

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL'İN
ESERLERİNDE EMPRESYONİST YAKLAŞIMLAR
VE FLÜT MÜZİĞİNE ETKİLERİ**

Hazırlayan
Selin DİNDAR

Danışman
Doç. Dr. Onur NURCAN

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “*Claude Debussy ve Maurice Ravel’in Eserlerinde Empresyonist Yaklaşımlar ve Flüt Müziğine Etkileri*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.... / /

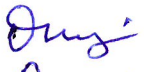
Selin DİNDAR

İmza

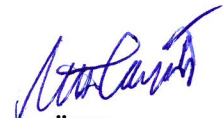
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 04 / 07 / 2018 tarih ve 16..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 3.2 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Selin Dindar'ın "Claude Debussy ve Maurice Ravel'in Eserlerinde Empresyonist Yaklaşımlar ve Flüt Müziğine Etkileri" konulu tezi incelenmiş ve aday 22 / 07 / 2019 tarihinde, saat 16.30... da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy BİRLİĞİ ile karar verilmiştir.


Doç. Dr. Onur NURCAN
BAŞKAN


ÜYE
Dr. Öğr. Üy. Gökçe AKINCI


ÜYE
Prof. Dr. Mehmet Cihan


ÜYE
Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY

ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Şafak AKTUĞ

ÖZET

Bu araştırma, 20. yüzyılın önemli bestecilerinden Claude Debussy ve Maurice Ravel'in, dönemlerinin müzik anlayışına getirdikleri yenilikleri belirlemek, eserlerinde kullandıkları müzikal bileşenleri, fikirleri ve empresyonist yaklaşımları örnekler yardımıyla ortaya koymak ve bütün bunların flüt müziği üzerindeki etkilerini incelemek amacı ile yapılmıştır.

Girişte “empresyonizm” ve “sembolizm” akımlarının genel özelliklerine değinilerek bu akımların Debussy ve Ravel ile olan ilişkilerinden kısaca bahsedilmiştir. Birinci bölümde Debussy ve Ravel'in biyografilerine yer verilmiş, empresyonist yaklaşımları eserlerinden örnekler ile açıklanmıştır.

İkinci bölümde Debussy ve Ravel'in flüt içeren solo, oda müziği ve orkestra eserlerinden repertuvardaki önemleri göz önüne alınarak seçilen on eserin bestelenme süreçleri aktarılmış, bu eserlerin formal ve melodik açıdan incelenmesine ve flüt partilerinin teknik analizlerine yer verilmiştir.

Sonuçta Debussy ve Ravel'in müzikal dillerine değinilmiş, incelenen eserlerinde rastlanılan bulgular sıralanmıştır.

ABSTRACT

This research aims to determine the innovations brought to the contemporary concept of music by Claude Debussy and Maurice Ravel, which are among the most important composers in 20. century, to bring out the musical components, ideas and impressionist tendencies via examples and to study the influences of all aspects above on Flute Music.

In the introduction, the general characteristics of “impressionism” and “symbolism”, and their relation to Debussy and Ravel are mentioned. In the First Part, biographies of Debussy and Ravel are presented and impressionist approaches are explained with examples from their several works.

In the second part, composing process of ten chosen Solo, Chamber and Orchestral Music works including Flute from Debussy and Ravel are mentioned considering the importance in the repertoire. Formal and melodic observation and inspection of these works, and technical analysis of flute parts are included.

In the conclusion, the musical language of Debussy and Ravel, as well as the findings of the analyzed works are summarized.

ÖNSÖZ

Flüt eserleri özelinde müzikte empresyonist akımın kısa bir incelemesini oluşturan bu tez, yüksek lisans döneminde başlayan bir ilginin sonucu olarak ortaya çıktı. Sanat tarihine damga vurmuş empresyonist ressamların eserlerini bizzat yerinde gördüğümde alevlenen bu ilgi, akımın müzikteki izlerini Debussy ve Ravel gibi, her daim hayranlık duyduğum besteciler üzerinden irdeleme yönünde bir isteğe dönüştü. Bu tezin uzun ve aynı zamanda öğretici yazılma sürecinde Debussy ve Ravel'e olan hayranlığım perçinlendi; bestecilerin müziğini notadan takip ederek dinledikçe ve zaman zaman orkestralarda eserlerinin icrasının bir parçası oldukça, her defasında beni daha çok etkileyen, büyüleyen böylesine güzel bir müziğin paylaşılması gerektiğini düşündüm. Müzisyen kimliğime katkıda bulunan ve müzikte empresyonizm konusuna kişisel bakışımı derinleştiren bu incelemenin, pastoral temalar, muğlak izlenimler ve renk değişimleri gibi alanının karakteristik özellikleri konusunda şahsım için olduğu kadar araştırmacılar için de aydınlatıcı olması dileğimdir.

Bu tezin oluşma sürecinde bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan, sabır gösteren, yardımlarını esirgemeyen ve tezimin her aşamasında destek olan tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Onur NURCAN'a, fikirleriyle beni aydınlatan ve yol gösteren Sayın Dr. Öğr. Üyesi Çiler AKINCI ve Sayın Prof. Dr. Reyhan ALTINAY'a teşekkürlerimi sunarım. Tezin yazılış aşamasında bana yardımcı olan sevgili arkadaşım Doç. Dr. Onur ŞENEL'e, desteğini her daim hissettiğim Öğr. Gör. Öncü UÇAR'a, bu süreçte yanımda olan arkadaşlarım Arş. Gör. Merve ERTEKİN, Arş. Gör. Pelin GÜRDER, Arş. Gör. İbrahim GÜLEÇ'e ve uzakta olsalar dahi her zaman benimle olduklarını bildiğim sevgili aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Selin DİNDAR

**CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL'İN ESERLERİNDE
EMPRESYONİST YAKLAŞIMLAR VE FLÜT MÜZİĞİNE ETKİLERİ**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
ÖRNEKLER LİSTESİ	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

20. YÜZYILIN İKİ BESTECİSİ: CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL

1.1 Debussy'nin Hayatı ve Müzikal Dili.....	11
1.2 Ravel'in Hayatı ve Müzikal Dili.....	20

2. BÖLÜM

**DEBUSSY VE RAVEL'İN EMPRESYONİST YAKLAŞIMLAR SERGİLEYEN
ESERLERİNİN BESTELENE SÜREÇLERİ VE FORMAL-MELODİK
ANALİZLERİ**

2.1 Solo Flüt.....	30
2.1.1 Syrinx.....	30
2.2 Oda Müziği.....	35
2.2.1 Sonata pour flûte, alto et harpe.....	35
2.2.2 Les Chansons de Bilitis.....	44
2.2.3 Introduction et Allegro.....	47
2.2.4 Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé.....	56
2.3 Orkestra Müziği.....	61
2.3.1 Prélude à l'après-midi d'un faune.....	61
2.3.1.1 Flüt Partileri Analizi.....	65
2.3.2 La Mer.....	69

2.3.2.1 Flüt ve Piccolo Partileri Analizi.....	75
2.3.3 Daphnis et Chloé, Suite No.2.....	83
2.3.3.1 Flüt ve Piccolo Partileri Analizi.....	87
2.3.4 Ma Mère l'Oye.....	95
2.3.4.1 Flüt ve Piccolo Partileri Analizi.....	100
2.3.5 Concerto pour le main gauche.....	106
2.3.5.1 Flüt ve Piccolo Partileri Analizi.....	110
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	120
RESİM KAYNAKÇASI	126
EK-1 EMPRESYONİST YAKLAŞIMLAR SERGİLEYEN FLÜT	
ESERLERİ LİSTESİ.....	127
EK-2 TERİMLER DİZİNİ.....	130
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: *Kırda Öğlen Yemeği*, Edouard Manet (1862-63), s.3

Resim 2: *İzlenim: Gün Doğumu*, Claude Monet (1872), s.4

Resim 3: Claude Debussy, s.12

Resim 4: Maurice Ravel, s.22

Resim 5: Tanrı Pan, s.31

Resim 6: *La Mer*'in A. Durand tarafından basılmış ilk edisyonunun kapak sayfası, s.70

Resim 7: Sergei Diaghilev, sanat yönetmeni, s.84

Resim 8: Mikhail Fokine, koreograf, s.84



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1a: Sol bemol majör pentatonik dizi, s.17

Örnek 1b: *Prelüder, Birinci Kitap, No 8: La fille aux cheveux de lin*, pentatonik dizi kullanımı, s.17

Örnek 2a: Tam ton dizisi, s.17

Örnek 2b: *Prelüder, Birinci Kitap, No 2: Voilés*, tam ton dizisi kullanımı, s.18

Örnek 3: Sol Minör Yaylı Dörtlü, Birinci Bölüm, frijyen modu kullanımı, s.18

Örnek 4: *Rêverie*, doryen modu kullanımı, s.18

Örnek 5: *Boléro*, ritmik kalıp, s.25

Örnek 6: *Jeux d'Eau*, paralel 4'lü ve 5'li kullanımı, s.25

Örnek 7a: *Pavane pour une infante défunte*, eolyen modu kullanımı, s.26

Örnek 7b: *Fa Majör Yaylı Dörtlü*, Birinci Bölüm, doryen modu kullanımı, s.26

Örnek 8: *Syrinx*, 1. ve 2. ölçü, s.33

Örnek 9: *Syrinx*, 9.-12. ölçüler arası, s.33

Örnek 10: *Syrinx*, 13.-20. ölçüler arası, s.34

Örnek 11: *Syrinx*, 23.-28. ölçüler arası, s.34

Örnek 12: *Syrinx*, 31.-35. ölçüler arası, s.35

Örnek 13a: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 3. ve 4. ölçü, s.37

Örnek 13b: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 93. ve 94. ölçü, s.37

Örnek 14a: *Interlude*, B bölmesi teması, s.38

Örnek 14b: Poulenc *Flüt Sonatı* teması, s.38

Örnek 15a: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 1. ve 2. ölçü, s.38

Örnek 15b: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 12. ölçü, s.38

Örnek 15c: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 14. ve 15. ölçü, s.38

Örnek 15d: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 16. ve 17. ölçü, s.39

Örnek 15e: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 18. ve 19. ölçü, s.39

Örnek 16a: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 31. ve 32. ölçü, s.39

Örnek 16b: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 43. ve 44. ölçü, s.39

Örnek 17: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 54. ve 55. ölçü, s.40

Örnek 18: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 84.-87. ölçüler arası, s.40

Örnek 19: *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 137. ve 138. ölçü, s.41

Örnek 20a: Senkop kullanımı, s.41

- Örnek 20b:** Poliritm, s.41
- Örnek 21a:** *Finale*, arpın sergilediği eşlik partisi, s.42
- Örnek 21b:** *Finale*, flüt motifi, s.42
- Örnek 22:** Poliritmik öğeler, s.43
- Örnek 23:** *Sonata pour flûte, alto et harpe*, 308.-310. ölçüler arası, s.43
- Örnek 24:** *IV – Chanson*, iki ölçülük motif, s.45
- Örnek 25a:** *VII – Le Tombeau sans Nom*, tam ton dizisi kullanımı, s.46
- Örnek 25b:** *I – Chant Pastoral*, pentatonik dizi kullanımı, s.46
- Örnek 25c:** *VIII – Les Courtisanes Egyptiennes*, kromatik dizi kullanımı, s.46
- Örnek 26a:** Disonans kullanımı, s.46
- Örnek 26b:** Üçlü aralık kullanımı, s.47
- Örnek 26c:** Oktav kullanımı, s.47
- Örnek 26d:** Unison kullanımı, s.47
- Örnek 27:** *Introduction et Allegro*, 1. ve 2. ölçü, s.49
- Örnek 28:** *Introduction et Allegro*, 9. ve 10. ölçü, s.49
- Örnek 29:** *Introduction et Allegro*, 3 numara, s.50
- Örnek 30:** *Introduction et Allegro*, 4 numaradan 5 ölçü önce, s.50
- Örnek 31:** *Introduction et Allegro*, 5 numaradan 6 ölçü önce, s.50
- Örnek 32:** *Introduction et Allegro*, 6 numara, s.51
- Örnek 33:** *Introduction et Allegro*, 11 numaradan 2 ölçü önce, s.52
- Örnek 34:** *Introduction et Allegro*, 11 numaranın 3. ölçüsü, s.52
- Örnek 35:** *Introduction et Allegro*, 12 numaranın 3. ve 4. ölçüsü, s.52
- Örnek 36:** *Introduction et Allegro*, 14 numara, s.53
- Örnek 37:** *Introduction et Allegro*, 15 numara, s.53
- Örnek 38:** *Introduction et Allegro*, 17 numara, s.53
- Örnek 39:** *Introduction et Allegro*, 20 numaranın 5. ölçüsü, s.54
- Örnek 40:** *Introduction et Allegro*, 22 numara, s.54
- Örnek 41:** *Introduction et Allegro*, 28 numaradan 2. ölçü sonra, s.55
- Örnek 42a:** Ravel, *Introduction et Allegro*, inici motif, s.55
- Örnek 42b:** Debussy, *La mer*, inici motifler, s.55
- Örnek 42c:** Ravel, *Introduction et Allegro*, çıkıcı tema, s.55
- Örnek 42d:** Debussy, *Nocturnes*, çıkıcı tema, s.56

- Örnek 43:** *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Soupir*, 1. ölçü, s.57
- Örnek 44:** *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Soupir*, 12. ölçü, s.58
- Örnek 45:** *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Soupir*, 17.-20. ölçüler arası, s.58
- Örnek 46:** *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Soupir*, 21.-24. ölçüler arası, s.58
- Örnek 47:** *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Soupir*, 26.-29. ölçüler arası, s.59
- Örnek 48:** Prenses motifi, s.59
- Örnek 49:** Başrahip motifi, s.59
- Örnek 50:** *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Placet futile*, 13. ölçü, s.60
- Örnek 51:** *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Placet futile*, 3 numaranın 2. ve 3. ölçüsü, s.60
- Örnek 52:** *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé, Placet futile*, 5 numaranın 2. ve 3. ölçüsü, s.61
- Örnek 53:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 1.-4. ölçüler arası, s.65
- Örnek 54:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 21. ve 22. ölçü, s.65
- Örnek 55:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 23.-25. ölçüler arası, s.66
- Örnek 56:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 27. ölçü, s.66
- Örnek 57:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 32. ve 36. ölçü, s.66
- Örnek 58:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 42. ve 44. ölçü, s.67
- Örnek 59:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 55.-58. ölçüler arası, s.67
- Örnek 60:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 59.-62. ölçüler arası, s.67
- Örnek 61:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 63. ve 64. ölçü, s.68
- Örnek 62:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 92.-95. ölçüler arası, s.68
- Örnek 63:** *Prélude à l'après-midi d'une faune*, 108.-110. ölçüler arası, s.69
- Örnek 64:** *La Mer*, 2 numaranın 2. ölçüsü, s.75
- Örnek 65:** Paralel 5'li yürüyüş, s.75
- Örnek 66:** *La Mer*, 10 numaradan 1 ölçü önce, s.76
- Örnek 67a:** *La Mer*, 4 numaranın 5. ve 6. ölçüsü, s.76
- Örnek 67b:** *La Mer*, 4 numaranın 7. ve 8. ölçüsü, s.76
- Örnek 68:** *La Mer* ve *Prélude à l'après-midi d'une faune* eserlerinde motif benzerliği, s.76
- Örnek 69:** *La Mer*, 9 numaranın 6. ölçüsü, s.77
- Örnek 70:** *La Mer*, 13 numaradan sonra gelen *Trés modéré*, s.77

- Örnek 71:** *La Mer*, 15 numara ve bir ölçü öncesi, s.77
- Örnek 72:** *La Mer*, 16 numaradan 4 ölçü önce, s.78
- Örnek 73:** *La Mer*, 20 numaradan 4 ölçü önce, s.78
- Örnek 74:** *La Mer*, 21 numara, s.78
- Örnek 75:** *La Mer*, 23 numaradan 4 ölçü önce, s.79
- Örnek 76:** *La Mer*, 24 numaradan 2 ölçü önce, s.79
- Örnek 77:** *La Mer*, 25 numaradan 4 ölçü önce, s.79
- Örnek 78:** *La Mer*, 27 numaranın 3. ölçüsü, s.80
- Örnek 79:** *La Mer*, 30 numaradan 2 ölçü önce, s.80
- Örnek 80:** *La Mer*, 31 numaranın 2. ve 3. ölçüsü, s.80
- Örnek 81:** *La Mer*, 33 numara, s.81
- Örnek 82:** *Jeux de vagues* ve *De l'aube à midi sur la mer* bölümlerindeki motif benzerliği, s.81
- Örnek 83:** *La Mer*, 49 numaranın 8.-12. ölçüleri arası, s.81
- Örnek 84:** *La Mer*, 54 numaranın 9.-12. ölçüleri arası, s.82
- Örnek 85:** *La Mer*, 57 numaradan 4 ölçü önce, s.82
- Örnek 86:** *La Mer*, 62 numaradan 4 ölçü sonra, s.83
- Örnek 87:** *Daphnis et Chloé, Lever du Jour*, 155 numara, s.88
- Örnek 88:** *Daphnis et Chloé, Lever du Jour*, 156 numaranın 3.-7. ölçüleri arası, s.88
- Örnek 89:** *Daphnis et Chloé, Lever du Jour*, 156 numaranın 6. ölçüsü, s.88
- Örnek 90:** *Daphnis et Chloé, Lever du Jour*, 159 numara, s.88
- Örnek 91:** *Daphnis et Chloé, Lever du Jour*, 160 numaranın 5. ölçüsü, s.89
- Örnek 92:** *Daphnis et Chloé, Lever du Jour*, 162 numaranın 2.-5. ölçüleri arası, s.89
- Örnek 93:** *Daphnis et Chloé, Lever du Jour*, 165 numara, s.89
- Örnek 94:** *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 174 numaranın 2. ölçüsü, s.90
- Örnek 95:** *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 176-179 numaralar arası, s.90
- Örnek 96:** *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 179 numaranın 1.-5. ölçüleri arası, s.91
- Örnek 97:** *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 180 numaranın 3.-5. ölçüleri arası, s.91
- Örnek 98:** *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 182 numaranın 1. ve 2. ölçüsü, s.92
- Örnek 99:** *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 185 numaradan 2 ölçü önce, s.92
- Örnek 100:** *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 186 numaranın 1.-5. ölçüleri arası, s.92
- Örnek 101:** *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 187 numaranın 1.-3. ölçüleri arası, s.93

Örnek 102: *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 188 numaradan 2 ölçü önce, s.93

Örnek 103: *Daphnis et Chloé, Pantomime*, 192 numara, s.93

Örnek 104: *Daphnis et Chloé, Danse Générale*, 194 numara, s.94

Örnek 105: *Daphnis et Chloé, Danse Générale*, 202 numaradan 4 ölçü önce, s.94

Örnek 106: *Daphnis et Chloé, Danse Générale*, 202 numara, s.94

Örnek 107: *Ma Mère l'Oye, I. Pavane de la Belle au bois dormant*, 1.-4. ölçüler arası, s.100

Örnek 108: *Ma Mère l'Oye, I. Pavane de la Belle au bois dormant*, 5.-8. ölçüler arası, s.100

Örnek 109: *Ma Mère l'Oye, II. Petite poucet*, 32.-38. ölçüler arası, s.101

Örnek 110: *Ma Mère l'Oye, II. Petite poucet*, 52. ölçü, s.101

Örnek 111: *Ma Mère l'Oye, II. Petite poucet*, 56.-59. ölçüler arası, s.101

Örnek 112: *Ma Mère l'Oye, II. Petite poucet*, 65.-70. ölçüler arası, s.102

Örnek 113: *Ma Mère l'Oye, III. Laideronette, Impératrice de Padoges*, 9.-14. ölçüler arası, s.102

Örnek 114: *Ma Mère l'Oye, III. Laideronette, Impératrice de Padoges*, 24. ve 25. ölçüler, s.103

Örnek 115: *Ma Mère l'Oye, III. Laideronette, Impératrice de Padoges*, 38.-41. ölçüler arası, s.103

Örnek 116: *Ma Mère l'Oye, III. Laideronette, Impératrice de Padoges*, 57.-60. ölçüler arası, s.103

Örnek 117: *Ma Mère l'Oye, III. Laideronette, Impératrice de Padoges*, 69.-76. ölçüler arası, s.104

Örnek 118: *Ma Mère l'Oye, III. Laideronette, Impératrice de Padoges*, 109.-115. ölçüler arası, s.104

Örnek 119: *Ma Mère l'Oye, III. Laideronette, Impératrice de Padoges*, 123.-128. ölçüler arası, s.104

Örnek 120: *Ma Mère l'Oye, IV. Les entretiens de la Belle et de la Bête*, 70.-77. ölçüler arası, s.105

Örnek 121: *Ma Mère l'Oye, IV. Les entretiens de la Belle et de la Bête*, 137.-144. ölçüler arası, s.105

Örnek 122: *Ma Mère l'Oye, IV. Les entretiens de la Belle et de la Bête*, 160.-164. ölçüler arası, s.105

Örnek 123: *Ma Mère l'Oye, V. Le Jardin Féerique*, 18.-22. ölçüler arası, s.106

Örnek 124: *Ma Mère l'Oye, V. Le Jardin Féerique*, 25.-29. ölçüler arası, s.106

Örnek 125a: *Concerto pour la main gauche, Lento*, 3 numaranın 2. ölçüsü, s.110

Örnek 125b: *Concerto pour la main gauche, Lento*, 4 numaradan 5 ölçü önce, s.110

Örnek 126: *Concerto pour la main gauche, Lento*, 5 numaranın 1.-3. ölçüleri arası, s.111

Örnek 127: *Concerto pour la main gauche, Lento*, 6 numara, s.111

Örnek 128: *Concerto pour la main gauche, Lento*, 7 numara, s.111

Örnek 129: *Concerto pour la main gauche, Lento*, 14. numaradan 3 ölçü önce, s.111

Örnek 130: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 14 numara, s.112

Örnek 131a: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 17 numaradan 6 ölçü önce, s.112

Örnek 131b: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 20 numara, s.112

Örnek 132: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 25 numara, s.113

Örnek 133: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 32 numaradan 2 ölçü önce, s.113

Örnek 134: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 34 numaranın 2. ölçüsü, s.113

Örnek 135: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 36 numara, s.113

Örnek 136: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 38 numara, s.114

Örnek 137: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 46 numara, s.114

Örnek 138: *Concerto pour la main gauche, Allegro*, 52 numaranın 3. ölçüsü, s.114

GİRİŞ

EMPRESYONİZM VE SEMBOLİZM

Empresyonizm; 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan, resim sanatı ile ortaya çıkmış bir sanat akımıdır ve özellikle resim sanatında bir devrim olarak nitelendirilmiştir.

Empresyonistler yenilikçi olmakla birlikte, kendilerinden önceki bazı sanatçılardan etkilenmişlerdir. Velazquez, Goya, Delacroix ve Turner’in resimde konulara getirdiği yenilik ve rengi ön plana çıkarmaya yönelik çalışmaları; Barbizon Okulu’nu oluşturan manzara ressamlarından Daubigny ve Diaz’ın açık havada yaptığı çalışmalar, ressamların ilgisini çekti. Corot ve Courbet de doğa karşısında edindikleri izlenimlerle arınmış gerçeğe ulaştıklarına inanan sanatçılar olduklarını dile getirerek akımın ortaya çıkmasında rol oynadılar (Sérullaz, 2004: 7-10). Bu ressamların yolundan gitmeye karar veren Empresyonistler, Honfleur yakınında bir hana yerleşerek açık havada resim yapmaya karar verdiler. Boudin, Jongkind ve Monet, suluboya ve pastel çalışmaları yaptılar. “Akademilerde hala, saygın resim yapıtlarının saygın insanları betimlemeleri gerektiği; işçilerin veya çiftçilerin ise, Felemenk ustalarının yaptığı türden ‘janr’ (günlük yaşam) resimlerine uygun düşeceği düşüncesi baskındı” (Gombrich, 2014: 510). Dönemin ressamları bu tarz katı düşüncelerden uzaklaşarak saygın insanları, mitolojiyi, dini konu alan resimleri bir kenara bıraktılar; kafeleri ve geniş bulvarlarıyla, değişim geçirmekte olan günün Paris’ini, açık havada yenilen öğle yemeklerini, Seine Nehri kıyısında su eğlencelerini tasvir ediyorlardı (Bocquillon, 2005: 9).

Fotoğraf sanatında, gelişmesi tam da bu döneme rastlayan taşınabilir fotoğraf makinesi ve şipşak fotoğraf, resamlara yeni bir pencereden bakmak konusunda yardımcı oldu. Konuları özgün bir şekilde ele alan fotoğraf sanatı, bir nesnenin farklı açılardan çekimi, yakın çekim ya da hızla geçen bir anın görüntüsünü yakalamaya çalışmak gibi yeni teknik ve bakış açılarıyla, resamlara da bunu yapmak için ilham verdi. Ressamlar ışık oyunlarını, ani ışık yansımalarını resimlerine aktarmak için, nesneye bakış açılarını değiştirdiler. Fotoğraf yalnızca siyah-beyaz basılabilirken, ressamlar eserlerinde renkleri

kullanarak ışığın etkilerini yakalamak ve yaşamdan bir anın uçuculuğunu, doğallığını vermek konusunda, fotoğraftan daha başarılı olabileceklerini düşündüler (Serullaz, 2004: 12).

Yeni konular ve yeni renkler arayan ressamların etkilendiği bir diğer sanat, renkli Japon baskı resimleri oldu. Çin sanatının kökenlerinden doğmuş ve yaklaşık bin yıl aynı yolu izlemiş olan Japon sanatı, Uzakdoğu sanatının geleneksel konularına sırt çeviriyor ve halk yaşamından sahneleri renkli tahta baskılara aktarıyordu. Japon sanatseverlerin itibar etmediği bu tahta baskılar, 19. yy'ın yarısında Japonya'nın Avrupa ile ticaret ilişkisi kurmasıyla Avrupa'ya gönderilmeye başlandı. Manet'nin çevresindeki sanatçılar bu baskı resimlerin koleksiyonunu yaparken, artık sanatın Avrupa'ya özgü katı geleneklerden sıyrılıp, yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmesi ve icra edilmesi gerektiğini farketmişlerdir (Gombrich, 2014: 525).

Sanattaki bütün bu yeni eğilimler ve gelişmelerden etkilenen sanatçılar, yenilikçi eserlerini sergilemekte güçlük çekmekteydi. Paris giderek modernleşiyordu ancak Fransız sanatı, Güzel Sanatlar Akademisi'nin mutlak gücü altında idi. 1860'ların başında fikir alışverişinde bulunmak için buluşulmaya başlandığında, bu sanatçıların büyük çoğunluğu Paris'teki özel sanat okullarında öğrenciydi. Sanat çevrelerini sarsmakta olan Manet'ye hayranlık duyuyorlardı. 1862'den itibaren, Paris'te bulunan Café Guerbois'da toplantılar düzenlemeye başladılar (Hodge, 2016: 78). Manet ve Zola öncülüğünde yürütülen ve sanattaki yeni eğilimlerin tartışıldığı bu toplantılara yazar, eleştirmen, şairlerin yanı sıra fotoğrafçı Nadar ve Monet, Degas, Renoir, Sisley, Pissarro, Cézanne gibi ressamlar da katılıyordu (Serullaz, 2004: 12). “Resimde yer etmiş bayat ve anlamsız alışkanlıklara karşı tetikteydiler. Onlara göre, geleneksel sanatın, doğayı betimleme yöntemini bulduğu iddiası yanlıştı. En fazla kabul edebilecekleri, geleneksel sanatın insanları veya nesneleri çok yapay koşullarda betimlemek için bir yöntem bulduğuydu.” (Gombrich, 2014: 512). Ressamlar akademik stil ve konu kısıtlamalarına tepki gösteriyor, açık havada resim yapmak istiyorlardı. Resmi bir sergi olan Salon'u düzenleyen, resimlerde konuları ve sergilere katılacak eserleri belirleyen Akademi ressamları, 1863'te Manet ve Courbet eserlerini sergilemek istediğinde, resimleri geri çevirdi (Hodge, 2016:

78). Manet'nin alışlageldik yumuşak gölgeleme tekniği yerine sert ve güçlü kontrastlar kullanarak yaptığı ilk resimler, büyük tepki aldı. Bu karmaşa sonucunda, Salon sergisi tarafından reddedilen ressamlar İmparator Napolyon'un izniyle biraraya gelerek 1863'te Paris'te Reddedilenler Sergisi (Salon des Refuses) adıyla özel bir sergide eserlerini sergilediler (Gombrich, 2014: 514). Napolyon, bu sanatçıların eserlerinin Reddedilenler Sergisi ile halka sunulmasını sağlayarak, tartışmaların haklı tarafına halkın karar vermesini istiyordu (Ayaydın, 2015: 86). Düzgün fırça işlerine ve net hatlara sahip resimlere aşina olan halk, aceleyle yapılmış izlenimi uyandıran bu bulanık, puslu resimleri öfkeyle karşıladı. Çoğu kişi, resimleri Salon'da sergilenmeyen bu ressamlarla alay etmek için gitmiş olsa bile, sanatçıların eserlerini Salon dışında da sergileyebilecekleri fikri, ilk kez ortaya çıkmış oldu (Hauser, 1984: 355). “Bu sergiler sanatçıların Fransa'da Salon sergileri vasıtasıyla mesleki kabul görmeleri ve başarılarına giden tek yolu açan resmi sanat dünyasının despotluğundan sıyrılma çabalarının ilk aşamasını oluşturmaktaydı” (Honour, Fleming, 2016: 701). Resimlerinde uyguladığı teknikler ve seçtiği modern konularla dikkat çeken Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı eseri Empresyonizm'in başlangıcında önemli rol oynadı (Sérullaz, 2004: 11)



Resim 1: *Kırda Öğlen Yemeği*, Édouard Manet (1862-63)

O sıralar halen Empresyonist olarak anılmayan ressam, heykeltıraş ve fotoğrafçılardan oluşan bir grup sanatçı, akademik kurallara olan aykırı tutumu ile bilinen fotoğrafçı Nadar'ın önerisi ve desteği ile 1874'te, yenilikçi eserleri içeren bir sergi açtılar. Nadar, bu serginin düzenlenebilmesi için, herhangi bir karşılık beklemezsizin fotoğraf atölyesini sanatçılara tahsis etti (Ayaydın, 2015: 86). Sergide Monet'nin *Impression: soleil levant* (*İzlenim: Gün doğumu*) adını verdiği tablo da bulunuyordu. 1872'de, bütünüyle açık havada çalışarak tamamladığı bu tablo, sabah güneşi ile aydınlanan puslu Le Havre limanını sunuyordu. Louis Leroy adında, pek tanınmayan bir gazeteci, sergi hakkında görüşlerini belirttiği alaycı bir eleştiri yazısında, yetersiz ve utanç verici bulduğu Monet'nin tablosuna atıfta bulunarak, Empresyonist (İzlenimci) kelimesini ilk kez kullanan kişi oldu (Hodge, 2016: 78). Deyimi kullanan Leroy'un amacı ise olumlu değildi; resme olan geleneksel yaklaşımdan vazgeçen, kişisel görsel izlenimlerini yansıtmaya yolunu seçen bu sanatçıları aşağılamaktı. Ne var ki, bu deyim Empresyonist sanatçıların hoşuna gitmiş ve akım bu isimle anılmaya başlanmıştır. Empresyonizm'in adını Monet'nin resminden almayıp 1858'deki sanat toplantılarında ortaya atıldığı görüşü de ileri sürülmüştür (Sérullaz, 2004: 13).



Resim 2: *İzlenim: Gün Doğumu*, Claude Monet (1872)

Empresyonistler tamamen görsel ve içgüdüsel bir bakış açısı benimsediler. Teknik açıdan bakıldığında, resimde geometri kurallarına dayalı perspektif kullanılmadı, ressamlar tamamen hissettikleri yönde resim yapmaya özen gösterdiler. Birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf renkleri kullanarak resim yaptılar. Anlık gerçekliği yakalamanın peşinde olan ressamlar, stüdyo yerine açık havada çalışarak, nesneleri doğa içindeki konumlarına, hava koşullarına ve günün değişik saatlerinde güneş ışığıyla değişen görüntülerine göre canlandırmaya çalıştılar (Sérullaz, 2004: 14). Sürekli devinim durumunda olan konuların tek bir anını yakalamaya çalışıp, konunun hızla kavranması ve resmin kayıtsızca yapıldığı izleniminin verilmesi gerektiğini savundular (Hauser, 1984: 353). Doğanın sergilediği bir anı yakalamaya çalışan ressamın, boyalarını karıştırıp istediği rengi bulmaya ya da arka plan hazırlamaya vakti olmadığından, renkleri hızla tuvale geçirmesi ve ayrıntılardan çok bütüne dikkat etmesi gerekiyordu; bu nedenle hızla gelip geçen ışığın etkilerini yakalayabilmek için, resimlerini olabildiğince hızlı bir şekilde tuvale aktarmaya çalıştılar (Gombrich, 2014: 518). Özellikle ışığın etkilerini ve yansımalarını resmetmekten hoşlandıklarından, su yüzeyi değişkenliği ilgilerini çekti; suyu konu alan pek çok resim yaptılar. Empresyonist ressamlar, özellikle de Claude Monet, aynı konunun çeşitli koşullar altındaki durumunu işleyerek “resim dizileri” hazırladı; kavak ağaçlarının, nilüferlerin, saman yığınlarının gün doğumundan gün batımına kadar saatten saate değişen farklı ışık koşullarındaki ya da farklı mevsimlerdeki durumlarını; renklerin, biçimlerin ve gölgelerin sürekli değişimiyle tuvaline aktardı (Sérullaz, 2004: 15). Gerçeğin değişken olduğunu savunan resamlara göre süreklilik ve değişmezlik, yaşamın özündeki dinamizme, yenilenen akışa, gelişime karşı çıkan, geri bir anlayıştı. “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı kitabında Arnold Hauser şöyle demektedir:

“Her olgunun, yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine ikinci kez girilebilmesi olanaksız bir akarsu gibi, zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği anlatan en iyi formüldür. İzlenimciliğin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve sanat hileleri, bu Heraklit’çi dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil, bir oluşum, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir. Her izlenimci resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan nazik bir dengenin temsilcisidir.” (Hauser, 1984: 352)

Empresyonist ressam, yeterli ipucu verildiğinde insan gözünün resimdeki nesneleri tanıyabileceğini farketmişti, ancak bu tür resimlere biraz daha geriden bakılması gerektiğinin anlaşılması biraz zaman aldı. Yakından bakıldığında keyfi fırça vuruşları olarak görülen resim, uzaktan bakıldığında mucizevi bir şekilde canlanıyor ve bir bütüne dönüşüyordu (Gombrich, 2014: 522).

Empresyonizm müzikte de aynı özellikleri taşır. Resimde olduğu gibi, müzikte de güçlü duygular uyandırmaktan çok, anlık etkilerin ve bir atmosfer yaratmanın peşindedir. Bestecinin müzik öğelerini dilediği gibi kullanarak, kurallara bağlı kalmadan kendini ifade etmesi ve yaratılmak istenen etkinin özgürce ortaya konulması söz konusudur.

“Resimde empresyonizm, sınırı ortadan kaldırıyor, perspektiflerle oynuyordu. İnsanı her şeyle karışmış bir etki topluluğu karşısında bırakmıştı. Mallarmé, Baudlaire ya da Verlaine'in şiirlerinde herşey, renkli, uçucu empresyonlara (izlenimlere) dönüşmüştü. Müzikte, ezgi, armoni, ritm gibi temel öğeler giderek karışıyordu. Tıpkı, yeni bir anlatım aracı arayan Renoir ya da Monet'nin tualindeki temel öğelerin karışması gibi.” (Selanik, 1996: 254)

Müzikte empresyonizm, resim sanatındaki ışıktan gölgeye, ya da gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi duran lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı ve renk düşkünlüğünü bilinçle yansıtmıştır. Empresyonist müzikte ritm ve ölçü, belirsizliğe eğilim gösterir. İncelikli, uçucu yumuşak renkler ve tınılar, kısa motifler, doğanın suda belli belirsiz yansımaları gibidir (Say, 2003: 455).

Empresyonizm, aslında resim, müzik ve edebiyat arasındaki sınırların aşılmaya çalışıldığı; şiirde müzik, müzikte renk gibi kavramların konuşulmaya başlandığı yenilikçi bir sanat akımıdır. Sanatçıların yaşadığı büyük zorluklara rağmen bu sanat akımı bir zafer kazanmıştır. “Empresyonistlerin verdiği savaş, tüm yenilikçi sanatçıların zihinlerinde yer eden bir destan oldu. Artık kendilerine karşı çıkanlara, toplumun yeniliği anlamadaki bu açık başarısızlığını hatırlatabilirlerdi.” (Gombrich, 2014: 524).

19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Sembolizm, Realizm hareketine tepki olarak doğdu. Tıpkı Empresyonistler gibi, Akademik sanat geleneğinden uzaklaşmak

isteyen edebiyatçılar, sanat ve edebiyattaki klasik yaklaşımı reddettiler. Realizm'in gerçekçi tutumuna karşı, soyut olanın peşine düştüler (Hodge, 2016: 80). Sembolizmin ilk habercisi, Yunan asıllı şair Jean Moréas'ın 1886'da *Le Figaro*'da yayınladığı “Sembolist Manifesto” idi. Paris'in en eski gazetesinde yayınlanan bu manifesto ile; sanatçılar, eleştirmenler ve yazarlar, Sembolizm üzerine tartışmaya başlamıştı; sanatın bir şeyi betimlemesi gerekmediği, bunun yerine bir fikir ortaya atması gerektiği konuşuluyordu. Sanatçılar; görünmeyen gerçeklikleri ortaya çıkarabilecek dahiler, yetenekli bireyler olarak tanımlanmaya başlanmıştı (Facos, 2009: 1).

Şairler somut motifleri dış dünyada aramak yerine, kendi iç dünyalarına döndüler. Sanatın izleyen ya da dinleyen kitleye ahlak dersi vermek gibi bir amacı olması gerektiğine inanmıyorlardı, bu sayede “sanat için sanat” fikri ortaya çıkmış oldu. Bu kavram, sanatın toplumsal, politik ya da ahlaki konularla ilgilenmeden, yalnızca güzel olanı aktarmasını öngörür (Honour, Fleming, 2016: 718; Hodge, 2016: 80-82).

1887'de Belçikalı yazar Maeterlinck, güncel simgenin klasik simgenin tersi olduğunu açıklayan bir makale yayınladı; Maeterlinck'e göre güncel simge, soyuttan somuta gitmek yerine, düşünce yoluyla çağrışımlar sağlamayı hedef alarak, somuttan soyuta gidiyordu. Aynı makalede yazar, Mallarmé'nin; Fransız Sembolizminin gerçek ustası olduğunu da dile getiriyordu (Cassou, 2006: 164).

Sembolizmin en önemli amacı, bir nesneyi doğrudan adlandırmadan, çağrışımlar ve imgelemler aracılığıyla dile getirmektir. “Anlamı belirsiz, çağrışım gücü yüksek, farklı anlamları olan ve bunları şiire katarak akış yönünü iyice belirsizleştiren sözcükler, az kullanılan ya da zamanla kaybolmuş bir anlamı olan sözcükler ve aliterasyon, asonans gibi ses oyunları Sembolist şairler için çok çekicidir” (Çöloğlu, 2017: 156). Belirli sembollerin, şekillerin, renklerin ya da görüntülerin birleştirilmesiyle, bir mesajı, ifadeyi ya da duyguları ima yoluyla aktaran bu akıma ait bazı örnekler o kadar soyuttur ki, tamamen anlaşılabilir olması için açıklamalara ihtiyaç duyulur. Tüm sanatçılar ve sanat akımlarının önceliği aynı olmasa da, bir konsepti bir kitleye iletmek, sanat tarihinde

çoğunlukla önemli bir faktör olmuştur ve bu anlamda düşünüldüğünde sanatçılar, büyük bir sanat eseri yaratırken sembollerden faydalanmışlardır (Macbean, 2013: 3-9).

“Bir yaratıcının imgelem gücü ne yerleşik kurallardan, ne benimsenmiş örneklerden, ne de zorunlu kaynaklardan yararlanır. Hiç kuşkusuz, onun, her zaman ve bütün sanat akımlarında sanatsal yaratının başlıca etkeni olduğu kanıtlanabilir; ama Sembolizmde, onun anlayış ve estetiğinde, imgelemin bu ağır basan belirgin niteliğinin özellikle bilinçli ve ısrarlı bir doğrulamasını görmek zorundayız.” (Cassou, 2006: 7)

Sembolist şiirin ortaya koyduğu yeni yazım türlerinden bazıları; özgür dize, uyaksız şiir ve düzyazı şiir olarak adlandırılabilir. Bu yenilikleri eserlerine yansıtan iki isim, akımın en büyük temsilcileri sayılan Stéphane Mallarmé ve Arthur Rimbaud'dur (Çöloğu, 2017: 159; Cassou, 2006: 27). Akımın diğer öncü figürleri arasında Fransız yazar Paul Valéry, şairler Charles Baudelaire, Paul Verlaine; Belçikalı yazar Maurice Maeterlinck ve Amerikalı yazar Edgar Allan Poe bulunmaktadır. Sabahattin Eyüboğlu ve Melih Cevdet Anday'ın çevirisi ile sunulan Verlaine'nin *Şiir Sanatı* adlı şiirinin ilk iki dördlüğü ile, bu akımın elde etmek istediği etki daha iyi görülebilir.

Şiir Sanatı

Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.
Kıvrak olur, erir havada sanki;
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.

Kelime seçerken de meydan senin;
Bile bile bir nebze aldanmalı.
Dumanlısı güzeldir türkülerin;
Öyle hem seçik olsun, hem kapalı.

Sembolizme müzik tarihinde bir akım olarak rastlanılmasa da, Sembolist şairler ve Empresyonist bestecilerin birbiriyle olan ilişkisi açıkça görülür. Fransız besteci Franck ve öğrencileri Duparc, Chausson, Fauré; Sembolist Baudelaire, Maeterlinck ve

Verlaine'nin şiir ve metinlerini kullanarak eserler vermişlerdir. Debussy, Sembolistlerin etkisinde kalan, Sembolistlerin şiirde yapmak istediklerini müzikte yakalamaya çalışan bir diğer bestecidir. Debussy'nin Verlaine şiirleri üzerine yazdığı şarkı dizileri; Mallarmé'nin bir şiirinden esinlenerek bestelediği *Prélude à l'après-midi d'un faune*; Maeterlinck'in Sembolist tiyatro oyununu libretto olarak kullandığı başyapıtı *Pelléas et Mélisande* ve Baudelaire'nin beş şiiri üzerine yazdığı *Cinq Poemes*, bu bağlamda bahsedilmesi gereken eserlerdir. Sembolistlerin şiirlerinden yola çıkmasının yanı sıra Debussy, pastoral temaları işlerken kişisel sembolizmini yaratmıştır; *La Mer* ile denizi, orkestra eseri *Noktürnler* ile bulutları betimlemiştir. Ravel ise, Mallarmé'nin şiirlerini kullanarak bestelediği *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* adlı eserinde, hem Empresyonist hem de atonal öğelere yer vermiştir.

1. BÖLÜM
20. YÜZYILIN İKİ BESTECİSİ:
CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL

1. BÖLÜM

20. YÜZYILIN İKİ BESTECİSİ:

CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL

1.1 Debussy'nin Hayatı ve Müzikal Dili

Claude-Achille Debussy, Fransa'nın başkenti Paris'e yakın Saint-Germain-en-Laye'de, 1862 yılında doğdu. Anne ve babası bir porselen dükkanı işleten tüccarlardı. Kardeşlerinden birinin ölümü üzerine, uzaklaşması adına Cannes'da yaşayan teyzesi Bayan Roustan'ın yanına gönderildi, Debussy'nin müziğe olan ilgisini keşfeden kişi o oldu.

İlkokula başladığı dönemde, öğretmenleri ve okul müdürünün de önerileriyle, 1870'de Cannes'da, İtalyan müzisyen Cerutti'den ders almaya başladı. 1871'de, Chopin'in öğrencilerinden Marie Mauté de Fleurville'in ilgisini çekti ve onunla piyano çalışmaya başladı. 1872'de, on bir yılını geçireceği Paris Konservatuarı'nı, henüz 10 yaşındayken kazandı. Bu süreçte Debussy, hepsi dönemin önemli müzisyenleri olarak kabul edilen isimlerle çalışma imkanı buldu. Émile Durand ile armoni, Antoine F. Marmontel ile piyano, Albert Lavignac ile solfej, César Franck ile org ve Ernest Guiraud ile kompozisyon üzerine çalıştı. Armoni ve kompozisyon sınıflarında geleneksel yöntemlerden uzak durması, hep yeni arayışlara girmesi ile öğretmenlerini şaşırtıyordu. Piyano derslerinin pek parlak olmayışı nedeniyle, piyanistlik kariyerinden vazgeçerek besteciliğe yöneldi (Selanik, 1996: 256).

1880'de konservatuvardan mezun olan Debussy, Tchaikovsky'ye uzun yıllar maddi destek vermiş olan Madam von Meck tarafından, tüm giderleri ödenerek Rusya'ya davet edildi ve bu dönemde, Meck ailesi ile birlikte İsviçre, İtalya ve Rusya'yı dolaştı, aynı zamanda Rus müziğini yakından tanıma fırsatı buldu. 1884'te, Paris Konservatuarı tarafından genç ve yetenekli bestecilere verilen "Roma Ödülü"nü, *L'enfant prodigue* ile kazandı. Ancak eser, müzik otoritelerini şaşkına çevirdi; kullandığı farklı armonik kombinasyonlar kabul görmedi, bu nedenle eser seslendirilmedi (Say, 2003: 457).

Roma’da, Villa Medici’de kaldığı esnada Lizst ve Verdi ile tanıştı. Bu dönemde hem Alexander Borodin ve Modest Mussorgsky’nin müziğiyle ilgilendi, hem de 19. yüzyılın tanrısı olarak adlandırılan Wagner’in müziğini canlı dinleme imkanı buldu. Wagner’in müziğe olan yaklaşımı, kural tanımazlığı Debussy’i derinden etkiledi. Artık yeni renk ve tını arayışlarına girmiş, yasak kabul edilen akorlarla farklı bir müzik ortaya koymaya çalışıyordu. 1887’de müziğe olan bakış açısı değişmiş ve genişlemiş olarak, çok sevdiği Paris’e döndü.



Resim 3: Claude Debussy

Döndükten sonra, müziği üzerinde çok etkisi olacak olan, Sembolist şairlerden Stephaine Mallarmé ile arkadaşlık kurdu. Mallarmé’nin evinde yapılan toplantılarda, Empresyonizm adı anılmaya başlanmıştı, besteci burada diğer şairler, edebiyatçılar ve ressamlarla tanıştı. Fikir alışverişlerinde bulunuluyor, sanatla ilgili her şey konuşuluyor, yeni olanaklardan bahsediliyordu, Debussy de bunları müziğine olabildiğince yansıtmak istiyordu (Saydam, 1997: 141).

1889’da Paris’te açılan Dünya Fuarı, Debussy için farklı ve nefes kesen bir deneyim oldu. Nikolai Rimsky-Korsakov’un Rus eserlerinden oluşan bir konserle içinde

bulunduğu bu fuarla birlikte; ilgi duyduğu Rus müziğinin öteki ustalarını dinleme şansı buldu. Sergide Afrika, Arabistan ve Uzakdoğu'dan gruplar da bulunuyordu, asıl ilgisini çeken ise, Cava'nın *Gamelan* müziği oldu. Bu Uzakdoğu ülkesinin halk müziği, tam perdelerden oluşan, pentatonik dizileri kullanan, besteciye yabancı renkler ve tınlar içeriyordu. Bu müzikten çok etkilenen Debussy, yabancı sanatın bambaşka bir dünyaya açılan bir kapı olduğunu fark etti ve bu görüşü benimsedi. 1891'de besteci Erik Satie ile kurduğu dostluk, ona bu yeni görüşleri doğrultusunda yaratmak istediği yeni müzikleri yaratması için cesaret verdi. Tınıya daha çok önem veren, armonik ve ritmik yapısıyla farklı izlenimler uyandırmayı hedefleyen bu yeni müzik stili üzerinde çalışmaya başladı (Feridunoğlu, 2005: 197).

1893'te artık yeni bir stil benimsemiş olan besteci, "Ulusal Müzik Derneği"nin bir dinletisinde, *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nü dinleyicilerin beğenisine sundu. Ne var ki, Franck, Massenet gibi bestecilerin etkisini taşıyan bu müzik eleştirmenlerce beğenilmedi, fazla aykırı bulundu. Eserin değeri ancak on yıl kadar uzun bir süre sonra anlaşılabilirdi (Mimaroglu, 1995: 124).

Bunu izleyen dönemde Debussy, Empresyonist müzik adına yapmak istediği şeyi; eski stillerden ve bestecilerden sıyrılarak yeni bir müzik dili ortaya koyma fikrini ustalıkla hayata geçirerek gerçek anlamda Empresyonist eserler vermeye ve kendine özgü müzikal düşüncelerini eserlerine yansıtmaya başladı. 1894'te Mallarmé'den esinlenerek, *Prélude à l'après-midi d'un faune (Bir kıvr tanrısının öğleden sonrasına prelüd)* adlı senfonik şiirini besteledi. Bu büyük yapıt, Mallarmé'nin şiirinin canlandırılması değil, yalnızca şiirin atmosferinin bestecinin kişisel anlatımıyla serbest bir şekilde müziğe aktarılması gibiydi (Selanik, 1996: 257). Debussy, çalgı tınlarını o kadar farklı şekillerde kullanmış ve adeta bir ressamış gibi, öyle renkleri bir araya getirmişti ki, eser 1899'da ilk kez çalındığında büyük yankı uyandırdı. 1897-1899 yılları arasında yazdığı orkestra yapıtı *Nocturnes*'i 1899'da evlendiği Rosalie'ye ithaf etti. Bölüm başlıkları *Nuages (Bulutlar)*, *Fêtes (Kutlamalar)* ve *Sirènes (Sirenler)* olan bu eserin *Sirènes* bölümünde kadınlar korosunun ağzı kapalı olarak katılımı yine bir yenilikçi düşüncenin yansıması oldu. Tonal

bir ilişki aramaksızın, yeni ve besteciye özgü izlenimci stilde modülasyonlar eseri önemli bir yapıt haline getirdi.

20. yy'ın başlamasıyla beraber Debussy kendini çalışmalarına adanmıştı. 1902 yılında, Belçikalı şair M. Maeterlinck'in bir piyesinden esinlendiği ve uzun yıllardır üzerinde çalıştığı operası, 5 perdelik *Pelléas et Mélisande*'yi tamamladı. Bu dev eser Paris'in Opéra-Comique adlı sahnesinde seyircilere sunuldu, tartışmalara yol açtı ancak müzikli tiyatro tarihine yepyeni bir soluk getirdi. Debussy eserde değindiği, insana ait derin duyguları müziğine yansıtmış şekliyle, usta bir dramacı olduğunu da ortaya koydu. Öncesinde tepkilerle karşılanırsa da, yeni bir yüzyılın başlangıcı olan bu dönemde *Pelléas et Mélisande* operası, Fransa halkının değer verdiği yaratıların en önemlilerinden olma özelliğine kavuştu (Feridunoğlu, 2005: 197).

1905'te Emma Bardac ile ikinci evliliğini yaptı. *Children's Corner* adlı eserini, bu evlilikten doğan kızına ithaf etti. Yine bu yıl, bir süredir üzerinde çalıştığı *La mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre* adlı eserini, 1906-1912 arasında İspanyol kültüründen esinlenerek bestelediği *Iberia* adlı üç bölümlü senfonik şiirini tamamladı. Bu iki büyük yapıtla birlikte, Empresyonist anlatım artık doruk noktasına ulaşmıştı. Bu dönemde özellikle yazdığı liedlerle Debussy, stiline incelik ve zarıflığını ortaya koymuş, renklerin ve akorların parlak tınlarına verdiği önemi bir kez daha sergilemiştir. Piyano için bestelediği ve iki kitapta topladığı *24 Prelüd*'ün her biri ile, ayrı ayrı birer tablo oluşturmuştur. Bu prelüdlere icracının; piyanonun bütün tını olanaklarını kullanarak, dinleyicinin kafasında bir izlenim, bir imge oluşturması hedeflenmiştir.

1910 yılından itibaren, başta Avrupa başkentleri olmak üzere pek çok kentte, kendi eserlerini yönettiği konserler verdi. 1913'te *Syrinx*'i ve bale müziği *Jeux*'u besteledi, ardından bir sonat dizisi oluşturmaya karar vererek ilk eser olarak *Viyolonsel-Piyano Sonatı*'nı 1914'te tamamladı. İzleyen günlerde kemancı bir arkadaşı ile A.B.D. gezisine çıkmak istedi ancak sağlığı gittikçe bozuluyordu; kolon kanserine yakalanmıştı (Mimaroglu, 1995: 125). 1915'te geçirdiği iki ameliyata rağmen, beste yapmayı sürdürdü; sonat serisinin ikincisi olan *Flüt, viyola ve arp için sonatı* tamamladı. Derinden

etkilendiği dünya savaşı ve yakalandığı hastalığına daha fazla karşı koyamayarak, 25 Mart 1918'de, Alman topraklarının Paris'i bombardımana tuttuğu bir günde, evinde hayata gözlerini yumdu. Yoğun savaş kaygıları yüzünden, Fransa, önemli bir bestecisini kaybettiğinin farkına bile varamadı ve Debussy, yalnız yakın arkadaşlarının katıldığı sade bir törenle toprağa verildi.

Debussy, 20. yy müziğine yön veren en büyük bestecilerden biri olarak kabul edilir. Duygularını ve izlenimlerini yansıtmada konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahip, kalıpları yıkmak ve süregelmış müzikal geleneklerden uzaklaşabilmek konusunda oldukça cesur, müziğin tıpkı diğer sanatlarda olduğu gibi bir yeniliğe ihtiyacı olduğunu düşünecek kadar cüretkar ve hem Fransız kültürüne aşık, hem de farklı kültürlerin müzikal tınlarını kullanabilecek kadar açık görüşlü bir besteci idi. Müziğe karşı tutumu ile pek çok şeyin değişmesini sağlamıştır ve kendisinden sonraki bestecilerin daha özgür hareket edebilmesine olanak vermiştir.

Döneminin, en yenilikçi düşünce yapısına sahip bestecilerinden olan Debussy, majör-minör sisteminin varlığı kadar, sona erişinin de farkına varmıştır. Resimde geleneksel kuralların Empresyonist ressamlar tarafından yıkılması gibi, müzik alanında da yeni bir arayışa girilmesi gerektiğini fark etmiş ve 1889'da Paris'teki Dünya Fuarı'nda karşılaştığı ve çok etkilendiği dünya müziklerini kullanarak yeni bir yol izlemeye karar vermiştir. Yıpranma tehlikesi altındaki klasik armoni sistemini güçlendirmek yerine, zayıflatarak geçmiş yüzyılın etkilerinden kurtarmak; kendi müzik dilini yaratmak istemiştir (Griffiths, 2015: 204).

Debussy, armoni ve form kurallarını aşarak 20 yy. müziğinin kapılarını açtı. Tüm diğer çağdaşları Wagner'in müziğinden bağımsız olmaya çalışırken ancak onun fikirlerinin zıddına bağlı kalmayı başarabilmişlerdir. Oysa Debussy, çağdaşlarından farklı olarak, tonalite kavramından oldukça doğal bir biçimde sıyrılmış ve Wagner etkisinde kalmadan, özgün müzik diliyle yeni tınların arayışına girmiştir (Selanik, 1996: 255). Debussy, Wagner'in müziğinden bir çok açıdan farklı bir yol izlese de, müziğinde Alman etkileri görülür; özellikle dramatik olayların ve duyguların akışının; dilsel ifadenin

sürekliliği göz önünde bulundurularak doğala daha yakın bir müzik dili ile aktarılmaya çalışıldığı farkedilebilir. Wagner'in müziği, Debussy'nin besteci kimliğinin oluşmasında önemli bir rol oynadı (Morgan, 1991: 43). Besteci, Alman müziğine sırt çevirip kendi müzikal anlatımını ortaya çıkarmak istediğinde, ilhamını Rus besteci Mussorgsky'de, Uzakdoğu müziğinde, Empresyonist ressam ve Sembolist şairlerden oluşan arkadaş çevresinde buldu. Bir de Fransız Barok müziğinin önemli temsilcileri olan Couperin ve Rameau'dan etkilenmiştir (Michels, Vogel, 2015: 481).

1880-90 arasında besteci, büyük yapıtlarını vermesini sağlayan müzik dilini; oryantalizm, Wagner'in müziği hakkında değişken düşünceleri ve Erik Satie ile kurduğu dostluktan yola çıkarak geliştirmeye başladı. Debussy'nin renk ve dokuyu kompozisyondan daha önemli kılma çabası müzik çevreleri tarafından olumlu ve ilgiyle karşılandı (Fourqurean, 2014: 7). Ressamlardan ilham alan Debussy, tonal armoninin temeli olan 3'lü aralığa sırt çevirerek, geleneksellikten uzak akorlara yöneldi. Kullanılması yasak olan paralel 4'lü, 5'li ve 8'lilere sıklıkla yer verdi. Kendine özgü armoni anlayışı, ritm ve ölçüye yeni bir bakış açısından bakması, kromatizmi daha önce hiçbir bestecinin ele almadığı gibi ele alması ve tonal merkez kavramını ortadan kaldıran eserler vermesiyle dikkat çekti. Disonansları çok iyi tanıdı ve bunları oldukça bilinçli bir şekilde kullandı (Say, 2003: 458-60). Geleneksel armoni kalıpları yerine, birbirinden bağımsız ölçüler ve beklenmeyen tonal geçişler kullandı. Empresyonist ressamlar ve Sembolist şairlerle olan ilişkisi ve Satie ile yaptığı konuşmalar ışığında, armoni ve ölçü kullanımına getirdiği yeniliklerle, müziği renkler ve tınlar ile ilgili olarak ele alıyordu. Bu yeni müzik dilinde, tıpkı resim sanatında çizginin yerini renklerin alması gibi, renk ve tını önemliydi. Besteci çözülme 7'li, 9'lu ve hatta 11'li akorları, tonal bir merkez düşünmeksizin özgürce kullandı (Mimaroglu, 1995: 124-26).

“Armoni kavramı, 20'nci yüzyılda köklü bir değişim geçirerek çağımıza özgü müzik dili oluşturulmuştur. Satie ve Debussy'nin müziğinde, klasik armoninin beşli ve yedili uygulamaları, ton içindeki çatkısal görevlerini ve önemlerini yitirmiştir. Gerilim ve çözüm (çeken-eksen) kavramı ortadan kalkmış, her uygu, başka bir uyguya bağımlı olmaksızın özgürce kullanılmıştır.” (Kütahyalı, 1981: 19)

Besteciye en çok etkileyen, Dünya Fuarı'nda dinlediği farklı kültürlerle ait müzikler oldu. Kromatik perdeler yerine, tam perdelerin oluşturduğu bir dizinin kullanıldığı Cava'nın Gamelan müziği, antik Yunan modları gibi unsurları müziğine taşıdı. Geleneksel tonal müzikte armonik ilerleyiş, birbirinden farklı akorları biraraya getirerek müziği geliştirmek iken, Debussy'de bu; birbirine yapısal olarak benzeyen akorları kombine etmek olarak değişti (Morgan, 1991: 48). Tam ton dizileri müzik tarihinde 17. yy'dan beri aralıklı olarak kullanılsa da, Debussy ile özdeşleşti ve bestecinin müziğe getirdiği büyük yeniliklerden biri oldu. Pentatonik dizileri ve antik Yunan modlarından özellikle Doryeni kullandı. Artık 4'lü ve artık 5'liler, disonanslar gibi öğeleri, akorlar ve tonaliteler arasında geçiş köprüsü olarak kullandı (Jameson, 1942: 85). Piyano için bestelediği *Prelüdlere*'de, **Örnek 1**'de pentatonik dizi, **Örnek 2**'de tam ton dizisi kullanımı görülebilir.



Örnek 1a: Sol bemol majör pentatonik dizi



Örnek 1b: *Prelüdlere, Birinci Kitap, No 8: La fille aux cheveux de lin*, pentatonik dizi kullanımı



Örnek 2a: Tam ton dizisi



Örnek 2b: *Prelüdlar, Birinci Kitap, No 2: Voilés*, tam ton dizisi kullanımı

Sol minör yaylı dörtlüsünde antik modlardan Frijyen modu(Örn. 3), *Rêverie* adlı piyano eserinde ise Doryen modu kullanımı görülür(Örn. 4).



Örnek 3: *Sol Minör Yaylı Dörtlü, Birinci Bölüm*, Frijyen modu kullanımı



Örnek 4: *Rêverie*, Doryen modu kullanımı

Akorları tonal işlevsellikleri yerine ses renkleriyle değerlendirdi, bu sayede paralel akorlara yöneldi. İlk önemli yapıtı sayılan *Prélude à l'après-midi d'un faune* ile, geleneksel tonalite ve ritm anlayışının dışına çıktığını kanıtladı; bir diziden sesler ardarda

pan flütü taklit edercesine sıralanmış, ritm ise klasik dördöl özelliğini yitirmiştir (Michels, Vogel, 2015: 481).

Orkestrasyonu söz konusu olduğunda, romantiklerin dramatik anlatım, gösterişli ve büyük orkestralar, uzun temalar gibi kaygılarından uzak, saf ve ince bir tını arayışına girdi; kısa motifleri ve uçucu izlenimleri sergilemeye çalıştı. Bestelerken armoniyi melodiden ön planda tuttu. Çalgıların karakterlerini çok iyi anladı ve orkestrasyonda gruplar halinde kullansa bile, çalgının doğal tınısını korumaya çalıştı. Bakır üfleme çalgıların baskınlığına son verip, tahta üfleme çalgıları ön planda tuttu (Çevik, 2007: 106). Dönemin gelişmekte olan çalgılarından biri olan arpa özel bir ilgi duyan besteci, arpa bir eşlik çalgısı olarak değil, kendine özgü renk ve tınısını ortaya çıkarmak için, bir solo çalgı olarak kullanmaya özen gösterdi (Mimaroglu, 1995: 127).

Debussy'nin müzikte yakalamaya çalıştığı etki, o döneme kadar süregelen gelenekleri sürdürmek ve somut olanı aramak yerine, yeni ve soyut olanın peşine düşmek gibidir. Soyut olanı ararken, müzikte sabit ve kesin ritm hissinden kaçınmanın yollarını da aradı; hazır ritmik kalıplar kullanarak kendini ifade etmeye çalışmaktansa, ritimleri müziğinin ruhunu daha da ortaya çıkaracak şekilde kullanmak fikrini benimsedi. Eserlerinde ölçüleri özgürce ve çeşitlilikle kullanmıştır, motifleri çoğu zaman rüzgarda salınan bir tül perde ya da havada süzülen bir tüyü betimler gibidir. Bu etkiyi yaratmak için, ölçü içindeki zayıf zamanları öne çıkarmış, uzatma bağı ile noktalar gibi öğelerden faydalanmıştır. Melodileri uzun bir çizgi gibi kullanmak yerine, kısa motifleri tercih etmiştir. Bir eserde duyurduğu motifleri, ritmik varyasyonlarla yineleyerek farklı anlatımlar elde etmek için kullanmıştır (Jameson, 1942: 59). Eserlerine bakıldığında dinamik olarak genellikle *pianissimo* kullanmayı tercih ettiğinden, uçucu ve hafif karakterdeki müziğini ifade etmeye en uygun karaktere sahip dinamiğin *pp* olduğunu düşündüğü görülebilir.

Empresyonist ressamların eserlerinden etkilenen Debussy, tıpkı onlar gibi, su, gökyüzü, puslu görüntüler, ay ışığı gibi konuları ele alarak, doğanın kendinde uyandırdığı izlenimleri yansıtan eserler vermeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Denize olan

düşkünüğü küçük yaşta başladığından özellikle su, pek çok eserinin ana fikrini oluşturmuştur (Selanik, 1996: 257-59). Eserlerin başlıkları bile, ressamların konu seçimleri ile benzerlik gösterir. *Nuages (Bulutlar)*, *Jardins sous la pluie (Yağmur Altında Bahçeler)*, *La Mer (Deniz)*, *Reflets dans l'eau (Sudaki Yansımalar)*; su temalı eserlerinden bazılarıdır.

“...Ressamlar kendi uğraş alanlarında ağır basan unsur olarak, ışığın özünü kavramaya çabalamışlar ve bu çaba onları microstructre (alt yapı) diyebileceğimiz bir resim yapma yöntemine götürmüştü. Debussy de onlar gibi, seslerin ve tonların niteliklerini dağıtıp, bölerek ve çözümleyerek müzikte her türlü parçalama yöntemini denemiştir.resimdeki fragmentasyon (parçalı, tek tek renk kullanma) tekniğine benzer.” (Serullaz, 2004: 18-19)

Sembolistlerden de ilham alan Debussy, onların tekniğini müziğe taşımak ve yeni bir müzik dili ortaya koymak istedi. Tıpkı Sembolistlerin şiirde yapmayı hedeflediği gibi, dinleyicileri hayal dünyasına götürmeyi amaçlayan üstü örtülü armoniler, akıp giden ritimler, kısa ve uçucu ezgiler yarattı. Bunu yaparken zaman zaman şairlerin şiirlerini şarkı sözü olarak kullanarak ya da yalnızca şiirin kendisinde bıraktığı izlenimleri düşünerek besteledi; Verlaine'nin şiirlerinden esinlenerek *Trois Melodies*, *Fêtes Galantes*, *Ariettes Oubliées*; Mallarmé'nin şiirlerinden esinlenerek *Trois Poèmes de Mallarmé* ve *Prelude a l'apres midi d'un faune*; Baudelaire'nin şiirlerinden esinlenerek *Cinq Poèmes de Baudelaire* adlı eserleri yarattı (McDonagh, 1942: 20).

Debussy, 1907'de yayıncısına gönderdiği bir mektupta, müziğin, doğası gereği katı ve geleneksel kurallara, formlara uygun olmadığını gitgide daha çok hissettiğini yazmıştır (Griffiths, 2015: 215).

1.2 Ravel'in Hayatı ve Müzikal Dili

Maurice Ravel, 7 Mart 1875'te, Fransa ve İspanya sınırında bulunan Ciboure'da doğdu. Annesi Madrid'de yetişmiş bir Bask, babası ise Savoie'li başarılı bir mühendis ve tüccardı. Ravel henüz birkaç aylıkken, Paris'e yerleştiler. Çocukluğu boyunca annesinden

İspanyolca şarkılar dinleyerek büyüyen Ravel'in müzik yeteneği, 1881'de ilkokula başladığında öğretmenleri ve okul müdürü tarafından fark edildi (Saydam, 1997: 162).

1882'de müzik eğitimcisi Henri Ghys'ten piyano dersleri almaya başladı. Takip eden beş yıl içerisinde, ünlü eserleri kendi duyusuyla yorumlamaya, etrafındaki insanlara konserler vermeye başladı, müziğe olan ilgisini gören ailesi, 12 yaşında iken Léo Delibes'nin öğrencisi Charles-René'den armoni, kontrpuan ve bestecilik dersleri almasını sağladılar.

1889'da Paris Konservatuvarı'nın sınavını kazandı ve eğitimine, Charles-Wilfrid de Bériot ile piyano, Émile Pessard ile armoni, Gabriel Fauré ile kompozisyon, André Gedalge ile kontrpuan üzerine çalışarak devam etti. Konservatuvarın ilk yıllarında tanıştığı Erik Satie'nin yenilikçi fikirleri ilgisini çekti, klasik armoninin dışına çıkarak yeni yollar aramaya başladı. Ancak bunun öğretmenler üzerindeki etkileri pek te olumlu olmadı. İtalya bursu için Paris Konservatuvarı'nın düzenlediği yarışmada genç bestecilere verilen, daha önce Berlioz, Gounod, Bizet ve Debussy'nin de kazandığı Roma ödülünü tam beş kez kaybetti. Ravel'in yarışmayı son denemesinde, konservatuvarın saygın öğretmenlerinden besteci Charles Lenepveu'nun da jürisinde olduğu yarışmanın final turuna yalnızca kendi öğrencilerinin seçilmesi basının da ilgisini çekince, bu durum ulusal bir skandal boyutuna ulaştı ve müdür T. Dubois'nin istifası, ardından yerine G. Fauré'nin getirilmesi ile son buldu. Ancak Ravel, adaletsiz bulduğu bu sisteme karşı çıkarak, akademik tüm unvanlardan vazgeçerek kendi yolunu izlemeyi seçti (Feridunoğlu, 2005: 205).



Resim 4: Maurice Ravel

O yıllarda, Fransa’da ulusallaşma akımı da söz konusuydu. Genç Ravel, Debussy’nin 1894’te bestelediği *Prélude à l’après-midi d’un faune* eserinden çok etkilenmişti. Chopin, Satie ve öğretmeni Fauré Fransız bestecilerden, Borodin ve Rimsky-Korsakov ise Rus Beşleri’nden en önemseddiği ve özellikle bestecilik kariyerinin başlarında kendine örnek aldığı isimlerdendi. 1899 yılında *Pavane pour une infante défunte* (Ölü Bir Prenses için Pavan) adlı orkestra eserini besteledi; Paris’te halkın karşısına ilk kez çıkarak büyük beğeni ve ilgi topladı (Saydam, 1997: 163). 1901’de, Roma Ödülü için bestelemesi gereken kantatı operet türünde yazarak jüriyi şaşırtmış ve hoş gitmeyen bu dik başlı tutumu sebebiyle ancak ikincilik ödülü alabilmiştir. Aynı yıl *Jeux D’eau* (Su Oyunları) adlı eserini de yayımladı.

Empresyonizme ilgi duymaya başladığı dönemde Debussy ile tanışma fırsatı buldu. 1903’te yayımlanan *Fa Majör Yaylı Çalgılar için Dörtlüsü*, bir sene sonra icra edildiğinde büyük övgü topladı, özellikle eleştirmenlerce çok beğenildi. 1905’te, piyano için *Sonatine* ve *Miroirs* (Yansımalar) eserlerini, ardından 1908’de çocuklara ithafen yazdığı dört el için *Ma mère l’Oye* (Kaz Ana) adlı eserini tamamladı ve bu eserin orkestra uyarlamasını da yaptı (Feridunoğlu, 2005: 206). Aynı yıl orkestra için bestelediği ilk büyük eseri olan *Rapsodie espagnole* (İspanyol Rapsodisi)’yi tamamladı. 1911’de

L'Heure Espagnole (İspanyol saati) adlı, tek perdelik ilk operası sahnelendi. Eserlerinin ilgi çekiciliği sayesinde özellikle Avrupa'da tanınmaya başladı.

1912'de Rus besteci Igor Stravinsky ile tanıştı, aynı yıl Arnold Schoenberg'in eserlerini dinleme olanağını buldu; ki bu yeni fırsatlar, bestecinin müzikal anlamda ufkunun daha da açılmasını sağlayan iki önemli unsur oldu. *Daphnis et Chloé* adlı mitoloji konulu balesi, Rus koreograf Sergei Diaghilev'in işbirliğiyle sahneye koyuldu. 1. Dünya Savaşı'nın çıkması ile, ülkesine katkıda bulunabilmek adına asker oldu, ancak bir cephede sağlığının oldukça kötülemesi üzerine Paris'e dönmek zorunda kaldı (Saydam, 1997: 164).

Üç yıl orduda görev yaptıktan sonra, Paris yakınında bir yer satın alarak, orada yeni eserler üzerinde çalışmaya başladı. Fransa'nın savaş sonrası içinde bulunduğu sıkıntılı dönemde, Fransız besteciler Rameau ve Couperin'dan esinlenerek *Le Tombeau du Couperin* adlı, 6 bölümden oluşan bir piyano süiti yazdı. Orkestraya da uyarladığı bu eserin her bir bölümünü, savaşta kaybettiği arkadaşlarına ithaf etti. 1920'de koreografik şiir olarak adlandırdığı; Johann Strauss'a ve formal olarak Viyana valsine atıfta bulunan, fikir olaraksa bir kaos ortamının imgelendiği *La Valse* adlı eserini tamamladı (Ivanchenko, 2015: 25).

1922-1928 yılları arasında, çoğunlukla kendi eserlerinin icra edildiği konserlerle Avrupa'da piyanist ve şef olarak seyirci karşısına çıktı. 1928'de bir konser turnesi kapsamında, A.B.D. ve Kanada'ya gitti ve George Gershwin ile tanıştı, burada Caz müziğini de ilk kez dinleyen besteci, bu yepyeni müziğin kullandığı ritmik, melodik ve armonik öğelerden çok etkilendi. Aynı yıl tanıştığı Rus balerin İda Rubinstein'in isteği üzerine, en ünlü eseri olarak kabul edilen *Boléro*'yu besteledi. Eser aslında bir bale müziği olarak bestelense de, ünlü İtalyan şef Toscanini'nin yönetiminde bir orkestra eseri olarak New York'ta seslendirilmesi ile üne kavuştu. İki *ostinato* tema ve bir *ostinato* ritmden oluşan *Boléro*; başından sonuna kadar devam eden uzun bir *crescendo* ile *pp*'dan başlayarak *ff*'ya ulaşan, temaların her tekrarında zenginleşerek büyüyen bir orkestrasyona sahiptir (Saydam, 1997: 164).

1930 yılında tamamladığı *Sol El için Piyano Konçertosu*'nu, 1. Dünya Savaşı'nda tek kolunu kaybetmiş olan Avusturyalı piyanist Paul Wittgenstein'a ithaf etti. Tek bölümden oluşan eserde, Ravel'in içinde bulunduğu ruhsal bunalım ve savaşın uyandırdığı karamsarlığın izlerinin yanı sıra, Caz öğelerine rastlanır. Bu konçerto ile aynı zamanlarda bestelediği diğer yapıtı olan *Sol Majör Piyano Konçertosu*, piyano repertuarının Caz etkileri taşıyan önemli örneklerindendir. Ravel 1932'de bir trafik kazası geçirdikten sonra, giderek bozulan sağlığı nedeniyle besteleyemeyecek duruma geldi ve 1937'de bir beyin ameliyatı sonrası hayatını kaybetti.

Modern orkestrasyonun ilk temsilcilerinden kabul edilen Ravel'in kompozisyon konusundaki dehası, piyano eserlerini orkestra için düzenlemedeki ustalığıyla kendini gösterir. Çalgılar ve tınlar üzerindeki fikirleri, bilgileri ve orkestral renkleri kendine özgü yorumlayışı ile, orkestra için düzenlediği eserlerinde yeni ve hatta kimi zaman daha güzel tınlar elde etmeyi başarmıştır. Piyano için yazdığı eserleri bestelerken, aslında orkestral tınları da göz önünde bulundurmuş gibidir. Buna en iyi örneklerden biri, bestecinin 1904-05 yılında yazdığı piyano müziği *Mirroirs (Aynalar)*'ın, 1918'de orkestraya uyarlanmış hali olarak verilebilir. Eser stilistik olarak Debussy'nin piyano sütünlerine benzese de, daha dinamik ve ritmik olarak yoğun bir müzik dili vardır (Ivanchenko, 2015: 21).

Ravel'in kullanmayı sevdiği orkestrasyon tekniklerinden biri, orkestrada bulunan çalgılardan tınları birbirine benzer olanlarını seçerek gruplar oluşturmak ve tınları birbirinden ayırmaktır. Orkestrayı, üzerinde pek çok renk ve doku olan zengin bir palet olarak görmüş; farklı tınları kendine özgü bir biçimde ve ustalıkla kullanmıştır. İleri düzey armoniyi, zaman zaman Caz öğelerini ve politonal efektleri birarada kullanmasıyla Ravel, kendisini diğer bestecilerden ayıran bir kompozisyon tekniği benimsemiştir. Yaşadığı dönemde diğer bestecileri de etkileyen Uzakdoğu müzikleri ve kendi kökenini yansıtan İspanyol ezgileri, Ravel'in orkestra müziğinde kendini gösterir. Bütün bu öğeleri, esin kaynağı her ne olursa olsun, Fransız bestecilere özgü bir sadelikle harmanlamıştır.

Her türlü ritmik kalıba karşı ilgi duydu; eserlerinde betimlediği çeşitli ülkelerin ritmik dilini yansıtabilme gibi özel bir yeteneğine sahip bir besteciye. Amerika'nın Caz

müziğine özgü ritmlerini *Sol Majör piyano konçertosunda*, İspanya'nın Habanera isimli dans ritmini *Piece en form d'Habanera* adlı yapıtlarında kullandı. Ölçü kullanımında Debussy kadar çeşitlilik ve değişkenlik görülme de; çoğunlukla birden fazla ölçü kullandığı görülebilir. Hem kompleks, hem de basit ölçüler kullanan bestecinin dans formlarına ve ritmlere olan ilgisi, eserlerine akıcı bir yapı kazandırmıştır (Jameson, 1942: 108). *Boléro* bu anlamda bahsedilmesi gereken bir yapıttır; iki ölçülük ritm kalıbı eserin başından sonuna kadar trampet tarafından duyurulurken; bu kesin ve sabit ritm, farklı çalgıların eşliğiyle sürekli tekrarlanır (Örn. 5).



Örnek 5: *Boléro*, ritmik kalıp

Farklı bir tarz benimsemiş olsalar da, tıpkı Debussy'nin *Reflets Dans L'Eau* (Suda Yansımalar) adlı eseri gibi, Ravel de doğaya duyduğu hayranlığı *Jeux d'Eau* (Su Oyunları) ile sunmuştur. Eserin başında, düşen su damlaları ilüzyonunu yaratmak için besteci, piyanonun tiz oktavlarını ve *pp* dinamiğini kullanmıştır. 4'lü ve 5'li aralıklar, hem melodiyi sunan sağ elde, hem de eşlik partisi sunan sol elde, birbiriyle ilişkili olarak görülür (Örn. 6).



Örnek 6: *Jeux d'Eau*, paralel 4'lü ve 5'li kullanımı

7'li ve 9'lu akorları kullanışı, artık 5'li aralıkları ve birbirini takip eden 5'liler ile oktavları kullanışı, tam ton dizileri ile pentatonik dizilere ve kromatizme verdiği yer, eserlerini benzersiz kılmıştır. Antik modlara da sıklıkla yer vermiştir; Doryen, Frijyen, Miksolidyen gibi modları pek çok eserinin tema ya da motiflerini oluştururken kullanmıştır (Örn. 7)



Örnek 7a: *Pavane pour une infante défunte*, Eolyen modu kullanımı



Örnek 7b: *Fa Majör Yaylı Dörtlü, Birinci Bölüm*, Doryen modu kullanımı

Tüm hayatı boyunca müzikte yeni renkler ve sonoriteler arayan besteci, müzik formları söz konusu olduğunda klasik geleneklere Debussy'den daha bağlı kalmıştır. 17. ve 18. yüzyılda kullanılan formları kullanmayı tercih eden Ravel, eserlerini çoğunlukla bu temele oturttu. Klasik formlarda kullanılan bölmelerin temalarındaki farklılığı; kimi zaman belli belirsiz olarak ortaya koymayı tercih etmiştir.

“Şurası unutulmamalıdır ki, 20. yüzyılın başlarında, Debussy'nin müziğinden her yeni besteci etkilenmiştir. Ne var ki Ravel, yalnız ondan değil İspanyol müziğinden ve Viyana valslerinden de etkilenmiş ve kişiliğine özgü İspanyol müziği, vals müziği, taşlama müziği, çocuklar, kuşlar, su sesi, çan sesi ve

kedilerle ilgili eşsiz melodiler yazdığı gibi, orkestraya alışılmamış bir renk katmadaki başarısı da önemli olmuştur.” (Saydam, 1997: 165)

Ravel, ölçüleri kullanım şekliyle de öncüllerinden ayrılmıştır. Ritmik öğeleri, o zamana kadar süregelen şekilde melodi ve armoniyi güçlendirmek için yardımcı bir işlevde kullanmak yerine; anlatıma bulanıklık ve netlik gibi kavramlar kazandırmak için ayrı bir öğe olarak ele almıştır. Bulanıklığı ifade edebilmek için ikiye üç, üçe dört gibi ritimleri kullanmış, eserlerinde poliritm kullanımına sıklıkla yer vererek müzikteki kişisel ifadesini geliştirmiştir (Kütahyalı, 1981: 19).

Bir dönem Rus müzik geleneklerine ilgi duymuş ve özellikle Mussorgsky ile yakından ilgilenmiş; bestecinin *Pictures at an Exhibition (Bir Sergiden Tablolar)* adlı piyano müziğinin orkestrasyonunu yapmıştır. Eserde bulunan mistik ve kurgusal öğeler, ses aralığı kullanımının genişliği, dinamik ve artikülasyonların kontrastı ve istenilen sesi elde etmek için kullanılan tekniklerin çeşitliliği, Ravel'in ilgisini çekmiştir (Ivanchenko, 2015: 34).

Debussy ile karşılaştırıldığında, Ravel'in empresyonizm ile olan ilişkisi daha yüzeyseldir ve bu akıma olan ilgisini kısa zamanda yitirmiştir. Kendini hiçbir zaman “Empresyonist bir besteci” olarak nitelendirmemiştir. Bazı motifler ve kullandıkları öğelerin benzerlikleri nedeniyle Debussy’i taklit ettiği düşüncesi dile getirilmiş olsa da; zaman içerisinde eserlerindeki ritmik ve yapısal özelliklerin Debussy'nin müziğinden çok farklı oluşuyla ve kendi Bask kökenini de müziğine yansıtmasıyla, bu düşüncenin yersiz olduğu ortaya çıkmıştır.

“Ravel kesin formlara olan tutkusu ile eserlerinin çoğunu klasik formlarda bestelemiştir.. Ravel'in müziği, damıtılmış inceliği ve sağlam form yapısı Debussy'den ayrılır. Empresyonist armonisi, değişik ve özgün akorlarla bitonaliteye varır. Modal ezgileri ve küçük klasik formları tercih etmesi ona olağanüstü netlik ve duruluk kazandırmıştır. Hesaplı, titiz ve mükemmelliyetçi işçiliğinden dolayı Stravinski onu “İsviçreli bir saat yapımcısı”na benzetmiştir.” (Feridunoğlu, 2005: 208)

Gençliğinde Fauré, Chabrier ve Satie etkilerini müziğine taşımış, hayatı boyunca ise Couperin, Rameau ve Lully gibi Fransız Barok ustalarına saygı duymuştur. Fransa'da yeniden baş gösteren ulusallaşma akımı ile, geleneksel Fransız müziğine ve bestecilerine duyduğu saygıyı, eserleriyle ifade etmiştir. Debussy'nin aksine; Batı kültürünün benimsediği normları ve geleneksel kuralları yıkmaya yönelik özel bir çaba sarf etmemiş, yalnızca kendi müziğini yaratmak istemiştir (Saydam, 1997: 163).



2. BÖLÜM
DEBUSSY VE RAVEL'İN EMPRESYONİST YAKLAŞIMLAR SERGİLEYEN
ESERLERİNİN BESTELENE SÜREÇLERİ VE FORMAL-MELODİK
ANALİZLERİ

2. BÖLÜM

DEBUSSY VE RAVEL'İN EMPRESYONİST YAKLAŞIMLAR SERGİLEYEN ESERLERİNİN BESTELENE SÜREÇLERİ VE FORMAL-MELODİK ANALİZLERİ

Bu bölümde C. Debussy ve M. Ravel'in hem 20. yy müziğinde hem de flüt repertuarında önemli kabul edilen eserlerine yer verilmiş olup; eserlerin bestelenme süreçleri hakkında bilgi verilmiş, içerdikleri Empresyonist öğelere değinilmiş ve formal-melodik analizleri yapılmıştır. “Orkestra müziği” başlığında, analizlere ek olarak flüt partileri incelenmiştir.

2.1 Solo Flüt

2.1.1 Syrinx

Syrinx, Gabriel Mourey'nin *Psyché* adlı Sembolist tiyatro oyunu için 1913'te bestelendi. Orijinal ismi *La Flûte de Pan* olan eser, Pan'ın ölümünü betimleyen bir sahnede kullanılmak üzere yazıldı ve döneminin önemli flüt sanatçılarından Louis Fleury tarafından seslendirildi. Fleury, eserin bir kopyasını edinerek kariyeri boyunca uluslararası konser turnelerinde sıklıkla icra etti ve böylece *Syrinx* bir tiyatro oyunu için bestelenmiş programlı müzik olmaktan çıkarak başlı başına bir eser olarak anılmaya başladı (Zent, 1995: 8).

1927'de Fleury'nin ölümünden sonra el yazması nota, Marcel Moyse¹ tarafından yeniden düzenlenerek ilk kez *Syrinx* ismi ile yayınlandı. Moyse, eserle olan ilişkisi nedeniyle *Syrinx*'i Fleury'e adadı. Eserin isminin değiştirilmesi fikrinin, yine aynı yayınevi tarafından basılan bir diğer Debussy eseri *Chansons de Bilitis*'in bölümlerinden

1 Marcel Moyse: P. Taffanel ve P. Gaubert'in öğrencisi, 20. yy'ın en önemli flüt sanatçılarından ve eğitimcilerindendir.

La Flûte de Pan ile karıştırılmasını önlemek için, yayıncı tarafından ortaya atılmış olduğu düşünülmektedir (Ewell, 2004: 3).

Eserin hikayesi Yunan mitolojisine dayanmaktadır. Hermes ve Dryope'nin oğlu Pan; kırların, hayvanların ve çobanların tanrısıdır. Yarı keçi, yarı insan olduğu rivayet edilen Pan, Arkadia'da yaşarken cinsel hazların peşinde koşmaktadır. Uzun zamandır peşinde olduğu Syrinx isimli su perisini korkutarak kaçırmıştır. Syrinx, kaçarken Ladon Nehri kıyısına ulaşır ve yakalanacakken nehir tanrılarına yalvarır. Tanrılar, genç kadının isteğini kabul eder; Pan oraya ulaştığında Syrinx'in bedeni kargılara dönüşmüştür. Kaybı için yas tuttuğu sırada, rüzgarın kargılardan çıkardığı sesi farkederek Pan, kargıları farklı uzunluklarda keserek balmumu ile birleştirir. Artık Pan için Syrinx'e yakın olabilmenin tek yolu bu çalgıyı çalmaktır, flütü çalarak hüznün içinde gezindiği rivayet edilir (Cobussen, 2005: 3).



Resim 5: Tanrı Pan

Syrinx'in içerdiği Empresyonist öğelerin başında, geleneksel tonalite anlayışına uymayan, inici bir tam ton dizisiyle başlaması gelir ve bu motif, eser boyunca tekrarlanır. Pentatonik diziler ve büyük üçlü aralıklar kullanılmıştır. Flütün birinci oktavının tınısını

vurgulamak ve ani dinamik kontrastlar yakalamak için, nüanslar incelikli bir şekilde kullanılmıştır (Zent, 1995: 9). Bestecinin bu eser için herhangi bir çalgılamadan kaçınarak eseri solo olarak bestelemesi ve melodinin armonik olarak desteklenmeden yalnız ilerlemesi; Pan'ın ölümü üzerine seslendirilmesi için yazılmış olduğu gerçeğiyle bir araya geldiğinde, ölümün yalnızlığının ön plana çıkarılmak istenmiş olabileceği fikri akla gelir. Bununla birlikte, bestecinin flütü tercih etmesinin sebebi, açıkça eserin hikayesi ile olan ilişkisine dayanır. Pan'ın kargılardan yaptığı çalgı bir pan flüttür, bunu betimlemek için kullanacağı çalgı da elbette flüt olmuştur. Flütün mitolojik ve pastoral konuları anlatmak için geleneksel olarak kullanılması da bestecinin çalgı seçiminde rol oynamış olabilir (Ronai, 2007: 2).

Tarihsel açıdan bakıldığında *Syrinx*, flüt literatüründe önemli ve ilginç bir yere sahiptir. Romantik dönem boyunca solo çalgı olarak pek de kabul görmeyen flüt için 20. yy'da yazılmış ilk eserdir. 1847'de Theobald Boehm tarafından geliştirilerek yeniden dizayn edilen flüt; metal bir gövdeye, yeni bir mekanizmaya, silindirik yapıya ve daha büyük deliklere sahip oldu; bu özellikler, iyileştirilmiş entonasyon ve daha tutarlı ton kalitesini beraberinde getirdi. Yeni dizayn sayesinde, besteciler flütün ses gürlüğü, oktavlarının kullanılışı ve teknik kapasitesindeki gelişmeleri göz önüne alarak eserler vermeye başladılar (Ronai, 2007: 3). Bütün bu olanaklar sayesinde, flüt yeniden solo çalgı olarak kendini kabul ettirmeye başladı. Debussy *Syrinx*'i bestelediğinde ise Boehm sistem flüt standart bir çalgı haline gelmişti. Belki de besteciyi bu eserde flütü kullanmaya iten şeylerden birisi, bu yeni olanaklar olmuştur.

Orijinal olarak, icracıya yorum açısından sınırsız bir özgürlük sağlamak amacıyla ölçü çizgisi ya da herhangi bir nefes işareti olmaksızın bestelenmiş olduğu düşünülen bu eserin, Moyse tarafından revize edilirken değiştirilmiş olması mümkündür. Eşliksiz ve tonal anlayıştan uzak, kromatik bir yapıya sahip olması, eserin önemli karakteristik özelliklerindendir. Bestecinin kromatik ve tam ton dizilerini kullanmasındaki amaç, eserin betimlediği Batılı olmayan bu hikayeyi vurgulamak ve dinleyiciyi bu hikayenin geçtiği egzotik diyarlara götürmeye çalışmak olabilir.

Syrinx, 20. yy solo flüt repertuarının öncü eserlerinden biri olarak kabul edilebilir. Birçok yarışma ve orkestra seçmelerinin referans eserlerindendir.

Syrinx, A-B-A' bölmelerinden oluşur. A bölümü 1.-8. ölçüler arası, B bölümü 9.-25. ölçüler arası, A' bölümü ise 26.-35. ölçüler arasındadır. 3/4'lük ölçünün kullanıldığı eserde, giriş teması 3., 9., 26. ve 28. ölçülerde tekrarlanır (Örn. 8).



Örnek 8

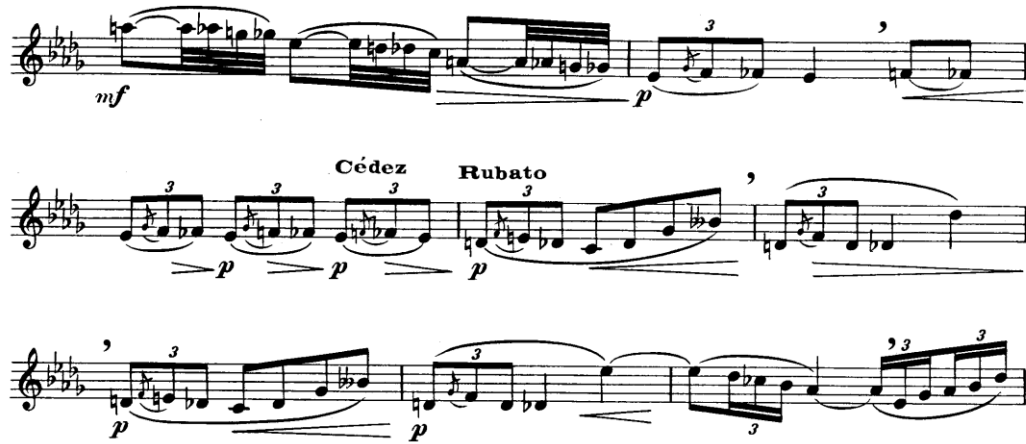
Eserin genel tonal yapısı, zaman zaman alterasyonlara uğrayan ve daima kromatizm ile desteklenen bir pentatonizm üzerine kuruludur. İlk göze çarpan, üçüncü sesi tizleştirilmiş, si bemol-re bemol-mi naturel (orijinal dizide mi bemol)-sol bemol-la bemol seslerinden oluşan “Man Gong” pentatonik dizisidir.

Daha sonra kromatik bir köprü ile 5. ölçünün ikinci yarısında bir diğer Man Gong pentatonik dizi olan re bemol-fa bemol-sol bemol-la bemol-do bemol dizisine bağlanır. Bu dizinin etkisi ilk bölmenin sonu olan 8. ölçüde yerini, artık çoktan tonal merkez olarak algılanan si bemol üzerine kurulu Man Gong pentatonik dizisine bırakır. 9. ve 12. ölçü arasında; başlangıçta kullanılan motifin alterasyonsuz hali, bir oktav alttan duyurularak ritmik progresyonlarla kulaktaki yerini iyice güçlendirir (Örn. 9).



Örnek 9

13. ölçüdeki gerilimli bir eksik 7'li akoru ile B bölmesine, kromatik ağırlıklı kısma geçiş sağlanır. Bu kısımda tonal merkez ilk önce mi bemol iken (14.-15. ölçü), daha sonra iki kez re bemole çözülen bir motif, ikinci seferde bir büyük dokuzlu ile ilk bölmenin sonundaki diziye ait iki sesi duyurur (Örn. 10).



Örnek 10

Bölmenin geri kalan kısmında, tetrakordlar, sesteş pentatonikler, ritmik ve kromatik gelişmeleri içeren motifler giderek başlangıçtaki tonal merkez olan si bemol sesinin etkisini güçlendirir ve nihayetinde, 26. ölçüye auftaktla, başlangıç teması duyurulur. 27. ölçüdeki bir feryadı andıran ve alışılmadık bir alterasyon içeren (fa bemol) çıkıcı motif haricinde başlangıç motifi, küçük ritmik değişikliklerle dört kez tekrar eder (Örn. 11).



Örnek 11

31.ölçüden parçanın sonuna kadar, koda benzeri re bemol merkezli bir bölme duyurulur. Parçanın B bölmesine atıfta bulunan kromatik motif haricinde, re bemol merkezli inici bir tam ton dizisi ve ona eşlik eden bir yavaşlama ile sona erer (Örn. 12).



Örnek 12

Dinamikler açısından zengin olsa da, eserde hiç *forte* bulunmamaktadır; bestecinin bu nüansı tercih etmeme sebebi, tasvir edilen konu ve yaratılmak istenen atmosfer olabilir. Yoğun nüans kullanımı, karakteri ortaya çıkarmak adına nüansları destekler yapıdaki ifade terimi kullanımları, sürekli ritmik progresyonları ile; flüt repertuarının en zorlayıcı solo eserlerinden olan *Syrinx*'in başarılı icra edilebilmesi, çalıcının tını, nefes ve nüans olgularına hakimiyeti ve modern flüt repertuarının başlangıcı kabul edilebilecek bir stile aşinalığı ile mümkündür.

2.2 Oda Müziği

2.2.1 Sonata pour flûte, alto et harpe

Sonata pour flûte, alto et harpe ya da *Flüt, viyola ve arp için sonat*, 1915'te 6 sonatlık bir sonat serisinin ikincisi olarak bestelendi. İlk icrası, Debussy'nin eserlerini yayınlayan arkadaşı Jacques Durand²'in evinde özel bir davet sırasında yapıldı. İlk halka açık seslendirilişi ise, 1917'de *Société Musicale Indépendante* (Bağımsız Müzik Derneği) tarafından düzenlenen bir yardım konserinde gerçekleşti.

2 Jacques Durand: Debussy, Ravel, Saint-Saens, Roussel ve diğer pek çok bestecinin eserlerini yayınlayan yayınevinin sahibi.

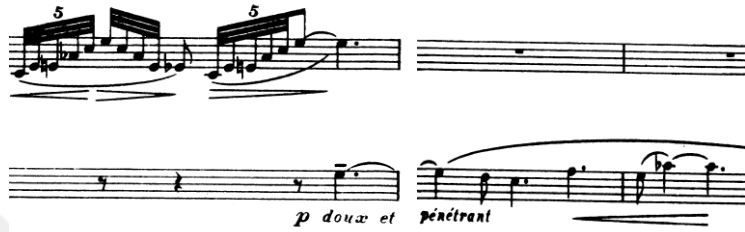
Debussy, bu eseri ilk bestelemeye başladığında flüt, obua ve arp ile bir topluluk oluşturmayı hedeflemişti ancak viyolanın kendine has puslu, melankolik tınısının flüt ile bir uyum, belki de flütün parlak tınısı ile güzel bir uyumsuzluk yakalayabileceğine inandığından obua yerine viyolayı tercih etti. Bu çalgılama ile eserdeki yoğun atmosferi ve hüznü, yumuşak karakteri ön plana çıkarmayı amaçladı. Flüt, viyola ve arp için yazılan ilk eser olma özelliğini de taşıırken, kendisinden sonra gelecek olan bestecilere de yeni bir yol göstermiş oldu; besteciler bu topluluk için eserler vermeye başladı (Walker, 1988: 17-18).

I. Dünya Savaşı sırasında Debussy; farklı çalgı kombinasyonları kullanarak bir sonat dizisi yazmaya karar vermişti. Bu, yoğun vatan sevgisinin ve ülkesine bir şekilde destek olmak isteğinin dışa vurumu gibiydi. Sonatları yazarken elde etmek istediği; kendi Empresyonist fikirlerini Couperin, Rameau gibi Fransız Barok müziği bestecilerinin tınlarını birleştirerek ve 17.-18. yy klasik Fransız formlarını kullanarak yeni bir müzikal yaklaşım elde etmekte. Empresyonist öğeler alışılmadık çalgılamada, besteciye özgü armonik yapıda ve büyük temalar kullanmaktan kaçınarak melodik fragmentasyonlar tercih edilmesinde gizlenmiştir. Neredeyse pointilist bir stil ve renk kullanımı söz konusudur. 6 sonat üzerinde çalıştığı sırada kolon kanserinin son safhalarında olan besteci, özellikle bu sonat üzerinde çalışırken tüm sorunlarını unuttuğunu, adeta dünyadan uzaklaştığını mektuplarında anlatmıştır (Hertz, 2013, program notu).

Bu sonatların her biri birer başyapıt ve oda müziği repertuvarının en önemlilerindendir. *Flüt, viyola ve arp sonatı* ise, yazıldığı dönemde bu çalgılamaya rastlamak mümkün olmadığından, bu çalgıların her biri için oda müziği denildiğinde akla gelen ilk eserlerdendir.

Pastorale, Interlude ve *Finale* isimlerini taşıyan üç bölümden oluşan bu sonatın genel yapısına dair şunlardan bahsedilebilir; müziğin genellikle kısa motifler halinde, tonalden çok modal şekilde ortaya konulduğu eserde, ifade terimlerinin yoğun kullanımı göze çarpar; bu terimler, bestecinin ortaya çıkarılmasını istediği müziği anlamak ve

yorumlamak konusunda çalıcılara yol gösterir niteliktedir, bazen çalgılardan yalnızca birinin, bazen ise flüt, viyola ve arpın aynı anda müziğin karakterini yansıtması için kullanılmışlardır. Zaman zaman motifler, iki çalgı tarafından paylaşılır; aynı notanın uzatılması ile birbirine bağlanan tek bir melodik çizgi görülür (Örn. 13).



Örnek 13a



Örnek 13b

Arp partisinde 16'lık ve 32'lik notaların kullanımı sıklıkla görülür, önceki dönemlerde arpın kromatik olması nedeniyle çok daha zor olan bu kullanımlar, yeni pedallı arp ile kolaylaşmış; besteci de istediği etkileri yakayabilmek adına bu küçük nota değerlerinden faydalanmıştır. Bölümler arasında, ölçü sayısı-yorumlanma süresi açısından bir ters orantı bulunur; ilk bölüm 83, ikinci bölüm 116, üçüncü bölüm 120 ölçüdür ama yorumlanma olarak en uzun süreyi ilk bölüm alırken, en kısa süreyi üçüncü bölüm alır. Elbette bu durum, bölümlerin tempolarından da kaynaklanır, bestecinin tercih ettiği tempolar, her bölümde daha da hızlanmıştır. Debussy'nin bu sonatın *Interlude* bölümünün B bölümünde kullandığı temanın Poulenc'in flüt sonatının ana temalarından biriyle olan benzerliği göz önüne alındığında, bestecinin müziğinin sonra kendisinden sonra gelen bestecilere ilham kaynağı olduğunu söylemek mümkündür (Örnek 14).



Örnek 14a: *Interlude B bölümü teması*



Örnek 14b: Poulenc *Flüt Sonatı* teması

Pastorale, A bölmelerinin birbirine benzer yapı sergilediği üç bölmeli forma sahiptir. A ve B bölmeleri, ölçü ve tempo ibarelerindeki değişimlerle birbirinden ayrılmıştır. A bölümü *Lento, dolce rubato* olarak isimlendirilmiştir, 9/8'lik, 7/8'lik, 8/8'lik ölçülerden oluşmaktadır ve 1.-25. ölçüler arasındadır. Daha önce bahsedildiği gibi, tematik bir yapıdan çok motiflerin ağırlıklı olduğu bölümde, flütün seslendirdiği motiflerden bazıları aşağıdaki örneklerde görülebilir.



Örnek 15a



Örnek 15b



Örnek 15c



Örnek 15d



Örnek 15e

B bölümü, *Vif et joyeux* ibaresini almıştır, 18/18'lik ölçüdedir ve 26.-53. ölçüler arasındadır. La bemol majör donanımına sahip olsa da, kullanılan sol bemol ile la bemol Miksolidyen etkisi daha baskındır. Motiflerden ikisi aşağıdaki 16 numaralı örneklerde görülebilir.



Örnek 16a



Örnek 16b

48. ölçüde yeniden 9/8'lik ölçüye geçilir, buradan 53. ölçünün sonuna kadar görülen ölçüler bir köprü niteliğindedir ve böylece A' bölümüne 54. ölçüde, bölümün başında viyola tarafından sunulan ilk motifi tek bir alternasyon (la naturel) içeren varyasyonu ile duyurması ile ulaşılır (Örn. 17).



Örnek 17

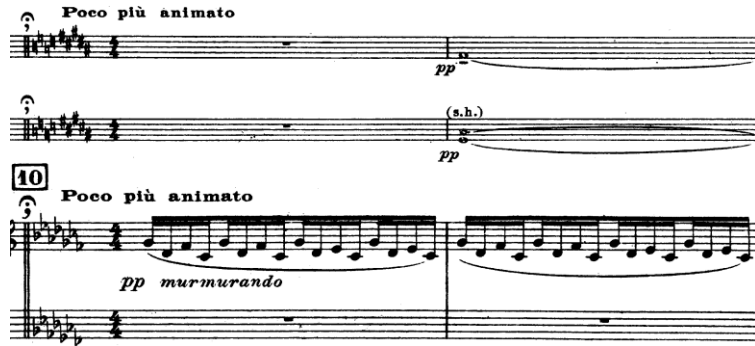
Bu yeniden sergi, A bölmesinde kullanılan motifleri kısa kısa sergiler; bir tür özet gibidir, 54.-83. ölçüler arasında yer alır. Fa majör donanımına sahip olsa da, tonalite bakımından kararsızlık sergileyen müzikte, dominant akorlar herhangi bir tonal merkezle ilişkili davranmak yerine serbestçe gezinirler. Tonal yapıdaki belirsizlik, ritmik yapıda da kendini gösterir; sabit bir ritm hissetmek zordur, müzik yer yer yüzer gibidir. Bu ritmik belirsizlik; sıklıkla değişen ölçülerin (9/8, 7/8, 8/8, 18/16, 6/8), ölçü aşırı kullanılan uzatma bağlarının yarattığı senkopların ve yine sıklıkla değişen tempo-ifade terimlerinin sonucu olarak ortaya çıkar. *Leggiero*, *sul ponticello* ve *mélancoliquement*, bu bölümde en sık kullanılan terimlerdendir.

Interlude, üç bölmeli bir forma sahiptir. Bu bölümün A bölmesi 84.-136. ölçüler arasında, 3/4'lük ölçüdedir; tempo terimini bilinen bir Barok dönem dansı olan menuetten, *Tempo di Minuetto* olarak almıştır. İlk motif, flüt tarafından viyolanın pedal sesi eşliğinde sergilenir (Örn. 18).



Örnek 18

Fa minör donanımına sahip olmakla birlikte, müziğin fa Frijyen modunda, do ekseninde gezindiği A bölmesi yerini 137. ölçüde başlayan, *Poco piu animato* ismini almış olan B bölmesine bırakır. Bu bölmede ölçü 4/4'lük olarak değişir ve flüt, viyola partilerinde si majör, arp partisinde ise do bemol majör donanımları görülür (Örn. 19).



Örnek 19

A' bölümü 168. ölçüde, yeniden 3/4'lük ölçüye dönülmesi ve A bölümü temasının arp tarafından sergilemesiyle başlar. İçinde B bölümünün kısaca yeniden duyurulduğu oniki ölçülük bir kısmı da barındıran A', flüt ve viyolanın A temasını beraber hatırlatması ile sona erer. İlk bölümdeki kompleks ritmik yapının ve sık değişen ölçülerin yerini basit ölçülere bıraktığı, ritmik yapının daha anlaşılır bir karakter sergilediği; böylelikle iki bölüm arasındaki kontrastın ortaya çıkartıldığı söylenebilir. Ritmik yapı anlaşılır olsa bile, senkop kullanımı flütün sergilediği ilk A temasında ve özellikle arpanın bas partisinde; ikiye üç, üçe dört gibi poliritm ise tüm çalgılarda göze çarpar (Örn. 20).



Örnek 20a: Senkop kullanımı



Örnek 20b: Poliritm

Dolce, tüm bölüm boyunca en çok kullanılan ifade terimidir, arpta kullanılan doğuşkanlar ile de bölümün hafif karakterine katkıda bulunulur.

Finale, diğerleri gibi üç bölmeli forma sahip olmakla birlikte, ilk iki bölümden çok daha farklı karakterde kendini gösterir. A bölümü 200.-246. ölçüler, B bölümü 247.-274. ölçüler ve A' bölümü 275.-319. ölçüler arasında bulunur. Göze çarpan ilk değişim A bölümünün, *piano* dinamikle başlayan diğer bölümlerin aksine; *forte* dinamikle başlamasıdır. Tempo da diğer bölümlere kıyasla çok daha hızlı olup, *Allegro moderato ma risoluto* olarak isimlendirilmiştir. Üç bölüm arasında en fazla ölçü sayısına sahip olan bölüm olsa da, hızlı temposu nedeniyle icra edilmesi en kısa süren bölümdür. A bölmeleri fa minör donanımına sahip olup, bu kez doğal minör kullanımı görülür, fa minör-fa majör ekseninde gezinilir. Diğer bölümlere göre daha belirgin bir tonal yapının varlığından bahsedilebilir; bölümün en başında arpa paralel beşli aralığı ölçüler boyunca *ostinato* biçimde tekrarlama, bu düşünceyi destekler niteliktedir (Örn. 21a-b).



Örnek 21a: *Finale*, arpa sergilediği eşlik partisi



Örnek 21b: *Finale*, flüt motifi

Bölümün ritmik yapısına bakıldığında vuruşların diğer bölümlere göre çok daha belirgin olduğu görülebilir, tıpkı diğer bölümlerde olduğu gibi poliritm kendini gösterir (Örn. 22).



Örnek 22: Poliritmik öğeler

İlk ölçüsü olan 200. ölçüden 307. ölçüye kadar 4/4'lük ölçüde devam eden bölüm, yalnızca 308.-310. ölçüler arasında, 9/8'lik ölçü kullanılması dışında, ölçü bakımından herhangi bir değişikliğe uğramaz. Bu ritmik değişiklik ise, yalnızca *Pastorale*'nin üç ölçülük ilk motifinin hatırlatılması amacıyla tercih edilmiştir (Örn. 23).



Örnek 23

Bu üç ölçünün ardından hemen 4/4'lük ölçüye dönülür; sonat, bölümün motiflerine gönderme yapan kısa ve canlı bir koda ile sona erer. *Molto*, yanında bir başka ifade terimi ile bölümde en çok kullanılan terim olmuştur; bestecinin, bu müzikte yakalamak istediği etkinin daha da güçlü ifade edilmesini istediği açıktır.

2.2.2 Les Chansons de Bilitis

Debussy'nin arkadaşı Fransız şair Pierre Louÿs, antik Yunanca'dan çevirdiği 93 şiirden oluşan *Les Chansons de Bilitis*'i 1894'te yayınladı. Bu şiir dizisi, kurgusal karakter Bilitis'in hayatının üç döneminin üç bölüm halinde anlatılmasını konu alıyordu. 1898'de ikinci bir edisyonla yayınlanan koleksiyon, 143 şiirden ve ek olarak üç kitabeden oluşuyordu (Cao, 2015: 16). Debussy, bu şiirlerden üçünü 3 *Chansons de Bilitis* adıyla 1897-98'de, şan ve piyano için besteledi. Arkadaşı Louÿs'ın isteği üzerine ise, şiirlerden 12 tanesi için; iki flüt, iki arp ve çelesta ile eşlik edilmek üzere sahne müziği besteledi. 7 Şubat 1901'de ilk kez seslendirildi, Debussy eseri yayınlamadı ve çelesta partisi kayboldu, yalnızca flüt ve arp partileri kaldı. *Les Chansons de Bilitis*, belki de kaybolan çelesta partisinin de etkisiyle, uzun yıllar unutulduktan sonra 1954 yılında yeniden ilgi çekti ve çalınabilmesi için Pierre Boulez'e çelesta partisi siparişi verildi (Iwaasa, 2006: 2-3).

Les Chansons de Bilitis, Bilitis adlı kadın karakterin hikayesini anlatır. Louÿs, her iki edisyona da, Bilitis'in yaşadığı yerleri, hayatının önemli olaylarından birkaçını, eşcinsel eğilimlerini, bir kadına olan aşkını anlattığı; karakterin kısa birer biyografisini ekledi. Koleksiyonda Yunan tanrılarına, tanrıçalarına, antik şehirlere, Pan ve su perileri gibi mitolojik canlılara atıflarda bulunulur. Şiirler, Bilitis'in ağzından yazılmıştır ve hayatının üç dönemini anlatır (Cao, 2015: 16).

Debussy'nin tercih ettiği şiirlerden yedi tanesi Louÿs'in ilk edisyonundan, diğer beş tanesi ise ikinci edisyonundandır. Besteci, bu iki edisyonun farkını ortaya çıkaracak ve bu şiir dizisine ilham veren kadınların çeşitliliğini yansıtacak şekilde müzikal farklılıklar yaratmaya çalışmıştır (Cao, 2015: 29). 12 bölümlü müzik, şiirle beraber,

Bilitis'in hayatını kısaca sunmaktadır. Besteci; modları, motifleri, çalgılamayı ve nüansları; karakterleri ve hikayeyi betimleyecek şekilde kullanmaya özen göstermiştir.

Sahnelenmek üzere seçilen oniki şiire eşlik eden müzikte, formal yapıdan çok küçük motiflerden bahsedilebilir. Genel yapısı itibariyle fragmentasyon tekniği görülür, en kısa müzik yalnızca iki ölçü olarak kullanılmıştır. (Örn. 24).



Örnek 24: IV - Chanson, iki ölçülük motif

Bölümlerin çoğunluğunda şiirlerin okunması müziğin yorumlanmasından çok daha uzun süre alır; şiirler olmadan müzik, tek başına melodi izleri gibi, yalnız başına bir şey ifade etmeyecek kadar kısa ve parça parçadır. Motifler kendini duyurur ancak kimi zaman sona ermeden şiir tarafından kesilir, kimi zaman da yavaşça kaybolur. Müziğin geçiciliği, onu şiire bağımlı kılsa da, müzik hiçbir zaman şiirler ile aynı anda kullanılmamıştır. Sözcükler ve melodiler her daim ayrıdır, üstüste gelmezler, biri sustuğunda diğeri başlar ve sürekli olarak birbirlerinin yerini alırlar. Müziğin düzensizliği ve şiirlerin aniden kendini göstermesi, eseri tahmin edilebilirlikten uzak kılmıştır. İki sanat dalının birlikte kullanımının ve fragmentasyon tekniğinin ilginç bir örneğidir, olağandışı bir eser olarak kabul edilebilir.

Geleneksel tonalite anlayışından ve majör-minörden kaçınılsa da, tonal merkezin varlığından zaman zaman bahsedilebilir. Çoğu bölüm tek tema içerir ve bu temalar, herhangi bir geliştirmeye uğramaksızın ve varye edilmeksizin kullanılmıştır. Tam kadansa hiç rastlanmayan bu sahne müziğinde kullanılan melodiler tam ton dizisi, pentatonik dizi ya da kromatik diziler kullanılarak yazılmıştır (Örn. 25).



Örnek 25a: VII - *Le Tombeau Sans Nom*, tam ton dizisi kullanımı



Örnek 25b: I - *Chant Pastoral*, pentatonik dizi kullanımı



Örnek 25c: VIII - *Les Courtisanes Egyptiennes*, kromatik dizi kullanımı

Ritmik yapıya bakıldığında çeşitlilik görülür, pek çok farklı ölçü kullanılmıştır (6/4, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8, 12/8); buna karşın Debussy'nin genelde tercih ettiğinden farklı olarak, yalnızca ilk bölümde birden fazla ölçü kullanılmıştır, diğer bölümlerde herhangi bir ölçü değişimi söz konusu değildir. Melodilerde senkoplara ve poliritmik öğelere rastlanır; uzatma bağları sıklıkla, yer yer ölçü aşırı kullanımlarıyla görülürler. Flüt partilerinde disonanslara, üçlü aralıklara, oktavlara ve *unison* çalınan melodilere rastlanır (Örn. 26).



Örnek 26a: Dissonans kullanımı



Örnek 26b: Üçlü aralık kullanımı



Örnek 26c: Oktav kullanımı



Örnek 26d: Unison kullanımı

2.2.3 Introduction et Allegro

20. yy başlarında, iki büyük çalgı yapımcısı firma olan Pleyel ve Érard, büyük bir rekabet içine girmişlerdi. 1903'te, Pleyel adlı yapımcı, yeni tasarladığı ve bir oktavı oluşturan 12 sesin her birinin her oktav için sırasıyla kullanıldığı yeni kromatik arpın tanıtımını yapmak amacıyla, C. Debussy'den bu yeni çalgı için orkestra eşlikli bir eser yazmasını istedi. Pleyel bu yeni çalgı ile; alterasyonlar için kullanılan pedal geçişlerinin kullanımını bitirerek, özellikle hızlı ve zorlayıcı pedal değişimlerine gerek kalmadan tonaliteler arasında daha kolay geçiş yapılabilmesini amaçlamıştı. 1904'te Debussy, *Danses sacrée et profane* adlı eserini tamamladığında, puslu bir arka plan üzerine kurulu

karmaşık akorlar, sık modülasyonlar ve ton değişimleri ile istenen etkiye ulaşılmıştı (Gutmann, 2003, program notu).

Pedallı ve yaygın olarak kullanılan arpın yapımcısı olan ve aynı zamanda Paris Konservatuvarı'na arp ve piyano tedarik eden firma Érard, rakibinin hareketine karşılık, Ravel'den kendi geliştirdikleri yeni kromatik arpın sunduğu olanakları sergileyecek bir eser yazmasını istedi. 1905'te, arkadaşlarıyla beraber planlanmış bir yat gezisine gitmesine birkaç gün kala siparişi alan Ravel, bir mektubunda bu eserin yazılış sürecinden “bir haftalık kesintisiz çalışma ve uykusuz üç gece” olarak bahsetmiştir. *Introduction et Allegro* 1906'da tamamlandı ve Érard firmasının yöneticisi M.Albert Blondel'e ithaf edildi. İlk performansı 22 Şubat 1907'de Paris'te, oda müziğine adanmış bir grup olan *Cercle Musical* tarafından yapıldı (Jaffe, 2006, program notu).

Her ne kadar Ravel orkestra çalgısı olarak sıklıkla kullanmış olsa da, *Introduction et Allegro*'da arp bir solo çalgı olarak ele alınmış gibidir. Eserde bir yaylı dörtlü ve flüt ile klarinetin eşliğinde, arpın tüm tını olanaklarını sergilemesini sağlayan bir atmosfer yaratılmıştır. Yedili olarak tanımlanan eser; büyük bir virtüözite gerektiren geniş kadansıyla çalgıya verdiği solist rolü nedeniyle, minyatür bir arp konçertosu olarak ta bilinir. Besteci, Debussy ile zaman zaman ortak bir müzik dili kullansalar ve ikisi de arpa, orkestral yapıtlarında renk-tını çeşitliliği elde etmek için yer verse de, Ravel'in gelenekselliği, eski müzikal formlara olan bağlılığı, bütün bunların yanısıra titiz çalışması ve müzikal zarafete verdiği önemle, *Introduction et Allegro*, arpı solo çalgı olarak ele alan, tüm teknik olasılıklarının keşfedildiği ve kullanıldığı, çalgıyı daha ileriye taşıyan bir eser olarak oda müziği repertuvarındaki yerini aldı (Gutmann, 2003, program notu).

Introduction et Allegro, üfleme çalgıların yumuşak tınısının, arpın telli bir çalgı olmasından ortaya çıkan vurmali karakterinin ve yaylıların sıcak sesinin hem kontrastını hem de uyumunu içerir ve bu kadar küçük bir çalgı grubu ile ortaya çıkarılabilecek tınların çeşitliliğini sunar. Üç motifin eser boyunca tekrar ettiği farklı bir yapıya sahiptir. 4/4'lük ölçüde, sol bemol majör donanımına sahip *Trés lent* başlayan giriş bölümü, Ravel'in orkestrasyon ustalığını gösteren bir dizi renk ve dokuda kullanılacak olan

Allegro bölümündeki motiflerin sunumunu yapar. İlk motif üfleme çalgılarla 1. ölçüde (Örn. 27), ikinci motif yaylı çalgılarla 3. ölçüde sergilenir.



Örnek 27

7.ölçüde bu kez ilk motifi yaylılar sergilerken, ikinci motif 9. ölçüde flüt ve klarinet tarafından seslendirilir (Örn. 28).



Örnek 28

1 numara *Moins lent*, 3/4'lük ölçüde biraz daha hızlı olarak; flüt, klarinet ve kemanların *pp* küçük notaları eşliğinde, viyolonselin *expressif* karakterde sergilediği solo ile devam eder. İlerleyen ölçülerde kullanılan *accélerez* ve *crescendo* ile yedi ölçü süren ve temponun biraz daha arttırıldığı *Modérément animé*'ye gelinir; burada, flüt ve klarinetin *tremoloları* ile diğer çalgıların arpejleri eşliğinde, birinci keman ve viyolanın oktav olarak sunduğu melodi ile *Allegro* bölümüne ulaşılır.

Allegro, 2 numarada; giriş bölümünde sunulan ikinci motifin geliştirilmiş varyasyonunun arp tarafından seslendirilmesi ile başlar, 3/4'lük ölçüde devam etmektedir, A-B-A' olarak adlandırılabilir. Re bemol Miksolidyen ve sol bemol Doryen modunun

görüldüğü melodik çizgi, 3 numarada yerini flüte bırakır, burada besteci eşlik partilerini do diyez Miksolidyen modunda yazarak politonal bir yaklaşım sergilemiştir (Örn. 29).



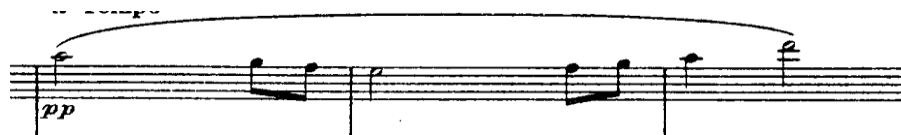
Örnek 29

Flütün sekiz ölçüde sunduğu motif, aynı sestten önce klarinete ardından arpa aktarılarak melodik çizgi sürdürülür (Örn. 30).



Örnek 30

5 numaradan altı ölçü önce arpa'nın beşlemeleri ve kemanların üçlemelerini içeren poliritmik eşlikle flüt ve viyola, aynı motifi re bemol majörde duyurur (Örn. 31).



Örnek 31

5 numaraya gelindiğinde eşlik yediye üç şeklinde değişir, birinci keman ve klarinet melodik çizgiyi seslendirir, ardından flütün katılımıyla başlayan *crescendo* ile *ff*'ye ulaşan çizgi, *tremololar* ile 6 numaraya bağlanır. 6 numarada yeni ve poliritmik bir motif görülür; üçüncü motif olarak adlandırılabilen bu motif, dört ölçü üfleme çalgılar, dört ölçü yaylı çalgılar tarafından seslendirilir. Besteci ilk dört ölçüde *hemiole* kullanımına yer vermiştir; 3/4'lük ölçüde olmakla beraber, her iki vuruşta bir kemanların gerçekleştirdiği *pizzicatolar* ve melodik çizgide kullanılan ölçü aşırı bağlarla 2/4'lük hissi yaratılır, bu motifin bulunduğu noktalarda besteci bu kullanıma sıklıkla başvurmuştur (Örn. 32).



Örnek 32

8 numarada keman ve viyola, girişin ilk motifini 3/4'lük ölçüye uyarlanmış biçimde, *Allegro* bölmesinde ilk kez ve sürdünli olarak duyururlarken, arp ikinci motifi onların üzerinde seslendirir. Viyolonsel ve viyola partilerindeki iki ölçülük birbirini tamamlayan *ostinato* ritm kalıpları, 9 numaradan altı ölçü sonrasına kadar devam eder. Melodik çizginin kemanlara geçtiği 9 numaradan beş ölçü önce, üfleme çalgıların eşliğindeki alterasyonların desteğiyle, mi bemol minör duyurulur. 9 numarada arpın yeniden ikinci motifi seslendirmesinin ardından, iki ölçüde bir farklı çalgılara verilmiş olan tek bir melodik çizgi görülür, bu çizgi onsekiz ölçü boyunca arpın *glissando* ve *flajole* sesleri eşliğinde sürdürülür (Örn. 33).



Örnek 33

11 numaranın üçüncü ölçüsünde arp üçüncü motifin do eksik yedili akoru üzerine kurulu varyasyonunu solo olarak duyurur (Örn. 34).



Örnek 34

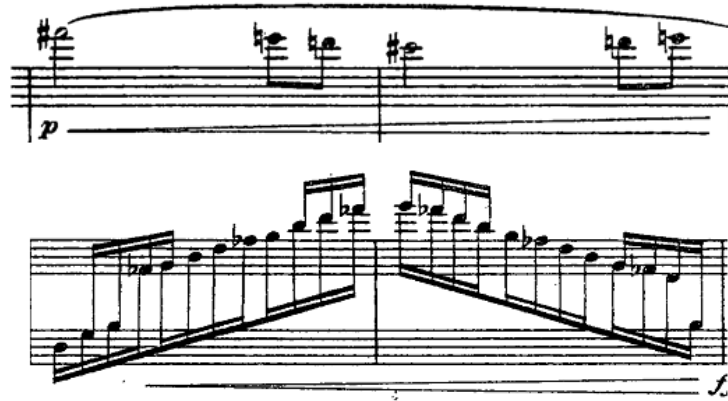
12 numarada flüt ve klarinet, üçüncü motifi ve ardından bu kez artık beşli akoru arpejlerle üçleme ritminde sunar (Örn. 35).



Örnek 35

13 numaradan beş ölçü sonra, klarinetin üçüncü motifi ikinci keman ve viyolonsel poliritmik eşliğinde duyurması ve arpa'nın ikinci motifi aynı anda seslendirmesinin ardından, 14 numarada flüt ve klarinet üçüncü motifi fa minör tonalitesinde duyurur (Örn. 36).

bemolun sesteşi fa diyezden devam eden melodi flüt tarafından sergilenirken, arpın sol bemol yedili akor arpejlerinden oluşan eşliği görülür (Örn. 39).



Örnek 39

22 numaradan dört ölçü önce arp partisinde si bemol minör olarak duyurulan üçüncü motif, 22 numarada üfleme çalgılara geçer (Örn. 40).



Örnek 40

24 numaraya kadar, çeşitli çalgılarda iki ölçülük periyodlar şeklinde, tek bir melodik çizginin devam ettiği görülür. 24 numarada arp, 25 numarada flüt üçüncü motifi sergiler. 26 numarada flüt ve klarinetin trilleri ile yaylıların *pizzicatoları* eşliğinde, arp üçüncü motifi sergiler. 27 numarada flüt, iki ölçü sonra klarinetin *unison* katılımıyla *pianodan forteye* ulaşan müzik, *accéléréz* ile hızlandırılarak, 28 numaradan iki ölçü sonra gelen *Animé*'ye ulaşılır. *Fortissimo* dinamikte, ikinci tema son kez duyurulur ve sol bemol majör duyurularak eser sona erer (Örn. 41).



Örnek 41

Ravel'in Debussy'ye olan hayranlığı ve müzikal fikirlerine verdiği değer, eserlerinde zaman zaman kendini göstermiştir. Bu eserde kullandığı bazı fikirlerde de, Debussy'den ilham aldığını söylemek yanlış olmaz. Aşağıdaki örneklerde; Debussy'nin *Flüt, viyola ve arp sonatı*, *La mer* ve *Nocturnes* ile olan motif ve tema benzerlikleri görülebilir (Örn. 42).

Örnek 42a: Ravel, *Introduction et Allegro*, inici motifÖrnek 42b: Debussy, *La mer*, inici motiflerÖrnek 42c: Ravel, *Introduction et Allegro*, çıkıcı tema



Örnek 42d: Debussy, *Nocturnes*, çıkıcı tema

2.2.4 Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé

Ravel'e bu eseri bestelemesi için ilham verdiği düşünülebilecek oldukça deneysel ve etkileyici iki eser vardır; Schoenberg'in 1912'de bestelediği *Pierrot Lunaire* adlı şarkı dizisi ve Stravinsky'nin 1913'te bestelediği *Trois poésies de la lyrique japonaise* adlı şarkı dizisi. Bu iki besteci de küçük bir oda müziği topluluğunun solo vokale eşlik etmesini fikrini benimsemişti ve Ravel, bu fikirden çok etkilendi. 1913'te İsviçre'de tatil yaptığı sırada tanıştığı Stravinsky, eserinin notasını Ravel'e göstererek, Berlin'de dinlediği *Pierrot Lunaire*'den etkilendiğini ve kendi şarkı dizisi için çalgı seçiminde Schoenberg'den esinlendiğini anlattı. Alışılmadık çalgı kombinasyonlarının ve soyut içerikteki metinlerin ortaya koyabileceği yeni renkler ve fikirler, Ravel'i kendi şarkı dizisini yazmaya yöneltti. Schoenberg'in ve Stravinsky'nin kullandığı çalgıları tercih ederek ve Stéphane Mallarmé'nin Sembolist şiirlerinden ilham alarak *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*'yi yazdı (Madden, 2011: 2).

Ravel, Paris'e döndüğünde *Pierrot Lunaire* ve *Trois poésies de la lyrique japonaise*'nin ile yeni bestelediği eserinin sergileneceği büyük bir konser organize etmeyi hayal ediyordu. Ne var ki; Ravel *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*'yi bestelediği zamanlarda, Debussy de Mallarmé'nin üç şiirinden oluşan kendi şarkı dizisini bestelemişti, tesadüfen iki şiir *Soupir* ve *Placet futile*, Ravel'in kullandığı şiirlerdi ve dahası aynı sıra ile kullanılmışlardı; bu nedenle prömiyer öncesinde Ravel ve Debussy arasında yayın hakları ile ilgili bir tartışma oldu. Debussy de eserini yayınlamak istiyordu ancak Mallarmé'nin bu metinlerinin yayınlanma hakkı yalnızca Ravel'e verilmiş olduğundan, Debussy'nin eseri yayınlanamıyordu. Ravel yayıncısı Durand'a yazarak Debussy'nin eserinin de basılmasına izin verdiğini bildirdi ve sorun ortadan kalktı, ancak

büyük prömiyer ertelendi ve 14 Ocak 1914'te, Schoenberg'in eserinin M. Delage'nin şarkılarıyla değiştirildiği yeni bir programla gerçekleştirildi (Fox, 2015, program notu).

Besteci soprano ve iki flüt, iki klarinet, yaylı dördlü ile piyano için bestelediği eserin bölümlerini sırasıyla Igor Stravinsky, Florent Schmitt ve Erik Satie'ye adamıştır. İlk bölümün, eserin oluşmasına büyük katkı sağlamış olan Stravinsky'e adanmış olması hoş bir detaydır.

Soupir, Placet futile ve *Surgi de la croupe et du bond* adlı üç şarkıdan oluşan eserin her bölümü yavaş tempodadır; *Lent, Très modéré, Lent*.

İlk şarkı *Soupir (İç Çekiş)*; 4/4'lük ölçüdedir, şiirin yapısı ile benzerlik gösterir ve bestecinin kullandığı bazı teknikler, şiirin içeriğini müzikle aktarır niteliktedir. Melodi çizgisinde gerçekten de bir iç çekiş betimlenir gibi; zarifçe yükselen ve doruk noktasına ulaşan vokal parti, doruk noktasından parçanın bitimine kadar uzun bir nefes veriş betimler. İlk onaltı ölçüsünde mi Doryen ve mi minör pentatonik dizi, yaylı çalgıların *flajole* arpejleri eşliğiyle kendini gösterir; bu *flajole* eşlik şiirde bahsi geçen çeşmenin yansıtılmasıdır (Örn. 43).

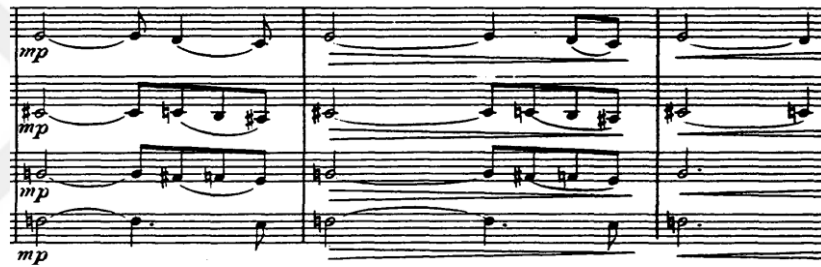
Örnek 43

3.ölçüye *aufstakt* ile başlayan vokal çizgi, mi Doryen modunu duyururken, ikinci flüt partisi mi pentatonik dizi ile çıkıcı hareket sergiler, birinci flüt si sesinden melodiye devrildiğinde, çizgiyi *flajole* ile sürdürür (Örn. 44).



Örnek 44

17.-20. ölçüler arası yaylı partilerinde kromatizm görülür (Örn. 45).



Örnek 45

21.-24. ölçüler arasında la bemol-do-mi seslerinden oluşan artık 5'li aralık duyurulur, iki flüt partisinde oktav kullanımına ve disonanslara yer verilmiştir (Örn. 46).



Örnek 46

26.-29. ölçülerde vokal çizgide re diyez minör pentatonik dizi kullanımı görülür (Örn. 47).



Örnek 47

30.-34. ölçüler arası yine kromatizm görülür, 35. ölçüde, bölümün başına atıfta bulunan *flajole* kullanımının ardından şarkı 37. ölçüde sona erer.

İkinci şarkı *Placet futile*; 12/8'lik, 9/8'lik ve 15/8'lik ölçüler kullanılarak yazılmıştır. Şiirde bahsi geçen bir prenses ve başrahibin iki motif ile yansıtılması söz konusudur. İçerdiği kompleks kromatik armoniler nedeniyle atonaliteye tonaliteye olduğundan daha yakın duran bölümde, prensesi betimleyen birinci motif, ilk ölçüde klarinet tarafından duyurulur (Örn. 48).



Örnek 48: Prensese motifi

Başrahibi betimleyen ikinci motif, ilk olarak birinci keman tarafından, ardından flütler tarafından sergilenir; flütler motifi iki oktav aralıkla seslendirirler, eşlik ile beraber la bemol majöre benzer bir tını sergilenir (Örn. 49).



Örnek 49: Başrahib motifi

10. ölçüde klarinet ve vokal çizgide, mi Eolyen duyurulur. 2 numarada başlayan *Modérément animé*'de tempo biraz hızlanır, piyano partisinde birinci ve ikinci motif

beraber kullanılmıştır. Aynı kullanım 13. ölçüde de görülür; piccolo birinci motifi seslendirirken, flüt ikinci motifi duyurur (Örn. 50).



Örnek 50

3 numarada başlayan *Trés lent* ile, yaylılar ikinci motifi *ppp* dinamikte la minör melodik dizinin mi ekseninde duyurulmasıyla sergiler, 15/8'lik ölçünün son iki ölçüsünde fa diyez Eolyen, ardından gelen ölçüde ise sol diyez majör tınısına rastlanır (Örn. 51).

Encore ralenti

Encore ralenti

Örnek 51

5 numarada flüt, vokal çizgiden bir sekizlik sonra başlar ve fa diyez Eolyen modundaki melodiyi, piyanonun eşliğinde sürdürürler, ölçünün son iki ölçüsünde flüt, fa minör olarak duyurulan inici arpejini gerçekleştirir (Örn. 52).

Örnek 52

6 numaradan şarkının sonuna kadar görülen dört ölçüde, daha sakin bir armonik yapı gözlemlenir; son iki ölçüde, tam kadans yapmasa da fa majör tınısı duyulur.

Üçüncü şarkı olan *Surgi de la croupe et du bond*'da ise, Ravel Schoenberg'in atonalitesine, belki de diğer hiçbir eserinde olmadığı kadar yaklaşmıştır. Yirmi dört ölçülük bu kısa şarkıda 9/8'lik, 12/8'lik, 3/2'lik, 4/4'lük ve 5/4'lük ölçülere yer verilmiştir. Mallarmé bu şiirinde, biçimden ve metnin ifade ettiklerinin anlamlı olmasından özellikle kaçınır, Ravel'in buna uygun olacak şekilde armonik olarak belirsiz bir yazı kullandığı bölümde, kromatizm fazlasıyla kendini gösterir.

2.3 Orkestra Müziği

2.3.1 Prélude à l'après-midi d'un faune

Debussy, 1888'de Wagner'in *Parsifal*'ini izlediğinde, beğendiği zengin orkestrasyon tekniği ve formal özgürlük fikrinden etkilenmekle beraber, bu müziğin

Fransız müziğinin geleceği olmayacağını düşünmüştür. Wagner'de majör-minör sisteminin varlığı kadar sona erişini de fark etmiş gibidir, bu nedenle başka müzikal arayışlar içine giren Debussy, 1889'da Paris'teki uluslararası bir sergide karşılaştığı Uzakdoğu müziklerinden, Fransız Empresyonist ressamlardan ve Sembolist şairlerden etkilenerek, geleneksel tonal armoniden uzaklaşarak kendi müzik dilini ortaya koymaya yönelik eserler vermeye başladı (Griffiths, 2015: 204).

Debussy'nin Sembolist şair Stéphane Mallarmé'nin 1876'da yazdığı aynı isimli şiirinden esinlenerek 1892 yılında bestelemeye başladığı ve Raymond Bonheure'e ithaf ettiği *Prélude à l'après-midi d'un faune*, 22 Aralık 1894'te Paris'te *Société Nationale* konserinde ilk kez seslendirildi (Aktüze, 2002: 666). Debussy, tıpkı Empresyonist ressamların yapmaya çalıştığı gibi; Mallarmé'nin şiirinin uyandırdığı izlenimleri, kişisel müzikal fikirleriyle yansıtmak istemiştir. Bestecinin müzik dili, Sembolist şiirin diliyle benzerlikler taşır; bu benzerliklerden en göze çarpanı ise, her iki sanat dalının da klasik kalıpların dışına çıkmak istemesidir. Sembolist şiirin, yapının işleyişini değiştirerek sözcüğü özerkleştirmesine benzer biçimde, Debussy; armonik öğeleri fonksiyonel tonalitenin getirdiği zorunluluklardan sıyırmış ve tonaliteyi perdeleyerek renk, tını ve ritmi ön plana çıkaran yeni bir armoni dili ortaya koymuştur.

Eserde; tembel ve haz düşkünü yarı keçi yarı insan kır tanrısı Pan'ın, ormanda yalnız gezinirken gördüğü su perileri ve naiadların peşine düşmesi, çabalarının sonuca ulaşmamasıyla birlikte öğle sıcaklığında rehavete kapılarak uykuya dalışı ve gördüğü canlı, erotik rüyalar tasvir edilir. Bu eserle ilgili Cavidan Selanik şunları söylemiştir:

“Bir kır tanrısının öğleden sonrası için müzik” şeklinde çevirebileceğimiz başlık, Fransız Empresyonist ozan Stéphane Mallarmé'nin bir şiirinden alınmıştır. Eser, bu şiirin müzikli bir canlandırması değil, şiirin havasının serbest bir tarzda müziğe aktarılmasıdır. Bir konudan çok bir dekordur ortaya konan: Renkli ve durgun bir Sicilya görünümü... Yarı insan, yarı hayvan, keçi ayaklı, boynuzlu, tüylü kır tanrısı Pan, yakıcı Akdeniz güneşi altında keyfince eğlenir. Kamışların ve hatmi güllerinin arasında, flütünden çıkardığı ezik seslerle su perilerini ve orman tanrılarını çağırır. Taa akşam karanlığı ininceye kadar... Bu atmosferin müzikle canlandırılması, insanın imge gücünü alabildiğine başı boş bırakır.” (Selanik, 1996: 257)

Orkestrasyonda iki arp, yaylı çalgılar ve tahta üfleme çalgıları kullanan Debussy, bakır çalgı kullanımına gelindiğinde müziğin yumuşak karakterini korumak adına, yalnızca kornoyu tercih etmiştir. Orkestrasyonu olabildiğince küçük tutarak, arka planda varolan sessiz atmosfer ile, çalgı tınlarını en belirgin şekilde ortaya koymaya çalışmıştır. Arpı yardımcı görevlerle değil, kendine özgü renk ve tınısını sergileyecek şekilde kullanmıştır. Eser boyunca birkaç kez duyulan, çoğunlukla kromatik olarak inen-çıkan flüt solo ile Pan simgelenmiştir.

Prélude à l'après-midi d'un faune, Debussy'e ilk büyük başarıyı getiren eserdir. Sembolist ya da Empresyonist müzik alanında yapmak istediklerini, müziğe yeni bir soluk getirerek, geçmişin etkilerinden arınmış olarak gerçekleştirmiştir ve 20. yy müziğinin kapılarının aralanmasını sağlamıştır. Müzik tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilen eser, bestecisinin müzikal anlatımından çok etkilenen Ravel tarafından 4 el piyano eseri olarak uyarlanmış, 1910 yılında yayınlanmış ve piyano repertuarındaki yerini de böylece almıştır.

Üç bölmeli formal yapıya sahip eserde, 1.-54. ölçüler arası A bölümü, 55.-78. ölçüler arası B bölümü, 79.-93. ölçüler arası A' bölümü ve 94.-110. ölçüler arası koda olarak adlandırılabilir. Tonalite kavramı çok puslu bir şekilde kendini gösterir; geleneksel tonalite anlayışı kromatizm, tam-ton dizileri, çözülmeyen akorlar ve disonanslar kullanılarak sarsılmıştır. 55. ölçüdeki re bemol majör ve 106. ölçüdeki mi majör gibi tonal berraklığa varılan yerler ise, eserin yeni bölümünün ya da kodasının başladığı, önemli noktalarında görülür. Bir triton aralığını belirgin şekilde gösteren kromatik bir melodi ile başlayan eser, tonalite hissi vermekten genel olarak uzaktır. Genelde tek bir melodi çizgisine eşlik eden partilerin oluşturduğu bu müziğin, melodi odaklı homofoninin farklı çeşitlerini barındırdığı söylenebilir. Fonksiyonel armonide olduğundan farklı konumlarda kullanılan 7'li, 9'lu ve 11'li akorlar, çözülmeyen dominant 7'liler, kromatik yapı görülür. 9/8, 6/8, 12/8, 3/4 ve 4/4 ölçüler kullanılmış olup, üçe dört, üçe iki, sekize altı gibi poliritmik öğelerin ve artikülasyonların da farklı kullanımı göz önüne alındığında, eserin ritmik açıdan zengin bir yapıya sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Orkestrasyona bakıldığında, yaylı partilerinde sıklıkla *divisi* görülür. Transparan atmosferi yakalamak ve yumuşak tını elde etmek için, yaylılarda sürdün kullanılmıştır ve *sur la touche* tekniğinden yararlanılmıştır. Hem aynı notanın hızla tekrar edilmesiyle elde edilen arşe *tremolosu*, hem de iki notanın ardarda hızlıca tekrar edilmesiyle elde edilen parmak *tremolosu* kullanılmıştır. Tahta üfleme çalgılardan özellikle flüt, obua ve klarinet; kendilerine has tınlarının görünülür kılınması için, solo çalgı olarak kullanılmıştır. Müziğin hafif atmosferini korumak adına, bakır üfleme çalgı olarak yalnızca korno tercih edilmiştir. Arplar; *glissandolarıyla* ani yükseliş-düşüş hissi vermek, *flajole* sesleriyle müziğe parıltı katmak ve arpejleriyle eşlik yapmak için kullanılmıştır. Bestecinin kullandığı tek vurma çalgı, kodada kullandığı antik simballerdir.

A bölmesi 9/8'lik ölçüde başlar ve sıklıkla değişime uğrar. 1.-30. ölçüler arası, flütün birkaç kez, ufak ritmik ve melodik değişikliklerle sergilediği ana tema, 31.-36. ölçüler arası klarinetin duyurduğu tam ton dizilerini ve çelloların karşı melodisini içeren köprü ile, 37. ölçüde başlayan obuanın sergilediği temaya bağlanılır ve bu temanın geliştirilerek re bemol majör'e çözülmesiyle 55. ölçüdeki B bölümüne varılır. Yaylı çalgıların seslendirdiği senkoplu akorlar üzerinde tahta üfleme çalgılar B bölümünün ana teması duyurur. 59. ölçüde melodi çizgisini iyice ortaya çıkarmak ve 61.ölçüde *forte* dinamikte kendini gösteren la minör akorunda daha güçlü bir etki elde etmek için, tahta üfleme çalgılar dublelenmiş olarak kullanılmıştır. 63. ölçüde melodik çizginin yaylılara geçmesi ile, üfleme çalgılar eşlik partisini devralır. 75. ölçüden itibaren B bölümü ana temasının solo keman tarafından son kez duyurulmasıyla 79. ölçüye gelinir; ki bu ölçü, A' bölümünün başlangıcıdır. Bu ölçüde, arpın arpejleri ve yaylı çalgıların uzun sesleri eşliğinde ilk tema yeniden flüt tarafından, 4/4'lük ölçü ile mi majör tonunda duyurulur; 86. ölçüde aynı tema bu kez mi bemol majör tonunda, obua tarafından seslendirilir. 94. ölçüde ana temanın ilk varyasyonunun ritmik olarak genişletilmiş hali iki flüt tarafından seslendirilirken, kemanların B bölümü öncesinde görülen motifi karşıt melodi olarak sunduğu görülür. 96. ölçüde kemanların devam eden karşı melodisinde kullanılan si diyez ve re diyez ile, do diyez minör etkisi kendini gösterse de, 100. ölçüde birinci flüt ve solo viyolonsel temayı beraber son kez seslendirirler ve tonaliteden yeniden uzaklaşırlar. 102.

ölçüde temanın ritmik açıdan sıkıştırılmış varyasyonunun flüt tarafından duyurulmasının ardından gelen obua solosu ile 106. ölçüdeki mi majöre ulaşılır. Kornoların kromatik inici-çıkıcı hareketinin ardından üç flütün akorları ve basların *pizzicatoları* ile eser sona erer.

2.3.1.1 Flüt Partileri Analizi

1. ölçüde flüt, eserin ilk teması olan do diyez merkezli kromatik inici-çıkıcı temanın ilk seslendirilmesini eşliksiz bir solo olarak gerçekleştirir, *doux et expressive* terimi kullanılmıştır. Vibrato, nefes kullanımı, *legato* geçişler ve entonasyon gibi pek çok öğeyi dört ölçü gibi kısa bir zaman dilimi içerisinde sergilemesinden kaynaklanan bir biçimde bu solo, neredeyse her orkestra seçmesinde kullanılan ve flüt repertuvarının en önemli kabul edilen sololarındandır (Örn. 53).



Örnek 53

11. ölçüde aynı tema yine flüt tarafından, yaylıların *tremolosu* ve klarinetlerin uzun sesleri eşliğinde, herhangi bir değişime uğramaksızın sunulur. 21. ölçüde tema üçüncü kez flüt tarafından seslendirildiğinde, hem ritmik hem de melodik olarak ilk kez değişime uğrar, arpan arpejleri ve melodik çizgideki yürüyüş ile, mi majör daha kuvvetli olarak duyulur (Örn. 54).



Örnek 54

Devam eden ölçülerde, tema bu kez la sesinden başlayarak gelir, *crescendo* ile birlikte çıkıcı bir hareket sergiler ve takip eden *decrescendo* ile yeniden *piano* dinamikte gelen 26. ölçüye ulaşılır (Örn. 55).



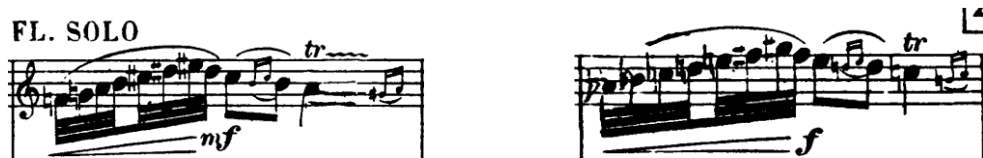
Örnek 55

Bu ölçüde tema, yeni bölme öncesinde son kez duyurulur, ardından gelen ölçüde birinci ve ikinci flüt partilerinin, aynı temanın ritmik bakımdan değişime uğramış halini, tek bir çizgi oluşturacak şekilde sergilediği bir yazı tekniği görülür, ki bunun örneklerine Debussy ve Ravel'in orkestrasyonunda sıkça rastlanır (Örn. 56).



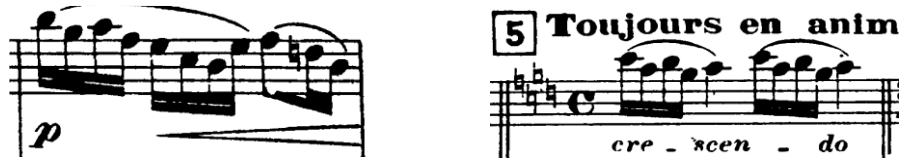
Örnek 56

28. ölçüde iki flüt *unison* olarak, pentatonik dizinin varye edilmesiyle oluşturulmuş melodik çizgiyi seslendirir ve 30. ölçüde si majör duyulur. 31. ölçüde klarinetin sunduğu kromatik melodi çizgisi tam ton dizilerine dönüşür; fa'dan başlayan tam ton dizisi şeklinde 32. ölçüde, la bemol'den başlayan tam ton dizisi olarak 36. ölçüde, klarinetin ardından flüt ile duyurulur (Örn. 57).



Örnek 57

37. ölçüde başlayan, tüm orkestrada üçlü aralıklar, oktavlar ve kromatiklerle oluşturulmuş motiflerden, üçlü aralık motifinin örneklerini flüt de sergiler (Örn. 58).



Örnek 58

B bölümünde gelen yeni ve senkoplar içeren tema re bemol majör tonunda, *piano* nünasta ve *expressif et très soutenu* olarak belirtilmiş olup, obua, korangle ve klarinetler ile birlikte seslendirilir (Örn. 59).



Örnek 59

56. ölçüden itibaren başlayan *crescendo*, ikinci ve üçüncü flütün de *unison* olarak katılmasıyla fa diyez minörü duyurur ve *forte*ye ulaşır. İki ölçü süren bu *fortede* yine tam ton dizisi varye edilmiş şekliyle kullanılmıştır (Örn. 60).



Örnek 60

63.ölçüde aniden beliren *subito pp* tüm orkestrayı kapsar, bu sırada tema yaylılara geçtiğinden, üfleme çalgılar eşliği sürdürme görevini üstlenir. Burada üç flüt partisinde

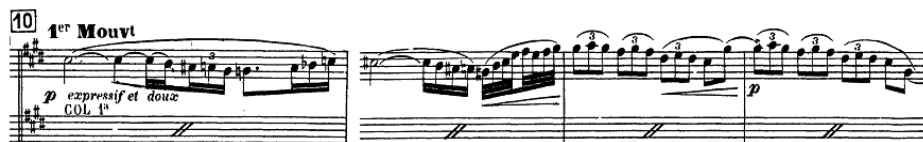
birbiriyle paralel, temaya göre poliritmik bir eşlik söz konusudur. Üçlemelerin bağlarla ikili gruplar oluşturmasıyla ortaya çıkmış bu eşlik, her ikili grubu *decrecendo* ile bitirmeyi öngörür (Örn. 61).



Örnek 61

Bunun yanında devam eden melodi çizgisinde gelişen büyük *crescendo*yu destekleyen flüt partileri, 67. ölçüdeki *forte*ye ulaşır ve devamında müzik giderek sakinleşerek, B bölümü temalarının kısa kısa duyurulmasının ardından, A' bölümüne gelir.

A' bölümü arpın arpejleri eşliğinde flütün, A'nın ilk temasını mi majör tonunda, 4/4'lük ölçüde sunmasıyla başlar. 92. ölçüde, iki flüt teması; yaylıların dokuz farklı partiye ayrılmış eşliği ile *unison* olarak seslendirirler, tema ritmik ve melodik bakımdan değiştirilmiştir ve 12/8'lik olacak şekilde uzatılmıştır (Örn. 62).



Örnek 62

108. ölçüde, üç flütün beraber mi majörü pekiştirdiği görülür ve eser sona erer (Örn. 63).



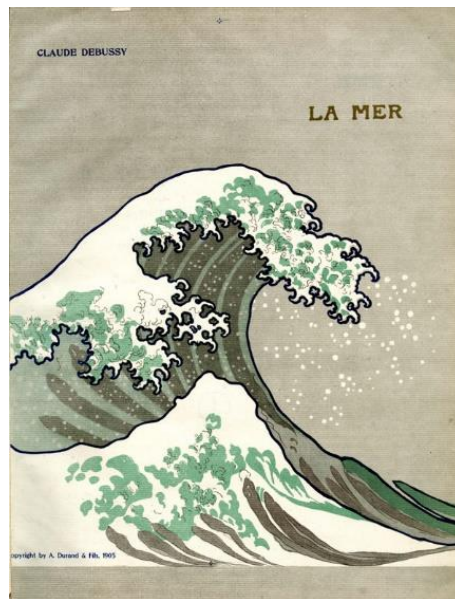
Örnek 63

2.3.2 La Mer

Debussy'nin doğaya ve denize olan ilgisi, erken yaşlarında başladı ve bestecilik kariyeri boyunca müziğine yansıyan bir etken oldu. Eski bir donanma askeri olan ve oğlunun da kendisi gibi bir denizci olmasını isteyen babasının çocukken anlattığı dev okyanuslar ve egzotik ülkeler, Debussy'i heyecanlandırıyor ve hayal dünyasını harekete geçiriyordu. Çocukluğunda ailesi ile birlikte Cannes'a yaptıkları yaz seyahatlerinde, hareket eden coşkulu suların bir insanda uyandırabileceği hisleri belki de ilk kez deneyimlemiştir. Gençliğinde, arkadaşları ile Britanya kıyılarına yaptıkları bir gezi esnasında, denizin Akdeniz tatil kıyılarında olduğundan çok daha farklı yönlerini keşfetmiştir. Saint-Lunaire'den Cancale'e bir tekne ile gitmek isterlerken, tehlikeli olabilecek bir fırtınanın yaklaştığı söylemi üzerine geziyi iptal etmelerini tavsiye eden kaptana rağmen Debussy, denize açılmaları konusunda ısrar etmiştir. Hiç kimsenin yaralanmadığı bu çetin ve heyecan verici yolculuk sonunda, denizin hiç görmediği güçlü ve tehditkar yönlerini görmüştür (Rodda, 2017: 39). Bir yetişkin olduğunda, suyla olan fiziksel ilişkisi yerini; resimde ve edebiyatta bulunan deniz tasvirlerine bıraktı. Büyük İngiliz ressam J. M. W. Turner'ın saatlerce denize baktıktan sonra resmine başlaması gibi, Debussy de *La Mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre* (Deniz, orkestra için üç senfonik eskiz)'i, aklındaki deniz fikrinden yola çıkarak, yalnızca çocukluğundan hatıraları ve görüntüleri geri çağırarak besteledi (Huscher, 2010, program notu).

“Deniz sonsuza dek aynı kalacaktır; yalnız onu seyreden izlenimleri rüzgarla ve güneşle değişmekte, harekeli bir natürmort şekline dönüşmektedir. Bir arkadaşına yazdığı mektupta düşüncelerini, 'Bu denizin Burgonya tepelerini ıslatmadığı ve benim deniz görünümlerimin stüdyo manzaraları olduğunu söyleyebilirsin; fakat anılarımın sonsuz birikimi benim için gerçeklerden daha değerlidir.'” (Aktüze, 2002: 675)

Denize dair anılarına ek olarak, denizin görsel dışavurumları da besteciye bu eseri yazmaya itti. Bu eser için ilham aldığı iki isim, İngiliz ressam Turner ve Japon ressam Hokusai idi. Turner'ın, bir resmin olabileceği en canlı ve renkli şekilde, hava şartlarına, günün saatlerine ve değişen ışık ile gölgelere göre denizi anlattığı tablolarına hayran olmuştu, 1894'te Paris'te sergilendiği sırada Debussy'nin tabloları gördüğü rivayet edilir. 1889 yılında düzenlenen bir uluslararası sergi sayesinde, Japon deniz ve doğa manzaraları Paris'te ilgi çekmeye ve popüler olmaya başladığında, bu sergide eserleri bulunan Katsushika Hokusai'nin denize dair detaylı çizimleri Debussy'nin de fazlasıyla ilgisini çekmiştir; bu hayranlık sonucunda yıllar sonra, 1905'te bestelemeyi bitirdiği *La Mer*'in kapağına, Hokusai'nin ünlü tahta baskı çalışması *The Great Wave Off Kanawaga* (*Kanagawa açıklarında dalga*) basılmıştır (Rodda, 2017: 39).



Resim 6: *La Mer*'in A. Durand tarafından basılmış ilk edisyonunun kapak sayfası

La Mer, provalarında bile sansasyon yarattı, Debussy'nin Stravinsky'e söylediğine göre, orkestranın keman çalan elemanları protesto etmek amacıyla, arşelerinin ucuna mendil bile bağlamıştı. 1905 yılının 15 Ekim'inde Paris'te gerçekleşen prömiyerin aldığı eleştiriler de pek olumlu olmadı, ancak *La Mer* üzerinde çalıştığı dönemde, özel hayatında yaşadığı bir takım sorunlar nedeniyle aldığı tepkiler ile eseri için yapılan eleştiriler birbirine karışmış olabilirdi; bir banka görevlisinin karısı ile yeni bir eve taşınması, eski eşinin intihara teşebbüs etmesi gibi olaylar basın tarafından duyulmuş ve büyük sansasyon yaratmıştı. 1908'in Ocak ayında, programında *La Mer*'in de olduğu kendi eserlerinden oluşan bir konseri yönettiğinde sonunda hak ettiği başarıya ulaştı (Huscher, 2010, program notu).

Eser üç bölümden oluşur: *De l'aube à midi sur la mer* (Şafaktan Öğleye Kadar Denizde), *Jeux de vagues* (Dalgaların Oyunu), *Dialogue du vent et de la mer* (Rüzgar ile Denizin Diyalogları). Besteci eseri, oldukça büyük bir orkestra için bestelemiştir; yaylıların ve kalabalık tahta-bakır üfleme gruplarının yanısıra, iki arp ve timpani kullanmıştır. Çalgıların tınlarını ve soloları düşünerek kullanılmış dinamikler söz konusudur. Poliritmik öğeler ve senkoplara sıkça yer verilmiştir.

La mer, sakin bir denizin giderek hareketlenişi, dalgaların yavaşça yükselişi ve ardından gelen fırtına ile denizin sergilediği çeşitli görüntüleri üç bölümde anlatan, bu anlamda kendi içinde bir sembolizm barındıran bir eserdir. Müzik oldukça sakin başlar, her bölümde biraz daha yükselir ve dramatik, büyük bir bitişle sonlanır. Eserin geneline bakıldığında, ilk bölümde Hokusai'nin Japon kökenlerine de işaret eder şekilde pentatonik diziler, ikinci bölümde kromatizm ve üçüncü bölümde tam ton dizileri hakimdir.

De l'aube à midi sur la mer'in; yavaş bir giriş, iki bölme ve kodadan oluştuğu söylenebilir. *Très lent* olarak başlayan bölüm, 6/4'lük ve 4/4'lük ölçüdedir, donanımında iki diyez bulunur. 2 numarada görülen 6/4'lük, daha sonra 6/8'lik ölçü ile gelecek olan ilk bölmeye bir geçiş niteliği taşır. 3 numaradan dört ölçü önce başlayan ilk bölme *Modéré, sans lenteur*; 4'lük notaların yerini 8'lik notalara bıraktığı 6/8'lik ölçüdedir ve re bemol majör donanıma sahiptir, aralarda 9/8'lik ölçülere rastlanır. Üfleme çalgılar motifleri beşli

aralık ve oktavlarla seslendirirken, yaylılarda yoğun ve *divisi* eşlik partileri görülür. 8 numarada, bölümün girişinde kullanılan dört sesli dizi, çeşitli ritmik varyasyonlar ile yeniden duyurulur. İkinci bölme 9 numaradan iki ölçü önce başlar, donanımında iki bemol görülür, 4/4'lük ölçüdedir, kısa bir süre sonra 12/8'lik ölçüye bağlanır. *Trés rythmé* olarak adlandırılmış olan bu bölme, tempo ve karakter bakımından ilk bölmeden oldukça farklıdır. Yaylı partilerinde *tremolo*, *pizzicato* ve *divisi*lerin kullanıldığı, motiflerin yine genellikle üfleme çalgılar tarafından seslendirildiği görülebilir. Özellikle dalgaları andırır şekilde tasarlanmış bir ritmik kalıbın *ostinato* biçimde, gerek üfleme, gerekse yaylı çalgı partilerinde sürdürülmesi söz konusudur, bunun dışında ritmik yapısı oldukça komplekstir; çokça poliritmik öge ve uzatma bağlarının sıkça kullanımı sayesinde oluşturulmuş bu ritmik yapı, aynı zamanda bölümün doruk noktasına hazırlık yapar. 11 numarada *ff* dinamikle, *crescendo* ve *decrescendolar* ile büyük dalgaların tasvir edilişi görülür. Aynı *ostinato* ritm kalıbının sürdürülmesi ve sesin giderek söndürülmesiyle 13 numaradan dört ölçü sonra, 6/4'lük ölçüyle yazılmış *Trés modéré*'de, yaylıların *sur la touche* tekniğini kullandığı sakın eşlikle, korangle ve viyolonsel grubunun sunduğu solo duyulur. 6/4'lük ölçüye karşın, noktalı 4'lük notaların kullanılmasıyla, poliritm burada da elde edilmiştir. Flütlerin *unison* seslendirdiği noktalı 4'lükler, tam ton dizisini duyurur. 14 numarada başlayan *Trés lent* bir koda niteliği taşır, 4/4'lük ölçüdedir; *pp*'dan başlayan melodik çizgi, arp, simbal ve üfleme çalgılar, ardından viyolonsel ve kontrabassın katılımıyla, bir ölçü içerisinde gelişen bir *crescendo* ile *forte*ye ulaşır, tahta üfleme çalgılar, birinci bölmede duyulan motifin ritmik olarak genişletilmiş varyasyonunu sunarlar, kemanlar *tremolo*, arplar ise *glissando* ile eşliği sürdürürler. 15 numarada tüm orkestra yükselir ve 15 numaranın dördüncü ölçüsünde gelen 3/4'lük ile, her 4'lük nota için belirtilmiş olan *ffz*'yi ve ardından gelen *decrescendoyu* seslendirerek, yaratılan bu ilginç efektin ardından *piano* dinamikte bölüm sona erer.

Jeux de vagues, *Allegro* giriş 3/4'lük ölçüde başlar, kemanların ve viyolaların *tremoloları* her vuruşta bir grubun çalacağı şekilde bölünmüştür, flütler ve klarinetler kromatik yürüyüşler seslendirirler. 16 numarada 3/8'lik ölçü ile başlayan *Animé*'de korangle ve ardından 17 numarada obua, sololarını seslendirirler, 16-19 numaralar arasında donanım birkaç ölçüde bir değişmektedir. 19 numarada gelen *Assez animé*,

3/4'lük ölçüye geri döner; flütün önce yalnız sonra obua ve klarinet ile beraber seslendirdiği solo eşlik partileriyle birleştiğinde, sol diyez Doryen duyulur. 20 numarada arpın çıkıcı ve inici *glissandolarında* tam ton dizisine rastlanılır, kornolar grup sololarını viyolonsellerin kromatik eşliğinde sunar. 21 numarada flüt ve klarinet partilerinde gelen 16'lık üçlemeler, Ravel'in *Boléro*'da kullandığı iki ölçülük ritmik kalıpla benzerlik gösterir. Bu üçlemeler hafif olarak seslendirilirken, 21 numaranın üçüncü ölçüsünde korangle, 22 numarada yaylı çalgılar melodik çizgiyi seslendirir. 22 numaranın beşinci ölçüsünde ilk olarak flütlerde görülen tekrarlayan dört sesli inici motif, partisyona bakıldığında görsel olarak ta dalga efekti ortaya koyar niteliktedir, bestecinin bu motifi yazarken böyle bir etkiyi elde etmek isteyip istemediği bilinmez ancak bu eserde takındığı Sembolist tavır göz önüne alındığında, görsel bir etki de yaratmış olmak istemesi mümkündür. 25 numarada piccolo ve kornonun kromatik eşliğinde, obua tam ton dizisi benzeri başlayan soloyu, eksik beşli aralığı duyurur şekilde sürdürür. 27 numarada 16'lık üçlemeli motif yeniden görülür, bu kez flüt ve obuaların inici hareketine karşın, ikinci kemanlar çıkıcı hareket sergiler. 29 numaradan yaylılarda *ff* ile başlayıp gürlüğü azaltılan uzun sesler üzerinde arpın 8'lik notaları, durgun deniz yüzeyindeki parıltıları anlatır gibidir. 29 numaranın ilerleyen ölçülerinde flüt partisinde çıkıcı bir tam ton dizisi birkaç defa seslendirilir. 31 numaradan itibaren melodi çizgisi oldukça kompleks bir hal alır, çizgi sürekli olarak üfleme ve yaylı çalgılar arasında bölünmüştür. 33 numarada birinci kemanların trilleri ve diğer yaylıların kromatik seslerden oluşan *tremoloları* eşliğinde, sol diyez İonyen modundaki melodi sırayla flüt ve obua tarafından seslendirilir. 35 numarada la majöre çözülmesi beklenen ancak çözülmeyen melodik çizgi duyurulur. 38 numarada üfleme çalgılarda *tremololar* ve yaylılarda *fff* seslendirilen kromatik temayla bölümün doruk noktasına ulaşılır. 39 numaradan itibaren yeniden sakinleşen bir deniz tasviri, *piano* dinamikte sergilenir. 40 numaradan iki ölçü önce, birinci bölümden bir motif flütler tarafından, altere olmuş şekilde duyurulur, ses *ppp*'ye kadar azaltılarak bölüm sona erer.

Dialogue du vent et de la mer rondo formundadır, *Animé et tumultueux* karakterde, 2/2'lik ölçüde başlar, donanımında dört diyez görülür. Dalgaların ve denizin diyalogunu anlatan bölümde, fırtına öncesi sessizliğin tasvir edildiği gergin atmosferi Debussy, bölümün başında timpani ve büyük davulun *tremolosu* ile yaratmıştır. Diğer bölümlere

göre çok daha hızlı bir tempo ile gelen bu bölümde, birinci bölüm temalarının duyurulduğu 43 numaranın ardından, 44 numarada sol diyez Doryen modu, trompetin sürdünli solosu ile sergilenir. Büyük üçleme kullanımının baştan beri görüldüğü bölümde, 46 numarada bir 2'lik notaya yayılan büyük üçlemelerle tema önce sol diyez frijyen, ardından sol diyez minör benzeri bir melodik çizgi ile ortaya konulur, bas çizgisinde 47 numaraya kadar süren kromatik progresyon gözlemlenir. Flüt ve viyola grupları, diğer yaylıların *pizzicatoları* eşliğinde *doux et expressif* karakterdeki soloyu beraber seslendirirler, obua partisindeki uzun seslerde disonanslara yer verilmiştir. 49 numarada, birinci bölümde kullanılmış *ostinato* ritm yeniden kendini gösterir, bu *ostinato* eşlik ile fagot ve kontrabaslar, 2/2'lik ölçünün tümünü kapsayan büyük üçlemeleri barındıran melodiyi sunarlar. Aynı ölçülerde obua, korangle, klarinet ve korno partilerinde ilk bölümün girişinde sergilenen motif yeniden sergilenir. 50 numaranın altıncı ölçüsünde bas gruplarının seslendirdiği solo ile, 51 numaradaki *ff* dinamikte duyurulan noktalı 4'lük ve 8'liklerin oluşturduğu temaya gelinir. 52 numaranın dokuzuncu ölçüsünde, beş bemollü yeni donanıma geçirili. Oldukça sakin ve *piano* dinamikte seyreden müzik, 54 numaradan sonra gelen flüt ve obuanın beraber seslendirdiği kromatik yürüyüşler içeren solo ile re bemol majörü duyurur. Sürekli inici-çıkıcı hareketler sergileyen tema, yine dalgalanma hissini vermeyi başarır niteliktedir, eşlik partilerinde ise yaylılarda *tremololar*, iki arp partisinde ise arpejler görülür. 55 numarada süren halen flüt ve obua tarafından sürdürülen temada, altıncı derecesi pesleştirilmiş bir re bemol majör kendini gösterir. Aynı temanın ritmik olarak varyasyona uğratılmış şekli, 56 numaradan sekiz ölçü önce başlar ve 56 numarada bu tema, yaylı partilerinde *trés expressif* karakterde sunulur. 57 numaradan sekiz ölçü sonra donanımın yine değiştiği görülür, bu kez herhangi bir diyez ya da bemol içermez. Trompetlerin duyurduğu üçlemeli eşlik motifinin üzerinde, piccolo, obua ve klarinetin tek notada gerçekleştirdiği gel-git efekti sergilenir, ardından trompet benzeri bir çalgı olan flugelhorn solosu duyulur. 58 numaradan beş ölçü sonra flüt ve obua, si majörü suyurdukları melodik çizgiyi seslendirirler, eşlikte kromatizm baskındır, 60 numaraya kadar kromatizm sürdürülür. 60 numarada yeniden dört diyeze sahip olan donanımla obua ve korangle, 46 numarada görülen sol diyez Frijyen ve sol diyez minör benzeri yapıyı seslendirirler. 60 numaranın onuncu ölçüsünde donanımda yeniden beş bemolin görülmesi ile, büyük üçlemeli temayla üfleme çalgılar re bemol

majörü duyururlar. 61 numarada başlayan *Trés anime* bölümüyle koda başlar, *ff* dinamikte re bemol majörü pekiştirirler. 62 numaradan itibaren, bölümün noktalı 4'lük-8'likten oluşan temasının ritmik açıdan sıkıştırılmış varyasyonunun görüldüğü bir yazının sürdürülmesi ile *fff*'ye ulaşan görkemli müzik, altıncı derecesi pesleştirilmiş re bemol majörü üfleme çalgılarda triller, yaylılarda *tremololarla* sergiler ve bölüm başladığı gibi, timpaninin vuruşu ile sona erer.

2.3.2.1 Flüt ve Piccolo Partileri Analizi

De l'aube à midi sur la mer; Birinci ve ikinci flüt, 2 numaranın ikinci ölçüsünde, oktavla çıkıcı dört sesli motifi duyururlar (Örn. 64). Bu motif 6/4'lükten 6/8'liğe bir geçiş niteliği taşır, ikinci bölümde de duyurulacaktır.



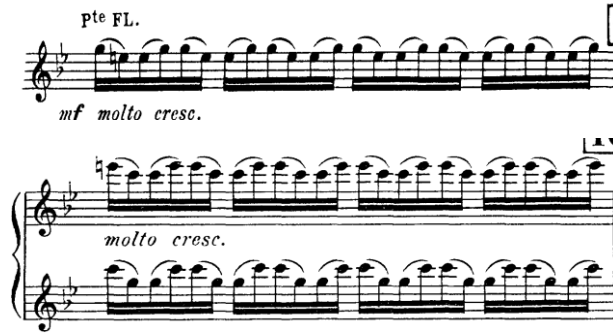
Örnek 64

Birinci ve ikinci flütün oktav, kromatik, büyük üçlü, tam dörtlü ve özellikle tam beşli aralıkla paralel yürüyüşler gerçekleştirmesine sıklıkla rastlanır (Örn. 65).



Örnek 65: Paralel 5'li yürüyüşler

10 numaradan bir ölçü önce, piccolo ve iki flüt do majör arpejleri paralel hareketle sergilerler (Örn. 66).



Örnek 66

4 numaranın beşinci ölçüsünde başlayan flüt solosu la bemol minör dizisinde, *doux et expressif* karakterdedir. İzleyen ölçülerde, aynı başlayan solo alterasyonlara uğrayarak devam eder, eksik beşli aralık (si- fa naturel) duyurulur (Örn. 67).

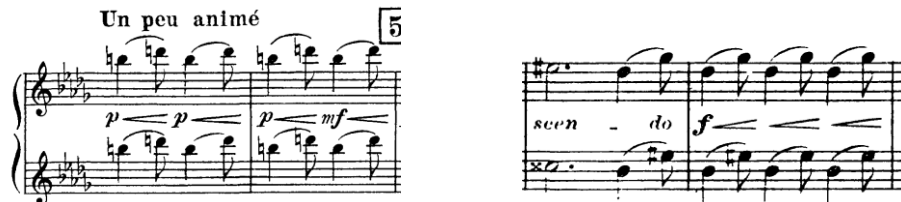


Örnek 67a



Örnek 67b

5 numaradan iki ölçü önce görülen dinamik ve yazı biçimi, *Prélude à l'après-midi d'un faune*'daki bir pasajla benzer özellikler taşır (Örn. 68).

Örnek 68: *La Mer* ve *Prélude à l'après-midi d'un faune* eserlerinde motif benzerliği

9 numaranın altıncı ölçüsünde, iki flüt tek çizgi oluşturacak şekilde kullanılmıştır (Örn. 69).



Örnek 69

13 numaradan sonra gelen *Trés modéré*'de, iki flüt *unison* biçimde tam ton dizisini duyurur (Örn. 70).



Örnek 70

15 numaradan bir ölçü önce, flütler bölümün üçlemeli temasının ritmik açıdan genişletilmiş varyasyonunu, beşli aralıkta paralel yürüyüşle sergilerler (Örn. 71).



Örnek 71

Jeux de vagues; Giriş bölümünde iki flüt, bölüme hakim olan kromatizmi sergileyen inici yürüyüşü paralel hareketle sergilerler (Örn. 72).



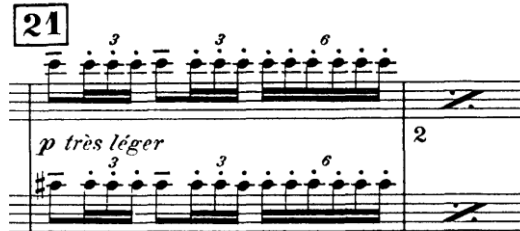
Örnek 72

19 numarada iki flüt, kemanların sol diyez minör etkisi taşıyan melodisine karşıt bir melodi sunar, 16 numarada koranglenin duyurduğu solonun varyasyonu olarak, eşlik partilerinde bulunan mi diyez ile tamamlanan ve çarpımlar içeren sol diyez Frijyen modundaki iki ölçülük melodiyi önce birinci flüt solo olarak, ardından ikinci flüt, obua ve klarinet beraber seslendirirler (Örn. 73).



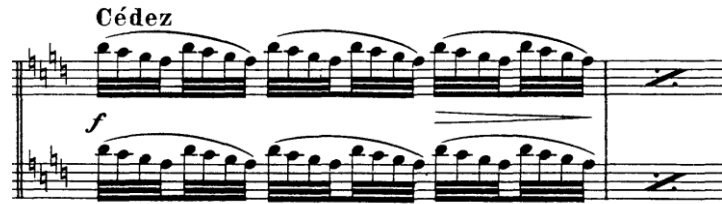
Örnek 73

21 numarada *Boléro*'da kullanılan ritm kalıbından bir kesit sergilenir (Örn. 74). Bu ritm kalıbı *ostinato* biçimde sekiz ölçü boyunca sürdürülür.



Örnek 74

22 numaradan beş ölçü sonra başlayan inici ve tekrar eden, dört sestten oluşan 32'lik notalardan oluşan motifle, bölüme adını veren dalgaların oyunu, iki flüt tarafından *unison* olarak duyurulur (Örn. 75), 23 numarada bu inici motifler yerini, iki flütün tek çizgi olarak seslendirdiği inici-çıkıcı motiflere bırakır (Örn. 76).



Örnek 75



Örnek 76

24 numaradan altı ölçü sonrasında, üçlü aralıkla sergilenen tam ton dizisi görülür (Örn. 77).



Örnek 77

27 numarada tam ton dizisinde sergilenen Bolero ritmi, bir ölçü sonrasında ritmik varyasyonla sergilenmeye devam eder. Motifin kullanışı değişmiştir, iki 4'lük notadan oluşan motif, üç kere tekrar ederek iki ölçüde tamamlanan bir yapıda sergilenir (Örn. 78).



Örnek 78

30 numaradan iki ölçü önce, flüt partisinde birinci oktav do'dan başlayarak duyurulan tam ton dizisi, iki flüt tarafından *unison* seslendirilir (Örn. 79).



Örnek 79

31 numaradan bir ölçü sonra, tam ton dizisinin arpeji olarak açıklanabilecek artık 5'li arpejler flüt partilerinde görülür (Örn. 80).



Örnek 80

33 numarada flütler, 19 numarada yaylılar tarafından sergilenmiş olan temayı beraber seslendirirler, sol diyez minör duyurulur (Örn. 81).



Örnek 81

40 numaradan iki ölçü önce duyurulan motif; birinci bölümün ilk 6/4'lük temasında kullanılan motif ile ritmik açıdan benzerlik gösterir (Örn. 82). Melodik açıdan ise tam ton dizisi özelliği taşır.



Örnek 82: *Jeux de vagues* ve *De l'aube à midi sur la mer* bölümlerindeki motif benzerliği

Dialogue du vent et de la mer: 49 numaradan sonra, si ve la seslerinin iki flüt partisinde aynı anda kullanımı görülür (Örn. 83).



Örnek 83

54 numarada başlayan ve obua ile *unison* seslendirilen uzun solo, büyük üçlemeleri, noktalı 4'lük-8'lik nota motifini ve kromatik inici-çıkıcı yürüyüşleri içerir, duyurulan ton ise re bemol majördür. *Unison* olarak seslendirilse de, obua partisinde flüt partisinden farklı ritmik varyasyon görülmektedir (Örn. 84).

Örnek 84

57 numaradan dört ölçü önce, iki flüt üçlü aralıklı tam ton dizisini duyurdukları inici hareketi sergilerler (Örn. 85).

Örnek 85

62 numaradan dört ölçü sonrasında, bölümün noktalı 4'lük-8'lik notalardan oluşan temasının ritmik açıdan sıkıştırılmış varyasyonunun flütler tarafından duyurulması esnasında, piccolo yaylılarla birlikte poliritm yaratan melodiyi seslendirir ve *fff* dinamiğe ulaşan eser, altıncı derecesi pesleştirilmiş re bemol majör duyurularak sona eser (Örn. 86).



Örnek 86

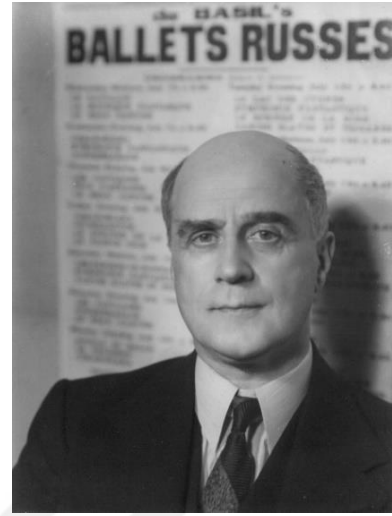
2.3.3 Daphnis et Chloé, Suite No.2

20. yüzyılın başlarında Paris'te sanat, özellikle müzik ve dans, Rus sanatından etkilene başlamıştı. Ünlü ve yetenekli sanat yönetmeni Sergei Diaghilev, 1909 yılında Paris'e yaptığı bir ziyaret esnasında, bale, müzik ve edebiyat gibi sanat disiplinlerinin önemli temsilcilerini bir araya topladı. Debussy, Poulenc, Prokofiev, Stravinski gibi dönemin önemli bestecilerin yanısıra; ressam Picasso, balet Nijinski, koreograf Mikhail Fokine gibi isimler de bu parlak ve yetenekli grubun parçasıydı (Rodda, 2014, program notu).

Diaghilev, kısa bir zaman önce kurduğu “Rus Balesi”nin yıldızları Nijinski ve Karvasina'yı sergilemek için yeni bir eser istiyordu. Daha önce Stravinski'nin balesi *Ateşkuşu*'nun librettosunu yazmış olan Fokine ile yaptıkları görüşmeler sonucunda Diaghilev, Fokine'nin bir antik Yunan efsanesinden esinlenerek yazdığı librettoyla Ravel'e giderek bir bale siparişi verdi. Ravel'in 1910'un Mart ayında başladığı *Daphnis et Chloé*, uzun hazırlıklar ve titiz çalışmalar sonucunda, 8 Haziran 1912'de Paris Chatelet Tiyatrosu'nda ilk kez seyirciye sunuldu (White, 1944: 11).



Resim 7: Sergei Diaghilev, sanat yönetmeni



Resim 8: Mikhail Fokine, koreograf

Prova sürecinde Fokine ve Nijinski arasında koreografi üzerine bitmek bilmeyen tartışmalar yaşandı, bu tartışmalar o kadar büyüdü ki Diaghilev ikisi arasında aracılık yapmaktan yoruldu. Diaghilev, Ravel'in bir yıldır üzerinde çalıştığı final dansını tamamlamada zorlanması nedeniyle prömiyeri iki kez ertelemek zorunda kaldı. Bütün bunların sonucunda oluşan gerginlik, Diaghilev ile Fokine'nin arasını açtı. Fokine sezon sonunda projenin koreograflığını bıraktı (Huscher, 2010, program notu). Koreografi üzerine yapılan tartışmalar, bale sanatçılarının danslarında yeterince ustalaşamaması ve sahne düzeni üzerine farklı görüşler, eserin ilk temsiline olumsuz olarak yansdı. Pierre Monteux yönetimindeki orkestra eşliğinde sahneye koyulan bale, ilgiyle karşılanırsa da seyirciyi ve eleştirmenleri ikiye böldü.

“Ravel 1928'de Roland Manuel'e yazdığı Esquisse Biographique'de (Biyografik eskiz) şunları söylüyor: Dafnis ve Kloe'yi bestelediğim zaman amacım büyük bir müzikal fresko yaratmaktı. Aynı zamanda Yunanistan'ın tarihsel kesinliklerinden çok hülyalarımın sadık kalarak ve 18. yüzyıl Fransız ressamlarının yansıttıkları Yunanistan gibi canlandırmayı düşündüm.” (Aktüze, 2003: 1830)

Balenin hikayesi, 5. yüzyılda yaşamış Yunan yazar Longus'un masalından uyarlanmıştır; Pan, Syrinx gibi antik Yunan'a ait öğeleri barındıran bu masalda, çocukken terk edilen Daphnis ve Chloé'nin çobanlar tarafından büyütülmesi, büyüdükçe birbirlerine

duydukları sevginin aşka dönüşmesi, iki karakterin aşık olup Chloé'nin korsanlar tarafından kaçırılmasıyla ayrı düşmelerini, Pan ve savaşçıların Chloé'yi kurtarması ve Daphnis ile Chloé'nin yeniden kavuşması üç sahnede anlatılır (Huscher, 2010, program notu).

Ravel eseri “üç bölümlü koreografik senfoni” olarak tanımladı. Bestecinin çoğu orkestra eserinde kullandığından farklı olarak, geniş bir orkestrasyon kullandığı görülür. Yaygın orkestra çalgıları dışında alto flüt, mi bemol klarinet ve bas klarinet gibi üfleme çalgılara, oldukça çeşitlilik gösteren kalabalık bir vurma çalgılar grubuna, opsiyonel olarak sahne arkasından sözsüz olarak şarkı söyleyecek bir koroya rastlanır. Ayrıca, iki adet arp ve piccolo kullanıldığı görülür. Yaklaşık altmış dakika süren bale müziğini Ravel, 1912 yılında, tüm temaları fragmanlar şeklinde sunan iki parçadan oluşan, yarım saat kadar süren iki orkestra süiti olacak şekilde yeniden düzenlemiştir (Aktüze, 2003: 1831).

Daphnis et Chloé, Suite No.2, balenin son perdesine denk gelir ve üç bölümden oluşur: *Lever du Jour, Pantomime, Danse Générale*. Bale müziğinden düzenlenmiş olduğundan, bölümler geçiş ve dönüş bölmeleriyle birbirine bağlıdır, kadans yapmazlar. Müzik devam etse bile, tema ve karakter değişimleri, bu üç bölümü birbirinden ayırmayı mümkün kılar. Bale müziğinde var olan koronun, sözcük kullanmaksızın yalnızca mırıldanarak çalgı partilerini double etmesi öngörüldüğünden, orkestra süitinin performanslarında kullanılmasının tercihe bağlı olduğu belirtilmiştir.

Ravel bu eser için klasik gelenekleri çerçeve olarak kullanmış, içini modlar, pentatonik diziler, tam ton dizileri, paralel akorlar ve arpejlerle doldurmuştur. 7'li, 9'lu ve 11'li akorların serbestçe gezindiği bir yapıya rastlanır. Her bölümde kendini gösteren kromatizm, özellikle *Danse Générale* bölümünde göze çarpan bir diğer öğedir. Besteci eser için 4/4'lük, 3/4'lük, 6/8'lik, 2/4'lük gibi basit ölçülerin yanısıra, 5/4'lük ölçü de kullanmıştır; ki bu ölçünün, bestecinin ait olduğu dönem için sık tercih edilen bir ölçü olmadığı söylenebilir. Poliritmik öğeler ve senkop kullanımları süitin tamamında kendini gösterir. Yaylı partilerinde *divisi* tekniği, ayrıca solo keman partileri görülür. Bütün bu Empresyonist öğelere rağmen, Ravel bunu yaparken klasik kalıplara bağlı kalmış, klasik

yazım tekniğini benimsemiştir; bu bakımdan Debussy'den farklı bir tutum izlediği söylenebilir.

Lever du Jour; Lent ile belirtilmiş olup, yavaş bir tempoya sahiptir ve donanımda iki diyez görülür. Besteci, daha eserin ilk birkaç ölçüsü içerisinde, gizli ormandaki perilerin, şarkı söyleyen kuşların, akan derelerin ve doğan güneşin anlatıldığı pastoral bir çerçeve çizmeyi başarmıştır; bunu yaparken arpın *glissandolarına*, flüt ve klarinetlerin arpejlerine, yaylıların sürdinli ve kromatik eşliğine başvurmuştur. Bölümün başında daha sade bir orkestrasyona rastlanır, vurma çalgılar, celesta ve korno dışındaki diğer bakır üfleme çalgılar bölümün sonuna doğru müziğe dahil olurlar. İlk olarak fagotların duyurduğu tema ile güneşin doğuşu tasvir edilmiş, ilk piccolo solo ile kuş sesleri betimlenmiştir. Tüm bölüm boyunca süren arpejler, çeşitli çalgı grupları tarafından sürekli değişimli olarak seslendirilir, bu arpejler genellikle modal bir pentatonizm üzerine kuruludur. Kullanılan iki arp, bölümün tümünde *glissandolarını* sürdürür. Gün doğumu teması, bakır üfleme ve vurma çalgılar ile kontrabas dışındaki çalgılar tarafından seslendirilir. Bölümde piccoloda gelen ikinci solo, *Pantomime* bölümündeki büyük flüt solosuna atıfta bulunur niteliktedir, mi bemol klarinet solosu ise bir çoban figürünü tasvir eder. Orkestrasyon temanın sürekli tekrarı ile birlikte yavaş yavaş genişletilir, yaylıların teması bozulmamış doğanın saf güzelliğini çağrıştırır; orkestrasyonun en yoğun olduğu *ff* dinamikte gelen ölçü, güneşin tam parlaklığına ulaştığı, bölümün doruk noktasıdır. İzleyen ölçülerde çalgılama giderek azaltılarak ikinci bölümün mistik havasına hazırlık yapılır.

Pantomime, 6/8'lik ölçüde obuaların ve koranglenin solosu ile kırlarda gezinen Chloé figürünü resmeder; birinci ve ikinci kemanların solosu ise Daphnis'in ortaya çıkıp aşkını ilan edişini anlatır. Burada; *Syrinx* ile bağdaşmış olan Pan ve su perisi (nymph) figürleri, Daphnis ve Chloé karakterlerinde kendini göstermektedir. Su perisi güllerin arasında kaybolurken, Daphnis kendini bir flüte dönüştürür ve Chloé'yi cezbetmek için büyümlü melodisini çalmaya başlar; bu büyümlü melodi, flüt repertuarının en önenli sololarından biriyle temsil edilmiştir. Ölçü 2/4'lüktür ve donanımda üç diyez vardır. Flüt solosuna eşlik eden *ostinato* ritimde kontrabasların duyurduğu do diyez ve fa diyez sesleri

ile, fa diyez minör etkisi görülür; bölümde tonalitenin berrâğa en yakın olduğu noktanın burası olduğu söylenebilir. Arp *flajoleleri* ve yaylılar *pizzicatoları* ile flüt solosuna eşlik eder. Flüt solosundaki dinamiklerden farklı olarak yazılmış eşlik partisi dinamikleri görülür. Flüt solosu, eşliksiz son ölçüsü ile altı diyezli yeni bir bölmeye bağlanır; bu bölmede piccolonun, flütlerin ve alto flütün birbirine bağlanan melodileri; yaylı çalgılar, celesta, arp ile kornoların eşliğiyle duyurulur. Alto flüt solosu, eşliksiz olarak bölümün temasını sergiler ve devamında bu tema, yaylı çalgılar tarafından beş diyezli yeni donanımla sergilenir. Keman ve viyolanın beraber başladığı soloyu keman yalnız sürdürür, bu soloyu takip eden ölçülerde arptaki *glissandolar* ve flüt ile klarinet partilerindeki inici-çıkıcı diziler ile ilk bölümdeki pastoral tabloyu kısaca hatırlatarak bölüm sona erer.

Danse Générale, beş ölçü süren 4/4'lük *Lent* bir bölme ile üç diyezli donanımla başlar ve beklenmedik şekilde 5/4'lük *Animé*'ye bağlanır. Hızlı tempo ve canlı karakterdeki bu bölümde kromatik inici-çıkıcı seslerin oluşturduğu tema, önce mi bemol klarinet, ardından si bemol klarinet ve trompet tarafından seslendirilir, üçlemelerden oluşan eşlik partilerinde tekrar eden seslerin yanısıra kromatik ve paralel yapılar görülür. Kromatik tema tüm bölüm boyunca tekrarlanır, bunun yanında *Pantomime* bölümünün teması da kendini gösterir. 3/4'lük ölçüde *ff* dinamikle, tüm orkestranın dahil olduğu bir çalgılama ile eser sona erer.

2.3.3.1 Flüt ve Piccolo Partileri Analizi

Lever du Jour: Tüm bölüm boyunca farklı çalgı grupları tarafından sürdürülen, kayalara çarpan suyun sesini betimleyen motif, bölümün ilk ölçüsüne denk gelen 155 numarada, mi Eolyen modunda, iki flütün pentatonik arpejleri ile duyurulur (**Örn. 87**).



Örnek 87

156 numaranın üçüncü ölçüsünde başlayan piccolo solosu, bir kuşun şarkısını mi Doryen modunda sergiler; ritmik çeşitlilik, tekrar eden notalar, triller ve çarpmalarla kuş sesleri yansıtılmıştır (Örn. 88).



Örnek 88

Piccolo solosunun dördüncü ölçüsü esnasında birinci flüt, bir başka kuşu, çarpma ve tremolo barındıran bir melodi ile yine mi Eolyen modunda duyurur (Örn. 89).



Örnek 89

159 numarada, bir çobanın sürüsü ile geçişi piccolonun la Doryen modunda duyurduğu solo ile betimlenir, soloda “sahne üzerinde” ibaresi vardır (Örn. 90).



Örnek 90

160 numaranın beşinci ölçüsünde başlayan çıkıcı harekette, tam-yarım-tam-yarım aralıklardan oluşan iki simetrik dizinin birleştirildiği görülür, devam eden ölçüde ise tam ton dizisi benzeri yapıya rastlanır (Örn. 91).



Örnek 91

162 numaranın ikinci ölçüsünde piccolo ve alto flüt melodiyi yaylılarla beraber seslendirirler (Örn. 92).



Örnek 92

165 numarada piccolo yaylılar ile birlikte temayı seslendirir, diğer flüt partilerinde eşlik devam etmektedir (Örn. 93).



Örnek 93

Pantomime: Flüt ve piccolonun oktav olarak seslendirdikleri kromatik inişten sonra, yaylıların *portato* eşliğinin desteğiyle havada kalma hissi yaratılmak istenen kısa bir flüt solosu duyulur (Örn. 94).



Örnek 94

176 numarada başlayan eşliğin ardından flüt solosu üçüncü ölçüde başlar (Örn. 95). Çıkıcı diziler, kromatik hareketler, tekrar eden sesler ve pek çok dinamik barındıran solo fa diyez Doryen olarak başlar. 177 numaradan itibaren si Doryeni, altıncı ölçüsünde ise sol diyez Doryeni duyurur. 178 numarada mi bemol majör yedili akorunun duyulduğu solo, bir trille son bulur.

The image shows a musical staff for a flute solo, spanning measures 176 to 179. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single staff. Above the staff, the text '176 Très lent.' is written, and below the staff, 'Solu' and 'expressif et souple' are written. The dynamic marking 'mf' is placed below the first note. The tempo marking 'Retenu légèrement' is written above the staff. The tempo marking '178 au Mouvt.' is written above the staff. The dynamic marking 'ppp' is placed below the first note. The tempo marking '179 au Mouvt. Pressez' is written above the staff. The dynamic marking 'ff' is placed below the first note. The tempo marking 'Retenez' is written above the staff.

Örnek 95

Bu büyük flüt solosu, orkestra seçmelerinde en çok istenen sololardandır. Bunun sebebi; oldukça zorlu olan solonun, çalıcının teknik ve müzikal yeteneğini sergileyebileceği pek çok öge barındırmasıdır. Çalıcının ritmik bakımdan disiplinli olması beklenirken, tınının neredeyse doğaçlama gibi duyurulması gerekir; uzun müzikal çizgiyi bozmamak için nefes kontrolünün iyi olması ve barındırdığı sürekli inen-çıkan gamları kusursuz icra edebilmek için parmak tekniğinin de yüksek seviyede olması gerekmektedir. Bunların yanı sıra, belirtilen dinamiklerin ve hayal gücünün de yardımıyla çalıcıdan, tını çeşitliliği ortaya koyması da beklenir.

179 numarada başlayan, melodik çizginin iki flüt partisine dağıtılmış tek çizgi olarak ilerlediği altı diyezli bölmeye gelinir. Birinci flüt trilleri, ikinci flüt ise arpejleri seslendirir (Örn. 96), piccolo onaltılık notalarını iki arpla beraber sırasıyla *f*, *mf* ve *p* dinamiklerinde sergiler.



Örnek 96

Birinci flütün kromatik yürüyüşü ile bağlanılan 180 numarada başlayan dizilerden çıkıcı olanlarını birinci flüt, inici olanlarını ise ikinci flüt icra eder (Örn. 97).



Örnek 97

182 numarada birinci flütün sergilediği onaltılık notalar, piccolo partisindeki otuzikilik notalara bağlanarak si majör duyurulur (Örn. 98).



Örnek 98

184 numarada başlayan birinci flüt solosu, mi majör arpejleri oktavlarla sergilese de, bas partisinde duyulan do naturel ile, artık beşli akor duyurulur. 185 numarada soloyu ikinci flüt devralır, bu kez fa diyez majör arpejleri ve bas partisinde bulunan re naturel ile, yine bir artık beşli akoru sergilenir (Örn. 99).



Örnek 99

186 numarada birinci flüt partisinde duyurulan, tam ton dizisi olarak başlayıp kromatik olarak devam eden, piccolonun da katıldığı çıkıcı melodik çizgi, hem ritmik olarak sıkıştırılır, hem de gergin bir karakterde *f*'den *ff*'ye iki ölçü içerisinde yükselerek, 187 numaraya ulaşılır (Örn. 100).



Örnek 100

187 numara, Ravel'in orkestrasyondaki ustalığını ortaya koyduğu, flüt repertuarı için de önemi reddedilemeyecek bir inici yürüyüşü sunar. Bütün orkestranın bir anda susturulması ile sergilenen bu yürüyüş, melodik çizginin piccolo ile başlayıp birinci flüt,

ikinci flüt ve alto flüte aktarılması (Örn. 101), ardından alto flütün 188 numarada bölümün ana motifini sol diyez minörde duyurması ile sonlanır (Örn. 102).

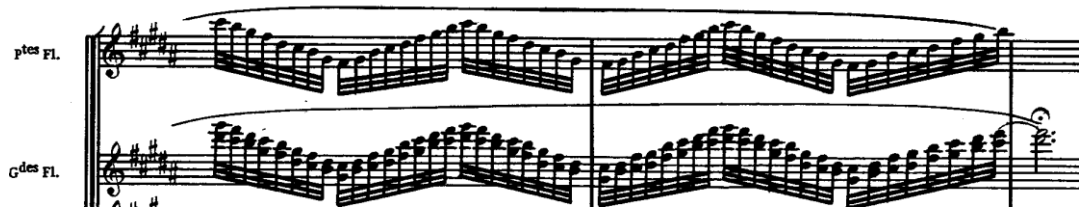


Örnek 101



Örnek 102

192 numarada iki flüt ve piccolo, si majör pentatonik dizinin arpejlerini, her biri farklı sestten başlayarak otuzikilik notalarla sunar ve bölüm sona erer (Örn. 103).



Örnek 103

Danse Générale: 5/4'lük ölçüye sahip bu bölümün tümünde görülen telaşlı atmosferi ifade etmek kromatik melodiler kullanılmıştır. Bir giriş niteliği taşıyan 194 numarada, iki flüt ilk kromatik motifi klarinetler ile birlikte sunar (Örn. 104).



Örnek 104

Bölümün genellikle üçlemelerden oluşan ritmik yapısının daha sıkışık bir varyasyonu olan ve ilk olarak mi bemol klarinet tarafından seslendirilen onaltılık notalardan oluşan kromatik yürüyüşleri, 202 numaradan dört ölçü önce birinci flüt seslendirir (Örn. 105), bağlar yenilediğinde yarım ses tizleşen bu yürüyüşlere piccolo da katılır.



Örnek 105

202 numarada iki flüt, piccolo ve alto flüt, fagot dışında kalan tüm tahta üfleme çalgılarla beraber, bölümün kromatik ana temasını duyururlar (Örn. 106).



Örnek 106

202 numarada kullanılmış olan kromatik tema, 214 numarada yeniden duyurulur, izleyen numaralarda kromatik progresyon ile eserin sonuna hazırlık yapılır; temanın çeşitli alterasyonlara uğrayarak fa diyez, mi ve sol diyez notalarının merkez alınması yoluyla işlenmesi görülür. 218 numarada gelen 3/4'lük ölçü ile melodi çizgisi de sıkıştırılır, giderek büyüyen orkestrasyon ve buna paralel ilerleyen büyük bir *crescendo* ile, 220 numaradaki *ff*'ye ulaşılır ve 5/4'lük üçlemeli melodinin 3/4'lük ölçüye sıkıştırılmış

hali kemanlar ve üfleme çalgılar tarafından duyurulur. 221 numarada görülen 2/4'lük ölçü ile iyice sıkıştırılan melodi, orkestranın çoğunda görülen *tremololar* flüt partilerinde de kendini gösterir ve eser doruk noktasına ulaşarak sona erer.

2.3.4 Ma Mère l'Oye

Ravel hiç evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamışsa da, çocukları çok sevdiği söylenebilirdi. Hayatı boyunca, dünyaya bir çocuğun gözünden bakabilme özelliğini yitirmedi ve çocuk hikayeleri ile masallara ilgi duydu. Ravel'in yakın arkadaşları Cipa ve Ida Godebski, Paris'te bir apartman dairesinde oturuyorlardı ve André Gide, Jean Cocteau, Erik Satie gibi dönemin büyük sanatçılarıyla bu dairede sıkça toplanıp vakit geçiriyorlardı. Ravel, bu toplantılara düzenli olarak katılıyordu ve geldiği zaman yetişkinler ile konuşmaktansa, genellikle çiftin iki çocuğu Mimie ve Jean ile vakit geçirmeyi, oyunlar oynamayı ve sohbet etmeyi daha çekici buluyordu. Onlara hediyeler ve oyuncaklar alıyor, kartpostallar gönderiyor, masallar okuyor, müziğini paylaşıyordu (Huscher, 2010, program notu).

1908'de kendisinden piyano dersi almakta olan bu iki küçük çocuğa, beraber çalmaları için bir 4 el süiti yazdı; eser, masallara modern bir bakış açısı getiren Charles Perrault'un "Kaz Ana" adlı çocuk hikayelerinin müzikle betimlenmesiydi ve çocukların çalması için bestelenmişti. Besteci bu müziği, çocukluğun masumluğunun, saflığının ve yalınlığının doğal bir yansıması olarak tanımlıyordu. Eseri Mimie ve Jean'a adayan Ravel, ilk seslendirilişini de onların yapmasını istedi ancak kardeşlerin sahne korkusunu yenememesi üzerine Jeanne Leleu ve Geneviève Durony adında diğer iki çocuk, 20 Nisan 1910'da süitin ilk seslendirmesini gerçekleştirdi (Saller, 2018, program notu). Prömiyer büyük beğeni topladı, sonraki yıl Ravel, yayıncısı Durand'ın da önerisi üzerine eseri önce bir orkestra süitine, ardından da bir baleye dönüştürmek için orkestrasyonunu yapmaya karar verdi, eserde bulunan beş bölümün orkestrasyonunu yaparak orkestra süitini yarattı ve bale için en başına bir prelüd ile bir dans ve interlüdler ekledi. Eseri yeniden düzenlese, eklemeler yapsa bile; her bölümde biri anlatılan masalların fantastik dünyasını ve maceracı ruhunu, sahip olduğu çocuklara özgü zarafet ve masumiyeti koruyarak

anlatmayı hedefledi. Orkestra süitini 1911'de tamamladı, balenin ilk temsili ise Paris'te, 28 Ocak 1912'de yapıldı (Ross, 2013, program notu).

Bu müzik, Ravel'in besteci kimliğini özel kılan öğeleri barındırır; ritm ve ezgiler berrak ve basit, orkestrasyon zariftir. Orkestra süiti, bestecinin eserin orijinali olan piyano müziğini yazarken tasarladığı gibi, beş bölümden oluşur: *Pavane de la Belle au bois dormant* (Uyuyan Güzel'in Pavanı), uyuyan bir prenses portresi çizer. *Petit Poucet* (Parmak Çocuk), ormanda yolunu bulmak için attığı ekmek kırıntılarını kuşların yemesiyle kaybolan çocuğun hikayesini anlatır. *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* (Laideronnette, Pagodaların İmparatoriçesi), kıskanç bir cadı tarafından lanetlenmiş küçük çirkin bir imparatoriçenin, yolculuk yaparken tanıştığı bir yılan ile birlikte, küçük porselen figürlerin yaşadığı bir adaya gitmesini ve bu figürlerin kendisine yaptığı serenadı betimler. Pentatonik melodiler ve sıradışı sonoriteler, Pagoda olarak bilinen bu porselen figürlerin Çin kökenlerine işaret eder. *Les Entretiens de la Belle et de la Bête* (Güzel ve Çirkin'in Konuşmaları) bir valstir, iki karakter arasındaki kontrastı öne çıkarmak için klarinetin Güzel'i, kontrfagotun ise Çirkin'i temsil ettiği hikayenin sonunda yılan, *glissando* eşliğinde bir prense dönüşür. *Le Jardin Féerique* (Perili Bahçe) son bölümdür, Güzel ve Çirkin masalının orijinalinde olduğu gibi, prensin bahçeye girerek prensesi öpüp uyandırması ve tıpkı masallarda olduğu gibi 'sonsuz dek mutlu yaşamaları' ile sona erer (Saller, 2018, program notu).

Beş bölümden oluşan eser, pek çok Empresyonist öğeyi barındırır; Yunan modları, pentatonik diziler, disonanslar, uçucu ve kısa temalar. Bestecinin pek çok eserinde kullandığı poliritm göze çarpar, ölçülerin, notaların ve artikülasyonların kullanılış biçimi hem masalların anlatımının güçlendirilmesine katkıda bulunmuş, hem de yazılan ve duyulan ölçünün farklı olduğu poliritmik durumlar yaratmıştır.

Orkestrasyonda çalgı kullanımı minimal düzeyde tutulmuş, yaylı ve vurma çalgılar dışında bir arp ve bakır üfleme olarak yalnızca iki korno kullanılmıştır. İki klarinet, bir flüt, bir piccolo, bir obua, bir korangle, bir fagot ve bir kontrfagot kullanılmıştır; bazı bölümlerde piccolo ikinci flüt, korangle ikinci obua ve kontrfagot

ikinci fagot olarak ta ele alınmıştır. Bu şekilde, bestecinin kullandığı ses aralığını genişlettiği ve ses rengini çeşitlendirdiği, küçük bir orkestra ile de bu çeşitliliği yakaladığı söylenebilir.

I. Pavane de la Belle au bois dormant, yalnızca yirmi ölçüden oluşan, üç bölmeli bir forma sahiptir. A bölümü 1.-8. ölçü, B bölümü 9.-12. ölçü, A' bölümü ise 13.-20. ölçüler arasındadır. A bölümündeki tema, 1. ve 2. flütün temayı paylaşması şeklinde işlenir. B bölümünün tamamı olan dört ölçülük kısa tema klarinet tarafından seslendirilir ve A' bölümünde ilk A bölümündeki temanın bu kez flüt ve ardından kemanlarla seslendirilmesi ile sona erer. Orkestrasyonda sololara eşlik eden çalgıların minimum düzeyde tutulması tercih edilmiştir. La Eolyen modunda yalın bir melodi, 4/4'lük ölçüde sergilenmiştir.

II. Petit Poucet, dört bölmeli bir forma sahiptir, A ve B bölmelerinin farklı kullanımı görülebilir. 2/4'lük olarak başlayıp her ölçüde bir 4'lük nota eklenir şekilde, 3/4'lük, 4/4'lük ve 5/4'lük olarak uzayan bu ilk dört ölçü bir giriş niteliği taşır, bu giriş minör melodik diziden oluştuğundan do minör hissi verse de, A bölümü 5. ölçüde başladığında, bu 3/4'lük ölçüye obua *aufakt* ile başlayarak 6. ölçüden itibaren 2/4'lük ölçüye dönüşen temayı seslendirir ve do Doryen dizisini duyurur. B bölümü 12. ölçüde, melodik çizgiyi koranglenin devralmasıyla başlar ve mi bemol majör pentatonik diziyi duyurur. 23.-26. ölçüler arasında A bölümü temasının, *pp* dinamiğinde yaylıların inici kromatik yürüyüşüyle desteklenerek B bölümü içinde kullanımı görülür. 27. ölçüde *pp* dinamikte başlayıp *crescendo* ile gelişen, bu sırada önce yaylılarda ardından üfleme çalgılarda görülen çıkıcı yürüyüşün oluşturduğu köprü ile, 33. ölçüdeki *forte* dinamikte ve *trés expressif* ile ifade edilmiş olan, B bölümünün ve aynı zamanda eserin hem dinamik hem de melodik bakımdan en yüksek noktasına ulaşılır. Kornolar eşlik yaparken, diğer tüm çalgılar bu temayı *unison* şekilde sergiler ve 36. ölçüden itibaren kullanılan *decrescendo* ile azalarak 40. ölçüdeki B' bölümüne gelir. Bu bölme, B bölümündeki temanın yine korangle ile, bu kez si bemol majör pentatonik dizide kullanımıyla başlar. 51. ölçüde fagotun melodik çizgiyi korangleden aldığı noktada, ilk B bölümündekinden farklı olarak, hem solo hem de eşlik partisindeki değişiklikler göze çarpar; viyolaların inici

kromatik yürüyüşünün yanısıra, 1. kemanlarda *divisi* partilerde görülen tril, *flajole* ve *glissandolar*, 2. kemanlarda *sur la touche* olarak çalınacak *tremololar* eklenmiştir, piccolo ve flüt küçük notalarla kuşları temsil eder. 55. ölçüde ilk B bölümündeki benzeri bir köprü, yine *pp*'den başlayan bir *crescendo* ile gelişirken, *mf* dinamiğe ulaştığında daha da yükselmek yerine ani bir *decrescendo* ile bir ölçü içerisinde yeniden *pp*'ye ulaşır ve 60. ölçüde piccolonun solosu ile A' bölümüne gelinmiş olur. *Pp* olarak do Doryen modunda seslendirilen bu naif tema, yerini 67. ölçüde başlayan kodaya bırakır; viyolaların kromatik eşliğinde, flüt soloyu piccolodan alır. 75.- 78. ölçüler arası, bölümün başındaki dört ölçü ile aynıdır, ölçüler 2/4'lükten 5/4'lük ölçüye kadar büyür ve 79. ölçüde yeniden 2/4'lük ölçüde, do majöre çözülmesi ile bölüm sona erer.

III. *Laideronette, Impératrice des Pagodes*, üç bölmeli formda, *Mouvement de Marche* tempo terimi ve 2/4'lük ölçü ile yazılmıştır, bölüm boyunca ölçü ya da tempo değişmez. Hem melodik çizgide hem de eşlik partisinde kullanılan yazı sayesinde bölüm, 2/4'lük ölçü kullanılmasına rağmen, piccolo solusunun sergilendiği yerlerde 3/4'lük ölçüde yazıldığı hissini vermeyi başarır. Tüm bölümde etkisini gösteren fa diyez majör ve re diyez minör pentatonik dizileri, bölümün anlattığı hikayede bahsi geçen Uzakdoğu'ya ait öğeleri aktarmak konusunda oldukça başarılıdır. Bestecinin özellikle bu pentatonik dizileri seçmiş olmasının sebebi, iki dizinin de piyano tuşesinde siyah tuşlara denk gelmesi olabilir; ki eserin, orijinalinde çocukların piyanoda çalması için bestelenmiş olduğu düşünüldüğünde, piyanistik anlamda çalma kolaylığı sağlaması açısından da mantıklı bir seçim yapıldığı söylenebilir. İlk sekiz ölçü eşliği duyurmak ve poliritmi hissettirmek için yazılmış bir giriş bölümüdür; A bölümü 9. ölçüde başlar ve ilk pentatonik tema piccolo tarafından sunulur. 24.-31. ölçüler arasındaki köprü ile 32. ölçüde obuanın duyurduğu üç ölçülük motife gelinir, motif iki kez tekrarlanır. 38. ölçüden itibaren melodi çizgisi flüt ile korangle arasında bölüştürülmüştür, eşlik partisinde disonanslar, kromatik yürüyüşler göze çarpar. 56. ölçüde piccolo, flüt ve ksilofon yeni temayı *pp* dinamikte sunmaya başlar, diğer çalgıların katılımı ve büyük bir *crescendo* yardımıyla *ff*'ye ulaşılır ve 69. ölçüde B bölümü başlar. Burada piccolo dışındaki tüm üfleme çalgılar, re diyez minör pentatonik temayı beraber sunar, 83. ölçüde aynı temayı klarinet solo olarak duyurur. 109. ölçüde flüt, B bölümünün ikinci temasını, aynı

pentatonik dizide sunar. A' bölümü 142. ölçüde çelestonun ilk teması yeniden duyurmasıyla aniden başlar ve içerdiği poliritm, temalar, pentatonik diziler, çalgı ve dinamik kullanımları bakımından A bölümünün tekrarıdır. Son üç ölçüdeki akorlar, fa diyez majör pentatonik dizisinin tüm notalarını içerir ve vurguların da yardımıyla çan seslerini betimleyerek bölüm sona erer.

IV. Les entretiens de la Belle et de la Bête, Mouvement de Valse modéré tempo terimi ve 3/4'lük ölçü kullanılarak yazılmıştır. Üç bölmeli forma sahiptir ve A bölümü 1.-48. ölçüler, B bölümü 49.-105. ölçüler, A' bölümü ise 107.-191. ölçüler arasındadır. A bölümünde donanımında si bemol görülse de, temada kullanılan si naturel ile fa Lidyen modunu duyuran ilk tema Güzel'i temsil eder ve klarinet ile seslendirilir. B bölümünde kullanılan ikinci tema Çirkin temasıdır ve kontrfagot tarafından 49. ölçüden itibaren seslendirilir, kromatik bir yapıya sahiptir. 70. ölçüde flüt, 78. ölçüde obua tarafından Güzel teması *trés expressif* karakterde, bir varyasyon şeklinde alterasyonlar ile duyurulur. Klarinetin, birinci kemanların, flütlerin Güzel temasının varyasyonlarını seslendirmesi sırasında kontrfagot ve fagot da Çirkin temasını sergilerler. *Forte* ile gelen köprüyle önce *ff*'ye ulaşılır, ardından A' bölümü 107. ölçüde, *pp* dinamikle başlar. Bu bölümde, hem Güzel hem de Çirkin temaları aynı anda yine klarinet ve kontrfagot ile duyurulur. Bölümün sonunda arpın *glissandos*u ile başlayan küçük bir bitiş bölümü bulunur, kemanın *flajole* seslerle başlayan bir solo ile Çirkin temasını beş oktav yukarıdan duyurmasının ardından, piccolo Güzel temasının ilk dört ölçüsünü sunar ve *divisi* yaylı partilerinin eşliğinde, bölümün sonuna kadar son notayı uzatır.

V. Le Jardin Féérique, 3/4'lük ölçüdedir ve Lent et grave tempo terimi kullanılmıştır, ağır bir bölümdür. Üç bölmeli forma sahip bu kısa final bölümünün A bölümü 1.-22. ölçüleri, B bölümü 23.-40. ölçüleri, A' bölümü ise 41.-49. ölçüleri kapsar ve 50. ölçüde başlayan yedi ölçülük bir koda bulunur. Yaylı çalgıların do majör teması seslendirmesi ile A bölümü başlar, 14. ölçüde klarinet teması yaylıların eşliğinde solo olarak duyurur, melodik çizgi 18. ölçüde klarinetin kaldığı yerden flüte aktarılır. B bölümü 23. ölçüde başlar, keman solo ve çeleta mi ekseninde gezinen soloyu seslendirir; bu partilerde kullanılan fa diyeze rağmen eşlikle bütünleştğinde mi Frijyen modu

duyulur. 31. ölçüde viyolanın sunduğu solo ile de duyurulan mi Frijyen modu, A' bölümü ile yerine yeniden do majör temaya bırakır. 50. ölçüde başlayan kodada tüm orkestra *ff* dinamiktedir; arp ve çeleta *glissando*, yaylılar *tremolo* ve *pizzicato* ile üfleme çalgıların her notası vurgulu melodisine eşlik ederler ve do majör pekiştirilerek eser sona erer.

2.3.4.1 Flüt ve Piccolo Partileri Analizi

I. Pavane de la Belle au bois dormant: Bölüm, ikinci flütün la Eolyen modundaki yalın melodiyi birinci oktavdan *pp* dinamikte seslendirmesiyle başlar (Örn. 107).



Örnek 107

Birinci flüt 5. ölçüde melodiyi devralır, ikinci flütün kromatik inici-çıkıcı sesleri eşliğinde, ikinci oktavda sonlandırır (Örn. 108).



Örnek 108

13. ölçüde, A' bölümünde ilk melodi bu kez birinci flüt tarafından seslendirilir ve yerini kemanlara bırakır.

II. *Petit Poucet*: 27. ölçüden itibaren yaylılarda başlayıp diğer çalgıların da katılmasıyla büyüyen *crescendonun* *forte*ye ulaşmadan bir önceki ölçüsü olan 32. ölçüde, iki flüt te katılarak doğal minör melodiyi oktav olacak şekilde sunarlar (Örn. 109).



Örnek 109

51.ölçüde başlayan fagot solosu üzerinde flüt ve piccolo, geleneksel olarak kullanıldıkları biçimde; masalda anlatılan kuş seslerini betimlerler (Örn. 110).



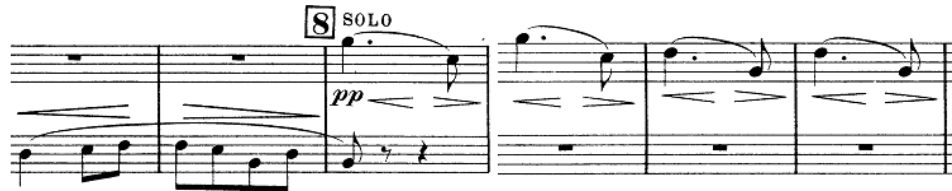
Örnek 110

55.ölçüde birinci flüt, kullanılan fa diyez ve la naturel ile sol minör hissini pekiştiren, pp olarak başlayan ve *crescendo* ile süren melodiyi yaylılarla beraber sunarken, bu kez *forte*ye ulaşmadan, aniden gelen *pp* ile piccolo, do Doryen modundaki solosunu duyurur. Solo ikinci oktavdan başlar ve birinci oktavda devam eder (Örn. 111).



Örnek 111

67. ölçüde flüt, piccolonun kaldığı sol notasından soloyu devralır ve viyolaların kromatik eşliğinde, her ölçüde dalgalanma hissi yaratacak *crescendo-decrescendolarla* sürdürerek bitirir (Örn. 112).



Örnek 112

III. *Laideronette, Impératrice des Pagodes*: 2/4'lük yazılmış olup, 3/4'lük hissi uyandıran eşlikle başlayan bölüm, 9. ölçüde piccolonun sunduğu fa diyez majör pentatonik dizinin arpejler yardımıyla çeşitlendirildiği temayı sunar; ki bu tema, önemli piccolo sololarındandır (Örn. 113).



Örnek 113

Flüt 20. ölçüde melodik çizgiyi piccolonun kaldığı yerden devralır ve 24. ölçüye dek sürdürür, bu ölçüden itibaren 2/4'lük ölçü hakimdir. 24. ölçü ve takip eden ölçülerde, önce *ff* ardından *pp* olacak şekilde, flüt ve piccolo beşli aralıklarla oluşturulmuş küçük notalarını sunar (Örn. 114).



Örnek 114

38.ölçüde flüt, dört ölçülük melodik çizgiyi korangleye devreder. Flüt ve korangle arasında bölünmüş olan melodik çizgi, kromatik bir eşlik ve yine *crescendo-decrescendolar* ile sürer (Örn. 115).



Örnek 115

56. ölçüye gelindiğinde flüt ve piccolo, *pp* dinamikten başlayarak ondört ölçü süren ve sürekli kendini tekrarlayan melodik çizgiyi duyururlar (Örn. 116), bu melodi *ff* dinamiğe ulaştıktan sonra da dört ölçü devam ederek B bölmesine gelir.



Örnek 116

B bölümünde, re diyez minör pentatonik dizi hemen kendini gösterir; flüt vurgulu 2'lik ve 4'lük notalardan oluşan temayı diğer üfleme çalgılar ile birlikte sunar (Örn. 117).



Örnek 117

Bölmenin ikinci teması yine flüt tarafından solo biçiminde, 109. ölçüde *pp* ve *très expressif* olarak ikinci oktavda sunulmaya başlanır. Bu tema önce altı ölçülük, ardından sekiz ölçülük motifi sergiler (Örn. 118).



Örnek 118

123. ölçüde flüt, hala pentatonik ama farklı bir melodiyi, yine altı ve sekiz ölçülük melodiler oluşturacak şekilde, bu kez birinci oktavdan duyurur (Örn. 119).



Örnek 119

A' bölümü beklenmedik bir anda pentatonik piccolo temasının çelestadan duyulması ile başlar, ölçü yine 3/4'lük hissi vermektedir. Flüt ve piccolo, büyük üçlü aralıklarla pedal ses görevi üstlenmişlerdir. A' bölümünün devamı gerek ritmik, gerekse tematik açılardan aynıdır.

IV. *Les entretiens de la Belle et de la Bête*: Vals temposundaki bu bölümde, flüt “Güzel” temasını 70. ölçüde, Eolyen dizi kullanılan bir solo olarak sunar, solo *expressif* karakterde, kaygılı bir melodiden oluşur (Örn. 120).





Örnek 123

B bölümünde 25. ölçüde flüt partilerinde görülen ilginç aralıklar göze çarpar; arpıta çalınan akorlar üfleme çalgı partilerine de bölüştürüldüğünden böyle bir yazı ortaya çıkmıştır. İkinci flüt partisinde görülen birinci oktavdaki sesler, arpın akorlarının en pes sesleri ile aynıdır ve bu ölçülerde duyulan en pes sesler de bunlardır. İki flüt partisindeki büyük aralıklar, 27. ölçüde yedili paralel aralıklara yerini bırakır (Örn. 124).



Örnek 124

44. ölçüde A temasını viyolalar ile beraber *piano* olarak sunmaya başlayan iki flüte, her ölçüde çeşitli çalgılar katılarak 50. ölçüdeki *ff* ye ulaşılması ile eser sona erer.

2.3.5 Concerto pour la main gauche

20. yy'ın ilk yarısında yazılmış olan orijinal piyano müziklerinin birçoğu Ravel'in dehasının ürünüydü. Pek çok müzik formunu kullanıyor olsa da, tıpkı Debussy ve Fauré gibi, uzun yıllar konçerto yazmakla ilgilenmedi. 1906'da bir biyografi yazarıyla yaptığı görüşmede, doğduğu yer olan Bask bölgesinin temalarını kullanarak bir konçerto yazmak istediği fikrinden bahsetti. Ancak eser henüz taslak halinde iken I. Dünya Savaşı patlak

verdi. Ravel, ordu görevi için listede ismi olanlardan biriydi ve bu sebeple konçerto yazmaya ara vermek durumunda kaldı (Laki, 2009, program notu).

I. Dünya Savaşı, Avrupa'da ve Batı medeniyetinde büyük bir yıkıma sebep olmuştu. Ravel de savaşın izlerini taşıyordu; araç şoförü olarak katıldığı savaşta pek çok arkadaşını kaybetmiş, *Le Tombeau de Couperin* adlı eserinin her bir bölümünü kaybettiği arkadaşlarına adamıştı. 1928'de *Boléro*'nun kendi yönetiminde seslendirildiği büyük başarı yakalayan prömiyerinden sonra konçerto yazma fikrini yeniden gündeme getirdi. Yetenekli bir piyanist olsa da, özellikle kendi eserlerini nadiren icra eden Ravel, bu piyano konçertosu ile sahneye dönmeye karar vermişti. *Sol Majör piyano konçertosu* çalışmaları, bir piyanist tarafından verilen başka bir piyano konçertosu siparişi ile ertelenmek zorunda kaldı. 1929 yılının Mart ayında Viyana'ya yaptığı bir iş seyahatinde tanıştığı Paul Wittgenstein, I. Dünya Savaşı'nda sağ kolunu kaybetmeden önce gelecek vadeden bir piyanistti; kariyerinin artık aynı olamayacağının farkına varan Wittgenstein, savaşın ardından sol el eserleri ile kendini rehabilite edip kariyerine bu alanda devam etmeye karar vermiş ve Strauss, Prokofiev, Britten gibi bestecilere eser siparişi vermişti (Keller, 2018, program notu).

Ravel, kariyerinin zirvesinde bir besteci olarak, yalnızca tek el için yazılacak bir piyano konçertosu fikrini ilgi çekici ve zorlayıcı buldu, hevesle çalıştı. 1930'da *Sol El Konçertosu*'nu tamamladı; özellikle ilk eleştiriler, bestecinin zorlukları aştığını ve ortaya güzel bir iş çıkarttığını onaylar nitelikteydi. Ne var ki Wittgenstein, konçertoyu pek beğenmedi, kendisini çok ta etkilemediğini ifade etti; Ravel ile aralarındaki tatsızlıklar nedeniyle Paris'te Ravel'in yönetiminde prömiyerin yapılması 1933'ün Ocak ayını buldu. Sonrasında da Wittgenstein'in eserin bir başyapıt ve piyano repertuvarının önemli konçertolarından olduğu gerçeğini kabul etmesi için yıllar geçmesi gerekti (Steinberg, 2018, program notu).

“.....Ravel, kendi tanımına göre 'her iki elle çalışıyormuş gibi' teknik sorunları çözmüş; gösterişli olduğu kadar soylu, ciddi ve tutkulu bir anlatım uygulamıştır. Ravel şunları söyler: 'Çeşitli Caz unsurlarıyla işlenen, yalnızca bir bölümlü bu konçertonun stilini belirlemek de güçtür. Piyanisti görmeyenler onun iki elle

çaldığına inanmalıdır. Ayrıca geleneksel konçerto kavramına alışkın olanlar da bu yapıyı yadırgamamalıdır.” (Aktüze, 2003: 1841)

Concerto pour la main gauche; tempo ve karakter bakımından farklılık gösteren iki bölmenin tek bir bölüm oluşturduğu yapıya sahip bir konçertodur. Amerika'ya yaptığı seyahatlerde tanıştığı ve ilgisini fazlasıyla çeken Caz müziğinin ritmik ve melodik olarak klasikten oldukça uzak fikirleri ve Caz müziğinin temellerinden biri olan Doryen modu, bestecinin bu konçertoyu yazarken en çok başvurduğu öğelerden olmuştur. Caz yalnızca bu eser için ilham kaynağı olmamıştır; besteci Caz müziğinden, keman-piyano sonatına Blues stilinde bir bölüm ekleyecek kadar etkilenmiştir. Pentatonikler, İspanyol folk müziğinin temel karakteristik özelliklerinden olan Frijyen modunda melodiler, poliritm ve hatta politonalite, eseri oluşturan öğelerdendir.

İlk bölme *Lento*'da; re majör donanımı görülür, 3/4'lük ve 2/4'lük ölçü kullanılmıştır. Bu konçertoyu bestelerken Ravel, savaşın kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi aktarmayı hedefleyen karanlık atmosferi, eserin en başından inşa etmeye başlamıştır. Çello ve kontrabasların gergin eşliğinde, üfleme çalgılar arasında en bas oktava sahip kontrfagot ilk temayı alışılmadık tınısıyla sunar. Kornolar, senkoplu ve Caz ritminde bir diğer temayı sunar. Kontrfagotun teması diğer çalgıların da katılmasıyla geliştirilerek 3 numaraya ulaşılır. Burada la Doryen *ostinato* bir melodi dokuz ölçü boyunca, farklı armonik eşliklerle tekrar eder ve piyano, 4 numarada uzun ve oldukça virtüözite gerektiren bir kadansla başlar. 5 numarada *ff* ile tüm orkestra kontrfagot solosunun bir varyasyonunu, *ostinato* ritmik eşlikle re Lidyen modunda sunar. 6 numarada başlayan, sol Lidyen ve artık 5'li aralıkları içeren armonik progresyonla 7 numaraya ulaşılır; burada tüm orkestra *ff*dir, *ostinato* ritm ve trompetlerin altılamaları ile eşlik devam eder, fa diyez Frijyen modundaki melodi ise inici hareketle beraber gelen *decrescendo* ile sakinleşerek yerini piyanoya bırakır. 9 numaradan üç ölçü önce başlayan *Piu Lento*; *Lento*'dan daha ağırdır ve *espressivo* terimiyle karakter farkı belirtilmiştir. Farklı ölçüler yine tematik farklılığı ortaya koymak için kullanılmıştır. Ritmik yapıdaki ilginç öge ise; bestecinin bu yalnızca sol el kullanılarak icra edilecek eserde melodiyi 3/4'lük, eşliği ise 9/8'lik yazarak poliritme başvurmuş olmasıdır. Bu bölmede önce fa diyez Doryen, ardından si Doryen duyurulur, armonik progresyonlar ile varılan beş bemollü *Andante*'de korangle solosu ile

si bemol Doryen, 11 numarada görülen yedi bemollü yeni ölçüde ise klarinet solosu ile la bemol Doryen duyurulur. 12 numaradan 14 numaraya kadar süren armonik progresyonlarda donanım sürekli olarak değişir ve 14 numarada konçertonun ikinci parçası başlar.

İkinci parça *Allegro*; 6/8'lik ölçüde, mi majör donanımıyla gelir, ancak mi Frijyen modu duyulur, paralel üç sestten oluşan inici bir motif kullanılmıştır. Ritmik olarak oldukça sağlam bir yapıdadır, eşlikte kuvvetli vuruşlarda kullanılan, *staccato* notalarla elde edilen *ostinato* ritm, bir marşı andırır niteliktedir ve tıpkı bir saatin saniyeleri gibi, aksamaz ve kesindir. Piyanonun solosu ise, bu sağlam ritm yapısına kontrast olarak Caz ritimleri barındırır. Vurguların konumu ve uzatma bağlarının ölçü aşırı kullanımları ile kullanılan Frijyen modu sayesinde Caz etkileri hem ritmik hem melodik yapıda göze çarpar. Piyanoda 17 numarada gelen temada önce mi Lidyen modu duyurulur, temanın yarısında yerini mi Doryene bırakır. Ravel'in diğer piyano konçertosu ile olan ritmik ve tematik benzerlikler özellikle bu bölmede kendini gösterir. 22 numarada piyano soloda, bu kez basta değişmeyen mi eşliğinde fa Doryen duyurulur. 23 numarada sol diyez Miksolidyen göze çarpar, basların eşliği değişmiştir. 25 numarada piccolo solosu ile sol diyez minör pentatonik duyurulur. 28 numaradaki fagot solusunda ilk bölümde kornların seslendirdiği Caz teması fagot tarafından sergilenir. 30 numarada yeniden başlayan piyano partisinde do Lidyen ve 31 numaradan hemen önce tam ton dizisi görülür. Trombon 31-33 numaralar arası Caz temasını sürdünli olarak seslendirir ve 32 numarada piyano, flüt ve klarinetin birbirine ters hareket olacak şekilde yazılmış arpejleri eşliğinde temayı bu kez la Lidyen modunda duyurur. 33 numarada Caz temasını obua, kornlar ve klarinet sergiledikten hemen sonra, 34 numaranın ikinci ölçüsünde başlayan piccolo solosu mi bemol Lidyeni duyururken, Caz tema trompet partilerinde aynı anda duyurulur. 35 numarada başlayan armonik progresyonda kemanlar Caz temasını duyurdukları sırada, piyano do Doryeni sergiler, 39 numaraya kadar hem Caz teması hem piyano teması beraber duyurulur, ritmik olarak yerleri değiştirilmiş temalar göze çarpar; bölümün başından beri 6/8'liğin ilk vuruşunda başlayan tema, burada ikinci vuruşta başlatılmıştır. 39 numarada fagot solosu ve korno solosu, ardından inici motif sıklıkla duyurularak 41 numarada bulunan mi bemol klarinet solosuna ulaşılır. Bu solo, piccolonun sergilediği

solonun ritmik olarak aynısıdır, melodik olarak ise si Miksolidyen modu görülür. 42 numaradan önce başlayan armonik progresyona 43 numarada başlayan *accelerando* nun da eklenmesiyle 46 numaraya ulaşılır, *general pause* iki vuruşun ardından eserin 6 numarasında bulunan 3/4'lük temanın yeniden sergilenmesi görülür. Bu temanın sırasıyla do, re, mi bemol ve fa seslerinden, ritmik olarak ufak farklılıklar barındıran bir şekilde sergilenmesinin sonunda 49 numaradaki *ff* ve ardından gelen *decrescendo* ile 50 numarada bulunan, piyanonun ikinci kadansına gelinir. Bu kadansta piyano Caz temasının varyasyonlarını ve ilk olarak kontrfagotun sergilediği 3/4'lük temayı sergiler. 51 numarada kadans sona erdiğinde Caz temasını sol Doryen modunda duyuran piyanoya; klarinetler, korno, obua ve flüt kontrfagot teması ile eşlik ederken, fagot piyano ile beraber Caz temasını sergiler. Piyanonun arpejleri, yaylıların *tremolo* eşliği ve re majörde kullanılmış olan si bemol sesinin dramatik havasıyla, 53 numaraya ulaşılır; buradaki kısa *Allegro* ile, inici temaya atıfta bulunularak eser sona erer.

2.3.5.1 Flüt ve Piccolo Partileri Analizi

Lento; 3 numarada iki flüt, armonileri destekleyen üçlü aralıklı paralel hareketini gerçekleştirirken, piccolo birinci kemanlar ile birlikte temayı sergiler (Örn. 125).



Örnek 125a



Örnek 125b

5 numaranın ikinci ölçüsünde, re Lidyen modundaki melodiye flütler ve piccolo, diğer yaylı ve üfleme çalgılarla birlikte seslendirir; ikinci flütte notalar, birinci flüte

paralel olacak şekilde değil, armoniyi destekleyecek şekilde konumlandırılmıştır, armoniye göre üçlü, dörtlü, beşli aralıklar ve disonanslar görülür (Örn. 126).



Örnek 126

6 numarada birinci flüt, sürekli armonik progresyonlara uğrayan temayı yaylılarla beraber seslendirir (Örn. 127), 7 numarada piccolo *unison* olarak katılır (Örn. 128).



Örnek 127



Örnek 128

14 numaradan üç ölçü önce, birinci flüt temayı yine birinci kemanlarla beraber seslendirirken, ikinci ve üçüncü flüt üçlü aralıkla re ve si bemol seslerini iki ölçü boyunca sürdürürler (Örn. 129).



Örnek 129

Allegro; 14 numarada flütler, yeni bölmede mi majörü arpejleriyle duyururlar (Örn. 130).

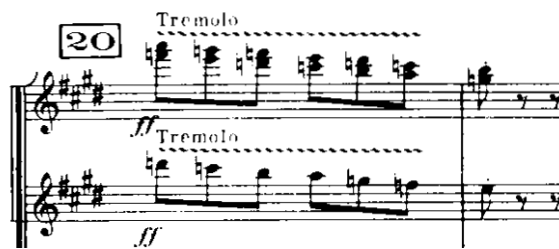


Örnek 130

17 numaradan altı ölçü önce, üç flüt mi Frijyen modundaki inici motifi duyururlar. 20 numarada aynı motif *tremolo* tekniği kullanılarak *ff* dinamikte duyurulur (Örn. 131).



Örnek 131a



Örnek 131b

25 numarada piccolo ve flütler, çarpmalar ve *staccato* notalar bulunduran, piccolonun sol diyez minör pentatoniği duyurduğu soloyu sergilerler. Flüt partilerinde ikili, üçlü ve dörtlü aralıklarla piccoloya eşlik eden bir yapı vardır (Örn. 132).



Örnek 132

32 numaranın ikinci ölçüsünde birinci flüt, kullanılan re diyez ve sol naturel ile la Lidyen-Miksolidyen modu etkisi taşıyan arpejleri klarinetle beraber, ters harekette sergiler (Örn. 133).



Örnek 133

34 numaranın ikinci ölçüsünde piccolo, mi bemol Lidyen modundaki temayı solo olarak, *p* dinamikte duyurur (Örn. 134).



Örnek 134

36 numarada, senkoplu Caz teması flütler tarafından seslendirilir. Birinci ve üçüncü flüt partileri temayı oktavla duyururken, ikinci flüt partisinde do diyez uzatılır (Örn. 135).



Örnek 135

38 numarada iki flüt eksik beşli aralık kullanılmış arpejleri, piyano ve arp ile beraber seslendirirken, üçüncü flüt Caz temasını kemanlar, obualar ve mi bemol klarinet ile beraber seslendirir (Örn. 136).



Örnek 136

46 numaradan itibaren do, re, mi bemol ve fa sesleri merkez alınarak yapılmış olan armonik progresyon ve ritmik değişiklikler ile gelen temayı birinci ve üçüncü flüt, yaylı ve üfleme çalgılarla beraber 49 numaraya kadar sergiler (Örn. 137).



Örnek 137

52 numaranın üçüncü ölçüsünde üç flüt partisinde re majör kök akorunun sesleri görülür, bazı partilerde olduğu gibi birinci flüt partisinde de si bemolden la'ya inen hareket, bitişi kuvvetlendirir niteliktedir (Örn. 138).



Örnek 138

SONUÇ

20. yüzyıl döngüsü, dönemin birçok sanat başkenti gibi, Paris'te de yeni akımların ortaya çıktığı, güzel sanatlar açısından verimli bir dönem olmuştur. Bu akımlar arasından Empresyonizm'i ve Sembolizm'i benimseyen sanatçılar, süregelen kuralları esnetmek, hatta bu kurallardan sıyrılmak isteyen bir tutum sergilemişlerdir. Empresyonizm resim alanında kendini göstermiştir; sanatçılar yeni olanın peşine düşmüş, akademik stil ve çalışma alışkanlıklarından uzaklaşmış, atölyelerden çıkarak açık havada yapılan çalışmalara yönelmişlerdir. İçgüdüsel bir tavır takınmış ve doğanın, nesnelerin, figürlerin ve ışık oyunlarının iç dünyalarındaki yansımalarını tuvallerine aktarmışlardır. Sembolizm ise daha çok şiir alanına etki etmiş; şairler konuları daha soyut bir bakışla ele alarak; dolaylı ve kimi zaman üstü kapalı bir anlatımı tercih etmişlerdir. Şairler eserlerini oluştururken kullandıkları kelimeleri, bazen yalnızca fonetik olarak güzel ya da uyumlu olduğu için seçmek gibi geleneksel olmayan eğilimler göstermişlerdir. Empresyonizm'in müzik alanındaki yansımaları ise en yoğun şekliyle C. Debussy ve M. Ravel'in eserlerinde kendini göstermiştir.

Debussy; geleneksel Batı müziğinin formal, tonal, ritmik öğelerine farklı bir açıdan yaklaşma cesareti göstermiş, Empresyonist ressamların eserlerinde sergilediği geçici izlenimleri müziğine taşımıştır. Bunu başarabilmek için kısa ve uçucu motifler kullanmış, tonal bakımdan belirsizliğe yönelmiştir. Ölçü kavramını diğer bestecilerden farklı olarak ele almış, tema ve motiflerini ölçülere göre yapılandırmaktan kaçınmış, ölçüleri yalnızca bir ifade aracı olarak özgürce kullanmış, bu sayede aynı görsel sanatlar ve edebiyattaki örneklerde gözlemlenildiği gibi flu ve izlenimlere dayanan kendine özgü bir müzikal dil oluşturmuştur. Uzakdoğu müziğiyle tanıştıktan sonra, eserlerinde pentatonik dizi kullanımına yer vermiştir. Tonalite kavramından tamamen uzaklaştığı söylenemez ancak kromatizm, çözülmeyen akorlar, tam ton dizisi, modal diziler ve disonansları müziğine aktarmasıyla sınırları zorlamıştır. Dinamik ve ifade terimleri kullanımı konusunda öncüllerinden daha farklı bir yol izlemiş, bu öğeleri çalgı tınlarını, eşlik ya da melodi partilerini göz önüne alarak konumlandırmıştır. Döneminin ressam ve şairleriyle kurduğu dostluklarla, resim ve edebiyata yakından bakma şansına sahip

olmuştur; bu sayede oluşan 'farklı sanat disiplinlerini bir arada kullanma' fikrini hayata geçirmiştir.

Ravel ise Debussy'ye nazaran çok daha farklı bir müzikal dili olmasına karşın; tonal ve melodik açıdan geleneklere en az onun kadar sırtını dönmüştür. Yenilikçi tutumuna rağmen, geleneksel formlara duyduğu ilgiyi yitirmemiştir. Debussy'den özellikle bestecilik hayatının ilk döneminde etkilenmiştir, bazı eserlerinde Debussy'nin temalarıyla benzerlik gösteren temalara yer vermiştir. Ritmik açıdan çok daha net olmasıyla beraber; poliritm, müziğinde vazgeçilmez unsurlardan biri olmuştur. Müziğine kendi etnik kökenini yansıtan öğeler serpiştirmiş, Caz müziğinde kullanılan ritm ve melodileri müziğine taşımıştır. Modaliteye sıklıkla başvurmuş, zaman zaman melodilerini iki modu birleştirerek oluşturmuştur. Ravel'in en yenilikçi ve usta olduğu konu ise şüphesiz ki orkestrasyondur. Çalgıların tınları arasındaki farkları ve benzerlikleri bir renk paleti gibi kullanmış, Empresyonist addedilebilecek flu ve yumuşak geçişleri -özellikle orkestra müziğinde- bu sayede yakalamıştır.

İki besteci de orkestra müziklerinde tahta üfleme çalgıların her birini solo çalgılar olarak ele almış, bakır üfleme çalgılara genellikle orkestra tınısını ve gürlüğüne destekleyen görevler vermişlerdir. Arp, bu bestecilerin müziğinde efektif bir rol üstlenmiştir, *glissando* ve *flajole*leriyle hem heptatonik dizileri duyurur, hem de büyümlü bir atmosfer yaratır. Yaylı çalgılarla *tremolo*, *sur la touche*, *sul ponticello* gibi çalım teknikleri ve orkestrada *divisi* yazımı görülür.

Debussy'nin ilk incelenen eseri olan *Syrinx*'te ton merkezi hissini destekleyen pentatonizm, modalite ve kromatizm değişkenlerine rastlanmıştır. Parçanın ritmik ve dinamik açıdan zengin yazısı ve eşliksiz solo flüt için yazılmış olması repertuvarda özel bir yer edinmesini sağlar. Parça formal açıdan geleneksel üç bölmeli forma benzerlik göstermesine karşın, bu yapı geleneksel bir simetri ile inşa edilmemiştir.

Sonata pour flûte, alto et harpe adlı eserde resimdeki fragmantasyon tekniğine benzer bir yapı söz konusudur, temaların yerini motifler almıştır. Eser, alışılmadık bir

topluluk için yazılmış olmasıyla farklılığını ortaya koyar niteliktedir. Tonaliteden çok modalitenin baskın olduğu ve ölçü kullanımı bakımından zenginlik içerdiği söylenebilir. İfade terimlerine bolca ve ayrıntılı olarak yer verilmesiyle yazılan müziğin nasıl icra edileceği konusunda oldukça spesifik bir tavır sergilendiği gözlemlenir.

Les Chansons de Bilitis'in şiirle bütünleşik yapısıyla iki sanat disiplininin tek bir eserde birbirine kaynaştığı görülür. Müziğin yapısını oluşturan kromatizm, tam ton dizileri ve pentatonizm, alışlagelenin dışında bir topluluk tarafından seslendirilir. Senkoplara ve poliritmik ögelere yer verilen eserde, flüt partilerinde oktavlar, üçlü aralıklar ve *unison* olarak çalınan melodilere rastlanmıştır.

Ravel'in *Introduction et Allegro*'su yine ilginç bir topluluk için bestelenmiş, flüt ve klarinetin tınları yaylı çalgılarla ustaca birleştirilmiştir. Arpın solist konumunda olduğu eserde poliritmik ögelere sıklıkla rastlanır. Eserde tonalite ve modalite hemen hemen eşit düzeyde kullanılmıştır. Ayrıca, bu eserdeki motif ve temalarda Debussy'den izler görülmektedir.

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé'nin ilk iki bölümünde pentatonizm, kromatizm, modalite ve yer yer tonal eğilimler gözlemlenir. Mallarmé'nin şiirindeki içeriğin müzikle aktarımı söz konusudur. Son bölümde Schoenberg'e yakın bir atonalite, ritmik çeşitlilikle sergilenmiştir.

Prélude à l'après-midi d'une faune, Debussy'nin müzik tarihinde önem arz eden eserlerinden biri olup, içerdiği flüt sololarıyla flüt repertuvarında da etkin bir yere sahip olmuştur. Ana teması kromatik bir melodi üzerine kurulmuş olan eserde, tam ton dizilerine, çözülmeleyen akorlara ve disonanslara yer verilmiştir. Sembolist şair Mallarmé'nin şiirinin uyandırdığı izlenimlerden yola çıkan besteci, obua, klarinet ve özellikle flütü solo çalgı olarak kullanmıştır.

La Mer bestecinin en büyük yapıtlarından olup kalabalık bir orkestrasyon içerir. Denizin tasvir edildiği eserde, ilk bölümde pentatonik diziler, ikinci bölümde kromatizm,

son bölümde ise tam ton dizileri çoğunluktadır. Eserin yazısında görsel bir anlatıma yer verilmiştir, bu anlatım flüt partilerinde de görülebilir.

Daphnis et Chloé Suite No.2, tıpkı Debussy'nin *La Mer*'i gibi çok büyük bir orkestra için bestelenmiş olmasına rağmen, üçüncü bölüm haricinde sert tınılara nadiren rastlanır. Ravel'in orkestrasyondaki ustalığı bu eserde bir kez daha gözlemlenir, tek melodik çizginin çeşitli çalgılara paylaştırıldığı pasajlara flüt partilerinde de yer verilmiştir. Özellikle ikinci bölümdeki büyük flüt solosunu takip eden kısım, flüt grubunun her üyesi için yüksek bir icra ve takip kabiliyeti gerektirir. Pastoral ve mitolojik öğeler içeren eserde, flüt ve piccolo partilerinde kuş, su ve Pan tasvirleri görülür. Pentaonik diziler, tam ton dizileri ve kromatizmin hakim olduğu melodik çizgide, ritmik varyasyonlar, sıkıştırma ve genişletmeler de bulunur.

Ma mère l'Oye'nin bir masal dizisini içeren beş yalın bölümden oluşan yapısında, Ravel'in formal yaratıcılığı göze çarpar. Eserde; modalite, yatay kromatizm ve tonalite arasında geçişler görülür. Üçüncü bölüm, tamamen pentatonizm üzerine kuruludur ve Uzakdoğu'ya masalda bahsedilen Çin prensesi ile de atıfta bulunur. Flüt soloları, çalgının karakteristik tınısı göz önünde bulundurularak masalların gidişatına uygun bir şekilde konumlandırılmıştır.

Concerto pour la main gauche ya da *Sol el piyano konçertosu* savaş etkileri ve Caz müziğinin ritmik öğelerini barındırır. Eserin geneline pentatonizm ve modalite hakimdir. Flüt ve piccolo partilerinde paralel inici ve çıkıcı motiflere, oktavlara ve senkoplara rastlanır. Özellikle piccolonun duyurduğu iki soloda orkestrada ısıltılı bir tını gözlemlenir.

Debussy ve Ravel'in müziğinin sözü geçen zamanda yeni yaygınlaşmaya başlayan bir çalgı olan modern flütün teknik ve estetik gelişimine katkısı şüphesiz ki çok büyüktür. İki bestecinin de geleneksel tonaliteye olan mesafesi, bu çalgının ve "kromatik" olarak adlandırılacak mekanizmasının yeni imkanlarını sınırlanmamıştır. İki

bestecinin de eserlerinde flüte, piccoloya ve yer yer alto flüte verdikleri görevler, öncüllerinin kullandığı şekliyle orkestra tınısını desteklemek yerine, bu çalgıların karakterlerini öne çıkarır niteliktedir. Bu araştırmada incelenen özellikle *Syrinx*, *Prélude à l'après-midi d'une faune* ve *Daphnis et Chloé Suite No.2*, flüt repertuvarında önemli bir yere sahip eserlerdir. *Syrinx*, eşliksiz olması ve çalıcının teknik ve müzikal becerilerinin sınırlarını zorlayabilecek pek çok öğeyi barındırması nedeniyle, ulusal ve uluslararası yarışmalarda sıklıkla başvuru alan eserlerden biri haline gelmiştir. *Prélude à l'après midi d'une faune*, flütün doğal tınısını koruyan, çalgının birinci ve ikinci oktavının kullanıldığı solosu ile; *Daphnis et Chloé* ise, içerdiği flüt, piccolo ve alto flüt soloları ile, hemen hemen her orkestra seçmesinde rastlanılan eserler olmuşlardır. *Daphnis et Chloé*'de bulunan büyük flüt solosu, flüt repertuvarının en uzun orkestra sololarındandır ve güzel icra edilmesi için çalıcının nüans, nefes, vibrato ve legato gibi olgulara hakim olması gerekir.

Debussy ve Ravel, müzikal dillerini oluşturan empresyonist yaklaşımlarla pek çok besteciye ilham kaynağı olmuşlardır. P.Gaubert, P.O.Ferroud, A.Roussel gibi Fransız besteciler, bazı eserlerinde bu yaklaşımlara yer vermiş ve flüt repertuvarına bu bakımdan katkıda bulunmuşlardır. Bunların yanısıra Debussy ve Ravel'in flütün de dahil olduğu tahta üfleme çalgıları orkestra içinde ve oda müziğinde kendine has tınılarını gözeterek kullanmaları modern orkestra tınısı ve kavramının 20. yüzyıldaki gelişimini etkilemiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AKTÜZE, İrkin (2002). *Müziği Okumak, Cilt İki*, İstanbul: Pan Yayıncılık

AKTÜZE, İrkin (2003). *Müziği Okumak, Cilt Dört*, İstanbul: Pan Yayıncılık

BOCQUILLON, Marina Ferretti (2005). *Empresyonizm*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CASSOU, Jean (2006). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

FACOS, Michelle (2009). *Symbolist Art in Context*, University of California Press.

FERİDUNOĞLU, Lale (2005). *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

GOMBRICH, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

GRIFFITHS, Paul (2015). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

HAUSER, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

HODGE, Susie (2016). *50 Sanat Fikri*, İstanbul: Bkz Yayıncılık.

HONOUR, Hugh-Fleming, John (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Alfa Yayıncılık.

KÜTAHYALI, Önder (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, İstanbul: Varol Matbaası.

MICHELS, Ulrich-Vogel, Gunter (2015). *Müzik Atlası*, İstanbul: Alfa Yayıncılık.

MİMAROĞLU, İlhan (1995). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

MORGAN, Robert (1991). *Twentieth-Century Music*, New York: W.W.Norton & Company INC.

SAY, Ahmet (2001). *Müziğin Kitabı*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

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

SAYDAM, Akif (1997). *Ünlü Müzisyenler Yaşamları, Yapıtları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

SELANİK, Cavidan (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.

SÉRULLAZ, Maurice (2004). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Makaleler

AYAYDIN, Abdullah (2015). “Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi”, *Sanat Eğitimi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2.

BROWN, Matthew (1993). “Tonality and Form in Debussy's Preludé a L'après-midi d'un Faune”, *Music Theory Spectrum*, University of California Press.

ÇEVİK, Beste (2007). “Çağdaş Müziğin Öncüsü: Claude Debussy, Hayatı, Eserleri ve Müziğe Katkıları”, *BAÜ FBE Dergisi*, Cilt 9, Sayı 1, ss. 101-111.

ÇÖLOĞLU, Mesut Erdem (2017). “Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 6, Sayı 2, Anadolu Üniversitesi, ss. 150-178.

Tezler

AYDINOĞLU, Ortaç (2010). *Ravel'in Orkestrasyon Tekniği Üzerine Bir Analiz*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

CAO, Carmella Tian Ming (2015). *Les Chansons De Bilitis*, University of Nevada, Doktora Tezi, Las Vegas.

EWELL, Laurel Astrid (2004). *A Symbolist Melodrama; The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan*, Doktora Tezi, Morgantown, West Virginia.

FOURQUREAN, Ford (2014). *Claude Debussy, Harmonic Innovations in Historical and Musical Context*, Yüksek Lisans Tezi, Columbus State University.

ISAAC, David (2005). *An Analysis of the Harmonic Unity of Debussy's Prélude à L'après-midi d'un Faun*, Yüksek Lisans Tezi, Thomas Aquinas College.

IVANCHENKO, Oleksii (2015). *Characteristics of Maurice Ravel's Compositional Language as Seen Through the Texture of his Selected Piano Works and the Piano Suite "Gaspard de la Nuit"*, Doktora Tezi, University of Miami.

IWAASA, Rachel (2006). *Fragmentation and Eros in Debussy's Chansons de Bilitis and Six Epigraphes Antiques*, Doktora Tezi, University of British Columbia.

JAMESON, Elizabeth Rose (1942). *A Stylistic Analysis of the Piano Works of Debussy and Ravel*, Yüksek Lisans Tezi, Texas.

MACBEAN, Andrea Caresse (2013). *Art and Symbolism, The Technique of Applying Hidden Meaning and Communicating Specific Ideas Through Art*, Lisans Tezi, Liberty University.

MADDEN, Christopher A. (2011). *Maurice Ravel's Affinity for Stéphane Mallarmé: Symbolism and Préciosité in Trois poemes de Stéphane Mallarmé*, Yüksek Lisans Tezi, Pennsylvania State University.

McDONAGH, Marie (1942). *The Influence of the Symbolists and the Impressionists on Claude Debussy*, Yüksek Lisans Tezi, Loyola University, Chicago.

SOLOMON, Sarah (2017). *Debussy's Sonata for Flute, Viola and Harp: An Analysis and Overview*, Lisans Tezi, Texas.

WALKER, Deanne Elaine (1988). *An Analysis of Debussy's "Sonata for Flute, Viola and Harp"*, Yüksek Lisans Tezi, Rice University.

WHITE, Jeanne Marie (1944). *Harmonic Analysis of Ravel's Daphnis and Chloe Suite No. 2*, Yüksek Lisans Tezi, University of Rochester.

ZENT, Jennifer L. (1995). *Impressionism in Selected Works for Flute*, Yüksek Lisans Tezi, Ball State University, Indiana.

İnternet Kaynakları

COBUSSEN, Marcel (2005). *The Meaning of Paratextual Elements in Debussy's Syrinx*, Leiden University.

https://www.academia.edu/486162/The_Meaning_of_Paratextual_Elements_in_Debussy_Syrinx [23.04.2018]

FOX, Ian (2015). West Cork Music Archive.

<http://archive.westcorkmusic.ie/details/view/cmf/533> [20.07.2017]

GUTMANN, Peter (2003). <http://www.classicalnotes.net/classics/harp.html> [24.04.2019]

HERTZ, Will (2013). <http://www.riemc.org/pages/2012-13%20program%20notes/walden.130420.pdf> [25.04.2019]

HUSCHER, Philip (2013). Chicago Symphony Orchestra.

https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/050610_Program_Notes_Debussy_Mer.pdf [15.10.2017]

HUSCHER, Philip (2010). Chicago Symphony Orchestra.

https://cso.org/uploadedfiles/1_tickets_and_events/program_notes/programnotes_ravel_suite2_daphnis_chloe.pdf [15.10.2017]

HUSCHER, Philip (2010). Chicago Symphony Orchestra.

https://cso.org/uploadedfiles/1_tickets_and_events/program_notes/041510_programnotes_ravel_mothergoose.pdf [15.10.2017]

JAFFE, Jane Vial (2016). Parlance Chamber Concerts.

<https://www.parlancechamberconcerts.org/parlance-program-notes/introduction-and-allegro/> [26.04.2019]

KELLER, James M. (2010) New York Philharmonic Orchestra, 2010.

<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/a67bdceb-06df-419f-9919-f1a742a733ac-0.1/fullview#page/2/mode/2up> [26.10.2016]

LAKI, Peter (2010) The Cleveland Orchestra.

<https://www.clevelandorchestra.com/globalassets/1314/pdf/plan-your-visit/program-books/tco-0910-week11-webnotes-v07.pdf> [06.03.2018]

RODDA, Richard (2014) Grant Park Orchestra.

<https://www.grantparkmusicfestival.com/uploads/pdf/C23-2014-Daphnis-and-Chloe.pdf> [24.03.2015]

RODDA, Richard (2014) Grant Park Orchestra.

<https://www.grantparkmusicfestival.com/uploads/pdf/Debussy.pdf> [20.11.2018]

RONAI, Laura (2007). *Debussy's Syrinx*, Performance Guide.

https://www.academia.edu/17136694/Debussys_Syrinx [12.04.2016]

ROSS, M (2013). Hyperion Records. [https://www.hyperion-](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W15367_10075)

[records.co.uk/dw.asp?dc=W15367_10075](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W15367_10075) [26.02.2019]

SALLER, René Spencer (2018). St. Louis Symphony Orchestra.

<https://www.slso.org/globalassets/connect/playbill-articles/1718/18-la-valse-program-notes.pdf> [26.02.2019]

STEINBERG, Michael (2018). San Francisco Symphony Orchestra.

<https://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Read-Program-Notes/Program-Notes/Ravel-Concerto-in-D-major.aspx> [27.02.2019]



RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1: *Kırda Öğlen Yemeği*, Édouard Manet (1862-63)

<https://www.sanatabasla.com/2014/01/02/kirda-ogle-yemegi-luncheon-on-the-grass-manet/>

Resim 2: *İzlenim: Gün Doğumu*, Claude Monet (1872)

<https://www.sanatabasla.com/2017/06/03/izlenim-gundogumu-impression-sunrise-monet/>

Resim 3: Claude Debussy

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp a2kvQ2xhdWRlX0RlYnVzc3k>

Resim 4: Maurice Ravel

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp a2kvTWFlcmlljZV9SYXZlbA>

Resim 5: Tanrı Pan

<https://hasshe.com/pan-greek-mythology-5b7ad2b72756dd6f6c80ab17/>

Resim 6: *La Mer*'in A. Durand tarafından basılmış ilk edisyonunun kapak sayfası

<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/debussy-la-mer>

Resim 7: Sergei Diaghilev, sanat yönetmeni

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dp a2kvU2VyZ2VpX0RpYWdoaWxldg>

Resim 8: Mikhail Fokine, koreograf

<http://www.michelfokine.com/>

EK-1 EMPRESYONİST YAKLAŞIMLAR SERGİLEYEN FLÜT ESERLERİ LİSTESİ

Solo Flüt

Pierre-Octave Ferroud – *Trois pièces pour flûte seule* (1922)

Flüt ve Piyano (Oriijinal)

Eugène Bozza – *Soir dans les montagnes* (1946)

Henri Büsser – *Prélude et Scherzo* (1960), Op.35

Alfredo Casella – *Sicillienne et Burlesque* (1914), Op.23

Philippe Gaubert – *Fantaisie* (1912)

Madrigal (1908)

Nocturne et Allegro Scherzando (1906)

Romance (1908 version)

Sonata No.1 (1917)

Sonata No.2 (1924)

Sonata No.3 (1933)

Sonatine (1937)

Suite (1921)

2 Esquisses (1914)

Georges Hüe – *Fantaisie* (1913)

Jacques Ibert – *Jeux* (1923)

Flüt ve Piyano (Düzenleme)

Claude Debussy - *Beau Soir* (1890-91), L.6, arr. Jacques Larocque

Clair de Lune (1905), L.75, arr. A. Roelens

La Plus que Lente (1910), L.128, arr. Léon Rogues

Prélude à l'après-midi d'un faune (1894), L.86, arr. Karl Lenski

Reverie (1890), L.68, arr. Jacques Larocque

Maurice Ravel – *Pavane pour infante défunte* (1899), M.19, arr. Louis Fleury

Sonatine (1905), M.40, arr. H. Kamioka

Vocalise-étude en forme de Habanera (1907), M.51, arr. Jacques Larocque

Diğer

Claude Debussy – *Clair de Lune* (1905), flüt topluluğu için, arr. Welligton Sousa;
üfleme çalgılar beşlisi için, arr. Welligton Sousa

André Caplet – *Viens! Un flutê invisible soupire* (1900), flüt, şan ve piyano için.

Philippe Gaubert – *Médailles antiques* (1916), flüt, keman ve piyano için.

Soir païen (1937), şan, flüt ve piyano için.

3 Aquarelles (1926), flüt, çello ve piyano için.

Albert Roussel – *Trio* (1929), Op.40, flüt, viyola ve çello için.

Sérénade (1925), Op.30, flüt, yaylı trio ve arp için.



EK 2- TERİMLER DİZİNİ

- ***Accélèrent:*** Hızlanarak.
- ***Allegro moderato ma risoluto:*** Orta hızla, ama kararlı.
- ***Animé:*** Canlı.
- ***Auftakt:*** Ölçü başına doğru yönelen, zayıf vuruştaki ses ya da figür.
- ***Divisi:*** Orkestrada aynı partiyi çalan yaylı çalgı gruplarının bölünerek farklı partileri çalması.
- ***Dolce:*** Tatlı.
- ***Doux et expressif:*** Yumuşak ve ifadeli.
- ***Expressif et très soutenu:*** İfadeli ve tutarak.
- ***Flajole:*** Yaylı çalgılarda ve arpta telin belirli yerlerine dokunarak doğuşkanlarının çıkarıldığı çalım tekniği.
- ***General pause:*** Bir müzik parçasında bütün seslerin bir anda kesilmesi.
- ***Glissando:*** Kaydırarak.
- ***Hemiole:*** Üç zamanlı bir ölçüde, iki ölçünün birleşerek iki katı uzunluğunda üç zamanlı bir ölçü oluşturması.
- ***Legato:*** Bağlı.
- ***Leggiero:*** Hafif.
- ***Lento:*** Yavaş.
- ***Mélancoliquement:*** Melankolik bir deyişle.
- ***Modéré, sans lenteur:*** Orta hızda, yavaş değil.
- ***Modérément animé:*** Canlı, orta hızda.
- ***Molto:*** Çok.
- ***Mouvement:*** Hareket, bölüm, tempo.
- ***Ostinato:*** Aynı motifi tekrar eden eşlik partisi.
- ***Pizzicato:*** Yaylı çalgılarda arşe yerine parmak kullanılarak çalınacağını belirten terim.
- ***Poco piu animato:*** Biraz daha canlı.

- ***Portato***: Taşıyarak.
- ***Subito***: Bir anda.
- ***Sul ponticello***: Yaylı çalgılarda arşenin, telin köprüye yakın yerine sürtüleceğini belirten terim.
- ***Sur la touche***: Yaylı çalgılarda arşenin telin orta kısmına, tuşenin üzerine sürtüleceğini belirten terim.
- ***Tempo di minuetto***: Menuet temposunda.
- ***Tremolo***: Aynı sesin hızlı bir şekilde tekrarlanması.
- ***Trés expressif***: Çok ifadeli.
- ***Trés lent***: Çok yavaş.
- ***Tumultueux***: Fırtınalı.
- ***Vif et joyeux***: Hızlı ve neşeli.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Selin DİNDAR

Doğum Yeri ve Yılı: Sinop, 10.11.1988

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2013, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Flüt Sanat Dalı

Lisans: 2009, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Üfleme ve Vurma Çalgılar ASD, Flüt Sanat Dalı

Lise: 2005, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Üfleme ve Vurma Çalgılar ASD, Flüt Sanat Dalı

İş Tecrübesi:

2018- Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Araştırma Görevlisi

2014- Olten Filarmoni Orkestrası, Orkestra Elemanı

2013-2018 Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Araştırma Görevlisi

2012-2013 Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Araştırma Görevlisi

2011- 2012 Ankara Devlet Tiyatrosu

Masterclass:

2015, DEUDK, Romolo Balzani

2009, Urla Müzik Akademisi, Andras Adorjan

2007, HÜADK, Christian Plouvier

2006, İtalya, Rafaele Trevisani ve Bülent Evcil

2005, HÜADK, Bülent Evcil

2003, İstanbul, Rafaele Trevisani