T .C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI

BOHUSLAV MARTİNU'NUN ''SONATİNA'', FRANCİS POULENC'İN ''SONATA'', E. CHAUSSON'UN ''ANDANTE ET ALLEGRO'', H. RABAUD'NUN ''SOLO DE CONCOURS'' ADLI YAPITLARININ YAPISAL İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20116225 Mertol MUTLU

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER

İSTANBUL 2019

T .C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI

BOHUSLAV MARTİNU'NUN ''SONATİNA'', FRANCİS POULENC'İN ''SONATA'', E. CHAUSSON'UN ''ANDANTE ET ALLEGRO'', H. RABAUD'NUN ''SOLO DE CONCOURS'' ADLI YAPITLARININ YAPISAL İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20116225 Mertol MUTLU

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER

İSTANBUL 2019

Mertol MUTLU tarafından hazırlanan **BOHUSLAV MATINU'NUN "SONTİNA", FRANCIS POULENC'İN "SONATA", E.CHAUSSON'UN "ANDANTE ET ALLEGRO", H.RABAUD'NUN "SOLO DE CONCOURS" ADLI YAPITLARININ YAPISAL İNCELENMESİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 10/06/2019

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

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER (Danışman) .....

Jüri Üyesi : Prof. Ayla ULUDERE .....

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Halis Gürkan KIRANKAYA (Giresun Üni.) .....

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ ……..…….....III

ÖZET ...…….…….....IV

SUMMARY…….....V

1. GİRİŞ ...…….…..…1

2. BOHUSLAV MARTİNU'NUN YAŞAMI VE MÜZİĞİ…….…….…. 2

2.1. Klarinet için Yazdığı Eserler ve Klarnet Repertuvarındaki Önemi ...4

2.2. *Klarnet ve Piyano için Sonatin'in Yapısal İncelenmesi* …..…….. 5

2.2.1. 1. Bölüm *Moderato*…… ……..…11

2.2.2. 2. Bölüm *Andante*…….……...…...17

2.2.3. 3. Bölüm *Poco allegro*…….....……19

3. FRANCİS POULENC'İN YAŞAMI VE MÜZİĞİ…….....…. 24

3.1. Klarinet için Yazdığı Eserler ve Klarnet Repertuvarındaki Önemi…27

3.2. *Klarnet ve Piyano için Sonat'ın Yapısal İncelenmesi*.…….....28

3.2.1. 1. Bölüm *Allegretto – Tres calme – Tempo allegretto*…....36

3.2.2. 2. Bölüm *Tres calme*……...….47

3.2.3. 3. Bölüm *Tres anime*…….…….....…....52

4. ERNEST CHAUSSON'UN YAŞAMI VE MÜZİĞİ…….…….....…55

4.1. Klarinet için Yazdığı Eserler ve Klarnet Repertuvarındaki Önem.....56

4.2. *Klarnet ve Piyano için Andante et Allegro'nun Yapısal İncelenmes.*57

4.2.1. *Lent* ……..……..…..……..…..61

4.2.2. *Allegro assai* ……..…….…….....….64

5. HENRİ RABAUD'UN YAŞAMI VE MÜZİĞİ…...…….……..…....70

5.1. Klarinet için Yazdığı Eserler ve Klarnet Repertuvarındaki Önemi....71

5.2. *Klarnet ve Piyano için Solo de Concours'un Yapısal İncelenmes*i...72

5.2.1. *Moderato - Largo* …….....74

5.2.2. *Allegro* …….....76

6. SONUÇ…….…….....…80

7. EKLER ……..…….…….....83

7.1. Bohuslav Martinu *Sonat* Nota ……..…….……..83

7.2. Francis Poulenc *Sonatin* Nota …….…….....97

7.3. Ernest Chausson *Andante et Allegro* Nota …….....……..119

7.1. Henri Rabaud *Solo de Concours* Nota …….……139

8. KAYNAKLAR ……..……..……148

9. ÖZGEÇMİŞ …….…….....150

ÖNSÖZ

Bu eser metninde, 19. Yüzyıl bestecisi Ernest Chausson ve 20. Yüzyıl bestecileri Henri Rabaud, Francis Poulenc ve Bohuslav Martinu ‘nun yaşamları, müzikleri, klarnet için yazdıkları eserler ve resital programı içerisindeki eserlerin yapısal incelenmesi yapılarak, klarnet repertuvarındaki önemi araştırılmıştır.

Bu eser metninde bana öneri ve düzeltmeleri ile bana yardımcı olan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER’e, Yüksek Lisans eğitim sürecimde bana destek olan Prof. Mehmet Ali BOĞUÇ ve Feza ÇETİN’e, resital programında yer alan eserlerin yorumlanmasında bana önerilerde bulunan öğretmenim Ferhat Ali GÖKSEL’e, yapısal incelenmesinde bana yardımlarını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Onur DÜLGER ve Doç. Dr. Sadık Uğraş DURMUŞ’a, yazım aşamasında bana yardımcı olan Alp DURMAZ’a, düzeltmelerde bana yardım eden Doç. Dr. Mesut Erdem ÇÖLOĞLU’ya, eserlerin icrasında bana eşlik eden Hakan Ali TOKER’e, üzerimde emeği geçen öğretmenlerim Mahir ÇAKAR ve Ali İRFAN’a, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi çalışanlarına, desteğini esirgemeyen eşim Cansel ÖZTÜRK MUTLU’ya ve yaşamım boyunca bana güç veren aileme teşekkür ederim.

Mayıs 2019 Mertol MUTLU

ÖZET

Bu çalışmada, Çek besteci Bohuslav Martinu ve Fransız besteciler Francis Poulenc, Ernest Chausson ve Henri Rabaud'un yaşamları, müzikleri ve yaşadıkları döneme sanatsal etkileri araştırılmıştır.

Resital Programında yer alan Bohuslav Martinu *Klarnet ve Piyano için Sonatin* , Francis Poulenc *Klarnet ve Piyano için Sonat* , Ernest Chausson *Klarnet ve Piyano için Andante et Allegro* ve Henri Rabaud'un *Klarnet ve Piyano için Solo de Concours*'u yapısal incelenmesini yaparak, klarnet repertuvarındaki önemi ele alınmış, teknik ve müzikal açıdan incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klarnet, Sonat, Sonatin, Solo de Concours, Yapısal İnceleme

SUMMARY

In this study, life stories, music, and the artistic influences of Czech composer Bohuslav Martinu and French composers Francis Poulenc, Ernest Chausson, and Henri Rabaud, on their era have been studied.

Bohuslav Martinu *Sonatina for Clarinet and Piano*, Francis Poulenc *Sonata for Clarinet and Piano*, Ernest Chausson *Andante et Allegro for Clarinet and Piano* and Henri Rabaud's *Solo de Concours for Clarinet and Piano* which take place in the recital program have been examined technically and musically and discussed in terms of their significance for the clarinet repertoire through a formal analysis.

Key Words: Clarinet, Sonata, Sonatina, Solo de Concours, Formal Analysis

1. GİRİŞ

Eserin yazıldığı dönemi, bestecisini, eserin yapısal ve biçimsel incelemesini yapmadan o eseri iyi yorumlayabilmek imkansızdır. Robert Schumann Genç Müzisyenlere Öğütler verirken şöyle der: ‘’Bir eserin ruhunu ancak onun formunu anladıktan sonra kavrayabilirsiniz.’’[1]

Bu eser metninde, resital programında yer alan Çek besteci Bohuslav Martinu’nun *Sonatin*, Fransız besteciler Francis Poulenc’in *Sonat*, Ernest Chausson’un *Andante et Allegro* ve Henri Rabaud’un *Solo de Concours* eserlerini inceleyerek, klarnet repertuvarındaki önemi ele alınmış, adı geçen bestecilerin yaşamlarına, yaşadıkları dönem, klarnet için yazdıkları diğer eserler ve müzik tarihindeki yerine değinilmiştir.

[1] Steven ISSERLİS, **Robert Schumann's Advice to Young Musicians,** Faber&Faber, b.2016, s.55

2. BOHUSLAV MARTİNU'NUN YAŞAMI VE MÜZİĞİ

Bohuslav Martinu 8 Aralık 1890'da, günümüzde Çek Cumhuriyeti sınırları içerisinde bulunan Bohemya–Moravya dağlarının küçük bir kasabası olan Polička'daki bir kilise kulesinin tepesindeki bir odada doğdu. Eserlerinde Fransız ve Çek etkilerinin bir karışımını kendine özgü bir tarzla ifade eden 20. yüzyıl Çek asıllı bestecidir.

Martinu altı yaşından itibaren keman dersleri almaya başlar. Üstün yeteneği sayesinde kısa sürede kemancı olarak büyük gelişim göstermesinin yanında, çok erken yaşta beste de yapmaya başlar. Ayakkabıcı ve itfayeci olarak çalışan babasının maddi imkanları yetersiz kaldığından, Polička kasabası'nda yaşayan insanlar onu Prag'daki Konservatuvar'a göndermek için kendi aralarında para toplar. Ancak Martinu ikinci yılında sınavlarda başarısız olur ve Konservatuvar'dan atılarak hayal kırıklığı yaratır.

Henüz 20 yaşındayken orkestra kemancısı olarak çalışmaya başlar ve 1913'te Prag Filarmoni Orkestrası'na katılır. Müziğinde ilk etkilendiği besteciler Claude Debussy (1862-1918) ve İgor Stravinski (1882-1971) olmuştur. Bir süre sonra doğal halk ezgileriyle birleşen, kendi içinde ısrarlı ritmik öğeler barındıran, kendine has müzik tarzı oluşmaya başlar.

1922'de yazdığı *Istar* balesi ve *Mizejicu Pulnoc* senfonik şiiri büyük başarı kazanır. Çek müziğinde milliyetçilik karşıtı hareketin lideri olan Josef Suk (1874-1935) ile çalışır. 1923'te Albert Roussel (1869-1937) ile çalışabilmek için Paris'e taşınır. 1931'de terzi olarak çalışan Charlotte Quennechen ile evlenir. Zamanla Çek köklerinin daha fazla farkına varır ve müziğinde Çek temaları ve Çek yazarlarının etkisi kendini fazlası ile gösterir. 1940'taki Nazi işgali ile ABD'ye yerleşmek üzere Fransa'dan kaçar. ''Martinu ve karısı 10 Haziran'da yanlarında sadece küçük bir valiz ve geride bırakılamaz nota ve el yazmalarını alarak evlerini terk ettiler.''[2] Massachusett Tanglewood Berkshire Müzik Merkezi

[2] Miloš ŠAFRÁNEK, **Bohuslav Martinu,: The man and his music**, Alfred A.Knopf: New York, b.1944, s.75

ve Princeton Üniversitesi'nde ders verir. II. Dünya Savaşı sırasında defalarca Prag'a dönmeyi düşünür, ancak Roma'ya gideceği 1956 yılına kadar ABD'de kalır.

Çek ve Fransız milli futbol takımlarının maçlarından ve 1927'de çok zor şartlarda Atlas Okyanus'unu ilk geçen pilot olan ve ''yalnız kartal'' adıyla da bilinen Charles Augustus Lindbergh'in (1902-1974) uçuşu gibi güncel olaylardan fazlasıyla etkilenerek *Half – Time* (*İlk Yarı*) 1924 ve *La Bagarre* (*Kavga*) 1927 orkestra eserlerini yazar. 1940'ta iki yaylı orkestra, piyano ve timpani için yazdığı *Double Concerto* (*İkili Konçerto*) 1938 yılında Çekoslovakya'nın dağılmasından sonra acı çeken Çeklere ithafen yazar. 1941'de Oda Orkestrası için yazdığı *Concerto Grosso*, *Baroque Concerto Grosso*'sunda (*Barok Konçerto Grosso*) bulunan solistler ve tam orkestra arasındaki değişimi kullanarak ve kendi *polifonik*[3] yazma stilini geliştirerek yazdığı güçlü bir eserdir. *Pamatnik Lidicim* (*Lidice Anıtı*) 1943, Nazilerin Lidice köyünde katlettiği Çeklerin anısına yazılan bir senfonik şiirdir. 1942'den başlayarak Martinu, ilk beş senfonisini her yıl bir senfoni yazarak, *6. Senfonisi*'ni (*Fantasies Symphoniques*) de 1953'te bitirerek 6 senfoni yazar ve besteciliğinin en verimli dönemini yaşar. Besteci son döneminde, iki farklı versiyonu olan *The Greek Passion* operasının ilkini 1954 – 1957 yılları arasında besteledi. Ancak bu versiyonu sahnelenemedi. İkinci versiyon bestecinin ölümünden sonra 9 Haziran 1961'de Zürih Operası tarafından sahnelendi.

Martinu 28 Ağustos 1959'da İsviçre'de Liestal kentinde mide kanserinden ölmüştür.

Çok üretken bir besteci olan Martinu, *neoklasik*[4] bir anlatım diliyle Çek halk müziğinin ritmik ve melodik öğelerini, Fransız müziğinin de etkisinde

[3] Çoksesli (latince *polyphonia* kelimesinden gelmektedir). Aynı anda iki veya daha fazla tonun bir arada olması. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s.155

[4] Yeni Klasik terimi, 20. yüzyılın ilk yarısın da teknik kurguyu (klasik yapıyı) sağlamlaştırmak adına, Klasik, Barok, hatta Barok öncesi dönemlere başvuran besteciler için kullanılır. Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, b.1994, s.232

kalarak oldukça canlı ve özgün bir biçimde çağdaş müzikle harmanlar ve Müzik Tarihinde önemli izler bırakır.

2.1. Klarnet İçin Yazdığı Eserler ve Klarnet Repertuvarındaki Önemi

Bohuslav Martinu Çek halk müziğinde de çok kullanılan klarneti opera, bale ve senfonik eserlerinde kullanmasının yanında oda müziği eserlerinde de çok fazla kullanır. Oda Müziğinde klarneti ilk olarak 1924'te klarnet, korno, viyolonsel ve snare drum için yazdığı üç bölümlü *Yaylı Dörtlü için Do Majö*r eserinde kullanır. Yine 1924'te Stravinski'den de etkilenerek bir başka oda müziği eseri olan ve viyolonselin solist olduğu, üfleme (pikolo flüt, 2 obua, 2 klarnet, fagot, trompet, korno ve trombon), vurmalı çalgılar (timpani, ziller, side drum) ve piyano'nun daha çok soliste eşlik ettiği tek bölümlü *Do minor Konçertino*'yu yazar. 1924-1925 yıllarında keman, viyola, viyolonsel, flüt, obua, klarnet, korno, fagot ve piyano için *Nonet no:1* adlı eserini besteler. 1927'de 10 bölümlü balesi *La Revue de Cusine*'den, aynı adla klarnet, fagot, trompet, keman, viyolonsel ve piyano için 4 bölümlü bir süit yazar. Özellikle son bölümde 2/4, 3/8 ve 4/8 arasında şaşırtıcı bir şekilde değişen ölçü, dönemin cazına da özgü bir ritm ortaya çıkartır. 20. yüzyılın başlarında, farklı müziklerin arasındaki bağı güçlendiren önemli bir oda müziği eseri olarak öne çıkar. 1929'da piyano ve üflemeli beşli için *Mi ♭ Majör Sextet* adlı 5 bölümlü eserini besteler. 1930'da üflemeli beşli için bir *Quintet* ve obua, klarnet, fagot, trompet, 2 keman ve piyano için 6 bölümlü *Les Rondes* eserini yazar. Bu eserde fazlasıyla Moravian ve Çek halk ezgi ve ritmlerden esinlenen besteci bu eserini *Moravian ve Çek Dansları* olarak da adlandırır. Bu eseri halk müziğinin melodik, armonik ve ritmik unsurlarını bu denli kapsamlı ve ustaca kullanmasını sağlayan olgun yaratıcı döneminin ilk eseridir. 1932 yılında besteci 2 klarnet, korno, 3 keman ve viyola için *Serenade no:1* ve obua, klarnet, 4 keman ve viyolonsel için *Serenade no:3* eserlerini yazar. Obua, klarnet ve fagot için 1938'de *Four Madrigals* adlı bir Trio, 1951'de de 2 klarnet, keman, viyola ve viyolonsel için *Serenade* yazar. Klarnet repertuvarı için en önemli eserini de 1956'da yazılan *Klarnet ve Piyano için*

Sonatin'idir. Bu eser Martinu'nun klarnetin teknik sınırlarını çok iyi bildiğini gösterir. *Trill* ve *arpejleri* ustaca kullanması esere ayrı bir heyecan ve kıvraklık katar. Ölümünden önce yazdığı son oda müziği eseri keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, flüt, obua, klarnet, korno ve fagot için *Nonet no:2*'dir.

2.2. Klarnet ve Piyano için Sonatin'in Yapısal İncelenmesi

I. Bölüm *(Moderato),* Taslak Özeti, Sonat Biçimi

Çizelge 1.1

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–65	***Serim*** ***(Exposition)***	A, B ve Tamamlayıcı temalarından oluşan birinci bölme.	I – V	
1–19	Birinci Bölme	Birinci (A) Tema	I–V7 –I	**A**
1–8	Giriş:	Solo piyano ile tonun (*Si♭ Majör*) ve birinci tema motifinin sunulduğu bir cümle.	IV – I	A
9–14	Cümle 1:	Altı ölçüden meydana gelen öncül cümle. Girişteki motif aralıkları değiştirilerek klarnet ile sunulmuş neşeli birinci tema.	IV – I	a'
14–19	Cümle 2:	Altı ölçüden meydana gelen soncul cümle. Anarmonik modülasyon ile iii. derecedeki ikinci temaya bağlanır.	I–V = vii$^{4}_{3}$/iii	a''

20–51	İkinci Bölme	İkinci (B) Tema	v_n=i	**B**
20–24	Cümle 1:	Yeni tonda (fa minör) yeni tema köprü olmadan başlar.	iii–I_6	B
25–28	Cümle 2:	İkinci temanın onaltılık nota arpejleriyle çeşitlenmesi.	V	b’
28–35	Cümle 3:	Daha çok birinci cümleyi hatırlatan bir çeşitleme.	vii_n	b’’
35–51	Cümle 4:	Mi♭ Majörden mi♭ minöre geçerek temayı senkoplu ritimle daha geliştiren son cümle. Klarnet partisindeki triller piyanoya bırakılır.	IV(iv)	b’’’
52–65	Üçüncü Bölme	Tamamlayıcı (B’) Tema	vii_n→i	**B’**
52–65	Cümle:	İkinci temanın eşlik figürü temelindeki tamamlayıcı tema.	vii_n – I=V	b’’’’

66–106	***Gelişme***	*Gelişme* bölmesi özellikleri sergileyen köprü	I–V7 /V	
66–74	Kesit 1:	İki cümleden meydana gelmiş ve birinci tema temelindedir.	I	a’
75–95	Kesit 2:	İkinci tema temelinde. İki cümleden meydana gelmiş.	v	b’

95–106	Kesit 3: Solo Kadans	Doğaçlama karakterli ve her iki temanın da motifleri temelinde solo kadans.	V7 /V	ab
107–172	**Yeniden Serim (Reexposition)**	*Serim* bölmesinin hiçbir değişiklik yapılmadan tekrarı.	I – V	
107–125 126–157 158–172	Birinci Bölme: İkinci Bölme: Üçüncü Bölme:	Yeniden *Serim* bölmesinin birebir tekrarı. Ne temalar değişmiş ne de tonal ilişkiler. Bu sebeple ölçü sayılarında sadece bölmelerin değişen yeni yeri gösterilmiştir.		
173–190	***Koda***	Tamamlayıcı tema V. derece bittiğinden bunu ana tonda, birinci tema temelinde bir *koda* olarak tekrar kullanır.	I	**A'**

II. Bölüm *(Andante),* Taslak Özeti, Aralıksız İki Bölmeli Biçim

Çizelge 1.2

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–32	***Birinci Bölme***			**A**

1–11	Cümle 1:	Eşlik figürünün önceden duyurulması ile başlayan tema	iv → V–i	A
12–18	Cümle 2:	Temanın yeni ton bölgelerine gelişimi ile noktalı sekizlik ve onaltılık ritimden oluşan tema.	V–i/IV	b
19–25	Cümle 3:	Birinci *Dönem*in (periyot) ezgisel ve ritmik süslemelerle çeşitlenmiş tekrarı.	iv	a’
26–32	Cümle 4:	Parçanın müzikal zirvesi. Bozlak karakterli tiz ve uzun pasajlar.	V–i/IV	a’’
32–44	***İkinci Bölme***			**A’**
32–36	Cümle 5:	Birinci bölüm temasının eşlik figürü ve karakteri temelinde. Sadece piyano ile sunulan bir köprü işlevi vardır.	V7/III=I	C
36–44	Cümle 6:	Klarnetin süslemeleri temelinde ve kadanstan sonra uzama ile tamamlanır.	V–I	a’’’

III. Bölüm *(Poco allegro),* Taslak Özeti, Parçalı İki Bölmeli Biçim

Çizelge 1.3

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–40	**Birinci Bölme**		Fa ^{maj}	**A**
1–14	Giriş:	Tango karakterli ritmik yapı. Önceki bölümü bu bölüme bağlayan giriş cümlesi.	V	
14–21	Cümle 1:	Ostinato figürleri temelindeki ana tema.	I	A
22–28	Cümle 2:	Giriş cümlesindeki tango figürlerini anımsatan eşlik temelinde temanın gelişimi.	iii→V–I/III♭	a’
29–33	Cümle 3:	Birinci cümledeki ostinatolar temelinde kromatik süslemeler.	IV	b
33–40	Cümle 4:	Daha çok ana tona dönüşü gerçekleştiren son cümle.	IV→I	b’
41–53	**Köprü**			**B**

41–44	Cümle 1:	Birinci bölmeyi tamamlayan ve tonal olarak yeni bölmeye ilerleyen tango ritmi temelinde.	Fa♯ $^{maj}\rightarrow$	C
45–53	Cümle 2:	Birinci cümlenin gelişimi temelinde ve daha zengin armonik bir yapıda.	$\rightarrow$ Si♭ ^{maj}	D
53–106	**İkinci Bölme**		Si♭ ^{maj}	**A'**
53–61	Cümle 1:	Temanın birinci figürü temelinde ve yeni tonda.	I	A
62–68	Cümle 2:	Birinci cümlenin gelişimi.	V/vi	a'
68–78	Cümle 3:	Eşlikte tango ritimlerinin etkisi ile enerjinin giderek artması.	I	a''
79–92	Cümle 4:	Birinci cümlenin çeşitlenmiş tekrarı, ezgi klarnette triller ile süslenmiş.	V – I	a'''
92–106	Cümle 5:	Bölümün giriş cümlesindeki yapıya dönüş. Bu kez giriş yerine *koda* işlevi üstlenmiş.	I–V_7–I	a''''

2.2.1. I. Bölüm, *Moderato*

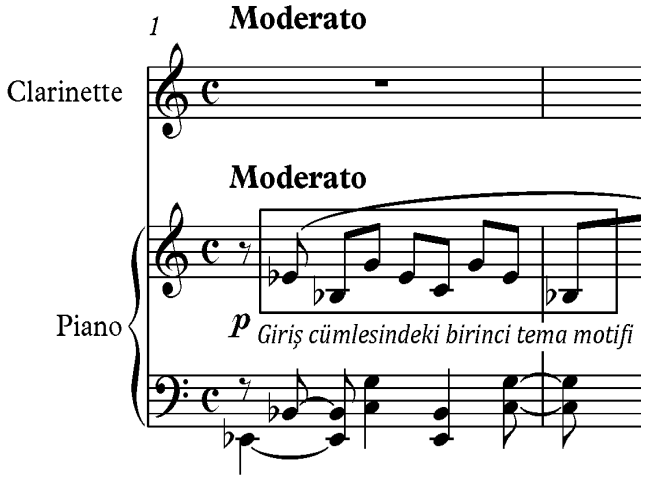
Aralıksız çalınan üç bölümden *(Moderato – Andante – Poco allegro)* meydana gelmiş olan parçanın birinci bölümü her ne kadar *Sonatin* türündeki parçaların birinci bölümleri sıkça sonatin biçiminde bestelenmiş olsa da, bu eserde sonat biçiminde düşünülebilinir. Bölüm, sonat biçiminin geleneksel olarak var olan tüm kısımlarına *(Serim – Gelişme – Yeniden Serim)* sahiptir ve temaları arasındaki tematik gelişim ve bunların tonal ilişkileri bakımından da sonat biçiminin ilkelerine uygun bir yapıdadır.

20. Yüzyıl bestecisi olmasına karşın Çek besteci Martinu'nun eserinde geleneksel biçimleri kullanması ve bestecilik araçlarına gösterdiği ilgiyi de açıkça sergilemektedir. Eserin yapısal analizinde, bestecinin bu eserinin Stravinski'nin öncülük ettiği *neoklasik* üslubu ve Stravinski'nin benzer eserleriyle arasındaki ilişki de yeri geldikçe belirtilmiştir. Bu benzerliklerin başında diğer müzik türlerinin etkisindeki ritmik yapılar ve ton merkezlerinin *modal*[5] bir ilişki temelinde serbest kullanımı vardır.

Eserin Si♭ Majör tonundaki birinci bölümün *Serim* bölmesi, açıkça bölümün tonunu göstermek yerine IV-I bağlantısıyla gerçekleştirilen bir *plagal kadans*[6] ile başlar. Aynı zamanda solo piyano ile sunulan bir *Giriş* olan bu ilk cümle müziğin kısa bir süreliğine Mi♭ Majör gibi algılanmasına sebep olur. Bu giriş cümlesi her ne kadar sadece tonu sergiler gibi görünse de birinci bölümün dingin ve neşeli karakterli birinci temasını sunar. *Akor arpejlerinden* meydana gelmiş olan bu tema yapısal olarak büyük bir öneme sahiptir ve bölümün tamamında çeşitlenerek egemen biçimde varlığını göstermektedir (Bkz. Şekil 1.1).

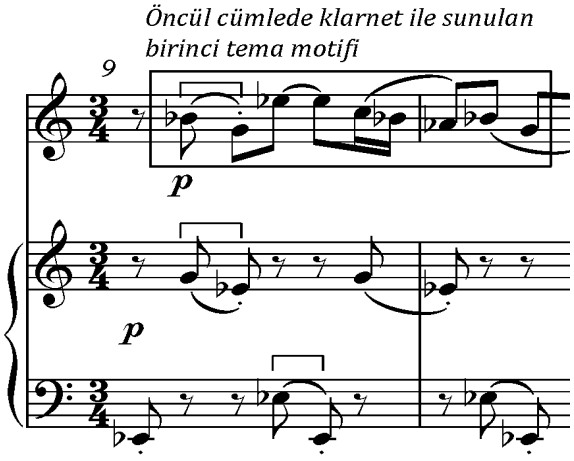
[5] Diyatonik dizilerin farklı kuruluş biçimlerine mod denir. Gamın her bir sesinden başlayarak ve ilgili arızalara bağlı kalarak kurulan dizilere mod denir. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b. 1907, s. 123-124

[6] Tonalitenin IV-I derece akorlarının birbirine bağlanmasıyla oluşan kadanstır. Bazen kilise kadansı olarak da adlandırılır. Karl W. GEHRKENS, **Music Notation and Terminology**, The A. S. Barnes Company: New York, b. 1914, s. 90



Şekil 1.1 Giriş cümlesinde solo piyano ile sunulan birinci tema

Dokuzuncu ölçüde bu kez klarnet ile sunulmuş olan *arpej*lerden oluşan tema, giriş cümlesindeki bağlı karakter yerine burada üçlü aralıkları vurgulamak istercesine daha küçük *motifler*den[7] oluşturulmuş, kesik ve temanın ilk sunumundan daha da neşeli bir karakterdedir. *Staccatolar*la[8] sağlanan kesik karakter piyano eşliğinde de görülmektedir (Bkz. Şekil 1.2). Bu cümlede artık bölümün tonunun Si♭ Majör olduğu çok daha net duyulabilmektedir.

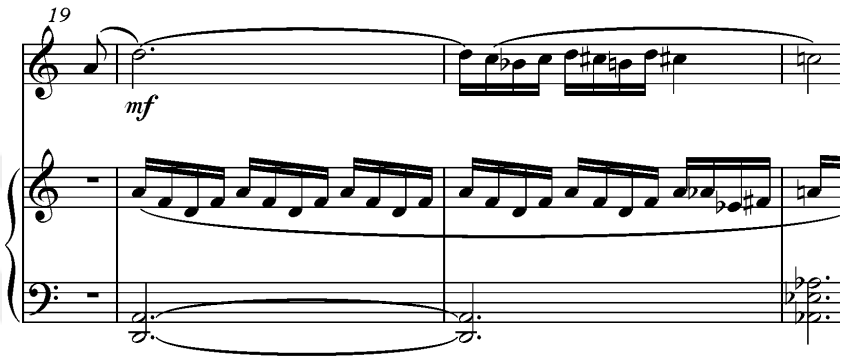


Şekil 1.2 Klarnet ile sunulan birinci tema

[7] Bir yapıtın kuruluşunun ana öğelerinden biri olarak kullanılan ritmik, melodik veya armonik bir müzik parçası. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s.126

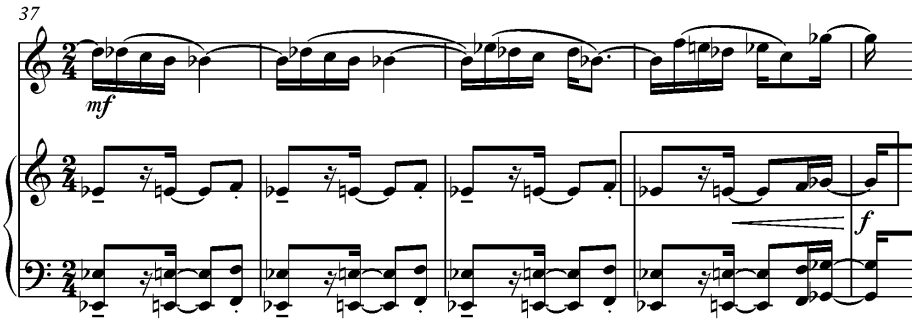
[8] Müzikte notayı, diğerlerinden daha kısa, kesik kesik duyurmak için notanın üstüne bir nokta koyarak belirtilen müzik işareti. Sir John STAINER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 407-408

Giriş cümlesi ve iki cümleli bir dönemden meydana gelmiş olan birinci tema köprüye ihtiyaç duymadan *anarmonik*[9] bir *modülasyon*[10] ile ikinci tema tonunun (fa minör) tizleşmiş VI. derecesine (re minör) bağlanır. Fa minör yerine daha çok fa ekseninde diyebileceğimiz bu ikinci tema da birinci tema gibi arpejler temelinde kurulmuştur ancak lirik bir karakteri vardır. İkinci temaya eşlik eden piyanonun arpejleri de burada onaltılık notalardan meydana gelmiş ve müziğin devinim hızını korumasına yardımcı olmuştur (Bkz. Şekil 1.3).



Şekil 1.3. Klarnet ile sunulan ikinci tema ve piyano eşliği

Bu gibi tonal belirsizlikler parçanın tamamında sıkça görülen bir durumdur. Besteci, eserinin pek çok yerinde paralel majör ve minör akorları aynı anda, iç içe kullanır. Bu uygulama, özellikle muzip karakterli diyebileceğimiz pasajlarda sıkça görülmektedir (Bkz. Şekil 1.4).



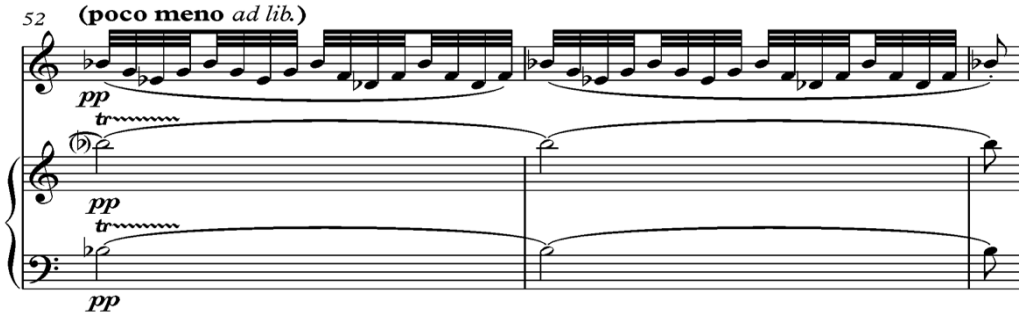
Şekil 1.4. Aynı adlı majör ve minörün birlikte kullanılması

[9] Aynı sesi veren, ama farklı olarak yazılan nota ya da aralıklar. Karl W. GEHRKENS, **Music Notation and Terminology**, The A. S. Barnes Company: New York, b. 1914, s. 10

[10] Ton değiştirmek için kullanılan modülasyon , eser içerisinde var olan tondan, bir süreliğine başka bir tona geçiş yapmaktır. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s.125

Dört cümleden meydana gelmiş olan ikinci temanın son ve en uzun cümlesi temanın tematik gelişim ile geldiği zirve noktayı sergilemektedir. Daha önce gösterilmiş olan aynı adlı majör ve minör akorların sıkça kullanıldığı pasajlar bu cümlede yer almaktadır ve cümlenin ritmik olarak zengin ve *senkoplu*[11] karakteri dikkat çekmektedir. Bu ritmik zenginlik ve *senkop*lar daha sonra üçüncü bölümde de benzerlik göstermektedir. İkinci tema, tempoya bağlı olarak *trill* gibi duyulan klarnetin onaltılık üçlemelerinin piyanoya geçmesi ve piyanonun bunları oktavlarla zenginleştirerek ilerletmesi ile sonlanır.

İkinci temanın hemen ardından (ölçü 52) başlayan tamamlayıcı tema kısmı piyanonun bu kez gerçek triller çalması ve ritmik devinimin sürdürülebilmesi için otuz ikilik notalardan meydana gelmiş olan klarnetin tekrarlanan arpejleri temelindedir. Bu bakımdan tamamlayıcı temanın tonal olarak ikinci tema ile ilişkili olduğu söylenebilse de müzikal olarak daha çok birinci tema ve onun eşlik figürleri ile ilgilidir (Bkz. Şekil 1.5). Tamamlayıcı tema fa minör'den Fa Majöre geçerek doğal olarak ana tonunun çeken akoruna dönüşmüş ve *Gelişme* bölmesindeki Si♭ Majöre ustalıkla bağlanır.



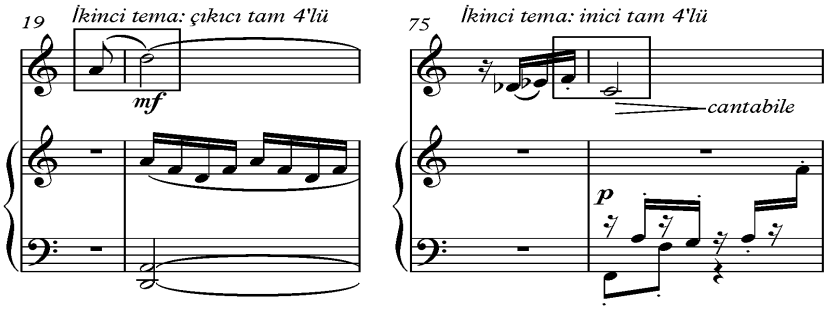
Şekil 1.5 Tamamlayıcı tema

Tempo I'de, 66. ölçüde başlayan *Gelişme* bölmesi üç kesitten meydana gelmiştir. *Sonatin* türündeki parçaların birinci bölmeleri *Gelişme* yerine daha çok köprü temelinde kuruluyor olsa da bu parçada besteci küçük de olsa biçimi *Sonat* olarak yapılandırır. *Gelişme*'nin birinci kesiti birinci tema temelindedir ve Si♭ tonundaki iki cümleden meydana gelmiştir. Tema burada da tematik gelişim ilkeleri ile çeşitlenmiş olsa da birinci temayla olan yakın ilişkisi rahatlıkla

[11] Bir sesin zayıf zamanda başlayıp, güçlü zamanda uzaması ve yeniden zayıf zamanda sonlanması ile ortaya çıkan aksatım. Sir John STAİNER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 414

görülmektedir. Yine de daha canlı bir karakteri vardır ve piyano eşliğinin arpejler yerine blok akorlardan meydana gelmiş yapısından görülmektedir. Temayı meydana getiren ezgisel akışın içinde triller ile gerçekleştirilen süslemeler dikkat çekmektedir.

İkinci kesit 75. Ölçüde başlar ve ikinci tema temelindedir. Bu kez ikinci tema *Serim* bölmesinde olduğu gibi re minörde ve çıkıcı dörtlü aralığı ile başlamak yerine Fa Majörde'dir ve inici bir dörtlü aralığı ile başlar. Notada da belirtildiği gibi *(cantabile)* ilkinden çok daha uzun soluklu, ezgisel bir karakteri vardır (Bkz. Şekil 1.6).



Şekil 1.6 *Serim* ve *Gelişme* bölmelerindeki ikinci tema

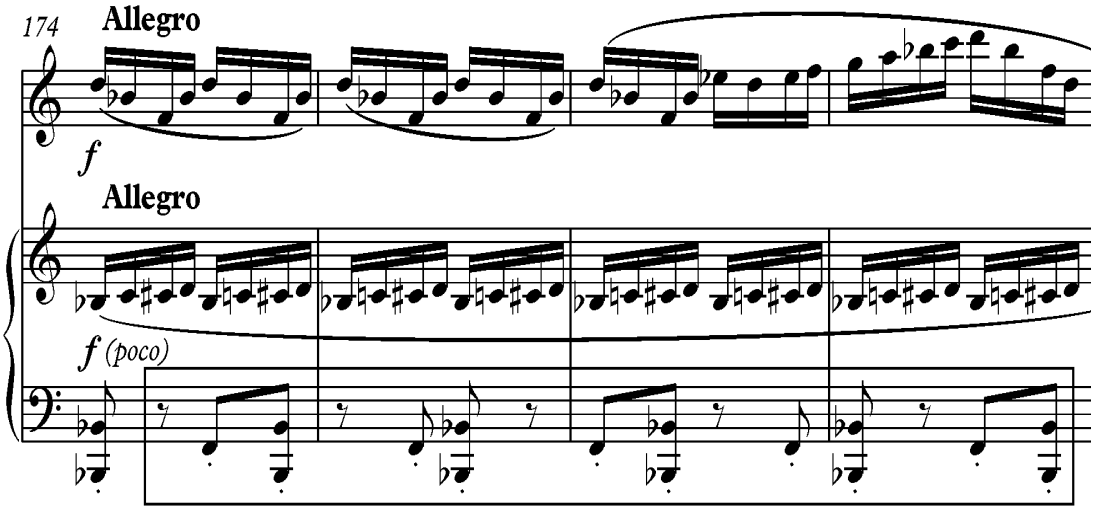
Üçüncü kesit (ölçü 95–106), hem ikinci temanın temelindeki lirik ikinci kesitin ardından yeniden Serim'deki birinci temayı ve tonunu hazırlar hem de klarnetin solo bir kadans ile gelişimi sonlandırmasını sağlar. Kesitin hemen başında klarnet ve piyano arasındaki şakacı karakterli karşılıklı diyaloglar daha önce olduğu majör ve minör akorların iç içe kullanılması temelindedir. Kesitin ikinci kısmı tamamen klarnetin arpejleri ile başlayan solo kadansı temelindedir. Bu kesitin geleneksel olarak çeken tonunda (Fa Majör) bitmesi gerekirken ana tonda (Si♭ Majör) bitmiştir. Belki bu gibi tonal ilişkiler bestecinin eserine *Sonat* yerine *Sonatin* adını vermesinde etkili olmuştur.

Yeniden Serim bölmesi ölçüsü ölçüsüne ve diğer tüm özellikleri bakımından *Serim* bölmesi ile birebir aynıdır. Öyle ki yeniden *Serim* bölmesi yerine *Da Capo*[12] olarak *Yeniden Serim* bölmesinin çalınması istenebilirmiş. Bu

[12] Da Capo (D.C) müziğin en başına dönülmesi gerektiğini belirten müzik terimi. Karl W. GEHRKENS, **Music Notation and Terminology**, The A. S. Barnes Company: New York, b. 1914, s. 13

da eserin *Sonat* yerine *Sonatin* olmasını haklı çıkarabilecek diğer bir yapısal özelliktir. Ancak *Yeniden Serim*'in sonunda küçük ama etkili bir *Koda*[13] bulunmaktadır. Bu *Koda*nın birinci işlevi her şeyden çok *Yeniden Serim*'deki ikinci tema ve tamamlayıcı temalar ana tonda olmadığından ana tona geri dönmek ve bölümü Si♭ Majörde bitirmektir. Müzikal olarak ise *koda* tüm bölümün daha çok birinci temanın özelliklerinin ön planda olduğu küçük ölçekli özeti gibidir. *Koda* tamamlayıcı temadaki müziğin çok daha dinamik bir karakterde ve ana tonda yeniden sunumudur. Temponun burada *Allegro* olarak değişmiş olmasının da bunda katkısı vardır ve bu haliyle daha çok eğlence müziklerini andırmaktadır.

Koda'da dikkat çeken bir özellik ise piyano eşliğinin sol el partisinde bulunan ve Stravinski'nin *ostinatolarını*[14] anımsatan müziktir (Bkz. Şekil 1.7). Burada müziğin tartımına bakılmaksızın ilerleyen sabit ritmik yapı ve gelişimindeki senkoplu ritimler daha sonra üçüncü bölümde de sıkça kullanılır.



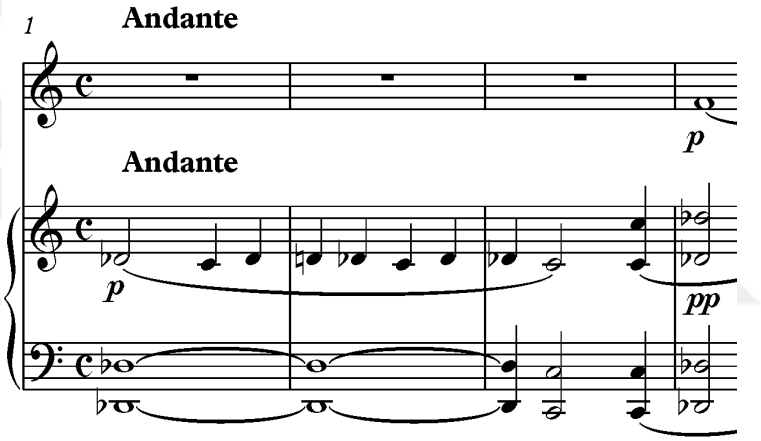
Şekil 1.7 *Koda*daki ostinato figürü

[13] Genellikle ilk temanın tekrarının bittiği yerde başlayan ve bölümü bitiren kısım. Daha küçük olan *koda*'ya *kodetta* denir. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s. 47

[14] İtalyancada *inatçı* anlamına gelen teknik terim. Bir bestede tekrarlanan kontrapuantal eşlik. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s.141

2.2.2. II. Bölüm, *Andante*

Ağırbaşlı ve matemli, hatta ağıtsal bir karakteri olan ikinci bölüm her ne kadar tematik malzeme bakımından birinci bölüm kadar zengin olmasa da ifade araçlarının etkili kullanımı ile akıllarda kalan bir müzik sunar. Bölümün en dikkat çeken özelliği ritmik ya da ezgisel yapılardan çok dokusal zenginliğidir. Üstelik bu zengin dokunun yaratılması için karmaşık akorlar ve ritimler yerine *ünison* ve kromatik seslerin kullanılması yeterli olmuştur (Bkz. Şekil 1.8). Bölüm, karanlık ton seçimi ve armonik renkleri, yalın ve tekrarlar temelindeki ritmik yapısı ile bir bakıma *ricercare*[15], hatta orta bölmesindeki tiz ve uzun seslerin anımsattığı haykırışları ile Türk Halk müziğindeki *bozlak*[16] türüne de benzetilebilir.



Şekil 1.8 Kromatik tema eşliği

Bölüm, biçimsel olarak her ne kadar iki bölmeli bir yapıyı andırsa da gerçekte standart biçimlerden herhangi biri ile örtüşmeyen serbest bir yapıya sahiptir. Toplamda altı cümleden meydana gelmiştir. Buna göre ilk dört cümlesinin birinci bölmeyi, son iki cümlesinin ise ikinci bölmeyi meydana getirdiği söylenebilir.

[15] Ricercare (İtalyanca: "aramak") 16. ve 17. Yüzyılda başta şan, daha sonra da enstrümantal, füg formunda, bir veya daha fazla tema geliştirilen kompozisyon. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s.166

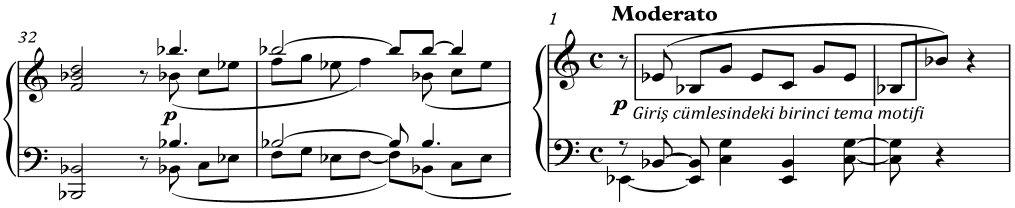
[16] Bozlak kelimesi, ''feryat etmek, haykırmak'' anlamlarını taşır. Orta Asya Bölgesi ve Güney Anadolu Toroslar'ında yaşayan Yörük / Türkmen ve Avşar oymaklarının daha çok kullandığı serbest ritmli uzun hava. Oğuz KARAKAYA, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yüksek Lisans Tezi**, Konya 2002, s.1-2

Bölümün en dikkat çeken özelliklerinden biri tonal yapısıdır. Her ne kadar donanım işaretleri ile bir ton belirtilmemiş ve La♭ Majör gibi tamamlansa da daha çok fa minörün egemen etkisi hissedilmektedir. Ancak eserin tamamının bütünlüğü değerlendirildiğinde bu bölüm de tıpkı birinci bölüm gibi ana tonun dördüncü derecesinde başlar. Ayrıca yine birinci bölümde olduğu gibi aynı tonun majör ve minör akorlarının iç içe, birlikte kullanıldığı görülmektedir (Bkz. Şekil 1.8).

Bölüm, eşlik figürünün önceden sunulması ile armonik yapı ve müzikal karakterin önceden duyurulduğu bir cümle ile başlar. İlk üç ölçüden sonra klarnetin alçak dinamikler ve uzun seslerle müziğe dahil olmasıyla bölümün matemli havası açıkça ortaya çıkar. Ancak ikinci cümlede klarnetin uzun sesleri yerini daha belirgin ritmik bir yapısı bulunan bir motife bırakır. Bu motifin arpej benzeri bir yapısı vardır ve bu bakımdan birinci bölümün birinci teması eşlik figürünü andırmaktadır (Bkz. Şekil 1.9). Sanki birinci bölümdeki temanın çeşitlenmiş hali gibidir.

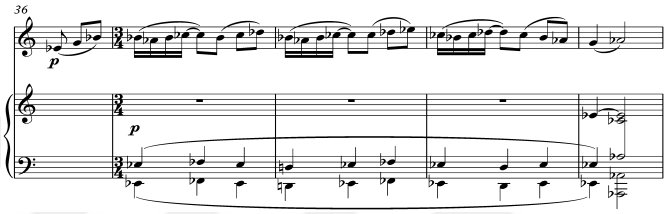
Şekil 1.9 İkinci cümlede sunulan tema

Üçüncü ve dördüncü cümleler ana tema ve tondan uzaklaşmanın sergilendiği yerlerdir. Üçüncü cümle bir anlamda birinci cümlenin yeni tondaki tekrarı gibidir. Burada klarnet ile sunulan çıkıcı hat giderek gürleşmekte ve dördüncü cümlede zirvesine ulaşmaktadır. Dördüncü cümle sona ermeden giderek enerjisini kaybetmiş ve çıkıcı hareketine başladığı yere geri dönmüştür.



Şekil 1.10 Beşinci cümlede sunulan ikinci bölüm eşliği ile birinci bölümün eşliğinin benzerliği

Beşinci cümlenin en dikkat çeken özelliği birinci bölümün eşlik figürünü temelinde oluşu ve dönüş köprüsü işlevi üstlenmiş olmasıdır. Cümlenin tamamı sadece piyano ile sunularak klarnetin nefes alması sağlanır (Bkz. Şekil 1.10). Altıncı cümle tüm bölümün müzikal özeti gibidir. Hem temanın ezgisel olarak süslenerek çeşitlenmiş yeniden sunumu hem de *koda* gibidir. Buradaki klarnet ezgisi her ne kadar ikinci cümledekinin tekrarı olsa da inici yönlü başlamak yerine çıkıcı bir biçimde başlar ve onaltılık notalar ile süslenir (Bkz. Şekil 1.11). Bölüm, ana tonu olan fa minör'de bitmek yerine yine birinci bölümün *kırık akor* figürleri ile la♭ minör tonunda biter.

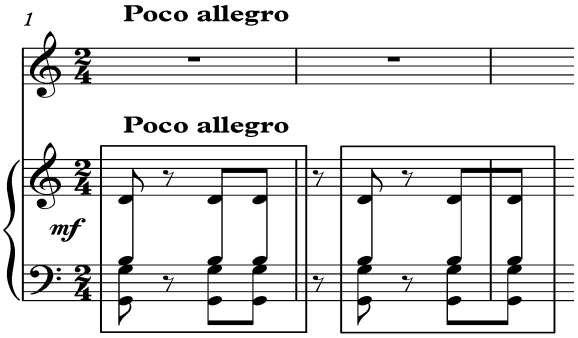


Şekil 1.11 Temanın süslenmiş yeniden sunumu

2.2.3. III. Bölüm *(Poco allegro)*

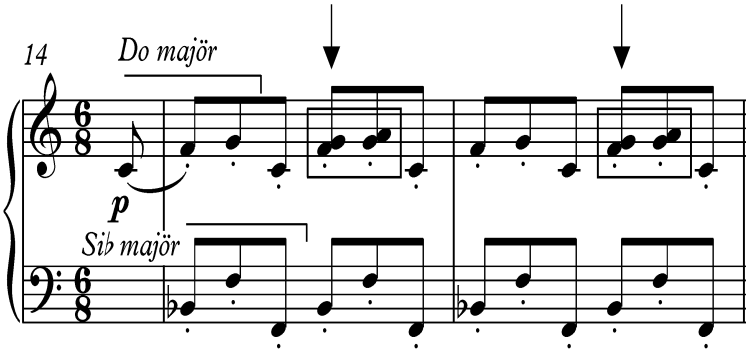
Bölüm her ne kadar *poco (biraz) Allegro* bir tempo olarak belirtilmiş olsa da oldukça *Allegro* düzeyinde bir enerjiye sahiptir. Parçalı iki bölmeli bir yapıda bestelenmiştir. Buna göre her ne kadar ikinci bölme birinci bölmenin çeşitlenmiş tekrarı olsa da her iki bölme de kendi tonunda başlar ve biter. Ayrıca iki bölmeyi birbirine bağlayan iki cümleden meydana gelmiş bir köprü bulunmaktadır.

Bölüm, klarnetin yine birinci bölüm eşliğindeki arpejleri andıran ezgisel figürleri ve piyanonun tango ve çarliston ritmini andıran güçlü vuruşları başlar. Ancak bu ritimler olduğu gibi kullanılmak yerine stilize edilmişlerdir. Bu ve benzeri ipuçları bestecinin eserini *neoklasik* teknik ve estetik tercihler bestelediğinin bir başka kanıtı olarak da değerlendirilebilir. *Neoklasik* üslubun en bilinen ve öncü bestecilerinden kabul edilen Stravinski'nin pek çok yapıtında da benzer dans ritimlerini görmek mümkündür. Bölüm her ne kadar çok güçlü bir dans karakterine sahipse de kesin olarak bir dans olduğunu ya da hangi dans olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak bu dans figürlerinin, özellikle ritmik görünümleri bölümün tamamında farklı görünümlerle de olsa önemli bir yer tutmaktadır (Bkz. Şekil 1.12).



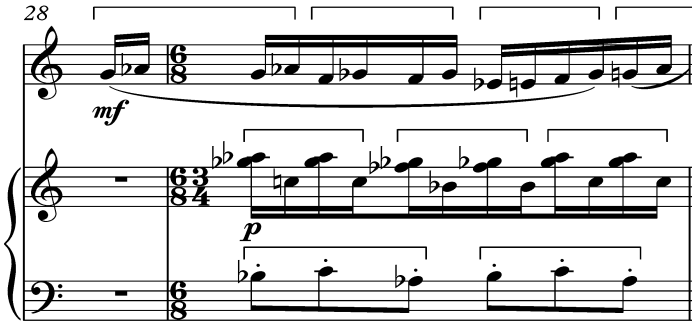
Şekil 1.12 Giriş cümlesindeki *tango*[17] ritmi

Giriş cümlesinin hemen ardından başlayan üçüncü bölmenin teması da bu ritmik canlılığa uygun bir ezgisel yapıdadır. Do notası etrafındaki ezgisel süslemeler, bilindik anlamda bir melodi yaratmak yerine daha çok ritmik yapıyla uyum içinde müzikal öğeyi çeşitlendirmekle ilgilidir. Buna eşlik eden ostinato figürü ise politonal yapısı ile dikkat çekmektedir (Bkz. Şekil 1.13). Bu ostinato figürünün vurgulu notalarında da tango ritminin izlerini görmek mümkündür. Buna benzer ostinato ve politonal pasajlar bölüm boyunca çeşitli yerlerde sürekli kullanılır. Hatta bu ve benzeri pasajların daha önceki bölümlerde görülen majör ve minör akorlarını eş zamanlı kullanımının devamı olduğu söylenebilir.



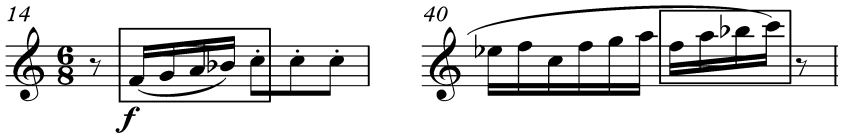
Şekil 1.13 Ostinato figürü ve tango karakteri

[17] 19. yüzyılın sonlarında Buenos Aires ve Montevideo sokaklarında, apartmanlarda ve genelevlerde ortaya çıkan Arjantin dansı ve müzik türü. Eleanor BRICKHILL, University of Wollongong Faculty of Law, Humanities and the Arts, **Master of Arts - Research**, Wollongong 2016, s.1



Şekil 1.14 Polimetrik ritim[18]

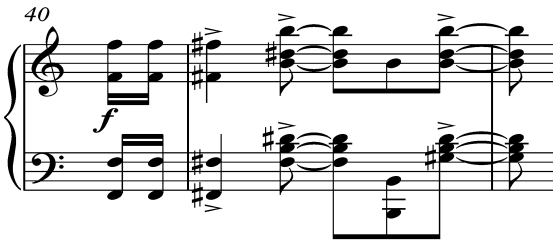
Daha sonraki cümlede klarnetin ezgisel figürleri ve tango ritmi çeşitlenmeye devam etmiştir. Bunun ardından gelen üçüncü cümlede bir başka özellik daha dikkat çekmektedir. Klarnetin kromatik (ya da ikili aralıklardan) meydana gelmiş ezgisel süslemelerinin yanı sıra polimetre ile ritmik yapı daha da geliştirilmiştir. Burada pasaj 6/8'lik yazılsa da piyanonun sağ eli 3/4'lük, sol eli ise 6/8'lik ostinato figürünü çalmaktadır (Bkz. Şekil 1.14). Parçanın ikinci bölmesinde klarnetteki bu kromatik süslemeler daha geliştirilerek trillere dönüştürülmüştür. Hatta birinci bölmenin en sonunda klarnetin ezgisinde bölümün ana temasının (onaltılık notalardan oluşan çıkıcı beşli aralığındaki) aynı yapıdaki bir benzeri görülmektedir (Bkz. Şekil 1.15).



Şekil 1.15. Birinci bölmenin başı ve sonundaki ezgisel benzerlik

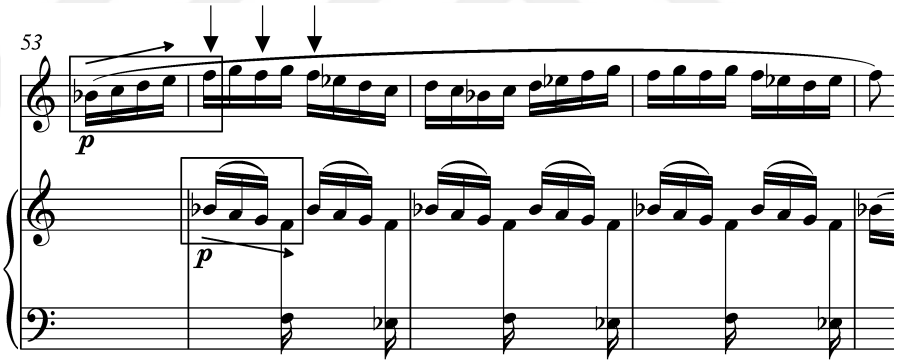
İki bölmeyi birbirini bağlayan iki cümleden meydana gelmiş olan ve piyano ile sunulan köprü tango ritmi figürlerini çok daha açık halde sunmasıyla önemlidir. Ancak burada tartım iki zamanlı olan 6/8'lik olsa da daha notada belirtilen aksanlarla üç zamanlı (8/8'lik Arjantin tangolarında olduğu gibi) işlenmiştir (Bkz. Şekil 1.16). Köprünün ikinci cümlesi ise giderek dikey akorların ön plana çıktığı ve ritmik yapının yeniden iki zamanlıya dönüştüğü bir cümledir. Köprü aynı zamanda bölümü Fa Majör'den yeni ton olan Si♭ Majöre taşır.

[18] Birbirinden farklı birkaç ritmin/ölçünün eşzamanlı kullanılması. Andrew GANDER, The University of Sydney Conservatorium of Music, **Degree of Doctor of Philosophy**, Sydney 2017, s.6



Şekil 1.16 Köprüdeki tango ritmi

İkinci bölme temelde birinci bölmenin yeni tondaki çeşitlenmiş tekrarı ya da *dinamik röprizi* olsa da çeşitleme araçlarının zenginliği dikkat çekicidir. Birinci cümlede klarnetin ana ezgisi sekizlik notaları kullanmadan, ritmik hareketin sürekliliği için sadece onaltılık notalarla süslemesi ama yine de ana hattın rehber seslerini vurgulaması dikkat çekmektedir. Aynı şekilde piyano eşliğinde aynı müzik motifinin çıkıcı değil de inici tekrarı ve bunun *ostinato* gibi kullanımı bölmeye soluksuz icra edilen bir dinamizm ve ritmik canlılık katar (Bkz. Şekil 1.17).

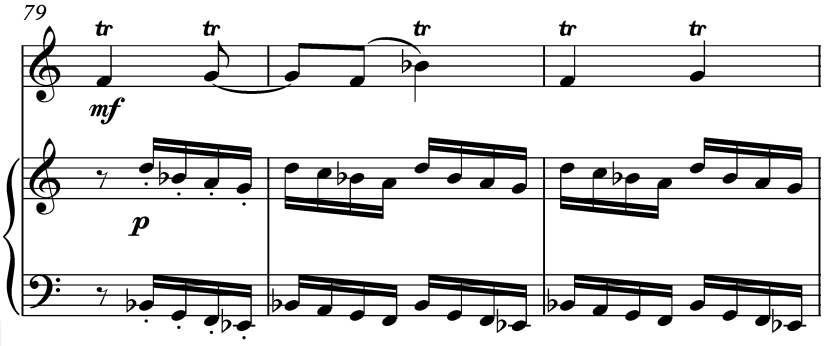


Şekil 1.17 İkinci bölmenin başında süslenmiş ana tema ve *ostinato* figürü

Birinci cümlenin ardından gelen cümlede de temanın ilk cümlede sunulan özellikler temelinde gelişimi sürdürülür. Bu kez klarnet ve piyano arasındaki karşılıklı diyaloglar şeklinde sunulur ve temanın içindeki dörtlü ve beşli aralıklar temel alınır.

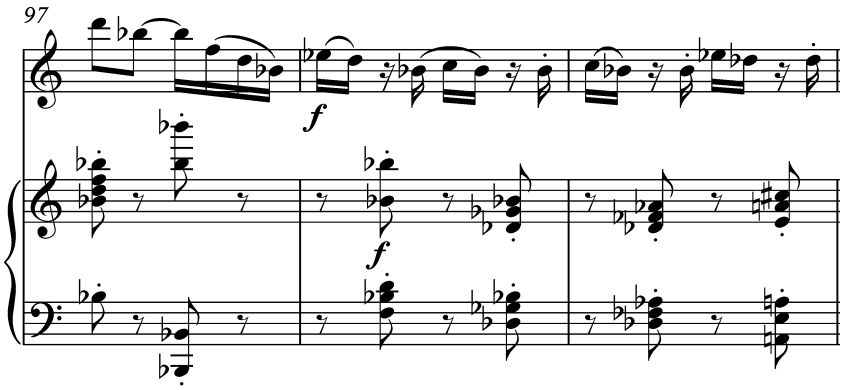
Bu dörtlü aralıklar daha sonra bunu takip eden cümlede piyano eşliğinde çok daha belirgin ve etkili bir biçimde kullanılır. İkinci bölmenin en ilginç müziklerinden biri dördüncü cümlede sunulmuştur. Bu cümle yapısal olarak birinci bölmenin (giriş hariç) dördüncü cümlesi ile benzer özelliklere sahip olsa da burada süslemeler klarnetin *trill*eri ile, piyano ise ilk cümlede sunulan eşlik

figürünü bu kez üçlü aralıklarla ve *staccato* artikülasyonla sunulmuştur (Bkz. Şekil 1.18). Bu pasaj aynı zamanda bölümün kesintisiz çalınan en uzun cümlelerinden biridir ve iki defa (ilkinde re sesine, ikincisinde fa sesine) forte nüansına ulaşmıştır.



Şekil 1.18 Trillerle süslenmiş olan tema

Bölümün son cümlesi, eşlik dokusunun değişimi ile açıkça bir *koda* olduğunu belli eder. Eşlikteki dinamik ve sürekli hareket yaratan onaltılık notalar yerini zengin armonilerden meydana gelen ve zayıf zamanlarda çalınan sekizlik notalara bırakır. Besteci burada sanki tangonun varlığını gölgeli bir biçimde de olsa anımsatmayı istemektedir. Klarnet ise bundan önceki cümlede eriştiği tiz noktadan yeniden pes bölgelere dönerek tekrar yukarı yönlü bir hareket sergiler. Klarnet partisindeki ezgi de eşlikteki gibi ritmik olarak değişime uğrar ve uzun sesler yerini kısa ve kesin bir ifadeye bırakır (Bkz. Şekil 1.19).



Şekil 1.19 Eşlikte tango ritmini hatırlatan son cümle

3. FRANCİS POULENC'İN YAŞAMI VE MÜZİĞİ

Fransız besteci Francis Jean Marcel Poulenc, 7 Ocak 1899 tarihinde sanayici bir baba ve amatör piyanist bir annenin çocuğu olarak Paris'te dünyaya gelir. ''İki yaşındayken, Francis'e üstüne vişne resimleri çizilmiş beyaz oyuncak bir piyano verildi.''[19] Beş yaşında İlk piyano derslerine annesi ile başlar. Ailesinin isteği ile aldığı ciddi klasik eğitime rağmen müzik çevrelerindeki dostluklarıyla müzik bilgisini geliştirir. Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945), Darius Milhaud (1892-1974), Erik Satie (1866-1925) ve Arthur Honegger (1892-1955) yakın arkadaşlarıdır. Fransız besteci Erik Satie'den çok etkilenir ve ilk eserlerini onun etkisinde yazar. Babasından aldığı güçlü dinsel inanç birçok yapıtında kendini gösterir.

''Önceleri Maurice Ravel (1875-1937) ve Claude Debussy (1862-1918) etkisinde yazan, sonra Sergey Prokofiyev'e (1891-1953) eğilen Francis Poulenc adını yaymak için paradan ve propaganda yöntemlerinden ustaca yararlandı ve reklamcıların öğrettiklerini kuşkuyla karşılamayan çevrelerde "büyük usta" diye tanınmaya başlandı.''[20]

''Romantizme, geç-romantizme ve gerçekçilik, doğalcılık gibi akımlara tepki olarak serpilen izlenimciliğin açtığı ''kural dışına çıkmak'' eğiliminin ilginç kişiliklerinden biri Eric Satie'dir (1866-1925)''[21]. Onun Fransa'da uyandırdığı etki yeni bir besteci grubunun oluşmasında etkili olmuştur. 1920'de eleştirmen Henri Collet, aralarında Francis Poulenc'in de olduğu çağdaşı beş genç Fransız besteciyle gruplandırarak, onlara *Les Six (Altılar)* adını verir. Les Six'in ilkelerine en uzun bağlı kalan besteci Poulenc olmuştur. Geç İzlenimci bir besteci grubu olan bu grubun diğer üyeleri de Georges Auric (1899 – 1983), Germaine Tailffere (1892 – 1983), Louis Durey (1888 – 1979), Arthur Honegger (1892 – 1955), Darius Milhaud (1892 – 1974) olmuştur. Bu altılı, 19. Yüzyılın duygusal

[19] Benjamin Ivry, **Francis Poulenc**, Phaidon Press Limited: Singapur, b.1996, s.13
[20] İlhan Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları: İstanbul, b.1995, s.130
[21] Ahmet Say, **Müzik Tarihi,** Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara, b. 1997, s.463

müziği ve Debussy'nin öncülük ettiği Empresyonizm[22] akımına karşıdır. Bu grupta yer alan bestecilerin ortak yanları estetik kaygısı gütmeksizin, yalın ve alaycı üslüpla caz müziğine yönelmesidir. ''Altılar'ın müzik dili Yeni Klasik eğiliminde ve Geç İzlenimci yapıdadır.''[23]

İyi bir piyanist olduğundan ilk eserleri genellikle tuşlu çalgılar için olmuştur. Poulenc ilk kez 1917'de bariton, yaylı dörtlü, piyano, flüt ve klarnet için yazdığı *Rhapsodie Nègre* ile dikkati çeker. Bu eserle Paris'te o dönem Afrika sanatlarına olan özentiyi alaya almaktadır. 1918'de piyano için yazdığı *Trois Mouvements* Perpétuels ve iki piyano için yazdığı *Sonata*, 1919'da Guillaume Apollinaire (1880-1918) şiirinden esinlenerek yazdığı Le Bastiaire ve Jean Cocteau'nun (1889-1963) *Cocardes* şiirinden esinlenerek yazdığı ve aynı adı taşıyan şakacı parçaları yine genç yaşta bestelediği eserlerdendir. 1921-1924 yılları arasında Charles Koechlin (1867-1950) ile kompozisyon çalıştı. 1923'te o dönem ses getiren ve bir yıl sonra Sergey Pavlovich Diaghilev (1872-1929) tarafından sahnelenen *''Les Biches'' (Maral)* bale süitini yazdı. 1920'lerin sonu ile 1930'ların başı en üretken olduğu yıllardı. Bu dönemde çok sayıda şarkı ve piyano eseri besteledi. 1924'te *Poèmes de Ronsard* ve 1926'da *Chansons Gaillardes* adlı şarkı döngülerini yazdı. 1927-1928 yıllarında dönemin ünlü Polonyalı arp sanatçısı Wanda Landowska (1879-1959) için *Concert Champêtre*'yi (*Pastoral Konçerto*) besteledi. 1934'ten sonra yakın arkadaşı bariton Pierre Bernac (1899-1979) ile birkaç yıl sürecek şan ve piyano konserleri dizisi gerçekleştirdi.

Poulenc, Stéphane Audel (1901-1984) ile yaptığı bir konuşmada şöyle der: ''Sanatımı derinden etkileyen, yaşamımın üç harika karşılaşması, Wanda Landowska, Pierre Bernac ve Paul Eluard ile olanlardır.''[24] 1936'dan sonra Roma Katolik Kilisesine döndü ve daha fazla dinsel içerikli beste yazmaya yöneldi. Bu dönemde org, solistler ve korolar için *Sol Majör Missa*, *Litanies à la*

[22] Resimde 19.yüzyıl sonlarında nesneleri kavramdan sıyırıp anlık görüntü izlenimini veren İzlenimcilik, müzikte de 20.yüzyıl başlarında etkinleşir. Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, b.1994, s.213
[23] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, b.1994, s.247
[24] Pierre Bernac, **Francis Poulenc: The Man and His Songs**, Kahn & Averill Publishers: Londra, b.1977, s.26

Vierge Noire gibi dini nitelikli eserlerin de aralarında olduğu birçok önemli eser besteledi.

2. Dünya Savaşı sırasında, Alman işgali altında olan Fransa'da kalarak savaş ve nazi karşıtı besteler yaptı. 1940 – 1941 yılları arasında *Les Animaux Modelés* adlı balesini yazdı. Yasaklanan bir yazar olan Federico García Lorca'ya (1898 – 1936) adanan keman ve piyano *Sonat'*ını (1942 – 1943) ve bir özgürlük ilahisi olan *Figure Humaine (İnsan Çehresi)* 1943 adlı koral kantatını yazarak savaşa isyan eder.

Savaştan sonra Poulenc duraklama dönemine girer. Bu dönemde yazdığı *Sinfonietta* (1947) ve *Piyano Konçertosu* (1949) beğenilmez ve fazla icra edilmez. 1953 – 1956 yılları arasında Georges Barnanos'un yazdığı libretto ile en iddialı eseri olan *Dialogue of The Carmelités*'i *(Karmelitlerin Söyleşisi)* besteler. Fransa'da dönemin en iyi operaları bu eseri sahneler. 1958'de uzaktaki sevgilisine seslenen bir kadının başrolde olduğu tek kişilik *La Voix Humaine (İnsan Sesi)* operasını besteler. Yine bu dönemde dinsel içerikli *Gloria* (1959) adlı eseri yazar. Son büyük eseri arkadaşı Prokofiev'in anısına adadığı *Obua ve Piyano için Sonat*'ı (1962) olur.

Poulenc, yaşamı boyunca hem kendi eski eserlerinden hem de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Camille Saint- Saens'ın (1835-1921) eserlerinden devamlı temalar ve kısımlar kullanır. Ayrıca *İki Klarnet için Sonat* gibi ilk yazdığı eserlerden başlayarak Operalarına kadar birçok eserinde Stravinski etkisini görebiliriz. Ancak Stravinski'ye göre daha nazik, yumuşak ve akıcı bir üslupla, diyatonik bir armoni kullanır. Poulenc, sanatında önemli etkisi olan Modest Musorgski (1839-1881) hayranlığını ise şöyle ifade eder: ''Musorgski'yi çalmaktan ve tekrar çalmaktan asla bıkmam. Ona ne kadar borçlu olduğum anlatılamaz.''[25]

Yaşamının sonuna doğru ziyaret ettiği Kara Meryem Ana Tapınağı'ndan çok fazla etkilenerek daha koyu Katolik fikirleri benimser ve son besteleri daha karamsar ve kasvetli bir hal alır.

[25] Francis Poulenc,**Diary of My Songs**,Victor Gollancz Ltd: Londra,b.1989,s.89

Francis Poulenc, 30 Ocak 1963'te, 64 yaşında Paris'te kalp krizi geçirerek ölmüştür.

3.1. Klarnet İçin Yazdığı Eserler ve Klarnet Repertuvarındaki Önemi

Francis Poulenc klarneti oldukça fazla kullanan bir bestecidir. *Rhapsodie Negre* adlı ilk eserini 1917'de bariton, yaylı dörtlü, piyano, flüt ve klarnet için yazar. Öncü bir müzik hareketine olan bağlılığının bir işareti olarak bu eserini müziğinden etkilendiği Erik Satie'ye (1866 – 1925) adar. *İki Klarnet için Sonat*'ı 1918'de Stravinski'nin etkisinde kalarak yazdığı ilk eserlerindendir. Besteci bu eserde hem si, hem de la klarnet kullanarak klarneti ne kadar iyi tanıdığını ve nasıl farklı renkler istediğini açıkça ortaya koymaktadır. 1962'de yazılan Klarnet ve Piyano için *Sonatı* klarnet repertuvarının önemli eserlerinden biridir. *Obua Piyano Sonatı* ve *Flüt Piyano Sonatı* ile benzer karakteristik özellikler taşıır. Bu *Sonat'*ında klarnetin sınırlarını zorlayarak klarnetin teknik kapasitesini çok iyi bildiğini gösterir. 1931 yılında başlayıp 1939 yılında bitirebildiği piyano ve üflemeli beşli için yazdığı *Sextet* oda müziği repertuvarının en önemli, icrası zor olan eserlerinden biridir. 1931'de yapılan ilk seslendirilişinden memnun kalmaz ve gözden geçirmeye karar vererek, düzeltmeler yapar ve son halini verir. Yazdığı bu *Sextet*'i beğenmesi yaklaşık 10 yıl sürer. Besteci bu eserde bütün enstrümanların teknik sınırlarını oldukça fazla zorlar ve enstrümanların gelişiminde önemli rol oynar.

3.2. Klarnet ve Piyano için Sonat'ın Yapısal İncelenmesi

I. Bölüm *(Allegro Tristamente),* Taslak Özeti, Sonat Biçimi

Çizelge 2.1

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–66	***Serim***	A teması, Köprü ve B temalarından oluşan birinci bölme		
1-8	Birinci Bölme	Birinci (A) Tema	si ^{min}	A
1–8	Birinci Tema	İlk sekiz ölçü birinci tema	si ^{min}	A
9–18	Köprü	9.-18.'inci ölçüler arası köprü	fa ^{min}	
19–66	İkinci Bölme	İkinci (B) Tema		B
19–66	İkinci Tema	19.-58. 'inci ölçüler arası ikinci temadır. 59.-66.'inci ölçüler arasında birinci tema farklılaşarak 8 ölçü olarak tekrar duyulur	sol ^{min}	B a'

67–105	***Gelişme***	C teması, Köprü ve D temalarından oluşan ikinci bölme		
67–77	Birinci Tema	67. ile 75. ölçüler arasında ilk temayı dörder ölçülük iki tekrar şeklinde ilki klarnetsiz ikincisi klarnetle olmak üzere . 75. ile 77. Ölçüler arsında 2 ölçülük geçit gelir ve birinci tema köprünün başlangıç tonu olan si♭ minöre modülasyon yaparak bağlanır.	la♭ min	C
78–85	Köprü	78. ve 85. ölçüler arası köprü	si♭ min la min	
86–101	İkinci Tema	Tema ise 86. ve 101'inci ölçüler arasında iki kez duyulur.	la min	D
102–105	*Kodetta*	4. ölçülük *Gelişme*'nin birinci teması karakterli kısım, geri dönüş köprüsü görevi üstlenir ve *Gelişme* kesitini yeniden sergiye taşır		
106–133	***Yeniden Serim***	*Yeniden Serim* oldukça kısaltılarak kullanılır. Birinci tema yerine doğrudan köprüden başlayan bir *Yeniden Serim* görülür.		
106–112	Köprü	Köprü hem armonik yapı hem de melodi açısından oldukça kısaltılır	fa min	

113–122	İkinci Tema	İlk iki ölçü ikinci temanın ana fikridir. 115 ve 116'da görülen fikir, sergideki sergi tekrarı kısmında 40. ve 41. ölçülerde görülen ve eşliğin birinci temadan, melodinin ise köprüden alındığı kontrast fikirdir. Ardından ikinci tema 4 ölçülük girişini yapar ve 2 ölçülük bir ek giriş ile ikinci tema tamamlanır	si ^{min}	b'
123–133	***Kodetta***	Birinci temadan ve köprüden materyaller *koda* olarak işlenmiştir	si ^{min}	

II. Bölüm *(Romanza),* Taslak Özeti

Çizelge 2.2

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–10	***Giriş***	4 ölçülük bir cümleden sonra 6 ölçülük ikinci cümleden oluşur	sol ^{min}	
11–18	Birinci Tema	8 ölçülük cümle dörtlükler, ikilikler ve çift noktalı sekizlik ve iki altmış dörtlükten oluşan bir melodi yapısına sahiptir	sol ^{min}	**A** A

19–24	Köprü	Köprü, bir önceki cümledekine çok benzer bir piyano eşliğiyle duyulur. 19. ve 21. ölçülerde klarnette 64'lük süre değerlerinden oluşan oldukça hızlı melodik minör gam duyulur	sol ^{min}	
25–36	İkinci Tema	ilk 6 ölçülük cümle müziği si minörden la minöre, ikinci 6 ölçülük cümle ise la minörden sol minöre götürür. Ana fikirler ve melodik materyal piyano tarafından sunulur.	si ^{min} la ^{min} sol ^{min}	**B** B

37–40	Birinci Tema	Ana tema 4 ölçü olarak ana tonda duyulur ve si minöre modülasyon yapar.	sol^{min}	a'
41–46	İkinci Tema	6 ölçülük ikinci tema kendi tonu olan si minör tonunda duyularak si♭ minöre modülasyon yapar	si^{min} si♭ ^{min}	b'
47–54	Birinci Tema	47. ve 54. ölçüler arasında ana temanın 8 ölçülük cümle yapısı burada bütün olarak, lakin si♭ minör tonunda duyulur	si♭ ^{min}	a''
55–60	İkinci Tema	İkinci temanın 6 ölçülük ilk cümlesi, si♭ minör tonunda 55. ve 60. ölçüler arasında duyulur ve mi♭ minöre modülasyon yapar	si♭ ^{min} mi♭ ^{min}	b''

61–62	Giriş	61. ve 62. ölçüler giriş kısmından alınan kısa bir kadans bağlantısıdır ve Mi♭ Majörden sol minöre modülasyonu sağlar	sol ^{min}	
63–70	Birinci Tema	Ana temanın ilk cümlesi tam olarak, ikinci cümlesi de tekrarlı bir yapı ile kadanstan kaçınılarak görülür	sol ^{min}	a'''
71–76	*Kodetta*	*Kodetta* giriş kısmının materyalinden türetilir ve ana ton olan sol minörü pekiştirir	sol ^{min}	

III. Bölüm *(Allegro Con Fuoco),* Taslak Özeti, Sonat Biçimi

Çizelge 2.3

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–43	***Serim***	A teması, Köprü ve B temalarından oluşan birinci bölme		**A**
1–12	Birinci (A) Tema	Birinci tema, 7 ölçülük ilk cümle ve 5 ölçülük ikinci cümle ile asimetrik bir *Dönem* oluşturur. 8.-12. ölçüler arasındaki ikinci cümle modülasyon barındırdığı için köprü olarak da değerlendirilebilir	Do ^{maj}	A

13–17	Köprü	5 ölçülük köprü Mi♭ Majördedir ve müziği mi♭ minör ile başlayan ikinci temaya taşır	Si♭ maj	
18–43	İkinci (B) Tema	İkinci tema 18'inci ölçüde başlar ve serginin aniden bittiği 43'üncü ölçüye kadar uzanır.	mi♭ min re♭ min la♭ min re♭ min	B

44–79	***Gelişme***			**B**
44–69	3.tema	Orta bölüm 44'üncü ölçüde başlar ve büyütülmüş süre değerlerinde lirik bir tema sunar. Klarnet, bu temayı öncelikle 44-51 arası ölçülerde duyurur. Piyano, aynı temayla 52-58 arası ölçülerde klarnetine yanıt verir ve bu tema 59-69 arası ölçülerde tekrarlanır ve genişletilir	fa min	C
70–79	köprü	70-79 arası ölçülerde bir altkesit klarnet tarafından başlatılır; bu kesit küçültülmüş süre değerlerinde yeni öğelerden oluşur.		

80–128	***Yeniden Serim***			**A[1]**
80–82	Birinci Tema	80-82 arası ölçüler, serginin 1-3 arası ölçülerine denk gelir	Do [maj]	a’
83–92	İkinci Tema	83-92 arası ölçülerde serginin ikinci tema grubu yeniden duyulur	fa [min]	b’
93–99	*Gelişme*	*Gelişme* (B). *Gelişme*yi oluşturan üçüncü tema (c)’den kısa bir alıntı		c’
100–105	Köprü	Bu pasaj, orta kesitteki her iki temanın parçalarını içerir		
106–112	Birinci Tema	İlk tema yeniden duyulur. Burada orijinal temanın daha büyük bir kısmı sunulmakta ve 106-111 arası ölçüler doğrudan 1-6 arası ölçülere tekabül etmektedir	Do [maj]	a’’
113–128	*Kodetta*	113.-128. ölçüler arasında eski materyalden türetilmiş yeni bir yapının meydana geldiği *kodetta* bulunmaktadır	do [min] Do [maj]	

‘’Yirminci yüzyıl’da şaşırtıcı sayıda önemli klasik dönem eseri *Sonat* formunda yazılmıştır.. Sonat terimi, tek bir bölüm biçimini ifade eder. Birkaç bölümden oluşan bir kompozisyonun tamamı için kullanılan sonatla karıştırılmamalıdır. Klasik bir senfoni, sonat veya yaylı dörtlünün hızlı birinci

bölümü genellikle sonat formundadır. Bu form yavaş bölümlerde ve hızlı son bölümlerde de kullanılır.''[26]

1962'de bestelenen klarnet piyano sonatı aynı yıl bestelenmiş obua piyano sonatı ve 1956'da bestelenen flüt piyano sonatı ile benzer niteliktedir. ‘’*Klarnet ve Piyano için Sonatı*’nın birinci bölümü *''Allegro tristamente''*, *Flüt ve Piyano Sonatı*’na iltifat edercesine onun birinci bölümü *''Allegretto malinconico''*yu andırır''.[27] *Klarnet ve Piyano Sonat*ı 10 Nisan 1963’te Carnegie Hall'da Benny Goodman (1909-1986) ve Leonard Bernstein (1918-1990) tarafından seslendirilmiştir. Poulenc, üç bölümlü bu eseri besteci Arthur Honegger'in (1892-1955) anısına adar.

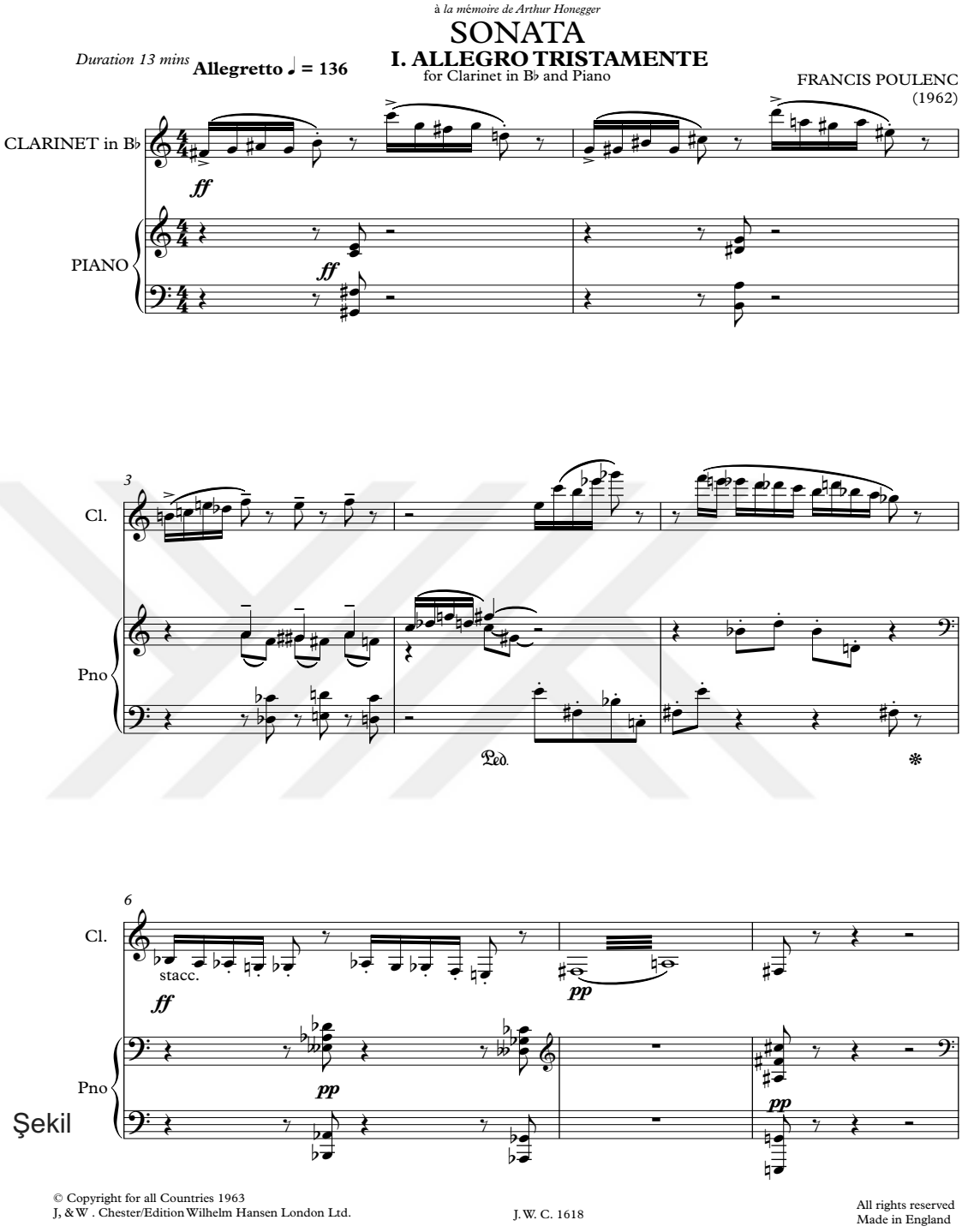
Bölümlerden her biri, *Serim*, karşıt bir orta bölüm ve *Yeniden Serim* içeren üç kesitli bir forma sahiptir. Bununla birlikte, orta bölümlerin *Sonat* formuyla ilişkili gelişim prosedürlerini takip etmediklerini ve *Yeniden Serim*lerin ise başlangıç materyallerinin sadece bir bölümünü içerdiklerini belirtmek gerekir. Dahası, bölümler, ilk bölümde sunulan döngüsel motiflerin parçanın tümünde kullanımı ile bütünsellik kazanır. Poulenc, bu *Sonat*ta birinci ve üçüncü bölümler arasında ciddi bir form birliği kurar. Bu kurgu Klasik Dönem *Sonat* formundan farklı olmakla beraber, besteci bu kurguyu her iki bölüme de yansıtır. İkinci temadan sonra *Gelişme*’nin yeni bir temayla başlaması Mozart’ta da rastlanabilen bir özelliktir. Klasik Dönem *Sonat* formunda *Gelişme*’deki yeni temaya bu kadar uzun yer verilmese de yine de Poulenc’in *Sonat* formunun biraz deforme edilmiş halini kullandığı belirtilmelidir.

[26] Roger Kamien, **Music an Appreciation**, R.R.Donnelley & Sons Company: ABD, b.2007, s.218
[27] Wilfrid Mellers, **Francis Poulenc (Oxford Studies of Composers)**, Oxford University Press: Londra, b.1993, s.165

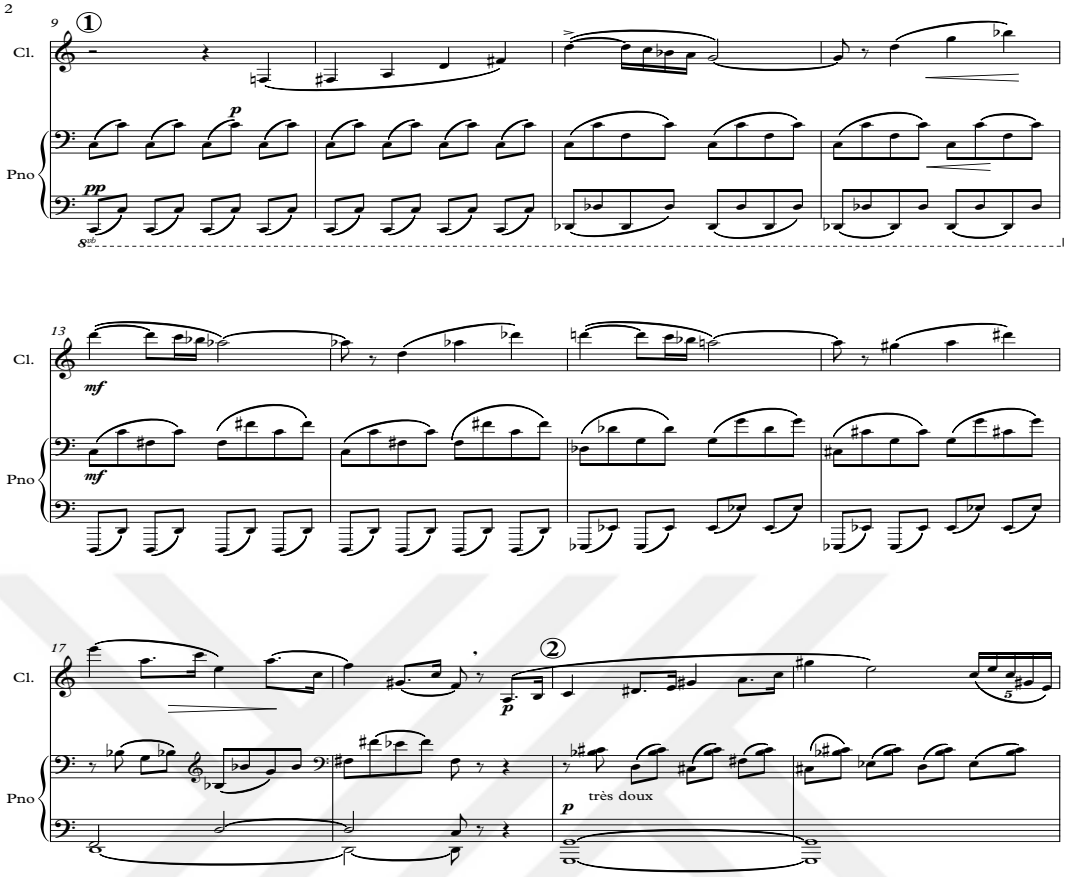
3.2.1. I. Bölüm *(Allegro Tristamente)*

Eserin bu ilk bölümü *Sonat Allegrosu* formundadır. 1. ve 66. ölçüler arası *Serim*dir. İlk sekiz ölçü birinci tema, 9.-18.'inci ölçüler arası köprü, 19.-58. 'inci ölçüler arası ise ikinci temadır. 59.-66.'inci ölçüler arasında ise birinci tema farklılaşarak 8 ölçü olarak tekrar duyulur. Genel olarak bölüm boyunca klarnetin melodi, piyanonun ise eşlik görevini üstlendiği açıkça görülmektedir. Klarnet birkaç farklı karakterde melodiler çalarken, piyanonun eşlik yapısı birbirinden türetilmiş ve çeşitlendirilmiş etkisi vermektedir. Birinci tema 8 ölçülük bir cümleden oluşur. (Bkz. Şekil.2.1)

Ana fikir 1. ölçüde sunulur, ardından 2. ölçüde küçük aralık değişikliklerle tekrar edilir, 3. ve 4. ölçülerde uzar ve geliştirilir, 4. ölçünün sonunda doruk noktasına ulaşır, 5. ölçüde cümleyi bitirecek şekilde inici bir harekete evrilir, ardından ilk iki ölçüdeki piyanonun akorlarla eşliğini karşılayan bir eşlikle kadans kısmı denilebilecek uzatma kısmının ikinci parçası duyurulur. İlk 8 ölçüden oluşan birinci temadan sonra, 9.-18. ölçüler arası köprü olarak duyulur. (Bkz. Şekil.2.2)



2.1 Birinci Tema



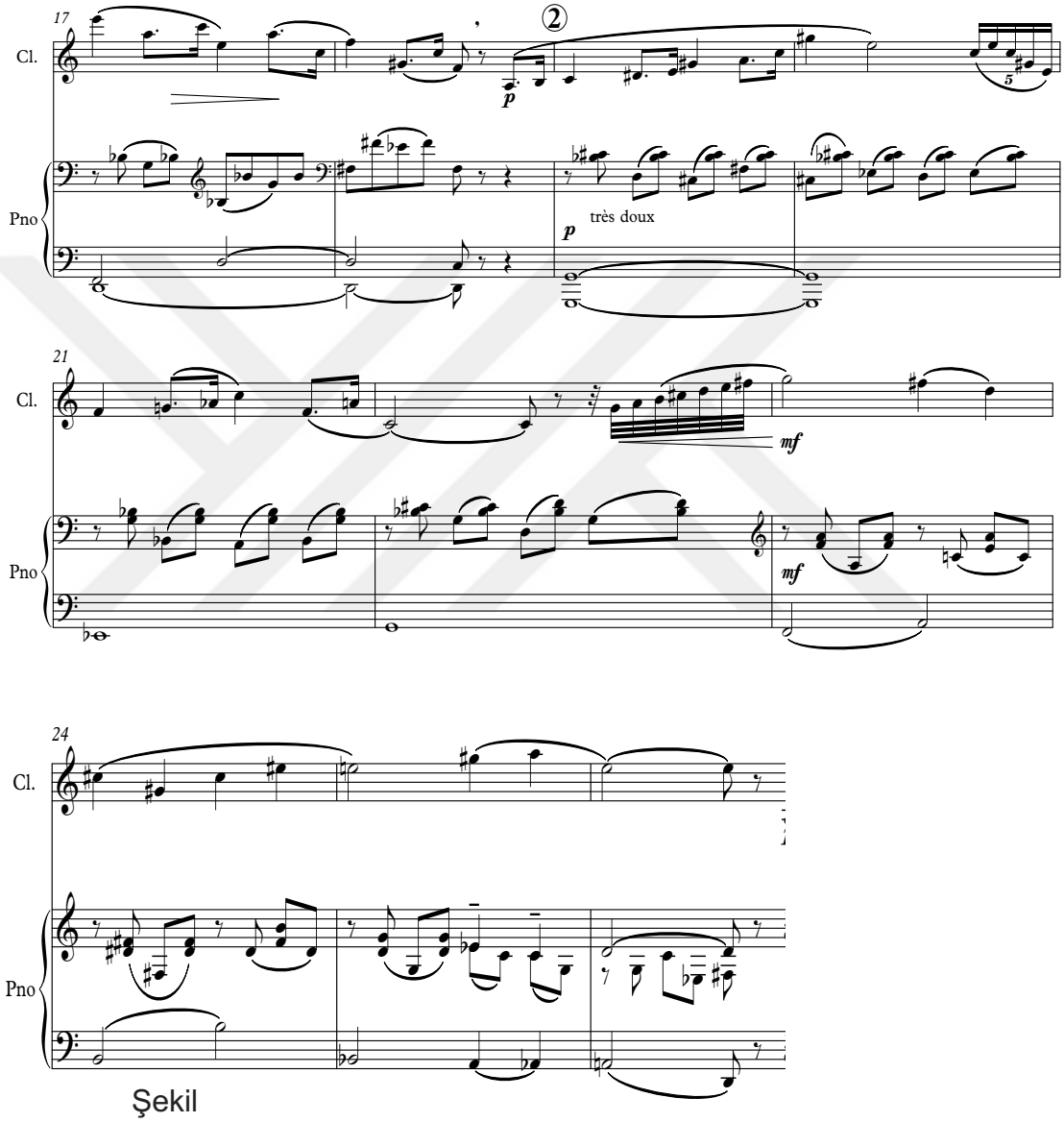
Şekil 2.2 Köprü

Yukarıda şekil 2.2'de de görüldüğü üzere köprü Do Majör tonu olarak tanımlanabilecek iki ölçü ile başlar. Burada ilk iki ölçüde sadece do sesinden oluşan *tremolo*[28] çalarken 11.-16. ölçüler arasında sol el *tremolo*ya devam ederken sağ el *alberti bas*'a[29] dönüşür. 9. ölçüyü giriş ölçüsü olarak kabul edersek 10. ve 11. ölçülerde sunulan lirik karakterli köprü fikri, ardından üç kere tekrar edilmiş ve kromatik çıkıcı ve armoniye uygun olarak değiştirilmiş, köprü 17. ölçüde doruk noktasına ulaşıp, ardından ikinci temanın karakteristik ritmi olan noktalı sekizlik, onaltılık ritmi de melodiye eklenerek, 19. ölçüden başlayan ikinci temaya kadar V. derece üzerinde bir kadans ile bitmiştir.

[28] Yaylı çalgılarda yaylar (arşe), klavyeli çalgılarda tuşlar, vurmalı çalgılarda da sopalarla (baget) titreme etkisi yaratacak şekilde büyük bir hızla çalınan akor veya nota. Sir John STAİNER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 439

[29] İlk kez Domenico Alberti (1710-1740) tarafından kullanılan ve adını alan, arpej veya kırık akorlarla bas partisinde kullanılan belli bir eşlik stilidir. Sir John STAİNER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 20

İkinci tema, eksik ölçülü olarak 19. ölçüden başlayıp 58. ölçüye kadar devam eder ve *Serim*in tekrarını çağrıştıran birinci temanın sekiz ölçülük değiştirilmiş halinin 59.-66. ölçüler arasında duyulmasına kadar devam eder. Aşağıda, şekil 2.3'te ikinci temanın ilk on ölçüsü görülmektedir.

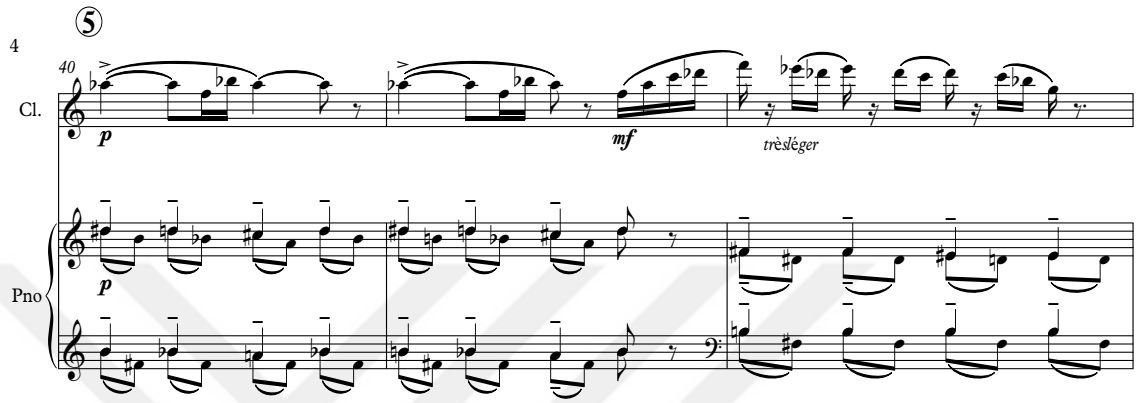


Şekil

2.3 İkinci Temanın İlk On Ölçüsü

İkinci tema lirik karakterli, on altı ölçülük bir *Dönem* yapısına sahiptir ve sol minör tonundadır. Klarnetin uzun ve lirik melodilerine piyano sol elde uzun sesler sağ elde *trill* benzeri hareketlerle eşlik eder. İkinci tema 33.-39. ölçüler arasında Do Majör'de tekrar duyurulmuştur. 40. ve 45. ölçüler arası köprüden ve birinci temadan karakterler içeren ikinci tema içinde gelmiş bir ara müziktir.

Şekil 4'de de görülebileceği gibi 40. ölçüde klarnetin ritmik yapısı, klarnetin 13. ve 14. ölçülerdeki ritmik yapısıyla aynıdır. 41. ve 42. ölçülerdeki melodik yapı ise birinci temanın 4. ve 5. ölçülerdeki melodik yapısıyla paralellik taşır. Bu kısımdaki piyano eşliği ise açıkça birinci temanın 3. ölçüsündeki eşliğinden türemiştir. (Bkz. şekil 2.4 ve ayrıca birinci tema)



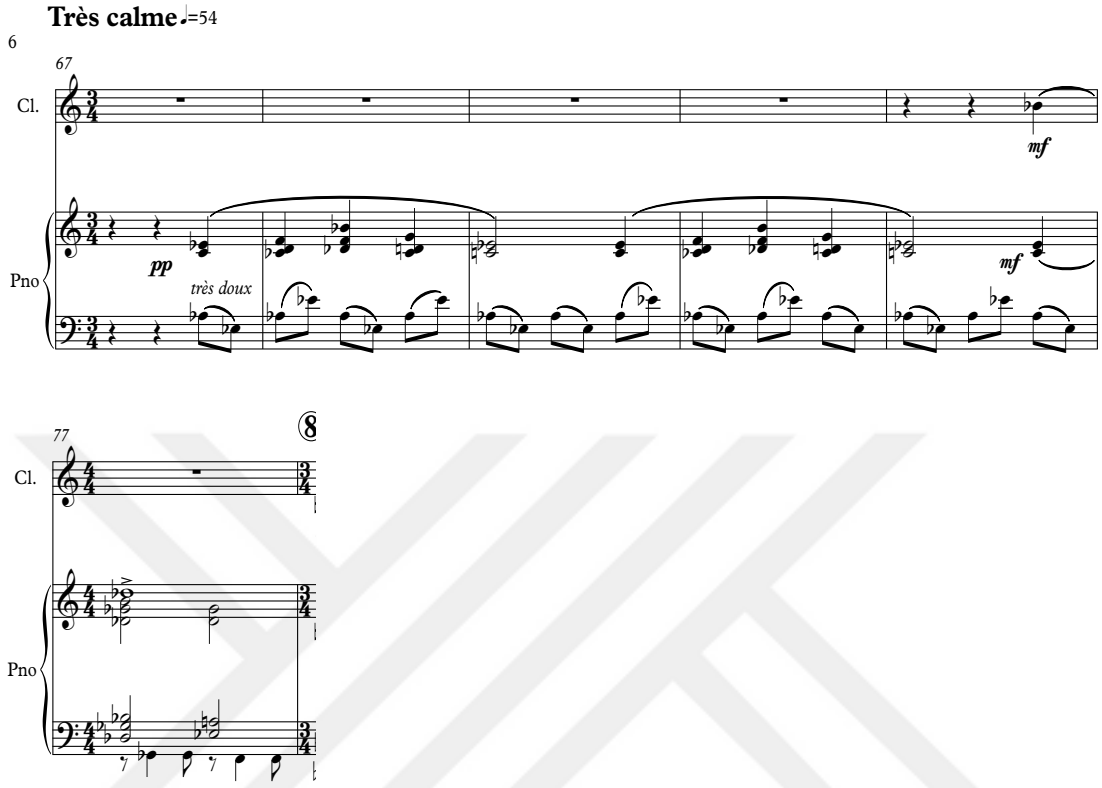
Şekil 2.4 İkinci Tema İçindeki Ara Müzik

Bu ara müziğin ardından ikinci tema si minör tonunda tekrar duyulur. 57. ve 58. ölçüler, 45. ve 46. ölçülerin piyanoda çok az değiştirilerek tekrarını duyurur.

Très calme ifadesiyle MM=54 olarak, *Serim*'in yarı hızından da yavaş olan bu kesit *Gelişme* kesitine denk gelmesiyle birlikte, aslında bağımsız yavaş bir bölüm karakterindedir ve kendi içinde 3 bölmeli bir yapıya sahiptir. Bu kesitte Serim diye adlandırdığımız kesittekine benzer şekilde birinci tema, köprü, ikinci tema ve birinci temanın tekrarı diyebileceğimiz bir yapılanma göstermektedir. Bu durumda 67. ve 77. ölçüler arası birinci tema, 78. ve 85. ölçüler arası köprü, 86. ve 102. ölçüler arası ikinci tema, 103. ve 105. ölçüler arası ise birinci temanın tekrarı veya birinci temayı hatırlatan *Kodetta* olarak tanımlanır.

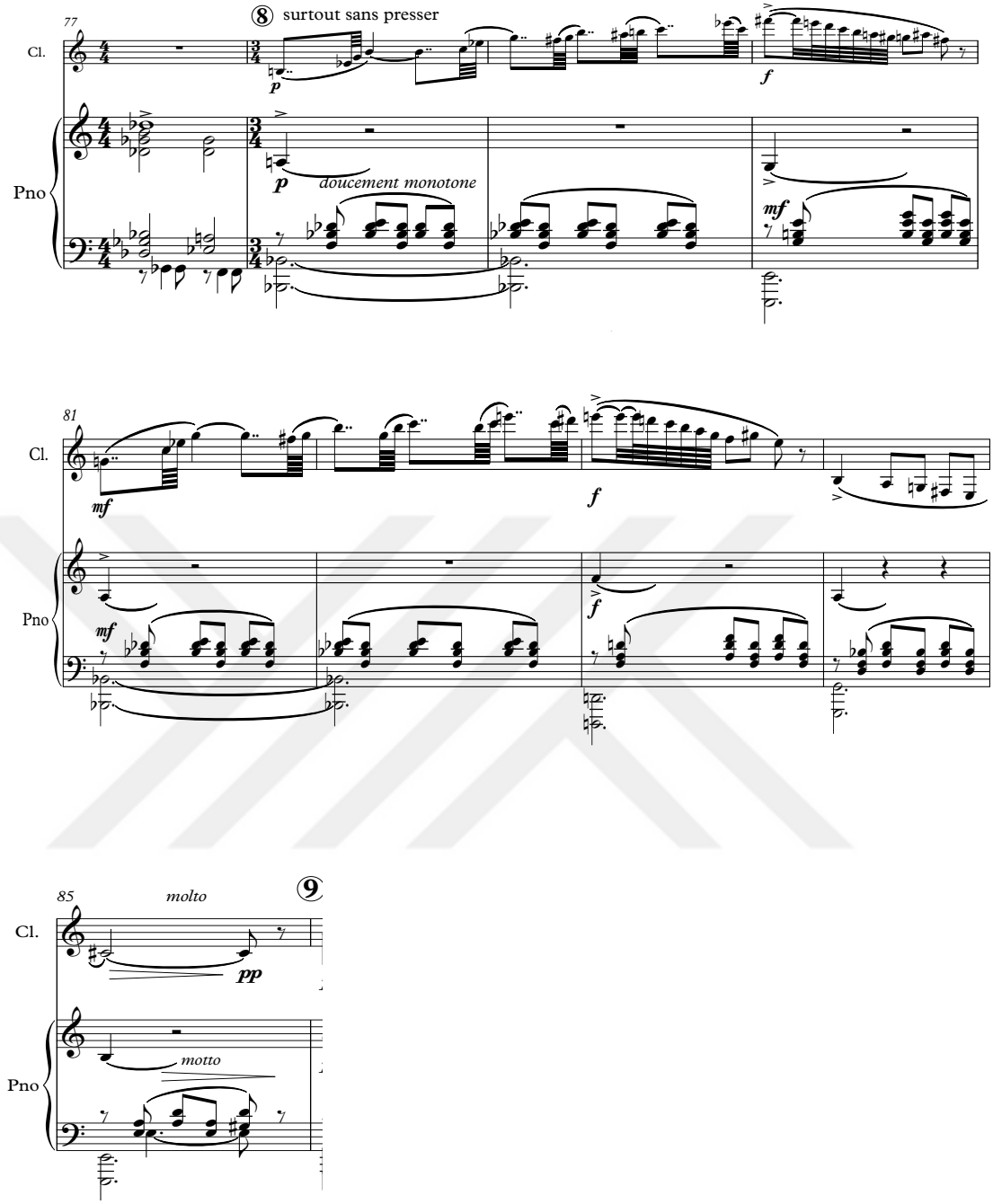
67. ile 75. ölçüler arasında buradaki ilk temayı dörder ölçülük iki tekrar şeklinde ilki klarnetsiz ikincisi klarnetle olmak üzere duyurulur ve ardından 2 ölçü geçit gelir ve birinci tema köprünün başlangıç tonu olan si♭ minöre modülasyon yaparak bağlanır. Klarnet temanın ikinci dört ölçüsünde piyanonun sağ eliyle akorlar oluşturacak şekilde ve aynı süre değerinde, her ikisi de dörtlüklerden oluşacak şekilde duyulur. Piyano ise bu kesitin tonu olan La♭ Majörü açıkça belirleyen la♭-mi♭ pedal hareketini üç farklı oktavda sürekli hareket eden dalgalar

şeklinde duyurur. Klarnet armoniyi destekleyecek bir görevde bulunur, solist karakterini geri plana çeker. (Bkz. Şekil 2.5).



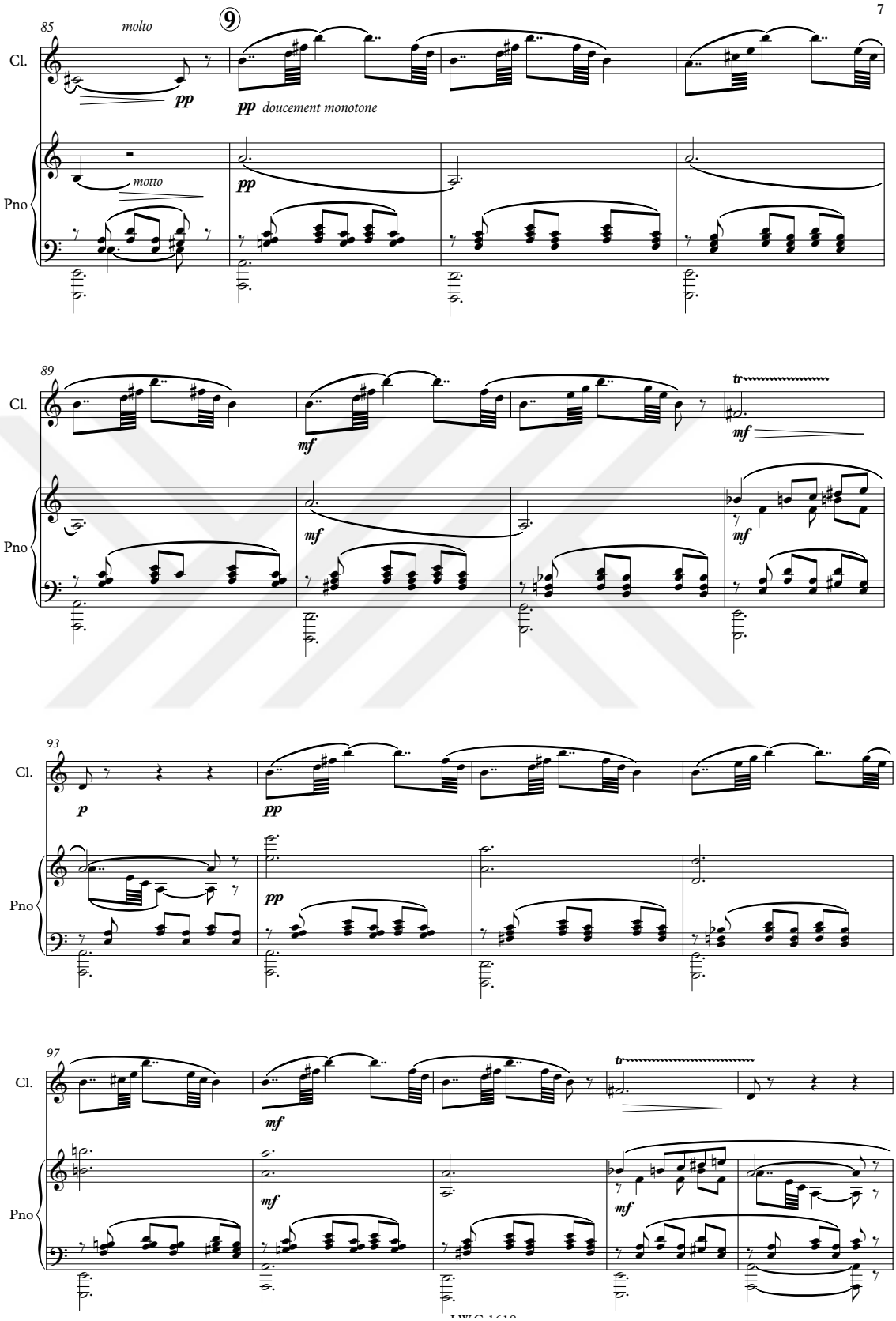
Şekil 2.5 *Gelişme'*nin Birinci Teması

Ardından gelen ve *Serim*'in ikinci temasına benzerlik taşıyan si♭ minör tonundaki köprü 78. ve 85. ölçüler arasında duyulur. Burada klarnet oldukça lirik bir melodik yapıya sahiptir. Piyano eşliğinde ise sekizlik nota değerinde her ölçü değişen fonksiyonlara sahip hareketlendirilmiş akorlar duyulur. Köprü ikinci temayla hem melodik hem de eşlik olarak çok büyük benzerlik taşır. Köprünün taşıyıcı karakteri ikinci temanın tonu olan la minöre yaptığı modülasyon ile ortaya çıkar. (Bkz. Şekil 2.6)



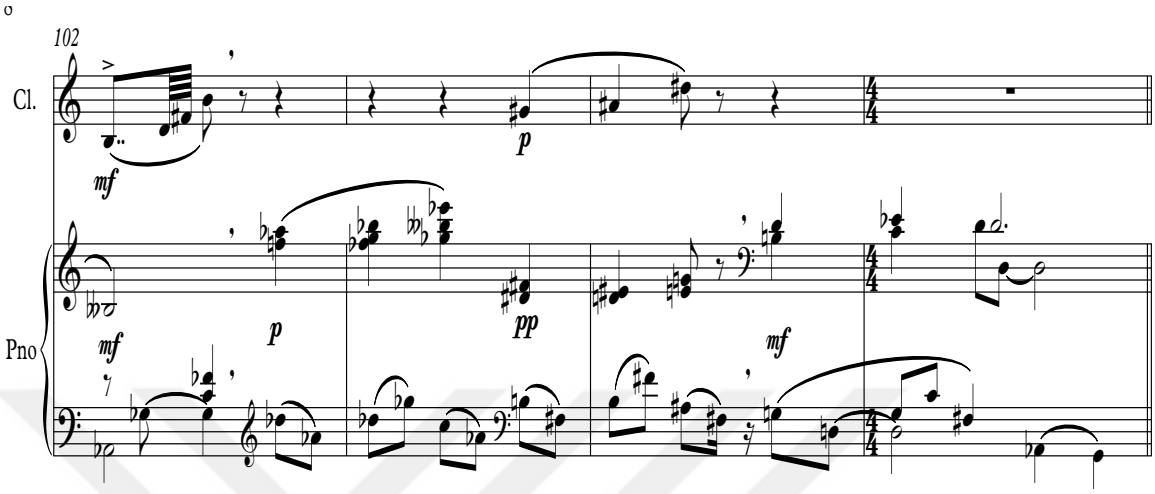
Şekil 2.6 *Gelişme'*nin Köprüsü

La minör tonundaki ikinci tema ise 86. ve 101'inci ölçüler arasında iki kez duyulur. 86-93 arasındaki ilk duyumdan sonra bu 8 ölçülük tema, 94. ve 101. ölçüler arasında tekrarlanır. (Bkz. Şekil 2.7)



Şekil 2.7 İkinci Tema

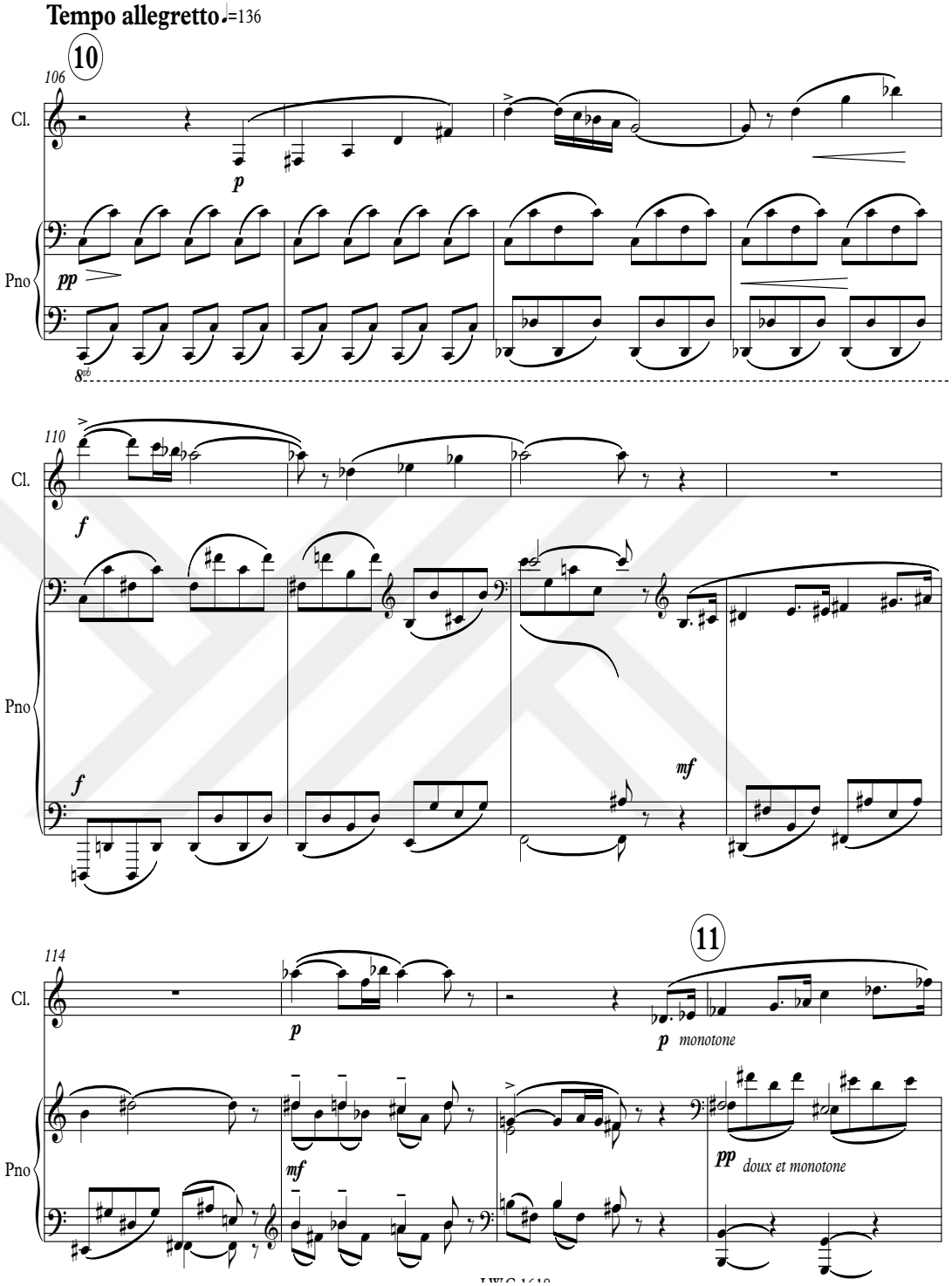
Sonrasında 102-105 arasındaki 4. ölçülük *Gelişme*'nin birinci teması karakterli kısım, geri dönüş köprüsü görevi üstlenir, ve *Gelişme* kesitini *Yeniden Serim*e taşır. (Bkz. Şekil 2.8)

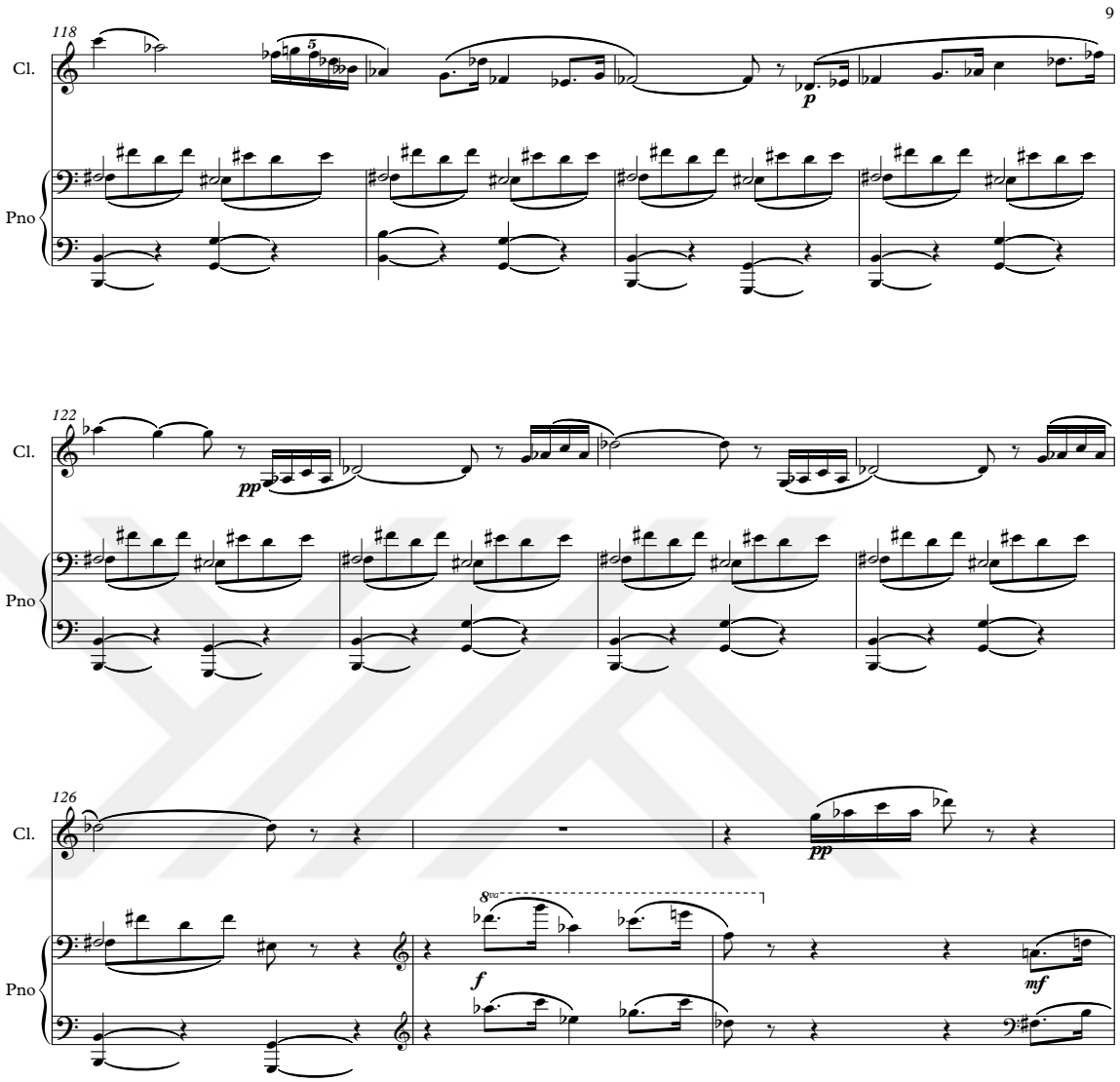


Şekil 2.8 *Gelişme* Kesitinin Geri Dönüş Köprüsüne Dönüşmüş Birinci Tema Materyali

Bu kesit 106. ölçüden başlar ve bölümün sonu olan 133. ölçüde biter. *Yeniden Serim* oldukça kısaltılarak kullanılır. Burada birinci tema yerine doğrudan köprüden başlayan bir *Yeniden Serim* görülür.

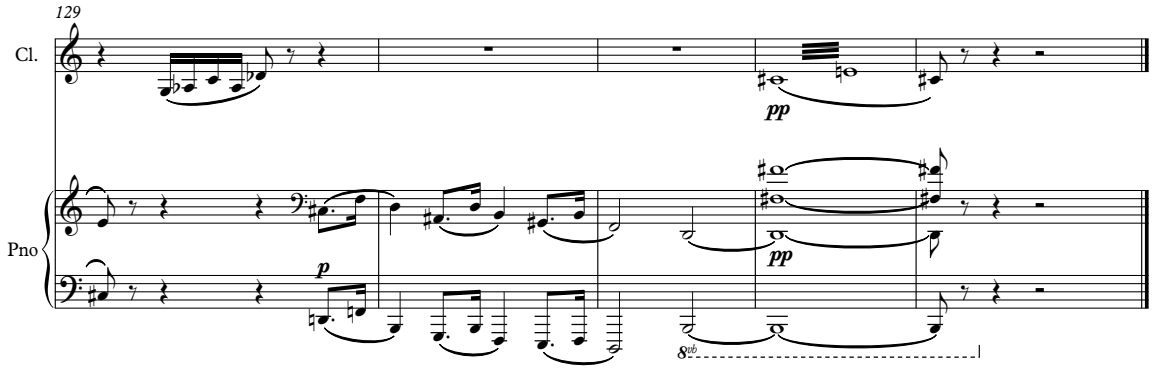
Yeniden Serim diğer kesitler gibi 3 kısımdan oluşur. Bunlar 106. ve 112. ölçüler arasındaki *Köprü*, 113 ile 122 arasındaki ikinci tema ve 123 ve 133 arasındaki *Serim*in birinci temasından ve ikinci temanın 47. ölçüsündeki hareketten türetilmiş *Koda*dır. (Bkz. Şekil 2.9)


Tempo allegretto ♩=136
10
106
Cl.
Pno
p
pp
8vb
110
f
mf
11
114
monotone
doux et monotone



Şekil 2.9 *Yeniden Serim*

Köprü'de hem armonik yapı hem de melodi açıkça ve oldukça kısaltılır. Bunun ardından ikinci tema gelir. 113 ve 114'deki ilk iki ölçü ikinci temanın ana fikridir. 115 ve 116'da görülen fikir, *Serim*deki tekrar kısmında 40. ve 41. ölçülerde görülen ve eşliğin birinci temadan, melodinin ise köprüden alındığı kontrast fikirdir. Ardından ikinci tema 4 ölçülük girişini yapar ve 2 ölçülük bir ek giriş ile ikinci tema tamamlanır. 123 ile 133 arasında birinci temadan ve köprüden materyaller *koda* olarak işlenmiştir. Bölüm 7. ölçüdeki, birinci temanın sonundaki trill ile benzer bir şekilde kapanır. (Bkz. Şekil 2.10)

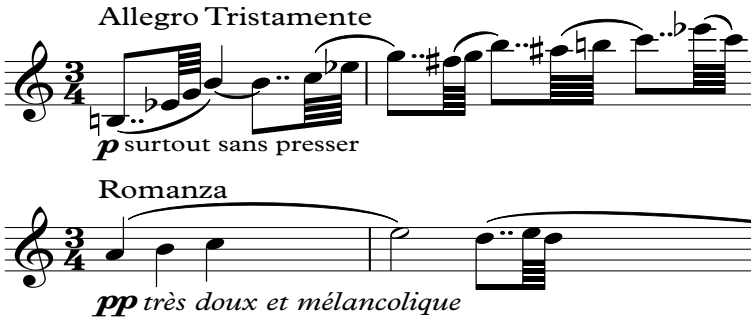


Şekil 2.10 Birinci tema ve köprüden alınan materyal ile bölümün kapanışı

3.2.2. II. Bölüm *(Romanza)*

İkinci bölüm olan *Romanza*, birinci bölümün *Gelişme* bölümü ile aynı ifade terimi *Tres calme* ve metronom değeri MM=54 taşır. Klarnetin melodik yapısı bir çok bakımdan ilk bölümdeki *Tres calme* ile benzerlik taşır.

Bu bölümün ve birinci bölümün *Gelişme* kesitinin ortak karakteristik melodik yapısı olarak çift noktalı sekizlik ve iki altmış dörtlük ritmik kalıp göze çarpmaktadır. (Bkz. Şekil 2.11)

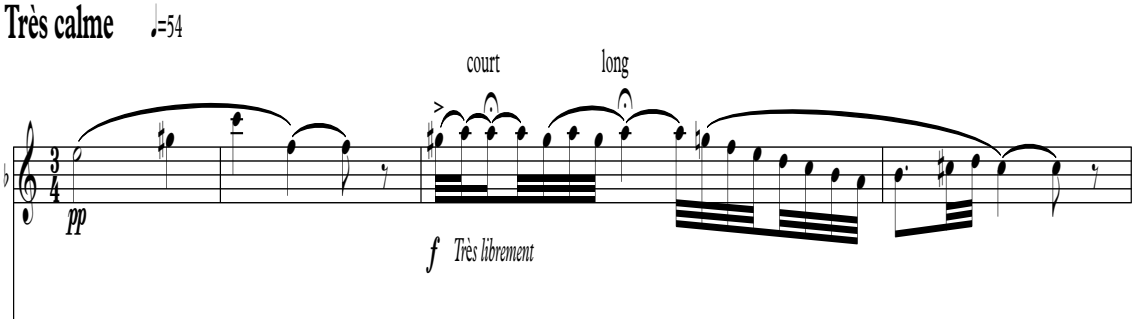


Şekil 2.11 Birinci bölümün *Gelişme* kesiti ve ikinci bölümün ortak ritmik melodi yapılarının karşılaştırılması

Bu bölüm de, ilk bölümün bütününün ve kesitlerinin olduğu gibi üç kesitlidir. Bir *Giriş* ve sonunda bir *Kodetta* bulunur. *Giriş* 1. ve 10. ölçüler arasında sol minör tonunda, ana tema 11. ve 18. ölçüler arasında yine sol minör tonunda duyulur. Ardından 19. ve 24. ölçüler arasında si minör tonuna

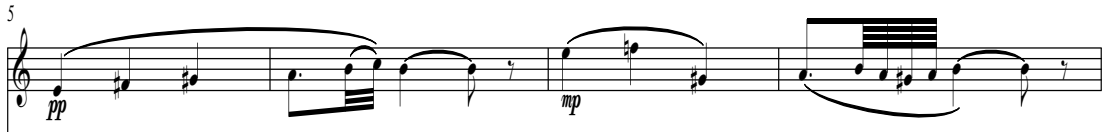
modülasyon yapan köprü ve 25. ve 36. ölçüler arasında ise ikinci tema bulunur; 6 ölçülük ilk cümlesi si minör'den la minöre, ikinci 6 ölçülük cümlesi la minör'den tekrar ana tona sol minöre *modülasyon* yapar. 37. ve 40. ölçüler arasında ise ana temadan 4 ölçü ana tonda, sol minör tonunda kullanılır. 41. ve 46. ölçüler arasında ikinci temadan 6 ölçü si♭ minöre modülasyon yapar ve ardından ana tema 8 ölçülük gerçek uzunluğunda fakat si♭ minör tonunda 47. ve 54. ölçüler arasında duyurulur. Daha sonra ikinci tema 55. ve 60. ölçüler arasında, 6 ölçü olarak si♭ minör ile başlayıp Mi♭ Majöre dönüşür. 61. ve 62. ölçülerde gelen iki ölçülük kadans hareketi giriş kısmından alınır ve müziği tekrar sol minörde 63. ve 70. ölçüler arasında gelen ana temaya taşır. Burada 69. ve 70. ölçüler, 67. ve 68. ölçülerin tekrarı olup, cümlenin geri kalanı kullanılmaz ve müziği giriş kısmı materyalini kullanan 71. ve 76. ölçüler arasındaki *Kodetta*ya taşır.

1. ve 10. ölçüler arasındaki sol minör tonundaki ilk giriş kısmı 4 ölçülük bir cümleden sonra 6 ölçülük ikinci cümleden oluşur. İlk cümlenin ilk iki ölçüsü eşliksiz, son iki ölçüsü beşlisi aşağı doğru altere edilmiş bir sol minör yedili akoruyla, sol üzerine yeden yedili akoruyla çözümlenmiştir. (Bkz. Şekil 2.12)



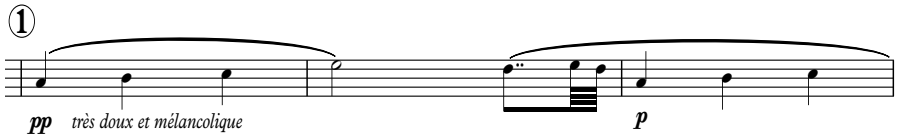
Şekil 2.12 Giriş kısmının ilk cümlesi

Bunun ardından armonik yapısı güçlü ve değişken ikinci cümle, melodik yapısı çeşitlenerek tekrar edilmiş, armonik yapısı aynen korunmuş şekilde gelir ve ardından yine iki ölçülük piyano geçidi ile ana temaya bağlanır. (Bkz. Şekil 2.13)



Şekil 2.13 Giriş kısmının ikinci cümlesi

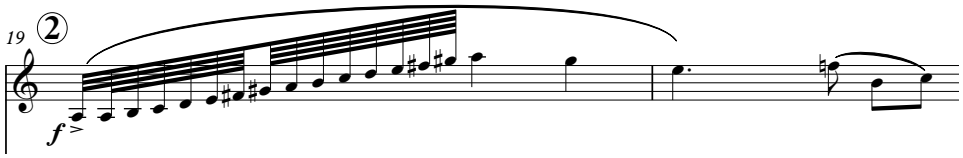
11. ve 18. ölçüler arasında ana temanın 8 ölçülük ilk cümlesi görülür. Burada klarnet, dörtlükler, ikilikler ve çift noktalı sekizlik ve iki altmış dörtlükten oluşan bir melodi yapısına sahiptir. Altmış dörtlüklerin sonrasında gelen atlamayı da düşündüğümüzde bunların birer süsleme oldukları düşünülebilir. (Bkz. Şekil 2.14)



Şekil 2.14 Ana temanın ilk cümlesinin ana fikri

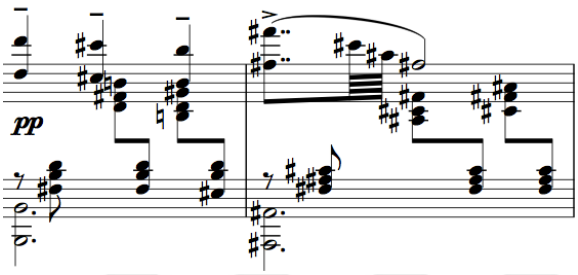
İlk cümlesinin sonunda bir yarım kadans bulunmaktadır. Bu kadans bu cümleyi köprüye bağlamaktadır. Piyanonun, birinci bölümün *Gelişme* kısmındaki, sağ elde sekizlik notalardan, sol elde ise uzun nota değerleri ile fonksiyonu belirleyen eşlik yapısı burada da görülmektedir. Ayrıca bu cümle ***pp***'den ***mf***'e yükselen bir dinamik yapıya sahiptir.

Bu cümlenin ardından 19. ve 24. ölçüler arasındaki köprü, bir önceki cümledekine çok benzer bir piyano eşliğiyle duyulur. Burada 19. ve 21. ölçülerde klarnette duyduğumuz 64'lük süre değerlerinden oluşan oldukça hızlı melodik minör gamı karakteristiktir. (Bkz. Şekil 2.15)



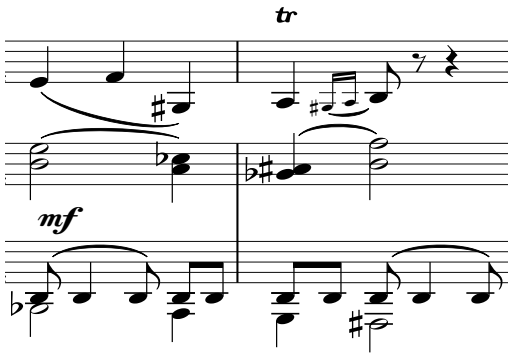
Şekil 2.15 Altı ölçülük köprünün karakteristik sol minör melodik çıkıcı gamı

25. ve 36. ölçüler arasındaki ikinci tema duyulur. Burada ilk 6 ölçülük cümle müziği si minör'den la minöre, ikinci 6 ölçülük cümle ise la minör'den sol minöre götürür. İkinci tema bir bakımdan oldukça özeldir: o da burada klarnetin 12 ölçü içerisinde sadece 4 ölçü çalması ve asıl ana fikirlerin ve melodinin piyano tarafından sunulmasıdır. Ne birinci bölümde ne de ikinci bölümde bu ana kadar bu görev değişikliği görülmez. (Bkz. Şekil 2.16)



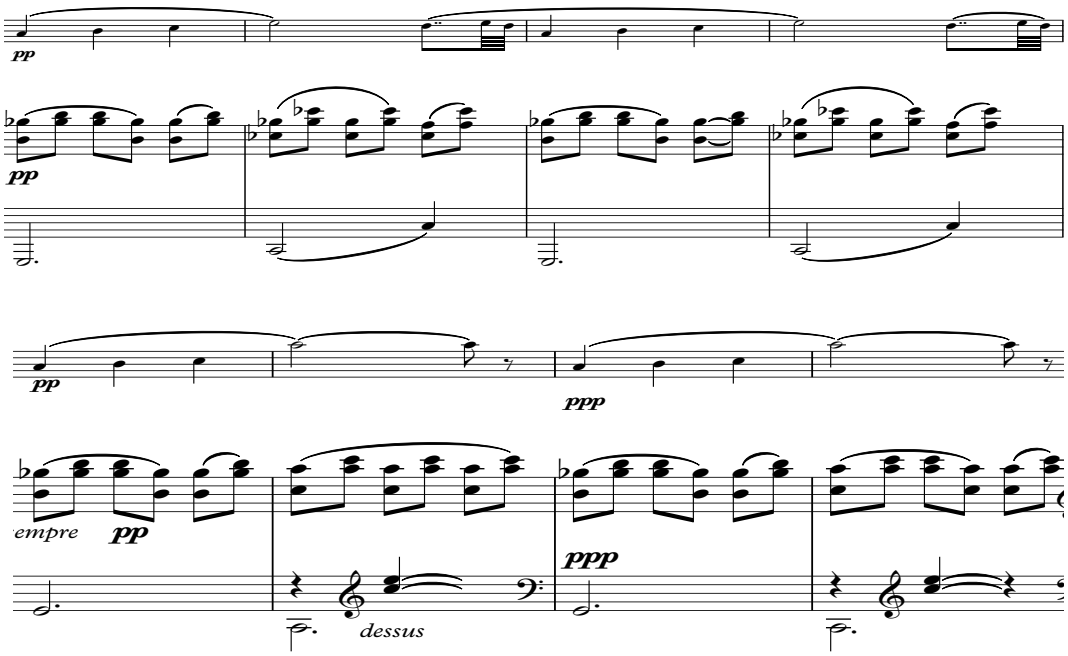
Şekil 2.16 Melodi ve eşliğin piyanoda olduğu ikinci tema

37. ve 40. ölçüler arasında birinci tema 4 ölçü olarak ana tonda duyulur, cümle sonunda ikinci temanın tonu olan si minöre *modülasyon* yapar. 41. ve 46. ölçüler arasında 6 ölçülük ikinci tema kendi tonu olan si minör tonunda duyulur. Fakat ikinci tema da si♭ minöre modülasyon yapar ve 47. ve 54. ölçüler arasında birinci temanın 8 ölçülük cümle yapısı burada bütün olarak si♭ minör tonunda duyurulur. Ardından ikinci temanın 6 ölçülük ilk cümlesi, si♭ minör tonunda 55. ve 60. ölçüler arasında duyulur ve mi♭ minöre modülasyon yapar. Ardından gelen 61. ve 62. ölçüler giriş kısmından alınan kısa bir kadans bağlantısıdır ve Mi♭ Majör'den sol minöre modülasyonu tamamlar. (Bkz. Şekil 2.17)



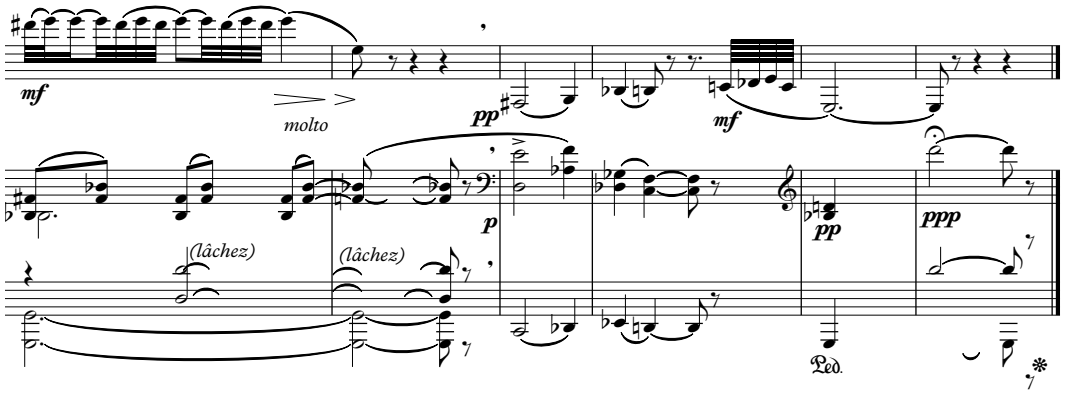
Şekil 2.17 Kadans bağlantısı ve sol minöre modülasyon

63. ve 70. ölçüler arasında sol minör tonunda birinci temanın ilk cümlesini tam olarak, ikinci cümlesini de tekrarlı bir yapı ile kadanstan kaçınılmış bir halde şekil 2.18'de gösterilmiştir.



Şekil 2.18 Birinci temanın: ilk cümle tam, ikinci tekrarlı

71. ve 76. ölçüler arasında gelen *kodetta* giriş kısmından türetilir ve ana ton olan sol minörü pekiştirmek için kullanılır. (Bkz. Şekil 2.19)



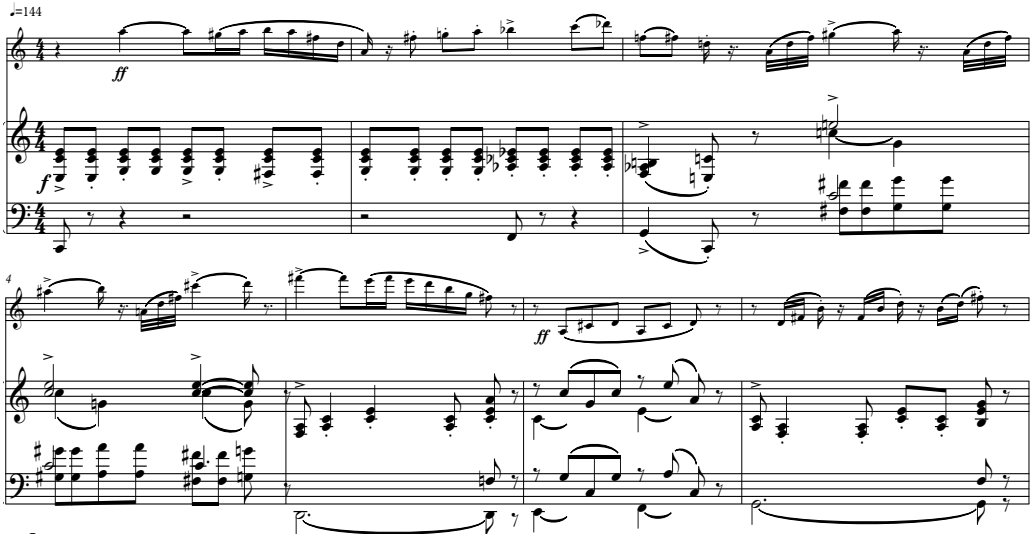
Şekil 2.19 *Kodetta*: giriş kısmının materyalinden türetilmiş

3.2.3. III. Bölüm *(Allegro Con Fuoco)*

En hızlı bölüm olan üçüncü bölüm *Très animé* ifade terimiyle MM=144 temposundadır. Bu bölüm de ilk bölüm gibi *Sonat Allegrosu* olarak tanımlanabilir. Bölüm 1.-43. ölçüler arasındaki *Serim*, 44.-79. ölçüler arasındaki *Gelişme* ve 80.-128. ölçüler arasındaki *Yeniden Serim*'den oluşur. 113.-128. ölçüler arasında eski materyalden türetilmiş yeni bir yapının meydana geldiği *Kodetta* bulunmaktadır.

1.-12. ölçüler arasındaki birinci tema, 7 ölçülük ilk cümle ve 5 ölçülük ikinci cümle ile *asimetrik* bir *Dönem* oluşturur. 8.-12. ölçüler arasındaki ikinci cümle *modülasyon* barındırdığı için köprü olarak da değerlendirilebilir. Bunu belirtmiş olmakla birlikte 13.-17. ölçüler arasındaki asıl köprünün karakteri farklı ve ilk bölümden de tanıdık olduğu için 8.-12. ölçüler arasındaki ikinci cümleyi de birinci temaya dahil olarak yorumlanabilir.

Aşağıda şekil 34'de ilk cümlenin klarnet partisi yine duyulduğu sesten yazılmış şekilde görülmektedir. İlk ölçüden üçüncü ölçünün ortasına kadar I-IV-V-I fonksiyon yapısıyla ilk cümlenin ilk ölçüde ana fikir ve ikinci ölçüde ve üçüncü ölçünün ilk iki zamanında karşıt fikri görüyoruz. İkisinin de eşlik karakteri aynıdır ve *staccato* akor yapısındadır. 3. ve 4. ölçüler uzatma kısmını oluşturur ve 3 kere arka arkaya *arpej*, *apajetür* ve çözüm sırasıyla gelen *motif* ile ana fikir karakterindeki 5. ölçüde doruk noktasına ulaşır. Uzatma kısmının eşlik yapısı kendine özgüdür. Ardından gelen kadans ölçülerinden 6. ölçü I. derecenin çevirimi (I^6) ve IV. Derecenin yedili (IV^7) akorlarıyla kadansı hazırlar 7. ölçüde ise V. derecenin ikinci çevirimi ($V^{6/4}$) apajetürü eksen seslerini de barındıran artık yedili çeken (V^{7+}) akoruna çözülür. 7. ölçünün eşlik yapısı 5. ölçü ile aynıdır ve senkopludur. 6. ölçü ise diğer bütün ölçülere hem eşlikte, hem de melodinin süre değerlinde ve rejistırında kontrast oluşturur. (Bkz. Şekil 2.20)



Şekil 2.20 Birinci Tema, ilk cümle

Ardından ilk cümlenin ilk 5 ölçüsüne paralel yapıda ikinci cümle kadans ölçüleri olmadan duyulur. İkinci cümlenin ilk iki ölçüsü birinci cümlenin ilk iki cümlesiyle birebir aynıdır. Ardından gelen üçüncü ölçünün ilk iki zamanı ana ton olan Do Majör'de V-I yapacağına, Mi♭ Majör'de V-I yapar, ardından gelen 10. ve 12. ölçüler arası 3.ve 5. ölçülerin yapı bakımından aynısıdır ve Mi♭ Majör tonundadır. İlk cümlenin son iki kadans ölçüsü burada kullanılmaz.

13. ve 17. ölçüler arasındaki 5 ölçülük köprü Mi♭ Majör'dedir ve müziği mi♭ minör ile başlayan ikinci temaya taşır. Birinci bölümün üçüncü ölçüsünden türeyen bu kesit birinci bölümün 40.- 44. ölçüleri arası ile oldukça benzer bir yapıdadır. İlk iki ölçüleri neredeyse tamamen aynı fakat başka tonlardadır. Ardından gelen ölçüde ise bir takım değişimler mevcuttur. 16. ölçüdeki klarnet bu yapı dışında bir melodik hat duyurur ve tekrar 13.'de klarnette duyulup 14. ölçüde tekrarlanan fikir, 17. ölçüde piyanoda duyulur ve müzik ikinci temaya bağlanır.

Üçüncü bölüm *Allegro con fuoco*'nun *Serim*i, üç farklı temayı barındırmaktadır; bunlardan birincisi, klarnetin tarafından bölümün başında bulunur ve 12 ölçüye üzere uzanır (bkz. Örnek 8). Köprü 13-17 ölçülerini kapsar ve ilk bölümün 40'dan 42'ye kadar olan ölçülerin materyalini duyurur. Üçüncü bir tema 18'inci ölçüde başlar ve *Serim*'in aniden bittiği 43'üncü ölçüye kadar uzanır.

Orta bölüm 44'üncü ölçüde başlar ve büyütülmüş süre değerlerinde lirik bir tema sunar. Klarnet, bu temayı öncelikle 44-51 arası ölçülerde duyurur. Piyano, aynı temayla 52-58 arası ölçülerde klarnetine yanıt verir ve bu tema 59-69 arası ölçülerde tekrarlanır ve genişletilir. 70-79 arası ölçülerde bir altkesit klarnet tarafından başlatılır; bu kesit küçültülmüş süre değerlerinde yeni müzikal öğelerden oluşur.

Yeniden Serim'in ilginç bir yapısı vardır; yalnızca *Serim*'deki malzemeyi değil, aynı zamanda kontrast bölümdeki müzikal malzemeyi de kullanır. 80-82 arası ölçüler, *Serim*'in 1-3 arası ölçülerine denk gelir. Bununla birlikte, *Serim*'in ikinci tema grubu, daha sonra 83-92 arası ölçülerde yeniden duyulur. Bunun ardından, orta bölümdeki malzemeler 93-105 arası ölçülerde yeniden gelir. Daha ayrıntılı olmak gerekirse, bu pasaj, orta kesitteki her iki temanın parçalarını içerir. 106-112 arası ölçüler, ilk temayı yeniden duyurur. Burada orijinal temanın daha büyük bir kısmı sunulmakta ve 106-111 arası ölçüler doğrudan 1-6 arası ölçülere tekabül etmektedir. 113-115 arası ölçülerdeki kısa cümle, *Serim*'in 13-17 arası ölçülerinden ve ilk bölümün 40-42 arası ölçülerinden motifleri tekrar duyurur. *Kodetta* 113'üncü ölçüde başlar ve bölümün sonu olan 128'inci ölçüye kadar devam eder. Burada malzeme yenidir, ancak yine de, *Serim*'in ilk temasının karakteriyle ilişkilidir.

Her üç bölüm de üç kesitli forma sahiptir. *Sonata* başlıklı bir eserde, bölümlerden en az birinin genel olarak bir *Sonat* formu olması beklenir. Kesin olarak söylemek gerekirse, bu çalışmada durum böyle değildir. Bu durumda *Sonat* başlığı, *Sonat* formunun biçiminden çok, türünü ve formun genel kapsamını ifade eder. Bu eserde müzikal öğenin döngüsel işlenmesi özellikle dikkati çekmektedir. İkinci bölümün karakteri, ilk bölümün kontrast kesitiyle aynıdır. Eser bazı açılardan, öncellerinin yaratımına yol açan müzik süreçlerinin devamı olduğu görülüyor. Üçüncü bölümde de ilk bölümün müzikal öğeleri kullanılmaktadır. Sadece küçük bir müzikal öğe yeniden kullanılmaktadır. Bu öğe, bölümün belirgin karakterini hiç etkilemez. Aslında, detaylı bir inceleme olmadan, bu öğenin eserde daha önceden kullanıldığını fark etmek oldukça zordur.

4. ERNEST CHAUSSON'UN YAŞAMI VE MÜZİĞİ

Amédée-Ernest Chausson 21 Ocak 1855'te Paris'te doğar. 19. Yüzyılın sonlarında Fransa'da yüksek saygınlığa sahip bir bestecidir. Chausson, iki çocuğunu kaybetmiş varlıklı ebeveynleri tarafından fazlaca korunur ve yaşıtları sokakta oyun oynayıp, Lüksemburg bahçelerinde bisiklet yarışları yaparken, o eğitimi müze , sergi ve galeri ziyaretleri ile birleştiren bir öğretmenden ders alır ve Paris'in sanat ortamlarına sürüklenir.

Babası'nın da zorlaması ile Hukuk Fakültesi'ne girer. Hukuk doktorasını da yaptıktan sonra aslında bu mesleği yapmak istemediğini anlar. 21 yaşında beste yapmak istediğini itiraf edecek cesareti kendinde bulur ama kendini besteciliğe adamaya karar vermesi ancak Münih'te Richard Wagner'in (1813-1883) *Tristan ve Isolde* temsilinde onun eski bir öğrencisi olan Vincent d'Indy (1851-1931) ile tanıştıktan sonra olur. Ertesi yıl 1879'da Paris Konservatuvar'ına girerek Jules Massenet'nin (1842 – 1912) öğrencisi olur. Müzik eğitimini César Franck'tan (1822-1890) da özel dersler alarak sürdürür. İyi bir geliri olduğundan, Paris'te önemli bir sanatsal salon tutar ve düzenli çalışmaya ihtiyaç duymaz.

Besteci ateşli müzik tarzını büyük ölçüde en önemli öğretmeni olan César Franck'tan alır. Fransız Operası ve dinsel müziği ile sınırlı olan müzikal anlayışı, Wagner'in eserlerini dinlemeye başladıktan sonra büyük ölçüde değişmeye başlar.

Saint – Saens tarafından Fransız enstrümantal müziğini geliştirmek için kurulan Société Nationale de Musique adlı dernekte de sekreterlik yapar. Chausson'un evi Eugene Ysaye (1858 – 1931), Claude Debussy (1862 - 1918), Isaac Albeniz (1860 – 1909), Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), Alfred Denis Cortot (1877 – 1962) gibi birçok müzisyen ve edebiyatçının buluşma yeri haline gelir.

Üretken bir besteci olan Chausson, çeşitli opera eserleri, koro müzikleri, şan ve orkestra için çok sayıda eser besteler. En çok bilinen eserleri *Si♭ Majör Senfonisi* (1889-1890), *Piyano, Keman ve Yaylı Çalgılar için Konçerto*

(1889-1891), *Keman ve Orkestra için Şiiri* (1896), *Piyano Dörtlüsü'*dür (1897). 1895'te yazdığı *Le Roi Arthus (Kral Arthur)* adlı operasını bir *leit-motif*[30] sistemi oluşturarak ve *librettos*unu kendisi yazarak Wagner'in müzik tarzıda besteler.

1899'da, henüz 44 yaşındayken bir bisiklet kazasında ağır yaralanıp ölür.

Chausson aslında bir bakıma Franck'ın müziği, Wagner'in romantizmi ve Debussy'nin duygusal izlenimci müzik dili arasında köprü oluşturur. ''Eserleri genellikle Wagnerian etki ve Franckist okulunun karakteristik özelliklerini taşır, ancak İzlenimciliği müjdeleyen belli bir çekicilik ve rafine bir uyumla ayırt edilir.''[31]

4.1. Klarnet İçin Yazdığı Eserler ve Klarnet Repertuvarındaki Önemi

Chausson'un klarnet için yazdığı tek eser *Andante et Allegro'*dur. Bu eserinde klarnetin teknik sınırlarını zorlayarak, bu çalgının gelişiminde etkili olur. Giriş kısmında klarnetin reçitatif benzeri kadansı öğrencilerin solo müzikal gelişimlerinde etkilidir. *Kadans* kısmından sonra gelen arya, daha yumuşak ve bağlı çalabilme becerisini geliştirebilen ve nefes kontrolü açısından oldukça faydalıdır. *Allegro* bölümü, bestecinin klarnetin teknik ve ifade becerilerinin daha üst düzeyde kullanıldığı bir müzik sunar. Yeterince çalınmamasına rağmen klarnet repertuvarının önemli eserlerindendir.

[30] Belirli bir kişi, yer veya fikirle ilişkili kısa, sürekli tekrar eden, anımsatıcı bir motif (tema, fraz). Wagner'in operalarında sıkça görülür. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s.112

[31] Roland De Cande, **La Musique Histoire Dictionnaire Discographie**, Editions du Seuil: Paris, b.1969, s.198

4.2. Klarnet ve Piyano için *Andante et Allegro'*nun Yapısal İncelenmesi

Andante, Taslak Özeti, Parçalı Gelişmiş İki Bölmeli Biçim

Çizelge 3.1

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–18	Prelüd	İki cümleden meydana gelmiş, arpejler temelinde, karanlık ve solo kadans karakterli giriş.	*V–VII7 /V*	
19–34	Birinci Bölme		V–V7 –I	**A-B**
19–26	Dönem 1:	Bir öncül ve bir soncul cümleden meydana gelmiş lirik bir dönem.	I–V7 →IV	A
27–34	Dönem 2:	Bu kez kendi tonunda biter ve ikinci cümlesinin ardından interlüde bağlanır.	II–V7 /IV–V–I	a'
35–39	İnterlüd	Giriş müziği interlüd olarak yeni tonun (Mi♭ Majör) çekeninde tekrar sunulmuş.	*I=V*	

40–44 45–53 54–65 66–77	Dönem 3: Dönem 4:	İki cümleden meydana gelmiş. İkinci cümlesi kromatik Dönem 3'ün çeşitlenmiş tekrarı ve özellikle ikinci cümlesi ana tonun çekeninde uzar.	I–V→VI V→V/V–I	B b'
78–99	İkinci Bölme		I→V=I	**A'**
78–85 86–99	Dönem 5: Cümle:	Birinci bölmedeki birinci dönemin tekrarı. Eşlik çeşitlenmiş. Lirik ana tema onaltılık notalarla işlenir ve cümle sonunda kadanstan önce uzar.	I–V7 →IV V–I	A a''
100–105	Postlüd:	Prelüd bu kez postlüd olarak kullanılır ve parçayı çerçeveler. Aynı zamanda sonraki bölümün çekeninde biterek iki bölümü birbirine bağlar.	I–V	

***Allegro assai*, Taslak Özeti, Sonat Biçimi**

Çizelge 3.2

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–60	***Serim***	A, B ve Tamamlayıcı temalarından oluşan birinci bölme.	i–V/v	
1–38	Birinci Bölme	Birinci (A) Tema	i–V7 →V	**A**
1–16	Dönem 1:	Üç cümleden meydana gelmiş. İki öncül bir soncul cümle. Üçüncü cümle köprü teması ile çeken akorunu uzatmakta.	i–V–i	A
17–27	Dönem 2:	İki cümleden meydana gelen birinci dönemin tekrarı. İkinci cümlesi uzamış.	i–V7/II	a’
28–38	Köprü:	İki cümleden meydana gelen ve ikinci temanın tonunu birinci tema motifleri ile kalıcı olarak hazırlayan köprü.	II→v=i	a’’

38–52	İkinci Bölme	İkinci (B) Tema	v=i	**B**
38–56	Dönem:	Yeni tonda (fa minör) ikinci tema. Üç cümleden meydana gelmiş. Birinci temada olduğu gibi üçüncü cümlesi müzikal olarak farklı.	i–VI–V–i	B
56–60	Cümle:	Tamamlayıcı tema işlevi gören bir cümle.	i→vii	
60–107	***Gelişme***	Üç kesitten meydana gelmiş	vii→vii/vii →iv	
60–83	Kesit 1:	Piyano ve klarnetin karşılıklı diyalogları birinci tema motifleri sunulmuş.	vii	A
84–91	Kesit 2:	İkinci tema temelindeki ikinci kesit. Piyano eşliği eksik yedili akorlar ile gerilimi sürdürmekte.	vii/vii	B
92–107	Kesit 3:	Birinci ve ikinci temaların birlikte kullanıldığı son kesit.	V7/iv=i	a'b'
	Solo Kadans	Ardından *solo kadans* ana tonu (si♭ minör) tonunu hazırlamakta.		

107–125	***Yeniden Serim***		i→vii–V–I	**AB[1]**
107–125	Birinci Bölme:	Birinci temanın eşliği değişerek köprü temasının eşliği kullanılır.	i→vii	A
126–138	İkinci Bölme:	Ana tonda olması gereken fakat mi♭ minör tonundaki ikinci tema. Müzikal olarak Serim bölmesindeki gibi.	VI	b
139–169	*Koda:*	*Gelişme* özellikleri sergileyen *koda.* Klarnetin gösterişli teknik işlemeleri piyanoda her iki temanın motifleri ile sunulmuş.	vii/V–i	ab

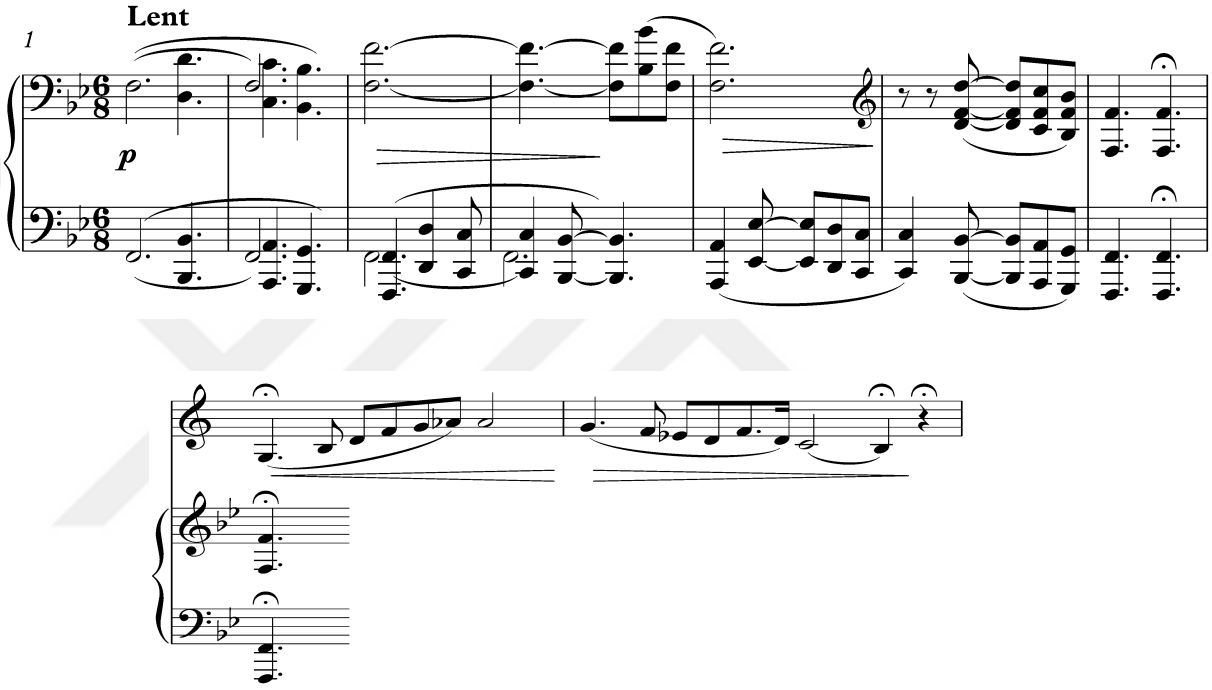
4.2.1. *Lent (Andante)*

Andante ve *Allegro* tempoda (esere adını veren), iki bağımsız parçadan oluşan eser, bir bütün olarak değerlendirildiğinde özellikle 19. yüzyıl opera aryalarında sıkça görülen birleşik ikili biçimde bestelendiği söylenebilir. Hatta bu bakımdan *Andante* bölümü *cavatina*[32], *Allegro* bölümü de *cabaletta*[33] olarak düşünülebilir.

Müzikal üslubu bakımından post romantizm ile izlenimcilik arasında bir yerde duran eserin *Andante* bölümü yukarıda anılan operatik araçları açıkça sergilemesi bakımından önemlidir. Parçalı ikili biçimde bestelenmiş olan bu *Andante* önce klarnetin *kadans* benzeri karanlık pasajı ardından da *lirik* tema şeklinde sunulmuştur. Bu yapı aynı zamanda yukarıda anıldığı gibi *reçitatif* ve *arya* ilişkisine benzetilebilir.

[32] Basit tarzda, ikinci kısmı ve tekrarı olmayan kısa şarkı. Sir John STAİNER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 80
[33] Çeşitlemelerle rondo formunda basit bir şarkı. Üçlemelerle dörtnala koşan bir atın ayak seslerini taklit eden bir ritmde. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s.33

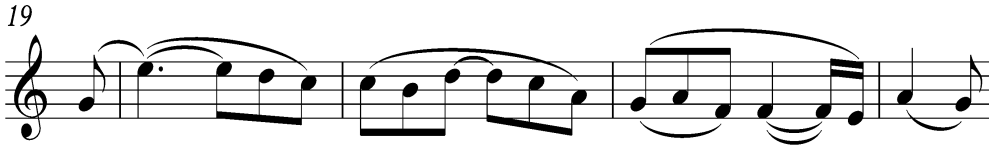
Önce piyano ardından klarnet piyano arasındaki diyaloglar şeklinde sunulmuş olan bu giriş biçimsel olarak bir *prelüd*[34] olarak değerlendirilebilir çünkü daha sonra hem iki bölmenin ortasında bir *interlüd*[35] hem de sonunda bir *postlüd*[36] (*Allegro* bölümüne bağlantı) işlevi vardır. Piyanoda sunulan *oktav*ların ve klarnetin çeken akorunun arpejlerini sunması karanlık bir karakter yaratır (Bkz. Şekil 3.1). *Prelüd* her ikisi de yarım *kadans* ile bittiğinden iki cümleli bir cümle demeti olarak değerlendirilmelidir.



Şekil 3.1 Girişteki piyano eşliği ve klarnetin kadans benzerleri pasajları

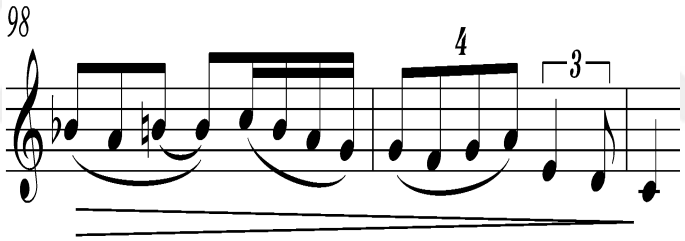
Prelüd'ün hemen ardından *Andante* bölümüne asıl karakterini veren lirik ve aydınlık, uzun soluklu tema başlar. Bu tema bölümün sonunda giriş malzemesi tekrar sunulana dek kesintisiz ve tekrarlanarak bölüm boyunca *Gelişme*'ye devam etmiştir (Bkz. Şekil 3.2).

[34] Başka bir bölüme giriş veya hazırlık özelliği taşıyan müzik parçası. Dr.Theodore BAKER, **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc: New York, b.1907, s.157
[35] Kilise müziklerinde bölümlerin arasında çalınan bir geçit parça. Sir John STAİNER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 241
[36] Bir törenin sonunda çalınan kapanış parçası. Sir John STAİNER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 365



Şekil 3.2 Lirik birinci tema

Temanın sunulduğu birinci bölme, her biri iki cümleden meydana gelen iki dönemden meydana gelmiştir. Burada ezgisel yapının gelişiminde armonik yürüyüşün kullanımı tınısal bakımdan zengin minör yedili akorlar dikkat çekmektedir. Klarnetin neredeyse tüm ses bölgelerinin ve tını özelliklerinin ustalıkla kullanıldığı bir yazım söz konusudur. Bestecinin ayrıca iki ve üç zamanlı ritimler arasındaki oyunları ve temponun akışını terimler ya da talimatlarla değiştirmek yerine süre değerleriyle bunu gerçekleştirmiş olması bu anlamda da dikkat çekicidir (Bkz. Şekil 3.3). Bu bir tür ritmik *decrescendo* olarak değerlendirilebilir.



Şekil 3.3 Ritmik decrescendo

Birinci bölme kendi tonunda biter bitmez bölümün *prelüd*ü olarak kullanılan pasaj bu kez yeni tonun (Mi♭ Majör) çekeninde bir *interlüd* olarak sunulur. İkinci bölmenin hemen dikkat çeken özelliklerin ikisi şunlardır; Klarnetin akıcı lirik ezgisi yerini çok daha uzun seslere ve dinamik değişimlere, piyano eşliği ise bu kez onaltılık notaların arpej ve benzeri figürlerinden meydana gelen daha canlı bir yapıya bırakır. Armonik anlamda özellikle piyano eşliğindeki yeni akorların varlığı bölümün tınısal zenginliğini geliştirmeye devam etmiştir.

Ezgisel anlamda da esasen lirik ana temanın gelişimi olan bu bölme birinci bölmede olduğu gibi iki dönemden meydana gelir ve hemen ardından birinci bölmeyi tekrarlamaya başlar. Bu dinamik ve çeşitlenmiş bir tekrardır.

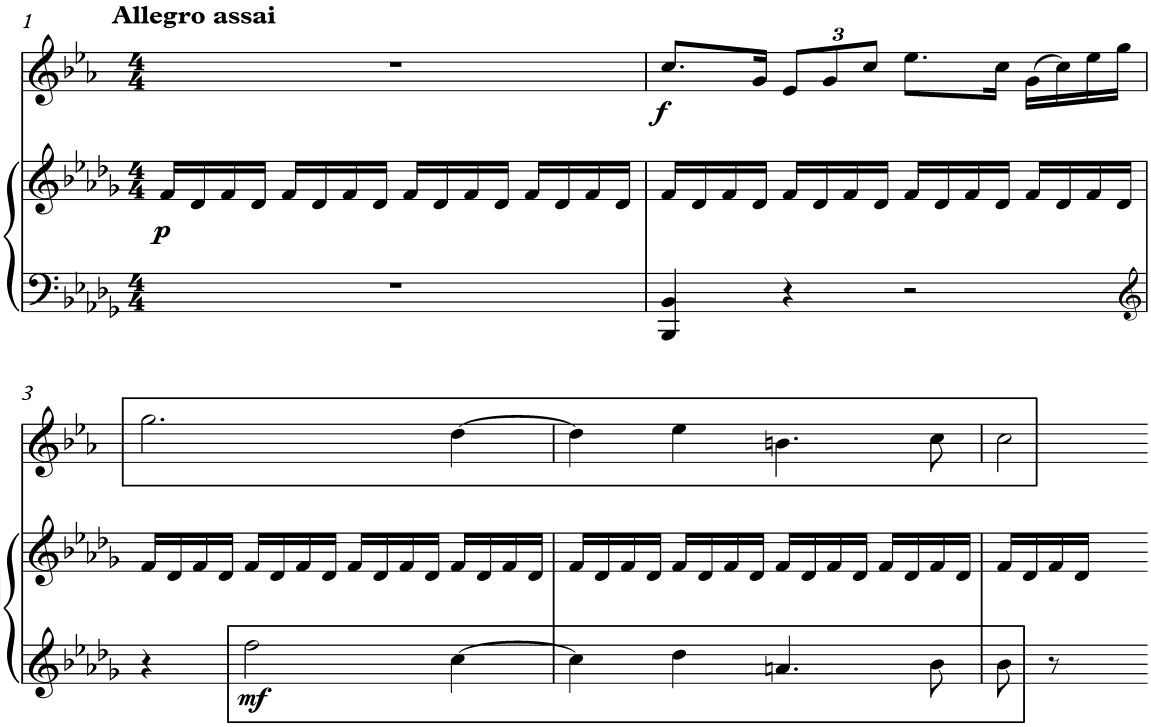
Klarnet ana temayı bu kez birinci ve ikinci bölmelerdeki sunumun bir sentezi olarak işler, piyano ise ikinci bölmedeki canlı eşliği sürdürür.

Bölüm birinci bölmenin ikinci tekrarının kısaltılmış ancak son cümlesi oldukça uzamış olan ve birinci bölmeyi daha önce de tamamlamış olan ritmik *decrescendo* ile sona erer. Bunun ardından *prelüd* bu kez bir *postlüd* olarak tekrar sunulmuştur. Bu pasaj da ana tonun çekeninde sunulmuş olmasına rağmen sorun yaratmamaktadır çünkü pasaja ikinci bir işlev katılarak aynı zamanda si♭ minör tonundaki ikinci bölüme bir köprü işlevi görmesi sağlanır.

4.2.2. Allegro assai

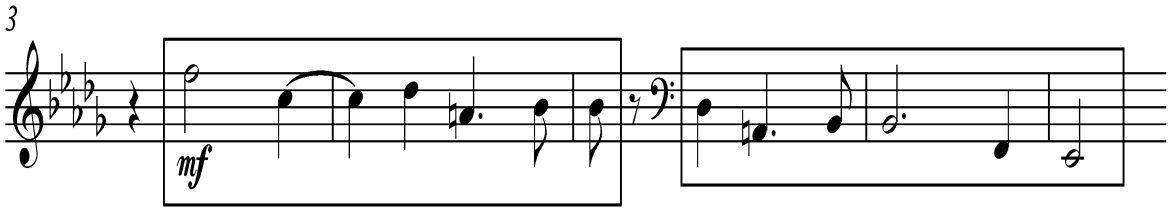
Sonat Allegrosu biçiminde bestelenmiş olan eserin ikinci bölümü, bestecinin klarnetin teknik ve ifade becerilerinin çok daha cüretkâr bir biçimde kullandığı bir müzik sunar. *Andante* kısmen yoğun bir müzik dokusu temelindeki lirik ezgilere odaklanmışken fırtınalı bu bölüm daha çok piyanodaki yedili akorlar ve bunların çeşitli, uzak modülasyonları temelindedir.

Bölüm daha önce benzetildiği gibi opera aryalarında görülen sakin *cavatina*'nın ardından gelen (ve çoğunlukla aynı tondaki) *cabaletta* gibidir. İcracının ruh hali beklenmedik biçimde değişmiş gibidir. Si♭ minör tonundaki parça, noktalı sekizlik ve onaltılık nota figürü ile sekizlik notaların üçlemesinin sentezinden meydana gelmiş bir birinci tema ile başlar. Temanın yapısında dörtlü aralıkların egemenliği kolayca duyulmakla birlikte onu özel kılan iki ve üç zamanlı ritimlerin birleşiminden yaratılmış olmasıdır. Tema, piyanonun onaltılık notalardan oluşan ve fırtına izlenimi veren eşliği temelinde ve desteği temelinde sunulur. Klarnet ile sunulan birinci tema daha en başından piyanonun sol el partisi ile desteklenerek, katlanır (Bkz. Şekil 3.4).



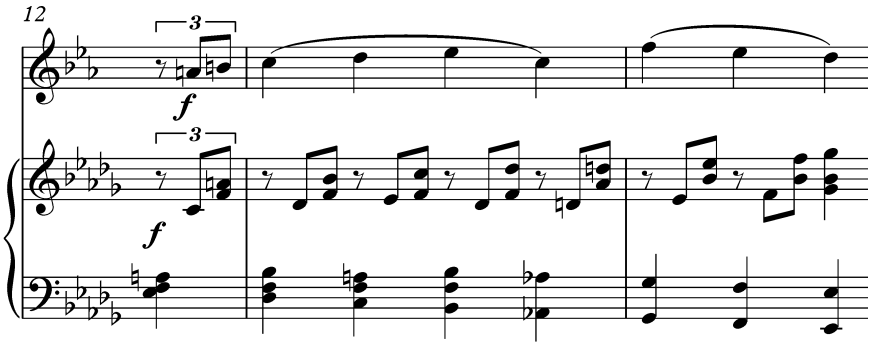
Şekil 3.4 Birinci tema ve piyano partisinde katlanması

Birinci temanın ilk cümlesinin ardından temanın yine piyanonun sol el partisi ile bir *kanon* olarak katlanması, iki çalgı arasında gelişecek olan karşılıklı diyalog ve benzeri pasajların önceden duyurulması olarak değerlendirilebilir (Bkz. Şekil 3.5). Böyle ardı ardına gelen soru ve cevap veya yankı gibi pasajlar bölümün tamamında tematik ve tonal gelişimin temel araçlarından olmuştur.



Şekil 3.5 Birinci temanın iki çalgı arasındaki kanonik yapısı

Serim bölmesinin birinci teması üç cümleli bir *Dönem*'den oluşmuştur. İlk iki cümle kendi içinde müzikal malzemenin sunumu bakımından bir bütünlük sergilese de üçüncü cümle hem eşlik hem motifsel yapısı bakımından farklıdır. Bu üçüncü cümlenin ezgisel yapısında daha sonra çeken tonunda sunulacak olan ikinci temanın melodik özelliklerinin bulunduğunu ve bölümün tasarımının geleneksel *Sonat* biçimi ilkelerine sadık kaldığı söylenebilir. Bu cümlenin eşlik dokusu hem birinci temanın ikinci *Dönemi*'nin uzamasında hem de iki temayı bağlayan köprü cümlesinde kullanılması bakımından önemlidir (Bkz. Şekil 3.6).

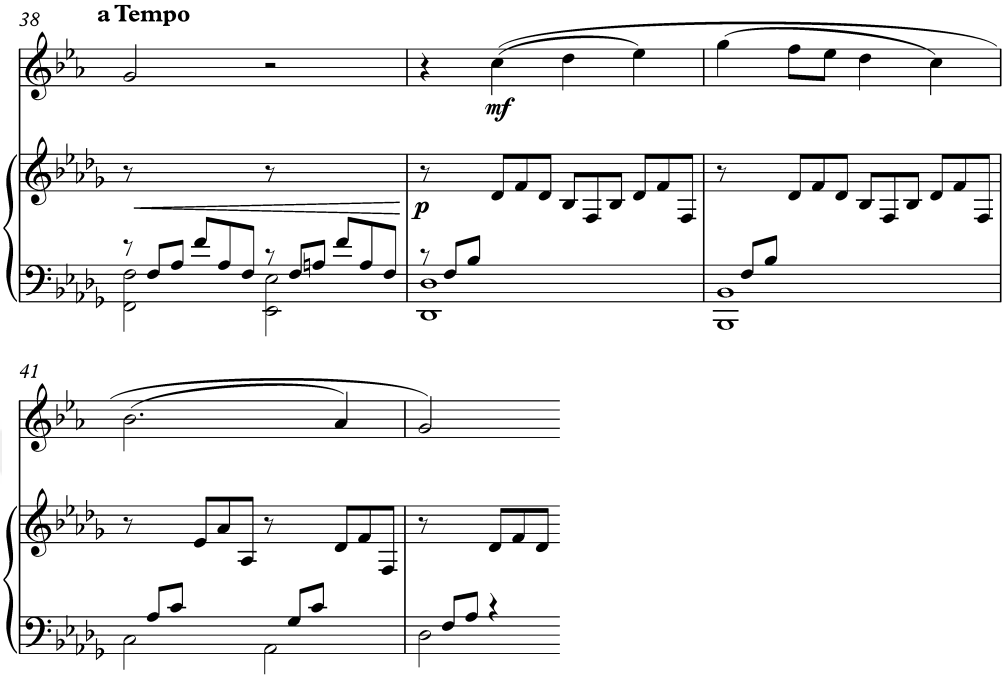


Şekil 3.6 Köprü ve ikinci temanın hazırlanması

Birinci temanın gelişiminin ardından ara katılışı bulunan ancak yine de tek bir cümleden meydana gelmiş olan bir köprü ile birinci tema ikinci temaya bağlanır. Bu köprü temel işlevi yeni tona *modülasyon* olsa da temanın özellikle üçleme figürü temelinde sunduğu teknik pasajlar ile dikkat çekmektedir.

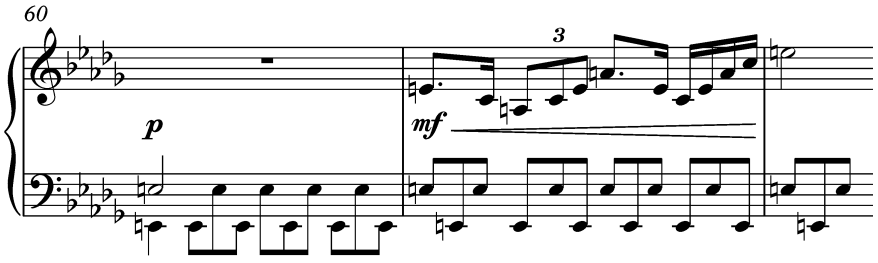
İkinci tema dörtlük ve yanaşık notalardan meydana gelmiş yapısıyla *Andante* bölümünün lirik temasını andırmaktadır. Ancak buradaki işlevi hem tonal, hem de müzikal zıtlık sunmaktır. İki cümleden meydana gelmiş olan bu ikinci bölmenin ikinci cümlesi uzayarak genişlemiştir. Piyanonun keskin eşlik figürleri de yerini üçlemelerden ve zengin armonilerden meydana gelen daha zarif eşliğe bırakır (Bkz. Şekil 3.7). Son cümlenin sonu klarnetin çıkıcı ve gösterişli figürü ile bittiğinden ardından gelen tamamlayıcı temaya ihtiyaç duyulmamasını sağlar. Yine de klarnetin çıktığı noktadan geriye dönmek ve *Gelişme* bölmesini başlatmak için bir cümleden meydana gelmiş ve yapısal olarak tamamlayıcı tema işlevi gören bir kısım bulunmaktadır. Bu tek cümlelik pasaj hem bas partisinde birinci temanın dörtlü aralıklarını vurgulaması hem de

Gelişme'nin dramatik içeriğini *ünison*[37] seslerle hazırlaması bakımından son derece etkilidir.



Şekil 3.7 İkinci tema

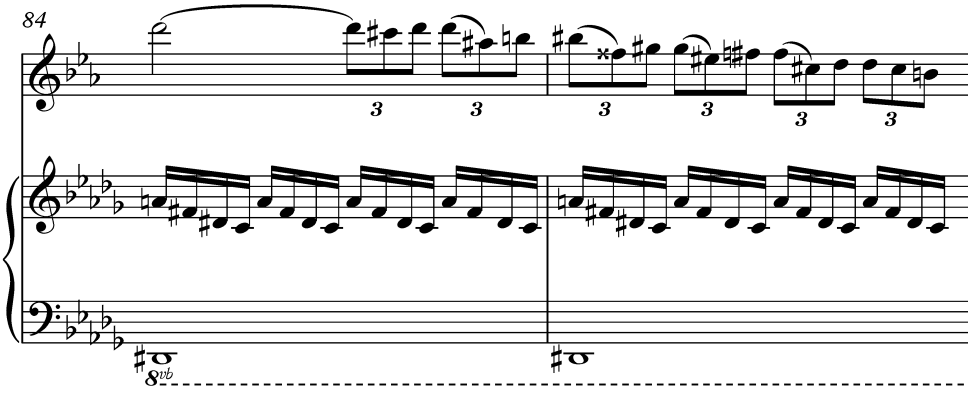
Gelişme bölmesi giderek kısalan üç kesitten meydana gelmiştir. Birinci kesit açıkça birinci tema temelindedir ve çeken tonunun yedinci derecesi gibi duyulmaktadır. Birinci temanın piyano ile sunulmasıyla başlayan kesit daha sonra giderek iki çalgı arasındaki diyalogların arttığı bir yapıya bürünür. Birinci kesit genel olarak bu diyalogların eksik yedili akorlar temelinde farklı tonlara yönelmesi temelinde gelişir (Bkz. Şekil 3.8).



Şekil 3.8 Birinci kesit

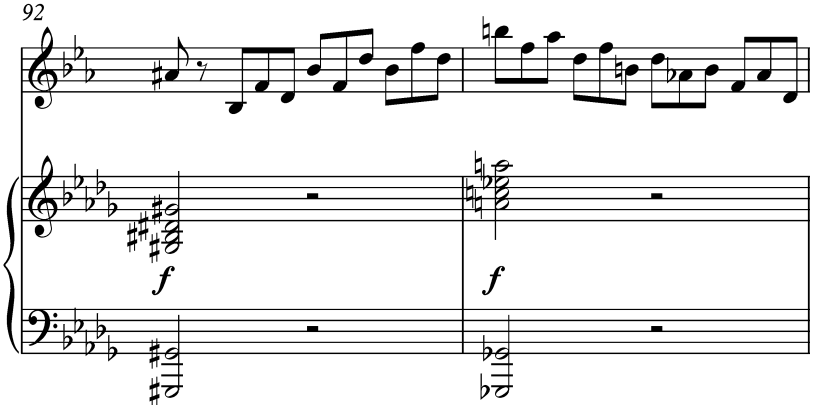
[37] İki veya daha fazla çalgının aynı notaları veya oktav aralıkları ile aynı sesleri beraber çalması. Sir John STAİNER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 444

Birinciye göre çok daha kısa olan ikinci kesit ikinci temanın klarnet ile sunulması temelindedir. Ancak bu kez piyano eşliği birinci kesitin dinamizmini sürdürmek için eksik yedili akorlar temelinde onaltılık notalardan oluşan ve müziğin akışına süreklilik katan bir eşlik temelindedir (Bkz. Şekil 3.9).



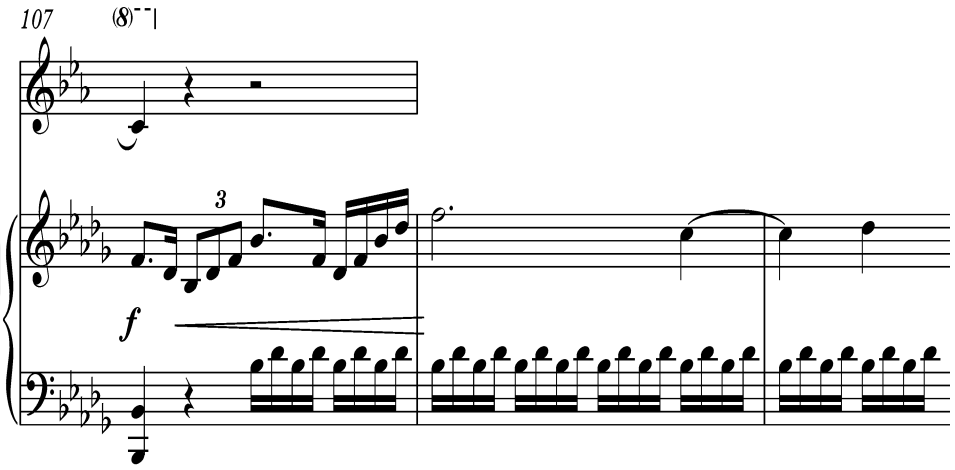
Şekil 3.9 İkinci kesit

Üçüncü kesit sırasıyla iki temanın da sunulduğu ve solo kadansa bağlanarak *Gelişme* bölmesini sonlandıran kesittir. Burada artık eşlik akorları gerilimli yedili akorları bırakarak zirveye uygun güçlü majör akorlar şeklinde sunulmuştur. Klarnet partisinde önce birinci temanın tiz oktavlardaki inici çıkıcı ve üçlemelerden oluşan arpejleri sonra da pes oktavda ve alçak dinamikle ikinci tema ezgisi sunulmuştur (Bkz. Şekil 3.10). Üçüncü kesit daha sonra olağan akışı içinde klarnetin teknik ustalık gerektiren solo kadansına bağlanır. Bu kadans genel olarak çıkıcı ve inici diziler temelindedir ve bittiği noktada *Yeniden Serim* bölmesi başlar.



Şekil 3.10 Üçüncü kesit

Yeniden Serim bölmesinde birinci tema sadece piyano ile sunularak başlar. Piyano burada hem temayı çalan hem eşlik eden çalgı konumundadır (Bkz. Şekil 3.11). Birinci cümlenin ardından klarnet tekrar müziğe dahil olur ancak bu kez piyano *Serim*'deki eşlik yerine birinci temaya ikinci tema motifleri ile eşlik eder.



Şekil 3.11 Yeniden Serim bölmesinde birinci temanın piyano ile sunumu

Birinci tema ikinci temaya bir köprü olmadan bağlanır. Ayrıca ikinci temanın bu kez ana tonda olması beklenirken IV. derece (Mi♭ Majör) tonunda sunulur. Bunun olası sebeplerinden biri birinci temanın majör yerine minör modda olmasıdır. Serim bölmesinde olduğu gibi iki cümlelik sunumundan sonra ikinci tema yerini tüm bölümün müzikal bir özeti ve solo çalgının icra becerilerinin özgürce sergilendiği bir *koda*ya bırakır. Bu, Beethoven'in eserlerinde görüldüğü gibi *Gelişme* özellikleri sergileyen ve parçanın geneline oranla uzun sayılabilecek bir *koda*dır. *Koda*nın en dikkat çeken müzikal özelliklerinde birinci tema ve gelişimi klarnet ile sunulurken piyano eşliğinde ikinci temanın kullanılmış olmasıdır. *Koda* aynı zamanda ikinci temanın uzaklaştığı ana tonu geri getirerek bölümün beklendiği gibi bitmesini sağlar.

5. HENRİ RABAUD'UN YAŞAMI VE MÜZİĞİ

Fransız besteci ve orkestra şefi Henri Benjamin Rabaud 10 Kasım 1873'te Paris'te doğdu. Müzisyen bir aileden gelen Henri Rabaud'un babası Paris Konservatuvar'ında viyolonsel profesörü, annesi de başarılı bir şancıdır.

''1894 yılında *Prix de Rome*'yı kazandığında Paris Konservatuvar'ında Massenet'in öğrencisiydi.''[38] ''*Daphne*'' adlı eseriyle kazandığı bu bursla Roma'da eğitim görmeye hak kazanır. Roma'da kaldığı süre boyunca İtalyan bestecilerinin müziklerini keşfeder.

Fransa'ya döndükten sonra şeflik kariyerine yönelir. 1908'de *Paris Opéra-Comique*'de şefi olur. Oryental renkleri son derece iyi kullandığı komik operası *Mârouf, savetier du Caire* (1914) ile çok sayıda temsil yapar ve büyük beğeni kazanır. 1914 ve 1918 yılları arasında *Paris Opera*'sını yönetir. 1918'de *Boston Senfoni Orkestrası*'nın müzik direktörü olur.

1922'de Gabriel Faure'nin (1845 – 1924) istifasından sonra, 1941'de emekli olana kadar Paris Konservatuvarı'nda müdürlük yapar. O dönemin başarılı öğrencileri olarak Oliver Messiaen (1908-1992), Jehan Alain (1911-1940) ve Jean Langlais (1907-1991) öne çıkar. 14 Ekim 1940'ta Yahudilerin kamu eğitimi alabilmesini yasaklayan yasaların ilan edilmesinden dört gün önce Vichy Rejimi[39] altında Konservatuvar öğrencilerinin ırksal yapılarını belgeleyen bir dosya hazırlar. Bu yasaların ilan edilmesinden sonra birçok öğretim elemanı ve öğrenci okuldan uzaklaştırılır.

---

[38] **Grove's Dictionary of Music and Musicians,** George Grove D.C.L: Londra, b.1920, s.338

[39] II.Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın Fransa'yı işgali ile Fransa'nın Vichy kentinde kurulan ve 1940 ile 1944 arası hüküm süren Almanya'ya bağlı devlet yönetimi. **Britannica Concise Encyclopedia**, ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, INC: Peru, b. 2006, s. 2001

The Miracles and the Wolves 1924, *Chess Player* 1925 filmelerin ve *Antoine et Cléopâtre* 1908, *Merchant of Venice* gibi tiyatroların müziklerini besteler.

Henri Rabaud, 11 Eylül 1949'da Neuilly-sur-Seine'de ölür.

Rabaud, yaşamı boyunca Fransız müziğindeki muhafazakar eğilimleri koruyan bir besteci ve orkestra şefi olarak kalır.

5.1. Klarnet İçin Yazdığı Eserler ve Klarnet Repertuvarındaki Önemi

Henri Rabaud'nun klarnet için yazdığı tek eser olmasına rağmen *Solo de Concours* klarnet repertuvarının değişmez eserlerinden biridir. Besteci bu eseri, Paris Konservatuvar'ında klarnet profesörü olan Charles Paul Turban için yazar. *Solo de Concours,* adından da anlaşılabileceği gibi bir yarışma parçasıdır. Her seviyede klarnet sanatçılarının icra ettiği bir eserdir. Eserin başında yer alan klarnet *kadans*ı bir *Barok Toccata*[40] havasındadır. Bu *kadans* özellikle klarnet öğrencilerinin müzikal yaratıcılıklarını geliştirebilen, oldukça öğretici bölümdür. *Kadans*'tan sonra gelen *Largo* tempoda bölüm, fa minör tonunda üç zamanlı *Barok Dans*larını andırır. *P* ve *pp gibi* ses kontrolünün zor olduğu *nüanslar*'da çalgıya hakimiyeti arttıran özellikte bir bölümdür. Fa Majör tonundaki *Allegro* tempodaki bölüm, neşeli iki zamanlı bir melodinin, daha sonra tartımı değişmiş üç zamanlı ve büyük bir kadansa benzetilebilecek *Koda* ile klarnetin tüm teknik sınırlarını ortaya koyar.

[40] Piyano veya org için gösterişli, genellikle hızlı ve staccato çalınan bir kompozisyon. Karl W. GEHRKENS, **Music Notation and Terminology**, The A. S. Barnes Company: New York, b. 1914, s. 100

5.2. Klarnet ve Piyano için *Solo de Concours'un Yapısal İncelemesi*

Solo de Concours, Taslak Özeti, Birleşik İki Bölmeli Biçim

Çizelge 4.1

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Temel Tonal Yapı	Tasarım Sembolü
1–13	Kadans	Üç cümleden meydana gelmiş, doğaçlama karakterli giriş.	I–V	
14–39	Birinci Parça	Dans karakterli ağır parça.	I→IV6 –V7 –I	
14–22	Dönem 1:	Bakışık, bir öncül ve bir soncul cümleden meydana gelmiş bir dönem.	I–V–I	A
23–39	Dönem 2:	İki cümleden meydana gelmiş. İkinci cümlesi kadanstan önce ve sonra büyük ölçüde uzamış.	V6. →VI6 – V7 –I	a'

39–210	İkinci Parça	Hızlı parça.	I→V=I	
39–114	Birinci Bölme		I→IV	**A**

39–60	Dönem 1:	Solo piyano ile sunulmuş olan dans karakterli tema.	I–V5^6–I	A
60–82	Dönem 2:	Temanın klarnet ile sunumu.	I–V7 →vi	a’
82–98	Dönem 3:	Yeni tema. Eski temanın temel motifi piyano eşliğinde sunulur.	V/vi	b
98–114	Dönem 4:	Eşlik aynı, esasından üçüncü dönem olduğu gibi yeni bir tondan tekrarlanır.	V7 →IV	b’
114–178	İkinci Bölme		IV→V7/VI–V	**BA’**
114–129	Dönem 1:	Tema birinci bölmenin başındaki akorlara benzer bir eşlikle yeni tonda sunulmuş.	I–V7 →IV	a
130–146	Dönem 2:	Temanın gelişimi. İkinci cümlesinde tekrar piyano ile sunulmakta ve *triller* ile kadans yapmakta.	VI→vii/vi	a’’
146–157	Köprü:	Hem birinci bölmeyi tamamlayan hem ikinci bölmeye bağlanan köprü.	Do♯	
158–178	Dönem 3:	Ana temanın dans temasının tartımı değiştirilerek 6/8’lik olmuş.	I–V5^6/V	a’’’

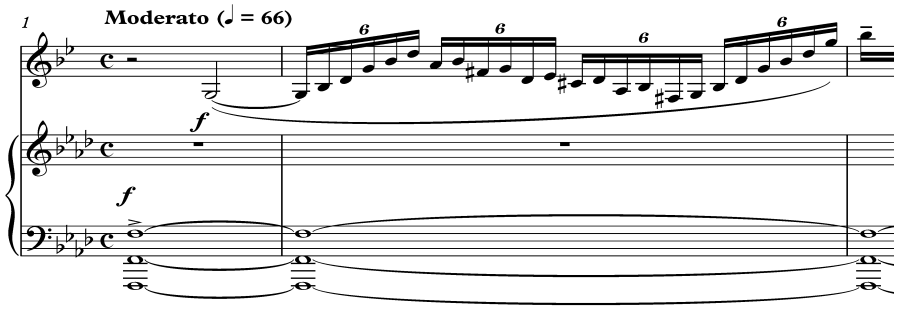
178–210	*Koda*:	Üç cümleden meydana gelmiş ve girişteki armonik pedallara benzeyen ve klarnetin gösterişli dizileri temelinde *koda*.	V–I	

Bestecinin müzik ustalığının bir göstergesi olan Solo de Concours'u 1901 yılında Paris Konservatuvar'ında klarnet profesörü olan Charles Paul Turban (1845-1905) için yazar. Kısa sürede beğenilen bu eser, klarnet yarışmalarının değişilmez eseri haline gelir. Bir yarışma parçasından bekleneceği gibi çeşitli zorlu stiller ve teknikler sunar. Rabaud'un klarnet için yazdığı tek eser olmasına rağmen Solo de Concours klarnet repertuvarında önemli bir yer alır. 1960 yılında Amerikalı klarnet sanatçısı Harry Raglan Gee (1924-) bu eseri klarnet veya saksafon ve üflemeli orkestra için düzenleyerek bu eserin orkestra eşlikli olarak da çalınabilmesini sağlar.

Henri Rabaud'nun "Solo de Concours" adlı eseri Chausson'un "Andante ve Allegro" eserinde olduğu gibi iki bağımsız parçanın birleşiminden meydana gelmiş birleşik ikili biçimde bestelenmiş bir eserdir. Birinci parça Largo, ikinci parça ise Allegro'dur.

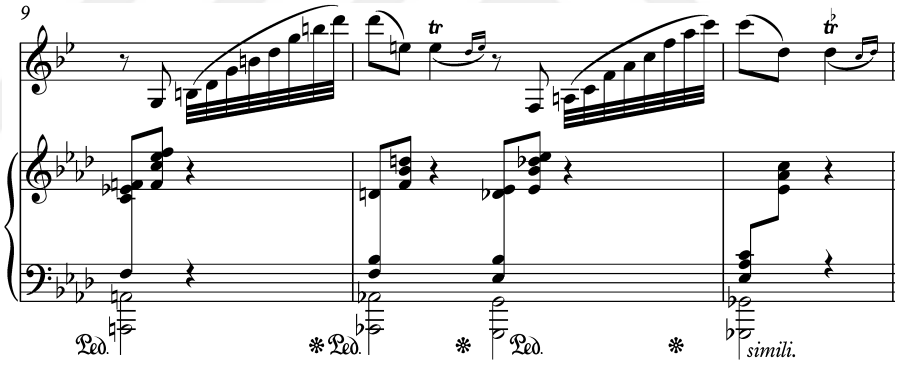
5.2.1. Moderato - *Largo*

Eser kısa ancak son derece çarpıcı bir giriş olan solo kadans ile başlar. Moderato tempoda ve piyanonun neredeyse hiç değişmeyen pedal sesleri temelindeki bu *kadans* ardından gelen bölüm de hesaba katıldığında Rönesans ve/veya erken Barok dönemin doğaçlama karakterli çalgısal *toccata*larına benzetilebilir ve *rapsodi* türünde bestelenmiş eserlere özgü özgür ve etkili bir havası vardır (Bkz. Şekil 4.1).



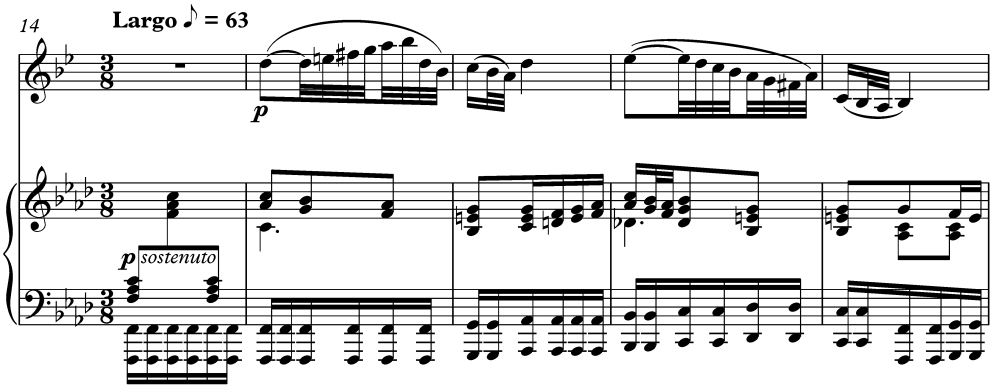
Şekil 4.1 Uzun pedal sesleri temelindeki solo kadans

Üç cümleden meydana gelmiş olan bu *kadans*ın son kesitinde durağan, değişmeyen pedal sesleri yerini daha renkli bir armonik dile bırakır. Burada neredeyse bir cümle boyunca etkili bir biçimde kullanılan çekenler zinciri klarnetin gösterişli figürlerden meydana gelen icrasına karşılık bir denge sunar. Bu aynı zamanda armonik dokusu basit olsa da renkli olan birinci parçayı hazırlamak için ihtiyaç duyulan armonik temeli sağlar. (Bkz. Şekil 4.2)



Şekil 4.2 Girişin son cümlesindeki çekenler zinciri

Kadansın ardından gelen *Largo* tempodaki ve fa minör tonundaki parça üç zamanlı *Barok* danslarını andırmaktadır. Parçanın ağıtsal denilebilecek bir huzuru ve içtenlikli ezgisel bir yapısı vardır. Solo klarnetin sunduğu bu ezgi sanki en ince ayrıntısına kadar düşünülerek incelikle işlenmiştir. Piyanonun tutan seslerden meydana gelen eşliği de arzulanan bu ağırbaşlı dansın etkisini artırmaktadır (Bkz. Şekil 4.3).



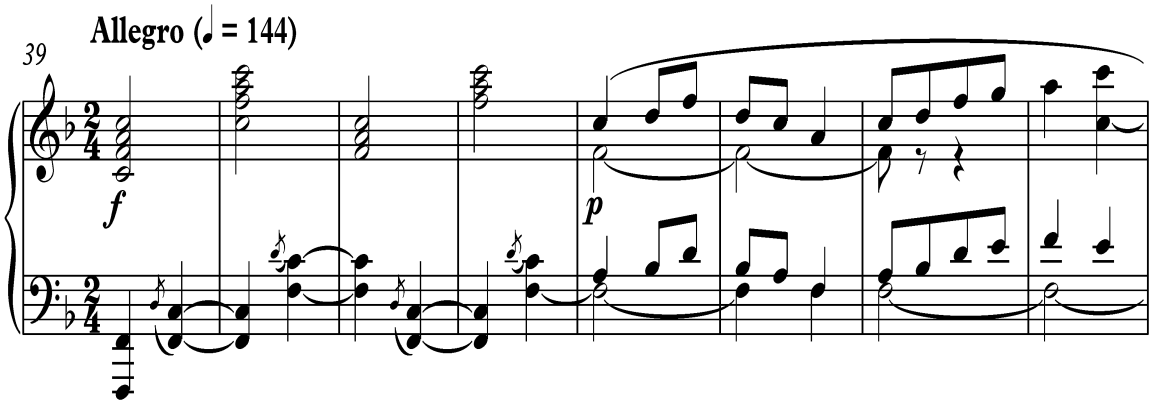
Şekil 4.3 Üç zamanlı dans karakterli birinci parça teması

Çok uzun olmayan bu birinci parçanın tamamı her biri ikişer cümleden meydana gelmiş olan iki dönemden meydana gelmektedir. Birinci *Dönem*in cümleleri eşit sayıda ölçü sayısından meydana gelmiştir. Ancak ikinci dönemi hem *figüratif* hem de *armonik* renkleri bakımından daha yenilikçi bir yapıdadır ve buna bağlı olarak da özellikle ikinci cümlesinin *kadans*ında genişleyerek sonraki parçanın (*Allegro*) ilk vuruşunda hem kendi tonunda tamamlar hem de diğerini başlatır. Bu özellikleri bakımından parçanın kendi içindeki formu Barok dans parçalarında da sıkça görülen ilkel aralıksız ikili bir biçimdir.

5.2.2. *Allegro*

Birinci parçanın hemen ardından parlak ve canlı ikinci parça başlar. Burada tempo ile birlikte parçanın modu da minör'den majöre geçmiştir. İkinci parça birincisinden çok daha uzun ve karmaşık bir yapıdadır. Bu parçanın da bir dans karakteri olsa da bunu açıkça belli etmek yerine daha çok belli özelliklerinin gelişimine ve çeşitlenmesine odaklanmış gibidir.

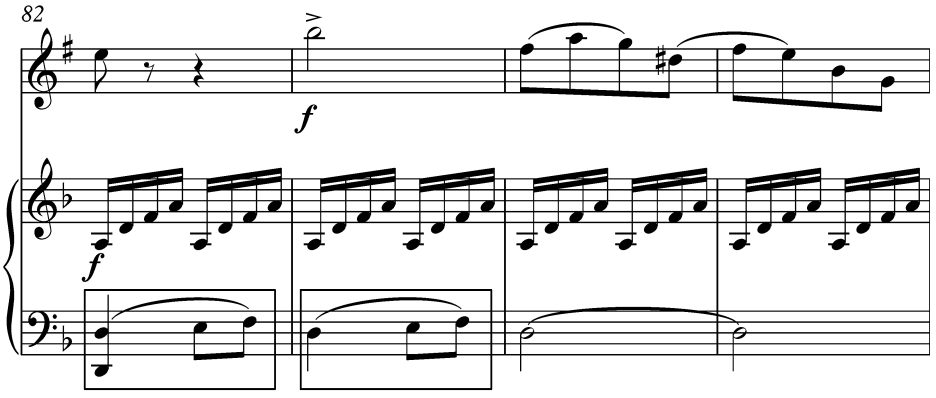
Kendi içinde aralıksız gelişmiş ikili bir biçim olan parça piyano eşliği ile başlar. Piyanonun dört ölçülük ve daha çok tonu göstermek olan kısa girişinden sonra ana teması, sağ ve sol ellerde üçlü aralıklarla çalınarak iki cümleli bir dönem içinde sergilenir. Temanın ezgisel özellikleri modal karakterli parçaları andırmaktadır ve parçanın tamamının gelişiminde önemli yer tutmaktadır (Bkz. Şekil 4.4).



Şekil 4.4 İkinci parçanın ana teması

İkinci *Dönem*'de artık ezginin sunulma sırası klarnete geçer. Burada da tema klarnet ile iki cümleli bir dönemin içinde sunulur, ancak bu kez klarnetin küçük süslemeleri de müziğe dahil edilir ve çeken tonuna yönelir.

Üçüncü *Dönem*'den itibaren müzikal gelişim anlamında hem klarnet hem piyano eşliğinde çeşitli buluşlar dikkat çekmektedir. Klarnet ana temadan farklı ancak yine de onunla ilişkili sayılabilecek temayı icra ederken piyano eşliğinde ana tema motifinden türetilmiş olan eşlik dikkat çekmektedir. Ana tema motifinden yaratılan bu eşlik bir *basso ostinato*[41] gibi sürekli sol el partisinde etkili bir biçimde kullanılır (Bkz. Şekil 4.5). Burada piyanonun sağ el partisinde kullanılan onaltılık notalardan oluşan *arpej*ler de müziğin aralıksız akışına etki etmektedir.

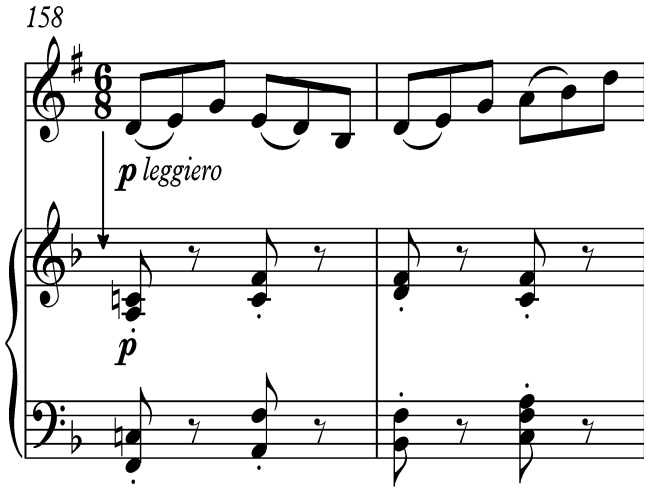


Şekil 4.5 *Ostinato*ya dönüştürülmüş ana tema motifi

[41] Bas partisinde dört veya sekiz ölçülük, takrarlanan melodik kalıp. Sir John STAİNER and W. A. BARRETT, **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO: Londra, b. 1916, s. 210

Bu *Dönem* daha sonra hiç ara vermeden III. derece (la minör) tonuna yönelerek neredeyse hiçbir değişiklik olmadan bu kez bu tondan tekrarlanır. Bu tekrardan sonra da müziğin akışına ara verilmeden ikinci parçanın ikinci bölmesi başlar. Burada en başta eserin başındaki *kadans*ta bulunan ve piyano eşliğinin *statik akor*ları eşliğindeki yapıyı andırsa da giderek gelişen ve dinamizm kazanan bir bölmedir. Ancak bu bölmede ana temanın yeni tondan bu kez hem klarnet hem piyano ile sunulmuş olması bir tür işbirliği vurgusu yapmaktadır. İki *Dönem*'den meydana gelmiş olan bu ikinci bölmenin müzikal anlamda en ilginç yeri şüphesiz onun klarnetin *trill*eri ile başlayan, daha sonra da piyano ile sürdürülen *kodetta*sıdır. Bu *kodetta* ikinci bölmeyi tamamlamasının yanı sıra sanki ana temanın sadece ritmik özelliklerinin kullanıldığı bir müzikal özet gibidir. Kesin bir ton hissi vermeyen bu *kodetta*nın sadece do♯ sesinin vurgulaması dikkat çekmekte ve *ünison* do♯ sesleri ile sona ermektedir.

Do♯ eksenli bu *kodetta* müziğin akış hızını biraz yavaşlattıktan sonra ana temanın yeninden sunumuna bağlanır. Bu son derece ilginç bir yeniden sunumdur çünkü bu kez esasında 2/4'lük olan tema 6/8'lik bir karakterden sunulur. Esasında bu yeni tartımın sadece klarnet partisine yazıldığı göz önüne alınırsa bu pasajın sekizlik üçlemelerle de yazılabileceği yorumuna sebep olmaktadır (Bkz. Şekil 4.6). Ana temanın iki cümleli kısa ve özet sunumundan sonra eseri tamamlayacak olan gösterişli *koda* başlar.



Şekil 4.6 Tartımı değiştirilmiş dans karakterli ana tema

Üç cümleden meydana gelmiş olan *koda armonik* kuruluşu ve doğaçlama karakterli yapısından dolayı giriş *kadans*ına benzer. Ancak bu kez ezgi *arpej*ler yerine klarnetin gösterişli ve teknik ustalık gerektiren dizileri temelindedir. Bu bakımdan büyük bir *kadans*a da benzetilebilir. Piyano eşliğinde, özellikle ikinci ve üçüncü cümlelerde bu kez akorlar temelindeki tema çeken – eksen bağlantısını vurgulayarak gösterişli ikinci parçanın etkili bir sona ulaşmasını sağlar.

6. SONUÇ

‘’Milattan 2700 yıl kadar önce Mısır’da zummara (bazen memet olarak da adlandırılan) adında, klarnetin atası olabilecek tek kamışlı, ama çift kamışlı antik yunan çalgısı aulos gibi iki üfleme kanalı olan bir çalgı icat edildi.’’[42] Klarnet’in tarihçesi 1690 yılında bir flüt yapımcısı olan Johann Cristoph Denner (1655–1707) tarafından icat edilmesi ile başlar. Zengin pes sesleri, parlak tiz sesleri ve üç buçuk oktavı aşan geniş rejisteri ile zaman içinde bestecilerin çekiciliğine karşı koyamadıkları bir çalgı olmuştur. İki perdeli ilk halinden günümüze kadar *Gelişme*’sinde, kuşkusuz teknik sınırları zorlayan eserler büyük katkı sağlar.

Klarnet repertuvarı’nın en önemli eserleri Johannes Brahms’ın (1833 – 1897) *Klarnet ve Piyano için iki Sonat*’ı, Robert Schumann’ın (1810 – 1856) *Klarnet ve Piyano için Fantasiestucke*, Claude Debussy’nin (1862 – 1918) Première Rhapsodie, İgor Stravinski’nin (1882 – 1971) *Solo Klarnet için Üç Parçası*, Wolfgang Amadeus Mozart’ın (1756 – 1791) *Klarnet Konçertosu*, Carl Maria von Weber’in (1786 – 1826) iki *Klarnet Konçertosu* ve *Konçertinosu*, Aaron Copland’ın (1900 – 1990) *Klarnet Konçertosu*, Carl Nielsen’in (1865 – 1931) *Klarnet Konçertosu*, Jean Françaix’nin (1912 – 1997) *Klarnet Konçertosu* gibi çok çalınan eserlerdir.

Bu eser metninde yer alan Bohuslav Martinu’nun *Klarnet ve Piyano için Sonatini*, Francis Poulenc’in *Klarnet ve Piyano için Sonatı*, Ernest Chausson’un *Klarnet ve Piyano için Andante et Allegro’su* ve Henri Rabaud‘un *Klarnet ve Piyano için Solo de Concours*’u da klarnet repertuvarının önemli eserlerindendir ve klarnet öğrencilerinin teknik ve müzikal gelişiminde büyük öneme sahiptir.

Bohuslav Martinu Çek halk müziğinde de çok kullanılan klarnete, opera, bale ve senfonik eserlerin yanında oda müziği eserlerinde de önem verir. 20. yüzyılın başlarında, klarnet, fagot, trompet, keman, viyolonsel ve piyano için 4

[42] Curt Sachs, **The History of Musical İnstruments**, W.W.Norton Company Inc.Publishers: ABD, b. 1940, s. 92

bölümlü *La Revue de Cusine* süiti eseriyle dönemin cazına da özgü bir ritm ortaya çıkartır ve farklı müziklerin arasındaki bağı güçlendiren önemli bir oda müziği eseri olarak dikkat çeker. Piyano ve üflemeli beşli için *Mi ♭ Majör Sextet* adlı 5 bölümlü eseri oda müziği repertuvarının en önemli eserlerinden biridir. Besteci, obua, klarnet, fagot, trompet, 2 keman ve piyano için 6 bölümlü *Les Rondes* eserininde halk müziğinin melodik, armonik ve ritmik unsurlarını kapsamlı ve ustaca kullanır. Klarnet repertuvarı için en önemli eseri *Klarnet ve Piyano için Sonatin*'idir. Bu eserle Martinu klarnetin teknik sınırlarını çok iyi bildiğini gösterir. *Trill* ve *arpejleri* ustaca kullanması esere ayrı bir heyecan ve kıvraklık katar. Polimetrik ritmleri ve politonal pasajları sıkça kullanması klarnet ve piyano'nun birlikteliğini daha zor hale getirir. Lisans ve Yüksek Lisans öğrencilerinin piyano eşlikli icralarının gelişiminde yararlanabilecekleri en önemli eserlerdendir. Martinu, bu eserinde klarnetin teknik sınırlarını zorlayarak, bu çalgının gelişiminde önemli rol oynar.

Francis Poulenc klarnetle birlikte tüm üflemeli çalgıları oldukça fazla kullanan bir bestecidir. *Rhapsodie Negre* adlı ilk eserini bariton, yaylı dörtlü, piyano, flüt ve klarnet için yazar. Solo iki klarnet için yazdığı ve hem si♭ hem de la klarneti kullandığı *İki Klarnet için Sonat*'ı konservatuvarlarda sıkça çalınır. Klarnet ve Piyano için Sonatı klarnet repertuvarının en önemli eserlerinden biridir. Poulenc bu eserde klarnetin tüm rejisterlerini ustaca kullanarak icracıyı oldukça zorlar. İkinci bölümdeki nüans kontrastlarını iyi çalabilmek ustalık ister. Hızlı bölümlerdeki teknik pasajlar ve tiz seslerdeki entonasyon kontrolü teknik gelişim için çok önemlidir. Piyano ve üflemeli beşli için yazdığı *Sextet* oda müziği repertuvarının en önemli, icrası zor olan eserlerinden biridir. Besteci bu eserde bütün enstrümanların teknik sınırlarını oldukça fazla zorlar ve enstrümanların gelişiminde katkıda bulunur.

Ernest Chausson'un klarnet için yazdığı tek eser olan *Andante et Allegro'*da besteci bu çalgının gelişiminde etkili olur. Klarnetin reçitatif benzeri kadansı ile öğrencilerin müzikal olarak gelişmelerini sağlar. Kadans kısmından sonra gelen arya, bağlı çalabilme becerisini geliştirebilen ve nefes kontrolü açısından oldukça faydalıdır. *Allegro* bölümü, bestecinin klarnetin teknik becerilerinin daha üst düzeyde kullanıldığı bir müzik sunar. Zorluğundan dolayı

yeterince çalınmasa da klarnet repertuvarının önemli eserlerindendir. Bu eser incelenerek, ileride kaynak olarak kullanılması amaçlanmıştır.

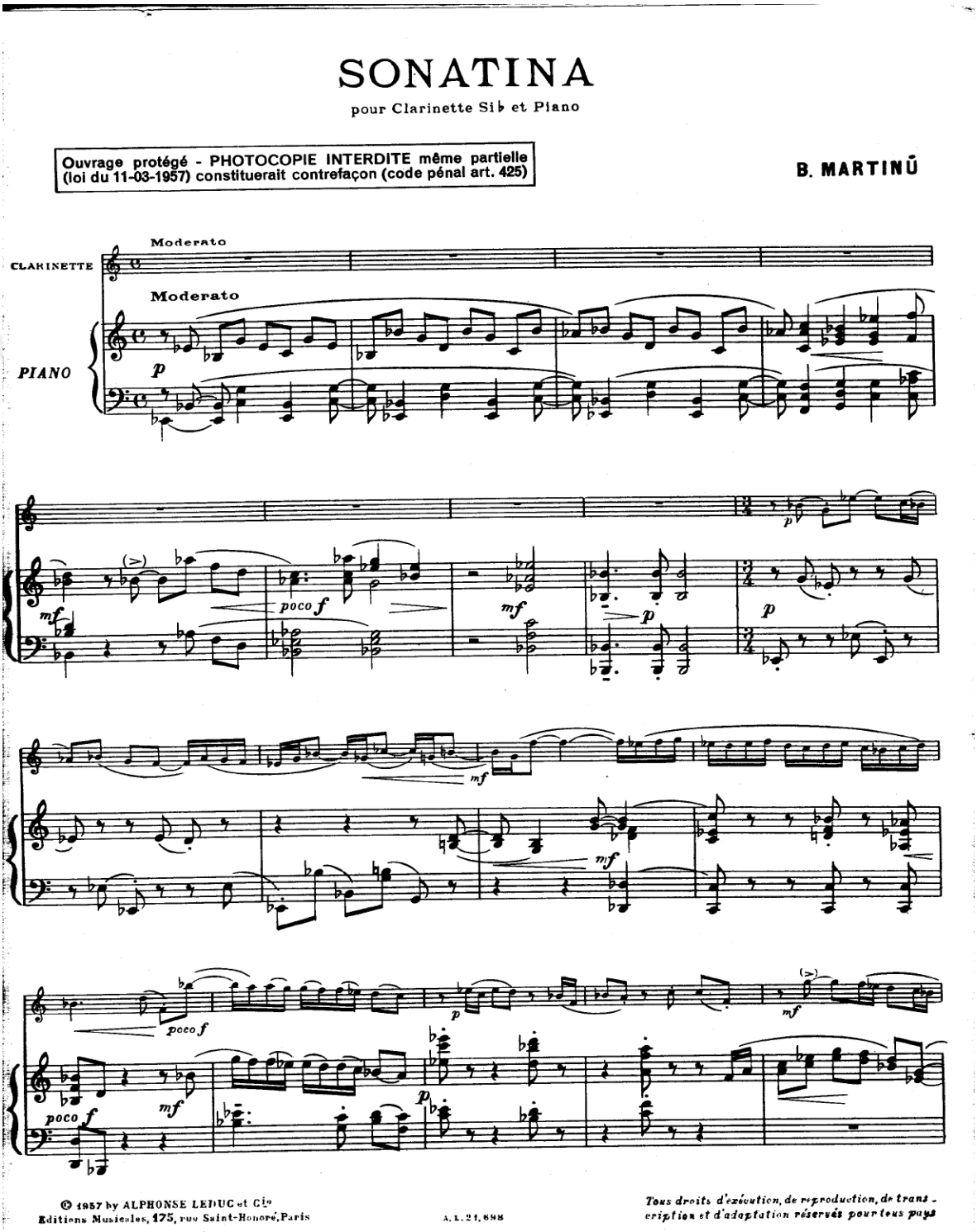
Henri Rabaud' nun klarnet için yazdığı tek eser olmasına rağmen *Solo de Concours* klarnet repertuvarının değişmez eserlerinden biridir. Paris Konservatuvar'ında klarnet profesörü olan Charles Paul Turban için yazılan *Solo de Concours,* adından da anlaşılabileceği gibi bir yarışma parçasıdır. Her seviyede klarnet sanatçısının icra ettiği bir eserdir. Eserin başında yer alan klarnet *kadans*ı özellikle klarnet öğrencilerinin müzikal yaratıcılıklarını geliştirebilen, oldukça öğretici bir bölümdür. *Kadans*'tan sonra gelen *Largo* bölüm, *p* ve *pp gibi* ses kontrolünün zor olduğu *nüanslar*la çalgıya hakimiyeti arttırır. Gösterişli *Allegro bölümü,* klarnetin tüm teknik becerilerini ortaya koyar.

Bu eser metninde Bohuslav Martinu, Francis Poulenc, Ernest Chausson, Henri Rabaud ve bu bestecilere ait eserler incelenerek müzik tarihindeki ve klarnet repertuvarındaki önemine değinilmiştir.

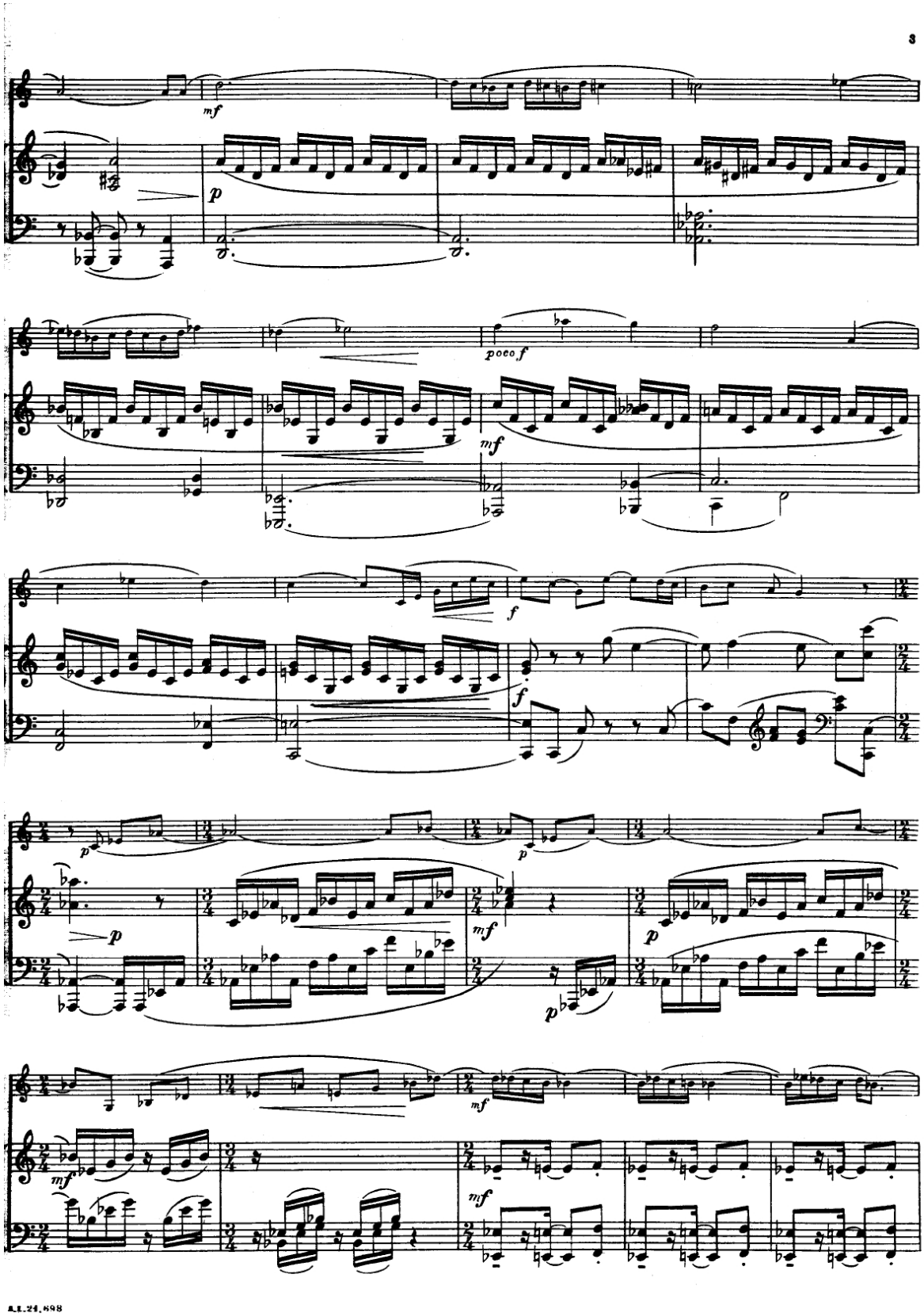
Bu eser metninde, eserlerin yapısal incelemesi ile kaynak olması amaçlanmıştır.

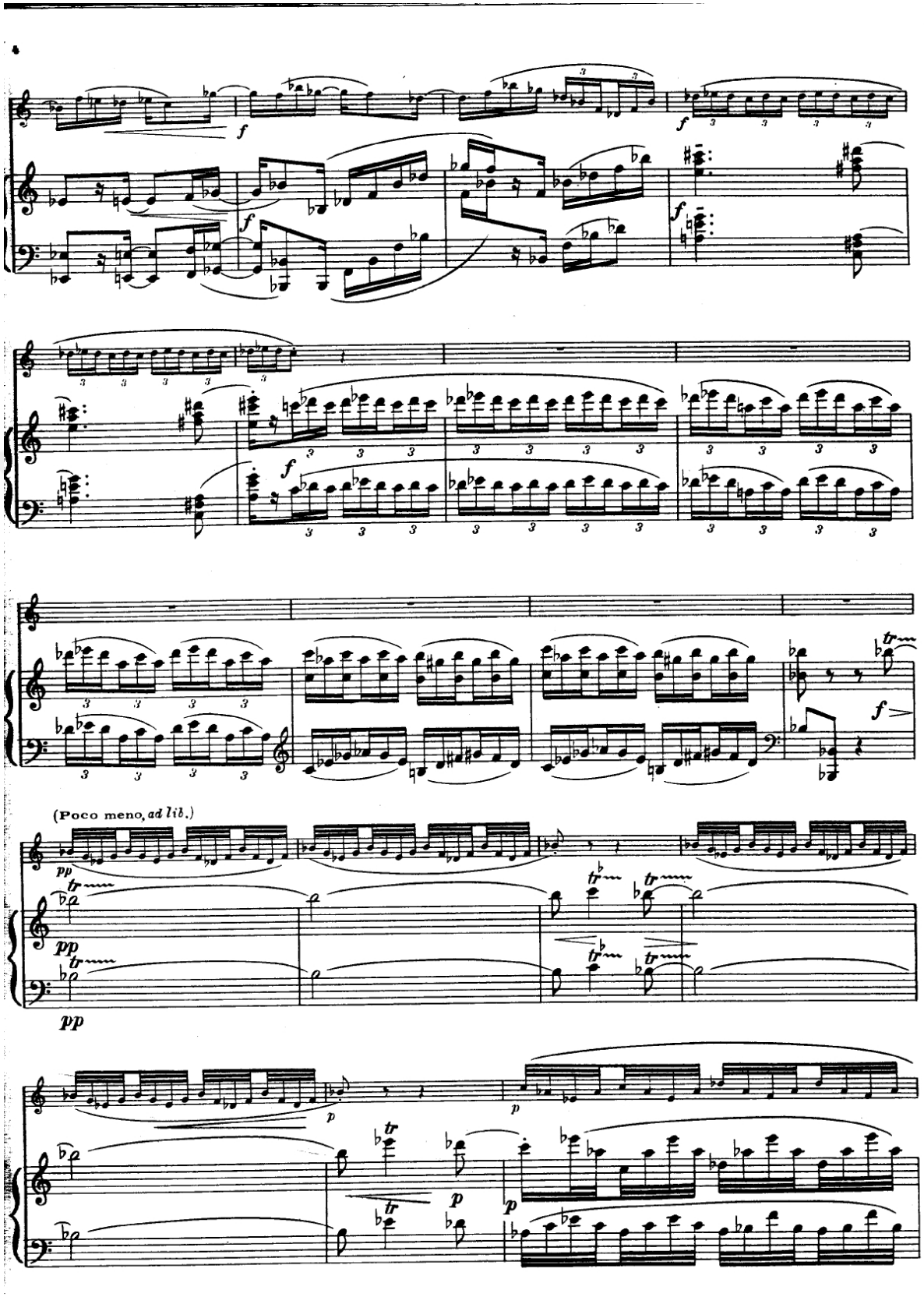
7. EKLER

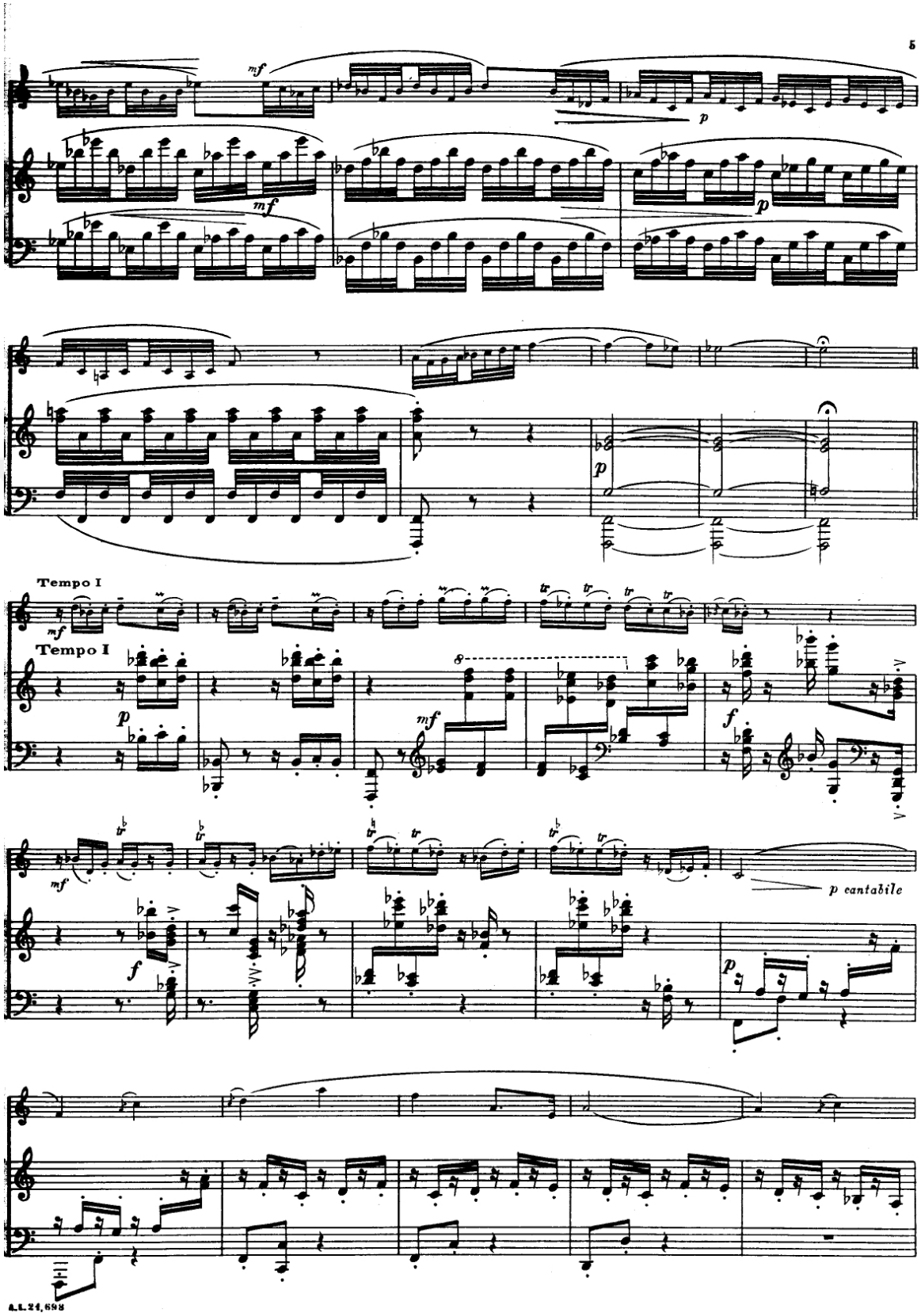
7.1. Buhuslav Martinu, *Klarnet ve Piyano için Sonatin*

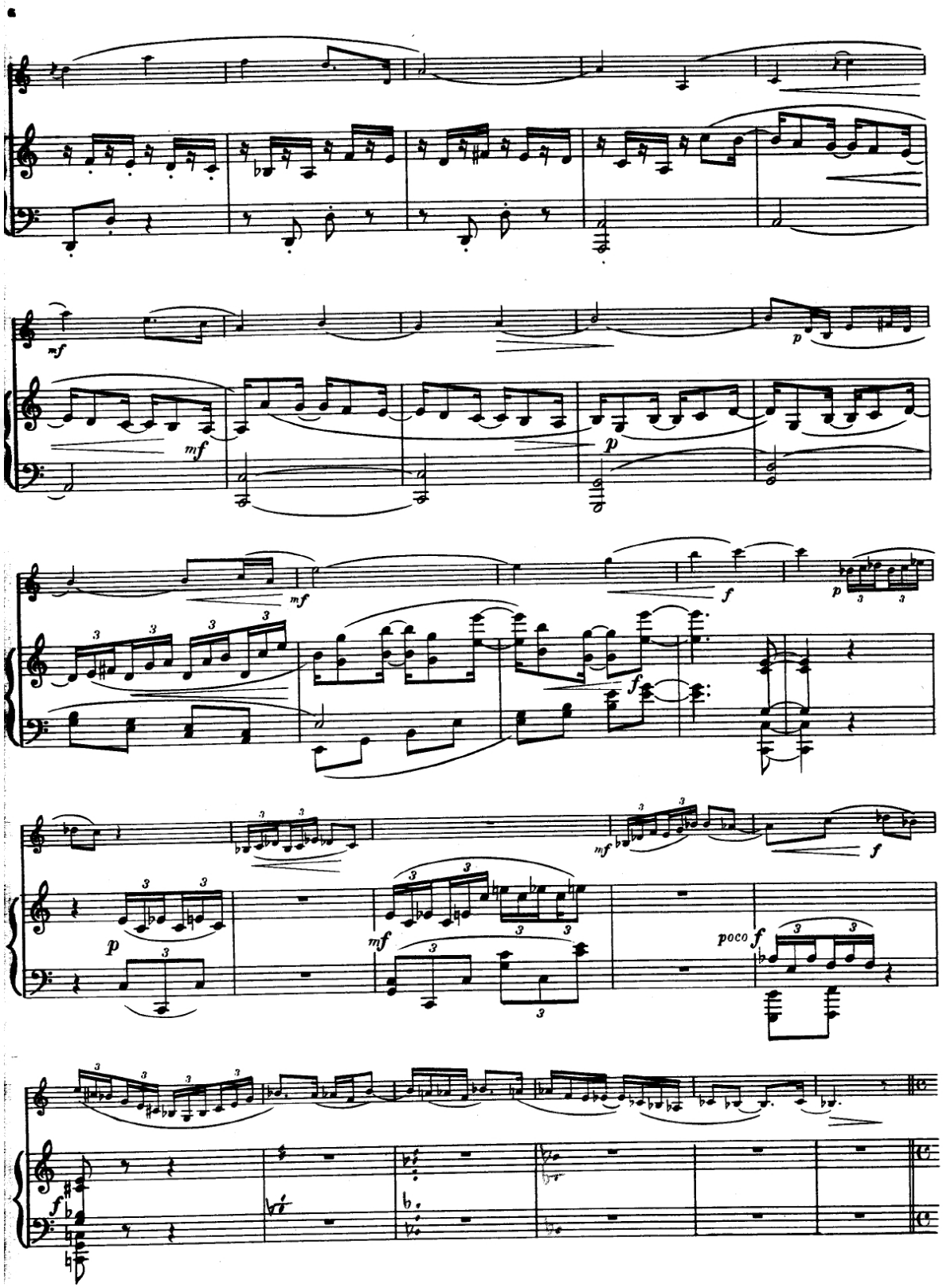

SONATINA
pour Clarinette Si♭ et Piano
Ouvrage protégé - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle (loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)
B. MARTINŮ

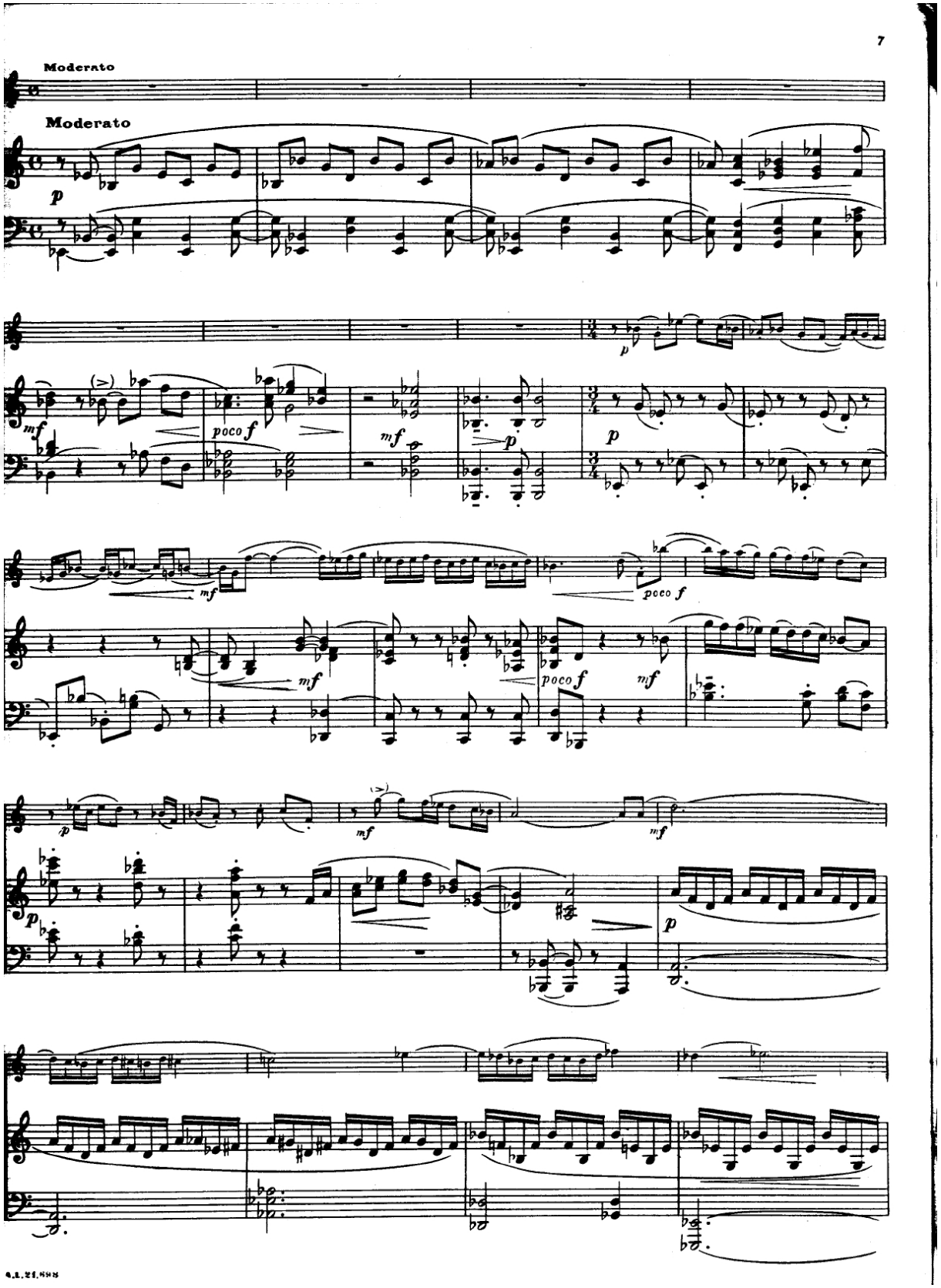
© 1957 by ALPHONSE LEDUC et Cie
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré, Paris
A. L. 21,698
Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays

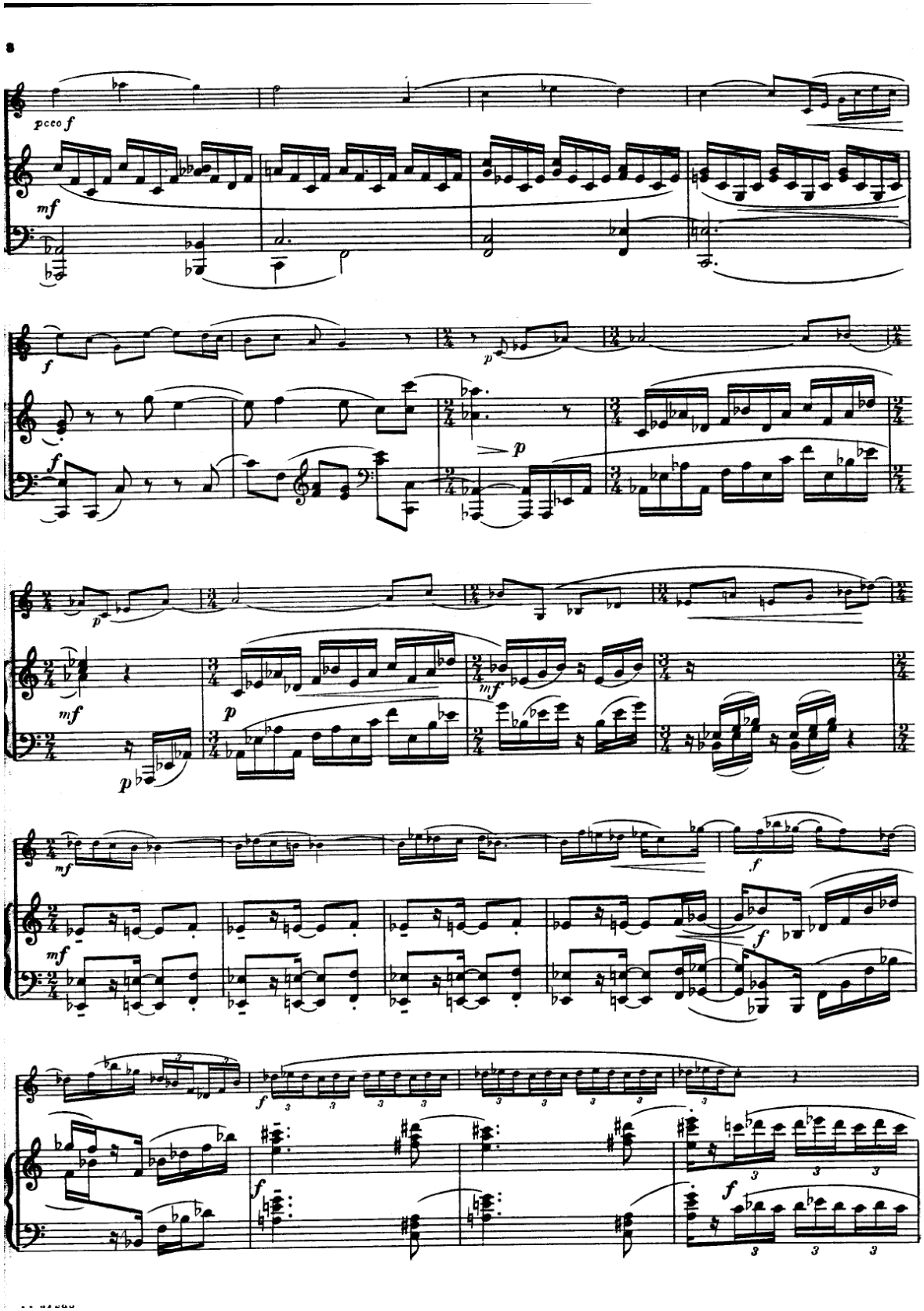

3
mf
p
poco f
mf
f
f
p
p
p
mf
p
p
mf
mf
mf

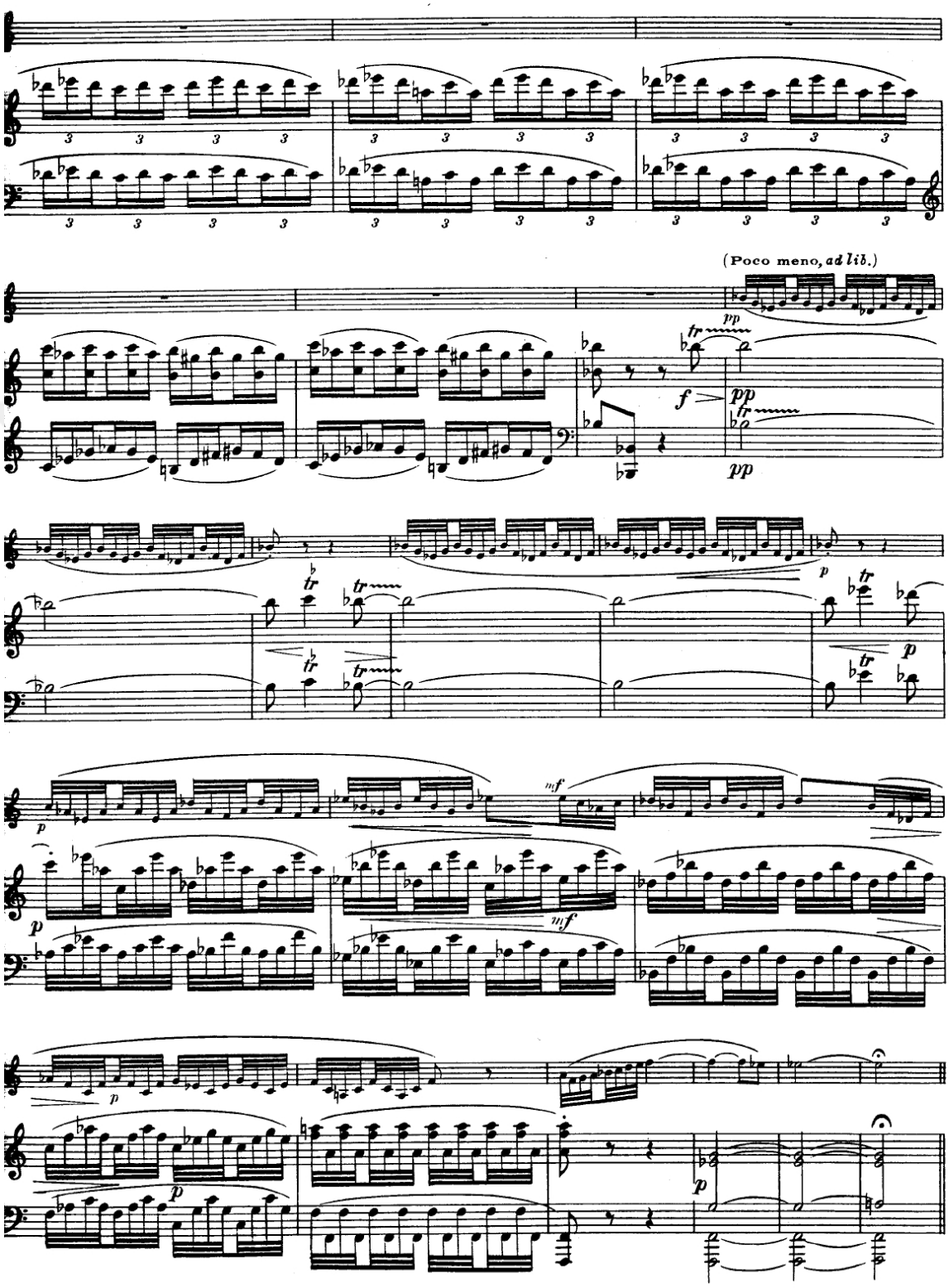

(Poco meno, ad lib.)

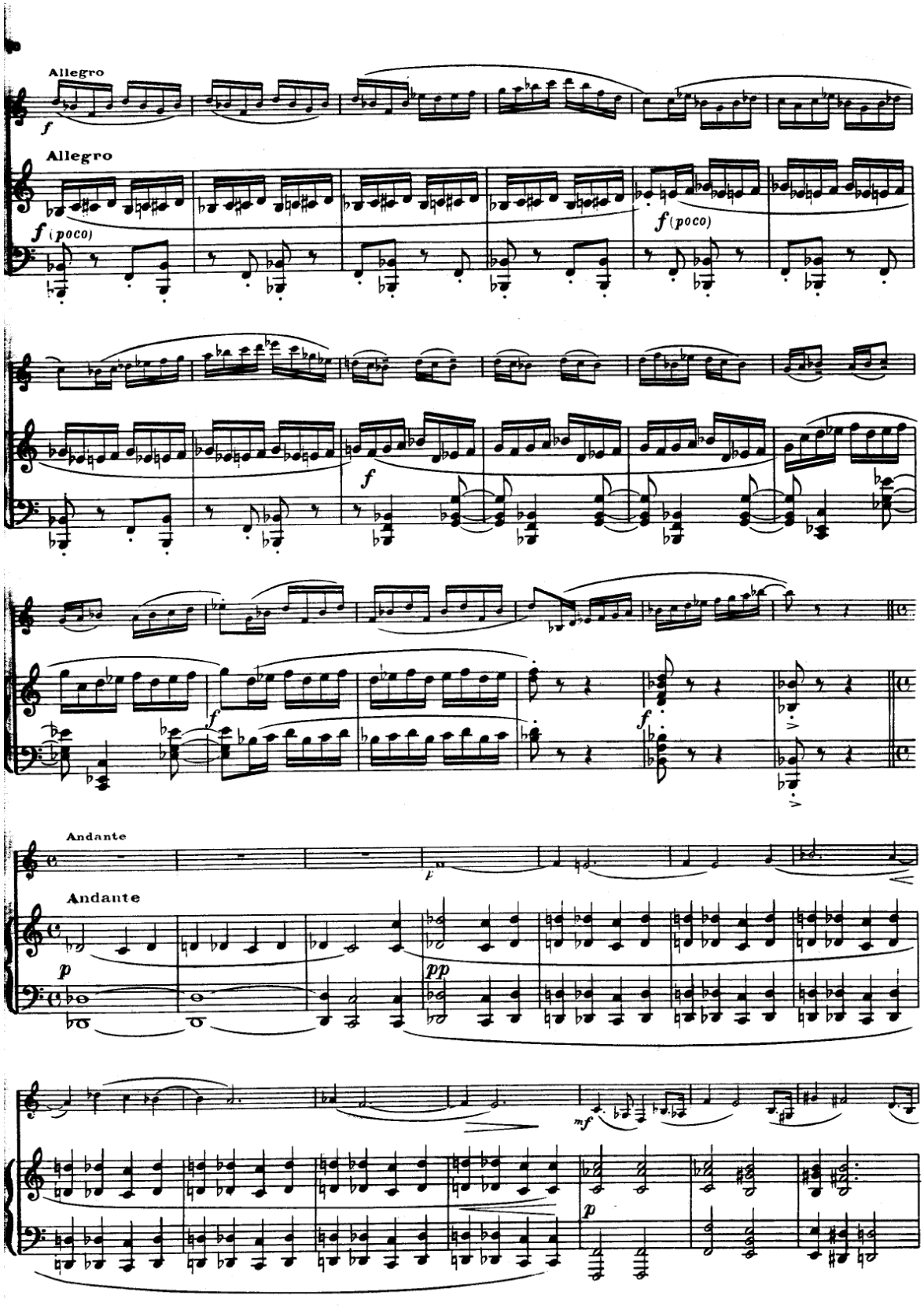

5
mf
p
mf
p
Tempo I
mf
Tempo I
p
mf
f
mf
p cantabile
f
p
A.L. 24,698

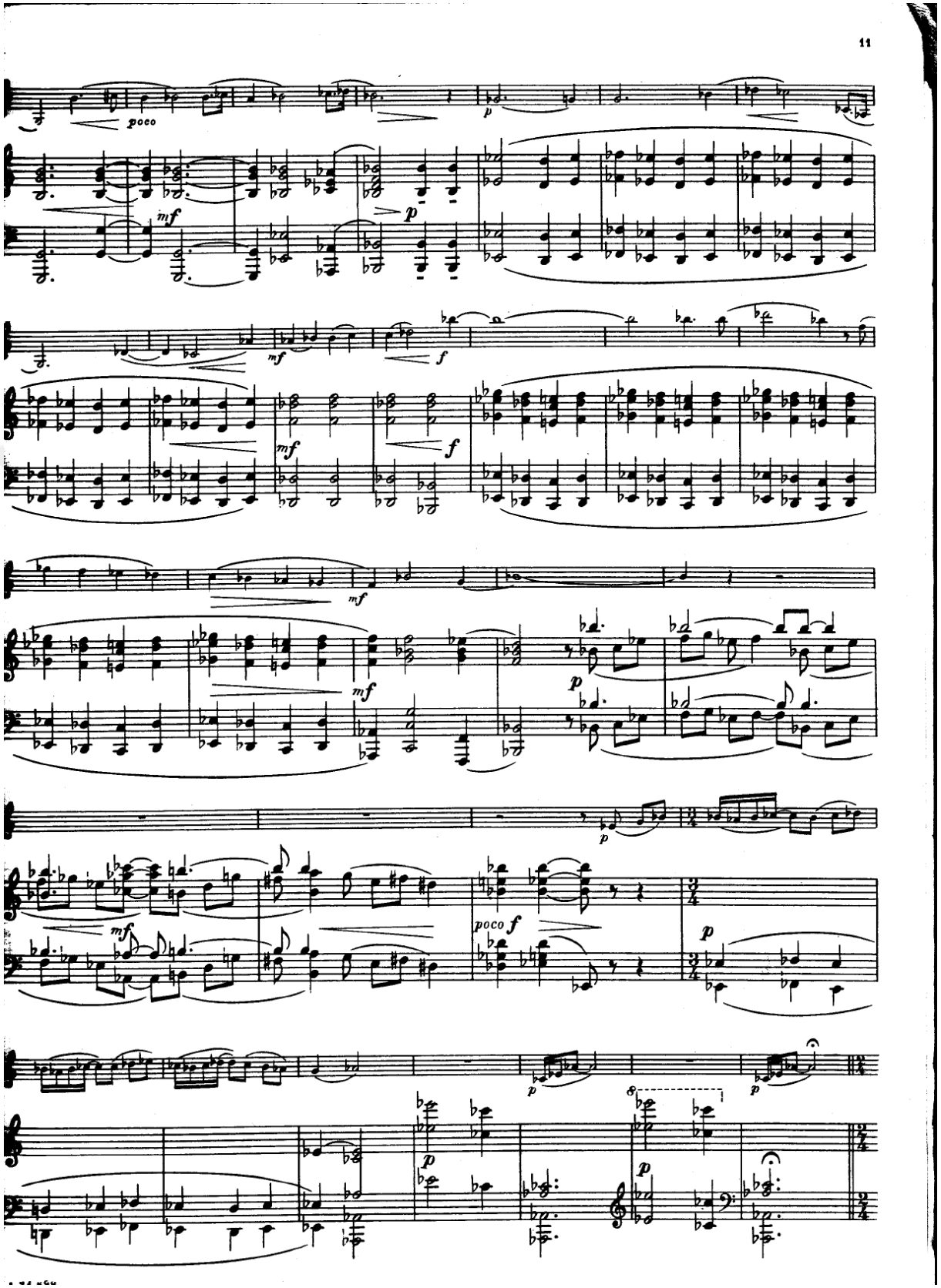

mf
p
mf
p
mf
f
p
f
p
mf
f
mf
poco f
f

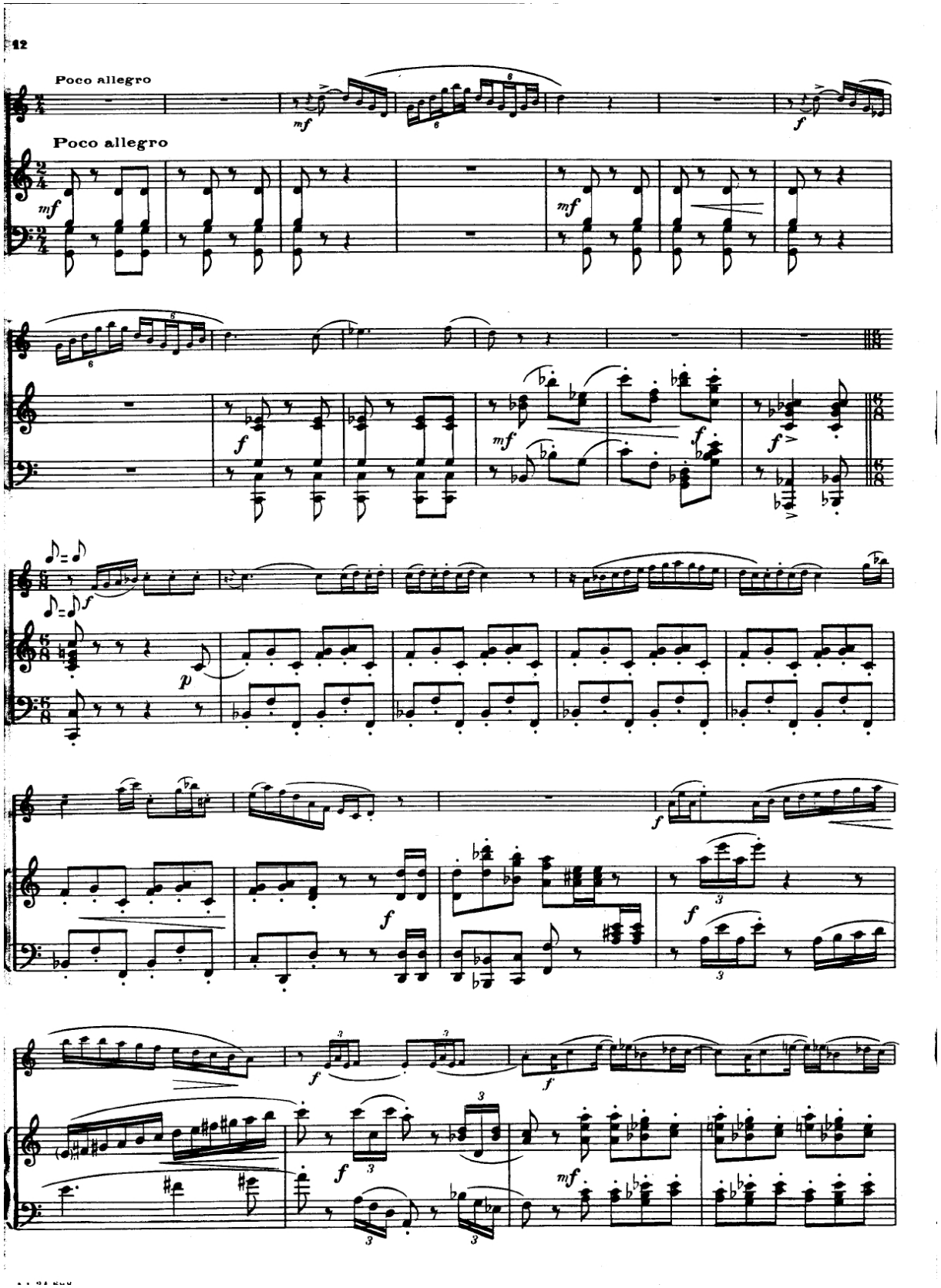

7
Moderato
Moderato
p
mf
poco f
mf
p
mf
poco f
mf
poco f
mf
p
mf
mf
p
p

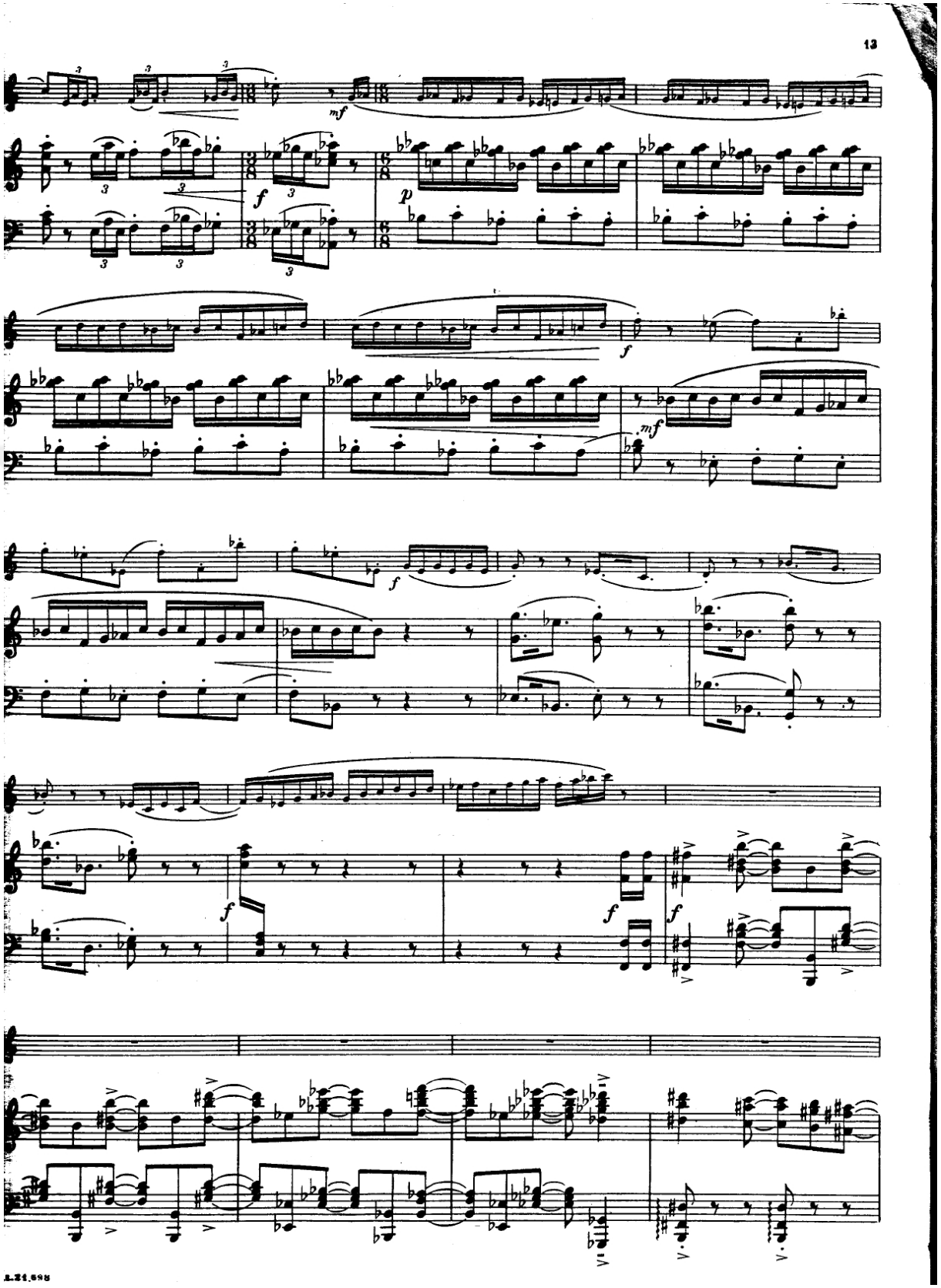

8
pcco f
mf
f
p
mf
p
mf
mf
f
mf
f
f
f
f

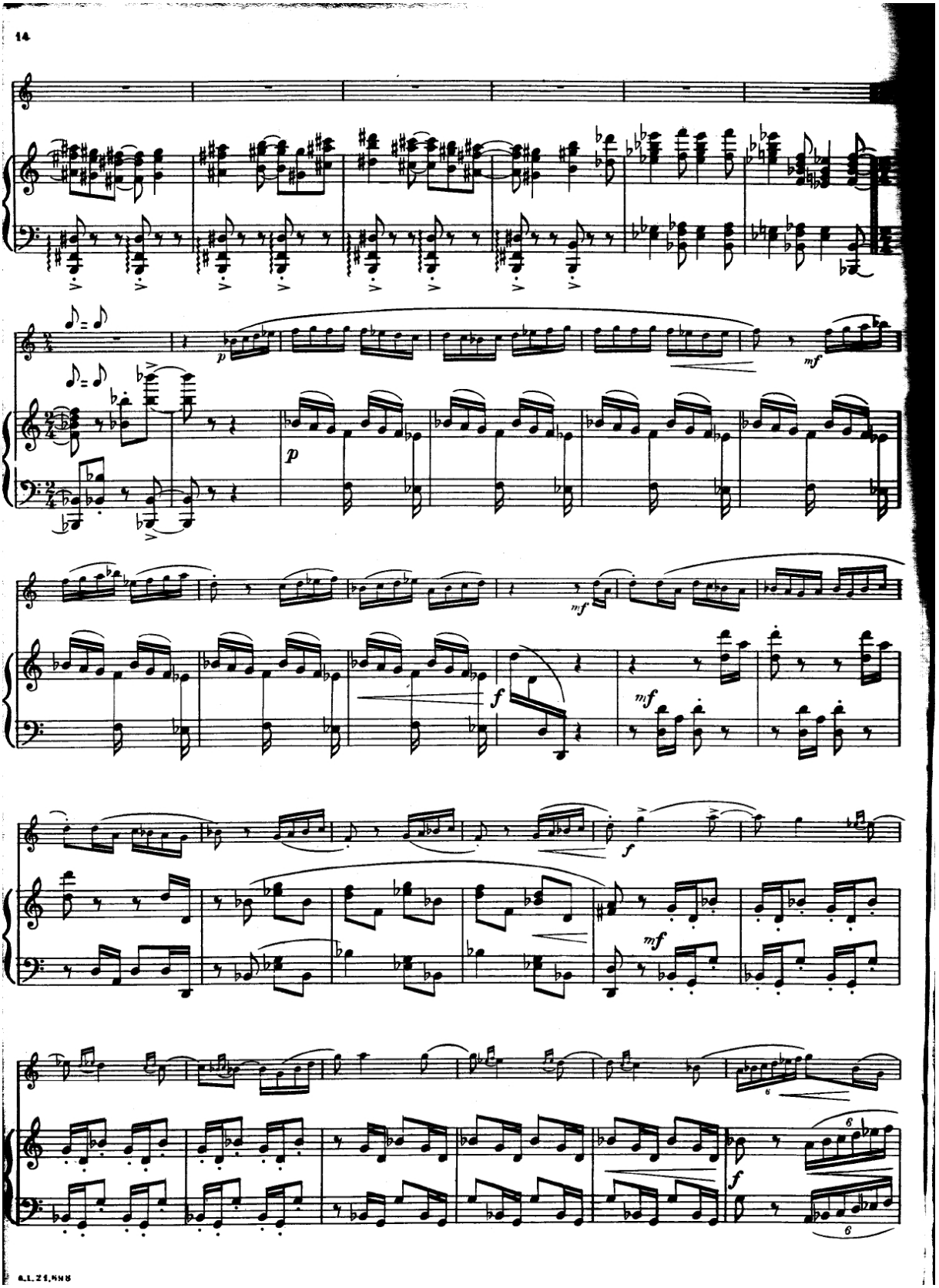

(Poco meno, ad lib.)

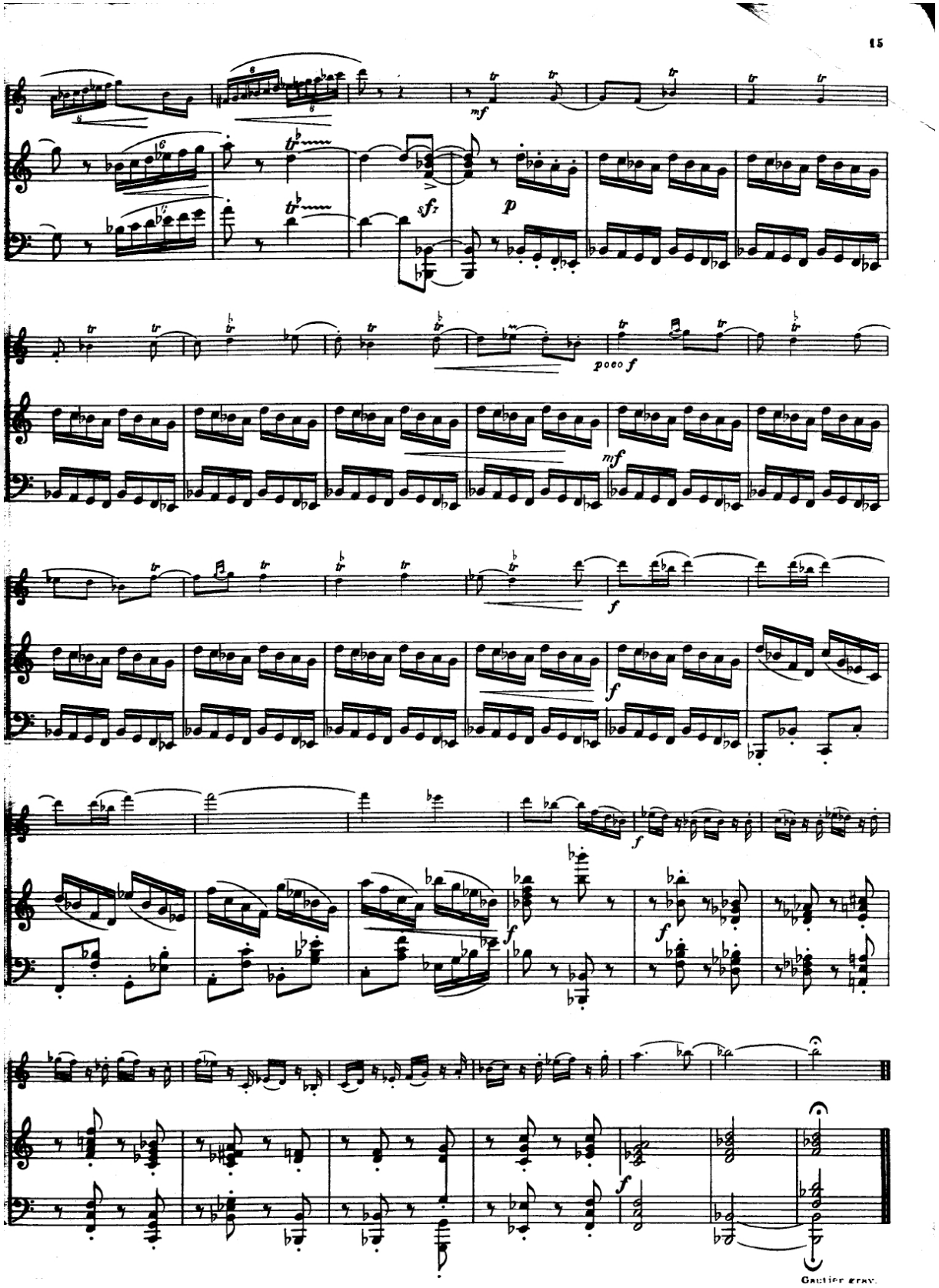

Allegro
Allegro
Andante
Andante


11
poco
mf
p
mf
f
mf
f
mf
mf
p
p
mf
poco f
p
p
p
p


12
Poco allegro
Poco allegro


13
mf
f
p
f
mf
f
f
f
f


14
p
mf
f
6
A.L.21,698


15
mf
sf
p
poco f
mf
f
f
f
f
f
f
Gautier gray.

7.2. Francis Poulenc, *Klarnet ve Piyano için Sonat*

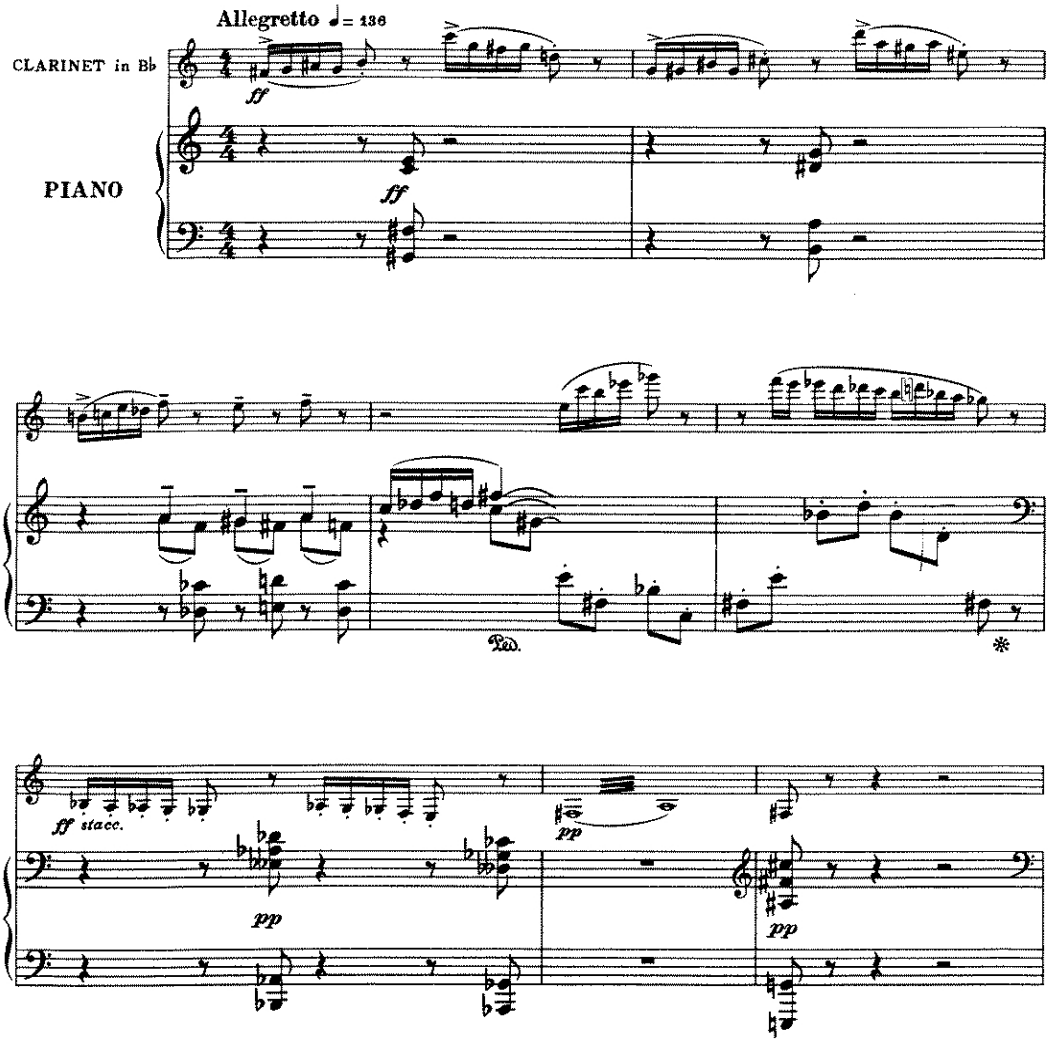
SONATA

for Clarinet in B♭ and Piano

Duration 13 mins.

FRANCIS POULENC
(1962)

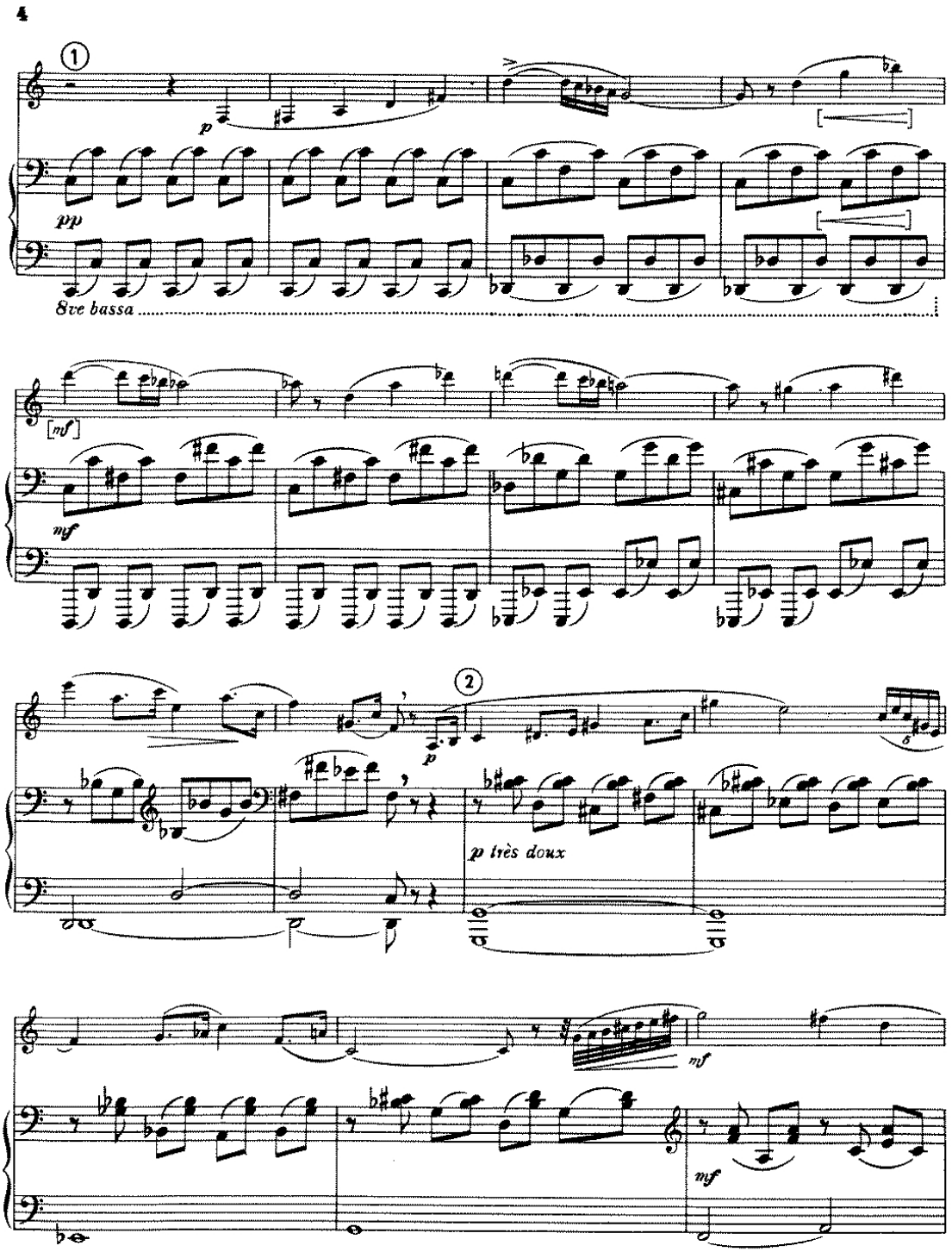
I. ALLEGRO TRISTAMENTE

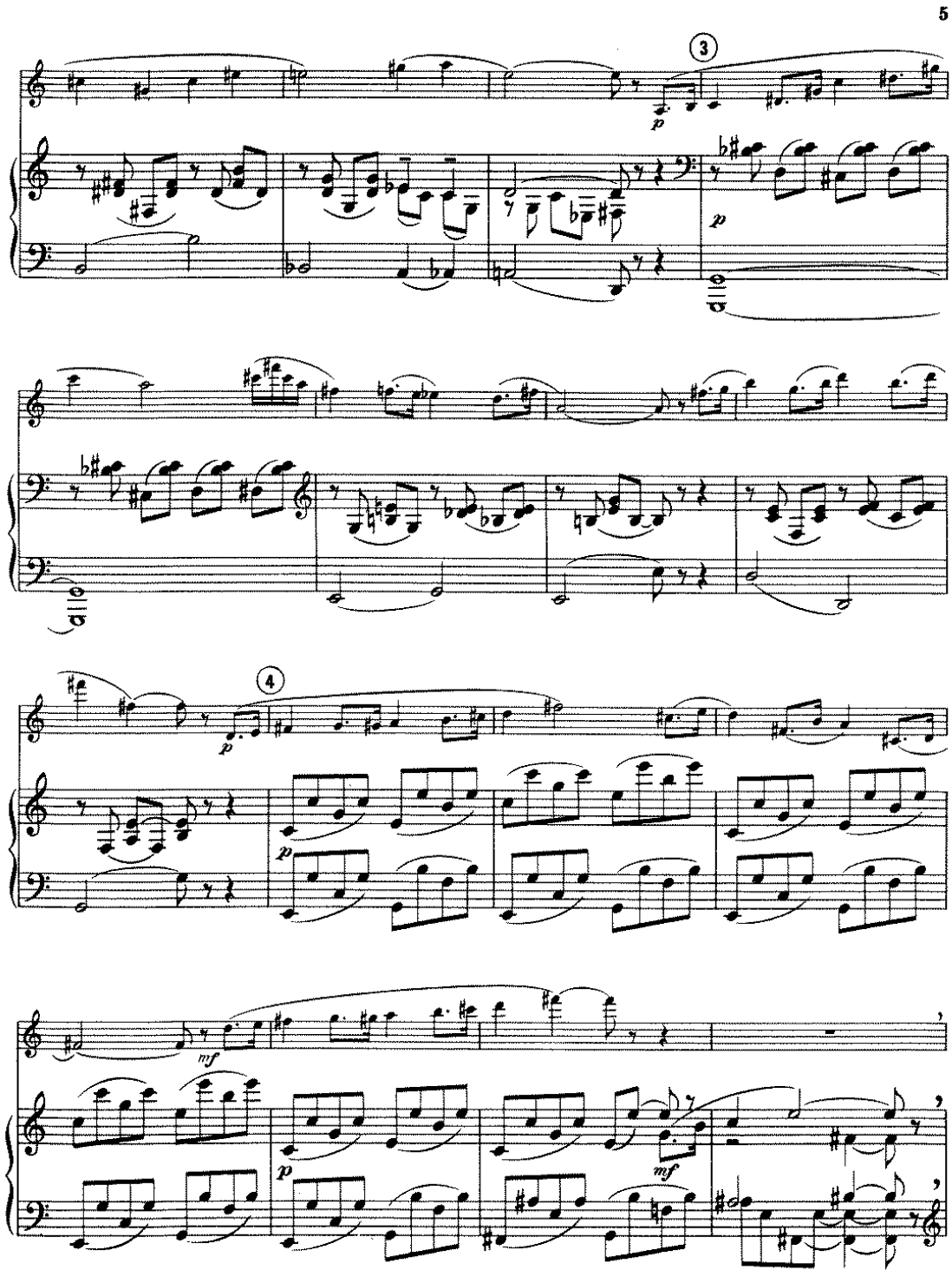


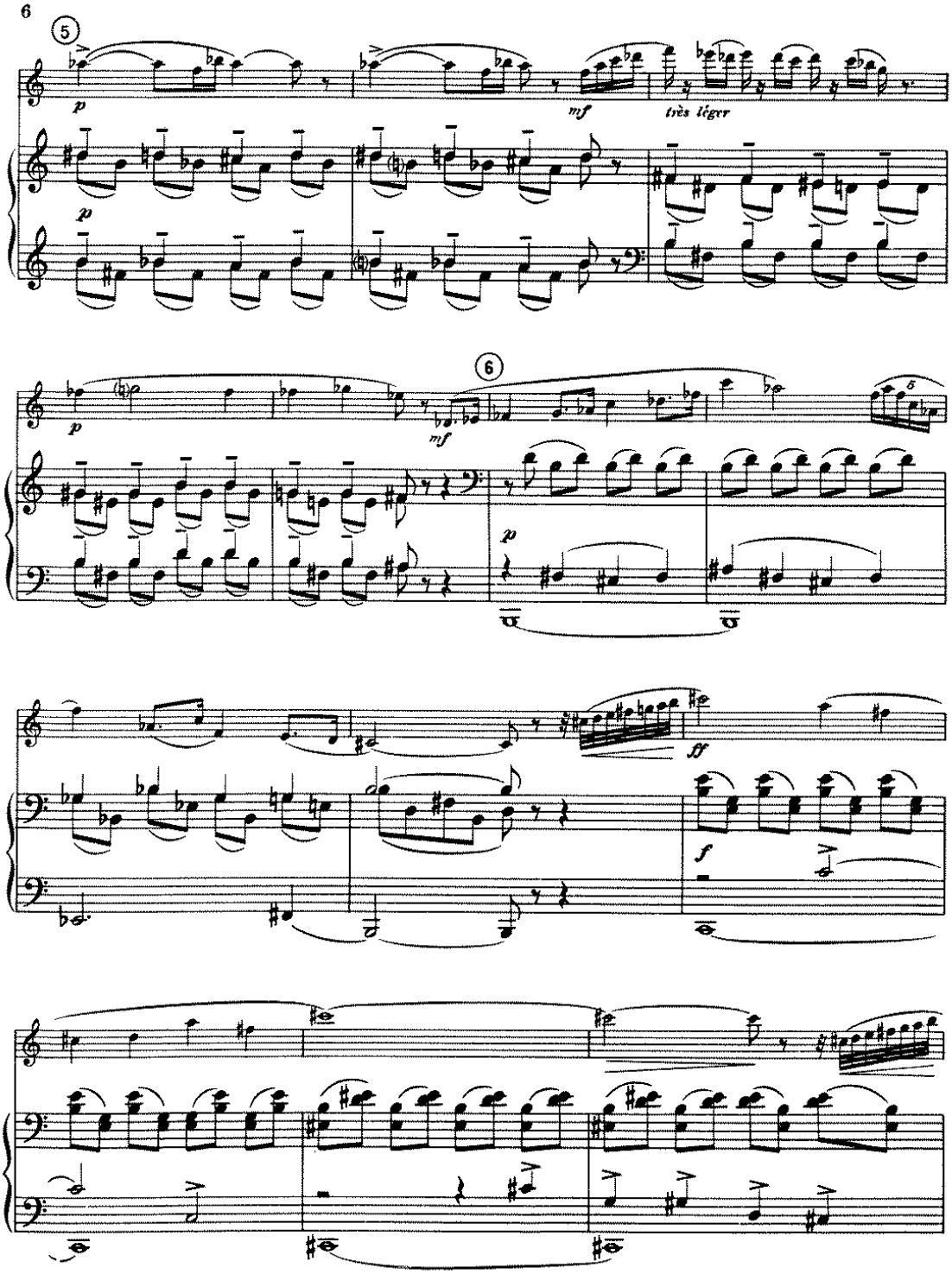
© Copyright for all Countries 1963
J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd.

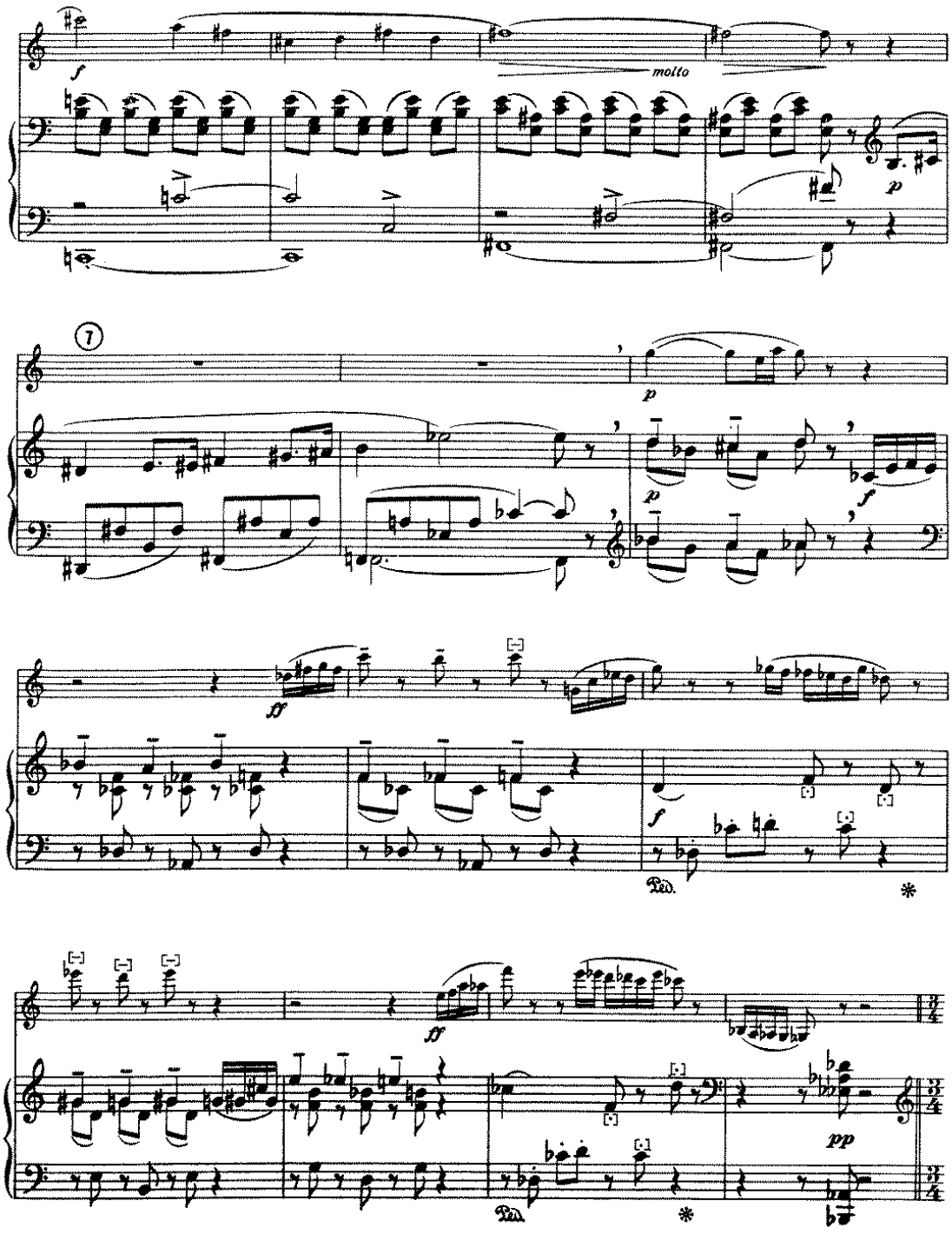
J.W.C. 1618

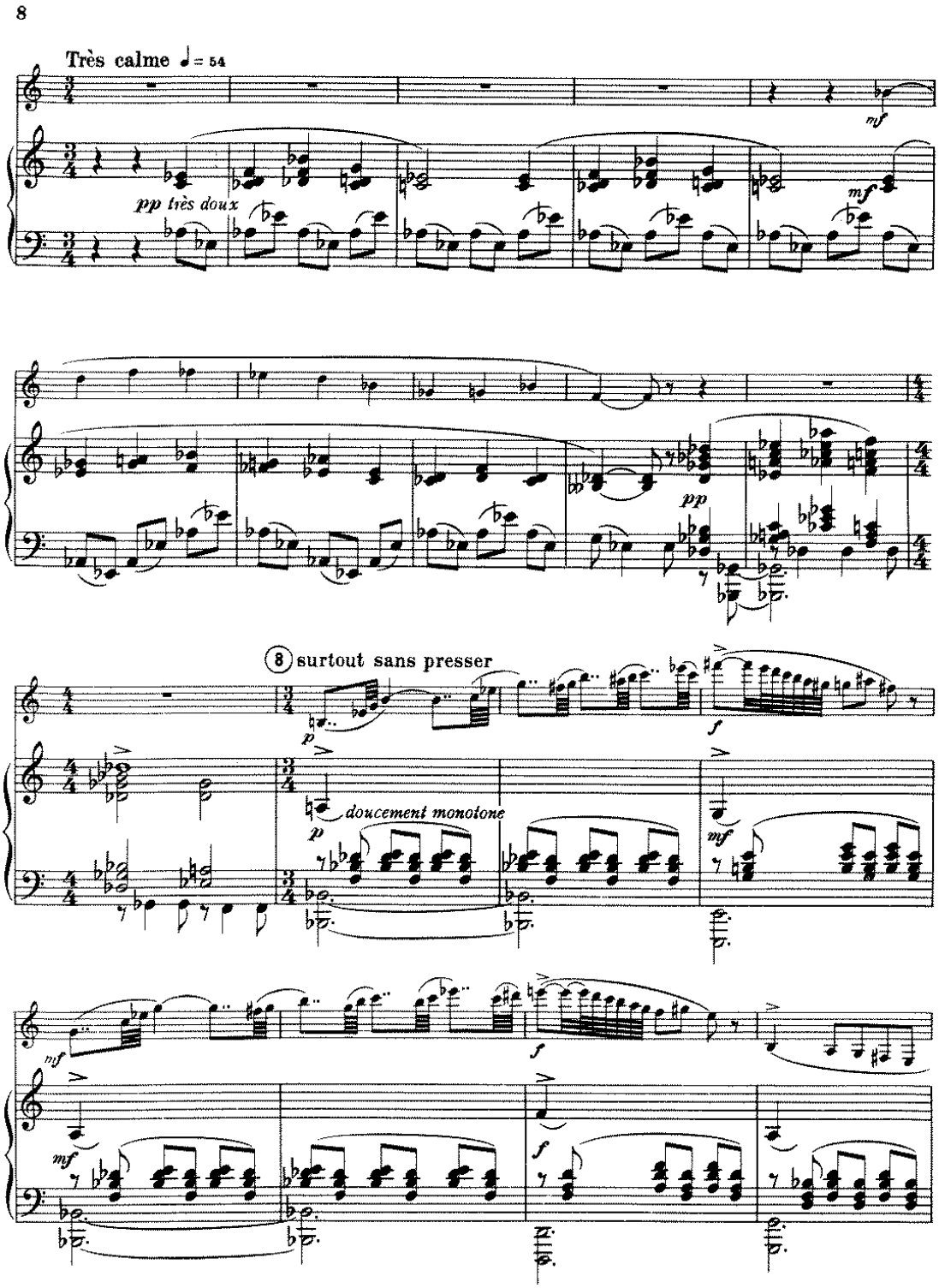
All rights reserved
MADE IN ENGLAND

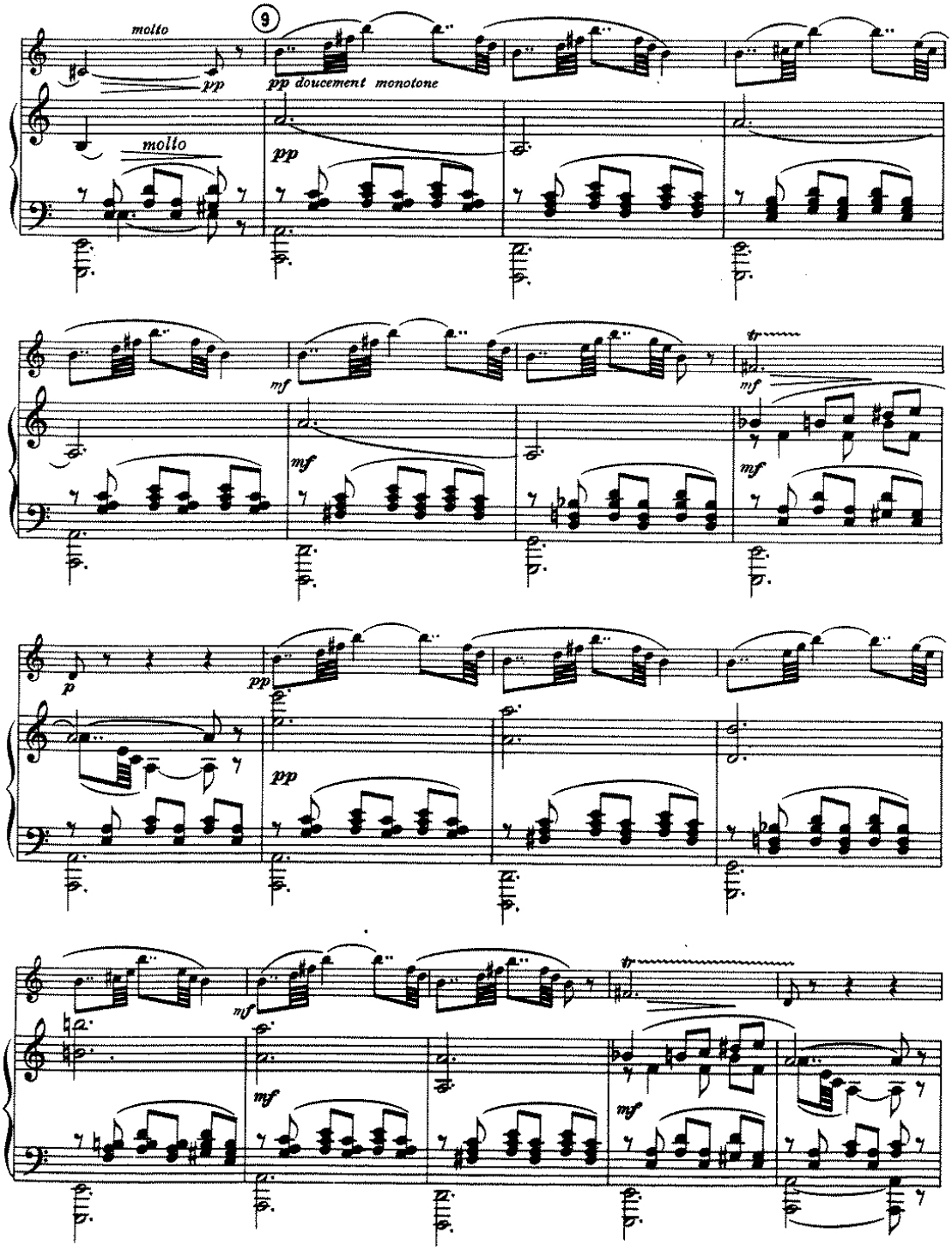

4
①
p
pp
8ve bassa
[mf]
mf
②
p
p très doux
mf
mf

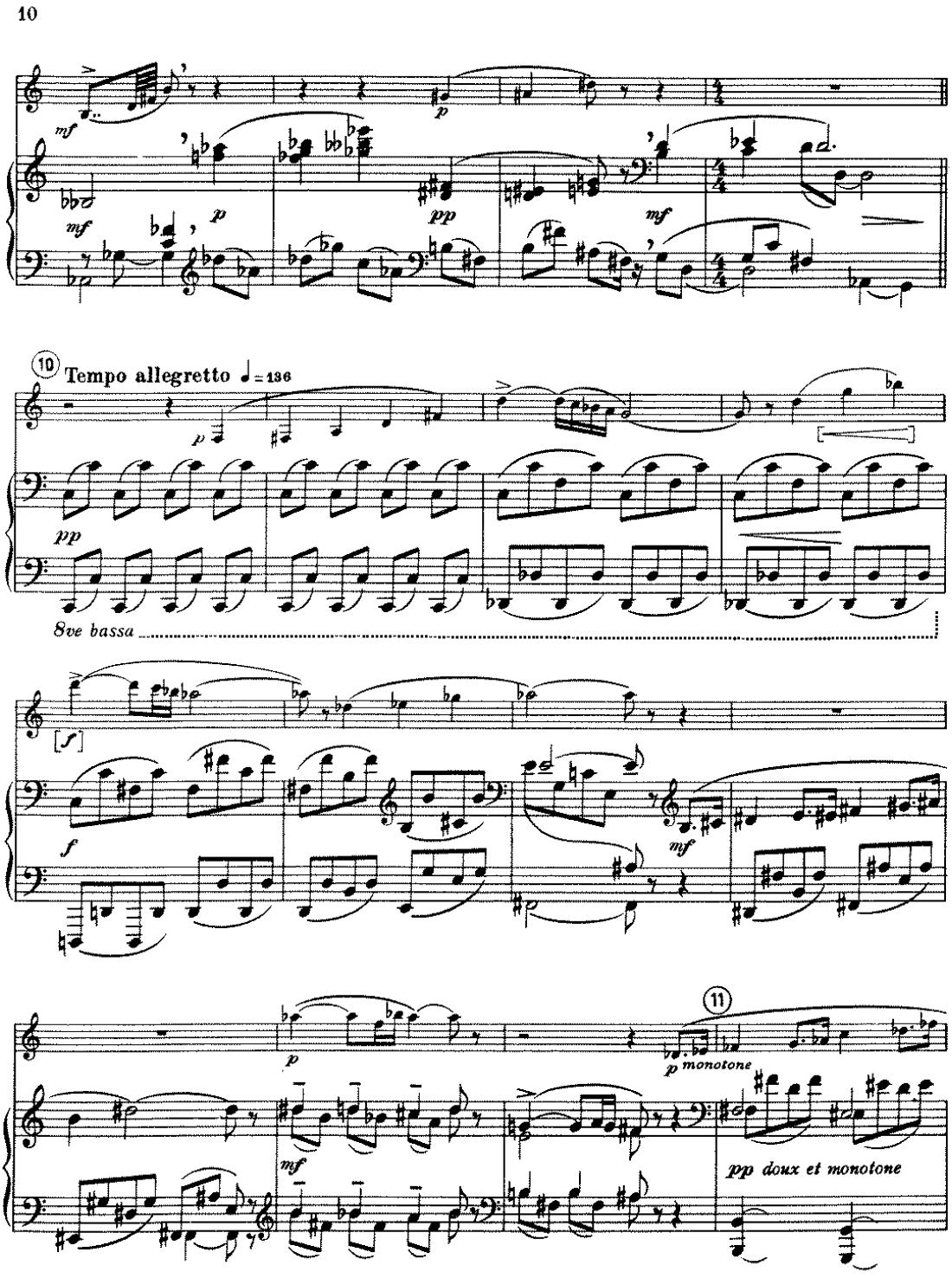

5
3
p
p
4
p
mf
p
mf

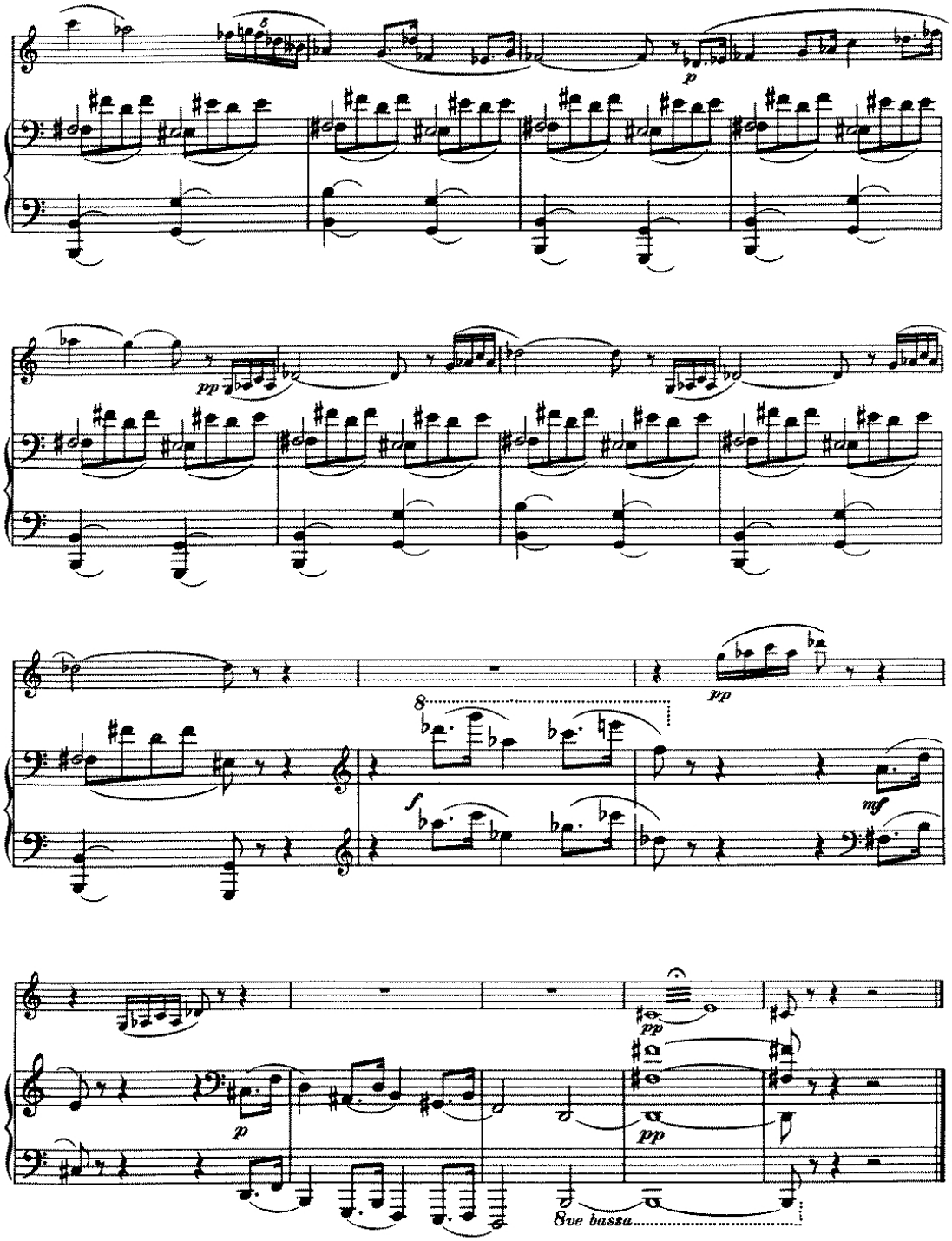

6
5
p
mf
très léger
p
6
p
mf
p
ff
f


f
molto
p
7
p
p
f
ff
f
Ped.
*
ff
pp
Ped.
*

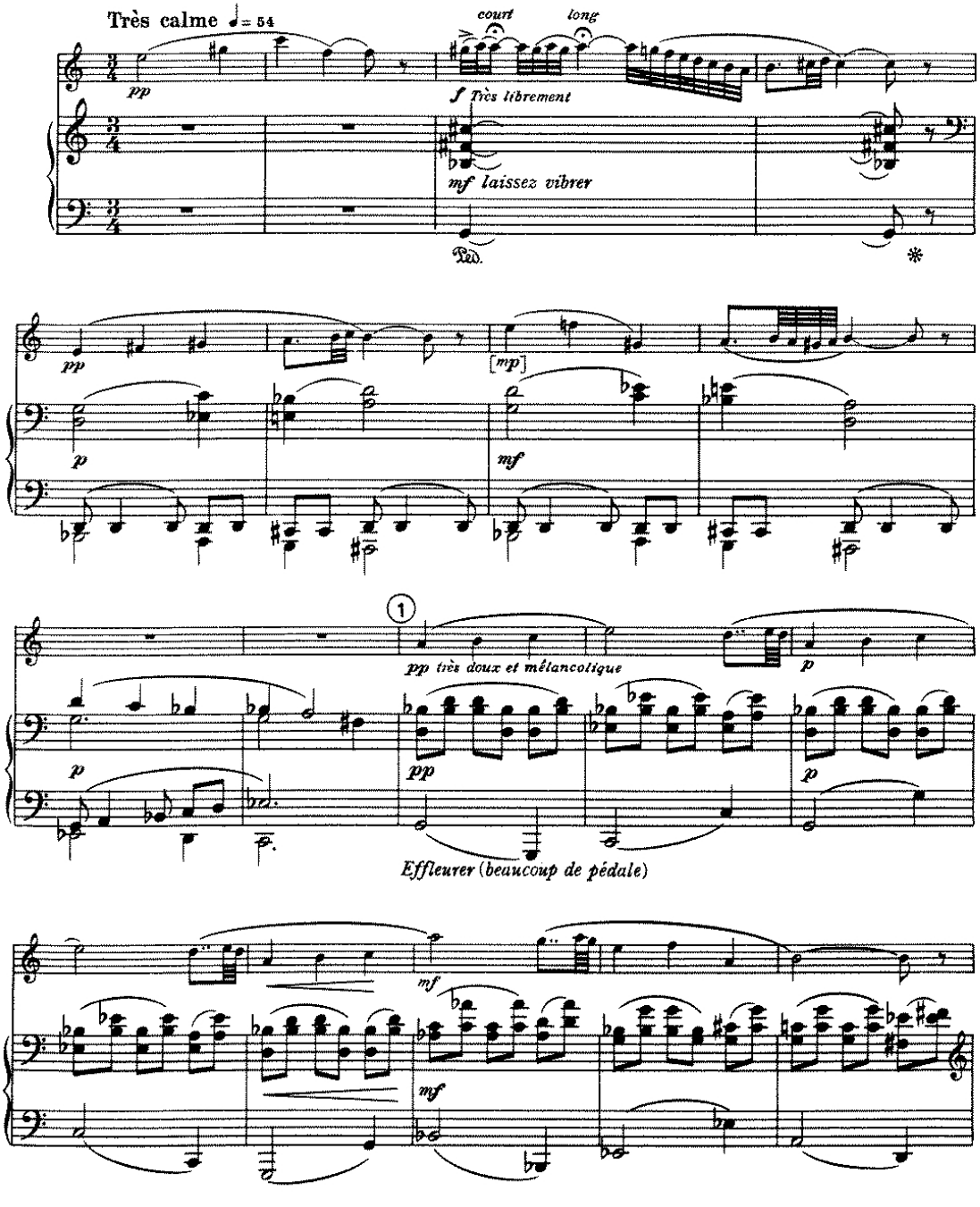

8
Très calme ♩= 54
mf
pp très doux
mf
pp
8 surtout sans presser
p
f
doucement monotone
p
mf
mf
f
mf
f

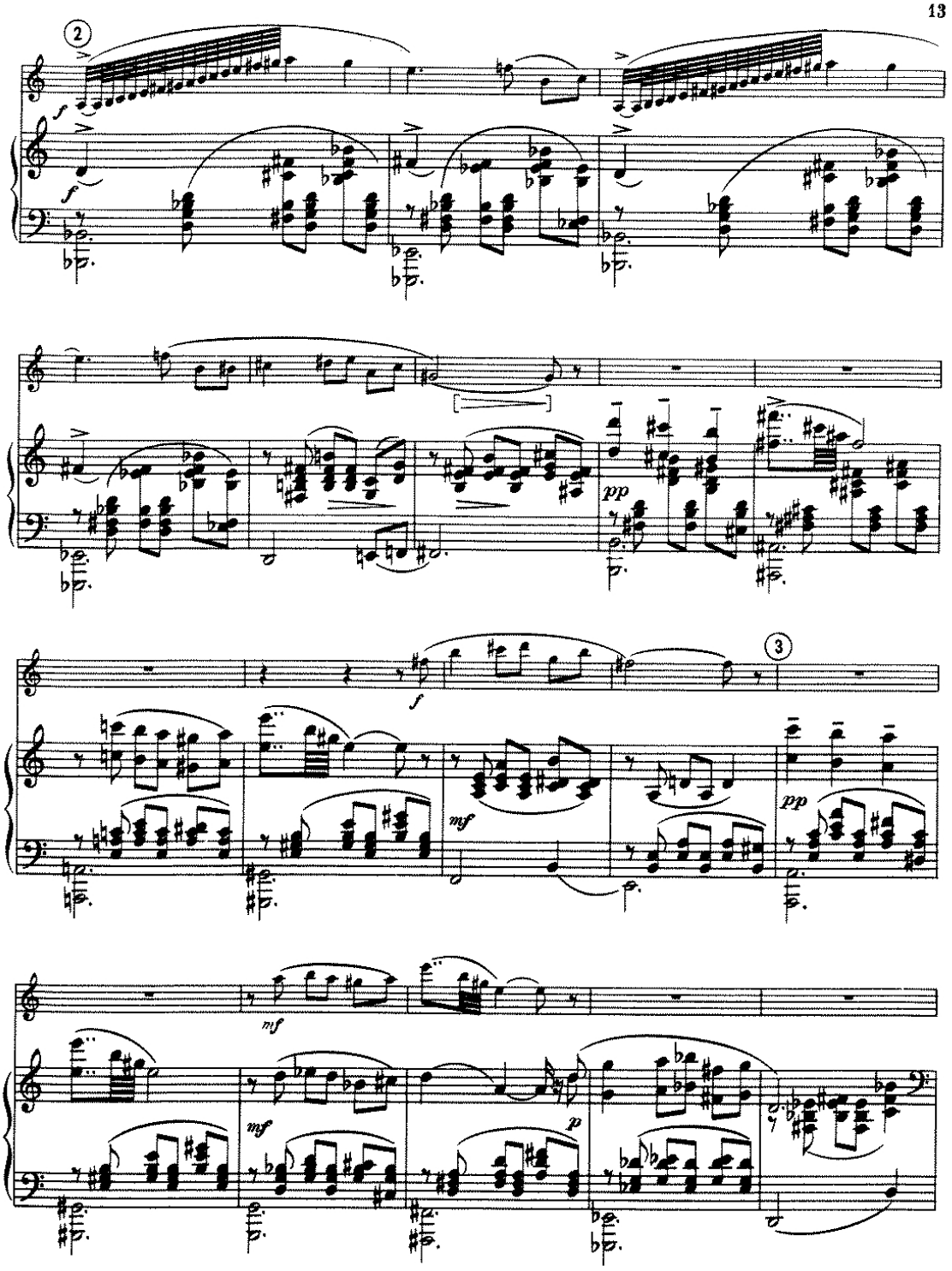

molto
pp
9
pp doucement monotone
molto
pp
mf
mf
mf
mf
p
pp
pp
mf
mf
mf

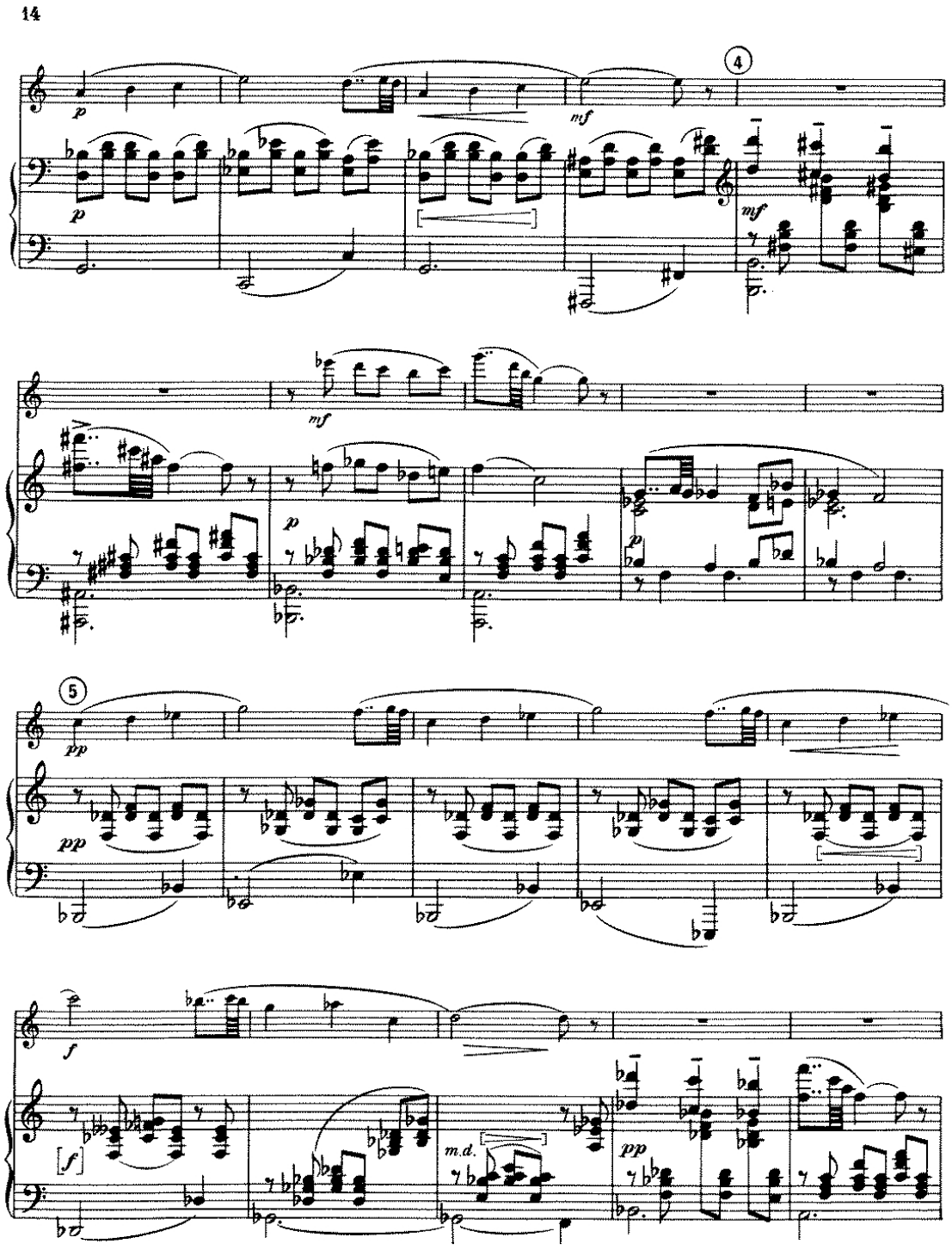

10
mf
p
pp
mf
10 Tempo allegretto ♩= 136
p
pp
8ve bassa
[f]
f
mf
11
p
p monotone
mf
pp doux et monotone

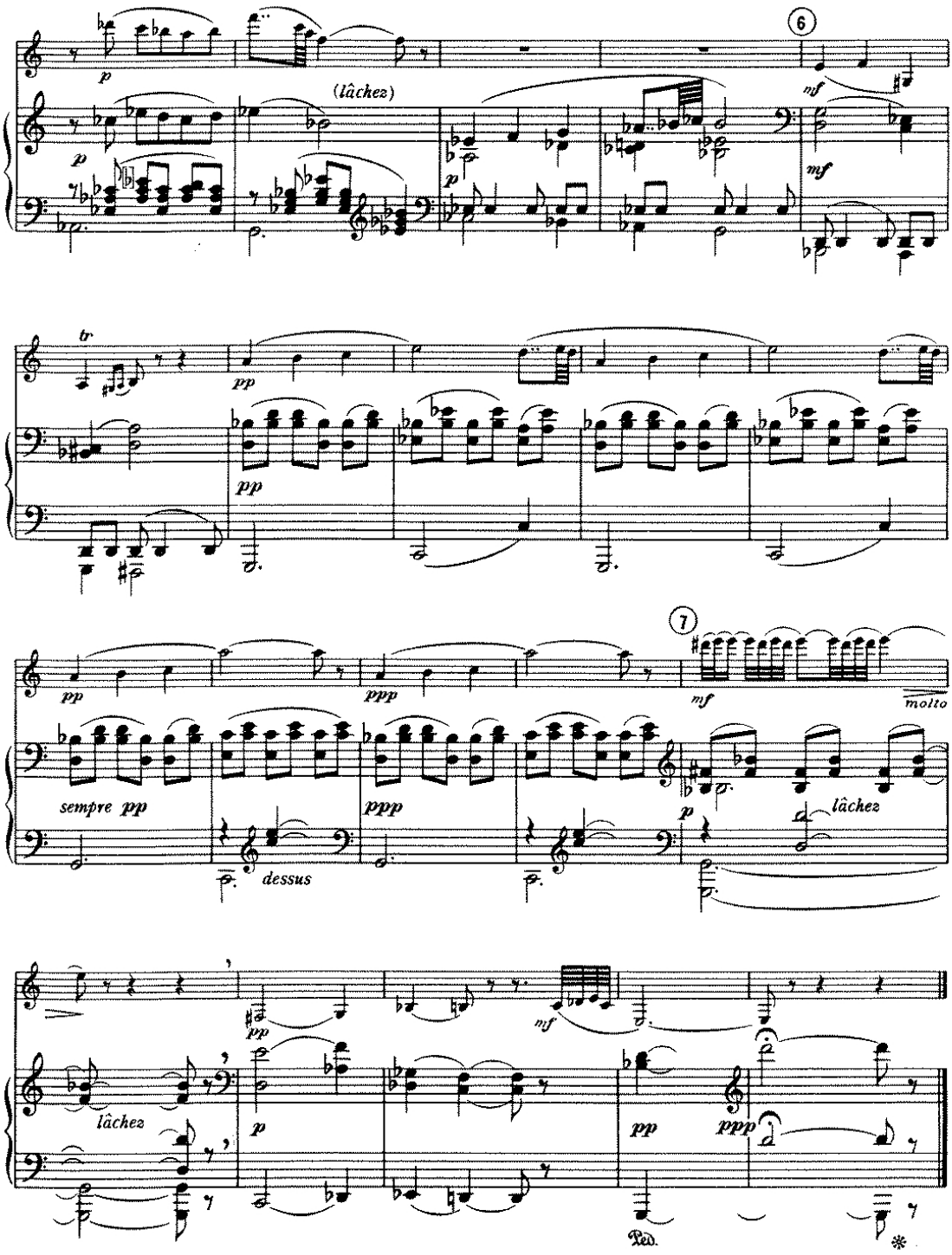

p
pp
pp
f
mf
pp
p
pp
8ve bassa

II. ROMANZA

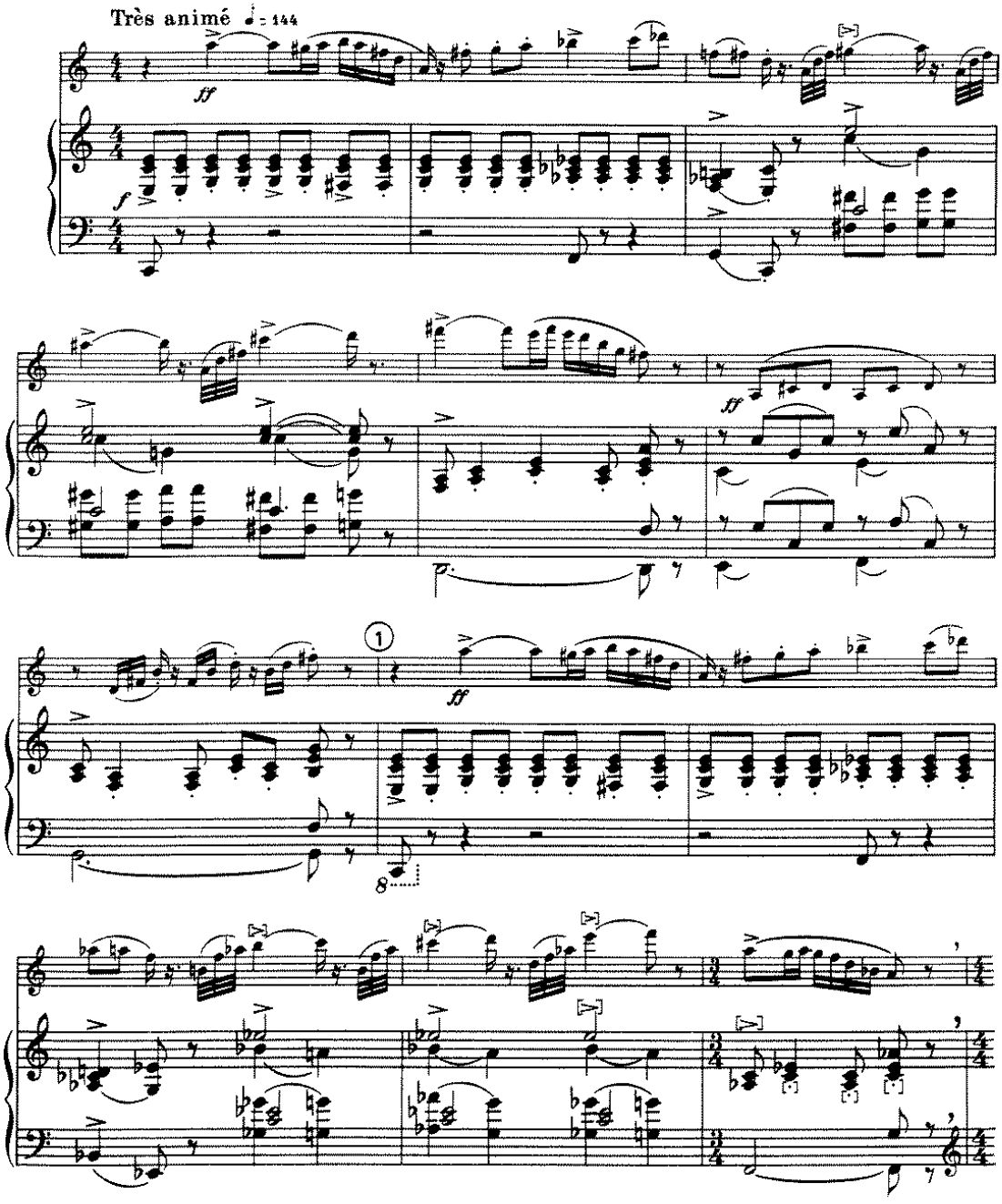

Très calme ♩= 54
court
long
pp
f Très librement
mf laissez vibrer
Ped.
pp
[mp]
p
mf
1
pp très doux et mélancolique
p
pp
p
Effleurer (beaucoup de pédale)
mf
mf

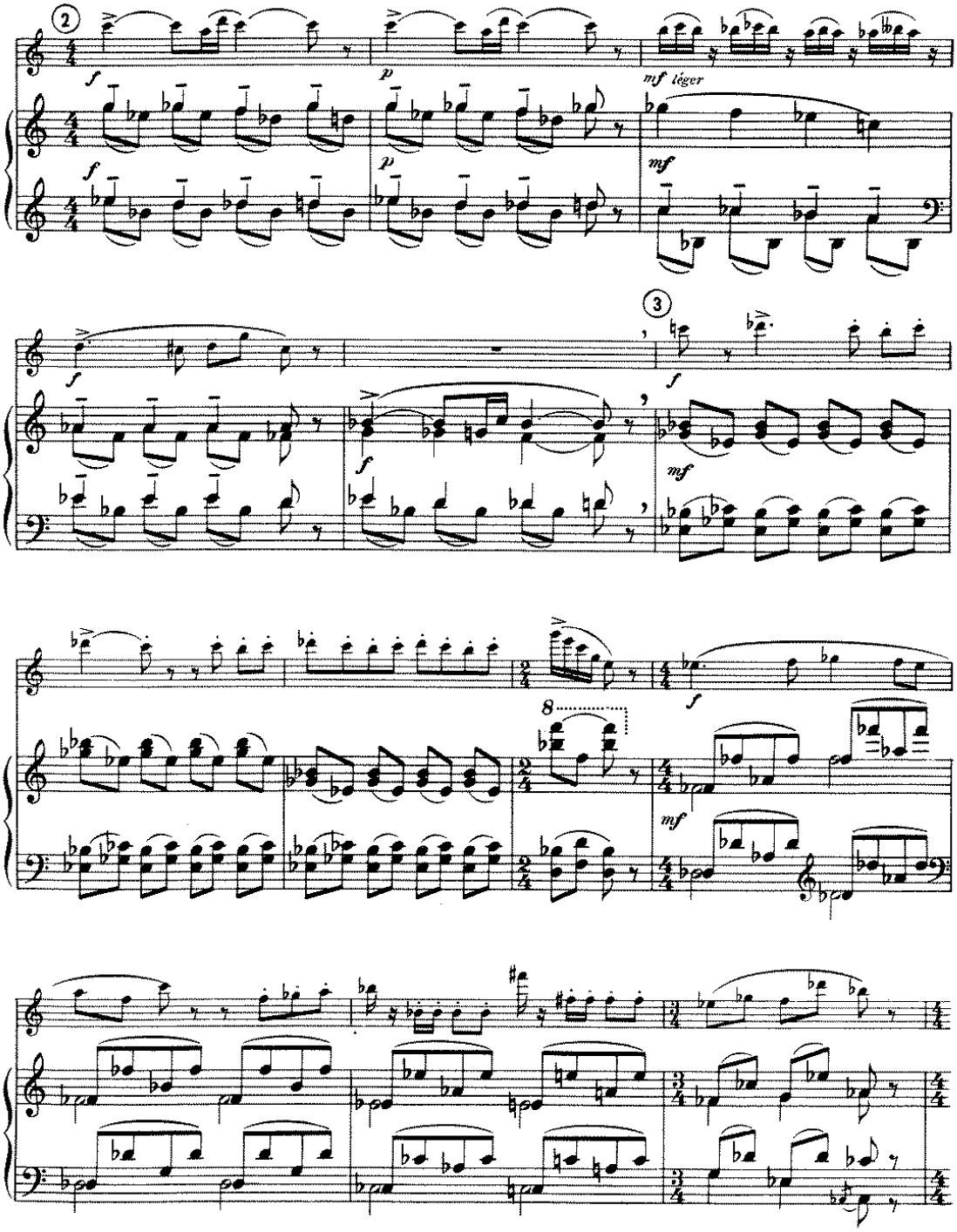

2
f
f
pp
f
3
mf
pp
mf
mf
p

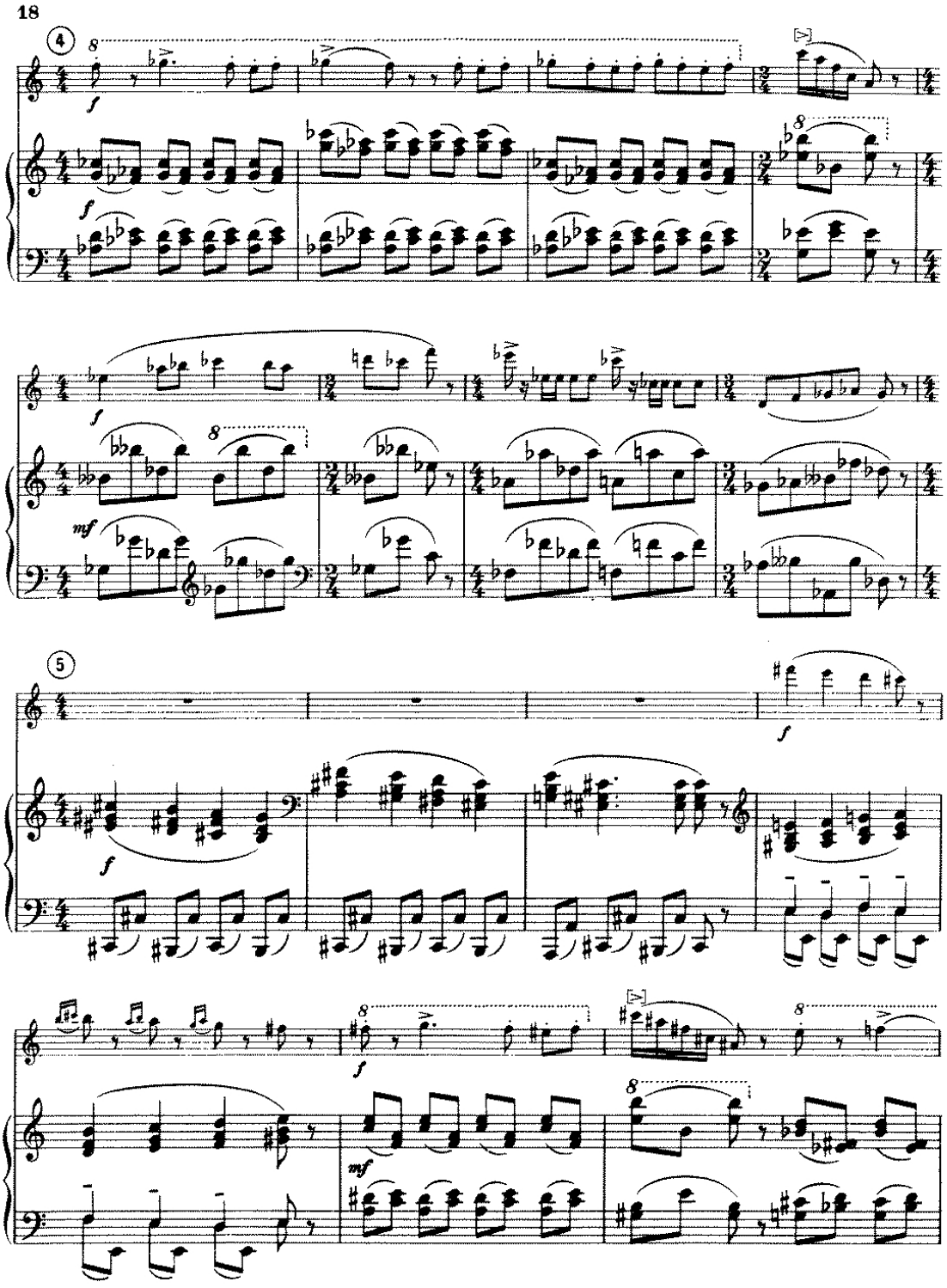

14
4
5
p
mf
pp
f
m.d.

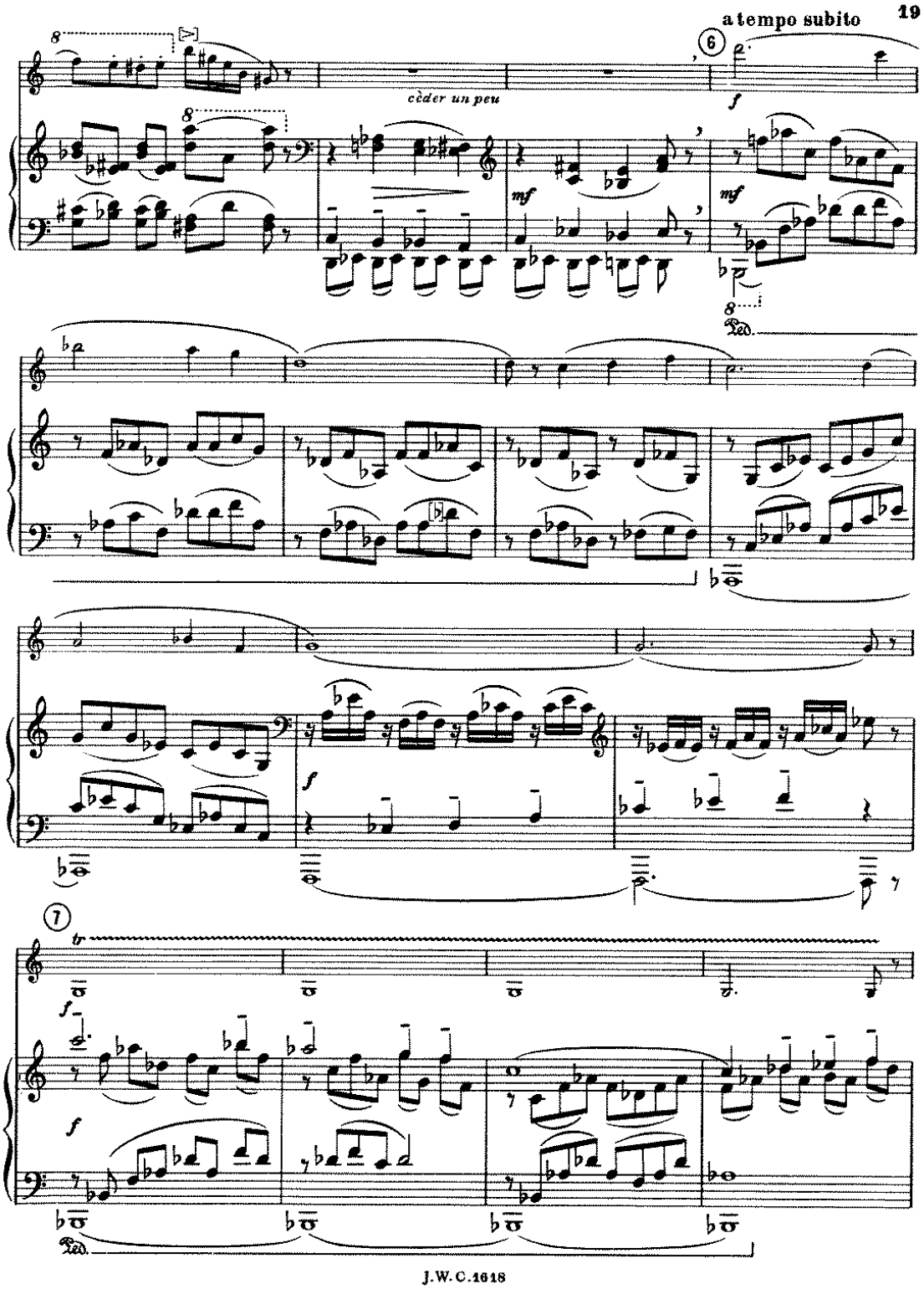

6
(lâchez)
7
molto
sempre pp
dessus
lâchez
Ped.

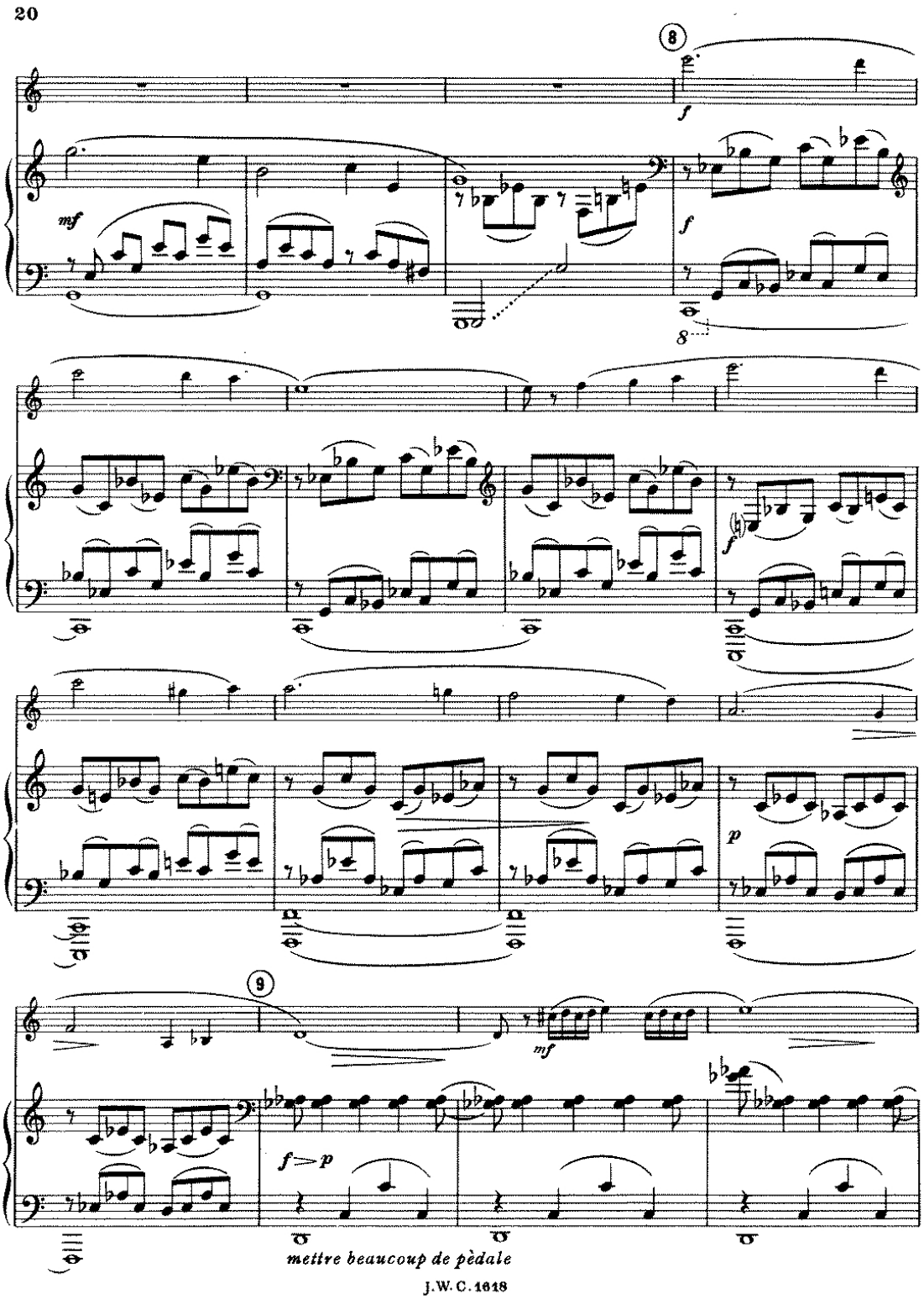
III. ALLEGRO CON FUOCO

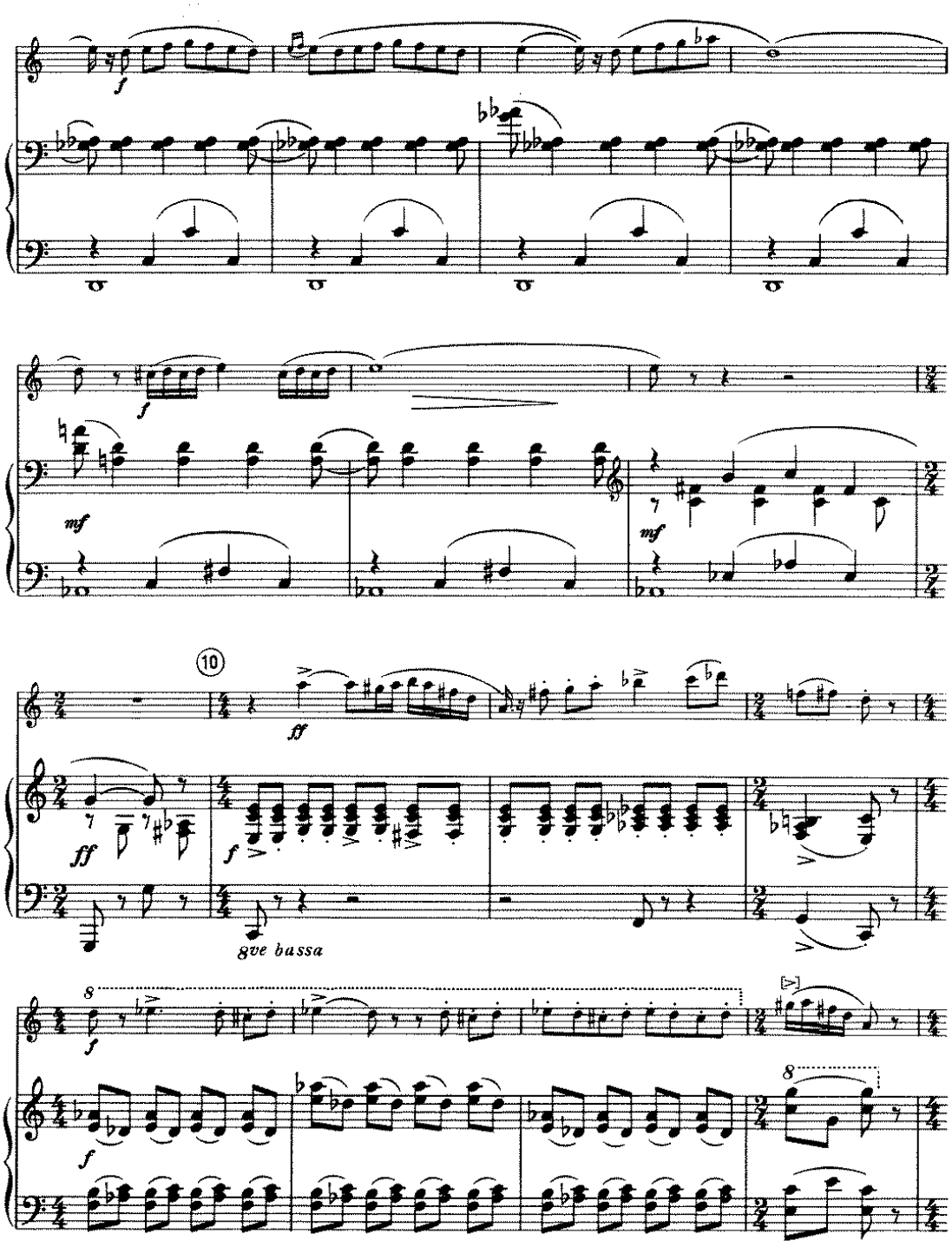


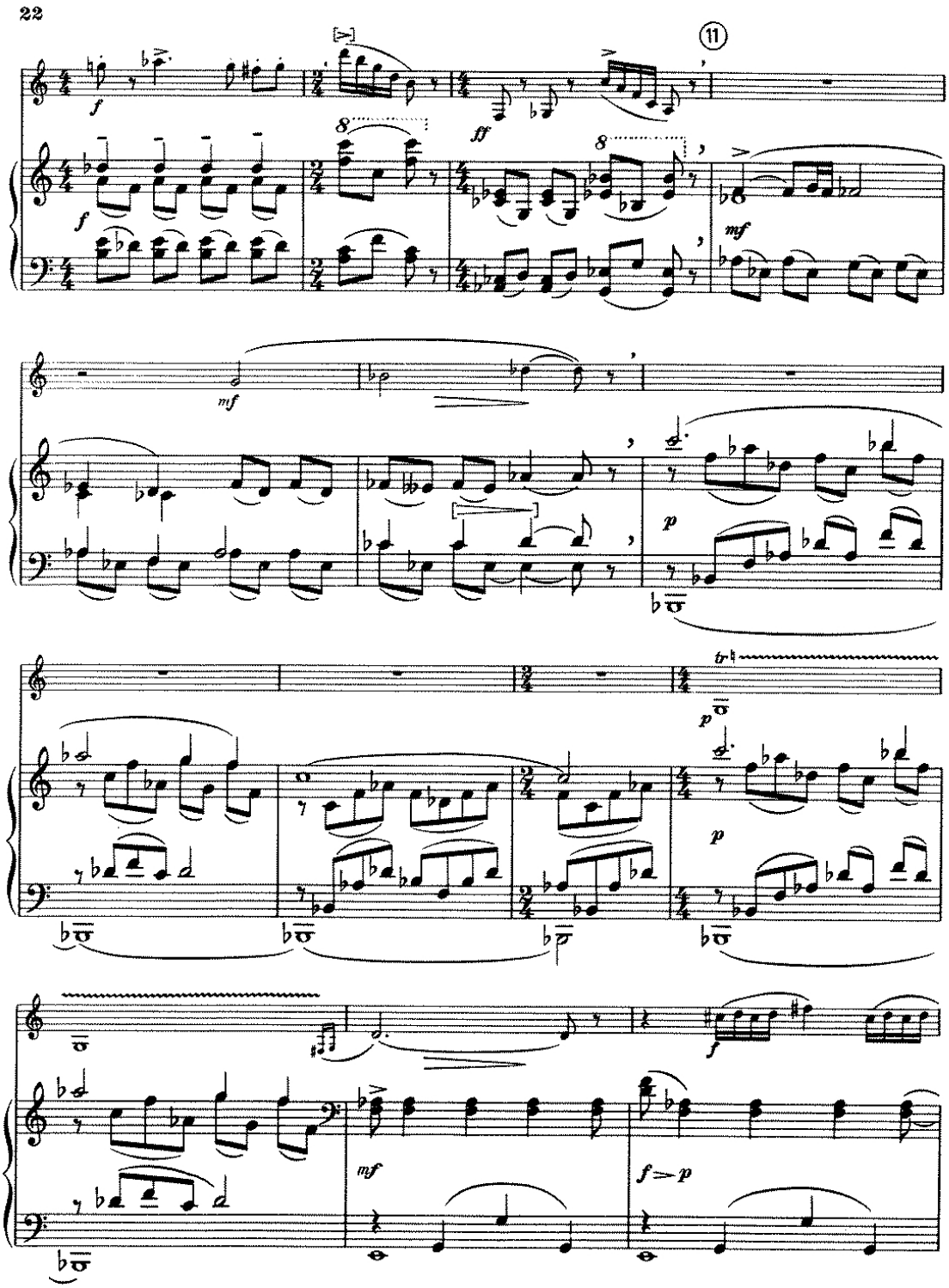

2
f
p
mf léger
mf
3
f
f
mf
8
f
mf

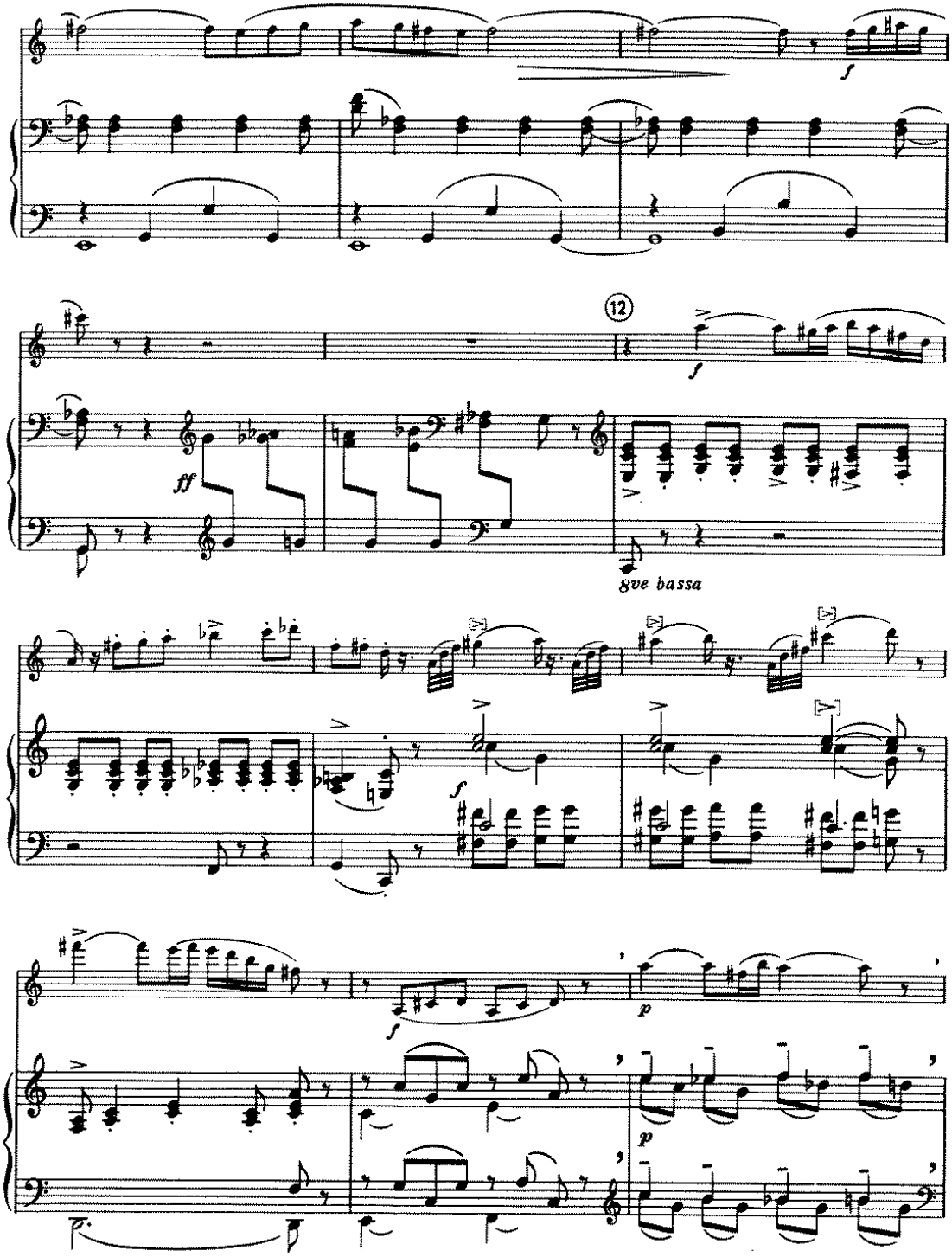

18
4
f
mf
5
f
mf

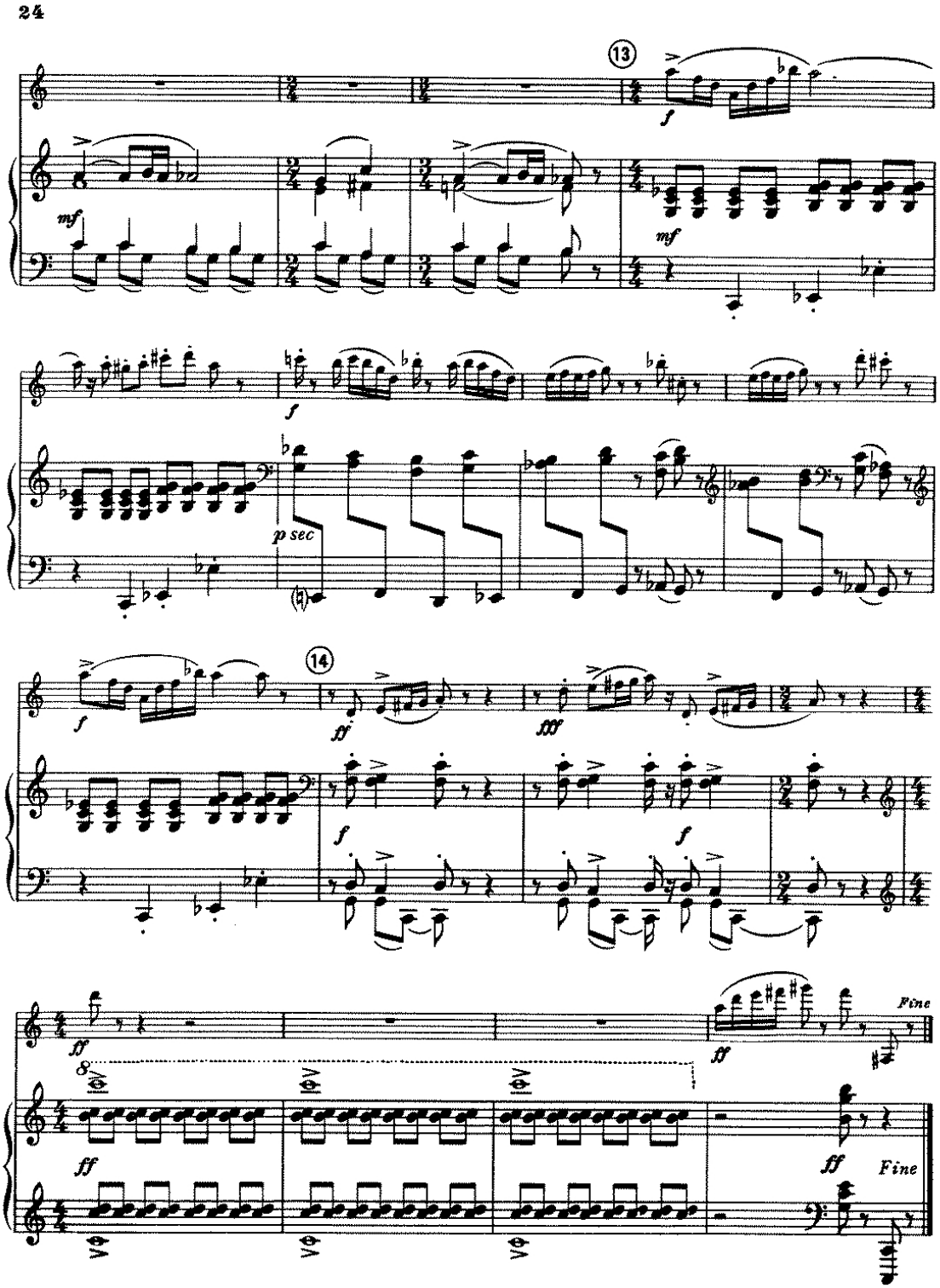

a tempo subito
19
cèder un peu
mf
f
Ped.
tr


20
8
f
mf
f
8
f
p
9
mf
f > p
mettre beaucoup de pèdale
J.W. C. 1618


f
mf
mf
10
ff
ff
f
8ve bassa
8
f
f
8


22
11
f
ff
mf
p
tr
f
mf
f — p

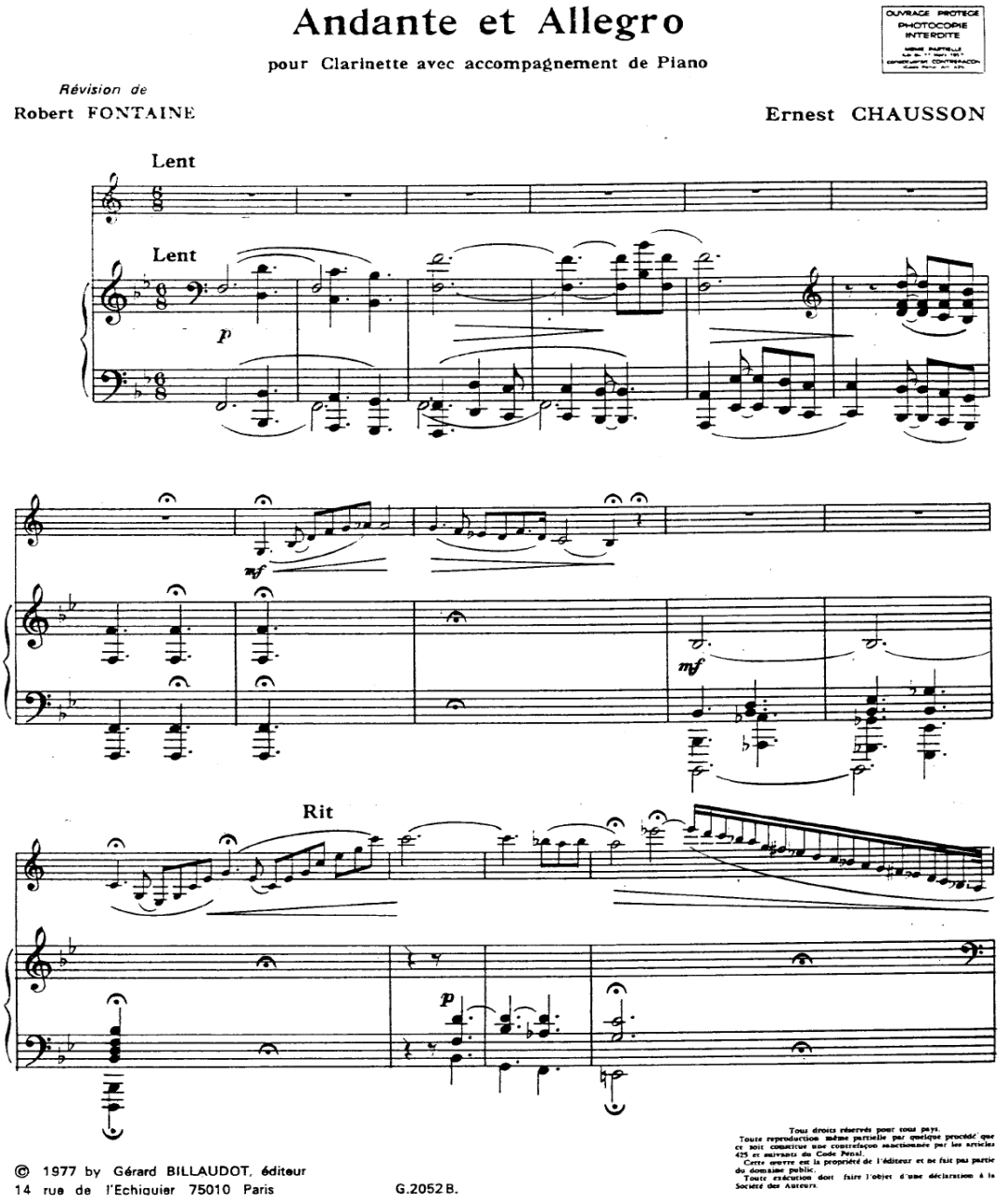

f
12
f
ff
8ve bassa
f
f
p
p



Reproduced and printed by Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England

J.W.C.1618

7.3. Ernest Chausson, *Andante et Allegro*



Andante et Allegro

pour Clarinette avec accompagnement de Piano

OUVRAGE PROTEGE
PHOTOCOPIE
INTERDITE

Révision de
Robert FONTAINE

Ernest CHAUSSON

Lent

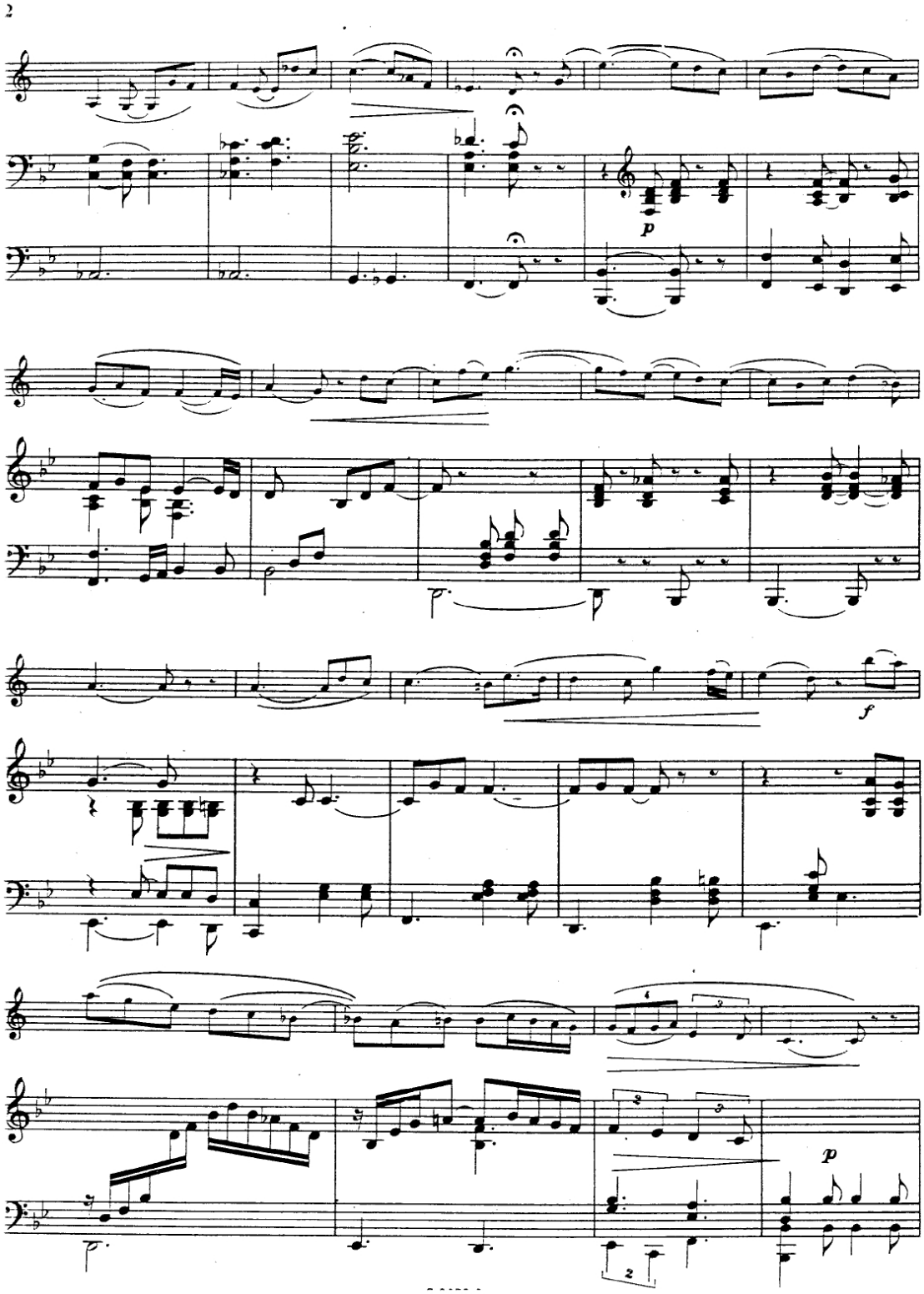
Lent

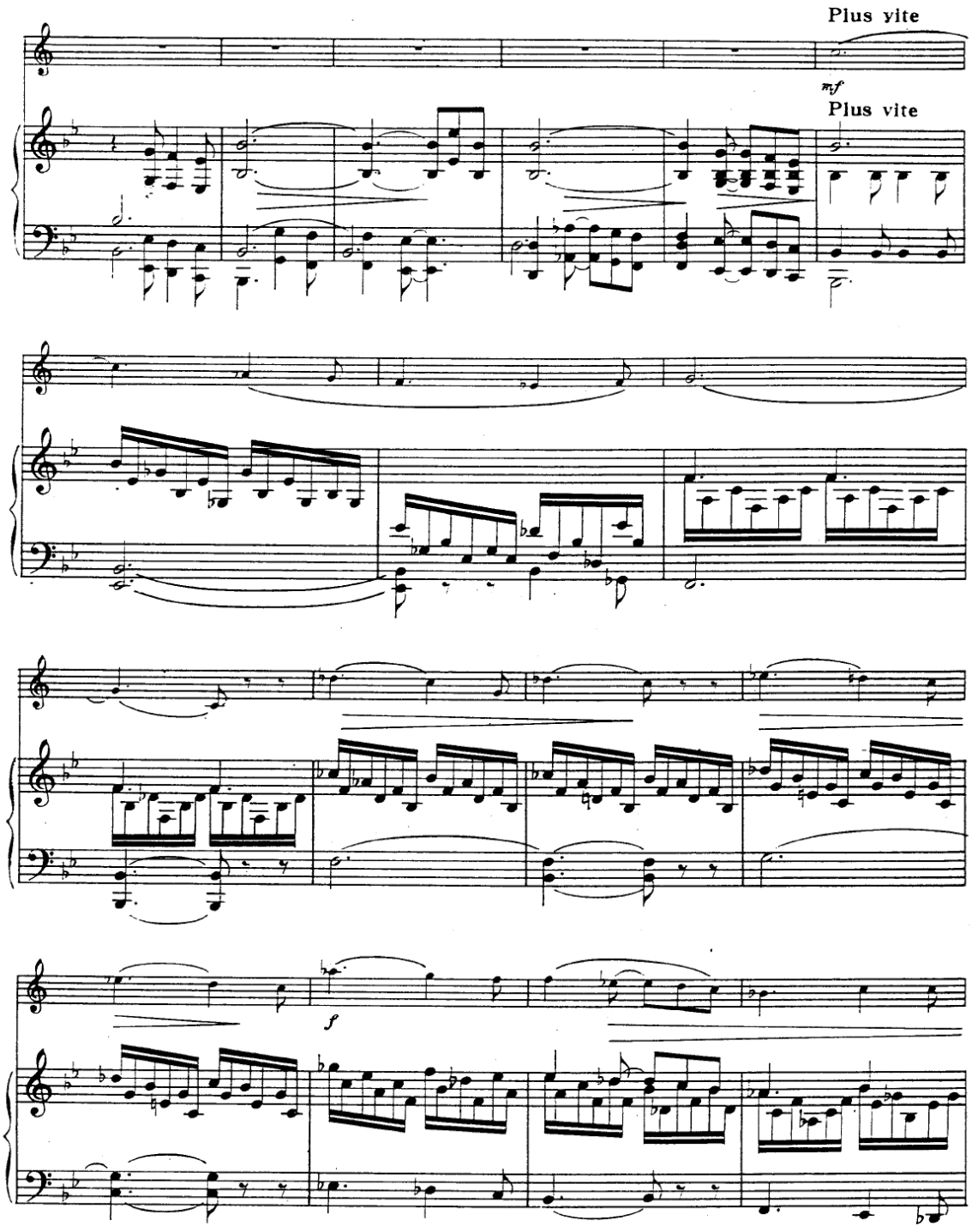
Rit

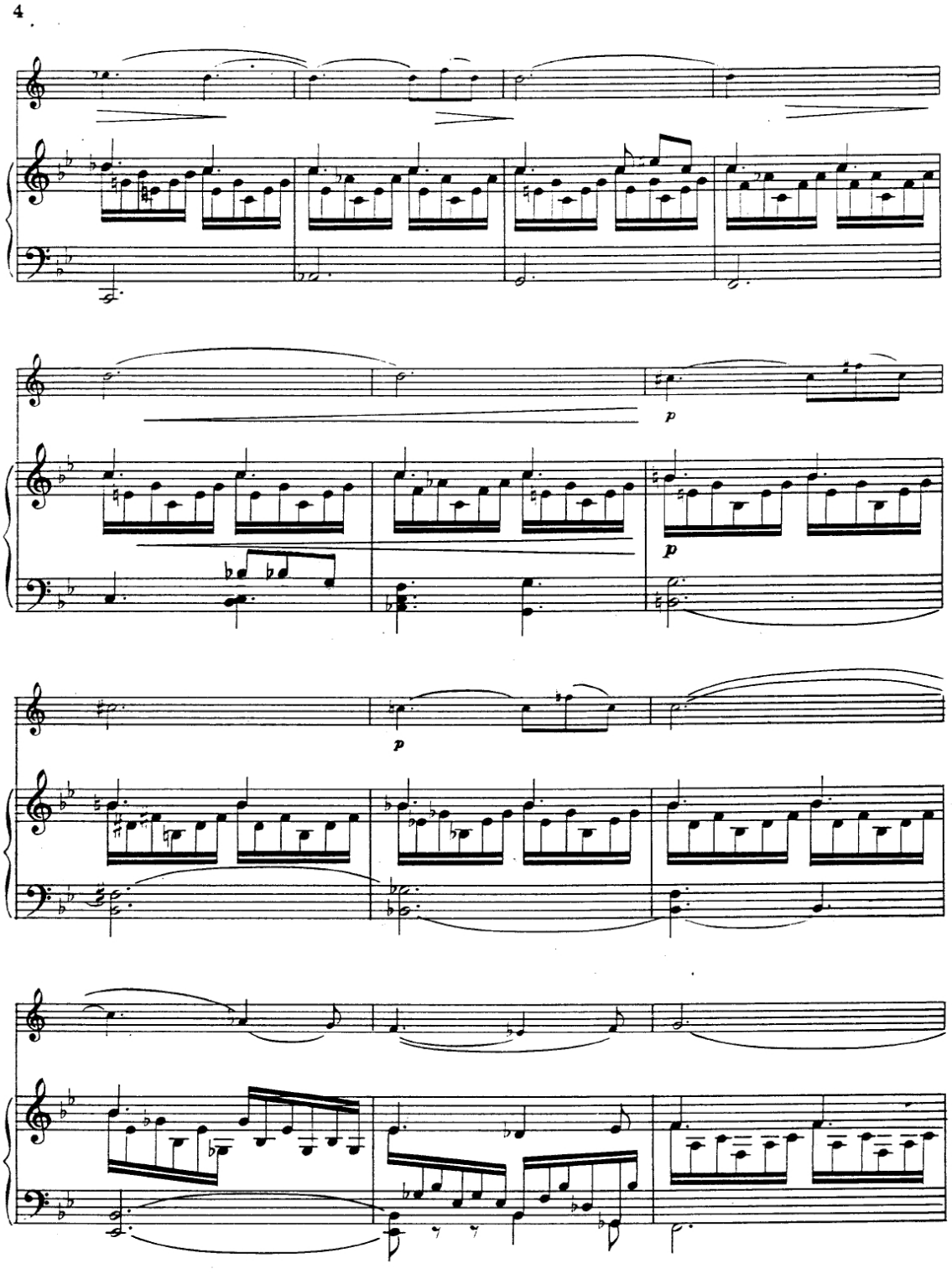
© 1977 by Gérard BILLAUDOT, éditeur
14 rue de l'Echiquier 75010 Paris

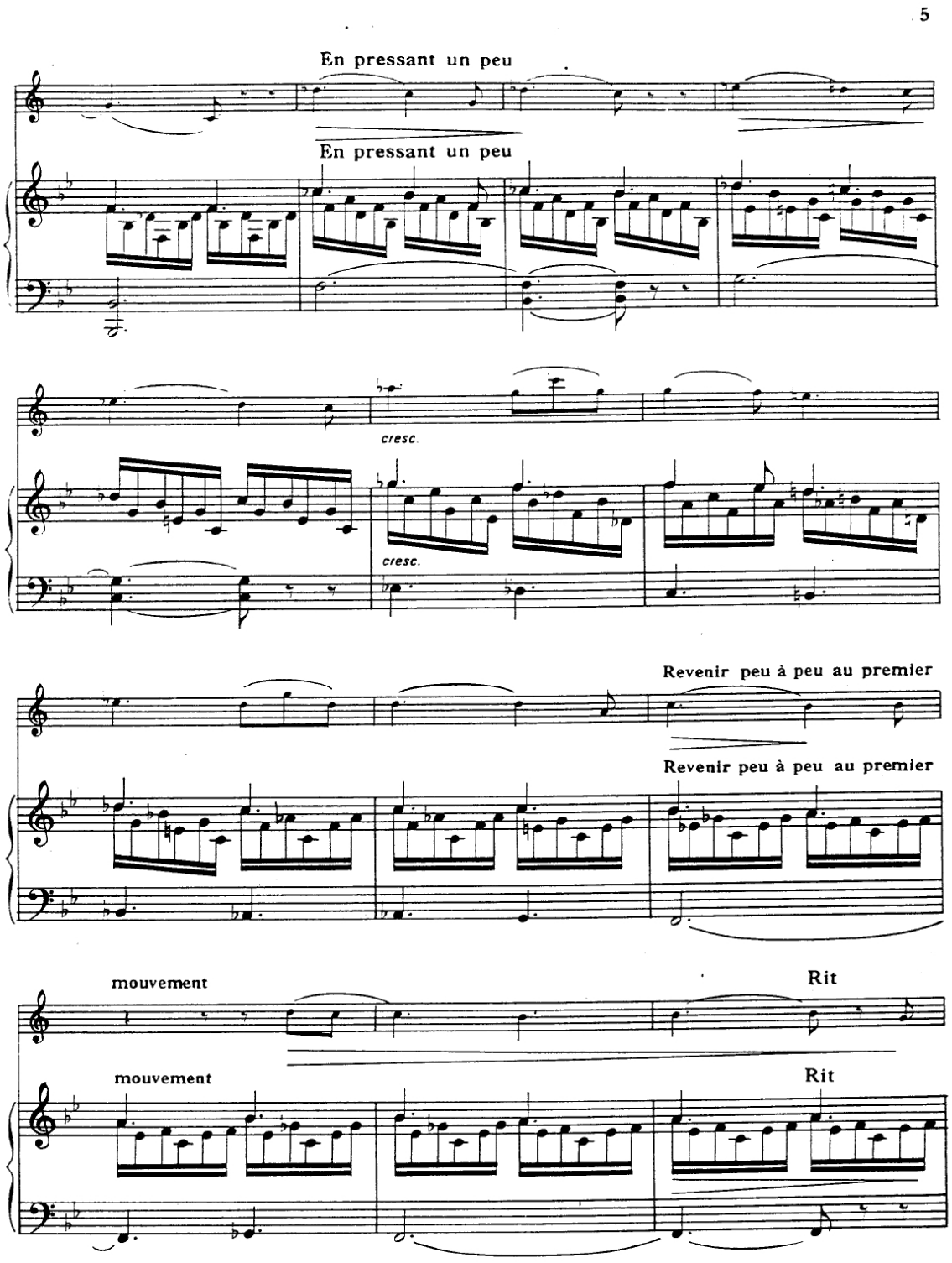
G.2052 B.

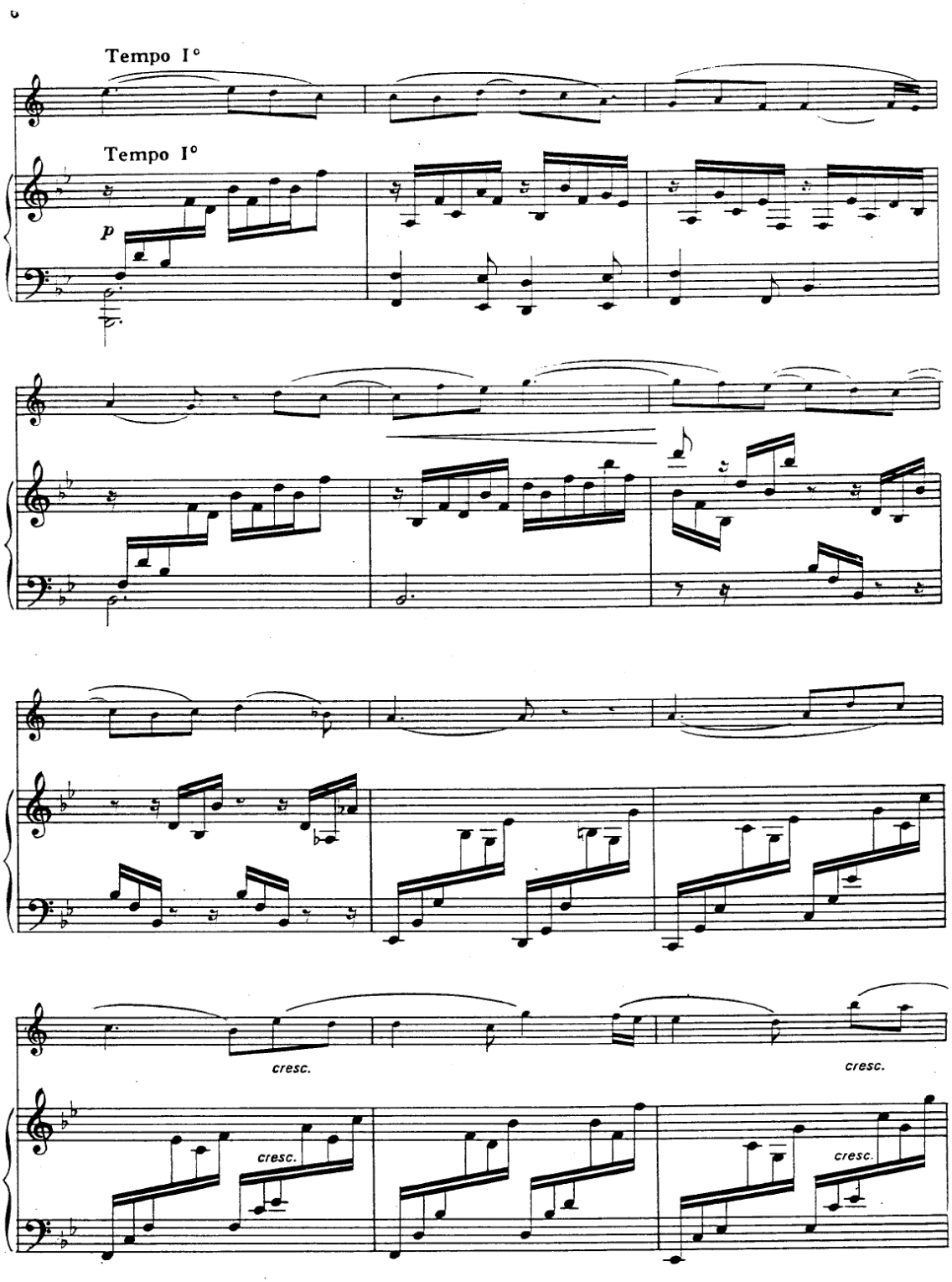
Tous droits réservés pour tous pays.
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que ce soit constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.
Cette œuvre est la propriété de l'éditeur et ne fait pas partie du domaine public.
Toute exécution doit faire l'objet d'une déclaration à la Société des Auteurs.

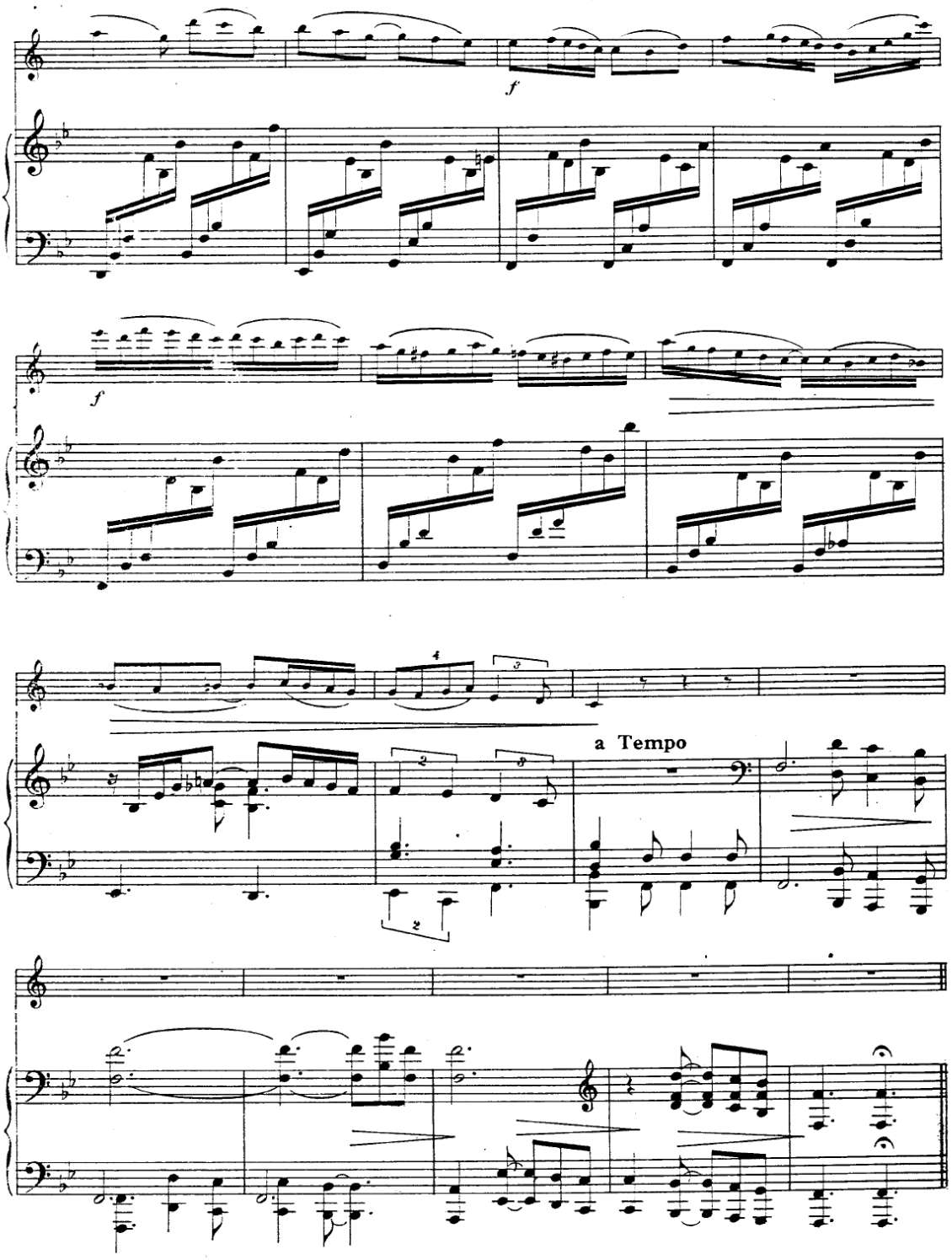

2
p
f
p

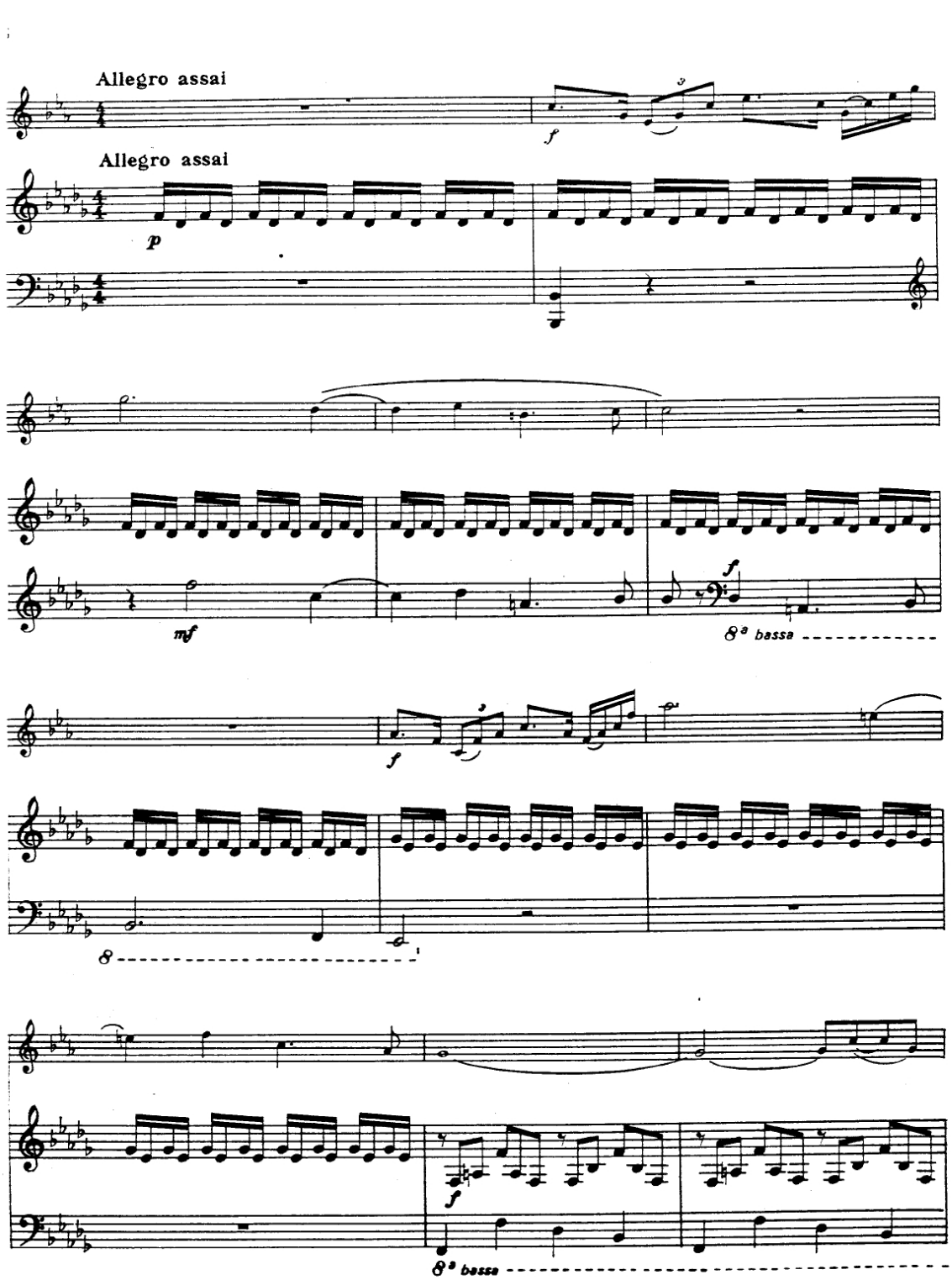

Plus vite
mf
Plus vite
f

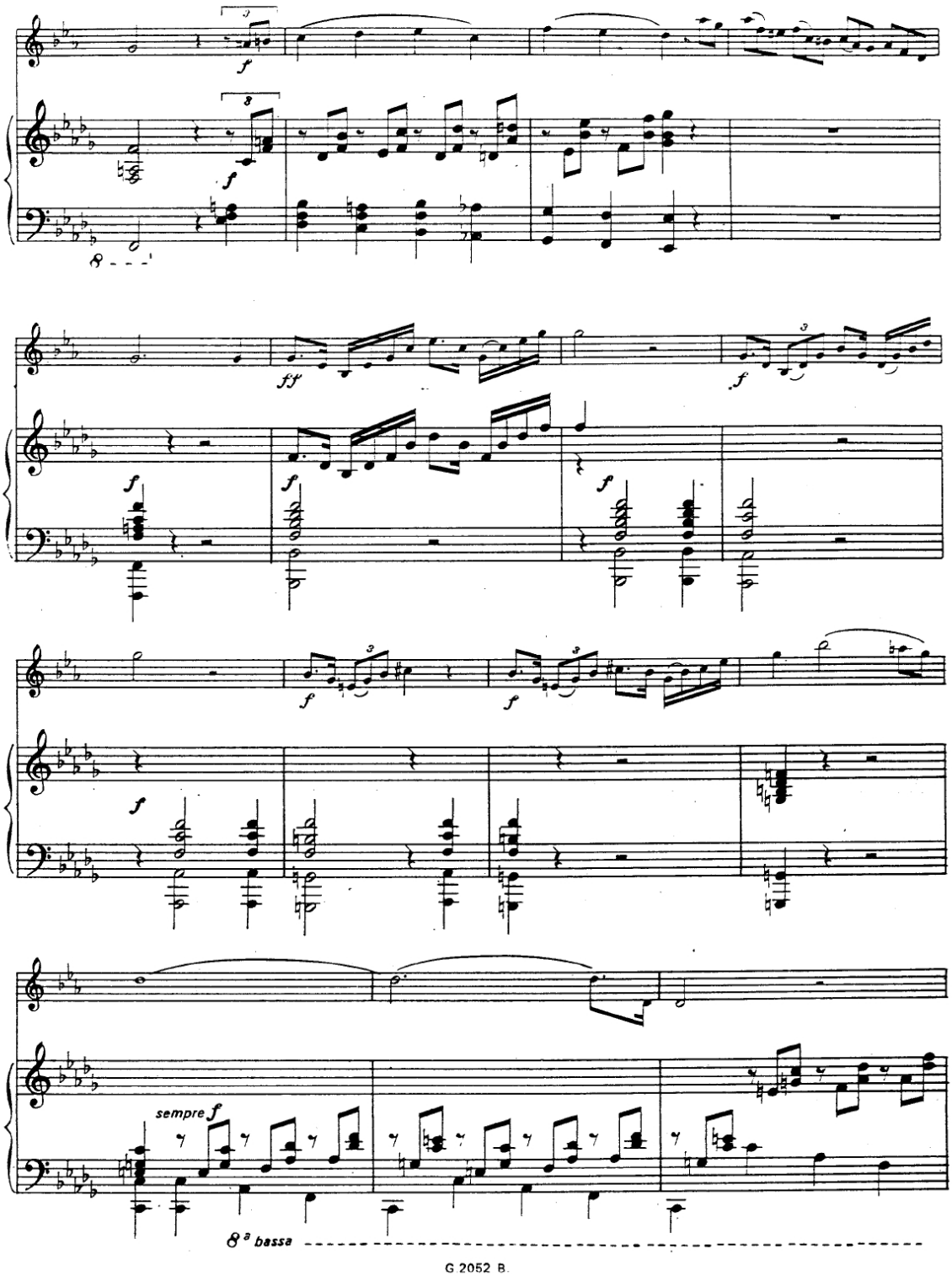

4
p
p
p

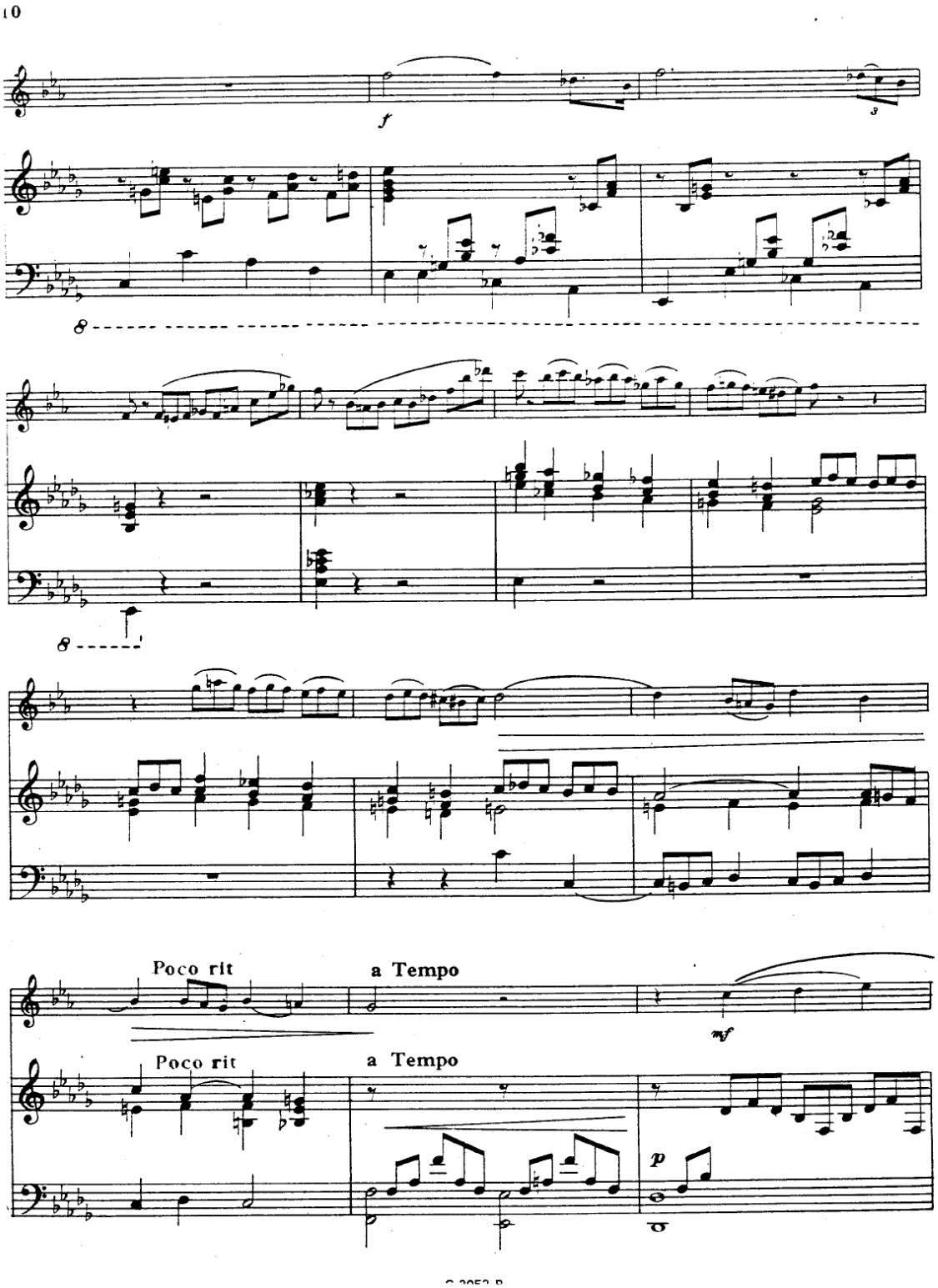

5
En pressant un peu
En pressant un peu
cresc.
cresc.
Revenir peu à peu au premier
Revenir peu à peu au premier
mouvement
mouvement
Rit
Rit

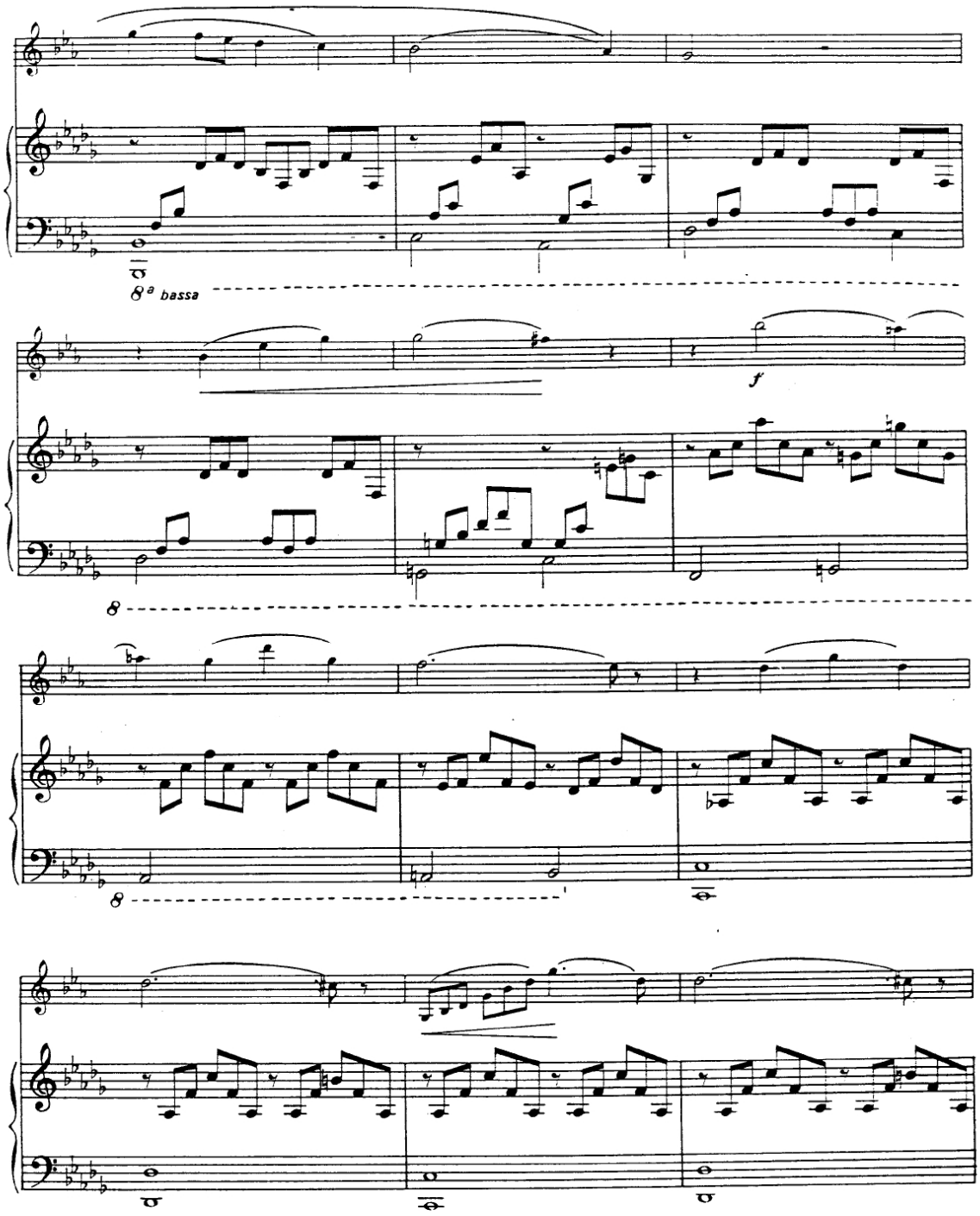

Tempo I°
Tempo I°
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

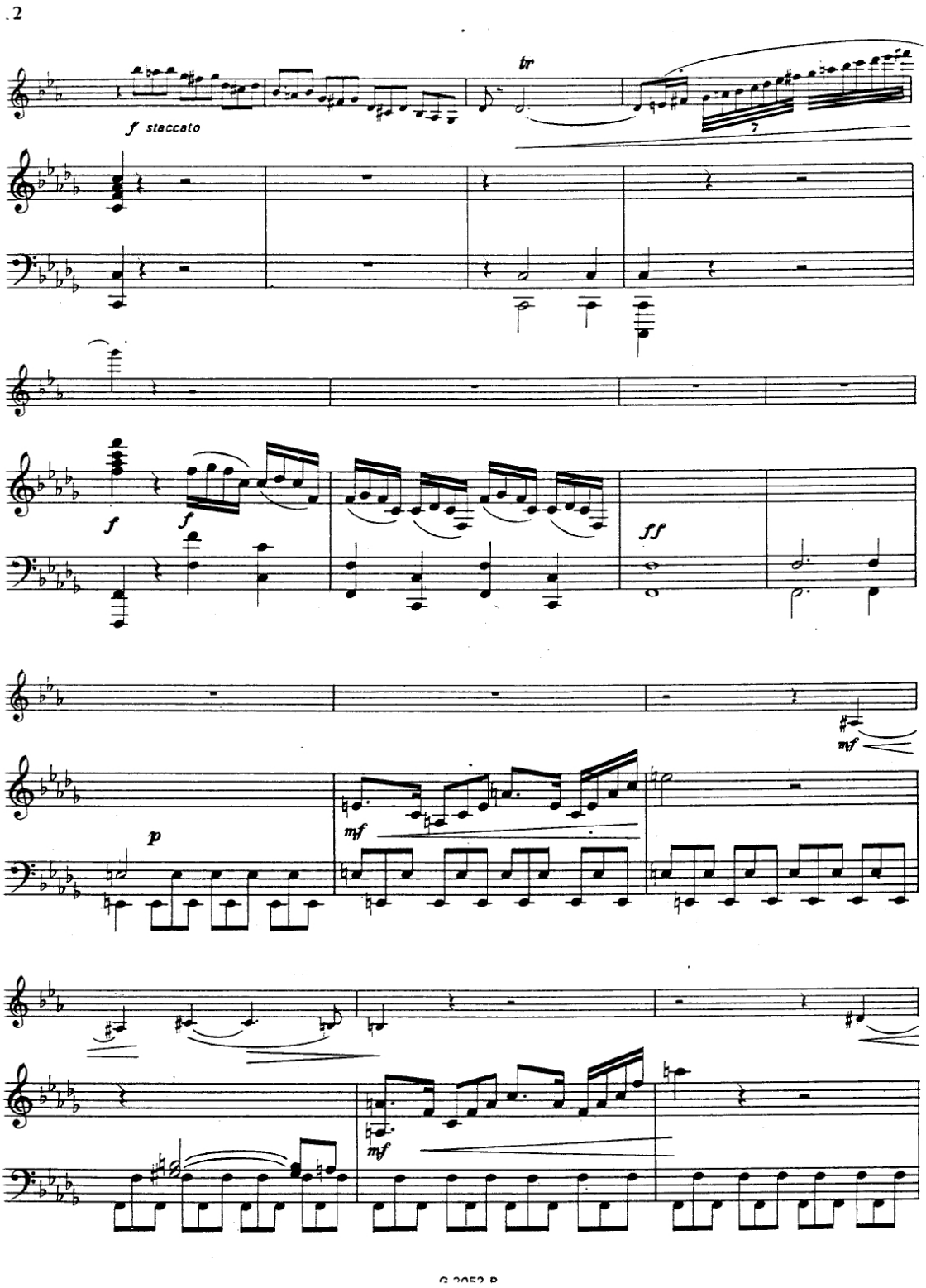

f
f
a Tempo

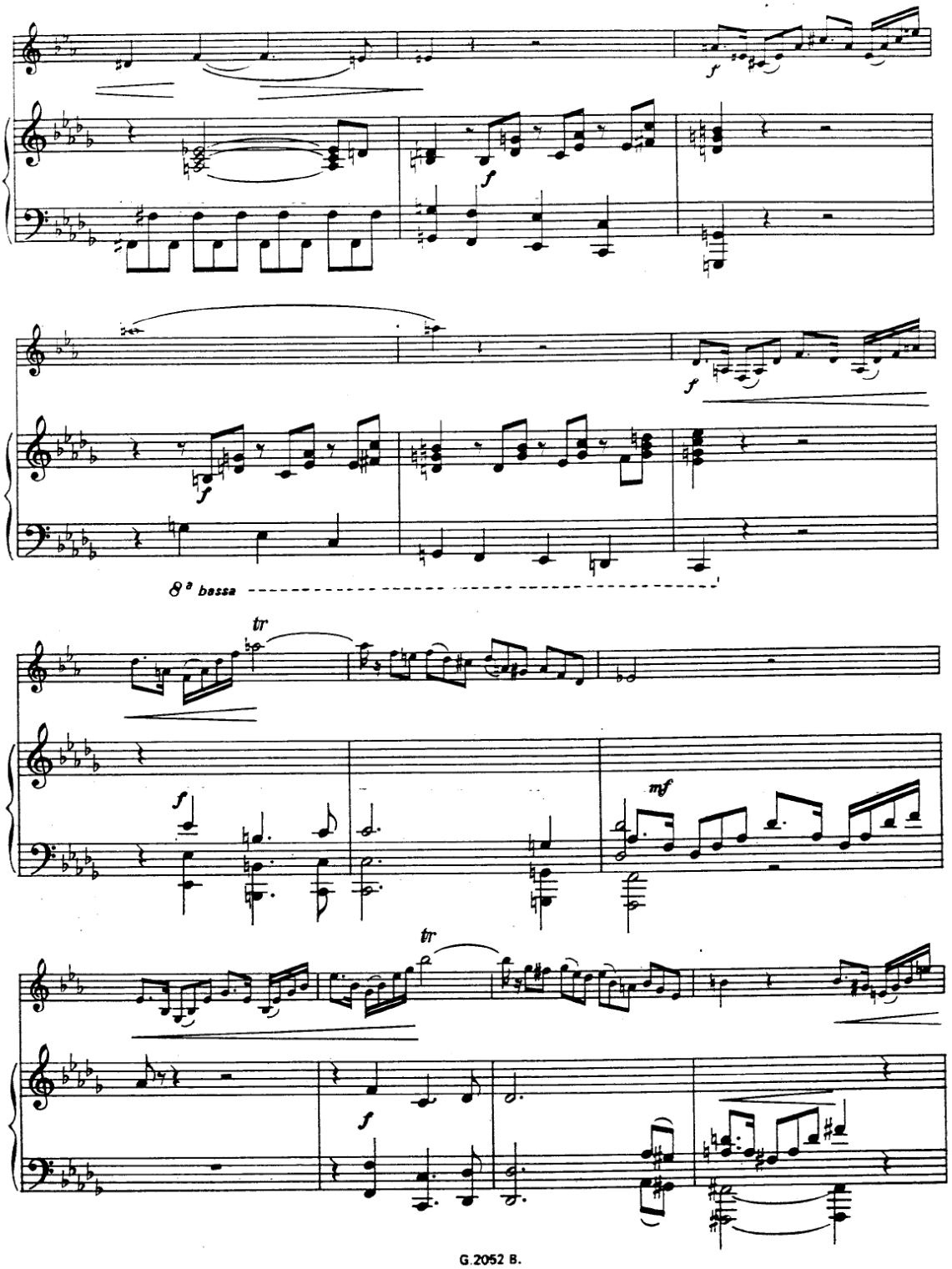

Allegro assai
Allegro assai
p
f
mf
f
8ª bassa
f
8
f
8ª bassa

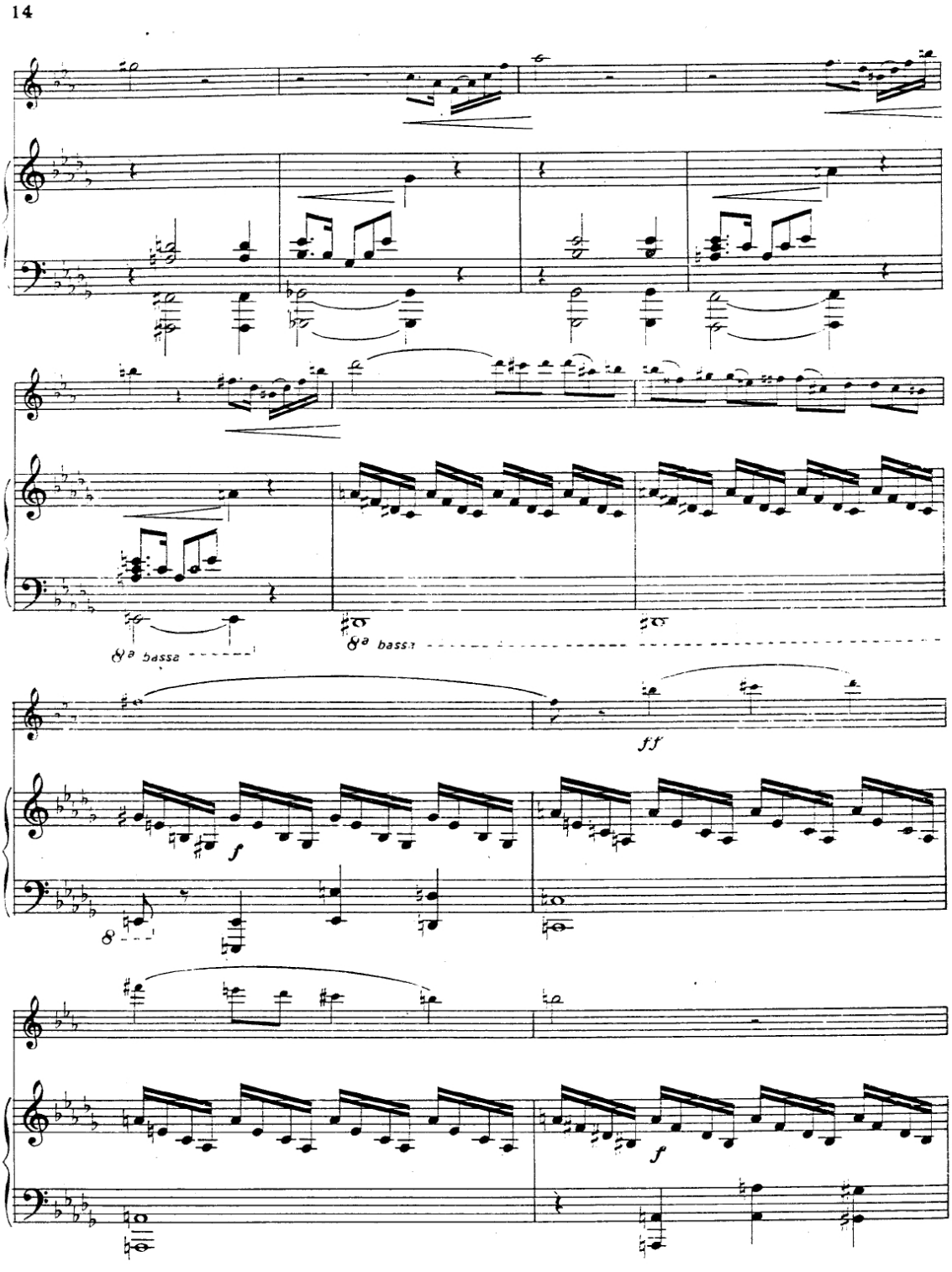

f
8
ff
sempre f
8ª bassa

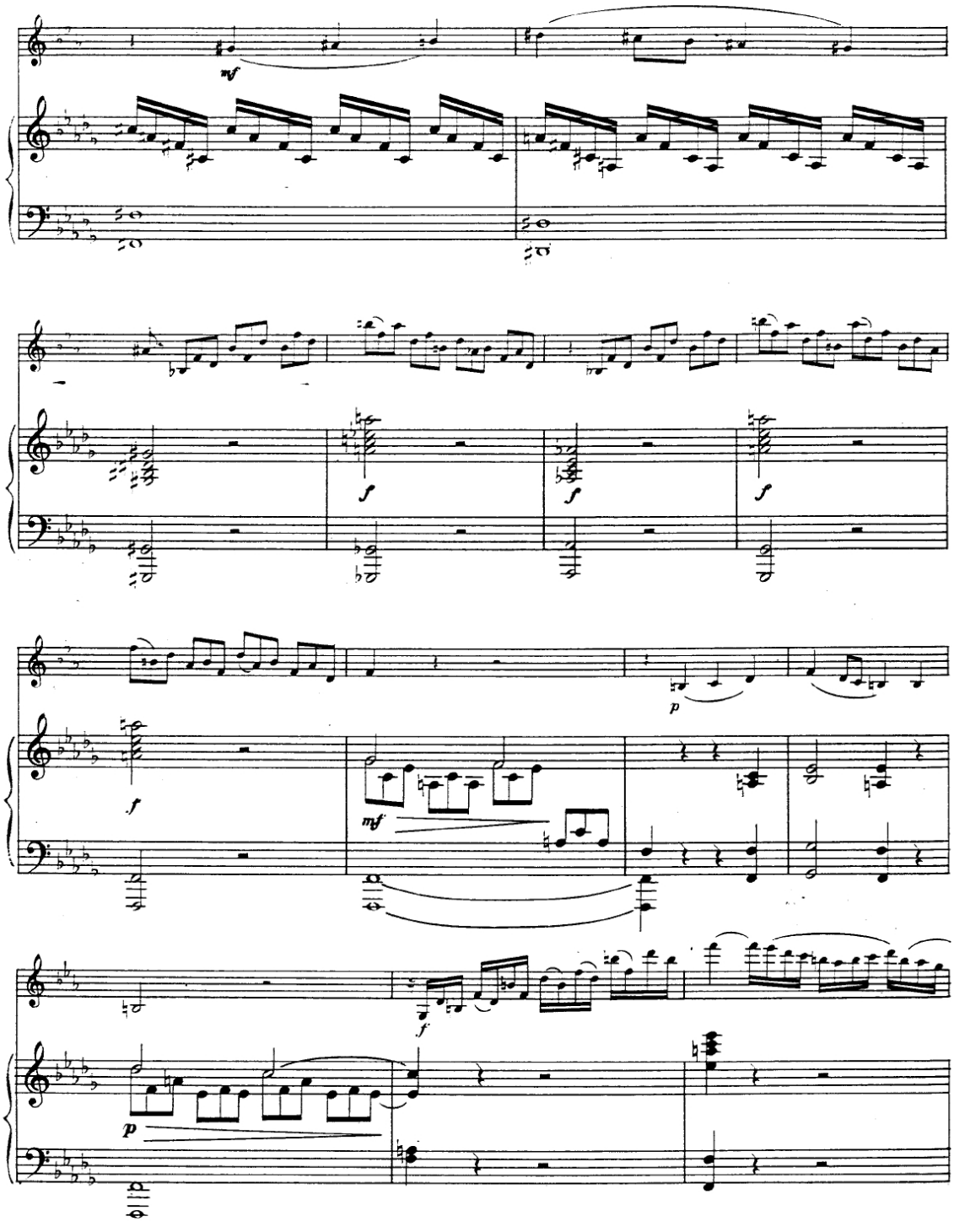

10
f
8
8
Poco rit
a Tempo
mf
Poco rit
a Tempo
p

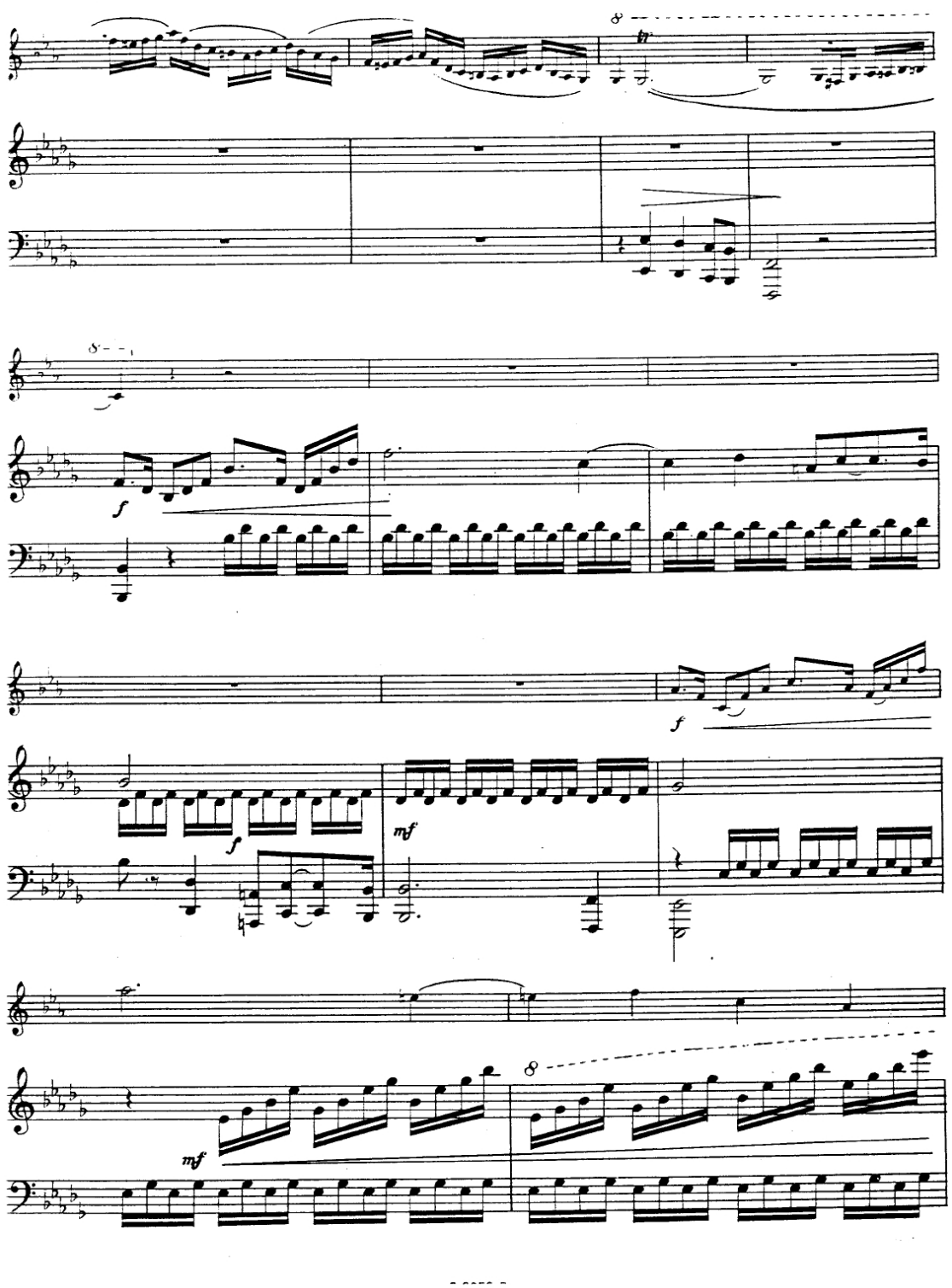

8ª bassa
f
8
8

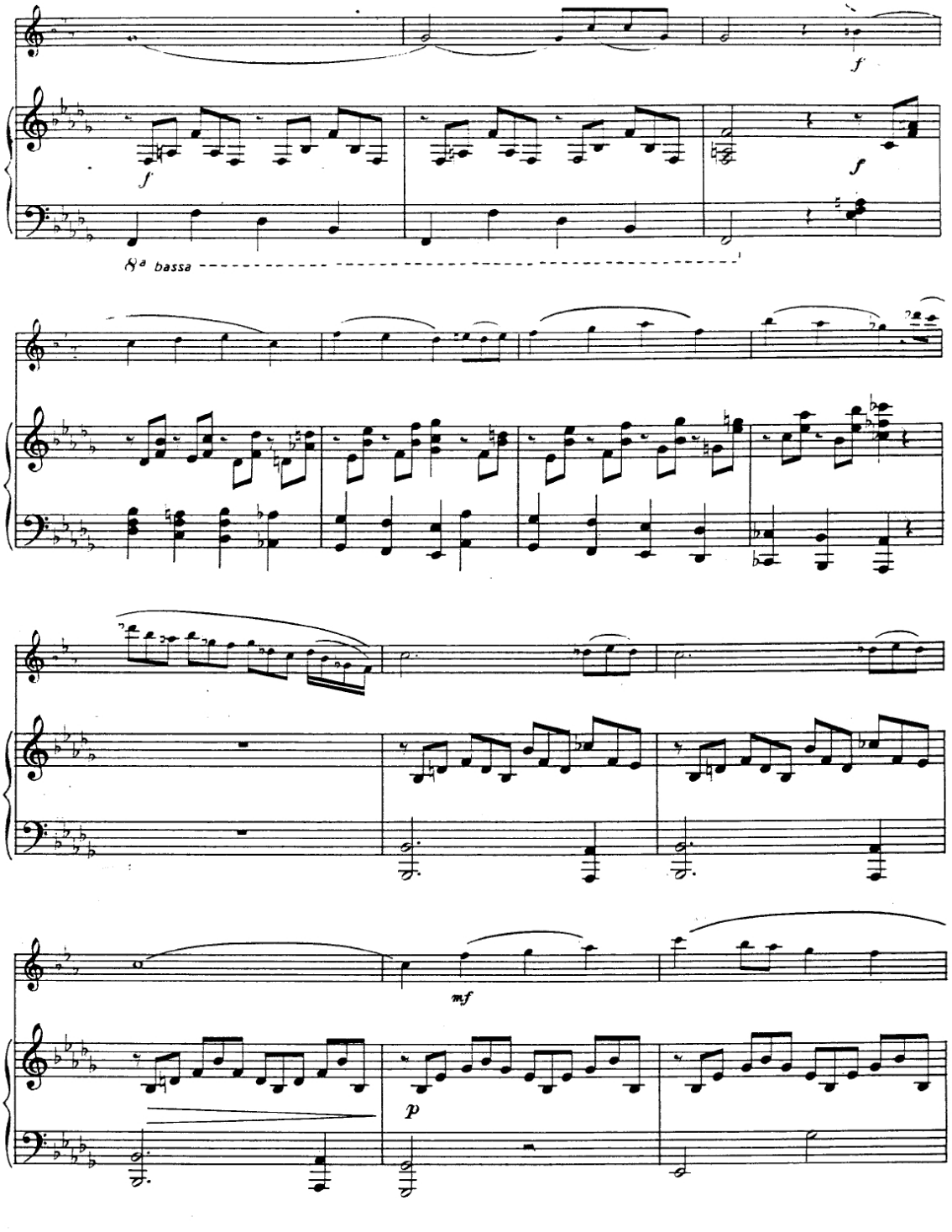

2
f staccato
tr
7
f
f
ff
mf
p
mf
mf

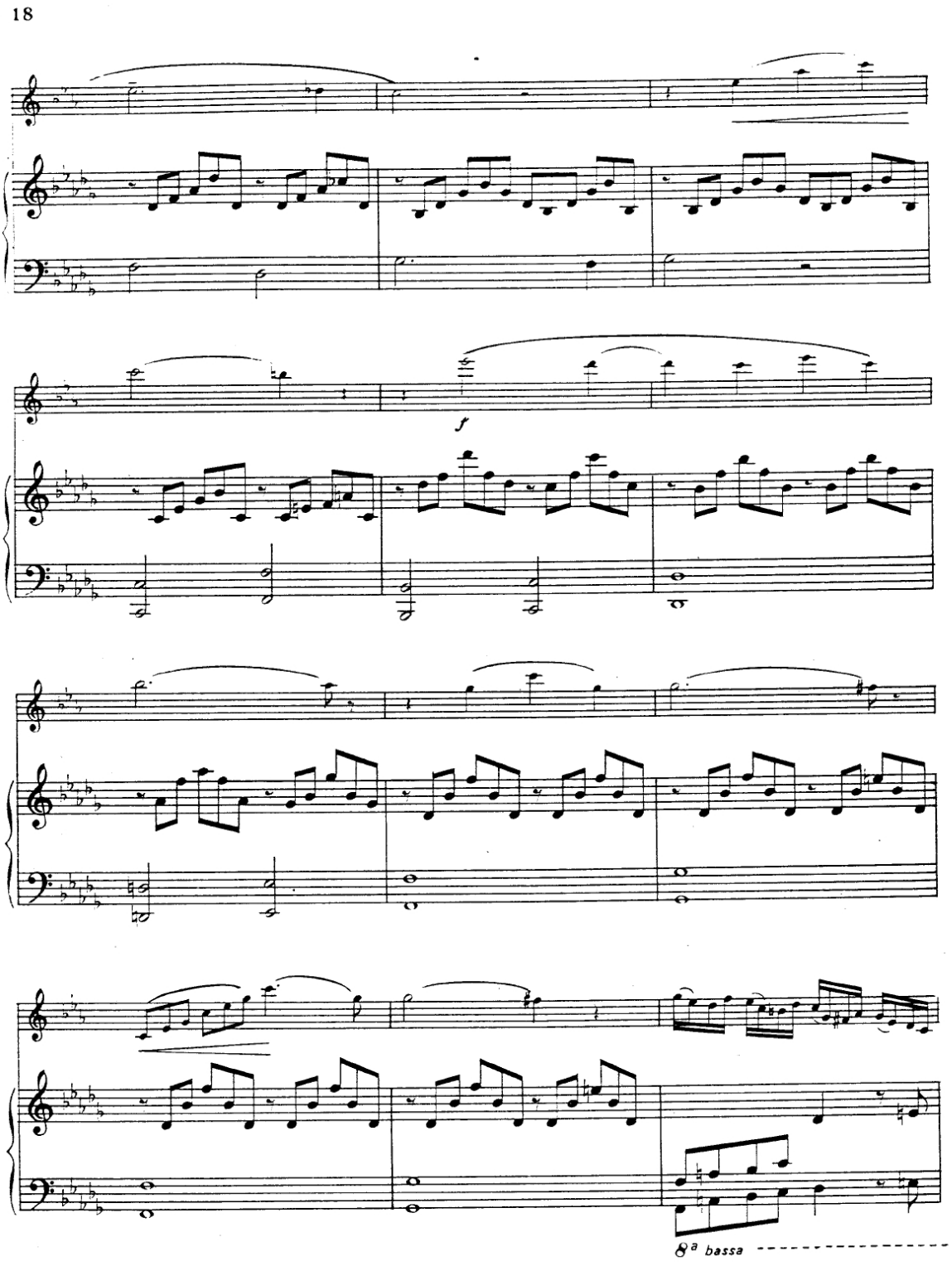

f
f
f
8ª bassa
tr
f
mf
tr
f

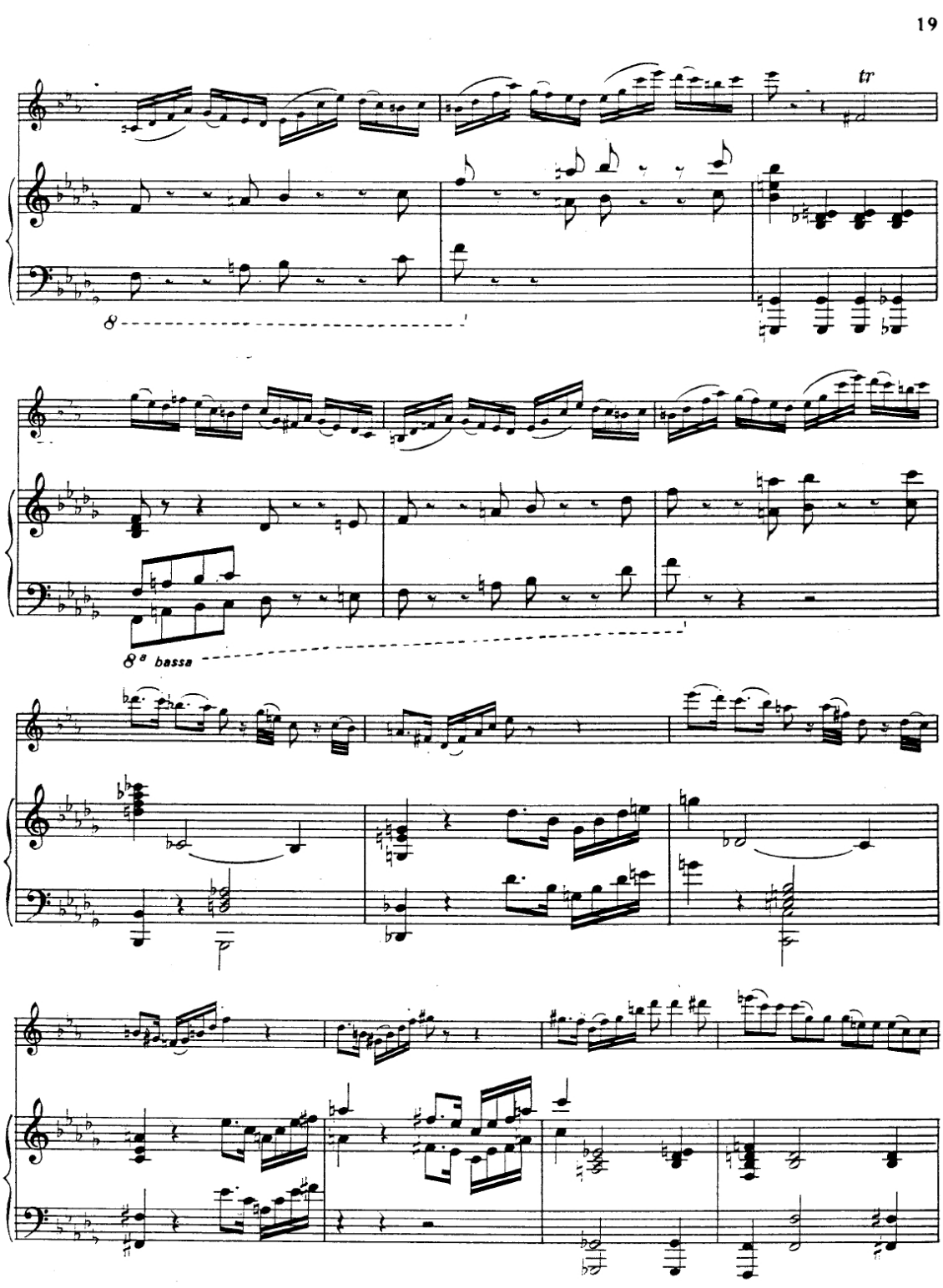

8a bassa
8a bassa
ff
f
8
f

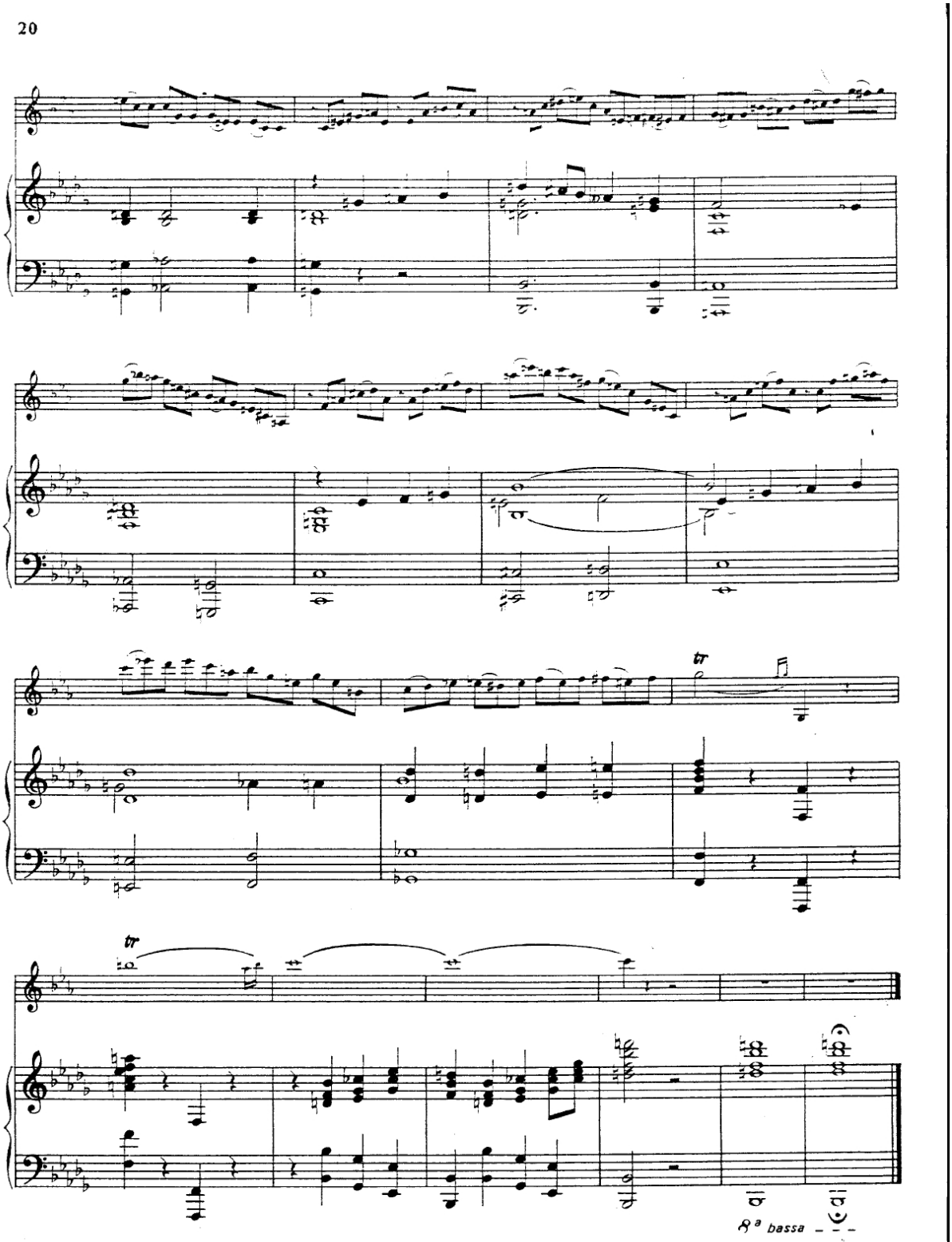

mf
f
f
f
p
f
mf
f
p


8
8
f
f
f
mf
mf
8

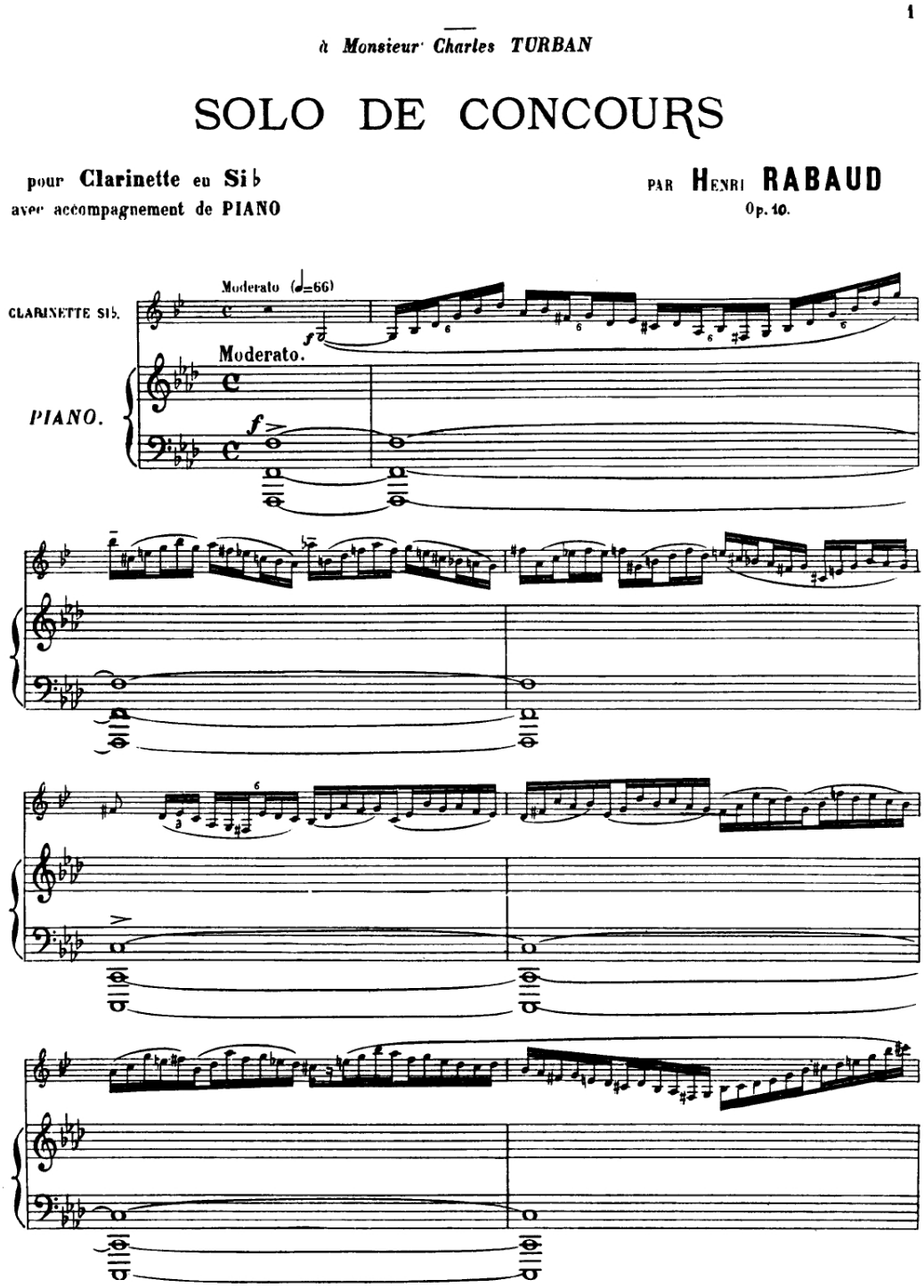

f
f
f
8ª bassa
mf
p

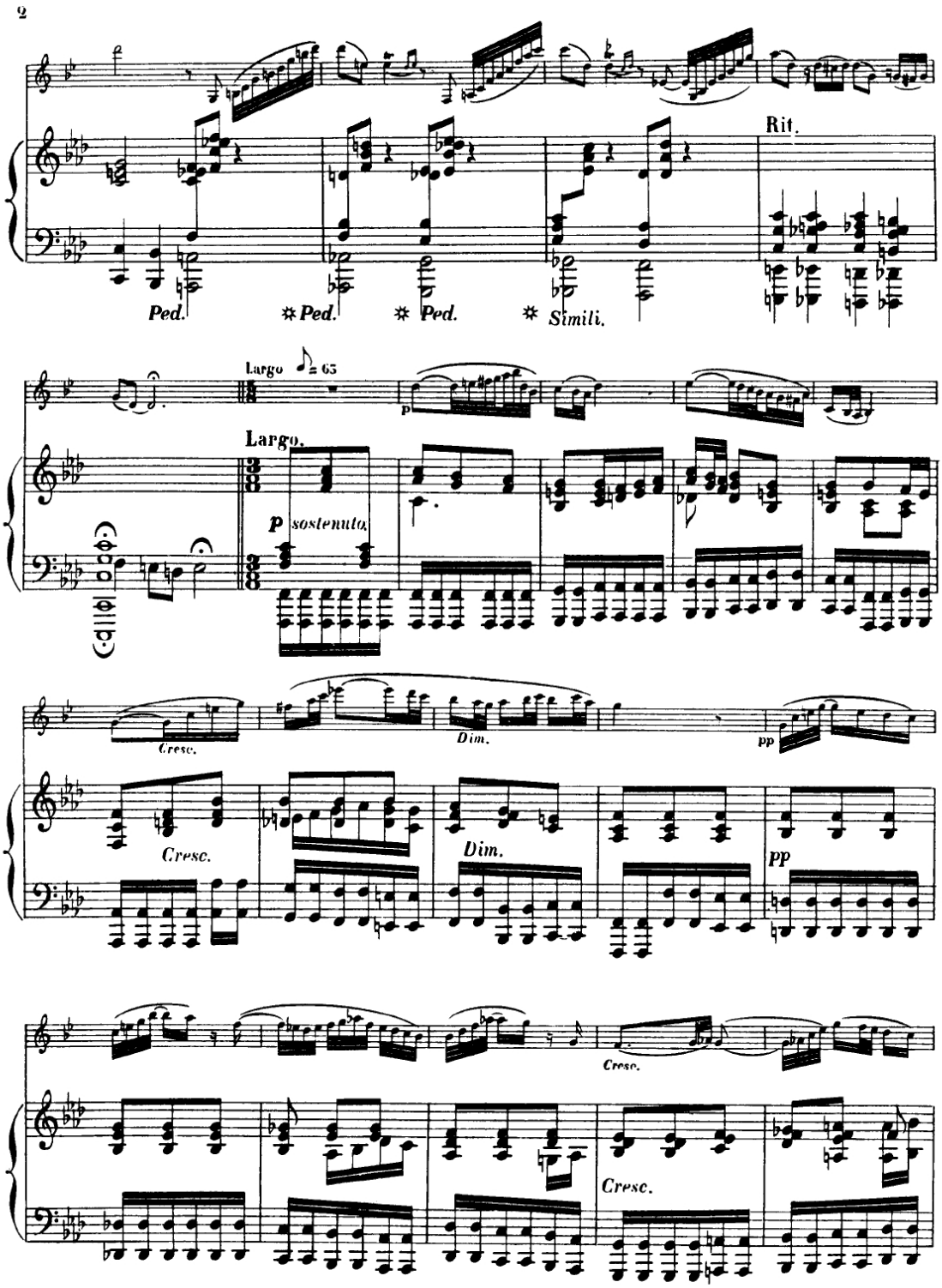

18
f
8ª bassa

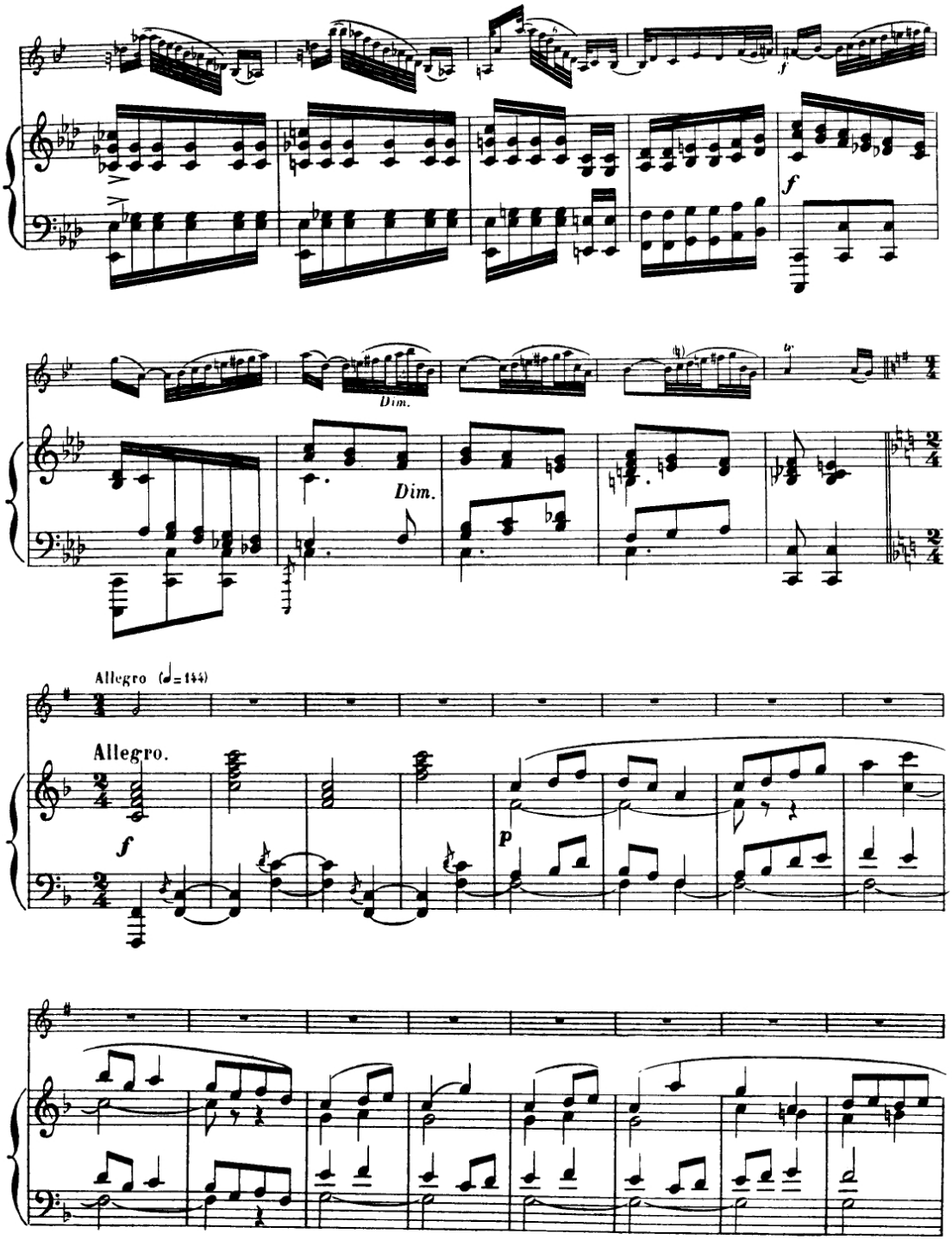

19
tr
8
8ª bassa

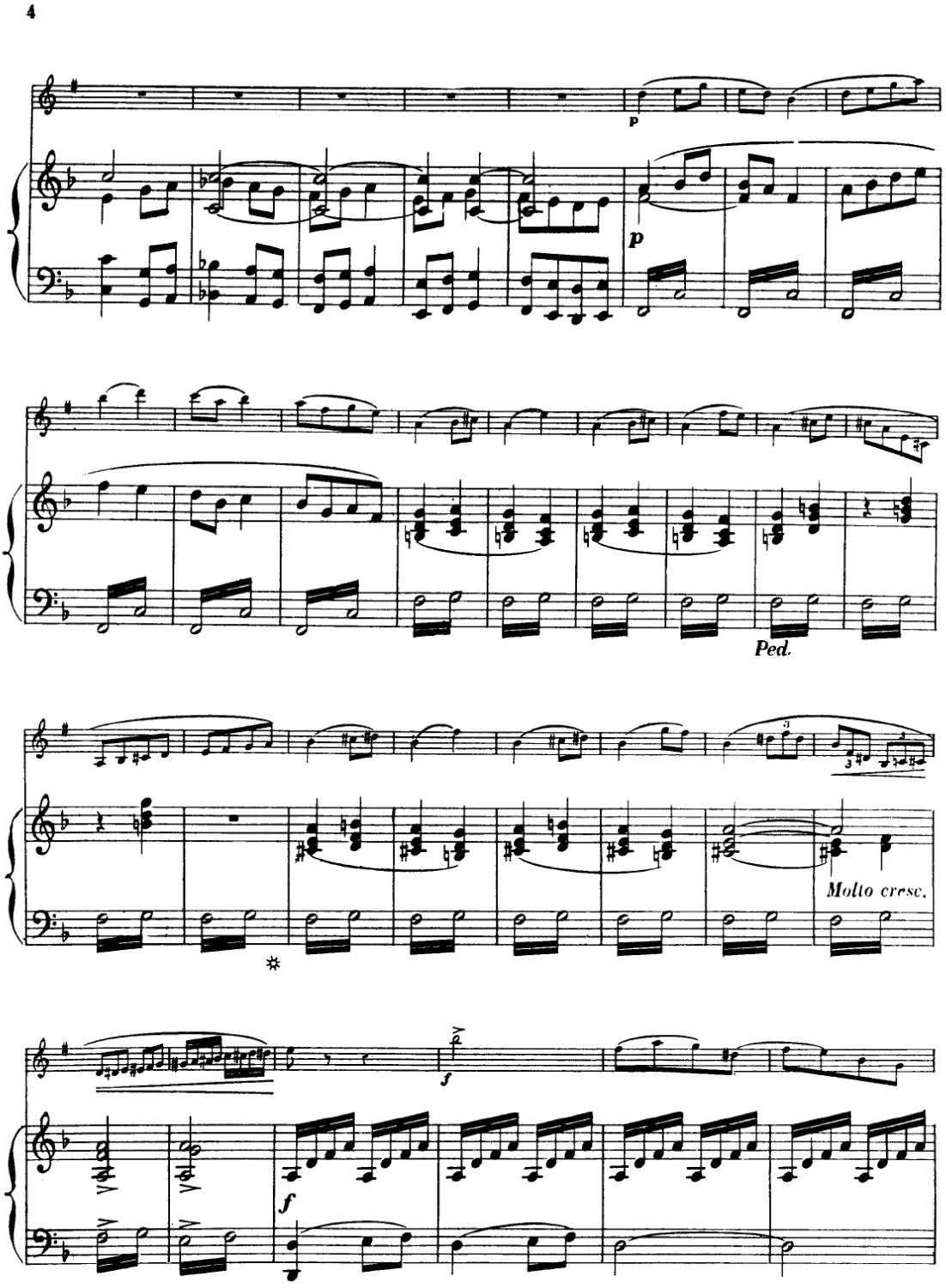

20
tr
tr
8ª bassa

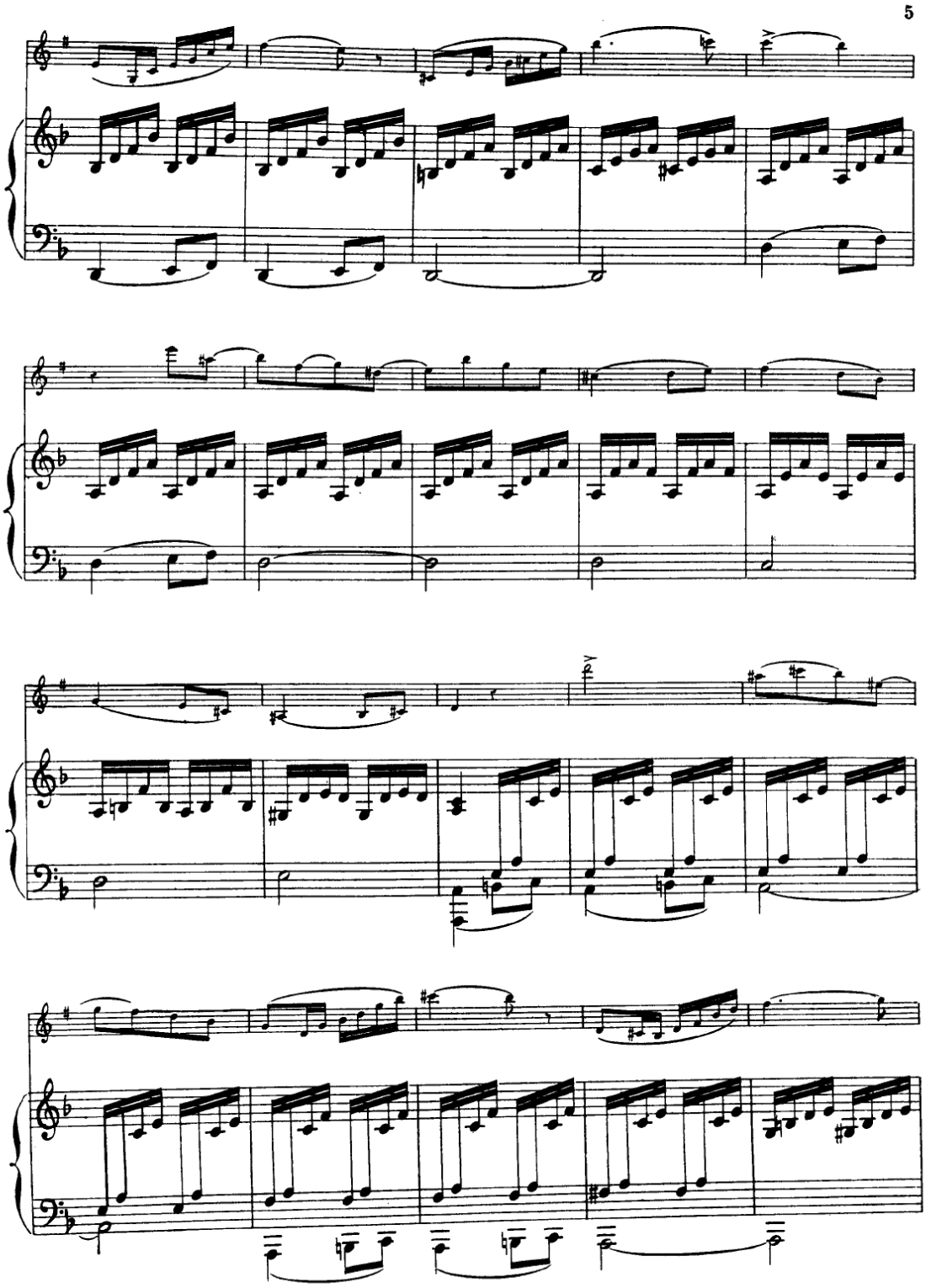
7.4. Henri Rabaud, *Solo de Concours*

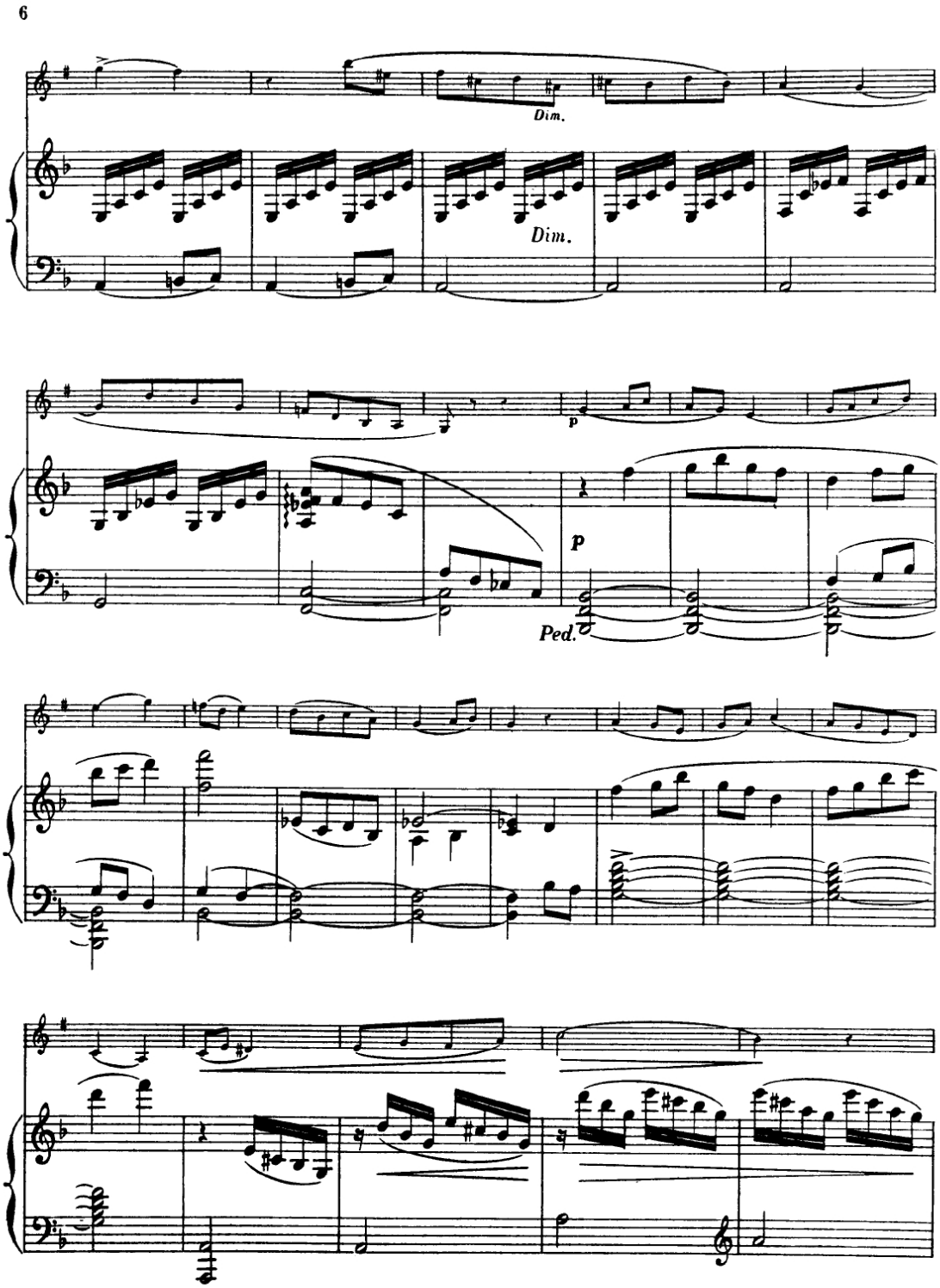


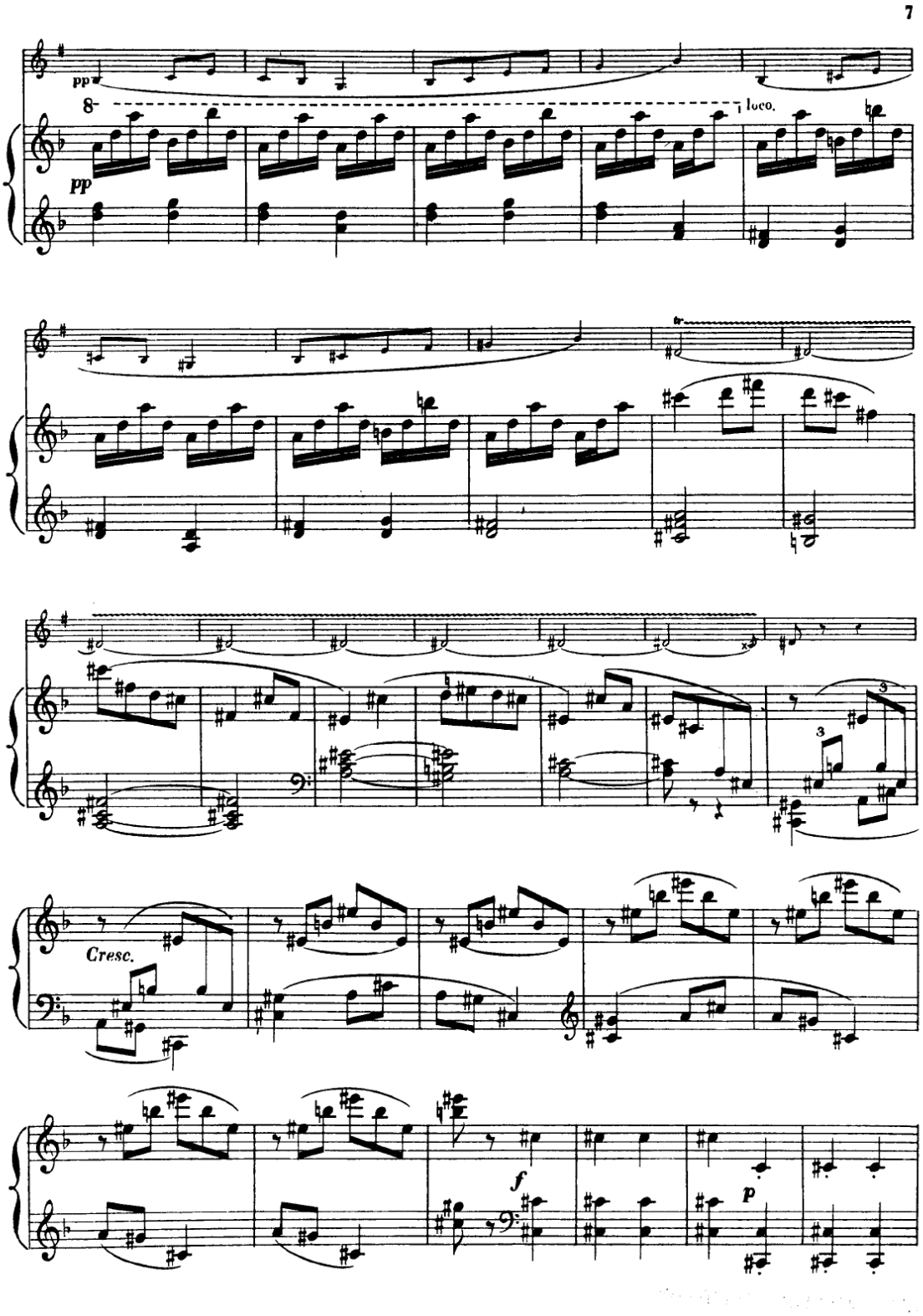

2
Rit.
Ped.
Ped.
Ped.
Simili.
Largo
Largo.
p sostenuto
Cresc.
Dim.
pp
Cresc.
Dim.
pp
Cresc.
Cresc.

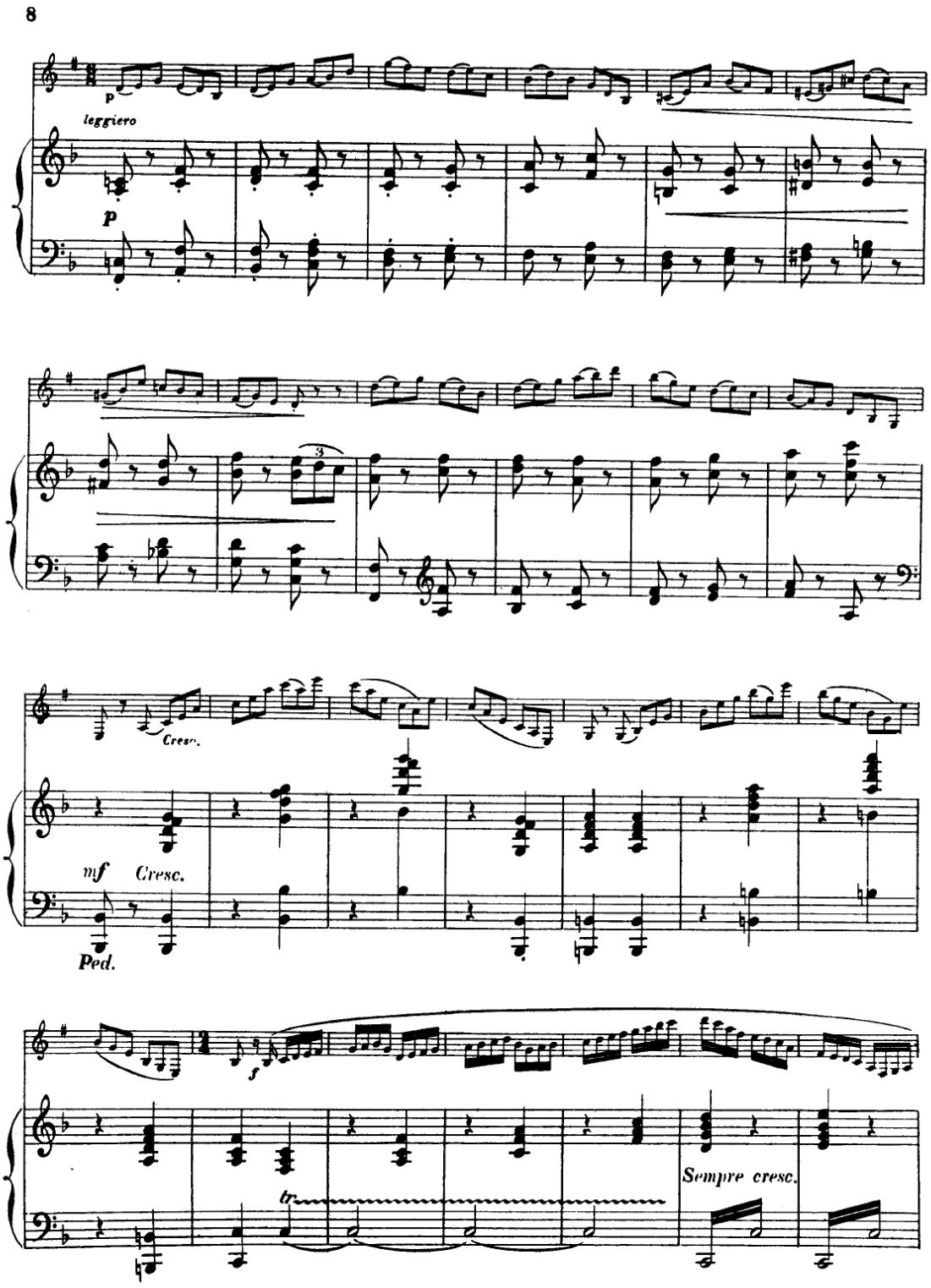

f
Dim.
Dim.
Allegro (♩= 144)
Allegro.
f
P

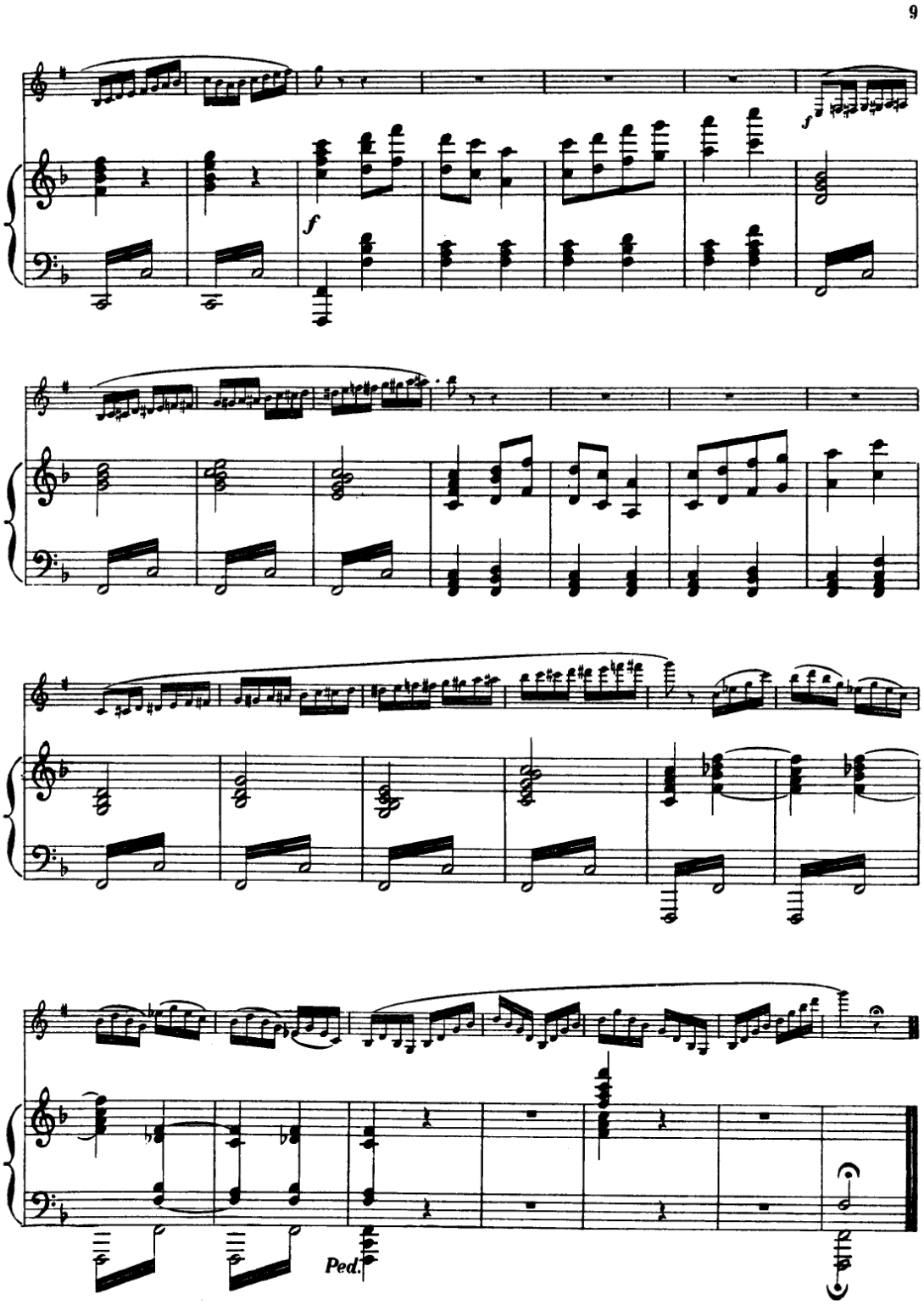

4
p
p
Ped.
Molto cresc.
f
f


5


6
Dim.
Dim.
p
p
Ped.


7
pp
8
loco.
pp
Cresc.
f
p


8
leggiero
p
Cresc.
mf
Cresc.
Ped.
f
tr
Sempre cresc.


9
f
f
Ped.

8. KAYNAKLAR

BAKER, Theodore (1907), **A Dictionary of Musical Terms,** G.Schirmer Inc, New York

BERNAC, Pierre (1977), **Francis Poulenc: The Man and His Songs**, Kahn & Averill Publishers, Londra

BRICKHILL, Eleanor (2016), University of Wollongong Faculty of Law, Humanities and the Arts, **Master of Arts - Research**, Wollongong

Britannica Concise Encyclopedia (2006), ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, INC, Peru

DE CANDE, Roland (1969), **La Musique Histoire Dictionnaire Discographie**, Editions du Seuil, Paris

GANDER, Andrew (2017), The University of Sydney Conservatorium of Music, **Degree of Doctor of Philosophy**, Sydney

GEHRKENS, Karl W. (1914), **Music Notation and Terminology**, The A. S. Barnes Company, New York

GROVE, George (1920), **Grove's Dictionary of Music and Musicians**, D.C.L, Londra

ISSERLİS, Steven (2016), **Robert Schumann's Advice to Young Musicians,** Faber&Faber, Londra

IVRY, Benjamin (1996), **Francis Poulenc**, Phaidon Press Limited, Singapur

İLYASOĞLU Evin (1994), **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

KAMİEN Roger (2007), **Music an Appreciation**, McGraw-Hill Companies, New York

KARAKAYA Oğuz (2002), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yüksek Lisans Tezi**, Konya

MELLERS Wilfrid (1993)**, Francis Poulenc (Oxford Studies of Composers),** Oxford University Press, Londra

MİMAROĞLU İlhan (1995), **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul

POULENC Francis, (1989), **Diary of My Songs**,Victor Gollancz Ltd, Londra

SACHS Curt, **The History of Musical İnstruments**, W.W.Norton Company Inc.Publishers: ABD, b.1940, s.92

ŠAFRÁNEK Milos(1944), **Bohuslav Martinu,: The man and his music**, Alfred A.Knopf, New York

SAY Ahmet (1997), **Müzik Tarihi,** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

STAINER, John and BARRETT, W. A. (1916), **A Dictionary of Musical Terms**, Novello Ewer and CO, Londra

9. ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında Bulgaristan'da doğdu. 1986 yılında Varna'da Hristo Karadjov ile klarnet çalışmalarına başladı. 1989 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nin açmış olduğu yetenek sınavına girerek Ferhat Ali GÖKSEL, Claudia RACK, Alain BOEGLİN, İgor ABRAMOV ve Vladimir ZVEREV ile klarnet ve Ali İRFAN ile oda müziği çalıştı. Bilkent Akademik Senfoni Orkestrası ve Bilkent Gençlik Senfoni Orkestrası'nda görev aldı. 1997 yılında Mahir ÇAKAR yönetimindeki Bilkent Gençlik Senfoni Orkestrası, 1998 yılında Prof. Hikmet ŞİMŞEK yönetiminde Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Büyük Senfoni Orkestrası ve 2003 yılında Ender Sakpınar yönetiminde Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası eşliğinde solo konserler yaptı. Bilkent Gençlik Senfoni Orkestrası ve Nefesli Bölümü Oda Müziği Grubu ile İspanya'da düzenlenen Gençlik Festivali'nde görev aldı. 2000 yılında Çorum'da düzenlenen Genç Yorumcular Oda Müziği Yarışması'nda birincilik ödülü aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik ASD Üfleme ve Vurma Çalgılar Programını kazanarak Feza ÇETİN ve Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER ile klarnet ve Prof. Mehmet Ali BOĞUÇ ile oda müziği çalışmalarına devam etti. Borusan Filarmoni, Cumhurbaşkanlığı Senfoni, İstanbul Devlet Senfoni, Antalya Devlet Senfoni, İzmir Devlet Senfoni, Bursa Bölge Devlet Senfoni ve Çukurova Devlet Senfoni Orkestraları ile konserler yaptı. 2001 yılında Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrasının açmış olduğu sınavı kazanan sanatçı halen bu kurumda görevini sürdürmektedir. Sanatçı 2014 yılında kurulan Yunus Emre Nefesli Beşlisiyle yurtiçi ve yurt dışında konserler vermeye devam etmektedir. Yunus Emre Nefesli Beşlisi ile Antalya Devlet Senfoni, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni, İstanbul Devlet Senfoni ve Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestraları ile solist olarak konserlerlerde yer aldı.