

**T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI**

**SAINT-SAENS VE POULENC'İN KLARİNET SONATLARININ, WEBER'İN
GRAND DUO CONCERTANT'ININ, SCHUMANN'IN FANTASY PIECES'İNİN
KLARİNET EDEBİYATINDAKİ YERİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

99857

**Hazırlayan:
97600045 Ebru Mine SONAKIN**

**Danışman:
Doç. Mehmet Ali BOĞUÇ**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

İSTANBUL-2000

T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI



SAINT-SAENS VE POULENC'İN KLARİNET SONATLARININ, WEBER'İN
GRAND DUO CONCERTANT'ININ, SCHUMANN'IN FANTASY PIECES'İNİN
KLARİNET EDEBİYATINDAKİ YERİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

39857

Hazırlayan:
97600045 Ebru Mine SONAKIN

Danışman:
Doç. Mehmet Ali BOĞUÇ

19/06 0 585 533 4

İSTANBUL-2000

E.Mine SONAKIN tarafından hazırlanan
Saint-Saens ve Poulenc'in Klarinet Sonatlarının, Weber'in
Grand Duo Concertant'ının, Schumann'ın Fantasy Pieces'inin
Klarinet Edebiyatındaki Yeri
adlı bu çalışma jürimizce
Tez / Yüksek Lisans Eser Metni
olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : ..29... / ..09... / ...2000.....

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı - Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

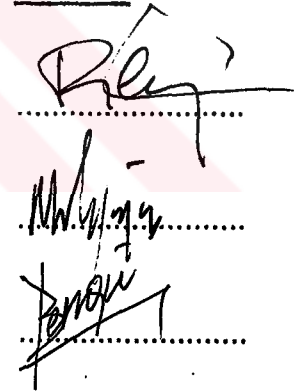
Jüri Üyesi : Prof.Filiz ALI (Müzikoloji EABD)

Jüri Üyesi : Doç.M.Ali BOĞUÇ (Danışman)

Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Bengü GÜLÖKSÜZ

Jüri Üyesi :

Jüri Üyesi :



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: KLARİNETİN ÖYKÜSÜ VE GELİŞİMİ.....	2
1.1. Klarinetin En Eski Örnekleri.....	2
1.1.1. İlk Uygarlıklarda Klarinet.....	2
1.1.2. Chalumeau'dan Klarinete.....	3
1.2. Klarinetin Mekanik Gelişimi.....	5
1.2.1. Denner'in İlk Klarinetleri.....	5
1.2.2. Klarinetin Müzik Repertuvarındaki Gelişimi.....	7
1.2.3. Müller'in 13 Perdeli Klarinetine Doğru.....	8
1.2.4. Klosé ve Boehm Sistemi.....	10
1.2.5. Sonraki Gelişmeler.....	13
1.2.6. Bugünkü Klarinet.....	15
II. BÖLÜM: WEBER, SCHUMANN, SAINT-SAENS ve POULENC'İN MÜZİK TARİHİNDEKİ YERİ VE KLARİNET EDEBİYATINDAKİ ÖNEMİ.....	17
2.1. Carl Maria von WEBER.....	17
2.1.1. Weber'in Klarinet Yapıtları.....	19
2.1.2. Klarinet ve Piyano için Grand Duo Concertant op:48.....	19
2.2. Robert SCHUMANN.....	21
2.2.1. Klarinet ve Piyano için Fantasy Pieces op:73.....	24
2.3. Camille SAINT-SAENS.....	26
2.3.1. Klarinet ve Piyano Sonatı op:167.....	27
2.4. Francis POULENC.....	28
2.4.1. Klarinet ve Piyano Sonatı.....	30
SONUÇ.....	32
KAYNAKÇA.....	33
ÖZGEÇMİŞ.....	34

ÖNSÖZ

Bu metin çalışmasında klarinetin tarihsel gelişimi, Saint-Seans'ın, Poulenc'in, Weber'in ve Schumann'ın müzik tarihindeki önemi, bu bestecilerin resital programında icra edilen eserlerinin klarinet repertuarı içindeki yeri bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilmesi ve böylece klarinetin ve klarinet müziğinin gelişimiyle ilgili kısa bir tarihçe çıkarılması amacı güdüldü.

Müzik tarihi içinde karşımıza çıkan klarinet, bütün çalgılar gibi ses ile insan arasında bir anlatım aracı olmuştur. Klarineti tanımlamamız, onu tarihsel konumu içinde doğru olarak kavramamızla olasıdır. Bu çalışmada klarinet, çalgı olarak mekanik gelişimiyle incelendi; aynı zamanda resital programında bulunan besteciler ve yapıtları ele alındı.

Bu çalışmamda beni öngörüleleriyle teşvik eden ve desteğini hep üzerimde hissettiğim klarinet hocam Öğr.Gör. Feza Çetin'e, önerileriyle bana yardımcı olan Anasanat Dalı Başkanımız ve danışmanım Doç.Mehmet Ali Boğuç'a, kaynakların bulunmasıyla ilgili yardımını esirgemeyen Göksel Sonakın, İpek Mine Altınel, Vieri Bottazzini ve Onur Nurcan'a, ayrıca benim üzerimde emeği olan bütün hocalarıma ayrı ayrı teşekkür ederim.

Haziran 2000

Ebru Mine Sonakın

ÖZET

Bu metinde Saint-Seans ve Poulenc'in Klarinet Sonatlarının, Weber'in Grand duo Concertant'ının, Schumann'ın Fantasy-Pieces'inin klarinet edebiyatındaki yeri incelenirken aynı zamanda bu bestecilerin müzik tarihindeki yeri, klarinetin mekanik gelişimi, varolduğu dönemler içinde uğradığı değişiklikler ve bunun müziğe nasıl yansıdığı konularının ele alınması amaçlandı.

Yukarıda adı geçen eserler aynı zamanda resital programı içinde yer almaktadır. Bu eserleri bütün yönleriyle yorumlayabilmek için, her eseri bestelendiği dönem içinde bütün yönleriyle ele almak gerekir. Bu amaçla klarineti tarihsel gelişimi içinde görmemiz ve her yorumlanan eseri bu açıdan da yorumlamamız doğru olur. Bundan dolayı, bu çalışmada, klarinet eğitiminde yol gösterici olunabileceği de düşünülerek, klarinet, organolojik açıdan da ele alındı.

Resital programı içinde adı geçen yapıtlar üzerine hazırlanan bu metinde, yapıtların bestecilerinin müzik tarihindeki yeri, bu yapıtların klarinet edebiyatındaki önemi üzerinde durulmaktadır ve bu yapıtların, onları yorumlamamıza yardımcı olacak biçimde form analizleri de yapılmıştır.

SUMMARY

In this text, we aimed to assess the place of the sonatas of Saint-Saens and Poulenc, the Grand Duo Concertante of Weber and Fantasy-Pieces of Schumann in the clarinet litterature, the importance of these composers in the history of music, the mechanic development of clarinet, the transformations of this instrument during different periods and the effects of these transformations on the music.

The compositions we mentioned above, also take place in the recital program. In order to be able to interpret these compositions in all their aspects, we have to assess each of them in the context of period they have been composed. For that reason, it will be right to consider the clarinet in its historical evolution and interpret each composition with this point of view. As a result of this, in our study, we assess the clarinet in its organologic development, thinking that it would be useful for the clarinet education.

In this text which aims to study the compositions taking place in the recital, we emphasized the place of these composers in the history of music and the importance of the compositions in the clarinet litterature. A form analysis of these compositions which helps us to interpret the work, also has been done.

GİRİŞ

Klarinetin tarihi insanlık tarihi gibi sürekli bir değişim gösterir. Klarineti tanımlayabilmemiz için onu tarihsel gelişimiyle ele almamız gerekir. Duyan ve düşünen varlık olarak tanımlayabileceğimiz insan, duygu ve düşüncelerini açıklayabilmek için sanatı kullanmıştır. Sanat, sanki insanın duygu ve düşüncelerini açığa vurabilmesi için bir aracı olmuştur; dolayısıyla insanlık tarihi kadar eskidir. Müzik sanatı da en eski sanatlardan biridir. Klarinet de müzik sanatı içinde insanın duygu ve düşünce dünyasını dışlaştıran araçlardan birisi olmuştur.

İki bölüme ayrılan bu çalışmanın ilk bölümünde klarinet, çalgı olarak mekanik gelişimiyle ve solo, orkestra, oda müziği alanlarındaki kullanım biçimiyle incelendi; ikinci bölümde Saint-Saens ve Poulenc'in Klarinet Sonatlarının, Weber'in Grand duo Concertant'ının, Schumann'ın Fantasy-Pieces'inin klarinet edebiyatındaki yeri incelenirken aynı zamanda bu bestecilerin müzik tarihindeki yeri de vurgulandı.

Bu çalışmada resital programında yorumlanan besteciler ele alındığından çeşitli dönemlerle ilgili yapıtların ayrıntılı karşılaştırmasına girilmedi. Böyle karşılaştırmalı çalışmanın ayrı bir araştırma konusu olabileceği düşüncesiyle yalnızca bu yapıtların özelliklerinin saptanmasıyla yetinildi.

I. BÖLÜM

KLARİNETİN ÖYKÜSÜ VE GELİŞİMİ

Klarinet kamışlı tahta üflemeli çalgılar içinde yer alır. İçinde yer aldığı ailenin diğer üyeleri flüt, piccolo, obua, korangle, fagot, kontrfagot, saksafon ve sarrusaphon'dur. Silindirik biçimlidir ve tek kamışla çalınır.

Klarinet tarih boyunca mekanik olarak bir çok değişikliğe uğramıştır. Abanoz ya da diğer bir ağaç türünden yapılabilir. Metal klarinet yapımı denenmişse de istenilen sonucu vermemiştir. Örneğin "Helary" 1821'de "clarion metallique" adını verdiği metal bir klarinet yapmıştır. Bunun yanı sıra günümüzde metal klarinetler de çalınmaktadır.

İlk uygarlıklardan günümüze değin klarinetin mekanizması üzerinde bir çok çalışmalar yapılmış, klarinet de bütün bu değişimlerle müzik repertuarı içinde kendi belirleyici yerini almıştır.

1.1. KLARİNETİN EN ESKİ ÖRNEKLERİ

1.1.1. İlk Uygarlıklarda Klarinet

Klarinet, üflemeli çalgılar ailesinin en genç üyelerinden birisidir. Klarinetin trompet ya da flüt gibi mitolojik atalarına inmek imkansızdır. Çalgıya ilkel uygarlıklarda rastlasak da hangi süreçte yayıldığını, ne zaman gelişip ne zaman duraklama gösterdiğini kesin olarak bilemeyiz.

Klarineti en eski uygarlıklarda çift klarinet olarak görüyoruz. Bütün Doğu İslam uygarlıklarında ona rastlayabiliriz. Mısır'da İsa'dan önce 2700 civarlarında "mmt"

(mehmet diye okunur) adıyla tanınıyordu. Kuzey Afrika ve Orta Asya'da bu çift klarinet "zummara"ya dönüştü. Zummara bambudan yapılan uzun ve tek parçadan oluşan bir çalgıydı. Uzunluğu 13-14 cm arasında değişebiliyordu. 2 uzun kamıştan meydana gelen bu çalgının üzerinde 4 ya da 6 delik bulunsa da bunlar gelişigüzel yapıldıklarından her yeni yapılan çalgıdan değişik ses yükseklikleri elde ediliyordu.

Arabistan'dan gelen bir diğer çift klarinet "Arghül" 2 ya da 3 bambu kamışından oluşuyordu. Bu çalgının çalış pozisyonu paraleldi ve kamışlardan biri sadece tek bir notayı çıkartabiliyordu. Tek bir kamıştan (gövde) oluşan basit klarinetin bu son çift çalgıdan gelmiş olması olasıdır.

1.1.2. Chalumeau'dan klarinete

Curt Sachs'a göre "Klarinet, tek bir kişi tarafından bulunmuş ve yaratılmış bir çalgı değildir. Varsayılan şey, "Chalumeau" nun (Şalümo okunur) klarinetin atası olduğudur."¹ Chalumeau'nun ortaya çıkışı 1600'lü yılların sonlarına rastlar. Çalgının ses genişliği sadece 1.5 oktav civarındadır. Chalumeau adı, kırsal (pastoral) renkleri çağrıştıran kamışlı çalgılara verilmiştir. Bununla anlıyoruz ki Almanca "Schalumei", İtalyanca "ciaramello" ya da İngilizce "Schwam" hepsi aynı soydan gelmektedirler. 17. Yüzyıl müziğinde ismin esnek tutulduğunu çift kamışlı çalgı için de tek kamışlı çalgı içinde aynı adın kullanıldığını görebiliyoruz.

Ciaramello konik biçimliydi. Ön tarafında yedi arkasında bir delik vardı ve genişleyen bir kalakla sona eriyordu. Bu çalgıda, deliklerle entonasyonun kontrol edilmeye başlandığını görüyoruz. Ciaramello çift kamışla çalınıyordu.

"Arabistan'dan gelen "arghül'ün" torunu olan "chalumeau" 18. Yüzyılda latin ülkelerinde ve Almanya'da yayılmıştı."² Küçük ve tek kamışlı bir çalgıydı. Birçok değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmenin sonucunda klarinete dönüştürüldü. Chalumaeu, Latince "calamus" (küçük kamış) ve Yunanca "calone" (kamışlı flüt)

¹ Kurt SACHS, *The History of Musical Instruments*, 412

² Marc HONEGGER, *Connaissance de la Musique*, 50

kelimelerinden gelmektedir. Meyers ve Labord chalumeau'yu 30 cm uzunluğunda 7 delikli, sadece 1 oktav çalma kapasitesi olan ve sabit (stabil) bir entonasyona sahip olmayan bir çalgı olarak tasvir ettiler. Bu 7 deliğin yukarısına sadece 2 perde (anahtar) eklediğimizde karşımıza 12 nota çalma kapasitesine sahip bir çalgı çıktı. Bu değişiklik belki de Nursberg'deki Denner ve çocuklarının atölyesinde ortaya çıkmıştır. Seneler boyunca oturmuş bir entonasyon ve ses kapasitesini arttırmak için çalıştılar, çalgı üzerinde değişiklikler yaptılar.

Michael Zalbot'ya göre sorun chalumeau ve (eski) klarinet arasındaki ilişkiydi. Çünkü chalumeau'nun birçok resmini bulmamıza rağmen gerçek bir chalumeau görme imkanımızın olmamasıydı. Birçokyıl Johann Gabriel Doppelmayr'in "Historische Nachricht von den Nurburgischen Mathematicis und Kunstlern" kitabında dediği gibi "J. Ch. Denner'in chalumeau'yu keşfettiğine ve birçok değişiklikten sonra en sonunda klarineti yarattığına" inandık.

Becker'e, bize bu iki çalgı arasındaki kesin ve tipik ayrımları gösterdiği için teşekkür etmemiz gerekir: Klarinet, geniş bir kalakla biten bambu kamışından yapılmış bir çalgının gelişmiş haliydi. Chalumeau'ysa gittikçe incelen kalaksız bir çalgıydı. Chalumeau klarinetten çok, blok flüt ve obuaya yakın bir çalgıdır. Bunu alt rejistirin altında bulunan çift delikle de görebiliyoruz. Oysa klarinette sadece 1 delik vardır. Bu iki çalgının ortak özellikleriyse iki çalgının da ağzın içine alınarak çalınmasıdır.

Chalumeau'nun özel olan tınısı, garip bir şekilde bas seslerinin değişik ve doğal olmasındadır. Bu anlamsal özellikle birçok operada kırsal efekt yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Birçok besteci eserlerinde solo çalgı olarak bile kullanmıştır. Telemann "Carillon", Ariosti "Morte placota" (1707), Bonno "Elezauro" (1739), Bononcini "Turno Arcino", Fux "Giunone Placata, Gluck "Orfeo" ve Steffani "Il turno" adlı yapıtlarında chalumeau kullanmışlardır.

1.2. KLARİNETİN MEKANİK GELİŞİMİ

1.2.1. Denner'in İlk Klarinetleri

18. yüzyıl boyunca klarinet üzerinde birçok değişiklikler ve ilerlemeler kaydedildi. Çalgıya daha fazla perde eklenmesi, gövde üzerindeki ses deliklerinin yerlerinin değişmesi ve bu delikler için değişik kesim tekniklerinin uygulanması bunların en önemlilerindedir.

1710'lu yıllarda, Johann Cristoph Denner (1655-1707) ve oğlu Jacob (1681-1735) klarinetteki perdelerin konumlandırılmasına ilişkin çalışmalar yaptılar ve çalgının tiz seslerinin daha rahat, daha doğru bir entonasyonla elde edilmesine yarayan pozisyonlar keşfettiler. Jacob Denner'in bu çalgıya eklediği iki perde sayesinde on iki ses yukarıdan doğuşkanları elde etmek mümkün olmuştur. Bu perde sayesinde çalgının ses genişliği eskiye oranla oldukça artmış, neredeyse 3 oktava ulaşmıştır. "Denner ailesi sorunların çözümlerinin birkaç perdenin değiştirilmesinde olduğunu anladığı zaman, bu değişiklikle ortaya büyük ve saf (purité) bir sonoriteye sahip olan eşsiz bir çalgının çıktığını gördüler."³ Bu gelişmiş "chalumeau", daha önce de belirttiğimiz gibi Telemann'ın "*Carillion*" adlı yapıtında (iki Chalumeau için) ve Gluck'un "*Orfeo*" operasında da kullanılmıştır.

Denner'ler başlardaki deneyimlerinden sonra birçok pozisyonu bu 2 perdeyle daha iyiye götürdüler. Bu değişiklikler ve gelişmeler sonucunda ikinci kuşak bir çalgı yarattılar. Rejistir kapasitesini genişlettiler. Chalumeau'ya göre nota geçişlerini daha kolaylaştırmak için tek bir perdeyle yapılabilecek şekle dönüştürdüler. Entonasyonu belirli bir denge içine oturtular ve dudakla kontrol edilmesini sağladılar.

Denner'ler, birçok değişik yöntem üzerinde çalıştıktan sonra, kamışın direkt dudaklarla kontrol edilmesine ve çalgının içinde rezonansı sağlayan küçük bir

³Marc HONEGGER, *Dictionnaire de la Musique*, 225

parçanın eklenmesine karar verdiler. Daha önce kamış, çalgının bir parçasıydı. Böylece Denner'ler klarinetin özel parçası olan "bec"i bulmuş oldular.

Denner'ler rezonansın "bec"in içinde oluşmasını sağladıktan sonra, ses kapasitesini tiz notalara kadar yükseltmeyi denediler. Buna "oktav perdesiyle" ulaştılar. Açık ya da kapalı olarak işleyen küçük bir perde yaptılar. Böylece "Le porte-voix" (oktav perdesi) olarak adlandırılan bugünde klarinetin en önemli perdesi olarak gördüğümüz perde (anahtar) doğmuş oldu.

Denner'ler Chalumeau'yu tanıdıklarında 1 oktavlık rejistire sahipti. 2. fa'dan 3. sol'e kadar... Yeni perdeyi (oktav perdesi) ekledikten sonra başka 2. bir üst oktav yaratmış oldular. Bütün notaları bu rejistirde de elde edebilmek için 2 yeni perde daha eklediler. Bu yeni perdelerle 3. la ve 3. si'yi de bulmuş oldular. Bu şekliyle klarinet 2. fa'dan 3. re'ye kadar uzanan bir rejistire sahip olmuş oldu. Böylece ilk modern klarinet doğmuş oluyordu; şimdiki modern klarinetten ne kadar uzak olsa da...

İlk klarinetlerin tınısı gerçekten ışıklı ve içe işleyen bir yapıya sahipti; çünkü kullanılan kamış daha kısa ve dardı. Daha çabuk titreşiyordu. Kamışın önde olması da havanın içeri girme olasılığını daha çok yükseltiyordu. Besteci ve teorisyen Johann Gottfried Walther (1684-1748) 1732'de yayınlanan "Musicalisches Lexikon"un da, bu çalgı için "Uzaktan, daha çok trompet gibi duyuluyor."⁴ diye yazıyordu. Bu bize "Clarinet" ya da "Clarino" adının belirgin ve açık olmadığını göstermektedir; çünkü 1600-1700'lü yıllarda bandolarda kullanılan tiz sesleri çalan ve küçük bir rejistire sahip olan eski bir trompete de "clarino" adı verilmekteydi.

Bach, ayırt etmeden clarino ya da trompet olarak adlandırdığımız bu çalgıya kantatlarında tiz pasajlarında yer vermiştir. 1700'de naturel trompet "re", clarino'nun yerini aldı. Bugün Bach'ın bu kantatlarını çalmak üzere sadece özel olarak üretilmektedir.

⁴Kurt SACHS, *The History of Musical Instruments*, 412

Bu yeni klarinette iki yeni perde de bulunuyordu. Denner'ler si-bemol perdesini, iki perdeyle çalınır duruma getirdiler la-bekar ise sadece işaret parmağımızla çalabiliyorduk artık. Bu büyük bir gelişmeydi. Önümüzdeki öteki büyük sorunsu si sesinin do perdesinde çıkmasıydı. Si sesini dudağımızla entonasyonu pesleştirerek elde edebiliyorduk; bu da hiç kolay bir şey değildi. Bunun dışında klarinetin ajilitesi çok genişti. Bütün yüksekliklerde parmaklarımızın hepsini kullanabiliyorduk. Si-bekarı elde edebilmek için uzun bir perde eklediler. Böylece çalgı biraz daha uzamış ve en alt (bas) ses olan mi sesi de ortaya çıkmış oldu. Bu perdenin 1740 yılında eklendiği düşünülmektedir. Belki de böyle daha uzun bir çalgıyla ve genişleyen kalakla aynı zamanda çalgının entonasyonunda oturmuş oluyordu.

En tiz rejistir armoniklerle elde edilebiliyordu ve "clarino" diye adlandırılıyordu; çünkü eski trompet clarino'nun sesini andırıyordu. Böylece bu ismi aldı: "Klarinet". Alt rejistirse bunu tam tersi olarak 2. mi'den 3. si bemol'e kadar chalumeau olarak adlandırılmaktadır. Biz şu anda bu çalgıya klarinet desek de Denner'in çağdaşlarının bunu sadece gelişmiş chalumeau olarak adlandırmalarını anlayabiliriz. Bu çalgı modern klarinete benziyordu ama perdeler hareket ettiklerinde beceriksiz ve elastiklerdi. Bunun nedeni perdeleri tutan yayların çok küçük olmasıydı. Perdeleri kapatmak için sadece küçük bir keçe konuyordu. Birçok kimse bu 3 perdeli klarinetin çalınamayacağı düşünüyordu çünkü bu perdeler delikleri yeterince kapatamıyorlardı.

1.2.2. Klarinetin Müzik Repertuarındaki Gelişimi

1740 yılına kadar Vivaldi "İki klarinet ve iki obua" için üç tane konçerto grosso bestelemişti. Aynı yıllarda Haendel "İki klarinet ve av kornosu (corno di caccia)" için uvertür bestelemiştir. Karl Stamitz ve Georg Fuchs, Mannheim Orkestrası'nın üyesi olan klarinetçiler için konçertolar bestelemişlerdir. Bu yıllarda klarinet üzerinde (1780'ler) önemli gelişmeler kaydedilmekteydi. Stamitz ve Fuchs'un yazdığı konçertolar artık çalıcıların alt rejistirden üst rejistire arada kopukluk olmaksızın geçebildiğini göstermektedir. Ne var ki bu dönemde kromatik çalış ve

çalgının her tonda çalamaması halen bir sorundu. Bunun üstesinden değişik tonlar için, değişik boylarda klarinetler kullanılarak gelinmeye çalışılmıştır.

1778'e kadar beş perdeli klarinetler birçok orkestrada yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Mozart, klarinet konçertosunu ve kentetini beş perdeli klarinet için yazmıştır. Bu iki yapıtın zorluğu ve içerdığı modülasyonlar göz önüne tutulursa, Mozart'ın sonuç olarak halen teknik anlamda sınırlı olan bir çalgı için ne kadar ustalıkla bestelediği anlaşılabilir. Mozart bu iki yapıtını, arkadaşı klarinetçi Anton Stadler'in çalışından etkilenecek, onun için bestelemiştir.

Beş perdeli klarinetler, 19. yüzyılın başlarında İvan Müller'in çalgı üzerinde gerçekleştirdiği değişikliklere kadar, orkestra çalgısı ve solo çalgı olarak kullanılmıştır. Beethoven'in senfonileri, besteci yaşarken büyük bir olasılıkla beş perdeli klarinetlerle çalınmıştır. Bu senfoniler solo klarinet için teknik ve müzikal anlamda ustalık gerektiren sololarıyla bilinir. Örneğin bestecinin 6. senfonisinin ilk bölümünün sonlarına doğru, klarinet, ses genişliği, artikülasyon ve nüans açısından ustalık gerektiren bir pasaja sahiptir.

1.2.3. Müller'in 13 perdeli klarinetine doğru:

Beş perdeli klarinetin gerçekleşmesi için 1760 yılına kadar beklemek gerekti. Yeni perdeleri Berthold Fritz de Braunschweig eklemiştir (1760'da ölmüştür.). Bu yeni klarinet hemen hayata geçti ve kullanılmaya başlandı. Bu yeni iki perde, klarinetin alt tarafına eklendi: Sol-diyez (12'lisi re-diyez) ve fa-diyez (12'lisi do-diyez). Beş perdeye sahip olmadan önce 1740'ta Vivaldi klarineti, 2 obua ve 2 do klarinet için yazdığı 3 konçerto grosso da kullandı. Haendel 1748'de bir uvertürünü 2 klarinet ve av kornosu için yazdı. J. C. Bach'sa "Vauxhall Gardens" ın açılışı için bestelediği tahta üflemeliler senfonisinde bu klarinete yer verdi. 1780'e kadar olan dönemde teknik açıdan en zor olan konçerto, Franz Tausch'un beş perdeli klarinetin virtüozitesini ön plana çıkarmak için bestelediğidir.

1789-1791 yılları arasında Xavier Lefere klarinete bir fa-diyez (12'lisi do-diyez) perdesi ekledi; böylece klarinet altıncı perdesine de kavuşmuş oldu. 1 yıl sonra klarinet sekiz perdeli durumunu almıştı ama hala keçeden yapılan tamponlar hava kaçırıyordu, yaylar zayıftı ve perdelerin pozisyonları beceriksizceydi. Bütün bunlar klarinetten alınacak verimi güçleştiriyorlardı.

1808'de Lyon'da Jacques-François Simiot klarinetin arkasına sol elin baş parmağıyla kullanılabilecek bir başka delik açtı. Bu delik gövdenin içine doğru giriyordu. Böylece tükürüğün delikten dışarı çıkması da önlenmiş olunuyordu. Simiot, si-bemol sesi için, bu deliğin hemen üzerine başparmağımızın küçük bir hareketiyle kullanabileceğimiz bir perde daha koydu. Üst bölümün yan tarafına da, trillere çeviklik kazandırmak amacıyla la,si ve si-bemol,do tril perdelerini ekledi. 1820'de onsekiz perdeli klarinet yapılmıştı. 1823'te Cesar Janssen, bağlı çalmayı kolaylaştırmak amacıyla bazı deliklerin üzerine (silindir) halkalar koydu.

Bütün bunların arasında, hayatını bu çalgının gelişimine ve değişimine adayan kişi İvan Müller'di diyebiliriz. 1809'da Müller virtüozitesi gelişmiş olan bir çalgıcıydı ve konserlerinde viyanalı Marklein'in yeni yarattığı klarinetle çalıyordu. İvan Müller modern klarinetin yaratıcılarından biri olarak kabul edilir.

Rusya doğumlu olan Müller 1809'da Paris'e yerleşmiş ve çalışmalarını burada sürdürmüştür. Müller'in klarineti 13 perdeliydi. Özelliği perdelerin yapılış biçiminde, pozisyonlardaki farklılıklarda ve tamponların kapatılma şeklindeydi. Müller'e göre bu yeni sistem, klarinetle bütün tonalitelere kolaylıkla çalma imkanı sunmuştu.

Müller 1815 yılında geliştirdiği 13 perdeli klarineti Paris Konservatuarı Komitesi'ne sunmuştur. Bu klarinetin eski klarinetlerden farklı özellikleri şunlardır:

- Çalgının üzerindeki ses delikleri eski çalgılarda, blok flütünkini andırırken, bu yeni klarinetin ses delikleri yükseltilmiş ve parmakların daha rahat kapayabileceği bir duruma gelmişti.
- Ses delikleri parmakların ulaşabilme kolaylığına bakılmaksızın akustik olarak doğru yerlere konulmuştur.

- Parmak pozisyonlarından doğan rahatsızlıkları gidermek için çalgıya ekstra perdeler eklenmiştir.
- Çalgının tamponları yünden imal edilmiş ve deri ya da bağırsak maddeyle kaplanmıştır. Böylelikle tamponlar suya karşı daha dayanıklı bir hal almıştır.

Paris Konservatuarı Komitesi Müller'in bu yeni çalgısını tartışmasız bir şekilde reddetmiştir. Bu yeni klarinetin reddedilme sebebi onun çok fazla perdeye sahip olması değildi. Bu yeni çalgının değişik tonlar için değişik klarinetler kullanılması gereğini ortadan kaldırması, o zamanki yaşlı kuşağın pek hoşuna gitmemiştir. Komitedeki yaşlı kuşak, değişik tonlar için farklı ses renklerine sahip olan farklı klarinetler kullanılmasını tercih ediyorlardı. Müller'in klarineti si-bemol klarinetti ve her tonda kromatik olarak kolaylıkla çalınabiliyordu.

1815 dolaylarında Müller İngiltere'de, Almanya'da, Hollanda'da yaptığı solistik turneler sırasında, çaldığı Reiche'nin, Ries'in ve kendi yapıtlarında bu yeni çalgının olacağını gösterdi. Müller konserlerinde ilk önce beklin ve kamışın üzerinde yaptığı değişiklikleri denedi. İlk başta zayıf bir ipten yapılan bileziği değiştirip bugün kullandığımızıza yakın, kamışı beklin üzerinde tutan metal bileziği taktı. Sonra beklin başlangıcının yeni eğik formuna daha iyi uyum sağlayabilmesi için kamışı eskisine göre daha ince yapmaya başladı. İvan Müller'in geliştirdiği 13 perdeli model 1800'lü yılların sonlarına değin oldukça rağbet görmüştür.

Müller'in klarinete getirdiği bu yeniliklerin, bu çalgının gelişiminde ve dönüşümünde gerçekten çok büyük etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Bunu, klarinetin en önemli modellerinden olan "Alman sistemli" klarinetlere bakarak ta anlayabiliriz. Bu klarinetler Müller'in çalışmalarının sonucudur.

1.2.4. Klosé ve "Boehm Sistemi"

Perdelerdeki teknik gelişmeler, çalgının ses genişliğinin mümkün olduğunca artması, tını ve entonasyon anlamındaki ilerlemeler sayesinde klarinet, romantik müziğin vazgeçilmez öğelerinden biri olmuştur. Çalgının insan sesine benzer

“cantabile” çalabilmesi ve orkestradaki diğer çalgılarla tınısal olarak uyuşması, bestecileri klarineti çok sık kullanmaya yöneltmiştir.

Hector Berlioz (1803-1869) klarineti çok iyi anlamış ve de yapıtlarında büyük bir yetkinlikle kullanmıştır. Fantastik Senfoni bestelendiğinde orkestralarda çalan klarinetçiler en azından 13 perdeli klarinetler kullanıyorlardı. Birçok klarinetçinin çalgısında ek perde vardı. Gerçektende bu dönem (19. yüzyılın ortaları) klarinet için bir geçiş ve aşama dönemi idi. Bu yüzden klarinet için bir standarttan yüzde yüz söz etmek güçtür. Fantastik senfoninin 5. bölümü klarinet partisi ile ünlüdür. Bu bölümde klarinet partisi orijinal olarak Re klarinet için yazılmıştır. Günümüzde re klarinet kullanılmadığı için bu parti mi-bemol klarinet ile çalınır.

Johannes Brahms, 19. yüzyıl bestecileri arasında klarinet için oda müziği alanında çok seçkin yapıtlar vermiş olan bir bestecidir. Brahms klarinet için iki sonat, bir trio ve bir kentet bestelemiş ve klarinetin lirik yönünü büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Her ne kadar 2. sonatı 1. sonatına göre daha popülerse de 1. sonat teknik anlamda daha önemlidir. Özellikle 1. ve 4. bölümler çalgıcının, çalgının tüm rejistrindeki seslere ustalıkla hakimiyetini gerektirir. Brahms klarinet sonatlarının her ikisini de ölümünden üç yıl önce 1894 yılında bestelemiştir. Bu yüzden bu sonatlar, hem teknik hem de müzikal anlamda klarinet için yazılmış en güzel yapıtlar arasında yerini almıştır.

Klarinetin gelişim hikayesindeki bir başka yenilikçi de Hyacinthe Klosé'dir. Hyacinthe Klosé ve çalgı yapımcısı Louis Buffet arasındaki iş birliğinden doğan çalışmalar ve bunların sonuçları modern klarinet açısından önemlidir. Klosé ve Buffet, T. Boehm'ün flüt için oluşturduğu perde sistemini ve bununla ilgili olan düşüncelerini klarinete uygulamışlardır.

Theobald Boehm (1794-1881), flütist ve çalgı yapımcısıydı. Sonorite problemini ortadan kaldırmak için yeni bir flüt yapmaya karar verdi ve çalgının delikleri üzerinde matematiksel hesaplar yaparak çalıştı. Bunun için bazı deliklerin üzerine (bizim yüzük diye adlandırdığımız) metal yuvarlak halkalar koydu. Böylece bazı

parmaklarımızla bir deliği kapattığımızda, aynı anda uzaktaki bir deliği de kapatma imkanına kavuşmuş oluyorduk. Bunun sonucunda delikleri elin daha rahat olabileceği bir pozisyona koyma olanağı doğdu; çünkü parmaklarla birbirinden uzaktaki delikleri bile kapatabiliyorduk artık.

Klosé 1839'dan itibaren başladığı klarinette yenilik çalışmalarında bunu kullandı. Paris Konservatuvarı'nda hoca olan Klosé, tanınmış çalgı yapımcısı Louis Buffet'den, Boehm sistemini kullanmasını isteyerek, bir bas klarinet siparişı verdi. Klosé'nin klarinetinin üzerindeki perde sayısı, modern klarinette aynıydı: 17 perde, 6 yüzük perdesi, ve 24 delik. Çalgı bu yeni sistemle daha kolay çalınma ve kondisyonu daha iyi koruyabilme özelliği kazandı. Elde edilen kalite, Müller'in yaptığı çalışmadan bile daha iyi bir sonuç verdi.

Buffet ve Klosé'nin klarineti, teknik ve sonorite üzerindeki gelişmenin dışında estetik açıdan da daha iyiydi. İnce, nazik bir görünüşe sahipti ve eski klarinetin perdeleri üzerindeki "regoflements" kaldırılmıştı. Artık perdeler bugünde kullandığımız gibi sabittiler ve uzun metal çubuklardan oluşuyorlardı. Boehm perde sisteminin ana prensibi, perdeleri eski klarinetlerde olduğu gibi insan elinin kolay ulaşabileceği rahat yerlere koymanın yanı sıra, onları akustik açıdan da doğru yerlere koymaktır. Boehm sistemi, perdeler ve yaylar aracılığıyla klarinetin entonasyon sorununu büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır.

Klosé ve Buffet'nin geliştirdiği bu yenilikler yüzük perdeleri olarak adlandırılır. Bu perdeler açık ses deliklerinin üzerlerine yerleştirilmiş ve bir çeşit yay mekanizmasıyla diğer perdelerle bağlanmıştır. Böylelikle çalgıyı çalan kimse parmaklarının yetişemediği perdeleri de kontrol altına alarak kullanabilmiş oluyordu. Tüm bunların yanı sıra kullanılan ek perdeler bazı ses deliklerini açıp kapamak suretiyle çalgının sorunlu notalarını (entonasyon açısından) neredeyse tamamen sorunsuz hale getiriyordu. Bu sistemin kullanıldığı çalgının patenti 1844 yılında Buffet'ye verilmiştir. Bu model klarinet (fransız modeli) o tarihten bu yana çok az değişikliğe uğramıştır. 17 perdesi ve 6 yüzük perdesi vardır. Aynı zamanda Boehm klarineti diye de anılır.

Daha farklı bir sistem olan Albert perde sistemi ise günümüzde seyrek olarak bazı Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da kullanılmaktadır. Bu sistemin dezavantajı çapraz parmak pozisyonları (cross-fingerings) ile çalıcıyı sık sık karşı karşıya bırakmasıdır ki Boehm sistemi bu sorunun büyük bölümünü halletmiştir.

Oehler sistemi ise hem Boehm hem de Albert sisteminden farklıdır. Oehler klarinetler, saksafonda olduğu gibi, silindir perdelere sahiplerdir. Bu sistem genelde Almanya'da kullanılır. Alman klarinet yapımcısı Oskar Oehler çalgılarında Müller'in sistemini geliştirilmiş bir versiyonunu kullandı. Alman klarinetleri tınısal olarak Fransız klarinetlerinden çok farklıdır. Karanlık ve koyu bir ses rengine sahiptir. Alman klarinetlerinin gövde yapısındaki farklılık ve perde sistemi ses rengindeki farklılığın ana etkenlerindedir.

Oehlaer'in çalgısı 22 ana perdeye ve 5 yüzük perdesine sahiptir. Bu sistem bazı bakımlardan Fransız klarinetlerinin sahip oldukları handikapları yenmişse de, çalınması Fransız klarinetine oranla daha zordur. Bu yüzden ki Fransız, İngiliz ve Amerikan kompozisyonları bu çalgıda ya teknik anlamda zorluklar çıkarır ya da hiç çalınmaz.

1835 civarlarında Adolf Sax (saksofonun yaratıcısı) tarafından yeni bir değişiklik yapılarak 24 anahtarlı klarinet yaratılsa da pek fazla bir ilgi görmedi. Sax 1842'de Müller'in parmak sistemiyle aynı olan ama çalgının alt tarafına 2 yeni yüzük perdesi ekleyerek önemli bir gelişme yapıp, si-bekar'ın entonasyonunu büyük ölçüde düzeltti. Bu çalgı modern Alman klarinetinin büyükbabasıdır.

1.2.5. Sonraki Gelişmeler

Bir başka klarinet yenilikçisi de Carl Baermann'dır. Yeni anahtarlar eklemesi sonucunda değişik parmaklarla aynı perdeyi kullanabileceğimizi gördü. Baermann'da yüzük anahtarlarının olduğu sistemi kullanarak birçok notanın entonasyonunu daha iyiye götürdü.

Oskar Oehler'in modern klarineti, Müller'in yarattığının arkasından gelen, onun gelişmiş şeklidir. Oehler tamamen bir akustik balans oturtuncaya kadar neredeyse bütün pozisyonları değiştirdi. Bir iki yeni perdeyle daha legato ve yumuşak tril elde edilebileceğini anladı. Sonoriteyi bozan bazı pozisyonlarla ilgilendi ve bu sorunlara da çözüm getirdi.

Londra'da Geoffrey Acton, Klosé'nin geliştirdiği klarineti başarılı bir şekilde kullanıyordu. Klosé, Müller ve Oehler'in metodlarını günümüzde de kullanıyoruz. Aynı zamanda başka sistemler de deneniyor. Belki bu denenen sistemler yüzünden klarinet gelecekte de değişimlere uğrayacaktır.

Fransız obuacı Apollon Baret çalgıyı daha da geliştirmek için yeni bir yüzük perdesi ve yan perdeler ekleyerek mi-bemol (12'lisi si-bemol), fa (12'lisi do) notalarını elde etti. Daha çok trilin yapılabilme imkanını ve tekrar notalarının daha kolay çalınabilmesini sağladı. Bu sistem Boehm sistemiyle birlikte kullanılmadığından fazla gelişemedi. Clinton adlı bir profesör bu sistemi, Müller'den aldığı birkaç eski parçayla kullanmayı denedi ve klarinet Clinton-Boehm diye adlandırıldı. İngiltere'de bu yeni klarineti birkaç müzisyen kullandıysa da günümüzde daha fazla üretimi yapılmamaktadır.

Klarinetin esas sorunu si-bemol, la-bekar ve la-bemol pozisyonlarındadır. Bilindiği gibi si-bemol perdesinin zayıf noktası çift fonksiyonlu olmasındadır. Seslerin 12'lisini veren perdede, si-bemol notasını çıkaran perde de aynıdır. Hemen hemen yüz yıldır çalgı yapımcıları bu sorun için bir çözüm yolu aramışlardır. Ernst Schmidt 1912'de 2 değişik perde kullanarak si-bemol notasını ve notaların 12'lilerini çıkaran bir klarinet üretti. Daha sonra fagot yapımcısı ve yenilikçisi Wilhelm Heckel bu 2 perdeyi geliştirip özel bir bekle entonasyonu daha da oturttu. 1954'te Hans Berninger bir tril perdesi açarak si-bemole daha çok rezonans vermeyi denedi.

Daha önce söz ettiğimiz gibi, 12'lileri veren perdeyle si-bemol perdesini ayırma gereksinimi vardı. Bu iki farklı delikle yapılabilirdi. Amerikalı William Stubbins arkadaşı Kaspar'la si-bemolü normal bir pozisyonla elde etmek için değişik bir

yöntem kullandı. Oktav perdesini açtığımızda sesin kalitesini arttıran başka bir deliği de açıyorduk. Baş parmakla kapatılan deliğin üzerine bir yüzük perdesi koyarak si'ye ve öteki notalara geçmek üzere oktav perdesine bastığımızda, bu deliğin kapalı kalması sağlanıyordu.

İtalyan müzisyen ve çalgı yapımcısı olan Rosario Mazzeo'da bütün hayatı boyunca bu perdeyi geliştirmeye çalıştı. Mazzeo klarinetinde Denner'in la ve si-bemol'ü çıkartmak için koyduğu perdeleri kullanmıyordu; çünkü aynı sesleri yeni yüzük perdeleriyle elde edebiliyordu. Bu yöntemle baş ve işaret parmağını rahatça kullanabiliyor ve hızlı pasajları çalabilmiş oluyordu. Umuyoruz ki Mazzeo'nun geliştirdiği sistem çokça kullanılacak ve böylece bugün çalınma imkanının olmadığı teknik pasajları çalma olasılığı da doğacaktır.

Diğer ilginç bir sistem de, bugün hala kullanmadığımız Double-Boehm sistemidir. Bu sistem oktav perdesini geliştirmek yönünde değil de, sol elin baş parmağıyla kullanılan perdeyi geliştirmek üzerinedir. Yüz yıldır süren bu çalışmalar çalgıyı tamamen değiştirmese de teknik, estetik ve tınısal bir evrim geçirmesini sağlamıştır.

1.2.6. Bugünkü Klarinet

1700'lü yılların başındaki doğuşundan sonra klarinet, orkestradaki tahta üflemeli çalgılar grubunu renklendirerek tamamlamıştır. Geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren Boehm sisteminin kabul edilmesiyle klarinet yapım ve çalma tekniği açısından çok gelişmiş ve rejistirinin tiz seslere kadar ulaşmasıyla bir anlamda kemanın sahip olduğu önemi kazanmıştır.

Tahta üflemeli çalgılar içerisinde rejistir kapasitesi en yüksek olan klarinetdir. 3,5 oktavlık bir rejistire sahiptir. Orta rejistirinde birçok tınıya kolayca sahip olabilme özelliği vardır. Klarinet hiç sorunsuz atakla piyanoya girebilir ve crescendoyla fortissimoya ulaşabilir ya da tam tersini yaparak forteyle başladığını diminuendonun sonunda pianissimoyla tamamlayabilir. Chalumeau olarak adlandırdığımız rejistirinin rengi koyudur, sonorite yuvarlaktır, armonik rezonansa ve dramatik vibrasyona

sahiptir. Klarinet bütün bu anlatımcı özellikleriyle Gevaert'ın da dediği gibi “kemanın yaylı çalgılar içindeki yerini, klarinet tahta üflemeli çalgılar içinde almıştır”.⁵

Klarinetin ismi, çalgının boyutuna göre değişir. Mi-bemol (piccolo) klarinet (45 cm) ya da bas klarinet (ortalama 3m.) gibi. Bu boyut farklılıkları, çalma bakımından getirdiği değişikliklerle birlikte, yapımlarında kullanılan materyal açısından değişiklikleri de beraberinde getirir.

Günümüzde klarinetler; ağaçtan, ebonitten, plastikten ya da camdan üretilebilirler. Üzerlerindeki mekanik sistemi içinde, farklı malzeme kullanılabilir (metal, gümüş, altın vs...). Bütün hepsinde vazgeçilmeden kullanılanlarsa; kamışıyla birlikte bir bek ve perdelerdir.

⁵ Francesco Paolo LANZI, *Il Clarinetto*, 10

II. BÖLÜM

WEBER, SCHUMANN, SAINT-SAENS ve POULENC'İN MÜZİK TARİHİNDEKİ YERİ VE KLARİNET EDEBİYATINDAKİ ÖNEMİ

Klarinet edebiyatında önemli yer tutan bu bestecilerin Müzik tarihin içinde taşıdıkları önemi vurgulamak gerekir. Bu besteciler yaşamları süresince müzik dünyasında bir çok değişime etmen olmuşlardır. Klarinet repertuarına çok büyük yapıtlar kazandırmış bu bestecileri, müzik tarihi içinde bütün yönleriyle ele almamız gerekir.

2.1. Carl Maria von WEBER (1786-1826)

Alman ulusal operasının kurucusu kabul edilen ve ülkesinde romantizmin öncülerinden olan Carl Maria von WEBER, müzikçi bir ailenin oğluydu. Babası, gezici bir opera topluluğunda müzik yönetmeniydi.; turnelere ailesini götürdüğü için, Weber küçük yaşta opera sanatının içinde yaşayarak tanımış ve bir opera bestecisi olmaya daha o günlerde özenmişti. Bu turnelerden birinde Salzburg'ta Micheal Haydn'in dikkatini çeken küçük müzikçi, ondan kontrpuan öğrenmiş, 1798-1800 yılları arasına Münih'te J. N. Kalcher'den ve sonra Abbe Vogler'den kompozisyon dersleri almıştır. 1804'te Vogler'in desteğiyle Breslav Operası'na müzik yönetmeni olarak atanmış, 1810'da "Silvana" adlı operası Frankfurt'ta sahnelenmiştir. Hocası Vogler'in Darmstadt'a yerleşmesi dolayısıyla Weber'de bu kente giderek çalışmalarını sürdürmüş, "Ebu Hasan" adını taşıyan operası 1811'de Münih'te başarı kazanmıştır. 1813'te ilk önemli görevi olan Prag "Alman Opera" evi yönetmenliğine atanmıştır.

1817'de Saksonya Kralı tarafından Dresden Operası müzik yöneticiliğine getirilen Weber, bu kentte tanıştığı yazar Friedrich Kind'dan alman duyuş ve görüşlerini yansıtan bir opera metni yazmasını istemiştir. Alman masallarını kapsayan " Hayaletler Kitabı" ndaki "Tılsım Kurşun Kullanan Avcı" adlı masaldan Kind

yararlanarak yazdığı opera sözleri üzerine , Weber 3 yıl çalışarak başyapıtı "Freischütz" ü bestelemiştir. Bu sırada Berlin Operası müdürü olan ve opera alanında tek başına sözünü geçirmekte olan Spantini ile aralarında rekabet bulunmakta, ayrıca yürürlükteki İtalyan-Fransız geleneğine karşı belirmekte olan ulusçu alman akımı, Almanya'daki yabancı sanatçıları tedirgin etmekteydi. Weber 18 Haziran 1821 günü ilk temsili yöneterek kendini kabul ettirmiş oldu.

Weber'in bundan sonraki operası "Euranthe" 1823'te Viyana'da sahnelenmiş ancak "Freischütz" kadar başarı kazanamamıştır. Bu sırada besteci tutulduğu verem hastalığının verdiği halsizlik yüzünden dinlenmek üzere 1824'te Marienbad'a gitmiş, kendini biraz topladıktan sonra Londra'daki Covent Garden Operası'nın sipariş ettiği "Oberon"u bestelemeye başlamıştır. "Oberon" 1826'da Londra'da Weber tarafından yönetilerek sahnelenmiş, büyük başarı kazanmıştır. Weber bu başarıdan sonra Londra'da dinletiler vermiş, sağlığının iyice bozulmasına karşın çalışmalarını sürdürmüştür. Son dinletisinden bir hafta sonra, 40 yaşını doldurmadan 5 Haziran 1826'da Londra'da ölmüştür. 1844'te kemikleri Dresden'e taşındı ve ölümünden 18 yıl sonra, ikinci bir cenaze töreni yapıldı.

Weber 19. Yüzyılın ilk çeyreğinde yazdığı yapıtlarla romantik akımın ilk temsilcilerinden olmuştur. Gösterişli oda müziği ve piyano yapıtları günümüzde pek seslendirilmez. Bestecinin 19. Yüzyılın henüz başlarındaki romantik yaklaşımı yapıtlarında klasisizmin geri plandaki düşünsel ve evrensel değerlerinden uzaklaşmasını getirmiştir. Weber'in Almanlığı yalnız erkek korosu için yazdığı vatan şarkılarında değil, Alman halk müziğine dayanan şarkılarında da kendini gösterir. Daha yüksek bir yüzeydeyse, Weber'in ulusçuluğu asıl opera alanında en yüksek başarısına ulaşmıştır.

10 opera, 7 konçerto, 2 senfoni, piyano sonatları ve piyano için başka küçük yapıtlar da yazan bestecinin, kontrpuan, form ve orkestralama dili pek güçlü değildir. Ama tam bir halk anlayışıyla insanı şaşırtan bir cantabile'si vardı. Bu cantabile (şarkılama yeteneği), anlatımın en yüksek noktalarındaki seçtiği temalar her zaman çarpıcıdır. Bundan da üstün olarak, gerçek bir dramacı kavrayışıyla Weber,

durgunluktan, korkuya, mutluluktan sıkıntıya birden geçmelerde büyük bir ustalık ve yetenek göstermektedir.

1.1.1. Weber'in Klarinet Yapıtları

Carl Maria von Weber klarinet literatürüne çok önemli yapıtlar kazandırmış bir bestecidir. Çalgı için iki konçerto, bir konçertino, bir duo konçertant ve bir de klarinetli kentet yazmıştır. Buna ek olarak “Der Freischütz” operasının uvertüründe önemli bir solo bulunmaktadır. Weber bu yapıtları alman klarinet virtüözü Heinrich Baermann için bestelemiştir. Buna bağlı olarak yapıtların hepsi oldukça zor teknik pasajlar içerir. Bazıları klarinetin en aşağı sesinden bugün bile usta klarinetçilerin ancak ulaşabildikleri en tiz notaya kadar uzanır. Mozart klarinetin aşağı “şalümo” (chalumeau) alanını tercih ederken, Weber çalgının tiz klarino (clarino) alanını tercih eder. Weber’in ikinci konçertosunun 3. bölümü teknik zorluğu ile bilinir.

Besteci lirik tiyatroda olduğu kadar çalgı müziği alanında da bazı buluşlarıyla bilinir. Weber özellikle konçerto alanında tahta üflemeli çalgıları yeğ tutmuştur. W. A. Mozart’ın üzerinde klarinetçi Anton Stadler’in etkisi olduğu gibi C. M. Von Weber’in Münih’te bulunduğu yıllarda tanıdığı müzikçi Henrich Baermann da Weber’i bu çalgıya özendirmiştir. Bu ilişkinin ilk ürünü "Op:34 Si-bemol Maj. Klarinetli Beşli olmuş, eseri dinleyen Bavyera Kralı Maximilian besteciye aynı çalgı için eser siparişinde bulununca Weber işe coşkuyla sarılmış, çalışmalarının sonucu romantik görünüşleriyle her zaman sevilen iki konçerto olmuştur. Bu yapıtların ilk yorumları 1811’de Münih’de yapılmıştır.

1.1.2. Klarinet ve piyano için Grand Duo Concertant op:48

Weber, romantik müziğin habercilerinden biri olarak düşünülmesine rağmen, en büyük klasik dönem bestecilerinin zamanında yaşamıştı. 1816 yılında Weber üç yıl görev yaptığı Prag tiyatrosu şefliği görevinden ayrıldı ve yaşamak üzere gittiği Berlin’de beste çalışmalarına ağırlık verdi. Bu arada klarinet üzerine birçok çalışma yapmasında yakın arkadaşlarından olan, o zamanın ünlü klarinet virtüözü “Henrich

Baermann'ın da rolü büyüktür. Klarinet ve piyano için yazdığı "Grand Duo Konçertant"ı Berlin'de bestelemiştir.

I. Bölüm; Allegro con fuoco: Yapıtın ilk bölümü geleneksel sonat allegrosu formundadır. Mi-bemol Majör tonalitesinde duyulan tema, iki ölçülük piyano solodan sonra klarinette inici bir arpejle kendini gösterir. 24. Ölçüdeki Tam Kalıştan sonra yeni tema duyarız. Bu tema bizi 42. Ölçüde sol minörde duyulan yeni bir temaya taşır. Bu duyduğumuz her iki yeni tema da asıl "B Teması" değildir. Sonat allegrosu formun kurgulanmış bu bölümün asıl "B teması" 69. Ölçüde Si-bemol Majör tonalitesinde duyulur. Daha önce duyduğumuz her iki yeni temanın sonları köprüye dönüşerek bizi yeni gelen bu "B teması"na taşırlar. Köprü içinde görmemiz gereken bu iki temadan ilki, özellikle "Yeniden Serim"de karşımıza çıkacak ve bölümün vazgeçilmez öğelerinden biri olacaktır. "B teması" sanki bir "koda" etkisi yapan yeni bir tema ile (106. Ölçüde önelle başlayan) "Serim" bölmesini tamamlar. "Gelişim"bölmesinde Weber bütün yaratıcılığını kullanır ve "Yeniden Serim" e döndükten sonra "A teması"ndan çok kısa bir süre sonra "B teması" duyulur. Bu sefer "Serim"bölmesinde koda olarak duyulan tema "B"den sonra "Çeken" pedalında ve köprü olarak duyulan tema ,eserin sonunda koda içinde bir kez daha duyulur.

II. Bölüm; Andante con moto: İkinci bölüm üç bölmeli biçimdir. A teması sanki 4 ölçülük bir giriş etkisi yapan bir "Yarım Kalış"ta biten cümleden sonra başlar. Do minörde duyulan A bölmesi 24. Ölçüde Tam Kalışla biter ve piyano solo ile köprü başlar. 13 ölçülük bir köprüden sonra 37. Ölçüde Sol Majör tonalitesinde "B teması" duyulur. B teması da sanki 4 ölçülük bir "giriş" ile başlar. 53. Ölçü de "B teması Sol majörde kalışını yapar ve "Köprü" başlar. Bu köprü bizi en başta duyduğumuz A bölmesine götürür. A bölmesinin farkı baştakinden daha kısa olması ve ilk dört ölçüsünün piyano eşliğinin B bölmesindeki eşlik gibi olasıdır. Bölüm 6 ölçülük bir Koda ile son bulur.

III: Bölüm; Rondo-Allegro: Yapıt yalın ve neşeli bir dans olan rondoyla son bulur. 2. Tip Rondo formuna (A-B-A-C-A) uygun olan bu bölümün form yapısı şöyledir.

A (Mi-bemol Majör)-köprü

B (Si-bemol Majör)-coda-köprü

A (Mi-bemol Majör)-köprü

C (Re-bemol Majör)-köprü

A (Mi-bemol Majör)-coda

Grand Duo Konçertant, çalgıcının çalgı üzerindeki ustalığını ortaya çıkartmayı ön plana alırken, aynı zamanda sazın canlılığını da önde tutmuştur. Renkleri ustalıklı kullanabilen Weber, bu yeni ortaya çıkmaya başlayan sazın bütün olanaklarından yararlanmasını bilmiş, taklit edilemeyen yumuşak ses dolgunluğuna, şaşırtıcı dokunaklığına o pervasız neşeliliği eklemiştir.

2.2. Robert SCHUMANN (1810- 1856)

Almanya'nın Saksonya bölgesindeki Zwickav kasabasında Chopin'le aynı yıl doğan romantik alman besteci, müzik yazarı ve eleştirmeni Robert Schumann , 20 yaşına kadar müzikçi olmak kararlılığında değildi. Babası bir kitapevinin sahibiydi ve Schumann'ın ilgisi küçük yaşlardan başlayarak edebiyata yönelikti. Her Alman çocuğu gibi, bir yandan müzik dersleri alıyor, çocukluk denemelerini geçmeyen besteler de yapıyordu. Doğduğu kasabada lise öğrenimini tamamladığı sırada, Byron ve Jean Paul Richter gibi romantik yazarların tutkunuydu.

1828'de Leipzig Üniversite'sinde hukuk öğrenimine başlayan Schumann, iki yıl süren hukuk ve felsefe çalışmalarından sonra, 1830 yılı sonunda piyanist olmaya karar vermiş, Leipzig'de Friedrich Wieck'ten ders almıştır. Çocukluk ve ilk gençlik döneminde piyano da edindiği kazanımları biran önce geliştirmek ve virtüöz olmak hevesindeydi. Bir yandan da Heinrich Darn ile kompozisyon çalışıyordu, ama beklenmedik bir olay yazgısını değiştirdi.

Parmaklarını güçlendirmek amacıyla sağ elinin dördüncü parmağını bir ilmiğe takip askıya alarak bu sırada öteki parmakları çalıştırmak konusundaki bir yöntem, 1832'de elinin sakatlanmasına yol açarak, piyanist olma konusundaki büyük

umutlarını suya düşürmüştür. Bunu üzerine kendini besteciliğe ve müzik yazarlığına adanmıştır.

Schumann 1834'te öğretmeni Wieck, L. Schunke ve J. Knorr ile "Müziğin Yeni Dergisi"ni kurmuş, derginin yayınını 1845'e kadar sürdürerek müziğin yaşadığı sorunları dile getirmiş, Barok çağın, özellikle Bach'ın önemini vurgulamaya çalışmış, yeni kuşakların gösterişçi ama sığ eğilimlerini yermiştir. Derginin daha ilk günlerinde Paris'te yaşayan Chopin'in dehasını duyuran Schumann, on yıl sonra Brahms'ın üstün sanatçı kişiliğini değerlendirmiştir.

1840'ta Schumann, Wieck'in piyanist kızı Clara Wieck'le evlenmiştir. İlk liedlerini Clara'ya adanmıştır. Başka bir deyişle, Clara'ya olan sevgisi, onu lied sanatına yöneltmiştir. Bestelediği liedler, daha sonra üç lied demetinde toplanmıştır. 1841 yılından başlayarak orkestra yapıtları ve dörtlüler bestelemiştir. Mendelssohn, 1843'de Leipzig Konservevuarı yöneticisi olduğu zaman, Schumann'ın kuruma öğretmen olarak atanmasını sağlamış, ancak bir yıl sonra bu görevinden ayrılmıştır.

Schumann 1844'de Dresden'e yerleşerek bu kentte özel dersler vermeye başlamış, bir yandan da bestecilik çalışmalarına ağırlık vermiş, 1845'de ruhsal sağlığının kendisini öteden beri zorlayan belirtileri artmış ve bir kriz geçirmiştir. Kendisini bekleyen acıklı sonu sezinleyen besteci, kaygılarını untabilmek için bestecilik çalışmalarını hızlandırmıştır.

1848 devriminden sonra Dresden'den ayrılan Schumann, Düsseldorf'a yerleşmiş ve bu kentin müzik yönetmenliğine atanmıştır. Ne var ki 1849'un aralık ayında bilinçsizlik belirtisi artmış, Müzik Derneği'nin çalışmalarını ve konserlerini yönetmeyi sürdürmesine karşın, 1853'de bu görevi bırakmak zorunda kalmıştır. Bunalımı 1854'de doruğa ulaşmış ve geçirdiği kriz sonunda kendisini Ren nehrine atmış, kurtarıldıktan sonra Bonn kenti yakınlarındaki Enderick Akıl Hastanesi'ne kaldırılmıştır. Bu hastanede yaşadığı yaklaşık iki yıllık dramatik bir süreçten sonra 29 Temmuz 1856'da ölmüştür.

Schumann'da Chopin gibi piyano bestecisiydi ama yaşıtı gibi yalnızca bu ortama sapanıp kalmamıştır. Orkestra ve oda müziği eserleri, piyano eserlerine yakınlaşan bir önemdedir; şarkılarıysa onu, bir Schubert ile aynı kata yerleştirmiştir. Schumann'ın piyano yazısının "orkestra gibi", orkestra yazısının "piyano gibi" olduğu ileri sürülür. Beethoven'in piyano yazısına yakınlaşan yanları vardır ve gerçekten piyanodan orkestra etkileri elde etme amacının, ister bilinçle ister sezgiyle olsun, gözetilmiş olduğunu düşündürür.

Orkestra yazısına gelince, her ne kadar Schumann orkestra çalgılarının kullanışları bakımından bir takım yenilikler getirmiş, özellikle üflemeli çalgıların işlerini çoğaltmış ise de, orkestralamasında bir ustalıktan söz edilemez. Orkestra yazısı Chopin'inki kadar acemice değilse bile diyebiliriz ki bir Berlioz ile kıyaslanabilecek gibisinden değildir. Genel bir anlatımla rasgele orkestralanmış bir piyano yazısını andırır; etkisizdir, tınlamaz.

Ancak, Schumann'ı yalnızca orkestra ve piyano yazısı gibi besteleme işçiliğinin tek bir yönünden yargılamak dar görüşlülük olur. Daha da ötesi Schumann, işçilik ve tekniği açısından üzerinde söz edilecek bir besteci değildir. Schumann'ın gerçi esnek, işlek bir tekniği vardır ve bu niteliği onu türlü biçimlerde, türlü ortamlarda çalışmaya götürmüştür, bu bir gerçektir. Fakat Schumann'ın asıl önemi, seçtiği her ortamda anlatımını aynı başarıyla gerçekleştirebilmesidir. Romantik bestecilerden çoğunlukla "müzik şairleri" diye söz edilir. Pek az besteci Schumann kadar bu benzetmeye hak kazanmıştır. Kimi kere coşkulu, kimi kere uysal, kimi kere ateşli, taşkın, tutkulu, kimi kere serin, durgun, okşayıcı fakat her zaman imgelemli, buluşçu ve yaratıcı...

Schumann'ın gençlik eserleri, 19. Yüzyılın ilk yarısı için şaşırtıcı derecede ileri bir davranışın örneği ritm birleştirmeleriyle, kontrpuanla ve korkusuz armoni buluşlarıyla doludur. 23 yaşındayken, Beethoven'in ölümünü daha on yıl geçmeden piyano için yazdığı "Etudes Symphoniques" getirdiği yenilikler bakımından tartışılmaz. Schumann, olağanüstü bir virtüöz piyanist değildi. Eserlerini daha çok karısı Clara Wieck-Schumann seslendirirdi. Ne var ki Schumann'la ilgili bir yanlış görüşü yayan da Clara olmuştur. Clara iyi niyetle de olsa, Schumann'ı Liszt ve

Wagner'e karşı - Brahms ve Mendelssohn'la birlikte - "muhafazakar" düşünüşün temsilcisi olarak tanıtmak istemiştir. Mendelssohn söz konusu olduğunda bu görüş doğrudur; Brahms ise ayrı bir tartışma konusudur. Schumann'ın " tutuculuğuna" gelince neyse ki sonraki kuşaklar onun 19. Yüzyıl müziğindeki durumunu daha aydınlık bir görüşle yargılamaktadırlar ve varılan sonuç herhalde "tutucu" kavramıyla anlatılacak gibisinden değildir.

2.2.1. Klarinet ve Piyano için Fantasy Pieces op:73

12 nisan 1849'da Schumann arkadaşı Ferdinand Hiller'e yazdığı mektupta " Son zamanlarda çok fazla çalışıyorum bu benim en verimli senem... Heyecanlar bir adamı kendine getirdi ve yaşanan korkunç şeyler içinde çalışarak teselli buldum." 1845-1846 yılları arasında Schumann sık sık depresyon geçiriyordu ve bu zamanlarda çok az çalışabiliyordu. Dresden devrimi sırasında Wagner önüne gelen her şeyle mücadele etmesiyle nam salmıştı. Bu Schumann'ı şaşılabilir derecede etkiledi ve kendini müziğe verdi. Birçok beste yaptı ve bu arada yeni tarzları da incelemeye başladı. 11-12 şubat 1849'da kısa bir süre içinde klarinet için üç kısa "Phantasiestücke" yazdı. 1837'de Leipzig'de, Dresden Orkestrası klarinetçisi J.G. Kotte ile tanışmış, 1844 yılı aralığında onunla yeniden karşılaştığında ise artık Dresden'e yerleşmişti. Şüphesiz bu kısa parçaları onun için yazmıştır. Eser ilk defa 18 şubat 1849'da Schumann'ın evinde Clara Schumann ve Kotte tarafından deşifre edilmesine karşın seyirci karşısında çalmaları 14 ocak 1859 tarihine kadar uzamıştır. Eser, halk önünde ilk defa temmuz 1849'da Kassel de Luckhardt tarafından seslendirilmiştir.

1837'de op.12 piyano için yazılan "phantasiestücke" içinde bulunan hayal gücü bu eserde karşımıza çıkmaz. Her bir parça kodayla son bulan 3 bölmeli şarkı biçimi formundadır. Hepsi La klarinetin nostaljik kalitesi için bestelenmiştir. Üç parça, lirik bir deyişle bölüm aralarında durmadan birbirine bağli olarak çalınmaktadır.

I. Bölüm; Zart und mit Ausdruck (Delicatamente e con espressione): Üç bölmeli olan bu bölüm la minör tonalitesinde olsa da bölümün sonundaki son 13 ölçüde

duyulan “koda” ile bölüm La majör tonalitesinde biter. Belki de ikinci bölüme “attacca” ile bağlanılacağından böyle bir mod değişimi yapılmıştır. Son bölümün orta bölmesi de la minör tonalitesinde kurgulanmış ve aslında birinci bölümle bir ilişkilendirme sağlanmıştır. Schumann’ın en güzel ezgilerinden birini duyduğumuz I. bölüm O’nun iç dünyasını bize çok yakından anlatır. “A” beş ölçü sonra la minörde ilk cümlesini yapar, ikinci cümle re minör tonalitesine kaymıştır. Köprüye dönüşen armonik bağlantılar, bizi Do Majör tonalitesinde bir “B” ile buluşturur (21. Ölçü). “B” bir gelişim havasında olup la minör ve Fa Majör tonaliteleri içinde bize hep ilk “A” temasını anımsatır ve doğal bir köprü etkisi yaparak bizi yeniden “A” ile buluşturur (38. Ölçü).

II. Bölüm; Lebhalt, leicht (Vivace, leggero): Bu canlı bölüm de üç bölmelidir “A” (1-26. ölçüler) La Majör, “B” (27-50. Ölçüler) Fa majör ve tekrar duyulan “A” (51-....) La majör tonalitesindedir. Bölümün sonunda “A” temasından yararlanılmış bir “koda” duyulur. “A” Bölmesinde daha ilk cümlenin sonunda La Majörün E6’ısında kalan bir cümle ve tekrarı duyarız. Daha sonra si minöre kayar gibi yapıp tekrar La Majör tonalitesinde bir Tam kalış yapan cümle ve bu cümlenin tekrarı ile “A” son bulur. “B” üç bölmelidir, kendi içinde “a-b-a” yapar. “a”nın içinde öncül ve sonculdan oluşan bir dönem vardır. Her iki cümle de dört ölçü sürer ve sonculun sonunda Do Majöre modülasyon yapılır. Sekiz ölçülük “b”den sonra tekrar “a” geldiğinde soncul cümlesi bu sefer, “B”nin ana tonalitesi olan Fa Majörde karar kılar.

III. Bölüm; Rasch und mit Feuer (Allegro con brio): Bölüm büyük planda üç bölmelidir. Her bölüm de kendi içinde üç küçük bölme oluşturur. Büyük “A” La majör, “B” la minör, yeniden duyulan “A” doğal olarak yine La majör tonalitesindedir. Bölümün en sonunda ise uzun bir koda vardır. Şarkı formunun en güzel örneklerini vermiş olan Schumann bu bölümde de çok sağlam bir yapı oluşturur. Büyük “A” nın ilk 9 ölçüsü küçük “a”dır. Röprizden sonra gelen küçük “b” ve sonrasında yine küçük “a”yı hatırlatan bir dönüşle oluşan üç bölme, bir “lied formu” oluşturur. “b” fa-diyez minörden duyulur ve La Majör’e geri döner.

Büyük “B” diyebileceğimiz bu ara bölme, la minör tonalitesindedir ve o da kendi içinde bir üç bölme oluşturur. İlk “a” tekrar edilir ve la minörün Çeken fonksiyonunda bir kalış yapar. Sonraki “b” ve “a”da tekrar edilir. “b” Çeken fonksiyonu üzerinde kurgulanmıştır ve bizi “a”ya geri götürür. Bölümün bundan sonrası yine büyük “A” ya geri dönüştür. Bu sefer inceden kalına çıkıcı olarak duyulan tema ilk piyanoda duyulur ve klarinet ona katılır. Bölüm bir son gelişim havasındaki “koda” ile parlak bir şekilde biter.

2.3. Camille SAINT-SAENS (1835-1921)

Fransa'da Ulusal Müzik Kurumu'nu (Société Nationale De Musique) Cesar Franc'la birlikte kuran bestecilerden biri de Saint-Saens'dır. Dönemin Fransız müziğinde dikkate değer bir yeri olan Saint-Saens'a geçmeden önce Ulusal Müzik Kurumu üzerinde kısaca duralım:

Bu kuruluşun temel amacı, Fransız müziğinin dış etkilerden bağımsız olarak gelişmesine olanak sağlamak için, yeni bestecilerin yapıtlarını seslendirmek ve bu bestecilerle müzikseverler arasında iletişim kurmaktır. 1871'de Franck, Massenet, Duparc, Fauré ve Dubois gibi müzikçilerin katılımıyla kurulan kurumun ilk başkanı Konservatuvar öğretmenlerinden Henri Bussine, başkan yardımcısıysa Camille Saint-Saens'dı.

Paris'te doğan Saint-Saens, piyanoya beş yaşında başladı. Stamaty'den özel dersler alarak çalgısında hızla ilerledi ve 11 yaşındayken Paris' in ünlü Pleyel Salonu'nda Mozart ve Beethoven konçertoları çaldı. Paris Konservatuvarı'na girerek Halévy'nin kompozisyon öğrencisi oldu. Konservatuvarda bir yandan da org öğrenimi gördü. 18 yaşındayken bestelediği ilk senfonisi aynı yıl seslendirildi. 1858'de Paris'in Madeleine Kilise'sine orgcu olarak atandı. 1861-1865 arasında piyano dersleri vererek aralarında Fauré ve Messager'nin de bulunduğu öğrenciler yetiştirdi. 1872'de op: 31 " Le Rout d'Omphale" (Omphal'ın çıkışı) 1873'de op: 39 "Phaéton" 1874'te op:40 "La dance macabre" (Ölüm Dansı), 1877'de op:50 "Herkül'ün Gençliği" adlı senfonik siirleri besteledi. 1877'de yazdığı "Samson ile Dalila" adlı operası aynı yıl

Almanya'da Weimar'da sahnelendi. Bu başarılı yapıtlardan sonra Fransa dışında da ün kazandı. 1881'de Fransa Enstitüsü üyeliğine seçildi. Yapıtları Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da seslendirildi. 80 yaşından sonra kendi orkestra yapıtlarını yönetmek üzere turnelere çıktı. "Fransa'nın en sağlıklı yaşlılarından" diye nitelendirildiği bir sırada, kışı geçirmek üzere gittiği Cezayir'de 86 yaşında öldü.

Saint-Saens, hemen bütün müzik biçimlerinde besteler yapmıştır. Sevilen "Samson ile Dalila" operasıyla birlikte, bu türde 12 yapıtı vardır. "Javotte" ve "Hayvanlar Karnavalı" yapıtları bale müziği olarak değerlendirilmiştir. Yukarıda belirttiğimiz senfonik siirlerinin yanısıra, 3 senfoni bestelemiştir. Koncerto alanında da verimli olmuştur: 5 piyano, 3 keman, 2 viyolonsel konçertosu

Saint-Saens döneminin Fransız müziğinde önemli yer tutmasına karşın, yapıtlarının derinliği olmadığı gerekçesiyle tartışılan bir bestecidir. 20. Yüzyıl'ın başlarındaki yeni müzik hareketlerine karşı çıkmış, Debussy'i küçümsemiş, hatta aşağılamıştır. Dolgun tınılarıyla iyi bir orkestralamacı olarak kendini göstermiş, ancak tarzındaki yalınlık, açıklık ve yumuşaklık, Almanya'da sert biçimde eleştirilmiştir. Almanlar Onun müziği için "güzel bir cam vazo, ama içi boş" demişlerdir. Tipik bir Paris'li sanatçı yaşamı sürdüren Saint-Saens, edebiyat, felsefe ve astronomiyle ilgilenmiş, müzik konusunda çok sayıda inceleme yazmıştır. Ayrıca döneminin iyi bir suluboya ressamı olarak tanınmıştır.

2.3.1. Klarinet ve Piyano Sonatı op:167

Saint-Saens klarinet sonatını, öldüğü yıl olan 1921 yazmıştır. 19. yüzyılın sonuna doğru müzik yazısı aydınlanmaya başlamış, bu doğrultuda da klarinet sonatını açık bir anlatımla bestelemiştir. Saint-Saens romantizme karşı duran bestecilerdendi ve bu 1920'lerdeki birçok Fransız besteci gibi onun eserlerinde de görülür.

Bu eserde piyano yazısı, varyasyonlu ve efektif bir özelliğe sahiptir. Klarinet bunun ortasında yer alır. Yapıt dört bölümden oluşur.

I. Bölüm; Molto allegro: Piyanonun armoniye duyuran bağlı ve süreklilik duygusu veren eşliğinin üzerinde duyulan klarinet teması bu bölümün “A teması”dır. Temanın en tipik karakteri apajatürlerin yarattığı dramatik havadır. Mi-bemol majör tonalitesinde gelen bu temayı, küçük bir koddetta izler (20-22. ölçüler arası) 23 ve 24. Ölçülerdeki kısa bir köprü ile “B teması” do minörden kendini duyurur. İlk temaya göre daha hareketli olan bu tema “Gelişim” havasındadır ve “a tempo” olan ölçüde tekrar “A teması”na geri dönülür. Bölümün son 10 ölçüsü ”Koda”dır.

II. Bölüm; Allegro animato: Bu bölüm ilk bölüme göre daha canlıdır ve bu canlılık bizi 3. Bölüme kadar taşır. Bu bölüm de üç bölmelidir. Bölme “A teması”yla La-bemol Majör tonalitesinde başlar. 33. Ölçüde “B teması” kendini duyurur. Daha ısrarcı bir karakteri vardır. Klarinetteki ses tekrarları bizde böyle bir etki yapar. “A teması”na geri döndükten sonra bölüm 11 ölçülük bir “koda” ile biter. “Koda” da “B teması”nın ısrarcı motifini duyarız.

III. Bölüm; Lento: Bu bölüm neredeyse bir koral gibidir. İki kesitten oluşan bu bölümde ikinci kesit birincinin çeşitlenmiş halidir. Arada piyanonun akorlarıyla bir bağlantı kurulduktan sonra ikini kesitte, birinci kesitteki ezgi klarinette iki oktav inceden aynen tekrar edilir. İlk duyuşta kuvvetli (forte) çalınan ezgi ikinci kesitte çok hafif (iki piyano) duyulur. Bu bize bir “yankı” etkisi yapar. Klarinet sanki yaylı sazlardaki flajöle çalışı andıran bir renk oluşturur. Bu bölüm yine piyanonun 8 ölçü süren bağlantı akorlarıyla son bölüme durmadan bağlanır.

IV. Bölüm; Molto allegro: Son bölüm, klarinetin teknik ustalığını sergilediğı canlı bir anlatıma sahiptir. Gamların ve arpejlerin yoğun olarak bulunduğu bu bölüm Mi-bemol Majör tonalitesindedir. Son bölümün ardında gelen 10 ölçülük bir bağlantı kesitinden sonra I. Bölüm “Allegretto” kendini tekrar duyurur ve eser sonlanır.

2.4. Francis POULENC (1899-1963)

Fransız besteci ve piyanist sanat yaşamının başlangıcında Erik Satie tarafından desteklendi. Ricardo Vines'in piyano, Ch. Koechlin'in kompozisyon öğrencisi oldu

Altılar Grubu'nda yer aldı ve Jean Cocteau ile dostluk kurdu. Jane Bathori'nın Vieux- Colombier'de düzenlediği gençlik konserinde "Rhapsodie N gre" adlı yapıtıyla dikkati çektiğinde 18 yaşındaydı. Ertesi yıl piyano için yazdığı "Mouvements Perp tuels" dikkati çeken ikinci yapıtı oldu.

Poulenc s zc l g n  yazar Jean Cocteau'nun yaptığı Fransız altılıları içinde yer almıştır. Gruptaki diğer besteciler şunlardır: Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955) , Germanie Tailleferre , Georger Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979). "Rus Beşlerine" benzetilerek bu adı alan grup, "Fransa için Fransız müziği" sloganıyla yola çıkmış, ancak 20. Yüzyıl müziğinde beklenen ilgiyi uyandıramamıştır.

Poulenc'in yeni klasik anlayışta, fakat, coşkulu ve alaycı bir müzik dili vardır. Satie'nin esprili değişine öykünerek, kolay anlaşılır, dinleyicinin hoşlanacağı bir müzik yazmış, döneminde  n kazanmasına karşın, derin izler bırakamamıştır. Poulenc her türde başarılı yapıtlar besteledi. Bunlar arasında, orkestra yapıtları Sinfonietta {1947}; aralarında klavyen konçertosu "Kır Konserleri" {1928} ile iki piyano için {1932} ve org için konçertonun bulunduğu birçok konçerto) , piyano yapıtları; birden çok çalgı için sonatlar; Apollinaire, Cocteau, P. Eluard, Garcia Lorca, L. De Vilmorin, Radiquet, M. Jacob, Jarry, Desnos, Fombeure, L. Lalanne, Aragon gibi şairlerin şiirleri üzerine bestelediği (Fransız repertuarında çok önemli bir yeri olan) 80 dolayında şarkı; aralarında, kimileri 1936'da "iman gücüyle" bestelenmiş dinsel parçalarında bulunduğu koro ve orkestra yapıtları (Zenci bakireye dualar; A capella koro için Sol majör missa; Bir tövbe için dört motet); orkestra eşlikli dinsel koro yapıtları (Soprano sololu Stabat Mater; Soprano sololu Gloria). Teatral müzik alanında, dramlar (Karmelitlerin diyalogları, Bernanos'un yapıtına dayanarak; İnsan sesi, Jean Cocteau'dan esinlendiği monodram), komik operaları (Teiresias'ın memeleri, Apollinaire'den esinlenerek), baleler (Les biches) ve oyun müzikleri vardır. Ayrıca güzel film müzikleri de yazdı. Emmanuel Chabrier adlı bir inceleme ve Journal de mes m lodies (Melodilerimin günlüğü) başlıklı bir kitap yayınladı. Chabrier ve Satie'nin yolundan giden Poulenc , yeni olmayan teknik yapıtlar kullandığı yapıtlarıyla, melodinin ağır bastığı ve zarif, bazen de tuhaf

öğelerin yanı sıra derin, dramatik bir lirizmin de katıldığı Fransız, hatta Parisli ve son derece kişisel bir üslubu kabul ettirmeyi başardı.

2.4.1. Klarinet ve piyano sonatı (1962)

Poulenc, klarinet sonatını Saint-Saens gibi ömrünün bitimine doğru 1962 yılında yazmıştır. Yine Saint-Saens gibi obua sonatını da aynı zamanda bestelemiştir. Poulenc bu iki çalışmasını büyük bir eserin parçaları gibi yapmak istediye de bunu tamamlayacak kadar yaşayamadı.

Klarinet sonatının bölümleri klasik anlayışta, yani hızlı-yavaş-hızlı tempolarındadır. Poulenc'in müziği her zaman sade ve belirgindir. Bu sonatta melodileri çok yalın ve eserin en önemli öğesidir. Birinci bölümün ana teması buna çok iyi bir örnektir.

I. Bölüm; Allegro Tristamente: Bu bölüm üç bölmeden oluşmuştur:

Birinci Bölme; Allegretto (1-65. Ölçüler arası): Bu bölmede 8 ölçülük bir "Giriş" temasından sonra arkaya arkaya gelen farklı karakterde 3 ayrı tema daha duyarız. Bu bölmenin ortasında (. Ölçüler) Baştaki giriş temasını biraz daha değişmiş biçimiyle işitiriz. Bölmenin ana teması sanki 19. Ölçüde kendini duyuran temadır. Aynı tema bölme boyunca farklı tonlardan kendini işittirir ve arada duyulan yan temalarla canlılığını korur.

İkinci Bölme; Très calme (66-104. Ölçüler arası): Bu bölme yine 11 ölçülük bir giriş kesitiyle başlar ve klarinette bulunan karakteristik figür bölme boyunca kendini duyurur. Bu bölmede tek bir tema vardır. Arka arkaya gelen cümlelerden oluşan bu bölme, sonunda 3 ölçülük köprüye dönüşen bir uzamayla 3. Bölmeyle bağlanır.

Üçüncü Bölme; Tempo allegretto (105-132. Ölçüler arası): 3. Bölme bir başa dönüş gibidir. 1. Bölmenin Giriş temasını bu bölmenin başında değil de sonunda (ölçü) işitiriz. Birinci bölmede duyulan bütün temalar dağınık olarak kendini bu bölmede de kendini gösterir.

II. Bölüm; Romanza: “Romanza” da sanki ünlü Fransız besteci Fauré’nin şarkılarından izler vardır.” Çok sakin ve bağlı bir değişi olan bu bölümde iki tema vardır. I. Bölümde de gördüğümüz gibi burada 10 ölçülük bir “Giriş” duyarız. 11. Ölçüde ilk tema kendini belli eder. 2. Tema 25 ölçüde piyanoda duyulur. Ezgi yönünden ilk üç notası inceden kalına çıkıcı olan 1. temanın aksine, 2. temanın ilk üç notası kalından inceye doğru inici yapıdadır. Bölüm bu iki temanın diyaloguyla gelişir. Bölümün 14. Ölçüsünde 1. Temayla duyurulan bir “Koda” başlar. Bölme “sol-minör” tonalitesinde yazılmıştır.

III. Bölüm; Allegro con Fuoco: Çok canlı ve hareketli olan bu bölümün oyuncu bir karakteri vardır, ritmik öğelerin kullanımıyla dopdolu ve canlıdır. Yapı olarak iki ana bölmesi olan bu son bölüm neşeli ve oyuncu bir karaktere sahip olan ana temayla başlar. İkinci bölme daha uzun değerlerden oluşmuş bağlı bir karaktere sahiptir. 44. Ölçüde bu yeni tema kendini duyurur. Bu iki bölme arasında farklı temalarda duyarız. Bu yan temalar 1. Bölümde olduğu gibi eseri renklendirir. Bu bölme de 1. Temanın sonda yeniden duyurulması ve “koda” ile son bulur. Bu bölüm Do majör tonalitesinde yazılmıştır.

SONUÇ

İnsanlığın tarihi gibi klarinetin tarihi de sürekli bir değişim gösterir. Değişen ve karmaşıklaşan uygarlıkların yapılarına ve özelliklerine göre sanatsal anlatım olanakları da değişip gelişmiş, klarinet de bu değişimler içinde yeni biçimler kazanmıştır. Bu süreç içinde klarinetin mekanizması üzerinde bir çok çalışmalar yapılmış, klarinet de bütün bu değişimlerle müzik repertuarı içinde kendi belirleyici yerini almıştır.

Klarinetin mekanizması üzerinde yapılan çalışmalar rönesansdan sonra hız kazanmıştır. Özgür düşünebilen sanatçılar hem müzikte hem de bilimsel çalışmalarda yeniliklerin öncüsü olmuşlar, dolayısıyla o dönemde çalgı mekanizmaları üzerinde pek çok yenilikler yapılmıştır. Klarinet günümüze kadar pek çok değişimden geçmiştir. Klarinet repertuarı da bu değişikliklerden etkilenmiştir. Çalgı mekaniğindeki yeni arayışlar aslında müzikle karşılıklı etkileşim içinde olmuş, müzikal ifade geliştikçe, çalgıcının teknik kapasitesi arttıkça çalgı mekaniğinde de gelişmeler kaçınılmaz olmuştur.

Klarinet edebiyatında önemli yer tutan WEBER, SCHUMANN, SAINT-SAENS ve POULENC'in müzik tarihin içinde taşıdıkları önemi vurgulamak gerekir. Bu besteciler yaşamları süresince müzik dünyasında bir çok değişime etmen olmuşlardır. Klarinet için besteledikleri yapıtları daha doğru kavrayabilmemiz için onların müzik tarihindeki yerlerini de doğru görmemiz gerekir. Bu çalışmada incelenen besteciler ve eserleri resital programı içinde bulunduğundan, gelecekte bu repertuarı çalacak klarinetçilere de yol gösterici olabileceği düşünüldüğünden eserlerin form analizleri de yapılmıştır.

KAYNAKLAR

- ALTENBURG, W (1904), Die Klarinette, Heilbronn**
- HONEGGER, Marc (1995 a), Dictionnaire de la Musique, Bordas, Paris**
- HONEGGER, Marc (1995 b), Connaissance de la Musique, Bordas, Paris**
- KENNEDY, Michael (1996), Concise Dictionary of Music, Oxford, New York**
- LANZI Francesco Paolo, (1995), Il Clarinetto, Neopoiesis Editrice, Palermo**
- SACHS, Curt (1968), The History of Musical Instruments, W-W Norton&Company,Inc., USA**
- SAY, Ahmet (1994), Müzik Tarihi, Ankara**
- STOIANOVA Ivanka (1996), Manuel d'Analyse Musicale, Minerve, Paris**

EBRU MİNE SONAKIN

Eğitim

1976 yılında İstanbul'da doğdu.

1987 yılında klarinet eğitimine M.S.Ü Devlet Konservatuvarı'nda Ahmet Ermakastar ile başladı ve eğitimini Feza Çetin ile sürdürdü.

1997 yılında aynı okulun Lisans Devresinden, Konservatuvar ve Üniversite ikincisi olarak mezun oldu.

1997 yılında İtalya'da "Corsi Internazionali di Musica" yaz kursunda Romolo Tisano ile çalıştı. Mehmet Ermakastar'ın İzmir ve İstanbul'da yaptığı klarinet kurslarına katıldı.

Halen Yüksek Lisans eğitimini sürdürmekte ve tez (resital) aşamasını tamamlamak üzeredir.

1999-2000 eğitim yılında MSÜ Devlet Konservatuvarı'nda öğretim elamanı olarak göreve başlamıştır.

Önemli Konserler

1997 yılında M.S.Ü Devlet Konservatuvarı eşliğinde solist olarak Mozart'ın Klarinet Konçertosu'nu çaldı.

25. Uluslar arası İstanbul Müzik Festivali "Genç Solistler Dizisi" kapsamında oda müziği konseri verdi.

1997 yılında İzmir'de yapılan Konservatuvarlar arası Oda Müziği Festivali'nde MSÜ Devlet Konservatuvarı'nı temsil eden oda müziği grubunda yer aldı.

1998 yılında İ.D.S.O eşliğinde "Genç Kuşak Solistleri Konseri" kapsamında Mozart'ın Senfoni Konçertant'ını nefesli çalgılar dördlüsü ile seslendirdi.

2000 yılında İ.D.S.O eşliğinde "Genç Kuşak Solistleri Konseri" kapsamında Uğur Deniz ile birlikte Krommer'in İki Klarinet Konçertosunu seslendirdi.

1995-1998 yılları arasında CRR Senfoni ve Opera Orkestrası'nda 1.Klarinetçi olarak görev yaptı.

1992 yılından beri İstanbul Devlet Opera ve Bale Orkestrası'nda misafir sanatçı olarak çalışmaktadır.