

Başvuru Tarihi: 12.05.2020 / Kabul Tarihi: 14.07.2020 / Özgün Makale

BİR DEBUSSY PRELÜDÜNE ANALİTİK BAKIŞ: VOILES

Gözde GÜRÜN DEMİRERİDEN¹

ÖZ

Claude Debussy'nin 1910-1913 yılları arasında kaleme aldığı "Prelüdlere" serisi, bestecinin Empresyonist müzik dilinin tüm gereçleriyle ifade bulduğu bir eser koleksiyonudur. Bu çalışmada, Debussy müziğine özgü uygulamalar hakkında fikir verecek bulgulara ulaşmak amacıyla, serinin 2 numaralı prelüdü olan "Voiles" üzerinde, tonal, biçimsel ve motifik yapı kapsamında bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Debussy, Prelüd, Voiles, analiz, motif-yapı

AN ANALYTICAL VIEW ON A DEBUSSY PRELUDE: VOILES

ABSTRACT

"Préludes" written by Debussy between 1910 and 1913 are the collection of works considered to be the most comprehensive exposition of the composer's Impressionistic style. In this study, with the purpose of reaching findings that will provide insight about the procedures that are specific to Debussy's music, a comprehensive analysis carried out on "Voiles", the second prelude of the collection, within the scope of formal, tonal and motivic structure.

Keywords: Debussy, Prelude, Voiles, analysis, motivic structure

¹ Dr., Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü,
e-posta: gozdegurun@gmail.com

1. GİRİŞ

Müziğin, doğası gereği, katı ve geleneksel bir kalıba sokulamayacağı fikrine, giderek daha çok inanıyorum. Sonsuzluğu andıran müzik, doğa ile hayal gücü arasındaki akıl almaz ilişkiyi yakalayan, gizemli ve matematiksel bir süreçtir.

Claude Debussy (Alston, 2018, s. 1)

Yirminci yüzyıla girerken, işlevsel armoni kurallarına dayalı geleneksel tonaliteden kopuşun ilk adımını atan Claude Debussy (Reti, 1962, s. 39), Empresyonist müziğin; *armonik durağanlık, tonalitede belirsizlik, standart kalıplara uymayan serbest form fikri, tam-ton dizisi, pentatonik dizi ve Orta Çağ modlarının kullanımı* gibi karakteristik özelliklerini neredeyse tüm eserlerinde sergilemiş, müzikte, yeni bir form ve yeni bir tonalite anlayışının kapılarını açmıştır (Stern, 1978, 8).

Debussy, iki kitap halinde yayımladığı, 24 prelüd'den oluşan piyano serisini 1910-1913 yılları arasında kaleme almıştır. Programlı niteliğe sahip olan *Prelüidler*, bestecinin etkilendiği iki akımın özellikleri yansıtır; *anda hissedilen duyumları Sembolik bir şiir ve Empresyonist bir tablo gibi resmeder* (Hudgins, 1956, s. 18-20).

Birinci kitapta yer alan *Voiles*, Prelüidler serisinin 2 numaralı eseridir. Fransızca “voiles” sözcüğü iki anlam taşımaktadır: *örtü ve yelken*. Bestecinin bunlardan hangisini ifade etmek istediği belirsiz olmakla birlikte, müziğin, sanki dinleyiciden bir şeyleri saklayan ve dalgalanmasıyla bulanık atmosfer yaratan bir *örtü* izlenimi verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Loyd, 2017, s.26).

Debussy'nin, bir piyano bestecisi olarak olgunluğunu taçlandığı eserler olan Prelüidler, bestecinin kendine özgü *piyanistik stilinin* ² de en kapsamlı ifadesi olarak değerlendirilirler (Jameson, 1942, s. 8). Dolayısıyla bu eserler üzerine uygulanacak analizler, Debussy'nin müzik dilini keşfedebilmek açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmada, Debussy'nin *Voiles* adlı prelüdünün *tonal, biçimsel ve motifik* yapılarına ilişkin kapsamlı bir analiz gerçekleştirilecektir. Analiz sonucunda, Debussy'nin kendine özgü müzik stili hakkında aydınlatıcı fikirler sunan sonuçlara ulaşılması hedeflenmektedir.

² Bu ifade ile anlatılmak istenen, Debussy'nin piyano müziği bestelerken uyguladığı kompozisyon stildir.

2. ANALİZ³

2.1. Ses Dünyası

ö42-47⁴ arasında sergilenen *pentatonik dizi* dışında, eser, neredeyse tamamıyla *tam-ton dizisi*⁵ üzerine inşa edilmiştir. Öyle ki, Debussy'nin prelüdları arasında, *Voiles*, tam-ton dizisinin en yoğun kullanıldığı prelüd olarak öne çıkmaktadır (Stern, 1978, s. 9)

Prelüd'ün⁶ ilk ölçüsünde başlayıp, yatay olarak majör ikili aralıklarla seyreden inisi majör üçlüler, eser genelinde kullanılan tam-ton dizisinin seslerine işaret etmektedir; Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La# (Sib):



Nota 2. Voiles, ö1-2

Eserde, tam-ton dizisinin kullanıldığı pasajlar yatay olarak tasarlanmıştır; yani, Nota 3'te görülen örnek gibi, Prelüd genelinde kontrpuantal bir dokudan söz etmek mümkündür:



Nota 3. Voiles, ö22-24

Tam-ton dizisinin dikey olarak sergilendiği yerler de olmakla birlikte, bu artırılmış triad akorların, armonik anlamda herhangi bir işlevsel göndermesi yoktur; bu uygulama, Empresyonist müziğin tipik özelliklerinden biri olan, akorların ezgisel olarak tasarlanmasına bir örnektir:



Nota 4. Voiles, ö17

Eserde kullanılan bir diğer ses dizisi, pentatonik dizidir⁷. Prelüd genelinde sadece altı ölçüde kullanılmasına karşın, hem biçimsel yapı, hem de esere sağladığı atmosfer açısından dikkate

⁷ İnsanoğlunun müzik yaşamındaki en eski ses dizilerinden biri olarak kabul edilen ve kültürler göre pek çok farklı adı ve versiyonu olan beş sesli pentatonik dizilere, Çin, Japonya, Polonezya, Afrika, Avrupa'nın bazı kısımları, Keltler, İskoçlar ve Amerika yerlileri gibi neredeyse tüm antik kültürlerin müziklerinde rastlamak mümkündür (Apel, 1950:564).

Pentatonik diziler majör ikili ve minör üçlü aralıklarla kurulur ve majör ve minör dizilerin aksine, minör ikili aralık barındırmaz (Kostka, 2006:23). Farklı müzik kültürlerinde farklı formül versiyonlarıyla da kullanılmakla birlikte, diyatonic dizilerden çıkan temel majör ve minör pentatonik diziler, Do'yu tonik olarak aldığımızda, sırasıyla aşağıdaki gibidir:



değerdir. Debussy, Mi bemol minör pentatonik diziyi işlediği bu altı ölçülük kesiti, çıkıcı ve *glissando* benzeri otuzikilik notalarla karakterize etmiştir:

Nota 6. Voiles, ö42-47

2.2. Tonal Yapı

Avrupa sanat müziğinde, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında, özellikle Empresyonizm, Nasyonalizm ve Primitivizm gibi akımlar yoluyla önemli bir fikir yeşermiştir: *Yeni tonalite anlayışı*. Debussy'nin başı çektiği, Stravinski ve Bartók gibi bestecilerin de en ünlü örneklerini verdiği bu anlayışa göre, geleneksel tonalite kavramından uzak, ancak yine de *tonal* olan eserler bestelemek mümkündür. Bu durum, tonalitenin *yıkılması* değil, *genişletilmesi* ve *yeniden anlamlandırılması* olarak ifade edilmektedir (Reti, 1962, s. 39)

Nota 5. Majör ve minör pentatonik diziler

Bu dizilerdeki her bir ses tonik olarak alınıp, dizi o sestten başlatıldığında, majör ve minör pentatonik dizilerin her biri için beş adet farklı "mod" elde edilmiş olur. Ayrıca bu modlar farklı seslere transpoze edilebilir.

Tam-ton dizisinden daha çeşitli olanağa sahip olmakla birlikte, pentatonik diziler de minör ikili aralık içermemeleri sebebiyle armonik işlev bakımından sınırlıdır. Bu nedenle, pentatonik ses dünyasında, diyatonic dizilerdeki gibi net bir tonal ve armonik yönelim sağlamak oldukça zordur (Persichetti, 1961, s. 51)

İşlevsel armoni kurallarına dayanmayan 20. yüzyıl müziğinde geleneksel tonaliteden söz etmek pek mümkün değildir; bunun yerine, *tonal merkez* ya da *ton merkezi* ifadeleri, bu müzik için daha uygun olacaktır. Böylesi müziklerde ton merkezlerinin belirlenmesi birkaç farklı yol ile gerçekleşir. Eğer kullanılan dizi, örneğin *Re Dorian* ya da *Si minor pentatonik* gibi merkezi belirli olan bir mod ise, o zaman modun tonik sesi, ton merkezi olarak işlev görür. Ancak bazı durumlarda, eser içinde kullanılan sesler herhangi bir ton merkezine dair net bir ipucu vermeyebilir. Özellikle, besteci, tam-ton dizisi gibi simetrik ve eşit bölünmeli diziler kullandığında, ton merkezini belirlemek pek kolay değildir (Susanni ve Antokoletz, 2012, s. 11). Böyle durumlarda, besteci ton merkezini öne çıkarmak için farklı yollara başvurur; bunlar temelde, merkez olarak seçtiği sesi; kuvvetli zamanlarda tekrarlamak, diğer seslere göre daha büyük süre değerleri vermek ve uzun ostinato akorlar ya da izole biçimde tekrarlayan pedal seslerle vurgulamaktır (Leeuw, 2005, s. 83).

Geleneksel tonaliteden kopuşun ilk temsilcilerinden biri olan Debussy'nin müziğinde de ton merkezlerini belirlemek için armonikten ziyade, ezgisel temelli bir yaklaşım faydalı olacaktır. Reti'nin de bahsettiği üzere, Debussy'nin müziği tonaldır, ancak tonik, armonik yapıya değil, ezgisel yapıya dayalıdır. Bu bakımdan Debussy, *ezgisel tonalite* kavramını müziğe kazandıran en önemli isimdir (1962, s. 39).

Voiles'ın tonal konsepti, Sachs'ın, Debussy müziğinde hep var olduğunu iddia ettiği ve “karşıt unsurların dengesi” olarak öne sürdüğü yaklaşımla açıklanabilir (Sachs, 2005, s. 4). Buna göre; eserin hemen başında, ardışık inici majör üçlülerle başlayan ve tam-ton dizisinin seslerini içeren kesitte, Mi, Sol# (Lab) ve Do sesleri, hem inici çizginin başlangıç ve varış noktaları oldukları, hem de kuvvetli zamanlarda yer alıp, diğer notalara göre daha uzun süre değerlerine sahip olmaları sebebiyle yapısal öneme sahiptirler. Bu kesit, ö3'te ikinci kez tekrarlanarak, ö5-6'da bu kez üç dörtlük uzunluğundaki Do-Mi majör üçlüsüyle sona erer ve **Do**, ton merkezi olarak belirlenmiş olur. Ancak hemen ardından bas partisinde gelen ve ö62'ye kadar devamlı tekrar edecek olan **Sib** pedal notasını duyarız. Bu ses, Do'nun tonik olarak hakimiyetine karşı sunulmuş bir *karşıt unsur* olarak değerlendirilebilir. ö7-8'de, üst partideki Lab-Sib-Do çıkışı da yine Do'yu iki dörtlük boyunca uzatarak bu sesin üstünlüğünü vurgulamaktadır (Sachs, 2005, s. 30-32):

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant)

p très doux *p* *più p*

5 *pp expressif* *toujours pp*

Nota 7. Voiles, ö1-9

ö21'in sonunda, üç oktavda duyulan Re sesi, ton merkezi olarak **Re** alanına girildiğini işaret etmektedir ve ö22'den ö38'e kadar olan alanda ton merkezi, Do'ya bu kez üst karşıt unsur olarak getirilen Re'dir. Bu alan boyunca, gerek orta partide tekrarlanan Re-Do-Fa# hareketinde hep kuvvetli zamanda gelmesi, gerekse ö33'ten itibaren üst partideki *staccato*'larla tekrarlanması sebebiyle ton merkezi Re olarak kabul edilebilir. Bu ana kadar, Do, tıpkı bir *sandviç* gibi, aşağıdan Sib, yukarıdan da Re karşıt unsurları ile *dengelenmektedir* (Sachs, 2005, s. 33-34). Bu dengelenme fikri, Debussy müziğindeki *armonik durağanlık* ve *tonalitede belirsizlik* olarak ifade edilen, *olma* halini sağlayan en önemli unsurdur (Sachs, 2005, s. 2-3).

The image displays a musical score for 'Nota 8. Voiles, ö18-37'. The score is written for piano and includes six systems of music. The first system starts at measure 18 and ends at measure 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 24. The third system starts at measure 25 and ends at measure 28, featuring the instruction 'Cédez - - - - - # a tempo'. The fourth system starts at measure 29 and ends at measure 31. The fifth system starts at measure 32 and ends at measure 34, featuring the instruction 'Cédez - - - - - #'. The sixth system starts at measure 35 and ends at measure 37. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, pp très souple, dim.), articulation (accents, slurs), and phrasing. Green circles and arrows highlight specific notes and melodic lines across the systems.

Nota 8. Voiles, ö18-37

ö38-41 arası, ö42'de başlayacak olan Mi \flat minör pentatonik diziye geçerken bir köprü niteliği taşır. Burada, tam-ton dizisiyle pentatonik dizinin ortak sesleri Fa \sharp , La \flat ve Si \flat tekrarlanarak modülasyon hazırlanır:



Nota 9. Voiles, ö38-41

ö42-47 arasındaki altı ölçümlük alanda - *glissando* çizgisinin seslerinden de anlaşılacağı üzere - ton merkezi Mi \flat sesidir. Bu kısım, pentatonik dizi kullanılmasına karşın, eserin geneline göre geleneksel tonaliteye yakın bir niteliğe sahiptir. Alt partide devam eden Si \flat pedal ve orta ve üst partide vurgulanan Mi \flat sesi, bir beşli ilişkisine işaret etmekte, dahası, bu kısım, ö47'de Mi \flat minör triad ile sona ermektedir.

41 Cédéz - - - - - # En animant
dim. molto 3 p mf

43 (rapide) 8
cresc. molto mf f molto

45 Très retenu - - - - - #
p più p pp più pp

Nota 10. Voiles, ö41-47

ö48’de yeniden tam-ton dizisi alanına girerken, bu kez glissando’lar tam-ton dizisi sesleriyle kuruludur. Birbirini tekrar eden iki farklı glissando çizgisinin başlangıç ve varış sesleri sırasıyla Fa#-Re ve Lab-Mi’dir. Buna göre, ilk çizginin Re, ikincisinin ise Do’ya gönderme yaptığı düşünülebilir. Alt partide Sib pedal sesi devam etmektedir. Dolayısıyla bu durum, üç ton merkezinin birlikte sergilenmesi olarak değerlendirilebilir. ö62’de Sib sesi yok olurken, iki ölçü boyunca Do-Mi majör üçlüsünün vurgulanması ve üç dörtlük uzunluğunda Do-Mi ile eserin sona ermesi, nihai ton merkezinin **Do** olduğunu göstermektedir (Sachs, 2005, s. 36).

48 au Mouvement
pp (comme un très léger glissando)
douxment en dehors

51

54 *pp*

58 Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin
pp

62

Nota 11. Voiles, 048-64

2.3. Biçimsel Yapı

Empresyonist stile uygun olarak, Prelüd'de, keskin hatlarla ayrılmış form öğelerinden ve geleneksel form kurallarına dayalı standart bir şablondan söz etmek zordur.

Avrupa müzik tarihinde 1700-1900 yılları arasını kapsayan "Tonal Dönem"de ortaya konan müzik eserlerinin form öğelerini belirlerken, armonik sürecin tamamlandığını gösteren kadanslar etkilidir. Ancak yirminci yüzyıla gelindiğinde, tonalite kavramının kırılmaya başlamasıyla, besteciler, standart cümle kalıplarından ve geleneksel form kurallarından da

vazgeçmeye başlamıştır; artık eserlerde, form öğelerini belirlerken teorisyenlere yardımcı olacak kadanslara rastlamak kolay değildir. Dolayısıyla, Susanni ve Antokoletz'in de belirttiği üzere, işlevsel armoni kurallarının dışında yazılmış olan Empresyonist eserleri form öğelerine ayırarak incelemek için başvurulabilecek kıstaslar, armonik kadanslardan ziyade; eserde sergilenen ses dizileri ve bunlara bağlı ton merkezleri ile ritmik yapı, doku, nüanslar, ifade terimleri gibi unsurlardaki değişimlerdir (2012, s. 7).

Prelüd'ün biçimsel yapısına ilişkin, farklı teorisyenlerin farklı yorumları olmakla birlikte, yukarıdaki kıstaslar doğrultusunda yapılan çıkarımlar yoluyla, eserin sergilediği biçimsel yapıyı, üç kısımlı çerçevede açıklamak mümkündür: Voiles'in, ilk dinleyişte fark edilebilecek, en dikkat çekici özelliği, ses dizilerinin kullanım alanlarıdır; eserde, tam-ton dizisiyle kaleme alınmış iki dış bölmenin arasında, pentatonik dizi ile yazılmış farklı bir bölmenin varlığı göz çarpmaktadır. Bu üç ana bölmenin altında farklı alt bölünmeler de söz konusudur. İkisi de tam-ton dizisi alanı olan ilk bölme ile son bölme birbiriyle aynı değildir, dolayısıyla bu üç kısımlı yapıyı *A-B-A*'dan ziyade, - Loyd'un da öne sürdüğü üzere - *TAM-TON – PENTATONİK – TAM-TON* olarak adlandırıp (2017, s. 27); ritmik yapı, doku ve işlenen fikirlerdeki değişimler gözetilerek tespit edilen alt bölmeleri ise harflerle ifade etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Tüm verilerin ışığında, biçimsel yapıya ilişkin bulgular, Tablo 1'de sergilenmektedir:

1			42			48	
TAM-TON			PENTATONİK			TAM-TON	
1	22	38	42			48	58
A	B	<i>k</i> ⁸	C			D	Coda

Tablo 1. Voiles, form analizi tablosu

2.4. Motif-Yapı

Loyd'a göre, Debussy'nin, neredeyse her prelüdünde uyguladığı kompozisyonel yaklaşım şudur: Eserin başında birbirinden bağımsız *motifler*⁹ sunup, eser boyunca bu motifleri geliştirerek, en sonunda, hepsinin birlikte örülüp iç içe geçtiği, önceden öngörülemez bir

⁸ “*k*” ifadesi “köprü” anlamına gelmektedir.

⁹ Schoenberg'in tanımlamasına göre, müzikte *motif*, “bir araya gelerek, akılda kalıcı bir yapı oluşturan, tekrarlı aralık ve ritm kalıplarıdır”dır (1967, s. 8). Müziğin “kendi başına bir anlamı olan, açık, anlaşılır, en küçük birimi” olan motifler, eserin bütününe yayılarak, *filizlenmesi* için gerekli yapıtaşları gibi işlev görürler (Apel, 1950, s. 462).

senteze ulaşmak (2017, s. 5). Bu yaklaşım, geleneksel *tematik gelişme* fikrinden farklıdır; tipik bir Klasik ya da Romantik dönem eserinde, cümleler ya da temalar önce sergilenip, sonra parçalara ayrılarak geliştirilip ve nihai olarak, ayrılan parçalar eski haline getirilirken, Bir Debussy eserinde, *kısa tematik kesitler*, yani *motifler* önce ayrı ayrı sergilenir, ardından çeşitli tekniklerle farklılaştırılır, eser sonunda ise hepsi birleştirilerek sentezlenir ve bir *bütün* oluşturur (Loyd, 2017, s. 2-3). Debussy'nin bu uygulaması, motifleri, bütün bir kompozisyona şekil vermek üzere tasarlanan *ezgiler* olarak gördüğünün kanıtıdır (Jameson, 1942, s. 65)

Berry, böylesi kompozisyonlara ilişkin “motiflik doku” kavramını öne sürmektedir. Bu niteliğe sahip eserlerde sergilenen motifler o kadar karakteristik ve eser için o kadar hayati öneme sahiptir ki, bu motifleri “tematik yapılar” olarak değerlendirmek gerekir (Berry, 1987, s. 254).

Debussy'nin çoğu eserinde sergilediği karakteristik ezgi yapıları, yukarıda sözü edilen motiflik doku yaklaşımıyla bire bir ilişki içindedir. Morgan'ın belirttiği üzere, Klasik ve Romantik stilin geniş ölçekli, dinamik ve hedef yönelimli cümle yapıları, Debussy'nin, *eklemeli*¹⁰ olarak nitelenebilecek müziğinde karşılık bulamaz (Morgan, 1991, s. 48). Bestecinin ezgileri kısa ve statik olma eğilimindedir ve genellikle, geleneksel tematik cümle yapıları gibi gerilim ve çözülüm duygusu yaratacak bir ilerleyişten ziyade, başladığı yere geri dönen sirküler bir yapı sergiler (Auner, 2013, s. 28).

Voiles'da kullanılan ezgisel yapılar için, Berry (1987, s. 254) ve Jameson (1942, s. 65) “motif” terimini kullanırken, Loyd (2017, s. 26) “kurucu fikir” (*foundational idea*) terimini tercih etmektedir. Bu çalışmada, Prelüd için hayati öneme sahip, karakteristik ezgisel kesitler “motif” terimiyle ifade edilecektir.

Eser içindeki motifler, Schoenberg'in yukarıdaki tanımından yola çıkarak, “akılda kalıcılık, tek başına tematik anlam taşıma ve eser geneline yayılmış olma” kıstasları esas alınarak belirlenmiş, motiflerin, eserde ilk kez sergilendikleri halleri ise *orijinal* versiyon olarak kabul edilmiştir.

¹⁰ *Eklemeli* (*additive*) cümle, değişik düzeylerde benzerlik gösteren bağımsız müzik kesitlerinin, herhangi bir gelişimsel karakter göstermeden, doğrusal düzende birbirini takip etmesidir. Bu kompozisyon tekniği, temel olarak, tekrar eden müzik kesitlerinin, farklı notalar ekleyerek neredeyse tanınmayacak kadar transforme etme ve ortak elementleri tutarak kontrastlı kesitleri bir araya getirme gibi ustalıklı yollarla çeşitlenmesine dayanır (Morgan, 1991, 48).

Motif-yapı analizi gerçekleştirilirken aşağıdaki işlem basamakları takip edilmiştir:

- Motiflerin saptanması
- Motiflerin *orijinal* ve *farklılaştırılmış* versiyonlarının saptanması ve nota ile gösterilmesi
- Motiflerin, bölmelerde ve Prelüd genelinde, ölçü sayısı bakımından kullanım oranlarının belirlenmesi

2.4.1. Prelüd Genelinde Kullanılan Motifler

Prelüd'de *beş* farklı motif kullanılmıştır. Bu motiflerin her biri, eser boyunca orijinal ve farklılaştırılmış versiyonlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Eser içinde bir motifin farklılaştırılması, aşağıdaki tekniklere başvurularak gerçekleştirilmiştir ¹¹:

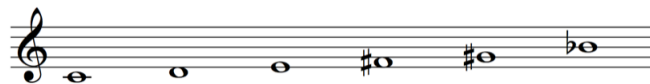
- a- Motife nota ekleme
- b- Motiften nota çıkarma
- c- Motifin ritmik yapısını değiştirme
- d- Motifte yer alan sesleri ve aralıkları değiştirme
- e- Motif içindeki ses ve süre değeri öğelerinin yerlerini değiştirme (*yansıma, ters çevirme*)
- f- Motiflerin hareket yönünü değiştirme (*inici <=> çıkıcı*)

2.4.1.1. Motif 1 (m1)

Prelüd'ün hemen ilk ölçüsünde başlayan m1, tam-ton dizisinin bütün seslerini içermektedir:



Nota 12. m1, ö1-2 ¹²



Nota 13. Do'dan başlayan tam-ton dizisi

¹¹ Motiflerin farklılaştırılmış versiyonlarının hangi teknik uygulanarak farklılaştırılmış olduğu, yeri geldiğinde, ilgili nota kesitlerinin üstünde, harf karşılıklarıyla belirtilecektir.

¹² Motiflerin eser içinde ilk kez görüldüğü ölçü sayılarını ifade etmektedir.

m1'in, Prelüd genelinde saptanan 7 adet farklılaştırılmış versiyonu aşağıda sergilenmektedir:

(a, b, c, d)¹³

ö3-6



(b, c)

ö10-11



(a, b, c, d)

ö12-14



(a, b, c)

ö17-18



(b, c, d)

ö18-21



(a, b, c, d)

ö60-62



(b, c)

¹³ Parantez içinde verilen harfler, motiflerin hangi teknik uygulanarak farklılaştırılmış olduğunu göstermektedir. “a” harfi, a maddesinde sergilenen “motife nota ekleme” tekniğini; “b” harfi, b maddesinde sergilenen “motiften nota çıkarma” tekniğini; “c” harfi, c maddesinde sergilenen “motifin ritmik yapısını değiştirme” tekniğini; “d” harfi ise d maddesinde sergilenen “motifte yer alan sesleri ve aralıkları değiştirme” tekniğini ifade etmektedir.

ö63-64



Nota 14. m1'in farklılaştırılmış versiyonları

m1'in, bölmelerde ve Prelüd genelinde kullanım oranı Tablo 2'de sergilenmektedir:

		Bölme						Prelüd Genel
		A	B	k	C	D	Coda	
ölçü sayısı		21,50	15,50	4	6	10	7	64
m1'in kapladığı alan	ölçü sayısı	15	-	-	-	-	5	20
	%	69,8	0,00	0,00	0,00	0,00	71,4	31,25

Tablo 2. m1'in, bölmelere ve Prelüd geneline dağılımı

Tablo 2'de sergilenen bulgular ışığında, m1'in, Prelüd genelinde %31,25 oranında kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

2.4.1.2. Motif 2 (m2)

m2, eser boyunca sol elde ostinato olarak kullanılan Sib sesidir:



Nota 15. m1, ö5-6

m2'in, Prelüd genelinde saptanan 12 adet farklılaştırılmış versiyonu aşağıda sergilenmektedir. Tüm motifler, b ve c maddelerinde yer alan, "motiften nota çıkarma" ve "motifin ritmik yapısını değiştirme" teknikleri uygulanarak farklılaştırılmıştır:

ö8-9



ö13



ö14-15



ö16-17



ö20



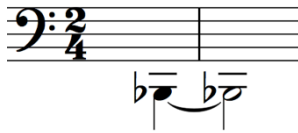
ö21-22



ö23



ö37-38



ö39-41



ö45-47



ö48



ö58



Nota 16. m2'nin farklılaştırılmış versiyonları

m2'in, bölmelerde ve Prelüd genelinde kullanım oranı Tablo 3'te sergilenmektedir:

		Bölme						Prelüd Genel
		A	B	k	C	D	Coda	
ölçü sayısı		21,50	15,50	4	6	10	7	64
m2'nin kapladığı alan	ölçü sayısı	12,25	13,50	4	5	10	2	36,75
	%	57	87,10	100	83,3	100	28,58	57,42

Tablo 3. m2'nin, bölmelere ve Prelüd geneline dağılımı

Tablo 3'te sergilenen bulgular ışığında, m2'nin, Prelüd genelinde %57,42 oranında kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

2.4.1.3. Motif 3 (m3)

m3'ün orijinal versiyonu Lab-Sib-Do çıkışına işaret eden yapıdır:



Nota 17. m1, ö7-8

m3'ün, Prelüd genelinde saptanan 8 adet farklılaştırılmış versiyonu aşağıda sergilenmektedir:

(a, c)

ö9-10



(c)

ö15



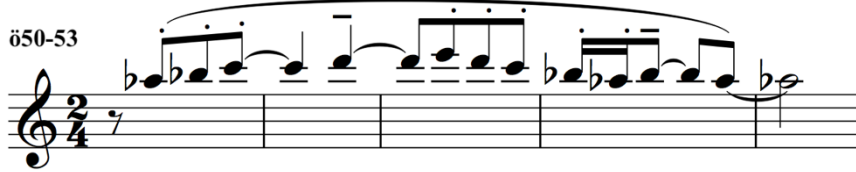
(a, c, d)

ö33-37



(a, c, d)

ö50-53



(a, c, d)

ö54



(a, c, d)

ö54



(b, c, d, f)

ö58



(b, c, d)

ö61



Nota 18. m3'ün farklılaştırılmış versiyonları

m3'ün, bölmelerde ve Prelüd genelinde kullanım oranı Tablo 4'te sergilenmektedir:

		Bölme						Prelüd Geneli
		A	B	k	C	D	Coda	
ölçü sayısı		21,50	15,50	4	6	10	7	64
m3'ün kapladığı alan	ölçü sayısı	8,50	4,75	-	-	6,75	3,25	23,25
	%	39,5	30,6	0,00	0,00	67,5	46,42	36,32

Tablo 4. m3'ün, bölmelere ve Prelüd geneline dağılımı

Tablo 4'te sergilenen bulgular ışığında, m3'ün, Prelüd genelinde %36,32 oranında kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

2.4.1.4. Motif 4 (m4)

m4, aslında m1'de görülen otuzikilik süre değerlerinden türetilmiş bir motif olmasına karşın, m1'in farklılaştırılmış versiyonu olarak değerlendirilemeyecek düzeyde, kendi özgün karakteri olan bir motiftir.



Nota 19. m4, ö22-23

m4'ün, Prelüd genelinde saptanan 7 adet farklılaştırılmış versiyonu aşağıda sergilenmektedir:

(a, c, d, f)

ö24-25



(b, c, d, f)

ö26-28



(a, c, d)

ö28-29



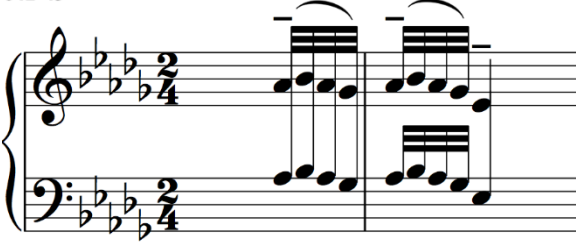
(a, b, c, d)

ö29-30



(b, c, d)

ö42-43



(b, c, d)

ö43-44



(b, c, d, e, f)

ö62-63



Nota 20. m4'ün farklılaştırılmış versiyonları

m4'ün, bölmelerde ve Prelüd genelinde kullanım oranı Tablo 5'te sergilenmektedir:

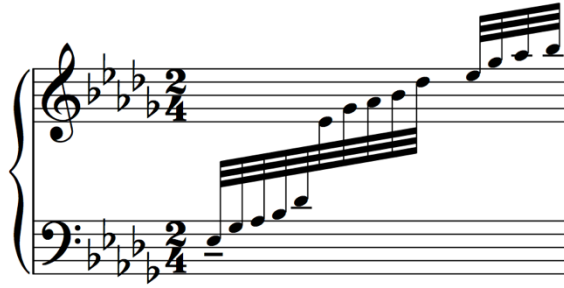
		Bölme						Prelüd Genel
		A	B	k	C	D	Coda	
ölçü sayısı		21,50	15,50	4	6	10	7	64
m4'ün kapladığı alan	ölçü sayısı	-	7,25	-	2,25	-	1	10,50
	%	0,00	48,33	0,00	37,50	0,00	14,29	16,40

Tablo 5. m4'ün, bölmelere ve Prelüd geneline dağılımı

Tablo 5'te sergilenen bulgular ışığında, m4'ün, Prelüd genelinde %16,4 oranında kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

2.4.1.5. Motif 5 (m5)

m5, karakteristik olarak Prelüd'ün C bölümüne özgü bir motif olup, Mib minör pentatonik dizinin sesleriyle kurulmuştur:



Nota 21. m5, ö42



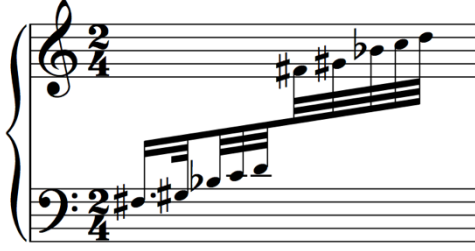
Nota 22. Mib minör pentatonik dizi

Debussy m5'i, D bölümü ve Coda'da tam tam-ton dizisinin sesleriyle kullanmıştır. Bestecinin, pentatonik dizi bölümüne ait olan bir unsuru, tam-ton dizisine ait olan bölme kullanması, eser sonunda hedeflediği sentez fikrine adım adım ilerlediğinin göstergesidir.

m5'in, saptanan 2 adet farklılaştırılmış versiyonu aşağıda sergilenmektedir:

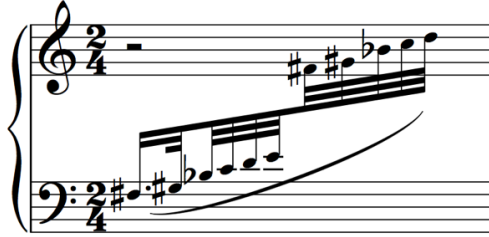
(c, d)

ö48



(a, c, d)

ö62



Nota 23. m5'in farklılaştırılmış versiyonları

m5'in, bölmelerde ve Prelüd genelinde kullanım oranı Tablo 6'da sergilenmektedir:

		Bölme						Prelüd Genel
		A	B	k	C	D	Coda	
m4'ün kapladığı alan	ölçü sayısı	21,50	15,50	4	6	10	7	64
	ölçü sayısı	-	-	-	1	3,50	1,50	5
	%	0,00	0,00	0,00	16,67	35	21,43	7,81

Tablo 6. m5'in, bölmelere ve Prelüd geneline dağılımı

Tablo 6'da sergilenen bulgular ışığında, m5'in, Prelüd genelinde % 7,81 oranında kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

2.4.2. Motiflerin Prelüd Genelinde Kullanım Trafığı

Bu başlık altında, form öğeleri takip edilerek; motiflerin ayrı ayrı nasıl işlendiği, eser boyunca hangi bölmede hangi motifin kullanıldığı ve motiflerin diğer motiflerle nasıl sentezlediği konuları üzerine analitik yorumlar yapılacaktır.

2.4.2.1. A

A bölümünde m1, m2 ve m3 kullanılmıştır. İlk ölçünün yarısında m1 başlamış ve hemen ardından farklılaştırılmış versiyonu sergilenmiştir. Daha sonra sırasıyla, 05'te m2, 07'de m3 gelmiş ve 010'dan bölmenin sonuna kadar, bu üç motif eşzamanlı olarak kullanılmıştır.

A
Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant)

m1
p très doux *p* *più p*

m3
pp expressif

m2
pp *toujours pp*

très doux
pp *pp*

18

The musical score for Nota 24, A bölümü, is presented in a two-staff format. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass line starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The score is annotated with colored boxes: a red box highlights the first two measures of the melody, a green box highlights the first measure of the bass line, and four blue boxes highlight specific rhythmic motifs in the bass line.

Nota 24. A bölümündeki motiflerin yerleşimi

2.4.2.2. B

B bölümü, m4'ün eserde ilk kez sergilendiği bölümdür. Burada, çoğunlukla m4 ve m2 eş zamanlı kullanılmış olup, bölümün son beş ölçüsünde m2 ve m3 eş zamanlı kullanılmıştır.

B

22 *pp* très souple *pp* m4

25 Cédez *pp* a tempo *p*

29 *p*

32 Cédez *p* *dim.* *pp*

35 *pp*

Nota 25. B bölümündeki motiflerin yerleşimi

2.4.2.3. k

Köprü'de sadece m2 kullanılmıştır.

Debussy, pentatonik olarak tasarlanmış olan C bölmesine geçerken, tam-ton dizisi ile pentatonik dizinin ortak seslerinden yararlanmıştır (Fa#, (Solb), Lab, Sib). Köprüde bu sesleri tekrarlayarak, C bölmesinde gelecek olan Mi \flat minör pentatonik diziyeye hazırlık yapmıştır. B bölmesinde sergilenen m4'ün orijinal versiyonu da Fa#, (Solb), Lab, Sib seslerini işlemektedir. Dolayısıyla besteci, C'de kullanacağı pentatonik dizinin sinyallerini, aslında köprüden önce, m4 ile vermiştir.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically focusing on a bridge section. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 38, marked with a forte 'f' dynamic. The piano part features a complex texture with chords and moving lines, while the vocal line (Serrez) is a simple melody. The second system is marked 'dim. molto' and features a vocal line (Cédez) with a triplet. Below the piano part, there are three blue boxes highlighting specific motifs: the first box highlights a G2 note, the second box highlights a G2 note with a flat, and the third box highlights a G2 note with a flat. The vocal line also has a blue box highlighting a G2 note with a flat. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and slurs.

Nota 26. Köprü'deki motif yerleşimi

2.4.2.4. C

C bölümünde m5'in ilk kez sergilendiği bölmedir. ö45'te başlayan *uzatma* kısmına kadar, m2, m4 ve m5 eşzamanlı olarak kullanılmıştır.

Nota 27. C bölümündeki motiflerin yerleşimi

2.4.2.5. D

D bölümünde m2, m3 ve m5 kullanılmıştır. Orijinalinde pentatonik olan m5, bu bölmede tam-ton dizisinin sesleriyle sergilenmektedir. Ancak, pentatonik versiyonuna benzer olarak, altı sestem oluşan tam-ton dizisinin beş sesi kullanılmıştır. Prelüd'ün başından bu yana, sadece birinci oktav Sib sesiyle tekrarlanan m2 ise ilk kez bu bölmede, üst oktavıyla birlikte kullanılmıştır. İlk iki ölçüde m2 ve m5 eş zamanlı devam ederken, ö50'de, üst partide m3 başlar ve tek sesli, sade versiyonuyla ö54'e kadar duyurulmaktadır. Bölmenin son dört ölçüsünde, m3'ün neredeyse tanınmayacak kadar farklılaştırılmış versiyonu eklenerek, Coda'ya kadar bu üç motif eş zamanlı duyurulmuştur.

D

48 au Mouvement

pp
(comme un très léger glissando)

doucement en dehors

The image displays a musical score for piano, divided into four systems. The first system is marked 'D' and '48 au Mouvement'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The first system is marked 'pp' and '(comme un très léger glissando)'. The second system is marked 'doucement en dehors'. The third and fourth systems also feature melodic and bass lines. The score is annotated with yellow and blue boxes highlighting specific motifs and dynamics.

Nota 28. D bölümündeki motiflerin yerleşimi

2.4.2.6. Coda

Coda, bütün motiflerin sentezlendiği yerdir.

Coda
Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin

58
62

più pp

(...Voiles)

Nota 29. Coda'daki motiflerin yerleşimi

Literatürde, Voiles'in motif-yapı analiziyle ilişkilendirilebilecek iki çalışmaya rastlanmaktadır. Bunlardan ilki, Jameson'ın 1942 tarihinde yazdığı *A Stylistic Analysis of the Piano Works of Debussy and Ravel* başlıklı yüksek lisans tezi, ikincisi ise Loyd'un 2017 yılında yazdığı *Development and Synthesis of Foundational Ideas in Four Debussy Preludes* başlıklı yüksek lisans tezidir.

İlk çalışma, adından da anlaşılacağı üzere, doğrudan Voiles ile ilgili olmayıp, eserde kullanılan motiflerle ilişkilendirilebilecek analitik bulgulara, "Melody" başlığının altında rastlanmaktadır. Ancak buradaki bulgular, Debussy'nin piyano eserlerindeki karakteristik ezgisel yapılarının nasıl geliştirildiğini açıklamak amacıyla sunulmuştur. Dolayısıyla, Prelüd'ün birkaç ölçüsüyle sınırlı örneklerden ibaret olan bu açıklamalar, eserin bütününe yönelik sistemli ve detaylı bir motif-yapı analizi niteliği taşımamaktadır.

İkinci çalışmada, Prelüd'deki motifik yapılar "kurucu fikir" ifadesiyle açıklanmaktadır. Loyd, dört Debussy prelüdünde kullanılan kurucu fikirleri irdelediği bu çalışmanın Voiles ile ilgili

kısımında, üç adet kurucu fikir öne sürmekte, eser içinde bu fikirlerin nasıl sergilendiği ve hangi ortak sesler aracılığıyla sentezlendiğini açıklayan bulgular sunmaktadır. Loyd'un öne sürdüğü üç kurucu fikir, - bire bir olmamakla birlikte - bu çalışmada saptanan m1, m3 ve m5 ile benzerlik taşımaktadır. Loyd, bu çalışmada m2 ve m4 olarak adlandırılan yapıları kurucu fikir olarak nitelendirmemiş, dolayısıyla bu yapılara ilişkin analitik yorumlarda bulunmamıştır. Bu durum, eser içindeki bazı yapıların incelenirken, bazılarının açıklanmadan bırakılmış olması sonucunu doğurmaktadır. Bununla birlikte, eser genelinde son derece karakteristik anlam taşıyan bu yapıların, diğer yapılardan bağımsız birer motif olarak nitelendirilip, analize dahil edilmesinin daha doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma; Prelüd'de kullanılan *motifler*, bu motiflerin *farklılaştırılmış versiyonları* ve eser genelinde *kullanım oranlarına* ilişkin detaylı bulgulara ulaşması ve her bir motifin ayrı ayrı *nasıl işlendiği*, eser boyunca *hangi bölmede kullanıldığı* ve diğer motiflerle *nasıl sentezlediği* sorularına yanıt arayan kapsamlı ve sistematik bir yaklaşıma sahip olmasıyla, literatürdeki diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

3. SONUÇ

Çalışmada elde edilen analiz bulgularının ışığında, aşağıdaki kritik sonuçlara ulaşılmıştır:

- Voiles, **tam-ton** ve **pentatonik** olmak üzere, iki ses-dizisi üzerine inşa edilmiştir. 64 ölçülük Prelüd'ün 58 ölçüsünde kullanılan tam-ton dizisi, eserin yaklaşık % 91'lik bir alanını kaplamaktadır.
- Ses dizileri arasındaki geçiş, dizilerin kullandıkları ortak sesler aracılığıyla sağlanmaktadır.
- Ses dizilerinin kullanım alanları, üç kısımlı temel biçimsel yapıyı şekillendirmektedir. Bunların yanı sıra, eserde sergilenen ton merkezleri ve motifik doku, alt bölünmelerin sınırlarını belirlemede yardımcı olmaktadır.
- Eserin nihaî ton merkezi **Do** olup, bu merkez, tıpkı bir *sandviç* gibi, aşağıdan **Sib**, yukarıdan da **Re** karşıt unsurları ile *dengelenmektedir*. Başka bir karşıt unsur ise, eser genelindeki muğlak tonalite hissine 6 ölçülük bir ara vererek, hakimiyeti net biçimde vurgulanan **Mib** ton merkezidir.
- Prelüd genelinde 5 adet motif kullanılmıştır. Motiflerin Prelüd genelinde kullanım oranları aşağıdaki tabloda özetlenmektedir:

Motif	m1	m2	m3	m4	m5
Farklılaştırılmış versiyon sayısı	7	12	8	7	2
Prelüd genelinde kullanım oranı (%)	31,25	57,42	36,32	16,40	7,81

Tablo 7. Motiflerin Prelüd genelindeki dağılımı

Tablo7'de görüldüğü üzere, Prelüd genelinde en çok kullanılan motif, % 57, 42'lik bir oranla **m2**, en az kullanılan motif ise % 7, 81'lik bir oranla **m5**'tir.

- Eser içinde bir motifin farklılaştırılması, “2.4.2. Prelüd Genelinde Kullanılan Motifler” başlığı altında açıklanan altı teknikten en az *ikisi* uygulanarak gerçekleştirilmiştir. c maddesinde sergilenen “motifin ritmik yapısını değiştirme” tekniği, eser içindeki farklılaştırılmış motiflerin *tümünde* mutlaka uygulanmıştır.
- Motiflerin eserde kullanım trafiği, tıpkı Loyd'un belirttiği yaklaşıma uygun olarak gerçekleşmiştir (2017, s. 1-3): Debussy, Prelüd'ün başında birbirinden bağımsız motifler

sergilemiş, eser boyunca bu motifleri geliştirerek, en sonunda, hepsinin birlikte örülüp iç içe geçtiği bir senteze ulaşmıştır.

- Tonal, biçimsel ve motifik yapıya ilişkin elde edilen analiz sonuçlarını aşağıdaki tabloda özetlemek mümkündür:

		Ton merkezi	Motif
1 TAM-TON	1 A	Do Sib	m1 m2 m3
	22 B	Re Sib	m2 m3 m4
	34 k	Re Sib	m2
42 PENTATONİK	42 C	Mib	m2 m4 m5
48 TAM-TON	48 D	Re Do Sib	m2 m3 m5
	58 Coda	Do	m1 m2 m3 m4 m5

Tablo 8. Tonal, biçimsel ve motifik yapıya ilişkin bulgular

KAYNAKÇA

- Alston, R (2018). *Claude Debussy Centenary Edition: Preludes Book I, II, Voiles*. Piano Practical Edition.
- Apel, W. (1950). Motive. *Harvard Dictionary of Music* (c. 6, s. 462). Cambridge: Harvard University Press.
- Auner, J. (2013). *Music in the Twentieth and Twenty-First Century*. ABD: W. W. Norton Company, Inc.
- Berry, W. (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, Inc.

Debussy, C. (1910). *Preludes, Book I, II Voiles*. New York: Schirmer's Library of Musical Classics. (1972)

Hudgins, M. (1956). *A Descriptive Analysis of The Preludes (Book 1) of Claude Debussy*. (Yüksek Lisans Tezi). North Texas State College, Texas.

Jameson, E, R. (1942). *A Stylistic Analysis of the Piano Works of Debussy and Ravel*. (Yüksek Lisans Tezi). North Texas State Teachers College, Denton, Texas.

Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearsen Prentice Hall.

Loyd, M. (2017). *Development and Synthesis of Foundational Ideas in Four Debussy Preludes*. (Yüksek Lisans Tezi). University of Missouri-Columbia, Missouri.

Morgan, R. (1991). *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton Company, Inc.

Persichetti, V. (1961). *Twentieth Century Harmony*. ABD: W. W. Norton Company, Inc.

Reti, R. (1962). *Tonality in Modern Music*. U.S.A: First Collier Books Edition.

Sachs, D. (2005). *Claude Debussy and Equilizing Balances: A Different Approach to Analysis of Claude Debussy's Music with the Examples from Preludes, Book I and 2*. (Doktor Tezi). University of Cincinnati, Ohio.

Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber Limited.

Susanni, P., Antokoletz, E. (2012). *Music and Twentieth Century Tonality Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*. New York: Routledge.

Stern, J, C. (1978). *Tonality of the First Book of Debussy's Preludes*. (Yüksek Lisans Tezi). University of Natal, Department of Music, Kwazulu-Natal.

Leeuw, T. (2005). *Music of the Twentieth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press.