

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

**G. ROSSİNİ “ GİRİŞ, TEMA VE VARYASYONLAR ”, R. SCHUMANN
“ FANTASİESTÜCKE ”, J. BRAHMS “ SONAT NO. 2 ” VE I. STRAVİNSKİ
“ KLARİNET SOLO İÇİN ÜÇ PARÇA ” NİN KLARİNET
REPERTUVARINDAKİ YERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan :
20076053 Halis Gürkan KIRANKAYA

Danışman :
Doç. Ayla ULUDERE

İSTANBUL – 2010

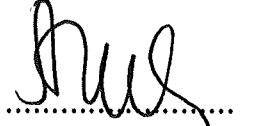
Halis Gürkan KIRANKAYA tarafından hazırlanan **G.Rossini “Giriş, Tema ve Varyasyonlar”, R.Schumann “Fantasiestücke” J.Brahms “Sonat No.2” ve I.Stravinski “Klarinet Solo İçin Üç Parça”nın Klarinet Repertuvarındaki Yeri Açısından İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 19 / 10 / 2010

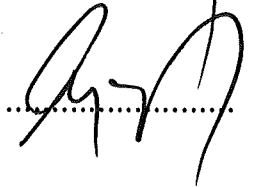
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

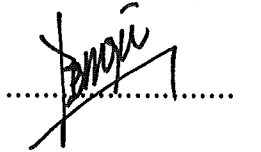
Jüri Üyesi : Doç.Ayla ULUDERE (Danışman)



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



Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Bengü GÜLÖKSÜZ



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
GİRİŞ.....	1
1. ÜFLEMELİ ÇALGI OLARAK KLARİNET.....	2
2. ROMANTİK DÖNEM BESTECİSİ ROBERT SCHUMANN.....	6
2.1. Fantasiestücke Op. 73.....	8
3. JOHANNES BRAHMS'IN HAYATI VE MÜZİĞİ.....	13
3.1. Klarinet ve Piyano Sonatı No.2 Op. 120.....	17
4. GIOACHINO ROSSINI – YAŞADIĞI DÖNEM VE BESTECİLİĞİ.....	21
4.1. Giriş, Tema ve Varyasyonlar.....	23
5. IGOR STRAVINSKI – 20. YY. VE MÜZİĞE GETİRDİĞİ YENİLİKLER.....	26
5.1. Solo Klarinet için Üç Parça.....	30
6. SONUÇ.....	32
7. EKLER.....	34
8. KAYNAKÇA.....	91
9. ÖZGEÇMİŞ.....	93

ÖNSÖZ

Bu eser metni çalışması, söz konusu olan bestecilerin (*ROBERT SCHUMANN, GIOACHINO ROSSINI, JOHANNES BRAHMS, IGOR STRAVINSKI*) müzik tarihindeki yeri ve önemini, bu bestecilerin resital programında yorumlanan eserlerinin klarinet repertuvarındaki yerini incelemek amacıyla yapılmıştır.

Yukarıda adı geçen bestecilerin eserlerinde, üflemeli çalgı olan klarinetin nasıl kullanıldığı, dönemlere göre ne tür yenilikler içerisinde olduğu incelenmiş ve yorumlarda kolaylaştırıcı yöntemler gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada beni destekleyen ve katkılarıyla bana yol gösteren öğretmenim Öğr. Gör. Bengü Gülöksüz'e, eserlerin yorumlarında yardım eden Klarinet Sanatçısı Nusret İspir'e, danışmanım Doç. Ayla Uludere'ye, Yüksek Lisans Eğitimimde destek veren öğretmenim Öğr. Gör. Feza Çetin'e, kaynakları sağlamamda yardımcı olan arkadaşım Fatih Erdoğan'ya ve bana hayatım boyunca her konuda güç veren canım aileme teşekkür ederim.

Eylül 2010

Halis Gürkan KIRANKAYA

ÖZET

Bu metin çalışmasında, Romantik Dönem bestecisi olarak Robert Schumann, Johannes Brahms'ın hayatı ve müziği, Gioachino Rossini'nin yaşadığı dönem ve besteciliği, Igor Stravinski'nin 20. yüzyıl ve müziğe getirdiği yenilikler ve resital programı içerisindeki eserlerinin klarinet repertuarındaki yerlerinin ele alınması amaç edinilmiştir.

Resital programındaki eserleri bütün yönleriyle yorumlayabilmek ve inceleyebilmek için her eseri oluşturulduğu dönem ve koşullar çerçevesinde ele almak gerekmektedir. Bundan dolayı bestecilerin yaşadıkları dönem, müzik tarihindeki yeri ve önemi üzerinde de durulmaktadır. Bu çalışma yorum konusunda klarinet sanatçılarına katkı sağlamayı amaçlanmıştır. Eserlerin yorumlanmasında yardımcı olacak çalışma teknikleri için öneriler sunulmuştur. Ayrıca bu eserlerin klarinet repertuarındaki yeri de araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klarinet, Romantik Dönem, Robert Schumann, Johannes Brahms, Gioachino Rossini, Igor Stravinski

SUMMARY

In this study, it is aimed to examine R. Schumann as a romantic age composer, Johannes Brahms' life and music, Gioachino Rossini as a composer and his period, the innovations that Igor Stravinski brought to 20th century music, and the importance of their works in recital program in clarinet repertoire.

In order to interpret and examine as the works in recital program, it is important to handle each work considering the conditions of the period when it has been composed. For this reason the period and the place where the composers have been lived will be emphasized.

This study aims to help in the area of interpretation. The study covers the techniques which are necessary while interpreting the Works in the recital program.

Keywords: Clarinet, Romantic Age, Robert Schumann, Johannes Brahms, Gioachino Rossini, Igor Stravinski

GİRİŞ

Üflemeli çalgı olan klarinet, klasik müzik tarihinde orkestrada ilk defa W. A. Mozart tarafından *Paris Senfonisinde (1778)* kullanılmıştır. Aynı zamanda dönemin diğer bestecileri tarafından sevilen klarinet, solo, oda müziği ve orkestra eserlerinde de kullanılmaya başlanmıştır. Klasik dönem, Romantik dönem ve 20. yüzyılda yaşamış pek çok besteci, klarinetin bugünkü repertuvarına katkıda bulunmuşlardır.

Bu eser metni çalışmasında, Romantik Dönem bestecileri olan Robert Schumann, Johannes Brahms, Gioachino Rossini ve 20. Yüzyıl bestecisi olan Igor Stravinski'nin yaşadıkları dönemde klarinet repertuvarına kazandırdıkları ve resital programı içinde yer alan eserleri ele alınmıştır. Ayrıca eserlerin yorumlanmasıyla ilgili teknik öneriler sunulmuştur.

Bir eseri yorumlamadan önce, dönemi, müzik etkileşimleri ve ne amaçla bestelendiği bilinmesi gerekmektedir. Buna ek olarak bestecinin diğer eserleri hakkında bilgi edinilmesi ve bestecinin yaşadığı dönemin müzikal özelliklerinin araştırılması da yararlı olacaktır.

1. ÜFLEMELİ ÇALGI OLARAK KLARİNET

“Ağızlığa takılan tek bir kamış yardımıyla ses çıkaran klarinet, barok dönemde en geç ortaya çıkan çalgıdır. 1700’lerin başında Alman çalgı yapımcısı Johann Christoph Denner (1655-1707) tarafından geliştirilen çalgının atası, Rönesans boyunca yaygın olarak kullanılan *Chalumeau* idi. Latince *Calamus* (kamış) sözcüğünden esinlenerek adlandırılan *Chalumeau*’nın en önemli özelliği tek kamışı olması ve kamışın gövdeden ayrılmasıydı. Klarinet, Barok dönemde çok fazla kullanılmamış, asıl yayılmasını XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ve sonrasında gerçekleştirmiştir.”¹

1700’lü yıllarda icat edilen klarinet, tam 50 yıl sonra orkestraya dahil edilmiştir. Orkestrada ilk olarak Mozart’ın *Paris Senfonisinde* yer almıştır. Daha sonra bütün besteciler klarinetin çok yönlü olanaklarını değerlendirmişlerdir.

Klarinet, sert ve dayanıklı ağaçlardan genellikle abanoz ağacından yapılan tek kamışlı üflemeli bir çalgıdır. Ebonit ve metalden yapılanları da vardır. Klarinetler, beş parçanın birleşmesinden oluşur, bunlar:

Kafalık (Bek)

Fıçı (Barel)

Üst gövde

Alt gövde

Kalak’tır.

Klarinetin gövdesi silindir biçimindedir. Kalak bölümü ise obuanın kalağına oranla daha geniştir. Dikkatlice yontulup biçimlendirilen bu kamış parçası, ağızlık üzerine takılır. Çalıcının nefesi ile titreşime geçirilen kamış, boru içindeki havayı titreşime

¹ Aydın Büke-İpek Altınal, *Klasik Batı Müziğinde Dönemler ve Besteciler*, b.2006, s.154

geçirerek ses elde edilmesini sağlar. Çalıcının sol eli yukarıda, sağ eli ise aşağıda olmak üzere az bir eğimle yere doğru tutulur.

Flüt ve obuada olduğu gibi, klarinetin gövdesinde de ses deliklerini açmaya ve kapatmaya yarayan metal bir mekanizma vardır. 1840 sıralarında *Boehm sistemi* flüte uygulandıktan sonra, Paris Konservatuvarı Öğretim Üyesi ve klarinet sanatçısı Klosé, bu sistemin klarinete de uygun olduğunu görmüş ve *Boehm sistemi* klarinete uygulanmıştır. Daha sonra farklı zamanlarda farklı kişiler tarafından bu sistem geliştirilmiştir.

Çok kalabalık olan klarinet ailesini şöyle sıralanabilir:

La bemol küçük klarinet (yazılan notanın küçük altılı ince sesini duyurur)

Mi bemol küçük klarinet (yazılan notanın küçük üçlü ince sesini duyurur)

Re küçük klarinet (yazılan notanın büyük ikili ince sesi duyurur)

Do klarinet (yazılan notanın aynısını duyurur)

Si bemol klarinet (yazılan notanın büyük ikili kalın sesini duyurur)

La klarinet (yazılan notanın küçük üçlü kalın sesini duyurur)

Basset horn (Fa) (yazılan notanın tam baslı kalın sesini duyurur)

Mi bemol alto klarinet (yazılan notanın büyük altılı kalın sesini duyurur)

Si bemol bas klarinet (yazılan notanın büyük dokuzlu kalın sesini duyurur)

La bas klarinet (yazılı notanın 1 oktav ve küçük üçlü kalın sesini duyurur)

Si bemol kontrbas klarinet (yazılı sesin 2 oktav ve ikili kalın sesini duyurur)

Bu algıların tümünün alınışı aynıdır. Bir tanesinin iyi almayı öğrenen, çok kısa bir alışma devresinden sonra, herhangi bir diğeri alabilir. Yalnızca dört tanesi sürekli olarak orkestrada kullanılır:

Mi bemol küçük klarinet

Si bemol klarinet

La klarinet

Si bemol bas klarinet

Bu dört çalgının da dördü birden her yapıtta kullanılmaz. Genellikle besteciler iki *si bemol klarinet* kullanırlar. l orkestra kuruluğu ise, bunlara bir de *bas klarinet* eklenir. Daha büyük orkestralarda *mi bemol klarinet* ve bir *si bemol klarinet* daha eklenebilir.

La klarinet, *si bemol klarinete* ok yakın bir çalgıdır. *La klarinetin* boyu *si bemol klarinete* göre biraz daha uzun, ses rengi biraz daha koyudur. alınışı ve ses genişliğı aynıdır. Yalnız, *si bemol klarinet* yazılı olan notanın büyük ikili kalınını, *la klarinet* ise küçük l kalınını seslendirir. Besteciler bu iki klarinet türünden birini kullanırlar. Bunun en önemli nedenleri şunlardır:

- 1) Daha koyu bir ses rengi isteniyorsa.
- 2) Eserde çok *diyez* varsa.
- 3) Klarinet partisinde en kalın *Do diyez* sesinin kullanılması gerekiyorsa.

Klarinetin dört farklı tınlama bölgesi vardır:

Kalın ses bölgesi : En kalın ses olan *mi* sesinden bir *oktav* incesi *fa diyez* notasına kadar olan bölgedir. Zengin, madeni, gizemli, karanlık ve dramatik sözcükleri ile tanımlanabilir. Bu ses bölgesine *Chalumeau* (Şalümo) bölgesi de denir. *Şalümo* klarinetin atası olan eski bir çalgının adıdır.

Kötü sesler : *Sol* notasından üç yarım perde sonraki *si bemol* notasına kadar olan bölgedir, klarinetin en kötü sesleridir, zayıf, soluk hem de elde edilmesi biraz daha güçtür.

Orta ses bölgesi : *Si* notasından ikinci ek çizgi *do* notasına kadar olan ve klarinetin en güzel sesleridir. Bu bölgeye *Klarino* (Clarino) ses bölgesi denir. En güzel ve en etkili klarinet soloları bu ses bölgesinde yazılmıştır. Bu sesler duru, parlak, ılık ve etkileyicidir.

İnce ses bölgesi : İkinci ek çizgideki *dodan* sonraki daha ince seslerdir. Gür çalındığında sert ve rahatsız edici fakat kısık sesle çalındığında ılık ve yumuşaktır, flüt ses rengine yakın bir tını özelliği gösterir.

Klarinetin üç oktav bir dörtlü ses genişliği vardır. Orkestralarda ve solo çalgı olarak genellikle *sib klarinet*, *la klarinet* ve *do klarinet* kullanılır. En zor pasajları bile kolaylıkla icra edebilecek teknik kolaylıkları olan klarinet, aynı sesin tekrarlanmasında pek başarılı değildir. En büyük iki özelliği ses gürlüklerini rahatça verebilmesi ve çevik olmasıdır. Fısıltı gibi duyulması istenen (*pp*) pasajlardan, çok kuvvetli (*ff*) çıkarılması istenen pasajlara kadar ses gürlüğü yelpazesinde rahatlıkla dolaşır. Bu özellikleriyle hem solo çalgı hem de eşlik görevlerinde başarılıdır.

2. ROMANTİK DÖNEM BESTECİSİ ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

“Eski Fransızca’daki *romance*: *şiiirsel deyiş* sözcüğünden kaynaklanan *romantik* terimi, 19. yüzyıl öncesinde, fantastik, duygusal, masalsı, duyarlılık, düşsel gibi sanatsal özellikleri nitelemek için kullanılıyordu. Oysa güçlü bir akım olarak doğan ve 19. yüzyıl boyunca gelişimini sürdüren Romantik Dönemin düşünsel kökleri, sanatçının kendi bireysel duygularını kaynak almasına, duygularının sesini dile getirmesine dayanır.”²

Romantizm, 19. yüzyılda Aydınlanma Çağı’nın katı ve kuralcı bilimselliğine tepki olarak çıkan bir akımı veya yaşanan devrimsel değişimleri ile bir patlamayı anlatır. 1770’lerde ortaya çıkan *Sturm und Drang* (Fırtına ve Gerilim) akımı Romantizmin çıkışıyla bağlantılıdır.

Romantik Dönem bestecisi olarak Schumann, Alman Romantizmi’nin ilk büyük bestecisi kabul edilir. Schubert Avusturya’lı olmakla birlikte, eserlerinde Viyana atmosferi hissedilir. Mendelssohn ise, Alman ulusalcılığını benimseyen bir eğilimde değildir. Oysa Schumann, gençlik yıllarından itibaren Alman Romantizmi, kültürü ve edebiyatına eğilim göstermiştir.

1834 yılında öğretmeni Wieck, L. Schunke ve J. Knorr ile kurduğu “Müziğin Yeni Dergisi” (Die Neue Zeitschrift Für Musik)nde Alman müziğinin sorunlarını gündeme getirmiş, Alman müzik eğitimi konusunda ciddi araştırmalar yapmıştır. Müzik eğitimi alanındaki bu yaklaşımını, çocuklar ve gençler için bestelediği Op. 15 *Çocuk Sahneleri*, Op. 68 *Gençlik Albümü* ve Op. 82 *Kış Sahneleri* adlı piyano eserlerinde somutlaştırmıştır. Ayrıca müzik tarihiyle ilgili incelemeleri ve günün yeni yeteneklerini eleştiren yazıları ile ünlenmiştir. Schumann’ın müzik doğası üstüne yazdıkları, bugün Romantik müziğin felsefesi olarak değerlendirilmektedir. Schubert’in *Büyük Do Majör Senfonisi* ve Berlioz’un *Fantastik Senfonisi* üzerine çıkan yazılarının tarihsel bir önemi vardır.

² Ahmet Say, Müzik Sözlüğü, b.2002, s.454

“Schumann için Romantik müzik, ancak *şiiirsel* bir düşünceyle hizmet ettiği oranda yüksek bir sanat olabilir. Ruh halini yansıtamayan müzik, sanat eseri değildi. O, şiiirden çok iyi anlayan, şiiirsel bir imge gücü olan ve eserlerinde şiiirselliği duyuran bir besteciydi. Bütün bu eserler, ezgi, armoni, ritim, polifoni ve çalgı bilgisi unsurlarının birleşmesiyle oluşmuştur. Schumann, müziği oluşturan bu bileşenleri santranç oyununa benzetmiştir. Her şeye egemen olan kraliçe ezgidir ama, yolu gösteren kral, armonidir.”³

Schumann’ın ilk eseri, Op. 1 *Abegg Çeşitlemeleridir*. Meta Abegg adlı bir kızın soyadındaki harflerin Alman notasındaki A (La), B (Si), E (Mi), G (Sol), ve G (Sol) seslerinden oluşan motifin yinelenmesiyle bestelenmiştir.

Yazar Jean Paul’un *Delikanlılık Yılları* adlı kitabının son bölümünde anlattığı “kelebeğin kozasından çıkması” betimlemesi, Schumann’ın piyano için ikinci eseri olan Op. 2 *Papillons* (Kelebek, 1832)’da müziksel bir anlatıma dönüşmüş ve fanteziyle geliştirilmiştir.

Besteciliğinin ilk on yılında yazdığı bütün eserler piyano içindir. Schumann minyatür tipi kısa parçaların ustasıdır. Bunlar: *Kelebekler*, *Karnaval*, *Fantezi parçaları* ve *Çocukluk Yıllarından Kesitlerdir*.

1840’ta Friedrich Wieck’in piyanist kızı Clara Wieck’le evlenmesi Schumann’ın yaşamında büyük değişiklik gösterdi. 1840 yılında sayısı 150’yi bulan şarkı besteledi. Clara’ yı anlatan *Bir Kadının Yaşamı ve Aşkı* başlıklı *lied* dizisi ve kendi aşkını anlatan *Bir Şairin Aşkı* adlı *lied* dizisi bu dönemin ürünleridir. 1841 Schumann’ın daha büyük yapıdaki çalışmalarının, senfonilerinin yılıdır. Schumann, dört senfoni bestelemiştir. Bunlar : 1- *Si Bemol Majör (İlkbahar)*, 2- *Do Majör*, 3- *Mi Bemol Majör (Ren Senfonisi)* ve *Re Minördür. İlk senfonisi (Si Bemol Majör)*, F. Mendelssohn tarafından yönetilmiştir ve çok yankı uyandırmamıştır.

1842’de Schumann oda müziği alanında yaylı çalgılar için kuartetler, piyanolu oda müziği eserleri bestelemiştir. Piyanolu kenteti, piyanist-besteci olarak çalgının

³ Leyla Pamir, Müzikte Geniş Soluklar, b. 1998, kaynağından yararlanılmıştır.

olanaklarını ustaca kullandığı bir eserdir. 1843'te besteci koro müziğine ilgi duymuştur. *Faust* eserinin bölümlerine müzik yazmıştır. Bu dönemde F. Mendelssohn, Leipzig Konservatuarı'nda yöneticiydi ve Schumann'ın kuruma öğretmen olarak atanmasını sağladı. 1844 yılında ailesiyle birlikte Dresden'e yerleşti. 1845'te tek piyano konçertosu olan eserini besteledi ve ilk kez Dresden'de, dönemin ünlü piyanisti olan eşi Clara Schumann ve Ferdinand Hiller tarafından seslendirildi. Bu sırada Schumann dergideki görevini bıraktı.

1849'da Düsseldorf'tan orkestra şefi olarak teklif aldı. 1850'nin Eylül ayında Düsseldorf'a taşındı ve kentin müzik yönetmenliğine atandı. İlk aylar Schumann için çok verimliydi: *Çello Konçertosu* ve *Ren Senfonisi* gibi önemli eserlerini bu dönemde besteledi. 1852-53 yılları sağlığının bozulduğu, ruhsal açıdan çöküntü yıllarıdır. 1854'te geçirdiği kriz sonucu Bonn yakınlarındaki Endenick Akıl Hastanesine kaldırıldı ve burada iki yıllık süreçten sonra 1856'da öldü.

Döneminin en büyük bestecilerinden olan Robert Schumann'ın müziği, hayali, kişisel ve lirik görüşlere sahip yazıları Brahms ve hatta Tschaikovsky'i etkilemiş, çağına ve müzik tarihine ışık tutmuştur.

2.1. Fantasiestücke (Fantezi Parçaları) Op. 73

Schumann, 1849 yılı boyunca kırk adet eser besteledi. Bu eserler, *Hausemusik* kategorisinde olup, bestecinin para kazanmasını ve adının halk içinde daha çok duyulmasını sağlamıştır. Korno, keman veya çello ve piyano için Op.70 *Adagio ve Allegro* (1849) da bu kategoride yazdığı eserlerdendir.

“11-12 şubat 1849'da bestelenen *Fantezi Parçaların*ın motifleri birbirine şiirsel bir

şekilde bağlıdır ve ara vermeden çalındığı için de bir bütün oluşturur. Aslında klarinet için *Akşam Parçaları* başlığıyla yazılmış olmasına karşın, istenirse bu çalgı yerine çello ya da kemanla da çalınabileceği besteci tarafından belirtilmiştir.”⁴

Fantezi Parçaları, bir sonat ya da konçerto niteliğinde çalıcının virtüözitesini ön plana çıkaran bir eser değildir. Romantizmin özellikleri olan *kromatizm*, *modülasyonlar* ve *şiirsel anlatım* bu eserde görülebilir.

Üç bölümden oluşan eserde her bölüm *coda* ile biter ve birbirine ara vermeden *attacca* ile bağlanır. Bu yüzden eserin genelinde cümlelerin uzunluğunu da düşünerek çalıcının çok iyi bir nefes kondüsyonunun olması şarttır. Çalıcının bu esere çalışmadan önce Olivier Messiaen’in *Klarinet ve Yaylı Dörtlüsünün* üçüncü bölümü olan *Abime des oiseauxun* ilk 13 ölçüsünü her *onaltılık* notayı bir *dörtlük* olarak ve tempoyu da 80 metronom olarak düşünerek çalışılması önerilebilir.

I.Bölüm : Zart und mit Ausdruck (Delicatamente e con espressione): La minör tonalitedeki ilk parça yumuşak ve melankolik duygular hissettirir. Schumann’ın iç dünyasını yakından anlatan bu bölümde piyano baştan *codaya* kadar *üçlemelerle* devam eder. Klarinet çalıcısı piyano partisini çok iyi dinlemelidir. Ayrıca cümleler *legato* altyazısıyla çalınacağı için, özellikle aralıklardaki geçişlere dikkat edilmelidir.

Romantik müzikte yazılan süre değerleri, müziğe anlam verme açısından farklı şekillerde yorumlanabilirler. Klasik Dönemde süre değerlerine tamamen uyulması gerekirken, Romantik Dönem eserlerinde anlamı güçlendirmek ve daha iyi ifade edebilmek için süre değerleri yazılandan daha uzun ya da kısa yorumlanabilir. Bu nedenle bu bölümün 2. ölçüsünün 3. vuruşunda yazılmış olan dört *sekizlik* notayı eşit bir şekilde çalmak eserin Romantik Dönem etkisinin yok olmasına neden olabilir. Burada ilk sesi değerinden daha uzun düşünerek ve sonrasında gelen üç *sekizliğin* de aksine daha akıcı bir şekilde çalınması anlamın ifade edilmesine yardımcı olur. Aynı şekilde 3. ölçüdeki *dörtlük mi sesinin* de süre değerinden daha uzun düşünülmesi ve *crescendonun*

⁴ İrkin Aktüze, Müziği Okumak, b.2004, cilt.5, s.2138

belirgin bir şekilde yapılması önerilir.

10. ölçünün son *dörtlüğünde* gelen temada tempo biraz daha yürük düşünülebilir. 17. ölçünün ikinci *dörtlüğünde* gelen *do* sesinin değerinden daha uzun düşünülmesi ve bir üst oktavdaki *do* sesine *legato* bir şekilde geçiş yapılması besteci tarafından belirtilmiştir. Burada sesin sonoritesinin bozulmaması gerektiği için bu pasaj önemlidir. Çalıcının teknik açıdan doğru şekilde yorumlayabilmesi için bağlı olarak *oktav çalışması* yapması önerilebilir. 28. ölçünün son *dörtlüğündeki la* sesi değerinden daha uzun düşünülerek ve gelen *arpejlerin* tam bir *piano* nüansı içerisinde çalınması önemlidir. 34. ölçüdeki *crescendo*, 35. ölçünün *üçüncü vuruşundaki la* sesine kadar devam etmesi besteci tarafından belirtilmiştir. 36. ölçünün *üçüncü vuruşundan* itibaren 37. ölçünün *başındaki sol diyez* sesine kadar bir *decrescendo ile nüansın pianoya düşmesi* ve 38. ölçünün son *sekizliği* olan *si* sesinin geciktirilerek yorumlanması önerilebilir.

55 ve 56. ölçüleri çalarken *piyano* partisi çok iyi dinlenirse 57. ölçüye, *codaya* girişte birliktelik sağlanılabilir. 60. ölçünün son *dörtlüğündeki mi* sesi süre değerinden daha uzun düşünülmeli ve 61. ölçüdeki *re diyez* sesi *sforzando* ile belirtilmelidir. 63 ve 64. ölçülerde *piyano* partisi çok iyi dinlenmelidir çünkü klarinet 2 ölçü boyunca *fa* sesini uzatmaktadır. 67. ölçüde eserde *minör tonaliteden majör tonaliteye* geçiş vardır. Bu ölçünün son *sekizliğindeki do diyez* sesi süre değerinden daha uzun çalınarak 68. ölçüye bağlanması önerilir. 69. ölçü ile bölüm sona erer.

II.Bölüm : Lebhalt, leicht (Vivace, leggero): İkinci bölüm *piyano* ile başlar. Bu bölümdeki *aralık geçişleri* önemlidir. 4 ve 9. ölçülerin son *dörtlüğündeki sekizlik do diyez* ve *re* sesleri ifade edilerek çalınması önerilir. 26. ölçünün son *dörtlüğünde Fa Majöre modülasyon* yapılmıştır. Bu kesite başlamadan önce küçük bir nefes alınmalıdır ve direk tempoda değil de, ilk notayı değerinden daha uzun düşünerek ve sonrasında gelenleri de orantılı bir hızlanma içerisinde tempoya getirerek çalınması önerilir. *Kromatik üçlemelerden* oluşan *tema, piyano* ile soru cevap niteliğindedir. Bu bakımdan akıcılık içerisinde yorumlanmasında fayda vardır.

34. ölçünün son *dörtlüğündeki do* sesi süre değerinden daha uzun şekilde düşünülerek çalınmalı ve *legato* içerisinde üst *oktavdaki si bemol* sesine geçiş yapılmalıdır. Bu ölçü yeni cümlelerin başladığı ölçüdür. 48. ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren yazılan dört *sekizlik* nota tek tek ifade edilerek belirtilmelidir. 49. ölçünün son *dörtlüğündeki üçleme* ikinci gelişte (*röprizden sonra*) *ritardando* ve *decrescendo* ile bitirilmelidir. 50. ölçünün son *dörtlüğünde* yine *modülasyon* ile (*La majöre modülasyon*) bölümün başındaki *tema* gelir. 62. ölçünün son *dörtlüğündeki do diyez* sesi *piano nüansı* ile 63. ölçüye *tranquillo* olarak belirtilmiş olan *codaya* bağlanır. Buradan itibaren tempo yavaş yavaş sakinleşerek 68. ölçünün son *dörtlüğünde* tamamen genişler. Önemli olan çalıcının tempoyu aşama aşama sakinleştirmesidir. Sonunda 70. ölçüde piyano dikkatle dinlenirse, 71. ölçüye girişte birliktelik sağlanabilir. 72. ölçüde bölüm piyano ile sona erer.

III. Bölüm: *Rasch und mit Feuer (Allegro con brio)*: Son bölüm olan bu bölüm ateşli, tutkulu ve hızlı bölümdür. Nüansların belirgin bir şekilde ifade edilmesi, bu bölümün ateşli ve tutkulu bir karakter ile çalınmasına yardım edebilir. Çalıcının çok iyi bir nefes kondüsyonunun olması nüansların gerektiği gibi yapılmasını kolaylaştırır. *Röprizler*, uzun *cümleler* ve ateşli ifade için çalıcının diyaframını çok iyi kullanabilmesi gerekir.

İlk ölçüde yükselen *crescendonun* ardından 2. ölçüdeki *fa* sesi *sforzando* ile çalındıktan sonra *fortenin* devam etmesine dikkat edilmelidir. 10. ölçünün son sekizliğinde ateşli karakter yerini melankolik bir ifadeye yerini bırakır. Buradaki *piano nüansı* hiçbir şekilde tempoyu düşürmemesi önerilir.

25. ölçüde *Fa diyez minöre* modülasyon yapılmıştır. *Piano nüansının* tempoyu düşürmemesine ve bu ölçüdeki süre değerlerinin son derece ritmik çalınmasına dikkat edilmesi önerilir. 37 ve 38. ölçülerde klarinet *sol diyez* sesini çalarken piyano partisi takip edilerek 39. ölçünün ikinci vuruşuna piyanistle birlikte aynı tempoda girilmesine dikkat edilmelidir. 43. ölçüye ikinci gelişte *accelerando* yapılarak ikinci *dolaba* gidilir. Burası bölümün başındaki temanın geldiği yerdir.

Codaya geldiğimizde artık gerilim zirveye taşınmaya başlar. Schumann *codanın* 9. ölçüsünde temponun daha çabuk olması gerektiğini belirtmiş olmasına rağmen, 24. ölçüde besteci tarafından yeniden daha çabuk olması gerektiği yinelenmiştir. İşte buradan itibaren tempo açısından her *ikiliği* bir *dörtlük* olarak düşünmek icracıya kolaylık sağlayabilir. Eser , klarinet ve piyanonun *arpej*leriyle coşkulu ve parlak bir şekilde sona erer.

3. JOHANNES BRAHMS'IN HAYATI VE MÜZİĞİ (1833-1897)

Johannes Brahms, Romantik Dönemde, 19. yüzyılın ikinci yarısına eserleriyle damgasını vuran Alman bestecisi ve piyanisttir. Hans von Bülow'un yorumuyla Bach ve Beethoven ile birlikte Brahms, Alman müziğinin, hatta evrensel müziğin Üç B'sinden biri olarak kabul edilmektedir.

Küçük yaşlardan itibaren piyano dersleri almaya başlayan Brahms, Bach ve Beethoven'ın müziğini iyi tanıyan Eduard Marxsen'den kompozisyon dersleri aldı ve halk önünde on dört yaşında ilk konserini verdi. 1850'de Macar kemancı Remenyi ile 1853'te çıktıkları Avrupa turnesinde yaşam boyu dostu olacak olan ünlü kemancı Joachim ve Schumann ailesi (Robert Schumann ve Clara Schumann) ile tanışması, Brahms için bir dönüm noktası oldu. Onun eserlerini inceleyen Robert Schumann, genç bestecinin bir “deha” olduğu kanısına vardı ve yazdığı yazılarla Brahms'ın tanınmasını sağladı. “*Müziğin Yeni Dergisi*’nde Brahms’ı överek Alman müziğinin “gelecekteki doruğu” olduğunu yazdı.”⁵

1860'ta, Joachim, Grimm ve Scholz ile birlikte, Wagner'in öncülük ettiği “Yeni Alman Akımı”na karşı çıkan bir bildiri yayınladı. Bu bildiride Liszt, Berlioz ve Wagner gibi bestecilerin müzikte doğal anlatımı değiştirdiklerini, müzikle resim yaparak, öykü anlatarak “saf müzik”, “mutlak müzik” (absolute) geleneğini bozduklarını ileri sürdü. Böylece Brahms ve üç arkadaşı, yenilikçilere karşı çıkan tutucular sınıfına katılmış oldu. Bestecinin *Handel'in Bir Teması Üstüne Çeşitlemeler* adlı önemli piyano eseri, bu dönemin ürünüdür.

Eski çağların müziğini inceleme fırsatı bulduğu bu dönemde yakın dostu Schumann'ın günün birinde bestelemeyi düşündüğü *Alman Requiemini* yazmaya başladı ve uzun yıllar bu korolu eser üstünde çalıştı. 1865'te biten eser, 1868 yılında Bremen Katedrali'nde seslendirilişiyle büyük başarı kazandı.

⁵ Ahmet Say, Müzik Tarihi, b. 2003, s. 399

Brahms, 1872-75 arasında Viyana Müzik Dostları Topluluğu'nun orkestrasını yönetti. Bundan sonra kendini beste yapmaya adanmış. Senfonik eserlerini 40 yaşından sonra bestelemeye başlamış olan Brahms'ın ilk *İki Senfonisi*, anıtsal *Keman Konçertosu*, *İkinci Piyano Konçertosu* ve *Trajik Uvertürü* 1875 yıllarına denk gelmektedir.

1876'da seslendirilen *Birinci Senfonisi* Hans von Bülow tarafından Beethoven'in onuncu senfonisi olarak nitelendirilmiştir. Bu senfoninin son bölümünde Beethoven'in *Dokuzuncu Senfonisindeki Neşeye Övgü* teması duyurulur. İlk senfoninin başarısı, daha huzurlu ve zarif karakterdeki *İkinci Senfoni*yi yazmasını çabuklaştırmıştır (1877).

1878'de dostu Joseph Joachim için *Keman Konçertosunu* besteledi. Beethoven modeline benzeyen, ancak ilk yorumlandığı sıralar Beethoven'in *Keman Konçertosunu* tahtından indiren bu yapıt, kemanın orkestraya karşı verdiği bir savaşı sergiler. 1879'da piyano için iki *Rapsodi* yazan Brahms, Breslau Üniversitesi'nden "doktora" unvanını aldı ve bu fırsat dolayısıyla *Akademik Festival Uvertürünü* besteledi. 1881'de *Si bemol majör 2. Piyano Konçertosunun* ilk seslendirilişini gerçekleştirdi. 1883'te *Fa majör 3. Senfoni*yi, ertesi yıl da *Mi minör 4. Senfoni*yi besteledi.

1886'da Berlin Sanat Akademisi'ne üye seçildi. Bu yılın büyük bölümünü İsviçre'de geçiren besteci, oda müziği çalışmalarına hız verdi. 1887'de yine İsviçre'de yazdığı keman ve çello için *La minör Konçerto*, Köln'de Joachim ve Hausmann'ın solist olarak katıldığı konserde seslendirildi.

1890 yılında *Sol majör Piyanolu Beşli*yi besteledikten sonra çalışmalarına ara vermek istedi; ancak 1891'de tanıştığı klarinetçi Richard Mühlfeld'in etkisiyle, klarinet repertuarının en güzel eserlerini besteledi. İki sonat, *Klarinetli Beşli* ve *Klarnetli Üçlü*yü besteledi.

1892 yılında yakın arkadaşı Elizabeth von Herzogenberg'in, 1894'te Hans von Bülow'un ve 1886'da Clara Schumann'ın ölümleri, Brahms'ın sağlığını çok sarstı. Clara'nın cenazesine katılmak için gittiği Bonn dönüşünde, dinsel nitelikte olan son iki eserini besteledi. Bunlar: *Dört Ciddi Şarkı* ve *Org için Koral Prelüdlere*. Bu çalışmalar

ölümün yaklaştığını duyumsayan bilge sanatçının karamsar, koyu renkler içindeki, aynı zamanda ölümden sonraki huzuru simgeleyen eserleridir. Besteci, 3 Nisan 1897 tarihinde Viyana'da öldü.

“Johannes Brahms, 19. yüzyılda “mutlak müzik” adına savaş veren en önemli bestecilerden biridir. Burada amacı, müziğe müzik dışı betimleyici başlıklar vermektense, “saf müzik, mutlak müzik” bestelemenin önemini vurgulamaktır. Müzik, bir sahneyi betimlemek, bir öykü anlatmak yerine kendi doğal seslerini, olduğu gibi, bir nesneye bağımsız olarak aktarmalıdır. Bu nedenle kompozisyon ustalığı sergilemiş, özellikle çeşitlemelerinde *kontrpuan* tekniğini titizlikle kullanmıştır. Orkestra dağarcığına kazandırdığı dört senfoni, dört konçerto, *Akademik Festival Uvertürü* ve *Haydn’ın Bir Teması Üstüne Çeşitlemeler*, müzik tarihinin temel taşlarıdır. Dört büyük senfonisinde de dört bölümlü Klasik yapıyı uygulamıştır. Senfonilerde Beethoven ve Schubert’in uyumlu armoni anlayışını örnek almış, Liszt ve Wagner’in öncülüğündeki yeni akıma, *kromatik* anlatıma ilgi duymamıştır. Senfonilerine şarkı ya da koro katmamış, hiç tiyatro müziği yazmadığı gibi hiç opera denemesi de yapmamıştır.”⁶

Brahms’ın, ilk eserlerinde (özellikle; op. 1, 2 ve 5. Piyano Sonatları’ndan Op. 9 Varyasyonu’na kadar) romantik ruh ve teknik, özellikle de Beethoven’a olan hayranlığı görülmektedir. Bundan sonra kendi tarzı ile klasik uygulamaların bir devamcısı olmuştur. İki piyano konçertosu op. 15 ve op. 83 piyano edebiyatının en güç, buna rağmen en güzel eserleridir.

“Brahms’ın koro müziği, Bach’tan sonra yazılmış en görkemli Protestan Kilise müziğidir. *Lied*lerinde ses ve piyanonun kusursuz birliğini sağlamıştır. Besteci tüm yaşamı boyunca 1896’ya dek şarkı bestelemiştir. *Bir Alman Requiem*i bestecinin en geniş kadrolu eseridir. Büyük orkestra, büyük koronun yanı sıra soprano ve bariton soloları yer alır. Brahms, bu *requiem* ile kendini çağdaşları arasında olgun bir besteci

⁶ Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik, b.2003, s.120

olarak kanıtlamıştır.”⁷

19. yüzyılın oda müziği türünde eserler veren bestecilerinin başında gelen Brahms’ın toplam 24 adet oda müziği eseri vardır. Oda müziği çalışmalarında Beethoven’ın eserlerini örnek alan Brahms’ın sayıca çok fazla olmasa da nitelik açısından önemli oda müziği eserleri vardır. Çeşitli çalgı gruplarıyla yaylı dörtlüler, beşliler, altılılar, piyanolu triolar, piyanolu dörtlüler yazdı; klarinet, korno gibi üflemeli çalgıları bu gruplar içinde kullandı. Oda müziği eserlerinde geliştirmeli varyasyon tekniğine sık sık başvurdu. Bu tekniği kullandığı eserlerin başında 1864’te bestelediği *Fa minör Piyanolu Beşli* gelmektedir. Piyanolu sonatlar Brahms’ın oda müziği eserlerinde önemli bir yer tutar. Piyano ve keman için üç, çello ve klarinet için ikişer *sonat* yazdı.

“Müziğini özenle işlediği klasik formlar üzerine kuran Brahms, oda müziği eserlerinde yaratıcı kişiliğini tam anlamıyla yansıtmıştır. “Denebilir ki, Brahms başka hiçbir şey yazmamış olsa bile, oda müziği eserleriyle, müzik tarihindeki özel durumunu edinmiş olabilirdi.”⁸

200 kadar *lied* , 17 kadar *düet* ve çok sayıda halk şarkısı üzerine yaptığı çalışmalar bırakmıştır. Op. 1 *Liebstreu* adlı *lied*’inden son vokal eseri *Dört Ciddi Şarkı* Op. 121’e kadar çeşitli konuları içeren şarkı çalışmaları *lied* formunda da usta olduğunu belli etmektedir. Bunların arasında doğaya ait olanlar önemli bir yer tutar. Koro eserleri arasında *Şans*, *Zafer Şarkısı* ve Op. 45 *Alman Requiemi* başta gelir. Alçak gönüllü bir kişilik ancak otoriter bir kimlik sahibi olduğu söylenen Brahms’ın Klasik ve Romantik müziğe ait uygulamaları kaynaştırma konusundaki başarısının bütün çalışmalarında dikkat çektiğini söyleyebiliriz.

⁷ Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik, b.2003, s.120

⁸ Ahmet Say, Müzik Tarihi, b.2003, s.403

3.1. Klarinet ve Piyano Sonatı No.2 Op. 120

Brahms, 1894 yılında *Op.120 Fa Minör Sonat No.1* ve *Mi bemol Majör Sonat No.2* klarinet ve piyano sonatlarını bestelemiştir.

“Brahms lirik, pastoral ve epik pasajlarla işlediği bu sonatlarında klarinetin tutkulu ve patetik karakterini düşünerek şakacı karakter ve tiz seslerden kaçınmış, çalgının akustik özelliklerini çok dikkatle değerlendirmiştir. Bu iki sonatın viyola-piyano uyarlamalarını da yapan Brahms, keman-piyano düzenlemesini de yapmıştır; ancak bu düzenleme pek az bilinir ve çalınır. *Fa minör Sonat No.1*, 4 bölümden oluşurken, *Mi bemol majör Sonat No.2*, 3 bölümden oluşur.”⁹

Mi bemol majör Sonat No.2, ilk olarak 8 Ocak 1895’te Brahms ve klarinet için yazdığı bütün eserlerini ithaf ettiği ünlü klarinetçi Richard Mühfeld tarafından yorumlanmıştır.

I.Bölüm: *Allegro amabile*: Birinci bölüm, *Sonat allegrosu* formundadır. 4/4’lük ölçüde neşeli tempoda, ezgisel, yumuşak ve barışçı bir temayla başlar ve bütün bölüm boyunca devam eder. Başlangıçta tema klarinettedir, piyano ise klarinetteki temaya eşlik eder. İlk on ölçüde piyano armonilerinin her ölçüde bir değiştiği görülür. Bunun için burada her ölçüyü (vuruşları tek tek düşünmek yerine) bir vuruş içerisinde düşünmek ve bağların müzik açısından önemini vurgulayarak, cümlelerin bütünlüğünü sağlamak önemlidir.

“7. ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşları ile, 8. ölçünün birinci ve ikinci vuruşlarındaki *kromatik* inişin sonunda, ağırlaşmamız gerekir. Barok Dönem’deki *kromatik ezgi* acıyı, zorluğu ifade ederken Romantik Dönem’de ise, gerginliği ifade eder.

⁹ İrkin Aktüze, Müziği Okumak, b.2002, cilt 1, s.414,415

Bu yüzden 8. ölçünün ikinci vuruşunda ağırlaşma yapmalıyız.”¹⁰ Bu ifade, yorumda ipucu olarak kullanılabilir.

11. ölçüde piyanonun sol eli dinlenmeli, çünkü tema burada duyurulur. 22. ölçüde *sotto voce* (yarım ses) olarak belirtilen ara temayı, sessiz süre değerlerinin de müziğin bir parçası olduğu düşünerek çalınmalıdır. Ayrıca burada kuvvetli zamanlar klarinette, kuvvetsiz zamanlar da piyanoda, dengede duran terazi kolları gibidir. Bunun için kuvvetli zamanlar belirtilerek çalınmalıdır.

63. ölçüden itibaren *sol minöre* doğru bir gidiş olmasına rağmen Brahms, *sol minör* akorun gelişini geciktirir ve 78. ölçüde armoni değişimleri başlar. Burada klarinet *üçlemelerle* bu armonileri duyurur. 89. ve 90. ölçülerde klarinetteki *appogiatura* notaları belirgin bir şekilde çalınmalıdır. Buradaki *kromatik* çıkış, gerginliği zirveye doğru götürür ve 92. ölçüde zirveye ulaştırır.

103. ölçüde ana tema başlangıçta olduğu gibi *mi bemol majör* tonunda yeniden gelir. 102. ölçünün son *sekizliğinde* ana temaya girişin daha iyi bir şekilde ifade edebilmesi için hafif bir yavaşlama yapılarak 103. ölçüye geçilmelidir. 162. ölçüde *tranquillo* olarak belirtilen yer *codadır*. Burada klarinet *senkoplarla* ilerlerken kuvvetli zamanlar piyanodadır.

170. ölçüde belirtilen *ritardando*yu doğru bir şekilde yapabilmek için, ölçüye tempoda girerek 3. ve 4. vuruşlarında giderek tempoyu ağırlaştırmalıyız. 170. ölçüde *crescendo* ile ölçünün son *sekizlik* notası olan *si bemol* sesini tempoyu genişleterek duyurmak önerilebilir. 171. ölçüdeki *legato* olarak yazılı ikili *sekizlik* nota gruplarının bağ sonlarını biraz daha kısa keserek, birbirinden ayrı gibi çalınmasıyla daha etkili bir duyuş sağlanabilir. 173. ölçü bölümün son ölçüsüdür.

II.Bölüm: *Allegro appassionato*: Bu bölüm, birinci bölümdeki yumuşak, barışçı karakterin tersine, canlı ve tutkulu anlamında olan *allegro appassionato* karakterdedir.

¹⁰ Nicolas Baldeyrou, Klarnet Sanatçısı 13-14-15 Mayıs 2010 Klarinet Ustalık Sınıfı, Cadde Bostan Kültür Merkezi

3/4' lük ölçüde *Menuet* formunda olan bu bölüm *A-B-A* şeklindedir. *A* bölümü *Sol bemol Majör*, *B* bölümü ise *Si Majör tonalitededir*. 3. zamanda, klarinetin eksik ölçüyle bölüme başlamasına rağmen girişteki *dörtlük* notalar, ölçü başı gibi belirgin çalınmalıdır. Ayrıca piyanodaki armoni değişimlerini göz önünde bulundurarak 8. ölçüye kadar her 2 ölçü bir vuruş olarak düşünülebilir.

42, 43 ve 44. ölçülerde ise yeniden, her *dörtlük* nota bir vuruş olarak düşünülebilir. Ayrıca bu ölçülerde belirtilen *crescendo* ile nüans *forte*ye taşınmalıdır. 65. ölçü *G. P.* (General Pause)dir. Bir ölçü beklendikten sonra klarinette (duygusal ve tatlı olan tema geldiğinde) armoninin *eksene* gittiği bilinmelidir. 81. ölçü *sostenuto* (ağır, temkinli) olan *B* bölümü *Trio*, piyano ile başlar. Buradaki ezgi bir *korall* havasındadır. *Si majör* tonalitededir. Burada hem piyanoda hem de klarinette gelen temayı şarkı söyler gibi ifade etmeliyiz. Zaten besteci tarafından *ma ben cantando* (iyi şarkı) olarak belirtilmiştir. 139. ölçüde yeniden *modülasyon* yapılarak *A* bölümü yenilenir ve bölüm 222. ölçüde sona erer.

III.Bölüm: *Andante con moto*: Bu bölüm, yavaş tempoda olmasına rağmen final olarak eseri tamamlar. 6/8'lik ölçüde tema ve 5 varyasyondan oluşur ve neredeyse bir halk şarkısı hakimiyetindedir. Eserin anlamı ve kolay anlaşılabilirliği açısından her bir *sekizlik* bir *dörtlük* olarak düşünülebilir.

Tema: *Mi bemol majör* tonunda işlemeye elverişli sade bir ezgiden oluşur. Bu sade ezgide bile Brahms'ın ağırbaşlılığı hissedilir. 14 ölçüden oluşan temada dikkat edilmesi gereken, en küçük motifleri bile birbirinden ayrılarak çalınmasıdır. Ona rağmen tüm cümle *legato* olarak düşünülmelidir.

I.Varyasyon : 14 ölçüden oluşan I. Varyasyon, temanın daha sadeleşmiş halidir. Buna karşın, piyanoda *ritmik* değerler küçülmüş ve *senkoplu* bir hal almıştır. Kuvvetli zamanlar klarinettedir.

II.Varyasyon : 14 ölçüden oluşan II. Varyasyonda, roller yer değiştirerek tema piyanoya, eşlik görevi ise klarinete geçer. Burayı klarinet *hafif* (leggiero) çalmalıdır. 37.

ölçüde melodi yine klarinete geçer. 38. ölçüdeki *onaltılık üçlem*leri sıkıştırmadan ve *legato* bir şekilde çalmak gerekir.

III.Varyasyon : Aynı şekilde 14 ölçüden oluşan bu bölüm, temanın daha küçük ritimlerle çeşitlenmiş halidir. Klarinet ve piyano soru-cevap ilişkisi içerisindedir. Teknik olarak diğerlerine göre daha zor olan bu bölüm, olabildiğince hafif çalınmalıdır.

IV.Varyasyon : Bu varyasyon da 14 ölçüden oluşur. *Koral* havasında yazılmıştır. Klarinet ve piyano *senkoplar* çalar. III.Varyasyonun aksine tema daha sadeleşmiş haldedir. Bu bölümde *senkopların* öne çıkarılmasına dikkat edilmelidir.

V.Varyasyon : *Allegro* (neşeli bir çabuklukta) ve 2/4' lük ritimde olan bu bölüm, *mi bemol minör* tonalitededir. 27 ölçüden oluşan bu çeşitlemede, ölçü birimi değişmiş olsa bile temayı yine duyabiliriz. Bu bölüme piyano *marcato* (vurgulu, aksanlı) ile başlar ve 78. ölçünün ikinci vuruşunda ezgiyi klarinete bırakır. 90 ve 91. ölçülerdeki piyano partisini incelersek, *ritmik* genişlemenin olduğunu görebiliriz. 96 ve 97. ölçülerde klarinetteki *sekizlik* notalar, *varyasyonun* son iki ölçüsünü oluşturmaktadır. Sonrasında *Piu tranquillo* (daha fazla sakin) olarak belirtilen *coda* geleceğinden, bu gelişti hazırlamak adına 97. ölçüde tempo ağırlaştırılabilir.

Coda : 2/4'lük sakin tempoda klarinetin *üçlemeler*le başladığı, 102. ölçüde yine temaya gönderme yaptığı *codada*, ritimsel zenginlik göze çarpar. *Senkoplar*, *kromatik iniş*, *arpejler*, *armonik yürüyüşler* *codanın* zengin yapısını göstermektedir. Brahms, *varyasyonlarda* gösterdiği yaratıcılığını burada doruğa doğru çıkarmaktadır. 127. ölçüden itibaren tempo ileriye (*accelerando* gibi) taşınmalıdır. 135 ve 136. ölçülerde piyano partisini iyi takip edilmelidir, çünkü 136. ölçünün son sekizliğinde piyanonun çaldığı tema, klarinette kuvvetsiz zamanda başlar. Bu pasaj birliktelik açısından önemlidir. Eser, parlak ve barışçı bir hava ile sona erer.

4. GIOACHINO ROSSINI - YAŞADIĞI DÖNEM VE BESTECİLİĞİ (1792-1868)

İtalya’da, Pesaro Kasabası’nda doğdu (1792). Çocukluğunda klavsen dersleri aldı. Bologna’da Padre Tesei ile *Liceo Comunale*de de Padre Mattei ile çalıştı.

İlk operası *Evlilik Sözleşmesi*, (*La Cambiale di Matrimonio*) 18 yaşında Venedik’te sahnelendi, dördüncü eseri ciddi opera *Tancredi* ve beşinci eseri komik opera *Cezayir’de İtalyan Kız* (*L’Italiana in Algeri*) operaları ile ün kazandı. Başyapıtı olduğu düşünülen *Sevil Berberi* (*Il Barbiere di Siviglia*) operası 24 yaşında iken Roma’da sahnelendi. Sindrella masalından esinlendiği *Külkedisi* (*La Cenerentola*) operasını aynı yıl (1816’da), son operası olan ve fırtına sahnesi ve bale müziği ile ünlenen *Guillaume Tell* de 37 yaşına kadar tamamlayan Rossini, 39 operası ile opera besteleme dönemini sonlandırdı.

1855’te geri döndüğü Fransa’ya yeniden yerleşti, evi sanatçıların buluşma noktası haline geldi. Bu dönemde “yaşlılık günahları” diye adlandırdığı eserleri besteleyip, kendi salonunda seslendirdi ve 13 Kasım 1868’de hayatını kaybetti.

1800 yıllarında İtalya müzikal bir kriz içindeyken büyük bir yetenek ve yaratıcılığa sahip, komedi ve ciddi konularda eserler veren Gioachino Rossini bu krizi yenecekti. Besteci genellikle komik operalarıyla anılsa bile, lirik trajedi alanında da büyük atılımlar yapmış, bu atılımlar Verdi’nin zamanında tercih edilen dışa vurum şekli olmuştur.

“Rossini, 18 yaşından 30 yaşına kadar uzanan 12 yıl içinde ciddi ve komik opera alanlarında toplam 32 opera besteledi. Bestelediği ciddi operalar arasında en önemli olanları, 1813’te Venedik’te sahnelenen *Tancredi*, 1816’da Napoli’de sahnelenen *Otello* ve Sir Walter Scott’un romanını temel alan ve 1819’da Napoli’de sahnelenen *Göldeki Kadın*’dır. İlk olarak 1816’da Roma’da sahnelenen *Sevil Berberi*, komik opera literatürünün en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilir. Rossini’nin orkestrasyon anlayışı, her çalgının bireysel karakterini bütün inceliğiyle ortaya çıkartmasıyla

biçimleniyordu. Operalarındaki armonik devinim ise üst partilerdeki akıcı ezgileri destekleyen karmaşık olmayan bir yapıya sahipti.”¹¹

Rossini, Romantik Dönem’i başından sonuna kadar yaşamıştır. Ancak onun yapıtları için *Romantik* nitelemesini kullanmak yerinde olmaz. Çağdaşları gibi düşlemsel, fırtınalar estiren, derin duygular uyandıran, doğaüstü güçlerde esin arayan özellikleri yoktur. Eserleri, ne Carl Maria von Weber, ne Robert Schumann, ne de Hector Berlioz’un eserlerine benzer. Daha çok Klasik Dönem’in konularını almış, Gaspare Spontini ve Luigi Cherubini gibi Fransız Büyük Opera türünün yaratıcıları olan İtalyan bestecilerin Klasik yapısını kullanmıştır. Ludwig van Beethoven, Rossini konusunda: “Rossini, yetenekli, tatlı sesli bir besteci; müziği zamanın saçma ve yüzeysel duygularını okşayan ruhuna uygun; Almanların bir operayı bestelemeleri yıllar sürmesine karşılık, onun üretkenliği bir operayı haftalar içinde bitirecek kadar fazla”¹² demiştir.

Rossini, İtalyan opera tarihinde, geleneksel İtalyan opera sanatına bağlı kalmış bir bestecidir. Bu geleneğe göre opera sanatında başlıca amaç, izleyiciye zevkli bir zaman geçirtmek ve onu duygulandırmaktır. Bunun için de melodik akış içinde, zekice düşünülmüş, çabucak etkileyen, uzun, duygusal ayrıntılarla oyalanmayan bir yöntem kullanılmalıdır. *Bel cantoyu* operalarında yoğunlukla işlemeye çalışan Rossini, opera sanatçısının ses olanaklarını da çok iyi bildiği için operalarındaki karakterlerinin ses *teknikğine* özen göstermiştir.

Opera dünyasında 1800-1850 yıllarına denk gelen ve *Bel Canto* olarak adlandırılan dönem, insan sesinin gücünü, sınırlarını ve olanaklarını, ayrıca güzel şarkı söyleme kavramını tüm stillerden daha çok öne çıkarmıştır. Bu dönem Rossini, Donizetti ve Bellini’nin eserleriyle özleştirilmiştir. Bu besteciler, klasik dönem bestecisi Mozart ile geç romantik dönem bestecileri Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Richard Strauss ve Giacomo Puccini arasında bir köprü oluşturmuşlardır.

¹¹ İ. Boran, K.Y.Şenürkmez, Çok Sesli Batı Müziği, b.2007, s.197,198

¹² Frida Knight, Beethoven ve Devrim Çağı, b.2005, s.185

Rossini'nin operaları kadar ünlü olan opera *uvertür*leri, bugün de konser programlarında yer almaktadır. Örneğin: *Hırsız Saksâğan*, *Guillaume Tell*, *Sevil Berberi*, *Semiramide uvertür*leri zarif ezgileri, özel *crescendoları* ve zengin orkestralarıyla senfonik müzik edebiyatının birer parçası olmuşlardır.

Rossini, Osmanlı müziğinden çeşitli yönleriyle etkilenmiş, *İtalya'da Bir Türk, II. Mehmet ve Korent Kuşatması* (II. Mehmet'in değişime uğramış şeklidir) gibi operalarında Türk müziği özelliklerinden yararlanmamış olsa da, Türk tiptemesi yaratmıştır. Rossini'nin İtalya'da iki önemli izleyicisi vardır. Bunlar: Donizetti ve Bellini'dir.

4.1 Giriş, Tema ve Varyasyonlar

Rossini, orijinali *Do klarinet* için yazılmış olan, ama genellikle *Si bemol klarinet*le de çalınan bu eseri yazdığında, en fazla 18 yaşındaydı. Klarinet için yazılmış bir koloratür (*coloratura*) *aryası* olarak düşünülmüştür. Girişi izleyen eserin ikinci yarısında bir anda ortaya çıkan orta hızda bir tema, klarinet tarafından duyurulur. Eserde bir kere duyurulan bu melodi için Rossini, beş *varyasyon* sunar. Bu çeşitlemelerden ilk üçü neşe doludur ve klarinet, *koloratür* süslemelerin yoğunluğuna katkıda bulunur. *Dördüncü varyasyon* ise ilk üçünün tersine yavaştır ve *minör* tonalitededir. Bununla beraber Rossini, yaylı çalgılar eşliğine koyduğu *pizzicatolarla* belirgin neşeli hissini de elinde tutar. Beşinci *varyasyon* ve *coda* klarinet için keyifli bir çalış ve melodi açısından zenginlik gösterir.

Giriş : *Andante (Sostenuto)*: Giriş bölümü, *Mi bemol majör* tonunda, hızlanmayan özgür (yürük) bir anlatımdadır. Orkestra ile başlayan bölüm 6/8'lik ölçüde yazılmıştır. Rossini'nin klarineti *koloratür soprano* gibi düşündüğü bu bölüm, her *sekizlik* bir vuruş olarak düşünülebilir. Tempoyu çok ağır düşünmeden, klarinet 7. ölçünün son

sekizliğinde *mezzopiano (mp)* nüansla başlatılmış olsa da, klarinetçinin kendisine eşlik eden orkestrayı düşünerek *nüansını* biraz daha *mf (mezzoforte)* olarak duyurması iyi olur. Bununla birlikte çok düşük bir nüansla başladığı durumda bölüm içerisinde gelen üçüncü *oktav*daki pasajlarda zorluk çekmesi kaçınılmazdır. Rossini'nin zengin melodilerini sergilediği bu bölümde, klarinetin bir *kadans*ı andıran girişi, 17. ölçünün başındaki *mi bemol* sesi ile sona erer ve 17. ölçünün son *sekizliğinden* itibaren tempo biraz daha canlanır. 18. ölçüden itibaren klarinet, adeta bir *soprano* gibi şarkı söyler.

24. ölçüdeki iki *oktavlık melodik do minör* çıkışı *tempoyu* koruyarak hızlandırılmadan yapılmalıdır. Bu çıkış, noktalı *dörtlük do* sesinin ikinci ve üçüncü vuruşları içerisinde eşit olarak çalınmalıdır. 31. ölçünün son *onaltılık* notası geciktirilerek 32. ölçüdeki *si bemol* sesine bağlanmalıdır. Buradan itibaren orkestra *tutti* bölümü çalarken, 38. ölçünün son *sekizliğinde* solo klarinetindir. 39. ölçüde gelen, klarinetin 3. *oktavındaki sol* sesinin *entonasyonuna* dikkat edilmelidir. Klarinetçi burada *entonastonu* dudağı ile ayarlayabilir. 43. ölçü *kadansın* başladığı yerdir. Klarinetçinin tekniği ve müzikalitesini sergileyeceği *kadansta* özellikle 3. *oktavdaki* sesleri çalarken kamışın sıkılmamasına ve klarinetin içine gönderilen havanın azaltılmamasına özen gösterilmelidir ki tiz sesler kolaylıkla çıkabilsin.

Kadansın bitimindeki 45. ölçüye tempoda girmeli ve ikili olarak bağlanmış nota gruplarını büyük bir *legato* içerisinde düşünerek çalınması önerilir. 46. ölçünün ikinci üç *sekizliğindeki si bemol* notasını tempoyu genişleterek düşünürsek, 47. ölçüye daha ağır başlayabilmek ve bunu hazırlayabilmek kolaylaşır. 47. ölçüde ağırlaşan tempo aşama aşama hızlanarak, 49. ölçüye kadar getirilmelidir. 50. ölçünün ilk *sekizliğinden* sonra nefes alınmalı ve *mi bemol majör* arpej parlak bir şekilde çalınarak bölüm sonlandırılabilir.

Tema : *Allegretto: 4/4'* lük ölçüde canlı bir tempoda *tema* eksik ölçüyle başlar. İşlemeye çok elverişli olan temada *artikülasyonlar* doğru şekilde belirtilmelidir. Başlangıçtaki ilk üç *sekizlik* nota *piano* nüansında ve tam bir *staccato* olmalıdır. Bu karakter tema boyunca korunmalıdır.

Varyasyon I : Piu mosso : Daha canlı bir tempoda temanın *üçlemeler*le çeşitlenmiş halidir. Burada dikkat edilmesi gereken önemli nokta, *staccatoların* çok kısa olmamasıdır. Akıcı bir şekilde çalınabilmesi için *staccato* bile olsa çalarken klarinetin içine sanki *legato* bir pasaj çalıyormuşçasına klarinetin içine hava gönderilmesi önerilir.

Varyasyon II : Temanın *onaltılıklar* olarak çeşitlenmiş halidir. Burada da önemli olan, cümlelerin *legato* içerisinde çalınabilmesidir. Teknik açıdan zor olmasa da öneminin vurgulanması gereken bir bölümdür.

Varyasyon III : Bu *varyasyon*, arpejlerden oluşmaktadır. Temponun hızlı olmasından dolayı *staccatoların* kalitesini aynı düzeyde tutmak zordur. *Arpejlerin* kolay ve etkili çalınabilmesi için yukarıya çıkan seslerin tam tersi, aşağıya iniyormuş gibi düşünülmesi, kamışın sıkılmadan ve klarinetin içine bol hava gönderilerek çalınması önerilir.

Varyasyon IV : Largo Minore : Temanın, ağır tempoda ve *minör* tonalitede çeşitlenmesiyle oluşan dördüncü *varyasyon*, etkileyici bir bölümdür. Burada her bir *sekizlik* nota bir *dörtlük* nota gibi düşünülmelidir. *Appogiatura* notaları müziğin anlam kazanması açısından çok önemlidir. Onun için *appogiaturaların* belirtilerek icra edilmesi önerilir. Bu bölümde *piano* nüansında çalarken tizleşmemeye dikkat edilmeli ve *piano* nüansında çalınabilmesi için kamışın sıkılmaması önemlidir. Aksine bol hava gönderilerek daha etkileyici ve dolgun bir ses renginde çalınması düşünülebilir.

Varyasyon V : Maggiore : Final bölümüdür ve besteci tarafından temponun daha da hızlanması gerektiği belirtilmiştir. *Si bemol majör arpejler, diziler, trioleler, staccatolar, legatolar* ve *appogiaturalar*, beşinci *varyasyonun* ne kadar çeşitli olduğunu ve Rossini'nin yaratıcılık konusunda ne kadar üretken olduğu gösterir. Rossini, *codada* klarinetin ses sınırlarını zorlar. Eser parlak bir şekilde sona erer.

5. IGOR STRAVINSKI (1882-1971) – 20. YY VE MÜZİĞE GETİRDİĞİ YENİLİKLER¹³

Tarihteki bütün kültürel değişimler belli bir süreç içinde olduğu için, yeni müzik hareketinin başlangıç tarihini belirlemek mümkün değildir. Bazı müzikbilimciler tarafından Claude Debussy'nin *Bir Pan'ın Öğleden Sonrası* adlı eserinin Paris'te 1894'teki ilk seslendirilişi çağdaş müziğin başlangıç tarihi olarak görülmektedir. Bunun öncesinde Richard Wagner, *Tristan ve Isolde* operasında, *kromatik ezgileme* yapısının sonucu olarak geleneksel *armoni* sisteminin sınırlarını zorlamış, Lizst ise son döneminde, geleneksel üçlü aralığı gözden düşüren dörtlü, beşli ve yedili aralıklar kullanarak piyano eserleri bestelemiştir. Debussy'nin Wagner'den, hatta Musorgski'den de etkilendiği ve Eric Satie tarafından yüreklendirildiği bilinmektedir.

20. yüzyılda dünyada meydana gelen teknolojik, kültürel, bilimsel, sosyal alanlardaki değişimler dönemin sanatçıları da derinden etkiledi. Sanatın önceki dönemlerinin aksine çeşitli anlatım yolları vardı ve sanat sık sık değişim geçiriyordu. Söz konusu değişimler kısa süreler içinde görüldüğü için, bazen bir sanatçı, hayatı boyunca birkaç anlatım yolunu ile kendini yenilemek gereğini duyabiliyordu. Bunun en belirgin iki örneği, Resimde Pablo Picasso (1881-1973) ile Müzikte Igor Stravinski'dir (1882-1971).

20. yüzyıl, çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Önceki dönemlerin akımları, ana rengini belirleyen kavramlarla açıklanabilmiştir. Örneğin, Rönesans “Hümanizm”, Klasisizm “Aydınlanma”, Romantizm “bireysel duygu” gibi kavramlarla tanım kazanabilirken, 20. yüzyılı bu tür kavramlarla tanımlamak mümkün değildir. Çünkü “Çoğulculuk” bu yüzyılın başlıca özelliğidir.

¹³ Bu konu, Önder Kütahyalı, *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ahmet Say, *Müzik Tarihi ve Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik*, kaynaklarından yararlanılarak hazırlanmıştır.

“Uyumsuz sesler, 20. yüzyıl müziğinin karakteristik özelliğidir. Oysa tarih boyunca müzik sanatı, sadece uyumlu seslerin değil, uyumsuz seslerin de arayışını sergiler. 20. yüzyıl bu yaklaşımı bütünüyle üstlenmiştir. Teknik bir sorun gibi gözüken *uyumsuz seslerin* kullanımı, yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanır: Artık müzik *güzel ve uyumlu* olanı anlatmak ve dinleyicinin hoşuna gitmek zorunda değildir. *Çirkin* olanı da rahatça anlatabilir. Çirkinlik, yaşamın doğal bir parçasıdır. Sanatın amacı çirkin olanı yaratmak olamaz. Ancak sanat, çirkin olanı anlatmaktan da geri kalmaz. Asıl önemli olan, anlatımın etkililiği ve inandırıcılığıdır.”¹⁴

20. yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği, tonal düzenin yıkılarak, yerine on iki ton düzeninin kurulmuş olmasıdır. Arnold Schönberg tarafından bulunan bu sistemi, öğrencileri A. Berg ve A. Webern kullanarak geliştirmişlerdir.

Yirminci yüzyıl müziğinin önde gelen bestecilerinden olan Stravinski, şan sanatçısı (bas) Feodor Stravinski’nin oğlu olarak St. Petersburg yakınlarındaki bir kasabada doğdu. Petersburg Üniversitesi’nde hukuk eğitimi aldığı yıllarda teori ve armoni dersleri almaya başladı. 1907’de Rimski-Korsakov’dan iki yıl boyunca *orkestrasyon* ve *kompozisyon* dersleri aldı. Daha sonra hukuk eğitimini bırakarak hayatını müziğe adadı.

“Igor Stravinski’nin besteciliği üç döneme ayrılabilir:

- 1) 1920’ye kadar süren ve Rus müziğinden yararlandığı ilk dönem.
- 2) 1920-1950 yılları arasındaki Neo-Klasik Dönem.
- 3) 1950-1971 yılları arasında çalıştığı Serial Dönem.”¹⁵

Stravinski, yaşamının çoğunu İsviçre, Fransa ve Amerika’da geçirmiş olmasına rağmen ülkesi Rusya’nın etkisini hiçbir zaman kaybetmemiş ve yaşamı boyunca eser üretebilmiştir.

¹⁴ Ahmet Say, Müzik Tarihi, b. 2003, s. 468

¹⁵ Ahmet Say, Müzik Tarihi, b.2003, s. 487

Stravinski, 1908’de ilk eserleri *Scherzo Fantastique* ve *Havai Fişekleri* besteledi. Rimski-Korsakov aracılığıyla bu eserleri ünlü Rus bale yönetmeni Sergey Diagilev’e sundu. 1910’da Diagilev’in sipariş ettiği ilk balesi *Ateş Kuşunu* besteledi. Stravinski, *Ateş Kuşu* balesinden sonra iki bale eseriyle daha da önem kazandı. Bunlar: Diagilev’in Rus Baleleri çevresinde sahnelediği *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (1913)ydi. *Bahar Ayini* ilk gösteriminde büyük bir skandala yol açtı. Günümüzde ise 20. yüzyıla yön veren en önemli eserler arasında yer almaktadır.

Bestecinin *Bahar Ayininde* kullandığı *çok-ritimli (poliritmik)* teknik, sıradışıydı. Değişen ölçü değerlerinde değişik ritimler yer alıyor ve ritmik canlılık, melodik çizgileri bir arada duyuruyordu. Stravinski’nin bu müziğini Debussy olumlu karşılamıştı.

Stravinski, 1917’de Rusya’da patlak veren Ekim Devrimi nedeniyle bir süre ülkesinden uzak kalmak zorunda kaldı. Bu dönemde ülkesinin halk dansları ve masallarını inceledi. Diagilev’e bundan sonra sunacağı bale, bir Rus köy düğününü canlandıracaktı. Böylece ortaya çıkan *Düğünler* başlıklı sahne *kantatı*, renkli tınları, canlı ritmi ve vurmali çalgılardaki özeniyle nice akımı ve besteciye etkiledi. Ayrıca İsviçreli romancı Ferdinand Ramuz’la birlikte *L’ Histoire du soldatı (Askerin Öyküsü)* besteledi.

1920’den sonra Fransa’ya yerleşen besteci, Neoklasik (Yeni Klasikçilik) stili benimsedi. 20. yüzyılda, Klasik, Barok, hatta Barok öncesi dönemlere başvuran bestecilerin benimsediği akımdır Neoklasisizm. Bu akımın öncüsü Stravinski’nin kullandığı, Klasik dönemin başlıca ilkelerinden olan “denge, soğukkanlılık, nesnel tutum, program müziğine karşı olarak salt müzikten yana olma, egemen kontrpuan dokusu” onun ikinci dönemin eserlerinin başlıca özelliklerindendir. Kullandığı armoni *modal* ya da *çok-tonlu* tekniklere dayansa da sonuçta *tonal*dir. 1920’de İtalyan Barok bestecisi Pergolesi’nin müziğine dayanan *Pulcinella* balesi Stravinski’nin Neoklasik stildeki ilk eseri olarak bilinir. Bestecinin, *Bahar Ayini* skandalından sonra bu eserle ılımlı bir deyişe yöneldiği görülmüştür. *Oedipus Rex* (1927-Kral Oedipus) adlı *opera-oratoryosunu*, Handel-Verdi yapısında, *Dumbarton Meşeleri* başlıklı oda müziğini,

Johann Sebastian Bach'ın *Brandenburg Konçertoları*ndaki çalgı düzeninde; *Hovardanın Sonu* adlı operasını da Mozart'ın *komik operası* biçiminde bestelemiştir.

Stravinski 1951'de, Anton Webern, Arnold Schönberg ve Alban Berg'in müziğini inceledikten sonra dizesel müziğe yöneldi. Bu yöntemle bestelediği ilk eser, *Cantata*dır (1952). Onu, 1955'te bestelediği koro eseri *Canticum sacrum* ve *Agon* (1957) başlıklı bale müziği izledi.

Debussy ve Schönberg ile birlikte 20. yüzyıl müziğine yön veren Rus besteci, piyanist, orkestra yönetmeni ve müzik düşünürü Stravinski'nin 1967 yılında sağlığı bozulmaya başladı ve beste yapma gücü azaldı. 1969'da Los Angeles'dan ayrılarak New York'a taşınan besteci, 6 Nisan 1971 günü yaşama veda etti. Cenazesi Venedik'e götürülerek San Mikele adasında, ünlü bale yöneticisi Diagilev'in yanına defnedildi.

“Stravinski'nin bestecilik dönemleri, 20. yüzyıl müzik tarihinde değişik akımların öncülüğünü yapmıştır. İlkelcilik (Primitivism), Neoklasisizm (Yeni Klasikçilik), Folklorculuk ve hatta Gelecekçilik bile Stravinski'den ışık almış akımlardır. Her dönemde değişik giysilere bürünse de ritim ögesine ayrıcalık tanınması bestecinin özelliğidir. *Düğünler Kantatı* (*Les Noces*) gibi en yalın dokudaki eserinden, *Bahar Ayini* (*Le Sacre du printemps*) gibi en karmaşık armoniyi kapsayan eserine kadar ritmin gücü her şeyin üstündedir. Hemen her eserindeki bir diğer ortak payda, tiyatro ve dans olgusunu kullanmasıdır.”¹⁶

¹⁶ Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik, b.2003, s.223

5.1. Solo Klarinet için Üç Parça

Igor Stravinski, 1918 yılında *L'histoire du soldat* (Askerin Öyküsü)'nü besteledi. Bu eserin ilk yorumlanışına maddi destek sağlayan Werner Reinhart, aynı zamanda hevesli bir amatör klarinetçiydi. Stravinski, Reinhart'a minnetini ifade etmek için *Solo Klarinet İçin Üç Parça* (1919) adlı eserini besteledi. Reinhart, Stravinski'nin bu küçük hediyesinden şüphesiz çok memnun kalmıştır. Stravinski'nin bütün eserlerinde görülen *ritimsel* güç bu eserde de hakimdir.

I.Parça : *Sempre p e molto tranquillo* : Daima *piano* ve çok sessiz olarak belirtilen bu çok kısa parçaların ilki, klarinetin *chalumeau* (şalümo) bölgesindedir. Sessizliğe karışmaya hazır görünen melodi bu bölgenin serin tonunda duyulur. Melodi, bitişten hemen önce canlanıp, ikinci parçaya geçişi sağlar.

Bu parça, *La klarinet* için yazılmıştır. Sürekli değişen ölçülerin daha kolay algılanabilmesi açısından her bir *sekizlik* notanın bir *dörtlük* nota olarak düşünülerek çalışılması önerilebilir. *Appogiatur*ler bu bölümde çok önemlidir ama ağır tempoyu göz önünde bulundurarak bu *appogiatur*ler çok keskin çalınmamalıdır. Ayrıca besteci tarafından belirtilen nefes yerleri eserin anlamının ifadesi açısından çok önemlidir. Nefes almadan önceki nota *decrescendo* ile tamamlayarak bütünü oluşturmak önerilebilir.

II.Parça: Teknik açıdan zor olan ikinci parça da *La klarinet* için yazılmıştır. Ölçü çizgileri olmaksızın yazılan bu minyatür parça, büyük aralıklı arpejlerle başlar. Bölüm içerisinde her *sekizlik sekizliğe*, *onaltılık onaltılığa* ve üç tane birleşik *onaltılık* da *sekizlik* süre değerinde olması gerektiği besteci tarafından belirtilmiştir. Temponun hızlı olması ve parçanın ilk bölümünde *arpej*lerin aralıklarının geniş olması bu bölümü çalma açısından zorlaştırır. Klarinetçinin bu eseri çalışırken her *sekizliği dörtlük* nota olarak düşünmesi ve tempoyu da belirtilenden daha ağır şekilde düşünerek çalışması önerilir.

Hıçkırık karakterde *appoggiatur*lerle ayrılan orta bölüm *pianissimo* nüansındadır. *Appoggiatur*ler orta bölümde keskin yapılmalıdır. Bölümün sonunda yine üç *onaltılık* ve iki *onaltılıklardan* oluşan bölüm başındaki *arpej*ler geri gelir. Buraya başlarken tempoyu aşama aşama hızlandırılmalı ve *puandorga* gelinen yer, tempo açısından en hızlı olunan yer olmalıdır. *Puandorgtan* sonra gelen *arpej*, son söz gibidir. Sonunda *poco ritardando* (az bir yavaşlama) ile yazıldığı gibi bitirilmelidir.

III.Parça: Yıldırım hızıyla giden cazvari küçük bir kompozisyon olan üçüncü parça *L'Histoire du soldatın Ragtime (Askerin Öyküsü)* bölümünü anımsatır. Başından sonuna kadar *forte* nüansında olmasını besteci belirtmiştir. Stravinski müziğinin *ritimsel* özelliği, bu bölümde de dikkati çeker. Bütün esere hakim olan *appoggiatur*ler burada da çok önemlidir. Çok keskin yapılmalı ve bütün bölüm “arsızca” çalınmalıdır. Ayrıca belirtilen bütün *aksanlar* güçlü bir şekilde yapılmalıdır. Bu bölüm çalışılırken ilk olarak *ritimsel* zorlukları çözebilmek için çok yavaş tempoda ve her *onaltılık* süre değeri bir *dörtlük* süre değeri olarak düşünülerek çalışılması önerilebilir. Eserin son ölçüsündeki *puandorgtan* sonra gelen *appogiatura* notası olan *sol* ile *onaltılık sol* sesi eserin tamamının aksine, *piano* nüansı ile yazıldığı gibi tamamlanmalıdır.

SONUÇ

Bu eser metni çalışmasında, üflemeli çalgı olan klarinet, Romantik Dönem bestecisi olarak Robert Schumann, Johannes Brahms'ın hayatı ve müziği, Gioachino Rossini'nin yaşadığı dönem ve besteciliği ve Igor Stravinski'nin 20. yüzyıl ve müziğe getirdiği yenilikler incelenmiştir.

Ayrıca adı geçen bestecilerin klarinet repertuvarına kazandırmış oldukları eserlerin yorumlanışlarıyla ilgili ve klarinet repertuvarında önemli yeri olan bu eserler hakkında çeşitli bilgiler de verilmiştir.

Robert Schumann'ın *Fantasiestücke Op. 73* eseri, bir klarinetçinin tekniğinden çok, müzikalitesini ve kondüsyonunu geliştiren bir eserdir. Schumann'ın bütün eserlerinde gördüğümüz şiirsel anlatımı bu eserde de görebiliriz.

Alman Müziği'nin son romantik bestecisi olan Johannes Brahms'ın Klarinet repertuvarına önemli bir katkısı olmuştur. Eser metni çalışmamda ele aldığım *Klarinet ve Piyano Sonatı No. 2 Op. 120*, bestecinin klarinetin, tutkulu ve patetik karakterini düşünerek, lirik, pastoral ve epik pasajlarla işlediği bir eserdir. Bu eser, bir klarinetçinin müzikalitesini geliştiren, yorumunu sergileyebilmesini sağlayan özelliktedir. Sadece klarinet sonatı olmadığını, piyano partisinin de önem taşıdığını ve ancak ikili olarak çalındığında bir anlam kazandığını gösteren eserdir.

İtalyan opera tarihinin en çok opera besteleyen bestecisi Gioachino Rossini'nin klarinet için bestelediği *Giriş, Tema ve Varyasyonlar* adlı eseri teknik ağırlıkta olup, gösterişli bir eserdir. Bu eser bir klarinetçiyi teknik olarak ileriye götürdüğü gibi, varyasyon tekniğinin de güzel bir örneğidir.

20. Yüzyılın önde gelen bestecilerinden olan Igor Stravinski'nin klarinet için bestelediği *Solo Klarinet için Üç Parça*, bestecinin bütün eserlerinde görülen ritimsel gücün hakim olduğu bir eserdir. Bu eser klarinetçinin teknik olarak çok ileri düzeyde

olduğunu gösterir. Aynı zamanda zorluğu sebebiyle klarinetçiye sabırla çalışmayı öğreten bir eserdir.

Resital programındaki bu eserlerin, gerek teknik gerekse yorumsal açıdan en iyi şekilde icra edilebilmesi için klarinetçinin profesyonel seviyeye ulaşmış olması gerekmektedir.

Klasik müzik alanında kaynak sıkıntısı yaşadığımız ülkemizde bu eser metni çalışmasının, resital programındaki eserler hakkında araştırma yapacak öğrencilere yardımcı olması amaçlanmıştır.

7. EKLER

BSB

2

PHANTASIESTÜCKE

für Pianoforte und Clarinette

(ad lib. Violine oder Violoncell)

von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 73.

Schumann's Werke.

Serie 5. N° 9.

I.

Zart und mit Ausdruck. (♩ = 80.)

Componirt 1849.

Clarinetto in A.

Pianoforte.

The musical score is written for Clarinet in A and Piano. It consists of five systems of music. The first system shows the Clarinet and Piano staves. The second system continues the music. The third system shows the Clarinet and Piano staves. The fourth system continues the music. The fifth system shows the Clarinet and Piano staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'sp', and 'pp'.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Original-Verleger: Raabe & Plathow in Berlin.

R. S. 28.

Ausgegeben 1885.

This page of musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'sp' and 'pp'. The piece appears to be a piano solo, with the right hand often playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The notation is written in a clear, professional style, typical of a musical score.

BSB

4

pp

sp

p

f

pp

sp

sp

This musical score is for a piano and voice piece, page 37. It consists of five systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass staff. The voice part enters in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and the instruction 'attacca'.

f

pp

sp

f

f

dim.

p

attacca

II.

Lebhaft, leicht. (♩ = 138.)

p *sf* *pp* *sf* *pp* *cresc.* *sf* *sf* *sf*

R.S. 28. *

Handwritten musical score for piano, measures 1 through 28. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' (Allegro). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) starts with a forte (f) dynamic. The second system (measures 5-8) includes a piano (p) dynamic. The third system (measures 9-12) includes a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 13-16) includes a piano (p) dynamic. The fifth system (measures 17-20) includes a piano (p) dynamic. The sixth system (measures 21-24) includes a piano (p) dynamic. The seventh system (measures 25-28) includes a piano (p) dynamic. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for piano, measures 1 through 28. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' (Allegro). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) starts with a forte (f) dynamic. The second system (measures 5-8) includes a piano (p) dynamic. The third system (measures 9-12) includes a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 13-16) includes a piano (p) dynamic. The fifth system (measures 17-20) includes a piano (p) dynamic. The sixth system (measures 21-24) includes a piano (p) dynamic. The seventh system (measures 25-28) includes a piano (p) dynamic. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

BSB

8

This image shows a page of musical notation for a piano piece. The score is written on a grand staff with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando), and *cres.* (crescendo) are used throughout. There are also markings for *Qw.* (quarter note) and *Qw.* (quarter note) with a star symbol. The notation includes slurs, ties, and a repeat sign at the end of the piece. The page is numbered 10 in the bottom right corner.

R.S.28.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*pp*) dynamic. The lower staff (bass clef) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) dynamic, and then a fortissimo-piano (*fp*) dynamic. The key signature is two sharps (F# and C#). The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket.

Second system of musical notation. The upper staff continues with a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) marking. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a fortissimo-piano (*fp*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a fortissimo (*f*) dynamic, followed by a fortissimo-piano (*fp*) dynamic, and then a fortissimo (*f*) dynamic. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket.

Coda.
Nach und nach ruhiger.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket.

Fifth system of musical notation. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket.

III.

Rasch und mit Feuer. (♩ = 160.)

Musical score for III. Rasch und mit Feuer. (♩ = 160.). The score is written for piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody is marked with a forte (f) dynamic. The bass line is marked with a forte (f) dynamic. The second system continues the melody and bass line. The third system includes a piano (p) dynamic marking and a diminuendo (dim.) marking. The fourth system includes a crescendo (cresc.) marking and a forte (f) dynamic marking. The score concludes with a final chord.

This musical score is for a piano and voice piece, page 11. It consists of four systems of staves. The top staff is for the voice, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the voice entering with a melody, followed by the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with a triplet in the right hand. The third system features a first ending for the voice and piano. The fourth system includes a second ending for the voice and piano. The score concludes with a repeat sign and a first ending for the piano.

Dynamic markings include *f*, *sf*, *cresc.*, *p*, *sp*, and *f*. The score also includes a triplet in the piano right hand in the second system and a first ending for the voice in the third system.

This musical score is for a piano and voice piece, page 12. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano staff. The piano part includes various dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), *sfz* (sforzissimo), and *f* (forte). There are also articulation marks like accents (^) and slurs. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The piano part has a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal part is more melodic, with some slurs and breath marks. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

musical score for piano and voice, page 13. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system has a vocal line and two piano staves. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line with *dim.* markings and piano accompaniment. The fourth system features a vocal line with *cresc.* markings and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Both parts include a *cresc.* (crescendo) marking.

Second system of the musical score, labeled **Coda.** at the beginning. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Both parts include a *p* (piano) marking. The instruction *mit Pedal* is written below the piano part.

Third system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Both parts include a *p* (piano) marking.

Fourth system of the musical score, labeled **Schneller.** (Faster). The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Both parts include a *f* (forte) marking.

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Both parts include a *p dolce* (piano dolce) marking and a *cresc.* (crescendo) marking.

12

SONATE.

Johannes Brahms, Op. 120 N° 2.

Allegro amabile.

Clarinetto in B.

Pianoforte.

p

Allegro amabile.

p

più p

pp

dol.

p dol.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The notation includes various musical markings such as *f*, *dim.*, *p*, *pp*, *s. r.*, and *dol.*. The piano accompaniment features complex chordal textures and melodic lines, while the vocal line is more melodic and expressive. The paper is aged and shows some wear, with a faint watermark visible in the center.



Handwritten musical score on page 51, system 6. The score is written on four staves, with the first staff being a single melodic line and the subsequent three staves being a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The system contains 16 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A large, faint watermark of a classical building is visible in the background of the page.

Measure 1: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2.

Measure 2: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1.

Measure 3: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1.

Measure 4: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0.

Measure 5: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note E0, quarter note D0, quarter note C0, quarter note B0.

Measure 6: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0, quarter note E0.

Measure 7: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note G0, quarter note F0, quarter note E0, quarter note D0.

Measure 8: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note F0, quarter note E0, quarter note D0, quarter note C0.

Measure 9: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note E0, quarter note D0, quarter note C0, quarter note B0.

Measure 10: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note D0, quarter note C0, quarter note B0, quarter note A0.

Measure 11: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note C0, quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0.

Measure 12: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0.

Measure 13: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0, quarter note E0.

Measure 14: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note G0, quarter note F0, quarter note E0, quarter note D0.

Measure 15: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note F0, quarter note E0, quarter note D0, quarter note C0.

Measure 16: Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note E0, quarter note D0, quarter note C0, quarter note B0.



This musical score is for a piano and voice piece, page 8. It consists of four systems of music. The first system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system features a vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

dol. *poco cresc.* *dol.* *poco cresc.* *dim.* *più p* *pp* *cresc.* *poco f* *f espress* *espress.* *mf cresc.*

Handwritten musical score on page 9, featuring four systems of music. The notation includes treble and bass staves, with various dynamics and markings.

System 1: The first system begins with a treble staff containing a melodic line with slurs and a *f* dynamic. The piano accompaniment starts with a *f* dynamic in the bass and a *fp* dynamic in the right hand. The system concludes with an *espress.* marking and a *cresc.* marking.

System 2: The second system features a treble staff with a *p* dynamic. The piano accompaniment includes *f* and *p* dynamics, with a *f* dynamic in the bass and a *p* dynamic in the right hand.

System 3: The third system includes a treble staff with a *dol.* marking and a *p* dynamic. The piano accompaniment features a *f* dynamic, a *p dim.* marking, and a *molto dolce* marking. The system ends with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes.

System 4: The fourth system continues the piano accompaniment with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes.

Handwritten musical score on page 40, featuring four systems of music. The notation includes vocal lines (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings include *più p* and *pp*.

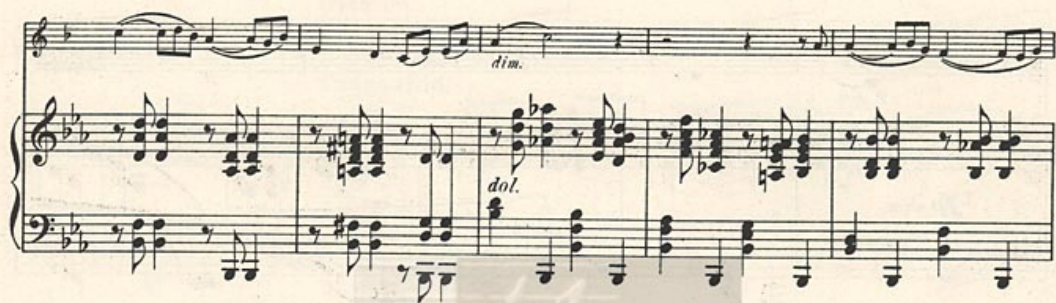
System 2: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings include *dol.* and *dol.*.

System 3: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings include *f* and *dim.*.

System 4: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings include *p*, *p s. v.*, *pp*, and *più p*.



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a *dol.* (dolce) marking. The lower staff (bass clef) contains a piano accompaniment with a *pp* (pianissimo) marking and a *dol.* marking.



Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The lower staff (bass clef) contains a piano accompaniment with a *dol.* marking.



Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) marking. The lower staff (bass clef) contains a piano accompaniment with a *cresc.* marking, a *f* marking, and a *fp* (fortissimo piano) marking.



Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a *f* marking. The lower staff (bass clef) contains a piano accompaniment.

Handwritten musical score on page 12, featuring four systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and articulations.

System 1: The first system shows a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment in the bass staff. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and includes triplets and slurs.

System 2: The second system continues the composition. The piano part features a *fp dim.* (fortissimo decrescendo) marking. The treble staff has a *p dim.* (piano decrescendo) marking. The system concludes with a *p* (piano) dynamic.

System 3: The third system shows a continuation of the melodic and harmonic development. The piano part includes a *dol.* (dolando, or slowing down) marking.

System 4: The fourth system concludes the page. It features a *p* (piano) dynamic in both the treble and bass staves.

molto dolce sempre *dim.*

molto dolce sempre

Tranquillo.

Tranquillo.

cresc. rit. un poco *f dim.*

cresc. rit. un poco *f dim.*

Allegro appassionato.

f *espress.*

Allegro appassionato.

poco f

f *espress.*

f *mf*

Handwritten musical score on page 15, featuring four systems of piano and vocal staves. The notation includes various dynamics and markings:

- System 1:** The vocal staff begins with a rest followed by a melodic line starting on a whole note, marked *fp*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines, with dynamics *ff* and *fp* indicated.
- System 2:** The vocal staff continues with a melodic line, marked *fp* and *f*. The piano accompaniment features complex chordal textures and moving lines, with dynamics *fp* and *ff* indicated.
- System 3:** The vocal staff has a melodic line with a *cresc.* marking. The piano accompaniment includes a *poco f* marking and a *cresc.* marking.
- System 4:** The vocal staff begins with a melodic line marked *f*, followed by a rest and then a melodic line marked *p*. The piano accompaniment features chords and moving lines, with dynamics *f* and *p* indicated.

This musical score is for a piano and voice piece, page 16. It consists of four systems of staves. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The second system continues the vocal line, with piano accompaniment featuring *più dolce*, *fp* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo) markings. The third system shows the vocal line with *f* (forte) and *p* dynamics, and the piano part with *f* and *p* dynamics. The fourth system concludes the piece with a *dol. dim.* (dolce, diminuendo) marking in the vocal line and *pp* (pianissimo) and *dim.* markings in the piano part. The score is written in a key with three flats (E-flat major or C minor) and a 4/4 time signature.

Sostenuto.

Sostenuto.

f *ma dolce e ben cantando*

p *ma ben cantando*

cresc.

cresc.

10409

cresc.

f

cresc.

f ma dolce

f ma dolce

f

ben legato sempre

dim. rit.

col. 8

Tempo I.

Tempo I.

p

pp

f

8

10409

This musical score is for a piano and voice piece, page 19. It features four systems of music. The first system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a crescendo leading to a forte section. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with a crescendo leading to a forte section. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment, with a crescendo leading to a forte section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

espr.

poco f

f

espress.

f

mf

f

fp

ff

fp

Handwritten musical score on page 20, featuring four systems of piano and vocal staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes a vocal line and piano accompaniment with dynamic markings *fp* and *ff*. The second system continues the piano accompaniment with *poco f* and *cresc.* markings. The third system features a vocal line with *f* and *p* dynamics, and piano accompaniment with *f* dynamics. The fourth system shows a vocal line with *p* dynamics and piano accompaniment. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on page 21, featuring vocal and piano parts. The score is written in a key with four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and a common time signature. The vocal part is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass). The score is divided into four systems. The first system includes the marking *più dolce* for both parts. The second system includes *fp*, *cresc.*, *f*, and *p*. The third system includes *espress.*, *dol. dim.*, *p*, *pp*, and *dim.*. The fourth system concludes the piece with a double bar line. The manuscript shows signs of age, including some staining and a large, faint watermark in the center.

più dolce

più dolce

fp *cresc.* *f* *p*

fp *cresc.* *f*

espress. *dol. dim.*

p *pp* *dim.*

Andante con moto.

poco f

Andante con moto.

poco f

p

p

f

p

f

p

cresc.

f

p calando

f

p calando

10409

Handwritten musical score on page 23, featuring four systems of music. The notation includes vocal lines and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The systems are marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Vocal line starts with *poco f*. Piano accompaniment also starts with *poco f*.
- System 2:** Piano accompaniment features *p dol.* and *p* markings.
- System 3:** Vocal line has *poco f*. Piano accompaniment has *poco f* and *dol.* markings.
- System 4:** Vocal line has *sost. - - - p*. Piano accompaniment has *p* and *sosten. - - -* markings.



grazioso
p

p grazioso

p

p

This page contains five systems of musical notation, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 1: The vocal line begins with a series of eighth notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings *p* (piano) are present in both parts.

System 2: The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment continues with intricate patterns. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *dolce* (sweetly).

System 3: The vocal line features a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment has a more rhythmic, chordal texture. Dynamic markings include *fp* and *p*.

System 4: The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *pp* (pianissimo).

System 5: The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *pp*.

At the bottom center of the page, the number 10409 is printed.



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a melodic line marked *cresc.* and *f*. The lower staff (bass clef) features a more complex accompaniment, also marked *cresc.* and *f*, with a *mp* marking appearing towards the end of the system.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line, marked *f marc.*. The lower staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff features a more active melodic line, marked *f*. The lower staff continues the accompaniment, marked *p*.

Più tranquillo.

Fourth system of musical notation, marked *Più tranquillo.* and *espress.*. The upper staff features a melodic line with triplets. The lower staff provides a steady accompaniment, also featuring triplets.

espress. *p* *f*

espress. *f*

fp dim.

p *espress.*

cresc. *f*

cresc. *f*

10409

Detailed description: This is a page of a musical score, page 29, featuring piano and voice parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system shows the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand, both marked 'espress.' and 'f'. The second system continues the piano part, with a 'fp dim.' marking. The third system introduces the voice part in the upper staff, marked 'p' and 'espress.', while the piano accompaniment continues. The fourth system features a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic, with a melodic line in the voice part and a more complex piano accompaniment. The page number '10409' is printed at the bottom center.

Handwritten musical score on page 80, featuring four systems of music. The notation includes piano (p) and forte (f) dynamics, as well as a *marc.* (marcato) marking. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system shows a piano introduction with a long melodic line in the right hand and a complex bass line. The second system continues the piano part with intricate figuration. The third system introduces a vocal line in the upper staff, which is mostly rests, while the piano accompaniment continues. The fourth system concludes the piece with a final piano accompaniment and a vocal line ending on a whole note. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

Gioacchino Rossini

Introduktion, Thema und Variationen *Tuna Bozkaya*

für Klarinette in B und Orchester

Herausgegeben und bearbeitet von:
Edited and arranged by

Jost Michaels

Andante (sostenuto)

Klarinette in B

Piano

The musical score is written for Clarinet in B and Piano. It begins with a tempo marking of 'Andante (sostenuto)'. The piano part starts with a forte (f) dynamic, while the clarinet part enters with a mezzo-piano (mp) dynamic. The score includes a piano introduction, a main theme, and several variations. Handwritten annotations in blue ink are present, including 'no 4' and 'piano'. The score is published by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, in 1960.

4

Inoderato

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet marked with a '3'. The middle staff is a treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The bottom staff is a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment of quarter and eighth notes.



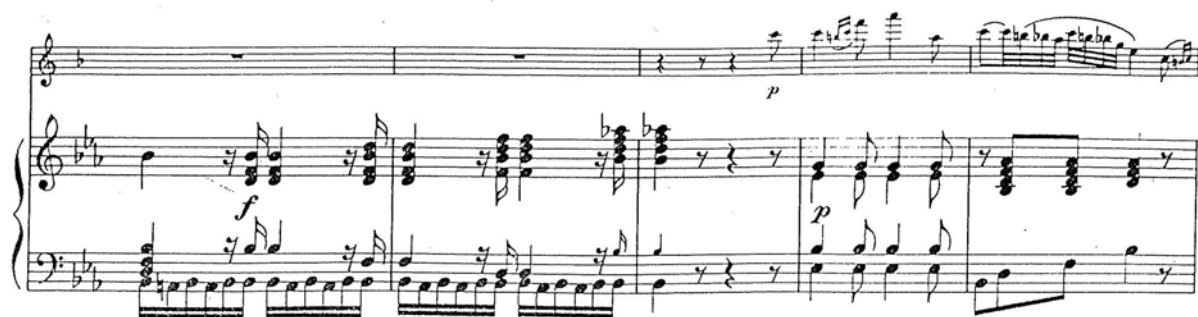
The second system of musical notation continues the piece. The top staff features a melodic line with a triplet and a second ending bracket labeled '2'. The middle staff has a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment.



The third system of musical notation shows the continuation of the musical piece. The top staff has a melodic line with a triplet and a second ending bracket labeled '2'. The middle staff is a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment.



The fourth system of musical notation concludes the piece. The top staff has a melodic line with a triplet and a second ending bracket labeled '2'. The middle staff is a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment.



First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bottom two staves are a piano accompaniment, with the left hand playing a continuous eighth-note pattern and the right hand playing chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).



Second system of musical notation. The top staff features a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking. The bottom two staves are a piano accompaniment with sustained chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *p*.



Third system of musical notation. The top staff has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bottom two staves are a piano accompaniment. A handwritten annotation "accel." is written above the right hand of the piano part. Dynamics include *mf*.



Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The bottom two staves are a piano accompaniment. Dynamics include *f*.

(Allegretto)

mp

p

più p

mf

pp

p

cresc.

f

VAR. 1

7

Più mosso

8

VAR. 2

The musical score for Variation 2 consists of five systems of music, each with a piano (p) and violin (v) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

- System 1:** The piano part begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a *p* (piano) dynamic. The violin part features a melodic line with slurs and ties.
- System 2:** The piano part continues with a *p* dynamic. The violin part has a melodic line with slurs and ties.
- System 3:** The piano part starts with a *(p)* dynamic, followed by a *m* (mezzo) dynamic. The violin part has a melodic line with slurs and ties.
- System 4:** The piano part includes first and second endings, marked with "1." and "2.". The violin part has a melodic line with slurs and ties.
- System 5:** The piano part begins with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* (crescendo) dynamic, and ends with a *f* (forte) dynamic. The violin part has a melodic line with slurs and ties.

Handwritten annotations include a large circle around the *p* dynamic in the first system, a large circle around the *m* dynamic in the third system, and a large circle around the *f* dynamic in the fifth system. There are also some handwritten notes and markings in the piano part of the second system.

VAR. 3

9

VAR. 3

9

f

p

meno f

piu p

p

1. 2.

f

p *cresc.*

cresc.

10

Largo minore

Solo

p

p

tr *tr* *tr*

mf *mf*

pp *p*

pp



First system of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur. The middle staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes. The bottom staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes. The dynamic marking *pp* is placed above the middle staff, and *cresc.* is placed above the bottom staff.



Second system of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur. The bottom staff contains a melodic line with a slur. The dynamic marking *cresc.* is placed above the bottom staff.



Third system of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur. The bottom staff contains a melodic line with a slur. The dynamic marking *ff* is placed above the bottom staff.



Fourth system of musical notation. The top staff contains a melodic line with a slur. The bottom staff contains a melodic line with a slur.

12

Maggiore
Solo

mf *piu mosso*

p

(1)

(1)

1.

1.

2.

p *pp* *cresc.*

Solo

p *mf* *p*

2.

f *f*

3232

p *pp* *cresc.*

Solo

mf *mp*

14

Handwritten musical score for piano, page 14. The score consists of five systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a grand staff with a bass line. The second system continues the melodic line in the treble and has a more active bass line. The third system features a complex melodic line in the treble and a bass line with some rests. The fourth system has a very active, rapid melodic line in the treble and a bass line with chords. The fifth system concludes with a final melodic phrase in the treble and a bass line. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, *mf*, and *a tempo* markings. There are also handwritten notes like *rit.* and *a tempo*.

THREE PIECES

FOR CLARINET SOLO

Dans ces 3 Pièces respecter toutes
les respirations, les accents et
le mouvement métronomique.

The breath marks, accents and metronome
marks indicated in the 3 Pieces
should be strictly adhered to.

I

Clarinette en La de préférence. IGOR STRAVINSKY
Preferably Clarinet in A.

Sempre *p* e molto tranquillo. $\text{MM} \text{♩} = 52$

poco più f e poco più mosso lunga

^{*)} (sur la clarinette Boehm)
prendre ce fa #
(on the Boehm Clarinet)
play this F#



avec l'auriculaire de la main gauche.
with the little finger of the left hand.

2

II

Clarinete en La de préférence.
Preferably Clarinet in A.

M M : 168

mf *mp* *p* *pp* *subito pp* *mp* *mf* *subito meno f*

sombrier le son
riltardando (poco)

III

Clarinete en Sib de préférence.
Preferably Clarinet in B^b.

M M : 160
(*sempre*)
f d'un bout à l'autre
f from beginnig to end

f

Clarinete en Si^b de préférence.
Preferably Clarinet in B^b.

3

The musical score is written for a Clarinet in B-flat. It consists of 12 staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, with some words in French and some in English. The dynamics range from *poco* to *ff*. The score is marked with a 3, indicating a third ending or a third measure.

Lyrics: *sombrer le son subito* *cre* *scen* *do* *poco* *a* *poco* *f* *sombrer sub.* *crescendo* *cre* *scen* *do* *f* *sombrer* *le son subito* *cre* *scen* *do* *ff*

KAYNAKÇA

- SAY, Ahmet (2000), **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- SAY, Ahmet (2005), **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- SAY, Ahmet (2002), **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- İLYASOĞLU, Evin (2003) **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, 7. Baskı, İstanbul
- KÜTAHYALI, Önder (1981) **Çağdaş Müzik Tarihi** Nejat İlhan Leblebicioğlu Yayınları, Ankara
- AKTÜZE, İrkin (2002) **Müziği Okumak** Cilt 1, Pan Yayınları, İstanbul
- AKTÜZE, İrkin (2004) **Müziği Okumak** Cilt 5, Pan Yayınları, İstanbul
- SÖZER, Vural (1986) **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi** Remzi Kitapevi, İstanbul
- PAMİR, Leyla (1998) **Müzikte Geniş Soluklar** Boyut Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul
- CANGAL, Nurhan (2002) **Armoni** Arkadaş Yayınları, 2. Baskı, Ankara
- ÇELEBİOĞLU, Emel (1986) **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş** Üçdal Yayınları, İstanbul
- BÜKE A., ALTINEL İ.M. (2006) **Müziği Yaratıcılar**, Globust Dünya basın Evi, 1. Baskı, İstanbul
- SAYDAM, Akif (1997) **Ünlü Müzisyenler Yaşamları-Yapıtları** Arkadaş Yayınları 4. Baskı, Ankara
- HAMILTON, David (1987) **The Metropolitan Opera Encyclopedia** Simon & Schuster, New York
- JENSEN, Eric Frederick (2001) **The Master Musicians** Oxford University Press, New York
- KNIGHT Frida, (2005) **Beethoven ve Devrim Çağı**, Literatür Yayınları, İstanbul

BORAN İ. ŞENÜRKMEZ K. Y. (2007) **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BALDEYROU Nicolas, Klarinet Sanatçısı, 13-14-15 Mayıs 2010 Klarinet Ustalık Sınıfı, Cadde Bostan Kültür Merkezi

HALİS GÜRKAN KIRANKAYA

1984'te Kütahya'da doğdu. Lise Eğitimini Askeri Müzik Okulu'nda tamamladı. Burada Tayfun YILDIRIM'dan klarinet, Tamer YILDIRIM'dan ilk orkestrada çalma derslerini aldı. Okul orkestrasıyla, Gazi Üniversitesi, Uludağ Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde konserler verdi. 2003 yılında Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Lisans Eğitimine başladı. Burada Cengiz KAYNAR ve Tuna BOZKAYA ile Klarinet çalışmalarını sürdürdü. Lisans Eğitimi süresince Pedagojik Formasyon Eğitimi'ni tamamladı. 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Yüksek Lisans Eğitimi'ne başladı. Öğretim Görevlisi Feza Çetin ile klarinet çalışmalarını sürdürdü. Öğrenimi boyunca Çukurova, Bursa, Antalya, Orkestra@modern ve Anadolu Üniversitesi Akademik Senfoni Orkestra'larında görev aldı. 2009 Yılında Urla Müzik Akademisinde Guy DUNGAIN'in ve 2010 yılında Nicolas BALDEYROU'nun Masterclass'larına katıldı.