve ilk seslendiriliş tarihleri, yerleri ve ilk yorumcuların adlarını içermektedir. İkinci defterde ise, Debussy tarihleme kullanmadığı için besteleniş yılları yeralmadan, yalnız ilk seslendiriliş tarihi, yer ve ilk yorumcusu sıralanmıştır:

- 1) Danseuses de Delphes - 7.12.1909/ 25.5.1910 - S.M.I.*- C.Debussy
- 2) Voiles - 12.12.1909/ 25.5.1910- S.M.I.-C.Debussy
- 3) Le Vent dans la plaine - 11.12.1909/ 29.3.1911- S.M.I.-C.Debussy
- 4) Les sons et les parfums tournent dans l'air du soi-
1.1.1910/ 29.3.1911- S.M.I.-C.Debussy
- 5) Les Collines d'Anacapri- 26.12.1909/ 14.1.1911- S.N.**-R. Vinés
- 6) Des pas sur la neige- 27.12.1909/29.3.1911- S.M.I.- C. Debussy
- 7) Ce qu'a vu le vent d'Quest- tarihlenmemiş- ilk seslendirilişi belli değil
- 8) La Fille aux cheveux de lin -15&16.1.1910/14.1.1911- S.N.-R.Vines
- 9) La Sérénade interrompue - tarihlenmemiş/14.1.1911- S.N.- R.Vines
- 10) La Cathédrale englotie -tarihlenmemiş/ 25.5.1910- S.M.I.-C.Debussy
- 11) La Danse de Puck - 4.2.1910/ 25.5.1910- S.M.I.-C.Debussy
- 12) Mistrels -5.1.1910/ 29.3.1911- S.M.I.- C.Debussy

- 1) Brouillards- 5.3.1913- S.Erard- C.Debussy
- 2) Feuilles mortes- 5.3.1913- S.Erard- C.Debussy
- 3) La Puerta del vino- 5.3.1913- S.Erard- C.Debussy
- 4) Les Fées sont d'exquises danseuses- 5.4.1913- S.N.- R.Vines
- 5) Bruyères- 8.4.1913- Salle Erard- N.Drewett
- 6) General Lavine – eccentric- 8.4.1913- Salle Erard- N.Drewet
- 7) La Terrasse des audiences du clair de lune- 5.4.1913-S.N.- R.Vines
- 8) Ondine- 5.2.1913- Salle Pleyel- Jane Mortier
- 9) Hommage a.S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.- 19.6.1913-“Gala
C. Debussy- C. Debussy
- 10) Canope - 19.6.1913- “Gala C. Debussy- C. Debussy
- 11) Les tierces alternees- saptanamamış
- 12) Feux d'Artifice - 5.4.1913- S.N.- R.Vines

* S.M.I.: Société Musicale Indépendante

** S.N. : Société Nationale de Musique

2.2. PRELÜDLERİN YORUM ve İÇERİĞİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER

Piyano müziği bu 24 Prelüd'le sadece klasik ve romantik dönemle karşılaştırılabilecek seviyede bir zirveye ulaşıyor. Prelüd'ler, tını araçlarındaki güçlü kullanım ve müzikal düşüncelerin çeşitliliği sayesinde ki bu düşünceler tekrar edilmeyen bir formda gelmektedir, piyano dağarında anıtsal bir yere sahiptir. Prelüdlere her iki defteri de (1910- 1913) bir zincir oluşturmaktan daha çok, çeşitli köken ve karakterdeki tek tek parçaların bir toplamıyla sıkı ilişki içinde olan öğelerdir. Kendi kendine acımasız olan besteci de bunların hepsinin iyi olmadığını söylemektedir. Bu prelüdlere yeterli tanımayanlarca bugüne değin ısrarla ileri sürülmüş bir hükümdür. Her ne kadar Debussy, prelüdlere bir bütün olarak seslendirilmesini sevmese de bu özel düşünceler dışında onları bir dönel (Zyklus) içinde seslendirmek için iyi bir nedenimiz var. Yine de Prelüdlere Debussy'nin piyano eserlerinin en tanınmış ve en çok çalınan eserlerini içermektedir. Bir bütün olarak bakıldığında piyano dağarında tek başına bir doruk oluşturur. Ne önce ne sonra, tüm tını araçlarının kullanımı, koyultuların inceltilmesi, biçimin tamamlanması, şiirsel anlatımın aşılmasına bu kadar erişir ya da bundan etkilenir. Yay, en zarif resimden "Des pas sur la neige" ile "La fille aux cheveux de lin" gibi güçlü tınların özgür bırakıldığı "La cathedrale engloutie" ile "Feux d'artifice" e kadar uzanmaktadır.

Chopin tarafından bulunan romantik prelüd türünün çizgisi yalnızca dış görünüşte sürdürülmektedir. Bu uygulama, Chopin'den Bach'ın "İyi Yedirimli Pianosu"na kadar geri giden geleneksel sayı olan 24'te kalmaktadır. Skryabin de, opus 11, 24 Prelüd'ü ile aynı geleneğe bağlı kalmaktadır. Bu geleneğin tek istisnası 19. yüzyılda Charles-Valentin Alkan'ın 1847'de bestelediği op.35, 25 Prelüd'üdür.

Her kim Debussy Prelüdlere içeriğinde bestecinin ruhundan kişisel inancını beklerse, keza başlığa takılıp kalır ve resimsel ya da yazınsal ilişkilerin keyfiyle yetinirse, müziği son derece yüzeysel dinlemiş olur. Örneğin; "Minstrel", "Musichall" alanından çıkmaktadır. "Minnesaenger"ler değil aksine "Grotesk Komedyenleri" olarak görülmelidir. Bu parça amerikan groteskinin ilk örneklerindedir.

Prelüd'ler, müziksel resim kitapları değildir. Tersine kendi yasalarına göre işleyen, tınlayan süreçlerdir. Bestelemeye duyulan büyük istek etkileyici olabilir ve

bu çağrışımlara yönelten alıntı müziksel düşünce, her zaman bu dar çerçeveyi geçebilir, öteki ifadelerden bir “çokyönlülüğü” keşfeder, genel ve mutlak olanın alanına çarpar. Tınlayan katıksız akustik dinlemeyi aşar ve kendi egemenlik alanına hükmeder. Eğer romantik müzik birincil olarak hislere hitap ediyorsa, Debussy’nin tınıları ilk önce sınırlara ve zihne temas etmektedir. Onlar Almanların tanımıyla “Duyarlılığın Derinliği”ndendir. Eğer bir kez müziğin, akıl ve duygunun aynı zamanda işlevi olduğu kavranırsa, o zaman Prelüdlere yüzyılımızın bir işaret taşı olarak yeni biçim kavramında ortaya çıkar.

Stravinski, diyalektik biçimlendirmenin müzikte kullanılıp kullanılmayacağı bir soruyu şöyle yanıtlamaktadır: “Müziksel biçim, müziksel gerecin mantıksal tınlamasının sonucudur.” Prelüdlere bu açıklama açısından incelemek Bach ya da Beethoven’ın herhangi bir eseri gibi mümkündür. Çünkü gerecin düzeninin daha az sıkı olmadığı görülecektir. Kuşkusuz prelüdlere hiçbir biçim şeması göstermezler. Her parça, önceden mantıklı olarak geliştirilmiş olan gerecin kendi kişisel yapısına sahiptir. Bir bütün olarak bakıldığında prelüdlere, tanınmayan bir kuralcılığın, ayrı ayrı durumlarının bir toplamıdır. Yaklaşık üç bölümlü planın egemen olduğu bir yapıdır. Onlar, içinde romantik ve klasik tarza göre tematik çalışmanın yapıldığı bitmiş yapılar değildir, tersine gerecin hazırlanmasının organik bir sonucudur. Motifsel gereç iç içe geçirilmekte ve bundan değişim, gerilim sonuçları ile çözümüm üretilmektedir. Örneğin; Les collines d’Anacapri, Dansa de Puck, Puerto del vino ya da o en küçük parçalarında yavaş yavaş belirli bir biçim almış La Cathedrale englo-tie, Ondine, La terrasse des audiences du clair de lune, Les fees sont d’exquises danseuses bu şekilde ortaya çıkmıştır. Pierre Boulez, bu eserlerde Anton Webern’deki gidişlerle benzer paralellikler bulur. Parçaların akışında hiçbir serbest nota yoktur. Hepsi temanın yapı taşlarından alınmış ve yeni birleştirilmiş başkantilardır (variant), varyasyon (başkama) değildir. Yüzeysel inceleyenlerin prelüdlere sınırsız çeşitliliği görüşüne dayanan biçimsizlik ile suçlamaları dayanaktan yoksundur. Gerçekte her biçimsel giriş yirmi dört kez varolmaktadır ve bir prensip altına girmeye direnmektedir. Debussy, gerçi yöntem ve eğilimleri tanır fakat prensip sözcüğü onun ruhuna karşı koyan bir ruh gibidir. Onun müziği renklerden ve zamanın ritmik bölünmesinden oluşmaktadır. Prelüdlere renk hatlardan artarak daha fazla çözülmüş olarak ortaya çıkarlar. Bu, Debussy’nin ileri üslubunun göstergesidir. Onun duyguları ne kadar uyanır ve subjektif duygu

dışarıdan ne kadar çekilirse, kulağın algılama ve zihnin canlandırma gücüne sesleniş o kadar artar.

Prelüdlere tümü dinletiler için “konser parçası” olarak kullanılmaya uygun değildir ve bestecinin kendisinin de ifade ettiği gibi, tüm prelüdlere bir dönel içinde düşünmediğinden bir bütün olarak seslendirilmesi öngörülmemiştir. (Billing-Kaempfer, 1994, 592-593)

Parmak seçiminde, normal bir el yapısından hareketle, parmak vuruşlarına daha fazla özgürlük sağlamak için hareketli bilek amaçlanmaktadır. Gerçek bağlı çalma, ele bu esnada birçok durumda gevşeme ve rahatlık sağlar; eğer önünüzdeki yayın, bu bağlamda yalnızca az yönlendirmeler içeriyorsa, bu her şeyden önce nota metninin basımını gereğinden fazla yüklememek içindir.

Bu kısa özendirmeyi bir yana bırakırsak, Debussy'nin kendisinin etütlerinin her iki defterinin önsözünde bir bilgelik örneği olarak bildirdiği öğüdü, gözardı etmemek lazım:

“Herkes, kendisi için en iyi öğretmendir, uygun parmak numaralarını arayalım!”.

Pek çok mizah ile birlikte ve belirli bir kaygısı olmaksızın Debussy, müziğinde forte-pedalin olası istismarını da kendi sözleriyle şöyle belirtmektedir:

“Pedalin gereğinden fazla kullanımının, yalnızca teknik zaafı kapatmak amacına hizmet edeceği ve elbette vahşice katledilen müziği duymamak için çok gürültü yapmak gerektiği, belki çok basit bir gerçektir.”

Bu yeni yayında, yayıncı tarafından her türlü pedal göstergelerinden vazgeçildiği, böylece anlaşılır. Pedallerin anlamlı kullanımı için gerekli olan incelik ve kesinlik, tınısal dengeliliğe sadece zarar verebilecek, zorunlu ve tam olmayan bir işareti de beraberinde getirir.

Çok baştan çıkarıcı verilmiş olan üçüncü (sostenuto) pedalin kullanımı da, belirli tehlikeleri gizler; birçok hallerde, daha çok tınısal sihrin hesabına açıklık getirir.

Bu üç pedalin, akıllı ve hiçbir zaman aşırı dozda olmayan kullanımını, Debussy’i Monet, Seurat ve Turner’ın izlenimcilik anlayışı arasında herhangi bir yere koymamaya katkı sağlamalıdır. Böylelikle onun müzikal dünyasını yanlış bir geleneğe bağlamamış oluruz. (Berof, 1985, VII)

Piyano literatüründe önemli ve özel bir yere sahip olan Prelüdlere yorumu da son derece bilinçli gerçekleştirilmelidir. Yorumcunun sonorite seçimleri, bestecinin baştan sona anlattığı hikayenin oluşumunu, kalıcı bırakmak istediği simgeleri ve seslerin yaydığı renklerin etkisini bozmadan, titizlikle işlenmesini gerektirmektedir. Kendisi de aynı zamanda iyi bir piyanist olan Debussy, istediği koyultu ve tempo seçimlerini son derece açıkça belirttiği için yorumcu, tüm bu ifade ve terimlere sadık kalmalıdır. Doğru yorum için, eserin havasından uzaklaşarak, aktarılmak istenen tablonun dışına çıkılmamalıdır. Bu da yorumcunun kendini çok iyi dinlemesi ayrıca eserin tüm uyarı ve ifadelerine bağlı kalınarak sağlanabilir. Alfred Cortot ile ilgili anlatılan kısa bir anekdot buna güzel bir örnek oluşturmaktadır:

“Debussy’nin ölümünden hemen sonra A. Cortot, Debussy’nin yirmi dört Prelüdü’nü bir konserinde çalmak ister ve kendisinden daha emin olmak için konserden önce Debussy’nin eşine dinletir. Debussy’nin eşi, Cortot’u dinledikten sonra öylesine alt üst olur ki ne diyeceğini bilemez, ağzından övgü dolu cümleler dökülür. Cortot, kendisini zor durumda bırakan bu durumdan kurtulmak isteğiyle Debussy’nin kızı Chouchou’ya dönerek “Babanız da böyle mi çalardı?” diye sorar. O zamanlar genç olan kızının cevabı “Babam kendini daha fazla dinlerdi” olur. Bu gözlem ilginç bir derstir.” (Seba Baştuğ Şen; 1999, s. 106)

2.3. BİRİNCİ DEFTER

2.3.1. *Danseus de Delphes / (Delf'li Dansçılar):*

Debussy, Prelüd'lerin ilk defterini Yunan Antik Çağı'ndan bir "Ruh Çağırma" ile açıyor.

Arkaik armoninin törensel bir üslupla desteklenmiş seslendirilişinde, Debussy'nin kendisinin de çalmış olduğu gibi ağırbaşlılık ve ritmik zorunluluk istenmektedir. Parmakların etkisi yoğun, parlak ve ışıltılı salınımlar - titreşimler gibi tınlamalıdır (ö.8- 9,16-17). Son uygu tıpkı bir hayal kırıklığından sonraki umutsuzluk gibi alçak gönüllü bir aşağı düşüş veya çöküntüyü ifade etmektedir. Birinci prelüdün piyano yazısı "Çocukların Köşesi"ndeki gibi yalın ve basit değildir, aksine çok katmanlı ve koyultular yönünden zengindir.

Çalgı genliğinin kullanımında olağandışılık yoktur, çalgının ortasına dengelenmiş, geleneksel anlamda "güzel tını" sözkonusu değildir. Üst, orta ve alt partiler sürekli dengededirler. Si bemol majör tonallığının güçlü yoğunluğu, sağlam bir armonik temel olarak göze çarpar. Bir klasik tam durgu geçkisi (IV-V-I) 5.ölçüde Fa majörün çekenine (dominante) götürür. Bu beş ölçünün tekrarından sonra bir geliştirim bölümü altçeken (subdominante) bölgesine la bemol ve re bemol majör akorlarından geçerek kromatik olarak do'ya sıçrar ve sonunda açık bir fa majör geçişiyle sonuç bölümüne ulaşır. Çok kısa bir tekrarla kapatılan coda'da üçlü akraba uygulamadan oluşan (Si bemol-Re bemol-Fa-La-Do-Mi) bir armonik arabesk, si bemol majör çevresinde dolaşır. Geriye alterasyonlu dominantlarla etkili tekrarlanan si bemol majör uygusunun kendisi kalıyor. Bu armonik yapı geleneğine bir dönüş anlamına mı gelir? Burada arp ve yaylı orkestrası için "Danse sacree" ile paralellik vardır, aynı şekilde "Le martyre de Saint Sebastian" Oratoryosunun bazı yerleri ile "Pelleas and Melisande" operasından bölümlerle paralellik gösterir. Açık majör ve minör kadans en sonunda "Bayağılığın parodisi" olarak çok da seyrek gelmez (General Lavine, Les Collines d'Anacapri, Minstrels). Alışılmışı karşı en karşı kutup, (yani Sakrale) tınısal iletişimi açık üçlüsel uygulamada ve onların eski geleneksel bağlantılarında buluyor. Yukarı ve aşağı hareket eden arp tınlayışları açık bir diatoniklik içinde Delph'li Dansçı Kızlar'ın törensel adımlarına işaret ederler.

Temanın tamamı biri diatonik öbürü kromatik iki ezgisel çekirdeği içerir. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde ezgisel yapı taşları devam eder. İkili aralıklar beş ölçülük temanın tekrarında, santurlardaki gibi renkli bir süsleme olarak uygusal çift tınıda biçimlenirler (ö. 8-9). Uygular orta kısımda do majör tonallığında uyumsal virajın en son noktasına eriştiklerinde, çift katmanlı olarak geri dönerler (öl.16-17) ve bitiş ölçülerinin esrarengiz uyumunda yansır. Değişken ışıktaki nihayet egemen temanın kromatizmi üçlülük uygulamaları (mediantik) dinsel nesnel sakinliğinde yaşamaya devam eder. Birinci ezgisel çekirdeğin tınısı (öl.4;Sol-Si bemol-Fa),aynı zamanda orta ve son bölümde kendine özgü bir başkanti oluşturur ve 21-24.ölçülerdeki uzak akraba üçlülük uygulamaları ilişkilidir.

Tartımsal yapıdaki bir özellik de; genelde üç dördlülük ölçüye sıkı bağlı beş ölçülük dönemlere, ezgisel adımların dördlülük kadar genişlediği dar alanda bir dörd dördlülük ölçü sokuşturulmaktadır (ö.4-9-16). Düzenin değiştirildiği durumlarda tartım, alışılmış olan bir imgeleyici dans biçiminin esrarengiz antikliğine dönüşür. “Danseuses de Delphes”, Debussy'nin tekrar tekrar sanatsal dansına teşvik eden dansvari piyano parçalarının zengin grubuna aittir. Alfred Cortot'nun resimsel içeriğe işaret etmesi dikkat çekicidir. Ağır sislerin ve yayılmış kokuların sürüklendiği tapınakta, gizemli gölgesinde görülmüyor fakat şimdiki zamanda kader rüyası gören bir tanrı dinleniyor. İçeriği esnek, saptanması düşündürücüdür. Çünkü o, ufku açmak yerine daraltmaktadır. Debussy bu başlık altında tüm aynı ya da benzer ruh hallerini özetliyor. Bu, inceleyen bakış açısına göre aynı parça hem doğa ressamlığı ya da ruhsal bir gidişin resmi, hem de her ikisi birden olabilir. Müzikal alanın geniş dairesi, dışarıdan ve içeriden, bilinçli bilinçsiz iç içe giren tüm olanakları kaynaştırır.

2.3.2. Voiles / (Tüller):

Birçok simbolist gibi Debussy de eserlerini, sırlarla ve çift anlamlılıklarla kuşatmayı seviyordu. Böyle bir çift anlamlılık simbolist bir resmin arkasındaki tüm anlamını açığa çıkaran bir dokunun şeffaflığı gibi, birkaç yelkenlinin hafif dalgalı sudaki canlandırmasını, kısa inici bir glisando'dan oluşan bir sunuşla bu Prelüdde yansıtıyor. Her iki pedalin dengeli kullanımına dikkat edilmesi büyük önem taşır. Böylelikle tam ses dizisinin tekrarlanan kullanımı uyumsal bütünlüğünü çıkarmaktadır (ö.42-47. ölçüler hariç). Bu uygulama ile müzik monoton ve renksiz bir

tını-ışık sarayına dönüşmemiş olur, örneğin; ilk dört ölçü öyle açık ve bağlı çalınmalı ki sanki iki ayrı ayırt edebilen çalgı çalıyormuş gibi.

Notalamanın sıkı izlenmesi ve noktalamalar “doğal olmayan” şekilde tınlasalar da (yaklaşık Debussy için karakteristik noktalama olan 18. ölçü) doğru bir yorum için en güvenli yoldur. İkinci prelüdü bizim daha iyi anlamamıza, dilbilimi kesinlikle yardım etmektedir. “Voiles” öncelikle kelime anlamı olarak “Tüller” den başka bir şey değildir, ayrıca özel olarak “yelken” anlamına gelmektedir. Geleneksel yoruma göre müzik, bir yelkenlinin bir akşam aydınlatılmış sular üzerindeki sallanmasının resmini yapmaktadır. Bestecinin bu konuya ilişkin herhangi bir açıklamasına dair kanıt yoktur. Bu resmi bestecinin tasarladığı da gözardı edilmemelidir. Fakat bu bizim için gereksizdir, çünkü tül (örtü) kavramı için kapsamlı müziksel benzerlikler mümkündür. Tül, hem gereç olarak alınan doğanın resmi hem de bir ruhsal durumun resmidir. Botu arkadan iten direğe asılı yelkendeki gevşeklik, bir açıklıkla kapalılık arasında sallanan belirsizliği; her ikisi birden ise müziğin kaynaşmış gücünü içine alır. Buna karşılık yelkenin özel anlamı, resimsel çağrışımları tek yönlü canlandırmasına dikkat çekiyor.

Tüller’in gereci, her ikisi de “tam ses dizisi”nin Si bemol-Do-Re-Mi-Fa diyez-Sol diyez perdelerinden oluşan dizidir. Eğer bu iyi bir tat sunmamışsa o zaman pedal kesintisiz basılı tutulur, çünkü Tamses dizisinin uyumsallığı “siyah tuşlar üstündeki” dört ölçülük bir “beşsek (pentatonik)” episod istinası dışında buna izin verebilir. Beşsek Aşıt’tan “Altises Dizisi”ne geçiş tüm basamakların eşit haklara sahip olmasına yol açmaktadır. Kısa beşsek- Intermezzo, “Tüller”e sürekli bir destek vermekte ve onu tamses tınısını kolayca getirdiği arılığın tehlikesinden kurtarmaktadır. Akustik renk etkisi olağanüstüdür. Ses ressamlığının jargonunda (dilinde), gri tonların fark edilemeyen paletinde birdenbire çelik mavi bir komplekse dönüştüğü söylenebilir. Aralıkların diline tercüme edersek, birçok ölçüden sonra, yalnız tamses aralıklarla –büyük ikili ve üçlüler-, artık dörtlü, küçük altılı ve yedililer pentatonik episodun tam dörtlü ve beşlisi tamses tınlarının giderek ürettiği uyuşturucu baskıdan bağımsız ve gevşemiş olarak etkili olurlar.

İki motif, tamses dizisinin altı değerinden biçimleniyorlar:



Üçlüler ezgisinin uçucu çevresi, sekizlilerin sakin soluklu yürüyüşü, buna ek olarak üçüncü biçim olarak baş ses si bemol'ün kesintili vurmaları. Bunlar üç çeşitli biçimlendirmeler; önce arka arkaya, sonra birbirine geçmiş bir konu olarak, çizgi ve noktaların gevşek bir örgüsünü oluştururlar. Uyumsal değişimde eksik görülenler ezgisel ve düzümsel inceliklerin zenginliği sayesinde telafi edilmektedir. Şu halde parça geri planda çekiciliğini, yalnızca tempo ile ses gürlüğü büyük bir disiplinle korur ve en küçük nota değerleri bile anlamlı tınlatılırsa ortaya çıkarmaktadır. Kendi içinde dengeli ve aşırı konumlardan sakınan piyano örgüsü tümüyle üç katmanlıdır. Üçlü sisteme dayalı bir notalama, ağırlığın ince, orta ve kalın genlikte nasıl incelikle dağıtıldığını optik olarak da göstermektedir; öyle ki tüm genlikler tınısal olarak askıda kalırlar, yeniden serim (reexposition) kısmında uyumsal zeminler sanki glissando'ya varan toz haline getirilirler (ölçü 48), sonra tekrar dikkat çekici eğri ve altı ses kavramalarıyla yoğunlaşırlar ve sonunda, tıpkı sondan bir önceki prelüd "Les tierces alternees" de olduğu gibi, aynı gürlükte Do-Mi gibi boş üçlülerde yansırırlar. Bu aynılığın, bitiriş rastlantısı mı yoksa gizli bir niyet mi olup olmadığına karar vermek çok zordur.

Her ne kadar "Prelüdlere" bir albüm ise de ve parçaları sıkı ilişki içinde olan bir dönel değilse de yine de belirli iç bağlantılarını görmezden gelinmemelidir, tıpkı "Tüller" ve izleyen Prelüdde yaşandığı gibi. Doğal gidişin ve ruhsal durumun bir resmi olarak, her iki parça da çift anlamlıdır. "Tüller" Do-Mi gibi boş üçlülerle kapanırken, ona karşıt olarak "Ovadaki Rüzgar" Si bemol- Do bemol gibi boş ikili aralıkla başlar.

2.3.3. *Le Vent dans la Plaine / Ovadaki Rüzgar:*

Bu prelüd, “Voiles/Tüller”in hafif rüzgar ile “Ce qu’a vu le vent d’ouest”in bağlarından çözülmüş fırtına arasında durmakta ve “Le Vent dans la Plaine” böylece bedensizliğin sınırlarında bir soluk gibi anlaşılmalıdır; bu esnada orta kısmın kısa rüzgar çarpması bize, bu prelüdün de aslında ideal Debussy ölçülerine göre yazılmadığını gösteriyorsa da, yine de bu dünyadan olduğunu hatırlatır.

Debussy, Verlain’in “Ariettes oubliées” inden bir dördlüğü müziklendiriyor. Bu, Verner Danckert’in tahmin ettiği gibi, erken Lied’de bir simgesel anımsama olarak düşünölmelidir.

*“Le vent dans la plaine
suspend son haleine”*

Forte sağ pedal bu parçada en büyük tasarrufla kullanılmalıdır, böylelikle dalga hareketi ikili ve yedili aralıklar sayesinde mükemmelliğe erişir. Ses sürelerinin kesinliği de simyanın her bir çırağının vazgeçilmez parçalarından biridir. Le vent dans la plaine” Si bemol-Do bemol gibi boş ikili ile başlıyor. Karakter yarım perdeden belirlenmiştir, “Tüller”de ise tamses’den. Tonal eksen Si bemol-Do bemol basamağıdır. Aralıkların gerilimi tehlikeli bir huzursuzluk üretmekte, ani kırılmalar da (ölçü 28), doğrudan yanıltıcı huzur noktaları oluşturmaktadır.

Küçük ikililerin altılama çalılmasında (aussi legerement que possible) dört sestem oluşma motif, bir kafeste gibi asılı durmakta, daha sonraki aktarmalarda da bu çalım tarafından genliği çizilmiş çerçeveyi aşmamaktadır. 27 ölçü öncesinden ve 26 ölçü sonrasında çeviren aritmetik eksende, güçlü kırılan uygulamalarla, parçanın doruk noktası ve tonal merkezi olarak altı ölçülük bir blok durmaktadır.



Geçici olarak sol bemol majör egemen görünür fakat o ikili aralık çalımlarının hortumunda kaybolurlar. Önce kapatı, yine altı ölçülük, üçsesli uyguyu hatırlatır, sonra onu Do bemol-Do-Re bemol-Re basamaklarına yukarı doğru kaydırır. İkili aralığı ile belirsiz bir ilinti içinde, aynı zamanda geri bakış ve ses yansımaları sallanmaktadır. Gizlilik nerdeyse aralıksız (sus yapmaksızın), pek çok Debussy parçalarından tanıdığımız çalımlarda mevcuttur. Fakat bu prelüd, yalnızca virtüözlüğe yükselmiyor, her ne kadar bestecinin dörtlüğe 126 gibi aşırı çabuk metronom sayısı yalnızca çok hafif bir elden gerçekleşmesi ile doldurulsa da, kesin biçimsel ve ideal planına göre düzenlenmesine bağlı kalıyor. Belirli olmayan renklilikte bir müzik, kendi konturlarında fevkalade açık ve ruhen etkileyici bir koyutlu!..

2.3.4. *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir/ Akşam Havasında Sesler ve Kokular Dönüyor:*

Bu parça belki de 24 prelüd'ün en çift tabanlısı ve en dahiyanesidir, uyumsal çift cinsiyetliğin bir örneğidir. Arkasında uçurumun gizlendiği naif ve ikiye bölünmüş bir utanma, yasaklanmış meyvenin tamamını ikram etmektedir. Elimizdeki piyanistik araçlar şu halde “başdöndürücü”dür; devinimler, daireler çizmeli ve sallamalı, renk basamakları, hiçbir zaman göze batıcı parlaklıkta olmamalı, geçişler, bir filimin üst üste bindirmeleri gibi seslendirilmelidir.

Bu paradoks gibi görünebilir, fakat tınısal incelikler, Debussy'nin tamamen gereçsel anlatımının bir resmi olmalıdır: “Müzik, tınıların aritmetiğidir, tıpkı ışığın, optiğin geometresi olduğu gibi”.

“Les sons et les parfums tourneet dans L’air du soir” belki erken Baudlaire-Şarkılarına bir geri bakış olarak anlaşılmalıdır. La majör, eğri uzak ilişkilerine rağmen sözkonusu olmayan çerçeve tonallığıdır. Bu la majör çerçevesinde ustaca seslendirilmiş tınaşlardan uyumsal bir aldatmaca üremektedir ki, bu tınların “Prelüder” içinde, yalnızca “La terrasse des audiences du clair de lune”de benzerleri vardır. Bazıları, genişletilmiş “Tristan” uyumu ile açıklanabilir; kromatik uygu gidişleri gerçek çözümleriyle değişimli (alterasyonlu) dörtses tınaşlar, bu işlevi olmayan uygu kümeleri ile yan yana ve yalnız özlü, etkili ezgisellik sayesinde bir arada tutulmaktadır. Çünkü onlar, bu uyumsal işletme evinin uzağında durmuyor, aksine yapı oluşturan ögedir. İlk dört ölçünün üst partını Mi-La-Si bemol-Do diyez-Fa diyez ezgisel çizgisi izler.



Varolan uyguların tamamı bu beş sesten yönlendirilmektedir. Bunlar şu tonallıkların içeriğini oluşturmaktadır: La majör, Fa diyez majör, Fa diyez minör, Si bemol, Do diyez- Mi üzerine eksik beşli uygusu, Fa diyez, Do diyez, Mi, La bemol üzerine dominant uygusu, aynı biçimde yedi ve dörtlülük uygulardan bir dizi. İki dörtlü aralık: Mi-La ve Do diyez-Fa diyez, ikisi arasında bağlayıcı “tınasal değer” olarak Si bemol, her defasında dörtlülüklerden birisine ait olarak ve artık üçlü (triton) karakterini vurgular. Uyumsal yapının böylesi çağdaş bir yorumu Debussy yaratması ile hiçbir şekilde çelişmez. Bu, verilmiş Aralık-Dizisinin görünürdeki bağımsızlığında ve uyumsal yapı oluşturulmasında da ne büyük rol oynadığını apaçık göstermektedir.

Debussy’nin piyano eserlerinde hiç de seyrek görülmeyen flajöle ya da mixtur benzeri tını etkisinden biri, bağımsız uyguların oluşturduğu zincirde, kesin ve önemlendirilmiş temel seste (ölçü 35-36) görülür. Bu ince ritmik bölüştürme $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} = \frac{5}{4}$, çok yavaş, imgesel vals olarak yorumlanmaktadır. Çünkü Boudlair şiirinden alınma bu ilke, şu uyarıda da bulunmaktadır: “ Valse melancholique et langoureux vertige..” yine burada da göreceli çabuk metronom sayısı dörtlüğe 84

göz ardı edilmemelidir. Metronom sayısı, seslendiriciyi kendiliğinden dansvari-esnek bir ifadeye yöneltmekte, aynı zamanda onu uyumsal sefahate düşmekten korumaktadır.

2.3.5. Les Collines d'Anacapri/ Anacapri Tepeleri:

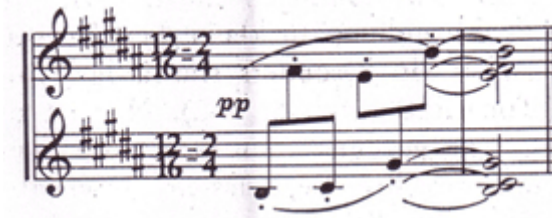
Les Collines d'Anacapri, Baudelaire'nin "Fleurs du mal" dünyasına tam karşıt gelmektedir. Oyunsal ve serbest bırakılmış bir hava, bu prelüde egemendir, parıldayan güneş ışınları ile kendisi bir halk ezgisince gölgelenmemiştir. Bir kaygısızlık ki, onun aşırı süslü elemanı, yorumcuları daha fazla hayal kırıklığına uğratmak istemez. Ana tempo, çok fazla çabuk seçilmemelidir ki, böylece artikülasyon, mümkün olduğunca anlaşılır olabilsin. Uygular bütün "Gökkuşağı renkleri"ni serbest bıraksın, yani doğuşkanlara en üstün ölçüde yaklaşılsın. Eğer parça tempo verilerine göre çalınırsa, "Modéré et expressive" kesiminde, empatik duygu daha da güçlendirilebilir. Kapatı, daha öncekilerden çabuk çalınmamalıdır ki, böylelikle güçlerin yukarı çıkışı tümüyle geçerlik kazansın. Çünkü kapatıdaki patlamayı, göz kamaştırıcı ve keskin yaptıran bu güçtür.

"Les collines d'Anacapri"de, ritm ve ezgi tetikleyici isteği uyandırmaktadır. Uyumsallık için, hemen hemen tümünün aynı donanımda kullanılması belirleyici özelliğidir. Artık onuncu ölçüde hazırlayıcı tınısal gidişlerle sağlamlaştırılan Si majör, hiç terkedilmiyor. Bu sırada yeri geldikçe kullanılan Mi diyez (Dominant yönüne) ve La (Altdominant yönüne) ile uzak uyumsal değerler sayesinde ne geçki (modülasyon), ne ses değişimleri hiçbir şeyi değiştirmiyor. Geleneksel tonallığa bir dönüş mü? Değil ama en azından özellikle "Çevresel Tonallığın" açık bir örneği. Tonal çerçeve burada yalnız çok dar çizilmiştir -aralık yapısı, uzak ve karmaşık oluşumlara uygun olan bundan önceki "Baudlaire- Prelüdlere"nin tam aksine-.

Bu istenmiş bayağılık içerisinde Si majör gamı (Mi diyez ve La dahil), elverdiği ölçüde dengeli kavramlara olanak sağlayan, ilkel uyumsal bir çerçeveye izin vermektedir. Parçaların geçkilerindeki yoksulluk, dinleyicinin bilincine ulaşmamaktadır. Onun ele aldıkları; acı alay sınırındaki sivri, gülünç, duygusal ezgilerdir. Debussy İspanyol halk müziğini ne kadar sevdi ise, bu onun İtalyan sokak müziği ile bilinen ilişkisiyle aynı şey değildir. Tam tersi kabul edilebilir, yani o bunu

İtalyanlar gibi kuşkulu görmekteydi. Nasıl ki onun erken Roma döneminin bir travması olarak yorumlandıysa İspanyol müziği, onun “Soirre dans Grenade”, “Puerto del Vino” ve “İberia” gibi büyük eserlerinin esin kaynağıydı. “Collines”deki gibi İtalyan müziği acı alaycılığa, ki bu ülkesel uzaklığa zarar vermeyen özgün parçalardır, bunlar garip buluşlarla doludur ve koyutlusunda nerdeyse tuşları havaya uçurmaktadır, eğer bitişteki pasajlar roket gibi yukarı çıkarlarsa “lumineux fff” H4’e kadar yalnız kuyruklu piyano, “yedi buçuk oktav”ı çıkarabilmek için gereklidir.

Üç konudan (tema) birincisi Tarantella karakterine bağlıdır fakat aynı zamanda çok “Debussyvari”dir, yani “siyah tuşlarda, pentatonikdir. İkincisi gizli, komik sonra etkili, gür ve doğrudan, üçüncüsü ancak tamamen “Napoliten tarzı/ alla napolitana”-modere et expressive’in üçüncü ölçüsündeki engellenmiş dinlengi’ye (puandorc) dikkat edilmelidir. Fakat bu, üç konunun atmosferinin asıl damgası ritornell sayesinde sanatsal bağdaştırıldığı Napoli Körfezi’nin bir “Dermecesi” (Potpourri) değildir.



O parçanın başında çok uzaktan tınlar, konuların düzenli akışını tutar, nihayet bir sonraki yakınlıkta parıldar. Eğer daha eski bir yorumcu (F.H. Shera) onun “pp” görünmesini uzaktan inek çanları olarak açıklarsa, bu çok da gülünç değildir, çünkü beşsek (pentatonik) tını, ses psikolojisi açısından, rüzgar ve suyun uzayda ürettiği “doğa gürültüleri”ne yakındır. İnsan kulağının bunu gürültülü müzikte işittiği öteden beri bilinmektedir ve programlı müzik bu işitme olayını çoktan yararlı hale getirdi. Damlayan, hışırdayan sudan inek çanlarına o kadar uzak değildir ve bununla, motifimiz işitsel “doğa gürlüğü” olarak kanıtlanmış olmaktadır. Bu parça, sonuç kısmının ışık sembolüyle, Debussy’nin yazdığı “plain air” anlamında kuşkusuz “en aydınlık” olanıdır. Sadece “L’isle joyeuse” benzer güçlü renk değerlerine sahiptir. Debussy’nin ona maledilmek istenen bir “plain air” bestecisi olduğuna, bunun dışında hiçbir kuram yardımcı olmamaktadır.

Ne “plain air” ne de “arı renklerle ressamlık”, Debussy’nin piyano müziğinin en güzel ve en derinlikli parçası olarak kabul edilen bu parça için madde başı olarak kullanışlı değillerdir.

2.3.6. *Des pas sur la neige/ Karda Ayak İzleri:*

“Des pas sur la neige”, “Collines d’Anacapri”den bir gün sonra bestelendi. Eser Debussy’nin olağanüstü zengin esin gücünün bir kanıtıdır. Yalnız tek başına bir yaratı, biraz kar, batmış bir dünyada bir hayatta kalabilmişliğin ümitsizliği... Umut iki kere filizleniyor, ama sonra Melissande’nin geçmişi gibi, bilinmeyenden dolayı çekingen ve zarif bir teslimiyet; nihayet ölümden önce son bir yükselme, üzüntülü ve esrarengiz bir pişmanlık görünmektedir. Debussy’nin her türlü betimsel işaretten sakınmaya çalıştığı ihtiyat önlemlerine rağmen başlığı, ancak parçanın sonunda gözükmesiyle, etkileyici gücü, ruhları esir alır.

Birinci ölçünün hafif vurgusu (< >) ve ikinci tınlaması (>) hüzün verici ezgiyi daha ağırtvari tınlattırır ve bu özelliğine kesinlikle dikkat edilmelidir. Son ölçüler, yaşam soluklarının sönüp sona ermesini daha hissedilir yapmaktır; yalnızca iyimserler hemen bir sonraki prelüde geçebilirler.

Bu müziğin doğal kış resmi olarak algılanıp algılanmaması, sonsuz terkedilmişliğin sembolü olarak ya da tınlayan biçimlerin tertemiz çalınışı olarak algılanışı, farklı yorumlar arasındadır. Her yorum mükemmel tınının hükmü altına girmektedir. Şiirsel ve mecazi açıklamalar kendilerini, kulağa kendiliğinden sunarlar. Ayrıca buna ek olarak besteci tarafından başlıkta ve çalma kılavuzunda bu ostinato-motif için yeterli açıklamalar mevcuttur:



Bu oldukça ekonomik nota resminde ezginin yanı sıra sürekli yürüyen düzüm, değişmeksizin üç ses içinde Re-Mi-Fa ortaya çıkmaktadır. Bu eksik onaltılık üçlemeler genişletilmemeli, çünkü aksi halde ezgi sekizlikleri karşıtlığı ile birbirlerine karışır.

Lied tarzı ezgi, re minör ile re bemol majör çerçevesi arasında “katı ölümün” soğuk-sıcak kutupları karşısında yaşamın ifadeleri olarak hareket etmektedir. Her iki esas kesimler, 15. yerine göre 16.ölçüler biçimsel olarak yaklaşık aynı yapıdadır; her ikisi de re minör tonallığının bir majör kutbunun yönüne dönüşümünü amaçlamaktadır. Birinci kesim kromatik adımlarla çıkmakta ve tek düze Tamses tınısında (ölçü 14-15) inmekte; 25.ölçüde düşmekte ve tekrar ele alınan bir epizod’a sıcak tonallık Sol bemol majör’e yükselmektedir (comme un triste et tendre regret, ölçü 29-31). Bu esnada katı ostinato susmaktadır. O yeni girişinde ezgiyi kesin sessizleştirmekte ve solgun gölgemsi bir re minör tınısında kaybolmaktadır.

Elbette uyumsal temelden bağımsız ezgi, örgüsünü sürdürmekte (ölçü 5-7 ve 23-25), işlevsel olarak çözümlenemez dikey boyut; bu çizgisel akışın mantığını haklı çıkarmaktadır. Planlama o kadar kesindir ki bundan hiçbir sapma düşünülemez ve o aynı zamanda uyuma mükemmel tarzda eşitlenir. Klasik sadelik ve çağdaş biçimlendirme, prelüdlere içinde de benzersiz olan bu kısa eserde her tarafa nüfuz etmiştir.

2.3.7. *Ce qu’a vu le vent d’Ouest/ Batı Rüzgarını Gören:*

Adeta bir kasırga olarak “Ce qu’a vu le vent d’Ouest, Debussy’nin öteki piyano eserlerinden temelde farklılaşmaktadır. Ani fırtınalar, hortumlar ve kasırgalar, günümüzdeki korkularıyla Edgar Allan Poe’nin fantezilerini anımsatan bir dünyada azgınlaşmaktadır. Bu uçuşan etkiyi, bu korkulu bekleyişi, daima daha güçlü boraları koruyabilmek için, koyultunun tüm renklerini – pianissimo’dan fortissimo’ya kadar çıkarmak gerekir: ilk kırık uygular (arpejler) –pp (anime et tumul tueux) bitişin kırık uygularından açıkça ayırt edilmelidir –f (furinex et rapide). 15-23. ölçüler arasındaki crescendo’lar (ki onlar daha “Voiles” de bildirildi ve Le Vent la plaine”de tam geçerlilik kazandı) en son derecede çalınmalıdır.

Parçanın nota resmi “Ce qu’a vu le vent d’Quest” Liszt’in dramatik-virtüöz üslubundan geliştirilmiş benziyor. Kırık uyguların sıçramaları, ellerin değişken vuruşlarında koşan uygu pasajları, kalın bas beşlilerde tremololar, tınısal yığınların güçlü çözümlenmeleri gibi. Fakat notalama tıpkı başlık gibi yanıltıyor. Gerçek tınısal görüntü Liszt’den o kadar uzak ki –resim dili ile konuşursak- van Gogh’un Makart’dan uzaklığı kadar. Bu, güzelin tınlayarak hitap etme sanatının bütün araçlarıyla seslendirilen ilkesi, çirkinlik ve deformasyonun şoku ile ilintili gerçeğin iradesine yönelmiştir. Bu mutsuz keskin kakaşkanlı tını blokları, bulanık bir deniz parçasının gerçekçiliğinin dışında, bir kabusun görevini yapmakta, iç alemle dış alem arasındaki tanımlanamaz bir durumu uyandırmaktadır. Bu esnada müzikal yapı pekala akılcıdır ve öteki prelüdlardan daha az tam izlenebilir değildir. Re diyez ve Si’ye giden bas çizgisinde yeri geldikçe yapılan sapmalara değin “Tını”, Fa diyezdeki süreğen ses üzerinde açılım yapmaktadır. Fa diyez- Do arasındaki “Üç tamses aralığı” uyumsal gerilimi yaratmakta ve başlangıç ölçülerindeki kırık uygular Fa diyez- Do üzerindeki parçalanmış beş altı uygusu (5/6) ile karışmaktadır (en erken uyumsal modeli Mussorgski’nin “Boris Godunow”undaki Çan müziği göstermektedir). Ezgi koşut büyük ikililerle örülmekte, volkanik tarzda yoğunlaşmakta güç gösterisi ile Tamses uygulamalarına ve tekrar süreğen basın tek tınısına kadar ulaşmaktadır.



İkinci motif, başlangıcın kısa bir dönüşünden sonra çok büyük atlamalarla açılan “apansız bitiş” çağırılmaktadır. Güzel tınının içsel zorlamasıyla görmezden gelinen kabalık sanki orkestramsı ve pek de rahat olmayan bir piyano örgüsünden çıkan sertlik, dinletiyi rizikolu ve şok edici yapmaktadır.

2.3.8. La Fille aux cheveux de lin/ Keten Saçlı Kız:

Tıpkı Dante Gabriel Rossetti'nin "Demoiselle élue"sinde yaptığı gibi Raffael öncesi Avrupa sanatının görüşünün saflığına geri dönüş, bu prelüdde tüm parlaklığı ve soyluluğu ile yüceltilmiştir. Bu prelüdde Debussy, kökleri Keltlere kadar izlenebilen ezgisel ve uyumsuz renklerden etkilenmiştir.

Bazı uyumsuz geçişlerin filizlenmesine karşın, "Chanson écossaise" Leconte de Lisle, neredeyse hiç belirleyici şairane bir etki taşımaz; birinci ölçünün çalma kılavuzu " sans rigueur", rubatoya bir talepten çok çekingен bir duraksamanın ifadesidir.

Bu parçanın saflık ve berraklığını korumak için mümkün olduğu kadar parmaklarla bağlamalı ve gereklikçe pedal uyumsuz değişime göre izlenmelidir.

Batı rüzgarının yüzü gibi az bir gerçek karakter parçası olarak verilen bu prelüd bir salon parçasıdır. Başlığın edebi bir kökeni var, Leconte de Lisle'nin "İskoç Şarkısı"ndan ödünç alınmıştır. Debussy gençliğinde yayınlanmamış kalan aynı adlı bir lied bestelemiştir ki bu Lied'in piyano parçası ile hiçbir ortak yanı yoktur. Yine de prelüdün taslağı, lirik ve lied tarzında olduğundan seslendirme çizgilerinin koyutluları en ince tatları sunar. Her nota, hafif armoniye uyan ezginin saf altınıdır. Beşsek ezgi örgüsünde İskoç ve İrlanda halk müziğinin en eski tarzı parıldar. Bunlar, Debussy yaratmasının temelindeki Akdeniz mirasının yanı sıra; öteki, Atlantik-Kelt alanına aittirler. Daha sonraki prelüd "Bruyère"deki gibi, ezgi biricik büyük bir arabesk olarak, sallanan dalga çizgisi halinde, birinci konunun sesleri olan, Re bemol- Si bemol, Sol bemol-Mi bemol kaynağından akmaktadır. Bu dört sesli bir uygunun, kırık uygu haline getirilmesi değil, tersine beş pentatonik basamağın kılıfıdır (Mi bemol, Sol bemol, La bemol, Si bemol, Re bemol). Konu tekrar geldiğinde orijinal ve koşut yürüyen ikili uygulamalarla daha renkli tınlatılmaktadır. Bitişte ise o ince flüt bölgesinde Do bemol majör uygusu üzerinden tınlar. Uyum, Mi bemol majör üzerinden Sol bemol majöre çıkarken, geniş nota değerleriyle iner; törensel, dokunaklı güzelliğın bir anı. Bu an "La fille aux cheveux de lin"ın portresine neredeyse bir "Meryem" tablosu sunar!

2.3.9. *La Sérénade interrompue/ Kesilmiş Serenad:*

24 Prelüd'ün temsil ettiği seyahat ajandasında "La sérénada interrompue", İspanya'ya ilk gezintidir. O, kendini zincirlerinden kurtaran tutkuların İspanya'sıdır. Komikliği tekrardan doğuran, kurala uygun müziksel bir neşeli oyundur.

Tempo verileri "Moderement anime"ne dikkat edilmelidir, ki böylece her tel tümüyle tınlayabilsin (quasi guitarre). Serenadın eşlik figürü sürdünlüdür, fakat sürekli tümü eşit olmalıdır, nihayet burada çalgıların sınırlı titreşimleri söz konusudur. Çarpışmaların sürprizi, birincisi kaçamak, diğer ikisi ateşli (rageur) olup, yine aynı şekilde 19. ölçüdeki birinci girişine karşı noktalı gidişlerin farklılığına dikkat edilmelidir. Eğer koyultuda ve jestlerde (el- kol hareketleri) birden bire aynı olursa; son rubato bir öncekinden daha tatlı ve yalvarıcı tınlamalıdır. Pedal de tüm prelüdde "interrompue"nin üzerinde olmalı, Debussy'nin başka şeyler talep ettiği yerler hariç tutulmalıdır (ölçü 25) .

Manuel de Falla "Serenade interrompue"dan Endülüs zerafetiyle doldurulmuş "bir şaheser" diye sözeder: "quasi gitara" çalınan piyano, İspanyol Jota'nın 3/8 lik ölçüsü, çingene gamı Fa- Sol bemol- La- Si bemol- Do-Re bemol- Mi, "Copla" tarzı özgür ezgi içeriği (Ravel'in "Alborada del gracioso"ya da bakınız) ile hepsi üç sekizliden oluşan küçük bir ses genliğinde az notayla resmedilmiştir ve gitar ses genliğinden daha fazla değildir. Aksaklıklar sayesinde çelişkili tarzda birlikte duran kesin üç bölmeli bir biçim görülmektedir. Taslaktan serenadın taşıyıcısının getirdiği herhangi bir gürültünün takırdayan uyumsuzluğu ve tekrar baştan başlamasını sağlayan, sonra uzaktan yabancı tonallık Re majörde kapalı gitar vızıltıları, (ayrıca "İberia" adlı orkestra süitinin bir konusu ile aynı) bu hayalperest müzikseverleri güçlü bir şekilde şaşırtır, onu en güzel tarzı ile uyarır. Ekonomik tınların hacimsel dağılımı da dikkat çekicidir, görüş yakınlığında ve tekrar uzaklaşan, sır ve büyülerle dolu tınlayan bir manzara: şakacı, alaycı, aynı zamanda duygusal, şaka ile ciddiliğin bir açılıp kapanması, tasvir edilemeyen hafif bir elle Goya'nın "Caprichos"undan bir yaprak gibi birlikte sunulmaktadır.

Debussy'nin nota metni (partitur) anlamlı ve açıkça belirtildi. İşaretlere sadık kalma, en iyi seslendirme ile çakışmalıdır. Bunun dışındaki her şey, özü tehlikeye

sokar. Tempo ile koyultu, parmak basma tekniği ile boğumlama açıkça saptanmıştır ve onlara uyulursa otantikliği korunmuş olur.

2.3.10. La Cathédrale engloutie/ Suya Batmış Katedral:

Daha ilk tınlar işitilmeden önce bu prelüdün basımı, yuvarlak yayın ağırlıklı olduğu çeşitli yay tipleriyle sağlam mimari yapısını göstermektedir. Batık Şehir Ys.'nin Breton efsanesinin yankılanmaları olarak, Mistisizmin ve pagan (putperest) Rit'lerin titreşimleri, tını kubbeleri altında adeta üzülürler.

Dört temel elementten olan su, hava için org ve maden ve taş için anlar gibi düşünülüp, her biri özel bir temel tını rengiyle verilmelidir; Bu Şekilde,çeşitli işiklendirmeler farklı renkler ve mekanlar vermektedir (Katedral, Őafakta suyun içinden yukarı doğru çıkmaktadır).

7-13. llerdeki titreşimler suya batmış anın ilk titremesinden (tekrarlanan Mi ile) açıkça fark edilebilmelidir. 16. lden itibaren suyun içinden yukarı doğru çıkan kemerin yansıttığı ilk güneş işinleri hissedilebilmelidir; sol el, bir dalga gibi, dağları ve vadileri katedral bütünüyle yukarı çıkıncaya kadar tanınabilir yapmalıdır, zafer coşkusu ve gln taşmış sularından yukarı çıkmış olan, tıpkı "Excalibur" kılıcı gibi sihirli.

47- 67. ller arasında dinsel bir pişmanlık duygusu hükmeder ve bağışlanma için yakarış yalnızca ölüm çanlarının iki hüzünlü vuruşu ile yanıtlanmaktadır (l 68 -69). Son işık hzmelerine değin sol el (85 -86- 87 ölçülerin ilk uygulamaları), (flottant et sourd) mümkün olduğu kadar saydam tını renklerini korumalıdır.

Klavyenin neredeyse yedi oktavı "La Cathedrale engloutie"nin genliğini doldurmaktadır. Bu parçada her Şey sade ve büyüktür. "Do-Re-Sol"  temel ses hücresinden yapılan biçimlendirme, Do-Re-La'ya kadar da genişletilmiş olarak anıtsal düşünceyi karşılamaktadır. Katedralin o hayali vizyonu, batı üzerinden yaygınlaşan Vineta Söylencesi'nin Bretan versiyonu su üstüne çıkar, görülür ve tekrar batar. Bu, içindeki mevcut gücün hiç durmadan yeni tınaşlara aktđı  sesin mücadelesidir. an temelindeki Do'da, bir ilahi yükselmektedir; güçlü dört-altı

uygusunun üçlüsü bırakılır, böylece eski ortaçağ orgunun tam resmi kalır ki bu da zaten koşut dördlü ve beşlilerle yapılan Gregor şarkı söyleme tarzıdır. Şu halde üçlü org miksturuna göre yalnızca bir dolgu olup, çalışta hiçbir özel vurgulamaya ihtiyacı yoktur. Orgun çıkardığı koro ilahisinin dinsel kökeni, çanların derinden titreşimleri arkaik düşünceler uyandırır fakat tınısal yapı kolorit'e (renkliliğe) inmez, tersine sağlam yapı olarak kalır. En güçlü uygu yoğunlaşmaları da aynı şekilde işitilebilir ve akış içinde belirli bir yöne sahiptir. Blokların yanyanlığı bize Ce qu'a vu le vent d'Quest'den tanıdık. Orada parçalanmışlığın ifadesi, burada tüm öğelerin uyumsal birliğini oluşturur. "Katedral"ın Debussy ile tam olarak özdeşleştirilmesi bir tesadüf değildir, çünkü tasarının büyüklüğü kendi içinde dönen derin tınaşlar, gerçekten anıtsaldır ve bunları dinleyici ile kendiliğinden paylaşmaktadır. Bunun "tını ressamlığı" ya da "saltık müzik" olup olmadığına ilişkin düşüncelerden kaçınılmalıdır.

2.3.11. La Danse de Puck/ Puck'un Dansı:

Debussy'nin Puck'u (küçük cin) yorumlayışındaki buluş gücü, Shakespeare'nin Kobold'u (ev perisi) tümüyle boyamasıyla ölçülebilir.

Bu yanıltıcı ışıkların şiddetli sıcaklığı, tekrar tekrar sıçrayıcı noktalamanın göz alıcı biçiminde kaydedilmektedir (İlk altı ölçünün akışındaki kesin farklara dikkat edilmelidir), yalnız ölçülü bir tempo ve forte (sağ) pedalden neredeyse tümüyle vazgeçiş, adaletli olabilir.

Bu prelüdün birçok küçük crescendo ve decrescendo'ları, uçucu ve havalı karakterini koruyabilmek için rahatlıkla biraz abartılı yapılabilir.

Son on ölçünün akışı içinde, Oberon'un korno çağrısından önce, Puck'a neredeyse acınabilir, oysa hüzün onun için kaprisin yalnızca o atmosferde kaybolmadan önceki bir başka biçimde de olabilir.

Debussy'nin müziğini etkileyen dans ruhu, Prelüdlere büyük çoğunluğuna esin kaynağı oldu, bunlara açıkça dans biçimini kullanmadığı yerler de dahil! Edebiyattan esinlendiği prelüdü "Dans le Puck" en canlılarından biri, Mendelssohn'un "Bir Yaz Gecesi Rüyası"na karşı zıt bir parça olarak, fakat aynı romantik havadan esinlenen klasik biçim şemalarında planlanmamıştır, aksine en kıt motiflerin özgür bir yan

yanalığı içinde, gizli aralık ilişkileri ile bir üç bölmeli çerçevede bütünlük oluşturmaktadır. Tonal eksen Mi bemol'dür; Mi bemol majör tonallığı zaman zaman kendini belli eder fakat hiçbir zaman saptanamaz. Mi bemol değeri sürekli Re bemol (Do diyez) tarafından tehdit altındadır. Eğer diatonik tema ile Oberon'un korno çağrısı dengeyi tekrar kurmasalar, denge sonsuza kadar kaybolabilirdi. Konu Debussy'nin yaratması sayesinde kırmızı bir ipucu gibi çeken her türlü aralık tipini içermekte, yani birli-ikili-dörtlü inici aralık sırasıyla! "Cathedrale englotie"deki akraba aralık yapısının gülünç bir antitez çıkaracağı belli olmaktadır. Yine de bestecinin bunları tamamen tesadüfen getirdiğine inanmak zordur. "Danse de Puck"da bile genişletilmiş süreğen bas vardır. Süreğen baslarla eksen sesler Mi bemol-Re bemol'e üçüncü düzenleyici öge olarak "düzüm" girmektedir.

Öngörülen boğumlamanın temiz bir seslendirilmesi, seslendiricilerin çoğunluğu tarafından çok hızlı bir tempodaki virtüözlüğün lehine olarak maalesef ihmal edilmektedir. Kapris tarzındaki öteki parçaları gibi bu parça da, tam olarak belirlenmiş ve aslında hiçbir yanlış anlamaya yer bırakmamaktadır. Prelüd'ün yalnızca bir bölümünün orijinal metronom sayısı var, açıkçası genel temposu büyük bir keyfiliğe göre olan seslendiricinin isteğine bırakılmıştır.

2.3.12. Minstrels/ Sazşairi:

"Hommage a Samuel Pickwick Esq. P.P.M.P.C."de Debussy, İngiliz mizah tarzının büyük bir hayranı olduğunu kanıtlamaktadır. Minstrels'de, İngiliz palyaçosunun figüründen esinlenmiş olan besteci, muhtemelen Caz'ın çocukluk günlerindeki siyahi müzik gruplarından da esinlenmiş olabilir. Bu aynı kuru mizah, Ragtime'nin ilk etkileri ile de başlamış olması da mümkündür. Bu prelüdün tüm başarısı, yapmacıklığa ve görüntüye dayanmasıdır; karşıtlıkları içeren bu grotesk anlayışından dolayı daha az koyultu gerektirir. Eğer bu sahte gülünçlük, temponun kendini beğendirmeye çalıştığı ilk birkaç ölçüsünde de gelmiş olsaydı, bu durumda 9.ölçüden itibaren, yalnızca gerçek mizahın acımasızlığı ortaya çıkardı (Bu esnada 16 ve 17.ölçülerdeki trompeti tam dinlemek lazım).

Debussy şimdi artık kendini bir kez alaycılığa verdikten sonra, ölçü 63'de o, neredeyse büyük hatlı, elbette "Golliwogg's cake walk"daki gibi "Tristan-Alıntısı"ndan daha az yumuşaktır.

Salınımlı sinkoplar (ölçü 28- 31) ve "kurşun askerler" sahnesi, (ölçü 58- 62, daha sonra ölçü 81-84), Minstrels'in belki de buluş yönünden en zengini olmadığını, fakat mutlaka birinci defterin en çocuksu prelüdü olduğunu ve bu yönüyle onun, tüm deftere masumiyetin bir mührünü koyduğunu kanıtlamaktadır.

"Minstrels"ın "Modéré, nerveux et avec humeur" başlıklı temposu temkinli alınmalıdır, çünkü bu gülünçlü süsleme'nin (Grotesk) temposu, kendi kendini sunmaktadır. Eksantrik düzum çok yönlü açılmakta ve keyfe göre kaprisli, şımarık, aynı zamanda keskin ve inandırıcı arzu edilmektedir. İngilizce başlıklı "Minstrels" ile hemen hemen Minnesaenger ya da Troubadours düşünülmemekte, aksine alt düzeydeki çalgıcı esnafının Loncası kastedilmektedir. (Fransızca biçimi "ménestrier ya da ménestrel"). Modern olana alaycı dönüş, Debussy'nin döneminde gelişen, "Music-hall"ın ucuz panayırının meyhane müziğidir. Biz, Debussy'nin İngiltere ile ilgili zaafını biliyoruz ki, bu zaafı snopluktan daha fazla bir şeydir. "Danse de Puck", "Cildren's Corner", "Hommage a s. Pickwick" ve daha birçokları bu eğilimini kanıtlar. Grotesk tarzında müziksel şakalarla imgesel bir Clown-Sahnesi'nin karikatürü, trampet gürültüsünün ilkel bir benzetmesi, bu "Büyük Numara"yı (gösteri) yönetiyor: Mutlak beğeni, parodiyi müziksel vicdanın elverdiğinden daha fazla sürdürmez. Birinci trampet solosundan sonra şatafatlı duygusal bir ezgi genişler, fakat atik, sivri motiflerin saldırısı altında birbirinden ayrılarak açılır. Efektler böylelikle tam da banal ve sıkıcı olduklarında çözümlenerek devam ettirilir. Stakato çalış tekniğinin birçok başkantılarından "piyanistik bir mozaik" biçimlenir. Nasıl, "Çocukların Köşesi"nden Cakewalk, sanat mozağının ilk kez olarak atlantikötesi "Yeni Dünya"nın yeni düzümlemlerini yönlendirdi ise; "Minstrels" de, Debussy sonrası Stravinski, Hindemith ve öteki bestecilerle, kısa bir parlak dönem yaşamış olan "Müzikal Grotesk"e giden yolu açmıştır.

2.4. İKİNCİ DEFTER

Prelüdlere ikinci defterinde, Debussy'nin, kendi kazandığı özgürlüğün yolunda nasıl yürüdüğü görülür. Ne karakterde ne de nitelikde, birinci deftere bir karşıtlık yok; irade değiştirilemez kalır, kendine özgü biçimler hiçbir zaman tekrarlanmaz, fakat gereç değişir, daha karmaşıklaşır, aykırılışır. Uyum, düzum ve ezgi gelenekle olan kalan öteki bağlarını da terk ederler.

Resim gibi canlandırma, daha çok mutlak ses düşüncesinin geri planında yer alır. Bu prelüdlere bazıları kuşkusuz elle işlenmiş bir ses şeması ile tasarlanmış ve resimsel çağrışımları geri plana çekilmiştir. Etüt tarzındaki "Tierces alternées" in albümde yer alması sayıyı onikiye tamamlamak için bir mahcubiyet çözümü sayılabilir ki bu, baskılardan, bağlayıcılıklardan nihai kurtulmanın şiirsel bir düşünülüşüne dikkat çeker. Piyano yazısı ve örgüsü, iki boyutlu yoğunlukta incelmekte, öte yandan saydamlık ve yoğunluk kazanmaktadır. Klavyenin uç pozisyonları [en ince ve kalın sekizliler], normal kullanıma girmekte, eller daha sık, iç içe çalmakta ya da birbirlerinden klavyenin sonuna kadar uzaklaşmaktadır.

2.4.1. Brouillards/ Sisler:

İkinci defterin açılış parçasında Debussy, görünüşe göre "çoktonallılık" sayesinde tarafsızlaşan, zarif ve uyumsal bir ağ geren, alışılmadık tarzın bağımsız üstün bir ustası olarak kendini kanıtlamaktadır. Bu "sisler" in tek tip yoğunluğu -ki bu prelüd pianissimo'da bir şiir olarak da algılanabilir – kendini kontrolsüz gelişmiş güzel karıştırmaktan çok, tınısal katmanların girişimi sayesinde sonuca ulaştırılır. Ölçüler 18- 19 (ve daha sonra 22- 23. ölçüler) gerçekten büyük tınısal keskinliklerle yanıtız sorular olarak gözükmektedir. Artikülasyon, neredeyse sertlik ve şiddete varan kabarmayla prelüdün tamamında duyulabilir olmalıdır (birinci defterden " Vent d'Quest" in 29. ve 30. ölçülerine bir anımsama). Forte – Pedal, sık sık değiştirilmeli ya da sadece yarım pedal kullanılmalı ki, bu yoğun parlayan sisleri anlaşılmasız duruma getirmesin.

Birinci prelüd Brouillards'da "beyaz tuşlar siyah tuşlara karşı" antitezi, eseri teşvik etmiş olmalı! Nerede daima kaynak yatıyorsa, sonuç bir müziktir. Bu müzik, zamanı Debussy'nin kendi ölçüleri ile bile kavranamayacak kadar önceden

yakalamaktadır. Ancak bugünkü dönemin çözümlemesi, müzikal gidişleri açıklamayı kolaylaştırdı. Burada Dieter Schnebel'in "Brouillards, Tendenzen bei Debussy" denemesinden, aşağıdaki bilgileri alıntılıyarak vermek istiyorum:

"Bu Debussy işi Prelüdlere 1 numarasında: konu yok, gelişme yok; geleneksel biçim yok, karşı ezgi yok, ama öyle bildik uyumsuzluk da yok; ne ezgiler ne eşlik; esas ve yan partlar; ifade edilmiş diatonik bir tonallık yok, kromatiklik de yok. Tümüyle tonallık? Hiçbir şey, yaklaşık Schönberg ya da Mahler gibi çağdaşları ne bildirdilerse! Fakat yine de geleneksel oluşumların süreçlerinin yerine geçen bir "tını kimyası"...

"Burada söz konusu olan şu halde süreçlerdir. Bu şu demek; tek tek öğeler bütünü kavrayan bir düzenlemenin parçası değildir (yaklaşık olarak belirli yükseklikte bir ses belirli sürede, bir konunun birinci parçası olarak ki bu da benzer parçalardan bir miktar olarak yaşayan öge). Tek başınlığın durağı, daha çok kendisi için varolma ve bağımsız olmaktır. Böylesi durakların sonucunda süreç görünmektedir. Şu halde mesele hem tek başının kendisi için tanınması, hem de bu türden tek tek olayların sonucu olan gidişlere bağlıdır."

Schnebel'e göre, en küçük öğeler bir gelişme aşaması oluştururlar; bu aşamaların sonucunda belirli yapılarda süreç ortaya çıkar. Sol eldeki koşut uygulamaların çizgisi görünüşte Do majör tonallığına işaret eder, fakat bu her aşamada sağ elin "yabancı tınıları" sayesinde felce uğratılmaktadır. Bu uygulamaların potansiyel gerecinin bazıları, tüm ara seslerle doldurulmaktadır. (Cluster= Ses Salkımları'nın öncüsü)



Eski araştırmacıların tonallık dışındaki kesin durum saptamasının bir eksikliği olarak haksızlıkla dayandırıldığı çok tonallılık'tan hiçbir şey yok; buna karşılık

hiyerarşik düzenlenen öğelerin yöntemsel bütünlüğü ki, bunlar aslında ilişkisizdir ve artık tek tek kavranamayacak durumdadırlar. Ancak nicelik ve yoğunluktan sonra onlar, müzikal oluşumu düzenli verirler ki, bu da müzik parçasını daha büyük birliğe götürmektedir. Şu halde bu istatistiksel “biçim ölçütleri”ne benzer bir gidiştir ki, bunu Herbert Eimert ile Karlheinz Stockhausen, Debussy’nin “Jeux” adlı orkestra eserinin çözümlenmelerinde kanıtladılar. Debussy’nin bilinçsizce izlediği bir iz -uzun süre bilinmeyerek- göze çarpmaktadır. İlk dört ölçüde kendisini gereç olarak gösterir; sol elde dördüncü doğuşkan sekizlinin ses kümeleri, bunun için sağ elde, beşinci doğuşkan sekizli’nin bir kısmı, her ikisi bir piyano sekizlisinin alanına sıkıştırılmıştır:



Temel sesler “sol” ve duruma göre “do” serbest bırakılır, kıyıda köşede kalan ikincil sesler öne çıkarlar, onlar komşu olan titreşimlerin yığınları sayesinde gürültü ve bulanıklığa gitme eğilimindedirler. Bunlar belirli gereç sürecinden ortaya çıkan “tını bulutları”dır. Tonal sistemin uygular biçiminde arta kalanları dikkat çekecek şekilde “atonal olanların” duyulmasını, mutlak tınısal devinimleri ve değişimleri kolaylaştırmaktadır.

Uyumsal bir planlama, ihtiyaç halinde 1. ölçüde yan sesler kesiminin esas seslerini çıkarttırmaktadır (sol ele ait olan Do ve Sol, sağ ele –şimdi bağımsız görünümünde- Do diyez ve Fa diyez). Her iki temel ses alanları, kendiliğinden çözümler ya da karşılar. 18. ve 19. ölçülerde akış süreci, kesintiye uğrar gözükmektedir, dört imgesel temel ses, yarım ses aktarılmış olarak, ezgisel bir biçimlendirme için yoğunlaşırlar.

Dört sekizlinin olağanüstü aralığı, her iki eli ayırıyor, sonsuz uzaklığın simgesi, en aşırı şıklık derecesinde yoğunlaşmış ki, bunun en küçük parçalarına önceden ulaşılmıştı, bunları gerçek piyano sesleri olarak değil de daha çok sınırsız bir ses gerecinin düşüncesinden çıkmış, bilmecemsi bir yer olarak algılanmalıdır. Onların aralık ilişkisi, 29-42. ölçüler arasında, dikey oluşumları da yönetirler: 29-30.

ölçülerdeki üfleme çalgıların (fanfarlar) şimşeği, 18-19 ve 22-23. ölçülerdeki “birleştirme”den başka bir şey değildir. 31. ölçüden itibaren, esas seslerin yan ses alanları, triton aralığında sürekli karışırlar yani Re- Sol diyez, Sol- Re bemol, Do diyez- Sol. Hatta yine aynı andaki tonallıklar anlamında hiçbir gerçek “Çoktonallık” da yoktur çünkü yan ses dizilerinin değişken kesimleri, her tür “tonallık bilinci”nden uzaklaşırlar. Gerçek “Çoktonallık”a dönüşler, özellikle prelüdlere ikinci defterinde hiç de seyrek değildir (bkz. “Les fées sont d’exquises danseuses..”, “Ondine”, “Feux d’artifice” v.b. gibi) ve tonal düşünmenin bu geç biçiminin yayılmasını hazırlamaktadır. Buna karşılık Brouillards Debussy yaratmasında, tıpkı doğrudan izleyen evrelere “öncü” olarak havale ettiği gibi aynı şekilde zor düzene sokulur bir özellik göstermektedir. Bu zamanından önce davranma, daha 50’li yılların müziğinin bağlantı ve eğilimlerini Debussy’de bulunduğunu göstermektedir.

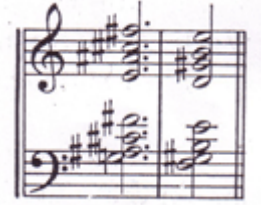
2.4.2. Feuilles mortes/ Ölü Yapraklar:

Uyumsal cinsiyetsizliği (tonallık belirsizliği) ile birinci defterin dördüncü parçasına daha yakın durmaktadır, Brouillards’a karşı ise tonal sonsuzluk çok uzaktır: Marguerite Long, Feuilles mortes’deki bu yumuşak bozulmayı “kalbimi zorlayan özlem” şaheserlerinin en özel derecelerinden biri olarak kabul etmektedir. Bu prelüd, yok olmanın kenarında bir görüntü olarak da betimlenebilir.

Parça, bestelendiği tüm parametrelere kesin ve titiz bir şekilde uyulmasını talep eder: tipik Debussy tarzı crescendo’lara (ölçü 23- 24), hilekarvari koyultuya (ölçü 12- 14), ses sürelerine, uyumsal yapıya ve ezgisel çizginin serbest bırakılmasına gibi. (15, 16, 32, 34 ve 41.ölçülerde uygular olduğu gibi kabul edilmeli, fakat kaldırılmış Forte – Pedal ile bir kez daha basılmamalıdır. Son ölçüde yalnızca Do diyez tınlatılmalıdır.

“ Feuilles mortes”deki dört diyez, bir tonallık arzu edildiğini ve buna rağmen büyük sorunlar yaşandığını bildirmektedir. Üç bölmeli biçim ABA çerçevesinde “Do diyez”, A bölmesini temellendirmekte, bu sırada “Sol diyez ve Fa diyez” B bölmesinin oldukça zor olan uyumsal yapı temelini oluşturmaktadır. Görünüşe göre, Do diyez- tonallığın I-IV-V durgu basamaklarının geleneksel bir taslağıdır. Fakat

basamakları artık taşıyıcı destekler değil, aksine uyumsal alanın yalnızca dış kılıfıdır. Saf uygular daha çok dekoratif görevi yerine getirirlerken (ölçü: 25- 36), yeni bir uygu (ölçü 1-2) içeriği ve biçimi belirler:



Geleneksel yoruma göre, dördüncü çevrimindeki dokuzlu uygusu (ölçü 15 -16), esas konumunda çözülmemiş geciktirimle birlikte gelir. Fakat biz, zahmetli kurulmuş işlevleri duymuyoruz, tersine bir altı uygusunu “La diyez- Do diyez, Fa diyez” aşağıya eklenmiş büyük 7’li Sol ile birlikte, sözde yanlış bir temel sesle ki, bu yorum 41. ve 42. ölçülerdeki notalama sayesinde desteklenmektedir. Ele çok yatkın olan bu uygu, 20. yüzyılın ortasına kadar piyano müziğinin vazgeçilmez kalıbıdır, hatta Caz müziğinde bile. Ravel, bu uyguyu Debussy’den daha sık kullanmakta, çünkü esas itibarıyla söz konusu uyguda tipik dörtlüsel yapı egemendir. Bu uygu çok anlamlı ve başkalaşım yeteneğine sahip olduğundan, “feuilles mortes” de parlayan çürüme ve ölen yaşam için sembol güç kazanmaktadır. Bu belki bir hastalık, ancak ifade olarak, bilinçsiz zayıflık olarak değildir. Fanfarlar, koşut giden uygularla, “plus lent”de ışık saçarlar ve büyüleyici elementar tınılar en uç zerafetin ortasında, “Brouillards”daki bunalım anlarına bir karşı parça olarak öne çıkarlar. 25 -30. ölçüler arasındaki üç katmanlı yapı çok ustacadır; sakinleştirici dört sesli bir uygu, sade tek katmanlı bir orta partdan ve dört uygunun süregelen bir kümesi, ezgi partına bindirilmiş olarak görülmektedir. Dikey duyulan üç katmanlı çizginin öğeleri, keskin bir şekilde kakışıyorlar, fakat onun hacimsel genliği ve “pp” koyultu kakışkanı, neredeyse sapkın bir çekiciliğin renkli bir gürültü kulisine dönüşmektedir.

2.4.3. La Puerta del Vino/ Şarap Kapısı:

“Her gelip geçici anda, içinde değişen, renkten renge giren bir oyunun aktığı dünyaları görüyorum...” Sergei Prokofyef’in “Visions fugitives”ine ilham veren Şair Konstantin Balmont’un bu cümlesi, bu prelüde bir yazıt olarak konabilir, en uç

sertliklerden tutkulu zerafete kadar şiddetli değişimlerin anlarının bir sonucudur. Sıcak, ruhen etkileyici bir düşünsellik, bu şiddetli alaycı tahriki, doruk noktası anını karakterize eden, her türlü gölgeden arınmış olarak karşıt hale getirmektir.

Debussy, Manuel de Falla'nın kartpostalını aldığında ve "onunla bir şeyler yapacağına" değindiğinde, pekala diyebilirdi ki: "Aynısını yapacağım, herhangi başka bir şeyle". İspanyol ruhunun beş duyusunu ifade edebilmek için ona tatmin edilmişlik ve duyarlılık, ancak bu kadarına müsaade ediyordu.

Tüm yüzeydeki hissedilebilen bir baştan çıkarmaya dikkat edilmeden bu prelüd, Debussy'nin kendisinin hiçbir zaman tanımaya gerek duymadığı o İspanya'ya, yalnızlık ve acı veren bir duygunun akışıdır.

Habanera'nın düzümsel esnekliğinin sürekli korunması, hatta temponun kısa bir süre yavaşladığı yerde bile, korunması önemlidir. Koyutlunun ve noktalamaların en kesin verilerine, karakterine uygun en iyi düzeyde ulaşabilmek için, tüm verileri nota metni üzerine yazılmış bu parçada, karikatürize etme riskine girmeden tam uyulmalıdır.

"La puerta del vino"nun çalma kılavuzunda şöyle denilmektedir: "olağanüstü gücün duyulmamış karşıtlığı ve ihtiraslı zerafetle". 19. yüzyılın İtalyan işi İspanyol Operası'ndan uzak, Albeniz ile Granados'un salon tarzı izlenimlerinden oldukça mesafeli, ama Manuel de Falla'nın gerçek folklorü ile akraba - yaklaşık "Fantasia Baetica", kendi başeserleri de yumak halinde bir güç; örneğin "Soirre dans Granada" ile "Serenade Interrompue" adlı şaheserleri, hepsinden daha üstündür.

Gereç, düşünce olarak çok basit: birkaç kopuk fırlatılmış beşliler, bas temelini üretmekte; kalın beşli Re bemol- La bemol'de Habanera ölçüsü, orta kesimdeki Si bemol- Fa'ya kısa bir sapmayla, değişmeden vurulmaktadır. Sağ elde, "Cante jondo" (Flemenco- Söyleme tarzı) biçeminde farklı ezgisellik; iki aşit dörtlüden (Tetrakord) oluşan bir Mod görülür.



İki tını üreten, anlatının iki katmanı üst üste durmaktadır. Onun ilişkilerini çözümlemek için bir deneme yapalım: Sağ el değişmeden kalır, sol el Re bemol – La bemol (Fa)dan Mi- Si ya da Sol- Re'ye geçer. Sonra geriye hala kabul edilebilir bir müzik parçası kalmaktadır. Fakat ezgi, kendi başına buyruk bilincini, özerkliğini kaybeder, o basın yalnızca işlevine indirgenir, “Flamenquisma” üslubunda, iyi niyetli-hoş bir çözüm. Debussy'de Mod, temel sese rahat bir aralık seçmez, tersine yedili ve triton gerilimini kullanır. Açıkçası ses genliğinin değişimi, tını alanının mekanik-gereç çevrilmesinin karakterini de tümüyle devredebilir. Bu seçime bağlıdır. Böylelikle Debussy, emin bir içgüdüyle hayaline denk düşen tını üretiminin açısını bulmuş oldu.

“Serenade interrompue”de olduğu gibi, genlik piyanonun orta konumu ile sınırlanmaktadır, fakat gitar taklit edilmiyor, aksine onun özellikleri- özellikle tellerin metalik yırtıcılığı, yeni ve cesur tını etkilerini teknik, şık bir çözüm bulmasına hizmet ederler. Sağ eldeki oldukça güç çift basışlar için (bitişten önceki 17 ölçü) kuşkusuz kolaylaştırma yoktur. Debussy, “CEuvre”sinde son bir kez yabancı bir halk müziğinin izlerini takip eder, fakat o, Bartok'un Macar müziğini daha sonraları Avrupa Söylemi'ne soktuğu gibi, folklor olanı benzer tarzda eriterek kaynaştırır.

2.4.4. *Les Fées sont d' exquisés danseuses/ Dans Eden Zarif Periler:*

Bu prelüde Debussy'nin “fiziği” gibi, maddi olmayanın kenarında başlayan kendi örgü ipliğine ayarlı bir “seçilmiş dansçı kızın” titreyen dengesi doğmaktadır.

Denge değneği, beyaz ve siyah tuşların arasında herhangi bir yerde bulunmakta, bununla birlikte hiçbir şekilde balans eyleminin her iki aşamasında da (başlangıç ve parçanın sonu) hemen hiç kullanılmaması gereken Forte-Pedal'dedir. Triller, maddi olmayan ses titreşimleri gibi tınlamalı ve kendini “ rubato, sans rigueur”dan açıkça – çok fazla düşünsel ve uçucu – uzak tutmalıdır.

“Feen-ile Elfen” parçaları Mendelssohn'dan beri müziğin, özellikle piyano dağarının demirbaşları arasında olmuştur. Debussy'de bu türe yeni katkı, onun perilerinin, “Bir Yaz Gecesi Rüyası”nın perilerinden daha sevimli olup olmadığı; ya da Liszt'deki “Ormanın Ruhları” olup olmadığı meselesi değildir. Debussy'nin

Feerie'si "Les Fées sont d'exquises danseuses", her şeyden önce dans gibi aktiftir, kendini romantik havanın esinlerinde kaybetmez, aksine bağımız parçalanın ve birlikte eklenen tınların gücüyle hükmeder. Yapısal Fantezinin şık büyüü çalışı, imgesel bir süvitiin parlak bitişı, ikinci defterin ilk dört prelüdünde hayat bulmaktadır. Debussy'nin mucizesini kavramış olan piyanistlere ideal bir görev!

"Les Fées sont d'exquises danseuses"de virtüözlük gerektiren şeylerde hiçbir eksiklik yoktur. Her ne kadar epey zor olan zincirleme triller ile el değıştirmeler, Debussy'nin kendisinin de yabancı olduğu, hiçbir virtüöz eğilim göstermezler. Beyaz tuşlar solda, siyah tuşlar sağda; bu bir kez daha yön gösteren bir buluştur.



Görünüşe göre asimetrik yapısıyla klavye - yedi beyaz, beş siyah tuş- böyle bir yapının doğuşunu tahrik etmektedir. Notalama, "Feuilles mortes"e karşıt olarak çoktonallıktır, yani sol el Do majörde, sağ el de onu Re bemol majörün donanımına kendini uydurmaksızın sürekli izlemektedir. Zaten dinleyici için yalnızca yorum desteğı olan parçaların başlığı ise, nerdeyse değışebilir.

Prelüderin birinci kitabı, dinleyicinin anlayışını daha fazla okşayabilir, buna karşılık en azından ikinci defterin ilk dört parçası, düşünce ve seslendirmede karşılaştırılmayacak kadar güçlüdür ve ayrı dört temel değerin bir toplamıdır; bağımsız, gerecin devrimci ele alınması, piyano tekniğı ile kompozisyonun mükemmel birliğı!...

2.4.5. Bruyères/ Fundalık:

Bize Kelt sığır çobanlarının taşıdığı ve çoban kavalı ile büyülediği bu tarz, üçlüsel uygulamaların sonucunda tüm Bukol işi bilgeliğin ifade edildiği duyguları canlı tutarak, karşı konulmaz biçimde uzak ve sakin bir kır manzarasını çağırılmaktadır. Birinci defterden “ Fille aux cheveux de lin” ile yakın akraba olan bu utangaç ve antik tarzdaki prelüd, zarif bir anı gibidir. Yaratılmak istenen imge, Debussy'nin kaçındığı bu küçük porselen renkli küçük çiçekler değil, aksine daha çok kıyıları kokulu bodur bitkilerle çevrilmiş olan “denizin şafaktan öğleye kadarki bir imajı”dır.

“Un peu animé” kesimi neşeli, biraz taşkın ve uyuşturucudur, bizi minöre, başlangıcın zarif elemine geri götürebilmek için, mükemmel uyumların yetkin dengesinin kısa anları izler. Beşsek–ezgi, veda göstergesi olarak; “Gençlik Şarkısı”nın bir yankısıdır ve bir sekizli yukarı aktarılmış biçimde görünür. Sağ pedalın her türlü istismarı, bu prelüdde de Kantilene (bağlı çalma) tekniği için çok tehlikeli olur ki, müziksel söylemlerin akışı kesintisiz bir “el legatosu”nu gerektirir.

Bitişten önceki dördüncü ölçüde (47-48) kalın Mi bemol kesilmeli, fakat bir kez daha basılmamalı ki, böylece sekizlik susun nefesi hissedilebilir!


Her iki defterin hemen hemen tüm Prelüdları, adeta birbirleriyle haberleşiyorlar, onlar doğrudan çiftler de düzenlenebilir. “La fille aux cheuevenux de lin” ile “Bruyeres” de böyledir. “Bruyeres” kardeş parça ile birlikte, ölçü yapısı ve temponun yanısıra duyarlılığın sakinliği ile temizliğini paylaşır. Fakat “ Fille”nin ezgisel Arbeski, şarkı tarzında, bilinçsizce akarken o, “Bruyeres”te başkantıların ve koyultunun tüm sanatıyla bireştirilmiştir. Pastoral temel ezgi, canlı değişken yoğunluğu ve devinimine rağmen, gerilimsiz ve çözülmüştür. Ezgisel dönemler, erken eserlerinden beri gözlemleyebildiğimiz inisi eğilimli uçan dalgalı çizgilerdir. Onun katıksız beşsekliliği nerdeyse yarım perdesiz uyumsal yapısını yansıtır ki,



bu kromatizmi içerir ve uygu ile onun en basit ilişkilerini kuşatır. Klasizme bakış eğilimi, ilk dört prelüdün açık biçimine güçlü bir karşıtıktadır. “ La fille aux cheveux de lin”den doğrudan alınmış (ölçü 28-29) olan kapatının girişindeki (ölçü 44-45) iki tonallıklı bağlantı, aynı şekilde ikinci defterde bunun dışında metronom sayılarından vazgeçilirken, bu prelüdde metronom sayısı dörtlüğe 66 olarak göze batacak şekildedir. Belki bu, bestecinin lirik fakat biçimsel yönden sıkı müziği kötü tınlayabilecek olan rubato temposuna düşmemek için bir işaret’dir.

2.4.6. General Lavine “eccentric”:

Bu başlık ayrıca, her türlü büyük duyarlılığını coşkulu sözler ile hayânın maskesi arkasına gizleyen büyük bir Amerikan komedyeni ve hokkabazının bir numarası olarak da tanımlanabilir. Ünlülüğün küçük fanfarları, hokkabazımızın (palyaçomuzun) girişine eşlik ederler: Aynı etkili tiz tınılar, daha sonra heyecan uyandıran düşüşleri ile fabrika işi imal edilirler. Apansız hava değişimleri garantilenmiştir; Rus zengini ve ketum (14,15,22- 27 v.b. ölçülerde sol elin korkusuz cambazlığı), birazcık alay, coşkulu söz söyleme sanatından bir soluk, hokkabaz devam etmeden önce küçük bir fır dönme, sonra temasın havalanması (bu prelüdün tek gerçek legatosu) ve mekanik “ağaçışı” katılığa geri dönüş. Numaranın bir tekrarından sonra da önlenemeyen küçük gözyaşları, acıma ve nihayet kurtarıcı öfke patlaması, “eksantrik” göz kırpmalar; tüm bunlar aşırı az pedal ve zarif noktalamalarla, bu ani sıçramaların garip zevkine özen gösterilerek (22. ve 81. ölçülerde) çalınmalıdır.

Tiz keskin trompet sinyalleri için “Strident”; “spirituel et discret” (ruhu zengin ve çekingen) dans ezgisi için belirtilmiş, çalma tekniği ise Grotesk “General Lavine exentric” ister. Bu, “Minstrels”in yeni versiyonu “dans le style et le mouvement d’un Cakewalk”ın varyete havasında olanıdır. Ama bu da tam doğru değildir çünkü, gerçek Cakewalk- Senkoplaması (bkz. “Children’s Corner”daki Golliwogg’s Cakewalk), şu biçime sahiptir.  , oysa “Zirkus General”, abartılı marş

düzümüyle sade bir Ragtime dansı yapar. 

Her üç parça, romantizmin iyi ve eski Humoresklerin varlığını sona erdirmekte, onun yerine biçim değişikliğine uğrayan acı alay ve yerine göre Grotesk, günün birinde cazın zaferini kutladığı büyük şehir uygarlığının karakteristik özelliklerini göstermektedir. Debussy'nin üslubu, Ernst Decsey'in haklı olarak işaret ettiği Toulouse- Lautrec'in etkili Milieu araştırmalarına çok yakındır. Buna karşılık onun, daha sonra Stravinski ve Hindemith'de gündeme geldiği gibi motorsal-mekanik düşüncelerle ilgisi yoktur. Debussy'nin eğlencenin aşağı düzeydeki alanları için bir zaafı vardı, bu nedenle de onları ince bir alay ile yüceltip soylulaştırmaktaydı. Onda Grotesk ne acı alaydır –bu Prokofyef'de korunmaktadır- ne de alaycı güldürüdür ki, onun açılımı yirmili yıllarda yaşar ve onunla geçer. Debussy'nin tuşlar üzerindeki “Excentric” şakaları yaralamazlar; onlar eğlendirirler, onun sıçramaları grotesk olarak da görülebilir.

Törenselleşmiş parçanın, 21 satırının on tanesi tümüyle bas açkısında yazılmıştır. Aldatıcı iyi niyet, kendini en iyi hissettiği ya da trompetlerin kötü tınlayan sinyallerinden rahatsız olmadığı sürece espri, piyanonun kalın konumlarını ve karanlık köşelerini arıyor. Dans ezgisi, tını rengi açısından kolay bir “caz” tarzındadır: o iyi bir kontrabas solosu ya da bariton saksafonda, gösterişli bir üflelemeliyi verebilir.

2.4.7. La Terrasse des audieces du clair de lune/ Ay Işığının Buluştuğu

Teras:

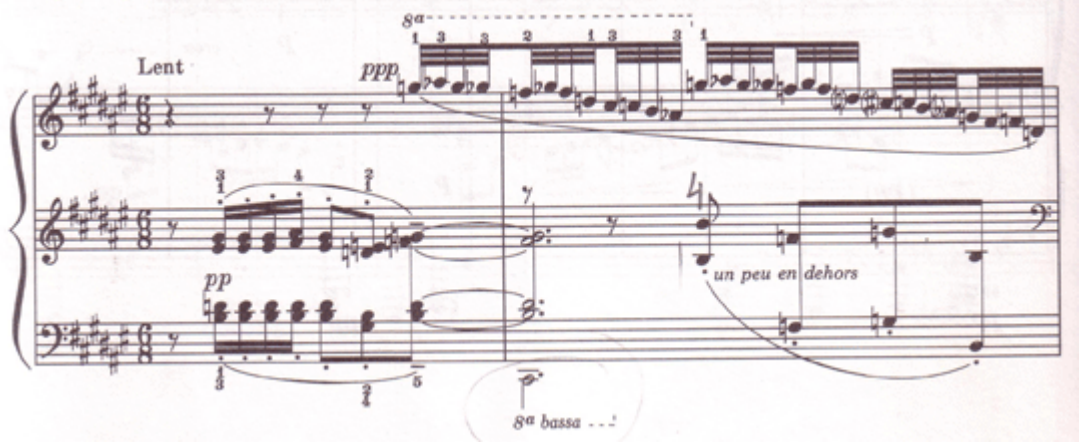
Bu, Debussy'nin bestelediği yirmi dört prelüdün sonuncusu ve aynı zamanda en az bilinenidir. Onun gerçekten Pierre Lotis'in “L'Inde sans les Anglais”den ya da René Puaux'un “Le Tempo” gazetesine gönderdiği “Lettres des Indes”lerin birinden esinlenip esinlenmediği büyük rol oynuyor; Hindistan'ın yabancı tarzdaki ayışığı'nın rüyaya dönüşen sihirli atmosferi, bir Mantra'nın rituel gücüyle gözlerimizin önüne getiriyor. Bu prelüde, kalıplar ve olaylar bazen, tıpkı bir rüyada gibi, ağır çekim temposunda önünden geçer giderler ve sonra düşünsel teşvikleriyle gerçeğin sınırlarına kadar tekrar zorlarlar.

Gerçek bir egzotizm olmaksızın, Debussy bunu, yoğun bir kromatik metin ve mistik bir iklim sayesinde yaratmayı başarır ki, bu esnada bilgelik ve bilgi, çekingen bir erotizmin kostümü içine girerler.

Başlangıç, yumuşak bir alayla, metafizik parıldayan “Au clair de lune”nin ilk notalarını hatırlatır, gök küresinin tınlarının doldurduğu bir dünyada ve birkaç ay ışığı hüzmelerinin sayesinde (bitişten önceki 3. ve 4. ölçü) prelüd, soğuk bir ışıkta tınlar.

Kromatik diziler, bir astronomi saatinin kesinliği ile çıkmalıdır. Esas itibarıyla öne çıkan söylem, müziksel çizginin ölçü sonuna doğru hafif bir rubatoya izin verdiği 10- 13.ölçülerin istisnasıyla, en geniş tartımsal sıklıkta akmalıdır. Sondan bir önceki ölçüdeki çarpımlar süre içinde çalınmalıdır; son ölçüde yalnızca kalın Fa diyez, tınlamaya devam edebilir.

“La terrasse des audiences du clair de lune” de başka bir tarzda eksantriktir, çünkü alışılmıştan çok uzak burada değerli ve seyrek ses öğeleri, seçkin çekiciliğin bir kompozisyonunda erirler. Başlık da, Çin işi sanat eseri gibi tamdır. O, okunduğunda Debussy’i özendirmiş olan Hint işi bir seyahat kültür sayfasından çıkmaktadır. Besteci, “Estampes” den Pagodalar’da da hala Doğulu Gamelen’in ses gereğine dayanmaktadır, yalnız “Terrasse”de kendi söylemi tınlar; egzotizm kanıtlanamaz, yine de bütünü, tanımlanamayan ve esrarengiz tarzda egzotiktir! Aksi takdirde o, İspanya’nın düşsel bir hayali olurdu, fakat buradaki imge, bir doğu rüyası duyarlılığının, müziğin dışına akan tropikal bir kendinden geçmesidir. Eğri kavisli tınlar sarhoş edici etki yaparlar ama bunaltıcı ve kötürümleştirici değildir. Çünkü o, açık biçim yasalarından aydınlatılmıştır.



Her iki ölçünün ilkleriyle uyumsal çerçeve prova edilmiştir, Triton aralığı yapıları oluşturur, temel sesi kesintisiz Do diyezden Sol'un dinamik doruğuna kadar dolaştırır (ölçü 28). Acı - tatlı "Tristan" kromatizmi ve kendinden geçmiş üçlü ve altılı aralıklar, 16. ölçüden itibaren doruğa yükselişi yönetir.

20. ölçü garip bir şekilde Brahms'ı hatırlatır. Bu zengin parçanın her tarafında kendi yaratmasının yankısı salınmaktadır: Bu, özellikle 2. ölçüde sezilmekte, sol elde "Nauges" in gölgesinde, "La Cathedrale englotie"nin gösterişli uygu sütunları, 25-31. ölçüler arasında yansımaktadır. 37-38. ölçülerdeki uygular, "Feuilles mortes" in tekrar gelişinde tınlarlar, ardından "Sirenler" in üç sesli kadınlar korusu, 39-41. ölçüler arasında izlenir, kapatının son ölçüleri (ölçü 42- 45), "Prelüd a l'apres-midi d'un fauna" nın gittikçe kaybolan tınlayışında biçimlendirilirler. Birinci defterin koşut parçası "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" in ışıkları, bu prelüdün birçok yerinde görülmektedir. Bu anımsatmaları, önümüzde duran parçanın özgünlüğünü tartışma konusu yapmak için saymıyoruz, aksine Debussy'nin müzik dilinin ses ressamlığının keyfiliğine uzaklığını ve onun, biçimi sürekli yeniden vurgulanan belirli tını simgelerine hizmet ettiğini belirtmek içindir.

2.4.8. Ondine/ Su Perisi:

M. Ravel'in "Gaspard de la nuit" albümündeki "Ondine"sinden çok uzakta olan bu prelüd, sürekli yeni buluşları sayesinde büyülemektedir; her yeni kesim,

fanilerden muzip olanların uçucu, belirsiz ortaya çıkmasının tek tek aşamalarını, seyrek bir etki bırakarak resimlendirmektedir. Başlangıcın siren çağrılarında sonra Ondine'nin yolu bizi, baştan çıkarmanın birinci sahnesine götürür (ölçü 11- 31), fır dönmelerin konuşmalarının suda kesintiye uğrayan erotizminin çekingenliği ile; 32-38.ölçüler, sanki hiç ısrar edilmeyen şikayet gibi sessiz tınlarlar. Akla son bir çağrıdan ve yenilenen bir reddetmeden sonra baştan çıkarma daima zorlayıcı ve yalvarıcı oluyor; umutsuzluğun kısa anları kalpte acı şüpheler ekerler. Sonra o kaybolur, çünkü o öfkeyi tanımaz, son bir gecikmeden sonra tekrar krallığının derinliklerine – her ne kadar paradokssal tınlsa da – “aydınlık” bir zerafetle girer.

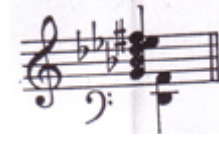
16-17. ölçülerde (ve öteki ona benzer yerlerde), her zaman yakın duran rubatoların baştan çıkarmasından sakınılmalıdır; sakın nefes almanın etkisi yalnızca iki bağlı onaltılıkların eşitliğinden doğabilmektedir. 11. ölçüde (ve onun paralelinde) otuzkilik kırık uygular (arpejler), pedalsiz yüzdürülerek, müziksel dönemeç, açıkça belirtilmelidir. Dalgaların eğilebilirliği ile yumuşaklığı tüm prelüdü belirler; demek ki her “köşeli” vurgu ile her abartılmış pedal kullanımından kaçınmalıdır.

“Ondine”, “Dans de Puck” ile “Les fees sont d'exquises danseuses” parçalarıyla birlikte masalların büyü alanından bir küme oluşturur. Muhtemelen Ravel'in “Ondine”sinden daha sonra yaratıldı; konunun dışında, onunla hiçbir ortak yönü yoktur. Ravel bugüne kadar hiç görülmemiş bolluktaki teknik gereçle renklerin ve ezgilerin bir Poeme'sini sahnelerken, Debussy, “Ondine” i tasarlamak için notaların küçük bir parçasıyla yetinir. O, bir Capriccio'nun tarzında kısa buluşlarını mozaik biçimde monte eder, ışıkları titretilmiş biçimde parıldatır. Duraklayarak uyumsal zemine aldatici bir derinlik verir ya da onları, dokuzlu tınların neredeyse acı veren tadıyla boyar, konturlar iki tonallıklı kırık uygular içinde (Re ve Fa diyez) akıp gidinceye kadar motifleri sağırlandırır, geriye tek başına temizliğin ve saflığın bir simgesi gibi Re Majör tınlayışı kalmaktadır. Doğal lavtanın büyüdü dansında, kesik tarzda düzenlenmiş “özgür biçim” varolup, bir yalnızlığı çağırma, bir Rezitatif (“Dans de Puck”daki Oberon'un kornosu) görülmektedir. Akıştaki böyle aralar, Debussy'nin pek çok parçasına uygundur; bunlar sinyaller, fanfarlar, reçitatifler veya ezgi alıntıları biçiminde karşımıza çıkarlar. Bunlar organik bölünme yerleridir; tıpkı yabancı bir mekandan çağırımlar ve işaretler gibidir. Onların kökenini ve işlevini açıklamak için özel bir inceleme gerekmektedir, çünkü onların önemliliği maalesef seslendirmelerde sık sık küçümsenmektedir.

Re majör temelinin yanında, her iki yarısı da yansıtılan altı ses çığırının tını kaynağı, aynı değerde durmaktadır.



Tüm ezgisel ve uyumsal oluşumlar, serbestçe yerleştirilen girişin çabuk sekilemelerindeki kakışkan uygulamadan gelmektedir, daha sonra 18. ve 19. ölçülerde gelişir, çığırın ve Re majör temelini içeren bütünün tüm sesleri, “Si bemol- Mi bemol” dörtlü aralığı ve bastaki “Re- La beşlisi” çerçevesinde bu çığırdan genişletilmiş olarak devam ettirilmektedir.



“Ondine”nin pasajları, öze ait olduğundan ve Ravel'deki gibi tam eser olmadığından, kendine virtüöz süsü vermeyi ve böylelikle onun kendi işlevine yabancılaşmasını yasaklar. Nota görüntüsü, klasik ve romantik piyano müziğinin kavramlarına göre parçalanmış ve doğaçlamasal bir görünümde, buna bağlı olarak özgür bir tempo ve koyultu ile seslendirme, yorumcuların yapabileceği büyük bir hata olur. Şüphesiz, yalnız çok az seslendirici, kendisi ve dinleyiciye sağlaması gereken bu tatmini öğrenebildi. Debussy'nin “rubato” ve “sans riquer” tercihleri açıkça ve kesin olarak nota metninde verilmiştir.

2.4.9. Hommage a Samuel Pickwick Esq. P.P.M.P.C.:

Marguerite Long'un dediğine göre Pickwick, aynı Esq. Lavine gibi, eksantriktir. Buna karşılık Debussy bize, tekrar bir kez daha, Anglo-Sakson tarzı mizahın bir hayranı olarak, her ikisinin de aynı olduğunu kanıtlamaktadır. Tantanalı bir azamete açılır ve “God save the King” kulübü başkanın serüvenini, büyük bir kendini beğenmişlikle haklı gösterir.

Hoş zarif kibarlıklar ve uç kaygısızlıklar ile, ihtişamlı iddialar gizli korkular içinde Debussy bizi kendi üstünlüğünden çoğunlukla emin olan ve böylelikle gülünçlüğü'nün zirvesine erişen kahramanının hayallerine doğru götürmektedir.

9.ölçüdeki tatlı ve biraz sürükleyici Aimable-motif, 21.- 22. ölçülerdeki forte ve 24- 25 ölçülerdeki fortissimo (ff), bir kaba registerdeki orgun kof yüceliği gibi tınlamalıdır. Tüm koyutlular ile noktalamalar da sakin belirtilebilmelidir çünkü korkuya gerek yok, gülünçlük artık başka bir yerde yok edildi.

Saygıdeğer "S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C", "Minstrels" ve "General Lavine" gibi çok etkili değilse de yine biraz kabare tarzında donatılmıştır. Aslında onun "Dickens"ın romanındaki adı "Die Pickwickier": G.C.M.P.C.; "General Chairman Member Pickwick Club"üdür. Debussy, Samuel Pickwick'in karakteristik niteliklerini karıştırmıştı ki, onlarla Joseph Smiggers Esq. P.V.P.M.P.C.= "Perpetuel Vice President" v.b. oluşturmuştu. Kalın bastaki ilahi, "God save the King" ile, saygıdeğer Dickens için bağlılık yemini başlar. Alıntı, ortalarda bir kez daha yalvaran bir havada ortaya çıkar. Bitişte o, zorlukla korunan şeref, haysiyet ve erdeme dikkat çeker. İkisi arasında iyi Pickwick'in açıkça çelişkili çifte yaşamını kapattıran düşüncesizce düzümler ile lirik coşkular vardır. Onur ve düşüncesizlik, müziksel olarak en çekici tarzda kesişirler; onun hatlarını orkestranın renkleriyle çekmek daha kolay olurdu. Böylelikle kalın yaylıların tok sesini, bir fagotun gülünç şikayetini, ince trompetin cırtlak sesini, flütlerin şık, muzip zıplamalarını duyabilirdik. Fakat böyle renklerin işareti bize, Debussy'nin ünlü koyultusunun geliştiği, fantezi içeren işlenişinden daha fazlasını ifade eder. Komiklik olarak da, Puccini'nin ünlü komik operası "Gianni Schicci"nin, "Pickwick"ın birkaç ölçüsüyle hemen hemen çakışan başlangıcını andırmaktadır.



2.4.10. Canope/ Çatı:

Bu prelüd, bilinmeyen gibi esrarengiz olan, ölümden önce her insanı saran korkuyu yansıtmaktadır. Gereçten en büyük tasarrufla Debussy bizi, metafizik bir parkurla karşı karşıya getirmektedir ki, orada ne tanrısal adaletsizliğe karşı gelinebilir ne de, pişmanlığın gecikmiş şikayetleri geçerli olabilir.

Her ne kadar kendisi iki "Canope"ye sahipse de –Etrüsk Mezar Kavanozlarından kafa amblemi ile- Debussy daha çok, bu prelüdünde, üçlüsel uygulamaların sürecinde uyanmaya çağırdığı, eski mısır şehri Canope'deki arkaik bir törendir.

Parçanın tümü boyunca noktalamalar, en kesin biçimiyle korunmalıdır; uygulamaların sonucunda hiçbir yerde olmayan legato, sağ pedalin işitilmeyen kullanımıyla çalınmalı, 7, 9 (v.b.) ölçülerdeki staccato noktalı notalar, çok da fazla belirgin olmamalıdır. Son ölçüde uygu yeniden basmaksızın çıkarılmalıdır ki, böylelikle korkak kararlılığın bir umudu aydınlatılsın.

"Canope"de ince narin eğilim, uçucu piyano sesinin, yalnızca hafif geçiciliğinin havasını ifade eden orkestra tınısına açılmaktadır. Canope'ler, Debussy'nin de iki tanesine sahip olduğu Mısır işi, mezar kül kavanozlarıdır. Bu kavanozların, besteciyi bu kompozisyon için, tıpkı "Danseuses de Delphes"deki gibi, Antik olanı kullanmayı özendirdiğini otantik olarak kanıtlamaktadır. Fakat dekoratif ve dansa ait olanlar çok az anlaşılakta, düşünsel bakış giderek kaybolmaktadır. Dinlemede hiçbir görsel etki yok, ama az notanın her biri, bilinçaltının bir telini sallandırmakta, adlandırılmayana boş yere yalvarılıp yakarmakta, çoktan geçmiş olanın ve sonsuz uzaklığın melankolisini yaymaktadır. Başlangıcın uygulamaları, ("Le martyre de Saint Sebastien" Oratoryosunun başlangıcıyla karşılaştır)

a)



törenseldansda yürümüyor, onlar ses genliği içinde başlayıp bitmeyen bir ezginin gölgesinde süzülüyorlar. Ezginin adımları doğal olarak modal ve yarım perdesiz olduğundan Batı'nın erken müziğinin kaynağı hissedilmekte, fakat kromatik motif, ağlayan önerilerle eski ve yeni Doğu'da bulunan daha uzak çevrelere dikkat çekmektedir.

Tüm bu şeyler, "Brouillards" gibi, Debussy'nin kendi üzerinde yükselen ultra-modern bir parçanın geri planında kalmaktadır. Kendi içinde sağlam çizgilerle sınırlandırılmış gruplar, neredeyse hiç başkanmadan, birbirleriyle değiştirilirler ve gizli bir plana göre yeniden bireştirilirler. Hiçbir tanınabilir geliştirim bulunmayan eserde, daire ve ovaler tınlayan gidişin simgeleridirler.

b)



Uyumsal ilişkiler, çok anlamlı ve yalnızca bireyseldirler, onlar ancak anlık tanımlanabilir. Kim çeşitli katmanlardaki dikey tınları işitebilecek durumdaysa, son dört bitiş ölçüsündeki ezgiyi, Do majör'deki temellendiren uygu'dan ayrılabilir ve onu saf Re minör olarak tanıyabilir ki o aslında 11. ölçüde açıkça Sol minöre dikkat çekmekte iken, düzünsel yapı üç katmanlı biçimlendirilmiştir.

Yukarıda verilen örnek a'da dörtlük notalarda eşit gidişi, örnek b' de ise hafif üçleme hareketi görülmektedir, süre değerlerinin huzursuz-dışavurumlu karışımı da üçüncü katmanı oluşturmaktadır.

2.4.11. Les Tiérces alternées/ Eskiyeñ Üç'lüer:

“Eskiyeñ üçlüer”, 24 prelüdüñ saf piyanistik, biricik eğlenceli parçasıdır ve onun çalış tekniğine ilişkin özelliği, daha çok her iki defterden üç yıl sonra ortaya çıkan Etütler Defteri'ne ait gözükmeğdir.

Debussy bir kez daha müziğindeki “vefasızlıklar” riskini, olağüstü çok sayıda işaretler sayesinde sınırlamaktadır: Parça, ancak tam ölçüde kalınarak çalınmalıdır, başka türlü çalınamaz. İlk giriş ölçülerinden sonra (7.den 9.ya kadar olan ölçüler, soran bir bekleme gibi tınlarlar) bir “Perpetuum mobile” başlar:

(Cédez //) un peu plus animé
légèrement détaché sans sécheresse;
les notes marquées du signe – doucement timbrées.

7

13

18

40-65 arasındaki ölçüler istinasiyla sol el, sesi vermektedir, hafif Forte – Pedal kullanılabilir (aynı şekilde dikkatli vurgulanan, özenli pedalle desteklenen seslerde olduğu gibi). 71.ölçüden itibaren sıcak uyumsal renkler, pedal aracılığıyla altı çizilebilir. (69.ölçüden itibaren sağ elin üzerinden kavraması tavsiye olunur.)

Orta kesimi –başlangıçtaki ölçülerin bir geliştirmesi– arka arkaya yumuşak, sevimli, özlemlili ve hatta birazcık “preziös” tınlatılmalıdır. (Debussy'nin çembalocularla ilişkilendirdiği “iyi Fransız zevkinin” anlamında). Sonra, Perpetuum mobile'ye geri dönülmeden önce, keyfi bir geçiş, bu defa sonuna kadar neredeyse hemen hiç pedalsız, kromatik ölçülerin özellikli saydamlığıyla çalınmalıdır.

Koyultu işaretleri, 40-60. ölçülerdeki istinasiyla, piano ile pianissimo arasında değişmektedir: André Suarés'in dediği gibi “Debussy ile müzik, tekrar piyano çalmayı öğrendi”.

“Les tierces alternées”de virtüözce üçlüler çalmanın aracı, ellerin çabuk değişimi gibi temelinde teknik bir gerekçe yatmaktadır.

Başlık, Couperin'den alınmış olabilir ve tek taraflı teknik soyutlamaya zorlamıyor. Üçlülerin bu kedivari sevimli oyununu, başka türlü de adlandırmak serbesttir. Her halükarda, büyük ve küçük üçlülerin mükemmel kullanımının çekiciliği ile dolu sırrını öğrenmek şaşılacak bir olaydır. Büyük etüt yaratılarına bir ön basamak olarak parça, teknik bazda kendi etütlerinden daha katı biçimlendirilmiştir. Üçlülerin titreşimi atlamalı orta kısmın dışında, neredeyse bir sekizli genliği içine alır, “Brouillards” ile “Les fées sont d'exquises danseuses”deki biçimsel kalıba benzer. Burada da yine cömertce sürpriz “ikitonallıklı” anlayışlar sunan, “Beyaz tuşlar siyah tuşlara karşı” bireşimi kullanılmaktadır. Sona doğru üçlüler girdabı gürültülü tarzda kaybolurlar, sadece Do-Mİ boş üçlüsü mistik- alaycı yansır ki, burada daha önce değinilen ikinci Prelüd'ün bitişi ile ilgi çekici aynılığını anımsıyoruz.

2.4.12. Feux d'Artifice/ Havai Fişekler:

Debussy'nin her iki albümünü de kapattığı bu prelüdün ip cambazlığı ile ön teknik yeniliklerinden çok, aslında kompozisyon gerecinin giriştiği bir "geleceğe önceden atlama"dır.

Feux d'Artifice, tümüyle atonal bir parça olarak görülebilir, çünkü uyumsal yapı hiçbir sağlam ilişki ögesi taşıyor; en fazla, parça halinde biçimsiz kuruluş ile konusal doku, her ne kadar somut resimlerin yalvarıp yakarmaları eksik olsa da yine de yeni biçemlerine az katkı yapmazlar.

Alfred Cortot, bu prelüdü şöyle betimlemektedir; "Bengal ateşinin, kıvılcımları tek tek yukarı püskürten uyuyan buharları, füzelerin çatırdaması, yıldızların parabollerinde yavaşça aşağıya düşmeleri, ateş çemberlerinin maskaralıkları, karışık renklerde göz alıcı çiçek demetleri, gecede ne parıldıyor ve aydınlatıyorsa hepsi, ışığın tüm sihri, bu müzikte gizli".

Bu prelüdü kapatan "Marseillaise"nin parçası, havai fişek gösterisinin 14 Temmuz'da yapıldığını düşündürüyor, aynı zamanda Debussy'nin şiirsel bir cümlesinin doğruluğunu onaylıyor: "kendime müzik için belki de öteki her sanattan daha fazlasını gizleyen bir özgürlük arzu ediyorum, çünkü o doğanın az ya da çok tam bir resmi ile sınırlı değildir, aksine doğa ile hayal arasında esrarengiz denk düşmeleri tekrar verebildiği için ...". Besteci, bu ifadeyle müziğin, öteki güzel sanatların hiçbirinde var olmayan gizemli ve soyut özelliğini, sanatçıya verdiği sınırsız özgürlüğü en veciz şekilde dile getirmektedir.

Parçanın tüm başlangıcı, pedalsız ve mutlak eşit çalınmalıdır. 25.ölçüden itibaren Forte- Pedalın kullanımı, uzun nota değerlerini (trés en dehors) tınlatabilmek için, daima zorlayıcı olmalıdır. 32- 35.ölçülerde küçük creschendolar, doruk noktalarına kadar tam olarak basamaklandırılmalıdır.

58 ve 63.ölçüler arasında sağ pedal, bu episodun hülyalı, şiirsel karakterini vurgulamalıdır; daha sonra tekrar büyük uyumsal berraklık 67.ölçüde (ve izleyen ölçülerde). Sol diyaz her defasında pedalda öngörüldüğü gibi uzun tınlamalıdır. 73-80. ölçüler, bitiş patlamasından önce inatçı bir duraklamadır, kuru fakat bağlı

çalınmalıdır. Marseillaise, uzak bir trompet gibi açık tınlamalı, son Re bemol tremolo tarafından açıkça yok edilmelidir.

Virtüöz geleneği ile etkili yenilemeden ödün verilen bu "Prelüd", albümdeki yaratmalarının en parlak tınılısıdır. Nota görüntüsüne göre bu prelüd piyanistlerin ellerine göre yazılmış, son derece yararlı parça, Liszt'in stilini sürdürülebilir. Kırık uygu (arpej) zincirleri, durgu tarzındaki pasajlar, bunun dışında Debussy'de seyrek rastladığımız sekizliler, nihayet etki için güçlü bir irade, adeta bu amaç için kullanılmaktadırlar. Oysa gerçek tını değeri ile içyapı, buna karşı konuşmaktadır. Ne tema var, ne tonal eksen, ne geliştirim; parça daha çok gerilim durumuna göre genişleyen ve tekrar daralan üç hücreden büyümektedir;



1. Fa- Si bemol dörtlü aralığı içinde, en dar yarım perde aralığında statik devinim dizisi tam seslerle triton aralığından genişlemekte, her zaman daha büyük aralıklar, daha az sıklıkta devam etmektedir.
2. Triton ve Tamses noktasal mayalar oluştururlar;



3. Geliştiren, ileri götüren istek, bir çağrı motifi, görüntü içeriğine denk düşecek fanfarlar da yayılma ve irtitme (genişletme) biçimleriyle ortaya çıkar;



bundan ayrılmış olarak;



Bu müziksel moleküller, virtüözce birlikte inşa edilmiş yapıların sağlam bir roketidirler. Eğer zor parça olarak “Ce qu’a vule vent d’ouest” rahat çalınabilir ise de yine de “Feux d’Artifice” çok duyarlı bir zevkten başka, yumuşak, virtüöz bir piyanist eli gerektirir.

Bir havai fişek eğlencesini uzaktan duyurduğu eksik Fransız ulusal marşından kesitle bitirmeyi amaçlamış olan besteci, ona en çok ün kazandırmış ve müziksel dünyanın bilincinde onun ismi ile bağlı kalan bu prelüdü, Zyklus’tan bağımsızlaştırmaktadır.

SONUÇ

DEBUSSY PRELÜDLER'İN 20. YÜZYIL PİYANO MÜZİĞİ AÇISINDAN ÖNEMİ

Onun müzikal dünyası, yanlış bir gelenek bağlantısına götürmek isteyen her tür düşünceye karşı, "İzlenimcilik"ten çok uzakta olduğu fikrine katkı sağlamalıdır; Debussy, bu "Buluş"una ilişkin ünlü görüşlerini, Louis Leroy's'a yolladığı bir mektupta belirtmiştir. Bu mektup müzik tarihinde onun müzik anlayışına ışık tutacak önemli bir "Belge" niteliğindedir:

"Ben biraz başka bir şey yapmayı deniyorum, bir ölçüde gerçekleri... Bunu, bu aptal kafalar "İzlenimcilik" olarak adlandırıyorlar, her şeyden önce sanat eleştirmelerince düşünülebilen yanlış kullanılmış bir kavram..."

Debussy'nin ifadesi, -isterse bu güneşin doğuşunu görmenin, Pastoral simfoniyi dinlemekten daha önemli olduğunu belirtsin- bize, eserlerini yorumlamak için değerli bir anahtar vermektedir ve eğer o, bir adım daha ileri gidip, ayrıca iddia ediyorsa, müzik kağıt için değil, kulak için yaratılmıştır, grafik bir soyutlama olmasın, aksine işitilebilir gerçek olsun, o zaman ancak nerede bulunduğu doğru bilinir: onun müziği, her şeyden önce tınılardan ve renklerden, kısacası yalnızca bunlardan oluşmaktadır.

Onların eşsiz benzersiz resim gücüne ve başlıklara bakılarak, bu prelüdlere herhangi birini Program müziği ile ilişkilendirmek doğru olmaz; Debussy düşünsel olanakların aşılacağı, ileri bir alanını açmaktadır. O, izlenimci akımın anlayışından uzakta, anlık etkilerin ötesinde daha çok kalıcı sembollerin peşindeydi.

Eğer prelüdlere bazıları için belirli bir yolu model olarak belirtirsek, ancak bu belli bir duyarlılığın ve kültürün sonucudur diyebiliriz. Prelüdlere başlığı, içerisinde sadece içine doğru bir etki yapmalıdır. Yani sırf üstünde yazılı bulunan başlığa göre algılayıp o çerçeveye yetinmek, yorumcu için son derece sığ kalmaktadır, örneğin; "Tüller" başlıklı 2. prelüdüde, aslında kelimenin özel bir anlamı olan "yelken" daha prelüdüde saklıdır ve hafif rüzgarla adeta salınmaktadır ya da "Minstrels" prelüdünün başlığından kastedilen "Troubadours" değil, sokak müzisyenlerinin, çalgıcı esnafının en alt kesimidir veya "Canope'deki kastedilen kelime anlamı çatı

değil, antik kül vazolardır. Demek ki salt kelime anlamına takılı kalındığında bambaşka bir imaj ortaya çıkmaktadır. Bunun gibi diğer Prelüdlere de kimi zaman düşünsel, çift anlama, kimi zaman da doğa ressamlığı ya da ruhsal bir durumun izleri ile işlenmiştir. Her prelüd tamamen özgün ve bağımsız olarak bestelenmiş olsa da aslında aralarında gizli bir ilişki içindedirler; bu ilişki elbette yüzeysel değil, gizli anlamlar ya da kelime oyunları ile sağlanmıştır. Ayrıca prelüdlere arasında da benzerlikler ya da gruplar göze çarpmaktadır; örneğin, “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir” ile “La Terrasse des audiences du clair de lune”deki tını benzerlikleri ya da “Pickwick” ile “General Lavine” arasındaki eksantrik, grotesk anlayışın benzerliği gibi.

Debussy’i etkileyen yalnızca yaşadığı dönemde Fransa’da ortaya çıkan resim sanatındaki izlenimcilik ile yazın sanatındaki simgecilik akımları olmamıştır. Bestecinin müzik dilini yenilemesinde, antik çağ müziğinin yanısıra, İspanyol müziğine hayranlığı, İtalyan müziğinin alaycı, sivri ve yer yer de duygusallığı ezgilerinde ve karakterlerinde açıkça görülmektedir. Akdeniz dışında Atlantik- Kelt (İskoç-İrlanda) müziği etkileri de göz ardı etmemek gerekir, söz gelimi “Keten Saçlı Kız” buna güzel bir örnektir. Uzak Doğu etkilerinin de vazgeçilmez olduğu prelüdlere ayrıca caz müziği etkileri de yer yer kendini belli etmektedir; “General Lavine ve Minstrels”de olduğu gibi.

Debussy’nin yaşadığı yıllarda seslendiricilerin, gerek tempo gerekse yorum açısından son derece keyfi ve asıl olandan uzaklaşma eğilimlerinden dolayı besteci, titizlikle koyultu ve agogik işaretlerini açıkça belirtmiştir. Bu kadar yoğun ve tıpkı bir kelebeğin kanadı kadar hassas olan bu dokuda elbette doğru yorumun ve bütünlüğün bozmamanın tek sırrı, tüm bu müziksel terimlere sadık kalmada yatmaktadır. Ne yazık ki yorum adı altında yapılan yanlışlıkların önüne geçmek bu sayede gerçekleşebilir. O takdirde farkı yaratan bilek yumuşaklığı, az pedal ile bütünlüğün koruma ve elbette sınırsız koyultu renkleri çıkarabilmektir. Özellikle pedal istismarına şiddetle karşı olan Debussy, her tınının ahenginin özenle, kendi istediği ölçüde sonraki tınlarla birbirine karışmadan tınlatılmasını istemektedir. Emosyonel, bilinçsiz rubatolardan kaçınılmalıdır. Ne yazık ki birçok icrada, onun zarif, yer yer şakacı, süprizli, yer yer de naif müziği gözardı edilerek romantik dönem eserlerinden farksız bir hale getirildiğine tanık oluyoruz.

Debussy yorumu üzerine uzmanlanmış, ayrıca bu alanda ödül almış piyanist Michel Beroff ve ünlü Fransız piyanist Samson Francois'dan dinlediğim yorumlarda da son derece açık bir şekilde bestecinin istediği tüm noktalara özen gösterildiğini farkettim. Özellikle Beroff'un yorumunda tempolar son derece besteciye sadık, nota değerleri yazıldığı kadar kullanılıp ve mümkün olduğunca az pedalle, akılcı ama bir o kadar da zarif bir piyanistlikle, istenen tüm renklerin tek tek ışık gibi ortaya çıktığını gördüm. Kısacası, Debussy'nin müziği ne kadar düşsel ve fantastikse, buna karşın notalaması tıpkı bir pozitif bilim metni kadar kesindir.

Eserlerinde, çoğu zaman belli bir merkez sese bağlı kalma dışında atonal veya çoktonallık eğilimli olduğu için tınılar, karışmaya çok yatkındır. Ayrıca besteci, çok katmanlı bir müzik dili kullandığı için, önemlerine göre katmanlar arasında gerekli "balans" (denge) kurulmalıdır.

Tüm bu özen gösterilmesi gereken hususlar, piyanisti düşünerek çalmaya sevkedecek ve müzikal anlamda da kendini geliştirmesine büyük katkılar sağlayacaktır. Geniş klavye kullanımıyla piyanoya daha bir hâkimiyet kazanırken, *ppp'* dan *fff'a* ya kadar (kimi zaman ani kimi zaman yavaş yavaş geçişlerle) geniş koyultu yelpazesi içerisinde piyanonun tüm renklerini keşfedebilecektir.

Piyano eğitiminde, kendisinin de Uluslararası Sanat Müziği'nde kalıpları yıkarak -geleneği de tümüyle terk etmeden-, öncülüğünü yaptığı "Yeni Müzik"e geçilmeden önce öğrencinin, çalması son derece keyifli ve yukarıda bahsettiğim özelliklerinden dolayı aynı zamanda faydalı da olan, piyano dağarında geniş bir eser yelpazesine sahip Debussy'nin müziğiyle tanıştırılması gerekmektedir. Yeter ki bilinçli tanıştırsın!

Debussy prelüdlere, tüm bu saydığımız özelliklerinden ve niteliklerinden dolayı piyano dağarında özel ve önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKLAR

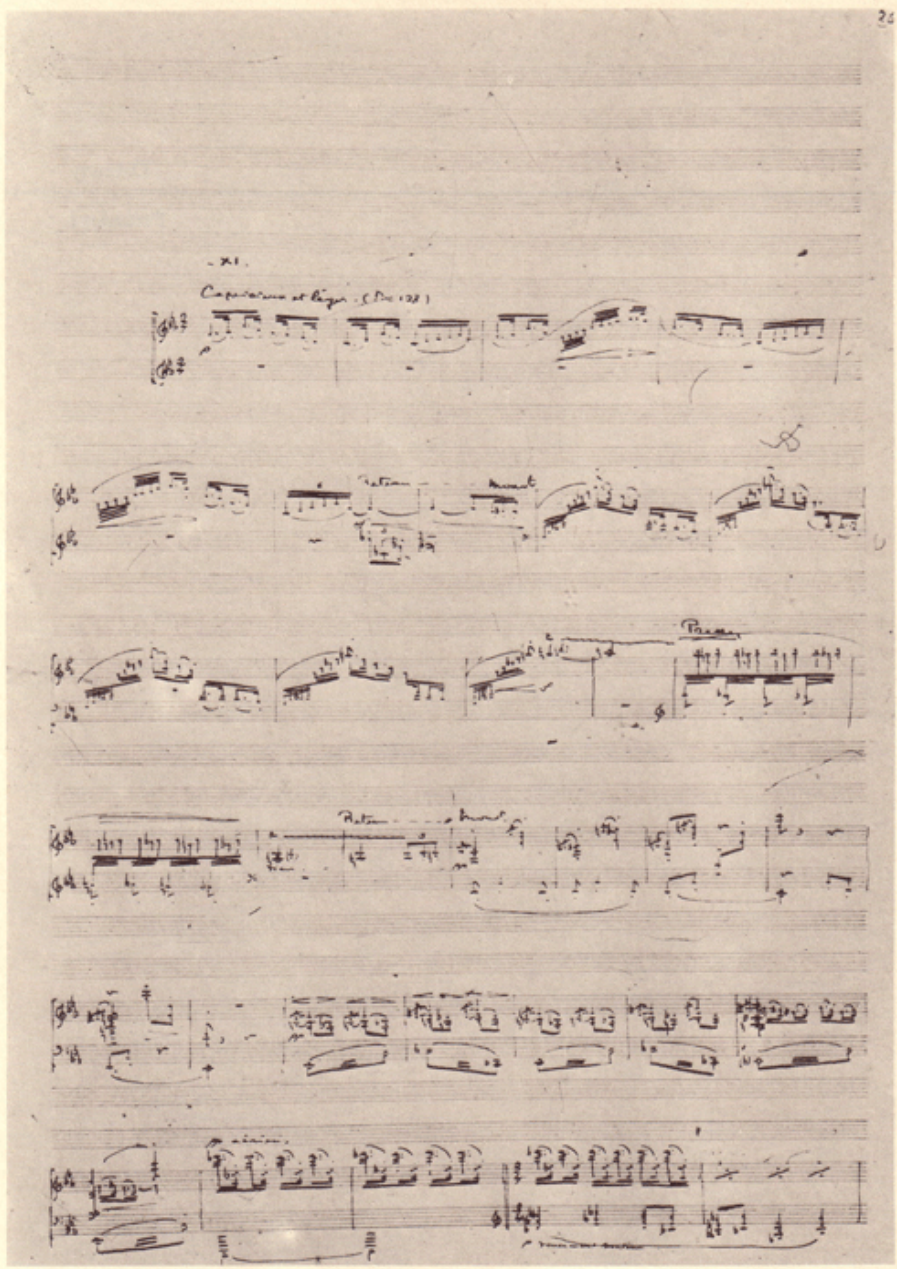
- 1) BEROFF, Michel: **Hinweise zur Interpretation**, Wiener Urtext Edition, Viyana, 1985.
- 2) BILLING, Klaus- KAEMPFER, Walther: **Reclams Klaviermusikführer** Band;2, 7. Basım, Stuttgart, 1994.
- 3) BLUME, Joachim: **Komposition nach der Stielwende, Begriffe und Beispiele**, Mösele Verlag, Wolfenbüttel ve Zürich 1972.
- 4) BORLAK, Çiğdem: **Debussy ve İzlenimcilik**, Sanatta Yeterlik Tezi, (Basılmamış), İzmir, 1997 (Danışman Prof. A.YAFE).
- 5) DEBUSSY, Claude: **Prelüdlar I. Ve II. Band**, Wiener Urtext Edition, Viyana,1985.
- 6) FIRAT, Ertuğrul Oğuz: “Çağdaş Müzik” **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt 2, Ankara, 1985.
- 7) GEDİKLİ, Necati: “Musikinın Giderek Önem Kazanan Ögesi Tını (Renk) ve Resim Sanatı ile İlişkisi”, **Uluslararası Avrupa’da ve Türk Cumhuriyet’lerinde Müzik Kültürü ve Eğitim Kongresi Bildirileri**, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2002.
- 8) GEDİKLİ, Necati: **Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999.
- 9) GEDİKLİ, Aslı: R. **Schumann op. 68 Gençlik Albümü’nün Piyano Eğitimi’ndeki Yeri ve Önemi**, Yüksek Lisans Tezi (Basılmamış), İzmir, 2001. (Danışman Prof. A. YAFE)
- 10) GOMBRICH, E.H. : **Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul 1992.

- 11) İLYASOĞLU, Evin: **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
- 12) JAKOBİK, Albert: **Claude Debussy oder Die Lautlose Revolution in der Musik**, Konrad Triltsch Verlag, Würzburg 1977.
- 13) KUTLUK, Fırat: **Müziğin Tarihsel Evrimi**, Çivi Yazıları, İstanbul 1997.
- 14) KÜTAHYALI, Önder: **Çağdaş Müzik Tarihi**, Başkent Müzikevi, Ankara 1981.
- 15) MICHELS, Ulrich: **dtv- Atlas zur Musik**, cilt.2, München, 1991.
- 16) MİMAROĞLU, İlhan: **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul 1990.
- 17) ORANSAY, Gültekin: **Bağdarlar Geçidi**, Küğ Yayınları, İzmir 1977.
- 18) ÖZCAN, Oğuz: **İzlenimcilik ve Anlatımcılık Döneminde Müzik ile Resim Etkileşimi ve Sonuçları**, Yüksek Lisans Tezi (Basılmamış), 2002, (Danışman Prof. Dr. N. GEDİKLİ).
- 19) PAMİR, Leyla: **Müzikte Geniş Soluklar**, Ada Yayınları, İstanbul, 1987.
- 20) SAY, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994.
- 21) SERULLAZ, Maurice: **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çeviren: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul 1998.
- 22) STEGEMANN, Michael: **Anmerkungen zur Edition des Klavierwerkes von Debussy**, Wiener Urtext Edition, Viyana, 1985.

- 23) THIEL, Eberhard: **Sachwörterbuch der Musik**, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1977.
- 24) TUNALI, İsmail: **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981.
- 25) TURANI, Adnan: **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul, 1997.
- 26) TURGUT, İhsan: **Sanat Felsefesi**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993.
- 27) WOLFF, Helmuth. C. : **Ordnung und Gestalt, die Musik von 1900 bis 1950**, Verlag für Systematische Musikwissenschaft GmbH, Bonn, 1978.

EKLER: Debussy'nin Elyazması Örnekleri

EK 1



The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'La Danse de Puck'. The score is written on six systems of staves. The first system is marked with a Roman numeral 'XI' and the title 'Capriccio et Rigueur (No 122)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Piano' and 'Ritardando'. The paper is aged and shows some staining.

24

XI.
Capriccio et Rigueur (No 122)

Piano

Ritardando

La Danse de Puck
Autograph (1. Seite / 1st page / 1^{re} page)
(Pierpont Morgan Library, New York; Collection Robert O. Lehmann)



La Terrasse des audiences du clair de lune
Autograph (2. Seite / 2nd page / 2^e page)
(Bibliothèque Nationale, Paris)

Ek 2



Claude Monet "Impression, soleil levant / İzlenim, güneşin doğuşu" 1872

ÖZGEÇMİŞ

1977'de Ankara'da doğdu, ilk piyano çalışmalarına babası Prof.Dr. Necati GEDİKLİ ile başladı. 1988'de Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü'nü kazanarak, Prof.Aykut YAFE'nin öğrencisi oldu. Öğrenciliği boyunca birçok solo ve oda müziği konserleri veren sanatçı, ayrıca "Besteciler ve Yorumcular", "Eğitim ve Müzik" ve "Genç Umutlarımız" gibi birçok televizyon programına katıldı. Konservatuvar öğrenciliğinin ikinci yılında, gösterdiği üstün başarı sonucunda sınıf atlayan sanatçı, yine aynı yıl konservatuvar orkestrası eşliğinde, Mozart'ın 23. La Majör Piyano Konçertosu'nu seslendirdi. Orkestra Şefi E. SAKPINAR ile oda müziği çalışan Gedikli, lisans öğrenimi sırasında Prof. Z. ADIGÜZELZADE (İzmir) ve Prof. P.GİLİLOV (Köln)'un Masterkurs'larına aktif olarak katıldı.

1997 yılında Konservatuvar eğitimini "Birincilik" derecesiyle tamamlayıp, aynı yıl açılan "Araştırma Görevlisi" sınavını kazanarak, bu kurumda göreve başladı.

1998 yılında Almanya Hükümeti DAAD Bursu'nu ve "Hochschule für Musik-Berlin" Müzik Akademisi'nin sınavını kazanarak, Prof. G. SAVA ile Solo Piyano Uzmanlık Eğitimi'ne başladı. Piyano çalışmalarının yanı sıra Prof. F. SMİTH ile oda müziği çalışan sanatçı bu öğrenimi boyunca çeşitli solo ve oda müziği konserlerine katıldı. Berlin'de iki yıllık ihtisas öğreniminden sonra, 2001 yılında D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı'na döndükten sonra 2002'de Yüksek Lisans çalışmalarını tamamlayan sanatçı, aynı kurumda "Öğretim Görevlisi" olarak çalışmaya başladı. 2003 yılında Prof. A.Yafe'nin "Sanatta Yeterlik" sınıfına kabul edilen Gedikli, ayrıca Doç. Çağlayan ÜNAL SÜMER (viyolonsel) ve Öğr.Gör. Arif MANAFLI'nın (keman) sınıflarının piyanistliğini üstlenmiştir. Halen, solo ve oda müziği konser çalışmalarını sürdürmektedir.

TEZDE KULLANILAN BAZI TERİM ve KAVRAMLAR

Alacasal Dizi	: Alm. Kromatische Reihe
Aşıt	: Alm. Tonleiter, Fr. Gamme, İt. Scala
Başkama	: Alm., Fr. Variation
Başkantu	: Alm. Variant, İng. Version
Beşsek	: Alm. Pentatonisch, Pentatonik
Biçem	: Alm. Stil, Osm. Üslup
Biçim	: Alm. Form, Osm. Şekil
Çığır	: Alm. Fr. Mod
Çığırsal	: Alm. Fr. Modal
Dizi	: Alm. Reihe, İng. Serie
Düzüm	: Yun. Rhythmus, Ritm
İriltme	: Lat. Ogmantation, Alm. Vergrößerung
İzlenimcilik	: Alm. Impressionismus, Fr. Impressionism
Kakışkan	: Alm. Disonanze, Fr. Disonance
Karşiezgi	: Alm. Kontrapunkt, Fr. Kontrupuan
Kırık Uygu	: Fr. Arpege, İt. Arpeggio, arpej
Konu	: Alm. Thema, tema
Koyultu	: Alm. Dynamik, Fr. Nuance
Oturtum	: Alm. Besetzung
Önçalın	: Alm. Vorspiel, Fr. Prelude
Örgü Tekniği	: Alm. Satztechnik
Sekileme	: Alm. Sequenze
Tartım	: Alm. Takt, Fr. Mesure, Yun. Metrum, Osm. Usûl
Tartımsal	: Yun. Metrik
Tonallık	: Alm. Tonalitat, Tonart, Fr. Tonalité
Uygu	: Alm. Dreiklang, Fr. Akor
Uyum	: Alm. Harmonie, Osm. Ahenk
Uyumsal	: Alm. Harmonisch, armonik
Yeden	: Alm. Leitton, Fr. Sensible
Yeden Uyumu	: Alm. Leittonharmonie
Yedisek Aşıt	: Alm. Diatonische Tonleiter, İt. Diatonik Scala
Yineleme	: Alm. Wiederholung, Fr. Reprise