

**T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı
Klarnet Programı**

Yüksek Lisans Tezi

**Aaron Copland Klarnet Konçertosu'nun
Teknik ve Yapısal İncelenmesi**

**EVİRİM GÜVEMLİ
2501050680**

Tez Danışmanı: Begüm Çelebioğlu

İstanbul 2008

**T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı
Klarnet Programı**

Yüksek Lisans Tezi

**Aaron Copland Klarnet Konçertosu'nun
Teknik ve Yapısal İncelenmesi**

**EVİRİM GÜVEMLİ
2501050680**

Tez Danışmanı: Begüm Çelebioğlu

İstanbul 2008

ÖZ

Başlık: Aaron Copland Klarnet Konçertosu'nun Teknik ve Yapısal İncelenmesi

Yazar: Evrim Güvemli

Bu araştırma çalışmasının konusu "Aaron Copland Klarnet Konçertosu'nun Teknik ve Yapısal İncelenmesidir"

Birinci bölümde Aaron Copland'ın yaşamı incelenerek anlatılmış, ikinci bölümde 20. yüzyıl müziğine genel bir bakış açısı ile Copland'ın Müzikal dili, üçüncü bölümde ise bestecinin yazmış olduğu klarnet konçertosu geniş olarak incelenmiştir. Bu çalışmada, Aaron Copland'ın kendi yazdığı kitaplar, yerli-yabancı kaynaklar ve internet üzerinden yayınlanmış makalelerden yararlanılmıştır.

ABSTRACT

Title: Technical and Structural Examination of Clarinet Concerto of Aaron Copland

Written by: Evrim Güvemli

The Subject of this search work is technical and structural examination of clarinet concerto of Aaron Copland.

The first section explains that life of Aaron Copland. The second section describes Copland's musical language with a brief introduction to the 20th Century music and in the third section, clarinet concerto of Aaron Copland is widely examined. The research includes that Copland's books, articles in Turkish and foreign languages and internet resources.

ÖNSÖZ

Bu çalışmadaki amacım; 20. yüzyılın ve Amerikan müzik tarihinin en önemli bestecisi ve orkestra şefi olan Aaron Copland'ın yaşamını, 20. yüzyıl müziğindeki yerini, müziğe kazandırmış olduğu eserlerini ve özellikle Klarnet Konçertosu'nu incelemektir.

Aaron Copland'ı ve Klarnet Konçertosu'nun analizini bu tez çalışmamda incelememin en önemli nedeni; Klarnet Konçertosu'nun kapsamlı bir analizinin yanı sıra, Copland ile ilgili Türkçe olarak yazılmış yeterli araştırma ve inceleme bulunmaması, bestecinin müzik dilinin özellikle 12 ton sistemiyle tanıştıktan sonraki gelişimini ve aşamalarını, aynı zamanda bıraktığı eserlerini tanıtmaya amacındır.

Tezimi hazırlarken, araştırma ve inceleme aşamasındaki katkılarından dolayı danışmanım Sayın Begüm Çelebioğlu'na ve düşünceleriyle bana tüm eğitim hayatım boyunca ışık tutmuş Prof. Emel Çelebioğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ /ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v,vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii,viii,ix
KISALTMALAR LİSTESİ	x
1.GİRİŞ	1
2. AARON COPLAND'IN YAŞAMI	2
2.1. Aaron Copland'ın Yaşamına Genel Bakış	2
2.2. Copland'ın Kronolojik Sıra ile Yapıtları	5
3. YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	9
3.1. Neoromantisizm (Yeni-Romantikçilik)	11
3.2. Neoklasisizm (Yeni-Klasikçilik)	12
3.3. Empresyonizm (İzlenimcilik)	14
3.4. Ekspresyonizm (Anlatımcılık yada Dışavurumculuk)	16
3.5. Serializm (12 Ton Müziği)	17
3.6. Gebrauchsmusic (İşlevsel Müzik)	21

4. AARON COPLAND'IN MÜZİK DİLİ	21
4.1. Müzik Dili	21
4.4.1. Copland'ın Gelişiminin Aşamaları	22
4.4.2. Copland'ın Öğeleri Ekonomik Kullanımı	23
4.4.3. Caz Etkileri	26
4.4.4. Copland'ın Folk Müziğini Kullanımı	29
4.4.5. Copland'ın Hitabet Stili (söz söyleme sanatı, hitap, nutuk)	31
4.4.6. Copland'ın Konsolidasyon (Birleştirme) Dönemi	35
5. KONÇERTO FORMUNUN KÖKENİ	37
5.1. Vokal Konçerto	39
5.2. Çalgısal Konçerto	41
5.2.1. Yaylılar Konçertosu	42
5.2.2. Konçerto Grosso	42
5.2.3. Solo Konçerto	44
5.2.3.1. Barok Dönem	45
5.2.3.2. Klasik Dönem	47
5.2.3.3. Romantik Dönem	49
5.2.3.4. 20. Yüzyıl	51
6. AARON COPLAND KLARNET KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ	51
7. KONÇERTO'NUN GENEL OLARAK TAŞIDIĞI ÖZELLİKLER	76
SONUÇ	77
KAYNAKÇA	78
EKLER	79

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil ¹ Gamelan enstrümanlarının Pelop ve Slendro şeklinde akord edilişleri.	15
Şekil ² a-Esas, b-Yansıma (inversion)	18
Şekil ² c-Ters (retrograde), d-Ters+Yansıma (retro+inversion)	19
Şekil ³ “As it fell upon a day”	25
Şekil ⁴ “Two Pieces for String Quartet”’in Rondo’su.	28
Şekil ⁵ Symphonic Ode.	28
Şekil ⁶ “Piano Sonata” (Piyano Sonatı)’nın Allegro ve Vivace kısmı.	30
Şekil ⁷ Short Symphony (Kısa Senfoni)’nin ağır bölümü (Lento)	32
Şekil ⁸ Piyano Sanatı (Grave)	33
Şekil ⁹ Violin Sonata (Keman Sonatı)	34
Şekil ¹⁰ “Short Symphony” (Kısa Senfoni)’nin Girişi	35
Şekil ¹¹ (Klarinet Konçertosu)	36
Şekil ¹² Şifreli bas bu şekilde gözüktür.	46
Şekil ¹³ Klavsen tarafından bu şekilde çalınır.	46
Şekil ¹⁴ Aaron Copland Klarinet Konçertosunun Arp Girişi.	51
Şekil ¹⁵ Klarnet partisinin arp’e göre ters devinimi.	52
Şekil ¹⁶ Konçertonun klarnet tarafından duyurulan ana teması.	53
Şekil ¹⁷ Birinci kemanlar tarafından duyurulan ana tema.	53
Şekil ¹⁸ Keman ve Viyolaların temaya eşlik eden karşı ezgileri.	53
Şekil ¹⁹ Homonim tonda klarnetin yan temayı sunuşu.	54
Şekil ²⁰ Birinci Kemanların, soloya stretto oluşturarak temayı taklit edişi.	55
Şekil ²¹ Klarnet partisinin altında yer alan viyola partisi, ana temayı sergiler.	55

Şekil ²² Armonisel açınsından birbirine benzerlik gösteren ölçüler.	57
Şekil ²³ Klarnet'in Cadenza'ya geçişi hazırlayan teması.	58
Şekil ²⁴ Piyano'nun ikinci bölümü duyurduğu tema.	59
Şekil ²⁵ Birinci Kemanlar'da duyulan ikinci bölümün teması.	60
Şekil ²⁶ Klarnet'in sunduğu ikinci bölümün teması.	60
Şekil ²⁷ Piyano'nun staccato temaya karşı duyulan teması.	61
Şekil ²⁸ Caz etkisi yaratan temaya eşlik eden viyola teması.	62
Şekil ²⁹ Arpej figürünün Solo ve yaylılarca sunulumu.	62
Şekil ³⁰ Klarnet'in senkoplu ve "marcato"lu ezgiyi sunumu.	63
Şekil ³¹ Piyano'nun onlu aralıklarla sunduğu ezgi.	63
Şekil ³² Solo'nun temasına hafif eşlik eden keman partisi.	64
Şekil ³³ Kemanların arpej figürleri.	64
Şekil ³⁴ Temanın yaylılardaki "staccato" anlatımı.	65
Şekil ³⁵ Viyola ve Çello'daki kayan aksanlar.	66
Şekil ³⁶ Yaylıların soloya olan senkoplu karşıt ezgisi.	66
Şekil ³⁷ Solonun ve eşliğin dinamikler açınsından en güçlü kesiti.	67
Şekil ³⁸ Konçertonun son bölümünün tekrarlandığı solonun teması.	67
Şekil ³⁹ "Hemiola"nın tekrar sunulduğu tema.	68
Şekil ⁴⁰ Solonun, ezgiyi üçlü aralıklarla sunumu.	68
Şekil ⁴¹ Temanın yaylılarda ardarda sunuluşu.	69
Şekil ⁴² Şakacı karakterli temayı solonun tekrar sunumu.	70
Şekil ⁴³ Tuttinin duyulduğu ve kesit değişimini sağlayan bir interlude.	70
Şekil ⁴⁴ Klarnet'in aksak ölçü hissi yaratan ezgisi.	71
Şekil ⁴⁵ Solo tarafından onaltılık değerlerin ilk defa kullanımı.	71
Şekil ⁴⁶ Klarnet'in marcato ve yoğun ifadeli ezgisi.	72
Şekil ⁴⁷ Solonun ve piyanonun kesit değişimden sonraki ezgisi.	73

Şekil ⁴⁸ Çello'nun "ostinato" çizgisi.	73
Şekil ⁴⁹ Klarinet'in sunduğu son kesitin teması.	74
Şekil ⁵⁰ Üçlü aralıklar ile Coda kesitinin sunumu.	74
Şekil ⁵¹ Klarinet'in "glissando"yla zirvede tamamladığı kesit.	75

KISALTMALAR LİSTESİ

- A.e. : Aynı Eser
A.g.e. : Adı geçen eser
İng. : İngilizce
İt. : İtalyanca
Lat. : Latince
s. : Sayfa

1.GİRİŞ

Bu araştırma - inceleme çalışmasında Amerikan müzik tarihinin en önemli bestecisi ve orkestra şefi olan Aaron Copland'ın yaşamı ve yazmış olduğu bazı kitapları, 20. yüzyıl müziğine genel bir bakış açısı ile bestecinin müzikal dili ve Copland'ın hayatında önemli bir yeri olan Klarnet Konçertosu'nun geniş bir analizi yapılmıştır.

Aslına bakarsak Aaron Copland'ın hayatı iki döneme ayrılabilir. Bunlardan ilki; Amerikan karakterli besteler yazmak isteğine bağlı olarak, “caz”ı seçmesidir. İlk dikkat çekici eseri, “Grohg” isimli bale için yazdığı müziktir. Bu döneminin başyapıtları olarak ise, Short Symphony (Kısa Senfoni, 1933), Music for Theater (Tiyatro için Müzik, 1925) ve Piano Variations, (Piyano Varyasyonları, 1930) sıralanabilir.

Copland'ın ikinci dönemi ise 1936 yılında en meşhur eseri olan “Fanfare for The Common Man” adlı eserini bestelemesiyle başlamış ve böylelikle Amerikan müziğiyle olan ilişkisi daha da kuvvetlenmiştir.

Bestecinin Klarnet Konçertosu kendisi için ayrı bir önem taşır. Copland otobiyografisinde konçertosunun ikinci bölümü için “sade, zor ve caz tadında” ifadelerini kullanmıştır. Ayrıca besteci bu bölümü Charleston ritimleri ve Brezilya folk parçalarının bir karışımı olarak da tarif etmiştir.

2. AARON COPLAND'IN YAŞAMI

2.1. Aaron Copland'ın Yaşamına Genel Bakış

Copland; Brooklyn, New York'ta dünyaya gelmiştir. Bestecinin İngiltere'den A. B. D.'ne göç etmeden önce “Kaplan” olan asıl soyadı “Copland” olarak değiştirilmiştir. Müziğe ilgi duymaya ve bir besteci olmaya 15 yaşında karar veren Copland, müzik eğitimini 1921 – 1924 yılları arasında, Paris'teki Fontainebleau Müzik Okulu'nda Leopold Wolfsohn ile George Gershwin'in öğretmenlerinden olan Rudin Goldmark ve Nadia Boulanger'den almış ve hemen akabinde 1925 ve 1926 yıllarında üst üste iki kez Guggenheim Bursu ile ödüllendirilmiştir.

Aaron Copland Paris'ten döndükten sonra Amerikan karakterli besteler yapmak istediğine karar vermiş ve böylece Amerikan tabiriyle “caz”ı seçmiştir. Caz karakterinin görüldüğü ilk dikkat çekici eseri, **Grogh** isimli bale müziğidir. Daha ileriki yıllarda bu eserdeki tematik malzemeyi **Dance Symphony** (Dans Senfonisi) nde kullanmıştır. Bestecinin bu ilk döneminin diğer başyapıtları arasında; **Music for Theater** (Tiyatro için Müzik, 1925), **Piano Variations** (Piyano Varyasyonları, 1930) ve **Short Symphony** (Kısa Senfoni, 1933) yer almaktadır.

Copland'ın bu dönemi belirgin bir biçimde caz esintili olmakla beraber, stili yavaş yavaş daha geçerli besteler yazma amacına yönelik olarak gelişme göstermeye başlamıştır.

Birçok besteci büyük Ekonomik Bunalım dönemi sırasında elit kesim için beste yapma nosyonunu reddetmiştir. Bununla beraber, Copland'ın bestelerinin temelini ortak Amerikan folklorunun yanı sıra yeniden önem kazanan ilahiler, kovboy ve folk şarkıları oluşturmuştur.

Copland, bestelerinde anlatmak istediğini mümkün olan en basit yoldan anlatıp anlatamayacağını görmek istediği için akademik yöntemlerin saygınlığına tutunmuştur.

Bestecinin ikinci dönemine 1936 civarında, **Billy The Kid**, **El Salon Mexico** ve belki de en meşhur eseri olan **Fanfare for the Common Man** adlı eserleri besteleyerek başlamıştır. Fanfare for the Common, 1942 yılında Cincinnatti Senfoni Orkestrası şefi Eugene Goossens'in isteği üzerine bakır nefesliler ve perküsyon için yazılmıştır. Copland ayrıca bu eseri, Dördüncü Senfonisi'nin üçüncü bölümü olarak da kullanmıştır.

Aynı yıl yazdığı Lincoln Portrait adlı eseri daha geniş bir dinleyici kitlesi içerisinde popüler olmuş ve Amerikan müziğiyle olan ilişkisini daha da kuvvetlendirmiştir.

Tüm bu önemli eserlerin ardından, daha sonraki yıllarda bestecinin yaşamında önemli bir yer alacak olan **Appalacian Spring** adlı bale müziğini yazması için görevlendirilmiş ve bu müziği daha sonra popüler bir orkestral süit olarak aranje etmiştir.

Bir çiftlik düğününün hikayesini anlatan **Rodeo** balesini de hemen hemen **Lincoln Portrait** (1942) ile aynı zamanda yazmıştır. Bu da Copland'ın kalıcı eserlerinden birisi olmuş ve içerisinde yer alan **Hoe – Down**¹, tüm Amerikalı besteciler tarafından en çok bilinen bestelerden birisi haline gelmiştir. Hoe – Down, sayısız kez filmlerde, televizyonda ve hatta 78. Akademi Ödülleri'nde fon müziği olarak da kullanılmıştır.

Caz ve klasik alana olduğu kadar, Copland'ın film müziği alanına da önemli katkıları olmuştur. William Wyler'ın **The Heiress** (1949) isimli filmi için yazdığı müzikle Akademi Ödülü kazanmış ve yarattığı temaların bir kısmı **Music for Movies** (Filmler için Müzik) adlı süitinde yer almıştır.

Steinbeck'in **The Red Pony** (Kırmızı Midilli) adlı romanından uyarlanan film için yazdığı müzik ise kendi başına bir süittir. Bu süit Copland'ın da favorilerinden birisi olmuş ve müzikleri ölümünden sonra Spike Lee'nin 1998 yapımı **He Got Game** adlı filminde kullanılmıştır. 1940 – 60 yılları arasında, western filmleri için müzik yazan tüm besteciler, Copland'ın film müzikleri üzerindeki etkisini göz ardı etmemiş ve O'nun stilinden etkilenmişlerdir.

Leonard Bernstein'ın ileriki yıllarda arkadaşı olan Copland, Bernstein'in bestecilik stiline büyük bir ilham kaynağı olmuş ve Bernstein'da Copland'ın bestelerini en iyi yöneten orkestra şefi olarak da kabul edilmiştir.

¹ Halk Müziği

2.2. Copland'ın Kronolojik Sıra İle Yapıtları

(1920) 1. Scherzo Humosirtique: The Cat and the Mouse for piano

(1920) 2. Old Poem (Arthur Waley, transl. From Chinese)
for voice & piano

(1921) 3. Pastorale (Edward Powys Mathers, transl. from Kafiristan)
for voice & piano

(1921) 4. Four Motets for chorus of mixed voices a cappella

(1922) 5. Passacaglia for Piano

(1922-25) 6. Grohg, balet. Excerpts:

(1923) Cortege

(1925) Dance Symphony

(1923) 7. As it fell upon a day (Richard Barnefield)
For voice, flute & clarinet

(1924) 8. Symphony for Organ and Orchestra

(1925) 9. Two Choruses for Women's Voices

(1925) 10. Music for the Theater for small orchestra

(1926) 11. Two Pieces for violin & piano

(1926) 12. Concerto for Piano and Orchestra

(1926) 13. Two Blues for Piano

- (1927) 14. Song for voice & piano
- (1928) 15. Two Pieces for String Quartet
- (1928) 16. Vocalise for string orchestra
- (1928) 17. First Symphony (version without organ of Sym. for
Organ & Orch.)
- (1934) 18. Prelude arr. for small orch.
- (1928-29) 19. Symphonic Ode for Orchestra
- (1929) 20. Vitebsk, Study on a Jewish Theme for violin, cello &
Piano
- (1930) 21. Piano Variations
- (1931) 22. Miracle at Verdun, incidental music
- (1932) 23. Elegies for violin & viola
- (1932-33) 24. Short Symphony
- (1933-34) 25. Statements for Orchestra
- (1934) 26. Hear Ye! Hear Ye!, Balet
- (1936) 27. Two Children's Pieces for Piano
- (1936) 28. El Salon Mexico for Orchestra
- (1937) 29. The Second Hurricane (Edwin Denby). Play-opera for
high-school performance
- (1937) 30. Music for Radio (Saga of the Prairies) for Orchestra

- (1937) 31. Sextet (arr. of Shorh Symphony) for String Quartet,
Clarinet & Piano
- (1938) 32. Billy the Kid, Balet
- (1938) 33. Outdoor Overture for Orchestra
- (1941) 34. Outdoor Overture also arr. for Band
- (1938) 35. Lark (Genevieve Taggard) for Chorus of Mixed Voices,
bar. solo, a cappella
- (1939) 36. The five Kings, incidental music
- (1939) 37. Quiet City, incidental music for Irwin Shaw's play
- (1939) 38. The City, Music for a Documentary Film
- (1939) 39. From Sorcery to Science, Music for a Puppet Show
- (1939) 40. Of Mice and Men, Music for a Hal Roach Film
- (1940) 41. Our Town, Music for a United Artists Film
- (1940) 42. Our Town, Music from the Film Score for Orch.
(also arr. for piano solo)
- (1940) 43. John Henry, Railroad Ballad for Small Orchestra
- (1940) 44. Quiet City for Trumpet, Eng. Horn & String Orchestra
- (1941) 45. Piano Sonata
- (1941) 46. Episode for Organ
- (1942) 47. Las Agachadas (The Shake-Down Song) for Chorus of
Mixed Voices a capella

- (1942) 48. Lincoln Portrait for Speaker & Orchestra
- (1942) 49. Rodeo, Ballet
- (1942) 50. Music for Movies for Small Orchestra
- (1942) 51. Fanfare for the Common Man for Brass & Percussion
- (1942) 52. Danzon Cubano for 2 Pianos (also arr. for Orchestra)
- (1943) 53. North Star, Music for a Samuel Goldwyn Film
- (1943) 54. Sonata for Violin & Piano
- (1944) 55. Appalachian Spring, Ballet for 13 Instruments
(also arr. for sym. orch.)
- (1944) 56. Letter from Home for Radio Orchestra (also arr. for
sym. orch.)
- (1944) 57. Jubilee Variations, on a Theme by Eugene Goossens, for
orch.
- (1945) 58. The Cummington Story, Music for a Documentary Film
- (1946) 59. Third Symphony
- (1947) 60. In the Beginning (Biblical text) for Chorus of mixed
Voices & Mezzo-Sopr. Solo a cappella
- (1948) 61. Four Piano Blues
- (1948) 62. The Red Pony, Music for a Republic Film Suite from
The Red Pony
- (1948) 63. Concerto for Clarinet with Strings, Harp & Piano

(1949) 64. Preamble for Speaker & Orchestra

(1949) 65. The Heiress, Music for a Paramount Film

(1950) 66. Twelve Poems of Emily Dickinson, Song Cycle for
Voive & Piano

(1950) 67. Old American Songs, newly arranged for Voice & Piano

(1950) 68. Quartet for Piano & Strings

3. YIRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

20. yüzyılın başlaması ile birlikte müzikte yeni bir döneme adımını atmıştır. Önceki çağların akımları belli başlı kalıplar içerisindeyken, 20. yüzyılı herhangi bir kalıbın içine dahil edemeyiz.

Örneğin Rönesans “**hümanizm**”, Klasisizm “**Aydınlanma**”, Romantizm ise “**bireysel duygu**” gibi kavramlarla tanımlanırken 20. yüzyıl müziği “çoğulculuk” olarak adlandırılabilir.

Yeni müzik anlayışının felsefesi; özellikle Alman ve Avusturya romantizmine ve onun temsil ettiği her şeye bir başkaldırıyı temsil eder. Farklı besteciler farklı tekniklerle 20. yüzyıl müziğine başarılı eserler kazandırmış ve bunu yaparken de Klasik, Romantik ya da Barok dönemde olduğu gibi belli bir stile ya da kalıba bağlı kalmamışlardır.

Tarihteki bütün kültürel değişimler gibi, 20. yüzyıl müziği de belli bir süreç içerisinde oluştuğundan başlangıç tarihini kesin olarak verebilmek mümkün değildir.

Bazı müzik tarihçileri; Debussy'nin “**Bir Pan'ın Öğleden Sonrası**” adlı eserinin 1894'te Paris'teki ilk seslendirilişini 20. yüzyıl müziğinin başlangıcı olarak kabul ederler.

Bununla beraber Debussy'den önce Wagner, Liszt, Mussorgsky ve Satie gibi besteciler; kromatik ezgileme ile geleneksel armoni sisteminin sınırlarını zorlamış, ilginç akorlar kullanmış ve böylelikle tonalite kavramında çözülme noktasına gelmişlerdir.²

Ritim, geçmiş dönemlerde olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öğe olma durumundan kurtarılmış ve böylelikle önemli bir anlatım aracı olmuştur. Bu sayede de 20. yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmıştır. Ölçü çizgilerine gerek görülmemiş ve çok ritimlilik, bestecinin isteğine bağlı olarak açık tutulmuştur. Aynı zamanda aksak ritimlere yer verilmiş ve “senkop” (gecikme ya da öncelemeye ilişkin vurgu) bestecinin dileğine bırakılmıştır.

² Ahmet Say, “Çağdaş Müzik”, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Eylül 2002 s. 118

Geçmiş dönemlere oranla 20. yüzyılda daha çok eser yazılmış, bunun yanı sıra plaklar, konserler, teyp kaydı ve radyo ile hızlı ve yeni haberleşme, müzik alanına yayılmıştır.

“... 20. yüzyıl besteci ve yorumcuları birbirinden etkilendikleri ve herhangi bir akıma bağlı kaldıkları bir akım değil, aksine birbirinden tamamen bağımsız, gerçekçi ve ait olduğu kültürün kökenlerine inen sanatçıların çağı oldu...”³

“...20. yüzyıl çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir...”⁴

3.1. Neoromantisizm (Yeni – Romantikçilik)

Alman romantik geleneğinin genel adıdır. Wagner sonrası stil 20. yüzyılda devam etmiştir. Yalnız aşırı duygusallık, büyük orkestralar, uzun senfonik eserler değil, aynı zamanda armonik anlayış ve orkestrasyon ile de tanımlanır⁵. Neoromantizm akımını benimsemiş olan önemli besteciler; Mahler, Bruckner, Richard Strauss ve Sibelius’dur.

³ A.e.

⁴ Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1995, s. 468.

⁵ Emel Çelebioğlu, **Evrensel Müziğe Giriş**, İstanbul, 1986, s. 71

3.2. Neoklasisizm (Yeni – Klasikçilik)

Bu hareketin öncüsü Ferruci Busoni'dir. (1886 – 1924) Neoklasisizm'de modern armoni, tonalite ve melodi tekniklerini kullanılırken, müziğin şekil ve doku ortamında basitliği ve açıklığı esas olarak alınır. Kontrapuntik tekniğin yeniden kullanıldığı, antiromantik ve çoğunlukla nesnelidir. 20. yüzyılın ilk yarısındaki hiç bir **“izm”** yeni – klasikçilik kadar devamlılık göstermez. Bu görüş 1920'lerde Stravinski'nin “Pulcinella” ve **“Octet”**i ile güçlenmiştir (daha sonraki örnekler arasında Strauss: Der Rosenkavalier 1909 – 10, Prokofiev: Klasik Senfonisi 1916 – 17). Amaç 18. yüzyıldan (veya önceki dönemlerden) alınan yazılım tekniklerini yeni fikirlerle kullanmaktır.

Fransa'da neoklasik yaklaşımın müzikteki ilk belirtileri Debussy, Saint – Saens ve Vincent d'Indy'de görmek mümkündür. Debussy'nin **“Suite Bergamasque”**, **“Le tombeau de Couperin”** ve diğer eserlerinin yanında, eski müziğe olan ilgisi sonatlarında da görülebilir (flüt, çello, keman v.b.).

Rusya'daki neoklasisizm ise daha da önceden sezilmeye başlanmıştır. (Çaykovski “Yaylı Sazlar için Serenade” 1881, Rimsky Korsakov “Mozart ve Salieri”). Bu örnekler neoklasik anlayışının Fransa'dan önce çıkışını ispatlar. Hindemith, kendisinin Bach ile olan neoklasik yönüne karşı, Stravinski'nin neoklasik yönünü Mozart'a bağlar.

Picasso'nun sahne tasarımı yaptığı, Stravinski'nin “**Commedia dell'arte**” stilineki “Pulcinella” (ilk seslendiriliş: Mayıs 1920, Paris) operası tını ve form bakımından Mozart etkisi de taşımaktadır. Stravinski'nin bu eseri için:

“... Pulcinella ile geğmişi keşfedişim, bütün geç eserlerimi mümkün kılan bir buluştur. Benim için bu, geriye ama aynı zamanda aynaya da bakmaktı...” demiştir⁶.

Eser Giovanni Battista Pergolesi'den (1710 – 1736) alınan motiflerle yazılmıştır. Stravinski, Pergolesi'den alınan metni değiştirmemiş. 18. yüzyıl Fransız geleneği olan dans ve şarkı söyleminin karışması yolunu seçmiştir.

Bu döneme ait örnek olarak şu eserleri sıralayabiliriz:

- Stravinski, Piyano ve Nefesliler için Konçerto (1923 – 24)
- Stravinski, “**Dumbarton Oaks**” Konçertosu (1936)
- Poulenc, Org, Yaylı Sazlar ve Timpani için Konçerto (1938)⁷

⁶ Toros Can, 20 Yüzyıl Müziğine Giriş, (Çevrimci) <http://www.toroscan.com/20.yyphp>, 29 Mayıs

3.3. Empresyonizm (İzlenimcilik)

19. yüzyılın sonlarına doğru bir grup Fransız ressam, empresyonizm adı verilen bir çeşit stil geliştirdi. Claude Debussy (1862 – 1918) Wagner romantizmine tepki olarak bu stili müziğe aktardı. Müzikte empresyonizm; zerafet, incelik ve sisli gibi kelimelerle tarif edilebilir.

Debussy “**Musicien Français**” yani “Fransız müzisyen” kavramını ortaya çıkmasını sağlamış ve dönemin en etkili bestecilerinden biri olmuştur. Fakat Debussy, kendi için yakıştırılan Empresyonist tanımını beğenmemiştir.

Empresyonizm, ilk defa olarak 1874’te bir eleştirmenin Monet’nin “**Impression: soleil levant**” yani “İzlenim: Güneşin Doğuşu” adlı resmini değerlendirmesiyle kullanılmıştır. Bu terim daha sonra diğer ressamı da içermiştir: Manet, Cezanne ve Renoir. Bu ressamlar doğadaki ışığın kendilerinde bıraktığı ilk izlenimi hedef alıp bunu resimlerine yansıtmışlardır. Sonuç bir rüya atmosferi ve silik bir örnektir. Bunun müzikte uygulaması, mozaikimsi bir doku kullanımı ve ritmik öğelerin gevşemesiyle olmuştur. Ana hatların silikliği ve diğer tüm bu özellikler daha önce Wagner “**Siegfried**”, Schönberg “**Gurrelieder**”, Webern “**Sommerwind**” de görülmüştür⁷.

7 A.e.

Debussy, Java yorumcu ve dansçılarını ilk kez 1889 yılında Paris'te izlemişti ve Gamelan enstrümanlarına büyük bir ilgi duymuştu. Gamelan enstrümanları iki şekilde akord edilir; Pelog ve Slendro (Şekil). Endonezya hükümeti tarafından Paris'teki bir müzisyene hediye edilen bu Gamelan enstrümanlarının Slendro dizisinde olması sebebiyle besteci Pelog'u tanımaz ve eserlerinde sadece Slendro kullanır. Bunun yanı sıra, Fransız tınısının yaratılmasında tam-ton aralıklar da kullanılmıştır. Artık-akorlar ve Fransız 6'lısı akoru tam-ton gamının içinde bulunduğu Fransız besteciler tarafından sıkça kullanılmıştır.

Pelog:



İkinci Dünya Savaşının avant-garde'ları tarafından tekrar keşfedilen **Jeux**, Schönberg "**Pierrot Lunaire**" in tonalite krizinin ve Stravinski "Bahar Ayini"nin ritm krizine karşın, ama bir paralellikte görülmüştür. Bu yüzden bir görüş, Jeux'nün modernliğini Webern'in op.10'unkine eş tutar.

Empresyonizmin diğer önemli bestecileri; Ravel, Roussel, Delius, Albeniz, Respighi'dir.

3.4. Ekspresyonizm (Anlatımcılık ve Dışavurumculuk)

Yine resim sanatından alınmış bir terimdir. Duygu ve düşüncelerin, dizginlenmeksizin dışa vurulması temel görüşünden yola çıkar. Hayatın çirkinliklerini güzelmiş gibi gösterebilen bir sanat anlayışının sahtekarlık olduğunu savunur. Çünkü gerçekliğin çirkin yüzü de vardır ve anlatılmalıdır. Diğer bütün akımlarda da olduğu gibi yalnızca müzik sanatında değil; ruhbilimci Freud, yazar Stefan Zweig, ressam Kokoschka, felsefeci Mach tarafından da bu akım desteklenmiştir⁹.

Sanatta soyutlaşma ve sürrealizm'e yol açmıştır. Ekspresyonist müziğin belirgin özelliği öznel, disonan ve atonal oluşudur. Schönberg, Webern ve Alban Berg gibi bestecilerin eserleriyle paralellik oluşturur.

⁹ Say, **Müzik Sözlüğü**, a.e.g. s. 147.

3.5. Serializm (12 Ton Sistemi)

1920'lerde Josef Matthias Hauer (1883-1959, Avusturyalı teorisyen ve besteci) ve Arnold Schönberg (1874-1951) birbirlerinden bağımsız bir şekilde notaları özgür kılan 12 ton yapısının kavramını oluşturdular.

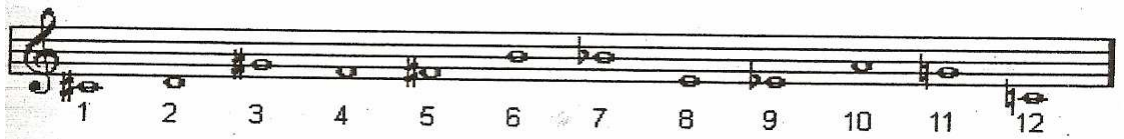
Tonal müzik yazı sisteminin yok oluşuna cevap olarak, 20. yüzyılın ilk yarısındaki besteciler müziğin tutarlılığını onarmak için bestelemeye yeni bir anlayış getirdiler. Bu yaklaşımlardan en önemlisi, Arnold Schönberg tarafından "Dizisel Besteleme Sistemi" yada "12 ton" metodu adıyla tasarlandı (ilk adı "Sadece Birbirleriyle ilişkili 12 Nota ile Besteleme Sistemi")¹⁰. Dönem Müziğindeki kromatizmin doğal olan bir gelişiminin sonucu olarak, fonksiyonel tonalite etkisini kaybetmeye başladı; başka bir deyişle, tonu belirleyen diatonik dizinin yedi notası kromatizm ile etkisini yitirmeye başlayınca, tonalite anlamını kaybetti.

Düzeni saptamak için matematiksel bir sisteme, kromatik dizideki 12 notanın tam olarak eşitliğini ve disonansların bağımsızlığını hedefleyen bir yeni sisteme ihtiyaç duyuldu.

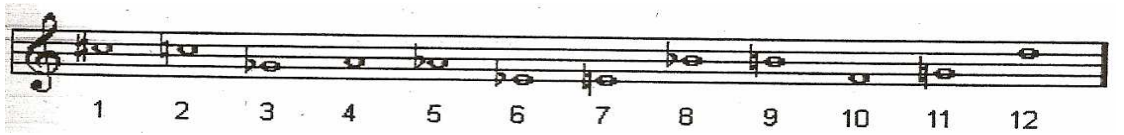
10 Can, a.g.e.

İlk dizisel 12 ton eseri, Schönberg'in piyano **suite** op.25'in **Praelidum** bölümü, 9 Temmuz 1921'de yazılmıştır. 12 ton müziği olarak adlandırılan sistemde, tonal müziğin temelini oluşturan seslerin dizilişindeki hiyerarşik sıralamanın yarattığı tonik kavramı yoktur. Bir oktav içerisindeki 12 ses ile besteci isteğine göre bir dizi oluşturur ve yapıtında sesleri sürekli bu sıra ile kullanır. On iki sesi de kullanmadan bir sesi tekrarlayamaz.

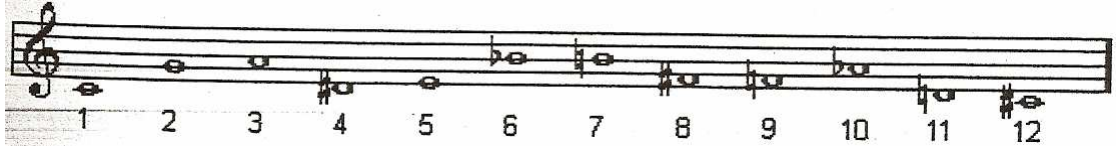
Webern, verdiği müzik konferanslarında bu tekniği açıklamış ve daha sonra bu açıklamalar **“Yeni Müziğe Doğru”** adıyla 1932 yılında yayımlanmıştır. Webern, keşfedilen dört tekniğin ötesinde yeni bir form bulunamayacağını da savunur; esas, Yansıma (inversion), Ters (retrograde) ve Ters+Yansıma (retro+inversion) (Şekil²). Ters ve yansıma tekniklerinin izleri 1400'lü yıllara dayanır ve Bach tarafından **“Füg Sanatı”** ve diğer eserlerinde de kullanılmıştır. Motiflerin on iki tonun hepsini baz alarak kullanmaya başlamasıyla 12 ton müziği doğmuştur.



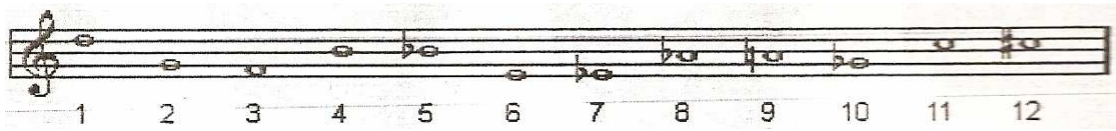
Şekil² a-Esas



Şekil² b-Yansıma (inversion)



Şekil² c-Ters (retrograde)



Şekil² d-Ters+Yansıma (retro+inversion)

On iki ton müziğini inceleyebilmek için terminolojisini bilmek gerekir¹¹:

***Dizisellik**

Eserdeki parametrelerin permütasyonlara veya elementlerin serisine bağlı olarak birbirlerini takip ettikleri besteleme stili veya yöntemi.

***Ses-Dizisi**

Tampere dizideki on iki notanın her birinin, sadece bir kez kullanımıyla oluşan düzen. Amaç; (yatay ve dikey olarak) tonik ve dominant ilişkilerden kaçınılması ve her notaya eşit değer verilmesidir.

² Collin Ashworth, Collin's Teaching Resources, (Çevrimiçi) <http://www.duchmusic.free-online.co.uk/hatton/how.htm>

¹¹ Can, a.g.e.

*Perde-Serisi

Notalar kromatik olarak düzenlenip, rakam değerleri alırlar. Genellikle, ses dizisinin ilk notası sıfır rakamıyla adlandırılır. 0 ile 11 arasındaki rakamlar kullanılıncaya perde serisi belirlenmiş olur.

*Heksakord

Altı notalık dizi.

*Kombinatoryal

Eleştirilebilir olan; kombinasyona uygun.

*Tersi-olmayanlar

Tersi okunduğunda tamamen aynı olan. 1974'teki yazısında David Cohen, Webern'in aşağıdaki Latin kelime oyunundan "Konçerto op.24" eseri için dizi oluşumunu sağladığından söz etmiştir. Burada yazılar yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya, soldan sağa ve sağdan sola okunabilir. Bu Latince kelime oyunu: "Çiftçi Arepo İşbaşında Direksiyonu Elinde Tutuyor (veya Çiftçi Arepo İşini Yürütür)" şeklinde çevrilebilir. (řekil³)

S A T O R

A R E P O

T E N E T

O P E R A

R O T A S

řekil³ Latince kelime oyunu.

3.6. Gebrauchsmusic (İşlevsel Müzik)

1923 yılında Almanya'nın Donaueschingen şehrinde yapılan oda müziği festivalinde başlayan bir harekettir. Özel maksatlar ve belli olaylar için yazılmış müziktir. Müziğin basitleştirilerek dinleyici, besteci ve icracı arasındaki mesafeyi yakınlaştırmayı amaçlar ki; bu açıdan neoklasisizm ile benzerlik gösterir. Örneğin, Hindemith bu stilde eserler yazmıştır.

4. AARON COPLAND'IN MÜZİK DİLİ

4.1. Müzik Dili

Copland'ın besteci olarak gelişimi, dönemin belli başlı eğilimlerini ortaya koyarak, başta müziğinde caz ritimlerini kullanmış olmasıyla ve daha sonra Stravinski'nin yeni klasik tutumunun etkisinde kalmış olmasıyla özetlenebilir. Bestecinin ses gürlüğü “sonorite” bakımından daha tutumlu, doku bakımından daha denetimli olarak tanımladığı soyut bir üsluba yönelmiş ve bu yöneliş Copland'ın sanatındaki en verimli dönemin açılmasına neden olmuştur.

Copland ayrıca radyo, fonograf ve sinema gibi yeni iletişim araçlarıyla modern müziğe yatkın bir izleyici kitlesinin de yaratıldığının farkındaydı. Böylelikle 1930'lardan sonra geniş bir dinleyici kitlesine seslenebilmek amacıyla müziği basitleştirme çabalarına da katıldı. Bestecinin müzikal dilinde, yaşadığı dönemin ahenksiz üsluplarının liberal bir biçimde kullanımıyla dolu kişisel bir nostalji ve sertlik vardır. Tarzında, Avrupalı etkileşimler yer almasına karşın güçlü bir Amerikan havası da yer almaktadır.

4.4.1. Copland'ın Gelişiminin Aşamaları

Aaron Copland'ın stili 30 yıl içerisinde, bazı titiz akademik çevreler tarafından kısmen tespit edilmiş ve dikkat çekici değişimlere uğramıştır. Belli belirsiz yaratıcı bir dürtüyü takip ettikten sonra “o şekilde hissettiklerini” söyleyerek izlediği yolu savunan sanatçılardan değildir. Copland, sonuçlandırdığı işleri objektif bir biçimde dikkatle gözden geçirme konusunda kabiliyetliydi. Kariyerinin belli dönüm noktalarında bu eğilimin kendisi tarafından istismar edildiğini ve yeni bir yöntemin gerektiğini söylemekten de çekinmemiştir.

Copland'ın gelişiminin aşamalarını kısaca gözden geçirecek olursak; ilk önce, her bestecinin geçirmiş olduğu, gelişiminde etkili olan biçimlendirici aşama yer almaktadır¹².

İlk stili tam anlamıyla 1920'den 1925'e kadar gitgide artan bir şekilde gelişmiştir. “**The Cat and The House**” (Kedi ile Fare) ve bu eserini takip eden çalışmaları, öğrencilik döneminin sonuna ve profesyonel kariyerinin başlangıcına işaret eder. “**Grohg**”, “**As it fell upon a day**” ve Org ve Orkestra için yazmış olduğu senfonisi, profesyonel başlangıcının en önemli çalışmalarıdır.

¹² Aaron Copland by **Berger, Arthur Victor**, Copyright 1953 by Oxford University Press, Inc.

Copland'ın ikinci stili, “**Music for the Theater**” (Tiyatro için Müzik, 1925) ile dinleyicinin dikkatini çekmiş ve cazın birleşimiyle birlikte yerel bir üsluba doğru yönelme kaydetmiştir. Bestecinin bu ikinci dönemi, kendisi için en uzun sürmüş ve yaratıcı amaçları için kendisine önemli bir çözüm sunmuş dönem olarak görünmektedir. Bu dönemden itibaren “günlük ve sıradan” müziğine paralel olarak, Clifford Odets tarafından sipariş edilmiş “Piano Sonata”dan (1941) “Piano Quartet”e (1950) kadar soyut biçimde bir çok çalışma yapmıştır. Üçüncü Senfoni (1946) ile beraber denge, folk müziğin yeni ve daha geniş formlarıyla elde ettiği daha soyut çalışmalar da doğru yönde değişim göstermiştir¹³.

Ancak, bunun yeni bir evre olduğunu veya daha önceki evreye dönüş olduğunu ve daha çok, bir tarzdan diğerine kolayca geçebileceği bir dengeye kavuştuğu nokta olduğunu söylemek için erkendir.

4.4.2. Copland'ın Öğeleri Ekonomik Kullanımı

Analitik olarak dikkat çeken şeyler, öğeleri kullanımındaki ekonomik anlayış, dokularındaki şeffaflık ve tonal dilindeki kesinlik (açıklık) tir. Bu öğelerin tümü, büyük konser salonlarında belli bir mesafeden duyulduğunda, bir bestecinin çalışmalarında çabuk sonuç almasını sağlaması açısından, olumsuz bir şekilde algılansa da, besteci bu öğeleri son derece usta bir şekilde eserlerinde kullanarak olumlu eleştiriler almıştır.

¹³ a.g.e.

İşçilikteki bu nitelikler, genellikle aklın meziyetleri olarak düşünölmektedir ki burada çağdaş eleştirmenler duygunun dışlandığını ileri sürmekte ve bu yüzden çok soğuk yaklaşmaktadırlar. Ama Copland'ın müzik anlayışı, hemen hemen ifade ile dolu bir romantizm ile bağlantı kuracak kadar fazla ve ciddi bir zanaatçının disiplin dolu zihniyetine sahip olacak kadar da niteliklidir.

Besteciler bu dönemde, karışık duygularla dolu bir selin içinde sürüklenmişlerdir. Öte yandan Copland, yanlışlıkla yaptıklarından ve fazlalıklardan kurtulduktan sonra ve özellikle ruh halinin özünü yakalamayı başardığında her duyguyu kolaylıkla kontrol altına alabilmiştir.

Copland, 1930'ların başlarındaki seyrekleşmiş girişimlerinde, bir çelişki gibi görünse de sıklıkla ortaya çıkan şey, duygunun kendisinden çok duygunun iskeletine ve taslağına bağlı kalmasıydı. 1929'da Paul Rosenfeld, Copland'ın müziğıyle ilgili zekice şunları gözlemlemiştir¹⁴:

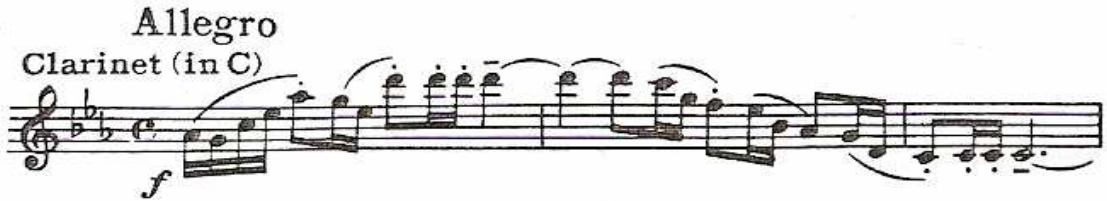
“Copland'ın müziğinin en temel niteliğı, gösterişli bir havada olduğı gerçeğıyle keskinleşmiş olarak, duyumunun yalınlığı ve inceliğıdir. Gösterişli kelimesini, Wagner tarzı bir dolgunluk, yoğunluk ve ağırlıkla ilişkilendirdiğimiz için, Copland'ın piyano konçertosunun ve birinci senfonisinin final kısmının her ikisi de kıvrak, ölçölmez ve tartılmaz bulmamız, bize hoş bir şok yaşatmaktadır.”

¹⁴ a.g.e.

Bu saptamadan sonra Copland'ın stili birçok değişikliğe uğramış olmasına rağmen, yalınlığının ve mutlak gösterişliliğinin birleşimi, müziğini çok özel ve ilgi çekici bir kaliteyle kuşatan şeylerden biridir.

Copland, beceriyle kullandığı her şeye bir kişilik kazandırmaya uğramış ve kendisinin tecrübe ettiği fikirler ve duygularla direkt olarak uyuşmayan her şeyi dışlamıştır. Genellikle kaçındığı, çok yaygın olarak kullanılan doldurma amaçlı dizi, arpej ve sonoritelerden ilerleyen zamanlarda daha fazla faydalanmıştır. İlk zamanlar bu tarz objeleri ayıklamakla epeyce uğramıştır. “Vitebsk” isimli triosu, diziye benzer pasajlar içermektedir ve disonanslar bu eserinde ilk defa ortaya çıkmıştır. Ama kişisel malzemeler gerçekten güçlüdür ve şaşırtıcı olarak ilk baştan itibaren mevcuttur.

Örneğin, 1923 yılına ait “As it fell upon a day” de:



Şekil³ “Klarnet partisi”

Copland'ta Stravinski gibi bir yılda bir beste tamamlayabilen bir bestecidir. Bu iki önemli besteci geçmiş tarihli bir buluşmalarında, notaları üstünkörü bir biçimde karşılaştırmışlardır.

Her ikisi de, istedikleri zaman hızla yazı yazma kabiliyetlerinden ötürü kendilerinden emindiler. Copland, 1934 yılından beri aldığı birçok görevde ne kadar iyi olduğunu, spesifik vazifeleri hızla yerine getirdiği için kanıtlamıştır. Ancak, yaptıkları işin niteliğini dinleyicinin kararına bırakmak yerine, kendilerinin anlamasının daha iyi ve daha ciddi bir tutum olduğu konusunda hemfikirlerdi. Stravinski, kendisinin bu şekilde rahat ettiğini ve bunun tatminkar olduğunu söylemiş ve Copland'da bu görüşü onaylamıştır.

Copland, Paris'te iken Fransız etkisi dışında, daha başka pek çok etkiyle karşı karşıya kalmış ve böylelikle stili bunlara bağlı olarak değişim göstermiştir. Bu da gösterir ki; Copland'ın müziğindeki Avrupa kökenli gelişimlerin çoğu Paris kaynaklıdır.

4.4.3. Caz Etkileri

“The Variations”, Copland'ın gelişiminde kritik bir rol oynamıştır. Stratejik bir noktada olduğu için üzerinde durulması gereken çok önemli bir konudur. Derin düşünceli havası, daha önceki müziklerinden nostaljik **“blues”**a benzemektedir. Kesin tonu, **“Billy The Kid”**in girişine benzemektedir.

Copland'ın özlülüğüne örnek olarak "The Variations"dan daha iyisini bulmamız neredeyse mümkün değildir. İçerisindeki bu özlülüğün derecesi bizi, Copland'ın müzikal yöntemlerini en saf haliyle incelemeye yöneltmektedir. Belirginleşmiş bir formda bulunan "The Variations"un üslubu, Coplan'ın caza tamamen başvurmayı reddettiği ancak hayati özelliklerinden bazılarını sürdürdüğü "**Symphonic Ode**"de iyice hissettirmektedir.

Copland otobiyografisinde şunları belirtmiştir:

"Konçertoda, sınırlı kapsamına rağmen üslupla ilgili yapabileceğim her şeyi yaptığımı hissettim. Müzikal anlamda Amerikalı olmak kolay bir yoldu, ama tüm Amerikan müziği blues ile canlı, kıpır kıpır parçalardan oluşan iki baskın caz melodisiyle sınırlandırılmazdı. Cazın tamamen yerli ve ruh halinden bağımsız olan karakteristik ritmik öğeleri hiç kuşkusuz ulusal müzikte kullanılmaya devam edecektir¹⁵."

Caz yazdığı zamanlarda bu öğeyi (The Variations), 8'lik notalardan oluşmuş bir 4/4'lük ölçüde 3'lü ve 5'li gruba bölerek küçültmüştür. Bu yöntemi ciddi çalışmalarında 1923 gibi erken bir tarihte "**Two Pieces for String Quartet**"in (Yaylılar Dörtlüsü için İki Parça) Rondo'sunda kullanmıştır.

¹⁵ Aaron Copland by **Berger, Arthur Victor**, Copyright 1953 by Oxford University Press, Inc.



Şekil⁴ “Two Pieces for String Quartet”in Rondo’su.

Copland’ın sonraki caz dönemi isteğe bağlı bir kararın sonucu değil, kendiliğinden gelişmiştir. Neredeyse en baştan beri caza karşı belirgin bir yatkınlığı vardır. Bu ritmik kalıp “Symphonic Ode”de oldukça sade bir biçimde görülmektedir.



Şekil⁵ Symphonic Ode

^{4,5} Aaron Copland by **Berger, Arthur Victor**, Copyright 1953 by Oxford University Press, Inc.

4.4.4. Copland'ın Folk Müziğini Kullanımı

Copland'ın hitabet stili, zaman zaman sabit bir bireye dönmesiyle, belirli düzeydeki bir karakter için, özellikle yavaş bölümlerde, şahsi hareketsizlik gösterir. Copland'ın folk müziğine dönmesiyle oluşan daha akıcı melodi, eleştirmenler tarafından olumlu karşılanmış bir olaydı. Her ne kadar bu hareketsizlik şahsi ve etkileyici olsa da, bu verimli bir şekilde diğer tip cümle (fraz) yapılarını dışarıda bırakacak şekilde Copland tarafından geliştirilemedi.

Copland, folk müziğinin temel ve kesin hatlarından başarılı bir şekilde yararlanmıştır. Çünkü Copland folk biçimlerini ele almada, üstün derecede bir seçicilik, dönüştürme ve etki yeteneğine sahiptir. Bu esas olarak, hızlı müzikte açıkça görülür. Copland'ın soyut çalışmalarında folk etkisinin çokça görüldüğü örnekler vardır:





Şekil-a⁶ “Piano Sonata” (Piyano Sonatı)’nın Allegro kısmı.



Şekil-b “Piano Sonata” (Piyano Sonatı)’nın Vivace kısmı.

Copland, eserlerinde içsel özelliklerini yumuşatıcı olarak ortaya koymuş ve Bunların bir yandan salt müzik yönünden son derece etkileyici olduğu diğer bir yandan ise folk müziğin tipik birer örneği olduğu söylenebilir.

4.4.5. Copland'ın Hitabet Stili (söz söyleme sanatı, hitap, nutuk)

“**Blues**”un, Copland'ın melodilerinin aralık yapısını etkilemesinin yanı sıra, yazısında çok karakteristik olan hitabet (declamatory) stili ile de ilgisi bulunması muhtemeldir. “**Blues**”daki kalite sadece minör tonda değil, bazen majör 3'lülerin kontrastının vurgulanması ile ve ayrıca her cümle (fraz) bitiğinde terk etme hissine işaret eden sıkça uzatılmış (sürdürülmüş) esas tona dönüş ile de ortaya çıkmaktadır. Bir noktada başlayıp diğerine gelişen veya kısa bir seyir sonrası geri dönen geleneksel melodinin yerine, Copland'ın müziğinde, tonlarda duygulu, heyecanlı söylem ve sabit bir noktada dönen geniş bir resitatif bulmak daha alışılmadığıdır. Bu resitatifin içinde blues, majör-minör 3'lüler ile sağlandığı anlaşılacak kadar değişmiş bir biçimde yer almaktadır. Copland'ın bu özel hitabetinin, kolay bulunmayan kaynakların oluşumuna katkısı bulunmaktadır.

Copland'ın “**Study on a Jewish Theme**” (Bir Yahudi Teması Üzerine Çalışma) alt başlıklı “**Vitebsk**” adlı triosu, bestecinin Yahudi materyali içeren tek çalışmasıdır. Oryantal vokal stilindeki portamento da bulunan çeyrek tonlar bu çalışmada ikinci plandadır ve tekrar ortaya çıkmazlar. “**Quiet City**” (Sessiz Şehir) adlı eserde ise, cümle (fraz) çok daha belirgin bir haldedir.

$\text{♩} = 58$
dim. e rit. *a tempo dim. e rit.*

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 4/4, which changes to 5/4 in the second measure of each staff. The tempo is marked as $\text{♩} = 58$. The first section is marked *dim. e rit.* and the second *a tempo dim. e rit.*. Dynamic markings include *f poco sf*, *mf*, *f > mp*, *mf > p*, *f(marc.)*, and *mf(marc.)*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Şekil-a⁷ Short Symphony (Kısa Senfoni)'nin ağır bölümü (Lento)

$\text{♩} = 60$

The musical score is a single staff in treble clef. The time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The dynamic marking is *mp(nervous, mysterious)*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Şekil-b Quiet City (Sessiz Şehir)

Hitabet stili, sürekli tek bir notada devam eden dini şarkıların ve benzer parçaların detaylandırılması ve incelikle işlenmesidir. Nota tekrarları, yatay düzlemdeki küçük sapmalarla değişikliğe uğratılmıştır. İki vuruş uzunluktaki notalardan oluşmuş kısa gruplar (çeyrekler ve yarımalar), daha uzun sürede tekrarlanmış bir öge tarafından ayrılmışlardır. Tekrarlanan öge, melodinin ayrılmaz bir parçasındaki tek bir nota olabileceği gibi, cümleler (frazlar) arasında eşlik eden bir akorda olabilir.

Grave $\text{♩} = 48$
 strike each note sharply

f *sf* *sff* *sff*

non legato, deliberamente

*press down silently * $\text{♩} = 48$

sff *sff* *p* *sff* *f* *p*

Şekil⁸ Piyano Sanatı

Yukarıdaki örnekte tekrarlanan do# (diyez) notası melodinin bir parçasıdır ama 3 ve 10. ölçülerdeki vurmali (percussion) akorlar, tekrarlanan noktalamadan (punctuation) da bir şeyler taşıyan ortak iki notaya sahiptir. Bu iki akor arasındaki farklılıklar, verilen kalıbın Copland tarafından işlenişini yansıtmaktadır.

Ayrıca yukarıdaki örneğe benzer başka bir örnek de, Copland'ın 1943 yılında bestelediği Violin Sonata (Keman Sonatı)'nın giriş bölümünde mevcuttur.



Şekil⁹ Keman Sonatı'nın giriş bölümü.

Hitabet stiline melodik yapıdaki karakter tipi, temposu hızlı müziklerde kullanıldığında, sonuç yukarıdaki örneklerden farklıdır ve daha çok toccata'dır¹⁶.

Toccata stiline en dikkat çekici örneği, Copland'ın "Short Symphony" (Kısa Senfoni)sinin açılışında mevcuttur.



¹⁶ 16. yy.'da İtalya'da *klavsen*, *org* ya da *lavta* gibi dokunarak çalınan çalgılar için yazılan özgür formda, önemli karakteristiği doğaçlama ve vizüöz pasajları, çoksesli ve akorlu bölmeleri içermesi olan, bazen füğ tarzına da dönüşen tek bölümlü, *Fantasia* (Fantezi) biçiminde, çabuk tempodaki akıcı pasajlara denir.



Şekil¹⁰ - "Short Symphony" (Kısa Senfoni)'nin Girişi

Noktalama (punctuating) ögesi, 2. 5. 7. ve 13. ölçülerin içerisinde 6'lının (Fa diyezden Re'ye) dikkat çektiği bir çeşit kırık akor figürüdür.

4.4.6. Copland'ın Konsolidasyon (Birleştirme) Dönemi

Copland, "Third Symphony" (Üçüncü Senfoni)sini yazdıktan sonra, kendisinin en önemli başarısı olan konsolidasyon (birleştirme) yöntemine yönelmeye başlamıştır. 1948 yılında Benny Goodman için yazdığı **Klarnet Konçertosu** bunun bir örneğidir. Konçertosunun bir çok motifini, 1933 yılında bestelemiş olduğu "Short Symphony" (Kısa Senfoni)sinden almıştır.

Hem konçertosunun hem de senfonisinin arasında birçok ortak nokta vardır ve her iki eserde Copland'ın çok keskin bir ritmik kalıp (patern) kullandığını ve mümkün olan en az notayla çarpıcı bir efekt yarattığını gösterir.

The image shows a musical score for Clarinet and Orchestra. The Clarinet part is written in a single staff with a treble clef and a sharp key signature. The Orchestra part consists of three staves (treble, bass, and a lower bass staff) with a sharp key signature. The music is in 2/4 time and features a strong marcato (ff marc.) dynamic. The rhythm is characterized by a sharp, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Şekil – a¹¹ (Klarnet Konçertosu)

The image shows a musical score for Piano in 2/4 time, featuring a sharp key signature and a strong marcato (ff marc.) dynamic. The music is characterized by a sharp, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, similar to the one shown in the previous image. The score is written in a single staff with a treble clef and a sharp key signature.

Şekil – b “Short Symphony” (Kısa Senfoni)

İki bölümü birleştiren uzatılmış bir kadans süresince caz öğeleri konçertoya giriş yapar. Bu öğeler konçertonun ikinci hızlı bölümüne hakim olur. İkinci bölümün aksine birinci bölüm ise, bir baletin güzelliğinde ve yavaş tempolu lirik bir dans havasındadır. Konçertonun dış görünümü tiyatrodaki kullanılabilecek bir dans içeriğine sahiptir. Yavaş kısmın da ise caz öğeleri dikkat çeker. Bunlar daha çok yaylı, arp ve piyanoyla sınırlı enstrümanlardır. Bir piyano redaksiyonundan gelen böyle bir eserde, arptaki zarif hatlardan yaylı sonoriteye geçen pırıltılar göz kamaştırıcıdır.

5. KONÇERTO FORMUNUN KÖKENİ

Konçerto en genel anlamıyla, orkestra eşliğinde bir enstrüman için yazılmış ve genelde 3 bölümden oluşan müzik yapıtıdır. Konçerto kelimesinin nasıl türediği ve kökeninin ne olduğu günümüzde halen tam olarak bir açıklığa kavuşmamış olmasına rağmen; Krehl, Mendel, Marx, Rieman, Koch gibi ünlü tarihçilerinin ve kuramcılarının günümüzdeki yaygın görüşleri, Latince kökenli bir fiil olan **“concertare”** fiiliğinden geldiğidir. **“Con”** birlikte, **“certare”** çekişmek, savaşmak ve sonuca bağlamak anlamına gelmektedir.

Dilbilimcilerin yoğun süren araştırmalarından sonra ortaya çıkan bir diğer görüş ise konçerto kelimesinin; ayrı partilerin, ayrı seslerin birlikte tınlaması ve birleştirmek ya da bağlamak anlamına gelen **“conserere”** veya **“concertus”** fiillerinden gelmiş olabileceğidir.

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren besteciler; yazdıkları **kantat**¹⁷ ve **oratoryolarda**¹⁸ vokal konçertoların ilk örneklerini vermişlerdir. Vokal konçertoda, eşlikli çalgı ile solo sesin birliktelik ve uyum içerisinde sergilendiği ağırbaşlı dialoglar ön plandadır. Vokal müzik gelişirken çalgı müziği de gelişmiş ve 17. yüzyılın başından itibaren bugünkü anlamda ilk konçerto örnekleri yazılmaya başlanmıştır.

Çalgısal konçertolar; konçerto grosso ve solo konçerto şeklinde yapılırlar. Solo ve orkestranın bir tür mücadele ile, adeta yarışarak, savaştıkları izlenimini uyandıran dialoglardan oluşur.

“Konçerto, ilk bölümü parlak, ikinci bölümü hareketçe ağır, üçüncü bölümü de hareketli ve kıvrak olan, çalanın virtüozluk gücünü ortaya koyacak şekilde, genellikle tek, bazen de birkaç solo çalgı ve orkestra eşliği için yazılmış, sonat yazı biçiminde olan senfonik bir yapıdır¹⁹”.

Ünlü teorist E. Prout ise, konçertoyu, Lied, Rondo, Sonat gibi bağımsız biçimlerin birleşmesinden oluşan bileşik biçimlerin (Cyclic Form: Çember, Dönemsel Biçim) bir ögesi ile tanımlamıştır.

¹⁷ Kantat: Solo şarkıcılar ve koro için çalgı eşlikli, birkaç bölümden oluşan kilise ya da konser salonunda seslendirilmek üzere yazılmış konulu sahne müziği.

¹⁸ Oratoryo (Lat.) : Solo şarkıcılar, koro ve orkestra için, belirli bir metin üzerine bestelenen çok bölümlü sahne müziği.

¹⁹ Hugo Leichtentritt, Musical Form, Harvard University Press, Cambridge, 1935, p. 171 – 172.

5.1. Vokal Konçerto

16. yüzyılın ikinci yarısından (geç dönem Rönesans), hemen hemen 17. yüzyılın sonuna kadar (1680 – 1690), insan sesleri ile çoğunlukla org ve klavsenden oluşan, eşlikçi işlevinde bir veya birkaç çalgı için, kilisede söylenmek üzere yazılmış, dinsel karakterli Motet'lere²⁰, Madrigal'lere²¹ ve Missa'lara²² vokal konçerto adı verilmiştir.

Bu dinsel karakterli konçertoların ilk örneğini; 1953'de, İtalyan besteci Marco Antonio Cavazzoni'nin ses ve çalgı için yazdığı "**Ricercare Canzoni**" isimli eseri ile vermiştir.

16. yüzyılın seçkin teoristlerinden, İspanyol besteci ve orgcu Diego Ortiz 1553 yılında yazdığı ve ses yerine yalnız çalgı kullandığı "Concierto de Vihuelas²³" isimli eserinde, konçerto kelimesini ilk kez kullanmıştır.

Vokal konçertolar yapı olarak, 1600 yılında doğan opera ile birlikte ortaya çıkan "**da capo** arya" biçimindedir. Yapısı, şematik olarak A-B-A dan oluşur. Alessandro Scarlatti bu yapıyı eserlerinde çok fazla kullanmıştır.

²⁰ **Motet** (Fr.) : Avrupa müziğinde 13. yüzyılın başından 18. yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdüren konturapuntal yazılmış, dinsel müzik.

²¹ **Madrigal** (İt.) : İtalya'da 14. yüzyılda doğan, Rönesans döneminde gelişim gösteren, dindışı şiir ve müzik formu.

²² **Missa** (Lat.) : Katolik kilisesinin bölümlerden oluşan; en eski, köklü ve önemli biçimi. 5 temel bölümünü: **Kyre, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus** ve **Agnus Dei** oluşturur.

²³ **Vihuelas**: Biçimi gitar'a, kullanışı Lavta'ya benzeyen bir İspanyol çalgısı.

Alışıla gelmiş “**da capo** arya” şöyledir:

A- Esas vokal temayı taşıyan çalgısal giriş. Bunu takiben vokal solo girişi. Esas tonda çalgısal bitiriş.

B- İlgili tondadır. Genellikle A kesitinden daha fazla modülasyon vardır. Vokal birinci, eşlik ikinci plandadır.

A 2- Çalgısal giriş yer almaz. Yazı olarak birinci A kesiti ile aynıdır. Hatta pek çok uygulamada B kesitinin sonuna “**Da Capo**” yazılır. Bu kesitte vokal partinin icracısı, besteci tarafından yazılmamış süs notaları ekleyerek virtüozite gösterir.

Bu yapıdaki çalgısal kesitlere o dönemde “**ritornello**” veya “senfoni” denmektedir.

Özellikle vurgulamak gerekir ki, vokal konçerto da önceleri eşlikçi işlevinde kullanılan ve sayıları az olan çalgılar, sonraları sayıları çoğaltılarak, solo ses ile eş değerde görülmüş, 1680 yılından itibaren ise, çalgı yapımında görülen ilerlemelerin ve dindışı müziğin artarak ön plana geçmesinin bir sonucu olarak, solo sesin yerini çalgıların alması ile, vokal konçertodan çalgısal konçertoya geçilmiştir.

5.2. Çalgısal Konçerto

İlk çalgısal konçerto örnekleri 1700 yılı civarında bir oda konçertosu niteliğinde olan, önceleri 5 veya 6 bölümlü yazılan, küçük bir çalgı topluluğu ile büyük bir topluluğun karşılaştığı “**konçerto grosso**”dur.

17. yüzyıl İtalyan Operasında, solistin söylediği arialardan önce ve sonra, tüm orkestranın çaldığı nakaratlarla ve aralıklarla yinelenen ara müziği karakterindeki kesitlerinden esinlenilerek, aynı düşünce ile solo ve **tutti**’den nöbeti devralma fikri çalgısal müziğe de yansımıştır.

Buradan yola çıkarak ara müziği niteliğindeki nakarat temaları, konçertoların önemli bir parçası olmuş, 17. ve 18. yüzyıllarda tüm orkestranın yer aldığı “**Tutti**” karakterli kısımlara, operada olduğu gibi, “**ritornello**” denilmiştir. “Dönmek” anlamına gelen ve İtalyan kökenli bir kelime olan **ritornello**, **tutti**’den farklı olarak, ilk sergide sunulan temaların başa dönüş şeklinde yinelenişini gösterir.

Ritornello ve **tutti**’nin ortak yanı, konçerto grossolarda **tutti**’nin çaldığı nakarat kısımlarının; Barok dönem konçertolarında solistin ve tüm orkestranın yer aldığı pasajlarda, Klasik dönem konçertolarında ise, solistin çalmadığı, ancak tüm orkestranın yer aldığı kısımları göstermesidir.

5.2.1. Yaylılar Konçertosu

Concerto Ripieno olarak bilinen ve 3 bölümlü olan yaylılar konçertosu, sürekli bas ile desteklenmiş, bir çeşit yaylılar dörtlüsü veya kenteti gibidir.

Önceleri yaylılar konçertosunu simgeleyen “**a quattro**” terimi, klasik dönemde yazılan konçertolarda sadece yaylıların yer aldığı orkestralama tarzını “**a quattro** yöntemini” göstermek için kullanılmıştır.

Yaylılar konçertosunun en seçkin örneklerini: Locatelli, Albinoni, Taglietti, Torelli, Manfredini, Stradella gibi İtalyan besteciler vermiştir.

5.2.2. Konçerto Grosso

Barok dönemin en önemli konçerto formu olan ve büyük konçerto anlamına gelen konçerto **grosso** yapı olarak, “**Tutti, Ripieno, Concerto, Grosso** ya da **Concerto Grosso**” denilen yaylılar topluluğu (keman, viyola, viyolonsel, ve kontrbastan oluşan yaylılar grubu ile sürekli bas işlevinde olan klavsen, bazen de viyolonsel ve kontrbas) ile “**Concertino** veya **Principale**” denilen 2 veya 4 çalgıdan oluşmuş solo enstrüman grubunun, gerçek anlamdaki çalgısal konçertonun temelini teşkil eden solo ve **tutti** esasına göre mücadele ve rekabet kavramlarına uygun olarak karşıt karakterli dialoglarına dayanır.

Konçerto **grossolarda** solist veya solo grubu ve **ripieno**, yani orkestra karşılıklı getirilir. Ve hızlı bölümlerde çoğunlukla “**Ritornello**” formu kullanılır. Bu formda orkestranın **tutti** çaldığı pasajlar “R” harfi ile gösterilir. **Ritornello** formunda R’lerin satısı değişkendir. Tonal yapı açısından ilk ve son R’ler esas tondadır. 2. **Ritornello**, 3. veya 5. dereceyi sunarak başlar ve bu tonlarda kalabilir. Veya 4. ya da 6. dereceye modülasyon yaparlar. Genellikle ortadaki **ritornello** “dominant”ta ve son **ritornellolar** da “tonik”de duyulur. Her **ritornellonun** cümleleri (birkaç cümle veya fikir olabilir) birbirinden ayrılmıştır.

Herhangi bir tema cümlesi **Ritornello**dan çıkabilir veya cümlenin sırası değiştirilebilir. 2. **Ritornello** 1.nin malzemesini taşıyor olabilir. Son **ritornello** birinciye benzer. Aradakiler daha kısadır. Solo çalgı veya çalgılar “S”, **ritornello** temalarından bir ya da bir kaçını duyurabilir. Daha sonra değişim ile temalar ayrılır. Solo çalgı, yeni bir malzeme de sunabilir. **Ritornello**da solo çalgılar baştan sona kadar sürekli olarak çalarlar. Yani **ritornello** partisini duble eder ve solo sırası geldiğinde tek başına partisini seslendirir.

Ritornello formunun şematik görünümü: “R, S, R2, S2, R3, S3, R4, S4, R5” gibi olabilir.

1675 – 1750 yılları arasında aktivitesini sürdüren konçerto **grosso** tarzının ilk örneğini 1674 yılında Alman besteci Schelmezer’in verdiği bilinmektedir.

Konçerto **grosso** tarzında J.S. Bach'ın yazdığı “6 Brandenburg Konçertosu” ustaca işlenmiş tipik birer konçerto **grosso** örneğidir.

Konçerto **grosso** formunda eser vermiş diğer önemli bestecilere örnek olarak: “Locatelli, Torelli, Germiniani ve Corelli” isimlerini sıralayabiliriz.

Konçerto **grosso**, **tutti** – solo düzenini terk eden senfoni formunun yerleşmesiyle gözden düşmüş, yerini Senfonik Konçertant'a (Konçerto gibi senfoni) bırakmıştır.

Konçerto **grosso**, Barok dönemde bir form aracı olarak görev yapmıştır. 18. yüzyılın ortalarında meydana gelen yeni müziksel talepler ve ihtiyaçlar nedeniyle unutulmuştur.

5.2.3. Solo Konçerto

Solo konçerto, konçerto **grosso**'dan gelişmiştir. “Bir”e karşı “çok” düşüncesi, müzik tarihi boyunca çok popüler olmuştur. Solo konçerto halen en çok eser yazılan formlardan biridir.

Solo konçertoda; konçerto **grosso**'daki “**concertino**” grubundaki solistlerin sayısı bire indirilmiş, soliste kendi ustalığını daha uzun pasajlarla sergileme olanağı verilmiştir. İtalyan tarzı uvertürün²⁴ üç bölümlü hızlı, yavaş, hızlı kuruluşundan yola çıkılarak genişletilmiştir.

²⁴ İtalyan uvertürü: 3 kesitli formdur. Napoliten senfoni olarak da adlandırılır. 1. kesit: bir **canzona** (şarkı) veya serbest imitasyon ile yazılmış füg stilinde bir **Allegro**. 2. kesit: Yavaş tempolu kısa bir **interlude**. 3. kesit: hızlı tempolu iki kesitli dans benzeri bir kesit. İlk örneği A. Scarletti “**Dal Malo il Bene**” operasının uvertürü.

Solo konçerto'nun üç ana karakteristiği: üç bölümlük, solo ve tuttinin²⁵ karşılıklı getirilmesi ve solo sesin virtüözce biçimlendirilmesi; konçerto oluşturuvcu faktörlerdir.

5.2.3.1. Barok Dönem

Barok dönem solo konçertolarında ana tema; bütün bölüme hakim olup, bununla bir bütün oluşturan yan temalardan oluşur. Bu konçertolar ana temaya önem veren tek temalı anlayış içerisinde. Henüz çift temalılığa geçilmemiştir. Solo ile tutti eşit önemde görülmüştür.

Barok solo konçertoda; birinci ve üçüncü bölümlerde “**da capo** arya” formu kullanılmıştır. İkinci bölümlerde ise **da capo** arya formu kullanılabildiği gibi değişken formlar da kullanılmıştır.

Bu biçimi şu tema ile gösterebiliriz²⁶:

A Sergi – Temanın tutti (solo ve orkestra) tarafından ana tonda duyurulması, solist tarafından çalınan ara kısım, temanın aynen veya kısmen tutti tarafından tekrarlanması.

²⁵ **Tutti** (İt.) : Hep birlikte; çalgı yada ses sanatçılarının hep birlikte seslendirmeye geçmesi. Tutto sözcüğünün çoğulu. Anlam olarak solonun karşıtıdır.

²⁶ Mithat Fenmen, **Piyanistin Kitabı**, Kültür Kitapevi, İstanbul, 1947, s. 98.

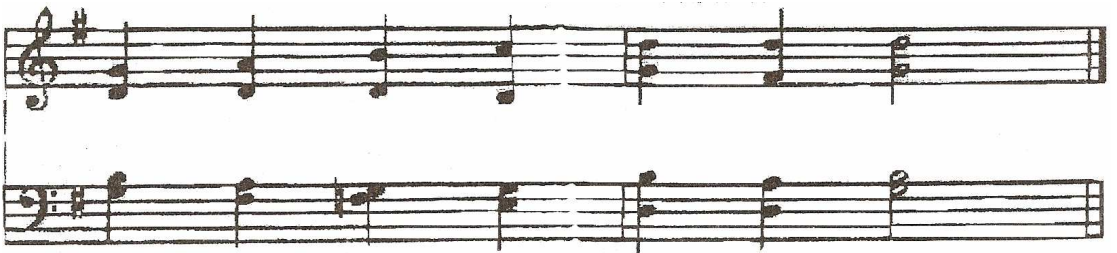
B Orta kesit – Temanın kısım kısım ve değişik tonlarda solo ve tutti tarafından duyurulduğu ve bazı yan temaların eklenmesi.

A Yeniden sergi – İlk serginin yinelenişi.

Barok müzikte her zaman devam eden, “sürekli” bir parti vardır. Bu parti çoğunlukla çello ve klavsen tarafından çalınır ve bu nedenle “basso continuo” yani “sürekli bas” olarak adlandırılırdı. Çello bas partiyi çalarken, klavsen armonik olarak partiyi doldurur. Şaşırtıcı olan; klavsenin önünde çello partisinin aynı olmasına rağmen notaların altındaki şifrelere göre akorları kurmasıdır. Bu sisteme “şifreli bas” denir.



Şekil¹² Şifreli bas bu şekilde gözükür.



Şekil¹³ Klavsen tarafından bu şekilde çalınır.

Geç barok dönem bestecilerinden Vivaldi’de, klasik dönemde kesinleşen “**ritornello rondo**” biçimindeki üçüncü bölümlerin ilk izlerini görürüz. Bunun yanı sıra Vivaldi; çağdaşlarına tematik karşıtlığın nasıl kullanılacağı ve lirik karakterli şarkı melodisinin nasıl yazılacağını öğretmiştir.

Solistin topluluktan ayrılıp kendi ustalığını sergilediği kadans bölümünü ilk kez G.F. Haendel ortaya çıkarmıştır.

5.2.3.2. Klasik Dönem

J. S. Bach’tan Mozart’a²⁷ kadar olan çalgısal müzik dönemi, müzik tarihinin en zor dönemlerinden biridir. Geç barok dönem konçertoları ile Mozart’ın konçertoları arasında 30-40 yıllık bir boşluk bulunmaktadır. Bu süre zarfında klasik konçerto’yu hazırlayan bir “ön klasik” veya “erken klasik” dönemi yer alır ki, bu dönemde konçerto formu değişik anlayışların yansıtıldığı farklı okullarda işlenmiştir.

Klasik dönem bestecileri, konçertoların özellikle birinci bölümleri için özel bir şema uygulamışlardır. Bu şema aynı zamanda senfonilerin birinci bölümlerinde de uygulanmıştır. Bu şemaya “**Sonat Allegrosu**” formu denilmiştir. Bu formda, birbirinden farklı iki ton veya mod ve karakter karşılıklı getirilmiştir.

²⁷ Mozart, Wolfgang Amadeus (1756- 1791) : Avusturyalı besteci.

Barok dönemi konçerto’da, solo ve orkestranın birlikte olduğu **Ritornello (tutti)** bölmesi, klasik dönemde önemli bir değişikliğe uğradı; ve tüm orkestranın **(tutti)** çaldığı fakat solo’nun yer almadığı pasajlara **Ritornello** denildi. Bu durum da “çift sergililik” (**double exposition**) kavramını oluşturdu. Çift sergililik ilk defa bir form ögesi olarak 19. yüzyılın ünlü İngiliz teoristlerinden “Ebenezer Prout” tarafından 1895’te tarif edilmiştir.

Klasik konçertonun bir diğer özelliği ise özellikle birinci bölümlerin çift temalı oluşudur. Barok dönemde ana tema ve bununla birlikte yan temalardan oluşan konçertoların birinci bölümü, klasik dönemde ana tema “A” ile, karakter ve yapı olarak karşıtlık oluşturan “B” temasından oluşur. Bu gelişmenin bir sonucu olarak, daha önce klasik sonat’ın birinci bölümlerinde uygulanan “Sonat Allegrosu” biçimi, konçerto’da da işlenmeye başlandı. Klasik konçertoların birinci bölümlerinde görülen bir diğer özellik ise; birinci temanın (A) önce orkestra tarafından duyurulması ve ancak bu sergiden sonra solistin temayı duyurmasıdır.

İkinci bölümler ağır, şarkısal bir özellik taşıırken üç kesitli form, eski rondo, sonat allegrosu, gelişmesiz sonat allegrosu ve çeşitleme gibi farklı formlar kullanılıyordu. Üçüncü bölümler ise hızlı ve çoğunlukla **rondo** formu kullanılıyordu.

Klasik dönemde virtüozite, konçertonun bir parçası haline geldi. Artık konçertolar solistlerin teknik becerilerini sergiledikleri eserler niteliğine büründü.

Solistin virtüozitesini göstermek için özellikle birinci bölümlere; solistin doğaçlama olarak çaldığı parlak kadanslar konçerto formuna eklendi. Bu kadanslar

çoğunlukla bölüm temalarından alınan motiflerin gam ve arpejlerle süslendiği, ritmsel ve armonisel olarak değişikliğe uğratıldığı, solistin sınırlarını ve olanaklarını gösterdiği kesit oldu. Klasik dönemde kadanslar besteci tarafından yazılmıyordu. Sahnede solist tarafından doğaçlama olarak çalınıyordu. Dolayısıyla, solistin aynı zamanda bir besteci gibi müziğe katkısı oluyordu. Kadans kesiti, solistin dominant (beşinci derece) üzerinde yaptığı tril ve tonik akoruna (birinci derece) bağlanır. Bu akorla birlikte orkestra yeniden müziğe katılarak, bölüm finalini çalar. Klasik konçerto'da kadans kesiti birinci bölümlerde mutlaka uygulanır, ancak istenirse diğer bölümlerde de kullanılırdı.

Klasik solo konçerto'da, Barok dönemin birkaç çalgı için yazılan solo konçerto geleneği, kısmen devam ettirilmiş olsa da; önemini yitirdi.

5.2.3.3. Romantik Dönem

Romantik dönemde konçerto daha özgür ve esnek bir anlayışla yazıldı. Tek bir soliste karşılık çok büyük orkestrasyon kullanıldı. Toplumun ilgisini çekebilmek için virtüozite diğer dönemlere göre daha çok önem kazanmış, icracıların neredeyse insan üstü yeteneğe sahip olması beklenir olmuştu. Ancak dönemin ortasında virtüozite öyle bir boyuta ulaştı ki, Rachmaninov, Liszt, Paganini gibi bestecilerin eserleri ancak kendileri tarafından çalınabiliyordu.

Romantik konçerto genelde form olarak üç bölümlü gözükmesine karşın, hızlı, yavaş, hızlı formu fazla takip edilmedi. Aynı zamanda bölüm içerisinde tempo değişikliği fazlaca uygulandı.

Çoğunlukla bölümlerin birbirine **attaca**²⁸ olarak bağlanması tercih edildi. Özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren uzak tonlara modülasyonlar (ton değişimi) yapıldı. Bu da eserlerin yapısal olarak bozulmasına sebep oldu.

Ayrıca konçertolar süre olarak da uzadı. Yeniden sergi kesiti çoğunlukla daha kısa tutulup, uzun bir coda kesitine bağlandı. Klasik konçertoların birinci bölümleri geleneksel olarak orkestranın temaları sunuşunun ardından solistin girişi ile devam etmesine rağmen, bu gelenek romantik konçertoda devam etmedi. Bunun yanı sıra, üçüncü bölümlerde de temanın önce solist sonra orkestra tarafından çalınması geleneği de bozuldu. Temaların sayısı değişkenlik göstermeye başlayıp, bazı eserlerde köprü kesitleri temalardan uzun tutuldu. Kadans kesitleri konçertonun ortasında, bestecinin istediği herhangi bir yerde yer almaya başladı. Klasik konçertoda yorumcu tarafından doğaçlama olarak çalınan kadans kesiti, romantik dönemde besteciler tarafından yazıldı.

Rönesans'dan beri kullanılan bir teknik olan Devirsel Uygulama (**Cyclic Treatment**²⁹), romantik besteciler tarafından konçertolarda da kullanıldı.

Çeşitlemeler ve Rapsodi gibi konçertant karakterli eserler yazıldığı gibi, konçerto başlığı ile tek bölümlü olarak da eserler yazıldı.

²⁸ **Attaca** (İt.) : Bir yapıtın parçalarından ya da bölümlerinden bir diğerine beklemeden, birden geçiş.

²⁹ **Cyclic Treatment** (İng.) : Müzik eserinde bir temanın geliştirilerek ve işlenerek yinelenmesi, ya da aynı ezginin tekrarlı olarak kullanılması.

5.2.3.4. 20. Yüzyıl (1900 -)

Daha önceki yüzyılların yerleştirdiği (kalıplaştırdığı) müzik kuralları çiğnenerek, çok çeşitli denemelere (atonalite, politonalite, dodekafoni v.b.) kayılmıştır. Yeni arayışlara girilmesinin sonucu olarak kimi zaman eski üsluplara dönülmüş ve Konçerto Grosso, orkestra adı altında, tekrar ele alınmıştır.

Tuba, gitar ve mızıkça gibi farklı sonoritelere enstrümanlar içinde konçertolar yazılmıştır.

6. AARON COPLAND KLARNET KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

Yavaş tempolu ve yoğun ifadeli olan konçerto girişinde, arp partisindeki onlu aralıklar konçertonun akışı içinde (bazen üçlü olarak) ısrarlı bir biçimde duyulmakta ve 1 – 58 ile 77 – 116. (Cadenza'ya kadar) ölçülerde adeta aralık “ostinato”su karakterini yansıtmaktadır.

Harp
♩ = 69
Slowly and expressively

The musical score for Harp is written in 3/4 time. It begins with a piano (pp) dynamic and a tempo marking of 69. The score is marked "Slowly and expressively". The first measure contains a C major chord (C-E-G) with a piano (p) dynamic. The second measure contains an F major chord (F-A-C) with a piano (p) dynamic. The third measure contains a C major chord (C-E-G) with a piano (p) dynamic. The fourth measure contains an F major chord (F-A-C) with a piano (p) dynamic. The fifth measure contains a C major chord (C-E-G) with a piano (p) dynamic. A box containing the number 5 is placed at the end of the fifth measure.

Şekil¹⁴ Aaron Copland Klarnet Konçertosunun Arp Girişi.

Bu aralık önce arp'te, sonra çellolarda ve çello – viyola arasında paylaşılarak yer almakta ve 77. ölçüde, tempo primo'da, klarnet partisi bu onlu aralığın "inversion"u (ters devinimi) ile başlamaktadır.

75

Tempo Iº (♩ = circa 69)

80

mp rit. - mf

molto espress

Şekil¹⁵ Klarnet partisinin arp'e göre ters devinimi.

4. ölçüde başlayan klarnet solo, konçertonun ana temasını sergiler. Lirik karakterdeki bu tema, çok yakın sesleri uzak aralıkları içeren bir yapıdadır.

*CLARINET

Slowly and expressively (♩ = circa 69)

5

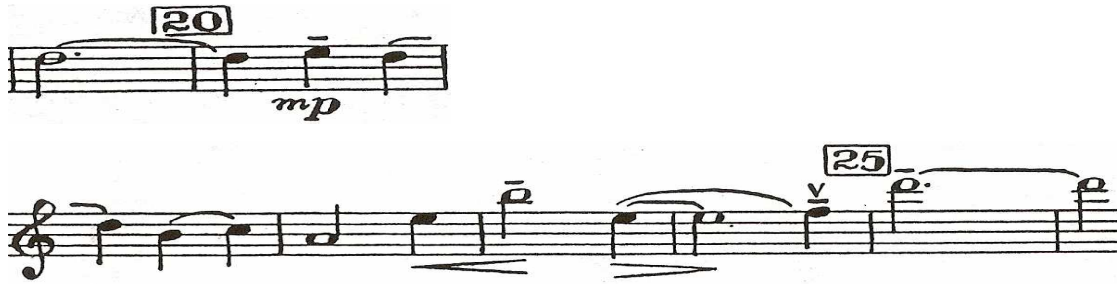
p



Şekil¹⁶ Konçertonun klarnet tarafından duyurulan ana teması.

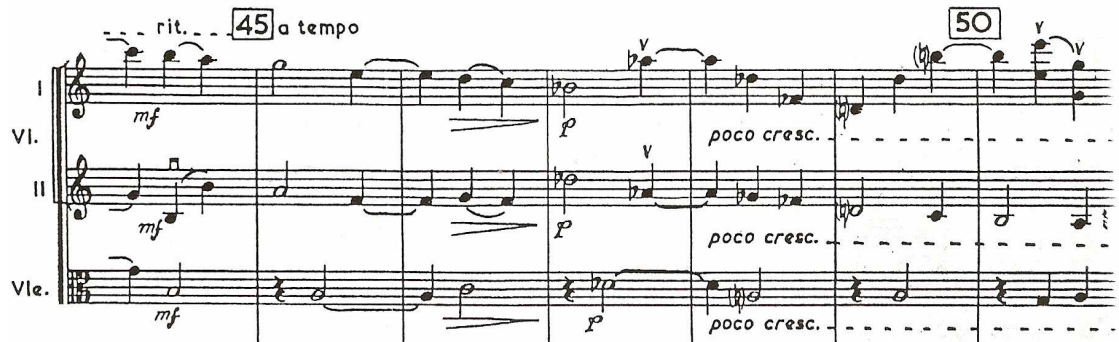
20. ölçüde birinci kemanlar ana temayı duyurur ve 36. ölçüde klarnet bu temayı tekrar seslendirir.

Birinci Keman:



Şekil¹⁷ Birinci kemanlar tarafından duyurulan ana tema.

Çello onlu aralıkları sürdürürken, kemanlar ve viyolalar karşı ezgiyi seslendirerek temaya eşlik ederler. Temanın akışı içinde 45. ölçüden başlayarak kromatik hareketle mod değişiminin hazırlığı duyurulur.



Şekil¹⁸ Keman ve Viyolaların temaya eşlik eden karşı ezgileri.

Bir önceki kesite oranla daha hızlı bir temponun yer aldığı 51 – 60. ölçüler, homonim tonda klarnetin geniş aralıklarla düzenlenmiş olan yan temayı sunuşunu kapsar. 61. ölçüde tekrar majör moda dönülür.

Somewhat faster ($\text{♩} = 78$)

55

60

Şekil¹⁹ Homonim tonda klarnetin yan temayı sunuşu.

Bu dönüşte birinci kemanlarda duyulan inici altılı aralıklar klarnette duyulacak olan temanın bir ölçüsü gibidir. 65. ölçüdeki majör kesitin teması klarnette yer alır. 68. ölçüde birinci kemanlar bu temayı biraz daha farklılaştırarak soloya “stretto” oluşturarak taklit eder.

Klarnet:

65

Birinci Keman:



Şekil²⁰ Birinci Kemanların, soloya stretto oluşturarak temayı taklit edişi.

77. ölçüde inici onluların yer aldığı klarinet partisi 80. ölçüde başlayan ve viyolalar tarafından seslendirilen ana temaya bir karşı ezgi oluşturmaktadır.

Şekil²¹ Klarinet partisinin altında yer alan viyola partisi, ana temayı sergiler.

90

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

mp *poco cresc.*

95 (♩=76)

Solo Cl.
(Bb)
Harp

f *molto espress.*

95 (♩=76)

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

f *molto espress., sost.*

f *molto espress., sost.*

f *pizz.*

f *arco*

Şekil²² Armonisel açıdan birbirine benzerlik gösteren ölçüler.

101. ölçüde subito piyano ile başlayan pasaj, 116. ölçüde başlayan “cadenza”ya geçişi hazırlayan bir köprü görevindedir.

Solo Klarnet:

(♩ = circa 69)

100 rit. - - sub.p

105 mp

110 p

115 pp p

Cadenza (freely)
(short)

softly, dreamily

(short)

mp

plainly

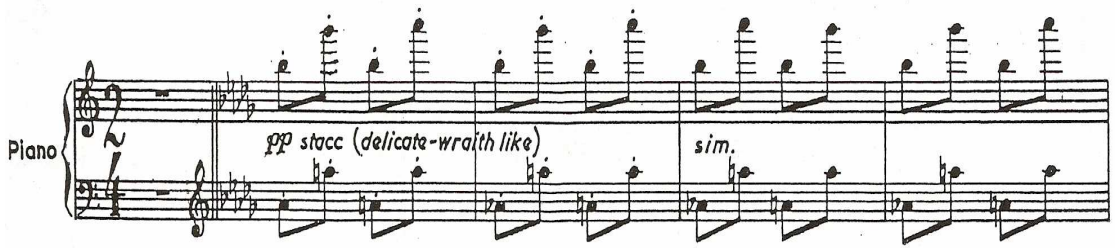
Şekil²³ Klarnet'in Cadenza'ya geçişi hazırlayan teması.

“Cadenza” geleneksel konçerto yapısında yer alan bir kesittir; ancak bu konçertoda ilginç olan, bağlı olan bölümlerden yavaş tempolu lirik anlatımlı olan birinci bölümü, hızlı, canlı, ritmik karakteri ön planda olan ikinci bölüme bağlamak amacını da taşımaktadır. İkilik ve dördlük değerlerin çoğunlukta olduğu ilk bölüme karşılık oluşturmak üzere sekizlikler ve senkoplar çok yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

“Serbest” çalınması ifadesini (freely) taşıyan “cadenza”da arpej figürü süreklilik arz eder. Keskin ifadeli, zaman zaman “rubato”lu anlatımla kesintiye uğrar ancak bütünüyle virtüoziteyi ön plana çıkartan bir yapısı vardır.

Kadans’ın konçertodaki alışılmışın dışındaki yerinin dışında, farklı bir yaklaşım getirmesi açısından da önemlidir. Geleneksel “cadenza”lar temaların kuruluşundan sonra onların bir sentezi şeklinde oluşurken, Copland’ın yaklaşımı tam tersine bir uygulamayla temaların önce Cadenza’da sunumu ve sonra dağılımı şeklinde olmuştur. (Tümdengelim – deduction)

120. ölçüde başlayan ikinci bölüm canlı “staccato” anlatımının ön plana çıktığı dinamik bir bölümdür. Bas partisindeki si bemol – si bekar (natural) ve daha sonra la bemol – la bekar (natural) 15 ölçü boyunca, birinci bölümdeki onlu aralıklar gibi “quasi ostinato” etkisi yaratır.



Şekil²⁴ Piyano’nun ikinci bölümü duyurduğu tema.

125. ölçüde birinci kemanlarda duyulan önce inici, sonra çıkıcı olarak ter alan onaltılıklar aşağıdaki örnekleme de görülmektedir. (kayan aksanlarda)

Birinci Keman:

Musical score for the first violin part, measures 125-130. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure (125) starts with a dynamic marking of *mp* and a first ending bracket. The second measure (130) starts with a dynamic marking of *mp* and a first ending bracket. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil²⁵ Birinci Kemanlar'da duyulan ikinci bölümün teması.

150. ölçüde klarnet partisinde başlayan tema içinde arttırmalı (augmentation) olarak yer alır ve onaltılık değerler sekizlik olarak sunulur. Özellikle tutti içindeki kontrtranlar ritmik öğeyi ön plana çıkarır.

Solo Klarnet:

Musical score for the solo clarinet part, measures 150-160. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure (150) starts with a dynamic marking of *f* and a first ending bracket. The second measure (155) starts with a dynamic marking of *f* and a first ending bracket. The third measure (160) starts with a dynamic marking of *mf* and a first ending bracket. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil²⁶ Klarnet'in sunduğu ikinci bölümün teması.

179. ölçüde piyano partisiyle ünisonda duyulan onaltılık değerleri içeren pasaj, staccato temaya karşılık oluşturur.

Piyano:

The image shows a musical score for Piano, measures 179-185. The score is in 3/4 time and features a staccato melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 179 starts with a forte (ff) dynamic. Measure 180 is marked with a piano (mp) dynamic and a tempo marking of 180. Measure 185 is marked with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 185. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil²⁷ Piyano'nun staccato temaya karşı duyulan teması.

180. ölçüde başlayan ve yine piyano partisiyle paralel hareket eden ezgideki "hemiola" dikkati çeker ve bu kesitteki caz etkisini artırır. Bu temaya eşlik eden viyola partisindeki karşı ezgiyi 182. ölçüde çello devralır.

Klarnet ve Piyano:

The image shows a musical score for Clarinet and Piano, measures 180-185. The score is in 3/4 time and features a staccato melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 180 is marked with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 180. Measure 185 is marked with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 185. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

185

Solo Cl.
B \flat

Piano

Vle.

mf

sim.

Şekil²⁸ Caz etkisi yaratan temaya eşlik eden viyola teması.

187. ölçüdeki ani ton değişimiyle Re tonuna geçiş, arpej figürünün yoğun olduğu bu kesitte klarnet partisi önce yaylılarla, sonra (205. ölçüden itibaren) yaylılar ve özellikle piyanoyla bir diyalog (oktavda) sunar.

190

Solo Cl.
(B \flat)

I.
VI.

II.
VI.

Vle.

p

half spicc.

p lightly

half spicc.

p lightly

half spicc.

p lightly

Şekil²⁹ Arpej figürünün Solo ve yaylılarca sunulumu.

212. ölçüde klarnet partisinde başlayan ezgi, senkoplu ve “marcato” karakteriyle dikkati çeker.

Klarnet:

Musical score for Clarinet, measures 210-215. The score is written on a single staff in treble clef. Measure 210 starts with a box containing the number 210. The music begins with a rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, some with slurs. A dynamic marking 'p' (piano) is placed below the staff. Measure 215 starts with a box containing the number 215. The music continues with eighth and quarter notes, including slurs and accents. Dynamic markings 'mf' (mezzo-forte) and 'p' are placed below the staff.

Şekil³⁰ Klarnet'in senkoplu ve “marcato”lu ezgiyi sunumu.

223. ölçüde piyano partisindeki ezgiye eşlik eden onlu aralıklar, konçertonun başlangıcını hatırlatıcı nitelikte ancak daha dinamiklidir. Bu oluşum 239. ölçüye kadar devam eder.

Musical score for Piano, measures 225-239. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 225 starts with a box containing the number 225. The music features a series of chords and arpeggiated figures. A dynamic marking 'sub. f. marc.' (subito fortissimo marcato) is placed below the bass staff. A tempo marking '(crude)' is placed above the treble staff. The score continues with similar arpeggiated patterns.

Şekil³¹ Piyano'nun onlu aralıklarla sunduğu ezgi.

239. ölçüde, 158. ölçüde ilk kez arttırmalı olarak klarnet partisinde duyulan temanın tekrarı yer alır ancak bu defa birinci kemanlardaki keskin fakat hafif duyulan akorlar eşlik etmektedir. Bitişik hareketle inici ezgi art arda tekrarlanır.

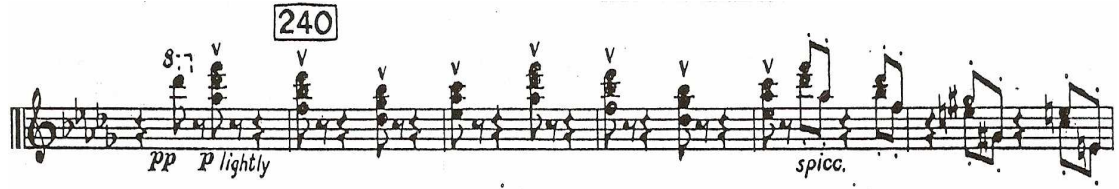
Solo Klarnet:



Solo Cl.
(Bb)

mp (elegantly)

Birinci Keman:



pp p lightly spicc.

Şekil³² Solo'nun temasına hafif eşlik eden keman partisi.

252. ölçüden itibaren bu inici ezgi arpej figürüyle birleştirilir.

Birinci ve İkinci Kemanlar:



I.
VI.
II.

div. pizz.
p

Şekil³³ Kemanların arpej figürleri.

Yukarıdaki örneğin akabinde, 259. ölçüden itibaren tema staccato anlatıma dönüşür ve bu ölçülerde çello partisinin kromatik hareketi gerilim hissini artırır.

The image shows a musical score for strings, measures 255-265. The score is for Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (VI.), and Cello (Vle.). Measures 255-260 show a staccato texture with dynamics pp and col legno. Measure 265 is marked with sim. (sforzando).

Şekil³⁴ Temanın yaylılardaki “staccato” anlatımı.

269. ölçüde ritmik karakter senkoplarla ve kayan aksanlar (son sekizlikte) ve sf'ler (sforzando) anlatımı değiştirir. 274. ölçüde klarnet uzun sesleri tutarken yaylılar senkoplu eşlikleriyle karşıtlığı vurgular.

Violin (Vle.) and Cello (Vc.) parts. The Violin part features slurred accents (v) and dynamic markings of *sf marc.* and *sf*. The Cello part features slurred accents (v) and dynamic markings of *sf marc.* and *sf*. The Violin part also includes the instruction *nat. v detached*.

Şekil³⁵ Viyola ve Çello'daki kayan aksanlar.

Solo Cl. (Bb) and Violin (Vle.) parts. The Solo Clarinet part features slurred accents (v) and dynamic markings of *f marc.* and *sf marc.*. The Violin parts (I and II) feature slurred accents (v) and dynamic markings of *f marc.*, *sf marc.*, and *sf*. The Violin parts also include the instruction *nat. v detached*. The Cello (Vc.) part features slurred accents (v) and dynamic markings of *sf*. The Contrabass (Cb.) part features slurred accents (v) and dynamic markings of *f marc.* and *sf*. The Violin parts also include the instruction *div.*. A box containing the number 275 is placed above the Solo Clarinet part. A note at the bottom left reads: ** exaggerate all sf's.*

Şekil³⁶ Yaylıların soloya olan senkoplu karşıt ezgisi.

283. ölçüde “hemiola”nın (tam ve yarım – bir buçuk anlamına) hatırlatılmasının ardından, 286. ölçüde adeta eserin zirvesine varılış *sf*'lar, fortissimo'lar ve

marcato'larla dinamikler açısından en güçlü kesit ortaya çıkar.

Musical score for Solo Cl. (Bb) and Piano, measures 285-317. The Solo Cl. part starts with a box labeled '285' and features dynamics like *ff marc.*, *sf*, and *sf*. The Piano part features *ff forceful*.

Şekil³⁷ Solonun ve eşliğin dinamikler açısından en güçlü kesiti.

Son bölüme geçiş, ani ton değişimiyle (Re b – Fa) gerçekleşir. Canlı, dinamik olan bu bölüm, daha önce duyulan ezgi ve ritimleri sunması açısından “cyclic treatment” (devirsel uygulama) anlayışındadır. Klarinet’te duyulan tema, yine arpej figürünü içerir ancak daha uzun solukludur ve 317. ölçüde tekrarlanır. Ancak 319 ölçüde noktalı ritimler katılarak ritmik öge farklılaştırılır.

Musical score for Solo Cl. (Bb) and Piano, measures 320-319. The Solo Cl. part starts with a box labeled '320' and features dynamics like *p*. The Piano part features *mp secco*, *p*, and *ff sf*.

Şekil³⁸ Konçertonun son bölümünün tekrarlandığı solonun teması.

327. ölçüde piyanoda ve 331. ölçüde klarnet'te duyulan ve ardından "hemiola"nın yer aldığı tema daha önce 179. ölçüde başlayan pasajda da sunulmuş temadır.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Piano, starting at measure 325. It features a tempo marking of quarter note = 132. The second system is for Solo Cl. (Bb) and Piano, starting at measure 330. The Solo Cl. part has a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a dynamic marking of *p*. Both systems show a 'hemiola' rhythm, which is a 3/4 time signature with a 3/8 feel.

Şekil³⁹ "Hemiola"nın tekrar sunulduğu tema.

335. ölçüde duyulan ezginin üçlü aralıkları ve ısrarlı kullanışı dikkat çeker.

The image shows two systems of musical notation for Solo Cl. (Bb). The first system starts at measure 335 with a tempo marking of quarter note = 144 and a *poco accel.* marking. The second system starts at measure 340. Both systems feature a 'poco accel.' marking. Dynamics include *p* and *f*.

Şekil⁴⁰ Solonun, ezgiyi üçlü aralıklarla sunumu.

350. ölçüde yaylılar (kemanlar ve viyolalar) temayı seslendirir ve 355. ölçüde bu temayı çelloya devreder.

350

I. *arco lightly*

VI. *mp*

VIe. *p*

Çello:

350 5 355

f marc.

crude, emphatic

Şekil⁴¹ Temanın yaylılarda ar t arda sunuluşu.

373. ölçüde, bölüm başlangıcında yer alan temanın tam dörtlü üzerinde şakacı karakterdeki tema tekrar duyulur ancak bu defa tutti eşliği doku bakımından daha gevşektir.

Solo ve Piyano:

(♩ = 132)

p

375

(♩ = ̣)

sf

Şekil⁴² Şakacı karakterli temayı solonun tekrar sunumu.

3/4'lük ve 2/4'lük ölçülerin (adeta 5/4 hissi yaratarak) kullanıldığı 379 – 411. ölçüler yalnız tuttinin duyulduğu ve kesit değişimini sağlayan bir interlude, (ara müzik) bir köprü görevindedir. Çok dinamik, parlak, senkop ağırlıklı ritmik ögenin ön planda olduğu, kayan aksan ve sf'ların abartılarak seslendirildiği canlı bir kesittir.

(♩ = ♩)

vigoroso 380
at the point

ritmico *f*
at the frog

mf

vigoroso
at the point

ritmico *v* *at the frog*

mf

ritmico

mf

cresc.

Şekil⁴³ Tuttinin duyulduğu ve kesit değişimini sağlayan bir interlude.

412. ölçüde başlayan klarnet partisi yine aksak ölçü hissi yaratan 3/4'lük ve 2/4'lük düzenindedir. Ritmik yapısı, 270. ölçüde viyola ve çellolarda daha önce sunulmuş olan temaya benzerlik gösterir.

Solo:

Musical score for Clarinet Solo, measures 410-420. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 410 is marked with a box containing the number 410. The tempo is marked 'Solo' and the dynamics are 'f ritmico'. The score consists of two staves. The first staff shows measures 410-415, and the second staff shows measures 415-420. The music features a mix of 3/4 and 2/4 time signatures, creating an irregular feel. The dynamics are 'f' (forte) and 'ff marc.' (fortissimo marcato). There are several accents and slurs throughout the passage.

Şekil⁴⁴ Klarnet'in aksak ölçü hissi yaratan ezgisi.

426 – 429. ölçüler arası, bir sonraki kesite geçiş oluşturur ve bu pasajda klarnet partisinde konçertonun başlangıcından beri ilk kez onaltılık değerler art arda kullanılmıştır ve pasajın sonlarındaki üçlülerin ısrarlı tekrarı dikkati çekmektedir.

Solo:

Musical score for Clarinet Solo, measures 426-429. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Solo'. The score consists of two staves. The first staff shows measures 426-427, and the second staff shows measures 427-429. The music features a mix of 3/4 and 2/4 time signatures, creating an irregular feel. The dynamics are 'f' (forte) and 'ff marc.' (fortissimo marcato). There are several accents and slurs throughout the passage.

Şekil⁴⁵ Solo tarafından onaltılık değerlerin ilk defa kullanımı.

445

Solo Cl. (Bb)

Piano

sf mf *sf mf* *sim.*

Şekil⁴⁷ Solonun ve piyanonun kesit değişimden sonraki ezgisi.

441. ölçüden başlayıp on ölçü süren kromatik bas çizgisi çelloda bir ostinato (müzikal bir motifin genellikle bas seslerde tekrarlanması) gibi duyulur ve takip eden dokuz ölçü boyunca da çellolar ile kontrbasların duble edip çaldığı kromatik “ostinato” çizgisi duyulur.

Çello:

ff > mf *sf mf* *sf mf*

sf mf *sf mf* *sf mf* *sf mf* *sf mf*

Şekil⁴⁸ Çello'nun “ostinato” çizgisi.

461. ölçüde son kesitin temasını sunan klarnete, yaylıların (kemanlar ve viyolalar) eşliği 240. ölçüde klarnetin seslendirdiği temayla aynıdır.

Solo Cl. (Bb)

465

466

I.

VI.

II.

Vle.

Şekil⁴⁹ Klarnet'in sunduğu son kesitin teması.

Bu çift tema uygulaması Coda'nın başlangıç noktası olan 473. ölçünün sonuna kadar sürer. Art arda üçlü aralıklar ve arpejden oluşan , önce yavaş daha sonra Tempo primo'da ki gibi hızlı olan Coda'nın son kesiti 500. ölçüden itibaren bir çıkışla zirveye yükseliş etkisi yaratır. Çok güçlü, fortissimo olan final çıkıcı bir "glissando"yla adeta zirvede son bulur.

Solo Cl. (Bb)

(not too fast)

475

480

Tempo I (♩ = 120)

Şekil⁵⁰ Üçlü aralıklar ile Coda kesitinin sunumu.

The image displays two staves of musical notation for a Solo Clarinet (Bb). The top staff, labeled 'Solo Cl. (Bb)', shows measures 500 and 501. Measure 500 begins with a glissando marked '500' and '(b)', followed by a series of notes with dynamic markings 'sff' and 'fff'. Above the staff, the markings 'Rit.' and 'Broaden.' are indicated with a dashed line. The bottom staff, also labeled 'Solo Cl. (Bb)', shows measures 504 and 505. Measure 504 is marked '8va ad lib.' and 'sff'. Measure 505 begins with a glissando marked '505' and 'Rit.', followed by notes with dynamic markings 'sf' and 'sff'. The marking '(ad lib.)' is placed above the staff between measures 504 and 505.

Şekil⁵¹ Klarnetin “glissando”yla zirvede tamamladığı kesit.

7. Konçerto'nun Genel Olarak Taşıdığı Özellikler

- Geniş aralıklardan oluşan ezgi.
- Temaların birlikte ve sentez halinde kullanımı.
- Bölümlerin kesintisiz oluşması.
- Kayan aksanlar.
- Sürekli değişen ölçü birimleri. (polimetrik)
- Poliritmik (tek bir ritme bağlı olmayan)
- Caz müziği öğelerinin kullanılması. (ostinato, pizzicato, kontrtanlar, tekrar eden ezgiler ve çözümsüz dissonanslar)
- Konçerto boyunca on dört kez tonalite ve modalite değişimi.
- Çözümlemeyen yedili, dokuzlu, on ikili gibi disonan akorlar.
- Piyano partisinin vurma çalgı gibi keskin staccatolarla kullanılması.
- İkili aralıkların yoğun olarak kullanıldığı dissonan akorlar.

SONUÇ

Bu araştırma ve değerlendirme çalışmasında; 20. Yüzyılın en önemli Amerikan bestecisi Aaron Copland'ın müzikal dili, armoni anlayışı, müzik yazımındaki gelişiminin aşamaları araştırılmış ve “Klarnet Konçerto'su” detaylı bir biçimde incelenmiş ve analiz edilmiştir. Besteci ve orkestrası şefi kimliğiyle döneminin bir çok müzisyenine ilham veren Copland, 20. Yüzyıl müzik sanatına yön vermiş önemli bir isimdir. Copland'ın birçok eseri (özellikle senfonileri ve Klarnet Konçertosu) müzik tarihindeki yerini almıştır ve günümüzde halen konser salonlarında seslendirilmektedir. Gerek yazdığı müzik kitapları, gerek yarattığı eserlerle Copland 20. yüzyıl müziğinin ana fikrini yansıtır ve 21. yüzyıl müziği ile ilgili ipuçlarını bize verir.

Klarnet repertuarındaki en çağdaş eserlerden biri olarak nitelendirebileceğimiz Copland'ın klarnet konçertosu, teknik zorlukları ve yorum farklılıkları ile icracının virtüözitesine, eseri yorumlama yeteneğine ve müzik bilgisine bağlıdır. Bu açıdan tezimde 20. yüzyıl müziğindeki gelişmeleri ve yorumlama farklılıklarını dönemin genel özellikleri ışığında açıklamaya çalıştım. Copland'ın müzikal kişiliği bilinmeden bu eserin tam olarak icra edilebileceğini düşünmüyorum. Tezimde yaptığım bu araştırmalar neticesinde eseri yorumlamak isteyen tüm meslektaşlarıma ışık tutabilmeyi umarım.

KAYNAKÇA

- Say, Ahmet: **Çağdaş Müzik**, Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Eylül 2002.
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1995.
- Çelebioğlu, Emel **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**, Üçdal Neşriyat İstanbul, 1986.
- Berger, Arthur Victor: **Aaron Copland**, Copyright 1953 by Oxford University Press, Inc.
- Leichtentritt, Hugo: **Musical Form**, Harvard University Press, Cambridge, 1935.
- Fenmen, Mithat: **Piyanistin Kitabı**, Kültür Kitapevi, İstanbul, 1947.
- Aktüze İrkin: **Müziği Anlamak**, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.

15 20

Solo Cl. (Bb)

Harp

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb. (4 Cb.)

mp

p

mp

mp espress., sostenuto

mp espress., sostenuto

sim.

Tutti *pizz.*

p arco

25

Solo Cl. (Bb)

Harp

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

(A4 to Ab)

p

30

Solo Cl. (Bb)

Poco rit. 35

30

Poco rit. 35

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

half pizz.

p

40

Solo Cl. (Bb)

moving forward

mp

Harp

p

(D to Db)

mp

40

moving forward

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

div.

Cb.

half pizz.

p

mp

4

Solo Cl. (Bb) *mf* *p* *poco cresc.* **45** *a tempo* **50**

Harp *mf* *p* *poco cresc.* (G to Gb) (A to Ab) (B to Bb) (D to Db) (G to Gb)

I *mf* *p* *poco cresc.* **45** *a tempo* **50** *pp!* *div.*

VI. *mf* *p* *poco cresc.*

Vle. *mf* *p* *poco cresc.*

Vc. *mf* *p* *poco cresc.* unis.

Cb. *mf* *p* *poco cresc.* (half)

Solo Cl. (Bb) *f* *dim.* **55** *Somewhat faster* ($\text{♩} = 76$)

Harp *f* **55** *Somewhat faster* ($\text{♩} = 76$)

I *f* *dim.* **55** *Somewhat faster* ($\text{♩} = 76$)

VI. *f* *dim.* **55** *Somewhat faster* ($\text{♩} = 76$)

Vle. *div.* *f* *dim.* **55** *Somewhat faster* ($\text{♩} = 76$)

Vc. *f* *dim.* **55** *Somewhat faster* ($\text{♩} = 76$)

Cb. *f* *dim.* **55** *Somewhat faster* ($\text{♩} = 76$) *Tutti arco*

Solo Cl. (Bb)

70

VI. I, II

Vle. 5/4, 3/4

Vc. unis.

Cb.

f, *mf*

Solo Cl. (Bb)

Broader

75

rit.

VI. I, II

Vle. 3 (div), 5

Vc. unis. v.

Cb.

f, *mp*, *ff*

Tempo I (♩ = circa 69)

80

Solo Cl. (Bb)

Harp (Alto Ab)

VI. I, II

Vle. 3

Vc. unis. v.

Cb.

mf, *mp*, *p*

mp molto espress.

8

95 (♩=76)

Solo Cl. (B \flat) *f* *molto espress.*

Harp *f*

I *f* *molto espress., sost.* *div.* *unis.*

VI. *f* *molto espress., sost.* *div.*

Vle. *f* *molto espress., sost.*

Vc. *f*

Cb. *f* *pizz.* *div.* *arco*

100 rit. (♩=circa 69)

Solo Cl. (B \flat) *p* (*sub.*)

Harp *p* (*sub.*)

I *p* (*sub.*) *unis.*

VI. *p* (*sub.*)

Vle. *p* (*sub.*) *div.*

Vc. *p* (*sub.*) *half pizz.*

Cb. *p* (*sub.*)

105 110

Solo Cl. (Bb)

mp *div.* *p*

I. *p*

VI. *div. V* *mp*

Vle. *div. pizz.*

Vc. *arco*

rit. 114 114 A 114 B 115

Solo Cl.

pp *rit.*

Harp (ossid) *p*

I. *pp*

VI. *pp*

Vle. *pp* *div.*

Vc. *pp* *arco*

Cb. *pizz.* *pp*

CADENZA (freely) 1 2 3

Solo Cl. (Bb)

short *short*

VI. *(pp sempre)*

II. *(pp sempre)*

Vle. *(pp sempre)*

Vc. *(pp sempre)* *morendo*

Solo Cl. (Bb) *short (ad lib)*
ff sf *ff sf* *dim.*

120 Rather fast (♩=120-126)

Solo Cl. (Bb) *p*

Piano *pp stacc (delicate-wrath like)* *sim.*

Harp *pp sacco* *sim.*

120 Rather fast (♩=120-126)

Vi. II *Solo* *pp*
gli altri

Vi. *pp col legno*

125

Piano *mp* *8-7*

Harp *mp* *8-7* *sim.*

125

Vi. I *mp* *v*

(Solo) Vi. II *sim.* *p*

(gli altri) Vi. II *p*

Vi. *p*

130

Piano

Harp

VI. I

(Solo)

VI. II
(gli altri)

Vle.

Vc.

p col legno

135

140

Piano

Harp

135

140

VI. I

VI. II
(Tutti (arco))

Vle.

Vc.

pizz. (b)

145

Piano

Harp

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

sf *cresc.* *sf* *cresc.* *sf* *cresc.*

arco

BASSI

150

Solo Cl (Bb)

Piano

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

(← d = d →)

f *staccatissimo*

(← d = d →)

f *stacc. (at the frog)* *sim.* *div (arco 1/2 pizz.)*

f *stacc. (at the frog)* *sim.* *div (arco 1/2 pizz.)*

f *stacc.* *pizz.*

155

Solo Cl. (B \flat)

Piano

mf secco

sim.

155

2nd time in * half stacc.

VI. unis. (arco) div. (arco & pizz.) unis. (arco)

VIe. (arco) div. & pizz. unis. (arco) (arco & pizz.) div.

Vc. pizz. arco pizz. (pizz.) arco

Cb. arco

160

Solo Cl. (B \flat)

Piano

mf

160

(half) v.

* Tutti at the point

div. in 3

mf

VI. div.

VIe. sim. (div.) spicc.

Vc. unis. arco

Cb. half pizz. mf

15

165

Solo Cl. (Bb)

Piano

I

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

poco cresc.

f

spicc.

poco cresc.

div. in 2

sim.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

unif.

div.

f

Tutti

170

175

Solo Cl. (Bb)

Piano

I

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

cresc.

unif.

sim.

cresc.

unif.

sim.

cresc.

cresc.

cresc.

sim.

unif.

cresc.

cresc.

180

(← d = d →)

Solo Cl. B♭

Piano

I

VI. II

VIe.

Vc.

Cb.

ff sf sf sf sf sf sf

mf mp

8-

V

185

Solo Cl. B♭

Piano

I

VI. II

VIe.

sim.

185

190

Solo Cl. (Bb)

Piano

I. VLN half spicc.

VI. P lightly

II. P lightly

Vle. half spicc. P lightly

195

Solo Cl. (Bb)

Piano

I. pizz.

VI. pizz. (forceful)

II. pizz. (forceful)

Vle. pizz. (forceful) vigoroso

Vc. pizz. (forceful)

200

205 quietly

Solo Cl. (Bb)

I. vigoroso arco v

VI. pizz. arco sim. v

II. arco v

Vle. pizz.

Vc. sf sf sf sf sf

210

Solo Cl. (Bb)

Piano

I. VI. II.

PIANO
P quietly
mp

senza Ped. (senza Ped.)

VLN I dolce
VLN II dolce
mp
mp

215

Solo Cl. (Bb)

Harp.

Piano

I. VI. II.

Sola Vle. le altre

Vc.

Cb.

p
pp secco
P stacc. - delicate

p col legno
pp col legno
PP

220

Solo Cl.
(Bb)

Harp

Piano

Sola
Vle.

le altre

Vc.

p

(crude)

sub. f. marc.

220

225

Harp

Piano

225

I.

VI.

II.

Vle.

Vc.

Cb.

ff marc.

ff marc.

vigoroso e marc.
detached

div.

ff

div. arco

ff

Tutti div. (naz.)

(not) vigoroso e marc.

arco

vigoroso e marc.

ff

240

Solo Cl. (Bb) *mp (elegantly)*

Piano *p*

I. *pp* *p lightly* *div. in 3* *at the point.* *spicc.* *div. in 2*

VI. *pp* *p lightly* *spicc.*

II. *p* *lightly* *div.*

Vle. *p* *lightly* *div.*

Vc. *p* *lightly*

Cb. *p* *lightly*

245

Solo Cl. (Bb) *dim. p.*

I. *dim. p.*

VI. *dim. p.*

II. *dim. p.*

Vle. *unis.*

Vc. *unis.*

250

Solo Cl. (Bb) *mp* *p*

I. *mp* *p*

VI. *pp*

II. *p* *div. pizz.*

Vle. *p* *pizz.* *pp*

Cb. *p* *pp*

255 260

Solo Cl. (Bb) *pp* *p*

Harp *pp secco* 8-

Piano *pp* 8-

255 260

I. *pp* Solo *pp*

VI. *pp* unis. *col legno*

VIa. *pp* *col legno* *pp*

265

Solo Cl. (Bb)

Harp

Piano

265

I. *sim.*

VI.

VIa.

280

Solo Cl. (Bb)

I. VI. unis.

Vle. unis.

Vc. unis.

Cb.

285

Solo Cl. (Bb) *ff marc.* *sf* *sf*

Piano *ff forceful*

285

I. *ff marc.* *> p* *sf* *sf > p* *ff > p*

VI. *ff marc.* *> p* *sf* *sf > p* *ff > p*

Vle. *sf* *ff marc.* *> p* *sf* *sf > p* *ff div. > p*

Vc. *sf* *ff marc.* *> p* *sf unis.* *sf > p* *ff > p*

Cb. *sf* *ff marc.* *> p* *sf* *sf > p* *f marc.* *sf > p*

290

Solo Cl. (Bb)

Piano

I. VI. II. Vle. Vc. Cb.

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sim. *div. sim.* *sim.* *sim.* *sim.*

p *p* *p* *p* *p* *p*

piuf *piuf* *piuf* *piuf*

f *f* *f* *f* *f* *f*

295

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

I. VI. II. Vle. Vc.

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

fff *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

unis. *unis.* *unis.* *unis.* *unis.*

div. in 3

2 *4*

Same tempo (♩ = 132) 300

Solo Cl. (Bb) *with humor, relaxed* *mp*

Vc. *I Stand: slap bass style* *Half: pizz.* *mp* *pizz. (secco)*

Cb. *f secco* *mp*

305

Solo Cl. (Bb)

Vc.

Cb.

poco accel. *(♩ = 144)* 310

Solo Cl. (Bb) *mp* *Sul A unis* *vn lightly*

I. *mp lightly* *vn lightly* *mp lightly*

VI. *mp lightly*

Vle. *mp lightly*

Vc. *(pizz. secco)* *lightly* *sim.*

Cb. *mp* *arco vn*

315

Solo Cl. (Bb) *mf* *mp*

I. *mf* *vn*

VI. *mf pizz.*

II. *mf*

Vle.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Same tempo (♩ = 132) 300

Solo Cl. (Bb) *with humor, relaxed* *mp*

Vc. *f secco* *mp* *pizz., (secco)*

Cb. *f secco* *mp*

1 Stand: slap bass style
Half: pizz.

305

Solo Cl. (Bb)

Vc.

Cb.

poco accel. *(♩ = 144)* 310

Solo Cl. (Bb) *mp*

I. *Sul unis* *mp lightly* *vn lightly*

VI. *mp lightly* *vn unis*

II. *mp lightly*

Vle. *mp lightly*

Vc. *(pizz. secco)* *lightly* *sim.*

Cb. *mp* *arco vn*

315

Solo Cl. (Bb) *mf* *mp*

I. *mf* *vn*

VI. *mf* *pizz.*

II. *mf*

Vle.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Tempo (♩ = 132)

320

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

Cb.

mp secco

mp secco, près de la table

p

ff sf

arco

fff

(♩ = 132)

325

Piano

I.

VI.

Vle.

Vc.

pizz.

arco

f forceful

f

pizz.

div. arco

sf-mf

f

pizz.

sf

mf

f forceful

mf

330

Solo Cl. (Bb)

Piano

I.

VI.

Vle.

Vc.

mf

sim.

div. arco

unis. pizz.

sf

mf

335 *poco accel... (♩ = 144)*

Solo Cl. (Bb)

I. VI. II.

Vla. Vc. Vc.

p *p*

VLA arco at the frog *v v n v*
mp poco marc.

340

Solo Cl. (Bb)

I. VI. II.

Vla. Vc. Cb.

unis *v n*

VC arco at the frog *p* pizz. *p*

pizz. *p* arco *v v n v* div. *mp*

KB

345

Solo Cl. (Bb)

I. VI. II.

Vla. Vc. Cb.

p *p* *mp* *lightly*

arco *p* pizz. *p* arco *p* *lightly* *mp*

pizz. *p*

350

Piano *mp (lightly)*

Harp *mp secco près de la table*

350

I. *arco lightly* *p*

VI. *mp* *p*

Vle. *p*

Vc. *(pizz.)*

Cb. *mp*

355

Piano *sf* *f marc. secco*

Harp *sf*

355

I. *(h)*

VI. *f marc.* *crude, emphatic*

Vle. *f marc.* *arco crude, emphatic*

Vc. *f marc.*

Cb. *f marc.*

360

Solo Cl. (Bb) *P suave*

Piano

360

I. VI.

Vle.

Vc. *p*

Cb. *div. unis.*

365

Solo Cl. (Bb) ($\text{♩} = 144$)

Piano *P lightly*

365 ($\text{♩} = 144$)

I. VI. II. *lightly p mp*

Vle. *lightly p mp*

Vc. *pizz. lightly p*

Cb. *pizz. lightly p arco*

with bite **370** $\text{♩} = 132$

Solo Cl. (Bb) *mp* lightly *P* (as at first)

Piano *P secco*

Harp *P (près de la table)*

I. **370** $\text{♩} = 132$

VI. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

Vle. *P marc*

Vc. *arco* *P marc*

Cb. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

375

Solo Cl. (Bb)

Piano *sf*

Harp *sf*

Vc. **375**

Cb. *sf*

395

(non div.)

div.

I. *sf* *sf* *ff sf* *sf* *sf* *sf*

VI. *sf* *sf* *ff sf* *sf* *sf* *sf*

II. *sf* *sf* *ff sf* *sf* *sf* *sf*

Vle. *sf* *sf* *ff sf* *sf* *sf* *sf*

Vc. *sf* *sf* *ff sf* *sf* *sf* *sf*

Cb. *sf* *sf* *ff sf* *sf* *sf* *sf*

un.

400

un.

I. *sf* *sf* *fff sf* *sf* *sf* *sf*

VI. *sf* *sf* *fff sf* *sf* *sf* *sf*

II. *sf* *sf* *fff sf* *sf* *sf* *sf*

Vle. *sf* *sf* *fff sf* *sf* *sf* *sf*

Vc. *sf* *sf* *fff sf* *sf* *sf* *sf*

Cb. *sf* *sf* *fff sf* *sf* *sf* *sf*

div.

405

410

div. in 3

I. *sf* *ff sf marc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

VI. *sf* *ff sf marc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

II. *sf* *ff sf marc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vle. *sf* *ff sf marc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vc. *sf* *ff sf marc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cb. *sf* *ff sf marc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

un.

425

Solo Cl. (Bb)

Piano

I. VI.

II. VIe.

Vc. div. sf

Cb.

1

Solo Cl. (Bb)

Piano

I. VI.

II. VIe.

Vc. unis. sf

Cb.

430

Solo Cl. (Bb)

ff marc. e intensivo *sf*

Piano

430

I. *ff marc. e intensivo* *ff* *p*

VI. *ff marc. e intensivo* *ff* *p*

II. *ff marc. e intensivo* *ff* *p*

Vle. *ff marc. e intensivo* *div.* *unis.* *ff* *p*

Vc. *ff marc. e intensivo* *ff* *p*

Cb. *ff marc. e intensivo* *ff* *p*

ff marc. > p *ff > p*

435

Solo Cl. (Bb)

sf *sf* *sf* *sf*

Piano

435

I. *sim.* *ff* *> p* *ff* *> p* *ff* *> p*

VI. *sim.* *ff* *> p* *ff* *> p* *div.* *ff* *> p*

II. *sim.* *ff* *> p* *ff* *> p* *ff* *> p*

Vle. *sim.* *ff* *> p* *ff* *> p* *ff* *> p*

Vc. *sim.* *ff* *> p* *ff* *> p* *div.* *ff* *> p*

Cb. *ff* *> p* *ff* *> p* *ff* *> p*

ff *> p*

450 455

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

I. VI. II. VIe. Vc. Cb.

sf sf sf sf f

loco

div. f pizz. div. f

460

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

I. VI. II. VIe. Vc. Cb.

loco

460

465

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

465

I. VI.

II.

Vle.

Vc. unis.

Cb. unis.

470

Solo Cl. (Bb)

I. VI.

II.

Vle.

Vc.

Cb.

(not too fast) **475**

Solo Cl. (Bb) *f*

Piano *f secco (heavy stacc.)*

I. VI. *sf*

II. *sf*

Vle. *sf*

Vc. *sf* (pizz.) *f*

Cb. *sf* div. (pizz.) *f*

480 Tempo I (♩ = 120)

Solo Cl. (Bb)

Piano *8b*

480 Tempo I (♩ = 120)

I. VI. *f marc.*

II. *f marc.*

Vle. *f marc.*

Vle. arco *f marc.*

Cb.

485

Solo Cl. (Bb)

I. VI. II. Vle. Vc.

490 With emphasis (d = 108)

ff forcefully

Piano

490 With emphasis (d = 108)

I. VI. II. Vle. Vc.

ff marc.

ff marc. e stacc.

ff marc. e stacc.

ff marc. e stacc.

ff marc. e stacc.

495

Solo Cl. (Bb)

Piano

495

I. VI. II. Vle. Vc.

sim.

sim.

500 Rit. - - - Broaden.

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

500 Div. Rit. - - - Broaden.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vc.

Cb. div.

8^{va} ad lib. 505 Rit. (ad lib.)

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

505 Rit. unis.

I. VI.

II. Vle.

ve.

Cb.

