

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

**AARON COPLAND'IN KLARNET KONÇERTOSU'NUN YAPISAL VE
YORUMSAL ANALİZİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni Çalışması)

Hazırlayan:

20126052 Halis Gürkan KIRANKAYA

Danışman:

Yrd. Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER

İSTANBUL - 2016

Halis Gürkan KIRANKAYA tarafından hazırlanan **Aaron Copland'ın Klarnet Konçertosu'nun Yapısal ve Yorumsal Analizi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 10 / 06 / 2016

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER
(Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Ayla ULUDERE (Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. İlke BORAN
(MSGSÜ.Müzikoloji.-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Ece KARŞAL (M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Erdem ÇÖLOĞLU (Anadolu Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ	V
1. GİRİŞ	1
2. AARON COPLAND VE BENNY GOODMAN	2
2.1. Aaron Copland'ın Yaşamı (1900-1990) ve Amerikan Müziğine Katkıları	2
2.2. Benny Goodman (1909-1986)	14
3. KLARNET KONÇERTOSU, YAPITIN FORM ANALİZİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ	16
3.1. Klarnet Konçertosu	16
3.2. Yapıtın Form Analizi	19
3.3. Yapıtın Çalışma Yöntemleri	27
4. DİĞER KLARNETLİ YAPITLARI	40
5. SONUÇ	42
6. EKLER	43
7. KAYNAKÇA	69
8. ÖZGEÇMİŞ	72

ÖNSÖZ

20. yüzyıl Amerikan müziğinin önemli temsilcilerinden Aaron Copland (1900-1990), besteci kişiliğinin yanı sıra orkestra şefi, eğitmen, müzik yazarı ve eleştirmeni olarak müzik sanatına hizmet etmiştir. Eser metni çalışmasının konu olan *Klarnet Konçertosu*, bestelediği iki konçertodan biridir. Yapıt içinde kullanılan müziksel öğeler, Amerikan müziğine örnek niteliktedir.

Bu çalışmada, beni sanatta yeterlik sınıfına kabul eden, her konuda destekleyen ve yol gösteren çok değerli danışmanım Yrd. Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER'e, Polonya'da bir yıl öğrencisi olarak çalıştığım Prof. Romuald Gołębiowski'ye, nota örneklerinin hazırlanmasında yardımcı olan grafik tasarımcı Onur KUZ'a, hayatımı paylaştığım sevgili eşim Miyase KIRANKAYA'ya ve canım aileme teşekkür ederim.

Haziran 2016

Halis Gürkan KIRANKAYA

ÖZET

Bu eser metni çalışmasının konu başlığı, Aaron Copland'ın Klarnet Konçertosu'nun Yapısal ve Yorumsal Analizi'dir. Bir müzik yapıtının yorumlanmasında, bestecisinin yaşamını, bestelediği yapıtın form biçimi ve çalışma yöntemlerini bilmek önemlidir.

Çalışmanın birinci bölümünde, Copland'ın hayatı, yapıtları, dönemin müziksel gelişmeleri, 20. yüzyıl Amerikan müziğine katkıları Benny Goodmann'ın (1909-1986) hayatı ve klarnet repertuvarına kazandırdığı yapıtlar ele alınmıştır. İkinci bölümde, klarnet konçertosunun bestelenme süreci, form analizi ve çalışma teknikleri nota örnekleriyle ayrıntılı olarak ele alınmış, yapıtın yorumlanmasında kolaylık sağlayacak pozisyonlar gösterilmiştir. Üçüncü bölümde ise, Copland'ın diğer klarnetli yapıtları olan *Sextet* (klarnet, yaylı dörtlü ve piyano için) ve *Keman (klarnet) ve Piyano Sonatı*'na yer verilmiştir.

Bu çalışma, yapıtı yorumlayacak klarnet sanatçılarına teknik ve yorumsal açıdan yardımcı olmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klarnet, Copland, Konçerto, Goodman, Analiz.

ABSTRACT

This study is titled Aaron Copland's Clarinet Concerto's Structural and Interpretational Analysis. In order to interpret a music work, it is important to know composers' life, form structure of the work and studying methods.

In this respect, the first part of the study is focused on Copland's life, works, the musical progress of his period, his contribution to the 20th century American music, Benny Goodmans' (1909-1986) life and his contribution to the clarinet repertory. In the second part, composing period of the clarinet concerto, clarinet concertos' form analysis and studying methods are elaborated with score examples and shown positions which facilitate to interpret the work. In the third part, given place to Copland's other works which are composed for clarinet; *Sextet* (for clarinet, string quartet and piano) and *Viola (Clarinet) and Piano Sonata*.

This study aims to help clarinet players who will perform this work especially in interpretational and technical respect.

Keywords: Clarinet,, Copland, Concerto, Goodman, Analysis.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.2.1 Birinci bölüm, A kesiti, a teması	20
Şekil 3.2.2 Birinci bölüm, A kesiti, b teması, 25-29. ölçüler	21
Şekil 3.2.3 İkinci bölüm, A kesiti, 150-162. ölçüler.....	23
Şekil 3.2.4 İkinci bölüm, B Kesiti, 179-186. ölçüler	23
Şekil 3.2.5 İkinci bölüm, Charleston Ritimleri, 286-291. ölçüler	24
Şekil 3.2.6 İkinci Bölüm, D kesiti, 297-306 ölçüler.....	25
Şekil 3.2.7 İkinci bölüm finali, 501-507. ölçüler.....	26
Şekil 3.2.8 Gershwin, Rhapsody in Blue, klarnet solosu.....	26
Şekil 3.3.1 Klarnet perde numaraları	28
Şekil 3.3.2 Üçüncü oktav fa diyez sesi pozisyonu örneği	29
Şekil 3.3.3 Üçüncü oktav fa diyez sesi pozisyonu.....	30
Şekil 3.3.4 Üçüncü oktav sol sesi pozisyonu.....	31
Şekil 3.3.5 Üçüncü oktav re diyez sesi pozisyonu.....	32
Şekil 3.3.6 İkinci oktav si bemol, üçüncü oktav fa ve fa diyez sesleri.....	33
Şekil 3.3.7 Üçüncü oktav fa diyez ve sol diyez sesleri pozisyonu örneği	34
Şekil 3.3.8 Üçüncü oktav sol ve la bemol sesleri için alternatif pozisyon.....	35
Şekil 3.3.9 Üçüncü oktav la diyez sesi pozisyonu.....	36

1. GİRİŞ

Klarnet, geçmişten günümüze dünyanın birçok yerinde farklı müzik türlerinde kullanılmakta olan bir çalgıdır. Eser metni konusunu belirlerken klarnetin bu özelliğini gözetererek, içinde farklı türleri barındıran bir yapıt üzerinde çalışmak istedim. Aaron Copland'ın, dönemin ünlü caz klarnetçisi Benny Goodman'ın siparişi üzerine bestelediği *Klarnet Konçertosu*, içinde barındırdığı klasik, caz, halk ezgisi ve bestelendiği dönemin popüler müziklerini içermesi açısından bu görüşüme örnek verilebilecek bir yapıttı. Yaptığım literatür taramasında, ülkemizde bu yapıt üzerine yapılmış bir çalışmanın olmadığını gördüm. Copland'ın müzik tarihine kazandırmış olduğu kitaplar başta olmak üzere, bestecinin hayatını ve Amerikan müziğine katkılarını ele alan birçok kaynağın olması, yapıtın içeriğinde caz öğelerinin bulunması yapıt üzerinde çalışmamda etkili olmuştur.

Eser metni çalışmasında, Aaron Copland'ın yaşamı ve Amerikan müziğine katkıları, Benny Goodman'ın hayatı, *Klarnet Konçertosu*'nun form analizi yapılacak ve çalışma yöntemleri ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Yapıtın yorumlanmasında teknik açıdan kolaylık sağlayacak pozisyonlar örneklerle gösterilecektir.

20. yüzyıl klarnet repertuarında önemli bir yeri olan Aaron Copland *Klarnet Konçertosu*, günümüzde klarnetçilerin konser, resital ve kayıtlarda seslendirmeyi tercih ettiği bir yapıttır. Çalışmanın, yapıta ilgi duyacak klarnet sanatçılarına teknik açıdan yardımcı olması amaçlanmıştır.

2. AARON COPLAND VE BENNY GOODMAN

2.1. Aaron Copland'ın Yaşamı (1900-1990) ve Amerikan Müziğine Katkıları

Aaron Copland, 1900 yılında Brooklyn, New York'ta doğdu. Leopold Wolfsohn ile piyano çalıştı. 1917'de hocasının yardımıyla George Gershwin'in (1898-1937) de öğretmeni olan Rubin Goldmark'la (1872-1936) armoni çalışmaya başladı.¹ İlk beste denemeleri sonucu Goldmark tarafından *modernler* eleştirisi almış olması onu daha da cesaretlendirdi. Goldmark'ın *The Cat and The Mouse* adlı piyano bestesini değerlendirebilecek bir ölçütünün olmadığını kabul etmesiyle besteleme çalışmalarını ikiye ayırdı: onu gerçekten ilgilendiren eserler bir tarafta ve kurallara uygun yazılan öğrenci çalışmaları diğer tarafta.²

1920'li yıllarda Amerikalı bestecilerin Avrupa'da eğitim alması popülerdi. Birinci Dünya Savaşı öncesi eğitimin merkezi Almanya kabul edilirken, savaş sonrası besteciler için merkez Paris'ti. 1921'de Amerikalı müzisyenler için kurulan Fontainebleau Okulu'nda, Paris Konservatuvarı'ndan gelen kompozisyon hocası Paul Vidal'in sınıfında çalışmalarına başladı. Copland'ın yanı sıra 1920-30'lu yıllarda Paris'e gelen birçok Amerikalı genç besteciye yönlendiren, yol gösteren ve cesaretlendiren olağanüstü kişilik, Gabriel Faure'nin (1845-1924) öğrencisi Nadia Boulanger idi. Besteci, Boulanger'nin iki özelliğinden bahseder: biri şiddetli müzik sevgisi, diğeri de öğrencisindeki yaratıcı gücü ortaya çıkarma yeteneği.³

Copland, *Yeni Müzik* kitabında, Paris'te geçirdiği üç yılı şöyle açıklar:

Paris, müzikteki bütün en yeni eğilimlerin kendilerini ispatlayacağı uluslararası bir arenaydı. Çoğu, savaşın karanlık yıllarında yazılmış olan müzik şimdi ilk kez duyulabiliyordu. Schönberg, Stravinsky, Bartók, Falla tümü benim için yeni

¹ İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak*, Cilt 2, 562.

² Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 143, 144.

³ A.g.k. 145.

isimlerdi. Daha genç kuşaktan Milhaud, Honegger, Auric ve Altınlılar'ın⁴ diğer gürültülü üyeleri de dinlenebiliyordu. Fransa dışından birçok bestecinin -Hindemith, Prokofiev, Szymanovski, Malipiero, Kodaly- çalışmaları seslendiriliyordu. İnsanın çalışmaları için kışkırtıcı bir atmosfer vardı.⁵

1922'de piyano için *Passacaglia* ve ilk orkestra yapıtı olan tek perdelik *Grogh* balesini besteledi. 1924'te Amerika'ya geri döndü. Paris'ten ayrılmadan önce hocası Nadia Boulanger'nin, organist olarak Boston Senfoni Orkestrası ile anlaşması üzerine kendisine sipariş verdiği *Org ve Orkestra için Senfoni*'yi 1925'te besteledi. Yapıt, Boulanger solistliğinde, Amerikalı besteci ve orkestra şefi Walter Damrosch (1862-1950) yönetiminde New York Senfoni Orkestrası ile seslendirildi. Aynı yapıt, Paris'ten hayramı olduğu orkestra şefi Serge Koussevitzky (1874-1951) yönetiminde Boston Senfoni Orkestrası ile de seslendirildi. Copland, Koussevitzky hakkında şöyle yazmıştır:

Koussevitzky, Paris'ten gelirken sadece şeflik becerilerini değil, aynı zamanda çağdaş müzikte, yeni ve yaşamsal bulduğu her şeyi destekleme tutkusunu da beraberinde getirmişti. Boston'da görevli bulunduğu uzun dönem boyunca Avrupa'dan gelen yeniliklere açık olurken ısrarla genç Amerikan müziğini de savunmuştu. Amerikalılar olarak hepimiz ona çok şey borçluyuz.⁶

Konserin ardından bir süre maddi sıkıntı yaşayan Copland, Brooklyn'de öğrenciyken Dial Müzik Dergisi'nde çağdaş müzik yazılarını okuduğu Amerikalı gazeteci ve müzik eleştirmeni Paul Rosenfeld'in (1890-1946) yardımıyla, Gugenheim Vakfı bursu alarak, 1927 sonbaharına kadar maddi destek elde etmiş oldu.

Rosenfeld, Copland'a yaz aylarında çalışabilmesi için 1896'da besteci Edward McDowell Peterburgh'un (1860-1908) çiftliğinde, çeşitli sanat

⁴ Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre ve Louis Durey'den oluşan Fransız besteciler grubu.

⁵ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 145.

⁶ A.g.k., 147.

disiplinlerinden oluşan sanatçıların özgürce çalışabilmeleri için tasarlanan MacDowell Kolonisi'ni önerdi.⁷ Bu dönemde Koussevitzky, modern yapıtlardan oluşan bir konser yönetmesi için Besteciler Ligi'yle anlaştı ve Copland'dan bu konser için yeni bir eser bestelemesini istedi. Besteci, o dönemde kullanmak istediği tarzı şöyle açıklamıştır:

Karakter olarak hemen Amerikan olduğu fark edilebilecek eser yazmayı çok istiyordum. Bu “Amerikan” olma tutkusu dönemin bir özelliği idi. Daha önceki birkaç eserimde popüler müziğin ritmiyle çok az ilgilenmişim fakat şimdi açıkça caz tarzını kullanmak istiyordum.⁸

1925'te küçük orkestra için beş bölümlü süit olan *Music for Theatre*'i besteledi. Çağdaşı olan besteciler; Roy Harris (1898-1979), Virgil Thomson (1896-1989), Roger Sessions (1896-1985), Walter Piston (1894-1976) ve Carlos Chavez'le (1899-1978) tanıştı. Bu bestecilerle tanışması, onun Amerika'daki bestecilerin koşullarıyla aktif biçimde ilgilenmesine neden oldu. İlk sorun Amerikalı bestecilerin eserlerinin yeterince seslendirilmemesiydi. 1928-32 yılları arasında Roger Sessions ile Copland-Sessions çağdaş müzik konserleri düzenlediler. Bu konserlerin özelliği, Amerikalı bestecilerin yapıtlarından oluşmasıydı.⁹ 1928'de, kuruluşu 1923'e dayanan Amerika'nın en eski çağdaş müzik birliği olan Besteciler Ligi'ne (The League of Composers/ISCM) katıldı. Genç Amerikan bestecilerin eserlerinin yayımlanabilmesi için *Cos Cob Press* yayın evinin kurulmasına yardımcı oldu. Bu dönemde keman, çello ve piyano ilk önemli oda müziği yapıtı *Vitebsk*'i besteledi. *Vitebsk*, Copland'ın bestelediği Yahudi temalı tek yapıttır. Roy Harris, Virgil Thomson, Roger Sessions, Walter Piston ve kendisine ithafen 5 ayrı konser düzenledi.

1926'da bestelediği *Piyano Konçertosu*'nun ilk seslendirilişini, 1927'de piyanist olarak ilk önemli konserinde, Koussevitzky yönetiminde Boston Senfoni Orkestrası'yla yaptı. Besteci, *Music for Theater*'da kullandığı caz öğesini *Piano*

⁷ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 148.

⁸ A.g.k. 148.

⁹ A.g.k. 148.

Konçertosu'nda daha da ileri götürdüğünü, konçerto formu içinde yapılabilecek her şeyi yaptığını düşünerek senfonik caz denemelerini sonlandırdığını açıklamıştır. Müziğin Amerikan özelliğini göstermenin kolay yolunun cazı kullanmak olduğunu ancak bütün Amerikan müziğinin iki baskın caz havasıyla - blues ve hareketli-sınırlanamayacağını belirtmiştir.¹⁰

1929 yılında Paris'te bestelediği fakat sahnelenmemiş olan *Grogh Balesi*'nin üç bölümünü uzatarak *Dance Symphony* adını verdiği yapıtla, RCA Victor Besteciler Yarışması'na katıldı ve 5.000 dolar ödül kazandı. Aynı yıl, tek bölümlü büyük senfonisi *Symphonic Ode*'u tamamladı.¹¹ New York'ta, Yaddo Çağdaş Müzik Festivali'nin düzenlenmesinde aktif görev aldı. 1930'da solo piyano için ilk büyük eseri olan *Piano Variations*'ı besteledi.

1932'de Meksikalı besteci Carlos Chavez, Copland'ı *Two Pieces for String Quartet, Piano Variations, Two Pieces for Chorus ve Music for the Theatre* yapıtlarının dünyada ilk seslendirilişi için Meksika'ya davet etti.

Arthur Berger (1912-2003), Henry Brant (1913-2008), Lehman Engel (1910-1982), Vivian Fine (1913-2000), Bernard Herrmann (1911-1975), Elie Siegmeister (1909-1991) ve diğerlerinin üyesi olduğu Genç Besteciler Grubu'na katıldı. 1933'te *The Short Symphony*'i besteledi. 1935'te çağdaşı Walter Piston'ın Harvard'dan ayrılması üzerine burada ilk kompozisyon derslerini vermeye başladı. 1935'te orkestra için *Statements* adlı yapıtı besteledi.

Aaron Copland'ı tüm dünyaya tanıtan ilk eseri, 1936'da tamamladığı Meksika ezgilerine dayanan bir orkestra yapıtı olan *El Salon Mexico* oldu. Copland'ın 1932'deki Meksika gezisinden sonra 1933'te başladığı ve 1936'da bitirdiği *El Salon Mexico* ilk kez 27 Ağustos 1937'de Meksikalı ünlü besteci Carlos Chavez (1899-1978) yönetimindeki Mexico City Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi.¹²

¹⁰ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 148,149.

¹¹ A.g.k. 149.

¹² İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak, Cilt 2*, 563.

1929'da Amerika'da başlayan ekonomik kriz (Kara Perşembe) bütün dünyaya yayıldı. 20'li yılların sonunda besteci-dinleyici arasında bir boşluğun oluşması, dinleyicinin tepkisine, daha açık bir ifadeyle tepkisizliğine yol açtı. 1930-40'lı yıllarda yeni müzikte fark edilebilir tek yeni eğilim, bestecilerin dinleyicilerle teması kaybetmeleri sonucu doğan tatminsizlik duygusundan kaynaklanıyordu. Sonunda iki adım atıldı: İlk önce besteciler müziksel dillerini olabildiğince sadeleştirmeye çalıştılar. Sonra sadece konser salonlarında değil, seslendirici ve dinleyici bulabilecekleri her yerde dinleyici aramaya koyuldular: devlet okulları ve kolejlerde, eğitim stüdyolarında, sinemada, radyolarda, kayıtlarıyla aslında müziğin duyulduğu ya da yapıldığı her yerde.¹³

Müziğin işlevsel amaçta kullanılmasının ilk izleri 1920'lerin ortalarında Orta Avrupa'da görüldü. Başta Paul Hindemith (1895-1963) ve diğer besteciler, bestelerinin halktan koptuğunu fark ettiler. Özellikle amatör müzisyenlerin ihtiyaçları için müzikler yazmaya başladılar. *Gebrauchtmusik* (işlevsel müzik) olarak adlandırılan bu müzik, Alman müzik yayıncıların şimdiye kadar el değmemiş bu pazarı görmesi ve bestecileri teşvik etmesiyle yaygınlaştı.

Copland'ın bu dönemde bestelediği yapıtlar: çocuklar ve lise öğrenciler için orkestra yapıtı, *An Outdoor Overture* (1938), *The Second Hurricane* operası (1937), film müzikleri, *The City* (1939), *Of Mice and Men* (1939), *Our Town* (1940) ve *The Red Pony* (1948), Columbia Radyo Şirketi'nin sipariş ettiği *Music for Radio* ve ezgisel olarak basit kovboy şarkılarının kullanıldığı *Billy the Kid* balesidir.

1939'da ilk kitabı *What to Listen for Music* yayımlandı. 1940'ta Koussevitzky öncülüğünde Tanglewood'da kurulan Berkshire Müzik Merkezi'ne davet edildi. 1955'e kadar çeşitli idari görevlerle birlikte burada çalışmalarına devam etti. 1941'de ikinci kitabı *Our New Music* yayımlandı.

Copland, *Yeni Müzik* kitabında 1940'lı yılları şöyle açıklar:

¹³ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 83.

1939'un sonuyla beraber Amerikalı sanatçılar çok özel bir on yıl, Harold Clurman'ın yerinde tabiriyle "ateşli yıllar" geçirdiler. Depresyon bütün sanatlarda sıradan insana karşı bir sempati ve onunla bir özdeşleşme dalgası yaratmıştı. Daha önce eserlerimizi kimse bizden istemeden kendi ihtiyaçlarımıza göre yazıyorduk. Şimdiyse hiç olmadığı kadar işlevsel bir müzik talep ediliyordu. Sinema ve bale toplulukları, radyo istasyonları ve okullar, film ve tiyatro yapımcıları bizi keşfetmişti. Bu insanların giriştiği farklı türden çeşitli işlere uygun müzik daha sade ve direkt olmalıydı. Müziğin bu yeni rolü hem girişimciler hem de besteciler tarafından benimsenmişti. Ancak 30'ların ve 40'ların başında bunun bir örneği henüz yoktu ve üstelik tam da Büyük Bunalımın ekonomik sıkıntılarının bizi de sardığı bir zamanda gelişmişti. Elbette aranıyor olmaktan memnunduk ve hem ortaklarımızı hem de kendimizi tatmin edecek bir tarzda yazmaya hazırдық.¹⁴

1941 yılında Japonların Pearl Harbour baskını üzerine, Cincinnati Senfoni Orkestrası'nın İngiliz şefi Eugene Goossens'in (1893-1962) siparişiyle, ülkenin moral gücünü artırmak için yazılan besteler arasında en başarılısı Copland'ın bakır üfleme ve vurma çalgılar için *Fanfare for the Common Man* adlı kısa müziği oldu. İkinci Dünya Savaşı'nın kritik yıllarında, Amerika'nın büyük bir devlet olduğunu, kahraman geçmişini müzikle yansıtmak isteyen Rus asıllı, Amerikalı şef Andre Kostelanetz (1901-1980) tarafından sipariş edilmesi sonucu bestelenen *A Lincoln Portrait* (1942), metni Copland tarafından, Abraham Lincoln'ün (1809-1865) nutuk ve mektuplarından düzenlenen bir orkestra yapıtıdır. Birçok dile çevrilen konuşmacı metni ile Latin Amerika ve hatta Avrupa'da bile çok kez seslendirilmiştir. Copland bu yapıtı şöyle tanımlar:

Müzikte kendi malzememle çalıştım. Ancak o dönemin ünlü ezgisi Camptown Races ile 1840'ta The Pesky Serpent adıyla yayımlanan, ama günümüzde Springfield Mountain başlığıyla tanınan baladı kullandım. Bu ezgileri de, Billy The Kid adlı eserimdeki kovboy şarkılarını işlediğim gibi özgürce değerlendirdim.¹⁵

¹⁴ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 150, 151.

¹⁵ İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak*, 569.

1942'de Amerikalı koreograf ve balerin Agnes de Mille (1905-1993) tarafından sipariş edilen *Rodeo* balesini besteledi. 1942'de ünlü müzik hamisi Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953), Martha Graham'ın (1894-1991) dans topluluğu gösterisinden etkilendi ve Marta Graham'ı kendisi için bestelenecek bale için üç besteci seçmekle görevlendirdi. Graham; Hindemith, Milhaud ve Copland'ı seçti. Copland bu sipariş üzerine *Appalachian Spring* (1944) balesini besteledi. 1945'te, *Appalachian Spring* bale müziğini 13 çalgıdan oluşan bir oda orkestrası için yazdı, sonrasında orkestra uyarlamasını yaptı. *Appalachian Spring* orkestra süiti ile Pulitzer ve New York Eleştirmenleri Birliği Ödülü'nü kazandı.

1946'da New York Müzik Eleştirmenleri Birliği Ödülü'nü ikinci kez kazandıran 3. *Senfoni*'sini tamamladı. Aynı yıl ASCAP¹⁶ üyeliğine seçildi. 1948'de Benny Goodmann'ın siparişi üzerine klarnet konçertosunu besteledi. 1948'de başlayan Besteciler Ligi yöneticiliğini 1951'e dek sürdürdü. 1950'de vokal ve piyano için şair Emily Dickinson'un (1830-1886) şiirlerinden oluşan *Twelve Poems of Emily Dickinson* yapıtını besteledi.

1952'de *Music and Imagination* adlı kitabı yayımlandı. 1953'te hakkında yazılan ilk kitap, besteci-eleştirmen Arthur Berger tarafından *Aaron Copland* adıyla yayımlandı. 1954'te *The Tender Land* operasının ilk seslendirilişi New York Şehir Opera'sı tarafından yapıldı. 1955'te Copland'ın biyografisi Amerikalı besteci, piyanist ve müzikolog Julia Smith (1905-1989) tarafından *Aaron Copland, his work and contribution to American music* adıyla yayımlandı.

1956'da Princeton Üniversitesi tarafından onursal doktora unvanı verildi. 1957'de *Piano Variations* eserinin senfonik uyarlaması olan *Orchestral Variations*'ı besteledi. 1958'de ilk defa New York Filarmoni Orkestrası'nı yönetti. 1960'ta dördüncü kitabı *Copland on Music* yayımlandı. 1961'de MacDowell Kolonisi Onur Madalyası'nı aldı.

¹⁶ American Society of Composers, Authors and Publishers. (Amerikalı Besteciler, Yazarlar ve Yayımcılar Birliği)

1962’de New York Filarmoni Orkestrası’nın Lincoln Merkezi’ndeki konser salonu açılışı konseri için verilen sipariş üzerine *Connotations*’ı besteledi. On iki ton sistemini kullanarak bestelediği ilk yapıttır. Copland şöyle açıklar:

Connotations benim ilk on iki ses orkestra çalışmamdı. On iki sesle yazmayı, tonal besteciyi akor yapısını düşünürken gelenekçilikten kurtulmaya zorlaması ve ezgisel ve figürsel hayal gücüne tazelik katması anlamında özgürleştirici buldum. Schönberg’in devrimci eyleminin ulaştığı bu aşamada atonalite artık kaotik olmaktan çok “on iki ses kümesi” aracılığıyla sistemleştirilmiş ve düzenlenmişti.¹⁷

20. yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği, önce tonal düzenin yıkılması, sonra da yıkılan düzen yerine yeni bir düzenin, on iki nota düzeninin kurulmuş olmasıdır. Tonaliteyi yıkan ilk kişi değilse bile Arnold Schönberg (1874-1951) dağıtılan düzen yerine yenisini kuran kişidir.¹⁸

1967’de New York Filarmoni Orkestrası’nın kuruluşun 125. yılı anısına son büyük orkestra yapıtı olan *Inscape*’i besteledi. 1968’de *Our New Music* adlı kitabını *The New Music; 1900-1960* adıyla yenileyerek yayımladı.

1971’de son önemli yapıtı *Duo for Flute and Piano*’yu besteledi. Hayatını Amerikan müziğinin gelişimine adayan ve her fırsatta Amerika’nın kültürel değerlerine bağlılığını gösteren besteci, orkestra şefi ve yazar Aaron Copland, 2 Aralık 1990’da New York’ta öldü.

20. yüzyıl, “geleceğe dönük” yönleriyle canlılık gösterdiği kadar, geçmiş çağların stillerini de yeni bir gözle değerlendirmeyi gündeme getirmiştir. Yüzyılın başlarındaki atılımların etkileri 1. Dünya Savaşı yıllarında da sürmüştü, besteciler çeşitli yönlerde değişik sınırları zorlayarak yeni buluşlara yönelmişlerdir. Bu bağlamda, geleneklerle bağları kopartmak istemeyen, geçmişin “tonal merkez”, “melodik gelişim” ve “amaca yönelik müziksel düşünceler” gibi değerlerini

¹⁷ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 87, 156.

¹⁸ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, 146.

yeniden anlamlandırılan bir akım doğmuştur: Yeni-klasikçilik. 1930’lu yıllarda güçlenen Yeni-klasikçilik, ilke olarak “tonal”dır. Eski biçim ve türleri, özellikle kontrpuanı yeniden değerlendirmenin yanı sıra, iki tonluluk (bitonalite) ve çok-tonluluk (politonalite) gibi teknikleri başarıyla kullanan Yeni-klasikçi akım, 1911’de Max Reger’in (1873-1916) *Eski Üslupta Konser Parçası* ile uç vermiş, Ferruccio Busoni’nin (1866-1924) görüşleri ve tanımıyla adını bulmuştur. *Fransız Altılıları* ve bu grup içinde bulunan özellikle Honegger (1892-1955) ile Milhaud (1892-1974), ayrıca Stravinsky (1882-1971) ve Prokofiyev (1891-1953), Yeni-klasikçi besteciler olarak tanınmışlardır. Yüzyılın ortalarına doğru etkinliğini yitiren bu akımın asıl temsilcisi, hatta simgesi Hindemith’tir.¹⁹

1920-30’lu yıllarda, 19.yüzyıl romantizmi ve Fransız izlenimciliğine tepki olarak ortaya çıkan Neo-klasik anlayış, birçok Avrupalı ve Amerikalı besteci tarafından benimsenmişti.²⁰ Copland’ın “18.yüzyıl müzik ideallerinin yirminci yüzyıla bilinçli bir şekilde uyarlanması” olarak açıkladığı neo-klasik anlayış, Igor Stravinsky’nin öncülüğünde ortaya çıkan ve birçok besteciye etkileyen bir akımdır.

Fransız müzik dünyası, başlarda “Bach’a dönüş” akımı olarak söz edilen bu eğilimden Stravinsky’nin *Octet*’inin 18 Ağustos 1923’teki ilk seslendirilişle haberdar oldu.²¹ Copland, *Octet*’in ilk seslendirildiği konserde bulunduğunu, Stravinsky’nin ülkesi Rusya’nın kaynaklarına dayanan, kendine has “yeni ilkel” bir üslup yaratmış olduğunu açıklamıştır. Copland’ın 1933’te bestelediği *Short Symphony* neo-klasik anlayışta bir yapıt olarak gösterilebilir.

Avrupalı besteciler, caz müziğinden etkilenmişlerdir; oysa bu etkilenme, daha çok bir “yakınlık duyma” ve 20.yüzyılın ilk yarısına renk katan bu harekete “ilgi gösterme” düzeyindedir. Avrupa müziği ile caz müziğinin kesişme noktaları, Avrupalı’ların genelde “kulaktan dolma” ilgilerine dayanır. Caz bestecilerinin Avrupa müziğine gösterdiği ilgi ise daha içtenlikli, daha doğaldır. Özünde caz

¹⁹ Ahmet SAY, *Müzik Tarihi*, 482, 483.

²⁰ Lisa Lorraine Gartrell YEO, *Copland’s Clarinet Concerto: A Performance Perspective*, 1.

²¹ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 75.

olan ilk senfonik yapıt *Rhapsodie in Blue*'dur. Orkestralmasını Ferde Grofe'nin (1892-1972) yaptığı "piyano ve orkestra için" bu yapıtın tümüyle Gershwin'e ait olmadığı görüşünün yaygınlaşması üzerine (1924), besteci bu kez *Fa majör Piyano Konçertosu* ile "caz müziğinin içinden gelen" birisi olarak Avrupa müziğine el atmış ve bestecilik yeteneğini kanıtlamıştır (1925). *Pariste Bir Amerikalı* senfonik şiiri (1928) ve zencilerin yoksul yaşamını anlatan *Porgy ve Bess* adlı operasıyla, Amerika'nın önemli bestecileri arasına girmiştir.²²

Caz müziği, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde bestecilerin dikkatini çekti. Caz materyallerinden ödünç alınarak birçok yapıt bestelendi. Daha çok bilinen yapıtlar şöyle gösterilebilir:

Igor Stravinsky: *Ragtime* (1918)

Paul Hindemith: *Chamber Music No.1* (1922)

Darius Milhaud: *The Creation of the World* (1923)

George Gershwin: *Rhapsody in Blue* (1924)

Aaron Copland: *Music for the Theater* (1925)

Aaron Copland: *Piano Concerto* (1927)

Ernst Krenek: *Johnny Plays On* (1927)

Kurt Weill: *The Three Penny Opera* (1928)

Maurice Ravel: *Concerto for the Left Hand* (1930)

George Gershwin: *Porgy and Bess* (1935)

Igor Stravinsky: *Ebony Concerto* (1945)²³

Radyo yayınlarının girişi, misafir şef sistemi ve etkin müzik organizasyonları sonucu 1920-30 arası on yıllık dönem, yeni müziğin ABD'ye akın etmesinin belirgin damgasını taşıdı. Avrupalı ve Amerikalı çağdaşların eserlerinin seslendiriliyor

²² Ahmet SAY, *Müzik Tarihi*, 491.

²³ Stefan KOSTKA, *Materials and Techniques of TWENTIETH-CENTURY MUSIC*, 166.

olmasının da müzik hayatımızda önemli bir rolü oldu ve New York'un dünyadaki önemli müzik merkezlerinden biri olmasını sağladı.²⁴

Aaron Copland, *Billy The Kid*, *Appalachian Spring* gibi bale müziklerinde Amerikan folklorunu tonal yöntemlerle birleştiren, yapıtlarının büyük bir çoğunluğunda melodik güçten yoksun, cılız ve kuru bir yazıyı, Stravinsky'den çıkma ritmik görünüşlerle birlikte kendine özgü bir üslubun belirli nitelikleri olarak yükseltmiş bir bestecidir.²⁵

Stravinsky'nin, Copland ve dönemin diğer bestecileri üzerinde etkisi olmuştur. Copland, Paris yıllarından beri tanıdığı bestecinin “özgün yeteneklerinin başında bir ritim virtüözü” olduğunu ve bu olağanüstü ritmik gücünü, Rus mirasına, ülkesinin halk şarkılarına, Mussorgsky (1839-1881), Borodin (1833-1887) ve hocası Rimsky-Korsakov'un (1844-1908) müziğine borçlu olduğunu belirtmiştir.²⁶

El Salon Mexico senfonik şiiri, Güney sınırların popüler müziğine dayalıydı. *Billy the Kid* ve *Rodeo* bale müzikleri, uzak batının ruhunu çağrıştıran ve ustaca bestelenen kovboy ezgilerini içermesine karşın, diğer yanda *Appalachian Spring* balesi ise 19. yüzyıl Pensilvanya'sının kırsal yaşamını anlatan, dinsel ezgilerden oluşan bir yapıttır. Copland, baştan sona tüm balelerinde ülkesinden gurur duyduğunun sembolü olarak çeşitli Amerikan motiflerini kullandı. Stravinsky'nin Rusçu yaklaşımına benzer şekilde Copland'ın balelerinde, 20. yüzyıl Amerikan sanatında öne çıkan ulusalcılığın başarılı bir aktarım olduğunu gösterir.²⁷

20. yüzyılda klasik müzik, çoğunlukla Avrupalı ve Rus bestecilerin etkisindeydi, ancak büyüyen bir inanç vardı. O da, Amerikalı bestecilerin 20. yüzyılda belirgin şekilde öne çıkacağı inancıydı. Bu görüşü, 1924'te Amerika'ya göç eden Boston Senfoni Orkestrası'nın saygın orkestra şefi Sergei Koussevitsky ileri sürmüştür. Ayrıca Koussevitsky, New York Times'a verdiği bir röportajda Amerika'nın, dünyanın en yoğun müzikal gelişiminin yaşandığı ülke olduğunu,

²⁴ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 103.

²⁵ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, 164.

²⁶ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, Çev. Ali Cenk GEDİK, 52.

²⁷ Marty YANG, Igor Stravinsky's Influence on Aaron Copland, 3-9.

Stravinsky'nin Amerikan modern müziğinin gelişimine en çok etki eden besteci olduğunu, Copland'la birlikte Roger Sessions ve John Alden Carpenter'ın (1876-1951), Amerika'nın umut veren bestecileri olduklarını belirtmiştir. Öte yandan Boston Senfoni'nin piyanisti Lukas Foss (1922-2009), Copland'ın özellikle *The Second Hurricane* ve *Billy the Kid* yapıtlarından etkilendiğini, Copland'ın Amerikalı genç besteciler üzerindeki etkisinin Béla Bartók (1881-1945) ve Igor Stravinsky kadar etkili olduğuna inandığını söylemiştir.²⁸

Aaron Copland, bestelediği orkestra yapıtları, baleler, iki konçerto, (piyano ve klarnet) solo piyano eserleri, film müzikleri, oda müziği yapıtlarıyla, yaşadığı dönemin müzikal gelişimini yakından takip etmiştir. Besteci Roger Sessions ile birlikte düzenlediği çağdaş müzik konserleri ile Amerikalı bestecilerin yapıtlarının seslendirilmesini sağlamış, bestecilerin yapıtlarının yayımlanması için *Cob Cos Press* yayınevinin kurulmasına yardımcı olmuş, her türlü besteci platformunda aktif rol almıştır. *What to Listen for Music, Music and Imagination, Our New Music (1900-1960), Copland Since 1943* kitaplarıyla müzik dünyasına kaynak sağlamıştır. Yazar, orkestra şefi, piyanist ve besteci olarak Aaron Copland, 20. yüzyıl Amerikan müziğinin oluşturulması ve geliştirilmesinde büyük rol oynamıştır.

²⁸ Marty YANG, Igor Stravinsky's Influence on Aaron Copland, 3-9.

2.2. Benny GOODMAN (1909-1986)

Aaron Copland, klarnet konçertosuyla ilgili olarak; ‘Eğer Benny Goodman böyle bir şey istememiş olsaydı, klarnet konçertosu bestelemeyi hiç düşünmeyecektim’²⁹ demiştir.

Benny Goodman, (1909-1986) Chicago’da doğup büyüdü. Chicago Senfoni Orkestrası klarnetçisi Franz SCHOEPP ile klarnet eğitimine başladı. Schoep, Goodman’ı geleneksel Klosé ve Baermann metodları ile çalıştırdı. Schoep’in klasik müziğe yönlendirmesine rağmen, Goodman kariyerine Amerikalı klarnetçi ve caz grubu lideri Ted Lewis’i (1890-1971) örnek alarak Chicago’da yerel bir tiyatrodan genç bir caz klarnetçisi olarak başladı.³⁰

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

Richard Gilbert kitabında Goodman’ın kariyeri ve katkılarını şöyle özetler:

‘Kuşkusuz Goodman, caz dünyasının bir devi olarak tarihe geçecek. Aralarında klarnetçilerin de olduğu birçok insan cazın, Goodman’a, Bartók, Copland, Milhaud ve diğerleri gibi ünlü bestecilere yapıtlar sipariş edebilmesi için gereken parayı

²⁹ Aaron COPLAND & Vivian PERLIS, *COPLAND Since 1943*, 93.

³⁰ Tracey Lynn PADDOCK, *A Biographical Dictionary of Twentieth-Century of American Clarinetists*, 124.

kazandırdığının farkında değiller. Ortalamadan daha iyi olan kayıtlarının yanı sıra, Goodman için bestelenen bu yapıtlar onun gerçek mirası olarak kalacaktır.³¹

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

Goodman para ödeyerek ilk siparişini, Macar kemancı Joseph Szigeti (1892-1973) aracılığıyla Béla BARTÓK'a verdi. Bu yapıt, Bartók'un ilk ve tek olarak oda müziğinde bir üflemeli çalgıyı kullanmasını beraberinde getirdi. Arnold Schönberg'in (1874-1951) *The Wind Quintet Op. 26* ve *Serenade Op. 24*, Stravinsky'nin *The Octet* ve diğer birçok eseri, Hindemith'in *The Wind Quintet, Septet* ve başka birçok eseri, çağdaşlarının oda müziğinde üfleme çalgılara ilgi duyduklarını göstermektedir. 20. yüzyılda yaşayan birçok besteci üfleme çalgıları solo, piyano ile birlikte, ya da oda müziği eserlerinde kullanmasına karşın, elli yedi yaşına dek Bartók, üfleme çalgılara kendiliğinden ilgi duymamıştı. Eğer Goodman'ın siparişi olmasaydı, Bartók, belki de asla üfleme bir çalgıya ilgi duymayacaktı.³²

Bartók, önce iki bölüm olarak bestelediği yapıtı, daha sonra yaklaşık on beş dakika süren üç bölüm olarak genişletti. 1938 yılında *Contrasts* adıyla tamamlanan *Trio*'nun ilk seslendirilişi 1939'da Goodman, Szigeti ve Egon Petri (1881-1962) tarafından Carnegie Hall'da yapıldı. 1940'ta Bartók, Szigeti ve Goodman, New York'ta eserin kaydını gerçekleştirdi. Hayatını müziğe adayan ünlü klarnetçi Benny Goodman, 1986'da evde, rahlesinde *Brahms Sonat* ve elinde klarnetiyle öldü.³³

³¹ PADDOCK Tracey Lynn, *A Biographical Dictionary of Twentieth-Century of American Clarinetists*, 131.

³² Holsey STEVENS, *The Life an Music of Béla BARTÓK*, 218.

³³ Colin LAWSON, *The Cambridge Companion to the Clarinet*, 102-104.

3. KLARNET KONÇERTOSU, YAPITIN FORM ANALİZİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

3.1. Klarnet Konçertosu

1940'lı yıllarda iki klarnetçi Benny Goodman ve Woody Herman (1913-1987), Gershwin'in *Rhapsody in Blue* yapıtını ithaf ettiği "Cazın Kralı" olarak tanınan Amerikan caz grubu lideri Paul Whiteman'ın (1890-1967) yolunda, dönemin bestecilerine yapıtlar sipariş veriyor, caz ve klasik müzik dünyasının her iki tarafında yer alıyorlardı. Herman, grubu Thundering Herd Band için yapıtlar isterken, Goodman caz grubundan ayrı olarak, kendisi için konçerto ve oda müziği yapıtları sipariş ediyordu. Tesadüfen aynı dönemde, Herman ve Goodman, (Herman 1946'nın yazında, Goodman da 1947'nin başlarında) Aaron Copland'dan klarnet için bir yapıt bestelemesini istediler. İki teklifi birden kabul etmeyen besteci, Goodman'ın konçerto siparişini kabul etti. Copland, uzun zamandan beri Goodman'ın hayranı olduğunu ve onun için konçerto besteleyecek olmanın kendisine yeni bir bakış açısı kazandıracağını açıklamıştır.³⁴

Besteci yapıt üzerine çalışmaya 1947'nin şubatında başladı ve referans olması açısından Goodman'dan, çaldığı birkaç kayıt göndermesini rica etti. Aynı yılın sonbaharında Copland, Amerikan Devlet Bakanlığı'nca, dört ay süreyle Güney Amerika'ya (Arjantin, Brezilya ve Uruguay) kültür elçisi olarak gönderildi. Seyahat programının sadece bu üç ülkeden oluşması, bestecinin Brezilya taşra müziğini (halk müziğini) incelemesine olanak tanıdı.³⁵ Nitekim Copland, konçertonun birinci bölümünü Rio (Brezilya)'da tamamladı ve yakın dostu Victor Kraft'a (1880-1975) yazdığı mektupta; 'İkinci bölüm için bir temaya ihtiyacım var. Olağan bir şey. Birinci bölüm için pas de deux³⁶ kullandım ve öyle düşünüyorum ki bu herkesin gözünü yaşartacak'³⁷ şeklinde belirtti. (4 Ekim 1947)

³⁴ Howard POLLACK, AARON COPLAND *The Life and Work of an Uncommon Man*, 424.

³⁵ A.g.k. 230.

³⁶ Balede çift adım, iki kişinin beraberce dans etmesi.

³⁷ Aaron COPLAND & Vivian PERLİS, *COPLAND Since 1943*, 87.

Bestecinin konçertoya, ikinci bölümü için aradığı temayı bulamamasıyla bir süre ara vermesi, *The Red Pony* ve *Four Piano Blues* yapıtlarını bestelemesine olanak tanıdı. Copland sonunda, 1948'in sonbaharında konçertoyu tamamladı ve Goodman'a gönderdi. Goodman, teşekkür mektubunda; 'Çok az bir düzenlemeyle, iyi bir eser olacağına inanıyorum'³⁸ diye cevapladı.

Goodman, ne yazabileceği konusunda Copland'a bir sınırlama yapmamıştı. Ancak, ilk provalarda klarnet partisinde bazı değişiklikler yapmasını rica etti. Özellikle kadansın sonunun çok tiz seslerde yazıldığını belirtti. Copland, Goodman'ın kayıtlarında böyle tiz sesleri çaldığını bildiği için çalabileceğinden şüphesi yoktu. Goodman, bir caz emprovizasyonda böyle tiz sesleri çalarken rahat hissettiğini, ancak notadan okuyup çalarken o kadar da rahat hissetmediğini söyledi. Böylelikle Copland, klarnet partisinde bazı değişiklikler yaptı.³⁹

Goodman, konçerto tamamlandıktan tam iki yıl sonra 6 Kasım 1950'de, Fritz Reiner (1888-1963) yönetiminde, NBC Senfoni Orkestrası ile radyo yayınında yapıtın ilk seslendirilişini yaptı.⁴⁰ Goodman'ın klarnet partisinde bazı değişikliklerin yapılmasını istemesi ve yapıtı iki yıl sonra seslendirmesi Copland'ı hayal kırıklığına uğrattı. Konçertonun dinleyici önünde ilk seslendirilişi ise 28 Kasım 1950'de, klarnetçi Ralph MacLane (1907-1951) tarafından, Eugene Ormandy (1899-1985) yönetiminde, Philadelphia Orkestra'sıyla yapıldı.⁴¹

Yapıt bestelendiği dönemde, koreograf Jerome Robbins'in (1918-1998) ilgisini çekti. Copland'a yapıtı bir balede kullanmak istediğini söyledi ve konçertoya koreografik uyarlama yapmasıyla oluşan yapıt, *The Pied Piper* adıyla ilk olarak New York City Center'da, 4 Aralık 1951'de sahnelendi. Copland bu yapıtın 'nefis bir bale' olduğunu belirtmiştir.⁴²

³⁸ Aaron COPLAND & Vivian PERLİS, **COPLAND Since 1943**, 93.

³⁹ A.g.k. 93.

⁴⁰ Howard POLLACK, **AARON COPLAND The Life and Work of an Uncommon Man**, 424.

⁴¹ Aaron COPLAND & Vivian PERLİS, **COPLAND Since 1943**, 96 .

⁴² Howard POLLACK, **AARON COPLAND The Life and Work of an Uncommon Man**, 426.

Copland klarnet konçertosu, ilk seslendiriliŖi sonrası dönemin eleŖtirmenleri tarafından her ne kadar olumsuz tepki almıŖ olsa da, zamanla yapıtın tüm dünyada klarnetçiler tarafından sevilerek çalınması, yapıtın günümüzde de klarnet repertuvarında yerini korumasını saėlamıŖtır.



3.2. Yapıtın Form Analizi

Copland, Cincinnati Senfoni Orkestrası konser programı notunda *Klarnet Konçertosu*'nu şöyle açıklar:

Klarnet Konçertosu, aralık vermeden çalınan, birbirine kadans ile bağlı iki bölümden oluşur. Birinci bölüm basit yapıda olup, klasik ABA şarkı formundadır. Bölüm, genel olarak lirik ve dokunaklı karakterdedir. Bölümün sonunu takip eden kadans, ustalığını sergileyebilmesi açısından soliste oldukça önemli bir fırsat tanır. Aynı zamanda ikinci bölümde duyulacak olan melodik materyaller ilk olarak kadansta duyulur. Bu materyallerden bazıları, Kuzey ve Güney Amerikan popüler müziği (charleston ritimleri, boogie woogie, Brezilya halk ezgileri) ile apaçık alakalı, gelişigüzel şekilde birleşen öğelerden oluşur. (Bestecinin Rio'da duyduğu popüler Brezilya ezgisinden oluşan bir cümlelerin, Fa Majör tonunda ikinci temanın içinde gizlenmiş halde kullanılması gibi). İkinci bölüm, birçok temanın ayrıntılı olarak geliştirilmesiyle oluşan serbest rondo formundadır. Konçerto, özenle tasarlanmış bir koda ile biter.⁴³

Copland'ın 1926'da caz stilinde bestelediği piyano konçertosu da klarnet konçertosu gibi ara vermeden çalınan ve iki bölümden (yavaş-hızlı) oluşan bir yapıttır. Klarnet konçertosundan farklı olarak bölümler birbirine kadans ile bağlanmaz (kadays, ikinci bölümün sonunda görülür). Piyano konçertosunda orkestra oldukça kalabalıktır. Üfleme çalgılar üçlü halde, zengin vurma çalgılar grubu ve yaylılardan, klarnet konçertosunda ise orkestra; yaylılar, arp ve piyanodan oluşur.

Klarnet konçertosu, iki bölümlüdür, yavaş-hızlı tarzında ve birbirine kadansla bağlı, ara vermeden çalınır. Birinci bölüm, basit ABA şarkı formundadır. Başlangıçta solistin ve orkestranın duyurduğu ilahimsi tınılar, *Our Town*, *Appalachian Spring* ve *Violin Sonata*'ın dinsel havasını anımsatır.⁴⁴

⁴³ Bruce Bullock, *Aaron Copland's Concerto for Clarinet*, 8.

⁴⁴ Julia Smith, *Aaron Copland: His Contribution to American Music*, 251.

A kesiti, dikkat çeken onlu aralıkların oluşturduğu *ostinato figürü*⁴⁵ ile başlayan ve kesitin genel yapısını oluşturan iki ana temadan oluşur.

The image shows a musical score for Clarinet and Piano. The top system is for the Clarinet, marked with a star and the word 'CLARINET'. The bottom system is for the Piano, marked 'PIANO'. The tempo is 'Slowly and expressively (♩ ≈ 69)'. The score is in 3/4 time. The first system shows measures 1 to 5, with measure 5 marked with a box containing the number 5. The second system shows measures 6 to 10, with measure 10 marked with a box containing the number 10. The Piano part features a repeating ostinato figure in the bass line, with dynamics markings of *pp* and *p*.

Şekil 3.2.1: Birinci bölüm, A kesiti, a teması⁴⁶

Klarnetin, Do Majör tonunda eşlik eden sürekli yinelenen bas figürü üzerine a temasını ifade etmesinin ardından 25. ölçüde Si bemol Majör etkisi yaratan bir ses ortamında b teması başlar. Burada aynı anda kullanılan Si bemol Majör ve Do Majör, *poliritmik* hissi verirken, devam eden *ostinato figürü*, Do Majör tonunda eşliğe devam eder. 36. ölçünün sonunda yeniden a cümlesine dönülür. Ancak bu kez bu cümle bir tür köprü işlevi üstlenir. Ardından 51. ölçüde B kesiti başlar.

A kesitinde devam eden 3/4'lük ölçü yapısına karşın, 3/4, 4/4, 5/4 olarak sürekli değiştiği B kesiti, tonal açıdan da daha hareketlidir. Bu kesit 77. ölçüde A' kesitinin başlamasıyla biter. A' kesiti, başta basların sergilediği *ostinato figürünün* tekrar Do Majör tonunda ama bu sefer klarnet partisinde duyulduğu yerde başlar.

⁴⁵ Sürekli yinelenen ritmik ve/veya melodik yürüyüş.(basso ostinato, basın hiç durmadan tekrarlandığı motif veya tema).

⁴⁶ Nota örnekleri, A. Copland tarafından düzenlenen konçertonun klarnet ve piyano uyarlaması üzerinden verilecektir.

A'nın ikinci gelişi, ilk gelişinden oldukça farklıdır. A' kesitindeki yaklaşım, klasik dönemdeki biçimsel yaklaşımı anımsatmaktadır. Copland ilk A kesitinde olan temayı burada orkestrada duyurmuştur. Yinelenen A kesitindeki a teması, orkestrada duyulurken klarnet partisi, 88.-90. ölçülerde melodiye paralel yapıda bütünleşen bir melodik çizgiyle ilerler. Ayrıca tonal ortamı ve figür (motif) içeriği ilk A'ya göre daha gelişmiştir. A' kesitinin 115. ölçüde bitişiyse kadans başlar.

The image shows a musical score for the first section, A section, b theme, measures 25-29. The score is in 3/4 time and features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 25 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 35. The tempo markings are 'poco rit.' and 'a tempo'. The dynamics are 'mf' and 'mp'.

Şekil 3.2.2: Birinci bölüm, A kesiti, b teması, 25-29. ölçüler

Kadans, birçok açıdan eşsizdir yapıdadır. Birincisi, alışılmadık biçimde uzundur. İkincisi, henüz duyulmamış olan ikinci bölümde kullanılacak temalar ilk olarak burada duyulur ve gelişir. Genelde kadans, biten ya da öncesinde sergilenen bölümün içinde kullanılmış temalardan oluşurken, (Copland kadansın başında ilk altı ölçüde kısa süreliğine kullanmış olsa da) besteci alışlagelmişin dışında bir tarz kullanmıştır.

Kadans, birinci bölüme çok benzeyen bir havada başlar. Yaklaşık yedi ölçü süren bu yansımanın sonuna doğru müziğin karakteri aniden değişir. Arpejlerden oluşan motifler, swing tarzında oynamaya başlar ve geliştirir. Kadans, klarnetin üçüncü oktava tırmanışıyla ikinci bölüme bağlanır. Copland, kadansta kullanmaya başladığı caz stiline bir doğaçlama olmadığını belirtmiştir. Kadans ve devamında ikinci bölüm, teknik açıdan kesinlikle klarnetçinin ustalığını ön plana çıkarmaktadır.

İkinci bölüm, Copland'ın da belirttiği gibi *serbest rondo* formundan oluşur. Ancak kesitlerin özerk bir yapı oluşturmayacak kısalıkta olmaları göz önünde bulundurulduğunda, bestecinin fantastik dünyasını *serbest rondo* olarak açıkladığı bölüm, iki bölmeli form olarak yorumlanabilir. Bu iki bölme, birbirine zıt (kontrast) yapıda birçok kesitten oluşur. Birinci bölme; A, B, A kesitleri, ikinci bölme ise; D, B, D kesitlerinden oluşur. Bu iki bölmenin ardından A/B kesitleri ve kadanstan içinde kullanılan bir kesitin oluşturduğu koda gelir. Hem iki bölme arasında, hem de ikinci bölmeden kodaya geçerken C kesitini oluşturan iki köprü bulunur. İkinci köprü birinci köprüyü de içine alan daha uzun yapıdadır.

İkinci bölüm, yaylılar ve piyanonun (yapıtta piyanonun ilk duyulduğu yer) birlikte girişiyle başlar. Dört ölçülük kısa girişin ardından 125. ölçüde orkestranın A kesitini, yerleri değiştirilerek kullanılan aralıklar ve ritimlerden oluşan temayı duyurmasıyla başlar. Bu şekilde başlayan A kesiti 150. ölçüde klarnetin Re bemol Majör tonunda, forte ve staccatissimo olarak girmesiyle gelişir ve 176. ölçüde B kesitine bağlanır. İlk bölümden kalan onlu aralıklar A kesiti boyunca bas partisinde etkindir.

160 *Perky*
Solo
sataculissimo *Allegro*

155
(half stacc.)

160
mf

B. & H. 16656

Şekil 3.2.3: İkinci bölüm, A kesiti, 150-162. ölçüler

B kesiti, Latin Amerikan (Brezilya) müziği ezgilerinden oluşur. İlk olarak kadansta duyulan ve geliştirilen bu ezgiler, *poliritmik* yapıdadır.

180
sf *mf* *sim.*

185
mf *(d = d -) (d = 120)*

B. & H. 16656

Şekil 3.2.4: İkinci bölüm, B Kesiti, 179-186. ölçüler

B kesiti iki tematik kısımdan oluşur. Birincisi Brezilya ezgilerinin duyulduğu 3/4'lük olmasına rağmen 6/8'lik olarak bölümlenen tema, ikincisi de kadansta sunulan temanın, 187-194. ölçülerde Re Majör tonunda, klarnet ve piyanonun iç içe olduğu senkoplu arpejlerden oluşan, temponun ikiye katlanarak kullanıldığı kısımdır. 195-205. ölçülerde, piyanoda sağ el arpejler çalarken, sol el ilk defa boogie woogie⁴⁷ bas ostinatosuyla eşlik eder. 205. ölçüde klarnetin de katıldığı arpejler Do Majörde piyanoyla karşılıklı soru-cevap şeklinde 214. ölçüye kadar çalındıktan sonra klarnette arpejler devam ederken piyanonun dokuzlu aralıklarla eşliği devam eder. 223. ölçüde piyanoda A kesiti La Majör tonunda beş ölçü duyulduktan sonra, modülasyonla bu sefer Sol bemol Majör tonunda devam eder. Klarnet, 239. ölçüde baştaki gibi Re bemol Majör tonunda A kesitini duyurur. 251-268. ölçüler, B kesitinin ikinci temasının oluşturduğu, C kesitine geçişi sağlayan köprü olarak düşünülebilir.

269-296. ölçüler B ve D kesitini bağlayan C kesitini yani birinci köprüyü oluşturur. Burada Copland'ın kullandığı *poliritmik* yapı ve değişik zamanlarda kullandığı aksanlar dikkat çekicidir. 286-296. ölçülerde piyano partisinde kullanılan *charleston ritimleri*⁴⁸ ve klarnetin üçüncü oktavda sergilediği ritmik hareketler dikkat çeker.



Şekil: 3.2.5: İkinci bölüm, Charleston Ritimleri, 286-291. ölçüler

⁴⁷ Caz müziğinde blues tarzında piyanonun sağ elde melodi çalarken sol elde sürekli yinelenen bas figürü.

⁴⁸ 4/4'lük bir caz eserinde sekizliklerin 3+3+2 şeklinde ritmik olarak bölünmesi.

296. ölçünün son sekizliği üzerinde yazılan “mizahla, rahatlamış bir şekilde” şeklindeki açıklama, yeni bir kesitin, başladığı D kesitidir. Geçiş köprüsündeki karmaşık ritimler, klarnetin üçüncü oktavın sınırlarını zorladığı pasajlardan sonra 297-322. ölçüler, tamamen farklı bir hava yansıtır. Diğer kesitlere göre çok daha havalı ve rahat bir caz hissi vermesi açısından belirgin bir tezatlık içerir. Copland ve birçok yazar bu kesitte kullanılan temanın Kuzey ve Güney Amerikan popüler müziğiyle alakalı melodilerin birleşimi olduğunu belirtmiştir.

The image shows a musical score for the second section, D section, measures 297-306. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The first system (measures 297-300) is marked "With Humor, relaxed" and "piu f". The second system (measures 301-305) is marked "Same tempo (♩ = 132)" and "mp". The third system (measures 306-309) is marked "secco" and "mp". The score includes a variety of notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 3.2.6: İkinci Bölüm, D kesiti, 297-306 ölçüler

323. ölçüde aniden B kesiti piyano partisinde yinelenir. 331. ölçüde klarnet temayı duyurur. 335-349. ölçülerde B' kesitini oluşturan temalar soru-cevap tarzında piyano-klarnet arasında duyulur. 350-378. ölçüler D' kesitinin La Majör tonunda yinlendiği kesittir.

379-440. ölçüler, ikinci kısmı kodaya bağlayan, içinde birinci kısmı ikinci kısma bağlayan köprünün de yinelendiği geçiş köprüsünü, yani C' kesitini oluşturur. Charleston ritimleri ve klarnetin tiz sesleri, poliritimler, değişken aksanlar ve modülasyonlarla karmaşık bir yapıdadır.

441. ölçüde koda başlar. Piyano sol elde boogie-woogie bas ostinatosu, klarnet ise B kesitinin ikinci temasını, Do Majör arpejleri duyururken, piyanoda sağ elde A kesitinin genişletilmiş hali duyulur. 465-473. ölçülerde Do Majör tonunda klarnet ve piyano A' kesitini son kez duyurur. 474-480. ölçüler boogie-woogie bas ostinato ve klarnetin arpejlerinin duyulduğu, bestecinin “çok hızlı değil” şeklinde belirttiği kısımdır. 481-489. ölçüler kadansta kullanılan ritmik ve aksanlı temadan oluşur. 490. ölçüden itibaren charleston ritimleriyle birleşen klarnet partisi, üçüncü oktavin sınırlarını zorladığı görülürken, piyanoda bu kez B kesiti birinci temasının ritmik olarak genişletilmiş hali duyulur. Konçerto, Gershwin'in *Rhapsody in Blue* yapıtının başındaki klarnet solosunu anımsatan bir havada, klarnetin muazzam *glissandos*u ile biter.



Şekil 3.2.7: İkinci bölüm finali, 501-507. ölçüler



Şekil 3.2.8: Gershwin, *Rhapsody in Blue*, klarnet solosu

3.3. Yapıtın Çalışma Yöntemleri

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

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

Copland, konçertonun birinci kaydının (1950), orkestra şefliğinin erken zamanlarında yapıldığını, birinci bölüm temposunu oldukça yavaş almış olduğunun onu endişelendirdiğini ve ikinci kayıt için fırsat bulmuş olmanın kendisini memnun ettiğini belirtmiştir.⁴⁹ Bu açıdan bakıldığında, birinci bölüm temposunun çok yavaş olmadığı düşünülebilir.

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

⁴⁹ Aaron COPLAND & Vivian PERLİS, *COPLAND Since 1943*, 96.

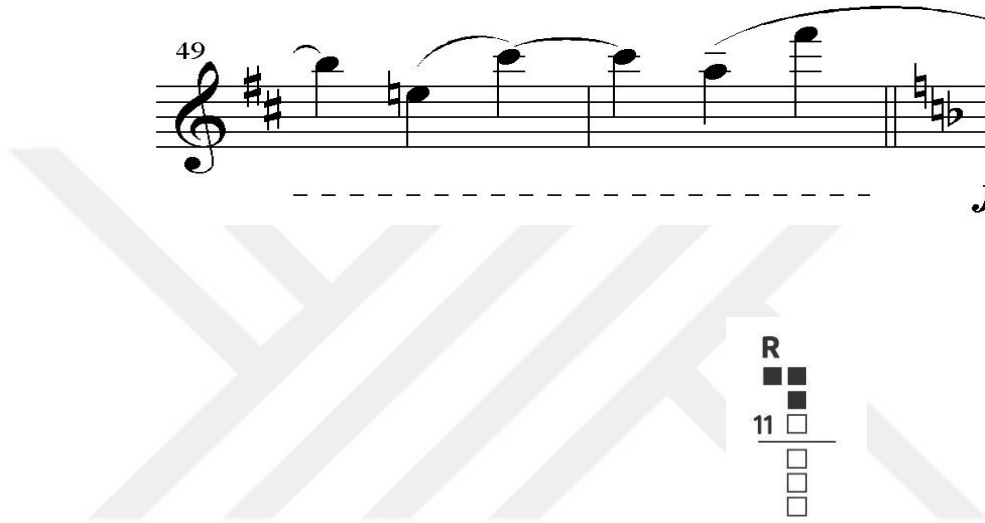
Örneklerde gösterilecek olan pozisyonlar aşağıdaki klarnet şeklindeki perde numaralarına göre verilmiştir.



Şekil 3.3.1: Klarnet perde numaraları⁵⁰

⁵⁰ H. Klosé, Méthode Complète de Clarinette, 4.

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



Şekil 3.3.2: Üçüncü oktav fa diyez sesi pozisyonu örneği

Yaylı çalgılarda bir sesin farklı pozisyonlardan çıkarılabilmesi ya da piyanistlerin parmak numaralarını kendilerine göre belirlemesi gibi, klarnette de bazı sesler, klarnetçinin kullandığı materyale (kamış, ağızlık, bilezik), tekniğine ve hatta klarnetin modeline göre farklı pozisyonlarda çıkarılabilmektedir. Bunu bilmek ve doğru yerde uygun pozisyonu kullanmak, her şeyden önce yapıtın teknik olarak çalınmasını kolaylaştırır.

Konçertoda birinci bölüm, teknik açıdan her ne kadar kolay olsa da, devamında ara vermeden başlayan oldukça uzun bir kadansın olması ve ara vermeden ikinci bölüme bağlanması açısından yorucudur. Birinci bölümde sergilenen temalardan ziyade ikinci bölümün habercisi niteliğinde tasarlanan kadans, gerek teknik gerekse müzikal açıdan klarnetçiyi zorlayan niteliktedir. Besteci,

Kadansın son yedi ölçüsünde birinci oktavdan başlayan çıkış üçüncü oktavda sol (klarnette la sesi) sesine ulaşır. Burası kadansın zirvesidir. Sonrasında da klarnetin en pes sesinden kromatik ve sıralı şekilde üçüncü oktav çıkışta dikkat edilmesi gereken konu, tiz seslere doğru çıkarken belirtilen diminuendonun yapılabilmesidir. Yorum açısından bu çıkış, yavaş başlayıp giderek hızlanarak yapılabilir. Müzikal olarak düşünüldüğünde birinci oktavdan yavaş ve forte başlayıp, üçüncü oktava doğru çıkarken hem hızlanıp hem de diminuendo yapabilmek önemlidir. Böyle bir hızlı çıkışta üçüncü oktavda piano nuansta fa diyez sesini doğru bir entonasyonda çıkarabilmek kolay değildir. İkinci bölüme bağlandığı uzun fa diyez sesi, ikinci oktav si bemol sesinin çıkarıldığı pozisyon ile çıkarılabilir.

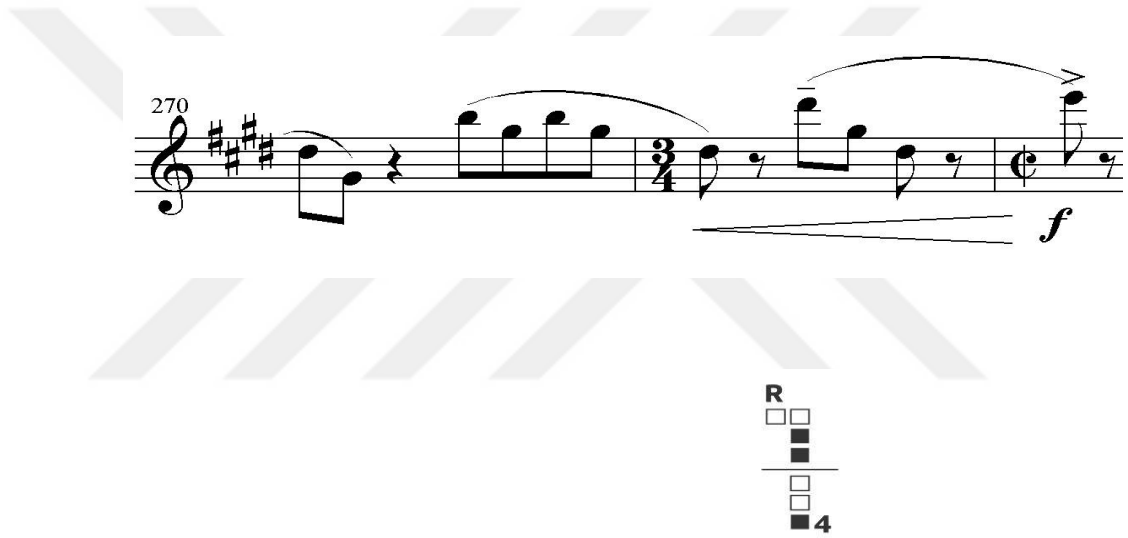
İkinci bölüm, Copland'ın Amerikan folk ve caz müziklerini (swing, boogie-woogie ve charleston ritimleri) kullanarak bestelediği kendi fantastik dünyasının ürünüdür. *Perky* (canlı, neşeli) olarak belirtilen yerde başlayan klarnet partisi sebare ve staccatissimo olarak başlar. 155. ve 158. ölçülerde klarnetin Mi bemol Majör tonunda çaldığı yerde üçüncü oktav sol sesi pozisyonunun aşağıdaki şekilde alınması teknik açıdan kolaylaştırıcıdır.

The image shows a musical score for a clarinet part, starting at measure 232. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth notes, each with an accent (^) above it, indicating a staccatissimo articulation. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Below the staff, there are two fingering diagrams labeled 'R' for the right hand. The first diagram shows the fingering for G4 (index, middle, ring) and the second diagram shows the fingering for A4 (index, middle, ring). The diagrams use black squares for fingers that are pressed and white squares for fingers that are not.

Şekil 3.3.4: Üçüncü oktav sol sesi pozisyonu

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

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



Şekil 3.3.5: Üçüncü oktav re diyez sesi pozisyonu

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

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

Şekil 3.3.6: İkinci oktav si bemol, üçüncü oktav fa ve fa diyez sesleri

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

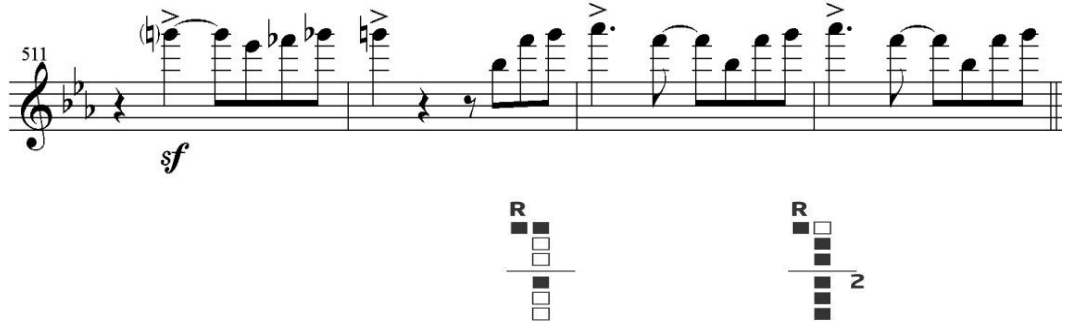
426. ölçüde klarnette gelen üçüncü oktavdaki sol diyez sesi pozisyonu hızlı bir tempoda geliş açısından önemlidir. Yapıtı çalışırken bulduğum sol diyez sesi pozisyonu şöyle açıklanabilir: ikinci oktav do sesi pozisyonuna, ikinci oktavda si bemol sesinin çıkarırken sağ elimizle bastığımız perdeyi ekleyerek üçüncü oktav sol diyez sesi kolaylıkla çıkarılabilir.

The image shows a musical score for a clarinet in G major, 2/4 time. The score starts at measure 499. The first measure shows a quarter note F4 (second octave) with a slur over it. The second measure shows a quarter note F5 (third octave) with a slur over it. The third measure shows a quarter note F4 (second octave) with a slur over it. The fourth measure shows a quarter note F5 (third octave) with a slur over it. The fifth measure shows a quarter note F4 (second octave) with a slur over it. The sixth measure shows a quarter note F5 (third octave) with a slur over it. The seventh measure shows a quarter note F4 (second octave) with a slur over it. The eighth measure shows a quarter note F5 (third octave) with a slur over it. The word "metronomic" is written below the second measure. Below the score are two fingering diagrams for the right hand (R). The first diagram shows the fingering for the second octave F note: R, 7, and three open fingers. The second diagram shows the fingering for the third octave F note: R, 7, and three open fingers.

Şekil 3.3.7: Üçüncü oktav fa diyez ve sol diyez sesleri pozisyonu örneği

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

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



Şekil 3.3.8: Üçüncü oktav sol ve la bemol sesleri için alternatif pozisyon

441. ölçüde koda başlar. Burası klarnette Re Majör arpej etüdü gibidir. Burası, hızlı tempoda aralıklı atlamalar, güçlü ve güçsüz zamandaki aksanlar ve arpejlerin staccato olması açısından önemlidir. 474. ölçüde ‘not too fast’ (çok hızlı değil) olarak belirtilen kısımda hem klarnette hem de orkestrada (piyanoda) temponun aynı düzeyde yavaşlatılabilmesi için orkestranın (piyanonun sol elindeki) bas partisindeki dörtlüklerden oluşan ostinatonun öne çıkarılması ve klarnetin de bunu dinleyerek çalması önerilebilir. Bu bölüm, öncesinde klarnetin staccato ve üçüncü oktavda hızlı partileri çalmaktan yorulmuş, legato çaldığı kısım olarak düşünülebilir. Yedi ölçülük bağlı çalınan kısımdan sonra 481. ölçüde, kadansta duyulan tema, ikinci bölümde ilk defa burada gelir. 502. ölçüde belirtilen ritardando, klarnetteki basamak notaları göz önünde bulundurularak her biri öncekine göre biraz daha yavaşlayarak çalınabilir. 504. ölçüde klarnette üçüncü oktavda gelen la diyez sesinin pozisyonu önemlidir.



Şekil 3.3.9: Üçüncü oktav la diyez sesi pozisyonu

506. ölçüde klarnetin birinci oktavından başlayan çıkış, ikinci oktavda glissandoya dönüşerek 508. ölçüde orkestrayla beraber klarnetin üçüncü oktavında re sesinde sona erer. Klarnette özellikle ikinci ve üçüncü oktavda tize doğru glissando yapmak kolaydır. Burada önemli olan birinci oktavdan süratle ikinci oktava geldikten sonra glissandoya başlamaktır. İkinci oktavdaki re pozisyonundan itibaren önce sağ elimizdeki üç parmağımızı deliklerden sağa doğru kaydırmak, sonra da sol elimizin deliklerde basılı olan üç parmağını sola doğru kaydırarak parmaklarımızı çekmekle yapmak önerilebilir. Kaydırma, teknik olarak bu şekilde yapılırken, sanki kromatik çıkış yapıyormuş gibi düşünerek dudakla da desteklenmesi önemlidir. Glissando klarnete göre re sesinde biter. Üçüncü oktav re pozisyonunun, tüm parmaklar kaldırılarak sadece register perdesine basılarak alınması önerilebilir.

20. yüzyıl klarnet repertuarında önemli bir yere sahip olan klarnet konçertosunu teknik ve müzikal açıdan yorumlamak zordur. Copland, konçertoyla ilgili olarak şöyle demiştir:

‘Eğer klarnetçi caz hakkında bilgiliyse ve biraz da caz müziğini hissediyorsa, bunun ona yardımcı olacağını hep düşündüm ancak, caz klarnetçisi Johnny Dankworth konçertoyu seslendirme girişiminde bulunduğu, teknik açıdan zorluklarla karşı karşıya kaldı.’⁵³

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

Copland, konçertonun klarnet-piyano uyarlamasını Benny Goodman’la provaları için yaptığını, konserlerde çalınacağını öngörmediğini ancak bunu dinlediğinde gayet iyi duyulduğunu düşünerek yayımlamaya karar verdiğini belirtmiştir. Besteci, piyano redaksiyonu ile ilgili olarak, yapıtın ikinci bölümünün finalinde, klarnetin glissandosunun piyano ile desteklenmesinin orkestrayla desteklenmesinden çok daha zor olduğunu belirtmiştir.⁵⁴

Yapıtta çalışmada faydalı olacak çalışma kitabı, tüm gamların aralıklarla kombine edildiği, arpejleri de içeren *Les Gammes Du Clarinettiste*⁵⁵ çalışma kitabı ve üçüncü oktavdaki seslerin pozisyonlarının verildiği *Méthode Complète de Clarinette*⁵⁶ metodunun üçüncü bölümünde, sf. 206’da gösterilen pozisyonlar ve 208-209’da verilen düet önerilmektedir. Kadans, uzunluğu ve teknik zorluğu açısından üzerinde titizlikle çalışılması gereken bir bölümdür. Öncelikle yavaş tempoda çalışarak yazılan ritimlerin doğru çalındığından emin olunmalı ve sonrasında aşama aşama hızlandırılmalıdır. Nefes yerlerine uyarak çalındığında

⁵³ Aaron COPLAND & Vivian PERLİS, **COPLAND Since 1943**, 96.

⁵⁴ A.g.k. 97.

⁵⁵ Yves DIDIER, **Les Gammes Du Clarinettiste**.

⁵⁶ Henri KLOSE, **Méthode Complete de Clarinettiste**, 206, 208,209.

performansı olumlu şekilde etkilemektedir. Birbirinden farklı temaları da ayırmak adına nefes yerleri önemlidir.

Copland, notada yazılanların sınırlarını tanımlamış ve yorumla ilgili birçok fikrin notaya alınmasının mümkün olmadığını açıklamıştır.⁵⁷ Notada yazılan nüans, hız ve gürlük terimleri ve hatta kelimelerle belirtilen ifadeler, müziğin yorumunda tam anlamıyla yeterli olmayabilir. Stravinsky bu düşüneyi, benzer bir yaklaşımla *Altı Derste Müziğin Poetikası* kitabında şöyle açıklar:

Bir müzik parçası ne kadar titizlikle notalanırsa notalansın; tempo, nüans, bölümlenme, vurgulama vb. işaretleriyle her türlü muğlaklığa karşı ne kadar dikkatli sigortalanırsa sigortalansın, her zaman tanımlamaya sığmayan gizli öğeler taşır. Çünkü sözel diyalektik, müziksel diyalektiği bütünlüğü içinde tanımlamaya yeterli değildir. Bu gizli öğelerin gerçekleştirilmesi, müziği sunacak kişinin deneyim ve sezgilerine, tek sözcükle, yeteneğine bağlıdır.⁵⁸

Copland, müziğin yorumlanması gerektiğini, bestecilerin iyi yorumculardan kendi yapıtlarının karakterini öğrenebileceği ve hatta yapıtta değişiklik bile yapmayı kabul edebileceği fikrine inanarak, yapıtlarının farklı yorumlarını olumlu karşıladığını belirtmiştir.⁵⁹ Yorumcunun müzikal zekasını kullanarak notada yazılanlara harfiyen bağlı kalmasıyla, bestecinin belirgin tarzının çok fazla dışına çıkmaması konusunda denge kurmasını istemiş, her yapıtın farklı bakış açılarında görülebilmesine karşın, aslında her birinin ortaya çıkarılması gereken bir ruhunun olduğunu belirtmiştir.⁶⁰

Müziğin icrası ile yorumlanması arasındaki ayrımını Stravinsky şöyle açıklar:

Yorumlama fikri, icracıya yüklenen kısıtlamaları ya da icracının müziği dinleyiciye iletme şeklindeki asıl görevinde kendi kendine yüklediği kısıtlamaları ima eder.

⁵⁷ Aaron COPLAND, *Music and Imagination*, 49,50.

⁵⁸ Igor Stravinsky, Çev. Cem TAYLAN, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, 92.

⁵⁹ Lisa Lorraine Gartrell YEO, *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective*, 75.

⁶⁰ A.g.k. 75,76.

İcra fikri ise, kesin olarak belirtildiğinden başka hiçbir şeyi içinde taşımayan açık bir isteğin harfi harfine yerine getirilmesini ima eder. İşte bu iki ilke (icra ve yorumlama) arasındaki çatışma, müzik eserleriyle dinleyici arasına giren ve eserin mesajının iyi ulaştırılmasını önleyen bütün hataların, günahların ve yanlış anlamaların kökünde yatar. Her yorumcu, zorunlu olarak aynı zamanda icracıdır. Ama bunun tersi doğru değildir.⁶¹



⁶¹ Igor Stravinsky, Çev. Cem TAYLAN, **Altı Derste Müziğin Poetikası**, 92.

4. DİĞER KLARNETLİ YAPITLARI

Aaron Copland, 1931-33 yılları arasında, Meksikalı besteci ve orkestra şefi Charlos Chavez'e adadığı *Short Symphony*'yi besteledi. 1934'te, yapıtın ilk seslendiriliş, teknik açıdan zorluğu nedeniyle on provanın sonunda Chavez yönetiminde, Meksika Senfoni Orkestrası tarafından yapıldı. *Short Symphony*'nin birinci bölümü, Barok dönemin konçerto grosso stiline gösterişli zarafetini yansıması açısından neo-klasik stil içinde tanımlanabilir.⁶²

1937'de *Short Symphony*'nin oda müziği uyarlaması *Sextet*'i besteledi. Orkestra yapıtları hariç, klarnete ilk defa bu oda müziği yapıtında yer verdi. *Sextet*; klarnet, yaylı kuartet (iki keman, viyola ve viyolonsel) ve piyanodan oluşur. İlk olarak 1939'da Julliard Mezunları Topluluğu tarafından, New York Town Hall'da seslendirildi.⁶³

Sekseninci yaşında *Short Symphony*'yi yönetmesi için Carnegie Hall'a davet edildiğinde, prova arasında bir kemancı yanına gelerek, '*Bana göre Bay Copland, Amerikan Orkestraları'na 5/4'lük zamanda çalmayı siz öğrettiniz*' demiştir. Besteci, bunun bir abartı olduğunu, ancak *Short Symphony* ve *Sextet*'in, karmaşık ritimleri ve armonilerinin, orkestra üyeleri yetenekli dahi olsa, çalınmasının kolay olmadığını belirtmiştir.⁶⁴

Copland, kendi yönettiği Londra Senfoni Orkestrası ile *Short Symphony*'nin, piyanist olarak Boston Senfoni Orkestrası'nın baş klarnetçisi Harold Wright (1926-1993) ve Julliard Quartet ile de *Sextet*'in kaydını yapmıştır.

Copland, 1943 yılında *Keman ve Piyano Sonatı*'nı besteledi. Piyanyoyu sadece eşlik yapan bir çalgı olarak değil, kemanla birlikte tamamlayan bir çalgı olarak kullanmak istediği için yapıtın adını özellikle *Keman ve Piyano Sonatı* olarak koydu. Bir arkadaşının Güney Pasifik'te aktif görevdeyken öldüğünü duyduğunda yapıtı

⁶² Howard POLLACK, **AARON COPLAND The Life and Work of an Uncommon Man**, 287-88.

⁶³ Aaron COPLAND & Vivian PERLIS, **COPLAND 1900 Through 1942**, 212.

⁶⁴ A.g.k. 212.

yeni bestelemişti. *Keman ve Piyano için Sonat* yapıtını ölen arkadaşı Lt. Larry H. Dunham'a (1910-1943) ithaf etti.⁶⁵

Yapıt bestelendikten yaklaşık kırk yıl sonra Saint Paul Oda Orkestrası'nın 1977'den o tarihe dek baş klarnetçisi olan Timothy Paradise, keman sonatının bir düzenlemesini çalmak için Copland'ı ziyarete geldi. Copland, bu tür bir düzenlemenin bu kadar başarılı olacağına inanmadığını belirtti. Besteci, özellikle yapıtın sonunda klarnetin zarif seslerine hayran kaldığını söyledi. Paradise, 1978'de Copland'la birlikte keman-piyano sonatının, klarnet uyarlanması üzerine çalıştı. 1983'te uyarlamanın ilk seslendirilişini, Luciano Berio'nun *Sequenza* adlı solo klarnet yapıtının Amerika'daki ilk seslendirilişiyle birlikte yaptı.

Bu bölümde ele alınan *Short Symphony*'nin *Sextet* düzenlemesi ve *Keman ve Piyano Sonatı*'nın *Klarnet ve Piyano Sonatı* uyarlaması, her ne kadar Copland'ın diğer klarnetli yapıtları başlığı ile ele alınmış olsa da, klarnet repertuvarında önemli yere sahip oldukları söylenemez. Copland'ın klarnet repertuvarında yer alan ve dünya çapında bilinen yapıtı kuşkusuz *Klarnet Konçertosu*'dur.

⁶⁵ Aaron COPLAND & Vivian PERLİS, *COPLAND Since 1943*, 23.

5. SONUÇ

Eser metni çalışmasında, Amerikalı besteci Aaron Copland'ın yaşamı ve Amerikan müziğine katkıları, Benny Goodman'ın hayatı ve *Klarnet Konçertosu* ele alınmıştır. Copland, Paris'teki eğitimi sonrası Amerika'ya dönerek, ülkesinin sahip olduğu her türlü müzikal öğeyi (caz, popüler müzik, halk müziği vb.) kullanarak Amerikan müzik kültürünün geliştirilmesinde aktif rol almıştır. 1920'li yıllarda, yapıtlarında caz öğelerine yer verdiği, sonrasında Yeni-Klasik anlayıştan etkilendiği, İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda Arnold Schönberg'in geliştirdiği on iki ton sisteminden etkilendiği görülmüştür.

Çalışmada, Benny Goodmann'ın, başta Copland *Klarnet Konçertosu* olmak üzere siparişleriyle klarnet repertuarına kazandırdığı yapıtlar anlatılmıştır. Copland, konçertoyu besteleme sürecinde, Goodman'ın teknik özelliklerini incelemiş ve Goodman'ın caz klarnetçisi kimliğini dikkate alarak yapıtta caz öğelerine yer vermiştir. Bu bilgi doğrultusunda, bir yapıtın ortaya çıkışında bestecisinin yanında, o yapıtı yorumlayacak, ona ruh verecek olan yorumcusunun da önemli olduğu çıkarımında bulunulmuştur.

Klarnet Konçertosu'nun form analizi nota örnekleriyle ayrıntılı olarak incelenmiş ve buna göre yapıtın, geleneksel üç bölümlü konçerto yapısı yerine iki bölümden oluştuğu, ara bölümde yer alan kadansın oldukça uzun olduğu ve içeriğinde önceki bölümde sergilenen kesitlerden değil, ikinci bölümde kullanılacak kesitlerin habercisi niteliğinde tasarlandığı görülmüştür. Yapıtın çalışma yöntemleri bölümünde, teknik açıdan kolaylık sağlayacak pozisyonlar örneklerle ele alınmıştır. Bu pozisyonların, geleneksel klarnet metodlarında gösterilen temel pozisyonlar olmadığı belirtilmiştir. Teknik açıdan pozisyonu bilmenin yanında, birden fazla pozisyondan çıkarılabilen bir sesin, hangisinin nerede kullanılması gerektiğini bilmenin önemli olduğu tespitinde bulunulmuş ve örneklerle ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

6. EKLER ⁶⁶

2

For Benny Goodman

CONCERTO

for Clarinet and String Orchestra
(with Harp and Piano)

Arranged for Clarinet and Piano
by the Composer

AARON COPLAND

Slowly and expressively (♩ = circa 69)

*CLARINET

PIANO

pp

p

pp

mp

mp (expressive)

*Written in C, Clarinet part transposed to B♭

Copyright 1950 in U.S.A. by Boosey & Hawkes, Inc.

Printed in U.S.A.

All rights reserved
Tous droits réservés

R.S. II. 16858

⁶⁶ BOOSEY HAWKES, Aaron COPLAND, Concerto for Clarinet and String Orchestra (with Harp and Piano), Reductim for Clarinet and Piano.

25

30

poco rit. - - - 35 a tempo

40

mp moving forward. - - -

45

50

poco cresc. - - -

mf rit. - a tempo p poco cresc. - - -

4 Somewhat faster (♩ = 76)

Musical score for measures 4-54. The piece is in 3/4 time with a tempo of 76 quarter notes per minute. The key signature has two flats. The score consists of a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords. Dynamics include a forte (f) marking at the beginning.

Musical score for measures 55-59. The tempo remains 'Somewhat faster'. The key signature changes to one flat. The score continues with the same melodic and piano parts. Dynamics include 'dim.' (diminuendo), 'mp' (mezzo-piano), and 'p' (piano).

Musical score for measures 60-64. The key signature changes to natural. The score continues with the same melodic and piano parts. Dynamics include 'mp' (mezzo-piano), 'pp' (pianissimo), and 'mp' (mezzo-piano).

Musical score for measures 65-70. The key signature changes to one flat. The score continues with the same melodic and piano parts. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte).

70 *Broader*

75 *Tempo I^o (♩ = circa 69)* 80 *molto espress*

85 *mp (moving forward)*

90 *mf hold back) a tempo* *mp* *poco cresc.*

B. & H. 16856

6

95 (♩ = 76)

f *f molto espress.*
f *molto espress.*

100 (♩ = circa 69)

rit. *sub.p*
rit. *sub.p*

105

mp *mp*

110 115

p *pp* *rit.* *pp* *rit.* *3*

Cadenza (freely)
(short) *(short)*

softly, dreamily *mp* *plaintly*

Somewhat faster *accel.*

Twice as fast (lively)

f *f* *f* *hold back -* *more* *deliberate*

Slower

ff sf sf mp mf

p mp

Somewhat slower *gradually*

faster *poco cresc.*

B. & H. 16656

8

- a tempo (lively)

- *f* (as before)

mf

f

ff *ff* *ff* (incisive)

short ad lib.

ff *ff* *dim.*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'a tempo (lively)' and a dynamic marking '- f (as before)'. The second staff starts with 'mf'. The third staff has a 'f' dynamic. The fourth and fifth staves continue the melodic line. The sixth staff features 'ff' dynamics and the instruction 'ff (incisive)'. The seventh staff continues with 'ff' dynamics. The eighth staff has a 'f' dynamic. The ninth staff has a 'f' dynamic. The tenth staff concludes with 'short ad lib.', 'ff', 'ff', and 'dim.' markings.

120 Rather fast ($\text{♩} = 120-126$) 9

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four systems of staves. The first system (measures 120-125) features a piano part with dynamics *p*, *pp stacc. (delicate, wraith-like)*, and *mp*, and an orchestra part with *sva* markings. The second system (measures 126-130) continues the piano part with *pp stacc.* and the orchestra part with *sva* markings. The third system (measures 131-135) features the piano part with dynamics *sf*, *più f (mf)*, and *ff*, and the orchestra part with *sva* markings. The fourth system (measures 136-140) features the piano part with *sf* and *ff* dynamics, and the orchestra part with *sva* markings.

125

pp stacc. (delicate, wraith-like)

mp

pp stacc.

130

135

sf

più f (mf)

ff

sva

Orch.

Orch.

Orch.

Orch.

B. & H. 16656

10 [140] *Oroh.*

[145] *Oroh.* ($\leftarrow d = d \rightarrow$) *sva:* *f(staccatissimo)* *etc.*

[150] *Perky. Solo* *f staccatissimo* *sva:*

[155] *(half stacc.)*

[160] *mf* *mf*

B. & H. 14656

This page of a musical score, numbered 11, contains measures 165 through 185. The music is written for piano in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into five systems, each with a measure number in a box above the first staff. The first system (measures 165-170) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a *poco cresc.* marking. The second system (measures 170-175) continues the piece with a *f* dynamic and a *cresc.* marking. The third system (measures 175-180) includes a tempo change to $\leftarrow d = \text{♩} \rightarrow$, a *ff sf* dynamic, and a *heavy stacc.* marking. The fourth system (measures 180-185) features a *mf* dynamic and a *sim.* marking. The fifth system (measures 185-190) includes a tempo change to $\leftarrow d = \text{♩} \rightarrow$ ($d = 120$) and a *p* dynamic. The publisher's name, B. & H. 10658, is printed at the bottom center of the page.

12

190

p

p

This system contains measures 185 through 190. The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present in both staves.

195

f stacc. (forceful)

This system contains measures 191 through 195. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f stacc. (forceful)* is indicated in the right hand.

200

sf

sf

This system contains measures 196 through 200. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *sf* (sforzando) is present in both staves.

205

p

sf

sf

This system contains measures 201 through 205. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is in the right hand, and *sf* (sforzando) is in the left hand.

Musical notation for measures 195-200. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with dynamics *mp*. The middle and bottom staves are piano accompaniment with dynamics *p* and *mp*.

Musical notation for measures 210-214. The system consists of three staves. Measure 210 is marked with a box. Dynamics include *p*, *mp*, and *pp delicate*.

Musical notation for measures 215-219. The system consists of three staves. Dynamics include *mf* and *p*.

Musical notation for measures 220-224. The system consists of three staves. Measure 220 is marked with a box. Dynamics include *p* and *mf*.

Musical notation for measures 225-229. The system consists of three staves. Measure 225 is marked with a box. Dynamics include *sub. f*.

Orch. 230

ff
vigoroso (half stacc.)

Orch. 235

Orch.

dim. - - - - - *sva*

(b) (b) (b)

Solo 240

mp elegantly

p (elegantly)
(stacc.)

245

Musical notation for measures 245-248. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 245 features a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line in the grand staff with quarter notes. Measures 246-248 continue the melodic and harmonic development.

dim.

p

Musical notation for measures 249-250. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is three flats. Measure 249 shows a melodic line in the treble staff with a *dim.* (diminuendo) marking and a *p* (piano) dynamic. Measure 250 continues the melodic line in the treble staff and the bass line in the grand staff.

250

mp

p

p

Musical notation for measures 251-254. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is three flats. Measure 251 features a melodic line in the treble staff with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. Measure 252 has a *p* (piano) dynamic. Measures 253-254 continue the melodic and harmonic development.

255

pp

p

pp

Musical notation for measures 255-258. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is three flats. Measure 255 features a melodic line in the treble staff with a *pp* (pianissimo) dynamic. Measure 256 has a *p* (piano) dynamic. Measures 257-258 continue the melodic and harmonic development.

16

260

Musical score for measures 260-264. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked *pp delicate*. The key signature has three flats and the time signature is 3/4.

265

Musical score for measures 265-269. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats and the time signature is 3/4.

270

Trifle faster (♩ = 132)

Musical score for measures 270-274. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked *sub. f sf marc.* and *sf*. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. A tempo change is indicated by a double bar line and a new time signature of 2/4.

275

Musical score for measures 275-279. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked *f marc.* and *sf*. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. A tempo change is indicated by a double bar line and a new time signature of 2/4.

280

Musical score for measures 280-284. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked *sf*. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. A tempo change is indicated by a double bar line and a new time signature of 2/4.

18

poco accel. - (♩ = 144) 310

315 *a tempo* (♩ = 132)

320 (♩ = 132)

Orch. 325 *mf sim.*

19

Orch.

330 *mf* *γ Solo*

335 *poco accel.* *p*

(♩ = 144)

340 *mp* *p*

345 *f*

p *mp*

B. & H. 18656

20

350

355

marc. crude. emphatic
f marc.

360

p suave

365 (♩ = 144)

mp (lightly, with bite)

mp

370

(♩ = 132)

p (as at first)

p

375

sf

sba.

B. & H. 16656

22 = ♩) Ritmico vigoroso

1st Vln. 380

mf *cresc.*

385

Orch.

ff (secco)

390

Orch.

mf *sf* *sf* (exaggerate all *sf*)

395

sf *sf*

400

sf *sf* *fff* *sf* *sf*

405

Musical score for measures 405-409. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *ff marc.* (fortissimo marcato). The piece concludes with a double bar line.

410

Solo

Musical score for measures 410-414. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps. The time signature is 3/4. The upper staff has a *Solo* marking. The music is characterized by a driving, rhythmic accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. Dynamic markings include *f ritmico* (forte ritmico), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). The piece concludes with a double bar line.

415

420

Musical score for measures 415-419. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps. The time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. Dynamic markings include *ff marc.* (fortissimo marcato) and *sf* (sforzando). The piece concludes with a double bar line.

Musical score for measures 420-429. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps. The time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. Dynamic markings include *sf* (sforzando). The piece concludes with a double bar line.

430

Musical score for measures 430-434. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps. The time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *ff marc. intensivo* (fortissimo marcato intensivo). The piece concludes with a double bar line.

24

Musical score for measures 24-434. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piece concludes with a fermata over the final measure.

435

Musical score for measures 435-439. This section begins with a fermata. The piano accompaniment continues with eighth-note chords. The melodic line features a series of eighth-note patterns, some with accents. The dynamics range from *sf* to *sva*.

440

Same Tempo

(← $\text{♩} = \text{♩} \rightarrow$)

Musical score for measures 440-444. The tempo remains the same. The piano part has a more active accompaniment with eighth-note chords. The melodic line is more complex, featuring sixteenth-note runs and accents. Dynamics include *sf*, *sva*, *fff*, and *f*.

445

Musical score for measures 445-449. The piano accompaniment continues with eighth-note chords. The melodic line features a series of eighth-note patterns with accents. Dynamics range from *sf* to *sva*.

450

Musical score for measures 450-454. The piano accompaniment continues with eighth-note chords. The melodic line features a series of eighth-note patterns with accents. Dynamics range from *sf* to *sva*.

25

455

sim.

460

465

ff incisivo

470

(not too fast)

475

B. & H. 10658

480

Musical score for measures 480-483. The top staff is a single melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and eighth-note patterns.

Tempo I^o (♩ = 120)

marc.

f

Musical score for measures 484-487. The top staff has a melodic line with accents and slurs. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and slurs.

485

Musical score for measures 488-491. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and slurs.

With emphasis (♩ = 108)

ff (forcefully)

sva

ff marc. e stacc.

Musical score for measures 492-495. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and slurs.

27

495

500

505

8va

sim.

rit.

Broadening

gliss.

(ad lib.)

rit.

8va...

B. & H. 14658

7. KAYNAKÇA

AKTÜZE İrkin, (2005), **Müziği Okumak Cilt 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

BOOSEY HAWKES, (1950), **Aaron COPLAND, Concerto for Clarinet and String Orchestra (with Harp and Piano), Reductiin for Clarinet and Piano**, U.S.A.

BULLOCK Bruce, (1971), **Aaron Copland's Concerto for Clarinet: A Lecture Recital, Together With Three Recitals of Music by Mozart, Rossini, Schumann, Brahms, and Contemporary European and North American Composers**, Doctor of Musical Arts, Texas.

CHALMERS Kenneth, (2008), **Béla Bartók**, Phaidon Press, New York.

COPLAND Aaron & PERLİS Vivian, (1999), **COPLAND Since 1943**, St. Martin's Griffin, New York.

COPLAND Aaron & PERLIS Vivian, (1999), **COPLAND 1900 Through 1942**, St. Martin's Griffin Edition, New York.

COPLAND Aaron, (1970), **Music and Imagination**, İkinci Baskı, Harvard University, Cambridge.

COPLAND Aaron, (2015), **Yeni Müzik (1900-1960)**, Çev. Ali Cenk GEDİK, Yazılama Yayınevi, İstanbul.

DEMİRTAŞ Süha (1993), **Klasik Batı Müziği Küçük Sözlük**, Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana.

DIDIER Yves, (1967), **Les Gammes Du Clarinettiste**, Henry Lemoine, Paris.

HITCHCOOK H. Wiley, (1988), **Music in the United States**, 3rd Edition, PRENTICE HALL History of Music Series.

İLYASOĞLU Evin, (2009), **Zaman İçinde Müzik**, Dokuzuncu Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KINGMAN Daniel, (1990), **American Music A Panorama**, Second Edition.

Klosé Henri, **Méthode Complète de Clarinette**, Paris.

KOSTKA Stefan, (2006), **Materials and Techniques of TWENTIETH- CENTURY MUSIC**, Üçüncü Baskı, Upper Saddle, River, New Jersey.

LAWSON Colin, (2001), **The Cambridge Companion to the Clarinet**, Beşinci Baskı, Cambridge University Press, Cambridge.

Marty YANG, **Igor Stravinsky's Influence on Aaron Copland.**

sites.duke.edu/french2_01_f2011_katharinauhde/files/2012/11/Marty-Yang.pdf

MİMAROĞLU İlhan (2006), **Müzik Tarihi**, Yedinci Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul.

PADDOCK Tracey Lynn, (2011), **A Biographical Dictionary of Twentieth-Century of American Clarinetists**, The Florida State University College of Music.

POLLACK Howard, (1999), **AARON COPLAND The Life and Work of an Uncommon Man**, Henry Holt Company, New York.

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

SMITH Julia, (1955), **Aaron Copland: His Contribution to American Music**, E.P. Dutton&Company Press, New York.

STEVENS Holsey, (2002), **The Life an Music of Bela Bartok**, Haz. Malcolm GILLIES, Üçüncü Baskı, CLARENDON PRESS-OXFORD, New York.

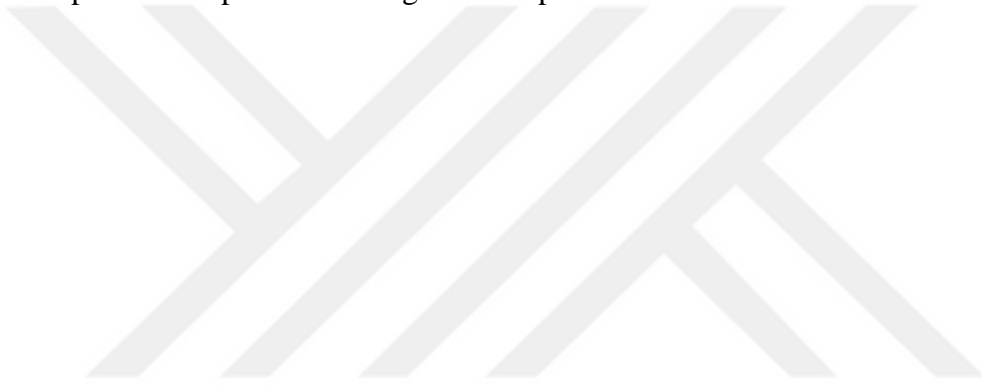
STRAVINSKY Igor, (2011), **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev. Cem TAYLAN, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ULUÇ Murat Özden (2002), **Müzik Sözlüğü**, Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara.

YEO Lisa Lorraine Gartrell, (1996), **Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective**, The University of British Columbia.

http://www.naxos.com/person/Timothy_Paradise/104041.htm

<http://www.coplandhouse.org/aaron-copland/timeline/>



8. ÖZGEÇMİŞ

1984'te Kütahya'da doğdu. Lise eğitimini Askeri Müzik Okulu'nda tamamladı. Burada Tayfun YILDIRIM ile klarnet çalışmaya başladı. 2003 yılında Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda lisans eğitimine başladı. Burada Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası klarnet sanatçıları Cengiz KAYNAR ve Tuna BOZKAYA ile çalıştı. Lisans eğitimi süresince Pedagojik Formasyon Eğitimi'ni tamamladı. 2004 yılında Adana'da Alain DAMIENS'in düzenlediği ustalık sınıfına katıldı. 2005'in Ekim ayında Ankara'da "Bilkent Klarnet Günleri" olarak düzenlenen Masterclass'ta, Nicolas Baldeyrou ve Nusret İspir ile çalıştı. 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimine başladı. 2009'da İzmir Urla Müzik Akademisi'nde Guy DUNGAIN'in ve 2010 yılında İstanbul'da Nicolas BALDEYROU'nun Masterclass'larına katıldı. Nusret İSPİR ile 2007-2010 yılları arasında periyodik olarak klarnet çalışmalarına devam etti. 2012 yılında Giresun Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde sanatta yeterlik eğitimine başladı. 2014-2015 eğitim yılında Polonya'da Frederic Chopin Music University'de Prof. Romuald Gołębiowski ile çalışmalarını sürdürdü. Katowice'de Uluslararası 4. Klarnet Kongresi kapsamında düzenlenen ustalık sınıflarına aktif ve dinleyici olarak katıldı. Burada Jonathan COHLER ve Antonio SAIOTE ile çalıştı. Wenzel Fuchs, Sharon Kam, Florent Heau, Shirley Brill'in düzenlediği ustalık sınıflarına dinleyici olarak katıldı. 2015'te Wrocław'da, Klarnet Festivali kapsamında düzenlenen ustalık sınıflarına aktif ve dinleyici olarak katıldı. Polonya'da orkestra, oda müziği ve resitallerde birçok konsere katıldı. Ayrıca Çukurova, Antalya, Bursa Devlet Senfoni Orkestraları, Orkestra@modern, Anadolu Üniversitesi Akademik Senfoni Orkestrası ve Eskişehir Büyükşehir Belediye Senfoni Orkestrasıyla misafir sanatçı olarak konserler verdi.