
**AARON COPLAND'IN BESTELEDİĞİ "KLARNET VE YAYLI
ORKESTRA İÇİN KONÇERTO" ADLI ESERİ YORUMLAMADA
TEKNİK ÖNERİLER**

*TECHNICAL RECOMMENDATIONS FOR INTERPRETING CONCERTO FOR
CLARINET AND STRING ORCHESTRA BY AARON COPLAND*

Halis Gürkan KIRANKAYA*

Geliş Tarihi: 05.09.2020

Kabul Tarihi: 10.10.2020

(Received)

(Accepted)

Öz: 20. yüzyıl Amerikalı besteci Aaron Copland, Paris'te aldığı eğitim sonrası ülkesine dönerek Amerikan müziği kültürünün oluşturulmasında önemli katkıları olmuş bir bestecidir. Benny Goodman'ın, 20. yüzyıl Amerikalı klarnetçilerinden biri olmasının yanında klasik klarnet repertuarına da önemli katkıları olmuştur. Klarnet Konçertosu'nun Goodman'ın siparişi üzerine bestelenişi, Copland'ın da yapıtı bestelerken Goodman'ın caz klarnetçisi stilini göz önünde bulundurarak bir kompozisyon oluşturması, besteci-yorumcu ilişkisine verilebilecek güzel örneklerden biridir. Klarnet konçertosunun çalışma teknikleri üzerine önerilerden oluşan bu çalışmada Copland ve Goodmann'ın hayatları hakkında kısa da olsa bilgi verilmiş, klarnet konçertosunun besteleniş öyküsü de ele alınmıştır. Bir müzik yapıtının yorumlanmasında, bestecisinin yaşamı, eserin besteleniş öyküsü ve çalışma yöntemlerini bilmek, yapıtı yorumlayan açısından önemlidir. Bu çalışma, yapıtı yorumlayacak klarnet sanatçılarına teknik ve yorumsal açıdan yardımcı olmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klarnet, Copland, Konçerto, Goodman.

Abstract: 20th century American composer Aaron Copland is a composer who returned to his country after his education in Paris and made important contributions to the formation of American music culture. Besides being one of the 20th century American clarinetists, Benny Goodman also made important contributions to the classical clarinet repertoire. The composition of the Clarinet Concerto upon Goodman's order and Copland's composing a composition by taking Goodman's jazz clarinetist style into consideration while composing the piece are among the good examples of the composer-interpreter relationship. In this study, which consists of suggestions on the working techniques of the clarinet concerto, brief information was given about the lives of Copland and Goodmann, and the story of the composition of the clarinet concerto was included. In the interpretation of a musical work, it is important to know the life of the composer, the composition of the work

* Doktor Öğretim Üyesi, Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuarı, grknclarinet@gmail.com, 0000-0003-2261-8330

*Bu makale yazarın sanatta yeterlik eser metni çalışmasından derlenmiştir (MSGSÜ, 2016).

and the working methods in terms of interpreting the work. This study aims to help clarinet players who will perform this work especially in interpretational and technical respect.

Key Words: Clarinet, Copland, Concerto, Goodman.

1. GİRİŞ

Aaron Copland'ın bestelediği *Klarnet Konçertosu*, 20. yüzyıl klarnet repertuarında önemli bir yere sahiptir. Bu Konçerto, içeriğinde caz öğelerinin bulunması, teknik ve müzikal açıdan geliştirici nitelikte olması bakımından Copland'ın eserleri arasında en çok merak uyandıran ve bestecinin eserleri arasında müzik tarihine en fazla katkı sağlayan yapıtı olmuştur.

Bu çalışmada, Aaron Copland ve Benny Goodman'ın hayatı ve Copland'ın *Klarnet ve Orkestra için Konçerto* adlı yapıtı teknik öneriler verilerek, nota ve pozisyon örnekleri ile ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Pozisyonlar ve nota örnekleri hem bilgisayar ortamında yazılarak hem de Boosey&Hawkes, Aaron COPLAND, Concerto for Clarinet and String Orchestra (with Harp and Piano), Reduction for Clarinet and Piano edisyonundan alınarak verilecektir. Önerilen pozisyonların yapıtı yorumlamada kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Benny Goodman'ın isteği üzerine Aaron Copland tarafından bestelenen *Klarnet ve Yaylı Orkestra için Konçerto*, günümüzde klarnetçilerin konser, resital ve kayıtlarda seslendirmeyi tercih ettiği bir yapıttır. Çalışmanın, yapıta ilgi duyacak klarnet sanatçılarına faydalı olması amaçlanmıştır.

2. AARON COPLAND VE BENNY GOODMAN'IN HAYATI

2.1. Aaron Copland (1900-1990)

Aaron Copland, 1900 yılında Brooklyn, New York'ta doğdu. Leopold Wolfsohn ile piyano çalıştı. 1917'de hocasının yardımıyla George Gershwin'in (1898-1937) de öğretmeni olan Rubin Goldmark'la (1872-1936) armoni çalışmaya başladı (Aktüze, 2005: 562). İlk beste denemeleri sonucu Goldmark tarafından *modernler* eleştirisi almış olması onu daha da cesaretlendirdi. Goldmark'ın *The Cat and The Mouse* adlı piyano bestesini değerlendirebilecek bir ölçütünün olmadığını kabul etmesiyle besteleme çalışmalarını ikiye ayırdı: onu gerçekten ilgilendiren eserler bir tarafta ve kurallara uygun yazılan öğrenci çalışmaları diğer tarafta (Copland, 2015: 143-144).

1920'li yıllarda Amerikalı bestecilerin Avrupa'da eğitim alması popülerdi. Birinci Dünya Savaşı öncesi eğitimin merkezi Almanya kabul edilirken, savaş sonrası besteciler için merkez Paris'ti. 1921'de Amerikalı müzisyenler için kurulan Fontainebleau Okulu'nda, Paris Konservatuarı'ndan gelen kompozisyon hocası Paul Vidal'in sınıfında çalışmalarına başladı. Copland'ın yanı sıra 1920-30'lu

yıllarda Paris’e gelen birçok Amerikalı genç besteciye yönlendiren, yol gösteren ve cesaretlendiren olağanüstü kişilik, Gabriel Faure’nin (1845-1924) öğrencisi Nadia Boulanger idi. Besteci, Boulanger’nin şiddetli müzik sevgisinden ve öğrencisindeki yaratıcı gücü ortaya çıkarabilme yeteneğinden bahsetmiştir. (Copland, 2015: 145).

Copland, *Yeni Müzik* kitabında, Paris’te geçirdiği üç yılı şöyle açıklar: “Paris, müzikteki bütün en yeni eğilimlerin kendilerini ispatlayacağı uluslararası bir arenaydı. Çoğu, savaşın karanlık yıllarında yazılmış olan müzik şimdi ilk kez duyulabiliyordu. Schönberg, Stravinsky, Bartók, Falla tümü benim için yeni isimlerdi. Daha genç kuşaktan Milhaud, Honegger, Auric ve Altınlılar’ın¹ diğer gürültülü üyeleri de dinlenebiliyordu. Fransa dışından birçok bestecinin -Hindemith, Prokofiev, Szymanovski, Malipiero, Kodaly- çalışmaları seslendiriliyordu. İnsanın çalışmaları için kışkırtıcı bir atmosfer vardı” (Copland, 2015: 145).

Copland’ı tüm dünyaya tanıtan ilk eseri, 1936’da tamamladığı Meksika ezgilerine dayanan bir orkestra yapıtı olan *El Salon Mexico* oldu. Copland’ın 1932’deki Meksika gezisinden sonra 1933’te başladığı ve 1936’da bitirdiği *El Salon Mexico* ilk kez 27 Ağustos 1937’de Meksikalı ünlü besteci Carlos Chavez (1899-1978) yönetimindeki Mexico City Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi (Copland, 2015: 148).

20. yüzyılda klasik müzik, çoğunlukla Avrupalı ve Rus bestecilerin etkisindeydi, ancak büyüyen bir inanç vardı. O da, Amerikalı bestecilerin 20. yüzyılda belirgin şekilde öne çıkacağı inancıydı. Bu görüşü, 1924’te Amerika’ya göç eden Boston Senfoni Orkestrası’nın saygın orkestra şefi Sergei Koussevitsky ileri sürmüştür. Ayrıca Koussevitsky, New York Times’a verdiği bir röportajda Amerika’nın, dünyanın en yoğun müzikal gelişiminin yaşandığı ülke olduğunu, Stravinsky’nin Amerikan modern müziğinin gelişimine en çok etki eden besteci olduğunu, Copland’la birlikte Roger Sessions ve John Alden Carpenter’ın (1876-1951), Amerika’nın umut veren bestecileri olduklarını belirtmiştir. Öte yandan Boston Senfoni’nin piyanisti Lukas Foss (1922-2009), Copland’ın özellikle *The Second Hurricane* ve *Billy the Kid* yapıtlarından etkilendiğini, Copland’ın Amerikalı genç besteciler üzerindeki etkisinin Béla Bartók (1881-1945) ve Igor Stravinsky kadar etkili olduğuna inandığını söylemiştir. (Yang, 2012: 3-9)

Copland, bestelediği orkestra yapıtları, baleler, iki konçerto, (piyano ve klarnet) solo piyano eserleri, film müzikleri, oda müziği yapıtlarıyla, yaşadığı dönemin müzikal gelişimini yakından takip etmiştir. Besteci Roger Sessions ile birlikte düzenlediği çağdaş müzik konserleri ile Amerikalı bestecilerin yapıtlarının

¹Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre ve Louis Durey’den oluşan Fransız besteciler grubu (Pamir: 1996: 264).

seslendirilmesini sağlamış, bestecilerin yapıtlarının yayımlanması için *Cob Cos Press* yayınevinin kurulmasına yardımcı olmuş, her türlü besteci platformunda aktif rol almıştır. *What to Listen for Music, Music and Imagination, Our New Music (1900-1960), Copland Since 1943* kitaplarıyla müzik dünyasına kaynak sağlamıştır. Yazar, orkestra şefi, piyanist ve besteci olarak Aaron Copland, 20. yüzyıl Amerikan müziğinin gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

2.2. Benny Goodmann (1909-1986)

Aaron Copland, Klarnet ve Yaylı Orkestra için Konçerto adlı yapıtla ilgili olarak; “Eğer Benny Goodman böyle bir şey istememiş olsaydı, klarnet için bir konçerto bestelemeyi hiç düşünmeyecektim” demiştir (Copland, Perlis, 1999: 93).

Goodman, (1909-1986) Chicago’da doğup büyüdü. Chicago Senfoni Orkestrası klarnetçisi Franz Schoepp ile klarnet eğitimine başladı. Schoepp, Goodman’ı geleneksel Klosé ve Baermann metodları ile çalıştırdı. Schoepp’in klasik müziğe yönlendirmesine rağmen, Goodman kariyerine Amerikalı klarnetçi ve caz grubu lideri Ted Lewis’i (1890-1971) örnek alarak Chicago’da yerel bir tiyatrodaki genç bir caz klarnetçisi olarak başladı (Paddock, 2011: 124).

King of Swing (Swing’in Kralı) olarak tanınan Goodman, sadece genel müzik tarihini değil, aynı zamanda (özellikle Amerika’da) klarnetçiliğin tarihini de etkiledi. Klarnet repertuvarına siparişleriyle önemli yapıtlar kazandı. Bunların başında; Béla Bartók *Contrasts*, Aaron Copland, Paul Hindemith ve Darius Milhaud, *Klarnet Konçerto*’ları, Morton Gould (1913-1996) *Derivations* ve *Benny’s Gig*, Leonard Bernstein (1918-1990) *Preludes, Fugue and Riffs* yapıtları gelir. Ayrıca, Ingolf Dahl’ın (1912-1970) *Concerto a Tre*, Francis Poulenc’in (1899-1963), *Klarnet ve Piyano Sonatı*’nın da içinde olduğu sayısız eserin ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

Richard Gilbert Goodman’ın kariyeri ve katkılarını şöyle özetler: ‘Kuşkusuz Goodman, caz dünyasının bir devi olarak tarihe geçecek. Aralarında klarnetçilerin de olduğu birçok insan cazın, Goodman’a, Bartók, Copland, Milhaud ve diğerleri gibi ünlü bestecilere yapıtlar sipariş edebilmesi için gereken parayı kazandığının farkında değiller. Ortalamadan daha iyi olan kayıtlarının yanı sıra, Goodman için bestelenen bu yapıtlar onun gerçek mirası olarak kalacaktır’ (Paddock, 2011: 131).

1935’te Goodman, bir arkadaşının evinde Wolfgang Amadeus Mozart’ın (1756-1791) *Klarnetli Beşli* yapıtını çalmasıyla, yeniden klasik müziğe ilgi duymaya başladı. Caz müzisyeni olarak kariyerinde başarıyla, Goodman’ın klasik müzik kariyeri de, Amadeus, Budapest ve Pro Arte Yaylı Kuartet’leriyle gerçekleştirdiği oda müziği konserleri, resitaller, kayıtlar, Boston, Chicago Senfoni ve diğer orkestralarla verdiği solo konserler ile gelişmeye devam etti.

Goodman para ödeyerek ilk siparişini, Macar kemancı Joseph Szigeti (1892-

1973) aracılığıyla Béla Bartók'a verdi. Bu yapıt, Bartók'un ilk ve tek olarak oda müziğinde bir üflemeli çalgıyı kullanmasını beraberinde getirdi. Arnold Schönberg'in (1874-1951) *The Wind Quintet Op.26* ve *Serenade Op.24*, Stravinsky'nin *The Octet* ve diğer birçok eseri, Hindemith'in *The Wind Quintet, Septet* ve başka birçok eseri, çağdaşlarının oda müziğinde üfleme çalgılara ilgi duyduklarını göstermektedir.

20. yüzyılda yaşayan birçok besteci üfleme çalgıları solo, piyano ile birlikte, ya da oda müziği eserlerinde kullanmasına karşın, elli yedi yaşına dek Bartók, üfleme çalgılara kendiliğinden ilgi duymamıştı. Eğer Goodman'ın siparişi olmasaydı, Bartók, belki de asla üflemeli bir çalgıya ilgi duymayacaktı (Stevens, 2002: 218).

Bartók, önce iki bölüm olarak bestelediği yapıtı, daha sonra yaklaşık on beş dakika süren üç bölüm olarak genişletti. 1938 yılında *Contrasts* adıyla tamamlanan *Trio*'nun ilk seslendirilişi 1939'da Goodman, Szigeti ve Egon Petri (1881- 1962) tarafından Carnegie Hall'da yapıldı. 1940'ta Bartók, Szigeti ve Goodman, New York'ta eserin kaydını gerçekleştirdi. Hayatını müziğe adayan ünlü klarinetçi Benny Goodman, 1986'da evde, rahlesinde *Brahms Sonat* ve elinde klarinetiyle öldü (Lawson, 2001: 102-104).

3. AARON COPLAND: KLARNET VE YAYLI ORKESTRA İÇİN KONÇERTO

1940'lı yıllarda iki klarinetçi Benny Goodman ve Woody Herman (1913-1987), Gershwin'in *Rhapsody in Blue* yapıtını ithaf ettiği "Cazın Kralı" olarak tanınan Amerikan caz grubu lideri Paul Whiteman'ın (1890-1967) yolunda, dönemin bestecilerine yapıtlar sipariş veriyor, caz ve klasik müzik dünyasının her iki tarafında yer alıyorlardı. Herman, grubu Thundering Herd Band için yapıtlar isterken, Goodman caz grubundan ayrı olarak, kendisi için konçerto ve oda müziği yapıtları sipariş ediyordu. Tesadüfen aynı dönemde, Herman ve Goodman, (Herman 1946'nın yazında, Goodman da 1947'nin başlarında) Aaron Copland'dan klarinet için bir yapıt bestelemesini istediler. İki teklifi birden kabul etmeyen besteci, Goodman'ın konçerto siparişini kabul etti. Copland, uzun zamandan beri Goodman'ın hayranı olduğunu ve onun için konçerto besteleyecek olmanın kendisine yeni bir bakış açısı kazandıracağını açıklamıştır (Pollack, Copland, 1999: 424).

Besteci, yapıt üzerine çalışmaya 1947 yılının şubatında başladı ve referans olması açısından Goodman'dan, çaldığı birkaç kayıt göndermesini rica etti. Aynı yılın sonbaharında Copland, Amerikan Devlet Bakanlığı'nca, dört ay süreyle Güney Amerika'ya (Arjantin, Brezilya ve Uruguay) kültür elçisi olarak gönderildi. Seyahat

programının sadece bu üç ülkeden oluşması, bestecinin Brezilya taşra müziğini (halk müziğini) incelemesine olanak tanıdı. (Pollack, Copland, 1999: 230). Nitekim Copland, konçertonun birinci bölümünü Rio (Brezilya)'da tamamladı ve yakın dostu Victor Kraft'a (1880-1975) yazdığı mektupta; 'İkinci bölüm için bir temaya ihtiyacım var. Olağan bir şey. Birinci bölüm için pas de deux² kullandım ve öyle düşünüyorum ki bu herkesin gözünü yaşartacak' şeklinde belirtti (Copland, Perlis, 1999: 87).

Bestecinin konçertoya, ikinci bölümü için aradığı temayı bulamamasıyla bir süre ara vermesi, *The Red Pony* ve *Four Piano Blues* yapıtlarını bestelemesine olanak tanıdı. Copland sonunda, 1948'in sonbaharında konçertoyu tamamladı ve Goodman'a gönderdi. Goodman, teşekkür mektubunda; 'Çok az bir düzenlemeyle, iyi bir eser olacağına inanıyorum' diye cevapladı (Copland, Perlis, 1999: 93).

Goodman, ne yazabileceği konusunda Copland'a bir sınırlama yapmamıştı. Ancak, ilk provalarda klarnet partisinde bazı değişiklikler yapmasını rica etti. Özellikle kadansın sonunun çok tiz seslerde yazılmış olduğunu belirtti. Copland, Goodman'ın kayıtlarında böyle tiz sesleri çaldığını bildiği için çalabileceğinden şüphesi yoktu. Goodman, bir caz doğaçlamasında böyle tiz sesleri çalarken rahat hissettiğini, ancak notadan okuyup çalarken o kadar da rahat hissetmediğini söyledi. Böylelikle Copland, klarnet partisinde bazı değişiklikler yaptı (Copland, Perlis, 1999: 93).

Goodman, konçerto tamamlandıktan tam iki yıl sonra 6 Kasım 1950'de, Fritz Reiner (1888-1963) yönetiminde, NBC Senfoni Orkestrası ile radyo yayınında yapıtın ilk seslendirilişini yaptı. (Pollack, Copland, 1999: 424). Goodman'ın klarnet partisinde bazı değişikliklerin yapılmasını istemesi ve yapıtı iki yıl sonra seslendirmesi Copland'ı hayal kırıklığına uğrattı. Konçertonun dinleyici önünde ilk seslendirilişi ise 28 Kasım 1950'de, klarnetçi Ralph MacLane (1907-1951) tarafından, Eugene Ormandy (1899-1985) yönetiminde, Philadelphia Orkestra'sıyla yapıldı (Copland, Perlis, 1999: 96).

Yapıt bestelendiği dönemde, koreograf Jerome Robbins'in (1918-1998) ilgisini çekti. Copland'a yapıtı bir balede kullanmak istediğini söyledi ve konçertoya koreografik uyarlama yapmasıyla oluşan yapıt, *The Pied Piper* adıyla ilk olarak New York City Center'da, 4 Aralık 1951'de sahnelendi. Copland bu yapıtın 'nefis bir bale' olduğunu belirtmiştir. (Pollack, Copland, 1999: 426).

Copland klarnet konçertosu, ilk seslendirilişi sonrası dönemin eleştirmenleri tarafından her ne kadar olumsuz tepki almış olsa da, zamanla klarnetçiler tarafından sevilmiş ve klarnet repertuarında yerini almıştır.

²Balede çift adım, iki kişinin beraberce dans etmesi.

3.1. Yapıtın Çalışma Yöntemleri

20. yüzyıl klarnet repertuarında önemli yeri olan ve dünyanın birçok yerinde klarnetçilerin resital, kayıt ve konserlerinde seslendirmeyi tercih ettiği Aaron Copland *Klarnet Konçertosu*, teknik ve müzikal açıdan zengin öğeler içeren bir yapıttır. Değişen ritimleri, ölçü birimleri, modülasyonlar, artikülasyonlar ve temposuyla yorumcunun ustalığını ölçen niteliktedir.

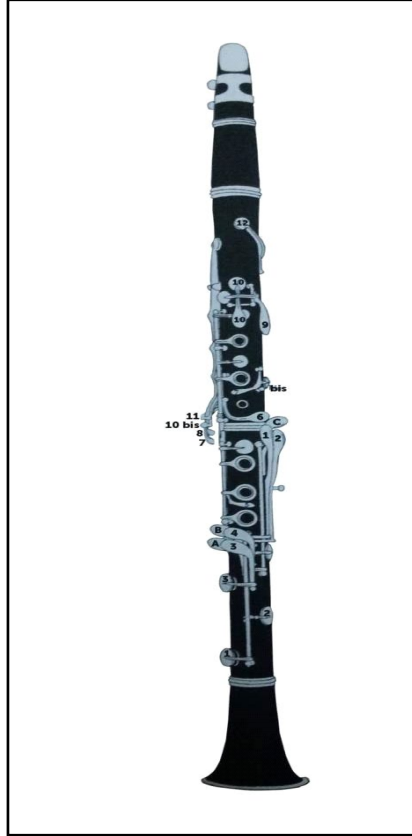
20. yüzyılda teknolojinin gelişmesiyle müzik; konser salonlarının dışına çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Radyo, televizyon, plak, kaset, cd vb. gibi teknolojik araçlar sayesinde geniş kitlelere ulaşmıştır. Konçertonun, yirminci yüzyılın ortalarında bestelenmiş olmasının avantajıyla, farklı solistlerce birçok kaydının olması, farklı yorum perspektiflerini görebilmek açısından önemlidir. Bunlardan belki de en önemlisi; Copland'ın, Goodman solistliğinde yönettiği; biri 1950'de, diğeri de 1963'te yapılmış iki kaydının olmasıdır. Yapıtın birinci el kaynaktan olması açısından önemli bir referanstır. Hem Copland hem de Goodman, ikinci kaydın (1963) daha başarılı olduğu konusunda hemfikirdir.

Copland, konçertonun ilk kaydının (1950), orkestra şefliğinin erken zamanlarında yapıldığını, birinci bölüm temposunu oldukça yavaş almış olduğunun onu endişelendirdiğini ve ikinci kayıt için fırsat bulmuş olmanın kendisini memnun ettiğini belirtmiştir (Copland, Perlis, 1999: 96). Bu açıdan bakıldığında, birinci bölüm temposunun çok yavaş olmadığı düşünülebilir.

Birinci bölümde iki konuya dikkat çekilebilir. Birincisi, klarnette oktavlar arası (birinci oktavdan üçüncü oktava) bağlı geçişlerin yapılması, ikincisi de özellikle üçüncü oktavdaki seslerin doğru entonasyonda çıkarılmasıdır. Özellikle üçüncü oktavdaki sesler birden çok pozisyondan alınabilir. Konçertonun içinde defalarca gelen üçüncü oktav fa diyez pozisyonları buna örnektir. Ancak hangi pozisyonun nerede kullanılacağını bilmek gerekir.

Örneklerde gösterilecek pozisyonlar aşağıdaki klarnet şeklindeki perde numaralarına göre verilmiştir.

Şekil 1: Klarnet perde numaraları (Klosé, Méthode Complète de Clarinette, s.4).



50. ölçüde ikinci oktavdaki la sesinden üçüncü oktav fa diyez sesine bağlı geçiş vardır. Burada fa diyez sesinin pozisyonu aşağıdaki gösterilen şekilde alınarak la-fa diyez bağlı geçiş kolaylıkla yapılabilir.

Şekil 2: Üçüncü oktav fa diyez sesi pozisyonu örneği

edilmesi gereken konu, tiz seslere doğru çıkarken belirtilen diminuendonun yapılabilmesidir.

Yorum açısından bu çıkış, yavaş başlayıp giderek hızlanarak yapılabilir. Müzikal olarak düşünüldüğünde birinci oktavdan yavaş ve forte başlayıp, üçüncü oktava doğru çıkarken hem hızlanıp hem de diminuendo yapabilmek önemlidir. Böyle bir hızlı çıkışta üçüncü oktavda piano nuansta fa diyez sesini doğru bir entonasyonda çıkarabilmek kolay değildir. İkinci bölüme bağlandığı uzun fa diyez sesinin pozisyonu için 50.ölçüde tavsiye edilen pozisyon kullanılabilir (bkz.Şekil 1).

Şekil 4: Üçüncü oktav sol sesi pozisyonu.

176. ölçüde ölçü birimi 3/4'lük olarak değişir ancak orkestranın üç ölçü çaldığı bu bölüm 3/4'lük yerine 6/8'lik olarak düşünülebilir. Bu sayede klarnetçi üç buçuk ölçü 6/8'lik saydıktan sonra kendi partisine kolaylıkla girebilir.

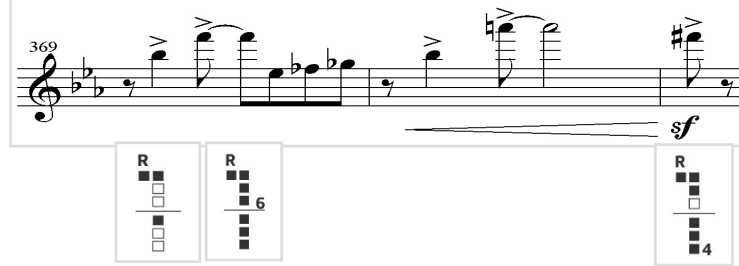
B kesitinin ikinci kısmı 187. ölçüde senkoplu ve arpejli olarak başlar. Burada klarnet ve orkestra partileri iç içedir. Zamanın sebareye döndüğü yerde, tempo partide belirtildiği gibi hızlanır. Senkoplu ritimlerin aynı tempoda çalınmasına dikkat edilmelidir. 194. ölçüde klarnetin, üçüncü oktavda re diyez sesinde pes kalmaması için aşağıdaki pozisyon kullanılabilir.

Şekil 5: Üçüncü oktav re diyez sesi pozisyonu.

C kesitinin ilk kısmı olan 269-285. ölçülerde ölçü birimi 3/4, 2/4, 5/8'lik olarak değişmektedir. Aksanların, ritimleri yazıldığından farklı hissettirdiği bu bölümde, orkestradaki (piyanoda) melodik çizgiye paralel olarak klarnette de aynı zamanda yapılan aksanlı uzun süre değerli notalar duyulur. Aksanlar dikkate alındığında ritmik bölümlenimin 3+2 şeklinde sekizliklerden oluştuğu görülür.

C kesitinin ikinci kısmı olan 286-295. ölçülerde charleston ritimleri (3+3+2 sekizliklerden oluşan ritim) hem orkestrada (piyanoda) hem de klarnette açıkça görülür. Burada belirtilen aksanlar, ritmik yapının gösterilmesi açısından önemlidir. İkinci oktavda si bemol, üçüncü oktavdaki fa ve fa diyez seslerinin pozisyonları örnekteki gibi alınabilir.

Şekil 6: İkinci oktav si bemol, üçüncü oktav fa ve fa diyez sesler



296. ölçünün son sekizliği ile başlayan, “rahatlamış mizahla” olarak belirtilen kısımda atmosfer tamamen değişir. Orkestrada basların slap ile eşlik ettiği ve klarnetin melodiyi çaldığı bu bölümde, süre değerlerinin yazıldığı uzunlukta çalınmasına dikkat edilmelidir. 319-322. ölçülerde klarnet partisindeki noktalı sekizlikler, 296. ölçüde belirtilen “rahatlamış mizahla” açıklaması dikkate alınarak ve caz havasını yansıtabilmek sekizlik üçlemeler olarak yorumlanabilir. Temanın piyanoda (orkestra) da geldiği bölümde piyanistin de klarnetçinin yorumladığı gibi noktalı sekizlikleri sekizlik üçleme olarak yorumlaması, birlikte çalmada tutarlılık açısından önemlidir.

426. ölçüde klarnette gelen üçüncü oktavdaki sol diyez sesi pozisyonu hızlı bir tempoda gelişi açısından önemlidir. Burada gelen sol diyez sesi pozisyonu şöyle açıklanabilir: ikinci oktav do sesi pozisyonuna, ikinci oktavda si bemol sesinin çıkarırken sağ elle basılan perdeyi ekleyerek üçüncü oktav sol diyez sesi kolaylıkla çıkarılabilir.

Şekil 7: Üçüncü oktav fa diyez ve sol diyez sesleri pozisyonu örneği.

The musical score for Şekil 7 is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins at measure 499. The first part of the score is marked 'metronomic'. Below the score are two fingering diagrams for the right hand (R). The first diagram shows the fingers 1, 2, 3, 4, 5 positioned on the keys. The second diagram shows the fingers 1, 2, 3, 4, 5 positioned on the keys, with a '2' indicating a second finger position for the fifth key.

425. ölçüdeki fa diyez sesi için önerilen pozisyon, ikinci oktav si bemol sesinin çıkarıldığı pozisyonun aynısıdır. Ancak bu pozisyondan üçüncü oktavda fa diyez sesini çıkarabilmek için dudağı biraz daha sıkılmak ve klarnetin içine daha fazla hava göndermek gerekir. Böylece fa diyez ve sol diyez sesleri birbirine yakın iki pozisyondan çıkarılabilir.

430. ölçüde gelen charleston ritimlerinin yorumlanmasında önemli olan sforzandodan sonra sesin hemen düşmesidir. Eğer solist sforzandoyu yaptıktan sonra sesi aynı gürlükte sürdürürse, ritmik yapı tam olarak yansıtılamaz. 439-440. ölçülerde klarnette üçüncü oktavda gelen la bemol sesinin doğru bir entonasyonda çalınabilmesi önemlidir. Aksi takdirde tiz ya da pes olduğu bariz bir şekilde anlaşılır.

Şekil 8: Üçüncü oktav sol ve la bemol sesleri için alternatif pozisyon.

The musical score for Şekil 8 is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. It begins at measure 511. The score includes a 'sf' (sforzando) marking. Below the score are two fingering diagrams for the right hand (R). The first diagram shows the fingers 1, 2, 3, 4, 5 positioned on the keys. The second diagram shows the fingers 1, 2, 3, 4, 5 positioned on the keys, with a '7' indicating a seventh finger position for the fifth key.

441. ölçüde koda başlar. Bu bölüm klarnette Re Majör arpej etüdü gibidir. Burası, hızlı tempoda aralıklı atlamalar, güçlü ve güçsüz zamandaki aksanlar ve arpejlerin staccato olması açısından önemlidir. 474. ölçüde 'not too fast' (çok hızlı değil) olarak belirtilen kısımda hem klarnette hem de orkestrada (piyanoda) temponun aynı düzeyde yavaşlatılabilmesi için orkestranın (piyanonun sol elindeki) bas partisindeki dörtlüklerden oluşan ostinatonun öne çıkarılması ve klarnetin de bunu dinleyerek çalması önerilebilir. Bu bölüm, öncesinde klarnetin staccato ve üçüncü oktavda hızlı partileri çalmaktan yorularak, legato çaldığı kısım olarak

düşünülebilir. Yedi ölçümlük bağlı çalınan kısımdan sonra 481. ölçüde, kadansta duyulan tema, ikinci bölümde ilk defa burada gelir. 502. ölçüde belirtilen ritardando, klarnetteki basamak notaları göz önünde bulundurularak her biri öncesine göre biraz daha yavaşlayarak çalınabilir. 504. ölçüde klarnette üçüncü oktavda gelen la diyez sesinin pozisyonu önemlidir.

Şekil 9: Üçüncü oktav la diyez sesi pozisyonu.

574

577

rit.

Broadening

ff <ff <ff <ff <ff <ff

GLISS.

(ad lib.)

R

6

3

506. ölçüde klarnetin birinci oktavından başlayan çıkış, ikinci oktavda glissandoya dönüşerek 508. ölçüde orkestrayla beraber klarnetin üçüncü oktavında do majör tonunda sona erer. Klarnette özellikle ikinci ve üçüncü oktavda tize doğru glissando yapmak kolaydır. Burada önemli olan birinci oktavdan süratle ikinci oktava geldikten sonra glissandoya başlamaktır. İkinci oktavdaki re pozisyonundan itibaren önce sağ eldeki üç parmağın deliklerden sağa doğru kaydırılması, sonra da sol elin deliklerde basılı olan üç parmağının sola doğru kaydırılması önerilebilir. Kaydırma, teknik olarak bu şekilde yapılırken, sanki kromatik çıkış yapıyormuş gibi düşünerek dudakla da desteklenmesi önemlidir. Burada klarnette glissando re sesinde biter. Üçüncü oktav re pozisyonu, tüm parmakların kaldırılarak sadece register perdesine basılarak alınması önerilebilir.

20. yüzyıl klarnet repertuarında önemli bir yere sahip olan klarnet konçertosunu teknik ve müzikal açıdan yorumlamak zordur. Copland, konçertoyla ilgili olarak şöyle demiştir: 'Eğer klarnetçi caz hakkında bilgiliyse ve biraz da caz müziğini hissediyorsa, bunun ona yardımcı olacağını hep düşündüm ancak, caz klarnetçisi Johnny Dankworth konçertoyu seslendirme girişiminde bulunduğu,

teknik açıdan zorluklarla karşı karşıya kaldı' (Copland, Perlis, 1999: 96).

Bestecinin de belirttiği gibi konçerto hem klasik hem de caz klarnetçileri için kolay değildir. Yine de Copland, yapıtın ikinci bölümünün caz klarnetçilerince daha iyi yorumlanırken, birinci bölümünün de klasik eğitim almış klarnetçilerce daha iyi yorumlandığını belirtmiştir. Yapıtın klasik ve cazı içinde barındırdığı düşünüldüğünde, Goodman'ın klasik eğitim almasının bir avantaj olduğu söylenebilir. Belki de bu sayede klasik müzik klarnet repertuarına birçok yapıtın bestelenmesi için verdiği siparişlerle katkısı olmuştur. Ayrıca caz müziği içinde de mükemmel tekniğinin vurgulanmış olması, onun klasik eğitim almış olmasının bir sonucu olabilir.

Copland, konçertonun klarnet-piyano uyarlamasını Goodman'la provaları için yaptığını, konserlerde çalınacağını öngörmediğini ancak bunu dinlediğinde gayet iyi duyulduğunu düşünerek yayımlamaya karar verdiğini belirtmiştir. Besteci, piyano redaksiyonu ile ilgili olarak, yapıtın ikinci bölümünün finalinde, klarnetin glissandosunun piyano ile desteklenmesinin orkestrayla desteklenmesinden çok daha zor olduğunu belirtmiştir (Copland, Perlis, 1999: 97).

Yapıtta çalışmada faydalı olacak çalışma kitabı, tüm gamların aralıklarla kombine edildiği, arpejleri de içeren *Les Gammes Du Clarinettiste*³ çalışma kitabı ve üçüncü oktavdaki seslerin pozisyonlarının verildiği *Méthode Complète de Clarinette*⁴ metodunun üçüncü bölümünde, sf. 206'da gösterilen pozisyonlar ve 208-209'da verilen düet önerilmektedir. Copland'ın kadans için belirttiğinden anlaşılacağı gibi uzunluğu ve teknik zorluğu açısından üzerinde titizlikle çalışılması gereken bir bölümdür. Öncelikle yavaş tempoda çalışarak yazılan ritimlerin doğru çalındığından emin olunmalı ve sonrasında aşama aşama hızlandırılmalıdır. Nefes yerlerine uyarak çalındığında performansı olumlu şekilde etkilemektedir. Birbirinden farklı temaları da ayırmak adına nefes yerleri önemlidir.

Copland, notada yazılanların sınırlarını tanımlamış ve yorumla ilgili birçok fikrin notaya alınmasının mümkün olmadığını açıklamıştır (Copland, 1970: 49-50). Stravinsky bu düşüncüyü, benzer bir yaklaşımla *Altı Derste Müziğin Poetikası* kitabında şöyle açıklar:

“Bir müzik parçası ne kadar titizlikle notalanırsa notalansın; tempo, nüans, bölümlenme, vurgulama vb. işaretleriyle her türlü muğlaklığa karşı ne kadar dikkatli sigortalanırsa sigortalansın, her zaman tanımlamaya sığmayan gizli öğeler taşır. Çünkü sözel diyalektik, müziksel diyalektiği bütünlüğü içinde tanımlamaya yeterli değildir. Bu gizli öğelerin gerçekleştirilmesi, müziği sunacak kişinin deneyim ve

³ Yves DIDIER, *Les Gammes Du Clarinettiste*, Henry Lemoine Edition, Paris, 1967.

⁴ Hyacinthe Klosé, *Méthode Complète de Clarinettiste*, Alphonse Leduc, Paris, 1843, s. 206, 208,209.

sezgilerine, tek sözcükle, yeteneğine bağlıdır” (Stravinsky, 2015: 92).

Copland, müziğin yorumlanması gerektiğini, bestecilerin iyi yorumculardan kendi yapıtlarının karakterini öğrenebileceği ve hatta yapıtta değişiklik bile yapmayı kabul edebileceği fikrine inanarak, yapıtlarının farklı yorumlarını olumlu karşıladığını belirtmiştir (Yeo, 1996: 75). Copland, yorumcunun müzikal zekasını kullanarak, notada yazılanlara harfiyen bağlı kalmasıyla, bestecinin belirgin tarzının çok fazla dışına çıkmamasını konusunda denge kurmasını istemiş, her yapıtın farklı bakış açısından görülebilmesine rağmen, her birinin ortaya çıkarılması gereken bir ruhunun olduğunu belirtmiştir (Yeo, 1996: 75-76).

Müziğin icrası ile yorumlanması arasındaki ayrımını Stravinsky şöyle açıklar: Yorumlama fikri, icracıya yüklenen kısıtlamaları ya da icracının müziği dinleyiciye iletmek şeklindeki asıl görevinde kendi kendine yüklediği kısıtlamaları ima eder. İcra fikri ise, kesin olarak belirtildiğinden başka hiçbir şeyi içinde taşımayan açık bir isteğin harfi harfine yerine getirilmesini ima eder. İşte bu iki ilke (icra ve yorumlama) arasındaki çatışma, müzik eserleriyle dinleyici arasına giren ve eserin mesajının iyi ulaştırılmasını önleyen bütün hataların, günahların ve yanlış anlamaların kökünde yatar. Her yorumcu, zorunlu olarak aynı zamanda icracıdır. Ama bunun tersi doğru değildir (Stravinsky, 2015: 92).

4. SONUÇ

Amerikalı besteci Aaron Copland ve 20. yüzyılın önemli klarnetçisi Benny Goodman'ın işbirliği ile ortaya çıkan Klarnet Konçertosu, 20. yüzyıl klarnet repertuarında önemli bir yere sahiptir. Konçertonun teknik açıdan zorluk içermesi ve bu zorlukların bilinen pozisyonlarla çözülmeye çalışılmasının yorumcuya zaman kaybı yaşatacağı ve müzikal yeteneklerini sergilemesinin önüne geçeceği düşünülmektedir. Bu yüzden ele alınan pozisyonlar ve önerilen teknikler bu yapıta ilgi duyacak klarnet sanatçısına katkı sağlayacaktır.

Copland, konçertoyu besteleme sürecinde, Goodman'ın teknik özelliklerini incelemiş ve Goodman'ın caz klarnetçisi kimliğini dikkate alarak yapıtta caz öğelerine yer vermiştir. Bu bilgi doğrultusunda, bir yapıtın ortaya çıkışında bestecisinin yanında, o yapıtı yorumlayacak, ona ruh verecek olan yorumcusunun da önemli olduğu çıkarımında bulunulmuştur.

Yapıtın çalışma teknikleri, teknik açıdan kolaylık sağlayacak pozisyonlar, geleneksel klarnet metodlarında gösterilen temel pozisyonlara alternatif olarak verilmiştir. Teknik açıdan pozisyonu bilmenin yanında, birden fazla pozisyondan çıkarılabilen bir sesin, hangisinin nerede kullanılması gerektiğini bilmenin önemli

olduğu belirtilmiřtir.

KAYNAKÇA

- AKTÜZE İ. (2005), *Müziği Okumak Cilt 2*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BOOSEY HAWKES, (1950), *Aaron COPLAND, Concerto for Clarinet and String Orchestra (with Harp and Piano), Reduction for Clarinet and Piano*, U.S.A.
- COPLAND A., PERLIS V. (1999), *COPLAND Since 1943*, New York: St. Martin's Griffin.
- _____ (1999), *COPLAND 1900 Through 1942*, New York: St. Martin's Griffin Edition.
- COPLAND A. (1970), *Music and Imagination*, İkinci Baskı, Cambridge: Harvard University.
- _____ (2015) *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. GEDİK A.C., İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- DEMİRTAŞ S. (1993), *Klasik Batı Müziği Küçük Sözlük*, Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi.
- DIDIER Y. (1967), *Les Gammes Du Clarinettiste*, Paris: Henry Lemoine.
- Klosé H. (1843), *Méthode Complète de Clarinette*, Paris: Alphonse Leduc.
- LAWSON C. (2001), *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Beşinci Baskı, Cambridge: Cambridge University Press.
- YANG M. (2012), *Igor Stravinsky's Influence on Aaron Copland*, sites.duke.edu/french2_01_f2011_katharinauhde/files/2012/11/Marty-Yang.pdf
- PADDOCK T. L. (2011), *A Biographical Dictionary of Twentieth- Century of American Clarinetists*, Florida: The Florida State University College of Music.
- PAMİR L. (1996), *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- POLLACK H. (1999), *AARON COPLAND The Life and Work of an Uncommon Man*, New York: Henry Holt Company.
- STRAVINSKY I. (2011), *Altı Derste Müziğin Poetikası*, Çev. Cem TAYLAN, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ULUÇ M. Ö. (2002), *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.
- YEO L. L. G. (1996), *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective*, The University of British Columbia.