

**T. C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KLARİNETİN
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE
ANADOLU'DA
GELİŞİMİ VE İCRA EDİLİŞİ**

**Hazırlayan
Kerem Özgür Erdem**

**Danışman
Yard. Doç. Dr. Onur Nurcan**

İZMİR – 2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Klarinetin Geçmişten Günümüze Anadolu’da Gelişimi ve İcra Edilişi.” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

01/07/2008

Adı SOYADI

Kerem Özgür Erdem

İmza



TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 17.07.2008 tarih ve 19 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 19 maddesine göre Müzik Anabilim Dalı Yüksel Lisans öğrencisi K. Doç. Dr. Erdem nin 6. sınıfında Anadoluda konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 04.10.8.2008 tarihinde, saat 15:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 70 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.


BAŞKAN

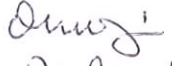
Yrd. Doç. Dr. M. K. Kızılcık


ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE


Yrd. Doç. Dr. Davut Nurcan


Yrd. Doç. Dr. Sermin Bile

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ/PROJE
VERİ FORMU ÖRNEĞİ
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ERDEM Adı: Kerem Özgür

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Klarinetin Geçmişten Günümüze Anadolu'da Gelişimi
Ve İcra Edilişi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Advancement and Performance of The
Clarinet in Anatolia from Past To Present

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 80

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 27

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Onur

Soyadı: NURCAN


Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1-Klarinet
- 2-Türk Klarineti
- 3-Sol Klarinet
- 4-Roman (Çingene)
- 5-Anadolu

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Clarinet
- 2- Turkish Clarinet
- 3- Low G Clarinet
- 4- Gypsy
- 5- Anatolia

Tarih: 01.07.2008

İmza: 

Tezimin Erşim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Klarinetin yapımı için ilk çalışmaların başladığı tarih olarak 1690 yılı gösterilir. Leipzigli çalgı yapımcısı J. C. Denner'in başlattığı bu çalışmalara 1712'de Fransız kompozitor Estienne Roger da destek vermiş ve bu sürece bir süre sonra farklı ülkelerden besteciler ve alet yapımcıları da katılmışlardır.

Klarinetin orkestral kullanımındaki rahat ve etkileyici performansı bu çalgıya olan ilgiyi arttırdığı gibi aletin yapım tekniğini yetkinleştiren çabalara da hız kazandırmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda; klarinet adım adım daha işlevli bir çalgı haline gelmiş; Vivaldi'den başlayarak, Haydn, Bach, Mozart ve diğer ünlü kompozitörlerin eserlerinde giderek daha ağırlıklı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Klarinetin gelişmesi ve kullanımının yaygınlaşması Batı'da böyle bir gelişme izlerken, bu gelişme Anadolu'da ve Osmanlı Devleti sınırları içindeki coğrafyada farklı bir seyir izlemiştir. Kaynaklar, 18. yüzyıl dolaylarında klarinetin atası diye tanımlayabileceğimiz çalgıların farklı adlarla Anadolu'nun çeşitli yerlerinde kullanıldığını belirtmektedirler. Özellikle Güney Anadolu ve Suriye yöresinde sipsilidük ailesinden gelen bütün çalgılara *kurniata* adının verilmesi ve daha sonra bunun *gurnata*'ya dönüşmesi ilginçtir. Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde bu bilgileri aktardığı yıllar ise 1640 dolaylarıdır. Ne var ki, klarinetin bugünkü biçimiyle Anadolu'da ve İstanbul'da kullanılmaya başlanması için 1850'li yılları beklemek gerekecektir.

Padişah II. Mahmut'un Batılılaşma hareketinin sonuçlarından birisi de, Osmanlı Devleti'nin en önemli müzik kurumu olan Mehterhane'nin yerine, Muzika-yı Hümayun'u kurmasıdır. Muzika-yı Hümayun'un yönetimine getirilen kişi ve sonradan Paşa ünvanı verilen İtalyan sanatçı Giuseppe Donizetti'dir. Klarinet, Donizetti Paşa'yla önce askeri bandolarda, sonra müzikal tiyatrolarda, konserlerde, özel dinletilerde, şenliklerde yer almaya başladı. Anadolu'daki sanat ve eğlence hayatı da bu etkileyici sazı hızla benimsedi.

Bugün senfoni konserlerinde, köy düğünlerinde ya da meyhane akşamlarında klarinetin nağmeleri her yerde insan ruhuyla buluşmaya devam etmektedir.

ABSTRACT

The year of 1960 is considered as the time-point for the first attempts of clarinet-making. These efforts, which had been initiated by J.C.Denner of Leipzig, were later supported by French composer Estienne Roger in 1712 and eventually, numerous composers and instrument makers from different countries got involved in the process.

Clarinet's effortless and impressive performance in orchestral use not only drew attention to the instrument but also quickened the efforts to make its manufacturing methods flawless. In the 18th and 19th centuries, the clarinet gradually became more functional and, beginning with Vivaldi, famous composers like Bach, Haydn, Mozart and many others used the instrument more frequently in their works.

While the advancement of clarinet and increase of its use followed such a direction in the continental Europe, it took a different turn in Anatolia as well as in the realm of the Ottoman Empire. Sources indicate that around 18th century, many instruments, which can now be described as the forerunners of the clarinet, were being used under different names in many places in Anatolia. It is particularly quite interesting that in South Anatolia and Syria, all the instruments in *sipsili düdük* (*düdük-with-sipsi*) family were called "*kurniata*," whose name later became "*gırnata*." It was around 1640s that Evliya Çelebi (well-known Turkish traveler) quoted this information in his book *Seyahatname*. However, it was not until 1850s that the clarinet's use in Anatolia and İstanbul in its modern shape became common as we know it today.

One of the results of the Westernization movement, initiated by Mahmut the Second, was to commence *Muzika-yı Hümayun* in place of *Mehterhane* – the most important music establishment in the Ottoman Empire. The individual appointed as the director of the *Muzika-yı Hümayun* was the Italian artist Giuseppe Donizetti, who was before long granted with the title "Pasha." Clarinet, with the encouragement of Donizetti Pasha, began to take role first in military bands, then in musical theaters,

concerts, private recitals and festivals. The entertainment life in Anatolia also embraced this impressive instrument rapidly.

Today, in Symphony concerts, in rustic weddings or at a night in a “*meyhane*” (*bar-pub*), the melodies of the clarinet continues to meet human soul everywhere.

Şairden ÖNSÖZ Yerine

klarnet

*şiddetin tortusu kurcalarken ispatlanmış gövdeyi
annesini ölmüş bir ırmak gibi aktım içine klarnetin*

*elleri çingene bir kız sevdim ondokuzumda
sonu dağlarda biten karanlık yolları sevdim
sunakları sevdim uzandığım
silahları sevdim başucumda ağlayan*

*klarneti sevdim tek tabanca tek hicran
sesin büyüsunü bozan bir atlıydım bıçkın dudaklarda
yaralıydım
yaralarım, yüzümün kızardığı aşklarda kaldı
elleri çingene bir kadın sevdim ondokuzumda
kalbimde bir et beni gibi kanar hala gözleri
allah'ın en içten hatasıyım
nefesimi verdiğim klarnetin
benim için üzülmelerini sevdim*

küçük iskender / ağır abiler orkestrası

Klarinetin Geçmişten Günümüze Anadolu'da Gelişimi ve İcra Edilişi

konusunda yapılan bu çalışma Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Tezimin hazırlanmasında önemli teşvik ve yardımlarını gördüğüm tez danışmanı hocam **Yard. Doç. Dr. Onur Nurcan**'a, klarinet hocam **Atıf Peynirci**'ye, **Yard. Doç. Macit Kızılay** ve **Ender Gülenler**'e bu çalışma için benimle söyleşiyi kabul eden, hepimizin hocası **Alain Boeglin**'e ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Öğretim Görevlisi **Tolga Akşit**'e, en içten teşekkür ve şükranlarımı sunmayı borç bilirim.

KEREM ÖZGÜR ERDEM

İÇİNDEKİLER

KLARİNETİN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ANADOLU'DA GELİŞİMİ VE İCRA EDİLİŞİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
TABLolar LİSTESİ	xii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

KLARİNETİN BATI'DA DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

1. Bir Çalgı Olarak Klarinet.....	3
2. Klarinetin Gelişme Süreci.....	5
3. Klarinetin Gelişmesinde Önemli Duraklar.....	6

II. BÖLÜM

ANADOLU'DA MÜZİK VE KLARİNET

1. Anadolu'da Müzik Kültürü ve Nefesli Çalgılar.....	10
2. Klarinetin Benimsenmesi ve İlk Ustalar.....	13
3. Türk Müziği İcra Edilen (Sol) Klarinetin Gelişimi, Özellikleri ve Orkestralarda Kullanılan Diğer Klarinetler ile Farkları.....	23
3.1. Tolga Akşit ile Söyleşi.....	31
4. Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziğinde Klarinet, Klarinet İcracıları.....	34
5. Kanto, Çalgılı Kahveler, Roman Kültürü, Popüler Kültür ve Klarinet.....	48
5.1. Müzikal Tiyatrolardan Kanto'da Klarinet.....	48
5.2. Unutulmuş Bir Kültür: Çalgılı Kahveler ve Klarinet.....	49
5.3. Roman Kültürü ve Klarinet.....	51
5.4. Popüler Kültür ve Klarinet.....	52
SONUÇ.....	54
EKLER.....	57
KAYNAKLAR.....	66
ÖZGEÇMİŞ	68

TABLÖLAR LİSTESİ

1. Mi bemol Klarinet.....	25
2. Si bemol Klarinet.....	26
3. La Klarinet.....	27
4. Alto Klarinet.....	28
5. Bas Klarinet.....	29
6. Sol Klarinet (Türk Klarineti).....	30
7. Türk Müziğinde Diyez ve Bemoller Tablosu.....	40
8. Türk Müziğinde Semboller Tablosu.....	41

GİRİŞ

Klarinetin Geçmişten Günümüze Anadolu'da Gelişimi ve İcra Edilişi konusunda yapılan bu çalışma Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu konudaki temel amaç şu şekilde özetlenebilir: Anadolu'da iki farklı koldan gelişen klarinetin, bir çalgı olarak müziğin içinde yer almasının tarihi gelişimini olanaklar ölçüsünde ortaya koymak, bu gelişme çizgilerinin başlangıç noktalarını saptamak, her bir gelişme sürecini kendi içinde incelemek, süreçlerin karşılıklı etkileşim noktalarını irdelemek, sonunda bu sanatsal serüvenin hazırlayıcıları ve tanıkları olan klarinetin büyük ustalarını anmaktır.

Çalışmanın bu temel amacının yanında bir diğer hedefi ise, klarinet gibi bir çalgının ülkemizde kullanımının kimi kaynaklara göre yüz yıldır, kimi kaynaklara göre çok daha eskiye uzanan tarihi ile ters orantılı bir şekilde, hakkında şimdiye kadar yeterli araştırma yapılmamış olduğuna değinmektir.

Aynı zamanda ülkemizde geleneksel halk müziğinin icra edilmesinde klarinete çok benzeyen üflemeli çalgıların kullanıldığını, bu konuda zengin bir çalgı çeşitliliği olduğunu görmekteyiz.

Çağdaş anlamıyla klarinetin, Türkiye'nin Batılılaşma çabalarının başladığı yıllara kadar uzanan bir tarihi olduğunu biliyoruz.

İşte bu Batılılaşma hamlesinin açtığı yeni yolda, Batı müziğinin ülkemiz kültür hayatında yerini alması ve geleneksel halk kültürünün kaynakları ile ortak bir paydada birleşerek etkileşime girmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu etkileşimin önemli aşamaları irdelenen konular arasındadır.

Tezin hazırlanması sırasında karşılaştığım en önemli zorluk, gerek batı kaynaklı etkilerle klarinetin batı müziği icrasında kullanımı gerekse Türk müziği içindeki kullanımı konusunda başvurulacak kaynakların son derece sınırlı olmasıdır. Bu durumun temel nedenlerinden birisi, bir çalgı olarak klarinetin yüzyıllara dayanan

tarihine rağmen, öğrenilmesi, çalınması ve başkasına öğretilmesi sürecinde usta-çırak ilişkisi içinde kalınması alışkanlığıdır.

Sorunu hem tarihsel dönemi ile ele alan hem de evrensel boyutunu ihmal etmeyen eğitim ve öğrenim kavramı yaygınlaşıp bu alandaki araştırmalar çoğaldıkça, klarinetin Anadolu'daki gelişiminin ve çeşitli dönemlere ve çeşitli yörelere göre icra edilmesinin diğer ayrıntılarını öğrenebileceğiz.

Konuyu ele alırken iki temel başlığa ayırmak yararlı olacaktır.

Birinci bölümde, klarinetin Batı'da ortaya çıkışı, gelişmesi, bu dönem içinde geçirdiği önemli aşamalar yer alacaktır.

İkinci bölümde ise Anadolu'da ilk yazılı kaynaklarda klarinetin ataları sayılan üflemeli çalgılardan başlayarak bu gelişmenin evreleri incelenecektir.

Muzika-yı Hümayun ile başlayan müzikte batılılaşma sürecinde yeni kurulan orkestralar ve bandolarda klarinetin ilk defa kullanılması; kamusal alanın dışında özel tiyatrolar, müzik toplulukları, müzikal oyunlar oynayan farklı kumpanyalarda klarinetin kullanılması; klasik Türk müziği ve geleneksel halk müziğinde klarinetin kullanılması; klarinetin köy ve kentlerde halkın düğünlerinde, eğlencelerinde yerini alması, Romanlar gibi müzikle içiçe yaşayan halkların klarineti çok geniş bir coğrafyaya tanıtmaları; önemli ve unutulmuş kültür izleri, çalgılı kahveler, kanto ve gazinolarda klarinetle icra edilen müzik; günümüzde müzik yaşamı, popüler müzik ve sonuç, ikinci bölümün konuları arasında olacaktır.

Tez kapsamında yer alan iki söyleşi, burada ele alınan konuları bireysel olarak yorumlayan klarinetçilerin bu konuları doğrulayan görüşlerini yansıtmaktadır.

1968 yılından beri İzmir Konservatuvar'ında klarinet öğretmeni Sayın Alain Boeglin, Batı müziğinin ülkemize girişini, kendisinin öğretmen olarak çalışmaya başladığı dönemi ve günümüzü karşılaştıran bir söyleşi ile bu çalışmaya katkıda bulunmuştur.

Yine, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Tolga Akşit, Türk müziğinde klarinetin kullanımı, bu konuda karşılaşılan güçlükler, sol klarinetin diğer klarinetlerle karşılaştırılması ve Türk müziği konservatuvarlarında verilen klarinet eğitimi ile ilgili olarak hazırlanan soruları yanıtlamıştır.

1. BÖLÜM

KLARİNETİN BATI'DA DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

1. Bir Çalgı Olarak Klarinet

Adını parlak, duru, aydınlık anlamına gelen Latince Clarus kelimesinden aldığı belirtilen Klarinet, bugün üflemeli sazlar grubunun en önemli üyelerindedir. Gerek orkestralarda ve bandolarda, gerekse bakır üflemeli çalgı topluluklarında özgün bir yere sahiptir. Klarinetin bunların yanında bir solo çalgısı olarakta günümüzde seçkin bir dağarcığa sahip olduğu görülmektedir.

Genellikle Orta Afrika ve Madagaskar'da yetişen sert, yoğun ve siyah renkli Grenadilla, Dalbergia melanoxylon, Abanoz ya da benzer özellikteki Sedir ağaçlarından yapılmaktadır. (AnaBritannica sf.379)

İç çapı 1.5 cm silindirik bir boru gibidir. Dış görünümü; alt kısmı çan gibi geniş üst tarafa çıkıldıkça daralan tahta üflemeli, tek kamışlı, bir çalgıdır.

Klarinet beş bölümden meydana gelmektedir.

a) En üstte bulunan bölüme *bek* denir. Bek genellikle ebonitten yapılır. Bek'in ucunda bir kertik bulunur ve kamış bu kertiğe vidalı bir bilezikle oturtulur.

Eskiden kamış bek'e ipe bağlanarak sabitlenirdi.

b) İkinci bölüme *barille* adı verilir.

c) Üçüncü bölüme *medium* adı verilir.

d) Dördüncü bölüme *şalümo* adı verilir. Klarinetin mekanizması açısından en ayrıntılı bölüm burasıdır. Çalgının en parlak sesleri buradan elde edilir.

e) Beşinci ve son bölüme *kalak (pavillon)* adı verilir. Burası çalgının en geniş kısmıdır.

Klarinetin mekanizması 19 perdeden oluşur. Her perdenin bir ya da iki alttan ve üstten itici yayı bulunmaktadır. Yaylar çelikten yapılmışlardır. Perdeler ise birbirlerine millerle bağlanmışlardır. Ses genişliği 3,5 oktavdır.

Klarinet 'La' diyapozonuna göre 'si bemol' olarak yapılır.

Orkestralarda aynı aileden olmak üzere; si bemol klarinet, bas klarinet ve kontrabas klarinet kullanılabilir. Bandolarda ise ayrıca la bemol ve mi bemol klarinetler vardır.

Klarinet sürat bakımından tahta üflemleri çalgıların en işlek olanlarından. Bu özellik müzik tarihi boyunca besteciler tarafından sıkça değerlendirilmiştir.

Çalgının kompozisyona sağladığı en büyük yarar tınısal kapasitesinin oldukça geniş olmasıdır. Özellikle bandolarda, senfoni orkestrasındaki keman ve viyola gruplarının işlevlerini yerine getirirler. Bağlı çalış (legato) ve kesik çalış (staccato) klarinetin teknik karakterine oldukça uygundur. Staccato, en üstün düzeyine klarinette ulaşmıştır. Dil, bağ ve sürat, karışık olarak kullanıldığı zaman, çalgıdan derinlemesine bir renk ve ifade elde edilir.

'Klarinet'in Türk Musikisindeki Yeri' konulu bir Yüksek Lisans Tezi bulunan klarinet sanatçısı Tanju Erol çalışmasında kaynak belirtmeden şöyle yazmaktadır :

'Bununla beraber Klarinet kelimesinin aslı hakkında bir başka düşünce ise şöyledir. Bach ve Haendel devrinde, orkestra çalgıları arasında pek tiz notaları çıkarabilen 'clarion' isimli ilkel bir trompet kullanılmış. Bu çalgının çıkardığı keskin acı seslere tahammül edemeyen Mozart'ın ; orkestra partiyonlarında bu çalgı için yazılmış kısımları, yeni icat edilen ve sesleri daha berrak, daha tatlı olan bir çalgıya transpose ettiği söylenir. Klarinet Mozart'tan evvel orkestrada yer almamıştır. Yalnız Rameau, 1751 senesinde 'Acanthe et Cephise' isimli bir eserinde klarineti bir orkestra çalgısı olarak tesadüfen kullanmıştır. Her ne kadar Mozart'ın en gözde çalgılarından biri 'Bassethorn' denilen bir çeşit alto klarinetsede, bu çalgı için yazdığı kısımlar bugün diğer klarinetlerin ses imkanları içinde de çalınabilmektedir ve yine Mozart, La major Piyano Konçertosu'nun andantesinde, klarinet için içli bir melodi yazmıştır.'

(Tanju Erol, Klarinet'in Türk Musikisindeki Yeri ve Kullanımındaki Aksaklıklar, Ağustos-1988 sf. 3)

Klarinet en iyi ve tatlı 'piano' yapan bir orkestra çalgısıdır. Yaylı çalgılarla yarışacak kadar hafif ve duygulu bir sese karşılık, bir çığlığa varabilecek ölçüde sert bir ses derinliğine sahiptir. Crescendo ve diminuendo bakımından ise piyano kadar güvenilir. (Müzik Ansiklopedisi, Genel Yönetmen Ahmet Say, Ankara 1985 sf. 717)

2. Klarinetin gelişme süreci

Klarineti ilk olarak 1690 yılında Almanya'nın Nürenberg kentinde Leipzigli çalgı yapımcısı Johann Christoph Denner'in (1665-1707) meydana getirdiği bilinmektedir. Daha önceleri tek kamış yalnızca orglarda ve halk müziği çalgılarında kullanılıyordu. J. C. Denner, klarineti tek kamışlı bir halk çalgısı olan konik obuadan geliştirdi. Klarinet daha uzundu ve konik obuanın çıkarabildiği temel seslere yardımcı olmak üzere öncelikle üst ses alanında çalınabiliyordu. Böylece daha sağlam, daha berrak trompetinkine benzer bir ses alanı sağlanıyordu. Onsekizinci yüzyıla kadar klarinetin ondan fazla çeşidi yapılmış ve bunlara değişik adlar verilmiştir. Fransızlar bir sekizli ses genişliği olan, bir çalgı yapmışlar ve adına *chalumeau* (şalümo) adı vermişlerdir. Bugünkü bilinen Soprano, Alto ve Bas klarinetler ondan esinlenilerek yapılmışlardır. Hatta, Fransızların bugün klarinetin kalın ses bölümüne Şalümo bölümü de demelerinin nedeni o çalgının niteliğini taşımasındandır. Klarinet için yazılmış en eski bestelere Amsterdamlı Estienne Roger'in yayımladığı müzik kitaplarında rastlanır. 1732 yılında Walter, klarinet sesinin uzaktan trompet gibi geldiğini belirtirken, klarinet yeni yeni tutunuyor ve geliyordu. Çalgı, ancak 1750 yılından sonra Mannheim ve Paris Orkestralarında yer alabilecek duruma geldi. Mozart'ın Mi bemol Senfonisi'nde kullanılmasına, operalarında yer verilmesine karşın ; klarinetin ancak 1812 yılında 13 açkılı duruma getirildiği de düşünülürse, gelişmesini tam olarak sağlayamadığı kendiliğinden ortaya çıkar. Klarinet için Boehm dizgesinin uygulanmasını düşünen kişi, klarinet çalıcısı ve Paris Konservatuarı öğretim üyelerinden Korfo'lu Klenore Klose (1808-1880) oldu.

Klarinetin geliştirilmesi için çalışan Viyanalı Statler ve İvan Müller'in yanında, bu düşüncenin gerçekleşmesini 1843 yılında L. A. Buffet sağladı.

İlhan Mimaroglu'nda ise bu süreç şu şekilde özetlenmektedir: 1690 yılında Alman çalgı yapımcısı J. C. Denner klarineti geliştirdi ve iki oktav içinde kromatik olarak yarım seslerle çalınabilen bir çalgı durumuna getirdi. Klarinetin anahtar yönteminin

gelişmesi flütün evrimini izledi. Boehm yöntemi geliştikten sonra Fransız klarinetçisi Klose, bu yöntemi klarinete uygulayarak çalgıyı bugün kullandığımız konumuna getirdi. *Corno di bassetto* diye tanınan alto klarineti 1770 yılında Passau'lu Horn yaptı. Bugün orkestralarda kullanılan si bemol ya da la klarinetlere kıyasla daha pes sesi olan bu çalgıya seyrek olarak başvurulmaktadır. Bununla birlikte Mozart, birkaç orkestra yapıtında bu çalgıya yer vermiş, Mendelssohn ve Beethoven bu çalgı için müzik yazmışlardır. Si bemol klarinetten bir oktav aşağıdan ses veren bas klarineti 1793 yılında Dresten'li Gresner yapmış ve daha sonra Adolphe Sax çalgının mekanizmasını geliştirmiştir. Bugün alto klarinetin de, bas klarinetin de mekanizması, si bemol, la ya da bandolarda kullanılan do ve mi bemol klarinetlerin benzeridir. (İlhan Mimaroglu, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1999 sf. 205)

Klarinetin bir çalgı olarak yıllar içinde geliştirilmesi ve farklı müzisyenler tarafından giderek artan şekilde orkestralarda kullanılması şu süreci izlemiştir.

3. Klarinetin Gelişmesinde Önemli Duraklar

1690. 1690 yılında Alman çalgı yapımcısı J. C. Denner klarineti geliştirdi ve iki oktav içinde kromatik olarak yarım seslerle çalınabilen bir çalgı durumuna getirdi.

1712. Klarinet yapımı için bir başka çalışma Fransız kompozitör Estienne Roger tarafından başlatılmıştır.

1716. Klarinetin ilk orkestral kullanımı Vivaldi'nin *Juditha Triumphans* oratoryosundadır.

1730. Kompozitörler klarineti akıcı alt register'ları, nüansları rahat ve etkileyici yapmaları, oktav ve gamlara hakimiyeti dolayısıyla eserlerinde daha fazla kullanmaya başladılar.

1740. Üçüncü perde başparmak için eklendi. Bu perde alt register'lara inmeyi kolaylaştırmak içindi.

1749. Rameau Paris'te sahnelenen *Zoroastre* operasında ilk kez klarineti kullandı.

1750. Dördüncü ve beşinci perdeler çalgı yapımcısı Barthold Fritz tarafından eklendi.

1750. Mannheim Orkestrası'nın şefi olan kompozitör Johann Stamitz kendi senfonileri için klarineti kullanmaya başladı.

1751. Haydn çalışmalarında ilk kez klarineti kullanmaya başladı.

1751. J. C. Bach ilk kez Londra'ya klarineti tanıttı.

1757. Klarinet için ilk konçerto Stamitz tarafından yazıldı.

1760. Gluck klarineti operalarında kullanmaya başladı.

1770. Bas klarinet ve basset horn icat edildi. İlk bas klarinet Paris'te G. Lot tarafından, ilk basset horn ise ismi bilinmeyen bir lutiye tarafından yapılmıştır. Basset horn, Mozart'ın bestelediği klarinet konçertosu ve tahta üflemeli kentetinde kullanılmıştı.

1770. Do ve Si bemol klarinet ortaya çıktı. İç çapları 13 - 14 mm. arasında değişiyordu, kamışlar dar, kısa ve sertti. Kamışlar 1770'lerin sonundan itibaren çam, köknar ve bazı kargılardan yapılıyordu.

1771. Mozart Divertimento K.113'te klarineti kullandı.

1776. Haydn klarineti onun orkestrası olan Esterhazy'de kullandı.

1780. Bir çok orkestrada iki klarinetçi yer almaya başladı.

1780. İngiltere'de klarinet kilise orkestralarında kullanılmaya başlandı.

1785. Bek ile baril birbirinden ayrıldı.

1790. İngiltere'de la ve si perdeleri arasına trill perdesi eklendi.

1791. Paris'te Jean-Xavier Lefèvre klarinete altıncı tuşu ekledi. Bu tuş, sol elde do diyez ve sol diyez içindi.

1800. Klarinet üflemeli orkestralarda obuadan daha önemli hale geldi.

1803. J. F. Semiot yapılmış olan 12 perdeli klarinette hak iddia etti. Onun çalışmaları tam olarak bilinmiyordu.

1806. Iwan Müller şimdiki klarinetlerde de kullanılan güderiyi ilk defa kullandı. Güderi parmakların yerine çalgıdaki nota deliklerini kapatmaya yarar. Müller, metal vidayı, ve klarinetin taşındığı sağ baş parmağın konduğu yeri geliştirdi. Müllerin geliştirdiği tuşe ve mekanizma ile klarinet daha kolay ve rahat çalınır hale geldi.

1808. Kontra-bas klarinetin icat edildiği yıldır.

1812. Iwan Müller 13 tuşlu bir klarinet icat etti, daha iyi bir entonasyon ve ton aralığı geliştirmiş oldu. 13 tuşlu klarinet daha kolay çalınabiliyordu. Buradaki 7 tuşu Müller ekledi. Sol/do, si bemol/sol, si/sol diyez, re diyez/la diyez, sol/do ve sol diyez/si trill. Tuşların iki tanesi sağ baş parmakla kontrol ediliyordu. Müller'in klarinetlerinin ton deliklerinin çevresinde halka yoktu. Ayrıca Müller klarinetlerinin delik ve tuşlarını artırdı ve kullanışsız olan delik ve tuşların da yerlerini değiştirdi.

1818. İlk metal klarinet yapıldı.

1820. Alman klarinetçiler, dudaklarını kamışın dip kısmına koyarak çalarken, Fransızlar ise dudağı kamışın üst kısmına koyarak çalıyorlardı. Fransız stili daha yaygındı. İngiliz klarinetçilerde Fransızlar stili ile çalmaya başladılar.

1823. Paris Operası'ndan César Jansen tekerlekli perde sistemini icat etti. Bu sistem klarinetçilere parmaklarını kaydırarak başka bir perdeye geçebilmelerini sağlıyordu.

1830. Almanya'da ilk olarak La ve Si bemol klarinet üretimi denendi.

1830. Berlioz, kullanılan en küçük boyutlardaki klarinet olan Mi Bemol klarineti Fantastik Senfoni'sinde kullandı.

1831. Paris Konservatuvarı kamışın yerini değiştirdi. Kamışı alt kısma aldı.

1832. Boehm flüt perdeleri için uzun mil geliştirdi.

1837. August Buffet klarinetin içine yay mekanizması ile çalışan vidalar koydu.

1840. Hyacinthe E. Klosé, Klosé-Buffet klarinetlerini geliştirdi. Ve bu çalgılar modern Fransız klarinetleriydi. Klarinetlerin üstüne yaylı metal halkalar koydu. Toplamda 17 tuş ve 6 yaylı metal halka bulunuyordu. Bu büyük bir buluştu.

1840. Saksafonun mucidi olan Adolphe Sax, Müller'in klarinetlerine Boehm'in hareketli halka mekanizmasını ilave etti.

1840. Klarinetlerin ölçü ve ebatları standart hale getirildi. Gövde ağacında materyal olarak abanoz kullanıldı. Perdeler ise gümüş veya pirinçten yapılmaya başladı.

1840. Eugéne Albert, Albert sistemli klarineti geliştirdi, bu çalgı yüzyılın popüler aleti oldu ve entonasyon ve ton bakımından Boehm klarinetlerinden daha başarılı oldu.

1844. Boehm klarinetine patent aldı.

1844. Berlioz'un ünlü *Treatise Instrumentation*'nı 19. yüzyıl kompozitörlerine klarinet için nasıl partiler yazılması konusunda klavuz oldu.

1845. Heckel-Müller işbirliği ile klarinetin alt gövdesinin deliklerine metal halkalar eklendi.

1860. Almanya'da Carl Baermann Müller'in klarinetini Münih'li lütiye Georg Ottensteiner ile geliştirdi. Onlar üst gövdeye, hem La bemol hem Si bemol notaları için iki ayrı perde eklediler. Klarinetçi Robert Stark ve lütiye Anton Osterried Boehm sistem ile yapılmış based klarinete aynı perdeleri eklediler.

1869. İlk kamış makinası yapıldı.

1870. Sert plastik bekler ilk kez yapıldı.

1870. Boehm sistem klarinetlerin popülaritesi İtalya, Belçika ve Birleşik Devletler'de arttı. Onlar da aynı zamanda Fransızlarla neredeyse aynı klarineti kullanıyorlardı.

1885. İngiliz James Clinton, Boosey ile Müller klarinetinin türevini yaptılar.

1890. İspanyol Manuel Gomez, Boehm klarinetin Londra'da daha iyi tanınmasını ve kabul edilmesini sağladı. Klarinetinin pes si bemole kadar inebilen daha geniş bir ses aralığı vardı. Do diyez /sol diyez, la bemol / mi bemol geçişleri için sol ele ek perdeler konulmuş, mi bemol / si bemol geçişi için yedinci bir perde eklenmiştir.

1900. Berlin'li müzikolojist Dr. R. H. Stein komalı tona sahip bir klarinet yapmıştır. Fakat bu çalgı ortadan kaybolmuştur.

1930. Plastik ve plexiglas bekler üretilmiştir.

1952. S-K mekanizması asıl ses perdeleri için ayrı ek delikler ve perdeler, si bemol sesi için de bir rezonans perdesi içerir. Bu perdeler sayesinde 3. oktav seslerinde ve alto rejisterlerde seslerin entonasyonunun daha iyi olması sağlanmıştır. (**Johann Christoph Denner, Clarinet History, resmi internet sitesi.**)

II. BÖLÜM

ANADOLU'DA MÜZİK VE KLARİNET

1. Anadolu'da Müzik Kültürü ve Nefesli Çalgılar

Anadolu, varolduğundan beri sayısız uygarlıkların konup göçtüğü, büyük medeniyetlerin kurulduğu topraklar olagelmıştır. Bir taraftan buralarda kurulan devletler ve onların bıraktıkları kültürel miraslar, diğer taraftan da yüzyıllar boyu devam eden göçler, istilalar, savaşlar ve doğal felaketlerle bu kültürlerin karışması ve içiçe geçmesi Anadolu'da kültürel anlamda büyük bir çeşitlilik ve zenginlik yaratmıştır.

Doğudan gelen Pers-İran etkisi Mezopotamya'dan gelen antik uygarlıklara, batıda Anadolu'nun eski halklarının kültürü Helen uygarlığına, İslam'ın yükseldiği yıllardaki güneyden gelen Arap kültürü Kafkasya'daki Acem kültürüne, Bizans ve sonradan Batı kültürü, doğudan büyük göçlerle gelen Orta Asya kökenli Türk kültürüne karışmış ve Anadolu'da tam bir harman olmuştur. Kuşkusuz müzik de bu çeşitlilik ve zenginlikten payını almıştır. Türküler, törenler, şarkılar, şölenler, ağıtlar, çalgılar, oyunlar, figürler zaman içinde birbirine karışmış ve dolayısıyla birbirini etkilemiştir.

O dönemler Anadolu'nun çok farklı bölgelerinde müzisyenler klarinetin ataları sayılan çeşitli çalgılarla duygularını anlatıyorlardı.

Günümüzde kullanılan klarinet geçmiş çağlara doğru gidildikçe, özellikleri, yapılışı, çalınışı ve kullanıldığı yerler bakımından diğer üflemeli sazlarla içiçe geçerek geniş bir topluluğun parçası haline gelmiştir. Yerine göre farklı adlarla anılmış, daha iyi bir sese sahip olabilmesi için yapımında kemik, metal ve farklı tür ağaçların kullanımı denenmiştir. Çalgı yapım ustaları deneyimlerini yüzyıllar içerisinde birbirlerine aktararak klarinetin günümüzdeki biçimine sahip olmasını sağlamışlardır.

‘Garplı Gözüyle Türk Musikisi’ adındaki kitabında antik döneme ait bir buluntudan söz eden Lika Karabey Akıncı Şöyle yazmaktadır:

‘Milttan önce 2800 yıllarından kalma mezarın içinde bulunarak oradan Amerika’nın Philadelphia Üniversitesi Müzesi’ne konulan bir Sümer Flt vardır. İngiliz limlerinden Francis Golpin Philadelphia Üniversitesi Müzesi’ndeki kamışın tam ölçüsüne uygun bir eŐini yaptırırıp bizzat alıyor. Ve (do, re, mi, fa diyez, sol, la, si) dizisinin mevcut olduğunu görüyor. Golpin, Sümer musikisini etraflı Şekilde inceleyerek bu konuda bir kitap da yazmıştır. Sümerlerin nayında bulunan bu dizi bugünkü Türk musikisinde dahi kullanılmakta olup adı Pengh’dır.’

(Lika Karabey Akıncı, **Garplı Gözüyle Türk Musikisi**, Doğan Güneş Yayınları, İstanbul 1963 sf. 11)

nl yapıtı Seyahatname ile tanıdığımız Evliya elebi (1611-1682) seyyah olarak gezilerine baŐlamadan önce o dönem ölçülerinde iyi eğitim almış bir mzikiydi. Seyahatname’sinde Anadolu’yu gezerken ŐaŐırtıcı derecede ayrıntılı bilgiler vererek, hem alĐı türlerini hem de bunları icra edenleri anlatmaktadır. Müziği yakından bilen bir tanık olarak Evliya elebi’nin verdiği bilgilerin,17. yüzyılda Anadolu’daki alĐı türleri konusunda güvenilir bir kaynak olduğu belirtilmektedir. Seyahatname’de konuyla ilgili olarak:

1. Ses Veren Cisim algıları

2. TitreŐen Zar algıları

3. Nefesli algılar

4. Telli algılar diye bir sınıflamada bulunduktan sonra, her bir baŐlıĐı ayrı ayrı ele almakta ve kullanılan sazları tek tek sayarak özelliklerini sıralamaktadır.

Evliya Çelebi, Nefesli algılar baŐlıĐıyla:

‘Kaval, Ney yahut Nay, Kaba Düdük, Arabi Düdük, Macar DdĞ, Mehter DdĞ, ağırtma Düdük, Danakyu DdĞ, Dilli Düdük, Mizmar DdĞ, Musikal yahut Miskal, Safir, Zurna, Kaba Zurna, Cura Zurna, Asafi Zurna, Őihabi Zurna, Arabi Zurna, Acemi Zurna, Balaban, **Kurnata**, Kamış Mizmar, Tulum DdĞ, Erganun, DerviŐ Borusu, Eyyb Borusu, Afrasiyab Borusu, Pirinç Boru, ŐiŐe Borusu, Nefir, Turumpota Borusu, İngiliz Borusu, Luturiya yahut Luturiyan Borusu, Kerrenay’ diye otuzbeş farklı nefesli saz saymaktadır.

‘Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları’ adlı bir incelemesi bulunan Henri George Farmer, Evliya Çelebi’nin bu detaylı gözlemlerini okuduktan sonra şöyle yazmaktadır :

‘Kurnata / Kırnata / Clarionet

İngiltere’de icat edildi. Boynuzdan yapıldır. Kumame rahipleri tarafından çalındı.

Sazengân-ı Firânda

İngilis’de peyda olup, Kudüs’de kefare Kamâmesi devrinde ruhbanlar çalar.

Boynuzdur.

-Bunun klarnet olduğuna hiçbir şüphe yoktur.

-Yukarıdaki satır, benim bunun klarnet olup olmadığı soruma Rauf Yekta’nın cevabıdır ki ben bu kanyı başka bir yerde evvelce bildirmiştim. Suriye’de sipsili-düdük ailesinden bütün çalgılara kurnaita terimi veriliyor. Denner, klarneti 1690 sıraları icat ettiği söylenir, fakat bu çalgının adının daha evvel anıldığı gözükmekte ve İngiltere’ye de bu icad şerefi verilmektedir.’

(Henry George Farmer, Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999 sf. 33)

Henry George Farmer’in sözü edilen eserinde, Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sinden bir bölüm aktarıldıktan sonra yukarıdaki son paragrafta yazar kendi görüşünü Rauf Yekta’ya onaylatarak aktarmaktadır.

Evliya Çelebi’nin İngiltere’de icat edildi dediği Klarinet’in ilkel biçimlerinin Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde kullanıldığı bilinmektedir. Evliya Çelebi’nin bunları yazdığı yılların 1640’lı yıllar olduğu göz önünde bulundurulursa, bu durum J. C. Denner’in klarinetle ilgili ilk ürününü ortaya koymasından yaklaşık 50 yıl önceye gitmektedir. Nitekim bu konuda yapılan araştırmalar; gırnata / kurnata / kurnayta biçiminde ifade edilen ve klarinetin öncüllerinden olan nefesli sazın; Güney Anadolu, Suriye ve Mezopotamya’da kullanıldığı ve klarinetin geliştirilen ses yapısına Zurna ve Mey’in ortak seslerinin kaynaklık ettiği belirtilmektedir. (Burhan Tarlabası, T.H.M. Nefesli Sazlarında Standardizasyon Sorunu ve Buna Bağlı (Doğrudan) Dilli Kavalın Çoksesli Müzikte (Orkestrada)’ki Yeri, 4. İstanbul Türk Müziği Günleri, 15-16 Mayıs, İstanbul 1997 sf. 101)

Bugün kullandığımız klarinetin 1690 yıllarında J. C. Denner tarafından yeniden düzenlenip, 1843 yılında L. A. Buffet ile son şeklini alması süreci yaklaşık 150 yıllık bir zaman dilimidir.

18. ve 19. yüzyılın ilk yarısı demek olan bu yıllar Anadolu'nun ve Anadolu'ya hakim olan Osmanlı Devleti'nin en çalkantılı dönemleridir. Osmanlı Devleti bir taraftan imparatorluğu saran pek çok sorunla uğraşırken, diğer yandan Batı'dan gelen farklı ve yeni sanatsal-kültürel oluşumlarla tanışıyordu.

Klarinetin Anadolu'da kullanımı, yapılan müziğe katılması, gelişimi ve günümüze ulaşması sürecinin iki kanaldan yürüdüğünü görülmektedir.

1. Tarihsel olarak, bir noktadan sonra Osmanlı devletinin resmi politikası gereğince Batı müziğine yönelmesi, o müziğin icra edilmesi sırasında ve dolayısıyla Batı kaynaklı çalgıların da getirilmesidir. Böylece klarinet bu orkestralarda kullanılarak tanınmaya başlamıştır.

2. Anadolu'nun farklı yerlerinde klarinetin atası yerindeki nefesli sazları kullananların, bir şekilde Batı'dan gelen klarinetle tanışmaları ve bu yeni sazı kendi çaldıklarıyla harman edip; halk müziği veya klasik Türk müziği ya da eğlence müziği formlarına uyarlamaları sonucunda klarinetin kullanımı için yeni bir kanal açılmıştır.

Şimdi bu süreçlere daha yakından bakalım.

2. Klarinetin Benimsenmesi ve İlk Ustalar

Osmanlı Devleti'ndeki Batılılaşma çabaları, bir bütün olarak insan yaşamının hemen her alanını kapsar. Bu Batılılaşma ihtiyacının temelinde ise; sanayi devrimini gerçekleştiren ve büyük bir aydınlanma çağı yaşayan Avrupa devletlerinin bu dinamiklerle, sanayi üretiminde, askeri alanda, toplumsal örgütlenmede, sanatta, felsefede, edebiyatta, müzikte ve diğer alanlarda çağdaş Osmanlı Devleti'ne göre büyük atılımlar yapması belirleyici oldu. Batının bu olağanüstü gelişmesi karşısında, doğal olarak kayıtsız kalamayan Osmanlı aydınları ve devlet adamları oradaki gelişmeleri izlemeye başladılar. Türklerin 200 yıldan beri süren Batılılaşma serüveni

de böylece başladı. Tanzimat, Meşrutiyet ve ardından Cumhuriyet aşamaları birbirini izledi.

Osmanlı Devletinde hemen tüm yenileşme hareketlerinin neredeyse başlangıcı sayılan Sultan II. Mahmut'un padişah olması müzik alanında da ilklerin yaşanmasına neden oldu. Aslında Osmanlı padişahlarının bazıları iyi eğitim alan ve bir bölümü de güzel sanatlara ilgi duyan sanatsever ve şair hükümdarlardı.

Örneğin, III. Selim, neyzen, tanburi, hanende; I. Mahmut tanburi; II. Mahmut, müziği III. Selim'den öğrenmiştir, neyzen ve tanburidir. Zamanımıza yirmiüç şarkı, bir marş, dîvan ve tavşancası kalmıştır, hattat ve şairdir. I. Abdülmecid Batı müziğini tutan ilk hükümdardır. Abdülaziz; piyanist, lavtavi, ressam, bilhassa iyi neyzendi. V. Murat' da Batı müziği tahsil etmiştir ve bazı eserleri vardır. II. Abdülhamit ise babası gibi Batı müziğini tutmuştur. (Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Tarihi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Koruma Derneği Yayınları, İstanbul 1977, sf. 25-32*)

1826'da Padişah II. Mahmut Yeniçeri Ocağı'nı kaldırırken, Yeniçeri Ocağı'nın bir devamı saydığı ve o zamana kadar devletin en önemli müzik kurumu olan Mehterhane'yi de ortadan kaldırdı. Mehterhane'nin; şenliklerde ve düğünlerde, devlet törenlerinde, askeri yürüyüşlerde, savaşta oldukça önemli bir işlevi vardı. Repertuarında marşların, savaş ve yürüyüş parçalarının yanında, peşrev, saz semaisi gibi klasik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar pek çok eser bulunurdu. Çok geniş bir çalgıcı kadrosu vardı. Araştırmacılar, Mehterhane'nin diğer bir yanıyla ve adeta 'bir açık hava orkestrası' olduğunu belirtmektedirler.

II. Mahmut Mehterhane'nin yerine ilk batılı anlamda bir kurum olan Muzika-yı Hümayun'u kurdu. Bu uygulama, yani Muzika-yı Hümayun'un kurulması, Batı müziğinin ülkeye girmesi, benimsetilmesi ve öğretilmesi anlamında en önemli dönemeç olmuştur. (Bülent Aksoy, *Tanzimattan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1985. sf. 1212*)

Padişah II. Mahmut Osmanlı ordusunu ve orduya ait tüm kurumları yeniden örgütlerken Batı örneğindeki gibi bir bandoyu Enderun'daki gençlerden kurdu. Bandonun çalıştırılması için o dönem Avrupa müziğinde öne çıkan İtalyan sanatçılardan yararlanmayı düşünmüştür. Sardunya Krallığı'nın İstanbul elçisine bu amaçla başvurulmuş, onlarda ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin (1797-1848) büyük kardeşi Giuseppe Donizetti'yi Osmanlı Devleti'nin muzikalarının genel eğitmeni olarak İstanbul'a göndermiştir.

Giuseppe Donizetti 1788'de İtalya'nın Bergamo kentinde doğdu. Hayatının son 28 yılını ise İstanbul'da geçirdi. Müzisyen bir aileden geliyordu. Fransız ve İtalyan orduları bandolarında yıllarca çalıştı. 1828'de İstanbul'a gelince Muzika-yı Hümayun'un kuruluşuyla görevlendirildi. Donizetti Batı notalarını, öğrencileri ise Hamparsum notalarını biliyorlardı. Önce kendisi Hamparsum notalarını öğrendi. Sonra tüm bando üyelerine Batı notalarını öğretti. İtalya'dan yeni sazlar ve bu sazları çalabilen öğretmenler getirtti. Saz teknolojisi geliştikçe yeni sazları sipariş etti.

Donizetti'nin Türkiye'ye getirttiği eğitmenler arasında klarinet öğretmeni ve *tüysüz* lakabıyla anılan Francesko'da vardı. Francesko'ya tüysüz lakabını sonraki yıllarda Muzika-yı Hümayun'a şef olan klarinet sanatçısı Mehmet Zati Arca'nın verdiği söylenmektedir.

Donizetti'nin şefliğindeki Muzika-yı Hümayun kısa zamanda etkili oldu. Padişah'ın gittiği her yerde, her vesile ile, bütün askeri eğitim ve törenlerde, resmi karşılama ve uğurlamalarda, şenlik ve düğünlerde, şehirde bando yürüyüşlerinde çaldı, konserler verdi. Yeni eserleri, marşları, italyanca sözlü parçaları, bazı opera aryalarını ve yeni çalgıları önce saray ve çevresine, askeri kesime ve sonra halka yavaş yavaş benimsetti. Ve birçok öğrenci yetiştirdi.

1828'de kurulan Muzika-yı Hümayun'da o yıllarda kullanıldığı şekliyle bir klarinet grubu olduğu kesindir. (Bülent Aksoy. age. 1217)

Donizetti Paşa hakkında kapsamlı bir biyografi kitabı bulunan Emre Arıcı, 19. yüzyılda modernleşme çabalarının en önemli sonuçlarından birisinin de müzik alanında yaşandığını anlatmaktadır. Bu çalışma Batı müziğinin, Türkiye'de

yerleşmesi ve sevilmesi sürecinde devletin en üst kurumları tarafından desteklendiğini ilginç ayrıntıları ile ortaya koymaktadır.

'Askeri müzik geliştikçe bandoların sayıları da artmış ve dışarıdan getirilen yabancı hoca kadrolarının çoğalmış olmasının yanısıra, yavaş yavaş Donizetti'nin yetiştirdiği talebelerin de göreve geçmeye başladığı görülmektedir. Halûk Şehsuvaroğlu 1848 tarihli bir vesikadan Karl Von Şfe adında Prusyalı bir muallimin süvari muzıkları başına getirildiğini tesbit etmekte; bununla birlikte Muzika-yı Hümayun çavuşlarından Hüday Efendi'nin, fenn-i müsikide mahareti ve her vechile muallimliye liyakat ve kudretinden ötürü İstanbul ordusu Topçu Alayı muzıkası muallimliğine getirildiğini bildirmektedir. Karl Von Şfe örneğinde olduğu gibi, arşiv kayıtlarına Osmanlıca kaydedilen yabancı isimlerin kaydına göre Donizetti'den başka Avrupalı hocalar kadrosunda klarinet üstadı Françisko, bakır sazlar muallimi Doos, piyano muallimi Frel, keman üstadları Valz ve Bugyani ve musiki nazariyatı hocası Hanzen gibi şahıslar da bulunmaktadır. 1861'de flüt ve klarinet hocalarından Monaldi ve Manto Kiri'nin yerine, ehil ve erbap görüldüklerinden ötürü Şevket Bey ve çavuş Hüsrev Ağa tayin edilmişlerdir.'
(Emre Aracı Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalya Maestrosu, YKY Yay. İstanbul 2006 sf. 87-109)

Klarinetin müzikte kullanılması, bir çalgı aleti olarak müzik icra edilmesi, bizim şimdi düşündüğümüz ve tanık olduğumuz müzik, sahne ve sanat yaşamı ile karşılaştırıldığında 1850'li yıllar bir hayli farklıdır. Sanat dalları bugün bildiğimiz anlamda birbirinden ayrı düşünülmediği için ve henüz bütün sahne sanatları ve müzik içiçe olduğu için; tiyatro, opera, müzikal oyunlar, senfonik eserler vb. aynı anda sahnelenebiliyordu. Klarinet, bu konuda çeşitlilik ve uzmanlık arttıkça, müziği icra eden sanatçılar ve onu izlemekten zevk alanlar arttıkça; orkestralarda, bandolarda, müzikal tiyatrolarda, operalarda vazgeçilmez çalgılardan biri oldu. Bu dönemi daha iyi anlamak için tarihsel süreç içerisinde yaşanan gelişmelere bakılmalıdır.

Muzika-yı Hümayun'un kurulmasından sonra İstanbul'da açılan ve adı Fransız Tiyatrosu olan tiyatro binasında müzikli oyunlar, operetler ve opera parçaları sahnelenmeye başladı. Yine 1841 yılında Beyoğlu'nda Bokso adlı bir hokkabazın kurduğu Bokso Tiyatrosu perdelerini açtı. Bokso Tiyatrosu'nun 1842 mevsiminde oynadığı eserler arasında Gaetano Donizetti'nin *Belisario* adlı opera eseri de bulunuyordu. 1844 yılına gelindiğinde ise Bokso Tiyatrosu, Tütüncüoğlu Mihail Naum adlı Osmanlı vatandaşı tarafından satın alınmış ve Naum Tiyatrosu adıyla 1844'de perdelerini Gaetano Donizetti'nin *Lucrezia Borgia* adlı operasıyla açmıştır.

Naum Tiyatrosu bundan böyle batı gösteri sanatlarının ülkemizde sevilip yaygınlaşması için yıllar boyu devam edecek hizmetine başlamış ve 19. yüzyıl Avrupası'nda sevilip tutulan tüm örnekleri, neredeyse aynı anda sahneye koymuştur. 1846 yılında tiyatrosu yanan Mihail Naum Efendi büyük zorluklarla yeni bir tiyatro binası inşa ederek çalışmalarını sürdürmüştü, zamanın gözde operalarıyla tanınmış ünlü sanatçıları İstanbul'a getirterek sahne sanatlarına olan ilginin halkalarını yavaş yavaş genişletmiştir. Onun tiyatrosuna; padişahlar, saraydaki seçkinler, İstanbul'a misafir gelen krallar, kraliçeler, şehirdeki yabancılar ve Batı müziğini öğrenmeye başlayan ve onun tadına varan Türkler geliyordu. 26 yıl boyunca hizmet veren Naum Tiyatrosu'nun sahnelediği pek çok eser arasında opera repertuarının bugün bile en iyi örnekleri arasında gösterilenler de bulunuyordu. Bunlar arasında; Rossini'nin *Sevil Berberi*, Donizetti'nin *Don Pasquale ve Lucia di Lammermoor*, Bellini'nin *Norma*, Verdi'nin *Nabucco*, *Ernani*, *Il Travatore*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Un Ballo in Maschera* sayılabilir. (Faruk Yener, 100 Opera, Bateş Yayınları, İstanbul 1992 sf. XVII)

Batı müziğine olan ilginin artması ve izleyici sayısının çoğalması üzerine 1866'da yeni bir tiyatro açıldı. Önce Osmanlı Tiyatrosu, bir yıl sonra da Gedikpaşa Tiyatrosu adını alan tiyatro sezona Rossini'nin *Sevil Berberi* eseri ile başladı. Böylece Batı sahne sanatlarını sergileyen tiyatrolar Beyoğlu'ndan Gedikpaşa'ya sonra Şehzadebaşı'na doğru genişlemeye başladı.

Bu sırada II. Mahmut ölmüş yerine geçen Padişah Sultan Abdülmecid de babasının müzik alanında açtığı bu büyük atılımı her fırsatta desteklemiştir. Naum Tiyatrosu'nda sahnelenen eserleri izleyen ve destekleyen Sultan Abdülmecid, 1848 yılında Donizetti'den sarayda şan, saz, orkestra, koro, dans alanında yetiştirilmek ve müzikli oyunlar oynanmak üzere çalışma yapılmasını istedi.

Muzika-yı Hümayun'un kurucusu ve Batı müziğinin ülkemizde tanınması için çok çalışan Giuseppe Donizetti 1856'da İstanbul'da öldü. Ölümünden bir süre önce Paşa rütbesi verilen Donizetti Paşa, Muzika-yı Hümayun etrafında oluşturduğu bandosu, orkestrası, operası, korosu, sözlü ve çalgısal ürünleriyle bir bütün olarak

Batı müziğinin müzik anlayışının yerleşmesi için büyük çaba sarfetti. Klarinet de dahil olmak üzere Batı müziğinin icra edildiği çalgıların, önce Muzika-yı Hümayun'da ve daha sonra diğer özel tiyatroların orkestralarında kullanılmaya başlandığı dönem bu dönemdir.

Sultan Abdülmecid döneminde tüm üyeleri kadınlardan meydana gelen bir başka orkestra da kurulmuştur. Bülent Aksoy'un, besteci ve şair Leyla Hanım'ın anılarından aktardığına göre; II. Mahmut'un kızı Adile Sultan'ın himayesinde; keman, viyolonsel, musikâr, zither, kopsa, klarinet, obua gibi sazlardan oluşan bir orkestra bulunuyordu.

Sultan Abdülmecid'den sonra padişah olan Sultan Abdülaziz'in ilk dönemlerinde Batı müziğiyle ilgili çabalar bir miktar duraklama gösterse de daha sonra özellikle Abdülaziz'in 1863 ile 1867 yıllarındaki Mısır, İngiltere, Fransa ve Avusturya gezilerinden sonra yeniden eski seyrine dönmeye başlamıştır. Sultan Abdülaziz'in bu gezilerinde Avrupa'da gittiği şehirlerde seyrettiği oyunlar, operalar ve konserler onu etkilemiş olmalı ki, bir süre önce görevden aldığı İtalyan Şef Callisto Guatelli'yi tekrar orkestraların başına getirmiştir.

Guatelli, padişahın isteğiyle özellikle bandoyu güçlendirdi. Bando ve orkestra için İtalya'dan yeni eğitimciler, yeni ve teknolojisi yenilenmiş çalgılar getirtti. Muzika-yı Hümayun'un kuruluşu olan 1828'den bu yana neredeyse 40 yıl geçmişti ve bu zaman içinde gerek orkestrada gereksede bandoda bir çok genç yetişmişti. Bu gençler arasında sazlarına hakim, iyi icracılar vardı. Bunlar öğretmenlik hatta şeflik yapacak aşamalar kaydetmişlerdi. Guatelli, bu gençleri yerli ve geleneksel müziğin kimi ezgilerini kullanarak ulusal marşlar ve besteler yapmaları için özendirdi.

Bando ve orkestranın başındaki Guatelli, hem Paşa unvanı almış hem de oldukça yaşlanmıştı. Bandoyu çoğunlukla aynı zamanda ilk Türk bando şefi olan Miralay Mehmet Ali Bey yönetiyordu. Mehmet Ali Bey o zamanlar çok sevilen İzmir Marşı ve Plevne Marşı gibi eserlerin de bestecisiydi.

Orkestra'nın yönetimi ise D'Arende Paşa'daydı. D'Arende Paşa Paris Konservatuvarı mezunu, yetenekli bir müzisyendi. İtalyan sisteminin yerine orkestra

ve bandoya Fransız sistemini uygulamaya başladı ve böylece Osmanlı orkestra ve bandolarında Fransız Boehm sistemi klarineti de kullanmış oldu. Saksafon gibi yeni sazları ilk kez bandoya sokarak, bandonun gelecekte alacağı çağdaş biçimin ilk adımlarını attı.

1885’de virtüöz bir flütçü olan Saffet Bey diğer orkestralardan takviye edilmiş bir orkestrayla ilk kez Beethoven’in senfonileri ve öteki Viyana klasiklerini çaldırdı. Aynı yıllarda koro alanında da kayda değer gelişmeler yaşandı.

Mehmet Zati Bey (Arca) (1863-1951) flüt ve klarinet sanatçısıdır. Klarineti Batı müziği için icra eden, öğrenen ve öğreten, ilk Türk bestekârı ve orkestra şeflerindedir. Kendisi İstanbul’da doğdu ve 1872 yılında Sultan Abdülaziz zamanında Muzika-yı Hümayun’a henüz 9 yaşında iken girdi. Pascualli’den keman dersleri aldı. Sonra flüt öğrenmeye başladı. Dört beş yıl sonra da klarinet öğrenmeye başladı. 1882 yılında 19 yaşında iken onbaşı rütbesi ile ve klarinet sanatçısı olarak Muzika-yı Hümayun’dan mezun oldu. Muzika-yı Hümayun’da Mehmet Zati Bey’in ilk klarinet hocası, kendisi de ilk Türk klarinetçilerinden de olan Miralay Mehmet Ali Bey’dir. 1884 yılında çavuş oldu. Bando ve orkestrada klarinet çalarken Orta Oyunlarda roller alarak tiyatrodan da oynuyordu. D’Aranda Paşa’dan piyano dersleri, Guatelli Paşa’dan armoni dersleri aldı. Hacı Arif Bey’den Türk müziği dersleri aldı.

Mehmet Zati Bey 1890 yılında koro şefi olarak çalışırken aynı zamanda rütbesi yüzbaşılığa yükselmişti ve klarinet öğretmenliğine de devam ediyordu. 1900 yılında binbaşı oldu, Umum Askeri Muzikalar Müfettişliği’ne getirildi ve altın liyakat madalyası ile ödüllendirildi.

1907’de albay oldu. Yüz kişilik imparatorluk bandosunu yönetti. Cumhuriyet döneminde öğretmenlik yaptı. Dârülbedayi (İstanbul Şehir Tiyatroları) ve Dârülelhan’da –ki, kelime anlamı nağmeler evi’dir- (İstanbul Konservatuarı) görevler aldı. Bir çok klarinet öğrencisi yetiştirdi. Okullar için müzik kitapları yazdı. Hemen hepsi çok sesli olan Türk makamları ve Türk müziği havası içinde marşlar ve ezgiler besteledi. 1951 yılında İstanbul’da öldü. (Yılmaz Öztuna, **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990. sf. 67)

Muzika-yı Hümayun'da yetişen ve Mehmet Zati Bey'in öğrencisi olan bir başka klarinet virtüozu, şair Orhan Veli'nin babası olan Veli Kanık'tır.

Orhan Veli o bilinen ünlü şiirinde:

İstanbul'da Boğaziçi'nde / Bir fakir Orhan Veli'yim / Veli'nin oğluyum / Tarifsiz kederler içindeyim... dizelerinde sözünü ettiği *Veli*, babası Veli Kanık'tır.

Veli Kanık, İzmir Sanayi Bandosu'nda klarinet çalmaya başladı. Sonra İstanbul'a giderek Muzika-yı Hümayun'a girdi. 1924 yılında bandoyla birlikte Ankara'ya geldi. 1932 yılında Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti'ne (Cumhurbaşkanlığı Bando Heyeti Şefliği'ne) atandı.

Sultan Abdülhamit döneminin en önemli yeniliklerinden birisi de ordu ve donanmanın çeşitli kademelerinde bando teşkilatlarının yaygınlaştırılması, yeni birimlerin kurulmuş olmasıdır. Buralara bando ve orkestralarda yetişen diğer müzisyenler gibi klarinet icracıları da atanmakta ve yeni kurulan yerlerdeki bandonun çekirdeği olmaktaydılar. 1881'de Tophane Muzikası, 1888'de Bahriye Tersane Mektebinde Sıbyan Muzikası, Ertuğrul Gemisi için kurulan Ertuğrul Muzikası, Askeri Dikimevi Muzikası, çeşitli alay bandoları, İzmir, Selanik, Üsküp, Konya Sanayi Mektepleri bandoları bunlar arasındadır. Askeri bando ve orkestralarda yetişen müzikçiler sanayi mektepleri ve diğer okullara yavaş yavaş geçmeye başlamışlar, bu arada sivil alanda faaliyet gösteren müzikal tiyatrolarda ve böylesi kurumlarda yer almaya başlamışlardır. Gerek askeri gerek sivil kurumlarda çalışan müzikçiler Cumhuriyet döneminin ilk öğretmenleri olmuşlardır.

1908 yılı yani ikinci meşrutiyet ile başlayan ve 1920'lerin ortalarına kadar devam eden sürede savaş, seferberlik, darbeler, işgal ve kurtuluş mücadeleleri içinde geçen yıllar müzik dünyasını çoğu zaman olumsuz şekilde etkilemiş, barış döneminin istikrarı kaybolmuş ve müzik icra edecek iklim inişli çıkışlı bir seyir izlemiştir. Bu olağanüstü koşullar gerek devlette gerekse sivil kurumlarda parasal imkanlar başka alanlara kaydırıldığından, bando ve orkestralar kimi yerde tamamen kaldırılmış kimi yerde ise kadroları daraltılmıştır.

Burada bir tarihsel süreçten kısaca bahsetmek yararlı olacaktır; bu süreç, bütün olumsuz koşullara rağmen klarinetin müzik yaşamımızdaki yerini sağlamlaştıran ve önemli müzik ve tiyatro kurumlarının temellerinin atıldığı bir dönemin başlangıcıdır.

1910'dan sonra Muzika-yı Hümayun'un başına getirilen Saffet Bey'in bu kuruma bir konservatuvar, bir okul kimliği yükleyerek daha metodlu ve daha disiplinli bir saz öğretimine başladığı belirtilmektedir. Kendisi bandoya bir orkestra kimliği kazandırmaya gayret etti ve topluluğun senfoni dağarını genişletti. Saffet Bey'i izleyen Mehmet Zati Bey ve Zeki Bey'de aynı şekilde bu konuda büyük çaba harcadılar. Muzika-yı Hümayun Orkestrası 1917'de Avrupa'nın bazı şehirlerinde konserler vermek üzere yurt dışına çıktı; konserleri Avrupa'da gerek icra gerek dağar olarak büyük beğeni topladı.

Bu dönemin en önemli kurumlarından birisi İstanbul Şehremenati'nin (İstanbul Belediyesi) girişimiyle kurulan Darülbedayi (İstanbul Şehir Tiyatroları)'dır. Darülbedayi'nin başına André Antoine getirilir. Darülbedayi'nin iki bölümü bulunmaktadır. Tiyatro ve Musiki bölümü. Musiki bölümünün sorumluluğu Ali Rıfat Bey'e verilmiştir. Ulusal bir konservatuvar niteliğinde düşünülen Darülbedayi; tiyatroyu, sahne sanatlarını, Batı müziğini ve klasik Türk müziğini tümünü birlikte ele almak gibi son derece ileri bir hedef koyarak çalışmalarına başlamıştır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz zor savaş yılları bu parlak projenin hayata geçirilmesini güçleştirmiştir. Mali kriz 1916 yılında Musiki Bölümü'nü kapattırır. Bu boşluğa çare olmak üzere 1917 yılında Maarif Nezareti (Milli Eğitim Bakanlığı), Darülelhan (İstanbul Konservatuvarı) adıyla bir müzik okulu açar. Okulun başına besteci ve udi, Vezir Ziya Paşa getirilir. 1923 yılında ise okula bir Batı müziği bölümü ilave edilir. İşgal yıllarının zor koşullarında kesintili de olsa İstanbul'da bir çok önemli müzikçi burada ders verir. 1926'da ise Darülelhan'ın Türk müziği bölümü kaldırılarak Darülelhan tamamen Batı müziği konservatuvarı haline geldi.

Orkestra, Bando, Fasil Heyeti'nden meydana gelen Muzika-yı Hümayun 1924 yılında, Cumhuriyetin ilanından sonra Ankara'ya taşınarak Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını aldı. 1933 yılında Bando Bölümü'ne, Riyaset-i Cumhur Armoni

Mızıkası, Orkestra'ya ise Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adı verildi. Fasıl Heyeti o günlerde kaldırıldı. (Bülent Aksoy, age. sf.1236)

Özetlemek gerekirse klarinet, Osmanlı Bandosunu ve Osmanlı Saray Orkestrasını yeniden kurması için görevlendirilen bir batılı müzikçi olan Giuseppe Donizetti ile, 1828 yılından itibaren bu kurumlarda kullanılmaya başlanmıştır. Klarinetin 1843'den başlayarak L.A. Buffet tarafından şimdi kullanılan sistemle yeniden düzenlendiği yıllar, 10-15 yıllık bir ihmalle bizim Batı müziği ile tanıştığımız yıllara rastgelmektedir.

İlk yıllarda İtalya'dan getirilen çalgılar yine İtalyan öğretmenler tarafından çalınıp öğretilirken; oldukça kısa sayılabilecek bir zaman içinde ordu ve donanma bandosunda, ordu orkestrasında klarinet çalan ve giderek onu öğretebilecek pek çok genç yetişmiştir.

Müzik tarihinin bir çok alanında olduğu gibi, bu konuda da yazılı belgeler sınırlı olduğu ya da belge bulunmadığı için o dönemden kalan diğer klarinet icracılarının isimlerine, anılarına, müzik yaşamlarına ulaşamıyoruz. Elimizdeki belgeler, Donizetti Paşa'nın Batı tipindeki bir bando ve orkestra kurarken yaptığı faaliyetler, Muzika-yı Hümayun'un verdiği konserlerden çekilmiş resimler ve çeşitli askeri ya da sivil kurumların araştırmalarıyla ortaya çıkarılmış arşivlerden görüntülerdir. O döneme ait, yaşamlarının detaylarına ulaşabildiğimiz isimler: Miralay Mehmet Ali Bey, Mehmet Zati (Arca) Bey ve Veli Kanık'dır.

Mehmet Zati Bey'in yaşamının ayrıntıları; yalnızca usta bir klarinetçi değil, aynı zamanda besteci ve orkestra şefi olması sayesinde günümüze kadar gelebilmiş ve klarinetin müzik hayatımızdaki yeri hakkında var olan bilgileri güçlendirmiştir. 1872 yılında daha çocuk yaşta Muzika-yı Hümayun'a girişinden, yaşamını yitirdiği 1951'e kadar gerçekleştirdiği çalışmalar, Batı müziğinin ülkemizdeki tarihi gelişimi ile paralellik göstermektedir.

3. Türk Müziği İcra Edilen (Sol) Klarinetin Gelişimi, Özellikleri ve Orkestralarda Kullanılan Diğer Klarinetler ile Farkları

1690 yılında Alman çalgı yapımcısı J. C. Denner klarineti geliştirdi ve iki oktav içinde kromatik olarak yarım seslerle çalınabilen bir çalgı durumuna getirdikten sonra en önemli bir başka aşama 1800'lü yılların başında Alman sanatçı Iwan Müller ile sağlanmıştı.

Iwan Müller 13 tuşlu bir klarinet icat etti, daha iyi bir entonasyon ve ton aralığı geliştirmiş oldu. 13 tuşlu klarinet daha kolay çalınabiliyordu. Buradaki 7 tuşu Müller ekledi. Sol/do, si bemol/sol, si/sol diyez, re diyez/la diyez, sol/do ve sol diyez/si trill. Tuşların iki tanesi sağ baş parmakla kontrol ediliyordu. Müller'in klarinetlerinin ton deliklerinin çevresinde halka yoktu. Ayrıca Müller, klarinetlerinin delik ve tuşlarını artırdı ve kullanışsız olan delik ve tuşların da yerlerini değiştirdi.

İzleyen yıllarda ise, Eugène Albert, Albert sistemli klarineti geliştirdi, bu çalgı yüzyılın popüler aleti oldu ve entonasyon ve ton bakımından Boehm klarinetlerinden daha başarılı oldu.

1900 yıllarında tamamlanan bu süreç, Türkiye'de ve Anadolu'da Sol klarinetin kullanıldığı yıllarla da çakışmaktadır.

Balkanlarda ve Türkiye'de kullanılan Sol klarinetin (Alman sistemi) Avrupa'da izlediği yol genel çizgileriyle böyleydi.

Klarinetin bugünkü anlamıyla bir çalgı olarak gelişmesi ile ilgili yukarıda aktardığımız süreç yaklaşık olarak (1690 -1950) ikiyüz elli yıllık bir zaman dilimini kapsamaktadır. Bu sürede her geçen yılda klarinet adım adım çeşitli açılardan eksikleri tamamlanmış ve günümüzde kullandığımız gelişkin biçimine ulaşmıştır.

1828 yıllarından itibaren İstanbul'da Muzika-yı Hümayun'da kullanılmaya başlamasından sonra, klarinetin Türk müziğine uyarlanan biçimi olan 'sol klarinet', ya da 'Türk klarineti'nin yapımı ve gelişme özellikleri konusunda aynı derecede ayrıntılı bilgiye sahip olmamakla beraber, sol klarinetin ne zaman ve hangi

aşamalardan geçerek bugün kullanılan biçimini aldığı ancak genel hatlarıyla bilinmektedir.

Bu konuda en yaygın ve kabul gören görüş şöyledir: Muzika-yı Hümayun'da kurulduğu zamandan itibaren kullanılan ve artık benimsenmiş olan klarinetin kullanım alanı burası ile sınırlıydı. Diğer tarafta ise Klasik Türk müziği kendi klasik sazları ile çalınıp söylenmekteydi. Klasik Türk müziği sazları olarak nitelenen; ud, ney, kanun, tambur, ve kemençenin saray bahçelerinde, köşklere ve diğer açık hava eğlencelerinde seslerinin yetersiz kalmaları sonucu yeni arayışlar içine girilmiştir. Muzika-yı Hümayun'da çalınan ve sesinin gürlüğü ve parlaklığı çok beğenilen klarinetin fasıl müziğine ve klasik Türk müziğinin diğer formlarına katılması düşünülmüş ve bununla ilgili denemelere girişilmiştir. Sonuçta, klarinetin katılmasıyla açık hava eğlenceleri ve fasıl müziği farklı bir zenginlik kazanmış, o tarihten sonra vazgeçilmeyen temel sazlar arasına katılmıştır.

Bu önemli yeniliği Türk müziğine kazandıran 'Arap' lakaplı ve 'Klarnet İbrahim Efendi' olarak ünlenen, klarinet ustası, İbrahim Efendi'nin önce Do klarineti kullandığı, sonra da Si bemol klarineti çaldığı söylenmektedir. Sonradan İbrahim Efendi'nin eline geçen bir La klarinetin akordunun Türk müziğine diğerlerine göre daha çok uyduğunu fark etmiş ve bu klarinetin üzerinde çalışarak ona yeni ilaveler yapmış, bunu Buffet firmasına sipariş ederek bugün kullanılan sol klarinetin ilk örneğini elde etmiştir.

Türk müziği icra eden klarinetçilerin sayısı arttıkça ve klarineti dinleyen ve beğenen bir dinleyici kitlesi oluştuğunda Türk klarineti'nin daha da yetkinleştirilmesi çabaları devam etmiştir. Türk müziğinde kullanılan temel akort (bolahenk) esas alınarak geliştirilen sol klarinet sayesinde klarinet sanatçıları gerek rahat parmak pozisyonları kullanabilme gerekse de toplu icrada kullanılan diğer çalgılarla eşit frekansta eser seslendirme imkanına kavuşmuşlardır.

Yıllar içinde farklı gereksinimler ve farklı tiplerde klarinetler üretilmiştir. Genel olarak orkestralarda kullanılan klarinet tipleri aşağıdaki tablolarda gösterilmiştir.

Mi bemol klarinet : Klarinet ailesinin en küçük üyesidir. Pikola ve flüt gibi parlak bir sese sahiptir. Orkestra ve bandolarda diğer klarinetlerle birlikte kullanılır.



Mi Bemol klarnet (Boehm Sistem)



Mi Bemol klarnet (Aubert Sistem)



Mi bemol klarnetin notasyonu



Mi bemol klarnetin piyanoya göre duyumu

Tablo 1. Mi bemol Klarinet

Si bemol klarinet: Çok yaygın müzik gruplarında kullanılmakla beraber, orkestra, bando, oda müziği ve caz gruplarıncı kullanılır. Üçbuçuk-dört oktavlık ses genişliği sayesinde bir çok esere yanıt verebilmektedir. Kemanlar için bile çalınması güç olan tiz oktaflara çıkabilip hızlı ezgi çalabilme yeteneği sayesinde si bemol klarinet hemen her orkestrada görülür.



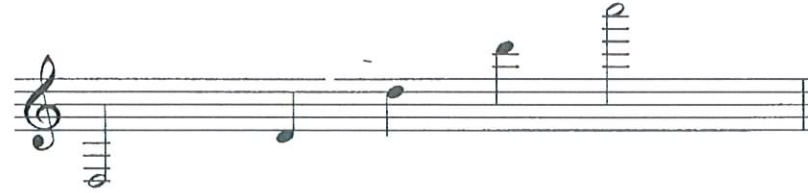
Si Bemol Klarnet (Boehm Sistem)



Si Bemol Klarnet (Aubert Sistem)



Si Bemol klarinetin notasyonu



Si bemol klarinetin piyanoya göre duyumu

Tablo 2. Si bemol Klarinet

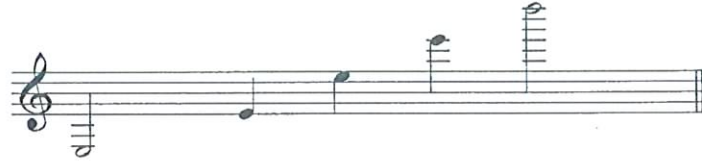
La klarinet: Özellikle senfoni, opera ve bale orkestralarında kullanılır. Si bemol klarinetten yarım ses aşağıdan duyulduğu için biraz daha uzun çaptadır. Çoğu orkestralarda kemana uygun yazılmış pasajlar La klarinet ile seslendirilir.



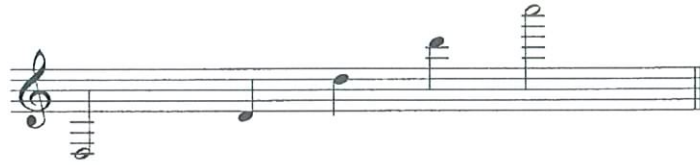
La Klarnet (Boehm sistem)



La Klarnet (Aubert sistem)



La klarnetin notasyonu



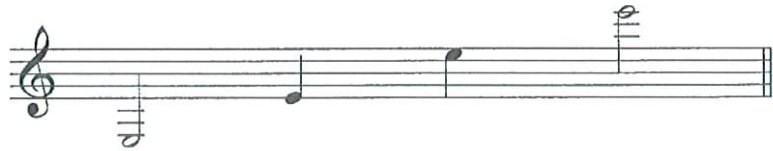
La klarnetin piyanoya göre duyumu

Tablo 3. La Klarinet

Alto klarinet: Mi bemol ses tonundan duyulup, Mi bemol klarinetten bir oktav aşağıdadadır. Çoğunlukla kuartetin üçüncü çalgısı yerine veya onun tamamlayıcısı olarak kullanılır.



Alto Klarnet (mi bemol)



Alto Klarnet (mi bemol) notasyonu



Alto Klarnetin (mi bemol) piyanoya göre duyumu

Tablo 4. Alto Klarinet

Bas klarinet: Si bemol klarinetten bir oktav aşağıda ses veren bir özelliktir. La tonunda olanı da vardır. Senfonik orkestralar, operalar, baleler ve caz orkestralarında kullanılır.



Bas Klarnet



Bas klarnetin notasyonu



Bas klarnetin piyanoya göre duyumu

Tablo.5 Bas Klarinet

Sol klarinet: Türk müziği icrasında kullanılan klarinettir. ‘Türk Klarineti’ olarak da bilinmektedir.



Sol Klarnet (Türk Klarneti)



Sol klarnetin notasyonu



Sol klarnetin piyanoya göre duyumu

Tablo 6. Sol Klarinet (Türk Klarineti)

(Tablo bilgileri, ‘Serkan Çağrı, Sol Klarnet Eğitimi-1, Bemol Müzik Yayınları, İstanbul 2006’dan alınmıştır.)

3.1. Tolga Akşit ile Söyleşi

10 Haziran 2008 tarihinde Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Tolga Akşit ile yapılan görüşmede kendisine Türk klarineti hakkında yöneltilen sorular ve yanıtları, bu çalgı ile si bemol klarinet arasındaki yapısal, teknik ve müzikal farklılıkları daha ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaktadır.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Tolga Akşit'e yöneltilen ve değerlendirmesi istenen sorular ve yanıtları:

1. Sol klarinet ile si bemol klarinet arasındaki farklar nelerdir ?

En başta söylenmesi gereken, perde sistemleri tamamen birbirinden farklıdır. Sol klarinetin perde sistemi piyano gibidir, kromatik olarak çıkar, her ses için bir perde veya delik bulunur. Si bemol klarinete göre bir buçuk ses daha pestir. Bildiğim kadarıyla, bugün de Almanya ve Avusturya' da bazı senfoni, opera orkestraları ve bandolar bizim sistem ile yapılmış (Alman Sistemi) klarinetler ile çalmaktadırlar. Gerçekte ikisi arasında çok fark yok ama si bemol klarinetler teknik açıdan daha avantajlı hale getirilmiş, fazladan eklenmiş, opsiyon olarak kullanılacak re diyez, do diyez perdeleri, tek tuşla en kalın mi notasını alabilme özelliği eklenmiştir.

Bizde bu perdeler yok. Sonradan bizim çaldığımız klarinete de benzeri tuşlar ilave edildi fakat biz klarinetle Türk müziğini icra ederken bunlara ihtiyaç duymuyoruz. Türk müziğindeki klarinet partileri batı müziğindeki kadar teknik ağırlıklı değildir. Tamamen ağız ve çene hareketleri ile istediğimiz Türk müziğine ait sesleri bulmaya çalışıyoruz. Dudağı kullanarak sesleri pesleştirip tizleştirmeye ve komaları bulmaya çalışıyoruz. Batı klarinetine göre daha yumuşak kamış kullanıyoruz, siz 3 ya da 3.5 numaralı (sertlik dereceli) kamış kullanırken, biz 1 numaralı (sertlik dereceli) kamışı tercih etmekteyiz. Yalnız biz 1 numaralı kamışla çalırken, bekin ağızını zımpara ve

türevi aletlerle açıyoruz (genişletiyoruz), böylece kamışın sertlik derecesi sizin kullandığımız kamış sertliğine ulaşıyor hatta bazı durumlarda daha sert hale geliyor. Türk müziği klarnetçilerinin bek ve kamış seçiminde belli bir standart yoktur herkes çalgı kendi tercihlerine göre uyarlar. Sol klarinette bazı si bemol klarinetlerde olan entonasyon sorunları yok denecek kadar azdır. Bu da, perde sisteminin ayrıntılı olmamasından kaynaklanır. Türk müziği klarinetinde kullanılan kamışın yumuşak olması sebebiyle, sesleri pesleştirip tizleştirmek ve entonasyonunu ayarlamak batı klarinetine göre daha rahat oluyor.

Bizde en önemli şey dudak hakimiyetidir. Beklerin ağzını da bunun için açıyoruz. Dolayısıyla biz sesleri aşağıya doğru yarım ses dudağımızı salarak (serbest bırakarak) pesleştirebiliyoruz. Böylece örneğin la notasını yarım ses pesleştirip ses tam sol notasına yaklaştığında, sol perdesine basıp ve dudağımı toparlayarak sesleri birbiri ile kaynaştırabilirim, yani tam manasıyla glissando yapabilirim.

En iyi sol klarinetleri Almanlar yapıyor çünkü Buffet yada Selmer gibi büyük firmalar sol klarinet üretmiyorlar, eğer üretselerdi çocukluktan beri klarinet çalan biri olarak, her çeşit klarineti inceliyorum, kesin daha kaliteli ve iyi bir sonuç alabilirlerdi. Birde İzmir’ de Nefesli Sazlar Lütisesi Aydan Akıneri ile birlikte geliştirdiğimiz sol klarinet, Alman Hammersmith marka klarinetten sonra en iyi klarinetlerdir. Sol klarinetin hem ağaç hem metal olanı vardır. Ağaç, metal seçimi tamamen çalıcının seçimine ve ekonomik tercihine bağlıdır.

Sol klarinetin tarihine baktığımızda bunun hep Romanlar tarafından çalındığına geliştirildiğine tanık oluruz. Sol klarinetin bugünkü gelişkinlik düzeyine ulaşmasında onlara çok şey borçluyuz.

2. Türk müziğinde klarinetin kullanımı hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Sol klarinet Türk müziğinde ister halk müziği, ister klasik Türk müziği olsun kullanılan bir çalgıdır. Aslında halk müziği ya da klasik Türk müziği derken, onları birbirinden ayırmamak gerekir. Çünkü sonuç olarak aynı kültüre ve aynı köklere

dayanır. Sol klarinet ses genişliğinin fazla olması, rahat transpose imkanı, her soliste eşlik edebilme yeteneği nedeni ile Türk müziğinin her dalında tercih edilen bir sazdır. Türk müziğinde çok teknik isteyen eserler yoktur, klarinet ise bu açıdan gelişimini çoktan tamamlamış bir çalgıdır. Klarinetin atası hemen her tahta nefesli çalgun olduğu gibi zurnadır. Anadolu'nun her tarafında müzik yapılırken yüzyıllar boyu davul zurna neredeyse tek çalgıdır. Sonraları Trakya ve İstanbul'dan başlayarak Çanakkale, İzmir, Bergama, Muğla, Silifke, Elazığ derken batıdan doğuya doğru yayılmış. Ama başlangıç noktası yine İtalyan sanatçı Donizetti Paşa'ya dayanır.

Klarinet zaman içinde Türk müziği icrası açısından ve özellikle bazı özel alanlar söz konusu olduğunda kendini hem kabul ettirmiş, hem de aranan bir çalgı haline gelmiştir. Örneğin klarinetle yapılan taksimler. Taksim, aslında çok basit gözükken, içinden geçen nağmeleri seslendirmek şeklinde algılanan bir icradır. Gerçekte ise son derece ustalık isteyen, kuralları olan, bir kompozisyon gibi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümü bulunan bir eserdir.

3. Türk müziği klarineti öğreniminde hangi esaslar gözetilmektedir; solistlik eğitimi mi önde gelmektedir, yoksa saz topluluklarında çalabilme eğitimi mi verilir?

Ben bunun ikisini de hedefliyorum. Ama tamamen kişiye göre eğitim yapıyoruz. Bunun belirlenmesinde en önemli etken, öğrencinin durumudur.

4. Türk Klarineti söz konusu olduğunda farklı çalış ekollerinden bahsedilebilir mi?

Klarinet icrası yöreden yöreye farklılık gösterir. Örneğin Trakyada çalınan klarinet Makedon Bulgar vb. etkisinde kalarak daha dilli ve çarpmalı çalmaktadırlar. İzmir ve yöresine doğru geldikçe zeybek ve efe kültürünün etkisiyle sesler daha düz, uzun ve duygulu hale gelmektedirler. İkisi arasında kalan Çanakkale ve Gelibolu dolaylarında ise hem dilli ve çarpmalı, hemde uzun ve bağlı bir icra tarzı hakimdir.

Aslında gönül rahatlığıyla söyleyebilirim ki dünyanın en iyi klarnetçileri Türk müziği klarnetçileridir. Çünkü biz sürekli olarak kamsı, bek, bağımsız çalma tekniği gibi konularda klarinetin sınırlarını zorluyoruz.

5. Türk müziğinde neden sol klarinet kullanılır ?

Herhangi bir çalgı kendi do notasını bastığı zaman piyanonun hangi tonunu veriyorsa o ses ile anılır. Sol klarinetin do notası piyanoda sol notasına denk gelir. Onun için klarinetin adı sol klarnettir. Türk müziğindeki bütün çalgılar sol akortludur. Ses rengi herhangi bir tercih konusu değildir. Akort birliği olduğu için sol çalgılar kullanılır.

Türk müziğinde genel makamlar sol klarinetdeki temel delikleri kapatarak yerinden çalınabilmektedir, bu bize büyük kolaylık sağlamaktadır.

(Kerem Özgür Erdem, Tolga Akşit ile Söyleşi, 2008)

4. Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziğinde Klarinet ve Klarinet İcracıları

Anadolu'da müzik, halk kültürünün en özgün ayaklarından birisi olarak; bu coğrafyada ve bir tarihsel süreç içinde yaşayan halkların ortaklaşa oluşturdukları koşullar tarafından belirlenmiştir. Anadolu'nun gerçekten de Asya ve Avrupa arasında doğal bir köprü olması, buraya yerleşen ve büyük uygarlıklar kuran devletlerin bu ortak uygarlığa sundukları katkı Anadolu'da çok kültürlü eşsiz bir sentez ortaya koymuştur.

Müziğin Anadolu'daki tarihi buradaki insan yerleşimi tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Günümüz Anadolu halk sanatı ve dolayısıyla müzik, Lidya, Frigya, Hitit, Helen, Bizans, Selçuklu, Osmanlı, Türk uygarlıklarının sentezidir. (Erdal Utku, **Halk Müziği, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1985 sf.1490**)

Erdal Utku, Halk Müziği'nin kökenleriyle ilgili çalışmasında; Anadolu'da yapılan arkeolojik kazılarda bulunan tarihi eser ve belgelerde bir çok halk çalgısının bu dönemlerden beri kullanıldığının saptandığını belirtmektedir. Örneğin bulunan bir Hitit kabartmasındaki çalgılardan birisinin Batı'da *pan flüt* adı verilen *çifte düdük*'e ait olduğu ve bu nefesli çalgının bugün *çifte* adıyla ya doğrudan, ya da *tulum*'a takılarak Karadeniz Tulumu'nda kullanıldığı belirtilmektedir.

Bir Çalgı Olarak Klarinet adlı bölümde, 18. yüzyılda Anadolu'da dolaşan Evliya Çelebi'nin, otuzbeş çeşit nefesli çalgı adı sayarak onların herbiri için detaylar verdiğini kaydetmiştik.

Anadolu'da klarinetin kullanılmaya başlamasından önce, klarinete benzeyen ve onun işlevini gören nefesli çalgılar kullanıldığını biliyoruz. Bu nefesli çalgılar yöreden yöreye değişiklikler göstermekte ve yine o yörelere özgü farklı adlar alabilmektedir.

Bunlardan en yaygın olan ve günümüzde de kullanılanlara örnek vermek gerekirse;

Zurna: Anadolu'da Edirne'den Kars'a kadar yaygın olarak kullanılır. Zurna adının Farsça'dan, düğün kamışı anlamında *sür-nay*'dan geldiği söylenir. Düğün, tören ve şenliklerin vazgeçilmez sazı olmuştur. Sesinin gürlüğünden ötürü daha çok açık hava ve meydanlarda bugün de çalınmaktadır. Farklı türleri olmakla beraber ön yüzünde 7, arka yüzünde 1 olmak üzere 8 perde deliği vardır.

Mey: Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaygındır. Ortadoğu ve Kafkaslarda da kullanılmaktadır. Mısırlı'lar mey'e *Irakıye* derken, Evliya Çelebi *Türkmen kamışlı düdük* diye anmıştır. Mey, Azerbaycan'da *Balaban*, Ermenistan'da *Duduk* olarak adlandırılmaktadır. Hüzünlü, lirik ve mistik bir ses yapısı vardır. 7'si önde, 1'i arkada olmak üzere 8 perde deliği vardır.

Dilli ve Dilsiz Kavallar, Çifte, Çığırta, Sipsi, Tulum gibi üflemeli çalgılar yukarıda sözünü ettiğimiz mey ve zurna gibi çok eski çağlardan beri kullanılan çalgılardır.

Suriye ile dolaylarında kullanılan, oradan da Anadolu'ya yayılan ve Evliya Çelebi' nin gırnata (ya da kurnayta) dediği saz ile, J. D. Denner'in ilk olarak 1690'da yaptığı klarinetin bu yüzyıllar da Anadolu'da karşılaşmış olmaları muhtemeldir.

18. ve 19. yüzyıllarda Batı ile Anadolu arasındaki bu karşılıklı etkileşim Batı'nın müzik aleti yapımı açısından teknik üstünlüğünün açık bir şekilde ortaya çıkması, Osmanlı Devleti'nin Batı müziğinin ve Batı çalgılarını kararlı bir şekilde Saray orkestralarına adapte etmeye çalışması, müziğin Sarayın dışında farklı sosyal kesimlerde ve yaygın bir şekilde icra edilmeye başlanması ve daha gelişmiş bir çalgı olarak Avrupa'dan gelen klarinetle Türkiye'deki müzisyenlerin tanışması sonucunda klarinet 19. yüzyıldan itibaren müzik yaşamında yer almaya başlamıştır.

Müzikologlar 17. ve 18. yüzyıllarda Anadolu'da klasik Türk müziğinin ve Halk müziğinin birbirlerine yakın olduğunu belirtmektedirler. Halk müziği, bir noktada halk arasında mahalli şivelere, tavırlara göre yapılan icradan ibarettir. Dayandıkları ses sistemi, makamları, usulleri ve daha pek çok şeyi ortaktır. İmparatorluğun hemen her köşesinde, her kalede mehter vurulmuş, uzak bölgelere çok kere yerli halk bu bando ya da orkestraya eleman vermiştir. Mevlevihaneler, tekkeler, konaklar, kahvehanelerde aynı ortak kökenli müzik yapılmıştır.

Anadolu'nun pek çok şehir ve kasabası; Harput, Kerkük, Afyon, Edirne, Amasya, Konya, Kayseri, Erzurum ve daha niceleri önemli bir kültür merkezi olarak yaşamaya devam etmiştir. (Yalçın Tura, Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1985 sf. 1514)

Bu yüzyıllar yukarıda kısa öyküsünü anlattığımız Osmanlı Devleti' nin padişah III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde Batı müziği ile ilk kararlı bağların kurulduğu yıllardır. Sarayda bir taraftan Batı müziği icra edilmeye başlanırken, diğer taraftan klasik Türk müziğinin parlak yıllarının yaşandığı belirtilmektedir. III. Selim'in padişahlığı dönemindeki o verimli ortamda yetişen klasik Türk müziğinin ustaları padişah huzurunda icra edilen fâsıllarda en başarılı eserlerini icra etmekteydiler.

Bunlar arasında Hammamîzade İsmail Dede Efendi, Dellâlzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmet Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi, Kömürcüzade Hafız Mehmet Efendi, Basmacı Abdi Efendi en ünlüleriydi. Neyzenlerden, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Sait Efendi; kemanîlerden, Rıza Efendi, Kemanî Ali Efendi, Mustafa Ağa; tanburilerden Numan Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Keçi Arif Ağa, Necip Ağa fasılların ünlüleri arasında bulunuyordu.

Bunlardan Hammamîzade İsmail Dede Efendi (1778-1846) klasik Türk müziğinde İtrî'den sonra gelen ve klasik bestekarların en büyüğü olarak gösterilmektedir. Beşyüzden fazla bestesi bulunan Dede Efendi'nin eserlerinden (69 farklı makamdan) 268'i zamanımıza kadar gelmiştir.

Sarayda icra edilen fasıllar bu yıllarda *Fasl-ı Atik* ve *Fasl-ı Cedid* olarak iki şekilde yapılmaya başlanmıştır. Fasl-ı Atik, klasik fasıl olarak varlığını sürdürürken, Fasl-ı Cedid hem repertuar olarak hem çalınan çalgı olarak farklılaşmıştır. Fasl-ı Cedid topluluğunda; keman, viyolonsel, ud, lavta, kitara, mandolin, flüt, ney, kanun, trombon, darbuka, kastenyet, klarinet ve zil bulunuyordu. Topluluğun; peşrev ve saz semailer, hafif şarkılar, köçekçeler, ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir dağarı vardı. Bu, geleneksel müziğimizin Batı çalgılarına göre armonize edilmesinin ilk örneği olsa gerekir. (Bülent Aksoy, age. Sf. 1217. ve Yılmaz Öztuna, age. Sf. 30)

Türkiye'de 1840 yılında İstanbul'da yayınlanmaya başlayan Ceride-i Havadis adındaki gazetenin ilk sayılarında yer alan bir adliye haberi de klarinetin o günlerde kullanıldığını göstermektedir: *'Tulumbacı Ermeni'nin biri Beyoğlu'nda oturur iken iki katolik dahi başkaca oturup glarnet çalarlarmış. Tulumbacı Ermeni yetişir, çalmayın dedikçe onlar dinlemediklerinden dolayı kalkıp ikisini de bıçakla vurmuş.'*

Neredeyse ikiyüz yıl sonra insanı şaşırtan bu küçük ve trajik haberden de görülebileceği gibi, 1800'lü yılların başından itibaren klarinet saray dışındaki ortamlarda da çalınmaya başlanmıştır.

Klarinet bu yıllardan itibaren bir yandan Türk müziğinin, diğer yandan Halk müziğinin vazgeçilmez çalgılarından birisi olmaya başlayacaktır.

Türk müziğinin klasik sazları olarak nitelendirilen ud, ney, kanun, tambur ve kemençenin Osmanlı Sarayı'nın bahçelerinde verilen fasıllarda zayıf kalması o günlerde yeni çalgılardan yararlanma ihtiyacını doğurmuştur.

Muzika-yı Hümayun'da çalınan klarinet, flüt ve obua gibi nefesli çalgılar fasıl müziğine katılmak istenmiş ve klarinetin bunun için en uygun çalgı olduğu görülmüştür. Fasil müziği ile bugüne kadar gelen klarineti Türk müziğine kazandıran, Klarinet İbrahim Efendi olmuştur.

Klarinet İbrahim Efendi'nin doğum tarihi bilinmiyor. 1925 yılında Bağdat'ta ölmüştür. Tambur icra ettiği de bilinen İbrahim Efendi klarineti kendi çabasıyla öğrenmiştir. İbrahim Efendi ilk önce Do klarinet kullanmıştır. Do klarineti bir süre kullandıktan sonra Si bemol klarineti de deneyerek çeşitli çalışmalar yapmıştır. Ancak birgün eline geçen bir La klarinetin kullanımının ve akordunun Türk müziğine daha uygun olduğunu görerek La klarinetin boyunu çalgıya yeni parçalar eklemek suretiyle uzatmış, klarinet üzerinde bazı perdelerde ve deliklerde değişiklikler yapmış ve böylece Sol klarinetin bir örneğini çıkarmıştır. Elde edilen bu yeni klarinet örneğini Fransa'daki Buffet firmasına göndererek bu numunenin üzerine Sol klarinet yapımına başlanmıştır.

Klarinet İbrahim Efendi o dönemin ünlü müzisyeni Tanburi Cemil Bey'le birlikte çalarak klarinetin tanınmasına ve sevilmesine büyük emek vermiştir. Bir süre Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde de çalışan Klarinet İbrahim Efendi'den günümüze yalnızca beş şarkısı kalmıştır. (Tanju Erol age. Sf. 5)

Bu yıllarda klarineti Türk müziğine sokan isimlerden birisinin de kemençeci Vasil olduğu söylenmektedir. Bir kemençe ustası olan Vasil, Silivri ve dolaylarında klarineti ile köy düğünlerine katılmakta, şenliklerde ve meyhane eğlencelerinde klarinet çalmaktadır.

Sol klarinet ülkemizde olduğu kadar Balkan ülkelerinde de kullanılmaktadır.

Alman çalgı yapımcıları tarafından da üretilen Sol klarinet daha çok Türk müziği icra eden klarinetçilerin tercihidir. Albert perde sisteminde üretilen Sol klarinetin; bir diğer sistem olan Boehm klarinet sistemine göre daha az sayıda pozisyon içermesi ve Türk müziği icra ederken komaların seslendirilmesinde esneklik ve kolaylık sağladığı düşünüldüğünden tercih edildiği belirtilmektedir.

Klarinetin Klasik Türk müziği ve Türk Halk müziğinde kullanılmasında bu Batı müziği çalgısının adaptasyon sorunu için bir uzman görüşü şöyledir:

' Bilindiği gibi; Türk müziği oktav bölümlenmesi, Batı müziği oktav bölümlenmesinden çok farklıdır. Batı müzik sistemi, tampere (tampere = eşit aralıklı) oktav bölümüne göre kurulu bir sistemdir. Sekiz nota arası (gam), diyez ve bemol işaretleriyle 12 eşit aralığa bölünmüştür.

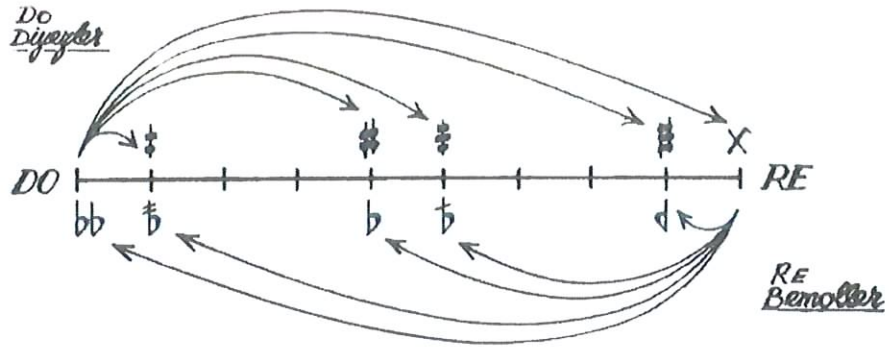
Diyez ve bemol önüne kondukları notayı yarım ses inceltir veya kalınlaştırır.

Genel olarak Türk müziğinin oktav bölümü eşit olmayan bir bölümlenmedir. Teorik olarak, tam bir ses aralığı 9 eşit parçaya bölünmüştür. Bu parçalardan herbirine karşılık gelen seslere koma ses denir. Ancak koma seslerin tümü kullanılmadığı için, bir oktavdaki aralıklar eşit olmayan aralık'lardır. Halk müziği oktav bölümlenmesi açısından Klasik Türk müziğinden de farklıdır. Klasik Türk müziğindeki bazı koma'lar Halk müziğinde kullanılmaz. Koma seslerle yapılan oktav bölümlenmesi, doğadaki tüm canlı ve cansız varlıkların seslerinin en yakınının çıkarılabilmesi nedeniyle, Türk müziğine doğal ve zengin müzik olma özelliği kazandırır.'

(Erdal Utku age. Sf 1492)

Türk müziği sistemi ve ikili aralıkları konusunda bir başka uzman görüşü ise şöyledir:

'Tampere sisteminin, tam ikili aralığın ortadan bölünüp bu 4,5'uncu komada kalın sesin diyezinin ince sesin bemolünün bulunduğu kabul eden eşit aralıkları karşısında, Türk musikisinde durum bambaşkadır. Türk musikisinde herhangi bir tam ses pesten tize doğru 1., 4., 5., 8. ve 9. komalarda birer diyeze; yine tizden pese doğru 1., 4., 5., 8. ve 9. komalarda da birer bemole sahiptir. Bütün bu diyez ve bemollerin özel şekilleri vardır.'



Tablo 7. Türk Müziğinde Diyez ve Bemoller Tablosu

(İsmail Hakkı Özkan, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998, sf.17)

'Türk musikisine özgü ikili aralıkların her birinin aşağıda görüleceği üzere ismi ve harflerle gösterilen sembolleri vardır.'

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	#	d	F
EKSİK BAKIYE	3	—	—	E
BAKIYE	4	#	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	♭	K
TANINI	9	×	b b	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

Tablo 8. Türk Müziğinde Semboller Tablosu

(İsmail Hakkı Özkan, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998, sf.39)

Başlangıçta klarinetin Türk müziğinde kullanılması yukarıda sıralanan nedenlerle bir dizi zorluğun aşılmasını gerektirmiştir. Klarinetin perde yapısı Türk müziği icrasında kullanılan klasik çalgılardan farklılık içermektedir. Klasik Türk müziği çalgıları; kanun, tanbur, ud, ney, kemençe Türk müziğini rahat bir şekilde seslendirecek perde sistemine sahip çalgılardır. Bu nedenle Türk müziğinin Tonal sisteminin klarinete uygulanması kolay olmamış bu uygulamayı başarılı bir şekilde ve ilk olarak Klarinet İbrahim Efendi yapmıştır.

Albert (Auler) perde sistemiyle yapılan klarinetlerin Boehm sisteminden önce çok daha yaygın bir uygulama alanı olduğu belirtilmektedir. Albert sistem klarinet 1800'lerin başlarında çalgı yapımcısı Alman Müller tarafından gerçekleştirildikten sonra farklı kişiler tarafından geliştirilmiştir. Bu perde sistemine sahip olan klarinette Türk müziği icra edilirken, en önemli etkenin icracının duyumu olduğu belirtilmektedir. Türk müziği icra eden klarinetçiler genellikle dudak faktörünü (gevşetip-sıkma) kullanarak komaları seslendirmektedirler. Albert sistemi klarinet daha çok Almanya, Türkiye ve Balkanlarda tercih edilen bir sistemdir.

Sol klarinet Türk müziğinde yaygın olarak kullanıldığından Avrupa'nın pek çok yerinde **Türk Klarneti** olarak bilinmektedir. (Serkan Çağrı, Folklor Kurumu Dergisi, Ocak 2003 sayısı)

Türkçe'de klarinet eğitimi alanında ilk'i gerçekleştiren ve bir başvuru kitabı yazan klarinet sanatçısı Serkan Çağrı, bu konuda şunları yazmaktadır:

'Yaklaşık 100 yıldır Türk Müziği içerisinde icra edilen klarnetin, Türk Müziğindeki icra tarzı, usta-çırak ilişkisi ve meşk yöntemiyle günümüze kadar taşınmıştır. Yalnızca Türkiye'de değil dünyanın pek çok yerinde de tanınan ve ilgi gören bu geleneksel icra şeklinin öğretici bir teknikle ortaya konulması yolunda bir çalışma maalesef bu güne kadar yapılamamıştır...

Ancak daha sonra yetişen klarnet icracıları, klarnetin bu mevcut şekliyle Türk müziği icrasında teknik zorluklar yaşadıklarından klarnetin Türk Müziğine uyarlanması arayışı içine girmişlerdir. Bunun sonunda Türk müziğinde kullanılan temel akort (bolahenk) esas alınarak tasarlanan sol klarnet doğmuştur. Sol (G) klarnet oluşumu sayesinde icracılar gerek rahat parmak pozisyonları kullanabilme, gerekse toplu icrada kullanılan diğer çalgılarla eşit frekansta eser seslendirebilme imkanına kavuşmuşlardır.

Türk Müziği ses sistemi, Batı Müziği ses sisteminden farklı bir yapıya sahiptir. Batı müziğinde diapozona göre saniyede 440 Hz titreşimli ses, re (neva) 440 Hz. olarak kabul edilmekte ve akort buna göre yapılmaktadır. Türk müziğinde esas kabul edilen bu akorda bolahenk akort denir. Bolahenk akort esas alınarak tasarlanan klarnet ise sol (G) klarnettir.'

(Serkan Çağrı, Sol Klarnet Eğitimi-1, Bemol Yayıncılık, İstanbul, 2006 sf. 11-15)

Klarinet'in Türk Musikisindeki Yeri ve Önemi konusunda bir çalışması bulunan Tanju Erol'a göre 1800 ve 1900'lü yıllarda klarineti Türk müziğinde kullanmak isteyen sanatçıları, klarnetin sahip olduğu özellikler önceleri tereddütlere

sürüklemiştir. Besteciler ve sanatkârlar şu sorunun yanıtını aramışlardır: Klarinet, Türk müziği seslerini verebiliyor mu? Kimi müzikçiler geleneğe daha sıkı bağlı kalarak; ney, kanun, tanbur, kemençe ve ud olarak sayılan geleneksel Türk müziği klasik çalgılarının arasına klarineti koymayı düşünmemişlerdir.

Burada da iki faktör rol oynamıştır. Birincisi, yüzlerce yıldır usta-çırak ilişkisi içerisinde öğrenilen ve icra edilen, müzikte alışılmış sazlar ve tarzla hareket etme gibi psikolojik bir direnç vardır. Bestekârlar ve sanatçılar bilinen bu yoldan fazla uzaklaşmak istememişlerdir.

İkincisi, belki de daha önemli bir neden ise, yukarıda daha geniş aktardığımız gibi klarinetin perde yapısının Türk müziği icra eden sazlardan farklı olmasıdır. Bu farklılık klarineti çalan sanatçıya yeni bir zorluk yüklemiştir. Eğer yeteri derecede dudak hakimiyeti sağlanamazsa, bu gelişkin saz, yani klarinet, kullanıcıya istemediği sesleri çıkartmakta ve başarısızlığa yol açmaktadır. Ancak yeteri kadar dudak hakimiyeti sağlanacak ustalığa ve beceriye ulaşılmışsa icrada klasik sazlar kadar başarı sağlanmaktadır.

Elbette yukarıdaki sorunun yanıtı hemen verilememiştir. Yukarıda ismi geçen bir kaç değerli müzikçi ve sayıları aslında çok daha fazla olan ismini bilmediğimiz bir çok klarinetçi bu yanıtı olumlu olarak verebilmek için yıllarca çalışmıştır.

Bunların arasından yaşam öykülerini okuduğumuz Arap lakaplı Klarinet İbrahim Efendi, Şükrü Tunar ve Mustafa Kandıralı ustalıklarını, müzik ve sahne kültürlerini birbirlerine devrede devrede bugünün klarinetçilerine öncü olmuşlardır.

Klarinetin Türk müziğindeki yeri araştırılırken hiç kuşkusuz en önemli isimlerden birisi de Şükrü Tunar'dır.

Şükrü Tunar 1907 yılında Edremit'te doğdu. Ailesinde müzik ile uğraşan herhangi bir kimse olmadığı halde bu konudaki yeteneği küçük yaşlarda ortaya çıktı. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Edremit'e gelen bir askeri bandoda klarinet çalan askerleri görünce, sahip olduğu müzik tutkusunu klarinet ile ifade etmeye karar verdi. Savaş yıllarında babası ve üç amcası askere alındığı için küçük Şükrü Tunar evinin geçim yükünü üstlendi ve müziğe istediği zamanı ayıramadı.

1921'de ailesiyle birlikte İzmir'e göç etti. Burada İzmir Musiki Cemiyeti'ne girdi. İlk ciddi müzik bilgisini burada kazandı. 1923 yılında İstanbul'a giderek Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne devam etti. Muallim Kazım Bey'den makam, usul ve nazariyat dersleri aldı. Nota bilgisini kişisel çabalarıyla geliştirerek özel olarak klarinet dersi almadan, kendisini yetiştirdi. Uzun yıllar İstanbul ve Ankara radyolarında, gazinolarda klarinet çaldı. Plaklar doldurdu, beste yaptı.

Bülent Aksoy, Şükrü Tunar'ın bu yeteneğini şöyle değerlendirmektedir:

'Şükrü Tunar, Türk musikisinde klarinet denilince ilk akla gelen musikicidir. Çok sağlam, güçlü bir tekniği vardır. Tekniği de uslubu da tamamen kendine özgüdür. Klarinetten son derece parlak, bir anda kulağı okşayan, çok güzel sesler çıkarırdı.

Perde baskıları kusursuzdu. Sazının da gerektirdiği gibi, Tunar ritm duygusu çok yüksek bir sanatçıydı. Üstün tekniği ve musiki seviyesiyle daima aranan bir icracıydı. Musiki zevkiyle fasıllardaki, taksimlerdeki, oyun havalarındaki ve soliste eşlik ederkenki uslubu, tavrı, süslemeleri birbirinden farklıydı. Özellikle zeybek, çiftetelli, sirto, longa, karşılama gibi oyun havalarındaki üstadlığı erişilmez seviyedeydi. Taksimleri de çok güzeldir. Türk musikisinde saksafonu da çok güzel çalardı. Hiç şüphesiz, Şükrü Tunar benzersiz klarnetiyle musikide silinmez izler bırakmış, unutulmaz bir klarinet üstadıdır.'
(Bülent Aksoy, age. Sf. 1220)

Yazar Ahmet Büke ise Şükrü Tunar'la ilgili olarak şunları yazmaktadır:

'Sırf hicazkâr olarak mükemmel taksim etti. Bir de harikulâde bir sanat inceliği göstererek tavrı itibarıyla merhum pederimi hatırlatacak eda ile nağme oyunları yaptı ve hiç bir zaman o üslubun dışına çıkmadı. Hayran oldum. O gün klarnetle ney hüviyeti bir rast taksim etti ki, şimdiye kadar bunu hiç bir klarnette görmemişim.

Şükrü Bey 15 Temmuz 1962 yılında sahnede Zeki Müren'e eşlik ederken bu dünyadan göçer.

Geriye unutulmaz icrası ve besteleri kalır.'
(Ahmet Büke, Derkenar Dergisi, 7 Ocak 2005 sf.27)

Bu tanıklıklardan ve anılardan yola çıkarak elde edilen bilgileri özetlersek, 1907 yılında doğan ve ilk çocukluk yılları sayılmazsa ömrünün büyük bir bölümünü müziğin içinde geçiren Şükrü Tunar çok sevdiği sazı olan klarinetinden hiç ayrılmadan yine sahnede ve klarinet çalarken bu dünyaya veda etmiştir.

55 yaşında ve yaşamının en verimli çağında aramızdan ayrılan Şükrü Tunar'ın zor yıllarda, imkanların son derece sınırlı olduğu yıllarda büyük bir başarı kazanmasının

sırrı ise tahmin edileceği gibi, müziğe olan büyük tutkusu, klarinete olan sevgisi ve hangi şartlar altında olursa olsun çalışma konusundaki kararlılığıdır.

Klarinetin Türk müziğinde giderek daha fazla kullanılmaya başlaması bu usta klarinetçilerin çalgıyı tanıtmaları sayesinde olmuştur. Diğer taraftan da bütün Anadolu'da kullanılan zurna, mey ve çığırta gibi nefesli çalgıları kullananların klarinetin üstün taraflarını keşfetmeleriyle klarinete olan ilgi bir anda artmıştır.

Köylerde düğün ve şenliklerde, şehirlerde ise sazlı sözlü buluşmalarda, düğün ve eğlentilerde, gazinolarda ve meyhanelerde klarinet çalanların sayısı giderek artmıştır. Cumhuriyet'le beraber sanat ve kültür politikalarında izlenen farklılıklar müzik alanını da etkilemiş, modernleşme ve batılılaşma kaygılarıyla müziğin kimi alanları ihmal edilmiştir.

1926'da Darülelhan'ın (Konservatuvar) Türk Musikisi bölümü kapatılmış, bu konudaki tüm çalışmalar uzun yıllar sistemli bir gelişmeden uzak kalmıştır. Müzikologlar, bu durumun klasik Türk müziğinin gelişmesini olumsuz etkilediğini, o zamana kadar yüzlerce yılda meydana gelen bu büyük birikimin bazı temel formlarının unutulduğunu, daha kolay ve basit beste anlayışının giderek hakim olduğunu belirtmektedirler.

Bu dönemde geleneksel çalgılarla müzik icra eden sanatçıların bir bölümü çalışma alanları ortadan kalktığı için Batı sazlarını öğrenmeye başlamışlardır.

Araştırmacılar, bu dönemde şehirleşmenin ve modernleşmenin bir sembolü gibi görülen ve büyük kentlerde birbiri ardına açılan gazinoların Türk müziğinin icra edildiği en önemli mekânlar olduğunu belirtmektedirler. Pek çok ünlü saz ve söz sanatçısı gazino sahnelerinde müzik icra etmişlerdir. Türkiye'de bir gazino kültürü oluşmuş ve bu sanatçılar sayesinde kimi dönemlerde kaliteli müzik icra edilmişse de, piyasa şartlarına ve halkın taleplerine daha çok rağbet edildiği için icra edilen müziğin seviyesi giderek düşmüştür. Klasik Türk Müziğinin yozlaşmasına neden olan bu duruma en büyük tepki yine Türk Müziği icracılarından gelmiştir. Münir Nurettin Selçuk bu isimler arasındadır.

1976 yılında Türk müziği yeniden bir konservatuvara (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı) kavuşuncaya kadar, klasik Türk müziği eğitimi ya kısıtlı olanaklarla bazı cemiyetler ya da kişilerin çabalarına bağlı kalmıştır. (Yalçın Tura, age. Sf. 1514)

Yaşanan bu tarz olumsuzluklara rağmen bir çok araştırmacının vardığı şu sonuç önemlidir:

Klarinet, Muzika-yı Hümayun'un kurulduğu yıllardan başlayarak gerek Batı müziği icra edilen kurumlar içindeki sanatçılar, gerekse geleneksel Türk müziği ve Halk müziği icra eden gençler arasında hızla benimsenmiştir. Bando ve orkestrada, fasıl müziğinde, folklor, düğün ve gazino müziğinde klarinet çalan müzisyenler, bu sıcak sesli çalgıyla her ortamda büyük beğeni kazandılar. Klarinet, ses alanının genişliği, gürlüğü, iç ve dış mekanlarda çalınabilmesi özelliklerinden dolayı Batı'dan gelen diğer çalgılardan daha fazla benimsenmiş ve yaygınlık kazanmıştır.

Klarinete büyük emek vermiş bir başka usta ise Şükrü Tunar çizgisini devam ettiren Mustafa Kandıralı'dır. Mustafa Kandıralı 1930 yılında Kocaeli'nin Kandıra kasabasında doğmuştur. Asıl soyadı Kadioğlu'dur. 1955 yılında Selahattin Pınar'ın önerisi ile soyadını Kandıralı olarak değiştirmiştir.

Müzisyen bir ailede dünyaya gelen Mustafa Kandıralı'nın babası klarinetçi Recep Usta, Kandıra'nın en usta klarinetçilerindendir; ilkokul yıllarında Kandıra Halkevi'ne giden ve oradaki canlı kültür ve sanat ortamıyla tanışan Mustafa Kandıralı'nın müzik yılları burada başlamıştır.

O yıllarda, genç Cumhuriyet'in Anadolu'daki kültür merkezleri olan Halkevleri, Mustafa Kandıralı'yı da kavramıştır. Kandıra Halkevi'nin gramofonunda, klarinetçi Şükrü Tunar'ın kayıtlarını dinlemesi Kandıralı'nın müzik yaşamındaki belirleyici etkenlerden biri olmuştur.

Şükrü Tunar'ın çalış tekniğini ve stilini plaklardan dinleyerek kendini geliştirmeye çalışan Mustafa Kandıralı, Kandıra'nın düğünlerinde, eğlencelerinde ve çay bahçelerinde, önüne çıkan her fırsatta çalgısını icra etmeye başladı.

Bir süre sonra Mustafa Kandıralı İstanbul'a giderek yeni edindiği müzik dostları sayesinde önce Şevki Şakrak Tiyatrosu'nda, daha sonra İsmail Dümbüllü Tiyatrosu'nda klarinet çalmaya başladı ve İstanbul dışına turneye giden kumpanyalara katılarak çevresini genişletmeyi sürdürdü.

İstanbul'da gazino kültürünün en parlak olduğu dönemde Tepebaşı Kibar Gazinosu, Üsküdar Salacak Gazinosu, Çakır Gazinosu, Taksim'deki Maksim Gazinosu gibi dönemin en prestijli mekanlarında çalgısını icra etti.

Mustafa Kandıralı dönemin bilinen şarkıcılarına albümlerindeki eşliğinin yanısıra, 150 kadar plak, 20'den fazla kaset, 20 yıldan fazla TRT'de devam eden programlar yaparak, dünyanın dört bir yanında müzik ve caz festivallerine klarinetiyle katıldı.

1959 yılında bir konser vermek ülkemize gelen caz müziğinin önemli ismi Lois Armstrong ile aynı sahneyi paylaştı. Melih Duygulu, bir klarinet sanatçısı olarak Mustafa Kandıralı'yı şöyle anlatmaktadır:

'Mustafa Kandıralı'nın plak ve kasetlerine baktığımızda icra ettiği repertuarın iki ana bölümde yoğunlaştığını görürüz.

1-Oyun Havaları

2-Taksimler ve Saz Eserleri

Roman havalalarında da durum bundan farklı değildir. Fakat burada üzerinde durmadan geçemeyeceğimiz bir husus vardır. Canlı, neşeli, süslemeli bir icra bu ezgiler için de geçerlidir. Fakat Kandıralı'nın Roman havalarını icra etmesi sırasında başka bir boyuta geçtiği açıktır. Müziğin kendi içindeki tüm kurallar dizini birden yok olur, klarinetten çıkan seslerin anlamı değişir. Bu onun kültürel birikiminin dışı vurumu gibidir. Ana dili bir insan için neyse, doğup büyüdüğü kültürün sesleri de odur. Bu bakımdan Roman havaları Kandıralı için ayrı bir anlam taşır. Bizler için de Kandıralı'nın çalışması ayrı bir anlam ve öneme sahiptir elbette.

İkinci olarak Taksim ve Saz Eserlerini ele almak gerekir. Çünkü kendi kişiliği ve kültürü ile özdeş bir müzik uygulamasının yanı sıra onun diğer bir özelliği de eşlikçiliktir. Türk müziğinin daha çok şehir muhitinde icra edilen tarzı içerisinde peşrev, saz semaisi, şarkı, beste, taksim gibi türlerin icrası daha çok fasıl adabı içinde yapılır. Son yüzyıl içinde fasıl müzisyenleri bu müzik tarzının uygulaması sırasında çeşitli sebeplerle geleneksel kültürün dışında yer alan çalgıları da adapte etmeyi denemişler ve bunu başarmışlardır. Klarinette bunlardan biridir. Klarinetin girişi ile melodi kalıplarından motif yapısına pek çok değişimin oluştuğunu söylemek abartı olmasa gerekir. Ayrı bir renk, farklı bir lezzet gelmiştir Türk müziğine...

Klarinet icrasında bulunan müzisyenlerin neredeyse tamamının Roman kültüründen gelmesi ve beslenmesi sayesinde müzik de bundan nasibini almış, karakterinde olan dingin yapı yerini daha dinamik bir yapıya bırakmıştır.

Kandıralı Mustafa'nın klarinetinden çıkan sesler bu türün eserlerine ayrı bir doku özelliği getirmiş, büyüü bir niteliğe büründürmüştür. Bilhassa taksimlerine dikkatle kulak

verilecek olursa karşımıza ilginç bir tablo çıkacaktır. Kandıralı Türk müziğini kulak dolgunluğu ile öğrenmiş bir kişidir. Buna rağmen mikro tonal sisteme aşinalığı sebebiyle Türk müziğinin ses evreninde de başarılı icralarda bulunur. Taksim sırasında makam seyirlerini harfiyen yapar. Geçkiler tam ve yerindedir. Tavrı yansıtmayı başarır. Bunlardaki kalmaz ve kendine özgülüğü yakalayarak yaptığı taksimlere imzasını atar. Bu Türk müziği gibi üslup özelliği bakımından özel müzik türlerinde yapılması güç bir iştir.

Saz eserlerinde de durum buna benzer bir yapı gösterir. Ezgi trafiğinde hiç şaşma olmaz. Sesler gayet temiz çıkartılır. Fakat bazen bu eserlerin motiflerinde yaptığı küçük atraksiyonlarla Kandıralı imzasını farketmek mümkündür...'

(Melih Duygulu, Mustafa Kandıralı, Uzelli A Ş. Sf. 20)

5. Kanto, Çalgılı Kahveler, Roman Kültürü, Popüler Kültür

ve Klarinet

5.1. Müzikal Tiyatrolardan Kanto'da Klarinet

Yukarıda özetlediğimiz ve 1850 yılından sonra toplumun eğlence kültürü içinde giderek daha fazla yer alan müzikli tiyatrolar bir taraftan Dikran Çuhacıyan ve Kemani Haydar Efendi'nin operetlerini sahnelerken, diğer taraftanda sahnelerde yeni bir türün gelişmesine de yol açtılar. Bu tür kısaca kantodur. Kelime karşılığı *şarkı* olan kanto, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen ve Cumhuriyet döneminde uzun yıllar adından sözettiren bir tür oldu.

Dönemin sanat tarihini inceleyen araştırmacılar, kantonun, geleneksel tuluat tiyatrosu, Karagöz, Ortaoyunu gibi oyunlardaki tiplerini ve günlük hayatta geçen abartılı komik öğeleri kullanarak, tiyatro oyunları öncesinde ve sahne aralarında seyircinin ilgisini artırmak amacıyla başladığını yazmaktadırlar. Kanto gitgide yaygınlaşarak tiyatroların çoğuna bütün sazlı sözlü eğlence mekanlarına yerleşti.

Güftesi, söyleyişi ve ezgisiyle önceleri Batı etkileri taşıyan Kanto, bir tür olarak biçimlendikçe yerli ezgiler ile kaynaşarak Türk ve Batı tarzlarının bir sentezi haline geldi. Kantocular dönemine göre oldukça süslü ve dekoltesi bol özel kıyafetler giyer, kendilerine özgü dans ve figürlerle şarkı söylerlerdi.

Klarinetin Kanto yapılan mekanlarda, tiyatrolarda yerini alması uzun sürmedi. Canlı ve izleyiciyi coşturan nağmeler, tez zamanda yetişen usta klarinetçilerin

mesleklerini icra ederken ortaya koydukları ses oyunlarıyla birleşince; klarinet, izleyicilerin, oyuncuların ve müzisyenlerin vazgeçemedikleri bir çalgı oldu.

1950'lerden sonra ise sadece Ramazan nostaljisi olarak radyo programlarında anılır olan kanto için Cemal Ünlü şöyle yazmaktadır:

'Kantoyu iki döneme ayırabiliriz. Gerçekte de hem biçimi hem müzikal yapısı ve yorumlanışı açısından erken dönem kantoları ve Cumhuriyet sonrası kantoları önemli farklılıklar gösterir. Erken dönem kantoya, Galata tiyatroları ve Direklerarası kantosu demek de mümkündür. Daha çok gemicilerin ve bıçkınların uğrak yeri olan çalgılı Galata tiyatroları. Ahmet Rasim Bey'in naklettiğine göre "Birinci perdeleri ekseriya soğuk, pandomima usulunde; bir komediye veya zamanın komikleri Paskal Andon, Corci, Todori gibi aktörlerin Rum şivesiyle, bozuk Türkçeyle oynayıp, namına tiyatro dedikleri, Ortaoyununun sahneye çıkarılmış kaba bir taslağından ibaret, saçma sapan söz döküntüleridir".

Birinci perdeden sonra, ikinci derece şantözlerin okuduğu kanto faslı başlar.

Tiyatronun "devşirme orkestrasının ahengi" arasında kemani Kıvırcık Toni yahut klarinetçi Salih Efendi, "Peruz'un ya da Küçük Amelya'nın gelişini müjdeler"...

...Ayak takımının pek uğramadığı Direklerarası, Galata'ya göre daha sakin bir eğlence merkezidir. Özellikle Ramazan geceleri çok hareketlidir ve en önemli özelliği ailece gidilebilir olmasıdır. Topluluk orkestrası keman, trompet, trombon, klarinet ve bir trampetle, zilden oluşur. Büyük bir ihtimalle de batı çalgılarını çalanlar Muzika-yı Hümayun sazıcılarıdır. Orkestra temsilden bir saat önce kapı önünde günün sevilen şarkılarını, kimi oyun havalarını ve marşları çalarak seyirci toplamaya çalışır. İzmir Marşı ile son bulan bu "Antrak müziği" artık gösterinin başlayacağını da bir işaretidir. Toparlanan orkestranın gidip sahne kenarındaki yerini almasıyla da gösteri başlar.

Temel prensiplerinden epeyce uzaklaşmış bir yeni tür kanto, yine gündemdeydi. Öncelikle söylemek gerekirse kanto artık bir taş plak malzemesi olmuştur. Gerçi ele aldığı konu itibarıyla yine kadın erkek çekişmesine, günün moda akım ve aktüalitesine eğilmekte birlikte, doğrudan sahne için değil, plak için tasarlanmaktadır. Artık birer bestecisi vardır. Hem de oldukça ünlü besteciler. Başta Columbia olmak üzere, plak firmaları Kaptanzade Ali Rıza Bey, Refik Fersan, Dramalı Hasan, Saadeddin Kaynak, Cümbüş Mehmet, Mildan Niyazi Bey'lere siparişle kanto yazdırmaktadır. Makamlar gerçi yine aynıdır ama sazlar değişmiştir. Kantolar artık cümbüş, ud, çalpara, kanun, klarinet gibi sazlarla çalınmaktadır. Fokstrot, çarliston, rumba ritimleri egemendir. Raks etmekten çok dinlemek için bestelenip söylenmektedir.'

(Cemal Ünlü, Eski Kanto Yeni Kanto, Geçmişten Günümüze Türk Müziği, İş Bankası Yay.)

5.2. Unutulmuş Bir Kültür: Çalgılı Kahveler ve Klarinet

Araştırmacılar içtiğimiz kahvenin bize Arap'lardan geldiğini belirtmektedirler.

13. yüzyılda Arap kültüründe bulunan kahvenin Mısır, Hindistan, İran'dan sonra

Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1543) İstanbul'a geldiğini, buradan da Türkler tarafından 1669'da Paris'e ve 1670'li yıllarda Viyana'ya götürüldüğünü biliyoruz.

İstanbul'da ilk kahvehaneler 1555'de Tahtakale'de açılmış ve hızla yayılmıştır. Evliya Çelebi 1630'da İstanbul'da 55 kahvehane sayar. III. Murat döneminde kahvehane sayısı altı yüzü geçer. Kahvehaneler aynı zamanda berber dükkanı da olduğundan duvarlarında berber aynası, traş takımları, ustuların yanısıra levhalar, yazılar ve tarihi resimlerin bulunduğu belirtilir.

İstanbul kahveleri, İstanbul'da sosyal hayatı canlandırdığı gibi, tiyatroyu, müziği, şarkıyı, şiiri, oyunu geniş kitlelerle tanıştırmıştır. 18. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarına kadar gelişerek devam eden bu süreçte; kahvehanelerde halkı coşturan, eğlendiren, duygulandıran çalgılar arasına klarnette katılmış ve kısa zamanda hem icra edenler hem dinleyenler için "vazgeçilmez" bir çalgı olmuştur.

İstanbul'daki kahveler konusunda bir kitabı bulunan yazar Salah Birsal, şöyle anlatmaktadır:

'Semai kahveleri yada çalgılı kahveler ramazan geceleri, kış aylarında da Cuma geceleri mahşer gibi olur. Bunlardan her semtte vardır...

Ahmet Rasim, Fevziye Kiraathanesi karşısında Zurnacı Yakomi yönetimindeki bir eğlence yerinden söz eder. Burada zurna, çifte nakkara çalınır, maniler yakılır, şarkılar okunur, köçek oyunları oynanır.

Burada zurnayı Yakomi'nin kendisi çalar. Yakomi'nin gümüşten bir zurnası vardır. Bir Paşa armağanı... Böyle bir eğlence yerinden Hüseyin Rahmi'de söz eder. Şehzade Camii'nin bitişiğindeki mezarlığın ötesinde yıkıntılar içinde kurulmuş, içi al, üstü tirşe, çifte direkli bir çadır burası. Çadırın içinden fişkırان zilli maşa, darbuka ve klarnet sesleri gecenin ıslak havası içinde burgulana burgulana helezonlar yapar...Oyuncular klarnetin kıvrak ezgilerine, zilli maşa ve darbukanın hızlı vuruşlarına ayak uydurarak karşı karşıya öyle sekmekte, öyle kıvırtmaktadırlar ki etraftan alkışlar bağrışlar yağar. Herkesten çok aşka gelen klarnetçi ise ara sıra düdüğünü havaya kaldırarak kulakları yırtacak kadar keskin, acı, tek ve tiz perdeden çığlıklar koparır. Tiyatrolarda ya Kemani Memduh ve arkadaşları ya da Kemani Tatyos ve arkadaşları çalar. Boğos, Ahmey Bey, Udi Selim, Kemani Memduh'la çalıştır. Tanburi Yukavim ise Tatyos'dan ayrılmaz...

Yahya Kemal'in 1922 yılında Defterdar'da gördüğü semai kahvesi de son çalgılı kahvelerden biridir. Yahya Kemal'in o kahve için söyledikleri de ağıt niteliğindedir: Bütün bu kabadayı halk terbiyeli, vakur, sükût içinde. Beni ve arkadaşlarımı yabancı hissettikleri halde hiç istifini bozmuyor. Yalnız arada sırada klarnetle çifte naranın kalbimize verdiği şevkin tesirini yüzümüzde gördükçe, göz ucuyla bakıyor, bizi küllhanbeyliğinin mana ile dolu sevimli bir bakışıyla süzüyor...

(Salah Birsal, Kahveler Kitabı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2001 sf. 174)

5.3. Roman Kültürü ve Klarinet

Dünyanın çeşitli yerlerinde dağınık olarak yaşayan Romanların -Çingeneler- yaşam biçimleri, dünyaya bakışları, felsefeleri, meslekleri ve müzikle olan içli dışlı yaşamları hemen her yerde ortak özellikler göstermektedir. Müziğin Romanların yaşamındaki önemi, bunu hayatlarını devam ettirmek için bir meslek olarak kuşaklar boyu devam ettirme özelliği yanında, ona tutku derecesinde bağlı olmaları ile açıklanabilir. Anadolu'nun pek çok yöresinde Romanlar, yaşadıkları yöre halkının onlara taktıkları yöresel isimlerle anılırken, bazı yerlerde de *çingene*, veya *çalgıcı* (*müzişyen*) olarak adlandırılır ve bu kavramlar aynı ifadeyi çağrıştırır. Romanlar arasında yapılan bazı araştırmalarda, müzik ile uğraşan Romanların, yaptıkları diğer meslek çeşitleri ile kıyaslandığında, oldukça önemli bir oran oluşturdukları saptanmıştır. Diğer taraftan, başka mesleklerle ilgilenen bütün Romanların meslekleri ne olursa olsun, çalgıcılık, şarkıcılık, oyun ve dans gibi faaliyetlerle ilgilendikleri gözlemlenir. Genel olarak, Roman müziği bütünüyle eğlenceye dönük bir müziktir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Balkanlar'da ve Anadolu'nun bir çok yöresine dağılmış olarak yaşayan bu halk, Cumhuriyet döneminde ağırlıklı olarak İstanbul (Marmara bölgesi) ve İzmir (Ege bölgesi) dolaylarında yaşamaktadır.

Romanların müzik ve dansı eğlenceye dönük olarak yapmalarına karşın, bir bölümü müziğin sanat yönüne ağırlık vererek çalgılarında uzmanlaşmışlardır.

En iyi davul-zurna, klarinet, keman, kanun, ud çalan sanatçılar Romanların arasından çıkmıştır. Müziğin daha yaygın olarak yapıldığı bazı bölgelerde ise keman, kanun, ud, cümbüş, **klarinet**, darbuka, çömlek, def, zil gibi sazlar kullanılır ve bunları çalan orkestralara *ince saz* adı verilir.

Klarinetin Roman müziğinde ne zamandan beri kullanıldığı kesin olarak bilinmemekle beraber, Romanların yaşadıkları coğrafya (İspanya, Fransa, Orta Avrupa, Balkanlar, Trakya, Ege bölgesi ve Doğu Anadolu bölgesi) dikkate alındığında, klarinetin bütün gelişme aşamalarında müziklerinde kullanılmış olduğu sonucuna varılabilir. Romanların kendi içindeki kültürel alışverişi, gezgin

müziyenlerin bir yeniliği bir başka yere kolaylıkla götürmeleri ve müzik alanındaki buluşlara açık oluşları gibi etkenler, klarinetin Romanların yaşadığı ve bulunduğu her bölgeye ulaşmasını sağlamıştır.

'Bugün geleneksel çalgı gruplarında yer alan klarnet de Çingeneler tarafından bu gruplara sokulmuştur. Aslında bir batı müziği çalgısı olan klarnete Çingeneler, gırnata, granet diyorlar. Çingenelerin eski zamanlarda yaptıkları müzikler hakkında bilgilerimiz, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi yapıtına dayanmaktadır.

Evliya Çelebi, Çingenelerin, çeşte (bir tür telli saz), çığırtma (bir tür nefesli saz), kudüm, çift nağara, gibi sazlar çaldıklarını, hatta Çingenelerin arasında müzik nazariyatı ile ilgilenenlerin dahi olduğunu yazmaktadır.

Çingeneler batıdaki şehirlerde büyük yerleşim merkezlerinde Türk müziğinin, sanat müziği denilen ekolü içersinde yeralan neo-klasik yapıtları çalar ve söylerler.

Küçük yerleşim alanlarına inildikçe, müzikte de yerel özelliklerin etkin olduğu görülür.

Çingeneler hangi kültür kesitine müzik yaparlarsa yapınlar, kendilerine özgü icra tarzını, stili mutlaka belli ederler.

Bunların çalgılarından çıkan sesler (melodiler) daima esnek bir karakter gösterir. Şarkıcılar ise glisandolu (kaydırma sesli) okuyuş biçimini tercih ederler. Şarkıların arasındaki saz pasajlarının ve vokaldeki boşlukların ritmik, süratli ve bol süslemeli çalınması Çingene çalgıcıların en büyük özelliğidir. Çingenelerin yaşamındaki renkli ve canlılığın müziğe direkt bir biçimde yansıdığı ortadadır.

Tarih boyunca Çingenelerin yetiştirdiği müziyenler diğerlerine oranla daha atılgı ve başarılı olmuşlardır.

15. ve 16. yüzyıllarda yaşamış ünlü çingene çalgıcılardan bildiklerimiz; Deli Hüsam, Kemal Çingene ve Zorlu Recep'tir.

Daha sonraları ün yapmış Çingene çalgıcı ve ses sanatçılarından bazıları şunlardır: Zurnazen Emin, oğlu Ferhat, Şaban Usta, Arap Mehmet, Ayvansaraylı Kurban İbrahim Bey, Mehmet Bey, Hurşit Efendi, Denizoğlu Ali Bey, Şükrü Tunar, Haydar Tatlıyay.

Saydığımız bu isimlerden son üç müziyen aynı zamanda usta birer bestecidir. ' (Melih Duygulu, Türkiye'de Çingene Müziği, Birikim Dergisi, Sayı 71-72, sf. 217)

5.4. Popüler Kültür ve Klarinet

Son yirmi-yirmibeş yıldır ise farklı bir süreç yaşanmaktadır. Klarinetin bir çalgı olarak Türk müziği öğretilen konservatuvar ve müzik okullarında da öğretilmesi, bir taraftan klarinet ile müzik yapan eğitimli müziyenlerin çoğalmasını sağladı. Diğer taraftan, iletişim araçlarının günümüzde sağladığı imkanlar, müzik endüstrisinin gelişimi, görsel ve yazılı medyanın sahip olduğu güç ve elektronik haberleşme

imkanları, okullu ve alaylı klarinetçilerin bir bölümünü toplumun neredeyse tamamının tanıdığı büyük yıldızlar haline getirdi.

Bülent Altınbaş, Selim Sesler, Serkan Çağrı ve Hüsnü Şenlendirici bunlardan yalnız birkaçıdır.

Serkan Çağrı, klarinetin Türk müziği içerisinde geçirdiği süreci özetlerken, bu süreç içerisinde ortaya çıkan bir soruna da şöyle değinmektedir:

'Bir türk 70-75 yıl içinde anonimleşiyor. Klarinet 100 yıldır Türk müziği içinde olduğuna göre müziğimiz içinde anonimleşti demektir. Türk kültürünün parçası olan ud, kanun, kemençe gibi geleneksel sazların içinde yerini aldı. Gerçi henüz hak ettiği yeri almadı ama alacak. Bu savaşı devam ettiriyoruz. Bize ait olan bir tarzı oluşmuş ve bunu korumamız gerektiğine inanıyorum...

Klarnet İbrahim Efendi'lerin, Şükrü Tunar'ların ardından üçüncü kuşak döneminde olay özünden kopmaya başladı. İmajını kaybedip oyun havalarının çalgı olarak görülmeye başladı. Belirli bir dönem televizyonlarda bayram sabahlarında gördüğümüz örnek klarinetçileri hatırlayanlar bilir. Meyhane ve gazino köşelerinin, masa başlarının ve eğlence sektörünün vazgeçilmez çalgı olarak bilinir oldu. Aslında bizden olan klarinet zamanla bizden kopmaya başladı. Benim bütün derdim bu çalgıyı yeniden bizden biri olarak görülmesini sağlamak.' demektir.

(Serkan Çağrı, Sol Klarnet Eğitimi-1, Bemol Yayıncılık, İstanbul, 2006)

SONUÇ

Araştırmamızın konusu olan *Klarinetin Geçmişten Günümüze Anadolu'da Gelişimi ve İcra Edilişi* aynı zamanda klarinetin Türkiye'deki tarihidir. Yukarıdaki bilgilerden, ülkemizde askeri orkestraların ilk kurulduğu yılların 1830 dolayları olduğunu düşünürsek; bu durumda, klarinetin ülkemizin müzik yaşamında 170 yılı aşkın bir zamandır etkin olarak kullanıldığı görülür.

Daha öncesinde ise Anadolu'nun bir çok farklı yöresinde klarinetin kimi özelliklerine benzeyen, bazı özellikleri bakımından da farklılıklar gösteren oldukça geniş bir üflemeli çalgılar çeşitliliğinden söz etmek doğru olur. Anadolu'nun içiçe geçmiş zengin kültürel yaşamı folklor, müzik, edebiyat, sanat alanlarında değişik kültürlerin birbirini etkileyip zenginleştirmesini sağlarken, bu durum çalgılar için de geçerli olmuştur.

Savaşlar, göçler, zorunlu iskanlar, sürgünler, ticaret ve diplomasi bu etkileşimin sebepleri arasında sayılabilir.

J. C. Denner'in 1690'lı yıllarda Nürenberg'de klarinet üzerine önemli gelişmeleri hayata geçirdiği yıllarda, Anadolu'da klarinet benzeri çalgılarla müzik yapılmaktaydı. Yukarıda Seyahatname'sinden alıntılar yaptığımız ve kendisi aynı zamanda bir müzikçi olan Evliya Çelebi'nin o dönem Anadolu'su için saydığı Nefesli Çalgılar ve *Kurnata / Gurnata* adlı çalgı için kaydettiği bilgi bu etkileşimin boyutunu daha da ilginç kılmaktadır.

Bu tarihlerden sonra ise Avrupa'da farklı ülkelerden değişik müzik adamlarının, bestecilerin ve çalgı yapımcılarının klarineti yukarıda detayı ile verdiğimiz bir süreçte daha mükemmel bir çalgı aleti yapma çalışmaları başlamıştır.

Avrupa başkentlerinde ve önemli şehirlerindeki orkestralar birbirlerinden parlak konserler verirken, klarinet de kendi evrimini tamamlamaya koyuldu. Yeni tekerlekli perdeler ve tuşlar eklenen, bek ve baril'i birbirinden ayrılan, iç çapları ve parçaları standart hale gelen, güderi kullanılan, yaylı metal halkalarla çalış hakimiyeti

güçlendirilen, kamış yeri değiştirilen klarinet, 1780'lerden sonra orkestralarda iki klarinetçi ile temsil edilmeye başlandı.

Batı'da bu gelişmeler olurken Denner'in çalışmalarını esas alırsak, bizde klarinetin kullanılmaya başlanması bu tarihten itibaren yaklaşık 140 yıl sonradır ve klarinet neredeyse gelişme evrimini tamamlamıştır.

Araştırmalar şunu göstermektedir: Klarinetin Türkiye'de müzik yaşamına katılması ve müzik aleti olarak kullanılması, Türkiye'nin Batılılaşma ve modernleşme tarihi ile neredeyse yaşıttır. Bu konudaki en önemli aşama özellikle Padişah II. Mahmut'un (1785-1839) bu konuda giriştiği radikal reformlardır. Bunların arasında Osmanlı Devletinin en önemli müzik kurumu olan Mehterhane'nin yerine Muzika-yı Hümayun'un kurulması, Batı müziğindeki kurumların, kuralların ve çalgıların ülkemizde yerleşmesi için ilk adımdır.

Muzika-yı Hümayun o günün koşullarında bir müzik okulu, askeri bando, açık hava orkestrası, klasik müzik icra eden bir kurum işlevi görmüştür.

Muzika-yı Hümayun'un başına getirilen flüt sanatçısı İtalyan Guseppe Donizetti, bu göreve getirildiği 1828 yılından, yaşamının sonuna kadar 28 yıl boyunca Batı müziğinin ve Batı müziğini icra eden çalgıların benimsenmesi için çaba harcamıştır.

Sonraki yıllarda kariyerinde önemli ilerlemelerde bulunan ve sonunda Paşa ünvanıyla ödüllendirilen G. Donizetti, İtalya'dan yeni çalgılar, bu çalgıları çalabilen öğretmenler getirmiştir. Çalgı yapım teknikleri geliştikçe yeni çalgılarla orkestrayı daima takviye etmiştir.

Musika-yı Hümayun'un kurulduğu 1828 yılında, İtalya'dan getirilen klarinetlerle yine İtalyan hocaların yönetiminde bir klarinet grubu kurulduğu kesindir.

Bundan sonraki süreç bir yandan devletin teşvik, özendirme ve kararlarıyla Batı müziğinin ülkemizde icra edilmesi ve klarinet dahil olmak üzere Batı'da geliştirilen sazların, sanatçılar ve sanatseverler tarafından benimsenmesi dönemidir.

Diğer yandan da bu yıllar, kamunun dışındaki alanlarda, halk sanatçılarının, Klasik Türk müziği icra eden sanatçıların, folklor ve eğlence amaçlı müzik icra eden çalgıcıların ve onların seslendiği kitlelerin klarinetle tanışması dönemidir.

Cumhuriyet döneminde müzik dünyası yeni kurumlar ve yeni politikalarla tekrar biçimlenmiştir. 1917 yılında kurulan Darülelhan'da (İstanbul Konservatuvarı) Batı müziği ve Türk Müziği bölümleri birlikte bulunurken, 1926'da Türk Müziği bölümü kaldırılmıştır.

Klarinet öğrenimi ve klarinetle müzik icra edilmesi, klasik batı müziği için konservatuvarda devam ederken, klarinetle Türk müziğinin icra edilmesi, özel müzik cemiyetlerine, özel kurumlara, ya da klarineti kendi çabalarıyla çalabilen kişilerin inisiyatifine kalmıştır. Bu da doğal olarak klarinet öğrenme ve çalmada bir usta-çırak ilişkisi çerçevesinde gelişmiştir.

Klarinetin Türk müziğine uyarlanması, yukarıda detaylı bir şekilde ele alınan bazı teknik ve müzikal sorunların aşılmasını gerektiriyordu.

Müzik tarihi araştırmacıları, bu konuda; Arap lakaplı Klarnet İbrahim Efendi'nin ve bir kemençe ustası olan Vasil Efendi'nin çalışmalarının unutulmaması gerektiğini belirtmektedirler.

1976'da yeniden kurulan Türk Müziği Konservatuvarına (İTÜ) kadar bu usta çırak ilişkisi içinde ülkemizde son derece önemli klarinet ustaları yetişti. Şükrü Tunar ve Mustafa Kandıralı'da simgeleşen klarinet ustalığı bugünkü genç usta müzisyenler için de örnek olmuştur.

Son yıllarda popülerliği bir hayli artan klarinet günümüzde gerek klasik batı müziği eğitimi veren konservatuvarlarda, gerekse Türk müziği eğitimi veren konservatuvar ve müzik okullarında bilimsel olarak öğretilmekte, geleneksel ve çağdaş tarzlarda bestelenen eserlerin icrasında başarıyla kullanılmaktadır.

EKLER

EK 1

Sayın Alain Boeglin'e yöneltilen ve değerlendirmesi istenen sorular ve yanıtları:

1. Batı tipi klarineti Türkiye'de ilk icra edenlerdensiniz. O yıllarda bu konuda karşılaştığınız zorluklar nelerdi? Türkiye'ye ilk geldiğinizde Batı veya Türk müziği icra eden klarinetçiler hakkında bilginiz var mıydı?

İzmir konservatuvarına benden önce ilk olarak 1958 – 1959 yıllarında François Mercuré geldi. Ben ise bundan kırk yıl önce 1968 mayısında İzmir'e geldim, O yıllarda karşılaştığım zorluklardan en önemlisi materyal idi. Klarinet bekleri, kamışlar ve klarinet için gerekli diğer ekipmanlar yok denecek kadar azdı. Klarinetlerin hemen hiçbiri yeni değildi ve bandodan alınmışlardı. Ben kendi imkanlarımla Fransa'dan bek, kamış ve nota getirirdim. Benden ve François Melchior'den önce Türkiye'de Alman ekolü daha yaygındı 1960'lı yıllardan sonra yani, bizden itibaren ise Fransız ekolü daha hakim olmaya başladı. Mustafa Kemal Atatürk' ün ölümünden bir yıl sonra 1939'da İstanbul Belediye Orkestrası'ndan klarinet sanatçısı Hayrullah Duygulu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na getirildi ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda hoca oldu. Hayrullah Duygulu klarinette çok önemli bir isimdir. Öğrencileri arasında CSO klarinet sanatçısı Aykut Doęansoy ile klarinetçi ve kompozitör İstemihan Taviloęlu'nu da özellikle anmak gerekir. Ve bu sanatçılar ağırlıklı olarak icrada Alman ekolünü kullandılar. Aslında Fransız ekolünün geçmişi Muzika-yı Hümayun'a kadar dayanır. Donizetti, Francesko, Mehmet Ali Bey ve Cumhuriyet' in ilanı ile birlikte Mehmet Zati Arca ile devam eder.

2. Batı ekolü klarinetin Türkiye'de konservatuarlarda öğretilirken hangi icra teknikleri tercih edilmektedir. Belirli bir nedeni var mı? Alman ve Fransız ekollerinin temel farklılıkları nelerdir?

O dönemlerde Alman, Fransız, İngiliz, hatta Rus ekolleri vardı ve birbirlerinden oldukça farklı özelliklere sahiptiler. En önemli ayırım stil ve ton anlayışındaydı. Ondan da önemlisi Alman ve Fransız klarnetlerinin yapısı birbirinden farklıydı. Daha sonra bu teknikler zaman içinde birbirine yaklaştı. Herkes birbirinden birşeyler aldı. Fransızların akıcı teknikleri gür ve sivri tonlarıyla, Almanların yuvarlak, yumuşak ton anlayışları sentezlendi. Nefes tekniği konusunda Fransa'dan Amerika'ya giden klarnetçiler çok şey öğrenmişlerdir. Bunların arasında klarnet virtüözü olarak tarihte yer alan Alain Damién, Michael Arrignon'da bulunmaktadır.

Ancak günümüzde özellikle yeni kuşak klarnetçiler en büyük iki ekol olan Fransız ve Alman ekolünün üstün taraflarını birleştirerek yeni bir tekniğe ulaşmışlardır. Eskinin birbirinden farklı ekol tanımı giderek kaybolmaktadır. Bazı Alman klarnetçilerinin de katıldığı genel bir görüş vardır: Fransızların kullandığı Boehm sistem klarnetin teknik çalınabilirlik kapasitesi Müller'inkinden daha üstündür. Almanlar da geç de olsa kabul ettiler. Tüm dünyada Boehm sistem klarnet kullanılıyor, ta ki Japonya'ya kadar.

Bizim dönemimizde klarnet öğretilirken ağırlıklı olarak solistlik eğitimi verilmekteydi. Öğrencilere orkestra notaları pek çalıştırılmazdı. Buradaki hakim düşünce, solist olarak yetişen klarnetçinin orkestralarda rahat bir şekilde çalabileceğiydi. Bu aslında bir eksiklikti. Bunda o dönem orkestraların yaygın olmayışının da etkisi vardı. Yalnızca orkestra olarak CSO ve İstanbul Belediye Orkestrası vardı.

3. Sizin çalışmaya başladığınız dönem, sonraki yıllar ve günümüzü karşılaştırsak; klarinet öğrenimine yaklaşım arasında ne gibi farklılıklar buluyorsunuz, değerlendirebilir misiniz?

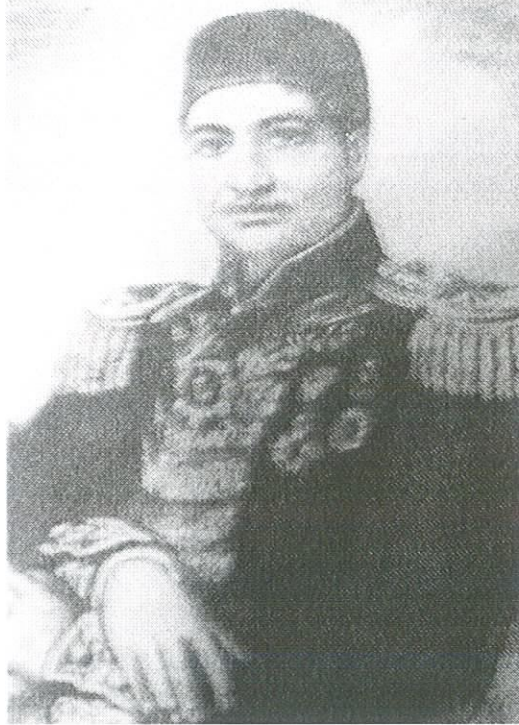
Bizim dönemimizle bu günü karşılaştırsak bu günün öğrencilerinin çok daha büyük imkanlara sahip olduğunu görürüz. Bir kere herşeye bilinçli yaklaşıyorlar. İstediklerini internetten bulma imkanı, yine cd'lerden dinleme imkanları var. İsteyenin nota ve çalışma imkanı eskiye göre çok fazla. Bizim dönemimizde ben neyi getiriyorsam onu bilebiliyorlardı.

(Kerem Özgür Erdem, Alain Boeglin ile Söyleşi, 2008)

EK 2

Giuseppe Donizetti Paşa

Türkiye’de Batı Müziğinin yerleşmesi için büyük çaba harcayan Giuseppe Donizetti (Paşa) 1788’de İtalya’nın Bergamo kentinde doğdu. 1828’de İstanbul’a gelince Muzika-yı Hümayun’un kuruluşuyla görevlendirildi. 1856 yılında ölümüne kadar aynı zamanda bir okul işlevi gören Muzika-yı Hümayun’un şefiydi. (Emre Arıcı, **Donizetti Paşa Osmanlı Sarayı’nın İtalyan Maestrosu**, YKY Yayınları, İstanbul 2006)



EK 3

Muzika-yı Hümayun

II. Mahmut Mehterhane'nin yerine ilk batılı anlamda bir kurum olan Muzika-yı Hümayun'u kurdu. Bu uygulama, yani Muzika-yı Hümayun'un kurulması, Batı müziğinin ülkeye girmesi, benimsetilmesi ve öğretilmesi anlamında en önemli dönemeç olmuştur. Aşağıdaki fotoğrafta Muzika-yı Hümayun bandosu görülüyor. (Bülent Aksoy, Tanzimattan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları)



EK 4

Muzika-yı Hümayun



(Bülent Aksoy, Tanzimattan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları)

EK 5

Şehir Cazbandı

İstanbul Belediyesi Konservatuarı Yatılı Kısmı Şehir Cazbandı.

Hoca, Hulusi Öktem. (Gönül Paçacı arşivi, Cumhuriyet'in Sesli Serüveni, Tarih Vakfı Yayınları)



EK 6

Mustafa Kandıralı.



KAYNAKLAR

1. AKINCI Lâika Karabey, Garplı Gözüyle Türk Musikisi, Doğan Güneş Yayınları, İstanbul 1963
2. AKSOY Bülent, Tanzimattan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1985
3. AnaBritannica, Ana Yayıncılık AŞ., İstanbul 1989
4. ARACI Emre, Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalya Maestrosu, YKY Yay. İstanbul 2006
5. BİRSEL Salah, Kahveler Kitabı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2001
6. BÜKE Ahmet, Derkenar Dergisi, 7 Ocak 2005
7. ÇAĞRI Serkan, Sol Klarinet Eğitimi-1, Bemol Müzik Yayınları, İstanbul, 2006
8. ÇAĞRI Serkan, Folklor Kurumu Dergisi, Ocak 2003 sayısı
9. DENNER Johann Christoph, Clarinet History, resmi internet sitesi.
10. DUYGULU Melih, Mustafa Kandıralı, Uzelli AŞ., İstanbul 2006
11. DUYGULU Melih Türkiye'de Çingene Müziği, Birikim Dergisi, Sayı 71-72
12. ERDEM Kerem Özgür, Alain Boeglin ile Ropörtaj, 2008
13. ERDEM Kerem Özgür, Tolga Akşit ile Ropörtaj, 2008
14. EROL Tanju, Klarinet'in Türk Musikisindeki Yeri, Kullanımındaki Aksaklıklar, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988
15. FARMER Henry George, Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları, T. C. Kül. Bak. Yayın., Ankara 1999
16. İSKENDER Küçük, Ağır Abiler Orkestrası, Sel Yayıncılık, İstanbul 2007
17. MİMAROĞLU İlhan, Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1999
18. ÖZKAN İsmail Hakkı, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998
19. ÖZTUNA Yılmaz, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990
20. ÖZTUNA Yılmaz, Türk Musikisi Tarihi, Türk Musikisi Devlet Kon. Kor. Der. Yay., İstanbul 1977
21. PAÇACI Gönül, Cumhuriyet'in Sesli Serüveni, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1995
22. SAY Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, Genel Yönetmen, Ankara 1985
23. TARLABAŞI Burhan, T.H.M. Nefesli Sazlarında Standardizasyon Sorunu ve Buna Bağlı (Doğrudan) Dilli Kavalın Çoksesli Müzikte (Orkestrada)'ki Yeri, 4. İstanbul Türk Müziği Günleri, 15-16 Mayıs, İstanbul 1997
24. TURA Yalçın, Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1985
25. UTKU Erdal, Halk Müziği, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans., İletişim Yay., İstanbul 1985

26. ÜNLÜ Cemal, Geçmişten Günümüze Türk Müziği, İş Bankası Yayınları, İstanbul
27. YENER Faruk, 100 Opera, Bateş Yayınları, İstanbul 1992

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyadı: Kerem Özgür Erdem

Doğum yeri ve yılı: Üsküdar-İstanbul, 18. 09. 1982

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2004-2008, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Müzik, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar, Klarinet Anasanat Dalı

Lisans: 2000-2004, Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik,
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar, Klarinet Anasanat Dalı

Lise: 1997-2000, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

İş tecrübesi: 2003-2008, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir Devlet Senfoni
Orkestrası, Dokuz Eylül Senfoni Orkestrası, İksev Festival Orkestrası, İzmir Devlet
Tiyatrosu, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası,.

Alınan Burs ve Ödüller: 2006 ve 2007 yıllarında Apple Hill Playing for Peace Müzik
Festivali için 2 kez Amerika-New Hampshire Eyaletinin verdiği birer aylık
masterclass bursları.

