

## CLAUDE DEBUSSY'NİN MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

## AN OVERVIEW TO CLAUDE DEBUSSY'S MUSIC

*Yüksel PİRGON**Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*

**Özet:** Yapıtlarının çoğunda doğa izlenimlerini müziğe aktaran C. Debussy, romantik dönem müziğinin anlatım ve üslubuna karşı çıkıp, yeni bir ifade biçimi bulma çabasına girmiştir. Kendi bulunduğu döneme kadar belli kalıplar içerisinde süregelen müziğin temel prensiplerini sınırlayıcı bulmuş, şekillendirmeye çalıştığı yeni müzik anlayışının ilk etkilerini izlenimci resim ve simgeci şiirden almıştır. Besteciliğinin merkezine piyanoyu alan C. Debussy, bu çalgıdan elde edebileceği tımsal renk spektrumlarını keşfetme konusunda oldukça çaba harcamış ve arzu ettiği sonuçlara ulaşmıştır. Bu çalışmada izlenimcilik ve sembolizm akımı hakkında kısaca bilgi verilirken, 20. yy. müziğinde yeni bir dönem başlatan C. Debussy'nin müziğe getirmiş olduğu üslup; ritim, melodi, tını ve armoni açısından irdelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Claude Debussy, Müzik, Empresyonizm, Sembolizm, Claude Debussy'nin Müziği.

**Abstract:** C. Debussy, who transferred impressions of nature to music in the most of the works, was not only object to period of romantic music's expression and style but also try to new manner of expression. Until his period, he found restrictive to basic principle in ongoing music and adopted the first impacts, which he tried to shape the new manner of music, from impressionist painting and symbolist poem. C. Debussy, who took the piano the center of his composition, tried to discover the spectrum of tone's colour, consequently he arrived the point where his desired. In this research, which has been not only informed to the style of impressionism and symbolism, but also examined to the style which was brought by C. Debussy, who started the new period in 20th. Century, in the terms of rhythm, melody, tone and harmony.

**Keywords:** Claude Debussy, Music, Impressionism, Symbolism, Claude Debussy's Music.

## 1. GİRİŞ

Müziğin gelişimi, toplumsal ilişkilerin zenginliğine bağlıdır. İnsanlar toplumsal yaşamlarında birbirleriyle ve doğayla ilişkiye girerler. Bu ilişki çeşitlenip zenginleştikçe olaylar, olgular birden fazla boyutuyla algılanmaya başlar. Sesin kendine özgü özellikleri bu ilişki boyutunda keşfedilir ve zenginleşir. Sesin renk, tını ve yüksekliği gibi özellikleri, kullanıldığı formların çeşitliliği, anlatımı değişir, boyut kazanır, müziği oluşturan öğeler basitten karmaşığa doğru ilerler. Melodi, ritim, armoni ile bunların bileşimleri olan yapısı, yani formları karmaşık hale gelir (Barbur, 2008:1). Olayları algılamada süregelen bu çok boyutluluk, zenginlik ve farklı bakış açılarının, bu süreç içerisinde yaşayan besteci ve icracıların müziği yaratma, anlama ve yorumlama biçimlerinde kendisini göstermesi oldukça doğaldır. Her müzik döneminin sonu ve ardından gelen yeni döneme geçiş sürecinde, kırılma noktasında bulunan ve bu süreci sonlandırmada ateşleyici bir güç olarak varlık gösteren besteciler bulunmaktadır. Debussy, 20 yy. müziğine geçişte, bu rolü üstenen en önemli bestecilerden birisidir. Debussy’i hareketlendiren süreçlerin en önemlileri ise resim sanatında 19. yy. başlarında Fransa’da ortaya çıkan izlenimcilik akımı ve bu akımın şiirde karşılığı Sembolizm akımıdır.

İzlenimciliğin müzikteki yaratıcısı Debussy’dir. Debussy, klasik armoninin kurallarını yıkararak, eski modlar, tam-ton gamı, beşli akorlara eklenen ikili ve altılılar, paralel beşli ve oktavlarla müzikte yepyeni bir çığır açan bir anlatım, ritim anlayışı ve değişik bir armoni dili bulmuştur (Feridunoğlu, 2005:195). Bulmuş olduğu bu armoni dili ilk etapta oldukça tepki görmüştür. 1902

yılında bir dergiye verdiği röportajda, müziğin geleceği konusunda düşünceleri sorulduğunda, Debussy söze armoni ile ilişkin dilekleriyle başlar: “İnsanın Fransız müziği için dileyebileceği en iyi şey, armoni dersinin konservatuarlarda uygulanış biçiminin kaldırıldığını görmektir.” Bu cevap, Debussy’nin yazmış olduğu müziğin yeniliğinden kaynaklanan yaygın rahatsızlığın bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir (Griffiths, çeviren: Spatar, 2010:212).

Bu çalışmada, Debussy’e ilham veren izlenimcilik ve Sembolizm akımının oluşum ve gelişim sürecine kısaca değinilmiş, sonrasında Debussy’nin müziğe getirmiş olduğu yeni üslup; ritim, melodi, tını ve armoni açısından incelenmiştir.

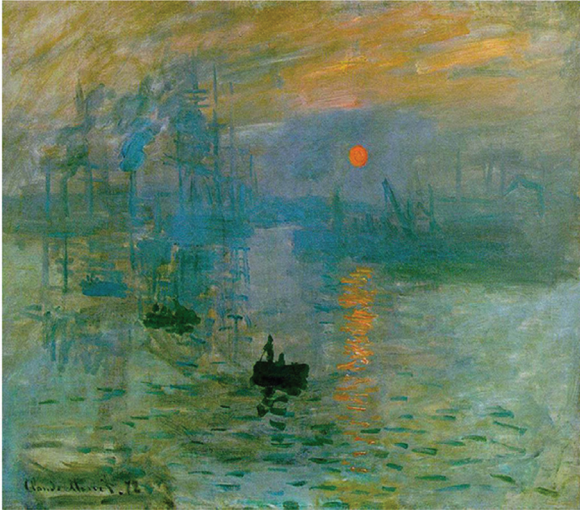
## 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### 2.1. İzlenimcilik ve Sembolizm

Henüz 19. yüzyılın sonlarına doğru gelişen ve yaklaşık olarak bir çeyrek yüzyıl içinde etki alanını genişleterek bütün kıta Avrupası’na yayılan “İzlenimcilik” (empresyonizm), düşünsel olarak Ernst Mach (1838-1916)’ın felsefesine dayanan, görgül (ampirik) ve duyumcu bir sanat anlayışıdır. E. Mach, “duyum karmaşaları”nın kendi düşünsel dizgesi içindeki yerini ve önemini, 1883 yılında yazdığı ‘Mekanik’ adlı kitabında şöyle özetlemektedir: “Duyumlar, ‘şeylerin simgeleri’ değildir; ‘Şey’, tersine, görelî kararlılığın duyumlar karmaşasının zihni bir simgesidir. Dünyanın gerçek öğeleri, şeyler (cisimler) değil, renkler, sesler, basınçlar, uzaylar, zamanlardır ki bunlar, alışıldığı üzere, duyumlar dediğimiz şeylerdir.” Bu tanımlamada, duyumların, algının ve bunlarla bağlantılı olarak izlenimlerin oynadığı rol, açıkça görülmektedir (Kalkan, 2006:29).

İzlenimcilik akımı önce resimde Monet, Manet ve Cezanne'ın ilk bakışta izlenim bırakan, detay ve kesin çizgileri bulunmayan tablolarıyla başladı. Ressamlar bir nesneyi detaylarıyla göstermek yerine onu belli belirsiz ışık oyunlarıyla, değişik fırça darbeleriyle gizleyerek yapıyorlardı. Dış dünyayı çıplak göz yerine bir tül perde arkasından bakarcasına silik gösteren bu resimler, kişide izlenim bırakmaya yönelikti. Bu akım şiirde ise Sembolizm olarak ortaya çıktı (Feridunoğlu, 2005:195). Debussy de oluşturmaya çalıştığı yeni müzik anlayışı çerçevesinde gerek armonik, gerek ritmik açıdan “belirsiz” bir yaklaşımı tercih etmiş, kesinlik, netlik ve kuralcılıktan kaçınarak müziği ile “izlenim” bırakmayı hedeflemiştir.

**Şekil 1: Clauda Monet'in İzlenimcilik Akımı'na ismini Veren Soleil Levant (İzlenim: Gündoğumu) Tablosu**



C. Debussy müziğine yön verirken, izlenimci resmin yanı sıra Sembolizm şiirden de etkilenmiştir. Sembolizm (simgecilik), gerçekçiliğe tepki olarak 1885 yılına doğru Fransa'da ortaya çıkan bir şiir, edebiyat ve sanat akımıdır. C. Baudelaire, Correspondances başlıklı şiirinde, dünyanın “semboller

ormanı “ olduğunu ifade ederek Sembolizmin prensiplerini belirledi. P. Verlain, A. Rimbaud ve S. Mallarme Sembolizmi hazırlayan Fransız şairleridir. Fransa'da yaklaşık 1902 yılına kadar süren Sembolizm hareketi, 1890 yılında yaratıcı gücünün doruğuna ulaşmıştır. Esasen, Sembolizm şiir, 1880 yılına doğru Fransa'da yayılmaya başlayan idealist felsefenin etkisinde kalmıştır, bu nedenle Sembolizm prensip itibarıyla idealizmi benimsemiştir (Özkaya, 1990:411). Sembolizm akımı, sözcüklerin musiki ve simgelerin yardımıyla duyguların en küçük parçalarına inmeye çalışan ve gerçeği simgelerle ifade etmeye çalışan bir edebiyat akımıdır. Sembolizm, şiirde bireysel duyguların ve yazarın eşyanın arkasında gerçeği araması yönüyle öznel gösterdiğinden romantizmle benzerlik taşır. Diğer benzer yan her iki akımın da öznel oluşudur (Boyacıoğlu, 2012:26). Cahit Sıtkı Tarancı'nın Türkçe'ye çevirdiği, Paul Verlaine'ya ait “Gök Öyle Mavi” şiiri Sembolizm şiire bir örnektir.

**GÖK ÖYLE MAVİ**

*Gök öyle mavi, öyle durgun,  
Damlar üzerinde!*

*Yeşil bir dal sallanadursun,  
Damlar özerinde.*

*Ürpertip gökyüzünü birden,  
Bir çan tın tın eder*

*Bir kuştur şu ağaçta öten  
Türküsinü söyler*

*İşte hayat! Aç gözünü gör,*

*Bak ne kadar sade.*

*Her günkü sakın gürültüdür  
Şehirden gelmekte.*

*Ey sen ki durmadan ağlarsın*

*Döversin dizini,*

*Gel söyle bakalım ne yaptın,*

*N'ettin gençliğini?*

İzlenimci ressam eseriyle, bir sis bulutunun ya da su damlacıklarının ardından anlık bir imaj ve bu imajın bıraktığı izlenimi vermeyi hedefler. Ressam ifade etmeyi istediği konuyu doğrudan betimlemek yerine, bellekte bırakılan izlenimi daha çok önemser. Tıpkı resimde olduğu gibi, izlenimci müzikte, hareket halindeki bir oluşumun kendisini değil, o hareketin neticesinde oluşan anlık olayları yakalamayı ve sunmayı hedefler. Ses renkleri bu bestecilerde tutku haline gelmiş, onların elinde yumuşak, uçucu renkler, doğadaki varlıkların sudaki yansıması gibi verilmiştir. Bu genel yaklaşım müzikte melodinin, biçimin, çok seslilik dokusunun, akor bağlantılarının umursanmayışı anlamına gelir (Say, 2005:174, cilt 2).

Her dönemin sosyo-ekonomik, kültürel ve hatta bilimsel yönelimleri/yapısı sanatta ifade biçimlerini de bir şekilde etkilemektedir. Etkilenen sanat dallarının çerçevesi içerisinde ortaya çıkmaya çalışan yeni ifade biçimi diğer sanat dallarında da yankı bulmaktadır. İzlenimci resimdeki imaj kırıntılarının bıraktığı belli belirsiz anlık izlenimler yavaş yavaş müzik sanatında da vücut bulma çabasına girmiştir. Bu çabanın ilk kıvılcımlarını yaratan besteci ise hiç kuşkusuz Debussy'dir.

## **2.2. Debussy'nin Müziğine Genel Bir Yaklaşım**

19.yy.ın sonunda Fransız müziğinde Debussy yenilikçi tutumu ve ayrıcalıklı yapıtlarıyla öncü bir besteci idi. 20.yy. boyunca etkisini sürdüren yapıtları, geleneği, özellikle Alman müzik geleneğinin baskın karakterini sorguluyordu (Bo-

ran, Şenürkmez, 2007:226). Debussy her fırsatta belirttiği ve yapıtlarında da uyguladığı gibi öncülüğünü yapmış olduğu yeni müzik stiline gerek melodik ve armonik, gerek ritmik, gerekse form bakımından o ana kadar alışlagelmiş stili tamamen reddetmiş, sesin bıraktığı izlenimi önemsemiş ve bundan ötürü “tını” arayışı, yapıtlarının belki de en önemli unsuru olmuştur.

Debussy'nin stili 20.yy. müziğine yön veren en önemli etmenlerden biridir. Öğrenciyken geleneksel kurallara baş kaldırması, Mahler ve R. Strauss gibi post-“Wagnerciler”in armonik stillerine karşı koyması dikkati çeker. Tıpkı şairlerin ve ressamların başardığı gibi daha zarif öğelerin müziğe egemen olması gerektiğini savunur. Müziğinin sanki hiçbir zaman notalara dökülmemişçesine, doğaçtan bestelenmiş duygusunu yaratmasını ön görür (İlyasoğlu, 1999:202). Bu şekilde, müziğini belli kurallar cenderesi içerisine sıkıştırma gibi bir çabası olmadığı izlenimini yaratmaya çalışır.

Debussy, duygularını doğasal güdü ile açığa vurabilmede olağanüstü başarıya ulaşmış bir sanatçıdır. Müzik sanatının kesinlikle bir yeniliğe muhtaç olduğuna inanmış ve bunu, en önemli kolları olan senfoni, lied, oda müziği, piyano eserleri ve yazdığı bir tek opera ile sanat dünyasına baştan aşağı büyük bir yenilik getirerek kanıtlamıştır boşluk (Kargı, 2005:1).

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

kromatizm ve dizonsans kullanımından örneklere rastlanır (Sayarı, 2010:3). Devrimci bir kişiliğe sahip Debussy, müzik dilinin bu teknik alanlarda yenilenmesinin baş mimarlarından biri olmuştur. Tını renklerini öngören kendine özgü uyumsal anlayışla, geleneksel tartım ve düzum alışkanlıklarını sarsan tutumuyla, kromatizmi tonal kurallarla çözümlenemeyecek biçimde kullanmasıyla Debussy, geleneksel müzik anlayışını geri dönülemeyecek bir teknik ve duyarlılıkla aşmış, 20. yüzyıl müziğinde önemli rol oynayan “tını” ve “kakişkan/disonans” gibi kavramların yolunu açarak, geçmiş çağlara ilişkin besteciliğin sayfalarını kapatmıştır (Gedikli, 2006:12).

### 2.3. Debussy'nin Başlıca Yapıtları

Opera: Pelleas ve Melisande (1902).

Bale: Oyunlar(Jeux) (1912); Khamma (1912).

Tiyatro Müziği: Aziz Sebastien'in Şehadeti (Le Martyre de Saint Sebastien) (1911); Kral Lear (1904).

Orkestra: İlkbahar (Printemps) (1887); Bir Kır Perisinin Öğleden Sonrasına Prelüd (Prelude al' Apres-midi d'un faune) (1894); Noktürnler (1899); Deniz (La Mer) (1905); imgeler (Ímages) (1912); Piyano ve Orkestra için Fantezi (1889); Saksofon ve Orkestra için Rapsodi (1905); Arp ve Yaylı Çalgılar için Dinsel Dans ve Din Dışı Dans (Danse Sacree et Danse Profane) (1904).

Piyano Parçaları: İki Arabesk (Arabesques) (1888); Suit (Suite) (1901); Bergamo Suiti (Suite Bergamasque) (1905); Estamplar (Estampes) (1903); Neşeli Ada (L'isle Joyeuse) (1904); İmgeler (Ímages) (1905-1907); Çocukların Köşesi (Child-

rens Corner) (1908); Prelüder-2 cilt (Preludes) (1910-1913); Etütler (Etudes) (1915).

İki Piyano ve Dört-el Parçaları: Küçük Suit (Petite Suite) (1889); İskoç Marşı (Marche Ecossaise) (1891); Lindaraja (1901); Epigraphes Antiques (1914); Siyah ve Beyaz (En Blanch et Noir) (1915).

Oda Müziği: Yaylı Çalgılar Kuvarteti (1893); Çello Sonatı (1915); Flüt, Viyola ve Arp için Sonat (1915); Keman Sonatı (1917).

Solo Çalgılar: Flüt için Syrinx (1912).

Şarkılar: Baudelaire'den Beş Şiir (1889); Unutulmuş Aryacıklar (Ariettes Oubliees) (1888); Soylu Şenlikler (Fetes Galantes) (1891-1904); Bilitis'in Şarkıları (Chansons de Bilitis) (1898); Mallarme'den Üç Blad (1913); 60 kadar diğer şarkıları.

Koro: Kutsanmış Genç Kız (La Damoiselle Elue) (1888); Harika Çocuk (L'Enfant Prodigue) (1884) (İlyasoğlu, 1999:203-204).

### 2.4. Çalışmanın Önemi

Bu çalışma, müzik eğitimi veren kurumlarda yürütülmekte olan Batı Müziği çalgılarının eğitimi sürecinin “19. ve 20. yüzyıl müziği” kesitinde oldukça büyük bir öneme sahip olan Claude Debussy'nin müziğinin ritmik, müzikal, tını ve armoni açısından anlaşılması sürecinde oldukça önemlidir. Ayrıca bu çalışma, Claude Debussy'nin kendi müziğini şekillendirme aşamasında, bu süreci etkileyen sanat akımlarının anlaşılması ve tanınması açısından da oldukça önemlidir.

### 3. YÖNTEM

Bu çalışma, kavramsal ve literatür çerçevesi içerisinde durum saptamaya yönelik betimsel

bir araştırmadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli kullanılmıştır. Böylece, temel veri toplama aracı olan yazılı kaynaklar taranmış ve elde edilen veriler vurgulanmak istenen konular çerçevesinde alt başlıklar oluşturularak, sistematik bir şekilde sunulmuştur.

#### 4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, Debussy'nin müziğinin uslubu; ritim, melodi, tını ve armoni başlıkları altında toparlanarak sunulmuştur.

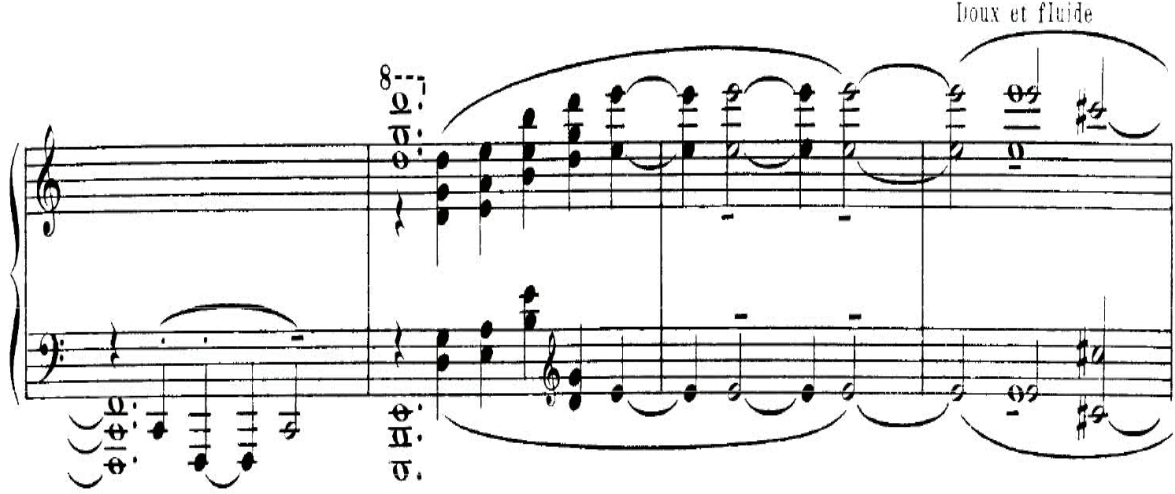
##### 4.1. Ritim

Debussy'e göre geleneksel ritim kalıplarının sıradanlığı, müziğin düşsel akışkanlığını engellemektedir. Bu nedenle ritim, daha sürprizli ve karmaşık bir hale getirilmeliydi. Debussy, müziğin ritmik yapısını oluşturma aşamasında izlenimcilik akımının temel prensipleri doğrultusunda belirsiz bir yapıyı benimsemiştir. Fakat yinede bu belirsizlik kendi içerisinde ölçülülüğü barındırmaktadır. Bu şekilde Debussy, çoğunlukla Alman müzik geleneğinden gelen yaygın ritim anlayışını kabul etmez ve serbest bir ritim anlayışını benimser.

Yirminci yüzyılın müziğe getirdiği en önemli yeniliklerden biri de ölçü vurgularının değişikliğe uğramasıdır. Geç romantik dönemde başlayan ve Debussy'nin yaratılarında büyük bir ivme kazanan bu yeni yaklaşım, önceleri geleneksel

anlayış çerçevesinde ve çekingen bir biçimde, daha sonra ise çok daha çarpıcı bir açıklıkla uygulanmıştır. Türlü arayışlarla ileriye yönelen besteciler, vurgunun zayıf zamanlara getirildiği müzik tümceleri yazmak yoluyla, insan kulağının doğal karşıladığı akışı bozmuşlar ve beklenenin çok ötesinde bir etki yaratmışlardır. Yine de bu tür yaratıların partiturları incelendiğinde, söz konusu bu sıra dışı vurguların, geleneksel ölçüler içinde düşünülüp, yazıldığı görülecektir. Debussy'nin "La cathédrale engloutie" adlı piyano yaratisının girişi, tam olarak bu etki düşünülerek tasarlanmıştır (Kalkan, 2006:23-24). Debussy'nin yapıtlarındaki ritmik ve tartımsal örgü, zaman zaman kurgulandığı biçimini yitirerek belirsiz bir hal alır ve gittikçe tekrar belirginleşmeye, kurgulandığı biçimine ulaşmaya başlar. Ritimlerdeki kalıpsallık ve ölçülülük düzenli olmayan aralıklarda oluşur, fakat bu düzensiz dizilim geçicidir. Debussy bu şekilde, serbest bir ölçüm dizgesini elde etmeyi hedeflemiştir. Debussy, senkop kullanarak, ölçünün zayıf ve kuvvetli zamanlarının duyuşlarını engellemek ister. Bu şekilde "ölçü konturları" duyuşunu ortadan kaldırmayı hedefler. Debussy, armoni değişimleri senkop kullanımıyla belirsiz ya da sürprizli bir şekle sokmayı hedeflememiştir. Debussy senkopu, ritmin olağan ve alışlagelmiş döngüsel akışını engellemek için kullanmayı tercih etmiştir.

**Şekil 2: “La Cathédrale Englouti” Adlı Piyano Prelüdünden Bir Bölüm  
(4. Ölçüden 7. Ölçüye Kadar)**



“La Cathédrale Englouti” adlı prelüdde de görüldüğü gibi, senkopların kullanıldığı noktalarda, belirgin bir armonik vurgulamalara rastlanmamakla beraber amacın, ritim döngüsünü belirsizleştirmeye ve yumuşatmaya yönelik bir kullanımın olduğu görülmektedir. Senkoplu notalarda armonik yapının nadiren ve çarpıcı olmamak koşulu ile değiştiği görülebilir. Debussy’nin egzotik olana düşkünlüğü ve üstün incelikteki duyarlılığı O’nu her zaman alışlagelmişin dışına itmiştir. O’nun bu özelliği, elbette müziğinin tartım ve düzümsel yapısını da

etkilemiştir. Geleneksel tartımsal (metrum) yapının Debussy’de biraz sarsıldığı görülür. Eserlerinde metrik bir saplantı yoktur. “senkop ve ostinato motif” kullanımında da yine belirli bir anlamı amaçladığı görülür (Gedikli, 2006:17).

“Debussy’nin birçok eserinde “senkop ve ostinato” nun bir arada kullanıldığı motiflere rastlamak mümkündür. “Des Pas Sur La Deige” adlı prelüdünün sol el partiyonunda da “senkop ve ostinato” motif yapılarının yoğun bir şekilde kullanımı dikkat çekmektedir.

Şekil 3: “Des Pas Sur La Deige” Adlı Piyano Prelüdünden Bir Bölüm(1. Ölçüden 7. Ölçüye Kadar)



#### 4.2. Melodi

Debussy'nin müziğinde ezgiler belli form kuralları çerçevesinde belli kararlara ulaşmak ya da belli bir sese çözüme ve ya yürüme gibi bir zorunluluk hissetmezler. Kullanmayı tercih ettiği ezgi biçimlerinin doğal gelişim ve yürüyüş süreçlerinden ve Debussy'nin bu yapıları ustalıklı işleyebilme becerilerinden ötürü, bu durum duyuşta rahatsızlık verici değildir. Debussy ile ezgi yapısı, kuralların sınırlayıcı baskısında kendisini kurtarmış ve özgürleşmiştir.

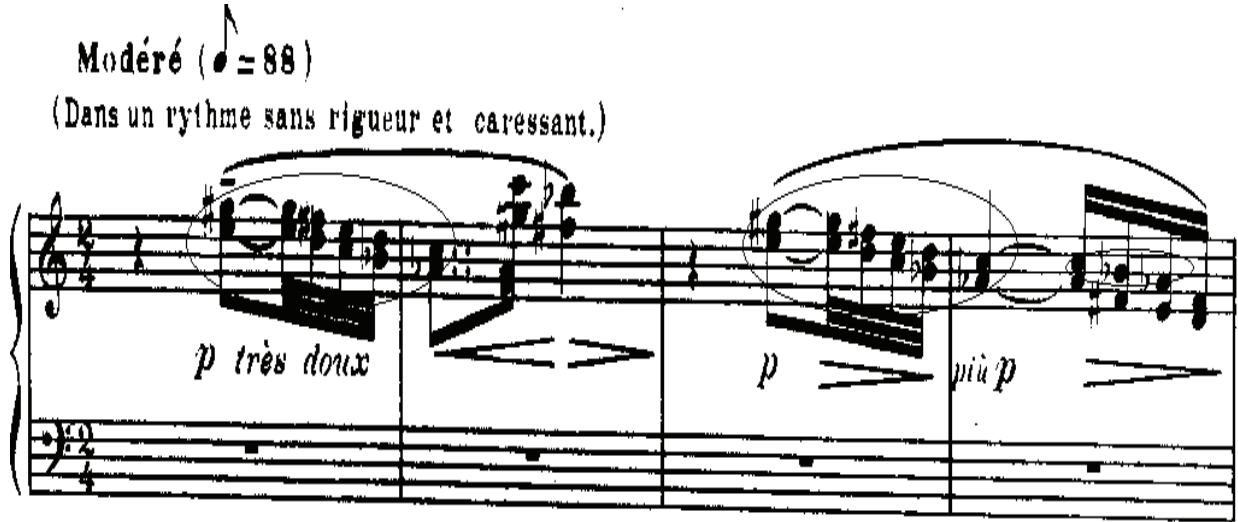
Ezginin evrim çizgisindeki ilerlemeyi en somut biçimde gözleyebileceğimiz besteci, hiç kuskusuz C. A. Debussy'dir (Kalkan, 2006:18). Oysa yine de onu en çok etkileyen olay, 1889 yılında Paris'te açılan Dünya Fuarı'nda dinlediği Java'nın "Gamelan Müziği"dir. Bu Uzakdoğu ülkesinin halk müziğinde, yarım seslerin bulunmadığı, tam sesli bir dizi kullanılıyordu: "Burada dizi sadece büyük ikililerden kurulur; Do, Re, Mi, Fa diyez, Sol diyez, La diyez gibi. Böylece her ses özgürce kullanılabilir, yeden sesi de yoktur. Besteci, piyano



için prelüdlerin birinci cildindeki “Tüller” adlı İkinci Prelüd’ün büyük bir bölümünü bu dizi ile

yazmış, öbür eserlerinde de diziyi zaman zaman kullanmıştır” (Kütahyalı, 1981: 26).

**Şekil 4: “Voiles” Adlı Piyano Prelüdünden Bir Bölüm (1. Ölçüden 4. Ölçüye Kadar)**



“Voiles” adlı prelüdde, sağ elin 1. ve 2. ölçülerinin tiz yürüyüşlerinde “sol#-fa#-mi-re-do” notaları ile inici; 3. ve 4. ölçülerinin tiz yürüyüşlerinde ise “sol#-fa#-mi-re-do” notaları ile inici ve “do-sib-lab” notaları ile inici, artık 5’li ve büyük 3’lü aralıkları içerisinde tam sesli dizi kullanımı dikkat çekmektedir.

Aynı zamanda, sağ elin 1. 2. 3. ve 4. ölçülerinin pest yürüyüşlerinde ise, “sol#-fa#-mi-re-do” notalarına 3’lü paralel oluşturacak şekilde, “mi-re-do-sib-lab” notaları ile inici, artık 5’li aralığı içerisinde tam sesli dizi kullanımı dikkat çekmektedir.

Debussy’nin ezgileri genellikle uzun değildir. Beşli ve dörtlülerin sıralanmasından doğan ince ezgiler, tam ton gamları ile ezgi ancak küçük parçacıklar halinde duyurulur (Pamir, t.y. 144). O’nun elinde “tema”, çoğunlukla bir takım ezgi parçacıkları ya da ses renkleri özelliğine indirgenmiştir (Say, 2005:175, cilt.2).

Ezgi yapılarında yoğun bir pentatonizm dikkat çeker. Pentatonik doku ile “Estampes” adındaki piyano koleksiyonunun içerisindeki “pagodes” adlı eserde karşılaşmak mümkündür.

Şekil 5: “Estampes” Adındaki Piyano Koleksiyonundan “Pagodes” Adlı Eser  
(1. Ölçüden 9. Ölçüye Kadar)

Estampes  
I. Pagodes

*délicatement et presque sans nuances*

**Modérément animé**

*m.g.*

*pp m.d.*

2  $\frac{\sigma}{\sigma}$

*a Tempo*

*Rit.*

*a Tempo*

*Rit.*

*a Tempo*

*Rit.*

*a Tempo*

“Pagodes” adlı eserinin sağ el partiyonunun tiz ezgi çizgisinde genel olarak 8’li oktav aralık içerisinde, “sol#-do#-re#-fa#-sol#” notaları ile çıkıcı pentatonik dizi kullanımı dikkat çekmektedir. Aynı zamanda sol el partiyonunun 7. 8. ve 9. ölçülerinde de, yine hemen hemen aynı notalar ile inici ve çıkıcı olmak koşulu ile pentatonik dizi kullanımı dikkat çekmektedir.

Debussy’nin ses çizgilerindeki dikey ve yatay ayrımların ortadan kalkmasıyla, homofoni (tek ses) ve polifoni (çok ses) ayrımı da ortadan kalkar. Debussy, bu yeni tını dilinin duyarlılığını ve tını renklerini yaratma amacıyla bir renk gereci olarak diziselliğin ilk adımını atmıştır (Barbur 2008:22).

#### 4.3. Tını ve Armoni

Debussy müziğinde, diyatonik dizinin kurallaşmış ve iyice oturmuş armoni yazısını yıkıp yerine daha özgür bir armoni anlayışı getirmiştir. Eserlerinde sıklıkla blok ve modal akor kullanımını tercih etmiştir. Debussy’nin yapıtlarındaki disonansların serbestçe çözümleri ya da çözülmeyen tek başına durmaları, tonalite dışı sıralanan akor paralelleri, ölçü içindeki ritimlerin sürekli değişkenliği, vurgusuz senkoplar, belirli bir ilke ve mantığa dayanmaz (Pamir, t.y. 144). Debussy’de her akor, kendine özgü tınısı dolayısıyla yer alır, bir önceki ya da sonraki akorla bağlantılı değildir. Böylece tonik ve dominant gibi çatkılar silinmiştir. Dominant yedili akorunun çözümlenmesi zorunluluğu da yoktur. Bu akorun yanı sıra yedili, dokuzlu, onbirli akorlar çözümlenmeye sırt çevirerek peş peşe kullanılmıştır (Say, 2005:175, cilt.2).

Debussy, Fransız Ekolünün katı armonik kurallarını reddetmiştir. “Pelleas et Melisande” adlı operasında, 5’li aralıkları kullanım biçimiyle

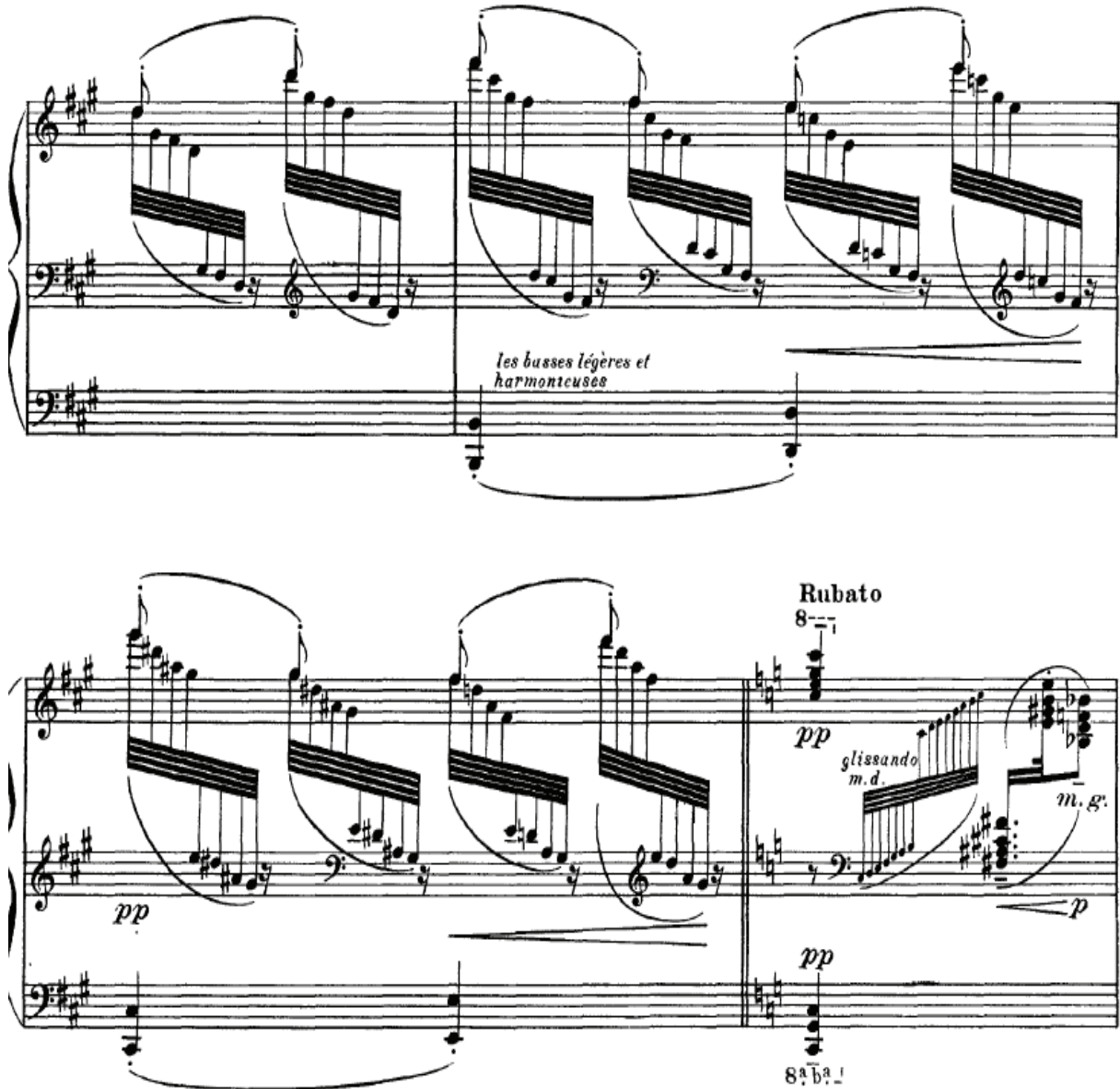
büyük ilgi çekmiştir. 5’li aralıkları paralel olarak kullanmak yasak olduğundan öğrenciyken az daha konservatuardan kovulacak olan sanatçı, operasını izledikten sonra “*üstadım, zafer kazandınız! Paralel 5’lileriniz baş döndürücü güzellikteydi*” diyen genç bir müzisyene, “*aman evladım, öğrenciyken bunları böyle kullanma yoksa konservatuardan kovulursun. Önce mezun ol sonra ne istersen yap*” diye cevap vermiştir (Hürel, 2008:202). Debussy’nin bu ifadesinde, süregelen armoni yapısına ve bu yapısallığı savunan, koruyan ve kollayan kurum ya da kişilere karşı tepkisi ironik bir biçimde hissedilebilmektedir.

Debussy, özellikle yeni pedal kullanımı ile kendi müzik diline uygun bir tınılar evreni yaratmakta olağanüstü başarılı olmuştur. Debussy, tınıyı en önde gelen amaç olarak değerlendirmektedir. Elbette ki, tını kavramının ele alınmasında gözlenen ve gerçek bir devrim niteliğinde bulunan gelişmeler sadece piyano yazınında gerçekleşmemiş, orkestra müziğinde de ondan daha çarpıcı birtakım tını arayışları yaşanmıştır. Örneğin, Debussy’nin, tınısal bir homojenlik yakalayabilmek ve yaylı çalgılar ile üfleme çalgıların ses renklerinin daha dengeli karışmasını sağlayabilmek için, orkestrada farklı oturumlar denediği bilinmektedir. Özellikle ‘La Mer’ ve “Prélude à l’après-midi d’un faune” adlı orkestra yapıtlarında, bu çabanın izlerini görmek mümkündür. Oda müziğinde de yeni tınısal deneyler peşinde olan besteci, yaylı çalgılar için yazmış olduğu ünlü kuartetinin üçüncü bölümünde baştan sona kadar pizzicato etkisini kullanarak, bir ilki gerçekleştirmiştir (Kalkan, 2006:26).

Debussy müziğinde polifoniye, tınılar üzerinde düşünerek oluşturmuş, tınıların birbiri ile uyumu Debussy için polifoniye elde etmede en önemli

koşul olmuştur. Tını kümelerine oldukça önem veren Debussy'den sonra, “akor” için; tını bile- şimleri, tını kümeleri gibi deyimleri kullanılmaya başlanmıştır.

Şekil 6: “Feux d’Artifice” Adlı Pişano Prelüdü (57. Ölçüden 60. Ölçüye Kadar)



les busses légères et harmonieuses

Rubato  
8

pp

glissando  
m.d.

m.g.

p

pp

8

“Feux d’Artifice” adlı prelüdünde, Debussy’nin müziğiyle 19. yüzyılda yeni yeni oluşmaya başlamış yoğun armonik doku ve bu dokulardan

oluşturulmuş “tını kümeleri”nin kullanımı dikkat çekmektedir.

Müzikte tının yenilenmesini amaçlayan bu değişim nasıl gerçekleşti? Önce, “temel ses” (tonallığın karar sesi) yerine sık sık “yeden ses” getirilmeye başlanmıştır. Öyle ki, güçlendirilmiş bir ezgisel gerilim ögesi, bir karar sesle ilişkisi kalmayan ve çözüm de gerekmeyen, yalnızca bir renk değeri olarak algılanan tınlar haline gelmiştir. Örneğin büyük 3’lülere dayalı tınlar (Do-Mi\_Sol# gibi) (Gedikli, 2006:5-6).

Debussy tını arayışını şu cümleleri ile ifade etmiştir: “Müzisyenler tını ayrışımı bilmiyorlar. Tının safiyetini unutuyorlar. Bense her rengi en saf haliyle vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti. Çalgıları çiftledi, üçledi. Bunların en kötüsünü de Richard Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirdi. Orkestrayı, bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tının öz rengini ve safiyetini korumaya çalışıyorum” (Pamir,1989:191).

## 5. SONUÇ

Resim sanatında Monet, Manet ve Cezanne’ın öncülük ettiği izlenimcilik akımının ve P. Verlain, A. Rimbaud ve S. Mallarme gibi Fransız şairlerin öncülüğünü yaptığı sembolizm akımının müziğe ilk yansması Debussy aracılığı ile olmuştur. Debussy’nin müziğinde, izlenimci resmin yanı sıra sembolist şiirin de etkileri görülmüştür. 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden Debussy, dönemine kadar süregelen armoni, biçim, ölçü ve ritim anlayışına gösterdiği farklı yaklaşımlarıyla, 20. yüzyıl müziğine yeni kapılar açmıştır.

Debussy, Mahler ve Strauss gibi bestecilerin armonik stillerine karşı daha zarif öğelerin müziğe egemen olması gereğini savunmuş ve eserlerini bu düşüncelerine yönelik şekillendirmiştir.

Debussy, eserlerinde sıklıkla blok ve modal akor kullanımını benimsemiş, kullanmış olduğu her akoru, kendine özgü tınası dolayısıyla tercih etmiş ve bir önceki ya da sonraki akorla bağlantılı olmasını hiçbir şekilde önemsememiştir. Debussy, böylece tonik ve dominant gibi kuralcı akor anlayışlarını sonlandırmış, dominant yedili akorunun çözülme zorunluluğunu ortadan kaldırmış ve hatta daha da ileri giderek bu akorun yanı sıra, dokuzlu, onbirli akorların çözülümüne sırt çevirmiştir. Hemen hemen bütün eserlerinde bu akorları peşpeşe çözüme ulaştırmadan sıralamıştır.

Debussy müziğinde, o ana kadar mevcut olan tını renklerinin spektrumunu genişletmeye çalışmış ve daha da ileri giderek tınıyı, müzikte ifade edilmesi istenen duyguların takdiminde en önde gelen araç olarak değerlendirmiştir. Debussy müziğinde polifoniye, tınlar üzerinde düşünerek oluşturmuş, tınların birbiri ile uyumu Debussy için müzikte en vazgeçilmez koşul olmuştur.

Debussy, eserlerinin ritmik yapısında geleneksel tartım ve düzum alışkanlıklarının yerine farklı bir ritim anlayışı kurgulamaya çalışmıştır. Debussy’nin anlayışına göre geleneksel ritim kalıplarının sıradanlığı, müziğin özgürce ifade edilmesinin önünü kesmiştir. Debussy bu nedenle, müziğin ritmik yapısını oluşturma aşamasında izlenimcilik akımının temel prensipleri doğrultusunda “belirsiz” bir yapıyı benimsemiştir.

Debussy’yi müziğinin ezgisel yapısını şekillendirme aşamasında en çok etkileyen olayın, 1889 yılında Paris’te açılan Dünya Fuarı’nda dinlediği Java’nın “Gamelan Müziği” olduğu bilinmektedir. Bu uzakdoğu ülkesinin halk müziğinde, yarım seslerin bulunmadığı, tam sesli bir dizi kullanılmaktaydı ve Debussy bu dizi yapısını

birçok eserinde kullanmıştır. Bu şekilde Debussy müziğinde her sesi özgürce kullanılabilmiş ve yapıtlarında mevcut dizinin yapısından ötürü “yeden ses” kavramını da doğal olarak ortadan kaldırmıştır. Debussy’nin ezgi yapılarında en dikkat çekici unsurlardan bazıları da yoğun bir pentatonik ve kromatik dokudur. Debussy, tam ses dizi yapısına verdiği önemi pentatonizm ve kromatizme de vermiştir.

Tüm bu anlatılanlar çerçevesinde, Debussy’nin geleneksel müzik anlayışında geri dönülemeyecek bir teknik ve duyarlılık devrimi yaratmış olduğu, bu şekilde yeni bir döneme öncülük ettiği, 20. yüzyıl müziğinde önemli rol oynayan “tını” ve “kakişkan/disonans” gibi kavramların yolunu açarak, geçmiş çağlara ilişkin bestecilik anlayışını sonlandırdığı görülmüştür.

## KAYNAKLAR

**BARBUR, S. ,(2008).** “İzlenimcilik Akımının Müziğe Yansıması Ve Bu Akımdan Etkilenmiş Bestecilerin İncelenmesi” Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 1-48.

**BORAN, İ. ve ŞENÜRKMEZ, K.Y. ,(2007).** “Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği” Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 220-226.

**BOYACIOĞLU, F. ,(2012).** “Albert Camus’nün Söylence-Romanı (Roman- Mythe) Veba: Esinlendiği Kaynaklar ve Çağrıştırdığı Semboller” Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 31(2), 21- 33

**FERİDUNOĞLU, L. ,(2005).** “İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları” İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 195.

**GEDİKLİ, S.A. ,(2006).** “Debussy Prelüd’lerin 20. Yüzyıl Piyano Müziği’ndeki Yeri ve Önemi” Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, 1-82.

**GRIFFITHS, P. (ÇEV: M. HALİM SPATAR) (2010).** Özgün Adı: “A Consice History of Western Music” (Batı Müziğinin Kısa Tarihi). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 210-218.

**HÜREL, F. ,(2008).** “Klasik Müzik Rehberi” Say Yayınları, İstanbul, 202-203.

**İLYASOĞLU, E. ,(1999).** “Zaman İçinde Müzik” Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ. İstanbul, 5. Baskı, 201-204.

**KALKAN, Ş. ,(2006).** “Dizisel Müziğe Giden Yol” Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 1-74.

**KARGI, I. ,(2005).** “C. Debussy’nin Prelüdlерinin İncelenmesi” Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 1-71.

**KÜTAHYALI, Ö. ,(1981).** “Çağdaş Müzik Tarihi” Başkent Müzikevi, Ankara, 21-30.

**ÖZKAYA, T. ,(1990).** “Rus Edebiyatında Sembolizm” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi Cilt: 33 Sayı: 1.2, 411-425.

*PAMİR, L., (t.y.).* “Çağdaş Piyano Eğitimi” Beyaz Köşk Müzik Sarayı Yayınları, İstanbul, 143-144.

*PAMİR, L., (1989).* “Müzikte Geniş Soluklar” Ada Yayınları, İstanbul, 187-194.

*SAY, A., (2005).* “Müzik ansiklopedisi” Ahmet Sözkese Matbaası, Ankara, cilt:2, 174.

*SAYARI, E., T., (2010).*“Performans Tekniği Açısından Debussy Etütleri: II. Defter” Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, 1-57.