

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇALGI ANASANAT DALI**

**MAURICE RAVEL'İN 20. YÜZYIL PİYANO
REPERTUVARINDAKİ ÖNEMİ VE SOL MAJÖR PİYANO
KONÇERTOSUNUN AYRINTILI İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hazal EVRUK

Ankara-2017

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇALGI ANASANAT DALI**

**MAURICE RAVEL'İN 20. YÜZYIL PİYANO
REPERTUVARINDAKİ ÖNEMİ VE SOL MAJÖR PİYANO
KONÇERTOSUNUN AYRINTILI İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hazal EVRUK

Tez Danışmanı
Doç. Elif ÖNAL ÇUBUKÇU

Ankara-2017

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇALGI ANASANAT DALI

MAURICE RAVEL'İN 20. YÜZYIL PİYANO
REPERTUVARINDAKİ ÖNEMİ VE SOL MAJÖR PİYANO
KONÇERTOSUNUN AYRINTILI İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Elif ÖNAL ÇUBUKÇU

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Doç. Dr. Belem Ömür

Belem Ömür

Doç. Sinan Uzun

Sinan Uzun

Doç. Elif Önal Çubukçu

Elif Önal Çubukçu

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Tez Sınav Tarihi... 28.03.2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdaki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../.../20...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

..Hazal EVRUK..

İmzası

H.Evrak.

ÖNSÖZ

Fransız besteci Maurice Ravel'in yaşamı, eserleri, bestecilik anlayışı ve *Sol Majör Piyano Konçertosu*'na odaklanan bu çalışma, giriş ve sonuç kısımlarıyla çevrelenen dört ana bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın M. Ravel'in yaşamı ve eserlerine odaklanılan bölümünde; Paris Konservatuarı'nda okuduğu dönem ve piyanist olarak başlayıp giderek besteciliğe kaymış olan müzik yaşantısı detaylı olarak incelenmiştir.

M. Ravel'in bestecilik anlayışının teknik ve estetik özelliklerinin incelendiği bölümde ise, çalışmayı okuyacak kişilerin besteci ile somut ve doğrudan bir ilişki kurabilmesi hedeflendiğinden, bestecinin eserlerinden somut örneklerle de yer verilmiştir. M. Ravel'i yaratıcılık bağlamında beslemiş olan kaynaklar incelenirken, bu sayede bestecinin düşünce ve hayal dünyası anlaşılmasına çalışılmıştır.

Son bölüm ise M. Ravel'in *Sol Majör Piyano Konçertosu*'na ayrılmıştır. Bugün piyano repertuarının en sevilen ve sıkça seslendirilen eserleri arasında yer alan bu konçertonun bestecinin özellikle piyano yaratısındaki yeri hayli önemlidir. Bir eserin ortaya çıkmasındaki arka plan niteliği taşıyan yazılış öyküsünün ardından konçertonun analizi yapılmış ve bu analiz, tablo ve nota örnekleri ile desteklenmiştir.

Bu çalışmanın ortaya çıkış ve hazırlanış sürecinde bana destek olan, tüm bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren tez danışmanı sayın hocam Doç. Elif Önal Çubukçu'ya teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
RESİM LİSTESİ	IV
TANIMLAR.....	V
1. GİRİŞ	1
2. MAURICE RAVEL'İN YAŞAMI VE ESERLERİ	3
2.1. Ailesi ve Çocukluk Yılları	3
2.2. Maurice Ravel'in Aldığı İlk Müzik Dersleri	5
2.3. Maurice Ravel'in Konservatuvar Yılları (1889-1905)	6
2.4. Maurice Ravel'in Okul Sonrası Dönemi ve Besteciliği (1905-1914)	12
2.5. Savaş Zamanı ve Sonrası (1914-1920)	15
2.6. Maurice Ravel'in Müziğinde Olgunluk Dönemi (1920-1932).....	17
2.7. Maurice Ravel'in Son Yılları (1932-1937)	22
2.8. Maurice Ravel'in Kronolojik Eser Listesi	23
3. MAURICE RAVEL'İN BESTECİLİK ANLAYIŞININ ESTETİK VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ	31
3.1. Maurice Ravel'in Estetik Dünyası	31
3.2. Maurice Ravel'in Besteleme Tekniği ve Müzikal Stili	36

4. MAURICE RAVEL’İN SOL MAJÖR PİYANO KONÇERTOSU	45
4.1. Maurice Ravel’in Sol Majör Piyano Konçertosu’nun Yazılış Öyküsü	45
4.2. Maurice Ravel’in Sol Majör Piyano Konçertosu’nun Analizi	49
4.2.1. Birinci Bölüm: Allegramente	49
4.2.2. İkinci Bölüm: Adagio Assai	55
4.2.3. Üçüncü Bölüm: Presto	58
5. SONUÇ	64
KAYNAKÇA	66
ÖZET	69
ABSTRACT	71

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Joseph Maurice Ravel

Resim 2: Marie Delouart

Resim 3: Pierre-Joseph Ravel

Resim 4: Les Apaches

Resim 5: Claude Debussy

Resim 6: Bağımsız Müzik Topluluğu

Resim 7: M. Ravel'in Montfort l'Amaury'de yaşadığı ev.

Resim 8: M. Ravel'in Amerika turnesi esnasında çekilmiş bir fotoğrafı.

Resim 9: M. Ravel'in ilk piyano eserlerinden olan *Habanera*'nın kapak sayfası.

Resim 10: Piyanist Marguerite Long ve Maurice Ravel.

Resim 11: M. Ravel'in Piyano Konçertosu 2. bölüm, 1-6. ölçüler.

TANIMLAR

Akor: En az üç ayrı perdenin bir arada tınladığı ses bütünü.

Aksan: Vurgu

Alla Breve: Marş etkisi de yaratan, hızlı tempo.

Coda: Bitiş bölümü, son.

Decrescendo: Ses gürlüğünün gittikçe azalması.

Divisi: Bölünmüş

f (Forte): Kuvvetli, gür ses.

Füg: Müzikte iki ya da daha fazla ses için yazılmış ve temanın farklı şekillerde devamlı tekrar ettiği bir besteleme tekniği.

Glissando: Kayarak anlamına gelen müzik terimi.

Kantat: Genellikle kahramanlık veya dinsel konuları işleyen, tek ya da çok sesli olarak bestelenen müzik formu.

Konçerto: Birlikte çalınmak üzere, orkestra ile bir solo çalgı için bestelenmiş müzik formu.

Lied: Kısa şiirler üstüne yazılmış ve genellikle piyano eşliğinde söylenen şarkı.

P (Piano): Güçlü olmayan, hafif ses.

Partisyon: Orkestra, oda müziği topluluğu, koro, bando gibi topluluklar için yazılan eserlerin bir bütün halinde görülmesini sağlayan nota.

Parti: Partisyonda bulunan tek bir çalgının notası.

Pizzicato: Yaylı çalgılar için kullanılan, parmak ile teli çekerek uygulanan çalım tekniği.

Sonat: Bir ya da iki çalgı için bestelenen, genellikle farklı karakterdeki üç ya da dört bölümden oluşan müzik formu.

Tremolo: Çok hızlı nota tekrarlarıyla çalınan, kesintisiz izlenimi uyandıran çalım tekniği.

Trill: Belirli iki notanın sırayla, hızlı ve tekrar tekrar çalınması.

Unison: Aynı ses.

1. GİRİŞ

Empresyonizm (İzlenimcilik)

Çok sesli müzik tarihinde 19. yüzyıla gelindiğinde tıpkı sanatın diğer dalları ve edebiyatta olduğu gibi, kökenleri yaklaşık olarak 18. yüzyıl ortalarına dayandırılabilir. Romantizm akımının hâkim olduğu görülür. Franz Schubert ve Robert Schumann gibi Erken Romantiklerden Johannes Brahms ve Franz Liszt'e, ardından da 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında en olgun eserlerini vermiş olan Gustav Mahler ve Richard Strauss gibi bestecilere uzanan, ağırlıklı olarak da Alman bestecilerce şekillenen Romantizm akımı 19. yüzyıl müziğinde hakimiyet gösterirken, yüzyıl sonunda Fransa'dan yükselen yeni bir ses, müziğe farklı bir boyut ve renk kazandırır: Empresyonizm (İzlenimcilik). Müzikteki ana temsilcisi olarak besteci Claude Debussy'nin gösterildiği bu akımın resim alanındaki öncü isimleri ise yine Fransız ressamı Claude Monet ve Edouard Manet'dir.

Empresyonizm müzik tarihinde, akımın iki öncü bestecisi Claude Debussy ve Maurice Ravel'in eser verdiği süreler göz önüne alınarak 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan zaman dilimi içine yerleştirilir. Her iki besteci de bu yakıştırmayı daha sonraları reddetmiş olsa da, bugün müzikte Empresyonizm denilince bu iki besteci akla gelmektedir. Empresyonist besteciler, Viyana Klasizmi ve Romantik Dönem bestecileri gibi temel olarak müziğin formuyla değil, tını ve sesle ilgilenirler. Akımın edebiyat (Charles Baudelaire, Stephan Mallarme vs.) ve resim sanatındaki temsilcileri gibi, andan müzikal izlenimleri çıkarıp sergilemeye ve dinleyiciye o anın havasını ve atmosferini yansıtmaya çalışırlar. Daha somut bir

deyişle karakteristik motifler, armoniler, egzotik diziler (özellikle Debussy’de tam ses ve pentatonik gamlar), enstrümantal tınlar ve farklı ses unsurlarıyla belli bir his, atmosfer ve sahne yaratırlar.

Bu esnada önemli olan somut ve maddi özellikler değil, öznel izlenimlerdir. Böyle öznel izlenimlerle oluşturulan bir müzik eserinde, tıpkı Empresyonist resimlerde olduğu gibi, konturları belli çizimler ve kolaylıkla ayırt edilebilen biçimler yerine renklerin iç içe geçtiği belli belirsiz ve uçucu bir tını paleti görülür. Buradan hareketle Debussy’nin, müziği “ses ve renk sanatı” olarak niteleyen sözleri adeta bir müzikal Empresyonizm manifestosu olarak değerlendirilebilir.

İlk örnekleri resimde verilen Empresyonizm akımının edebiyat, fotoğrafçılık ve sinema gibi müziğe de yansımış olması, sanatsal merkezi Paris olan dönem Fransı’sındaki sanatsal yapılanmanın doğal bir sonucudur. Bu çevrede sanatçılar kendi köşelerine çekilmez, kendi sanatlarına kapanmaz, diğer sanatlar ve sanatçılarla etkileşime geçerler ve birbirlerini sanatsal anlamda etkilerlerdi. Diğer meslektaşları gibi Ravel de dönem Parisi’nin hareketli sanat ortamından yararlanmasını bilmiş, pek yıldızının barışmadığı konservatuvar eğitimini, konservatuvar dışında kazandığı önemli deneyimlerle dengelemiştir. M. Ravel’in eserleri, Empresyonist ortamda yeşermiş olmakla birlikte dönemin ve müzik tarihinin başka akımlarıyla, aynı zamanda da diğer sanatların sunduğu malzemeye zenginleşmiş komple sanat eserleridir.

Tezin Amacı

Müzik yorumculuğu ve icracılığının temel gereksinimleri şüphesiz ki öncelikle icra edilecek eserin bestecisi, bestelendiği dönem ve özelliklerini tanımaktır. Bu çalışmanın amacı da, icracılığımıza katkı sağlayacak olması sebebiyle Empresyonist dönemi ve bu dönemin öncü temsilcilerinden olan Maurice Ravel'i yakından tanımak ve müzikal yaratıcılığının özeti niteliğinde olan Sol Majör Piyano Konçertosu'nun ayrıntılı incelemesini yapmaktır.

Tezin Önemi

Bu çalışmada, Maurice Ravel'in bestelediği tüm eserlerin kronolojik listesine yer verilmiş ve eser isimleri orijinal dili olan Fransızca'dan Türkçe'ye çevrilerek yazılmıştır. Ülkemizde M. Ravel'in sadece icra edilmiş olan eserlerinin Türkçe çevirileri mevcuttur ve bestecinin çoğu eseri henüz icra edilmemiş olması sebebiyle Türkçe'ye çevrilmemiştir. Yapılan çalışmanın bu anlamda önemli bir kaynak olacağı öngörülmektedir.

Çalışmada detaylı şekilde incelenen ve analizi yapılan Sol Majör Piyano Konçertosu, M. Ravel'in yazdığı son dönem eserlerinden olması sebebiyle, bestecinin tüm müzikal yaratıcılığının özeti niteliğindedir. Bu anlamda Sol Majör Piyano Konçertosu'nun incelenmesi ve analizi, bestecinin müzikal stilini anlamak ve besteleme tekniği konusunda bilgi edinmek adına da önemli bir çalışmadır. Ayrıca çalışma, konu ile ilgili yapılan ilk detaylı çalışma olması sebebiyle önem taşımaktadır.

2. MAURICE RAVEL’İN YAŞAMI VE ESERLERİ



Resim 1: Joseph Maurice Ravel

2.1. Ailesi ve Çocukluk Yılları

Bir diğeri Fransız besteci Claude Debussy ile birlikte müzikte Empresyonizm akımının en önemli temsilcilerinden olan Joseph Maurice Ravel 7 Mart 1875 günü Saint-Jean-de-Luz yakınlarındaki Ciboure kentinde doğdu. Babası Joseph Ravel (1832-1908) Fransız İsviçresi Cenevre Kantonu’nda yer alan Versoix kökenlidir. Başarılı bir mühendis ve mucit olan J. Ravel araba yapımının öncü adımları arasında gösterilen birçok icadın patentini elinde bulundurmakla birlikte, zamanının ve parasının büyük bir kısmını özellikle gazlı motorun geliştirilmesine adanmıştı. Fakat 1870-1871 yılları arasında yaşanan Alman-Fransız Savaşı ile birlikte bu en büyük

mühendislik projesini başarıyla tamamlayamayacağını anlayan Joseph Ravel bir süreliğine İspanya’da yaşadı ve orada Bask kökenli Marie Delouart (1840-1917) ile tanıştı. 1873 yılında evlenen çift Bask bölgesinin Fransız kısmında yer alan Biarritz yakınlarında yaşamaya başladı. İlk çocukları Maurice’in doğumundan kısa süre sonra Paris’e göç eden ailenin ikinci oğulları Edouard 1878’de dünyaya geldi. Maurice Ravel’in kardeşi Edouard (1878-1960), babası gibi mühendis olmuştur. Edouard meslek seçiminin de gösterdiği gibi daha çok babasına yakınken Maurice annesine düşküncüydü. Annesinin Bask-İspanyol kökeni hayatı ve eserleri üzerinde büyük bir etki yapmıştır. Maurice Ravel hatırladığı ilk anısının annesinin ona söylediği halk şarkıları olduğunu belirtmiştir (Orenstein, 1991: 8).



Resim 2: Marie Delouart



Resim 3: Pierre-Joseph Ravel

2.2. Maurice Ravel'in Aldığı İlk Müzik Dersleri

Çocuklarını en yeni makineleri göstermek için fabrikalara götüren Joseph Ravel aynı zamanda iyi bir müzik kültürüne sahip bir müzikseverdi. Oğlu Maurice'in müziğe olan ilgi ve yeteneğini başından itibaren destekledi. M. Ravel'in şu sözleri çocukluğundaki müzikal etkileri gözler önüne sermesi bakımından önem taşır: “Çocukluğum boyunca müziğe duyarlıydım. Bu sanatta amatörlerin çoğundan daha bilgili olan babam müzik zevkimi nasıl geliştireceğini ve o küçük yaşında müziğe coşku duymamı nasıl sağlayacağını iyi biliyordu” (Goss, 1940: 23).

İlk piyano dersini 1882 yılında Henry Ghys'ten almaya başlayan Maurice Ravel'in 1887 yılında almaya başladığı armoni, kontrpuan ve kompozisyon derslerindeki ilk öğretmeni, büyük Fransız besteci Leo Delibes'in (1836-1891) öğrencisi Charles-René (1863-1935) oldu. Bu dersler esnasında *Schumann'ın Bir Teması Üzerine Varyasyonlar* ve *Edward Grieg'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar* gibi ilk bestecilik çalışmaları doğdu. Bu eserler bugüne sadece parçalar halinde gelebilmiştir (Orenstein, 1991: 14).

Ravel piyano derslerini 1888'den itibaren Emile Descombes (1829-1912) ile sürdürmüştür. Öğrencileri arasında Reynaldo Hahn (1874-1947) ve Alfred Cortot (1877-1962) gibi isimler yer alan Descombes, döneminin en tanınmış eğitimcilerindendi. Ravel bir harika çocuk olmamakla birlikte son derece müzikal bir çocuktur. Charles-René'nin belirttiğine göre, müziği doğal bir şekilde kavıyordu ve bu kavrayış diğerleri gibi çabayla elde edilmiyordu (Goss, 1940: 23-24).

2.3. Maurice Ravel'in Konservatuvar Yılları (1889-1905)

Ravel başlarda piyanist olarak kariyer yapmayı düşünüyordu. Kasım 1889'da ailesinin teşvikiyle girdiği, Fransa'nın en önemli müzik kurumu olan Paris Konservatuvarı'nın giriş sınavını kazandı ve 1891 yılına dek bu kurumda, Eugene Antiome'un hazırlık sınıfında öğrenim gördü. 1891 yılında Charles-Wilfrid de Bériot'nun piyano sınıfına geçiş yaptı ve Émile Pessard'ın armoni derslerine kaydoldu. Pessard'ın aksine son derece iyi bir ilişki kurduğu Bériot'nun piyano dersleri sayesinde, ses ve piyano için bestelediği *Histoires naturelles* (Doğadan Masallar) başlıklı eserinin 1907 yılındaki ilk seslendirilişinde piyano partisini çalacak ve Debussy'nin *D'un cahier d'esquisses* (Bir Deneme Defterinden) başlıklı eserinin ilk seslendirilişini yapacak kadar gelişme göstermişti. Bu anlamda, Ravel'in hem yenilikçi piyano yazısının hem de ustalıkla orkestrasyon becerisinin temelinde piyanoyu profesyonel düzeyde öğrenmiş olmasının yattığı rahatlıkla söylenebilir.

Konservatuvar kuralları gereği üç ders yılı içerisinde bir yarışmadan ödül kazanamayan öğrencilerin kaydı otomatik olarak silinmekteydi. Ne var ki ne piyanoda ne de armonide bir ödül kazanamayan besteci, 1895 yılında konservatuvardan ayrılmak zorunda kalmıştı. 1898 yılında tekrar konservatuvarda okumaya başlayan Ravel, Gabriel Fauré (1845-1924) ve André Gedalge (1856-1926) gibi isimlerden bestecilik dersi almış olsa da 1900 yılında gerçekleşen füğ yarışmasında ödül alamayınca asil öğrenci statüsünü kaybetti (Finscher, 2005: 1329). Yine de bu dönemde aldığı dersler, özellikle de Fauré'den öğrendikleri, besteci olarak gelişimine katkı yapan en önemli etkilere (Kelly, 2015). Fauré'den ders

aldığı dönemde *Shéhérazade Uvertürü* ve *Keman Sonatı* gibi önemli eserlerini bestelemiştir.

Ravel'in Fransız Hükümetinin yetenekli sanatçıları keşfetmek ve destek vermek amacıyla düzenlemiş olduğu “Roma Ödülü” (Le Prix de Rome)’dan da hiçbir derece alamamış olması, konservatuvarda ardı ardına aldığı başarısızlıkların son halkasıdır (Finscher, 2005: 1329). B. Kelly, Ravel'in konservatuvar yıllarını farklı bir açıdan değerlendirir ve onun hem piyano hem de kompozisyon öğrencisi olarak yalnızca kendi çizdiği şartlar altında ders almayı kabul ettiğini belirtir. Ona göre, Fauré bu durumu anlamış olsa da bu, o yılların konservatuvar yönetimi için kabul edilemez bir durumdu (Kelly, 2000: 7).

Bestecinin konservatuvardaki öğrencilik yıllarından eksiksiz bir şekilde kalmış eserleri içinde en erken tarihli olanları piyano için *Sérénade grotesque* (Grotesk Serenad) ile *Ballade de la reine morte d'aimer* (Ölü Aşk Kraliçesi için Balad) başlıklı eserdir. Bu iki eser de 1893 yılında bestelenmiştir.

Besteci, konservatuvardaki öğrenimi boyunca parlak başarılar elde edememiş olsa da konservatuvar dışında önemli deneyimler elde etmiştir. Emmanuel Chabrier (1841-1894) ve Erik Satie (1866-1925) gibi bestecilerle karşılaşmaları ve bu isimlerin eserleriyle tanışması, Aleksandr Borodin (1833-1887) ve Mily Balakirev (1837-1910) gibi Rus bestecilerin eserleriyle yoğun biçimde ilgilenmesi, Charles Baudelaire (1821-1867) ve Arthur Rimbaud (1854-1891) gibi şairleri keşfetmesi, yoğun galeri ziyaretleri ve özellikle de Odilon Redon'nun (1840-1916) eserlerine duyduğu büyük hayranlık, konservatuvar dışında edindiği sanatsal deneyimin temelini oluşturur. Ravel hayatının bu dönemine baktığında, ressam Edouard

Manet'yi (1832-1883), besteci Emmanuel Chabrier'yi ve romancı Joris-Karl Huysmans'ı (1848-1907) besteciliğinin ilk yıllarının temel koordinatları olarak niteler ve 1920'li yılların ürünü kompozisyonlarının köklerinin, savaş öncesi dönemin bu isimlerin damgasını taşıyan kültürüne uzandığını belirtir.

Maurice Ravel'in besteci kimliğiyle ilk olarak halka açıldığı tarih 1898 yılıdır. İki piyano için yazdığı *Sites auriculaires* başlıklı eserinin ilk seslendirilişi 5 Mart 1898 günü, *Menuet antique'in* (Antik Menuet) 18 Nisan 1898 günü, *Ouverture de Shéhérazade*'in (Şehrazad Uvertürü) ise 27 Mayıs 1899 günü bestecinin orkestra şefliği ile yapıldı. Debussy'nin *Pelleas et Melisande*'nın ilk seslendirilişinin yapıldığı 1902 yılında, Ravel'in *Jeux d'eau* (Su Oyunları) adlı eseri de ilk defa seslendirilip yayınlandı. 1902-1903 yıllarında bestelenmiş *Yaylı Çalgılar Kuarteti* 1904 yılında seslendirilip basılırken aynı yıl *Shéhérazade* adlı orkestra liedlerinin de ilk seslendirilişi yapıldı. Aralarına birinci bölümü 1903, ikinci ve üçüncü bölümleri 1905 yılında bestelenmiş olan *Sonatine*'in de eklenebileceği bu eserlerle birlikte Ravel, kısa süre içinde bestecilik öğrencisi kimliğinden sıyrılıp başarılı bir besteci olarak görülmeye başlandı. Bestecinin ilk dönemine ait bu eserler Ravel'in en tanınmış ve karakteristik eserleri olarak sayılabilir. *Jeux d'eau*'daki yenilikçi piyano yazısı, *Yaylı Çalgılar Kuarteti*'nde tonalitenin yenilikçi tarzda ele alınışı ve *Sonatine*'deki geleneksel form modellerinin yeni bir anlayışla değerlendirilmesi, Ravel'in müziğindeki öznel, yenilikçi ve göze çarpan temel unsurlardır.

Bestecinin konservatuvardaki “başarısız öğrenci” damgası ile konservatuvar dışındaki bestecilik başarıları arasındaki ayrım, 1905 yılına gelindiğinde de kapanmadı. Daha önce beş kere katıldığı fakat derece alamadığı Roma Ödülü'ne 1905 yılında tekrar başvuran Ravel o yıl da ödül alamadı. Ravel'in, Fransa'nın genç

bestecilere yönelik en prestijli yarışması olan Roma Ödülü'nden o yıl da ödülsüz dönmesi, hatta ilk aşamada elenmesi, bununla birlikte finale kalan bütün yarışmacıların jüri üyelerinden Charles-Ferdinand Lenepveu'nün öğrencileri olması öyle bir tepki dalgası doğurdu ki, o güne kadar Ravel karşıtı görülen eleştirmenler dahi bu kararın haksız olduğunu belirttiler ve olay "Ravel Vakası" (L'affaire Ravel) adıyla ulusal bir mesele haline geldi (Nectoux, 1991: 267). Bir görüşe göre, bu duruma basından gelen tepkiler doğrudan Ravel'e sahip çıkmaktan çok, yarışma jürisinde yer alan Lenepveu'nün konservatuvar yönetimini ele geçirmesini önleme amacı taşıyordu (Finscher, 2005: 1331). Bu hareket sonucunda konservatuvar müdürü Théodore Dubois, konservatuvarda köklü bir değişikliğe gidilmesini düşünen hükümet tarafından emekli edildi ve bu göreve Gabriel Fauré getirildi (Nectoux, 1991: 267). 1905 yılı Roma Ödülü sonuçlarının doğurduğu bu büyük skandal hiç şüphesiz Ravel'in ününü biraz daha arttırmış oldu.

1900 yılında Ravel'in kendisi gibi yenilikçi sanatçılarla; şair, eleştirmen ve müzisyen dostlarıyla birlikte kurduğu "Les Apaches" (Apaçiler) adlı grup, genç bestecinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Orenstein, 1991: 28). Bu oluşumun çatısı altında Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar düzenli olarak toplanan sanatçılar hem kendi çalışmalarını tanıtıyorlar hem de diğer üyelerin çalışmaları hakkında görüşlerini bildiriyorlar, birbirlerine sanatsal eleştirilerde bulunuyorlardı. Oluşumun üyeleri arasında besteciler Igor Stravinski (1882-1971), Manuel de Falla (1876-1946), Florent Schmitt (1870-1958), şairler Léon-Paul Fargue (1876-1947), Ricardo Vines (1875-1943), Tristan Klingsor (1874-1966) ve ressam Paul Sordes (1877-1937) öne çıkanlardır.



Resim 4: “Les Apaches”

Fotoğraftaki kişiler: Ricardo Vines, Madame ve Monsieur Mortier, Abbe Leonce Petit, Maurice Ravel.

Üyeler arasında Paul Sordes’u özellikle anmak gerekir. Çünkü Tristan Kingsor’un “bir nevi resmin Ravel’i” olarak nitelediği Sordes’a Ravel, piyano eseri *Miroirs*’ın (Aynalar) *Une barque sur l’océan* (Okyanus Üzerinde Bir Yelkenli) bölümünü ithaf etmiştir (Pasler, 1982: 403).

“Les Apaches” üyelerinin coşkuyla karşıladığı sanat eserleri arasında Debussy’nin müziği önemli bir yer tutuyordu. Kendisinden on üç yaş büyük olan Debussy ile tanışıklığı 1890’lara uzanan Ravel’in Debussy ile olan arkadaşlığı on yıldan fazla sürmüştü (Nichols, 1987: 101). Ravel ile Debussy’nin bir ortak noktası da iki bestecinin de Empresyonist besteciler olarak kabul edilmeleridir. Fakat bestecilerin bu duruma bakışı farklıydı. Debussy, Empresyonist bir besteci olarak anılmasına şiddetle karşı çıkıyordu ve birçok müziksever aynı yakıştırmayı Ravel’e de yapmaya başlamıştı. Bu şekilde iki besteci bir müzik anlayışının iki temsilcisi

olarak görülmeye başlandı (James, 1987: 30-31). Ravel ise Debussy'yi gerçekten de Empresyonist bir besteci olarak görürken kendisinin Empresyonist olmadığını savunuyor (Kelly, 2000: 16), Debussy'nin kendisine ve müziğine her ne kadar derin bir hayranlık duysa da daima Debussy'nin Sembolizminin tersi yönde hareket ettiğini söylüyordu (Orenstein, 1991: 33). Bestecinin bu açık söylemine karşın Nichols, Ravel'in 1900'lerin başlarında yazılmış *Jeux d'eau*, *Yaylı Çalgılar Kuarteti* ve *Shéhérazade* gibi eserlerinde açık bir Debussy etkisinin görüldüğünü belirtir (Nichols, 2011: 52).

O dönemin Parisi'nin ve genel anlamda Fransız müziğinin en gözde bestecilerinden Ravel ile Debussy, 1900'li yılların ortalarında müzikal ve kişisel sebeplerle arkadaşlıklarını bitirme kararı aldılar. Bu durum iki bestecinin hayranları arasında da sürtüşmelere yol açmış, “Debussyciler” ve “Ravelciler” olmak üzere iki kutup oluşmuştu. İki besteci arasındaki anlaşmazlığın sebebi konusunda çeşitli söylentiler yayılmıştır (Nichols, 1987: 101).



Resim 5: Claude Debussy

2.4. Maurice Ravel'in Okul Sonrası Dönemi ve Besteciliği (1905-1914)

Ravel 1905 yılının Haziran ayında arkadaşları Alfred ve Misia Edwards'ın davetleri üzerine, çiftin özel yatlarıyla birkaç haftalık bir seyahate çıktı. Bu seyahat boyunca beste çalışmaları yapmayan Ravel, deniz yolculuğunda geçen bu süreyi yaşamı ve besteciliği üzerine düşünüp planlar yaparak geçirdi. Bu yolculuk sırasında edindiği izlenimler, bestecinin *L'heure espagnole* (İspanyol Saati) operası gibi eserlerinde kendilerine yer buldular.

1906 yılının iki büyük kompozisyon projesi *La Cloche engloutie* (Batık Çan) operası ile Jules Renard'ın metni üzerine bestelenmiş ve liedlerden oluşan eseri *Histoires naturelles* (Doğadan Masallar)'dır. Aynı yıl giriştiği opera projesini 1907 yılında *L'heure espagnole*'u yazmaya başlayınca erteleyen Ravel, bu çalışmasından 1914 yılında tamamen vazgeçmiştir. *Histoires naturelles*'in ilk çalışması özellikle metin ve metnin işlenişi açısından tepki çekti. Dinleyiciler arasında yer alan Debussy ve Faure gibi besteciler esere karşı tepkili yaklaştılar (Finscher, 2005: 1332).

Ravel 1900'lerin ikinci yarısında, piyano için eser yazıp daha sonrasında bunları orkestraya uyarlamak gibi bir çalışma modeli geliştirdi. Aynı şekilde daha eski tarihli piyano eserlerinin de orkestrasyonunu yapıyordu. Bu sayede yayınlanıp seslendirilen eserlerinin sayısı da artmış oldu. Piyano eseri olarak besteleyip daha sonra orkestraya uyarladığı eserleri şunlardır:

- *Pavane pour une infante défunte* (Ölü Prenses için Pavane) (1899, orkestrasyon 1910)
- *Une barque sur l'océan* (Okyanusta Bir Tekne) (1904, orkestrasyon 1906)

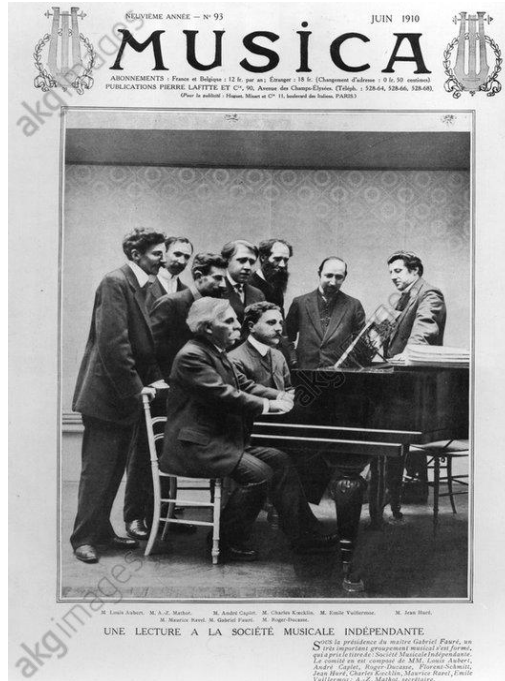
- *Ma mère l'oye* (Kaz Ana) (1908–10, orkestrasyon 1911)
- *Valses nobles et sentimentales* (Asil ve Duygusal Valsler) (1911, orkestrasyon 1912)
- *Miroirs*'dan *Alborada del gracioso* (Sabahın Neşesi) (1904-1905, orkestrasyon 1918)
- *Le tombeau de Couperin* (Couperin'in Mezarında) (1914–17, orkestrasyon 1919)

1905 ile 1914 yılları arasında Ravel'in eserleri gittikçe genişlemiş, besteci olarak itibarı giderek artmış ve *Rapsodie espagnole* ile büyük bir dinleyici kitlesine ulaşmış olmasına rağmen, *Histoires naturelles*'in ilk seslendirilişinden itibaren birkaç önemli eseri de olumsuz eleştiriler almış, yanlış anlaşılmış ve ilgiden uzak kalmıştı. Büyük çoğunluğu 1907 yazında bestelenmiş olan *L'heure espagnole* bile daha bestelenme aşamasında engellemelerle karşılaşmış ve ancak 1911 yılında sahneye konabilmişti (Finscher, 2005: 1332).

Bütün karşıt seslere rağmen besteci 1909 yılında meşhur empresaryo Sergei Diaghilev'den (1872-1929) bir *Daphnis et Chloe* balesi siparişi aldı. Balenin piyano versiyonu bir yıl içinde bitmiş olsada, Ravel'in yazdığı en önemli partiyonlardan olan bale partiyonunun tamamlanması 1912 yılı Nisan ayına kadar sürdü. Diaghilev ve rejisörler arasında baş gösteren anlaşmazlıklar, balenin sahnelenme çalışmalarını her anlamda olumsuz etkiledi. 1912 yılında yalnızca iki kere, 1913 yılında ise üç kere sahnelenen bale, bu anlaşmazlıkların da etkisiyle büyük ve kalıcı bir başarı yakalayamadı.

Bu yıllar Ravel'in "Societe Musicale Independante" (SMI) (Bağımsız Müzik Topluluğu) için aktif olarak çalıştığı dönem olarak da göze çarpar. Muhafazakâr "Societe Nationale"e (SN) (Ulusal Topluluk) karşı kurulan SMI'nin Nisan 1910'daki ilk konserinde, Ravel'in *Ma mere l'oye* (Kaz Ana) adlı eserinin yanında Faure ve Debussy'nin de iki eserinin ilk seslendirilişi, Ravel'in piyanist olarak katılımıyla yapıldı. Topluluğun sonraki konserlerinde Ravel, Debussy ve Satie gibi bestecilerin eserlerini seslendirmeye devam etti.

1913 yılının Mart ve Nisan aylarında Igor Stravinski ile birlikte Mussorgski'nin *Chovanscina* adlı eserinin orkestrasyonuna çalışan Ravel, Stravinski'nin *Trois Lyriques Japonaises* (Japon Müziği Tarzında Üç Lirik Parça) ve Arnold Schönberg'in (1874-1951) *Pierrot Lunaire* eserlerinden etkilenecek *Trois poemes de Stephane Mallarme* (Stephane Mallarme'den Üç Şiir)'i besteledi (Finscher, 2005: 1333).



Resim 6: Bağımsız Müzik Topluluğu; A.Z.Mathot, A.Caplet, C.Koechlin, E.Vuillermoz, G.Faure, J.Hure, L.Aubert, M.Ravel, R.Ducasse.

1912 ile 1914 yılları arasında “Revue Musicale” ve “Commedia Illustre” gibi yayınlar için müzik ve konser yazıları kaleme alan besteci, aynı yıllarda İngiltere ve İskoçya’da kendi eserlerinin de yer aldığı programlarla konserler verdi. Ayrıca Avrupa’nın diğer ülkeleri ve Amerika Birleşik Devletleri’nde de eserleri seslendirilen Ravel’in savaş sonrasında elde edeceği uluslararası ününün temeli, böylelikle atılmış oldu.

Ravel hakkındaki ilk biyografik çalışma da 1913 yılında yazıldı. Roland Manuel besteci hakkındaki *Maurice Ravel ve Eserleri* başlıklı çalışmasını yayımladığında Ravel henüz otuz sekiz yaşındaydı (Finscher, 2005: 1334).

2.5. Savaş Zamanı ve Sonrası (1914-1920)

Birinci Dünya Savaşı’nın başlangıcında resmi makamlarca yaşı ve küçük bir kalp rahatsızlığı nedeniyle savaşa katılamayacağı söylene de Ravel, uzun uğraşlar sonunda 1915 yılı Mart ayında, yani kırk yaşındayken savaşa katılmayı başardı (Jankelevitch, 1959: 179). Başkaları savaşıp canlarını yitirirken, onun hiçbir şey yapmayacak olmasının düşüncesini bile katlanılmaz buluyordu. Fakat bunun yanında şovenist eğilimlere de kararlılıkla karşı çıkıyordu (Orenstein, 1995: 93). Milliyetçi görüşe yakın ve üyeleri arasında Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois ve Vincent d’Indy’nin de bulunduğu müzik topluluklarının Alman ve Avusturya müziğinin Fransa’da yasaklanması yönündeki taleplerine şiddetle karşı çıktı (Finscher, 2005: 1334). Stravinski, arkadaşının bu yöndeki kararlılığına ve cesaretine duyduğu hayranlığı dile getirmiş, Ravel’in bu yaşında ve sahip olduğu bu ünle istese çok daha

rahat bir yerde de olabileceğini veya hiçbir şey de yapmayabileceğini söylemişti (Nichols, 1987: 113).

Zorlu savaş yılları annesinin 1917'nin Ocak ayındaki ölümünün de etkisiyle yaşamında bir dönüm noktası haline geldi. Bu yıllar besteci için “yas, yalnızlık, savaş anıları, ölüm ve yaşam korkusuyla geçen yıllar” oldu (Stuckenschmidt, 1976: 214). Bu ruh halinden çıkıp tekrar çalışmaya başlayabilmesi için üç yıl geçmesi gerekti. Savaşın besteci üzerinde yaptığı etki de yadsınamaz. Savaşın ardından bedensel ve zihinsel dayanıklılığını büyük oranda yitirdiğini anladı. Savaş öncesinde zaten zorlukla kurduğu duygusal dengesi savaş tecrübesiyle birlikte sarsıntıya uğradı. Zaten hiçbir zaman çok yoğun olmamış yaratıcılığı iyice kesintiye uğradı (Zank, 2005: 11). Bütün bunlara rağmen Ravel, özellikle de Debussy'nin 1918 yılındaki ölümünün ardından Fransa ve neredeyse tüm dünyada, dönemin öncü Fransız bestecisi olarak görülmeye başlandı (Orenstein, 2003: 230-231).

Ravel'in savaş yıllarında bestelediği az sayıda eser içinde en önemlisi *Le tombeau de Couperin*'dir. 1914 ile 1917 yılları arasında bestelenen ve bugün de bestecinin en çok seslendirilen eserleri arasında yer alan bu süit, 18. yüzyıl Fransız bestecisi François Couperin (1668-1733) geleneğinde yazılmış olup, her bir bölümü, bestecinin de ambulans şoförü olarak katıldığı savaşta ölmüş olan arkadaşlarına adanmıştır (James, 1987: 81).

2.6. Maurice Ravel'in Müziğinde Olgunluk Dönemi (1920-1932)

Bestecinin savaş sonrasındaki verimi senede ortalama bir kompozisyon bestelemeye kadar düşsede, bu eserlerden kimileri Ravel'in en iyi eserleri olarak görülmektedir (Zank, 2005: 11). 1920 yılında tamamlanmış olan *La Valse* bu eserler arasında yer alır. S. Diaghilev'in siparişi üzerine yazılan eser Diaghilev tarafından, "Bu bir başyapıt. Fakat bale değil. Bir bale portresi sadece." gerekçesiyle geri çevrildi (Nichols, 1987: 118). Diaghilev'in yorumunu duyan Ravel bu karara karşı bir tavır almamış, fakat bunun sonrasında Diaghilev'le bir daha çalışmamıştır (Orenstein, 1991: 78). Nichols'a göre balenin Diaghilev'in ölümünden önce başka rejisörlerce iki defa sahneye koyulmuş olması Ravel için bir tatmin kaynağı olmuştur (Nichols, 2011: 210). *La Valse*'in 12 Aralık 1920 günündeki ilk seslendirilişi ile birlikte yeniden aktif müzik yaşamına dönen besteci bu sefer karşısında farklı bir çevre buldu. Bu çevreyi oluşturan yeni kuşak besteciler onu savaş öncesi müziğin bir temsilcisi olarak görüyorlar ve onun müziğiyle aralarına mesafe koyuyorlardı.

Savaş öncesi dönemde Ravel hem besteci olarak ortaya koydukları hem de Paris müzik yaşamında hayata geçirdiği etkinliklerle sol kanadın bir temsilcisiydi. Bu anlamda eserleri müzikal değerlerinden ziyade Fransız müziğinin gelişimi için yararlı olup olmadıklarına bakılarak, yani müzik dışı kriterlerle değerlendiriliyordu. Bu durumun da etkisiyle besteci özellikle de *La Valse*'in ilk seslendirilişinden sonra Paris'teki geniş dinleyici kitlesinin gözünde önemli bir besteci olarak görülmeye başlandı (Pechard, 1987: 61) ve 1920'li yılların devamında Fransa dışında da Fransız müziğinin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edildi.

Ravel 1921 yılının Mayıs ayında kendine Paris'e 50 kilometre uzaklıktaki Montfort l'Amaury'den bir ev aldı. Bu evde ilk defa yalnız başına, ailesinden uzak bir şekilde ömrünün sonuna kadar yaşamıştır. Paris şehir merkezinden uzak bir yörede yaşamayı tercih etmiş olsa da Paris müzik yaşamından uzak kalmadı ve müzikal etkinliklere eskisi gibi katılmayı sürdürdü. Yaz aylarını ise ağırlıklı olarak, doğum yeri olan Saint-Jean-de-Luz'de geçiren besteci Bask ülkesini giderek daha fazla vatanı gibi hissetmeye başladı. Bunda elbette Basklardan gördüğü ilgi ve saygının da etkisi vardır. Daha 1930 yılında bestecinin doğduğu eve bir anı levhası asılmış ve bir sokağa ismi verilmişti.



Resim 7: M. Ravel'in Montfort l'Amaury'de yaşadığı ev.

1920'li yıllar Ravel'in hayatında özellikle Fransa dışındaki büyük turnelerin göze çarptığı yıllardır. 1922 yılında İngiltere'de konserler vermiş, bu konserleri

Amsterdam ve Milano'daki konserler izlemiştir. 1923 yılında sırasıyla İtalya, İngiltere ve Belçika, ayrıca yine Amsterdam ve Londra'daki konserlere katılmıştır. 1924 yılında *Tzigane* (Çigan)'ın Londra'daki ilk seslendirilişi gerçekleşir, bu ilk seslendirilişi bir İspanya turnesi takip eder. 1925 kışında Belçika'ya, İskandinav ülkelerine, Almanya'ya, İngiltere ve İskoçya'ya gider. 1926'nın sonlarında bir İsviçre turnesi göze çarparken 1927'de bir kez daha Amsterdam'da sahneye çıkar.

Bu turnelerin doruğunu 1928 yılında çıktığı dört aylık ABD turnesi oluşturur. Bu ABD turnesinde Ravel'in bütün müzikal ve entelektüel özelliklerini sergilediği görülür. Turne kapsamında *Rapsodie espagnole* ve *La Valse* gibi eserlerini yönetmiş, *Sonatine*, *Miroirs* ve *Tombeau de Couperin* gibi eserlerini icra etmiş, liedlerine ve 20. yüzyılın en büyük keman sanatçılarından Joseph Szigeti'nin (1892-1973) çaldığı *Keman Sonatı*'na eşlik etmiş ve kariyerinde bir ilki gerçekleştirerek bir konuşma yapmıştır (Finscher, 2005: 1335). Bu konserlerde ABD ve Kanada'nın en önemli orkestralarıyla sahneye çıkmış ve yirmi beş şehri gezmiştir.



Resim 8: 7 Mart 1928 - M. Ravel'in Amerika turnesi esnasında çekilmiş bir fotoğrafı. Fotoğrafta M. Ravel ve Kanada'lı şarkıcı Eva Gauthier piyano başında, en sağdaki isim ise G. Gershwin.

Konser seyahatleri ve hastalıkların öne çıktığı 1923 ve 1928 yıllarında Ravel, bugün en önemli eserleri olarak gösterilen eserlerini yazmıştır. Bu dönemde lied, oda müziği, orkestra müziği ve opera olmak üzere neredeyse bütün türlerde eser veren bestecinin bir tek, savaşa kadar bestecilik hayatında önemli rol oynayan piyano müziğine uzak durduğu göze çarpar (Finscher, 2005: 1335).

Besteci bu dönemde en fazla caz ve atonaliteden¹ etkilenmiştir. Paris kafelerinde popüler olan caz, Darius Milhaud (1892-1974) gibi Fransız bestecilerin eserlerinde de kendine yer buluyordu. Cazı büyük bir operaya yeğlediğini belirtmiş olan Ravel'in geç dönem eserlerinde belirgin bir caz etkisi işitilir (James, 1997: 101). Besteci aynı şekilde Schönberg'in geleneksel tonaliteyi terk edişinden de ciddi biçimde etkilenmiştir. Bu durum, 1926 yılının ürünü *Chansons madécasses* (Madagaskar Şarkıları) gibi eserlerinde kendini gösterir. Bizzat Ravel, Schönberg'in *Pierrot Lunaire* örneği olmadan bu eserin yazılabileceğinden emin olmadığını söylemiştir (Kelly, 2000: 24).

Ravel sadece 1930 yılında Paris müzik yaşamında tam yirmi bir eserle temsil edilmiş olmasına karşın, besteci olarak ününün sadece birkaç esere dayandığı ve yalnızca *La Valse* ve *Bolero* gibi birkaç eserle sınırlı kaldığı görülür (Paul, 1987: 74). Aralarında *L'Enfant et les sortilèges* (Çocuk ve Büyüler) gibi eserlerinin de bulunduğu diğer eserlerinin çok büyük kısmı ise çekinceyle karşılandı. Bugün sadece Ravel'in değil, bütün orkestra repertuvarının en tanınmış eserlerinden olan *Bolero*'ya bu noktada ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Ravel'in 1920'li yıllar içinde

¹ Majör, minör ya da modal dizilere bağlı kalmadan yazılan müzik türü.

tamamladığı son eser olan *Bolero* ilk seslendirildiği günden itibaren büyük bir popülerliğe erişmiş, bestecisinin pek hoşuna gitmemekle birlikte kitlesel bir başarı elde etmişti. Özellikle orkestra şefi Arturo Toscanini (1867-1957) sayesinde tanınmış olan eser birkaç yüz defa kayda alınmıştır. Ravel'in, İsviçreli besteci Arthur Honegger'e (1892-1955) *Bolero* hakkında söylediği şu sözler, 20. yüzyıl müzik tarihinin en bilinen anekdotlarından biri haline gelmiştir: "Yalnız bir şaheser yazdım, o da Bolero'dur. Fakat maalesef onun içinde de müzik yok" (Nichols, 2011: 301).

Ravel öğretmenliğe hevesli değildi. Fakat yine de birkaç öğrenciye ders verdi. Bu öğrencilerden olan Manuel Rosenthal (1904-2003) Ravel'in, eğer öğrencinin yetenekli olduğunu düşünüyorsa çok talepkâr bir öğretmen olduğunu belirtmiştir. O da tıpkı öğretmeni Faure gibi, öğrencilerin kendi kişisel seslerini bulmaları ve öğretmenlerinin fazla etkisinde kalmamaları gerektiğini düşünüyordu. Bu yüzden, 1920'lerde kendisinden ders almak istediğini söyleyen George Gershwin'in (1898-1937) bu talebini uzun süre düşünmüş, ölçüp tartmış ve sonunda bu derslerin Gershwin'in muhtemelen kötü bir Ravel gibi yazmasını ve onun melodi ve spontanelik anlamındaki büyük yeteneğini yitirmesini sağlayacağı gerekçesiyle geri çevirmişti (Pollack, 2007: 119). Ravel'le çalışmış en tanınmış besteci muhtemelen Ralph Vaughan Williams'tır (1872-1958). 1907 ve 1908 yıllarında Ravel'in üç ay öğrencisi olmuş Vaughan Williams aracılığıyla günümüze, Ravel'in özellikle özel yaşamına dair birçok anekdot kalmıştır.

2.7. Maurice Ravel'in Son Yılları (1932-1937)

Maurice Ravel'in son yılları ağır bedensel rahatsızlıklarla, özellikle de 1932 yılının Ekim ayında geçirdiği bir trafik kazasıyla ortaya çıkmış ataksi² ve afazi³ semptomlarının etkisi altında geçmiştir. 1933 yılında ise temel bedensel hareketleri dahi yapamaz hale gelmiştir. Bunun etkisiyle 1933 Kasım'ında şef olarak son konserine çıkan Ravel'in yazdığı son eser *Don Quichotte a Dulcinee*'ye ise Georg Pabst'ın çekeceği bir sinema filmi için başlamış, fakat sağlık sorunlarından ötürü yetiştirememiş, eser 1 Aralık 1934 günü "konçertant" olarak seslendirilmiştir. 1924 yılının ürünü olan eseri *Ronsard a son ame* (Ronsard'ın Ruhü) 'nin 1935 yılında seslendirilen orkestra versiyonunu ise kendisi yazamamış, arkadaşlarına dikte ettirmiştir. Ravel'in ömrünün son yıllarındaki sarsıcı çöküşünün tek sebebinin geçirdiği trafik kazası olmadığı, bestecinin bir tümör yüzünden ölmediği ve uzun süreli bir bedensel dejenerasyondan muzdarip olduğu konusunda uzmanlar görüş birliği içindedir.

28 Aralık 1937 günü ölen Maurice Ravel'in cenaze töreninde hiçbir dinsel ritüel yer almamış, törene Darius Milhaud, Francis Poulenc, Igor Stravinski gibi isimler katılmış ve o zamanın Fransa Eğitim Bakanı bir konuşma yapmıştır (Finscher, 2005: 1336).

² Kasların kontrolsüz veya koordinasyonsuz çalışması ile ortaya bir tür sinir sistemi rahatsızlığı.

³ Konuşma güçlüğü

2.8. Maurice Ravel'in Kronolojik Eser Listesi

- *Piyano Sonatı* (Bir bölüm) (1888) kayıp
- *Grieg'in Bir Teması Üzerine Varyasyonlar*, piyano için (1888)
- *Schumann'ın Bir Teması Üzerine Varyasyonlar* (*Gençlik Albümü*'ndeki *Freudich, o meine Seele* koralı üzerine), piyano için (1888)
- *Sérénade grotesque* (Grotesk Serenad), piyano için (1892–93)
- *Ballade de la reine morte d'aimer* (Ölü Aşk Kraliçesi için Balad) ses ve piyano için (1893)
- *Un grand sommeil noir* (Uzun Bir Gece Uykusu), ses ve piyano için (1895)
- *Menuet antique* (Antik Menuet), piyano için (1895), orkestra düzenlemesi (1929)
- *Habanera*, iki piyano için (1895)
- *Sainte*, ses ve piyano için (1896)
- *D'Anne jouant l'espinette* (Espinette'i Oynayan Anne) (1896), ses ve çembalo/piyano için
- *La parade* (Geçit), piyano için (1896)
- *Keman ve Piyano Sonatı No.1* (1897)
- *Allegro*
- *Entre cloches* (Çanlar Arasında), iki piyano için (1897)

- *Re Majör Vals*, piyano için (1898)
- *Chanson de rouet* (Çıkrık Şarkısı), piyano ve şan için (1898)
- *Si morne!* (Kasvetli), piyano eşlikli şarkı (1898)
- *Shéhérazade* (Şehrazad), orkestra için (1898)
- *Pavane pour une infante défunte* (Ölü Bir Prenses için Pavane), piyano için (1899), orkestra düzenlemesi (1910)
- *Füg*, piyano için (1899) kayıp
- *D'Anne qui me jecta de la neige* (Beni Kardan Çıkartan Anne), şes ve piyano için (1899)
- *Callirhoe*, kantat (1900) kısmen kayıp
- *Re Majör Füg*, piyano için (1900)
- *Fugue à quatre voix* (Dört Sesli Füg), piyano için (1900)
- *Les Bayadères*, soprano, karışık koro ve orkestra için (1900)
- *Prelüd ve Füg*, piyano için (1900)
- *Fa Majör Füg*, piyano için (1900)
- *Tout est lumière* (Işıktır Her Şey), soprano, karışık koro ve orkestra için (1900)
- *Myrrha*, soprano, tenor, bariton ve orkestra için kantat (1901)
- *Jeux d'eau* (Su Oyunları), piyano için (1901)

- *Semiramis*, kantat (1902) kısmen kayıp
- *Si Bemol Majör Füg*, piyano için (1902)
- *La Nuit* (Gece), soprano, karışık koro ve orkestra için (1902)
- *Alcyone*, soprano, alto, tenor ve orkestra için (1902)
- *Yaylı Kuartet* (1902–03)
 - *Allegro moderato, tres doux*
 - *Assez vif, très rythmé*
 - *Très lent*
 - *Vif et agité*
- *Mi Minör Füg*, piyano için (1903)
- *Matinée en Provence* (Provans'ta Sabah), soprano, karışık koro ve orkestra için (1903)
- *Alyssa*, soprano, tenor, bariton ve orkestra için kantat (1903)
- *Manteau des fleurs* (Çiçeklerin Süsü) ses ve piyano için (1903)
- *Cinq melodies populaires Grecques* (Beş Popüler Yunan Melodisi)
- *Sonatine*, piyano için (1903–05)
 - *Modéré*
 - *Mouvement de menuet*
 - *Animé*
- *Shéhérazade* (Şehrazad), soprano veya tenor ve orkestra için (1903)
 - *Asie*
 - *La flûte enchantée*
 - *L'indifférent*

- *Do Diyez Minör Menuet*, piyano için (1904)
- *Miroirs* (Aynalar), piyano için (1904–05)
 - *Noctuelles* (Aylar)
 - *Oiseaux tristes* (Üzgün kuşlar)
 - *Une barque sur l'océan* (Okyanus Üzerinde bir Yelkenli), orkestra düzenlemesi (1906)
 - *Alborada del gracioso* (Sabahın Neşesi), orkestra düzenlemesi (1918)
 - *La vallée des cloches* (Çanların Vadisi)
- *Do Majör Füg*, piyano için (1905)
- *L'aurore* (Tan), tenor, karışık koro ve orkestra için (1905)
- *Introduction et allegro* (Giriş ve Allegro) , arp, flüt, klarinet ve yaylı kuartet için (1905)
- *Noël des jouets* (Oyuncakların Noel'i), ses ve piyano için (1905), ses ve orkestra için (1906)
- *Les grands vents venus d'outre-mer* (Deniz Ötesinden Gelen Büyük Rüzgarlar), piyano eşlikli şarkı (1906)
- *Histoires naturelles* (Doğadan Masallar), ses ve orkestra için (1906)
 - *Le paon* (Tavuskuşu)
 - *Le grillon* (Cırcırböceği)
 - *Le cygnet* (Kuğu)
 - *Le martin-pêcheur* (Yaklıçapkını)
 - *La pintade* (Beçtavuğu)
- *Vocalise-étude en forme de habanera* (Habanera Formunda Vokaliz Etüt), ses ve piyano için (1907)
- *L'heure espagnole* (İspanyol Saati), opera (1907)

- *Sur l'herbe* (Çimenler Üzerinde), ses ve piyano için (1907)
- *Rapsodie espagnole* (İspanyol Rapsodisi), orkestra için (1907)
 - *Prélude à la nuit*
 - *Malagueña*
 - *Habanera* (1895'te iki piyano için yazılan *Habanera*'nın orkestra düzenlemesi)
 - *Feria*
- *Gaspard de la nuit* (Gecenin Gaspar'ı), piyano için (1908)
 - *Ondine* (Su Perisi)
 - *Le gibet* (Darağacı)
 - *Scarbo* (Skarbo)
- *Pavane de la belle au bois dormant* (Uyuyan Güzelin Pavan'ı), dört el piyano için (1908)
- *Daphnis et Chloé*, bale (1909–12)
 - Orkestra Süiti No.1 (1911)
 - *Nocturne* (Gece Müziği)
 - *Interlude* (Geçiş Müziği)
 - *Danse guerrière* (Savaşçının Dansı)
 - Orkestra Süiti No.2 (1912)
 - *Lever du jour* (Gün Doğumu)
 - *Pantomime* (Pantomim)
 - *Danse Générale* (Genel Danslar)
- *Danse gracieuse de Daphnis* (Daphnis'nin Zarif Dansı), piyano süiti (1913)
 - *Nocturne* (Gece Müziği)
 - *Interlude et Danse guerrière* (İnterlüd ve Savaş Dansı)
 - *Scène de Daphnis et Chloé* (Daphnis ve Chole'den sahne)

- *Menuet sur le nom de Haydn* (Haydn İsmi Üzerine Menuet), piyano için (1909)
- *Saint François d'Assise*, solistler, koro ve orkestra için (1909–10) kayıp
- *Ma mère l'oye* (Kaz Ana), dört el piyano için (1908–10), orkestra düzenlemesi (1911), bale (1911-1912)
 - *Pavane de la belle au bois dormant* (Uyuyan Güzelin Pavan'ı)
 - *Petit poucet* (Cüce)
 - *Laideronnette, impératrice des pagodes* (Laideronnette- Bir Çin Prensesi, Padogların İmparatoriçesi)
 - *Les entretiens de la belle et de la bête* (Güzel ve Çirkin'in Konuşmaları)
 - *Le jardin féerique* (Periler Bahçesi)
- *Valses nobles et sentimentales* (Asil ve Duygusal Valsler), piyano için (1911), orkestra düzenlemesi (1912)
- *À la manière de... Borodine, Chabrier* (Borodine'in, Chabrier'in Üslubunda), piyano için (1912–13)
- *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (Stephane Mallarme'den Üç Şiir), ses ve ansambl/piyano için (1913)
 - *Soupir* (İç Çekiş)
 - *Placet futile* (Önemsiz Dilek)
 - *Surgi de la croupe et du bond*
- *Prélude*, piyano için (1913)
- *Zaspiak-Bat*, piyano ve orkestra için (1913–14)
- *Piyanolu Trio*, piyano, keman ve viyolonsel için (1914)
 - *Modéré*

- *Pantoum. Assez vif*
- *Passacaille. Très large*
- *Final. Animé*

- *Deux melodies Hebraiques (İki İbranice Melodi) (1914)*
- *Le tombeau de Couperin (Couperin'in Mezarı), piyano için (1914–17)*

- *Prélude*
- *Fugue*
- *Forlane*
- *Rigaudon*
- *Menuet*
- *Toccata*

Orkestra için (1919)

- *Prélude*
- *Forlane*
- *Menuet*
- *Rigaudon*

- *L'enfant et les sortilèges (Çocuk ve Büyüler), opera (1917-1925)*
- *Frontispice (Kitabın Baş Sayfası) iki piyano beş el için (1918)*
- *La valse, orkestra için (1919–20)*
- *Keman ve Viyolonsel için Sonat (1920–22)*
 - *Allegro*
 - *Très vif*
 - *Lent*
 - *Vif, avec entrain*
- *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré (Gabriel Faure İsmi Üzerine Ninni), keman ve piyano için (1922)*
- *Tzigane (Çıgan), keman ve piyano/orkestra için rapsodi (1924)*

- *Keman ve Piyano Sonatı No.2* (1923–27)

Allegretto

Blues. Moderato

Perpetuum mobile. Allegro

- *Chansons madécasses* (Madagaskar Şarkıları), soprano, flüt, viyolonsel ve piyano için (1925–26)

Nahandove

Aoua

Il est doux

- *Rêves* (Düşler), piyano eşlikli şarkı (1927)
- *Boléro*, bale (1928), dört el piyano uyarlaması (1929)
- *Sol El Piyano Konçertosu* (1929–30)
- *Sol Majör Piyano Konçertosu* (1929-1931)
- *Don Quichotte à Dulcinée*, bariton ve orkestra (1932–33)

- *Chanson Romanesque* (Romen Tarzda Şarkı)

- *Chanson épique* (Epik Şarkı)

- *Chanson à boire*

3. MAURICE RAVEL’İN BESTECİLİK ANLAYIŞININ

ESTETİK ve TEKNİK ÖZELLİKLERİ

3.1. Maurice Ravel’in Estetik Dünyası

Maurice Ravel hayatı ve besteciliğini hiçbir zaman entelektüel biçimde görüp kavramadığı, entelektüel araçlarla biçimlendirip dile getirmediği için besteciliğine dair, örneğin çağdaşı Arnold Schönberg (1874-1951) ve Ferruccio Busoni (1866-1924) gibi bestecilerde olduğu gibi estetik veya teknik bir sistemden bahsetmek mümkün değildir. Yalnızca besteciliği bağlamında değil, hayatın diğer açılarında da entelektüel kavrayış Ravel’e uzaktı. Aynı şekilde besteciliğe ve besteciliğine dair reçetelere de soğuk bakıyordu. Kendisini, “birbirinden çok farklı şeyler yazmaya açık” bir besteci olarak görüyordu.

Yüzyıl dönümünde genç bir sanatçı olarak o dönemin birçok sanatçısı gibi “l’art pour l’art”, yani “sanat için sanat” anlayışını benimsedi. Ne var ki sanatının ciddi biçimde yaşamına ve yaşamındaki şahsi zevk ve kanaatlerine bağlı olması, benimsediği “sanat için sanat” anlayışıyla çelişki oluşturur (Schmalzriedt, 2006: 16).

A. Gedalge ve G. Faure ile kompozisyon okumaya başladığında, yirmi iki yaşındaki Ravel için olası bir konser piyanistliği kariyeri sona ermiş oldu. Besteciliği piyanistliğe tercih etmesi sonucunda piyanistik becerileri gittikçe kısıtlı hale geldi (Nichols, 1987: 73). Örneğin arkadaşı keman sanatçısı Helene Jourdan-Morhange’ın

(1892-1961) ifadesine göre Ravel bir piyanist olarak “kendi davasının kötü bir avukatı” idi. 1913 ile 1928 yılları arasında *Welte-Mignon* ve *Aeolian Duo Art* firmaları için yaptığı piyano valslerinin kayıtları, Jourdan-Morhange’ın bu ifadesini destekler niteliktedir (Schmalzriedt, 2006: 17). Fakat kendi piyano eserleri, özellikle de *Miroirs* (Aynalar) ve *Gaspard de la Nuit* (Gecenin Gaspar’ı) gibi eserler, yorumcusundan büyük ve devrimci bir virtüözite talep eder.

Ravel kendi eserlerini yeterince iyi çalamasa da yakın dostu büyük piyanist Ricardo Vines bu açığı doldurmuş ve bestecinin piyano eserlerinin önemli kısmının ilk seslendirilişini yapmıştır. Piyano eserlerinin ilk seslendirilişi İspanyol piyanist Vines tarafından yapılmış besteciler arasında Claude Debussy, Erik Satie, Manuel de Falla ve Isaac Albeniz (1860-1909) de yer alır. İki arkadaş Ravel ile Vines daha ilk gençlik yıllarında virtüöziteye, özellikle de Franz Liszt’in (1811-1886) eserlerinde görülen türden virtüöziteye büyük hayranlık duyuyorlardı. Fakat Ravel’i en çok, Rus besteci Mily Balakirev’in solo piyano için yazmış olduğu *Islamey* fantazisinin virtüözik stili etkilemişti.

Ravel’in müziğini yaratıcı anlamda besleyen kaynaklardan biri de hayvanlar dünyası ve hayvan sevgisiydi. Bu eğilim kendini ilk olarak *Miroirs*’ın ikinci parçası olan *Oiseaux tristes* (Üzgün Kuşlar)’da gösterir. Bu bölümün baskın motifleri, şüpheyi yer bırakmayacak şekilde kuş sesini andırır. 1906 yılında bestelenmiş *Histoires naturelles* ise tümüyle hayvanlar dünyasına adanmıştır. Çağdaşı şair Jules Renard’ın fablları üzerine yazılmış beş şarkıdan oluşan eserin özellikle piyano partisinde, fabllarda boy gösteren hayvanlar karakterize edilir. Eserin bölümleri şunlardır: *Le Paon* (Tavuskuşu), *Le Grillon* (Cırcırböceği), *Le Cygne* (Kuşu), *Le Martin-Pêcheur* (Yalıçapkını) ve *La Pintade* (Beçtavuğu).

Ravel biyografisi Michael Stegemann, Ravel'in dehasının “yeniden bulunmuş değil, hiç kaybedilmemiş çocukluğu” olduğunu belirtir (M. Stegemann, 1996: 119). Gerçekten de onu tanımış insanların anlattıklarında Ravel'in çocuksu yanı, bununla birlikte de çocuklara olan büyük sevgisi göze çarpar. Anlatılanlara göre kimi davetlerde yetişkinlerin yanından ayrılıp davetin büyük kısmını ocuk odasında çocuklarla oynayarak geçirirmiş. Nasıl ki hayvan sevgisi eserlerine yansımışsa, bu karakter özelliği de yapıtlarında kendine yer bulmuştur. Dört el piyano için beş parçadan oluşan *Ma mre l'oye* (Kaz Ana), 17. yüzyıl Fransız masal yazarı Charles Perrault'nun ocuk masallarına dayanır. Bestecinin yüksek virtüözite isteyen eserlerine karşıtlık oluşturan bu meşhur parçalar, iyi bir piyano eğitimi almış çocukların hemen çalabileceği şekilde yazılmıştır. Eserin ilk seslendirilişi de bestecinin ocuk sevgisinin anlamlı bir örneğidir. Bu beş parçanın ilk seslendirilişi 1913 yılı Mayıs ayında on ve on bir yaşlarında iki kız çocuğu tarafından yapılmıştır. Bu seslendirilişten duygulanan Ravel prmiyerden bir gün sonra bu piyano ğrencisi kızlara, “ocuksu ve zekice icranız için binlerce teşekkrlr” şeklinde bir not yazmıştır (M. Stegemann, 1996: 118).

Histoires naturelles'de hayvanlar ve *Ma mre l'oye*'da çocuklar müzikal olarak işlenirken, 1920 ile 1925 yılları arasında yazıldığı *L'Enfant et les sortilges* operasında ocuk ve hayvanlar hikaye kahramanları olarak kendilerini gösterirler.

Ravel'in müzikal dş gücünü etkileyen ana kaynaklardan birisi de Bask ve İşpanyol kültürüdür. Annesinin onu bebekken Bask ve İşpanyol şarkılarıyla uyuttuğundan sıklıkla bahsettiği anlatılan Ravel belki de bu nedenle, henüz hiç İşpanya'da bulunmadığı dönemlerde dahi doğma büyüme İşpanyollardan daha karakteristik İşpanyol müziği bestelemiştir. Edouard Lalo'nun (1823-1892)

Symphonie Espagnole (İspanyol Senfonisi) eserinden, Georges Bizet'nin (1838-1875) *Carmen* operasından ve özellikle de Emmanuel Chabrier'nin *Espana* başlıklı rapsodisinden etkilenen besteci, İspanyol müziğini eserlerinde ustalıkla kullanmıştır. Dünya çapındaki ününü büyük oranda bu İspanyol özlü eserlerine borçlu olan bestecinin, arkadaşı piyanist Ricardo Vines'in İspanyol müziği ağırlıklı piyano doğaçlamalarından da bu doğrultuda etkilenmiş olduğu rahatlıkla söylenebilir (Orenstein, 1991: 190-193). Ravel'in İspanyol müziği etkisindeki eserleri arasında en bilinenleri kronolojik olarak şu şekilde sıralanır:

- İki piyano için *Sites auriculaires*'den *Habanera* (1895-1897)
- Solo piyano için *Miroirs*'dan *Alborada del gracioso* (1904-1905)
- Orkestra için *Rapsodie espagnole* (1907)
- Tek perdelik operası *L'heure espagnole* (1907-1909)
- *Bolero* (1928)
- *Don Quichotte a Dulcinee* (1932-1933)

Egzotizme duyulan hayranlık o dönemin birçok sanatçısı gibi Ravel'in estetik dünyasını da etkilemiştir. Özellikle 1889 ve 1900 yıllarında Paris'te gerçekleşen *L'exposition universelle* (Uluslararası Sergi) ile yoğrulan bu etki, bestecinin hem kişisel zevklerinde (örneğin Japonizm akımından hareketle döşediği villasının dekorasyonunda) hem de bestelerinde kendini gösterir. *Şehrazad* operası taslağı, orkestra için *Şehrazad Uvertürü* ve aynı başlığı taşıyan orkestra veya piyano eşlikli üç şarkı, bu etki altında yazılmış eserlerin en erken örnekleri arasında yer alır. Dostu Tristan Klingsor'un yazdığı metne dayanan üç şarkının birincisinin başlığı *Asie*'dir

ve Çin'e yapılan hayali bir yolculuğu anlatır. *Ma mère l'oye*'un *Laideronnette, impératrice des pagodes* (Bir Çin Prensesi, Padogların İmparatoriçesi) başlıklı üçüncü bölümü ve *Piyanolu Trio*'sunun Malezya müziğinden izler taşıyan ikinci bölümü, Egzotizm dalgasının besteci Ravel üzerinde yaptığı etkinin geç örneklerindendir.

Ravel, eserlerini bestelerken halk müziği birikiminden de faydalanmıştır. Fakat Bask-İspanyol halk müziğine ve hiç tanımadığı kültürlerin müziğine duyduğu ilgi ile oluşan bu birikim onu, kendi ülkelerinin ve uzak kültürlerin halk müziğine bilimsel anlamda da ilgi duyan besteciler Bela Bartok (1881-1945) ve Zoltan Kodaly (1882-1967) gibi bir folklorist, yani bir halk bilimcisi yapmaz. Ravel'in hele de müzikolojiye veya etnomüzikolojiye hiçbir eğilimi yoktu. Popüler halk şarkılarının basitliği onu sadece, bu şarkıları, kendine has ses ve ritim duygusuyla sanatsal bir müziğe dönüştürmesini bildiği için büyülüyordu. Fakat ne kadar farklı etnik kanalları ele alıp işlerse işlesin, elinden çıkan her müzikal sonuç gerçek bir Ravel'dir.

İçinde yabancı bir ülkenin halk müziğini işlediği en eski eseri 1904 ile 1906 yılları arasında bestelenmiş olan *Cinq melodies populaires Grecques* (Beş Popüler Yunan Melodisi)'dir. Bu eserde Ravel, Yunan bir arkadaşı sayesinde tanıştığı Yunan halk şarkılarını kullanmıştır. *Deux melodies Hebraiques* (İki İbranice Melodi) ise ciddi halk şarkısı düzenlemeleridir. Bu eserde besteci kişisel üslubunu olabildiğince geride tutar. Buna karşın *Tzigane* (Çigan) başlıklı konser rapsodisinde (1924) otantik Çingene müziği işlenmiş olsa da Ravel'in kendine özgü biçemsel tercihleri daha baskındır. Afrika müziğinden faydalandığı *Chansons madegasses* (Madagaskar Şarkıları) başlıklı eserinde ise besteci, yerel Afrika müziğini erotik bir özle harmanlamıştır. Bizzat bestecisi tarafından aynı şekilde “erotik müzik” yakıştırması

yapılmış *Bolero* da, Endülüs coğrafyasında hala oldukça yaygın olan basit bir dans melodisine dayanmaktadır.

Ravel'in özellikle geç dönem eserlerini etkilemiş bir diğer estetik kaynak ise caz müziğidir. Paris'e Birinci Dünya Savaşı öncesinde gelmiş "jazz band"ler sayesinde bu müzikle tanışan besteci, *Keman ve Piyano Sonatı*'nın ikinci bölümüne *Blues* başlığını vererek bu müziğe olan ilgisini açığa vurmuştur. Aynı şekilde, *Sol El Piyano Konçertosu*'nun orta kısmında da büyük oranda bir caz teması işlenir. Aşağı yukarı aynı dönemin eseri olan *Sol Majör Piyano Konçertosu*'nun birinci ve üçüncü bölümlerinde de bir görünüp bir kaybolan caz unsurları iştilir (Schmalzriedt, 2006: 18-24; Kleinen, 1987: 31-34; Finscher, 2005: 1342 vd.).

3.2. Maurice Ravel'in Besteleme Tekniği ve Müzikal Stili

"Hiçbir zaman kendim veya bir başkası için estetik anlayışımın temel prensiplerini formüle etme ihtiyacı duymadım. Benden bunu yapmam istendiğinde, Mozart'ın bu konuya dair yaptığı basit açıklamalara başvurulmasını rica ettim. Mozart, müziğin, büyülediği ve sonuçta ve sonunda müzik olarak kaldığı müddetçe her şeyi yapabileceğini, her şeye cesaret edebileceğini ve her şeyi resimleyebileceğini söylemekle yetinmişti."

Ravel'in Mozart'tan yaptığı bu alıntı Ravel'in sanat anlayışının da iyi bir özeti niteliğindedir. O da müziğinde her şeyi denemiş, her şeye cesaret etmiş ve müziğiyle her zaman dinleyicilerini büyüleme ihtiyacı ve isteği duymuştur. Bu özelliği onun, bestecilik yaşamı boyunca deneyler yapmaya açık bir besteci olarak kalmasını sağlamıştır. Ravel hiçbir zaman bir kere eriştiği belli bir stili, belli bir beste

tekniği düzeyini, bir eserinde oluşturmuş olduğu kendine has bir sanatsal veya teknik yapıyı daha sonraki eserlerinde aynı şekilde kullanmamış, yani hiçbir zaman kendine özgü ve eserlerinin hepsinde kullanabileceği bir sistem oluşturmaya şalışmamıştır. Bu yüzden neredeyse her eserinde yeni bir müzikal düşünceyle karşılaşılır. Besteci olarak gelişim çizgisini belli stil dönemlerine ayırmanın zorluğu da bundan kaynaklanmaktadır (Schmalzriedt, 2006: 25).

Ravel'in 1928 yılında kaleme aldığı “Otobiyografik Taslak” bestecinin yukarıda tarif edilen bestecilik anlayışının birinci elden sağlamasını yapar. Bu metinde o zamana kadarki müzikal kariyerini ayrıntılara girmeden, kısa paragraflar ve maddeler halinde kâğıda dökmüştür. Bu taslak incelediğinde, bestecinin örnek olarak verdiği kompozisyonlarının içeriğini ve uyandırdıkları duyguları her defasında yeni ve birbirinden farklı tekniklerle birleştirdiği görülür. Mozart alıntısında da belirttiği gibi, bu taslakta da belli ve nihai bir estetik ve teknik sistemden bahsetmeyip her eseri ayrı ayrı değerlendirir. Bu anlamda “Otobiyografik Taslak” Ravel'in bestecilik sistemini olmasa da bestecilik tekniklerini görüp anlamak açısından en güvenilir kaynaktır. Bu inceleme sonucunda fark edilen bir başka konu ise besteci için piyano kompozisyonlarının asıl deney sahası olduğudur.

Ravel 1895 yılında yani yirmi yaşındayken iki piyano için bestelediği *Habanera* başlıklı eseri hakkında şunları söylemiştir: “...[*Habanera*] özünde, daha sonraki kompozisyonlarımda baskın rol oynayacak birçok unsuru içermektedir.” 1901 yılında henüz yirmi altı yaşında iken, Empresyonist piyano müziğinin sembolü niteliğindeki eseri *Jeux d'eau* (Su Oyunları)'nı yazmıştır. Bestecinin ifadesine göre bu eser, eserleri içinde fark edilecek bütün piyanistik yeniliklerin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. (Kelly, 2000: 18)

Miroirs başlıklı piyano eseri, Ravel'in armoni anlayışının gelişiminde önemli bir dönüm noktasıdır. Bestecinin bu eserde ortaya koyduğu değişik yapı öylesine büyüktür ki, o zamana kadar müziğini en iyi tanıyan müzisyenler bile şaşkınlığa uğramışlardır.



Resim 9: M. Ravel'in ilk piyano eserlerinden olan *Habanera*'nın kapak sayfası.

1908 yılının ürünü *Ma mere l'oye*, Ravel'in gelişimindeki bir başka teknik dönüşümü içerir. Kendi sözleriyle, bu parçalarda çocukluğunun ruhunu uyandırma niyeti, onu doğal olarak daha basit bestelemeye ve stilini arındırmaya itmiştir. Bestecinin bu sözleri, teknik anlayışını belirgin biçimde ortaya koyar. Bu ifadenin açıkça gösterdiği gibi o, hayal gücünü teknik ve stilistik sistemine uydurmaya çalışan değil, hayalindeki resmi en iyi verecek teknik ve stilistik olanakları arayıp bulan bir bestecidir. Eserlerinin barındırdığı teknik ve stilistik çeşitliliğin kaynağı da budur. (Kelly, 2000: 22)

Bir başka piyano eseri *Gaspard de la nuit* ise *Ma mere l'oye*'de hedeflenip hayata geçirilmiş sadeliğe karşıtlık oluşturur. Aloysius Bertrand'ın şiirlerine dayanan bu parçalar Ravel'in sözleriyle, "transandantal virtüözüte" içeren "üç romantik şiir"dir.

1911 yılında bestelenmiş olan ve Franz Schubert valslerinin neşeli basitliğine sahip *Valses nobles et sentimentales*'de ise armoniyi katılaştıran ve müziğin konturlarını daha açık bir şekilde ortaya çıkaran açık ve belirgin bir yazım şekli görülür. Ancak Ravel'in söylediğine göre, bu valslerin Paris'teki icrası sonrasında protesto ve yuhalamalar olmuştur (Kleinen, 1987: 31-34).

1914-1917 yılları arasında yazılmış *Le tombeau de Couperin*, bestecisinin ifadesine göre, gerçekte sadece Couperin'in değil 18. yüzyıl Fransız müziğinin anısına bestelenmiştir. Nispeten erken bir dönemde yazılmış olması, eserin müzikbilimciler tarafından bugün hâlâ Fransız Neoklasisizm'inin⁴ kurucu eserlerinden biri olarak görülmesini sağlamaktadır (Orenstein, 1991: 218).

Böylelikle, 1901 yılında Empresyonist piyano stilini kuran eseri *Jeux d'eau*'nun ardından 1914-1917 yılları arasında yazdığı *Le tombeau de Couperin* ile ilk Neoklasisist kompozisyonu da bestelemiş olan Ravel, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransız müziğinin barındırdığı en önemli iki stil akımının itici gücü olmuştur.

Besteci buna rağmen her zaman ağır eleştiri oklarının hedefi olmuştur. En büyük Ravel karşıtlarından olan müzik eleştirmeni Pierre Lalo, "Ravel'in en göze çarpan eksiğinin Bay Claude Debussy ile olan tuhaf benzerliği" olduğunu yazmış ve

⁴ 18. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan, Antik Yunan ve Antik Roma dönemine ait tarzların yeniden canlandırılmasıyla oluşan sanat akımı.

Ravel'den bir eser dinleyen kişinin Debussy'nin *Pelleas et Melisande*'ını dinlediğini sandığını belirtmiştir. Debussy'nin "Chopin, Schumann ve Liszt'ten sonra piyano için yeni bir yazım şekli, özel bir stil, kendine has bir virtüözite" yarattığını ifade eden Lalo, bu sözleriyle Ravel'i Debussy'nin taklitçisi gibi göstermiştir. Lalo'nun bu sözlerini bir mektupla yanıtlayan Ravel, mektubunda şu sözleri kaydetmiştir: *"Piyano için çok özel bir yazım şeklinden bahsediyor ve bu yazım şeklini Debussy'nin bulduğunu söylüyorsunuz. Oysa Jeux d'eau henüz 1902 yılının başında, yani Debussy'nin sadece Pour le piano başlıklı üç parçasının mevcut olduğu bir dönemde yazıldı. Bu parçalara tutkulu bir hayranlık duyduğumu size söylememe gerek yok, ne var ki piyanistik açıdan bakıldığında bu parçalarda yeni hiçbir şey yoktu."*

Fakat bu mektup Ravel ile Debussy arasındaki mesafeyi daha da büyütmüş, dönemin Fransız müzik çevrelerinde "Ravelciler" ve "Debussyciler" olmak üzere iki ayrı taraf oluşmuştu. Ne var ki Ravel'den on üç yaş büyük olan Debussy'nin tarafını tutanlar çok daha fazlaydı. Bu kesim, Debussy'ye göre epey genç olan Ravel'i taklitçi olarak görüyordu. Fakat tarihi belgeler Ravel araştırmacısı Hans Heinz Stuckenschmidt'in 1966 yılında söylediği şu sözleri haklı çıkarmaktadır: *"Bugün, Debussy'nin taklitçi, Ravel'in asıl buluşu yapan kişi olduğu konusunda şüphe duyamayız."* (Schmalzriedt, 2006: 27)

Ravel özellikle, 1901 yılında yazdığı piyano eseri *Jeux d'eau*'da, daha sonraları müzikal izlenimciliğin araçları olarak kabul edilmiş olan yazı tekniği ve piyanistik araçların tamamını ilk kez sergilemiştir. Bu araçların neredeyse tamamı Ravel'den önce Liszt, Saint-Saëns ve Mussorgsky gibi besteciler tarafından kullanılmış olsa da bu araçların *Jeux d'eau*'daki kullanım sıklığı ve çeşitliliği

tamamen yenidir. Armonide dokuzlu, on ikili ve on üçlü akorlar ile eksik ve artık akorlar genel resme hâkim olurlar. Bunlara geleneksel armonide yasak olan paralel akorların yoğun kullanımı da eklenir. Tonalite seçiminde ise kilise modları önceye göre çok daha önemli bir rol oynarlar. Kromatik gamlar, pentatonik diziler, tam ses gamları ve tam ses arpejleri de bu yeni yazıda sıklıkla karşılaşılan unsurlardandır.

Bugün Ravel deyince akla gelen bestecilik özelliklerinden birisi de bestecinin düzenleme ve orkestrasyon alanındaki büyük yetkinliği ve becerisidir. Bir piyano eserine bakınca orkestra renkleri duyan ve aynı şekilde, hangi orkestra eserinin piyano versiyonunun – ister iki, ister dört el veya iki piyano olsun – kendi başına bir sanatsal değer oluşturacağını ve sadece akademik bir piyano uyarlaması olarak kalmayacağını ustalıkla gören ender bestecilerdendir. Bu iki olanak, yani bir piyano eserini bir orkestra eseri haline getirme ve bir orkestra eserini piyanoya uyarlama alanında Ravel, başka bestecilerin eserlerini değerlendirip çok önemli örnekler ortaya koymuştur. Bu duruma en iyi örnek belki de Claude Debussy'nin orkestral kompozisyonu *Nocturnes*'ün iki piyano için düzenlemesi (1909) ve Modest Mussorgsky'nin *Bir Resim Sergisinden Tablolar*'ının (1922) bugün hâlâ çok çalınan ve sevilen orkestrasyonudur.

Kendi eserleri söz konusu olduğunda orijinal kompozisyonlar ile düzenlemelerin kâğıda dökülmesi arasında genellikle çok az bir süre olduğu görülür. Hatta aralarındaki zaman bazen öyle kısadır ki, hangi versiyonun orijinal hangisinin düzenleme olduğunu anlamakta güçlük çekilir. Bu durum özellikle kimi orkestra eserlerinde görülür. Örneğin *Rhapsodie espagnole*'un el yazısı partisiyonu 1 Şubat 1908 gününe tarihlenmiş ve eserin ilk seslendirilişi 15 Mart 1908 günü yapılmıştır. Ne var ki aynı eserin, belli ki orkestra versiyonundan önce bitirilmiş bir dört el

piyano versiyonu vardır ve bu versiyonun el yazmasında “Levallois, Ekim 1907” ibaresi bulunmaktadır.

Buna benzer bir durum, bale olarak tasarlanmış ve Aralık 1919 ile Mart 1920 tarihleri arasında bestelenmiş olan *La valse*’te de görülür. Bu bir orkestra eseridir, fakat orkestra eseriyle aynı dönemlerde bestelenmiş bir piyano solo, bir de iki piyano versiyonu bulunmaktadır ve ikisi de Durand Yayınevi tarafından basılmıştır. Bu piyano solo ve iki piyano versiyonlarının icrayı kolaylaştırmak gibi pratik nedenlerle veya çalışma amaçlı yazılmadığı ve bu iki versiyonun da basılmış olduğu düşünüldüğünde, bu üç versiyondan hangisinin orijinal kompozisyon olduğunu kesin olarak söylemek zordur.

Aynı şekilde yazılma tarihlerine bakıldığında, bestecinin meşhur baleleri *Daphnis et Chloe* ile *Bolero*’nun piyano düzenlemelerinin de orijinal orkestra kompozisyonlarına paralel olarak kaleme alınmış olduğu görülür.

Bunun tam tersi durumlar da bulunmaktadır. Besteci kimi orijinal piyano eserlerini, eserler eğer ki dansa veya poetik bir fikre dayanılarak yazılmışlarsa, orkestra için düzenlemiştir. 1910 yılında bestelenmiş olan *Ma mere l’oye*, bu duruma iyi bir örnektir. Besteci dört el piyano için bestelediği bu eseri bir yıl sonra, yani 1911 yılında beş bölümlü bir orkestra süiti olarak düzenlemiş, hatta bu orkestra süitine birkaç bölüm daha ekleyip kendi senaryosuyla bir bale haline getirmiştir. 1911 yılında aslında piyano eseri olarak bestelenmiş *Valses nobles et sentimentales* de buna benzer bir örnektir. Ravel 1912 yılında bu piyano eserinin orkestrasyonunu yapmış, bu partiyon da yine bestecinin kendi yazdığı senaryoyla *Adelaide, ou le*

langage des fleurs (Adelaide veya ieklerin Dili) başlığıyla bale olarak sahnelenmiştir.

Buna karşın Ravel, alınması için yüksek virtüözite gereken piyano eserlerini orkestra için dzenlememeyi tercih etmiştir. Bu, zellikle *Jeux d'eau* (1901) ile *Gaspard de la Nuit* (1908) için geçerlidir. Buna karşın bestecinin, temelinde dans olan piyano parçalarının orkestra düzenlemesine uygun olduğunu düşündüğü görülür. Fakat bu eserlerin orijinal halleri ile düzenlemeleri arasında zamansal anlamda büyük aralıklar bulunmaktadır. İki piyano için *Sites auriculaires*'in *Habanera*'sı (1895-1897) bu duruma erken bir örnektir. Ravel *Rapsodie espagnole* adlı eseri için *Habanera*'nın orkestrasyonunu 1907-1908 yıllarında yapmıştır. Piyano için 1895 yılında bestelediği *Menuet antique* başlıklı eserinin orkestra versiyonunu ise 1929 yılında yazmış ve bizzat yönetmiştir. 1899 yılında bestelenmiş olan *Pavane pour une infante defunte*'n kk orkestra için düzenlemesini de 1910-1911 yıllarında kaleme almıştır. 1904-1905 yıllarının ürünü olan *Miroirs*'ın iki bölümü *Une barque sur l'ocean* ve *Alborado del gracioso*'dan iki farklı orkestra düzenlemesi çıkmıştır. İlki 1908, ikincisi 1916 yılında düzenlenmiştir.

Ravel'i orkestra düzenlemesi yapmaya özellikle dans bölümlerinin ittiğinin en açık kanıtı, bestecinin son piyano eseri *Le tombeau de Couperin*'de izlediği çalışma yöntemidir. Besteci 1914 ile 1917 yılları arasında bestelediği bu eserin *Prelude* dışındaki *Forlane*, *Menuet* ve *Rigaudon* gibi dans bölümlerinin orkestral düzenlemelerini yaparken *Fugue* ve *Toccata* gibi dans olmayan bölümlerini orkestra için düzenleme yoluna gitmemiştir.

Orkestra düzenlemeleri ve piyano düzenlemelerindeki ustalığıyla da kendine ün yapmış bir besteci olarak müzik tarihindeki yerini almış Ravel'in orijinal kompozisyon ve düzenlemeleri bağlamındaki çalışma yöntemi incelendiğinde özet niteliğinde şu yargıya varılabilir: Besteci orkestra kompozisyonları ile balelerinin olabildiğince kısa zaman içinde, hatta bazen orijinal partisyona paralel olarak piyano düzenlemelerini yapmıştır. Bu sayede seyrek olarak, hatta bazen sadece bir kere sahnelenip seslendirilen bu eserleri piyano düzenlemeleri aracılığıyla daha büyük bir kitleye ulaştırabiliyor ve onlardan da para kazanabiliyordu. Bunun tersi olarak orijinal piyano eserlerinin orkestrasyonunu da, bu eserler belli bir tanınırlık düzeyine eriştiklerinde ve eserlerin orkestra düzenlemelerinin orkestralarca çalınacağından emin olduktan sonra yapıyordu. Orijinal piyano eserleriyle orkestrasyonları arasındaki büyük zamansal mesafenin sebebi de budur (Schmalzriedt, 2006: 26-37).

4. MAURICE RAVEL'İN SOL MAJÖR PİYANO KONÇERTOSU

4.1. Maurice Ravel'in Sol Majör Piyano Konçertosu'nun Yazılış Öyküsü

Maurice Ravel, Sol Majör Piyano Konçertosu'nu planlamaya başladığında kariyerinin doruğundaydı. Eserleri dünyanın önemli müzik merkezlerinde, önemli müzik kurumları ve müzisyenler tarafından çalınıyor, besteci her gittiği yerde büyük ilgiyle karşılanıyor ve birçok önemli festival sadece onun müziğine odaklanan programlar oluştuyordu. Yılın önemli kısmını turnelerde geçiren besteci, plan aşamasında olan bir dünya turunda kendi bestelediği bir piyano konçertosunu çalmayı istiyordu ve 1929 yılının sonlarına doğru ciddi olarak piyano konçertosunu yazmaya koyuldu. Ta ki Avusturya'dan gelen bir teklife kadar.

20. yüzyılın en önemli filozoflarından Ludwig Wittgenstein'in (1889-1951) Birinci Dünya Savaşı sırasında sağ kolunu kaybetmiş olan piyanist ağabeyi Paul Wittgenstein (1887-1961), Ravel'den kendisi için bir sol el piyano konçertosu bestelemesini istiyordu. Son derece varlıklı bir sanayici ailenin çocuğu olan Paul Wittgenstein'in eser siparişi verdiği çok sayıda besteci arasında Benjamin Britten (1913-1976), Paul Hindemith (1895-1963), Sergey Prokofiev (1891-1953) ve Richard Strauss (1864-1949) öne çıkan isimlerdir. Ravel, piyanist Wittgenstein'dan gelen bu teklif sonucunda aynı anda iki konçerto üzerinde çalışmaya başladı. Piyanosunun bir yanında Sol Majör Piyano Konçertosu'nun, diğer yanında Sol El Piyano Konçertosu'nun taslakları duruyordu. Bu yüzden iki eser arasında kimi benzerlikler bulunsa da bu iki konçerto özünde birbirinden şaşırtıcı derecede

farklıdır. Bu farklılık hem ifade biçiminde, hem üslup özelliklerinde, hem de piyano yazısı bağlamındaki unsurlarda kendini gösterir (Schmalzriedt, 2006: 98).

Kimi kaynaklarda ise bestecinin Sol Majör Piyano Konçertosu üzerinde 1929'dan önce, özellikle de Amerika dönüşü Oxford ziyareti sırasında düşünmeye başladığı ve Sol El Piyano Konçertosu için gelen teklif üzerine yaşanan plansız bir kesintinin ardından 1930 ve 1931 yıllarında Piyano Konçertosu üzerinde çalıştığı belirtilmektedir (<http://www.maurice-ravel.net/concerto2.htm>). Ravel'in Amerika turnesinden sonra bir arkadaşına yazmış olduğu şu satırlar, bestecinin bu konçerto üzerine ilk düşüncelerinin yaşamının hangi noktasında oluştuğu sorusuna nihai bir cevap niteliğindedir: *“Sol Majör konçerto iki yıllık bir çalışmanın ürünü. Açılış teması aklıma Londra-Oxford arasında bir trende geldi”* (Rhodes, 2015).

Sol Majör Piyano Konçertosu'nun ve bu konçertoyla neredeyse eş zamanlı yazıldığı için özel bir önem taşıyan Sol El Piyano Konçertosu'nun yapısal özelliklerini değerlendirmek için başvurulabilecek en sağlam kaynaklardan birisi, Ravel'in Londra gazetesi *Daily Telegraph*'a verdiği ve 11 Temmuz 1931 günü yayımlanmış olan “Birbirine Zıt İki Konçerto” başlıklı röportajdır. Bu röportajda Ravel “eş zamanlı olarak iki konçerto yazmanın ilginç bir deneyim” olduğunu söyler. Ravel'in sözleriyle, *“kendi çalacağım konçerto [fakat eserin ilk seslendirilişini kendisi yapmamıştır] kelimenin tam anlamıyla bir konçertodur. Konçerto deyince Mozart ve Saint-Saëns'in yazmış olduğu konçertoları anlıyorum. Benim düşünceme göre bir konçertonun müziği hafif ve parlak olmalı, derinlik ve dramatik etkiler yaratmaya çalışmamalıdır... Sol Majör konçertomu önce “divertissement” olarak adlandırmayı düşündüm. Fakat sonra bunu gereksiz buldum, çünkü “konçerto” kavramı eserin karakterini yeterince açık bir biçimde ifade ediyor. Bazı açılardan bu*

konçertonun keman sonatımla belli bağları var. Caz anıştırmaları da var ama çok değil. Sol El Piyano Konçertosu ise tek bir bölümden oluşuyor ve diğer konçertoyla arasında ciddi farklılıklar var. İçinde sayıları az olmayan caz etkileri var ve yazım şekli daha zor. Bu türden bir eserin yazılış tarzının, eser iki el için yazılmış olan bir parçadan sanki daha seyrek bir yazıya sahipmiş izlenimi uyandırması kaçınılmazdır. Bu sebeple bu konçertoda, törensel tarzdaki geleneksel konçertoların stiline başvurdum. Bu eserin karakteristik bir özelliği, bu geleneksel stilde yazılmış birinci bölümden sonra ani bir değişimin yaşanması ve caz müziğinin başlamasıdır. Bu caz müziğinin, başlangıç kısmındaki temanın üzerine kurulmuş olduğu ancak sonradan anlaşılmaktadır” (Schmalzriedt, 2006: 98-99).

Ravel 1929’dan sonra iki yıl boyunca iki konçerto üzerinde paralel olarak çalıştı. Bu esnada orkestra şefi olarak orkestraları yönetmeye ve kayıtlar yapmayı da sürdürdü. Besteci Sol Majör Piyano Konçertosu’nu 1931 yılında bitirdiyse de iyice hassaslaşan sağlık durumu, eserin ilk seslendirilişini, en başta planladığı gibi kendisinin yapmasına izin vermedi. Bu yüzden eserin ilk seslendirilişini, o dönem Faure ve Debussy gibi bestecilerin eserlerini yorumlamasıyla tanınan ve Ravel’e daha önce yeni bir eser bestelemeyi düşünüp düşünmediğini de sormuş olan piyanist ve pedagog Marguerite Long (1874-1966) yaptı. Besteci aynı zamanda bu konçertoyu piyanist Long’a adanmıştır.

Konçertonun notalarını 11 Kasım 1931 günü alan Long eseri ilk olarak 14 Ocak 1932 günü Salle Pleyel’de ve Orchestre Lamoureux eşliğinde seslendirdi. Orkestrayı bizzat Ravel yönetti. Bu son derece başarılı ilk seslendirilişin ardından Ravel ile Long, yirmi şehri kapsayan bir Avrupa turnesine çıktılar ve eser o şehirlerde de coşkuyla karşılandı. Eserin ABD’de ilk seslendirilişi ise 22 Nisan 1932

günü Boston ve Philadelphia Senfoni Orkestraları tarafından eş zamanlı olarak yapıldı (Lee, 2002: 312-315).

Sol El Piyano Konçertosu'nun ilk seslendiriliş i ise Sol Majör Piyano Konçertosu'ndan dokuz gün önce, 5 Ocak 1932 günü Viyana Senfoni Orkestrası tarafından yapılmıştır.



Resim 10: Marguerite Long ve Maurice Ravel

4.2. Maurice Ravel'in Sol Majör Piyano Konçertosu'nun Analizi

Çalışmanın bu bölümünde bugün hala 20. yüzyılın en gözde piyano konçertolarından biri olma özelliğini koruyan Maurice Ravel'in Sol Majör Piyano Konçertosu'nun detaylı analizi yapılacaktır.

Konçertonun orkestra partiyonunda şu enstrümanlar yer almaktadır: Pikolo flüt, flüt, obua, korangle, mi bemol klarinet, si bemol ve la klarinet, 2 fagot, 2 fa korno, do trompet, trombon, timpani, çelik üçgen, trampet, ziller, bas davul, tamtam, tahta blok, kamçı, arp, 16 keman, 6 viyola, 6 çello ve 4 kontrabas.

Klasik konçertoların üç bölümlü olma özelliğini koruyan eser şu bölümlerden oluşmaktadır:

1. Allegramente
2. Adagio assai
3. Presto

4.2.1. Birinci Bölüm: Allegramente

SERİM	GELİŞME	YENİDEN SERİM
		172-321. ölçüler
1-106. ölçüler	107-172. ölçüler	Coda 253-321. ölçüler

Konçertonun ilk bölümü olan Allegramente sonat formundadır, fakat içinde geleneksel sonat formunun tüm karakteristik özelliklerini barındırmayıp göze çarpan farklılıklar içerir. Sonat formuna sahip Allegramente'nin geleneksel sonat formu yapısından ayrıldığı noktalar şu şekilde özetlenebilir:

- Serim kısmı tekrarlanmaz.
- Gelişme kısmı sadece kısa bir piyano kısmından oluşur ve sonat allegrosu formundaki bölümlerin gelişim kısımlarında her zaman görülen temaları geliştirici bir özelliği yoktur.

Bölümün ana kısımları; ilk temayı içeren birinci tonal alan, birkaç tema içeren bir geçiş kısmı, ikinci temayı içeren ikinci tonal alan, bütün temalardan parçaları birleştiren bir kapanış kısmı ve yeniden serimin sonunda yer alan bir coda'dır. Kapanış kısmı bir gelişme kısmını en fazla hatırlatan kısım olmasına rağmen bu kısmı gerçek bir gelişme olarak adlandırmak zordur. Birbirine bağlı kısımlar serim ve yeniden serimde farklılık gösterirken, bölümün tutarlı tematik materyali, bölümün simetrisinin korunmasını sağlar.

Serim Kısım

SERİM: 1-106. ölçüler		
Birinci tema: 1-44. ölçüler	Geçiş: 44-74. ölçüler	İkinci tema: 75-106. ölçüler

Eserin 1. ölçüsünde vurmali renkleriyle birlikte piyanoda yer alan figür, Ravel için karakteristik denebilecek mekanik ve sürekli tekrarlanan bir eşlik meydana getirir. Piyanodaki arpej üçlemeler ve oktavlarda tremolo çalan çello hatları, uzun trampet triline stilistik anlamda katkıda bulunurlar. Yaylılar divisi olarak *pp* (pianissimo) dinamikteki pizzicato figürleriyle açılış kısmının atmosfer ve rengini desteklerler. Yaylı grubunda sadece kontrabaslar müziğe katılmazlar. Bu dokunun üzerinde ise pikolo flüt *f* (forte) dinamikte 1. temayı çalar.

Piyanonun sol eldeki glissandoları ile başlayan 16. ve 25. ölçüler arasındaki yazının teknik açıdan en ilginç yanı, solo partideki bu hızlı iniş çıkışlardır. Bu figürler dokuyu güçlendirirken beklentiyi arttırırlar ve müziği daha ilginç kılarlar. Dokuz ölçülük bu kısımda piyano aralıksız olarak glissando iniş çıkışlarını çalarken vurmaliilerdeki triller ve tahta üflemelilerdeki aksanlı patlamalar yazıyı zenginleştirirler.

25. ve 44. ölçüler arasında, solo enstrüman olan piyano müziğe katılmaz. 19 ölçülük bu kısım orkestral bir pasajdır. 25. ölçüden itibaren temayı bu kez trompet çalar. Diğer bakır enstrümanlar trompete ani aksanlı figürlerle eşlik ederler. 37. ölçüden itibaren tahta üflemelilerin katılması ve yaylıların hareketlenmesi ile yazı sıklaşır ve doku bütün orkestra tarafından yoğunlaştırılır. Sonrasında iki ölçülük korangle solo ile birlikte bu açılış kısmı sona erer.

44. ölçü itibariyle başlayan geçiş kısmıyla birlikte atmosfer ve doku da değişir. Geçiş kısmının ilk 8 ölçüsü piyano solo gibidir, sonrasında orkestra eklenir ve müzik iç içe geçer. 52. ölçüdeki birbirini taklit eden klarinet ve trompet solo ile devamında başlayan pikolo, klarinet ve trompet soloları bir yana, bu pasaj homojen

bir yapıdadır. Yaylılardaki akorlar ile solo piyanodaki atlamalı hareketler iç içe geçer.

75. ölçü ile başlayan yeni fikir başlarda baskın olarak solist tarafından dile getirilsede, 96. ölçüden itibaren bu yeni fikir orkestrada da duyulur. 96. ölçüden itibaren bu temanın orkestradaki farklı enstrümanlarca çalındığını görürüz. Devamında piyanoda gelen son derece dikkat çekici ve virtüözik bir hareket dikkatleri tekrar solo enstrümana çekse de, fagotun tiz oktavlarda gezinen solosu, 96. ölçüden gelişme kısmında kadar olan dokuya farklı bir boyut katar. Yazının seyrekleşmesi, farklı enstrümanlardaki farklı figür ve artikülasyonların işitilmesini kolaylaştırır.

Gelişme Kısmı

107. ölçü itibariyle bölümün gelişme kısmı başlar. Bu kısım piyanonun kontrolü altındadır. Piyano, daha önceden işitilmiş kimi fikirlerle gelişme kısmı boyunca öncü rol üstlenir. Genel olarak mekanik karaktere sahip gelişme kısmında özellikle piyanoda görülen ve tekrara dayalı hareketler, hem bölümün başını hatırlatırlar hem de Ravel için karakteristik bir akış sergiler.

GELİŞME: 107-172. ölçüler
Solo kadans: 171. ölçü

Orkestranın katkısı başlarda minimal düzeydedir, fakat 123. ölçüden itibaren tahta üflemelilerle yaylıların akor oluşturan uzun seslerinin yazıyı sıklaştırdığı görülür. Yaylılardaki unison ve divisi pizzicatolar, pizzicato ve arco değişimleri, yaylılar ve trombondaki glissandolar ve yaylı trilleri bu kısımda görülen dikkat çekici unsurlardır. 171. ölçüdeki solo kadansta piyano bir oktav mesafe paralelliğinde, unison ve giderek tizleşen bir hat çalar. Bu hareket 172. ölçüde *ff* (fortissimo) dinamikte ve bol aksanlı bir orkestra yazısına bağlanır. Uzun denebilecek, sekvens yapısında, kromatik sesler içeren, tansiyonun giderek yükseldiği ve dört oktav ses aralığını kapsayan bu çıkışla birlikte gelişme kısmı sonlanmış olur.

Yeniden Serim Kısmı

172. ölçüde yeniden serim kısmı başlar. Yeniden serim kısmı, serimi yansıtmakla birlikte iki kısım arasında belli farklar vardır. Örneğin, serimin 1-25. ölçülerindeki pasajlar yeniden serimde olmadığı için, bu kısım serime göre oldukça kısaldır. Dinamikte de bir kademe yükselme vardır. Serimde 25. ölçü itibari ile başlayan kısım *f* dinamikte iken, yeniden serimdeki paralel kısım *ff* başlar. Temayı bu kez trompet değil pikolo flüt çalar ve cümlemin ikinci yarısında flüt, obua ve mi bemol klarinet temayı devralır. Bu pasajda piyanoda görülen ve tekrar üzerine kurulu yeni bir eşlik dikkat çekicidir.

YENİDEN SERİM: 172. ölçüden itibaren 83 ölçü			Coda:
Birinci tema: 172-190. ölçüler	Geçiş: 191-228. ölçüler	İkinci tema: 229-253. ölçüler	253-321. ölçüler

Serim ile yeniden serim kısımlarını karşılaştıracak olursak; yeniden serimde 184-191. ölçüler arasını kapsayan kısım ile serimdeki 37-44. ölçüler arasını kapsayan kısım arasında da bazı farklar vardır. Örneğin temaları çalan enstrümanlardaki farklılık müziğin dokusunu değiştirmemekle birlikte yazıyı daha parlak kılmıştır. Dinamik olarak ise büyük bir fark görülür. Serimdeki *ff* dinamiğin yerini *p* dinamik almıştır. Serimde 37-44. ölçüler arasını bağlayan iki ölçülük geçiş pasajını bu sefer korangle yerine obua çalmaktadır.

191-199. ölçülerde solo piyano, serimdeki paralel pasajında olduğu gibi bütünüyle yalnız değildir. Önce kontrabasin sonra da çellonun pedal sesleri görülür. Ayrıca vurmahılar da müziğe katılırlar. Serime göre kısaltmalar, genişlemeler ve orkestrasyonda yapılan küçük çaplı farklılıklarla yeniden serim kısmı son bulur ve 253. ölçüde coda başlar.

Coda

69 ölçüden oluşan coda dört alt kısma bölünebilir. Bu alt kısımların bazılarının, bölümde daha önce kullanılmış malzemeye dayandığı görülür.

I. KISIM	II. KISIM	III.KISIM	IV.KISIM
253. ölçü 20 ölçü boyunca	273. ölçü 30 ölçü boyunca	303. ölçü 8 ölçü boyunca	311. ölçü 11 ölçü boyunca

Coda, piyanonun en kalın ses alanında yer alan ve kadansı andıran bir piyano yazısıyla başlar. Özellikle 293. ölçü itibariyle orkestra yazısı sıklaşır ve güçlenir.

Dinamik de giderek artar ve bölüm *ff* dinamikte, son derece canlı ve neredeyse ani denebilecek bir kararlılıkla son bulur.

4.2.2. İkinci Bölüm: Adagio Assai

A Kısmı	B Kısmı	A' Kısmı	CODETTA
1-44. ölçüler Bu kısmın 34 ölçüsünü geniş çaplı bir piyano solo oluşturur.	45-73. ölçüler Birbirlerine kontrast oluşturan figürlerle dolu merkezi bir kısımdır.	74-103. ölçüler A kısmının kısaltılmış tekrarıdır. (Orkestrasyonda bazı değişiklikler görülür)	103-108. ölçüler 6 ölçülük çok kısa bir kapanış cümlesidir.

A Kısmı

Ravel, melodilerinin inceliği ve dokunaklılığıyla bilinirdi. Piyano konçertosunun ikinci bölümünün açılış teması da Ravel'in en bilinen ve sevilen temaları arasında yer alır. Neredeyse W.A. Mozart doğallığı ve sadeliğindeki bu melodi, dinleyene her ne kadar bir kerede kolayca yazılmış izlenimi verse de, gerçek bunun tam tersidir. Ravel, eseri adadığı piyanist Marguerite Long'a, bu bölüm için bir kerede en fazla iki ölçü besteleyebildiğini, hedeflediği doğallığa ulaşabilmek için uzun bir süre notalarla boğuştuğunu belirtmiştir (Kleinen, 1987: 36-38).



Resim 11: M. Ravel'in Piyano Konçertosu 2. bölüm, 1-6. ölçüler

Solo piyano 34 ölçü boyunca melodiyi çalar. Sol el baştan sona, atlamalı ve akorlu bir figürle eşlik ederken, sağ el 2. ölçüden itibaren oldukça uzun soluklu denebilecek melodi hattını çalar. Yazımı kolay görünen bu solo, icra açısından son derece zorlayıcıdır. 22. ölçüdeki crescendo ile 23. ölçüde, bu uzun piyano solo zirveye ulaşılır. Bu ölçüde dinamik ilk defa *f* olur. Zirveden sonra tansiyon hemen düşer ve iki ölçülük bir trille piyano solosunun sonuna gelinir. 34. ölçüde ilk defa orkestra müziğe katılır. Yaylıların sunduğu *p* dinamikteki zemin üzerinde tahta üflemeli enstrümanlar sololarını çalarlar. Burada ilginç olan, sağ eldeki melodinin sona ermesine rağmen sol el eşliğinin devam etmesidir.

B Kısım

Piyanonun 45. ölçünün son vuruşundaki auftaktıyla birlikte bölümün B kısmı başlar. Bu kısımda yazı, özellikle de solo piyano partisindeki yapı belirgin biçimde hareketlenir ve A kısmındaki uzun hat, yerini kısa hatlara bırakır. Küçük alanlar içinde çok sayıda modülasyon görülür. Bölümdeki ilk gerçek modülasyon ise 45. ölçüde gerçekleşir. O zamana kadarki modülasyonu andıran bütün hareketler anlık

geçişlerdir ve gerçek bir tonalite değişimi yaşanmamıştır. Fakat 45. ölçüde ana tonalite tamamen terk edilir ve temanın tekrarı olan 74. ölçüde ana tonaliteye dönülür. A kısmından alınmış olan malzemenin kullanılması ve özellikle de sol eldeki eşlik figürünün sürdürülerek artan armonik tansiyonla birleşmesiyle B kısmı, neredeyse sonat allegrosu bölümlerinin gelişme kısmına özgü bir karakter kazanır.

45. ölçüden itibaren piyano partisindeki yoğunluk artar ve bu pasajda önce korno, sonra da fagottaki melodik hatlar piyanoya kontrast oluşturur. 35. ölçüde çelloda görülen ritmik motif 45. ölçüdeki korangle melodisine aktarılmış, bu sayede kısımlar arasında bağ kurulmuştur. Korangleden dört ölçü sonra bu hattı fagot devralır. Piyano 53. ölçüden itibaren ustalıklı bir geçişle açılış teması karakterine geri dönse de, 58. ölçüde yazının ani bir şekilde sıklaştığı görülür. Sol eldeki sekizlik akor figürü aynen kalsa da, sağ eldeki on altılık altılamalar dokunun yoğunlaşmasını sağlar ve müzik giderek güçlenir. 71. ölçünün 3. vuruşunda bütün orkestra *f* dinamikte (sadece piyanoda *ff* vardır) bölümün doruğuna ulaşır.

A' Kısmı

74. ölçüde 29 ölçülük A' kısmı başlar. Bu kısım, A'nın kısaltılmış ve kimi yönlerden değiştirilmiş hali olsa da korangledeki melodi ve piyano partisinin sol elindeki sekizlik akorlar aynen korunmuştur. Sağ elde 58. ölçü itibarıyla başlamış olan küçük ve hızlı nota değerleri bu kısımda da otuz ikilik olarak sürdürülür. Bu kısım icracı için zorluklar içerir. Sağ elde sıklaşan ritimleri müziğin dokusunu bozmadan, homojenlik ve bütünlük içerisinde çalmak ustalık gerektirmektedir. 103. ölçü itibarıyla, kısa bir kapanış kısmı olan 6 ölçülük codetta başlar.

Codetta

Coda kısmında, A temasının 2. ölçüsündeki adım adım inen motifin basit bir imitasyonu görülür. Fakat motif bu sefer piyano değil, yaylılar tarafından çalınır. Yaylılar dışında sadece solo enstrümanın *p* dinamikteki uzun *trili*, sol eldeki karakteristik eşliği ve kısa bir fagot girişi kalmıştır. Bölüm başladığı gibi sakın bir şekilde sona erer.

4.2.3. Üçüncü Bölüm: Presto

Maurice Ravel'in *Sol El Piyano Konçertosu*'nun Presto olan üçüncü ve son bölümü, tempo ibaresinin de işaret ettiği gibi, neredeyse alla breve etkisi yapacak kadar hızlı, canlı ve virtüözite gerektiren bir bölümdür. Bu anlamda tipik bir konçerto son bölümü olan bölümün geleneksel konçerto formundan ayrılan tarafı, genel hatlarıyla bir sonat formu bölümü olmasıdır. Aşağıda belirtilecek kimi özellikler sayesinde bölümde açıkça bir serim, gelişme ve yeniden serim görmek mümkündür. Tonalite yapısı geleneksel sonat formunun gerektirdiği bir armonik yapı sunmasa da bölüm aynı tonda, yani sol majör'de başlayıp sol majör'de biter.

SERİM	GELİŞME	YENİDEN SERİM
1-153. ölçüler	154-214. ölçüler	215-307. ölçüler

Serim Kısmı

Bölümün ilk 153 ölçüsünü kapsayan serim kısmı kendi içinde üç kısma ayrılır. Bu kısmın yapısı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

SERİM: 1 – 153. ölçüler			
Birinci tema:	Geçiş:	İkinci tema:	Codetta:
1-56. ölçüler	57-78. ölçüler	79-114. ölçüler	115-153. ölçüler

Açılıştaki trampet trili, dört fortissimo akor ve bas davulun yine *ff* dörtlüğü, bölümün son derece coşkulu ve özellikle de bakırların katkısıyla neredeyse törensel bir havada açılmasını sağlar. Bu dört ölçünün sonunda, pizzicato yaylı akorlarının üzerinde solo piyano, *p* dinamikte müziğe katılır. Piyanodaki, vürmalıları andıran mekanik yazı, dinamik *p* olsa bile, dinleyici üzerinde çarpıcı bir etki yapar.

17. ölçüden itibaren piyanonun mekanik yazısı üzerinde önce *mi bemol* klarinet, ardından trombon ve pikolo flüt soloları duyulur ve korno ile trombonun ardarda iki küçük atağından sonra bölümün başındaki dört akor tekrarlanır. Serimin 17. ölçüde başlayan birinci teması altı ölçülük, yani görece kısa fakat bölümün havasına uyar bir şekilde çarpıcı bir temadır. George Gershwin'i andıran bu solo, 25. ölçüde pikolo flüt tarafından tekrarlanır.

37. ölçüde, birinci tema grubu içerisindeki ikinci fikir başlar. 9 ölçü boyunca, fagotun kısa girişleri dışında sadece piyano tarafından duyurulan, aksan ve

senkoplarla bezeli bu yeni fikir, 46. ölçüde yaylılara geçer. Bu geçişte ilginç olan, piyano 37. ölçüde ölçünün birinci vuruşunda başlamışken, burada yaylıların ölçünün zayıf vuruşunda aksanla başlamış olmalarıdır. Bu sayede aradaki sürpriz aksanlarla ölçünün ağırlık merkezi sürekli olarak kaydırılır. 51. ölçü itibariye yaylılara *f* dinamikte üflemeliler de katılır ve piyanonun kromatik çıkışıyla serimin geçiş kısmına bağlanılır.

57. ölçüde başlayan geçiş kısmı toplamda 22 ölçü sürer. Bu kısmın ilk 9 ölçüsünde piyano ve tahta üflemeliler arasında bir tür atışma denebilecek bir bölüm duyulur. 66. ölçüden itibaren piyano on altılıklarını, kemanların akorları üzerinde tek başına çalar. 79. ölçü ile birlikte serimin ikinci temasına geçilir.

İkinci tema marş havasında enerjik bir temadır. Başlarda Igor Stravinski etkisi hissedilir. Marş havasına uygun olarak 79-90. ölçüler arasında bakırlar, yani kornolar ve trompet diyalog halindedir. 90. ölçüde bir trombon glissandosunu ile duyulan yeni fikir, birbirinden çok farklı birkaç motifin bir arada kullanıldığı bol kontrastlı ve hareketli bir pasajdır. Klarinetteki inici kromatik dizi, piyanodaki arpejler, keman ve daha sonrasında bazı üflemelilerde görülen ve bölümün başını hatırlatan kısa ve senkoplu akorlar, bu çeşitliliği oluşturan unsurlardır. Burası bölümdeki caz etkisinin en açık şekilde hissedildiği yerdir. 95. ölçüde ikinci tema farklı bir yazı ve orkestrasyonla tekrarlanır. 108. ölçüden itibaren inici kromatik dizilerle birlikte müzik ikinci defa caz müziğini andıran bir atmosfere bürünür.

115. ölçüde, 39 ölçüyü kapsayan ve $1 + 12 + 12 + (12 + 2)$ şeklinde bir iskeleti bulunan codetta kısmı başlar. Serim kısmını sonlandıran ve tematik açıdan

herhangi belirgin bir önemi bulunmayan bu pasaj; solistin teknik becerilerini gösterebileceği kromatik diziler, arpejler ve atlamalardan oluşur.

Gelişme Kısım

154. ölçüde başlayıp 214. ölçüye kadar süren gelişme kısmında, bölümün başlıca fikirleri çok geniş bir crescendo içinde işlenir ve tansiyon giderek yükseltilir. Gelişme kısmının ilk bütünü niteliğinde olan 154-170. ölçüler arasındaki 16 ölçülük pasajda piyano yoktur. Kendi içinde 4 + 4 + 8 ölçü şeklinde ayrılabilen bu kısımda çello ve fagot gibi pes enstrümanların son derece hızlı ve zorlu on altılık eşlik pasajlarının üzerinde arp, birinci temanın ikinci fikrini taklit eder.

170-182. ölçüler arasında piyano, bölümde daha önceden sıklıkla duyulmuş mekanik eşlik figürüyle tekrar müziğe katılır. Bu esnada pes yaylılar pizzicato akorlarla solisti takip ederler. Bu pasajdaki en dikkat çekici yan, fagottaki yüksek virtüözüte gerektiren arpejlerdir.

182-190. ölçüler arasında yazı daha da sıklaşır. Piyanonun inişli çıkışlı figürüne karşı çellolar, fagotun çaldığı on altılıklarını devralırlar. Ana fikir ise bu defa klarnet ve viyolalar tarafından çalınır.

Bir sonraki bütünde, yani 190-198. ölçüler arasını kapsayan kısımda, gelişme kısmının ruhuna uyar şekilde yine bölümün başlıca malzemeleri (serimin ikinci teması ile birinci tema grubunun ikinci fikri) tekrar ele alınıp, neredeyse kontrpuan havası yaratacak şekilde bir arada kullanılmıştır. Orkestranın 2/4'lük ritmine karşı trompet ve kornların 6/8'lik ölçüdeki temaları duyururlar.

198. ölçünün devamında mi bemol klarinet serimin ikinci temasını piyanonun devam etmekte olan inişli çıkışlı figürünün üzerinde çalarken, ikinci yarıda, serimin birinci tema grubunun ikinci fikri, arp ve pikolo flüt tarafından duyurulur.

206-214. ölçüler arasında bu durum tersine çevrilmiştir. Bu pasajın 4 ölçülük ilk yarısında birinci tema grubunun ikinci fikri kornolar, keman ve trompet tarafından çalınır; ikinci 4 ölçülük yarıda ise serimin marş havasındaki 6/8'lik ritmindeki ikinci teması taklit edilip çeşitlenir ve son 2 ölçüde klarinetlerdeki kromatik çıkış ve crescendo ile yeniden serim kısmına bağlanılır.

Yeniden Serim Kısmı

Yeniden serim kısmı serime göre oldukça kısalmıştır. Serim kısmı toplamda 153 ölçüyken yeniden serimin 93 ölçüyü kapsadığı görülür. Bununla birlikte ilginç olan bir ayrıntı ise 60 ölçülük gelişme kısmıyla yeniden serimin toplamının, serimin toplam ölçü sayısını vermesidir. Bu açıdan bakıldığında bölüm sanki 153 ölçülük iki bütünden oluşuyormuş izlenimi verir.

214. ölçüde piyano, başlarda ilk olarak klarinet tarafından duyurulmuş birinci temayı *ff* dinamikte taklit edip virtüöz hareketlerle çeşitler. 230. ölçüde bu defa ağırlıklı olarak üflemeliler tarafından serimin birinci tema grubunun ikinci fikrinin ele alındığı görülür. Dinamik, bölümün ve eserin sonuna geldiğini belli edercesine *f* ile *ff* arasında gezinir. Piyanonun tekrara dayalı inişli çıkışlı, yer yer atlamalı figürü hâlâ sürmektedir.

256-269. ölçüler arası, yeniden serimin ikinci tema grubunun değiştirilmiş ve 13 ölçü kısaltılmış tekrarıdır. Marş havasındaki ikinci tema, yeniden serimde solist ve trompet arasında diyalog halinde çalınır. 256. ölçüde dinamik bir kademe artıp *ff* olur. Serimde bu pasaj trombonun glissandosunu ile başlarken, yeniden serimde piyanonun 3 ölçülük inici bir geçişinin ardından klarinetin caz müziğini andıran inici kromatik dizisi duyulur. Bu inici dizi fagot tarafından tekrarlandıktan sonra, tıpkı 256. ölçünün ilk vuruşunda olduğu gibi yaylıların *ff* akoru ve piyanonun geçiş hissi veren 3 ölçülük pasajı duyulur. Bu geçiş trombonun glissandosuna bağlanır. Bunu hemen kornların inici kromatik dizisi izler. Bu kısmın son 3 ölçüsünde, yaylıların büyük crescendosu ile *ff* dinamiğe ulaşılır. Bu pasajın son ölçüsünde tahta üflemelilerde görülen yine oldukça büyük bir decrescendo ile codetta başlar.

Yeniden serimin diğer unsurları gibi codetta da, serimin codettasına göre kısaltılmıştır. Serimin codettası 39 ölçü iken, yeniden serimin codettasının 26 ölçü olduğu görülür. İlk 16 ölçüsü, baştaki malzeme üzerine kurulmuş codettanın 17. ölçüsünde bölümün en başat motiflerinden olan, serimin birinci tema grubunun ikinci fikri *ff* dinamikte son bir defa daha duyurulur. 3 ölçülük bu hatırlatmayı tahta üflemelilerin 7 ölçüyü kapsayan çıkıcı kromatik gamı takip eder ve 12 ölçülük codaya geçilir.

Codanın birinci vuruşu *ff* olsa da, bölümün sonuna kadar büyük ve etkili bir crescendo yapabilmek için piyanonun 295. ölçünün ikinci vuruşuna *p* dinamikte başladığı göze çarpar. 8 ölçülük büyük bir crescendo ve kapanışı vurgulayan virtüöz figürlerin ardından, bölümün en başında kullanılmış kısa dörtlük akorlarla eser hızlı ve görkemli bir şekilde biter.

5. SONUÇ

20. yüzyılın en büyük bestecilerinden Maurice Ravel'in hayatı incelendiğinde bestecinin oldukça erken bir yaşta piyano dersleri almaya başladığı, daha sonra bu derslerin armoni, kontrpuan ve bestecilik dersleriyle desteklendiği görülür. Maurice'in on dört yaşında, Fransa'nın bugün olduğu gibi o dönemde de en saygın müzik eğitim kurumu olan Paris Konservatuarı'na girmiş olması, hem bu küçük piyanistin kalitesini gösterir, hem de bir piyano kariyeri yapmayı istediği ve çevresindeki insanların da ondan bunu beklediğini açıkça gözler önüne serer. Bu durum, Ravel'in piyano eserlerini bestelededeki ustalığının da somut göstergesidir.

Parlak bir piyano öğrencisi olmayan Ravel, çalkantılı konservatuvar yıllarının 1898 yılında başlayan ikinci aşamasında bestecilik eğitimi almaya başlamıştır. Ne var ki kompozisyon öğrencisi olarak da, seviyenin ve rekabetin son derece yüksek olduğu bu kurumda dikkate değer bir başarı kaydedemediği görülür. Fakat öğrencilik hayatında yaşadığı başarısızlıkları konservatuvar dışında ve sonrasında yaptığı işlerle dengelemiş, kısa süre içinde adından ülke çapında söz ettirmeyi başarmış, bu gelişim sürecinin devamında hem yenilikçi hem de çok çalınan eserler besteleyerek ününü Fransa dışına da taşımasını bilmiştir.

Ravel'in bestecilik anlayışının incelendiği ikinci bölüm için yapılan araştırmalar sonucunda, bestecinin hiçbir zaman tek bir sistem veya stil oluşturmayı hedeflemediği, hatta bundan bilinçli olarak kaçındığı anlaşılmıştır. Bu da Ravel'i, eserlerini belli bir sistem (hatta ideoloji) içine yerleştirmeyi seçmiş Arnold Schönberg gibi kimi 20. yüzyıl bestecilerinden ayırır ve her bir eserinde yeni bir dünya, buna bağlı olarak da yeni bir stil ve yazı tekniği oluşturan çok sistemli, çok

stilli besteciler arasına katar. Çalışmanın ikinci bölümünün devamında bestecinin estetik dünyasını biçimlendiren ana etkilerin; hayvanlar dünyası, çocuk dünyası ve sevgisi, halk müziği, özellikle de İspanyol-Bask halk birikimi, (yaşadığı dönemin birçok sanatçısında olduğu gibi) Egzotizm akımı ve caz müziği olduğu saptanmıştır.

Ravel'in bir başka önemli eseri *Sol El Piyano Konçertosu* ile aşağı yukarı aynı dönemde bestelenmiş olan *Sol Majör Piyano Konçertosu*'nun birinci bölümü Allegramente, sonat formunda olup geleneksel sonat formunun bütün karakteristik özelliklerini barındırmaz. Eserin ilk bölümünün analiz edildiği kısımda, bölümün genel hatlarıyla sonat formundaki çatısı çıkarıldıktan sonra Ravel'in geleneksel sonat formundan ayrılan formal tercihleri aktarılmaya çalışılmıştır. Eserin ikinci bölümü Adagio assai, tipik bir yavaş bölüm formu olan üç kısımlı (A-B-A') şarkı formu üzerine kurulmuştur. Ravel'in en sevilen bölümleri arasında yer alan bu bölüm, bölümün formal iskeletini gösteren bir tablo eşliğinde baştan sona incelenmiştir. Konçertonun son bölümü Presto; içerdiği yüksek virtüözitesi, son derece hızlı temposu ve karakteriyle tipik bir konçerto kapanış bölümü örneğidir. Bölüm bu anlamda geleneksel konçerto anlayışına yakın durmakla birlikte, tıpkı birinci bölüm gibi sonat formunda olması şaşırtıcı ve yenilikçidir.

Bestecinin iki yıllık çalışmasının ürünü olan bu konçertonun analizi sonucunda Ravel'in gelenekten beslenerek geleceği şekillendiren bestecilik anlayışı detaylı şekilde incelenmiştir. Bu çalışmanın hedef kitlesi olan okurların da bu çalışma aracılığıyla, Ravel'in son derece geniş ve renkli duygu ve düşünce dünyasıyla tanışmaları, hatta ondan destek alarak daha ayrıntılı ve kapsamlı araştırmalara açılmaları ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

Finscher, L., (2005), MGG, Kassel, Bärenreiter.

Fulcher, J. (2001), *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford, Oxford University Press.

Goss, M., (1940), *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, New York, Holt.

Nichols, R. (1987), *Ravel Remembered*, Londra, Faber and Faber.

Nichols, R. (2011), *Ravel*, New Haven vd., Yale University Press Kelly (2000

Nectoux, J.-M., (1991), *Gabriel Faure – A Musical Life*, Cambridge, Cambridge University Press

Orenstein, A., (1991), *Ravel: Man and Musician*, Mineola, Dover.

Orenstein, A., (2003), *A Ravel Reader*, Mineola, Dover.

Pasler, J., "Stravinsky and the Apaches", *The Musical Times*, 1982, c. 123 (1672), 403–407.

James, B., (1987), *Ravel*, Londra, Omnibus Press.

Kelly, B., "History and Homage", *The Cambridge Companion to Ravel* (ed. Deborah Mawer), Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Kelly, B., (2015), *Maurice Ravel*, Oxford, Grove Music Online- Oxford University Press.

Kleinen, G., (1987), Hommage a Ravel, Bremen, Hochs. f. Gestaltende Kunst u. Musik.

Pechard, L., “La Valse”, Revue international de musique française, 1987, c. 24, s. 61

Rhodes, J. (2015), Instrumental, Edinburgh, Cannongate Books.

Schmalzriedt, S. (2006), Ravels Klaviermusik, Münih, C.H.Beck.

Stegemann, M., (1996), Maurice Ravel, Hamburg, Rowohlt.

Stuckenschmidt, H.H. (1976), Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk, Berlin, Suhrkamp.

Vaughan Williams, U. (1964), R.V.W. – A Life of Ralph Vaughan Williams, Oxford ve New York, Clarendon Paperbacks.

Zank, S., (2005), Maurice Ravel: A Guide to Research, New York, Routledge.

İnternet Kaynakları:

Rae, C., Piano Concerto in G Major:

http://www.philharmonia.co.uk/paris/essays/26/piano_concerto_in_g_major

<http://www.maurice-ravel.net/concerto2.htm>

[http://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_in_G_major_\(Ravel,_Maurice\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_in_G_major_(Ravel,_Maurice))

ÖZET

Fransız müziğinin 20. yüzyıldaki en önemli ve etkili isimlerinden besteci, piyanist ve orkestra şefi Maurice Ravel, ünü daha yaşarken Fransa sınırlarını aşp Kıta Avrupası'na, İngiltere'ye ve Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılmış bir müzisyendir. İlk olarak resim, edebiyat ve sonrasında müzikte etki gösteren ve temelinde dış dünyanın sanatçıda yarattığı etkiyi temel alan “Empresyonizm” (İzlenimcilik) akımı ilk olarak 19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkmış ve tüm dünyaya yayılmıştır. M. Ravel her ne kadar tam anlamıyla kabul etmese de, Empresyonizm akımının müzik alanındaki en önemli temsilcilerindendir.

Bugün Ravel deyince akla gelen bestecilik özelliklerinden birisi, bestecinin düzenleme ve orkestrasyon alanındaki büyük yetkinliği ve becerisidir. Şüphesiz ki M. Ravel'in sanat anlayışının oluşmasında ve piyano ve orkestra eserlerindeki estetik özelliklerin ortaya çıkmasında, yaşadığı dönem içerisindeki akımların etkisi büyüktür. 19. yüzyıl sonlarına doğru, Empresyonizm akımı ile yakın zamanlarda ortaya çıkan ve başka ülkelerin kültür ve sanatını yansıtmaya fikrini içeren Egzotizm'e duyulan hayranlık, o dönemin birçok sanatçısı gibi M. Ravel'in estetik dünyasını da etkilemiştir.

M. Ravel'in müzik kariyerinin doruklarındayken bestelediği, geleneksel konçerto stilinde başlayıp ani değişimler ile caz müziği etkileri taşıyan ve bugün hala piyano repertuvarının en çok çalınan ve sevilen eserlerinden olan *Sol Majör Piyano Konçertosu*, bestecinin en önemli eserleri arasında gösterilmektedir. Bu eser aynı zamanda bestecinin yazdığı son piyano eseridir. Bu çalışmada M. Ravel'in müzikal

yaratıcılığı, piyano müziğine kattığı yenilikler ve Sol Majör Piyano Konçertosu detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Maurice Ravel, Piyano Konçerto, Piyano



ABSTRACT

One of the most significant and influential figures of the French music in the 20th century, composer, pianist and conductor Ravel is a musician whose fame spread beyond France to continental Europe, Britain, and the United States during his lifetime. Impressionism, which started in painting and literature, and then rose in music and is based on the effect the external world produced on the artist, emerged in France in the 19th century and spread to the world. Although he does not acknowledge the fact himself, Ravel is among the greatest representatives of the Impressionist movement in the field of music.

Today, Ravel as a composer is remembered mainly for his great mastery over arrangement and orchestration. There is no doubt that M. Ravel's understanding of art and the development of the esthetic characteristics of his piano and orchestra works were influenced, to a large extent, by the movements of his time. The admiration for impressionism along with exoticism, a contemporary movement that involved the idea of artists reflecting the culture and arts of other countries in their works, had an impact on M. Ravel, as it did on other artists of the time.

Starting in the traditional concerto style but undergoing sudden changes reminiscent of the jazz music, the Piano Concerto in G Major, which M. Ravel composed when he was at the height of his career, is among the major works of the composer. It is also the last piano work he wrote.

Key words: Maurice Ravel, Piano concerto, Piano