

**20. YÜZYILDA YENİ TINI ARAYIŞLARI
İLE BAŞLAYAN ÇALIM TEKNİKLERİNİN
21. YÜZYILDA KLARİNETTEKİ GELİŞİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

HAZAL EYLEM ÖZAY

Eskişehir 2022

**20. YÜZYILDA YENİ TINI ARAYIŞLARI İLE BAŞLAYAN ÇALIM
TEKNİKLERİNİN 21. YÜZYILDA KLARİNETTEKİ GELİŞİMİ**

HAZAL EYLEM ÖZAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Nuriye Esra KINIKLI SNAPPER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat 2022

ÖZET

20. YÜZYILDA YENİ TINI ARAYIŞLARI İLE BAŞLAYAN ÇALIM TEKNİKLERİNİN 21. YÜZYILDA KLARİNETTEKİ GELİŞİMİ

Hazal Eylem ÖZAY

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Nuriye Esra KINIKLI SNAPPER

Klarinet, geniş bir aileye sahip olması sebebiyle çok farklı müzik türlerinde bestelenmiş eserleri kapsayan renkli bir repertuvara sahiptir. Bu repertuvarın klasik müzikteki oluşumu Barok dönemde başlamış, çalgının gelişimiyle, genişlemiş, özelleşmiş ve zenginleşmiştir. Bu gelişim ve zenginleşme çalgının çalım teknikleri için de geçerlidir. Bu çalışma, özellikle çalgının oturmasından sonraki dönemde yoğunlaşan, zenginleşen yeni tını arayışlarını tarihsel süreci içinde incelemekte ve 21. yüzyılda ulaştığı nokta hakkında gözlemler içermektedir.

Birinci bölümde çalgının 20. yüzyıla gelene kadar olan süreci incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken çalgının o dönemdeki imkanlarının daha iyi anlaşılmasını sağlamak adına çalgının tarihi kısaca anlatılmış; çalgının o dönemdeki imkanları için yazılmış eserlere örnekler verilmiştir.

İkinci bölümde 20. ve 21. yüzyıl müziğinin anlatımındaki gelişmelerden kısaca söz edilmiş, bu gelişmelerin klarinet solo ve klarinetli oda müziği repertuvarındaki örneklerine yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise 20. yüzyıl eserlerinde ve günümüz bestelerinde görülebilecek yeni çalım teknikleri üzerine bilgiler bulunmaktadır. Çalışma genel olarak klarinet repertuvarının tarihsel sürecine ve klarinet müziğinin çağdaş kavramlarına ilgi duyan araştırmacılara kaynak yaratmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Klarinet'in Gelişimi, Klarinet Repertuarı, 20. Yy. Klarinet Müziği, Klarinet Çalım Teknikleri

ABSTRACT

THE DEVELOPMENT OF 21ST CENTURY CLARINET PERFORMANCE TECHNIQUES STARTING WITH THE SEARCH FOR NEW INSTRUMENTAL TIMBRES IN THE 20TH CENTURY

Hazal Eylem ÖZAY

Department of Music

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, February 2022

Advisor: Assist. Prof. Nuriye Esra KINIKLI SNAPPER

Due to its large family, the clarinet has a colorful repertoire that includes works composed in many different musical genres. The formation of this repertoire in classical music began in the Baroque period and expanded, specialized and enriched with the development of the instrument. This development and enrichment is also valid for the playing techniques of the instrument. This study examines the search for new timbres, which intensified and enriched especially in the period after the instrument settled, in its historical process, and includes observations about the point it has reached in the 21st century.

In the first section, the process of the instrument until the 20th century is examined. While making this study, the history of the instrument is briefly explained in order to better understand the possibilities of the instrument at that time; Examples of works written for the instrument's possibilities at that time are given.

In the second section, the developments in the expression of 20th and 21st century music are briefly mentioned, and examples of these developments in the clarinet solo and chamber music repertoire are given.

In the third section, there is information on the new playing techniques that can be seen in the works of the 20th century and today's compositions. In general, the study aims to create resources for researchers who are interested in the historical process of the clarinet repertoire and the contemporary concepts of calrine music.

Keywords: Development of Clarinet, Clarinet Repertoire, 20th Century Clarinet Music, Clarinet Playing Techniques

ÖNSÖZ

Klarinet repertuvarının her dönemine ait çalım teknikleri, örnekler ve uygulama anlatımları içeren bu çalışmada, klarinet repertuvarına, özellikle de 20. yüzyılın birinci çeyreğinden sonra bestelenen klarinet repertuvarına, gelişen klarinet tekniklerine ilgi duyan araştırmacılara faydalanabilecekleri bir kaynak yaratması amaçlanmıştır.

Çalışmanın hazırlanmasında bana yol gösteren ve beni her zaman destekleyen tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nuriye Esra Kınıklı Snapper'a, yardımları ve değerli görüşleri için Prof. Ayşe Gülriz Germen'e ve Dr. Öğr. Üyesi Halis Gürkan Kırankaya'ya, bulunduğumuz bu zor dönemde resitalimde bana eşlik eden arkadaşım Efe Gerdanoğlu'na, değerli bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan canım arkadaşım Hazal Döleneken'e, bu süreçte bana her konuda yardımcı olan sevgili ablam Öğr. Gör. Naciye Esen Özay'a ve manevi olarak desteklerini esirgemeyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

07/02/2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

Hazal Eylem ÖZAY

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| BAŞLIK SAYFASI | i |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI..... | ii |
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT..... | v |
| ÖNSÖZ | vii |
| ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ..... | viii |
| İÇİNDEKİLER | ix |
| TABLOLAR DİZİNİ..... | xii |
| ŞEKİLLER DİZİNİ..... | xiii |
| GÖRSELLER DİZİNİ | xix |
| GİRİŞ | 1 |
| BİRİNCİ BÖLÜM | |
| 1. BAŞLANGIÇTAN GÜNÜMÜZE KLARİNETİN KISA TARİHİ | 2 |
| 1.1. Klarinetin Tarihi ve Yapısal Gelişimi | 3 |
| 1.1.1. Barok dönemde klarinet ve repertuar | 9 |
| 1.1.2. Klasik dönemde klarinet ve repertuar | 14 |
| 1.1.3. Romantik dönemde klarinet ve repertuar | 17 |
| 1.1.4. Romantik dönem sonrası klarinet ve repertuar | 20 |
| 1.2. 20. Yüzyıl Yeni Tını Arayışları Ve Müziğin Gelişimi | 27 |

1.2.1. 20. yüzyıl akımlarının müziğe etkileri 34

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YÜZYILDA GELİŞEN KLARİNET ÇALIM TEKNİKLERİ 35

2.1. Multifonikler 38

2.1.1. Multifonik triller..... 43

2.2. Mikrotonlar 44

2.3. Vibrato 47

2.4. Glissando..... 49

2.5. Portamento 50

2.6. Pitch Bends (Bent Tone) 51

2.7. Timbre Trills (Tını Trilleri) 52

2.8. Flutter Tongue/Frullato (Kurbağa Dili) 53

2.9. Smorzato 55

2.10. Teeth On Reed (Kamış Üzerinde Diş) 56

2.11. Vocal Sounds/Singing While Playing (Çalarken Söylemek) 57

2.12. Key Slaps And Rattles/Key Clicks (Tuş Sesi)..... 58

2.13. Double Tongue (Çift Dil) 60

2.14. Air Sounds (Hava Sesi) 61

2.15. Circular Breathing (Dairesel Nefes/Nefes Çevirme)..... 63

2.16. Muted Sounds (Sessiz Efekt/Sürdinli Ses) 64

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| 2.17. Slap Tongue (Tokat Dili, Dil Darbesi)..... | 65 |
| 2.18. Mouthpiece Alone (Sadece Ağzlık)..... | 66 |
| 2.19. Lip Buzzling (Dudak Vızıltısı) | 67 |
| 2.20. Hand Pops..... | 68 |
| 2.21. Throat Tremolo (Boğaz Tremolosu) | 68 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM | |
| 3. 20. VE 21. YÜZYIL KLARİNET REPERTUVARI..... | 69 |
| 3.1. 21. Yüzyıl Müziğinde Klarinetin Yeri ve Repertuvardaki Gelişim..... | 70 |
| 3.1.1. 20. ve 21. yüzyıl solo klarinet repertuarı | 71 |
| 3.1.2. Örnekler üzerinden 20. yüzyıl bilinen orkestra eserleri ve 21. yüzyıl orkestra eserlerine geçiş | 77 |
| SONUÇ | 87 |
| KAYNAKÇA..... | 89 |

TABLULAR DİZİNİ

Sayfa

| | |
|---|----|
| Tablo 1. 1. Bazı çağdaş çalım tekniklerinin notasyonu (Bok, 1989, s. 6)..... | 38 |
|---|----|

ŞEKİLLER DİZİNİ

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| Şekil 1. 1. Klarinet ses alanları (register) | 5 |
| Şekil 1. 2. G. P. Telemann, Der getreue Musik-Meister, ‘Carillon’ for two chalumeaux (1728)..... | 10 |
| Şekil 1. 3. Johann Melchior Molter, A Majör Klarinet Konçertosu (Baden Kütüphanesi) | 11 |
| Şekil 1. 4. J. S. Bach, Chaconne Sonat 2, a) keman b) klarinet düzenlemesi..... | 13 |
| Şekil 1. 5. W. A. Mozart klarinet konçertosu 1. bölüm..... | 16 |
| Şekil 1. 6. H. Berlioz, Symphonie Fantastique eserinden klarinet solosu (1830) | 19 |
| Şekil 1. 7. C. Debussy, Première Rhapsodie | 20 |
| Şekil 1. 8. Carl Nielsen Klarinet Konçertosu (1928)..... | 21 |
| Şekil 1. 9. A. Copland, Klarinet Konçertosu (1948) | 22 |
| Şekil 1. 10. J. Widmann, Fantasie (1993)..... | 23 |
| Şekil 1. 11. J. Françaix, Klarinet Konçertosu (1967-68)..... | 24 |
| Şekil 1. 12. P. Boulez, Domaines (1968-69) | 25 |
| Şekil 1. 13. Samuel Barber’in School for Scandal Overture’ünden bir melodi | 29 |
| Şekil 1. 14. D. Shostakovich, Birinci Senfoni’sinden bir tema | 29 |
| Şekil 1. 15. O. Messiaen, Quartet for the End of Time (1941), III. Abime des oiseaux (ölçü 18-28) | 30 |
| Şekil 1. 16. Sırasıyla üç, yedi, dokuz, on bir ve on üç sesli akorlar gösterilmiştir... | 32 |
| Şekil 1. 17. C. Debussy, Premiere Rhapsody (1909-10) 18-20. ölçüleri..... | 32 |

| | <u>Sayfa</u> |
|---|---------------------|
| Şekil 1. 18. S. Prokofiev, Peter ve Kurt eserinden örnek | 33 |
| Şekil 1. 19. I. Stravinsky'nin Bahar Ayini'nden örnek | 34 |
| Şekil 2. 1. L. Berio, Sequenza IXa eserinde multifoniklere örnek | 40 |
| Şekil 2. 2. P. Boulez Domains eseri | 41 |
| Şekil 2. 3. Geleneksel ve alışılmadık parmak pozisyonlarına sahip multifonikler.... | 41 |
| Şekil 2. 4. Sib klarinet multifonik parmak pozisyonlarına örnekler (Mib ve La klarinetlerde de kullanılabilir) (Rehfeldt, 1994, s. 49)..... | 42 |
| Şekil 2. 5. P. Heininen, Discantus II sonatino for clarinetto solo in tre tempi (1969) | 44 |
| Şekil 2. 6. Mikroton sembolleri (Farmer, 1982, s. 132) | 45 |
| Şekil 2. 7. Sib klarinet microtone parmak pozisyonları | 47 |
| Şekil 2. 8. E. Denisov, Klarinet Sonat. | 47 |
| Şekil 2. 9. Vibrato notasyonları (Sparnaay, 2011, s. 90)..... | 48 |
| Şekil 2. 10. Herman Rechberger'in Alovlar (2001) eserinde, 36 ve 40. ölçülerde vibrato espressivo kullanılmıştır. | 48 |
| Şekil 2. 11. Jukka Tiensuu'nun (1948-) Missa'sında (2007), besteci icracıya melodinin müzikal ifadesini desteklemek için hızlı ancak çok geniş olmayan bir vibrato kullanmasını söyler..... | 48 |
| Şekil 2. 12. Tiberiu Olah, Klarinet Sonat'ı (1963) | 49 |
| Şekil 2. 13. Nota üzerinde glissando yazımı | 49 |
| Şekil 2. 14. George Gershwin'in Rhapsody in Blue eserinin girişinde bulunan klarinet solosu | 50 |

| | <u>Sayfa</u> |
|--|--------------|
| Şekil 2. 15. J. Widmann, Fantasie, 1993, Sayfa 3 | 50 |
| Şekil 2. 16. Luca Belcastro, Cristal verde del mundo eserinin 4-5. Ölçüsü (1998) .. | 51 |
| Şekil 2. 17. Geoff Hannan - Centrifugal Bumblepuppy for Mixed Ensemble (1999) 38 ve 39. ölçüler | 51 |
| Şekil 2. 18. Nota üzerinde pitch bends yazımı | 52 |
| Şekil 2. 19. L. Berio'nun klarinet için Sequenza IXa eserinde tımı triline örnek, sayı ve '+' notasyonu yazılarak belirtilmiştir | 53 |
| Şekil 2. 20. Timbre Trill'in nota üzerinde yazımı. Örnekte "Aralıksız Timbre Trill" gösterilmiştir, aynı tril devam ederken bir dizi farklı notayı art arda çalmayı içerir..... | 53 |
| Şekil 2. 21. Richard Strauss'un Don Kişot eserinde Var. II'nin 10-12. ölçülerinden örnek | 54 |
| Şekil 2. 22. A. Berg, Four Pieces for Clarinet and Piano, Op.5 | 54 |
| Şekil 2. 23. Frullato glissando ve frullato belirsiz ses notasyonu..... | 54 |
| Şekil 2. 24. D. Maslanka, Three Pieces for Clarinet and Piano (1975)..... | 55 |
| Şekil 2. 25. Yaygın olarak kabul edilen notasyon (Sparnaay, 2011, s. 91)..... | 55 |
| Şekil 2. 26. Thomas Simaku, Soliloquy VII (2020)..... | 56 |
| Şekil 2. 27. Thomas Simaku, Soliloquy IV (2005) (Sparnaay, 2011, s. 92) | 56 |
| Şekil 2. 28. H. Lachenmann, Dal Niente (1970) | 57 |
| Şekil 2. 29. Miguel Galvez Taroncher, Alea eserinden bir örnek (Sparnaay, 2011, s. 93)..... | 57 |
| Şekil 2. 30. Magnus Lindberg'in Ablauf eserinden örnek | 58 |

| | <u>Sayfa</u> |
|---|---------------------|
| Şekil 2. 31. Karşılaşılabilecek Key Clicks notasyonu | 58 |
| Şekil 2. 32. Bass klarinette, Key Clicks (Tuş Sesi) tekniği ile üretilebilecek tona yakın seslerin notasyonu | 58 |
| Şekil 2. 33. Key Clicks (Tuş Sesi) tekniği ile üretilebilecek seslerin oktav perdesi kullanılarak gösterimi | 59 |
| Şekil 2. 34. Key Clicks kullanılan notasyona örnek..... | 59 |
| Şekil 2. 35. David Amram, Quintet for Winds (1968) | 60 |
| Şekil 2. 36. Nilo Velarde, Clarinelec (2005) | 60 |
| Şekil 2. 37. Çift dil çalışma örneği | 61 |
| Şekil 2. 38. Magnus Lindberg'in Klarinet Konçertosu'nda çift dil kullanımını sıkça gereklidir. Eserin 238-239. Ölçüleri örnek gösterilmiştir | 61 |
| Şekil 2. 39. Luigi Ceccarelli, "Birds" eseri..... | 61 |
| Şekil 2. 40. a) Parmaklı fakat notasız çalma b) Nefes almak anlamına gelir c) Nefes vermek anlamına gelir d) Multifonikler e) Kapalı bir ağız boşluğu f) Açık ağız boşluğu g) Gösterildiği gibi çalma..... | 62 |
| Şekil 2. 41. H. Lachenmann, Dal Niente (1970) | 63 |
| Şekil 2. 42. Rachmaninov 2. Senfoni'sinin Adagio bölümündeki klarinet solosu.... | 64 |
| Şekil 2. 43. W. O. Smith, "64" for Demi-clarinets (1989) | 65 |
| Şekil 2. 44. a) bacak üzerine kalak konarak, b) mantar ile sessizleştirme, c) sessiz armonik | 65 |
| Şekil 2. 45. Slap tongue (tokat dili) notasyonlarına örnek (Sparnaay, 2011, s. 66) .. | 66 |
| Şekil 2. 46. Antti Auvinen'in Februa eserinden örnek, ölçü 55-57 | 66 |

| | |
|---|----|
| Şekil 2. 47. Tiberiu Olah, Klarinet Sonat (1963)..... | 66 |
| Şekil 2. 48. Kazimierz Serocki, Swinging Music for Clarinet, Trombone, Cello and Piano eseri | 67 |
| Şekil 2. 49. E. Mandat, Etudes for Barney (1990)..... | 68 |
| Şekil 2. 50. Hand Pops tekniğine, Kazimierz Serocki, Swinging Music (1970) eserinden örnek | 68 |
| Şekil 2. 51. Donald Martino, Strata Bas Klarinet için | 69 |
| Şekil 3. 1. L. Berio, Sequenza IXa (1980)..... | 72 |
| Şekil 3. 2. J. Widmann, Fantasie (1993)..... | 73 |
| Şekil 3. 3. Eserdeki notasyon açıklamaları | 74 |
| Şekil 3. 4. Matthew Bridgham, Opinionated Gestures (2011) | 74 |
| Şekil 3. 5. Ehsan Saboohi, Farewell Sonata (2009)..... | 75 |
| Şekil 3. 6. Dmitri Capyrin, Chanson d’automne (1997)..... | 76 |
| Şekil 3. 7. Béla Bartók: The Miraculous Mandarin Suite Klarinet Solo | 78 |
| Şekil 3. 8. IV. Variazione in modo di Scherzo per Clarinetto, Sib klarinet versiyonu..... | 79 |
| Şekil 3. 9. Zoltan Kodaly, Galanta Dansları Klarinet solosu | 80 |
| Şekil 3. 10. C. Nielsen 5. Senfoni klarinet pasajı | 81 |
| Şekil 3. 11. Sergei Prokofiev: Peter ve Kurt klarinet solo..... | 81 |
| Şekil 3. 12. Ravel, Daphnis ve Chloe klarinet partisinden bir pasaj | 82 |
| Şekil 3. 13. Sergei Rachmaninoff: Senfoni No. 2, 3. Bölüm klarinet solosu | 82 |

| | <u>Sayfa</u> |
|--|---------------------|
| Şekil 3. 14. I. Stravinsky, Ateş kuşu (The Firebird) klarinet solosu | 83 |
| Şekil 3. 15. Brian Ferneyhough, Plötzlichkeit eserinin 22-23 ölçü numaralı klarinet pasajları..... | 84 |
| Şekil 3. 16. Brian Ferneyhough, Plötzlichkeit eserinin orkestrasyonunun ilk dört ölçüsü | 85 |
| Şekil 3. 17. Georges Aperghis, Happy End (2006-2007)..... | 86 |

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

| | |
|---|---|
| Görsel 1. 1. I. C. Denner (California Üniversitesi, Berkeley ve Bayerisches Nationalmuseum, Münih) tarafından üç tuşlu klarinet ve tenor chalumeau arşiv fotoğrafları | 4 |
| Görsel 1. 2. Klarinetin parçaları: a) kamış b) bek c) bilezik d) tuzluk e) barel f) üst gövde g) alt gövde h) kalak..... | 6 |
| Görsel 1. 3. 8 perdeli (1765) ve 10 perdeli(1790) bassethorn..... | 7 |
| Görsel 1. 4. Klarinet ailesi..... | 7 |
| Görsel 1. 5. Modern klarinet ailesi (şekil (b) haricinde Boehm sistemi): (a) Mib klarinet, (b) Sib klarinet (Schmidt-Kolbe sistemi, kamış ip ile bağlanmıştır), (c) Sib klarinet, (d) La klarinet | 8 |
| Görsel 1. 6. (e) alto klarinet, (f) bassethorn, (g) Sib bas klarinet, (h) kontrbas klarinet | 8 |
| Görsel 1. 7. Ansiklopedi, Diderot ve d’Alembert’ten iki perdeli bir klarinet gravürü | 11 |
| Görsel 1. 8. Beş perdeli klarinet..... | 14 |
| Görsel 1. 9. (a) Godfridus Adrianus Rottenburgh tarafından yapılan La klarinet (Brüksel, 1760). Şimşir, dört pirinç perde. (b) Sib klarinet, Stephan Koch (Viyana, 1825). Abanoz, on iki gümüş perde. (c) Sib klarinet, Richard Bilton (Londra, 1840). Şimşir, on dört pirinç perde. (d) La klarinet, Oscar Oehler (Berlin, 1935). Modern Alman klarinet, Boehm sistemli enstrümandan çok daha karmaşıktır, (e) Do klarinet, Auguste Buffet (Paris, 1850). Theobald Boehm’in flüte yaklaşımını takiben Klose ve Buffet, günümüze neredeyse hiç değişmeden ayakta kalan bir perde sistemi tasarladı | Hata! Yer işareti tanımlanmamış. |
| Görsel 2. 1. Klarinet parmaklarının açıklayıcı diyagramı | 39 |

Sayfa

Görsel 2. 2. Çeyrek tonlu (quarter-tone) klarinet (Sparnaay, 2011, s. 123)..... 46

GİRİŞ

“Tarihte asla değişmeyen tek şey, değişimin kendisidir” demiştir Heraklitos (M.Ö. 535). Bir çağdan diğerine değişen şey hız, değişim oranıdır. Belirli dönemler nispeten kararlı ve nettir dolayısı ile geleneğin gücü doğmak için mücadele eden yeni düşünce biçimlerini geri tutacak kadar güçlüdür. Diğer zamanlarda toplum bir değişim halindedir. Durum çoğu zaman mevcut nesillerin, önceki nesillerin deneyimlerinden faydalanması olmuştur ve bu şekilde müzik ve performans sanatı, fark edilmeden de olsa istikrarlı bir şekilde ilerlemiştir.

Müzik, her yaşayan dilin yapması gerektiği gibi çağlar boyunca sürekli değişmiştir ve değişmeye devam etmektedir. Her kuşak müzisyen, kendi çabalarıyla zenginleştirdiği ve bir sonraki kuşağa aktardığı yerleşik kullanım ve teknikler bütünü, bir geleneği miras almıştır. Bununla birlikte 20. yüzyılın ilk yıllarında değişim o kadar güçlü hale gelmiştir ki, yeni müzik bir süreliğine eskisinden tamamen kopuk bir etki yaratmıştır. Bugün bu düşüncelere neden olan eserler, modern repertuvarın klasikleri olarak anılmaktadır. Bir zamanlar farklı ve şaşırtıcı olarak kabul edilen atonalite¹ ve enstrümanın kapasitesini genişleten teknikler, müzik sanatının kabul görmüş kelime dağarcığının bir parçası haline gelmişlerdir.

Bestecilerin enstrümanın kapasitesini arttıran teknikler üzerine eğilimleri ve bu eğilimlerin günümüz avangart batı müziğinde klarinet çalım tekniklerindeki yerini konu edinen bu çalışmada, enstrümanın teknik imkanlarını konudan ayrı tutmak mümkün değildir. Bu nedenle klarinetin çalım teknikleri üzerine 21. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan gelişimi, enstrümanın tarihsel gelişimi ve bulunduğu dönemdeki teknik imkanları göz önünde bulundurularak bestelenmiş eserler ile birlikte ele alınmıştır.

20. yüzyıl, müzik kaynaklarının önceki dönemlerdeki değişimine göre daha fazla gelişme tanık olmuştur. Yeni anlayışlar müziğin dilini zenginleştirmiş ve çağımızın sanat bilinci üzerinde büyük etki yaratmışlardır. 20. ve 21. yüzyılın ifade çeşitliliğine ve heyecanına coşkuyla uyum sağlayan çağdaş müzik, insanın sanatsal sezgilerinin sonucudur.

¹ Tonalite dışı

20. yüzyıla kadar, neredeyse tüm eserlerde kullanılan düzenli ölçüler 20 yüzyılda yerini düzensiz, daha karmaşık yapılara bırakmıştır. Bu çerçevede, farklı ritmik kalıpların, tempoların, dinamiklerin ve ifade türlerinin kullanılması, bestecilere görünüşte sonsuz ifade olanakları sağlamıştır. Yeni müziğin başlarında, ölçülerin değişmesi ve eş zamanlı fakat farklı ritmik kalıpların (poliritimler) kullanımı, müziğin bu yönüne yeni bir canlılık getirmiştir.

Besteleme tekniklerindeki yenilik arayışları, çalgıların teknik imkanları hakkındaki arayışlarla da karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun doğal sonucu olarak diğer birçok enstrümana olduğu kadar klarinet repertuvarına da yeni çalım teknikleri içeren önemli miktarda eser eklenmiştir.

Bu çalışmada, yeni tını arayışları ile birlikte gelişen, standart “klasik” performans kapsamı dışında kalan temel çağdaş teknikler ele alınmıştır. Günümüzde çalım teknikleri eğitim alanında ilgi görmeye, eğitim sürecindeki repertuvarda yer almaya başlamasıyla repertuvara birçok yeni müzik eklenmiştir. Çalışmada bu yeni eserlerde kullanılan tekniklerin süreç içerisindeki gelişmelerinin gözlemlenmesi, klarinetin çalgı bakımından imkanlarının araştırılmasında yapılabilecek gözlemlere rehber olunması, notasyon üzerinde örneklenmesi hedeflenmiştir ve ayrıca tekniklerin uygulanışına dair bilgiler de bulunmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BAŞLANGIÇTAN GÜNÜMÜZE KLARİNETİN KISA TARİHİ

Enstrümanın Barok dönemden Klasik dönemin sonlarına doğru uzanan gelişimi, şu an bilinen klarinet ailesini ve keşfedilen yeni çalım tekniklerini anlamak için oldukça önemlidir. 19. yüzyılın sonlarına doğru, sanayi devrimiyle maden, malzeme ve iş gücünün kullanımına dair gelişmeler çalgı üretimini de etkilemiş, çalgı düzenindeki değişikliklerin Avrupa genelinde belli bir standarda ulaşmasını sağlamıştır. Elbette sanayi devriminin sonucu olarak değişime uğrayan tek çalgı klarinet değildir. Klarinetin de arasında bulunduğu üflemeli enstrümanlar, daha özel olarak tahta üflemeliler ve bakır üflemeli enstrümanların tümünde zamanın gereksinimlerine uygun olarak değişiklikler gerçekleşmiştir. Değişimi her geçen gün devam eden sanatsal anlayış, estetik gereksinimleri karşıladığı gibi konu ile ilgili olanlar için eğitici bir konumdadır.

Buna karşılık müzikal anlamda değişim ise genellikle nefes kontrolü, ton üretimi, artikülasyon² gibi temel beceriler ile ilgilidir. Enstrüman üretimindeki gelişmeler, müzikal anlatımdaki değişimler ve zenginleşmeler bestecilerin daha fazlasını istemelerine sebep olmuştur. Çalgının teknik gelişimi ve müzikal anlatımdaki değişimlerin birbirini tetikler durumda olduklarını söylemek çok yanlış sayılmayacaktır. Bu çalışmada ele alınan ve geliştirilmiş olan çalım tekniklerini uygulamak, klarinet üzerinde temel ve hatta bazı durumlarda üst düzey teknik yeterliliklere sahip olmayı gerektirmektedir.

Enstrümanın yapısını anlamak, dönemsel ve fiziki değişimi bakımından nasıl işlediğini bilmek ile mümkün olabilir. Klarinetin teknik imkanlarını ve müzikal anlatımdaki kullanımını anlamak için enstrümanın temel ses üretme prensibini, tasarımını, yapısını anlamak ve aynı derecede bestecilerin bu değişim karşısında enstrüman için nasıl yazdıklarının farkında olmak önemlidir. Bu nedenle bu çalışmada çalgının tarihsel gelişimi ve repertuarı bir bütünlük içinde ele alınmıştır ve çalışmaya, çalgının ve repertuarın 20. yüzyılda geldiği noktaya doğru bir yerden bakabilmek amacıyla, çalgının tarihsel süreci hatırlatılarak başlanmıştır.

1.1. Klarinetin Tarihi ve Yapısal Gelişimi

Şalümo (chalumeau)³ en eskileri dört bin yıl öncesine uzandığı düşünülen tek kamışlı silindirik bir enstrümandır. Şalümo kelimesi ilk olarak 12. yüzyılın başlarında kullanılmasına karşın yazılı olarak kullanılmaya başlanması 1630'larda gerçekleşmiştir. 17. yüzyılda Barok şalümo ilk olarak Almanya ve Fransa'da aynı zamanlarda ortaya çıkmıştır ve klarinet ile birbirinden farklı iki enstrüman olarak bilinmektedir. Oktav perdesinin ağızlığa daha yakın bir konuma getirilmesi ile şalümonun ses aralığının genişlemesi sağlanarak ilk klarinetler de Barok dönemde tasarlanmıştır. Her ikisi de ağızlığa tutturulan tek bir kamış ve kamışın titreşimini engellemeyecek şekilde dudak pozisyonunun ayarlanması sonucu çalınmasına olanak sağlayan enstrümanlardır⁴.

Klarinetin doğum yeri, geleneksel olarak Almanya'nın Nürnberg kentindeki Denner ailesinin atölyesi olarak kabul edilir. Johann Christoph Denner (1655-1707),

² Bir sesin çalınış biçimini ifade eden müzik terimi

³ Aynı zamanda günümüz klarinetinin alt ses bölgesine de verilen isimdir.

⁴ https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc849668/m2/1/high_res_d/BRAUN-DISSERTATION-2016.pdf

ailesiyle birlikte 1666'da Nürnberg'e taşındı ve burada nefesli çalgılar üreticisi olarak çalışmaya başladı. Avrupa'nın en iyi enstrüman üreticileri arasında yer aldı. 18. yüzyılın başında, barok klarineti icat etti ve 'chalumeaux' adını verdi (Hoeprich, 2008, s. 21).

Zaman içerisinde klarinet ailesi genişlemiş ve bu büyüme içerisinde boyutu ve şekli değişmiştir. Günümüzde en sık kullanılan klarinetler Görsel 1.5. ve Görsel 1.6.'da gösterilmiştir. Her iki enstrüman da yenilikçi enstrüman yapımcılarınca Avrupa'nın en seçkin bestecileri tarafından kullanılması için yapılmıştır.



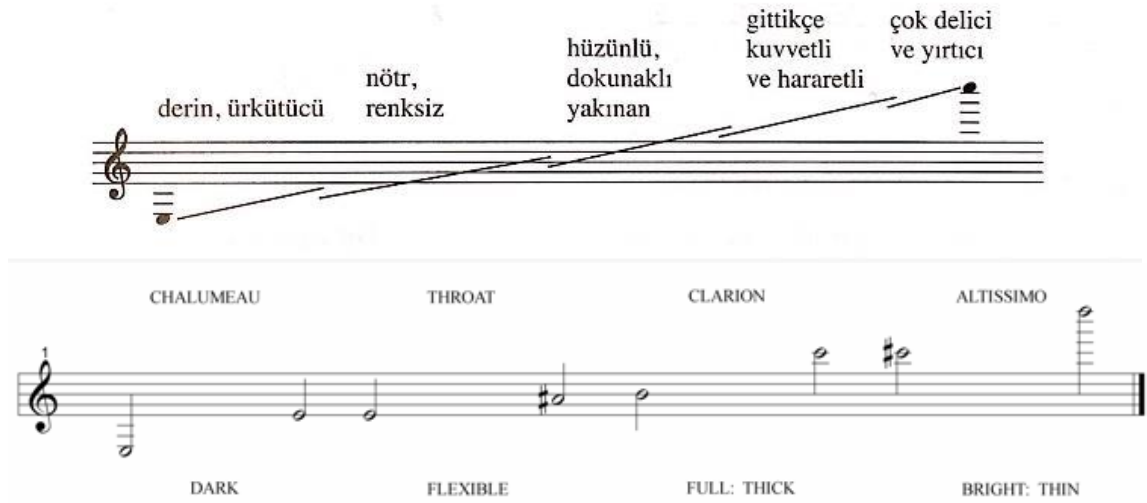
Görsel 1. 1. I. C. Denner (California Üniversitesi, Berkeley ve Bayerisches Nationalmuseum, Münih) tarafından üç tuşlu klarinet ve tenor chalumeau arşiv fotoğrafları

Yaklaşık 20 yıllık bir süre boyunca klarinet, bir dizi yapısal iyileştirme nedeniyle şalümo ile ayırt edilebilir hale geldi. İlk gelişiminde klarinetin alt ses aralığı (register) ayarlanamadı, bu nedenle şalümo hala alt ses aralığındaki müzik için kullanılıyordu. Notalar üzerindeki gelişmeler, klarinette şalümo aralığını oluşturdu ve şalümo'nun kendisini gereksiz hale getirdi. Görsel 1.1'de olduğu gibi şalümo, Mi^1 ile Mi^2 ses aralığını kapsamaktadır. Bugünkü hali ile Ertuğrul Sevsay Orkestrasyon kitabında klarineti şu şekilde tanımlamıştır.

“Klarinet kapalı, silindirik biçiminde, tek kamışlı ve Do klarinet dışında transpozeli bir üflemeli enstrümandır. Klarinetin ses aralığı diğer tahta üflemeli enstrümanlara göre daha geniştir. Bazı yeni model Sib klarinetlerde en alttaki $Do\#$ 'i çalma imkanı da vardır. En sık kullanılan klarinetler Sib ve La klarinettir. Tüm ses alanı içinde klarinette birbirinden

ayrı renkte en az dört farklı ses bölgesi ayırt edilir. Bu nedenle sadece birden fazla klarinetin çeşitli ses bölgelerinde kullanılması sonucunda bile çok çeşitli renk bileşimleri elde edilebilir. Klarinetin rengi çok homojendir. En yukarıdaki ses bölgesi dışında, yani La³ notasından daha yüksek notalar haricinde bütün gürlükler⁵ tüm ses bölgelerinde elde edilebilir. Klarinet bir notayı duyulmayacak bir sessizlikte çalmaya başlayıp arzu edilen gürlüğe kadar crescendo yapabilir (bunun tam tersi de geçerlidir). La klarinetin sesi diğerlerine göre daha yuvarlak ve yumuşaktır. Do klarinet bugün az kullanılan bir klarinet olup sesi diğer klarinetlerden daha ince ve kesicidir. Yazılı notalar içinde üç tanesi, Sol#¹, La¹ ve Sib¹, daha zayıf bir tona sahiptir (Sevsay, 2015, s. 89).”

Klarinetin ses bölgeleri ve bu bölgelerdeki renk özellikleri şöyledir:



Şekil 1. 1. Klarinet ses alanları (register)

Klarinet, dayanıklı ağaçlardan genellikle abanoz ağacından yapılan üflemeli çalgılar ailesinin bir üyesidir. Tarihsel olarak kullanılan diğer ağaçlar, gül ağacı, hindistancevizi ağacı ve özellikle şimşir ağacıdır. 18. yüzyıldan kalma birkaç klarinette fildişi kullanılmış ancak şeklini koruyamama ve çatlama eğilimi ortaya çıkınca bu uygulama tekrarlanmamıştır. Ebonitten⁶ ve metalden klarinetler de bulunmaktadır. Buffet Crampon’un Greenline klarinetleri, abanoz ağacı tozu ve karbon fiberin harmanlanması ile yapılmıştır. Bu tür klarinetler, nem ve sıcaklık değişimlerinden ağaç enstrümanlara göre daha az etkilenirler ve daha hafiftirler. Günümüz klarinetleri, beş parçanın birleşiminden oluşur. Bunlar; bek (ağızlık), barel (fiç), üst gövde, alt gövde ve kalaktır (pavillon) (Görsel 1.2.).

⁵ Sesin kuvvetliliğini ve hafifliğini ifade eder

⁶ Kauçuğun kükürtle işlenmesinden elde edilen plastik maddedir.



Görsel 1. 2. Klarinetin parçaları: a) kamış b) bek c) bilezik d) tuzluk e) barel f) üst gövde g) alt gövde h) kalak

Klarinet tahta nefesli çalgılar arasında en geniş aileye sahip olanıdır. Orkestra içinde genellikle La, Sib, Mib ve Bas klarinetler kullanılmaktadır. Klarinet ailesinin bir üyesi olan bassethorn, Wolfgang Amadeus Mozart'ın (1756-1791) en sevdiği enstrümanlardan olmuştur. Bassethorn (Görsel 1.3.) özellikle W. A. Mozart ve Richard Strauss'un (1864-1949) eserlerinde kullanılmaktaydı. Birbirleriyle yakından ilişkili klarinet ailesi (Görsel 1.4.) çok kalabalıktır (Lawson, 1995, s. 33) ve bu aile üç gruba ayrılabilir; soprano klarinetler (Lab klarinet, Re klarinet, Mib klarinet, Sol klarinet, Sib klarinet, Do klarinet, La klarinet), alto klarinetler (basset klarinet, bassethorn, Alto klarinet) ve bas klarinetler (bas klarinet, kontra-alto klarinet, kontrabas klarinet, octocontra-alto, octocontabass). Geniş ve zengin bir aileye sahip olan klarinet, dönemlere göre bestecilere cazip gelmiştir. Klarinet ailesine mensup her enstrümanın içerdiği imkanları daha da fazla kullanılabilmesi, besteciler adına çekiciliğini günümüze kadar sürdürmüştür. Bu gelişimin daha anlaşılır olması adına klarinetin bulunduğu dönemlerdeki durumu ve repertuvarına değinilecektir.



Görsel 1. 3. 8 perdeli (1765) ve 10 perdeli(1790) bassethorn



Görsel 1. 4. Klarinet ailesi



Görsel 1. 5. Modern klarinet ailesi (şekil (b) haricinde Boehm sistemi): (a) Mib klarinet, (b) Sib klarinet (Schmidt-Kolbe sistemi, kamış ip ile bağlanmıştır), (c) Sib klarinet, (d) La klarinet



Görsel 1. 6. (e) alto klarinet, (f) bassethorn, (g) Sib bas klarinet, (h) kontrbas klarinet

1.1.1. Barok dönemde klarinet ve repertuvar

İlk klarinetler barok klarinet olarak adlandırılır. Özellikle barok klarinet için tasarlanmış eserler, 1720'lerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu eserlerin çoğu, tekrarlanan notalar, eksik arpejler ve sınırlı aralığın kullanımı ile karakterize edilen bir yazı stili sergilemektedir. Yaklaşık 1730'lardan sonra bestelenen çalışmalarda önem kazanan diğer özellikler, melodik yazının lirik tarzı, dizi geçişleri, bir oktav veya daha fazla sıçramalar ve alt seslerin daha sık kullanımınıdır. Barok dönemde yazılan eserlerin çoğunda özellikle çalgı belirtilmemiş olduğundan dolayı, çalgıya özel çalgıyı geliştirecek talepler olmamıştır.

Günümüze ulaşan barok klarinetlerin birçoğu imzasızdır, hakkında çok az bilgi bulunan veya hiç bilgi bulunmayan enstrüman yapımcıları tarafından yapılmışlardır. Klarinet sanatçıları, daha fazla kontrol ve incelik talep ettikçe tasarım giderek daha rafine hale gelmiştir, daha dar ağızlıklar ve daha küçük ton delikleri yapılmıştır. Bu değişiklikler melodileri sorunsuz bir şekilde çalmayı ve üst seslerin daha kontrollü çalınmasına olanak sağlamıştır (Hoeprich, 2008, s. 28).

Ses aralığı bakımından sınırlı ama ses açısından zengin olan şalümo, belki de en önemlisi Georg Philipp Telemann (1681-1767) olmak üzere bazı Barok dönem bestecilerinin dikkatini çekmiştir. G. P. Telemann'ın soprano ve alto sesli şalümo ikilisinden oluşan "Carillon a Two Chalumeaux" eseri, Barok dönem klarinet repertuvarında, uyumlu, ritmik ve en önemli eserlerden biridir. Şekil 1.2.'de G. P. Telemann'ın 'İki Chalumeaux için Carillon' isimli eserinin notası verilmiştir. Görüldüğü gibi notanın üzerine çalgı ismi belirtilmiştir ve Barok dönemde bu nadir rastlanan bir durumdur. Bununla birlikte, müziğin anlatımındaki detaylar; tempo, nüans ve artikülasyona dair işaretler olmadığı görülebilmektedir. Bu sadece bu eser için gözlemlenen bir durumdan ziyade Barok döneme ait genel bir durumdur. Müzikal anlatımın kendisi bu parametreler için belirleyicidir. Müzikal fikirlerin çalgının teknik imkanlarına göre uygulandığı gözlemlenmektedir ve dönemin istekleri doğrultusunda icracıdan sadece notayı çalması beklenmiştir.



Şekil 1. 2. G. P. Telemann, *Der getreue Musik-Meister*, 'Carillon' for two chalumeaux (1728)

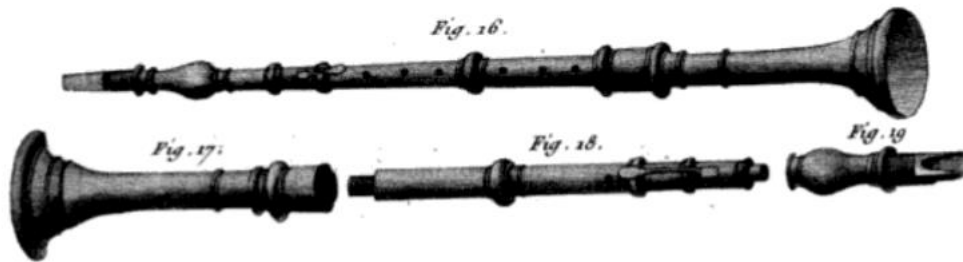
Bu dönemde klarinet için bilinen ilk solo eserler Johann Melchior Molter (1696-1765) tarafından, erken dönem iki perdeli (tuşlu) klarinet için yazılmıştır. 1740'larda klarinet için var olan en eski solo eserler arasında yer alan bu eserler, bugün nadiren bulunan Re klarinet için bestelenmiştir. J. M. Molter'in elyazmaları Carlsruhe'deki Baden Devlet Kütüphanesi'nde (Badische Landesbibliothek) tutulmaktadır. J. M. Molter, Vivaldi'nin eserlerine benzer alışılmış diyatonik melodiler ve arpejlere ek olarak, tekrarlanan notalar, bir oktavdan daha büyük sıçramalar kullanmıştır. Re klarinet azlığı nedeniyle nadiren duyulmaktadır, yine de bazı sanatçılar eseri Mib klarinet ile de seslendirmektedir (Hoeprich, 2008, s. 38).

Şekil 1.2.'de görülen G. P. Telemann örneğindeki gibi Şekil 1.3. örneğinde de eserde hiçbir şekilde artikülasyonlara ve nüanslara dair özel bir istek belirtilmemiştir. Barok dönemdeki genel yazım bu yönde olduğundan dolayı, günümüzde klarinet repertuarında gördüğümüz birçok eser enstrüman belirtilmediği için klarinete uyarlanmıştır.



Şekil 1. 3. Johann Melchior Molter, A Majör Klarinet Konçertosu (Baden Kütüphanesi)

İki ve üç perdeli klarinetlerin repertuarı teknik olarak zorlayıcı değildir. Diyezler veya bemoller gerektiğinde, gerekli sesleri üretmek için çapraz parmaklar kullanılır. Günümüzde sıklıkla kullanılan Boehm sistem klarinette parmak geçişleri çapraz parmak kullanılmaması nedeniyle daha rahattır ancak Oehler sistem klarinette çapraz parmak hala kullanılmaktadır. Pratikte bu parmak pozisyonlarının uygulanması çeşitli nedenlerle zor olabilmektedir ancak barok müziği icra etme stilini anlamak belki de enstrümanın çalım tekniğini öğrenmekten daha zor olabilmektedir.



Görsel 1. 7. Ansiklopedi, Diderot ve d'Alembert'ten iki perdeli bir klarinet gravürü

Bugün teknik imkanları çok daha fazla olan klarinetin barok dönem klarinet repertuarı eksikliğini kapatmak için birçok eser klarinet için yeniden düzenlenmiştir. Bunlar arasında Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) aslında solo keman için olan sonat ve partitalarından Re minör partitanın Chaconne bölümü klarinete uyarlanmış eser olarak örnek verilebilir (Şekil 1.4.). J. S. Bach'ın solo keman için yazdığı sonat ve partitaların, enstrümanın kendi imkanlarının gelişmesiyle, klarinet düzenlemeleri yapılmıştır. Çalgıya uygun hale getirmek için eser üzerinde yapılan bu değişikliklerde, her ne kadar eserin aslına bağlı kalınmaya özen gösterilse de bazı değişiklikler kaçınılmaz olmuştur. Düzenlenen eserlerin hiç değişiklik yapılmadan düzenlemesini bulmak çok zordur. Bu düzenlemelerdeki değişiklikler, oktav yer değiştirmeleri, notaların değiştirilmesi ve tekniğin basitleştirilmesi gibi unsurlar içermekte ve kompozisyonun özgünlüğünü azaltabilmektedir. Şekil 1. 4.'te J. S. Bach'ın Re minör Solo Keman Partitası'ndan bir parça gösterilmektedir. Burada görüldüğü gibi bestecinin nota üzerinde müzikal anlamda belirttiği bir nüans ya da artikülasyon bulunmamaktadır ve orijinal kompozisyona göre hemen altındaki klarinete uyarlanmış örneğinde ise nota üzerindeki değişiklikler net bir şekilde görülmektedir. Bu değişiklikler arasında, kemanda uygulanması mümkün olan polifonik⁷ olarak yazılmış notalar klarinette mümkün olmadığı için çarpma ya da kırık akor şeklinde notaya alınmıştır.

⁷ Çok sesli

a)

Chaconne

from *Partita No. 2*, BWV 1004

VIIOLIN

J.S. Bach

Andante



b)

Chaconne

Solo Klarinet

Fifth Movement of *Partita II* in D Minor for Unaccompanied Violin

J. S. Bach
John Gibson, trans

$\text{♩} = c = 52$



Şekil 1. 4. J. S. Bach, *Chaconne* Sonat 2, a) keman b) klarinet düzenlemesi

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, Barok dönemde farklı enstrümanlar için bestelenmiş pek çok eser, klarinete uygun hale getirilerek repertuarın o dönemdeki eksikleri kapatılmaya çalışılmıştır ve çalışılmaktadır. Örnekteki gibi farklı enstrümanlara yazılmış eserler klarinete uyarlanmıştır. Barok dönemde enstrümanın nispeten bilinmeyen durumu nedeniyle klarinet, Klasik döneme kadar kalıcı yerini sağlam bir şekilde edinememiştir. Bu doğrultuda Barok dönemde klarinet için yazılmış ya da daha sonra klarinet için yeniden düzenlenmiş eserlere birkaç örnek verilebilir;

- J. S. Bach, *Chaconne* Sonat 2 (orijinal hali kemana yazılmıştır)
- G. F. Handel, arr. Waln, Sol minör konçerto
- G. Tartin, arr. Jacob, Konçertino
- G. P. Telemann, arr. Voxman, C minör Sonata
- G. P. Telemann, *Carillon a 2 Chalumeaux*
- J. M. Molter, 6 Konçerto

1.1.2. Klasik dönemde klarinet ve repertuvar

1760'larda klarinet konusunda uzmanlaşmış çalıcıların sayısının artmasıyla eş zamanlı olarak Paris'teki besteciler dört perdeli klarinetin ve benzersiz ton renginin farkına varmışlardır. Aynı zamanda Londra'da ve Avrupa'nın her yerinde yapımcılar, hem müzisyenler hem de besteciler tarafından kabul edilen beş perdeli klarineti tanıtmışlardır. Beş perdeli klarinete (Görsel 1.7.) Lab/Mib² perdesi (sağ el serçe parmak kullanılır) ve Fa#/Do#² perdesi (sol el serçe parmak kullanılır) eklenmiştir. D#¹, Mib¹, Sol#², La#² notalarının seslendirilmesinde kromatik geçişlerde hantal olan çapraz parmaklar kullanılarak çalınmaktaydı ve geçişlerde zorluk yaratmaktaydı (Rice, 2003).



Görsel 1. 8. *Beş perdeli klarinet*

Klasik dönemde, başta W. A. Mozart olmak üzere klarinet için eserler bestelenmeye başlanmıştır. 1740'lardan 1760'lara kadar klarinetin, korno, fagot ve obuadan oluşan tahta üflemeli ailesine girişi de enstrümanın hızlı yayılması ve kabul edilmesinde önemli bir faktör olmuştur. Bu gelişimi ve solo eserleri 1750'lerde klarinet

için bestelenen solo eserler takip etmiştir. 1760’larda yaylı, piyano ve tahta üflemeli oda müziğinde ve 1780’lerde Avrupa, Amerika ve İskandinavya’daki çoğu büyük şehirde klarinet, önde gelen üflemeli bir çalgı olmuştur. 1790’larda ise piyano eşliğinde klarinet sonatları ortaya çıkmaya başlamıştır (Rice, 2003, s. 109).

Klasik dönemin önde gelen klarinet virtüözlerinden Anton Stadler (1753-1812), W. A. Mozart’ın klarinet çalışmaları için ana ilham kaynağı olmuştur. A. Stadler yalnızca Klasik dönemin en önde gelen klarinet virtüözü değil, bassethornun da bulunduğu bir enstrüman geliştircisiydi. W. A. Mozart’ın Klarinet Trio⁸’su (Klarinet, Viyola, Piyano için Mib Majör Trio, KV 498, 1786), Klarinet Quintet⁹ (Klarinet ve Yaylı Quartet¹⁰ için La Majör Quintet, KV 581, 1789) ve hepsinden önemlisi La Majör Klarinet Konçertosu (1791) klasik klarinet repertuarının köşe taşları olmaya devam etmektedir (Raasakka, 2010, s. 17).

Klasik dönem müzikal anlamda kısa, dengeli melodiler ve net soru-cevap cümleleri barındırır. Sonuç olarak Klasik dönem müziği Barok’tan daha hafif ve daha net bir dokuya sahip olma eğilimindedir. Barok dönemde besteci icracıdan sadece notayı seslendirmesini isterken, Klasik dönemde artikülasyonlar, nüanslar ve müzikal bağlar önem taşımaktadır. W. A. Mozart’ın klarinet konçertosu müzikal farklılıklar barındırır ve bu farklılıkları baştan sona klarinetin bütün ses aralıklarında değerlendirmiştir. Örnekte (Şekil 1.5.) dönemin ve klarinet repertuarının en bilinen konçertosu olan W. A. Mozart’ın klarinet konçertosundan bir pasaj verilmiştir. Konçertonun örnekteki bölümünde (birinci bölümü) artikülasyon istekleri, nüanslar ile desteklenen soru-cevap ve bağları, aynı zamanda kısa ama dengeli müzik cümlelerinin oluşu gözlemlenebilir. Genel olarak baktığımızda dönemin form özelliklerinden de olan dört ölçülük müzik cümleleriyle sürdürülen bir anlatım bulunmaktadır. Üç oktavdan geniş bir aralığa yayılan pasajda klarinetin ses alanları ve bu alanların özelliklerine göre kullanımları ayrıca Barok dönemden farklı olarak artikülasyon ve dinamiklere dair özelliklerin anlatımda ele alındığı görülmektedir.

⁸ Üçlü oda müziği grubu

⁹ Beşli oda müziği grubu

¹⁰ Dörtlü oda müziği grubu

Yaygın olarak çalınan beş perdeli klarinete, 1790’larda altıncı perde Jean Xavier Lefevre (1763-1829) tarafından eklenmiştir ve X. Lefevre klarinet üzerinde yaptığı değişiklikler ile klarinet tarihinde önemli figürlerden biridir.



Şekil 1. 5. W. A. Mozart klarinet konçertosu 1. bölüm

Klasik dönemde bestelenmiş önemli eserlere örnekler;

- W. A. Mozart, La Majör Klarinet Konçertosu
- W. A. Mozart, Mib Majör Klarinet Trio (Klarinet, viyola, piyano)
- W. A. Mozart, La Majör Klarinet Quintet
- B. H. Crusell, Klarinet Konçerto No.1, No.3, “Grand” Konçerto No. 2
- F. Devienne, Klarinet Sonat
- F. Krommer, Klarinet Konçerto Op.35, Op.36, Op.91, İki klarinet için Konzertstück
- J. X. Lefèvre, Klarinet Konçerto No. 4, No.6
- F. X. Pokorny, Klarinet Konçerto

- J. Stamitz, Sib Majör Klarinet Konçertosu
- K. Stamitz, Sib Majör Klarinet Konçertosu No: 3
- L. Beethoven, Trio No: 4

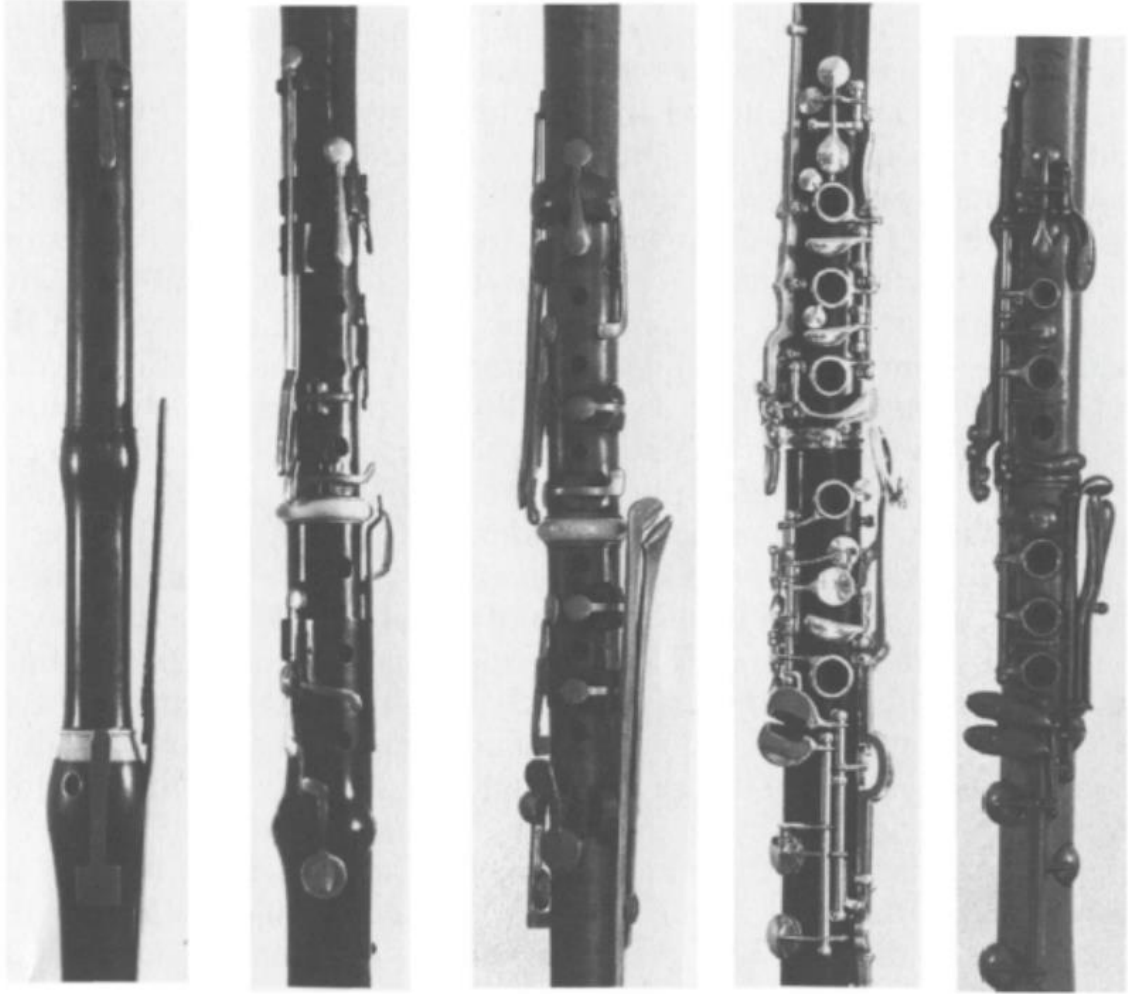
1.1.3. Romantik dönemde klarinet ve repertuvar

18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın kültürel bağlamına bakarsak Sanayi Devrimi sanatta nostaljik bir eğilim yaratmıştır, bu eğilim ile birlikte ressamalar, yazarlar, besteciler Sanayi Devrimi öncesi zamanlara dönüşün özlemini çekiyorlardı denilebilir. Sanayi öncesi oluşan bu durum, ‘Romantik Dönem’ olarak adlandırdığımız kültürel bir döneme yol açmıştır. Romantik dönem de Klasik dönem ile çelişki eğiliminde olmuştur ve bu bir dönemi diğerine kıyasladığımız için tarih boyunca tekrar ettiren bir temadır. Bu dönemde klarinetin teknik imkanlarının gelişmesiyle kullanımını da yaygınlaştırmıştır. A. Gülriz Germen’in de bahsettiği gibi klarinet bu dönemde de çalıcılara rahatlık sağlayacağı düşünülen birçok değişime uğramıştır.

“1843 yılında, Paris Konservatuvarı’nda Profesör olan H. Klosé ve çalgı yapımcısı A. Buffet, günümüzde “boehm klarinet” olarak bilinen modeli yaratmışlardır. Aslında Theobald Böhm’in flüte uyguladığı bu yeniliğe göre gövde üzerindeki ses delikleri akustik bakımından en doğru yerlere açılmış ve çapları büyütülmüştür. Bu durumda deliklerin hava geçirmemesi için halkalı perdeler kullanılmıştır. Yöntemin temel ilkesi, bütün perdeleri çalıcının parmakları altına yerleştirmektir. Bu bakımdan parmakların uzağında bulunan deliklerin kolayca kapatılabilmesi için akıllıca düşünülmüş bir kaldıraç yöntemi uygulanmıştır.” (Germen, 1993, s. 13)

Bir mucit ve müzisyen olan Theobald Boehm (1794-1881) tarafından yaratılan ve günümüzde çoğunlukla kullanılan Boehm klarinetin (Fransız sistem klarinet) tasarımından esinlenilerek tasarlanan Oehler klarinet (Alman sistem klarinet), o zamandan beri Almanya ve Avusturya’da sıklıkla kullanılmaktadır. Oehler sistem klarinetin üretilme amacı, tonlama ve akustik eksiklikleri düzeltmek olmuştur ve ekstra ton delikleri eklenmiştir. Boehm klarinete göre daha fazla tuşa sahiptir. Modern Alman klarinet, 20. yüzyılın başlarında klarinet sanatçısı ve enstrüman yapımcısı August Oehler (1881-1920) tarafından mükemmelleştirilmiştir. Görsel 1.9.’da görüldüğü gibi Boehm klarinet, günümüzde kullanılan klarinetin neredeyse aynısıdır ve yeni eklemeler yapılmasına rağmen temel şekli değişmeyen perde sistemine sahiptir. Müzik açısından Romantik dönemin önemli bestecileri arasında Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828), Hector Berlioz (1803-1869), Richard Wagner (1813-

1883), Antonin Dvorak (1841-1904), Jean Sibelius (1865-1957) ve Robert Schumann (1810-1856) bulunmaktadır (Rice, 2003, s. 5).



Görsel 1. 9. (a) Godfridus Adrianus Rottenburgh tarafından yapılan La klarinet (Brüksel, 1760). Şimşir, dört pirinç perde.
(b) Sib klarinet, Stephan Koch (Viyana, 1825). Abanoz, on iki gümüş perde.
(c) Sib klarinet, Richard Bilton (Londra, 1840). Şimşir, on dört pirinç perde.
(d) La klarinet, Oscar Oehler (Berlin, 1935). Modern Alman klarinet, Boehm sistemli enstrümandan çok daha karmaşıktır,
(e) Do klarinet, Auguste Buffet (Paris, 1850). Theobald Boehm'in flüte yaklaşımını takiben Klose ve Buffet, günümüze neredeyse hiç değişmeden ayakta kalan bir perde sistemi tasarladı

R. Schumann, 19. yüzyılın sonlarında mevcut repertuar için önemli bir bestecidir. Bestecinin klarinet ve piyano için yazdığı 'Fantasiestücke Op. 73'ü, 1849 yılında dönemin yakın zamanda geliştirilmiş klarinetinden yararlanılarak bestelenmiştir. Orkestraların boyutunda ve enstrüman türlerindeki değişiklikler ile birlikte müzikal anlamda da ilerleme kaydedilmiştir. Klasik döneme göre daha uzun melodiler, cümleler, cümle içlerinde daha geniş aralıklar ve armonik ilerlemeler görülmektedir. Johannes Brahms'ın (1833-1897), 19. yüzyılda Klarinetli Trio, Klarinetli Quintet ve iki klarinet

sonatı (No.1, No.2) klarinet repertuarında önemli bir yere sahiptir. J. Brahms'ın 2 numaralı klarinet sonatındaki uzun cümleler, geniş aralıklar ve etkileyici armonisi Romantik dönem klarinet repertuarının yapı taşlarındandır.

Şekil 1.6.'da, H. Berlioz'un 'Symphonie Fantastique' eserinin üçüncü bölümündeki klarinet solo pasajı örnek verilmiştir. Legatolar ve nüansların yoğunluğu orkestra ile uyum çok önemlidir. Ölçüler içinde nüanslar, dramatik ve bir o kadar romantik etkiyi desteklemektedir. Pasajdaki bu nüans farklılıkları klarinet yapısına uygun olarak zorlayıcı olmamaktadır ancak nüans farklılıklarında net bir şekilde ayırım olmalıdır ve doğal olarak, istenen nüans seviyelerinin aralığı zorluk yaratabilmektedir. Armonideki zenginleşmeler ile birlikte bestecilerin 19. yüzyıl sonlarına doğru, notada daha fazlasını istemeye başladıkları gözlemlenmektedir.

Şekil 1. 6. H. Berlioz, *Symphonie Fantastique* eserinden klarinet solosu (1830)

Erken romantik dönemde, klarinet repertuarından öne çıkan eserler;

- Carl Maria von Weber'in (1786-1826) konçertoları (No.1, No.2) ve konçertinosu (1811),
- Ludwig Spohr'un (1784-1859) No.1 (1809) ve No.2 (1810) konçertolarıdır (Rice, 2003, s. 15).

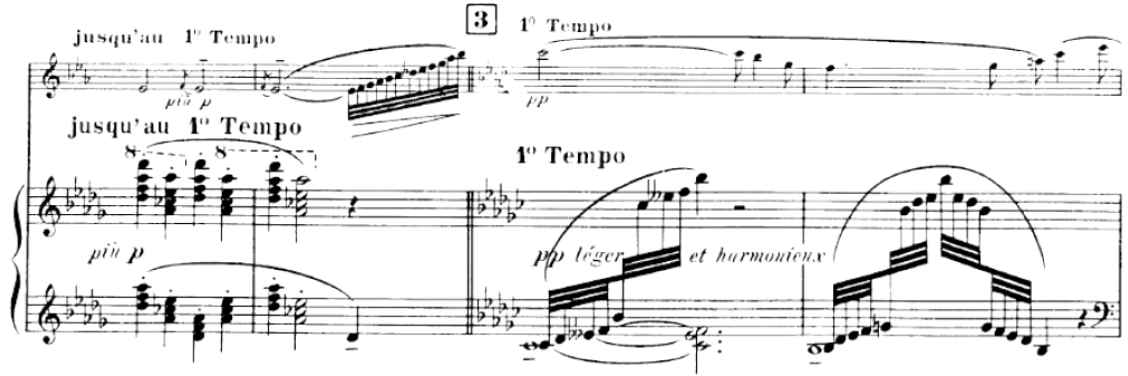
Romantik dönemde bestelenmiş klarinet repertuarından öne çıkan eserler;

- J. Brahms, Klarinet Trio, Op. 114
- J. Brahms, Klarinet Quintet, Op. 115
- J. Brahms, Sonata No.1, No.2
- G. Rossini, Introduction, Theme and Variations, Konçerto No.1, No.2, Fantasie

- R. Schumann, Fantasy Pieces Op.73
- L. Spohr, Klarinet Konçerto No.1, No.2, No.3, No.4
- C. M. Weber, Konçerto No.1, No.2, Konçertino, Grand Duo Concertant
- M. Bruch, Klarinet, Viola ve Orkestra için Konçerto

1.1.4. Romantik dönem sonrası klarinet ve repertuar

20. yüzyılın başlarında, bugün önemli olarak değerlendirilen eserler bestelenmiştir: 1910'da Claude Debussy (1862-1918), klarinet ve piyano için *Première Rhapsodie*'yi besteledi ve Şekil 1.7'nin üçüncü ölçüsündeki gibi üst ses aralığında bile klarinetin kapasitesinden yararlanarak 'pp' gibi hafif nüansları kullanmıştır. Klarinet yapısı gereği nüansları etkili ve rahat bir şekilde belirtebilmektedir. Eser dört motif etrafında inşa edilmiştir, besteci bu motifleri daha uzun temalar yerine ifadeler oluşturmak için kullanır.



Şekil 1. 7. C. Debussy, *Première Rhapsodie*

Alban Berg'in (1885-1935) bestelediği klarinet ve piyano için 'Vier Stücke' (1913), Igor Stravinsky (1882-1971) tarafından solo klarinet için 'Three Pieces' (1919), Artur Honneger'in Sonatin'i (1922) dikkat çekmektedir. Aaron Copland (1900-1990) Klarinet Konçertosu, Francis Poulenc (1899-1963) Klarinet ve Piyano Sonatı, Béla Bartok (1881-1945) tarafından yazılan Klarinet, Keman ve Piyano Kontrastları (1938-40) ise caz klarinet sanatçısı Benny Goodman'a (1909-1986) yazılmıştır.

Carl Nielsen'in (1865-1931) Op. 57 Klarinet Konçertosu (Şekil 1.8.), savaşlar arası yazılan en önemli konçertolardandır (1928) ve 20. yüzyıl oda müziğinin dönüm noktasıdır. C. Nielsen, Kopenhag Üflemeli Beşlisi'nin beş üyesi için planladığı konçerto serisini yazmak istemiştir ancak sadece flüt ve klarinet için bunu gerçekleştirebilmiştir. C. Nielsen düşüncelerini, dönemin etkilerinden kaynaklı neşeli ya da karamsar halini her zaman eserlerine yansıtmıştır ve bu durum konçertoda meydana gelen mücadeleyi

anlamlandırmaktadır. Aage Oxenvad (1884-1944) için bestelediği klarinet konçertosunu C. Nielsen, hayatının en zor döneminde bestelenmiştir ve A. Oxenvad'ın kişiliğine yönelik bestelenmiş olduğu da bilinmektedir. Klarinet Konçertosu'nun zengin müzikal diyalogu, eserin 20. yüzyıl müziğindeki en ilgi çekici ve kışkırtıcı eserler arasında yer almasının sebeplerinden biridir ve bestecinin özgün müzikal anlatımlarından birini sunar. C. Nielsen eserlerini diğer birçok 20. yüzyıl bestecisine kıyasla tonalite üzerine düşerek bestelemiştir bununla birlikte Klarinet Konçertosu, bestecinin tonaliteyi yaratıcı bir şekilde kullandığı ve diğer bestecilerin atonalite içinde bulunmadığı için tepki gösterdikleri bir eser olmuştur (Grimley, 2003).

Koncert for Klarinet og Orkester

Klarinet in A Carl Nielsen, Op. 57

Allegretto un poco $\text{♩} = 72$

Copyright-1948 by
Samfundet til Udgivelse af dansk Musik

All rights reserved.

Şekil 1. 8. Carl Nielsen Klarinet Konçertosu (1928)

1940'ların sonlarından itibaren, klarinet müziğinde iki paralel ve farklı eğilim belirlenebilir. Bunlardan ilki, geleneksel tonaliteye bağlı olan ve A. Copland'ın Klarinet

Konçertosu (1948), F. Poulenc'in Klarinet ve Piyano için Sonatı (1962) gibi yeni, deneysel yani yeni çalım teknikleri (multifonik¹¹, mikroton vb. teknikler) kullanılmamış müziği içerir. Şekil 1.9.'daki örnekte A. Copland, klarinet konçertosunda klarinetin bütün ses aralığını kullanmıştır ve tonal bir donanımı olmasa da geleneksel bir eğilimdedir. Örnekte de görüldüğü gibi tempodaki, tartımdaki ve ton dışı seslerdeki değişimlerle dönemin izleri görülmektedir.



Şekil 1. 9. A. Copland, Klarinet Konçertosu (1948)

İkincisi ise müzikal anlatım aralığını genişletmek için yeni tekniklerle üretilen seslerin kullanıldığı klarinet bestelerinden oluşur. Bunlar arasında yarım tondan daha dar ya da geniş aralıklar (mikrotonlar), çeşitli vibrato¹² türleri, nefes ve hava sesleri, yeni artikülasyonlar ve multifonikler vardır (Raasakka, 2010, s. 18,19). Jörg Widmann'ın (1973-) 'Fantasie' eserinde birçok yeni teknik kullanılmıştır ve çalgının kapasitesini zorlamıştır. İlk dizeğin son ölçüsünde (Şekil 1.10), kurbağa dili ile alt ses aralığına kromatik inen bir teknik vardır ve notalar arasında glissandolar görülmektedir, özellikle besteci üçüncü dizeğin başında glissando tekniğini üst ses aralığında sürdürülebilir bir biçimde kullanmıştır. Bu teknikler ile beraber eserde multifonikler, tuş

¹¹ Aynı anda birden fazla ses tınlamasıdır

¹² Kelime anlamı vibrasyondan (titreşim) gelir. Bir sesin frekansını bozmadan yankılamasına denir. Perdeli bütün enstrümanlarda vibrato tekniği uygulanabilmektedir

sesleri gibi teknikler de kullanmıştır. Yeni çalım tekniklerinin yanı sıra artikülasyon ve nüanslarda da farklılıklar vardır. Uç noktadaki nüanslar bir arada kullanılmıştır bununla birlikte ses kontrolü önemlidir ve teknik yeterliliğe sahip olmayı gerektirmektedir.



Şekil 1. 10. J. Widmann, *Fantasie* (1993)

Aynı ortamda aynı anda çalışan iki bestecinin eserlerinin ne kadar farklı olabileceğini görmek için 1968’den iki Fransız klarinet eserini ele alabiliriz, Jean Françaix (1912-1997) ve Pierre Boulez (1925-2016) eserleri. J. Françaix’in Klarinet Konçertosu (Şekil 1.11.) biçim olarak gelenekseldir ve 20. yüzyılın ortalarında yazılmış olmasına rağmen avangart bir kaygısı yoktur. Dört bölümden oluşan eser geleneksel formlarda yazılmıştır; birinci bölüm Allegro Sonat formunda, ikinci bölüm scherzo-trio-scherzo biçimindedir, üçüncü bölüm Andantino ve tema varyasyonları içerir, dördüncü bölüm ise Allegrissimo Rondo formundadır. J. Françaix “Dürüst olmak gerekirse, beste yaparken en iyi teoriler aklıma en son gelenlerdir, ilgimi öncelikle ‘düşünce otoyolları’ değil, daha çok ‘ormandaki patikalar’ çekiyor” demiştir. J. Françaix’in müziği genel anlamda zarif, çekici ve eğlencelidir.

Cadenza
In tempo

p

cresc.

Rall.

f tenuto *fff rapidissimo*

ppp meno vivo *ff risoluto e viv*

In tempo, ma a piacere

mp *mf* *mp* *pp*

p *pp*

Şekil 1. 11. J. Francaix, Klarinet Konçertosu (1967-68)

P. Boulez'in 'Domainler'i (Şekil 1.12.) ise ses üretmeye yönelik yeni tekniklerin nota, süreç, artikülasyon ve dinamiklerle birlikte kendi başlarına bir parametreye yükseltildiği kesinlikle Serialist¹³ bir çalışmadır. İkisinin arasındaki fark, notasyona bakıldığında bile görülebilmektedir. Eserde 'altı' sayısı, "birleştirici bir anlam" ifade eder, altı orijinal sayfa, altı aynalı sayfa ve her sayfada altı grup cümle bulunur. Her grupta genellikle farklı tempolar, nüanslar, triller, kurbağa dilleri, vibrato, air sounds (hava sesleri), multifonikler bulunur. Eserin biçimi, ne olursa olsun varyasyonların varyasyonlarıdır. Eserin 2003 yılında yayınlanan versiyonunda, bestecinin el yazması ve İsviçre'deki Paul Sacher Vakfı arşivindeki yazımlarla karşılaştırılarak kontrol edilen

¹³ Notalar, ritimler, dinamikler, tınılar veya diğer müzik öğelerini kullanan bir beste yöntemidir.

birkaç hata için düzeltilmiş notalar yayınlanmıştır. Eseri çalan klarinet sanatçıları yardımcı jestleri, performans sırasında enstrümanı ve gövdeyi hareket ettirerek üretir. Bunlar arasında klarinetin yukarı/aşağı kaldırılması, baş, bel veya diz hareketleri gibi vücut duruşları da bulunur. Bu hareketler seyircinin müzik algısını etkiler ve bir “gerginlik ya da cümle yargısı” yaratılmasının amaçlanması olarak görülebilir. Klarinetçinin hareketleri, seyircinin ses deneyimine katkıda bulunan, performansa bilgi katan ve icracının parçanın müzikal yorumunu ileten yüz ifadeleri, duruşlar, nefes alma ve jestlerini içerir.

CAHIER A

$\begin{matrix} \times & \times & \times \\ \times & \times & \times \end{matrix} = \begin{matrix} 2 & 1 & 3 \\ 4 & 6 & 5 \end{matrix} \text{ ou } \begin{matrix} 1 & 3 & 5 \\ 2 & 4 & 6 \end{matrix}$

○→ *Très Lent*: harmonique
 ○→ *Lent*: normal

a. *Modéré*: tr-- tr-- tr-- tr-- tr-- (1/2 ton inférieur)
 b. *Assez Vif*: Flatterzunge

Modéré

○→ *p*
 ○→ *mf*

○→ *Lent* normal
 ○→ *Très Lent* harmonique

Flatterzunge
Flatterzunge

Assez Vif + - - + -

○→ *mf*
 ○→ *p*

Şekil 1. 12. P. Boulez, *Domaines* (1968-69)

Helmut Lachenmann'ın (1935-) kapsamlı solo klarinet çalışması *Dal Niente* (1970) (Şekil 2.28.), neredeyse yalnızca çeşitli nefes ve hava seslerinden oluşur. Ancak *Domaines*, çok çeşitli yeni teknikler kullanır ve klarinet için yazılmış en önemli Serialist eserdir. 1967'de Bruno Bartolozzi (1911-1980), çağdaş tahta üflemeli müziği tarihinde önemli bir dönüm noktası olan 'New Sounds for Woodwind' adlı kitabını

yayınlamıştır. B. Bartolozzi bu kitabında, tahta üflemeli ailesi için geleneksel olmayan notasyon biçimlerini ve yeni çalım tekniklerini anlatmıştır ve bu kitap, yeni nefesli çalgı tekniklerini araştırmaya yönelik ilk sistematik girişimdir.

Romantik dönemden Çağdaş döneme geçişi de kapsayan eserlerden örnekler;

- A. Messenger, Solo de concours
- H. Rabaud, Solo de concours
- C. Debussy, Premieré Rhapsody
- M. Reger, Klarinet Sonatı Op.107
- A. Berg, Vier Stücke
- I. Stravinsky, Three Pieces
- C. Saint Saens, Klarinet Sonatı Op.167
- D. Milhaud, Klarinet Sonatı
- Arnold Bax, Klarinet ve piyano sonatı
- C. Nielsen, Klarinet Konçerto
- A. Szawlowski, Klarinet Sonatı
- G.Finzi, Klarinet Konçerto
- I. Hamilton, Klarinet Konçertosu, Op. 7
- J. Horovitz, Yaylı orkestra ile Konçertant
- M. Arnold, Klarinet Konçerto No.1, No.2
- P. Hindemith, Klarinet Konçerto, Klarinet Sonatı
- L. Bernstein, Klarinet ve Piyano Sonatı
- W. Mathias, Klarinet Konçertosu, Op. 68
- A. Copland, Klarinet Konçerto
- D. Martino, Triple Concerto
- W. Lutoslawski, Dance Preludes
- B. Martinu, Klarinet Sonatı
- A. Paul, Klarinet Konçertosu
- K. Penderecki, Klarinet Konçerto, Three Miniatures
- P. Boulez, Domaines Clarinet Alone
- S. Brotons, Klarinet ve Piyano Sonatı Op. 46
- F. Poulenc, Klarinet Sonatı
- A. A. Saygun, Horon
- Esa-Pekka Salonen, Klarinet ve Piyano için Nachtlieder

- J. Françaix, Klarinet Konçerto
- K. Stockhausen, No. 42/1/2
- İ. Taviloğlu, Klarinet Konçerto
- L. Berio, Sequenza IXa
- L. Berio, Klarinet için Lied
- R. Muczynski, Time Pieces Op.43
- A. Honneger, Klarinet ve Piyano Sonatı
- E. Denisov, Klarinet Konçerto
- H. Tomasi, Klarinet Konçerto
- J. Widmann, Fantasie
- Spencer Brand, Soliloquize
- Eric P. Mandat, Winter Fantasy

1.2. 20. Yüzyıl Yeni Tını Arayışları Ve Müziğin Gelişimi

Genel tanımıyla “ağdaş müzik” için, 300 yıl boyunca bağlı kalınan (yaklaşık 1600-1900) tonal müzik ile bağların kopartılmasıyla başlayan dönemdir denilebilir. 19. yüzyılda batı dünyası Romantizmin etkisi altındaydı ve herhangi bir ülkeyle sınırlı olmamakla birlikte temeli Avusturya-Alman müzik geleneğine dayanıyordu. Romantik idealin bu şekilde yayılması, 18. ve 19. yüzyıllarda demiryolu seyahati ve buharlı gemilerin gelişimine bağlanabilir. Romantik dönem boyunca belki de seyahat kolaylığı ve artan kültürel farkındalık nedeniyle milliyetilikte bir artış olmuştur ve bununla birlikte sosyal ve kültürel evrimin her aşamasının sanatçıların ve bestecilerin kendi sanatsal biçimlerini doğurmuş olabileceği düşünülebilir. Dolayısıyla Sanayi Devrimi her düzeydeki vatandaşın sosyal ve kültürel yaşantısını değişirmiştir. Müzisyenlerin, bestecilerin ve enstrüman yapımcılarının hayatları bu sosyal değişimlerle birlikte doğru orantılı yn almıştır. Sanayi Devrim’inin sonucu olarak bir orta sınıf yaratılmış ve bu durum müzisyenlerin ve bestecilerin çalışmalarını halk ile paylaşabilecekleri bir alan yaratmıştır. Dinleyiciler daha fazlasını arzuladıka, besteciler daha büyük eserler bestelemişlerdir ve daha fazla icracı ile enstrüman talebi doğmuştur. H. Berlioz, J. Brahms ve R. Wagner gibi besteciler 19. yüzyıl boyunca müzik formlarının, icracıların, enstrümanların ve sahnelerin sınırlarını zorlamışlardır.

20. yüzyıl sanatçılarının birçoğu, 19. yüzyılın sanatsal yansıması olarak kabul edebileceğimiz öznel olandan uzaklaşmışlardır ve aynı zamanda manzara resminden ya

da duygusal güzellik anlayışından da uzaklaşarak sosyal çevrelerini gerçekte olduğu gibi görmeye çalışmışlardır denilebilir. Yeni müzik, şehrin yaşantısına yönelmiştir ve kent yaşamının yoğun temposu da dahil olarak yeni tını arayışlarını doğurmaya başlamıştır.

20. yüzyıl, bilimde, teknolojiye ve toplumsal yaşam biçiminde sıçramalar çağıdır. Bu bağlamda sanat da yaratıcı deneysel çabalarla bilim ve teknolojiye koşut sıçramaları gerçekleştirmiştir. Müzikal gelişim, tonal müziğin kalıp ve kurallarının aşılmasına olanak sağlamıştır ve aynı zamanda çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir (Say, 1997, s. 468).

20. yüzyılın yeni müziği ilk duyulduğunda, insanlar besteciler neden Pyotr Ilyiç Tchaikovsky (1840-1893) ve Giacomo Puccini (1858-1924) gibi yazmaya devam etmediler diye sormuşlardır. Cevap çok açıktır; sanat, hayatın ayrılmaz bir parçasıdır ve hayatın kendisi değiştiği gibi değişmek zorundadır. P. I. Tchaikovsky ve G. Puccini'nin melodileri 19. yüzyıl dünyasının bir parçasıydı. I. Stravinsky, Arnold Schönberg (1874-1951), B. Bartok ve çağdaş diğer besteciler artık o dünyada yaşamıyorlardı denilebilir. Ustaların geçmişi ifade ettiği kadar onlar da kendi zamanlarını ifade edebilmek için ilerlemeye ihtiyaç duymuşlardır ve melodi, armoni, tonalite, ritim değişime uğramaya başlamıştır.

1.2.1. Melodi

Müziğin tüm unsurları arasında melodi, halk tarafından ilk sırada yer alır. Joseph Haydn (1732-1809), “Müziğin cazibesi olan ve üretilmesi en zor olan şey melodidir” demiştir. Bu ifade, 20. yüzyılda geçerliliğinin çoğunu korumuştur. Modern besteciler, ne klasik melodinin biçimsel güzelliğini ne de romantiklerin lirik genişliğini taklit etmezler. Gregoryen ilahinin¹⁴ serbest akışından, ortaçağ ve Rönesans müziğinin ince düzensizliklerinden, J. S. Bach'ın melodik çizgisine kadar uzak mesafeler arasında değişir. Avrupa müziğinin ötesine bakarak, Doğu melodilerinin özgürlüğünü, doğaçlama kalitesini Batı için yakalamayı arzularlar.

¹⁴ Roma Katolik Kilisesi'nin Latince dilinde tek sesli ilahilerine verilen genel addır.

20. yüzyıl bestecisi, melodisini standart kalıplara göre şekillendirmeye yönelmiş gibi değildir. Simetriyi ve tekrarı terk ederek, gereksiz gördüğü her şeyin çıkarıldığı canlı, gergin bir melodi elde etmeye çalışır. Amacı, müzikal dürtünün yükselişini ve düşüşünü takip ederken maksimum yoğunlukta işlev görecektir, düşünce ve duyguyla dolu, incelikle şekillendirilmiş, hassas bir çizgidir. 20. yüzyıl eserlerinin temaları geniş sıçramalar ve pürüzlü ifadeler içerir ve birçok melodi gelenekten çok radikal bir şekilde ayrılır. 20. yüzyıl yeni romantik besteci Samuel Barber'ın (1910-1981) 'School for Scandal Overture' (Şekil 1.13.) eserinden geleneksel kalıp içerisindeki bir melodi örnek verilebilir. Çok geniş sıçramalar yoktur, uzun cümle bağları içerir ve melodi söylenebilir biçimdedir.



Şekil 1. 13. Samuel Barber'ın School for Scandal Overture'ünden bir melodi

Rus besteci Dimitri Shostakovich'in (1906-1975) ise 'Birinci Senfoni'sinin açılış bölümündeki ikinci temada durum daha farklıdır. Bu tema bölümün lirik unsurunu temsil eder. Şekil 1.14.'te D. Shostakovich'in eser örneğinde ritimsel farklılıklar, geniş aralıklar görülmektedir ve melodi S. Barber örneğine göre söylenmesi zordur.



Şekil 1. 14. D. Shostakovich, Birinci Senfoni'sinden bir tema

Benzer bir biçimde Olivier Messiaen'in (1908-1992) 'Quartet for the End of Time' (1941) eserinin üçüncü bölümündeki klarinet solosunda da melodideki farklılıklar görülmektedir. O. Messiaen bu eseri, II. Dünya Savaşı sırasında esirken, kampta mahkum olan Henri Akoka (klarinet), Jean le Boulaire (keman) ve Etienne Pasquier (çello) arkadaşları için yazmıştır ve piyanoda kendisiyle birlikte Quartet'e

dönüşmüştür. Eserin prömiyeri 1941 yılında kampta 400 mahkum ve gardiyanlar önünde gerçekleştirilmiştir. Klarinet için bu solo gerçekten zordur, alt ses aralığından üst seslere geçiş, artan tempo ve süslemeler ile karakteristik yapısını belli eder. O. Messiaen için her mod ve ton değişikliği belirli bir tını ve renk anlamına geldiğinden, pasajın orta kısımları çok daha renklidir, Şekil 1.15.'te bölümün ortalarından bir örnek verilmiştir. Zorlu olabilecek pasajlar vardır; artikülasyonlarıyla, geniş aralıklarıyla ve nüanslarıyla dikkat çekmektedir. Modere bölümünde, hem legato hem de ses aralığı geniş geçişler vardır ve atonal geçişlerle birlikte klarinet ses aralığını imkanları dahilinde değerlendirmiştir.

Şekil 1. 15. O. Messiaen, *Quartet for the End of Time* (1941), III. *Abime des oiseaux* (ölçü 18-28)

İnsanlar modern müziği melodiyi terk etmekle suçladıklarında, aslında söylemek istedikleri şey, onun bir melodiyi tanımak için güvendikleri tanıdık işaretleri terk etmesidir. Geçmişte olduğu gibi bugün de melodinin müzikal ifade ana faktör olduğu görülebilir. I. Stravinsky, “Her sistem değişikliğinden sağ çıkan melodidir” demiştir (Machlis, 1961).

1.2.2. Armoni

“Armonik deyimim evrimi, her kuşaktan müzisyenin yeni ifade araçları aramasından kaynaklanmıştır. Armoni, sürekli değişen bir kelime ve sözdizimi olan sürekli bir evrim akışıdır” demiştir Roger Session (1896-1985) (Machlis, 1961, s. 16).

Melodi müziğin yatay yönünü, armoni dikey yönünü oluşturur. Tonik V-I’e dominant çözüme, müzikte temel bir formüldür. Klasik-Romantik dönemin senfonilerinin veya uvertürlerinin sonunda tekrar tekrar kullanıldığı duyulur. Klasik armoni, tüm akorları tonik, dominant ve subdominant olmak üzere üç temel işlevle ilişkilendirirdi ve her akora dikkatle derecelendirilmiş bir değerler hiyerarşisinde yer ayırırdı. J. Haydn, W. A. Mozart ve L. Beethoven’ın senfonilerinde doruk noktasına ulaşan bir ilke olan bu düzen klasik formun büyük ilkesi haline geldi. Armoninin tonalite dışına çıkmasının, klarinet müziğindeki en önemli etkisi alışıldık üçlü klasik arpej seslerinin yerine daha karmaşık aralıklardan oluşan arpejlerin gelmesi olmuştur.

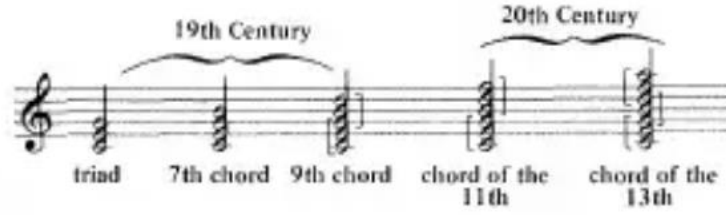
A. Schönberg, “Disonans¹⁵, besteciye iyi bilinen yollardan uzaklaştıran dinamik unsurdur ve disonansları anlamak, konsonansları¹⁶ anlamaktan daha zordur. Bu nedenle onlar hakkındaki savaş tarih boyunca devam ediyor” demiştir (Machlis, 1961, s. 20).

Bu savaş 19. yüzyılın sonlarında doruğa ulaşmıştır. R. Wagner ve öğrencileri, disonansın ve farklılıkların ifade edici güçlerini titizlikle araştırmışlardır ve bu mevcut armonik deyimini tamamen değiştirmiştir. Bunu yaparken, bestecinin elindeki armonik kaynakları zenginleştirmişlerdir ve geçmişle heyecan verici bir farklılık ve bir bakıma kopuş için zemin hazırlamışlardır.

20. yüzyıl, üç, dört ve beş tonlu akor yapılarını miras almıştır. Geleneksel akor oluşturma yöntemini bir adım öteye taşıyan bu yüzyıl bestecileri, altı ve yedi tonluk disonans kombinasyonlar oluşturmuşlardır. Örnek olarak, 1-3-5-7-9-11 ve 1-3-5-7-9-11-13 aralıklarından oluşan akorlar verilebilir. Bu karmaşık akorların çıkışı, müziğe daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir gerilim kazandırmıştır.

¹⁵ Müzikte seslerin uyumsuzluğu

¹⁶ Müzikte seslerin uyumu



Şekil 1. 16. Strastıyla üç, yedi, dokuz, on bir ve on üç sesli akorlar gösterilmiştir.

Şekil 1.16.'da gösterildiği gibi yedi tonluk bir akor, klasik üçlü akorun birliğine pek sahip değildir ancak yedili akorlar ve daha büyük akorlar disonans olmalıdır ya da olur denemez çünkü klasik yapıya sahip olmayan bazı durumlarda üç sesli bir akor daha disonans duyulabilmektedir. Çağdaş müzikte daha fazla uyumsuzluk, çağdaş yaşamın artan gerilimini ve dürtüsünü yansıtmaktadır. Buna C. Debussy'nin Premiere Rhapsodie eseri örnek verilebilir (Şekil 1.17.). İlk akor disonans kombinasyonda yazılmış ve eserin birçok yerinde piyano partisi ile birlikte bu armoni geçişlerini görmek mümkündür.



Şekil 1. 17. C. Debussy, Premiere Rhapsody (1909-10) 18-20. ölçüleri

1.2.3. Tonalite

Müziğin üstüne şekillendirildiği tonlar, bir grup olarak düşünülürse tutarlılık ve birlik kazanırlar; yani, müzikal hareketin ortaya çıktığı ve nihayetinde geri döndüğü merkezi bir tonla ilgili olarak duyuluyorlarsa. Bu merkezi nokta, diğer tonların etrafında döndüğü ve çekildikleri Do, ana nota (keynote) veya toniktir. Merkezi bir tonla ilişkilendirilme duygusu tonalite olarak bilinir. Tonalite, müzikal anlatımlar için bir çerçeve sağlayarak, müzikal mekanı birleştiren ve müzikal yapıyı ifade eden bir biçim oluşturucu unsur olan müzikal mimarının ilk ilkesi haline gelir.

19. yüzyıl bestecileri bu çerçeve içinde söylenebilecek her şeyin zaten söylenmiş olduğunu hissetmeye başladıklarında, majör-minör sisteminin sınırları içinde yeni bir ifade elde etmelerinin giderek daha zor olduğunu farkettiler ve 20. yüzyıl bestecileri, müziği B. Bartok'un "majör-minör tonların zorba yönetimi" dediği şeyden

özgürleştirme arzusunda daha geniş tonalite kavramlarına giden yolu bulmuşlardır. Yeni kavramların en verimli olanlarından biri, bir merkez etrafında on iki tonun serbest kullanımını içerir. A. Schönberg, yedi diyatonik ses ile beş kromatik ses arasındaki farkı ortadan kaldırmanın kromatik dizinin olanaklarından tam olarak yararlanılmasını umuyordu. Bu, geleneksel tonalitenin temel ilkesini ve toniğe bağlılığını korur ancak tonalitenin sınırlarını ölçülemez bir şekilde genişletir.

Bu genişletilmiş tonalite anlayışı sadece diyatonik ve kromatik arasındaki ayrımı ortadan kaldırmakla kalmamıştır, aynı zamanda Klasik-Romantik çağda çok güçlü bir kontrast kaynağı olan majör-minör arasındaki ayrımı da ortadan kaldırmıştır. 19. yüzyılda kromatik uyumun tüm gelişimi, bu iki grubun arasındaki ayrımı ortadan kaldırma eğilimindeydi denilebilir. Şekil 1.18’de Sergey Prokofiev’in (1891-1953) ‘Peter ve Kurt’ eserinde popüler tema buna çok iyi bir örnektir (Machlis, 1961, s. 27). İlk ölçüde Mib minör tondan, üçüncü ölçüdeki Lab Majör tonuna geçiş yapıldığı görülebilmektedir.



Şekil 1. 18. S. Prokofiev, Peter ve Kurt eserinden örnek

1.2.4. Ritim

“Ritim ve hareket, duygu unsuru değil, müzik sanatının temelleridir” demiştir I. Stravinsky. Müzik sadece zaman içinde varolan bir sanat olduğundan, ritim, bir kompozisyonun en küçük detayından, mimarisinin genel bütünlüğüne kadar her yönünü kontrol eder. Ritmin müzik sürecindeki belirleyici rolü her zaman besteciler tarafından kabul edilmiştir. H. Berlioz ritmik titreşimi “müziğin yaşam kanı” olarak görmüştür. A.

Copland ise ritmi, “müziğin en ilkel unsuru” olarak adlandırmıştır (Machlis, 1961, s. 29).

Standart ölçülere karşı ayaklanma, 20. yüzyıl bestecilerinin, daha az simetrik olan kalıpların olanaklarını keşfetmelerine yol açmıştır. Bu gelişme, çağdaş sanatta geleneksel simetriden beklenmeyenler lehine uzaklaşmaya yönelik genel bir eğilimi yansıtmaktadır.

19. yüzyıl ritimleri köylü danslarından ve pastoral sahnelerden türetilmiştir, 20. yüzyıl ise ritimleri, modern şehir yaşamının dürtüsünü, fabrikanın ve makinaların nabzını yansıtmıştır. Bu nedenle, 20. yüzyıl müzisyenlerinin sanatlarının hareket ve fiziksel aktivite ile yakından ilişkili olan unsuruyla meşgul olmaları çok doğaldır. I. Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda Rus balesinin muazzam popüleritesi ritme olan vurguyu arttırmıştır. Yeni ritmik efekt arayışları bestecileri çok farklı noktalara ulaştırmıştır (Machlis, 1961, s. 33).

I. Stravinsky’nin ‘Bahar Ayini’ndeki (Şekil 1.19.) pasaj, her ölçü ile ölçü değişimine örnektir. Tonal bir donanım olmamasının yanı sıra ritmik sabitlik de görülmemektedir ve 4/16’lık bölümdeki artikülasyonlar ritim içerisindeki ardaşık seslerin dinamiğini güçlendirmek için yazılmıştır, diğer ölçülere baktığımızda aralara eklenen onaltılık sus işaretleri ile eserin doğasındaki dinamiği yaratmak istenmiştir.



Şekil 1. 19. I. Stravinsky’nin Bahar Ayini’nden örnek

1.2.1. 20. yüzyıl akımlarının müziğe etkileri

20. yüzyıl, savaşlardan ekonomik gerilemelere ve radikal politik hareketlere kadar değişen, dünya çapında belirli bir karışıklık olmuştur. Yüzyıl boyunca avangart sanatçıların eserlerine cesurca yansımıştır. 20. yüzyılın başlarında milliyetçilik ve emperyalizm dünyaya yayılırken, klasik sanata giderek daha fazla meydan okunmuştur.

Sanatçılar, I. Dünya Savaşı’ndan önceki ve sonraki yıllarda aşırı ve çeşitli temaları araştırmışlardır ve aynı temalar II. Dünya Savaşı’nın ardından yeniden ele alınarak ilginç bir paralellik yaratmıştır. 20. yüzyıl sanatı, bir nesnenin gerçekçi bir imgesi olarak kolektif sanat anlayışının nesnel bir zorunluluğundan, özgürlüğün elde

edilmesinin bir sonucu olarak yaratılmıştır ve bu da birbirine bağılı birçok sanat akımını ortaya çıkartmıştır.

Modernizm, Empresyonizm ve Post-Modernizm, 20. yüzyılın başlangıcından öncesine kadar görülebilmektedir. Neoklasizm ve Ekspresyonizm çoğunlukla 1900'lerden sonra gelmiştir. Neoklasizmin en büyük başarılarından biri, salt formların yeniden canlandırılması olmuştur. Senfoni, konçerto, sonat ve çeşitli oda müziği türleri, senfonik şiir, bale ve operanın gölgesinde kaldıkları konumdan çok daha büyük önem kazanmışlardır. Suite, divertimento, toccata, füg, passacaglia ve chaconne gibi romantizm öncesi zamanların formlarına dönüş de aynı derecede önemli olmuştur. Atonalite, serializm, elektronik müzik ve konsept müziklerin tümü bu yüzyılda geliştirilmiş olup caz ve etnik halk müziği de birçok besteci üzerinde önemli etkiler yaratmıştır (Machlis, 1961).

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YÜZYILDA GELİŞEN KLARİNET ÇALIM TEKNİKLERİ

Müzikal olarak 20. yüzyılda kompozisyonun ana unsuru olarak tını ve ton rengine doğru bir kayma meydana gelmeye başladığını tekrarlayabiliriz. Enstrüman tasarımındaki ilerlemeler ile kompozisyon süreçlerinin genişlemesi arasındaki ilişki, yeni çalım tekniklerinin dahil edilmesi ile en başından beri çeşitli ifade yöntemleriyle sonuçlanmıştır. Birçok yeni çalım tekniğinin yeni olmadığını ve 20. yüzyıl boyunca notaya alınmış batı müziğine kademeli olarak dahil edildiğini belirtmek önemlidir. 'Çağdaş' terimi, geçtiğimiz yüzyılda giderek artmış olan notalı müzikal uygulamanın deneysel ve avangart yapısıdır.

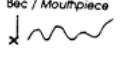


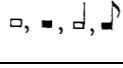
20. yüzyılda geleneksel klarinet repertuarına yeni çalım teknikleri gerektiren önemli oranda müzik eklenmiştir. Bu müzikal gelişim 20. yüzyılın büyük bölümünde, ana kompozisyon ögesi olarak ton rengine doğru genel bir kaymanın sonucudur (1.2.3. Tonalite başlığı altında incelenmiştir). Geleneksel enstrümanlar tarafından sağlanan ses paleti tükendiğinde, renk veya sesin kendisi çağdaş besteci için önemli bir araştırma alanı haline gelmiştir. Üretilen çeşitli yeni ses kombinasyonları, neredeyse tüm enstrümanların geleneksel tekniklerinin sınırlarını genişletmiştir.

1950'lerin sonlarında, her türden enstrümantal seslerle yapılan deneyler ve daha önce kullanılmayan çeşitli ses kaynakları genellikle icracıların yardımıyla, çeşitli bestecilerin bestelerine dahil edilmeye başlamıştır. Luciano Berio'nun (1925-2003)

‘Sequenza’sı, nefesli çalgıların teknik olanaklarını mikrotonlar, çeşitli dil teknikleri, tınıdaki değişiklikler, glissandolar, multifonikler ve multifonik triller gibi alım tekniklerini içerecek şekilde genişletmeye çalışan notalı müziğin belki de en eski örneğidir.

İsviçreli obua sanatçısı ve bestecisi Heinz Hollinger (1939-) ve İtalyan fagot sanatçısı Sergio Penazzi (1934-) gibi solistler de nefesli çalgıların geleneksel kabiliyetlerini yeniden inceleyen teknikleri denemiş ve geliştirmişlerdir. Mikrotonal müziğin önde gelen bestecisi olan John Eaton (1935-2015) 1961’de, “ilkel çığlıklar” olarak tanımladığı, seri triller, glissando, çeyrek tonlar (quarter-tone), armonikler, kurbağa dili ve son derece hızlı teknik pasajlar içeren ‘Solo Klarinet için Konser Müziği’ni ortaya çıkarmıştır (Farmer, 1982, s. 13). alım tekniklerinin notasyondaki bu değişiklikleri, sıklıkla kullanılanlar olarak aşağıdaki tabloda (Tablo 1.1.) görülmektedir.

| Özel Efektler | Önerilen Notasyon | Diğer kullanılan notasyonlar |
|---|--------------------------|---|
| Multifonikler | | MPH, MS, |
| Mikrotonlar | | |
| Vibrato | | vibr. (with the variations : più, meno, molto, lento, etc.) con variazioni |
| Glissando | | gliss., (armonik glissando) |
| Portamento | | gliss. |
| Pitch Bends (Bend Tone) | | |
| Timbre Trills (Tım Trilleri) | | |
| Frullato (Kurbağa Dili) | | fl, flz, frl, flutter, flatt. |
| Teeth on The Reed (Kamış Üzerinde Diş) | as high as possibile | |
| Vocal Sound (Çalarken Söylemek) | | |
| Sadece Tuş Sesi (Key Click) | | |
| Tonlu Tuş Sesi (Key Click) | | |
| Hava Sesi (Air Sound, Sadece Nefes) | | |
| Muted Sounds (Sessiz Efekt/Sürdinli Ses) | | |
| Slaptongue (Tokat Dili) belirli bir nota olmadan | | slap + |
| Slaptongue (Tokat Dili) belirli bir notalı | | slap + |

| | | |
|----------------------------------|---|---|
| Sadece Ağızlık (Mouthpiece Only) |  |  |
| Boğaz Tremolosu (Throat Tremolo) |  | |
| Tını Rengi Varyasyonları |  | |

Tablo 1. 1. Bazı çağdaş çalım tekniklerinin notasyonu (Bok, 1989, s. 6)

2.1. Multifonikler

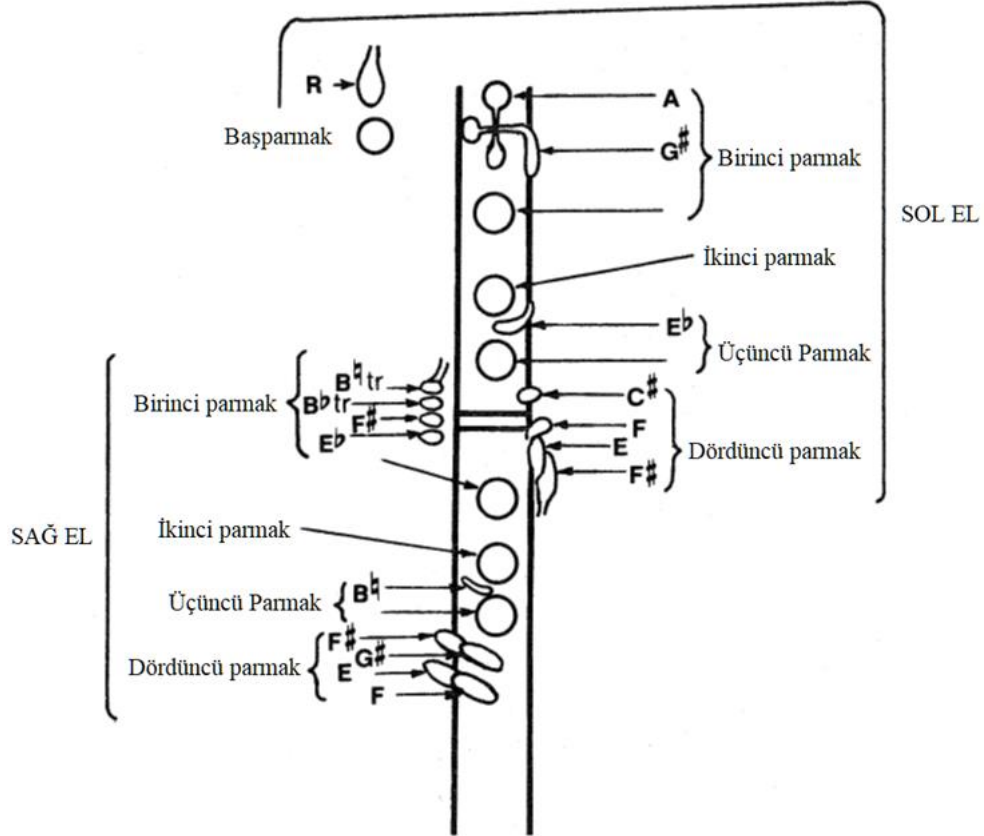
Multifonik kelimesinin etimolojisine bakacak olursak, İngilizcede ‘multi-’ pek çok şeye ait, birçok ve birden fazla anlamlarını taşımaktadır, ‘phonic’ kelimesi ise sese ait veya sesin doğası, akustik demektir. Multifonik sesler, enstrümandan normal olarak yani bilinçli olmadan çıkmıştır ve ilk duyulduğunda istenmeyen bir ses olarak düşünülen bu tını daha sonra bestecilerin eserlerinde kullanabilecekleri bir tını haline gelmiştir.

İlk olarak, 1900’lerin ortalarında klarinete tanımlanmış yeni çalım teknikleridir. Antonio Ferrannini, klarinet üzerinde aynı anda birden fazla nota üretme olgusunu yazılı olarak ilk tanımlayan kişidir (Rehfeldt, 1994, s. 41). Phillip Rehfeldt (1939-), caz performanslarında, çoğunlukla bas klarinet sanatçısı Eric Dolphy (1928-1964) tarafından multifoniklerin çok kullanılmasından bahseder ancak multifonikler doğaçlamalar sırasında kullanılmış ve yazılı olarak tanımlanmamıştır. Multifoniklerin ilk ayrıntılı tanımı B. Bartolozzi’nin 1967’de yayınlanan ‘New Sounds for Woodwind’ kitabındadır.

B. Bartolozzi, multifonikleri “bir enstrümanın tek hava kanalında bir dizi frekans titreşiminin tek ve aynı anda üretilmesi” olarak tanımlamıştır (Bartolozzi, 1967, s. 35). Bu tekniği tanımlamak için başka terimler de kullanılmıştır: polifonik, çoklu sonoriteler, çoklu sesler ve akorlar. “Akor” teriminin kullanılması uygun olsa da, ses kombinasyonları ne nota doğruluğu ne de notalar arasındaki yoğunluk derecesi açısından geleneksel akorlara benzememektedir.

B. Bartolozzi, ‘New Sounds for Woodwind’ kitabında, multifoniklerin neredeyse nefesli çalgılar ailesine özel olduğunu belirtmiştir. Ayrıca B. Bartolozzi, kitabını yazdığı sırada klarinetin herhangi bir parmakla multifonikleri üretebilen tek enstrüman olduğunu belirtmiştir. Nefesli çalgılar ailesindeki diğer enstrümanlar, fizyolojik ses üretim mekanizmalarının nefesin nasıl farklı şekillerde kontrol edildiğinden bağımsız olarak yalnızca tek nota üretecek parmaklara sahiptir. Bununla birlikte, bugün nefesli

çalgı çalanların, daha önce multifonik üretmek için yöntemler keşfetmiş olma olasılıkları mümkündür. Klarinet bu eşsiz özelliğinden dolayı, diğer nefesli üflemeli çalgılardan daha fazla multifonik üretebilir. B. Bartolozzi aynı zamanda, multifoniklerin ses üretiminin belirli teknik koşulları karşılandığında üretildiğini belirtmiştir. Teknik koşullar, dudak basıncının ve hava basıncının biçimini bozarak veya değiştirilmesi ile elde edilebilir (Bartolozzi, 1967, s. 37).

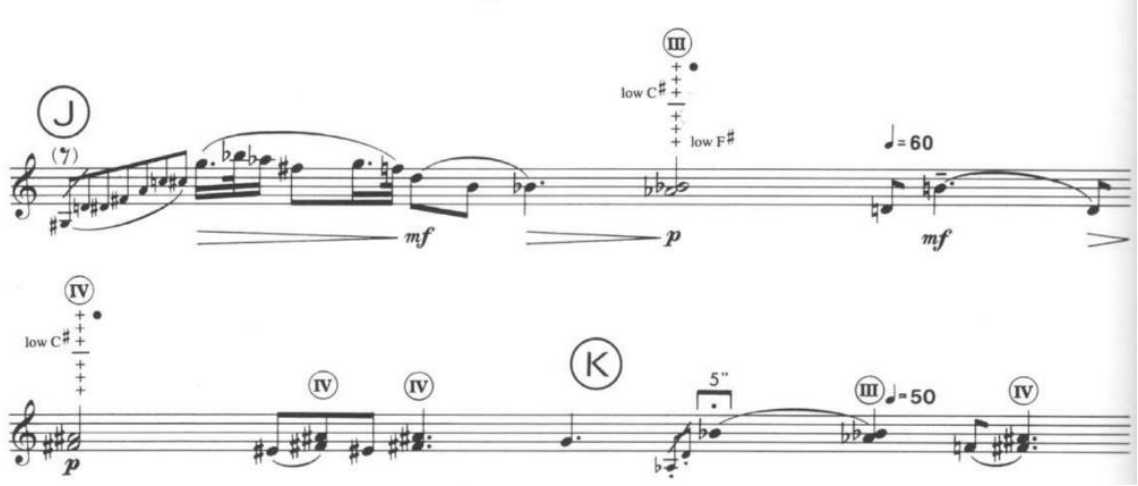


Görsel 2. 1. Klarinet parmaklarının açıklayıcı diyagramı

1950'lerin başında B. Bartolozzi ve William Overton Smith (1926-2020) gibi besteciler ve icracılar tarafından multifonik olanakların ilk denemelerinden sonra, L. Berio, P. Boulez (Şekil 2.2.) ve Karlheinz Stockhausen (1928-2007) gibi diğer tanınmış ve yerleşik besteciler klarinet bestelerinde multifonik kullanmaya başlamışlardır. W. O. Smith'den kısa bir süre sonra bestelerinde klarinet multifoniği kullanan diğer Kuzey Amerikalı besteciler arasında Elliot Carter (1908-2012), Ronald Caravan (1946-), Gerard Errante ve Eric Mandat (1957-) da sayılabilir.

L. Berio 'Sequanza IXa' (Şekil 2.1.) eserinde iki multifonik kullanmıştır. İlk multifonik (lab/sib) notasyonda parmak pozisyonlarını gösteren '+' işaretleri ve dördüncü parmaklarla Do#/Fa# perdeleri de kullanarak istenilen seslerin üretilebileceği

belirtmiştir, ikinci dizekteki ilk multifonik (fa#/la#) ise yine aynı şekilde dördüncü parmak Do# notası dahil edilerek üretilmektedir. (Görsel 2.1.’deki diyagram ile karşılaştırarak ayrıntılı incelenebilir.) Multifonik notasyonu genel olarak iki tipte olabilmektedir, L. Berio örneğindeki gibi ‘+’ ya da Şekil 2.4.’teki gibi ‘+’ yerine, içi doldurularak gösterilmektedir.



Şekil 2. 1. L. Berio, Sequenza IXa eserinde multifoniklere örnek

Multifonik parmaklar genellikle iki tiptedir: geleneksel tek sesler için parmakları kullananlar ancak önemli ölçüde ağızlık, dudak basıncı ve hava basıncı bozulması gerektirenler (Şekil 2.3a ve 2.3b); ve alışılmamış parmaklar kullanan, normal ağızlık, dudak basıncı ve hava basıncından daha az sapma gerektirenler (Şekil 2.3c ve 2.3d) (Farmer, 1982, s. 8). Alışılmadık parmaklar, normalde belli sesler için kullanılan parmak pozisyonlarına ek olarak kullanılanlardır.

“Multifoniklerde vibrato yapılamaz. 2 ile 6 nota arasında ses elde edilebilmektedir. Bu notaların arasında tempore¹⁷ sistem esasına dayanan armonik bir ikili olması şart değildir. Bazen bir ya da iki doğuşkan bu ses kümelerinin içinde duyulabilir. Frullato dahil bütün tekniklerin burada kullanılması mümkündür (Sevsay, 2015, s. 141).”

¹⁷ Tam aralıkların ikiye bölünmesiyle tam aralıkların bir sekizli (gam) içerisinde birbirinden eşit uzaklıkta on iki ses meydana gelir. Bu sisteme tempore sistem denir.

Très lent

harmonique

pp *ppp* *pp* *poco*

suggested multiphonic fingering

G[#]

F[#]

gives

Şekil 2. 2. P. Boulez Domains eseri

a. b. c. d.

R

E

G[#]

C[#]

A^b

C[#]

Şekil 2. 3. Geleneksel ve alışılmadık parmak pozisyonlarına sahip multifonikler

Category 2 (soft attacks, crescendo to mf-f, more resistant).

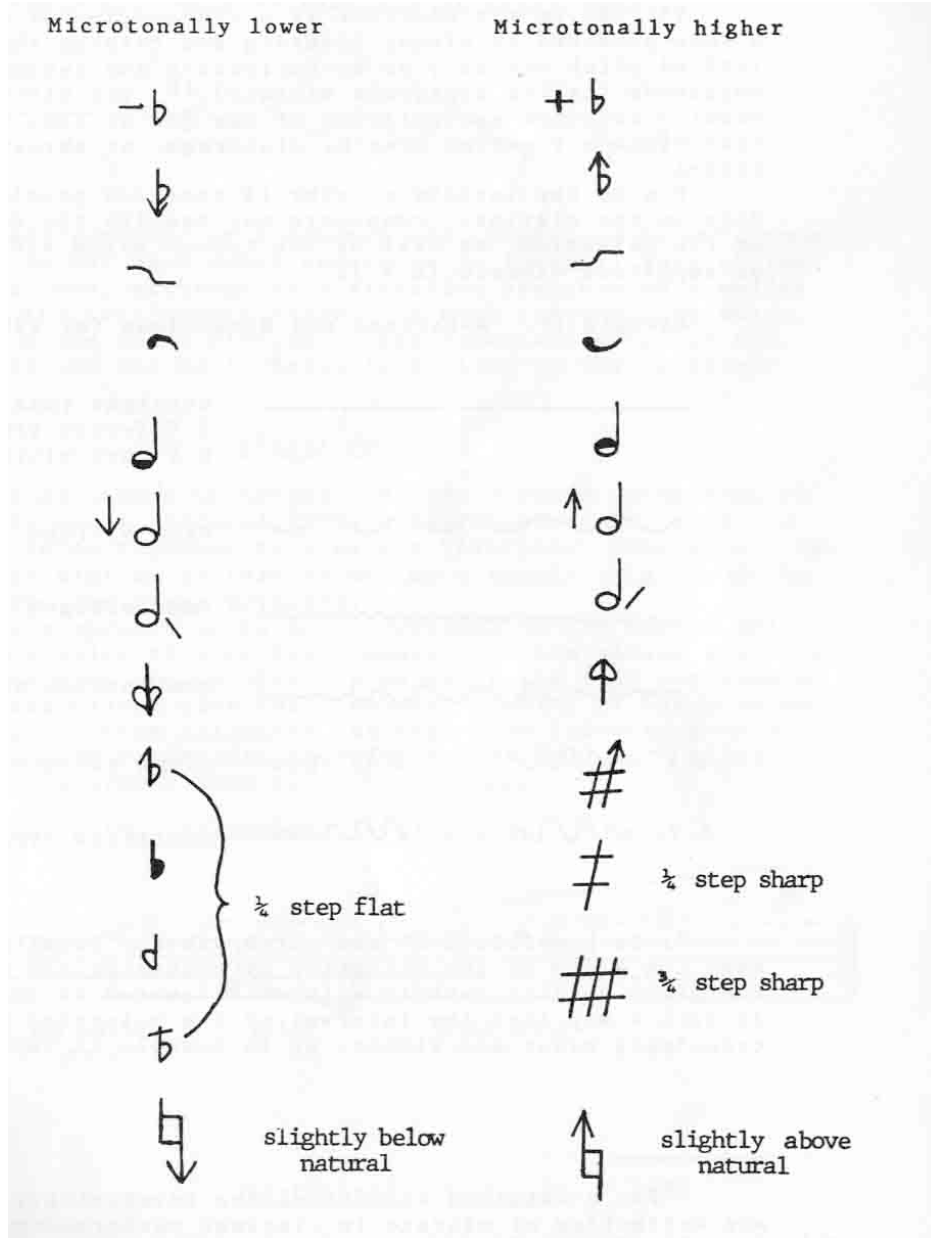
Şekil 2. 4. Sib klarinet multifonik parmak pozisyonlarına örnekler (Mib ve La klarinetlerde de kullanılabilir) (Rehfeldt, 1994, s. 49)

The image displays four systems of musical notation for guitar. Each system includes a treble clef staff with notes and accidentals, and a corresponding guitar fretboard diagram below it. The diagrams use black dots for fretted notes and white circles for open strings. The first system has 8 diagrams, the second has 8, the third has 8, and the fourth has 8. The fourth system is labeled "Category 4 (loud, with beats)".

Şekil 2.4. 'ün devamı

2.1.1. Multifonik triller

İki akor arasında birden fazla trilin çalımı özel bir zorluk oluşturmaz. Bir veya daha fazla parmak ve ton deliğini hızlı bir şekilde açıp kapatmak yeterlidir ve icracı başlangıç akorundan diğerine rahatça geçebilir. Tril için kullanılan parmak veya ton delikleri, ilk akorun çalınmasında kullanılanlardan veya serbest kalan parmaklardan olabilir. Bazen ilk akorun bir veya daha fazla notası değişmeden kalır ve her iki akorda da kesintisiz olarak ses elde ederken, kalan notalar kendi aralarında titreşir. Bu şekilde,



Şekil 2. 6. Mikroton sembolleri (Farmer, 1982, s. 132)

Klarinet gibi üflemeli çalgılar üzerindeki mikrotonal üretim ilk olarak yirminci yüzyılın başlarında Avrupalı besteciler tarafından kullanılmış ve notaya alınmıştır. İlk başta, bu notaları üretmek için klarinetler geliştirilmiştir. Bir besteci ve klarinetçi olan Richard Heinrich Stein (1882-1942), 1911’de standart tasarıma çok sayıda ton deliği ve anahtarın eklenmesinden oluşan çeyrek tonlu bir klarinet (quarter-tone clarinet)¹⁸

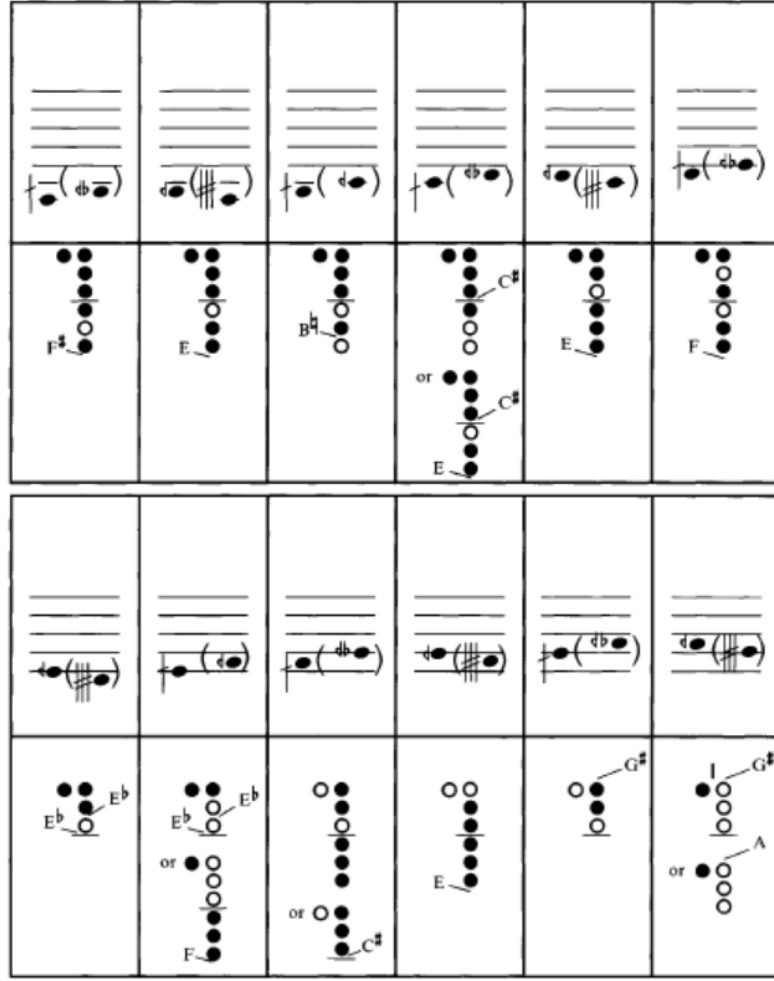
¹⁸ Tampere sistem batı müziğinin temelini oluşturur ve koma seslerin kullanılmadığı kalıpların tümü bu sistem içine girer. Klasik batı müziği tampere sistemde kuruludur yani enstrümanlar da tampere sisteme göredir ancak tuşede yapılan değişiklikleri ile çeyrek tonlu klarinet bu sistemde tuşe üzerinde üretilemeyen seslerin üretilmesine olanak sağlamıştır.

geliştirmiştir (Görsel 2.2.) ve Çek besteci Alois Haba da (1893-1973) çeyrek tonlu enstrümanların yapımıyla ilgilenmiştir. 1924 yılında geliştirilen çeyrek tonlu klarinet, 1925'te Op. 24 (Suite for Quarter-tone Clarinet and Quarter-tone Piano) ve 1943'ün Op. 55 (solo quarter-tone clarinet) eserlerinde kullanılmıştır. Bununla birlikte tüm bu enstrümanlar, klarinet sanatçıları tarafından sert tasarım değişiklikleri yüzünden kabul görmemiştir (geniş klarinet ailesinin her bir üyesi parmak pozisyonları açısından benzerdir ve tuşede aynı ses konumunu elde etmek için transpoze uygulanmaktadır, dolayısıyla bu yeni klarinetler kabul görmemiştir).



Görsel 2. 2. Çeyrek tonlu (*quarter-tone*) klarinet (Sparnaay, 2011, s. 123)

Klarinet için mikrotonal besteler önemli ölçüde artmıştır. Edison Denisov (1929-1996) gibi Rus bestecilerin, Carlo Landini (1954-) ve Giacinto Scelsi (1905-1988) gibi İtalyan bestecilerin, Joji Yuasa (1929-), Toru Takemitsu (1930-1996), Akira Nishimura (1953-), Isao Matsushita (1951-) ve Masataka Matsuo gibi Japon bestecilerin ve Robert Erickson (1917-1997), Richard Boulanger (1956-), Ezra Sims (1928-), Harold Seletsky (1927-2010), J. Eaton ve Drake Mabry (1950-) gibi Amerikalı bestecilerin eserleri örnek verilebilir. Bu besteciler eserlerini Sib klarinet için yazmışlardır, çünkü alışılmış enstrüman üzerinde teknik kontrolü daha kolay dengelenir (Richards, 1992, s. 15). Şekil 2.7.'de Sib klarinet üzerinde mikrotonal parmak pozisyonlarına birkaç örnek gösterilmiştir.



Şekil 2. 7. Sib klarinet microtone parmak pozisyonları

E. Denisov'un klarinet sonatında birçok mikrotonal geçiş vardır. Şekil 2.8.'in 5:6 bölümü ve devamında ikinci dizekte mikrotonal sesleri görebiliriz.

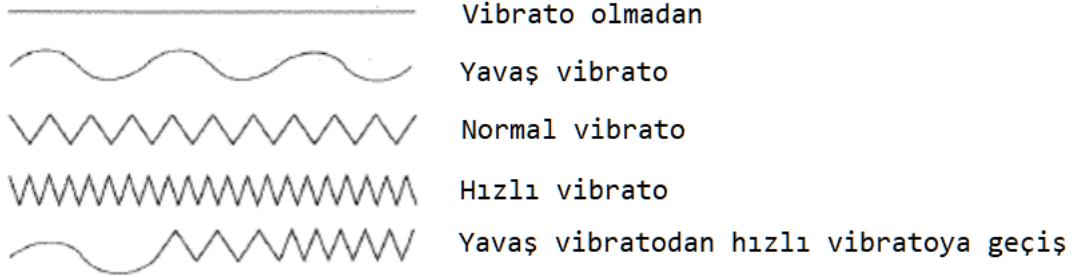


Şekil 2. 8. E. Denisov, Klarinet Sonat.

2.3. Vibrato

Vibrato, bir sesin frekans veya gürlüğünün belirli bir derece ve sistemde değişen genlik çerçevesinde periyodik olarak salınımıdır. Klarinet üzerinde vibrato, notayı düşürerek ve yükselterek (pitch vibrato olarak adlandırılır, yani nota vibrato) veya

genliği¹⁹ azaltarak ve artırarak üretilen bir sesin dalgalanması ve titreşimidir. Nota vibrato genellikle çene ve dudak hareketini gerektirirken, genlik vibrato nefes, diyafram ve boğaz hareketini gerektirir (Farmer, 1982, s. 133). Bazı vibrato notasyonları Şekil 2.9.'da gösterilmiştir.



Şekil 2. 9. Vibrato notasyonları (Sparnaay, 2011, s. 90)

Klasik müzik alanında klarinette normal şartlarda vibrato yapılmaz ancak caz ve etnik gelenekler (klezmer gibi) aracılığıyla konser müziğinde yer almaya başlamıştır. Besteciler bazen dalgalı bir çizgi veya yazılı talimat kullanarak notadaki vibratoyu özel bir efekt olarak belirtirler. Herman Rechberger'in (1947-2022) klarinet konçertosu 'Alovlar' (Şekil 2.10.), hem dalgalı çizginin hem de vibrato espressivo²⁰ notasyonunun birkaç örneğini içermektedir (Raasakka, 2010, s. 43).



Şekil 2. 10. Herman Rechberger'in Alovlar (2001) eserinde, 36 ve 40. ölçülerde vibrato espressivo kullanılmıştır.



Şekil 2. 11. Jukka Tiensuu'nun (1948-) Missa'sında (2007), besteci icracıya melodinin müzikal ifadesini desteklemek için hızlı ancak çok geniş olmayan bir vibrato kullanmasını söyler.

¹⁹ Terimin diğer kullanımı amplitüd, bir dalga tepesi ile dalga çukuru arasındaki mesafenin yarısına denir. Ses dalgalarının genliği arttıkça sesin enerjisi ve şiddeti artar. Ses dalgalarının genliği azaldıkça sesin enerjisi ve şiddeti azalır.

²⁰ Etkileyici

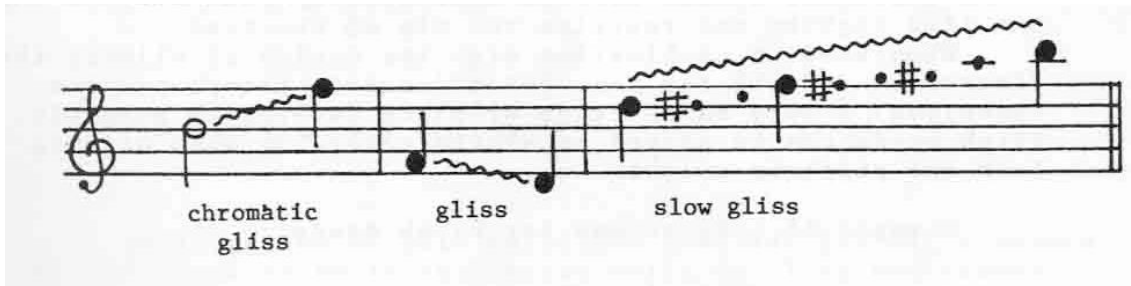
Şekil 2.12.'de Tiberiu Olah'ın (1928-2002) klarinet sonatında görüldüğü gibi, vibrato ve vibratonun istenmediği yerler net bir şekilde belirtilmiştir. 5/16'lık a tempo başlangıcında notasyona göre, 'non vibrato' şeklinde belirtilen notalar vibrato uygulanmadan çalınmalıdır ve 'poco a poco vibrato' yazan ve 'non vibrato'ya kadar devam eden pasajın ise vibratolu çalınması istenmiştir.



Şekil 2. 12. Tiberiu Olah, Klarinet Sonat'ı (1963)

2.4. Glissando

Bir notadan diğerine doğru olan yumuşak geçişe glissando denir. Glissando tekniği, "belirsiz" bir his yaratmak için notaları bir araya getiriyormuş gibi, hızlı parmak hareketleri ile üretilen kromatik seslerin ardışıklığını içerir. Efekt, tek bir parmağın piyano klavyesinde hızla yukarı veya aşağı hareket ettirilmesine benzer. Nota üzerinde "gliss" olarak belirtilir (Farmer, 1982, s. 134). Sadece 'gliss' yazılmasının dışında, Şekil 2.13.'teki gibi dalgalı, alçalan veya yükselen bir çizgi şeklinde gösterilebilir.



Şekil 2. 13. Nota üzerinde glissando yazımı

Bu teknik için parmaklar ve dudaklar beraber kullanılır. Register değişimine kadar parmaklar daha aktiftir, sonrasında dudaklar daha etkili olur. Klarinette glissando, ton

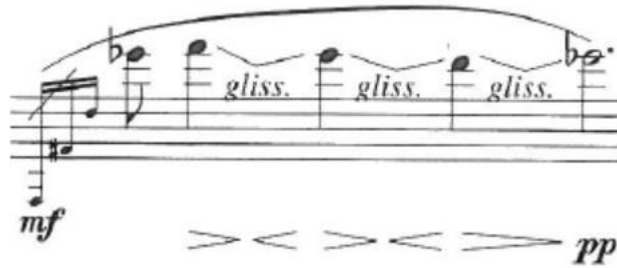
delikleri boyunca parmakların kaydırılmasıyla ve ağız pozisyonunun birleştirilmesiyle yürütülür. Alto, bas ve kontrabas klarinetler kapalı perdelere sahiptir ve bu nedenle glissando çalmak için daha sınırlı bir kapasiteye sahiptirler. (Raasakka, 2010, s. 51). Bilinen en ünlü klarinet glissandosunu, George Gershwin'in (1898-1937) 'Rhapsody in Blue' eserinin girişindeki iki buçuk oktavlık klarinet glissandosudur.



Şekil 2. 14. George Gershwin'in *Rhapsody in Blue* eserinin girişinde bulunan klarinet solosu

2.5. Portamento

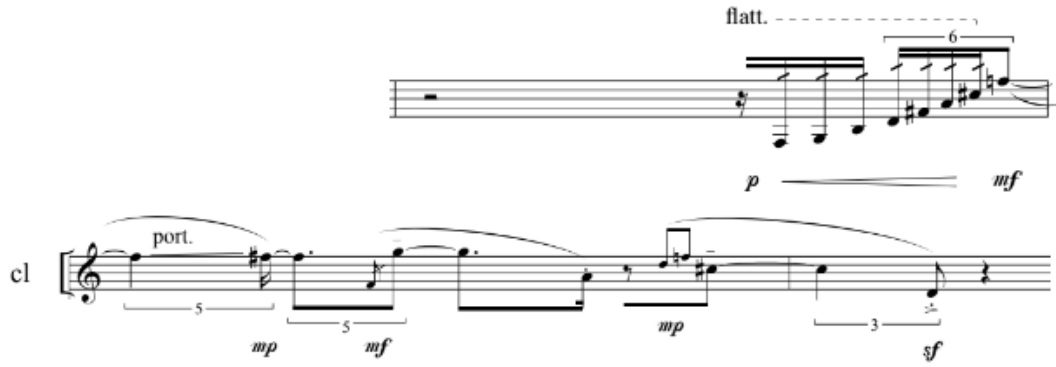
Portamento terimi glissando terimi ile birbirinin yerine kullanılmıştır ve istenilen etki gerçekten portamento olduğunda birçok notada 'gliss' olarak belirtilir. Terimler sıklıkla birbirinin yerine kullanılsa da, glissando ve portamento arasında ayırım yapmak teknik olarak önemlidir. Glissando hızlı, genellikle diyatonik parmak ve dudak hareketidir, portamento ise telli bir enstrümanın tuşesinde yukarı ve aşağı kaydırılarak üretilen sürekli bir sese benzer ve iki nota arasında küçük, zarif ve kısa bir glissando anlamına gelmektedir. Şekil 2.15.'te J. Widmann örneğindeki gibi görülmektedir.



Şekil 2. 15. J. Widmann, *Fantasie, 1993, Sayfa 3*

Portamento, dudak basıncının yanı sıra ağız boşluğunun şeklini normal notanın biraz altında bir ses oluşturacak şekilde ayarlanılarak gerçekleştirilmektedir. Parmaklar yukarı ve aşağı hareket ettikçe ölçeksel olarak, perdenin altındaki bu miktar dudak pozisyonu tarafından dikkatli bir şekilde kontrol edilir. Sonuç olarak, yaylı çalgılarda veya trombonda bulunan aynı pürüzsüz, kayan etki elde edilmektedir (Rehfeldt, 1994, s. 57).

Şekil 2.16’de görülen Luca Belcastro (1964-) örneğinde 5. ölçünün başında yarım ses aralığında bir portamento verilmiştir, ses dudak ve parmaklarla desteklenerek oluşturulur. Bu örnekte glissando ile ayrımı daha belirgindir ve yaylı çalgılardaki gibi bir geçiş oluşmaktadır. Şekil 2.17. Geoff Hannan’ın (1972-) eserinde de ‘gliss’ ile belirtilen bir portamento istenmiştir.



Şekil 2. 16. Luca Belcastro, *Cristal verde del mundo* eserinin 4-5. Ölçüsü (1998)



Şekil 2. 17. Geoff Hannan - *Centrifugal Bumblepuppy for Mixed Ensemble* (1999) 38 ve 39. ölçüler

2.6. Pitch Bends (Bent Tone)

Pitch Bend tekniği dudak gerginliği değiştirilerek üretilen, notada çoğunlukla yarım tonu veya daha azını kapsayan, kısa ve ince bir değişikliktir. Bir sestem diğerine geçiş olan glissando'nun aksine tek ses üzerine ilişkilendirilir. Ertuğrul Sevsay'ın Orkestrasyon kitabında tanımladığı gibi Bent Tone olarak da bilinen Pitch Bend, kamyş üzerindeki dudak veya çene basıncını sıkarak ve gevşeterek notaların yükseltilmesi ve alçaltılması anlamına gelir. Bu terim aynı zamanda, özellikle sesi pesleştiren bir teknik olan boğaz kaslarının hareket ettirilmesi ile birlikte notaların yükseltilmesi ve alçaltılması anlamına da gelmektedir. Bununla birlikte teknik, aşağıdan yukarı doğru

uygulandığı zaman, dudaklar gerildiğinde ve kamışın ucunu kısıtladığında ortaya çıkan sıkıştırılmış ton kalitesi nedeniyle yukarıdan aşağı doğru olanın aksine sağlıklı bir şekilde üretilmemektedir.

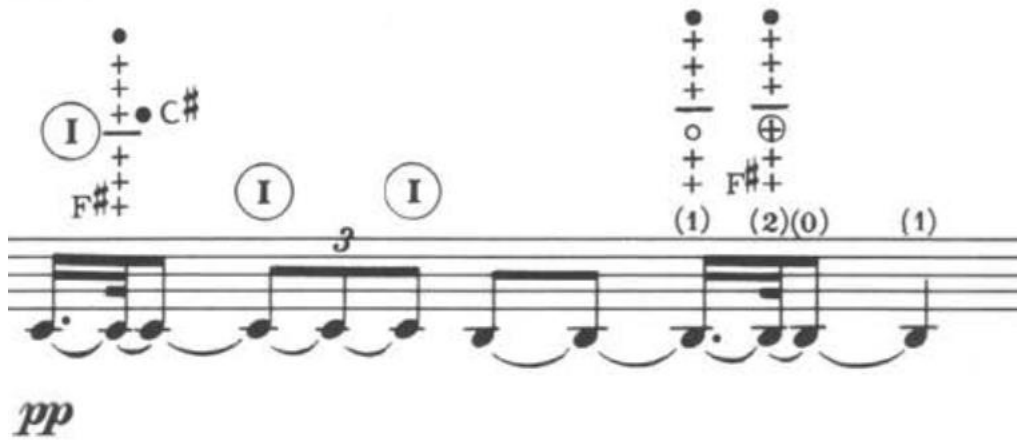
Parmakların ton deliklerini açma ve kapama hareketi ile birlikte uygulandığında (portemanto tekniğindeki gibi), çok geniş bir aralıkta Pitch Bend mümkündür. Pitch Bend tek nota üzerinde veya bir notadan diğerine geçerken çalınabilmektedir (Farmer, 1982, s. 135).



Şekil 2. 18. Nota üzerinde pitch bends yazımı

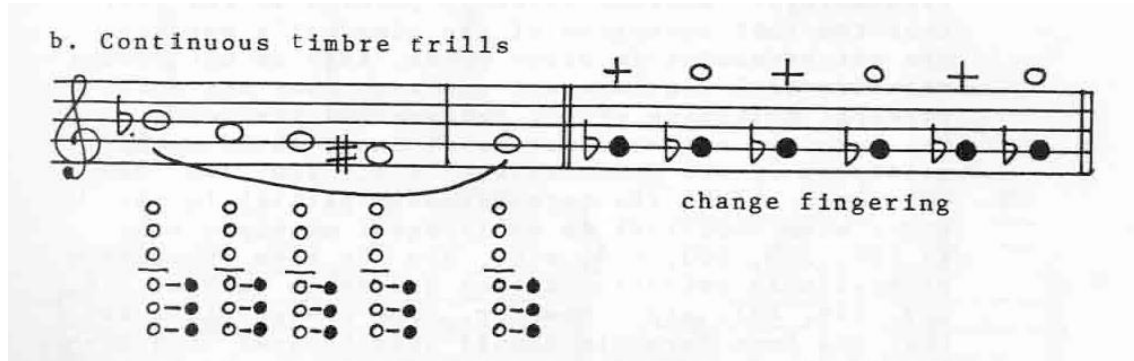
2.7. Timbre Trills (Tını Trilleri)

Genel anlamda tınıdaki bu varyasyon, bir enstrümanın veya sesin karakteristik ton kalitesinin değişikliği, değiştirilmesi veya hareketi anlamına gelir. Klarinet için çağdaş müzikteki bu hareket özel parmakların kullanımı ile sağlanır, bunlar belirli bir ses perdesi için geleneksel olarak kullanılanların dışındaki parmaklardır (alternatif parmaklar). Bir notanın tınısını değiştirmek için, aynı notayı arka arkaya değişik parmak pozisyonunda çalma esasına dayanır, icracı aynı nota için iki farklı parmak arasında hızla geçiş yapar (veya trill). İki değişik parmak ya da parmak kombinasyonu aynı notayı dönüşümlü olarak hızla çalar ve bu teknik her zaman hızlı trillerde yapılmaz, renk değişikliği olsun diye ağır pasajlarda da uygulanabilir. Sonuç olarak, tınıda belirgin bir değişiklik olması dışında, biraz vibrato gibi titreşen bir etki oluşur (Farmer, 1982, s. 136). Kullanılan değişik parmaklar sayı ya da harf olarak yazılabilir. Örnek olarak L. Berio'nun klarinet için Sequenza IXa eseri verilebilir (Şekil 2.19.). Örnekte gösterilen uygulama notasyonunda normal Do# parmak pozisyonuna ek olarak sağ el birinci, ikinci ve üçüncü parmakların ve dördüncü parmağın Fa# perdesini kapatması ile ritmik kalıplar çerçevesinde tını trili üretilmesi istenmiştir (Görsel 2.1.'deki diyagramdan kontrol edilebilir). Aynı dizekteki Si (1) notasyonunda normal parmak pozisyonuna ek olarak sağ el üçüncü parmak, diğer Si (2) notasyonunda birinci, üçüncü parmaklar ve dördüncü parmak ile Fa# perdesinin kapatılması ve ardından gelen Si (0) notasının ise klasik pozisyonda ve yine yazılan ritmik kalıp içerisinde çalınması istenmiştir.



Şekil 2. 19. L. Berio'nun klarinet için Sequenza IXa eserinde tını triline örnek, sayıve '+' notasyonu yazılarak belirtilmiştir

Şekil 2.20.'de ilk iki ölçüdeki timbre tril notasyonunda, üst gövdede notayı çalmaya devam ederken, alt gövdede birinci, ikinci ve üçüncü parmakların aynı anda kapatılıp açılması ve bu şekilde tını trili üretilebileceği belirtilmiştir. Aynı şekilde çift çizgiden sonraki notalarda, '+' ve 'o' işaretleri ses aralığını değiştirmeyecek ancak tınısını değiştirecek parmakları kullanarak timbre trilin uygulanabileceğini belirten bir notasyon olarak yazılmıştır.



Şekil 2. 20. Timbre Trill'in nota üzerinde yazımı. Örnekte "Aralıksız Timbre Trill" gösterilmiştir, aynı tril devam ederken bir dizi farklı notayı art arda çalmayı içerir

2.8. Flutter Tongue/Frullato (Kurbağa Dili)

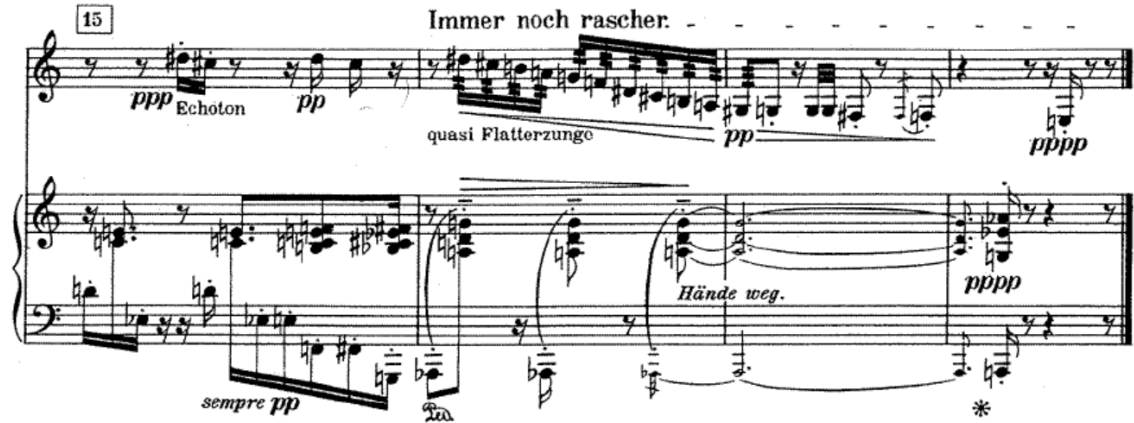
Frullato veya flutter tongue yani kurbağa dili (kısaltılmış olarak flt veya Flz), konser müziğinde klarinet için en eski 'yeni' tekniktir. Kurbağa dilinde, enstrümanın sesini oluşturan hava akımı, dil kullanılarak hızlı bir tremolo²¹ ile üretilir. Kurbağa dili bugün profesyonel klarinet sanatçıları için temel bir beceridir. Orkestra literatüründeki ilk klarinet kurbağa dili R. Strauss'un 'Don Kişot' (1897) eserinde bulunur (Şekil 2.21).

²¹ Bir nota ya da bir akorun çok hızlı olarak tekrarı

A. Berg, hem son derece gürültülü (fff) hem de son derece yumuşak (ppp) dinamiklerde ‘Vier Stücke für Klarinette und Klavier’ (1919) eserinde, kurbağa dilinden çok yararlanır (Raasakka, 2010, s. 56). A. Berg örneğinin (Şekil 2.22.) klarinet partisinin ikinci dizeğinde, inici ve nüansla desteklenmiş bir frullato notasyonu görülmektedir.

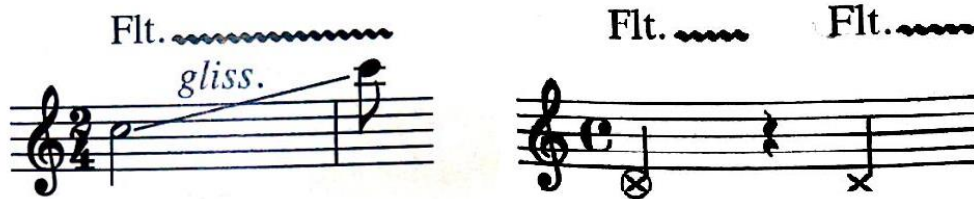


Şekil 2. 21. Richard Strauss'un Don Kişot eserinde Var. II'nin 10-12. ölçülerinden örnek



Şekil 2. 22. A. Berg, Four Pieces for Clarinet and Piano, Op.5

Şekil 2.23.'teki gibi frullato, glissando veya başka efektlerle de birleştirilebilir. Frullato frekansı belirsiz bir ses çıkartarak da yapılabilir.



Şekil 2. 23. Frullato glissando ve frullato belirsiz ses notasyonu

Klarinette ya dilin üst damakta yuvarlanmasıyla, sanki d-r-r-r şeklinde telaffuz ediyormuş gibi üretilir ya da birçok klarinet sanatçısı bu hareketi engelleyen zorluklar yaşadığından, bir dalgalanma ile dilin arkasını hafifçe kaldırarak hareketi kolaylaştırırlar. İkinci yöntemin sonucu, yuvarlanan dil yöntemi ile neredeyse aynıdır, ancak telaffuz g-r-r-r gibidir (Rehfeldt, 1994, s. 64). Şekil 2.16'da L. Belcastro'nun

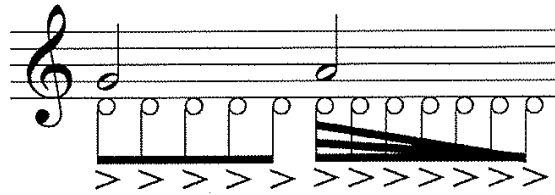
eserinin ilk dizeğinde de ses geçişlerini barındıran kurbağa dili tekniği kullanılmıştır, nota üzerinde teknik adın (flatt.) ardından gelen kesik kesik veya David Maslanka'nın (1943-2017) örneğindeki (Şekil 2.24.) gibi uzun düz çizgi ile kurbağa dilinin uygulanmasının istendiği bölüm belirtilmiştir.



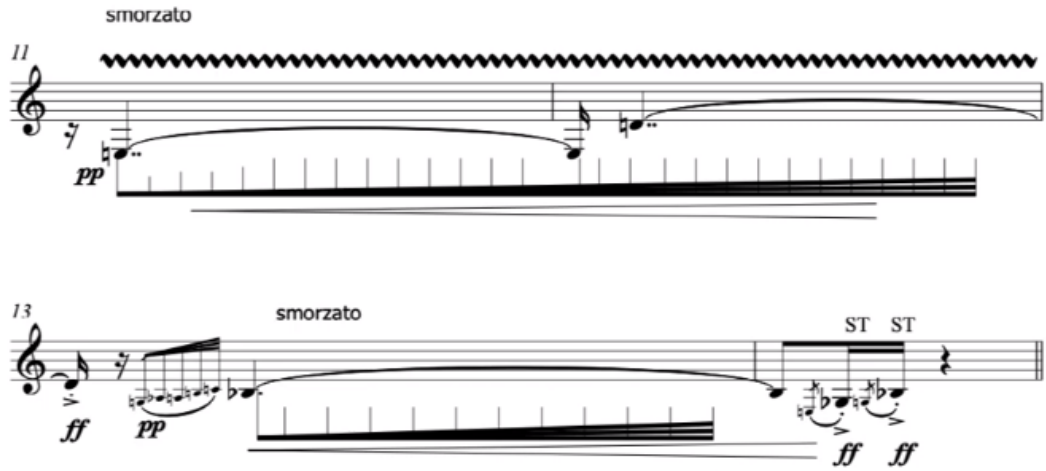
Şekil 2. 24. D. Maslanka, *Three Pieces for Clarinet and Piano* (1975)

2.9. Smorzato

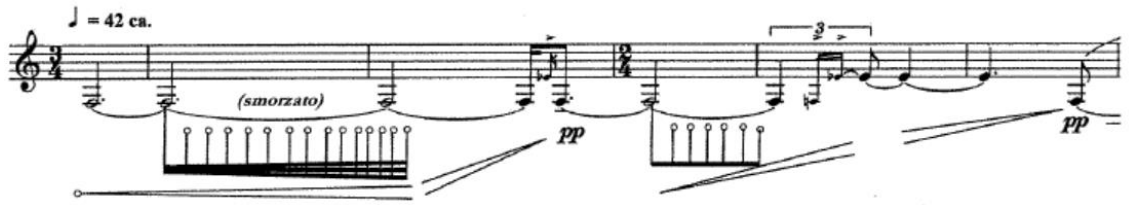
Smorzato, kamışın titreşmesi için ağızın hızlı açılıp kapanmasıyla veya ileri geri hareket ettirilmesiyle üretilen bir tür dilsiz artikülasyondur. Sabit bir titreşimle üretildiğinde smorzato, düzenli bir hareket ile notalı bir vibratoya çok benzer ve pes seslerde daha etkilidir. Sonuç olarak elde edilen tını, tonda anlık bir boğukluktur (Farmer, 1982, s. 139). Smorzato, mezzoforte'den düşük nüanslarda daha rahat uygulanabilmektedir, çünkü daha yüksek nüanslarda hava basıncındaki artışın sesi tamamen durdurması olasılığı vardır ve salınımda değişen frekans değil genliktir. Thomas Simaku (1958-) örneğinde (Şekil 2.26.), notasyonda smorzato yazması ile birlikte vibratoya benzer süregelen bir dalgalı çizgi vardır. Aynı zamanda notanın altında bulunan çizgi smorzato crescendosunu belirtmektedir. Şekil 2.27.'de yine aynı bestecinin Soliloquy IV eserinin ilk dizeğinde smorzato tekniğinin farklı uygulanan bir notasyonu görülmektedir.



Şekil 2. 25. Yaygın olarak kabul edilen notasyon (Sparnaay, 2011, s. 91)




Şekil 2. 26. Thomas Simaku, *Soliloquy VII* (2020)

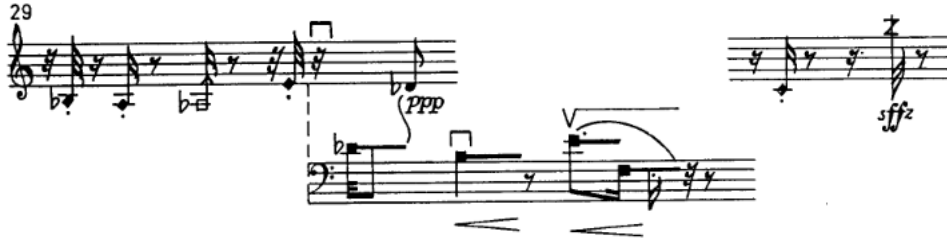


Şekil 2. 27. Thomas Simaku, *Soliloquy IV* (2005) (Sparnaay, 2011, s. 92)

2.10. Teeth On Reed (Kamış Üzerinde Diş)

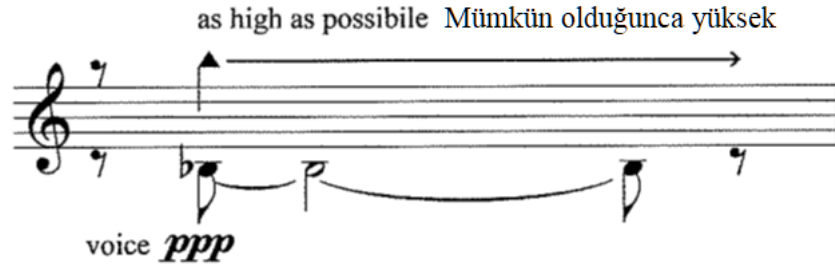
Terimden de anlaşılacağı gibi, alt dişlerin alt dudak yerine hafifçe kamış üzerine yerleştirilmesini içerir ve ses aralığını Do⁸'e kadar genişletebilir. ‘Teeth tones’ (Diş tonları) incedir ve ses perdelerini kontrol etmek son derece zordur. Bu kullanılmaz oldukları anlamına gelmez, ancak bu teknikte ustalaşan klarinet sanatçıları çok azdır. Kamış üzerinde diş kullanarak uygulanan bu tekniği belirtmek için çoğunlukla sözlü bir talimat gereklidir, çünkü açıklama içermeyen üçgen bir nota büyük olasılıkla herhangi aşırı tiz bir nota olarak yorumlanabilir (Raasakka, 2010, s. 65). H. Lachenmann

örneğinde (Şekil 2.28)  şeklindeki nota tekniğin farklı bir notasyonudur. Şekil 2.29.’daki örnekte de üçgen şeklinde nota ile belirtilmiştir ve ‘as high as possible’ ifadesi kullanılarak tiz bir ses istemiyle, tekniğin kamış üzerinde diş tekniği olduğu belirtilmiştir.



Şekil 2. 28. H. Lachenmann, *Dal Niente* (1970)

Ağızlık alt dudağa oturmayıp dişler arasında tutulduğunda, kamışın serbest titreşimi engellenir, bu da çok tiz bir sese neden olur. Bu sesin perdesi, dişlerin ağızlık üzerindeki konumuna bağlıdır, eğer kamışın altına daha yakınsa ses daha pestir, kamışın ucuna yakınsa ses daha tizdir. Dişleri ağızlık boyunca sürekli hareket ettirerek çok tiz bir glissando elde edilebilir (Bok, 1989, s. 67).



Şekil 2. 29. Miguel Galvez Taroncher, *Alea* eserinden bir örnek (Sparnaay, 2011, s. 93)

2.11. Vocal Sounds/Singing While Playing (Çalarken Söylemek)

Vocal Sounds (Çalarken söyleme), enstrümanı normal şekilde çalarken şarkı söylemek veya enstrümana bağırarak anlamına gelir. Bu, klarinet ses alanının herhangi bir yerinde gerçekleştirilebilir ancak sesin potansiyeli elbette klarinet icracısının vokal ses aralığı gibi vokal yeteneklerinin özelliği ile sınırlıdır. Ertuğrul Sevsay çalarken söyleme tekniğini şu şekilde tanımlamıştır;

“Bu efektler iki grupta toplanır: vokalize sesler, şarkı söylemek konuşmak, fısıldamak, sesli ya da sessiz harfler söylemek gibi. Vokalize olmayan sesler, gülmek, yüksek sesler çıkartmak, mırıldanmak, homurdanmak gibi (Sevsay, 2015, s. 143).”

Eğer bu efektlerde normal notalar da kullanılacaksa o zaman ikinci bir dizek eklenir. Şekil 2.30.’da Magnus Lindberg’in (1958-) klarinet ve iki bas davul için bestelediği ‘Ablauf’ eserinin üçüncü ve dördüncü ölçüsünde icracı, çalınan tonla uyum içinde başlayan notaları söyler, notasyonda parantez içinde belirtilen notalar ile ifade edilmektedir ve crescendo ile desteklenmiştir.



Şekil 2. 30. Magnus Lindberg'in *Ablauf* eserinden örnek

2.12. Key Slaps And Rattles/Key Clicks (Tuş Sesi)

Bu kategori temel olarak iki tür ses içerir: tuşlara vuruşlar veya tuş perdelerine tıklanarak üretilen sesler ve parmakların parmak deliklerine kuvvetli bir şekilde vurulmasıyla üretilen sesler (ton deliği sesleri). (Raasakka, 2010, s. 67). Kullanılan farklı notasyonlar bulunmaktadır (Şekil 2.31). Her ikisi de yalnızca elektronik olarak yükseltirse veya parçada aynı anda başka bir ses yoksa düzgün bir şekilde duyulabilirler. Teorik olarak enstrümanın herhangi bir yerine vurulabileceği mümkün olsa da bu efektlerin kullanımında dikkatli olmak gerekmektedir. Çalınan mekanın akustiği, bu tür seslerin duyulabilirliği üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Tuşlara, enstrümanın gövdesine veya klarinet kalağının iç kısmına çeşitli nesnelere (kalem, yüzük, tırnak vb.) dokunarak benzer bir tıkırtı efekti elde edilebilmektedir. Bu teknik ile tuşe üzerinde az sayıda nota edilen sese yakın, benzeyen bir ses üretilebilmektedir. Şekil 2.32'de Harry Sparnaay'in (1944-2017) 'the bass clarinet' kitabındaki örneğinde, bas klarinet üzerinde tona yakın üretilebilecek ses aralığı olan Key Clicks notasyonu örneği verilmiştir.



Şekil 2. 31. Karşılaştırılabilir Key Clicks notasyonu



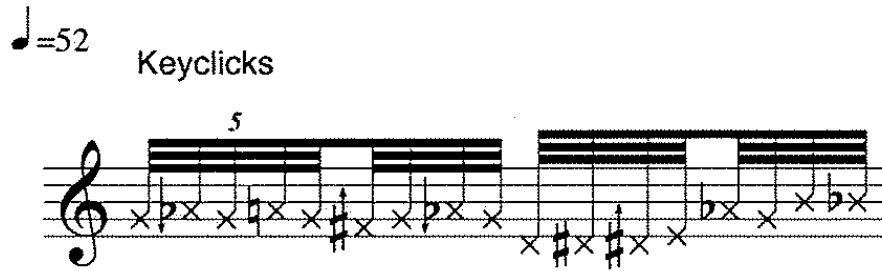
Şekil 2. 32. Bass klarinette, Key Clicks (Tuş Sesi) tekniği ile üretilebilecek tona yakın seslerin notasyonu

Bununla birlikte, tuş sesleri bir oktav veya daha fazla ses yukarıdan yazılırsa, üretilen seslerde pek bir farklılık görülemeyecektir. Örnekte (Şekil 2.33) parmak pozisyonlarının neredeyse aynı olduğu ancak oktav perdesi kullanılarak çalınabilen bir notasyon görülmektedir.



Şekil 2. 33. Key Clicks (Tuş Sesi) tekniği ile üretilebilecek seslerin oktav perdesi kullanılarak gösterimi

Şekil 2.34.’teki örnekte gösterilen ve belirtilen tuş sesi notasyonunda ‘sol’ seslerini (klarinet üzerinde hiçbir ton deliğini veya tuşu kullanmadan üretilen sestir) üretebilecek bir pozisyon yoktur ancak bu notasyon diğer notalara geçişlerde farklı bir tını yaratabilecektir.



Şekil 2. 34. Key Clicks kullanılan notasyona örnek

Key Clicks notasyonu için evrensel bir yol bulunmadığından, talimatı sağlamak için en sık grafik notasyonlar ve yazılı talimatlar kullanılmaktadır. Örneğin, “key noise”, “K.S.” ya da “tremolo on keys” veya “slap keys”. David Amram’ın (1930-) eserinde (Şekil 2.35), yalnızca nefes ile yapılan parmak hareketlerini içeren efektlere ek olarak, parmakların ve notaların nefes olmadan ses deliklerine vurma hareketiyle üretilen akustik seslerin bir örneğini görebiliriz.

Variation VI, $\text{♩} = 56$
slap keys 3

f *sfz* *sfz* *mp*

too too wee-ooo-wee-ooo

flutter tongue,
air only
mf

Şekil 2. 35. David Amram, *Quintet for Winds* (1968)

0:00 0:05 0:17

key pitch ad lib.

mf w/ delay & reverb

Bass Clarinet in Bb

Tape

Şekil 2. 36. Nilo Velarde, *Clarinelec* (2005)

Tuş seslerinin kalitesi enstrüman genelinde stabil değildir, yayların gerginliği, perdelerin boyutu ve sertliği, mekanizmanın genel durumu gibi değişkenlerden dolayı tahmin edilemez ve icracının deneyerek en uygun sesleri bulması gerekmektedir (Rehfeldt, 1994, s. 76).

2.13. Double Tongue (Çift Dil)

Hızlı staccato pasajları normal dil kullanarak gerçekleştirmek zordur. Bu gibi durumlar, hızlı artikülasyonlar için kullanılan ve hava akışının dilin ucuyla dönüşümlü olarak kesildiği bir teknik olan çift dil kullanımını gerektirmektedir. Böylece, özellikle hızlı staccato'lu pasajlar sırasında dil daha rahat kullanılabilir. Uygun bir çift dil tekniği ile daha uzun pasajlarda yorulmadan dayanabilmek için boyun ve dil kasları rahat kalabilir. Bununla birlikte, çift dil tekniği klarinetin tüm seslerinde rahat kullanılamayabilir, tekrarlanacak nota ne kadar tizse, icrası o kadar zor olabilmektedir.

Artikülasyon dizisi, “ta-ka-ta-ka” veya “da-ga-da-ga” fonetik hecelerine karşılık gelmektedir. Dilin arkası damağa karşı olacak şekilde “ka” veya “ga” artikülasyonu başlangıçta yabancı gelebileceğinden, bu kas hareketini ayrı ayrı eğitmek gerekmektedir. Şekil 2.37.’de teknik için çalışma örneği verilmiştir.



Şekil 2. 37. Çift dil çalışma örneği



Şekil 2. 38. Magnus Lindberg'in Klarinet Konçertosu'nda çift dil kullanımı sıkça gereklidir. Eserin 238-239. Ölçüleri örnek gösterilmiştir

Luigi Ceccarelli (1953-)'nin "Birds" adlı bas klarinet eserinde çift dil gereklidir (Şekil 2.39). Tempo 127 bpm olmasına rağmen uzun süren bir staccato pasaj olduğu için çift dil kullanılmak zorunda kalınır (Sparnaay, 2011, s. 81-82). Çağdaş müzik icra eden bir sanatçı, sıklıkla çift dil kullanımının gerekli olduğu dokularla karşılaşır. Çift dil flüt veya trompetin aksine, klarinetin temel eğitiminde henüz yer almamaktadır (Raasakka, 2010, s. 39).



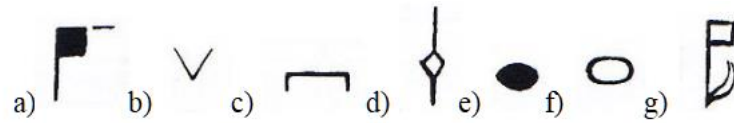
Şekil 2. 39. Luigi Ceccarelli, "Birds" eseri

2.14. Air Sounds (Hava Sesi)

Kamışı titretmeden enstrümanın içine üflenerek klarinet üzerinde hava sesleri elde edilebilmektedir (sessiz çalma olarak da adlandırılır). Gerçek bir ses üretilmediğinden, kamış ve ağızlık çevresinde gevşek bir dudak pozisyonu oluşur. Genel etki, belirli bir notadan yoksun, soluk veya rüzgarlı bir hava sesidir. Bu seslerin kalitesi, parmak

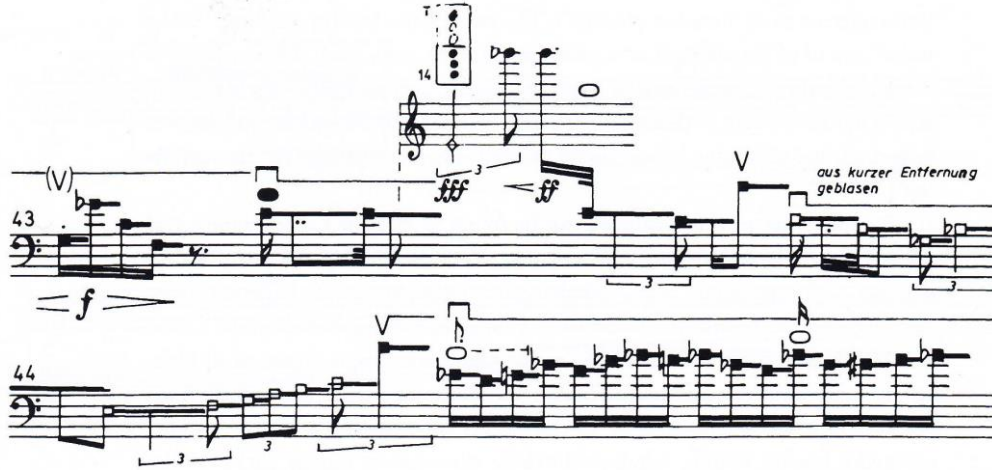
hareketleri, hafif dil varyasyonları, tükürüğü kamıştan geçirme, alt dudağı kamış üzerinde yukarı ve aşağı hareket ettirerek ve hava seslerine normal sesi kademeli olarak ekleyip çıkararak değiştirilebilmektedir.

Çeşitlilik için, kamış veya ağızlık olmadan enstrümanın içine hava üflenerek de hava sesleri elde edilebilmektedir (Farmer, 1982, s. 142). Nota değişikliği, parmak hareketi eşlik ettiğinde farkedilebilmektedir. Daha tiz seslerde küçük farklılıklar fark edilse de, temel parmaklara (en kalın Mi notasından, ikinci oktav Sib notasına kadar) daha uygundur (Rehfeldt, 1994, s. 69).



Şekil 2. 40. a) Parmaklı fakat notasız çalma b) Nefes almak anlamına gelir c) Nefes vermek anlamına gelir d) Multifonikler e) Kapalı bir ağız boşluğu f) Açık ağız boşluğu g) Gösterildiği gibi çalma

Bu tekniğin kapsamlı kullanımı H. Lachenmann'ın 'Dal Niente' eserinde bulunmaktadır. Şekil 2.41'deki örnekte, ilk notaların üstünde bulunan \overline{v} notasyonu havayı çekme anlamındadır; ardından gelen $\overline{v} \rightarrow$ (havayı verme) ile birlikte \overline{v} notasyonunda dar ağız boşluğu ile Do notasında hava verilmesi istenmiştir; ardından dizeğin üstünde yazan \overline{v} multifonik sestir, örnekteki ilk dizeğin sonundaki içi boş kare notalar \overline{v} ağızlığı uzakta tutarak üzerine üflenerek üretilir; ikinci dizekte kare notaların ardından gelen \overline{v} notasyonu ve üstlerinde bulunan sekizlik ve onaltılık ritmik gösterim ritme bağlı kalarak ve ağız boşluğu mümkün olduğunca geniş hava ile üflenmesi anlamına gelmektedir.



Şekil 2. 41. H. Lachenmann, *Dal Niente* (1970)

2.15. Circular Breathing (Dairesel Nefes/Nefes Çevirme)

Nefes çevirme aynı anda nefes verme ve nefes alma eylemlerini içerir. Hava ağızdan dışarı verilirken aynı zamanda burundan da alınır. Bu teknik, çeşitli kültürler tarafından geleneksel enstrümanlar için kullanılan eski bir tekniktir. Didgeridoo²², bu enstrümanlar arasında en bilinenidir ve bu teknik kaval, zurna gibi çift kamışlı enstrümanlarda da kullanılmaktadır.

Rönesans'tan Barok döneme kadar eserlerde, tahta üflemelilere bol miktarda kadans yazılmıştır ve bu icracının cümlelerini rahatlatmıştır. Ancak Romantik dönemde bu durum farklılaşmıştır. Melodik materyalin işlenmesi genellikle iki, dört ve sekiz ölçülü cümle yerine, daha büyük cümleler barındıran yapılara dönüşmüştür. Klarinet için orkestra sololarından bazıları, F. Schubert'in *Bitmemiş Senfoni*'nin ağır bölümündeki soloları, Sergey Rachmaninov'un (1873-1943) *Senfoni No.2'si* ve L. Beethoven'ın *Senfoni No.4'ü*, teknik olarak zor oldukları için değil, icracının dayanıklılığını ve stabil bir şekilde çalma becerisini zorladıkları için icracı açısından zorlaşmıştır.

²² Özellikle kuzey Avustralya'da görülen didgeridoo, kıtanın yerli halkı olan Aborjinler tarafından icat edilmiş bir geleneksel müzik aletidir.

in A.
Adagio. *poco rit.* a tempo
(♩ = 50) 1 Solo

46 *p espressivo e cantabile poco cresc. dim.*

dim. p poco cresc. p mf cresc.

f dim. ppp p mf

p p poco cresc. dim.

47 *p dim.*

Şekil 2. 42. Rachmaninov 2. Senfoni 'sinin Adagio bölümündeki klarinet solosu

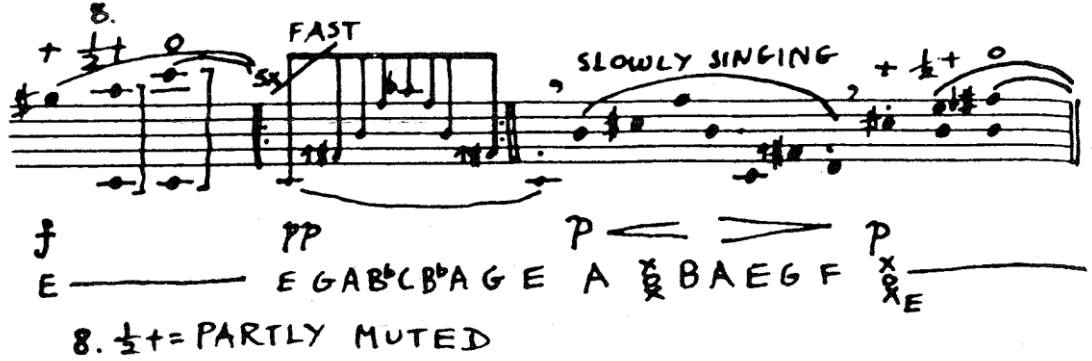
Bu nedenle, nefesli çalgılar için genişletilmiş bir nefes alma kapasitesine gereksinim duyulmuştur. 20. yüzyılda, klarinet icracıları bu tekniği öğrendikçe, besteciler uzun cümleler ve bölümler istemişlerdir. Bunun tek çözümü ise nefes çevirme tekniğinin standart bir teknik haline gelmesi olmuştur.

Tekniğe hakim olmak zor değildir ancak enstrümanda uygulamak zor olabilmektedir. Hava normal bir şekilde alınır ve icracı normal şekilde çalar, nefesin sonuna doğru, icracı yanaklarındaki havanın bir kısmını tutar (yanaklar şişirilmelidir). Belli bir noktada, dilin tabanı boğaza doğru ve yukarı doğru yöneltilir, boğaz ile ağız arasındaki hava geçişi engellenir. Havayı itme eylemi daha sonra yanak kaslarına aktarılır, onları dudaklardan geçerek ağızdan dışarı çıkmaya zorlar ve bu gerçekleşirken burundan nefes alınır.

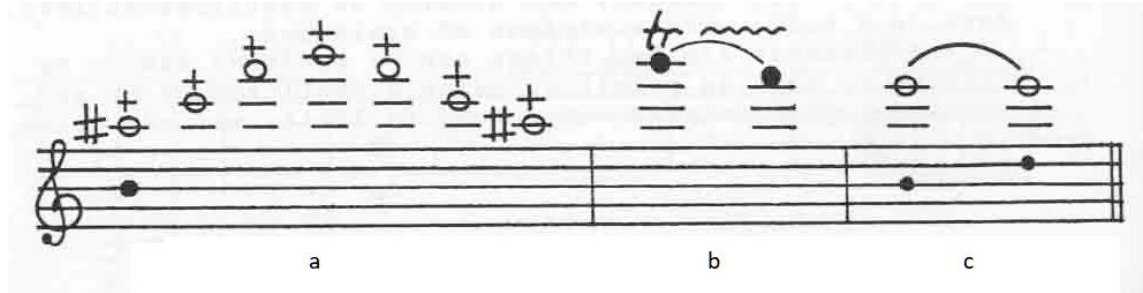
2.16. Muted Sounds (Sessiz Efekt/Sürdinli Ses)

Klarinet üzerindeki Muted Sounds, enstrümanın kalağına bir nesne (kumaş, sünger, mantar, balsa ağacı, plastik parçası vb.) sokulması veya kalağın bacaklarla durdurulması ile kısmi ses çıkaracak şekilde üretilir (Farmer, 1982, s. 141). Yaylılar ve bakır üflemeli ailesinden farklı olarak, klarinet ve diğer nefesli çalgılar, enstrümana bağlı fiziksel nesnelere anlamında hiçbir şey kullanmazlar. Bunun nedeni, enstrümanın kalağına yerleştirilen herhangi bir şeyin yalnızca en alt notaları etkilemesidir. Klarinetin tüm ses aralığını etkilemek için, bu nesnenin tüm ses deliklerini aynı anda etkileyecek bir şey olması gerekmektedir. Alt ses aralığında, dil ile kamış kısmen durdurularak sessiz bir efekt üretilebilir.

H. Berlioz, yaklaşık iki yüzyıl önce klarinette sessizleştirme efekti sorununa ilginç bir çözüm önerdi: Monodrama Lelio'da (1831), besteci icracıya belirli bir solo, "remplissant l'office de la sourdine (sessiz gibi davranma)" için tüm enstrümanı deri bir çuvalla kaplamasını söyler (Raasakka, 2010, s. 69). Şekil 2.43.'te ilk iki notanın ve sondaki iki ve üçüncü notaların üstüne yerleştirilen '+' işareti Muted Sound notasyonudur.



Şekil 2. 43. W. O. Smith, "64" for Demi-clarinets (1989)



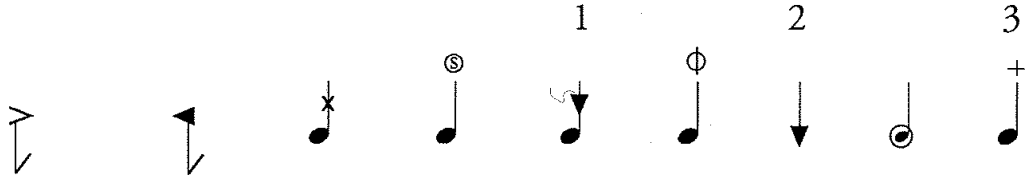
Şekil 2. 44. a) bacak üzerine kalak konarak, b) mantar ile sessizleştirme, c) sessiz armonik

2.17. Slap Tongue (Tokat Dili, Dil Darbesi)

Slap Tongue kamış üzerinde büyük miktarda dil ve hızlı, keskin serbest bırakma gerektiren oldukça sert bir artikülasyondur. Kamış üzerinde güçlü baskı, tekrarlanan ataklar arasında hafif bir ayırım ile aşırı aksanlı, vurmali bir sese neden olur. Ortaya çıkan ton kalitesi genellikle serttir ve ses yazılı notalardan biraz sapabilir (Farmer, 1982, s. 142). İlk olarak, kamışın ağızda bulunan tüm kısmı dilin düz kısmı ile kaplanır ve daha sonra dil hızla geri çekilir ardından tekniğin karakteristik sesini üreten anlık vakum oluşur.

Slap Tongue en çok bas klarinette etkilidir ancak kamışa zarar verebileceği için riskli olabilmektedir (kamışın kırılması veya yırtılması). Tekniğin agresif karakteri nedeni ile birkaç tekrardan sonra dil kası yorulabilir. Bu teknik, nota verilerek ancak nota başının yerine bir çarpı işareti konarak yazılabilir. Genellikle, kullanılan

notasyonların çeşitliliği ve mevcut seslerin çeşitliliği göz önüne alındığında tavsiye edilen sözlü talimatlar da vardır (Raasakka, 2010, s. 63). Şekil 2.26.'nın son ölçüsünde de bu teknik kullanılmıştır ve 'ST' şeklinde ifade edilmiştir.



Şekil 2. 45. *Slap tongue (tokat dili) notasyonlarına örnek (Sparnaay, 2011, s. 66)*

En yenilikçi kullanıcılarından biri de, bestelerinde ve doğaçlamalarında bas klarinet üzerindeki bu tekniği ritmik bir unsur olarak kullanan ve tekniğini ritmik kalıplarıyla kendisine eşlik etme etkisi yaratan Fransız klarinet sanatçısı Louis Sclavis'tir (1953-).



Şekil 2. 46. *Antti Auvinen'in Februa eserinden örnek, ölçü 55-57*



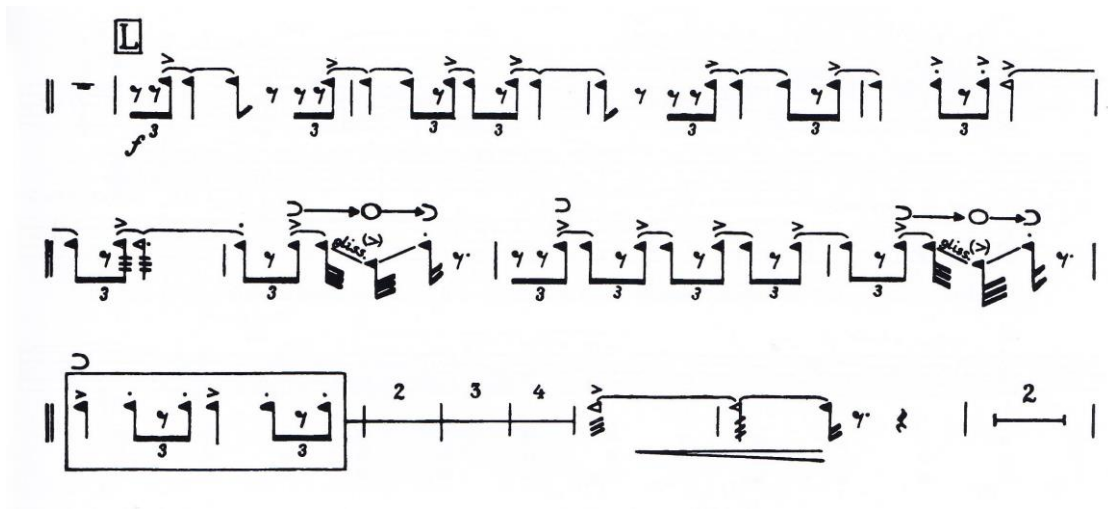
Şekil 2. 47. *Tiberiu Olah, Klarinet Sonat (1963)*

2.18. Mouthpiece Alone (Sadece Ağızlık)

Ağızlık enstrümandan ayrılıp belirli notalar ya da gürültüler elde etmek ve çeşitli alışılmadık sesler üretmek için enstrümanın gövdesi olmadan çalınabilir. Örneğin, geleneksel üfleme teknikleri ile tiz sesler, ağızlığın açık ucuna el ile müdahale edilerek orta aralıktaki sesler, ağız ayarı kullanılarak portamento, vibrato ve kurbağa dili uygulanabilir. Ağızlık kontrolü ve boğaz ayarlamaları sayesinde, kamışın sertliğine,

ağızlığın uç açıklığına ve ağızlığa bağlı olarak bir oktavlık bir aralık elde edilebilir (Farmer, 1982, s. 143).

Kazimierz Serocki (1922-1981) örneği (Şekil 2.48.), ağızlığı tek başına glissando (portamento) ve kurbağa diliyle birleştirmektedir. Örnekte görüldüğü gibi sadece ağızlıkla uygulanan bu teknik yan üçgen nota şeklinde yazılır. İkinci dizeğin ilk ölçüsünde sadece ağızlıkla kurbağa dili tekniği uygulanmıştır, sonraki ölçüde glissando belirtilmiş ve üzerindeki notasyon el ile ağızlığın yarı bir şekilde kapatıp açarak glissando yapılması gerektiğini belirtmektedir ve aynı notasyon iki ölçü sonra tekrar gelmektedir.

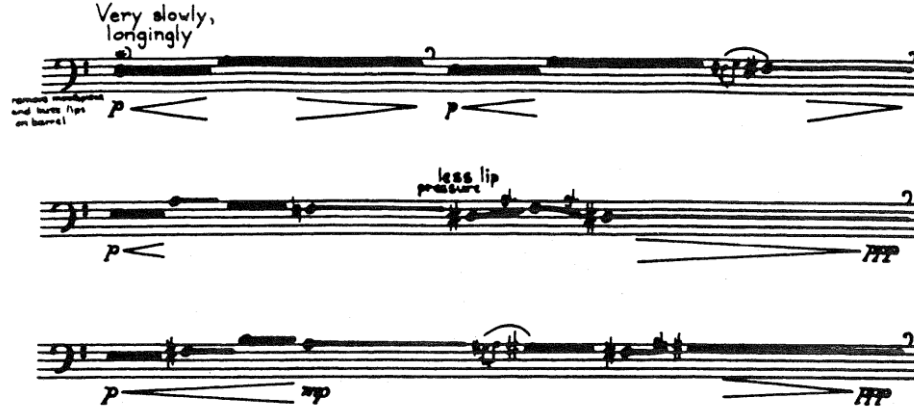


Şekil 2. 48. Kazimierz Serocki, *Swinging Music for Clarinet, Trombone, Cello and Piano* eseri

2.19. Lip Buzzling (Dudak Vızıltısı)

Lip buzzing tekniği, dudakların gerginliği, parmakların hareketi veya her iki tekniğin bir kombinasyonu ile perdeyi kontrol ederken, ağızlık olmadan doğrudan barelden enstrümanın içinden üfleme anlamına gelmektedir, trompet üfleme tekniğine benzemektedir. İcracı, daha pes notalar için gevşek bir dudak pozisyonu ve daha tiz notalar için daha sıkı bir dudak kontrolü ile trompet çalmaya benzer dudaklarla, titreşen veya vızıltılı bir ses yaratmalıdır. Bu teknik araştırıldıkça ve çalışıldıkça, lip buzzing ile birlikte çeşitli başka teknikler üretilmektedir. Kurbağa dili, tuş sesi, portamento, glissando, vibrato ve tını trilleri örnek verilebilir. Şekil 2.49.'da teknik notasyon notaya bağlı uzun düz çizgi şeklinde belirtilmiştir ve klarinetin 'clarino' ses aralığında yazılmıştır. Çok zor olmayan bu teknik, perdeleri ve dinamikleri doğru bir şekilde elde etmek için pratik gerektirir.

Bu tekniğin ilginç bir varyasyonu, normal klarinet ağızlığının bir trombon veya tuba ağızlığı ile değiştirilmesi ile uygulanabilmektedir. Pes bakır enstrüman ağızlığından klarinet içine çalmak, lip buzzing etkisinin yoğunluk seviyesini artırır.



Şekil 2. 49. E. Mandat, *Etudes for Barney* (1990)

2.20. Hand Pops

Bu teknik, ağızlığın enstrümandan çıkarılması ve elin bareldeki açıklığa tokat atmasıyla üretilen notalı seslerdir. Bir el barelin üst kısmına avuç içi ile “vururken”, diğer el enstrümanda farklı tuşlara ve tuşeye basmakta serbesttir; K. Serocki örneğinde (Şekil 2.50.) olduğu gibi. Barel de çıkarıldığında daha tiz bir ses elde edilmektedir (Farmer, 1982, s. 146).

Şekil 2.48’de yine K. Serocki’nin eserinde sadece ağızlıkla çalınan yan üçgen notasyonun yanı sıra Şekil 2.50.’de enstrümanın barel kısmına elle vurularak üretilen ses notasyonu görülmektedir.



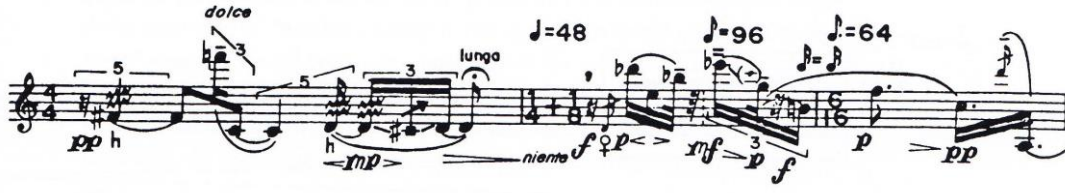
Şekil 2. 50. Hand Pops tekniğine, Kazimierz Serocki, *Swinging Music* (1970) eserinden örnek

2.21. Throat Tremolo (Boğaz Tremolosu)

Boğaz tremolosu, Donald Martino (1931-2005) örneğinde (Şekil 2.51.) olduğu gibi 1966’da bestelenen ‘Strata’ eserinde hızlı, tekrarlanan bir dizi nefes ‘ha’ artikülasyonunu belirtmek için kullanılan bir tekniktir. Boğazda eşlik eden bir “yetişme” de denebilir (Rehfeldt, 1994, s. 65).

Şekil 2.51.’de ilk notanın üzerinde kurbağa dili notasyonuna benzeyen çizgiler görülmektedir ancak dalgalı bir yapıya sahiptir, bu notasyonda boğaz tremolosu

istenmektedir. Tekniği uygularken hafif bir nüans artışı olabilmektedir, örnekte tekniğin ikinci gelişinde altına nüans da belirtilmiştir.



Şekil 2. 51. Donald Martino, Strata Bas Klarinet için

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20. VE 21. YÜZYIL KLARİNET REPERTUVARI

20. yüzyıl klarinet açısından önceki dönemlere göre çok yönlü ve verimli geçmiştir. Enstrümanın modernist ve postmodernist dönemlerin bestecileri arasındaki popülaritesi, aslında 19. yüzyıldaki gelişimin de üstünde olmuştur. Klasik dönemin önemli klarinet eserlerinden birini bestelemiş olan W. A. Mozart, 18. yüzyılda bir nevi bu süreci başlatmıştı ve C. M. Weber, Felix Mendelssohn (1809-1847), Camille Saint-Saens (1838-1921) ve J. Brahms gibi bestecilerin yaratımı ile keman ve çellonun yanında önemli bir sonat enstrümanına dönüşmüştü.

Önceki dönemlerde olduğu gibi besteci-icracı ilişkileri sınırların genişletilmesinde etkili olmuştur. Bu ilişkilerden kaynaklanan bazı besteler, modern klarinetçiler tarafından repertuvarda temel olarak kabul edilmektedir. Örnek olarak, C. Nielsen ve Aage Oxenvad, A. Copland ve Benny Goodman ilişkileri verilebilir.

20. yüzyılın sonlarında büyük bir değişim yaşandı ve bu dönem, klarinet üzerinde ses üretmek için yeni yöntemlerin yaratılması ile karakterize edilir. E. Mandat, P. Rehfeldt ve W. O. Smith genişletilmiş tekniklerin yaratılmasına ve uygulanmasına büyük katkıda bulunmuşlardır.

Kayıt teknolojisi ilerledikçe, besteciler de bu yeni ortamı mikrofonlar, mikserler ve amplifikatörler dahil olmak üzere performans olanaklarını genişletmek için kullanmaya başlamışlardır. Caz gruplarında klarinetin öne çıkması nedeni ile besteciler caz unsurlarını doğal bir şekilde klarinet konçertolarına dahil edebilmişlerdir. Örneğin, A. Copland, Artie Shaw ve I. Stravinsky caz motiflerini bestelerine dahil ettiler. Bu gelişmeler ışığında solo klarinet ve orkestra için 20. ve 21. yüzyılda birçok klarinet eseri bestelenmiştir (Guffey, 2015).

3.1. 21. Yüzyıl Müziğinde Klarinetin Yeri ve Repertuvarındaki Gelişim

21. yüzyıl bestecileri, kendilerinden öncekilerin yaptığı teknik gelişmeleri benimsemişlerdir. Bazı besteciler geleneklerden sapıyor olsalar da üç bölümlü form (hızlı, yavaş, hızlı) hala standarttır. 21. yüzyılda besteciler bestelerini sosyo-politik olaylar hakkında işitsel bir yorum olarak kullanabilmektedirler. Besteci-icracı arasındaki ilişkiler klarinet konçertolarının kaynakları için önemlidir ve konçerto da klarinet repertuvarında önemini korumaya devam etmektedir. Ayrıca 21. yüzyılda orkestraların artık küçüldüğünü ve genellikle oda müziği ya da ensemble eserlerin daha baskın olduğu bir sürece girildiği görülmektedir.

Klarinet tarihinin başlangıcından beri, besteciler bulunduğu dönemlerin koşulları ve değişimlerinden dolayı teknik açıdan zorlayıcı müziklerle icracılara meydan okumuşlardır. Enstrüman tasarımında ve önemli çalışmalarda ilerleme kaydedildikçe ve performans yeterlilik seviyesi artmaya devam ettikçe, besteciler klarinet sanatçıları için teknik sınırları zorlamaya devam ettiler bununla birlikte teknik zorluklar barındıran eserler bulunmaktadır. Mevcut geliştirilmiş teknikleri kullanma ve yeni teknikler üretme arzusu, klarinetin çağdaş repertuvarında yer almasına olanak sağlamıştır ve hala her gün gelişim için yeni kapılar aralanmaktadır.

Teknik zorluklar barındıran eserler listesi 1928'de C. Nielsen'in 21. yüzyıl standartlarına göre olan Klarinet Konçertosu Op.57 ile başlar. C. Nielsen Klarinet Konçerto'sundan sonra, teknik açıdan zorlayıcı birçok başka eser de hemen ardından gelmiştir. Bu liste kapsamlı olanı değil, teknik açıdan zorlayıcı olabilen solo klarinet repertuvarının evrimini temsil etmektedir.

- C. Nielsen, Clarinet Concerto, Op. 57 (1928)
- Bela Bartók, Contrasts (1938)
- Eugene Bozza, Bucolique (1949)
- Henri Tomasi, Clarinet Concerto (1953)
- Donald Martino, A Set for Clarinet (1957)
- Jean Françaix, Clarinet Concerto (1967)
- Peter Maxwell Davies, The Seven Brightnesses (1975)
- John Corigliano, Clarinet Concerto (1977)
- Franco Donatoni, Clair (1980)
- Magnus Lindberg, Clarinet Concerto (2002)

- Samuel Adler, Beyond the Pale (2002)
- Scott McAllister, Black Dog (2002)
- Ellen Taaffe Zwilich, Clarinet Concerto (2002)
- Valerie Coleman, Sonatine for clarinet and piano (2005)
- Michael Daugherty, Brooklyn Bridge (2005)
- David Maslanka, Desert Roads (2005)
- Mohammed Fairouz, Tahrir (2006)
- Ofer Ben-Amots, Klezmer Concerto (2006)
- Elliot Carter, Clarinet Quintet (2007)
- Eric Mandat, Double Life (2007)
- Liza Lim, Sonorous Body (2008)
- Paul Moravec, Clarinet Concerto (2008)
- Shulamit Ran, Clarinet Concerto “The Show Goes On” (2008)
- Armando Ghidoni, Au rythme des souvenirs (2009)
- Franck Ticheli, Clarinet Concerto (2010)
- Oscar Navarro, Clarinet Concerto No. 2 (2012)
- Unsuk Chin, Clarinet Concerto (2013)
- Paul Schoenfeld, Sonata for Klezmer Clarinet (2013)
- Peter Hope, Sonata for clarinet and piano (2016)
- Nicolas Bacri, Ophelia’s Tears for bass clarinet (2019)

3.1.1. 20. ve 21. yüzyıl solo klarinet repertuarı

- Luciano Berio: Sequenza IXa (1980)

Sequenza serisi her biri farklı enstrümanlara yazılmış toplam on dört solo eserden oluşmaktadır. L. Berio klarinet için olan ‘Sequenza IXa’ eserini ünlü Fransız klarinet sanatçısı Michel Arrignon (1948-) için bestelemiştir. Şekil 3.1. örneğinde eserden dört dizek gösterilmiştir. İlk dizekte ve ikinci dizekte iki farklı multifonik görülmektedir (‘multifonikler’ başlığı altında incelenmiştir), üçüncü dizekte L harfinden hemen sonra tını trilleri (‘timbre trill’ başlığında incelenmiştir) tekniği notasyona alınmıştır. Eserde ayrıca glissando ve kurbağa dili de kullanılmıştır.

Şekil 3. 1. L. Berio, *Sequenza IXa* (1980)

- Jörg Widmann: *Fantasie* (1993)

‘Fantasie’ eseri J. Widmann’ın en eski eserlerinden biridir ve henüz yirmi yaşındayken bestelemiştir. I. Stravinsky’nin ‘Three Pieces’ (1919) solo klarinet eseri ve P. Boulez’in ‘Dialogue de l’ombre double’ (1985) eserinden esinlenmiştir. Eserin prömiyerini klarinet sanatçısı olduğu için kendisi gerçekleştirmiştir. Eserinde multifonikler, glissando, kurbağa dili ve vibrato gibi teknikler kullanmıştır. Şekil 1.10.’da da incelenmiştir.

Fantasie

Jörg Widmann
* 1973

Frei, rhapsodisch
Multi-
phonic

p *f* *al niente pp*

tr *gliss.* *gliss.* *gliss.*

mp *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

p *mf* *sfx sfx pp* *f* *ff*

mf *ff mp* *pp*

rit. *a tempo*

rit. quasi „erschrocken“ / 'frightened'

p *f sub.* *pp* *p*

Alpenländisch, tänzerisch

Multi-
phonic
ome prima

p *mf* *f* *p* *ff* *f* *mf* *f* *pp*

poco rit. *a tempo*

ff sub.

Şekil 3. 2. J. Widmann, *Fantasie* (1993)

- Matthew Bridgham: *Opinionated Gestures* (2011)

Notasyondaki talimatlarda ‘Stomp!’ ile karşılaşıldığında aksi belirtilmedikçe (örneğin sol ayak, sağ ayak veya her iki ayak) bunun tek ayak ile yapılması gerektiği

anlamına gelmektedir. ‘Blow’ ise üfleme efekti için yazılmıştır ve üretilmesi istenen nota sesi oluşturmadan enstrümanda üfleme anlamına gelmektedir. Şekil 3.3.’te ‘a’ notasyonu ‘sol ayak ile’, ‘b’ notasyonu ‘sağ ayak ile’ ve ‘c’ notasyonu ‘hava üfleme’ anlamındadır. Eserde ayrıca glissando ve kurbağa dili de kullanılmıştır.

KEY:

a)  Stomp! with left foot — *lf.*

b)  Stomp! with right foot — *rf.*

c)  Blow! — *b.*

Şekil 3. 3. Eserdeki notasyon açıklamaları

for Shawn Goodman
Opinionated Gestures

5

Matthew Bridgham

Satirical (♩=109)
like a shuffle

Clarinet in B♭

Stomp!

pp *f*

4

pp *ff*

8 Blow!
mf *ppp*

17 *rf.* *lf.* *b.* *pp* *f*

23 *pp* *mp* *ppp*

27 *pppp* *ppppp*



Şekil 3. 4. Matthew Bridgham, Opinionated Gestures (2011)

- Ehsan Saboohi: Farewell Sonata (2009)

Eserin 25 ve 56. ölçülerinde görüldüğü gibi mikrotonal seslerin tril ile uygulanması isteniyor ve parça içerisinde benzer yapı tekrar ediyor. Eserde aynı zamanda kurbağa dili ve glissando da kullanmıştır.

2

The musical score for Ehsan Saboohi's Farewell Sonata (2009) is presented in a single system with multiple staves. The score is in treble clef and includes various dynamics, articulations, and tempo markings. The measures are numbered 25 through 58. The score is divided into several sections:

- Measure 25:** A trill (tr) over a series of notes. Dynamics: *ppp* to *fff*.
- Measure 26:** A series of notes with a trill. Tempo: *A tempo* (♩=90). Dynamics: *ppp*, *f*, *fp*, *f*, *pp*.
- Measure 33:** A series of notes with a trill. Dynamics: *fp*, *p*, *ppp*, *fp*, *f*.
- Measure 42:** A series of notes with a trill. Tempo: ♩=144 → 250.
- Measure 47:** A series of notes with a trill.
- Measure 51:** A series of notes with a trill.
- Measure 56:** A trill (tr) over a series of notes. Dynamics: *ppp*, *mf*, *pppp*.
- Measure 58:** A series of notes with a trill. Tempo: *Andante*. Dynamics: *mf*, *f*, *p*.

Şekil 3. 5. Ehsan Saboohi, Farewell Sonata (2009)

- Dmitri Capyrin: Chanson d'automne (1997)

Bu eser Paul Verlaine'in "Chanson d'automne" şiirinden esinlenerek ve Edison Denisov'un ölümünün ardından bestelenmiştir. Biraz karmaşık bir müzikal dokuya sahiptir, neredeyse eserin tamamında mikrotanal sesler vardır ve aynı zamanda multifonikler de kullanılmıştır.

Chanson d'automne

For Clarinet solo Dmitri Capyrin

♩=50

Clarinet in B \flat

The musical score is written for Clarinet in B \flat and consists of 32 measures. The tempo is marked as ♩=50. The piece is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B \flat). The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks. The piece is composed of a single melodic line with various dynamics and articulations. The key signature has one flat (B \flat). The tempo is marked as ♩=50. The piece is in 2/4 time. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks.

Şekil 3. 6. Dmitri Capyrin, Chanson d'automne (1997)

3.1.2. Örnekler üzerinden 20. yüzyıl bilinen orkestra eserleri ve 21. yüzyıl orkestra eserlerine geçiş

- Béla Bartók: The Miraculous Mandarin Suite

1918-1924 yılları arasında B. Bartók tarafından bestelenen ve Melchior Lengyel'in 1916 öyküsüne dayanan tek perdelik bir pandomim balesidir. Bu süitte yazılmış üç gösterişli klarinet solosu ve birçok zor tutti pasajı vardır. Şekil 3.7.'deki soloda tartımsal farklılıklar vardır, 14 numaradan üç ölçü önce 3/2'lik bir ölçüye geçiş ve ardından tekrar 4/4'lük ölçü ve üçüncü dizekte terkar tartım değişmektedir. 14 numaradan itibaren yazılan agitato bölümlerindeki 'piu mosso' tempoyu hızlandırmaktadır ve 'a tempo'ya 'poco ritardando' ile geçmektedir, aynı ritmik geçiş tekrarlanmaktadır. 15 numaradan iki ölçü önce ikinci klarinet ile olan dönüşümlü tekrarlanan pasajlar ve ardından oktav seslerinin uyumu ve eşitliliği zor olabilmektedir.

calmandosi - (♩ = 96) ♩ = 116 **13** Rubato

Cl. in La
Cl. basso in La
Fg.

p colla parte

poco rit. a tempo **14** agitato (*quasi più mosso*)

Cl. in La
Cl. basso in La
Vlc.

a tempo poco rit.

Cl. in La
Cl. basso in La
Vlc.

a tempo agitato (*come sopra*)

Cl. in La
Cl. basso in La
Vlc.

a tempo poco rit. a tempo **15** sempre più agitato

Cl. in La
Cl. basso in La
Vlc.

Cl. in La
Cl. basso in La
Fg.

Şekil 3. 7. Béla Bartók: *The Miraculous Mandarin Suite* Klarinet Solo

- Alberto Ginastera: Variaciones Concertantes, Variation 2 (1953)

Klarinet için bestelenmiş en zor pasajlara sahip olabilir. Variaciones konçertantlarının Boosey&Hawkes edisyonu Sib klarinet için yayınlamıştır. Bu klarinet seçimi nedeniyle, parça üçüncü varyasyonda enstrümanın geleneksel üst ses aralığını aşmaktadır (Do#). Bu teknik engellerden bazılarını önlemek için birçok profesyonel klarinet sanatçısı, pasajları çeşitli şekillerde değiştirmektedir. Bu değişiklikler arasında belirli ölçülerin bir oktav aşağıdan çalınması veya belirli pasajların La klarinet, Do klarinet veya Re klarinet kullanılarak çalınabilmeleri için transpoze edilmesi yer alır.

Variaciones konçertantları, A. Ginastera'nın eserlerinde benzersizdir ve klarinet için yazdığı pasajlar diğer eserlerden çok farklıdır. İlk klarinet bölümü, özellikle üçüncü varyasyonda (Variazione in modo di Scherzo per Clarinetto) ve son varyasyonda (Variazione finale in modo di Rondo per Orchestra) son derece zorludur. İkinci klarinet bölümü daha önceki eserlerinde olduğu gibi daha sadedir (Kmieciak, 2011).

Clarinetto I (B \flat)

2

f cresc.

ff

7 8

24

fff

7

25

mf

7

7

26

2

mf *p*

Şekil 3. 8. IV. Variazione in modo di Scherzo per Clarinetto, Sib klarinet versiyonu

- Zoltan Kodaly: Dances of Galanta (1933)

Eser, Budapeşte Filarmoni Derneği'nin 80. yıldönümü için bestelenmiştir. Klarinet, özellikle eserin başlangıcında ve sonunda öne çıkmaktadır. Bir klarinet kadansı ve andante maestoso bölümüne hareket eden yavaş bir giriş, ardından dört hızlı dans bölümü ile başlamaktadır. Galanta Dansları klarinet sanatçısı için çok tatmin edici ama aynı zamanda zordur. Genellikle genişletilmiş bir kadans olarak kabul edilir ve bu kadansı 50. ölçüdeki Andante takip etmektedir. Aslında kadansın kendisi bir ölçüden daha kısadır (45. Ölçünün son yarısı).

Dances of Galánta

Zoltán Kodály

Example 1

10 Lento $\text{♩} = 54$ **10** poco più mosso **11**

in A

34 *f espr.* *p*

39 *f* *poco a poco cresc.*

45 *p cresc. poco a poco* *rall.*

46 *f* *p espr.* *Andante maestoso* $\text{♩} = 76-80$

Şekil 3. 9. Zoltan Kodaly, Galanta Dansları Klarinet solosu

- Carl Nielsen: Senfoni No.5 (1920-1922)

Beşinci senfoni alışılmıştın dışında bir yapıya sahiptir. Üç veya dört bölüm yerine iki bölümden oluşur ve modern bir müzik dilinde yazılmıştır. Tehditkar ve rahatsız edici ilerlerken C. Nielsen, trampetçiye performansı bozması için talimat vermiştir. Bunu tam olarak gerçekleştirmesine engel olmak için orkestral kaynaklara ihtiyaç duymaktadır ve kapanış için geriye solo klarinet kalmaktadır.



Şekil 3. 10. C. Nielsen 5. Senfoni klarinet pasajı

- Sergei Prokofiev: Peter ve Kurt (1936)

Eserde anlatıcı bir çocuk hikayesini anlatırken, orkestra farklı enstrümanlar kullanarak karakterleri temsil eder. S. Prokofiev'in klasik repertuarında en sık icra edilen eserlerinden biridir ve klarinet, kedi temasını seslendirmektedir.

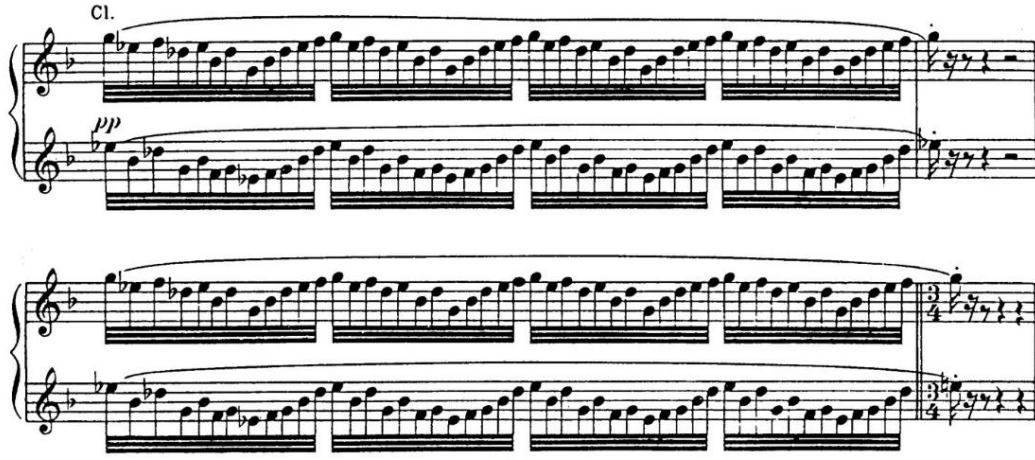


Şekil 3. 11. Sergei Prokofiev: Peter ve Kurt klarinet solo

- Maurice Ravel: Daphnis ve Chloe, Suite No.2 (1912)

Daphnis ve Chloe, neredeyse bir saat uzunluğunda Ravel'in en uzun eseridir. Daphnis ve Chloe, bir bale olarak değil ama orkestra süiti olarak senfonik formuyla

başyapıt haline gelmiştir. Eser klarinet için zorludur ve akıcı teknik pasajlar içermektedir.



Şekil 3. 12. Ravel, *Daphnis ve Chloe* klarinet partisinden bir pasaj

- Sergei Rachmaninoff: Senfoni No. 2 (1906-1907)

Üçüncü bölüm klarinet solosu gerçek bir ton, legato, ifade ve dayanıklılık gerektirmektedir ve orkestra repertuarında en uzun klarinet sololarından birine sahiptir. Klarinet solosu, tek notaların etrafında dönen ve zengin bir armoni eşliğinde, bölümün ana melodisine gerçekten bir giriş niteliğindedir. Sıklıkla bu soloda nefes çevirme tekniği kullanılabilir.



Şekil 3. 13. Sergei Rachmaninoff: Senfoni No. 2, 3. Bölüm klarinet solosu

- Igor Stravinsky: Ateşkuşu Süiti (1910)

I. Stravinsky'nin orkestra eserlerini dinlemiş olan Diaghilev, ondan 1909 sezonu için birçok bale müziğinin orkestra düzenlemelerini yapmasını istedi. 1910 yılında Ateşkuşu Süiti'ni besteledi. 'Variation de l'oiseau de feu (The Firebird)', hızlı teknik geçişler için dikkat çekici pasajlara sahiptir.



Şekil 3. 14. I. Stravinsky, Ateş kuşu (The Firebird) klarinet solosu

- Brian Ferneyhough: Plötzlichkeit (2006)

21. yüzyıl orkestra eserlerinde büyük orkestralar artık pek tercih edilmemeye başlanmıştır, artık daha küçük ancak birçok farklı enstrümanın devamlılığı getirdiği ve aslında çalgıya özel solo yerine bütünü solo duyulduğu bir dönem denilebilir. B. Ferneyhough eseri nadirdir ve eserinde, orkestranın her köşesinden radikal olarak ayrı motifler ortaya çıkmakta, hem farklı solo hatlar hem de dinamik tuttılar ile birlikte birbirini izleyen her motif sonuncuyu yok etmektedir ve her enstrüman çalıcılığın

sınırlarını zorlayan çalım teknikleri ile birbirlerine eşlik eder durumda görünmektedirler. Eserin klarinet partisinde, multifonikler, mikrotonlar, hava sesleri, kurbağa dili, vibrato, smorzato, slap tongue (tokat dili), glissando gibi teknikler kullanılmıştır. Şekil 3.16.'da eser orkestrasyonunun ilk dört ölçünü göstermektedir, Şekil 3.15.'te ise klarinet pasajlarından örnekler verilmiştir ve görüldüğü gibi mikrotonlar, kurbağa dili, vibrato ve yazılı talimatlar bulunmaktadır. Müzik anlatımındaki değişikliklerle beraber solonun ve tuttının anlamları da değişmiştir.

The image displays a musical score for three clarinet parts: Cl.1 (top), Cl.2 (middle), and Bss. Cl. (bottom). The score is written in a complex, modern style with many dynamic markings and articulations. Key markings include 'tongue as fast as possible', 'Flz.', 'stop sound with tongue on reed', 'molto marc.', 'lip pizz', and various dynamic levels such as *f*, *pp*, *mfz*, *mp*, *ppp*, *fz*, *ff*, *fp*, and *<mf>*. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 22-23 and the second system covering measures 24-25. The notation includes many slurs, accents, and dynamic hairpins, indicating a highly expressive and technically demanding piece.

Şekil 3. 15. Brian Ferneyhough, *Plötzlichkeit* eserinin 22-23 ölçü numaralı klarinet pasajları

Plötzlichkeit

for large orchestra

Brian Ferneyhough

♩=53

Piccolo

Flutes 1 & 2

Oboes 1 & 2

Engl. Horn

Clarinets 1 & 2

Bass Clarinet

Bassoons 1 & 2

Contrabassoon

Horn 1 & 3

Horn 2 & 4

Trumpets 1, 2 & 3

Sopr. Trombone 1

Sopr. Trombone 2

Trombones 1-3

Bass Trumpet

Cimbalom

Harp 1

Harp 2

Pianoforte

Percussion 1

Percussion 2 & 3

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Contrabass

Şekil 3. 16. Brian Ferneyhough, *Plötzlichkeit* eserinin orkestrasyonunun ilk dört ölçüsü

- Georges Aperghis: Happy End (2006-2007)

Çalışma orkestra ile aynı zamanda izleyiciyi hikayenin dünyasına çeken siyah beyaz, animasyon ve metin anlatımı içeren bir film ile seslendirilmektedir. Ritmik olarak karmaşık ve yeni çalım tekniklerinin de kullanıldığı bir 21. yüzyıl orkestra müziğidir (2201).

♩ = 120

Partie 1, sequence 1.

0" 2" 4"

CD

Fl basse

1. Cl. basse

2. Cl. basse

Guit. elec.

1. Table

2. Table

3. Table

1. Synth

2. Synth

1. Vl.

2. Vl.

1. Vcl.

2. Vcl.

The image displays a page of a musical score for 'Happy End' by Georges Aperghis. The score is for 'Partie 1, sequence 1.' and is marked with a tempo of 120 beats per minute. The score is written for a large ensemble, including a CD (likely a computer-generated sound), Fl. basse, 1. Cl. basse, 2. Cl. basse, Guit. elec., 1. Table, 2. Table, 3. Table, 1. Synth, 2. Synth, 1. Vl., 2. Vl., 1. Vcl., and 2. Vcl. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'ff sec' (fortissimo second). The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with time markers at 0", 2", and 4".

Şekil 3. 17. Georges Aperghis, Happy End (2006-2007)

SONUÇ

Dünya tarihinin hemen bütün alanlarında, ilk bakışta bir anda gerçekleştiği düşünülen değişimler süreçleri ile incelendiğinde aslında bir anda değil, küçük bir değişimin giderek büyümesi, bir başka değişimi tetiklemesi sonunda yeni bir evreye geçişin sonucu gerçekleştikleri görülür. Değişim birdenbire değil bir “birikimin” sonucudur. Günümüz klarinet müziğinde kullanılan çalım tekniklerinin gelişimi de benzer özelliktedir. Müzikal anlatımdaki değişimler, arayışlar, usta yorumcuların çalgılarında yaptığı değişiklikler, bestecinin anlatımına eklediği detaylar, klasik batı müziğin 300 yıllık bölümünde gerçekleşen değişimin hem kendisi hem de tetikleyicileridirler. Bu bağlamda çalgıların repertuarlarını inceleme sürecini, az önce sözünü ettiğimiz bileşenlerinden ayrı düşünülmemesi, konu meraklılarını daha sağlıklı bir sonuca ulaştıracaktır.

20. yüzyıl ortalarında, eserlerinde farklı çalım tekniklerini kullanan besteciler bazı çevrelerce, uçarı, maceracı olarak değerlendirilirken bugün bu teknikleri eserlerinde kullanmayanlar tutucu olarak değerlendirilebilmektedirler.

21. yüzyıl klasik batı müziği bestecilerinin sese yaklaşımları, eseri seslendirecek yorumcuya çalgı tekniği ve müzikal yapıyı çözümleme anlamında büyük sorumluluklar yüklemektedir. Klarinette yeni çalım tekniklerinin üretimi, notasyonu ve uygulanmasıyla ilgili bilgi tabanı çok genişlemiştir. Sanat ve teknoloji geçtiğimiz yüzyılda büyük ölçüde geliştiğinden, sanatçılar, besteciler ve eğitimciler kendilerini bu gelişime uygun ilerleme içerisinde bulmuşlardır. Çalım teknikleri ile ilgili birçok kaynak olmasına rağmen, birçoğu notasyon, gösterim, uygulama, görselleştirme olarak ilgili konuların tüm yelpazesini ele alamamaktadır. 20. ve 21. yüzyılda klarinet kompozisyonlarında da birçok yeni çalım tekniği kullanılmıştır ve bununla birlikte bu teknikleri ele alan kaynaklarda nispeten büyük bir boşluk bulunmaktadır. Çağdaş teknikleri ve repertuarı öğrenmek sadece günümüz bestelerini daha iyi yorumlamak için değil, aynı zamanda müziği daha geniş bir pencereden bakarak değerlendirme olanağı sağlamaktadır. Mevcut repertuarda bu tür tekniklerin yaygınlığı ile bu teknikleri öğrenmenin ve bilmenin büyük önem taşıdığı bir gerçektir. Ayrıca, repertuarın büyümeye devam etmesi ve daha kapsamlı yeni tekniklerin geliştirilmesi olasılığı yüksektir. Mevcut repertuarın büyük kısmı teknik olarak zorlayıcı olabilmektedir ve bu durum, eserlerin doğru icra edilmesinden önce birçok farklı türdeki çalım tekniklerinde ustalaşmayı gerektirir.

Bu çalışmada alım teknikleri adına, örnekler ve uygulama anlatımları ile öğrenilmesine yardımcı olacak bir genel bakış sağlamak ve bununla birlikte icracı ve besteciler için anlaşılabilir bir kaynak olması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- 01 15, 2022 tarihinde <http://taleaensemble.org/georges-aperghis-happy-end-2/> adresinden alındı
- 11 15, 2021 tarihinde https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc849668/m2/1/high_res_d/BRAUN-DISSERTATION-2016.pdf adresinden alındı
- Bartolozzi, B. (1967). *New sounds for woodwinds*. Oxford University.
- Bok, H. (1989). *New techniques for the bass clarinet*. Rotterdam The Netherlands.
- Farmer, G. (1982). *Multiphonics and other contemporary music*. SHALL-u-mo Publications.
- Germen, G. (1993). 06 18, 2021 tarihinde https://docplayer.biz.tr/16569237-Giris-gulriz-germen-a-g-e-1993-s-7-3-www-matches-dug-edu-tr_20-11-2004.html adresinden alındı
- Grimley, D. (2003). 11 26, 2021 tarihinde <https://tidsskrift.dk/carlnielsenstudies/article/view/27721/24400> adresinden alındı
- Guffey, A. M. (2015). 12 13, 2021 tarihinde <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:252962/datastream/PDF/view> adresinden alındı
- Hoeplich, E. (2008). *The clarinet*. Yale University.
- Kmiecik, T. J. (2011, 12). 01 8, 2022 tarihinde <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2294&context=thesesdissertations> adresinden alındı
- Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University.
- Machlis, J. (1961). *Introduction to Contemporary Music*. W. W. Norton & Company.

- Raasakka, M. (2010). *Exploring the clarinet*. (J. Mäntyjärvi, Çev.) Fennica Gehrman Oy.
- Rehfeldt, P. (1994). *New directions for clarinet*. University of California.
- Rice, A. R. (2003). *The clarinet in the classical period*. Oxford University.
- Richards, E. M. (1992). *The clarinet of the twenty-first century*. E & K Publishers.
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon çalgılama ve orkestralama sanatı*. (E. Sevsay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sparnaay, H. (2011). *The Bass Clarinet: A Personal History*.