

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Danışman

Prof. Dr. Kıvılcım YILDIZ ACAR

1889 PARİS DÜNYA FUARI SONRASI CLAUDE DEBUSSY'NİN MÜZİĞİ VE SOLO
PIYANO YAPITI: *PAGODES*, L.100 NO.1 (1903)

MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL MÜZİKOLOJİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TUĞBA SEZER

EKİM, 2022

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Danışman

Prof. Dr. Kıvılcım YILDIZ ACAR

1889 PARİS DÜNYA FUARI SONRASI CLAUDE DEBUSSY’NİN MÜZİĞİ VE SOLO
PIYANO YAPITI: *PAGODES*, L.100 NO.1 (1903)

MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL MÜZİKOLOJİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TUĞBA SEZER

EKİM, 2022

ETİK BEYAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

TEŞEKKÜR

Tezimin oluŐmasında ve ilerlemede bana yardımcı olan tez danışmanım Prof. Dr. Kıvılcım Yıldız Acar'a, tezimin son aŐamalarında bilgisini, desteğini esirgemeyen jüri üyeleri Prof. Ali Ahmet Altınel ve Doç. Dr. Őeyma Ersoy ak'a, lisans eğitimim boyunca sınıf arkadaşım olan, yıllar sonra ise yüksek lisans ders dönemimde hocam olup, yaptığı hocalıkla beni yüreklendiren Doç. Dr. Elif Damla Yavuz'a, tez çalışmamın başından sonuna kadar teknik konularda en ufak yardımını esirgemeyen sevgili arkadaşım Nefise Nazlı Varlıer Erdoğan'a, İngilizce kaynakların Türkçe'ye tercümesi konusundaki yardımları için sevgili öğrencim IŐıl olakoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak yüksek lisans eğitimim boyunca her an yanımda olan aileme, iş arkadaşlarıma, dostlarıma, özellikle eşim Ercan, oğlum Rüzgar ve kızım Rüya'ya sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Amacı	2
1.2. Tezin Kapsamı	3
1.3. Tezin Yöntemi	3
2. DÜNYA FUARLARINI HAZIRLAYAN SÜREÇTE XIX. YÜZYIL TARİHİ ARKA PLANI.....	5
2.1. Paris'in Dünya Fuarları İçindeki Yeri ve 1889 Paris Dünya Fuarı	19
3. 1889 PARİS DÜNYA FUARINDA DEBUSSY-GAMELAN KARŞILAŞMASI VE BESTECİNİN DİĞER MÜZİK BİLEŞENLERİ	31
4. GAMELAN MÜZİĞİ VE DEBUSSY'NİN SOLO PİYANO YAPITI: <i>PAGODES</i> L.100 (1903).....	41
4.1. Gamelan Müziği ve Gamelan Müziği Üzerine Yapılmış Diğer Çalışmalar 41	
4.1.1. <i>Pagodes</i> Eser Analizi	53
5. SONUÇ	63
Kaynakça	65
İnternet Kaynakları	69
6. ÖZGEÇMİŞ.....	70

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 1851 yılında Londra’da Gerçekleştirilen Uluslararası Fuar ve Kristal Saray	9
Şekil 2.2 1855 Paris Uluslararası Fuarından Bir Kare	10
Şekil 2.3 1862 Londra II. Uluslararası Fuarından Bir Kare.....	10
Şekil 2.4 1873 Viyana Uluslararası Fuarından Bir Kare	11
Şekil 2.5 1893 Chicago Uluslararası Fuarından Bir Kare.....	12
Şekil 2.1.1 Palais du Trocadero	20
Şekil 2.1.2 1867 Paris II. Uluslararası Fuarından Bir Kare	21
Şekil 2.1.3 1900 Paris Uluslararası Fuarından Bir Kare	23
Şekil 2.1.4 1900 Paris Dünya Fuarı Ana Giriş Kapısı	23
Şekil 2.1.5 1889 Paris Uluslararası Fuarından Bir Kare	24
Şekil 2.1.6 1889 Sergisinde Cava kampong ve Yakındaki Yapılar (Solda Angkor Wat Pagodası ve sağda Cava köyüne iki giriş kulesi. Alt orta: Annam ve Tonkin Sarayı. Sağ alt: Cochinchina Pavyonu. (Bu üçü Ulusal Sanat Galerisi "Paris Sergisi 1889") Sağ üst: Cava pavy	25

NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ

Nota Örneği 4.2.1.: Debussy, Estampes: Pagodes (öö.1-3).....	54
Nota Örneği 4.2.2.: Debussy, Pagodes (öö.7-8).....	54
Nota Örneği 4.2.3.: Debussy, Pagodes (öö.11-14).....	54
Nota Örneği 4.2.4: Debussy, Pagodes (öö.16-18).....	55
Nota Örneği 4.2.5: Debussy, Pagodes (öö.19-21).....	55
Nota Örneği 4.2.6: Debussy, Pagodes (öö.23-24).....	56
Nota Örneği 4.2.7: Debussy, Pagodes (öö.27-29).....	56
Nota Örneği 4.2.8: Debussy, Pagodes (öö.33-36).....	56
Nota Örneği 4.2.9: Debussy, Pagodes (öö.53-55).....	57
Nota Örneği 4.2.10: Debussy, Pagodes (öö.78).....	57
Nota Örneği 4.2.11: Debussy, Pagodes (öö.80, öö.82-83).....	57
Nota Örneği 4.2.12: Debussy, Pagodes (öö.23-24).....	58
Nota Örneği 4.2.13: Debussy, Pagodes (öö.81).....	59
Nota Örneği 4.2.14: Debussy, Pagodes : Pentatonik Dizi Örnekleri.	59

1889 PARİS DÜNYA FUARI SONRASI CLAUDE DEBUSSY’NİN MÜZİĞİ VE SOLO PİYANO YAPITI: PAGODES, L.100 NO.1 (1903)

ÖZET

Bu çalışmada, Claude Debussy’nin 1903 yılında yazdığı, 1889 Paris Dünya Fuarı sonrasına denk gelen *Pagodes* eseri incelenerek, bu eser aracılığıyla Fuarın Debussy’nin besteciliğindeki etkileri araştırılmıştır. Yenilikçi ve çok perspektifli müzik dili kullanımı ile dünyada ve Fransız Ulusal Müziğinde önemli bir yere sahip olan Claude Debussy, tam da bu dönemde Richard Wagner sonrası var olan baskın Avrupa müzik diline alternatif olarak yeni bir müzik dili oluşturma düşüncesindedir. Oryantalist bağlamda yeni bir sentez olanağı sağlayan Fuarın, bestecinin oluşturmak istediği özgün dile tam zamanında hizmet edip etmediğinin araştırıldığı çalışmada, Gamelan Müziğinin teknik özellikleri incelenmiş ve *Pagodes* eseri analizi ile bu özelliklerin Debussy’nin eserlerindeki etkileri ortaya konmaya çalışılmıştır. Yüzlerce yıldır birçok bestecinin, eserlerinde ikinci el kaynaklardan faydalanarak kullandıkları Avrupa dışı ses dünyası, Fuar sayesinde Debussy için artık ilk kaynak haline gelmiştir. Çalışmada bestecinin müzikal dilini oluşturan diğer bileşenlere de değinilmiş, ancak Debussy-Fuar ilişkisi öncelikli olarak ele alınmıştır. Fuar öncesi ve sonrası eserleri arasında oluşması olası olan üslup farklılıkları konusundaki araştırma sorusu, daha önce yapılmış olan tartışmalar incelenerek cevaplanmıştır. Eser analizi, sonorite, form, ritim, diziler, tempo ve gürlük terimleri öğeleri incelenerek yapılmıştır. Çalışma bu doğrultuda, dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde çalışmanın amacı, kapsamı ve yöntemi ele alınmıştır. İkinci bölümde, sergicilikten dünya fuarlarına uzanan süreçte, on dokuzuncu yüzyılın tarihi arka planı, 1851-1900 yılları arasında düzenlenen tüm dünya fuarları ve fuarlar bağlamında sömürgecilik, oryantalizm ve egzotizm kavramları da irdelenmiştir. Üçüncü Bölümde ise, Debussy’nin Gamelan Müziği ile karşılaşması ve fuar öncesi müzik bileşenleri incelenerek dönemin sanat akımları ile olan ilişkisi ele alınmıştır. Son bölümde Gamelan Müziğinin özellikleri ve bestecinin Gamelan öğelerini kullanarak solo piyano için bestelediği *Pagodes* eserinin

analiz edilmesi ile tüm bu bileşenlerin eserlerine nasıl yansıdığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Claude Debussy, 1889 Paris Dünya Fuarı, Gamelan, Pagodes, Oryantalizm, İzlenimcilik.

**THE MUSIC OF CLAUDE DEBUSSY AFTER THE 1889 PARIS WORLD
FAIR AND SOLO PIANO WORK: PAGODES, L.100 NO.1(1903)**

ABSTRACT

In this study, the Pagodes works written by Claude Debussy in 1903 after the 1889 Paris World Fair were examined, and the effects of the Fair on Debussy's composition were investigated through this work. Claude Debussy, who has an essential role in the world and French National Music with his innovative and multi-perspective musical language, is in the idea of creating a new musical language as an alternative to the dominant European music language that existed after Richard Wagner. It has been investigated whether the Fair provides a new synthesis opportunity in the orientalist context and serves the original language that the composer wanted to create just in time. In addition, the technical features of Gamelan Music were examined, and the effects of these features on Debussy's works were tried to be revealed with the analysis of the Pagodes work. The non-European sound world, which many composers have used for hundreds of years by using second-hand sources in their works, has now become the first source for Debussy, thanks to the Fair. In the study, other components that make up the composer's musical language are also mentioned, but the Debussy-Fair relationship is considered a priority. My research question on the possible stylistic differences between the works before and after the Fair was answered by examining the previous discussions. The analysis of the piece was made by examining the elements of sonority, form, rhythm, scales, tempo, and loudness. In this direction, the study consists of four main parts. In the first chapter of the study, the scope and method of the study are discussed. In the second part, the concepts of colonialism, orientalism, and exoticism in the context of the historical background of the nineteenth century. Additionally, all the world fairs and fairs held between 1851-1900 in the process of exhibitionism to world fairs are examined. In the third part, Debussy's encounter with Gamelan Music and his relationship with the art movements of the period are discussed by examining the music components before the Fair. In the last section, the

characteristics of Gamelan Music and the Pagodes piece that the composer composed for solo piano using Gamelan elements were analyzed, and it was tried to reveal how all these components were reflected in his works.

Keywords: Claude Debussy, 1889 Paris World's Fair, Gamelan, Pagodes, Orientalism, Impressionism.

1. GİRİŞ

Yirminci yüzyıl Fransız Ulusal Müziği'nin en yenilikçi ve özgün isimlerinden biri olan besteci Claude Debussy'nin, öğrencilik yıllarımdan beri hayranı olduğum müziği ve 2019 yılında Paris Fuar alanında araştırmaya başladığım 1889 Paris Dünya Fuarı bu ilişkiyi kurmamda ve tez konumu belirlememde yardımcı unsurlar oldu. İlk araştırma sorum, Paris Dünya Fuarının, Debussy'nin yaratmak istediği müzikal üsluba hizmet edebilecek ve Richard Wagner sonrası var olan Avrupa müzik dilinden onu sıyrabilecek bir çıkış noktası olup olmadığıydı. Wagner'in besteciliğinin kendinden sonraki bestecilerde yarattığı kriz ortamı, Paris Dünya Fuarındaki sanatsal süreç yanında, pazar paylaşımı odaklı ticari, politik ve teknolojik ortam çalışmaya başlarken sahip olduğum ön kabullerdi. Sembolizm, Empresyonizm, Avrupa'nın batılı olmayan ülkelere olan sömürgeci bakış açısı ile oluşan Oryantalizm-Egzotizm kavramları ve Gamelan müziği ile ilgili yapılan çalışmalar sırasıyla araştırma yol haritamı oluşturduğum alanlar oldu.

Bir diğer soru ise, Barok dönemden bu yana Avrupa dışı ses dünyasını kullanan batılı besteciler ile Debussy arasında, gelenekten gelen ikincil aktarım ve fuarda elde edilen birebir temas faktörünün nasıl farklar yaratabileceği idi. Araştırmalarım ilk önce Debussy ve Paris Dünya Fuarları ile olan ilişkisine odaklanarak başladım. Fuar sonrası eserlerinde daha fazla karşımıza çıkan oryantalist öğelerin, ritmik katmanlamaların, pentatonik dizilerin, zaman döngülerinin, Fuarın Endonezya Pavyonunda karşılaştığı Gamelan Müziği sonrasında gözle görülür şekilde arttığını gördüm. Bu bağlamda çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, Dünya Fuarlarına Oryantalizm, Egzotizm ve Sömürgecilik perspektiflerinden bakılmış ve bu kavramlar ortaya konmaya çalışılmıştır. Analizlere başladığım sırada yalnızca Fuarın etkisiyle ortaya çıktığına emin olduğum yeni bestecilik üslubunun, çalışmanın sonlarına doğru bunun Debussy'de zaten var olan tekniklerin ustaca bir araya getirildiği düşüncesi ile yer değiştirdi. 1900 sonrası eserlerindeki yeni tekniklerin aynı eserin içinde var olan eski tekniklerden daha baskın olması bu düşüncemi uzun bir süre desteklemiş ancak çalışmanın sonlarına doğru, Debussy-Gamelan üzerinde yapılan önceki çalışmalar ışığında bunun yalnızca Debussy tarafından bilinçli yapılmış bir asimilasyon çalışması olduğu kararına vardım. Debussy ile birlikte çağdaşı olan birçok Fransız besteci de Fuarda birebir temas yoluyla Doğu Müziği ve kültürü ile karşılaşma fırsatını yakalamış olsa da bu öğeleri eserlerine ustaca taşıyan en önemli besteci Claude Debussy olmuştur. 1890'lara kadar Debussy'nin müzik dili büyük ölçüde Romantik Alman Müziğinin geleneksel etkileri altındadır. Özellikle 1888-1889 Almanya seyahatlerinde operalarını ilk kez dinlediği Richard Wagner'in bestecilik teknikleri, tüm hayatı boyunca eserlerinde aralıklı olarak kullandığı, kalıcı bir etki yaratmıştır. 1862 yılında doğan Debussy'nin

müzik dilinin gelişmeye başlaması ile 1890'lardan itibaren Paris ve çevresinde İzlenimcilik ve Sembolizm akımlarının yayılmaya başlaması aynı döneme denk gelmiştir. Böylelikle artık yeni bir müzik dili kurma çabasında olan Debussy, bu durumu da ustalıkla değerlendirmeyi başarmıştır. Aynı sürece denk gelen 1889 Paris Dünya Fuarında, “Gamelan” müziği ile ilk karşılaşmasının ardından sık sık ziyaret ettiği Endonezya (Cava) Pavyonu, yaklaşık altmış Cava'nının yaşadığı bir köy şeklinde düzenlenmişti. Ziyaretçilere her gün müzik ve dans gösterilerinin yapıldığı bu açık hava sergisini defalarca ziyaret eden Debussy'nin arkadaşı Robert Godet, bestecinin bu egzotik kültüre olan hayranlığını şu cümlelerle ifade etmiştir; “Debussy için fuarda geçirdiği en verimli saatler Cava pavyonunda vurmali ritmi dinleyerek geçirdiği saatlerdi”. Brent Hugh, aslında Debussy'nin Gamelan enstrümanlarını ilk kez 1887'de Hollanda hükümetinin Paris Konservatuvarına hediye edişi ile rastladığının muhtemel olduğunu belirtmiştir. Ancak yerli müzisyenler tarafından çalınan Gamelan Orkestrası ile ilk kez Fuarda karşılaşmıştır. Bu karşılaşmanın öncesinde de sonrasında da Debussy kompozisyonunda değişmeyen en önemli unsur, eserlerinde tını yaratma fikrini en önde gelen amaç olarak görmüş olmasıdır. Bu yönüyle de yarattığı özgün müzik dili ile geleneksel müzik anlayışını aşmayı başarmış ve Geç Romantik dönem müziğinden, yirminci yüzyılın modern müziğine geçişin bir sembolü olmuştur. Yukarıda anlatılanlar doğrultusunda, Paris Dünya Fuarı–Debussy ilişkisi ön planda tutularak hazırlanan çalışmanın, sonraki Debussy araştırmalarında başvuru bir kaynak olmasını diliyorum.

1.1. Tezin Amacı

Çalışmanın amacı, Fransız besteci Claude Debussy'nin 1889 Paris Dünya Fuarı ziyareti sırasında karşılaştığı Gamelan müziği sonrası müzik diline katılan öğelerin incelenmesi ve bu öğelerin müzikal üslubunda değişiklik yaratıp yaratmadığının saptanmasıdır. Bu araştırma sorusuna cevap ararken ilk yola çıkış noktam müzik tarihinde kendinden sonraki kuşaklar için kritik bir ortam bıraktığına inandığım iki önemli Alman besteci olan Ludvig Van Beethoven ve Richard Wagner'in varlığıdır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Wagner'in müziği, Debussy'nin bestecilik üslubu için bir kriz noktası oluşturmaya başlamıştır. Debussy, Wagner'e olan hayranlığına rağmen, stil olarak onun çizgisinde devam edemeyeceğinden emin olarak bir çıkış noktası aramaktadır. Yüz yıl dönümünün ve yaratacağı bunalım ortamının da sürece eşlik edeceği döneme ramak kala Paris Dünya Fuarı, Alman geleneğinin bulaşmadığı bir alandır ve fuarda Cava Pavyonunda tanık olduğu Gamelan Müziği, Debussy için bir çıkış noktası oluşturmuştur. Çalışmada aynı zamanda, Dünya Fuarının yarattığı teknolojik ortamın ve Avrupa dışı ses dünyasıyla birebir temas etme fırsatının Debussy'nin eserlerinde nasıl hayat

bulduğunu, Oryantalizm ve Egzotizm kavramlarıyla bir arada tartışarak fuar sonrası eserlerinde oluşan üslup değişimine ışık tutmak da hedeflenmiştir. Çalışmada, bestecinin Gamelan Müziği öğelerini kullanarak bestelediği en önemli solo piyano eseri olan Pagodes analiz edilerek, yeni öğelerin Debussy'nin besteciliğinde nereye konumlandığını ve bu sayede bestecinin özellikle Wagner'den sonra oluşturmak istediği özgün müzik üslubuna olan katkılarını saptamak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda aynı zamanda, Paris Dünya Fuarlarının tarihsel süreç içindeki yeri ve dönemin müzik ortamına olan etkisinden bahsedilerek konu hakkında sınırlı olan Türkçe literatüre katkı sağlamak hedeflenmektedir.

1.2. Tezin Kapsamı

Bu çalışmada, yukarıda belirtilen amaç doğrultusunda 1889 Paris Dünya Fuarının, Debussy'nin fuar sonrası doruk noktasına ulaşan özgün müzik diline olan etkisi odağa alınmıştır. Çalışmada, sömürgecilikten dünya fuarlarına uzanan sürece ve Debussy'nin fuar öncesi ve sonrası eserlerindeki müzikal dilin özelliklerine Oryantalizm perspektifinden bakılmış, bestecinin bu dili oluşturmasına katkıda bulunan akımlar, sanatsal ve tarihsel açıdan ele alınmıştır. Ardından, bestecinin Fuar sonrası Oryantalist öğeleri müzik diline katışı, Pagodes başlıklı eseri aracılığıyla incelenmiştir.

1.3. Tezin Yöntemi

Bu çalışmaya, 1889 Paris Fuarının, Claude Debussy'nin yaratmak istediği müzikal üsluba hizmet edebilecek ve Wagner sonrası var olan Avrupa müzik dilinden onu sıyrabilecek bir çıkış noktası olup olmadığı konusundaki araştırma sorusunun cevaplanabilmesi amacıyla, araştırmaya dair genel çerçevenin oluşturulması ile başlanmıştır. Bu çerçeveye belirlenirken, kavramsal araştırmalar, literatür taraması ve analiz için gerekli ön çalışmalar yapılmıştır. Ardından, 1889 Paris Dünya Fuarı, Claude Debussy üzerine kaleme alınmış Türkçe ve İngilizce literatür taraması yapılmış; Pagodes başlıklı eseri analiz edilmiştir. Debussy ilk dönem eserlerinde kullandığı yenilikçi yapıya rağmen, tonal diziler, tonal armoni ve fonksiyon ilişkileri ve tempo içinde akıp giden sade ritimler kullanmıştır. Geç dönem eserlerinde ise tonal dizilerin yanında, modal ve pentatonik diziler, eksen hissini kaygan hale getiren armonik yapı ve hangi enstrüman için bestelemiş olursa olsun vurmali saz etkisi yakalamaya çalıştığı ritimler kullanmıştır. Analizler yapılırken, kişisel kompozisyon eğitimim ve Doç. Dr. Mesut Erdem Çöloğlu'nun doktora tezinden faydalanılmıştır. Analizler, sonorite, form, diziler, tempo, gürlük terimleri ve ritimler üzerinden yapılmış, elde edilen bulgular, sonuçlar bölümünde değerlendirilmiştir. Çalışmada analizi yapılan eserin notaları Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Kütüphanesi ve www.imslp.com adresinden alınmıştır.

2. DÜNYA FUARLARINI HAZIRLAYAN SÜREÇTE XIX. YÜZYIL TARİHİ ARKA PLANI

Orta çağ müzik anlayışına bakıldığında, Romantik dönem olarak adlandırılan dönemin sonuna kadar genel olarak Batı Avrupa Merkezli başlayıp gelişen çoksesli müzik yaklaşımı on dokuzuncu yüzyılın sonunda değişmeye başlamış ve müzikteki değişim ve yenilik hareketleri her ne kadar tarihsel çağlar ve dönemler içerisinde kademeli bir şekilde gerçekleşse de artık hızlı ve sürekli bir değişim söz konusu olmuştur. Nitekim müzik alanında birçok sanatçının müzikte adeta bir kırılma şeklinde tanımlanmış olduğu bu değişimin, geçmişte olduğu şekilde müzik dışında da belirli sebepleri söz konusu olmaktadır. Aydınlanma ve Fransız Devriminin etkileriyle başlayan bu değişimin devamında yeni keşifler ile birlikte Sanayi Devrimi gelmiş ve sonrasında ulus-devlet modeli ve modernleşme ile birlikte devam eden bir süreç başlamıştır. Dolayısıyla, yaşadığı değişimlerin yanında birtakım faktörlerle ilişkisi olan ve bu faktörlerden etkilenen müzik de insanların değişimleri ve gelişimleri sonucunda değişmek durumunda kalmaktadır.

Tarım ve ticaret toplumundan sanayi toplumuna geçişin yaşandığı, toplumsal ve ekonomik yaşamda kökten dönüşümlerin olduğu, makine teknolojisine geçilip bu alanda hızlı gelişimlerin meydana geldiği, on sekizinci yüzyıl ortaları ile on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı arasındaki dönemi kapsayan Sanayi Devrimi, fuar olgusunun gelişiminde bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir (Altun, 2003: 25). On sekizinci yüzyılın ortalarında teknolojik alandaki buluşların üretimi desteklemesi ile başlayan makineleşme, Sanayi Devrimi'ni beraberinde getirmiştir. Ulusal ekonomileri tarıma ve ticarete dayalı toplumları, “makine” ve “teknoloji” temelli sanayi kapitalizmi ile karşı karşıya getiren, tüm devrimlerde olduğu gibi hızlı gerçekleşen, “yeniden yaratmak için yıkıcı olan” bu değişim, tüm dünya toplumlarını maddi ve manevi olarak etkilemiş, sadece teknoloji alanında değil, sosyo-ekonomik ve kültürel alanlar dahil olmak üzere tüm alanlarda geri dönülmez değişimlere sebep olmuştur. Sanayileşme ilk olarak İngiltere’de başlamış ve sonrasında tüm dünyaya yayılmıştır.

Yaşanan tüm bu hızlı değişimlerle on dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde İngiltere, sanayi ve paralelinde getirdiği ekonomik büyüme sayesinde dünyanın en güçlü ülkesi konumuna gelmiştir. Bununla birlikte bu dönem içerisinde yaşanan gelişmelerin tamamında aslında sanata ve kültüre de yön veren bir değişimin gözlemlendiği ifade edilebilir. Nitekim yaşanan devrim ile birlikte ulus devlet bilincinin yerleşmesi aslında o devletin belirli birtakım kültürlerinin de yeniden şekillenmesi anlamına gelmektedir. Bağımsızlığını kazanarak uluslararası arenada güçlü olmak isteyen milletlerin yeni bir devlet modeli çerçevesinde

bilimsel, siyasal, sanatsal ve kültürel anlamda da güçlü olabilmeleri gerekmektedir. Bunu başarabilen yönetim modellerinin de özellikle sanat alanında daha ileriye gidebilmesinin de önü açılmış olacaktır. Dolayısıyla uluslararası fuarcılık alanında da ülkelerine ait kültürlerin tanıtılması ve yaşatılması amacıyla toplumların farkındalıklarının artması ve fuarcılık alanında daha fazla yatırım yapılması da önemli bir süreç haline gelmektedir.

Böylelikle insanoğlunun yaşadığı ilk zamanlarda mevcut olan küçük kasaba ve kent pazarları ile birlikte başlayan süreç, yerini panayırlara ve sergilere bırakmış; on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ise Sanayi Devriminin de etkisiyle mal ve ürünlerin adeta bir tanıtım mahali şeklinde uyarlanan sergilerin günümüzde modern fuarcılık alanında temel değişkenleri oluşturduğu da söylenebilecektir (Korkmaz ve Eken, 2013).

Fuarcılığın tam anlamıyla anlaşılabilmesi için öncelikle fuarcılığın çıkış noktalarının ele alınabilmesi önem arz etmektedir. Bu bakımdan fuarların başlangıcında sergicilik geleneğinden bahsetmek doğru olacaktır. Günümüzde sergilerin, sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik anlamda ülkelerin kalkınmışlık göstergelerinden birisini ifade ettiği ve devletlerin komşularına ve tüm dünyaya yaptığı bir güç ve gövde gösterisi olarak önemli bir yer tuttuğu söylenebilir (Şahin, 2013: 191). İlkçağlardan beri insanlar, ihtiyaçlarından daha fazla olan tüm mallarını, takas ya da satış yoluyla elden çıkarmışlardır. Tarihsel süreç içerisinde, bizi sanat ve ticaret olarak iki farklı kategorideki fuar mantığına götüren bu yaşam biçimi, sanayi devrimi ile birlikte yeniden biçimsel dönüşüm geçirerek dünya fuarı organizasyonlarına dönüşmüştür. Bununla birlikte, on sekizinci yüzyılın en önemli ihtilallerinden Fransız İhtilali'nin 1789'da başlaması ve tüm dünyayı devrime götürmeyi hedefleyen bir düşünce yapısı olarak yaygınlaşması Avrupa'dan Güney Amerika, Batı Asya ve Hindistan'a dek sürekliliği olan toplumsal ve siyasal hareketlilik dönemini de beraberinde getirmiştir (Sülün, 2020: 521).

Aslında, tüm katılımcılar için dünyayı bir çatı altında toplamak anlamına da gelen fuarlar, toplumlar arası kültürel ve ekonomik etkileşimlerin gerçekleşmesine yönelik faaliyetlerin gelişmesi ile birlikte kendisini göstermeye başlamıştır. Toplumların kendi kültürlerinin diğer toplumlara tanıtılması ve ekonomik anlamda alışverişlerin yapılması da yine fuarlar ile süregelmiştir. Bu çerçevede, fuarların ticari ve kültürel niteliği ile toplumlar arası ilişkilerde önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir.

Dünya Fuarları, ulusların üretimlerini ve başarılarını sergilemek için tasarlanmış büyük uluslararası sergiler olarak da tanımlanmaktadır. Düzenlendiği ilk günden beri fuarlar, sanatsal, kültürel, teknolojik ve ekonomik alanda insanlığa yenilikleri tanıtan en büyük somut

etkenlerden olmuştur. Dünya Fuarlarının ilki 1851'de Londra'da düzenlenmiş ve bu fuarla birlikte sonrasındaki tüm fuarlar, her düzenlendiğinde milyonlarca ziyaretçiye ev sahipliği yapmıştır. Toplumsal boyutta incelendiğinde Fuarların, Batı toplumları için sömürgecilik anlayışlarının uygulanmaya devam ettiği bir alan olduğu görülmektedir. Batı dışı toplumlar için her defasında Batı medeniyetinin kendilerinden ne kadar ileri ve üstün olduğunun hatırlatıldığı ve kabul ettirildiği merkezler konumuna gelmiştir. Fuar organizasyonlarında Batı toplumlarının, az gelişmiş ülkeler üzerinde kurdukları bu hegemonyanın yanında, birbirleriyle olan kültürel, sanatsal, askeri ve ekonomik alanlardaki rekabetlerine de fazlasıyla odaklanmışlardır. Batı toplumlarının fuar organizasyonlarında yaşanan rekabette, sanatsal olarak 100 yıl dönümüne eşlik eden bunalım ortamının, sosyolojik olarak da yüzyıl başında Avrupa'da 1.Dünya Savaşı'nın alt yapısını oluşturacak siyasi çekişmelerin ve artan milliyetçi söylemlerin de rolü büyüktür.

İngiltere ile Avrupa'nın sanayileşmiş diğer ülkelerinde ortaya çıkan ilk sergi örnekleri ulusal boyutta ele alınmış ve sergilerde ticari amaç ön planda tutulmuştur. Fransa ve İngiltere'nin elde ettiği başarının ardından diğer Avrupa ülkeleri de sanayi sergileri düzenlemiş ancak hiçbiri uluslararası boyuta ulaşamamıştır. İngiltere 1847 yılına kadar dış pazarlara açılma gereği duymamış, sonrasında artan rekabet ve pazar payı endişesiyle 1851'de, uluslararası sergi niteliğinde bir ilk kabul edilen, Londra Dünya Fuarı'nı düzenlemiştir. Uluslararası sergiler önceleri tarım ve sanayi ürünleri ile, ticari amaçlı bir görünüm sergilerken, bu büyük pazarlarda yavaş yavaş kültürel boyut ön plana çıkmaya başlamıştır. Sergiler ticari amacın yanında, zamanla ülkelerin el sanatları ve güzel sanatlara dair eserlerinin sergilendiği, kültürel sergilemenin yapıldığı, kültürel iletişimin sağlandığı mekanlar olmuşlardır (Yazıcı, 2004: 20-21).

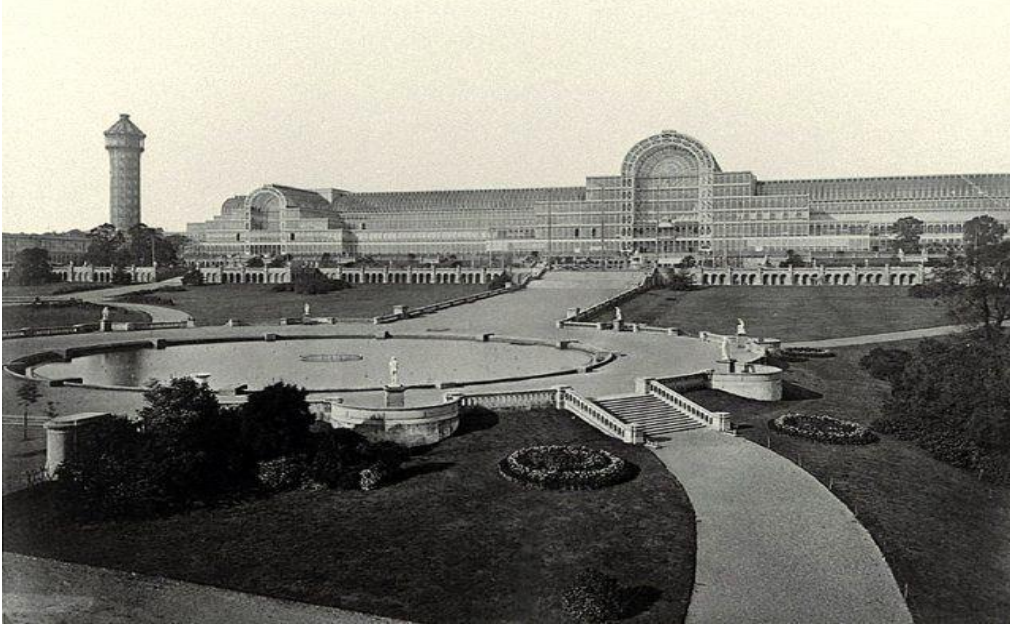
İlk ulusal karakterli sergiler Londra'da, 1756 ve 1761 yıllarında açılmış; bunları başka sergiler takip etmiştir (Yazıcı, 2004: 18-19). Bazı kaynaklar 1699 yılında Fransa'da Louvre Sarayı'nda düzenlenen serginin, sanat odaklı olmasına rağmen endüstri ürünlerini de içermesi sebebiyle Fransa'yı endüstriyel sergilerin ilk düzenleyicisi olarak gösterse de, gerçek anlamda ilk sanayi sergisi İngiltere'de 1761'de düzenlenmiştir (Encyclopaedia Britannica, 1969: 958). Fransa'nın gerçek anlamdaki ilk sanayi sergisi, 1798'de düzenlenmiştir. Fransa'da bu serginin ardından 10 ulusal sanayi sergisi daha düzenlenmiştir. Fransa'nın gerçek anlamdaki ilk sanayi sergisi, 1798'de düzenlenmiştir. Fransa'da bu serginin ardından 10 ulusal sanayi sergisi daha düzenlenmiştir. İngiltere ve Fransa'nın öncü olduğu bu sergilerin özünde, aslında ekonomik ve ticari bir etkinlikle yıllık panayır mantığı yer almaktadır (Yazıcı, 2004: 18). “Uluslararası

sergiler”, “Dünya Fuarları”, “Dünya Sergileri” ya da başlangıçtaki asıl açılış amaçlarını ifade eden “Sanayi Sergileri” tanımlamalarıyla bilinen bu sergiler, endüstrinin gelişimine paralel olarak ortaya çıkmıştır. Sergilerin uluslararası boyut kazanması 19. yüzyılda olmuştur.

İlk Uluslararası Dünya Fuarı, tam da bu sebeplerle 1851 yılında Londra’da düzenlenmiştir. On dokuzuncu yüzyılda, Sanayi Devrimi ile yaşanan gelişmeler neticesinde kendisine önemli bir yer edinen Dünya Fuarları, aslında sergileme tasarımı ile ilgili yeni bakış açılarını kazandırması bakımından da önem taşımaktadır. Düzenlenen bu fuarlarda temel olarak on dokuzuncu yüzyıl sonları ve yirminci yüzyıl başlarında günümüz sergileme tasarımlarının öncüleri olan ve konunun ruhunu yansıtmaya yönelik olan, tematik sergileme uygulamaları yer almaktadır. (Dur, 2011: 167).

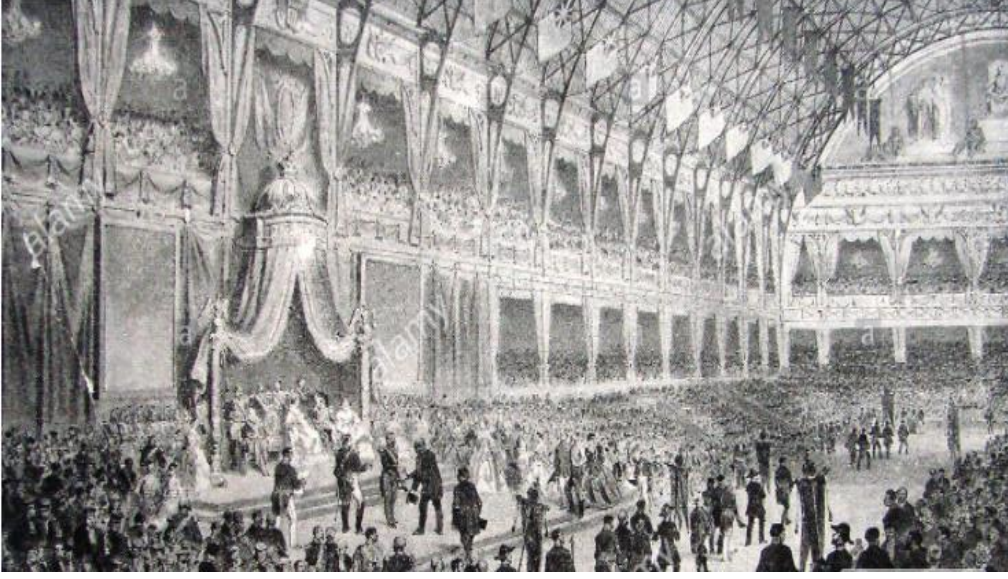
On dokuzuncu yüzyıl tarihi içerisinde Fransa’nın ve dolayısıyla Paris’in de fuar organizasyonlarının gelişiminde İngiltere gibi önemli bir etkisinin olduğunu söylemek doğru olacaktır. On dokuzuncu yüzyılda dünyanın değişik coğrafyalarında düzenlenen fuarların da aslında bu doğrultuda oluşturulduğunu ifade edebiliriz. Bu bakımdan Dünya fuarları, ulusların başarılarını sergilemek için tasarlanmış büyük uluslararası sergiler olarak da tanımlanabilmektedir.

1851-1900 yılları arasında düzenlenen başlıca dünya fuarlarına bakacak olursak, 1851 Londra Dünya Fuarı, “İngiliz Sanayisi’nin Gücü” temasıyla karşımıza çıkan ilk uluslararası fuardır. On dokuzuncu yüzyılda Dünya Fuarları olarak adlandırılmaya başlayacak olan sergilerin ilk uluslararası boyutta olanı, 1851 yılında Londra’da gerçekleşmiştir. Dünya fuarcılık tarihi göz önünde bulundurulduğunda bu fuarın, çağdaş fuarcılık deneyiminin başlangıcı olduğu ifade edilebilir. Londra’da Hyde Park içerisinde çelik ve camdan yapılan Kristal Saray’da düzenlenen fuar, içinde 28 ülkeden 17.000 üreticinin katılımı gerçekleştirmiştir. Fuarın vurguda bulunduğu nokta, sanayi ürünlerinin satışı ve teknolojik gelişmelerin tanıtımı olmuştur. Sergide her türlü bilimsel, toplumsal ve kültürel alanlarda sayısız uluslararası konferans ve kongre düzenlenmiştir. Sanat, bilim ve ticaret adamları, sergilenen ürünleri tartışmak ve tanıtmak için bir araya gelmiştir (Tekdemir,2018:307). Fuarda, gelişmiş ülkeler teknolojilerini ve icatlarını sergilerken, az gelişmiş ülkeler yalnızca kültürlerini ve hammaddelerinin sergileyebilmişlerdir. Gelişmiş ülkeler için, uluslararası rekabet ve gelişim olanağı sağlayan sergi, geri kalmış ülkeler için her yönüyle olumlu sonuçlar vermemiştir. Örneğin; esnafın el yapımı ürünleri, makinelerde çoğaltılarak daha ucuza satılmış ve esnaf zor durumda bırakılmış ve aralarında iflas edenler olmuştur. 1851 Londra Sergisi’nin en önemli sonuçlarından birisi de bu tarihten sonra düzenlenecek uluslararası sergilere ilham kaynağı olmasıdır (Tekdemir, 2018:314).



Şekil 2.1 1851 yılında Londra’da Gerçekleştirilen Uluslararası Fuar ve Kristal Saray

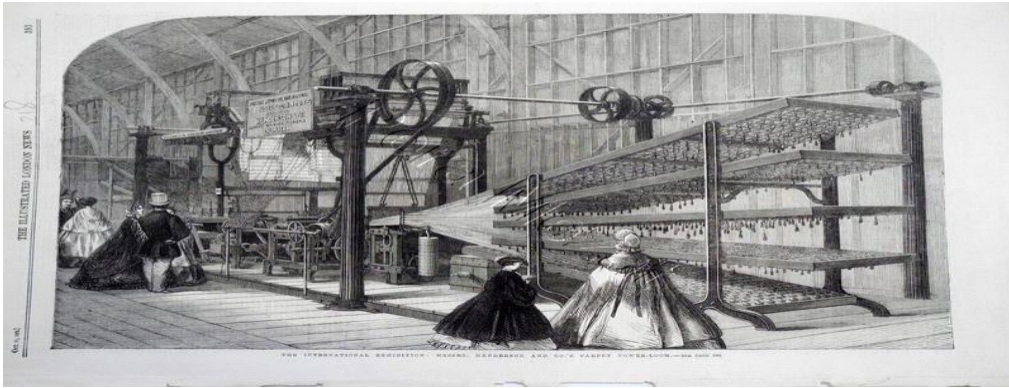
Fransa’nın rekabet duygusuyla Londra Fuarından 4 yıl sonra düzenlendiği 1855 Paris Dünya Fuarı, “Fransız Sanatının Gücü” temasıyla karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü Napolyon’un fuarı açarken, bu fuar Avrupa’nın tek bir aile oluşturmasına büyük katkıda bulunacaktır söylemi ile özdeşleşmiş ve bu söylem önemli bir söz olarak geleceğe yönelik bir anlam sergilemesi bakımından tarihe geçmiştir. Fransa bu Fuar’la, sanata, ticarete ve endüstriye verdiği önemi ve bu alanlardaki duruşunu sergilemeyi amaçlamıştır. Fuarda tarım-endüstri ve güzel sanatlar olarak iki ana bölüm düzenlenmiştir. 1851 Londra Uluslararası Sergisi’nden farklı olarak, yalnızca teknolojik ve endüstriyel ürünlere değil, sayıları 5000’e varan resim ve heykel gibi güzel sanatlara ait ürünler de sergilenerek kültürel bir yaklaşım getirilmiştir. Bu fuarda ilk kez Fuar Teması fikri kullanılmıştır. Sergilenen temalar, “işçi sınıfının yaşam şartları” ve “Avrupa’nın kolonileri” olarak ikiye ayrılmaktadır.



Şekil 2.2 1855 Paris Uluslararası Fuarından Bir Kare

1855 Paris fuarından sonra 1862 yılında Londra’da düzenlenen 2. Fuar, pavyon sisteminin uygulandığı ilk fuar olarak tarihe geçmiştir. Ülkelerin sergi alanı anlamında kullanılan pavyonlar, köşk biçiminde düzenlenmiştir. İngiltere için, bir önceki fuardan bu yana geçen 10 yılda gelişen sergiledikleri ürünlerinin ve güçlerinin artarak devam ettiğini göstermek açısından önemli bir fuar olmuştur.

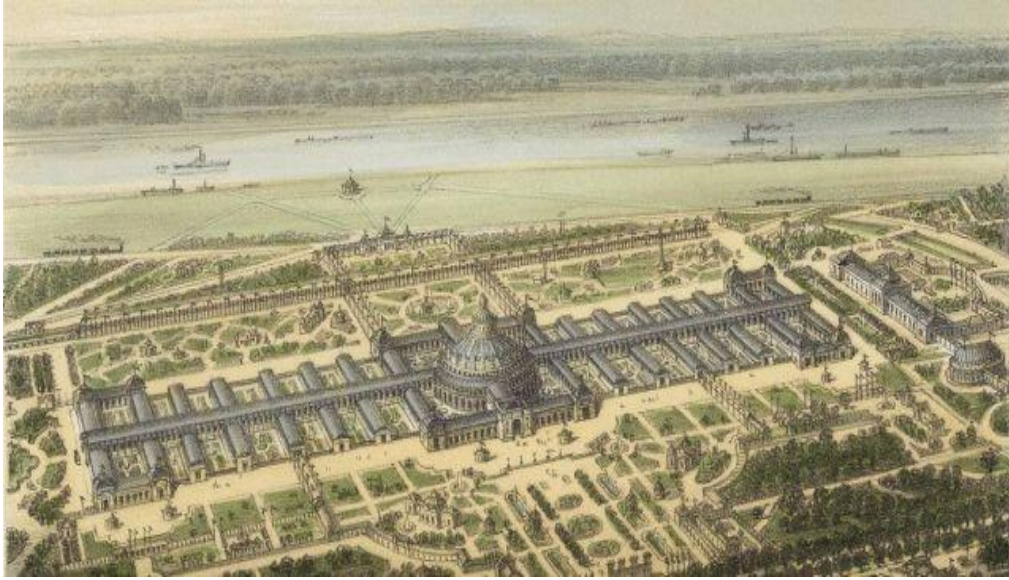
Fuar organizasyonu, 1851 Londra Fuarından farklı olarak, 1754 yılında ressam *William Shipley* ‘nin kurduğu Royal Society of Arts tarafından hem sanatsal hem de müzikal olarak desteklenmiştir. Böylelikle İngiltere’nin ‘sanat’ temasını da ön planda tuttuğu ilk Fuar olmuştur.



Şekil 2.3 1862 Londra II. Uluslararası Fuarından Bir Kare

1867 Paris fuarından sonra 1873 yılında Viyana’da düzenlenen fuar, Avusturya – Macaristan İmparatorluğu tarafından organize edilmiş ve Avusturya’nın Gücü temasıyla anılmıştır. Fuar

kırk iki dönümlük alan üzerine inşa edilmiş ve elli üç bin adet pavyon yer almıştır. Fuar yaklaşık yedi ay açık kalmış ve yedi milyon kişi tarafından ziyaret edilmiştir. 1873 Viyana Dünya Fuarı da Londra ve Paris Fuarları gibi önemli etkiler bırakan bir fuar olmuştur. İlk olarak sadece Alman diline hakim olan ülkeler arasında düzenlenmesi hedeflenmiş olsa da bu konu uygulamaya alınmamıştır. Organizasyonun yapılacağı dönemde, daha sonra önemli bir eser olarak hayata geçecek olan Viyana'daki Ringstrasse binası da henüz yapım aşamasındaki haliyle sergilenmiştir. Viyana, altı adet ana istasyonu ve 1868 yılından itibaren büyüyen Avrupa demiryollarıyla birleşen demiryollarına sahip olması sebebiyle fuarların düzenlenmesi ve eserlerin sergilenmesi açısından büyük imkanlara sahip bir kent konumundadır. Organizasyonun düzenleneceği sergi alanı aslında önceden hüküm süren kralın av barınağı olarak kayda geçen ve sonrasında şehir parkı görünümüne bürünen Prater bölgesidir. Söz konusu alan, daha önce yapılan 1867 Paris Dünya Fuarının yapıldığı alanın yaklaşık beş katı büyüklüğündedir. Yine 1851 Londra Dünya Fuarı alanının on iki katı büyüklüğe sahip olan alan, fuar için önemli bir merkez haline gelmiştir (Ergüney ve Pilehvarian, 2015: 232). Fuar'ın teması "Eğitim ve Kültür" olarak belirlenmiştir. Bu döneme kadar geride kalan kültür ve eğitim konusu, Avusturya tarafından çağdaşlaşmanın simgesi olarak ortaya atılmıştır (Altun, 2003:49).



Şekil 2.4 1873 Viyana Uluslararası Fuarından Bir Kare

1873 Viyana fuarından sonra, 1878 yılında düzenlenen Paris Dünya Fuarı, Fransa'nın o dönemde dünya genelinde ve Avrupa'da önemli bir güç konumunda olduğunu göstermek amacıyla Paris şehrinde gerçekleştirilmiştir. Birçok bakımdan 1867 Paris Dünya Fuarı'nın tekrarı olarak gösterilen fuara özel olarak 1867 yılında inşa edilen ana fuar yapısının haricinde

birtakım yeniliklere gidilmiş ve bu çerçevede inşa edilen dikdörtgen yapılı Makineler Galerisine ek olarak, Seine Nehri'nin karşı kıyısına Trocadero Sarayı inşa edilmiştir (Ergüney ve Pilehvarian, 2015: 234).

1893 Chicago Dünya Fuarı, düzenlenen tüm bu fuarların ardından farklı bir kıtada, Amerika Birleşik Devletleri'nin Gücü teması ile önemli dünya fuarları arasındaki yerini almıştır. 1889 Paris fuarından sonra 1893 yılında düzenlenen Chicago Uluslararası Fuarı daha önce 1853 yılında New York'ta ve 1879 yılında ise Philadelphia'da düzenlenen fuarlardan sonra ABD'nin uluslararası arenada fuarcılık anlamında önemli bir rol üstlendiği fuar olarak da kayıtlara geçmiştir. Amerika Kıtası'nın keşfinin dört yüzüncü yılı sebebiyle organize edilen fuara elli ülkeden yaklaşık elli bin üretici katılmış ve fuar açık kaldığı beş aylık süre içerisinde yaklaşık yirmi yedi milyon kişi tarafından ziyaret edilmiştir. 1853 yılında düzenlenen fuarda olduğu gibi aslında bu fuar da ABD'nin Avrupa'ya karşı olan sanayi alanındaki üstünlüğünü sergilemesine yönelik bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Fuarın altı yüz seksen altı dönüm üzerinde gerçekleşmesi de şehir ölçeğinde gerçekleştirilen ilk fuar olma özelliğini kendisine kazandırmıştır.



Şekil 2.5 1893 Chicago Uluslararası Fuarından Bir Kare

Bahsi geçen fuarların yanında on dokuzuncu yüzyılda düzenlenen birçok fuar daha ele alınabilir. 1853 New York Uluslararası Fuarı, 1876 Philadelphia Uluslararası Fuarı, 1879 Sydney Uluslararası Fuarı, 1883 Amsterdam Uluslararası Fuarı ve 1885 Antwerp Uluslararası Fuarı bunlar arasında gösterilebilir (Erik Mattie 2007).

Bugün Batı, “genişletilmiş tek dünya” düzeninde temel bir öge olarak düzenlediği dünya fuarlarında aslında Batı dışı kavramını oluşturarak kendi dışında olanları tarihi ve coğrafi boyutları içinde bütün bölgesel çeşitliliğine karşın tek bir kültür alanı olarak görmeye başlamıştır (Irwin, 1996: 250).

Orta doğu ve özellikle de Arap dünyasına yönelik olarak süregelen anlayışların temelinde dil, din ve tarihsel değişimleri ele alış biçimi olarak tanımlanabilmektedir (Halliday, 2007: 88-89). Bu bakımdan fuarlarda doğunun ve dolayısıyla Müslüman lkelerin Batı dışı olduklarının altının çizilmesi ve doğuyu batının hegemonyasında gösteren bir anlayışın şekillenmesi göze çarpmaktadır. Bugün oryantalizm olarak karşımıza çıkan kavramda hayal doğu olarak ifade edilen kavram aslında Batı karşıtı olan ve Batı ile tam olarak anlamlandırılmayan bir kavram olarak ifade edilmekte ve nitekim dünyanın genelindeki bölgeleri Batı olarak görmeyen bir zihniyet tasavvur etmesi sebebiyle farklı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Hentch, 1996, s. 9).

Bugün oryantalizm veya şarkiyatılık olan kavram tanımlanmak istenildiğinde aslında yakın ve uzak doğu toplumlarının benimsemiş olduğu kültürlerin ve yapıların incelendiği Batı kökenli bir araştırma alanının çözümlenmesi gerektiği sonucuna varılabilir. Sanat tarihi, edebiyat ve kültürel çalışmalarda Oryantalizm, Doğu dünyasındaki ynlerin taklidi veya tasviri şeklinde tanımlanmakta ve bu tasvirler genellikle Batılı yazarlar, tasarımcılar ve sanatçılar tarafından kaleme alınmaktadır. Nitekim Orta Doğuyu tasvir eden Oryantalist tablolar, on dokuzuncu yüzyıl akademik sanatının önemli imajlarından biri olmuş ve Batı edebiyatı Doğu temalarına benzer ilgiyi göstermiştir.

Oryantalizmin doğuşu ve esasında Batının karşısında adeta farklı bir kavram olarak Doğu kavramının oluşmasını ve bu fikrin de esasında 395 yılında Batı Roma ve Doğu Roma şeklinde Roma'nın ikiye ayrılmasına temel dayanak oluşturduğu ifade edilebilir. Bu dönemde henüz Uzak Doğu kültürleri tam olarak bilinmediği için günümüzde Orta Doğu olarak ifade edilen bölge aslında doğu olarak tanımlanmaktadır.

Oryantalizm kavramının temelini atan isim olarak gösterilen Edward Said, Doğu tipi sömürgecilik düzeni çerçevesinde şekillenen Doğu dünyasının önyargılı dışsal yorumlarını akademik ve sanatsal olarak tanımlamak için Oryantalizm terimini yeniden tanımlamıştır. Bu bakımdan Oryantalizm veya şarkiyatılık, esasında yakın ve uzak doğu toplumlarının sahip olduğu kültür ve dilin incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad olarak ifade edilmektedir. Oryantalizm kavramının Latince kökenine inildiğinde aslında "orientalism" olarak karşımıza çıktığı ve bu manada kökeninin güneşin doğuşunu ifade eden Latince "oriens" kelimesine dayanan bu kavramın aslında coğrafi anlamda doğuyu göstermekte kullanıldığı da ifade edilebilecektir. Bununla birlikte kelimenin içerdiği ve Doğu'ya yönelik Batılı önyargısının karşıtı olarak Batı'ya yönelik Doğulu nyargısı anlamında da "oksidentalizm" kavramının meydana getirildiği görülmektedir (Said, 1978: 70). Dolayısıyla

oryantalizm söylemi ile ifade edilmek istenilenin aslında Doğu kavramını Batı kavramına karşıt bir kavram olarak hissettirmek ve Doğu'nun her zaman için Batı'nın gözetimi ve tahakkümü altında olan bir bölge olarak gösterilmesi olduğu söylenebilir. Nitekim Batılı düşüncede olan yazarların Doğu'yu her zaman için bu doğrultuda bir kültür olarak göstermesi ve tanıtmasının sebebinin de bu olduğu ifade edilebilir.

Ayrıca Said, Oryantalizmin teorik bir fikir olduğunu belirterek, Oryantalizm, Doğu dünyasının Batıya daha az korkutucu hale getirmek için tüm Doğunun sınırlandırıldığı bir aşama olarak tanımlamış ve gelişmekte olan dünyanın ve esasında Batının sömürgeciliğin ana sebebi olduğunu ileri sürmüştür. Oryantalizm tarih sahnesinde ilk kez yer almaya başladığından itibaren sanat formlarını etkilemiş bir anlayış olarak ideolojik yaklaşımlara sahip bu özelliğiyle de sanat eserlerini politik açıdan etkilemeye başlamıştır.

Edward Said oryantalizm kavramı için bir kırılma noktası olmuştur. Said'in Oryantalizm vurgusunda göze çarpan özelliğin, oryantalizmin aslında bir söylem olarak incelenmediği müddetçe Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün "Büyük Anlatılarına" bağlı kalarak Doğu'yu siyasi, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel ve imgesel olarak üretebilmesini sağlayan sistemin anlaşılmasının imkânsız olduğu ifade edilebilir. Bu sebeple Said, Avrupa karşısında önemli bir güç konumunda olan Doğu karşısında tek yönlü olarak sürdürdüğü söylemsel sınırlamaları göstermeye çalışmasının yanı sıra Batılı bir tarzda cereyan eden düşünce biçiminin evrensel, aşkın ve merkezi konumunu gösteren farklı bir söylem kavramına başvurmayı seçmektedir.

Bununla birlikte karşılaştırmalı edebiyat profesörü, aktivist ve teorisyen olarak tarihte önemli bir konumda olan Edward Wadie Said, doğunun tabiatın bir parçası olmadığını ve insanların kendi tarihlerini belirleyebileceğini ifade eden bir düşünürdür (Gül, 2013). Bu tarih de aslında belirli bir coğrafyada cereyan etmekte ve bununla birlikte batının doğu üzerinde bir tahakküm kurduğunu ve bunun temelini de on dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda doğulu düşünce tarzının benimsenmesi olarak gerçekleştiğini ileri sürmektedir.

Said'in düşüncesinde Şarkiyat, "Şark ile Garp arasında ontolojik (varlık bilim) ve epistemolojik (bilgi bilim) ayırımına dayanan bir düşünce biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Said, Batı medeniyetine sahip toplumların bilgi ve becerilerini kullanarak doğu karşısında üstün olma yolunda çaba harcadıklarını ifade etmektedir. Ayrıca, Oryantalizm kavramı ile Doğu'nun Batı'ya özgü bir bilgi mekanına göre düzene sokulduğu ve bu doğrultuda yönlendirildiği ifade edilmekte ve Batı'nın Doğu özelindeki çıkarlarının temelinde bir sömürge

anlayışının egemen olduğu vurgulanmaktadır (Tutal, 118). Nitekim oryantalizmin sömürgecilik ile olan ilişkisinde de bu görülebilecektir. Batı her zaman için Doğu'yu adeta bir büyüme ve genişleme alanı olarak görmüş ve baskıcı anlayışını sürdürmeye devam etmiştir. Kolonyal bir siyaset yürüten Batılı ülkelerin anlayışlarının temelinde de bunun olduğu ifade edilebilir.

Said'in oryantalizm kavramsallaştırmasının metodolojik arka planının en temel özelliğinin yirminci yüzyıl edebi eleştiri sahnesinde baş aktör olarak gösterilebilecek olan Marksist ve yapısalcı esinlerle beslenmiş olmasıdır. Said'in bu tavrı ile aslında oryantalizm yeni bir kimliğe kavuşmakta ve çıkış noktasının Marksist gelenekte olduğu gibi yapısalcı ve post yapısalcı kuramlarda ortak tartışma konusu olan söylem kavramını seçmesi de onu ve çalışmalarını diğer düşünürlerden farklı kılan bir konuma yerleştirmiştir (Westrup, 1995: 30).

Said'in düşüncelerinin temelinde oryantalizm, Doğu ve Doğuyla ilgili olarak çıkarımlarda bulunmak ve bu görüşlerin meşrulaştırılarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek ortak kurum olarak, Doğu'ya egemen olmak ve Doğu'yu yeniden yapılandırmak anlamında kullanılan Batılı bir üslup olarak incelenebilir ve çözümlenebilir (Turanlı, 2017: 104). Bunun yanında Said, ileri sürmüş olduğu düşüncelerin temelinde hegemonyacı, liberal hümanist tasarıda merkezi bir öneme sahip Batı düşüncesinin Doğu'ya yönelik tavrını da sorgulamakta ve bu anlamda oryantalizmin anlaşılabilmesi için Doğu'yu yeniden yapılandırmada kullanılan Batılı düşüncenin sorgulanması gerektiğini ifade etmektedir (Eren, 2013: 113).

Aslında Edward Said, Oryantalizm adlı eserinde Batılıların Doğuyu tasvir ederken kendi çıkarlarına uygun olacak şekilde hayal ürünü bir Doğu manzarası çizdiklerini ifade etmekte ve Avrupalı uzmanların, Doğu'nun neye benzediğini kendi görüşleri ve bakış açıları çerçevesinde anlattıklarını söylemektedir (Thorpe ve diğerleri, 2015, s. 80). Nitekim Doğu'ya karşıt bir anlam yükleyerek onu ötekileştiren ve sürekli baskıcı bir zihniyet ile Doğuya bakan Batılı bilinç her zaman için bilimsel, kültürel ve sanatsal anlamda da bu özelliğini devam ettirme yönünde istekli davranmaktadır. Dolayısıyla Batılı zihin dünyasının tüm bu alanlarda baskıcı bir tutum izleyerek Doğuyu ötekileştirme noktasında sömürgeci bir siyaset izlediği ifade edilebilir (Grey, 2008, 151).

Said, oryantalizme olan ilgisinin sebeplerinden birisinin 1973 yılında yaşanan Arabistan ve İsrail arasındaki savaşa atıfta bulunarak Batı medyasında Arapların ne kadar yüreksiz oldukları ve savaşmayı bilmedikleri yönündeki söylemlerin ve bununla birlikte Arapların modern olmadıkları için sürekli yenildiklerini kaleme alan yayınların olmasına bağlamış ve 1973

yılında Mısır'ın herkes gibi savaşılabildiğini gösterdiğinde de herkesin ve kendisi de dahil şaşkınlık içerisinde kaldığını ve böylelikle oryantalizme olan ilgisinin başladığını ifade etmektedir. Bunun yanında bir Arap olarak edindiği deneyim ile bunun Batı sanatındaki yansımaları arasında sürekli olarak gördüğü uyumsuzluğun Said'i oryantalizm ile ilgilenmeye yönelttiği ifade edilebilir (Grey, 2008, 140). Bununla birlikte Said'i oryantalizm ile ilgilenmeye iten diğer bir nedenin de Delacroix, Ang ve Gerome gibi çok iyi sanatçılardan ya da Disraeli ve Flaubert gibi Doğu ile ilgili yazılar kaleme alan romancılardan kendi geçmişi hakkında bildikleriyle neredeyse hiçbir alakasının olmadığını görmesi olarak ifade edilebilir. (Jhally, 2016: 168).

Sömürgecilik ile ilgili olarak ortak ve tek bir tanımın varlığından söz edilememektedir. Tarihin çeşitli zamanlarında çeşitli coğrafyalarda birçok uygarlık tarafından sömürgecilik sisteminin uygulanması bunun sebebi olarak gösterilebilir. Said, Batı genelinde yürütülen doğuyla ilgili çalışmaların aslında Batı'nın anlayışında önemli bir yere sahip olan tahakküm ve hegemonya anlayışı çerçevesinde şekillendiğini savunmakta ve bu sebeple tarihin eski zamanlarından itibaren Batı tarafından sürekli olumsuz bir Doğu imajı oluşturulduğundan hareketle sanatsal ve kültürel yapılarında da bunu işlediklerinin altını çizmiştir.

Bunun yanı sıra Said'in bu savunmalarının temelinde de aslında ülkemizde fikir hayatımıza baktığımızda sömürgecilik ile ilgili fikirlerin 1940 yılında, Said'den çok önce Adnan Adıvar tarafından farklı bir zeminde seslendirildiği ifade edilebilir. Nitekim Adnan Adıvar'ın yayın komisyon başkanı olduğu İslam Ansiklopedisi'nin Türkçe baskısının birinci cildine yazdığı önsözde Batı'da İslam ve Doğu etrafında yapılmış çalışmaları takdirle karşılamakla beraber *“Son asırlarda (19-20. yüzyıl) teessüs eden müstemlekecilik hareketinin oryantalizmin terakkisinde dahli olduğunu kabul etmek zarurîdir”* söylemi ile bu tarz çalışmaların ilerlemesinde ve akademik bir disiplin haline alarak bu alana dikkatin çekilmesi noktasında Batı tarzı sömürge anlayışına da vurgu yapmaktadır (Çoruk, 2007: 195).

Bunun yanında Edward Said'in oryantalizmi temel aldığı eserlerinde bilgi üretimi ile egemen iktidar yapısı arasında gizli iş birliği ve mantık bütünlüğü bulunmaktadır. Said'e göre emperyalizm döneminin siyasî tecrübesi ile kültürel yeniden üretim süreçleri arasında güçlü bir bağ söz konusudur ve bu da aslında Batılı düşünce tarzının en temel özelliği olarak gösterilmektedir. 1875'ten itibaren sömürgeciliği Afrika ve Ortadoğu, özellikle İngilizler ve Fransızlar arasında yaygınlaştığı ve Almanya, Portekiz, İspanya, İtalya ve Belçika gibi ülkelerde de görüldüğü ifade edilebilir (Yılmaz, 2020: 350).

İstatistiklere bakıldığında, 1865'te Afrika'nın yalnızca yüzde onu sömürgeci güçlere aitken, 1895'te bu oran yüzde doksana yükselmiştir. Bununla birlikte çeşitli koloniler kaynaklar açısından zengindi ve kaynakları sömürmek ve yeni şeyler yaratmak amacıyla emperyalizmin açık ekonomik gerekçelerinin olduğu ifade edilebilir. Bunun yanında birçok sömürgeci güçler arasında Batı tipi bir hükümet ve yönetimin az gelişmiş dünyaya yayılması ya da halkların Hıristiyanlaştırılması istemi de yer almaktaydı. Nitekim sömürgecilik insani bir misyon olarak temsil edildi ve Afrikalılara ve Araplara Avrupa kültürünü ve medeniyetini tanıtmak istedi (Hart, 1935).

Oryantalizm kavramının sömürgecilik ile olan bağlantısı incelendiğinde esasında sömürgecilik bakımından ilk çağda yaşamış medeniyetlerin önemli çabalar gösterdiği ifade edilebilir. Bu çağda yaşayan medeniyetler kendi topraklarının yanında diğer topraklara da sahip olabilmek ve buralarda tahakküm kurabilmek maksadıyla sömürgecilik siyaseti izlemiş genişlemeye çalışmışlardır. Dolayısıyla eski dünyada ilk kolonyalist ülkeler olarak kabul edilen bu coğrafyaların deniz aşırı topraklara sahip olarak buralarda ticari ve ekonomik anlamda güçlenmek arzusu taşımış ve bu arzu daha fazla toprak elde etme isteği ile pekişerek bu da o toplumların farklı toprakları ve kültürleri tanımalarına sebep olmuştur. Bu bakımdan Batılı baskıcı bir düşünce ile hareket eden ülkelerin ötekini tanıma ve hatta sömürme arzusu ile başvurmuş olduğu yayılcı zihniyet sömürgecilik ile oryantalizm arasındaki ilişkinin temelini de teşkil eder hale gelmiştir (Yılmaz, 2020: 352). Nitekim sömürgecilik alanında en büyük aktör olarak kabul edilen İngiltere de bu sömürge hareketi çerçevesinde birçok deniz aşırı bölgede hakimiyet kurmuş ve on sekizinci yüzyılın genelinde özellikle Amerika ve Asya kıtasında oluşmaya başlayan aşırı bir İngiliz yayılcılığı, ilk başlarda işçi ihtiyacının karşılanmasına yönelik olarak kayda geçmiş ve sonrasında ise karlı karlı olması sebebiyle köle ticaretine yönelerek sömürgeci politikalarını Afrikalı köle ticareti çerçevesinde yoğunlaştırmış on altıncı yüzyılın ortalarında bunu ilerletmeye devam etmiştir (Yılmaz, 2020: 354). Dolayısıyla günümüzde medeni olarak tarif edilen ve ekonomik, sosyal ve ticari birçok açıdan diğer ülkelerden daha iyi bir konumda olan İngiltere'nin izlemiş olduğu sömürgecilik siyaseti bu faydaları edindiğini söylemek de yanlış olmayacaktır.

İlk Çağın başlangıcı ile başlayan sömürgeleştirme hareketleri modern teknik ve yöntemleriyle Avrupa Devletleri tarafından on altıncı ve yirminci yüzyıllar arasında özellikle Afrika başta olmak üzere Asya ve Amerika'da da uygulanmıştır (Yılmaz, 2020: 353). İki büyük dünya savaşının yaşandığı yirminci yüzyıl, temelde Müslümanlar için büyük yıkılışların, köklü değişikliklerin, kültürel dönüşümlerin ve bununla beraber yok oluşların yaşanması yanında yeni

İslam devletlerinin ortaya çıktığı bir dönem olarak da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle oryantizmin Müslüman ülkelerde kültürel anlamda etkisini göstermeye başladığı bu dönemde büyük bir zihin dönüşümüne de sebep olmuştur (Yılmaz, 2020: 355).

Yirminci yüzyıl tarihine aslında Fransız Devrimi'nin etkisi ile girilmiş ve ulus devlet fikrinin yaygınlaşması ile birlikte milliyetçilik ve adalet gibi kavramların da yaygınlaştığı görülmektedir. Nitekim bu kavramların yaygınlaşması beraberinde bağımsızlık fikrini de getirmiş ve bununla birlikte batılı devletlerin Osmanlı toprakları içerisinde yer alan toplulukları kısıktarak sömürgecilik zihniyeti temelinde bağımsızlıklarını kazanmalarına teşvik etmeleri ile Osmanlı'dan kopuşlar meydana gelmiştir. Batılı devletler, dünyadaki enerji kaynaklarının büyük kısmının Osmanlı sınırları içinde yer alması ve bu kaynaklara erişim sağlayarak fayda elde etmek istemesi sebebiyle amaçlarını gerçekleştirmek için bu bölgelerde yaşayan azınlık ve Müslümanları yönetime karşı ayaklandırmışlardır. Nitekim oryantizm kavramı çerçevesinde izlenen sömürgeci siyaset kapsamında batılı devletler Afrika başta olmak üzere özellikle Müslümanların yaşadığı bölgeleri işgal ederek sömürge alanlarını genişletmeye başlamışlardır (Yılmaz, 2020: 354). Oryantalizm ile sömürgeciliğin beraber devam ettiği bu süreçte Doğululaştırılan geniş bir coğrafyada kimi zaman telafisi imkansız sonuçlar ortaya çıkaran yıkıcı bir süreç olmuştur. Bugün dahi "insan amaçlar" kisvesi altında işgaller yapılmakta, insanlar barbarca yöntemlerle katledilebilmektedir (Mertcan, 2007: 13).

On dokuzuncu yüzyılda uluslararası sanat müziğindeki değişim ve gelişimler incelendiğinde tarihsel ve sosyolojik olarak bu dönemi değerlendiren yorumlayıcı tarzda araştırmaların yanı sıra, değişimi ve gelişimi devinimsel bir yaklaşım içerisinde değerlendirerek değişik parametrelerle ölçen nicel araştırmalara da rastlanılmaktadır. Bunlardan birisi de Simonton'un (1980) 1500 ve 1950 yılları arasında yapmış olduğu ve Avrupa'da yer alan yaklaşık dört yüz yetmiş dokuz bestecinin on beş bin altı yüz on sekiz müzik temasını içeren araştırmasıdır ki bu araştırmada müzik temalarındaki sıra dışı veya sıradan nota geçişlerinin melodik olarak tanımlanması da araştırmacının özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte on dokuzuncu yüzyılda yapılan çalışmalarda tarihsel ve sosyal anlamda müzikteki yorumlayıcı türün gelişimine ait birtakım bulgulara erişildiği ifade edilebilir. Nitekim çağdaş müziğin bu yüzyılın sonunda, Claude Debussy'nin "*Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd*" (*Prélude à l'après-midi d'un faune*) adlı eseriyle başladığı belirtilse de aslında tarihsel olarak biraz daha geriye gidildiğinde bu başlangıcın Lizst'in "*Tonu Olmayan Bagatel*" (*Bagatelle sans tonalité*) adlı eser ile şekillendiği ifade edilebilir. Dolayısıyla Lizst'in ortaya koymuş olduğu eser aslında çağdaş müziğin bir kırılma içinde olmadığını ve bunun

aksine evrimsel bir süreç çerçevesinde var olduğunun da bir göstergesi olarak ifade edilebilir (Yöre, 2011: 2).

2.1. Paris'in Dünya Fuarları İçindeki Yeri ve 1889 Paris Dünya Fuarı

1789 Fransız İhtilali'nin ardından yaşanan Sanayi Devrimi ile tüm sosyal statülerin değiştiği ve halk ayaklanmalarının başladığı yeni bir süreç başlamış ve yeni bir burjuvazi sınıfı Fransa ve İngiltere başta olmak üzere toplumsal ve ticari gelişimde söz sahibi ve yol gösterici olmuştur. Fransa'da fuarcılığın gelişiminde bu süreçlerin önemli bir etkisi olmuştur. Bu dönem Fransa'da Sanayi Devrimi, İşçi Devrimi ve Fransız İhtilalinin ardından yaşanan yeni kültürel ortamın içerisinde öncü hareketlerin yaşandığı bir süreci temsil etmiş ve bu dönemde yaşanan hızlı kentleşme ve sosyo-ekonomik dönüşümler tüm sanat dünyasını etkilemeye başlamıştır (Sülün, 2020: 524).

1850 ve 1900 yılları arasında, Sanayi Devrimi ve devamında ortaya çıkan kapitalizm süreci çerçevesinde tüm dünyada yaşanan değişimler ve problemler özellikle Paris'i, sosyal ve kültürel yaşamda önce büyük değişimlere itmiş, ardından sanatta yeni akımların, farklı üslupların, temaların ortaya çıktığı bir kent konumuna getirmiştir. Akademi dışı sanatsal yaklaşımlar ile Modernizmin temellerinin atıldığı bu dönemde; artık sanatın teması, Paris halkı, Paris kent kültürü, gece hayatı, işçi sınıfı, duygu durumları, sokaktaki hayat olmuştur (Ergüney ve Pilehvarian, 2015: 225; Sülün, 2020: 523). Dolayısıyla Paris'in sanatsal anlamda yerini sağlamlaştırması ile fuarlara olan ilginin artması da beraberinde gelmiştir. Özellikle 1900 Paris Dünya Fuarı için daha önceki 1851 Londra, 1867 Paris, 1873 Viyana, 1878 ve 1889 Paris Dünya Fuarlarından geriye kalan Eiffel Kulesi ve Makineler Sarayı'na Elektrik Sarayı, Büyük Saray ve Küçük Saray olmak üzere yeni yapılar eklenmiş ve yeni yapılar, dönemin egemen üslubu Art-Nouveau'nun organik motiflerinden yola çıkılarak dev dekorlar şeklinde tasarlanmıştır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015: 238).

Bu dönem aslında ihtilal ile birlikte şekillenen ve gelişen milliyetçilik düşüncesinin yeni bir tarih bilinci oluşturduğu ve bunun yanında arkeoloji biliminin ve kökleri aramanın da öne çıktığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu merakla birlikte, Sanayi Devrimi'nin insanlığın hizmetine sunmuş olduğu buharlı tren ve gemiler ile kısa sürelerde birçok uzak ülke ve coğrafyaya seyahat olanağı da sağlamış ve seyyahlar bu yolla farklı coğrafyalarda farklı kültürleri tanıyarak ve görerek belgelemeye başlamışlardır. Bunun devamında 1889 tarihinde düzenlenen Paris Dünya Fuarı ile uzak mesafelerdeki kültürler, sanayi ürünleri, sanatsal

yaklaşımlar arasında tanınmış, kültürler arası etkileşimler başlamış ve aslında Fransa bu etkileşimler ile birlikte bir metropole dönüşmeye başlamıştır (Sülün, 2020: 524).

1861 ve 1896 arasında Paris'in nüfusu yaklaşık yüzde elli kadar artmış ve bu artışın çoğu 1870 yılından sonra olmaya başlamıştır. 1876 ve 1881 yılları arasında yeni gelen nüfusun yaklaşık dörtte birini ise Paris'in hasılat yapan endüstrilerinde iş arayan yoksul insanlar oluşturmaktaydı. 1870'lerin sonlarında iktidara gelen cumhuriyetçiler, devletin halk egemenliğini temsil ettiğini görmek için müziği en fazla sayıda dinleyiciye ulaştırmayı amaçladılar ve bunun için de Paris onların en önemli aracı konumundaydı. Böylelikle opera ve devletin finanse ettiği diğer kurumların geniş kitlelerce ücretsiz olarak faydalanmasını sağladılar. Bunun için opera pazar günleri daha geniş bir halk kitlesi için performanslara başladı ve bunun yanında cumartesi günleri için de abonelik sistemi başlatmıştır. Bununla birlikte devlet Fransız müziğinin yaygınlaşması amacıyla hipodromda büyük festivallere sponsor olmaya başlamıştır. Bunun için 1878 yılı sergisi için devasa Palais du Trocadero'yu inşa etmiştir (Sadie, 1978: 114).



Şekil 2.1.1 Palais du Trocadero

Paris'teki önemli fuarlardan biri, "Fransa'nın Gücü" temasıyla karşımıza çıkan 1867 Paris Dünya Fuarıdır. 1862 Londra fuarının ardından 1867 yılında Paris'te düzenlenen ikinci Uluslararası Fuar o güne kadar gerçekleştirilen en görkemli ve heyecanlı fuar olarak tarihte yerini almıştır. Yaklaşık olarak yüz altmış beş dönüme sahip alan üzerinde kurulan fuara otuz iki ülkeden neredeyse altmış bin üreticinin katılım sağlamış olması fuarın ne denli büyük bir organizasyon olduğunu da göstermektedir. Fuar ortalama altı ay sergide kalmış ve yaklaşık yedi milyon ziyaretçi tarafından görülmüştür. İlk hidrolik asansörün de bu fuarda yer aldığı

söylenmektedir. 1851 Londra Fuarı'nın ardından, ana sergi salonunun haricinde birçok ülkenin bağımsız pavyonlarının sergilendiği ikinci dünya fuarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu fuara Fransa'nın ev sahipliği yaparak misafirleri kabul etmek istemesinin temel gerekçelerinden birisi bu dönemde Baron Haussmann tarafından yeniden düzenlenen Paris şehrinin tüm dünyaya gösterilmek istenmesi olarak söylenebilir (Ergüney ve Pilehvarian, 2015: 229-230). Sergiye katılan tüm ülkeler için sergi alanı tek bir alan içinde toplanmış ve ana alanın çevresi sanayinin o dönemde en çok geliştiği dört ülke olan Almanya, Belçika, İngiltere ve Fransa'ya ayrılmıştır. Bu alan katılımcıların ürünlerini kolay sergileyebilmeleri amacıyla, çapraz dilimler şeklinde bölümlere ayrılmıştır. Böylelikle aslında ziyaretçilerin fuar alanının her tarafını rahatlıkla gezebilmeleri sağlanmış ve nitekim galeriler arasında yürüyen bir misafirin bir ülkenin tüm eserlerini görmesi kolay hale getirilmiştir. Bununla birlikte farklı ülkelerin kültürlerinin görülüp tanınabilmesi açısından fuar alanında yapılan bu düzenlemelerin önemli etkisinin olduğu ifade edilebilir (Ergüney ve Pilehvarian, 2015: 231). Fuar'ın teması "Çalışmanın Tarihi" olarak belirlenmiştir (Altun, 2003:46).

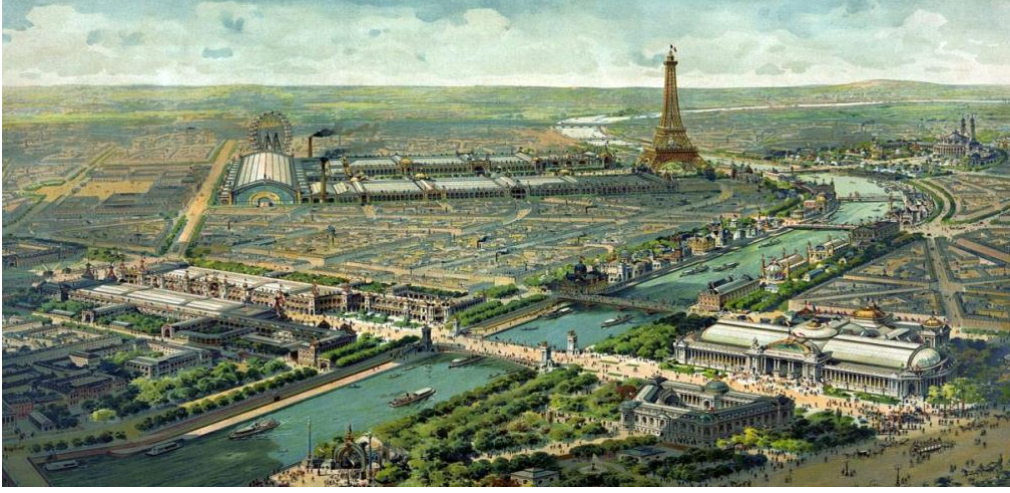


Şekil 2.1.2 1867 Paris II. Uluslararası Fuarından Bir Kare

1900 Paris Dünya Fuarı da "Yeni Yüzyılın Değişimi" temasıyla karşımıza çıkan, Paris'in fuar düzenlenen şehirler arasındaki yerini kuvvetlendiren önemli fuarlardan birisidir. 1893 Chicago Uluslararası Fuarından sonra 1900 yılında düzenlenen ve yirminci yüzyılda Avrupa'da düzenlenen ilk fuar olarak gösterilen 1900 Paris Dünya Fuar'ı Fransızların on dokuzuncu yüzyıldan itibaren birçok uluslararası fuar gerçekleştirmiş olmalarının sağladığı avantajlar ve tecrübelerden yararlanılarak organize edilmiş ve önemli bir konuma yükselmiştir. Fuarda o

güne kadar gerçekleştirilen hedeflerden daha yüksek hedefler gerçekleşmiş ve fuara yetmiş altı bin yüz on iki üreticinin katılımı sağlanarak kırk sekiz milyon kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Nitekim yürüyen merdiven, sinema filmleri ve sanayileşmenin simgesi olarak elektrik aracılığıyla aydınlatılan saray, fuarın yenilikleri arasında kendisine yer bulmuştur. Fuar, on dokuzuncu yüzyılda yaşanan sanayi devriminin önemli bir gövde gösterisi olarak ifade edilmektedir. 1900 Paris Dünya Fuarı'nın tarihe kazandırmış olduğu önemli bir yenilik olarak Paris metrosunun açılışı gösterilebilir. Organizasyonun başlangıcından sonra hizmete giren ve açılışı gerçekleştirilen Paris Metrosu için Hector Guimard tarafından tasarlanan Art-Nouveau üslubundaki giriş, on dokuzuncu yüzyılın bugünlere ulaştırmış olduğu önemli sembollerden birisi olarak gösterilebilir. Fuar, yaklaşık elli milyon ziyaretçi tarafından görülmesine karşın katılımcıların düşük kar elde etmeleri neticesinde birtakım olumsuz eleştiriler de söz konusu olmuştur.

Bununla birlikte 1900 yılında düzenlenen fuar aslında sanayi ürünleri ve tarım alanındaki gelişmeler ile birlikte elde edilen ürünlerin tanıtıldığı; yine büyük ve önemli sanat eserlerinin tanıtıldığı ve bilimsel alanda keşfedilen yeni icatların sergilendiği son büyük evrensel fuar olarak da tarihe geçmiştir. Fuarda diğer ülkelerden gelen temsilciler için ve fuara katılım gösteren ülkelerin ürünlerini sergileyebilmesi için Milletler Caddesi tahsis edilmiş ve bu bölgede ülkeler güçlerine ve hiyerarşik statülerine göre konumlandırılmışlardır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015: 238). Ayrıca, Sanayi Devriminin etkisi ile ulaşım ve haberleşmenin hız kazandığı on dokuzuncu yüzyılda, Paris sanatsal, siyasal, kültürel ve ekonomik anlamda güç kazanmış ve bu bağlamda Fransız İhtilâli'nin ardından yaşanan siyasi karışıklığa rağmen Paris kenti; sanatın, düşüncenin, kültürün merkezi konumunda yer almıştır. Dolayısıyla 1900 yılında düzenlenen fuar aslında Paris'in ve dolayısıyla Fransa'nın sanat alanında ne denli büyük bir güç olduğunun da göstergesi olarak ifade edilebilir (Sülün, 2020: 519).



Şekil 2.1.3 1900 Paris Uluslararası Fuarından Bir Kare

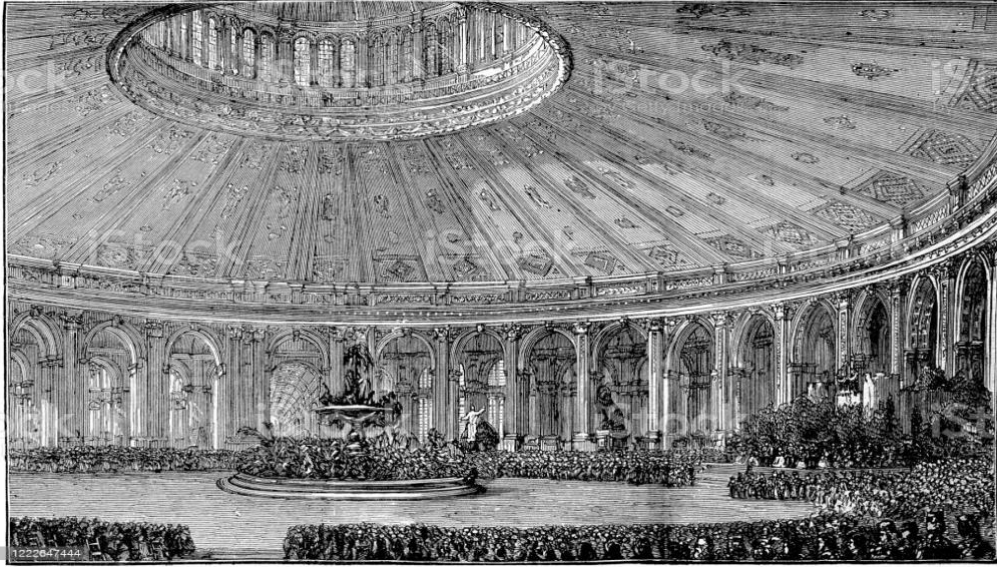


Şekil 2.1.4 1900 Paris Dünya Fuarı Ana Giriş Kapısı

Paris'in, Dünya Fuarı düzenleyen şehirlerarasındaki yeri, çalışmanın da ana konusunu oluşturan ve Claude Debussy ile Fransız ulusal müziği için önemli bir dönemeç noktası olan 1889 Uluslararası Paris Fuarı ile önemli bir aşama kaydetmiştir. Organizasyon alanı, yaklaşık iki yüz otuz yedi dönüm arazi üzerine kurulan ve altmış bir bin yedi yüz yirmi iki üretici tarafından katılım sağlanan bir yapıya kavuşmuştur. Yaklaşık beş ay açık kalan fuarı yirmi sekiz milyon kişinin ziyaret etmiştir. Plakçalarının sergilenmesi ve Eiffel kulesinin bitirilerek ziyarete açılması fuarın iki önemli özelliği olarak ziyaretçilerin karşısına çıkmıştır.

1889 yılında düzenlenen Paris Dünya Fuarı, sömürgecilik ve ticaret odağında yapılan diğer fuarlardan, sunduğu yenilikçi bakış açısı ile ayrılmaktadır. Bu fuar, yirminci yüzyılın sanatsal, bilimsel, teknolojik ve askeri alanlardaki yeniliklerin adeta bir özetini sunmaktadır. 1889 yılının 6 Mayıs ve 6 Kasım tarihleri arasında, yaklaşık on yıl arayla düzenlenen beş dünya fuarının ardından, bu defa kendisine fuarlar arasında önemli bir yer edinen Paris Dünya Fuarı geldi. Fransız Devriminden yüz yıl sonra düzenlenen bu fuarda, yirmi beş milyon insan şu anda Seine Nehri kıyısındaki alanı ziyaret etti. Yeni inşa edilen Eyfel Kulesi, konser salonları, galeriler, sergiler, kafeler, butikler, köyler ve pavyonlar ziyarete açıldı. Fransa'nın kolonileri ve temsil edilen diğer ülkeler, Fransa'nın daveti üzerine kendi sergilerini sundular. Tarihi, siyasi, teknolojik, kültürel ve müzikal alanlarda sunulanlarla dünyanın en başarılı fuarlarından biri oldu.

Avrupa Kraliyet ailelerinden bazıları katılmadığı ve yalnızca resmi birer heyet göndermekle yetindiği bu fuarda günümüzde halen çok önemli kabul edilen yapılar inşa edilmiştir. Özel olarak Trocadero'nun eğrisel kollarını karşılayacak büyüklükte ve Seine Nehri'nin karşı kıyısında Champ de Mars'da yer alan Endüstri Sarayına ek bölümlerle çevrelenmiş bir park alanı oluşturulduğu da ifade edilmektedir. Hatta daha önceki fuarlardan günümüze kadar gelen en önemli anıtsal yapılardan biri olarak gösterilen Eiffel Kulesi de 1889 Paris Dünya Fuarı için inşa edilmiştir (Ergüney ve Pilehvarian, 2015: 235).



Şekil 2.1.5 1889 Paris Uluslararası Fuarından Bir Kare



Şekil 2.1.6 1889 Sergisinde Cava kampong ve Yakındaki Yapılar (Solda Angkor Wat Pagodası ve sağda Cava köyüne iki giriş kulesi. Alt orta: Annam ve Tonkin Sarayı. Sağ alt: Cochinchina Pavyonu. (Bu üçü Ulusal Sanat Galerisi "Paris Sergisi 1889") Sağ üst: Cava pavyonu

On dokuzuncu yüzyılda dünya genelinde organize edilen fuarların en önemlilerinden birisi olarak kabul edilen 1889 Paris Dünya Fuarı, uluslararası arenada Fransa ve dolayısıyla Paris'in önemli bir konuma gelmesine de imkan vermiştir. Nitekim bu yüzyıl içerisinde gerçekleştirilen dünya fuarlarının, kapitalizm söylemi çerçevesinde Batı tarafından "genişletilmiş tek dünya" imajı olarak yansıtıldığı ve ilerlemelerin başarılı sonuçlarının somut olarak insanlığın deneyimine sunulduğu evrensel sergiler olarak ifade edilebilir. Düzenlenen fuarlarda bilimsel ve teknolojik anlamda pek fazla ilerlemenin olmaması sebebiyle iletişim ve etkileşim süreci sadece telefon ve telgraf gibi araçlar ile sağlanmıştır.

Debussy bu sırada, Wagner'den kalan baskın Alman Müziği ve Wagner'e olan hayranlığının yarattığı bestecilik krizini aşmaya çalışarak özgün müzik dilini bulmanın yollarını aradığı dönemindedir. 1889 Paris Dünya Fuarı, Debussy ve çağdaşı diğer Fransız besteciler için, sanatsal ve kültürel olarak büyük bir merak uyandırmıştır. Fuarın açık kaldığı süre boyunca neredeyse tüm vaktini fuarda geçiren Debussy, kendisine müzikal olarak ihtiyacı olan çıkış yollarından birisini bulduğuna inanmış ve doğu müziği öğelerini kendi müziği ile sentezleyebilmek için çalışmalarına başlamıştır.

On dokuzuncu yüzyılda müzik alanında yapılan çalışmalar incelendiğinde özellikle Saint-Saens, Franck, Duparc ve Massenet'in hedeflerinin on dokuzuncu yüzyıl Fransız müziğine egemen olan Alman romantizmi ve İtalyan operalarının etkisinden kurtulup, Fransız ulusal senfoni ve oda müziğinin yaşatılması, yeni eserler üretilmesi ve genç Fransız bestecilerin

desteklenmesi olarak ifade edilebilir. Bu dönemde Fransız müzisyenlerinin desteklenmesi ve eserlerinin tanıtılması açısından genç bestecilere örnek olmuşlardır (Gündüz, 2016: 83).

Fuarlar kadar önemli olan bir diğer unsur da fuarların seyrini etkileyen besteci ve sanatçıların varlığıdır. Debussy bu bestecilerin başında gelmektedir. Dönemin Empresyonist ve Sembolist ressam ve yazarlarının arzuladığı idealleri ifade eden oldukça özgün bir armoni ve müzik yapısı sistemi geliştirerek müzik dünyasına önemli katkılar sağlamıştır. Bu katkıların sağlanmasında önemli bir etkisi de onun oryantalizm ile olan ilişkisidir. Bestecinin oryantalizm akımından etkilenmesi ve özellikle 1889 Paris Dünya Fuarında “Gamelan” müziğini ve danslarını izleyip hayran olması bu ilişkinin kurulduğu önemli bir parçası olmuştur. Debussy’nin fuar sonrası oluşturduğu özgün müzik dilinde, Gamelan unsurları ve oryantalizmin ağırlığı hissedilmektedir. Oluşan bu özgün müzik dilinde ezgiler genel olarak kısadır ve beşli ve dörtlülerin sıralanmasından doğan ince ezgiler, tam ton gamları ile ezgi ancak küçük parçacıklar halinde duyurulmaktadır. Debussy’nin müziğinde “tema”, genellikle bir takım ezgi parçacıkları ya da ses renkleri özelliğine kavuşmuştur. Ezgi yapılarında yoğun bir pentatonizm dikkat çekmekte ve pentatonik doku vurgusuna “Estampes” adındaki piyano koleksiyonunun içerisindeki Pagodes adlı eserinde rastlamak mümkün olmaktadır (Pirgon, 2013: 111).

Tüm bu unsurların yanında, 1889 Paris Dünya Fuarı ve Debussy ilişkisinin alt yapısını oluşturan çok önemli bir oluşumun da Paris Müzik Dernekleri olduğunu söylemek doğru olacaktır. Akademik çevrede akademi karşıtı olarak tanınan Debussy’nin içinde bulunduğu sanat ve bestecilik ortamını doğru tahlil edebilmek için Paris Müzik Derneklerini biraz daha yakından tanıyalım.

On dokuzuncu yüzyıl tarihi arka planı incelendiğinde aslında Paris’in müzik alanında ortaya konulan eserler bakımından ve kendisini gösteren besteciler açısından önemli bir sanat merkezi konumuna geldiği görülmektedir. Bu konumu ile birlikte Paris ileride düzenlenecek olan fuarların da aslında önemli bir üstlenici olmaya başlamıştır. Paris’te kurulan müzik derneklerinin de bu fuarların yapılmasına ve ileride yapılacak olan fuarların şekillenmesine de önemli katkıların olduğu görülmektedir. Müzik ve sanata duyulan özlem ve bu yönde bir gelişim sağlanabilmesi adına yapılan çalışmalarda da aynı müzik derneklerinin önemli ölçüde etkisinin olduğu ifade edilebilir. Paris Müzik Dernekleri, hem Paris Dünya Fuarları öncesi hem de sonrasında varlık göstererek Fransız müzik tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Derneklerin sanat hayatında var olmaya başladığı dönemde, Paris’in sanatçılara sunduğu çok yönlü ve etkileşimli ortam, üretimi olumlu yönde artırmış ve yönlendirmiştir. Bu dönemde

gelişen tarih bilinci ve kültürel etkileşim, sanat üretimlerine de yansımıştır. Farklı kültür tarihlerine sahip sanatçılar, Paris'in bu eklektik sosyal ortamı içerisindeki kültürlerarası etkileşimi ön plana çıkaran yapıtlar üretmişlerdir (Sülün, 2020: 524).

1871 ve 1939 yılları arasını kapsayan süreçte müzik dernekleri, Paris sanat hayatında aktif olarak rol almışlardır. Cesar Frank, Vincent d'Indy, Gabriel Faure ve Maurice Ravel gibi sanatçılar derneçilik alanında ve buna bağlı diğer alanlarda önemli görevler yürüten isimler olarak ifade edilebilir. Claude Debussy de dernek faaliyetlerinde etkin biçimde yer alması dahi birçok derneğin oluşumunda ön sıralarda yer alarak yeni derneklerin doğmasına fayda sağlamıştır.

1871 yılında Fransa'nın Prusya'ya yenilmesinin ardından aşırı milliyetçi bir hava içerisinde, Fransa'nın en uzun ömürlü müzik derneği olan Societe Nationale'in Romain Bussine ve Camille Saint-Saëns tarafından kurulması, sanatsal ve kültürel anlamda önemli bir mihenk taşı olmuştur. Derneğin faaliyete geçerek, on dokuzuncu yüzyılda Fransız Müziği'nin, egemen bir rol üstlenen Alman romantizmi ile İtalyan operalarının etkisinden kurtulmasına yönelik çalışmaları başarıya ulaşmış ve derneğin Fransız ulusal senfoni ve oda müziğinin yaşatılması olarak sıralanan hedefleri de derneğin bu alanda güçlü bir yapıya kavuşmasına imkan tanımıştır (Gündüz, 2016: 81).

Böylelikle Societe Nationale, genç Fransız bestecilerin desteklenmesi bakımından temel bir kurum olarak ortaya çıkmış ve 1880'li yıllarda Cesar Frank, ardından da öğrencisi olan Vincent d'Indy ve 1896'da kurduğu "Schola Cantorum tarafından yönetilmiştir. Dernek faaliyeti boyunca genel olarak yenilikçi akımlara kapalı bir çizgi izlemişse de, 1892 yılında Claude Debussy'nin *Le Prélude à L'Après-midi d'un faune* adlı devrimci senfonik yapıtının prömiyerine ev sahipliği yapması, bir taraftan da derneğin Debussy'nin sanatına kayıtsız kalamayarak müzik alanında sergilemiş olduğu önemli konumun bir göstergesi olarak ifade edilebilir. Burada sergilenen yapıtta Debussy'nin özgün ve özgür olarak nitelenen estetik anlayışının birçok sanatçı tarafından ilham kaynağı edinildiğini söylemek de yanlış olmayacaktır. Nitekim d'Indy, Debussy'nin besteciliğini "özgün ve Fransız ruhuna uygun" olarak nitelmiş ve Debussy'nin ilk dönemde ortaya çıkarmış olduğu eserlerini de desteklemeye başlamıştır. Söz konusu gelişmeler diğer bestecileri de önemli ölçüde etkilemiş ve Debussy'nin ardından Guy Ropartz, Florent Schmitt, Jean Roger Ducasse olarak sıralanabilecek genç besteciler de derneğe üye olmaya başlamışlardır (Gündüz, 2016: 85).

Societe Nationale 1909 yılında Ravel'in öğrencileri olan Maurice Delage ve Ralph Vaughan Williams'ın eserlerinin icrasını reddettiğinde Ravel istifa ederek yeni bir dernek oluşumuna girmeye karar verir ve ardından Societe Independante Musicale adlı derneği kurarak müzik alanında daha da ön plana çıkmaya başlamıştır. Söz konusu derneğin kurucu üyeleri Louis Aubert, Andre Caplet, Roger-Ducasse, Jean Hure, Charles Koechlin, Florent Schmitt ve Emile Vuillermoze olarak ifade edilebilir. Debussy'nin özgün besteciliği, Societe Independante Musicale bestecileri için yol gösterici olması bakımından da önemli bir konuma yükselmiştir (Gündüz, 2016: 88).

Bunun yanı sıra on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllar içerisinde gözle görülür derecede fark yaratan ve önemli eserler ortaya çıkaran Debussy ise dönemin izlenimci ressamlarından ve simgeci şairlerinden etkilenmeye başlamıştır. Nitekim 1900 yılından sonra 1914 yılına kadar Fransız besteciler arasında önemli bir konuma yükselen Debussy, özellikle Verlaine, Mallarme, Louys, Manet ve Pissarro gibi ustalar ile fikir alışverişinde bulunarak önemli gelişmeler sergilemeye devam eder. Bunun yanında 1889 yılında Paris'te düzenlenen uluslararası fuarda dinlemiş olduğu Rus müziğinden ve özellikle Modest Mussorgsky'nin yapıtlarında mevcut olan modal ezgilerden fazlasıyla etkilenir ve önceden aşına olmadığı duymadığı armonik ve ritmik özgürlük anlayışı Debussy'de önemli izler bırakmaya yeter (Hansen, 1969: 14). Debussy gibi Ravel de bu fuarda Rus bestecileri fark eden bir başka önemli isim olarak karşımıza çıkmaktadır (Baur, 1999:541). Hatta Koechlin Societe Independante Musicale'ı "Debussy'ci Sanat Derneği" (Societe de l'art Debussysist) olarak tanımlar (Duchesnau, 1997: 108). Sonrasında Ravel yeni derneğe hocası olan Gabriel Faure'yi onursal başkan olmasında yardımcı olur. Gabriel Faure derneğin onursal başkanlık görevini kabul etmiş ve bununla birlikte Societe Nationale'deki üyelik görevini de sürdürmeyi tercih etmiştir. Nitekim 1905 yılında Paris Konservatuvarına kompozisyon hocası olarak atanan Faure, devlet ile ilişkileri iyi olan bir isimdir ve bunun yanında Fransız genç bestecilerin devrin ilerici müzik akımlarını tanımlarını savunan Ravel, Schönberg, Berg, Hindemith, Bloch ve Bartok gibi yabancı bestecileri de dernek etkinliklerine konuk ederek dinleyicilerin ve diğer bestecilerin bundan yararlanmasına imkan vermiştir. Bunun yanında aynı dernek yenilikçi tavrına karşı muhafazakâr olarak nitelendirilen Societe Nationale bestecilerinden Saint Saens ve Lalo'nun eserlerine de yer vererek bir çeşitliliğin sağlanması konusunda yol gösterici olmuştur (Gündüz, 2016: 88-89). Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyılın sanatsal ve kültürel değişimleri ile birlikte ve özellikle Paris'te kurulan müzik dernekleri aracılığıyla Debussy'nin bu alanda önemli bir besteci konumuna gelmesi de kolaylaşmıştır. Nitekim bestecilerin diğer bestecilere olan ilgisi ve

eserlerini yaratırken esinlenmiş oldukları kültürel akımların sanatsal gelişimlerine olumlu katkılarının olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bahsedilen bu iki derneğin haricinde 1930 yıllarında faaliyet göstermiş ve büyük bir dinleyici kitlesine sahip olan başka dernekler de sıralanabilir. Bu derneklerden bir tanesi iki dünya savaşı arasındaki dönemin Aristokrat zevkini yansıtan La Serenade olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanınmış kimi aristokratların himayesinde 1931-1939 yılları arasında faaliyet gösteren dernek, Fransız Altılarını ve yeni klasikçi estetiği savunmakta ve Dyagilev'in Rus balelerini destekleyici konumda yer almaktadır. La Serenade'e üye olan besteciler içerisinde yer alan Darius Milhaud, Francis Poulenc, Igor Markevitch, Georges Auric gibi isimler önemli eserlerin ortaya çıkmasında öncü olmuşlardır (Gündüz, 2016: 89). Sonrasında Pierre-Octave Ferraud, aralarında Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Jean Rivier, Henri Tomasi, Tibor Harsanyi, Marcel Mihalovici ve Sergei Prokofiev'in de olduğu bir başka müzisyen grup ile hareket ederek La Serenade'ın aristokratların hizmetinde faaliyet göstermesine tepki olarak Le Triton adlı bir müzik derneği kurar ve kurucu üyelerinin arasında bazı S.M.I. (Societe Nationale de Musique) üyelerinin bulunduğu dernek, resmi olarak 1932-1939 yılları arasında faaliyet göstermeye başlar. Esas amacı uluslararası etkinlikler düzenleyerek faaliyet göstermek olan dernek her konserini radyoda çaldırarak şekilde güçlü bir yapılanmaya sahip olarak sürekli gündeme kalmış ve piyanolu üçlü ve yaylı dördümlü formatında yapıtlara ağırlık vererek faaliyetlerine devam etmiştir (Gündüz, 2016: 89).

Paris Müzik Dernekleri ve sonrasında gelen Paris Dünya Fuarları ile birlikte, diğer sanat dalları gibi müzik sanatında da değişik akımlar ve eğilimler söz konusu olmuş, bu hızlı ilerleme ile birlikte Paris artık bütün sanatçıların bir buluşma yeri ve hatta sanatın merkezi konuma gelmeye başlamıştır (Gündüz, 2016: 90.)

3. 1889 PARIS DÜNYA FUARINDA DEBUSSY-GAMELAN KARŞILAŞMASI VE BESTECİNİN DİĞER MÜZİK BİLEŞENLERİ

Çalışmanın bu bölümünde, Debussy-Gamelan üzerine yapılan daha önceki çalışmalar, tartışmalar ve analizlerden yola çıkarak ayrıntılı olarak değerlendirmeye çalıştığım Debussy-Gamelan ilişkisinin ardından bestecinin Gamelan öğeleri dışındaki diğer müzik bileşenlerini irdedeleyeceğim.

Debussy, 1862 yılında Paris'te dünyaya gelmiş ve bu tarihten itibaren sanat dünyasında her zaman adından söz ettiren bir besteci olmuştur. 1873'te Paris Konservatuarı'na başlamış ve müzik kariyerinde kısa zamanda önemli gelişmeler göstermiştir. O zamanlarda “Kural dışı çalıyor”, şeklinde eleştirilere maruz kalmıştır. Her ne kadar farklı olumsuz eleştiriler almış olsa da eğitim hayatı ve kariyeri boyunca başarılarla imza atmıştır. 11 yaşında Paris Konservatuarına girerek Marmontel'in piyano, Lavignac'ın solfej ve Durand'ın armoni öğrencisi olarak önemli bir konum kazanmıştır ve başarılarıyla adından söz ettirerek on sekiz yaşındayken G. Bizet'in dostu Ernest Guiraud'tan kompozisyon sınıfına kabul edilmiştir (Çevik, 2007: 102). Yaşadığı dönemden itibaren müzikte yenilik fikrini odak noktasına alan besteci, yirminci yüzyılda müziğin farklı bir alana taşınarak daha büyük kitlelere hitap edebilmesi noktasında çaba göstermiştir. 1880 yılında konservatuvardan mezun olan besteci özellikle Çaykovski'ye yıllarca destek olan Madam von Meck tarafından teşvik edilerek müzik kariyerinde önemli atılımlar göstermesi sağlanmıştır. Meck ailesiyle İsviçre, İtalya ve Rusya'yı dolaşan Debussy, Moskova'da Borodin ve Mussorgsky'nin eserlerini tanıma ve bunlardan etkilenme fırsatı bulmuştur (Ak ve Tanınmış, 2019: 1768). Debussy'nin solfej öğretmeni Lavignac, Debussy'nin sıradışı armonik ve formal karmaşasının içinde dahiyane bir duyarlılık olduğunu düşünmüş ve Debussy'nin armoni derslerine olan ilgisizliğinin giderilmesinde önemli bir rol oynamıştır (Jameson, 1942:14).

1889 Paris Dünya Fuar'ı düzenlendiğinde yirmi yedi yaşında olan Claude Debussy, Fuarın açık olduğu süre boyunca düzenlenen sergileri sık sık ziyaret etme fırsatı bulmuştur. Bu sırada Gamelanın Avrupa'daki en eski performanslarından biri de 1889 Paris Dünya Fuarı sırasında yapılmaktadır. Gamelan müziği ve geleneksel Cava dansının performansını izleme şansı bulan Debussy, bu yeni müziği kendi eserlerinde ustalıkla değerlendirmiştir. Egzotik müzik o güne kadar karakterleri, hikayeleri, dansları ve müzikleri ile Batılı sanatçılar için zaten bir şekilde ilgi çekici iken, 1889 Sergisi onlara ilk kez bire bir temas fırsatı sunmuş ve bu temas Debussy'yi derinden etkilemiştir. Müzik bileşenlerine doğru müziği öğelerini katmak için Debussy'ye ilham

veren Gamelanın sesleri, tam dört yıl sonra solo piyano için bestelediği Pagodes'de yeniden hayat bulmuştur.

Debussy'nin 1889 Paris Uluslararası Dünya Fuarı'nda Gamelan Müziği ile olan karşılaşması, yaşamı boyunca müzik dili üzerinde büyük bir etkiye sahip olmaya devam etmiştir. Bu farklı müzik tarzına maruz kalması, estetik anlayışında etkin rol oynamıştır. 1903'te Debussy, en ünlü piyano eserlerinden biri olan Estampes'yi bestelemiş ve bu eserin bölümlerinden biri olan Pagodes ve diğer bölümler, bestecinin müzik dili özelliklerinin birçoğunu içerir ve birçok kişi tarafından Debussy'nin piyano için yeni sesler keşfetmesinin çıkış noktası olarak kabul edilir. 1903'ten sonra Debussy, piyano sonoritesine tamamen yeni bir yaklaşım şekli getirmiş ve bu daha sonraki piyano eserleri olan Images and Preludes de belirgin hale gelmiştir.

Endonezya'nın neredeyse tüm bölgelerinde rastlanan Gamelan, bir perküsyon orkestrasıdır. Endonezya'nın farklı takım adalarında çok sayıda Gamelan topluluğu bulunur. Her birinin kendi enstrümantasyonu, müzik tarzı ve kültürel bağlamı vardır. Gamelan toplulukları, milattan sonra ikinci yüzyılın başlarında Orta Cava Saraylarında yetişmeye başlamıştır. Kraliyet mahkemeleriyle olan tarihi bağlantısı nedeniyle, yaptıkları müzik son derece rafine bir sanat biçimine dönüşmüş ve Avrupa'nın klasik müziği gibi büyük bir prestije sahip olmuştur.

Gamelan müziğinin bu çalışmadan önce yapılmış analizlerine, enstrüman ailelerinin teknik özelliklerine ve Pagodes ile olan ilişkisine, eser analizi bölümünde ayrıntılı olarak değineceğim. Şimdi Gamelan Müziğinin Debussy'nin müziği üzerindeki etkileri ile ilgili daha önce yapılmış olan çalışmaları inceleyelim.

Nicholas Cook, Debussy-Gamelan karşılaşmasının en önemli ürünü olan Pagodes'yi kültürlerarası etkileşimin kanonik bir örneği olarak görür. Bu etkileşimin nasıl işlediği konusunda ise endişelidir. Bu etkileşim ve Debussy-Paris Dünya Fuarı etkileşimi ile ilgili daha önce yapılan tartışmaları iki farklı kulvarda değerlendirmeye almıştır. Taklit ve etki. Eser bir yandan yüzeysel bir taklit olarak nitelendirilse de piyanist Paul Roberts Pagodes'nin pastiş oryantalizm örneği olmasıyla yüklendiği değeri vurgulayarak bu konudaki ayrımı ortaya koymuştur. Diğer yandan Roy Howat, Pagodes'yi Debussy'nin müzikal üslubu ve Gamelan öğelerinin birbirini asimile etmesinin bir temsili olarak görür (Cook, Cultural Musicology: 2016: 1) Bu görüşü ile, Said'in egzotizm oryantalizm eleştirisinin odak noktasını pekiştirircesine temelde değiştirilmemiş Batı tarzının içine yedirilmiş etnik unsurlara dikkat çekmektedir.

Samuel Kristiawan Tedjawidjaja, *The Gamelan and Its Impact On Debussy's Pagodes* isimli makalesinde bulunduğu iddiasında, Gamelanın Debussy'nin zamanında Avrupalılar için çok yeni olduğunu, bu konuda o zamanlar derinlemesine bir çalışma yapılmadığını bu yüzden Debussy'nin Gamelanın standart pratiğini bilemeyeceği için piyano yazısında Gamelan müziğini taklit etmesinin imkansız olduğunu söylemiştir. Debussy'nin hayatı boyunca hiçbir Gamelan müzisyenine danıştığına dair bir bilgi de olmadığı için Debussy'nin Gamelan etkisindeki eserlerinde yalnızca Gamelan müziğinin sonoritesini, atmosferini ve müzikal dokusunu kullandığını belirtmiştir (Tedjawidjaja, 2021: 25).

Mervyn Cooke'a göre ise Debussy tüm ustalığını ve tecrübesinin sırrını, bize *Pagodes* öncesi eserlerinde de çoktan sunmuştur. Bu sunuyu, kendinden önceki iki yüz yıllık Orta Avrupa tonal müziğine egemen olan ve 1900'lerin başında artık demode olmuş olan geleneksel unsurlardan ayrı durarak gerçekleştirmiştir. Debussy ve Gamelan arasındaki benzerlikleri oluşturan dizi türleri, ostinatolar, polifonik doku ve sonorite, zaten daha önce onun stilinde somutlaşmış öğelerdir. Neil Sorrell, Gamelan müziğinin Debussy üzerindeki etkisi konusunda, bestecinin en iyi müziğinin üzerinde ancak bir rota değişikliğine yol açmış olabileceğini söyler. Ona göre *Pagodes*, bu egzotik ve Debussy için yeni olan müziği taklit etmekten çok daha derin bir anlam ifade etmektedir. Bu tartışma, bir Scylla-Charybdis durumu yaratmaktadır. Scylla-Charybdis klasik mitolojide, denizde canavar ve girdap arasında kalmayı ifade eden bir süreçtir. Bir yanda Roberts'ın *Pagodes*'i tarif ederken kullandığı, yaratıcı ve derin olmaktan daha çok taklit ve pastiş yorumu, diğer yanda ise Howat'ın etki kavramı durmaktadır. İdeolojik olarak değerli olan etki kavramı ile, değeri estetik olarak eksik görülen taklit kavramı arasında bir tartışma yaratılmıştır. Cook'a göre bu iki kavram arasında düşülebilecek yanlış ise şu olabilir; Etki kavramı, taklit kavramından doğru ayrılmadığında yalnızca etki değil, önemli bir diğer kavram olan dönüşüm fikrinin de anlaşılması güçleşecektir.

Aslında *Pagodes* Debussy'nin tekniğinin normal bir ürünüdür. Howat'ın etki kavramı, kompozisyonda müzikal dönüşümü ve değişen düşünce biçimini ifade eder. Yani Howat'a göre *Pagodes*'de Cava Müziği öğeleri, Debussy'nin uzun vadeli müzikal üslubunun içine yedirilmiş ve asimile olmuştur. Bu, üzerinde durulması gereken önemli bir ayrımdır.

Debussy'nin 1903'ten sonraki üslubunun Gamelan ile karşılaşmasına bağlanan tanıdık bir unsuruna odaklanarak bu ayrıma yaklaşabiliriz. Bu unsur tiz notalarla üst üste bindirilmiş ritmik katmanlarda yazılmış bir besteleme tekniğidir. Howat, tam bu noktada Gamelan Müziği'nin karakteristik özelliği olan ritmik iç içe geçişleri, *Pagodes*'nin çeşitli noktalarına bakarak anlayabileceğimizi göstermiştir. Bu tür egzotik çağrışımlar yapan ritmik katmanlama

örneklerini on dokuzuncu yüz yıl piyano virtüözitesi geleneği içine ilk olarak Debussy yerleştirmiştir. Bu durum Ligeti mikropolifonisi ve spektral kompozisyonun bir habercisi olarak görülebilir. Bu nedenle Sorrell, Debussy'in olgun ve usta müziğinde Gamelan'ın ayak izlerini aramanın anlamsız olduğunu söyler. Bu noktada Sorrell, bir rota değişikliğine yol açtığı düşünülen etki fikrini eleştirir. Bunun yerine dönüşüm fikrini ortaya atar. Bunun için de dayanak olarak, Debussy'in Paris konservatuvarında aldığı füg ve kontrpuan eğitimini hatırlatır. Cloches a travers les feuilles açılışındaki ritmik katmanlaşma bazı yönleri ile hem Gamelan Müziğini hem de Debussy'nin konservatuvar eğitiminin sonucu olan kontrpuan pratiğini barındırmaktadır.

Pierce, Pagodes'i ikonik unsurları birleştiren ve on dokuzuncu yüzyılın egzotik temsil örneklerinin bir sonucu olarak görmeyi önerir. Çünkü Pagodes hem Debussy'in fuar sonrası yaptığı rota değişikliğini hem de yüz yıllardır var olan egzotik Cava müziğini tek başına temsil eder. Dört yıl sonra bestelediği Images eserinin ikinci kitabındaki 'Cloches a travers les feuilles'in açılışında temsile karşı etki fikri tekrar ortaya çıkmıştır. Howat, eserin üçüncü ve dördüncü ölçülerindeki ilişkinin, kethuk ve kenong arasındaki ritmik ilişkiyle örtüştüğünü söyler.

Tiersot, Gamelan ve erken dönem müziği arasında bir karşılaştırma yapmıştır. Cava müziğinin uygulamaları ile on beşinci ve on altıncı yüzyıldan beri süre gelen Batı polifonisinin uygulamaları arasında benzerlikler kurulabilir mi? Örneğin Gamelan müziğinde kullanılan rebap partileri, L'homme arme'deki Cantus Firmus'a ya da o dönemin ustalarının çok sesli şarkılarına benzemektedir. Yine Gamelan'ın başka enstrümanlarında duyduğumuz bazı kalıplar da Josquin des Pres veya Palestrina kadar istikrarlı olmamakla birlikte, aynı ilkelere sahip kontrpuan örnekleridir.

Geriye tek bir soru kalmaktadır: Bu faktörler Gamelan müziğinden başka etkilerden kaynaklanmış olabilir mi? Şüphesiz, Debussy bu unsurların birçoğunu başka bağlamlarda öğrenmiştir. Örneğin; Rusya'ya yaptığı ziyaretlerde pentatonik ve tam ton gamlarını duymuştur. Statik armoni, genişletilmiş pedal noktaları ve pentatonizm, Debussy'nin iyi bildiği Grieg Müziğinin öğeleriydi (Tamagawa, 1988: 42-43). Ancak bu tekniklerin oldukça izole ve deneysel örneklerine ek olarak Debussy'nin Gamelan müziğiyle olan deneyimi benzersiz bir şey getirdi. Sürekli hale gelen çok çeşitli ruh hallerini ve duyguları güçlü bir şekilde ifade edebilen, iyi gelişmiş ve eksiksiz bir müzik yazma sistemine maruz kalması bu fikirlerin önemli yapısal unsurlar olarak kullanılmasını sağlamıştır. Ostinato, statik uyum, simetrik formlar, egzotik diziler, olağandışı tınlar ve katmanlı dokular gibi bu unsurların eksiksiz bir sistemin

önemli unsurları olarak kullanıldığını görmek, Gamelan etkisini diğerlerinden ayıran ve onu Debussy'nin gelişimi için tartışmasız diğer etkilendiği unsurlardan çok daha önemli kılan şeydir (Hugh, 1997: 4-10).

Tüm bu tartışmaların ortak fikirlerinden birisi de Gamelan'ın Debussy eserlerindeki izlerinin pentatonik dizi kullanımında aranmaması gerektiğidir. Çünkü pentatonik diziler dünya çapında oldukça yaygındır ve yalnızca Gamelana atfedilmek gibi bir hata yapılmaktadır. Gamelan izleri, pentatonik dizi kullanımından daha fazla Debussy'nin piyano sonoritesi yaratımına bakarak aranabilir. Bronz gongların ve metalofonların hakim olduğu Gamelanın sesi Debussy için büyük ihtimalle piyanonun sonoritesini andırmaktadır. Gamelan orkestrası sesini, Debussy'nin yeni piyano sonoriteleri yaratma sürecinde ideal ses olarak gördüğüne inanılmaktadır.

Hugh'un makalesinin sonuç bölümünde sorguladığı Debussy'nin Gamelan dışındaki enkilendiği unsurlar nelerdir? sorusu benim çalışmamda da odaklandığım noktalardan birisidir. Debussy ile birlikte Fransız Müziği, farklı disiplinler arası etkileşim ve dönüşümler geçirerek türlü yeniliklere açık bir konum sergilemeye başlamış ve devam etmiştir. Debussy, kendi müziğine katabileceği her türlü yeni müzik deneyimine ilgi duymuş ve bu sebeple Wagner, Mussorgsky, Borodin, Stravinsky ve Satie gibi besteciler Debussy'nin kompozisyon dilinin gelişim evresinde etkili olmuştur. Besteciye yalnızca fikirler veren bu etkiler, Debussy'nin yöntemlerini değiştirmek yerine, müzik dilinde yeni biçimler alırlar. (Music & Letters, 1958:337-338).

Debussy'nin bestecilik yaptığı dönem, savaşların, ulusalcılığın ve Alman antipatisinin egemen olduğu ve bununla birlikte Paris'in entelektüel olarak nitelendirilen bölgelerinde farklı değişikliklerin arandığı ve bunun yanı sıra sanatın da bireysel bir nitelik kazandığı zaman dilimi olarak nitelendirilebilir (Yaman, 2019: 13). Bunun yanı sıra bu dönem içerisinde müzik alanında birçok yenilik ve değişiklik meydana gelmiştir. Tonal fonksiyonların hakimiyetini yitirmesi neticesinde geleneksel anlamda armonik ezgilerin yok olması söz konusu olmuştur. Aynı zamanda izlenimcilik ve sembolizm akımlarının bireysellik karşısındaki tutumu ve yine eskiye karşı sergilediği duruş sonucunda da birçok değişiklik ortaya çıkmıştır. Böylelikle şiir ve resimde süregelen gerçekçilik akımının aksine duygu ve düşüncelerin sanatçıda ortaya çıkardığı izlenimlerin, çağrışımlar yoluyla anlatılması, müzikte fonksiyonel kesinliğin ortadan kalkmasıyla son bulmuştur. Bunun yanı sıra seslerin arasındaki denge ortadan kalkmış ve besteciler tını, renk ve hazzı odaklanma yolunu tercih etmişlerdir.

Almanya’da geç dönem romantik müziğinde yaşanan değişiklikler de bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Romantik müziğin fazla kromatik yapısının meydana getirdiği yeni kromatik ses ilişkilerinin fonksiyonel armoniye yerleştirilememesi sonucu, tonalite unsurunda meydana gelen yok oluş ile sözü edilen yabancı sesler geçiciden kalıcıya dönüşmüştür. Dolayısıyla o dönem içerisinde kromatik dizi kullanımındaki artış ile birlikte ses ilişkilerindeki düzen bozulmuş ve tonalitenin imkanları tükenmeye başlamıştır. Nitekim bu süreç de aslında eserlerin fonksiyonel perspektifte incelenmesini güçleştiren etkiler meydana getirmiştir.

Ulusalılık düşüncesinin belirginleşerek bestecilerin tonal yerine modal olan folklorik materyalleri eserlerine eklemesi ile birlikte on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Almanya ve İtalya dışındaki besteciler, kendi ulusal kimliklerini ifade etmek amacıyla ülkelerinin folk müziğini incelemeye başlamışlardır. Chopin, Grieg ve Mussorgsky olarak sıralanan bestecilerin öncülüğünde oluşturulan hareket ile besteciler ulusal müziklerinin temel elementlerini müziklerine katmaya başlamış ve böylelikle yeni bir müzikal dilin oluşumunun temellerinin atılmasını sağlamış ve yeni oluşan bu müzik, geleneksel majör/minör dizilerin oluşturduğu modlar yerine yeni fonksiyonel armonik yapılar meydana getirmiştir.

Debussy’nin bu süreçte kullandığı tüm müzikal unsurlar ustalıkla iç içe geçmeye başlamıştır. Onun müzik dilinde hangi unsuru kullanırsa kullansın, ezgiler birtakım kuralların izlenmesi noktasında mecburiyet hissetmezler. Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyıl müzik anlayışının gelişmesine ve yirminci yüzyılda müziğin farklı anlamlar kazanarak ilerlemesine katkısı dolayısıyla bestecinin müzik söylemi önemli bir konuma gelmektedir. Nitekim bestecinin kullanmayı tercih ettiği ezgi biçimlerinin doğal gelişim ve yürüyüş süreçlerinden ve Debussy’nin bu yapıları ustalıkla işleyebilme becerilerinden ötürü, bu durum duyuşa rahatsızlık verici değildir. Debussy ile ezgi yapısı, kuralların sınırlayıcı baskısında kendisini kurtarmış ve özgürleşmiştir (Pirgon, 2013: 111).

Debussy’nin müziğinde, farklı yapıların dikkat çektiği görülmektedir. Bunlardan bir tanesi de bestecinin diyatonik dizinin standart ve kalıplaşmış yapılarının yerine özgür bir armoni dili yaratmış olmasıdır. Bununla birlikte eserlerinde genellikle blok ve modal akor kullanımını tercih etmiş ve yapıtlarındaki disonansların serbestçe çözülüşleri ya da çözülmeden tek başına durmaları, tonalite dışı sıralanan akor paralelleri, ölçü içindeki ritimlerin sürekli değişkenliği, vurgusuz senkoplar, belirli bir ilke ve mantığa dayanmamaktadır. Bununla birlikte bestecinin diğer bestecilerden farklı olarak birtakım metotlar izlediği de görülmektedir. Nitekim Debussy’de her akor, kendi özgün tınısından dolayı vardır, bir önceki ya da sonraki akorla bağlantılı değildir. Böylece fonksiyonlar ortadan kalkar. Dominant yedili akorunun çözülme

zorunluluğu yoktur. Bu akorun yanı sıra yedili, dokuzlu, on birli akorlar çözülmeyen birbiri ardına kullanılmıştır (Pirgon, 2013: 111).

Debussy'nin eserlerinde senkop ve ostinatunun beraber kullanıldığı motiflere sıkça rastlanmaktadır. "Des Pas Sur La Deige" adlı prelüdünün sol el partiyonunda da "senkop ve ostinato" motif yapılarının yoğun bir şekilde kullanımı dikkat çekmektedir (Pirgon, 2013: 110).

Debussy'nin müziğini anlayabilmek için, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru egemen olan sanat akımlarının da incelenmesi önem arz etmektedir. Bunlardan ilki İzlenimcilik (Empresyonizm) akımıdır. İzlenimcilik akımı on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren etkisini göstermeye başlamış ve bu dönemde Fransa'da resim sanatında ortaya çıkan bir akım olarak kendisini göstermiştir. İzlenimci akımın en iyi örneklerini veren Claude Monet, nesnelere somut gerçekliğinden ziyade etraflarını saran atmosferin titreşimlerinin ve buna bağlı olarak ışık ve renk oyunlarının üzerinde bıraktığı izleri verme çabasında olmuş ve gerçekliğin en karışık görünümünü belirleyerek kaçınılmaz kavramaya çalışmıştır. Örneğin; uyuyan bir suyun üzerine yansıyan hayatı veya uzaklardaki çanın usulca kımıldattığı yaprakların titreşimini resmetmiştir. İşte C. Debussy'nin müzikte yapmaya çalıştığı da budur (Çevik, 2007: 108). İzlenimci resmin en önemli özellikleri, renk karışımları yerine saf renklerin kullanılması ve ışık ve rengin önde tutulması olarak karşımıza çıkmış; dolaysız anlatımı tercih etmemesi ile de tarih sahnesinde yerini almıştır. C. Monet, C. Pissarro, E. Degas, August Renoir gibi ressamların geliştirdikleri akım, aslında önceki kuşakların dolaysız anlatım biçimine karşı çıkarak, görüntünün veya düşüncenin kişide oluşturduğu izlenimleri yansıtmayı amaçlar ve adını ise Monet'in 1874 yılında Paris'te sergilenen "Impression: Soleil Levant" (İzlenim: Gündoğumu) tablosundan almıştır. Bu tabloda denizdeki güneşin doğuşu resmedilmiş ve "İzlenimcilik" terimi, başlangıçta hem yukarıda adı geçen ressamların yaptıklarını hem de bu tabloyu eleştirmek amacıyla kullanılmıştır (Çevik, 2007: 102).

Debussy'nin izlenimciliği, içe dönük bir romantizm olarak da yorumlanır (Cook, 1991). İzlenimcilik, sözlük anlamı itibarıyla "doğayı, gerçekte olduğu gibi bütün ayrıntılarına bağlı kalarak değil, ondan edinilen izlenimin ölçüsüne göre anlatan, doğrudan doğruya gerçeği, nesneyi değil de onun sanatçıda uyandırdığı duyumları veren sanat akımı, empresyonizm" olarak tanımlanabilir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru gelişen ve yaklaşık bir çeyrek yüzyıl içerisinde gittikçe yaygınlaşarak Avrupa'nın tamamına yayılan "İzlenimcilik" (empresyonizm), düşünsel olarak Ernst Mach'ın felsefesine dayanan, görgül (ampirik) ve duyumcu bir sanat anlayışı olarak ifade

edilebilir (Pirgon, 2013: 105). İzlenimci müzik anlayışında da romantik müzik anlayışında olduğu gibi birtakım programlı eserler bestelenmiş ancak buradaki besteciler geç romantik dönem programlı müziğinin dramatik içeriğinden ziyade doğaya ilişkin konularla ilgilenmişlerdir. İzlenimci bestecilerin amacı, eserlerinin başlığına konu olan ortamı yaratmak ve dinleyicide bu duyguları uyandırmaktır (İlyasoğlu, 1995).

Debussy'nin müziğinin izlenimci olduğunu dile getiren otoriteler, resim sanatının renklerin arasında bir uyum yakalamak istemesini müzikteki armoniye benzetmekte ve müzikle resmin iç içe olduğunu savunmaktadır. Bu arayış resmin, ışığın en aydınlık derecesinin ana tema olduğu bir senfoniye benzemesini de sağlamaktadır. Bu düşünce Debussy'nin müzikal işçiliği ve akor kombinasyonlarını Le Sidaner ve Claude Monet gibi ressamın renk manipülasyonuna benzetir. Waldo Serden Pratt, *The New Encyclopedia of Music and Musicians* adlı yapıtında Debussy'nin izlenimcilik akımının önderi olarak gösterildiğini de ifade etmektedir (Calvocoressi, 1908: 82).

Debussy'nin yorumu ile oluşturmuş olduğu izlenimcilikte on dokuzuncu yüzyılın geneline hakim olan armoni yapısı fazla dikkate alınmamıştır. Nitekim bunun için besteci 21 notalık bir dizi oluşturmuştur. Tahta üflemeli çalgıları birer insan sesi gibi kullanarak hepsine farklı görevler yüklemiş ve her birine solo görevler vermiştir. C. Debussy'nin müziğinde, bakır üflemeli çalgılar özgün tınlarıyla orkestraya yeni hava katmaktadır. C. Debussy, piyanoda ses alanları ve pedalların ustaca kullanmasıyla kendine has bir üslup meydana getirmiştir (Çevik, 2007: 105). Besteci, sadelikten yana olarak yapıtlarını oluştururken kurallara uymak yerine hayal gücünü kullanmayı tercih etmiştir. Bestecide tını ve renk vazgeçilmez öğeler olarak kendisini göstermektedir. Orkestrayı küçülterek, orkestrasyonda saf tınları tercih etmekte ve çalgının kendine has tınısını korumaya çalışmaktadır. Bunun yanında Debussy'nin müziğinde bakır üflemeli çalgılardan ziyade tahta üflemeli çalgılara önem verilmiş ve arp, gong, celesta gibi çalgıların kendilerine özgü renk ve tınlarını kullanılmıştır. İnsan sesini de bazen çalgı gibi ele alarak orkestranın tınısını genişleten besteci çoğunlukla “piano” ve “pianissimo” gibi gürlük terimleri kullanmayı tercih etmiştir.

İzlenimci müzikte durağanlık, ölçülülük, vurgudan kaçınma gibi kavramların önemli olması sebebiyle C. Debussy'nin saf sese duyduğu hayranlık çarpıcı ve renkli bir etki meydana getirmektedir. Teknik açıdan bu durum, tonalitenin belirsizliği, armoninin genel olarak durağanlığı, ezgi ve eşlik arasındaki ayırmadan doğmuştur. Genel tını Debussy için, şarkı dizelerinden çok daha önemli görülmüş ve bunun sonucunda “izlenimci” ressamın resimlerine benzer parlak renk tınısı doğmaya başlamıştır. İzlenimci müzik, neticede ruh haline

bağlıdır. C. Debussy'nin tarzının izlenimci olarak adlandırılmasının nedeni de resimsel imgeleri ve zarif renklendirmelerinden dolayıdır (Çevik, 2007: 106).

Özetle, izlenimci müzikte, ritim ve ölçü belirsizliğe doğru eğilim göstermektedir. Görüldüğü gibi, izlenimcilikle başlayan on dokuzuncu yüzyıl müziği, özetleyici, yalın, tekrardan kaçınan bir yapı sergilemektedir.

Müzikal dilini yaratırken etkilendiği bir diğer önemli sanat akımı da Sembolizm'dir. Debussy'nin müzikal dilinin şekillenmesi ile birlikte Paris ve etrafında sembolist şiir alanında birçok eserin ortaya çıktığı görülmüş ve bunun da ötesinde yeni bir dil kurma gayreti içerisinde var olan sembolist şiir toplumsal değişimleri görmezden gelerek Alman müzik anlayışını, Alman romantizmini sürdürmeye çalışan 'muhafazakâr' Fransız bestecilerinden daha verimli bir esin kaynağı olarak gündemde yer edinmeye başlamıştır. 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 sonucu olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla Debussy'nin sembolist şiire yakınlığı bu şiirler üzerine şarkılar bestelemiş olmasıyla sınırlı kalmamakta ve bestecinin müzik dili ile sembolist şiirin ilkeleri arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır (Çöloğlu, 2016: 152-153).

Bestecinin sembolist şiirleri şarkı olarak bestelemesi, müzik anlayışının ve yeteneğinin bir göstergesi olarak ifade edilebilir. *Poèmes de Baudelaire*, *Poèmes de Stéphane Mallarmé*, *Ariettes Oubliées* ve *Chansons de Bilitis* olarak sanat dünyasında önemli bir yer edinmiş olan bu şiirleri bestelemesi sanatçının özgünlüğünü ve yeteneğini göstermesi bakımından önemlidir. Bunun yanında Mallarmé'nin 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 sembolizmle doğrudan ilişkili yapıtları olarak gösterilebilir (Jameson, 1942:14).

C. Debussy'nin sembolizmle bağ kurduğu kavram ise sessizlik olarak karşımıza çıkmaktadır. "Pelleas ve Melisande" adlı operada sessizlik üzerine vurgu yapılmıştır. Bu opera ilk zamanlarda birtakım eleştirilere maruz kalmışsa da besteci, en güçlü duygularını bastıran Melisande'in sadece "sessizlik" ile anlatılabileceğini savunmaya devam etmiştir. Tımsal açıdan getirdiği yeniliklerle beraber, sessizliği anlatım aracı olarak görüp kullanmasıyla Debussy, Anton Webern başta olmak üzere birçok besteciye de önemli bir esin kaynağı olmasıyla adından söz ettirmiştir. "Sessizlik" kavramı, "Pelleas et Melisande" (Pelleas ve Melisande) operasında eleştirilmiş ve besteci sadece sessizlikle bu duyguyu verebileceğini ifade etmiştir (Çevik, 2007: 105-108).

Debussy'nin eserlerindeki üslubunu şekillendiren, şimdiye kadar sözünü ettiğimiz akımlar ve tüm etkenlerin içinde varlığından söz etmemiz gereken bir diğer önemli konu da Alman Romantizminin besteci üzerindeki etkisidir. Alman Romantizminin on dokuzuncu yüzyıldan itibaren tüm Avrupa'da egemen olduğunu söylemek doğru olacaktır. Özellikle L. V. Beethoven ve R. Wagner çağdaşı olan ve kendinden sonra gelen Avrupalı bestecileri etkilemiş ve besteleme süreçlerinde çoğu zaman varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir.

Debussy bestecilik yaşamının ilk yıllarında Tchaikovsky'nin oda müziği eserlerinden esinlenerek öğrencileri için birçok doğaçlama eser üretmiştir. İlerleyen yıllarda yaptığı Floransa, Venedik, Viyana ve Moskova gezileri sırasında, Viyana'da denk geldiği Wagner'in Tristan und Isolde operasını dinleyerek çok etkilenmiştir. 1888-1889'da Bayreuth Festivali'ne giderek Wagner'in müziğini yeniden dinleyen ve etkisinde kalan Debussy, daha sonraki yıllarda Wagner'in müzik yaklaşımını reddetmiştir. (William, 1966: 131).

4. GAMELAN MÜZİĞİ VE DEBUSSY'NİN SOLO PİYANO YAPITI: PAGODES L.100 (1903)

Çalışmanın bu bölümünün ilk kısmında Gamelan müziğinin özellikleri, orkestrasyonu ve enstrümanlarının özellikleri, bu müzik ile Debussy arasındaki ilişkiyi ortaya koyan diğer çalışmalar ve analizler anlatılacaktır. İkinci kısmında ise Pagodes'de Debussy'nin müziğine yeni katılan öğeleri ortaya koymak amacıyla kendi yaptığım analiz yer alacaktır.

4.1. Gamelan Müziği ve Gamelan Müziği Üzerine Yapılmış Diğer Çalışmalar

Günümüzde, Gamelan müziği Batılı izleyiciler için halen oldukça popülerdir. Batıda birçok Gamelan gösterisi düzenlenmektedir. Debussy'nin yaşadığı dönemde Gamelan yepyeni bir performanstır. Bu durum da Debussy tarafından neden fark edilmiş olduğunu açıklamaktadır. 1883 Amsterdam Fuarında bir başka Gamelan performansı daha gerçekleşmiştir. Gamelan'ın bu fuarda nasıl sergilendiğine dair bir kayıt yoktur. 1883 Amsterdam Fuarından sonra Debussy'nin izlemiş olduğu 1889 Paris Dünya Fuarındaki Gamelan performansı gerçekleşmiştir. Bu etkinlik için Hollandalı organizatörler bir Pavilion ve bir Kampong (Doğu Hint Adaları köyü) inşa etmişlerdir. Bu performanstaki Gamelan müzisyenleri Batı Cava'dan, dansçılar ise Orta Cava'daki Mangkunegaran mahkemesinden gelmişlerdir. Aynı adada bulunsalar da, Gamelanın Orta Cava'daki (Cava gamelanı olarak adlandırılır) ve Batı Cava'daki (Sundanese gamelanı olarak adlandırılır) uygulamaları aralarında bazı farklılıklar vardır. Annegret Fauser, evlilik veya ticaret yoluyla kültürel bir değişim gerçekleştiğini öne sürmektedir. Bu performans hakkında bu konuda yapılmış bir tartışma yoktur ve çağdaş Avrupa halkı iki farklı Gamelan müziği biçiminin var olduğunu tam olarak anlayamamıştır (Sumarsam, 2013: 93).

Pagodes Claude Debussy tarafından 1903'te yazılmış bir piyano süiti olan Estampes'in (Baskılar) ilk bölümüdür. Bu parça Cava Gamelanına çok şey borçludur, çünkü Debussy 1889'da katıldığı performanstan ilham almıştır. Debussy bu eseri Art Nouveau akımının ortasında bestelemiştir. (Lockspeiser, 1962: 116). Bu eser, Doğu'nun sanatına olan ilgiyi artırmıştır. İkincisi, Japonya'ya ve Japon sanatına olan hayranlığı başlatmıştır. (Roberts, 1996: 58)

Gamelan müziği Debussy'nin müzikal düşüncesini ne kadar etkilemiştir? Kiyoshi Tamagawa'nın, 'Echoes from the East' adlı tezinde, Gamelan müziğinden gelen fikirlerin Debussy'nin kompozisyon stilini güçlü bir şekilde etkilediğini öne sürmüştür. Yalnızca

Debussy eserlerinde değil, belirli bir parçanın da Gamelan müziğinden etkilenip etkilenmediğini belirlemek için beş kriter listelemiştir;

1. Doğuyu ya da egzotizmi çağrıştıran eser ve bölüm başlıkları
2. Batı müziğinin tonal mantığından ziyade dairesel veya simetrik kalıplar üzerine inşa edilmiş formlar, ostinato teknikleri veya büyük ölçekli tekrar etrafında inşa edilmiş pasajlar veya yapılar.
3. Gamelanı andıran aralık malzemeleri, motifler ve diziler. Doğrudan ödünç almanın birkaç örneğinin yanı sıra, çoğunlukla slendro ve pelog ile çalınan diyatonik olmayan dizilerin (tam ton dizisi ve pentatonik diziler) kullanımı. Gamelan müziğinde kullanılan tonlar veya en azından majör-minör sisteminden farklı olan gam ve akorlar.
4. Gamelanı andıran tınılar ve ton renkleri. Batı müziğinin Gamelan sesine en çok benzeyen enstrüman kullanımı piyano olmuştur. Yumuşak, pedallı, staccato notalar, pedalda tutulan hızlı ve ostinato figürlerin tümü, Gamelanın tınısının özelliklerini göstermektedir.
5. Katmanlı Gamelan dokusunu anımsatan dokular. En karakteristik doku; piyanonun orta ses bölgesinde orta hızda hareket eden bir melodi, piyanonun üst ses bölgesinin daha hızlı hareket eden figürlerle kaplanmış diğer bir hat ve yavaş hareket eden, sürekli bir gong sesi ile oluşturulur.

Tamagawa, bu özelliklerden bir veya ikisinin tek başına mutlaka Gamelan etkisinin varlığını göstermediğini öne sürmektedir. Bu faktörlerin çoğu belirli bir müzik parçasında veya parçanın bir bölümünde güçlü bir şekilde mevcut olduğunda, ancak o zaman Gamelan etkisinden söz edebiliriz. Tamagawa, bu faktörlerin çoğunun 1890'dan önce Debussy'nin müziğinde en azından ara sıra ve izole bir şekilde bulunduğunu, ancak 1890'dan kısa bir süre sonra faktörlerin çarpıcı biçimde arttığını iddia etmektedir (Tamagawa, 2019: 32-35).

B.Hugh, 1997 yılında yayınladığı Claude Debussy and the Javanese Gamelan adlı makalesinde bir grup Gamelan öncesi parçayla bir grup Gamelan sonrası parçayı karşılaştırmayı amaçlamıştır. Bunu yaparken amacı aynı zamanda, parçaları Tamagawa'nın beş kriterine göre derecelendirmek ve Debussy'nin Gamelan müziği ile tanışmasının ardından Tamagawa'nın beş faktörünün artıp artmadığını kesin olarak belirlemektir. 1890 öncesinden dört, 1890 sonrasında dört parça seçmiştir. Kendi çalışmamda yalnızca Gamelan müziği izlerini ortaya koymak için dördüncü bölümde yapmış olduğum Pagodes analizini daha da anlaşılır hale getirmek için, Hugh'un kısa analiz sonuçlarını bu bölümde paylaşmayı uygun bulmaktayım.

Gamelan Öncesi Dört Eser

1.Danse Bohémienne: Debussy'nin henüz 18 yaşındayken bestelediği Danse Bohémienne, olağandışı bir özellik göstermemektedir. Fonksiyonel akor kullanımı ve sıra dışı dokular barındırmayan A-B-A formunda bestelediği bir piyano çalışmasıdır.

2.Arabesque 1: Arabesk 1 yine oldukça sade bir piyano eseridir. A-B-A formunda yazılmış olan eserin, yalnızca B bölümü, IV fonksiyonuna gitmesi bakımından olağandışıdır. Modal yapı belirgindir. Üç iki şeklinde ilerleyen katmanlı bir doku görünür.

3.Arabesque 2: Arabesk 2 yine A-B-A formundadır ve yine B bölümü beklenenin aksine V yerine IV'e gitmektedir. Parçanın başında 11 ölçü uzatılan ve geri kalanı boyunca düzenli olarak kırılan karakteristik ritim, ostinato benzeri bir etki oluşturur. Başlangıçta iki katmanlı bir doku belirgindir ve A'ya dönmeden hemen önce üç katmanlı bir doku belirir.

4.Rêverie: Rêverie sol elde bir ostinato ile başlar. Uyum çoğunlukla işlevseldir ve A-B-A formunda bestelenmiştir. B, sekiz ölçü süren durağan bir pedal notası üzerinde duyulan pentatonik bir melodi örneğini içerir.

Bu ilk eserlerde zaman zaman gamelan'ın bazı faktörlerinin ortaya çıktığı açıktır. Bununla birlikte, kullanımları kesinlikle ara sıra ve sistematik değildir.

Gamelan Sonrası Dört Eser

1.Pour Le Piano- Prelude: Pour Le Piano'dan "Prelude", Debussy'nin piyano müziğinde Gamelan efektlerinin kullanımının ilk örneğidir. Toccata benzeri figürler ile genellikle Gamelan müziğine benzer katmanlı dokular bulunur. Örneğin, altıncı ölçüde başlayan ve otuz iki ölçü boyunca devam eden pedal notasının üzerinde onaltılık notalarla hareket eden bir melodi ve yine onaltılık notalarla hareket eden hızlı bir figür bulunur. Orta bölüm, Gamelanın sonoritelerini çağırır.

Form, daha önce karşılaşılan basit A-B-A formlarından çarpıcı biçimde farklıdır. Formu, A" B B A A' B' B A ve Coda'dır. Genel olarak, A-B-A formu önerilir çünkü B-A motifleri her seferinde aynı şekilde geri dönerken, A'-B' bölümü trillerle birlikte farklı ve gelişimsel bir his verir. Altı ölçü uzunluğundaki A" giriş niteliğindedir ve tonaliteyi takip eden B motifiyle aynı figüre sahiptir.

İkili do minör / Do Majör merkezi tonal temeli oluşturur. A motifinin Do Majörde kalması, minörde çözülmemesi bu tonal şemada olağandışıdır. Bu yine, tonalitenin gerçekten bir Do minör / Do Majör ikililiği olduğunu gösterir.

2.Pour Le Piano- Sarabande: Pour Le Piano'daki Sarabande bölümü, Debussy'nin Gamelan sonrası dönemdeki tüm müziğinde Gamelandan ilham alan dokular ve teknikler kullanmadığını hatırlatır. Sarabande, bazılarının Debussy'nin antik stili adını verdiği, paralel hareket eden birçok akor ve kesin bir modal yapı içerir. Doku, az katmanlama ile çoğunlukla akorlardan oluşmaktadır. Ton şeması olağandışı olmasına rağmen, form basit bir A-B-A'dır:

3.Pagodes: Estampes eserinden “Pagodes”, Debussy'nin piyano eserleri arasında Gamelan müziğinden en açık şekilde etkilenendir. Slendro enstrümanının tonunu anımsatan pentatonik gamın sadece dört notasının kullanıldığı bölümler (örneğin, 37. Ölçü), pentatonik dizideki beş notadan dördünün kullanıldığı Gamelan parçalarına benzer.

Gamelan müziğinin melodilerini hatırlatacak şekilde genişletilen ve geliştirilen ana melodi her zaman piyanonun orta ses bölgesinde sunulur. Pagodes, genellikle bir sonraki döngüye bağlanan solo gong ritmine giden bir ritardando ile biten Gamelan müziği döngülerini çağrıştırır. Bu düzenleme 4, 6, 8 ve 10. ölçülerde karşımıza çıkar. Pagodes, karmaşık üst üste bindirilmiş ritmik dokusu ile, Gamelan enstrümanları arasındaki ritmik karmaşıklığı ve etkileşimi bizlere sunar.

Sonuç olarak Pagodes, Debussy'nin Gamelandan etkilenen diğer müziklerinden çok daha fazla Gamelan efekti içerir. Bu, Debussy'nin Gamelan müziğinin önerdiği diğer birçok olasılığın farkında olduğunu göstermektedir. Tamagawa tarafından tanımlanan ve Debussy'nin Gamelan sonrası eserlerinde bulunan beş etki, Pagodes'de bulunan Gamelan etkilerinin bir alt kümesidir. Debussy'nin Gamelan müziğini tüm olası yönleri ile taklit etmesinden ziyade kendi eğilimleriyle etkileşime sokarak elde ettiği tüm yönler, kendi müzik tarzının kalıcı bir parçası haline gelmiştir.

4.L'isle Joyeuse: L'isle Joyeuse, oryantalist veya egzotik bir bağlamı çağrıştırmayı amaçlamayan, ancak sürekli olarak Gamelandan ilham alan unsurları kullanan bir eserdir. Ostinato, parça boyunca önemli bir yapısal bileşen olarak kullanılmıştır. Form, duraklama olmaksızın birbirine karışan ve genellikle fark edilebilmesi zor bir tekrar kalıbı yaratarak kaybolup yeniden ortaya çıkan küçük bölümlerden oluşur. Tam ton ve kromatik diziler, diyatonik malzeme ile parçaya dağıtılmıştır. Parça boyunca katmanlı bir doku korunur.

Gamelan etkisinin beş unsuru 1890'dan önce ara sıra ve zayıf bir şekilde belirgindir ancak sonrasında çok daha güçlü hale gelir ve 1890'dan sonra Debussy'nin çalışmalarının çok daha yüksek bir yüzdesinde belirgin bir hal alır. Bu, Debussy'nin aslında Gamelan müziğine maruz kalmasından güçlü bir şekilde etkilendiğinin güçlü bir kanıtıdır.

Birkaç görünen durum dışında, Debussy'nin Gamelan müziğini batılı bir forma aktarmaya çalışmadığı ve Gamelan müziğinden belirli motifler veya melodiler kullanmadığı da açıktır. Bunun yerine Debussy, Gamelan müziğinde bulunan, kendi estetik duyarlılıklarına uyumlu olan prosedürlerden, fikirlerden ve seslerden birkaçını seçmiştir.

Debussy, Gamelanı 1889'da duymasına rağmen, 1890'da Gamelan müziğinden esinlenmeyen bir müzik bestelemiştir. Gamelandan etkilendiği eserleri bestelemesi birkaç yılını almıştır. Muhtemelen 1890 bestelerinden bazıları Gamelan müziğine maruz kalmadan önce yazılmıştır. Ama aynı zamanda ve büyük olasılıkla bu gecikmenin sebebi Debussy'nin Gamelan tekniğini kullanmayı basit bir taklit ya da toptan ödünç alma değil, daha çok bir özümseme süreci haline getirmek istemesidir. Bu asimilasyon süreci, Debussy'nin Gamelan sesinin etkisi altında yazdığı en eski müzik olan piyano ve orkestra için Fantasia'nın tarihinde gösterilmektedir.

Fantasia, Debussy'nin Gamelan motiflerini doğrudan kullanmış olduğu tek bestesidir. İşlevsel uyum ve biçim baskındır. Kısa bir süre içinde, Debussy Gamelan tekniklerini kullanmanın yolunun bu olmadığını anladı. Tam da bu nedenle Fantasia'yi yayınlamadı. Çünkü bu eserindeki Gamelan tekniklerinin ele alınma şekli memnun değildi. Fantasia'nın geri çekilmesi, Debussy'nin düşüncesindeki bir değişimi ve onun Gamelan ideallerini kompozisyon düşüncesinin dokusuna çok daha derin ve daha temel bir şekilde dahil ettiğinin bir işaretidir.

Debussy'nin ritmik katmanlamasının etkisi, ister piyano ister orkestra müziği olsun kontrpuan türünden çok, Gamelan müziğine benzemektedir. Bunu bir piyanistin tarifıyla daha iyi anlayabiliriz. Howat, Pagodes'de Debussy'nin tıpkı bir Gamelan müziğinde olduğu gibi perküsyon ve müzikal çizgileri bir ses halısına dönüştürerek kullandığını belirtmiştir.

Cava Gamelan müziği, enstrümanlara bir çekiçle vurma eylemi anlamına gelir. Java Gamelan müziğinde yer alan enstrümanların bazıları şunlardır: Gambang, Suling, Kendang, Bonang Barung, Bonang Panerus, Gong Ageng, Kempul, Kempyang, Kenong, Ketuk, Metallophones, Gender Panerus, Pelog Banung, Pelog Demung, Pelop Panerus, Pelop Slentem, Slendro Barung, Slendro Demung, Slendro Panerus, Slendro Slentem

Gamelan enstrümanları üç aileye ayrılır: Balungan Enstrümanları, Noktalamalı Enstrümanlar, Detaylandırma Enstrümanları. Gamelandaki müzikal çizgi, Balungan'ı seslendiren

enstrümanlar ile diğer enstrümanların çaldığı, karşıt müzikal çizgi arasındaki bükülmeyi fark etmek yoluyla duyulabilir ve bu Debussy'nin Pagodes'deki polifonik dokusunu da oluşturmaktadır. Bu çizgiler, her iki elin çaldığı melodik çizginin birbiriyle iç içe geçtiği Pagodes'de de görülmektedir. Balungan, Endonezyalıların melodiyi nasıl algıladıklarına dair güçlü bir bakış açısı ortaya koyan iskelet anlamına gelmektedir. Balungan melodisi aynı vücudumuzdaki iskelet gibi güçlü ama ince olmalıdır (Sutton, 2015: 6)

Laurel Grinnel-Wilson 2022 yılında yayınladığı makalesinde Gamelan enstrüman ailelerini şu şekilde tanımlar:

1-Balungan enstrümanları melodik çizgileri taşır. Müzisyeni her notanın uzunluğunu kontrol etmek için bir eliyle namlendirirken diğer eliyle enstrümanın bronz çubuklarına bir tokmakla vurur.

2-Doğrusal olma eğiliminde olan Batı müziğinin aksine, Gamelan müziği döngüsel ve kolotomiktir. Kolotomi, Gamelan müziğinin ritmik ve metrik kalıplarını tarif eden Endonezyaca bir tanımdır. İç içe geçmiş zaman aralıklarını işaretlemek için belli çalgıların kullanımını ve ritmik zamanı bu tür iç içe döngülere bölme sürecini tanımlar. Bu yapı, çeşitli büyüklükteki gonglarla kurulur. Kempyang, ketuk, kempul, kenong, gong suwukan ve gong ageng bu gonglara örnektir. Hızlı tempoda çalan enstrümanlar kempyang ve ketuk düzenli bir ritim tutar. Daha büyük gonglar vuruşları, daha büyük gruplar halinde gruplandırır ve her grupta bir kez çalarlar. En büyük gong olan gong ageng, en büyük zaman döngüsünü temsil eder ve genellikle o bölümün tekrar edileceğini ya da yeni bir bölüme geçileceğini belirtir. Bu Pagodes'de bas partisinde uzayan birlik akorlara denk gelir.

Ritmik kalıpların ayrıntıları gendhing yapısı olarak da bilinen kolotomik yapıya bağlıdır. Uzunluk ve karmaşıklık bakımından büyük farklılıklar gösteren bir dizi farklı yapı ve hepsinin bazı kolotomik özellikleri vardır. Gamelanda bu yapıyı ifade eden enstrümanlara noktalamalı enstrümanlar ya da kolotomik enstrümanlar denir. Bu aynı zamanda cümle oluşturma görevi görmeleri anlamına gelir.

Kolotomik zaman döngüleri, noktalamalı enstrümanlar tarafından çalınır. Bu ailede en önemli enstrümanın en büyük gong olan gong ageng olduğunu belirtmiştik. Her döngünün başını ve sonunu işaretlerken Cava halkının bugün hala sahip olduğu güçlü mistisizmi yansıtan Gamelan ruhunu simgelediği düşünülmektedir. Bu ailede olan kenong, kethuk ve kempyang, ahşap çerçevelere asılır ve merkezine yastıklı tokmaklarla vurulur. Kendyang veya davul, zaman döngülerini noktalar ve topluluğun lideri olarak kabul edilir. Batı orkestrasındaki bir orkestra

şefi gibi kendang çalan müzisyen de diğer müzisyenleri tempo değişiklikleri, başlangıçlar ve duraklamalar sırasında yönlendirir ve eşlik eden dansın da hareketlerini belirler.

3- Üçüncü aile detaylandırma enstrümanlarıdır. Eserin şekil ve hareket katmanının yanı sıra balungan hattının bir sonraki harekette nereye gideceğinin tahmin edilmesine yardımcı olurlar. Bu enstrümanlar, balungan çizgisine karşıt olan melodiyi çalarlar. Gamelan topluluğunda, rebab adı verilen iki telli eğilmiş bir yaylı enstrüman, siter adı verilen bir kanun, ganbang adı verilen ahşap bir ksilofon, gender adı verilen bronz bir metalofon ve bonang adı verilen ahşap bir çerçevenin üzerine asılmış bir dizi küçük bronz tencere de dahil olmak üzere birçok detaylandırma enstrümanı vardır. Her detay saz, kendi özel süsleme kurallarına uyar.

Gamelan müziği iki dizi kullanır. Yedi notadan oluşan pelog ve beş notadan oluşan slendro. İki dizi farklı enstrümanlarla seslendirilir. Her iki dizi için de kesin olarak belirlenmiş bir akort yoktur. Laras kavramı ya da dizinin nasıl ses çıkarması gerektiği köyden köye estetik farklılıklar gösterir. Aynı diziyi kullanan farklı Gamelanların farklı eksen seslerine sahip olabilir (Grinnel-Wilson, 2022: 1-3)

Aynı üç enstrüman ailesini bir de Lindsay'in farklı terimler kullanarak isimlendirdiği haliyle yeniden inceleyelim. Kısmen yabancı olduğumuz bu enstrüman ailelerinin farklı tercüme şekilleriyle isimlendirilişinin, müzikal yapılarını anlamamızda bize yardımcı olacağı inancındayım.

1-Cümle Kurma Çalgıları

2-Yüksek Sesli Çalgılar

3-Yumuşak Çalgılar

1-Cümle Oluşturma Enstrümanlar: Gong, Kempul, Kenong, Ketuk ve Kempyang'dır. Gong veya gong ageng (büyük gong), Gamelan melodisindeki en uzun ifadeyi işaretlemek için kullanılır. Kempul temel olarak daha küçük bir ifadeyi noktalamak için kullanılan küçük asılı bir gongdur. Kenong, ahşap bir çerçevenin içine yatay olarak yerleştirilmiş büyük bir kettle gongudur. Ketuk, genellikle bir kenong oyuncusu tarafından çalınan küçük, biraz daha düz bir yatay gong'dur. Kempyang iki yatay gong kümesidir ve genellikle bir ketuk ifadesini alt bölümlere ayırmak için kullanılır.

2-Yüksek Sesli Enstrümanlar: Saron, Bonang ve Kendang'dır. Saron bir metalofon türüdür. Saron ailesinde üç enstrüman var. İlki, en büyük ve en düşük ses bölgesine sahip olan saron

demung'dur. İkincisi, saron demung'dan bir oktav daha yüksek ayarlanmış olan saron barung'dur. Sonuncusu, saron barung'dan bir oktav daha yüksek ayarlanmış olan saron panerus veya saron peking'dir. Bonang ailesinde de üç enstrüman vardır. Saron ailesi gibi, bonang ailesi de oktav olarak ayarlanmıştır. En düşük enstrüman bonang panembung, orta enstrüman bonang barung ve en yüksek enstrüman bonang panerus'tur. Kendang, ellerle çalınan çift başlı bir davuldur. Gamelanda üç farklı kendang var. En büyüğü kendang gending, orta boy kendang ciblon ve en küçüğü kendang ketipung.

3-Yumuşak enstrümanlar: Slentem, Gender, Gambang, Celempung, Siter, Suling, Rebab ve Singing'dir. Hem slentem hem de gender metalofondur. Saron ailesinden farklıdır çünkü hem slentem hem de gender, çubukların her birinin altında yankılanan bambu tüplere sahiptir. Gambang, Gamelanda tahta çubuklara sahip tek enstrümandır. Celempung ve siter, siterin celempung'un daha küçük bir versiyonu olduğu koparılmış siterlerdir. Suling bir bambu flütür ve Gamelan orkestrasındaki tek nefesli enstrümanıdır. Rebab, adı Arapça kökenli olan iki telli yaylı bir çalgıdır. Melodik bir lider olarak ve aynı zamanda ses ve diğer müzik aletleri arasında bir köprü görevi görür.

Gamelan müziğindeki şarkıcılar da iki gruba ayrılabilir: Birincisi gerongan adı verilen erkek şarkıcılardan, ikincisi sindenan adı verilen kadın şarkıcılardan oluşur (Lindsay, 1992, s. 10).

Gamelan'da kullanılan akort etme sistemi (laras) Batı'da kullanılanı çok farklıdır. Kullanılan iki akort sistemi vardır: Slendro ve Pelog. Slendro nispeten eşit aralıklı beş notadan oluşurken, pelog eşit aralıklı olmayan yedi notadan oluşur. Gamelanın perdeleri standartlaştırılmamıştır. Bir Gamelan diğeriyle kıyaslandığında perdede küçük farklılıklar bulunması normaldir (Sorrell, 1990, s. 56).

Gamelanda, kemanların her zaman melodiyi çalmadığı veya çelloların her zaman eşlik etmediği bir işlevi vardır ve Batı orkestrasından farklı olarak bu enstrümanların sabit olma eğilimi bulunmaktadır. Balungan (gamelan müziğindeki çekirdek melodi); genellikle saron barung (genellikle basitçe saron olarak bilinir), saron demung (genellikle basitçe demung olarak bilinir), saron panerus ve slentem olan balungan enstrümanları tarafından çalınır. Balungan enstrümanları melodiyi çalarken, diğer enstrümanlar genellikle melodinin süslemesini çalar ve bu genellikle daha hızlı bir şekilde gerçekleşir. Bu durum, gamelan müziğinin dokusunun polifonik olma eğiliminde olmasını sağlar. Gamelan melodisinin ilk yazılı kavramı, 1949'da Jaap Kunst tarafından önerilmiştir. Jaap Kunst, Gamelan müziğinde üç grup enstrüman olduğunu söylemiştir; 1-Melodiyi Çalan Enstrümanlar 2-Karşı Melodiyi Çalan Enstrümanlar

3-Yorumlama Enstrümanları. Öte yandan Sumarsam, melodinin kendisinin tek bir enstrüman tarafından çalınmadığını belirtmiştir. Her bir sanatçının zihninde, performans sırasında onlara rehberlik eden örtük bir melodi olduğunu söyler. Her melodik enstrüman daha sonra bu iç melodiye dayanarak kendi melodisini oluşturur. Bu durum, Gamelan'ın melodik kısmının birbirleriyle organik bir parça olarak etkileşime girmesine izin verir (Ishida, 2008, s. 475).

Hem Cava Gamelan Müziği hem de Pagodes, kontrpuantik, polifonik ve katmanlıdır. Her iki müzik stiline de alt partiler daha yavaş, üst partiler ise hızlıdır. Gamelan Udan Mas kompozisyonunda bu katmanlama şu şekildedir:

Gong Ageng, 0:07, 0:26, 0:45. saniyelerde duyulur.

Kempul 0:10, 0:13, 0:15, 0:20. saniyelerde ortaya çıkar.

Yürüyüş tempolu partileri çalan Saron, Gamelan Müziğinin iskeletini oluşturan çekirdek melodi anlamına gelen Balungan'ı seslendirir.

Aşağıdakiler de dahil olmak üzere, hızlı tempolu kısmı çalmaya birçok farklı enstrüman katılır.

Bonang, üst oktavda karşıt bir melodi çalan gambang ile duyulur. 0:08, 0:24, 0:30, 0:44, 0:45, 0:49. saniyelerde duyulur.

Kendhang 1:34-1:40. saniyelerde diğer enstrümanlardan daha hızlı bir partiyi çalar.

Gamelan Müziğinin katmanlı yapısına benzer şekilde Debussy'nin kontrpuanı, melodiden daha çok, seslerin bağımsız düzlemdeki hareketlerine odaklanmıştır. Bu ses düzlemleri, genellikle birbirine karşı katmanlanan farklı enstrümanlardan daha kaliteli bir ton çıkmasını sağlar. Pagodes'in ilk teması bunun gibi üç farklı katmanla başlar.

-Alt partide gong

-Orta partide orta tempoda hareket eden enstrümanlar

-Üst partide hızlı tempoda hareket eden enstrümanlar

-İki tekrardan sonra Gamelan Müziğindeki balungan gibi aynı tempoda hareket eden bir orta parti daha eklenir.

Katmanlı ve parçalı Gamelan müziğindeki balungan gibi, Debussy de Pagodes'de tekrar eden motiflerden oluşan melodik sesleri kullanmıştır. Debussy katmanlamayı şu şekilde uygulamıştır:

-Üçlüler parçanın üst katmanındadır.

-Eser boyunca tekrarlanan ana melodinin inici hareketleri bir diğer katmandadır.

-Staccato kısım zil benzeri bir ses ile bir önceki katmana cevap verir.

-Hızlı onaltılıkların olduğu doku bir diğer katmandadır.

Debussy'nin melodileri genellikle çok sayıda süslemeye sahiptir. Bunun benzeri, Gamelan müziği ve ritimlerinin iki veya daha fazla tiz sesli enstrümanla aşamalı olarak süslenmesidir.

Hem Pagodes'de hem de Udan Mas'ta bir çeşit karşı melodi sunarlar (Sutton, 2015: 6-10)

PAGODES

Form	GİRİŞ	A	KÖPRÜ	B	C	B	A	GEÇİŞ	CODA A	CODA B
Ölçü	(1 - 2)	(3 - 26)	(27 - 32)	(33 - 40)	(41 - 44)	(45 - 52)	(53 - 72)	(73 - 79)	(80 - 87)	(88 - 98)
Sn.	0:00-0:14	0:15-1:38	1:39-1:57	1:58-2:21	2:22-2:37	2:38-3:03	3:04-4:08	4:09-4:30	4:31-4:56	4:57- FIN.

UDAN MAS

Form	GİRİŞ	1. GONGAN*	TEKRAR	2. GONGAN	TEKRAR	1.GONGANA DÖNÜŞ	TEKRAR	2. GONGANA DÖNÜŞ
Sn.	(0:00-0:06)	(0:07 - 0:15)	(0:16-0:25)	(0:26 – 0:35)	(0:36-0:43)	(0:44 - 0:53)	(0:54-1:02)	(1:03 - 1:11)

Form	TEKRAR	CODA A (1.Gongandan Malzemeler ile)	CODA B (2.Gongandan Malzemeler ile)
Sn.	(1:12-1:19)	(1:20-1:34)	(1:35-FIN)

*Gongan: Udan Mas'taki en uzun zaman aralığıdır. Bölüm ya da bölme anlamına gelir.

Udan Mas kayıt kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=_bXEKT3Q7Rc

Tablo 4.1.2: Pagodes ve Udan Mas Karşılaştırma Tablosu

PAGODES

. Bölmeli Form

. İnatçı Tekrarlar

. Karşıt Melodiler

UDAN MAS

. Gongan Formu

. Gonganların Tekrarı

. Enstrümanların

Değişken Ritimlerde

Çalması

Her ikisi de tekrar ögesini kullanır.

Her ikisi de gong ile veya alt katmandaki vuruşlarda bir gong taklidi ile başlar.

4.1.1. Pagodes Eser Analizi

Pagodes, Debussy'nin Doğu Müziğinden, özellikle de Gamelan Müziği öğelerinden faydalanarak yeni sesler keşfetmeye başladığı piyano yapıtıdır. Fuarda duyduğu bu egzotik müziği benimseyerek Gamelan unsurlarının bestelerinin çoğunda ön plana çıkmasına gayret etmiştir. Estampes eserinin bölümlerinden biri olan Pagodes, bir yüzyıldan fazla bir süre sonra Batı repertuarındaki en ünlü ve etkili Gamelan olmaya devam etmektedir (Parker, 2012). Debussy, izlenimlerini 1903 tarihli Pagodes kompozisyonunda daha da net bir şekilde sunar. Damga anlamına gelen Estampes ya da görsel sanatlar dünyasında, oyulmuş bir bloğun mürekkebe bastırılması ve ardından kağıda damgalanmasıyla yapılan üç parçalık bir setin ilkidir. Pagodes'de Gamelanın görsel baskısından ziyade işitsel bir baskısını sunar (Parker, 2012)

Eserde Gamelan etkilerini en çok ritmik öğelerde kullanan Debussy, "Oryantal tınıyı" kuvvetlendirmek için de pentatonik dizileri kullanmıştır.

Eserin formunu incelediğimizde, Debussy'nin geleneksel form anlayışından tamamen kopmadığını, yenilikleri daha çok armoni kullanımında uyguladığını görebiliriz. Eser, homofonik ve çok seslidir. Homofonik kesitlerin çoğunda sol el partisinde senkoplu basso ostinato yer alır. Çok sesliliği, birçok farklı katmanı bir araya getirerek uygulamıştır. Özellikle Coda bölümünü, en alt katman pedal, orta katman ana melodi, en üst katman parlak tınıların bir araya geldiği bir yapıda tasarlamıştır. Pagodes ve gamelan müziği arasında ortak olan bir başka şey de dokunun karmaşık olmasıdır fakat yine de sanatçının virtüözlüğünü gösterebileceği bir ortam değildir.

Geleneksel form kurallarına baktığımızda, bölümlerin birbirinden çoğunlukla kadans kullanımı ya da ton ve tempo değişimi ile ayrıldığını görmekteyiz. Debussy bölümleri ayırırken geleneksel armoniyle oluşturulan kadans kullanımı yerine, bölümleri parça boyunca kullanılan çeşitli motiflerle ayırır ve tanımlar. Debussy, eser boyunca farklı bölümlerde de tekrar tekrar duyacağımız birçok motif ve melodik fikir kullanmıştır. Analiz esnasında, form incelemesi yapmamı zorlaştıran bir faktöre de değinmek isterim. Debussy, eserin geçiş sayılabilecek birçok yerinde aynı tonu kullanmayı seçtiği için, tona göre form ayrımı ve parçalara bölme zor hale gelmektedir. Bu nedenle, Debussy analizlerinde sıkça bakılan motif kullanımı formu belirlemede çıkış nokta olmuştur. Bu yöntemle, üç bölmeli yapıya (ABA) denk geldiğim için yukarıda da belirtilen, Debussy'nin geleneksel form kullanımından rahatlıkla söz etmek

mümkündür. Birinci ölçüden yetmiş sekizinci ölçüye kadar olan kısım, ABA formunu gördüğümüz kısımdır. 1-31. ölçüler arası A, 31-52. ölçüler B, 53-77. ölçüler A bölmeleri olarak belirlenmiştir. Ardından 20 ölçümlük bir Coda bölümü gelmektedir.

A bölümü, Si Majör Pentatonik Dizisi ile başlar. İlk motif 3. ölçüde sağ el tarafından çalınır. Motif, tizleşen ve ritmik yapısı değişerek tekrar eden bir yapıdadır.

Nota Örneği 4.2.1.: Debussy, Estampes: Pagodes (öö.1-3)

Modérément animé *délicatement et presque sans nuances*

pp m.f.

2 *ped.*

2. Motif, ilk motife karşı bir melodi olarak sol elin en üst partisinde 7. ölçüde kendini duyurur.

Nota Örneği 4.2.2.: Debussy, Pagodes (öö.7-8)

a Tempo *Rit.*

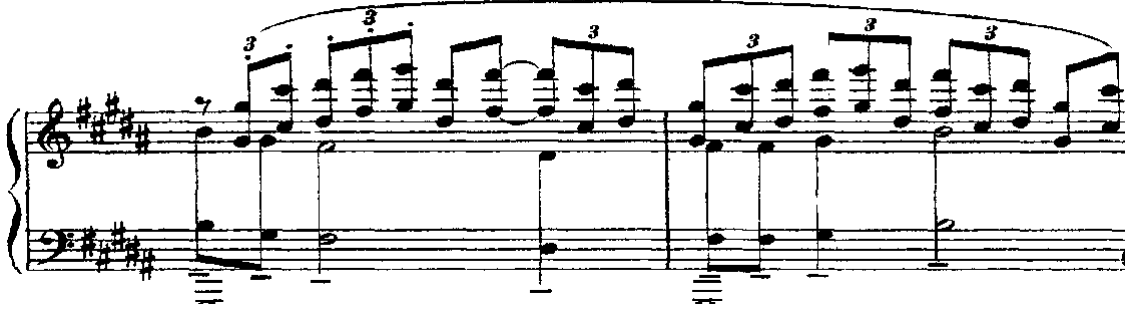
8

11. ölçüde sol eldeki Sol# pedalının üzerinde üçüncü bir motif kendisini gösterir.

Nota Örneği 4.2.3.: Debussy, Pagodes (öö.11-14)

p *Rit.*

2 *ped.*



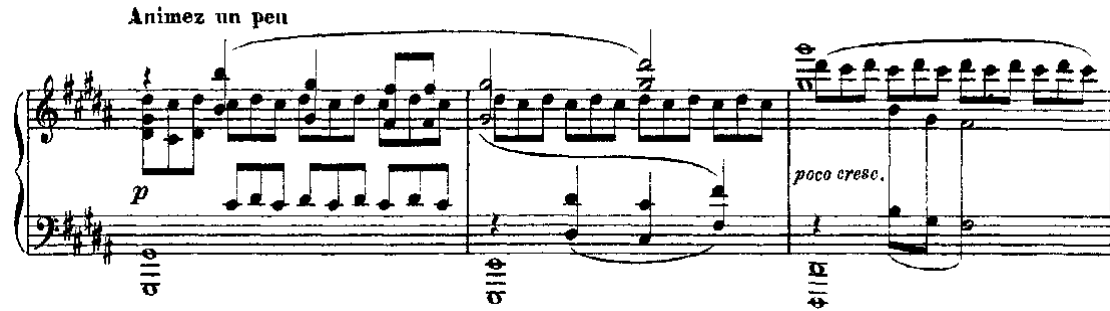
Bu üç motifi sunduktan sonra, bizi 19. ölçüye taşıyan küçük bir bağlantı bölümüyle motiflere üç ölçülük bir ara verir.

Nota Örneği 4.2.4: Debussy, Pagodes (öö.16-18)



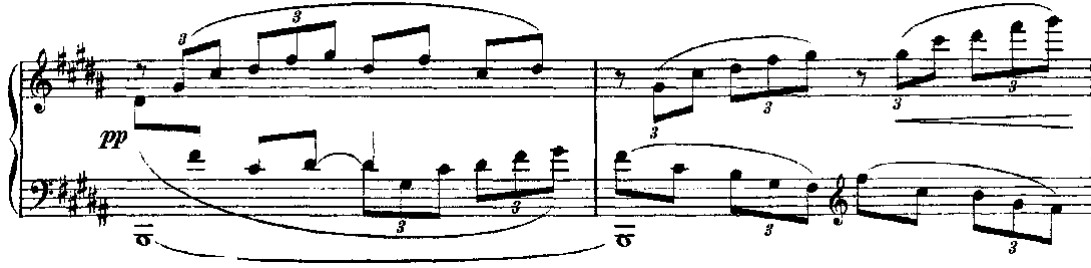
19. ölçüde 3. Motif Sol# minör tonunda tekrar duyulur.

Nota Örneği 4.2.5: Debussy, Pagodes (öö.19-21)



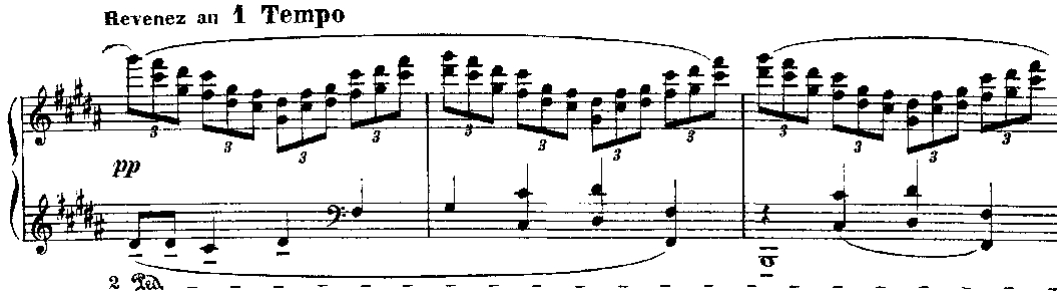
19-23. ölçüler arasında bağlantı bölümündeki ritmik tekrar ögesi iyice kuvvetlenir. 23. ölçüde tekrar ana tonumuz olan Si Majöre geri döner. 23. ölçüde Debussy, iki el arasında çok sesli olarak çalınan, ilk motifin bir varyasyonunu tekrar kullanmıştır.

Nota Örneği 4.2.6: Debussy, Pagodes (öö.23-24)



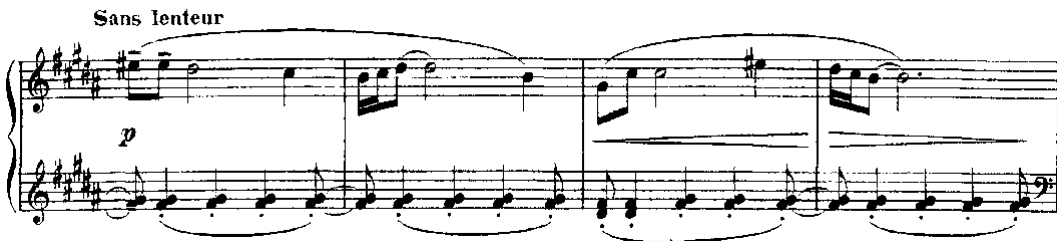
27-30. ölçülerde, hem A bölümünde kullanılan motifleri hem de yeni ses malzemelerini içeren B bölümü başlamaktadır.

Nota Örneği 4.2.7: Debussy, Pagodes (öö.27-29)



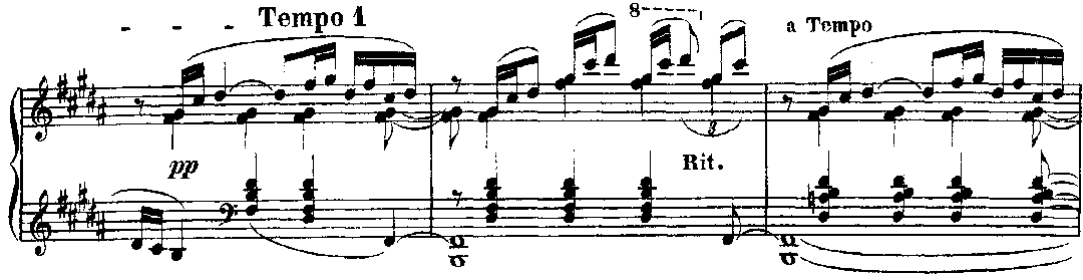
33-36. ölçüler arasında yeni bir motif duyulur. İlk duyulan motif, sağ eldeki fa# ve sol# pedalını tutar.

Nota Örneği 4.2.8: Debussy, Pagodes (öö.33-36)



İkinci motif, sol#-la# ve do#-re# üzerinde pedal notalarını da ekleyerek A bölümünün yeniden gelişini hazırlar. 52-77. ölçüler arası A'nın yeniden geldiği ölçülerdir.

Nota Örneği 4.2.9: Debussy, Pagodes (öö.53-55)



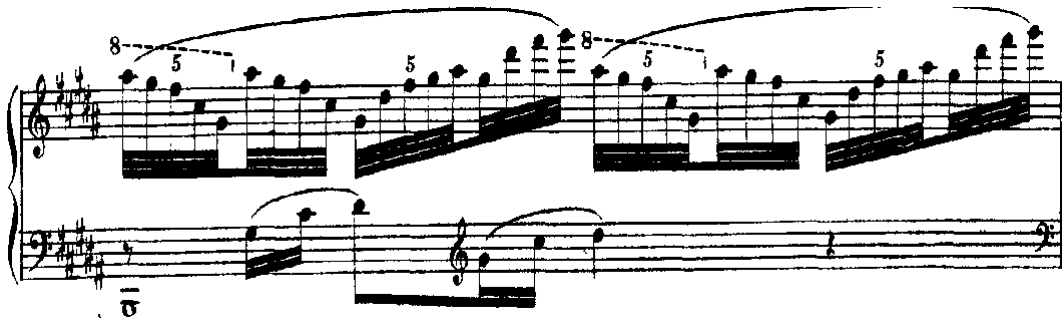
Yeniden serim, 78. ölçüde başlayan koda ile sona erer.

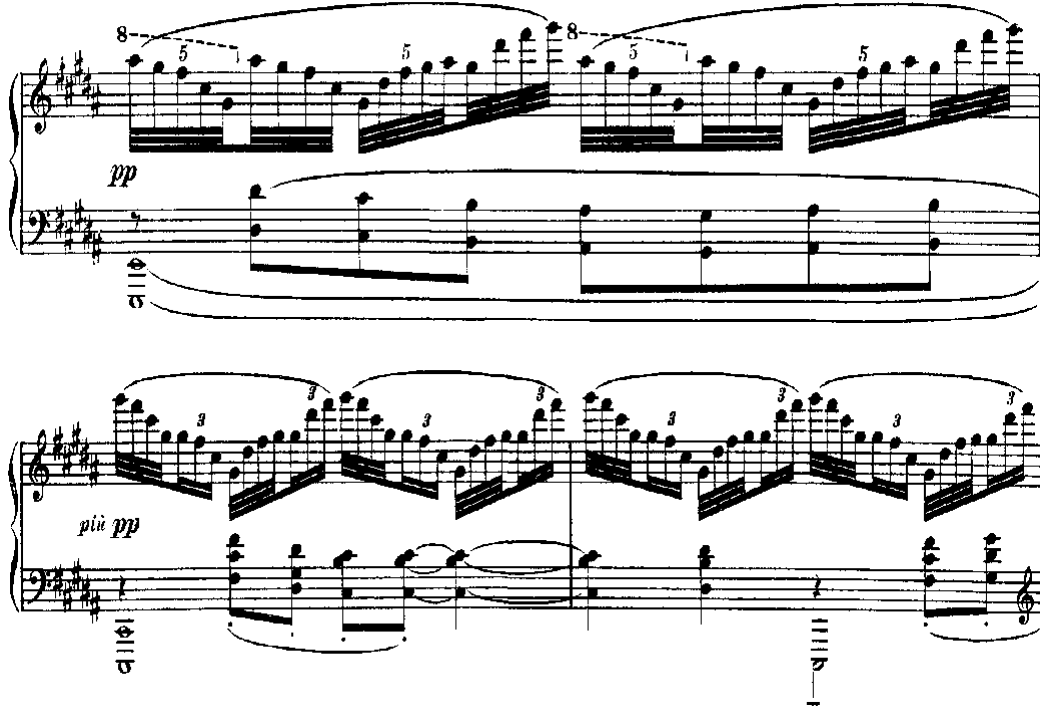
Nota Örneği 4.2.10: Debussy, Pagodes (öö.78)



Coda, A bölümündeki tüm motifleri içermektedir. İlk motif 80-83. ölçülerde, ikinci motif 85-87. ölçülerde duyulur. Üçüncü motifin bir varyasyonu da 88. ölçüde duyulup parçanın sonuna kadar devam eder.

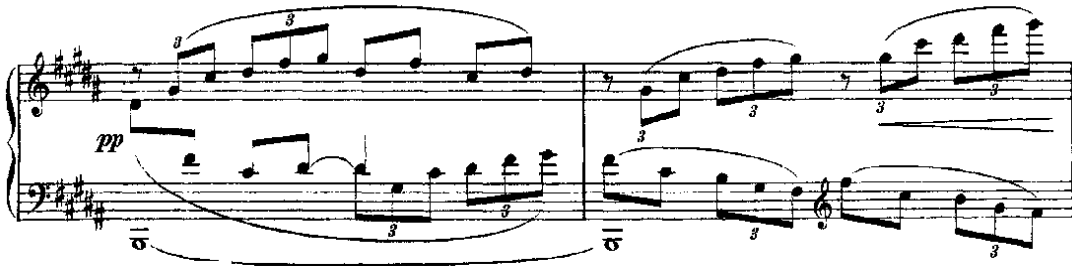
Nota Örneği 4.2.11: Debussy, Pagodes (öö.80, öö.82-83)





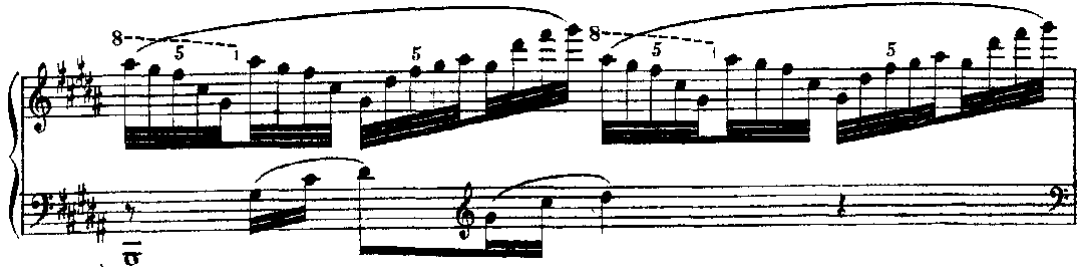
Eserin ritmik incelemesini yaptığımızda Debussy'nin çok farklı malzemeler kullandığını görmekteyiz. Eserin genelinde, farklı partilerde aynı anda farklı ritmik öğeler kullanmıştır. Örneğin, 7-10. ölçüler üç farklı ritmik desen içermektedir. 23-26. ölçülerde dikkat çeken, ikilemeye karşı üçleme ritmi birçok yerde kullanılmıştır.

Nota Örneği 4.2.12: Debussy, Pagodes (öö.23-24)



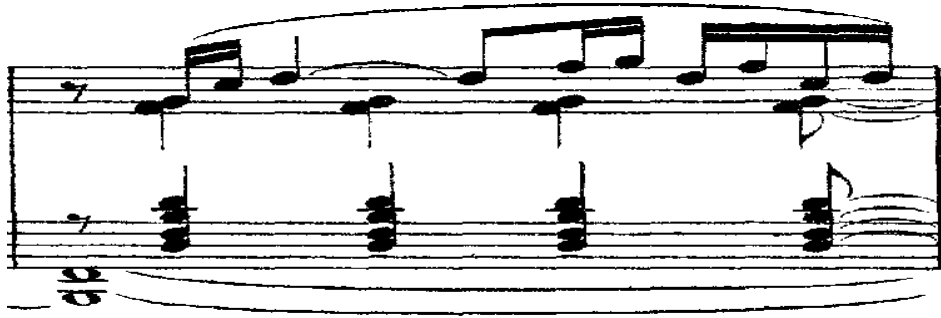
Debussy ayrıca melodilerin eşlikleri için de farklı ritmik desenler kullanmıştır. Buna örnek olarak senkoplu on altılık notalardan oluşan akorları, üçlemeleri, iki 16'lık ve ardından gelen sekizlik notadan oluşan ritim kalıplarını örnek olarak gösterebiliriz. Ek olarak, pentatonik diziyi kullandığı pasajları, genellikle on altılık ve otuz ikilik notalarla, beşleme ve üçlemelerle duyurmaktadır.

Nota Örneği 4.2.13: Debussy, Pagodes (öö.81)

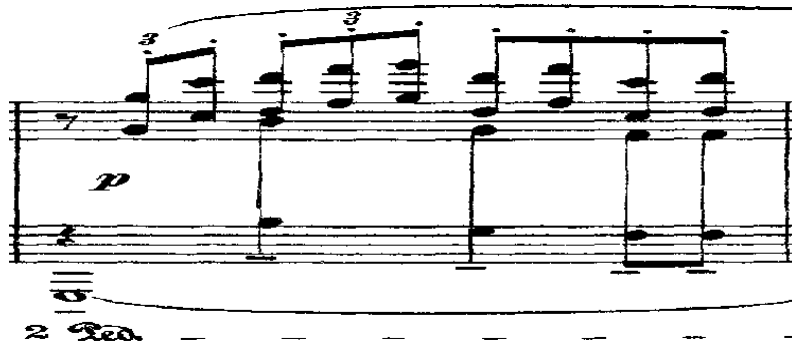


Melodik incelemede, iki farklı pentatonik dizinin kullanıldığını görmekteyiz. 3. ölçüde sağ elin duyurduğu A bölmesinin ilk motifi Si Majör pentatonik dizisi kullanılarak oluşturulmuştur. Si akseni motif boyunca sol el bas ve tenor partisinde duyulmaktadır.

Nota Örneği 4.2.14: Debussy, Pagodes : Pentatonik Dizi Örnekleri



2. Motif, 11. ölçüde girer ve aynı pentatonik dizinin bir nevi sol# minör versiyonundan oluşur.



Eser içinde kullanılan diğer pentatonik dizi, 15. ölçüde kendisini göstermektedir. Bu dizi, sağ elin üst partisinde çalınır ve Fa# Majör pentatonik dizisinin Re# minör versiyonudur.



Debussy bu eserde, kullandığı melodilerin ana temalarını değiştirerek duyurmaktadır. Örneğin, ilk kez 5. ölçüde duyulan ilk motif, 11., 27. Ve 37. ölçülerde melodik olarak değişikliklere uğrayarak yeniden karşımıza çıkar.



Pentatonizmin yanı sıra Debussy, bu eserde modal dizileri de kullanmıştır. 4. Motif Si sesi üzerinde bulunan Lidya Modu kullanılarak yazılmıştır ve çeken sesi olan fa# pedal sesi olarak kendisini duyurmaktadır. Aynı melodi bu defa sol elde, 46. ve 51. ölçülerde kullanılmıştır.



Tempo ve ifade işaretlerine bakıldığında, eserin ana temposu Debussy tarafından "Modérément animé" (oldukça canlı) olarak belirtilmiştir. Bu tempo, ritardando teriminin yazıldığı ölçüler dışında parça boyunca devam eder. Partisyon üzerinde bazı tempo değişiklikleri yazılmış olsa da, bunlar önemli tempo değişikliklerine neden olmamaktadır. 4., 6. Ve 8. ölçülerde 4. vuruşa denk gelen ritardando ve ardından gelen ana tempoya dönüş, büyük değişimler yerine dalgalanmalara neden olmaktadır. 19. ve 23. ölçülerde yazılı olan, "Animez un peu" (biraz daha canlı) ve "Toujours animé" (hala meşgul) tempo terimleri parçanın biraz daha hızlı çalınmasını belirtmiş olsa da, ana temponun çok dışına çıkılmadan uygulanmaktadır. Farklı bölümlerin karakterlerini tarif edebilmek için bazı ifade terimleri de kullanılmıştır. Örneğin, 3. Ölçüdeki "délicatement et presque sans nuances" terimi, nüanssız ve hassas bir şekilde çalınması gereken pasajlarda kullanılmıştır. 37. Ölçüdeki "dans une sonorité plus claire" (daha açık bir tonda) terimi, sağ eldeki orta partinin üst partiyle eşit çalınması gerektiğini tarif etmek için yazılmıştır. Burada bahsedilen üst parti, çan benzeri bir ses etkisi yaratmaktadır.

Debussy, bu eserde ağırlıklı olarak pianissimo ve piano, nadiren de forte gürlük terimlerini kullanır. Eserde, incelikle yaklaşılması gereken birçok nüans ve renk değişikliği vardır. Örneğin, 11-14. ölçülerde, pianissimo dan piano ya yükselir. 18. ölçüde küçük bir crescendo vardır ancak hemen piano nüansına geri dönüş yapılmaktadır. Bu ince değişikliklerin bir başka örneği de, 80. ölçüden eserin sonuna kadar görülebilir. Tüm bölüm pianissimo olarak işaretlenmiş olsa da, eser farklı piyanistlerden dinlendiğinde, farklı nüans uygulamaları ile karşılaşılmaktadır. Aynı kayıtlarda, eser pianissimo nüansı ile başlıyor olmasına rağmen, 1. motifin parlak bir tonda çalındığı duyulmaktadır. 88. ölçüde, sol elde duyulan 3. motif, sanatçının öncekinden biraz daha yumuşak çalması gerektiğini belirten *più pp* nüansına sahiptir. 97. ölçüde *aussi pp que possible* (mümkün olduğunca pp) terimi yazılıdır. Ve eserin sonunda Debussy, *laissez vibrer* (titreşimli) anlamına gelen terimi kullanmıştır. Debussy'nin fortissimo terimini kullandığı yalnızca iki kısım vardır. 41-43. ve 73-78. ölçülere denk gelen bu kısımlar,

iki notalı 31. ölçüden başlayarak katmanlı olarak hazırlanır. Bu yükseliş, bir doruk noktası hissi yaratmaktadır. Bu his, her iki elde de yazılmış olan akorlarla sağlanmaktadır. Son olarak eserdeki staccato pasajlar, Gamelan vürmalı enstrümanlarının seslerini, hafif dokunuşlar ile taklit ediliyormuş gibi duyulmaktadır.

5. SONUÇ

Yirminci yüzyıl müziğinin en önemli temsilcilerinden olan Claude Debussy, kendisinden önce süregelen geleneksel müzik unsurlarına getirdiği yenilikçi bakış açılarıyla, halen birçok çalışmanın merkezini oluşturmaktadır. Debussy'nin müzik bileşenlerindeki çeşitliliğe, 1889 Paris Dünya Fuarı bağlamında odaklanan bu çalışmada, Fuar'ın Debussy'nin yaratmak istediği müzikal üsluba hizmet edebilecek ve R. Wagner sonrası var olan Avrupa müzik dilinden onu sıyrabilecek bir çıkış noktası olup olmadığı konusundaki araştırma sorusuna cevap bulmak hedeflenmiştir.

Bu doğrultuda önce on dokuzuncu yüzyılda düzenlenen Dünya Fuarları ve öncesinde var olan sergicilik geleneği anlaşılmalı çalışılmıştır. Sanayi Devrimi öncesi ve sonrası gelişmiş ve az gelişmiş ülkelerin konumları, sömürgecilik ve oryantalizm perspektifinden incelendiğinde, fuarların varlığında iki önemli unsur göze çarpmaktadır. Biri, gelişmiş ülkelerin fuarlar yoluyla birbirlerine verdikleri gözdağı ve rekabet duygusu, diğeri ise gelişmiş ülkelerin yine aynı fuarlar yoluyla az gelişmiş ülkelere uyguladıkları faydacı ve sömürgeci düzendir. Debussy de Paris Dünya Fuarında tanıştığı Doğu kültürü sayesinde, müzik diline bu faydacı bakış açısının bir uzantısı sayılabilecek katkılar sağlamıştır. O dönemdeki sömürgeci ülkelerin başında gelen Fransa'nın ve Paris'in, Dünya Fuarları arasındaki yerinin anlaşılabilmesi için 1851-1900 arasında düzenlenen başlıca fuarlar incelenmiştir. 1889 Paris Dünya Fuarı'ndaki pazar paylaşımı odaklı ticari, politik ve teknolojik yapı anlatılarak, araştırmanın Debussy ile olan bağının ortaya konulabilmesi için önce Paris Müzik Derneklerine odaklanılmıştır. Paris Müzik Derneklerinin varlığı, gelenekçi ve yenilikçi besteciler arasında yaşanan müzik ortamının, belli kurumsal yapılar altında geleceğe taşınmasını sağlamıştır. Eserlerinde izlenimci ressamlardan sembolist şairlere, pentatonik dizilerden kilise müziklerine, diyatonik dizilerden tonal fonksiyonlarla çözümlenemeyecek kromatik dizilere kadar birçok farklı unsuru bir arada kullanan Debussy, bu teknik alanların bir arada ustaca kullanılmasında büyük bir yenilenme sağlamıştır. Fuar sonrası eserlerinde Doğu öğelerini sıkça kullanmış ve özellikle ritmik yapı bu öğelerin etkisiyle değişikliğe uğramıştır. Barok dönemden bu yana Avrupa dışı ses dünyasını kullanan batılı besteciler ile Debussy arasında, gelenekten gelen ikincil aktarım ve fuarda elde edilen birebir temas faktörünün oluşturduğu farkların anlaşılabilmesi için ise Fuar sonrası bestelediği Pagodes eseri analiz edilmiştir. Yapılan analizler ve araştırmalar sırasında Wagner'in besteciliğinin Debussy üzerindeki etkileri göz ardı edilmemiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde Debussy'nin fuar öncesi ve sonrası eserlerinde kullandığı müzik bileşenlerinin ortak ve farklı yönleri, Gamelan müziği ile ilgili birçok çalışma incelenerek ve

bu çalışmalardaki analizlere yer verilerek ortaya konmuştur. Eser form, dizi, ritim, doku, sonorite ve armoni yönünden analiz edilmiştir. Debussy'nin fuar sonrası eserlerini geleneksel analiz yöntemleri ile incelemek sorun teşkil etmektedir. Bunun sebepleri olarak, akor yürüyüşlerinin fonksiyonel olmaması, tonal ve modal dizileri bir arada kullanarak ton merkezi belirlemeyi imkansız hale getirmesi, kullandığı oktatonik, tam ton ve pentatonik dizilerin ve yeni ürettiği akorların geleneksel mzık teorisinde karşılıksız kalması gösterilebilir. Bu nedenle analiz bulguları, alışlagelmiş partiyon üzerinde analiz notları yerine, l l paragraflar halinde yazılmıştır. Çalışma, ulusal ve uluslararası literatürde çalışılmış olan Debussy-Fuar ilişkisi konusundaki boşlukları doldurmak amacıyla yapılmış, bundan sonra yapılacak Avrupa dışı ses dünyası ile birebir temas faktörünün etkileri, Debussy ve Dünya Fuarlarında az gelişmiş ülkelerin temsili konulu çalışmalara katkı sunacaktır. Debussy'nin çok yönlü bestecilik teknikleri ve yenilikçi tını odaklı mzık dili, fuar sayesinde doruk noktaya ulaşmıştır. Bu sayede Fransız Ulusal Müziğinin dahi çocuğu olarak nitelendirilen Debussy ve çağdaşı besteciler, düzenlenen dünya fuarlarından uzun yıllar boyunca beslenme fırsatı bulmuşlardır. Ancak diğerlerinden farklı olarak Debussy, mzık dilindeki diğer ögeler gibi Oryantalist geleri de birçok eserinde ustalıkla kullanarak ve kullandığı tüm teknikleri Gamelan müziği ile asimile ederek mzık tarihindeki önemli konumuna yerleşmiştir.

Çalışmanın ana araştırma sorusunun yanıtlarını ararken ilk argmanım olan, Debussy'nin fuar sonrası eserlerindeki Gamelan gelerinin varlığının, onun mzık dilinde oluşturduğu dönüşüme olan inancım, bu tartışmaları inceledikten sonra yerini bunun yalnızca bir rota değişikliği olduğu fikriyle yer değişirmiştir. Ancak çalışmaya başlarken n kabulm olan, oryantalist müzikle birebir temas faktörünün önemi ve besteciler üzerinde ikincil kaynak olmaktan daha derin etkiler bırakmış olması fikri, hem yapılan tartışmalar hem de eser analizleri işığında daha da pekişmiştir.

Kaynakça

- Ak, Rıdvan, Tanınmış, G.E.,** (2019). İzlenimcilik Akımı Çerçevesinde Claude Debussy ve Tanburi Cemil Bey'in Müzikal Üslubu, idil 64, s. 1767 -1775
- Altun, T.D.** (2003). Dünya Fuarlarının/Expoların Mimari Değerlendirilmesi: Türk Pavyonları, D.E.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, S. 46-49
- Baur, S. (1999).** Ravel's Russian Period: Octatonism in his early Works. Journal of American Musicological Society, Vol:52 No.2, 531–592.
- Calvocoressi, M. D.** (1908). Claude Debussy, The Musical Times, Musical Times Publications Ltd., 49, 789:81-82.
- Çevik, Beste D.,** (2007). “Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve müziğe katkıları”, BAÜ FBE Dergisi Cilt:9, Sayı:1, s. 101-111
- Çöloğlu, M. Erdem** (2016). Debussy'nin Müziği ve Sembolist Şiir, Sanat & Tasarım Dergisi, s. 150-179.
- Cook, K. R.** (1991) The Paris Conservatory and the “Solo de Concours” for flute 1900-1955. (Yayımlanmamış doktora tezi). Wisconsin: The University of Wisconsin.
- Çoruk, A. Ş.** (2007). Oryantalizm Üzerine Notlar, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: IX, Sayı: 2, s. 193-204.
- Duchesneau, M.** (1997). L'avant-garde musicale a Paris de 1871 1939. Mardag Liege, 352.
- Dur, Banu** (2011) İ. U. “Çevresel Grafik Tasarımın Uygulama Alanları”, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 7, s.159-178.
- Edward W. Said,** Orientalism: Western Conceptions of the Orient, (Harmondsworth: Penguin, 1985, London: Routledge & Kegan Paul, 1978)
- Eren, Gül,** “Edward Said: Oryantalist Söylem Analizinin Metodolojik Temelleri”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2013.
- Ergüney, Y.D. ve Pilehvarian N.K.** (2015). “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti”, Megaron, Cilt: 10, Sayı: 2, S. 225-238.
- Eytemiz, Acunay, Z.S.** (2021). Egzotizmin Romantik Dönem Operaları ve Senfonik Sütleri Üzerindeki Etkisi, Konservatoryum-Conservatorium Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, s. 103-120.

Freshell, Maud Russell-LORRAİNE Sharpe, (1933), Selections from three essays by Richard Wagner, Bythe Record Press, New York

Göcek, F. M. (1999). Burjuvazinin Yükselişİ İmparatorluğun Çöküşü, Ankara: Ayraç Yayınları.

Grey, Thomas S. (2008), Wagner, Cambridge University Press, UK.

Grinnel-Willson, L. (2022). “Instruments of the Central Javanese Gamelan: An Introduction, In World Music Instruments, World Music News, S. 1-3

Grinnel- Wilson, L. (2022), in World Music Instruments, World Music News

Gündüz, Jülide, “Paris Müzik Dernekleri 1871-1939”, Sahne ve Müzik Eğitim–Araştırma e-Dergisi, 2.Sayı Ocak/2016, s.80-92.

Halliday, Fred (2007), “Oryantalizm” ve Eleştirisi”, çev. Birgül Koçak, Oryantalizm Tartışma Metinleri, Ed. Aytaç Yıldız, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s:78-106

Hansen, P. (1969). An Introduction to Twentieth Century Music. Second Edition, Boston: Allyn and Bacon, 420.

Hart, B. H. L. Lawrence of Arabia, Da Capo Press, Inc, New York 1935.

Hentch, T. (1996). Hayali Doğu, Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Politik Bakışı (Aysel Bora, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Hugh, B. 1998, ‘Claude Debussy and the Javanese Gamelan’, viewed 9 February 2011, <<http://brenthugh.com/debnotes/debussy-gamelan.pdf>>

İlyasoğlu, Evin (1995). Zaman İçinde Müzik- Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Irwin, R., (1996), Islamic Art in Context: Art, Architecture and the Literary World, Londra, Paperback

Ishida, N. (2008). The textures of Central Javanese gamelan music: Pre-notation and its discontents. Bijdragen Tot de Taal-, Land-En Volkenkunde/Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia, 164(4), 475–499.

J. A Westrup, Purcell, Oxford University Press, Londra 1995.

Jameson, E. R. (1942). A Stylistic Analysis of the Piano Works of Debussy and Ravel (yayınlanmıŞ yüksek lisans tezi), University of North Texas, Denton, Texas.

Jhalley, Sut, (2016). “Edward Said ile ‘Oryantalizm’e Dair...” (Çev. Adem Köroğlu), Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 41, s.167-178.

Kanca, Haluk, “XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Uluslararası Osmanlı Fuarı: 1863 – Sergi-i Umumi-i Osmanî”, III. Balkanlar ve Ortadoğu Ülkeleri Muhasebe ve Muhasebe Tarihi Konferansı, 19-22 Haziran 2013, s. 159-187.

Korkmaz, G. ve Eken, H. (2013). Türkiye’de Fuarcılığın İlk Adımlarından 1909 Bursa Sergisi. Bursa: Bursa Araştırmaları Merkezi.

Lindsay, J. (1992). Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia. Oxford University Press.

Lockspeiser, E. (1962). *Debussy: His Life and Mind Vol. 1*. Cassel and Company, S. 116

Magee, Bryan(1969), Aspect of Wagner, Stein And Day, USA.

McKinney, W.R. (1957). Music in History. Second Edition, U.S.A: American Book Company.

Mertcan, Hakan (2007). “Oryantalizm-Sömürgecilik İlişkisi: Batılı Fatihlerin Kılıcından Alaaddin’in Lambasına Uzanan “Aşk”ın Bitmeyen Kanlı Serüveni”, MİLEL VE NİHAL İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi Cilt: 4, Sayı:2, s. 11-28.

Parker, Sylvia (2012). Claude Debussy's Gamelan, <https://symposium.music.org/index.php/52/itemlist/user/193-sylviaparker>.

Pirgon, Yüksel (2013). “Claude Debussy’nin Müziğine Genel Bir Bakış”, Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi, Cilt: 2 Sayı: 4, s. 104-118.

Roberts, Paul. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.

Renda, G. (2009). “Avrupa ve Osmanlılar: Kültürel Buluşmalar”, Ortak Kültürel Miras: Birlik İçinde Çokluk, ed. Celal Üster, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 88-116.

Sadie, Stanley (1978). The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford
HYPERLINK ["https://en.wikipedia.org/wiki/Oxford_University_Press"](https://en.wikipedia.org/wiki/Oxford_University_Press)University
HYPERLINK https://en.wikipedia.org/wiki/Oxford_University_Press HYPERLINK
"https://en.wikipedia.org/wiki/Oxford_University_Press"Press, UK....

Sumarsam. (2013). Javanese Gamelan and the West, University of Rochester, S. 93

- Sutton, A.** (2015). “Javanese Gamelan vs. Debussy’s Pagodes”, S. 6-10
- Sülün, E.N.** (2020). “19. Yüzyılda Paris Sanat Ortamı, Sanat Üretimi ve Halil Şerif Paşa”, Art-E Sanat Dergisi, Cilt: 13, Sayı: 26 S. 521-525
- Şahin, Nurullah,** (2013). “Türkiye’de Fuarcılığın İlk Adımlarından 1909 Bursa Sergisi”, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, Sayı: 2/3, S: 191
- Tamagawa, K.** (1988). Echoes From the East: The Javanese Gamelan and Its Influence on the Music of Claude Debussy. D.M.A. Document. The University of Texas at Austin S. 32-43
- Tedjawitjaja, S.K.** (2021). “The Gamelan and Its Impact on Debussy’s Pagodes” Mahasara: Journal of Interdisciplinary Music Studies Sayı: 1, S. 25
- Tekdemir, Aziz,** (2018). “1851 Londra Sergisi ve Osmanlı Devleti’nin Katılışı”, Akademik İncelemeler Dergisi Cilt: 13, Sayı: 1, S. 307-314
- Turanlı, Gül,** (2017). “Edward Said’in Oryantalist Söylem Analizi”, Şarkiyat Mecmuası, Sayı: 30, S. 104
- Westrup, J.A.** (1995). Purcell, Oxford: Oxford University Press S. 30
- William, W.A.** (1966). *Music in the 20th century from Debussy through Stravinsky*, Published by W.W. Norton, S. 131
- Yaman, E.D.** (2019). Debussy’nin Müzikal Dilinin Seçilmiş Piyano Eserleri Üzerinden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, S. 13
- Yazıcı, Nurcan,** (2004). “Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi’nin Sunumu”, Arkitekt Dergisi, Sayı: 500, S. 18-21
- Yıldırım, Ali Kemal,** “Edward Said’in Düşüncelerine Eleştirel Bir Bakış”, Doğu Batı Oryantalizm II, Sayı:20, 2002.
- Yılmaz, Yasin,** (2020). “Oryantalizm, Sömürgecilik ve 21. Asra Yansımaları”, Journal of Islamic Research, Sayı: 31(2), S. 350-355

İnternet Kaynakları

Url-1 <<https://www.istockphoto.com/>>, erişim tarihi: 16.03.2022.

Url-2 <<https://symposium.music.org/>>, erişim tarihi: 21.03.2022.

Url-3 <<http://www.cosmovisions.com/>>, erişim tarihi: 21.03.2022.

Url-4 <<https://www.arkitektuel.com/>>, erişim tarihi: 17.04.2022.

Url-5 <<https://www.alamy.com/>>, erişim tarihi: 01.05.2022.

Url-6 <<https://www.peramezat.com/>>, erişim tarihi: 16.03.2022.

Url-7 <<http://www.arthurchandler.com/>>, erişim tarihi: 01.05.2022.

Url-8 <<https://tunadergi.com/>>, erişim tarihi: 05.05.2022.

Url-9 <<https://www.architecture.org/>>, erişim tarihi: 01.05.2022.

Url-10 <[https://www.nga.gov/features/slideshows/Exposition Universelle-de-1900.html/](https://www.nga.gov/features/slideshows/Exposition_Universelle-de-1900.html/)>, erişim tarihi: 01.04.2022.

6. ÖZGEÇMİŞ

Orta Öğretim: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü (Ortaokul-Lise Devresi)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü (Lise Devresi)

Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Kompozisyon Sanat Dalı

İş Deneyimi: Öğretim Görevlisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü (2018-2021)