

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

RAVEL'İN MÜZİĞİNİN YAPI TAŞLARI

HAZIRLAYAN

ZEYNEP YÜNTER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

PROF. MAHMUT KAMERHAN TURAN

ANKARA - 2022

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 25 / 07 / 2022

Öğrencinin Adı, Soyadı: Zeynep YÜNTER

Öğrencinin Numarası: 21910088

Anabilim Dalı: Müzik Anasanat Dalı

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. M. Kamerhan TURAN

Tez Başlığı: Ravel'in Müziğinin Yapı Taşları

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 82 sayfalık kısmına ilişkin, 02 / 06 / 2022 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %15'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

ONAY

Tarih: 25 / 07 / 2022

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Prof. M. Kamerhan TURAN

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam boyunca bilgisini ve yardımını eksik etmeyen değerli hocam Prof. Kamerhan TURAN'a, beni her anlamda destekleyen aileme, katkıları ve yardımları için Onur AKKAYA ve Özenç KALE'ye sonsuz teşekkür ederim.

ÖZET

Maurice Ravel'in gerek piyano eserleri, gerek orkestra eserleri, müzik repertuarında önemli bir yere sahiptir. Ravel'in müzik repertuarına kazandırdıkları yalnızca eserleri ile sınırlı değildir; kendisi aynı zamana bir orkestrasyon dehası olmakla da bilinir.

Ravel'in kompozisyon tekniğindeki mekanik ustalık, Stravinsky'nin Ravel'e "İsviçre saati" atfı ile anlatılabilir. Buna rağmen Ravel'in kompozisyonundaki mekanik kusursuzluk kaygısı, müziğindeki renk kalitesinin önüne geçmez; soyut öğeleri net bir zemin üzerine oturtur.

Tezin başlığı olan Ravel'in Müziğinin Yapı Taşları, bestecinin yaratusını doğrudan etkileyen görsel ve edebi akım ve şahsiyetler, dönemin politik ve sosyolojik gelişmeleri, Empresyonizm akımının müzikte öncüsü olarak kabul edilen Claude Debussy ile etkileşimi doğrultusunda geniş bir yelpazede değerlendirilerek oluşturulmuştur.

Ravel'in kendine has müzikal stili zaman içerisinde, Fransız geleneklerine olan saygısı doğrultusunda, farklı kaynaklara olan ilgisinden de ötürü birçok unsuru içerisinde barındıran bir tutum ile şekillenir.

Bu çalışmada Ravel hakkında yazılan kaynaklar ve eserler incelenerek, müziğini oluşturan ana unsurlar dört başlıkta ele alınmıştır. Birinci bölümde Maurice Ravel'in hayatı, ikinci bölümde kompozisyon stiline oluşmasındaki ana faktörler ve bestecinin kendisi ve müziği ile ilgili önemli kişilerin görüşleri, üçüncü bölümde orkestrasyonu, dördüncü bölümde ise sonuç ve önerilere yer verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Maurice Ravel, Piyano, Orkestrasyon, Empresyonizm, Sembolizm

ABSTRACT

Both Maurice Ravel's piano and orchestration works are have a great importance in his musical oeuvre. He is not only known for the works that he contributed to the musical history, but also he is known as orchestration genius. Igor Stravinsky once referred to Ravel as "the most perfect of Swiss watchmakers" is a reference to Ravel's great mastership about the mechanical composition technique.

However, Ravel's concern for mechanical perfection does not confront with the musical color quality that he provided in his works and he builds abstract elements on the top of the concrete ground. His own style evolved in many ways considering his respect to the French tradition and his interest to the different resources.

The title of the thesis Elements of Ravel's Music, was named by evaluating a wide range of visual and literary movements and personalities that directly affected the composer's creation, political and sociological developments and his interaction with Claude Debussy who is acknowledged as the pioneer of the Impressionism movement in music also taken into considiration.

In this study, by re-evaluating works and studies that written about him, components that formed his music discussed in four headlines. In the first part, Ravel's life presented, main factors that shaped his composition style and reflections about his music from others is discussed in second part, at the third part his orchestration analysed and forth part consist of conclusion and some suggestions.

Key words: Maurice Ravel, Piano, Orchestration, Impressionism, Symbolism

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I: MAURICE (JOSEPH) RAVEL'İN HAYATI	3
1.1 1875-1905 Yılları.....	3
1.2 1905-1918 Yılları.....	5
1.3 1918-1937 Yılları.....	7
1.4 Sanatsal Kaygıları.....	9
BÖLÜM II: EMPRESYONİZM VE RAVEL	13
2.1 Empresyonizm	13
2.2 Ukiyo-e Sanatı.....	14
2.3 1889 Paris Dünya Fuarı	17
BÖLÜM III: RAVEL'İN MÜZİKAL STİLİ.....	19
3.1 Ravel'in Maskeleri.....	19
3.2 Nazik İroni (Gently Irony).....	21
3.3 Ravel'in Etkilendiği Yazarlar.....	34
3.3.1 Edgar Allan Poe	37
3.3.2 Léon-Paul Fargue.....	42
3.4 Ravel'in Ulusal Bilinci.....	45
3.4.1 Geçmişle Olan Müzikal Etkileşimi	46
3.4.2 Ravel ve Chabrier	48

3.5 Ravel ve Neoklasisizm	49
3.6 Ravel'in Bask Mirası	52
3.7 Ravel ve otorite: Konservatuvar ve Prix de Rome	53
BÖLÜM IV: RAVEL VE ORKESTRA	58
4.1 Ravel'in Orkestrasyonu	58
4.1.1 Basit Ses (Simple Sound)	61
4.1.2 Tını Alanı	62
4.1.3 Aldatıcı Sesler ve Hayali Boyutlar.....	64
4.2 Bale Müziği.....	65
4.3 Vokal Müziği ve Egzotizm	67
4.4 Ravel'in Kendi Eserlerinin Transkripsiyonları	68
4.5 Diğer Bestecilerin Eserlerinin Transkripsiyonları	69
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	71
KAYNAKÇA	74

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Claude Monet'nin Impression, soleil levant tablosu, 1872	14
Şekil 2: Katsushika Hokusai'nin Kanagawa Oki Nami Ura Tablosu,1832	15
Şekil 3: Van Gogh'un Pere Tanguy'un Portresi tablosu, 1887.....	16
Şekil 4: Édouard Manet'nin Emile Zola'nın Portresi tablosu, 1868	16

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Maurice Ravel'in hayatı ve müzikal stili doğrultusunda, bestecinin müziğinin yapıtaşlarını oluşturan unsurların incelenmesidir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Maurice Ravel'in müzikal dilini oluşturan etkenlere yer verdiğiinden, Ravel'in eserlerini çalışacak veya müziği ve kendisi hakkında daha detaylı bilgi sahibi olmak isteyen kişiler için önem taşımaktadır.

Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problemi, "Maurice Ravel'in müziğini oluşturan hangi etkileşim alanları incelenmelidir" sorusu etrafında oluşturulmuştur.

Araştırmanın Alt Problemleri

- Maurice Ravel, nasıl bir yüzyılın içerisindeydi?
- Maurice Ravel'in müziğinin şekillenmesinde hangi unsurlar etkili olmuştur?
- Maurice Ravel'in müziğinin en belirgin özellikleri nelerdir?

Araştırma Evreni

Bu çalışmada Maurice Ravel'in hayatı, içinde bulunduğu dönem, bestecilik stili ve müziğinin oluşmasında etken rol oynayan unsurlar araştırılmış, literatür ve kaynak taraması yapılarak konu ile ilgili bilgiler derlenmiştir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Bu araştırma Maurice Ravel'in hayatı, bestecilik stili ve eserleri üzerine yazılmış kaynaklar doğrultusunda yapılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi, Verilerin Toplanması ve Çözülmesi

Bu araştırmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizidir. Maurice Ravel'in hayatı, eserleri ve müzikal yaklaşımı incelenmiştir.

BÖLÜM I: MAURICE (JOSEPH) RAVEL'İN HAYATI

1.1 1875-1905 Yılları

Doğumu: Ciboure, Basses-Pyrénées, 7 Mart 1875; Ölümü: Paris, 28 Aralık 1937

Fransız besteci Maurice Ravel, 20. yüzyılın başlarındaki en özgün ve sofistike müzisyenlerden biriydi. Debussy ile aynı zamanda (hatta daha önce) geliştirdiği eserleri, hem solo piyano, hem de ansambl ve orkestra için, geçmişin ve egzotikliğin harmanlandığı, Fransız hassaslığı ve rafineliğini gösteren yeni keşifler niteliğindedir (Kelly, 2001).

Ravel, Pierre Joseph Ravel ve Marie, née Delouart'ın ilk çocuğuydu. Mart 1875'te Bask'ın Ciboure köyünde doğumundan üç ay sonra aile Paris'e taşındı. Babası İsviçreli, annesi Basklıydı; Parisli yetişme tarzına rağmen, Ravel her zaman kendisini Bask mirasına ve İspanya'ya yakın hissetti. Bir mühendis ve amatör piyanist olan Pierre Joseph Ravel, oğlunu ilk müzikal eğilimlerine teşvik etti. 1882'de ilk piyano öğretmeni Henri Ghys'e gönderildi ve 1887'de Delibes'in öğrencisi Charles-René ile armoni çalışmalarına başladı. Schumann'ın chorale varyasyonlarını, Grieg'in Peer Gynt ve bir sonatının varyasyonlarını içeren ilk beste denemelerini gerçekleştirdi (Kelly, 2001).

1889'da konservatuvarda Profesör olan Emile Decombes'tan piyano dersleri aldı ve aynı yılın Kasım ayında Eugène Anthiôme'nin konservatuvardaki piyano hazırlık sınıfına kabul edildi. 1891 piyano yarışmasında birincilik ödülünü kazandıktan sonra Ravel, Charles-Wilfrid Bériot'un piyano sınıfına ve Emile Pessard'ın armoni sınıfına geçti. Makul bir ilerleme kaydetmesine ve Bériot tarafından teşvik edilmesine rağmen, herhangi bir ödül kazanamadı ve derslerinden atıldı, 1895'te de konservatuvardan ayrıldı. 1895-6'da geldiği bu aşamada, kendini bestelemeye, Menuet antique, Habanera (Sites auriculaires'in ilki), Un grand sommeil noir and D'Anne jouant de l'espionnette'i yazmaya vermişti. Ravel, 1897'de konservatuvara geri döndü ve Gabriel Fauré ile kompozisyon, André Gédalge ile kontrpuan çalıştı; daha sonra tekniği ve müzisyenliği üzerinde her iki öğretmenin de çok önemli etkileri olduğunu belirtmiştir. Bu dönemde, uvertür Shéhérazade, Entre cloches (Sites auriculaires'in ikincisi) ve bir Keman Sonatı da dahil olmak üzere bazı önemli eserler üretmesine rağmen, ne füg ne de

kompozisyon ödülü kazanamadı ve 1900 yılında besteleme dersinden atıldı. 1903'te konservatuvardan ayrılana kadar Fauré'nin dinleyici öğrencisi oldu (Kelly, 2001).

Bu başarısızlıklar, 1900 ile 1905 yılları arasında ilk "Affaire Ravel" olarak bilinen Prix de Rome'u kazanmak için yaptığı beş girişimin yanında sönük kaldı. 1900'de bir füğ ve bir koro çalışması olan Les Bayadères'i teslim ettikten sonra ön elemelerde yarışmadan elendi. Ertesi yıl Myrrha kantatı üçüncülük ödülünü kazandı, ancak 1902 ve 1903'te Alcyone ve Alyssa kantatları jürileri etkilemeyi başaramadı. Son olarak Ravel, yaş sınırına ulaştığı 1905'te son kez yarıştı, ancak ilk turda elendi. Bu bariz müzikal ihlallere rağmen, kamuoyu Ravel'in haksızlığa uğradığını hissetti. Normalde ona düşman olan eleştirmenler, özellikle Pierre Lalo ve Romain Rolland gibi gözlemciler bile, Soci t  Nationale de Musique'de Jeux d'eau ve String Quartet gibi eserlerle yer edinmiş bir bestecinin, bu prestijli  ğrenci ödülünün son turunda rekabet etmesinin yasaklanması karşısında şok oldular. Daha da rahatsız edici olanı, tüm finalistlerin jüride yer alan Charles Lenepveu'nun öğrencileri olduğunun ortaya çıkmasıydı. Skandal, basın tarafından ele alındıktan sonra Th odore Dubois konservatuvar müdürü görevinden istifa etti ve yerini reformcu ve hoşg r l  Gabriel Faure aldı (Kelly, 2001).

Ravel'in Prix de Rome'u kazanamaması, onun otoriteyle olan huzursuz ilişkisinin göstergesiydi. Ravel, başarılı olma arzusuna rağmen konservatuvarın beklentilerini karşılayamadı. 1901'de Prix de Rome için inandırıcı bir parodi becermesine rağmen, kendi üslubu kendisinden beklenenden uzaklaşıkça, tanınması ve kabul görmesi daha da zorlaştı (Kelly, 2001).

Ayrıca Ravel'in  zg r ruhu, müzikal yaklaşımdaki esnekliği ve açık fikirliliği Dubois tarafından da sevilmiyordu. Örneğin, 1889 Paris Sergisi, Debussy üzerinde olduğu gibi Ravel üzerinde de kalıcı bir etki bıraktı. O da Cava Gamelan ve Rimsky-Korsakov'un Rus müziği performanslarından etkilendi. Buna ek olarak, Ravel ve İşpanyol piyanist arkadaşı Ricardo Vi es ile birlikte, Schumann, Mendelssohn, Franck, Rimsky-Korsakov, Balakirev, Borodin, Glazunov, Chabrier, Satie ve Debussy gibi bestecilerin eserlerinin dört el aranjmanlarını  alma konusundaki büyük bir istek paylaşıyor ve Poe, Rimbaud, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarm , Verlaine ve Bertrand'ın en son literat rlerini okuyup tartışıyorlardı. Ravel, "Otobiyografik Taslak"ında (ReM, 1938) Satie, Chabrier ve Debussy'nin etkisini kabul etti ve

Un grand sommeil noir, Sainte ve Gaspard de la nuit için Verlaine, Mallarmé ve Bertrand'ın metinlerinden yararlandı (Kelly, 2001).

1902'de Viñes ve Ravel, eleştirmen M.-D. Calvocoressi, ressam Paul Sordes, besteciler Falla, Schmitt ve Stravinsky (1909'da), yazarlar Léon-Paul Fargue ve Tristan Klingsor (Arthur Justin Léon Leclère'in takma adı) ve şef Inghelbrecht'inde dahil olduğu Les Apaches ('The Ruffians') grubuna katıldılar. Bu grup çağdaş edebiyat, müzik ve sanat üzerine fikirlerini paylaşmak için düzenli olarak bir araya geldi. Böylece Ravel'in eğitimi yalnızca konservatuvarda sunulanlarla kalmadı, aynı zamanda Ravel'in kendisinin 1931'de kabul ettiği gibi, Fransız kültürünün köklerinden de etkilendi: Bu durumu Ravel "Doğal olarak, maruz kaldığım etkilerin tamamen farkındayım. Büyüdüğüm zamanlardan kalan en çok sevdiğim eserlerin modasının geçtiğinin de kesinlikle farkındayım" diyerek belirtmiştir (Kelly, 2001).

1.2 1905-1918 Yılları

1905'te Ravel'in bazı çalışmaları Société Nationale'de sahnelendi; Fauré, 1898'de Sites auriculaires'e bir prömiyer sağlamak için nüfuzunu kullandı. İlk performanslarından bazıları, özellikle 1899'da Shéhérazade uvertürü ve 1907'de Histoires naturelles, radikal metinleri nedeniyle heyecan yarattı. Ravel, hem Société Nationale'e hakim olan ve Ravel'i bir yabancı olarak gören Schola Cantorum fraksiyonu tarafından, hem de Debussy ile olumsuz karşılaştırmalar yapan Pierre Lalo ve Gaston Carraud gibi eleştirmenler tarafından saldırıya uğradı. Lalo'nun Ravel'le olan aleni kan davası, genç bestecinin Debussy'ye olan borçluluğu etrafında dönüyordu; Ravel, 1907'de Le temps'in editörüne açık bir mektupta, Lalo'nun iki besteciyi ayırma girişimlerine itiraz etti. Lalo, Ravel'in 1906'da kendisine yazdığı ve Jeux d'eau'da yeni bir tür piyano yazımı başlatması için Debussy'den ziyade, kendisine kredi verilmesi gerektiğini iddia eden özel bir mektup yayınlayarak yanıt verdi. Ravel, Debussy'ye olan hayranlığını yazılarında ve kariyeri boyunca Nocturnes (1909) ve Prélude à l'après-midi d'un faune (1910) transkripsiyonu, keman ve çello sonatı (1920–22) ve Sarabande ve Danse orkestrasyonları gibi saygı eylemlerinde kabul ederken, bir taklitçi olarak görülmeyi reddetti. Debussy, başta Ravel'in özellikle String Quartet'indeki yeteneğine hayran kaldı, ancak daha sonra büyük ölçüde basındaki ve onların destekçileri arasındaki tartışmaların bir sonucu olarak genç yurttaşına karşı daha soğuk bir tutuma büründü (Kelly, 2001).

Ravel'in önemli konularda konuşma konusundaki artan istekliliği, 1909'da Société Musicale Indépendante'nin kurulmasında önemli bir rol üstlenmesine yol açtı. Ocak 1909'da, Koechlin'e, Fransız ve yabancı eserlerin icrasına ne olursa olsun açık olan yeni bir topluluk kurma kararını açıklayan bir mektup yazdı. Bu yaklaşımı, Schola Cantorum'un otoritesinden bağımsızlık yönündeki düşüncesini işaret ediyordu. Fauré, SMI başkanlığına atandı (Société Nationale başkanlığına ek olarak bu görevde bulundu); açılış konseri 20 Nisan 1910'da gerçekleşti ve Fauré'nin *Chanson d'Eve*'sinin, Debussy'nin *D'un cahier d'esquisses*'i (Ravel tarafından icra edildi) ve *Ma mère l'oye*'nin ilk performanslarını içeriyordu. Ravel, 16 Ocak 1911'de bir konserde Satie'nin müziğini tanıtarak yeni keşfettiği ilhamını paylaştı (Kelly, 2001).

Ravel bu dönemde bir dizi tiyatro projesine girişti. 1907'de, bu girişiminin ertesi yılı ölen hasta babasını memnun edeceğini umarak *L'heure Espagnole*'u tasarlamaya başladı. Albert Carré, 1908'de Opéra-Comique için kabul etmesine rağmen, konunun riskli olduğunu düşündüğü için performansı 19 Mayıs 1911'e erteledi. Bir başka önemli tiyatro fırsatı, 1909'da Diaghilev'in Rus Baleleri için *Daphnis et Chloé*'yi görevlendirmesiyle geldi. Aynı yıl Ravel, Grieg ve Chopin'in Diaghilev için eserlerinin orkestrasyonunu yapmış olan ve 1910'da Paris'te *The Firebird* balesi yapılacak olan Stravinsky ile tanıştı. İkisi, özellikle 1913'te İsviçre'nin Clarens kentinde kaldıkları süre boyunca yakınlaştılar. Diaghilev için de Musorgsky'nin *Khovanshchina*'sının orkestrasyonunda işbirliği yaptılar. Stravinsky ona, Schoenberg'in *Pierrot lunaire*'sinin enstrümantasyonundan esinlenen ve Ravel'in *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*'deki enstrümantasyon seçimini etkileyen *Üç Japonca Şarkı Sözü*'nü gösterdi. Ravel, ayrıca Stravinsky'nin *The Rite of Spring* eserinin başarısını gördü ve bunun *Pelléas*'a benzer bir tepkiye neden olacağını tahmin etti. Ravel, *Daphnis et Chloé*'yi tamamlamada yavaştı, çünkü onun bale anlayışı işbirlikçisi Fokine'ninkinden farklıydı. 8 Haziran 1912'deki performans, kısmen prova eksikliği nedeniyle, aynı zamanda Nizhinsky'nin Debussy'den *L'après-midi d'un faune*'nunu çok başarılı koreografiyle sergilediği on gün önceki prodüksiyonunun gölgesinde kaldığı için başarılı değildi. Ravel, ayrıca piyano eserlerinden ikisini baleye dönüştürdü: 1908–10'da Godebski Children için yazılan *Ma mère l'oye* bir piyano düeti olarak, 1911'de Natasha Trouhanova'nın bale topluluğu için Jacques Rouché ve *Valses nobles et* düzenlendi, Nisan 1912'de *Adélaïde ou Le langage des fleurs* olarak sahnelendi (Kelly, 2001).

Roland-Manuel'e 1 Ekim 1914 tarihli mektubuna göre, Ravel savaş patlak verdiğinde Piano Trio'su üzerinde çalışıyordu ve gönüllü hizmete başlamadan önce işi beş hafta içinde tamamladı. Mektubunda ayrıca Zazpiak-Bat (Bask temalarına dayalı bir piyano konçertosu), iki opera, La cloche engloutie (Gerhart Hauptmann'ın bir metnine dayanmaktadır) ve Intérieur (Maeterlinck'ten sonra), senfonik bir şiir, Wien ve iki piyano eseri, bir Fransız süiti ve Nuit romantique vardı. Ancak, yalnızca piyano süiti, Le tombeau de Couperin ve La valse olarak yeniden adlandırılan senfonik şiir meyvelerini verdi. Ayrıca refakatsiz bir koro çalışması olan Trois chansons'nın metin ve müziğini Fransız Rönesans chanson tarzında besteledi. Ravel'in geleneksel biçimlere ve Fransız geçmişine karşı yenilenen ilgisi, savaş sırasında yazdığı birçok çalışmasında açıkça görülür, Debussy'nin Fransız geleneğine yönelik daha fazla kamusal ilgiyle paralellik gösterir. Ravel'in ülkesine hizmet etme arzusu keskindi ve Roland-Manuel ve Jean Marnold'a yazdığı mektuplarda açıkça görülüyordu. Hava kuvvetlerine pilot olarak katılmak için birkaç girişimde bulundu, ancak sağlık gerekçesiyle reddedildi. Sonunda, Mart 1916'da motorlu taşıtlar birliğinde şoför oldu ve aracına balesinden esinlenerek Adélaïde adını verdi. Mektupları, üstlendiği bazı tehlikeli görevleri anlatıyordu, ancak kısa sürede beste yapamadığı için hüsrana uğramıştı. Ayrıca annesinden bu kadar uzak olduğu için endişeleniyordu. Eylül 1916'da dizanteriye yakalandı ve Paris'te iyileşirken annesi Ocak 1917'de aniden öldü. Duygusal olarak en büyük desteği olan annesini kaybeden Ravel ıssızlaştı. Ravel'in özel hayatı hakkında spekülasyonlar vardır, ancak annesiyle olan ilişkisinin şimdiye kadar yaşadığı en yakın duygusal bağ olduğu kesin gibi görünür (Kelly, 2001).

1.3 1918-1937 Yılları

Savaşın, hastalığın ve annesinin ölümünün etkileri Ravel'in yaratıcılığını olumsuz etkiledi. Bu duygusal ve yaratıcı karışıklığı, savaştan hemen sonra yazılan kısa piyano çalışması Frontispice'de net bir yapı ya da ton merkezinin olmaması olarak kendini göstermiştir. La valse, yalnızca Diaghilev'den gelen bir komisyon nedeniyle tamamlandı, ancak impresario (yapımcı) daha sonra onu bir bale için uygun olmadığı için reddetti. 1920 ve 1924 yılları arasında Ravel, öncekilere saygıyla üç eser üretti: Debussy'nin anısına bir İkili, Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré ve Ronsard à son âme. Ronsard'ın antik stilini sürdürürken, keman ve çello için Sonatı haline getirdiği Duo, savaş öncesi Piyano Üçlüsünü klasik formlara bağlı kalınmış, ancak yeni bir sadelik ve titizlikle düzenlenmişti. Colette ile 1918 ve 1925 yılları arasında L'enfant et les sortilèges operasında yaptığı işbirliği, çocukluğu

ve fantezileriyle ilgili çeşitli tarzları deneme fırsatı verdi. Çalışma sonunda Monte Carlo Operası'nın teslim tarihi konusunda baskıları ile tamamlandı (Kelly, 2001).

Debussy'nin 1918'deki ölümünden sonra, Ravel genellikle Fransa'nın önde gelen bestecisi olarak kabul edildi. Fransız devleti tarafından tanınması, 1920'de Légion d'Honneur'a teklif edilmesine yol açtı, bu nişanı alenen reddetti. Ancak bu yeni bulunan statü, onu bazı meslektaşlarından, özellikle Satie'den ve Les Six'in bazıları da dahil olmak üzere genç nesilden uzaklaştırma sonucunu doğurdu. Société Nationale ile Société Musicale Indépendante arasındaki 1917'deki başarısız yakınlaşmanın da kanıtladığı gibi, bu onu Société Nationale'deki eski muhaliflerine de yaklaştırmadı. Ravel, Paris'in elli kilometre batısında, kedileriyle birlikte yaşadığı ve son hastalığına kadar kahyası tarafından bakıldığı Montfort-l'Amaury'deki 'Le Belvédère'e taşındı (Bu ev artık onun adına yapılmış bir müzedir) (Kelly, 2001).

Ravel'in yurtdışındaki başarısı, ülke içindeki itibarını pekiştirmesine yardımcı oldu. İlk kez 1909'da İngiltere'yi ziyaret etmesine rağmen, turlarının çoğu 1920'lerde ve 1930'ların başında gerçekleşti. 1928'deki dört aylık Kuzey Amerika gezisi tartışmasız en başarılı olanıydı. New York ajansı Bogue-Laberge tarafından Pro-Musica'nın himayesinde düzenlendi ve Paris'teki Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques tarafından desteklendi. Ravel, Teksas'taki Rice Enstitüsü'nde şeflik yaptı, performans sergiledi, sayısız röportaj verdi ve önemli bir konferans olan 'Çağdaş Müzik' konferansı verdi. G.W. Hopkins, Ravel'in ilham aldığı eserleri besteledikten sonra ilham kaynağı ülkeleri ziyaret etme eğiliminde olduğunu gözlemlemiştir. Örneğin Ravel'in Kuzey Amerika'da sunduğu ilk en yeni eseri, 'Blues' başlıklı yavaş bir bölümü içeren keman ve piyano sonatıydı. Ravel'in blues ve caz ilgisi Amerikan basınında önemli yorumlara yol açtı. 1932'de Ravel, bu sefer Marguerite Long ile yeni Sol Majör Piyano Konçertosu'nu seslendirmek için Avrupa turuna çıktı. Ravel, aslında konçertoyu kendisi çalmayı amaçlamıştı, ancak arkadaşları tarafından Long'un prömiyer yapmasına izin vermeye ikna edildi ve eseri yönetmeyi seçti. Bu plan değişikliği, Berlin ve Viyana'daki müstakbel ev sahiplerini üzdü ve gösteriler ancak diplomatik müdahaleden sonra devam etti. Ravel, Fransız ödüllерinin çoğunu reddetmesine rağmen, 1928'de Oxford Üniversitesi'nden fahri doktora, İspanya, Belçika, İtalya ve İskandinavya'dan çeşitli diplomalar aldı (Kelly, 2001).

1929–30'da, tek kollu piyanist Paul Wittgenstein'in isteği üzerine Ravel, Wittgenstein'in fiziksel sınırlamalarının eserin teknik taleplerini ve dışavurumunu kısıtlamasına izin vermeden Sol El İçin Piyano Konçertosu'nu besteledi. Diğer projeler arasında 1928'de İspanyol karakterli bir bale için Ida Rubinstein'dan komisyonu vardı. Ravel, Albéniz'in Iberia'sının bölümlerini düzenlemeyi amaçladı, ancak bu parçanın münhasır haklarının İspanyol besteci Enrique Arbós'a verildiğini keşfetti. Bunun yerine Ravel, alaycı bir şekilde "içinde müzik olmayan bir başyapıt" olarak tanımladığı Bolero'yu besteledi. Ravel'den ayrıca Cervantes'e dayanan ve Chaliapin'in oynadığı bir film için müzik yazması istendi. Bu işbirliği hiçbir zaman gerçekleşmemiş olsa da, Ravel tamamlayacağı son kompozisyon olan Don Quichotte à Dulcinée'yi yazdı. Eylül 1933'teki bir röportajda Ravel, Ali Baba ve Bin Bir Gece Masallarından dayanan opera-bale Morgiane ve Jeanne d'Arc operası için planlarından bahsetti. Her iki eser de kafasında şekillenmişti ve Morgiane için karakteristik olarak melodi ve figürlü bastan oluşan bazı eskizler yapmıştı. Jeanne d'Arc gerçekleşmiş olsaydı, bu Ravel'in açıkça vatansever olan tek eseri olurdu (Kelly, 2001).

Ravel, savaştan sonra uykusuzluk çekti ve sık sık "beyin anemisinden" şikayet etti. 1932 yılında bir trafik kazası geçirdi ve hafif yaralandı. O andan itibaren durumu kötüleşti, ataksi ve afazi (Pick Hastalığı) teşhisi kondu. 1935'te istirahat edip İspanya ve Fas'a seyahat etmesine rağmen, Ravel bazen ismini bile imzalamıyordu. Yazdığı birkaç mektup, kafasındaki müziği kağıda dökememekten duyduğu hayal kırıklığını ortaya koymuştur. Kardeşi Edouard ve arkadaşları onu ziyaret etmeye ve konserlere götürmeye devam ettiler. Bir beyin ameliyatı geçirdikten dokuz gün sonra, 28 Aralık 1937'de Paris'te öldü (Kelly, 2001).

1.4 Sanatsal Kaygıları

Ravel'in eleştirel görüşü, ifade gücünden çok işçiliği vurgulamıştır. Ravel, "vicdan bizi kendimizi iyi zanaatkarlara dönüştürmeye zorluyor" dedi. "Bu nedenle amacım teknik mükemmelliktir. Bunu asla başaramayacağımdan emin olduğum için durmadan çabalayabilirim". Kompozisyon sanatı, kendisinin ve başkalarının eserlerinde çok değer verdiği bir şey olmasına rağmen, bu, herhangi bir sanat eserinin ifade edici özü olarak gördüğü duygusal katılımı engellemedi. Ravel'in zanaatkarlık hakkındaki görüşleri, Fauré ve Gédalge'dan sonra üçüncü öğretmeni olarak gördüğü Edgar Allan Poe'nun yazılarından

etkilenmiştir. Özellikle Poe'nun, bir eseri yazmadan önce kafasında bir eserin bütünlüğünü kavrama fikrine ve kompozisyon sürecine ve 'Felsefe' adlı makalesinde ana hatlarıyla belirttiği kasıtlı, hesaplanmış ve mantıklı planlama türüne yaptığı vurguya çekildi. Benzer şekilde, Poe'nun orantı, kısalık, güzellik ve mükemmellik hedefiyle meşgul olması Ravel'in kendi düşüncesinde yankı buldu. Bir keresinde Poulenc'e Rapsodie Espagnole'deki Habanera orkestrasyonunun kusurlu olduğunu çünkü "orkestranın bar sayısı için çok büyük olduğunu" söylemişti (Kelly, 2001).

Ravel, orkestrasyonu, kompozisyondan ayrı, farklı teknik beceriler içeren bir görev olarak gördü. Roland-Manuel, Ravel'in öğrencilerinin onu hiçbir zaman beste yaparken görmemesine rağmen, birkaç kez orkestrasyonunu izlediklerini belirtti. Her bir enstrüman ailesi için yazının hem tek başına, hem de bütün bir topluluk içinde çalışmasını sağlamaya her zaman özen gösterdi. Tamamlandığında ise kendi eserlerini kurcalamayı onaylamasa da, orkestrasyon ona *Ma mère l'oye* and the *Valses nobles et sentimentales* gibi eserleri farklı bir bağlamda görme fırsatı verdi. Chabrier'in *Le roi malgré lui*'sinde orkestrasyonu iyileştirmeyi düşündü, ancak proje asla gerçekleşmedi. Bir bestecinin üslubunun özüne müdahale etmek istemese de, Ravel orkestrasyonlarında iz bıraktı; Musorgsky'nin bir Sergiden Tablolar'ın orkestra uyarlaması, göz kamaştırıcı bir enstrümantal renk dizisiyle karakterize edilir ve Debussy'nin *Danse*'ına özgü bir ritmik canlılık katar. Ravel ayrıca, eski meslektaşına övgü olarak Debussy'nin *Nocturnes* ve *Prélude à l'après-midi d'un faune* dahil olmak üzere dört el piyano için eserler düzenledi (Kelly, 2001).

Seleflerinin örneklerinden öğrenmek, Ravel'in kompozisyon pratiğinin merkezindeydi. Önemli bir ifadesinde, bir yanda taklit ve etki ile diğer yanda özgünlük arasındaki hassas dengeyi ortaya koyar: "Söyleyecek yeni bir şeyiniz yoksa, o zaman nihai sessizliği beklerken, söylenenleri tekrar etmekten daha iyisini yapamazsınız. Söyleyecek bir şeyiniz varsa, bu her zaman modele farkında olmadan yaptığınız bir sadakatsiz olarak görülür". Ravel, salt taklidi savunmak yerine, belirli projelere hazırlanırken diğer eserleri inceleme konusundaki kendi pratiğini kabul etti. Etkiyi kaçınılmaz olarak gördü ve etkiyi kabul etmeyen bir bestecinin beste yapmayı bırakması gerektiğini belirtti. Ancak taklit, öğrenme sürecinin yalnızca bir parçasıydı; Poe'da olduğu gibi onun düşüncesi için de özgünlük önemliydi. Bu nedenle, kendinden öncekilere olan borcunu kabul ederken, *Pavane pour une infante défunte*'daki "Chabrier'in aşırı etkisi"ni kınadı ve kendisinin yalnızca bir taklitçi olduğu suçlamalarına direndi. Ravel'in 19. yüzyıl Fransız müziğine bağlılığı, Mozart,

Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Bellini, Richard Strauss ve Puccini'ye duyduğu coşkunun gösterdiği gibi, daha geniş bir Avrupa geleneğine olan ilgisini azaltmadı. Birçok yazısında kendini müzikte ulusalcı ilan etti, ancak siyasette böyle olmadığını belirtti. Bu şovenist olmayan tutum, 1916'da Alman ve Avusturyalı sanatçıların performansını yasaklamaya çalışan Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française'e katılmayı reddetmesiyle doğrulanır (Kelly, 2001).

Ravel, tarihsel mesafenin yanı sıra, diğer kültürlerle olan hayranlığını vurgulayarak genellikle bir coğrafi mesafe duygusu yaratmıştır. Habanera, Shehérazade uvertürü ve Shehérazade şarkıları gibi erken dönem çalışmaları, onun egzotik olanla olan meşguliyetini ortaya koymuştur. Ravel'in İspanyol müziğiyle özdeşleşmesi, annesinin Bask ve İspanyol kökenlerine dayanıyordu ve bu bakımdan onun İspanya'yı anımsatmaları, diğer egzotik konuları ele alışından farklıdır. Falla, Ravel'in İspanyol müziğini 'zarif bir özgünlük' olarak tanımlamıştır (Kelly, 2001).

Ravel'in müziğindeki unsurlar, belirgin bir şekilde kozmopolit bir müzikal farkındalıktan gelir. Tamamen İspanyol tarzı hareketlerden oluşan (erken Habanera'sının bir orkestrasyonu etrafında inşa edilmiş) ilk eseri Rapsodie Espagnole bile, 'Malagueña'nın orkestrasyonunda Rimsky-Korsakov ve oktotonizm dahil olmak üzere çeşitli kaynaklardan yararlanır. Opera L'heure espagnole'de Ravel, şiirsel ama etkisiz Gonzalve'nin genişletilmiş melismaları, dekoratif süslemeleri gibi en klişe İspanyol özelliklerini tiye alır. Ritim, İspanyol tarzı eserlerinde, tekrarlayan senkoplu kalıplar ile çok önemli bir rol oynar. Ravel bunu Bolero'da en uç noktaya taşır ve yalnızca değişen enstrümantasyonun saplantılı dans ritmini renklendirmesine izin verir (Kelly, 2001).

Ravel, genel olarak Fransız ve Rus kültürü arasındaki yakınlığı ve dönemin Rus müziğinin kendi nesli üzerindeki özgürleştirici etkisini tanımasına rağmen, onun üzerinde daha az, kişisel bir etkiye sahiptir. Rimsky-Korsakov ve Debussy'nin Shéhérazade uvertürü üzerindeki kabul edilen etkileri, hem tanıdık hem de egzotik bir ses dünyasını çağrıştıran tam ton gamları, lidyan 4'lüleri ve dominant 7'lileri kullanımında belirgindir. Gerçekten de bu egzotizmin Rus müziğini takdir etmesi sebebiyle ortaya çıktığını kabul ederken, Çaykovski'yi bu kadar ilginç bulmamıştır (Kelly, 2001).

Ravel'in Batı mzk geleneği içinde geçmiş bir üslubu çađrıŐtırırken, saygıdan çok fantezinin söz konusu olduğu egzotik eserlerinde yerini daha açık bir duygusallığa bırakır. Shrazade Şarkılarının ilkinde Ravel, Şair Tristan Klingsor'un Doğu'ya olan özlemini ve onun maddi ve duygusal zevklerini paylaŐıyor gibidir; açılıŐta "Asie" (Asya) kelimesi, cansız bir biçimde tekrarlanır. Chansons madcasses'nin birinci ve nc Şiirleri, aynı anda hem dilsiz hizmeti, hem de esrarengiz arzu nesnesi olan Doğulu kadının arketipsel bir Batı imajını yansıtır; ilk Şarkının açılıŐındaki flüt hattı ve vokal kısmındaki salınımlı minör ikililer ile duyumsal bir atmosfer kurulur. Ancak ikinci Şarkı için, Madagaskar halkını ve onların geleneklerini yok etmeye çalışan hain bir yerleŐimcinin yok edilmesini konu alan bir metin seçmesi, Ravel'in sömürgeciliğin siyasi gerçeklerine tamamen kr olmadığını gösterir. Seyircilerden birinin eserin galasında vatansever olmadığı gerekçesiyle kınadığı Őiirle zdeŐleŐmesi, ortamın Őiddetini belli eder. Ravel burada her zamanki çekingenliğini bırakır: ikinci ve yedinci disonanslar, çift tonluluk bölümleriyle birlikte serbestçe kullanılırken, Ravel'in metne yaptığı bir ek olan 'Aoua' sözcüğü, baŐtan sona nakarat olarak, neredeyse bir savaş narası olarak kullanılır. Diğer Şarkı grupları, Ravel'in yerel stilleri taklit etme becerisini daha da ortaya koyar: Calvocoressi, Cinđ mlodies populaires grecques'indeki uygun halk deyimini yakalama Őeklini verken, Deux mlodies hbraıques'inin duyarlılığı bazılarının onun Yahudi olduğunu yanlıŐlıkla varsaymasına neden olur. L'enfant et les sortilges operasında, çocukluk dünyasına olan duyarlılığını ortaya koymuŐ ve çocukluk için çok temel olan hayal gücünü, hayal kırıklığını ve sevgi ihtiyaını yakalamıŐtır (Kelly, 2001).

BÖLÜM II: EMPRESYONİZM VE RAVEL

2.1 Empresyonizm

19. Yüzyıl'ın yarısında Fransa'da ortaya çıkan Empresyonizm, İzlenimcilik anlamına gelmektedir. Birçok yeni sanat akımının ortaya çıktığı bu dönemde, Empresyonist akımının devrim niteliğinden ötürü ayrı önemi vardır. Atölyelerinden çıkıp resimlerini çoğunlukla açık havada yapmaya başlayan Naturalist ressamardan farklı olarak Empresyonist ressamlar, ışığın ve yansımanın önemine değinmişlerdir. Kişisel izlenim prensibi ile hareket eden Empresyonist ressamların manzarayı, doğrudan, detaycı ve konturlu bir biçimde resmetmekten ziyade, ışığın özünden yararlanarak, manzaranın uyandırdığı algı ile resmettiğini görürüz. Işığın hareketlerini daha iyi yansıtabildiklerini düşündükleri için, suyun yüzeyi, gün batımı, gün doğumu ya da yağmur, kar, sis gibi çeşitli doğa olaylarını çalışmışlardır. Günün çeşitli saatlerinde farklı yansıyan gün ışığını, ışığın titreşimlerini göz önünde bulundurmuşlardır.

İnsanın evrimi açısından bakıldığında, tonun ve rengin en karmaşık birleşimlerini yakalayıp, sunma yeteneğiyle, Empresyonist sanatçının gözü en fazla gelişmiş ve en çok ilerlemiş olandır. Onlar doğayı olduğu gibi, saf renk titreşimleri halinde görür ve resmederler. Çizim, ışık, modellik etme, perspektif, ışık-gölge oyunları gibi çocukça buldukları kategorilerden hiçbirine kulak asmazlar. Bunların yerine doğada gördükleri renk titreşimlerini, tablolarından aynen vermeye çalışırlar (Serullaz, 1998, s.17).

Öte yandan Empresyonist ressamlar, geleneksel kalıpların dışına çıkmaya oldukça isteklidirler. Bu istek, yalnızca ifade ile sınırlı kalmadı. Alışlagelmiş resim tekniğinden uzaklaşarak yeni bir teknik geliştirdiler; resimlerinde çoğunlukla büyük fırça kullanmaktan kaçındılar ve ince fırça vuruşlarına yer verdiler. Ancak bu ince fırça darbelerini, gelişigüzel kullanmadılar. Amaç, tonun mikro ölçeklere ayrıştırılıp, en iyi şekilde ifade edilmesiydi. Biçimden ve keskin bir ifadeden uzak, ışığın yansımasından meydana gelen tonların enerjisi ile manzaraları resmettiler.

İzlenimci serginin ilk ziyaretçileri, o tablolarında, keyfi fırça vuruşlarının oluşturduğu karışıklıktan başka bir şey bulamamışlar ve ressamları da deli sanmışlardı (Gombrich, s.415)

Empresyonizm akımının ismi Claude Monet'nin 1872 yılında resmettiği Impression, soleil levant (İzlenim, Gün Doğumu) eserinden gelir.



Şekil 1: Claude Monet, Impression, soleil levant (İzlenim, Gün Doğumu) 1872

2.2 Ukiyo-e Sanatı

Empresyonizmin oluşmasındaki yardımcı unsurlardan bir tanesi, Japon ukiyo-e sanatıdır. Kısımlar halinde bakır, metal, tahta, taş üzerine oyularak yapılan resmin, boyandıktan sonra kağıda basılmasıyla yapılan Ukiyo-e sanatı, 19. Yüzyılın yarısında Japonya ile Fransa arasındaki ticari ilişkilerin güçlenmesi sonucu Fransa'da açılan birçok sergi ve fuar neticesinde, dönemin Empresyonist sanatçıları çok geçmeden etkilemeyi başarmıştır.

Ukiyo-e, Japonca'da "yüzen dünya resimleri" anlamına gelmekte ve aynı zamanda Edo döneminin (MS 1603-1868) sanatçıları, şehir hayatını, romantik manzaralarını ve erotik sahnelerini konu alan bir Japon ahşap baskı sanatı olarak bilinmektedir. Yamato-e (klasik Japon resim sanatı) akımının devamı sayılan Ukiyo-e, kentsel yaşamın duyuşal zevklerini örneklendirir, aynı zamanda dünyevi lezzetlerin uçucu doğasına acı tatlı bir hatırlatma sunar (Jones, 2021).



Şekil 2:

Kanagawa Oki Nami Ura (神奈川沖浪裏, Kanagawa Açıklarında Dalga Arkası)

Katsushika Hokusai, 1832

Uzun yıllar Batı'ya kapalı olan Japon kültürü ve sanatı, kapılarını 1850'li yıllarda tüm dünyaya açmış; ticaret yoluyla yayılan Japon kültürü ve sanatı özellikle Avrupa'da bir 'moda' haline dönüşmüştür. Batılı tüccarlar yoluyla edinilen Japon egzotik ürünler dönemin bazı sanatçıları tarafından yoğun ilgiyle karşılanmış; gelişmekte olan modernist akımlara esin kaynağı olmuştur. 19. yüzyılda özellikle Japon baskı ustalarının yapmış olduğu "estamp" adı verilen baskı resimleri Avrupalı dönem sanatçıları tarafından toplanmış; koleksiyonları yapılmıştır. Japon baskı resimlerinin incelenmesi Avrupa modern sanat anlayışına yeni bakış açıları getirmiş; sanatçılar bu resimlerden edindikleri izlenimler ışığında yeni sanat arayışlarının oluşmasına zemin hazırlamışlardır (Şahin, 2015, s.81).

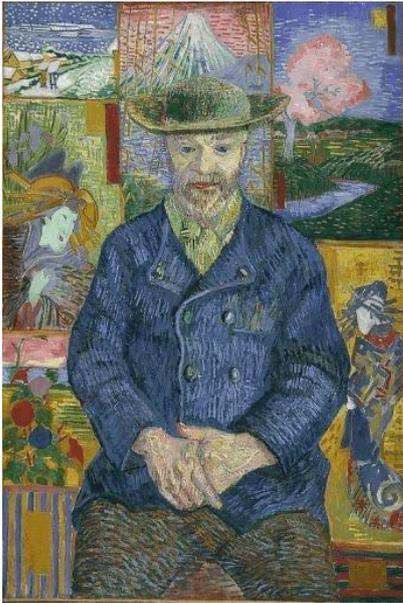
Empresyonist ressamlar, Ukiyo-e sanatının perspektife önem vermeyerek kişide zaman algısından uzak bir duygu uyandıran, canlı ve net ifadesinden etkilenmişlerdir. Ancak teknik olarak bakıldığında, Empresyonist resim tekniğindeki yumuşak geçişli hatlarından farklı olarak Ukiyo-e sanatında, yapılış türünden ötürü daha konturlu hatlar olduğu göze çarpar.

Ukiyo-e sanatçılarından Katsushika Hokusai, Manga denen on beş resim kitabı yayımladı ve bunlarda, sanatçı olarak yaşamın günlüğünü ortaya koydu. Hokusai'nin, doğayı romantik ve sert bir zanaatkarlıkla canlandırmasına karşılık Hiroşige, peyzajı, öykü

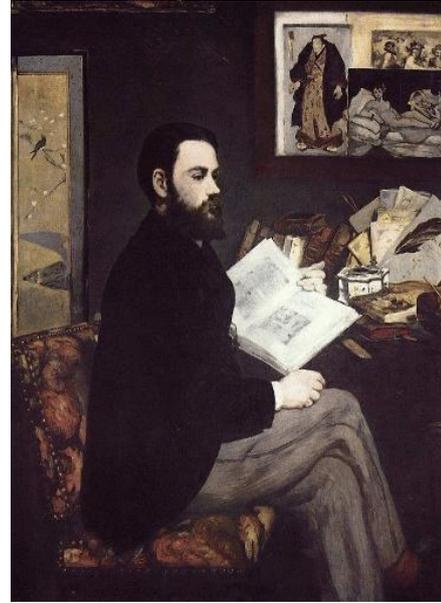
ögelerinden kurtaran ve kendini tıpkı bir izlenimci gibi, ışığın ve mekanın genişliğine veren bir şairdi. Japon estampları 19. yüzyılın ikinci yarısında, Fransız resmi üzerinde çok önemli bir etki göstermiştir (Şahin, 2015, s.89).

Japon baskıların, özellikle Ukiyo-e baskılarının popülerleşmesindeki önemli isimlerden birisi Fransız baskı sanatçısı Felix Braquemond'dur. Sanatçı büyük Japon ustası Hokusai'nin Manga'larından oluşan bir karalama defterine sahipti. Kitap Japon sosyal yaşantısının tasvirleriyle doluydu. Hokusai, bu çizimlerde Japon sosyal kültürünün her açıdan ele alınmış tasvirlerini yapmıştı. Kısa bir süre sonra sanatçı gittiği her yerde bu kitabı taşımış, deyim yerindeyse; bir "kutsal kitap" gibi yanından ayırmamıştır (Şahin, 2015, s.89).

Aynı zamanda Van Gogh, Édouard Manet gibi meşhur İzlenimci ressamlar, resimlerinde fon olarak Ukiyo-e sanatının örneklerine yer vermişlerdir.



Şekil 3: Van Gogh, Pere Tanguy'un Portresi, 1887



Şekil 4: Édouard Manet, Émile Zola'nın Portresi, 1868

2.3 1889 Paris Dünya Fuarı

Fransız Devrimi'nin 100. Yılı'nı kutlamak amacıyla kurulan fuar, kendi kültürlerini, sanatlarını ve yaşam tarzlarını tanıtmak üzere dünyanın dört bir yanından birçok ülkenin katılımı ile gerçekleşmiştir. Aynı zamanda bu fuar için giriş kapısı olarak kullanılmak üzere bugün dünyanın en bilinen anıtsal yapılarından biri olan Eiffel Kulesi inşa edilmiştir. Geleneksel batı müziğini ve o güne dek pek bilinmeyen doğu müziğini aynı çatıda buluşturan fuar, aynı zamanda Thomas Edison'un gramafon kayıtları ve telefon hatları üzerinden opera yayını yapması gibi icatlara da ev sahipliği yapmıştır.

Debussy ve Ravel, Endonezya, Kamboçya, Vietnam gibi ülkelerin müzik kültürü ve enstrümanları ile burada tanıştı. Ancak Dünya müziklerine meraklı olan Debussy, burada ilk kez Doğu müziği ile karşılaşmamıştı; 1878 yılındaki fuarda Macar ve Roman müziğini dinlemişti. Mozart'ın ve 18. Yüzyıl klasikçilerinin de Türk müziğine olan ilgisinden haberdardı. Fakat Debussy'nin 1889'da karşılaştığı Cevalı Gamelan müziği ve Vietnam'ın performans sanatları, mevcuttaki yerel renklere ve hareketlere yeni araçlar oluşturmaktan daha çok heyecan vermiştir. O, müziğe ve dramaya yeni bir estetik ve yapısal yaklaşım geliştirmiştir; bu yaklaşım müziğin sadece dışavurumcu ihtiyaçları doğrultusunda şekillenen bir tutumdur (Buzacott, 2021).

On dokuzuncu yüzyıl ilerledikçe, bilinmeyen veya soyu tükenmekte olan yabancı ve egzotik nesnelere duyulan korku, günlük yaşamın bir parçası haline geldi. Fransız İmparatorluğu'nun büyümesine eşlik eden zenginlik, örneğin, 1880'lerden itibaren Japon baskı ve eserlerinin toplanması için bir moda yol açtı ve ardı ardına gelen 1867, 1878 ve özellikle 1889'daki Paris Sergileri, İmparatorluğun gerçeklerini Parislilerin kapı eşiğine kadar getirdi. Böylece Debussy, Ravel, Satie ve diğer besteciler, karşılayamadıkları veya yüklenemeyecekleri seyahatlere çıkmak zorunda kalmadan müzikal ufuklarını geliştirmek için ihtiyaç duydukları her şeyi buldular. 1889'da Ravel sadece on dört yaşındaydı, ancak bu sergi onu hem Cava gamelan orkestrasıyla hem de 'Rus Beşlileri'nin müziğiyle tanıştırdı. Gamelanın çeşitli bölgelerden müzisyenlerden bir araya getirilmiş olması onun için önemli değildi, çünkü Shehërazade uvertürü ve Ma Mère l'Oye gibi eserlerde ileride kullanmak üzere zihninde sakladığı yeni 'kusurlu' modlar, katmanlı ostinato dokuları ve tekrarlayan ritimler onun için daha önemliydi. 1931'de bir röportajcıya belirttiği gibi: "Cava müziğini Uzak Doğu'nun en sofistike müziği olarak görüyorum ve sık sık ondan temalar türetiyorum: Ma

Mère l'Oye'deki “Laideronnette”, tapınak çanlarının çalmasıyla, armonik ve melodik olarak Cava'dan türetilmiştir” (Mawer, 2000, s. 29).

1889'da Ravel, Rimsky-Korsakov'un Capriccio Espagnol'u (1887) Trocadéro Sarayı'nda orkestra şefi olarak yönettiğini duydu, onun müziğinin ve her şeyden önce orkestrasyonunun bir ömür boyu hayranı olarak kaldı ve onun üzerinde sonsuz bir etki bıraktı. Eğer Ravel orkestral başyapıtlarına Rimsky-Korsakov'dan daha fazla müzikal derinlik katabildiyse ve kendisini salt bir sihirbazdan ziyade orkestra sihirbazı olarak kanıtladıysa bunun göstergesi nihayet 1928'de pratiğe döktüğü Bolero'da, Capriccio Espagnol'dan aldığı gerçek derslerin de etkisiyle açıkca ortaya koymuştur. Rimsky-Korsakov ise anılarında açıkca şöyle demiştir: “Capriccio orkestra için mükemmel bir bestedir. Tınıların değişimi, melodik tasarımların ve figürasyon kalıplarının isabetli seçimi, her tür enstrümana tam uyum... Vurmalı çalgıların ritmi vb. burada kompozisyonun özünü oluşturur, stili veya orkestrasyonu değil” (Mawer, 2000, s. 29).

BÖLÜM III: RAVEL'İN MÜZİKAL STİLİ

3.1 Ravel'in Maskeleri

Roland Manuel, 1914'te yazdığı Ravel'in ilk biyografisinde *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* eserine kadar olan temel eserlerini konu etmiştir. Bu biyografide Ravel'in müzikal karakteristiğini, özgün piyano yazısını, orkestrasyonunu, İspanyol öğeleri ve Antik Yunan unsurları barındıran hayal dünyasını ele almıştır. Ravel'in müzikal formu ile ilgili romantizme tepki olarak klasizmini öne çıkarır. *Mirrors*'ı sembolist ve empresyonist bir estetiğe oturtur. Müzikal öncelikleri kıran Ravel, direkt bir sembolizm ile açıklanamaz, bunun ötesine geçmiştir. Öncelikle kontrpuan ve armonisini karşılaştıran Manuel, Debussy'nin müziğinin kendine özgü bir armonisi olduğunu, Ravel'i ise armoni ile kontrpuan arasında bir noktada tanımlamıştır. Yatay olmadan armonik bir kontrpuanın nadir efektlerini çeşitlendirmiştir. Bu ayrımı, Ravel ve Debussy arasındaki farkı ortaya koymak için yapmıştır. Manuel, Ravel'i tam olarak bir kontrpuancı olarak tanımlamaz. Fakat savaş sonrası dönemde, kontrpuan ve melodiye olan bakış açısı değiştiği için, Manuel, Ravel'in kontrpuana olan ilgisine daha objektif bakabilmiştir. Manuel'e göre Ravel'in yalınlığının kalitesi tüm işlerinde gözükür. Ravel'in yalınlaştırma arayışını, *Ma mère l'oye*'de gözüktüğü gibi aslında romantik tarza bir başkaldırı olarak tanımlar. Ravel'in müzikal karakteristiğinde onun tevazu tarzının altını çizmiş ve Ravel'i, dinleyicilere dokunma kabiliyeti olan ve onlarda bir şeyler uyandırabilen bir zanaatkar olduğunu vurgular. Adorno'ya göre Ravel'in müziği ancak Fransız müzikal empresyonizmine yakınlığı ile açıklanabilir. Adorno, empresyonizmin karakteristik özelliklerini "Nineteen Essays about New Music" (1942) kitabında şöyle açıklamıştır; 'Floating sound': bir armonik yürüyüş ve çözülmeden ziyade gecikme ve yer değiştirmeye dayanır. Mikro seslerin kullanımı ve birleştirilmesi ile parıltılı ve farklılaşmış bir ses manzarası elde edilir. Melodi ve polifoniden ziyade, armoni ve homofoniye daha belirgin bir vurgu vardır. Aynı zamanda tonal elementlerden ve küçük formlardan meydana gelir. Adorno'ya göre empresyonizmin ölmeye yüz tutmaması için kendi sınırlarının dışına çıkması da gerekliydi. Ravel ilk besteleri dışında (*Jeux D'eau*) empresyonizme yeni şeyler katmıştır. Ancak Ravel empresyonizmin yükümlülüklerini aşmada bütünüyle başarılı olamamıştır. Çünkü empresyonizmin sabit yönelimlerini aşmada Ravel'in geliştirdiği kendine has dil, çok az katkı sağlamıştır. Buna rağmen Ravel, kendi empresyonizminin önceden kurgulanmamış, hayali bir estetiğe oturttuğu için tonal geleneklerin modasının geçmiş olduğunu kabul etmiştir.

Tüm bunların dışında Ravel'in tarihteki istisnai durumu, aslında hem bir ironiyi hem de bir kavrayışı aynı anda mümkün kılabilmiştir. Ravel'in empresyonizmdeki konumu tam olarak empresyonizm çerçevesi içerisinde yer almadığı, daha çok bu çerçevenin dışında bir yerlerde konumlandığı için kendi başarısını ve başarısızlığını rahatça görebilmesini sağlamıştır (Kaminsky, 2011, s.42).

Ravel ile alakalı 1914 yılında basında çıkan haberlerde, Fransız geleneklerine, değerlerine bağlı bir rol yüklenmeye çalışılmıştır. Bir yazıda Fransız besteciler Couperin ve Rameau ile kopmuş olan bağları yeniden kurduğu yazılmıştır. Roland Manuel, milliyetçi bir perspektiften bakarak Ravel'i Fransız klasiklerinin bir devamı (torunu) olarak tanımlar. Manuel'e göre Ravel, kendinden önce gelen Fransız bestecilerin çalışmalarının yolundan gitmiştir. Fakat Manuel, dikkat edilmelidir ki Ravel'i direkt Debussy ile bezenmiş bir model içerisine sokmaz ve Ravel'in kendisinden önce gelen bestecilerle kıyaslama yoluna gitmek kaygı uyandırırken, Ravel'in estetik alanını korumak için çok daha az kaygı uyandıran meşhur bestecilerle bir kıyaslama yoluna gitmiştir. Buna örnek verilecek besteci Saint-Saens'tır. Roland Manuel, burada Ravel'in Saint-Saens ile olan ilişkisinin altını çizer, Debussy tarafından sevilmeyen, Ravel tarafından övgü ile bahsedilen biridir (Kaminsky, 2011, s.42-43).

Maurice Ravel ile ilgili olan imajımızın belli kısımları hala gizem ve anlaşılmazlık sebebiyle ve aynı zamanda sürekli devam eden yanlış anlaşılmalara sebebiyle belirsizliğini korumaktadır. Bu durum bir kaç sebepten kaynaklanmaktadır: Ravel'in kendi eylemleri, anlaşılması zor Fransız, Bask ve İspanyol karakter özellikleri ve onun yıllarca devam eden garip tepkileri (örneğin onun şüphesiz orkestrasyon becerilerine olan vurgu, orkestral müziğindeki gerçek ana fikri gölgelemiştir)... Yaşadığı dönemde De Telegraaf'da çalışan bir muhabirin hem mecazi hem de gerçek anlamda belirttiği üzere "Maurice Ravel'in gizlendiği alanı bulmak hiç kolay değildir" (Mawer, 2000, s.1).

O zaman Ravel ile ilgili nasıl düşüneceğiz? Kendisi çoğu zaman maske metaforlarını benimsemiştir, bugünkü çağdaş drama ve balelerde olduğu gibi... Ravel'in erken zaman biyografilerinde, özellikle Vladimir Jankélévitch, bu maske imajını, bestecinin kompozisyon estetiğiyle olan ilişkisini geliştirmiştir: "Ravel "trompe-l'oeil" (gözü yanıltan illüzyonist resim) ile arkadaştı, atlı karınca ve bubi tuzakları... Ravel maskeliydi" (Mawer, 2000, s.1).

Öyleyse, arkasında Ravel'i arayacağımız bu maskelerin ve çarpık görüntülü aynaların doğası neydi? (Bu soruyu sorarken, görevin imkansızlığının farkındayız, bir maskeyi indirdiğimizde karşımıza bir başkası daha çıkmakta ve dahası, Ravel'in kimliği bu maskeler ile öylesine bütünleşmiştir ki onun bir parçası haline gelmişlerdir (no mask: no Ravel). Bu ayırt etme yöntemleri çok çeşitli formlar oluşturduğu için çelişkilere sebep olmaktadır. Zor anlaşılan Neoklasik sanatkarlık, soyutlanmış, nesnelleştirilmiş ve bazen de kişiliksizleştirilmiştir. Bu nitelikler Ravel'in kompozisyonel estetiği açısından belli bir yere sahiptir. Bu saf duygusallık Daphnis et Chloé'de ve yabancı hiddet ise La Valse'de gözükmektedir. Kültürel anlamdaki "ötekilik" ise yani İspanyol egzotizm ve caz, başka bir maske oluşturmaktadır. Bu hayali "ötekilik" güçlü bir biçimde psikolojik çocukluk fantezisi içeren L'Enfant et les sortilèges'de karşımıza çıkmaktadır. Ek olarak, Ravel'in müziğinde değişen üslup, aşık biçimde, bir, iki veya daha fazla kılıkta karşımıza çıkmaktadır (Mawer, 2000, s.1).

Peki neden Ravel'in maske ihtiyacı vardı? Kuşkusuz ki onun yapaylığa, müzikal objelere ve araçlara olan sevgisi, aynı zamanda da Ravel'in hem sanatsal hem fiziksel anlamda şahsına münhasır bir insan olmasıyla beraber, her ne kadar hayatı boyunca süre gelen travmalara tahammül etse de, onun olağan dışı kırılabilirliği ve hassasiyeti yüzünden maskeye ihtiyaç duymuştur (Mawer, 2000, s.2).

3.2 Nazik İroni (Gently Irony)

*"Parktaki su oyunları ve yoksun
Bırakılmış bir topluluk
Zarifliğin yaralanmış kalpleri
Ve nazik ironili kalp atıyor
Maurice Ravel'in kadife cepkeninin altında"*

Tristan Klingsor

21. yüzyılın başındayken, yakın zamanda sadece az sayıda yapılmış çalışmalarda ironinin adreslendiğini görmekteyiz. Dennis John Enright'in son zamanlarında tanımladığı ironi modeli, teorik eleştiriden ziyade pratik bir eleştirel yaklaşım içermektedir. Bu model aynı

zamanda Harold Bloom tarafından da kullanılmıştır. Yüzyıllar boyunca ironiyi tanımlama girişimlerini "yakalamak" daha doğru olur ve sonuç olarak ironi, sözbiliminin gelişmiş yapısını kullanarak kelimeler üzerinden gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. İroni, literatürden önce de günlük hayattaki konuşmalar üzerinden yüzyıllar boyunca ve antik dönemden bu yana takip edilmiştir. İki bin yıl sonra ise ironinin ses üzerinden anlatılması, yazılmış olsun veya olmasın, konuşulan kelimelerin sesiyle aktarılması gerçekleşmiştir. Aynı şekilde mimik, görsel anlatım gibi yöntemlerle de ifade edilmiş, son olarak ise çeşitli algısal modaliteler ile ses ve müzikal ses birleştirilmiş, ironinin başka bir ifade biçimi ortaya çıkmıştır (Zank, 2009, s. 2).

Nazik ironi Ravel'in tüm hayatı boyunca devamlı ve tekrarlı bir biçimde açığa çıkan, hatta Ravel'in ölümünden sonra da Norbert Albercht'in yorumu ile Alman literatüründe açıkça gözükmektedir ki ironi, Ravel'in eleştirisi açısından baktığımızda hala keşfedilmeyen topraklar olarak gözükmektedir. Dolayısıyla bu kısıtlı alanda bir tanım yapmak istiyorsak öncelikle Henry Bidou'nun düşüncelerini ele almamız gerekmektedir. Kendisi Chopin'in ilk zamanlar biyografî yazarı ve askeri tarihçidir. Bidou öncelikle belirtir ki Ravel, zamanının adamıydı ve kendisi 1895 yılında 20 yaşındaydı. Bu jenerasyon, literatürde Sembolistleri yakından takip etmişlerdir ve hayallerinde ironi ile kendilerine has bir parıltıyı harmanlamak istemişlerdir. 1895 jenerasyonu bu ifade etme biçimini Ravel'in müziğinde bulmuşlardır. Bidou der ki "Ravel'in kendi dünyasını detaylıca anlatan bilgiler, Ravel'in gençlik arkadaşı olan ve kendisinin de bir üyesi olduğu Apaçiler grubundan, yazar Tristan Klingsor tarafından bizlere ulaşmıştır. 1914 - 1918 savaşlarında ortaya çıkan bu ortamda, besteciler, yazarlar ve sanatçılar arasındaki ateşli trafik ve hesaplaşmalar, ancak Ravel'in ölümü ile bir son bulmuştur". Klingsor, Bidou'dan kısa bir zaman sonra belirtmiştir ki: "Şu unutulmamalıdır ki o zamanlar, Mallarmé, Jules Laforgue ve Mac-Nab, Sembolistler, yozlaşmış olanlar, sorun çıkartanların hepsi, yani yüz kadar kişi onaylanmak ve Paris'i şekillendirmek için birbirleri arasında rekabet ediyorlardı" (Zank, 2009, s.8).

Klingsor'un belirttiği yüz kadar kişi arasında Ravel'in hayatı başlangıçta kolay değildi, onun toplum ile ilk buluşması 1899'da Société nationale de Musique'de, ilk orkestral çalışması olan Shéhérazade ile oldu ve eser birçok otorite tarafından alay konusu oldu. Henri Gauthier-Villars, Ravel'i vasat bir yetenek, "Debussyist" ve Rimsky-Korsakov'un taşıyıcısı olarak eleştirdi. Pierre Lalo, bu genç uvertür hakkında daha detaya girerek Ravel'in sözsəl ironisi

hakkında şunları söylemiştir: "Her şeyden önce, eserin olgunluğu o kadar zayıftı ki Ravel'in bunu ironi yoluyla ima ettiğini düşünmeye başladım" (Zank, 2009, s.8).

Yüzyılın bitişindeki, Pavane pour une infante défunte ve Jeux d'eau gibi başarılı işleri ise Apache grubu tarafından "ironi, renk ve yenilik" açısından daha pozitif anlamda ele alınmıştır. Ravel, hem ilk zamanlarda yerici kritiklerle karşılaşmış hem de Paris Konservatuarı'nda bir dizi başarısızlıklara (hem akademik hem performans anlamında) tahammül etmiştir. Uluslararası Prix de Rome yarışmalarında ise Fransız halkına mütevazî fakat tutarlı olarak dikkat çekici eserler sergilemiştir. Bunlar, 1900'de Jeux d'eau, 1902-1903 String Quartet, 1903-1905 piyano için Sonatine ve diğer 1903 ve 1906'daki orkestral eserleridir. Bu eserlerden ilki, ironiden daha yumuşak hassasiyet alanlarına geçişteki ustalığı sebebiyle, Apache üyesi olan Émile Vuillermoz tarafından övülmüştür (Zank, 2009, s.8).

Sonuç olarak, hem bireysel hem de toplumsal açıdan Ravel'in stilindeki ironinin önemi açıkça gözler önüne serilmiştir. Örneğin, 1904 ve 1906 yılları arasında Cinq mélodies populaires grecques eseri için Ravel ile birlikte çalışan Marguerite Babaian, Ravel'in ironisi hakkında şunları söylemiştir; "Evime mutlulukla, özenli bir şekilde giyinip, bir demet kadife çiçeği ve müziğine yayılan o ince ironi ile birlikte gelirdi. Kendine özgü ve dürüstçe gerçekleşmiş bir seremoni dokunuşu ve sanatsal yaklaşımındaki duruluk, kişiyi kendisine hayran bırakırdı" (Zank, 2009, s.8).

Ravel, kendisi hakkında yapılan yapıcı eleştirilerden kendisini değerlendirdiği gibi, daha önce halka ulaşamadığı eserlerindeki başarısızlıklarından da faydalandı. Kendisini bir anda (eski öğretmeni olan Gabriel Fauré tarafından yapılan bir davet sonucu) daha önce konservatuvarda sınındığı imtihan jürisinde buldu. Louis Laloy'un Fransız medyasından arkadaşı olan Joseph de Marliave, Ravel'in müziğini "biraz kasvetli ve iç karartıcı" olarak algıladı, tıpkı Dennis John Enright'ın Ravel'in eserlerindeki ironiyi "karanlık bir gökyüzünde çarpan yıldırımlar" olarak tanımladığı gibi (Zank, 2009, s.9).

Ravel'in müziğine sempati duyduğu bilinen Marliave, Ravel'den bir yıl önce I. Dünya Savaşı'nda doğu ön saflarına atanmış ve ardından ölmüştür. Kendisinin araştırmaları (ki bir çoğu ölümünden sonra yayınlanmıştır ve ilki Beethoven'ın String Quartets'i ile ilgili bir çalışmadır) müzikte pratiğin önemini, Alman String Quartet okumalarının savaşa katılmış Fransız askerler için nasıl bir anlam ifade ettiğini ortaya koymuştur. Bu Ravel için de

geçerlidir, her ne kadar enstrümanını yanında taşıyamasa da her zaman içindeki umudu canlı tutmuştur: "Orada çok güzel bir park vardı, ve şatonun girişinde, muhteşem kondisyonda bir Erard ile bir Pazar öğleden sonrası Chopin çalmıştım". O korkunç günlerde bile yaptığı çalışmalar, Le Tombeau de Couperin'e olan adanmışlığının bir göstergesidir ve bu eser, savaş sırasında kaybettiği arkadaşı Joseph de Marliave'e adanmıştır, prömiyeri de Marliave'in dul eşi Marguerite Long (kendisi ilerleyen on yıllarda Ravel'in müziğinde uzmanlaşacaktır) tarafından 1919'da gerçekleştirilmiştir (Zank, 2009, s.9).

Ravel'in ilk on yılındaki başarısına tekrar dönecek olursak, Laloy'un 1910 yılında basılan Revue musicale de Lyon gazetesinde ironi hakkında kaleme aldığı edebi bakış açısından söz etmemiz gerekir: "Ravel'in nazik ironisi, duygusal katkıdan ödün vermeksizin müziğinde hayat buluyor ve hem üzüntüyü, hem de neşeyi yan yana getirerek kuvvetli bir yorumlamada bulunuyor. Belli ki Ravel, Cervantes, Dickens ve Fransız yazarları olan Jules Renard, Courteline ve Tristan Bernard'ın yanında yerini alacaktır". Bir yıl sonra, Ravel'in ironisini referans alan üç farklı çalışma bulunabilir ve üçü de farklı yazarlardan gelmiştir. Bir tanesi, daha önce belirtildiği üzere Laloy tarafından, Ravel'in "L'heure Espagnole" isimli operasında kendisini bir sonraki aşamaya nasıl taşıdığı ve fenomenin gelişimi kaleme alınmıştır. Reynaldo Hahn ise Ravel'in bu yeni çalışmasına biraz daha tedirgin yaklaşmıştır ve Ravel'in bu ironide bu sefer çok fazla ileriye gittiğini düşünmüştür. Her zamanki gibi Pierre Lalo ise, çalışmayla ilgili "samimiyetsiz bir ironi" den başka bir şey bulunmayan, mekanik bir soğukluk içeren ve manevi karakteristik açısından eksik bulmuştur (Zank, 2009, s.10).

Opéra Comique tipindeki yapımları inceleyen Mercure de France gazetesi (1914), Ravel hakkında ve ironisiyle ilgili önemli kritiklere yer vermiştir. Jean Marnold, Ravel'in L'heure Espagnole isimli operasını genç Fransız okulundan çıkan yakın tarihteki en benzersiz, en etkileyici bir başyapıt olarak tanımlar: "Besteci, coşkunu çok ilerilere götürdüğü gibi, ironisi de biraz acı bir hal almıştır. Bunu, opera metninin (libretto) edebi anlamda bir gösterişçilik sergilemesi ile başarmıştır". Fransız yazar René Chalupt, 1918'de Ravel'in eserleri ile ilgili kaleme aldığı yazısında, Noël des jouets'de açığa çıkan nazik bir şekilde gizlenen kinayeli mizahı, Shéhérazade eserinde gözükten ironiyi ise birbirinden ayırmıştır. Daha açık bir şekilde ise, Debussy'nin yeni ölümü gölgesinde, iki bestecinin arasındaki en büyük farklardan bir tanesini, Ravel'in eserlerine kendine has aşıldığı ironi ile karışık mizah olarak tanımlar. Bu tarzın Chabrier'de görülen coşkunluk veya Erik Satie'nin müziğindeki

mistik keşifler ile birbirine karıştırılmamasını belirtir. Chalupt, iki yıl sonra farklı bir gazetede cesurca Ravel'i müziğindeki nazik ironi sebebiyle Debussy'in engin mirasının halefi olarak tanımlamıştır (Zank 2009, s.10-11).

Ravel, kariyerinin zirvesine ulaştığında kaçınılmaz olarak Fransız medyasındaki çekinceler ve yorumlamalar da artmıştı fakat artık daha az düşmanlık içeriyordu. 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ayrımında Fransız müziğini etraflıca kroniğini çıkartmış Pierra Hermant, (tıpkı bir kaç yıl önce Chalupt'un belirttiği gibi) ironi bakımından Ravel ve Debussy'yi birbirinden ayırır; "Debussy'nin ironisi pürüzsüz olduğu kadar burukluktan da uzaktır ve her zaman fantezi ve şiirselliğe yatkındır. Mösyö Ravel ise daha keskin, kuru ve kesin bir soğukluğa meyillidir." (Zank, 2009, s.11).

Her zaman olduğu gibi, Roland Manuel'in bu konuyla ilgili rehberliği daha ihtiyatlıdır. 1920'deki kaynaklarda Ravel'in stiline atıflarda bulunulurken daha pozitif bir yaklaşım sergilenmiştir. Louis Aguetant, 1924'de Lyon Konservatuarı'nda piyanistlere verdiği derslerde, Ravel'in ironisinin ustalıklı şekil bulduğunu, Valses nobles et sentimentales eserinin son sayfalarını Verlaine'nin Colloque sentimental eserine danışarak yorumlayabileceklerini şu kapsamda önermiştir: "Mérimee, Barrès, Toulet ve diğerlerinde de bulunacağı üzere, hiçbir şey Ravel'in ironisinde gizlenmiş duyarlılıktan daha Fransız olamaz." (Zank, 2009, s.11-12).

Edward Burlingame Hill, Ravel'in ironisiyle ilgili detaylıca bir akademik çalışma yaparak Musical Quarterly dergisinde çalışmasını yayınlamıştır. Bu yayında, Ravel'in Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'da geçirdiği dört aylık turundaki uyandırdığı yankıları ele almıştır. Ravel'in New York'da 1928'deki ilk ortaya çıkışından sonra Musical America'ya Irving Weil bir telegraf çekerek, Ravel'in müziğindeki ironinin kendisinin hayatında yaşadığı zorluklardan kaynaklandığına inandığını belirtmiştir (özellikle 1914-1918 savaşında yaşadığı korkuların bu stili beslediği düşünülür). "Hayatındaki deneyimler her zaman Ravel'in yaratıcı sempatisini yaralamış fakat müziğine bunu direkt yansıtmayarak, amansızlıktan bir alay çıkartarak, bazen acı, bazen ironik, bazen ise derin bir gözlemcinin jestleri vasıtasıyla, kendi kaderiyle ilgili yorumunu ortaya koymaktan kendini alamayarak müziğine yansıtmıştır." (Zank, 2009, s.12).

Theodor W. Adorno, Wagner'in eserleri için de atfedilmiş "Müzikte Erotik" konulu bir çalışmayı ele almıştır ve bu çalışmada Ravel'i, Wagner'in esas düşmanı olarak tanımlamıştır. Ravel'den bir şekilde form ile ironiyi bir araya getirebilen bir besteci, aynı zamanda maskelerin efendisi olarak bahsetmiştir. Diğer bir saygın eleştirmen Guido Pannain'in Ravel'de en çok takdir ettiği şeyin maskeler veya ironi yoluyla Romantizm'den kaçmaya çalışması olmuştur. Önceden Ravel'in eserleriyle ilgili daha az sempati besleyen Pannain, zaman geçtikçe Ravel'in ironi konusunda teklediğini söylemiştir (özellikle "L'heure espagnole" eserini ayrı bir yere koymuştur) ve daha önceki kritiklerinde yer alan hiciv ve hoşnutsuzluk gibi yorumlarını geri almıştır (Zank, 2009, s.14).

Kariyerinin zirvesine gelene kadar Ravel, müziğindeki ironi kullanımı sebebiyle hem eleştirilmiş, hem de övülmüştür. 1932 yılına gelindiğinde, Ravel'in üretken olarak geçirebileceği üç yıl kadar zamanı kalmıştır ve bu süre zarfında, sadece birbirinden tamamen farklı iki piyano konçertosunu tamamlayabilmiştir. Bunlardan biri hakkında (Sol Major Piyano Konçertosu) Arthur Mendel'in talihsiz yorumlamaları olmuştur: "Sanki Gershwin bestelemişçesine bu konçerto hem iyi hem kötü bir eserdir ve Ravel'in fenomen olmuş yeteneğinin boşa harcandığını gösteren bir çalışmadır. Eserde aynı Boleroda olduğu gibi sadece çiğ fakat içten gelen etkileyici bir ironiden başka bir şey bulunmamaktadır...". Fakat burada Mendel geniş resmi görmektense küçük ve bireysel yorumladığı detaylarda kaybolmuştur. Aynı şekilde Ravel'in hayatının son dönemlerinde yaşadığı sağlık problemlerini de göz ardı etmiştir. Mendel'in bu eleştirisi için "ağaçlara bakarken ormanı görememek" deyimini kullanabiliriz. Mendel, mozaik veya "kanvas" (René Dumesnil'in Ravel'in estetiği hakkında kullandığı ifade) ormanı içerisinde yer alan estetik ifadeleri ağaç olarak görmüş, bunu da içli ve bitkin bir ironi olarak tanımlamıştır. Ravel'in bizzat kendisi Paris'deki bir röportajda, Mendel'in eseri hakkında belirttiği yorumlardan sekiz-dokuz hafta önce şunları söylemiştir: "Ormandaki ilahi ve kutsal gizemi oluşturan şey, ormanda yer alan tek bir uzun ağaç değildir". Ravel'i yakından tanıyıp hayatta kalabilecek kadar şanslı olan Tristian Klingsor tarafından birçok kez dile getirildiği gibi, Ravel'in aydın ve disiplinler arası hayatı ki bu Thomans Mann tarafından "dünyadaki tartışmasız, en derin ve ilgi çeken" olarak tanımlanmıştır, Mendel'in muammalı göndermesini kabul etmeyi zorlaştırmaktadır (Zank, 2009, s.14-15).

Karşılaştırmalı edebiyat profesörü ve teorisyen Edward Said'in onayladığı gibi "Edebiyatın harfleri ve kelimeleri, elbette gerçek bir anlam ve konuşma dili ile ortak ve

birbiriyle örtüşen bir söylemsellik ifade eder ancak bir istisna ile; basit, taklide dayanan yansıma sözcükleri (çat, güm, hav, miyav, pat, vs)... Edebiyattaki bu kelime ve anlam ilişkisi, müzikteki notalar ve kelimeler birbirlerinden tamamen farklıdır". Burada Said, yazılan ve konuşulan dilin algısal içeriği ile müzik arasında açılır bir köprü çizmeye çalışmışsa da bununla beraber söylemsel olmanın nitelikleri ile iki bin yıldır ironi içerisinde yer alanlar arasında kararsız kalmıştır. Bu söylemselliğe örnek şunlar verilebilir: özellikle Sembolist şiir ve tenkit döneminde gelişen "Wagnerci müzik-edebiyat teorisi" ve 1914 -1918 savaşı ve sonrasındaki büyük değişimler (örneğin Cocteau'nun Ravel üzerindeki etkisi) (Zank, 2009, s.17).

Ravel, Paris Konservatuvarı'nın hazırlık müfredatında kendi yolunu bulmaya çalışırken ve Dünya Paris Sergisi'ni (1889) ergenlik çağındaki en iyi arakadaşı Ricardo Viñes ile merakla beklerken, geniş çevrelerde kanıt olarak gözüken prestijli Revue des Deux Mondes dergisinin editörü Ferdinand Brunetièrre, Fransız halkına güncel müzik-edebiyat dünyasını etkileyici ve üretken bir şekilde sunmaktaydı. 1890'lardan itibaren Brunetièrre öngörü ile Suzanne Bernard'ın da belirttiği üzere genç şairler için müzik ve onların kelimelerinin ne kadar önemli olduğunu belirtmiştir. Yeni çalışmaları, "mimari" klasik dönemden, 19. yüzyılın "resimsel" döneminden ve nihayet Ravel'in jenerasyonunu "müzikal" yönetime doğru giden bir evrim olarak tanımlamıştır. Verlaine, Moréas, Laforgue, ve Ghil gibi yazarların müzikal başlıkları kullanmasının çoğalmasından dolayı ("Romances sans paroles", "Cantilènes", "Complaintes", ve "Gammes" gibi) Brunetièrre 1888'de şöyle yazmıştır; "Bu günlerde bir konu geliştirmek, bir tema hakkında çeşitlemeler serisi yazmaktan geçmektedir ve kişi, bir fikriden diğerine geçiş yapmamaktadır". Algılayışı, kelimeleri ve estetiği karıştırarak belli bir konsepti temsil etmek o dönemlerde hem Brunetièrre'yi hem de herkesi meşgul etmiş, Ravel'in empatik ve disiplinler arası yer değiştirmesi, yapıcı bir şekilde bu temayı yaratmasına yardımcı olmuştur (Zank, 2009, s.17-18).

İroni kadar olmasa da "azim", Ravelin müziği ile ilişkilendirilen başka bir çağdaş kritik olmuştur. Roland Manuel'in henüz 1921'de, sonrasında filozof Jankelevitch'in 1930'ların sonlarında ortaya koyduğu üzere, Ravel'in "meydan okuma" estetiğiyle ilgili şunları söylemiştir: "Kararsızlıktan nefret, kendini beğenmişlerin rahatlığındaki güvensizlik ve inatçılık, bazen sanat eserlerini kazanan ve iyi konumlandırılmış bir bahis olarak gözükmelerini ve imkansız oranları aşmasını sağlamıştır". Roland-Manuel daha da ilerleyerek makalesini şu şekilde bitirmiştir: "Her şeyden önce saf zihinsel olanın peşinden koşma azmi, müziğin

verdiği memnuniyetten geçer; duyguların sarhoşluğundan arınmış bir şekilde meydana çıkan Maurice Ravel'in estetiğinde olduğu gibi..." (Zank, 2009, s.25).

Louis Aguetant'ın performans alıştırması hakkında Lyon Konservatuvarı'nda öğrencilere verdiği, daha önce belirtilen tavsiyenin dışında Diderot'un "Paradoxe du comédien" eserinin önemiyle ilgili verdiği öneri de öğrenciler tarafından bilinmelidir. Bu eser aynı zamanda Ravel için de önemlidir: "Ravel, bilerek ve isteyerek kendisini etkilenmez bir hale getirerek sadece tekniğin meseleleriyle ilgilenir; o bir müzisyenin iletişim kurmak istediği duyguları tecrübe etmesine gerek duymadığına inanır. Asıl olan müzikal olarak ne ürettiği ve kararlı bir etkidir. Bu, Diderot'un Paradoxe du comédien eserinde müziğine yansıttığı bir meseledir" (Zank, 2009, s.26).

Ravel'in vokal işleriyle ilgili, Arthur Hoérée tartışmalarda bulunurken "şansın" modern estetikte rolünün artmasından yakınmıştır ve şöyle devam etmiştir: "Ravel, sadece saf bir iradede oluşurdu ve bugünlerde evrensel kriter ve nitelik olarak tanımlanan şans reddederdi". 1930 yılının baharında, Piere Capdevielle, "Le Monde musical" hakkında yorumda bulunarak, Bolero ve La Valse'in arkasındaki gerçek etkinin bale komisyonlarında değil, Ravel'in eşsiz zekasında ve iradesinde yattığını belirtmiştir. Marcel Belvianes, Le Ménestrel isimli müzik dergisinde, Ravel'in sanatının gerçek anlamda Schopenhauer'ci olduğunu ve tek bir motifin sürekli tekrarlarıyla oluştuğunu belirtmiştir. Robert Bernard, Paris Konservatuvarı ve Sorbonne'daki konferanslarda Ravel'in iradesini farklı bir şekilde yorumlamıştır: "Hiçbir sanatçı bilinçaltını, Ravel'den daha fazla dışarıya vurmamıştır. Bir rakip virtüöz belki sadece Picasso gibi biri ile karşılaştırma yapıldığında, Ravel daha çok kendinin farkında, kendi iradesine hakim ve egemendir, bu durum sanatında iç güdü ve hislere çok az yer bırakmıştır." (Zank, 2009, s.26).

Bununla beraber, Jankélévitch 1939'daki Ravel hakkında yaptığı bir çalışmada "iradeyi", Ravel'i Fauré, Debussy ve Erik Satie'den ayırmak için kullanmıştır. Fauré ile Ravel kıyaslamasında Ravel'in iradenin yanıltmalı bir etkisine borçlu olduğunu, Debussy kıyaslamasında Ravel'in başından beri daha az duygusal ve algısal olduğunu, fakat daha azimli ve kararlı olduğunu belirtmiştir. Erik Satie kıyaslamasında Ravel'in Romantizme olan keskin cevabı ve azminin, onu hiç bir zaman başarısızlığa uğratmadığını belirtmiştir (Zank, 2009, s.26).

Ravel estetiği, ölümünden sonra da "demir azim" ve ironi gibi konular etrafında deveren etmiştir. Robert Bernard, Ravel'in ölümünden sadece iki hafta sonra, sekiz yıl önceki konferans yorumlarını hem yinelemiş hem de geliştirerek şöyle yazmıştır: "Müziğin bireysel unsurları, büyük sentezlerden daha fazla dikkate alınmıştır. Zekanın ve öz bilinçli iradenin dengesi, müzikal evrimin en önemli unsurlarıdır". Arthur Honegger de aynı yıl içerisinde, özellikle "Revue musicale Tombeau" eseriyle ilgili, Fransız müziğindeki (aslında tüm müziğin) evrime Ravel'in yaptığı katkının ne kadar geç anlaşıldığına olan şaşkınlığını ifade etmiştir. Sonuç olarak hepsi müzikal gelişimin büyük zincirine kendi halkalarını örmüşlerdi fakat Ravel'in başarılı sentezinin anahtarı (bunu Mozart'inkine benzetiyordu) belirgin bir iradeydi (Zank, 2009, s.26).

İroni, öncelikle edebiyat ile ilişkilendiriliyor olsa da kişi Ravel'in durumunda ironiyi eserlerindeki çapraz geçişler olarak kabul etmelidir (veya Baudelaire'nin daha iyi tanımlanmış müzikal ifadesi ile yazışmaları). Büyük ihtimalle Ravel, bilerek halk içerisinde ironi kelimesini çok az kullanmıştır. Pavane pour une infante défunte, yüzyılın başlangıcında ilk olarak ortaya çıktığında eski Apache üyesi şair Fargue, eseri ironi, renk ve yenilik olarak üç farklı temel konsept içerisinde yorumlamıştır. Ravel ise kendi müziğiyle ilgili neredeyse hiç güzel bir yorumda bulunmamıştır. Kendisini "kusurlu bir mimari" ve kavramsal bir macera eksikliği gibi konular üzerinden eleştirmiştir. Pavane'daki sözel (notasyonel) başarısızlıklarıyla ilgili yorumlarda bulunurken "kaderin ironisi" demiştir (Zank, 2009, s.28).

Vladimir Jankelevitch, herkesten önce ironiyi hem edebi hem felsefi açıdan ele alan ilk yazar olmuştur. Ravel'in müziğinde zaman zaman ironik bir atmosfere ve "ironik bir dokunuşa" dikkat çekmiştir ve onun stilini "ustalık", "maskeler" ve son olarak "une esthétique de la gageure" (meydan okumanın estetiği) olarak tanımlamıştır. 1939'daki Ravel çalışmasının ortalarına yaklaşan Jankélévitch, bahsettiği krupiyeye/oyuncu estetiğini ikna edici bir şekilde detaylandırır: "Ravel, tüm müziği bir anlamda çözülmesi gereken belirli bir problem veya oyun olarak sunmakta, bu oyunun kuralları ise krupiyer tarafından anlık olarak değiştirilmektedir". Aynı çalışmanın devamında Ravel'deki fakirliğin zenginliğinden bahsetmektedir. Jankélévitch, Ravel ve ironiyi birbiriyle 1930'ların sonuna kadar ilişkilendirmez (Zank, 2009, s.28).

İroni, özellikle sözlü ironi, kapalı bir şekilde söylenen ya da anlatılan, sezdirilen bir ifadeyi temsil eder. Doğal olarak, Kierkegaard'ın "bilmecenin eşzamanlı çözümleri" ve

Jankélévitch'in "çözülmesi gereken oyunlar" ifadeleri Ravel ve ironiyi birbiriyle ilişkilendiren, en çok alıntılanan konular olmuştur. Yüzyıllardır, retorik, şiir, drama ve düzyazı yazarları, beklentileri şaşırtmak, aldatmak ve karıştırmak için eserlere bilerek müdahalelerde bulunmuşlardır; Ravel de tam olarak aynı şeyi yapmıştır. Diğer disiplinlerde de olduğu gibi müzikal ironide de tasarımla ve kişinin sanatının/müziğinin "kasıtlı olarak beklenmeyen" boyutlarıyla ilgilidir. İroniyle ilgili zengin argümanlar yığınınına girmeden kişinin ironiyi mümkün kılabilmesi için materyale ve olası algılama biçimlerine müdahale yaklaşımı, bir şekilde "negatif" olmalıdır (Zank, 2009, s.29).

Suzanne Bernard, Mallarmé ve onun dünyasıyla ilgili birçok alıntı yapmıştır ve aynı zamanda Mallarmé ve Ravel için düz ve serbest şiir stiline önemine çalışmasında yer vermiştir. Mallarmé'nin en zor ve final eseri olan *Un coup de dés*'nin genç jenerasyon tarafından büyük ilgiyle karşılandığını, düz ve serbest şiir stiline ve beklenmedik bir şekilde müzikal kaynakları ve özelliklerini, edebiyata aktardığını belirtmiştir. Ravel'in müziğinde düz ve serbest şiirin etkileri oldukça açıktır: vokal olarak *Shéhérazade*, *Histoires Naturelles*, Mallarmé; enstrümantal açıdan *Gaspard de la nuit*, sahne olarak *L'heure espagnole*, oda müziği açısından *Chansons madécasses* eserlerinde bu etki oldukça açık ve bariz bir şekilde gözükmektedir (Zank, 2009, s.30).

1914-1918 savaşı sırasında, Ravel'in en azından bir uçak topçusu veya pilot olma isteği hatırlanacak olursa, onun büyük ilgi duyduğu fakat hiç bir zaman hayata geçmemiş projelerinden bahsedilmesi gerekir. Bunlardan özellikle iki tanesi müzikal açıdan uçuş hissinden etkilenmiştir. Bir tanesi *Do Majör Bir Uçak* ("*Dedale 39*" olarak isimlendirilmiştir) diğeri ise bir senfonik şiir *Icare*'dir. Uçmak tabii ki de sembolik olarak bir risk aktivitesi ve cüret göstermektir (Zank, 2009, s.30).

Jankélévitch'in edebi eserindeki bir diğer tanımı, jonglörülük imgesidir. Bu tanımı, ikna edici bir biçimde şöyle ele almıştır: "İcra için birinin materyallerini bilerek havaya atıp, onları yeniden yaratma ve klasikleşmiş olanı kabul etmeme tavrıdır". Bu özellik bir on yıl önce Roland Manuel tarafından "gagueure" (zorluk) olarak anlatılmıştır ve "önceki tema ve tımların çelişkili bir jonglörülüğü" olarak Ravel'in müziğini tanımlamıştır. Aynı zamanda onun gizemli bir şekilde gizlenmiş kompozisyon sürecinden "Ellerinde veya ceplerinde hiçbir şey yok, sihirbaz kendi numaralarında kullandığı ekipmanları bile yok etti." şeklinde bahsetmiştir (Zank, 2009, s.31).

Emile Vuillermoz, Ravel'in ölümünden yalnızca iki hafta sonra *Candide*'i yazarken, Klingsor'un "Tombeau" hakkında paylaştığı fikirleri birçok kez işaret etmiştir: "Ravel tüm hayatı boyunca, inceliklerle zehirlenmiş övgülerle dolup taşmıştır. Küçük dehasının zerafeti, mükemmel ideali, şaşırtıcı tekniğinin virtüözitesi, son olarak onun sihirbazlık yeteneği ve sihirli zekası... Onun gerçek yüzünü, müthiş bir klasik müzisyen olduğunu, hakikatsiz gelenekler gizleyerek hatırasına haksızlık yapıyor." (Zank, 2009, s.31).

Ravel'in çağdaşı, hem konservatuvar hem de gençlik ve erken dönem erişkinlik yaşlarında arkadaşı olan Alfred Cortot, (sonradan kendisi uluslararası düzeyde gelen başarının ortağı olacaktır) yıllar içerisinde Fransız piyano müziği tarihi hakkında birçok farklı yorumlarda bulunmuştur. Kendisi Ravel'in dehasının önemini altını çizerek, onun sadece zamansız Fransız estetiğine bağlı kalmadığını belirterek, (Mallarmé'in Alman müziği ve estetiğinde birden fazla temele dayandırılan "idealizm" çabalarını hatırlatarak) en saf ve inandırıcı olan ve sonsuza dek gelişen yeteneği ile çağdaşlarının görüşleri ve trendlerinin paradoksunu ortaya koyduğunu belirtmiştir (Zank, 2009, s.31).

1938'de Jean Cocteau, Ravel'in Tombeau'ye olan katkısını, Ravel'in hayatına semiotik bir biçimde etki ettiğinin altını çizmiştir. Cocteau, o dönemdeki bestecileri birbirinden ayırmak için beklenmedik bir metafordan destek almıştır: Ravel bir şekilde noktalamayı keşfetmiştir fakat bunu altını çizmeden gerçekleştirmiştir. Satie ise farklı olarak bunun gibi şeyleri tamamen unutmayı öğrenmiştir. Debussy'nin mucizesi ise feminen bir stil ile aksak bir noktalamayı bir şekilde birleştirerek bu iki öğeyi bağdaştırmıştır. "Noktalama" kelimesi birçok kişi tarafından kullanılmıştır, bunlardan bir tanesi de elbette Ravel, (çınlayan çanlar, fabrikadaki üretim sürecini belirtir, "La vallée des cloches" da geçen çanlar ise nazik ve cilalanmış noktaları belirtir) onun öğrencileri ve birçok akademisyen olmuştur. Fakat Jankélévitch, 1930'daki Ravel'in ritmini konu alan kısa makalesinden başka bu konuyla ilgili analitik bir çalışma gerçekleştirmemiştir (Zank, 2009, s.32).

Cocteau'nün bu konuyla ilgili fikirleri hafife alınmamalıdır. Noktalama, kasıtlı olarak müdahale yöntemiyle iletişim kurma yöntemidir ve kimi zaman yazarın o andaki materyallerinden ötedir. İşaretler kullanmak, henüz kelimeleri kağıda dökmeden önce tasarlanan, insan bilincinin sınırı aşan düşüncüler olarak tanımlanabilir ki bunlar Ravel'in gelişiminde hem temel, hem de rahatsız edici unsurlar olarak kabul edilmiştir. John Simon,

açık bir şekilde şöyle belirtmiştir: "Mallarme, noktalamayı müzikal bir araç olarak ustaca kullanmıştır". Simon, aynı eserin yirmi dört yıl arayla iki farklı versiyonunu kıyaslayarak bizleri ikna etmeye çalışmıştır: "Noktalama sistemi o kadar müzikaldir ki hep algılandığı şekilde sadece duraksamalar değil, anlamlı renklendirmeler de içerir, aynı müzik notalarında olduğu gibi...". İki spesifik örnek ile bu tarzın Mallarmé ve Ravel için ne kadar önemli olduğunu açıklamaya çalışır: "Bizler tirenin görsel yönünü de ele almalıyız, tire(-), dizilmiş kelime ve düşüncelerin içinden gözüken bir iplik gibidir". Simon, Ravel tarafından da iyi bilinen ve takip edilen iki şairin, Rimbaud ve Aloysius Bertrand'ın tireyi kullanım biçiminden örnekler vermiştir. Bertnard'ın tireyi sistematik ve neredeyse tipografik biçimde ve daha kompleks polifonik sonlarda ve altını çizme anlamında kullanmıştır (Zank, 2009, s.32).

Edgar Allan Poe ve Mallarmé'nin estetik açıdan noktalama işaretlerine ve ironiye olan yaklaşımları, Ravel'in gençlik dönemini ve erken kariyerinin temelini oluşturmada büyük öneme sahiptirler. Buna kanıt olarak, 1890'larda ünlenmiş eleştirmen, yazar Alcanter de Brahm'ı örnek verebiliriz. Alcanter, Ravel'in de tanıdığı (karşılıklı tanıdıkları vardı ve etki çevreleri sürekli keşişiyordu) bir kişi olarak "semboller kullanarak şiir yazma" konusuna her ne kadar direkt katkı sağlamamış da olsa, bu düşünceyi desteklemiştir. Onun Fransız şiir tarihi kitabı, modern kritik düşünceye çok büyük etkisi olmasa da müzik ve müzikle ilgili konulara referans vererek, Mallarmé, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam ve Ravel'in de ilgisini özellikle çeken Barbey d'Aurevilly (kendisi ironiye büyük önem vermiştir) gibi yazarlardan alıntılar yaparken, duruluğun ve sadeliğin gerekliliğini belirtmiştir. Ravel'in hayatındaki mozaiği ve geniş estetik kanvası güçlendiren Alcanter, genç Sembolist yazarlarla ilgili önemli kritiklerde bulunmuş ve dolaylı olarak Ravel'in "Apaches" gibi grupların oluşumuna alt yapı hazırlamıştır (Zank, 2009, s.36).

Alcanter'in yeni tasarlanmış ve basılmış bir tipografik noktalama işareti olan "point d'ironie" (ironi noktası) kullanımı, okuyucuların metin içerisinde ironinin varlığı göstermek için tasarlanmıştır, işareti ise şu şekildedir: "□". Alcanter'in bu yeni yaklaşımı aslında durumsal ironiyi idrak etmeye bir zarar vermemiştir (belki de kendinden çok emin okuyucuya da yardımcı olmuştur). Sözsəl ironi, konuşmaya çoğu zaman jest ve mimiklerle eşlik eder (yukarı kaldırılmış kaşlar, omuz silkmeler, göz kırpmalar vb.). Bu konuyla ilgili Emile Vuillermoz'un Ravel'in Tombeau eseriyle ilgili kaleme aldığı yazıya bakabiliriz:

"Ravel güneyli olmasına rağmen hiçbir aksanı yoktu. Konuşurken sesi çok yumuşak, narin ve dikkatli çıkardı, asla acele veya baskılama, sesinde hissedilmezdi. Fakat o kendine has bir şekilde cümlelerinin bitişine doğru nazikçe sesini alçaltırdı. Bunu kişi "point d'ironie" (aynı Alcanter'in tasarladığı tipografik noktalama işareti gibi) olarak görebilir. Kendisine ait etkileyici bir fikrayı anlatırken (detayları sadece kendisi tarafından bilinirdi), karakteristik ve kişisel jestler sergilerdi: sağ elini çabucak arkasına götürüp bir tür ironik dönme hareketi başlatır, muziple parıldayan gözlerini gözkapakları ile kapatır ve son sözlerini dördüncü veya beşinci aralıkta alçaltırdı" (Zank, 2009, s.38).

O halde, noktalama işaretleriyle sözselle ve beden dili ironisinin, Ravel'in "falling fourths"u ile başlayan ve uzun süredir devam eden müzik ile kayda değer birleşimi, Alcanter'in işaretinin daha 1907 gibi erken bir tarihte Ravel'in müzikal eleştirisinde karşılık bulunduğunu ve son olarak da henüz 1901 yılında Ravel'in mektuplaşmalarında "point d'ironie" ifadesini Alcanter'in simgesiyle birlikte kullandığını öğrenmiş oluyoruz (Gentle Irony, sayfa 38).

Thibaudet, Mallarmé ile ilgili yaptığı 1912'deki çalışmasında, müzikal anlamda noktalama işaretlerini şaşırtıcı bir şekilde bağımsız, soyut bir kavram olarak ifade etmiştir. Yazarlara, "Bizler konuştuğumuz gibi mi yazmalıyız?" sorusunu yöneltilmiş, Mallarmé'yi de referans göstererek bu soruya ironik bir şekilde "hayır" cevabını vermiştir. Thibaudet'nin bu eşi görülmemiş ve kaliteli çalışmasına Ravel'in de aşına olduğunu biliyoruz. Mallarmé'nin tahayyülünde noktalama, soyut ve araçsal bir öğeydi. Son olarak Cacteau'nün, Satie, Debussy ve Ravel'i metaforik açıdan ayırım yapma girişimini hatırlayarak, "falling fourths"dan daha derin bir bakış gerçekleştirmeliyiz: İroni, Ravel'in müzikal düşüncesinde bir noktalama işaretiydi (Zank, 2009, s.38).

Argüman, daha sonra önemli ve sembolik biçimde bestecinin "sonorous" (sesli/ses getiren) ilgileri, Ravel'in stiline özünü geliştirerek daha "keşifçi" bir yöne (Debussy'nin aksine) yöneltilmiş, sentetik bir biçimde değil, radikal olarak da ironinin, müzikal yol ile gelişimine eşsiz bir şekilde katkıda bulunmuştur. Ravel'in ironi pratiğini, birbirini takip eden bir dizi müzakereler yoluyla, gösterilenden daha büyük ve gergin bir "fil d'or" (altın iplik) temsil eder. Robert Bernard'ın belirttiği üzere, Ravel'in stili, ölümü sırasında ve sonrasında olduğu gibi hiçbir zaman yanlış anlaşılmamıştı; onun ironisi, her ne kadar yeniden değerlendirmeler günümüzde ele alınsa da hala üçteyrek yıl sonra bile "terra incognita"

(keşfedilmemiş topraklar) olarak kalmaktadır. Bu yeniden ele değerlendirmeler, kaçınılmaz olarak Debussy ve diğerleri ile olan ayrımları da dahil olmak üzere, Ravel'in müzik tarihçiliğindeki konumunu konu alır. Roger Nichols tarafından yakın tarihte belirtildiği gibi: "Ravel'in daha maceracı olabileceği duygusu, Ravel'in kasten maceracı olmayı seçtiği duygusu kadar yaygındır fakat bunlar aslı olmayan duygu ve düşüncelerdir" (Zank, 2009, s.39).

Müzikal ironinin bin yıllık devasa doğası ve bu etkileyici gelişimi, serüvenli ve aslında "modern" gözükebilir. Ancak, Rollo Myers'in 1960'da etkileyici "Life and Works" eserinde belirttiği gibi "Büyük yaratıcılar hiyerarşisinde Maurice Ravel'in yeri Titan'ların arasında değildir. Lakin Ravel'in müzik tarihinde ve aslında diğer bütün sanatlarda çok az paralelliği ve benzeri vardır, çünkü pek çok az sanatçı kendisini sanatından bu kadar fazla soyutlamayı başarabilmiştir. Ravel'in müziği, kristal berraklığında olabilir fakat kahin/dinleyici boşluk içerisinde bir ipucu arayarak aşkın, hayatın ve ölümün gizemini arar." (Zank, 2009, s.39).

Ancak soyutlama yapılmadan ironi yapmak imkansızdır ve şu çok nettir ki ironi "aşkın, hayatın ve ölümün gizemini" etrafını sarmalar ve yatırım yapar. Bu nedenle, Maurice Ravel ile ilgili hala çok zayıf olan "söylemselliği" yeni yüzyılda ilerletmeye/geliştirmeye çalışmaktayız. (Zank, 2009, s.39)

3.3 Ravel'in Etkilendiği Yazarlar

Kaminsky: "Yaratma süreci için iki model, etki etmek için iki model. Ben etki etmeyi anlayabilmek için (kompozisyon süreci açısından) farklı paradigmaları, bir sanatçının, hem çağdaşlarına hem de geçmişteki sanatçılara aynı anda hem endişeli, hem de açık ve berrak yaklaşımlar gösterebileceğini ileri sürmek için ortaya koydum". Bir bakış açısından, yaratma sürecinin iki farklı modeli birbirinden farklı gözükebilir, bunlar: Poe'nin yaratış süreci yani ex-nihilo (yoktan var etmek) ve kendisini mevcutta bulunan bir modelden sonrasına konumlandırmak... Fakat genel estetik açısından, Roland-Manuel'in de tarif ettiği üzere, bu iki yaklaşım birbirleriyle bağlantılıdır ve her ikisi de Ravel'in düzen ve disiplini, şans eseri bir yaratılış sürecine olan inançsızlığı, aniden oluşan ve dürtüsel kompozisyon karakteristikleri açısından uyumludur. Roland-Manuel, bu iki kompozisyon üretimindeki

modeli "klasik" kelimesine bağlamıştır. Paul Valery, Cahiers isimli eserinde belirttiği üzere: "1- klasik örnek -model- dolayısıyla Shakespeare ve Dante klasiktirler, 2- düzen, disiplin, resmi kurallar ve teamüller, 3- mutlak sadelik, anlamların ekonomisi, 4- detayların mükemmeliyetçiliği, cilalamak ve tamamlamak". Valery'nin bu üçüncü ve dördüncü noktalarını da Ravel ile rahatlıkla ilişkilendirebiliriz; kişi aynı zamanda klasizmi içerik ve biçimin dengelenmesi olarak tanımlayabilir (veya üretimi, doğal zekanın ve romantik ideallerin disiplinli ve mantıksal bir yaklaşım ile dengelenmesi). Klasik sanatçı, Ravel'in iş etiğini savunmalı ve desteklemelidir. Ravel bir keresinde belirtmiştir ki "Eğer herhangi bir dehaya sahip olsaydım, o nasıl çalışılması gerektiğine dair bir şey olurdu". Bir diğer bakış açısı klasizmin, klasik geçmişe dönük (örneğin 17. ve 18. yüzyıllardaki Fransız kültürü) şiirsel tepkiler içerdiğini düşünür ve dokunaklı farklı lirik ifadelerin ilişkilerini temel edinir. Bu temel, ironik uzaklıktan melankolik kayba kadar birçok konudan beslenir. Bu düşünce biçiminde klasizm bir ambiyans içerisinde şekillenir. Fakat stilistik öykülenme bir ambiyans yaratmak için kullanıldığı için, kompozisyonun bu iki farklı arasındaki çizgi belirsizdir. Klasizm dar anlamda, ideolojik kategorilerle açıklanabilir ki bunlar zamansız ve evrensel ürünlerdir. Daha da dar anlamda klasizm, ulusal mizacın bir meyvesidir. Özetle "klasik", dillere düşkün bir şekilde geniş bir kavramdır. Ravel'i etkileyen konulardan bir tanesi de klasiği algılama biçimindeki farklılıklar olmuştur. Bir yaklaşım, kendisinden önce gelen sanatçılara duyulan saygı dolu ve sıcak bir kucaklama, bir diğer yaklaşım ise benzerliklerin gölgesinde kişisel bir alan oluşturabilme ısrarının sıkıntısı olabilir. Estetik ağı kategorilerinin Ravel'e nasıl uygulanabilir olduğu, burada klasik, subjektif yakınlığın ve samimiyetin romantik değerlerine karşı önemli bir rol oynamaktadır (Kaminsky, 2011, s.12).

Yazarlar Edgar Allan Poe, Léon-Paul Fargue, Tristan Klingsor ve Henri de Régnier arasından özellikle Baudelaire, Stéphane Mallarmé, ve Valéry öne çıkmaktadır. Çünkü bu isimler kültürel öneme ve etkiye sistematik bir biçimde hem o yıllarda hem günümüzde katkı sağlamışlardır. Kaminsky, Ravel'in klasik müzikal seleflerinden ziyade (Couperin, Mozart veya Haydn) Ravel'in edebi figürlere olan yakınlığı, onlarla ilişkisi, kendisinin klasik oryantasyonunu paylaştığı yakınlarına bir bakış atmıştır. Bu ilişkiler, etkilenmeler ve oryantasyon sonuç olarak Debussy'den farklı bir biçimde müzikal bir şiir tekniğine dönüşeceklerdir (Kaminsky, 2011, s.12).

Ravel yazarların onun üzerinde olan etkisini kabul etmiştir, aslında Poe'yu Faure ve Gedalge'dan sonra üçüncü öğretmeni olarak kabul etmiştir. New York Times'a verdiği bir

röportajda, Poe hakkında şöyle konuştu “Sizlerden daha çabuk anladığımız biz Fransızlar... [ve] onun estetiği aslında Fransız modern sanatına çok yakın ve sempatik gelmektedir. Özellikle ‘The Raven’, nitelik açısından ve şiir ilkelerine olan denemeleri açısından oldukça Fransızdır” (Mawer, 2000, s.16).

Poe’nun The Philosophy of Composition (1846) ve The Poetic Principle (1950) eserleri üzerine yapılan inceleme, bu empatinin doğası gereği Poe’nun öğrenci olarak Ravel üzerinde etkisinin boyutunu ortaya koymaktadır. Poe’nun kompozisyon sürecinde kasıtlı, hesaplanmış ve mantıklı planlamaya yaptığı vurgu, Ravel’in müzik kompozisyonundaki sanatsal ve üzerinde düşünülmüş yaklaşımla örtüşmektedir. Aslında o ve arkadaşları, bir eseri tamamlamadan önce işi kendi zihninde tamamlama eğilimine şahitlik etmişlerdir. Onun ‘The Raven’ ile ilgili olan tartışmalarında, yapı, etki ve orantının vurgulanması aslında kendi eseri olan ‘Rapsodie Espagnole’ için yaptığı kritiklerde de kendini göstermiştir: “Orkestra bar sayısı için çok büyük”. Benzer şekilde, Poe her iki denemesinde de ‘ruhun yükseltilmesini’ savundu ve Ravel, bu yaklaşım biçimini temel olarak ‘Fransız’ olarak kabul etmiştir. ‘The Philosophy of Composition’ daki özgünlük ve mükemmellik arayışını hiç şüphesiz ki takdir etmiştir. Poe’ya göre sanat, gerçeği ya da vicdanı (ahlaki duyguyu) ifade etmekten ziyade, yalnızca zevkle yumuşatılan güzellikten başka bir şey ifade etmemelidir. Poe’nun bu sanat için sanat yaklaşımı ve savunuculuğu onu ‘Fin-de-siecle’ yazarlarının yanına yerleştirmiştir (Oscar Wilde, Walter Pater ve Huysmans gibi). Dahası, onun ‘şiirsel hallerin en büyüleyicisi’ olan müzik tanımı, kendisinin Sembolistlere olan yakınlığını gösterir. Poe’nun şiirleri müziğe uydurmanın ‘onları şiir olarak mükemmelleştirmek’ anlamına gelen görüşü, Ravel’in transpozmesini, şiiri aktarma ve tercüme etme kavramıyla ilgili olan düşüncelerini kavramamıza yardımcı olur. Ravel’in “Size söylediğim sözleri müzik ile ifade edebilme... Sizlerle aynı şeyleri düşünüp hissederken, müzikte de düşünüp hissetmeliyim” arzusu, sanatlar arasında benzerlikler bulma arzusunu ve Baudelarie’e olan bağlılığını göstermektedir (Mawer, 2000, s.17).

Ravel’in Fin-de-siecle edebi geleneğiyle olan bağına kabul etmesi aşağıdaki itiraftan açıkça görülmektedir:

“Doğal olarak maruz kaldığım etkilerin kısmen içinde büyüdüğüm zamanla ilgili olduklarını anlayabiliyorum. En çok sevdiğim eserlerin zaman zaman modasının geçtiğinin de kesinlikle farkındayım. Bu durum örneğin Joris-Karl Huysmans’ın ‘A

rebours' romanı için geçerlidir: Onun büyük bir önem taşıdığını düşünmeden edemiyorum fakat haklı olarak, artık bu önemi korumadığının da farkındayım. Yine de benim için hala doğru geliyor.” (Mawer, 2000, s.17).

Huysmans'ın A Rebours romanı, 1884'te Paris'te yayınlanan ve Ravel'in özel bir sevgi duyduğu, bir kült statüsüne kavuşmuş, kahramanın zevklere ve heyecan verici şeylere daldığı çöküşün uygun bir örneğidir. Ravel'in Baudelaire, Mallarmé ve Verlaine'e olan ilgisi, onun dolaysız mirasa olan bağlılığını pekiştirir. Gerçekten de, 20 Ağustos 1898 tarihli Mme de Saint-Marceaux'a yazdığı mektupta kendisini 'Küçük Sembolist' olarak tanımlamıştır. Kendisi, Mallarmé'yi "Yalnızca en büyük Fransız şairi değil, aynı zamanda tek Fransız şairi, çünkü Fransız dilini şiir için değil, şiirsel olarak tasarlamıştır" şeklinde nitelendirmiştir. Ravel, geçmişe olan ilgisini birçok metin veya senaryolardan türetilmiş, Marot, Ronsard, Charles Perrault, Comtesse d'Aulnoy ve Marie Leprince de Beaumont gibi isimler üzerinden göstermiştir. 'Noël des jouets' ve karma koro için eşliksiz 'Trois chansons' gibi kendi metinlerinde de hayali bir geçmişi çağrıştırmıştır (özellikle de Jules Renard ve Apaçiler, Léon-Paul Fargue gibi çağdaş yazarlar üzerinden). Ravel'in yakın mirası, geçmişe ve egzotizme yapılan geziler için temel bağlamı sağlamıştır. Modelleri benimseme veya hayali müzik dünyalarını çağrıştırmadaki tercihinin rağmen, sanatı tam olarak yüzyılın başı ve Fransa içinde konumlanmıştır (Mawer, 2000, s.17).

3.3.1 Edgar Allan Poe

Poe'nun Ravel'i nasıl etkilediğini anlamak biraz karmaşıktır, çünkü Amerikan yazarın etkisi, Fransız kültürü üzerinde geniş ve çeşitli olmuştur. Ravel'in sembolist şiire olan ilgisi, Ricardo Viñes'in günlüklerinden anlaşılacağı üzere erken zamanlarda ortaya çıkmış ve bu ilgiyi arkadaşıyla beraber paylaştığı açıkça belli olmuştur. Ravel, büyük ihtimalle Baudelaire ve Mallarmé'nin Poe'ya olan hayranlığını erken yaşlarda farkına varmıştır. Viñes, 1892'de yazdığı üzere Ravel, Poe'nun iki kısa öyküsü olan "Manuscript Found in a Bottle" ve "A Descent into the Maelstrom" eserleri üzerine iki çizim yapmıştır. James Lawler, Baudelaire'in şeytani Poe'ya ve "yeni bir tür güzelliğe", şeytanın terörünün aşılmasına olan tutkusunu yazmıştır. "Poète maudit" (lanetli şair) imajına olan bakış, alkolik, yanlış anlaşılmalı ve dışlanmış birey olarak, Baudelaire ve Mallarmé tarafından yankılanmıştır. Lawler'a göre Mallarmé'nin, cadı gibi gözükten ve tekin olmayan, baş döndürücü analogileri, Poe öykülerinde

temel unsur olarak bulunduğunu ifade etmek için özellikle geliştirmiştir. Valery'e göre, tamamlanmış eserin kendisinden ziyade, akılcı Poe'nun yaratılış sürecine olan saplantısı daha önemlidir (Kaminsky, 2011, s.13).

Ravel, simbolist estetik alanda ikamet etmiştir. Onun, Paul Verlaine'nın "Un grand sommeil noir (1895)" ve Émile Verhaeren'in "Si morne (1898)" eserleri/melodileri/aryaları seçimi, "poète maudit (lanetli şair)" tarzına olan ilgisini göstermektedir. Verlaine bu eseri, bir öfke kriziyle Arthur Rimbaud'u yaralaması sebebiyle girdiği Belçika hapisanesinde yazmıştır. Dolayısıyla Ravel'in bu biyografik şartları bilmemesinden kaynaklı olarak, Verlaine'in içinde bulunduğu karanlık temayı tahayyül etmesi zordu. Baudelaire için Poe'nun ölümü neredeyse alkolizme bağlı bir intihardı. Bu bir küçük burjuva ayıplamasıydı fakat dahiliği sebebiyle de bunun kaynaklandığını düşünmekteydi, aynı Verlaine de olduğu gibi... Sonuç olarak "Un grand sommeil noir"'in yazarı, Verlaine ölüm sessizliğinin son çağrısına sürüklenirken, Ravel'in bu eser için yaptığı beste, uyumsuz (dissonant), dengesiz ve oktatonik bir kelime dağarcığına dönüşmektedir (Kaminsky, 2011, s.13-14).

"Si Morne", aynı şekilde üretkenliğin karanlık tarafını keşfetmektedir, bunu eserde geçen ve eşadlı olan "dize ve solucan (vers)" kelimesinin oyunları ile sağlamaktadır. Ravel'in bu şiir için yaptığı beste, Baudelaire'nin, Poe ilhamlı "genre de beauté nouveau (yeni tür güzellik)" tarzını yansıtmaktadır. Aynı zamanda eserdeki uyumsuz kelimeler, parıldayan, çok güzel majör modda bir son ile biter, her ne kadar şiirin sonunda bir "çürümeden" bahsediliyor olsa da... Karanlık Poe ile Ravel'in La Valse'i ile ilgili de benzerlikler olabilir, Deborah Mawer yakın zamanda, "The Masque of the Red Death" ile Ravel'in balesi arasındaki paralelliklere dikkatleri çekmiştir. Bu bale, Ravel'in önceki çalışmalarından, Sérénade grotesque'den Le Gibet'e ve daha ötesine kadar, korkunç çağrışımları ve rahatsız edici çanlar zincirini tetikler ve tüm bunlar grotesk dönüşümler de içermektedir (Kaminsky, 2011, s.14).

1924'de Ravel, İspanyol bir gazeteciye Poe'nun yapıcı tarafını onaylan şu röportajı vermiştir:

"Benim kompozisyondaki öğretmenim Edgar Allan Poe'dur, çünkü onun muhteşem eseri olan The Raven'daki analiz, bana gerçek sanatın akıl ve duygunun mükemmel dengesi olduğunu öğretmiştir. Benim ilk zamanlarımdaki Debussy'e olan tepkim,

formun, yapının ve mimarinin terkedilmesine duyduğum karıştıktan ileri gelmektedir"
(Kaminsky, 2011, s.14).

Burada Ravel, Poe'ya olan ve uzun süren bağlılığını onu "öğretmen" olarak çağırıldığını ifade ederek, aynı şekilde onun da Debussy'e aritmetik olarak karşı olduğunu belirtmiştir. Bu aslında Ravel'in kendine estetik bir alan yaratabilmek için kullandığı bir modeldir. Aslında kompozisyon açısından Poe, bir duygu ve zeka arasında dengeyi tutturaktan ziyade, The Raven eserinin nasıl mantıksal bir hesaplamanın sonucunda bir ürün olarak ortaya çıktığını göstermeye çalışmıştır. Muhtemelen Ravel burada dinleyici üzerinde oluşan etkiyi tanımlamak için bu referansı göstermiştir. (Kaminsky, 2011, s.14)

Olin Downes ile beraber gerçekleştirdiği Amerika seyahatinde Ravel, Poe ve klasik ideal arasındaki noktaları birleştirmiştir. The Philosophy of Composition'u Amerikan basınına anlatırken, Poe'nun tezinin kendisini her şeyden fazla etkilediğini şu açıdan belirtmiştir: "Erken dönem Fransız empresyonistleri klasik standartlara dönmek adına, muğlaklığı ve formsuzluğu terketmeleri hakkında karar vermekte". Kısa bir süre sonra, Houston'daki Rice Enstitüsünde verdiği bir derste, Ravel şunu gözlemlemiştir:

"Büyük Amerikalınız Edgar Allan Poe'nun estetiği benim için benzersizdi, aynı şekilde Mallarmé'nin ölümsüz şiiri; ölçsüz vizyonlar, fakat tasarımda kesinlik, kasvetli soyutlamalarda gizlenme... Öyle bir sanat ki tüm elementlerin derinlemesine ve içtenlikle bir araya gelmesiyle kişinin onu analiz edememesi, fakat sadece onun etkisini hissedebilmesi... Yine de inanıyorum ki ben, Debussy'nin sembolizmine zıt yönde ilerledim" (Kaminsky, 2011, s.15).

Ravel ve Debussy aynı edebi kaynaklara ilgi duyduğu için (Poe ve Mallarmé gibi), yukarıda özellikle altı çizilen oryantasyon farklılıkları karar verici olmaktadır. Ravel'i Mallarmé'ye çeken şey kontrpuan olabilir (birçok şiirinde görüldüğü üzere), bu kontrpuan geleneksel beyitler yapısı ile ritim şeması ve Lawler'in belirttiği "şeytanın analojisi" kavramlarını arasında oluşmaktadır. Burada akışkan olarak birbirine geçişler, soyut bir özellik kazanmakta (hüzünlü soyutlamaların gizemi), tüm bunlar ise gizli fonolojik, etimolojik ve sembolik vuruşlar ile yönetilmektedir. "Kesin tasarım" kategorisi, Ravel'in Mallarmé'sini Debussy'den ayırmaktadır ve burada önemli olan nokta Ravel, Poe'dan bahsederken, kendi savlarını desteklemek için onu "yapıcı" olarak tanımlamıştır. Şaşırtıcı olmayacak biçimde

Ravel'in Mallarmé için "sınırsız vizyon fakat kesin bir tasarım ve gizem içerisinde örtülü karanlık soyutlamalar" nitelemesi, Valery'nin Poe'dan türemiş Mallarmé değerlendirmesini çağrıştırmaktadır: "Düşüncelerinde ne kadar ileri giderse, çalışmalarındaki kesin tasarım ve soyut felsefenin varlığına delil vermektedir" (Kaminsky, 2011, s.15).

Ravel kendisini, Poe'nun yapıcı tarafıyla ilgili, Mallarmé'ye göre bazen daha uç noktalarda konumlandırmıştır. 1931'de La Petite Gironde'de yayınlanan bir röportajda Ravel, The Philosophy of Composition'ı en iyi bilimsel kompozisyon eseri olarak tanımlamıştır ve şöyle devam etmiştir: "Mallarmé, Poe'nun The Raven'ı nasıl yazdığıyla ilgili konuya tamamen bir mit dese de ben gerçekten Edgar Poe'nun anlattığı şekilde bu şiiri yazdığına kanısındayım". Poe'ya atıflar bir kez de Ravel ve kemancı Joseph Szigeti arasında, Ravel'in eseri olan Tzigane hakkında geçmiştir. Ravel, Szigeti'nin içinde bulunduğu huzursuzluğu ve eseri özgün bulmadığını anlamış, Szigeti'nin anılarına göre kendisi bu durumu şöyle anlatmıştır:

"Sanırım benim Macar olmamla ilgili bir durumu fakat hiç bir zaman bu büyüleyici fakat sentetik bir biçimde yaratılmış esere olan duygularımı gizlemedim. Ravel, mutlaka bunu sezmiş olmalı ki onun Edgar Allen Poe'nun The Raven şiirinin yaratılış sürecini bana detaylıca anlattığını hatırlıyorum. Poe'nun makalesini başlangıç noktası olarak, mekanik mükemmeli hedefleyen bilinçli tefekkür sürecinden bahsederek bir besteci kendisine uzak bir olguyu konu olarak edinse de bu düşünce sürecinden geçmesi gerektiğini anlatmıştı. Benim, konu Macar folklorüne geldiğine bir şekilde şovenist ve pasif tavrım onu rahatsız etmiş olabilir, çünkü normalde çok konuşmayan, ketum besteci bu konuyla ilgili detaylı açıklamalar ve kuramlaştırma sürecine girişmişti." (Kaminsky, 2011, s.16).

Szigeti'nin samimi olarak paylaştığı "senetik olarak üretilmiş" düşüncesi Ravel'in aslında hem ustalığı hem de biraz klişe sınırlarında gezdiğini ifade etmek için paylaşılmıştır. Buradaki önemli nokta, bu düşünceler özellikle Tzigane eseri için ifade edilmiştir, çünkü savaş sonrası Ravel'in tüm eserlerine baktığımızda, bu eserde Ravel'in geleneksel müzikal stilini ayırt etmek oldukça güçtür. Ayrıca burada Szigeti'nin düşünceleri, Poe'dan türemiş olan "ex nihilo" (yoktan var etme) yaratma biçimini desteklemektedir. Bu biçim otantiklik yoluyla ve cilalanmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Valery'nin ifadesiyle ise bu yaklaşım, disiplin ve düzenin klasiği tanımlamasıdır (Kaminsky, 2011, s.16).

Ravel'in gerçekten The Raven'ı, Philosophy of Composition makalesinde açıkladığı gibi yazdığına inancı, kendi kompozisyon metoduyla ilgili bir fikir verebilir mi? Édouard Ravel, böyle bir spekülasyonu kabul etmeyerek, Amerikan yazar May Garrettson Evans'a ağabeyi Ravel ile ilgili şöyle belirtmiştir: "Ağabeyim her zaman Edgar A. Poe'ya hayrandı, fakat onu "model" olarak gördüğünü tasdik etmek imkansızdır". Ravel'in Keman ve Piyano Sonatı'nı nasıl bestelediğine dair kanıtları, şu beyanından bulabiliriz: "Keman ve Piyano Sonatı için çalışmaya başladığımda onun tekil formuna, enstrümantal yazımına, hatta temanın karakterine, ilhamın bana her hangi bir şey fısıldamasından çok daha önce belirlemiştim". Bu beyanı çalışmasında kullanan Michel Duchesneau, Ravel'in tanımladığı "tekil form", "enstrümantal yazım" ve "temanın karakteri" analogilerini Poe'nun metodik belirteci olan "boyut", "etki" ve "ton" gibi kavramların birbirleriyle örtüştüğünü savunmuştur. Bu tür eşleşmeler ve kıyaslamalar, müzik ve dil arasındaki analogilerdeki zorlukları anlayabilmek için öğretici olmuşlardır. Poe'nun "The Philosophy of Composition" makalesini Ravel için özel bir metodoloji yöntemi olarak görmemeli, daha çok Ravel'in de takip ettiği bir oryantasyon ve tutum olarak yaklaşılmalıdır. Şair gibi besteci de yaratma sürecinde oldukça açık ve nettir. Bir keresinde Ravel, Andre Asselin'e şöyle demiştir:

"İlham -ne demek istiyorsun- -hayır- Ben gerçekten ne demek istediğini anlamıyorum... Bir besteci için en zor olan şey seçimdir, evet seçim" (Kaminsky, 2011, s.17-18).

Poe ise yazma sürecini materyallerin mantıksal seçimi ve değişkenler arasında bir prosedür yaratma olarak tanımlamıştır. Ona göre özgünlük, en çok değer verdiği şeydi ve içine doğma veya dürtüsel bir kaynaktan beslenmiyordu, daha ziyade özenli arayış ve icattan ziyade bir inkar süreci bu özgünlüğü sağlamaktaydı. Bu, aynı zamanda Valéry'nin Mallarmé hakkındaki değerlendirmesindeki temel inançtı: "Edebiyattaki ciddi eserler, kabul etmeme üzerinden işletilir". Daha sert değişkenlerden daha büyük inkarlar oluşur ve kurgu odasında yerlerde ne kadar fazla parça varsa daha büyük bir gayreti, dolayısıyla daha büyük bir sanatı ifade eder. Ravel'in düşünce tarzı bu edebi ruhdan beslenir, aynı zamanda Valéry'nin klasizmi, disiplin ve düzen ile ilişkilendirmesi ile de örtüşür. Ravel'in uç seviyedeki kromatik akorları, beşinci güçlü bas devinimleri, "tonalitenin altın ipliği" tanımıdaki temel oryantasyon ve unsurdur. Bu unsur, Poe'nun da sentetik elementler arasından özenle seçilen orijinallik arayışına duyulan bir saygıyı gösterir. Ravel, bir besteci için en zor olan şeyin seçim yapmak olduğunu ifade ederken Poe'dan etkilenmiş, özgünlük ve gelenek arasında stratejik bir

tartışma içerisinde olduğunu görürüz. Bu tartışmanın daha önce belirtildiği üzere Ravel'in klasik standartlara dönüş ifadesiyle bağlantılı olduğu sonucuna varmaktayız (Kaminsky, 2011, s.18).

3.3.2 Léon-Paul Fargue

Ravel, hiçbir zaman Léon-Paul Fargue'i (1876-1947) onu etkileyen biri olarak tanımlamamıştır. Ravel'in Poe'nun mantıksal metodolojisinden etkilenmesi ile Fargue ile Ravel'in yaratıcı dünyalarının ilişkisi açısından kıyaslama yapıldığında, Poe'nun Ravel üzerinde etkisi daha büyük gözükmektedir. Fakat Ravel ile Fargue arasındaki ömür boyu süren bir arkadaşlık süreciyle ilgili, her ikisini de genç yaşlardan itibaren tanıyan eleştirmen Emile Vuillermoz şunları ifade etmiştir: "Onun Ravel üzerindeki manevi etkisi (l'influence spirituelle) oldukça açıktı, dolayısıyla bugünün müziğinde Fargue'nin belirgin bir yeri vardır". Birçok yazar gibi Vuillermoz da, Fargue'nin, ilk katıldığı tarihten itibaren Apache grubu üzerindeki bütün olarak etkisini tasdik etmektedir: "Hiç birimiz onun ifadesiz şiirselliğine (deadpan lyricism) karşı koyamazdık. Onun en belirgin çoşkun heveslerinde bile, bir şekilde gizli ironinin yardımıyla her şeyi yerli yerine koyardı". Vuillermoz'un bu nitelemesi, Ravel ile kolaylıkla karıştırılabilir, çünkü kendisi kuru mizahı ve tevazusuyla iyi bilinirdi. Valentine Hugo'nun 1914'de Ravel ve arkadaşlarıyla beraber yaşadıkları anısını şöyle anlatır;

"O gece Mallarmé, ki Fargue kendisini "samimi Orpheus" olarak çağırırdı, baş döndürücü şiirsel zeka savaşını ateşledi. Alıntılanan dörtlükler, şiirler... Birbirimizi yükselterek vardığımız duyguların zirvesinde, Ravel duygularını saklayabilmek için keskin, kendini küçümseyici bir şekilde ve komik bir iğneleme ile geriye çekildi". (Kaminsky, 2011, s.18-19).

Hugo o gece, Fargue ve Ravel arasındaki karşılıklı etkileşimi anlamıştı ve şöyle devam etti: "Onların ortak kavrayış biçimi mükemmeldi, birbirlerini tamamlıyorlardı ve kendilerini birbirlerine adapte etmişlerdi. Biri duyulamayanı duyar, diğeri görülemeyeni görürdü". 14 yıl sonrası 1927 civarlarında, Andre Beucler'in Fargue ile olan arkadaşlığını anlatan hatıratlarda, onun Ravel'in eşliğinde, mentörü ile buluşmalarını anlattığı üzere, üçü Paris'in sokaklarında gün doğumuna kadar dolaşırlardı. Satie'nin Je te veux vals ezgisi arka fonda çalarken, şehir hayatının esansı, onların sıkıcı ofis veya ev dünyasından kaçmalarına

yardımcı olurdu. Ravel, o günün yaratıcı ve popüler sanatçıların eserlerine hayranlık duyardı; Yvonne George, Maurice Chevalier, Mistinguett... Kanal Saint-Martin çevresinde ay ışığında gezinirken, işçi sınıfının uğultusu onları mest ederdi; radyonun kontrpuanları, bisikletler, kafe sesleri... Basit ve dostça duyulan solo kadın konçertosu şehirde sonsuz boşlukta süzülürdü. Herkes sessizleştikten sonra Ravel, “İşte, 'Les violons de Paris' (Paris'in kemanları)” dedi. Bu skeçler, Fargue ve Ravel arasındaki birçok yakınlığa işaret eder; kendini beğenmişlikler ve snopluktan hoşlanmamaları, Mallarmé'ye olan aşkları, gece nöbetleri, kentsel çevrenin şiirine olan çekicilikleri, işçilere duydukları sempatik takdir ve popüler kültüre açık olmaları... (Kaminsky, 2011, s.19).

Fargue'nin, başyapıt eseri olan Poemes'deki (1918'de tamamı basılmıştır) üslubunu Ravel'in müziğinde direkt olarak bulmak zordur, fakat bestecinin fabrikalara ve makinalara olan duyarlılığı, ona müzikal ilham açısından bir kaynak sağlamıştır; bu kaynak Fargue'nin şehir ve çevresini konu alan lirik kutlamalar ile benzerlik göstermektedir. Ravel'in 1905'de Maurice Delage'a anlattığı hevesli tanımlamada ifade ettiği üzere: “...üretim bandındaki muhteşem senfoni, ısıklar ve ürkütücü çekiç darbeleri...”. Yaklaşık otuz yıl sonra Ravel, bir İngiliz dergisinde yayınlanan fabrikalardaki müziği tanımladığı makalesindeki başlığı "Endüstrideki Güzellik" olmuştur. Burada Ravel, gün sonunda susan makinalar, mesai sonunda ayrılan işçilerin sönük gürlemeleri ve birkaç saat önceki gürültü, emeğin devamlılığı ve harap edici görüntüsünü tasvir etmiştir. Bu imaj, Fargue'nin işlerini hatırlatma ve lirik açıdan desteklemektedir. L'heure Espagnole eserindeki pasajlar "Le grillon" (kriket) sesleri, mekanik seslerin müzikal bir yansımasıdır. Eserin sonları ise (avant L'heure) mekanik seslerin ardından gelen sessizliği çağrıştırmaktadır (Kaminsky, 2011, s.20).

Ravel ve Fargue arasındaki yaratıcı dünyanın birleşiminin bir göstergesi de Miroirs piyano eserinde açığa çıkmaktadır. Hem piyano eseri hem de Fargue'nin Poemes şiirleri "Les Apache" grubunun üyelerine adanmıştır. Fargue için "Noctuelles", Ricardo Viñes “Oiseaux tristes”, Paul Sordes “Une barque sur l’océan”, Michel Dimitri Calvocoressi “Alborada del gracioso” ve Maurice Delage için “La vallée des cloches”. Bu ithaflar, Ravel'in içinde bulunduğu sanatsal çevreye olan bağlılığının kanıtıdır (Kaminsky, 2011, s.21).

Yıllar boyunca, Delage, Apacheler için kendisinin Auteuil'deki mülkünü buluşma yeri olarak tahsis etmiştir. Bu alan, yeşillikler içerisinde ve bahçelerle birbirinden ayrılmıştır. Otobiyografik bakış açısıyla, uyurgezer Fargue gölgeler içinde Orphée'nin doğaçlamalarını ve

hiç kuşkusuz ki Ravel'in müzik üretim süreçlerine şahit olup dinlemiştir (Kaminsky, 2011, s.21).

Ravel açısından Miroirs'daki çağrıştırmacı yansımalar, eserdeki Noctuelles kısmı, uykusuzluk problemi çeken Fargue'ye bir atıftır. Belki de eserde konu edilen çırpın güveler, gerçekten Auteuil'deki sihirli bahçede yaşıyordu. Ravel'in Une barque sur l'océan başlığı, Fargue'nin imgeleriyle birleşir. Bu imgeler, Ravel'in yaratıcı niyetine göre bakıldığında aralarındaki ilişki belirgin olmasa da Miroirs ile Fague'nin Poemes'deki şehir hayatıyla ilgili müzikal metaforları, ortak bir yaratıcı dürtüyü içermektedir. Bu dürtü takip edildiğinde, Ravel'in Robert Casadeus'a anlattığı üzere, Paristeki kilisenin gece yarısı çanları La vallée des cloches için başlangıç kıvılcımını sağlamıştır (Kaminsky, 2011, s.22).

Fargue'nin sanatı, kentsel bağlam üzerinden üretilen eklektizmden söz eder. Alt ve üst kültürün birbirine sürtünmesi ve paradoksal karşıtlıklar... Onun şiiri, sert gerçeklikten masalsı büyülere nefes kesici sıçramalar yapar. Doğada veya şehirde olaylar her zaman görüldüğü gibi değildir. Ravel açısından baktığımızda ise Histoires naturelles'deki kuğu, dinleyici için materyal gerçekler ve hayal gücü arasında keskin modülasyonlar içerir. Döngü, kuğunun hayal dünyasına dalması ile “Le martinpêcheur” ile başlar, belli belirsiz G# finalinde, yarım ton G bemol ile kesilerek yerini gürültülü La pintade'ye bırakır (Kaminsky, 2011, s.22).

Fargue yazılarında, yaratıcı ruh ve eserlerindeki materyal ve konularda herhangi bir hiyerarşi olmadığını, Ravel'in bakış açısı ile uyumlu bir şekilde ifade etmiştir. Ravel'e göre yaratış sürecindeki estetik Ars Combinatoria'dan (soyut kavramlar ve karar alma sürecini birleştiren yaklaşım) beslenmektedir. Kaynaklar ne kadar çeşitli olursa, karar vermek o kadar zorlu olur ve aynı zamanda daha şaşırtıcı potansiyel öğeleri birbirine yakın hale getirme eylemi ortaya çıkar (Kaminsky, 2011, s.22).

Calvocoressi'nin bir keresinde belirttiği üzere “Asla unutmamalıyız ki Ravel bir müzisyen olarak özünde zanaatçıydı”, aynı zamanda onun farklı kaynaklara olan ilgisi, onun zanaatini farklı alanlarda göstermesine imkan vermiştir. Besteci, doğuştan gelen yeteneği, zanaatkar bir oryantasyona göre küçümsemiştir ve herhangi bir konservatuvar öğrencisinin, gerekli disiplin ve çalışkanlıkla beraber kendisinin bestelediği eserlere aynı değerde işler

üretebileceğini ifade etmiştir. Fargue, Ravel'in mükemmeliyetçi tarafını keşfetmiş ve “O büyük sanatçı, içindeki eşsiz zanaatçıdan beslendi” demiştir (Kaminsky, 2011, s.23).

3.4 Ravel'in Ulusal Bilinci

1924'te Ravel, “Siyasi duruşumun aksine, sanatta ben bir milliyetçiyim. Her şeyden önce Fransız bir besteci olduğumu biliyorum: ayrıca kendimi bir tarih ve saygı klasiği olarak ilan ediyorum” demiştir. Politika ve sanat arasındaki bu dikkatli ayırım, Ravel'in solcu siyasi yönelimi ve onun sanatsal bir ulusal bilince olan inancı açısından çok önemli olmuştur. Sanatsal başarı, hem bireysel hem de ulusal bilincin gerekli bir karışımını içermekteydi ve Milhaud, Auric ve Poulenc'in yeni tezahürleri temsil etmesi gibi, Debussy de Fransız kültürü ve ruhunun çok önemli bir tezahürüydü. Ravel, yabancı müziğe olan yoğun ilgisine rağmen, ulusal gelenekleri ayrı ve bağdaşmayan olarak gördü: “Schönberg, ‘zamanın en büyük figürlerinden biri’, bir Alman olarak, Fransız müziğinin temeldeki Latin doğasına neredeyse hiç tepki vermeyen bir çizgi izlemiştir” dedi. Öte yandan, Ravel, Wagner'in etkisini talihsiz ve yıkıcı olarak tanımlayarak, d'Indy'nin Wagner'i takip ederek kendi kişiliğini ve geleneği terk ettiğini düşünmüştür. Maurice Barrès ve Charles Maurras gibi Fransız yazarlar ve Debussy ve Milhaud gibi müzisyenlerle birlikte Fransız ruhunun doğal olarak klasik olduğunu öne süren Ravel, on dokuzuncu yüzyılın çoğunu bir ‘duraksama’ olarak görmüştür (Mawer, 2000, s.17-18).

Ravel zaman zaman milliyeti “ırksal bilinç” ile eşit tutmuştur, ancak genel olarak ortak ulusal deneyimin belirleyicileri olarak kültür, iklim ve dili öne çıkarmıştır. 1932'de Fransız ve Avusturya milliyetlerinin ırka değil, “birçok topluluktan kristalize olmuş bir kültürel topluluğa” bağlı olduğunu ifade etmiştir. Amerika gezisinde, “Ulusal müziğin genellikle birçok kaynaktan beslenen bir birikim olduğunu” ifade etmiş, farklı ulusal stillerin doğasında bulunan karışımı memnuniyetle karşılamıştır. Nitekim bu ‘Çağdaş müzik’ öğüdünü tamamlayarak, d'Indy, Debussy ve Milhaud gibi farklı bir grup tarafından benimsenen kavram olan sanattaki saflık düşüncesine karşı çıkmıştır (Mawer, 2000, s.18).

Ravel'in yanlış türde bir milliyetçilikle ilişkilendirilme korkusu, Jean Marnold'a 1916'da reforme edilmiş SN'nin komitesinde yer almak için bir davet aldığında yazdığı

mektupta açıkça görülmüştür. Daha açık olarak ise, çağdaş Alman ve Avusturya kompozisyonlarında, Fransız kamu performanslarının yasaklanmasını savundukları için National League for the Defence of French Music'e katılmayı reddetmiştir. Yabancı müzikten soyutlanmanın, Fransız besteciler için tehlikeli olacağına ve Fransız sanatının yozlaşmasına yol açacağına olan inancı, hangi kaynaktan olursa olsun müziğe çok sağlıklı ve açık bir yaklaşım içerisinde olduğunu göstermektedir. Milliyetin bir sanatçıyı belirli bir geleneğe bağladığını kabul ederek, ayrımcılık için bir sebep olamayacağını düşünmüştür: "Örneğin Schönberg'in Avusturya uyruklu olması benim için pek önemli değil. Bu, onu seçkin bir müzisyen olmaktan alıkoymaz". Yine de Ravel, Savaşa katılma kararlılığı ve sonunda bu amacı gerçekleştirmedeki bariz gururunu kanıtladığı gibi, "bir Fransız gibi davranmaya" ant içmiştir (Mawer, 2000, s.18).

3.4.1 Geçmişle Olan Müzikal Etkileşimi

Ravel, Rameau ve Couperin'den klasikler olarak bahsetmesine rağmen, yazılarında onları çok nadiren tartışmıştır ve Rameau'nun entelektüel tarzından ziyade, Couperin ve Lully'yi tercih ettiğini kabul etmiştir. Fransız müziğinin bu "Altın Çağ"ında ya da on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında çıkan kritik baskıların herhangi biriyle ilgili Debussy'nin aksine destekleyici faaliyetler içerisinde yer almamıştır. Yine de, Couperin'e olan ilgisi, 1914 baharında yaptığı, dördüncü Kraliyet konserinde, Couperin'in Forlane transkripsiyonunda kendini göstermiştir. Bertelin'nin transkripsiyonu, Jules Ecorcheville'in Revue müzikal de la S.I.M'de 'La Forlane' başlıklı bir makalesinde yer almıştır. Bertelin'nin ve Ravel'in transkripsiyonları arasında bir karşılaştırma yaptığımızda, Ravel'in daha seyrek bir doku benimsediğini, iç hareketi en aza indirdiğini ve nakaratta sıradan minörlerden kaçındığını görürüz. Ravel ayrıca bası üst kısımlara yakın tutmayı tercih etmiş, hatta üçüncü beytin başında melodinin üzerine çıkmasına izin vermiştir. Son olarak, dördüncü beyitte Ravel, dokuyu piyanistik oktav sıçramalarıyla süslemeyi seçerek sıkıcı, tekdüze çıkan bir ses etkisinden kaçınmıştır (Mawer, 2000, s19).

Transkripsiyonu yaptıktan birkaç ay sonra (savaşın başlangıcında), Ravel Roland-Manuel'e bir Fransız süitine başladığını belirterek şunları yazmıştır: "Hayır, düşündüğünüz gibi değil: "La Marseillaise" içinde olmayacak ama bir forlane ve bir gigue olacak, ancak tango yok". Messing ve Orenstein, Couperin'in "Forlane"i ile Ravel'inki arasındaki ritmik

benzerlikleri kabul etmişlerdir. Elbette Ravel, ritmik jestleri, süslemeyi ve nakarat ve beyitlerin biçimsel şemasını orijinalinden korumuştur. Ravel'in diğer eserlerinde geçmişçi çağrıştırmaları belirsizdir, "Menuet antique" (Chabrier ile), "Trois chansons pour choeur mixte sans accompagnement" ve "Deux épigrammes de Clément Marot" ve "Ronsard à son âme" gibi eserlerde olduğu gibi, geçmişe yönelik daha klişe kinayeler, yalın dörtlüler, beşliler ve oktavlarda gözükmektedir. Messing, Birinci Dünya Savaşı'nın Ravel'in daha eski formlara ve tarzlara yeniden ilgi duyması için katalizör sağladığını savunmuştur. Bu açıdan Debussy ile bazı paralellikler kurabilmesine rağmen, Ravel geniş Avrupa müzik geleneğine daha açık kalmıştır (Mawer, 2000, s.19-22).

Ravel, saygısını ve takdirini sadece Fransız müziği ile sınırlamamıştır. Aslında Mozart onun favori bestecisidir ve 1932'de Avusturya basınına verdiği bir röportajda, şöyle belirtmiştir: "Kendimi bilhassa Mozart'a yakın hissediyorum... Beethoven ise beni klasik Roma, Mozart ise klasik Helen açısından etkilemiştir". Mozart'a olan kişisel empatisini bu şekilde açıklarken, Fransızların eski Yunan medeniyetinin mirasçıları olduğuna dair kalıcı bir Fransız görüşüne değinmiş, bu yaklaşım daha sonra Paul Coaller'in "La Musique moderne" çalışmasında da desteklenmiştir. Ravel'in Beethoven'daki Mozart temelli Yunan mirasını Beethoven'a karşı tercih etmesi, onun Mozart ve kendi kişisel Fransız sanatıyla arasındaki bağlantıyı hissettiğine dair bir göstergedir. Gedalge temelli öğreti onun eserlerini konu aldığı için Mozart aynı zamanda Ravel'in eğitim dönemini şekillendirmede de önemli bir rol oynamıştır. Mozart'ın herhangi bir düzenlemesini veya transkripsiyonunu yapmamış olması şaşırtıcı görünebilir, ancak muhtemelen mükemmellik olarak tanımladığı bestecinin eserine ekleyecek hiçbir şeyi olmadığını düşünmüştür (Mawer, 2000, s.22).

Ravel, Debussy gibi Rus beşlilerine yönelik özel bir empatiye sahipti. Onların müziğini 'ötekiliği' için takdir ettiğini kabul ederek, onların Fransız müziği üzerindeki faydalı etkisine ve Fransız bestecilere Wagner'in etkisine bir alternatif sunmadaki rolüne de inanıyordu. Viñes, Rus müziğine olan ilk heveslerini hatırladı ve Borodin'in İkinci Senfonisinin teması, hatta 'Apache'lerin toplanma çağrısı haline geldi. Ravel, Borodin'in stiline aşinalığını "A la manière de... Borodin" adlı pastişte göstermiştir. Ravel, 1913'te Musorgsky'nin bitmemiş Khovanshchina'sının orkestrasyonu üzerinde Stravinsky ile birlikte çalıştı ve Ravel'in "Pictures at an Exhibition" versiyonu, Ravel'in karakterinin çok fazla ortaya konulmasıyla, Musorgsky'nin orijinalinden daha iyi bilinir. Başkalarının eserlerini düzenleme konusundaki tercihi yalnızca Ravel tarafından eşleştirilen Rimsky-Korsakov,

Rimsky'nin "Antar"ını yeniden orkestraya uyarladığında Ravel'in odak noktası haline gelmiştir. Tesadüfi müzik, Antar, Mlada ve Op.4 ve Op.7 şarkılarından bölümlerden oluşur. Bibliothèque Nationale de France'daki bir eskiz, Antar'dan amaçlanan alıntılarının ve oyundan alınan şarkı ve diyalog parçalarından oluşan bir piyano indirgemesinden oluşur ve Ravel'in çalışma yöntemleri hakkında ender bir fikir verir (Mawer, 2000, s.23).

Viñes'in günlükleri ve Nectoux'nun Ravel'in kendi müzik kütüphanesiyle ilgili olan çalışmada, Ravel'in müzikal ilgi alanlarının her zaman geniş olduğunu doğrular. Schumann, Mendelssohn, Weber, Chopin, Grieg ve Saint-Saëns dahil olmak üzere konservatuvardaki geleneksel piyano repertuarında eğitim gören Ravel, Schumann'ın "Karnaval" orkestrasyonunu ve Mendelssohn piyano eserlerinin tamamının edisyonunun üstlenmesini önerdiği gibi, onlara olan ilgisini asla kaybetmemiştir. Nectoux ayrıca, Ravel'in piyanistik ve armonik yenilikleri ve Wagner üzerindeki önemli etkisi nedeniyle hayran olduğu Liszt'in ilk Fransızca, İtalyanca ve Almanca baskılarına sahip olduğunu kaydetmiştir. Hayran olduğu ve üzerinde çalıştığı diğer bestecilerin listesi Weber, Bellini ve Johann Strauss'tan Richard Strauss olarak devam eder (Mawer, 2000, s.23).

3.4.2 Ravel ve Chabrier

Hem Ravel'in hem de Viñes'in Chabrier'e duyduğu coşku ve saygı, onların 1893 yılında kendisini ziyaretinden (hasta bestecinin "Trois valse romantiques"ini iki piyano ile çalmak için) ve ölümüne olan verdikleri güçlü tepkiden bellidir. Ravel her şeyden önce bir müzisyen olarak Chabrier'den etkilendiğini ifade ederek, Chabrier'in, "Pavane pour une Infante défunte" ve "Sérénade grotesque" üzerindeki etkisini belirtirken oldukça açık sözlü davranmıştır. Açıkça, Ravel'in erken dönem piyano yazımında Chabrier'in izleri, dans formları tercihi, minyatürler, İspanya'ya olan ilgisi, ayrıntılara gösterdiği özen ve büyüleyici lirizm açısından gözükmekteydi. Ravel'in, Chabrier'e ait Menuet pompeux' (1919) eserinin Ballets Russes için bestelediği orkestrasyonu, olgun bir bestecinin temsilini ifade eder; armonik temelli özgün çok katmanlı doku, fagot, klarnet ve susturuculu korno dahil oldukça çeşitli solo tınılar ve vürmalı çalgılarla canlandırma, özellikle onun yeğlediği "tambour de basque"... Onun, 1929'da "Le Roi malgré lui"yi "bu ilham verici orkestrasyondaki bazı kusurlar" sebebiyle tekrardan orkestrasyonunu gerçekleştirme niyeti, sadece Chabrier'in stilini

konsolide ettiğini değil, ayrıca onu teknik açıdan da gölgede bıraktığını göstermektedir. Her ne kadar projeyi hayata geçirebilmek ve izin almak için eşi Bretton Chabrier'e mektup yazsa da, proje gerçekleşmemiştir (Mawer, 2000, s.12).

Debussy, Milhaud ve Poulenc ile birlikte Ravel, Chabrier ve Gounod'un Fransız müziğine katkısını yeniden değerlendirme sürecine dahil olmuştur. Gounod'un etkisi, müziği üzerinde kişisel olarak daha az hissedilse de Ravel'in Gounod'un son dönem bestecilerin en Fransızlarından biri olduğu ve '17. ve 18. Yüzyıl Fransız Klavsen Ekolü'nün varisi olduğuna dair görüşü, Ravel'in Fransız geleneğini bir besteciler zinciri olarak tasavvur ettiğini ve Gounod'u Fransız müziğinin altın çağının devamı olarak nitelendirdiğini göstermektedir. Gerçekten de 1880'leri, Fransız müziğinde rönesans olarak tanımlayarak, 'Gounod olmadan, belki de herhangi bir modern Fransız müziği olmazdı' iddasında bulunmuştur. (Mawer, 2000, s.14).

3.5 Ravel ve Neoklasisizm

Ravel'in "Ulusal bilinçlerine ve kendi bireyselliklerine aynı derecede sadık olan müzisyenler, genellikle kendilerinininkinden tamamen farklı besteleri takdir ederler" şeklindeki yorumu, Ligue nationale pour la défense de la musique française'in (National League for the Defence of French Music) amaçlarına olan itirazının kökenindeydi. Ayrıca, eleştirmen Louis Vuillemin tarafından Ocak 1923'teki Le Courrier müzikalinde eleştiriye uğrayan Jean Wiéner'in 'salata konserleri'ni savunması da bu itirazlara bir örnek gösterilebilir. Roussel, Caplet ve Roland-Manuel ile birlikte Schönberg'in gerçekleştirmeyi denediği fakat başaramadığı 'Pierrot lunaire'nin (Stravinsky'nin Trois poésies şiirleri ve kendi Mallarmé derlemeleri) Mayıs 1913'te SMI tarafından performansını memnuniyetle karşılayarak, yanlış tür vatanseverliğe karşı uyarıda bulunmuştur: "Kazanacak hiçbir şeyin olmadığı, ancak kaybedecek her şeyin olduğu bir alan" (Mawer, 2000, s.24).

Ravel, kariyeri boyunca yeni müzik trendlerinin farkında olmaya çalıştı, bir noktada onları belirledi ve 1918'den sonra giderek artan bir şekilde onlara karşılık verdi. Mallarmé derlemelerinin, Pierrot lunaire enstrümantasyonlarından esinlendiğini kabul ederek, aynı zamanda 'Chansons madécass'ların hiçbir şekilde 'Schönbergian' olmasa da, Schönberg'in örneği olmadan yazılamayacaklarını da kabul etti. SMI komitesine yazdığı mektupta,

seyircinin Stravinsky'nin *Pierrot lunaire*'ri, *Trois poésies*'i ve Mallarmé derlemelerinin ilk ikisine olan tepkisini öngörmüştü: Schönberg ve Stravinsky 'seyirciyi inletecek', Ravel ise 'onları sakinleştirecek ve insanların ıslık sesleri kesilecek'. Bu nedenle Ravel, Boulez'in Stravinsky gibi farklı estetik duruşları nedeniyle, Schönberg'in *Pierrot*'unun sadece yüzeysel öğelerini yakalayabildiği yönündeki iddiasına katılmıştır (Mawer, 2000, s.24-25).

Ravel'in, Schönberg ilgisi 'Les Six' ile beraber Wiener'e yakın bir pozisyona getirmiş ve aktif olarak birinci dünya savaşı sonrasında yabancı müziği Paris'te desteklemiştir. Ravel ve 'Les Six'in diğer üyeleri başka kaygılar da paylaşmışlardır. Örneğin Debussy'nin taklit edilemez sanatına alternatifler bulabilmek için, Gounod ve Chabrier'in Fransız müziği için önemini kabul ederek, birbirine paralel ve ayırık olan Latin ve Cermen geleneklerine inançlarını ifade etmişlerdir. Bu noktalar, Milhaud'nun Nisan 1923'te *North American Review*'da yayınlanan "The evolution of modern music in Paris and in Vienna" konulu makalesinde net bir şekilde gösterilmiştir. Ravel, caza olan çağdaş hayranlığını ve bitonaliteye olan ilgisini Milhaud ile paylaşmıştır. Sol Majör Piyano Konçertosu'nun ilk bölümündeki cazdan ilham alınan figürde Stravinsky ve Gershwin'in etkisi görülse de Ravel'in Milhaud'un "La Création du monde"undan etkilendiğini de gösterir. Ravel, *Les Six*'in müziğine büyük bir ilgi duymaya devam etmiş, onu yurtdışında tanıtmış, basındaki saldırılara karşı savunmuş ve hatta kendisinin 'Les Six' tarafından reddetmesini "Eğer Auric Ravel'i eleştirmeseydi, hali hazırda oldukça fazla olan Ravel tarzında besteler yazıyor olurdu" yorumuyla haklı bulmuştur (Mawer, 2000, s.25).

1920'lerin başında, Milhaud, Poulenc ve Auric, Ravel'i küçümsemiş ve onun estetiğini 'modası geçmiş' olarak nitelendirerek sert bir şekilde eleştirmişlerdir. Milhaud, Ravel'in müziğinde bir derinlik eksikliği olduğunu algılamış ve *La Valse* eserini "Rus balesi için Saint-Saëns" olduğunu ifade ederek onu eleştirmiştir. Büyük olasılıkla, kendisi ve meslektaşları Satie'nin Ravel ile bozulan ilişkilerinden de etkilenmişlerdir ve gerçekten de Ravel'in 'müessesenin' bir parçası olduğu konusundaki görüşleri, Debussy'nin 1918'deki ölümünden sonra önde gelen Fransız besteci olarak, Ravel'in yeni statüsü doğrulanmıştır. 1910'ların başlarında ve ortalarında Stravinsky'ye yakın olsa da Ravel, genç neslin Stravinsky'nin neoklasizmine duyduğu içten coşkuyu paylaşmamıştır. 'Mavra' ve diğer "başarısız" eserleri kavrayamadığını açıklayan Ravel, Stravinsky'nin Çaykovski'ye olan hayranlığını ve öğretmeni Rimsky-Korsakov'u reddetmesini anlayamamıştır (Mawer, 2000, s.25).

Yine de Ravel, mevcut meşguliyetlerini daha eski, kalıcı endişelerle ilişkilendirmekte ısrar ederek neoklasizmin belirli yönlerine açıkça çekilmiştir. New York Times'daki (1927) bir röportajda Ravel: “Bir tepki... Bizim eski geleneklerimiz doğrultusunda...” derken kontrpuana olan ilgiyi memnuniyetle karşıladığını ifade etmiştir (onun ve Debussy'nin yaylı dörtlüsü arasındaki farkın üzerinde fazlaca durarak). Aynı şekilde Stravinsky'nin görünür kıldığı gibi yeni bir kavram olmadığını savunmuştur:

“Aşırı modernizminin ardından klasisizme dönüş bekleniyordu. Bir selden sonra gelgit gelir ve bir devrimden sonra tepkiyi görürüz. Stravinsky genellikle neoklasizmin lideri olarak kabul edilir, ancak benim String Quartet'imın zaten dört parçalı kontrpuan açısından tasarlandığını, oysa Debussy'nin Dörtlüsü'nün kavramsal olarak tamamen armonik olduğunu unutmayın.” (Mawer, 2000, s.26).

Ravel kendisini bir öncü olarak neoklasizm ile ilişkilendirse de, o “devrim” ve “teпки”den ayrı kalmıştır. Onun “zevk” hakkındaki: “Saf biçimlere dönüş, bu neoklasizm – nasıl istersen öyle tanımla”, ifadesi geleneksel biçimleri ve klasikleştirici başlıkları kullanmaktan asla vazgeçmemiş olmasından kaynaklanıyordu. Ravel'in klasisizmi, eski dans formları ve geçmişi anımsatması sebebiyle kendinden öncekilere, özellikle de Chabrier, Fauré ve Saint-Saëns'e çok şey borçludur. Ravel, geçmişi yeniden yaratmaktan çok ona yanıt vermekle ilgileniyordu, Stravinsky ise kendisinin Rus kökenlerinden bilerek ayrılarak T.S Eliot'un ‘yeni bütünlükler’ olarak tanımladığı kavramı oluşturmaya çalışmıştır (Mawer, 2000, s.26).

Geleneksel kurallara karşı tutumdaki bu temel farklılık 1913-14'te majör ve minör üçlünün üst üste bindirilmesi konusuna verdikleri yanıtta yakalanır: Ravel, “Fakat böyle bir akor, minör üçlünün aşağıdaki majör üçlünün üzerine yerleştirilmesi şartıyla, mükemmel bir şekilde uygulanabilir” dedi. “Eğer bu düzenleme mümkünse...”, diye yorum yapan Stravinsky, “Tersinin neden mümkün olamayacağını anlayamıyorum ve istersem bunu yapabilirim.” dedi. Ravel bazen bitonaliteyle ilgili deneyler yapsa da, onun müziği genel olarak çözülmemiş apajetür vb. açısından genellikle analiz edilmiştir ve genişletilmiş de olsa tek bir tonalite içinde çalışır. Boulez'nin, Schönberg'in etkisine yenik düşerken bile, Ravel'in armonik dilinin Gounod ve Fauré'den türediği yönündeki gözlemi, Ravel'in yakın geçmişiyle olan temel bağlantısını pekiştirir. Ravel'in, Stravinsky'nin yeniliklerine ve genç kuşağın ortak

meşguliyetlerine tepkisi seçiciydi; dokuları benimsiyordu ve gelişmeleri her zaman geleneğe bağlarken, enstrümantasyon ve bazı harmonik prosedürler kullanmaktaydı (Mawer, 2000, s.26).

3.6 Ravel'in Bask Mirası

Açık olarak, Chabrier'in *España* (1883) ve *Habanera* (1885) gibi yapıtları da Ravel'in kendi '*Habanera*'sı ile başlayan (1895) sonrasında da devam eden İspanyol çağrışımlarının kendi külliyatı üzerinde belirgin bir etkiye sahiptir. *Rapsodie espagnole* ve opera *L'Heure espagnole*'u bitirdikten ancak yıllar sonra 1911'e kadar İspanya'yı hiç ziyaret etmemesi, onu az bile olsa endişelendirmemiştir. Çünkü sevgili annesi Marie'nin Bask mirasından (piyanist Ricardo Viñes ile yakın dostluğundan) yararlanmıştı ve ikisi de Basses Pyrénées'deki Ciboure'de doğmuştu. Ravel, André Révész'e 1924'de "Beni guajira söyleyerek uyutmaya alıştırdı" demiştir ve böylece, karakteristik dans ritimleri ve düzensiz ölçüleri '*Chanson romanesque*'de (*Don Quichotte à Dulcinée*'nin açılış şarkısı) elli yılı aşan bir süre sonra yeniden ortaya çıkmasıyla Ravel'in hafızasının ne kadar iyi olduğunu anlamaktayız. Ravel'in "Ülkemle sahip olduğu tek bağın sınırın yakınında doğmak olduğunu" söylediğinde, Ravel'in "zarif ve gerçek İspanyolluğunu" açıklamaya çalışan Manuel de Falla, 1939'da gizemi açıklayarak: "Ravel'in İspanya'sı annesi aracılığıyla idealize edilmişti". Bu, Falla'nın daha önce Debussy'nin '*La Soirée dans Grenade*'inde bulunduğu, 'gerçekliği olmayan gerçek'ten oldukça farklıydı ve kendisi Debussy'nin eserini, Endülüs'ün atmosferini yeniden yaratarak, 'Alhambra'daki havuzların berrak sularına yansıyan ay ışığı görüntülerine benzer' bir şekilde yorumlamıştır. Elbette hem Falla hem de Ravel, Debussy'nin 1898'de Ravel'in '*Habanera*'sının notalarını ödünç aldığı ve ritimlerini, armonik efektlerini ve hatta ısrarlı *Do diyez* pedallarını, 1903'de *La Soirée*'de kullandığını biliyorlardı. Falla, ayrıca Ravel'in 'İspanya'yı müzikal olarak karakterize etmek istediğinde, *habanera*'yı yeğlediğini' çünkü bunun 'annesi Madrid'de yaşarken, en çok rağbet gören şarkı' olduğunu açıklamıştı ve aslında Ravel, 1924'e kadar Madrid'i hiç ziyaret etmemiştir (Mawer, 2000, s.29-30).

Ek olarak, Marie Ravel'in oğlunu gerçek bir folklorist yapmasına yardım ettiği ve dolayısıyla gerçekten uluslararası bir müzikal 'özgünlük' ve tutarlı bir modal melodi yaklaşım tercihlerinin kaynağı olduğu söylenebilir. Çünkü Ravel, diğer uluslardan geniş bir halk şarkıları kütüphanesi biriktirdi ve kariyeri boyunca bazılarının hassas armonik uyarlamalarını ve orkestrasyonlarını yaptı, orijinal dillerinde icra edilmesini tercih etti. Yaylı çalgılar

dörtlüsü, harmonyum, arp, mandolin, celesta ve gitarın alışılmadık ama renkli kombinasyonları ile Kasım 1895'te, on iki Korsika halk şarkısını orkestra etmeye başladı. Bu şarkılar Ravel'in Mart 1896'da Paris'te yönettiği ilk konserde icra edildi. 1904 ve 1906 yılları arasında Sakız adasından sekiz Yunan halk şarkısını (üç tanesi kaybolmuştur) armoniledi, 1909'da Tripatos'u ekledi. Orkestra için, Cinq mélodies populaires grecques'den birincisini ve sonuncusunu uyarladı, diğer üçü ise Manuel Rosenthal tarafından yönetildi. Ertesi yıl Ravel, Moskova'da Maison du Lied tarafından düzenlenen bir yarışma için İspanya, Fransa, İtalya, Belçika, Rusya ve İskoçya'dan bir dizi popüler şarkının yanı sıra bir 'Chanson hébraïque'yi armonize etti. 'Chanson hébraïque' daha sonra 1923 ve 1924'de orkestra edildi. Bunu 1914'te iki İbranice melodi daha izledi, ilki ("Kaddisch") liturjik bir ilahiydi ve bundan kısa bir süre sonra Trois şansonlarını koro için ve kendi halk benzeri metinleriyle yazdı. Ravel'i Jean Marnold'dan, 1916 Temmuz'da Valois bölgesindeki halk şarkıları için bilgi istemiştir, fakat bu projeden herhangi bir sonuç çıkmamıştır. Ne yazık ki, 1913-14'te Zaspik-Bat ("The Seven Are One") adlı Bask temaları üzerine bir piyano konçertosu üzerine çalışmasına rağmen, herhangi bir Baskça halk şarkısı bestelememiştir. Ravel'in 1922'de projeyi tartıştığı Domenico de' Paoli'ye göre, bu, her biri farklı bir Bask eyaletinden popüler bir tema kullanan yedi bölümden oluşan tek bir hareket olacaktı. 1914'te "de couleur basque" olarak tanımladığı Piyano Üçlüsü'nü açmak için Zaspik-Bat'tan asimetrik bir tema kullanmış olsa da müzikte Bask birliğini temsil etme, usta Ravel için bile idaresi çok zor bir kavramdı (Mawer, 2000, s.30-31).

3.7 Ravel ve otorite: Konservatuvar ve Prix de Rome

Ravel, Cipa Godebski'ye 1914 baharında belirttiği üzere : "Couperin'den Forlane'ı transkript ederken, Mistinguett ve Colette Willy'yi Vatikan'da dans ederken canlandırıyorum". Bu alıntı Ravel'in otorite ve hakim çevrelere karşı olan değişken tavrını göstermektedir. Bu tavır, kariyerinin erken dönemlerinden itibaren geliştirmiş ve bu örnekte ise kiliseye ve düşmanca yapılmış kritiklere bu tavrı yönlendirmiştir. Klingsor, genç Ravel ile ilgili: "Dalga geçer gibi gözükse de gizlice amaçları doğrultusunda hareket ederdi" demiştir. Cortot ise "Kasten sarkastik, tartışmacı ve kendi halinde gözükken genç adam, Mallarmé okur ve Erik Satie'yi ziyaret ederdi". Her iki tanımlama da Ravel'in karakteriyle ilgili önemli bir noktaya dokunmaktadır: öz bilinç ve uydumculuk. Ravel'in bu eğilimi onun konservatuvar dönemlerinde çoktan belirgin biçimde gelişmişti. O istekli biçimde Poe ve Mallarmé etkisine

boynunu eğmişti, aynı zamanda onun müzikal zevki Chabrier ve müesses nizama karşı bir figür olarak Satie'yi içermekteydi. Bazı öğretmenlerinde hayal kırıklığı yaratsa da Ravel, sadece kendi koşulları çerçevesinde eğitilebilirdi. Kendisinin öğretmeni olan Beriot'nun raporlarına göre, evcilleştirilemez tabiatı tam kontrol altına alınamaz ve devamlı denetleme gerektirirdi. Kendisine sempati duyan Faure bile ufak eleştirilerde bulunmuştur: “İlgisi daha çok, aşırının peşinde koşma üzerineydi” (Mawer, 2000, s.7).

‘Contemporary music’ (1928)’de Ravel bestecinin iki temel bileşeninden söz etmiştir: öz bilinç ve ulusal farkındalık. İlk olarak bestecinin bireyselliğini ortaya koymuştur, ardından da onun ulusal geleceğe olan bağlantısının altını çizmiştir. Amerikan bestecilerin, ulusal bir stil yaratmak amacıyla caz ve blues kullanımındaki gönülsüzlüğünü ifade ederek, şöyle demiştir: “Bu müzisyenlerin en büyük korkusu, bireysel kavrayışı ikinci plana iterek, akademik kuralları çiğneme duygusunda hissettikleri gizemli dürtüyle yüzleşmektir”. Dolayısıyla bu müzisyenler burjuva olarak bestelerini Avrupa çağının klasik kurallarına göre gerçekleştirirlerdi. Eleştirilerine rağmen Ravel de benzer ikilem ile Prix de Rome yarışmasına girerken karşılaştı. 1926’da, başarısızlığını şu şekilde kabul etmiştir: “En berbat şeyi yazdım ve ancak üçüncülük ile ödüllendirildim. Bir önceki seferde yarışmaya girdiğimde kabul edilmedim, çünkü parodi içeren “Sardanapalus Favorite Slave” [Myrrha] başlığında bir kantat sundum, o tarihlerde çoktan Quartet’i ve Shéhérazade’ı bestelemiştim. Fakat bu benim hep genel tarzım olmuştur.” Nichols da benzer biçimde Myrrha’yı, öykünme tarzında parlakça çalışılmış bir eser olarak tanımlamıştır. Alyssa ve Alcyone’u ise tabiatı gereği hatalı bulmuştur. Bu eserler Ravel’in hiç yayınlanmamış, Prix de Rome için hazırlanmış kantatlarıdır. Alyssa ve Alcyone’dan sonra Ravel hiçbir zaman bu kadar Wagnervari bir eser yazmamıştır, bunlar açıkca 19. yüzyıl opera geleneklerini anımsatır ve daha sonrasında kendisi bu eserlerin hep gizli kalmasını arzulamıştır (Mawer, 2000, s.7-8).

Ravel, Prix de Rome girişimlerini ciddiye almıştır ve kazanmayı umut etmiştir. Onun Kiriac’a olan 21 Mart 1900 tarihli mektubunda bu çabasını şöyle tanımlar : “Callirhoe’den bir sahneyi sabırla detaylandırıdım ve onun etkisine güvendim: müzik oldukça donuk, tutumlu biçimde ihtiraslıydı ve sertliği Enstitüdeki baylar için sıradandı. Sonuç olarak bunların hepsi acınası bir başarısızlıkla sonuçlandı”. Sonrasında Lucien Garban’a belirttiği ve diğer arkadaşlarına belirttiği üzere tekrardan denemek için niyetini belirtti. Fakat bu niyeti devam ettirmekte başarılı olamadı, Nichols onun 1902’deki karakterine uymayan derme çatma yazımını, isteksizliğinin bir belirtisi olarak yorumladı. 1905’teki yarışmaya başvurduğu füğü

(kasıtlı olarak paralel beşli ve yedili akor sonları içeren) bastırılmaz çökme dürtüsüne işaret etmekteydi. Bu başvuruları ve onun gerçek eserlerini ayırarak, Dubois 1900'de kritiklerini, kantatlardan ziyade Shéhérazade için paylaştı. Romain Rolland'ın, Ravel'in 1905'deki son elenmesine olan tepkisi şöyle oldu: "Roma'daki bir okulun kapılarını, özgünlük sunan bir sanatçıya kapatmanın sebebini anlayamıyorum. Ravel, Societe Nationale'de gerçekleştirdiği konserler ve sergilediği eserler, bir yarışma için bestelediği işlerden çok daha önemlidir". Ravel, anlık olarak onu umutsuzluğa götüren bu macera sonucunda, yine de sonuç olarak şöhretini tesis etmeyi başarmıştır (Mawer, 2000, s.8).

Roland'ın Ravel hakkındaki "okulumuzun en çok saygı duyulan genç bestecilerindendir." görüşü evrensel olarak tam olarak kabul görmemişti. Soci t  Nationale (SN), kendisine açıkca düşmanlık besleyen Schola Cantorum tarafından domine edilmişti. SN sergilenen baş döndürücü Sites Auriculaires ve Shéhérazade eserlerinden sonra onun Histoires naturelles eserini radikal bir şekilde ele almasıyla, lied'in heyecan verici şekilde karşılanacağı farkında olmalıydı. Her ne kadar konu ve piyano eşliğinin özellikleri Chabrier'in fablları ile kıyaslansa da, onun dile olan doğal yaklaşımı, Ravel'i destekleyen Faur  için bile şok ediciydi (Mawer, 2000, s.8-9).

Ravel'in SN'den ayrılıp Soci t  Musicale Ind pendante'nin (SMI) kuruluşunda yer alma kararının altında yatan temel motivasyon, modası geçmiş ve kısıtlayıcı Schola otoritesinden bağımsızlığını kazanma ihtiyacıydı. Yeni oluşumun amacı performans yoluyla Fransız veya yabancı müziğinin tanınmasını sağlamak, yayınlanmış olsun veya olmasın, stil veya us pdan bağımsız, özgürlüğe temelden bir inanış, farklılıklara tolerans ve dogmayı reddetmek gibi Ravel'in düşünce tarzında da temel noktalarla bağdaşan konulardı. SMI'nın kuruluş sürecinde yer alması onun gelişen kişiliğinin bir göstergesi ve gelişen olaylara verilen reaksiyondan ziyade, gerçekleştirdiği eylemlerin fark yaratabileceğine dair olan inanıştıydı (Mawer, 2000, s.9).

Her ne kadar d'Indy ve Faure 1910'da, Ravel, Koechlin, Grovlez ve Casadesus'u "gençlik" olarak tanımlasa da bu algı birinci dünya savaşından sonra ve Debussy'ni ölümünden sonra hızlıca değişti ve savaş sonrası bir jenerasyon oluşumu görüldü. Ravel'in L gion d'honneur ve Institut de France'ı reddetse de sonrasında en önemli Fransız besteci olarak görülerek, Fransız müessesesinin aracı haline gelmiştir. 1920'lerin ortası, sonu ve 1930'ların başında Ravel, Fransız otoritelerin gözünde elçi rolü üstlenmiştir. Özellikle

1928'deki Amerika ziyareti, otoriteler tarafından Fransız başarısının pazarlanması için bir fırsat sunmuştur (Mawer, 2000, s.9).

Birçok yönden Ravel geleneğe olan bağlılığını korudu, öğretmeni Gedalge'ın kendi tekniğini oluşturmasındaki önemini altını çizdi ve diğer bestecilerdeki tekniğe, forma ve orkestrasyona değer verdi. Beethoven, Berlioz, Wagner, Brahms, Saint-Saëns, d'Indy ve hatta Debussy'deki bu alanlarda bile Ravel kendini eksik bulmuştur. Ravel, Widor, Berlioz ve Rimsky-Korsakov'un incelemelerine ve Strauss ve Saint-Saëns da dahil olmak üzere birçok bestecinin notalarına düzenli olarak başvurmuştur (Mawer, 2000, s.10).

Öğretme metodlarının temelinde Ravel, modellerin taklit edilmesi vasıtasıyla tekniğin üstünlüğünü vurgulamış, özgünlüğün ise modele, "kasıtsız biçimde, aslına bağlı kalmayarak"tan geçtiğini berlitmiştir. Sipariş üzerine yazılmış faşist müzik eğilimini kavrayamamıştır: "Belki de onlar Rossini'ye benzer müzik yazıyorlar, fakat bunu yapmalılar, çünkü kimsenin kötü Rossini'ye ihtiyacı yok. İyi Rossini, ustanın kendisi tarafından yaratılmıştır, dolayısıyla bundan daha fazlasına ihtiyacımız yok." demiştir. 1931'de kendisini yenilemeye karşı ebedi bir arzu beslediğini ve bu arzunun hayran olduğu Satie ve Stravinsky'de bulunduğunu belirtmiştir (Mawer, 2000, s.10).

Yazılarında ve arkadaşlarıyla olan tartışmalarında, eserlerindeki alıntı yapma modeli için, Ravel bağımsız bir tavır geliştirmiştir. Concerto in G eseriyle ilgili Excelsior (1931) için yaptığı röportajda belirttiği üzere: "Model olarak iki müzisyen aldığımı düşünüyorum: Mozart ve Saint Saens, onlar da bu kompozisyon biçimini en iyi şekilde örneklendirmişlerdir". Basil Deane, Ravel'in model, dans formu ve içerik kullanımında doğrudan edinilmiş bir tecrübe kavramına olan mesafesini tartışmaktadır, fakat Deane bunu bir eksiklik olarak görmektedir. Frank Kermode ise "Bir yazarın uzaklığı ve konuya olan özgünlüğü, sanatsal yaratımın temelidir." demiştir. Ravel ise modeli eserdeki içsel duyguyu koruyan, dışsal bir yanılısama olarak tanımlamıştır: Konuya olan kayıtsızlık, duyarsızlık demek değildir. Bu yaklaşım birçok kez de Ravel'in eserlerine karşı suçlama olarak ortaya çıkmıştır (Mawer, 2000, s.10).

Ravel ve Stravinsky arasındaki temel fark, onların modele verdikleri önemde yatmaktadır. Stravinsky, modeli yeni bir şeyi yaratmak için kullanılan kaynaklar olarak görürken, Ravel ise modelleri onlardan bir şeyler öğrenebilmek için kullanmıştır ve çalışmıştır. Eski ve yeninin kaynaşmasını Stravinsky gibi sağlasa da Ravel'in yaklaşımı,

tarihsel kompozisyona olan bağımlılık, farkındalık açısından birbirlerinden ayrılmaktaydı (geçmiş kullanım açısından Stravinsky'e göre daha spontaneydi) (Mawer, 2000, s.10).

BÖLÜM IV: RAVEL VE ORKESTRA

4.1 Ravel'in Orkestrasyonu

Maurice Ravel'in ünlü olduğu konu esas olarak bir orkestrasyon ustası olmasıdır. Bu alanda Richard Strauss, Stravinisky ve Schönberg ile eşit kabul edilmektedir. Aslında hiçbiri ondan üstün gelememiştir. Kendinden emin dokunuşu hiçbirine benzemez. Hiç kimse ondan daha iyi bir zanaatkarlık mükemmelliğini sürdürmez. “Daphnis et Chloé”nin geniş kısmında başarısız olan tek bir efekt yoktur ve notasında hiçbir şey şansa bırakılmaz. Yeteneğinin bu yönü, en çok açığa çıkan özelliklerinden biri olduğu için, popüler değerlendirmede yüksek bir yer almasına şaşmamak gerekir. Bununla birlikte bu özelliği, orkestrasyon tekniği açısından ele alındığında oldukça kısıtlı ve yan bir mesele olarak değerlendirilmelidir ve sadece göreceli bir öneme sahiptir; bestecinin ana düşüncesinin bir süslemesidir (Goddard, 1925, s.291).

Ravel'in orkestral tekniği, kendisine has bir ton netliğine sahiptir ve altında yatan ses yapısını gizleme eğilimine sahiptir. Orkestrasyon, onun yaptığı son değerlendirmedir, zevkli bir oyundur, bilinçli bir ustalıkla oynandığı için zevklidir ve daha önce üzerinde çalışılmış olan diğer form ve yapı meselelerinin ciddiyetine göre kıyaslama yapıldığında oynanan bir oyundur. Bu bağlamda, “enstürmental düşünme” yeteneğinin, orkestrasyon çalışmasının gerçek ayrıntılarıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Temeller bu düşüncede değil, ayrı bölümlerin dengesinde atılır. Orkestrasyon, ancak daha büyük olan iş tatmin edici bir şekilde tamamlandığı zaman başlanabilecek hoş bir dekorasyondan başka bir şey değildir (Goddard, 1925, s.291).

Ravel'e sadece orkestra renklerinin manipülatörü ve bir sihirbaz olarak bakmak yanlış olur. Onun gerçek dehası, bestelerinin dokusunda aranmalıdır ve eserlerinin en kesin gücünü buradan alır. Orkestral renk asla kendi iyiliği için kullanılmaz, yedekte tutulur ve hiçbir şey israf edilmez. Bestecinin beyninde ne kadar çok aygıt hazır olursa olsun, kullanımları için doğru an gelmezse kullanılmadan kalacaktır. Form birinci derecede önemlidir, bununla beraber gizli ve yol gösterici düşünce forma eşlik eder. Bu prensiplerden hiçbirinin anlaşılmasız kalmasına izin verilmeyecektir. Ravel, bu yönüyle Schönberg'in “Fünf Orchesterstücke”sinden ayrılır. Bu eserde, düşüncenin sürekliliği, bestecinin her kısımda cömertçe verdiği zengin enstrümantasyona izin vermek için genellikle çok zayıftır. Ravel,

hiçbir zaman belli ve anlaşılır ve nedeni olmayan bir etkiyi eserlerine yerleştirmez. Orkestrasyonu ise her zaman cüretkar ve bağlamsal olmuştur. Bu nedenle, L'Heure Espagnole'de "sarrusophone"u en uç sınıra kadar zorlarken, son beşlikte, ciğerlerdeki gücü koruyabilmek için, ses genişliğinin çok altında başlayan "Indigo" kısmını bitirir. Enstrümanın karından çıkan sesi, her şeyden önce, yaşlı bankacının sesinde olduğu gibi aşkta da gücünün sınırına ulaştığının hassas bir iması olarak ifade edilir. Dinleyicide oluşan tebessüm, boyutsuz ve üzerinde oldukça fazla durulmuş ve tayin edilmiş müzisyeni işaret eder. Bu, tüm operadaki en üzücü, daha doğrusu tek üzücü andır. Tek bir nota ile, insan doğasının kırılğanlığına ve çabalarının faniliğine dair tüm duygular, canlandırılan bu obez ve köhne aşık tarafından ifade edilir. Aynı şekilde operadaki glissandi trombonlarıyla da... İmalat her zaman ketum ve asla yorucu değildir. Ravel'in tüm orkestrasyonlarında bunun doğru olduğu görülecektir. Renk, ulvi değerler bütünüyle ifade edilirken, nazikçe ve mükemmel kaygı dokunuşlarıyla, bilinçli olarak denge bozular. M. Roland-Manuel bunu çok uygun bir şekilde şöyle ifade etmiştir: "Gerçekte o, Stravinsky ile birlikte, bir trombon notasının ağırlığını en iyi bilen dünyadaki tek adamdır, bir orkestra grubunun diğeriyle olan ilişkilerinde bir çello veya tam-tam'ın armonilerini gerçekleştirir." (Goddard, 1925, s.291-292).

Adını taşıyan çok sayıda orkestra eserinden sadece üçü orijinal olarak bu ortamda bestelenmiştir: Rapsodie Espagnole, La Valse ve keman ve orkestra için Tzigane. Diğerleri ya Daphnis et Chloé ve L'Heure Espagnole'de olduğu gibi sahnede eşlik olarak ya da daha önce piyano için yazılmıştır: Alborada del gracioso ve Une barque sur l'océan (Miroirs), Les Valses Nobles et Sentimentales, Ma mère l'oye ve Le Tombeau de Couperin. Bu eserlerden son üçü, mevcut orkestra süiti biçimine kavuşmadan önce ilk kez bale olarak düzenlenmiştir. Orkestra için bir piyano eseri hazırlamanın bu pratiği dikkate alınmalıdır. Bu, Ravel'in sürekli olarak kendini şımarttığı bir konu olmuştur. Bu şekilde ele alınan eserler, Ravel'in piyano müziğinin sahip olduğu piyanist bireysellik karakteristiğini taşıırken, tematik ve armonik tasarımlarının kalitesini kaybetmelerine neden olmayan bir değişime uğrar. Bu durum, eserin nihai değerinde ağırlık oluşturan temel niteliklerin örnekleri olarak alınabilir. Piyanistik olarak duyulan melodi yazma becerisi, tüm eserlerinde fark edilen bir değer olmuştur. Mükemmel bir orkestrasyon, kötü bir çalışmayı şaşırtıcı derecede uzun süre canlı tutabilir (Goddard, 1925, s.292).

Bu farklı tekniğin aşılmasında, hareketin parçalara ayrılması gerekliydi ve Ravel piyanodan aldığı ve orkestraya yerleştirdiği eserlerin tek bir notasını bile asla değiştirmede.

Aynı temelde, orijinal renklerin daha parlak, ışık ve gölgenin daha kontrastlı hale getirildiği bir versiyon oluşturdu. Orkestrayı piyano formundan ayıran ve değerleri aynı fikirlerin taze tezahürlerine dönüştürecek şekilde değiştiren işte bu yüksek karşıtlıktır. Orkestranın, piyanist için son derece zor olan bazı pasajları kolaylıkla icra edebilmesi ve tersine, bazı pasajlarda hissedilen küçük duygu değişimleri ancak enstrüman birliğindeki kontrol ile sağlanabilir ve bu hususlar, eserlerin karakterini başkalaştıran temel unsurlardır. Aynı şekilde, orkestranın pasajlardaki enerji kaybından kaçamayacağı durumlarda, iyi bir piyanistin canlılığı tekrar kazandırması yöntemiyle başarıyla sağlanır. Örnek olarak, Hammerklavier sonatının orkestral bir versiyonunu ele aldığımızda: piyanoda sunumun zahmetli ve utanç verici zorlukları, sonata olan ilgiyi artırır. İcra eden ile hantal malzeme arasında devam eden çekişme, bu eserin önemini arttırmaktadır. Sonatı orkestraya, kontrpuanların her satırına bir enstrümanla yerleştirmek, netlik ve kesinlikteki kazanç, eserde bir kişilik kaybı olarak bulunacaktır, dolayısıyla son durumda eserin karakteri değişmiş olacaktır. Öte yandan, orkestra tarafından süreklilik duygusu güçlendirilir, ritmin kaybolma tehlikesi yoktur ve eserin mimarisi, performansta herhangi bir kişisel parlaklık gösterisinden yoksun bırakıldığında daha açık bir şekilde öne çıkar. Piyanodan orkestraya geçişin yarattığı değişimin büyüklüğü “Valses Nobles et Sentimentales”in altıncısında görülebilir. Piyano versiyonunda vals, huzursuz ve hareketlidir, neredeyse zarif olamayacak kadar dengesiz, dengelenemeyecek kadar hareketsizdir. Orkestra versiyonunda tüm bu unsurlar yumuşatılmıştır. Oba ve klarinet, durgunluğun ve güzel duygunun ruhu gibi görünen cümleleri üflerler. Pizzicato yaylıları, sakın tahta üflemlerinin huzurunu artırmak için oldukça yönlü olan yumuşak bir ritimde ısrar etmişlerdir (Goddard, 1925, s.293).

Orkestrasyondaki yenilik ve şekil ile rengin ele alınmasındaki deha, analitik müzik çalışmalarında, hatta erken dönem yirminci yüzyıl müziklerinde genellikle azımsanmıştır. Tartışmalı olarak, bu faktörlerin perde (pitch) ilişkileri vasıtasıyla artık sağlanamayacağına dair düşünce biçimi gitgide artarak çeşitlendirilmiştir. Modernist müziğin perde-merkezli analizi, müziği aracı bağımsız olarak görme eğiliminde olmuştur ve örneğin Ravel'in Rapsodie espagnole'u gibi renk ve şekle bağlı eserleri ele alan bir estetiğin inşa edilmesine yardımcı olmuştur. Bu gibi eserleri besteyen kişiler için, tonalitenin varsayılan ölümü ile doğrudan yüzleşmek daha az önemli hale gelmiştir. Ayrıca, bu tür parçaların popülaritesi, analistlerin yüklendikleri mücadeleyi boşa çıkartan bir anlama gelmekteydi çünkü analistler, bu tipteki bestelerin kanondaki yerini güvence altına almaya yardımcı olmak için karmaşık yöntemlere başvurmak zorunda kalmamışlardır (Mawer, 2009, s.118).

4.1.1 Basit Ses (Simple Sound)

Ravel, kendisinin çok fazla beklenildiği gibi, “sesin” tekniğiyle ilgili olan meselelerle alakalı fazlaca düşünmüştür, yeni keşiflerde bulunmuş ve bunu kendisi için bir amaç haline getirmiştir. Ravel'in kariyeri 1911 yılında güvenli bir şekilde başlamıştır. Büyük bir sabır ve dikkat çekici bir şekilde geleceği parlak bir kariyer oluşturmayı başarmış, bunu yaparken de sanatsal ve ticari tavizlerin dışarısında kalarak gerçekleştirmiştir. Paris Konservatuvarı'ndan üç kez ihraç edilmeden hayatta kalarak, Prix de Rome yarışmasında beş kez başarısızlığa uğrayarak, Paris basınından tahkir edici yorumlar alsa da Fransız halkına müthiş eserler serisi kazandırmıştır. İlerleyen yıllarda Laloy ve Vuillermoz, Ravel'i destekleyici kritiklerde bulunmuşlardır ve Vuillermoz, 1925'de Ravel'in tınıdaki virtüozitesini ve orkestrasyonunu “atom parçalamanın sessel karşılığı” olarak ifade etmiştir (Zank, 2009, s.40-41).

Elbette basit "ses" diye bir şey yoktur-- bu sıfat yalnızca Henriette Faure'nin Ravel ile özel olarak yaptığı çalışmaları tanımlamak için kullandığı bir parametre olmuştur. Müzik onun için “duygusal açıdan algılanabilir olmayı, ses aracılığı ile mümkün kılabilirdir”. Onun çıkarımında kişi, dinamikler ve onların usulüne göre bir anlayış geliştirmeyi şu şekilde sağlayabilir : “Sadece ilk birkaç ya da üç akordan sonra kişi Ravel'in dokunuşunu anlayabilirdi. O sürpriz, ani şiddet, dinamik arpej ve bastırılmış crescendo unsurlarını kullanmaya yetkindi ve kendine has bir şekilde 'yüzen' bu ses unsurlarını “süzülmek/planing (kanatlarını çırpmadan uçmak)” olarak tanımlamıştır”. Bu sesli “süzülme”, Suares ve Adorno tarafından da aynı yıl içerisinde konu alınmıştır: “Ravel, kendi formlarına sahipti, onları bir şekilde ironi yoluyla veya burada konu olduğu gibi, o kadar basit olmayan nitelikler vasıtasıyla şekillendirirdi (Zank, 2009, s.41).

Bolero'nun kötü şöhretine rağmen, teknik ve stilistik etkileri/emsalleri çoğunlukla keşfedilmemiş durumdadır. Ravel'in müziğinde dinamiklerin önemini vurgulayan oldukça fazla çalışma yapılmıştır, fakat konu özellikle Bolero olunca, esere yaklaşım genellikle ya psikolojik veya felsefe üzerinden ya da eserin orkestrasyonuna, tınısına ve akustiğine dair teknik analiz üzerinden olmuştur. Bir komisyonun basit bir kararından ziyade, Ravel'in çağdaşları tarafından, Suarès de dahil olmak üzere, Bolero mistik hatta kasvetli kişisel eğilimler içermektedir. Bu, bestecinin ortaya koyduğu başka bir stilistik bahis olmuştur. Fakat büyük ölçekli bir kompozisyonun, tek bir dinamik üzerinden oluşturulması aslında Ravel'in

kariyerinin zirvesinde ilgisini çeken bir zaferdi. Müzikal sesin temel özelliklerini kontrol ederken, crescendo başından beri Ravel için üslupsal bir öneme sahipti ve bu stili, Bolero'dan sonra ömründe ona kalan bir kaç yıl boyunca bile onu geliştirmeye devam etti. Ravel'in ilk zamanlarındaki stili, Fransız "fin de siècle" (yüzyılın sonu) döneminde olgunlaştı, daha çok "fonksiyonel" tonalitenin ve onun sintaksının erozyonundan etkilendi; aynı zamanda artikülasyon ve organizasyondaki makro veya mikro çöküşünden de etkilendiği gibi... (Zank, 2009, s.41).

Ravel'in kariyeri boyunca birçok kez ifade edildiği gibi ve özellikle Jankelevitch'in de öngörülü bir biçimde belirttiği üzere Ravel'in dinamikleri durmaksızın kullandığını ifade etmiş ve Miroirs'ı tabir ederken "Toledo palyaçosu gibi volkanik crescendo" deyimini kullanarak, eseri metafiziksel bir noktaya çekmiştir. Jankelevitch, crescendonun, özellikle kısaltılmış crescendonun, Ravel'e hususi bir silah gibi hizmet ettiğini öne sürmüştür. Daha önce ironiyle ilgili belirtilen bölümlerde anlatıldığı üzere, bu stil bestecinin potansiyel tuzaklardan kaçmasını sağlamıştır. Onun kavrayışı her zamanki gibi şiddetlidir ama iki uç arasında, Miroirs'daki Alborada del gracioso'nun ani ve kısa gösterilmiş piruetleri ve Bolero'daki muazzam ve hesaplanmış patlamalar, kompozisyonel açıdan orta bir zemin sağlamaktadır (Zank, 2009. S,41).

Ravel'in crescendo kullanımı çok yönlüydü. Farklı kompozisyon düzeylerinde mimari ve programatik öneme sahipti ve onun tüm külliyatında farklı örnekler ile karşımıza çıktı. Hem farklılıklar hem de benzerlikler, bu örnekler arasında bir yere çizilebilir. Hepsi de "dinamiklerin dinamiğini" ifade ederek, Ravel'in müzikal düşüncesini gösterir ki bu yaklaşımlar ve elementler, on yıllar sonra teorik açıdan formalize edilmiştir (biçimlendirilmiştir) (Zank, 2009, s.41).

4.1.2 Tını Alanı

Ravel'in kariyeri boyunca müziği, armonik ve biçimsel beklentilere karşı koymuştur. Bazı akademik ve analitik çevreler Ravel'in özellikle erken ve orta dönemindeki kompozisyonlarında tınıyı, armoni ve formda ikinci bir parametre olarak kullandığını savunurken, yeni araştırmalar ise tınıyı Ravel'in tarzında merkezi bir noktaya konumlandırmıştır. Alexandra Kieffer (2017), Ravel'in "La vallée des cloches" eserindeki çan

seslerini kullanma biçimi müzikal çağrışımı ve sesin gerçekliğini gizlediğini savunur. Jessie Fillerup (2013) ise Ravel'in kompozisyonlarındaki ve orkestral tekniklerinde kullandığı müzikal illüzyonu, teatral bir büyülemeye benzetir (Beavers, 2021).

Ravelin hünerli, ironik ve karmaşık müziğinde diğer bir dikkat çekici konu ise, müziğin bir anda temiz ve şeffaf bir formdan, bulanık ve karmaşık bir forma geçmesidir. Bestelediği pasajlarına dikkatlice bakan bir kişi, tınıyı çeşitli ve ilgi çekici kullanarak pasajları nasıl birbirine bağlamayı ve gizlemeyi başardığını anlayabilir. (Beavers, 2021)

Müzik analizinde ses temelli yaklaşımlar, gizlenmiş müzikal form ve ifadelerin dışında kalan konulara ışık tutmuştur. Müzikal formu anlayabilmemizde bağlantılı olan şey Stephen McAdams'ın "timbre-space" olarak tanımladığı başka bir deyişle, çok boyutlu algısal tınının ifade yapısıdır. Melodi, armoni, ritim ve ölçünün yanı sıra tını da benzer ve farklı mesajlar yaratılmasında, aynı zamanda gerginlik ve rahatlık arasındaki geçişlerde önemli bir noktadadır. McAdams'ın belirttiği üzere "Tınının, müzikal yapıya ve dinleyiciye bir diğer katkısı, aynı müzik kaynağından çıkan akışların algısal olarak ilişkilendirme eğiliminde olmasıdır". Bu sayede dinleyicinin, ardışık olarak gelen benzer ve farklı mesajların ilişkilendirme ve ayırım yapabilme kabiliyetlerinde tını önemli bir rol oynamaktadır (Beavers, 2021).

Bilgisayar modellemesinde görsel ve dilsel algılayış çalışmalarında Albert Bregman'ın işitsel olaylar analizinde açıklanan gruplama süreci, Ravel'in müziğini anlamamıza yardımcı olabilir. Örneğin polifonik müzikte besteciler, farklı sesleri üretirlerken giriş zamanlamalarını çeşitlendirirler (başlangıç desenkronizasyonu). Bundan farklı olarak, füzyon ve dokusal girişleri hizalayarak sesleri karıştırabilirler (başlangıç senkronizasyonu) veya birbirine yakın vibrasyon frekanslarını harmanlayabilirler (Harmonisite). Yakın perdeleri ve ritmik dokuları tek bir akışa gruplayarak, tek sesli (monofonik) müzikte farklı sesleri deneyimleyebiliriz. Buna örnek, ayrık ve bütün melodi veya değişik enstrümanlardan gelen tınıları, tek bir akışta algılayışımızı verebiliriz. Bunun gibi gruplama yöntemleri, ayrık veya harmanlanmış müzikal olaylarda tınıyı ayırt etmemizde önemli bir rol oynar (Beavers, 2021).

Solo işitsel akış kimi zaman tek enstrümanı ifade ederken, bu tek işitsel akış farklı enstrümanlara yayıldığında, değişik etkiler ortaya çıkarabilir. İşitsel sahneler, müzikal olayları bir veya birden fazla akıştan oluşan ve yoruma açık ve kullanılan tınısal teknikleri kişi

tarafından anlamlı bir zaman, mekan veya ses objesi olarak ilişkilendirilen bir yapı olarak tanımlamıştır. Tınsal olarak göze çarpan zamanlar ham, düzenlenmiş, doğal veya tümleşik olarak karakterize edilebilir. Genellikle ham veya düzenlenmiş tınlar, enstrümanların doğal sesine göre spesifik olarak ilişkilendirilir. Düzenlenmiş veya tümleşik tınlar ise daha sofistike, tek veya birden fazla enstrümanın kombinasyonları tarafından icra edilen ve bir şekilde “gizlenmiş” yapılar olarak tanımlanır (Beavers, 2021).

Bergman’ın hayali görev (“chimeric assignment”) olarak tanımladığı organize tınlar, tek bir müzikal akış olarak duyulan, fakat birden fazla enstrümandan oluşan bir tekniktir. Bir enstrümanın doğal tınısını gizlemenin belli başlı yöntemleri vardır, bunlar geleneksel olmayan artikülasyonlar, abartılı notalar, esler, aşırı aralıklı dinamikler gibi... Özel harmanlama ise tınıyı maskeleyen diğer bir yöntemidir. Bu, temel olarak bir enstrüman grubunun sessizce daha belirgin olan bir sesin arkasına girmesidir. Bunu, Kent Kennan ve Donald Grantham sihirli etki (“magical effect”) olarak tanımlar. Burada tek bir müzik akışında, bir ses başka bir sese geçiş yapar. Bazı pasajlarda hem ham organize tını harmanlanarak, bir veya birden fazla enstrüman başka bir ses objesine dönüştürülür. Bu dönüştürme tipi gerçek veya soyut olabilir. Diğer bir kompleks organize tını biçimi ise tınıyı birden fazla enstrüman ile gizleme biçimidir. Armonik olan ve asıl ses ile birlikte ikinci ses olarak duyulan bu kendine has anlar, öylesine sıralanır ki uygulanan enstrümantal kombinasyonlar gizli kalır. Bu da tamamen farklı bir tını-mekan oluşturur; bunu müzikologlar füzyon, nörologlar farklı uyarıları birleştirme yetisi (binding) olarak tanımlamaktadır (Beavers, 2021).

4.1.3 Aldatıcı Sesler ve Hayali Boyutlar

Ravel’in müziğinde imkansız sesler, geleneksel enstrümanlardan çıkabilir. Bestecinin, kulakları aldatan sesler ne tek bir enstrümandan, ne de bir kombinasyondan çıkmaktadır. Bu algıyı yaratmanın zorluğunu Arbie Orenstein şu şekilde ifade eder: “uzun yıllar boyu süren çalışmanın meyvesi, icracıların bitmek bilmeyen soruları, bir çok deneme ve sayısız prova”. Pierre Lalo, 1907’de Ravel’in orkestrasyonu olan *Une Barque sur l’océan*’ı (1905) şöyle tanımlamıştır “orkestrasyonda enstrümanın tınısını değiştirmenin tüm örneklerini yansıttığı gibi Ravel’in orkestrasında hiçbir enstrüman doğal sesini koruyamaz”. Benzer olarak Bhogal, *Bolero*’daki (1928) enstrüman seçimlerini ve tını değiştirme tekniklerini,

herkes tarafından kabul edilmiş orkestrasyon tekniklerinin karşısında bulur. Bu klasik tekniklere örnekler Widor, Reber, Gedalge ve Rimsky Korsakov olabilir. Aynı zamanda Bhogal, Bolero'yu Ravel'in asla tamamlamayı başaramadığı bir orkestrasyon incelemesi olarak tanımlar. Ravel'in özellikle son eserleri "sonic illusion" (sonik aldaticılığa) yatkınlık gösterir. Hélène Jourdan-Morhange, Ravel'in Duo for Violin and Cello (1922) için yaptığı yorum ise "çello, flüt gibi, keman ise bir davul gibi duyulmalıdır" veya Orenstein'in Chansons madécasses için gözlemi ise "flüt bir trompeti, piyano ise bir çanı anımsatmalıdır." (Beavers, 2021).

4.2 Bale Müziği

Ravel'in 1909-28'i kapsayan büyük bale repertuarı, Ma Mère l'Oye, Daphnis et Chloé, Valses nobles et sentimentales, Alborada del gracioso, Le Tombeau de Couperin, La Valse ve Bolero'dan oluşmaktadır. Bale, Ravel'e çok boyutlu bir dans perspektifi sunmuştur; zarafet ve güzelliğin görsel gösterisi, bir fantezi aracı, soyutlama ve izolasyon fırsatı: Bale, bedeni en hoş ve uyumlu düzenlemelerle sergilemeyi mümkün kılmakla kalmaz, aynı zamanda nadiren de saf duyguyu ifade etmeyi seçer. Aşk, gaddarlık ve delilik, dans metaforlarının en usturuplu dili ile aktarılır. Her şeyden önce, Ravel'in dansa olan hayranlığı, kendisinin de geniş kapsamlı klasisizm ve egzotizm keşifleri için birleştirici bir araçtı ve tüm bunlar kaçınılmaz bir şekilde onu baleye itmişti (Mawer, 2009, s.140).

Ravel'in dansa olan borcu uzun zamandır kabul edilir. Hem Jankélévitch hem de Jourdan-Morhange, onun "antik danslar" (menuet, pavane ve forlane), "romantik danslar" (vals) ve "Amerikan dansları" (fokstrotlar, iki adımda L'Enfant et les sortilèges) ve "İspanyol dansları" (Habanera, Bolero ve Malagueña) aracılığıyla yaptığı kapsamlı araştırmaları kaydetti. Jankélévitch, Ravel'in dansını, dolaylı ifadeye ve hatta sahteliğe olanak sağlayan bir maske olarak kullandığını ifade etti. Kapalı, genellikle mikrokozmetik bir form olarak dans, belki de Ravel'in içselleştirme ve kendi kendine yüklenen sınırlama ihtiyacına uygundur. Onun dansı her zaman ve her yerde bulunur ve koreografi olarak fiziksel hareketle bağlantısı doğasında vardır. Gerçeklik ve hayal gücü arasındaki örtüşme fikrini destekleyen Jankélévitch (soyut imgeleri kullanarak): "Dans, Ravel'in rüyası için yalıtkan bir zarftır" demiştir. Ravel'i 1920'lerin eleştirisinden elde edilen son bir görüş, Rameau tarafından sunulmuştur: "...dans Tanrısına her şeyden fazla kurban etmiş." (Mawer, 2000, s.140).

Ravel'in ilk tamamlanmış baleleri Ma Mère l'Oye ve Adélaïde, sanatsal işbirliği konusunda daha büyük bir deneyim sağladı (Daphnis için bu, 1909 gibi erken bir tarihte başlamıştı). İlki, piyano düet hareketlerine bazı eklemeler (ve yeniden sıralamalar) ile ilk olarak 29 Ocak 1912'de Théâtre des Arts'ta Jacques Rouché'nin yönetmenliğinde icra edildi. Şefliğini Gabriel Grovlez, set ve kostümler Jacques Dréa, koreografi ise Jeanne Hugard tarafından yapıldı. Dansı vurgulayarak Ravel, “Her şeyin mümkün olduğunca dans edilmesini istedim. Dans harika bir sanattır ve Mme Hugard'ın koreografiyi düzenlemesini izlemeden önce bunun bu denli farkında olmamıştım”. Ma Mère l'Oye, Daphnis'in başka bir çağdaki fantezisinde ziyade çekici bir çocukluk fantezisi sunar; ek olarak, eser sihirli bir şekilde gösterişli bir egzotizme sahiptir. Özellikle 'Laideronnette', çalan tapınak çanlarıyla Cava'nın skalik seslerini keşfeder. Adélaïde, ilk olarak 22 Nisan 1912'de Natasha Trouhanova topluluğu tarafından Théâtre du Châtelet'te (“Daphnis” gibi) oynandı, setler ve kostümler Dréa tarafından, koreografisi ise Ivan Clustine tarafından hazırlanan ve Lamoureux Orkestrası tarafından icra edilen eseri Ravel yönetmiştir (Mawer, 2000, s.142).

Birinci Dünya Savaşı, annesinin ölümü ve sağlık durumunun kötü olması, Ravel'in savaş sonrası balelerini açıkça etkilemiştir. Le Tombeau de Couperin, savaşta ölen arkadaşlarına ve daha geniş bir on sekizinci yüzyıl Fransız geçmişine çifte saygı duruşunda bulunurken, sahnelenen prömiyerini 8 Kasım 1920'de yeni kurulan Suédois Ballets ile icra edilmiştir. Désiré-Emile Inghelbrecht tarafından yönetilen eserin edalı koreografisini Jean Börlin yaratmış ve Pierre Laprade, dekorları ve kostümleri tasarlamıştır. On sekizinci yüzyılın bu zarif ve çekici çağrışımı, Rolf de Maré'nin agresif avangard topluluğu için hafif bir rahatlama olmuştur. Le Tombeau'nun tartışılması, temel olarak dansları bir zarf olarak görülmesinden kaynaklanmıştır. Ravel'in, piyano veya orkestra için Le Tombeau de Couperin'i (1917-19), hiç zorlanmadan Neoklasisizm'i gizleyerek bir Fransız Barok süitinin formlarının olduğu ve Ravel'in karakteristik ustalığına sahip, kendi fikirlerini içeren bir eser olarak kolaylıkla tanımlanabilir (Mawer, 2000, s.150).

Schubert'in kendi “Valse nobles” eserinin bir kutlamasından sonra Ravel, Strauss'un valslerini yeniden düşünmeye başlamıştır. Tüm eserler, nostalji içerisinde keyif vererek, James Harding'in “Valse nobles”de altını çizdiği gibi: “Bu harika dışavurumcu dans hareketlerinde, üretilen nostaljiyi tatlandıran, keskin armoniler ve beklenmedik tesadüfler içermektedir”. Daha büyük açıdan bakıldığında, dansın yaratılması konusunda, Constant Lambert'in “Bir bestecinin tek bir dans ritminde yazmaya devam edebileceği sürenin uzunluğu konusunda

kesin bir sınır vardır (Bu limite açık olarak, Bolero'dan, La Valse'e kadar devam eden süreçte Ravel tarafından ulaşılmıştır)." (Mawer, 2009, s.150).

4.3 Vokal Müziği ve Egzotizm

Ravel'in kompozisyon eserlerinin sayısı, büyük bir besteci için nispeten küçük olduğu göz önüne alındığında, onun otuz dokuz şarkılık külliyatı yalnızca boyutuyla önemli görünmektedir. Bununla birlikte, Shéhérazade (1903) orkestral döngüsünden önce bestelenmiş sekiz şarkıyı (bunların hepsi temelde öğrenci zamanlarındaki çabalarıyla ortaya çıkmıştır) ve Ravel'in tamamını bestelemekten ziyade eşlik katkısı yaptığı on iki halk ezgisini çıkardığımızda, elimizde oldukça sınırlı düzeyde eserler topluluğu kalmaktadır. O halde "şarkı" türü Ravel'in külliyatında nasıl şekilleniyordu? Mozart'ın solo şarkılarının veya belki de Stravinsky'nin, çok daha kapsamlı ve kaliteli eserler tarafından gizlenen bazı lezzetli parçalar ile benzerliği var mı? Yoksa durum, şarkıları açıkça daha önemli olan ve onun üslup evriminin kritik bir bileşenini oluşturan Debussy'ye daha mı yakındı? Göreceli olarak belirsizliğine rağmen, Ravel hayranları için bile, "şarkı" türü onun bestesel gelişimi ve başarısı için çok önemlidir. Ravel en sevdiği eserler arasında "Trois poèmes de Stéphane Mallarmé" ve "Chansons madécass" eserlerini göstermiştir. Daha somut olarak, şarkılar (ve operalar), egzotizm, ironi, literalizm ve arkaizm de dahil olmak üzere Ravel'in müzikal sesinin karakteristiği ve unsurları için mükemmel bir kanal sağlamıştır (Kaminsky, 2000, s.162).

Birlikte ele alındığında, Ravel'in yayınlanmış şarkıları üç kategoriye ayrılır: bireysel, halk/etnik ve sanat-şarkı koleksiyonları. Kronoloji ve üslup gelişimini göze aldığımızda ise, şarkılar da üç farklı döneme ayrılır. "Ballade de la Reine morte d'aimer" (1893) ile başlayan ilk dönem, tamamen on altıncı yüzyıl Marot'undan Ravel'in çağdaşı de Marès'e kadar uzanan dönem, bireysel şairlerin derlemelerinden oluşur. Ravel'in bugüne kadarki en iddialı vokal çalışması olan soprano ve orkestra için Shéhérazade (1903), Ravel'in ikinci dönemini başlatır, diğer önemli eserleri arasında "Histoires naturelles" ve iki popüler şarkı koleksiyonu "Cinq mélodies populaires grecques" ve "Chants populaires" gösterilebilir. Son periyoda üç devre hakimdir: "Trois poèmes de Stéphane Mallarmé", "Chansons madécass" ve son olarak "Don Quichotte à Dulcinée". Bu eserler, Ronsard ve Fargue'nin 1920'lerdeki derlemeleriyle

birlikte, Ravel'in şarkı kompozisyonunun zirvesini temsil eder ve onun en büyük ve karakteristik eserleri arasında yer alır (Kaminsky, 2000, s.162-163).

Her ne kadar çelişkili gözükse de, ancak Mallarmé'nin uyarlamaları (1913) ile olgunluğa ulaşan Ravel, piyano, oda müziği ve orkestra türlerinde çok daha önceden ustalığını göstermiştir (örneğin, "Jeux d'eau", "Sonatine", "Miroirs", "the String Quartet", "Introduction et allegro" ve "Rapsodie espagnole", tümü 1909'dan önce bestelenmiştir). Ancak Mallarmé'nin şiirleri ile birlikte, Ravel'in metin seçimi ve müzikal anlatımı giderek daha iddialı hale geldi (en azından Chansons madécass ve Rêves'e kadar). Mallarmé ve Madagaskar metinleriyle ilgili açıklamaları, bunların zorluklarının gayet iyi farkında olduğunu gösterir. Sanatsal olgunluk ve risk almak birbirleriyle alakalı olması gerekmez de, Ravel'in durumunda bu unsurlar, özgünlüğü ve cesareti ile ilişkilendirilmiştir (Kaminsky, 2000, s.163).

Ravel'in sanatsal gelişimi takip edilirken, onun Shéhérazade'nin egzotizminden ve geç Romantizminden, Histoires naturelles'in ironi ve gerçekçiliğine, Trois şiirlerinde aynı şekilde gerçekçilik ve Sembolizmin izdüşümüne, Chansons'ın ilkelciliğine ve iki tonluluğuna, son olarak da Don Quichotte'daki İspanya çağrışımına kadar olan kısımda onun kompozisyon seçimlerine odaklanılması gerekmektedir. Onun metne olan derin yaklaşımı ve gelişmiş şarkı modelinden hareket ederek, metnin her zaman Ravel'in kompozisyon stratejilerine yön verdiğine dair temel bir varsayımdan hareket etmek doğru olacaktır (Kaminsky, 2000, s.163).

4.4 Ravel'in Kendi Eserlerinin Transkripsiyonları

Transkripsiyona genel olarak müzikal değerler ölçeğinde orijinal besteden daha düşük bir önem ve yer verilir, bu da aracının eserden daha az önemli olduğuna dair genel olarak kabul edilen bir görüşü yansıtır. Ravel'in kararları dahice olsa da, seçimleri kaçınılmaz ve fevkalade inandırıcı gelse de, onun orkestral yapıtlarının çoğunun hayatlarına piyano parçaları olarak başlamış olması gerçeği, piyano versiyonunun 'gerçek' eseri temsil ettiği görüşüne çok kolay bir şekilde yol açar. Enstrümantal versiyon ise daha çekici bir varyant olarak, halkın gözünde daha özel bir piyano neticesi olarak gözükür, fakat bu görüş adaletsizdir. Onun transkripsiyonlarına bakış açısı olarak diğer bir altarnetif ise; parlak ve gerçekten yaratıcı yorumlar, açıklamalar, hatta orijinallerinin analizleridir. Orkestra yaratımı,

orijinalin eşit ama daha açık bir tasavvuru haline gelir ve yalnızca piyano yorumunda olabilecek gizli şeyleri açığa çıkarmak için daha büyük kaynakları kullanır (Mawer, 2009, s.135).

Ravel'in transkripsiyon tekniği katıydı; aslında, zorluğun bir parçasıydı. Ancak orjinalleri sadece güzel renklerle giydirmemiş, bunun yerine şekilleri netleştirmiş, uygun efektler eklemiş, canlılık vermiş ve piyanoyla sağlanması mümkün olmayan bir şekilde ağırlık eklemiştir. Dinamik atak işaretleri, perküsyon kısımları ve orkestral kuvvetlerin dikkatli bir şekilde paylaşılması yoluyla Ravel, büyük bir katman sağlayarak daha önce tamamen piyaniste bırakılan geniş katmanlı ritmik farklılık oluşturmuştur. Piyano ve Ravel'in belirli çalışma konseptlerinin orkestral gerçekleştirmeleri arasındaki simbiyotik ilişki, piyano notalarının sıklıkla enstrümanları ve sesleri taklit etmesi ve orkestral notalarının bazen piyano seslerini yeniden yaratarak, piyanistiği orkestral virtüoziteye çevirmesidir (Mawer, 2009, s.135).

Ravel'in orkestrasyonları, belirgin bir şekilde karakterize edebileceği kısa parçalardan veya koleksiyonlardan oluşmaktadır ve birçoğu bale ile ilişkilidir. Her transkripsiyon kendi ses dünyasını yaratır: *Une barque sur l'océan*'da flüt ve yaylıların dalgaları, *Pavane pour une Infante défunte*'de korno, pizzicato yaylılar ve oktavlar halinde nefesli çalgılar, *Alborada del gracioso*'da gitar benzeri yaylı çalgılar grubu ve şarkı söyleyen fagot, *Menuet Antique*'i başlatan trompet, nefesli çalgılar ve yaylı çalgılardaki keskin uyumsuzluk, ya da *Tzigane*'de yakalanan folk grubu sesleri... (Mawer, 2000, s.135).

4.5 Diğer Bestecilerin Eserlerinin Transkripsiyonları

Erken dönemde Debussy'nin iki düzenlemesi, *Bir Sergiden Tablolar*'dan hemen sonra yayıncı Jobert'in isteği üzerine yapıldı. Ravel, Debussy'nin dul eşine bunları yapmak için izin isteyen bir mektupta, *Sarabande*'ı 'çok orkestral' olarak tanımlamıştır. Debussy'nin "Avec une élégance grave et lente" notaları Ravel'in orkestrasyonunun temelini oluşturur: Paralel beşli ve oktavlı sade blok akorlar, çıplak nefesliler ile icra edilir. Susturuculu trompet ve tamtam, arp (arpın Ravel'deki esasen vurmali rolünü vurgulayarak) kombinasyonlarıyla beraber her ne yalnızca iki kez ses çıkarsa da etkileyici katkılarda bulunur (Mawer, 2009, s.139).

Elle durdurulan (Hand-stopped) kornolar Sarabande'de önemli bir rol oynar, ancak bu enstrümanın kendine gelmesi Danse kısmında gerçekleşir. Arp ve pizzicato telleri, bir diyalog içerisinde ve elle durdurulmuş, bir çift korno en sevdikleri dördüncü ve beşincileri çalar ve dahası, başlangıçta tarantella temasını çalan korno... (bu parçaya başlangıçta “Tarantelle styrienne” adı verildi) Buradaki tempo çılğıncadır: Debussy'nin işareti 'Allegreto' olsa da, Ravel metronom işaretini “132” olarak ekler. Bu, Ravel'in Debussy'nin piyano dokuları ve armonisinin önerdiği ışık ve gölgeyi belirginleştirdiği güzel bir orkestrasyondur. “Tristan” bölümü ise onun değerlendirmesine uygun bir şekilde vurgulanmıştır. “Dans” kısmı ise Ravel'in tüm transkripsiyonları gibi, müzik en kibar halindedir, orijinaline saygılı olmakla birlikte muhteşem bir şekilde hazırlanmış ve fazlasıyla eğlencelidir (Mawer, 2000, s.139).

Ravel orkestrasyonu besteleme sürecinden biraz ayrı teknik bir beceri olarak ele aldı; kimsenin onu beste yaparken izlemesine asla izin vermese de, orkestrasyon yaptığı görüldü. Kendisi transkripsiyonlarla ilgili de benzer bir yaklaşım göstererek “İyi bir zevkin hakim olması koşuluyla, her müzik eserinin değişime uğrayabileceğini” savunmuştur. Ravel'in Mendelssohn'un piyano eserlerinin baskısı, onun tek editoryal çalışmasını teşkil eder ve savaş sırasında Alman baskılarının bulunmadığı zamanlarda, Durand için üstlenilen belirli bir tür övgüyü temsil eder. Bu baskı, sadece ilki editoryal yorumları içeren dokuz ciltten oluşmaktadır. Ravel, yayınlanmış iki kaynaktan yararlandığını açıkça belirtmiştir: Stephen Heller tarafından düzenlenen Breitkopf ve Brandus; Breikopf versiyonuna bağlı kalsa da Heller'in önerilerini ciddi alternatifler olarak sunmuştur. Karakteristik olarak amacı, el yazması kaynakların yokluğunda Mendelssohn'un sezgiye dayalı stilini mükemmelleştirmek gibi görünür. Böylece Heller'in versiyonundaki ayrıntılara 'daha başarılı', 'daha zarif' veya 'daha narin bir çekiciliğe sahip' olarak atıfta bulundu ve tercih ettiği argümanı haklı çıkardı: “Çünkü bunlar hassas bir sanatçı ve Mendelssohn'un samimi bir hayranı tarafından takdim edilmiştir”. Bu çalışmayı gerçekleştirirken, Ravel açıkca temel amacı olan Mendelssohn'un pratiğini mükemmelleştirme ile eseri tahrif etmeme arasında çatışmalar yaşamıştır (Mawer, 2000, s.23-24).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Maurice Ravel, kendisinden önce gelen Fransız bestecilerin mirasını sürdürme konusunda ısrarlı bir tutum gösterir; seleflerine olan minnettarlığının izlerini, pek çok eserinde görmek mümkündür. Ancak Ravel'in geleneksel biçimlere bağlı kalma arzusu, müzikal stilinin şekillenmesinde etkili bir unsur olsa da Ravel, yenilikçi ve geleneksel kalıpların dışına çıkan bir tutum sergilemiştir.

Müzikte empresyonizmin öncülerinden biri olan Ravel, tıpkı empresyonist ressamlar gibi makro ölçeklerden mikro ölçeklere geçişi armonik olarak incelikle işlemiş, manzaranın uyandırdığı izlenim ile hareket eden empresyonistler gibi Ravel de bir ses manzarası yaratma kaygısı ile hareket etmiştir. Ravel'in empresyonist estetiğe oturtabildiğimiz eserleri olsa da zaman içerisinde geliştirdiği kendine has müzikal dili empresyonist tutumun beklentilerini karşılayamamıştır.

Ravel'in müzikal stilindeki bir diğer önemli unsur ironi kavramıdır; soyut öğelere olan ilgisi, müzikal tutumundaki ironisinin şekillenmesine bir zemin hazırlamıştır. Ravel'in ironisi bugün bile keşfedilmemiş topraklar olarak kalmıştır. İroni, ilk olarak edebiyatla ilişkilendirilir ve Ravel'in müziğinde, beklenmeyen ve öngörülmeleyen dokunuşlar ile karşımıza çıkar. Fakat Ravel'in ironisi, gösterişçi olmaktan uzak, daha nazik ve örtük bir üsluptadır. Hayatındaki zor deneyimler, onun müziğinde belirgin bir biçimde tezahür etmez; kimi zaman kinayeli bir mizah, kimi zaman tenkit yolu ile acı ve tatlı olguların iç içe geçmiş olduğunu görürüz. Ravel'in müziğindeki ironi, gizlenmiş ve öngörülemeyen bir ironidir.

Yazarlar, yüzyıllar boyunca eserlerinde kimi zaman yanıltıcı, kimi zaman da şaşırtıcı bir etki yaratmak için kasıtlı olarak ironik dokunuşlarda bulunmuşlardır. Ravel de müzikal ironisinde bu prensipte hareket etmiştir; Sembolizme olan merakı gençlik yıllarından beri bilinen besteci, sembolizmin dış dünyanın gerçeklerinden, çirkinliklerinden hayal yolu ile kaçışını, kapalı anlamlarını, mecazi, melankolik unsurlarını kullanmıştır. Sembolizm aynı zamanda bir anlatıya yönelik değildir ve düşüncelerden çok duygulara hitap eder; algılayış ön plandadır ve belli bir biçime dayanmaz, daha çok betimsel analize uygundur. Dönemin Paris'i birbirleri ile etkileşimde olan pek çok sanat akımı ve sanatçıların hararetli trafikleri çerçevesinde şekilleniyordu ve Ravel'in Sembolizmden etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur.

Ravel Sembolist biçimden etkilendiği kadar Sembolist şairler ile yakın dostluklar da kurmuştur ve müziğinde onların eserlerine yer vermiştir.

Kendisinin de belirttiği üzere öğretmeni olarak gördüğü Edgar A. Poe, bilhassa besteleme sürecinde feyz aldığı biri olmuştur. Poe'nun ex-nihilo (yoktan var etme) biçimi, Ravel'in sonuçtan ziyade yaratım sürecine olan merakı ile örtüşür; var olan bir şeyin devamı gibi ortaya çıkan unsurlar, gizlemiş kasvetli ve soyut kavramlar Ravel'in edebi ruhunu beslemiştir. Ancak Ravel, müziğindeki titiz yapıyı hiçbir zaman elden bırakmamıştır. Poe'ya olan hayranlığı, akıl ve duygunun hesaplı dengesidir ve açıkça görülmeyen ancak hissedilen elementler, Ravel'in müziğindeki bir diğer konudur.

Ravel, müziğinde açıkça kişiliğini ortaya koymamıştır ve kendini müziğinden soyutlamıştır. Ketum bir insandır ve ketum bir müziği vardır. Hassas doğası, kırılabilirliği ve travmaları sebebiyle hayatı boyunca maskelere ihtiyaç duymuştur; bu öyle bir hal almıştır ki maskeler onun bir parçası haline gelmiştir (maske yok: Ravel yok). Ravel'in maskeleri, kişiliğini gizlemesine olanak sağlayan, kendi kendine koyduğu sınırlardır. Müziğinde yanıltıcı, gerçeklik algısından uzak bir duygu uyandırır ve dinleyicinin duygularını manipüle etmeye yönelik bir sihirbaz gibidir. Ravel'in illüzyon yaratma merakı, daha çok ondokuzuncu yüzyılın kapanışını ifade eden Fin de siècle (yüzyılın sonu) sürecinde kurulan panayırarda, tiyatrolarda sergilenen sihirbazlık gösterilerinden, ışık oyunları ile elde edilen hayalet gösterilerinden geliyor olabilir.

Ravel'in Bask kökeni, 1889 Dünya Fuarı'nda tanıştığı Uzakdoğu müzikleri ve Cava Gamelan çalgıları, 'Rus Beşleri'nin müziği ve Amerika seyahatinde dinlediği caz ve blues müziği, onun egzotik merakının şekillenmesine ve ileriki zamanlarda ortaya koyacağı eserlere birer zemin hazırlamıştır. Ravel, 1924'de André Révész'e annesinin onu guajira (İspanyol halk şarkısı) söyleyerek uyuttuğunu söylemiştir ve çocukluğundan aşına olduğu bu müzik, Ravel'in müziğinde Bask mirasını sürdürme konusunda bir temel oluşturmuştur; Rapsodie Espagnole, L'Heure Espagnole, Habanera gibi eserleri birer örnek sayılabilir. Shéhéazade eserinin ilk şarkısı "Asie"dir (Asya) ve Ma Mère l'Oye'nin 'Laideronnette' bölümünde tapınak çanlarını Cava müziğinin "kusurlu modları"ndan türetmiştir. 1889'da Rimsky-Korsakov'un Capriccio Espagnol'unu dinleyen Ravel, kendisinin hem müziğinden hem de eserin orkestrasyonundan oldukça etkilenmiştir ve onun 1928 yılında bestelediği 'Bolero' orkestrasyonunda etkin rol oynamıştır. Ravel, Amerika'da seyahatinde tanıştığı caz ve blues

müziğinden etkilenmiştir ve Sol Majör Piyano Konçertosu'nun ilk bölümünü caz müziğinden ilham alarak yazmıştır. Ancak Ravel, kıtalar arası tek seyahati olan Amerika seyahati ve birkaç Avrupa turnesi dışında pek seyahat eden biri olmamıştır. Egzotik kavramı onun için “idealize” olarak ele alınan, bu sebepten de müziğinde zaman zaman yapay olmakla suçlandığı bir kavram olmuştur.

Ravel'in sanatkarlığının yanı sıra zanaatkarlığını da ortaya koyduğu bir diğer konu orkestrasyonudur. Orkestrasyonundaki mekanik hassasiyet, bu alandaki pek çok öncüyü gölgede bırakacak derecede üne kavuşmasını sağlamıştır. Ravel, orkestradaki enstrümanların tekniğini, tınısını, kapasitesini her zaman hesaba katmış ve enstrümantal tınıyı, biçim oluşturmak ve anlam yaratmak adına efektif kullanmıştır; tını, armoni ve form yapısının önüne geçer ve Ravel'in orkestrasyonunda merkezi bir noktada konumlanır. Armonik olarak gizli bir biçimde pasajları birbirine bağlar ve bunun neticesinde işitsel algılamada bir illüzyon yaratır; enstrümanların, tek veya birden fazla enstrüman grubunun devam ettirdiği bir sesin arkasına girmesiyle beraber tını değişir. Bu organize tını biçiminin neticesinde, farklı bir ses objesi açığa çıkar ve onun orkestrasyonundaki birçok enstrüman, öz tınısını koruyamaz ve dönüşüme uğrar. Ravel, orkestradaki her bir enstrümanı israf etmeden, özenli ve fonksiyonel biçimde kullanan bir orkestrasyon dehası ve ses ustasıdır. Orkestrasyonu, kompozisyon biçiminden ayrı bir konu olarak ele almış, bu konuda daha cüretkar ve açık bir tutum sergilemiştir.

Maurice Ravel'in müziğin gelişimine ve evrimine olan katkıları, geçmiş ve bugün de olduğu gibi gelecekte de önemini koruyacaktır.

KAYNAKÇA

Beavers, J. (2021). *Ravel's Sound: Timbre and Orchestration in His Late Works*. MTO A Journal Of The Society For Music Theory

<https://www.mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.beavers.php>

Buzacott, M. (2021). *Classically Curious: Debussy and the Paris Expo of 1889*. abc.net.au

<https://www.abc.net.au/classic/read-and-watch/music-reads/classically-curious-debussy-paris/11174540>

Goddard, S. (1925). *Maurice Ravel: Some Notes on His Orchestral Method*, Oxford University Press

Gombrich, E.H. (1972). *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Jones, C. (2021). *Modern Art & Japanese Woodcut Prints*. Medium.com

<https://medium.com/thinksheet/modern-art-japanese-woodcut-prints-efebae1357c5>

Kaminsky, P. (2011). *Unmasking Ravel*. University of Rochester Press, USA

Kelly, B. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Maurice Ravel*, Oxford University Press

Mawer, D. (2000). *The Cambridge Companion to RAVEL*. Cambridge University Press, New York

Sérullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi, İstanbul

Şahin, H. (2021). *Japonizmin Empresyonist Sanat Akımı Üzerine Etkileri*. İdil Dergisi

Zank, S. (2009). *Irony and Sound The Music of Maurice Ravel*. University of Rochester Press, USA

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.beavers.php> Erişim Tarihi: 15 Ekim 2021

<https://www.abc.net.au/classic/read-and-watch/music-reads/classically-curious-debussy-paris/11174540> Erişim Tarihi: 21 Ekim 2021

<https://medium.com/thinksheet/modern-art-japanese-woodcut-prints-efebae1357c5> Erişim Tarihi: 3 Kasım 2021