

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

**KLARNET TARİHİ, KLARNETİN TARİHSEL GELİŞİMİ, BRAHMS  
KLARNET SONATLARI'NIN İNCELENMESİ VE ANALİZLERİ**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**

**20066019 Kaya KILIÇ**

**Danışman:**

**Doç. Ayla ULUDERE**

**İSTANBUL-2009**

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

**KLARNET TARİHİ, KLARNETİN TARİHSEL GELİŞİMİ, BRAHMS  
KLARNET SONATLARI'NIN İNCELENMESİ VE ANALİZLERİ**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**

**20066019 Kaya KILIÇ**

**Danışman:**

**Doç. Ayla ULUDERE**

**İSTANBUL-2009**

Kaya KILIÇ tarafından hazırlanan Klarnet Tarihi, Klarnetin Tarihsel Gelişimi, Brahms Klarnet Sonatları'nın İncelenmesi ve Analizleri adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 17 / 06 / 2009

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Ayla ULUDERE (Danışman)

.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ  
(MSGSÜ.Müzikoloji)

.....

Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Mehmet SÖKMEN

.....

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VI
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM : KLARNET TARİHİ .....	2
1.1. Boehm Sistem Klarnet .....	3
1.1.1. Klarnetin Özellikleri.....	4
1.1.2. Klarnet Türleri.....	5
1.1.3. Klarnetin Tınlama Bölgeleri.....	6
1.1.4. Teknik Özellikleri .....	7
1.1.5. Orkestradaki Önemi .....	7
1.1.6. Türkiye’de Klarnet Tarihi .....	7
II. BÖLÜM: Brahms’ın Yaşamı ve Klarnet Sonatlarının İncelenmesi.....	10
2.1. Brahms’ın Hayat öyküsü.....	10
2.2. Johannes Brahms ‘ın Klarnet Sonatlarının İncelenmesi ve Analizleri.....	14
2.2.1. Johannes Brahms Op.120, No.I <i>Fa</i> Minör Klarnet Sonatı I.Bölüm Analizi.....	14
2.2.2. Grundgestalt.....	15

2.2.3. Grundgestalt Değişimleri.....	15
2.2.4. Kontrapuan Teknikleri.....	23
2.2.5. Johannes Brahms Op.120 No.I Klarinet Sonatı II. ve III. Bölüm Analizi ve İncelenmesi.....	25
2.2.6. Grundgestalt Uygulaması.....	26
2.3. Johannes Brahms Op.120 No.II Mibemol Majör Klarinet Sonatı.....	32
2.3.1. Johannes Brahms Op.120 No.II Mibemol Majör Klarinet Sonatı I.Bölüm Analizi.....	32
2.3.2. Johannes Brahms Op.120 No.II Mibemol Majör Klarinet Sonatı II.ve III.Bölüm Analizi ve İncelenmesi.....	34
2.3.3. Johannes Brahms Op.120 No.II Mibemol Majör Klarinet Sonatı IV.Bölüm Analizi.....	35
Brahms Klarinet Sonatı Op.120 No.I .....	36
Brahms Klarinet Sonatı Op.120 No.II.....	44
SONUÇ.....	52
KAYNAKÇA.....	53
ÖZGEÇMİŞ.....	54

## ÖNSÖZ

Bu metin çalışmasında; klarnetin tarihsel gelişimi, Dünyada ve Türkiye’de kullanımı, ayrıca orkestradaki yeri hakkında çeşitli bilgilerin verilmesi; bunun yanında Johannes Brahms’ın müzik tarihindeki yeri, hayatı ve iki klarnet Sonatının analiz incelemelerinin yapılarak bu eserlerin klarnet repertuarındaki öneminin sunulması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada beni teşvik eden ve katkılarıyla bana yol gösteren değerli öğretmenim Öğr. Gör. Feza Çetin’e, fikirleri ve desteği ile bana yardımcı olan Anasanat Dalı Başkanımız ve Danışmanım Doç. Ayla Uludere’ye ve Öğr. Gör. Bengü Gülöksüz’e ayrıca kaynakların temini konusunda yardımlarını esirgemeyen Sevginur Tandoğdu ve Tolga Kılıç’a teşekkür ederim.

Kaya KILIÇ

## ÖZET

Bu çalışmada; Johannes Brahms'ın iki klarnet Sonatı'nı incelerken bestecinin müzik tarihindeki yeri ve önemini, Sonatlar'ın ayrıntılı analizlerini, klarnetin geçmişten günümüze kadar olan süreçte ne gibi değişiklikler geçirdiğini ve Türkiye'de klarnetin tarihsel dönemini ve değişiminin etkilerini ele aldım.

Bu çalışmada belirtilen Brahms'ın klarnet Sonatları aynı zamanda resital programının kapsamındadır. Sonatların analizlerini ve klarnet repertuvarındaki önemi belirtilmiştir.

Anahtar kelimeler:

Klarnet

Johannes Brahms

Şalümo

Sonat

Grundgestalt

## SUMMARY

The present study examines Johannes Brahms's two clarinet sonatas and also investigates the place and importance of the composer in the history of music; the detailed analyses of the sonatas; the changes the clarinet has experienced during its historical process; as well as the historical background of the clarinet in Turkey and the effects of its changes.

The clarinet sonatas of Brahms mentioned in this study is also included in recital program. Focusing on the works in this recital program, this study examines the analyses of these works and emphasizes the importance of the historical development of the clarinet.

Key words:

Clarinet

Johannes Brahms

Chalumeau

Sonata

Grundgestalt

## ŞEKİLLER'İN LİSTESİ

Şekil 1a: Kalın ses bölgesi.....	6
Şekil 1b: Geçiş sesleri.....	6
Şekil 1c: Orta sesler.....	6
Şekil 1d: İnce ses bölgesi.....	6
Şekil 2a: 1-4.ölçüler arasındaki değiştirilmiş ölçü teması.....	15
Şekil 2b: Klarnetteki Grundgestalt (18-24 arası ölçüler).....	16
Şekil 3a: Motif biçimi x ve ölçü 56 (klarnetteki B teması).....	17
Şekil 3b: 53 ve 54. Ölçüler arasındaki B Teması (klarnet ve sağ el piyano).....	17
Şekil 3c: Piyanodaki B temasının ritmik olarak değiştirilmesi.....	18
Şekil 4: 90-93. Ölçü'deki işlenen motif biçimleri x ve x <sup>1</sup> .....	18
Şekil 5a: Grundgestalt'daki Temel beş notalı yapı.....	19
Şekil 5b: Alt sesteki beş notalı yapı (57.ölçü).....	19
Şekil 5c: Klarnet ve piyano arasında beş notalı yapının işlenişi (67-76. ölçüler).....	20
Şekil 5d: Beş notalı yapının klarnette çözülmesi (87 ile 89.ölçüler arası).....	21
Şekil 6a: Piyanodaki geçiş pasajının birinci yönü (91 ile 94.ölçüler arası).....	21
Şekil 6b: Piyanodaki geçiş pasajının ikinci bölümü (121 ile 122.ölçüler arası).....	22
Şekil 7a: Piyanodaki motif biçimlerinin kontrpuan uygulaması (96 ile 99.ölçüler)..	23
Şekil 7b: Her iki enstrümandaki zıt hareket ( 209 ile 213.ölçüler arası).....	24
Şekil 8a: Grundgestalt ( A, a), (1 ile 3.ölçüler arası).....	26
Şekil 8b: (A, b), (16 ile 20.ölçüler arası).....	26
Şekil 9a: (B, a), (48 ile 51.ölçüler arası).....	27
Şekil 9b: (B, b), (64 ile 65.ölçüler arası).....	27
Şekil 9c: (B, a), (80 ile 83.ölçüler arası).....	28

Şekil 10a: Klarnette üç notalı kısım (13.ölçü).....	28
Şekil 10b: y'nin, klarnetteki üç notalı kısım ile <i>varyasyonu</i> (41 ile 46.ölçüler).....	29
Şekil 10c: Klarnette $y^2$ 'nin sunumu (48 ile 52.ölçüler arası).....	29
Şekil 10d: Klarnette $y^2$ 'nin çözümü (62 ile 63.ölçüler arası).....	29
Şekil 10e: Klarnetteki <i>motif</i> biçimlerinin geliştirilmesi (76 ile 89.ölçüler arası)...	30
Şekil 11: Klarnetteki <i>motif</i> biçimlerinin gelişimsel işlenişi (32 ile 39.ölçüler arası).	30
Şekil 12: Piyanoda $x^3$ ve $y^2$ <i>motif</i> biçimleri (17 ile 20.ölçüler arası).....	31

## Giriş

Bu eser metni Klarnet ve Piyano Sonatı Op.120 No. I ve No. II'nin belli bölümlerinin analizleri yoluyla, Brahms'ın besteleme teknikleri ile *Grundgestalt*<sup>1</sup> arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Bu analizler esnasında, belli besteleme teknikleri ile *Grundgestalt* değişimi arasında da ilişkiler kurulmuş olup, ayrıca klarnet tarihini ve Türkiye'deki klarnet gelişimi ele alınmıştır.

---

<sup>1</sup> Grundgestalt: Melodik bir şemadır. Bu temel şemaya göre yazılacak eserdeki melodik, armonik ve ritmik oluşumlar elde edilir, eser boyunca çeşitli ritimler kullanılarak değiştirilebilir ve dolayısıyla yeni motif ve temalar oluşturulabilir.

## I. BÖLÜM

### Klarnet Tarihi

Batı Avrupa'da XVII. yüzyılda kullanılan *Chalumeau* klarnetin gelişmemiş ilk şekliydi. *Chalumeau* sözcüğü Fransızca olup, kamışlı nefesli çalgıların genel adıdır. 1700'lü yıllarda Alman çalgı yapımcısı J. C. Denner (1655-1707) *Chalumeau*'yu geliştirerek klarnetin ilk şeklini oluşturmuştur.

1800'lü yıllarda birçok orkestrada klarnet kullanılmaktaydı. Oda müziğinde klarnetin yerini Mozart pekiştirmiştir. Solo olarak kullanımı 1800'lere kadar devam etmiştir. 1800-1840 yılları arası *Konçertoların* geliştiği ve mekanik çalgılarda gelişmelerin yapıldığı yıllardır. 1812'de Ivan Müller (1786-1854) Paris Konservatuvarı'na yeni tasarladığı klarneti sundu. Müller'in geliştirdiği bu klarnet 13 tuşlu olup Denner'den bu yana yapılmış en gelişmiş klarnet idi. Denner, klarnetin perdeleri ses delikleri ağızlık (bek) kısımlarında yaptığı yenilikler klarnetin ilk kez üçüncü ve beşinci armoniklerini kullanılabilme durumuna getirmiştir. Klarnet tarihinde son yenilikçi ise Hyacinthe Klose'dir. 1839 yılında Boehm sistemini bulmuştur. Bu sistem bilinen sistemler arasında en gelişmiş olanıdır.

Theobald Boehm'in flüt için geliştirdiği bu sistem, örnek alınarak klarnette uygulanmıştır. O tarihten sonra sistem Boehm adıyla anılmaya başlamıştır. Boehm ayrıca bir dizi yüzük şeklinde perdeler icat ederek farklı uzaklıktaki perdelerin açılıp kapanmasını sağlayacak yeni perdelerde eklemiştir.

Klarnette kullanılan iki çeşit perde sistemi vardır. Bunlar Boehm ve Albert perde sistemleridir. Boehm perde sistemi klarnete tatbik edilmiş en önemli perde sistemidir.

Bu sistem klarnet, saksafon ve obua'da kullanılmıştır. Albert sisteminde çapraz parmak pozisyonu kullanılır. Albert sistemi daha çok Almanya Türkiye ve

Balkanlarda tercih edilen bir sistemdir. Albert sistemi klarnette saksafonda olduğu gibi kaydırma perdeleri mevcuttur.

## 1.1 Boehm Sistem Klarnet

Boehm sistem klarnet 1830 yılında Boehm flütünden geliştirilmiştir. Bu sistem E.Klose ve L.A. Buffet tarafından klarnete tatbik edilmiştir. Eski sistemin ses sorunu ve teknik alanındaki yetersizliği de düşünülerek Boehm Sistemi klarnet oluşturulmuştur. Boehm perde sistemi klarnete tatbik edilmiş en önemli perde sistemidir

XVII. yüzyılda Johann Christoph Denner (Nürnberg) ve oğlu Jacob klarnete daha fazla ses genişliği kazandıracak oktav perdesini eklerler. Daha çok seslerin duyulmasını sağlayan oktav (klarnette 12. perde) perdesiyle klarnet ince seslerde hâkimiyet sağlar. Böylelikle klarnet diğer tahta üflemelilerden farklı bir ses rengine sahip olur. *Chalumeau* üzerinde yapılan bu eklemeler ve ilerlemeler nedeniyle Denner, klarnetin mucidi olarak bilinir.

### 1.1.1 Klarnetin Özellikleri

Klarnet, sert ve dayanıklı ağaçlardan genellikle abanoz ağacından yapılan üflemleri bir çalgı türüdür. Bir çeşit sert kauçuk olan ebonitten ayrıca metalden yapılanları da vardır. Klarnetler beş parçanın birleşmesinden oluşur Bu parçalar;

- Bek (Ağızlık)
- Barrel (baril)
- Üst gövde
- Alt gövde
- Kalak (en alt parça)

Bek: Klarnette sesin çıkışını sağlayıp, ağız içinde kalan bölüme bek denir. Açık ve kapalı olmak üzere 2 tipten oluşur. Klarnetten çıkan sesin kalitesine etki eden ve üflemede rahatlık sağlayan bölümdür. İstenilen yorumu elde etmek için iyi bir bek şarttır. “*Sol klarnet*” de genelde açık bek kullanılırken *Si bemol klarnet*’ de kapalı bek kullanılır.

Baril: Akort yapma görevini üstlenir. Modeli ve çeşidine göre değişebilir.

Üst gövde: İnce seslere çıkmak için gerekli olan oktav perdesinin bulunduğu yerdir.

Alt gövde: Klarnetin alt 3 yüzük tuşunun bulunduğu yerdir.

Kalak: Klarnetin son parçası olan kalak, kalın seslerin çıktığı yerdir. Klarnetin pes seslerinin rahat çıkmasını sağlar ve silindir biçimindedir.

Klarnetin gövdesi silindir biçimindedir. Kalak bölümü ise obuanın kalağına oranla daha geniştir. Dikkatlice yontulup biçimlendirilen bir kamış parçası, ağızlık üzerine takılır. Bu nefes ile titreşime geçirilen kamış parçası boru içindeki hava sayesinde klarnet sesi elde edilir.

Flütte ve obuada olduğu gibi klarnetin gövdesinde ses deliklerini açmaya ve kapatmaya sağlayan metal bir mekanizması vardır.

### 1.1.2 Klarnet Türleri

Çok kalabalık olan klarnet ailesinde 4 çeşit çalgı vardır. Bu çalgıların tümünün çalınışı aynıdır. Bir tanesini iyi çalmayı öğrenen, çok kısa bir alışma devresinden sonra herhangi bir diğerini çalabilir. Bu dört çalgı genelde orkestra eserlerinde kullanılır.

1. *mi bemol (küçük klarnet)*
2. *si bemol klarnet*
3. *la klarnet*
4. *si bemol bas klarnet*

Genellikle besteciler yazdıkları senfonilerde iki si bemol klarnet kullanmışlardır. Bunlara bir de bas klarnet eklenir. Daha büyük orkestralarda ise mi bemol klarnet ve bir si bemol klarnet daha eklenebilir.

Mi bemol klarnetin notaları sol anahtarı ile yazılır. Mekanizması, çalış yöntemi ve ses genişliği normal klarnetin aynısıdır. Tek fark yazıldığı, ya da çaldığı notanın küçük üçlüsünü seslendirir (do notası çalınırsa küçük üçlü aralık ince sesi olan mi bemol duyulur.). Orta sesleri açık, ince, parlak ve güçlüdür. En ince sesleri ise diğerlerinde olduğu gibi sert ve rahatsız edicidir. Hızlı pasajları kolaylıkla çalar. Kalın sesleri pek kullanılmaz. Büyük orkestra kuruluşlarında orkestranın ince partilerini zenginleştirmek ve güçlendirmek için kullanılır.

La klarnet si bemol klarnete çok yakın bir çalgıdır. La klarnetin boyu si bemol klarnete göre biraz daha uzun, ses rengi biraz daha koyudur. Çalınışı ve ses genişliği aynıdır. Sanatçılar yazılan eserlerin tonuna göre bu iki klarnet türünden birini kullanırlar.

Basklarnet klarnetler dörtlüsünün en kalın sesli olanıdır. Bu çalgının Fransa' da do veya si bemol seslerinde yapıldığı halde Almanya' da La sesinde yapıldığı görülür. Ses renginin güzelliği ve çekiciliği dolayısı ile solo görevlerinde de başarı ile kullanılabilir.

### 1.1.3 Klarnetin Tınlama Bölgeleri

Klarnetin dört farklı tınlama bölgesi vardır:

1. **Kalın ses bölgesi:** En kalın ses olan *mi* den bir oktav incesi *fa diyez* notasına kadar olan bölgedir. Zengin, madeni, gizemli, karanlık ve dramatik sözcükleri ile tanımlanabilir.
2. **Geçiş sesleri:** *Sol* notasından üç yarım perde sonraki *si bemol* notasına kadar olan bölgedir. Zayıf, soluk, hem de elde edilmesi biraz daha güçtür.
3. **Orta ses bölgesi:** *Si* notasından ikinci ek çizgi *do* notasına kadar olan ve klarnetin en güzel sesleridir. En güzel ve en etkili klarnet soloları bu ses bölgesinde yazılmıştır. Bu sesler duru, parlak ve etkileyicidir.
4. **İnce ses bölgesi:** Üçüncü oktav *do'* dan sonraki ince seslerdir. Güçlü üflendiğinde sert ve rahatsız edici, fakat kısık sesle çalındığında flüt ses rengine yakın bir tını özelliği gösterir.



### 1.1.4 Teknik Özellikleri

Klarnet çeviklik bakımından flüte çok yakındır. Hızlı, parlak, gösterişli pasajlar *grupetto* ve benzeri figürler, *tril* ve *tremololar* rahatlıkla çalınabilir. Genellikle tek dil kullanılır. Çift dil çok zor olduğundan özel durumlar olmadıkça kullanılmaz. Bir ses bölgesinden başka bir ses bölgesine geniş aralıklı atlamalar, klarnete özgü kolaylıklardan biridir. Klarnetin en önemli özelliklerinden biri de nüans farklarını kolaylıkla elde etmesidir. Çok kısık sesle ve çok yüksek sesle çalınabilir.

### 1.1.5 Orkestradaki Önemi

Klarnete orkestrada hızlı, akıcı parlak, gösterişli pasajlardan duygusal ezgilere kadar her türlü görev verilir. Duru ve parlak ses rengi ile birleşen etkili *crescendo*<sup>2</sup> ve *decrescendo*<sup>3</sup> yeteneği, klarnetin solo pasajlarda sık sık yer almasına neden olur.

Klarnet başka çalgılardaki temalara uyumlu eşlik edebilir ve arka plandaki armonileri sağlayan özelliklere de sahiptir.

### 1.1.6 Türkiye’de Klarnet Tarihi

Klarnetin Türk Müziğine girişi 1820’li yıllarda olmuştur. Klarnetin ilk kez Türk Müziğinde kullanılması ise "İbrahim Efendi" tarafından gerçekleştirilmiştir. Klarnetin Türk Müziğinde yerini alması pek kolay olmamıştır. Bunda Türk Müziğinin tonal sistemi önemli bir etkidir. İbrahim Efendi Türk Müziğinin tonal sistemini klarnette başarıyla uygulamıştır. Avrupa’da yaygınlık kazanmış bazı çalgılar, kısa zamanda Osmanlı’da da tanınmış ve kullanılmıştır. Klarnet bu çalgılardan biridir.

<sup>2</sup> *Crescendo*: (ital.)Ses yüksekliğinin kademe kademe artması.

<sup>3</sup> *Decrescendo*: (İtal.): Gitgide hafifleyerek ve ses yoğunluğunu düşürerek

Boehm Sistemi klarnet 1854 yılında İstanbul'a getirilmiş ve Mızık-a-i Hümayun'da kullanılmıştır. Mızık-a-i Hümayun'da eğitimlik yapan Guiseppe Donizetti (1788-1856) Avrupa'da kullanılan bazı çalgıların öğrenilmesi için, yabancı eğitimliklerinde görevlendirir. Bu eğitimlikler arasında klarnet üstadı olarak bilinen ve "tüysüz" lakabıyla anılan Francesco da vardır.

Klose'nin yeni sistemde yetiştirdiği öğrencileri arasında Francesco'nun da olduğunu tahmin edilmektedir. Francesco'nun Mızık-a-i Hümayun'da<sup>4</sup> yetiştirdiği öğrenciler, klarnet geleneğini devam ettirir. M.Ali Bey Zati Arca'yı yetiştirir. Veli Kanık da onun çırağı olarak yetişir.

Ülkemizde klarnetin yaygın kullanılmaya başladığını gösteren bir takım izler de mevcuttur. Mesela; "Ceride-i Havadis" gazetesinin ilk sayılarından birinde şu haber yayınlanır. "Tulumbacı Ermeni'nin biri Beyoğlu'nda oturur iken iki Katolik dahi başkaca oturup "glarnet" çalarlarmış. Tulumbacı Ermeni yetişir, çalmayın dedikte onlar dinlemediklerinden dolayı kalkıp ikisini de bıçakla vurmuş". Bu haberden klarnetin o dönemde İstanbul'da yer aldığı anlaşılır.

Klarnet ismi, eski halk söylemi ile "glarnet" ya da "gırnata" olarak bilinmektedir. Klarnetin ülkemizde 1820'li yıllarda kullanımı gerçekleşmesine rağmen, ismi daha önceleri duyulur. Suriye'de bütün nefesli sazlara "kurnayta" denilmektedir.

Evliya Çelebi ise kendi zamanındaki İngiliz icadı bir "kurnata" borusundan bahseder. Bu Denner'in klarneti icadından en az yarım asır öncelere aittir. "Gırnata" ismi, klarnetin ülkemize girişinden önce duyulmuş ve halkımızca kullanılmıştır.

Türk müziğinde klarnet icrasının gerçekleştirildiği yıllarda, isminden bahsedilen değişik klarnet icracıları da vardır. Aynı dönemde Kemeñeci Vasil'inde klarnet icra ettiği söylenmektedir. Ancak Kemeñe üstadı Vasil'in klarneti Silivri'de bulunduğu dönemlerde meyhane âlemlerinde, panayırlarda, köy düğünlerinde icra ettiği rivayet

<sup>4</sup> Mızık-a-i Hümayun: Osmanlı ordu bandosu.

edilir. Diğer bir isim de Ramazan Bey'dir. Klarnetin Türk Müziğinde yer alması çalışmaları ve gerçek anlamda kabul görmesi, İbrahim Efendi ile başlar.

Türk Müziğinin klarnet ile icra edilmesinden hoşnut olmayan bazı kesimler de vardı. Tamburi Cemil Bey'in de klarnetten pek hoşnut olmadığı söylenir. Ancak İbrahim Efendi'nin klarnet icrasındaki üslubu ve klarnetten çıkardığı sesleri dinleyen Tamburi Cemil Bey'in klarnete hayran kaldığı söylenir.

## II. BÖLÜM: Brahms 'ın Yaşamı ve Klarnet Sonatlarının İncelenmesi

### 2.1 Brahms'ın Hayat Öyküsü

Johannes Brahms'ın görüntüsü hayatı boyunca şaşırtıcı bir şekilde farklılık gösterir. Örneğin Bonaventure Laurens'in resminde, sarı saçlardan oluşan yumuşak bir kasketle çevrelenmiş, son derece ince yüz hatlarına sahip 20 yaşında bir genç vardır. Julius Allgeyer'in fotoğrafında ise 30 yaşlarında bir yetişkindir. 1883 yılında, güçlü ve sakallı bir beyefendi görürüz karşımızda. Bir başka resimde de, bir ihtiyarın yenik görüntüsü belirir. Oysa o sıralarda daha 63 yaşındadır. Sorun yalnızca dış görüntü değildir. Tavırları, günlük hayattaki seçimleri, aşkları, ilgileri de değişkenlik gösterir. Johannes Brahms 1880' yılında şöyle der: Size hayatım hakkında güzel ve ciddi bir şeyler anlatmıyor olmamın nedeni, notalarımın bana daha ilginç gelmesidir.

Çok yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Johannes Brahms'ın ailesi Hamburg'un kenar mahallelerinden birinde doğar. Baba Johann Jakob dans salonlarında ve şehir bandosunda keman ve kontrbas çalan bir müzisyendir. Anne de evinde terzilik yaparak ailenin bütçesine katkıda bulunur. Küçük Brahms ilk bilgilerini semt okulunda edinir. İlk Piyano derslerini “yoksulların öğretmeni” olan Otto Cossel'den alır. Baba Brahms ailenin ekmeğini çıkardığı dans salonlarında ve kafelerde henüz on yaşındaki oğlundan sık sık yararlanır. Orkestrada çalışmanın güvenli bir iş olduğuna inandığı için, oğlunun yaratıcılık eğilimine karşı direnir. Ama küçük Brahms yalnızca piyano çalışmıyor, babasına rağmen beste de yapıyordu. Piyano da gösterdiği ilerleme üzerine babası çocuğu saygıdeğer bir piyanist ve üretken bir besteci olan Eduard Marxsen'e (1806-1887) gitmesini sağlar. Brahms Marxsen'in okulunda Beethoven ve Bach'a hayranlık dışında, bir piyano virtüözünün o sıralarda bilmesi gereken her şeyi öğrenir. 8 yaşındayken S.Michelle kilisesinin rahibi Brahms'ı İncil okumaya yöneltir. Protestan *koraline* duyduğu ilgi de aynı dönemde ortaya çıkar. 14 yaşındayken oldukça bozulmuş olan sağlığını yeniden kazanmak için gittiği Winsen kasabasında gönüllü gençlerden oluşan bir erkekler

korosunu yönetmeye başlar. Brahms'ın aile çevresinden ve babasının önlenemeyen dar görüşünden kurtuluşu 1848 yılında gerçekleşir. O sıralarda zamanın en büyük yıldızları olan Lizst Thalberg (1812-1871) ve Berlioz'u (1803-1869) tanıyıp düzenli olarak konserlere ve operalara gitmeye başlar. Hamburg'da piyanist olarak alkışlandığı başarılı gösterileri de o döneme rastlar. 40' lı yılların sonlarında ilk bestesi ortaya çıkar. Bir yandan da özel piyano dersleri vererek hayatını bin bir güçlkle kazanmaya çalışır.

Macar kemancı Eduard Remenyi (1828-1898) ve Schumann'la (1810-1856) tanışması, genç piyanist-bestecinin kişiliğinin oluşumunda etkili olur. E.Remenyi Macaristan'dan kaçıp Amerika'ya gitmek üzere Hamburg'a gelir. Brahms ile birlikte sıradan eğlence yerleriyle bazı burjuva salonlarında gösteriler yapmaya başlar. Remenyi klasik bir repertuvara sahiptir. Ama yaygın bir başarı elde etmek için, Brahms'ın yumuşaklıkla eşlik ettiği bir dizi folklorik Macar parçasını da programlarında sunar (Bu işbirliği Brahms'ın "Macar üslubu" nu özümsemesi bakımından son derece önemlidir.).

Remenyi Amerika'ya gidip geldikten sonra, Brahms'ı Hamburg'daki evinden çıkarıp Almanya'da başarı kazanacakları bir turneye sürükler. Besteci büyük kemancı Joachim'le tanışmasını Remenyi'ye borçludur. Joachim ve Brahms arasındaki yardımlaşma da o tarihlere rastlar. 50'li yılların başında, Brahms'ın entelektüel gelişimini tamamlayan bir diğer isim ise, Robert Schumann olur. Müzisyenle şahsen tanışması ise, Remenyi ile çıktıkları turnenin sonunda, 30 Eylül 1853'te Düsseldorf'ta gerçekleşir. Bu tarih Brahms'ın hayatının en önemli tarihidir.

Henüz 20 yaşında olan bestecideki yaratıcı coşkunun yoğunlaşmasına, Clara Schumann'la olan ilişkisi de katkıda bulunur. Genç müzisyen kendinden büyük olan Clara'ya büyük bir hayranlık duyar. Clara da hem genç müzisyene duyduğu hayranlıkla hem de bu kadar romantik bir şekilde sevilmenin büyümesine kapılarak, ilgisine karşılık verir.

1853-57 yıllarında müzisyenin hayatı büyük ölçüde Clara tarafından belirlenir. 1857 sonbaharında Detmold sarayından aldığı ilk resmi görevi nedeni ile ayrılırlar. Yıllar sonra Clara öldüğü zaman sanki Brahms da kendini ölüme mahkûm olmuş gibi hisseder ve bir yıla kalmadan Brahms hayatını kaybeder. Bu yıllar boyunca bestelerinin basılmasıyla elde ettiği geliri dışında hayatını Joachim ve Clara'nın eşliğinde verdiği konserlerle kazanır. O sıralar çoktan ünlü olan Wagner ile 1862 yılında Viyana'da karşılaşır. Wagner Brahms'la bu ilk karşılaşmasında edindiği izlenimini öz yaşam öyküsünde son derece anlamlı bir biçimde ifade eder.

Brahms 1857'de Detmold'de küçük bir koro oluşturur. Hemen ardından Hamburg'da bir kadınlar korusu kurup yönetir. Hamburg'a her gelişinde Clara da bu Koro'ya katılır. Brahms'ın uluslararası bir dinlenme ve eğlence yeri olan kaplıca şehri Baden-Baden'e gitme alışkanlığı vardır. Burada Viyana Vals İmparatoru Johann Strauss ve Clara'nın çocukluk arkadaşı olan şarkıcı Pauline Viardot-Garcia ile tanışır.

Brahms'ın çok sevdiği annesinin ölümü nedeniyle duyduğu acı, cenaze töreni metinlerini titizlikle seçmesine neden olmuştur. Brahms 1866 yılının ortalarında "Alman Requiem"i bestelemeye başlar. Besteci bu başarısının hemen ardından büyük senfonik ve senfonik koral çalışmalarla yeni bir yaratıcılık dönemine girer ayrıca Macar dansları ile daha geniş bir halk beğenisi kazanır.

Sonuç olarak 1869 yılı Brahms bir yandan "Alman Requiem" ile diğer yandan ise "Macar Dansları" ile büyük bir başarıya ulaşır. Requiem'in başarısından sonra solo tenor, erkekler korusu ve orkestra için Goethe'nin metni üzerine bestelediği op.50 Rinaldo *Kantatı*, özellikle İtalyan opera serisinden alınmış gerçek bir tiyatro konusu olur. Ama bu ilk tasarı başarısız olmasına rağmen Brahms'a 1872 de Viyana Müzik Dostları Derneği tarafından müzik yönetmenliği görevi önerilir. Her zamanki kararsızlığının ardından öneriyi kabul eder. Üç sezon boyunca sanat yönetmenliği, orkestra şefliği ve solo piyanistlik görevlerini yerine getirir. 1874'den itibaren orkestra yöneticisi ve piyanist olarak uzun turnelere çıkmaya başlar.

Brahms'ın en belirgin özelliklerinden biri de editörleriyle iyi ilişkileridir. Alman ve İngiliz editörleri tarafından tam anlamıyla desteklenir. 1874 yılından itibaren en büyük hayranlarından biri olan Berlin'li editör Simrock tarafından da teşvik görür. Ölümünden sonra tek kuruluş biriktirmemiş olduğu ortaya çıkmış olsa da Brahms için başarı mutlak rahatlık anlamına gelir. Ekonomik olarak en rahat olduğu dönemde bile pansiyonda kalmayı sürdürür. Hep evcimen ve ürkek bir tarafı vardır. 1896'da Clara'nın ölümünün üzerinden bir yıl geçmeden Brahms 3 Nisan 1897 yılında Viyana'daki evinde ölür. Brahms'ın katıldığı son konserde seslendirilen 4.Senfosisini ise Hans Richter yönetir. Dinleyiciler besteciye belki de son kez gördüklerinin farkında gibi davranırlar. Orkestra üyeleri Brahms'ı sanatçı locasında görünce ayağa kalkarlar. İlk bölümün sonunda çılgınca bir alkış kopar. Besteci sanatçı locasının önüne gelip seyirciye kendini gösterinceye kadar alkışlar kesilmez. İkinci ve üçüncü bölümlerin sonunda da aynı olay tekrarlanır. Eserin sonunda ise olağan üstü bir sahne yaşanır. Alkışlayan, bağırarak kalabalık gözünü locada ayakta duran besteciye dikmiş, adeta oradan ayrılmasına izin vermemiştir. Bestecinin yanaklarından yaşlar süzülür. Brahms bir kez daha teşekkür eder. Ardından Brahms ve Viyana'sı sonsuza kadar ayrılırlar.

## 2.2 Johannes Brahms Klarnet Sonatlarının İncelenmesi ve Analizleri

### 2.2.1 Johannes Brahms Op.120 No. I Fa Minör Klarnet Sonatı

#### I.Bölüm İncelemesi ve Analizi

Brahms Sonat biçiminin sınırlarını genişleten yenilikçi bir bestecidir. Bu alandaki yaratıcılığı *fa minör* klarnet ve piyano için olan bu *sonat*'ın birinci bölümünde açıkça görülmektedir. *Sonat-Allegro* biçimini oluşturan bazı karakteristik özellikler geleneksel olarak yer alır. *Sonat-Allegro* biçiminin standart parçaları olan dört bölümden oluşur; *exposition* (açıklama), (1 ile 89 arası ölçüler), *development* (*gelişme*), (90 ile 130 arası ölçüler) *recapitulation* (*yineleme*), (131 ile 213 arası ölçüler) ve *Coda* (214 ile 236 arası ölçüler). Brahms'ın geleneksel yapıya yönelik yaratıcı yaklaşımına bir örnek Tema A'nın sunumunda da açıkça görülmektedir. Geleneksel *Sonat-Allegro* biçiminde tema başlangıçta birinci enstrüman olan piyano ile sunulur. Brahms temayı piyanoya 1 ile 4. Ölçüler arası şeklinde verir. Klarnet, 19. ölçü'de klarnetin bütün içerisinde temayı ifade ettiği tek yerdir. Bestecinin *Sonat-Allegro* biçimini yaratıcı bir şekilde işleyişine geçiş bölümlerinde kullandığı yapısal işleyiştir. Bu pasajların her biri zıt bir ilişkiye sahip iki adet parçaya bölünmüştür.

Geçiş pasajlardaki kısımlar arasında diğer farklı dinamikler oluşturulur; birinci kısım *piyanodur*, ikinci kısım ise *forte*'dir.

25 ile 51 arasındaki ölçülerde geçiş bölümü benzer bir yapıyı andırır. Birinci kısım (25 ile 37 arasındaki ölçüler), ritmik kararlılık, güçlü vuruş üzerine yapılan vurgu sayesinde sağlanır. İkinci kısım (38 ile 51 arası ölçüler) ritim her bir seste değişik vuruşlara ait farklı motifler tarafından piyanoda belirsiz bir şekilde gizlenir. Birinci kısmın aksine klarnet, lirik bir melodiye sahiptir ve notaların değerleri sekizlik olarak uzatılır.

Klasik dönem boyunca biçim iyi tanımlanmış ifadeler ve bölümler sayesinde açıkça belirlenir. Ancak, bu bestede klarnetteki Tema A'nın hem başlangıcı hem de bitişi (18 ile 24 arasındaki ölçüler) gelişme bölümü sayesinde gizli kalır. Belirsizlik ayrıca ana temanın bilinen *fa* minör tonu yerine *fa diyez* olarak sunulduğu yerde de kendini gösterir. Sonatın başlangıcındaki ilk ifade uyum içerisinde sunulur.

### 2.2.2 Grundgestalt (Melodik Şema)

Grundgestalt sadece melodik bir şemadır. Bu temel şemaya göre yazılacak eserdeki *melodik*, *armonik* ve *ritmik* oluşumlar elde edilir. Eser boyunca çeşitli ritimler kullanılarak oynanabilir ve dolayısıyla yeni motif ve temalar oluşturulabilir. Ayrıca Grundgestalt her zaman aynı şekilde gelmek zorunda da değildir, kontrpuan tekniğiyle ters çevrilebilir, ya da çevrilmiş şekli tersine kullanılabilir.

### 2.2.3 Grundgestalt Değişimleri

Tema A (1 ile 4 arası ölçüler) çok çeşitli değişim şeklinde diğer türemiş motifleri üreten yapılar içerir. Tema B (52 ile 53 arasındaki ölçüler) belli *motif* biçimlerinde türer ve Tema A'yı yansıtan farklı özelliklerden oluşur. Değişimleri içeren tema içerisindeki içerik geri gitme, tersine dönme ve ritmik *varyasyonlar* şeklinde değiştirilir. 1 ile 4. ölçüler arasındaki Grundgestalt (şekil 2a) *fa* minör bölümünün başlangıcında ortaya çıkar.

Şekil 2a: 1 ile 4. ölçüler arasındaki değiştirilmiş ölçü teması



Tema A (Şekil 2b) 18 ile 24 arasındaki ölçüleri klarnet çalar ve ifade iki ilave ölçü için uzatılmıştır. Tema A'nın en genişletilmiş pasajın başlangıcında ve sonunda ortaya çıkar. Bu pasajdaki *motif* biçimlerinin birçoğu çeşitli şekillerde ritmik olarak değiştirilmiştir. 18. ölçü'deki ilk üç nota ters çevrilmiştir ve *motif* biçimi  $x^5$  vuruşun zayıf olan kısmında aynı ölçü ile sunulur. *Motif* biçimi  $x$ 'deki ritmik içerik değiştirilmiştir. Yapı 19 ile 20. Ölçü'de diğer bir *skala* derecesinde tekrar edilir.

Şekil 2b: Klarnetteki Grundgestalt (18 ile 24 arasındaki ölçüler)



Tema A'nın ritmik bir şekilde ele alınması bölümün ilk hali ile karşılaştırıldığında oldukça çeşitlenmiştir. 18.ölçü'de bu *motif* biçimi sekizlik notalar olarak ortaya çıkar ve öncesinde de bu notaların ters çevrilmiş hali vardır. Bu *motifin* tekrar edilmesi (ki bu da ölçünün başında başlar) ritmik olarak Tema A'nın yerini değiştirir. Her bir *motif* biçimi vuruşun zayıf kısmında başlar (*motif* biçimi  $x^1$  dizisi hariç)

Tema B (53 ile 56 arasındaki ölçüler) Tema A'daki belli *motif* biçimlerinden türer. Şekil 3a klarnetteki  $x$ 'in (53.ölçü) bir kısmını ve piyanodaki *motif* biçimi  $x$ 'i (1 ve 2.ölçü) gösterir. 53.ölçü'deki ilk üç nota *motif* biçimi  $x$ 'in ters çevrilmiş kısmını temsil eder. Ölçüdeki son iki nota bu *motif* biçiminin ilk iki notasının tekrarıdır.

<sup>5</sup> X: Şemalarda gösterilen *motif* formları.

Şekil 3a: *Motif* biçimi x ve ölçü 56 (klarnetteki B Teması)



Şekil 3b Tema B (do minör) dört ölçü olarak klarnet ve piyano arasında paylaşılır. Tema B ayrıca 54. ölçü'deki piyanoda taklit edilmiştir. Ancak içerik değiştirilmiştir. *Motif* biçimi x<sup>1</sup> ilk üç notada sunulur ve bir önceki ölçüde aynı şekilde tekrar edilir. 55. ölçü'deki x'deki kısmı 53.ölçü'deki işleme şekline benzer, ancak devamı iniş hareketidir. Yeni türeyen beş-notalı yapı 56. ölçü'de sunulur ve önemli ölçüde Tema B'de geliştirilir.

Şekil: 3b: 53 ve 54. ölçüler arasındaki B Teması



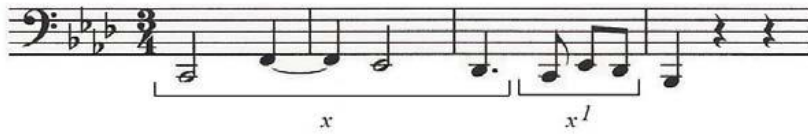
Şekil 3c'de görüldüğü gibi B Teması *ritmik* olarak 61 ile 64.ölçüde de değiştirilir. Bu temanın her iki parçası da piyanoda görülür. Yapı iki ölçü genişletilmiştir dörtlük notalar sekizlik notalar ile değiştirilmiştir. Piyanoda sağ el ikinci temanın başında sunulan klarnet *motifini* içerir sol el ise armonik işleyişi destekleyen yürüyüş içerir. (63 ve 64.ölçüde iki *oktav* incedir). Yapı 63 ve 64. ölçüde iki enstrüman arasında paylaşılır. İlk üç nota (*motif* biçimi x<sup>1</sup>) sağ elde devam eder ve son iki nota da sol elde çalınır.

Şekil 3c: Piyanodaki B Temasının ritmik olarak değiştirilmesi



Şekil 4’de 90 ile 93. ölçüleri arasında ortaya çıkan gelişme bölümü başındaki belli *motif* biçimlerinin dönüşümünü göstermektedir.

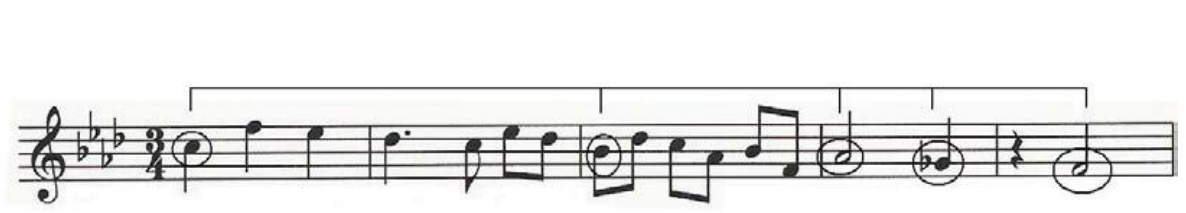
Şekil 4: 90 ile 93. ölçü’deki işlenen *motif* biçimleri



Yineleme *fa# minör*’de bölümün gelişme kısmının sonunda ortaya çıkar. Piyanodaki en üst ses 130 ile 133.ölçüler arasındaki Tema A’yı temsil eder. Ana tema başlangıcındaki ile karşılaştırıldığında aynıdır. Ancak, Tema A’nın bu şekilde ifade edilişi B teması 168 ve 169.ölçüler arasında her iki yapı da klarnet ile değiştirmek yerine ince seste temsil edilir. B temasının dönüşü *fa minör*’de bu ölçüler arasında ortaya çıkar. Piyano ve klarnet partilerin yapıları karşılıklı olarak değiştirilir. Yinelemede yapının her iki parçası da ince sestedir. Piyano partisinin *ritmik* değişimi (örn. 3b) 178 ile 181.ölçüler arasında ortaya çıkar.

Sonatin birinci bölümünde İlk olarak Tema B’de sunulan beş notalı yapı (örnek 2b’nin 54.ölçü) Tema A’daki temel inişten türer. Şekil 5a (1 ile 5.ölçüler arası) bu beş notalı yapıyı sağlayan Tema A’daki notaları göstermektedir. Birinci notadan sonra temelde iniş, *fa* notası boyunca inişe devam etmeden önce *re* perdesi tarafından geçici olarak durdurulur.

Şekil 5a: Grundgestalt’daki Temel beş notalı yapı



Şekil 5b’de, hemen ortaya çıkan iniş 56.ölçü’deki Tema B boyunca görülür. Bu inişteki beş nota birinci ölçüdeki ile aynı ritmik içerikte sunulur.

Şekil 5b: Alt sesteki beş notalı yapı (57.ölçü)



Şekil 5c 67 ile 76.ölçüler arasında Tema B'nin ortaya çıkan beş notalı inişini göstermektedir. 67.ölçü'de beş notalı yapı aralıksız piyanonun üst sesindeki oktav notalarda sunulur. Takip eden ölçüde aynı iniş yapısı sekizlik notalar ile duyulur. Yapının iki vuruşu üst seste sunulduktan sonra 68.ölçü'de klarnette *ritmik* değerleri değişen bir kısım görülür. Beş notalı yapılar üçüncü ölçüdeki bir aralık ile ayrılır. Her iki yapı da ilk sunumlarından sonra sıralanır ve alt nota yarım ses yükseltilir (re<sub>1</sub> re bekâr olarak değiştirilir) 72.ölçü'de klarnet teması ile başlar ancak sekizlik notalar yerine yapı bir sekizinci notanın ilk vuruşunda ortaya çıkar. Piyanodaki ifade iki vuruş aralığında klarnet ile birbirini tamamlar ve sıralama tekrar 74.ölçü'de ortaya çıkar, ancak beş notalı yapının bir kısmı her iki parça içinde de sunulur.

Şekil 5c: Klarnet ve piyano arasında beş notalı yapının işlenişi (67 ile 76.ölçüler arası)

The image displays a musical score for Klarnet and Piyoano, measures 67-76. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of four staves. The first two staves show the initial five-note descending motif in the piano and clarinet. The next two staves show the motif being repeated with rhythmic variations and a half-step rise in the piano part.

Üst ses beş notalı yapının bir kısmını tamamlarken klarnet bir melodi çalar. Yorumun sonunda iniş yapısı bir kez daha 87 ile 89.ölçüler arasında ortaya çıkar (bakınız şekil 5d). 87.ölçü’de inişi 88 ile 89. ölçüler arasındaki sekizlik notalar takip eder.

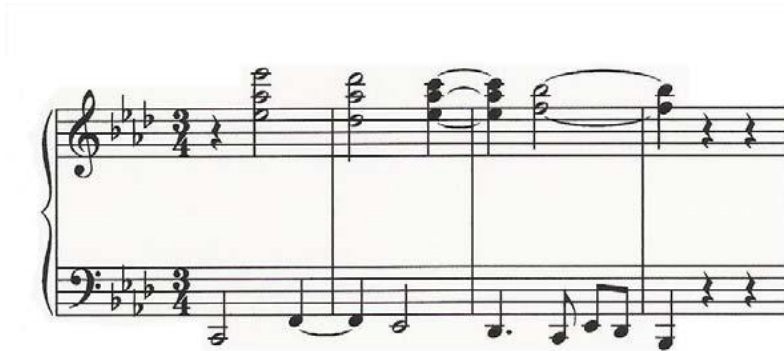
Şekil 5d: Beş notalı yapının klarnette çözülmesi (87 ile 89 arası ölçüler)



Gelişme kısmında pasajlar geçişlerde olduğu gibi tarz olarak hemen ayırt edilir. Gelişmenin başında (90 ile 115 arası ölçüler) müzik *motifleri* farklıdır, ancak gelişmenin devamında (116 ile 129 arası ölçüler) *motifler* açıktır ve ritim metrik gruplamayı destekler ve kuvvetlendirir.

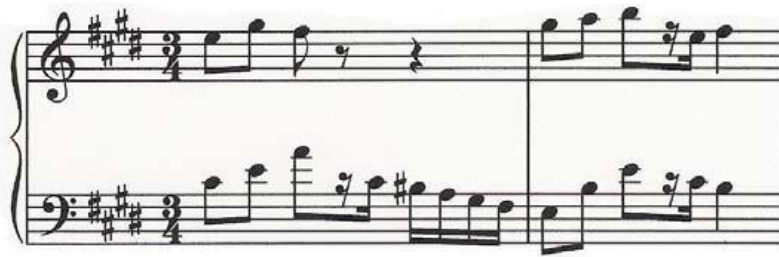
Şekil 6a’da gelişmenin (90 ile 94 arası ölçüler) geçiş pasajının birinci yarısında olduğu gibi görülmektedir. Her bir sesteki tematik materyal belirtilmiştir. Ölçü çizgisinin üzerindeki ses kaymaları ölçünün belirsiz bir şekilde sunulmasına neden olur çünkü ölçü net değildir.

Şekil 6a: Piyanodaki geçiş pasajının birinci yönü (91 ile 94 arası ölçüler)



Şekil 6b 'de (121 ile 122.ölçü) geçiş pasajının ikinci yarısı gelişmenin içerisinde sunulmuştur. Bu iki ölçü vuruşu belirtir ve notaların hepsi eşit olarak bölünür. Bu ifade birinci bölüme zıttır, çünkü ritim her bir ölçüde belirtilir. Ayrıca birinci pasajdaki kısıtlanmış işleyiş ile kıyaslandığında ölçüye yönelik açık bir destek vardır.

Şekil 6b: Piyanodaki geçiş pasajının ikinci bölümü (121 ile 122.ölçü)



## 2.2.4 Kontrpuan Teknikleri

*Motifler* aynı anda çeşitli biçimlerde birleştirilince kontrpuan kullanımı *motif* biçimlerinin Gelişme kısmında açıkça görülür. Şekil 7a'da görüldüğü gibi (96 ile 99.ölçüler arası) ince ses 96 ile 97.ölçülerde sunulan *motif* biçimi x ve x<sup>1</sup>'i içerir. Kalın ses *motif* biçimi x ve x<sup>1</sup>'in birleşimini içerir. *Motif* biçimi x'in son notası olan noktalı sekizlik motif biçimi x<sup>1</sup>'deki üç nota ile birleştirilmiştir. *Motif* biçimi x<sup>1</sup> ilave bir sekizlik nota ile 97.ölçü'de genişletilmiştir. 98 ile 99.ölçü arasındaki ince ses deki üç nota *motif* biçimi x'e benzer, ancak yönü ters çevrilmiştir. Atlama dördüncü nota yerine üçüncü notaya ait bir aralıktır ve *kromatik* ses olarak devam eder.

Şekil 7a: Piyanodaki *motif* biçimlerinin kontrpuan uygulaması (96 ile 99. ölçüler)



Zıt hareket ve taklit bu bölümde kontrpuan olarak kullanılan tekniklerdir Şekil 7b bu değişimlerin 209-213.ölçüler arasında nasıl uygulandığını göstermektedir. Klarinet üçlü aralıklarla ile başlar. Klarinet takip eden ölçüde noktalı üç vuruşluk nota içerirken, piyanonun alt sesi klarinet üçlülerine benzer bir çizgiye sahiptir. Zıt hareket piyanodaki iki ses arasında ortaya çıkar. 211.ölçü'de klarinet bir önceki ölçüden piyanodaki ezgiyi taklit eder. Bu arada zıt hareket piyanonun sesleri arasında kullanılır. Her iki teknik de tekrar 212-213.ölçüler arasında uygulanır. Klarinet üst sesin sunduğu bir önceki *motifleri* taklit ederken piyanoda üçlülerin zıt hareketi vardır.

Şekil 7b: Her iki enstrümandaki zıt hareket ( 209 ile 213. Arası ölçüler)

The image displays two systems of musical notation for a Clarinet and Piano. The first system covers measures 209 to 212. In measure 209, the Clarinet plays a triplet of eighth notes, while the Piano has a whole rest. In measure 210, the Clarinet plays a dotted quarter note, and the Piano plays a triplet of eighth notes. In measure 211, both instruments play eighth notes. In measure 212, the Clarinet plays a dotted quarter note, and the Piano plays eighth notes. The second system covers measures 212 and 213. In measure 212, the Clarinet plays a dotted quarter note, and the Piano plays eighth notes. In measure 213, the Clarinet plays eighth notes, and the Piano plays a triplet of eighth notes. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4.

Sonuç olarak Brahms'in tematik bütünlük tekniği bu bölüm boyunca yaratıcı şekilde gelişmiştir. Tema A'da, *motif* biçimleri Grundgestalt ifadesini tamamladıkça çeşitlendirilmiş ve farklı yönleriyle tekrarlanmıştır. Tema B Tema A'daki belli *motif* biçimlerinden türemiştir. Ritmik ve tematik işleyişi asıl motifleri gizler. Tema A'daki temel bölümler daha sonra belirir ve tematik bir önem kazanır. Bölüm ilerledikçe yüzeydeki ve aynı zamanda arka plandaki bu *motif* biçimleri, bir bütünlük duygusu sağlar. *Motif* biçimleri kontrpuan tekniklerine rağmen uygulanır. Bir *motif* biçimi bir seste sunulurken ilave bir *motif* biçimi diğer bir seste ortaya çıkabilir.

## 2.2.5 Johannes Brahms Op.120 No. I Klarinet Sonatı II. ve III.

### Bölüm Analizi ve İncelenmesi

#### Biçimin Geleneksel İşlenişi

Birinci Sonattaki biçimin işlenişi ile kıyaslandığında ikinci ve üçüncü bölümün biçimi daha açıktır. Tema A. 1 ile 47.ölçüler arası Tema B 48 ile 90.ölçüler arası ve A' 91 ile 137.ölçüler arasında gösterilir. *La*b majör 'deki Tema A bölümü üç daha küçük parçaya bölünür a 1 ile 16.ölçü arası b 17 ile 28.ölçü arası ve a 29 ile 38.ölçü arasıdır. *Fa* minördeki Tema B ayrıca bir a-b-a' yapısında üç daha küçük ifade içerir a 48 ile 63.ölçüler arası, b 64 ile 79.ölçüler arası ve a' 80 ile 90.ölçüler arasıdır. Final geniş Tema A' nın tekrarıdır a 91 ile 107.ölçüler arası b 108 ile 119 ve a' 120-137. Ölçüler arasıdır. *La*b majördeki ana Tema vurgusuz ve tempolu klarinet ile başlar ve 8 ölçü boyunca devam eder. 9.ölçü'de piyano aynı temayı tekrar ederken klarinet farklı melodiler çalar. Tematik kısımların farklı bir şekilde işlenişi ölçü 17'de ortaya çıkar ve farklılık gösterir. Parçanın başlangıcı ile kıyaslandığında klarinet melodisindeki 17.ölçü'deki ritmik içerik aynıdır, ancak melodik içerik ters çevrilmiştir. Tema piyanoda 29.ölçü'de tekrar doğrulanırken, klarinet farklı çeşitlemeler çalar. 48.ölçü'de Tema B *fa* minörde piyanodaki tematik kısmın farklı işlenişi ile başlar. A ifadesi boyunca tema klarinete dâhil edilmez, ancak klarinet b parçasında belirir. Bu bölümde piyano daha belirsizdir, ancak *fa* minörün 76.ölçü'de ortaya çıkar. 80.ölçü'de klarinet daha önce piyanoda ortaya çıkan tematik ifadeyi



Şekil 8b: (A,b), (16 ile 20.ölçüler arası)



B bölümünde *motif* biçimlerinin benzer bir işleyişi *fa* minörde sunulur. Şekil 9a 48-51.ölçü B teması açılış ölçülerini ve a ifadesinin başlangıcını göstermektedir. Bu pasajda perdeler *lab* den *do*'ya kadar *senkoplu* bir iniş pasajını ( $x^3$ ) belirtir. Alt seslere inen bu yapı bölümde daha sonra belirgin hale gelir. 49.ölçü'deki son notaya bağlıdır ve  $y$ 'nin değişik bir biçimini sunar. *Do* notası 49.ölçü ve 60.ölçü'de bağlı bir nota olarak yapısal bir işleyiş kazanır ve *lab*'den *do*'ya kadarki inişin amacını destekleyerek önem kazanır. Takip eden  $y$  ( $y^2$ )'nin işleyişinde  $y$ 'nin son üç notası ters çevrilir.

Şekil 9a: (B,a), (48 ile 51.ölçüler arası)



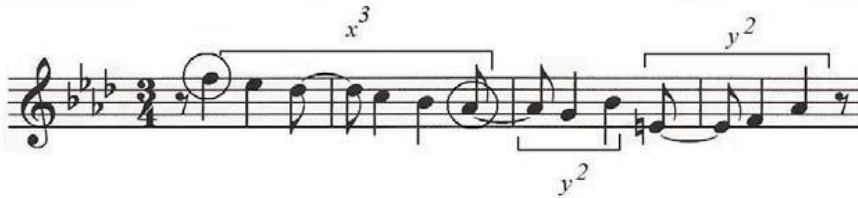
Şekil 9b'de B teması içerisindeki **b** ifadesi, 64 ile 65.ölçüler arasında ortaya çıkar. B temasının başlangıcında olduğu gibi *senkoplu* iniş burada ortaya çıkar, ancak beliren aralık artık *fab*' den *si Bb*'e doğru kusursuz bir aralık ile değiştirilir. *Y motif* biçimi birkaç ölçü sonrasına kadar gelişmez. *Motif* biçimlerinin bir birinden ayrılması *fa* minör gelene kadar armonik olarak belirsiz bir pasaj oluşturur.

Şekil 9b: (Si, b), (64-65.ölçü)



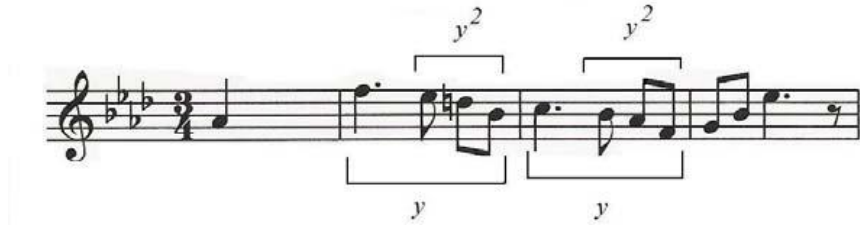
Şekil 9c 80 ile 83.ölçüler arasında B teması belirgin bir özelliği haline gelen *senkoplu* iniş ayrıca a' bölümünün başlangıcında ortaya çıkar. İniş gamındaki altıncı nota *senkoplu* pasajını belirler, ancak fa-la<sup>b</sup> perdeleri kullanılır. 82. ölçü'nün sonunda diğer bir üç notalı kısım *mi* bekar perdesini takip eder, ancak birinci aralığın yönü ters çevrilmiştir. 83.ölçüde üç nota aralıklı gelir. Bu adım ve atlama kısmı daha sonraki pasajlarda daha da geliştirilir.

Şekil 9c: (B,a), (80-83.ölçü)



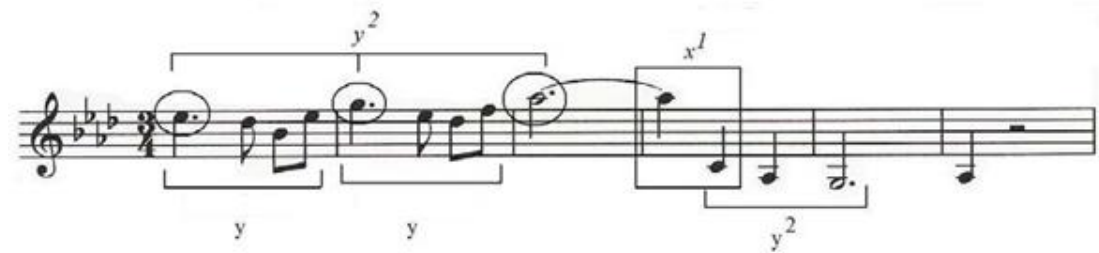
Brahms'ın gelişme ile ilgili sürecinde göze çarpan, değişimleri içeren Temaya farklılıklar eklenmesidir. B formunda tematik materyal haline gelen üç notalı kısım y yapısından türetilir. Şekil 10a bölümün başlangıcındaki tematik ifadeyi göstermektedir. A temasının dört notalı yapısında açıkça görünen farklı özellikler vardır ancak adım ve atlamaların birleşmesi önemlidir bu hareket önemli ölçüde Tema B'yi geliştirir ve bu yapı devamında tekrar edilir. Farklı varyasyonlarında üç notalı kısmın önemini göstermek için kullanılan tekniklerden bazıları ters çevirme, uzatma, gerileme (bakınız şekil 10b), yeniden düzenleme ve sıralamadır.

Şekil 10a: Klarnette üç notalı kısım (1 ile 3.ölçüler arası)



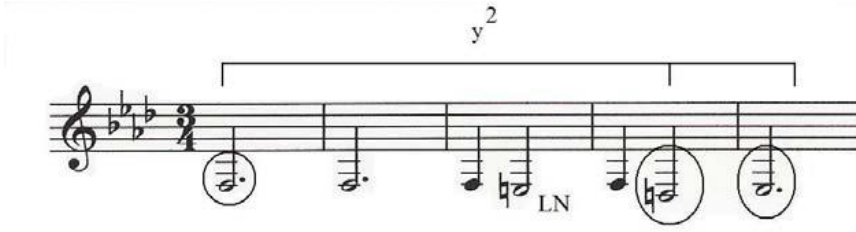
A temasının sonunda (Şekil 10b) klarnet  $y$ 'nin değişik *motif* biçimlerini içerir. 42.ölçüde takip eden *motif* biçiminde tema aynı kalır ancak üçlü aralıklarla sesler değiştirilir. Aynı perde sınıflar *mi* $b$  ve *re* 41.ölçüde yapının başlangıcında ve 42.ölçüde yeniden düzene giren yapının ortasında kullanılır. 44 ile 46.ölçülerde aralıklar uzatılmıştır. Üç notalı kısım ( $y^2$ ) yapısal akor *mi* $b$ -*sol*-*la* $b$  olarak temsil edilir 41 ile 43 arası ölçünün birinci notaları eski haline gelirler.

Şekil 10b:  $y$ 'nin, klarnetteki üç notalı kısım ile *varyasyonu* (41 ile 46.ölçüler arası)

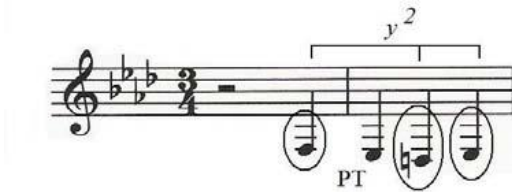


Şekil 10c 48 ile 52.ölçüler arasında  $y^2$ 'nin yapısı, B Temasında daha da geliştirilmiştir. *Motif* biçimi  $y^2$  beş ölçü üzerinden bu ifadeyi belirler Şekil 10c'de iniş 50.ölçü'de belirtilmiştir. Şekil 10d *motif* biçimlerinin kısaltılmış bir işleyiş göstermektedir.

Şekil 10c: Klarnette  $y^2$ 'nin sunumu (48 ile 52.ölçüler arası)

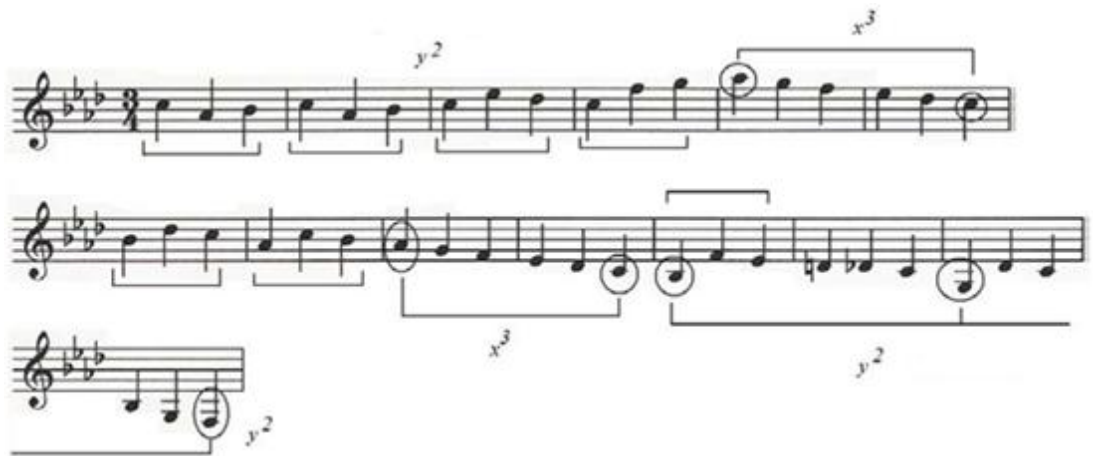


Şekil 10d: Klarnette  $y^2$ 'nin çözümü (62 ile 63.ölçüler arası)



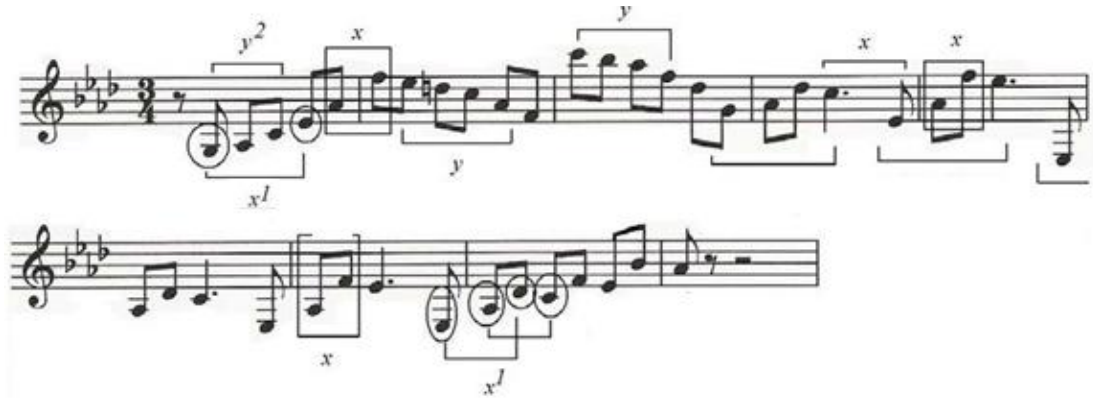
Şekil 10e'de tematik yapının her iki kısmı sekizlik notalar olarak görülmektedir ve 76 ile 89.ölçüler arasında geliştirilmiştir. Bu örnekteki ilk iki yapı ince seslere atlamayı içermektedir. 78.ölçüde bu aralıkların yönü ters çevrilmiştir. Ölçüler 80-81'de birinci ve altıncı notanın aralığı ( $x^3$ ) belirler. İki ilave üç notalı kısımdan sonra (ki burada yön ters çevrilmiştir) bir aralığın belirlediği aynı iniş tekrar ortaya çıkar.  $y^2$ 'nin ters çevrilmiş *motif* biçimi son dört ölçüsündeki iniş hareketiyle belirtilir.

Şekil 10e: Klarnetteki *motif* biçimlerinin geliştirilmesi (76 ile 89.ölçüler arası)



32 ile 39. ölçüler arasındaki pasajda (Şekil 11) klarnet x (altıncı nota) ve y (dört notalı yapı) *motif* biçimin çeşitlemelerini içerir. Bu örnek yükselen bir çıkışın perdeleri (*sol-miB*) tarafından belirlenen ve hemen arkasından da yükselen bir çıkışın atlayışı (*laB-fa*) ile başlar ve bu bölümün başlangıcındaki ilk x motifini yansıtır.

Şekil 11: Klarnetteki *motif* biçimlerinin gelişimsel işlenişi (32 ile 39.ölçüler arası)



Şekil 12’de *do* perdesi 17.ölçüde ezgisel inişi başlatır. 20.ölçü’de *motif* biçimi y’nin üç notalı kısmı yerleştirilmiştir. Belli bir aralığın parça içerisine yerleştirilmesine yönelik ilave bir uygulama 17-18.ölçüler arasında da vardır. *Motif* biçimi y<sup>2</sup> iniş hareketinin ortasında görülür.

Şekil 12: Piyanoda x<sup>3</sup> ve y<sup>2</sup> *motif* biçimleri (17-20.ölçü)



## 2.3 Johannes Brahms Op.120 No. II Mibemol Majör Klarnet Sonatı

### 2.3.1 Johannes Brahms Op.120 No. II Mibemol Majör Klarnet Sonatı I.Bölüm Analizi ve İncelemesi

#### Ton Analizi

Brahms, Bethooven'dan sonra gelen ve klasik biçimlere çok sık ve katı bir şekilde bağlı bir bestecidir. *Mib* klarnet Sonatının Birinci Bölümü *Sonat-Allegro* formundadır. Brahms pek çok açıdan bu biçime sadık kalmasına rağmen, karakteristik özellikleri yansıtan karmaşık armoniler ve ritmik kararsızlık altına gizlenir.

Bu bölüm bir Tema olmadan doğrudan birinci ölçüden başlar. İlk 10 ölçü birinci temayı oluşturur. Klarnet Birinci Tema köprüsü ile geçişin başlangıcına bağlanır. Her ifadede bir iniş Teması vardır. Bu da Brahms'ın eserlerinde görülen özelliktir.

Geçiş piyanonun bas seslerinde ve klarnet Temasının arasında *motif* ayrılığı olan 11. ölçüde başlar. Ölçü 15'de ise bir doku değişikliği vardır. Bu Sonat iki enstrümana yönelik olduğu için taklit bu parçanın dokusunda geniş bir rol oynar. Bu noktaya kadar armoniler oldukça yalındır ve geçiş de baskın *siB* tuş bölgesine doğru ilerler. Ölçü 18'de güçlü bir *solB* akoru görünür. Klarnet birinci temadan farklı bir melodi çalar. Bir sonraki ifade ölçü 21'de sona erer. İkinci tema uzatılan altıncı notayı çözerek klarnetle ölçü 22'de başlar. Piyano V.dereceyi çözmeksizin doğrudan I.dereceye atlar. Bu 27. ölçü'nün sonuna kadar devam eder. Klarnet temayı iki ölçü tekrar eder ve daha sonra geçiş materyali ile devam eder. Ölçü 34'te başlayan bir sonraki ifade *fa* pedalına oturur ve ölçü 40'da kapanış temasına doğru ilerler. Brahms 8 ölçüden oluşan oldukça kısa bir kapanış teması yazmıştır. İlk olarak klarnet dört ölçü *mi* notasını çalar ve daha sonra da piyano tamamen farklı bir kadans ile uzun notayı tekrar eder. Daha sonra iki bölümü birleştiren kısa pasaj başlar ve bu da iki bölümden oluşur. İlk pasaj 52.ölçü *fa* notası ile *si bemole* geriye doğru inişi olan

basit bir ifadedir. İkinci pasaj ise birincinin tekrar ifade edilmiş halidir ancak tonu değiştirilmiştir. Böylece Tema A'nın farklı gelişiyile armonik bölüm sıkıştırılır ve başlangıçta olduğu gibi dört yerine sadece iki ölçüden sonra V.derece görünür ve tekrar 55'de tonuna tekrar geri döner.

Ölçü 56 gelişmenin başladığı yerdir. Üç bölümü vardır birincisi gösterideki temaların yalın duyurulmasıdır. İkincisi bir üçlü arpej figürü kullanılarak *fa* pedal noktasına doğru ilerlemesidir. Üçüncüsü ise bölümün doruk noktasını oluşturur ve daha sonra yinelemeye doğru tekrar geriye geçişi sağlamak üzere birinci temayı sunar. Birinci Bölüm birinci Temadan (a) ve (b) motifleri ile başlar ve daha sonra bunları kısaca ölçü 63'te birleştirir. İkinci tema ilk kez *sol minör*'de ölçü 65'.ölçüde geliştirilir. Birinci tema ölçü 73'te geri döner. İkinci bölüm ölçü 78'de başlar. Önce *fa#* ve sonra da *fa*'ya doğru iner ve burada *siB* baskın pedal noktası olarak kalır. Bu esnada da birinci tema geri döner ve ölçü 89'da üçüncü bölümün başlangıcını işaret eder 92.ölçü'de ise zirveye ulaşır.

Yinelemenin başladığı ölçü 103'de piyanonun sağ elindeki eşlik eden figür *sekizlik* nota yerine *trioledir*. Birinci temayı geçişe bağlayan köprü klarnetin arpejini taklit eder. Sonraki ölçülerde geçiş önemli derecede değiştirilir. Ölçü 120'de altıncı akor yeni bir anlam kazanmıştır. Yinelemede bu çift kutuplu bir şekilde *mib dob* V.derecenin yedili akoru olarak işlenir. Bölümde daha önceki yerlerdeki tüm akorlar bu tonal değişikliği önceden belirtir. Ölçü 125'te *armoni* V.dereceye döner ve kapanış temasına doğru geçiş olur.

### 2.3.2 Johannes Brahms Op.120 No. II Mib Majör Klarnet Sonatı II. ve III. Bölüm Analizi ve İncelenmesi

İkinci bölüm Ölçü 138’de parça kapanış teması ile birlikte gelişme bölümüne geçer. Bunu takip eden *Codetta* (iki bölümü birleştiren kısa pasaj)’nın bütünlüğü tam olarak değiştirilir. Daha sonra *Codetta*’nın sona erdiği ölçü 154’e majör tekrar Birinci Tema ile birlikte ortaya çıkar ve *Codetta*’yı genişletir. *Mi*’ notasındaki bölge ölçü 161’de yarım *kadans* sona erince Brahms hemen tamamen farklı bir doku ve tempo ile *mib*’e geri döner. Gelişmenin ikinci bölümünden üçlü figürler kullanmasına rağmen karakter tamamen değişmiştir ve armoniler hepsinin içerisinde en kararlı değişmez durumdadır. Genel olarak Brahms, *Sonat-Allegro* yapısını oldukça yakından takip etmiştir. Sadece *dob* ‘deki ikinci temanın yinelemesi uzamıştır VI. armonik işleyiş bölümü önemli bir rol oynar Brahms’ın neden yapısal olarak bu kadar önemli bir yerde bunu kullanmaya karar verdiğinin muhtemel sebebi de budur. Bu bölümün diğer bir karakteristik özelliği’de Brahms’ın hemen fark edilen değişkenlik ve karmaşıklık hissidir. Hemen hemen tüm ölçüler ritmik olarak ilginç bir tartıma sahiptir bu durum üçe karşı iki taklit ya da sapma vuruş vurgusu bile olsa değişmemektedir. Bu parça klarnet ile piyano arasında daimi bir diyalog şeklinde olmasına rağmen ifadelerin nerede başlayıp nerede bittiğini ve *kadansların* çizgiden hiçbir zaman ayrılmayacak kadar iyi bir şekilde işlediğini tam olarak bilmek her zaman çok zordur. Çoğu ifade bir sonrakine bağlıdır ve Brahms’ın temin ettiği zengin armoniler arasında az sayıda güçlü *kadans* vardır. Motifsel olarak birinci tema tüm bölüme hükmeder. Her zaman için bir gelişme durumundadır ve ifadeleri ve tüm bölümleri başlatmak zenginleştirmek ve sonlandırmak için kullanılır. Brahms bu parçada değişkenliği ustalıklı birleştirmiş ve müzikle ilgili fikirlerini kolay bir şekilde klasik biçime uydurabilmiştir.

### **2.3.3 Johannes Brahms Op.120 No. II Mib Majör Klarnet Sonatı IV. Bölüm Analizi ve İncelenmesi**

İkinci sonatın son bölümü beş *varyasyonlu* ve bir *Codalı* temadır. Brahms'ın bu bölümde kullandığı devamlı gelişimsel stil hem tema içerisinde hem de takip eden bireysel seçimler içerisinde gelişme oluşturur. *Motifsel* açılım her bir *varyasyonun* sonunda devam eder ve ara sıra olan duraklar ile sorunsuz bir iletişim kurar. *Motifsel* biçimler Brahms'ın daha önce anlatılan bölümlerde kullandığı tutarlı tekniklerle geliştirilir.

Sheet Music Edition  
W1698

# Sonata

(in F minor)

for Clarinet and Piano

Johannes Brahms, Op. 120, No. 1

Clarinet in Bb

**Allegro appassionato**  
Piano

*poco f*  
*f*  
*dim.*  
*f*  
*A*  
*2*  
*p*  
*dolce*  
*dim.*  
*pp*  
**B**  
*p ma ben marc.*  
*f*  
*f*  
*f*

2

## Clarinet in Bb

C

*f*

*dim.*

*f*

*p*

*pp*

*espress.*

D *dolce*

*pp*

*f*

*f marc.*

1

2

E *espress.*

*sf*

*f*

*dim.*

*p*

## Clarinet in Bb

3

*p dolce* *dolce*  
*dim.* *pp*  
**F**  
*p ma ben marc.* *cresc.* *f* *f*  
*f* *f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f* *sfz* *sfz* *dim.* **G**  
*p cresc.*  
*f*  
**Sostenuto ed espressivo**  
*fp* *p*  
*cresc.* *f*  
*p sotto voce*

4

## Clarinet in Bb

*Andante un poco Adagio*

*poco f*

*espress.*

*p*

*dolce*

*f*

*p*

**A**

*p*

*pp*

*p*

*p*

*dolce*

*pp*

*p*

*cresc.*

*p*

*dim.*

**B**

*2*

*p espress.*

*espress.*

*p dolce*

*f*

*p*

*dim.*

*pp*

*f*

*pp*

*dim.*

Clarinet in Bb

5

Allegretto grazioso

*p*

*f*

**A**

*sf* *sf*

*p*

*grazioso e dolcissimo sempre*

1. 2.

*f*

*dim.*

*p*

*dim.*

**B**

*p* *sf*

*dolce* *sf* *dolce* *p* *espress.*

*dim.*

6

## Clarinet in Bb

*p teneramente*  
*sf*  
*sf*  
*p*  
*grazioso* *dolcissimo sempre*  
*calando*  
**Vivace**  
*grazioso* *leggiero*  
*f* *p*  
*p*  
*f*  
*f*

Clarinet in Bb

The musical score is written for Clarinet in Bb and consists of three main sections: A, B, and C. Section A begins with a dynamic of *p* and a *dolce* marking, featuring triplet patterns. Section B starts with *sp* and *f* dynamics, including a *più p legg.* marking and a triplet. Section C begins with a *f* dynamic and includes first and second endings. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Various articulations such as slurs, accents, and breath marks are used throughout. The piece concludes with a *pp* dynamic marking.

# Clarinet in Bb

The musical score for Clarinet in Bb on page 8 is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), and *sf* (sforzando). There are also articulations like accents and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3. The piece features several triplet rhythms and a trill. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a slurred eighth-note melody. The second staff has a piano (*p*) dynamic and a dotted quarter note followed by eighth notes. The third staff includes a piano (*p*) dynamic and a first fingering (*1*) for a triplet. The fourth staff has a fortissimo piano (*fp*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic. The fifth staff starts with a forte (*f*) dynamic and features an accent over a note. The sixth staff has a fortissimo (*sf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The seventh staff begins with a piano (*p*) dynamic and a first fingering (*1*). The eighth staff has a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The ninth staff starts with a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*sf*) dynamic. The tenth and final staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a trill and triplet markings.

Sheet Music Edition  
W1697

# Sonata

(in E $\flat$  major)

for Clarinet and Piano

Clarinet in B $\flat$

Johannes Brahms, Op. 120, No. 2

**Allegro amabile**

The musical score consists of ten staves. The first staff is the Clarinet part, starting with a *p* dynamic. The second and third staves are the Piano accompaniment, with the second staff marked *dolce* and *Klav.*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp*, *f*, *piu p*, and *cresc.*. Section markers **A** and **B** are present, with **A** labeled *sotto voce*. The key signature is one flat (B $\flat$  major) and the time signature is 3/4.

2

## Clarinet in Bb

Musical score for Clarinet in Bb, page 45. The score consists of ten staves of music in 3/4 time, featuring various dynamics and articulations. The key signature has one flat (Bb). The score includes markings for *dim.*, *p*, *f*, *fp*, *dolce*, *sotto voce*, *poco cresc.*, *f espr.*, *cresc.*, *più p*, and *E*. There are also section markers *C* and *D*.

## Clarinet in Bb

3

*dolce*  
*f*  
*dim.*  
*più p*  
*dolce*  
*dim.*  
*cresc.*  
*f*  
*f*  
*f*  
*p dim.*  
*p*  
*p*  
*H*  
*molto dolce sempre*  
*dim.*  
*Tranquillo*  
*rit. un poco*  
*cresc.*  
*f dim.*

Clarinet in Bb

Allegro appassionato

*f* *espr.*

4 *f* 3

*fp* *fp*

**A** *f* *cresc.*

*f* *p*

*più dolce*

*fp* *cresc.* *f* **B** *G. P.* *p* *espr.*

*dolce dim.*

**Sostenuto** 10 **C** *p ma ben cantando*

*cresc.*

*cresc.*

Clarinet in Bb

**D**  
*f ma dolce*

*rit.* 2 3

**Tempo I**  
*f* *espr.*

3 *fp*

**E**  
*fp* *f*

*cresc.* *f*

*p* *più dolce*

*fp* *cresc.*

1 **F**  
*f* *G. R.* *p* *espr.* *dolce dim.*

N150 32

## Clarinet in Bb

Andante con moto

*poco f*

*f*

*p*

*f*

*f*

*p calando*

**A**

*poco f*

*p*

*sostenuto*

**B**

*p*

*p*

*p*

*p*

**C**

*p grassioso*

Clarinet in Bb

2

*p*

*dolce*

*fp* *p* *pp* *pp*

*calando*

**Allegro**

*mf ben marc.*

*cresc.* *f*

8

Clarinet in Bb

*fp*

**E Più tranquillo**

*p espr.*

*fp dim.*

**F**

*p*

*cresc.*

*f*

*f*

## Sonuç

Klarnet her geçen yüzyıl daha da geliştirilmiş ve benimsenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye’de klarnet süreci ise Konservatuvarların verdiği eğitim sonucunda çok yüksek seviyelere ulaşmıştır. Bu süreçte Brahms ’ın klarnet için yazdığı eserlerin klarnet repartuvarındaki önemi daha artmıştır. Brahms diğer bestecilerin aksine bu klarnet eserlerinde farklı motifler ve teknikler kullanmıştır. Brahms, her bir *varyasyonda* tematik materyali geliştirmek için çeşitli besteleme teknikleri uygulanmıştır. Temel yapıyı sınıflandırmak, kesmek ve tekrar şekillendirmek Orijinal *motif* biçimi yön olarak ters çevirmeyi yeniden düzenlenmiş grupları birleştirilmiş *motif* biçimlerini ritmik değişimi ve aralıklı genişlemeyi içeren pek çok gelişme teknikleri kullanılarak tema içerisinde çeşitlendirilmiştir.

Bir *motifin* ya da çeşitlendirilmiş bir biçiminin sunulmasından sonra bu yapı başka bir skala derecesinde tekrarlanır. Ekstra *motif* biçimleri benzer şekilde işlenerek çeşitlendirilir ve tekrarlanır. Bu *motif* biçimlerinin devamlı olarak geliştirilmesi diğer türetilmiş yapıları oluşturur ve sonuçta da bu *motif* biçimleri bölüm boyunca ortaya çıkar. Bu, tek bir başlangıcın değiştirilmesi yoluyla beste içerisinde bütünlüğü sağlamaya yönelik yaratıcı bir metottur.

## KAYNAKÇA

**Boyut Müzik (2002)** *Johannes Brahms'ın Hayatı*, İstanbul

**BURNETT, James. (1972)** *Brahms: A Critical Study* London: J. M. Dent & Sons Ltd.

**CHISSEL, Joan. (1977)** *Brahms* Cambridge: University Printing House

**COLLINS, H.C. (1933)** *The chamber music of Brahms* London Oxford University

**COLWELL, Richard J. (1969)** *Teaching of instrumental music* Meredith Corporation

**ERALP, Nejat (1999)** '*Türkiyede Klarnet*' Osmanlı Yeni Türkiye Yayınları

**GAL, Hans (1963)** *Johannes Brahms: His work and personality*, New York

## KAYA KILIÇ

1980 yılında İzmir' de doğdu.

1994 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı klarnet sınıfına kabul edildi. Alain Boeglin'in klarnet sınıfında başladığı çalışmalarını Gülriz Germen ile sürdürdü. 1996-1997 yılları arasında Ekrem Öztan ile çalıştı. 2002-2004 yılları arasında Bursa Devlet Senfoni orkestrası, Eskişehir Belediye Senfoni orkestrasında takviye sanatçı olarak görev aldı. 2004 yılında Anadolu Gençlik Senfoni Orkestrası ile Almanya'nın Köln şehrindeki konserinde yer aldı.

2005 yılında " Onur belgesi" derecesi ile mezun olan Kaya Kılıç, aynı dönem Yüksek Lisans sınavını kazanarak Anadolu Üniversitesi'nde lisansüstü öğrenimine başladı.

2005 yılında Dünyaca ünlü Klarnet sanatçıları Alain Damien, Nicolas Baldeyrou, Sarah Elbaz ile ustalık sınıfı çalışmalarına katıldı.

2005 yılında Anadolu Üniversitesi'nin açmış olduğu Anadolu Senfoni Orkestrası sınavını kazanarak orkestranın klarnet grup şefi olarak atandı.

2006 yılında İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Üfleme ve Vurma Çalgılar Yüksek Lisans programına yatay geçiş yaparak İstanbul Devlet Opera ve Bale Orkestrası klarnet grup şefi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı klarnet sanat dalı Öğretim Görevlisi Feza Çetin ile çalışmalarına devam etti.

2008 yılında Anadolu Senfoni Orkestrası ile iki klarnet için yazılmış olan F.Krommer klarnet konçertosunu Öğr. Gör. Feza Çetin ile solist olarak seslendirdi. Kaya Kılıç halen Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası klarnet grup şefi görevini sürdürmektedir.