

DEBUSSY'NİN MÜZİĞİ VE SEMBOLİST ŞİİR

Yrd. Doç. Dr. Mesut Erdem ÇÖLOĞLU *

ÖZET

Debussy'nin müziğinde sembolist şiir ile empresyonist resmin etkisi, çağdaşı bestecilerin etkisinden daha belirgindir. Bestecinin sembolizmle ilişkisi kimi müziklerinde sembolist şiirleri kullanmış olmasıyla sınırlı değildir; sembolist şiir ile Debussy'nin müziği arasında bir yaklaşım/tasarım benzerliği saptanır. Sembolist şiir ve Debussy'nin müziği, önkabullü dizgelerin taşıdığı konvansiyonel anlamlardan sıyrılarak bir tür özerklik kazanmış öğelerin, öz niteliklerinden ve birbirleriyle ilişkilerinden doğan bir estetik etki üzerine temellenir. Bu yazıda, sembolist şiirin, çağına göre devrimci sayılabilecek yaklaşımlarının, Debussy'nin müzikal tasarımıyla benzeştiği noktalar, her iki alanda da okuyucuyu yormayacak bir terminolojik derinlikle değerlendirilecektir. Yazının son bölümünde, yapılan tespitler Debussy'nin seçilen yapıtları üzerinden örneklenecektir.

Anahtar Kelimeler: Debussy, Sembolizm, Sembolist Şiir, Müzik Analizi, Sembolist Müzik

* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Genel Müzikoloji Anabilim Dalı, Eskişehir / TÜRKİYE
erdemcologlu@gmail.com

DEBUSSY'S MUSIC AND SYMBOLIST POETRY

Assist. Prof. Dr. Mesut Erdem ÇÖLOĞLU*

ABSTRACT

The influence of the symbolist poetry and the impressionist painting on Debussy's music is stronger than the influence of the music of his era. This close relation is not limited to the fact that Debussy composed many pieces on symbolic poems; there exists a similarity of design between symbolist poetry and Debussy's music. Both are craving to create their aesthetic language with components that are freed from the conventional meaning of a priori systems; they aim the aesthetic effect to be born out from the inner qualities of the components and their relationships. In this essay, first, the revolutionary aspects of symbolism will be elucidated using poetry analysis, and then the traces of these issues will be examined in Debussy's musical language. For the sake of non-professional readers, the musical and poetic terminology used in the essay will be limited to a basic level. The last part of the article is reserved for a survey of findings on the selected works by Debussy.

Key Words: Debussy, Symbolism, Symbolist Poetry, Musical Analysis, Symbolist Music

* Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Musicology, Program in Musicology, Eskişehir / TURKEY
erdemcologlu@gmail.com

GİRİŞ

XIX. yüzyılın ikinci yarısı, Avrupa'da kapitalizmin hızla yaygınlaştığı, üretim şeklinin, ekonomik ilişkilerin ve bunun bir sonucu olarak toplumsal yaşamın belirgin biçimde değiştiği, geleneksel dünyadan sert bir kopuşun yaşandığı bir dönemdir. Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olan bu hızlı dönüşümün yarattığı toplumsal çatışmalar, uyumsuzluklar ve sıkıntılar İkinci Dünya Savaşı'na kadar Avrupalı sanatçıları belirgin biçimde etkilemiş ve yeni doğan birçok akımın toplumsal geri planını oluşturmuştur (Antokoletz, 2004: 3-4). XIX. yüzyılın ikinci yarısında özellikle edebiyatta farklı sanat akımlarının ortaya çıkışında da bu değişimin ve yarattığı toplumsal çalkantıların etkisi açıktır. Örneğin, romantizme bir tepki olarak doğmuş olan gerçekçilik akımı büyük ölçüde bu baş döndüren değişimin yarattığı toplumsal bunalımları konu alır. Gerçekçi romanlarda, sözgelimi Emile Zola'nın romanlarında toplumsal dönüşümün bireyler üzerinde yarattığı olumsuz etkiler, kimi zaman dramatik, kimi zaman ironik bir deyişle romanın tam merkezinde yer alır.

Avrupa kıtasında bu köklü dönüşüm kaçınılmaz olarak büyük savaşlara neden olmuştur (Ergur, 2009: 36-40). Bu savaşlar, özellikle kaybeden ülkenin üzerinde çok büyük ekonomik ve toplumsal bir baskı yaratmış, kapitalizmin getirdiği toplumsal sıkıntıları ve bireysel dramları derinleştirmiştir. XX. yüzyılın iki büyük savaşı dışında, XIX. yüzyılın ikinci çeyreğindeki Napolyon savaşları ve 1870'deki Fransa-Prusya savaşı da Fransız halkı için böyle bir tablo yaratmıştır. Fransa-Prusya savaşı sonrasında Fransa işgal edilmiş, Paris ablukaya alınmış ve ciddi yiyecek sıkıntısı baş göstermiştir. Bunun ardından kurulan Paris Komünü kısa bir süre sonra çok kanlı biçimde Fransız ordusu tarafından bastırılmıştır (Pointing, çeviri, 1999: 707-708; Alkan, 2006: 14-16). 1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı da, her ne kadar kazananlar tarafında olsa da, Fransa için bir yıkım olmuştur.

Bu iki savaş arasında kalan yaklaşık 45 yıllık dönem, Paris'in entelektüel ve sanat çevrelerinde son derece renkli ve hareketli bir sanat yaşamının gözlemlendiği, Fransız kimliği taşıyan sanatsal ve kültürel üretimin Avrupa üzerinde etkisinin arttığı ve XX. yüzyıla yön verecek yeni akımların doğduğu bir dönemdir. Gerçekçilik, parnas ve sembolizm akımları, şiirin amacına, içeriğine ve biçimine dair kuramların, tartışmaların, yenilikçi arayışların yoğun olduğu bu hareketli entelektüel ortamda filizlenir. 1862 yılında doğan Debussy'nin müzik dilinin şekillenmesiyle sembolist şiirin Paris çevrelerinde yaygınlık kazanması aynı döneme, yüzyılın son çeyreğine denk düşer. Debussy için, uzlaşmış akademik yaklaşımları reddederek yeni bir dil kurma çabasında olan sembolist şiir, toplumsal değişimleri görmezden gelerek Alman müzik anlayışını, Alman romantizmini sürdürmeye çalışan 'muhafazakâr' Fransız bestecilerinden daha verimli bir esin kaynağı olmuştur.¹ Bir bakıma, edebiyatın ve plastik sanatların (özellikle de resmin) yaşanılan,

¹ Debussy'nin çağdaşı olan Fransız besteci Paul Dukas bu konuda şunları söyler: "Debussy üzerinde en güçlü etki edebiyatçıların etkisidir, müzisyenlerin değil.", "La plus forte influence qu'àit subie Debussy est celle des littérateurs. Non pas celle de musiciens." (McCombie, 2003: s. vii, dipnot 2). Dukas'ın bu sözü McCombie tarafından Robert Brussel'in 1926 tarihli *La Revue Musicale* dergisinin yedinci sayısında yayımlanan "Claude Debussy et Paul Dukas" adlı makaleden (s. 101) aktarılmıştır.

toplumsal travmanın izlerini farklı şekillerde taşıyarak ait olduğu çağı vurgulaması, Debussy için bu alanların müzikten daha etkili olmasını açıklar. Bestecinin Alman müzik geleneğinden uzaklaşma çabası, bir taraftan estetik tercihlerin, bir taraftan da Alman müziğinin bu dönemdeki yaygınlığına ve bundan doğan meta niteliğine karşı duyduğu tepkinin bir sonucudur. Bu yaygınlık, Alman müziğinin dil, yapı, tür ve ifade gibi parametrelerde sunduğu hazır çözümlerle, merkeze yerleştirdiği ilerleyiş, gelişim gibi, kapitalist söylemle örtüşen ilkelerle, dönemin burjuva sınıfına hitap etmesinden doğar. Ortak beklentiler ve ortak dil üzerine tasarlanmış bu üslup, üretimin hızlı biçimde pazarlanabilir/tüketilebilir olmasını sağlar ve Alman üslubunda çalışan bestecilerin üretimini tüketime yönelik bir müzik pazarının parçası kılar.

Bu noktada, yukarıdaki hususlara Debussy'nin yaşadığı dönemin toplumsal ve tarihsel bir panoramasını çizmek amacıyla yer verdiğimiz belirtelim. Yazının devamında alanımızı sembolist şiir ve Debussy'nin müzik üretimi ile sınırlayacağız.

Debussy'nin sembolist şiire yakınlığı bu şiirler üzerine şarkılar bestelemiş olmasıyla sınırlı değildir; bu görünür ilişkinin ötesinde, bestecinin müzik dili ile sembolist şiirin ilkeleri arasında büyük benzerlikler bulunur. Bir bakıma, Debussy'nin müzik dili, çağının Alman geleneğine² öykünen ve bunu yeniden üreten Fransız müziğinde değil, sembolist şiirin ve empresyonist resmin yaklaşımlarında temellenir. Aşağıda detaylarıyla değineceğimiz gibi, sembolist şiirin sözcüğü ve sözdizimini ele alışıyla, Debussy'nin akorları ve akorlar arası ilişkileri ele alışı arasında bir yaklaşım benzerliği bulunur. Kısaca tanımlarsak, her iki üslupta da, yapısal gereçleri (sözcüğü/armoniyi) önkabullü bir dizge (konvansiyonel dil/tonalite) çerçevesinde anlam kazanan öğeler olmaktan çıkartıp, özerk içerikleriyle ve etrafındaki öğelerle kurduğu 'özgür' ilişkilerle kimlik kazanan öğelere dönüştürmek arzusu görülür. Muhtemelen tüm müzik adamlarının hemfikir olacağı gibi, Debussy'nin müziği renklerden, tınılardan kurulu bir müziktir. Bu müziğin 'renk' ve 'tını' kimliğini öne çıkaran armonileriyle sembolist şiirin bir tını olayı olarak ele aldığı sözcükleri ve empresyonist resmin konturdan kaçan, 'ışığa' dönüşmüş şekilleri arasında yakın bir ilişki bulunur. Bestecinin müziği kimi yönlerden sembolist şiire, kimi yönlerden empresyonist resme yakın olarak nitelendirilebilir.

Yazımızın ilk kısmında, XIX. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Paris'te etkin olan yazın akımlarına değineceğiz. Metinde yer alan bulguları deştelemek amacıyla yer verdiğimiz şiir örneklerini uyak, dize yapısı, ses ilişkileri, sözcüklerin seçimi ve çağrışımları yönünden yalın bir yaklaşımla inceleyeceğiz. Debussy'nin müziğine yer vereceğimiz ikinci kısımda da, yine metinde yer verilen bulguları desteklemek amacıyla, müzik teorisi alanında kapsamlı bir birikime sahip olmayan okuyucunun da kavrayabileceği düzeyde bir armoni ve biçim çözümlemesiyle Debussy yapıtlarından seçilmiş kesitleri ele alacağız.

2 XVIII. yüzyılın son yarısından başlayarak, özellikle Beethoven'dan sonra tüm Avrupa'yı etkileyen senfonik müzik anlayışını De Voto kısaca bu şekilde adlandırır. (De Voto, 2004: 1).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Fransız edebiyatı: Parnas ve sembolist şiir hareketleri

Parnas şiir

XIX. yüzyılın ilk yarısının başlarında tüm Avrupa'da olduğu gibi, Fransız edebiyat dünyasında da İngiliz ve Alman kökenli romantizm anlayışı baskındı. Edebiyat alanında Victor Hugo'nun bir bakıma liderliğini yaptığı bu üslup bireyin hem konu bağlamında hem de ifade ve biçimlerin oluşmasında ön plana çıktığı, duygusal yoğunlukların, lirizmin, düşselliğin, doğa duygusunun, kaçış özleminin, karşıtlıkların, değişimlerin, dramının ifade ve biçimin oluşmasında merkeze yerleştiği, klasik üslubun görmezden geldiği konuların da edebiyata taşındığı, her türlü sanat yapıtında hacimlerin arttığı bir üsluptur. Bu üslubun önde gelen kuramcısı Mme de Staël'in tespitini Tahsin Yücel (1981: 60) şu şekilde aktarır: "Geçirilen büyük değişimler sonucu, çağdaş insan coşkulu ve hüzünlü bir niteliğe bürünmüş, acılı bir yetersizlik ve eksiklik duygusu içinde kıvrılır olmuştur." Gerçekten de, romantik üslup bu dramın ifadesi için klasik üslubun önem verdiği ölçüleri alt üst eder, bir bakıma özün biçimi aşmasıyla, biçimden taşarak onu geri plana itmesiyle kimliğini kazanır. Bu üslubun önde gelen Fransız yazarları arasında Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, Nerval gösterilebilir (Alkan, 2006: 11-13).

Romantizm XIX. yüzyılın ikinci yarısına doğru yerini çeşitli üsluplara bırakmaya başlar. Bu üslupların kimisi, oryantizm gibi, romantizmin bir uzantısı olarak ortaya çıkar, kimisi de gerçekçilik ya da doğalcılık gibi romantizmin ilkeleriyle karşıtlaşarak doğar. Şiir sanatında da, romantik üslubun öznelliğine karşı çıkan ve sonunda kendilerini parnasyen şairler olarak adlandıracak yeni bir şair grubu oluşur.³ Bu grubun bayraktarlığını Gautier yapar. Önemli şairleri arasında Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, Banville'in yer aldığı parnas şiir akımı özetle 'sanat, sanat içindir; sanat, toplumsal bir amaç gütmmez; sanatın, güzelden başka bir amacı yoktur' ilkesine dayanır. Bu akımda biçim ve tekniğe çok önem verilir; ölçü, dize ve uyak önemlidir. Parnasyen şiir plastik sanatlarla yakın durur, plastik bir güzelliği yansıtmaya çalışır. Çalışmayı, araştırmayı merkeze alır, ilhamı yadsır. Bilimle sanat arasında birliktelik arar. Bu şiirde nesnellik önemlidir, bireysellik dışlanır (Alkan, 2006: 13, 17-19; Kula, 1996: 123). Parnasyen şiire bir örnek olarak José-Maria de Heredia'nın L'Oubli adlı şiirini (Heredia, 1995: 54) ve O. Ülkülü tarafından yapılan çevirisini aktaralım (çeviri, derleme, 1995: 55).

L'Oubli

Le temple est en ruine au haut du promontoire

Et la Mort a mêlé, dans ce fauve terrain

Les Déesses de marbre et les Héros d'airain

Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire.

³ Tanju İnal ve Semiramis Kantel, birlikte kaleme aldıkları "Sanat İçin Sanat" ve Parnas Şiir Akımı adlı makalede bu tepkiyi şöyle tanımlarlar: "Fransız yazının önemli evresini oluşturan çoşumcu şiirin temel özellikleri 'aşırı bireycilik ve duygusallık, doğayı bir bütün ve özdeşleşme içinde yalnızca Ben'in tasarımında tutma', parnas ozanlarınca en çok eleştirilen özellikler olmuş, bunların estetik beğeniyi azalttığı, dili kısırlaştırdığı özellikle vurgulanmıştır (İnal ve Kantel, 1981: 85)."

Bu akımın önemli bir şairi olan Banville'in bir sözü bu anlayışın sloganı gibidir: "Uyak dizenin ta kendisidir (Alkan, 2006: 18)."

*Seul, parfois, un bouvier menant ses buffles boire,
De sa conque où soupire un antique refrain
Emplissant le ciel calme et l'horizon marin,
Sur l'azur infini dresse sa forme noire*

*La terre maternelle et douce aux anciens Dieux
Fait à chaque printemps, vainement éloquente,
Au chapiteau brisé verdir une autre acanthe;*

*Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux
Ecoute sans frémir, du fond des nuits sereines,
La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes.*

Unutuş

*Tapınak bir yıkıntıdır burnun tepesinde
Ve Ölüm, birbirine karıştırdı bu boz toprakta,
Mermer Tanrıçaları ve tunçtan Kahramanları
Şimdi ıssız otlarla örtülüdür onların şanları.*

*Yalnız ara sıra mandalarını suya götüren bir çoban
Eski bir ezginin iç çektiği kavalı ile,
Deniz ufkunu ve sessiz gökyüzünü doldururken,
Dikilir kara bir gölge gibi o uçsuz mavilikte.*

*Eski tanrılara yumuşak bir ana kucağı açan toprak
Boşuna bir çaba ile her baharda
Yeşertir bir başka deve dikenini kırık sütun başlığında.*

*Ama atalarımın rüyasına ilgisiz insan
Ürpermeden dinler durgun gecelerin derinliğinden,
Su perileri için ağlayıp döğünen Denizi.*

Örnek 1. José-Maria de Heredia - L'Oubli

Uyak şemasından ve 4 + 4 + 3 + 3 şeklindeki dize düzeninden hareketle eski usul bir sonnet olarak tanımlayabileceğimiz bu şiirde parnasyen yaklaşımın plastik sanatlarla ilişkisi açıkça görülür; şiir pastoral-epik bir tablo gibidir. Ayrıca kullanılan söz dağarı tümüyle nesnel tutulmuştur. Çağrışımlar çok sınırlı ve uzlaşmış anlamlarıyla yer bulur, kullanılan sözcükler bilimsel bir titizlikle seçilmiştir. Şair karşısında duran manzarayı nesnel biçimde aktarır; bu manzaranın şairde yarattığı duygu şiirde hissedilir, ancak bu duygu da bireysel olmaktan çok, uzlaşmış, didaktik ve epik genel bir bakışın yansımasıdır. Yapısal olarak da, derin bir işçilik görülür; şiir *alexandrin* veznine⁵ sıkı sıkıya bağlı kalınarak yazılmıştır, her dize 6 + 6 şeklinde iki hémistiche'e ayrılır. Sadece üçüncü dizede 12 heceli *alexandrin* vezni 4 + 4 + 4 şeklinde bölünmüştür.

Bu bakımdan parnasyen şiir, roman ve öyküdeki gerçekçilik akımının şiirdeki karşılığıdır. Bu akım içinden çıkan dört şair (Verlaine, Rimbaud, Baudelaire ve Mallarmé) sonradan sembolizm olarak adlandırılacak yeni bir anlayışa yönelirler. Bu şairler parnasyen nesnellğe ve doğrudan aktarmaya şiddetle karşı çıkarlar; şiirin nesnesinin bireysel bir bakışla ve örtülü olarak sunulması gerektiğini savunurlar. Bireyselliği savunmaları yönünden romantik üsluba yakın gözükseler de, romantizmin doğrudan, yalın ve yüzeysel anlatımını yadsırlar.

Sembolist Şiir

Sembolizmin temel ilkesi bir nesneyi doğrudan adlandırmamak, onu yavaş yavaş, çağrışımlarla kurmaktır. Parnasyen şiirin bilimsel titizlikle seçilmiş sözcüklerinin aksine, sembolistler sözcüklerini sözlüklerin en ücra köşelerinden seçerler. 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. Sembolist şiirde bu sözcükler işaret ettikleri kavramı, nesneyi şiire katmazlar; çağrışımlarla, taşıdıkları tını ve ritim nitelikleriyle şiiri oluştururlar; bunlar şiirin dokunduğu ses olaylarıdır (İnal, 1981: 199-200; Alkan, 2006: 25-26). Sembolist şiir oluşum, dönüşüm fikrini şiirin merkezine taşır. Sembolistler şiirin nesnesi etrafında dolaşarak onu çevreler, ışığını, sesini, bu nesnenin şairde uyandırdığını simgelerle aktarırlar. Nesnenin kendisini açıkça adlandırmazlar. Mallarmé'nin şu sözü sembolizmin bir sloganı gibidir: "*Bir nesneyi adıyla söylemek parça parça keşfedilecek şiir hazzını dörtte üç oranında yok etmek demektir; aslolan nesneyi çağrıştırmaktır.*"⁶ Mallarmé'nin Brise Marine adlı şiirini (1987: 92) Can Yücel'in çevirisiyle (İnal, 1981: 211) aktaralım.

⁵ Fransız şiirinde çok sık kullanılan 12 hecelik vezne *alexandrin* denir. Bu vezne uyan dizeler genelde 6 + 6 şeklinde iki yarım dizeden (*hémistiche*) oluşur.

⁶ "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve (McCombie, 2003: 95,96)". McCombie Mallarmé'nin bu sözünü şairin tüm eserlerinin toplandığı (*Euvres complètes* (tüm eserleri, ed. Henri Mondor ve G. Jean-Aubry) adlı kitapta (s. 869) yer alan bir röportajdan (*réponse à une enquête*) aktarır.

Brise Marine

*La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres.
Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!*

Deniz Meltemi

*Hayır yok tenden artık; hatmedildi kitaplar.
Ah! Bi kaçsam! bilirim, o mest kuşlara diyar,
Bir aklalmaz köpükle göklerin arasında.
Bir şey tutamaz gayrı, gözlerin aynasında
Yanan bahçeler bile, bu deniz kokan gönlü;
Tutamaz ne geceler, ne duran o hüznü
Boş kâğıtlar üstüne iğilmiş kandil öyle;
Tutamaz o çocuğunu emziren taze bile,
Gidiyoruz! Kalk, gemi! Yalpanı vur şöyle bir,
Ve sonra al bir günâ âleme doğru demir!
Ümitten onca çekmiş sıkıntı şimdi, dersin,
Hayır duasına mı kanmakta mendillerin?
Belki de bu direkler, fırtınalara davet,
Nâçar bir gün yığılır güverteye... Ne imdat,
Ne görünürde ada ve ne kürek ne yelken;
Ama sen geçme gine gemici türküsenden!*

Örnek 2. Stéphane Mallarmé - Brise Marine

Parnasyen şiirin aksine, tümüyle öznel bir iç dünyanın dışı vurumu olarak görülen bu şiirde seçilen sözcükler çağrışımlarla, sembollerle doludur. Örneğin 'boş kağıtlar' şiir yazma eylemini, 'çocuğunu emziren taze' aileyi simgeler. İlk dizede aktarılan üzüntü ve çaresizlikten doğan uzaklaşma isteği, denizle ilgili sözcüklerle çağrıştırılır. 12 hecelik alexandrin vezni ve 6 + 6 şeklindeki gruplama bu şiirde de görülür, ancak kimi dizelerde yer alan ünlemlerle sözcükler ritmik bir asimetri yaratır. Ayrıca sesler arasındaki uyum, uyaklarla sınırlı tutulmamıştır; dize içinde sık tekrarlanan sesler arasındaki ritmik ilişki şiirin ritmik dokusunu zenginleştirir ve simetrik, monoton bir akışı engeller. Sözelimi 11. dizenin son iki sözcüğünün (cruels ve espoirs) sesleri 12. dizenin ilk sözcüğü (croit) ile zengin bir benzeşme ilişkisine girerek ritmik akışın sadece uyak sonuyla (espoirs ve mouchoirs) sınırlı kalmasını engeller ve ritmik bir çoğulluk yaratır. Mallarmé'nin gençlik döneminden olan bu şiirde sözdizim yapısında henüz açık bir çözümlenme gözükmez.

Parnasyen şiirin ölçsüz nesneliliği ve maddeciliğiyle karşıtlaşmasının dışında, sembolist şiir kendinden önceki akımlardan radikal bir kopuş sonucu ortaya çıkmaz; ama, gelişim süreci içinde böyle bir noktaya çok yaklaşır. Sembolist şiir bir taraftan gelenekten izler taşır, bir taraftan XX. yüzyıl şiirine yönelecek radikal dönüşümler yaratır; geleneksel biçimlerle bağını açıkça koparmamakla birlikte yeni deneyimlere açıktır. Sözelimi Verlaine, bir taraftan romantik Fransız şiirinin alexandrin vezninde şiir yazar, diğer taraftan vers impair (tekli mısra) yani tek sayıda heceden oluşan dize konusunda ısrar eder.⁷ *Vers impair* 6 + 6 şeklinde bölünen alexandrin vezninin aksine kendine has ritmik bir asimetri yaratır ve bundan doğan ivmeyi şiirin merkeze taşır. Aşağıdaki şiir (Verlaine, 1962: 326) hem tekli mısra düzeninde yazılmıştır, hem de dizelerinde bu düzene övgüler düzer. S. Eyüboğlu çevirisi (çeviri, derleme, 1997: 636) ile birlikte şiirin ilk kitasını aktaralım.

⁷ McCombie Verlaine'in tekli dize hakkındaki beklentisini şöyle açıklar: "Verlaine'in dizenin müzikal niteliği/yönü olarak algıladığı şey tekli mısra [vers impair] tarafından üretilen bir tür engellenmemiş, hafiflikmiş, gibi gözükür. Böylesi zarif, yönsüz bir asılı durma etkisini sağlayabilmek şiirin başlıca amacı olmalıdır, der. Tek sayıda hece içererek şiirsel örgütlenmenin geleneksel yöneylerinden kurtulan dize, her şeyden daha önce, ritmik ve tımsal niteliklerine dikkat çeker. Alışageldik prozodinin bazı safraları ve çapaları gevşer; yeni bir semavi alanda ritim ve tını serbestçe yüzerler. Eğer dizedeki sözcüğün semantik/anlamsal gücü, sözcüğün ritmi ve tınısının ardına, ikinci sıraya gerilirse, dil/ifade dilbilimsel olmaktan çok müzikal bir olguymuş, gibi davranacaktır.", "What Verlaine perceives as the musical quality of verse seems to be a kind of unhindered weightlessness produced by the vers impair. Achieving such an exquisite, directionless hanging effect is to be the principal aim of the poet, he says. It is through l'impair, which divests verse of the traditional vectors of poetic organization, that verse can draw attention first and foremost to its rhythmic and sonorous qualities. Some of the ballast and anchors of regular prosody are loosened; rhythm and sound can float in a new ethereal space. If the semantic force of words in verse takes second place to rhythm and sound, language is behaving more musically than linguistically (McCombie, 2003: 3)".

Art Poétique

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préférer l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien qui pèse ou qui pose.*

Şiir Sanatı

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

Örnek 3: Paul Verlaine - Art Poétique, ilk kıta

Tekli dize dışında sembolist şiirin yeni tasarım arayışları arasında özgür dize (vers libre), uyaksız şiir ve düzyazı şiir (poème en prose) sayılabilir. Bu arayışlar, özellikle Mallarmé'nin ve Rimbaud'nun şiirlerinde öne çıkar. Aşağıdaki şiir Rimbaud'nun Illuminations (Esinler) adlı kitabından seçilmiştir (çeviri, 2008: 32). Şiir ne bir sonnet'dir, ne de alexandrin vezninde yazılmıştır; kimi noktalarında tekli mısra düzeni gözükle de, üçüncü ve altıncı mısralarda bu düzenin aksadığı görülür; şiir özgür dizelerle yazılmıştır. Sözcüklerin seçiminde, temanın nesnel olarak aktarılmaya çalışılmadığı ve şiirin çağrışımlar üzerine temellendiği görülür.

Marine

*Les chars d'argent et de cuivre —
Les proues d'acier et d'argent —
Battent l'écume, —
Soulèvent les souches des ronces —
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.*

Deniz Görüsü

Bakır, gümüş arabalar, —
Pruvalar, gümüş, çelik, —
Köpükleri dövüyor hep, —
Dikenli kütükleri yerinden oynatıyor.
Fundalığın akıntıları,
Uçsuz bucaksız tekerlek izleri alçalan suyun
Kayıyorlar döne döne doğuya,
Ormanın direklerine doğru,
Sütun gövdelerine doğru
Köşesine ışık burgaçları çarpan dalgakıranın.

Örnek 4. Arthur Rimbaud – Marine

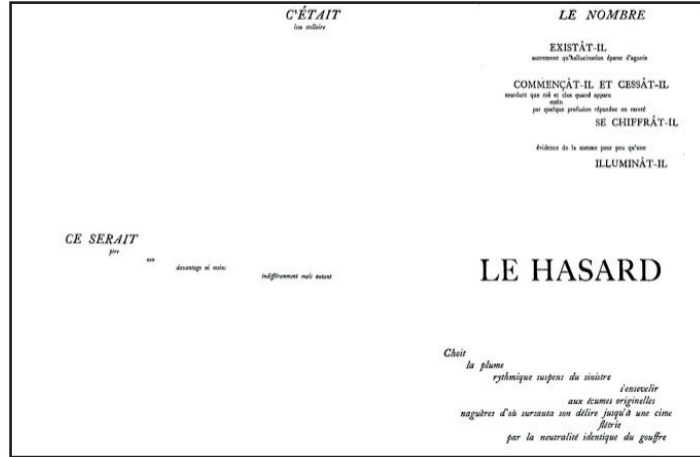
Sembolist şiir için sözcüğün gerçek varlığı dış anlamından önce kendi tınısal, ritmik içeriğidir. Rimbaud'nun bu şiirinde dize sonlarında bir uyak bulunmaz; ama dize içindeki sözcüklerin fonetik içeriğinden doğan tekrarlar bu şiire özgü ritmik bir doku yaratır. Şiirin anlamı [s], [ş] ve [k] tekrarlarının yarattığı ritmik doku ile ilişkilidir. Sabit bir ölçü düzeni olmamasıyla ilişkili olarak bu sesler beklenmedik noktalarda duyulur ve tekdüze bir akış oluşmasını engeller, aksine, asimetrik dizeler yoluyla bir tür ritmik süreksizlik yaratırlar. Bu sesler 6. dizede (reflux) sözcüğü ile doruğa ulaşır, sonraki dizede son kez duyulur ve 'doğuya doğru döne döne kaybolurlar'. Son üç mısra bu sesleri içermez. Görüldüğü gibi, şiirin anlamı sözcüklerin yarattığı çağrışımların yanı sıra, sözcükler arasındaki ses ilişkileriyle de sıkı biçimde ilişkilidir; şiir seslerle dokunmuştur. Romantik ya da parnasyen şiirde, şiirin akmasını sağlayan simetrik yapılanma, hem uyak düzeyinde, hem de dizeler arasındaki hece sayısı ilişkisinde ortadan kalkmıştır. Şiirin merkezine asimetriden doğan süreksizlik ve enerji yerleşir. Fonetik düzeyde oluşan ritmik ilişkiler ve tınısal bir bütüne dönüşmüş sözcük sembolist şiir ile müzik arasında sıkı bir ilişki kurar, hatta bunları aynı kategori içinde olmaya zorlar. McCombie'nin Mallarmé'nin şiiri hakkında yazdıkları, Mallarmé'nin şiirinin ötesinde sembolist şiirin genel bir özelliğidir:

Sıradan referanslarla ilişkilendirilmiş nesnelere dünyasından uzaklaştırılmış sözcükler müziğin temsil-etmeyici (non-représentatif) niteliğini paylaşır. (...) Sözcük, saf bir müzikal biçim gibi yeni ve tekil bir varoluş kazanır. (...) Bulanık anlamlar perdesine bürünmüş şiir, müziğin gizemini taklit eder. (McCombie, 2003: 27).⁸

⁸ "Words that are removed from the World of objects associated with ordinary reference share the non-representative quality of music. (...) The Word assumes a new and singular existence as a pure musical form. (...) Poetry shrouded in a veil of obscured meaning imitates the mystery in music."

Mallarmé şiirin görevini, dilbilimsel nesneyi içerik ilişkilerinden özgürleştirmek ve onları 'İde'yi yansıtan karşılıklı bir ilişkiler ağına aktarmak olarak gördüğünden, bu noktadan sonra dil ile müzik arasında açık bir ayırım çizgisi var olamaz. Müzikal bir nesnenin olduğu gibi, dilbilimsel nesnenin kimliği, bir dış anlamdan çok, kendi doğasında yatmaktadır (McCombie, 2003: 96).⁹

Verlaine'in yukarıdaki şiirinde de müziğe özel bir atıf bulunduğunu görebiliriz. Şair 'her şeyden önce müzik' der, bir şiirin şiir olması için bu gerekmektedir. Verlaine için tekli mısra bunu sağlayabilmesi yönünden değerlidir. Sözcüklerin sesleri arasındaki benzeşmeleri, tekrarları ve bundan doğan ritmik dokuyu şiirin merkezine koyan sembolist şiir için, sözcük bir çağrışım olmanın ötesinde bir ses olayıdır. Verlaine'in bu dörtlüğü, kendine model olarak plastik sanatları alan parnasyen şiirin aksine sembolist şiirin müzikle yakınlık kurma arayışında olduğunu gösterir (İnal, 1981: 176-177).



Görsel 1. Stephan Mallarmé – Un Coup de Dés (9. sayfa)¹⁰

Mallarmé'nin Un coup de Dés adlı şiiri, sözcüğü uzlaşmış anlamdan, dilbilimsel kategorilerden ve sözdizimsel akıştan ayırıp, kendi başına bir tını-ses-ritim olayı olarak ele almanın çok açık ve güçlü bir örneğidir. Bu şiirde sözcüklerin sayfaya yerleşimi şiirin bir parçası olarak sözcüklerin özerkliğini vurgular. Ama bu yazım şeklinin esas sonucu alışageldik sürekliliği ortadan kaldırmasıdır. Sayfa düzeninin yanı sıra farklı harf boyutlarının kullanılması, birbiriyle iç içe geçmiş farklı ilişkiler doğurur. Art arda gelen sözcükler, sadece etrafındaki sözcüklerle değil, kendisine ardışık olmayan sözcüklerle de ilişkiye girer. Sözcüğün yarattığı anlam çoğulluğu sözdizim düzeyine de taşınır ve tek doğrultulu çizgisel bir okuma olanaksız hale gelir. İlhan Berk, bu kavramların öncesine şiirin merkezi olarak 'sessizlik' olgusu yerleştirdikten sonra şunları söyler:

⁹ "Since Mallarmé sees poetry's task as to free linguistic objects from their contingent relations and transpose them into a network of reciprocal relations reflecting the 'Idée', there can no longer be a clear line of demarcation between language and music. Like that of music, the identity of the linguistic object lies in its own nature rather than in an external signified."

¹⁰ <http://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>, (Erişim Tarihi: 11.02.2016).

Bu şiirin yarattığı sessizlik, yüzey kavramları üçüncü önemli bir olguyu, uzaklık-yakınlık olgusunu depreştirecektir. Mallarmé bunu, sözcükleri ve de sözcük gruplarını birbirinden ayırarak, sonra da bir araya toplayarak (...) yapar. Sözcüklerin bu devinimi de uzaklık-yakınlık kavramlarını oluşturacaktır. Doğal olarak zaman olgusu da kendini gösterecektir. Devinim de vurgulanıp duracaktır. (...) Şiir ta baştan öyküyü dışlaya dışlaya geldiği için de, alanlar (anlamlar) arasında gidip gelmekten çekinmeyecektir. Ayrıca bu gidiş-gelişler, “bu yalın kullanımlar onu yüksek sesle okuyacaklar için bir müzik notası doğuracaktır.” (Berk, 2005: 25).¹¹

Şiirin bize öğrettiği iki şey daha vardır ki bu belki de hepsinden önemlidir. Bunun birincisi çokanlamlılıktır. Her yere çekilen bir şiirdir bu. (...) Her türlü yoruma açıktır. Herkes istediği gibi anlayabilir. (...) İkinci özelliğe gelince; şiir sanki yüz parçaya bölünmüş, üstünden de trenler, buldozerler geçmiştir, öylesine paramparçadır (Berk, 2005: 25).

Berk'in belirttiği son nokta dikkat çeker: şiir içinde bir devinim vardır ama bu öylesine parçalanmış ve asimetrik bir devinimdir ki, şiirde çizgi-zamansal akış kaybolmuştur. Çoğulluk, asimetri ve parçalanmışlık, şiire akarak değil, yığılarak oluşan yeni bir zamansal boyut katmıştır.

Gördüğümüz gibi, sembolist şair sözcüğü özerkleştirmek için onun sentaksla ilişkisini de gevşetir. Sembolist şiirde sözcüklerin aynı dizede ya da aynı kıtada yer alması her zaman sözdizimsel ya da dilbilgisel bir nedene bağlı değildir. Kimi sözcükler kıtalar arası, dizeler arası bağlantılar kurar, ilişkiler yaratır. Bir diğer nokta, sözcüklerin anlamla ve yapıyla kurduğu bu gevşek ilişki ağından doğan tereddüt, çelişki ve süreksizlik kavramlarıdır. Bu kavramlar anlam belirsizlikleri yaratarak sözcüklerin özerkleşmesini sağlar. Örneğin, yukarıda yer verdiğimiz Deniz Meltemi şiirinin ilk iki dizesinde yer alan cümleler arasında belirgin bir süreksizlik ilişkisi vardır. Anlamdaki süreksizlik, ilk iki dizede noktalama işaretleriyle sözdizimsel düzeyde desteklenir. İlk süreklilik ikinci dizedeki “kaçmak” (fuir) fiiliyle ardından gelen iki dize arasında oluşur. Tam bu noktada da, yarım dizelik cümleler yerini 1,5 dizelik bir bütüne bırakır (bkz. Örnek 2, ilk üç dize).

Sembolist şiirin bu özellikleri parnasyen şiirin nesnellğine karşı bir tepki olmasından doğar belki, ama sonunda sembolist şiirin sözcüğü ele alışı ‘dili’ değiştirmiştir. Roland Barthes çağdaş dilin köklerini sembolist şiire, özellikle de Rimbaud’ya dayandırır. Yazarın çağdaş şiir hakkında yazdıkları, sembolist şairlerin yukarıda değindiğimiz teknikleriyle, estetik ilkeleriyle birebir örtüşür:

Klasik dilde, sözcükleri bağıntılar yönlendirir; bağıntılar her zaman tasarlanmış bir anlama doğru götürür hemen; çağdaş şiirde, bağıntılar yalnızca sözcüğün bir yayılmasıdır; “konut” olan Sözcük’tür, (...) (Barthes, çeviri, 2009: 41)

¹¹ Şairin tırnak içinde yazdığı cümle, -muhtemelen- Mallarmé'den bir alıntıdır, ancak yazar kaynak belirtmemiştir.

Ozanlar bundan böyle sözlerini dilin aynı zamanda hem işlevini, hem yapısını kucaklayacak, kapalı bir Doğa olarak kurarlar. Öyleyse Şiir artık süslerle bezenmiş ya da özgürlükleri budanmış bir Düzyazı değildir, indirgenmez ve kalıtımsız bir niteliktir. Özellik değil, tözdür artık, bunun sonucu olarak da rahatlıkla göstergelerden vazgeçebilir, çünkü doğasını kendinde taşır, kimliğini dışarıya imlemeye gereksinimi yoktur: şiirsel ve düzyazısal diller başkalıklarının göstergelerinden bile vazgeçebilecek ölçüde ayrılmışlardır birbirinden (Barthes, çeviri, 2009: 39).

Klasik sürerlik eşit yoğunlukta öğelerin birbirini izleyiştir, (...) [Klasik] Şiirsel sözcük dağarcığının kendisi de bir buluş sözlüğü değil, alışılmış kullanım sözlüğüdür: imgeler ayrı ayrı değil, bütün olarak, yaratımla değil, alışkıyla özeldir. (...) Klasik yazının özlü düşünceleri sözcüklerin değil, bağıntıların özlü düşünceleridir: bir anlatım sanatı söz konusudur, bir buluş sanatı değil; burada sözcükler, daha sonra yapılacağı gibi, bir tür şiddetli ve beklenmedik yücelikle, bir deneyimin derinliğini ve teklüğünü yansıtmazlar; ince ya da süssel bir düzenin gereklerine göre, yüzeyde düzenlenmişlerdir. Kendilerini bir araya getiren düzenlemeye hayran kalınır, kendilerine özgü güçlerine ya da güzelliklerine değil (Barthes, çeviri, 2009: 40).

Barthes'in altını çizdiği gibi, klasik dil ile çağdaş dil arasındaki en belirgin fark, sözcüklerin özerkleşmesi ve sözdizimsel bütününden ayrılmasıdır. Buna bağlı olarak sözcüğün uzlaşımın anlamından ve dilbilimsel işlevinden sıyrılıp müzikal bir kimlik kazanması ve sözdizimsel akışı belirsizleştirilmesi parnasyen şiir ile sembolist şiir arasındaki farkı bir üslup farkı olmanın çok ötesine taşır. Sembolist şiirle birlikte, bir taraftan anlam bütünden parçaya, cümleden sözcüğe kayar, belirsizleşir, çoğalır; diğer taraftan sentaktik yapının çizgisel ilerleyişi dağılmaya başlar. Sembolist şiir, şiir olgusunu ontolojik olarak değiştirir, şiiri, şiirsel içerikle doldurulacak hazır bir kalıp olmaktan çıkarır. Kısaca, sembolist şiir ile klasik dilin yapısı çözülmeye başlar ve yeni bir dil doğar; bu yönden değerlendirildiğinde sembolist şiir devrimcidir.

Debussy'nin müziğinde sembolist şiirin izleri

Debussy'nin gençlik yıllarında Paris'te edebiyat dünyası yukarıda kısaca değindiğimiz akımların yarattığı çeşitlilik ve zenginlik içinde oldukça canlı ve hareketli bir görünüm sergilerken müzik yaşamı (canlı olmasına karşın) aynı ölçüde çeşitlilik göstermez. Fransız müzik yaşamı büyük ölçüde dönemin en ünlü bestecisi olan Saint-Saëns'in kontrolündedir. Saint-Saëns'in son derece konvansiyonel ve klasik olarak tanımlanabilecek kompozisyon dili dönemin akademik ölçütlerinin de temelini oluşturmaktadır. Saint-Saëns doğrudan konservatuarda çalışmamış olsa da, onun müzik dilini benimsemiş öğrencileri ve arkadaşları bu kurumda hocalık yapmış ve kurumu yeniliğe pek açık olmayan, muhafazakâr bir çizgide tutmuşlardır. Bu besteciler ayrıca şehrin önemli konser salonları ya da topluluklarıyla (mesela Société Nationale de la Musique) da sıkı ilişki içindedirler. Yazının başında değindiğimiz Fransa-Prusya savaşının yarattığı Alman antipatisine karşın, bu gelenekten pek uzaklaşmayan bu bestecilerin dışında, sadece César Franck daha özgün sayılabilecek bir dil kurmayı başaramıştır; bu yüzden Debussy üzerinde az da olsa etkisi olan tek Fransız besteci Franck'tır.

Debussy öğrencilik yıllarından başlayarak, akademinin sunduğu konvansiyonel ve klasik değerleri kabullenmez ve sık sık eleştirir. Debussy'nin öğrencilik yıllarında armoni hocası Durand ve kompozisyon hocası Guiraud'yla girdiği tartışmalar hem sınıf arkadaşlarının aktardıkları, hem de bestecinin kendisi tarafından yazılmış yazılarla günümüze ulaşmıştır. Bir örnek olarak, besteciyle aynı dönemde konservatuvarda bulunmuş olan Maurice Emmanuel, piyanoda yaptığı doğaçlamalar ve akor bağlantıları nedeniyle Debussy'nin konservatuvar yöneticileri tarafından 'sakıncalı' ilan edildiğini aktarır (Roberts, 2008: 37 ve Lederer, 2007: 15). Debussy'nin konvansiyonel değerleri savunan hocaları tarafından eleştirilmesi öğrencilik yıllarıyla sınırlı değildir; besteci dönemin önemli kompozisyon ödülleri olan Roma Ödülü'nü kazandıktan sonra bile yapıtları akademik çevrelerce (ve akademinin güdümündeki eleştirmenlerce) sertçe eleştirilmiştir (Roberts, 2008: 66).

Bu çerçeveden bakıldığında Dukas'nın tespiti doğrudur, Debussy üzerinde müzisyenlerin kayda değer bir etkisi yoktur.¹² Her ne kadar Debussy, Chopin ve Mussorgski gibi kimi bestecilere karşı hayranlığını dile getirmiş olsa da, bu hayranlık bestecinin yapıtlarına pek yansımamıştır.¹³ Yukarıda değindiğimiz Fransız besteciler Debussy'nin karşı olduğunu her fırsatta dile getirdiği akademik değerleri ve üslubu savunurlar; doğal olarak üretimleri de bu üslupla sınırlı kalmıştır. Bu bestecilerin müziklerinde belli belirsiz bir Fransız çeşnisi hissedilse de, tasarım ve ifade yönünden Alman üslubundan bağımsız bir üslup yaratmayı başaramamışlardır/düşünmemişlerdir. Bu yüzden Saint-Saëns, D'Indy, Fauré ya da Massenet'yi Debussy'nin öncülleri olarak görmek, Debussy'nin müziklerinde bu bestecilerin etkisinden bahsetmek pek olası değildir. Az önce değindiğimiz gibi, sadece Franck bir istisna olarak değerlendirilebilir. Debussy'nin sıkça kullandığı dairesel biçimin (cyclic form) Fransız kaynağı kimi müzik adamları tarafından Franck olarak gösterilir (DeVoto, 2004: 3-5).¹⁴

Debussy birçok simbolist şiiri şarkı olarak bestelemiştir. Bunlar arasında ilk olarak Poèmes de Baudelaire (Baudelaire'den 5 şiir), Poèmes de Stéphane Mallarmé (Mallarmé'den 3 şiir), Ariettes Oubliées (Verlaine'den 6 şiir), Chansons de Bilitis (Pierre Louÿs'in şiirleri) akla gelir. Ayrıca Mallarmé'nin aynı adlı şiirinden hareketle bestelenen ancak sözsüz bir yapıt olan Prélude à l'Après-midi d'un Faune ve Maeterlinck'in librettosunu yazdığı Pelléas ve Mélisande operası, Debussy'nin simbolizmle doğrudan ilişkili yapıtları olarak gösterilebilir.

Ancak girişte de değindiğimiz gibi, Debussy'nin simbolist şiirle ilişkisi bunun ötesine geçer. Debussy'nin müzik dili simbolist şiirin diliyle benzerlikler taşır, bu benzerlik en temel olarak her ikisinin de klasik üslubu/dili, devrimci bir yaklaşımla dönüştürme girişimidir. Ayrıca, bunu sağlamak için kullandıkları yöntemler ve estetik tercihler de birbirleriyle sıkı biçimde benzer. Benzerlikler, özellikle simbolistlerin şiiri ve sözcüğü yeniden yorumlayışıyla, Debussy'nin yeni

¹² Bkz. Dipnot 1.

¹³ Debussy üzerinde Chopin'in etkisi için bkz. Roberts (2008: 30-34). Bu iki bestecinin de akademik ortamlara bulaşmamış olmaları dikkat çeker. Hatta Mussorgski akademik bir müzik eğitimi bile almamıştır. Debussy'nin Mussorgski'ye ilgisi bu yönden de değerlendirilebilir.

¹⁴ DeVoto bu noktada, dairesel biçimin kökeni olan tematik dönüşüm (thematic transformation) fikrinin yaratıcısı (ya da Wagner'den türeticisi) olan Liszt'e de atıf yapar; Franck dairesel biçimi hocası olan Liszt'ten öğrenmiştir.

ve fonksiyonel olmayan bir tonalite arayışı arasında gözlemlenir. Debussy'nin editörüne yazdığı bir mektupta yaptığı müzik tanımı sembolistlerin şiiri bir hazır kalıp olmaktan çıkarmasıyla ve dizeyi bir ritim ve tını olayı olarak ele almasıyla benzer: "Müzik özü gereği, sıkı, geleneksel bir biçim içinde akabilecek bir şey değildir. Müzik renklerden ve ritimselleşmiş zamandan oluşur (Debussy, derleme, 1927: 55)".¹⁵ Bestecinin bu sözü, açıkça olmasa da, çıkış noktası olarak sembolist şiiri gördüğünü güçlü biçimde çağırır.

Debussy'nin müziğinin sembolist şiirle ilişkisini kavramak için, öncelikle sözcüğün özerkleşmesi sürecinin müzikteki karşılığını araştırmak gerekir. Müzik dilinde bir ögenin anlamla ilişkisi, bir sözcüğün anlamla ilişkisinden farklıdır. Müzik dilinin öğeleri (akorlar, sesler, figürler, vb.) elbette bir nesnenin, kavramın göstergesi olarak bir 'dış-anlam' taşımazlar, ama uzlaşmış bir anlam taşırlar. Bu anlam, müzikal ögenin içinde yer aldığı sistemle ilişkisinin açıkça tanımlı ve büyük ölçüde tekil olmasından kaynaklanır. Sembolist şiirin merkezindeki özerkleşmiş sözcükler ülküsü, şairin sözcüklere yeni, beklenmedik ve öznel anlamlar katmasıyla ve onları dilin sözdizimsel, dilbilgisel düzeninden ayırmasıyla bağıntılıdır. Debussy'nin müziği ile sembolist şiir arasındaki benzerlik tam olarak bu noktada, ögenin içinde yer aldığı dizgenin kendisine yüklediği uzlaşmış anlamdan/işlevden sıyrılması noktasında ortaya çıkar. Müzik dilinde bu dizge, tonalite ve Beethoven'dan sonra bütünüyle Alman kimliği kazanmış olan sonat üslubudur.

Tonalite, kendisini oluşturan öğeler arasındaki hiyerarşi yoluyla işleyen bir sistemdir. Tonal müzikte her türlü armonik öge anlamını, öncelikle tonal merkezle ilişkisinden kazanır. Bunun dışında, ama bununla ilişkili olarak, tonal öğeler uyumlu ve uyumsuz olarak iki kategoride sınıflandırılır. Tonal (sözdizimsel) akış, bu iki olgu çerçevesinde, yani akorların/seslerin tonal merkeze doğru, uyumsuz ögenin uyumluya doğru yönelmesiyle şekillenir. Tonal hiyerarşinin temelinde çeken – eksen¹⁶ ilişkisi gelir, bu iki fonksiyonun hemen ardından ikinci sırada altçeken fonksiyonu gelir. Öncekiler kadar belirleyici olmasa da, altçeken de tonalite çerçevesinde önemlidir. Bu üç fonksiyonun açıkça belirgin olduğu dereceler temel dereceler olarak tanımlanır. Diğerleri geri plandadır ve bu fonksiyonların farklı renkleri olarak ikincil bir anlam taşırlar Tonal üslupta bir besteci farklı tonalitelere gezinerek ve büyük ölçüde bu fonksiyonların akış sırasını (eksen-altçeken-çeken-eksen) gözeterek kompozisyonunu oluşturur. Çeken – eksen ilişkisi, gerilme – çözümlenme ilişkisidir, bu yüzden tonalitede anlam, öğelerin kendi kimliklerinden değil, ilişkilerinden doğar. Çeken fonksiyonu kimliğini eksenin varlığına borçludur. Tonal üslupta bu yönelim dikkatlice yaratılır, bestecinin isteğine göre kararın gerçekleşmesi, gecikmesi, erken gelmesi, sürprizlerle askıya alınması gibi durumlar oluşur; ama, tonal üslupta çekenin eksene yönelme isteği asla yok sayılmaz. Tonalite çerçevesinde diğer ilişkiler de buna benzer. Kısaca, tonal müzikte anlamın temeli öğelerin kendinden değil, tonal sistemden ve iliş-

¹⁵ "La musique n'est pas par son essence une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleur et de temps rythmés."

¹⁶ Çok kaba bir tanımla eksen, tonal dizilerde I. derece sesinin ve bu derece üzerine kurulu akorun tonalite içinde üstlendiği görevi tanımlar. Aynı şekilde çeken V. dereceyle, altçeken de IV. dereceyle ilişkilidir.

kilerden doğar; anlamlı olan öğeden çok fonksiyonel düzlemde gerçekleşen bağlantıdır (Meyer, 1956: 35).¹⁷ Yapı bağlamında, akor renkleri ve tını geri plandadır ve yapıya, ancak fonksiyonel ilişkilerin bir tür yan ürünü olarak katılır.¹⁸ Bu şekilde ele alınmış tonaliteyi kısaca fonksiyonel tonalite olarak tanımlayacağız. Fonksiyonel tonalitede artikülasyon, dinamik ve hatta ritim bile geri plandadır, yapısal anlamda bir bakıma dekoratif öğelerdir.¹⁹

Debussy'nin müzik dilinin sembolist şiirle yakınlığı öncelikli olarak bu noktada ortaya çıkar. Sembolist şiirin, örüntülerden sıyrarak ya da yapının işleyişini değiştirerek sözcüğü özerkleştirmesine benzer biçimde, Debussy armonik öğeleri fonksiyonel tonalitenin getirdiği uzlaşmış anlamlardan sıyrılmış ve tonaliteyi perdeleyerek renk/tını/ritim üzerine kurulu bir armoni dili yaratmıştır. Bu perdeleme öncelikle, tonal yönelim hissi zayıf öğelerin sık kullanımı ve tonal sözdiziminin belirsizleştirilmesi yoluyla sağlanır.

Debussy yapıtlarında sık sık tam ton dizisi, oktatonik dizi, kromatik dizi gibi tonal etkisi zayıf dizilere yer verir.²⁰ Bu dizilerin ortak özelliği tekbiçimli (üniform) ve simetrik olmalarıdır. Öğeler arası ilişkilerin farklılık göstermediği, tek bir aralık türünden ya da iki aralığın nöbetleşmesinden oluşan bu dizilerde merkez (eksen) etkisi ve gerilme – çözülme ilişkisi oluşmaz. Bestecinin sıkça kullandığı artmış beşli akoru da aynı şekilde simetriktir.²¹ Bunların yanı sıra, Debussy, tonal çağrışımı çok yüksek olan yedeni²² içermeyen modal dizilere ve pentatonik diziyeye de sıkça yer verir. Yapısında güçlü bir çizgisel akış, bir yönelim içermeyen bu armonik gereçlerin içerdikleri fonksiyonel farklılaşma ve karşıtlıklar zayıftır, bu yüzden renk kimlikleri belirgin biçimde ön plana çıkar.

Kullanılan öğelerin yapısal özelliklerinin yanı sıra, Debussy aralarındaki sözdizimini gevşeterek öğeleri özerkleştirir. Örneğin, bestecinin sıkça kullandığı paralel yürüyüşlerde, akorlar arasındaki bağımsız parti hareketi kaybolur ve akorlar birer blok olarak kimlik kazanır. Bu du-

17 Müzikte anlam konusunun daha geniş bir okuması için, bkz. aynı kaynaktan s. 32-42.

18 Sözcüğü, çalgılamadaki bir değişiklik, Alman üslubunda bestelenmiş bir senfoninin yapısal tasarımını çok etkilemez. Alman üslubunda dinamik, artikülasyon ve çalgı seçimi gibi etkenler, büyük ölçüde fonksiyonel tonalite çerçevesinde şekillenen armonik tasarımın doğal bir uzantısı/sonucu olarak işler. Mozart'ın, Beethoven'ın, ya da aynı üslupta çalışan Dvorák, Saint-Saëns gibi Alman olmayan bestecilerin müziklerinde artikülasyon, dinamik, çalgılama ve ritim tasarımı, büyük ölçüde fonksiyonel ve tonal ilişkileri destekler, dikkati kendilerinden çok armonilerin ilişkisine yöneltir. Müzik teorisine hakim okurlarımızın bildiği gibi, büyük ölçüde Alman geleneğini ve klasik/romantik üslubu temel alan Schenker analizi de bu parametrelerin ikincilliği üzerine temellenmiştir. Bu yaklaşım, analiz sürecinde çalgılama, dinamik, renk gibi parametreleri tümüyle göz ardı eder. Bu analizi yaratan H. Schenker'in kendi önerdiği sisteme uymadığı için Debussy müziğini değersiz addedmesi (Brown, 1993:128,129), Debussy'nin müziğinin farklı biçimde tonal olduğu savımızı doğrular niteliktedir.

19 Burada değindiğimiz 'fonksiyonel tonalite' olgusunun her türlü tonal müziği kapsamadığını hatırlatalım ve ekleyelim: Bach'ın, Beethoven'ın ve Wagner'in müziğinin tonal olmasına paralel olarak, elbette Debussy'nin müziği de tonaldır, ama tonal olma durumu bunlardan farklıdır. Sonat üslubunda dekoratif düzeyde yer alan parametrelere yapısal anlam katılması ve öğeler arasında fonksiyonel ilişkinin geri plana çekilmesi yoluyla tonalitenin işleyişi değişmiştir.

20 Tam ton dizisi sadece B2 (büyük ikili) aralıklarından oluşmuştur; oktatonik dizide B2 ve k2 (küçük ikili) aralıkları sırayla birbirini izler; kromatik dizi ise sadece k2 aralıklarından oluşur. Genel bir tespit olarak, müzikte, armonik planda simetri arttıkça, sesler arasındaki hiyerarşik yapılanma da kaybolur.

21 Artmış beşli akorunu, üst üste bindirilen iki B3 (büyük üçlü) oluşturur.

22 Yeden, tonal dizilerde VII. dereceye verilen addır. Bu ses, gerçek kimliğini çeken armonisinin bir parçası olmaktan alır, dolayısıyla, çeken fonksiyonu ile ilişkili bir kavramdır.

rum, akorun fonksiyonel kimliğini zayıflatır ve onu bir renge dönüştürür. Özellikle tek bir akor türünün tekrarlandığı yürüyüşler, fonksiyonel bir ilerleyişten çok, seçilmiş bir renk üzerinde oyalanma etkisi yaratırlar.

Debussy'nin “renklerden ve ritimselleşmiş zamandan” oluşan müzik dokusunda çözülmeyen ve bu yüzden fonksiyonel kimliklerini yitirerek bir renge dönüşen çeken armonileri ile modal renkleriyle öne çıkan yan dereceler²³ önemli yer tutar. Çeken armonilerinin bu dönüşümü, az önce değindiğimiz paralel yürüyüşlerle ya da ardından gelen armoninin eksenini çağrıştırmamasıyla sağlanır, yani eksenin yokluğu çeken kimliğini zayıflatır. Bu yollarla Debussy, dinleyicinin dikkatini öğeler arasındaki ilişkiden, öğenin kendisine çeker. Bu durum öğeler arasında bir akış olmadığı anlamına gelmez, sözdizim hâlâ vardır, ama artık geri planda ve daha özgür yapıdadır. Besteci, ayrıca, uzun süren armoniler yoluyla ya da bir bağlantının, özellikle fonksiyonel gücü zayıf bir bağlantının tekrarlanmasıyla, hareket beklentisini tüketerek dikkatimizi armoninin kendisine yöneltir. Debussy'nin müziği büyük ölçüde figürlerin, motiflerin, armonilerin ardışık tekrarı üzerine kuruludur. Bu tekrarlar hareketi sürekli sekteye uğratarak, öğenin, sözdizimsel bir akışa hizmet etmekten çok, kendinde saklı olan tını ve renk özelliklerini sergileme amacıyla olduğunu gösterir. Bu tür tekrarlarla, akış yerine, müzikal öğenin özü ön plana çıkar.

Fonksiyonel ilişkilerin silinmesi dışında bestecinin tonalitenin taşıdığı tek anlamlılığı aşarak bir anlam çoğulluğu yaratma yordamlarından bir diğeri de çift odaklı tonalite tasarımıdır.²⁴ Bu durumda merkez duygusu iki farklı eksen arasında dolaşır. Örneğin, Bestecinin *La Mer* adlı senfonik müziğinin ilk bölümü re bemol majör tonundadır; ancak, eksen armonisinin sürekli ek altılı²⁵ ile kullanılması ve si bemol minör ekseninin kendini hissettirmesiyle bu tonalite gizlenir; iki eksen arasında oluşan çelişki ve iki tonal merkezle ilişki içindeki armoniler, tonaliteyi gölgeler. Tonaliteye kimliğini veren eksen akoru, en güçlü olmasını beklediğimiz yerde, bölümün final noktasında bile zayıf ve örtülüdür. “Örtülü” tonalite²⁶sembolist şiirin örtülü nesnesini anımsatır.

Tonalitenin perdelenmesine yönelik daha radikal bir tavır Images adlı orkestra yapıtının “Nuages” adlı ilk bölümünde görülür. Yapıt, neredeyse bütünüyle si perdesi üzerinde kuruludur; ancak si majör ya da si minör tonalitesinden bahsedilemez. Yapıtın yapısal açıdan önemli noktalarında, her iki tonalitenin de beşlisi olan fa diyezini yanı sıra fa natürel de kullanılır. Bu

23 Yukarıda değindiğimiz fonksiyonların görece zayıf renklerini taşıyan, II., III., VI. ve VII. dereceler ve bunların üzerine kurulu akorlar, tonal müzik teorisinde ‘Yan dereceler’ olarak tanımlanır. Debussy, tonalitenin fonksiyonel gücünü zayıflatmak için bu dereceler üzerine kurulu akorları sıkça kullanır. Yani, bestecinin yordamlardan biri fonksiyonel gücü yüksek çeken akorlarını beklenmedik ilişkiler içinde kullanmak, bir diğeri de fonksiyonel gücü zayıf bu akorları kullanmaktır.

24 İlk olarak Jan LaRue'nün bir makalesinde öne sürülen iki odaklı tonalite (bifocal tonality), DeVoto tarafından Debussy and the Veil of Tonality adlı kitabında Debussy'de tonalitenin yeni bir görüntüsü olarak ele alınmıştır. Yazar savını, bestecinin orkestra için bestelediği Images adlı yapıtının son bölümü olan “Gigues” analizi üzerinden destekler (DeVoto, 2004: 126-128).

25 Herhangi bir beşli akora, kök sese göre altılı aralığının eklenmesiyle oluşan akora ‘ek altılı akor’ denir. Bu akorlar I. derece üzerinde kullanıldığında, eksen etkisi zayıflar. Bu kullanımı ile ‘ek altılı’ terimi, Saygun'un Musiki Nazariyatı IV. Kitapta öne sürdüğü ve yan dereceleri/fonksiyonları tanımlamak için kullandığı ‘ilave altılı’ terimi ile yakınlık gösterse de, tümüyle aynı değildir.

26 Bu tanımlı de DeVoto'ya borçluyuz.

noktalarda eksen, si – re – fa akoruna, yani kararsız bir eksilmiş beşli akoruna²⁷ dönüşür. Yapıtın diğer bir yapısal özelliği, belirgin armonik oluşumların hepsinin si üzerine temellenmesi ya da bu perdeyi içermesidir. Bu haliyle Nuages “si” rengi üzerinde bir çalışmaya dönüşür. Tek bir renk üzerine çalışılmış bir müzik, Debussy’nin temel arayışlarından biridir. Besteci, “Nuages” hakkında E. Ysäye’ye 1894’te yazdığı bir mektupta, “*tek bir renkten elde edilebilecek farklı kombinezonlar*”dan bahseder. Ayrıca Guiraud ile yaptığı bir konuşmada da, idealindeki müzik için “*sadece gri renkte çalışılmış bir resim*” benzetmesini kullanır (DeVoto, 2003: 184).

Kısaca, sembolist şiirdeki sözdizimden ve dış-anlamından sıyrılmış sözcüğü merkeze yerleştirme ve anlamı açık olmayan öğeler/ilişkiler seçerek farklı çağrışımlarla bir anlam çoğulluğu yaratma çabasının benzeri Debussy’nin armoni ve tonalite tasarımında görülür. Anlam tekillüğünden sıyrılmış sözcüğe benzer biçimde, Debussy’nin armonileri fonksiyonel tonalitenin yüklediği anlamlardan sıyrılarak, çok yönlü, çağrışımlarla yüklü bir tını ve ritim olayına dönüşür. Diğer taraftan, sembolist şiirde sözcüklerin dış anlamdan sıyrılmasının radikal bir kopuş olmamasına paralel biçimde, Debussy müziğinin de tonaliteden (ve fonksiyonellikten) tamamen kopmadığını belirtmek gerekir. Ancak iki sanatta da, yapısal önem fonksiyonellikten renk/tını/ritim içeriğine kaymıştır.

Aslında Debussy’den önce de besteciler bu tür tonal belirsizliklere yer vermişler, ancak bunu fonksiyonel tonaliteye biraz belirsizlik rengi katmak amacıyla yapmışlardır.

Debussy’nin devrimci yönü, bu teknikleri yapısal bir dekorasyon amacıyla değil, tonal yapının yeni bir kimlik kazanması amacıyla kullanmasından doğar. Bir bakıma, Debussy’nin çığır açıcı yönü, seçtiği armonik gereçlerden çok bunlarla tasarladığı yapının özgünlüğünden gelir.

Armonik düzey dışında, yapının oluşmasında da Debussy’nin dili ile sembolist şiir arasında çeşitli benzerlikler tespit edilebilir. Geleneksel dizeden açıkça kaçmayan ama yeni dize oluşumlarını da sıkça kullanan sembolist şairlere benzer şekilde, Debussy de yapının tasarımında kimi zaman geleneksel yordamlardan yararlanır (üç bölmeli biçimler, rondo gibi), kimi zaman yeni arayışlara girer (dairesel biçim gibi); ama iki durumda da müziği ön kabullü bir şablon üzerine temellenmez, daha doğrusu, içerikteki radikal değişim bu tür şablonları da dönüştürür. Debussy, armonik akışın yöneldiği güçlü bir fonksiyonel kalıba nadiren yer verir; bu yüzden, yapısal öğeler armonik/sözdizimsel bir hedefe doğru akmaz, içinde yer aldıkları bütünden bir ölçüde bağımsız gibi dururlar. Özerk öğelerle kurulmuş bu yapılar, kimi zaman vazgeçişlerle, kesilmelerle, suskularla bir anda havada bırakılırlar. Bu durum, Debussy’nin yapılarını sonat üslubunun kalıba doğru yönelen, sözdizimsel bütünlüğü açık ve net cümlelerine oranla daha özgür kılar. Bu nedenle, bütünle ilişkisi gevşek parçalardan oluşmuş bu yapılar için müzik cümlesi yerine, özgür bir bütünü çağrıştıran ‘dize’ daha uygun bir terimdir. Sembolist şiirin dizesindeki bir sözcük gibi, Debussy’de bir armoninin, motifin, figürün konumu sözdizimsel koşullardan

27 Üçlüsü k3 (küçük üçlü), beşlisi e5 (eksilmiş beşli) olan, diğer deyişle iki k3’nün üst üste bindirilmesinden oluşan beşli akorlara eksilmiş beşli akoru denir. Bu akor, tonal açıdan son derece kararsız bir yapıdır.

çok, yapıta özgün estetik bir gerekten doğar. Yani Debussy'de müzikal yapılanmanın merkezinde, sembolist dizede olduğu gibi, tını, uyum, ritim gibi özelliklerinden ötürü bir arada duran öğelerin oluşturduğu, cümleye oranla daha gevşek bir bütün yer alır. Debussy'de müzikal bütünü değişen tını ortamı belirler. Bu durumla ilişkili olarak tonalite ve cümle kuruluşlarında olduğu gibi, yazıda da (*écriture*) yapısal hiyerarşi zayıflar: Empresyonist resmin desen ile zemin arasındaki ayrımı vurgulayan konturdan kurtulmasına benzer biçimde, Debussy'nin müziğinde tema ile eşlik arasında geçirgenlik artar; tema, kimliğinin bir kısmını tını ve renk içeriğinden kazanarak bir ezgi olmaktan bir doku olmaya doğru dönüşmeye başlar.

Armonik ve yapısal plandaki bu değişimler, bütünü oluşturan parçaları, bütünün hizmetinde olan öğeler olmaktan çıkartır ve onlara özerklik kazandırır. Birbirlerini işaret eden bileşenlerden doğan zorunlu bir akışın oluşturduğu tekil bir bütün yerine, özerk parçaların etrafındaki öğelerle gevşek ilişkiler kurarak oluşturduğu, serbest ve çok-anlamalı bir bütün ortaya çıkar. Tonaliteden ve şablon yapılardan bağımsız öğelerin yarattığı anlam çoğulluğu sembolist şiirde olduğu gibi oluşum, dönüşüm fikrini merkeze taşır.

Mallarmé'nin *Brise Marine* (Örnek 2) ve *Un Coup de Dés* şiirlerinde (Görsel 1) değindiğimiz süreksizlik, Debussy müziğinin de önemli bir özelliğidir. Süreksizlik kimi zaman birbirini işaret etmeyen biçim öğeleri arasında oluşur; doruğa doğru bir akışın doruğa ulaşmadan kesilmesi, ardışık kesitler arasında bir motif ilişkisinin yokluğu, doku bağlamında ilişkisiz öğelerin art arda gelmesi süreksizlik yaratan kimi durumlardır. Ayrıca, armonik bağlamda, fonksiyonellikten sıyrılmış armonilerin birbirleriyle ilişkisi de bir tür süreksizlik yaratır. Ancak şunu belirtelim, bu süreksizlik, bir ilişkisizlik durumu doğurmaz, daha çok ilişkinin beklenmedik bir alanda ya da örtülü olarak gerçekleşmesinden doğar. Debussy fonksiyonlardan ve motiflerden doğan ilişkilerin yokluğunun muhtemel bir sonucu olan dağınıklıktan kaçmak için öğeler arasında perde ilişkileri kurar, ortak sesler, renk benzerlikleri ve çağrışımlar yoluyla bütünün bir arada durabilmesini sağlar. Böylece bütünün varlığı için şart olan parçalar arası ilişki, a priori şablonlardan uzak, yapıta özel yordamlar ve ima yoluyla sağlanmış olur.²⁸

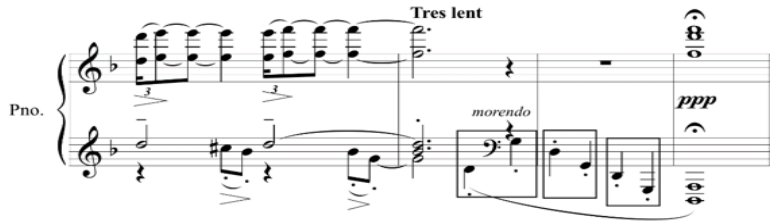
Yazının son bölümünde bu tespitlerimizi bestecinin *Des Pas sur la Neige* (Kardaki Adımlar) adlı prelüdü ve diğer yapıtlarından seçilmiş çeşitli kesitler üzerinde örnekleyeceğiz. Çözümlememizde kesitleri/bağlantıları, armonik ve yapısal olarak ele alacağız. Fonksiyonel tonalitenin temel yapıtaşlarının ne şekilde değiştirildiğini göstermek amacıyla yapıtın armonik tasarımına, aralık ve akor yapılarına ve ilişkilerine değineceğiz. Yapıtta yer alan tasarımsal öneme sahip aralıkların ve akorların tonalite bağlamındaki işlevlerini, tını ve yönelim eğilimlerini, bir bakıma tonal anlamlarını belirtip, Debussy'nin yeni yapılarla ve ilişkilerle bu armonik öğelere ne tür yeni anlamlar yüklediğini araştıracağız. Debussy'nin, armonik tasarımında, fonksiyonel tonal

28 Debussy'nin müziğiyle sembolist şiir arasındaki bir diğer benzerlik ise, her ikisinin de "Deniz" temasını sıkça kullanmasıdır. Yukarıda yer verdiğimiz şiirlerde bu tercih açıkça gözükmemektedir. Bunların yanı sıra sembolist şairlerin "Deniz" temalı birçok şiiri daha vardır. Debussy'nin de bu temayla ilişkili birçok yapıtı vardır. İlk olarak aklımıza *La Mer* gelir, ayrıca *Sirènes*, *L'Isle joyeuse*, *Voiles de*, bestecinin deniz ile bağlantılı yapıtları arasındadır. Ayrıca, *Pelléas ve Mélisande* operasında su ile ilişkili kavramların çokluğu dikkat çeker: pınar, çeşme, deniz, kaynak, su depolama havuzu, yağmur, vb. Ancak bu kullanım tabii ki Debussy'den çok Maeterlinck'in sembolist yanını vurgular.

ilişkileri perdeleme çabasını gösterecek bu çözümlemeyle birlikte armonik ilişkilerdeki bu radikal değişimin hem bir sonucu hem de bir nedeni olarak yapısal işlevlerdeki değişime de, XIX. yüzyıl müziğinin standart yapısal tasarımlarından sapmaları göstererek değineceğiz.

Des pas sur la neige

Prelüdün tonal açıdan dikkat çeken ilk özelliği, fonksiyonel tonalitenin merkezindeki çeken – eksen ilişkisinin ve yedenin yokluğudur; yapıt içinde hiç bir noktada re minör tonalitesinin çeken fonksiyonu açıkça belirmez. Ayrıca, bu tonalitenin yedeni olan do diyez de yapıtın sonuna kadar yeden kimliğiyle duyulmaz; yedenin yokluğu yapıta modal bir renk katar. Do diyez notası, yapıtın son beş ölçüsünde, çeken fonksiyonunu ima eder biçimde bir an için belirir; ama bu ölçülerde de ölçü içindeki konumu ve ritmik tasarımı nedeniyle oldukça zayıflatılmıştır ve umulanın aksine eksen akoru bünyesinde çözülmez. Onun yerine, altçeken armonisi içindeki eksen sesine yönelir (Görsel 2). Parçada tonalitenin net ve kararlı olmasını beklediğimiz son üç ölçüde ise re ve sol notalarının sırayla tekrarlanması, eksenini belirsizleştirir: çeken – eksen bağlantısının en kararlı biçimi, iki akorun da kök halde kullanılmasıyla oluşur. Bu bağlantıda bas notaları arasında oluşan ezgisel inisi T5 (ya da çıkıcı T4) aralığı, güçlü bir tamamlanma etkisi yaratır. Ancak Debussy re minör tonalitesinin çekeni ve eksenini olan la – re notaları yerine re – sol notalarını kullanır. Bu bağlantının her tekrarı, tonal merkezi sol notasına doğru kaydırır ve yapıtın sonunda beklenen re eksenini ima edilen sol eksenini arasında bir tonal kararsızlık, bir tür anlam çoğulluğu oluşur: prelüd sonunda re eksenini ile tamamlanır ama çeken yerine altçekenin kullanıldığı bu plagal kalış, re merkezini zayıflatmıştır²⁹ (Görsel 2). Özetle, Debussy, fonksiyonel tonalitenin yapıtaşını olan çeken – eksen bağlantısından ve alışageldik kullanımıyla yedenden kaçınmış; fonksiyonel ilişkileri, tonaliteyi doğrulamak ve güçlendirmek yerine belirsizleştirmek amacıyla kullanılmıştır.



Görsel 2. Claude Debussy – Des Pas sur la Neige, ölçü 33-36

Tonalitenin örtülü kullanımına paralel olarak, armonik düzeyde de Debussy'nin açıkça gösterilmiş yapılardan kaçtığı belirlenebilir. 5. ve 6. ölçülerde, eşlik partisindeki paralel akorlar ile ezgideki notalar arasında ısrarlı bir çelişki oluşur: ikilik sürenin ilk dörtlüğünde belirgin olan armoniler, ikinci dörtlükte duyulan akora yabancı notalarla bulanıklaşır. Bu notalar, ritmik ka-

²⁹ Yeden içermeyen plagal kalışın tonal gücü, tam kalışa oranla çok daha zayıftır. Bu kalış genelde, bir tam kalışın ardından kullanılarak, bu kalıştan doğan tamamlanma etkisini teyit eder. Bu örnekte ise plagal bağlantı tam kalış yerine geçmiştir ve bir teyit etkisi yaratmaz. Ayrıca bağlantının sürekli tekrarlanması sol üzerine kurulu armoninin bir tür apojeatür etkisi oluşturmasını da engeller ve tonal ikiliği güçlendirir.

rakterini kaybetmiş bir *anticipation*³⁰ gibi duyulur ve oluşan çizgi, inici ilerleyen paralel yürüyüşe karşıt yönde hareket ederek, parçanın ilk kesitinin doruk noktası olan mi notasına kadar çıkar. Doruk noktası olarak, tonalitenin kararsız ve zayıf bir derecesinin seçilmesi (II. derece) ve ezginin yine zayıf bir derece üzerinde (VII. derece) tamamlanması (7. ölçü) bestecinin açık tonal atıflardan kaçındığını gösterir. İlk dizinin ezgisi si bemol ile başlar, mi notasına kadar çıkar ve do notası ile biter, ezgisel tasarımda stratejik öneme sahip bu üç noktadaki notalar, tonal gücü zayıf derecelere denk getirilmiştir. Tonal ve armonik tasarımda değindiğimiz örtülü ifade, ezgisel tasarımda da karşılığını bulur.



Görsel 3. Claude Debussy - Des Pas sur la Neige, ölçü 5-7

Fonksiyonel tonaliteden sıyrılma çabası, parçanın birçok noktasında doğal minör dizisinin ve modların kullanımıyla desteklenir. Yedenin yokluğuyla oluşan modal etki, re minör çağrışımlı kesitlerde si natürel notasının kullanılmasıyla daha da güçlenir. Örneğin yapıtın ilk dizisi, doğal re minör ile re doryen³¹ dizileri arasında yalpalalar, dizinin ilk yarısında si bemol, ikinci yarısında si natürel notası duyulur. (Dizinin ikinci yarısı için Görsel 3).

İki 'anlam' arasında yalpalama, 8. ölçüden 14. ölçüye kadar süren ikinci dizinin başında daha açık biçimde görülür. Dize, yabancı seslerle renklendirilmiş iki Ç⁷ (çeken yedili akoru³²) arasında herhangi bir tonalite çağrışımı yaratmayan bir salınım hareketiyle başlar. Bu tekrar, önceki dizedeki si bemol – si natürel değişimini bir nöbetleşmeye çevirir ve bunu do natürel – do diyez tekrarlarıyla derinleştirir. Bu hareket, tonal bir çoğulluk ve bundan doğan bir yönsüzlük yaratır; dikkati, akorun fonksiyon kimliğinden tını/renk içeriğine çeker (Görsel 4). Ayrıca bu iki akor, uyumsuz bir renkten uyumlu bir renge mikro salınımlar da içermektedir: Ölçü başında duyulan fa diyez – do – si bemol – mi armonisi, ikinci zamanda Ç⁷'ye dönüşür; yani, çeken rengi açıkça gösterilmemiş, "çağrıştırılmış", "adıyla söylenmeden parça parça keşfedilmiştir."³³ İki akor arasındaki bu nöbetleşme üç kez tekrarlanır; ancak, üçüncüsünde ilk rengin (akorun) daha cılız başka bir tonu kullanılmıştır (Görsel 4, üçüncü ölçü). Bu üç ölçülük örtülü anlam çoğulluğundan doğan ivme, dize sonunda bir yön kazanmadan boşluğa bırakılır (Görsel 5).

30 Bir akorun bir ya da birkaç sesinin, akordan önce ve kısa süreli duyurulmasına *anticipation* denir. (*Anticipation* teriminin Türkçesi için 'öngelim' önerilmiştir, ancak bu terim çok yaygınlaşmamıştır. Bu yüzden, yazıda terim Fransızca kullanılmıştır.)

31 Majör dizilerin II. derecesinden başlayan ve bu dizinin değiştiricilerini kullanan diziyeye 'doryen' dizisi denir.

32 Çeken yedili akoru: Majör ve minör tonalitelere, V. derece sesi üzerine kurulu yedili akor.

33 Bkz. Dîpnot 6.



Görsel 4. Claude Debussy – Des Pas sur la Neige, ölçü 8-10

Armonik ve ezgisel plandaki imalar ve anlam çoğulluğu dize sonlarında yoğunlaştığında, yapısal planda da bir tür gevşeme ortaya çıkar. Birinci dize, 7. ölçüde tamamlanır (Görsel 3).³⁴ Dizenin sonunda kalış beklenen noktada sol elde gelen re minör eksenini, sağ elde neredeyse tümüyle akor dışı seslerden oluşan motif ile bulanıklaşır ve dizenin bütünlüğü, bir ölçüde, açıkta kalır. Öğeler arasındaki süreksizlikten doğan yapısal gevşeme, yukarıda değindiğimiz ikinci dizede ve ardından gelen bir ölçülük bağlantı figüründe de gözüktür. Bu dizedeki ışık ve renk oyunu, mi bemol doryen dizisi üzerinde gelen kısa süreli bir aydınlanmadan sonra, tam-ton dizisinden türetilmiş bir armoni üzerinde, yine fonksiyonel bir kalış olmaksızın kesiliverir. Bunun ardından gelen bağlantı figüründeki kromatik iniş de (do – si – si bemol) beklenenin aksine, la notasına varmadan bırakılır. Bu dize bir çeşit vazgeçti.



Görsel 5. Claude Debussy – Des Pas sur la Neige, ölçü 14-16

16. ölçüde başlayan üçüncü dizede re eksenini, la bemol notasının katılmasıyla iyice zayıflar. Dizenin devamında si bemol ve do perdelerinin de yeniden belirmesiyle, beşlisi pesleştirilmiş re doryen dizisinin sesleriyle si bemol C^{M9} rengi³⁵ yavaşça belirginleşir. Re eksenini bu akorun üçlüsüne dönüşmüştür. 19. ölçüde, bir anda, prelüdün başındaki doğal minör rengi yeniden belirir. İlk dizenin tekrarına dönüşmüş bir yapı olarak değerlendirilebilecek bu dönüş, bastaki paralel yürüyüşün re bemol C^7 armonisine ulaşmasıyla değişir. Bu dize de aynı öncelikler gibi, fonksiyonel bir kalış vurgusundan vazgeçilerek bırakılmıştır. Benzer kararsızlıklar, imalar, çelişkiler, anlam çoğullukları ve renk dönüşümleriyle tasarlanmış dördüncü dizenin ardından, analiz ilk paragrafında değindiğimiz, kararsızlaştırılmış bir eksen etkisi yaratan, epilog niteliğindeki son dizeyle prelüd tamamlanır.

34 İlk dizenin yedi ölçü sürmesi "tekli mısra"yı hatırlatır; ayrıca prelüdün diğer dizelerinde de tek sayıda ölçüler dikkat çeker. Ancak, bunlar, Verlaine'in şiirindeki gibi düzenli değildir ve kimi zaman final akorunun uzatılması gibi yordamlarla gizlenmiştir. Debussy'nin asimetrik ilişkilere dair arayışını da, geleneksel müziğin 4 ve katları şeklinde tasarlanmış simetrik cümle yapılarından kaçma isteğiyle ilişkilendirebiliriz.

35 Çeken Majör dokuzlu akoru: Majör tonalitelere V. derece sesi üzerine kurulu dokuzlu akor.

Diğer yapıtlarından örnekler

Debussy'nin, sembolist şiirin ilkelerinin müzik dilindeki karşılığı olarak değerlendirilebilecek yöntemlerle bestelediği tek eser yukarıdaki prelüd değildir elbette. Piyano prelüdları dışında, bestecinin özellikle orkestra yapıtlarında da aynı yöntemler/tercihler gözlemlenir. Bu bölümde yukarıda değindiğimiz olgulara bestecinin diğer yapıtlarından kimi örnekler vereceğiz.

Alman geleneğinde ve buna bağlı olarak sonat estetiğinde parçanın en başında, bir tür 'motto' olarak tanımlanabilecek, ritmik, ezgisel ve tonal açıdan net bir motifin sunulması ve tekrarlanması, sık kullanılan bir tasarımdır.³⁶ Bu tekrar, tonaliteyi ve yapısal hücreyi perçinler ve yapıta konvansiyonel bir anlam katar. Debussy'nin, *Prélude à l'après-midi d'un faune* adlı yapıtının ilk iki ölçüsünde duyulan flüt motifi (Görsel 6), beklenilen aksine, mutlak/tekil bir anlamı, yani bir tonaliteyi ve ritmik/ezgisel açıdan belirgin bir yönü olan bir motif özelliği taşımaz. Tiz ve pes noktaları arasında A4 aralığı bulunan bu motif, hem bu yönüyle, hem de kromatik içeriğiyle konvansiyonel tonal beklentileri gerçekleştirmez. Üstelik besteci –Alman geleneğinde olduğu gibi– bu motifi hemen ardından tekrarlar. Ancak motifin yapısal özellikleri nedeniyle bu tekrar, motifin tonaliteyle ilişkisini değil, aksine tonal özerkliğini vurgular, motifin anlamının tonal içeriğinden (yani dış bir dizgeden) değil, kendisinden kaynaklandığını gösterir.

Yapıtın ilk ölçülerinde bunun dışında dikkat çekici bir tasarım daha göze çarpar: beşinci ölçüde duyulan Ç⁷ akorunun (Görsel 6, si bemol – re – fa – la bemol) parçanın olası tonaliteleriyle (Donanımdan kaynaklanan mi majör ya da do diyez minör) hiç ilgisi yoktur, bu akor mi bemol majör/minör tonalitesinin çekenidir. Ayrıca bu akordan hemen sonra, müzik bir ölçü süreyle kesilmiştir. Yani, sus ile sağlanan sessizlik herhangi bir tamamlanmış, kapanmış, bütünlük kazanmış anlamdan sonra değil, bir anlamın oluşum süreci içinde gerçekleşir ve sözdizimsel bütünlüğü sorguladır. Bir ölçülük sessizlikten sonra son duyulan tekrarlarla, armonik bir ilerleyiş yerine, yerinde dolanan, tonal açıdan amaçsız, yönsüz bir yapı, ve olduğu yerde dolanarak mekânsal bir boyut kazanmış bir zaman tasarımı oluşur. Ardışık öğeler arasındaki süreksizlik en açık biçimiyle görülmektedir. Bu yönüyle yapıtın ilk on ölçüsü tam olarak sembolist üslupta tasarlanmış bir dizedir.³⁷

36 W. Caplin, sonat üslubunda biçimsel işlevlerin saptanması ve temaların sınıflandırılması üzerine yazdığı *Classical Form* adlı kitabında, bu üslubun temel iki tema tipi olarak *Sentence* ve *Period* yapılarını gösterir. Her iki tema tipinde de, baştaki temel fikir (*basic idea*), ya ardışık olarak, ya da karşı fikir (*contrasting idea*) adı verilen bir öğeden hemen sonra tekrarlanmaktadır. Caplin, bu tekrarın ve konununun, klasik stil sonat estetiği çerçevesindeki önemini özellikle vurgular. (Caplin, 1998: 9-12)

37 Kesintili ve süreksizlik yaratan bu tasarım, Mallarmé'nin yukarıda değindiğimiz *Brise Marine* şiirinin ilk dizelerini hatırlatır.

Görsel 6. Claude Debussy – Prélude à l'après-midi d'un faune, ölçü 1-10
(Piyano düzenlemesi)

Bestecinin *Nocturnes* adlı yapıtının “*Nuages*” (Bulutlar) adlı bölümü si tonalitesindedir, ancak, önceki bölümde de değındığımız gibi, bu tonalitenin modalitesi (majör ya da minör) belirsizdir. Parçanın ilk dört ölçüsünde si notası ton merkezi olarak sezilir, ancak bu merkez, sembolist şiirin örtülü anlamlarına benzer şekilde, açıkça telaffuz edilmemiş, ima edilmiş bir merkezdir. Üstelik dize sonunda si notasının bir kök ses olarak değil, sol (ve hemen ardından sol diyez) kök sesinin üçlüsü olarak, yani oldukça zayıf bir şekilde duyurulmasıyla bu merkez belirsizleştirilmiştir (Görsel 7). Bu tasarım, si notasını eksen kimliğinden sıyrır ve bir renk olarak gösterir. Ayrıca, önceki örnekteki benzer biçimde, birinci dize, armonik bir hedefe ulaşmadan, sözünü unutmuş biçimde, bir tür vazgeçişle bırakılır. *Nuages*, sonraki dizeye sözdizimsel bir ilişki kurmak yerine, tınısal benzerlikler yoluyla ilişki kazanmayı amaçlayan bir dize ile başlar.

Ancak *Nuages*'da özerkliğiyle dikkat çeken esas öge, değışen eşlik dokularına ve motif içeriğine karşın, hiç değışmeden tekrarlanan korangle motifidir (Görsel 7). *Seine* nehrindeki *bateau-mouche*'ların sis düdüğünü betimleyen bu motif, bir taraftan diyatonic dizinin T5 aralığı (si – fa diyez) yerine e5 (si – fa) aralığını vurgulayarak si merkezini fonksiyonel tonalitenin dışına taşır, diğer taraftan, diğer partilerden farklı bir ölçü rakamıyla (4/4) ve değışmeden tekrarlanmasıyla kendi özerkliğini vurgular. Böylece, art arda gelen ögeler arasındaki serbest ilişkiye ek olarak, eş zamanlı duyulan ögeler arasında da bir özerklik ilişkisi, gevşek bir parça-bütün ilişkisi oluşur.

Görsel 7. Claude Debussy - Nocturnes, "Nuages", ölçü 5-10

Nuages'ın devamı da belirsiz kalışlarla biten dizelerle doludur. İlk dizede gördüğümüz tasarım, yapıtının hem küçük hem de büyük ölçekli yapısal öğelerinde de gözlenir. Bu yönüyle *Nuages*, dizeler arası ilişkilerin tonal ilişkilerden ziyade, fonolojik, fonetik benzerliklerle kurulduğu bir ses bütünüdür, türlü renkleriyle bir 'si' sesidir.

Prélude à l'après-midi d'un faune'daki flüt figürünün yarattığı belirsizlik ve tereddütün bir benzerini, *Nuages*'da orta kesitten önce duyulan ve hemen ardından tekrarlanan bir figür yaratır. Bölüm içinde daha önce duyulmamış olan ve yapıtın devamında da bir daha tekrarlanmayan bu figür, önceki akışı keser ve dinleyiciyi müziğin devamı konusunda öngörüsüz bırakır. Figürün ardışık olarak tekrarlanması, oluşan süreksizliği derinleştirir. İkinci bölme, bu figürün son notasının (fa diyez) açtığı bir parantez içinde yer alan (ve böylece zamansal akışa mekânsal bir yön katan), bir anlık bir hayalmiş gibi gözükür. Bu figür yapısal sınırları belirsizleştirerek dinleyicide bir tereddüt yaratır.

SONUÇ

Debussy'nin bir renk/tını ögesi olarak kullandığı armonik öğeler ile sembolist şiirin bir ses olayına dönüştürdüğü sözcükler arasındaki ilişki, bir benzeşme ilişkisinden öte, farklı materyallerle tasarlanmış bir özdeşlik gibi değerlendirilmelidir. Bu özdeşlik uzlaşmış anlamlardan, basmakalıp modellerden kurtulmuş yeni bir dil yaratma ülküsüdür. Girişimleri önceki akımların estetik değerlerine, tekniklerine bir tepki olarak doğmuş olsa da, vardıkları noktada şiirin/müziğin sözdizimsel yapısını değiştirmişler ve XX. yüzyılın kapısını aralamışlardır. İki alanda da bu durum gelenekten radikal bir kopuş ile gerçekleşmez, bir bakıma her ikisi de geleneksel ile çağdaş dilin tam kesiştiği noktada dururlar. Debussy de, sembolist şairler de aslında kendilerinden önce gelenlerin kullandığından farklı gereçler kullanmazlar. Ancak, öğeler arasındaki ilişkileri değiştirerek geleneksel dilin açık, tekil ve çizgisel ilişkileri yerine, gevşek, çağrışımlarla dolu olanları, çoğulluğu ve süreksizliği merkeze alırlar. Her iki alanda da hedef odaklı bir akış yerine öğelerin özerkliği merkeze taşınır. Öğeler, içinde yer aldıkları bütünden/dizgeden ayrı birer olgu olarak kendilerini işaret ederler. Bütünler, akış yoluyla değil, kendi tını kimliklerini ön plana taşıyan özerk öğelerin ön koşullu olmayan, silik ve gevşek bir sıralanmasıyla, yavaşça inşa edilir. Bütün, parçaların (akorların ya da sözcüklerin) yarattığı çoklu çağrışımların yavaşça yığılmasıyla, statik bir süreçle şekillenir; yönelim güçleri zayıf, hedef odaklı olmayan serbest çağrışımlı parçaların serbestçe dizilmesiyle oluşur. Bütün, bir bakıma, yerlerinde titreşen renklerin ışığın değişmesiyle her seferinde farklı kombinezonlarla parladığı, zamansal olmaktan çok mekânsal bir bütüne dönüşmüştür.

Sembolist şairler ve Debussy arasındaki etkileşim, ortak coğrafya ve tarihten doğan, doğal ve kendiliğinden oluşan bir etkileşim olmanın ötesine geçmiş ve tasarımın her aşamasında estetik ve hatta teknik bir özdeşlik kuracak derinlikte olmuştur. Sembolist şiirin tanımladığı müzik, kesinlikle önceki dönemin Alman müziği değildir; sembolist şiir, şiirleştirilmiş, özüne geri dönmüş bir müzik peşindedir. Debussy'nin müziği tam sembolist şiirinin özlemine duyduğu müziktir; bir bakıma Debussy, sembolist şiire özlemine duyduğu müziği kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

- Abravanel, Cl. (1999). *Symbolism and Performance*. J. R. Briscoe (Ed.), *Debussy in Performance* içinde (s. 28-44). New Haven: Yale University Press.
- Alkan, E. (2006). *Sembolizm*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Antokoletz, E. (2004). *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók*. New York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (2009). *Yazının Sıfır Derecesi ~ Yeni Eleştirel Denemeler*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2005). *Poetika/Logos*, İstanbul: Dünya Kitapları.
- Boucourechliev, A. (1998). *Debussy - la Revolution Subtile*. Paris: Fayard.
- Brown, M. (1993). *Tonality and Form in Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune'*. *Music Theory Spectrum*, 15 (2), 127-143.
- Caplin, W. (1998) *Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Çöloğlu, M. E. (2013). *Debussy'nin Orkestra Yapıtlarında Tekrar Ögesi ve "Gelişen Çeşitleme" İlkesine Alternatif Parça Bütün Tasarımları, Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Debussy, Cl. (1927). *Editöre mektup*. A. Durand (Ed.), *Lettres de Claude Debussy à son Editeur* içinde (s.55) Paris: Durand et fils.
- DeVoto, M. (2003). *The Debussy sound: Colour, Texture, Gesture*. S. Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to Debussy* içinde (s. 179-196). Cambridge: Cambridge University Press.
- DeVoto, M. (2004). *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on his Music*. New York: Pendragon Press.
- Ergur, A. (2009), *Müzikli Aklın Defteri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Heredia, J. M. (1995). *Unuŧ. O. Ülküli* (Ed. ve Çev.), *Franstzcada Çok Ünlü Őirler* içinde (s. 54-55). Ankara: Gürler Ofset.
- Howat, R. (2009). *Debussy's Piano Music: Sources and Performance*. R. L. Smith (Ed.), *Debussy Studies* içinde (s. 78-107). Cambridge: Cambridge University Press.
- İnal, T. (Ocak 1981). *Simgecilik*. *Türk Dili*, (349), 168-218.
- İnal, T. ve Kantel, S. (Ocak 1981). *Sanat için Sanat ve Parnas Őir Akımı*. *Türk Dili*, (349), 84-96.
- Kula, N. (1996). *Franstz Őirine yansıyan Evrensel İlkelileriyle Parnas*. C. Ertem (Ed.), *Littera Edebiyat Yazıları* (Cilt:7) içinde (s. 121-170). Ankara: Ürün Yayınları.
- Lederer, V. (2007). *Debussy: The Quiet Revolutionary*. New York: Amadeus Press.
- Lesure, Fr. (2003). *Claude Debussy*. Paris: Fayard.
- Mallarmé, St. (1987). *Brise Marine*. Ph. Greffet ve L. Porcher (Ed.), *A vous de lire 3* içinde (s. 92). Paris: Hachette.
- McCombie, E. (2003). *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*. Oxford: Oxford University Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ponting, Cl. (2011). *Yeni bir Bakış Açısıyla Dünya Tarihi*. (Çev: E. B. Özbilen). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Rimbaud, A. (2008). *Illuminations*. (Çev: C. Alkor). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Roberts, P. (2008). *Claude Debussy*. Londra: Phaidon.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, Musique, Poésie*. Paris: Edition du Seuil.
- Verlaine, P. (1962). *Art Poétique*. Y. G. Le Dantec ve J. Borel (Ed.), *Oeuvres complètes* içinde (s. 326). Paris: Gallimard.
- Verlaine, P. (1997). *Őir Sanatı*. A. Behramođlu ve Ö. İnce (Ed.), *Dünya Őiri Antolojisi* içinde (s. 636). (Çev: S. Eyüboğlu ve M. C. Anday). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Yalçın, M. (2010). *Őirin Ortak Paydası - I. Őirbilime Giriş*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Yücel, T. (Ocak 1981). *Franstz Coşumculuđu*. *Türk Dili*, (349), 59-83.
- <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf> (Erişim tarihi: 11.02.2016).

