

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
ÜFLEMELİ VE VURMALI ÇALGILAR ANASANAT DALI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**KLARNETTE DİL TEKNİĞİ KULLANIMI VE
UYGULAMALI ÇALIŞMA ÖNERİLERİ**

Çağdaş ENGİN

2502180796

TEZ DANIŞMANI

Doç. Çağrı ÇOLAKOĞLU

İSTANBUL – 2026

ÖZ

KLARNETTE DİL TEKNİĞİ KULLANIMI VE UYGULAMALI ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Çağdaş ENGİN

Klarnet, zengin ses rengi ve yüksek teknik kapasitesiyle farklı müzik türleri arasında köprü kurabilen tek kamışlı tahta üflemleri bir enstrümandır. Geniş tını aralığı ve esnek ses karakteri sayesinde hem Batı müziği repertuvarında hem de etnik müzik türlerinde önemli bir yer edinmiştir. Klarnetin icrası, nefes kontrolü, dilin zamanlaması ve dudak/ağız pozisyonunun dengeli uyumuna dayanan karmaşık bir süreci kapsamaktadır. Bu sürecin doğru bir şekilde ilerlemesinde icracının teknik becerisi kadar, müzikal yaklaşımı da önemli rol oynamaktadır.

Artikülasyon, klarnet icrasının merkezinde yer alan temel bir ifade aracıdır. Her bir sesin başlangıcı, devamı ve bitiş aşamalarını belirleyen artikülasyon aynı zamanda icracının müzikal ifadesini, müzikal vurgusunu ve duygusal anlatımını doğrudan etkilemektedir. Farklı dönem besteci ve icracılarının farklı yaklaşımlarıyla artikülasyonun icradaki rolü genişlemiş, dil teknikleriyle birlikte müzikal ifadenin ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür.

Klarnet eğitimi sürecinde artikülasyonun öğretilmesi, enstrüman hâkimiyetinin kazanılmasına büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. Kazanılan artikülasyon becerisi ise öğrencinin yalnızca teknik gelişimini değil aynı zamanda müzikal ifade yeteneğini de geliştirmektedir. Bu sebeple dil teknikleri ve artikülasyon çalışmaları, klarnet eğitiminde hem teknik hem de müzikal yönüyle birlikte ele alınmalıdır.

Sanatta Yeterlik düzeyinde yapılan bu çalışma, klarnet icrasında kullanılan artikülasyonların teknik, müzikal ve pedagojik boyutlarını inceleyerek icracılara, eğitmenlere ve öğrencilere başvurabilecekleri bir kaynak olarak sunulmuştur. Çalışmanın birinci bölümünde klarnetin geçmişten günümüze yapısal gelişimiyle birlikte artikülasyonların enstrümanda kullanımının tarihsel gelişim süreci ele alınmıştır. İkinci bölümde ise teknik ve müzikal ifade aracı olarak her klarnet icracısının hâkim olması gereken klasik ve modern müzikte sıklıkla kullanılan

artikülasyonlar incelenmiştir. Çalışmanın bu kısmında yer verilen her artikülasyon teknik, müzikal ve pedagojik olarak açıklanmıştır. Uygulama sırasında yaşanabilecek teknik zorluklara, müzikal ifadedeki doğru kullanımlarına ve öğrenme/öğretilme aşamasında öğretmen ve öğrencinin yaklaşımlarına yer verilerek çözüm önerileri sunulmuştur. Aynı zamanda bu artikülasyonlar solo ve orkestra repertuarından seçilen eserlerin notaları üzerinde gösterilerek incelenmiştir. Üçüncü bölümde hem orkestra hem de solo klarnet repertuarında icracının sıklıkla karşısına çıkabilecek olan artikülasyon çeşitlemelerinden derlenen çalışma önerilerine yer verilmiştir.

Yapılan literatür taraması sonucunda Türkiye’de, klarnette dil teknikleri kullanımı ve artikülasyon kavramlarıyla ilgili herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Bu sebeple çalışmanın tüm klarnet icracılarına ve klarnet literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Klarnet, Dil Teknikleri, Artikülasyon, Repertuar, İcra

ABSTRACT

**USE OF CLARINET TONGUING TECHNIQUE AND
PRACTICAL STUDY RECOMMENDATIONS**

Çağdaş ENGİN

The clarinet is a single-reed woodwind instrument that, with its rich tonal color and high technical capacity, is able to act as a bridge between various musical genres. Owing to its wide timbral range and flexible sound characteristics, it has secured an important position both in the repertoire of Western classical music and in different ethnic music traditions. Clarinet performance involves a complex process based on the balanced coordination of breath control, tongue timing, and mouth/lip positioning. In achieving this process accurately, the performer's technical skills as well as their musical approach play a crucial role.

Articulation is a fundamental expressive element at the core of clarinet performance. It determines the onset, continuation, and ending of each sound and directly affects musical expression, phrasing, and emotional characterization. Throughout different periods, the approaches of composers and performers have expanded the role of articulation, transforming it into an inseparable component of musical expression alongside tonguing techniques.

In the process of clarinet education, teaching articulation greatly contributes to developing instrumental mastery. The articulation skills acquired by the student not only enhance technical development but also improve musical expressiveness. Therefore, tonguing techniques and articulation studies should be addressed with a holistic approach that encompasses both technical and musical dimensions.

This Proficiency in Art study examines the technical, musical, and pedagogical dimensions of articulation used in clarinet performance, providing a reference source for performers, educators, and students. The first chapter discusses the historical development of the clarinet and the evolution of articulation in relation to instrument construction. The second chapter analyzes commonly used articulations in classical and modern music as essential elements of technical and musical expression. Each

technique is described from technical, musical, and pedagogical perspectives, with suggestions offered regarding challenges that may arise during performance, correct use in musical interpretation, and teacher–student approaches throughout the learning process. Additionally, these articulations are illustrated and examined through excerpts from selected solo and orchestral repertoire. The third chapter presents study recommendations based on articulation variations frequently encountered in both solo and orchestral clarinet literature.

As a result of the literature review, no academic studies related to the use of tonguing techniques or the concept of articulation in clarinet performance were found in Türkiye. For this reason, the present study is considered to contribute significantly to clarinet performers and to the clarinet literature.

Keywords: Clarinet, Tonguing Techniques, Articulation, Repertoire, Performance.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada orkestra ve solo klarnet repertuvarında sıklıkla karşımıza çıkabilecek olan en önemli dil teknikleri ve artikülasyon türleri incelenmiş, teknik açıdan nasıl çalışılması ve öğretilmesi gerektiğiyle ilgili önerilerde bulunulmuş, öğrencinin/icracının zorlanabileceği noktalara çözüm önerileri sunulmuş, her bir artikülasyonun müzikal anlatımdaki önemi vurgulanmıştır. Aynı zamanda orkestra ve solo klarnet repertuvarından seçilen önemli sololarda dil teknikleri üzerine uygulamalı çalışma önerileri verilmiştir.

Bu süreçte bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan sevgili danışmanım Doç. Çağrı ÇOLAKOĞLU'na, öneri ve desteğini her zaman yanımda hissettiğim sevgili meslektaşım Öğr. Gör. Yağızcan KESKİN'e, iyi ve kötü günümde koşulsuz şekilde beni destekleyen sevgili eşim Emine SÜRMELİ ENGİN ve biricik kızım Deniz ENGİN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çağdaş ENGİN

İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xvi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KLARNETİN TARİHSEL EVRİMİ VE ARTİKÜLASYON SÜRECİNİN GELİŞİMİ

1.1. Chalumeau (Şalümo) Dönemi: Köken ve İlk Gelişim	3
1.2. Klasik Dönemde Sistemleşme ve Repertuvarın Başlangıcı.....	4
1.3. 18. Yüzyılda Temel Artikülasyon Yaklaşımları	5
1.4. 19. Yüzyıl Mekanik Gelişmelerinin Klarnete ve Artikülasyona Etkisi.....	5
1.5. 20. Yüzyılda Modernist Yaklaşımlar ve Yeni Artikülasyonlar	6
1.6. Caz ve Doğaçlama Müziğinde Artikülasyonun Evrimi	6

İKİNCİ BÖLÜM

KLARNETTE DİL TEKNİKLERİ

2.1. Tek Dil Tekniği (Single Tonguing).....	7
2.2. Çift Dil Tekniği (Double Tonguing).....	10
2.3. Üçlü Dil Tekniği (Triple Tonguing).....	12
2.4. Legato	14
2.5. Staccato	20

2.6. Portato.....	24
2.7. Marcato	27
2.8.Tenuto	30
2.9. Flutter tongue (Kurbağa Dili).....	33
2.10. Slap Tonguing	36
2.11. Growling (Hırlama efekti).....	39
2.12. Aeolian Sound (Hava Sesi Efekti).....	42
2.13. Multiphonics (Çoklu Ses Tekniği).....	45
2.14. Glissando	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARMA ARTİKÜLASYONLAR VE UYGULAMALI ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

3.1 Karma Artikülasyonlar.....	53
3.2. Çalışma Önerileri.....	57

SONUÇ.....	105
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	Err
----------------------	------------

or! Bookmark not defined.

ÖZGEÇMİŞ.....	109
----------------------	------------

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1.1:** Şalümo. Kaynak: <https://clarinetmusichistory.weebly.com/about-theclarinet.html> Çevrimiçi erişim tarihi: 12.11.2025 4
- Şekil 2.1:** Klarnette rezonans ve entonasyon için kullanılan parmak pozisyonları....16
- Şekil 3.1:** Klarnet için bazı multifonik parmak pozisyonları..... 47



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 2.1: W. A. Mozart – KV622 La Majör Klarinet Konçertosu.....	9
Örnek 2.2: F. Mendelssohn-Bartholdy – Op. 61 Bir Yaz Gecesi Rüyası, Scherzo.....	9
Örnek 2.3: Maurice Ravel – Bolero M.81.....	17
Örnek 2.4: Johannes Brahms – Klarinetli Beşli Op.115.....	18
Örnek 2.5: Claude Debussy – Bir Faun'un Öğleden Sonrası Prelüdü CD:87.....	19
Örnek 2.6: Carl Maria von Weber – Op.73, 1. Klarinet Konçertosu'nun 3. Bölümü.....	21
Örnek 2.7: F. Mendelssohn-Bartholdy – Op.61 Bir Yaz Gecesi Rüyası, Scherzo.....	22
Örnek 2.8: Gioacchino Rossini – Hırsız Saksâğan Uvertürü No:686.....	22
Örnek 2.9: Pyotr İlyiç Çaykovski – 6. Senfoni Op.74.....	23
Örnek 2.10: Aaron Copland–Yaylı Orkestra ve Klarinet için Konçerto Arco No:62...28	
Örnek 2.11: Johannes Brahms – Klarinetli Beşli Op.115.....	31
Örnek 2.12: Johannes Brahms – 2 numaralı Klarinet Piyano Sonatı Op.120.....	31
Örnek 2.13: Jonathan Russell – Solo Bas Klarinet İçin Groove.....	38
Örnek 2.14: George Gershwin – Mavi Rapsodi.....	49
Örnek 3.1.1: C.M. von Weber – Op.73,1.Klarinet Konçertosu (Baermann Kadansı).54	
Örnek 3.1.2: Auguste Périer – 20 Virtüözik Etüt, Ref.30.....	55
Örnek 3.2.1: Tenuto çalışma örneği.....	58
Örnek 3.2.2: Staccato çalışma örneği.....	58
Örnek 3.2.3: İki legato – iki staccato çalışma örneği.....	58
Örnek 3.2.4: İki staccato – iki legato çalışma örneği.....	58
Örnek 3.2.5: İki legato – iki legato çalışma örneği.....	58
Örnek 3.2.6: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.....	58

Örnek 3.2.7: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.....	59
Örnek 3.2.8: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.....	59
Örnek 3.2.9: Sonuncu ve ilk nota legato – diğerleri staccato çalışma örneği.....	59
Örnek 3.2.10: Dört legato – dört staccato çalışma örneği.....	59
Örnek 3.2.11: Dört staccato – dört legato çalışma örneği.....	59
Örnek 3.2.12: Staccato beşleme çalışma örneği.....	59
Örnek 3.2.13: Tenuto beşleme çalışma örneği.....	60
Örnek 3.2.14: Bir staccato – dört legato çalışma örneği.....	60
Örnek 3.2.15: İki legato – üç staccato çalışma örneği.....	60
Örnek 3.2.16: İki staccato – üç legato çalışma örneği.....	60
Örnek 3.2.17: Üç staccato – iki legato çalışma örneği.....	60
Örnek 3.2.18: Beş legato – beş staccato çalışma örneği.....	60
Örnek 3.2.19: Beş staccato – beş legato çalışma örneği.....	61
Örnek 3.2.20: Staccato altılama çalışma örneği.....	61
Örnek 3.2.21: Tenuto altılama çalışma örneği.....	61
Örnek 3.2.22: Bir staccato – beş legato çalışma örneği.....	61
Örnek 3.2.23: İki legato – dört staccato çalışma örneği.....	61
Örnek 3.2.24: İki staccato – dört legato çalışma örneği.....	61
Örnek 3.2.25: Üç legato – üç staccato çalışma örneği.....	62
Örnek 3.2.26: Üç staccato – üç legato çalışma örneği.....	62
Örnek 3.2.27: Dört legato – dört staccato çalışma örneği.....	62
Örnek 3.2.28: Dört staccato – iki legato çalışma örneği.....	62
Örnek 3.2.29: Beş legato – bir staccato çalışma örneği.....	62
Örnek 3.2.30: Altı legato – altı staccato çalışma örneği.....	62

Örnek 3.2.31: Altı staccato – altı legato çalışma örneği.....	63
Örnek 3.2.32: Staccato yedileme çalışma örneği.....	63
Örnek 3.2.33: Tenuto yedileme çalışma örneği.....	63
Örnek 3.2.34: Bir staccato – altı legato çalışma örneği.....	63
Örnek 3.2.35: İki legato – beş staccato çalışma örneği.....	63
Örnek 3.2.36: İki staccato – beş legato çalışma örneği.....	63
Örnek 3.2.37: Üç legato – dört staccato çalışma örneği.....	64
Örnek 3.2.38: Üç staccato – dört legato çalışma örneği.....	64
Örnek 3.2.39: Dört legato – üç staccato çalışma örneği.....	64
Örnek 3.2.40: Dört staccato – üç legato çalışma örneği.....	64
Örnek 3.2.41: Beş legato – iki staccato çalışma örneği.....	64
Örnek 3.2.42: Beş staccato – iki legato çalışma örneği.....	64
Örnek 3.2.43: Altı legato – bir staccato çalışma örneği.....	65
Örnek 3.2.44: Yedi legato – yedi staccato çalışma örneği.....	65
Örnek 3.2.45: Yedi staccato – yedi legato çalışma örneği.....	65
Örnek 3.2.46: Staccato üçleme çalışma örneği.....	65
Örnek 3.2.47: Tenuto üçleme çalışma örneği.....	65
Örnek 3.2.48: Bir staccato – iki legato çalışma örneği.....	65
Örnek 3.2.49: İki legato – bir staccato çalışma örneği.....	66
Örnek 3.2.50: Son ve ilk notalar legato diğerleri staccato çalışma örneği.....	66
Örnek 3.2.51: Üç legato – üç staccato çalışma örneği.....	66
Örnek 3.2.52: Üç staccato – üç legato çalışma örneği.....	66
Örnek 3.2.53: Staccato çalışma örneği.....	66
Örnek 3.2.54: Tenuto çalışma örneği.....	67

Örnek 3.2.55: İki legato – iki staccato çalışma örneği.....	67
Örnek 3.2.56: İki staccato – iki legato çalışma örneği.....	67
Örnek 3.2.57: İki legato – iki legato çalışma örneği.....	67
Örnek 3.2.58: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.....	67
Örnek 3.2.59: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.....	67
Örnek 3.2.60: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.....	68
Örnek 3.2.61: Son ve ilk notalar legato – diğerleri staccato çalışma örneği.....	68
Örnek 3.2.62: Staccato çalışma örneği.....	68
Örnek 3.2.63: Tenuto çalışma örneği.....	69
Örnek 3.2.64: İki legato – iki staccato – (iki legato) çalışma örneği.....	70
Örnek 3.2.65: İki staccato – iki legato – (iki staccato) çalışma örneği.....	71
Örnek 3.2.66: İki legato dört staccato çalışma örneği.....	72
Örnek 3.2.67: Dört staccato – iki legato çalışma örneği.....	73
Örnek 3.2.68: Bir staccato – üç legato döngüde çalışma örneği.....	74
Örnek 3.2.69: Üç legato – bir staccato – iki legato çalışma örneği.....	75
Örnek 3.2.70: Üç legato – üç staccato çalışma örneği.....	76
Örnek 3.2.71: Üç staccato – üç legato çalışma örneği.....	77
Örnek 3.2.72: Bir staccato – beş legato çalışma örneği.....	78
Örnek 3.2.73: Beş legato – bir staccato çalışma örneği.....	79
Örnek 3.2.74: Staccato çalışma örneği.....	80
Örnek 3.2.75: Tenuto çalışma örneği.....	80
Örnek 3.2.76: İki legato – bir staccato çalışma örneği.....	81
Örnek 3.2.77: Bir staccato – iki legato çalışma örneği.....	81
Örnek 3.2.78: Son ve ilk notalar legato diğerleri staccato çalışma örneği.....	81

Örnek 3.2.79: Üç legato – üç staccato çalışma örneği.....	82
Örnek 3.2.80: Üç staccato – üç legato çalışma örneği.....	82
Örnek 3.2.81: Tenuto çalışma örneği.....	83
Örnek 3.2.82: Staccato çalışma örneği.....	83
Örnek 3.2.83: İki legato – iki staccato çalışma örneği.....	84
Örnek 3.2.84: İki staccato – iki legato çalışma örneği.....	84
Örnek 3.2.85: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.....	85
Örnek 3.2.86: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.....	85
Örnek 3.2.87: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.....	86
Örnek 3.2.88: Son ve ilk notalar legato, diğerleri staccato çalışma örneği.....	86
Örnek 3.2.89: Dört legato – dört staccato çalışma örneği.....	87
Örnek 3.2.90: Dört staccato – dört legato çalışma örneği.....	87
Örnek 3.2.91: Staccato çalışma örneği.....	88
Örnek 3.2.92: Tenuto çalışma örneği.....	89
Örnek 3.2.93: İki legato – iki staccato çalışma örneği.....	90
Örnek 3.2.94: İki staccato – iki legato çalışma örneği.....	91
Örnek 3.2.95: İki legato – iki legato çalışma örneği.....	92
Örnek 3.2.96: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.....	93
Örnek 3.2.97: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.....	94
Örnek 3.2.98: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.....	95
Örnek 3.2.99: Son ve ilk notalar legato, diğerleri staccato çalışma örneği.....	96
Örnek 3.2.100: Dört staccato – dört legato çalışma örneği.....	97
Örnek 3.2.101: Dört legato – dört staccato çalışma örneği.....	98
Örnek 3.2.102: Ters iki legato – iki legato çalışma örneği.....	99

Örnek 3.2.103: Staccato çalışma örneği.....	100
Örnek 3.2.104: Tenuto çalışma örneği.....	100
Örnek 3.2.105: İki legato – iki staccato çalışma örneği.....	101
Örnek 3.2.106: İki staccato – iki legato çalışma örneği.....	101
Örnek 3.2.107: İki legato – iki legato çalışma örneği.....	102
Örnek 3.2.108: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.....	102
Örnek 3.2.109: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.....	103
Örnek 3.2.110: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.....	103
Örnek 3.2.111: Son ve ilk notalar legato, diğerleri staccato çalışma örneği.....	104

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz.	: Bakınız
Flr.	: Flatterzunge/Flutter Tongue
Gliss.	: Glissando
KV.	: Köchel Sayısı
Marc.	: Marcato
Op.	: Opus
Ör.	: Örneğin
Stacc.	: Staccato
Ten.	: Tenuto
Vb.	: Ve buna benzer

GİRİŞ

Klarnet, müzik tarihinin en geniş tını yelpazesine sahip olan üflemeli enstrümanlardan biridir. Bu zengin tınısal yapısı sayesinde zaman içerisinde hem klasik batı müziğinde hem de farklı kültürlerin etnik müzik geleneklerinde kendine özgü bir konuma sahip olmuştur. Klarnet icrası sırasındaki ses üretimi, nefes, dil ve ağız/dudak pozisyonunun (ambuşür) kusursuz birlikteliğini gerektiren son derece hassas bir süreçtir. Bu süreçte icracının müzikal geçmişi, teknik donanımı ve ifade estetiği önemli rol oynar (Hoeprich, 2008, s. 15). Klarnet icrasının merkezini oluşturan artikülasyon kavramı ise sesin başlangıç, devam ve bitiş evrelerini kontrol eden temel bir teknik parametre olmanın ötesinde, müzikal anlamın taşıyıcısı ve sanatçının yorum dilinin şekillendiricisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Lawson, 1995, s. 23).

Klarnet icrasının tarihsel gelişimi, artikülasyonun biçimlenmesine doğrudan etki etmiştir. 18. yüzyıl başlarında Chalumeau (Şalümo)'dan türeyen ilk klarnet modellerinde artikülasyon, nefesin sürekliliği ve yumuşak dil temasıyla sınırlı kalmıştır. Buna karşılık Alman üflemeli çalgılar yapımcısı Johann Christoph Denner ve klarnet sanatçısı Ivan Müller'in getirdikleri mekanik yenilikler sayesinde dilin işlevi çeşitlenmiş, artikülasyon türleri sistematik bir biçimde tanımlanabilir hale gelmiştir (Rendall, 1971, s. 26). 19. yüzyıl itibarıyla romantik dönemin estetik anlayışı, artikülasyonun yalnızca bir teknik değil aynı zamanda duygusal bir ifade aracı olarak da kullanılmasında büyük rol oynamıştır (Baermann, 1860, s. 48). 20. yüzyıla gelindiğinde ise modern bestecilerin tını arayışlarıyla birlikte flutter tongue, slap tongue, growling, multifonik ve aeolian sound gibi genişletilmiş teknikler ortaya çıkmış ve böylece artikülasyon kavramı bir ses üretim biçiminden öte, tını yaratma sanatına dönüşmüştür (Hoeprich, 2008, s. 228).

Klarnet eğitiminde artikülasyonun öğretimi, icracının müzikal kimliğini doğrudan etkileyen ve şekillendiren bir süreçtir. Dil hareketlerinin zamanlaması, üfleme basıncı ve ağız/dudak pozisyonu arasında kurulması gereken dengeli birliktelik hem ton kalitesini hem de müzikal ifadeyi belirleyen en önemli etkenlerdir (Langenus, 1919, s. 42). Bu sebeple artikülasyon, klarnet pedagojisinde yalnızca mekanik bir beceri değil, müzikal düşüncenin icraya aktarılması anlamında sanatsal bir kavrayış olarak ele alınmalıdır. İracının dil/artikülasyon tekniklerine olan hâkimiyeti, müzikal anlatım yeteneğini, nefes esnekliğini ve tınısal ifade derinliğini geliştirir (Lawson, 1995, s. 61).

Bu çalışma, klarnet icrasında sıklıkla kullanılan artikülasyon tekniklerini tarihsel, teknik ve pedagojik açıdan inceleyerek icracı, öğrenci ve eğitimden denkleminde uygulanabilir bir kaynak sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmada enstrümanın tarihsel süreçteki yapısal gelişimi, artikülasyon kavramının tarihsel evrimi ve günümüzdeki kullanımı incelenmiştir. Ayrıca klasik ve modern dönem müzikleri üzerinden teknik uygulamalar açıklanmış, öğretim sürecinde karşılaşılan zorluklara yönelik çözüm önerileri geliştirilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KLARNETİN TARİHSEL EVRİMİ VE ARTİKÜLASYON

SÜRECİNİN GELİŞİMİ

Tek kamışlı üflemeli çalgıların en önemlilerinden biri olan klarnet, tarihsel süreçte hem yapısal hem de tınısal olarak büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Günümüzde her tür müziğin vazgeçilmez bir unsuru olan bu enstrüman, 18. yüzyıl başlarından itibaren hem Avrupa’da hem de dünyanın birçok bölgesinde farklı biçimlerde gelişmiştir.

Klarnetin teknik açıdan gelişimi yalnızca çalgı yapımındaki yeniliklerin değil, aynı zamanda icra geleneklerinin ve pedagojik yaklaşımların da bir sonucudur. Her dönemde, çalgının yapısal özellikleri, akustik kapasitesi ve müzikal estetik anlayışı değiştikçe, icracıların kullandığı artikülasyon biçimleri de yeniden tanımlanmıştır. Bu bağlamda, artikülasyon kavramının tarihsel evrimi çalgının mekanik olarak ilerleyişi, nefes tekniklerinin belli bir düzene konması, dil kullanımının yapısal farklılıkları ve müzikal gerekliliklerle doğrudan ilişkilidir (Hoeprich, 2008, s. 73).

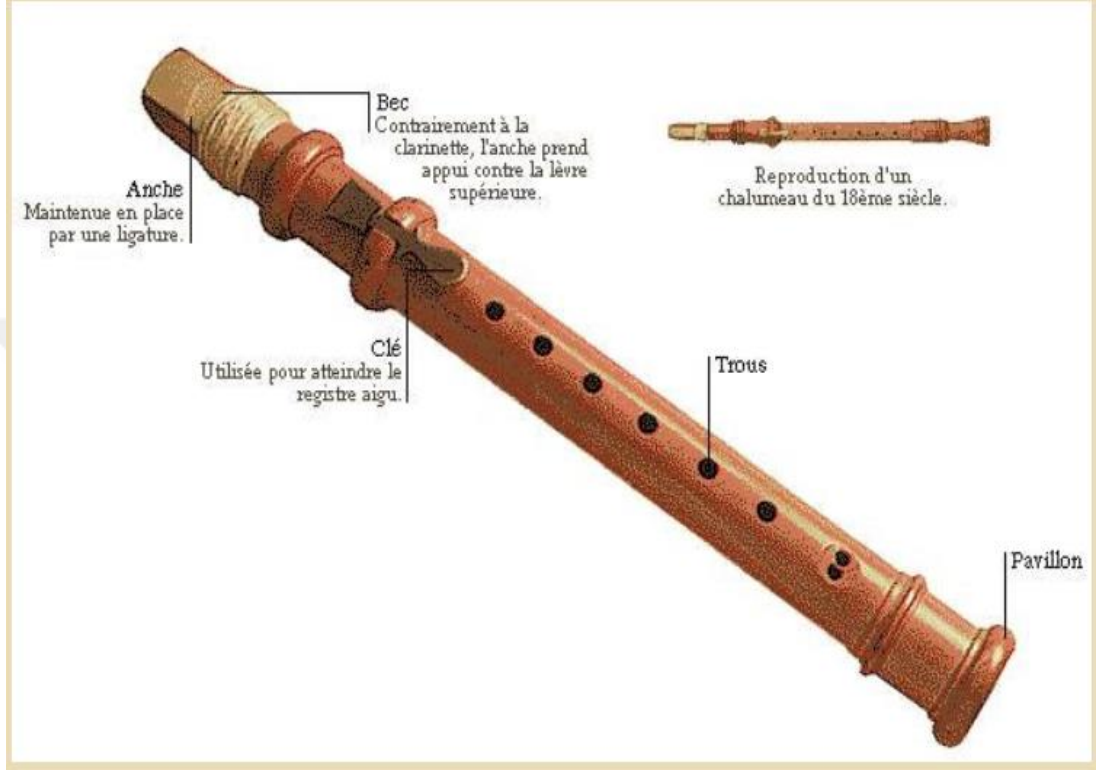
1.1. CHALUMEAU (ŞALÜMO) DÖNEMİ: KÖKEN VE İLK GELİŞİM

Klarnetin kökeni, 17. yüzyıl sonlarında kullanılan chalumeau (şalümo) adlı çalgıya dayanmaktadır. Şalümo, basit bir silindirik boruya sahip, kamışlı bir nefesli enstrümandı ve yalnızca bir oktav civarında ses aralığı üretebiliyordu (bkz. Şekil: 1.1.). Ses üretimi, bugünkü klarnetin “*chalumeau register (şalümo ses aralığı)*”¹ olarak bilinen pes bölgesine karşılık gelmekteydi. Yaklaşık olarak 1700’lerin başlarında Nürnbergli çalgı yapımcısı Johann Christoph Denner, şalümoya ek bir ses deliği ve klape² ekleyerek, armoniklerin daha dengeli duyulmasını ve ikinci bir ses aralığının oluşmasını sağlamıştır. Bu yenilik, çalgının parlak ve trompet benzeri bir tını üretmesine olanak tanımıştır. Bu nedenle, dönemin İtalyanca müzik terminolojisindeki

¹ Klarnette en kalın mi ve boğaz seslerinden hemen önceki fa # nota aralığı.

² Sıvı veya gaz akışını kontrol etmek için kullanılan valf ya da kapak.

“clarino (trompet)” sözcüğünden türetilerek yeni çalgıya “clarinetto” adı verilmiştir (Hoeprich, 2008, s. 12).



Şekil 1.1: Şalümo. Kaynak: <https://clarinetmusichistory.weebly.com/about-theclarinet.html> Çevrimiçi Erişim Tarihi: 12.11.2025

1.2. KLASİK DÖNEMDE SİSTEMLEŞME VE REPERTUVARIN BAŞLANGICI

18. yüzyıl ortalarına gelindiğinde klarnet giderek Avrupa'daki orkestra ve oda müziği topluluklarına yayılmaya başlamıştır. Mannheim Okulu'nun yenilikçi orkestrasyon anlayışı, klarnetin orkestraya dahil edilmesinde büyük rol oynamıştır. Klasik dönem repertuvarının en önemli ve belirgin örnekleri olarak Wolfgang Amadeus Mozart'ın KV 622 La Majör Klarnet Konçertosu (1791) ve KV 581 Klarnetli Beşlisi (1789) gösterilebilir.

Klasik dönemde enstrüman sadece beş veya altı klapeli olarak üretilmiştir. Sistemindeki bu sınırlılık icrada zorluk yaratsa da besteciler ortaya çıkan renkli ve duygusal tınıyı eserlerinde sıkça kullanmışlardır (Lawson, 1995, s. 24).

1.3. 18. YÜZYILDAKİ TEMEL ARTİKÜLASYON YAKLAŞIMLARI

18. yüzyıl başlarında kullanılan erken dönem klarnetlerde, kamış ve ağızlık kullanımı günümüze göre daha ilkel olduğundan, artikülasyon netliği sınırlıydı. Ağızlık, günümüzde icra edilen klarnetlerin aksine kamış üstte olacak şekilde takılmaktaydı. Dönemin metotlarında (örneğin Michel Yost ve Jean-Xavier Lefèvre) ataklı dil yerine yumuşak artikülasyon anlayışı hâkimdi (Lawson, 1995, s. 21).

Bu dönemde dilin alt-uç kısmı genellikle kamışın en üst yüzeyine yumuşak biçimde temas ettirilir, hava akışı sürekli tutulurdu. Böylece çalgının doğal titreşimine müdahale edilmeden, artikülasyonlar bağlantılı (legato benzeri) biçimde üretilirdi. Klasik dönemin müzikal estetiği, artikülasyonda temiz ayırım ancak yumuşak geçiş ilkesini öne çıkarıyordu. Örnek olarak Wolfgang Amadeus Mozart'ın ve Stamitz ailesinin eserlerinde görülen dil tekniği, bugünkü hafif staccatoya benzer biçimde uygulanmaktaydı (Rendall, 1971, s. 33).

1.4. 19. YÜZYIL MEKANİK GELİŞMELERİNİN KLARNETE VE ARTİKÜLASYONA ETKİSİ

Romantik dönemde klarnet mekanizmasının gelişmesi, artikülasyon çeşitliliğini doğrudan etkilemiştir. Iwan Müller'in 1812'de geliştirdiği 13 klapeli sistem çalgının entonasyonunu iyileştirmiş ve teknik imkanlarını genişletmiştir (Hoeprich, 2008, s. 127). Ardından Hyacinthe Klosé ve Louis-Auguste Buffet, Theobald Boehm'ün flüt sistemini temel alarak 1839'da Boehm sistemli klarneti geliştirmişlerdir (Lawson, 1995, s. 44). Bu gelişmeler enstrümanda parmak pozisyonlarını ve dil tekniklerini kolaylaştırmış, nefes akışını daha doğrudan hale getirmiştir.

Pedagojik olarak, Carl Baermann ve Gustave Langenus gibi yazarlar, artikülasyonun sistematik çalışılmasını vurgulamışlardır. Carl Baermann, metodunda staccato çalışmaları için kısa ama rezonanslı dil vuruşu önerirken (Baermann, 1860,

s. 52), Gustave Langenus, nefesin sürekliliğini koruyarak dilin yalnızca başlangıcı tanımlaması gerektiğini belirtmiştir (Langenus, 1919, s. 38). Bu dönemde legato ve portato çalışmaları, cantabile³ anlayışıyla bütünleşmiş, dolayısıyla artikülasyon, müzikal cümlelerin ifadesinde bir konuşma dili işlevi kazanmıştır.

1.5. 20. YÜZYILDA MODERNİST YAKLAŞIMLAR VE YENİ ARTİKÜLASYONLAR

20. yüzyıl başlarından itibaren klarnet repertuarı, artikülasyonun yalnızca nota ayrımı değil, tınısal bir etki olarak kullanılmasını da içermeye başlamıştır. İgor Stravinski, Olivier Messiaen, Béla Bartók, Darius Milhaud ve Luciano Berio gibi besteciler, klarnette genişletilmiş teknikleri sistemli bir biçimde kullanmışlardır. Bu dönemde flutter tonguing (kurbağa dili) ile tınıya titreşimsel renk kazandırılmış, slap tonguing (tokat dili) tekniğiyle vurmali artikülasyon etkisi elde edilmiştir. Growling (hırıltı) yöntemiyle sesin armonik bileşenleri zenginleştirilmiş, glissando tekniğiyle özellikle caz ve çağdaş klasik müzikte ifade genişliği sağlanmıştır.

Pedagojik açıdan bu teknikler, 1950'lerden itibaren konservatuvar programlarına girmiş, artikülasyonun artık yalnızca ayırıcı değil, yaratıcı bir işlev kazandığı dönemi başlatmıştır.

1.6. CAZ VE DOĞAÇLAMA MÜZİĞİNDE ARTİKÜLASYONUN EVRİMİ

Caz müziği, artikülasyonun doğrudan duygusal ifadeyle birleştiği bir alan olarak öne çıkmaktadır. 1930'lerden itibaren Benny Goodman, Artie Shaw, Buddy De Franco gibi icracılar klarneti Swing'in ritmik dokusuna uyarlamış, dil vuruşlarını mikro zamanlamalarla çeşitlendirmişlerdir. Daha sonraki dönemde Jimmy Giuffre ve Eric Dolphy, artikülasyonu doğrudan doğaçlama diliyle ilişkilendirmiştir. Bu çerçevede, klarnet artikülasyonu artık fonetik bir karakter kazanmıştır. Dil, nefes, aksan ve tını birbiriyle bütünleşmiş bir ifade sistemine dönüşmüştür.

³ Şarkı söyler gibi çalmak anlamına gelen müzik terimi.

İKİNCİ BÖLÜM

KLARNETTE DİL TEKNİKLERİ

Klarnette dil teknikleri, sesin başlangıç ve bitiş şekillerini, birbirine legatolığını veya ayrılığını belirleyen bazı çalma tekniklerini ifade eder. Bir klarnet icracısının dil, nefes ve ağız pozisyonunu (ambüşür) kontrol edişi, farklı artikülasyon türlerini ortaya çıkarmaktadır. Artikülasyon teknikleri, en temel dil vuruşlarından (tek dil gibi) en gelişmiş özel etkilere (multifonik veya growling) kadar uzanmaktadır. Hem müzikal icranın zenginleşmesi hem de zor pasajların çalınabilmesi için bu tekniklere hâkim olmak çok önemlidir. Bu bölümde bahsedilen uygulanış yöntemleri sırasında dikkat edilmesi gereken unsurlar başta olmak üzere, uygulanış sırasında bazı teknik zorlukların üstesinden gelebilme yöntemlerinden, bu zorluklara karşı getirilen çözüm önerilerinden, hatta bazı durumlarda icracıya katkı sağlayan kolaylıklarından, genel olarak da müzikal ifadeye sağladığı katkılardan bahsedilmiştir.

2.1. TEK DİL TEKNİĞİ (SINGLE TONGUING)

Tek dil, klarnette en temel ve en yaygın olan dil tekniğidir. Bu teknikte her bir ses dil yardımıyla ayrı ayrı başlatılır ve dilin uç kısmının kamışa hafifçe temas etmesi suretiyle havayı kesip bırakmasıyla ses üretilir (Rehfeldt, 2003, s. 72). Sesi oluştururken genellikle “tu” veya “du” heceleri kullanılır ve dilin ucu her seferinde kamışın ucuna yakın bir noktaya dokunup çekilir. Böylece sıralı notalar net bir şekilde ayrılır. “Tu” hecesi kullanıldığında biraz daha sert bir ses başlangıcı oluşabilirken, “du” hecesinde daha yumuşak bir başlangıç elde edilebilir (Klug, 1997, s. 54). Bunun yanı sıra “hu” hecesiyle de dil kamışa dokunmaksızın ses yumuşak bir şekilde başlatılabilir ancak net ve zamanında bir ses başlangıcı için dilin kullanımını içeren heceler kullanılmalıdır (Lawson, 2000, s. 118). Tek dille yapılan artikülasyon, tüm nüanslarda özellikle alt ve orta ses aralıklarında kontrollü ve kaliteli dil kullanmaya olanak tanımaktadır. Dilin uç kısmının sürekli kamışta oluşan titreşimi kesmesi ve devam ettirmesi prensibine dayanan bu yöntem, ağız pozisyonunu değiştirmeden yapılır ve doğru öğrenildiğinde istenilen çoğu tempoda rahat bir şekilde uygulanabilmektedir. Buna karşın, teknik açıdan bazı sınırlarla karşılaşılabilir. Özellikle çok hızlı tempolarda

ve klarnetin üst (ince) ses aralıklarında tek dil tekniğiyle istenilen hıza ulaşmak zorlaşabilir. Profesyonel klarnet icracıları da belli bir hızdan sonra tek dil ile artikülasyon yapmakta zorlanabilirler. Bu noktada çift dil tekniğine ihtiyaç duyulabilir (Gingras, 2004, s. 92).

Tek dil tekniğinin uygulanış şekli, dilin uç kısmının hızlı ve kontrollü bir şekilde hareket ettirilmesi ilkesine dayanmaktadır. Dilin ucu, kamışın ucuna yakın bir noktaya çok kısa süreli dokundurularak hemen geri çekilir. Bu hareket hava akışını ve titreşimi anlık kesintiye uğratarak yeniden başlatarak sesi ayırtmaktadır. Burada dilin uç kısmının kullanılması önem taşımaktadır. Bazı klarnet icracıları dillerinin ucuyla kamışa dokunmak yerine alt dudaklarına bastırıp geri çekmek suretiyle tek dil tekniğini kullanırlar. Bazı icracılar ise dilin uç kısmının alt tarafıyla kamışın en üst kısmına yukarıdan aşağıya doğru dokunarak bu artikülasyonu yaparlar (Rehfeldt, 2003, s. 74). Dilin uç kısmı kullanıldığı ve yeterince kısa ve kaliteli bir artikülasyon elde edildiği sürece dudağa ya da kamışın en üst kısmına dokunulmasında da bir sakınca yoktur ancak en yaygın olarak kullanılan teknik dilin uç kısmının kamışın üst tarafına dokunmasıdır. Buna karşın dilin orta veya arka kısmıyla artikülasyon yapılması hem hızı sınırlamakta hem de uzun vadede düzeltmesi zor olan bazı yanlışlara sebep olmaktadır. Yeni başlayanlara, dil ucunu alt ön dişlerin hemen arkasına hafifçe yerleştirip oradan hareket ettirmeyi öğrenmeleri önerilir (Bonade, 1957, s. 36). Bu sayede dil hareketi, olabilecek en kısa mesafede ve hızlı bir şekilde gerçekleşir. Ayrıca öğrencilerin “o” harfini düşünür şekilde bir ağız içi durumu gerçekleştirmeleri hem tek dil artikülasyonunun hem de genel ses kalitesinin iyileşmesine katkı sağlamaktadır.

Tek dil ile icra tekniği, hemen hemen tüm dönem ve o döneme ait olan icra stillerinde klarnet tekniğinin vazgeçilmez bir ögesi olarak, klasik dönemin en sade ezgilerinden, romantik dönemin yorumlama açısından çok özen gerektiren pasajlarına ve modern eserlerin ise en karmaşık ritmik motiflerine kadar her yerde kullanılmaktadır. Örnek 2.1.’de görüldüğü üzere, W.A. Mozart’ın KV 622 La Majör Klarnet Konçertosu’nda uyguladığımız gibi temiz ve diyafram destekli yumuşak tek dil tekniği ile uzun legato cümle araları yumuşak bir şekilde ayrılmalıdır.



Örnek 2.1: W.A.Mozart – KV 622 La Majör Klarnet Konçertosu

Öte yandan, hızlı dilli pasajlar (Örnek 2.2.'de görülen Felix Mendelssohn-Bartholdy'nin Op. 61 Bir Yaz Gecesi Rüyası adlı eserinin Scherzo bölümündeki klarnetin dilli geçişleri) bile genellikle tek artikülasyonla icra edilmektedir.



Örnek 2.2: F. Mendelssohn-Bartholdy Op. 61 Bir Yaz Gecesi Rüyası – Scherzo

Tek dil tekniği başlangıç seviyesinden itibaren öğretilir ve temel bir beceri olarak görülür ancak ustalık düzeyinde hızlı tek dil uygulamaları orta-ileri seviye etütlerle ve egzersizlerle geliştirilebilir. Bu tekniğin tam hâkimiyeti, çift ve üçlü dil tekniklerinin de temelini oluşturmaktadır. Eğitimciler, öğrencinin tekniği iyice kavramasıyla ve

uygulayabilme noktasına gelmesiyle beraber daha ileri artikülasyon yöntemlerine geçebilirler.

Pedagojik açıdan tek dil tekniği, öncelikle yavaş tempoda uzun sesler üzerinde dil vuruşunun doğru noktasını bulmaya başlamakla öğretilmektedir. Öğrencinin dilini çok geriye çekmeden ve sabit tutarak, küçük bir dokunuşla kamışı her seferinde aynı noktadan yakalayıp bırakması hedeflenmektedir. Aynı zamanda sürekli hava desteğinin önemi vurgulanmalıdır. Dil her notayı ayırırken diyaframdan gelen hava akışı kesintiye uğramamalı, hava basıncı sabit kalmalıdır. Böylelikle hava kesilmeden devam ederken net bir şekilde staccato elde edilebilmektedir. Tek dil çalışmalarında metronom ile kademeli hız artırımı çalışması yapılmalıdır. Öğrenciler, dil süratine takviye olarak, “iki legato, iki dilli vb.” gibi karma alıştırmaları da çalışmalarına eklemelidirler. Bu tür farklı çalışma yöntemleri hem klarnette dil tekniğini her tempoya uyarlamakta hem de öğrenciye çift dile geçmeden önce yüksek tempolu pasajların tek dilli de çalınabileceği bilincini kazandırmaktadır. Son olarak, tek dil tekniği çalışılırken kalite ve netlik hızdan önce gelmelidir. Bu nedenle eğitimciler, öğrencinin her notayı önceden düşünmüş, temiz netlikte bir sesle başlatabildiğinden emin olduktan sonra hıza yönelmeyi önermelidirler.

2.2. ÇİFT DİL TEKNİĞİ (DOUBLE TONGUING)

Çift dil ile icra tekniği, çok hızlı pasajlarda tek dilin yavaş kaldığı durumlarda kullanılan, dilin iki farklı temas noktasıyla ardışık vuruşlar yapmasına dayalı bir tekniktir (Rehfeldt, 2003, s. 88). Bu teknikte icracı, dilin ucunu ve arkasını sırayla kullanarak “tu-ku” ya da “du-gu” gibi iki heceli bir hareket gerçekleştirmektedir. Bu sıralı heceler, dil ucunun kamışın ucuna temas etmesi (tu hecesi) ve hemen ardından dilin arka kısmının yumuşak damak veya küçük dil civarına dokunması (ku hecesi) ile oluşur (Klug, 1997, s. 97). Böylelikle dil, öne ve arkaya iki farklı hareket yaparak, tek dil tekniğine kıyasla bir nefes içerisinde iki kat hızlı notalar üretmeye imkân tanımaktadır. Bu nedenle çift dil tekniği, uygun şekilde öğretildiğinde tek dil ile mümkün olan azami artikülasyon hızını en az iki katına çıkarabilmekte ve özellikle peş peşe gelen hızlı staccato pasajlarda netliği koruyarak icracıya yardımcı olmaktadır (Gingras, 2004, s. 112).

Çift dil ile icra tekniğinde dilin koordinasyonu zorlaştığından, bu tekniği uygulayabilmek için öncelikle tek dilin ve ağız pozisyonunun oturmuş olması gerekmektedir (Lawson, 2000, s. 122). Teknik, dil ucunun kamışa temas etmesi (tu) ve hemen ardından dilin arka kısmının damakta “k” harfi pozisyonu alması ile gerçekleşmektedir. Dilin ön ve arkasındaki döngüsel hareket sırasında nefes akışının sürekliliği sağlanır. Lakin dil her iki vuruşta da hava yolunu kısmen keserek art arda iki keskin atak yaratır. Bu noktadaki en büyük zorluk, dilin arka kısmıyla yapılan “k” hareketindedir. Klarnette dilin arkası normalde artikülasyon için kullanılmadığından, başlangıçta “ku” hecesiyle üretilen ses daha zayıf veya belirsiz çıkabilir. Bu sorunu aşmak için dil arkası vuruşunu daha öne konumlayarak (dil arkasını olabildiğince ağız boşluğunun ön kısmına getirerek) icra etmek önerilmektedir (Bonade, 1957, s. 41). Ayrıca, çift dil uygulaması sırasında dil ucu ve arkası sürekli hareket ettiğinden, özellikle üst ses aralığına geçişlerde dilin konumlanma özgürlüğü biraz kısıtlanır, bu da üst seslerde çift dilin daha zorlayıcı olmasına yol açmaktadır (Rehfeldt, 2003, s. 90). Yine de doğru teknikle ve bol çalışma ile çift dilli artikülasyon orta ve alt ses aralıklarında oldukça etkili ve temiz bir sonuç vermektedir.

Müzikal işlev olarak çift dilli artikülasyon, hızlı ve uzun süreli staccato çalmayı gerektiren cümlelerin yazıldığı pasajlarda kullanılmaktadır. Üflemeli çalgı repertuarında (flüt, trompet gibi) daha sık rastlansa da klarnet literatüründe de özellikle 20. yüzyıl itibarıyla bazı eserlerde ve düzenlemelerde çift dile ihtiyaç duyulmuştur (Hoeprich, 2008, s. 214). Örneğin, Vittorio Monti'nin “Czardas” gibi çok hızlı pasajlar içeren eserlerinin klarnet için yapılan düzenlemelerinde veya modern konçerto ve solo parçalardaki ustalık gerektiren pasajlarda klarnet icracıları çift dil ile icra tekniğine başvurabilirler. Geleneksel klasik dönem eserlerde ise besteciler genellikle klarnet için çift dili zorunlu kılacak tempolardan kaçınmışlardır (Lawson, 2000, s. 124). Bu nedenle klasik orkestra repertuarında çift dil tekniğinin kullanımına sık rastlanmamaktadır. Buna karşın, çağdaş besteciler çok hızlı staccato pasajlar yazdıklarında, icracıların çift dile ihtiyaç duymaları kaçınılmaz hale gelmektedir. Çift dil tekniği ileri seviye bir beceri olarak kabul edilir. Bir klarnet öğrencisinin bu tekniğe geçmeden önce tek dilde yeterli hıza ve kaliteye ulaşmış olması beklenmektedir. Nitekim, pedagoglar genellikle çift dil çalışmalarını yüksek öğrenim düzeyine bırakmakta ve genç öğrencilerde bu tekniğe hemen yönelmek yerine önce tek dil hızının olabildiğince geliştirilmesini önermektedirler.

Çift dil tekniğinin uygulama şekli, öncelikle enstrümansız yapılan dil egzersizleriyle başlar. Öğrenciye ayna karşısında ya da sadece ağızlık, kamış ve bilezik ile “*tu-ku*, *du-gu*” gibi heceleri ritmik olarak telaffuz etmesi öğretilir (Klug, 1997, s. 103). Bu şekilde dilin ön ve arka kısımlarının sırayla harekete alışması hedeflenir. Çift dil çalışmalarına çok yavaş tempoda başlanmamalıdır zira çift dil, doğası gereği hızlı artikülasyona uygun olup, aşırı yavaş tempoda yapmak akıcılığı bozabilmektedir. Öğrencinin tek dilde rahatlıkla çalabildiği bir hızda (örneğin metronomda dörtlük = 120 civarı) çift dil denemelerine başlanmalı ve buradan yukarı doğru hız arttırılmalıdır. İlk etapta sadece ağızlık ya da ağızlık-barel takılıyken ses çıkarmadan “*tu-ku*” hareketi yapılır. Alışma süresinden sonra, enstrüman üzerinde şalümo ses aralığında basit notalarda denemelere geçilir. Öğrenci dilinin ucunu her “*t*” vuruşunda kamış ucuna temas ettirip her “*k*” vuruşunda dil arkasını damağa hafifçe vurduğunda, iki net ataklı ses duyulmaya başlanacaktır. Bu aşamada, ikinci vuruşun (*k*) netliğini arttırmak için öğrenciye dilinin arkasını “*ku*” yerine “*ke/ki*” gibi daha gergin bir pozisyonda tutması tavsiye edilir. Çift dil tekniği geliştirilirken uzun süreli çalışmayı gerektiren bir koordinasyon olduğundan, sabırlı ve düzenli alıştırma yapmak şarttır. Pedagoglar, öğrencilerin başlangıçta çift dil kullanmaya heveslenip temizliği atlamaması konusunda uyarılar yapmalıdırlar zira bu teknik bozuk bir şekilde alışılırsa sonradan düzeltmesi çok güç bir alışkanlık haline gelebilmektedir. Son olarak, çift dil ile icra tekniği günlük kullanım haline getirilmeden önce etütler ve gamlarda uygulanır. Örneğin gam çalışmalarında iki nota “*tu-ku*” çift dil, sonraki iki nota yine “*tu-ku*” şeklinde döngüyle hızlı sekizlik veya onaltılık gamlar çalınarak alıştırma yapılır. Bu sayede öğrenci, tüm icralarında çift dil kullanımına hazırlanır (Klug, 1997, s. 104).

2.3. ÜÇLÜ DİL TEKNİĞİ (TRIPLE TONGUING)

Üçlü dil tekniği, dilin art arda üç hareketle (üç heceyle) hızlı notalar üretmesini sağlayan, çift dile benzer bir tekniktir (Rehfeldt, 2003, s. 95). Çift artikülasyonun bir adım ötesi olup genellikle “*T-K-T*” dizilimiyle ifade edilir. Yani icracı dilini “*tu-ku-tu*” veya benzeri bir örüntüde kullanarak her üç nota grubunda iki kez dil ucunu, bir kez dil arkasını devreye sokar (Klug, 1997, s. 110). Üçlü artikülasyon çoğunlukla bakır nefesli çalgılarda (ör. trompet) tarihi olarak geliştirilmiş bir yöntemdir ve klarnette nadir

de olsa kullanılır. Flüt ve kornet/trompet metotlarından uyarlanan şekliyle, klarnet icracıları da “*tu-ku-tu*” şeklinde bir hece dizilimini üst üste tekrar ederek bu tekniği uygulayabilirler (Gingras, 2004, s. 118). Bazı kaynaklarda ise üçlü dil, çift dil döngüsüne vurgunun kaydırılmasıyla elde edilmektedir. Örneğin “*T-K, T-K, T-K*” sürekli dizisini, her üç notada bir başlangıç hecesini değiştirerek üçlü ritimde kullanmak mümkündür (Lawson, 2000, s. 128). Her iki durumda da amaç, art arda üç hızlı notayı tek bir nefes ve dil hareketi zinciriyle net biçimde ayırabilmektir.

Yapısal olarak üçlü dil tekniği, çift dil tekniğine çok benzer ancak bir seferde üç temas içerir. Bu da dil koordinasyonunu daha da karmaşık hale getirmektedir. Örneğin “*tu-ku-tu*” heceleriyle yapıldığında, dil ucu (T) – dil arkası (K) – dil ucu (T) sırasıyla hareket eder. Bir sonraki üçlü grubun başlangıcında yine dil arkası devreye girerek döngü devam ettirilir (bazı eğitimciler T-K-T K-T-K şeklinde altılı döngüler de önermektedirler). Üçlü artikülasyonda dilin hem ucu hem arkası kullanıldığı için çift dildeki yapısal zorluklar burada da mevcuttur, hatta dilin üç farklı pozisyonunun (ön-arka-ön) hızlı bir ardışıklıkla gerçekleşmesi gerektiğinden koordinasyon daha zordur (Bonade, 1957, s. 48). Bu nedenle üçlü artikülasyonu başarmak, dilin esnekliği ve çenenin/dudakların bu hızlı harekete uyum sağlaması açısından ileri seviye kontrol gerektirmektedir. Üçlü dil tekniğine başlamadan önce çift dilin iyice oturmuş olması, hatta refleks haline gelmesi beklenmektedir. Zira öğrenci çift dilde ustalaşmadan üçlü artikülasyonu denemeye kalkarsa, dil hareketleri büyük olasılıkla karışacak ve temiz bir sonuç alınamayacaktır. Bu anlamda üçlü artikülasyon, çift dil eğitiminin devamı veya uzantısı olarak görülebilir.

Müzikal işlev bakımından üçlü artikülasyon klarnet repertuvarında sınırlı bir yer tutmaktadır. Tarihsel olarak trompet gibi çalgılarda yaygın olan bu teknik, klarnet literatüründe çok hızlı üçlemeli pasajlarda nadiren kullanılmaktadır (Hoeprich, 2008, s. 218). Örneğin, bazı klarnet düzenlemelerinde (Paganini’nin hızlı keman pasajlarının klarnete uyarlandığı eserlerde vb.) veya teknik açıdan üst düzey olan çağdaş eserlerde üçlü artikülasyona ihtiyaç doğabilir (Gingras, 2004, s. 119). Yine de besteciler klarnet için doğrudan üçlü dil kullanılmasını partiyona not düşmemektedirler. Genellikle çalınacak tempoya ulaşamadığı takdirde icracının kendinin karar verme yetisiyle bu tekniğe başvurması söz konusudur (Lawson, 2000, s. 129). Bu bakımdan, üçlü artikülasyon bir ihtiyaç tekniği olarak tanımlanabilir. Özellikle hızlı üçlü ritmik motifler veya ardışık üçlü notalar barındıran pasajlar üçlü dil

ile daha rahat icra edilebilmektedir. Üçlü artikülasyon kullanımı, çift dile kıyasla daha nadir olduğu için, orkestra ya da oda müziği repertuarında belirgin bir örnek saymak güçtür.

Zorluk derecesi en yüksek artikülasyon tekniklerinden biri olduğu için, üçlü dil ile icra tekniği genellikle ileri düzey klarnet eğitimine bırakılmaktadır. Pek çok klarnet icracısı müzik yaşamı boyunca çift dil tekniğine bile ihtiyaç duymadan geniş bir repertuar icra edebilir, dolayısıyla üçlü dil tekniği daha çok virtüöz icracılarda bulunan özel bir tekniktir.

Pedagojik açıdan, üçlü artikülasyonun öğretimi ve çalışması, çift dil egzersizlerinin uzantısı şeklinde yapılır. Öncelikle sözlü olarak “*Tu-Ku-Tu*” heceleri art arda söylenir, sonra aynı heceler enstrümanla ağız pozisyonu ile yapılarak alıştırılır (Klug, 1997, s. 112). Ardından enstrüman üzerinde, genellikle tek bir ses üzerinde üç notalık tekrarlı dil çalışmaları yapılır. Örneğin metronomu yavaşça artırarak açık sol notasında “*tu-ku-tu, tu-ku-tu*” şeklinde sesli olarak yapılan üçlü dil denemeleri, öğrenci rahatladıkça farklı perdelere aktarılır. Çift dilin aksine, üçlü dil döngüsünde vurgunun ve zamanlamanın doğru oturması özel dikkat gerektirir, bu nedenle eğitmenler öğrencinin her üç vuruşu da eşit aralık ve güçte yapmasına yönelik alıştırımlar kullanmaktadırlar. Üçlü artikülasyonda, ikinci dil ucu vuruşunun (döngünün sonundaki Tu’nun) temponun ilk vuruşuna rastlaması sağlanarak kararlılık artırılabilir. Bu, özellikle üçlemelerin üzerine binen aksanlı ritimler çalınırken son derece faydalıdır. Son olarak, tıpkı çift dil ile icra tekniğinde olduğu gibi, öğrencinin nefes desteğini sürekli tutması, dil hareketlerini küçük ve çevik yapması önerilir (Stevens, 1953, s. 62). Üçlü dil içeren pasajları ifadeli çalmak daha da zordur. Dolayısıyla öğrenci bu tekniği edinirken, metronom çalışmasının yanı sıra çeşitli etütler içinde üçlü artikülasyon geçen müzikal cümleleri de çalışmalıdır. Böylece teknik beceri ve müzikal ifade bir arada geliştirilir.

2.4. LEGATO

Legato, İtalyanca’da legato anlamına gelen bir terim olup müzikte notaların birbirine bağlanarak, arada hiç kesinti olmadan akıcı biçimde çalınmasını ifade

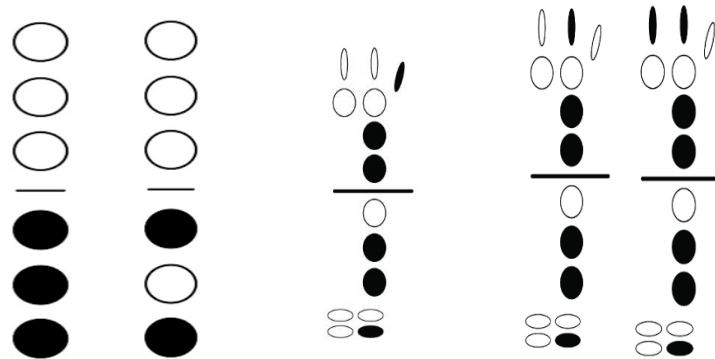
etmektedir (Rehfeldt, 2003, s. 45). Klarnet için legato çalmak, bir notadan sonrakine geçerken dil kullanmamak veya minimum müdahalede bulunmak anlamına gelmektedir (Bonade, 1957, s. 15). Teknik olarak bu, notaların bağ işareti altında çalınmasıyla elde edilir. Nota değerleri tam süreleri boyunca üflenir ve birbirine yumuşak geçişlerle bağlanırken aralarına yeni bir dil teması girmez. Klarnet gibi tek kamışlı çalgılarda legato yaparken, ilk nota genellikle dil veya hava ile başlatılır ve sonraki notalar dil vurmadan, sadece parmak değişimi ve nefesle sürdürülen sesle üretilmektedir (Stevens, 1953, s. 40). Legato artikülasyonunun en önemli özelliği, iki nota arasında herhangi bir sessizlik veya belirgin bir ayrım olmamasıdır, sesler adeta birbirinin içinden akmaktadır (Klug, 1997, s. 56).

Legatonun uygulanış temeli, nefes kontrolü ve yumuşak parmak hareketine dayanmaktadır. Klarnette, özellikle farklı ses aralıklarına (register) geçerken, legatoyu pürüzsüz kılmak için boğaz ve dil konumunun iyi ayarlanması gerekmektedir (Gingras, 2004, s. 72). Örneğin kalından ince sese geçerken (orta ses aralığından üst ses aralığına çıkarken), sesin kesintiye uğramaması için boğazın biraz daha açık, dilin pozisyonunun daha yüksek olması gerekebilir. Bu açıdan legato çalışması aynı zamanda güzel ton üretme ve nefes desteği çalışmasıyla iç içedir. Dil kullanımının en aza indiği bu teknikte, dil aslında tamamen hareketsiz kalmamaktadır. Pek çok klarnet icracısı çok yavaş legato geçişlerde dahi dil ucunu kamışa yakın tutarak gerektiğinde en küçük düzeyde staccatissimo (çok kısa) benzeri minik dokunuşlarla sesleri şekillendirir (Bonade, 1957, s. 18). Fakat genel kural, legato yaparken dilin aktif olarak temas işlevi yapmamasıdır. İyi ve sürekli bir legato için diyaframdan gelen hava akışının devamlı ve sabit olması şarttır (Stevens, 1953, s. 41). Her yeni notaya başlanırken bile nefes kesilmez, sadece parmaklar değişir ve gerekiyorsa dudağın basıncı en az olacak şekilde ayarlanır. Klarnet mekanizmasındaki tuş ve delikler, eğer parmak değişimi çok sert olursa küçük “çıt” sesleri çıkarabilir. Bu nedenle legato esnasında parmakların yumuşak kaldırılıp indirilmesi önem taşımaktadır. Legato çalıda duymak istemediğimiz tek şey, iki nota arasında herhangi bir boşluk veya kamışa yapılan sert temasla beraber dilin temas sesi gelmesidir (Klug, 1997, s. 59).

Müzikal işlev açısından legato, özellikle melodik ve ifadeli pasajlarda kullanılmaktadır. Klarnet repertuvarında legato, çalgının şarkı söyleyen doğasını ortaya çıkaran en önemli unsurlardan biridir. Örneğin W.A. Mozart’ın KV 622 La Majör Klarnet Konçertosu’nun ikinci bölümündeki yavaş tema, uzun legato çizgileriyle

ünlüdür. İcracıdan adeta bir soprano gibi her notayı bir diğerine bağlaması beklenmektedir (Hoeprich, 2008, s. 166). Benzer şekilde Brahms'ın klarnet sonatları ve beşlisindeki melodiler, uzun legato cümlelerle doludur. Legato, klasik ve romantik dönem müziğinde duygusal ifadeyi güçlendiren bir araçtır. Notalar arası kesinti olmadığında müzik akışı doğal ve organik hissedilmektedir. Öte yandan legato sadece yavaş bölümler için önem taşımakla kalmaz, hızlı pasajlar da legato şekilde çalındığında, teknik bir akıcılık ve hafiflik kazanır. Örneğin birçok gam ve arpej egzersizi, öğrencilerin parmak tekniğini geliştirmesi için legato biçimde çalıştırılır. Burada amaç notaları olabilecek en akıcı şekilde art arda duyurmaktır.

Legato artikülasyonunun uygulamadaki güçlük düzeyi, büyük oranda kontrol ve hassasiyet gerektirdiği için başlangıçta temel bir beceri olarak öğretilse de tam anlamıyla ustalaşmak ileri seviyeye dek uzanabilmektedir. Yeni başlayan bir öğrenci, genellikle ilk derslerden itibaren legato notalar ile tanışır ve iki ses arasında dil vurmaktan geçmeyi öğrenir. İlk aşamada en sık karşılaşılan zorluk, öğrencinin nota değişimlerinde nefes desteğini kesmesidir. Böylece boğuk veya kesik bir legato üretilmiş olur. Bunu önlemek için eğitimciler kesintisiz bir sıcak hava akışı hayal etmeyi önermelidirler. Orta seviyede, özellikle klarnetin “*boğaz sesleri*” denilen (sol – si bemol arası) bölgeden üst ses aralığına (clarion) geçişlerde legato zorlayıcı olabilir. Yumuşak ve hızlı parmak değişimiyle Şekil 2.1.’de görülen yardımcı parmak pozisyonlarının kullanımı (rezonans parmakları gibi) öğretilir.



Şekil 2.1: Klarnette rezonans ve entonasyon için kullanılan parmak pozisyonları.

İleri düzeyde ise, legato nüans çalışmaları devreye girmektedir. Hangi notanın biraz daha vurgulu, hangisinin geçiş notası olduğu, cümle içerisindeki legato grubunun nereye yöneldiği müzikal olarak şekillendirilir. Bu noktada teknik zorluk yerini yoruma bırakmaktadır. Klarnet icracısı, hâkim olduğu legato tekniğini kullanarak uzun cümlelerde nefesini ölçülü kullanmayı ve gerektiğinde doğru noktalarda nefes almayı da planlar. Orkestra repertuar örneği olarak, Örnek 2.3.'de görülen Maurice Ravel'in M.81 Boléro eserindeki klarnet soloları iyi bir legato kontrolü gerektirmektedir (Hoeprich, 2008, s. 170). İcracı, aynı temayı tekrarlarırken her seferinde nefesini dikkatli bölüştürüp notaları birbirine tam olarak bağlamalıdır.

The image displays a musical score for a clarinet solo in Maurice Ravel's Boléro, measure 81. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a box containing the number '1' and the word 'Solo' above the staff. The melody is marked with a piano 'p' dynamic. The second system continues the melodic line with various slurs and ties. The third system shows further development of the theme with slurs and ties. The fourth system concludes the phrase with a box containing the number '2' above the staff. The piano accompaniment is minimal, consisting of sustained chords in the right hand and rests in the left hand.

Örnek 2.3: Maurice Ravel – Boléro M.81

Örnek 2.4.'te görülen Johannes Brahms'ın Op.115 Klarnetli Beşlisi ve Örnek 2.5.'te görülen Claude Debussy'nin CD.87 "Faun'un Öğleden Sonrası" prelüdündeki⁴ klarnet pasajları da legatonun şiirsel bir anlatım aracı olarak kullanıldığı güzel örneklerdendir (Lawson, 2000, s. 107).

in A Allegro energico e passionato IV

7 Solo

f *mp*

20 *cresc.* *f ben marc.* **A**

30 *Viol. I* **B** *poco f*

43 *f* *cresc.*

Örnek 2.4: Johannes Brahms – Klarnetli Beşli Op.115

⁴ Prelüd, ya bir sonraki parçaya hazırlık amacı taşıyan ya da başlı başına bir duyguyu veya atmosferi yansıtan, biçimsel özgürlüğüyle öne çıkan kısa bir müzik parçasıdır.

Debussy — Prelude to the Afternoon of a Faun

2 CLARINETTES.

CLAR. SOLO. 3

4 **En animant.**

5 **En animant toujours.**

En SI b

p cresc. mf f COL 1°

Örnek 2.5: Claude Debussy – Bir Faun’un Öğleden Sonrası Prelüdü CD:87

Pedagojik olarak legato, klarnet eğitiminde temel bir unsur olduğu için çeşitli yöntemlerle pekiştirilmektedir. Öğrenciler uzun ses çalışmalarını legato pasajlar eşliğinde yapmaktadırlar. Uzun süreli bir nota üfleyip hiç ara vermeden ikinci notaya parmak değiştirerek geçmek, ton çalışmalarının da parçasıdır. Gamlar ilk önce legato şeklinde çalınarak hem entonasyon hem de parmak hâkimiyeti sağlanır. Eğitimciler legato öğretirken sıkça legato uzun notalar egzersizi vermektedirler. Ör. “do-re”, ardından “re-mi, mi-fa” gibi ikili sesleri tek nefeste bağlama, giderek üçlü, dördü grup legato cümleler oluşturma gibi egzersizler faydalı olmaktadır. Bu egzersizler sırasında öğrencinin diyafram ile hava desteği sağlayıp sağlamadığı dikkatle dinlenir. Eğer iki nota arasında kesinti duyuluyorsa, öğrenciye “daha fazla üfle” veya “dili tamamen rahat bırak” gibi tavsiyeler verilir. Son olarak, farklı artikülasyon stillerini kavramak adına legato, staccato ile karşılaştırmalı şekilde öğretilir. Örneğin bir cümlelerin önce tamamen legato sonra tamamen staccato (kesik kesik) çalınması istenir. Bu çalışma, öğrencinin aradaki farkı anlayıp kas kontrolünü sağlaması açısından önem

taşımaktadır. Tüm bu çalışmalar sonucunda legato, icracının sahip olduğu doğal bir ifade aracı haline gelmektedir.

2.5. STACCATO

Staccato, İtalyanca'da ayrık, kesik anlamına gelen bir müzik terimidir ve notaların kısa, kesik ve birbirinden belirgin aralıklarla çalınması gerektiğini belirtmektedir (Rehfeldt, 2003, s. 63). Klarnette staccato, her notanın süresinin normalden kısaltılması ve notalar arasında küçük birer sessizlik bırakılması ile elde edilmektedir (Bonade, 1957, s. 25). Teknik olarak bu, her notanın dil vuruşuyla keskin bir şekilde başlatılıp çok kısa tutulmasıyla sağlanmaktadır. Örneğin dörtlük bir nota staccato çalındığında, gerçek süre olarak belki bir sekizlik kadar ses duyulur, kalan sürede sessizlik olur. Bu sayede notalar arasında net boşluklar oluşur (Klug, 1997, s. 73). Staccato genellikle nota üzerinde nokta işaretiyle belirtilir ve bazen açıklama olarak kısaltması "*stacc.*" şeklinde partisyona yazılır. Klarnet için staccato artikülasyonunun fiilen gerçekleştirilmesi, dilin kamışa her notada hızlıca vurup hemen çekilmesi (hava akışını anlık kesip bırakması) ve havanın her notadan sonra kısmen duraklatılmasıdır. Sonuçta ortaya "*tut-tut-tut*" şeklinde ayrık bir ses dizisi çıkmaktadır.

Staccatonun uygulanış şekli, büyük ölçüde dilin hızlı reflekslerine ve nefes kontrolüne dayanmaktadır. İcracı staccato çalarken, dilin ucunu her notanın başında kamışa değdirip aniden çekerek sesi başlatır ve çok kısa bir süre sonra tekrar kamışı kapatarak sesi sonlandırır (Stevens, 1953, s. 46). Bir anlamda dil hem notayı başlatan hem de bitiren bir valf gibi çalışmaktadır. Nefes desteği staccato sırasında devam etse bile, her notanın sonunda dil kamışı kapattığından ses kesilmektedir. Özellikle hızlı staccato pasajlarda, dilin bu hareketi son derece küçük ve çabuk olmalıdır, aksi halde ya notalar birbirine birleşir (staccato değil legato benzeri olur) ya da istenen tempoda çıkmayabilir (Bonade, 1957, s. 27). Staccato uygulanırken dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli teknik detay, çenenin ve dudakların fazla hareket etmemesidir. Bazı öğrenciler hızlı staccato yaparken çene ile de ritmik hareketler yapmaya başlarlar ki bu, ton kalitesini bozmaktadır. İdeal olarak, staccato sırasında ağız pozisyonu sabit kalmakta, sadece dil ve diyafram koordinasyonu çalışmaktadır.

Diyafram, her kısa notaya minik birer baskı gönderir gibi destek vermekte, dil de bu esnada “vur-kaç” yapmaktadır (Gingras, 2004, s. 88).

Müzikal açıdan staccato, neşeli, enerjik veya ritmik vurgusu belirgin pasajlarda duyulabilmektedir. Klarnet repertuarında staccato kullanımına pek çok örnek verilebilir. Özellikle klasik dönem eserlerindeki dans formundaki bölümlerde, staccato artikülasyonu sıklıkla görülmektedir. Örnek 2.6.’da görülen, Carl Maria von Weber’in Op.73, 1. Klarnet Konçertosu’nun son bölümünde canlı ve kısa notalı temalar staccato ile çalındığında eserin karakteri ortaya çıkmaktadır (Hoeprich, 2008, s. 172).



Örnek 2.6: Carl Maria von Weber – Op. 73, 1. Klarnet Konçertosu’nun 3. Bölümü

Orkestral literatürde, Örnek 2.7.’deki Felix Mendelssohn-Bartholdy’nin Op.61 *Bir Yaz Gecesi Rüyası* eserindeki Scherzo kısmı klarnet için ünlü bir staccato örneğidir. Klarnet, neşeli bir karakteri yansıtmak üzere seri ve kısa notalar çalar. Bu pasaj o kadar hızlıdır ki genellikle “iki legato iki dilli” gibi bir çeşitleme ile icra edilir ve bu hâliyle bile oldukça zarif bir artikülasyon kontrolü gerektirir (Lawson, 2000, s. 112).

Mendelssohn — Midsummer Night's Dream

In B.
Scherzo.
Allegro vivace.

CLARINETTO I.

Nº 1.

Örnek 2.7: F. Mendelssohn-Bartholdy – Op.61 Bir Yaz Gecesi Rüyası, Scherzo

Örnek 2.8.'deki gibi Gioacchino Rossini'nin senfonik eserlerinde veya hızlı opera pasajlarında klarnet, staccatolarıyla ön plana çıkmaktadır.

Örnek 2.8: Gioacchino Rossini – Hırsız Saksâğan Uvertürü No:686

Staccato, romantik dönemde de dramatik vurgu için kullanılmıştır. Örnek 2.9.'da görüldüğü gibi Pyotr İlyiç Çaykovski'nin senfonilerinde klarnet bazen keskin staccato cümlelerle gerilim yaratmaktadır.



Örnek 2.9: Pyotr İlyiç Çaykovski – 6. Senfoni Op.74

Caz ve klezmer⁵ müziğinde de klarnet ayrı çalma tekniğini stilleri ortaya çıkarmak için kullanmaktadır. Özellikle swing döneminde klarnetistler melodilere ritmik canlılık katmak için notaları kısaltarak vurgular yapmışlardır (Gingras, 2004, s. 90).

Staccato tekniği, yavaş tempolarda basitçe elde edilebilse de hızlandıkça ve yumuşak nüanslarda temiz icra edilmesi gerektiğinde zorluk seviyesi artmaktadır. Başlangıç seviyesindeki bir öğrenciye staccato kavramı ilk olarak orta tempoda, ayrı ayrı üflenen sekizlik notalarla tanıtılır (Stevens, 1953, s. 47). Öğrenci, her notanın yarı süresinde sesi kesmeyi öğrenir. Bu aşamada genelde öğrenciler notaları olduğundan da kısa kesebilir veya çok sert bir atakla çalabilir. Eğitimci bunun yerine “*hafif dokun ve çek*” prensibini anlatır (Bonade, 1957, s. 29). Orta seviyede, staccatonun hızını artırma ve tekdüze duyurma konusu ön plana çıkmaktadır. Öğrenci metronomu giderek hızlandırıp sekizlikleri, onaltılıkları staccato çalarak dil hızını geliştirir (Klug, 1997, s. 77). Bu noktada sık yapılan bir hata şudur, öğrenci hızlandıkça diyafram desteğini azaltır ve sesler cılızlaşır. Bu yüzden pedagojik olarak hızlı staccato da aslında legato gibidir. “*Hava daima devam edecek, sadece dil havayı kesintiye*

⁵ Doğu Avrupa müziğinden türetilen ve üzerine inşa edilen, Yahudi geleneğinden gelen bir müzik türü.

uğratacak” şeklinde bir yaklaşım öğretilir. İleri seviyede, çift dil tekniği öğrenilene kadar, öğrencinin tek dil tekniği ile staccato hızı oldukça ileri götürülmeye çalışılır. Bu seviyede ayrıca staccato çeşitleri de işin içine girer. Örneğin staccatissimo (çok kesik, genellikle küçük kuyruklu nokta veya dik üçgen ile gösterilir) ve tenuto (uzun uzun, ayrı ayrı çalmak) gibi terimler öğrenciye tanıtılır.

Pedagojik yöntemler açısından staccato çalışmaları içeren metotlar, klarnet literatüründe özel bir yere sahiptir. Reginald Kell'in *17 Staccato Etüdü*, Kalmen Oppermann'ın staccato çalışma kitabı veya Cyrille Rose, Hyacinthé Klosé'nin etüt kitaplarındaki staccato egzersizleri öğrencilerin dil koordinasyonunu geliştirmektedir (Gingras, 2004, s. 92). Öğrencilere genelde *“legato-dilli”* egzersizleri yaptırılır. İki legato iki kısa staccato nota vb. çeşitlemeler ile gamlar çalınarak öğrenci nefes desteğini bozmadan dilini hızlı vurmasına dikkat edilir. Bu alıştırma, diyafram desteğini sürekli tutarken dilin arada hızlıca devreye girip çıkmasını öğretmektedir (Bonade, 1957, s. 31). Ayrıca dil ucunun yerinin önemi de sürekli vurgulanmalıdır. Eğer dil kamışın çok ilerisine veya gerisine değiyorsa staccato kaliteli olmamaktadır. Öğrenciye dil ucunu tam kamışın uç kısmına denk getirmesi, her vuruşta sadece kamış ucunu kapatacak kadar hareket ettirmesi anlatılır. Staccato için üfleme açısını veya ağız pozisyonunu bozmamak da önemlidir, bu nedenle ayna karşısında çalışmak oldukça faydalıdır. Bazı eğitimciler, staccato çalışırken çift dil ile icra tekniğine hazırlık olması açısından farklı heceler de denettirmelidirler (ör. normalde *“tu tu tu ...”* yaparken araya *“ku”* hecesi ekleyerek *“tu-ku-tu-ku”* şeklinde yavaşça söylemek gibi). Bu hem dil esnekliğini artırmakta hem de çift dile geçişte kolaylık sağlamaktadır. Son olarak, staccato egzersizleri sırasında öğrencinin çene/dudak sabitliği, nefes desteği ve dil hızı bir arada gözlemlenmeli, geliştirilmesi gereken bir teknik varsa ona yönelik özel çalışma yaptırılmalıdır. Tüm bu çalışmalar, klarnet icracısının müzikal gereklilik halinde notalara gereken ayrıklığı verebilmesi için temiz ve etkili bir staccato tekniğinin geliştirilmesini hedeflemektedir.

2.6. PORTATO

Portato, İtalyanca'da taşınmış, ayrılmış anlamına gelen ve bazen yarı staccato olarak da anılan bir artikülasyon türüdür. Legato ile staccato arasında bir noktada

konumlanmaktadır. Notalar hafifçe ayrılır ancak tam anlamıyla kesik (kısa) çalınmaz (Rehfeldt, 2003, s. 70). Her notanın başlangıcı belirgin yapılırken süresi neredeyse tam değerine yakın tutulmaktadır. Portato genellikle notaların üzerinde bir çizgi (tenuto) ve nokta kombinasyonuyla veya bazen bağ altında noktalarla gösterilir (Hoeprich, 2008, s. 178). Örneğin bir portato pasajda notalar üzerinde bahsedilen işaretler varsa, icracı her notayı dil ile yumuşak bir şekilde başlatmalı ve birbirinden hafif ayrı çalmalı lakin staccato kadar kısa kesmemelidir (Stevens, 1953, s. 53). Bu teknikte amaç, notaların birbirine yapışmadan ayrı telaffuz edilmesi, ancak müzikal çizginin de tamamen kesintiye uğramamasıdır.

Portatonun uygulanışında icracı, dilini her ses başlangıcında kullanmalı, ancak staccatodaki kadar sert ve kısa vurmamalıdır. Bir bakıma, her notayı tenuto (tutarak) gibi tam değerinde tutarken yine de dil ile ayırmalıdır. Fiziksel olarak bu, dil ucunun kamışa çok hafif dokunup çekilmesi ve nefes akışının her notanın sonunda çok kısa bir an için kesilmesi anlamına gelmektedir. Yapılan bu kesinti o kadar kısadır ki arada bariz bir sessizlik oluşmadan nefes alınıyormuş izlenimi verir (Gingras, 2004, s. 96). Dudak ve çene kontrolü sabit olmalıdır. Portato yaparken de ağız pozisyonu, staccato ve legatodaki gibi temel şeklini korumalıdır. Dil hareketi ise staccatoya göre yavaşlatılmış ve yumuşatılmış olmalıdır. Bir nota bitip diğerine geçerken dil kamışa kısaca dokunur ve hemen geri çekilir, hava akışı da o esnada bir miktar azalır. Neticede ortaya çıkan ses, yuvarlatılmış ataklı fakat ayrı şekilde duyulmalıdır.

Müzikal işlev bakımından portato, özellikle klasik ve erken romantik dönem eserlerinde ifade aracı olarak çokça kullanılmıştır. Besteciler, bir melodinin ne tamamen legato ne de tamamen staccato istendiği durumlarda portato işaretleriyle icracıya yol gösterirler (Lawson, 2000, s. 120). Örneğin Ludwig van Beethoven ve Franz Schubert'in bazı eserlerinin özellikle yavaş bölümlerinde, yaylı çalgılarda portato arşe vuruşları (üst üste noktalar ve bağlar) gerekmektedir. Aynı şekilde üflemeli partiyonlarında da klarnet için portato değeri taşıyan işaretler görmek mümkündür. Wolfgang Amadeus Mozart'ın Klarnetli Beşlisi gibi klasik dönem eserlerinde, sekizliklerin üzerinde noktalar ve bağlar birlikte yazılmıştır. Bu durumda icracı notaları hafifçe ayırarak seslendirir, yani portato yapmış olur. Böylece melodik ifadeye neşeli bir hafiflik veya konuşur gibi bir tat katılmış hissi verilir. Romantik dönem eserlerinde de özellikle marcato yazılan ancak tam staccato istenmeyen akıcı pasajlarda portato tercih edilmiştir (Rehfeldt, 2003, s. 72). Örneğin bazı opera

uvertürlerinde veya dans bölümlerinde klarnet portato ile akıcı fakat vurgulu bir çizgiyi seslendirmektedir (Ör. Felix Mendelssohn-Bartholdy'nin İtalyan Senfonisi'nin bazı kısımlarında üflemeli enstrümanlara portato yazılmıştır). Portato aynı zamanda piyano için yazılan eserlerde de görülen bir terimdir ve oradan üflemeli çalgılara uyarlanmıştır. Örneğin Chopin'in bir noktalı bağ içeren cümlesi klarnete uyarlanırsa, portato artikülasyonu uygulanarak benzer bir etki elde edilebilmektedir.

Portato tekniğinin zorluk düzeyi yüksek olmasa da uygulanışı incelik istemektedir. Temel olarak legato ve staccato kavramlarını kavramış her öğrenciye portato da öğretilir. Zira portato, bu ikisinin arasında kontrollü bir geçiş gibidir. Öğrenciler çoğunlukla portatoyu kavramakta çok zorlanmamaktadırlar ancak önemli olan, istenilen düzeyde notaları ayırıp – bağlamayı dengelemektir. Başlangıç/orta seviyede bir öğrenciye portato öğretilirken, genelde *“her notaya dille atak ver fakat çok kısa kesme, değerinin dörtte üçü kadar tut”* gibi bir tarif verilir. Veya *“notaların üstüne hafifçe bastırarak çal”* (piyano klavyesi için kullanılan bir deyim olsa da üflemelilerde de böyle bir benzetme yapılabilir). Öğrenci, staccatoya alışmış ise portatoya geçişte notaları biraz daha uzun tutması hedeflenir. Bazen dikte çalışması gibi, öğretmen piyano ile bir cümleyi portato seslendirir ve öğrenciden aynısını klarnette uygulamasını ister. Bu sayede öğrenci, kulağıyla duyup taklit ederek bu artikülasyonu yakalayabilmektedir.

Pedagojik olarak portato, genellikle artikülasyon çalışmaları içeren etüt kitaplarında ayrı bir başlık olarak geçmektedir. Carl Baermann veya Cyrille Rose'un klarnet metotlarında, legato noktalı pasajlar mevcuttur ve bu pasajlar çalışılırken öğrenciye *“ne tam legato ne tam kesik, her notayı incelikte telaffuz et”* şeklinde tavsiye verilir. Teknik çalışma olarak da gam veya arpejler üzerinde portato denenebilir. Eğitimciler portato çalıştırırken, *“Her notayı sanki altına küçük bir yastık koyuyormuş gibi koy ve çek”* şeklinde de komut verebilirler. Bu mecazi anlatım, notaların yumuşak atakla başlayıp yine yumuşak bir şekilde kesilmesini akla getirmektedir. Ayrıca portato genellikle orta ve hafif forte dinamiklerde anlam kazanmaktadır. Öğrenciden farklı dinamiklerde (piano, forte) portato denemesi istenerek kontrol becerisi artırılır. Son olarak, portato yaparken metronom kullanımı, notaların eşit aralıkta kalması için oldukça faydalıdır. Öğrenci yavaş tempoda her bir vuruş içinde nota değerini tam hesaplayıp dörtte üç uzunlukta tutacak şekilde çalışmalar yapabilir. Bu çalışma, ileride portatoyu metronom kullanmadan uygularken de iç disiplini sağlamaktadır (Bonade,

1957, s. 38). Neticede portato, artikülasyon paletindeki ince bir renk olup doğru uygulandığında klarnet icracısının ifadesini zenginleştirmektedir.

2.7. MARCATO

Marcato, İtalyanca'da vurgulu, belirterek anlamına gelir ve müzikte bir notanın veya pasajın güçlü, belirgin ve vurgu yapılarak icra edilmesini gerektirir (Lawson, 2000, s. 122). Genellikle notaların üzerinde küçük bir şapka şeklinde ^ işaretiyle gösterilir ya da "*Marc.*" şeklinde kısaltılarak yazılır. Klarnette marcato, çalınacak notayı kuvvetlice dil vurarak ve yüksek ses hacmiyle üretmek, ardından genellikle hızlı bir biçimde sesi kesmek anlamına gelmektedir. Bir bakıma marcato, aksan (>) işaretinin daha da güçlü bir şeklidir (Bonade, 1957, s. 42). Daha sert bir başlangıç dokunuşu ve belirgin bir vurgu ister. Örneğin bir pasaj üzerinde marcato yazıyorsa, icracı her notayı sanki bir çekiçle işaretlercesine baskılı ve ayırık çalmalıdır. Marcato, İtalyanca'daki martellato (çekiçle vurulmuş) terimiyle de anılır ki bu, özellikle yaylı çalgılarda aynı simgeyle ifade edilen bir yay tekniğidir.

Klarnette marcato artikülasyonun uygulanışı, dil ve diyaframın güçlü bir aksan üretmesiyle gerçekleşmektedir. İcracı teknik olarak marcato notayı seslendirmeden hemen önce hava basıncını artırır (diyaframı kullanarak havayı itme) ve aynı anda dilini kamıştan hızla çekerek çok keskin bir atak yapar (Stevens, 1953, s. 60). Hemen ardından, eğer notalar ardışık marcato devam ediyorsa, her birini ayırık duyurmak için notaların arası bir miktar kesilir (marcato genellikle staccato karakteriyle birlikte düşünülür) (Klug, 1997, s. 92). Marcato artikülasyonunun uygulanması sırasında dil, staccato veya tenutoya göre kamışa biraz daha sert temas edebilir çünkü hedef, net bir vurgu sesidir. Ancak dikkatli olunması gereken, bu vurgu sertliğinin kontrol dışı bir patlamaya dönüşmemesidir (Rehfeldt, 2003, s. 78). Aksi halde ton kalitesi bozulabilir. Bu dengeyi sağlamak için icracı, ağız pozisyonunu bir nebze sıkı tutarak (kamışı çok salmadan) ancak diyafram desteğini de arttırarak çalışmalar yapmalıdır. Marcato ataklarda dilin kamıştan çekilişi de bir çarpma etkisi yaratır. Ses şiddetli başlar ve sonra doğal sese doğru iner. Bu da müzikal olarak önce bir aksan, ardından decrescendo etkisi verir.

Müzikal işlev açısından marcato, bir pasajı öne çıkarmak, belirli ritimleri “vurgulanmış” hissettirmek için kullanılır (Gingras, 2004, s. 101). Orkestra literatüründe marcato, özellikle dramatik ve ifadesel olarak güçlü olan bölümlerde üflemeli ve vurmali çalgılarda sıkça görülmektedir. Klarnet de örneğin bir forte tutti pasajda, marcato aksanlarla ritmi keskinleştirebilir. İgor Stravinski’nin Bahar Ayini (Rite of Spring) gibi ritmik açıdan yoğun eserlerinde, klarnetler ani patlamaları ve vurgulu figürleri marcato ile icra ederek müziğin vahşi karakterine katkıda bulunurlar (Lawson, 2000, s. 124). Caz müziğinde de big-band düzenlemelerinde marcato terimine sıkça rastlanmaktadır. Burada genellikle notaları yaklaşık 2/3 değerinde çalmak ve orta şiddette bir aksan vermek anlamına gelmektedir. Klasik solo klarnet repertuarında marcato tekniğini sergileyen pasajlar, genellikle hızlı ve aksanlı kısımlardır. Örneğin Carl Nielsen’in Klarnet Konçertosu’nda agresif temalar bulunur ve bunlar marcato artikülasyonla, her notaya güçlü nefes ve dil vurgusu yapılarak icra edildiğinde karakter ortaya çıkar. Carl Maria von Weber’in konçertolarında veya Örnek 2.10’da görülen Aaron Copland’ın Klarnet Konçertosu’nun caz esintili ikinci kısmında, marcato anlayışıyla seslendirilmesi gereken senkoplu aksanlar bulunmaktadır.



Örnek 2.10: Aaron Copland – Yaylı Orkestra ve Klarnet için Konçerto Arco No:62

Zorluk düzeyi olarak marcato, bir anlamda staccato ve tenuto tekniğinin doğru birleşimini gerektirdiği için orta seviyeden itibaren üzerinde durulan bir artikülasyon türüdür. Temel artikülasyonları bilen bir öğrenci, marcato kavramını anladığında uygulayabilir ancak burada esas olan dengeyi bulmaktır. Çok sert üfleyip kontrolü kaybetmek veya tam tersi, yetersiz vurguyla sıradan bir şekilde icra edilmesi istenmeyen durumlardır.

Pedagojik yaklaşımda, öğrenciye marcato genellikle aksan kavramıyla birlikte öğretilmektedir. Önce normal aksan (>) işaretinin notayı biraz öne çıkarma, hafif vurgu yapma olduğu anlatılır, daha sonra marcato (^) işaretinin bunun kuvvetli bir çeşidi olduğu vurgulanır. Teknik olarak staccato egzersizlerine benzer çalışmalar yapılabilir ancak bu sefer *“her notayı olabildiğince kararlı ve güçlü üfle”* talimatı eklenir. Örneğin bir gam üzerinde her notayı marcato icra etme alıştırmaları, öğrenciye diyafram ve dil koordinasyonunu kuvvetli ataklar için nasıl ayarlayacağını öğretir. Yine de her notayı kuvvetli seslendirmek, entonasyona da etki edeceğinden (özellikle ince seslerde güçlü aksan entonasyonu yukarı yönde etkileyebilir) eğitmen, öğrencinin ses kalitesini de korumasını tembihlemelidir. Bu amaçla uzun aksan çalışmaları önerilir. Öğrenci bir notayı aksan/marcato ile başlatır ve ardından o sesi diminuendo yaparak uzatır. Böylelikle hem güçlü atak hem de kontrol becerisi geliştirilir. Ayrıca, orkestrada yapılan çalışmalarda şefler klarnet grubundan marcato pasajları seslendirirken tüm dil vuruşlarının birlikte ve keskin olmasını ister, bu da toplu prova disiplini de pekiştir.

Nota üzerinde marcatoyu göstermek için, “^” simgesi olması genelde yeterlidir. Bazı eski baskılarda “>” ile karışabilecek şekilde yazılabilir ama anlam olarak “^” daha güçlüdür. Modern baskılarda “marcato” diye de yazılabilir. Örneğin *“marcato il tema”* (temayı vurgulu çal) gibi ifadelerle de karşılaşılabilir. İcracı notasında marcato gördüğünde hem dilini hem nefesini yüksek enerjiyle kullanmaya hazırlıklı olmalıdır. Çalışılması gereken belki de en önemli nokta, marcato uygularken de güzel bir ton üretmeye devam etmektir. Aşırı zorlamadan, kontrollü güç kullanarak ve gerektiğinde hemen dinamiği geri çekerek (özellikle uzun marcato notalarda) icra etmek hedeflenmelidir. Bu incelikleri kazanmış bir klarnet icracısı, orkestra ve daha küçük topluluklardaki güçlü pasajlarda enstrümanını rahatlıkla duyurabilir ve müziğe istenen vurguyu katabilir.

2.8.TENUTO

Tenuto, İtalyanca'da tutulmuş, sürdürülmüş anlamına gelmekte ve müzikte bir notanın tam değerinde tutulması gerektiğini ifade etmektedir (Hoeprich, 2008, s. 185). Tenuto işareti genellikle notanın üzerinde yatay bir çizgi (–) şeklinde gösterilir veya “ten.” kısaltmasıyla belirtilir (Lawson, 2000, s. 130). Klarnet için tenuto, notayı olabildiğince tam süre değeriyle (ne erken keserek ne de fazladan duraklamayla uzatarak) icra etmek ve o nota üzerinde hafif bir vurgu-ağırlık hissettirmektir (Bonade, 1957, s. 47). Tenuto, Latince'deki “*tenere*” (tutmak) fiilinden gelmekte ve gerçekten de icracıya notayı tutmasını öğütlemektedir. Örneğin bir melodide bazı notaların üzerinde tenuto çizgileri varsa, icracı o notaları öne çıkaracak şekilde tam uzunlukta ve gerekirse hafif bir dinamik vurguyla seslendirmelidir. Bu, müzikal ifadede o notaya özel önem verildiğini gösterir.

Tenutonun uygulanışı, temel olarak nefes ve zamanlama kontrolüne dayanmaktadır. İcracı, tenuto işaretli bir nota gördüğünde, o notayı normalde belki müzikal cümle gereği biraz kısaltacaksa bile, tam değerinde tutmalıdır. Örneğin staccato yazılan bir pasajda bir nota da tenuto yazılmış ise, diğerlerinin aksine onu bağlama eğiliminde olunur. Dil kullanımı açısından tenuto tekniği kullanarak icra edilmesi istenen notayı başlatırken genelde hafif bir vurgu yapılabilir. Dilin ucuyla kamışa normal bir atak verilir ancak hemen geri çekmek yerine nota boyunca hava basıncı güçlü tutulur. Sesin hem uzun sürmesi hem de ses kalitesinin sabit kalabilmesi için diyafram desteği notanın başından sonuna kadar eşit ve kararlı olmalıdır. Tenuto bir nevi “*her notayı küçük birer legato ada gibi ayırmak*” gibidir. Portatoda olduğu gibi tenuto da notaları ayırır ancak farkı, her notanın gerçekten tam değerini korumasıdır.

Teknik olarak, tenuto işaretli notanın bitişinde müzikal ifadenin gidişatına göre bir anlık boşluk olabilmektedir. Bazı icracılar tenuto işaretini, notalar arasında çok küçük bir ayırım yaparak yorumlamakta (non-legato), bazıları ise tamamen legato icra etmektedir (ör. tenutonun bir bağ ile yazıldığı durumlarda). Özellikle tenuto ile noktanın bir arada olduğu işaret, bir çeşit portato/non-legato olduğunu belirtir ki bu durumda ayırık çalınması gerekmektedir.

Müzikal işlev olarak tenuto, bir melodik çizgide belirli notaları vurgulamak veya bir ritmik figürde sürdürülebilirlik hissi vermek için kullanılır. Örneğin bir cantilena⁶ melodide, cümlelerin zirve noktasındaki notasına besteci tenuto koymuşsa, o notanın üzerine biraz basılması ve ifadeyi ağırlık verilmesi beklenir. Klarnet repertuarında, özellikle romantik eserlerde tenuto sıkça görülür. Örnek 2.11. ve 2.12.'de görüldüğü gibi Johannes Brahms'ın Op. 115 Klarnetli Beşlisi ve Op. 120, 2 numaralı Klarnet – Piyano Sonatı gibi eserlerde, uzun cümlelerde bazı pasajlar tenuto işaretlidir. Bu, icracının o pasajlardaki notaları hafif vurgu ile tam değerinde çalmasını sağlar ve müzikal ifadeyi zenginleştirir.



Örnek 2.11: Johannes Brahms – Klarnetli Beşli Op.115



Örnek 2.12: Johannes Brahms – 2 numaralı Klarnet – Piyano Sonatı Op.120

Orkestra literatüründe de tenuto, genellikle cantabile pasajlarda veya bir ritmin ağır basan vuruşlarını belirtmek için kullanılmaktadır. Örneğin bir senfoninin adagio

⁶ Geç ortaçağ ve erken Rönesans müziğinde, 15. yüzyılda bilindikleri şekliyle belirli vokal formları için kullanılan bir terimdir. Aynı zamanda o yüzyılın hem laik hem de dini kompozisyonlarında yaygın olarak kullanılan bir müzik dokusudur. **Kaynak:** <https://www.britannica.com/art/cantilena> Çevrimiçi erişim tarihi: 05.10.2025

kısımında klarnetlerin unison⁷ bir teması varsa, önemli vuruşlardaki notalar tenuto ile işaretlenerek onların altının çizilmesi istenebilir. Tenuto sadece ağır tempoda değil, hızlı pasajlarda da görülmektedir. Örneğin üç dördlük ölçü biriminde birinci vuruştaki nota tenuto ise, icracı o notayı tam uzun çalıp diğerlerini biraz kısaltarak ritmik aksanı hissettirir. Bu yönüyle tenuto bazen bir aksan işlevi de görür ancak asıl farkı, notanın uzunluğuna dair netliktir.

Tenuto tekniğinin zorluk derecesi yüksek olmamakla birlikte, incelikli bir kontrol gerektirir. Öğrenciler genellikle tenuto kavramını, nota değerlerini tam tutmayı öğrendiklerinde ve müzikal cümleleri şekillendirmeye geçtiklerinde daha iyi anlamaktadırlar. Başlangıç seviyesinde öğrencilere legato ve staccato öğretilirken belki tenuto kelimesi pek kullanılmaz ancak orta seviyede, etütlerde ve repertuvarda bu işaretle karşılaşmaya başlarlar. Öğrenciye tenuto, “*notayı uzat, üzerinde dur*” şeklinde açıklanabilir. Örneğin, bir pasajdaki dördlük notaların bazıları tenuto ise, eğitmen onları “*diğerlerine göre daha dolu duyulsun*” şeklinde tarif edebilir. Tekniğin kendisi karmaşık olmadığı için, üzerinde durulması gereken kısım müzikal yorum boyutudur. Vurgu ve sürenin ne kadar olduğu eserlerin stillerine göre belirlenmektedir. Örneğin klasik dönem eserlerinde tenuto, gerçekten tam vaktinde bırakma ve bir sonraki notaya vaktinde başlama disipliniyle ele alınmalıdır.

Pedagojik olarak tenuto genellikle diğer artikülasyonlarla birlikte alıştırılır. Örneğin bir gam üzerinde dört nota legato, dört nota tenuto, dört nota staccato gibi artikülasyonlar denenir. Öğrenci, legatoda bağlamayı, tenutoda tutmayı, staccatoda kesmeyi arka arkaya deneyerek farkları hisseder. Bu ve benzeri alıştırmalar icracının artikülasyon paletini genişletmektedir. Ayrıca müzikal cümle analizi yapılırken, eğitmen öğrenciden notaların önem sırasını belirlemesini isteyebilir. Tenuto olan notalar genelde ifadesel olarak önemlidir. Böylece öğrenci, sadece teknik olarak notayı tutmakla kalmaz, neden tutması gerektiğini, müzikal cümlenin neresinde olduğunu da anlamış olur. Öğrencilere notasyon açısından da bilgiler verilmelidir. Tenuto çizgisinin bazen staccato noktasıyla birleşip portato anlamına geleceği öğretilir. Hatta bazı eski basım eserlerde tenuto çizgisi, sadece ifade amacıyla (özellikle vokal müzik düzenlemelerinde) kullanıldığı için her zaman ayrı çalmak

⁷ Tüm çalgı ve seslerin ezgiyi tek seste seslendirmelerine verilen isimdir. **Kaynak:** <https://ozcanyilmazmusic.com/muzik-terimleri-sozluqu/> **Çevrimiçi erişim tarihi:** 05.10.2025

yerine, müzikal gidişata göre karar vermesi gerektiği öğretilir. Örneğin, Schubert Lied'lerinden⁸ uyarlanmış bir klarnetli parçada her notada tenuto olabilir. Bu da “*her notayı dolu dolu seslendirmek*” anlamına gelmektedir. Böyle nüansları yakalayabilmek müzikal ifadede tenutonun yerini anlamak açısından önemlidir.

Sonuç olarak, tenuto artikülasyonu, icracının notalara hem değer hem de ifade olarak hakkını verme sanatıdır. Ne fazla kısa kesip değerden eksiltmeyi ne de gereğinden fazla uzatmayı içerir, tam dozunda ifade etmeyi gerektirir. Bu yönüyle, tenuto çalışmaları öğrencinin ritmik disiplini ve ifade gücünü bir arada geliştirmektedir. Müzikal olarak bu şekilde ince detaylara önem veren bir klarnet icracısı, tenuto işaretli pasajlarda müziğin belli noktalarını vurgulayabilir ve cümlelerin yönünü belirginleştirebilir.

2.9. FLUTTER TONGUE (KURBAĞA DİLİ)

Flutter tongue, Türkçe’de tam bir karşılığı olmamakla birlikte dili titreterek icra etmek anlamına gelmektedir. Kurbağa dili olarak da bilinir. Alman müzik literatüründe Flatterzunge olarak geçmektedir. Bu teknik, icracının dilini hızla titreştirerek veya “r” harfini sürekli tekrarlar gibi yuvarlayarak, sese eşlik eden hızlı bir tremolo⁹ benzeri etki oluşturmaktır (Hoeprich, 2008, s. 191). Sürekli olarak “hrrr” şeklinde bir dil titreşiminin enstrüman sesine eklenmesiyle oluşur. Klarnetten çıkan ses, hafif bir hırıltı veya çığırta efektine benzer. Çalınan notaya eklenen bu hızlı dil titreşimi, sesin tınısını bulanıklaştırır ve heyecanlı bir karakter katar (Rehfeldt, 2003, s. 122). Flutter tongue, kullanılan enstrümana ve icradaki ses şiddetine göre değişik sonuçlar verir. Hafif nüanslarda neredeyse güvercin mırıltısına benzer yumuşak bir uğultu, yüksek seslerde ise caz müzisyenlerinin growl¹⁰ tekniğini andıran kaba bir tınlama elde edilir.

⁸ Bir şiir üzerine yazılmış genellikle piyano eşliğindeki şarkı.

⁹ Yaylı çalgıda yayı titretmek yoluyla aynı sesin hızlı olarak yinelenmesi. Kaygı ve çarpıntı etkisiyle dramatik anlatım yaratmak için kullanılır.

¹⁰ Üflemeli enstrümanlarda hem çalıp hem de hırıltı sesi çıkarmaktır. (Weston, 1971)

Klarnette flutter tongue tekniğini uygulamanın iki temel yolu vardır. Birincisi, dilin uç kısmını hızlıca yukarı-aşağı titreterek “r” sesi üretmektir. Eğer icracı dilini bu şekilde titreştirebiliyorsa, bunu üfleme sırasında uygulayarak flutter tongue tekniğini gerçekleştirir. İkinci yol ise, dilini titretmekte zorlananlar için, gırtlak ya da boğaz ile gargara yapıldığında duyulan sese benzer bir hırıltı sesi üretmektir. Bu yöntem, growling tekniğine benzer biçimde, boğazda hızlı bir titreşim oluşturup bunun enstrümana yansması esasına dayanır (Weston, 1971, s. 93). Her iki durumda da hava akışı kesintisiz olmalı, dil veya boğaz hızlı bir şekilde titreşmelidir (Stevens, 1953, s. 72). Bu tekniğin uygulanması sırasında, normal üfleme şeklinden daha fazla hava gerekebilir çünkü dil titreşimi havanın akışına karşı direnç oluşturur. Ayrıca ağız pozisyonunu biraz daha gevşek tutmak gerekebilir, aksi halde dilin serbestçe titreşmesi zorlaşır (Klosé, 1946, s. 77). Dil titrerken kamışa sürekli temas halinde olmadığından, aslında notalar tam netlikte çıkmaz, bir miktar dip ses duyulabilir.

Müzikal işlev bakımından flutter tongue, daha çok 20. yüzyıl ve sonrası bestecilerinin özel efekt olarak kullandığı bir tekniktir. Klasik veya romantik dönem eserlerinde rastlanmamaktadır. İlk örneklerine geç romantik/erken modern dönemde flüt ve trompet partilerinde rastlanmıştır (P. İ. Çaykovski, Fındıkkıran Balesi finalinde flütler için belki de ilk flutter kullanımını notaya dökmüştür). Klarnet için de 20. yüzyılda pek çok besteci flutter talep etmiştir. Örneğin Dimitri Şostakoviç ve Arnold Schoenberg gibi besteciler, eserlerinde (özellikle orkestral yazılarında) klarnetlerden flutter tongue kullanmalarını istemişlerdir ve bu genellikle kâbusu betimlemek veya alaycı bir etki yaratmak amacıyla yapılmıştır (Rehfeldt, 2003, s. 125). Benjamin Britten ise daha yumuşak bir kullanım göstererek, Curlew River gibi eserlerinde kuş sesi benzeri veya karakterin ruh halini temsil eden yumuşak flutter efektleri istemiştir (Weston, 1971, s. 95). Caz müziğinde ise flutter, özellikle New Orleans¹¹ tarzı veya Vaudeville¹² döneminde ortaya çıkan bir tınıdır. Cootie Williams gibi bazı caz sanatçıları, trompette “growl mute + flutter” kombinasyonu ile insan sesi taklitleri yaparken, klarnet icracıları da benzer şekilde dillerini titretip etkili ifadeler kullanmışlardır (Gottlieb, 2001, s. 62). Klezmer müziğinde ise icracılar bazen

¹¹ Caz müziğinin tarihsel olarak ilk biçimlerinden biridir.

¹² Vaudeville dönemi, Amerika Birleşik Devletleri’nde 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başları arasında gelişen, çok yönlü bir gösteri sanatı ve müzik eğlencesi dönemidir. Bu dönem hem sahne sanatları hem de popüler müzik açısından modern eğlence endüstrisinin temellerini oluşturmuştur.

boğazlarını hafif titreterek kurbağa dili benzeri bir kırık ses etkisi verirler. Bu tam olarak flutter tongue sayılmaz ancak benzer bir süslemedir.

Flutter tongue tekniğinin zorluk düzeyi kişiden kişiye değişmektedir. Bazıları için dil titretmek (r sesi) çocukluktan beri yapılabilen bir harekettir ve kolayca bunu enstrümanda uygulayabilmektedirler. Bazıları için ise dil yapısı veya alışkanlıklar nedeniyle çok uğraştırıcı olabilmektedir. Bu nedenle, bir klarnet sınıfında kimi öğrenci bir günde flutter öğrenirken, kiminin haftalarca çalışması gerekebilir. Genel olarak ise, flutter/growl gibi teknikler klarnet eğitiminde ileri seviye olarak görülür ve özellikle modern müzikle tanışılan dönemde öğretilir.

Pedagojik açıdan flutter tonguing öğretilirken, eğer öğrenci dil ile yapabilecek gibiyse, önce enstrümansız “rrrr” sesi çıkarması sağlanır. Ardından ağızlık takılı şekilde hava üflerken aynı şekilde “rrrr” sesini yapması istenir (Klug, 1997, s. 119). Bu aşamada genellikle zayıf bir ses elde edilse de giderek kuvvetlenmeye başlar. Sonra klarnet üzerinde orta bir notada (ör. boğaz sesleri olan açık sol veya hemen üzerindeki la) tam üflediği sırada dilini de titretmesi istenir. İlk denemede net bir flutter sesi çıkmasa bile, öğrenci dilinin yarattığı titreşimle sesin dalgalandığını hissedecektir. Önemli olan, öğrencinin fazla gerilmeden havayı üflemeye devam etmesidir. Tekniğe yeni başlayanlar bazen dilini titretmeye odaklanırken üflemeyi unuturlar, böylelikle ses kesilir. Eğer öğrenci dil titreşimini yapamıyorsa, gırtlaktan gargara yapar gibi “hırr” sesi yaptırılabilir (Rehfeldt, 2003, s. 127). Bu ses enstrümana verildiğinde de benzer etki elde edilebilir. Her iki yöntemi de bilmek icracı için avantajlıdır. Bazı pasajlarda dil ile flutter daha hızlı tepki verirken, uzun pasajlarda boğaz kullanarak flutter yapmak icracıyı daha az yormaktadır.

Flutter tongue tekniği partiyon üzerinde notanın üzerine üç çizgili tremolo sembolü ve yanına “Flz.” kısaltması konularak gösterilir (Lawson, 2000, s. 149). Alman ve Fransız notalarında “*Flatterzunge*” veya “*Frullato*” gibi ifadeler de görülebilir. Öğrencinin bunları tanıması önemlidir. Pedagojik olarak modern eser okuyan bir öğrenci, partiyonunda “Flz.” gördüğünde ne yapacağını bilmelidir. Bu sebeple ileri seviyelerde çeşitli modern etütler içinde flutter çalışmaları bulunur. Ayrıca öğrencilere flutter sırasında hangi parmak pozisyonlarının daha kolay olduğuna dair pratik ipuçları da verilir (örneğin, şalümo üst ses aralığındaki mi-fa gibi yarım delikli notalarda flutter yapmak bazen zordur, hava kaçabilir ancak bu şekilde deneyim kazanılır).

Özetle, flutter tonguing klarnete alışılmışın dışında, renkli bir ses olanağı sunmaktadır. Bir çağdaş dönem eserinde klarnet aniden flutter yapmaya başladığında, dinleyici dikkat kesilir çünkü o ana dek duymadığı şekilde bir titreşim duyar. İcracı için ise bu teknik, dil hâkimiyetinin ve nefes gücünün farklı bir sınavıdır. Belli bir seviyeden sonra icracılar, besteci notada istemese bile, caz veya popüler müzik icrasında flutter tekniğini süsleme olarak kullanmayı da öğrenebilirler (ör. bir caz solosunda uzun bir nota üzerinde vibrato yerine flutter yapmak gibi). Bu sebeple, müzikte bir ifade aracı olarak flutter tongue, icracının repertuvarında bulunması gereken bir tekniktir.

2.10. SLAP TONGUING (TOKAT DİL)

Slap tonguing, klarnette özellikle caz ve avangard müzikte¹³ duyulan, kamıştan “tokat” benzeri bir ses çıkarmaya yarayan bir tekniktir (Hoeprich, 2008, s. 189). Slap tongue yapıldığında, enstrümandan yüksek, tok bir “çat” sesi duyulur ve bu, normal nota sesine perküsyona benzer bir vurma etkisi katar (Lawson, 2000, s. 152). Teknik, dilin kamışa kuvvetlice yapışıp vakum oluşturduktan sonra hızla geri çekilmesiyle, kamışın aniden serbest kalarak “çat” sesi üretmesi ilkesine dayanmaktadır.

Tekniğin uygulanışı sırasındaki dil kullanımı, staccato veya tenuto artikülasyonundaki dil kullanım şekline farklıdır. Öncelikle icracı dilini olabildiğince düzleştirip geniş bir yüzeyiyle kamışın alt kısmına doğru konumlandırır. Dil adeta kamışın alt yüzeyini vakumlar. Ağız içindeki havayı emer ve dil ile kamış arasında bir emiş kuvveti oluşturur. Dudaklar ise bu esnada tam bir hava sızdırmazlık görevi görür. Ardından dil aniden aşağı doğru çekilir. Bu hareketle kamış serbest kalırken bir şaplama sesi üretilir. Dilin geri çekilişiyle oluşan ani basınç değişimi kamışa adeta “şaplak” gibi vurur (Rehfeldt, 2003, s. 134). Bu anlık ses, klarnetin içerisinde kuvvetle yol alarak dışarı çıkar. Dikkat edilmesi gereken nokta, slap tongue sırasında aslında normal nota sesinin tam olarak oluşmadığıdır. Bu bir nevi enstrümanı bir perküsyon gibi icra etme şekli olsa da hem kamışın kendi doğal frekansı hem de borunun doğal

¹³ Avangard müzik, klasik armoni, tonalite, biçim ve tını anlayışının dışına çıkan eserleri kapsar. Bu türde besteciler, müzikte yeni ifade biçimleri, çalgılama teknikleri, elektronik sesler, rastlantısallık veya sessizlik gibi öğeleri kullanarak geleneksel estetik kuralları sorgularlar.

rezonansı sebebiyle notalar da hafifçe duyulur. Slap tongue uygulaması sırasında boğaz pozisyonu “aaa” şeklinde açık olmalıdır aksi takdirde ağız içindeki hava duvarı, tokatlama etkisini azaltmaktadır (Klug, 1997, s. 123).

Slap tekniğini ilk olarak saksofon ve klarnet icracıları caz müziğinin ilk dönemlerinde (1920’ler) bir gösteri unsuru olarak kullanmaya başlamışlardır. Örneğin New Orleans cazında, klarnet icracısı bir melodiyi çalarken arada bir slap tekniğini kullanarak komik veya abartılı vurgular yaratabilir. King Oliver Orkestrası’nda Stump Evans adlı C-melody saksofon sanatçısı, 1920’lerde slap tekniğini plak kayıtlarında kullanan ilk müzisyenlerdendir. Klasik müzikte ise slap tongue, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren genişletilmiş teknik (extended technique)¹⁴ arayışlarının bir parçası olarak besteciler tarafından keşfedilmiştir. Özellikle çağdaş klarnet repertuarında slap tongue besteciler tarafından sıklıkla istenir hale gelmiştir. Amerikan klarnet icracısı ve besteci William O. Smith, klarnet için yazdığı deneysel parçalarda slap tongue kullanan öncülerdendir. Luciano Berio’nun Sequenza IXa gibi çağdaş solo klarnet eserlerinde ya da multifonik¹⁵ ve slap gerektiren modern parçalarda da bu teknik karşımıza çıkmaktadır. Amaç bazen komik, bazen de şoke edici bir tını elde etmektir. Örneğin bir modern dönem eserinde uzun sakin pasajların ardından aniden bir slap duyulduğunda dinleyici irkilir, bu da müzikal dramının parçası olarak kabul edilebilir. Caz tarafında ise, ünlü klarnet icracısı Pete Fountain veya soprano saksofon icracısı Sidney Bechet gibi isimler dahi, yorumlarına renk katmak için slap tekniklerini ufak süslemeler şeklinde kullanmışlardır. Günümüzde klezmer veya balkan müziklerinde de klarnet icracıları bu tokat etkisini seyirciyi heyecanlandırmak için kullanmaktadırlar.

Slap tongue tekniğinin zorluk seviyesi oldukça yüksektir. Hem güçlü bir dil kasına hem de doğru zamanlama ve ağız pozisyonu kontrolüne ihtiyaç duyulmaktadır. Birçok klarnet icracısı için ilk denemelerde sadece hafif bir tık sesi gelir, istenen tok slap duyulmayabilir. Bu, sürecin normal doğrultusunda bir durum olup, doğru vakum ve hız için pratik gerekmektedir. Ayrıca sert kamışlarla slap yapmak zorlaşır, çok yumuşak kamışlarla da ses cılız olabilir. Uygun kamış sertliğini ve ağızın nem dengesini bulmak

¹⁴ Enstrümanların farklı deneysel çalış teknikleridir.

¹⁵ Belirli parmak pozisyonları veya ses telleri kullanılarak birden fazla sesin aynı anda oluşmasını sağlayan genişletilmiş tekniktir.

önemlidir. Genellikle orta sertlikte (3-3.5 numara) kamışlar, ıslatıldıklarında iyi slap sesi vermektedirler.

Pedagojik olarak, slap tongue ileri seviye bir tekniktir ve çoğu zaman özel ilgi alanı olan öğrencilere veya modern müzikte uzmanlaşma aşamasındaki icracılara öğretilmektedir. Klarnet eğitim programlarında temel müfredat unsuru değildir, çağdaş teknikler gibi alanlarda ele alınmaktadır.

Bu tekniği öğretirken izlenecek yol, enstrümandan bağımsız olarak dilin hareketlerini kavratmaktır. Öğrenciye önce yalnızca kamış (veya kamış+ağızlık) elde iken deneme yaptırılır. Kamışı ağızına koyup dilini genişçe yüzeye bastırarak vakumlayıp şaklatması istenir. Bunu elinde kamışı tutarak yapınca, dışarıdan net bir “çat” sesi duyulursa doğru yapıyor demektir. İlk başta bu sesi alana kadar ağız içinde denemeler yapılır. Sonra ağızlık ve kamış barele takılı halde tekrar denenir. Bu şekilde de slap sesi gelirse, enstrümanın tam haliyle uygulamaya geçilir. Burada önemli bir nokta, slap yaparken diyaframdan hava üflemeye gerek olmamasıdır. Aksine başlangıçta hiç hava vermeden yapılması daha kolay olabilir. Öğrenci doğru şaplak tekniğini oturtuktan sonra, istenirse slap ile nota da vermeyi öğrenebilir. Bazı ileri düzey müzisyenler, slap yaparken aynı anda hafif bir ses perdesi de çıkararak “tok ve perdeli” bir slap tonu elde ederler. Bu, hava akışını slap anında devreye alma ile olmakla beraber yeni başlayan öğrenciler için karmaşık gelebilir.

Notasyonda, besteciler slap tongue tekniğini ya küçük bir daire içinde kuyruklu nota sembolüyle ya da “slap” yazarak belirtirler. Bazen de Örnek 2.13.’te olduğu gibi bir çeşit çapraz nota (x) ile gösterilir. Öğrencinin bunları tanınması gerekir.

**Groove
for bass clarinet solo**

♯ = fluttertongue
x notehead = slap tongue
* under note = “splat” - overblow to produce some higher overtones, in a wild, uncontrolled manner.

Jonathan Russell

I. Moderato, with energy



Örnek 2.13: Jonathan Russell – Solo Bas Klarnet İçin Groove

Slap tongue çalışırken dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur da bu tekniğin dil ve çene sağlığına aşırı yük bindirmesidir. Çok uzun süre art arda slap denemeleri yapmak çeneyi yorabilir, dilin ucunda hafif ağrılara neden olabilir. Bu nedenle pedagoglar aralıklı çalışma şeklini önermektedirler. Örneğin 5 dakika slap denemesi, sonra normal uzun sesler ile dinlendirme şeklinde planlamalar yapılabilir. Ayrıca kamışın da zarar görmemesi için, dilin kamışa aşırı sert çarpmaması, daha çok vakum ve hızlı çekmeye odaklanması öğütlenir. Doğru yapıldığında slap, kamışı kırmaz veya zarar vermez ancak yanlış açıyla aşırı güç kullanılırsa kamış çatlayabilir.

Sonuç olarak slap tongue, klarnetin en çarpıcı efektlerinden biridir. Bir virtüöz, bu tekniği gerektiğinde kullanarak dinleyiciyi şaşırtabilir veya esprili bir müzikal ifade yaratabilir. Teknik beceri yönüyle öğrencinin dil koordinasyonunu ve kas gücünü de artırır. Müziğin diliyle ifade edecek olursak, slap tongue klarnetin “*perdesiz vurmali*” seslerini ortaya çıkarır ve doğru yerde kullanıldığında müziğe benzersiz bir boyut katar.

2.11. GROWLING (HIRLAMA EFEKTİ)

Growling, İngilizce’de hırlama anlamına gelen ve üflemeli çalgılarda icracının aynı anda hem çalgıyı üfleyip hem de boğazından ses çıkararak elde ettiği özel bir efekttir (Benade, 1990, s. 213). Klarnette growl tekniği ile icra sırasında çıkan tona ek olarak gırtlaktan gelen bir uğultu/hırlama sesi duyulur, bu da tınıya koyu, gırtlaksı ve kirli bir karakter verir (Backus, 1977, s. 156). Teknik olarak, icracı bir notayı çalarken aynı anda bir ses (mırıldanma gibi) üretir. Enstrüman içinde bu iki ses birleşir ve ortaya, iki sesin aynı anda duyulduğu bir efekt çıkar. Klarnet sesi ile vokal ses etkileşime girerek yeni armonikler ve atımlar üretilir (Lawson, 2000, s. 82).

Growling genellikle caz, blues ve klezmer tarzlarında duyulmasına karşın klasik müzikte pek kullanılmamaktadır. Modern dönem bestecileri eserlerinde bir efekt olarak growling tekniğini talep edebilmektedirler.

Growling tekniğinin uygulanış ilkesi, aynı anda hem üfleme hem de ses tellerini titreştirmeye dayanmaktadır. Bunu yapmak için icracı, diyaframdan hava üflerken gırtlaklığını da kullanarak bir ses çıkarmalıdır. Örneğin boğazdan “ööö” veya “hmmm” gibi bir uğultu tonu devam ettirilir. Bu vokal ses, klarnetin ürettiği notayla birlikte enstrüman içerisinde yankılanır. Eğer vokal ton, çalınan notayla aynıysa, efekt daha az fark edilebilmektedir. Farklı bir yükseklikte ise (ör. çalınan notanın beşlisi), daha belirgin bir çatallanma sesi oluşur. Genelde tavsiye edilen, daha “gürültülü” bir etkiye sahip olacağından farklı aralıktaki bir nota mırıldanmaktır. Boğazdan gelen nota ile klarnetin notası arasındaki frekans farkı, duyulan hırıltının periyodik dalgalanma hızını belirler (böylece bir çeşit korno akoru efekti ortaya çıkar, bu aynı zamanda bir nevi multifonik de sayılabilir).

İcra teknik olarak zor olmamakla birlikte belli bir koordinasyon gerektirmektedir. Kişi aynı anda hem nefes verip hem ses üretmeye alışkın olmalıdır. Bir nevi ısıklık çalarken aynı anda mırıldanmaya benzer. Gırtlak hafif açık tutulur, ses telleri titreşir ancak hava akışı da kesintisiz devam eder. Bu çift görev, ilk denemede tuhaf gelebilir fakat kısa sürede alışılabilir.

Growling tekniğinin en çok kullanıldığı alan caz ve popüler müziktir. Özellikle 1930-40’ların jump blues ve rhythm & blues döneminde saksofon ve klarnet icracıları growl ile müziğe ifade katmışlardır. Ünlü tenor saksofon icracısı Illinois Jacquet veya klarnet icracısı Earl Bostic gibi isimler, enstrümanlarına ağılayan, bağırان bir ton vermek için growling tekniğini kullanmışlardır. Bu, müziğe vahşi ve duygulu bir karakter katarak dinleyiciyi etkiler. Klezmer geleneğinde de zaman zaman hırıltılı bir klarnet tonu duyulmaktadır. İcraıcı özellikle pes seslerde hafif bir vokal mırıldanma ekleyerek sesine nazal ve hüzünlü bir boyut katabilir. Rock veya çağdaş deneysel müzikte de growling efekti, alışılmışın dışında ancak etkileyici bir unsur olarak kullanılabilir. Klasik müzik tarafında, besteciler nadiren de olsa bu efekti istemişlerdir. Genelde multifonik bir bakışla notaya “sing and play” (söyleyerek çal) şeklinde not düşerler. Örneğin bazı çağdaş dönem solo klarnet eserlerinde bazı kısa pasajlar için “boğazdan ses çıkararak üfleyiniz” talimatına rastlanmaktadır ancak bu, klasik icrada bir standart olarak değil daha çok özel bir efekt kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Growling tekniğinin zorluk düzeyi orta düzeyde sayılabilir. Aslında anlaşıldığında uygulaması kolay olmakla birlikte zor olan, müzikal olarak yerinde kullanmaktır. Çoğu öğrenciye bir kez mantığı anlatıldığında birkaç denemede ses gelmeye başlar. Zorlanan kısım, doğru ses perdesini bulup enstrüman sesiyle çakıştırmamak veya çok bastırmamaktır. Aşırı yüksek bir vokal ses klarnet tonunu tamamen maskelerken, çok düşük bir vokal ise hissedilmeyebilir. Bu dengeyi bulmak pratik işidir. Ayrıca öğrenci aynı anda iki şey yapmaya alışık olmadığı için, başlangıçta bu koordinasyon farklı gelebilir (bazıları güler, ses kayar vs.). Bunu pedagojik olarak aşmak için önce ayrı ayrı öğretilir. Öğrenciye ilk olarak “*şimdi sadece klarneti icra et, şimdi de sadece o notayı boğazından mırıldan*” şeklinde tavsiye verilebilir. Sonra ikisini aynı anda yapması istenir. İlk seferde belki hava akışı bozulur (çünkü sesi çıkarırken üfleme yapılabiliyor) fakat deneme tekrarlanarak bunun üstesinden gelinebilir. Bazı öğretmenler, growling tekniğini öğretirken öğrencinin önce sadece ağızlıkla ses çıkarmasını (mırıldanarak) veya sadece boru kısmına üflerken vokal yapmasını ister ancak çoğunlukla doğrudan klarnet üzerinde çalışmak işe yaramaktadır.

Tekniğin pedagojik yaklaşımına değinecek olursak, growling tekniği standart bir müfredat ögesi olmadığından, genellikle ilgilenen öğrencilerle fazladan çalışma şeklinde yapılmaktadır. Örneğin bir öğrenci bir caz parçası çalmak ister ve orada growl kullanmak isterse, öğretmeni ona bu tekniği gösterir. Bazen de çağdaş müzik atölyelerinde, mantık çok benzer olduğu için multifonikler ile growling de öğretilir. Hatta growling tekniği multifoniklerin bir alt dalı sayılabilir. Growling aynı zamanda öğrenciye boğaz açıklığı ve hava akışı konusunda farkındalık kazandırabilir, boğazı kullanmayı öğretebilir.

Notasyon olarak, eğer bir besteci growl istiyorsa, partisyona genellikle “*growl*” veya “*tono rauco*” (boğuk ton) gibi bir not düşer (Lawson, 2000, s. 83). Caz müziğinde bu genelde doğaçlama kararı olduğu için notaya yazılmaz, icracı stile uygun şekilde uygular. Klasik modern notalarda bazen dalgalı bir çizgi veya yazılı talimat bulunabilir. Öğrencinin bunları anlaması gerekir. Örneğin, bir partitede “*singen und blasen*”¹⁶ yazıyorsa, bunun growl tekniği olduğunu bilmelidir.

Growling tekniğinin fazlaca kullanılması ve özellikle yüksek sesle yapılması boğazı biraz tahriş edebilir veya yorabilir. Bu sebeple, vokal seviyeyi çok yüksek tutmadan

¹⁶ Almanca’da çalarken şarkı söyle anlamına gelmektedir.

makul düzeyde yapmak daha konforlu olacaktır. Klarnetin sesi güçlü olduğundan vokal uğultu enstrümanın içinde net bir şekilde duyulur, çok zorlamaya gerek yoktur. Bunun yanı sıra sadece bir sesin seçilmesi gibi bir kaide yoktur. Bazı müzisyenler herhangi bir notayı içeren ses yerine yalnızca hırıltı sesi çıkarırlar ancak bunun kontrolü biraz daha zorlayıcıdır.

Sonuç olarak growling klarnet tonunu değiştirip dikkat çeken, gösteri amaçlı bir tekniktir. Uygun yerde kullanılırsa çok etkili, müzikal açıdan uygun olmayan bir pasajda/cümlede yapılırsa da anlamsız kaçabilir. Bir klasik müzik dinleyicisi için belki alışkın olunmayan bir durumdur ancak bir caz kulübünde beklenen bir efekt olabilir. İcracının bu tekniği iyi bilmesi, özellikle farklı tarzlarda müzik yapacaksa büyük bir avantajdır. Teknik açıdan growling yapabilmek, çift üfleme kabiliyetini gösterir, bu da multifonik gibi daha da zor tekniklere geçişte zihinsel bir eşik atlatır.

2.12. AEOLIAN SOUND (HAVA SESİ EFEKTİ)

Aeolian sound, adını rüzgâr tanrısı Aeolus'tan alan ve üflemleri çalgılarda sadece hava sesinin olduğu, enstrüman sesinin ise çok zayıf veya hiç olmadığı bir efekt tanımlar (Benade, 1990, s. 219). Klarnet için Aeolian sound, bazen hava sesi, nefes sesi ya da "*whisper tone*" (fısıltı tonu) olarak da adlandırılır (Backus, 1977, s. 158). Bu teknikte icracı, notaları değil, sadece üflediği havayı duyurur, enstrümandan bir tür "şşş" veya "fff" şeklinde uğultulu bir ses gelir. Bu sesin perde yüksekliği tam belirgin olmamakla birlikte hafif bir ton merkezini hissetmek mümkündür (özellikle boru uzunluğuna legato olarak alt ses aralığında biraz tını gelebilir). Hava sesi elde etmek için icracı ya normal üflemesinden çok daha yumuşak üflemler, ya ağız pozisyonunu gevşeterek kamışın titreşmesini en aza indirmeli ya da dudağının bir kısmını hafif açarak havanın kaçmasını sağlamalıdır. Böylelikle, nota sesi yerine sadece hava uğultusu çıkar.

Tekniğin uygulanışına baktığımızda, normal bir tonu üretmek için gereken kamış titreşiminin kasıtlı olarak engellenmesi veya azaltılması söz konusudur (Lawson, 2000, s. 87). Örneğin, icracı dudağın basıncını azaltıp ağız pozisyonunu gevşeterek üflerse, kamış tam olarak titreşemez ve sadece hava sesi duyulur. Bunu yapabilmek

için dil/dudak pozisyonunun iyi bir şekilde ayarlanması gerekir. Üflenilen hava kamışı sürükleyip normal ses çıkaramayacak, bunun yerine tüp boyunca hışırdayacaktır. Boğazı oldukça açık (ör. “Oo” gibi bir pozisyon) tutmak da bu etkiyi artırır çünkü hava geniş bir kanaldan ses tellerine değmeden akar gider. Bazı durumlarda icracılar ağızlığı tamamen çıkarıp barel üzerinden üfleyerek de Aeolian benzeri bir efekt elde ederler ancak standart uygulamada ağızlık takılıdır, sadece gevşek bir şekilde üflemek gerekir. Bir diğer yöntem, kamışı dudağın tam kapatmaması, ağız kenarlarından biraz hava kaçmasıdır. Bu da tıslama sesini yükseltir ancak kontrolü zor olabilir. Hangi parmak pozisyonunda olunursa olunsun, çıkan sesin perde rengi çok değişmez ancak enstrümanın en alt notalarında (ör. şalümo alt ses aralığındaki mi ya da fa notalarında) hafif bir uğultu duyulur, üst notalarda ise sadece hava sesi gelir. Bu sebeple Aeolian sound, genelde alt veya orta ses aralıklarında daha belirgin bir titreşim verir (Backus, 1977, s. 159).

Müzikal işlev olarak Aeolian sound, çağdaş bestecilerin sıklıkla kullandığı bir tekniktir. Geleneksel ton yerine sadece hava sesi kullanarak eserlere gizemli, sisli bir atmosfer katarlar. Bu etki, rüzgâr sesi gibi olduğu için, bazen doğa seslerini taklit etmek amacıyla da kullanılabilir (Lawson, 2000, s. 88). Örneğin John Cage veya Brian Ferneyhough gibi deneyselliği yüksek besteciler, klarnet partilerinde hava sesi pasajları yazmışlardır. Bunlar notasyonda genellikle farklı nota kafaları (üçgen veya çapraz) ve açıklayıcı metinlerle belirtilir. Caz ve dünya müziğinde ise bu teknik neredeyse hiç kullanılmaz, daha ziyade modern klasik ve çağdaş müziğin ilgi alanındadır. Flüt gibi çalgılarda hava sesi oldukça popüler bir etki olmuşken, klarnette de 1970'lerden bu yana repertuvara girmiştir.

Hava sesi tekniğinin zorluk düzeyi yüksek olmamakla birlikte kontrol ve müzikal algı açısından ileri bir teknik olarak görülebilir. Çünkü bir öğrenci yıllarca güzel, dolu ton üretmek için çalıştıktan sonra, şimdi neredeyse hiç ton çıkarmaması istenmektedir ki bu ters bir zihinsel düşünce şeklini gerektirir. Orta seviye bir icracı, muhtemelen istemeden de olsa hafif hava sesleri çıkarabilir (ör. yanlış ağız pozisyonu ile üflerken ton net çıkmaz, hava sesi duyulabilir). Aeolian sound, işte bu hata gibi bir durumun bilinçli yapılmasıdır. Bu sebeple, belki öğrenciler başlangıçta “sadece hava üfle” talimatını yakalamakta zorlanmayabilir ama bunu kontrollü bir müzikal ifade haline getirmek zaman alabilir.

Pedagojik olarak bu teknik genellikle ileri düzeyde öğretilir. Önce flüt benzeri bir üfleme egzersizi yapılabilir. Öğrenci ağızlığı dudağına yarım bir şekilde koyup üfleyerek ses çıkarmadan hava sesi yaratmaya çalışır. Ya da normal şekilde ağızlıkla üfleyip çok az ses gelene kadar gevşetmesi istenir. Bu noktada “hışırta sesi” duyulmalıdır. Öğrenciye “*düşük ses aralığında bir nota seç ama sesi çıkarma, sadece üfle*” demek genellikle işe yaramaktadır. Bir diğer ipucu da diyaframdan kuvvetli fakat dudaktan gevşek üflemektir. Hava hızı olmasına karşın dudak kamışı tutmamalıdır. Özellikle açık boğaz ile yapılırsa hışırta tonu daha güzel çıkabilir ancak bir süre sonra hafif baş dönmesine sebep olabilir. Öğrenciyi bu konuda uyarmak önemlidir. Bu teknik normal üflemeden farklı solunum hissi verebilir, ihtiyaç duyulduğunda durup dinlenmek gerekebilir.

Notasyon olarak besteciler, Aeolian sound için genelde notanın üzerinde veya altında dairesel bir işaret, yanına “*air only*” gibi bir not veya açık üfleme delikleri sembolleri koyabilirler. Kimi zaman da notanın gövdesi boş (flüt tekniklerinden uyarlanarak) veya üçgen nota kafalarıyla gösterirler. Öğrencinin bunları öğrenmesi, çağdaş müziği okuyabilmesi için gereklidir. Örneğin bir partiyon notunda “*Sounds of air, no pitch*” yazıyorsa, öğrenci bunun Aeolian tekniğı olduğunu anlamalıdır.

Müzikal olarak, bazen parça içinde normal tonlardan Aeolian tona geçiş istenir. Bu durumda icracı bir notayı yavaşça bitirirken titreşimi havaya çevirmelidir. Bu çok etkileyici bir etkidir. Örneğin klarnet uzun bir sesi tutar, sonra ses kaybolarak hava sesi gelmeye devam eder. Bu, bestecilerin soyut anlar yaratmak için kullandığı bir etkidir. Bu geçişleri çalışmak da ileri seviyede kontrol gerektirmektedir. Öğrenci kamışı yavaş yavaş serbest bırakarak tam sestten hava sesine yumuşak geçiş yapmayı denemelidir.

Sonuç olarak Aeolian sound, klarnet repertuvarında oldukça etkileyici bir renktir. Dinleyici alışkın değilse ilk duyduğunda “*Çalgıda bir problem mi var?*” diye düşünebilir çünkü net bir perde yerine yalnızca hava sesi duyar. Bunun amacı ise parçanın içinde belirsizlik, sis ve gizem yaratmaktır. İcracının bunu ustalıklı yapabilmesi, enstrüman üzerindeki tam hâkimiyetini gösterir zira artık sadece normal sesleri değil, enstrümanın kusur gibi görünen yanlarını bile müziğe dahil edebilmektedir. Teknik beceri yönünden belki bir staccato ya da çift dil kadar hız gerektirmez ancak ifadesel kontrol ve alışılmışın dışına çıkma cesareti ister.

2.13 MULTIPHONICS (ÇOKLU SES TEKNIĞİ)

Çoklu ses tekniği, bir üflemeli çalgıda aynı anda birden fazla ses (nota) üretme tekniğidir (Lawson, 2000, s. 91). Klarnet normalde “*monofonik*”¹⁷ bir çalgı olmasına rağmen, özel parmak pozisyonları, dudak/baskı ayarlamaları veya boğaz seslendirmesi (growling) kullanılarak birden fazla sesin eşzamanlı duyulması mümkün kılınabilir (Benade, 1990, s. 228). Bu teknik, klarnet de dahil olmak üzere saksofon, obua, flüt, fagot gibi nefesli çalgılarda 20. yüzyılda geliştirilmiş ve genişletilmiş teknikler repertuvarına girmiştir (Backus, 1977, s. 164). Çoklu ses tekniği kullanıldığında, klarnetten genellikle birbirine uyumsuz veya enteresan bir aralık ilişkisi olan iki ya da daha fazla ses birlikte çıkar. Bu sesler bazen akor izlenimi verir, bazen de gürültülü, ayırıştırması zor bir tını olarak duyulur.

Klarnette multifonik üretmek için en yaygın yöntem, özel parmak pozisyonları kullanmaktır. Normalde tek bir nota veren bir parmak pozisyonu yerine, belirli delikleri yarım açma, alışlagelmemiş parmak pozisyonları kullanma veya fazla perde kapatma gibi yöntemlerle boruda birden fazla akustik yol yaratılabilir (Benade, 1990, s. 229). Bu, aynı üfleyişte birden fazla doğal armonik veya parazit tonun ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Örneğin, klarnetin bir perdesini yarı kapatıp diğerlerini tam kapatmak, borunun iki farklı uzunluktaki kısımları arasında bölünmüş rezonanslar yaratabilir ve iki farklı frekans aynı anda titreşebilir. Ayrıca dudak basıncını, dil konumunu ve nefes hızını değiştirerek de çoklu ses etkileri elde etmek mümkündür ancak klarnet için esas yöntem parmak pozisyonlarıdır. Bazı multifonikler nispeten sabit ve temiz iki ton verebilirken, bazıları daha gürültülü ve çok bileşenli (3-4 frekanslı) olabilir. Her enstrümanın multifonik için kendine has parmak pozisyonları vardır. Bu nedenle literatürde çeşitli multifonik metotları yayımlanmıştır, klarnet icracıları ve besteciler, hangi parmakla hangi seslerin çıkabileceğine dair rehberler oluşturmuştur.

Çoklu ses tekniğinin ilginç yönlerinden biri, tam olarak tekrarlanabilir olmamasıdır. İki farklı icracı aynı parmak pozisyonundan farklı mikrotonal¹⁸ sonuçlar alabilir hatta aynı kişi farklı günlerde ufak değişimlerle farklı bileşenler duyurabilir. Bu, tekniğin

¹⁷ Tek seferde tek perdenin çalınması.

¹⁸ Yarım sestten daha küçük aralıklar.

zorluğunu artırır. Besteciler eğer belirli bir akoru kesin duyurmak istiyorsa, nota altında gereken parmak dizilimini mutlaka belirtmelidirler.

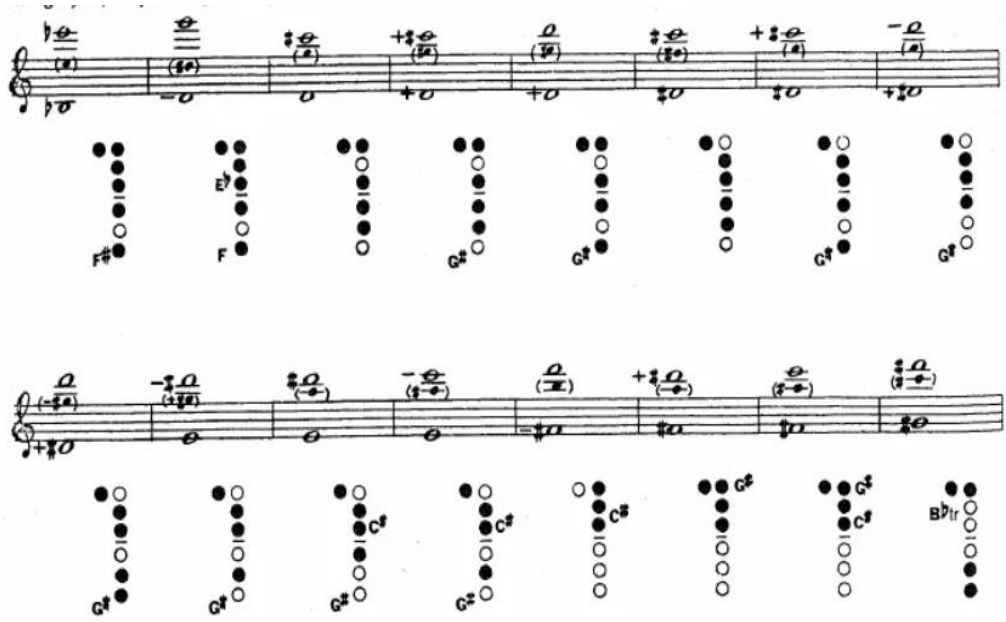
Tarihsel olarak çoklu ses tekniği, 20. yüzyılda (1960'lardan itibaren) çağdaş müzik akımıyla ortaya çıkmıştır. İlk kez bu tip sesleri deneyen bestecilerden biri, klarnet icracısı ve besteci William O. Smith'tir. 1960'larda yazdığı eserlerde klarnet multifoniklerinin teknik temellerini araştırarak kullanmıştır. Daha sonra Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio gibi önemli çağdaş dönem bestecileri klarnet için multifonik pasajları yoğun olarak kullanmışlardır (Lawson, 2000, s. 93). Günümüzde çoklu ses tekniği, çağdaş klarnet repertuarının olağan bir parçası haline gelmiştir ve pek çok modern besteci, icracıdan bu tekniği talep etmektedir.

Müzikal işlevi çoğunlukla özel etki yaratmaktır. Bir klarnetin aniden iki sesli veya akor çalması, son derece çarpıcı ve farklı bir duyum oluşturur (Benade, 1990, s. 231). Besteciler bunu dramatik anlarda, vurgularda kullanabilirler. Bazen de ağır tempolu bir parçada multifonik, sürekli akorlar olarak duyulur, böylece klarnet adeta kendi kendine eşlik ediyormuş gibi bir yanılsamaya sebebiyet verir (Lawson, 2000, s. 94). Bu, dinleyicide merak uyandırır zira tek kişinin iki notayı aynı anda üflediğini görmek şaşırtıcıdır.

Çoklu ses tekniğinin zorluk derecesi çok yüksektir. Her şeyden önce, belirli bir multifoniği çıkarmayı öğrenmek zaman alabilir. Parmak pozisyonu tam doğru olsa bile, dudak basıncı, dilin konumu/kullanımı veya nefes açısı ufak bir farkla sadece tek bir notanın çıkmasına ya da kontrolsüz seslere neden olabilir. İstenilen birden fazla sesi dengede tutabilmek önemlidir. Örneğin iki ses çıkarırken, genellikle biri daha baskın gelir. İcracı dudak ve hava ile zayıf olanı güçlendirmeye çalışabilir veya belli bir denge noktası yakalayabilir (Backus, 1977, s. 166). Bu, oldukça ince bir kontroldür ve deneyim gerektirir. Ayrıca multifonik icra, normalden fazla efor gerektirebilir çünkü enstrüman akustik olarak zorlandığı bir konumda titreşirken nefes tüketimini artırabilir ve basınç farklı gelebilir. Örneğin bazı multifonik akorları elde etmek için çok sert üflemek gerekirken, bazılarında çok hassas üfleyip dudakla bir noktayı sabit tutmak gerekir. Bazılarında ise mutlaka dil kullanmak gerekebilir. Bu çeşitlilik, icracıyı epey zorlar. Bu yüzden çoklu ses tekniği ileri seviyedeki icracıların uğraş alanıdır. Konservatuvarlarda genellikle lisans sonrası ya da ustalık sınıflarında ele alınmaktadır. Ancak günümüzde bazı ileri seviye lisans öğrencileri de çağdaş

parçalarda bunları seslendirdiğinden, giderek eğitim programlarına girmeye başlamıştır.

Pedagojik olarak çoklu ses tekniği öğretimi, sistematik bir deneme-yanılma sürecidir. Öncelikle şekil 2.2.'de görüldüğü gibi bir rehber (fingering chart) kullanılmalıdır.



Şekil 3.1: Klarnet için bazı multifonik parmak pozisyonları

Öğrenci bir parmak pozisyonu dener ve istenilen sonuca yakın bir şey çıkıp çıkmadığını kontrol eder (Smith, 1974, s. 15). Eğitimci, hangi sesleri duyması gerektiğini (ör. “*Şu parmakla sol ve re beraber çıkmalı*” gibi) önceden söyleyebilir. Öğrenci belki ilk seferde sadece sol duyar. Sonra dudak açısını hafif değiştirir, bir anda cızırtılı bir re de gelmeye başlar. Eğitimci “*şimdi ikisini dengele*” diyerek süreci ilerletebilir. Bu şekilde, sabırla, belki dakika dakika uğraşarak bir multifonik akoru yakalamak mümkün olur. Her yeni çoklu ses ayrı bir çalışmayı gerektirebilir. Bazıları kolayca çıkabilir, bazıları ise oldukça uğraştırıcıdır. Bu nedenle, multifonik icra edecek

klarnet sanatçısının parçada geçeceği tüm bu noktaları önceden tek tek çalışması, güvenceye alması gerekir. Bazen de belirli bir enstrümanda bir akor hiç çıkmayabilir, bu durumda besteci/ıracı alternatif parmak arayışına girmelidir.

Notasyon konusunda, besteciler genelde çoklu ses tekniğinin kullanılmasını istediklerinde, şekil 2.2.'de görüldüğü gibi iki veya üç nota işaretini üst üste yazarak gösterir, yanında da o akorun nasıl yapılacağına dair bir dipnot düşerler. Bu dipnotta parmak pozisyonu veya açıklamaları olabilir (ör. “sol # + fa birlikte, mi kısmen kapalı” gibi) (Lawson, 2000, s. 95). Bazen de sadece istenen akoru yazıp ayrıntıyı ıracıya bırakırlar ancak bu biraz risklidir çünkü eğer ıracı uygun parmak pozisyonu bulamazsa çalabilmesi mümkün olmamaktadır. Bu nedenle ciddi besteciler genelde istedikleri ses ya da akoru netleştirirler. İracıların da kendi deneyimledikleri çoklu ses birleşimlerini not almaları ve paylaşmaları iyi bir uygulamadır. Böylece repertuvar geliştikçe bu bilgiler gelecek nesillere aktarılabilir.

Müzikal örneklerle bakarsak, çoklu seslerin belki de en bilinen kullanımları, Krzysztof Penderecki gibi çağdaş müzik bestecilerinin orkestra eserlerinde görülür. Solo literatürde, yine Luciano Berio Sequenza IX bir mihenk taşıdır. Bunun haricinde Franco Donatoni, Jörg Widmann gibi besteciler de klarnet için multifonik içeren pasajlar yazmışlardır. Caz veya popüler müzikte multifonik, John Coltrane gibi deneysel caz müzisyenlerinin saksofonda denediği bir efekt olsa da klarnette yaygın değildir. Yine de serbest caz performanslarında klarnet ıracıları gürültülü etkiler verebilmek için multifonik benzeri sesler çıkarırlar ancak bunu bir teknik olarak planlamaktan ziyade anlık olarak yaparlar.

Çoklu ses tekniğinin eğitimi, klarnet dünyasında devamlı bir araştırma konusudur. Konferanslarda, ustalık sınıflarında ıracılar birbirlerine yeni keşfettikleri parmakları gösterir, daha kararlı çıkan parmak birleşimlerini paylaşırlar. Bu topluluk bilgisi ile teknik sürekli olarak iyileşmektedir.

Sonuç olarak, multifonikler klarnet repertuvarını ve ifade olanaklarını radikal biçimde genişletmiştir. Tek bir enstrümandan çok sesli bir yapı duymak, bestecilere de ilham veren bir durumdur. İracıların bu alanda ustalaşmaları zaman alıcı olsa da elde edilen sesler gerçekten etkileyicidir ve 21. yüzyıl müziğinde yerini almıştır.

2.14. GLISSANDO

Glissando, İtalyanca'da kayarak anlamına gelen, bir sestten diğerine kesintisiz şekilde, aradaki tüm frekansları doldurarak geçiş yapma tekniğidir (Lawson, 2000, s. 96). Piyano gibi enstrümanlarda glissando, tuşların hızlı sıyrılmasıyla basamaklı bir etki yaratırken üflemeli çalgılarda glissando, portamento (kaydırma) olarak da bilinir ve gerçekten iki nota arasında aralıksız bir kayma hissi verir (Backus, 1977, s. 170). Klarnet, glissando tekniğiyle özdeşleşmiş belki de en ünlü enstrümandır. Örnek 2.14.'de görülen George Gershwin'in Rhapsody in Blue eserinin açılışındaki uzun klarnet glissandosunu, bu tekniğin popüler bir örneğidir. Bu pasajda klarnet, şalümo ses aralığındaki sol notasından başlayarak çok ince bir kaydırışla clarion ses aralığının en üst do notasına çıkar ve dinleyici, sanki enstrüman notaların merdivenlerini basamak basamak değil de rampadan kayarak çıkıyormuş gibi bir etki alır (Lawson, 2000, s. 96-97).

RHAPSODY IN BLUE™
Setting for Piano and Wind Ensemble

1ST B♭ CLARINET

GEORGE GERSHWIN
Arranged from 1924 and
1926 Grofé orchestrations by
DONALD HUNSBERGER

Molto moderato

Solo

p

gliss.

mf

17

2

3

Örnek 2.14: George Gershwin – Mavi Rapsodi

Parmak kaydırma tekniği ve ağız + gırtlak tekniği, klarnetle glissando yaparken kullanılan iki ana tekniktir (Lawson, 2000, s. 97). Parmak tekniğinde, icracı alt notadan üst notaya giderken aradaki delikleri kademeli olarak açar veya kapatır, böylece mikrotonlardan oluşan sürekli bir yükseliş sağlar (Benade, 1990, s. 236). İkinci yöntem olan ağız ve gırtlak tekniğinde ise, icracı boğaz ve dudak gerilimini değiştirerek sesi bükebilir. Özellikle üst ses aralığında parmaklarla kaydırmanın zorlaştığı yerde, ağız içi pozisyonunu “Oo”dan “Ee”ye değiştirir gibi yaparak ve kamışı biraz gerginleştirerek tonun kademesiz yükselmesini sağlar (Backus, 1977, s. 171). Pratikte çoğu icracı bu

iki tekniği birleştirir. şalımo ses aralığındayken parmaklarını kaydırır, clarion ses aralığından itibaren ise ağız ve gırtlakla devam eder. Böylece tam bir pürüzsüz glissando elde edilir.

Glissando tekniğini kullanmaya başlarken icracı normalde net bir perde veren parmak deliklerini yarım kapalı pozisyonlarda tutmayı öğrenmelidir. Bu, özellikle açık delikli klarnetlerde kolaylaşır çünkü delikler parmak altındadır (Benade, 1990, s. 237). Boehm sistemde deliklerin bir kısmı mekanik olduğundan, parmak kaydırma bir noktaya kadar yapılabilir. Ağız/boğaz ile bükme ise, aslında kontrollü bir entonasyon bozma işleminden ibarettir. Dil pozisyonunu yükseltip alçaltarak veya alt çeneyi hafif hareket ettirerek, icracı tonu biraz pesleştirip tizleştirir. Belli bir sınırdan (yaklaşık bir büyük ikili aralık kadar) bu şekilde sesler arasında gidip gelmek mümkündür. O noktada parmak geçişi devreye girer (Backus, 1977, s. 171). Bu karmaşık koordinasyon, ancak çok pratik yapmakla kusursuz bir duruma getirilebilir. Gershwin'in zamanında, ilk defa 1924'te bu glissando icra edilirken, klarnetist Ross Gorman bu efekti kendiliğinden bulmuş ve bir caz esintisi katarak tüm notaları yukarı kaydırmıştır. Gershwin bu etkiyi çok sevmiş ve notasyona dahil etmiştir. O günden beri, tüm klarnetistler bu meşhur glissando pasajını çalmak için çabalamışlardır (Dickey, 2013, s. 102).

Müzikal işlev olarak glissando, klarnete esnek, insan sesi gibi bir ifade kazandırır (Lawson, 2000, s. 99). Klasik batı müziğinde fazla kullanılmasa da 20. yüzyıldan itibaren özellikle caz, pop ve çağdaş klasik alanlarda yerini bulmuştur (Dickey, 2013, s. 100-103). Klezmer müziğinde klarnette glissando sıkça duyulur. İracılar özellikle acılı melodilerde notalar arasında gliss. yaparak adeta bir ağıt etkisi yakalamışlardır. Bu ses kaydırma tekniği, klezmerin imza hareketlerindendir (Leclair, 2008, s. 32-33). Cazda da özellikle New Orleans ve swing döneminde klarnet icracıları (örneğin Woody Herman veya Benny Goodman) dramatik bir giriş veya bitiş için glissando kullanmışlardır (Dickey, 2013, s. 101-103). Klasik modern repertuvarda ise, Maurice Ravel'in La Vie Parisienne operetinden esinlenerek yazdığı bazı pasajlarda gliss benzeri portamentolar bulmak mümkündür. Glissandonun klarnetteki en bilinen klasik kullanımı, Gershwin dışında, Aaron Copland'ın Klarnet Konçertosu'nun kadans ve bitiş kısmındaki glissandolardır (Lawson, 2000, s. 99). Copland cazdan esinlendiği bu eserinde klarnete bolca ses kaydırma imkânı tanımıştır.

Glissando tekniğinin zorluk derecesi, geniş bir aralıkta akıcı şekilde yapılacaksa oldukça yüksektir. Küçük aralıklardaki portamentolar ise orta zorluktadır. Örneğin ikili majör aralığında glissando, hafif bir parmak kaydırmasıyla her seviyede yapılabilir. Fakat bir oktav glissando (ör. Rhapsody in Blue'daki gibi) ileri seviye bir hâkimiyet gerektirir (West, 2019, s. 64). Bu nedenle, glissando çalışmaları genelde ileri düzey öğrencilere verilir. Yeni başlayan biri önce sabit perdeyi tutmayı öğrenmeli, ardından sesi kaydırmayı denemelidir (Leclair, 2008, s. 33-34). Orta seviyede öğrenciler, genellikle büyük bir merakla Gershwin glissandosunu denemek isterler. Eğitmen de tekniğin uygulama şeklini anlatır ancak tam oturması zaman alabilir.

Pedagojik olarak glissando öğretilirken, önce küçük bir aralık hedeflenir. Örneğin şalümo ses aralığındaki do notasından re notasına bir gliss. yapılırken öğrenci do notasını basılı tutmalı, ardından sol el yüzük parmağını yavaşça açmalıdır. Bu, do ve re arasındaki tüm mikrotonları ve ardından re notasını verir. Sonraki aşamada bu aralık genişletilir. Örneğin do ve mi arasında gliss. yapılır. Yine dudak, dil pozisyonu ve parmak kombinasyonu öğretilir. *“Parmaklarını yavaş kaldır, yarım delik yap, aynı anda dil ve dudak pozisyonunu değiştir”* şeklinde talimatlar verilebilir. Çıkıcı glissandoya zıt olarak bir de aşağı yönde glissando vardır (yüksek bir notadan kayarak inmek). Bu, klarnette yukarı doğru ses kaydırmaktan daha zordur çünkü enstrümanın akustik yapısı itibarıyla portamento¹⁹ aşağı yönde pek doğal değildir. Yine de boğazı gevşetip kamışa yapılan nazik basınç değişiklikleri ile bir miktar aşağı yönlü ses kaydırması yapılabilir (Benade, 1990, s. 238).

Notasyonda glissando çoğunlukla bir başlangıç ve bitiş notası arasında dalgalı bir çizgi veya düz bir çizgi ile gösterilir, yanında “gliss.” yazar (Lawson, 2000, s. 99). Gershwin partiyonunda bu gliss, çıkıcı bir dizi olarak yazılmış olsa da o dönem notasyonunda tam olarak nasıl belirtileceği oturmadığı için icracılar bunu gerçek gliss. olarak uygularlar. Günümüzde ise besteciler doğrudan *gliss.* şeklinde belirtmektedirler (Dickey, 2013, s. 102). İcracı, gliss. gördüğünde hangi teknikle yapacağına karar vermelidir. Genelde en iyi çözüm, parmak kaydırma tekniğiyle beraber ağız/boğaz tekniğini birleştirmektir. Çağdaş eserlerde ise yarım tonlar hatta çeyrek tonlarda dahi glissando istenebilir. İcracı farklı parmak pozisyonları ya da eklemeleri kullanarak mikrotonal düzeydeki ses değişimlerini duyurabilir (Leclair, 2008, s. 34).

¹⁹ Bir perdeden diğerine yumuşak bir şekilde (kayarak) geçiş.

Sonuç olarak, glissando klarnetin en çarpıcı ve karakteristik tekniklerinden biridir. Teknik beceri, entonasyon hassasiyeti ve enstrüman hâkimiyeti gerektirir (West, 2019, s. 66). Gerek George Gershwin'in Mavi Rapsodi eserindeki meşhur solosunda gerek Klezmer'in yürek dağlayan melodilerinde gerek modern kompozisyonların sıra dışı ses dünyasında glissando, klarnetin insan sesine en yaklaştığı anlarda kullanılmıştır (Backus, 1977, s. 172). İlk başta zorlayıcı görünse de bir kez kavrandığında alması da çok keyif veren bir teknik olan glissando, icracıyı ve dinleyiciyi adeta enstrümandaki sınırları kaldırıp özgürce şarkı söylemek gibi bir hisse sürükler.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARMA ARTİKÜLASYONLAR VE UYGULAMALI ÇALIŞMA

ÖNERİLERİ

3.1. KARMA ARTİKÜLASYONLAR

Karma artikülasyonlar, adından da anlaşılacağı gibi bir müzikal cümle veya pasaj içinde birden fazla artikülasyon çeşidinin art arda veya birlikte kullanılması anlamına gelmektedir. Klarnet eğitiminde ve repertuvarında sıkça karşımıza çıkan çeşitleri ise legato-dilli çeşitlemeleri, farklı uzunluk ve vurguda artikülasyonların ardışıklığı gibi durumlardır (Lawson, 1995, s. 55). Örneğin, çok bilinen bir teknik çalışma modeli olan “*iki legato, iki tek dil*” kalıbı bir karma artikülasyondur ve öğrenciler bu yolla hem legato hem staccato tekniğini art arda yapmaya alıştırılır (Baermann, 1860, s. 64). Bu tür çalışmalar hem teknik gelişim için egzersizlerde kullanılmakta, hem de pek çok eserde bestecinin belirlediği ifadeyi doğru verebilmek için yüksek derecede önem taşımaktadır.

Klarnet repertuvarının en önemli bestecilerinden biri olan Carl Maria von Weber’in 1. Klarnet Konçertosu’ndaki (Op.73) Carl Baermann kadansı, “*üç nota legato, bir nota staccato*” şeklinde bir artikülasyon anlayışına sahiptir (Rendall, 1971, s. 102). Örnek 3.1.’de görüldüğü üzere notasyonda legato ve staccato noktaları açıkça belirtilmiştir ve icracının çok hızlı tempoda bu kombinasyonu temiz bir şekilde yapması beklenmektedir. Burada legato ve staccato ardışık biçimde bulunur. İcracı iki notayı hiç dil vurmada bağlar, hemen peşindeki notayı ise kısa ve ayrı çalar. Bu karışık artikülasyon modeli pasajın düzenli vurgularını ve hafif karakterini oluşturmaktadır.



Örnek 3.1.1: Carl Maria von Weber – Op. 73, 1. Klarinet Konçertosu (Baermann Kadansı)

Teknik açıdan bakıldığında karma artikülasyonlar, klarnet sanatçısının dil ve nefes koordinasyonunda hızlı değişimler yapabilmesini gerektirmektedir. Örneğin bir nota grubunu legato (legato) götürdükten hemen sonra bir grupta dil vuruşuna geçmek, dilin bir an dinlenip tekrar devreye girmesi anlamına gelmektedir (Hoeprich, 2008, s. 211). Bu teknik eğer önceden çalışılmadıysa, küçük tökezlemelere yol açabilir. Öğrenciler bazen bağdan sonra ilk dili vaktinde vuramaz veya tam tersi, dil hareketinden bağa geçerken nefes akışını oturtmakta zorlanırlar. Bu nedenle etüt kitaplarında bu geçişlere dair pek çok çalışma bulunmaktadır (Langenus, 1919, s. 48).

Örnek 3.2.'de görülen Auguste Prier'nin Ref.30, 20 Virtüözik Etüt isimli etüt kitabında bu geçişler sıkça görülmektedir. Örneğin 4'lü gruplar halinde "legato-legato-dilli-dilli" kalıbı, sonra "legato-dilli-legato-dilli" gibi varyasyonlar öğrenciye yaptırılarak, gelebilecek her türlü karma artikülasyona karşı refleks geliştirmesi sağlanmaktadır (Lawson, 1995, s. 56).



Örnek 3.1.2: Auguste Périer – 20 Virtüözik Etüt, Ref.30

Müzikal işlev olarak, karma artikülasyonlar bestecilere ifade çeşitliliği sunmaktadır. Bir melodinin bazı notalarını legato tutup bazılarını ayırarak, cümlelerin belli hecelerini vurgulayabilmektedirler. Örneğin repertuvarda sıkça görülen “iki legato, iki dilli” modeli, ilk iki notayı tek nefeste vurgu yapmadan akıcı şekilde seslendirmeyi gerektirirken, sonraki iki notayı ise aksanlı ve belirgin yapmaktadır. Bu sayede ritmik bir heyecan yaratılır (Hoeprich, 2008, s. 230). Yine bir operatik cümlede, sözlerin telaffuzuna uygun olarak bazen besteci birkaç notayı legato, sonra bir heceyi staccato işaretleyebilir. Metnin anlaşılması için besteciler bu şekilde karma artikülasyonları kullanmışlardır (Rice, 2003, s. 188). Klarnet, insan sesini taklit edebildiğinden, bu tür değişken artikülasyonlar şarkı söyleme üslubunu enstrümana yansıtmaktadır.

Zorluk seviyesi, özgül kombinasyona ve tempo/dinamik koşullarına göre değişmektedir. Orta seviyedeki bir öğrenci, yavaş tempoda “iki legato iki dilli” yapabilir ancak bunu presto²⁰ tempoda yapması istendiğinde, seviye bir anda yükselmiş olur. Özellikle hızlı geçişlerde dilin devreye girip çıkması milisaniyelerle ölçülmektedir, bu da sadece iyi bir pratikle gerçekleştirilebilir (Hoeprich, 2008, s. 214). Bu sebeple, konservatuvar müfredatlarında belirli hız hedefleriyle bu egzersizler verilmektedir. Örneğin 16’lık notalarla 120 Bpm²¹ de 2 legato 2 dilli artikülasyonun akıcı yapılması istenir. Böylelikle öğrencinin çift dil ihtiyacı olmadan makul hızlara ulaşması da sağlanmaktadır (Lawson, 1995, s. 57).

²⁰ Son derece hızlı anlamına gelen müzik terimidir (168-177 bpm).

²¹ Beats Per Minute, müzikte tempoyu belirlemek için kullanılan birimdir.

Pedagojik açıdan karma artikülasyonların çalışılması hem teknik kazanım hem de okuma pratiği açısından çok faydalıdır. Öğrenci, nota üzerinde gördüğü bağ ve nokta işaretlerini anında doğru şekilde uygulamaya alıştırılır. Bu da partiyon takibinde önemli bir beceri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bir etüd okurken altı notayı legato, sonra iki notayı noktalı gördüğünde tereddüt etmeden altısını legato seslendirip sonraki ikisini dil kullanarak icra edebilmelidir. Bu beceri, ölçekli bir yaklaşımla geliştirilebilmektedir. Önce yavaş ve az notalı kalıplarla, sonra daha uzun ve hızlı kalıplarla egzersizler yapılır. Örneğin bir gamda marcato-tenuto-staccato-legato sıralaması verilip, bunu defalarca farklı gamlarda da yapması istenir. Rolf Kühn, Paul Jeanjean, Carl Baermann gibi icracı ve bestecilerin etüt kitaplarında bu amaca özel alıştırmalar mevcuttur. Hatta bazı etütler öğrencinin karşısına çıkabilecek çoğu artikülasyona hazırlıklı olabilmesi için sürekli değişen kombinasyonları barındırmaktadır. Böylelikle icracının/öğrencinin zihinsel esnekliği artırılmaktadır (Lawson, 1995, s. 58).

Repertuvar açısından bakıldığında, klasik dönemden günümüze pek çok eser karma artikülasyonlar içermektedir. Klasik dönemde motifler genellikle net bir şekilde ya legato ya da ayrı gitmektedir. Özellikle romantik ve modern dönemde ise karma artikülasyonlar çok yaygınlaşmıştır. Örneğin İgor Stravinski'nin Solo Klarnet İçin Üç Parça eserinde, farklı hareketlerde değişken artikülasyon çeşitlendirmeleri bulunmaktadır. Bir cümle içinde hem staccato hem aksan hem de legato işaretleri bir aradadır (Hoeprich, 2008, s. 238). Keza yakın dönem konçertoların kadans kısımlarında icracılar, ifadeyi zenginleştirmek için kendileri de bu kombinasyonları doğaçağabilmektedirler (Rice, 2003, s. 191).

Sonuç olarak, karma artikülasyonlar klarnet icrasının gerçek hayatta en çok karşılaşılan durumunu temsil etmektedir. Müzik aynı anda birçok artikülasyon çeşidini içerebilir. Örneğin, bir parçada bir bölüm legato yazılmış, sonrasında staccato bir tema gelmiş, bazen de bu temalar iç içe geçmiş şekilde olabilmektedir. İcracının bunlara hâkim olması, eseri stiline uygun icra edebilmesinin anahtarıdır. Bu sebeple temel teknikler tek tek öğretildikten sonra, bunların çeşitlendirmelerine epeyce zaman ayırılmalıdır. Öğrenci orkestra veya oda müziği repertuvarına giriş yaptığında rahat ve yeterli hissedebilmesi için, klarnet eğitim sürecinde bu tarz geçişlere çok iyi hazırlanmalıdır.

3.2. ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Çalışmanın bu bölümünde klarnet icrası sırasında hem solo hem de orkestral repertuvarda sıklıkla karşılaşılan artikülasyonları kusursuz bir şekilde uygulayabilmek için yapılması gereken teknik egzersizlere yer verilmiştir. Aynı zamanda icracının farklı ritim kalıplarına da alışması ve özellikle orkestrada bu kalıplarla yazılan pasajları gördüğünde endişelenmemesi için 3'leme, 5'leme, 6'lama ve 7'leme şeklinde çalışmalar verilmiştir. Yazılmış olan tüm örnekler hem tek dil hem çift dil hem de üçlü dil tekniği ile pekiştirilmelidir. Dizi üzerinde verilen örneklerde ise müzikal ifadeyi de geliştirebilmek adına farklı nüanslar da eklenmelidir. Örneğin çıkıcı dizide crescendo, inici dizide decrescendo yapılabilir. Yine dizinin ilk yarısı piano, ikinci yarısı forte ya da tam tersi düzendeki nüanslar kullanılarak çalışılabilir. Ayrıca her bir notaya staccato ve tenuto dışında çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı bir şekilde yer verilen marcato, portato, flutter tongue, slap tongue ve growling teknikleri eklenebilir. Bu sayede hem müzikal akıcılık hem diyafram desteği hem de parmak hâkimiyeti en üst seviyeye taşınarak icracının teknik kapasitesi yükseltilmiş olur. Dizi şeklinde yazılan örnekler tüm majör ve minör (armonik ve melodik), eksilmiş (yarım+tam ve tam+yarım) ve tam ton diziler üzerinde de çalışılmalıdır.

Solo klarnet repertuarı ve orkestra soloları üzerinden verilen artikülasyon çalışma örnekleri mutlaka metronom ile çalışılmalıdır. İcracı dörtlük=60 metronomdan 120 metronoma kadar sabırlı bir şekilde yavaş yavaş hızı artırmalıdır. 100-120 metronom aralığında icradan hemen sonra temponun 70 metronoma çekilip, 10'ar 10'ar artırılarak çalışılması beyni şaşırtacak ve icracıya olumlu yönde etki edecektir.

Verilen çalışma önerileri uygulanırken diyafram desteği en üst seviyede tutulmalı, ağız pozisyonunun doğru olduğuna dikkat edilmelidir.



Örnek 3.2.1: Tenuto çalışma örneği.



Örnek 3.2.2: Staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.3: İki legato – iki staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.4: İki staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.5: İki legato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.6: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.7: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.8: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.9: Sonuncu ve ilk nota legato – diğerleri staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.10: Dört legato – dört staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.11: Dört staccato – dört legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.12: Staccato beşleme çalışma örneği.



Örnek 3.2.13: Tenuto beşleme çalışma örneği.



Örnek 3.2.14: Bir staccato – 4 legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.15: İki legato – üç staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.16: İki staccato – üç legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.17: Üç staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.18: Beş legato – beş staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.19: Beş staccato – beş legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.20: Staccato altılama çalışma örneği.



Örnek 3.2.21: Tenuto altılama çalışma örneği.



Örnek 3.2.22: Bir staccato – beş legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.23: İki legato – dört staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.24: İki staccato – dört legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.25: Üç legato – üç staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.26: Üç staccato – üç legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.27: Dört legato – dört staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.28: Dört staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.29: Beş legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.30: Altı legato – altı staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.31: Altı staccato – altı legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.32: Staccato yedileme çalışma örneği.



Örnek 3.2.33: Tenuto yedileme çalışma örneği.



Örnek 3.2.34: Bir staccato – altı legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.35: İki legato – beş staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.36: İki staccato – beş legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.37: Üç legato – dört staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.38: Üç staccato – dört legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.39: Dört legato – üç staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.40: Dört staccato – üç legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.41: Beş legato – iki staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.42: Beş staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.43: Altı legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.44: Yedi legato – yedi staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.45: Yedi staccato – yedi legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.46: Staccato üçleme çalışma örneği.



Örnek 3.2.47: Tenuto üçleme çalışma örneği.



Örnek 3.2.48: Bir staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.49: İki legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.50: Son ve ilk notalar legato diğerleri staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.51: Üç legato – üç staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.52: Üç staccato – üç legato çalışma örneği.

Aşağıdaki çalışma önerileri Ludwig van Beethoven'ın Op.60, 4. Senfonisi'nin son bölümündeki klarnet solosu üzerinde yazılmıştır.



Örnek 3.2.53: Staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.54: Tenuto çalışma örneği.



Örnek 3.2.55: İki legato – iki staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.56: İki staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.57: İki legato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.58: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.59: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.60: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.61: Son ve ilk notalar legato – diğerleri staccato çalışma örneği.

Aşağıdaki çalışma önerileri Felix Mendessohn – Bartholdy'nin Op.61 Bir Yaz Gecesi Rüyası eserinin Scherzo bölümündeki klarnet solosu üzerine yazılmıştır.



Örnek 3.2.62: Staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.63: Tenuto çalışma örneği.



Örnek 3.2.64: İki legato – iki staccato – (iki legato) çalışma örneği.



Örnek 3.2.65: İki staccato – iki legato – (iki staccato) çalışma örneği.



Örnek 3.2.66: İki legato dört staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.67: Dört staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.68: Bir staccato – üç legato döngüde çalışma örneği.

9

18

28

38

46

54

Örnek 3.2.69: Üç legato – bir staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.70: Üç legato – üç staccato çalışma örneği.

9

18

28

38

46

54

Örnek 3.2.71: Üç staccato – üç legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.72: Bir staccato – beş legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.73: Beş legato – bir staccato çalışma örneği.

Aşağıdaki çalışma önerileri Gustav Mahler'in GMW 47, 7. Senfonisi'nin 2. Bölümü olan Nachtmusik'deki klarnet solosu üzerine yazılmıştır.



Örnek 3.2.74: Staccato çalışma örneği.



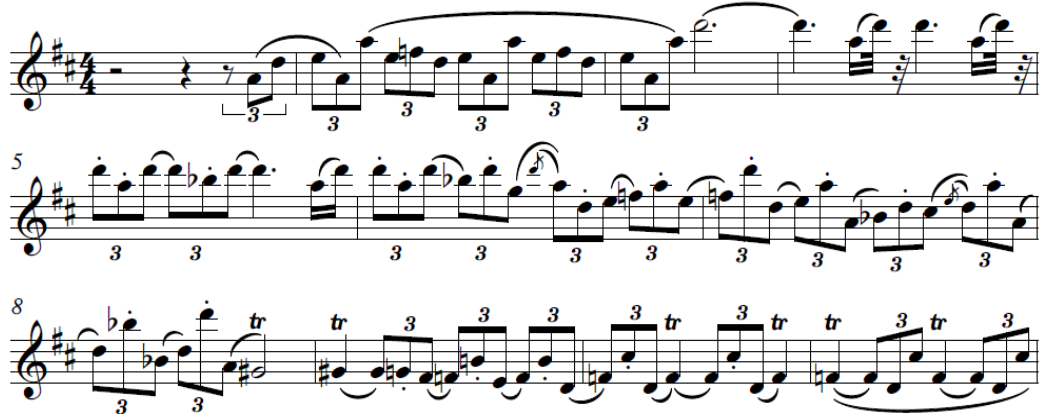
Örnek 3.2.75: Tenuto çalışma örneği.



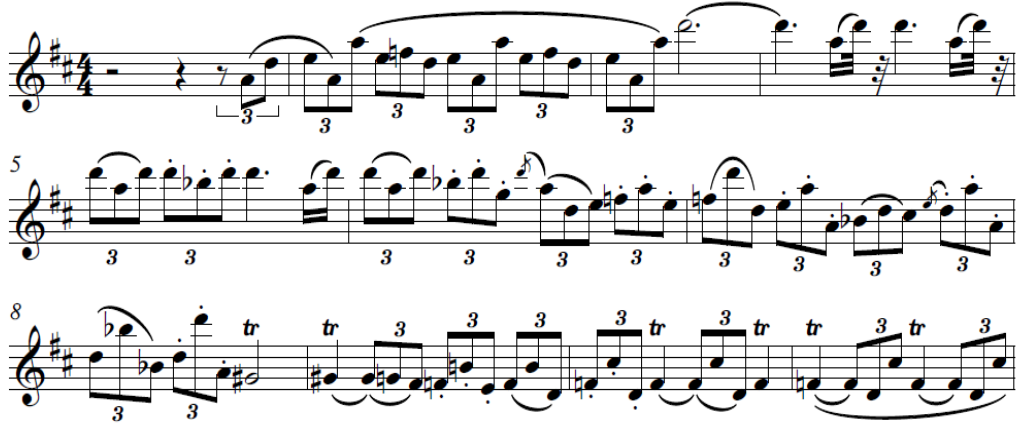
Örnek 3.2.76: İki legato – bir staccato çalışma örneği.



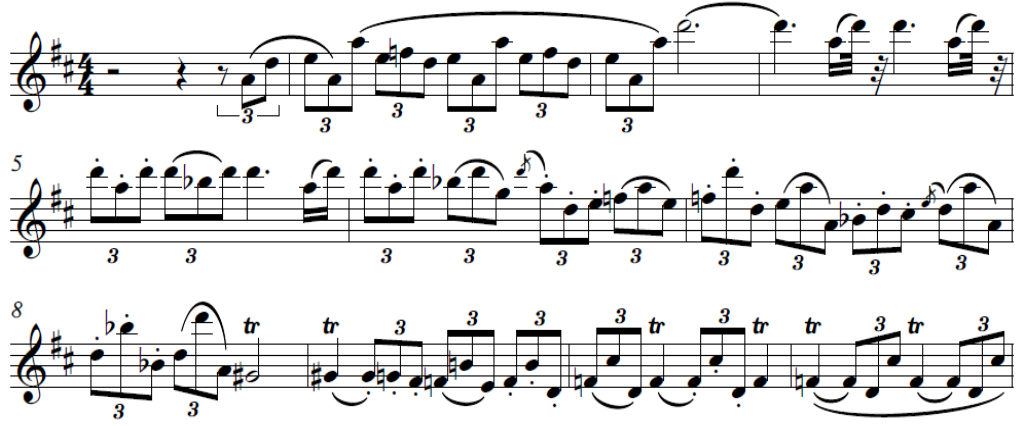
Örnek 3.2.77: Bir staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.78: Son ve ilk notalar legato diğerleri staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.79: Üç legato – üç staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.80: Üç staccato – üç legato çalışma örneği.

Aşağıdaki çalışma önerileri, Bedrich Smetana'nın JB 1:100 The Bartered Bride (Satılmış Nişanlı) Operası'nın Uvertür bölümündeki klarnet partisi üzerine yazılmıştır.

ff sf

6 sf p

13 ff sf sf

19 sf p 3

Örnek 3.2.81: Tenuto çalışma örneği.

ff sf

6 sf p

13 ff sf sf

19 sf p 3

Örnek 3.2.82: Staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.83: İki legato – iki staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.84: İki staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.85: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.86: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.87: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.88: Son ve ilk notalar legato, diğerleri staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.89: Dört legato – dört staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.90: Dört staccato – dört legato çalışma örneği.

Aşağıdaki çalışma önerileri Richard Strauss'un Op.40 Ein Heldenleben (Bir Kahraman'ın Hayatı) adlı senfonik şiirindeki mi bemol klarnet partisi üzerine yazılmıştır.

Clarinet in E♭

The musical score for the Clarinet in E♭ part consists of six staves of music. The key signature has one flat (B♭) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and a trill. Measure numbers 4, 9, 13, 16, 21, and 23 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

Örnek 3.2.91: Staccato çalışma örneği.

Clarinet in Eb

4

tr

9

13

16

3

21

3

23

3 3 3 3 3 3 3 3

Örnek 3.2.92: Tenuto çalışma örneği.

Clarinet in E $\flat$

4

9

13

16

21

23

Örnek 3.2.93: İki legato – iki staccato çalışma örneği.

Clarinet in E $\flat$

4

9

13

16

21

23

Örnek 3.2.95: İki legato – iki legato çalışma örneği.

Clarinet in Eb

The musical score for the Clarinet in Eb is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 3/4. The score consists of 23 measures, divided into six systems. The first system contains measures 1-4, the second measures 5-8, the third measures 9-12, the fourth measures 13-16, the fifth measures 17-20, and the sixth measures 21-23. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and triplets (3) indicated. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 23.

Örnek 3.2.98: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.

Clarinet in E $\flat$

4

9

13

16

21

23

Örnek 3.2.99: Son ve ilk notalar legato, diğerleri staccato çalışma örneği.

Clarinet in Eb

4

9

13

16

21

23

Örnek 3.2.100: Dört staccato – dört legato çalışma örneği.

[illegible]

Örnek 3.2.101: Dört legato – dört staccato çalışma örneği.

Clarinet in E $\flat$

4

9

13

16

21

23

tr

3

3

3

3

3

3

3

3

Örnek 3.2.102: Ters iki legato – iki legato çalışma örneği.

Aşağıdaki çalışma önerileri Carl Nielsen'in Klarnet Konçertosu'ndaki staccato solo pasaj üzerine yazılmıştır.



Örnek 3.2.103: Staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.104: Tenuto çalışma örneği.



Örnek 3.2.105: İki legato – iki staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.106: İki staccato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.107: İki legato – iki legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.108: Bir staccato – üç legato çalışma örneği.



Örnek 3.2.109: Üç legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.110: Bir staccato – iki legato – bir staccato çalışma örneği.



Örnek 3.2.111: Son ve ilk notalar legato, diğerleri staccato çalışma örneği.

SONUÇ

Bu çalışma artikülasyonların ve dil tekniklerinin tarihsel evrimini, klarnetteki kullanım şekillerini, pedagojik yönlerini icra yöntemleriyle doğrudan ilişkilendirerek incelemiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda artikülasyonların klarnet icrasında yalnızca sesin başlangıç/bitişini belirleyen mekanik bir süreçten ibaret olmadığı, müzikal ifadeyi şekillendiren temel öğelerden biri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Aynı zamanda tarihsel incelemeler sonucunda klarnetin mekanik olarak geçirdiği evrimlerin de artikülasyon tekniklerine doğrudan etki etmiş olduğu kanaatine varılmıştır. Johann Cristoph Denner ve Ivan Müller'in enstrümana erken dönemde getirdiği yenilikler, dilin hareket alanını genişleterek daha hızlı ve net ataklarla sesleri başlatmayı olanaklı hale getirmiştir. 19. yüzyıl itibariyle Hyacinthé Klosé ve Auguste Buffet'nin Boehm sistemini klarnete uyarlamalarıyla beraber parmaklar ve dil arasındaki koordinasyon sırasında yaşanabilen gecikmeler de en aza indirilmiştir. Modern dönem bestecilerinin tını arayışlarıyla birlikte slap, flutter, growling, aeolian sound ve multifonik gibi genişletilmiş teknikler de enstrümanla giderek bütünleşik hale gelmiş ve tını yaratmada büyük rol oynamıştır. Bu dönüşüm sayesinde klarnetin sadece klasik/romantik repertuvarda değil, modern repertuvarda da müzikal ifade kapasitesinin genişlediği görülmektedir.

Çalışmanın son bölümündeki öneriler kısmında öğrencinin/icracının orkestra ve solo klarnet repertuvarında karşısına çıkabilecek zorlayıcı artikülasyon şekillerini içeren uygulamalara yer verilmiştir. Bu çalışma önerileriyle öğrencinin/icracının artikülasyon becerisinin geliştirilmesiyle birlikte nefes kontrolünün, ton kalitesinin, ritmik doğruluğunun ve esnekliğinin kazanılması hedeflenmiştir. Orkestra ve solo klarnet repertuvarından verilen örneklerin aynı zamanda icracıya eserleri yorumlamada da yardımcı olacağı ve performans sırasında karşısına çıkabilecek olan zorluklara karşı çözüm üretme becerisini geliştireceği öngörülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın özellikle Türkiye'de klarnet eğitimi alanında dil teknikleri ve artikülasyonlar üzerine yürütülen ilk akademik araştırmalardan biri olması sebebiyle literatürdeki önemli bir boşluğu dolduracağı, aynı zamanda performans uygulamalarına ve ileri düzey akademik çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Backus, J.: **The Acoustical Foundations of Music**, New York: W.W., Norton&Company, 1977.
- Baermann, C.: **Complete Method for Clarinet**, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1860.
- Benade, A.H.: **Fundamentals of Musical Acoustics**, New York, Dover Publications, 1990.
- Bonade, D.: **The Art of Adjusting Reeds**, Wisconsin, G. Leblanc Corporation, 1957.
- Dickey, L.: **The Clarinet in Jazz and Popular Music**, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.
- Gingras, M.: **Clarinet Secrets: 52 Performance Strategies for the Advanced Musician**, Lanham, Scarecrow Press, 2004.
- Gottlieb, R.: **Jazz On Record**, New York, Pantheon, 2001.
- Hoeprich, E.: **The Clarinet**, Connecticut, Yale University Press, 2008.

Klosé, H.: **Méthode Complète de la Clarinette**, Paris, Alphonse Leduc, 1946.

Klug, H.: **The Clarinet Doctor**, Indiana, Woodwindiana, 1997.

Langenus, G.: **The Langenus Clarinet Method**, New York, Carl Fischer, 1919.

Lawson, C.: **The Cambridge Companion to the Clarinet**, , Cambridge
Cambridge University Press, 1995.

Lawson, C.: **The Early Clarinet: A Practical Guide**, Cambridge,
Cambridge University Press, 2000.

Leclair, L.: **Extended Techniques for the Clarinet**, Ohio,
Clarinet Journal, 2008.

Rehfeldt, P.: **New Directions for Clarinet**, Lanham, Maryland, Scarecrow
Press, 2003.

Rendall, F.: **The Clarinet**, London, Ernest Benn, 1971.

Rice, A.: **From the Chalumeau to the Clarinet: A Study of Changing
Musical Styles and Performance Practice**, Oxford,
Oxford

University Press, 2003.

Smith, W. O.: **Clarinet Multiphonics: Fingering Chart and Analysis**,
Seattle, University of Washington Press, 1974.

Stevens, R.: **Art of Clarinet Playing**, Evanston, Summy-Birchard, 1953.

West, M.: **Teaching Extended Clarinet Techniques**, Journal of
Music Pedagogy, 2019.

Weston, P.: **Clarinet Virtuosi of the Past**, London, Robert Hale, 1971.

Url-1: <https://clarinetmusichistory.weebly.com/about-the-clarinet.html> Çevrimiçi Erişim Tarihi: 12.11.2025

Url-2: <https://www.britannica.com/art/cantilena> Çevrimiçi
Erişim

Tarihi: 05.10.2025

Url-3: <https://ozcanyilmazmusic.com/muzik-terimleri-sozlugu/>
Çevrimiçi erişim tarihi: 05.10.2025

ÖZGEÇMİŞ

2001 yılında başladığı müzik hayatına ilk olarak Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Oktay BAGIROV ile, daha sonra Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Ekrem ÖZTAN ile ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Yrd. Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER ile devam etti. 2010 yılında Fransız Profesör Guy DANGAIN tarafından davet edildiği ünlü müzik okulu Ecole Normale de Musique de Paris'i Diplôme Supérieur d'Exécution seviyesinde jüri oy birliğiyle bitirdi. 2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yüksek lisansını tamamladı.

2005 yılında Bulgaristan'ın başkenti Sofya'da düzenlenen 2. Uluslararası genç virtüözler yarışmasında mansiyon ödülü, 2006 yılında Romanya'nın başkenti Bükreş'te düzenlenen Jeunesses Musicales International Music Competition etkinliğinde özel ödül kazandı. 2007 yılında Edirne Mimar Sinan Rotary Kulübü'nün düzenlemiş olduğu 10. Uluslararası "Genç Müzisyenler" klasik müzik yarışmasında 1.lik ödülünü kazandı. 2009 yılında Edirne Mimar Sinan Rotary Kulübü'nün düzenlediği 12. Uluslararası klasik müzik yarışmasında 2.lik ödülü kazandı. 2009 yılında İstanbul Klarnet Korosu'na katıldı. Bugüne kadar M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuvarı Senfoni Orkestrası, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası, Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası, Filarmonia İstanbul, Side Festival Orkestrası, Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası ve Tekfen Filarmoni Orkestrası'nda görev yaptı ve ünlü şeflerle çalıştı. Paris'te ünlü çağdaş müzik topluluğu "Le Balcon" ile ses getiren projelerde bulundu. TEVİTÖL, Mimar Sinan GSL'de klarnet ve oda müziği eğitmenliği yaptı. 2022 yılında piyanist Sarper KAYNAK ile kurdukları "Piaclarino" adlı oda müziği grubu ile çok sayıda konser veren Çağdaş ENGİN, aktif sanat hayatına Tekfen Filarmoni Orkestrası, Anatolian Clarinet Connection ve İstanbul Klarnet Korosu'nda klarnet icracısı, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ise klarnet eğitmeni olarak devam etmektedir.