

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Uygulama Raporu

**MAURICE RAVEL'İN PİYANO MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ VE “MIROIRS”
ALBÜMÜNÜN TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ**

Hazırlayan
Sadık Barış Yılmaz

Danışman
Doç. S. Aslı Gedikli

İzmir/2021

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Uygulama Raporu

**MAURICE RAVEL'İN PİYANO MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ VE “MIROIRS”
ALBÜMÜNÜN TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ**

Hazırlayan
Sadık Barış Yılmaz

Danışman
Doç. S. Aslı Gedikli

İzmir/2021

YEMİN METNİ

“Uygulama Raporu” olarak sunduğum “Maurice Ravel’in Piyano Müziğine Genel Bir Bakış ve “Miroirs” Albümünün Teknik ve Müzikal Analizi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

Sadık Barış Yılmaz

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Sadık Barış Yılmaz'ın "*Maurice Ravel'in Piyano Müziğine Genel Bir Bakış ve "Miroirs" Albümünün Teknik ve Müzikal Analizi*" konulu uygulama raporu incelenmiş ve aday tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy, ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu çalışmada, Fransa'nın en önemli bestecilerinden biri olarak tanınmış, eserleri ile Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde müziğin gelişimine büyük katkılarda bulunmuş besteci Maurice Ravel'in hayatı incelenmiş, bir besteci olarak yetiştiği erken 20. yüzyıl'ın barındırdığı müzikal gelişmeler ve değişimler çerçevesinde, piyano müziği ve piyano repertuvarında önemli bir yer tutan *Miroirs* albümü irdelenmiştir. İsviçre'li mühendis bir baba ve Bask'lı bir annenin oğlu olan Ravel, bu renkli kimliğini, zengin yaratıcılığıyla birleştirerek eserlerinde ilham kaynağı olarak kullanmıştır. Avrupa'nın en prestijli müzik okullarından Paris Konservatuarı'nda uzunca bir eğitim gören besteci, burada kazandığı sanatsal gelişiminin yanında Paris'in müzik çevrelerince tanınırlık kazanmış ve daha sonra kendi sanatçı arkadaşlarıyla bu çevrelerin içinde seçkin bir yer kazanmıştır. Ürettiği bale müziği, oda müziği, çeşitli enstrüman ikilileri ve koral müzikler gibi türlerin yanı sıra, piyano için bestelediği zengin dağarcık, günümüzde hala popülerliğini ve önemini korumaktadır. Eserlerinde, Mozart'tan Saint-Saëns'a, Debussy'den Gershwin'e, çeşitli ustalardan etkilenmiş, piyano müziğine getirdiği yenilikleri ve buluşlarıyla da kendinden sonraki bestecilere de ilham kaynağı olmuştur. Ravel'in, zamanının empresyonist akımını geliştirmekle beraber, bu akımın en önemli temsilcilerinden biri haline gelmesini sağlayan eseri *Miroirs*, bu çalışmada piyano tekniği, müzikal ve içerik bakımından incelenmiştir.

ABSTRACT

This study examines the life of one of the greatest composers of France, Maurice Ravel, whose work contributed to the development of music in both Europe and the United States. His piano music and five piece album *Miroirs* which has a significant place in his piano repertoire is analysed in light of the changes and developments in music in the 20th century. Being a son of a Swiss engineer father and a Basque mother, Ravel combined his colorful ethnic identity with his substantial creativity and used it as inspiration for his work. Studied for a long period of time in one of the most significant conservatoires in Europe, Paris Conservatory, besides the artistic progress achieved, he also gained recognition in the artistic communities of Paris and later found a place with his friends in these communities. Besides the music he composed for ballet, chamber music, enstrumental duos and choral music, the rich repertoire he composed for piano still holds its popularity and significance. Influenced by master composers such as Mozart, Saint-Saëns, Debussy and Gershwin, he also influenced composers after him with inventions and innovations of his piano music. In this study, his album *Mirrois*, which improved impressionist movement and made Ravel one of its greatest representatives, is analysed contextually and musically and regarding piano technique.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın her aşamasında desteği ve katkılarından dolayı piyano hocam ve danışmanım olan Doç. Aslı Gedikli başta olmak üzere, eser analizlerindeki değerli katkılarından dolayı arkadaşım Mustafa Ege Yılmaz'a ve bu süreçte desteğiyle her zaman yanımda olan arkadaşım İrem Yenidağ'a teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM LİSTESİ	x
TABLO LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR	xiii

1. BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILDA BATI MÜZİĞİNDEKİ DEĞİŞİM VE MAURICE RAVEL'İN PİYANO MÜZİĞİ

1.1. Müzikte Deneyler ve Arayışların Çağı 20. Yüzyıl ve Modern Müziğin Doğuşu	1
1.1.2. Farklı Ülkelerdeki Yenilik Arayışları	3
1.1.3. Empresyonizm ve Debussy.....	4
1.2. Maurice Ravel'in Hayatı	6
1.3. Maurice Ravel'in Piyano Müziği.....	10
1.4. Solo Piyano Eserleri.....	15
1.4.1. Sérénade Grotesque	15

1.4.2. Menuet Antique	16
1.4.3. Pavane Pour Une Infante Défunte	16
1.4.4. Jeux d'eau	17
1.4.5. Sonatine	18
1.4.6. Gaspard De La Nuit.....	19
1.4.7. Menuet Sur Le Nom d'Haydn	21
1.4.8. Valses Nobles Et Sentimentales	22
1.4.9. Prélude	23
1.4.10. A la Maniere De Borodin	23
1.4.11. La Maniere de Chabrier.....	23
1.4.12. Le Tombeau de Couperin	24
1.5. Dört El, İki Piyano İçin Eserleri ve Piyano Konçertoları	25
1.5.1 Ma mere L'oye	25
1.5.2. Sites Auriculaires.....	26
1.5.3. Frontispice	27
1.5.4. Sol El İçin Piyano Konçertosu.....	27
1.5.5. Sol Majör Piyano Konçertosu.....	28

2. BÖLÜM

“MIROIRS” ALBÜMÜNÜN TEKNİK VE YORUMSAL ANALİZİ

2.1. Albümün Ortaya Çıkışı	29
2.2. Eserlerinin Analizleri	31
2.2.1. Noctuelles	31
2.2.2. Oiseaux Tristes	34

2.2.3. Une Barque sur l'Océan	38
2.2.4. Alborada del gracioso	42
2.2.5. La Vallée des cloches	46
SONUÇ.....	50
KAYNAKÇA.....	52
ÖZGEÇMİŞ	



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Edisyona eklenmiş Bertrand'ın Şiiri	20
Resim 2: Ravel'in kül kutusu çizimi	25



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Noctuelles'in formu.....	33
Tablo 2: Oiseaux Tristes'in formu.....	37
Tablo 3: Une Barque sur l'Océan'in formu.....	40
Tablo 4: Alborada del Gracioso'nun formu.....	44
Tablo 5: La Vallée des Cloches'in formu.....	48

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Şekil 1: Jeux D'eau ve Noctuelles'in ilk ölçüleri.....	11
Şekil 2: ölçü: 48.....	13
Şekil 3: ölçüler: 117-125.....	13
Şekil 4: ölçüler 1-10.....	14
Şekil 5: ölçüler: 1-3.....	15
Şekil 6: ölçü: 1.....	18
Şekil 7: ölçüler: 1-5.....	22
Şekil 8: ölçüler: 1-10.....	23
Şekil 9: ölçüler: 1-4.....	26
Şekil 10: ölçü: 1.....	32
Şekil 11: ölçüler 55-56.....	34
Şekil 12: ölçüler 126-127.....	34
Şekil 13: ölçü: 2.....	36
Şekil 14: ölçü:17.....	37
Şekil 15: ölçü: 4.....	40
Şekil 16: ölçüler: 39-40.....	41
Şekil 17: ölçü: 83.....	42
Şekil 18: ölçü: 6.....	44
Şekil 19: ölçüler: 107.....	45
Şekil 20: ölçüler: 202-203.....	45
Şekil 21: ölçü 4.....	47
Şekil 22: ölçü 24.....	48

KISALTMALAR

ppp:	Pianisissimo
pp:	Pianissimo
mf:	Mezzoforte
ff:	Fortissimo



1. BÖLÜM
YİRMİNCİ YÜZYILDA BATI MÜZİĞİNDEKİ DEĞİŞİM VE MAURICE RAVEL'İN
PİYANO MÜZİĞİ

1. BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILDA BATI MÜZİĞİNDEKİ DEĞİŞİM VE MAURICE RAVEL'İN PİYANO MÜZİĞİ

1.1. Müzikte Deneyler ve Arayışların Çağı 20. Yüzyıl ve Modern Müziğin Doğuşu

Müzik eleştirmeni ve eğitimci Ahmet Say, 20. Yüzyılda yaşanan toplumsal değişimleri ve bu değişimlerin müziğe yansımalarını şu şekilde ifade etmiştir: “Yirminci yüzyıl, bilimde, teknolojiye ve toplumsal yaşam biçiminde sıçramaların çağıdır. Bu bağlamda sanat da yaratıcı deneysel çabalarla bilim ve teknolojiye paralel sıçramalar gerçekleştirmiştir: Müziksel gelişim, tonal müziğin kalıp ve kurallarının aşılmasını dayatmıştır” (Say, 1997: 468).

Koskoca bir yüzyılın aynı nitelikte ürünler verdiğini söylemek son derece yanlış olacaktır. Dünya savaşları öncesi dönemde besteciler, halihazırda kalıplaşmış müzik geleneğinin kurallarını yavaş yavaş zorlayarak bir arayış içine girmişlerdir. Yüzyılın başında ortaya çıkan fütürizm, daha sonra klasik formların yeni fikirlerle birleştirildiği neoklasisizm, birinci dünya savaşından hemen önce gelişen ekspresyonizm, on iki ton tekniği gibi daha radikal ve kuralların tamamen yıkıldığı akımlar ortaya çıkmıştır. 1945 sonrasında besteciler, insanlığa dair daha karamsar bir farkındalık kazanan ve bu yolda hızla dönüşen modern toplumu ifade etmeye çalışmış, gelişen teknolojinin sağladığı imkanlarla elektronik müzik gibi yeni yöntemler ortaya koymuşlardır. Sonrasında ise postmodern müzik söz konusu olmuştur. Müzikte yeniliğin odağı Amerika'ya uzanmış, minimalizm gibi akımları ortaya çıkartmıştır. Bu sebeple çalışmamda, yirminci yüzyılın başındaki gelişmeleri odak olarak kullanmayı daha uygun buldum.

Yirminci yüzyıl, pek çok akımın doğduğu ve birlikte var olduğu bir dönemdir. Daha önce aynı yüzyıl içinde bir çok akımın bu şekilde paralel olarak sürdüğü başka dönem yaşanmamıştır. Önceki çağların akımları, ana fikrini belirleyen kavramlarla açıklanabilmiştir: Rönesans “hümanizm”, Klasisizm “aydınlanma”, Romantizm

”bireysel duygu” gibi kavramlarla tanımlanabilir. Yirminci Yüzyılın ise böyle bir kavram sınıflandırılmasıyla tamınlanması mümkün değildir çünkü “çoğulculuk” başlıca özelliğidir. Bununla birlikte bestecileri ve yapıtlarını belirli bir akımın ya da eğilimin şablonu içinde değerlendirmek yanlış olur. Bu sebeple, yirminci Yüzyıl bestecileri, akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından yararlanmış ve aynı yapıt içinde çeşitli eğilimlerin tekniklerini kullanmaya yönelmişlerdir (Say, 1997: 468 - 471).

Bu dönem, müzikte hızlı ilerlemelerin ve yeni yöntemlerin çağı olmuştur. Müzik dili ve grameri yenilenmiş, tonaliteden kopulmuş ve atonalite ve politonalite gibi yeni sistemler geliştirilmiştir. Tonaliteden uzaklaşılması, klasik armoni kurallarından da paralel olarak ayrılmasını sağlamıştır (Mimaroglu, 1987: 124 - 125). Majör ve minör dizilerin kullanımı, önce büyük bir özgürlük çerçevesinde kullanılmaya başlanmış, daha sonra ise kimi zaman tamamen ortadan kaldırılmıştır. Pentatonik dizilerin, ortaçağ kilise modlarının kullanımı başlamış ve Uzakdoğu müziğinden etkilenilmiştir. Ölçü çizgileri ortadan kalkmaya başlamış, Armoni kavramı, köklü bir değişim geçirerek yeni bir müzik dili oluşmuştur. Klasik armoninin beşli ve yedili akorları, ton içindeki görevlerini ve önemlerini yitirmiş, çeken - eksen kavramları ortadan kalkarak, her akor başka bir akora bağımlı olmaksızın özgürce kullanılmıştır (Kütahyalı, 1981: 18 - 20). Çalgılama alanında denenmemiş tını birleşimlerine yönelinmiş, enstrümanların sınırları zorlanmış ve daha sonraları bu zorlanan sınırlar elektronik gereçlerin yardımı ile daha da esnetilmiştir. Formal açıdan, eserlerde giderek serbestleşen formlar kullanılmasının yanında neoklasisizm bağlamında, Üç bölmeli Lied, Çeşitleme, Rondo ve Sonat gibi klasik formlar da kullanılmış fakat dönemin ruhunu yansıtacak biçimde değiştirilmiştir.

Modernleşen dünyanın, sanatın her alanında üretimin de modernleştiği 20. yüzyılda modern müziğin başlangıcı, tartışmalı bir konu olmuştur. Önder Kütahyalı, konuyla ilgili görüşünü şu şekilde ifade etmiştir: “...En yaygın eğilim, Debussy’nin 1894 yılında Paris’te seslendirilen *Prélude à l'après-midi d'un faune* adlı senfonik şiirinin ve söz konusu tarihi başlangıç olarak kabul etmektedir” (Kütahyalı, 1981: 14).

1.1.2. Farklı Ülkelerdeki Yenilik Arayışları

20. yüzyılın erken yıllarında rus besteci Stravinsky'nin yoğun disonans armoniler içeren *Bahar Ayini* adlı bale müziği, Paris'in müzik çevrelerinde büyük "skandal" yaratmıştır (Say, 1997: 480). 1913'te ilk gösterimi yapılan Stravinsky'nin bu çığır açan eseri, ilk etapta avrupanın yüzyıllardır süregelen müzik geleneğine karşı yıkıcı bir unsur olarak eleştiri almıştır. Eserde kullanılan poliritmik teknik, zamanının kriterlerine göre hayret verici bir yapıdadır. Disonans armonilerin kullanılması da 20. yüzyılda önde gelen bestecilere rehberlik edecek bir metod olacaktır. Stravinsky disonans armoninin önemini şu şekilde ifade etmiştir: "Konsonans, birkaç notanın armonik bir birimde bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Disonans ise, bu armonik yapıya yabancı notalar ekleyip, bu yapıyı bozarak elde edilmektedir. Disonans kelimesi kullanılmaya başlandığından beri anlamı negatif olmuştur ancak aslında tam bir geçiş elementidir; Uyumsuz aralıklardaki notalardan oluşmaktadır ve kulağın doyumu için sürekli konsonansa çözülmek ister" (Kallen, 2003: 79-80).

Debussy gibi 1860'lı yıllarda doğan Mahler de 19.yy'ın sonu ve 20.yy'ın başlarında yaşamış devrimci bestecilerdendir. Ancak Debussy'nin keyifli empresyonist tınılarının aksine, Mahler'in müziğinde yoğun bir acı, hüznün ve ızdırap ön plandadır. "Geç romantikler"den olan besteci, 19. yüzyıl romantizmi ile 20. yüzyılın erken modernizmi arasında köprü olmuştur. Eserlerini seslendirmek için fazlasıyla büyük orkestralar oluşturmuş ve enstrümanları, uç sınırlarını zorlayacak şekilde kullanmıştır. Tonal müziğin de sınırlarını zorlamış, aynı eserde pek çok farklı tonalite kullanmıştır. Besteci aynı zamanda ton dışı akorlar kullanarak deneyler yapmıştır. 10. senfonisinin zirvesindeki adeta bir "çığlık" etkisi yaratan disonans tını, bunun için iyi bir örnektir. Besteci tonalite, armoni ve diğer müzikal kuralları kendi müzik anlayışı ile değiştirmiştir. Müzikte yaptığı deneyler ve keşifler, ondan sonra gelen bestecilere yön göstermiştir (Kallen, 2003: 82-83).

Avusturyalı besteci Schönberg, yarattığı 12 ton sistemiyle, 20. yüzyıldaki esnek tonal anlayışı bir dönüm noktası oluşturacak şekilde değiştirmiştir. "Tonaliteyi yıkan ilk kişi olmasa da Schönberg, dağılan düzenin yerine yenisini kuran kişidir"

(Mimaroglu, 1987: 152). 1874 yılında Viyana’da doğan besteci, önce tonal düzen içinde müzik üretmiş, ancak bestelediği her yeni eseri ile tonaliteden giderek uzaklaşmıştır. Bir yahudi olan besteci Nazi baskısı nedeniyle Amerika Birleşik Devletleri’ne kaçmış ve kalan hayatını burada sürdürmüştür. Eserleri, pek çok besteci tarafından hayranlık uyandırır da, anlaşılması zor on iki ton müziği, konserlerde sıklıkla yer almamıştır. Besteci kendi müziğini’nin bu yönünü şu şekilde ifade etmiştir: ”Eserlerimin birkaç on yıl geçmeden, tam anlamıyla kavranamayacağı gerçeğinin bilincindeyim. Müziğimi idrak edebilmeleri için müzisyenlerin ve dinleyicilerin zihinlerinin olgunlaşması gerekmektedir” (Kallen, 2003: 85).

Charles Ives, 20. yüzyılın getirdiği değişimlerin Amerika’daki en önemli temsilcilerindendir. Sağlam bir müzik eğitiminin ardında sigortacı olarak hayatını kazanan besteci, hiç bir zaman müzikten ün kazanma ya da gelir elde etme gibi bir amacı olmadığı için, müzik piyasasının gereklerine uymak zorunda kalmamış, dolayısı ile çeşitli yenilikler deneyerek özgün bir müzik yaratmaktan çekinmemiştir. 1874-1954 yılları arasında yaşayan besteci, ilk yapıtlarında Alman romantizminin etkisinde eserler vermiş, Schumann ve Brahms yolunda ilerlerken bir yandan da ileride kullanacağı yenilikler, kendisini disonans seslerin ve birden fazla tonalitenin kullanımı ve ritim aksamalarıyla belli etmiştir. İzlenimci etkilerin bolca görüldüğü *Central Park in the Dark* adlı eseri ve her bir bölümünde Amerikan düşünürlerinin besteci üzerindeki etkisini anlatan, disonans armoninin yoğunlukta olduğu *Concord, Mass.* adlı ikinci piyano sonatı da bestecinin müziğinde yarattığı yeniliklerin örneklerindendir (Mimaroglu, 1987: 167-168).

Amerika Birleşik Devletleri, Rusya, Almanya ve Viyana’daki bu değişim rüzgarı Fransa’da Claude Debussy ile karşılık bulmuş, ürettiği müzik ile radikal bir değişim ortaya koyan Debussy, kendisinden sonra gelen bestecilerin müziği algılayışı üzerinde son derece etkili olmuştur.

1.1.3. Empresyonizm ve Debussy

Empresyonizmin Debussy’nin müziği ile bağlantılı bir şekilde ifade edilişi ilk kez bestecinin *Printemps* adlı orkestra süitini *Academie des Baux-Art*’a göndermesi

üzerine, buradaki komitenin, eserin “üstü kapalı bir empresyonizm”içerdiği şeklindeki değerlendirmesiyle olmuştur (Byrnside, 1980: 523). Daha sonra ise bestecinin eserleri, müzisyenlerin, müzik dinleyicilerinin ve müzik eleştirmenlerinin odağı haline geldiğinde empresyonizm yakıştırmaları sıkça ortaya çıkmaya başlamıştır. Açıkça görülmektedir ki Debussy’nin bestelerinin doğası, bir şekilde müzik eleştirmenlerince empresyonizm ile bağdaştırılmıştır. Tıpkı empresyonist ressamalar gibi Claude Debussy de canlı müzikal resimler çizen parlak müzikal renkler kullanmış ve müziğiyle huzurlu yaz günleri ya da ay ışığında dingin ormanlar resmetmiştir. Bestelerinde *Bulutlar*, *Neşe Adası*, *Su Üzerindeki Yansımalar*, *Bir Faunun Öğledensonrası* Gibi isimler kullanmıştır. Debussy müziğe bakış açısını şu şekilde ifade etmiştir: “...Giderek daha da ikna oluyorum ki müzik, doğası gereği geleneksel bir formda ifade edilemez bir şeydir. Müzik renklerden ve ritimlerden ibarettir.” (Kallen, 2003: 82).

Bununla birlikte “Debussy’nin müziğinde kullandığı ilham sembolist şiiirden gelmektedir” (Mason, 1915: 321). 1885 sonrasında pek çok ressam ve sembolist şair, kendisi de sembolist bir şair ve Debussy’nin yakın dostu olan Stephane Mallarme’in evinde, çeşitli estetik konular üzerine düzenlenen tartışmaların yapıldığı toplantılara katılmaya başlamıştır. Buradaki sorgulama ve tartışma ortamının sonucunda Debussy, empresyonist ve sembolist teorilerin müziğe uyarlanması konusunda ihtiyacı olan ilhama ve fikirlere sahip olmuştur. Empresyonizmin kasıtlı bir biçimde uygulanışının ilk kanıtı bestecinin *Prélude à l’après-midi d’un faune* (Bir Faunun Öğledensonrası) eserinde görülmüştür. Eser, Mallarme’in aynı isimli şiiri üzerine kurulmuştur ve besteci, şiirdeki sembolizmi, müziğine başarılı bir şekilde aktarmıştır. 1892 yılında ise besteci, Maeterlinck’in tiyatro oyunu *Pelleas et Melisande* ile tanışmış ve duyarlı bir sembolizmle yazılmış oyunu, yeni edindiği estetik içgüdüleriyle birlikte bir opera eserine dönüştürmüştür (Mason, 1915: 321-322).

Debussy’ye göre “renk imgesi” müzikteki en önemli öğelerden biridir. Geçmişte besteciler tınların güçlerini ve artikülasyon niteliklerini başarılı bir şekilde kullanmış, ancak tınların renkleriyle ilgilenmemişlerdir. Debussy, orkestrada geleneksel enstrümanlar kullanmış, enstrüman sayısını azaltmış, bakır üflemeliler yerine tahta üflemeli enstrümanları öne çıkarmış ve farklı renklerdeki tınları aynı anda

kullanmaktan kaçınmıştır. Tını yoğunluğundan yana tercihi “piano” ve “pianissimo” olmuştur (Pamir, 2000: 221). Albert Jakobik’in de tanımladığı gibi: “Kısaca müzikte sessiz bir devrimi gerçekleştiren Debussy, müziğini kesin tını değerleriyle oluşturur” (Gedikli, 2006: 19)

Debussy’nin müziği armoniye değil, melodi, ritim ve tını parçacıklarının düşey ve yatay birleşimlerine dayanmaktadır. Müziğinde armoni, yapının temeli olmaktan kurtulmuş, anlatıma ulaşmış, her yapıtında yeni bir varoluşa ulaşmıştır (Mimaroglu, 1987: 126). 1902’de verdiği bir röportajda “İnsanın Fransız müziği için dileyebileceği en iyi şey, armoni dersinin konservatuvarlarda uygulanış biçiminin kaldırıldığını görmektir”(Griffiths, 2006: 212) ifadesini kullanmıştır. Debussy, büyük çapta ortaçağ müziği, halk şarkısı ve Uzakdoğu müzik toplulukları modlarından oluşan tam ton dizilerine dayanan sistemler kullanmıştır.

Debussy yirminci yüzyıl bestecilerinin büyük bir kısmını etkilemiştir; tutumlarını, Müziği Paris Konservatuarı’nda öğrenmiş olan Maurice Ravel, bu etki altında kalanların başında gelmektedir ve izlenimciliği Fransa’da Debussy’den sonra devam ettiren en önemli isimdir. Aynı zamanda Debussy’nin izlenimci yöntemlerinin etkisi altında kalan, dünyanın farklı yerlerinde pek çok besteci olmuştur: İngiltere’de Frederick Delius ve Ralph Vaughan Williams, İrlanda’da Sir Arnold Bax, Amerika’da Charles Tomlinson, İtalya’da Ottorino Respighi, Polonya’da Karol Symanowski, Rusyada Skriabin ve Macaristan’da Bela Bartok ve Zoltan Kodaly eserlerinde izlenimciliği kullanan bestecilerdir (Mimaroglu, 1987: 129-130).

1.2. Maurice Ravel’in Hayatı

Otomobil mühendisi olan Pierre-joseph Ravel, Paris'teki işini 1870'deki Fransa - Prusya savaşı sırasında çalıştığı fabrikanın kapanmasıyla kaybetmiş ve İspanyol hükümetinin yürüttüğü bir demiryolu projesinde çalışmak için İspanya'nın güneyine taşınmıştır. Pierre-Joseph, 1873 yılında İspanya'nın yazlık sarayıyla ve Rodrigo'nun *Concierto de Aranjuez*'i ile ünlü Aranjuez şehrinde Bask'lı Marie Delouart ile tanışmıştır. Bir sene sonra Paris'te evlenen çift, Ciboure köyüne yerleşmiştir ve aynı sene Mart ayında Maurice Ravel dünyaya gelmiştir.

Pierre-Joseph, pek çok patent sahibi olan, son derece yetenekli bir mühendis ve mucittir. ilk içten yanmalı motorun mucidi olduğu tahmin edilmektedir (James, 1983: 12). Son derece kültürlü biri olan Pierre-Joseph, oğlu Maurice'i kendi çevresi olmamasına rağmen, müzik alanında nüfuz sahibi insanlarla tanıştırmıştır. Nivelles nehri kıyısında yaşamış bir balık tüccarı olan, Maurice'in Anneanesi Sabine, Bask'a 17.yy'da göç etmiş çingenelerin soyundan gelmektedir. Bask dilinde değersiz anlamına gelen "Kaskarote" olarak anılan bu halk, son derece zorlu hayat şartları içinde yaşamlarını sürdürmüşlerdir ancak Rousseau-Plotto'nun tanımıyla "Fandango dansındaki olağanüstü yetenekli, çeviklikleri, güzellikleri ve güçlü karakterleri ile ünlüdürler" (Nichols, 2011: 5). Pekçok bestecinin aksine Ravel, son derece mutlu bir aile ortamında yetişmiştir. Annesi ve babası ile güçlü ilişkilere sahiptir. Annesi ve özellikle de kültürlü bir adam olan babası oğullarının sanatsal eğilimini fark edip onu mutlulukla desteklemişlerdir.

Müzik yeteneğinin fark edilmesi ile birlikte, yedi yaşında Henri Ghys'ten 11 yaşına geldiğinde ise Charles-René'den piyano dersleri almış, ve kısa süre içinde kendi piyano parçalarını bestelemeye başlamıştır. 1885 yılında ailesinin taşınmasıyla, ileride başarılı bir İspanyol piyanist ve bestecinin eserlerinin en önemli yorumcularından biri olacak olan Ricardo Viñes ile tanışmıştır. Kısa zamanda yakın arkadaşlar haline gelen Maurice ve Ricardo sık sık piyano düetleri çalarak müziği birlikte keşfetmeye başlamışlardır. Daha sonra Ravel ve Viñes ikilisi 1889'da Paris Konservatuarı'nı kazanarak Eugène Anthiome'nin piyano sınıfına kabul edilmişlerdir.

Akademik başarı, genç bestecinin hayatında hiç bir zaman önemli bir hedef olmamıştır. Konservatuvarda 14 sene gibi alışılmadık uzunlukta bir öğrencilik hayatı sürdürmüş, eğitiminin sonunda ise kendi sesine sahip, farklı bir besteci olarak mezun olmuştur. Mezun olmadan çok önce bestelemeye başlamış, eğitimi tamamladığında ise konservatuvardan, müzik çevrelerince tanınan bestelere sahip olarak ayrılmıştır.

1889 Fransa'sında edebiyat ve tiyatro alanlarında olduğu gibi müzik sanatı da serpilme dönemindedir ve empresyonizm ve sembolizm gibi pek çok ekol ortaya çıkmaya başlamıştır. Ravel'in kendi iddiasına göre en çok etkilendiği besteciler, kendi

döneminden Chabrier ve Satie, daha eskilerden ise her zaman öncelikli olarak örnek aldığı Mozart olmuştur. Ayrıca Saint-Saens'in başarılarına özel olarak hayran olmuştur. Debussy'den doğrudan etkilenmesi söz konusu olmamakla birlikte, her zaman karşılıklı bir etkileşim içinde olmuşlardır (James, 1983: 17). Piyano müziğinde ise Liszt'ten oldukça etkilenmiştir.

1890 yazında, konservatuvarda her sene düzenlenen piyano yarışmasında Schumann ve Hummel çalarak ikincilik ödülü almıştır. Aynı sene, daha sonra *Suite Auriculaires* eserinin bir bölümü haline gelecek olan ilk basılı eseri *Habanera* ortaya çıkmıştır. 1898 yılında konservatuvara tekrar katılan Ravel, Fauré ile kompozisyon çalışmaya başlamıştır. Aralarında kırk yıl yaş farkı olmasına rağmen iki besteci, senelerce sürececek bir arkadaşlık geliştirmişlerdir.

Müzikal olarak olduğu kadar sosyal olarak da meşgul bir insan olan Ravel, 1900 senesi civarlarında, aralarında kendisinin de bulunduğu genç sanatçılar ile birlikte genel olarak sanat ve diğer entelektüel faaliyetleri kapsayan “Société des Apaches”i (Apaçiler kulübü) oluşturmuşlardır. Birlikte Paris'te sanatsal etkinliklere ve performanslara katılmışlar ve 1914'te birinci dünya savaşının patlak vermesine kadar sanatsal faaliyetlerinin sürdürmüşlerdir.

1901 yılında besteci, Fransa'nın prestijli “Prix de Rome” yarışmasına ön elemeleri geçerek katılmaya hak kazanmış ve *Myrrha* isimli kantatı ile birincilik ödülünü kazanamasa da ikincilik ödülüne layık görülmüştür. Takip eden yıllarda besteci 1902 Yılında *Alcyone*, 1903 yılında ise *Alyssa* kantatları ile yarışmaya tekrar katılmış ancak ödül kazanamamıştır. 1905 yılında, yarışmanın otuz yaş sınırı olması sebebiyle, yarışmaya son kez katılmış fakat ön elemeleri dahi geçememiştir. (Larner, 1996: 64)

1910'da çoğunlukla Fauré'nin Ravel gibi öğrencilerinden oluşan, aralarında Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Boulanger ve De Falla gibi isimlerin de olduğu “Société Musicale Indépendante” adlı topluluk kurulmuştur. Paris'deki müzikal aktivitelerin büyük bir kısmını kontrol eden “Société Nationale de Musique” isimli topluluğa karşı oluşturulan “Société Musicale Indépendante” kurulması Ravel için büyük önem ifade etmiştir. Hatta durumdan rahatsızlığını Charles Koechlin'e yazdığı

bir mektupta Soci  t   Nationale'den ayrıldığını ve yeni bir organizasyon oluşturduğunu, bunun sebeplerinden birinin, 3 öğrencisinin Soci  t   Nationale'e sunduğu çalışmalarının geri çevrilmesi olduğunu olarak dile getirmiştir (James, 1983: 63).

Bestecinin en büyük müzikal başarılarından biri olarak kabul edilen *Daphnis et Chlo  * balesinin hazırlık süreci ve aynı zamanda yürüttüğü diğer işlerin yoğunluğu ardından Ravel'in sağlığı ciddi olarak zayıflamıştır. Nörolojik bir rahatsızlık tanısı konulan besteci, bu sebeple önce Fransa'da Valvins'te daha sonra da annesinin vatani İspanya'nın Bask bölgesinde vakit geçirerek bir dinlenme periyoduna girmiştir. 1913'te sağlığına kavuşan besteci müzikal yaşamına kaldığı yerden devam etmiştir.

1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından Ravel, savaşa aktif olarak katılmak istemiştir. Ancak tüm çabalarına rağmen Fransız ordusu tarafından reddedilmiştir. Fransa'ya yapabileceği en büyük hizmetin müzik yazmak olduğunu düşünerek çalışmalarına devam eden besteci, bunun yanında Saint-Jean-de-Luz'da bulunduğu sırada yaralı askerlerin bakımına yardım etmiştir. 1915 Mart'ında en sonunda Fransız silahlı kuvvetlerine kendini kabul ettirmiş ve de Verdun muharebesinde kamyon şoförü olarak görev yapmıştır. 1916'da cephede dizanteriye yakalanan Ravel, Paris'e dönmüş ve burada annesini çok hasta bir halde bulmuştur. 5 Ocak 1917'de hayatındaki herkesten daha çok değer verdiği annesinin hayatını kaybetmesiyle birlikte derin bir bunalıma giren besteci, meslektaşlarının ve iş arkadaşlarının tüm çabalarına rağmen bu bunalımdan uzun süre kurtulamamıştır. Savaşa geri dönmesiyle sağlığı da kötüye gitmeye devam etmiş ve kısa süre içinde açığa alınmıştır.

Savaşın sonlanmasının ardından müzikal hayatına devam eden besteci, 1928 yılında Amerika'ya gitmiş, burada Büyük Kanyon gibi doğa harikalarını görmesinin yanında besteci Gershwin ile tanışmış, New Orleans'ta ve Harlem'de dinlemiş olduğu caz müziği ile ilgilenerek, kendine yeni ilham kaynakları bulmuştur.

Altmışlı yaşlarına geldiğinde, bestecinin giderek kötüleşen sağlık durumu daha da kötü bir hal almış, beyin tümörü ameliyatı olmuş, ardından 1932'de etkilerini daha sonra fark edeceği ve fiziksel yetilerinin zayıflayacağı bir trafik kazası geçirmiştir.

Yüzme esnasında hareketlerinde zorlanmalar fark etmiş daha sonra da yazı yazmada zorlanmaya başlamıştır ancak tüm bunlara rağmen zihinsel bir kayıp yaşamamıştır. Devam eden yıllarda kısa sürelerle İsviçre ve Bask bölgesinde yaşamış, ardından 1937’de Paris’te geçirdiği bir operasyon sonrasında girdiği komadan çıkamamış ve 28 Aralık 1937’de hayatını kaybetmiştir.

1.3. Maurice Ravel’in Piyano Müziği

Ravel’in piyano müziği, keskin dış hatların ve berrak formların kullanımı ve ayrıntılara önem verilmesi ile karakterize olmuştur. Piyanistik dokusunda resimsel bir güzellik barındırır. Kullandığı armoniler genelde müzikal hattın ve ritmin destekleyicisi niteliğindedir. Franz Liszt’in piyanistik geleneklerinin genişletilmesine katkıda bulunmuştur (Hinson ve Roberts, 2013: 803).

Ravel’in eserlerindeki teknik ve estetik bağlantılar sofistike bir Debussy’ciliğe işaret etmektedir. Bu bağlantılar diğer sanat dallarıyla olan ilişkileri ile açıklanabilir; bu sanat dalları empresyonist resim ve sembolist şiirdir. Monet’nin belirsizliği ve parlaklığı, Mallarme’ın imalı ifadeleri eserlerinde gözlemlenmektedir. Bu muğlaklık, bestecinin eserlerinin temel elementi halindedir. Modernist bir dokusal katmanlaştırma, Miroirs albümünde rahatça gözlemlenmektedir. Müzik tarihi ve müzikoloji profesörü Glenn Watkins’in ifadesiyle “Münferit olan ve çatışan fikirlerin, hem tonal hem de zamansal olarak rejistrede ayrılması, sonraki yarım yüzyıl (20.yüzyıl) içindeki bestelenmiş eserlerde sık rastlanmaktadır.”(Whittall, 1999: 21-22).

Ravel’in piyano yazımında piyanistik tuşenin kullanımı, aynı zamanda müzikal yapıyı etkilemiştir. Çalıcının fiziksel hareketleri ve jestleri bestecinin piyano yazımının adeta ayrı bir elementi halindedir. *Jeux D’eau*’nun başlangıcında sağ elde çalınan onaltılık pasajda, piyanistin çaldığı Re diyez Sol diyez Re diyez, Fa diyez notalarının hemen ardından aynı notaların inici olarak tersinden çalımı ve takip eden otuzikilik notalar, elin piyano üzerindeki doğal pozisyonu olmakla birlikte eserdeki “su oyunları” tasfirinin mekanik bir taklidi imgelenecek görsel bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu görsel tasviri *Miroirs* albümünün *Noctuelles* (Güveler) bölümünün başında sağ eldeki onaltılık figürler 1. parmağın beyaz tuşlarda diğer parmakların siyah tuşlarda akorlar

çalması, mekanik bir hareket olarak eserin ismindeki güvelerin kanat çırpışlarına benzetilmesiyle karşımıza çıkmaktadır. (Şekil 1)



(Şekil 1: Jeux D'eau ve Noctuelles'in ilk ölçüleri)

Ravel'in öne çıkan piyano eserlerinde, program müziği unsuruna sıklıkla rastlamaktayız. *Jeux d'eau*, "Su oyunları" anlamına gelmektedir ve besteci parçanın başında Symbolist Fransız şair Henri de Régnier "Nehir tanrısı, onu gıdıklayan suya gülüyor" ifadesini kullanarak yaratmak istediği atmosferi tarif etmiştir. *Pavane pour une infante défunte* ölü bir prensesin dansını, anne kaz anlamına gelen *Ma mère l'oye* isimli piyano düetinde de çocuksu bir hikaye dünyası dinlemekteyiz. *Miroirs* Albümü ise her parçasıyla farklı bir sahne kurmaktadır; *Noctuelles* Güveler, *Oiseaux Tristes* "Üzgün Kuşlar", *Une Barque sur L'Océan* "Okyanustaki Kayık", *Alborada del Gracioso* "Soytarının Sabah Şarkısı" ve *Vallee des cloches* de "Çanlar Vadisi" anlamına gelmekte ve Ravel'in zengin hayal dünyasını yansıtmaktadır. *Gaspard de la nuit* ise ismini direkt olarak Aloysius Bertrand'ın düzyazı şiirinden almıştır.

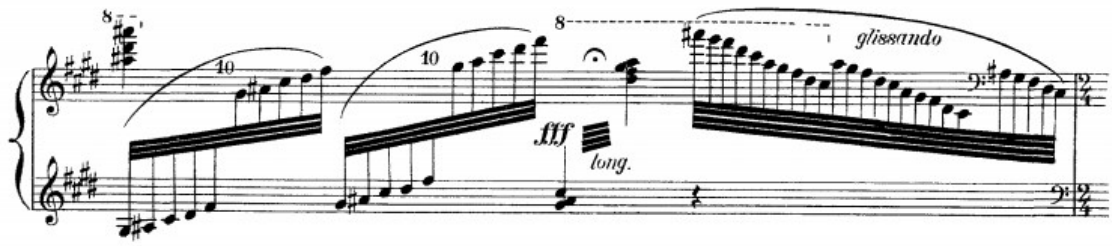
Bestecinin müziğinin en belirgin karakteristik özelliklerinden biri ise yapaylıktır. Besteci için müzik, yaşamla hiçbir zaman aynı zeminde değil, onun dışında saklı bir bahçede var olmuş adeta ikincil bir doğaya sahip, hayali bir sanat dünyası oluşturmuştur. Romantizme sırt çevirerek, müziğini alaycı bir ciddiyetsizlik anlayışında tasarlamıştır. Bu tavrını *Valses Nobles Sentimentales*'in başına Henri de Régnier'in "işe yaramaz bir uğraşın keyifli dolu hazzı" sözünü eklemesinden anlaşılmaktadır. Romantiklerin eserlerinin aksine, müziği, kişisel varoluşuna yeni bir sıcaklık katmak değil, hayattan ve gerçeklikten kısa kaçışları yaratmayı amaçlamıştır. Hastalıkları nedeniyle müziği dramatik şekilde değişen Debussy'nin aksine, Ravel'in hastalıkları

müziğine yansımamış, müziği gerçeklikten bir kaçamak olarak kullanmıştır (Janklevic, 1959: 72).

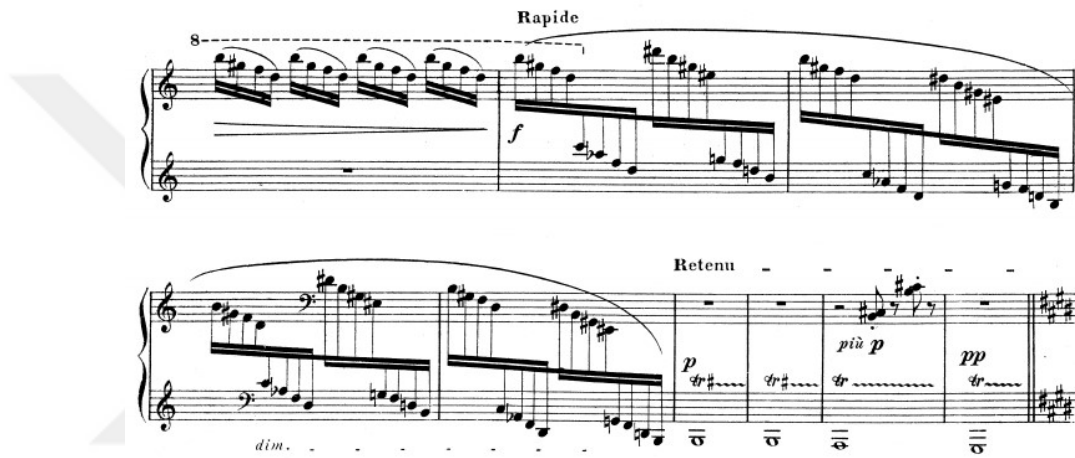
Bestecinin piyano müziğinde Franz Liszt'in kayda değer bir etkisi görülmektedir. Ravel, Liszt'ten aldığı piyanistik virtüözüteyi kendi eserlerine ustaca uygulamıştır. Bu durumun en bariz örnekleri *Jeux d'eau*, *Ondine*, *Scarbo* ve *Alborada del Gracioso*'dur. Şelale benzeri pasajlar, hafif ve çevik tekrar notalarını eserlerinde doğa imajları ya da mistik figürleri portreleme amacıyla kullanmıştır. Besteci bu teknikleri, romantiklerin aksine duygularını ve kendi iç dünyasını iletmek yerine, önceden belirlenmiş programatik fikirleri ifade etmek için kullanmıştır (Ivanchenko, 2015: 30-31).

1902'de *Jeux D'eau*'nun yayınlanmasıyla, zamanın monotonlaşmış, virtüözitesini ve parlaklığını yitirmiş piyano tekniğinin, yeniden doğuşu başlamıştır. Zira Chopin ve Liszt'in olağanüstü buluşlarının göz ardı edilmiş, Brahms ve Frank'ın sade tekniğinin etkisi piyano repertuvarında hakimiyetini kurmuştu. Bestecinin çağdaşlarından Debussy, *Valse Romantique*, *Suite Bergamasque*, *Images*, gibi teknik anlamda yoğun olmayan ürünler ortaya koyarken Eric Satie ise *Gymnopédies*, *Gnossiennes*, *Danses Gothiques* gibi daha sade besteler üretmekteydi. İşte tam böyle bir dönemde *Jeux D'eau* ortaya çıkmıştır.

Debussy, bu dönemde yeni bir piyanistik orkestrasyonun yaratılmasında ilk kişiydi; yepyeni bir ses evreni yaratacak ve zamanının “salon müziği”nden sıyrılacaktı. Besteci, incelikli dehasını Ravel'in buluşlarıyla hemen birleştirmiştir. Bunun örneğini “Estampes”ın ilk parçası *Pagodes*'de açıkça görmekteyiz. Tema sol elde oktavlar halinde gelmektedir. Sağ elde ise yine oktavlar ile yazılmış bir karşı tema bulunmaktadır. Uzunca tutulması istenmiş pedal sayesinde de birbirine karışan armonilerin oluşturduğu hoş bir tınısal şölen yaratılmıştır. Aynı şekilde *Jeux d'eau*'daki siyah tuş glissandosunun yarattığı şelale efekti (Şekil 2), *Jardin Sous la Pluie*'de karşımıza çıkmaktadır (Şekil 3).



(Şekil 2: ölçü: 48)

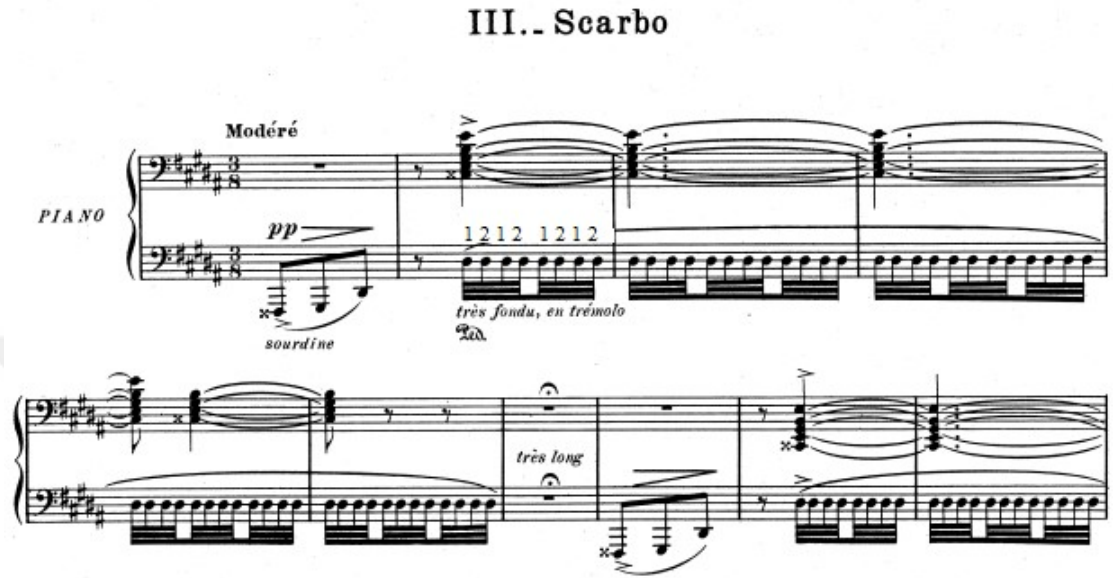


(Şekil 3: ölçüler: 117 - 125)

Virtüöзите, müziğe piyano ile başlayan bestecinin bu çalgı için bestelenen eserlerinde ön plandadır. İki piyano konçertosu, *Scarbo*, *Alborada del Gracioso* ve hatta keman ve piyano duosu olan *Tzigane*'ın piyano eşliği, gösterişi yücelten nitelikte teknik zorluktadır. Ravel'in bu tavrı, romantik dönemden, Paganini'nin çarpıcı performansları, Liszt'in görkemli ve ihtişamlı çalışından devralmıştır. Zaten Liszt'in *Transandantal Etüdler*'ine olan hayranlığını ifade etmiştir (Janklevic, 1959:85-92).

Ravel, parlak bir virtüç olmasa da, oldukça verimli denebilecek düzeyde bir piyanistti, çünkü pek fazla çalışmıyordu. Ancak yine de uzun ve çevik parmakları ve son derece serbest bileği sayesinde oktavları rahatlıkla çalabiliyordu. Ayrıca oldukça aktif birinci parmaklara sahipti. Bu yapısal kolaylığının yansımalarını bestelerinde görebilmekteyiz. *Scarbo*'da birinci parmakla eşzamanlı çalınan ikili notalarla oldukça süratli bir şekilde ilerleyen pasajlar yazmıştır (Şekil 4). Fazlasıyla hızla kullandığı 1.

Parmak geçişlerine bir örnek de *Tzigan*'ın piyano eşliğinde görülmektedir (Gil-Marchex ve Rothwell, 1926: 1087-1090).



(Şekil 4: ölçüler 1 - 10)

Hızlı tekrar notaları eserlerinde dikkat çekmektedir. Buna en iyi örneklerden biri olarak *Alborada del Gracioso*'daki uzunca süren, sağ elde tekrar notalarının bulunduğu pasajlar ve *Gaspar de la Nuit* in *Ondine* ve *Scarbo* bölümlerini görmekteyiz. Yine *Alborada*'da çift sesli glissandolar kullanarak piyano repertuvarının güç pasajlarından birine imza atmıştır. Ölçünün dışına yerleştirilmiş hızlı ve hafif arpejler kullanmış, bu sayede ilginç armonilerle glissando efektleri yaratmış, hatta glissandolara crescendo ve decrescendo dinamikleri yazmıştır. Sol el konçertosundaki kadans, beceri ve kuvvetin gösterişli bir kanıtı halindedir. Aynı şekilde Sol majör konçertosunda, sağ elde triller devam ederken sol elde, bir yandan geniş arpejler çalarken 1. parmakla melodiyi duyurması buna örnektir.

Ravel'in virtüözite arayışı hiçbir zaman "akrobasi" merakından, gösteriş kaygısıyla oluşturulan yüzeysel bir görsellik peşinde olmamış, aksine müziğin kendi doğasından gelen piyanistik sınırların zorlandığı bir amaca yönelmektedir. Yaratıcılık dolu yazımı, piyanistte çelikten parmaklar, çevik refleksler ve güçlü hamleler

gerektirmektedir. Eserlerinde bir obuanın aksanlarını, çellonun tınısı, gitar tellerinin tıngırdamasını ve klavsenin metalik tınlarına öykünerek taklit etmeye çalışmıştır (Janklevic, 1959: 85-92).

Ravel'in çok katmanlı müziği, Miroirs albümünün *Vallee des cloches* ve *Oiseaux Triste* bölümlerinde rahatlıkla görülmektedir. *Oiseaux Tristes*'de sol elde karanlık akorlarla boğucu bir ormanı, sağ elde ise daha ince rejestrede kullandığı tekrar eden çevik ve kısa soluklu kuş seslerini resmetmiştir. *Vallee des Cloches*'de ise farklı uzaklıklardan duyduğumuz çanları, piyanonun tüm rejestresini kullanarak birkaç farklı motifle duyurmuştur. Bestecinin neoklasik eğilimlerini ise ürettiği piyano eserlerinde kullandığı formal yapılar göze alındığında *Menuet Antique*, *Pavane Pour Une Infante Défunte*, *Sonatin*, *Menuet Sur Le Nom d'Haydn*, *Le Tombeau de Couperin* gibi eserlerinde rahatça görülebilmektedir.

1.4. Solo Piyano Eserleri

1.4.1. Sérénade Grotesque

1893'te yazılan bu eserde besteci Chabrier'in etkileri görülmektedir (Hinson ve Roberts, 2013: 803). Eserin başlangıcında kullanılmış gitar benzeri pizzicato akorlar ve yer değiştiren eller *Alborada del Gracioso*'nun adeta habercisi niteliğinde bu eserde kullanılmıştır (Şekil 5).



(Şekil 5: ölçüler: 1 - 3)

Bestecinin müziğinde yeni yeni kendini göstermeye başlamış ironi unsuru, daha sonra da kendini *Gaspard de la Nuit*'in *Scarbo*'sunda kendini göstermiştir. Yaklaşık üç dakika süren bu kısa eser 2/4'lük tartımda yazılmıştır ve parça boyunca sık sık tempo değişiklikleri bulunmaktadır.

1.4.2. Menuet Antique

Ravel bu eseri 1895'te Paris konservatuvarı'ndaki öğrencilik yıllarında eğitimi devam ederken bestelemiştir. Piyanist Ricardo Viñes'e ithaf edilen bu eser 1898 yılında Salle Erard'da Viñes tarafından ilk defa seslendirilmiştir. Ravel, pek çok eseri gibi bu parçayı da sonradan 1929 yılında orkestraya uyarlamış, hatta bu uyarlaması solo yazımından daha çok seslendirilmiştir (James, 1983:20). Menuet formunda olan eser, bestecinin neoklasik eğilimini de yansıtmaktadır.

1.4.3. Pavane Pour Une Infante Défunte

Ravel'in yayımlanan ilk eserleri arasında yerini alan *Pavane Pour Une Infante Défunte* 1899 yılında Amerikalı bir dikiş makinesi üreticisi olan Isaac Merritt Singer'in kızı Winnaretta Singer'e ithaf edilmiştir. Winnaretta Singer, bir Fransız Aristokrat ile evliliği yoluyla "Polignac Prensesi Edmond" ünvanını almıştır. Singer, Paris'te zamanının önde gelen müzik destkençilerindendir ve de bestecinin kendisi bu eseri Polignac salonunda seslendirmiştir. Eserin ilk seslendirilişi Ravel'in yakın arkadaşı ve piyanist Ricardo Viñes tarafından Salle Pleyel'de gerçekleştirilmiştir. Ravel, Eserin başlığını, duyuluğu hoşuna gittiği için seçtiğini ve piyanistlerin bu başlığın anlamını dramatize ederek eseri bir ağıt gibi yorumlamamaları gerektiğini öğütlemiştir. Ayrıca "Eski zamanlarda İspanyol saraylarında, küçük bir prensesin dans etmiş olabileceği bir pavan" olarak imgelediğini açıklamıştır (Larner, 1996: 59 - 60).

Eski ve gösterişli bir dans stili olan "pavan" 15. yüzyılda İtalya'da "pavo dansı" (tavus kuşu dansı) olarak biliniyordu. Sakin 4/4'lük ölçüdeki adımlarla sıra veya halka şeklinde yapılıyordu (Feridunoğlu, 2004: 121). Daha sonra besteci tarafından orkestraya uyarlanan eser, *Bolero* ile birlikte Ravel'in en çok tanınan bestelerinden biri haline gelmiştir.

1.4.4. Jeux d'eau

“Su oyunları” anlamına gelen *Jeux d'eau* 1901’de bestelenmiştir. İlk seslendirilişi 1902’de Paris’te “Société Nationale de Musique” konserler dizisinde piyanist Ricardo Viñes tarafından yapılmıştır.

Ravel bu eseri hakkındaki kendi düşüncelerini şöyle paylaşmıştır: ”*Jeux d'eau*, eserlerimdeki piyanistik yeniliklerin başladığı eserdir. Suyun sesinden, şelaleler, dereler ve fiskiyelerden yayılan müzikal seslerden ilham alınmıştır. Eser sonat allegrosu formuna sahiptir ancak klasik tonalite şemasına uymamaktadır” (Orenstein, 2003: 31)

Ravel, geleneksel tonalite anlayışından yoksun bir armoni kullanmış ve bunu virtüözüte gerektiren (süratli bir biçimde birbirine giren eller gibi) tekniklerle harmanlamıştır. Melodi ve eşlik, tüm rejestreleri kapsayacak şekilde kullanılmış, iki elde de tril benzeri tremololar ve glissandolarla süslenmiş, akorlar ve arpejler zaman zaman tınısal renkler için kullanılmıştır.

Besteci, eseri yazarken Franz Liszt’in benzer bir tematik temele sahip olan *Les jeux d’eaux a la Villa d’Este* eserini doğrudan model almıştır. Bu bağlantı sadece isim benzerliğiyle kalmamış, üst rejistrde dalga benzeri arpejlerin kullanımı ile de kendini göstermiştir. Çeşmeden fışkıran suların hareketlerini tasvir eden bu iki eserde, Liszt’in empresyonistik eğiliminin altında dinsel bir sembolizm yatarken, Ravel, sadece su hareketlerini olduğu gibi resmetmenin peşindedir (Larner 1996 : 67 - 68). Liszt’in eserinin altına yazmış olduğu İncil’den yaptığı alıntı, Ravel’in eserinde ise sembolist bir şair olan Henri de Regnier’in “Fete d’eau”sundan bir mısrası olarak karşılık bulmuştur. Mısra “Bir nehir tanrısı onu gıdıklayan suya gülüyor” anlamına gelmektedir (Orenstein, 1973: 154). Ayrıca Ravel’in *Jeux d’eau*’sunun Debussy’nin piyano yazımı üzerinde yoğun bir etkisi olmuştur (Hinson ve Roberts, 2013: 803).

Liszt’ten etkilendiği piyanistik ustalığın, bitonalite, pentatonizm ve empresyonizmin benzersizce harmanlandığı bu eser, bestecinin öne çıkan başarılı eserleri arasında yer almaktadır.

1.4.5. Sonatine

Bir müzik eleştirmeni ve aynı zaman Ravel'in de yakın arkadaşı olan Calvocoressi'nin makalesinde yazdığına göre, Ravel'in Sonatin'i yazmaya, Calvocoressi'nin teşvikiyle 1904'te Paris'te bir kompozisyon yarışmasına katılmaya karar vermesi ile başlamıştır. Besteci, yarışma için eserin ilk bölümünü bestelemiş, ancak, tek katılımcının Ravel olması ve sonatinin, şartlarda yer alan 75 olarak belirlenen ölçü sayısının, eserin 77 ölçüden oluşması sebebiyle kabul edilmemiş, dolayısı ile yarışma iptal edilmiştir (Calvocoressi, 1941: 55). Yarışma Jürisinde Alfred Bruneau, Vincent d'Indy ve Charler-Marie Widor gibi dönemin önemli müzisyen ve kompozitörleri yer almıştır. Ravel, yarışma için yazmaya başladığı bu eseri üç bölümüyle birlikte 1905 yılında tamamlamıştır.

Eserin başlığından da anlaşıldığı gibi 18.yy'ın zarafeti ve yapısal duruluğuna dönme arzusu söz konusudur. Sıkıca dokunmuş bir sonat formuyla yazılmış birinci bölüm, inici dörtlü aralıkla başlamaktadır. (Fa diyez - Do diyez) ve bu aralık, eser boyunca kendini göstermektedir. (Şekil 6)



(Şekil 6: ölçü: 1)

Menuet bölümündeki süslemeler ve modal değişiklikleri *Menuet Antique*'in izlerini taşımaktadır. İkinci teması ise ilk bölümün açılış temasını tekrar hatırlatmaktadır. Final bölümü ise devamlı bir devinim içindedir ve yansıttığı ruh bestecinin yaylı dörtlüsünü hatırlatmaktadır. İnci dörtlü figürü, burada da bolca kendini göstermektedir (Orenstein, 1973: 158).

Ida ve Cipa Godebski çiftine ithaf edilmiş olan bu eser, neoklasik yapıdadır, bu durum, klasik sonat formu kullanılmış olmasından anlaşılmaktadır. Görece daha popüler olan *Pavane Pour Une Infante Défunte*'nin aksine Ravel'in *Sonatin* hakkında özeleştirisi bulunmamaktadır. Bestecinin *Jeux d'au* ve *Miroirs* albümü gibi yazım teknikleri ve ses rengi çeşitliliği anlamında gelişmiş olan eserlerinin aksine Sonatin, daha geleneksel bir yapıya sahiptir.

1905'te *Sonatin*'in basım haklarını Durand basım evi satın almıştır. Zamanın ileri gelen, prestijli bestecileri Saint-Saens, Faure, Debussy, D'Indy, Dukas gibi bestecilerin basım haklarına sahip olan Durand, Ravel'e gelecekte yazacağı eserlerin hakları karşılığında 12.000 Frank teklif etmiş, Ancak besteci, basımevi tarafından fazla baskı altın kalıp, eserlerinde niceliğin, niteliğinin önüne geçmemesi için bu ücretin yarısını kabul ederek anlaşmaya varmıştır (Larner, 1996: 80).

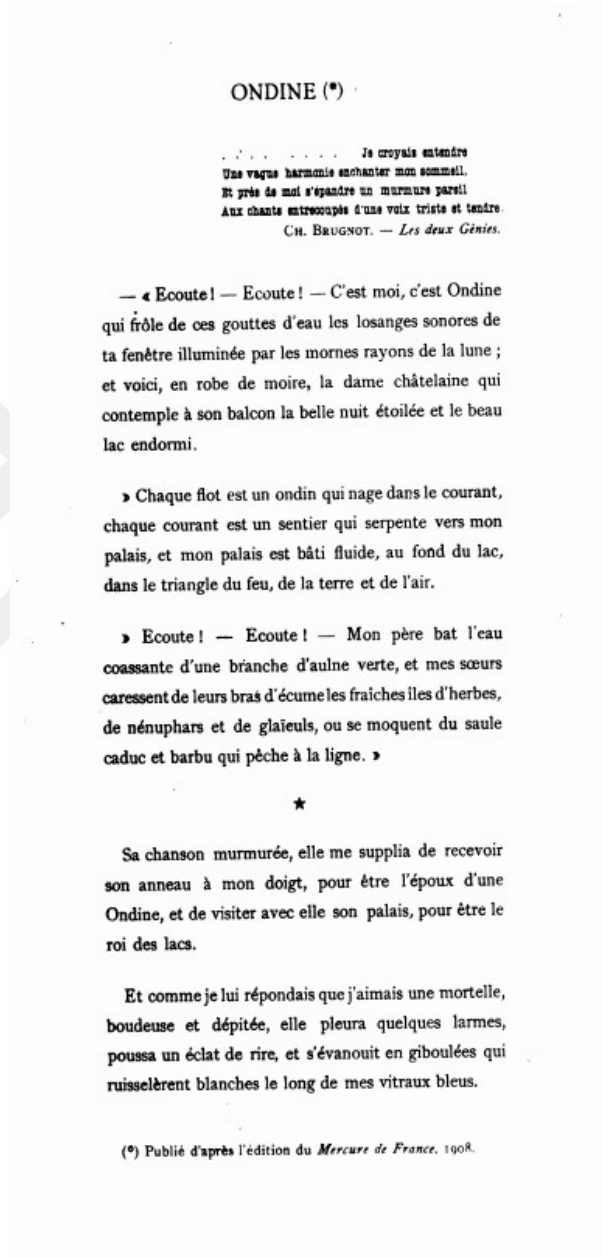
1.4.6. Gaspard De La Nuit

1900'lü yıllarda yazılı edebiyatın müzikalleşmesi ve müziğin şiirsellik kazanması, özellikle o dönemde avrupanın sanatsal merkezi konumunda yer alan Paris'te yeni bir soluk bulmuştur. Karşılıklı ilham alma fırsatının bollukla sağlandığı aristokratik salonlar, Ravel'in ve aynı zamanda "Les Apaches" gibi Ravel'in de dahil olduğu sanatsal grupların erişimindeydi. Sanat dallarındaki bu kaynaşmadan Ravel de nasibini almıştır. Bu etkileşim yoğunlukla piyano eserlerinde, genelde önsöze eklenmiş edebi mottolar¹ ile görülmüştür. Buna örnek olarak *Habanera*, *Jeux d'eau*, *Valses nobles et Sentimentales* ve şiirsel başlık isimleriyle *Miroirs*'i örnek gösterebiliriz.

Bu eserlerden farklı olarak *Gaspard de la nuit* edebi kaynağına direkt bir göndermede bulunmaktadır. Ravel 3 parçadan oluşan bu eserin ilhamını fransız romantik şairi Aloysius Bertrand'ın ölümünden sonra 1842'de yayınlanmış düzyazı şiirlerinden almış ve müziğinin "şiir dizileri" olarak anlaşılmasını istemiştir. Bu durum "3 *poemes pour piano d'apres Aloysius Bertrand*" alt başlığından da anlaşılmaktadır. Basılı edisyonunda Ravel, gizem, büyülenme, kaleler, göller, çanlar ve tuhaf gece

¹ Özdeyiş, slogan.

tasavvurları gibi temalar barındıran bu düzyazı şiirlerinin başlığını esere eklemekle kalmamış, bağıntılı olduğu müzikle birlikte şiirleri de eserlerin başına eklemiştir (Resim 1).



(Resim 1: Edisyona eklenmiş Bertrand'ın Şiiri)

Ravel, Bertrand'ın şiirleriyle 1890'lı yıllarda henüz bir öğrenciyken, Viñes aracılığıyla tanışmıştır. Besteci, şiirlerin sonoriteleri ve müzikal dili karşısında

büyülenmiştir (Larner 1996: 109). Bertrand şiirinde neşeli ve grotesk, aynı zamanda şeytani ve tüyler ürpertici temalar kullanmıştır. Şair bu sahnelerde masalsı diyarlara, fantastik öğelere ve geçmişe olan romantik bir özleme ses vermiştir.

Balakirev'in *Islamey*'i ve Liszt'in *Transcendental Etüdlere*'nin etkileri *Ondine* ve *Scarbo* görülürken, *Le Gibet*'de Edgar Allen Poe'nun ruhu Bertrand'ın tasavvurlarının romantizmini başarılı bir şekilde hissettirmektedir. Albümün virtüözüte gerektiren *Ondine* ve *Scarbo* parçaları, zamanının önemli piyanistlerinden Harold Bauer ve Rodolph Ganz'a ithaf edilmiştir. Daha az teknik zorluk barındıran bunun yerine yorumlamaya dayalı bir parça olan *Le Gibet* ise müzik eleştirmeni Jean Marhold'a ithaf edilmiştir (Orenstein 1973, 170).

“Ondine” (Undine), Avrupa geleneğine ait bir mitolojik figürdür. Bir erkeğe aşık olan ancak erkeğin, ona karşı sadakatsizliği sonucu ölüme mahkum olmasına sebep olan bir su perisidir. Kökleri Yunan mitolojisine dayanan bu figürü yazıya döken ilk yazar İsveç’li yazar Paracelsus olmuştur. Maurice Maeterlinck’in oyunu *Pelléas et Mélisande*’ın konusu da kısmen bu mite dayandırılmıştır (<https://www.britannica.com>). Aynı oyun daha sonra Debussy tarafından opera olarak bestelenmiştir. Eser, bestecinin *Jeux d'Eau* ve *Una Barque sur L’ocean*’da yarattığı “su müziği” yolunda ilerlerken teknik anlamda da bu iki parçanın önüne geçmiştir. “Darağacı” anlamına gelen *Le Gibet*, çanlarla çevrili ölümünün hüküm sürdüğü bir manzara çizmektedir. *Entre Clotches* ve *La Vallée des cloches*’de kullanılan çan figürleri burada da kendini göstermektedir. *Scarbo* ise düzenbaz bir cüce tasviridir ve parçadaki alışılmadık teknik güçlüklerle bezenmiş pasajlar özellikle sürekli yinelenen tekrar notaları ile bu tasviri devam sürdürmektedir (Orenstein 1973, 171). Balakirev’in *Islamey*’inden teknik anlamda daha zor bir eser yazmak istediğini söyleyen besteci, bu amacına *Scarbo* bölümünde ulaşmıştır (Larner 1996: 109-110).

1.4.7. Menuet Sur Le Nom d’Haydn

1909 yılında beslenmiş bu 2 dakikalık kısa eser, hafif, gösterişsiz ve doğal bir havadadır. Haydn’ın 100. ölüm yıldönümü için bestelenmiştir. Eserin başlangıcındaki

Si-La-Re-Re-Sol notaların üstünde H-A-Y-D-N harfleri yazılmıştır. Bu Haydn mottosu eser boyunca 11 sefer kendini göstermektedir (Şekil 7).



(Şekil 7: ölçüler: 1 - 5)

1.4.8. Valses Nobles Et Sentimentales

1911’de bestelenmiş bu eser ismini Schubert’in *Valses Nobles* adlı eserinden almıştır. Birbirine bağlı sekiz parlak valsten oluşan bu albüm, güçlü bir başlangıç ile başlayıp öncesinde gelen valsleri yineleyen, daha narin bir finalle sonlanmaktadır. Ravel bu valsleri yazarken Schubert’i örnek alarak bestelemiştir. Besteci daha sonra eseri orkestraya uyarlayarak bale müziği haline getirmiştir (James, 1983: 65-71). Valsler hareketli ritimleri, rubatoları, dengeli cümleleri, basit formları ve armonik incelikleriyle tam bir Schubert modeline sahiptir.(Orenstein, 1973: 175)

Alman müzikolog, besteci ve müzik eleştirmeni Stuckenschmidt, Ravel’in kendi fikirlerini kitabında şu şekilde aktarıyor: “*Valses Nobles Et Sentimentales* başlığı, Schubert örneğinden sonra, bir valsler dizisi yazma isteğimi başarılı bir şekilde açıklamaktadır. *Gaspard de la Nuit*’nin temeli olan virtüöziteyi takip eden eserde, açıkça daha duru bir yazım kullandım. Bu durum armoniyi daha somut kılarak müzik profilini daha ön plana çıkarıyor...”(Stuckenschmidt, 1968: 142).

1.4.9. Prélude

1913 yılında bestelenen bu kısa parça, konservatuvar öğrencileri için bir egzersiz olarak tasarlanmış, piyanist ve besteci Jeanne Leleu'ya ithaf edilmiştir.. 3/4'lük tartımdaki parça, la minör tonundadır. Bestecinin paçanın başına düştüğü “Assez Lent et tres expressive” notundan da anlaşılacağı üzere son derece sakın ve ifadeli kısa bir parçadır (Şekil 8).



(Şekil 8: ölçüler: 1 - 10)

1.4.10. A la Maniere De Borodin

Ravel'in piyano için iki pastişinden² biri olan *A la Maniere De Borodin* (Borodin stilinde) nin ilk seslendirişi, *Société Nationale de Musique*'te Alfredo Casella tarafından 1913'te gerçekleştirilmiştir (Orenstein, 1973: 68).

1.4.11. La Maniere de Chabrier

Diğer pastiş çalışması olan ve İki dakika süren *La Maniere De Chabrier* (Chabrier stilinde) 1913 yılında bestelenmiştir. Eser, besteci Gounod'un *Faust*

² Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri.

Operasının *Çiçek Şarkısı* 'ndan ilham alınmıştır. Eserin ilk seslendirilişi Alfredo Casella tarafından gerçekleştirilmiştir (Orenstein, 1973: 68).

1.4.12. Le Tombeau de Couperin

Ravel, *Le Tombeau de Couperin*'i (Couperin'in Mezarı) bestelemeye 1914 yılında başlamış, 1917 yılında tamamlamıştır. Altı bölümden oluşan fransız süiti formundaki eser, daha sonra *Fugue* ve *Toccata* bölümleri çıkarılıp orkestraya uyarlanarak bale müziği haline getirilmiştir. Eserin ilk seslendirilişi Société Nationale de Musique'de Piyanist Marguerite Long tarafından gerçekleştirilmiştir. (James, 1983: 81) *Forlane*, *Minuet* ve *Rigaudon* bölümlerinin 18.yy müziği ruhunu yansıtan dans koreografileri düzenlenmiştir. Birkaç senelik bir süre zarfında İsveç Balesinde 165 kadar gösterimi yapılmıştır (Orenstein, 1973: 187).

Stil bakımından *La Tombeau*, Ravel'in bir diğer eseri *Ma Mere l'Oye*'ye yakınlık göstermektedir. Altı bölümü olan *Prélude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet* ve *Toccata*, eski stillerle direkt bir ilişki içerisinde ele alınmıştır; dans bölümleriyle Suit formu, bunların yanında füğ, prelüd ve toccata bölümleri ile sonat formuna benzemektedir. Stillerin orijinalleri, Couperin'in kitapları *Ordres* ve *Concerts Royaux* 'ta görülmektedir. (James, 1983: 81)

1668 - 1733 yılları arasında Fransa'da yaşayan klavsen ve org sanatçısı aynı zamanda besteci olan Couperin, fransız müzik tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. "Kraliyet Orgcusu" ünvanına layık görülmüş, Kraliyet ailesine müzik öğretmenliği yapmıştır. Bestelediği dinsel müzikler ve oda müziği eserlerinin yanında ürettiği en önemli eserler klavsen için yazılmış olanlardır; klavsen için dört ciltlik *Pièces de Clavecin* albümünü bestelemiştir (Say 1997: 210).

Eserin basımında Ravel'in kendi çizimi olan bir kül kavanozu bulunmaktadır (Resim 2).



(Resim 2: Ravel'in kül kutusu çizimi)

Bestecinin açıklamasına göre eser, Couperin'e bir övgü olmaktan çok, 18.yy fransız müziğine bir saygı duruşu niteliğindedir. Eserin her bir bölümü bestecinin savaşta ölen meslektaşları ve arkadaşlarına ithaf edilmiş olsa da müziğin büyük bir kısmı Birinci Dünya Savaşı'ndan önce bestelenmiştir bu yüzden; füğ bölümünün ağıtsal havasına rağmen temelde eser 18.yy sadeliği ve zarafetine bir dönüş halindedir (Orenstein, 1973: 186).

1.5. Dört El, İki Piyano İçin Eserleri ve Piyano Konçertoları

1.5.1 Ma mere L'oye

1910 yılında Ravel'in *Gaspard de la nuit* ile aynı zamanlarda dört el için yazdığı Ma mere L'oye (Anne Kaz), o zamanlar çocuk yaşta olan Mimi ve Jean Gobedsky için bestelenmiştir. Eserin başlığı Charles Perrault'ın *Les Contes de ma mère l'Oye* adlı masal kitabından esinlenilmiştir. Beş parçadan oluşan bu eser, çocukluk ruhunu çağırıştırmakla kalmamış, çocukların da çalabilmesi için piyanistik anlamda yalın bir dil kullanmıştır (Şekil 9).



(Şekil 9: ölçüler: 1 - 4)

Ravel, pek çok piyano eserinde olduğu gibi bu eserini de orkestraya uyarlamış ve bir orkestra suiti haline getirmiştir. Eser, melodilerin modallığı, eski dans formlarından esinleniş, ritmik keskinliği ve her şeyin üzerinde çocukların masalsı diyarlarını çağrıştırmasıyla tipik bir Ravel havasındadır (James, 1983: 62).

1.5.2. Sites Auriculaires

Habanera (1895) ve *Entre Clotches* (1897) adlı iki bölümden oluşan bu eserin bölümleri farklı zamanlarda bestelenmiş olup daha sonra birleştirilerek iki bölümlü tek bir eser haline getirilmiştir.

Öğrencilik döneminde bestelediği *Habanera*'yı daha sonra orkestraya uyarlanarak *Rapsodie Espagnole* adlı eserin bir bölümü haline getirmiştir. Eserde üçleme ardından gelen iki sekizlik ritim kalıbı ve modal armonilerin kullanımıyla bir İspanyol müziği olan “habanera” etkisini sağlamıştır (Nichols, 2011: 21).

Entre Clotches'in ismi, açık bir şekilde bestecinin ileride besteleyeceği albüm *Miroirs*'in son bölümü olan *La Vallée des Cloches*'in habercisi niteliğindedir. Eserin üç bölmeli formu kabaca uygulanmıştır ancak bestecinin hem armonide hem de melodide devamlı olarak kullandığı tam 4'lü aralıklar, özellikle de kullandığı legato pedalı ve staccato dokunuşunun birlikte kullanılması ile birlikte Ravel'in, piyanodan çıkarılabilecek sonoriteler konusunda arayış içinde olduğu gözlemlenmektedir (Nichols, 2011: 27).

1.5.3. Frontispice

1918 yılında, sipariş üzerine yazılan bu kısa eser, Ricciotto Canudo'nun savaş anılarını anlattığı *S.P. 503 le Poème du Vardar* (S.P. 503 yazarın savaş sırasındaki posta adresidir) isimli şiiri temel alınarak yazılmıştır. Eser İki piyano ve beş el için bestelenmiş ve sadece onbeş ölçüden oluşmaktadır. eserde kendini gösteren kuş cıvıltıları ve su sesleri *Miroir* ve *Gaspard de la Nuit*'i hatırlatırken, politonalite ve atonalite elementleriyle bestecinin bir diğer eseri *Chansons Madécasses* ve keman çello sonatını andırmaktadır (James, 1983: 95).

1.5.4. Sol El İçin Piyano Konçertosu

Ravel'in en dramatik eseri olan Sol el için konçerto, hepsi tek bir bölüme sığdırılmış geniş bir şiirsellik, oyuncu tarza bir şakacılık, caz efektleri ve marş ritimleriyle çok boyutlu bir eserdir. Teknik bakımdan oldukça güç eser, Liszt'in eserlerinin ve bestecinin *Gaspard de la Nuit* eserinin olağanüstü virtüözitesine sahiptir (Orenstein, 1973: 202).

Ravel, bu konçertoyu Viyana'dayken tanıştığı Avusturyalı piyanist Paul Wittgenstein'in siparişi üzerine bestelemiştir. Wittgenstein sağ kolunu savaşta kaybetmiştir ancak kariyerini sonlandırmak gibi bir niyeti yoktur. Çeşitli eserleri sol ele uyarlamış, bunun yanında Ravel gibi Prokofiev, Hindemith, Richard Strauss ve Britten gibi bestecilere sol el için bestelenmiş piyano eserleri sipariş etmiştir. İlk seslendirilişini Wittgenstein 5 Ocakta Paris'te gerçekleştirmiştir.

Esere karanlık, güçlü ve trajik bir hava hakimdir. Karanlık ve felaket tınıları yüklü orkestra açılışı ve daha sonra piyanonun girişi, kahramansal yüzleşmeleri ve aşılacak imkansızlıkları resmetmektedir (Whittall, 1999: 70). Bestecinin saplantı derecesinde kafasını meşgul eden ölüm kavramı bu eserde de kendini hissettirmektedir. *Ballade de la Reine Morte d'aimer*, *Chanson du Rouet*, *Les Grands Vents Venus d'Outre-mer*, ve *Le Gibet* gibi eserlerinde olduğu gibi ölüm motifi kendini burada da tekrarlamaktadır (Orenstein, 1973: 203).

Ravel, bu konçerto hakkındaki düşüncelerini müzik eleştirmeni Calvocoressi'ye şu şekilde aktarmıştır:

“Sol el için konçerto son derece farklıdır. Pek çok caz efekti içerir ve yazımı pek de hafif değildir. Bu tarz bir eserde önemli olan, en az iki el için yazılmış bir partideki gibi yoğun bir doku yaratmaktır. Bu yüzden ki ben, daha temkinli ve geleneksel bir yapıdaki bir konçerto stiline başvurdum.” (Calvocoressi, 1941: 1-19).

1.5.5. Sol Majör Piyoano Konçertosu

Eserin ilk seslendirilişı piyanist Marguerite Long tarafından 14 şubat 1932’de Paris’te gerçekleştirilmiştir. Eserin Yüksek takdir görmesi ile birlikte besteci, Marguerite Long ile Avrupa’da üç aylık bir turne düzenlemiştir. Henüz yeni tamamlamış olduğu olan sol el konçertosunun tersine aydınlık, parlak, göz kamaştırıcı ve espirili denebilecek bir havaya sahiptir. Konçerto, yapısal ve dokusal berraklığıyla neo-klasisizm elementlerini taşımaktadır. Sol el konçertosunda olduğu gibi bu eserde de yalnızca efekt olarak görülen caz elementleri kullanılmıştır (James, 1983: 125-129). Ayrıca Ravel eserde caz elementlerini kullanmasına rağmen yapısal olarak konçertonun Mozart ve Saint-Saens’in konçertolarına daha yakın olduğunu belirtmiştir (Calvocoressi, 1941 1-19) Mozart ve Saint-Saens ruhunda yazılmış olsa da eserdeki bazı pasajlar, Starvinsky ve Gershwin’in müziğini hatırlatmaktadır. Eser, bestecinin Amerikan caz müziğini en başarılı şekilde adapte ettiği, kendisinin de Amerika seyahatinin sonucunda oluşan bir meyvesidir (Orenstein, 1973: 204- 205).

Üç bölümden oluşan eser *Allegramente* bölümü ile başlamaktadır. Kırbaç efektiyle başlayan bölümün ikinci temasında ispanyol müziği hemen ardından ise blues etkisi, hissedilmektedir. Tek başına piyano ile başlayan ikinci bölümü *Adagio assai*, oldukça sakindir. Piyanonun yanı sıra tahta üflemeliler de bu bölümde solist konumundadırlar. Piyanoda sağ el ile naif bir tema çalınırken sol elde vals ritmi görölmektedir. Mozart’ın klarinet beşlisinin *Larghetto*’su bu bölüme model olmuştur (Larner: 1996: 211). Üçüncü bölüm, *Presto*, birinci bölümün enerjikliği ve ironikliğine dönüş yapmaktadır. Birbirini takip eden teknik zorlukların yoğun olduğu pasajlar sıklıktaadır. Trampetlerin yardımıyla bir askeri bando tınısı yakalanmıştır.

2. BÖLÜM

“MIROIRS” ALBÜMÜNÜN TEKNİK VE YORUMSAL ANALİZİ

2. BÖLÜM

“MIROIRS” ALBÜMÜNÜN TEKNİK VE YORUMSAL ANALİZİ

2.1. Albümün Ortaya Çıkışı

Usta bir Ravel yorumcusu ve bestecinin yakın arkadaşı olan Marguerite Long, *Miroirs* (Aynalar) başlığını şu şekilde açıklıyor:

“Başlığın kendisi estetik bir ifadedir. Empresyonistlerin pek çok defa kanıtladığı bir şeyin altını çizer; Bir imgeden direkt yansıyan ışığın, algılarımıza hitap etmesi ve bir ilüzyon yaratılmasındaki üstünlüğü. Bu parçalar yoğun derecede betimleyici ve resimseldir. İfadeden tüm duygusallığı kaldırır ancak dinleyiciye kendi hayal gücüne hitap eden birkaç rafine duyumsal unsur sunar (James, 1987: 44).

Bununla birlikte Ravel, başlığı, Shakespeare’in bir trajedisi olan “Julius Caesar”dan “gözler kendi başına değil, yansımalar ve başka şeyler vasıtasıyla görürler” cümlesinden esinlendiğini ifade etmiştir. (Orenstein, 2003: 35).

Maurice Ravel *Miroirs* albümündeki beş parçayı, aynı kendisi gibi Paris’in “Les Apaches” sanatkarlar grubunun üyesi olan beş yakın arkadaşına ithaf etmiştir. *Noctuelles* şair Léon-Paul Fargue’ye, *Oiseaux tristes*’i piyanist Ricardo Viñes’e, “*Une Barque sur l’Ocean*”ı ressam Paul Sordes’e *Alborada del Gracioso*’yu müzikolog ve müzik eleştirmeni Michael Dimitri Calvocoressi’ye ve *La vallée des cloches*’i besteci ve 1903’ten beri Ravel’in öğrencisi olan Maurice Delage’ye ithaf etmiştir.

Albümdeki Parçalar, 2-3-4-5-1 sırasıyla bestelenmiştir. Ravel, her zaman yaptığı gibi, bestelerini tamamladıktan kısa bir süre sonra tüm albümü seçkin bir izleyici grubu önünde çalmıştır. Albümün halka açık ilk seslendirilişi 6 ocak 1906’da *Société Nationale*’in bir konserinde, İspanyol piyanist Richard Viñes tarafından gerçekleştirilmiştir.

Miroirs ile Ravel müziğinde ileriye kararlı bir adım atmıştır. Besteci modern piyano tekniğini geliştiren önde gelen isimlerden biriydi ve *Miroirs* onun daha önce

Jeux d'eau ile dayandığı eşikten öteye geçiren üretimi olmuştur. Modern piyanistlik tarihinde *Miroirs*'in ebedi bir yeri vardır.(James 1983, 45.) *Noctuelles* ve *Une Barque sur l'Océan* özelinde ise, bestecinin empresyonist tekniğinin gelişimini yine *Jeux d'eau*'nun direkt olarak devamı olarak görülmektedir (Larner 1996: 88).

Albüm, aynı zamanda Ravel ve Debussy'nin benzerliklerini ve farklılıklarını daha iyi resmetmekte başarılı olmuştur. Ravel'in temelde yaptığı şey, empresyonizmin derinlemesine subjektif elementlerinden uzaklaşıp, empresyonist müzik yazımına özgün ve objektif bir yaklaşımda bulunmak olmuştur. Sembolistlerin ve empresyonistlerin muğlaklığından kaçınmıştır. Kullandığı efektler dekoratif olarak kalmış, eserlerinin yapısını sadece süsleme amacı ile, zaruri olmayan bir şekilde kullanmıştır. Bu yönüyle Liszt'in eserlerinde kullandığı süsleyici efektleri anımsatmaktadır (James, 1983: 45-46).

Albüm form bakımından, önceki eserleri ile karşılaştırıldığında yeni ve daha özgür bir haldedir. Yine de besteci bunu, müzik formunun temellerinden tamamen kopmayacak şekilde başarmıştır. *Alborada*'nın neredeyse Bach katılığında planlanmış formunun yanında, oldukça özgür bir formda kurgulanmış *Oiseaux Tristes* durmaktadır (James, 1983: 46).

Müzik eleştirmeni Calvocoressi, bir incelemesinde albümden övgü ile söz etmiştir:

“Oiseaux Tristes son derece yenilikçi bir çalışmadır. Aynı durum La Vallée des cloches için de geçerlidir. Öte yandan, Barque sur l'océan, dinamik bir yapıya sahip, sahici, küçük bir senfonik şiir halindedir. Alborada ise Chopin ve Balakirev tarzında yazılmış büyük bir scherzodur. Eğer yanılmıyorsam Noctuelles, yepyeni bir çeşit etüddür. Ancak bu birbirinden farklı beş parçanın en önemli özellikleri duygusal nitelikleridir. Oiseaux Tristes ve La Vallée des cloches, gösterişten olabildiğince uzaktır ve oldukça derin ve içten duygularla bezelidir. Barque sur l'océan çarpıcı bir şiir halindedir. Alborada'nın mizahi, samimi ve hayat dolu kurgusu en yüksek takdiri hak etmektedir” (Orenstein 1973, 49-50).

2.2. Eserlerinin Analizleri

2.2.1. Noctuelles

Albümün ilk parçası *Noctuelles* “Güveler” anlamına gelmektedir. Şair Léon-Paul Fargue’ye ithaf edilmiştir ve onun şu mısralarından ilham almıştır: “Les noctuelles des hangars parent, d’un vol gauche, Cravater d’autres pouters” (Güveler ahırlardan dırşarı beceriksizce uçarak, diğer ahırların etrafını sarar). Vladimir Jankélévitch’e göre müziği, “kocaman güvelerin, uykunun sarhoşluğunda çılginca zikzaklar çizerek duvarlara çarpması ve ışıkların etrafında dolanması”nı anlatmaktadır. Eserde güvelerin en hareketli halleri tarif edilmiştir; belli bir ışık kaynağına doğru ilerler ve uzaklaşırlar (Jankelevitch, 1959: 98).

Eserdeki gece kavramı Chopin’in noktürnlerinde olduğu gibi romantize edilmiş bir fikir değildir, tersine sosyal bir gece kavramıdır; Ravel’in arkadaşlarıyla keyifli vakit geçireceği bir gece gibi. Ravel güve metaforunu kendisi ve yakın çevresindeki arkadaşlarını tanımlamak için kullanmıştır. Stuckenschmidt’e göre Ravel bu gece fikri Paul Verlaine’in şiiri *Un Grand Sommeil Noir*’le yakından ilişkilidir. (Stuckenschmidt, 1968: 83).

Eserin ana temasını oluşturan “güveler” figürü, hızlı onaltılıklarla ifade edilirken piyanistin elini mekanik bir şekilde kullanmaktadır. Bu mekanik hareket, tek nota çalan 1. parmağı 2 notalı akorlar çalan diğer parmaklardan ayırır ve bunun sonucu olarak piyanistin elleri, organik bir şekilde kanat çırpın bir güvenin hareketini taklit etmiş olur. (Kaminsky, 2011: 117).

Noctuelles’in icrası için göz önüne alınması gereken önemli öğeler dış seslerin hafif ve berrak duyurulmasıdır. Buna ulaşmanın yolu elbette ki incelikli bir parmak tekniğinden geçmektedir. Burada elde edilmek istenen ses daha berrak, parlak ve artiküle olmalıdır. Parmaklar tuşeye yakın çalınmalı, dirsekler ve bilekler gevşek şekilde, seri ve artiküle parmaklarla beraber çalışmalıdır. Eserin başında yer alan Ravel’in kendi notu *Trés léger* (çok hafif), her zaman icracı tarafından akılda tutulmalı ve uygulanmalıdır. Ravel, yorumcudan istediği bu uçuculuğu (hafifliği) yansıtmayı

açısından küçük crescendo ve diminuendoların önemi üzerinde ısrarla durmuştur (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 20).

Eser serbest formda bestelenmiştir (Tablo 1).

Bölmeler	A	B	Köprü	A'	Koda
Ölçü Numaraları	1 - 36	37 - 62	63 - 79	80 - 120	121 -131

(Tablo 1: Noctuelles'in formu)

İlk ölçüde sağ elde onaltılık ritimler ile güvelerin sağa sola beceriksizce uçuşunu görmekteyiz (Şekil 10).



(Şekil 10: ölçü: 1)

Besteci bu hissi vermek için sol elde üçlemeler kullanırken, sağ elde dörtlü grup onaltılıkları, üçleme sekizliklere bağlamış, böylece karışık, düzensiz bir ritim elde etmiş ve dengesizce kanat çırpma güveleri tasvir etmeyi başarmıştır (Şekil 10). Kanat çırpma hareketini yansıtan figürlerinin onaltılıkların çalımında olabildiğince aktif bir başparmak kullanımı gerekmektedir ayrıca 1. parmak ve arkasından gelen 2-5 ve 3-5 akorlar arasındaki doğal rotasyon hareketi bilekle desteklenmelidir.

3. ölçüde inici üçleme onaltılıklar, kısa bir crescendo ve diminuendo ile bir canlılık kazandırmıştır. Besteci eser boyunca benzer crescendo ve diminuendo ile başa dönüşlerin melodinin akıcılığı ve hareketliliği için önemli olduğunu ısrarla

vurgulamıştır (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 19) 6. ve 7. ölçülerdeki çıkıcı 32’lik notalar, efekt görevindedir ve olabildiğince hafif bir tuşeyle çalınarak aradan herhangi bir notanın parlamasına izin verilmemelidir. 14. ölçüde iki ele bölünmüş akıcı notların üstünde, a temasına çok benzer bir tema bu sefer tek ses halinde karşımıza çıkmaktadır ve burada da dinamikteki iniş çıkışlar, pedal desteği ile, aynı şekilde özenle uygulanmalıdır. Buradaki temanın bağlı ve bütün bir şekilde duyurulabilmesi için sağ elin son derece esnek bir bilek ile kullanarak, temanın birbirinden uzak notalarına ulaşması sağlanmalıdır. Besteci 23. ve 26. ölçüdeki motiflerin, pianissimodan forteye ani crescendosundan da anlaşılabileceği gibi, arada esen ani bir rüzgar edesiyle çalınmasını istemiştir (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 20). Sağ eldeki otuzikilik motifler çevik bilek rotasyonları ile desteklenmelidir. 33. ölçüde besteci sol eldeki aksanlı notaların öne çıkarılmasını istemiştir (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 20) besteci İstediği bu yorumun sağlanması için “poco rubato” olarak notada belirtmiştir devamında gelen fortissimo tremolo bir ölçü içinde pianissimoya inerek yok olmuş ve inici onaltılık notalar ile ilk sahne yok olarak tamamlanmıştır. “ppp” dinamiğiyle işaretlenmiş bu onaltılıkların olabildiğince “uçucu” bir şekilde duyurulması için sağ el yüksek bir bilekle kullanılmalı, tuşeye yakın kalarak parmak uçlarıyla hafif dokunuşlar sağlanmalıdır. Sol elde ise yakın bir bilek ile olabildiğince hafif bir sonorite yakalanmalıdır.

B bölmesinde gecenin karanlığını yansıtan ağır bir atmosfer hakimdir. Sol eldeki ısrarcı fa notaları 13 ölçü boyunca devam ederek bir gerilim yaratırken, sağ eldeki “expressive” akorlar, kasvetli bir hava yaratmaktadır. 47. ölçüde ara partideki büyük üçlü akorlar, kromatik bir şekilde inip çıkarak a bölmesindeki devinimi hatırlatmaktadır. 55. ölçüye varıldığında, baslarda, bu sefer ısrarcı si bemoller tekrarlayarak gerilimi sürdürmüş, (Şekil 11) 63 ölçüde ise sağ elde güvelerin uçuşu ve B bölmesindeki gecenin karanlığı fragmanlar halinde kendini hatırlatmaktadır.



(Şekil 11: ölçüler 55 - 56)

80. ölçüde 4 ölçü boyunca sadece güvelerin uçuşu temasını tekrar tekrar duyurulduktan sonra A bölmesine dönüş tamamlanmıştır. 126. ölçüde sağ ve sol ele bölünmüş çıkıcı hızlı onaltılık akorların, bestestecinin istediği gibi “pp” çalınabilmesi için, parmak uçları dik bir şekilde, tuşeye olabildiğince yakın tutularak çalınmalı, fazla güç kullanımından kaçınılarak “leggiero” bir tını sağlanmalıdır (Şekil 12).



(Şekil 12: ölçüler 126 - 127)

2.2.2. Oiseaux Tristes

Albümün ikinci parçası olmasına rağmen *Oiseaux Tristes* aslında Ravel’in ilk olarak bestelediği parçadır. “Üzgün Kuşlar” anlamına gelmektedir. Besteci temeldeki melodiyi, Fontainebleau’da ormanda gezinirken duyup hemen not ettiği bir kuş sesinden ilham almıştır. Ravel *Oiseaux Tristes* üzerinde çalışırken Richardo Viñes’e, kendisinin adeta Debussy’nin bir doğaçlama eseri gibi duyulacak kadar form açısından serbest bir eser yazmayı düşündüğünü söylemiştir. Daha sonra Ravel *Jeux D’eau* dan uzaklaşarak daha farklı bir eser yazmayı düşündüğünü söylemiştir. (Larner 1996: 89). Bu amacına

Noctuelles'de ulaşamamış olsa da *Oiseaux Tristes*'te kesinlikle ulaşmıştır. Eser gerçekten de doğaçlama olarak yazılmış gibi duyulmaktadır.

Ravel ise bu eseri hakkında şu şekilde açıklamada bulunmuştur:”*Oiseaux Tristes* benim düşünce şeklimin tipik bir örneğidir. Eser, kuşun, yazın en sıcak saatlerinde kapkaranlık bir ormanın baskınlığı içinde kaybolmuşluğunu anımsatmaktadır” Buradaki “tipik” özellik Ravel’in kendi yalnızlığını ve hüznünü yansıtan, melankolik bir tema altında karanlık armonilerin eşlik etmesidir. Stuckenschmidt, bu eseri Ravel’in gençliğinde bestelemiş olduğu en kasvetli ve depresif eser olarak nitelendirmiştir (Stuckenschmidt, 1969: 82).

Eser, *Les Apaches* adlı sanatçılar grubu tarafından pek beğenilmemiş ve şu şekilde ifade edilmiştir: ”Eseri bize ne anlatmak istediğini anlamamıza rağmen, tekrar tekrar çaldı fakat kendinden pek çok şey kattığı bu parçaya karşı kayıtsız kalmış olmamıza hiç de endişeli değildi” (Nichols 2011: 6) Günlüğünde Viñes, eseri gruptan sadece kendisinin beğendiğini belirtmiştir. Bu sebeple Ravel, eseri Vines’e ithaf etmiştir. Ravel bu eserin ithaf edilişi için “Hiç de piyanistik olmayan bu eseri bir piyaniste ithaf etmiş olmak eğlenceli bir fikir” şeklinde açıklamada bulunmuştur (Calvocoressi 1933: 660).

Bu eser, bize Ravel’in gözlemlerindeki yaratıcılığını ve doğa sevgisini göstermiştir. Faure, eser hakkında görüşlerini şu şekilde aktarmıştır ”Ravel temel olarak eseri yorumcu için iki kademedeyi işlemiştir: İnce seslerdeki kuş sesleri seri arabeskler³ şeklinde ilerler ve aşağıda pedal ile örtülmüş, pek fazla hareketliliği olmayan, ormanın karanlık atmosferini sürdürmüştür (Nichols, 2011: 57).

Çalmaya başlarken piyanist, Ravel’in de tarif ettiği gibi sıcak ve karanlık bir ormanda uzaktan belli belirsiz duyulan kuş seslerini aklında canlandırmalıdır. Eser, serbest formda bestelenmiştir (Tablo 2).

³ Süslemeler

Bölmeler	A	B	Köprü	A	Kadans
Ölçü Numaraları	1 - 12	13 - 19	20	21 - 24	25

(Tablo 2: Oiseaux Tristes'in formu)

Tekrarlayan Si bemollerle başlayan kuş ötüşü teması, otuzikilik ritimler ve ile bir kuş şakımasını taklit ederek devam etmektedir (Şekil 13).



(Şekil 13: ölçü: 2)

Bu seri motifi hafif duyurabilmek için parmaklar olabildiğince yatay bir dokunuş ile kullanılmalı ve bilekten dairesel bir hareket ile desteklenmelidir. Besteci bu motifin tam yazıldığı ritimde değil daha canlı bir biçimde çalınması gerektiğini, uzun seslerin ise yazıldığından daha uzun çalınması gerektiğini, aksi takdirde karakterini yitireceğini belirtmiştir (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 21). Dördüncü ölçüde üst katmanda kuş figürleri devam ederken altta karamsar akorlarla ormanın basık ve boğucu havasını temsil eden motifler devreye girmektedir. Burada orta rejistrede duyulan inici büyük üçlü (re ve si bemol) motif parça boyunca farklı katmanlarda kendini göstermektedir. 4/4'lük başlayan eser üçüncü ölçüde 3/4'lük, daha sonra 2/4'lük ve 12/8'lik olacak şekilde pek çok farklı tartımda yazılmış, bu sayede ormandaki kuşların ötüşü, düzensiz bir şekilde duyurularak gerçekçi bir atmosfer yaratılmıştır. 8. ölçüye gelindiğinde 2. ölçüdeki şakıma motifi, en üst katmanda tekrar karşımıza çıkmaktadır. 10. ölçüde en üst seslerden tekrarlayan re notaları kuş ötüşü temasını

sürdürürken 12. ölçüde senkopların arasında orta partide la diyez notaları şeklinde devam etmektedir. burada tekrarlayan notaları belirgin bir şekilde duyurmak gerekmektedir.

14. ölçüde sol elde başlayan seri onaltılık figürlerin üstüne 15. ölçüde eklenen çarpıcı akorlar, kuşların yepyeni bir cıvıldağa halini yansıtmaktadır. Bu akorlara bağlı süsleme notaları son derece seri, adeta çarpma gibi duyurulmalıdır. Bunun için süsleme notalarını artiküle etmeden, parmaklar tuşede tutulup, tuşlara küçük bir bilek hareketi yardımı ile dokunarak sağlanmalıdır. 14. Ölçüde aynı akorun tekrarı, besteci tarafından pp olarak işaretlendiğinden ve “Lointain” (uzak) şeklinde bir not düşüldüğünden de anlaşıldığı gibi uzaktan, bir yankı gibi duyurulması istenmiştir. 16. ölçüde çok atik bir şekilde otuzikiliklerle yazılmış “mi” tekrar notaları ile nabız yükselmeye başlamış, parça tırmanışa geçmiştir. Bu tekrarlayan “mi” notalarının, öncesinde süsleme notasına kolay ulaşmak ve keskin bir şekilde duyurmak için 5 - 3 - 2 - 1 - 3 parmak numaraları kullanılabilir. Devamında sağ eldeki otuzikiliklerle desteklenen sol eldeki majör akorlar ilk başta net bir şekilde duyurulduktan sonra hızlanarak devam etmeli ve daha sonra bestecinin de istediği gibi diminuendo ile yok edilmelidir. Sağ eldeki 1. parmak ile çalınan tek bir nota ve ardından gelen 2. - 5. parmak akorları bilekten seri bir yönlendirme hareketiyle desteklenerek çalınmalıdır. 17. ölçüde en üst partide bulunan sol - sol diyez motifi öne çıkarılmalı ve devam eden ölçülerde tek başına kalan aynı motif ile ilişkilmesi sağlanmalıdır (Şekil 14).



(Şekil 14: ölçü:17)

Bu coşkulu kısımdan sonra ormanın karanlığı 21. ölçüde dönüş yapmıştır. 26. Ölçüde başlayan koda kısmına besteci tarafında “Lent Presque ad lib.” (Ağır, serbest tempoda) notu düşülmüştür. Besteci burada Lent ifadesini sadece sol eldeki la bemol -

mi bemol akoru için geçerli olduğunu, daha sonra çabucak süratlenilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 21). Çıkıcı otuzikiliklerin ardında kuşların “şakıma” figürü bu sefer her partiden kendini göstermiş, bu sayede ormandaki kuşların bir kaos içinde hep birlikte şarkı söyledikleri duyulmuştur. Devamında, eserin sonuna kadar kasvetli orman atmosferi hakim olmuş, kuş sesleri uzaklaşıp yok olarak eser sonlanmıştır. Son dört ölçüde besteci akor seslerinin tamamen baskın olmasını istemiş, akor dışı seslerin uzaktan duyurulmasını istemiştir (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 22).

2.2.3. Une Barque sur l'Océan

Albümün üçüncü parçası *Une Barque sur l'Océan*, “Okyanusun Üzerindeki Tekne” anlamına gelmektedir. Bu eser *Jeux d'eau*’dan sonra tam anlamıyla bir gelişim niteliğindedir; *Jeux d'eau*’daki fiskiyelelerden sıçrayan su etkilerinin yerini, uçsuz bucaksız okyanusta, dalga hareketleri almıştır, tıpkı *Noctuelles*’de olduğu gibi Ravel, bu eserinde de kendisinin empresyonizm tekniğini ve fikirlerini geliştirdiği görülmektedir. Ravel, bu eserini bestelerken ilginç bir şekilde 1905’te tam da Debussy’nin, *La Mer* üzerinde çalıştığı zamana denk gelmiş, hatta Ravel bu eserini tamamladıktan sonra yakın arkadaşları ile de bir deniz seyahatine çıkmıştır (Nichols, 2011: 6).

Parçada çizilen resim, bir teknenin okyanus dalgaları arasında hafifçe salınmasıdır. Tekneyi temsil eden açılış teması, sol elde arpejlerle ifade eden sakin dalgalanmalarla birlikte, tekrar tekrar geri gelmektedir. Böylece Okyanus atmosferi sağlanmış olur. Ravel’in kendi notu “d’un rythme souple”den (esnek bir ritim) de anlaşılacağı üzere, besteci müziğin okyanusun kendisi gibi; katı değil, sakin ve özgürce çalınmasını istemiştir. Ayrıca bestecinin seslerin harmanlanmış bir bütün halinde duyulmasını istemiştir ki “très envelopé de pédales” (pedal ile oldukça örtülü) ifadesini kullanmıştır.

Müzikolog ve eleştirmen Calvocoressi, Société Nationale’in düzenlediği bir resitalde, Albümün Vines tarafından gerçekleştirilen ilk dinletisine katılmıştır. Çok etkilendiği bu resital ile ilgili *Le Courrier Musical*’de yer alan eleştirisinde: “Une

Barque sur l'Océan, çarpıcı güzellikte, tam anlamıyla bir senfonik şiirdir” şeklinde bahsetmiştir (Nichols 2011: 44). Bu parça aynı zamanda, bestecinin Miroirs albümündeki en uzun eserdir. Daha sonra kendisi tarafından orkestraya uyarlanmışsa da piyano solosu kadar ilgi görmemiş ve sık seslendirilmemiştir.

Önceki iki bölümde olduğu gibi *Une Barque sur l'Océan*'a da yorumcu tarafından tam bir başlangıç gibi değil, sanki süregelen bir müziğin devamı gibi yansıtılmalıdır. Sol eldeki arpejlerde parmak tekniği çok iyi kullanılmalı, ritmik eşitsizliğe ve yersiz aksanlara izin verilmemelidir. Bunun için sol el ayrı bir şekilde çalışılmalı, özellikle arpejlerde bağlantıyı sağlayan baş parmağın, pozisyon değişikliğinden kaynaklanabilecek aksanların oluşmaması sağlanmalıdır. Teknik açıdan zor olmasına rağmen bu arpejlerin “nota karmaşası” şeklinde duyulmasının önüne geçilmeli, Ravel'in de istediği gibi tınının “Très envelopé de pédales” (pedal ile oldukça örtülü) olması sağlanmalıdır.

Kendini zaman zaman tekrar eden pek çok farklı fikirden oluşan bu eser, serbest formda bestelenmiştir (Tablo 3).

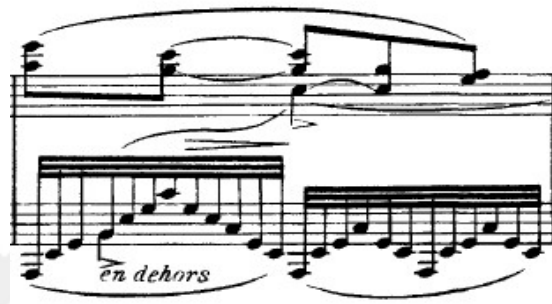
Bölmeler	A	B	C	D	E	A ¹	C ¹
Ölçü Numaraları	1 - 27	28 - 37	38 - 45	46 - 54	55 - 60	61 - 67	68 - 76

D ¹	F	G	C ²	D ²	A ³
77 - 82	83 - 99	100 - 112	113 - 120	121 - 133	134 - 141

(Tablo 3: *Une Barque sur l'Océan*'ın formu)

Sağ elde çift sesli akorlar iki sekizlik ve üçleme sekizlikler şeklinde karşımıza çıkmış ve de bu iki sekizliğin ikincisi üçleme grubunun ilk sekizliğine bağlanmış, bu sayede kayığın salınımı hissi elde edilmiştir. Sol el ise bu salınım hissine 32'lik çıkıcı ve inici arpejlerle okyanustaki dalgaları imgelemektedir. Besteci, virtüözitenin ön plana geçmemesi için, eserin başlangıcının telaşsız ve sakin bir atmosfer oluşturacak bir

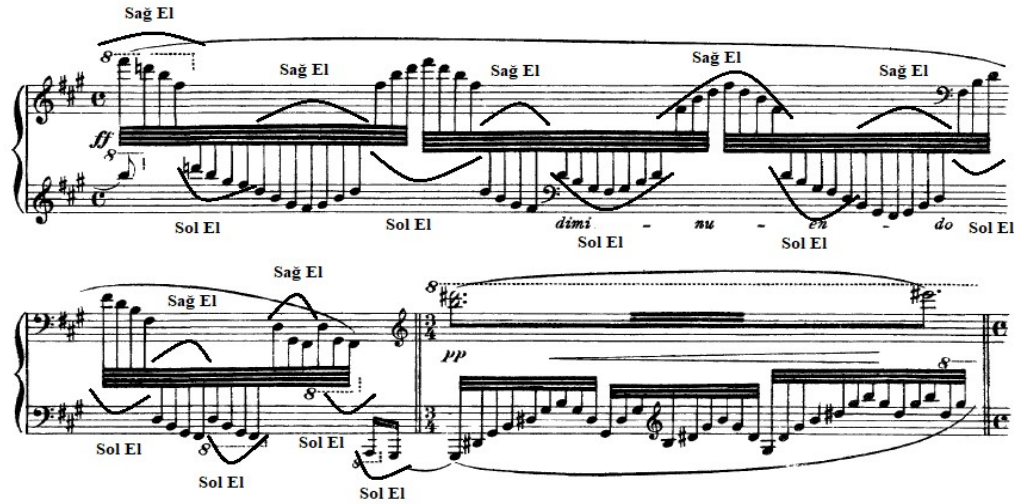
tempo seçimiyle çalınması gerektiğini belirtmiştir (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 22). 4. ölçüde ara katmanda aksanlarla belirtilen bir tema başlamaktadır (Şekil 15). Besteci bu temanın “yumuşak ancak bir borazan gibi”duyulmasını istemiştir. (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 23). Ravel’in bu temanın öne çıkarılmasını istediğini aksan ile birlikte “en dehors” (belirgin) olarak not düşmesinden de anlamaktayız.



(Şekil 15: ölçü: 4)

28. Ölçüde B bölmesine ulaşıldığında sol elde timpani efektleriyle başlayan pasaj, Sağ elde başları aksanlı arpejlerle devam ederek ileride karşımıza çıkacak taşkın dalgalanmaların hazırlığını yapmaktadır. Besteci burada her kabaran dalga efektinin başında küçük bir duraksama yapılmasını istemiştir (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 23). 29. ölçüde sol elde beliren koral tema, 37. ölçüye kadar yükselerek, öncelikle sağ ele geçmiş, sonrasında ise sol el ile desteklenerek majör akorlar ile aydınlık bir şekilde zirveye ulaşmıştır.

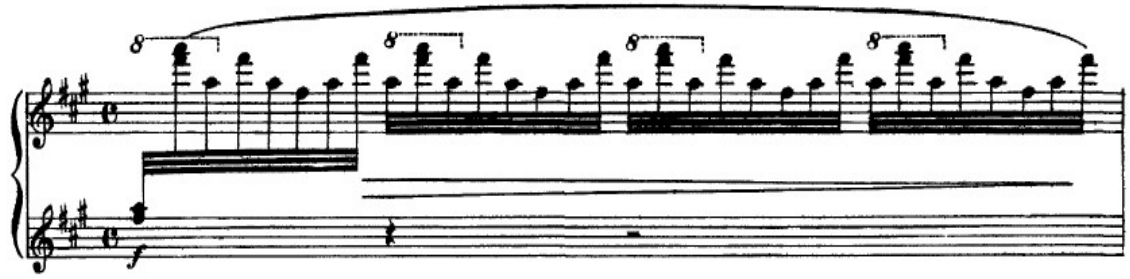
38. Ölçüde okyanusun artan şiddeti sağ elde tremolalar ile, sol elde ise hızlı arpejler ile geniş crescendo ve diminuendolar ile resmedilmiştir. 39. ölçüdeki iki ele bölünen seri arpejlerin alternatif el değişimleri Resimdeki gibi uygulanabilir. (Şekil 16)



(Şekil 16: ölçüler: 39 - 40)

46. ölçüye gelindiğinde, “tres expressive” (çok ifadeli) şeklinde işaretlenmiş karanlık bir tema bulunmaktadır. 55. ölçüde sağ elde dairesel hareket gösteren ve kendini 6 ölçü boyunca tekrarlayan motifin çalımında, bilek ile dairesel hareket sağlanmalı, ayrıca 1. parmağın tekrar hareketinin çevikliğine dikkat edilmelidir. 56. Ölçüde sağ eldeki majör arpejler sürerken ve sol elde yağmur damlalarını andıran aydınlık imgeleme sürmekte ve 61. ölçüde ilk tema bu sefer Sol diyez minör tonundan dönüş yapmaktadır. 69. Ölçüde Şekil 14’teki alternatif el değişimi aynı şekilde uygulanabilir.

C ve D bölmelerinin tekrarının ardından 82. ölçüde sağ elde arpejlerin desteklediği zarif, yine yağmur damlalarını anımsatan bir efekt görülmektedir. 83. ölçüde sağ eldeki oldukça mekanik kırık akorlardan oluşan oldukça hızlı motif (Şekil 17) için pis seslerin önüne geçmek amacıyla pozisyon çalışması yapılabilir, ve pasaj akorlar halinde çalışılabilir. Aynı şekilde 100. ölçüde, pozisyon ve akor çalışmalarının yanında pasajı sadece 1. v 2. parmakların yürüttüğü çizgiyi ayrıca çalışarak 1. ve 2. parmağın çevikliği sağlanabilir.



(Şekil 17: ölçü: 83)

100. ölçüden 105. ölçüye kadar süren geniş bir crescendo ile üç forteye varılarak eserin zirvesine ulaşılmıştır. İki elde de hırçın bir şekilde dalgalanan arpejler, 117. ölçüye kadar yine uzunca bir diminuendo çizgisiyle kaybolmaktadır.

C ve D bölmelerinin yinelenmesinin ardında A teması son kez kendini göstermektedir ancak bu sefer iki ele bölünmüş arpejlerle süslenmiş yine giderek küçülen dinamikler ile son ölçüde dört piyanoya inerek eser sonlanmıştır.

2.2.4. Alborada del gracioso

Albümün en popüler parçası *Alborada del gracioso*, bir yazar ve müzik eleştirmeni olan Calvocoressi'ye ithaf edilmiştir. “Alborada” İspanyolca “şafak şarkısı” anlamına gelmektedir ve Kuzey İspanya bölgesine ait bir serenat çeşididir. “Gracioso” ise İspanyol komedisinde bir “soytarı” figürüdür. Ravel, Ferdinand Sinzig’e yazdığı bir mektupta eserin başlığından şu şekilde bahsetmiştir:

“Alborada del gracioso başlığını çevirmek konusunda kafa karışıklığı yaşamamı anlıyorum. Ben de tam bu yüzden başlığı çevirmemeye karar vermiştim. gerçek şu ki, “gracioso” İspanyol komedisine özel bir karakterdir ve bildiğim kadarıyla başka tiyatro kültürlerinde bulunmamaktadır. Ancak bizim fransız tiyatrosunda bunun bir dengi vardır: Beaumarchais’ın Figaro’su. Fakat o daha felsefidir ve atası gracioso’ya göre daha az iyi niyetli bir karakterdir. En basit şekilde, benim tavsiyem, çeviriyi Soytarının Sabah Şarkısı olarak yapınız. Bu çeviri parçanın şakacı stilini en iyi şekilde açıklayacaktır” (Nichols 2011: 7)

Albümdeki her parça kendine özgü olsa da *Alborada* içlerinden en farklı olanıdır; Diğer parçalar doğayı konu almışken, burada varlık gösteren bir insan karakteri vardır. Ravel

annesi İspanya'nın Bask bölgesinden olmasının büyük etkisi olarak eserin başlığı İspanyolcadır ve İspanyol müziğinin etkisini etkin olarak görmekteyiz. İspanyol müziğini baskın olarak eserde görebilmekteyiz. Sérénade Grotesque'te kullandığı ispanyol dans müziği fikrini geliştirdiğini görmekteyiz; pek çok kez gitar efektleri ve kastanyet ritimlerini taklit eden tekrar notaları ve ritimleri oldukça enerjik bir şekilde işlenmiştir.

Ravel, İspanyol ritimleri, armonileri ve modal renklerini kullanarak, adeta coşkulu bir İspanyol dansı yaratmıştır. Teknik anlamda zahmetli olan bu parça, piyano repertuarının en zor eserleri arasında bulunmakta ve eserin bu virtüöz yanı sebebiyle , onu piyanistlerin sıklıkla tercih ettikleri eserleri arasında yer almıştır. Domenico Scarlatti'den ilham alarak, gitarın keskin seslerini anımsatan tınıları klavye ile yaratmayı başarmıştır. Bestecinin kendisi, eseri albümün başyapıtı olarak tanımlamıştır (James 1983, 45).

Eser, sonunda bir koda bulunan üç bölmeli şarkı formunda yazılmıştır. (Tablo 4)

Bölmeler	A	B	A	Koda
Ölçü Numaraları	1 - 70	71 - 165	166 - 195	196 - 229

(Tablo 4: Alborada del gracioso'nun formu)

Çalmakta olan bir müziğin devamı gibi başlayan albümün diğer parçalarının aksine *Alborada*, kararlı bir şekilde yepyeni bir hikaye anlatır gibi başlamaktadır. İlk ölçüden itibaren sağ elde yazılmış kırma akorlarda bir gitar tınısı duymaktayız. Bu tınıyı tam anlamıyla duyurabilmek için kırmalar atık ve keskin bir şekilde duyurulmalı, bunun için parmak uçlarıyla dikey bir dokunuş kullanılmalı ve de rahat bir bilek hareketi ile desteklenmelidir. 6. ölçüde karşımıza çıkan onaltılık üçleme ritimli akorlar, kastanyet sesini taklit etmektedir ve ilerleyen ölçülerde aynı ritim, akorlar yerine tek sesli bir biçimde olsa bile kastanyet fikrini devam ettirmektedir (Şekil 18).

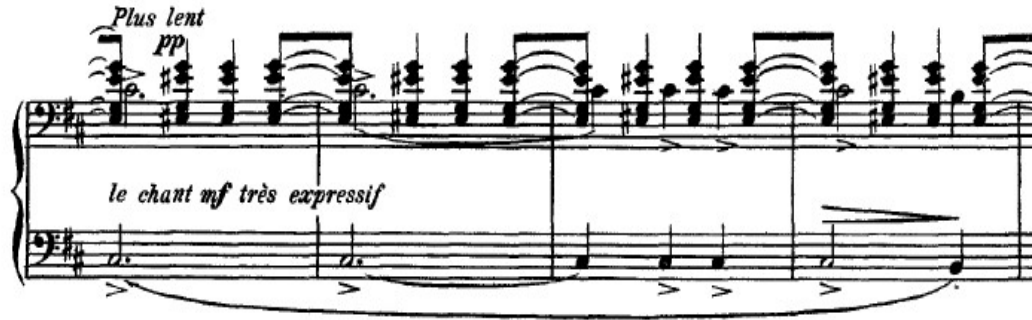


(Şekil 18: ölçü: 6)

Bu onaltılık üçleme ritimleri 6. ölçüde akor halinde yazılmıştır ve çevik bir şekilde duyurulabilmeleri için bilek ile küçük bir rotasyon hareketiyle adeta bir refleks halinde çalınmalıdır. 12. ölçüde ise aynı motif tek ses olarak karşımıza çıkmaktadır ve burada aynı çevikliği yakalamak için 3-5-3, 2-3-2 ya da 3-4-3 parmak kombinasyonları kullanılabilir. 44. ölçüde sağ eldeki otuzikilik pasaj, özellikle önceki ölçüdeki hırçın tekrar notalarından sonra, Tüy gibi bir *leggiro* duyurabilmek için tuşeye oldukça yakın kalarak parmak uçları ile dik bir dokunuşla çalınmalıdır ve de sol pedaldan yardım alınabilir. Aynı pasaj, eserin orkestra versiyonunda, tekrar notalar trampet ile çalınırken hemen ardından gelen flütlerin yumuşak *glissandos*u, bestecinin istediği kontrastı vurgulamaktadır. Tekrar notalarının sonlandığı 57. ölçünün sonunda, tempo çok hafif bir şekilde tutularak, hemen sonra dönüş yapan kastanyet ritimleri bulunduran temanın rahat bir şekilde duyurulması sağlanabilir. İlerleyen ölçülerde giderek sessizleşen dinamikler, 70. ölçüde ani bir *fortissimo* akor ile, A bölümü zafer edasıyla sonlanmaktadır.

B bölümünde başlayan melankolik si minör temada, bestecinin müziğindeki Bask etkisini duymaktayız. Bir ağıt havasında ilerleyen bu tema, ölçüler arası bağlar ile birbirine bağlanmış notalar ile bezelidir. Bu sayede tartımdan bağımsız, daha özgür bir zaman içinde çalınma etkisi yakalanmıştır 75. ölçüde “Tempo Primo” şeklinde not düşmüş olmasına rağmen, besteci bu pasajın fazla hızlı çalınmaması gerektiğini ifade etmiştir (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 26). 105. Ölçüde sağ elde başlayan ve ısrarcı bir biçimde 14 ölçü boyunca devam eden akorların *pianissimo* duyurulabilmesi

için tuşeye çok yakında kalınarak çalınmalıdır. 107. ölçüde ise Sol elde ve sağ elin ara partilerinde gizlenmiş ağıt teması, bestecinin de “le chant très expressif” şeklinde belirttiği gibi, oldukça ifadeli bir biçimde çalınmalıdır. (Şekil 19)



(Şekil 19: ölçüler: 107)

111. ölçüde sol elde si ve oktav fa diyez şeklinde gelen figürler eserin orkestrasyonunda timpani ile yazılmıştır. Buna sadık kalarak, not düşüldüğü gibi oldukça ritmik (très rythmé) çalınmalıdır. 126. Ölçüde başlayan geniş kırık akorlar ile besteci yine gitarı taklit etmiştir. Bu akorlar, ilerleyen ölçülerde giderek temposu genişletilerek gitar tınısı sürdürmekte, daha sonra da “a tempo”ya dönülerek timpani efektleri tekrar kendini göstermektedir.

166. ölçüde kastanyet temasının dönüşüyle A bölmesi kendini yenilemiştir. Besteci 175 ve 176. ölçülerdeki çift sesli glissandoların özellikle zirve notalarında aksan yapılmasının önemli olduğunu belirtmiştir. (Perlemuter ve Jourdan-Morhange, 1998: 26). Kodada, 202 ve 205. ölçüleri arasında B bölümündeki ağıt temasını bu sefer oldukça ritmik bir şekilde duymaktayız (Şekil 20).



(Şekil 20: ölçüler: 202 - 203)

İlerleyen ölçülerde ani dinamik değişimleri, sürekli değişen tempolar ve tartımlar, bir karmaşa oluşturarak, coşku hissini artırırken, 219. ölçüde “ff” ile zirveye ulaşmakta ve eser tüm rejistrelere tınlatılan gösterişli akorlarla sonlanmaktadır.

2.2.5. La Vallée des cloches

Bestecinin tüm piyano eserlerinin kaydını yapmış olan piyanist Angela Hewitt, Ravel’in tüm piyano eserlerini kaydettiği albümünde, eser hakkındaki düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır;

“La Vallée des cloches, diğer dört parçadan oldukça farklıdır ve bir bakıma Debussy’e çok benzediğini söyleyebiliriz! Kesinlikle Debussy’nin etüdleriyle son derece benzerlik taşımaktadır. Ravel, piyanist Robert Casadus’a eserin Paris’te öğle saati çalan çanlardan esinlendiğini söylemiştir. Eser kusursuz bir zamanlama ve ton rengi kullanımı gerektirmektedir. Kimileri, Ravel’in Albümü böylesine virtüöziteden uzak bir parçayla bitirmesine şaşkın kalmışlardır. Ayakta alkışlanmak Alborada’dan sonra garanti olabileceksen burada bu durum söz konusu değildir. Ancak bu bana göre mükemmel bir finaldir.” (<https://angelahewitt.com>).

Albümün son parçası *La Vallée des cloches*’de (Çanlar Vadisi) Ravel, Paris’te öğle vakti çalan çanlardan esinlenmiştir (Nichols, 2011: 7). Albümün içindeki Debussy’nin müziği ile en çok özdeşleşmiş parçadır. Liszt’in piyano tekniğine kazandırdığı elementlerden türetilmiş, çan seslerinin iç içe geçtiği tipik Ravel melodileri ile bezenmiştir (James, 1983: 45). Diğer parçalara göre doku olarak daha basit olan bu eserde, Ravel üç dizek kullanmıştır. Böylece Ravel’in duyurulmasını istediği katmanlar çalıcı için daha kolay anlaşılır hale gelmiştir. Eserin karakteri, ondan önce gelen *Alborada*’ya göre tamamen zıt bir şekilde oldukça sakindir. Ravel burada piyanoda farklı sonoriteler kullanımıyla farklı çan seslerini taklit etmiştir

Ravel’in farklı tınılardaki çanlarla bezediği bu eser serbest formada besteleniştir (Tablo 5).

Bölmeler	A	B	C	B ¹	A ¹
Ölçü Numaraları	1 - 11	12 - 19	19 - 41	42 - 48	49 - 54

(Tablo 5: La Vallée des cloches'in formu)

İlk çan figürü, eserin hemen başında gelen oktavlar ile kendini göstermektedir. Bu oktavlar düzensiz yazılmış ritimleriyle esere bir genişlik ve ferahlık atmosferi sağlarken, aynı zamanda bu çanların ritmik olarak özgür tınlarını da yansıtmıştır. Oktavlar notada belirtildiği gibi kesinlikle *pp* çalmalı, ancak yine de berrak bir şekilde duyulmasını sağlamalıdır.

3. ölçüde giriş yapan onaltılık küçük çan figürleri, uzaktan gelen bir ses rengi olarak geri planda ve örtülü bir şekilde verilebilmesi için *pp* içinde içinde kalmalı ve Ravel'in de belirttiği gibi çok hafif ve aksansız çalınmalıdır. Bunun için bu figüre ayrıca özen gösterilmeli, özellikle 1. parmağın çıkarabileceği aksanların önün geçmek için 1. parmak atıklığı çalışılmalıdır. 3. çan figürü ise, 4. ölçüde sol elde giriş yapmaktadır (Şekil 21).



(Şekil 21: ölçü 4)

Ravel bu figürde üst notaların duyurulmasını isteyerek *peu marqué* (biraz aksanlı) şeklinde bir yönlendirmede bulunmuştur 4. Çan figürü de 6. ölçüde en kalından

ve aksan ile birlikte sol natürel notası ile giriş yapmakta, 5.çan figürü ise aynı ölçüde hemen ardından aksanlı tekrar notaları ile orta rejistreda karşımıza çıkmaktadır (Örnek 17).

B bölmesine gelindiğinde çan figürleri çok katmanlı bir şekilde kendilerini göstermeye devam etmektedir. A bölümünde kendini alt rejistrede gösteren 3. çan figürü, bu sefer incelmış ancak ara bir figür olarak kalmış, en üst katmanda inici beşli aralık ile yeni bir çan motifi gelmiştir. Besteci burada tartımı 4/4'lükten 6/4'lük, 3/4'lük ve 5/4'lük şeklinde değiştirerek zaman kavramını bozmuş, bu sayede çan seslerini uzaktan rastgele zamanlarda duyuluyormuşçasına bir algı yaratmıştır. 16. ölçüde tekrarlanan aksanlı si bemol oktavlar olarak kendini gösteren çan figürü dikkati çektikten sonra, ilerleyen iki ölçüde nüansı düşürüp yok olarak belirsizliğe karışmıştır.

C Bölmesinde üst ve alt katmanlarda devam eden çan seslerinin ortasında koral bir tema belirmiştir. Orta partideki bu tema sağ el ve sol el arasında bölündüğünden, bu temayı öne çıkarmak için özen gösterilmelidir. 24. ölçüde orta partide devam eden çan figürleri (Şekil 22) temanın önüne geçmemesi için arka planda tutulmalı, bunun için de akorlar çalınırken sol el tuşeye çok yakın tutulup, notalar sadece parmakların kendi ağırlığını kullanarak çalınmalıdır. Aynı figür ilerleyen ölçülerde tekrar ettiğinde tınının tutarlılığı açısından da bu şekilde uygulanmalıdır.



(Şekil 22: ölçü 24)

26. ölçüde temayı sol elde destekleyen arkorlar, fa frigyen modunda yazılmıştır. Ravel'in İspanyol müziğinde sık karşılaşılan bu mod kullanmasından, bestecinin

İspanyol müziğine olan ilgisi bir kez daha görülmektedir. 34. ölçüde Tekrarlayan oktav çan motifleri tekrar kendini göstermiş ve sonrasında tartım ve nüans değişimleri ile sesler uzaklaşarak kaybolmuştur. 47. ölçüde ise İlk tema kendini yinelemiş ve son defa uzaklaşan seslerle parça sonlanmıştır.

Bu eser albümdeki teknik açıdan en rahat eser olsa da pedal kullanımı, tuşe ve ses rengi çeşitliliği anlamında oldukça zorlayıcıdır. Parçanın neredeyse tümünün nüansı *p* olarak işaretlenmiştir ve en yüksek sesli pasajlar *mf*'nin üzerine çıkmamıştır. Ravel, her ne kadar dinamiklerle ilgili açıklamalar sağlamış olsa da piyanistin üzerine düşen asıl görev bu sınırlı açıklamalar ile yetinmeyerek, müzikte iç içe işlenmiş pek çok katmanı büyük bir farkındalığa yansıtabilmesidir.

SONUÇ

20. yüzyıl, dünya tarihinde toplumun “zamanın ruhu” ile paralel olarak hızlıca dönüştüğü bir süreç olmuştur. Özellikle Avrupa’nın 20. yüzyıla kadar yarattığı ve geliştirdiği kültürel birikimin, teknolojik gelişmeler, dünya savaşları ve bunun sonucunda değişen toplum düzeni karşısında paralellik göstererek değiştiği ve geliştiği görülmektedir. Modern dünyayı oluşturan bu zaman diliminde, kültürün her alanında yaşanan bu ivmelenme, müzik alanında da 19.yüzyılın son yıllarında belirgin bir şekilde kendini göstermeye başlamıştır. Yerleşik düzene karşı çıkışlar, yüzyıllardır süregelen geleneksel müzik anlayışının terk edilmeye başlanması, “modern müzik” anlayışının ilk adımları olmuştur. Maurice Ravel, tam da bu dönemde çağdaşlarıyla beraber müzikte alışlagelmiş kuralları yıkıp, farklı arayışlar ile “yeni”yi arayan ve yaratan besteciler arasında varlığını göstermiştir.

Sanat hayatına piyano öğrenimi olarak başlayan Ravel, henüz erken yaşlarda bestelemeye başlaması ile yaratıcı ve üretken karakterini de ortaya koymuştur. Müzisyen bir aileden gelmemesine rağmen, Paris’te iyi bir eğitim almasıyla birlikte, kendini kısa sürede müzik çevrelerine kabul ettirmesi, bestecinin yetkinliğini kanıtlar niteliktedir. Çağdaşları ile karşılaştırıldığında oldukça üretken bir besteci profili çizen Ravel, pek çok türde müzik bestelemiş olmasına rağmen, dünyaya miras bıraktığı piyano müziğinin öne çıktığı görülmektedir. Aralarında birden fazla parça içeren albümler de bulunan solo piyano için bestelenmiş oniki eseri, üç piyano ikilisi ve iki piyano konçertosu ile bestecinin, piyano repertuvarına yaptığı katkının zenginliği görülmektedir. Erken dönem eserlerinde eski ustaları model alan bestecinin, kısa sürede kendi çizgisini bulduğu ve bununla yetinmeyip, devamlı yenilikler arayarak, piyano yazımında hem teknik anlamda hem de sanatsal boyutuyla sürekli bir gelişim halinde olduğu gözlemlenmektedir.

Jeux d’eau ile piyanoda izlenimcilik anlayışını iyice öne çıkaran Ravel, bu eseri ile empresyonizm akımı içerisinde daha da popülerlik kazanmış, *Miroirs* ile birlikte ise besteci, bu akımın baş yapıtları arasında yer alan bir albüm ortaya koymuştur. Beş parçadan oluşan bu albüm, aynı zamanda piyano için bestelediği ilk

büyük eseri olmuştur. Sonat Allegrosu formundaki *Jeux d'eau*'daki “su imgesi” ile ilgili buluşlarını, tam aksi şekilde son derece serbest bir form ile örülmüş *Une Barque sur l'Océan*'da çok daha büyük bir ölçekte işlemesi empresyonist piyano yazımının gelişimini göstermektedir. *Oiseaux Tristes* ve özellikle *La Vallée des cloches* eserlerinde besteci, yaratmak istediği izlenimi, teknik anlamda gösteriştense uzak fakat çok katmanlı tınısal bir örgü şekli ile ortaya koymuştur. Empresyonist piyano yazımında sık rastlanılan ışık ve su oyunları gibi imgelerin dışında besteci *Noctuelles*'te “güvelerin beceriksizce uçuşu” gibi sıradışı bir imgelemeyi de başarılı bir şekilde resmederken, piyanistik anlamda gelişim gösterdiği açıkça anlaşılmaktadır. *Alborada del gracioso*, albümdeki izlenimciliği en az şekilde yansıtmakta, içinde barındırdığı, gitar, kastanyet ve timpani gibi çalgıların taklidi ile birlikte, kimi zaman coşkulu, kimi zaman ağıtsal temaların bir arada kullanılmasıyla yoğun tınısallığa sahip olduğu görülmektedir. Piyanistik bakımdan bestecinin teknik düzeyde en üst dereceye varmış olduğu *Alborada del Gracioso*, aynı zamanda ardından da gelecek olan piyano konçertoları, *Gaspard de la Nuit* ve *Valses Nobles et Sentimentales* gibi ustalıkta yine bu düzeyi yansıtan eserlerinin, adeta habercisi niteliğindedir.

Birbirinden farklı özelliklere sahip beş parçadan oluşan *Miroirs* albümü ile besteci piyano yazısındaki tınısal ve teknik yoğunluğu önceki bestelerine göre bir üst düzeye taşımıştır. Bu albümle beraber, Ravel'in olgunluk dönemi piyano eserlerini üretmeye başladığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Genel Başvuru Kaynakları

James, B. (1983). *Ravel, his life and times*, Tunbridge Wells, Kent: Midas Books; New York: Hippocrene Books

Mimaroglu, İ. (1987) (8. Baskı) *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

Nichols, R. (2011). *Ravel*, New Haven: Yale University Press

Orenstein, A. (1973) *Ravel: man and musician*, New York : Columbia University Press

- Kitaplar

Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*, İstanbul: İnkılap Kitabevi

Griffiths, P. (2006) *Batı Müziğinin Kısa tarihi*, Çev. M Halim Spatar, İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Hinson, M., Roberts, W. (2013). *Guide to the Pianist's Repertoire*, Fourth Edition, Indiana University Press, 2013

Jankélévitch, V. (1959) *Ravel*, New York, Grove Press

Kallen, S.A. (2003) *The History of Classical Music, Amerika, San Diego*, Lucent Books

Kaminsky, P. M. (2011)*Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, Rochester, NY : University of Rochester Press,

Kütahyalı, E. (1981) *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Başkent Müzikevi

Larner, G. (1996) *Maurice Ravel*, Phaidon Press Limited, Londra

Mason, D.G. (1915). *The art of music; a comprehensive library of information for music lovers and musicians Volume 3*, New York, The National society of music.

Orenstein, A. (2003) *A Ravel Reader: correspondence, articles, interviews*, Mineola, New York : Dover Publications

Pamir, L. (2000) *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Perlemuter, V. Jourdan-Morhange. H., (1998) *Ravel Accourding to Ravel*, London: Kahn and Averill

Say, A. (1997) *Müzik Tarihi*, Ankara: Sözkese Matbaası, Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Stuckenschmidt, H.H. (1968) *Maurice Ravel; variations on his life and work*, Chilton Book Co

Whittall, A. (1999) *Musical composition in the twentieth century*, New York : Oxford University Press

- Makaleler

Byrnside, R.L. (1980) *Musical Impressionism: The Early History of the Term*, Oxford University Press, Vol. 66, No. 4 (Oct)

Calvocoressi, M.D. (1941) *Ravel's Letters to Calvocoressi: With Notes and Comments*, Oxford University Press, The Musical Quarterly, Vol. 27, No. 1 (Jan)

Calvocoressi, M.D. (1941) When Ravel composed to order, Music&Letters, 22.

Gil-Marchex H., Rothwell F. (1926) *Ravel's Pianoforte Technique*, The Musical Times, Musical Times Publications Ltd., Vol. 67, No. 1006 (Dec)

- **Basılmamış Kaynaklar**

Gedikli, A. (2006). *Debussy Prelüdlerin 20. Yüzyıl Piyano Müziğinde Yeri Ve Önemi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ivanchenko, O. (2015) *Characteristics of Maurice Ravel's Compositional Language as Seen Through the Texture of his Selected Piano Works and the Piano Suite "Gaspard de la Nuit"*, University of Miami

- **İnternet Kaynakları**

<https://angelahewitt.com/discography/ravel-the-complete-piano-works/>
(2021)

<https://www.britannica.com/topic/undine-mythology>
(2021)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Sadık Barış YILMAZ

Yabancı Dil : İngilizce

Lisans Eğitimi : 2012-2016 Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı

İş Tecrübesi : 2017-2018 Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sözleşmeli Öğretim Görevlisi

2018 Olten Filarmoni Sanat Okulu, Piyano Eğitmeni.