CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Ayşe TURAN

(Sanatta Yeterlik Tezi)
Eskişehir, Eylül 2009

CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Ayşe TURAN

Sanatta Yeterlik Tezi
Müzik Ana Sanat Dalı
Danışman: Doç. Burcu TUNCA

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Eylül, 2009

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Ayşe TURAN

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2009

Danışman: Doç. Burcu TUNCA

Bu araştırma, iki Fransız besteci Claude Debussy ve Maurice Ravel'in oda müziği için bestelemiş oldukları tek yaylı çalgılar dörtlülerinin incelenmesi ve bu iki dörtlünün her bölümünün ayrıntılı bir biçimde, yapısal olarak karşılaştırılmasını kapsamaktadır. Ayrıca araştırmada bestecilerin hayatları, dörtlülerin yazılış süreçleri, iki dörtlünün benzer ve farklı yönleri de yer almaktadır. Ekler kısmında, dörtlülerin şimdiye kadar kayıt edilmiş CD' lerinden oluşan bir listeye yer verilmiştir.

ABSTRACT

A COMPARISON RESEARCH BETWEEN STRING QUARTETS BY CLAUDE DEBUSSY AND MAURICE RAVEL

Ayşe Turan

Anadolu University The Institute of Fine Arts, September 2009

Supervisor: Ass. Prof. Burcu Tunca

This research involves the structural comparison between the two string quartets composed by Claude Debussy and Maurice Ravel. It also includes the lives of the composers, composing processes, the similar and contrasting aspects of the two quartets. The appendix section has a list of CD's recorded so far of the two quartets which mentioned in the thesis.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ayşe Turan'ın "Claude Debussy ve Maurice Ravel Yaylı Çalgılar Dörtlülerinin Karşılaştırmalı İncelemesi" başlıklı tezi …… tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik (Yaylı Çalgılar-Keman)** Ana Sanat Dalında **Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı) :	Doç. Burcu TUNCA	……..
Üye	: ……	……..
Üye	: …….	……..
Üye	: ……	……..
Üye	: …….	……..

Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Tezle ilgili, her türlü konuda destek veren ve yardımcı olan Doç. Burcu Tunca'ya, yurtdışındaki kütüphanelerdeki yabancı kaynaklara ulaşılmasında sağladığı kolaylıklarından dolayı Neslihan Aydınmakina'ya, yabancı kaynakların çevirisinde yardımcı olan Melih Koterin'e, müzik bilgisiyle yardımcı olan Mesruh Savaş'a ve eserlerin notalarının taranmasında yardımcı olan Gürhan Turan'a teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Ayşe TURAN

Müzik Ana Sanat Dalı
Sanatta Yeterlik

Eğitim

Y. Lisans	1999	Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Lisans	1995	Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı
Lise	1992	Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı

İş

2007	İkinci Keman Grup Şefi, Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası
1996	Sanatçı Öğretim Elemanı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Tamamladığı Kurslar

2005	Moskova Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof. Mihail Aranoviç Gotsdiner ile Anadolu Üniversitesi'nde düzenlenen master kurs (Oda Müziği)
2002	Viyana Müzik Akademisi Öğretim Üyesi Prof. Christian Dallinger ile Viyana Müzik Akademisinde düzenlenen kurs
1999	Moskova Devlet Konservatuvarı, Orkestra Fakültesi Dekanı Sergei Krançevko ile Anadolu Üniversitesi'nde düzenlenen master kurs

Etkinlikler

2007-2009	Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası ile yurtiçi verilen konserler
1996-1999	Anadolu Üniversitesi Akademik Oda Orkestrası ile yurtiçi ve yurtdışı verilen konserler
1995	Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonu'nda Hacettepe Üniversitesi Gençlik Senfoni Orkestrası eşliğinde solist olarak verilen konser

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 08.01.1975 Cinsiyet: Bayan Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ ……..….. ii
ABSTRACT ……..….. iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ……...….. iv
ÖNSÖZ …… v
ÖZGEÇMİŞ ……..... vi
ŞEKİLLER LİSTESİ ……..... ix
GİRİŞ …….. 1

BİRİNCİ BÖLÜM

BESTECİLERİN HAYATI

1. CLAUDE DEBUSSY' NİN HAYATI ……..... 2
2. MAURICE RAVEL' İN HAYATI ……... 5

İKİNCİ BÖLÜM

YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜLERİNİN YAZILIŞ SÜREÇLERİ

1. DEBUSSY YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜNÜN YAZILIŞ SÜRECİ ….. 8
2. RAVEL YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜNÜN YAZILIŞ SÜRECİ …….. 10

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

1. DÖRTLÜLERİN BİRİNCİ BÖLÜMLERİ …… 14
2. DÖRTLÜLERİN İKİNCİ BÖLÜMLERİ ……..... 21
3. DÖRTLÜLERİN ÜÇÜNCÜ BÖLÜMLERİ …… 26
4. DÖRTLÜLERİN DÖRDÜNCÜ BÖLÜMLERİ ..……..... 30

SONUÇ …… 36
EKLER …… 38
KAYNAKÇA ……..... 39

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-4. ölçüler ……..... 15
Şekil 2. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-4.ölçüler ……. 15
Şekil 3. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-2. ölçüler, birinci keman …… 16
Şekil 4. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-2.ölçüler, birinci keman ……. 16
Şekil 5. Sol eksenli frijyen mod ……... 16
Şekil 6. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-4. ölçüler, viyolonsel ……. 16
Şekil 7. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1. ölçü, ana tema ve pentatonik yapısı .. 17
Şekil 8. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-2. ölçüler, ana tema ve pentatonik yapısı 17
Şekil 9. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 63-64. ölçüler, 2. ana tema ve pentatonik yapısı …… 17
Şekil 10. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 55-56. ölçüler, 2. ana tema ve pentatonik yapısı …… 17
Şekil 11. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 13-14. ölçüler, atmosferik doku …….. 18
Şekil 12. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 24-25. ölçüler, atmosferik doku …….. 18
Şekil 13. Debussy Yaylı Dörtlü. Bölümler arasındaki döngüsel ilişki ……... 19
Şekil 14. Ravel Yaylı Dörtlü. Bolümler arasındaki döngüsel ilişki …….. 19
Şekil 15. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 141-144. ölçüler, birinci bölüm'deki ana temanın tematik dönüşümlerinden biri …….. 19
Şekil 16. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 19-20. ölçüler, birinci bölüm'deki ana temanın tematik dönüşümlerinden biri …… 19
Şekil 17. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 54-56. ölçüler, birinci bölüm'deki ana temanın tematik dönüşümlerinden biri …… 19
Şekil 18. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 63-64. ölçüler, yardımcı tema, re eksenli lidyen ……... 20
Şekil 19. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 55-56. ölçüler, yardımcı tema, la eksenli frijyen …….. 20
Şekil 20. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 104-106. ölçüler, temaların birleşimi 20
Şekil 21. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 70-74. ölçüler, temaların birleşimi ……. 21
Şekil 22. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 1-4. ölçüler 21
Şekil 23. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 1-4. ölçüler ……..... 22

Şekil 24. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 3-4. ölçüler, birinci tema, viyola …….. 23
Şekil 25. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 56–59. ölçüler, ikinci tema, birinci keman …….. 23
Şekil 26. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 1-2.ölçüler, birinci tema ……... 23
Şekil 27. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 122. ölçüler, birinci temanın üçlemelerle yazılmış ritmik varyantı, ikinci keman …… 24
Şekil 28. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 80-82. ölçüler, *quasi arpa pizzicato* akorlar, viyola …… 24
Şekil 29. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 13-16. ölçüler, ikinci tema, birinci keman 24
Şekil 30. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 56-58. ölçüler, *Trio,* homofonik doku .. 25
Şekil 31. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 89-92. ölçüler, *Trio*, kontrpuan etkisi yaratan doku ……. 25
Şekil 32. Debussy Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 28–30. ölçüler …… 26
Şekil 33. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 28–30. ölçüler …… 26
Şekil 34. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 73. ölçü …….. 27
Şekil 35. Debussy Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1–2. ölçüler, birinci tema, ikinci keman …….. 27
Şekil 36. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1–2. ölçüler, eşlik motifi, birinci keman 27
Şekil 37. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1–4. ölçüler, birinci tema, viyola …..... 28
Şekil 38. Debussy Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1–3. ölçüler, ikinci keman, viyola ... 28
Şekil 39. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 19-20. ölçüler, ikinci tema, birinci keman …….. 28
Şekil 40. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 82-83. ölçüler, iç içe geçmiş temalar … 29
Şekil 41. Debussy Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1-4. ölçüler …… 29
Şekil 42. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1-4. ölçüler …….. 30
Şekil 43. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 10 –11. ölçüler …… 30
Şekil 44. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 1-4. ölçüler …… 31
Şekil 45. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 1-4. ölçüler …… 31
Şekil 46. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 165-168. ölçüler, ana tema dönüşümlerinden biri, ikinci keman …… 32
Şekil 47. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 54-56. ölçüler, ana tema dönüşümlerinden biri, birinci keman …… 32
Şekil 48. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 286-288. ölçüler, arpejler ……. 33
Şekil 49. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 259-261. ölçüler, arpejler …….. 33

Şekil 50. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 289-292. ölçüler, *tremolo*'lar …..... 34
Şekil 51. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 76-79. ölçüler, *tremolo*'lar ……. 34
Şekil 52. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 252-256. ölçüler, alıntı …….. 34
Şekil 53. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 172. ölçü, armonik sesler ……... 35

GİRİŞ

Fransız besteci Claude Debussy (1862–1918) ve Maurice Ravel (1875–1937), 20. yüzyılın başlarında, Fransa'nın müzikal stiline belirleyici olarak katkıda bulunmuşlardır. Bu besteciler batı müziğinin temel özellikleri olan armoni ve ses rengine getirdikleri yeniliklerle geç romantizm ve 20. yüzyıl arasında bir köprü olmuşlardır. Bu yenilikler, temelde bir yandan ileri anlatım dilleri kullanırken öte yandan geçmiş dönemlerin üslup özelliklerini yeni bir anlayışla harmanlamayı öngörmektedir.

Yenilikleri çoğunlukla armoni ve ton rengi aracılığıyla algılanabilir hale getirmeyi hedefleyen her iki bestecinin de müzikleri özgündür. Bunun yanı sıra Debussy'den on üç yıl sonra doğan Ravel'in stilini oluşturmasında, Debussy'nin müziğinin etkileri de kayda değerdir.

Bu çalışmada; hemen hemen aynı dönemlerde doğan bestecilerin hayatlarına ve oda müziği repertuarına yeni bir ifade biçimi getiren yaylı çalgılar dörtlülerinin yazılış süreçlerine yer verilmektedir. Aynı zamanda Debussy'nin dörtlüsünün, kendisinden on yıl sonra bestelenmiş olan Ravel'in dörtlüsü üzerine olan etkileri, her iki bestecinin kullandığı teknikler ele alınarak değerlendirilmektedir. Müzikal materyallerinin benzerlikleri ve farkları, eserlerin bölümleri birbirleriyle ilişkilendirilerek incelenmekte ve bölümlerden alınan örnek motif ve cümlelerle karşılaştırılmaktadır. Ayrıca ekler kısmında, her iki eserin birlikte yorumlandığı, günümüze kadar yapılmış ses kayıtlarının bir listesine yer verilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM
BESTECİLERİN HAYATI

1. CLAUDE DEBUSSY' NİN HAYATI

20. yüzyıl müziği üzerinde büyük etkileri olan Fransız besteci Claude Debussy 22 Ağustos 1862 yılında Paris yakınındaki Saint-Germain en Laye'de doğmuştur. Debussy'nin müziğe olan ilgisi küçük yaşlarda ortaya çıkmış ve Frédéric Chopin ile çalışmış olan bir öğretmenden ders almaya başlamıştır. Hızlı bir ilerleme kaydeden Debussy on bir yaşındayken Paris Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. 1872 yılından itibaren on bir yılını geçirdiği Paris Konservatuvarı'nda Albert Lavignac, Emile Durand, Antoine Marmontel ve César Franck ile çalışmış Ernest Guiraoud'dan kompozisyon dersleri almıştır. "Yoğun olarak Orta Avrupa klasik geleneğine göre eğitim veren ve İtalyan Luigi Cherubini'nin yönetiminin etkisinde olan Paris Konservatuvarı, besteciyi Fransız müzikal yaratıcılığının özelliği olmayan prensipler, teknikler ve formlar üzerinde uzmanlaştırmıştır."[1] Konservatuvarın bu geleneksel eğitimi ve klasik disiplinlerine karşın bu ona güç kaynağı olmuş, besteci farklı teorileri ve yeni metotları ile öğretmenlerini çok şaşırtmıştır.

Besteci daha önceleri kabul edilen tonal dil ve yapı uygulamalarına bağımlı olmadan, yapısal mantıklarını koruyan yeni formlara hayat vermiş, bu ritmik ve tınısal fikirleri yeni yöntemlerle birleştirmiştir.

Debussy'nin bu özelliğini fark eden piyano öğretmeni Marmontel'in tavsiyesi üzerine 1879-1882 yılları arasında Çaykovski'nin finansal destekçisi olan Nadezhda Filaretovna von Meck'in evinde özel piyanist olarak çalışma şansı yakalamıştır. Bu aile ile birlikte Floransa, Venedik, Viyana ve Moskova'ya seyahat etmiştir. Bu zaman zarfında Debussy, Rus besteciler Alexander Borodin ve Modest Mussorgsky'nin müziklerinden ve aynı zamanda bu gezi sırasında Viyana'da izlediği Wagner'in "Tristan und Isolde" operasından çok etkilenmiştir.

1884 yılında birçok bestesinin ardından, "Mirasyedi" adındaki eseriyle *Prix de Rome* ödülünü kazanarak Roma'da üç yıl eğitim gören besteci, 1887 yılında Beyrut'u ziyaret etmiştir. Paris'e dönüşüyle birlikte 1889 Paris Uluslararası Sergisi'nde Uzakdoğu müziğini keşfederek müziğe

[1] Eric Salzman, **Twentieth – Century Music and Introduction**, (1988 by Prentice Hall, A Division of Simon & Schuster Englewood Cliffs, New Jersey), s. 20.

yeni bir tanım getirecek, dinleyicileri çok uzun süre etkileyecek olan aralıksız ve yoğun besteler dönemine girmiştir.

1890'lı yıllar Debussy'nin kariyerindeki en verimli dönemdir. Bu döneme ait ilk eseri "La Damoiselle élue" (Kutsal Bakire) olarak bilinir. Bestecinin hayal gücündeki taşkın hava ve romantizmin duygusal temalarından bilinçle uzaklaşan renkli armonileri, onun yeni bir tarz araştırması içinde olduğunu ima etmiştir.

Çağdaşlarının çoğu gibi Debussy de sadece Fransız dilinin serbest ritmik akışından değil, aynı zamanda Fransa'nın edebi kültüründen de etkilenmiştir. Debussy'nin müzikal anlatımı Romantizmdeki düş gücünün bir devamı gibi o dönemin sembolist şairlerinin şiirlerindeki, sözcüklerin tınlayışına duyulan hassasiyet ve görsellikle paralellik göstermiş ve besteci sembolist şairlerin eserleriyle yakından ilişkisi olan metinlerle ilgilenmiştir.

> Bu hareketle başı çeken şairler Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Paul Claudel ve Paul Valéry'dir. Bu sembolist şairler ifade yerine ima (dolaylı olarak anlatım) ile iletişim kurmuşlardır. Onların ifade vasıtaları kinaye (gerçeği mecaz yoluyla dolaylı olarak anlatmak) ve metafordur (mecaz). Sembolist çalışmaları bir durumdan daha çok bir ambians yaratır, sonuca varma yerine sempati hissi uyandırırlar ve kararsızlık ve belirsizlik adeta onların birleştirici unsurlarıdır.[2]

Gerçekten de bu tür şiirsel fikirler, Debussy'nin müzikal fikir ve düşünce formlarını önemli derecede etkilemiştir. Bu etkinin kanıtı olarak bestecinin Fransız müzik tarihinde yankı uyandıran "Pelléas et Mélisande" adlı operası gösterilebilir.

Debussy'nin tarzının gelişimi ve müziğindeki Wagner hayranlığı, savaş yıllarının göze çarpan soyut eserlerinden de büyük bir netlikle izlenilebilir. Bestecinin 1890 yılında yazdığı "Cinq poems de Baudelaire" (C. Baudelaire'in Beş Şiiri) 1893'deki "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" ve "Prélude á I'après-midi d'un faune" (Bir doğa tanrısının öğleden sonrası) adlı orkestra yapıtı, ilk olgun eserleridir.

Besteci ömrü boyunca esin kaynaklarını, hep müziğin dışında, şiirlerde, edebiyatta, resimde ve doğa görünüşlerinde aramıştır. Kişisel olarak Fransız şairleri ve ressamlarla olan

---

[2] Mark A. Radice, **Concert Music of the Twentieth Century** , (2003, Pearson Education, Inc. New Jersey), s. 38

tanışıklığının etkisiyle yazdığı ilk önemli orkestra eseri "Prélude á I'après-midi d'un faune" adlı senfonik şiirinin 1894 yılında sahnelenmesi, izlenimci müziğin doğuşuna işaret etmiştir. "İzlenimcilik; ima ve bir şeyi olduğundan hafif gösteren ifadeler üzerine kuruludur ve romantiklerin açık sözlü, enerjik bilgi ifadelerinin bir şekilde zıttıdır."[3]

Debussy'nin yirmi yıl sürecek en verimli dönemi bu süreçle başlamıştır. Bu dönemde; "Nocturnes" (Noktürnler), "La mer" (Deniz), "Images" (İmgeler) adlı orkestra eserleri, çok sayıda piyano eserleri, çeşitli şarkılar ve oda müziği eserleri, bale müziğini ve tek operasını yazmıştır.

> 1900'lü yıllarda yeni hitap şekilleri bulma ve tonalitenin klasik gelişim ve değişimci prensiplerini yeni bir içerik ya da yeni bir ifade formuyla değiştirme sorunu en iyi müzik beyinlerini meşgul etmiştir. Almanya ve Avusturya'da bu süreç gelenekselliğin iç gelişiminden çıkarak oldukça güçlü bir evrimsel şekil kazanmıştır. Klasik tonalitenin çok daha az kök saldığı ve belki de yapay olarak görüldüğü Fransa'da bu oluşum, büyük kolaylık ve mükemmellikle ortaya çıkmıştır. Debussy bunu ortaya çıkarmada yardımcı olan en önemli bestecidir.[4]

Bestecinin tekniğinin gelişmesi 1910-1917 yıllarındaki son dönem eserlerinde, çarpıcı yeni yönler ortaya koymuştur. Müziğinde tonal belirsizlik alanı oluşturarak, başka bir ifadeyle müziğinde majör ve minör modları, ya da diğer modları kesin bir eksen (ton merkezi) hissi vermeden kullanarak müziğine havada asılı bir etki kazandırır. Bestecinin tercih ettiği bu modlarda hiyerarşik bir ton merkezinin yokluğu (bestecinin bilerek kaçındığı) bu belirsizliğin temel sebebidir. Müzikal düşünce yapısına inşa edilen bu belirsizlikler; ritmik ifade formları, dinamikler, artikülâsyonlar ve ses rengi, Debussy'nin müziğindeki asıl ton merkezi seçimleri kadar temeldir. Besteci, biçimsel önemi olan noktalardaki dorukları motifsel ya da tematik gelişimin sebep olması beklenen yeni ton merkezleri ile vurgulamak yerine buralarda tınısal açıdan zengin melodiler kullanır.[5]

"Besteci aynı zamanda bazen Doğu Asya'yı anımsatıcı sesler yaratarak tam-ton ve pentatonik gibi diatonik olmayan ölçüler de kullanmıştır."[6]

---

[3] Donald Jay Grout & Claude V. Palisca, **A History of Music in Western Music**, (1988 by W.W.Norton & Company, Inc USA), s. 793.
[4] Eric Salzman, a.g.e., s. 20.
[5] Mark A. Radice, a.g.e., s. 40.
[6] Mark Evan Bonds, **A History of Music in Western Culture,** (2006 by Pearson Education, Inc. Upper Saddle River, New Jersey), s. 542.

Yakalandığı kanser hastalığı dolayısıyla enerjisi tükenen Debussy, her şeye rağmen beste yapmayı sürdürmüştür. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine müziğe olan ilgisini her ne kadar kaybetmiş olsa da, 1917 yılında son eseri olan keman-piyano sonatını yazmıştır. "Dönemin en etkin bestecilerinden olan ve müzikal izlenimciliğin kurucusu olan büyük besteci savaş gürültüleri arasında 25 Mart 1918'de Paris'te ölmüştür."[7]

2. MAURICE RAVEL'İN HAYATI

20. yüzyılın en orijinal ve sofistike bestecilerinden biri olarak tanınan Maurice (Joseph) Ravel 7 Mart 1875 yılında Fransa'nın Ciboure kasabasında doğmuştur. Amatör bir piyanist olan babası tarafından, müziğe olan ilgisinin keşfedilmesiyle 1889 yılında, Paris Konservatuvarı'nda profesör olan Émile Decambes'den piyano dersleri almış ve aynı yılın Kasım ayında konservatuvarda Eugène Anthiome'un piyano hazırlık sınıfına kabul edilmiştir. 1891 yılında Ravel, Charles-Wilfrid Bériot'nun piyano sınıfına geçmiş Émile Passord'dan armoni dersleri almıştır. Daha sonraları kendisini kompozisyona adamaya karar veren besteci Gabriel Fauré ile kompozisyon, André Gedalge ile kontrpuan çalışmıştır. Paris Konservatuvarı'nın önemli beste ustası Fauré'nin akıcı üslubu Ravel'i derinden etkilemiştir.

O dönem bestecileriyle yakın ilişkisi olan Ravel, çağdaş yapıtlara olan ilgisi dolayısıyla Eric Satie ve kendisini büyük ölçüde etkileyen Rus müzikçilerini incelemiştir.

Özgün yaratıcılığını kullandığı ilk kompozisyon denemeleri; 1895 yılında piyano için bestelediği "Habanera"dır. 1899 yılında ilk kez "Şehrazat" ile dinleyici karşısına çıkmış fakat tehlikeli bir ilerici olarak değerlendirilerek genç besteciler tarafından dışlanmıştır. Okulun verdiği prestijli Roma ödülünü kazanmak amacıyla katıldığı yarışmalardan sonuç alamayan Ravel, bu sırada önce solo piyano daha sonra ise orkestra versiyonunu yayınladığı "Pavane" (Ölü Bir Prenses İçin Yazılmış Eser) ile popüler bir başarı kazanmıştır.

Ravel'i etkileyen besteciler arasında Debussy'nin izlenimci müziği de yer alır.

> Başlangıçta Fransız müzisyenleri arasında ikiz ruhlu müzisyenler olarak betimlenen Debussy ve Ravel yapıtlarına aynı amaçları yansıtmışlardır. Her iki bestecinin de gize, uzak

[7] Ahmet Say**, Müzik Ansiklopedisi,** (1985, Başkent Yayınevi, Ankara), s. 433.

> doğunun tılsımına, "Gamelan"[8] müziğine, çan sesine, akan su sesine, arabesk kaynaklara, değişik ses tınılarına, İspanyol müziğine, çocuk dünyasına düşkünlükleri vardır.[9]

Her iki besteci; 1889 yılında Paris Uluslararası Sergisi'nde izledikleri Java'nın Gamelan orkestrası ve bu orkestranın çalgılarına büyük bir ilgi duymuşlar ve bu müzikten aldıkları esinle pek çok eser vermişlerdir.

Debussy'nin uyum anlayışında getirdiği yenilikler Ravel'in önünü açmış ve geçmişte egzotiğe olan hayranlığı, belirgin bir Fransız hassasiyeti ve saflığın, müziğinde ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

> Kendisinden on üç yıl önce doğan Debussy'nin tarzı zaten herkesçe bilindiğinden, bazı eleştirmenler Ravel'in müziğini Debussy'nin taklidi olarak görmüşlerdir. Her ikisi de tek bir kuartet yazmıştır. Her ikisinin de piyano eğilimleri vardır ve İspanyol tarzından etkilenmişlerdir.[10]

Ravel, Debussy'nin müziğine her zaman hayranlık duymuş fakat kendisi farklı bir müzikal dil adapte etmiştir. Daha "resmi" ve "objektif" bir besteci olan Ravel, Debussy'nin doku ve renkleri doğrultusunda, mimari bir stili içeren sonat gibi geleneksel formlar çerçevesinde çalışmalarını sürdürmüştür.

Besteci 1901-1903 yılları arasında yazdığı teknik düzeyin üstünlüğünü kanıtlayan yaylı çalgılar dörtlüsü ve "Jeux d'Eau" (Su Oyunları) ile, müzisyenlerden oluşan "Société Nationale" (Ulusal Birlik) de kendisine yer edinmiş olsa da, 1905'te bu müzisyenler yapıtlarını geri çevirmişlerdir.

> Yine de Ravel'in ilerleyişi Debussy'ninkine paralel olmasına rağmen, Ravel'in orijinalliği, bağımsız olan yönü piyano müziğinde ve özellikle de tiyatro için yaptığı müziklerde en iyi şekilde anlaşılabilir. Bunlar; "1901'deki "Jeux d'Eau", 1904-1905 yılları arasındaki "Miroirs" (Aynalar) ve 1908 deki "Gaspard de la nuit" (üç şiir üzerine yazılmış piyano eseri), 1907-1909'daki tek perdelik komik operası, "L'. Heure Espagnole" (İspanyol saati) gibi eserleri, Ravel'in Debussy ve empresyonizmin klasik kavramlarına en yakın olduğu çalışmalarıdır. Ancak empresyonist tekniğin bir kısmını benimsemiş olsa da Ravel'in klasik

[8] Endonezya dilinde "müzik grubu anlamına" gelen kelime, aynı zamanda özellikle Java ve Bali adalarında yaygın olan, silafon benzeri çekiçle çalınan çalgı ve vurmalılardan oluşan orkestralara verilen ad.
[9] Leyla Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar**, (1998, Boyut Yayıncılık, İstanbul), s. 241.
[10] Mark A. Radice, a.g.e., s. 40.

> tarzı bariz bir şekilde görülmektedir. Ravel yüzey detayına gelince titizdir ve dış yapının, müzik biçiminin fark edilebilir çerçevesiyle yakından ilgilidir. Biçime verilen bu önem sonucunda besteci, klasik gelenekleri hatırlatan bölüm içi ve bölümler arasındaki dikkatli ton organizasyonu ile içli dışlıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Ravel, 18. yüzyıla kulak veren bir klasikçi olarak da nitelendirilebilir.[11]

Ravel kendini zengin armoni ve melodileri ile basit formlara hayat veren bestelerine adamış, belirli bir müzik kurumunda görev almamıştır. Şakacı hatta alaylı stili büyük ilgi uyandırmış, yapıtları Avrupa'da kısa sürede tanınmıştır. Bu yolda 1911 yılında bestelediği "Daphnis et Chloé" adlı bale müziği ünlü Rus koreograf Diaghilev tarafından sahnelenmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla, çürüğe çıkarıldığı halde kendi ısrarı ile askere alınmış fakat sağlığı el vermediği için kısa sürede sivil yaşamına geri dönmüştür. Bestecinin bu konudaki ısrarı, Fransız aydınlarında görülen yeni serüvenlerin peşine düşmek ve egzotik havayı solumak isteği olarak da nitelendirilebilir. Yaşamı boyunca değişik ve bilinmeyeni araştıran besteci savaştan sonra 1928 yılında Amerika ve Kanada'ya gitmiş, piyanist ve orkestra şefi olarak eserlerini çalmıştır. Burada tanıştığı Amerikan caz müziğinin etkileri daha sonraki eserlerinde hissedilmiştir. Ravel aynı tarihte Oxford Üniversitesi'nin fahri müzik doktoru unvanını almıştır.

1928 yılında Madam Rubinstein'ın ricası üzerine aslında bale müziği olan fakat sevilen bir orkestra yapıtı olarak sıkça sahnelenen "Bolero" adlı eserini yazmıştır. Bu İspanyol dansı; sekiz ölçülük bir temanın değişik çalgılar ve değişmeyen bir ritimle daimi tekrarıdır.

1930 yılında Birinci Dünya Savaşı'nda sağ kolunu yitiren piyanist arkadaşı Paul Wittgenstein için, sadece sol el için piyano konçertosu bestelemiştir. 1931 yılında tamamladığı ikinci piyano konçertosu ise iki el içindir.

20. yüzyıl Fransa'sının en büyük temsilcilerinden biri olan Ravel 1927 yılında bazı nörolojik problemler yaşamaya başlamış, buna bağlı olarak birkaç yıl sonra kas problemleri ile bunama belirtileri oluşmuş ve 1932 yılında geçirdiği trafik kazası ile durumu iyice ağırlaşmıştır. 1937 yılında geçirdiği başarısız bir beyin ameliyatı sırasında hayatını kaybetmiştir.

---

[11] Eric Salzman, a.g.e., s. 25.

İKİNCİ BÖLÜM
YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜLERİNİN YAZILIŞ SÜREÇLERİ

1. DEBUSSY YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜNÜN YAZILIŞ SÜRECİ

Debussy'nin 1893 yılında yazdığı bu önemli oda müziği eseri; büyük Belçikalı kemancı Eugène Ysaÿe'nin birinci keman çaldığı Ysaÿe-Crickboom von Hout-Jacob dörtlüsüne yazılmış ve ithaf edilmiştir. "Aynı zamanda ilk olgunluk eseri sayılan bu dörtlüyü Debussy, Paris'te Wagner'in "Die Walküre" adlı operasının ilk temsilini gördükten sonra yazmıştır."[12]

> Aynı dönemlerde Wagner teorilerini içine çekmeye çalışan yani içlerinde Wagner-vari olan her şeyin sessizce uzandığı ve saf Fransız saygınlığının geri yüklendiği "Pelléas et Mélisande" ile ilgili sembolist bir opera projesi ile uğraşmaya başlayan besteci için dörtlüyü tamamlamak uzun bir süreç olmuştur. 1892 yılında operanın bir sahnesi için bazı önemli taslaklar yapmış fakat sonra Richard Wagner'in eserlerinden etkilendiği bu sayfaları yırtmak zorunluluğu hissetmiştir. Bu operanın sahneye koyulması ve ününü pekiştirmesi için bir on yıl daha geçmiştir.[13]

Aslında fark edilen o ki; o döneme ait savaş yıllarındaki Fransız-Alman çatışmasının bir başka alanının aynı zamanda çalgısal müzik alanı olduğu bir bakıma ortaya çıkmaktadır.

> O dönemler "César Franck ve diğer ünlü besteciler, sonatlar ve çeşitli klasik oda müziği kombinasyonları yazarak Alman formlarını tamamen kucaklamışlardı. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın eserlerinde uzmanlaşmış olan dörtlü topluluklarına ve diğer oda müziği gruplarına besteciler tarafından gözle görülür bir şekilde rağbet olmaya başlamıştı. Debussy'nin 1893'de yazdığı yaylı çalgılar dörtlüsü de bu tür bir konser topluluğu içindi ve Fransız-Alman müzik kültürü alanında yakınlaşma arzusu açıkça hemen görülüyordu. Bu yaylı çalgılar dörtlüsü 29 Aralık 1893'de Ysaÿe dörtlüsü tarafından ilk kez seslendirildiğinde dinleyiciler arasında Wagner ve Franck'ın müziğine ilgi duyan müzik eleştirmenleri de vardı. Paris'in müzikal elitliğine sahip bu dinleyiciler; bestecinin "sınıfımızın üst düzeyleri" olarak adlandırdığı kimselerden, yani doğa ve hayal gücü arasındaki gizemli ilişkiyi kasıtlı olarak aramış olan ve Debussy'nin hoşlanmadığı, klasik gelişmelerden ziyade, eserin teknik özelliklerini her şeyin üstünde tutan uzmanlardan oluşuyordu. Bunların yanında hangi eğilimden olduğu belli olmayan bazı amatörler ve dar görüşlü müzisyenlerden oluşan Société Nationale (Ulusal Birlik) dinleyicileri de

[12] İrkin Aktüze**, Müziği Okumak**, (Pan Yayıncılık, 2002, İstanbul), s. 661.
[13]Roger Parker, "Debussy Quartet in G Minor"**.** http://www.gresham.ac.uk/printtranscript.asp?Eventid= 682", s. 4. (26.06.2008).

> bulunuyordu. Belirli günlerde bu topluluklar bir araya gelmekte ve kendi zevkleri için ünlü yaylı çalgılar dörtlüleri yorumlamaktaydı. Diğer bir deyişle kendine özgü bir düşünce hali geliştiren bu müzisyenler; Haydn, Mozart, Beethoven ve onların en yakın taklitçileri ile beğenilerini sınırlandırıp kendilerini yüksek sınıf kurallarına bağlı bir topluluk ilan etmişlerdi. Saint-Saëns'ın yavaş bir tempoda yaylı çalgılar için yazdığı tek dörtlüsünü takdir etmemişler bunun yanı sıra Gabriel Fauré'yi açıkça hor görmüşlerdi. Bu topluluğun Debussy'nin kompozisyonunu beğenmemeleri de aynı nedenler yüzünden kaçınılmaz bir hal almıştır.[14]

Eleştirmenlerin çoğu yeni dörtlünün tarzını anlamadığı ya da onunla ilgili net bir fikir beyan etmeye cesaret edemedikleri için ilk performansı ile ilgili pek az şey söylemişlerdir. Dörtlüye atfedilen birkaç makale bulunmaktadır. Örneğin Franck'ın okulundan çıkan ve estetik idealleri Debussy'nin aksi olan genç besteci J. Guy Ropartz meslektaşının kuartetini şöyle övmüştür:

"Genç Rusya etkisinin hakim olduğu çok ilginç bir çalışma; şiirsel temalar, az bulunan ton renkliliği ve ilk iki bölüm özellikle dikkati çekmektedir."[15]

Öncü müzisyenlerin müzik dergisi olan "L'Ouvreuse du Cirque d'Ete"nin bir eleştirmeni bu dörtlüden dolayı şaşkınlığa uğradığını itiraf etmiştir ve onu şu şekilde tanımlamıştır:

"Hayrete düşürücü orijinallik ve çekicilik yüklü *scherzo* nefis bir *pizzicato'*ya sahip, final ise ona kıyasla beklenmedik ve acımasız bir şekilde zor, fakat itiraf etmeliyim ki, *Andante*'nin ortasından pek keyif alamadım."[16]

Bu kompleks ritimlerden ve emsalsiz uyumdan dolayı Ulusal Birlik şaşkına dönse de kısa bir süre içinde bu stile alışmışlar ve 1895-1898 yılları arasında bu yapıdaki dörtlüler de repertuarlarının bir parçası olmuştur. Örneğin Guarnieri Kuartet 1894 yılında Paris'te Debussy'nin dörtlüsünü seslendirmiş ve bu konser üzerine Paul Dukas önemli bir makale yazıp besteciyi ve eserini şu şekilde ele almıştır:

> Genç müzisyenlerin en yetenekli ve orijinal sanatçılarından biri olan Debussy, müziğe araçtan ziyade bir son olarak bakan, onu bir ifade çabası olarak değil ifadenin ta kendisi

[14] Leon Vallas, **Claude Debussy, His Life and Works**, (Dover Publications, Inc. New York), s. 91.
[15] Leon Vallas, a.g.e., s. 93.
[16] Aynı, s. 93.

> olarak değerlendiren bestecilerden biridir. O, Beethoven nesline değil, müziğin abartılan tüm dramatizasyonu ile ilintili besteciler ırkına aittir. Bu dörtlü kesinlikle Debussy'nin tarzının damgasını taşımaktadır. Form fazlasıyla serbest olmasına rağmen her şey açıkça ve kısaca çizilmiştir.[17]

Bestecinin opus numarası taşıyan tek eseri olan dörtlü (opus 10) hakkında çıkan eleştirilerin bir kısmı da besteciyi mutlu etmemiştir. Özellikle Debussy'nin dörtlüsünü, dostluğuna önem verdiği Ernest Chausson'un suskun kalarak pek ciddiye almamasının onu incittiği, 1894 yılının sonlarında Chausson'a yazmış olduğu mektubundan da anlaşılmaktadır:

"Bir tane dörtlü de size, sadece size özel yazacağım ve formlarıma hassasiyet vermeye çalışacağım."[18]

1887'den 1895'e kadar Debussy'nin müziği, çağının müziğini Beethoven ve Wagner'in yaptığı gibi tamamen değiştirmiş gibi gözükmektedir.

> Debussy'nin bu tek dörtlüsü o yüzyılın bestecileri için bir kaynak eser olmuştur. Besteci müzikal fikirlerin akademik gelişimlerinden kendisini sakınarak, tonalitenin katı tutumları konusunda esnek düşünerek, armoniyi bir renk verici unsur olarak kullanarak ve klasik gelenekselcilikten kaçınarak, bu dörtlü ile fikirlerini mutlak bir müzik şeklinde ortaya koymuştur. "Cyclique form"da (döngüsel biçim) güzel bir eser yazarak malzeme ve detay kullanımında mükemmel bir inisiyatif örneği yaratmıştır.[19]

2. RAVEL YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜNÜN YAZILIŞ SÜRECİ

Maurice Ravel, tek dörtlüsü olan bu eserine Paris Konservatuvarı'nda öğrenciyken 1902 yılında başlamış ve 1903 Nisan'ında tamamlayarak öğretmeni Gabriel Fauré'ye ithaf etmiştir. Eserin ilk seslendirilişi Paris'te 5 Mart 1904'de Heymann Kuarteti tarafından Société Nationale'in bir konserinde gerçekleştirilmiştir."[20]

---

[17] "Sierra Chamber Society Program Notes", http://www.fuguemasters.com/ scs.notes.html, s. 2. (17.02.2009).
[18] Leon Vallas, a.g.e., s. 94.
[19] Marion Bauer and Ethel R.Peyser, **Music Through The Ages**, (1932, G.P Putnom's Sons, Newyork & London), s. 470.
[20] İrkin Aktüze, a.g.e., s. 1818.

Ravel konservatuvara on dört yaşındayken başlamıştır. Orada yıllarca yaptığı çalışmalara ve belirgin müzikal yeteneğine rağmen *Grand Prix de Rome* ile ödüllendirilmemesi onu başarısızlıktan ziyade kariyerini daha da ileri noktalara taşımasına yardımcı olmuştur.

> Besteci *Prix de Rome* ödülünü kazanmak için dört defa denemiş fakat ikincilik ödülünden ilerisine gidememiştir. 1905 yılındaki son girişiminde ön elemeyi geçememiştir. Bu en prestijli ödülü kazananların çoğunun hem kendileri hem de müzikleri zaman içerisinde unutulmuştur. Ravel gibi bir yeteneğin bir besteci olarak inkâr edilmesiyle bu ödül bir skandal olarak görülmüştür.[21]

O dönemde Ravel'in egzotik olan her şeye düşkünlüğü, kendi neslinin sanatçılarıyla ortak bir özelliğini oluşturmuştur. Örneğin ressam Gaugin de uzak ülkelerin büyüsüne kapılmış Fransa'yı terk ederek Tahiti'ye yerleşmiştir. "Uzak Doğu'nun renk coşkunluğu Ravel'in orkestra müziğinde yaşamı boyunca duyurulmuştur. Bali adasının "Gamelan" müzikleri, metal levhalar, bronz kâseler ve tahta çubuklarla ortaya çıkan müzikler Ravel'e yeni tınıların ufkunu açmış ve zengin bir renk dünyasına götürmüştür. Daha o zamanlardan tılsıma, büyüye, gize ve çelişkilere olan eğilimi hayal gücünü büsbütün kışkırtmıştır."[22]

Aslında Ravel bu dörtlüyü, 1903 yılında *Prix de Rome* ödülünü kazanmayı, dördüncü kez kaçırdığı dönem sıralarında yazmıştır. "Bu bestecilik ödülünü devamlı olarak kazanamamasının altında, melodi ve armonideki devrimsel yöntemleri yatmaktadır, o jüriyi tatmin edecek derecede tutucu değildir. Bunun yerine o, Paris'te genellikle eserini desteklemiş olan çevresinin gözüne girmiştir."[23]

O zamana kadar kendisine karşı soğuk olan müzik eleştirmenleri ona destek vermeye başlamışlar ve çıkan bu karmaşanın ardından konservatuvar müdürü istifa etmeye zorlanmış ve yerine Ravel'in hocalığını yapmış olan Gabriel Fauré getirilmiştir. Eserin adına ithaf edildiği Fauré eser hakkında şu yorumlarda bulunmuştur:

"Eserin son bölümü yetersiz, kötü bir şekilde dengelenmiştir ve aslında bir başarısızlık olarak da değerlendirilebilir."[24]

---

[21] "Sierra Chamber", a.g.e., s. 1.
[22] Leyla Pamir, a.g.e., s. 240.
[23] "The Music Chamber-Repertoire", http://library.thinkquest.org/27110/noframes/repertoire/ravelsqt1.html., (19.03.2009).
[24] "Sierra Chamber", a.g.e., s. 1.

Bununla birlikte diğer eleştirmenler de eserde büyük revizyonlar olmasından söz etmişlerdir. Fauré'nin dörtlüde bazı düzeltmeler istemesine rağmen Claude Debussy, Ravel'e olan desteğini şu sözlerle dile getirmiştir:

"Müzik tanrısı aşkına ve benim adıma dörtlünün tek bir notasını bile değiştirmeyin."[25]

Debussy'nin adeta onun armonisindeki öncülüğünü güçlendiren bir anlam taşıyan bu sözleri Ravel'in stilini oluşturmasında etken faktör olmuştur. İki yıl sonra New York Tribune'deki bir eleştirmen Ravel'in Fa Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü için şu yazıyı yazmıştır:

> Dörtlü; bir Çin tiyatrosundaki kulakları patlatan bir klarnetin nağmesindeki bir feryadı gibi, duygusal potansiyeli yoğun olan bir temaya sahip ki, bu tema, karmaşık bir matematik problemini canlandıracak kadar yoğun bir duygusal fark olan dört bölüm boyunca eserin oluşumuna hizmet etmiştir. Bu sanki bir bitki zamkı olan, pelin ve reçine sakızı karışımının etkili bir dozudur.[26]

Aslında Ravel'in, Fauré'den daha çok Debussy'nin önerisini dinlemiş olmasından da anladığımız şudur ki; Ravel'in kendi eserleri söz konusu olduğunda oldukça titiz ve eleştirel biri olmasına rağmen, bu yapıtını sıcak bir şekilde değerlendirmiştir. Bu eserdeki ortaya koyduğu cesaretinin bir ifadesi olarak kendisi de eser hakkında şu yorumda bulunmuştur:

"Fa Majör dörtlüm, müzikal yapı adına bir isteğe cevap vermektedir ki bunun şüphesiz yetersiz bir şekilde farkına varılmıştır ve önceki bestelerimdekinden çok daha açık bir şekilde ortaya çıkmıştır."[27]

Bu eleştiriler sonucunda hedefine ulaşamadığını düşünen Ravel, 1905 yılında konservatuvarı bırakmıştır. Yine de 1904 yılındaki *Prix de Rome* ödülünün kaybı ve Paris konservatuvarı ile olan ilişkisi, Ravel'in kariyerini ileriye doğru götüren bir etken olarak görülmektedir.

Bu eleştirilere rağmen yaylı çalgılar, literatürdeki en popüler ve en yaygın şekilde çalınan dörtlülerinden birini kazanmıştır. Bu dörtlü, Ravel'in dehasını ve karanlıktan çıkışını temsil etmektedir. Dörtlüde, bundan on yıl önce kendi yaylı dörtlüsü ile tarih yazmış olan

---

[25] İrkin Aktüze**,** a.g.e., s. 1818.
[26] "Sierra Chamber", a.g.e., s. 1.
[27] Prof. Roger Parker, a.g.e., s. 5.

Debussy’nin etkisi kesindir ancak bununla birlikte eser, Ravel’in en mükemmel başarılarından biridir. Eser sadece tazeliği ve ezgisel çekiciliği ile değil, daha çok çarpıcı derecedeki teknik olgunluğu ile çok önemlidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
CLAUDE DEBUSSY VE MAURICE RAVEL YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Debussy'nin Sol minör Yaylı dörtlüsü ve Ravel'in Fa majör Yaylı dörtlüsü, her iki bestecinin de oda müziği alanında besteledikleri ilk kompozisyon ve tek yaylı dörtlüleri olmakla birlikte eserin başlığında ton belirttikleri tek eserlerdir. Her iki çalışma da, başarılı besteciler olarak tanınmadan önce bestecilerin üslubunun şekillendiği yıllarının temsilcisidir.

Yazılış süreçlerinde de ifade edildiği gibi, ilk seslendirilişlerinde her iki eserde karışık tepkiler almış, ayrıca sırasıyla Debussy ve Ravel'in öğretmenleri olan Gabriel Fauré ve César Franck, öğrencilerinin stilistik yönleriyle ilgili olumsuz görüş bildirmişlerdir.

Özellikle Franck'ın bazı eserlerinin takipçisi olarak her iki eser de "cyclique form" (döngüsel biçim) üzerine kurulmuştur. Yani sürekli olarak bölümler arasında tema ve motifler, cümleleri birleştirici bir unsur olarak tekrar tekrar kullanılmıştır. Ancak ne Debussy'nin uygulaması Franck'a ne de Ravel'in ki Debussy'ye benzer. Burada besteciler döngüsel uygulamaya kendi yaklaşımlarını getirmişlerdir. Her iki bestecinin bu tekniği ele alma biçimleri, malzeme ve üslup olarak bakıldığında ortaya çıkan temel özellikler ve görüş farklılıkları, eserlerin bölümleri birbiriyle ilişkilendirildiğinde de ortaya çıkmaktadır.

1. DÖRTLÜLERİN BİRİNCİ BÖLÜMLERİ

Her iki eserde de *motto*[28] ana temalar birinci kemanlar tarafından çalınır ve bölümün hemen başında duyurulur. Ancak Debussy'de ana tema çalgıların tümü tarafından çalınırken Ravel'de diğer çalgılar sadece eşlik görevini üstlenmiştir.

[28]Kılavuzluk eden lokomotif tema.



Şekil 1. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-4. ölçüler, ana tema.



Şekil 2. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-4. ölçüler, ana tema.

Tematik açıdan bakılacak olursa Debussy'de birinci ölçünün ikinci vuruşunda, düzenli bir armonik hareket hissini engelleyen güçlü bir aksan ve ölçünün sonunda, birinci kemanda son derece önemli olan arabesk bir figür bulunur. Bu arabesk figürün ritim, ezgi ve mod yapısı, doğu müziklerine has makamsal ve gizemli bir müzik sunar. Oldukça dinamik bir yapıya sahip olan bu armonik doku fazlaca cesur olmasına rağmen kaba ve sert bir yapı oluşturmaz. Ravel'de ise daha akıcı, eğitmeni Fauré'nin müzik stilini çağrıştıran nostaljik bir ezgi vardır. Bölüm başlığındaki *Allegro Moderato*'nun yanı sıra *Tres Doux* ifadesiyle besteci, bölümün çok yumuşak olmasını belirtir bir şekilde ayrıca vurgulamaktadır. Ancak Debussy'de olduğu gibi temanın ilk iki vuruşu özellikle ritmik açıdan eserin tümünü (diğer bölümler dahil) oluşturacak çekirdek işlevi görür.



Şekil 3. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-2. ölçüler, birinci keman, ana tema.



Şekil 4. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-2. ölçüler, birinci keman, ana tema.

Bestecilerin her ikisi de çoğunlukla majör ve minör haricindeki, tam ton, pentatonik gibi dizilerle beste yapmış olmasına rağmen burada her iki eserin de tonu açıkça gösterilmektedir.

Ancak diğer bir farklılık da burada yatar. Debussy her ne kadar eseri sol minör olarak adlandırmış olsa da, eserin daha en başındaki müzik dokusu bunun alışıldık minör olmadığını gösterir. Bunun sebebi minör dizinin tonal müzikteki işlevsel armoni yerine modal özelliklerinin tercih edilmiş olmasıdır. Bu, sol minör içinde la♭ sesinin yoğun kullanımından anlaşılabilir. Böylelikle bölüm bir derecede sol eksenindeki frijyen modunu da kullanmış olur.



Şekil 5. Sol eksenli frijyen mod.

Ravel'de durum biraz daha farklıdır çünkü her ne kadar aynı modal yapı burada kendini hissettirse de özellikle viyolonseldeki çıkıcı fa majör dizisi daha güçlü bir ton ve majör mod hissine sebep olur. Elbette bu basit bir tonal dizi armonizasyonu değildir.



Şekil 6. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-4. öiçüler, viyolonsel, çıkıcı fa majör dizisi.

Her iki eserin sadece temalarının armonik yapısında bile bunların geleneksel majör ya da minör olmadıkları görülebilir. Armonik dokuya egemen olan modlar haricinde iki eserin de pentatonik dizileri kullandıkları açıkça görülebilir.



Şekil 7. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1. ölçü, ana tema ve pentatonik yapısı.



Şekil 8. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 1-2. öiçüler, ana tema ve pentatonik yapısı.

Pentatonik dizilerin kullanımı her iki bölümün yardımcı temalarında da görülür.



Şekil 9. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 63-64. ölçüler, 2. ana tema ve pentatonik yapısı.



Şekil 10. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 55-56. ölçüler, 2. ana tema ve pentatonik yapısı.

Dinamik açıdan ise her ne kadar zarif bir atmosfer sağlansa da birinin *forte* diğerinin *piano* başlaması bakımından bölümler birbirinden farklıdır. Burada eserlerin başındaki ifade terimlerinin de hatırlanması gerekir, Debussy "kararlı" bir yorum isterken Ravel "çok yumuşak" bir yorum ister. Yine de her iki bölüm lirik ve pastoral karakterli bir müzik sunar.

Teknik açıdan bölümlerin ikisi de büyük çeşitlilik, ayrıntı ve zorluk sergiler. Yaylı çalgı yazısında olabilecek neredeyse tüm teknikler ve artikülasyonlar kullanılmıştır. Aynı şey çalgıların ses aralığı için de söylenebilir. Çalgılar en tizden en pese ses alanının neredeyse tümünü kullanır ve son derece zengin atmosferler yaratır. Benzer atmosferlerin yaratılması iki bölüm arasındaki temel benzerliklerden sayılabilir.

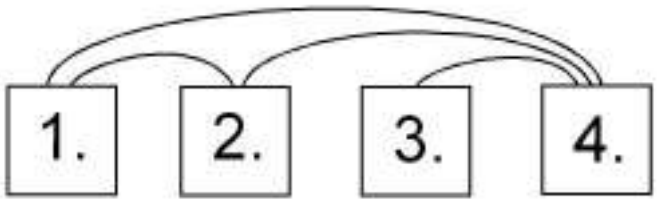


Şekil 11. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 15-16. ölçüler, atmosferik doku.

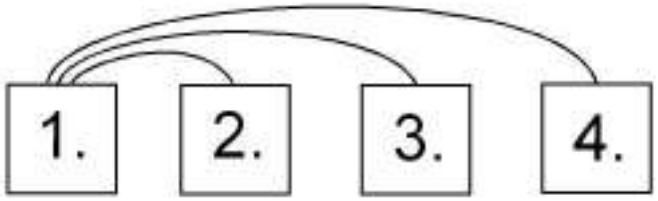


Şekil 12. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 24-25. ölçüler, atmosferik doku.

Debussy'de birinci bölümün temaları eserin genel özeti niteliğindeki dördüncü bölümünde, tematik dönüşümlerle yeniden sunulurken (bk. şekil 15) aynı uygulama Ravel'de de görülür. Ancak Ravel'in birinci bölüm temaları sadece dördüncü bölümde değil, aynı zamanda üçüncü bölümde de tematik dönüşümlerle yeniden sergilenir (bk. şekil 16-17). Eserlerin bölümler arasındaki tematik ve döngüsel ilişkisi şu şekilde gösterilebilir.



Şekil 13. Debussy Yaylı Dörtlü. Bölümler arasındaki döngüsel ilişki.



Şekil 14. Ravel Yaylı Dörtlü. Bölümler arasındaki döngüsel ilişki.



Şekil 15. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 141-144. ölçüler, birinci bölüm'deki ana temanın tematik dönüşümlerinden biri.



Şekil 16. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 19-20. ölçüler, birinci bölüm'deki ana temanın tematik dönüşümlerinden biri.



Şekil 17. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 54-56. ölçüler, birinci bölümdeki ana temanın tematik dönüşümlerinden biri.

Bu arada sözü edilen bu tematik dönüşümlerin tümünün her iki bölümde de ilk sunumlarının hep birinci kemanlarla gerçekleştiğini belirtmemiz gerekir. Sanki bestecileri eserlerinin

döngüsel yapı temelinde kurulduğunun bilinmesini ve dinleyicinin bunu rahatlıkla algılamasını amaçlamıştır.

Tonal yapı bakımından değerlendirilecek olursa eserlerin ana ve yardımcı temaları arasında geleneklere bağlılık açısından benzerlikler bulunur. Örneğin Debussy'nin ana teması aslında sol eksenli minör iken yardımcı teması kontrast oluşturması için dominant tonu olan re eksenli ve majör karakterli lidyen modundadır.



Şekil 18. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 63–64. ölçüler, yardımcı tema, re eksenli lidyen.

Ravel'de ise ana tema fa eksenli majör olduğundan yardımcı tema ilgili tonu olan la eksenli ve minör karakterli frijyen modundadır. Müzikleri genel olarak modal olan bu bestecilerin tercihleri, sonat biçime olan bağlılıklarının bir ifadesi olarak da değerlendirilebilir.



Şekil 19. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 55-56. ölçüler, yardımcı tema, la eksenli frijyen.

Tüm özellikler çerçevesinde değerlendirildiğinde bölümlerin ikisinin de açıkça sonat biçiminde yazıldığı görülür. Bölümlerin birinci ve ikinci temaları gelişim kısmında benzer yöntemlerle çeşitli dönüşümlerle birleştirilmiştir. Aşağıdaki örneklerde temaların bu birleşimleri görülebilir. Farklı olarak Debussy kısa bir koda ile biter.



Şekil 20. Debussy Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 104-106. ölçüler, temaların birleşimi.



Şekil 21. Ravel Yaylı Dörtlü. Birinci Bölüm, 70-74. ölçüler, temaların birleşimi.

Her iki besteci, ana temanın geçirdiği değişimler ile edindiği yeni biçimlerin birlikteliğinden büyük bir form yaratarak, bu temaların daha sonraki görünümlerinin uyumunu ve ruh halini incelikle düzenlemektedir.

2. DÖRTLÜLERİN İKİNCİ BÖLÜMLERİ

Her iki bölümün de hemen en başında birkaç ortak yapısal özellik dikkat çeker. Bölümlerin her ikisi de $\frac{6}{8}$'lik ölçüde, benzer tempo ve ifade terimleri kullanılarak yazılmıştır. Debussy'nin bölümü donanım işaretine göre her ne kadar sol majör gibi görünse de aslında birinci bölümdeki frijyen etkiyi devam ettirir. Bu temanın pentatonik yapısında da görülebilir. Birinci bölüme yeteri kadar zıtlık yaratmayan ezgisel yapıdan farklı olarak armonik yapı genel anlamda majör dizinin egemenliğinde olduğundan majör bir moddan söz edilebilir.



Şekil 22. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 1-4. ölçüler.

Ravel'de ise ikinci bölüm Fa majörün dominant tonu olan Do majörün ilgili minörü La minör tonundadır. Bu açıdan Ravel'in bölümü gelenekseldir. Fakat buradaki de gerçek bir minör değil, daha çok la eksenli eolyen modudur. Her ne kadar bölüm tonal yerine modal olsa da burada yine çok bölümlü eserlerin bölümler arasındaki tonal yapısı bakımından geleneklere bağlılık görülür.



Şekil 23. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 1-4. ölçüler.

Bunun dışında belki de bölümlerin en karakteristik özelliği olan zengin ve virtüözite isteyen *pizzicato* kullanımından söz edilmelidir. Bölümlerdeki bu karmaşık ve teknik açıdan ustalık gerektiren *pizzicato*'lar Beethoven'in geç dönem yaylı dörtlülerini ve *scherzo*'larını hatırlatır.

Bu *pizzicato*'lar, her iki bölümde de temaların sunumunu çevreleyen heyecan dolu, eşlik etkisi yaratacak şekilde kullanılmıştır. Örneğin Debussy'de bu önce viyolayla, daha sonra birinci kemanla çalınan temaların sunumunda görülebilir. Bu temaların birinci bölümle ezgisel ilişkisi de rahatlıkla görülebilir. Her ne kadar temaların tonları donanım işaretine göre sırasıyla sol majör ve mi♭ majör olarak yazılmışsa da halen frijyen mod ile olan ilişkileri açıkça görülebilir. Birinci bölümdeki tema burada neredeyse sadece transpoze edilmiş ve ritmik olarak daraltılmış ya da genişletilmiştir. Temaların her ikisinin de sol eksenli olduğu da görülmektedir.



Şekil 24. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 3-4. ölçüler, birinci tema, viyola.



Şekil 25. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 56–59. ölçüler, ikinci tema, birinci keman.

Ravel'in bölümü de genel anlamda iki temadan oluşsa da bunlar yapısal ve armonik özellikleri bakımından Debussy'den hem farklı hem daha zengindir denilebilir. Temaların birincisi eolyen modundaki la eksenli *pizzicato* tema, ikincisi ise do♯ eksenli lirik temadır. Debussy'de olduğu gibi buradaki temaların da birinci bölümün ana temasıyla ilişkisi görülebilir. Ancak Debussy'de bu ilişki çok daha açık iken Ravel'deki bu ilişki daha çok ritmik çeşitlemeler şeklindedir. Bu bölümün ritmik karmaşıklığı, Ravel'in geniş yelpazeli ritm kullanımından gelmektedir. Eserin başında belirtilen ölçü sayısının $\frac{6}{8}$'lik olup parantez içinde $\frac{3}{4}$'lük olarak gösterilmesinin sebebi birinci keman bölüm boyunca $\frac{3}{4}$'lük ölçü sayısını vurgularken diğer üç çalgının bu vurguları $\frac{6}{8}$'lik ölçü sayısına göre düzenleyerek farklı vuruş zamanlarına taşımasıdır. Bu farklı gruplandırmalar müziğe bir canlılık veren karşıt ritimlere sahiptir.

Bu durum aynı zamanda iki farklı bestecinin döngüsel biçimi benzer yapıların içinde birbirinden farklı araçlar olarak nasıl kullanabileceklerini gösterir. Debussy bölümler arasındaki tematik ilişkinin çok daha açık olmasını istemişken, Ravel bu ilişkiyi sadece belli unsurlarla sunmayı tercih etmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde ezgisel bakımdan Ravel'in bölümünde tematik dönüşümün daha zengin olduğu görülür.



Şekil 26. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 1-2.ölçüler, birinci tema.

Debussy'nin temalarında olduğu gibi Ravel'in temalarının da, birinci bölüm temalarıyla ilişkisinden başka kendi içindeki ritmik çeşitliliği de dikkat çekicidir. Yine de bu ritmik çeşitlemelerin hem ölçü sayısı hem tempoya bağlı olarak Ravel'in temalarında daha karmaşık olduğu gözlenir.



Şekil 27. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 122. ölçüler, birinci temanın üçlemelerle yazılmış ritmik varyantı, ikinci keman.

Üstteki örnek iki bölüm arasındaki tınısal benzerliklere de örnek olarak gösterilebilir. Her iki besteci de kaynağı ister İspanyol ister Java adaları olsun arp ya da gitar çalış tarzını anımsatan *pizzicato* akorlar kullanırlar.



Şekil 28. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 80-82. ölçüler, *quasi arpa pizzicato* akorlar, viyola.

Ravel bölümünde Debussy'den farklı olarak, temaları tek bir kaynak yerine iki farklı kaynaktan türemişlerdir. Birinci kemandaki şarkı söyler gibi ifadesiyle *bien chante* ezgisi, bölümün ikinci temasıdır ve özellikle birinci bölümün ikinci temasına benzer. Ancak bu kez tercih edilen mod frijyen değil eolyendir. Bu açıdan birinci ve ikinci temaların paralel ilişkisinden söz edilebilir ki bu Debussy'de görülen bir durum değildir.



Şekil 29. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 13-16.ölçüler, ikinci tema, birinci keman.

İki bölüm arasındaki göze batan diğer bir farklılık *trio*'ların yapısındadır. Debussy, *trio'*da (bölüm iki *trio*, bir *scherzo*'dan oluşmaktadır) sadece homofonik bir dokuda biçim gereği

yapısal değişiklikler gerçekleştirmişken Ravel, *trio*'da özellikle kontrpuan etkisi yaratan dokusu ile çok daha karmaşık bir biçim tasarladığını gösterir.



Şekil 30. Debussy Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 56-58. ölçüler, *Trio*, homofonik doku.



Şekil 31. Ravel Yaylı Dörtlü. İkinci Bölüm, 89-92. ölçüler, *Trio*, kontrpuan etkisi yaratan doku.

Fakat bu farklılıklara rağmen bölümler, müzik malzemesini son derece ekonomik kullanmaları bakımından birbirine benzer. Bölümlerin ikisi de birkaç motifin tekrar tekrar kullanılması ile meydana gelmiştir. Bu durum iki bölümün de giriş ölçülerinde görülebilir.

Bölümlerin her ikisi de, yaylı dörtlü repertuarının teknik açıdan en zorlayıcı parçalarındandır. Eserlerin tamamında egemen olan soluk almaksızın yorum, kendini en fazla bu bölümlerde hissettirir.

3. DÖRTLÜLERİN ÜÇÜNCÜ BÖLÜMLERİ

Üçüncü bölümlerde tempo benzerliği yine bulunmakla birlikte, bestecilerin ölçü sayısı tercihleri bakımından ciddi farklılıklar vardır. Debussy'nin bölümü çoğunlukla $\frac{6}{8}$'lik (bk. şekil 35.) ve *trio* kısmında $\frac{3}{8}$'lik (bk. şekil 32.) ölçü sayısı kullanır. Ravel'de daha karmaşık bir ritmik doku bulunduğundan $\frac{3}{4}$'lük (bk. şekil 33.), $\frac{4}{4}$'lük (bk. şekil 36.) ve $\frac{5}{4}$'lük (bk. şekil 34.) ölçü sayıları kullanılmıştır. Her ne kadar biri bileşik, diğeri basit ölçü sayıları ile yazılmışsa da bölüm tempolarının ağır oluşu aralarında büyük farklılıkların duyulmasını engeller. Bölümler arasındaki temel farklılıklar daha çok, aynı zamanda aralarında benzerlikler de bulunan ritmik yapılarından kaynaklanır.



Şekil 32. Debussy Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 28–30. ölçüler.



Şekil 33. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 28–30. ölçüler.



Şekil 34. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 73. ölçü.

Bu benzerlik ve farklılıklar bölümlerin birinci temalarında açıkça görülebilir. Debussy'nin teması altı vuruş içindeki üç notalık bir motiften ve o motifin tekrarlarından meydana gelmiştir. Noktalı değeri takip eden kısa değer dikkat çeker. Aynı durum, Ravel'in temasının ayrılmaz bir parçası olan eşlik motifi için de söylenebilir. Ancak burada ritmik yapı, Debussy'den farklı olarak önce kısa, sonra noktalı değer kullanmaktadır.



Şekil 35. Debussy Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1–2. ölçüler, birinci tema, ikinci keman.



Şekil 36. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1–2. ölçüler, eşlik motifi, birinci keman.

Burada daha çok önemli olan bu motif ve temaların önceki bölümlerle olan ilişkisidir. Debussy'de hemen ikinci ölçüdeki la♭ sesi birinci bölümün çekirdek temasını tek başına hatırlatmaya yeter. Bölüm her ne kadar re♭ majörmüş gibi yazılmışsa da tema daha en başında sol sesini eksen seçmekle birinci bölümle olan ilişkisini vurgulamak ister.

Ravel'in teması ise önceki bölümlerle, özellikle de birinci bölümle daha kesin bir ilişki gösterir, öyle ki temanın geçirdiği ritmik dönüşüme rağmen birinci bölümdeki ile aynı la

eksenini kullanır. Ancak bu tüm bölümün genel tonu değildir. Bölümde egemen ton sol♭ majördür ve temanın ilk duyulduğu kısım, bir giriş ya da *prelüd* işlevi görür. Bu sebeple de biçimsel olarak da Debussy'den farklıdır.



Şekil 37. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1–4. ölçüler, birinci tema, viyola.

Her iki bölüm majör gibi yazılsa da müzikal olarak ikisi de modlar temelinde kurulmaktadır. Rus müziğinin, özellikle de ezginin modal yapısında Borodin'in etkisi vardır. Debussy'de re♭ majör içinde sık sık sol♮ kullanımı bunun aslında lidyen modu, Ravelde ise sol♭ majör içinde sık sık fa♭ kullanımı bunun miksolidyen modu olduğunu önerir. Modal armoni eserlerin genel havasından da rahatlıkla anlaşılmaktadır.



Şekil 38. Debussy Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1–3. ölçüler, ikinci keman, viyola.



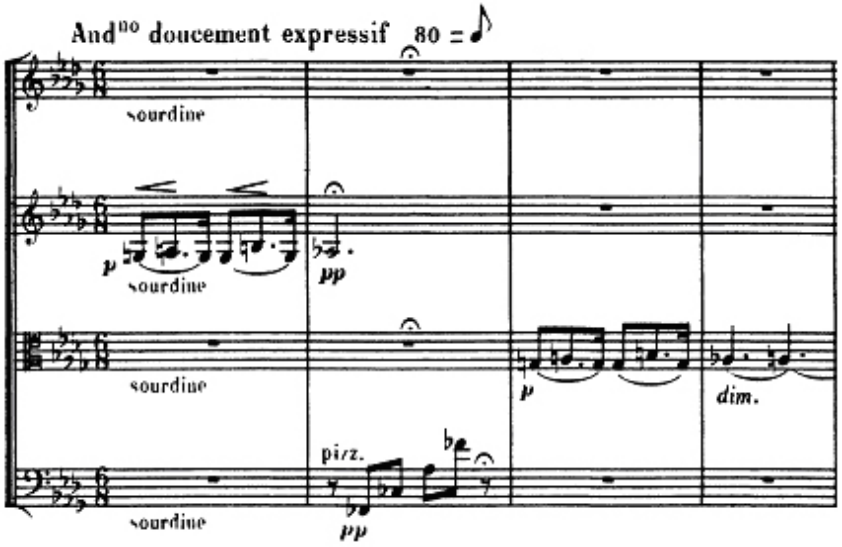
Şekil 39. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 19-20. ölçüler,
ikinci tema, birinci keman.

Ancak Ravel'in bölümünde hem modal yapı hem önceki bölümlerle olan tematik ilişki çok daha açıktır. Aşağıdaki örnekte gösterilen temanın neredeyse önceki bölümlerden hiçbir farkı yoktur. Algılanan tek fark armoni ve tınısal etkenlerden kaynaklanır. Tam beşli aralığını çok sık kullanımı bile tek başına birinci bölümün *motto* temasını hatırlatmaya yeter. Sanki birinci bölümle üçüncü bölümün malzemesi ustalıkla iç içe kullanılmıştır.



Şekil 40. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 82-83. ölçüler
iç içe geçmiş temalar.

Tınısal denilmişken her iki bölümün de önceki bölümde olduğu gibi birbirine son derece benzer tınılarla yazıldıkları görülmektedir. Başka bir ifade ile önceki bölümlerdeki tınısal paralellik üçüncü bölümlerde de gözlenmektedir. Ancak buradaki temel tınısal araç sürdinli ve daha çok *sul tasto* yorumdur denilebilir. Bu tınısal fikirler, çeşitli ses renkleri kullanımının zenginliğini gözler önüne serer. Sürdin kullanımı her iki bölümün de açılışında görülür.



Şekil 41. Debussy Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1-4. ölçüler.



Şekil 42. Ravel Yaylı Dörtlü. Üçüncü Bölüm, 1-4. ölçüler.

Şaşırtıcı tınısal deneylerle birlikte sürekli çalgıdan çalgıya geçen eşlik figürleri iki bölümde de önemli yer tutar.

Biçimsel bakımdan Debussy'nin bölümü açıkça üç bölmeli bir yapı sergilerken Ravel'in bölümü kesitli bir yapı sergiler ve bu açıdan serbesttir.

4. DÖRTLÜLERİN DÖRDÜNCÜ BÖLÜMLERİ

Debussy'nin giriş kısmı haricinde dördüncü bölümlerin tempoları birbirine benzer. Ancak aynı benzerlik ölçü sayıları için söylenemez. Debussy'nin bölümü çoğunlukla $\frac{2}{2}$'lik iken Ravel'de $\frac{5}{8}$'lik, $\frac{5}{4}$'lük ve $\frac{3}{4}$'lük ölçü sayıları arasında sık değişimler bulunur. Ayrıca Ravel'in bölümündeki beş zamanlı ölçü sayıları aksak yapılarından ve zaman zaman aralara serpiştirilmiş ikilemelerden dolayı caz müziğini de anımsatan çok daha karmaşık bir ritmik yapıya sahiptir.



Şekil 43. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 10 – 11. ölçüler.

Debussy'de bölüm, hem üçüncü bölümü son bölüme bağlayan, hem de dördüncü bölümün girişi işlevini gören bir müzikle başlar (bk. şekil 44). Bu giriş üçüncü bölümün re♭ majör tonunu ve tınısal özelliklerini dördüncü bölüme taşır. Ancak iki kısımdan oluşan bu girişin ikinci kısmında ikinci bölüm motiflerinin kullanılmasıyla bir füg biçiminde işlenerek, hem

final temasına kusursuz bir bağlantı sağlanmış, hem de sol eksenine geri dönülmüş olur. Final ancak bu sakin girişten sonra başlar.

Ravel'de ise tam tersine, ağır üçüncü bölümden sonra final neredeyse *attacca* karakterinde çok güçlü bir ifadeyle hemen sunulur (bk. şekil 45). Burada, Debussy'den farklı olarak önceki bölümlerden sağlanmış tınısal ya da tematik malzeme yerine yeni bir motif kullanılır. Dört enstrümanda aynı anda yinelenen beş notalık figür, *fortissimo* dinamiğiyle enerjik bir yapı sergiler. Önceki bölümlerle olan ilişki ancak bu fırtınalı *attacca* kesitinden sonra kendini gösterir.



Şekil 44. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 1-4. ölçüler.



Şekil 45. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 1-4. ölçüler.

Debussy'nin bölümü, her ikisi de birinci bölüm temasının dönüşümlerinden meydana gelmiş iki temanın ve bunların gelişimiyle şekillenmiş sonat biçimindedir. Bu sonat yapısal olarak birinci bölümdeki sonattan çok daha serbesttir. Temalar arasındaki ve bunların yeniden sunumundaki tonal ilişki gözetilmemiş ve serbest bestelenmiştir. Alman geleneğinde olduğu gibi salt çalgısal yapılar kullanmak yerine daha açık ve serbest biçimler yaratma Debussy'nin daha sonraki eserlerinde görülen bir durumdur. Ancak burada, dörtlülerin tüm bölümlerinin bir tür sentezi yaratıldığından hem eski yapılar kullanılmak istenmemiş, hem de döngüsel biçim ilkeleri böyle gerektirmiş olabilir.

Ravel'in bölümü, kesitli ve iki temalı yapısı ile *rondo* sonat biçimini çağrıştırır. İlk kez bölümün en başında duyulan *tremolo*'lardan oluşan ve bölüm içinde sürekli yinelenen kesit *rondo*'nun refreni[29] olarak değerlendirilebilir. Birinci bölüm temaları ve dönüşümlerinin oluşturduğu lirik ve zıt karakterdeki cümleler ise *rondo*'nun kesitli yapılarıdır.

Her iki bölümün yapısal biçimleri son derece serbest olsa da bir şekilde geleneksel biçimleri veya onlardan türettikleri biçimleri kullanmaları bakımından birbirine çok benzerler. En başta her iki bölüm de birinci bölümlerinin tonunu kullanır: Debussy sol, Ravel fa. Ayrıca birinci bölüm temalarının ara bölümlerdeki çok daha uzak tematik dönüşümleri yerine son bölümde çok daha açık olarak kullanılmaları hem iki bölümün yapısal benzerliğinin, hem de döngüsel biçimin açık bir kanıtıdır.



Şekil 46. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 165-168. ölçüler, ana tema dönüşümlerinden biri, ikinci keman.



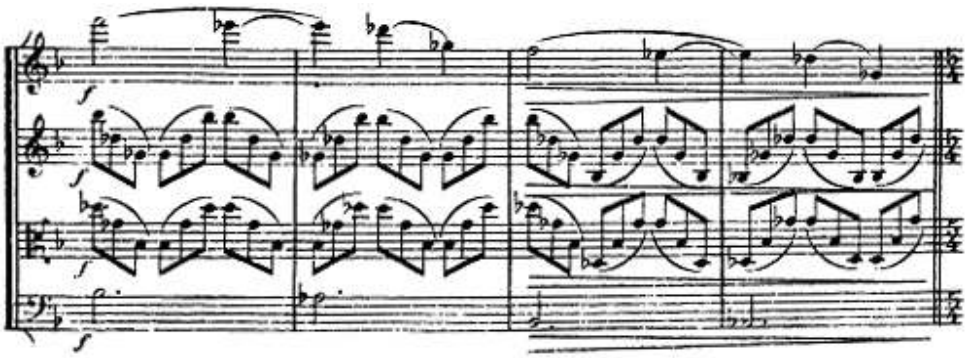
Şekil 47. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 54-56. ölçüler, ana tema dönüşümlerinden biri, birinci keman.

[29] Fransızca kökenli, her dizeden sonra yinelenen yapı anlamına gelen kelime. Ayrıca bu yapı türk müziğinde nakarat olarak ifade edilir.

Debussy'nin bölümünde özellikle ana tema dönüşümlerini sunulduğu pasajlardaki tınısal, ritmik ve armonik eşlik çeşitliliği ve zenginliği dikkat çeker. Aynı durum Ravel'in bölümü için de geçerlidir ve bu iki bölüm arasındaki benzer teknikler olan arpejler, geniş akorlar, *tril* ve *tremolo*'lar görülebilir.



Şekil 48. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 286-288. ölçüler, arpejler.



Şekil 49. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 259-261. ölçüler, arpejler.

Tüm bu benzerlikler her iki bölümün de sentezlenmiş yapısının bir sonucudur.



Şekil 50. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 289-292. ölçüler, *tremolo*'lar.



Şekil 51. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 76-79. ölçüler, *tremolo*'lar.

Tematik dönüşümlerin yeniden sunumundan başka Debussy'de birinci bölümden alıntılar da dikkat çeker. Ravel'in bölümünde ise böyle doğrudan alıntılar bulunmaz.



Şekil 52. Debussy Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 252-256. ölçüler, alıntı.

Önceki bölümlerde görülen tınısal arayış ve yenilikler sondaki bu iki bölümde de görülür. Bir anlamda sonuncu bölümler hem önceki bölümlerin tınısal gelişimini devam ettirir, hem onları özetler. Bu, temaların her defasında farklı artikülasyon, dinamik ve arşe teknikleriyle çalınışında da görülebilir. Ravel'in bölümünün, kesitli yapılarındaki armonik sesler ve *saltato* arşeler ise özellikle dikkat çeker. Bu gibi ince zarif, kırılgan ses ve tekniklerin hızlı tempolu ve *forza* karakterli bir finalde pek yeri yokmuş gibi görülse de Ravel'in yaratıcı dehası bunları son derece etkili bir biçimde bölüme dahil etmeyi başarmıştır.



Şekil 53. Ravel Yaylı Dörtlü. Dördüncü Bölüm, 172. ölçü, armonik sesler.

Bütün olarak değerlendirildiğinde Ravel'de Debussy'nin etkisi kuşkusuzdur ancak bununla birlikte eser basit bir taklit niteliğinde değil aksine, bestecinin en kusursuz başarılarından biridir. Her iki eser de döngüsel biçime rağmen her dönüşümünde taze kalmayı başaran ezgilerle doludur. Bundan başka eserlerin özellikle şaşırtıcı derecedeki teknik olgunluğu başka bir benzerliktir. Eserlerin her ikisi de yaylı çalgılar dörtlüsü repertuarında iyi bir yer edinmiştir. Döngüsel biçimi "müziğin sinir sisteminin ayrımı"[30] olarak tanımlayan Franck'tan sonra, Debussy ve Ravel de bu biçimi kendi kişisel yaklaşımları ile ele almışlardır. Debussy'nin Franck'tan, Ravel'in ise Debussy'den farklılaştığı nokta modal ezgilerin tazeliğinde ve renklerinde saklıdır.

[30] İrkin Aktüze, a.g.e., s. 664

SONUÇ

Fransız besteciler Claude Debussy ve Maurice Ravel, kendilerine özgü müzikal anlatımları ile o döneme dek müzikte kabul görmüş klasik biçimlerden ve geleneksel tınılardan uzaklaşarak 20. yüzyıl müziğine farklı bir görünüş getirmiştir. Besteciler bunları ya kendi anlatım biçimlerine uydurmuş ya da tamamen terk etmiştir.

Bestecilerin her ikisi de müzik yapısını şekillendiren ve ona yön veren geleneksel armoniden vazgeçerek bunu sadece tınısal bir araç olarak kullanmıştır. Bunu, bazen majör ve minör dizilerin sınırlarını genişleterek bazen de pentatonik dizileri ve diğer modları kullanarak başarmışlardır. Dörtlülerde her ne kadar tonalite ile yan yana ya da iç içe bir modalite kullanımı söz konusu olsa da genel anlamda bu eserlerin 20. yüzyıl oda müziği repertuarının ilk modal örnekleri olduğu söylenebilir.

Eserlerin ikisi de, Fransız müziğindeki ilk örnekleri Franck'ın eserlerine dayanan döngüsel biçim tekniği kullanılarak kurulmuştur. Bu teknik, eserlerin temel kurucu öğesi olmuş ve döngüsel biçim uygulamaları, eserlerin bölümleri arasındaki tematik tutarlılığı yitirmeden müzik malzemesinin ekonomik fakat bir o kadar da çeşitli ve ayrıntılı kullanımına imkân sağlamış, bir tür doğal bütünlük yaratmıştır. Bu açıdan eserlerin her bölümünde, yeni bir tema ya da temalar sunulmak yerine, önceden sunulan belli temaların sonraki bölümlerde onların karakter özelliklerine göre özünü değiştirmeden biçim değiştirmiş olarak tekrar tekrar nasıl kullanıldığı görülmektedir. Döngüsel biçim ile, bir müzik fikrinin ne denli esnek olabileceği ve bu fikirlerin farklı bölümleri birleştirici bir unsur olarak nasıl kullanılabileceği her iki eserde de gösterilmiştir.

Debussy'nin dörtlüsü kendinden sonraki kuşak besteciler için örnek bir eser olmuş, kendisinden on üç sene sonra doğan Maurice Ravel, eserin tüm yenilikçi yanlarının etkisinde kendi Fa majör yaylı çalgılar dörtlüsünü aynı temel ilkeler üzerine kurmuştur.

Bu çalışmada her iki eserden alınan örnek motif, cümle ve diğer müzik unsurları bir arada sunularak Debussy'nin dörtlüsünün Ravel'i hangi açılardan ne kadar etkilediği incelenmiş ve her iki bestecinin dörtlüsündeki müzikal materyallerin benzerliği ve farklılığı ile farklı estetik değerleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Özet olarak, Ravel'de Debussy'nin etkisinin kesin olduğu, ancak bununla birlikte Ravel'in eserinin de, sadece tazeliğe ve ezgisel çekiciliğe değil, aynı zamanda Debussy'nin eserinden aşağı kalmaz bir teknik olgunluk ve özgünlüğe sahip olduğu söylenilebilir.

EKLER

KUARTETLERİN KAYIT LİSTELERİ

KUARTETLER	YIL	KAYIT
Kodaly Quartet	1988	Naxos – USA
Orpheus String Quartet	1992	Channel Classical
Juilliard String Quartet	1993	Sony Classical
Emerson String Quartet	1995	Deutsche Grammophon-Masters
Ludwig String Quartet	2001	Arcobaleno
Belcea Quartet	2001	EMİ Classics
Quartetto İtaliano	2002	Philips
Tokyo String Quartet	2005	EMI-Angel Classics
Capet Quartet	2006	Opus KURA
Keller Quartet	2006	Elektra/ Wea
Chilingirian Quartet	2007	EMİ- Classics
St- Petersburg String Quartet	2008	Marphius Classics
Australian String Quartet	2008	ABC Classics
Quatuor Ebene	2008	Virgin Classics

KAYNAKÇA

Aktüze**,** İrkin. **Müziği Okumak**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.

Aktüze**,** İrkin. **Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü.** İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Bauer, Marion & R. Peyser, Ethel. **Music Through The Ages**. New York & London: G.P Putnom's Sons, 1932.

Bonds, Mark Evan. **A History of Music in Western Culture.** New Jersey: By Pearson Education, Inc. Upper Saddle River, 2006.

Cangal, Nurhan. **Müzik Formları**. Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2004.

Çalışır, Feridun. **Müzik Dili Sözlüğü**. Ankara: Dağarcık Yayınları. (y.y)

Hindley, Geoffrey. **The Larousse Encyclopedia of Music**. First Published: The Hamlyn Publishing Braug Ltd., 1971.

Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. **A History of Music in Western Music.** USA: By W. W. Norton & Company, Inc., 1988.

Lee, M. Owen. **The Great Instrumental Works**. U.S.A: Amadeus Pres, 2005.

Matthews, Wade Max, & Thompson, Wendy. **The Encyclopedia of Music.** New York: Barnes & Noble Publishing, 2006.

Pamir, Leyla. **Müzikte Geniş Soluklar**. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1998.

Radice, Mark A. **Concert Music of the Twentieth Century**. New Jersey: By Pearson Education, Inc., 2003.

Salzman, Eric. **Twentieth – Century Music and Introduction.** New Jersey: By Prentice Hall A Division of Simon & Schuster Englewood Cliffs,1988.

Say, Ahmet. **Müzik Ansiklopedisi**. Ankara: Başkent Yayınevi, 1985.

Serullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Vallas, Leon. **Claude Debussy His Life and Works.** New York: Dover Publications. (y.y)

http: //www.gresham.ac.uk/printtranscript.asp?Eventid=682, 26.06.2008

http://www.fuguemasters.com/ scs.notes.html, 17.02.2009

http://library.thinkquest.org/27110/noframes/repertoire/ravelsqt1.html, 19.03.2009