

**19. YÜZYILIN ÖNEMLİ BESTECİSİ VE FLÜT İCRACISI
PAUL TAFFANEL'İN "COMPLETE FLUTE METHOD" UNUN FLÜT
EĞİTİM REPERTUVARINDAKİ ÖNEMİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Emine Merve SEÇKİN

Eskişehir 2018

**19. YÜZYILIN ÖNEMLİ BESTECİSİ VE FLÜT İCRACISI
PAUL TAFFANEL'İN "COMPLETE FLUTE METHOD" UNUN FLÜT
EĞİTİM REPERTUVARINDAKİ ÖNEMİ**

Emine Merve SEÇKİN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Özlem KOÇYİĞİT




**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Aralık 2018**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emine Merve SEÇKİN'in "19. Yüzyılın Önemli Bestecisi ve Flüt İcracısı Paul Taffanel'in "Complete Flute Method"unun Flüt Eğitim Repertuarındaki Önemi" başlıklı tezi 07 Aralık 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Özlem KOÇYİĞİT
Üye : Prof. Ayşe SEZER
Üye : Prof. Ayhan Kerim GÜRERK
Üye : Doç. Sabriye ÖZKAN
Üye : Dr. Öğr. Üyesi . Burçin DİKİCİGİLLER

İmza

Prof. Rahmi ATALAY
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



ÖZET

19. YÜZYILIN ÖNEMLİ BESTECİSİ VE FLÜT İCRACISI PAUL TAFFANEL'İN "COMPLETE FLUTE METHOD" UNUN FLÜT EĞİTİM REPERTUVARINDAKİ ÖNEMİ

Emine Merve SEÇKİN

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık 2018

Danışman: Doç. Özlem KOÇYİĞİT

Bu çalışmada 19. yüzyılda yaşamış ünlü flüt icracısı ve bestecisi olan P. Taffanel'in "Complete Flute Method"undaki teknik çalışmaları, öğrenciler ve icracılar tarafından hangi yöntemlerle çalışılması gerektiği, doğru çalışma şekilleri, duruş, tutuş, pozisyon tekniklerinin uygulanışları ve çalım stilleri yer almaktadır. Ayrıca teknik ve müzikal etütler dahil kitapta bulunan tüm çalışmalar form analizi, armonik analiz ve eserlerin dönemsel karakteristik özellikleri bakımından incelenmiştir. Bu çalışma sadece teknik anlamda değil, müzikal anlamda da flüt repertuarında icra edilmesi güç olan bazı orkestra sololarını da analiz etmektedir. Flüt literatüründeki temel kitaplardan biri olan bu metodun incelenmesindeki amaç, özellikle flüte yeni başlayan öğrencilerin bu metodu kolaylıkla algılayıp, rahatça çözebilmelerini sağlamaktır.

Aynı zamanda bu çalışma Taffanel'in kitabında verilen bütün tekniklerin artikülasyon, entonasyon, dudak, tutuş pozisyonu, diyafram, parmakların hızlanması (acelite) ve nefes senkronizasyonu dahil tüm halleriyle bir bütün oluşturarak ne şekilde çalışılması gerektiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Form, Armoni, Teknik, Müzikal, Analiz

ABSTRACT

19. CENTURY' S IMPORTANT COMPOSITION AND FLUTE PERFORMERER PAUL TAFFANEL' S "COMPLETE FLUTE METHOD" S FLUTE EDUCATION IMPORTANCE IN REPERTUORY

Emine Merve SEÇKİN

Department of Music

Anadolu University The Institute of Fine Arts, December 2018

Advisor: Doç. Özlem KOÇYIĞIT

In this study, P. Taffanel, the famous flute performer and composer who lived in the 19th century, studied the technical works of the "Complete Flute Method", which methods should be studied by the students and performers, the correct working methods, the technic of posture position and playing style. In addition, all the works in the book, including technical and musical studies, were examined in terms of form analysis, harmonic analysis and periodic characteristics of the works. This study analyzes not only the technical sense but also some orchestral solos which are difficult to be performed in the flute repertory musically. One of the basic books in the flute literature, the purpose of studying this metod is to make it easy for new beginners to perceive this method easily.

At the same time, this study shows how all of the techniques given in Taffanel's book should be studied as a whole, including articulation, agility, intonation, lip, hold position, diaphragm, finger and breath synchronization.

Keywords: Form, Harmony, Technique, Musical, Analysis

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma flüt literatürünün mihenk taşlarından biri olan P. Taffanel'in "*Complete Flute Method* " kitabının teknik ve müzikal anlamında incelenmesi yer almaktadır.

İlk başta bu çalışmanın oluşumunda bilgi ve tecrübesini bana aktaran değerli danışmanım, sevgili hocam, Sayın Doç. Dr. Özlem KOÇYİĞİT'e, bu süreçte desteğini esirgemeyen diğer hocalarıma ve sevgili aileme teşekkür ederim.

07.12.2018

ETİK İLKE UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Emine Merve SEÇKİN



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar VE GÖRSELLER DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xvi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Sınırlıklar	2
1.5. Tanımlar	3
3. YÖNTEM	4
3.1. Araştırma Modeli	4
3.2. Evren ve Örneklem	4
3.3. Verilerin Toplanması	4
4. 19. YÜZYILDA MÜZİK STİLİ, ÖNEMLİ FLÜT SANATÇILARI VE PAUL TAFFANEL	5
4.1. Paul Taffanel' in Biyografisi	8
4.2. P. Taffanel'in, " <i>Complete Flute Method</i> " unun İncelemesi	14
4.2.1. Duruş, tutuş ve pozisyon.....	14
4.2.2. Nefes Tekniği	20
4.2.3. Ton.....	21
4.2.4. Artikülasyon ve Tek Dil.....	24
4.2.5. Legato.....	25

4.2.6. Senkop.....	27
4.2.7. Üçüncü oktav çalışmaları.....	27
4.2.8. Diyezler ve bemoller	28
4.2.9. Tonal Dizilimler ve Basit Alıştırmalar	29
4.2.10. Nefes yerleri belirleme	29
4.3. Süslemeler	30
4.3.1. Tril.....	31
4.3.2. Mordan.....	31
4.3.3. Grupetto.....	32
4.3.4. Çarpma	33
4.3.5. Apojiyatür (Uzun Çarpma).....	33
4.3.6. Karışık süslemelerin bulunduğu eserlerden örneklemeler	33
4.4. Farklı Dil Teknikleri.....	34
4.4.1. Çift dil (Te-Ke)	34
4.4.2. Üçlü dil tekniği (Te- Ke-Te)	36
4.5. Günlük Teknik Egzersizler	36
4.6. 24 İleri Seviyede Etüt.....	44
4.7. 12 Virtüöz Etüt	49
4.8. Bazı Eserlerin Karakterlerine Göre Çalma Stilleri	53
4.8.1. J. S. Bach si minör flüt sonatı 2. bölüm	54
4.8.2. Gluck “ <i>Orpheus ve Eurydice</i> ”- Dance of the Blessed Spirits.....	56
4.8.3. W.A. Mozart Sol majör ve Re majör flüt konçertoları kadansları	58
4.8.4. Xavier Leroux ‘ <i>Romance</i> ’	62
4.8.5. George Hue ‘ <i>Nocturne</i> ’.....	63
4.8.6. George Hue ‘ <i>Gigue</i> ’	64
4.8.7. Albert DOYEN ‘ <i>Nymphes and Satyrs</i> ’.....	66
4.9. Flüt Repertuarındaki Önemli Orkestra Sololarının Zor Pasajları	
Hakkında İnceleme	67
4.9.1. L. V. Beethoven ‘ <i>Leonore</i> ’ Uvertür ve <i>Eroika</i>	67
4.9.2. H. Berlioz ‘ <i>La Damnation De Faust</i> ’	69
4.9.3. G. Bizet ‘ <i>Carmen</i> ’ Entract.....	69
4.9.4. C. Debussy ‘ <i>Prelude to the afternoon of a Faun</i> ’	70
4.9.5. F. Mendelssohn ‘ <i>Bir Yaz Gecesi Rüyası</i> ’ Scherzo	71

4.9.6. W. A. Mozart ‘ <i>Sihirli Flüt</i> ’ Uvertür	72
4.9.7. H. Rabaud “ <i>Maroup</i> ”	72
4.9.8. M. Ravel “Dafnis ve Chloe” Suitleri	73
4.9.9. N. Rimsky-Korsakov “Fairy-Tale”(Skazka) op. 29, ‘Scheherazede’ .75	
4.9.10. G. Rossini ‘ <i>Gullaume Tell</i> ’ Uvertürü	76
4.9.11. Y. Strauss ‘Symphoni Domestique’	78
4.9.12. A. Thomas “ <i>Mignon</i> ”	79
4.9.13. Wagner ‘Le Crepuscule Des Dieux’, ‘Siegfried İdil’	80
5. SONUÇ	82
5.1. Öneriler	83
KAYNAKÇA	86
ÖZGEÇMİŞ	87

TABLolar VE GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 4.1. Parmak pozisyonu ve 1. oktav Tuşların Yerleri	15
Tablo 4.2. 2. Oktav Tuşların Yerleri	16
Tablo 4.3. 3. Oktav Tuşların Yerleri	16
Tablo 4.4. Günlük Çalışma Tablosu	37
Tablo 4.5. Etütlerin Hız Terimler ve Metronomları.....	45
Tablo 4.6. Nüanslar	46
Tablo 4.7. Etütlerdeki Süslemeler	46
Tablo 4.8. Etütlerin Tonal Dağılımları.....	47
Tablo 4.9. Etütlerin Artikülasyon Özellikleri	48
Tablo 4.10. Etütlerdeki Teknik Konu Dağılımları	49
Tablo 4.11. Etütlerdeki Hız Terimleri.....	50
Tablo 4.12. Etütlerdeki Müzikal İfadeler	51
Tablo 4.13. Etütlerdeki Artikülasyonlar.....	51
Tablo 4.14. Etütlerin Tonal Dağılımları.....	52
Görsel 4.1. 1832 Model Konik Boehm Flüt.....	6
Görsel 4.2. Konik Boehm Flüt Üstten Alta doğru Si bemol değişen mekanizması.....	7
Görsel 4.3. Taffanel ve Babası 1854.....	9

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 4.1. Duruş Pozisyonu	18
Şekil 4.2. Tutuş Pozisyonu.....	18
Şekil 4.3. Ağızlık (ambaşür) Pozisyonu.....	19
Şekil 4.4. Alt Oktav Uzun Ses Çalışması.....	19
Şekil 4.5. Birinci Oktav Uzun Ses Çalışması.....	20
Şekil 4.6. Birinci Oktav Kromatik Çıkış.....	21
Şekil 4.7. İkinci Oktav Kromatik Çıkış.....	21
Şekil 4.8. Yanaşık Notalarda Uzun Ses Çalışması.....	22
Şekil 4.9. Oktav Çalışması	22
Şekil 4.10. Dört Nota Üzerinde Uzun Ses Çalışması.....	23
Şekil 4.11. Orta Oktav Dört Nota Ses Egzersizi	23
Şekil 4.12. Dil Atmadan Çıkan Başlangıç Sesi.....	24
Şekil 4.13. Tek Dil Vurma Çalışması	25
Şekil 4.14. Legato Gösterimi	26
Şekil 4.15. Legato'ya Örnek Parça	26
Şekil 4.16. Senkop Örneği	27
Şekil 4.17. Giderek Büyüyen Aralıklar.....	27
Şekil 4.18. Diyatonic Notalarda Entonasyon Çalışmaları 1	28
Şekil 4.19. Diyatonic Notalarda Entonasyon Çalışmaları 2	28
Şekil 4.20. Tonal Gam Dizilimleri Listesi	29
Şekil 4.21. Gürlük Terimleriyle Ses Egzersizleri.....	30
Şekil 4.22. Crescendo Egzersizleri.....	30
Şekil 4.23. Dört Vuruşluk Tril Gösterilişi.....	31
Şekil 4.24. İkilik Tril Çalımı	31
Şekil 4.25. Mordan Çalınışı 1	32
Şekil 4.26. Mordan Çalınışı 2	32
Şekil 4.27. Grupetto Gösterimi 1	32
Şekil 4.28. Grupetto Gösterimi 2	32
Şekil 4.29. Çarpma Örneği.....	33
Şekil 4.30. Apojiyatür Gösterimi	33

Sayfa

Şekil 4.31. Schumann “ <i>Bercause</i> ”	33
Şekil 4.32. Haydn “ <i>Menuet</i> ”	34
Şekil 4.33. Haydn Menuet Örnek 2.....	34
Şekil 4.34. Çift Dil Gösterimi	35
Şekil 4.35. Çift Dil Egzersizleri	35
Şekil 4.36. Beethoven Senfoni	35
Şekil 4.37. Üçlü Dil Örneği.....	36
Şekil 4.38. J.S. Bach.....	36
Şekil 4.39. 1. Egzersizin Örneği.....	37
Şekil 4.40. 1 Numaralı Egzersizin Farklı Çalışma Biçimleri.....	38
Şekil 4.41. Egzersizleri Farklı Çalışma Yöntemleri 1.....	38
Şekil 4.42. Egzersizleri Farklı Çalışma Biçimleri 2.....	38
Şekil 4.43. 2. Egzersizin Örneği.....	39
Şekil 4.44. 3. Egzersizin Örneği.....	39
Şekil 4.45. 4. Egzersizin Örneği.....	39
Şekil 4.46. 5. Egzersizin Örneği.....	40
Şekil 4.47. 6. Egzersizin Örneği.....	40
Şekil 4.48. 7. Egzersizin Örneği.....	40
Şekil 4.49. 8. Egzersizin Örneği.....	41
Şekil 4.50. 8. Egzersizin Çalışma Şekilleri	41
Şekil 4.51. 9. Egzersizin Örneği.....	41
Şekil 4.52. 10. Egzersizin Örneği.....	42
Şekil 4.53. 11. Egzersizin Örneği.....	42
Şekil 4.54. 12. Egzersizin Örneği.....	42
Şekil 4.55. 13. Egzersizin Örneği.....	43
Şekil 4.56. 14. Egzersizin Örneği.....	43
Şekil 4.57. 15. Egzersiz Örneği.....	43
Şekil 4.58. 16. Egzersiz Örneği.....	44
Şekil 4.59. 17. Egzersiz Örneği.....	44
Şekil 4.60. J. S. Bach Sonat Örnek 1	54
Şekil 4.61. Bach Sonat Örnek 2	54
Şekil 4.62. Bach Sonat Örnek 3	55






Sayfa

Şekil 4.63. Bach Sonat Örnek 4	55
Şekil 4.64. Bach Sonat Örnek 5	55
Şekil 4.65. Bach Sonat Örneği 6	55
Şekil 4.66. Bach Sonat Örneği 7	56
Şekil 4.67. Bach Sonat Örneği 8	56
Şekil 4.68. Gluck “ <i>Orfeo ve Euridice</i> ” Örnek 1	57
Şekil 4.69. Gluck “ <i>Orfeo ve Euridice</i> ” Örnek 2	57
Şekil 4.70. Gluck “ <i>Orfeo ve Euridice</i> ” Örnek 3	57
Şekil 4.71. Gluck “ <i>Orfeo ve Euridice</i> ” Örnek 4	58
Şekil 4.72. Re Majör Kadans Örneği 1	59
Şekil 4.73. Re Majör Kadans Örneği 2	59
Şekil 4.74. Re Majör Kadans Otuz İkilik Armonik Çıkış	59
Şekil 4.75. Re Majör Konçerto Ana Motifi	59
Şekil 4.76. Re Majör İkinci Bölüm Kadans Örneği 1	60
Şekil 4.77. Re Majör Konçerto İkinci Bölüm Kadans Örneği 2	60
Şekil 4.78. Re Majör Konçerto Üçüncü Bölüm Kadans	60
Şekil 4.79. Sol Majör Konçerto 1. Bölüm Kadans	60
Şekil 4.80. Sol Majör 1. Bölüm Kadans Örneği 2	61
Şekil 4.81. Sol Majör 1. Bölüm Kadans Örneği 3	61
Şekil 4.82. Sol Majör Konçerto İkinci Bölüm Kadansı 1	61
Şekil 4.83. Sol Majör Konçerto İkinci Bölüm Kadansı 2	62
Şekil 4.84. Romance Örneği 1	62
Şekil 4.85. Romance Örneği 2	62
Şekil 4.86. Romance Örneği 3	62
Şekil 4.87. Hue Nocturne Örneği 1	63
Şekil 4.88. Hue Nocturne Örneği 2	63
Şekil 4.89. Hue Nocturne Örneği 3	63
Şekil 4.90. Hue Nocturne Örneği 4	64
Şekil 4.91. Hue Nocturne Örneği 5	64
Şekil 4.92. Hue Gigue Örneği 1	64
Şekil 4.93. Dilli Gam Çıkışları	65
Şekil 4.94. Hue Gigue İkinci Tema	65

	<u>Sayfa</u>
Şekil 4.95. Dilli Trioleler	65
Şekil 4.96. Final Temasına Geçiş.....	65
Şekil 4.97. Nymphes and Satyrs	66
Şekil 4.98. Poco Meno Presto Temasına Giriş.....	66
Şekil 4.99. Allegro Bölümü	67
Şekil 4.100. Sebare Tempo	68
Şekil 4.101. Leonore Üvertür Artikülasyon.....	68
Şekil 4.102. Eroika Final Bölümü.....	68
Şekil 4.103. Eroika Final Staccato	68
Şekil 4.104. La Damnation De Faust	69
Şekil 4.105. Carmen Flüt Solo	69
Şekil 4.106. Üçüncü Oktav Çıkışları.....	70
Şekil 4.107. Prelude to the afternoon of a Faun	70
Şekil 4.108. Bir Yaz Gecesi Rüyası Scherzo	71
Şekil 4.109. Scherzo Örneği 2.....	71
Şekil 4.110. Scherzo Örneği 3.....	71
Şekil 4.111. Scherzo Örneği 4.....	71
Şekil 4.112. Sihirli Flüt Uvertür Örneği 1.....	72
Şekil 4.113. Sihirli Flüt Uvertür Örneği 2.....	72
Şekil 4.114. Sihirli Flüt Uvertür Örneği 3.....	72
Şekil 4.115. Maroup Lento.....	73
Şekil 4.116. Maroup Assez Lent	73
Şekil 4.117. Maroup Allegro.....	73
Şekil 4.118. ‘Dafnis ve Chloe’ Örnek 1	74
Şekil 4.119. ‘Dafnis ve Chloe’ Örnek 2	74
Şekil 4.120. ‘Dafnis ve Chloe’ Örnek 3	74
Şekil 4.121. ‘Dafnis ve Chloe’ Örnek 4.....	75
Şekil 4.122. ‘Dafnis ve Chloe’ Örnek 5	75
Şekil 4.123. Peri Masalı Örnek 1	75
Şekil 4.124. Peri Masalı Örnek 2	76
Şekil 4.125. Şehrazat Flüt Solo Andantino	76
Şekil 4.126. Guillaume Tell Örnek 1	77

	<u>Sayfa</u>
Şekil 4.127. Guillaume Tell Örnek 2	77
Şekil 4.128. Guillaume Tell Örnek 3	77
Şekil 4.129. Domestik Senfoni Scherzo.....	78
Şekil 4.130. Scherzo Örnek 2.....	78
Şekil 4.131. Domestic Senfoni Adagio	78
Şekil 4.132. Mignon Örnek 1	79
Şekil 4.133. Mignon Örnek 2	79
Şekil 4.134. Mignon Örnek 3	79
Şekil 4.135. Mignon Örnek 4.....	80
Şekil 4.136. “ <i>Le Crepuscule Des Dieux</i> ” Molto-Tenuto Final 1	80
Şekil 4.137. “ <i>Le Crepuscule Des Dieux</i> ”Molto-Tenuto Final 2	80
Şekil 4.138. ‘Siegfried İdil’ 1	81
Şekil 4.139. ‘Siegfried İdil’ 2.....	81

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

<i>p</i>	: Piano
<i>pp</i>	: Pianissimo
<i>f</i>	: Forte
<i>ff</i>	: Fortissimo
<i>mf</i>	: Mezzoforte
	: Crescendo
	: Decrescendo
<i>dim.</i>	: Diminuendo
<i>Rit. -</i>	: Giderek Yavaşlamak
<i>cantabile</i>	: Şarkı Söyler Gibi
<i>espressivo</i>	: İçten, Duygulu
	: Tril (süsleme)
<i>tr</i> 	: Mordan (Süsleme)
	: Çarpma (Süsleme)
<i>etc.</i>	: etc. (ve benzeri)

1. GİRİŞ

P. Taffanel'in yazmış olduğu eserlerin, flüt tekniğini geliştirmek ve genişletmek bakımından flüt repertuvarına katkısı büyüktür. "*Complete Flute Method*" kitabı özellikle 1840'lı yıllarda T. Boehm'in yaptığı yeni flüt mekanizması için yazılmış ender eserlerden biridir. Fakat zamanla değişen teknikler ve bu tekniklerin arasında ne gibi farklılıklar olduğunun karşılaştırılması, güncel haliyle yorumlanması gerekmektedir.

Burada Taffanel'in kitabındaki ses üfleme ve parmak hızlandırma (acelite) egzersizlerinin doğru bir şekilde nasıl çalınması gerektiği ve şimdiki tekniklerin onlara nasıl adapte edilebileceğinin incelenmesi yapılmaktadır. Amaç, yeni nesilde flüte başlayan öğrencilerin rahatça anlayıp uygulayabilecekleri bir anlatımla bu tekniklerin gösterilip örneklendirerek açıklanmasıdır.

1.1. Problem

Her enstrümanda olduğu gibi flüt repertuvarında da Fransız, Alman, İngiliz, İtalyan ekolü gibi bazı farklı çalım stillerini içeren ekoller bulunmaktadır. 18. yüzyılda Theobald Boehm'in flüt mekanizmasını tamamen değiştirmesiyle beraber çoğu ekol kendisini yeni flüte adapte etmiştir. Özellikle Henry Altes, Paul Taffanel, Philippe Gaubert ve Marcel Moyce gibi Fransız flüt sanatçıları, kendi öğretilerini kapsayan kitaplar çıkartmışlar ve yayınladıkları bu kitaplarla tekniklerini dünyaya yaymışlardır.

Yazılan bu kitaplar incelendiğinde, içlerinde yer alan teknikler dönemsel açıdan birbirlerine benzese de hepsinin ilgili olduğu alanların farklı olduğu görülür. (Örneğin Henry Altes'in 1., 2. ve 3. metotları)

Aslında birbirlerine bu kadar benzemelerinin asıl nedeni Paul Taffanel'in yazmış olduğu bu kitabı örnek almalarıdır.

Okullarımızda genelde Paul Taffanel'in metodundaki günlük parmak hızlandırma egzersizleri (acelite) kullanılmaktadır. Fakat bu egzersiz, kitabın sadece bir bölümünü oluşturmaktadır. Çalışmalar sırasında kitabın tümü okunmadığı için öğreti tam manasıyla uygulanmış olmaz. Kitap baştan sona duruş, tutuş, pozisyon, parmak hızlandırma egzersizleri (acelite), teknik etütler ve sololar şeklinde bir zinciri takip etmektedir. Bu yüzden tekniklerin tümünün nasıl çalışıldığının değerlendirilmesi gerekmektedir.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın genel amacı Paul Taffanel'in yazmış olduğu bu metodun hem flüt repertuvarına hem de icracının gelişimindeki rolüne nasıl katkı sağladığının ve öğrenciye ne gibi kazanımları olduğunun incelenmesidir. Bu amaç doğrultusunda alt hedeflere ulaşılması da amaçlanmaktadır:

1. Öğrenciye seviye olarak hangi aşamadayken bu metot başlatılmalıdır? (s. 82)
2. Metodun yazılış zamanındaki teknikler şu an için de doğru kabul edilebilir mi? (s.19)
3. Eski ve yeni teknikler arasındaki farklılıklar nelerdir? (s.20)
4. P. Taffanel'in bu öğretileri, başından itibaren teknik çalışmalara kadar harfiyen uygulanmalı mıdır? (s. 82, 83)
5. Günlük olarak çalışılması öngörülen tablodaki uygulamaların geçerliliği nedir? (s. 83, 84)

1.3. Önem

Bu çalışma sonucunda şu faydalara ulaşılması amaçlanmaktadır:

P. Taffanel bu metodunda flüt sanatçılarının enstrümanları ve onu nasıl çalmaları gerektiği hakkında faydalı bilgiler sunmuştur. Öğrencilerin bu bilgileri daha açık bir anlatımla ve görseller eşliğinde daha rahat bir biçimde anlayabilmeleri amaçlanmıştır. Özellikle diyafram nefesi, üfleme açısı, pozisyon, dönemsel artikülasyonlar, diller, parmak hızlandırma egzersizleri (acelite), teknik etütler ve belirli orkestra soloları form analizi ve teknik analiz yapılarak basit şekilde uygulanabilecek hale getirilmiştir. Ayrıca dönemsel olarak kullanılan teknikler harmanlanarak, öğrencinin ya da öğretmenin uygulama tercihinin bırakılmıştır.

1.4. Sınırlıklar

Bu çalışma;

1. Araştırmacının kendi gözlem ve deneyimleriyle,
2. Kitap, makale, sözlük ve internet verileri gibi sınırlılıklar dahilinde gerçekleşmiştir.

1.5. Tanımlar

• **Alterasyon:** Notanın önüne konan diyez bemol gibi değiştirme işaretleriyle ses yüksekliğinin değişmesine anlamına gelir.

• **Artikülasyon:** Bir melodideki notaların farklı stillerle (dil, bağ gibi) belirginleştirilerek çalınması.

• **Acelite:** İcracının parmak tekniğini hızlandırarak enstrümanını seri bir şekilde icra etmesidir. (Fransızca kökenli olup, *acele etmek* fiilinden türemiştir.)

• **Crescendo/Diminiendo:** Giderek güçlenerek çalmak/ Giderek hafifleyerek çalmak.

• **Doğuşkan:** Bir sesin içindeki, onunla aynı anda tınlayan farklı seslerdir.

• **Ekol:** Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım.

• **Entonasyon:** Doğru tonlama, tam sesi verebilmek

• **Fantezi:** Düşsel, şiirsel, serbest tonda parça.

• **Kompozisyon:** Müzikte çeşitli öğeleri bir araya getirerek oluşturulan ya da yaratılan yapıt.

• **Metronom:** Eserin belirli tempoda çalınabilmesi için eşit ses vuruşları üreten alet.

• **Nüans:** Eserdeki tını farklılıklarını belirleyen yapılardır.

• **Oktav:** Aynı iki ses arasındaki sekiz notalık ses dizisi.

• **Pastoral:** Doğayla ilgili, kırsal.

• **Rubato:** Notanın, ritmik sürelerini esneterek icra etmektir.

• **Salta:** İtalyanlara özgü bir dans biçimi.

• **Uvertür:** Opera, bale veya konçertonun açılışındaki parçadır.

• **Virtüöz:** Enstrümanını ustalıkla icra eden kişi.

2. ALANYAZIN

Bu tezde Paul Taffanel'in hayatı, müziği, romantik dönemde yaşamış flüt icracıları, bestecileri ve Taffanel'in "*Complete Flute Method*" kitabının teknik, icracılık, müzikalite ve formal açıdan incelenmesi yer almaktadır. Bu konuyla ilgili olarak literatür taraması yapılmıştır.

Bestecinin hayatıyla ilgili bölümlerde “*Taffanel Genius Of The Flute*” (Blakeman, 2005), romantik dönem bestecileriyle ilgili bölümlerde “*Zaman İçinde Müzik*” (İlyasoğlu, 1996), orkestra sololarıyla ilgili bölümlerde “*Müziği Okumak*” (Aktüze, 2007, 2013) ve çeşitli internet kaynaklarından yararlanılmıştır. Bu çalışma tümüyle “*Compele Flute Method*” kitabının incelemesi olduğundan dolayı yazarın kendi bilgi birikimi ve tecrübelerinden yola çıkarak yazılmıştır.

Yapılan literatür taramasında, ülkemizde bu yapıt üzerine bir çalışma yapılmadığı görülmüştür. Bu yapıtın teknik anlamdaki katkılarından dolayı flüt tarihinde önemli bir yere sahip olması, bu çalışmanın yapılmasında etkili olmuştur.

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve çözümlenmesi başlıkları altında araştırmanın yöntemi anlatılmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma modeli; kriterlere müdahale etmeden, olduğu haliyle incelemek üzere yapıldığından tarama modeline uygun bir çalışmadır. Bu araştırma gözlem, doküman ve deneyim unsurları içerdiğinden nitel ve tarihsel araştırma yöntemleriyle hazırlanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini P. Taffanel’in flütün teknik ve icracının donanımsal gelişimine olan katkıları ve örneklemini de yazmış olduğu “*Complete Flute Method*” kitabı oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmanın sonucunda P. Taffanel’in “*Complete Flute Method*”uyla birlikte nitel olarak da gözlem ve doküman açısından çeşitli kaynaklardan yararlanılmıştır.

4. 19. YÜZYILDA MÜZİK STİLİ, ÖNEMLİ FLÜT SANATÇILARI VE PAUL TAFFANEL

1830'lardan itibaren başlayan ve 19. yüzyılı kapsayan Romantik akımın müziği; kendinden önceki dönem olan Klasik dönemdeki kalıplara uygun çalma görüşünden uzaklaşıp sanatçının iç dünyasının yansıtıldığı, kalıba bağlı kalınmayan, sanatçıların hissettiklerini ve kimliklerinde ne varsa onu ifade ettiği bir dönemdir. Romantik dönemde duygulu müzik stili, uzun müzik cümleleri, sürekli değişen armoni, tonalite, uyumsuz akorlar ve birdenbire değişveren karmaşık ruh hali, özellikle senfoniler ve piyano sonatlarına tezahür eder. Romantik çağın gözde çalgısı olan piyano, bu karmaşık duyguları anlatmak için bestecilerin en çok tercih ettiği, eser yazdığı enstrüman olmuştur. Rubato çalma tekniği bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ayrıca çoğu senfonide daha çok minör tonlar hakimdir. (İlyasoğlu, 1996, s. 77)

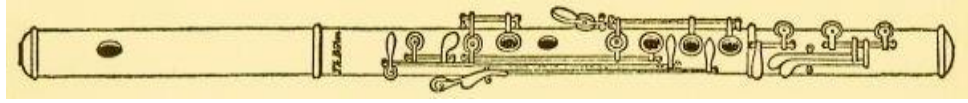
Bu dönemde yaşamış besteci ve flütçüler; Egidius Aerts (1822-1853) Belçika'da doğan besteci ve flüt sanatçısı, müzik eğitimine Brüksel konservatuvarında başlamıştır. 1837 ile 1840 seneleri arasında Fransa ve İtalya'ya seyahatlerinden sonra Brüksel'e geri dönüp konservatuvarda Profesör unvanını almıştır. Ayrıca senfoni ve uvertür bestelerinin yanında, flüt için konçerto ve daha birçok bestesi bulunmaktadır ([http-1](#)).

Müziyen bir aileden gelen Danimarkalı flütçü, besteci ve şef Carl Joachim Andersen (1847-1909), virtüozite ve beste bakımından kendi zamanının en iyi flütçülerindendir. 1869'da Danimarka Kraliyet Orkestrasında çalışmaya başlamış, yaklaşık on yıl sonra istifa etmiştir. Ardından St. Petersburg Filarmoni Orkestrasında çalışmış, daha sonra da Berlin'e giderek Berlin Filarmoni Orkestrası'nın kurucu ortağı olmuştur. Yaşamı boyunca birçok orkestrada solist olarak çalmış ve aynı zamanda da şef olarak pek çok eser yönetmiştir. Özellikle sekiz ciltten oluşan ileri seviyedeki teknik etüt kitapları tüm dünyada en yaygın kullanılan flüt metotları arasındadır ([http-2](#)).

Çek flütçü, besteci ve piyanist Vilem Blodek (1834-1874), Prag konservatuvarında eğitim görmüş, sonrasında piyanist ve müzik öğretmeni olarak çalışmıştır. 1860 senesinde konservatuvarda flüt profesörü olmuş ve kendi öğretilerini içeren bir flüt metodu yazmıştır ([http-3](#)).

Blodek, ilk bestesini 13 yaşında yapmış, stil olarak kendi öğretmeninden ve Mendelssohn gibi Alman bestecilerden ilham almıştır. 1858-59 yıllarında yazdığı re minör senfonisi ve flüt konçertosu en etkileyici eserlerindedir. 1867' de sahnelenen "*In He Well*" adlı tek perdelik operası en bilinen eseridir.

Alman kâşif ve besteci Thebold Boehm (1794- 1881), modern flütü tasarlamış ve kendi adını taşıyan, günümüzde kullandığımız parmak sistemini geliştirmiştir. Virtüöz flütçü ve besteci olan Boehm, aynı parmak sistemini obua ve klarnet gibi diğer enstrümanlara da uyarlamıştır. Kendi flütünü yapmış ve kendini geliştirerek daha 17 yaşındayken orkestrada çalmaya başlamış, 21 yaşında ise Bavyera Kraliyet Senfoni orkestrasına birinci flütçü olarak girmiştir. Ayrıca tropikal ağaçlardan, gümüş, altın, nikel ve bakır gibi metallere flüt yapmayı denemiş, aynı zamanda ağızlık pozisyonunu değiştirerek ton kapasitesini artırmıştır ([http-4](#)).



Görsel 4.1. 1832 Model Konik Boehm Flüt ([http-5](#))

Münih Üniversitesi'nde akustik (ses bilimi) eğitimi aldıktan sonra 1832 yılında rewers flütü geliştirmeye başlamış ve 1847'de yeni parmak sistemini uyguladığı çalışmasının patentini almıştır. Aynı sene "On the Construction Of Flute" isimli kitabını yayınlamıştır. 1851'de Londra'da yaptığı bir sergide yeni flütünü tanıtmıştır. 1871'de yayınladığı "The Flute and Flute Playing" kitabında akustik üzerine yazdığı bilimsel çalışmasını ve Boehm sistemindeki flütün teknik ve artistik özelliklerine değinmiştir.

T. Boehm'in parmak sistemini örnek alan müzisyen Hyacinthe Klosé modern klarnette de aynı sistemi uygulamıştır.

İtalyan besteci ve flüt virtüözü olan Giulio Briccialdi (1818- 1881), aynı zamanda enstrümanına teknik yenilikler getiren bir müzik profesörüdür. Müzik kariyerine küçük yaşta babasından aldığı flüt eğitimiyle başlamış, sonrasında Santa Cecilia Akademisinde kompozisyon dersleri almaya devam etmiştir. Burada flüt dersleri vermeye başladıktan sonra kraliyet ailesinin flüt öğretmeni olmuştur. 1840'lı yıllarda enstrüman yapım fabrikasına müdür olmuş ve burada T. Boehm'in sistemini geliştirerek sol el si ve si bemol perdesini bir arada kullanarak bugünkü haline getirmiştir ([http-6](#)).



Görsel 4.2. Konik Boehm Flüt Üstten Alta doğru Si bemol değişen mekanizması (http-5)

G. Briccialdi dünya çapında yaptığı birçok turnede adından “Flüt’ün Paganini’si” olarak bahsedilen ve flütü teknik anlamda geliştiren bir virtüözdür.

Alman besteci ve flütçü Ferdinand Büchner (1823-1906), müzisyen bir aileden gelmektedir ve ilk flüt çalışmalarına babasıyla başlamıştır. Daha sonra ülkenin pek çok yerinde solist olarak konserler vermiş ve ölümünden kısa bir süre öncesine kadar Bolshoi Tiyatrosu’nda çalışmıştır. Öğretmen ve solist olarak mükemmel bir üne sahip olduğu için sonrasında Moskova Konservatuvarı’nda profesör olarak görev yapmıştır. F. Büchner meslek hayatı boyunca flüt için sekiz tanesi konçerto olmak üzere pek çok eser bestelemiştir (http-7).

Fransız flütçü ve besteci Jules Auguste Demersseman (1833-1866), 11 yaşındayken Paris Konservatuvarı’nda Juan-Luis Tulou ile çalışmalarına başlamıştır.

Henüz 12 yaşındayken ilk ödülünü kazanmasıyla virtüöz olarak ün salmıştır. En önemli eserlerinden biri, flüt için yazdığı ‘İtalyan Konçerto’ sudur. Bu eserde orta bölümlerde hissedilen napoliten halk şarkısı formları ve finalde duyulan İtalyan salta’sı (*saltarello*) ile bitiş yapılır. Ayrıca Demersseman, flüt dışında saksafon ve piyano için fantezi yazan ilk Fransız bestecidir (http-8).

Flüt müziğinin önemli besteci ve icracılarından olan Albert Franz Doppler (1821-1883), flüt derslerine babasıyla başlamış ve 13 yaşındayken flütçü kardeşi Karl Doppler ile ilk kez sahnede düet yapmıştır. Sonrasında bu ikili hem Alman Tiyatrosunun orkestrasında hem de düo olarak kendi yazdıkları eserlerle konserlere çıkmışlardır.

1841 yılında Macar Uluslararası Tiyatrosu, Franz Doppler’in yazdığı beş operayı başarıyla sahnelemiştir. 1853’de Avrupa turnesi sırasında Macar Filarmoni Orkestrası’nın kurulmasına yardımcı olmuşlardır.

Franz Doppler henüz 18 yaşındayken Budapeşte Orkestrası'nda birinci flüt olmuştur. Sonrasında Viyana Operası'nda şeflik yaptıktan sonra Viyana Konservatuarı'nda profesör olarak görev almıştır. (http-9)

F. Doppler esasen flüt için eserler yazmış olsa da yedi operası ve on beş bale eseri daha vardır. Ayrıca birçok konçerto, konser parçası ve düetleri bulunmaktadır. Bestelerinde Bulgar ve Rus etkileri gözlemlenmektedir. Aynı zamanda Franz Liszt'in öğrencisidir ve onun altı Macar Rapsodisi'ni düzenlemiştir.

İtalyan flütçü ve besteci Giuseppe Gariboldi (1833-1905), hayatının uzun bir dönemini Paris'te geçirmiştir. Burada besteci ve flüt virtüözü olarak adını duyurmuştur. Gariboldi, flüt için solo ve piyano eşlikli birçok parça bestelemiştir. Bunların arasında flüt literatüründe bulunan ve hala kullanılan etüt kitapları bulunmaktadır. Ayrıca birçok şarkı ve opera yazmıştır (http-10).

Kendi döneminin en iyi flütçülerinden biri olarak bilinen İtalyan besteci ve flütist Ernesto Köhler (1849-1907), ilk flüt çalışmalarına babasıyla başlamıştır. 1869'da Viyana'ya gittikten sonra Viyana Kraliyet Operası'nda çalışmaya başlamıştır (http-11).

Köhler'in flüt için yazdığı etüt, düet ve solo olarak yüzden fazla bestesi vardır. Ayrıca opera ve bale için de eserler bestelemiştir.

İngiliz besteci ve flütçü Charles Nicholson (1795-1837) Londra Filarmoni Orkestrası'nda solist olarak çalmış ve tiyatro orkestrasında birinci flüt olarak konserler vermiştir. Birçok öğrenci yetiştirmiş ve bir ders kitabı yazmıştır. Kendiyle aynı adı taşıyan konser flütçüsü olan babası C. Nicholson, flütün hacmini genişleterek ve ağızlığı metalden yaparak daha güçlü bir ton elde etmeyi sağlamıştır. Onun flütte geliştirdiği bu yenilikler Londra'daki Clementi & Co., Astor, Rudall & Rose ve Potter flüt yapım şirketleri tarafından kabul edilip yeni flütlere uyarlanmıştır. Yeni flütün tuşe yapısındaki -mi bemol ve la bemol tuşlarını eklemek gibi- bazı değişiklikler mekanizmada kolaylıklar sağlamıştır (http-12).

4.1. Paul Taffanel' in Biyografisi

18. Yüzyılda Fransa'da yaşayan yedi çocuklu geniş bir ailenin fertlerinden biri olan Paul Taffanel, 1844 yılında Bordeaux şehrinde dünyaya gelmiştir. (Blakeman, 2005, s. 5)

Taffanel' in müziğe olan ilgisi erken yaşlarda başlamıştır. Babası Jules Taffanel gençlik yıllarında bandoda çalmıştır ve daha sonra enstrüman yapımı ve onarımı üzerine bir atölye açmıştır.

Taffanel yedi yaşındayken babasından solfej ve enstrüman dersleri almaya başlamıştır. Flüt, keman ve piyano çalmayı öğrenmiştir. Fakat flüt çalma konusunda üstün bir yetenek sergilediği için daha sonra keman çalmayı bırakmıştır. Piyano derslerini Alman müzisyen Profesör Joseph Schad ile sürdürmüştür. P. Taffanel'in kariyerinin temelleri bu eğitimler sırasında atılmıştır. (Blakeman, 2005, s. 6)

Taffanel flüt derslerine başladığında nasıl bir flüt kullandığı tam olarak bilinmemekle beraber, ilk flütünün babasının yaptığı sekiz delikli eski flütlerden olduğunu belirtilmektedir. Sonrasında eski flütünü bırakıp, Boehm'in dizayn ettiği modern flütü kullanmaya başlamıştır. (Blakeman, 2005, s. 7) Görsel 4.3.'de gösterilen flütler de 1842 ve 1847 model Theobald Boehm'in tasarladığı flütlerdendir.



Görsel 4.3. Taffanel ve Babası 1854 (Blakeman, 2005)

Taffanel ilk konserini 1854'de Bordeaux'da vermiştir, ardından Paris operasının birinci flütü olan hocası Louis Dorus'un tavsiyesiyle 1858'de Paris'e taşınmıştır. O dönemde Paris'in modern yaşamın başkenti ve dünyanın kalbinin attığı yer olarak bilinmesinden dolayı, P. Taffanel'in orada kendini kanıtama şansı daha yüksek olacaktır. Paris'e geldiğinde daha on üç yaşında olan Taffanel bir yandan okula devam ederken bir yandan da Dorus ile çalışıp, vaktinin çoğunu tekniğini mükemmelleştirmek için pratik yapmakla geçirmiştir. Dorus'un ona öğrettiği repertuarın arasında nefes alma teknikleri, geleneksel biçimde yazılmış fanteziler ve 18. yüzyılın unutulmuş eserleri de bulunmaktadır. 1860 senesinde Dorus Paris Konservatuvarına profesör olduğunda,

Taffanel'i kendi sınıfına davet etmiştir. O günden itibaren Bohem flütler tüm profesyonel müzisyenler tarafından kullanılmaya başlanmış ve giderek yayılmıştır. Aylarca süren yoğun çalışmaları sonucunda Taffanel konservatuarı birincilikle kazanmıştır. (Blakeman, 2005, s. 7)

Profesör Dorus'un öğrencisi olduktan sonra Taffanel, haftanın üç günü her gün üçer saat flüt derslerine katılmıştır. Aynı gün içerisinde diğer bir öğretmeni olan Henry Reber'den armoni dersleri almıştır. Öğrencilik hayatı boyunca öğretmenlerinden yana şansı gülmüştür. Öğretmenleri onun çok başarılı ve mükemmel tekniği olan bir müzisyen olduğunu yazmışlardır. Mezuniyet senesinde girdiği yarışmada "Premier Prix" ödülü almış ve konservatuardan birincilikle mezun olmuştur. Sınıfında onunla birlikte okuyan hiç kimse onun kadar meşhur olmayı başaramamıştır. (Blakeman, 2005, s. 15)

P. Taffanel henüz 17 yaşındayken konservatuarın orkestrasında ikinci flüt olma hakkını kazanmıştır. Orkestra, verdikleri konserlerle kısa sürede büyük bir başarıya ulaşmıştır. Orkestrayla birlikte yaklaşık 60 konser veren P. Taffanel, 1861 senesinde ilk kaydını oda müziği grubuyla beraber yapmıştır. (Blakeman, 2005, s. 19) Daha sonrasında kendi öğretmeni L. Dorus'la F. Doppler'in iki flüt ve piyano için yazdığı "Andante and Rondo" düetini sahnede beraber seslendirmişlerdir. Bu konserin ardından P. Taffanel, operanın orkestrasına üçüncü flüt olarak kabul edilmiştir.

Bu esnada operadaki birçok efsane eseri seslendirmekle beraber solist olarak da konserler vermiştir. 1865 senesinde ilk defa kendi bestelediği fanteziyi halka sunmuştur. (Blakeman, 2005, s. 30)

Edward Blakeman'ın kitabında P. Taffanel'in özel hayatıyla ilgili bu bilgileri, günlük aktiviteleri, derslerini ve konserlerini çizelgeler halinde kısa notlar şeklinde özetleyerek yazdığı belirtilmiştir. (Blakeman, 2005, s. 31)

Henüz yirmi bir yaşındayken mesleki bir dergiye fotoğrafları basıldığında ondan "çok çalışkan, iyi organize olabilen, son derece yoğun, yılın çoğunu konserler vererek geçiren inanılmaz bir sanatçı" şeklinde bahsedilmiştir. Ayrıca onun en beğenilen tarafının ise o dönemde az rastlanan yumuşak ton olduğu vurgulanmıştır. Bir yandan operada çalışarak her gece kayıt yapmış, bir yandan da oda müziği konserlerine devam etmiş ve solist olarak turnelere çıkmıştır. Bunların yanı sıra öğrencilerine ders vermiş, kendi günlük flüt ve kompozisyon çalışmalarına da devam etmiştir. Zaman zaman kendi

öğretmeni L. Dorus'u sınıfında ziyaret edip ona asistanlık yaparken kendi repertuarını ve flüt bilgisini de genişlettiğinden bahsedilmiştir. (Blakeman, 2005, s. 31)

1868 senesinde öğretmeni L. Dorus'un konservatuardaki görevinden emekliye ayrıldığı belirtilmiştir. (Blakeman, 2005, s. 33) Daha öncesinde de operadaki birinci flüt görevinden ayrılmış olan Dorus'un yerine Henry Altes geçmiştir. Böylece operada üçüncü flüt olan Taffanel ikinci flüte geçmiştir. Fakat Altes ile orkestra yöneticilerinin arasında çıkan bir anlaşmazlık sonucu üst kurulun, Altes' in istifasını vermesinden sonra oy birliğiyle P. Taffanel'in birinci flüt olmasına karar verdiği belirtilmiştir. (Blakeman, 2005, s. 34)

P. Taffanel bu dönemde kariyeri için büyük bir çıkış yakalamıştır. (Blakeman, 2005, s. 35) Hem basında hem de müzisyenler arasında saygınlık ve övgü toplamıştır. Bu esnada asker yönetime el koymuş ve sıkıyönetim getirilmiştir. Opera da belirli bir süre boyunca kapatılmış, müzisyenlerin çoğu Paris'i terk etmek zorunda kalmıştır ve böylece P. Taffanel de Bordeaux'a geri dönmüştür. Bu sırada geçici olarak "Casino at Trouville" de solo flütist olarak çalmaya başlamıştır. Sonrasında Paris'teki operanın yeniden açılacağını öğrenince, müdürüne onu görevine geri alması için bir mektup yazmış ve sonrasında Paris'e geri dönerek kariyerine solo konserleri ile devam etmiştir. Daha sonra konservatuarın yeni müdürü olan arkadaşı Ambroise Thomas, ona sınav komisyonunda jüri olması için bir teklifte bulunmuştur. Taffanel bu teklifi kabul edip jüriye katılmıştır. Bir süre sonra 1896'da Taffanel, konservatuarın yönetici kadrosunda yer almış ve hayatının sonuna kadar bu görevi sürdürmüştür. (Blakeman, 2005, s. 47)

Taffanel, mükemmel bir flütçü, sanatçı ve müzisyen olduğu gibi aynı zamanda orkestra şefidir. Paris'teki orkestralarda uzun yıllar şeflik yapmıştır. Şefliğin yanında bestecilik yönü de kuvvetlidir. İlk ünlü eseri; beş fanteziden ilki olan, Ambroise Thomas tarafından bestelenen "*Mignon*" operasına yazdığı "Grand Fantasia sur "*Mignon*" dur. Bu eseri "ustam ve arkadaşım" dediği öğretmeni Louis Dorus'a ithaf etmiştir. İkincisi Weber'in "Der Freischütz" yani "İyi Avcı" operasından esinlendiği, aynı adı taşıyan eseridir. (Blakeman, 2005, s. 54)

Bu eserinde Weber'in duygu dünyasını benzersiz bir uyumla aktarmıştır. Üçüncü ve aralarında en kısası olan eser "Les Insel Galantes" yani "İyi Yürekli Hindistanlılar" adlı opera-baledir. (Blakeman, 2005, s. 55) Dördüncü eseri, "Jean de Nivelles" operası için bestelediği Fantasia, izleyici tarafından "büyüleyici" şeklinde övgü almıştır. Son olarak beşinci Fantasia yine Ambrosie Thomas'ın "Françoise de Rimini" adlı

operasından ilham alarak yazılmış fakat bu opera “Mignon” kadar ilgi uyandırmadığı için diğerleri gibi büyük bir başarıya ulaşamamıştır. (Blakeman, 2005, s. 56)

H. Altes’in emekliliğinden beri operada birinci flüt olan Taffanel, yoğun çalışma temposunu sürdürürken diğer yandan da besteciliğe devam etmekteydi. Bunun yanında 1877’de üflemeli çalgılar beşlisi için yazdığı eseri, bir bestecilik yarışmasında ona birincilik ve para ödülü kazandırmıştı. (Blakeman, 2005, s. 59)

P. Taffanel’in kompozisyon dalında bu kadar başarılı olmasında, konservatuardaki sene sonu sınavlarında öğrencilere deşifre etmeleri için parçalar yazmasının etkili olduğu tahmin edilir. (Blakeman, 2005, s. 62) Bu parçalar önceleri kompozisyon ve piyano öğretmenleri tarafından yazılırken sonraki senelerde Taffanel tarafından yazılmıştır. Bu parçalarda öğrencinin ritim kabiliyeti, aralıkların değişimini rahat kontrol edebilmesi, dinamikler ve doğru artikülasyon kullanımı gibi özelliklerin ölçülmesi amaçlanmıştır. (Blakeman, 2005, s. 63)

P. Taffanel’in kariyerindeki önemli noktalardan biri de 1878’deki Paris sergisidir. Burada hem orkestrada, hem operada hem de oda müziği konserlerinde çıkmıştır. Konserlerdeki başarısıyla büyük alkış toplamış ve flütün popüler bir enstrüman haline gelmesine katkıda bulunmuştur. Mozart’ın La majör flüt kuartetini farklı bir şekilde yorumlamış ve bu yorumuyla hafızalarda yer etmiştir. (Blakeman, 2005, s. 64)

1879’da P. Taffanel uzun zamandır düşündüğü “*Wind Ensemble*” üflemeli çalgılar topluluğunu kurmaya karar vermiştir. (Blakeman, 2005, s. 68) Orkestradaki arkadaşlarıyla birlikte (İki obua, iki klarnet, iki korno, iki fagota ek olarak flüt ve piyanodan oluşan) on kişilik “*Society of Chamber Music for Wind Instrument*” topluluğunu kurdu. 1879’dan 1893’e kadar her sene farklı repertuarlarda konserler verdiler.

Bu dönemde hem operadaki görevini devam ettirip bestecilik yönünü geliştiren hem de uluslararası konserlere çıkan Taffanel, en son 1889’da Paris’te verdiği konserinde “*Légion d’honneur*” ödülüne layık görülmüştür. (Blakeman, 2005, s. 139) O dönemde basında yer alan haberlerde Taffanel için, “Taffanel, known as ‘*the magic flute*’ son of Pan and Apollo, his lips are god-like.” yani “*Taffanel, Pan’ın ve Apollo*” nun oğlu olarak bilinen, dudakları tanrısal ‘sihirli bir flütisttir.’ yorumunda bulunulmuştur. (Le Menestrel, 1889, s. 347)

1889’da “*Legion d’honneur*” ödülünü alması, Taffanel’ in flüt kariyeri açısından bir dönüm noktası niteliğindedir. P. Taffanel, flüt kariyerinin zirvesindeyken üflemeli

çalgılar topluluğunu kurarak şefliğe yöneleceğinin sinyallerini vermiştir. (Blakeman, 2005, s. 139) Yani müzik kariyerini sadece flüt sanatçısı olarak sınırlandırmak istememiştir. 1890 yılında H. Altes'in konservatuvardaki profesörlüğünü bırakması üzerine Taffanel profesör olmuştur. (Blakeman, 2005, s. 139) 1991 senesinde çıktığı yurtdışı turnesi, flüt sanatçısı olarak verdiği son turne olmuştur. (Blakeman, 2005, s. 145)

1893'de konservatuar orkestrasının şefi olmuş ve operayı yönetmeye başlamıştır. (Blakeman, 2005, s. 155) Yoğunluğu ve şefliğe olan tutkusu nedeniyle üflemeli çalgılar topluluğu dağılma kararı almıştır. Böylelikle Taffanel, şefliğe duyduğu aşırı ilgi sebebiyle asıl mesleği olan flüt sanatçılığından uzaklaşmıştır.

İlk başlarda P. Taffanel'in operadaki şefliği yadırganmış ve basında da bu yönde birçok olumsuz eleştiri almış olsa da Verdi'nin "*Othello*" operasının prömiyerini yönettikten sonra bu kötü eleştiriler sona ermiş ve takdir toplamaya başlamıştır. P. Taffanel bir yandan da okul orkestrasını çalıştırırken büyük bir sorumluluğun altına girerek onları yarışmalara hazırlamış ve bu zorlu çalışmaların sonunda 1892-93 yılındaki '*Wille de Paris*' yarışmasında ödül kazandırmıştır. (Blakeman, 2005, s. 169) Taffanel, daha sonraki senelerde de peş peşe birçok ödüle layık görülmüştür.

Bu yoğun günlerin sonrasında Taffanel, ciddi bir rahatsızlık geçirdiği için orkestra şefliğinden ayrılma kararı almıştır. (Blakeman, 2005, s. 174) Yerine öğrencisi olan Philip Gaubert geçmiştir. (Blakeman, 2005, s. 175)

1908 senesinde Taffanel, hastalığına yenik düşerek hayatını kaybetmiştir. (Blakeman, 2005, s. 217)

Ölümünden sonra basılan kitaplarından biri olan "*Method de flüte*", öğrencisi Philippe Gaubert tarafından P. Taffanel'in tüm hayatı boyunca yazdığı dokümanlar ve notaların düzenlemesiyle oluşturulmuştur. (Blakeman, 2005, s. 206) Bu kitapta P. Taffanel'in son senelerinde P. Gaubert'e danışarak onunla birlikte hazırladığı egzersizler, etütler, pozisyon ve teknikle ilgili araştırmalar yer almaktadır. Dünya çapında bir müzisyen olan P. Taffanel'in yazdığı bu kitaplar, günümüzde de müzik okulların kullandıkları kaynaklar arasında yer almaktadır.

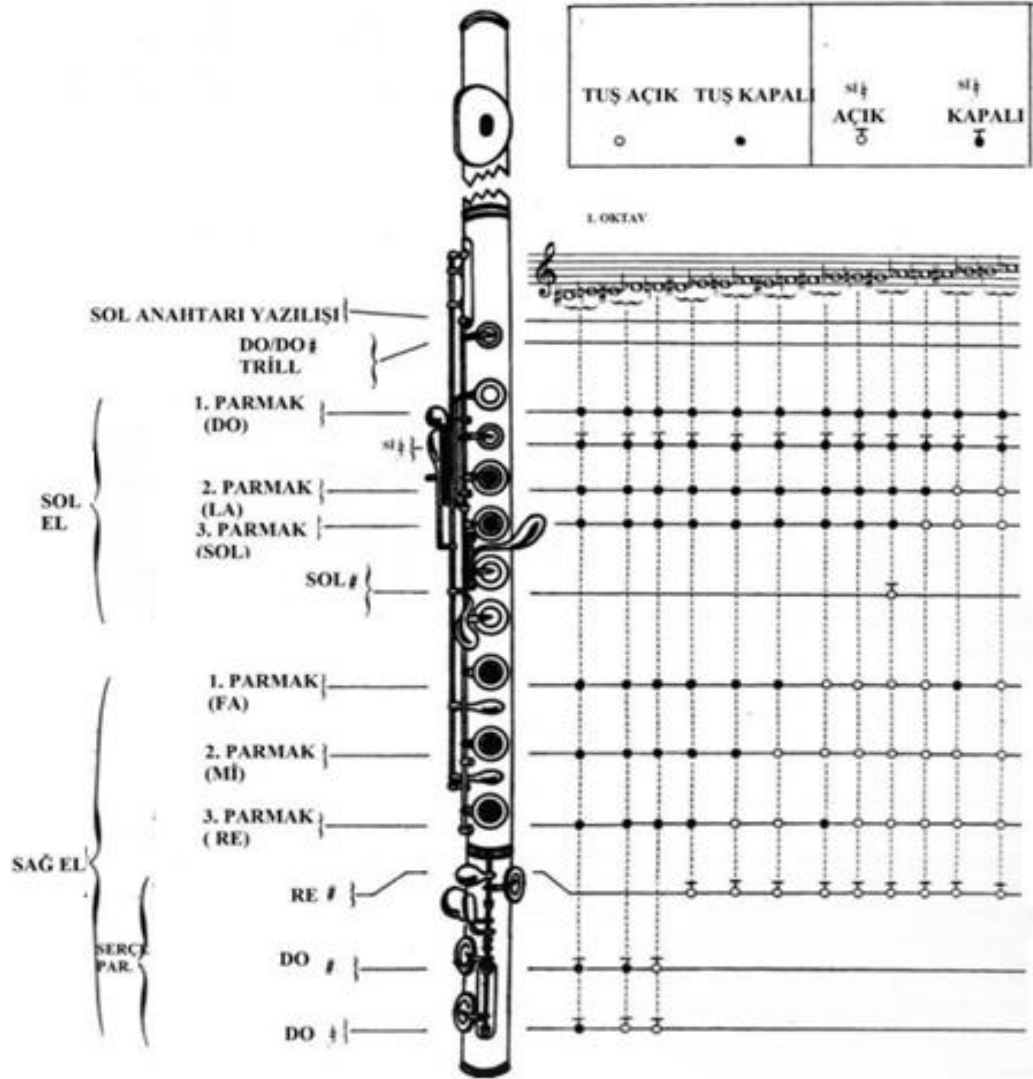
4.2. P. Taffanel'in, "Complete Flute Method" unun İncelemesi

Bu metot tamamen iki büyük flüt sanatçısı olan P. Taffanel ve asistanı P. Gaubert'in ortak çalışmasının ürünüdür. Ulusal müzik konservatuvarında profesör olan ve aynı zamanda konservatuvar orkestrası ile ulusal operanın da şefliğini yapan büyük virtüöz Paul Taffanel, icracılık konusunda limitleri aşmış bir sanatçıdır. Ona göre teknikte sınırlar yoktur. Her zaman flütün artistik yönüyle ilgili, Balliot'ın keman için yazdığı 'Keman Sanatı' adlı kitabıyla eşit olabilecek bir metot çıkartmak istemiştir. Fakat ölmeden önce bu çalışmalarını tamamlamaya fırsat bulamamıştır. Aynı zamanda yarım kalan diğer bir çalışması da "Müzik Ansiklopedisi ve Sözlüğü" kitabıdır. Konservatuvardaki iki favori öğrencisi ise onun ölümüyle aniden kesintiye uğramış çalışmalarını orijinalliklerini koruyarak tamamlamışlardır. O öğrencilerinden biri olan Louis Fleury, yoğun çalışmalar sonunda "Müzik Ansiklopedisi"ni, Philippe Gaubert ise "Flüt Metot" unu tamamlamışlardır. (Leduc, 1923, *Editor's Preface*)

4.2.1. Duruş, tutuş ve pozisyon

Bu metotta duruş ve tutuş pozisyonundan teknik etütlere kadar flütle ilgili birçok temel öğe bulunmaktadır. Taffanel daha o yıllarda Boehm'in flütünü bu kadar ayrıntılı inceleyip kitap yazan ilk flütçülerdendir. Ayrıca bu metot, flütte çözülmesi gereken ses problemleri, entonasyon, teknik zorluklar gibi konuların üzerine eğilmiş, bilgi açısından da büyük açıklar dolduran önemli bir eserdir.

Tablo 4.1. Parmak pozisyonu ve 1. oktav Tuşların Yerleri (Taffanel, 1923, s. 1)



Tablo 4.1.'de gösterilen tabloda flütteki nota yerleri ayrıntılı olarak verilmiştir. Flüte yeni başlayanların kolaylıkla anlayabileceği bu şemada birinci oktavdaki notalar kromatik olarak gösterilmiştir. Ayrıca tuşe üzerindeki parmak basışları bemol ve diyez perdeleri dâhil, siyahla boyanarak grafik üzerinde gösterilmiştir.

Tablo 4.2. 2. Oktav Tuşların Yerleri (Taffanel, 1923, s. 2)

2. OKTAV

SOL ANAHTARINDA YAZILIŞI

SOL EL

1. PARMAK (DO)
2. PARMAK (RE)
3. PARMAK (MI)

SOL#

SAG EL

1. PARMAK (FA)
2. PARMAK (MI)
SERÇE PAR.
MI
DO#
DO

Tablo 4.3. 3. Oktav Tuşların Yerleri (Taffanel, 1923, s. 3)

3. OKTAV

DO# RE# TRİLL

SOL EL

1. PARMAK (DO)
2. PARMAK (LA)
3. PARMAK (SOL)

SOL#

SAG EL

1. PARMAK (FA)
2. PARMAK (MI)
3. PARMAK (RE)
SERÇE PAR.
MI
DO#
DO

Tablo 4.2 ve **Tablo 4.3.**'te ikinci oktav ve üçüncü oktav nota yerleri ayrıntılı olarak kromatik halleriyle gösterilmektedir. Ayrıca diyatonik olarak da eş notalar notasyon üzerinde belirtilmiştir.

Taffanel başlangıçta dikkate alınması ve bilinmesi gereken temel kuralları şöyle açıklamıştır:

- Flüt Çalışırken Dikkat Edilmesi Gereken Kurallar;

1. Entonasyon ve ton konusuna çok dikkat edin.

2. Tüm egzersizlerinizi ve parçalarınızı çalışırken ne kadar zorlanırsanız zorlanın, her zaman tonunuz ve entonasyonunuz parmaklarınızdan öncelikli olsun. (Taffanel, 1923, 4)

- Flüt'ün Parçalarının Birleştirilmesi;

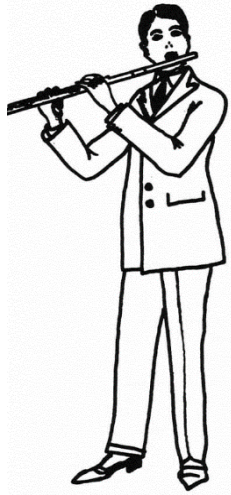
Flüt üç sökülebilir parçadan oluşur: Ağızlık kısmını içeren bölüme '*ambaşür*', orta kısma '*gövde*' ve son parçaya da '*kalak*' denir. Normalde ağızlıktan kalağa kadar bir '*mil*' (çubuk) şeklinde düz bir hattan oluşur. Fakat bir tek kalak kısmındaki mil, serçe parmağa göre birkaç milimetre eğimli olarak ayarlanabilir.

Flüt Tutuş Pozisyonu:

- Vücudun Duruşu

Olması gereken pozisyonda vücut rahat olmalı ve doğal duruşu korunmalıdır. Kendini sıkarak çalmak hem icracı açısından yorucu ve zarar verici, hem de karşıdan izleyenler için rahatsız edici olur. Dirsekler, vücuda temas edip ciğerlere baskı yapmaması için biraz ileride tutulmalıdır. (Taffanel, 1923, s.3)

Başlangıçta her zaman ayna karşısında çalışılmalıdır, böylece pozisyonların yanlış oturtulmasından kaçınılmalıdır.



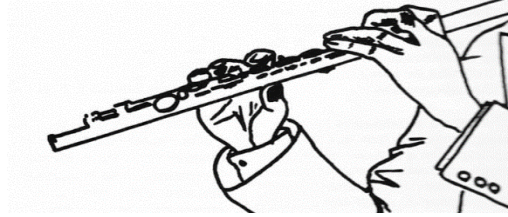
Şekil 4.1. Duruş Pozisyonu (Taffanel, 1923, s. 4)

- Enstrümanın Tutuluşu

Flüt, daima dudaklarla paralel hizada, düz bir hatta tutulmalıdır, sağ aşağı doğru hafif bir eğim de verilebilir. Yüzünüz, sol omuzunuza doğru hafiften dönük durmalıdır. (Taffanel, 1923, s. 3)

- Parmak Pozisyonu

Flüt, sol eldeki ilk (işaret) parmağı kemiğine ve sağ elin başparmağına oturtulmalı, aynı zamanda diğer parmaklar da yuvarlak bir biçimde flütü sarmalıdır. Ayrıca parmaklar tuşların üzerinden bir santimden fazla kalkık olmamalıdır. (Taffanel, 1923, s. 3)



Şekil 4.2. Tutuş Pozisyonu (Taffanel, 1923, s. 4)

- Sağ El Pozisyonu

Sağ el, kasılmadan ve doğal yapısı bozulmadan yuvarlak bir biçimde tuşları kavramalıdır. Başparmak fa tuşunun tam altına konulmalıdır.

- Sol El pozisyonu

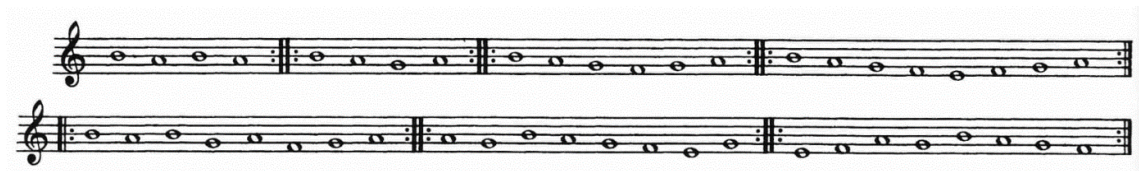
Flüt, sol el işaret parmağı kemiğine yerleştirilmelidir ve başparmak ileri doğru rahat hareket edebilecek şekilde durmalıdır.

Şekil 4.1. ve **4. 2.**'de, 19. yüzyıl ve öncesinde kabul gören tutuş pozisyonları yer almaktadır. Zaman içinde yeni ekollerin çıkmasıyla bu pozisyonlar değişikliğe uğramıştır. Örneğin bazı ekoller flütün eğik değil, kollar biraz yukarı kaldırılarak düz bir çizgi şeklinde tutulması gerektiğini benimsemiştir. Böylece flüt daha dengeli bir biçimde tutulmaktadır. İkinci bir örnek ise üfleme pozisyonuyla alakalıdır. Dudakların aşırı gerilerek, gülererek üflenmesi Fransız ekolüne göre artık benimsenmemektedir. Bunun yerine dudakların doğal pozisyonunu fazla bozmadan açığı tutturabilmek önemlidir.



Şekil 4.3. Ağızlık (ambaşür) Pozisyonu (Taffanel, 1923, s. 4)

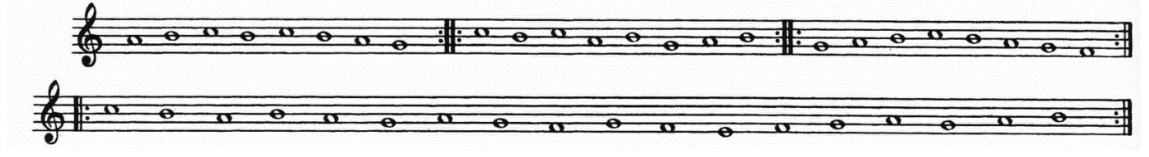
Enstrümanınızdan güzel bir ton çıkması için öncelikle sadece ağızlıkla, yani gövdeyi birleştirmeden çalınması gerekir. Çalarken dudaklarınızı sıkmadan hafifçe gererek üflemeniz ve ağzınız kapalıyken dişlerinizin hafif aralık olması gereklidir. Ambaşürü (ağızlığı) alt dudağınızın çizgisine dayadığınız zaman deliğinin çeyreğini kapatmış olursunuz. (Taffanel, 1923, s. 5) Eğer ambaşürü (ağızlık) doğru yerleştirirseniz hava karşı tarafa çarparak deliğe girer, böylece hava akımı flütün içinde ilerlerken çıkan titreşim müzikal tınıyı oluşturur. Notanın başına dil vurmadan 'hu' şeklinde üflenerek çıkarılan hava, doğru açığı yakaladığında ses çıkarmada başarılı olunur. Tekrar üflerken her seferinde ağızlığı oynatmamaya özen gösterilmelidir. (Taffanel, 1923, s. 6) Eğer ki bu çalışmaların sonunda çıkan sonuçtan memnunsanız o zaman flütün kalan parçalarını birleştirerek çalabilirsiniz.



Şekil 4.4. Alt Oktav Uzun Ses Çalışması (Taffanel, 1923, 2. 6)

Öncelikle **Şekil 4.4.**'teki egzersiz çalışılarak başlanabilir. Basit parmaklar ve çıkarması kolay sesler kullanılarak Do majör tonunda yazılmış bir egzersizdir. Üflerken

çok baskı yapmadan, sesleri forse (sese yüklenmek, zorlamak) etmeden nazikçe çalınmalıdır.



Şekil 4.5. Birinci Oktav Uzun Ses Çalışması (Taffanel, 1923, s. 6)

Şekil 4.5.'teki egzersizi çalışırken kullanacağınız ikinci oktav do notası; flütte en az parmağın bastığı, yani sadece sol el işaret parmağı ve sağ el serçe parmağının basılı olduğu pozisyondur. Bu yüzden flütün dengesini bozmamak için çeneye iyice bastırarak sağlam bir şekilde dayamak gerekmektedir.

Bu egzersizleri yaparken her notanın kusursuz biçimde çıkmasına özen gösterilmeli ve düzgün çaldıktan sonra ikinci notaya geçilmelidir. Üstteki egzersizleri yaparken pozisyonun bozulmamasına çok dikkat edilmesi gerekir, aksi takdirde yanlış oturan bir pozisyon tüm flüt kariyerini etkileyebilir.

4.2.2. Nefes Tekniği

Nefesli enstrüman çalarken tonun rengi, ton kapasitesi ve entonasyon sorunlarının tümü vücudunuzu doğru kullanmanızla ve dudak açınızla alakalıdır. Nefesinizi doğru yere alıp, oktavlara çıkarken ve inerken nefesi idareli kullanıp, ses kalitesini bozmamak gerekir. Vücudun dik, omuzların aşağıda ve kafanın düz durması; flüt çalarken bu pozisyonu bozmadan, değiştirmeden, ayna karşısında pozisyon kontrolü yaparak çalışılması gereklidir.

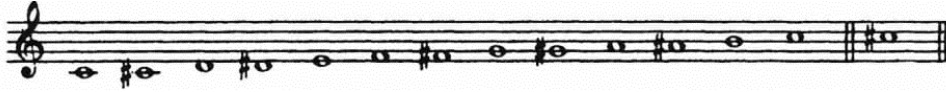
Nefesi doğru yere alma konusunda çeşitli ekollerin farklı teknikleri vardır, fakat hepsindeki ortak nokta diyafram nefesidir. Diyafram nefesi (kaburga nefesi), mide üzerini kaplayan diyafram adalesinin alta doğru esnemesiyle açılan boşluğa ciğerlerin tamamının kullanıma sokulduğu bir nefes alma biçimidir. Diyaframla birlikte, orta ve üst solunum beraber hareket eder. Diyafram kası, akciğerin alt bölgesini komple saran ve akciğerlerin nefes alıp vermesini sağlayan bir kastır (http-13).

Diyaframa nefes aldığımızı, elimizle karnımıza bası uyguladığımızda yukarı aşağı inip kalkmasıyla hissedebiliriz. Omuzların yukarı kalkmaması, sanki omuzun üzerinde kilolarca yük varmış gibi göğsün hareket etmemesi gerekir. Mesela kahkaha atarken ya da ellerimizi soğukta hohlayarak ısıtırken diyafram nefesini hissederiz.

Ayrıca diyafram çalışmak için birkaç egzersiz vardır: Bunlar yere sırtüstü yatıp karnızın üzerine kitap koyarak nefes alıp vermek, kaburganın altına kemeri sıkıca bağlayıp nefes almak ve oturur pozisyondayken ellerinizle ayak bileklerinizi kavrayıp nefes çalışmaktır.


4.2.3. Ton

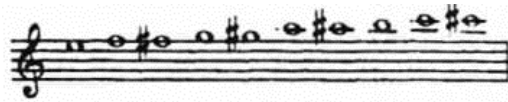
İyi ton çıkartmak açısından fiziksel yapı ve ağızlık hâkimiyeti önemlidir. Mesela dudakların çok kalın ya da çok ince olmaması, dişlerin önde veya çene çukurunun derin olmaması avantaj sağlayabilir.



Şekil 4.6. Birinci Oktav Kromatik Çıkış (Taffanel, 1923, s. 6)

Şekil 4.6.'de flütteki temel on üç adet kromatik nota gösterilmektedir. En sondaki ikinci oktav do diyez, hiçbir tuşa basmadan kendiliğinden çıkan tek notadır.

Eğer gösterecek olursak  flütte yaklaşık üç oktav bulunmaktadır. En üst oktavdaki notaları çıkartabilmek için hem nefesi hem de dudaklarınızı iyi ayarlamamız gerekir. Özellikle üçüncü oktavdaki sesleri çıkartmak en zordur.



Şekil 4.7. İkinci Oktav Kromatik Çıkış (Taffanel, 1923, s. 7.)

Şekil 4. 7.'de ikinci oktavdaki notaların çalınması özellikle yeni başlayanlar için ilk oktava göre daha zordur, çünkü seslerin çıkması için havanın hızını ve miktarını arttırmak gerekir.

Aslında bir üst oktava çıkmak için, gövdeye giren havanın miktarı önemlidir. Fakat hava akışının sürekli artışı her zaman iyi değildir çünkü üst oktavları *piano*, alt oktavları ise *forte* yapmayı zorlaştırır. Bu karmaşık düzeni teoride anlatmak kolay olsa da pratikte uygulamak zordur. Başlarda anlatıldığı üzere, ağızlıktan giren nefesin gövde içinde titreşmesiyle sesler oluşur. (Taffanel, 1923, s. 8) Bu olay aynı iğneyi delikten

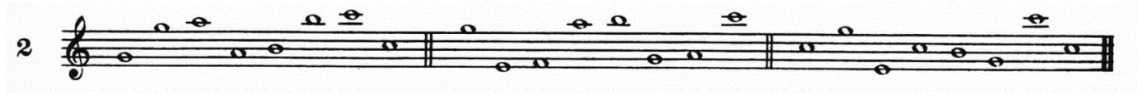
geçirmek gibi, dudakların basınç karşısında gerilip havayı deliğe sokmasıyla ilişkilidir. Bu teknikte boruya giren hava az olduğu zaman doğuşkanları çıkartmak daha kolay olmaktadır, fakat üçüncü oktav 'mi' notasından itibaren üst oktavlara çıkarken nefesinizi arttırmanız, dudaklarınızı germeniz ve dudak deliğini olabildiğince küçültmeniz gerekmektedir. Nefesi kontrol etmek oldukça önemlidir, çünkü her oktavdaki notanın çalma tekniği farklıdır.

Özetleyecek olursak, flütte ses çıkartmak dudaklardaki gerginlik, havadaki baskı ve havanın direkt olarak ağızlığa girişiyle ilgili, birbiriyle bağlantılı karmaşık kurallar dizisinden oluşur. Bir sestem diğer sese otomatik olarak sorunsuz geçmek ancak zamanla ve çalışarak olabilmektedir. İlk başlangıçta nefes ve dudaklar düzgün ayarlanmazsa istenilen sesler çıkmayabilir.



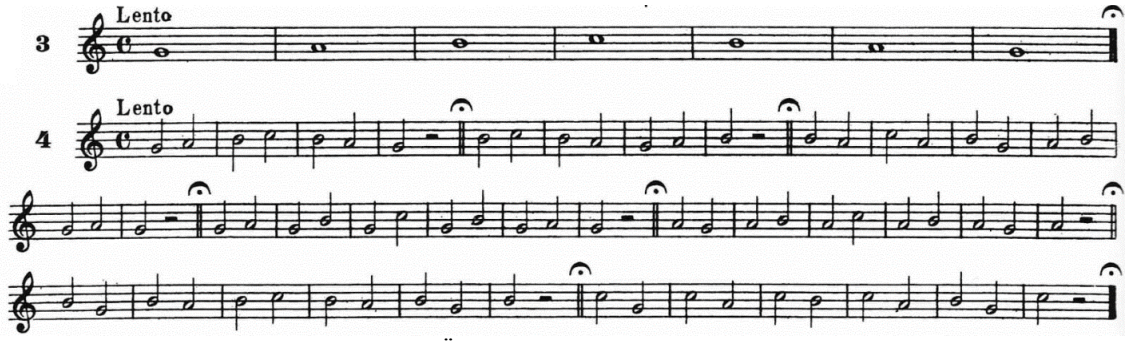
Şekil 4.8. Yanaşık Notalarda Uzun Ses Çalışması (Taffanel, 1923, s. 9.)

Şekil 4.8.'de oktav geçişlerindeki zorlukları göstermektedir. Bu alıştırma sesler temiz çıkana kadar tekrar tekrar çalınmalıdır.



Şekil 4.9. Oktav Çalışması (Taffanel, 1923, s. 9)

Şekil 4.9.'da ise üst oktavlar çalınacağı için dudakları gerip, nefesi arttırmak gereklidir. Diğer egzersizden tek farkı, geniş aralıklarla bir üst oktava geçişe çalıştırmasıdır. Özellikle bu egzersizi yaparken sadece dudakların gerilip, rahatlamasına izin verilmeli ve çene geriye öne hareket ettirilmemelidir.



Şekil 4.10. Dört Nota Üzerinde Uzun Ses Çalışması (Taffanel, 1923, s. 10)

Şekil 4.10.'da sadece sol- la- si- do notalarını birlik, ikilik ve dörtlük olarak çalıştırarak, öncelikle bu dört sesin düzgün oturtulması ve baştan ölçü ölçü çalışıp sonra bir porteye çıkarılması, sonunda da giderek artan porte sayısına ulaşarak parça çalımına bir ön hazırlık yapmak amacıyla yazılmıştır.



Şekil 4.11. Orta Oktav Dört Nota Ses Egzersizi (Taffanel, 1923, s. 10)

Şekil 4.11.'de re- mi- fa- sol notaları ikilik ve dörtlük ritimlerle verilerek bu dört notanın çok yavaş bir tempoda, ikili ve üçlü ses aralıklarının iniş ve çıkış halleri çalıştırılmaktadır. İstenirse iki vuruşluk suslarda nefes alınabilir ve egzersiz tekrarlanabilir.

10-15'e kadarki egzersizlerde sırasıyla ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı ve yedili aralıklar legato (bağlı) olarak inişli çıkışlı verilmiştir. Burada amaç öğrencinin ses aralıkları üzerindeki hâkimiyetini arttırmaktır. Nefes yerleri her sekiz vuruşta bir verilmiştir, dolayısıyla öğrencinin ses kalitesini düşürmeden ve akışı bozmadan çalması gereklidir. Nefes yerleri virgül işaretiyle gösterilmektedir. Aralıkların kademeli olarak genişlemesi, oktav geçişlerindeki çatlama ve ses kalitesindeki düşüşü azaltmaya yönelik çalışmalardır. Bu esnada diyafram desteği ve dudak hareketlerinin öğrenci

tarafından doğru kullanılması şarttır. Ayrıca nüanslarda istenen crescendo ve diminuendo yapılırken entonasyonun bozulmamasına çok dikkat edilmelidir.

16-19 arasındaki ses egzersizlerinde ise ikinci oktav do'dan üçüncü oktav do'ya kadar do majör dizisinin yalnızca bir oktavını içeren, inici çıkıcı birlik, ikilik ve dörtlük sesleri barındıran yanaşık notalardan oluşmaktadır. Bu çalışmanın amacı öğrencinin basamak geçişlerini yaparken özellikle do-re geçişi birbirinin zıttı olmasından dolayı, yani do notasında sadece sol el işaret parmağı ve sağ el serçe parmağı basılırken, re notasına geçişte bu parmaklar dışında ki tüm parmakların zamanında basmasını ve parmak geçiş koordinasyonunu çabuklaştırmaktır. Aynı zamanda bu çalışma tüm notalara yavaş ve hızlı geçebilmeyi ve bunu yaparken sesleri çatlatmadan, düşürmeden, kaybetmeden düz bir çizgi gibi pürüzsüz çalabilmeyi amaçlamaktadır.

20. 21. 22. ve 23. ses egzersizlerinde öğrenilen notalar ikili ve yanaşık aralıklar halinde karışık olarak verilmiştir. Burada amaç karışık aralıklarda basamak ve ses hâkimiyetini kaybetmeden bir bütün olarak melodiler arası geçişleri temiz çalabilmektir.

4.2.4. Artikülasyon ve Tek Dil

Sesleri doğru çıkartmaya başladıktan ve nota yerlerini iyice öğrendikten sonraki adım, seslerin başlarına 'dil' vurarak çalışmak yani artikülasyon yapmaktır. (Taffanel, 1923, s. 14) Burada dikkat edilmesi gereken nokta; hava akışını bozmadan, ses üretimini kesintiye uğratmadan dilin havanın içinde yumuşak bir şekilde hareket etmesini sağlamaktır. Atılan dil vuruşunun yeri diş ile damağın arasındadır. Ayrıca dil vuruşu sırasında ilk başta seslerde fisiltı ve bulanıklık olabilir, tekrarlar sonucunda netlik sağlanmaktadır.



Şekil 4.12. Dil Atmadan Çıkan Başlangıç Sesi (Taffanel, 1923, s. 14)

İlk başta nasıl yapıldığını anlamak için Şekil 4.12.'deki egzersiz faydalı olacaktır. Önce tek bir ses üzerinde dil vurmadan 'hu' şeklinde üflenip, sesi devam ettirirken 'tu' hecesiyle dil vurma denenmelidir.



Şekil 4.13. Tek Dil Vurma Çalışması (Taffanel, 1923, s. 14)

Şekil 4.13.'deki egzersizlerde dörtlük ve sekizlik notalar üzerinde dil çalışması verilmiştir. Bu çalışmada öğrencinin karışık notalara geçişlerde dil atabilmeyi öğrenmesi ve özellikle ikinci oktavda hem notaları çıkartmak hem de dil atmak zor olduğu için, bunun üzerinde pratik yapması hedeflenmiştir. O dönemde kullanılan dil vurma heceleri şimdikine göre farklılık göstermiş ve çoğalmıştır. Taffanel'in yukarıdaki egzersizde kullandığı 'te' hecesi günümüzdeki flütçüler tarafından pek kullanılmamaktadır. Şu anda tek dilde 'tu-tu, ta- ta' heceleri daha yaygın kullanıldığı için, bu egzersizleri kişi kendisine göre hangi dil hece seçeneği daha uygunsa deneyerek bulabilir.

34., 35. ve 36. egzersizlerde başlangıçta aynı melodinin dörtlük versiyonu, sonrasında da sekizlik halleri yer almaktadır. Burada aynı melodi üzerinde daha hızlı dil atmak amacıyla sekizlikler çalıştırılmaktadır. Mutlaka her dil vuruşunun başlangıcı temiz çalınmalıdır. Önce fısırtı, sonra dil vuruşu duyulmamalıdır. Artikülasyonlar yumuşak yapılmadığı takdirde seste çatlama meydana gelebilmektedir. Aynı şekilde notaları 'p' ve 'f' çalarken de dil vuruşunun temizliğine, netliğine dikkat edilmesi gerekmektedir.

4.2.5. Legato

Legato dil atmanın aksine bağlı çalmaktır. Flütte legato çalışırken öncelikle cümlelerin bağlarını bozmamak için daha çok nefes egzersizi çalışmak gereklidir, çünkü sadece bağın başında dil vurup bağın sonuna kadar kesintisiz çalınması şarttır. Legato yapılırken dikkat edilmesi gereken diğer bir konu da parmak ve ritim senkronunu bozmamaktır. Sesler ve parmaklar aynı anda hareket etmelidir.



Şekil 4.14. Legato Gösterimi (Taffanel, 1923, s. 14)

37. ve 38. egzersizlerde legato farklı müzikal ifadelerde verilmiş, özellikle notalar üzerinde forte, piano, diminuendo, crescendo çalışılması istenmiştir. Bu farklılıkları bağ içinde yapmak daha zordur. Tıpkı dalgalar gibi nefesin notalar üzerinde inişli çıkışlı şekilde nüanslandırılması gereklidir.



Şekil 4.15. Legato'ya Örnek Parça (Taffanel, 1923, s. 17)

17. sayfada, yukarıdaki şekilde yer alan iki legato küçük melodik parça mevcuttur. Bu parçalarda öğretmenin de eşlik edebilmesi için ikinci flüt partisi yazılmıştır. Parçalar do majör tonunda basit ritmik değerlerle legato çalışmasını melodi üzerinde yaptırmayı amaçlamıştır. Öğrenci daha iyi çalabildiği zaman ikinci flüt partisini de deneyebilir.

39'dan 44'e kadar olan egzersizlerde legato aralık çalışmaları üç bölmeli birleşik zamanlarda yani 6/8, 9/8 ve 12/8'lik şekillerde verilmiştir. Noktalı birlikler, noktalı sekizlikler gibi aksak ritimlerde legato çalıştırılmıştır. Legato aralık çalışmalarında özellikle 4'lü, 5'li ve oktav çıkarken dudak pozisyonu ve nefes iyi ayarlanmalı, ses çatlamlarına karşı dikkatli olunmalıdır.

45 - 47'de şimdiye kadar verilen karışık ritimlerle dil ve bağ (legato - staccato) artikülasyonları beraber verilmiş egzersizler bulunmaktadır. Bunlar çalışılırken verilen nüanslara ve tempoya uyulmalıdır. Bütün artikülasyonlara çok dikkat edilmeli, özellikle bağ başlarına dil vurulmalıdır.

48 - 51'de verilen egzersizler diğerlerine benzer özellikte giderek daha zorlaşan karışık artikülasyon çalışmalarını içermektedir. Başlangıçta yavaş bir şekilde çalınmalı, sonrasında giderek hızlandırılarak ana temposuna getirilmelidir.

4.2.6. Senkop

Müzikteki vurgunun kuvvetli zamandaki notaya değil de zayıf zamandaki notada getirilmesi, aksama olarak tanımlanır. Buna ‘senkop’ denir.



Şekil 4.16. Senkop Örneği (Taffanel, 1923, s. 21)

Şekil 4.16.’daki örnekte gösterildiği gibi kuvvetli zaman baştaki sekizliğe gelmiş, zayıf zaman da dörtlük notayla devam etmiş ve son olarak sekizlik notayla bitmiştir. Bu durum senkop’u göstermektedir.

53. ve 54. parçalar do majör tonunda olup, 3/4’lük 6/8’lik değerinde verilmiş basit ritimlerde senkop çalıştıran küçük parçalardır. Devam eden egzersizlerde öğretiyi pekiştirmek amacıyla yazılan düet parçaları yer almaktadır.

4.2.7. Üçüncü oktav çalışmaları

Şimdiye kadar verilen iki oktav arasında yapılan egzersizlere baktığımızda bu iki oktavdaki parmak pozisyonlarının hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Boehm, bunu bilerek tasarlamış olmasına rağmen iki oktavın kendini tekrarlamasını istememiş, üçüncü oktavı ve nota yerlerini birbirinden değişik olarak dizayn etmiştir. (Taffanel, 1923, s. 24) Fakat üçüncü oktavdaki seslerin çıkartılması, ikinci oktava göre entonasyon açısından daha zordur ve ses kalitesi bakımından temiz değildir. Boehm, bu zorlukları aşabilmek için flüte ekstra tuşlar eklemiştir.



Şekil 4.17. Giderek Büyüyen Aralıklar (Taffanel, 1923, s. 25)

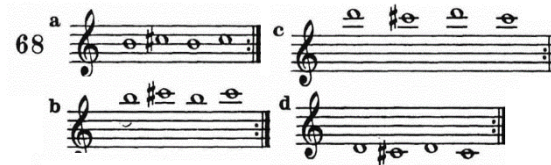
55 - 59’da sırasıyla önce üçüncü oktav re, mi, fa, sol ve la notaları üzerine her birinde yedişer şık bulunan egzersizler yer almaktadır. A şikkında birli, ikili aralıklar, b şikkında üçlü, dörtlü aralıklar, c’de melodik çıkışlar ve geri kalanında da çeşitli inişli çıkışlı aralıklar verilmiştir. Bunlar üçüncü oktavdaki yeni notaları diğer oktavdakilerle kaynaştırmak için yapılan ısınma egzersizleridir. Bu egzersizler entonasyon ve ses

kontrolü açısından çok önemlidir. Üçüncü oktavdaki bu egzersizleri çok yavaş tempoda, özellikle dörtlü beşli aralıkları dikkatli bir şekilde, sesleri çatlatmadan çalışmak gereklidir.

61 - 65'de üçüncü oktavdaki notalarla karışık olarak geniş aralıklar yani dörtlü, beşli, altılı, yedili ve en son oktavların çalıştırıldığı egzersizler verilmiştir. Özellikle bu şekilde yazılan çıkıcı geniş aralıkları çalışırken üst oktavları diyafram desteğiyle çıkartmak gerekir. Sonraki iki alıştırmada yeniden aynı aralıklar üzerinde pekiştirme yaptırılmaktadır.

4.2.8. Diyezler ve bemoller

Bu bölümde eş anlamlı notasyon alıştırmaları öne çıkmıştır. Yani diyatonik yazılan notalar, re bemol ve do diyez gibi aynı anlama gelen komşu nota isimlerini taşıyan notalarla ilgili egzersizler bulunmaktadır. Özellikle ikinci oktav ve üçüncü oktav do diyez - re geçişlerinde entonasyon bozuklukları olacağından bunları azalmak için do diyez basarken sağ eldeki fa mi perdelerini kapatmak biraz peslik sağlayacaktır. Bu çalışmaları yaparken hepsini baştan sona çalıp geçmek yerine her oktavdaki kromatik gidiş ayrı ayrı çalışılmalıdır. Birinci oktavdaki kalın seslerde notaların pesleşmemesine (kalınlaşmamasına) dikkat edilmelidir. Bunun için başı biraz yukarı kaldırmak ve çeneyi aşağı doğru çok bastırmamak gereklidir. Entonasyon açısından kendini çok iyi dinlemek, mümkünse bir akort (tuner) aletiyle gözlemleyerek sesleri oturtmak gerekir.



Şekil 4.18. Diyatonik Notalarda Entonasyon Çalışmaları 1 (Taffanel, 1923, s. 28)



Şekil 4.19. Diyatonik Notalarda Entonasyon Çalışmaları 2 (Taffanel, 1923, s. 29)

70. egzersizde fa diyez, sol diyez ve la diyez perdeleri için üç oktavda da uygulanmak üzere benzer egzersizler verilmiştir. Yukarıdaki paragrafta anlatılan çalışma şekliyle yapılmalı ve özellikle üçüncü oktavdaki notaları ses düşmesi

yaşamadan uzun süre tutabilmek gerekmektedir. Bunun için de üst seslerde diyafram desteği eksik edilmemelidir.

4.2.9. Tonal Dizilimler ve Basit Alıştırmalar

Diyez ve bemol çalınışları ve yerleri öğrenildikten sonra gamlar çalınmaya başlanabilir. Öncelikle do majörden başlayıp tek bemol ve tek diyez, iki bemol ve iki diyezli gamlar ve ilgili minörler detaylı alıştırmalarla gösterilmiş, sonrasında da tüm gamlar liste halinde verilmiştir.



Şekil 4.20. Tonal Gam Dizilimleri Listesi (Taffanel, 1923 s.43)

Gamlar ve arpejler öncelikle dörtlük olarak, daha sonra sekizlik ve farklı artikülasyon teknikleriyle çalışılmalıdır. Mesela önce dilli, sonra bağlı olarak çalışılabilir. Yavaş metronomda seslerin kalitesine, gürlüğüne ve entonasyonuna dikkat edilerek çalışılmalıdır. Her gün düzenli olarak gam çalışılması gereklidir. Bir süre sonra gamlar kendiliğinden ezberlenecek ve ezberden çalışılmalıdır. Uzun ses üflendikten, sesler açıldıktan sonra parmakları açmak için gam egzersizi yapılmalıdır. Profesyonel bir flütçü olursa bile kas hafızası ve parmak hafızasının unutmaması için düzenli şekilde gam egzersizi yapılmalıdır.

Sonrasında verilen teknik ve müzikal etütler yine belli bir tempoda hatasız çalınana kadar tekrar edilmelidir. Her birini değişen ton özelliklerine uygun çalmak gerekir. Özellikle beş, altı ve yedi diyezli ve bemollü gamları çalışırken çok dikkat edilmeli, arızaları iyi dinleyerek çalınmalıdır.

4.2.10. Nefes yerleri belirleme

Soluk alıp vermek vücudun reflekslerinden biridir. (Taffanel, 1923, s. 52) Fakat üfleme bir enstrüman çalındığında bu refleksi esnetmek, müzik cümlelerinin bitişlerine göre ayarlamak gerekir. Böylece ciğerler ve diyafram sık hava akışıyla giderek genişleyecektir. Aynı zamanda geniş müzik cümlelerini rahat çalabilmek için kondisyon

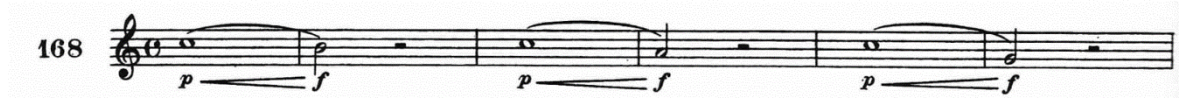
egzersizleri yapmalıdır. Bu da uzun ses üflerken saniye tutulması ve her seferinde ulaşılan hedefin giderek arttırılmasıyla olur.

Bir eser çalışılırken mutlaka müziğin izin verdiği yerlerde nefes işareti konulmalı ve her seferinde o yerlerde nefes alınmalıdır. Bazen müzik cümleleri uzun olduğu için derin nefes alarak başlamak gerekir, bazen de çok kısa sürede atak nefes alınması ve o nefesin ses kalitesini, tekniği bozmadan sonuna kadar götürülmesi gerekmektedir.

Sanılanın aksine alt oktavları çalarken üst oktavlardan daha çok nefes harcandığı belirtilmiştir. (Taffanel, 1923, s. 54) Özellikle birinci oktav re ve do notalarında *forte* çalarken sesi uzun süre devam ettirmek daha zordur. Bunları çalmadan evvel dudak ve çene esnekliğini arttıran, bir yandan da *forte* ve *piano*'larda entonasyon problemlerini azaltmaya yarayan aşağıdaki egzersizlerden yapmak gerekmektedir.



Şekil 4.21. Gürlük Terimleriyle Ses Egzersizleri (Taffanel, 1923, s. 54)



Şekil 4.22. Crescendo Egzersizleri (Taffanel, 1923, s. 54)

Şekil 4.22.'de dudaklardaki gerilmeyi ve kontrolü sağlamak amacıyla esneme çalışmaları yer almaktadır. Parça içindeki bu zıt nüans değişimleri nefesi en çok harcadığımız yerlerden birisidir.

Bu yüzden bu çalışmalar düzenli yapıldığında hem nüansları, yani müziğin getirdiklerini nefes bitmesi sebebiyle yarıda kesmeden yapılmasını, hem de entonasyonun dudakla nasıl kontrol edileceğini öğretmektedir.

4.3. Süslemeler

Bu bölüm 17. ve 18. yüzyılda yapılan süsleme yapıları ve onların nasıl çalınacağı hakkında bilgi vermektedir. Süsleme notaları esas notanın etrafında dolanan hızlı teknik pasajları içerir. Özellikle Barok dönemde başlayan süsleme tekniği o dönemdeki gösterişin notaya yansımalarıyla ilişkilendirilebilir.

Barok dönem eserlerinde başa geri dönüp tekrar edilen pasajlar mutlaka ilk çalışmada süslemesiz, ikincisinde ise sanatçının doğaçlama yaparak eklediği süslemeli

haliyle çalınmaktadır. Kullanılan bu süsleme tekniklerinden bazıları tril, mordan, dönüşler, çarpmalar ve apojatürlerdir.

4.3.1. Tril



Şekil 4.23. Dört Vuruşluk Tril Gösterilişi (Taffanel, 1923, s. 55)

Tril, eserlerde en çok kullanılan süsleme şeklidir. Triller yukarıdaki örnekte gösterildiği gibi kısaltma olarak 'tr' şeklinde gösterilir. Çalınıştta olabildiğince hızlı ve eşit bir şekilde çalınmalıdır. Dönemlerine göre tril kullanımı farklıdır; mesela Barok dönemde üstteki notadan başlanarak yapılmakta, Klasik dönemde ise temel notadan başlanıp devam edilmektedir. Trillerin sayılarının eşit olmasına metronomla dikkat ederek, önce sekizlik, üçleme, on altılık ve otuz ikilik şeklinde yavaştan hızlıya doğru çalışılması gerekmektedir.



Şekil 4.24. İkilik Tril Çalımı (Taffanel, 1923, s. 56)

Trillerin bitirişleri Şekil 4.24.'te gösterildiği gibi yapılmaktadır. Bach'ın eserlerinde bu bitiriş yerine eksen notası tenuto olarak ikiz kez çalınarak bitirilir.

Tril çalışması yaparken her nota üzerinde metronomla birlikte yapılabildiği kadar hızlı ve en az 8-9 vuruş çalınması gerekir. Böylelikle parmaklar bu harekete alıştıırılarak, parçalarda verilen tril yerlerinin daha kolay yapılması sağlanmaktadır.

Kitabın 57. sayfasında bütün trillerin yapılış yerleri gösterge şeklinde verilmiştir.

4.3.2. Mordan

Mordan, tril benzeri diğer bir süsleme çeşididir. İşaret olarak notanın üzerinde 'w' şeklinde gösterilmektedir. Aşağıdaki örnekte yazılıştaki işaretle çalınması gereken süsleme gösterilmiştir:



Şekil 4.25. Mordan Çalınışı 1 (Taffanel, 1923, s. 65)

Mordan'ın iki türlü çalınış biçimi vardır. İlki Şekil 4.25.'te gösterildiği gibi basılan notanın bir üstündeki notaya çıkararak çalınır, diğeri ise basılan notanın bir alt notasına inerek çalınmaktadır.



Şekil 4.26. Mordan Çalınışı 2 (Taffanel, 1923, s. 65)

4.3.3. Grupetto

Grupetto özellikle Barok dönemde sıklıkla kullanılan süslemelerden birisidir. İşaret olarak '∞' şeklinde gösterilmektedir. Esas notanın bir üstünden başlayıp, esas nota dışında dört tane notanın birbiri etrafında dönmesiyle legato olarak hızlı çalınan bir süslemedir.



Şekil 4.27. Grupetto Gösterimi 1 (Taffanel, 1923, s. 66)

Bazen grupetto işaretine alterasyon eklemesi yapılabilir, o zaman diyez ya da bemol işaretin alt tarafına konulduysa ana notanın bir alt notası, üst tarafına konulduysa ana notanın üstündeki nota değişime uğrar.



Şekil 4.28. Grupetto Gösterimi 2 (Taffanel, 1923, s. 66)

4.3.4. Çarpma

Esas notanın önüne koyulan küçük, üzeri çizilmiş nota işareti ile gösterilen çarpma notasının, esas notanın ritmik değerini bozmadan, önden çabukça çalınması gerekir. Çarpma notasının başına dil vurularak kuvvetli bir biçimde duyurulması sağlanmalıdır.



Şekil 4.29. Çarpma Örneği (Taffanel, 1923, s. 68)

4.3.5. Apojiyatür (Uzun Çarpma)

Apojiyatür, çarpma işaretiyle benzetilse bile çarpma işaretindeki gibi üzerinde çizik yoktur ve tamamen farklı olarak çalınmaktadır. Esas notanın süresinin yarı değeri kadar çalınan uzun çarpma türüdür.



Şekil 4.30. Apojiyatür Gösterimi (Taffanel, 1923, s. 68)

4.3.6. Karışık süslemelerin bulunduğu eserlerden örneklemeler



Şekil 4.31. Schumann 'Berceuse' (Taffanel, 1923, s. 70)

Şekil 4.31.'de verilen örnek R. Schumann'ın 'Berceuse' yani belirli ezgilerden oluşan ninnisidir. Bu basit eserin seçilmesinin sebebi, süslemelerin kolay biçimde kavranmasını sağlamaktır. Bu eserin tonu mi bemol majördür ve birleşik ölçüden oluşmaktadır. Eser sekiz ölçülük cümlelere ayrılır, A ve B şeklinde iki temadan oluşur. En son A temasına dönerek eser sonlandırılır. Süsleme açısından bir tek çarpma kullanılmıştır.



Şekil 4.32. Haydn 'Menuet' (Taffanel, 1923, s. 71)

Şekil 4.32.'deki örnekte Haydn'ın Menuet'lerinden biri incelenmiştir. Re majör tonunda birkaç temadan oluşan bu eserde beşinci derecenin etkisi altında başlanıp, sonra la majör tonunda ilk tema bitirilip, ikinci temada mi minöre geçiş yapılmıştır. Üçüncü temada, yani trio kısmında re majöre geri gelinmiş ve en sonda da ana tonda kalış yapmıştır. Bu eserde çarpma, apojiyatür (uzun çarpma), mordan ve tril süslemeleri kullanılmıştır.



Şekil 4.33. Schumann 'The Prophetic Bird' (Taffanel, 1923, s. 76)

Şekil 4.33.'te R. Schumann'ın 'The Prophetic Bird' eserini gösterilmiştir. Sol minör tonunda olan bu eser beşinci derece re minör ile başlayıp, la minör ve si minör'e uzanıp en sonda ana tona geri dönüş yapmıştır. Eserin ritmik yapısının geneline noktalı sekizlikle birleşen otuz ikilik triole'ler oluşturmaktadır. Bu eserde süsleme olarak tril ve çarpma işaretleri kullanılmıştır.

4.4. Farklı Dil Teknikleri

4.4.1. Çift dil (Te-Ke)

Flüte ilk başladığında, dil vuruşu olarak tek dil (tu-tu) kullanılmaktadır. Tek dilin ulaşabileceği en hızlı tempoya çıkartılması gerekmektedir, lakin bazı pasajlarda tek dil hızının yeterli olmadığı görülür. Bu nedenle alternatif dil vuruşu olarak 'çift dil' (tu-ku) tekniği bulunmuştur.

Çift dil tekniği tek dile göre parmak hızlandırma tekniği (acelite) açısından hem daha kolay hem de daha yumuşak bir duyuşa sahiptir. P. Taffanel'in gösterdiği (te-ke) şeklindeki dil vuruşları artık günümüzde pek fazla kullanılmamaktadır. Onun yerine 'da-ga, di-gi, du-gu, tu-ku' gibi dil vuruşlarının daha yumuşak olduğu ve dilin bu hecelerde daha hızlı hareket ettiği bilinmektedir.

Çift dil tekniğinin zorluklarından birisi iki hecenin aynı olmaması ve ikinci hece olan *ku*, *gu*, *ga* heceleri gırtlakta ötümlendiği için seslerde boğukluk, düzgün ton çıkmaması gibi durumlarla karşılaşılmasıdır. Başlangıçta çift dil çalışırken ton kalitesine dikkat edilmeli ve bu hecelerdeki seslerin zamanla, pratik yaptıkça temizlenmesine dikkat edilmelidir.

Aynı zamanda çift dil çalarken özellikle gam çalışmalarında dillerin eşit gitmesi önemlidir. Metronomla birlikte kendini iyi dinlemeli, dil ve parmakların aynı anda uyum içinde hareket ettiklerinden emin olunmalıdır. Özellikle seslere odaklanarak her gün yavaş tempoda tüm notalar üzerinde dörtlük, sekizlik, üçleme, on altılık ve otuz ikilik çift dil çalışması yapılmalıdır. Sonrasında P. Taffanel'in kitabında gösterdiği egzersizler dilin hızlanması açısından faydalı olmaktadır:



Şekil 4.34. Çift Dil Gösterimi (Taffanel, 1923, s. 92)



Şekil 4.35. Çift Dil Egzersizleri (Taffanel, 1923, s. 93)

Egzersizler ve etütlerden sonra diğer eserler içinde de çift dil çalışılmaya başlanmalıdır. P. Taffanel kitabında çift dil bölümünün arkasından, dil çalışmasını örneklemek için birkaç değişik eserden örnekler koymuştur.



Şekil 4.36. Beethoven Senfoni (Taffanel, 1923, s. 96)

Şekil 4.4.1.3'teki örnekte Beethoven Birinci Senfoni'deki ufak bölümler yer almaktadır. Başındaki onaltılık auftag (eksik ölçü) ile başladığı için dil kullanımı açısından zorluğu bulunan bir giriştir. Önceden hangi dillerin atılacağı belli olmalı ve geç kalınmaması için metronomla çalışılmalıdır. Genelde baştaki üç onaltılık nota sırasıyla *tu-tu-ku* şeklinde başlamalıdır. Sonra *tu-ku* heceleriyle devam etmelidir.

4.4.2. Üçlü dil tekniği (Te- Ke-Te)

Ritmik yapısından dolayı bazı hızlı pasajlarda çift dil kullanımındaki heceler farklıdır. Bunun sebebi özellikle triole (üçleme) notalarında hecelerin notaya tam denk gelmemesidir. Çift dilde 'tu-ku-tu-ku' onaltılık ya da sekizlik gibi çift sayılara denk gelirken, üçleme gibi tek sayılarda 'tu-ku-tu, tu-tu-ku, da-ga-da, du-gu-du' şeklinde farklı dil kombinasyonlarıyla heceler tamamlanmaktadır. Aşağıdaki verilen egzersizlerde dil atışını yaparken heceleri çok dikkatli takip etmek ve konsantre olmak gereklidir, çünkü dalgınlıkla önceden yapılan çift ve tek dil vuruşları tekrarlanabilir, böylelikle üçlü dil tekniği yanlış oturtulmuş olur.



Şekil 4.37. Üçlü Dil Örneği (Taffanel, 1923, s. 108)



Şekil 4.38. J.S. Bach (Taffanel, 1923, s. 110)

Üçlü dil vuruşuyla ilgili Şekil 4.37.'deki J. S. Bach'ın 9/8'lik sol majör tonundaki üçlemelerden oluşan bu eseri üçlü dil çalışması açısından faydalı bir örnektir. Bu eser aynı zamanda süslemelerin bol kullanıldığı eserlerdendir.

4.5. Günlük Teknik Egzersizler

P. Taffanel'in yazdığı bu egzersizler flüt tekniğiyle ilgili bütün çalışma kombinasyonlarını içermektedir. Bunların içinde tüm artikülasyonlarıyla beraber gamlar, kromatik iniş çıkışlar, aralıklar ve triller yer almaktadır. Bu egzersizleri yaparken yavaş bir tempoda metronomla birlikte, tonaliteye ve entonasyona çok dikkat ederek çalmak gereklidir. Bu kombinasyonlar, özellikle flüt çalışırken karşılaşılan teknik zorlukları belirleyip, çözmek üzerine değişik çalışma şekilleri içeren egzersizlerden oluşmaktadır.

GÜNLÜK EGZERSİZ ÇALIŞMA TABLOSU

	1.	2.	3.
Pazartesi	Legato Gam	Arpejler	Etütler
Salı	Gam(Değişik Artekülasyonlarda)	Triller	Parçalar
Çarşamba	"	Dominant 7' li Arpejler	Etütler
Perşembe	"	Üçlü aralıklar	Parçalar
Cuma	"	Tüm aralıklar	Etütler
Cumartesi	"	Kromatikler	Parçalar

*Tüm notaları değişik kuvvetlerde uzun ses olarak üfleyin.

1. p - 2. f - 3. $p < f$ - 4. $f > p$ - 5. $p < f > p$

* Gam çalışmalarını mutlaka metronomla ve farklı artekülasyonlar kullanarak çalın.

Tablo 4.4. Günlük Çalışma Tablosu (Taffanel, 1923, s. 2)

Tablo 4.4.'te Taffanel, kendi kitabında yazdığı tekniklerin günlük olarak nasıl çalışılması gerektiğini göstermiştir. Bu tablodaki çalışma şekli flüte ilk başlayanlar ve konservatuvar öğrencileri için yararlı bir örnektir. Ayrıca tabloda gösterildiği gibi her gün gam çalışmasına ek olarak bu bölümdeki 17 egzersizden de çalışmalar yapılması gerekmektedir. Ayrıca gamların ve egzersizlerin sürekli aynı artikülasyonda çalınmaması, günlük olarak değiştirilmesi faydalı olacaktır.

Günlük teknik çalışma programına örnek verecek olursak, başlangıçta uzun ses 'sonorite' üflendikten sonra, dudak ve çene esneklik egzersizleri (flexibility), dilli ve bağlı tüm gamlar, arpejlerden iki egzersiz, aralık çalışmalarından iki egzersiz, dilli ya da bağlı kromatikler ve en son tril egzersizleri olarak çalışılabilir. Uzun ses ve gam çalışması esnasında normal tonla çalışılmasının yanında mutlaka f , ff , p ve pp çalışılması gerekmektedir. (Taffanel, 1923, 111)

Daha sonra P. Taffanel'in yazdığı teknik egzersizlerden iki numara iyi çalınabilecek şekilde çalışılmalıdır. En son teknik etütler, melodik etütler, sonat, konçerto olarak düzenli bir sıra halinde çalışılması gerekmektedir. Oturmayan kısımlar mutlaka bol bol tekrar edilmeli ve gerekiyorsa o kısımlar için özel çalışma teknikleri yapılmalıdır.



Şekil 4.39. 1. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 112)

1 numaralı egzersiz sırasıyla beşer parmağı teknik olarak çalıştırıp, kromatik biçimde ilerleyerek tüm majör tonlara adapte edilmiştir. Bu egzersizi önce yavaş tempoda sekizliğe bir vurarak çalışmak gereklidir. Nefes yerleri tempo hızlandıkça porte sonlarda olmalıdır. Ayrıca en önemli kısım, birinci ve üçüncü oktavdaki zor çıkan seslerde alıştırmayı yapmaktır. Bu alıştırmayı önce forte olarak, sonra piano olarak çalışılabilir.



Şekil 4.40. 1 Numaralı Egzersizin Farklı Çalışma Biçimleri (Taffanel, 1923, s. 112)

Bu egzersizin Şekil 4.40.'da gösterilen tüm artikülasyonlar üzerinde de çalışılması gerekmektedir. Her gün iki farklı artikülasyonla çalışılması muhtemelen yeterli olacaktır. Özellikle alt oktavlarda dil atarken çıkan fısırtı sesinin azaltılıp tonun netliğine odaklanılmalıdır.

Birinci egzersizin sonunda verilen üçüncü oktavdaki kısımlar çalışılırken entonasyona ve seslerin berrak olmasına dikkat edilmeli; önce çok yavaş çalınmalı, sonrasında tüm egzersizi aynı tempoda çalabilecek duruma getirilmelidir.

Aksak çalışma 1

Aksak çalışma 2



Şekil 4.41. Egzersizleri Farklı Çalışma Yöntemleri 1

Ayrıca oturmayan yerleri aksak ritimde ve sırasıyla notaları başa alarak çalışmak faydalı olacaktır. Bu çalışmalar Şekil 4.41.'deki örneklere bakılarak yapılabilir. Özellikle üçüncü oktavlar dahil tüm egzersiz üzerine uygulanabilir.

Her notayı başa alarak çalışma



Şekil 4.42. Egzersizleri Farklı Çalışma Biçimleri 2



Şekil 4.43. 2. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 114)

Şekil 4.43.'deki 2 numaralı egzersiz, 1 numaralı egzersizin bir eşi olup tek farkı minör tonlarda yazılmış olmasıdır. Minör tonlardaki armonik ve melodik arızaların değişimi sebebiyle parmak hızlandırma (acelite) bakımından 1. egzersizden daha zordur. İlk başta tek porte şeklinde çalışılmalı, daha sonra porteler birleştirilmeli ve arızalara dikkat ederek çalınmalıdır. Yukarıdaki verilen üç çalışma yöntemi bu egzersiz için de kullanılabilir. Aynı şekilde 1. egzersizde gösterilen farklı artikülasyon şekilleriyle de çalışılması gerekmektedir.



Şekil 4.44. 3. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 116)

3. egzersiz A ve B bölümleri olarak ikiye ayrılmıştır. A bölümünde iki oktav iniç ve çıkıcı arızasız gam dizilimleri sekizlik olarak yer almaktadır. Artikülasyonlar öncelikle legato ve dilli, daha sonra iki bağlı, iki dilli, üç bağlı, üç dilli değişik versiyonlar şeklinde yapılmalıdır.

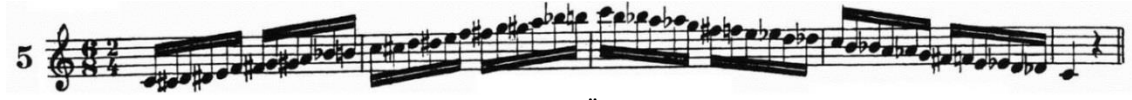
B bölümünde ise aynı dizilimlerin onaltılık versiyonları verilmiştir. Bunun amacı tekniği giderek hızlandırmaktır. 10 farklı artikülasyonda yapılması istenmiştir. Bu egzersizi başlangıçta doğal halleriyle çaldıktan sonra beş bemollü ve beş diyezli gamlara kadar çalışmak gerekir.



Şekil 4.45. 4. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 119)

4. egzersizde beş diyezli-altı bemollü majör minör gamları kapsayan dominant beşlileri baz alarak hazırlanmış bir tür gam çalışması yer almaktadır. İnişli çıkışlı şekilde verilen majör ve minör tonların dominant beşlileri üzerinden melodik ve armonik yürüyüş yapılmıştır. Majör tonlar ilgili minörleriyle arka arkaya gelmektedir. Bütün egzersiz çift dilli çalındığında dil açısından çok yorucu olmasına rağmen dil

vuruşunu hızlandırmak için yapılacak önemli çalışmalardan biridir. Melodik ve armonik yapılarıdaki alterasyonlar dikkatli ve doğru şekilde çalınmalıdır. Önce yavaş tempoda dilli, sonrasında bağlı, iki dilli iki bağlı, üç dilli üç bağlı da çalışılmalıdır.



Şekil 4.46. 5. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 123)

5. egzersizde onaltılık notalarda kromatik ses çalışması gösterilmiştir. 12 tane olan ve sırasıyla tüm notalarda yapılan bu çalışma, on farklı artikülasyonda verilmiştir.

Bu egzersiz öncelikle yavaş bir tempoda metronomla çift dilli ve bağlı çalınmalı, gerekirse sekizliğe bir vurarak yapılmalıdır. Dilli çalışırken, dillerle parmak senkronizasyonuna ve dillerin eşit duyulmasına dikkat edilmelidir.



Şekil 4.47. 6. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s.124)

6. egzersizde önce üçlü aralıklar, sonra altılı aralıklar üç oktav üzerinde çıkıcı ve inici olarak gösterilmiştir. Ayrıca aynı aralıkların tersten çalışması da verilmiştir. Bu çalışmanın egzersizin en sonunda verilen farklı tonlarla yapılması ve değişik artikülasyonlarda çalınması gerekmektedir. Bu aralıkları çalışırken aksak çalışma yapılabilir. Ardından gelen altılı aralıklarda ses çatlama ve onaltılık ritimlerin eşit çalınmasına dikkat ederek çalışılmalıdır.



Şekil 4.48. 7. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 125)

7. egzersiz özellikle flütte çalınması zor olan parmakların senkronizasyonunu çalıştırmak için yazılmıştır. Bu egzersiz mi, fa, sol, la ve si notalarını sırayla en başa alarak pozisyonların giderek daha da zorlaşmasını amaçlamıştır.

Öncelikle bu egzersizin Şekil 4.48.'de gösterildiği gibi ikinci oktavda çalışılıp, ikinci oktav oturtulduktan sonra üçüncü oktavda çalışılması gerekmektedir. Gösterilen

tüm farklı artikülasyonlarda çalışılmalıdır. Sonrasında re bemol majör ve si majöre kadar olan tüm gam kombinasyonlarında uygulanır.



Şekil 4.49. 8. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 126)

8. egzersizde tüm seslerin dominant yedili aralıkları üç oktav içerisinde küçük arpejler şeklinde verilmiştir. Birinci oktav do notası flütte çıkartılması en güç seslerden biri olduğu için hem bağlı hem de dilli çalarken gırtlığı sesli harfler söyler gibi ‘a-o-u’ şeklinde açmak gerekir.



Şekil 4.50. 8. Egzersizin Çalışma Şekilleri (Taffanel, 1923, s. 126)

Her egzersizin sonunda Şekil 4.50.’deki gibi 1, 2, 3, 4, 5, 6 olarak numaralandırılmış egzersizlerin farklı tonlar üzerinde çeşitlendirilmiş çalışma şekilleri bulunmaktadır. Burada doğal şekliyle verilmiş olan ana egzersizin aynısının sırasıyla bu numaralandırmaya göre çalınması istenmektedir.



Şekil 4.51. 9. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 127)

9. egzersizin 8. egzersizden farkı üçüncü oktavdan inici arpejler olarak yazılmasıdır. Özellikle üçüncü oktavdaki inişi zor ses aralıklarından oluşan bu egzersizde aksak çalışma yapılabilir. Üçüncü oktavdaki sesleri çıkartmak nefes açısından güç gerektirmektedir. Daha sonrasında yazılan dörtlü aralıklara ses kaybı olmadan düşebilmek için diyafram desteği ve gırtlığın açık olması gerekir. Bu egzersizi düzgün hale getirmek fazlaca zaman alabilir. Her gün farklı artikülasyonlarla düzenli çalışmak gereklidir.



Şekil 4.52. 10. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 128)

10. egzersizde tüm gamların büyük arpejleri çalıştırılmaktadır. Kromatik olarak tüm sesler üzerinden gam arpejlerinin dilli, bağlı, iki dilli, iki bağlı ve üçleme olarak çalışılması gereklidir. Alt oktavlardaki kalın seslerin fısırtısız, net duyulabilmesi için öncelikle bu egzersiz sesleri uzun üfleyerek ve çok yavaş çalınarak çalışılmalıdır. Aksi takdirde sesler oturmayacak ve hızlı bir şekilde dilli çalındığında alt oktavdaki sesler duyulmayacaktır. Özellikle alt sesleri çıkartırken diyafram desteği şarttır. Ayrıca crescendo ve decrescendo nüansları yapılarak da çalışılabilir.



Şekil 4.53. 11. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 130)

11. egzersizde farklı aralıklarla verilmiş arpej çalışması bulunmaktadır. Dominant beşli ve yedililerden oluşan, beşli ve altılı aralıkları içeren bu arpej çalışmasında özellikle legato çalındığında kalından inceye doğru olan ses geçişlerinin çatlama ve entonasyonu bozmadan çalınması gerekmektedir. Bu geçişleri yaparken gırtlak 'A' şeklinde açık olursa bu hareket özellikle alt seslere geçişi kolaylaştırmaktadır. Bu egzersiz oldukça uzundur, odaklanabilmek için bölerek çalışılması faydalı olacaktır.



Şekil 4.54. 12. Egzersizin Örneği (Taffanel, 1923, s. 134)

12. egzersizde majör ve minör gamların karışık büyük arpejleri gösterilmektedir. Bu egzersizde üst oktavlara çıkışlarda nefes iyi ayarlanmalıdır. Dil ve parmak senkronizasyonu önemlidir. Çift dil hecelerinin parmaklarla eşit tempoda, tempoyu çekmeden gitmesi gereklidir. Metronomla çalışıldığında yavaş tempoda düzgün çalındığı takdirde her gün giderek tempo hızlandırılmalıdır.



Şekil 4.58. 16. Egzersiz Örneği (Taffanel, 1923, s.141)

16. egzersiz 15. egzersizin farklı bir versiyonudur. Burada otuz ikilik notalarda dörtleme şeklinde dominant minör yedililer çalıştırılmaktadır. Teknik bakımdan çalması zor olan bu egzersize aynı çalışma prensibi uygulanabilir.



Şekil 4.59. 17. Egzersiz Örneği (Taffanel, 1923, s. 142)

17. egzersizde birinci oktavdan itibaren sırasıyla tüm seslerde tril egzersizi yaptırılmaktadır. Metronom koyarak eşit çalmaya özen göstermek önemlidir. Kromatikler ve diyatonikler dahil olmak üzere tüm tril parmak kombinasyonları verilmiştir.

4.6. 24 İleri Seviyede Etüt

Bu bölümde P. Taffanel'in yazmış olduğu "*Vingt-Quatre Etudes Progressives*" kitabındaki 24 etüdün tonalite, tempo, müzik terimleri, nüanslar, süslemeler, artikülasyon, ritim değerleri ve teknik yapısı bakımından şematik olarak analizleri yer almaktadır. Bu şekilde öğrencilerin etütteki teknik yapıları rahatça kavrayabilmesi sağlanmıştır.



Tablo 4.5. Etütlerin Hız Terimler ve Metronomları

Etüt no	Hız terimleri	Metronom
1	Allegretto	♩ =92
2	Moderato-ben ritmato	♩ =84
3	Moderato	♩ =84
4	Andantino	♩ =56
5	Andante	♩ =104
6	Moderato	♩ =80
7	Andante	♩ =104
8	Moderato	♩ =84
9	Moderato	♩ =88
10	Andante	♩ =54
11	Moderato quasi Allegretto	♩ =76
12	Andante	♩ =80
13	Allegro	♩ =110
14	Moderato espressivo	♩ =58
15	Moderato	♩ =84
16	Moderato	♩ =84
17	Allegro Vivo	♩ =152
18	Qasi Lento	♩ =100
19	Moderato	♩ =84
20	Moderato Espressivo	♩ =72
21	Allegretto Grazioso	♩ =66
22	Allegro	♩ =100
23	Allegro Moderato	♩ =66
24	Vivo	♩ =84

Tablo 4.5.'teki bulgulara bakıldığında 7 etüdün moderato, 2 etüdün allegro, 4 etüdün andante, 1 etüdün allegretto, 1 etüdün quasi lento, 1 etüdün allegro moderato, 1 etüdün vivo, 2 etüdün moderato espressivo, 1 etüdün allegro grazioso, 1 etüdün allegro vivo, 1 etüdün andantino ve 1 etüdün de moderato-ben ritmato temposunda yazıldığı görülmektedir. Etütlerin çoğu parmak hızlandırmayı (aceliteyi) geliştirmek için teknik bakımdan zor yazılmıştır. Ayrıca birçok farklı süslemeyi on altılık ve otuz ikilik

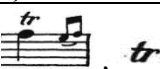



ritimlerde kullanılarak farklı tekniklerin bir arada çalıştırılmasının hedeflendiği düşünülmektedir. Böylece öğrencilerin değişik kombinasyonları görüp çalışması sağlanmıştır.

Tablo 4.6. Nüanslar

Nüanslar	Etüt no	İşaret Gösterimi
<i>Piano</i>	1,2,3,4,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,24	<i>p</i>
<i>Pianissimo</i>	3,4,10,11,12,18,20,22,24	<i>pp</i>
<i>Forte</i>	1,2,3,4,6,7,8,9,10,11,12,13,14, 15,16,17,18,19,20,21,22,24	<i>f</i>
<i>Fortissimo</i>	5,7,8,15,17	<i>ff</i>
<i>Mezzoforte</i>	1,2,3,4,8,9,10,11,12,14,17	<i>mf</i>
<i>Crescendo</i>	1,2,3,4,5,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18, 19,20,21,22,24	
<i>Decrescendo</i>	2,3,4,8,9,10,11,12,13,15,16,17,18,19,20,21 22,24	
<i>Diminendo</i>	3,12,13,18	<i>dim.</i>
<i>Ritardando</i>	4,14,18,20	<i>Rit. -</i>
<i>Cantabile</i>	9	<i>cantabile</i>
<i>Espressivo</i>	10,21	<i>espressivo</i>

Tablo 4.6.'daki nüans göstergelerine baktığımızda *p*, *f*, *decrescendo* ve *crescendo* terimlerinin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Etütlerin müzikal yapısına bakacak olursak bir kısmı teknik etütlerden, bir kısmı da melodik etütlerden oluşmaktadır. Genelinde piano, forte zıtlıkları daha çok kullanılmaktadır.

Tablo 4.7. Etütlerdeki Süslemeler

Süslemeler	Etüd No	İşaret Gösterimi
Tril	1,2,11,12,20	
Mordan	2,	
Grupetto	12	
Çarpma	18	











Tablo 4.7.'de gösterilen süslemelerde özellikle tril kullanımı çoğunluktadır. Bunun nedeni tril çalışmalarının sürekli yapılması gereken ve yapılmadığında parmakların seriliğini kaybetmesine, çabuk unutulmasına yol açan egzersizler olmasıdır. Özellikle her parçadaki farklı notalarda ve ritimlerde karşımıza çıkan değişik tril kullanımları, tril çalışması açısından önemlidir.

Tablo 4.8. *Etütlerin Tonal Dağılımları*

Etüd no	Ana ton	Modülasyon
1	Do majör	-
2	La Minör	-
3	Fa Majör	-
4	Re Minör	-
5	Si Bemol Majör	-
6	Sol Minör	-
7	Mi Bemol Majör	-
8	Do Minör	-
9	La Bemol Majör	Re Bemol Majör
10	Fa Minör	-
11	Re Bemol Majör	Mi Majör
12	Si Bemol Minör	Fa Diyez Minör
13	Sol Bemol Majör	-
14	Mi Bemol Minör	Mi Majör
15	Si Majör	-
16	Sol Diyez Minör	-
17	Mi Majör	-
18	Do Diyez Minör	-
19	La Majör	-
20	Fa Diyez Minör	-
21	Re Majör	-
22	Si Minör	-
23	Sol Majör	-
24	Mi Minör	-

Tablo 4.8.'de görüldüğü gibi etütler ana tonların ilgili minörleriyle arka arkaya verilerek öğrencilerin ton ilişkilerini daha iyi anlaması için pekiştirilmiştir. Etütler sırasıyla beş diyezli ve beş bemollü gamlar ve ilgili minörlerinden oluşmaktadır.

Tablo 4.9. Etütlerin Artikülasyon Özellikleri

Artikülasyonlar	Etüt No	Gösteriliş
Legato	1,2,3,4,5,8,9,11,12,13,18,19,20,24	
Staccato	1,2,9,14,21	
Tek dil	1,2,5,6,15,18,20,23	
Çift dil	2,6,7,15,17,	
İki Bağ, Tek Dil	1,2,23	
İki Dil, İki Bağ	3	
İki Bağ	1,9,10,14,15,16,22	
Tek dil, Üç Bağ	3	
Üç Bağ, Tek dil	3,9,	
Üç Bağ, Üç Dil	14,21,	

Tablo 4.9.'da verilerde etütlerdeki artikülasyon özelliklerine baktığımızda özellikle çoğunluğunun legato yazıldığını görmekteyiz. Sonrasında bir diğer önemli artikülasyon olarak tek dil ve çift dilin staccato kullanımı bu etütlerde sık görülmektedir. Bunun sebebi temel çalışma olan dilli ve bağlı çalışmayı her türlü ritim üzerinde (sekizlik, on altılık, otuz ikilik, noktalı sekizlik, triole (üçleme)) hızlı tempolarda çalabilmeye öğrenciyi alıştırmaktır.

Tablo 4.10. Etütlerdeki Teknik Konu Dağılımları

Teknik Konular	Etüt No
Gam yürüyüşleri	1,2,4,6,9,14,17,19,20,24
3'lü Aralıklar	2,3,4,6,8,9,11,12,13,15,17,19,20,21,22,23
4'lü Aralıklar	1,2,4,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,17,19,20,21,23
5'li Aralıklar	1,4,5,6,7,8,9,10,11,12,14,15,19,22,23,24
6'lı Aralıklar	1,4,5,8,9,10,11,12,13,14,15,19,20,21,22,24
7'li Aralıklar	4,8,15,19,22
Oktavlar	4,5,6,7,9,10,12,13,15,16,17,18,21,22,24
Arpejler	1,2,3,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,17,18,19,20,21,22,23,24
Kromatikler	1,2,8,11,13,14,16,17,19,20,21,22,23,














Tablo 4.10.'da etütlerin genelinde aralıklar ve arpejlerin fazlaca kullanıldığını görmekteyiz. Bunun sebebi flütte ses çatlama kontrol altına almak için aralıkların kullanılmasıdır. Böylece teknik çalışıldıktan sonra teknik çalışmaların parça hali olan etütlerde bu teknikler karışık verilerek pekiştirme sağlanmış olmaktadır.

4.7. 12 Virtüöz Etüt

Virtüöz etütlerin diğer etütlerden farkları, icracıyı ajelite anlamında gelinebilecek en son noktaya getirebilecek şekilde hazırlanmasıdır. Bu etütler hem hız bakımından hem de teknik zorluklar bakımından en üst düzeyde çalabilmeyi hedeflemektedir. Diğer etütlere kıyasla enstrümanı çok daha zorlayıcı etmenler içermektedir. Altmış dörtlük, otuz ikilik ve on altılıkların yoğun kullanıldığı, arada nefes alacak yerin bile zor bulunduğu, yüksek kondisyon ve performans gerektiren etütlerden oluşmaktadır.

Başlangıçta çok yavaş çalınarak arpej ve ölçüde değişen modülasyon farklarının kulağa ve parmak hafızasına oturtularak çalışılması gerekmektedir. Ayrıca artikülasyon ve nüanslarda başlangıç aşamasında oturtulması gereken özelliklerdendir.

Tablo 4.11. *Etütlerdeki Hız Terimleri*

Etüt No	Hız Terimleri	Metronom
1	Moderato grazioso	 =92
2	Lento	 =80
3	Allegro	 =84
4	Moderato	 =88
5	Allegro	 =132
6A	Allegro ma non troppo	 =92
6B	Moderato	 =72
7	Moderato	 =92
8	Lento espressivo	 =66
9	Allegro asai	 =112
10	Allegro	 =100
11	Allegro	 =120
12	Allegro	 =132

Tablo 4.11.'de etütlerin yedisi Allegro, dördü Moderato ve ikisinin Lento hızlarında olduğunu görmekteyiz. Bu etütlerde virtüözitenin artması hedeflendiği için çoğu hızlı tempoda çalınmak zorundadır.

Tablo 4.12. Etütlerdeki Müzikal İfadeler

Nüanslar	Etüt No	İşaret Gösterimi
<i>Piano</i>	1,2,3,4,6A,7,8,9,10,11,12,	<i>p</i>
<i>Pianissimo</i>	6A,8,9,12,	<i>pp</i>
<i>Forte</i>	1,2,3,4,5,6A,7,8,10,11,12,	<i>f</i>
<i>Fortissimo</i>	2,3,4,5,10,11,	<i>ff</i>
<i>Mezzoforte</i>	1,2,3,4,6A,6B,7,8,10,11,	<i>mf</i>
<i>Crescendo</i>	1,2,3,4,5,6A,7,8,9,10,11,12,	
<i>Decrescendo</i>	1,2,3,4,5,6A,7,8,9,11,	
<i>Diminendo</i>	5,8,9,12,	<i>dim.</i>
<i>Ritardando</i>	1,8,9,	<i>Rit. -</i>

Tablo 4.12.'deki nüanslara baktığımızda *p*, *f*, *pp*, *ff* 'ye geçiş için çokça crescendo ve decrescendo kullanımları dikkat çekmektedir. Burada yapılmak istenen, etütlerin hızlı yapısına uygun 'dalga' etkisinin verilmek istenmesidir. Bazı etütlerde neredeyse her portede yer alan ve özellikle arpejler, gamlar ve kromatik olarak inici ve çıkıcı yapı bu nüans değişimini gerekli kılmaktadır.

Tablo 4.13. Etütlerdeki Artikülasyonlar

Artikülasyon	Etüt No	Gösteriliş
Legato	1,2,7,8,10,11,12	
Staccato	1,2,4,6,9	
Tek dil	1,2,4	
Çift dil	3,4,5,6	
İki Dil, İki Bağ	2,4,9	
İki Bağ	1,2,5	
Tek dil, Üç Bağ	2	
Üç Bağ, Tek dil	1	

Tablo 4.13.'te etütlerin tempoları çok hızlı olduğu için çoğunlukla legato çalındığı görülmektedir. Bunun yanında hızlı teknik etütleri çift dil çalabilme becerisini geliştirmekte önemlidir. Bu yüzden bazı etütler baştan sona dilli verilmiştir.

Tablo 4.14. *Etütlerin Tonal Dağılımları*

Etüd no	Ana ton	Modülasyon
1	Do majör	-
2	Do Minör	-
3	Mi Bemol Majör	-
4	Si Majör	Si Bemol Majör
5	Re Majör	-
6A/B	Sol Bemol Majör	-
7	Re Bemol Majör	-
8	Mi Majör	-
9	Sol Bemol Majör	-
10	Fa Majör	-
11	Si Bemol Minör	-
12	La Minör	-

Tablo 4.14.'da etütlerin oldukça zor gamlar üzerinde yazıldığı görülmektedir. Hemen hemen her ölçüde alterasyonlar yapılmaktadır. Gamlardaki diyez ve bemol sayısı ne kadar çok olursa ölçüde bir değişen alterasyonlara hâkim olmak, hatırlamak o kadar zorlaşmaktadır. Bu yüzden çok dikkatli, iyi kulak vererek ve gerekirse sadece başlangıçta çok takılan yerleri kurşun kalemle işaretleyerek çalışmak gerekmektedir.

Tablo 4.15. *Etütlerdeki Teknik Konu Dağılımları*

Teknik Konular	Etüd No
Gam yürüyüşleri	3,5,11,
3'lü Aralıklar	1,2,3,4,5,7,8,10,11,
4'lü Aralıklar	1,2,3,4,5,7,8,10,11,
5'li Aralıklar	1,2,4,5,7,8,
6'lı Aralıklar	1,2,4,5,7,8,10,11,
7'li Aralıklar	1,2,7,9,11
Oktavlar	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,
Arpejler	1,2,3,4,5,8,10,12,
Kromatikler	4,11,12,

Tablo 4.15.'de gösterildiği gibi etütlerin çoğu karışık tonlardaki aralıklar ve arpejlerden oluşmaktadır. Ayrıca kromatik oktav çalışmaları birkaç etütte kullanılmıştır.

4.8. Bazı Eserlerin Karakterlerine Göre Çalma Stilleri

Bu bölümde yer alan eserler, Taffanel'in kitabında flüt repertuarı için önemli görüp değinmek istediği eserlerin belirli kısımlarından oluşmaktadır. Bu eserler kendisi tarafından özel seçilmiş, flüt repertuarının çok küçük bir kısmını kapsayan, sadece çalma stillerine örnek gösterilmek için hazırlanmış bir bölümdür. Buradaki amaç farklı dönemlere ve stillere ait eserlerin nasıl yorumlanması gerektiğini göstermektir. Bu yüzden farklı müzik türlerden barok, klasik, *romance* (romantik), *nocturne* (gece müziği), *gigue* (zıplatarak) gibi birkaç değişik örnek vermiştir. Bu bölümde kendisinin Mozart'ın re majör ve sol majör konçertoları için yazdığı kadanslar da yer almaktadır.

Bir eseri icra etmeden önce o eserin hangi dönemde yazıldığı, bestecisi, armonik analizi, varsa eşlik partiyonu, dönemin diğer bestecilerinin eserleri ve karakter analizinin yapılması gerekmektedir. Aynı zamanda eseri önden okumak ve dinlemek de önemlidir. Özellikle eserdeki armonik analizi tamamladıktan sonra nefes yerleri belirlenmelidir. Her ihtiyaç duyulduğunda nefes alarak müziği bölmek esastır. Bazı eserlerde nefes yerleri belirtilmemiştir, bu yüzden form analizinin doğru yapılması, ölçü bitişlerini ve eserin durak noktalarının dikkatlice belirlenmesi gereklidir; çünkü bazen ölçü bitişindeki son nota diğer ölçünün başlangıç notası olabilir. Bazı besteciler nefes konusunu göz ardı ederek çok uzun pasajlar boyunca nefes yeri koymasalar da eserin gidişatına göre en uygun yeri belirlemek uygundur.

Etütleri ve eserleri icra ederken mümkün olduğunca çabuk nefes almak ve bunu belli etmemek gerekmektedir. Ancak bazen icra sırasında belirlediğimiz yerde nefes alamayız, o zaman mecburen sıkışmamak için atak nefes alınması gerekebilir.

Nefes her zaman başlıdadır; çünkü eserdeki duyguları, içimizdeki hisleri, ruhumuzu aslında nefesle aktarırız. (Taffanel, 1923, 184) Kimi zaman hırçın, kimi zaman duygusal, sinirli ya da zirveye tırmanan pasajlarda içimizden eserin melodilerini söylerken nefesle, enstrüman aracılığıyla dile getirmekteyiz. Bu esnada dudaklar, parmaklar ve dil aslında nefesin yardımcılarıdır. (Taffanel, 1923, 185)

Eserleri çalarken bahsettiğimiz form analizi bizim bu eserleri dönemlerine göre hangi karakterle çalmamız gerektiğini ve armonik olarak gidişatlarını bilerek derecelerine göre müziği nasıl şekillendirmemiz gerektiğini göstermektedir.

4.8.1. J. S. Bach si minör flüt sonatı 2. bölüm

Bu bölümde J. S. Bach'ın si minör flüt sonatının ikinci bölümü yer almaktadır. Bu eserin tonu re majörde olup, genel yapısı gereği yumuşak, sade ve düz çalınması istenmektedir. Barok dönemde yazılan bu eser dönemin süslü yapısı sayesinde süslemelerle zenginleştirilerek çalınabilir. Bu eser barok dönemdeki belli kalıplar çerçevesinde artikülasyonlara dikkat ederek aşırı nüans yapmaktan kaçınarak çalınmalıdır.



Şekil 4.60. J. S. Bach Sonat Örnek 1 (Taffanel, 1923, s.185)

1. ölçü çok sakin ve nüanssız çalınırken 2. ölçüdeki crescendo çok hafif yapılmalıdır. J. S. Bach'ın eserlerinde ve diğer barok eserlerde genellikle ölçü ayrımları paraleldir. Yani, bu örnekteki gibi bütün bölüm tek ölçülere bölünebilir ya da ikişer, dörder ölçü gibi stabil bölünmeler olabilir. Birinci ölçünün sonunda gelen çeken la sesi, yeden sesin pesleşmesi ile beşinci dereceye daha kolay çözülmektedir.



Şekil 4.61. Bach Sonat Örnek 2 (Taffanel, 1923, s. 185)

3. ölçüde yıldızla gösterilen süsleme sakince çalınmalı, ufak bir detay olarak kulağa gelmelidir.



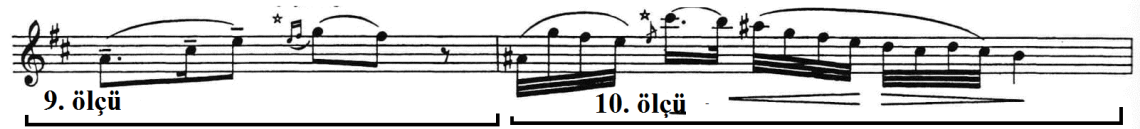
Şekil 4.62. Bach Sonat Örnek 3 (Taffanel, 1923, s. 185)

5. ölçüde üzerinde *tenuto* bulunan sol notaları re majör'ün dördüncü derecesini vurgulamak, duyurmak için kullanılmıştır. Art arda gelen sol notalarının hepsi crescendoya uygun olarak adım adım yükselmelidir. Otuz ikilikler sıkıştırılmadan çok yumuşak ve tane tane duyulmalıdır. 6. ölçünün başlangıcında gelen sol diyez notasıyla la majör etkisi hissedilir.



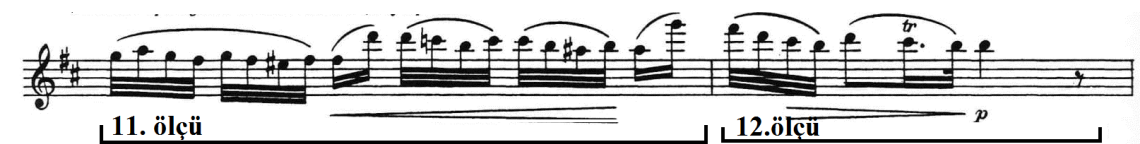
Şekil 4.63. Bach Sonat Örnek 4 (Taffanel, 1923, s. 185)

6. ölçüden 7. ölçüye bağlanan melodik gidişte ölçü başındaki birinci derece re notasında bağlardaki kesilme, nefes alınabileceğini göstermektedir. Nefesten sonra gelen sol diyez, la majöre geçişi simgelemektedir. Re majör'ün beşinci derecesi olan la majör etkisiyle A teması bitirilmiştir. Buradaki nüanslar fazla abartılmadan sakinlik ve yumuşaklık korunarak çalınmalıdır. Bitirişte yavaşlama yapılmamalıdır.



Şekil 4.64. Bach Sonat Örnek 5 (Taffanel, 1923, s. 186)

9. ölçüde tenuto ile beraber altıncı derece ve ilgili minör olan si minöre yürüyüş hazırlığı yapılmaktadır. A temasında olduğu gibi sade, yalın, sanki notaları havada bırakarak doğal halleriyle seslerin dağılması etkisi sürmektedir. Süslemeler geniş yapılmalıdır. 10. ölçüdeki si minör etkisiyle kendini duyuran la diyez belirtilmelidir. Nüanslar fazla abartılmamalıdır.



Şekil 4.65. Bach Sonat Örneği 6 (Taffanel, 1923, s. 186)

11. ölçü si minör etkilerinde devam ettiği için beşinci derecesi olan fa diyez minörü mi diyez ile duyuran bir armonik yürüyüş bulunmaktadır. Otuz ikilikler geniş çalınmalı, özellikle yeden sesler belirtilmelidir. Özellikle Barok dönemde hepsi olmasa da on altılık ve otuz ikilik notaların başları tutularak çalınmalıdır. Ölçü bitişleri diminuendo ile hafifçe kapatılmalıdır.



Şekil 4.66. Bach Sonat Örneği 7 (Taffanel, 1923, s. 186)

13. ölçüde baştakine benzer olarak beşinci derecenin etkileri la minör olarak karşımıza çıkmakta, sonrasında ise 14. ölçüde dördüncü dereceye, sol majöre geçtiği görülmektedir. Notaların iniş ve çıkışlarına göre crescendo ve decrescendo yapılması uygundur.



Şekil 4.67. Bach Sonat Örneği 8 (Taffanel, 1923, s. 186)

15. ölçüde forte olarak üst oktavlardan aşağı inen re minör arpejler görülür. Sonrasında 16. ölçüde re majöre dönerek huzurlu bir final yapılmaktadır.

J. S. Bach'ın bu eserinde gördüğümüz gibi çoğu barok eserinde vibrato kullanılmadan düz çalınması gerekmektedir. Süslemelerin yoğun kullanımı sebebiyle oldukça ihtişamlı olan bu eserlerde, dönemsel karaktere uygun olarak vibrato ve çift dil kullanımı yapılmamaktadır. Çalarken seslerin olabildiğince düz akıp gitmesi gereklidir.

4.8.2. Gluck "Orpheus ve Eurydice"- Dance of the Blessed Spirits

İkinci eser Cristoph W. Gluck'un "Orpheus ve Eurydice" operasından "Dance of the Blessed Spirits" bölümündeki flüt solosudur. Artistik yapısıyla duyguyu harmanlamış bu olağanüstü eser aynı zamanda flüt için yazılmış en güzel orkestra soloları arasında yer almaktadır.

Fa majör tonunda olan bu eserin mitolojik hikâyesinden, eseri tanımak amacıyla biraz bahsetmek gerekirse; Orfeo'nun eşi olan Euridice ölmüştür ve Zeus, Orfeo'ya

eşini gidip ölümler ülkesinden getirebileceğini söylemiştir. Fakat tek şartı eşinin yüzüne bakmaması gerektiğidir. Orfeo, Hades'e gider ve aşağıdaki mutlu ruhların dansı solosunun çalınmasıyla eşini alır ve yukarı çıkar.



Şekil 4.68. Gluck 'Orfeo ve Euridice' Örnek 1 (Taffanel, 1923, s. 187)

Bu solodaki duygusal yapıyı Gluck, Orfeo'nun eşinin ölümünden duyduğu derin üzüntüyü ifade etmek için yazmıştır. Eserin genel yapısı dört ölçülük cümleler halinde bölünmektedir. Fa majör tonunda ilerleyen ilk üç portenin ağır ve çok yumuşak çalınması istenmiştir. Karakter olarak klasik dönemin getirdiği zarif (rokoko) tarzında çalınmalıdır. Sesin içinde hafifçe dalgalanan, kulağa batmayacak bir vibratoyla ya da vibratosuz çalınabilmektedir. Yaklaşık iki porte boyunca çok yumuşak, dümdüz, nüanssız çalınmalıdır.



Şekil 4.69. Gluck 'Orfeo ve Euridice' Örnek 2 (Taffanel, 1923, s. 187)

Dördüncü porte ilgili minörü olan re minöre geçip ikinci temayı duyurmaktadır. Bu ikinci tema daha yavaş ve derinden hissedilir. Re minörün dominantı olan la minörün cümle bitişlerinde kullanılması, bu duygusal temanın daha yoğun hissedilmesine neden olmuştur. Kullanılan süsleme notalarına yavaş ve yumuşak geçiş yapılması gereklidir, hatta bazı süsleme notalarının hafif tutulması (tenuto) istenmiştir.



Şekil 4.70. Gluck 'Orfeo ve Euridice' Örnek 3 (Taffanel, 1923, s. 187)

Yıldızla gösterilen notanın biraz geciktirilerek (rubato) çalınması istenmiştir. Devamında sol minör, la minör ve re minöre geri dönüş yapılmıştır. Tonaliteye uygun

akor değişiklikleri crescendo ile açılarak belirtilmiş ve yeden seslerin kuvvetli çalınması istenmiştir.

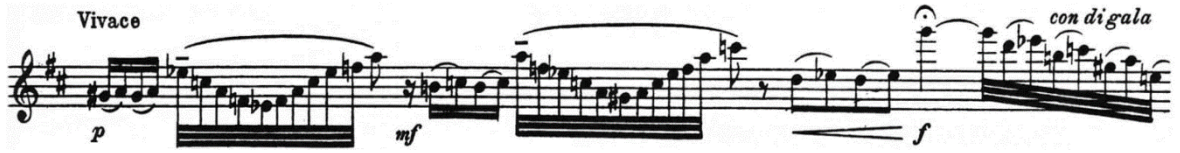


Re Majör 1.bölüm Kadans



Şekil 4.72. Re Majör Kadans Örneği 1 (Taffanel, 1923, s.189)

Kadansın başlangıcı çeken tonu olan la minörün duyulmasıyla başlar. Ayrıca dominant beşliler 'tenuto' kullanılarak belirtilmiş ve ana tonda yapılan büyük arpejle puandorg'a ulaşmıştır. İkinci porte notasyon anlamda unison gibi gözükse de si minöre geçiş duyulur.



Şekil 4.73. Re Majör Kadans Örneği 2 (Taffanel, 1923, s. 189)

Üçüncü portedeki arpejlerin frigyan dizide çıkışı görülür. Burada çalma sitili olarak 'rubato' yani tutarak, tempoyu çekerek ya da hızlandırarak genişleme yapılmalıdır. Dördüncü ve altıncı dereceyi si bemol majör ve sol minör olarak duyurmuştur.



Şekil 4.74. Re Majör Kadans Otuz İkilik Armonik Çıkış (Taffanel, 1923, s. 189)

Şekil 4.74.'teki gibi otuz ikilik çıkışlarda baştan hızlı çalmak yerine yavaş başlayıp giderek hızlanmak gereklidir. Kadansların çalım stilleri tamamen icracının isteğine bağlı olduğundan azami hız, çalınabilen en yüksek tempoda ve gösterişli biçimde olmalıdır.



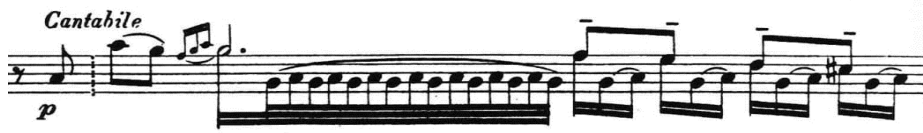
Şekil 4.75. Re Majör Konçerto Ana Motifi (Taffanel, 1923, s 189)

Ayrıca Şekil 4.75.'te Re Majör konçertonun başlıca motiflerinden olan trilli otuz ikilik kadansın çoğu yerinde kullanılmıştır. Bu motifleri rokoko ruhuna uygun olarak spiritoso (alaycı) ve leggiero (hafif) çalınması istenmiştir.



Şekil 4.76. Re Majör İkinci Bölüm Kadans Örneği 1 (Taffanel, 1923, s. 190)

İkinci bölüm olan Adagio'nun kadansında kromatik gidışler yoğun kullanılmıştır. Ayrıca tril benzeri dominant akorların duyulması amaçlı altmış dörtlük ritmik yapılar bulunmaktadır. Sol majör tonunda yazılan bu bölümde triller ve süslemeler bolca kullanılmıştır.



Şekil 4.77. Re Majör Konçerto İkinci Bölüm Kadans Örneği 2 (Taffanel, 1923, s. 190)

Cantabile (şarkı söyler gibi) yazan kısımdaki duyurulması gereken tenuto notalar güçlü çalınmalı, alt eşlik partisi olarak nitelendirdiğimiz pes sesler pek duyulmamalıdır.



Şekil 4.78. Re Majör Konçerto Üçüncü Bölüm Kadans (Taffanel, 1923, s. 191)

Üçüncü bölüm olan Allegro, rondo formundadır. Kadansında eserdeki ana motifler yer almaktadır. Süslemeler bakımından tril, oktav çarpımlar ve arpejler dikkat çekmektedir. Ayrıca rondo tarzına uygun olarak çift dille hızlı, uçuşan notalar, alt seslerin duyulması için kullanılan vurgu ve *sfortizando* eserin karakteristik özelliklerini ortaya çıkartmıştır. Tonalite bakımından majör tonların dışına pek çıkılmamıştır.

Sol Majör 1. ve 2. Bölüm Kadansları

ALLEGRO



Şekil 4.79. Sol Majör Konçerto 1. Bölüm Kadans (Taffanel, 1923, s. 192)

Taffanel, W. A. Mozart'ın Sol Majör konçertosunun sadece Allegro ve Adagio bölümleri için kadans bestelemiştir. Sol majör kadans, re majör gam yapılarıyla başlamış, sonrasında re minöre geçiş yapmıştır. Genelde her ölçüde bir tonal yapı değişimleri devam etmiştir.

Değişik tonlardaki arpejler ve süslemelerden çarpmalar, triller, yarı değerdeki küçük notalar çokça kullanılmıştır. Melodik ezgi yürüyüşünü takip eden ve ilk notaların tutulmasıyla (tenuto) başlarda yavaş çalınır, giderek hızlanan altılama notalar yer almaktadır.



Şekil 4.80. Sol Majör 1. Bölüm Kadans Örneği 2 (Taffanel, 1923, s. 192)

Marcato (belirterek) yazılan, giderek zirveye tırmanan on altılık arpejler bulunmaktadır. Dilli kromatik yapıların sonlarında verilen ritardando (yavaşlama), diğer temaya geçişin habercisidir.



Şekil 4.81. Sol Majör 1. Bölüm Kadans Örneği 3 (Taffanel, 1923, s. 192)

Son olarak üçlü arpejlerin ilk notasını duyurmak amacıyla tenuto yerine piyanodaki gibi çift partiyon yazım tekniği gösterilmiştir. Bu pasajlarda ilk nota baskın, diğer notalar ise pasif yani *pp* çalınması gerekir.

II – ADAGIO



Şekil 4.82. Sol Majör Konçerto İkinci Bölüm Kadansı 1 (Taffanel, 1923, s. 193)

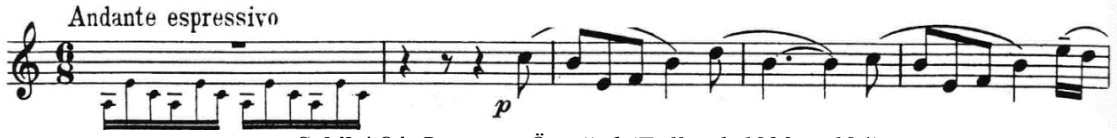
İkinci bölüm olan Adagio, re majör tonundadır. İlk portede bölümün ana motiflerinin süslenmiş halleri yer almaktadır. Güzel bir tonla geniş çalınması gereklidir. Vurgular yumuşaklığı bozmadan, çok fazla abartılmadan çalınmalıdır. Duygulu ve yumuşak çalınması gereken bir bölümdür.



Şekil 4.83. Sol Majör Konçerto İkinci Bölüm Kadansı 2 (Taffanel, 1923, s. 193)

Üçleme şeklindeki süsleme notaları hızlı geçilmemelidir ve sonları trille bağlanmıştır. Devamında gelen otuz ikilik yapılar bölümün yavaş tempoda olması açısından geniş ve sakin çalınmalıdır. Kadansın sonunda bir porte boyunca toniğe hazırlayan tril ve süslemelerle bitiriş yapılmıştır.

4.8.4. Xavier Leroux 'Romance'



Şekil 4.84. Romance Örneği 1 (Taffanel, 1923, s. 194)

1863'te doğan Fransız besteci X. Leroux, Paris konservatuvarında eğitim görmüştür. Orkestra, koro ve piyano için besteleri olsa da en çok opera bestelemiştir.

Bu eser oldukça duygulu, sakin, aynı zamanda adını taşıdığı üzere romantik, değişik ton renkleri kullanarak çalınmalıdır. Piyano eşliğiyle büyük bir uyum içerisinde adeta dans eden bu eser la minör tonundadır. İlgili majörüne ve fa majör yani altıncı derecesine geçiş yapmaktadır.



Şekil 4.85. Romance Örneği 2 (Taffanel, 1923, s. 194)

Vals ritminde olan bu eserin ikinci teması ritmik yapının değişimiyle fanteziyi andırır. Rubato çalınarak tempo esnemeleriyle bu duygusal müziği yansıtmak gereklidir. Daha çok do majör dominant akorlarının kullanıldığı bu tema, ötüşen kuş seslerini andırır.



Şekil 4.86. Romance Örneği 3 (Taffanel, 1923, s. 195)

Daha sonraki kromatik geçişlerle ana temaya dönülmektedir. Finalde ise ana temayı la majör tonunda ve bir üst oktavdan duyuran besteci, bununla sürpriz etkisi yaratmış olur. Burada daha parlak ve güçlü bir tonla çalmak gereklidir. Bitirmeden önce bu temayı üçüncü oktavda da kullanan besteci, eserin başındaki gibi sakin bir final yapmaktadır.

4.8.5. George Hue 'Nocturne'

Döneminin tanınmış bestecilerinden olan G. Hue, birçok orkestra eşlikli eserlerinin yanında en çok koro eserleriyle ün kazanmıştır. Fransız besteci değişmeyen müzik stilinden ötürü kendi döneminde pek fazla ün kazanamamış olmasına karşın, besteleri döneminin ünlü bestecilerinden C. Debussy ve G. Faure'ye ilham vermiştir.



Şekil 4.87. Hue Nocturne Örneği 1 (Taffanel, 1923, s. 196)

Adına uygun olarak geceye çağrışım yapan bu eserde, dalga şeklinde gelen notasyona uygun olarak tırmanan yerlerde etkileyici, parlak bir tonla çalınmalı ve aniden hafifleyerek kapanmalıdır.

Re bemol majör tonundaki bu eser ilgili minörü olan si bemol minörle başlar, gelen üçlemeler ve otuz ikilikler çok sıkıştırılmadan çalınmalıdır. Üçüncü portede ana tema bir üst oktavdan çalınarak, daha çok vurgulanması istenmiştir.



Şekil 4.88. Hue Nocturne Örneği 2 (Taffanel, 1923, s. 196)

Piu Vivo (daha hızlı) olan kısımda la bemol majöre geçiş sonraki temaya kadar sürmektedir. Bu kısım daha düz ve nüanssız çalınmalıdır.



Şekil 4.89. Hue Nocturne Örneği 3 (Taffanel, 1923, s. 196)

Üç porte kadar süren bu kısımdan sonra diğer tema duyulmaktadır. Bu temada daha çok piyano eşliğinin solosu bulunmaktadır. Flüt, burada piyanoya çift dillerle eşlik etmektedir. Sonrasında gelen duygulu bölüm ana temaya dönüşün hazırlığını yapmaktadır.



Şekil 4.90. Hue Nocturne Örneği 4 (Taffanel, 1923, s. 197)

Ana temaya dönmeden önce geçiş köprüsü niteliğindeki küçük bir kadans kısmı bulunmaktadır. Serbest çalınması istenen bu bölümde, dokuzlamaların çok hızlı çalınmaması istenmiştir. Sonrasında kromatik çıkışla ana tema hazırlanarak bir oktav üstten giriş yapar.



Şekil 4.91. Hue Nocturne Örneği 5 (Taffanel, 1923, s. 197)

Ana temanın tekrarından birkaç porte sonra eser re bemol majörün dominant beşli ve büyük arpejlerini duyurarak sakin bir bitiş yapar. Bu pasaj vibrato yapılmadan uzun nefes gerektiren iki portelik bir kısımdır. Entonasyon bakımından en sondaki re bemolün tiz kalmaması için alternatif parmakları kapatarak pesleştirilmesi gereklidir.

4.8.6. George Hue 'Gigue'



Şekil 4.92. Hue Gigue Örneği 1 (Taffanel, 1923, s. 198)

G. Hue'nün bir diğer eseri 'hoplamak' anlamına gelen 'Gigue' çok hızlı çalınması bakımından zor bir eser gibi gözükse de çok sevimli, neşeli, basit bir parçadır. Mi bemol majör tonunda olan bu eserde üçlü dil kullanılmaktadır. Ritmik açıdan keskin, köşeli ve partiyonun dikkatli takip edilmesi gereklidir. Ayrıca nefesleri mutlaka cümle sonunda almak gerekir çünkü eğer ortada bölerek alınırsa ritim kaçabilir.



Şekil 4.93. Dilli Gam Çıkışları (Taffanel, 1923, s. 198)

Şekil 4.93.'te gösterildiği gibi dilli bu gam çıkışları tempo bakımından zorlayıcıdır. Dillerin temiz ve zamanında gelmesi için önce yavaş tempoda, daha sonra hızlanarak çalışılması gerekmektedir.



Şekil 4.94. Hue Gigue İkinci Tema (Taffanel, 1923, s. 199)

İkinci tema tamamen zıt karakterde çok yumuşak, duygulu ve bağlı uzun pasajlardan oluşmaktadır. Si ve mi bemolleri natürel getirerek fa majör tonuna geçiş yapmaktadır. Geniş, bir portelik bağlı ölçülerde nefes sıkıntısı çekilebilir, fakat zamanla kondisyon artacaktır.



Şekil 4.95. Dilli Üçlemeler (Taffanel, 1923, s. 199)

İkinci temanın ardından ana temaya dönüş yapar ve daha hareketli bir bölüm dilli üçlemelerin *leggiero assai* (çok hafif) sanki boşlukta uçuyormuş gibi gelmesiyle duyurulur. Bu dil çalışmalarını sadece eser üzerinde yapmak yeterli gelmeyecektir, bu yüzden Taffanel'in egzersiz kitabındaki 1, 2, 4 ve 5 numaralı egzersizlerin düzenli çalışılması ve hızlandırılması gerekebilir.



Şekil 4.96. Final Temasına Geçiş (Taffanel, 1923, s. 200)

Final *'Prestissimo'* yani çok hızlı, metronom olarak yaklaşık 200 ve üstü tempoya yakın hızda çalınmaktadır. Gösterişli ve ajelitate bakımından zor bir finaldir. Eser mi bemol majör 'ün on altılık gam dizilişleriyle sonlanmaktadır.

4.8.7. Albert Doyen *'Nymphes and Satyrs'*

1882-1935 seneleri arasında yaşamış romantik dönem bestecisi Fransız A. Doyen, bestecilik çalışmalarını Paris konservatuvarında C. Widor ile birlikte sürdürmüştür. Kısa eserlerin haricinde bilindik bir senfonisi ve birkaç oratoryosu bulunmaktadır.

Eserin ismi *'Nymphes and Satyrs'* antik Yunan mitolojisindeki tanrısal varlıklardan gelmektedir. *'Nymphes'* antik Yunan mitolojisinde kırlarda, ormanlarda ve sularda yaşayan peri kızı anlamına gelmektedir. *'Satyrs'* ise yarı keçi yarı insan formundaki yaratıklardır. Satirlerin mitolojide peri kızlarının peşinden koşarak flüt çaldıkları tasvir edilir. Neoklasik dönemde resim sanatında da bu temayla ilgili birçok tablo resmedilmiştir.



Şekil 4.97. *Nymphes and Satyrs* (Taffanel, 1923, s. 201)

Bu parça tempo ve ritim açısından sıkışıkmiş gibi gözükse de zarif ve boşlukta süzülür gibi rahat çalınmalıdır. Parça la majör tonundadır ve önceki paragrafta yazıldığı gibi sanki müzik eşliğinde dans eden perileri hayal ettirmektedir.



Şekil 4.98. *Poco Meno Presto Temasına Giriş* (Taffanel, 1923, s. 201)

Parçanın dingin yapısı kısa sürmektedir, hemen ardından *poco meno presto* bölümüyle uçuşan notalar ve değişen armonik yürüyüşler dikkat çekmektedir. Sürekli minör tonlar arasında geçiş yapan hızlı ritim sanki bir kovalamacayı anlatmaktadır. Bu kısa eserin final bölümü ana temanın esas tonda daha hızlı çalınmasıyla sona ermektedir.



Şekil 4.100. *Sebare Tempo* (Taffanel, 1923, s. 206)

Ardından, Şekil 4.100.'de gösterilen, ritmi *sebare* olan bu bölümde, çift dille hızlı bir giriş yapan flüt solo ana temayı tekrarlar. Sol majör tonuna geçiş yapıldıktan sonra ana ve yan derecelere konulan vurguların belirtilmesi önemlidir. Yaklaşık beş porte boyunca süren flütü solo çok enerjik ve hareketlidir.



Şekil 4.101. *Leonore Üvertür Artikülasyon* (Taffanel, 1923, s. 207)

Şekil 4.101.'deki örnekte görüldüğü gibi iki dilli iki bağılı kullanımlar temponun giderek arttığını hissettirir.



Şekil 4.102. *Eroika Final Bölümü* (Taffanel, 1923, s. 207)

L. V. Beethoven'ın her zaman en sevdiği senfonisi olarak nitelendirdiği *Eroika* eserinin Şekil 4.102.'de gösterilen final bölümü kısa, güçlü ve parlaktır. Eserdeki flüt solo ihtişamlı bir ezgiye sahiptir. Mi bemol majör tonunda başlayan bu eserin son teması re majördür.



Şekil 4.103. *Eroika Final Staccato* (Taffanel, 1923, s. 207)

Ana temanın ezgisini duyurarak başlayan flüt soloda staccato dil kullanımı, gam ve arpejli çıkışlar yer almaktadır. On altılıkların eşit ve güzel duyulması için metronomla çalışmak gereklidir. Neşeli ve ihtişamlı olan bu bölüm zirveye ulaşarak sonlanır.

4.9.2. H. Berlioz 'La Damnation De Faust'

Berlioz'un 'dramatik efsane' olarak adlandırdığı bu yapıt 1846'da son şeklini almış; dört bölümden oluşarak solist, koro ve orkestra için yazılmıştır. Üçüncü bölümdeki 'Menuet de Follets' yani 'Işığın Menüeti'ndeki pikolo, flüt ve obua solo şakacı bir tavırda gelir. Bu kısım, aşırı hızlı ve üç enstrümanın da unison çaldığı, hem teknik hem de balans açısından zor bir pasajdır.



Şekil 4.104. *La Damnation De Faust* (Taffanel, 1923, s. 207)

Şekil 4.104.'teki re majör olan bu kısım yaklaşık altı porte boyunca aralıksız devam etmektedir. Hızlı nefes almak ve tempoyu aksatmamak gereklidir. Metronomla çalışmak bu tarz pasajlarda yararlı olmaktadır. Ayrıca aynı partiyonu çalan diğer enstrümanlarla da balans için sıklıkla prova alınması gereklidir.

4.9.3. G. Bizet 'Carmen' Entract

G. Bizet'nin yazdığı 'Carmen' operası Prosper Merimee'nin romanından uyarlanmış dört perdelik en meşhur eseridir. Bizet ölmeden önce üne kavuşamamış fakat sonradan dünyada büyük beğeni toplamış olan bu eser, bir çingene kızıyla bir askerin aşkını anlatır.



Şekil 4.105. *Carmen Flüt Solo* (Taffanel, 1923, s. 208)

Üçüncü perdedeki *Entact* flüt solosu orkestra repertuarındaki önemli sololardandır. Bizet aslında bu soloyu diğer süiti L'Arlessinne için yazmıştır.



Şekil 4.106. Üçüncü Oktav Çıkışları (Taffanel, 1923, s. 208)

Bu zarif bölümde Şekil 4.106.'da gösterilen bağlı cümlelerin uzunluğu ve üçüncü oktava tırmanışı nefes açısından zorluk yaratabilir. Aynı zamanda en tiz notaların hafif çalınması flüt açısından ses kayıplarına neden olabilir. Üst oktavları *piano* çalmak özel çalışma gerektirir.

Mi bemol majör olan bu eser çok zarif ve yumuşak çalınmalıdır. Nefes yerleri olarak bağ sonları seçilmelidir. En zor olan bölgesi üçüncü oktav si bemole çıkıştır. Hem ses netliği açısından hem de yumuşaklık açısından si bemolü çıkartmak zorlayıcı olabilmektedir. Özellikle heyecan faktörü de devreye girdiğinde dudakların aşırı kasılması sesin çıkmasını zorlaştırabilmektedir. Bu kısa bölüm aynı temanın birkaç kez tekrarlanmasıyla sona erer.

4.9.4. C. Debussy 'Prelude to the afternoon of a Faun'

Bu eserde Debussy, Faun (satyr) yani daha önce bahsedilen yarı insan yarı keçi olan mitolojik varlıkların bir öğleden sonrasında gördüğü rüyayı anlatmaktadır. Bu eser Mallerme adlı şairin şiirinden esinlenerek yazılmıştır. Bu prelüde Debussy'nin seçkin eserlerinden biridir.



Şekil 4.107. Prelude to the afternoon of a Faun (Taffanel, 1923, s. 208)

Do diyez minör olan bu solo ağır temposu ve uzun bağları sebebiyle yaklaşık 27-28 vuruş kadar nefessiz ilerlenmesini gerektirmektedir. Aşağıdaki örnekte Taffanel kendi kitabında çok sıkışıldığı takdirde, mi notasından sonra nefes yeri koymuş olsa da modern flütçülerin çoğunluğu cümle sonuna kadar nefes almamaktadır. Bunun için de özel nefes çalışması yapmak gereklidir. Aynı tema biraz değiştirilerek birkaç kez farklı enstrümanla birlikte flütte de tekrarlanır. Bütün eser sonuna kadar adeta görülen düşü anlatmaktadır.

4.9.5. F. Mendelssohn ‘Bir Yaz Gecesi Rüyası’ Scherzo

F. Mendelssohn’un W. Shakespeare’in ‘Bir Yaz Gecesi Rüyası’ oyunundan esinlenerek yazdığı, dört bölümden oluşan bu uvertürde ikinci bölüm olan *Scherzo*, sol minör tonunda canlı, hareketli bir temayı duyurur. Oldukça hızlı çalınması gereken bu temayı yaylı ve tahta üflemleri unison çalmaktadırlar. (Aktüze, 2002, 1409)

Flüt için yazılmış bu uzun solo, baştan sona çift dilli (tu-ku,tu-ku) çalınır. Çalışma esnasında hem hızlandırmak için hem de dillerin senkronizasyonu açısından esas temposuna gelene kadar metronomla çalışılmasına dikkat edilmelidir.



Şekil 4.108. Bir Yaz Gecesi Rüyası Scherzo (Taffanel, 1923, s. 215)

İlk üç portede aynı ezgi iki kez arka arkaya getirilmiştir. Genelinde görülen la bemol alterasyonu mi bemol majör üçüncü derecesinden duyurulup, tekrar sol minöre dönmektedir.



Şekil 4.109. Scherzo Örneği 2 (Taffanel, 1923, s. 215)



Şekil 4.110. Scherzo Örneği 3 (Taffanel, 1923, s. 215)

Ana temanın motifleri çerçevesinden çıkmayan, ana tonda gam ve kromatik yapılarla süslenen bu solo uzun oluşu ve hızlı oluşu sebebiyle nefes problemi yaratabilmektedir. Nefes yerleri olarak Şekil 4.110.’daki şekilde gösterilen yarım vuruşluk notalardan sonra nefes alınabilmektedir.



Şekil 4.111. Scherzo Örneği 4 (Taffanel, 1923, s. 215)

Solo, eserin ana temasına bağlayacak gam çıkışlı ufak bir bağlantı köprüsüyle sonlandırılmaktadır.

4.9.6. W. A. Mozart ‘Sihirli Flüt’ Uvertür

Mozart’ın en önemli operalarının başında gelen ‘Sihirli Flüt’, dönemin ünlü yazarlarından Emanuel Schikaneder tarafından yazılan bir masaldan esinlenerek libretto üzerine yazılmıştır ve bu eser büyük ilgi görmüştür. (Aktüze, 2003, 1602) Bu eser füg formuyla sonat formunun bir sentezini içermektedir, özellikle Allegro kısmında bu geçiş oldukça hissedilir.



Şekil 4.112. Sihirli Flüt Uvertür Örneği 1 (Taffanel, 1923, s. 216)

Allegro bölümü mi bemol majör tonundadır ve eserin ortalarında gelen flüt solosu kemanların eşliğiyle başlar. Solo, kromatik çıkışlarıyla devam ederken obua ile soru-cevap şeklinde aynı ezginin karşılıklı atışmaları duyulur.



Şekil 4.113. Sihirli Flüt Uvertür Örneği 2 (Taffanel, 1923, s. 216)

Sonraki ölçülerde temada do minör ve fa minör etkileri görülür. Bu kısımda fagot ve flütün alttaki temayı unison çaldığı duyulur. Bu sırada obua uzun ses tutarak eşlik etmektedir. Bu solo teknik ve müzikal açıdan zor olmamakla birlikte flütteki önemli sololardan birisidir.



Şekil 4.114. Sihirli Flüt Uvertür Örneği 3 (Taffanel, 1923, s. 216)

4.9.7. H. Rabaud ‘Maroup’

Fransız besteci Henry Rabaud’un ‘Arabian Nights’ yani ‘Binbir Gece Masalları’ndaki bir masaldan esinlenerek yazdığı bu operada oryantal ezgiler yoğun olarak kullanılmıştır.



Şekil 4.115. *Maroupe Lento* (Taffanel, 1923, s. 218)

Masalsı melodilere sahip bu eserde flüt partisi ağır tempoda otuz ikiliklerle la majör tonunda ilerler. Genel yapısı itibariyle trillerin ve arpejlerin gelmesiyle masalsı hava yansıtılmaya çalışılır.



Şekil 4.116. *Maroupe Assez Lent* (Taffanel, 1923, s. 218)

Şekil 4.116.'da görünen eksenin dışında tonalitenin ana doğuşkan ekseninin mi bemol olarak tınlamasına rağmen, eser arızaları tonaliteyi la majör ya da fa diyez minör olarak görsel algıya itmektedir.



Şekil 4.117. *Maroupe Allegro* (Taffanel, 1923, s. 218)

Lento bölümünden sonra sırasıyla Allegro, Allegro vivace, allegro molto vivace tempolarında do majör ve re minör ekseninde dolaşan karışık modal yapı içerir.

4.9.8. M. Ravel “Dafnis ve Chloe” Suitleri

M. Ravel'in üç sahneden oluşan, şair Longos'un pastoral romanından uyarlanan Dafnis ve Chloe balesi, iki süitten oluşmaktadır. (Aktüze, 2003, 1832) 2. süitte yer alan ünlü flüt solosunda Chloe'nin korsanlar tarafından kaçırılmasının ardından Dafnis'in onu kurtarıp, baygın vaziyetteki Chloe'nin kendine gelmesi için yaptığı dansı anlatılmıştır. Bu solo Chloe'nin uyanışıyla beraber herkesin mutlu bir şekilde yaptığı kutlama dansıyla sonlanır.



Şekil 4.118. 'Dafnis ve Chloe' Örnek 1 (Taffanel, 1923, s. 219)

Fa diyez minör tonundaki bu solo yoğun armonik değişimlerle dolu, biraz arabesk yapıda duyuluşu ve ağır temposuyla flütçünün tempoya çok fazla sadık kalmadan rahat, esnek çalması gereken bir solodur.

İlk ölçüde gelen yeden ses mi diyez, sonraki ölçüde hemen natürel olması hafif bir kararsızlığı çağrıştırmaktadır. Her ölçüde dalgalanan armonik yapının etkisi ve crescendo-decrescendo açılıp kapanmaları, müzikte gel-git etkisi hissettirmiştir. İkinci ölçüdeki la, fa ve mi notaları çok yumuşak çalınması yerine hafifçe belirtilerek, legato'yu bozmadan vurgulanarak çalınır (http-14).



Şekil 4.119. 'Dafnis ve Chloe' Örnek 2 (Taffanel, 1923, s. 219)

Şekil 4.119.'da gösterildiği gibi ikinci ölçünün başına kadar bir oktav üstten çalınması istenmiştir. Onaltılıklar ve otuz ikilik notalar çok hızlı çalınmadan, biraz genişleterek çalınmalıdır. Armonik geçişlerde ton rengi değiştirilerek çalınır. Üçüncü oktavdaki yerler nefes açısından zorlayıcı olduğu ve bağların uzunluğu sebebiyle ünlü flüt sanatçıları tarafından 'circular breathing' yani sesi kesintiye uğratmadan nefes almak şeklinde adlandırılan, ülkemizde obuacı tekniği olarak bilinen nefes tekniği önerilmektedir. Bu tekniğin açılımı, tonu kesintiye uğratmamak için burundan nefes alıp verirken aynı zamanda yanaklara depolanmış havayı kullanarak ağızdan dışarı doğru havayı itmek anlamına gelmektedir (http-15).



Şekil 4.120. 'Dafnis ve Chloe' Örnek 3 (Taffanel, 1923, s. 219)

Şekil 4.120.'deki mi diyez ve ardından gelen mi natürel notalarının üzerindeki tenuto işareti o seslerin belirtilmesi gerektiğini göstermektedir. Çift piyanonun gelişiyile bu kısımda çok hafifleyerek bitiş yapılır.



Şekil 4.121. 'Dafnis ve Chloe' Örnek 4 (Taffanel, 1923, s. 219)

Eserin doruk noktası otuz ikilik gam çıkışıyla gelir. Şekil 4.121.'deki pasajda mi majör ve si minör etkileri görülür.



Şekil 4.122. 'Dafnis ve Chloe' Örnek 5 (Taffanel, 1923, s. 219)

Eserin sonlarına doğru modülasyon yaparak mi bemol majöre geçip aniden tekrar ana tona dönerek bitirilir.

4.9.9. N. Rimsky-Korsakov "Fairy-Tale"(Skazka) op. 29, 'Scheherazede'

Rimsky-Korsakov'un 1880 yılında bestelediği 'Peri Masalı 'Skazka' senfonik şiir formunda bir eserdir. Başlangıçtaki tema mistik ve kasvetli bir giriş yapar, ardından klarnetin duyurduğu ikinci tema kemanlarında desteğiyle bu kasvetli havayı dağıtır. Fakat daha sonra trombonların etkisiyle müzikte giderek tırmanan bir gerginlik oluşmaya başlamaktadır. Ardından sadece kemanlar sessizliğe karşılık vermeye başlarlar. Daha sonra bütün orkestra ilk temayı hatırlatarak, adeta fırtınayı anlatmaya başlar. Flüt solo kemanların eşliğiyle ikinci temaya geçişi hazırlamaktadır (http-16). (Hector Bellman)

RIMSKY-KORSAKOFF _ CONTE FÉRIQUE

Allegretto



Şekil 4.123. Peri Masalı Örnek 1 (Taffanel, 1923, s. 220)

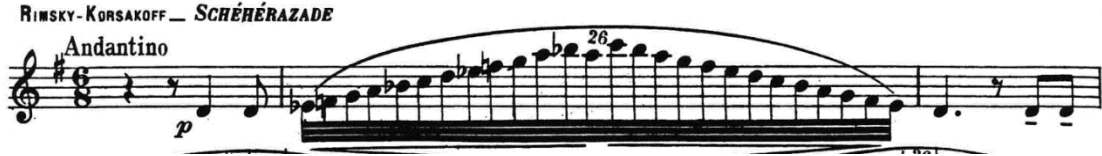
Şekil 4.123.'teki tema si bemol minör tonunda olup, başlangıcında çeken tonu fa minöre uğrayarak kasvetli etkiyi devam ettirmekte fakat üçüncü portede mi minör tonuna modülasyon yaparken, la diyezle de beşinci derecesi si minörü hissettirir.

Bu solo biraz melankolik etkide yavaşlamalar ve puandorglarla modülasyon geçişi yapar. En son si bemol majör'e modülasyon yaparak ikinci temaya neşeli bir giriş yapılır.



Şekil 4.124. Peri Masalı Örnek 2 (Taffanel, 1923, s. 220)

Rimsky-Korsakov'un en bilinen eserlerinden biri olan 'Şehrazat', Binbir Gece Masalları'nı konu alan, 1888'de bestelediği senfonik süitidir. (Aktüze, 2003, 1895) Final bölümü dâhil beş bölümden oluşmaktadır. Taffanel kitabında sadece üçüncü bölümün Andantino kısmında yazılan flüt solosunun bir kısmını ele almıştır.



Şekil 4.125. Şehrazat Flüt Solo Andantino (Taffanel, 1923, s. 220)

Arap ezgileri ve yoğun oryantalist etkiler bulunan bu eserin üçüncü bölümü *Andantino Quasi Allegretto Romans* havasında birleşik ölçüdedir. Flüt solosu sanki bir arp gibi ajelite çıkışlarıyla serbest çalınır. Çıkışta ve inişteki crescendo ve decrescendo nüansları dalga gibi hissedilmesini sağlamaktadır.

4.9.10. G. Rossini 'Guillaume Tell' Uvertürü

Rossini'nin ilk kez 1829'da sahnelediği Alman yazar F. Schiller'in Wilhelm Tell adlı dramından esinlenerek yazdığı operanın ünlü uvertürü birbirine bağlı dört bölümden (Andante-Allegro-Andante-Allegro vivace) oluşmaktadır. Operasında İsviçre'deki usta okçu Gıyom Tell'in Avusturya imparatoruna karşı açtığı özgürlük savaşı anlatılmaktadır. (Aktüze, 2003, 1934)

Birçok literatürde Rossini'nin en başarılı eseri ilan edilen bu eserdeki sololar doğanın seslerini taklit etmişlerdir. Birinci bölümün başlangıcındaki viyolonsel solo güneşin doğuşundaki huzuru temsil etmektedir. İkinci bölümde gelen hızlı tema

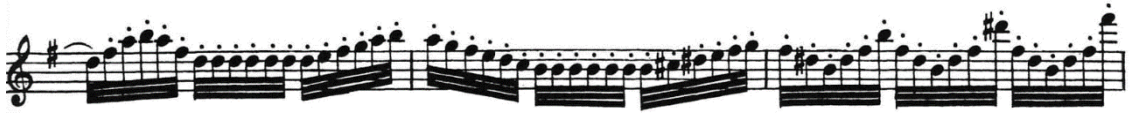
fırtınanın habercisidir. Üçüncü bölümdeki İngiliz kornosuyla başlayan solo, flütün ona eşliğiyle beraber, birbirleriyle uyum içerisinde ilerlemektedir. (Aktüze, 2003, 1937)

Sol majör olan flüt solo pastoral bir melodiyle başlar, ardından otuz ikilikler sakinliği biraz dağıtır.



Şekil 4.126. Guillaume Tell Örnek 1 (Taffanel, 1923, s. 221)

Yürük tempodaki bölüm staccato çift dillerle başlar. Acele etmeden, sıkıştırılmadan tonik sesler tutularak, sakin çalınır. Sol majör ve çeken tonunun arpej ve gamlarıyla sanki egzersiz şeklinde bir hava oluşturur.



Şekil 4.127. Guillaume Tell Örnek 2 (Taffanel, 1923, s. 221)

Küçük arpejlerdeki en tiz notaların yumuşak çalınması gerekir. Nefes yerleri olarak bağ sonları belirlenmiştir, ama başka birçok yerde de nefes alınabilir. Tempo stabil olmalıdır, fazla çekme ya da hızlanma yapılmaz. Dil, parmak ve tempo senkronizasyonuna dikkat edilmelidir.



Şekil 4.128. Guillaume Tell Örnek 3 (Taffanel, 1923, s. 221)

Süsleme notalarıyla gelen beşleme ve altılama arpejleri yapmak flütte zor bir tekniktir. Bunun için önce P. Taffanel'in 'Günlük Teknik Egzersizler' bölümünden 11. ve 13. numaraların ya da öğrencisi olan Marcel Moyse'un 'Günlük Egzersizler' kitabından G ve M numaralarının çalışılması önerilebilir. Bu pasajı çalarken otuz ikilik es sonrasında gelen süsleme notalarının ritmi ve tempoyu aksatmamasına dikkat edilmelidir.

Solonun sonu ilgili tonunun dominant yedili notalarını tınlatması ve uzun ses tutuşlarıyla biter.

4.9.11. Y. Strauss ‘Symphonie Domestique’

Strauss’un kendi aile yaşantısını, iç dünyasını konu aldığı bu eseri aslında ‘*Ein Heldenleben*’ yani ‘*A Hero’s Life*’ adlı senfonik şiirinin devamı niteliğinde yazmıştır. Dört bölümden oluşan bu eserde Taffanel, sadece Scherzo ve Adagio temalarındaki flüt soloların bir kısmına kitabında yer vermiştir.



Şekil 4.129. Domestik Senfoni Scherzo (Taffanel, 1923, s. 222)

Re majör tonunda olan Scherzo temasının flüt solosunda üçüncü oktav hatta dördüncü re notasına hızlı ve atlamalı çıkışlar vardır. Noktalı ritimler ve uçta gelen staccatolar şakacı bir ifadeyi anlatır.



Şekil 4.130. Scherzo Örnek 2 (Taffanel, 1923, s. 222)

Solodaki en zor pasaj Şekil 4.130.’daki ilk ölçü olan, üçüncü oktav do diyeze çıkarak dönen üçleme on altılıklardır. Bu pasaj özellikle nefes, üçüncü oktavdaki sesleri net çıkartma çabası ve parmak pozisyonunun karmaşıklığı sebebiyle icracıyı zorlar. Bu pasajın düz ve ters aksak ritimli çalışılması gerekir. Aynı pasaj bölüm içerisinde birkaç kere tekrarlanır.



Şekil 4.131. Domestic Senfoni Adagio (Taffanel, 1923, s. 222)

Şekil 4.131.’deki solo, Adagio bölümünü finale bağlamak için yazılmış geçiş köprüsü niteliğindeki kısa bir pasajdan oluşmaktadır. Aynı zamanda bu pasaj bazı yaylı ve üflemeli enstrümanlarında benzer melodinin sırayla çalınıp diğer bölüme bağlanmasıyla sonlanır.

4.9.12. A. Thomas “Mignon”

A. Thomas’ın en önemli eseri olan “Mignon” operası Goethe’nin “Wilhelm Meister” öyküsünden bestelenmiştir. Operanın uvertürü eserin bilinen aryaları üzerine kurulmuştur. (Aktüze, 2004, 2437)



Şekil 4.132. Mignon Örnek 1 (Taffanel, 1923, s. 224)

Eserin başlangıcında Andantino bölümü la bemol majör tonunda, flüt, klarnet ve fagot sololarının atışmasıyla başlar. Daha sonra Moderato tempodaki bölüm arp ve yaylı çalgıların huzurlu temasıyla devam eder. Ayrıca bu eserin flüt ve piyano uyarlaması uvertürün tüm ana temalarının varyasyon haline getirilmesiyle oluşturulmuştur.



Şekil 4.133. Mignon Örnek 2 (Taffanel, 1923, s. 224)

Moderato bölümündeki flüt solosu çok müzikal ve polka dans müziğinin karakterini yansıtan bir temadır. La majör tonunda olan bu hareketli tema, süslemelerle zenginleştirilmiştir. Otuz ikilik eslerden sonra gelen notalar çok ritmik çalınır. Aynı şekilde tempoda gecikme yaşanmaması için otuz ikilik eslerde nefes alınmaz.



Şekil 4.134. Mignon Örnek 3 (Taffanel, 1923, s. 225)

Şekil 4.134.’te gösterildiği gibi hem temposundan dolayı hem de teknik ve parmak geçişleri açısından zor bir eserdir. Melodik ve armonik geçişler içerir. Teknik pasajların bolca tekrar edilerek ana tempoya getirilmesi gerekir.



Şekil 4.135. *Mignon* Örnek 4 (Taffanel, 1923, s. 225)

Oldukça uzun flüt solosuna sahip bu eser, sonunda altmış dörtlüklerden oluşan çok hızlı ve gösterişli bir final yapar.

4.9.13. Wagner ‘Le Crepuscule Des Dieux’, ‘Siegfried İdil’

Bu bölümde Wagner’in Alman mitolojisinin Nibelungen destanından esinlenerek 1848’den 1874’e kadar yaklaşık 26 sene boyunca yazdığı serinin son halkası olan eseri “*Le Crepuscule Des Dieux*” yani “*Tanrıların Alacakaranlığı*” operasının libretto final bölümünden bahsedilmektedir. Taffanel bu librettonun sadece final bölümündeki flüt soloya kitabında yer vermiştir (http-17).



Şekil 4.136. “*Le Crepuscule Des Dieux*” Molto-Tenuto Final 1 (Taffanel, 1923, s. 226)

Mitolojik bir öyküyü anlatan bu eserin, *Molto-Tenuto* bölümünde neredeyse bütün üflemeliler zafer edasıyla Şekil 4.136.’daki motifi uzun bir süre duyurmaktadır. Orkestra kalabalık partisiyle fırtına karşısında devleşen dalgaların karmaşasını anlatır. Bu kısım la minör tonundadır sonrasında modülasyon yaparak re bemol majör tonuna geçer.



Şekil 4.137. “*Le Crepuscule Des Dieux*” Molto-Tenuto Final 2 (Taffanel, 1923, s. 226)

Re bemol majöre modülasyondan yaptıktan sonra tema, kemanlar ve bakır nefeslilerin etkisiyle sakin bir bitiş yapılır.

Wagner’in kendi oğlunun adını taşıyan “*Siegfried İdil*” operasını oğlunun doğumundan sonra eşi Cosima Lizst’e ithaf ederek yazmıştır. (Aktüze, 2004, 2596)



Şekil 4.138. 'Siegfried İdil' 1 (Taffanel, 1923, s. 227)

Eser başlangıcında anonim ninni ezgileriyle ve neşeli kuş sesleriyle duyurulur. (Aktüze, 2004, 2598) Çok sakin ve huzurlu temalarla giden bu eser mi majör tonundadır.



Şekil 4.139. 'Siegfried İdil' 2 (Taffanel, 1923, s. 227)

Flüt solo üçlemelerle (triole) bezenmiş, tril ve çarpmalarla süslenmiştir. Flütün kuş seslerini taklit etmesi düşünülmüş, bu yüzden eserin geneli üçüncü oktav aralığında yazılmıştır.

5. SONUÇ

Flüt repertuarına ve gelişimine önemli katkıları olan flütçü ve besteci Paul Taffanel'in, 13'ü yayımlanmış toplam 40'in üzerinde eseri bulunmaktadır. Bunların arasında operalardan esinlendiği piyano eşliklikli eserlerinin yanı sıra teknik kitaplar ve oda müziği eserleri de mevcuttur. Ayrıca hem solist, hem şef, hem de orkestra üyesi olarak 100'ün üzerinde eser icra etmiş ve konserler vermiştir. Özellikle kitabının son bölümünde gösterdiği orkestra soloları, icracı ve şef olmasından dolayı uzmanlaştığı eserleri ele alması ve örneklemesine dayanmaktadır.

P. Taffanel'in yazdığı teknik kitaplarının bir birleşimi olarak toplanan, T. *Boehm* flütün mekanizma yapısına uygun yazılmış olan ender kaynaklarından birisi de "*Complete Flute Method*"tur. Bu kitabın flüt sanatçıları için üfleyiş ve çalım teknikleri açısından ne gibi faydaları olduğu incelenmiştir. Bu çalışmanın sonucunda flüte yeni başlayan öğrencilerin; kitapta yer alan, mekanizmayla ilgili zorlukları aşmaya yönelik teknik egzersizleri yaptıklarında ve ileri seviyedeki eserleri çaldıklarında, parmak tekniğinin hızlandırılmasının (acelite) gelişiminde önemli katkıları olduğuna varılmıştır. Bu yüzden iyi bir kaynak önerisi olduğu düşünülmektedir.

Beşinci sınıftan itibaren öğrenci yetiştiren konservatuvarlarda bu metot yaklaşık ikinci veya üçüncü senede verilmeye başlanmaktadır. Öğrenci metoda başlamadan evvel öncelikle uzun ses üfleyerek sesleri açmalı, daha sonra ton geliştirme çalışmaları yapmalıdır. Sonrasında tüm gamları ezber olarak dilli ve bağlı çalacak şekilde oturtuktan sonra kitaptaki egzersizleri çalışmaya başlayabilir.

Kitapta mekanizmayla ilgili olan çalışmalar, bir flütçünün virtüöz aşamasına gelmesinde fark edilir katkıları bulunmaktadır. Geniş aralıkların zorlukları açısından, otuz ikilik notalar ve egzersizlerin zamanla daha hızlı metronomda çalışılmasıyla öğrencinin bir üst seviyeye ulaşmasını hedeflenmektedir. Aynı zamanda bu çalışmalar, virtüöz olduktan sonrasında bile günlük parmak açma egzersizleri niteliğindedir. Ardından gelen teknik ve melodik etütler, kişinin ileri seviye konçerto, sonat ve soloları daha az zorlanarak çalmalarını amaçlamaktadır.

5.1. Öneriler

Bu kitapta yer alan bölümlerle ilgili, kişinin üfleme çalgıya başlangıcından belli bir seviyeye gelene kadarki sürecinde ve daha sonrasında mekanizmayla ilintili olan; parmak tekniğini hızlandırmakla alakalı kısımları daha rahat çalabilmesi açısından aşağıdaki çalışmaların yapılması önerilmektedir.

Öncelikle başlardaki pozisyonla alakalı bölümlerde özellikle her bireyin fiziksel yapısındaki farklılıklar göz önüne alınarak dudak yapısına uygun pozisyon oturtulmalıdır. Tutuş şekli ise bireylere göre farklılık gösterse de genel uygulamada önemli bir fark görülmemektedir.

Dudak pozisyonunu oturtmakla ilgili olarak da bazı stiller dudak kenarlarını çok gererek, gülererek çalmayı önerse de bazı icracılar tarafından bu pozisyonun uzun süreler çalma açısından rahat olmadığı düşünülmektedir. Bu yüzden doğal dudak açısını fazla bozmadan karşıya üfleyerek ağızlık pozisyonunun ayna önünde oturtulması önerilen metotlardandır.

En başta üfleme bir enstrüman, doğru nefes tekniği oturtulmadan, uzun vadede sorunsuz bir şekilde çalınmaz. Bu sebepten diyafram nefesi, nefesin doğru yere alınması bakımından çoğu icracı için kabul görülen bir nefes tekniğidir. Bu tekniği doğru yapabilmek için diyafram kasını güçlendirecek çalışmalar yapılmalıdır.

Diyafram nefesi ve dudak pozisyonu oturtulduktan sonra flütün tüm kısımları birleştirilip nota yerleri öğrenimine geçilebilir. Öncelikle birinci oktav sol notası en rahat çıkan nota olduğu için onunla üflemeye başlanabilir. Ton, kişiye özel ve her icracının edindiği kendine has pozisyon ve senelerce çalışındaki süreklilikle edinilebilen bir olgudur. Başlangıçta uzun ses egzersizleri çalınmalı, daha sonra P. Taffanel'in 'sonorite' denilen ton geliştirme ve ton rengini ortaya çıkartmaya yönelik geliştirdiği egzersizler yapılmalıdır.

Sonrasında bu ses egzersizler başlarına tek dil vuruşu yapılarak çalındığında, artikülasyon bağlı ve dilli çalma kısmına geçilmiş olur. Burada dil vuruş teknikleri

çeşitlilik gösterebilir. Yine kişinin üflerken söyleyebildiği hece kabiliyetine uygun olarak hangi heceyi daha hızlı söyleyebiliyorsa ona göre çift dil vuruşu seçilebilir.

İkinci oktavdaki sesler oturtulduktan sonra üçüncü oktava geçilebilir. Üçüncü oktav hem üfleme hem de parmak pozisyonu bakımından ilk iki oktavdan farklı ve daha zordur.

Üçüncü oktavy üflerken diyafram desteğine daha fazla ihtiyaç duyulur, çünkü hızlı hava akışı ve ses kontrolü için diyafram kasını kullanmayı öğrenmiş olmak gerekir. Özellikle bu oktavlarda üflerken karın içe doğru çekilmez ve tam tersi dışa doğru itilirse ses düşmesi engellenmiş olur.

Yukarıda anlatılanların hepsi yapıldığında, sırada dudak ve çene esneme hareketleri gelir. *Flexibility* denen egzersizler diğer besteci ve flütçülerin kitaplarında da yer almaktadır. Mesela Trevor Wye ve Philippe Bernold gibi ünlü flütçülerin ton geliştirmek için yazdıkları kitaplarında bu bölümle ilgili egzersizler hem oktav geçişlerinde dudak kasılmalarını minimum düzeye indirgeyerek, hem de uzun saatler çalındığında dudak ve yanaklardaki yorgunluğun kondisyon arttıkça azalmasını sağlamaktadır.

Sonrasında, mekanizmanın incelikleriyle alakalı, tüm parmakları ayrı şekillerde çalıştıran çeşitli egzersizlere başlanabilir. Öncelikle aynı parmak grubunu majör, minör ve farklı artikülasyonlarla çalıştıran egzersizler, ardından gam, aralık ve arpej gruplarını içeren egzersizler yapılır. Bu egzersizlerin hepsini aynı derecede güzel çalmak seneler alacaktır, bu yüzden sabrederek başta düşük tempoda, daha sonrasında hızlı tempolarda çalınmalıdır.

Bu egzersizlerin ardından teknik etütler gelir. Bu etütler egzersizleri pekiştirmek amacıyla çalışılır. Sanki farklı egzersizlerin bir araya getirildiği, aynı zamanda içinde müzikal öğelerde içeren bir kombinasyon şeklindedir. Bu etütler parmak tekniğinin hızlanmasında, parmak hafızasını güçlendirip ezber yapmakta ve ani değişen artikülasyonları çalarken daha çabuk uyum sağlamak konusunda büyük fayda sağlamaktadır.

Teknik etütlerin bir üst kademesi virtüöz etütlerdir. Bu etütler parmak tekniği ve hızlanmasını en zor seviyeye çıkartarak, icracının kapasitesini zirveye taşımaktadır. Yoğun parmak hızlandırma (acelite) pasajlarının yanı sıra romantik müzikal yapısıyla da icracının artistik yönünü ortaya çıkartır. Bu etütlerde icracı teknik kabiliyetiyle müziği hissetme ve yansıtma yönlerini birleştirerek uzmanlık kazanmış olur.

Çalışmanın sonunda sonat, konçerto veya orkestra soloları çalışılır. Bu eserler dönemlerine göre farklı karakteristik yapılar ve ayrı bölümlerden oluştukları için form analizi ve armonik analiz yapılarak doğru biçimde yorumlanabilirler. Bunun için çalışma mesaisi, zamanla kazanılan kulak dolgunluğu ve bilgi birikimi önemlidir.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2013). *Müziği okumak cilt-1* (Üçüncü Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktüze, İ. (2007). *Müziği okumak cilt-4* (İkinci Basım), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktüze, İ. (2007). *Müziği okumak cilt-5* (İkinci Basım), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Blakeman, E. (2005). *Taffanel genius of the flute*. New York: Oxford University Press.

İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman içinde müzik* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taffanel, P. and Gaubert, P. (1923). *Complete method of flute*, Paris: Alphonse Leduc,

İnternet Kaynakları

http-1: https://en.wikipedia.org/wiki/Egidius_Aertsera_composers, 19.11.2017

http-2: https://en.wikipedia.org/wiki/Joachim_Andersen, 19.11.2017

http-3: https://en.wikipedia.org/wiki/Vilém_Blodek, 19.11.2017

http-4: https://en.wikipedia.org/wiki/Theobald_Boehm, 19.11.2017

http-5: <http://www.oldflutes.com/boehm.htm>

http-6: https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Briccialdi, 19.11.2017

http-7: https://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Büchner, 19.11.2017

http-8: https://en.wikipedia.org/wiki/Jules_Demersseman, 19.11.2017

http-9: https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Doppler, 19.11.2017

http-10: https://en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Gariboldi, 19.11.2017

http-11: https://en.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Köhler, 19.11.2018

http-12: [https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Nicholson_\(flautist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Nicholson_(flautist)), 19.11.2017

http-13: <http://www.diyaftram.gen.tr/diyaftramdan-nefes-alma.html>, 18.01.2018

http-14: www.youtube.com/watch?v=-6ephuNKIf0&t=0s&list=LL8WOC58CpBpThHvLSnEDy6w&index=2 (5.06.2018)

http-15: https://en.wikipedia.org/wiki/Circular_breathing

http-16: <https://www.allmusic.com/composition/fairy-tale-skazka-or-baba-yaga-tone-poem-for-orchestra-op-29-mc0002364547>(13.07.2018)

http-17: https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Ring_des_Nibelungen (23.07.2018)

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Emine Merve SEÇKİN
Doğum Tarihi : 05.03.1988
Doğum Yeri : Altındağ/ ANKARA
Uyruğu : T.C.
E- mail : emerveseckin@gmail.com



Eğitim Durumu :

1997 – 2000

Ortaokul:

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı/Flüt

2000 – 2004

Lise:

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı/Flüt

2004 - 2008

Üniversite:

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı/Flüt

2009 – 2011

Yüksek Lisans:

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Müzik Bölümü/Flüt

Yabancı Diller : İngilizce

Sertifikalar:

2014 : Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon

Katıldığı Sempozyumlar:

2012 : ‘Müziği Anlamak’ Ahmet Hisarlı Sempozyumu
1950 Sonrası Flüt Müziği ve Özel Efektler