GENİŞLETİLMİŞ FLÜT TEKNİKLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE İCRACI-BESTECİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

İlayda BAYRAM

Eskişehir, 2020

GENİŞLETİLMİŞ FLÜT TEKNİKLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE İCRACI-BESTECİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

İlayda BAYRAM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. Burçin BARUT DİKİCİGİLLER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ağustos, 2020

ÖZET

GENİŞLETİLMİŞ FLÜT TEKNİKLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE İCRACI-BESTECİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

İlayda BAYRAM

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ağustos 2020

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. Burçin BARUT DİKİCİGİLLER

20. ve 21. Yüzyılda sanatın her alanında yaşanan değişim ve yenileşme süreci müzikte de kendini göstermiştir. "Yeni müzik" olarak adlandırılan bu süreçte müzikal formların ve kullanılan tekniklerin de değiştiği görülmektedir. Bu dönemde çoğu enstrümanda alışılmış tınının aksine genişletilmiş teknikler aracılığıyla farklı efektler elde edilmiş, sıklıkla kullanılan bu teknikler günümüz müziğinin vazgeçilmezleri haline gelmiştir. Bu çalışmada 20. ve 21. Yüzyıl flüt repertuvarında yer edinmiş solo eserlerden kronolojik sıra baz alınarak dört eser seçilmiş ve bu eserlerde kullanılan teknikler incelenerek flütistlere yeni genişletilmiş tekniklerin icrası hakkında bilgiler verilmiştir.

Bu çalışma, "Problem, Araştırmanın Önemi, Sınırlılıklar ve Evren Örneklem, Yöntem, Model, Varsayımlar ve Verilerin Toplanması ve Analizi" başlıklarını barındıran, "Giriş" bölümü ile başlamaktadır.

İkinci bölümde, flüt repertuvarında yer edinen solo eserlerden kronolojik sırayla seçilmiş dört eserin hem teknik hem de müzikal incelemelerine yer verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, genişletilmiş teknikler incelenmiş ve flütistlere kolayca anlaşılabilmesi ve icra edilebilmesi için önerilerde bulunulmuş, aynı zamanda içerisinde genişletilmiş tekniklerin bulunduğu ve notasyonuna ulaşılabilen eserlerdeki yazım şekilleri gösterilmiştir.

Dördüncü ve çalışmanın son bölümünde ise, genişletilmiş tekniklerden oluşan ve ulaşılabilen kaynaklar ile sınırlı olan modern solo flüt repertuvarındaki eserlere yer verilmiştir.

Bunlara bağlı olarak bu çalışma, yeni tekniklerin kolayca anlaşılması ve icra edilebilmesi açısından flütistlere bir kılavuz olması amacıyla hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modernist Müzik, Genişletilmiş Teknikler, Varese, Berio, Ferneyhough, Clarke

ABSTRACT

HISTORICAL DEVELOPMENT AND EVALUATION OF EXTENDED FLUTE TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF PERFORMER-COMPOSER

İlayda BAYRAM

Department of Music

Anadolu University, Institute of Fine Arts, August 2020

Supervisor: Dr. Lecturer. Burçin BARUT DİKİCİGİLLER

The change and innovation process in all aspects of art in the 20th and 21st century has also manifested itself in music. In this process, which is called "the new music", it can be seen that musical forms and techniques have also changed. In contrast to the traditional timbre of most instruments during this period, which is also called the modern period, different effects were obtained through extended techniques, and these frequently-used techniques have become indispensable in modern music. In this study, four solo works were selected based on chronological order from in the 20th and 21st century flute repertoire. By evaluating the techniques used in these works, the information about the performance of the new extended techniques were given to the flutists.

This study begins with the "Introduction" section, which includes the titles "Problem, Importance of Research, Limitations and Universe Paradigm, Methods, Model, Assumptions and Data Collection and Analysis".

The second part includes both technical and musical evaluations of the four selected works in chronological order from the solo works within the flute repertoire.

In the third part of the research, extended techniques were evaluated and suggestions were made to the flutists for understand easily and performance, as well as the forms of writing in the works, in which extended techniques are included and their notation can be reached.

The fourth and final part of the work includes the modern solo flute repertoire consisting of extended techniques and limited to accessible sources.

Accordingly, this study is intended to be a guide for flutists to understand easily and performance of new techniques.

Keywords: Modernist Music, Extended Techniques, Varese, Berio, Ferneyhough, Clarke

ÖN SÖZ

İlk örneklerine 20. Yüzyılda rastlanan genişletilmiş flüt teknikleri, günümüz müziğinde de oldukça popüler olmasına rağmen, günümüz flütistleri tarafından kolayca anlaşılamamakta ve icra edilememektedir. Bu sebepten ötürü bu çalışmanın, flütistler için bir el kitabı olması amaçlanmıştır.

Tüm konservatuvar eğitimim boyunca her daim yanımda olan ve engin bilgilerini her zaman benimle paylaşan, yeri geldiğinde ailemle geçirdiğim zamandan bile fazla zaman geçirdiğim canım flüt öğretmenim Dr. Öğretim Üyesi Burçin Barut Dikicigiller'e, tez yazım sürecimde desteklerini esirgemeyen Doç. Dr. Mesut Erdem Çöloğlu ve Öğr. Gör. Dr. Onur Dülger'e tüm süreçlerimde yanımda olup beni her konuda destekleyen canım annem, babam, kardeşim, anneannem ve Mehmet Çubukçuoğlu'na her şey için saygı, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

İlayda BAYRAM

06.08.2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla 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.

İlayda BAYRAM

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ÖZET iii
ABSTRACT v
ÖN SÖZ vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ viii
İÇİNDEKİLER ix
TABLOLAR DİZİNİ xiii
ŞEKİLLER DİZİNİ xiv
1. GİRİŞ 1
1.1. Problem 2
1.2. Araştırmanın Amacı 2
1.3. Araştırmanın Önemi 2
1.4. Sınırlılıklar ve Evren Örneklem 3
1.5. Yöntem 3
1.6. Araştırmanın Modeli 3
1.7. Verilerin Toplanması ve Analizi 3
1.8. Varsayımlar 3
1.9. Tanımlar 3
2. MODERNİST MÜZİĞİN GETİRDİĞİ YENİLİKLER KAPSAMINDA GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER VE GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER BARINDIRAN ESERLER 6
2.1. Modernist Müzik 6
2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Genişletilmiş Teknikler 7
2.3. Edgard VARESE "Density 21.5" 9
2.4. Luciano BERİO "Sequenza Serisi" 12
2.5. Luciano BERİO "Sequenza I" 20

2.7. Ian CLARKE "The Great Train Race 34

3. 20. ve 21. YÜZYIL'DA KULLANILAN GENİŞLETİLMİŞ FLÜT TEKNİKLERİ..... 50

3.1. Ton ve Seste Değişim Yaratan Yeni Teknikler 50

3.1.1. Kurbağa Dili (Flutter Tongue) 50

3.1.1.1. Gırtlak Yoluyla Meydana Gelen Kurbağa Dili (Glottal Flutter Tongue) 51

3.1.1.2. Dil ile Meydana Gelen Kurbağa Dili 52

3.1.2. Doğal Armonikler 53

3.1.3. Islık Sesleri (Whistle Tones) 54

3.1.3.1 Islık Seslerinin Özel Formları 54

3.1.4. Jet Islığı (Jet Whistle) 55

3.1.5. Trompet Efekti 55

3.1.6. Şarkı söyleme ve Çalma (Singing and Playing) 56

3.1.7. Multifonikler 57

3.2. Hava, Parmak Ve Dil Atakları İle Yaratılan Yeni Teknikler 58

3.2.1. Pizzicato 58

3.2.1.2. Dudak Pizzicatosu (Lip Pizzicato) 59

3.2.1.3. Dil Pizzicatosu (Tongue Pizzicato) 59

3.2.2. Key Clicks (Perde Perküsyonu) 59

3.2.2.1. Nota İçermeyen Key Clicks'ler 60

3.2.3. Tongue Ram 60

3.3. Tını ve Ses Rengindeki Değişimleri Oluşturan Yeni Teknikler 61

3.3.1. Vibrato 61

3.3.1.1. Dil ile İcra Edilen Vibrato (Tongue Vibrato) 62

3.3.1.2. Dudak ile İcra Edilen Vibrato (Lip Vibrato) 62

3.3.2. Nefes Sesleri 62

3.3.2.1. Nefes Sesi ile Meydana Gelen Tonal Tını 63

3.3.3. Konuşma ve Çalma 63

3.3.4. Çember Nefes (Circular Breathing) 64

3.3.5. Triller 64

3.3.5.1. Timbral Tril (Bisbigliando) 64

3.3.5.2. Başka Teknikler ile Sentezlenen Triller 65

3.3.5.3. Çift Triller 65
3.3.5.4. Multifonik Triller 65
3.3.6. Tremolo 65
3.4. Aralık, Oktav ve Register'daki Değişimleri Oluşturan Yeni Teknikler 65
3.4.1. Glissando 65
3.4.1.1. Ambüşür Glissandosu 67
3.4.1.2. Parmak Glissandosu 66
3.4.2. Mikro-tonlar 66
3.5. Genişletilmiş Teknikler İçin Notasyon Yazımı ve Kullanılan Semboller 68
3.5.1. Kurbağa Dili 68
3.5.2. Doğal Armonikler 69
3.5.3. Islık Sesleri (Whistle Tones) 71
3.5.4. Jet Islığı 71
3.5.5. Trompet Efekti 71
3.5.6. Singing and Playing (Çal Söyle) 72
3.5.7. Multifonikler 73
3.5.8. Pizzicatolar 72
3.5.9. Key Clicks 72
3.5.10 Tongue Ram 73
3.5.11. Vibratolar 74
3.5.12. Nefes Sesleri 75
3.5.13. Konuşma ve Çalma 76
3.5.14. Çember Nefes 77
3.5.15. Triller 79
3.5.16. Glissandolar 80
3.5.17. Mikro-tonlar 81
4. 20. VE 21. YÜZYIL'DA BESTELENEN VE İÇİNDE GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER BARINDIRAN ESERLER 81
4.1. 20. Yüzyıl Solo Eserler 81
4.2. 21. Yüzyıl Solo Eserler 84

4.3. Alıştırma Kitapları 85

5. SONUÇ 86

KAYNAKÇA 87

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1: Cassandra's Dream Song ikinci sayfa müzikal ifade açıklamaları..... 34
Tablo 2: Ian Clarke'nın 2020 yılına kadar bestelemiş olduğu flüt eserleri.....37
Tablo 3: "The Great Train Race" Si Kalak Versiyon Form Analizi.....38
Tablo 4: The Great Train Race'de Kullanılan Genişletilmiş Teknikler 40

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1 Edgard Varese "Density 21.5" Key Clicks gösterim şekli 10
Şekil 2.2. Claude Debussy "Syrinx" 11
Şekil 2.3. Edgard Varese "Density 21.5" 11
Şekil 2.4. Density 21.5 dördüncü oktav Re kullanımı 12
Şekil 2.5. "Sequenza I"in Ritmik Notasyonu 21
Şekil 2.6.“Sequenza I"in 1958 Orijinal Notasyonu 22
Şekil 2.7. "Sequenza I"in 1992 Revize Edilmiş Notasyonu" 22
Şekil 2.8. "Sequenza I"in 1958 Versiyonu 23
Şekil 2.9. "Sequenza I'in 1992 Yılında Revize Edildikten Sonraki Ritmik Yapısı ve Değişimleri 23
Şekil 2.10. “Sequenza I" 1958 Versiyonundaki Flutter Tongue Tekniğinin Kullanıldığı Pasajlar 23
Şekil 2.11. "Sequenza I 1992 Versiyonundaki Flutter Tongue Tekniğinin Kullanıldığı Pasajlardaki Değişimler 23
Şekil 2.12."Sequenza I"in Başlangıcında Yer Alan, Eserinn de Temelini Oluşturan Sesler 24
Şekil 2.13. Eserin Başlangıcında Yer Alan Sforzando ce Fortissimo 25
Şekil 2.14. "Sequenza I" İkinci Sayfanın Dokuzuncu Satırında Tekrarlanan Motif ve Dizi 25
Şekil 3.15. "Sequenza I" Beşinci Sayfanın Dördüncü Satırında Tekrar Duyulan Motif ve Dizi 25
Şekil 2.16. "Sequenza I" Başlangıç Kesitinin Son Kısmı 25
Şekil 2.17. Köprü Kısmının Başlangıç Sesleri 26
Şekil 2.18. Köprü Kısmının Sekizinci Satırının Sonunda Yer Alan Majör Üçlü ile Gelişme Kesitine Bağlanması 26
Şekil 2.19. Gelişme Kesiti. Çift Dil. S.2, 10. Satır 26
Şekil 2.20. Gelişme Kesiti. Flutter Tongue. S.3, 1. Satır 26
Şekil 2.21. Gelişme Kesitinin Sonu, S.5, Birinci Satır. 27
Şekil 2.22. Yeniden Sergi, S.5, Üçüncü Satır. 27
Şekil 2.23. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, Birinci Sayfa Birinci Satır 28
Şekil 2.24. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, İkinci Sayfa Dokuz ve Onuncu Satır 28

Şekil 2.25. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, Beşinci Sayfanın Dört ve Beşinci Satırı. 29
Şekil 2.26. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.1 Üçüncü Satırı 29
Şekil 2.27. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.2, Onuncu Satır 29
Şekil 2.28. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.5, Beşinci Satır 29
Şekil 2.29. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.1, Dördüncü Satır 29
Şekil 2.30. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.2, Onuncu Satır 30
Şekil 2.31. Edgard Varese "Density 21.5" Başlangıç Motifi 30
Şekil 2.32. Luciano Berio "Sequenza I" Başlangıç Motifi 30
Şekil 2.33. Cassandra's Dream Song Harf Motifleri 32
Şekil 2.34. Cassandra's Dream Song Sayı Motifleri 33
Şekil 2.35. Açıklamalı Notasyon 33
Şekil 2.36. The Great Train Race, Introduction 37
Şekil 2.37. The Great Train Race, Ölçü 30, A Kesiti ile B Kesiti Arasındaki Kromatik Geçiş 38
Şekil 2.38. The Great Train Race, Ölçü 31-33, B Kesitindeki Tonik Multifonikler ve Napoliten 6 Akorlar 38
Şekil 2.39. The Great Train Race, Ölçü 54-57, B Kesitinin Sonu, Multifonikler 39
Şekil 2.40. The Great Train Race, C Kesiti, Ölçü 75-79 39
Şekil 2.41. The Great Train Race, Introduction, Ölçü 1-2 Nefes Tekniğinin Gösterimi 41
Şekil 2.42. The Great Train Race, Introduction Kesiti, Ölçü 5-11, Doğal Armonikler 42
Şekil 2.43. The Great Train Race, A Kesiti, Ölçü 17-23, Geleneksel Düz Onaltılık Motifler 44
Şekil 2.44. The Great Train Race, B Kesiti, Ölçü 30, "Sing and Play" Kromatik İniş 44
Şekil 2.45. The Great Train Race, B kesiti, Ölçü 38-41, Alternatif Parmak Pozisyonları, Multifonikler 45
Şekil 2.46. The Great Train Race, B kesiti, Ölçü 38-41, Poco a poco accelerando 45
Şekil 2.47. The Great Train Race, B Kesiti, Ölçü 46-49, Multifonikler 46
Şekil 2.48. The Great Train Race, B Kesiti, Ölçü 54-57, Multifonikler 46
Şekil 2.49. The Great Train Race, Köprü, Ölçü 58-61, Buharlı Tren Sesi Efekti 47
Şekil 2.50. The Great Train Race, A' Kesiti, Ölçü 62-64, Yeniden Duyulan A Kesitindeki Sing and Play 47

Şekil 2.51. Kurt Stone, Music Notation in the Twentieth Century, Timbral Triller, Sayfa 196 48
Şekil 2.52. Kurt Stone, Music Notation in the Twentieth Century, Mikrotonal Triller, Sayfa 76 48
Şekil 2.53. The Great Train Race, C Kesiti, Ölçü 76-79, Clarke'nın Timbral Tril İfadesi 48
Şekil 2.54. The Great Train Race, Köprü, Ölçü 74, Üç Farklı Perdeli Karmaşık Timbral Tril 49
Şekil 2.55. The Great Train Race, Köprü, Ölçü 75, Üç Farklı Perdeli Karmaşık Timbral Trillerin Devamı 49
Şekil 2.56. The Great Train Race, C Kesiti, Ölçü 84, Timbral Triller 49
Şekil 2.57. The Great Train Race, C Kesitinin Sonu, Ölçü 86-88, Ritardando, Fermata ve Subito Niente 49
Şekil 2.58. The Great Train Race, Codetta'ya Geçiş Kısmındaki Timbral Triller, Ölçü 100-101 50
Şekil 2.59. The Great Train Race, Codetta, Ölçü 102-104 50
Şekil 3.1. Kurbağa Dili (Flutter Tongue) Yazım Şekilleri 51
Şekil 3.2. Notasyonda Yer Alan Flutter Tongue Gösteriliş Biçimi (flz) 51
Şekil 3.3. Kalın Do Sesinin Doğal Armonikleri 53
Şekil 3.4. Farklı Şekilde Gösterilen Armonikler 53
Şekil 3.5. Farklı Temel Sesler Ele Alınarak Üretilen Armonikler 53
Şekil 3.6. Islık Sesleri Yazım Şekilleri 54
Şekil 3.7. Jet Islığı Yazım Şekli 55
Şekil 3.8. Trompet Efekti Yazım Şekli 55
Şekil 3.9. Şarkı Söylemek ve Çalma Tekniğinin Oluşma Süreci 56
Şekil 3.10. Multifoniklerin Yazım Şekilleri 57
Şekil 3.11. Dudak ve Dil Pizzicatosu Yazım Şekli 58
Şekil 3.12. Key Clicks Yazım Şekilleri 60
Şekil 3.13. Nota İçermeyen Key Clicks'ler Yazım Şekilleri 60
Şekil 3.14. Tongue Ram Yazım Şekilleri 61
Şekil 3.15. Vibrato Hızları Gösteriliş Şekilleri 62
Şekil 3.16. Nefes Sesleri Yazım Şekli 63
Şekil 3.17. Çember Nefes Oluşma Şekli 65

Şekil 3.18. Timbral Tril Yazım Şekli.....65
Şekil 3.19. Multifonik Triller Yazım Şekilleri.....66
Şekil 3.20. Tremolo Yazım Şekli.....66
Şekil 3.21. Ambüşür Glissandosu Yazım Şekli.....67
Şekil 3.22. Parmak Glissandosu Yazım Şekli.....68
Şekil 3.23. Aralıklı Glissando Yazım Şekli.....68
Şekil 3.24. Çeyrek Seslerden Oluşan Glissando 68
Şekil 3.25. Mikro-Tonlar Yazım Şekilleri.....69
Şekil 3.26. Mikro-Tonların Notalar Üzerindeki Yazım Şekilleri.....69
Şekil 3.27. Eser içerisinde parmak pozisyonu ile gösterilen Mikro-tonlar 69
Şekil 3.28. Flutter Tongue.....69
Şekil 3.29. Doğal Armonikler.....70
Şekil 3.30. Whistle Tones (Islık Sesleri).....70
Şekil 3.31. Jet Islığı.....71
Şekil 3.32. Trompet Efekti.....72
Şekil 3.33. Singing and Playing.....72
Şekil.3.34. Multifonikler.....72
Şekil 3.35. Dudak Pizzicatosu.....73
Şekil 3.36. Dil Pizzicatosu.....73
Şekil 3.37. Key Clicks.....73
Şekil 3.38. Notasız Key Clicks'ler.....74
Şekil.3.39. Tongue Ram.....74
Şekil 3.40. Vibrato Lento.....74
Şekil 3.41. Vibrato Molto.....75
Şekil 3.42. Vibrato Normale/Ordinario.....75
Şekil 3.43. Vibrato Geçişleri.....75
Şekil 3.44. Diyafram Aksanlı Vibrato.....75
Şekil 3.45. Dil Vibratosu.....76
Şekil 3.46. Dudak Vibratosu (Smorzato).....76
Şekil 3.47. Nefes Sesleri.....76
Şekil 3.48. Nota İçeren Hava Sesleri.....77
Şekil 3.49. Konuşma ve Çalma.....78
Şekil 3.50. Çember Nefes.....78

Şekil 3.51. Timbral Triller....78
Şekil 3.52. Tremolo.... 78
Şekil 3.53. Başka Teknikler ile Sentezlenen Triller....79
Şekil 3.54. Çiftli Triller....79
Şekil 3.55. Multifonik Triller....79
Şekil 3.56. Ambüşür Glissandosu....80
Şekil 3.57. Parmak Glissandosu....80
Şekil 3.58. Mikro-Tonlar....80

1. GİRİŞ

Bu çalışmada özellikle 20. yüzyıl'dan itibaren geliştirilmeye başlayan genişletilmiş çalma tekniklerinin tarihsel süreç içinde flüt için yazılan eserlerdeki gelişimleri ele alınacaktır. 20. yüzyıl'daki yeni arayışlarda yeni ses renklerini ve bu sesleri elde etmek için yeni teknikler aranmıştır. Bu yeni dönemde bestecileri, flüt sanatçılarını ve müzik severleri büyük değişimler beklemektedir. Artık ses renkleri alışılmış yumuşak flüt tınısının dışında, vurmalı enstrümanlara benzer, bol gürültülü ve geniş ses yelpazesine sahiptir. Yeni genişletilmiş teknikler ile alışılmış ses tınısının dışına çıkılmıştır. Enstrümanın olanakları dahilinde nefes, hız ve dinamiklerin kullanımı büyük oranda artış göstermiş ve bu sayede Jet Fısıltısı, Kurbağa Dili, Basınçlı Üfleme ve Glisando gibi yeni genişletilmiş teknikler ortaya çıkmıştır. Bu tekniklerin geliştirilmesi enstrümanı iyi tanımayı gerektirdiğinden incelenecek eserlerde icracı-besteci, ve icracı olmayan besteci ayrımı güdülmüştür. Çalışmanın amacı genişletilmiş çalma tekniklerinin kullanımının hangi parametrelere bağlı olarak değiştiğini saptamaktır. Bu bağlamda bu tekniklerin kullanımı zaman içerisinde yoğunlaşıyor mu, yoksa sadece besteciden besteciye mi değişiklik gösteriyor, flütçü olan bir besteciyle flüt çalmayan bir bestecinin bu teknikleri kullanımları arasında ne gibi farklılıklar var sorularına bir cevap aramaktır. Bu sebeple "Edgard Varese'in; "Density 21.5", Brian Ferneyhough'un; "Cassandra's Dream Song", Luciano Berio'nun "Sequenza I", Ian Clarke'ın; "The Great Train Race" isimli eserler incelenecektir. Varese, farklı kaynaklarda bu teknikleri ilk kullanan besteci olarak dile getirilmektedir. Ferneyhough ise yeni karmaşıklık akımının önde gelen bestecisi olarak bu teknikleri çok yoğun bir şekilde kullanması sebebiyle seçimimizde önemli bir etken olmuştur. Berio ise orkestra şefliği yapmış olup, bestecilik kariyerinde de genişletilmiş tekniklere eserlerinde oldukça sıklıkla yer veren bir bestecidir. Clarke ise kendisi de bir flütçü olması dolayısıyla karşılaştırmamızda gerekli olacaktır. İzlenecek yöntem, genişletilmiş tekniklerin seçilen eserlerde hangi sıklıkla ve çeşitlilikle kullanıldığını ve hangi bestecinin eserlerinin bu yeni teknikler bağlamında daha fazla teknik zorluk içerdiğini ve bunların icracı-besteci olup olmamakla ilişkisi olup olamadığını saptamaya çalışmaktır.

Çalışmanın **"**Giriş**"** başlıklı bu bölümünde araştırma problemi, amaç, önem, sınırlılıklar ve çalışmaya özgü tanımlar alt başlıklara yer verilecektir.

1.1. Problem

Modern müzik ile flüt repertuvarında da yer alan genişletilmiş teknikler, günümüz müziğinde de halen sıklıkla kullanılmaktadır. Bu teknikler alışılmış müzik formu ve tınısına alternatif olarak doğan tekniklerdir. Genişletilmiş teknikler çoğunlukla efekt etkisi yaratan seslerdir. Bu teknikler bağlamında bestelenen eserlerden, flüt repertuvarı için önemli yeri bulunan birkaç tanesi bu araştırma için kaynak olmuştur. Bahsi geçen teknikler, her ne kadar günümüz teknikleri olarak anılsa da günümüz flütistleri tarafından kolayca anlaşılıp, icra edilememektedir. Bu sebepten ötürü bu çalışma, genişletilmiş teknikler açısından flütistler için bir el kitabı olması hedefiyle planlanmıştır. Bu nedenlere ek olarak, bestecilerin eserlerinde kullandıkları tekniklerin bazılarında flütün teknik imkanlarının göz ardı edildiği görülmektedir. Bu sebepten yola çıkarak, icracı besteciler ile icracı olmayan bestecilerin eserlerinde kullandıkları tekniklerin, flütün yapısını göz önünde bulundurma oranları, bu teknikleri yorumlama farklılıkları araştırılacak ve karşılaştırılacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

20 ve 21. yüzyıl'da Kullanılan Genişletilmiş Flüt Tekniklerini yakından tanıyan Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi ülkemizde de bu teknikleri yakından tanımak ve tanıtmak, bu teknikleri deneyimleyip ve pratik yaparak incelemek, açıklamak. Yeni tekniklerin, bu tekniklerin kullanıldığı "Edgard Varese; "Density 21.5", Luciano Berio; "Sequenza I", Brian Ferneyhough; "Cassandra's Dream Song", Ian Clarke; "The Great Train Race" isimli eserleri müzikal, teknik açıdan incelenmesi bunun yanı sıra yeni repertuvarın listelenip flütistlere kaynak olması ve bu çalışmanın literatürde yer almasını sağlamak amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, bir kılavuz olacak olması ve elde edilecek sonuçlarla "Genişletilmiş Flüt Tekniklerinin Tarihsel Gelişimi ve İcracı-Besteci Bağlamında İncelenmesi" ekseninde yazılan eserlerin incelenmesi, değerlendirilmesi ve çözüm önerileri sunulması açısından önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar ve Evren Örneklem

Bu araştırma ile ilgili sınırlılıklar şöyle belirtilebilir:

1. Araştırma için tanınan süre ile,
2. Yapılan pratikler ile,
3. Deneyim ve gözlemler ile,
4. Ulaşılabilen kaynaklar ile sınırlıdır.

1.5. Yöntem

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren örneklemi, verilerin toplanması ve analizine yer verilecektir.

1.6. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, gözlem, deneyim, pratik ve kaynak (literatür) tarama yöntemi kullanılarak "Genişletilmiş Flüt Tekniklerinin Tarihsel Gelişimi ve İcracı-Besteci Bağlamında İncelenmesi" adlı kuramsal bir çalışmadır.

1.7. Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışmaya ilişkin verilerin elde edilmesinde kaynak tarama, deneyim, gözlemler ve pratikler kullanılmıştır. Bu çalışmada yararlanılan makale ve tezler internet üzerinden ulaşılabilen veri tabanlarından elde edilmiştir. Deneyim, gözlem ve pratikler ise Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda müzik bölümünde yer alan flüt hocaları ve flüt öğrencileri ile gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırmada kaynak tarama, deneyim, gözlem ve pratik yapma yöntemleriyle elde edilen bilgiler, içerik analizi yöntemiyle analiz edilip, ayrıca araştırma bulguları arasında bağlantının ve ilişkinin olup olmadığı, araştırılarak ve analizleri yapılarak incelenmiştir.

1.8. Varsayımlar

1. Araştırmada kullanılan kaynakların, deneyimlerin, gözlemlerin araştırma amaçlarına uygun olduğu,

2. Ulaşılan kaynakların yeterli olduğu varsayılmaktadır.

1.9. Tanımlar

Accentuato: Vurgulu.

Aralık: Ard arda ya da eş aynı iki sesin ses yükseklikleri arasındaki uzaklık.

Arpej: Akorun seslerini bir arada çalmak yerine, akorun seslerinin teker teker art arta çalınması.

Artikülasyon: Notaların tane tane belirtilmesi, telaffuz biçimi.

Avant-Garde: Avangart, Fransızca askeri bir terim olan öncü birlik sözcüğünden gelir. Gerek Fransızcada gerek diğer dillerde kültür, sanat ve politika ile bağlantılı olarak, "yenilikçi" kişiler veya "deneysel" işler anlamına gelir.

Barok: Batı edebiyatlarında dengeden çok harekete, düşünceden çok duyuma, biçimlerin serbestçe yaratılmasından duyulan coşkuya önem veren, abartmalı, etkileyici, çelişkiden çekinmeyen edebiyat akımı.

Chaconne: Barok çağda armonik yürüyüş üzerine çeşitleme yapmak için kullanılan ve halk ezgilerinden oluşan müzik parçası.

Coda: Füg, sonat ya da senfoni gibi bir yapıtı bitiren bölüm.

Dizisellik: 12 tondaki ses yüksekliklerinin süre, gerilim ve ses rengi gibi öğeler üzerinde uygulanması.

Eğitim: Çocukların ve gençlerin toplum yaşayışında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışları elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine okul içinde veya dışında, doğrudan veya dolaylı yardım etme, terbiye.

Envansiyon: Yabancı dilde buluş anlamına gelen, iki ya da üç sesli çalgı için bestelenmiş kısa parça.

Flatterzenge (Flatter Tongue): Dilin hafifçe titretilmesi anlamına gelen terim, kurbağa dili.

Flüt: Yan tutularak çalınan, orkestrada yer alan bir üflemeli çalgı, flavta.

Glissando: Kaydırma, çalgının üzerinde parmakları kaydırarak veya ağızlık kaydırma yöntemiyle ses çıkarma.

Key Clicks: Perdeli çalgılarda bir veya birden fazla perdeye vurarak elde edilen perküsyon efektleri.

Klasik: Üzerinden çok zaman geçtiği hâlde değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görülen eser. Sanatta kuralcı, kökleşik.

Konservatuvar: Müzik, tiyatro ve bale öğretiminin yapıldığı okul.

Kromatik: Ses dizisindeki yarım sesten oluşan aralıklara verilen isim.

Majör Üçlü: Aralarında iki ton bulunan ses aralığı.

Mikroton: Yarım tondan daha küçük aralıklar.

Minimalizm: Müzikte kısa motiflerin tekrarından oluşan yöntemi kullanan akım.

Multifonik: Çok tınılılık. İkiden beşe kadar notanın birlikte çalındığı geniş aralık.

Müzik: Birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı, musiki.

Nüans: Ayırtı, fark.

Ölçü: Müzik parçasının eşit süreli bölünüşü.

Rezonatör: Seslerin tınlamasını, yankılanmasını sağlayan araç.

Repertuvar: Dağarcık.

Romantik: Davranışlarında duygu ve coşkunun aşırı ölçüde etkisi bulunan.

Sforzando: Zorlayarak. Gayretle.

Sing and Play: Çağdaş, genişletilmiş tekniklerden aynı anda söyleyip çalma tekniği.

Solo: Tek, yalnız. Solistin tek başına olduğu kısım.

Teknik: Bir sanat, bir bilim, bir meslek dalında kullanılan yöntemlerin hepsi.

Whistle-tone: Fısıltı tonları. Çalgısal ses çıkarmadan nefes yoluyla elde edilen titreşimler.

2. MODERNİST MÜZİĞİN GETİRDİĞİ YENİLİKLER KAPSAMINDA GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER VE GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER BARINDIRAN ESERLER

2.1. Modernist Müzik

Müzikte modernleşme, modern müzik; eskinin klasik tonal müziğinin sıkı, kuralcı kısıtlayıcılığına bir tepki olarak 20. yüzyıl'ın başlarında kendisini gösterir. Modern bestecilere göre müzik; ifade özgürlüğü sağlayabilmek, yeni olanı söyleyebilmek adına eskiden kopuş yaşamalıdır.

"Bu yeni müzik yazısında müzik içi, müzik dışı seslere, doğada var olan saf seslere, doğada var olmayan sentetik seslere ve hatta sessizliğe başvurulmuştur[1]".

Müzikteki modernizm ilk olarak kendisini Claude Debussy ile göstermiş sonralarında Stravinsky Bahar Ayini ve Schönberg 12 Ton Sistemi ile eski müzik dilini geride bırakarak yenilikçi bir anlayış getirmiştir. Fakat bu bütünüyle eskiden kopuş olarak nitelendirilmemelidir. Müzik yıllar boyunca kendi içinde gelişmeler göstermiş, dönemler ise kendinden önceki döneme göre devinimler geçirerek yenilenmiştir. Modern müziğin başlangıcı olarak görülen 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında ise dönemin kültürel, ekonomik, siyasi ve toplumsal şartları beraberinde müziğin de etkilendiği yeni akımlar ortaya çıkmıştır. İzlenimcilik, Tüm Diziselcilik (Total Serializm), Futurism (Gelecekçilik), Rastlamsalcılık, Gürültücülük modern dönemde ortaya çıkan ve modern müziğin etkilendiği akımlardan bazılarıdır. Yeni müziğin ifadesi konusunda Ahmet Say, Müzik Tarihi adlı çalışmasında şu söylemlerde bulunmaktadır:

> *"Yeni Müzik" terimi, tarih içinde gerçekleşen başka dönemler için de kullanılmıştır. [...] Ancak geleneksel duyuş ve düşüncelerle bağların kopartılması, öz açısından, 20. yy'da gerçekleştirilen 'yeni' akımlarda olduğu kadar, hiçbir dönemde görülmeyen bir köktenciliği sergiler. [...] 20. yüzyıl, çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir [2]".*

Aslında modern müzik günümüz müziğine göre daha klasik kalmıştır. Günümüz müziği Anton Webern'in ölümünden sonra (1945) daha yenilikçi hale gelmiştir. Modern post tonal diye tanımlandırılan bu dönemde akımlar ile ortaya çıkan yeni müzik türleri de görülmektedir. Seri müzik, elektronik müzik, deneysel müzik ve minimalist müzik bu

[1] Evin İlyasoğlu. 2001. Zaman İçinde Müzik s.197
[2] Ahmet Say, Müzik Tarihi, s.534

türlerden bazılarıdır. Minimalist müzik yerini yıllar geçtikçe Post Minimalist müziğe bırakmış ve bu dönemde sıkça bahsedilen, bestecilerin de çokça atıfta bulunduğu spektral müzik ortaya çıkmıştır.

1945- 70 yılları arasında dönemin önde gelen bestecilerinden Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono ve John Cage için yenilikçi, daha önce yapılmamışı yapan anlamına gelen "Avant-Garde" terimi kullanılırdı ve o dönem "Avant-Garde" dönem olarak da adlandırılabilinirdi. 1950 yıllarının sonunda Krzysztof Penderecki ve György Ligeti gibi besteciler müzikte ezgiden ziyade dokuyu öne çıkartmışlardır. Partisyonda çalgıların birbiri ardına yaptığı ritmik açıdan artan veya azalan nota yoğunluğu için fazla porteler yazdılar.

"1950'lerin ortalarında Yunan besteci Xenakis müzik dilinin bir ifadesi olan notasyona matematiksel ifadeler eklemiş ve matematiksel denklemleri notasyonda kullanmıştır [3]".

Teknik açıdan bakıldığında ise modern müziği klasik tonal dönemden ayıran özellikler vardır. Bunlar bol gürültülü, insan sesinin bolca kullanıldığı, perküsyon efektlerinin sayıca çok olduğu ve alışılmışın dışındaki genişletilmiş tekniklerdir. Modern flüt müziğindeki değişimi anlamak için ise 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarındaki değişimlere bakmak bu yıllar içerisindeki akımları araştırıp bu akımların gelişimini, bu akımların enstrümanlara getirdiği teknik ve müzikal değişiklikleri incelemek gerekmektedir. Bu değişiklikler çalışmada ele alınacak "Edgard Varese'in; Density 21.5, Brian Ferneyhough'nun; Cassandra's Dream Song, Luciano Berio'nun "Sequenza I" Ian Clarke'ın; "The Great Train Race" adlı eserlerde modernizmin getirdiği müzikal ve teknik değişiklikler incelenecektir.

2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Genişletilmiş Teknikler

19. yüzyıl'da Boehm'ün flüt konstrüksyonunda gerçekleştirdiği yenilikler ile başlayan flütün evinimi, 20. yüzyıl boyunca da süren gelişmeler sonucunda güncel halini almış, tınısal ve teknik açıdan büyük değişimler geçirmiştir. Günümüzde kullanılan flüt, hem tınısal hem de teknik gelişmeler sonucunda 20. yüzyıl ve 21. yüzyıl bestecilerinin dikkatini bir hayli çekmiş ve sıkça tercih edilen bir çalgı haline gelmiştir. 20. yüzyıl başları itibariyle yeni müzik olarak adlandırılan Modern Dönem müziğinde kullanılan

[3] İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. 2008. s. 248

yeni, genişletilmiş teknikler, flütün tüm imkanlarını sonuna kadar kullanarak, yeni tınılar ve efektlerin yaratılmasına kapı açmıştır.

Flüt güncel halini almadan önce, sadece birkaç mikro aralık olanakları sunmuştur. Küçük ses aralıkları, akustik yapısı, değiştirilmesi zor bir ses rengine sahip olması, tasarım ve teknik özellikleri nedeniyle besteciler tarafından çok da tercih edilmemiştir. 20. yüzyıl başlarına kadar ise, her flütçünün, eleştirmenin ve bestecinin isteği temiz ses elde etmekti. Bu döneme kadar çoğu metot temiz ses elde etmek üzerine yazılıyor, temiz sesin beklenen mükemmel tınıyı elde etmek için temel madde olduğunu, temiz ses çıkarmanın bir flütçü için en önemli etken olduğunu ve temiz sesin flütteki bir çok şeyden önce geldiğini söylüyordu. Diğer taraftan ise çoğu flütçü ve besteciler artık alışılmış tının dışına çıkma isteği içerisine girmiş, bu konu ile ilgili arayışlara ve çalışmalara başlamıştır. 20. yüzyıldaki gelişimden önce teknik ve tınısal açıdan yeniliklere açık olmayan flüt için bu arayışlar karşılanmasa da, gelişen flüt ile 20. yüzyıl itibariyle yeniyi arayış heyecanı sonuç vermeye başlamıştır. Bu süre boyunca yorumcunun istekleri ve çalgının yapısal olarak gösterdiği gelişimle birlikte müzikteki beklentiler de artmıştır. 20. yüzyılda ortaya çıkan farklı, yeni tınılar ve renkler ki pek çok besteci bunları sıradışı çalım teknikleri olarak adlandırmış, kendisinden sonra gelen bestecilere de öncü olmuşlardır. Yenilik arayan flütçüler çalışmalarında, minör 2'li (küçük 2'li) aralığı kullanarak temiz ses dışındaki ses modifikasyonu isteklerini karşılayabilecek ve alışılmışın dışına çıkma isteklerini kolaylıkla elde edilebilecek olduklarını fark etmiş ve bu sayede etkili sonuçlar elde etmişlerdir. Bu sesler, bazı eleştirmenler tarafından uyumsuz olarak nitelendirilerek alışıla gelmiş perde sisteminin dışında kalmak durumunda bırakılmıştır. Fakat besteciler ile flüt sanatçıları araştırmalar ve çalışmalar sonucunda flütün genişletilmiş teknikler ve ses modifikasyonu için mükemmel bir kaynak olduğunu keşfetmişlerdir ve hedeflerine ulaşma isteklerini korumuşlardır. Bu nedenle ve flütün geliştirilmesi, güncel halini alması ile, flüt repertuvarında da büyük bir devrim yaşanmıştır. Gelişen flüt için, yeni tuş takımı ve genişleyen ses aralığı ile, bestelenen eserlerin sayısı da artmıştır. Elbette, her aşamada çalgının sanatsal ve teknik imkanlarının genişlemesi, kendisi için yazılan eserlere de yansımıştır. Flüt geliştikçe, yeni yöntemler ve özellikler ortaya çıkmıştır. Bu köklü değişim 20. yüzyıl itibariyle başlamış, günümüzde de hala devam etmektedir. Devrim olarak nitelendirilen bu yeniliklerin içerisinde büyük yere sahip olan ses modifikasyonu ve genişletilmiş teknikler neredeyse sonsuz farklılıklar içermektedir. Sonsuz hayal gücünün yaratısı olan genişletilmiş teknikler ve ses modifikasyonuna sadece besteci ve

sanatçı sınırlandırma getirebilir. Modern dönemde besteciler, dinleyicinin zevklerini ve estetik taleplerini karşılamaktansa yenilik arayan, kendi hissiyatını ifade ve içinden geleni icra eden sanatçılar için; rastlamsal ve deneysel olan yeni genişletilmiş ifade yöntemlerine eserlerinde çokça yer vermişlerdir. Flütün repertuvar ve yorum kültürü, çalgının kendisi kadar köklü geçmişe sahip olsa da, belli bir aşamada bu süreç yalnızca deneysel kalmıştır. Temiz ses çıkarmak kadar, tek ses ve birden çok ses modifikasyonu elde etmek de oldukça meşakkatlidir. Uzun süre yapılan egzersizler ve bu konuda çözüm getirmesi amacıyla yazılan metotlar ile bu sorun da kolaylıkla çözülebilir. Alışılmışın dışında ses arayışı ile ortaya çıkan teknikler içerisinde yalnızca modifiye edilmiş sesler değil, temiz sesleri de barındıran genişletilmiş teknikler mevcuttur. Genişletilmiş tekniklerin başlangıcı, değişik nefes türleri ve üfleme açısındaki farklılıklar bağlamında alışılmış tınının dışına çıkılması olarak varsayılsa da bazı kaynaklarda ise genişletilmiş tekniklerin başlangıcının perküsyon efektleri olduğu tezinin savunulduğunu görmekteyiz. Bu çalışmada Edgard Varese'in "Density 21.5" isimli eserinin genişletilmiş teknikler için devrim niteliği taşıyan efektleri barındırdığı ve yeni tekniklerin başlangıcı olarak kabul edilen yukarıda bahsi geçen eser ile genişletilmiş tekniklerin başlangıcı olup olmadığı incelenecek ve beraberinde kronolojik sırayla flüt repertuvarında önemli yere sahip olan solo eserlerinden Brian Ferneyhough'nun; Cassandra's Dream Song, Luciano Berio'nun; "Sequenza I", Ian Clarke'ın; The Great Train Race" adlı eserlerde modernizmin ve flütün gelişiminin beraberinde getirdiği müzikal ve teknik değişiklikler incelenecektir. Sonuç olarak flüt, teknik açıdan bestecilerin solist olarak tercih edebileceği bir yetkinliğe ulaşmış olup, alışılmışın dışında ses olanaklarına sahip olarak günümüz dönem müziğinde sıkça yer almaktadır.

2.3. Edgard VARESE "Density 21.5"

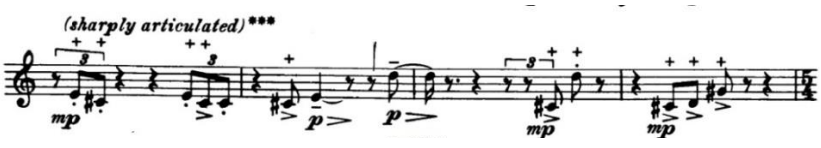
Fransa doğumlu fakat Amerika vatandaşı olan Edgard Varese, hayatının uzun yılları boyunca New York'da yaşamış ve Uluslararası Besteciler Derneği tarafından desteklenerek Amerika'da modern müziği temsil eden ilk besteci olmuştur. Değişik tını arayışlarının ve deneysel tekniklerin doğduğu modern dönemde, flüt repertuvarındaki yenilikçi akımı başlatan isim de Varese'dir. 1936 yılında bestelenen fakat 1946 yılında revize edilen "Density 21.5" adlı eserin ilk icrası New York Senfoni Orkestrasının baş flütisti tarafından 16 Şubat 1936 tarihinde yapılmıştır. New York senfoni orkestrası baş

flütisti Georges- Barrere için bestelenen eser, müzisyenin 21.5 yoğunluğunda olan platin flütü ile verdiği ilk konser için yazılmıştır[4].

Altın (19.32), gümüş (10.49) gibi diğer değerli maddelerden daha çok madde yoğunluguna sahip olan platin (21.5), diğer materyaldeki flütlere oranla daha kapasiteli bir tona ve güçlü ses rengine sahiptir. Aynı zamanda kuyumcu ve flüt gelişiminin öncüsü olarak tanınan Boehm'ün modern flüt için yeni materyaller denemesi sonucunda gelişen ve büyüyen flüt endüstrisi, platin flüt ile zirve noktasına ulaşmıştır. "Density 21.5" bestelendiği dönem içerisinde büyük ses getirmiştir. Bu ses getirisinin sebebi performans açısından oldukça farklı, genişletilmiş teknikler içermekte olmasıdır. Varese, eserinde flütteki genişletilmiş flüt tekniklerini kullanarak, kendisinden sonra gelecek en az elli yılda bestelenen eserler üzerinde de büyük bir etkiye sahip olmuştur. Varese'in kullandığı teknikler sayesinde, 20. yüzyıl bestecilerinin büyük bir kısmında flütün esasen tek sesli bir enstrüman olduğu hakkındaki fikir ve gözlemlerinin değiştiğini gözlemlenmektedir.

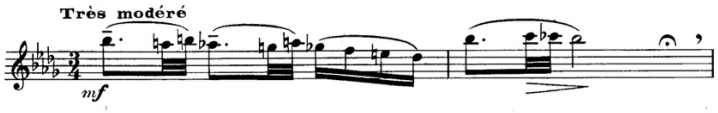
> *"Varése'in müziğinde, melodiler: birbirinden bağımsız arka arkaya gelen sesler, armoni: bir arada çalınan sesler grubu ve birbirini izleyen aksanlar, nota değerleri ve hız oranları da ritim olarak şekillenir"*[5].

Bu eseri ile besteci iki melodik fikri benimsemiştir. Bunlar modal ve atonal fikirlerdir. "Density 21.5" Üç bölmeli sonat formuyla benzerlik taşımaktadır.

Eserinde, çarpıcı alışılmışın dışında ifade yöntemlerini kullanan Varese, modern bestecilerin eserlerinde günümüzde de halen daha sıkça yer verdiği tekniklerden biri olan, birden çok efektli ses çıkması için perdelere kuvvet uygulanarak elde edilen, sanki bir perküsyon aletinden çıkan sesleri anımsatan ve günümüzde de sıkça kullanılan "Key Clicks"leri (Şekil 2.1) "Density 21.5" adlı eserinde ilk olarak kullanmasıyla büyük ses getirmiş, solo flüt repertuvarında çığır açmış ve genişletilmiş flüt tekniklerinin kullanılması akımına öncülük etmiştir.

Şekil 2.1. Edgard Varese "Density 21.5" Key Clicks gösterim şekli

[4] Baron, 1982: 121
[5] Edgard, 1966: 11-19

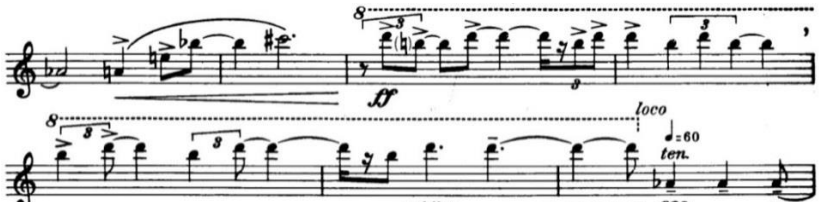
Varese, eserinde kullandığı bu yeni teknik dolayısıyla ortaya çıkan efekt ile alışılmışın dışında, farklı bir tını elde etmiştir. Sessiz dinamikler ve flütün alt ses registerında kolaylıkla icra edilen "key clicks" bulunduğu dönemde oldukça güzel ve sıra dışı olarak ifade edilmiştir. Varese, "Density 21.5" adlı eserin ilk seslendirilişinde kendi eserinin Debussy'nin "Syrinx" adlı eserinden sonra icra edilmesini istemiş ve konser programında bu istek sonucunda Syrinx'ten sonra yer almıştır. Bazı kaynaklar Syrinx ve Density 21.5'in arasında bir atıfta bulunma durumu olduğunu ifade etmektedir.

"Eser büyük bir benzerlik ile Syrinx ana motifinin ilk üç notasına (Sib-La-Si) atıfta bulunarak, Fa-Mi- Fa# notaları ile başlar[6]".

Şekil 2.2. Claude Debussy "Syrinx"

Şekil 2.3. Edgard Varese "Density 21.5"

İki eserin arasındaki benzerlik, ilk üç nota arasındaki minör 2'li aralığı baz alarak yazılmış olması ve dinamiklerin, nüans farklılıklarının müzikal dile büyük oranda katkıda bulunması, bunun yanı sıra oktavlar arası keskin geçişlerin kullanılmasından kaynaklanmaktadır. "Density 21.5"de nüans farklılıkları eserin tamamında karşımıza çıkmakta ve müzikal ifadedeki derinliği bize eser süresince hissettirmektedir. Örneğin "*pp*" ile "*ff*" arasındaki keskin geçişler, nüans farklılıklarının oktavların doğal yapısında aykırı bestelenmesi, Flütün dördüncü oktavında çalınması kolay olarak adlandırılan "*ff*"den bir anda "*subito pp*"a geçmesi bize ifadesel derinliği göstermektedir. Bunun yanı sıra bestelendiği dönem ve öncesinde tamamen geliştirilmemiş flütün imkanlarından, gerek alışılmışın dışındaki oktavlar arası geçişlerden dolayı daha önce pek rastlamadığımız dördüncü oktav ses kullanımını Density 21.5'te görmekteyiz. Hemde

[6] Baron, 1982: 122

eser sırasında müzik süresi içerisinde dördüncü oktav Re notasını ard arda ve uzun süre duyulmaktadır (Şekil 2.4).

Şekil 2.4. Density 21.5 dördüncü oktav Re kullanımı

"Density 21.5"in yer aldığı konserler sonrasında müzik yorumcularının söz ettiği ve çoğu yorumcunun ortak fikirde olduğu yorum ise Varese'in kompozisyonunda tamamen ifade yöntemlerini kullanmış olması ve sanatçının eser aracılığıyla tüm hislerini dinleyiciye ulaştırmış olmasıdır. Sonuç olarak çoğu yorumcu Varese "Density 21.5" için "İfade" tanımını uygun görmüştür. Varese klasik armonik yapıyı kompozisyonlarında kullanmamış kendine ait olan müzikal anlatım yolunu seçmiş olsa da bu klasik armoni kurallarını da tamamen ihlal etmemiştir. Varese eserinde, modern dönemin ve modern flütün tüm imkanlarını kullanmış ve o döneme kadar görülmemiş yoğun ifade ve farklı, alışılmadık teknikler, yeni ses renkleri ve tınıları kullanmıştır. Sonuç olarak Density 21.5'in bestelendiği döneme kadar ona benzerlikte başka bir eser daha görülmemiştir. Bu sebeple daha çok dikkat çeken Density 21.5 ile flütün tüm imkanları, müzikteki değişimler gözler önüne serilmiş Varese'in bulunduğu dönem ve sonrasındaki bestecilere de örnek olmuştur. Modern dönemde flüt için genişletilmiş teknikler ile eserler bestelenmesine öncülük eden Varese'in başlattığı bu yenilikçi hareket, birçok yeni tekniği de beraberinde getirmiştir. Key Clicks, Glissando, Vibrato, Tremolo, Slap-Tongue, Whistle tones ve Yeni nefes yöntemleri genişletilmiş flüt tekniklerinden bazılarıdır ve çalışmanın devamında yukarıda bahsi geçen teknikler incelenecektir.

2.4. Luciano BERİO "Sequenza Serisi"

Berio, 1925 yılında İtalya'nın kuzeyinde yer alan Liguria bölgesinde Imperia şehrine bağlı Oneglia adında bir kasabada dünyaya gelmiştir. Anne ve baba tarafı da müzisyen olan Berio küçük yaşta besteci babası ile organist ve besteci olan dedesiyle müzik çalışmalarına başlamıştır. 19 yaşında İtalyan ordusuna katılan Berio, askerliğinin

ilk gününde kazayla elinde silah patlamasından dolayı 3 ay hastanede yatmış, piyano hayatına veda etmiş ve ülkesinin içinde bulunduğu II. Dünya Savaşından dolayı müzik eğitimine de ara vermiştir. 1944 yılının sonlarına doğru Berio, Milano Konservatuvarında müzik eğitimine devam etmiş ve Milano Konservatuvarı'nda önce Giulio Cesare Paribeni'nin kontrpuan sınıfına katılmış, daha sonra 1948 yılında da Giorgio Ghedini ile kompozisyon çalışmalarına başlamıştır. Bu süreç içerisinde ilk eseri olan "Preludio a una Festa" (1944) bestelemiştir. Milano Konservatuvarından mezun olduktan sonra Amerika'ya gittiğinde İtalya'nın önemli çağdaş bestecilerinden biri olan Luigi Dallapiccola ile tanışmış ve kısa bir dönem kendisinin öğrencisi olmuştur. Berio, Dallapiccola sayesinde Serializm ile tanışmış ve büyük oranda ilgisini çekmiştir. Ghedini'den öğrendiği Schonberg'in "On İki Ton" tekniğini ise daha sonra Avant-Garde bestecilerin ileri gelenlerinden olan Dallapiccola'nın öğrencisi olduğu zamanlarda geliştirmiştir. Berio Amerika'da yaptığı çalışmalar sonucunda, dört önemli eserini kaleme almıştır. Bunlardan ilki; keman ve piyano için "Due Pezzi" (1951); ikincisi, piyano için "Cinque Variazioni" (1952-53); üçüncüsü, kadın sesi, viyolonsel, klarnet ve arp için "Chamber Music" (1953-54) ve son olarak belirtilen yıllar içerisinde oda orkestrası için bestelediği "Variazioni" adlı eserleridir.

Berio, "Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursları" sayesinde Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, György Ligeti ve Mauricio Kagel gibi önemli besteciler ve İtalyan flüt sanatçısı Severino Gazzelloni ile tanışma şansı yakalamış ve çok etkilenmiştir. 1946 yılından itibaren düzenlenmeye devam eden "Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursları" eski besteciler kuşağının buluşma noktaları olarak görülmektedir.

Amerika'ya yaptığı seyahatinde Dallapiccola ile tanışmasının yanı sıra, en önemlisi New York Museum of Modern Art'da ilk elektronik müzik konserini vermiştir. 1953 yılında İtalya'ya döndükten sonra İtalyan Ulusal Radyo ve Televizyonu'nun (RAI) kayıt cihazlarıyla çalışmaya başlamış ve bu esnada ilk elektronik parçası "Mimusique No. I" adını verdiği eserini bestelemiştir.

1955 yılında Bruno Maderna ile birlikte Milano Elektronik Müzik Stüdyosunu kurmuş ve bu süreç içerisinde özellikle 1955 yılında; "Mutazioni", 1956 yılında; "Perspectives" ve 1958 yılında bestelediği "Momento" adlı elektronik besteleri oldukça dikkat çekmiştir.

Darmstadt'da tanışıp etkilendiği flüt sanatçısı için 1957 ile 1959 yılları arasında

üç parça bestelemiştir. Bunlardan ilki; flüt ve on dört enstrüman için "Serenata I", ikincisi; solo flüt ve dört enstrüman grubundan oluşan "Tempi Concertanti" (1958-59), üçüncüsü ise solo flüt için "Sequenza I"dır.

> *"Berio'nun eserlerini bestemeye başladığı ilk dönemlerden itibaren, yazar James Joyse ile Semiologist Umberto Eco'nun etkileri görülmüştür. Bu etkilere örnek olarak, 1958 yılında teyp için bestelediği "Thema" (Omaggio a Joyse) adlı eserine, Joyse'nun "Ulysses" adlı eserinin Sirens bölümünden bir kesiti eklemiş ve metin üç farklı dilde (İngilizce, İtalyanca, Fransızca) eşi Cathy Barberian tarafından seslendirilmesi, bir diğer etkiyi ise geniş orkestra ve sekiz amplifikatörlü vokalist için bestelenmiş meşhur "Sinfonia" adlı eserin üçüncü bölümünde de görmek mümkündür ve Berio alıntı yaptığı edebi metinlerin konuşma, fısıltı, bağırma ve şarkı gibi değişik şekillerde seslendirilmesini istemiştir" .*[7]

1960 yılında Berkshire Music Center'da kompozisyon öğretmek için Amerika'ya geri dönmüş ve hayatındaki on yıldan fazlasını Amerika'daki farklı okullarda öğretmenlik yaparak sürdürmüştür. Bu okullardan bazıları Mills College in Oakland, CA (1962-63), Harvard University (1966-67) ve Julliard School (1965-71). Julliard School'da çalışırken okulun ansamble ve orkestrasını yönetmiş ve modern müzik konserleri yapmıştır. Yaşamının her dönemini bestecilik açısından verimli geçiren Berio, "Circles" (1960), "Visage" (1960-61) "Sinfonia" (1968), "Opera" (1969), "Resital I" (for Cathy) (1972), "Cello Concerto" (1976) ve "Sequenza" adlı solo parçalar serisinin altısını bu zaman diliminde bestelemiştir.

> *"Jacques M. Poissenot'a göre, Berio'nun 1962 yılından önce olan kompozisyon tarzı, çağdaş müziğin üç büyük akımı olan Serializm (diziselcilik), Electronic Experimentation (elektronik deneysellik), ve Indeterminacy (belirsizlik)'ten etkilenmiştir. Örneğin Indeterminacy (belirsizlik) akımı, solo flüt için olan "Sequenza I" (1958) ve flüt, klarnet, viyola, viyolonsel, arp ve manyetik teyp için bestelenen "Differences" (1959) adlı eserlerinde boşluk – zaman orantısı şeklinde görülmektedir. Burada tercih yorumcuya bırakılmıştır*[8]*".*

> *"Bestecinin 1965'te Dante'nin dizeleri üzerine yazdığı Laborirıtus II başlıklı müzik kolajı, yeni türdeki müziksel dramatik bestelere örnek olur.* [9] *1966 yılında ise, "Laborintus II" adlı eseriyle ödül kazanarak ünü daha da yayılmıştır. Kolaj tekniğini uyguladığı bir başka yapıtı da Mahler, R. Strauss, Wagner ve Ravel'in yapıtlarıyla, kendi önceki çalışmalarından Laborirıtus //'yi caz öğeleriyle donatıp madrigal stiline uyarladığı Sinfonia'dır (1969). Coro (1976), 40 insan sesi ve çalgılar için yazılmıştır*[10]*".*

> *"Berio, 1974 ile 1980 yıllları arasında Paris'te Insitut de Recherche en Coordination Acoustique Musique (IRCAM)'nın müdürlüğünü yapmış, 1982 yılında Orchestra*

[7] Şebnem Uşer, Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, s. 80
[8] Carrie Marie Vecchione, "Sequenza VII" by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions. s, 10
[9] Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik s. 285
[10] Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik s. 285

Regionale Toscana'nın ve 1984 yılında da Maggio Musicale Fiorentino'nun sanat yönetmenliğini üstlenmiştir [11]".

2000 yılında Roma Ulusal Santa Cecilia Akademisi'nin müdürlüğünü yapmıştır. Yaşamının sonuna kadar bestecilik ve orkestra şefliği hayatına devam eden Berio, 2003 yılında hayata gözlerini kapatmıştır.

Berio'nun, 1958 yılında solo flüt için bestelemeye başladığı Sequenza serisi bestecinin ölümüne kadar devam etmiştir.

"Luciano Berio, Sequenza'larını solo enstrümanlar için yazmıştır. Toplamda on dört adet Sequenza bulunmaktadır ve her biri de farklı enstrümanlar için bestelenmiştir. Bunlar sırasıyla şöyledir; flüt, arp, kadın sesi, piyano, trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrabas). Besteci, birçok röportajı sırasında "Sequenza" ismini bütün müzikal fonksiyonların kaynağını oluşturan armonik alanlar (harmonic fields) dizini ifade etmek amacıyla bilhassa seçtiğini belirtmiştir[12]".

"Berio, 60'lı yıllarda bestelediği eserleri seslendirecek orkestrayı toplamakta zorlanması nedeniyle ve enstrümanlardaki genişletilmiş teknikleri gösterebilmek için, enstrümanında profesyonel olan sanatçılarla iş birliği yaparak o kişilere özel solo parçalar bestelemiş ve böylelikle de "Sequenza" serisi oluşmuştur[13]".

"Sequenza, hangi enstrüman için yazılıyorsa o enstrümanı tanımak için çoğunlukla eseri ithaf ettiği sanatçıyla birlikte çalışmıştır[14]".

"*Sequenza'ların ortak özelliği yoğun virtüözitelik içermesidir. Önemli bir diğer unsur ise, enstrümanların ne olursa olsun değiştirilemeyeceği, imha edilemeyeceği veya yeniden keşfedilemeyeceği gerçeğidir* [15]".

Berio, tüm Sequenza serisi boyunca, enstrümanın doğasına aykırı herhangi bir şey yazmamaya özen göstermiş, yalnızca yeni teknikleri kullanarak enstrümanların sınırlarını genişletmeyi amaçlamıştır. Kullanılan bu yeni, genişletilmiş teknikler sonucunda bazı tek sesli enstrümanların çok sesliymiş gibi duyulmasını sağlamıştır. Solo enstrümanlar için bestelenen diğer tüm Sequenza serisinde bestecinin röportajlarında da belirttiği gibi gözle görülmeyen fakat anlatılmadan anlaşılan bir kontrpuan kullanmıştır. Melodik yoğunluk

[11] Şebnem Uşer, Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, (Roy Sanderson, V. 1986. Luciano Berio"s Use of Clarinet in Sequenza IXA)

[12] Şebnem Uşer, Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, (Restagno, 1995, 188) s.81

[13] Carrie Marie Vecchione, "Sequenza VII" by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions. s, 10

[14] Gerd Wuestemann, Luciano Berio's "Sequenza XI chitarra sola": A performer's practical analysis with performance edited score

[15] Şebnem Uşer, Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, (Osmond – Smith, 1985 90-91) s.81

ve armonik gelişimin kontrolü, her enstrümanın yapısal özelliklerinden dolayı farklı şekillerde oluşsa bile tüm Sequenzalarda mevcuttur.

Besteci, 1958 yılında Sequenza serisinin başlangıcı olan solo flüt için Sequenza I'i, İtalyan flüt sanatçısı Severino Gazzelloni'ye ithaf ederek bestelemiş ve böylelikle Sequenza serisi de başlatmıştır. Sequenza I, müzikal dönüm noktası olarak adlandırdığı ve hayranı olduğunu söylediği György Ligeti'nin kendisi üzerinde bıraktığı etkiden ve Serializm'den uzaklaşarak yeni bir üslup inşa ettiği dönemde kaleme almıştır.

> *"Serinin başlangıcı olan eseri, karmaşık ritim kalıbına sahip, hızlı, inişli çıkışlı ve birbirine zıt dinamikli, Avant-Garde eser türünde değerlendirmek mümkün ve çalınması bahsedilen etkenler nedeniyle icrası oldukça zor bir eserdir. Partisyona ilk bakıldığında, alışılmışın dışında bir kompozisyon dili göze çarpmaktadır[16]".*

1963 yılında bestelenen ve serinin ikinci eseri olan "Sequenza II" arp için bestelenmiş olup arp sanatçısı Francis Pierre'e ithaf edilmiştir. Besteci, 1962 yılında Francis Pierre için arp konçertosu bestelerken öncesinde bir solo arp egzersizi bestelemiş, bu egzersizi flüt için bestelenen "Sequenza I" adlı esere benzerliğini keşfetmiş bu nedenle de konçerto öncesinde egzersize "Sequenza II" adını vermiştir.

> *"Berio, 1964 yılında ise "Sequenza II" de bulunan arp sololarından esinlenerek, alıntı yaparak ve orkestra eşliği ilave ederek "Chemins" serisini başlatmıştır. "Chemins I", "Sequenza II" nin arp ve orkestra için yapılan bir düzenlemesidir [17]".*

Bestecinin, 1966 yılında bestelediği "Sequenza III" serinin üçüncü eseridir. Berio bu eseri, Avant–Garde ses tekniklerinin öncülerinden biri oln eşi Cathy Barberian'ya ithaf etmiştir. Serinin üçüncü eseri olan "Sequenza III" kolaj tekniği ile bestelenmiştir. Kadın sesi için bestelenen eserin librettosu 23 kelimeden oluşmaktadır.

> *"Markus Kutter'e ait olan bu metni Berio, cümlelere, kelimelere, hecelere, sesli ve sessiz harflere ayırmıştır. Üç farklı değişik şekilde yazılan metin, kesitler, vokal jestleri ve ifadelerden oluşmaktadır. Buna üç bölümlü envansiyon denilebilir[18]".*

> *"Serinin üçüncü eseriyle birlikte Luigi Dallapiccola'nın Berio üzerindeki etkileri azalmış ve atonal yapıyı daha esnek uygulamaya başlamıştır. Eserin genel ruhu, dram ve coşku*

---

[16] Şebnem Uşer, Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, (George Mellott, K. 1964. A Survey of Contemporary Flute Solo Literature With Analyses of Representative Compositions, s. 272)

[17] Carrie Marie Vecchione, "Sequenza VII" by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions. s, 15-16

[18] Edwards, P. Yvonne . 2004. Luciano Berio"s Sequenza III: The Use of Vocal Gesture and The Genre of The Mad Scene s. 10

arasında geçmektedir. Eser yorumlanırken tıpkı bir tiyatro oyuncusuymuş gibi rol yapmak gerekmektedir [19]".

1966 yılında piyano için bestelenen "Sequenza IV", piyanist Jocy de Corvalho'ya ithaf edilmiştir. İlk olarak 1967 yılında Universal Edition tarafından yayınlanan "Sequenza IV" 1993 yılında bestecinin eseri revize etmesiyle tekrar yayınlanmıştır. Ritmik açıdan zorlukları bulunan eser, müzik tarihi ve öğeleri bakımından eserin müzikal dokularına işlemiştir. Armonik yapı yönünden tonal olarak algılansa da "Sequenza IV" kesinlikle tonal değildir. Piyano için yeni teknikler barındıran eserin ara kısmında piyano vurmalı enstrüman olarak kullanılmıştır. Eser içerisinde ikili, yedili ve dokuzlu aralıklar yoğun bir oranda kullanılmıştır. Eser başladığı tarzda, polifonik ve bitonal karakterde sona erer.

"Sequenza V" 1965 yılında Stuart Dempster'in isteği üzerine trombon için bestelenmiştir. Birbirine zıt iki karakterden oluşan "Sequenza V" trombon için de yeni, genişletilmiş teknikler barındırmaktadır. Bunlar, multifonikler, sing and play, glissando gibi 20. ve 21. yüzyıl teknikleridir. Eser hem yazıldığı dönemde hem de kendisinden sonra bestelenen trombon repertuvarı için ilham kaynağı olmuştur. Berio, Dempster'in trombonundan elde ettiği efektlerden çok etkilenmiş ve eseri besteleme fikrini belirlemiştir. Eserin bestelenmesinde Dempster ve Vinko Glokobar büyük oranda katkıları bulunmaktadır. Trombondan elde edilen efektlerin yardımıyla eserin fikrini oluşmasına yardımcı olan Dempster'den sonra Glokobar'ın da yardımları sonucunda "Sequenza V" bestelenmiş ve 1966 yılında Londra'da ilk kez seslendirilmiştir.

"İsviçreli palyaço Grock anısına bestelenen eseri icra ederken yorumcu, palyaço Grock'un taklidini yapmak amacıyla kollarını uzatmak, enstrümanını hareket ettirmek ve müzikal öğeleri bu şekilde takip etmek zorundadır"[20].

1967 yılında viyola sanatçısı Walter Trampler'e ithaf edilen ve viyola için bestelenen "Sequenza VI" viyola repertuvarında önemli sayılan ve yer tutan yenilikçi serbest- atonal bir eserdir. Berio, "Sequenza VI"dan ilham alarak Chemins serisinin ikinci eseri olan "Chemins II"yi "Sequenza VI"ya oda orkestrası eşliği ekleyerek bestelemiş, "Chemins II"den sonra da oda orkestrasının büyük orkestraya çevrilmesiyle birlikte

[19] Edwards, P. Yvonne . 2004. Luciano Berio"s Sequenza III: The Use of Vocal Gesture and The Genre of The Mad Scene s. 21

[20] Şebnem Uşer, Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, (Webb, B. 2007. Berio"s Sequenza V: Contemporary Music Rewiev. S. 207-209

“Chemins III” oluşmuştur. Viyola, bu eserde yoğun polifoniyi yansıtmıştır. Belli bir cümle yapısı bulunmamakta ve melodik olarak kullanılmamaktadır. Cümle yapısının olmamasıyla birlikte ölçü çizgilerinin olmaması da icracıyı zorlamaktadır bununla birlikte meydana gelen teknik zorluk sebebiyle de belirlenen tempoda yorumlanması oldukça zordur.

1969 yılında Heinz Holliger’e ithafen bestelenen obua için “Sequenza VII”, içerisinde büyük oranda genişletilmiş çağdaş teknikler barındırmaktadır. Bu eser besteci ve yorumcu iş birliğiyle bestelenen eserlere bir örnek olarak gösterilebilir. Eser içerisinde kullanılan genişletilmiş teknikler sebebiyle yorumcu iki satırı aynı anda çalabilmektedir. Yeni obua repertuvarında sıklıkla kullanılan ve çoğunlukla obua sanatçılarını teknik açıdan rahatlatan çember nefes tekniği obua literatürüne ilk “Sequenza VII” ile girmiştir. 1975 yılında “Sequenza VII”te on bir yaylı enstrüman eklenmesiyle “Chemins IV” serisine yenisi eklenmiştir. “Sequenza VII”, 2000 yılında besteci tarafından revize edilerek yeniden basılmıştır.

1976 ve 1977 yıllarında ünlü keman virtüözü Carlo Chiarappa için bestelenen “Sequenza VIII”, besteci tarafından kemanın gelişimini tasvir ederek dinleyiciye sunmaktadır. İki nota (la-si) üzerine kurulan eserde bu iki nota adeta bir pusula görevi görmüştür. Parçanın temeli olarak gösterilen la ve si notasının yarattığı hissiyat Umberto Eco’nun “Foucault Sarkacı” adlı hikayesinin başlangıcında tasvir edilen hissiyatla birebir benzerlik göstermektedir. İcracı açısından eserin zorluklarından birisi, her müzikal ifadenin arkasında hikayeyi, enstrümanın tarihini sürekli dinleyiciye hem müzikal hem de ifadesel olarak tasvir etmesidir.

“Sequenza” serisinden etkilenerek bestelenen “Chemins” serisi, her bir “Sequenza”dan sonra bestelenmiştir fakat ilk olarak 1980 yılında “Sequenza IX” klarnet ve dijital sistem için bestelenen “Chemins V”den sonra solo klarnete uyarlayarak bestelenmiştir. Klarnet virtüözü Michel Arrignon’a ithafen kaleme alınmıştır. Alışılmışın dışında tını ve teknikler barındıran eserde besteci, klarnetin polifonik bir enstrüman olarak algılanmasını arzu etmiştir. Berio, eserlerinde kendisine Bach’ın polifonik melodi örgüsünü feyz almış fakat bunu gözle görülür bir şekilde kaleme almamıştır. Berio’nun “Sequenza VI”da kullandığı serbest atonal yaklaşımı bu eserde de görmek mümkündür. “Sequenza IX”, ritmik açıdan akıcı ve hareketli olmasıyla birlikte melodik olarak lirik yapıya sahiptir.

"Eserin temposu sürekli değişmekte olup, ölçü çizgileri kullanılmamış ve yoğun oranda genişletilmiş teknik barındırmaktadır. Bu teknikler multifonikler ve mikrotonlardır. "Sequenza IX", 1981 yılında alto saksafona uyarlanmış ve Iwan Roth ile John Harle'ye ithaf edilmiştir"[21]

"Sequenza" serisinin onuncu eseri olan "Sequenza X" 1984 yılında Thomas Stevens'a ithafen bestelenmiştir. Bu eserde yalnızca solo trompet değil aynı zamanda rezonans görevi (rezonatör) görsün diye piyano da kullanılmıştır. Berio piyano partisini piyanodan ses çıkmaması kaydıyla kaleme almıştır. Bu şekilde tüm salon tarafından duyulamayacağı için piyano amplifikatörlere bağlanmalıdır. Serinin diğer eserlerinde olduğu gibi "Sequenza X"da da genişletilmiş tekniklerin kullanımı oldukça yoğundur. "Sequenza X"daki trompet partisine oda orkestrası eşliği eklenmesiyle "Kod–Ol" yani "Chemins" serisinin altıncı eseri olan "Chemins VI" bestelenmiştir.

Berio, gitar virtüözü Eliot Fisk'i hayranı olduğu Bach'ın Chaconne adlı eserini dinlemiş ve çok etkilenmiştir. Bunun üzerine "Sequenza XI" adlı eserini solo gitar için kaleme almıştır.

"Eliot Fisk'in hızlı parmakları ve müzikal yorumuna ithaf edilen "Sequenza XI" içerisinde hızlı arpejler, gam dizileri, triller, rasgueados (strumming) ve tamburo (drumming) tekniklerini barındırdığından dolayı Flamenko müziğini yansıtmaktadır"[22].

1995 yılında bestelenen ve Pascal Gallois'e ithaf edilen "Sequenza XII" diğer nefesli enstrümanlara oranla daha geniş ses aralığına sahiptir. Alışılmışın dışında artikülasyonlar, tınılar ve dinamikler kullanıldığından dolayılı farklı bir karakter sergilemektedir. Dairesel forma sahip olan eserde fagot, 17 dakika boyunca birbirine zıt oktavlar arasında farklı süreler boyunca gezinerek değişik tınılar elde etmektedir. Birbirinden uzak sesler arasında yapılan ani ve hızlı geçişler farklı tınılar oluşturmakta ve akustik yapıdan uzaklaşmaktadır. "Sequenza" serisinin ortak özelliği olan genişletilmiş teknikler bu eserde de mevcuttur bunlar, glissandolar, tremololar, multifonikler, alternatif parmak pozisyonları ve sürekli nefes teknikleridir.

Aynı zamanda "Chanson" adını taşıyan 1995 yılında akordeon için bestelenen "Sequenza XIII", akordeonun Paganini'si olarak tanınan İtalyan akordeon virtüözü Teodoro Anzellotti için bestelenmiş olsa da, caz akordeonisti Gianni Cocia'ya ithaf edilmiştir. Yorum açısından serbest olan eserin teknik açıdan zor yanları bulunmaktadır.

[21] Carrie Marie Vecchione, "Sequenza VII" by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions. s, 13-16

[22] Gerd Wuestemann, Luciano Berio's "Sequenza XI chitarra sola": A performer's practical analysis with performance edited score s. 15-19

Ölçü çizgileri yalnızca temponun ve oktavların değiştiği kısımlara konulmuştur. Parçanın ritmi, senkoplu müzik ritmini yansıtmaktadır. Besteci "Sequenza XIII" ile Napoliten ve Fransız melodilerini dinleyiciye fısıldarcasına duyurmayı amaçlamıştır.

"Sequenza XIV" "Dual" olarak da bilinen Sequenza serisinin sonuncu eseridir. Aslında 2002 yılında viyolonsel için bestelenmiş olsa da 2004 yılında kontrabasa uyarlanmıştır. "Sequenza XIV" Sri Lankalı çellist Rohan de Saram için bestelenmiş ve onun hayat hikayesini anlatmaktadır. Çağdaş müziğe ve genişletilmiş tekniklere olan ilgisiyle de tanınan Saram, yalnızca viyolonsel değil olup Sri Lanka'nın orta bölgesinde yer alan Kandy adlı bölgenin iki tondan oluşan davulunu da çalmaktadır. Bu yüzden Berio, "Sequenza XIV" de hem bir yaylı saz hem de vurmalı çalgı tınılarını elde etmek istemiştir. Bu yüzden eseri icra eden kişinin hem viyolonsel hem de davul çalmayı bilmesi gerekmektedir. Bu sayede "Sequenza XIV"te viyolonsele vurmalı enstrüman gibi davranmak teatral bir hava katmaktadır. 44 yıllık süreci kapsayan "Sequenza" serisinin de gelişimi ve geldiği noktayla Berio'nun kompozisyon dili net olarak görülmektedir.

2.5. Luciano BERIO "Sequenza I"

Berio'nun tam olarak 20. yüzyıl müziğiyle tanışması 1946 yılında Arnold Schoenberg'in "Pierrot Lunaire" adlı eserini dinlemesiyle başlamıştır. Bunun yanı sıra Luigi Dallapiccola'nın hocası olması ve müziğinden etkilenmesi de 20. yüzyıl müziğine karşı olan ilgisini arttırmıştır.

Berio'nun, Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Kurslarında tanıştığı ünlü flüt sanatçısı Severino Gazzelloni'nin ricası üzerine 1957 yılında kısa bir konçerto bestelemiştir. Eserin ilk seslendirilişinin üzerinden bir yıl geçtikten sonra besteci bu kez kendi isteği ile "Sequenza I" adlı eserini Severino Gazzelloni'ye ithaf etmiştir. Berio'nun, müzikal dönüm noktası olarak adlandırdığı ve hayranı olduğu György Ligeti'nin etkisinden çıkıp, dizisel akımdan uzaklaşarak indeterminacy (belirsizlik) akımından etkilenerek yeni bir stil oluşturduğu dönemde bestelemiştir.

> *"Sequenza I"in flüt repertuvarındaki öneminin sebepleri, serialism ile Berio'nun yeni stili arasındaki değişiklikleri ve genişletilmiş flüt tekniklerinin yoğun olarak kullanmasıdır. Farklı enstrümanlar için bestelenen solo eserler serisinin başlangıç eseridir. Alışılmışın dışında inişli-çıkışlı dinamiklerin bulunduğu, farklı, karmaşık ve hızlı*

ritmik özellikleri nedeniyle avant-garde eser türündedir. Notasyona bakıldığında, alışılmışın dışında bir ritim yazısı görülmektedir[23].

"Sequenza I", 20. yüzyıl flüt repertuvarının üç önemli eserlerinin arasında yer almaktadır. Diğer önemli eserler kronolojik sırayla şöyledir, Debussy "Syrinx" (1913) ve Varese "Density 21.5" (1936).

"Eser içerisinde bulunan yeniliklerden dolayı farklı çalma teknikleri de görülmektedir. Bunlar genişletilmiş teknikler olarak adlandırılmaktadır. Çizgisel, orantılı yeni bir yazı tarzı kullanılmakta ve ölçü ile tempo yerlerini müziğin nabzına bırakmaktadır. Bu durumdan dolayı John Cage'in 1952 yılında yazdığı "Music of Changes" adlı eserle büyük oranda benzerlik göstermektedir [24]".

Berio'nun ifadesine göre birleştirici öğelerin bazıları planlanmış olup bazıları da planlanmadan kaleme alınmıştır. Parçanın temposunu, artikülasyonlarını notalar arasındaki boşluklar ve çizgiler belirlemektedir. İki küçük çizgi arası metronomla dakikada 70 vuruşa denk gelmektedir. Notaların değerleri sekizlik veya onaltılık nota çengelleriyle değil, nota saplarının yönlerine göre değişiklik göstermektedir. Nota sapının çengeli yana doğru ise orta uzunlukta, aşağı doğru ise kısa çalınmalıdır (Şekil 2.5).

Çok Kısa Süre Yatay Çizginin Uzunluğu ile Orantılı Süre. Belirsiz Süre

Şekil 2.5. "Sequenza I"in Ritmik Notasyonu[25]

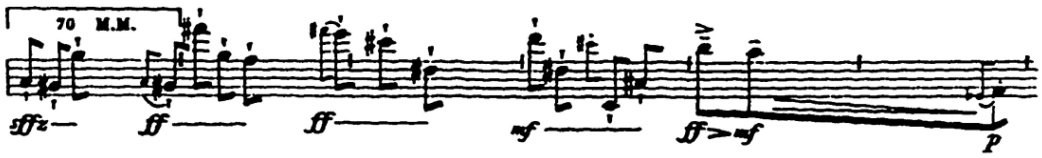
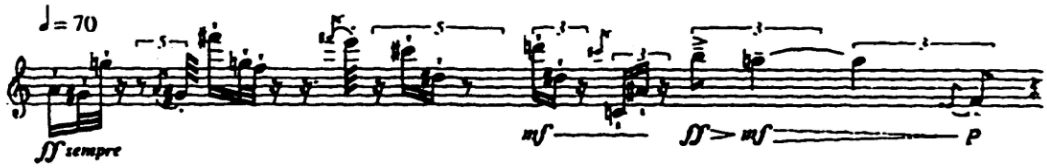
Berio, 1966 yılında flüt virtüözü Auréle Nicolet'e yazdığı mektupta, çizgisel ve orantılı yazı tarzını yorumcuya yoğun ve hızlı pasajlarda kolaylık sağlaması için seçtiğini ve flütistlerin notaların arasındaki orantıları korumak kaydıyla, hızlarını kendilerinin belirleyebileceklerini ifade etmiştir. Buna rağmen icracıların çoğunun, nota değerinin iki nota arasındaki boşluklarla belirtilmesini serbestlik olarak algılayıp, parçayı

[23] Şebnem Uşer, Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, (Mellott, George K. 1964. A Survey of Contemporary Flute Solo Literature With Analyses of Representative Compositions. Doktora Tezi. State University of Iowa.) s.89

[24] Knopke, Ian. 1997. Form and Virtuosity in Luciano Berio"s Sequenza I. Yüksek Lisans Tezi. University Of Alberta.

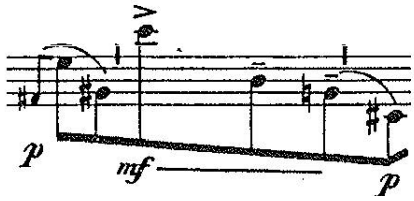
[25] Knopke, Ian. 1997. Form and Virtuosity in Luciano Berio"s Sequenza I. Yüksek Lisans Tezi, University of Alberta: 21.

emprovizayson gibi yorumlamaları besteciyi hayal kırıklığına uğratmıştır.[26]

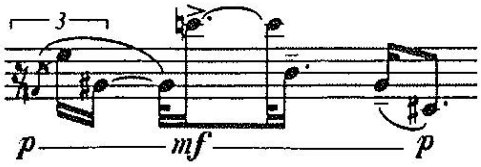
Aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere (Şekil 2.6), Berio bu nota yazım şeklinden memnun kalmadığı ve beklediğini bulamadığından dolayı 1992 yılında eseri revize etmiş ve alışılagelmiş, klasik batı müziği notasyonunu baz alarak, nota değerlerini standart şekilde göstererek kaleme almıştır. Berio'nun asistanı David Osmond-Smith, bu revize nedeniyle eserin orijinal fikrinin kaybolduğunu düşünmektedir [27].

Şekil 2.6."Sequenza I"in 1958 Orijinal Notasyonu

Şekil 2.7. "Sequenza I"in 1992 Revize Edilmiş Notasyonu"

"Sequenza I"in 1992 yılındaki revize edilmiş hali 1958 yılındaki orijinal notasyonuna göre daha belirgin özellikler taşımaktadır. Bunlara örnek olarak 1958 yılında nota saplarının üzerinde bulunan çengellerin yönü ile belirlenen nota değerleri daha net şekilde anlaşılmaktadır. 1992 yılında revize edilen notaların değerleri otuz ikilik, on altılık, sekizlik, dörtlük şekline dönüştürülmüştür. Revize edilmiş "Sequenza I"de notalarda, aralıklarda, dinamiklerde ve ritmik yapılarda yapılan değişiklikler sonucunda yorumcu daha kontrollü ve kurallar altında icra etmelidir. 1958 versiyonunun ritim kalıplarına dönüşmesiyle orantılı yazı tarzı oluşmuştur fakat notalar arasındaki orantının kaybolması sebebiyle anlamını kaybetmiştir.

[26] Şebnem Uşer, Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, (Halfyard, 2007, 15)
[27] Knopke, Ian. 1997. Form and Virtuosity in Luciano Berio"s Sequenza I. Yüksek Lisans Tezi, University of Alberta: 24

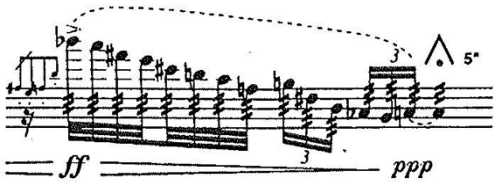


Şekil 2.8. "Sequenza I"in 1958 Versiyonu



Şekil 2.9. "Sequenza I'in 1992 Yılında Revize Edildikten Sonraki Ritmik Yapısı ve Değişimleri

"Sequenza I"de kullanılan "flutter tongue" (kurbağa dili) kullanılan pasajlardaki ritmik yapıda oluşan değişiklikler, parçanın etkisini ve akışını değiştirmektedir.

Şekil 2.10. "Sequenza I" 1958 Versiyonundaki Flutter Tongue Tekniğinin KullanıldığıPasajlar

Şekil 2.11. "Sequenza I 1992 Versiyonundaki Flutter Tongue Tekniğinin Kullanıldığı Pasajlardaki Değişimler

Bu eserin getirdiği yeniliklerden bir diğeri ise kullanılan genişletilmiş flüt teknikleridir. Multifonikler, flutter tongue ve key clicks kullanılan tekniklerdir. Eser içerisinde tenuto, accentuato, staccato, legato gibi artikülasyonlar bulunmaktadır. Berio, eserini "non-linguistic" olarak tanımlamaktadır, bundan dolayı müzik içerisinde yer alan tüm ifadelere uyulmak ve her şey yansıtılmak zorundadır. "Sequenza I"de flütün ses perdesinin genişliği, zengin tınılar açısından yaratılmak istenen hissiyatı tam anlamıyla

karşılamaktadır. Eserin zorluklarından dolayı eserden uzak durmak isteyen ve külfet gözüyle bakan icracılara besteci, şöyle bir mesaj bırakmıştır;

"Eseri seslendiren kişinin, müziği deli gömleği gibi değil bir elbise gibi giymesini istedim."

Eser analizi ve postmodern özelliklerin açıklanmasıyla ilgili, "Sequenza I" için besteci şu ifadelerde bulunmuştur, eseri analiz ederken dört parçaya ayırmak gerekmektedir; artikülasyon ve süreler, perdeler, morfolojik (biçimsel ve şekilsel) açı ve dinamikler. Bahsi geçen dört ana parça kendi içerisinde minimum, orta ve maksimum şeklinde üç farklı seviyede incelenebilir.

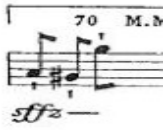
Maksimum seviyeyi, Artikülasyon ve temporal (süre) açısından artikülasyonların hızı ve uzayan sesler belirlemektedir. Orta seviyeyi, orta uzunlukta olan notalar ve onlarla doğru orantılı olan orta hızdaki artikülasyonların belirsiz dağılımı oluşturmaktadır. Minimum seviyeyi ise, sessizlik ve sessizliğe olan eğilim oluşturmaktadır.

Perdeler kısmında maksimum seviyeyi, notaların ani ve kontrolsüz hareket etmesi, oktavlar arası geçişlerin aniden yapılması belirlemekte olup, orta seviyeyi maksimum seviyedekine oranla daha az ataklar oluşturmaktadır. Minimum seviyede ise durağanlık, yok sayılabilecek kadar az ataklar oluşturmaktadır.

Dinamiklerdeki maksimum seviyeyi fortissimo (*ff*), orta seviyeyi mezzoforte (*mf*) ve minimum seviyeyi ise *ppppp* belirlemektedir.

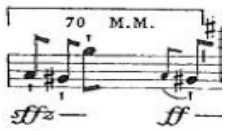
Morfolojik açıdan ise, maksimum seviye, flütün normal tonlardan flutter tongue, key cliks ve armoniklere geçtiği sırada görülmektedir. Flutter tongue genelde hızlı artikülasyon değişimlerinden sonra görülmektedir.

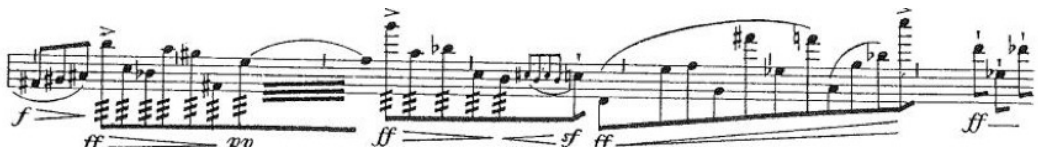
Üç bölmeli forma sahip olan "Sequenza I", sonat formuyla büyük oranda benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikler; 1. Kesit (Sergi), 2. Kesit (Gelişme), 3. Kesit (Yeniden Sergi) ve Koda olarak analiz edilmesinden kaynaklı olarak gösterilebilir.

Berio, her ne kadar parça boyunca tekrarlanan, yeniden duyulan motif ve dizilere nota ekleyip çıkarsa da parçanın temeli parçanın başında kullanılan dizinin ilk üç notasına dayanmaktadır. Bunlar la-sol #-sol natural notalarıdır (Şekil 2.12).

Şekil 2.12."Sequenza I"in Başlangıcında Yer Alan, Eserinn de Temelini Oluşturan Sesler

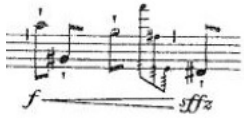
Eser süresince meydana gelen hızlı, enerjik pasajlar ile yavaş, lirik pasajlar arasındaki değişimler sonucundaki kontrast büyük oranda dikkat çekmektedir. Lirik pasajlardaki armonik yapı, yedili veya dokuzlu akorlar ile gösterilmektedir. Enerjik pasajları ise belli bir akor üzerinden değerlendirmek yerine teker teker sıçrayan ve agresif dil vuruşlarından oluşan ard arda gelen notalar olarak değerlendirilmelidir. Nüansların yani dinamiklerin ani ve sürekli değişikliği polifonik tını yaratmaktadır. Bu ani değişimler özellikle, seslerin iki oktav mesafeyi geçmesiyle başlamaktadır. Bunun yanı sıra eser içerisinde kullanılan yoğun kromatizm de dikkat çeken unsurlardan bir diğeridir.

Yukarıda bahsi geçen incelemeler sonucunda, "Sequenza I" kesitler halinde incelenecektir.

"Sequenza I", eserin temel sesleri olan ve eser süresince sıklıkla duyulacak olan üç temel ses ile başlar. (la- sol #- sol) Bu üç nota birinci oktav la notası ile başlar sonra yarım ses aşağıya iner (sol diyez) ve üçüncü ses olan ikinci oktav sol notası için yedili yukarı çıkmaktadır. Kuvvetli sforzando ile başlayan üç notadan sonra, iki nota daha eklenerek ff'ye ulaşılmıştır (Şekil 2.13).

Şekil 2.13. Eserin Başlangıcında Yer Alan Sforzando ve Fortissimo

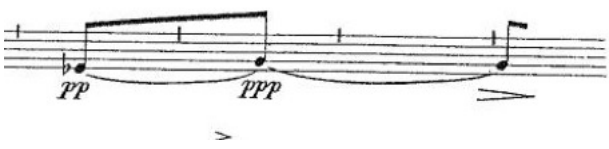
Enerjik ritmik kalıplardan oluşan birinci kesit, dinamikler arasındaki zıtlıklardan dolayı kontrast yapısıyla dikkat çekmektedir. İlk satırda yer alan motif ve dizi parça içerisinde iki kez daha duyulmaktadır. Bunlardan ilki ikinci sayfanın dokuzuncu satırında, diğeri ise beşinci sayfanın dördüncü satırında yer almaktadır.

Şekil 2.14 "Sequenza I" İkinci Sayfanın Dokuzuncu Satırında Tekrarlanan Motif ve Dizi

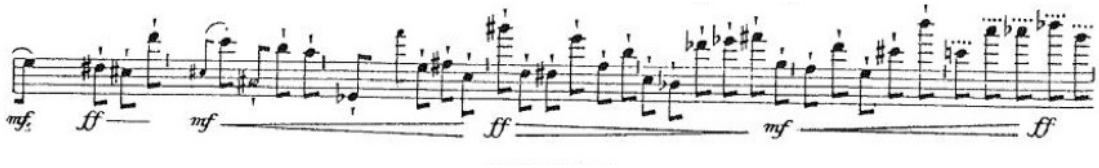
Şekil 2.15 "Sequenza I" Beşinci Sayfanın Dördüncü Satırında Tekrar Duyulan Motif ve Dizi

Başlangıç kesiti, başlangıçta yer alan üç notanın ilkinin farklı oktavda duyulması ve bu üç notaya eklenen fa- fa# notalarının da eklenmesiyle sona erer (Şekil 2.16).

Şekil 2.16. "Sequenza I" Başlangıç Kesitinin Son Kısmı

İkinci sayfayı kapsayan köprü, enerjik yapıya sahip olan birinci kesitten sonra duyulur. Birinci kesite oranla daha lirik yapıya sahiptir. Bu kısımda yer alan motifler daha esnek yapıya sahiptir. Başlangıçta kullanılan dizi ve motifin bu kısımda tekrar duyulmasının amacı eserin temel seslerinin unutulmadan, tekrar duyurulmasıdır. Köprü kısmının başında yer alan re-do#-do notaları arasındaki kromatik iniş eserin başındaki motifle benzerlik göstermektedir (Şekil 2.17).

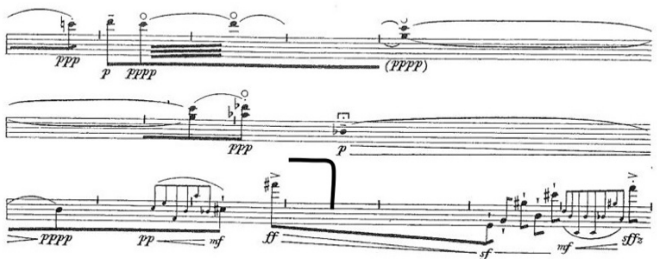
Şekil 2.17. Köprü Kısmının Başlangıç Sesleri

Köprü kısmında, arada hızlı motiflerin duyulmasıyla oluşan huzurlu ortam bozulabilmektedir. Altıncı satırın başlangıcı olan cümle fa-fa# yine fa-fa# notalarıyla sona ermektedir. Köprü kısmı, sekizinci satırın sonunda duyulan mi bemol-sol, majör üçlü ile gelişme kesitine bağlanır (Şekil 2.18).

Şekil 2.18. Köprü Kısmının Sekizinci Satırının Sonunda Yer Alan Majör Üçlü ile Gelişme Kesitine Bağlanması

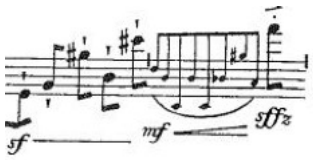
İkinci kesit (Gelişme Kesiti), sergi kesitindeki motiflerden farklı yapıya sahiptir. Gelişme kesitinde sergi kesitine oranla daha büyük kontrasta sahip dinamikler ve aralıklar bulunmaktadır. Hızlı ve yavaş motiflerin iç içe geçerek kullanıldığı gelişme kesiti, 2. sayfanın 10. ölçüsünde meydana gelen çift dil ile hareketlenmeye başlar 3. sayfanın başlangıcındaki flutter tongue ile doruğa ulaşır (Şekil 2.19).

Şekil 2.19. Gelişme Kesiti. Çift Dil. S.2, 10. Satır

Şekil 2.20. Gelişme Kesiti. Flatter Tongue. S.3, 1. Satır

İkinci sayfanın sonunda başlayan ve üçüncü satırın sonunda biten hareketli ve hızlı dilli pasajlar üçüncü sayfanın ikinci satırında yer alan ppp tremoloya yerini bırakır. Tremolo arasında duyulan kuvvetli vuruşlar sebebiyle, sanki birden fazla kişinin yorumladığı düşüncesi oluşabilmektedir. Bu kuvvetli vuruşlar eserin temel seslerinden olan la-sol# notalarının bir üst oktavıdır. Eser zirve noktasına ilerlerken her oktavda kontrolsüz gezinen flutter tongue'lar duyulur. Bunun dışında sık duyulan majör üçlüler, zıt dinamikler arasındaki geçişler ve kullanılan key clicks'ler gelişme kesitinin önemli özellikleridir. Beşinci sayfanın başında yer alan multifoniklerden sonra gelen aksanlı fa# ile kesit sona erer (Şekil 2.21).



Şekil 2.21. Gelişme Kesitinin Sonu, S.5, Birinci Satır.

Yeniden sergi olarak adlandırılabilecek olan son kesit, kendisinden önce oluşan kesitlerin sentezlenmiş hali olarak duyulmaktadır. Başlangıçta kullanılan cümlede birkaç nota değişikliği yapılmış ve tekrar sunulmuştur (Şekil 2.22).

Şekil 2.22. Yeniden Sergi, S.5, Üçüncü Satır.

Yeniden sergi'de beşinci satırın sonuna doğru sergi kesitinin üç ile altıncı satırları arasındaki müzikal dokunun tekrar kullanıldığı görülmektedir. Fakat bu benzerlik alışılmış form analizine göre değil yeni müzik analizini baz alıp, düşünsel boyuttaki rekapitülasyon şeklinde değerlendirildiğinde keşfedilebilmektedir. Bunun sebebi de sergi kesitindeki seslerin aynı oktav ve şekillerde kullanılmamasından kaynaklanmaktadır.

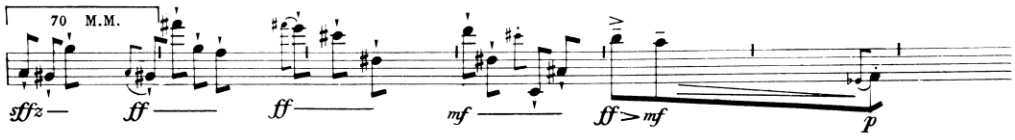
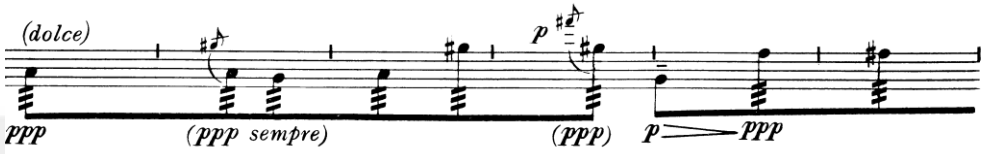
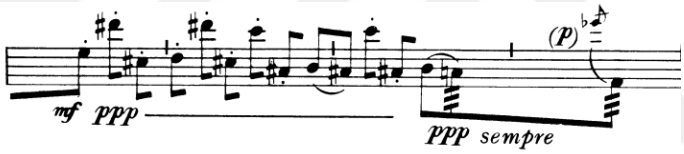
Bu kesit, her ne kadar içerisinde flutter tongue ve aksanlı notalar içerse de genel ruhu itibariyle sakinlik içerisinde geçer. Bu kullanılan dinamikler (*pp, ppp*) ve ifade yoluyla gösterilmektedir.

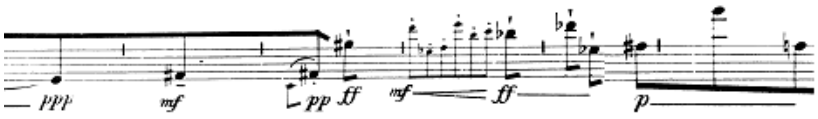
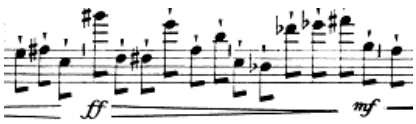
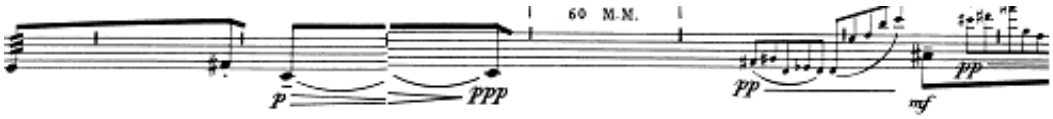
Beşinci sayfanın altıncı satırından itibaren duyulan müzikal yapıya Koda adı verilebilmektedir. Ritmik açıdan en düzenli kesit olan Koda, yeni bir kesit gibi görülse de sergi kesitindeki motif ve diziyi anımsatmaktadır. Flutter tongue'un getirdiği hissiyat neticesinde eser sonunun yüksek ve hızlı bitmesini beklenirken aksine gittikçe yavaşlamakta ve sakinleşmektedir. Eserin genel özelliğinin kromatik aralıklar olduğu besteci tarafından koda kısmında tekrar hatırlatılmıştır.

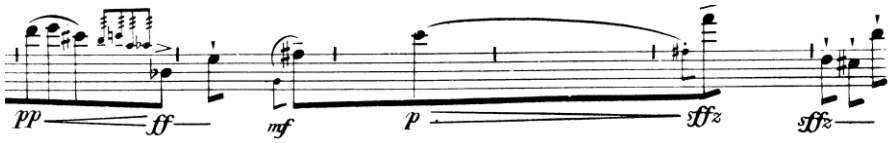
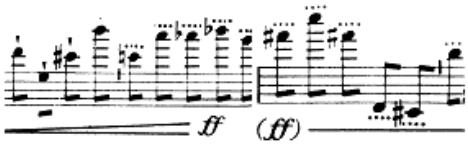
Belirsiz bir şekilde silik şekilde duyulan kalın do#'in do naturel'e inmesiyle eser sona ermektedir.

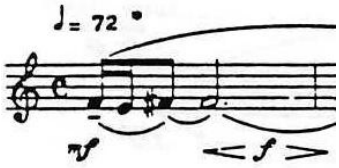
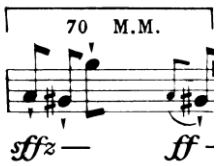
Esere bütün halde bakıldığında nota, motif ve dizi tekrarları postmodernizmi çağrıştırmaktadır. Berio "Sequenza I" adlı eserinde genişletilmiş teknikleri kullanmış ve Dizisel anlayışın aksine Minimalist anlayışı da barındırmaktadır.

Eserin temeli olarak duyulan la-sol#-sol naturel eser içerisinde en az 110 defa duyulmaktadır. Minimum üç ile maksimum on nota arasında oluşan motifler, eser içerisinde sürekli tekrarlanmalarından dolayı önemli role sahiptirler. Bahsi geçen motifler her zaman aynı şekilde duyulmamaktadır, nota değerlerindeki değişimler, farklı dinamiklerin kullanılması ve oktav değişikliklerine uğraması sebebiyle sürekli farklı

şekillerde duyulmaktadır. Eserin başında kullanılan diziler, gelişim ve yeniden sergi kesitinde tekrar duyulmaktadır. Fakat bu dizilerin ikinci duyuluşları birebir aynı yazılmadığından dolayı kolayca tanınmamaktadır (Şekil 2.23, Şekil 2.24, Şekil 2.25).

Şekil 2.23. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, Birinci Sayfa Birinci Satır

Şekil 2.24. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, İkinci Sayfa Dokuz ve Onuncu Satır

Şekil 2.25. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, Beşinci Sayfanın Dört ve Beşinci Satırı

Sergi kesitinin üçüncü satırında yer alan mi-fa#-do-fa#-sol#-re-mi bemol-fa-mi-si-do-si bemol-re bemol-mi bemol-fa#-sol-fa naturel'den oluşan dizi ise bazı yerlerde farklı nota sıralamalarıyla meydana gelmiştir.

Şekil 2.26. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.1 Üçüncü Satırı

Şekil 2.27. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.2, Onuncu Satır

Şekil 2.28. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.5, Beşinci Satır

Sergi kesitinin dördüncü satırında yer alan re-mi-do#-si-do naturel-la-la bemol-si bemol-mi-sol-fa#-do-fa#-fa naturel-re-do#-si'den oluşan ses dizisinden bazılarının farklı oktavlarda duyulması ve ses dizisinin arasına giren farklı seslerin sonucunda oluşan yeni dizi ikinci sayfanın onuncu satırında duyulmaktadır (Şekil 2.29, Şekil 2.30).

Şekil 2.29. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.1, Dördüncü Satır

Şekil 2.30. "Sequenza I"in Tekrarlanan Dizileri, S.2, Onuncu Satır

"Sequenza I"in 1958 yılındaki ilk baskısında, üçüncü sayfanın beşinci satırının sonlarında ve dördüncü sayfanın sonlarında Edgard Varese "Density 21.5"a atıfta bulunduğu görülmektedir. Bu atıflardan ilki kromatik başlangıç notaları (Şekil 2.31, Şekil 2.32), iki eserin de üç bölmeli olması ve key clicks tekniğinin ikinci kesitte bulunmasıdır.

Şekil 2.31. Edgard Varese "Density 21.5" Başlangıç Motifi

Şekil 2.32. Luciano Berio "Sequenza I" Başlangıç Motifi

2.6. Brian FERNEHOUGH "Cassandra's Dream Song"

Yeni karmaşıklığın babası olarak bilinen Brian Ferneyhough, 1943 yılında İngiltere'de dünyaya gelmiştir. İlk eğitimini Birmingham Müzik Okulu'nda tamamlayan Ferneyhough, daha sonra Kraliyet Müzik Akademisi'nde eğitimine devam etmiştir.

"Ferneyhough'u bir akım ya da ekol ile ilişkilendirmek oldukça zordur ve kendisi de kariyeri boyunca bu konu ile mücadele etmiştir"[28].

Ferneyhough her ne kadar hiçbir akım ve ekolü kendisine örnek almadığının mücadelesini vermiş olsa da müzik eleştirmenlerinin çoğu Ferneyhough'u "Postmodern Modernist" olarak adlandırmıştır.

> *"Paul Griffiths, bestecinin postmodernizm'i benimsemesi ve sürekli olarak yenilikçi işler yapmasının nedeni ile Ferneyhough'u "postmodern modernist" olarak tanımlamıştır"[29].*

1950'li yıllarda flütün gelişmesi ile birlikte içerisinde genişletilmiş flüt teknikleri barındıran modern müzikler ile solo flüt repertuvarına eser kazandırma çabaları besteciler tarafından devam etmiştir. Christa Wolf'ün aynı adlı romanından esinlenerek bestelediği "Cassandra's Dream Song" Ferneyhough'un solo enstrüman için bestelediği ilk eseridir. Fakat daha sonra flüt için bestelediği diğer solo eserine göre daha analitik bakış açısına sahiptir.

> *"1970-71 yıllarında bestelenen "Cassandra's Dream Song" 1974 yılında Pierre Yves Artaud tarafından ilk kez seslendirilmiştir. 70'li yıllar içerisinde bir kez daha seslendirilmemiştir[30]".*

Doksanların ortasında "Cassandra's Dream Song" flüt repertuvarında oldukça popüler hale gelmiş, fakat bahsedilen yıllar içerisinde de eserin zorluk derecesinin yüksek olmasının savunulmasından ötürü çok az sayıda icra edilmiştir.

> *"Ferneyhough "Cassandra's Dream Song'u" bestelerken, flütün sınırlarını ve zorluklarını ayrıca elde edilebilecek ses tınılarını daha iyi anlamak için flüt dersleri almıştır"[31].*

Cassandra's Dream Song'un az sayıda icra edilmesinden dolayı Pierre Yves Artaud ve Harrie Starreveld eserin icrasıyla flütistlere öncü olan isimlerdir.

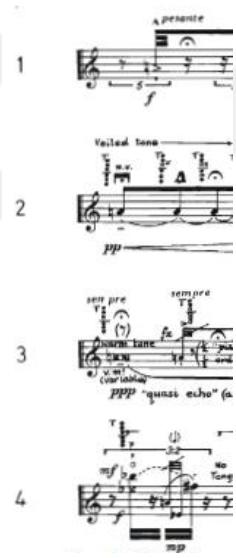
---

[28] Oteri, Frank J. https://nmbx.newmusicusa.org
[29] Heile, 2009: 159
[30] Ine Vanoeveren Department of Music University of California, San Diego May 2015 Cassandra's Dream Song By Brian Ferneyhough: Conceptualizing a myth: 2
[31] Mciver, 2010: 61

"Eserin yüksek zorluğa sahip olması ve bestelendiği dönemde bahsedilen eserin icrasını gerçekleştirecek yeterlilikte flütistlerin az sayıda olması sebebiyle Pierre Yves Artaud ve Harrie Starreveld Cassandra's Dream Song'un icrasıyla adlarından sıkça söz ettiren iki flütist olmuşlardır. Fakat, eserin icrasını "maskülen" tarzda gerçekleştirmiş ve bunun sebebinin de o dönemde fazla kadın flütist olmaması olarak açıklamışlardır. Oysa ki Ferneyhough'un açıklamalarına göre Cassandra's Dream Song, Cassandra ile Yunan tanrısı Apollo'nun aşk dolu hikayesinin, kıskançlık ve ihanet ile sona ermesini anlatmaktadır" [32].

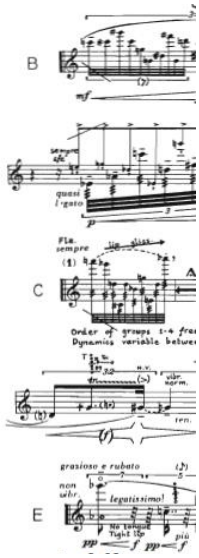
"Solo flüt repertuvarındaki eserlerde, eserin teknik ve müzikal yorumu için açıklamalarda bulunulması eserin bestelendiği dönemde sık karşılaşılan bir durum olmamakla birlikte büyük oranda şaşkınlıklara da neden olmuştur. Ferneyhough eserde yazılan her ayrıntının çalınmasını ve kesinlikle farklı yorumlama yapılmamasını istemiştir, fakat icracının besteye yön vermesi için birkaç seçenek sunmuştur" [33].

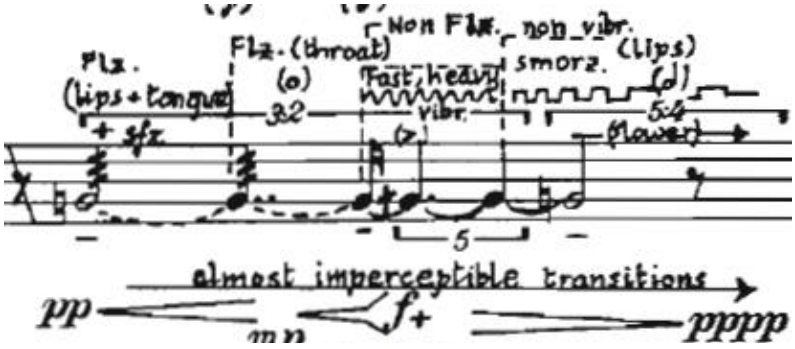
11 kısa kesimden oluşan ve açık yapıt olarak adlandırılan "Cassandra's Dream Song" A, B, C, D, E, (Şekil 2.33) ve 1, 2, 3, 4, 5, 6 (Şekil 2.34) olmak üzere küçük motifler içeren iki sayfadan oluşmaktadır.



Şekil 2.33. Cassandra's Dream Song Sayı Motifleri

[32] Benjamin Sledge Cassandra's Dream Song - an in-depth analysis using a modified Schenkerian approach (The Editors of Encyclopædia Britannica, "Cassandra," Encyclopædia Britannica, April 25, 2017, , accessed October 26, 2017, https://www.britannica.com/topic/Cassandra-Greek-mythology)

[33](Ferneyhough,http://www.editionpeters.com/resources/0001/stock/pdf/cassandra%27 s_dream_so

Şekil 2.34. Cassandra's Dream Song Harf Motifleri

Ferneyhough, ilk sayfada yer alan sayı ile başlıklandırılmış motiflerin tam da yazıldığı sırayla çalınmasını istemiş, ikinci sayfada yer alan harfler ile başlıklandırılmış motiflerin ise yorumcunun insiyatifine bırakılmasını uygun görmüştür. Fakat bu yorumcu insiyatifinin de bir kuralı bulunmaktadır, ikinci sayfadaki harfler ile başlıklandırılmış motiflerin arasında birinci sayfadaki sayılı motifler yorumcunun tercihine bırakılarak, istenilen sırada yorumlanmalıdır. Karmaşık, alışılmışın dışında notasyona sahip olan eserin kolayca anlaşılabilmesi için eser boyunca açıklayıcı notlar eklemiştir (Şekil 2.35).

Şekil 2.35. Açıklamalı Notasyon

Birinci sayfanın müziğinde oldukça organize ritmik öğeler dikkat çekmektedir. Bunun aksine ikinci sayfada ise oldukça müzikal ifadelere yer verilmiş ve katı ritmik kalıplar ile sınırlandırılmamıştır.

Tablo 1: Cassandra's Dream Song ikinci sayfa müzikal ifade açıklamaları

Harf Motifi	Açıklama Sayısı	Açıklamalar
C	4 Kez	Yer yer meydana gelen sessizlik
E	6 Kez	Grazioso e rubato
D	8 Kez	Poco cantabile
A	9 Kez	Molto rigoroso
B	11 Kez	Tutta la forza

Eser içinde pek çok genişletilmiş flüt tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Perde sesleri, dil pizzicatosu, ses ile çalma, kurbağa dili, alternatif parmak kullanımları, doğuşkanlar, glissando, hava sesleri ve multifonikler gibi içerisinde bir çok yeni teknik barındıran eser, 20. yüzyıl solo flüt repertuvarı için çok önemlidir. Flütün bütün ses rengi ve tını zenginliğini ortaya koyan eserin icrası oldukça zordur. Cassandra's Dream Song, her icra sırasında sanatçıyı duygusal ve fiziksel olarak, kaygısız jestler, virtüözlük, ihanet ve güvensizlik anlatısının birleşimi ile oluşan boyutlara sürükler. Bu nedenle de Cassandra's Dream Song, flüt repertuvarında oldukça büyük yere sahiptir.

> *"Ferneyhough, eserde belirtilen küçük ayrıntılar ve teknik pasajlarda bulunan uygulamalarının zorluğunun, eserin her icrasında farklı bir yorum yaratacağını öngörmüş ve eserin performans notlarında bu konuyu ele almıştır[34]".*

> *"Güzel ve kültürlü bir icra sunmak isteyenler, harfi harfine sıralanmış pasajlar ve zor karmaşık hareketlilik içeren eserde, sonu tahmin edilemeyen sonuçlara ulaşabilirler ama esas olan elden geldiğince sıkı bir şekilde nota üzerinde belirtilmiş olan ayrıntıları icra etmeye çalışmak, en geçerli icra olacaktır [35]".*

2.7. Ian CLARKE "The Great Train Race"

1964 yılında İngiltere'nin güneydoğu bölgesinde bulunan Broadstairs'in küçük sahil kasabası olan Kent şehrinde doğmuştur. Ian Clarke'ın müziğe olan ilgisi piyano ve viyolonsel öğretmeni olan annesinden gelmektedir. Clarke, 6 yaşında annesi ile piyano çalışmalarına başlamış, 10 yaşında ise kendisi çabalarıyla flütten ses çıkarma denemelerine başlamış, kendi çabalarının bir süre sonra yetmediğini gören Clarke özel flüt dersleri almak istemiştir. Flüt çalışmalarına klarnet öğretmeni ile devam etmiş fakat bu sürecin kendisi için kötü bir başlangıç olduğunu söylemiştir. 16 yaşına geldiğinde ise Simon Hunt ve Averil Williams gibi profesyonel flütistler ile Londra'da Guildhall Müzik

[34](Ferneyhough,http://www.editionpeters.com/resources/0001/stock/pdf/cassandra%27s_dream_song.pdf)
[35] Brian Ferneyhough – Cassandra's Dream Song Performans Notları

ve Drama Okulu'nda çalışmaya başlamıştır. Klasik batı müziğine ilgisi olduğu kadar Rock müziğe de ilgisi olan Clarke, sıkı bir Pink Floyd dinleyicisi olduğunu da röportajlarında dile getirmiştir. Üniversitede ise siyasal bilimler ve ekonomi okuyan Clarke bu süreçte de yarı zamanlı flüt dersleri almaya devam etmiş ve arkadaşları ile bir rock grubu kurmuşlardır. Müziğinde klasik ve rock müziği sentezlemek isteyen Clarke, grubu ile yapmış olduğu çalışmalarında flütün sınırlarını zorlayarak yeni teknikleri rock müziği ile birleştirmiştir. Verdiği özel dersler ve rock grubundan kazandığı paralar ile geçimini sürdüren Clarke, bu yıl içerisinde üniversitede matematikten onur derecesi ile mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra rock grubu ile konserler vermeye devam etmiş, içerisinde flütün yeni tekniklerini (geleneksel olmayan flüt tınısını) rock müzik ile kullandığı "Environmental Images" isimli bir albüm çıkartmışlardır. Bu süreçten sonra Clarke tüm dikkatini alışkın olunmayan flüt sesleri üzerine vermiş bu seslerin diğer enstrümanlar ile birleşiminden çıkan sonuçlar için oldukça fazla beğeni almıştır. Clarke'ın flütte kullandığı yeni teknikler rock müzik ile çok beğenilince grubun yapımcısı Clarke'ın bu çalışmalara devam etmesini hatta kendisinin eserler bestelemesini istemiştir. Bu sayede kendi eserlerini bestelemeye başlayan Clarke, rock müzik grubundan arkadaşı Simon Painter ile kurduğu "Diva Music" çatısı altında 2005 yılında "Within" adındaki içerisinde yirmi eser bulunan ilk solo albümünü çıkarmıştır. Bunun yanında Clarke akademik çalışmalarına devam etmiş, resmi olarak müzik okulundan mezun olmamasına rağmen 2000 yılında Guidhall Müzik ve Drama okulunda Profesörlük ünvanı almış, bir çok ülke ve şehirde ustalık sınıfı dersleri vermeye de devam etmektedir. Clarke bir röportajında ilham aldığı isimlerden şu şekilde bahsetmiştir:

> *"Etkilendiğim besteci ve sanatçıları liste yapmam gerekirse bu şöyle olabilir; Amerikalı Jazz müzik sanatçısı Bobby McFerrin, Alman besteci Karlheinz Stockhausen, Amerikalı Avant – garde flütist Robert Dick, ve Jethro Tull grubunun İngiliz rock flütisti Ian Anderson diye sıralayabilirim[36]".*

Farklı flüt tınıları, yeni teknikler, güzel lirik melodiler ve flüt repertuvarına getirdiği değişikler ile adından sıkça söz ettiren Ian Clarke'ın 2020 yılına kadar bestelediği flüt eserlerini şöyle sıralayabiliriz:

[36] Ian Clarke, Kişisel Röportajı, 23 Mart 2007.

Tablo 2: Ian Clarke'nın 2020 yılına kadar bestelemiş olduğu flüt eserleri

Solo Flüt:	**Flüt ve Piyano:**	**Birden Çok Flüt, Flüt Ansamble:**	**Flüt ve Elektro Akustik:**
*The Great Train Race,1993 *Zoom Tube, 1999. *Beverley, 2013	*Sunstreams, 1986 *Sunday Morning, 1987 *Orange Dawn, 1992 *Spiral Lament, 1994 *Hypnosis, 1994 *The Mad Hatter,1994 *Spiral Lament,2003 *Touching the Ether, 2006. *Hatching Aliens, 2009 *Deep Blue, 2013	*Within...yedi flüt için 1999-2003 ' *Maya iki flüt, bir piyano için, 2000 *Walk Like This dört flüt için, 2002 *Midnight Creep flüt triosu için, 2009 *Zig Zag Zoo flüt orkestrası (korosu) için, 2009 *Curves üç flüt bir piyano için, 2012	*TRKs, Ian Clarke ve Simon Painter (flüt ve CD alt yapısı desteği ile), 2001 *Tuberama, 2008 *Within... for solo flüt ve CD alt yapısı desteği ile, 2008

1993 yılında ses getirecek küçük konser parçası olarak bestelenen "The Great Train Race" şöyle bahsetmiştir:

"Genellikle duymadığınız, flütten duymaya alışkın olmadığınız tınılara bu eserde sıklıkla rastlayacaksınız [37]".

Clarke eserini Si kalak flütü baz alarak bestelese de eserin yalnızca Si kalak flüt sahipleri tarafından değil herkes tarafından çalınabilmesi için, Do kalak için de farklı bir versiyon bestelemiştir. Bu versiyonun farkı ilk iki sayfa, codetta ve son sayfanın büyük bir kısmında görülmektedir.

[37] Ian Clarke, The Great Train Race Performans Notları (Surrey, İngiltere: Just Flutes, 2001).

"Si kalak flütler için olan versiyonunda eser Si notası ile başlarken, Do kalak flütlerde ise Re notası ile başlamaktadır [38]".

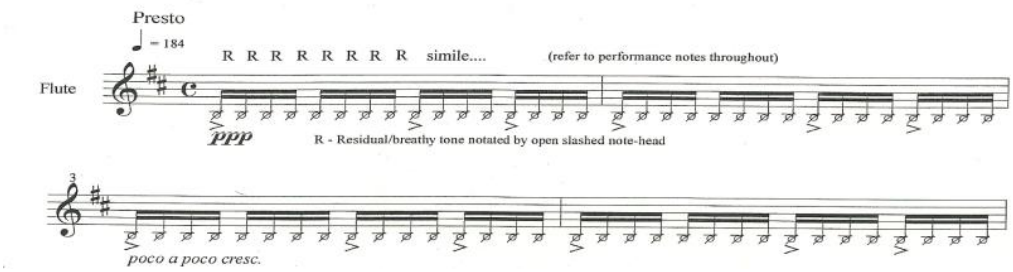
Tablo 3: "The Great Train Race" Si Kalak Versiyon Form Analizi

Kesitler	Introduction (Giriş)	A	B	A'	C	A''	Codetta
Ölçüler	1-16	17-29	31-57	62-73	76-88	89-101	102-104
Tonlar	Si Majör	Si minör Re minör	La Majör Sib Majör	Sol minör Re minör	Sol minör Do Majör	Sol minör Re minör	Si minör

Clarke'ın böylesine farklı çalım teknikleri ile bestelediği eserinin, form ve notasyon açısından farklı olması beklenmiş fakat beklenilenin aksine oldukça yalın ve geleneksel, quasi-rondo form yapısı baz alınarak ancak bu forma yeni bir yaklaşım getirilerek bestelenmiştir. (Tablo 2)

Rondo formunda bestelenen The Great Train Race ana tema üç kez farklı zamanlarda duyulduğu gibi bunlar birebir aynı ton ve motifte duyulabilir veya ilgili tonları ile farklılık gösterebilir. Clarke bu eserle, klasik rondo formunun modern dönemdeki yenilikçi yaklaşımlarla kullanıldığını göstermiştir.

The Great Train Race'in müzikal yapısını ve akışını şöyle gösterebilinir; Introduction, ABACA, Codetta ve codettayı takip eden son sayfanın en sonunda yer alan Introduction'dan küçük bir kesit.

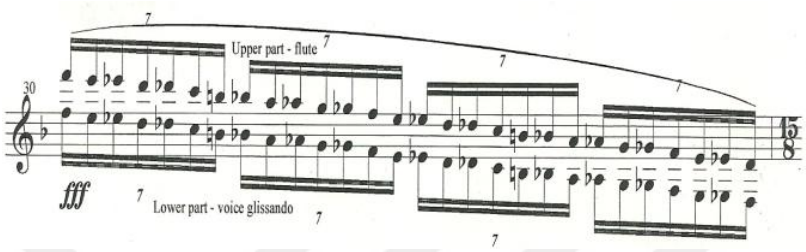


Şekil 2.36. The Great Train Race, Introduction

Si Majör ile başlayan Introduction, A kesitine kadar Si Majör ile devam eder, 17. ölçü ile si minör tonunda A kesiti başlar ve 24. ölçüde re minör'e modülasyon yapar. Yaptığı modülasyonlar ve formal yapısından dolayı tam olarak klasik rondo formunun

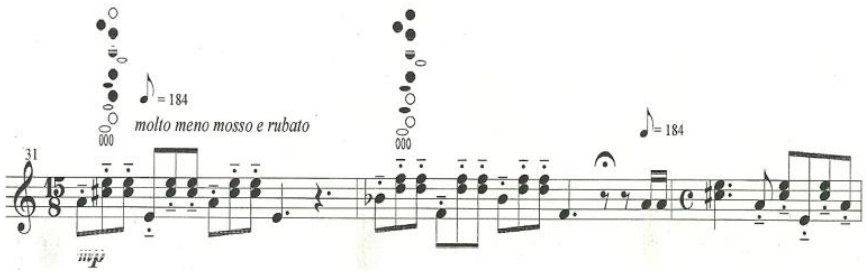
[38] Ian Clarke, The Great Train Race Performans Notları (Surrey, İngiltere: Just Flutes, 2001)

yenilenmiş halidir. Klasik rondo'nun revize edilmiş şekli denmesini şu şekilde açıklanmıştır; Clarke, tekrar eden ana temayı yani A, A' ve A'' kesitlerinin başlangıç tonlarını iki farklı tonda başlatmıştır. A kesiti si minör ile başlarken, A' ve A'' sol minör tonunda başlamaktadır ve Clarke bu şekilde baz aldığı klasik rondo formunu manipüle etmiş olmaktadır. A kesiti 30. ölçüdeki üçüncü oktav Fa notasından başlayıp birinci oktav Re notasına inen kromatik geçiş ile yerini B kesitine bırakmıştır.



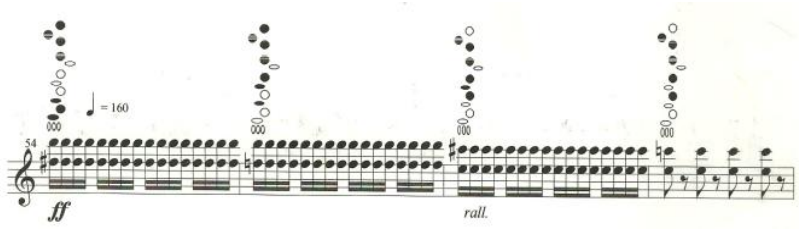
Şekil 2.37. The Great Train Race, Ölçü 30, A Kesiti ile B Kesiti Arasındaki Kromatik Geçiş

B kesiti La Majör'de kararlı bir başlangıç yapmış ve yeni tekniklerden biri olan multifonikli kromatik geçiş ile başlamıştır. Besteci 31. ölçüde tonik akorlu multifonikler ve Napoliten 6 akorlar arasında geçişler yaparak yeni tema oluşturmuştur.



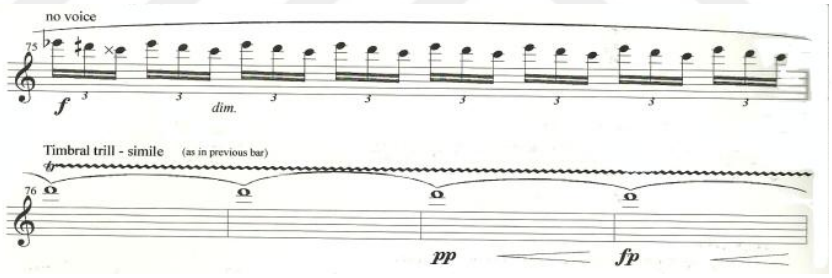
Şekil 2.38. The Great Train Race, Ölçü 31-33, B Kesitindeki Tonik Multifonikler ve Napoliten 6 Akorlar

38. ölçüde ise iki farklı akor arasında değişkenlik göstererek bestelenen multifoniklerin etkili accelerandosu 54. ölçüye kadar sürmektedir. 54. ölçü ile Clarke'nın başarılı şekilde kullandığı tekniklerden biri olan multifonikler, 54. ölçü ile 57. ölçü arasında yoğun şekilde kullanılmış ve B kesitinin de böylelikle sonuna gelinmiştir.



Şekil 2.39. The Great Train Race, Ölçü 54-57, B Kesitinin Sonu, Multifonikler

74. ölçü ile başlayan C kesiti diğer kesitlere oranla bambaşka bir fikir ve tema ile başlamaktadır. Bu fikir genişletilmiş flüt tekniklerinden biri olan sıkıştırılmış unison trillerden oluşmaktadır. Sıkıştırılmış unison triller çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacaktır. C kesiti sol minör tonu ile başlar ve bir tril ile Do Majör'e modülasyon yapar. İki ton arasındaki geçişi sağlayan tril 3 notadan oluşmakta ve uzun süre sürmektedir. Bu 3 nota sırasıyla Mi b, Re # ve Do x'dir. Bu tril sonradan Do ve Sol notaları arasındaki çeyrek tonlu onaltılık dönüşmeye başlamıştır. Bu motifin Molto Rallantando yapmasıyla birlikte C kesiti sona erer.



Şekil 2.40. The Great Train Race, C Kesiti, Ölçü 75-79

C kesiti 79. ölçü ile sona erer ve yerini tekrar A kesitine bırakır. Sol minör ile başlayan A kesiti re minöre modülasyon yaptıktan sonra si minör ile codetta meydana gelir. 102 ve 104. ölçüler arasında meydana gelen codettadan sonra en başta duyulan si minör introduction'nun küçük bir kısmının duyulmasıyla eser sonra erer. Clarke kişisel bir röportajında, böylesine kısa bir konser parçasında bulunan olağan dışı sayıdaki modülasyonlar için şu yorumu yapmıştır.

> *"Hayat bir nehir gibidir, tek düze devam etmez akar ve yolunu bulur benim eserimde yazdığım modülasyonlar da bende aynı böyle bir his yaratıyor, bir tondan diğerine geçmek bende büyük oranda mutluluk yaratıyor [39]".*

[39] Ian Clarke, Kişisel Röportajı, 23 Mart 2007

The Great Train Race'de kullanılan genişletilmiş tekniklerin tablosu şöyledir.

Tablo 4: The Great Train Race'de Kullanılan Genişletilmiş Teknikler

Introduction	**A**	**Köprü**	**B**	**Köprü**	**A'**	**Köprü**	**C**	**A''**	**Codetta**
1-16	17-29	30	31-57	58-61	62-73	74-75	76-88	89-100	102-104
Çember Nefes Nefes Sesleri Armonikler	Flutter Tongue Kurbağa Dili	Çal / Söyle	Multifonikler	Bükülme Sesleri Multifonikler Çeyrek Tonlar	Çal / Söyle	Mikrotonal Triller Çeyrek Tonlar	Mikrotonal Triller Çeyrek Tonlar	Çal / Söyle	Çember Nefes Nefes Sesleri Armonikler

"The Great Train Race" yaklaşık 4 dakika süren eğlenceli konser parçası olarak flüt repertuvarındaki yerini almıştır. Flütistler için bu eserdeki en büyük zorluk, Clarke'ın kompozisyonunda betimlediği, genişletilmiş tekniklerin meydana getirdiği eğlenceli tren seslerini dinleyiciye aktarmasıdır.

> *"The Great Train Race eğlenceli bir küçük konser parçası olarak yazıldı, Sanatçı çalarken büyük keyif almalı eğlenmeli, dinleyici ise duydukları karşısında heyecan duymalı[40]".*

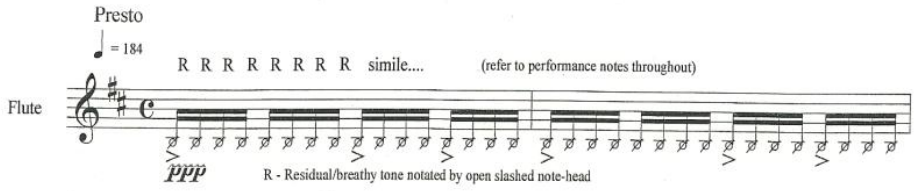
Clarke, notasyonun ön sayfasında flütistler için bir performans notu yazmıştır. Bu notta tüm genişletilmiş tekniklerin nasıl çalınacağına dair açıklamalar bulunmaktadır.

1 ve 16. ölçüler arasında yer alan Introduction kısmı tamamen onaltılık ritim kalıbından oluşmaktadır. Yalın ve kolay gibi görünen onaltılık ritim kalıplarında alışıla gelenin dışında bir farklılık bulunmaktadır. Bu on altı ölçü boyunca süren, onaltılık ritim kalıpları iki farklı genişletilmiş teknikten oluşmaktadır. Bunlar nefes sesleri ile çıkıcı armoniklerdir. Clarke nefes sesleri için performans notlarında şu açıklamaya yer vermiştir.

> *"Nefes sesleri, flütün temiz tınısının meydana gelmemesi yalnızca soluk sesinin durulması ile meydana gelir. Açık ve eğri nota başlarının ortasından geçen çentikler ile yazılan onaltılıklar şekil itibariyle yenidir ve bir tona bağlı olmadığı düşünülebilir fakat bu onaltılıkların bulunduğu Introduction kesiti Si kalaklı flütler için Tonik sesi olan Si sesiyle başlayan Introduction, Do kalaklı flütler için Majör 3'lü Re notası ile başlamaktadır. Nefes sesi tekniği, üfleme pozisyonunun gevşek bırakılması fakat pozisyonun bozulmaması ile birlikte çeneyle dişlerin ileri alınıp üfleme deliğinin küçültülmesi ile meydana gelmektedir[41]".*

[40] Ian Clarke, The Great Train Race Performans Notları (Surrey, İngiltere: Scribd, 2019).
[41] Ian Clarke, The Great Train Race Performans Notları (Surrey, İngiltere: Scribd, 2001)

Nefes sesi tekniğinin amacı, yarışan trenlerin yarış alanında bıraktıkları dumanın hissiyatını müzik ile betimlemektir. Bu tekniğin gösterimi Clarke'ın performans notlarında belirttiği gibi, açık ve eğri nota başlarının ortasından geçen çentiklerden oluşan onaltılıklar ile yapılmaktadır. Açık nota başı geleneksel ton anlayışının olmadığı fikrini güçlendirmek adına yazılmıştır. Clarke, nefes tekniğini hatırlatmak adına her onaltılığın üzerine R harfi yazmıştır. R İngilizce: Residual Breathy Tone anlamına gelmektedir.



Şekil 2.41. The Great Train Race, Introduction, Ölçü 1-2 Nefes Tekniğinin Gösterimi

Açık ve eğri nota başının ortasından geçen çentik, Kurt Stone'un 20. Yüzyıl Müziği Notasyonu kitabında yer almış ve nefes tekniğinin simgeleşmiş yazım şekli olarak gösterilmiştir. Clarke'da eserlerinde Kurt Stone'un kitabındaki sembolleri kendisine baz alarak kullanmıştır. Stone'un kitabında çoğu enstrüman için 20. Yüzyıl genişletilmiş tekniklerin sembolleri bulunmaktadır.

"Açık, eğri ve çentikli yazılan nota başı, nefes sesi tekniğini ve bu tekniğin sürelerini göstermektedir" [42].

Clarke'ın performans notlarında belirttiği bir başka durum ise, Introduction'ın tek, nefes tekniği ile çalınmasının zorunlu değil fakat tercih edilebilir bir seçenek olduğundan bahsetmiştir.

"Introduction kesitinin tek nefeste çalınması icracıya sorun yaşatıyor olmasındansa müzikal düşüncenin daralmasını tercih ederim"[43].

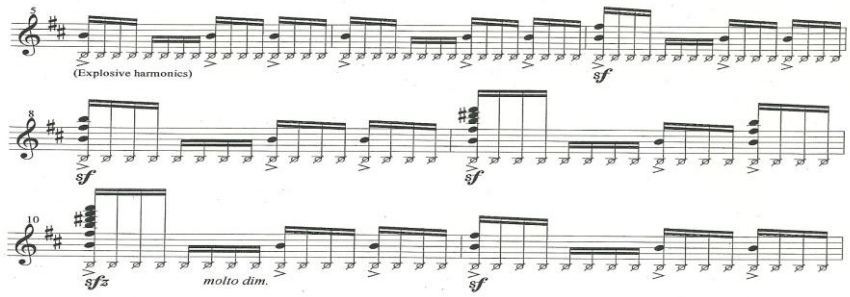
Besteci, The Great Train Race'in öğrenciler ile yapılan çalışmalar sonucunda tek nefesin müzikal yorumları olumsuz etkilediğini gözlemlemiştir. Fakat şöyle bir dipnottan da kişisel röportajında bahsetmiştir.

"Tek nefes tekniğinin 10. ölçüdeki çıkıcı armonikler ile kullanılması müzikal

[42] Kurt Stone, Music Notation in the Twentieth Century (New York and London: W.W. Norton & Company, 1980): 31
[43] Ian Clarke, The Great Train Race Performans Notları (Surrey, İngiltere: Scribd, 2001)

ifadeyi güçlendirecektir"[44].

Çıkıcı armonikler, besteciye göre ritmin etkisini yoğunlaştıran, anlatılmak istenen ifadeyi perçinleyen aksanlar ve yoğun nefes ile üst oktavlara çıktıkça patlayan eserin dinamikleridir.

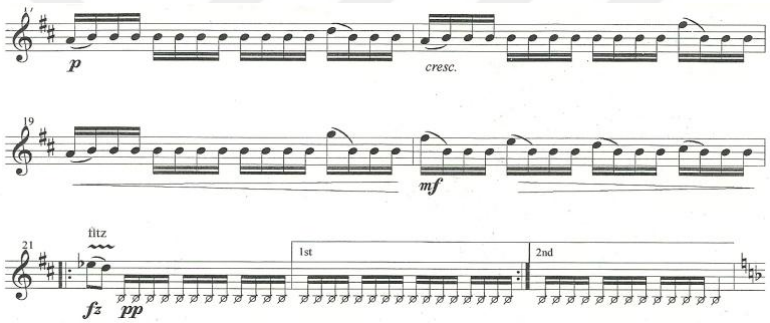
Çıkıcı armonikleri oluşturmanın yöntemini besteci, nefes tekniğinden sonra gelen armoniklerde nefesin flütün tam içine üflenmesiyle birlikte tabiri caizse armoniklere diyaframdan gelen nefesin tekme atarmış gibi saldırması yorumunu getirmiştir. Hızlı ve kuvvetli nefesin sonucunda oluşan armoniklerin en kritik noktası tüm nefesin flütün içine doğru gitmesidir. Armonikler, 5. ölçüde Si Majör'ün tonik sesleri ile duyulmaya başlar bunlara tonik seslerden ötürü doğal armonikler denmektedir. 10. ölçüdeki zirve, en tiz armoniğin patlamasından sonra armonikler yavaş yavaş sona ermeye başlar.

Şekil 2.42. The Great Train Race, Introduction Kesiti, Ölçü 5-11, Doğal Armonikler

Buharlı trenlerin yarışı fikrini daha iyi hissettirmek için Clarke, tempoyu epey hızlı tutmuştur. Onaltılığa 184 olan tempoyu daha etkili hale getirmek için her dört onaltılık kalıbın ilk onaltılığına aksan konulmuştur (Şekil 2.43).

Trenlerden kalan buhar betimlemesini dinleyiciye daha etkili şekilde aktarmak için icracı, tüm onaltılıkları dilini daha sivri hale getirerek çift dil kullanmalıdır ve dinamiklere olduğundan daha fazla özen göstermelidir. Bu dinamikler yeni tekniklerden sonra buharlı tren hissiyatını vermek için bir diğer önemli etkendir. İlk ölçü "*ppp*" (pianisissimo) ile çok hafif bir seviyede seyreder, bu hafif seyir 6. ölçüdeki ilk doğal armoniğe kadar devam eder. 6. ölçüdeki doğal armonikler patlama etkisi yaratsın diye "*sf*" (sforzando) dinamiği ile yazılmıştır. Eseri icra edecek flütistler için Clarke şu uyarıda bulunmuştur, tüm dinamikler etkili, yoğun ve hacmi daha büyük şekilde çalınmalıdır. En

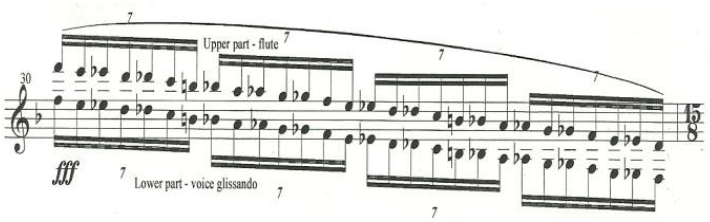
[44] Ian Clarke, Kişisel Röportajı, 23 Mart 2007

yüksek dinamiğin bulunduğu patlayıcı armoniklerin doruk noktası olan 10. ölçüden sonra "molto diminuendo" kullanılmış ve Introduction kesitinin sonuna kadar bu seviyede devam etmiştir. Besteci bu düşüş için 15 ve 16. ölçülerde "perdendosi" ile "niente" terimlerini kullanmıştır. 17 ile 21. ölçüler arasında tekrar duyulan A teması ile Clarke, geleneksel, düz onaltılık kalıpları kullanmıştır. Tekrar duyulan A temasındaki düz onaltılık motif birbiriyle eşit olmalıdır, yani her onaltılık ritim kalıbı aynı uzunlukta çalınmalı, yoruma yer verilmemelidir. Eseri icra eden sanatçı bu eşitliği sağlamak için dört onaltılıktan oluşan motifin 1. ve 4. notalarını aradaki iki notadan daha uzun tutmalı ve hafif aksanlı çalmalıdır, bu şekilde eşitlik sağlanmasına yardımcı olacaktır. Onaltılık motiflerdeki nefesler 21. ölçüde yer alan Flutter Tongue (Kurbağa Dili) sonrasında alınmalı ve böylelikle müzik bölünmemelidir.



Şekil 2.43. The Great Train Race, A Kesiti, Ölçü 17-23, Geleneksel Düz Onaltılık Motifler

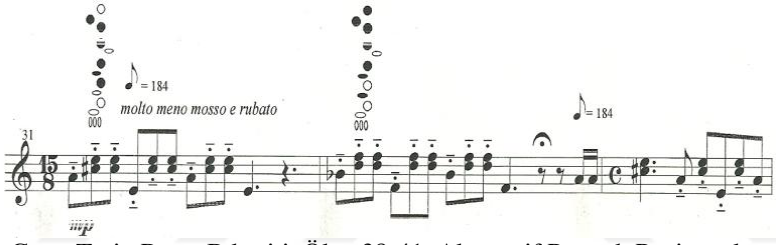
30. ölçüde yer alan ve içerisinde "Sing and Play" tekniğini barındıran 3. oktav Fa'dan başlayan kromatik iniş dizisi ile B kesiti başlar. Bu kromatik iniş, iki oktavdan oluşan çift nota yazımından oluşmaktadır (Şekil 44). Üst partide yazan kısım flüt ile çalınmalı, alt kısımda yer alan parti ise ses ile söylenmelidir. Genelde "Sing and Play" tekniğinde parti çalınırken ses çalınan oktavın bir altından meydana gelmektedir. Clarke, notasyonunda bu durumu göstermeyi amaçlamıştır, fakat sanatçılara ses partisindeki notalar teker teker duyulmamalı onun yerine "Glissando" gibi duyulmalıdır önerisinde bulunmuştur. Besteci, kromatik iniş oldukça hızlı çalınacağından ses partisinin de tüm notaları duyurması ihtimal dışındadır diye de önerilerine eklemiştir.



Şekil 2.44. The Great Train Race, B Kesiti, Ölçü 30, "Sing and Play" Kromatik İniş

B kesiti, buharlı tren seslerini farklı bir açıdan ele almaktadır. Hızlı yarış seslerini değil aksine dingin tempodaki lokomotif seslerini betimlemektedir. B kesitinin başlangıç akorları multifoniklerden oluşmakta ve bu multifonik akorlar ise La Majör ile Si b Majör arasında değişimler geçirmektedir. 31. ölçü geleneksel perdeli La notası ile çalınır ve arkasından alternatif parmak pozisyonlarından oluşan Do diyez ve Mi multifonikleri duyulmaya başlar (Şekil 45). 32. ölçüde ise La Majör tonunun Napoliten 6'lısı olan Si bemol Majör tonuna modülasyon meydana gelmektedir. 32. ölçünün ilk notası olan Si b de 31. ölçüdeki La gibi geleneksel perde sistemi ile çalınmakta fakat kendisinden sonra gelen Re ve Fa notaları ise alternatif parmak pozisyonlarının meydana getirdiği multifoniklerden oluşmaktadır (Şekil 2.45).

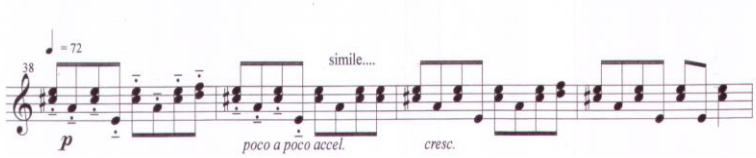
Clarke, alternatif parmak pozisyonlarını Robert Dick'in *"The Other Flute"*[45] adlı kitabında yer alan parmak pozisyonları açıklamalarından aldığını söylemiştir.

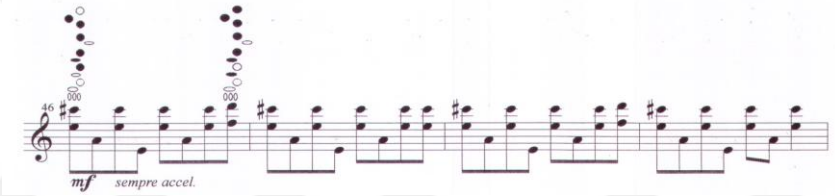


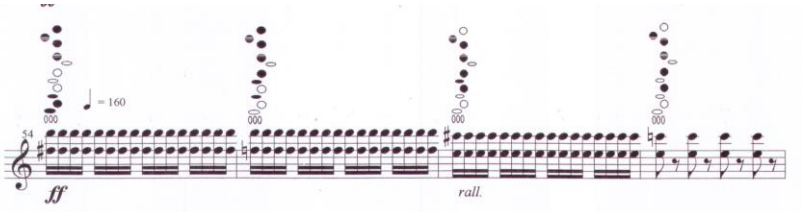
Şekil 2.45. The Great Train Race, B kesiti, Ölçü 38-41, Alternatif Parmak Pozisyonları, Multifonikler

B kesiti, eseri icra eden sanatçının önemli oranda dayanıklılık ve kontrolünü gerektiren multifoniklerden oluşmaktadır. Multifoniklerin icracılar için genel zorluğu şöyle açıklanabilir, birden çok sesten oluşan multifoniklerden en kolay duyulanı her zaman en tiz ses olacaktır bunun sebebi nefes hızı ve üfleme açısı olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle geriye kalan seslerin duyulmasını sağlamak bu tekniğin başlıca zor özelliklerinden biridir. İcracı geriye kalan seslerin çalışmalarını, sesleri ayırarak ve o seslerin de multifoniklerini teker teker çalışarak zorluğu aşabilecektir. Bu çalışma sayesinde birden çok ses aynı anda duyulacak, kulağa daha çok gelen ses ayrımı olmayacaktır.

38. ölçüde tempo bir anda yavaşlar ve 39. ölçüde "poco a poco accelerando" terimi görülür (Şekil 2.46). Bu terimin anlamı yavaş yavaş temponun artmasını anlatmaktadır. "Poco a poco accelerando" 54. ölçüye kadar sürer.

[45] Robert Dick, The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques (St. Louis: Multiple Breath Music Co., 1989): 97–98

Şekil 2.46. The Great Train Race, B kesiti, Ölçü 38-41, Poco a poco accelerando

Sanatçının tempoyu ağır ağır arttırması ve sonra hızlı tempoya gelmesi bir anda hızlanmasından çok daha kolaydır. Hızlanan buhar motorunu tasvir etmek için "poco a poco accelerando" kullanılabilecek en uygun tabirdir. 46. ölçüde gelen multifonikler 38. ölçüde gelen multifoniklere göre ses değişimleri göstermektedir. 38. ölçüde en tiz ses olan Mi, 46. ölçüde yerini Do diyeze bırakmıştır. 38. ölçüde yer alan sırasıyla La, Do diyez, Mi notaları 46. ölçüde sıra değiştirmiş olup Do diyez, Mi, La şeklinde yer almıştır. Buna benzer bir durum 50. ölçüde yer alan Si b, Re, Fa notaları için de geçerlidir. 39. ölçüde yer alan Si b Majör tonik akoru tam ters şekilde duyulmaktadır (Fa, Re, Si b).

Şekil 2.47. The Great Train Race, B Kesiti, Ölçü 46-49, Multifonikler

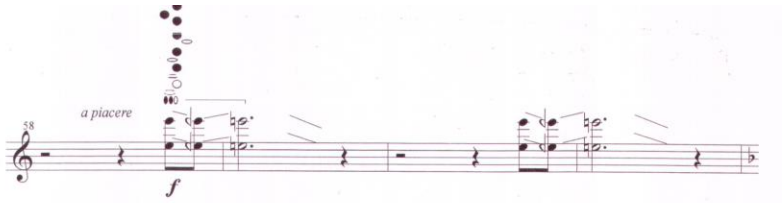


Şekil 2.48. The Great Train Race, B Kesiti, Ölçü 54-57, Multifonikler

B kesitinin sonunda yer alan kısa bir sessizliğin ardından dinleyici tarafından sonunda buharlı trenin tanıdık sesi duyulur. Bu tasviri canlandırmak için Clarke, "Multifonikler" ile "Ses Bükme" tekniklerini birleştirerek kullanmıştır. Clarke performans notlarına ses bükme tekniğiyle ilgili şu cümleleri eklemiştir.

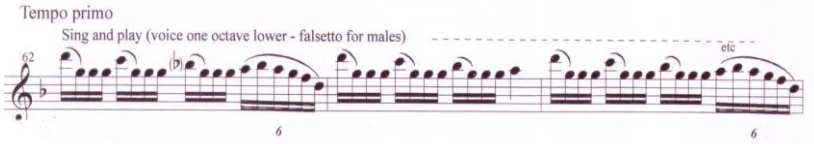
> *"Üfleme deliğini dudak, baş ve çene hareketleri ile açıp kapatarak ses bükme efektini elde edebilirsiniz, Eserde Mi notası üzerine yapılan bükülme seslerinden dolayı parmaklarınız Mi perdesinde olmalı ve sonra dudak, baş ve çene hareketlerine*

başlamalısınız. İlk bükülme sesi ikincisinden daha hızlı olursa buharlı trenin tanıdık sesini tasvir etme konusunda başarılı olabiliriz [46]".



Şekil 2.49. The Great Train Race, Köprü, Ölçü 58-61, Buharlı Tren Sesi Efekti

A kesitinin geri dönüşünde, ilk A kesitinin başında duyulan tema tekrar duyulur. Clarke başlangıçtaki temanın aksine yeniden gelen A temasında belirli farklılıklar eklemiştir. Bunlardan ilki temanın tekrarında "sing and play" tekniğinin kullanılması ve notasyonda bu tekniğin bulunduğu ritmin geleneksel anlayışla yazılmış olması, bir diğeri ise ses partisinin hangi notaları söyleyeceğinin net bir şekilde belirtilmesi (Şekil 2.50). Bu farklılıklar ele alınarak yeniden duyulan A kesitine A' adı verilebilir.



Şekil 2.50. The Great Train Race, A' Kesiti, Ölçü 62-64, Yeniden Duyulan A Kesitindeki Sing and Play

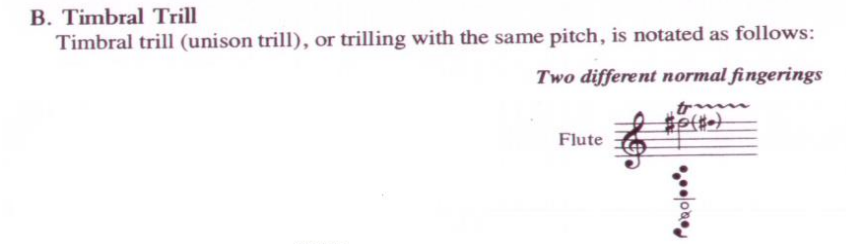
İlk defa bu tekniği kullanacak olan icracılar için tekniğin icrasında zorluk yaşanabilir. Zorluk yaşamamak için önerilebilecek en iyi yöntemlerden biri melodinin ezberlenerek flüt olmadan şarkı şeklinde söylenmesidir. Daha sonra ses partisine flüt eklenmeli ve flüt eklendikten sonra ses partisinin silik bir şekilde çıkmasını sağlamaktır.

Clarke, C kesitine kadar herhangi bir hikayeye odaklanarak ilerlemediğinden bahsetmiş fakat bu kesitini yazmaya başladığında kendisinin de gözünde bir hikaye canlandığından da bahsetmiştir. C kesitinde tren yavaş yavaş kaybolur ve aniden tekrar hızlı bir şekilde duyulur.

C kesiti 74. ölçüde başlar, burada bestecinin "Timbral Tril" adını verdiği ve etkileyici süslemeler olarak ifade ettiği teknik kullanılır. Timbral Tril, aynı perdeler

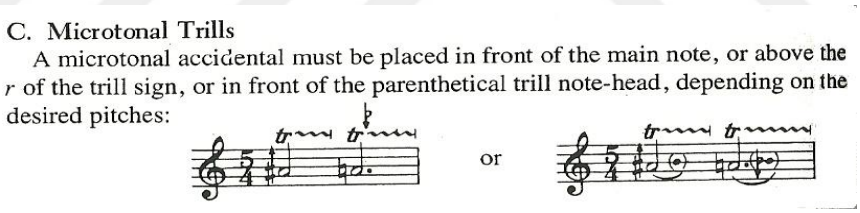
[46] Ian Clarke, The Great Train Race (Surrey, England: Just Flutes, 2001)

kullanılarak farklı tonal renklerin elde edilmesidir. Kurt Stone kitabında bu triller için tek perdede farklı tınılar yorumunu getirmiştir (Şekil 2.51).



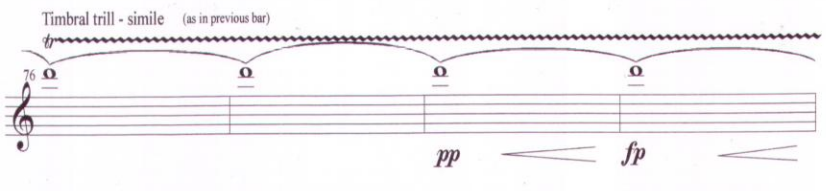
Şekil 2.51. Kurt Stone, Music Notation in the Twentieth Century, Timbral Triller, Sayfa 196

Clarke'nın bestelediği Timbral Triller 3 farklı notadan oluşmaktadır. Bu üç nota yarım tonlardan meydana gelmektedir. Bunlar, Mi Natural, Re Yarım Diyez ve Do Çift Diyez sıralamasıyla oluşmaktadır. Farklı perde kullanımından dolayı bu triller Timbral Tril'in katı tanımına uymadığından dolayı Timbral Tril olarak değil de Mikrotonal Tril olarak bakılırsa daha kolay icra edilebilir. Bu durumu Kurt Stone'nun kitabındaki Mikrotonal Tril örneklerindeki ifadelere yer vererek açıklığa kavuşturabilinir (Şekil 2.52).



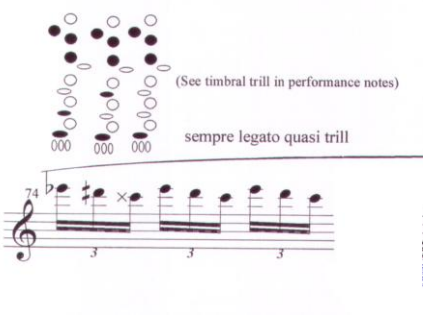
Şekil 2.52. Kurt Stone, Music Notation in the Twentieth Century, Mikrotonal Triller, Sayfa 76

Eğer Clarke bu trilin Timbral Tril olarak çalınmasını isteseydi 76. ölçüde yer alan Timbral Tril ifadesine bu ölçülerde de yer verirdi (Şekil 2.53).

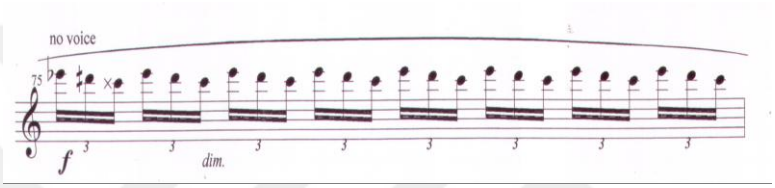


Şekil 2.53. The Great Train Race, C Kesiti, Ölçü 76-79, Clarke'nın Timbral Tril İfadesi

Besteci, Timbral Trillerin başladığı noktayı 74. ölçü olarak ifade etmiş fakat üç farklı perdenin kullanıldığı alışılmışın dışındaki tril olarak göstermiştir (Şekil 2.51).



Şekil 2.54. The Great Train Race, Köprü, Ölçü 74, Üç Farklı Perdeli Karmaşık Timbral Tril

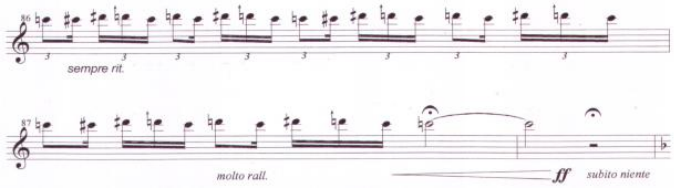
> *"Clarke'nın, 74. ölçüde onaltılık üçlemelerde yer alan karmaşık Timbral Triller'in parmak pozisyonlarını Robert Dick'in Tone Development Through Extended Techniques kitabından aldığı görülmektedir"*[47].

Şekil 2.55. The Great Train Race, Köprü, Ölçü 75, Üç Farklı Perdeli Karmaşık Timbral Trillerin Devamı

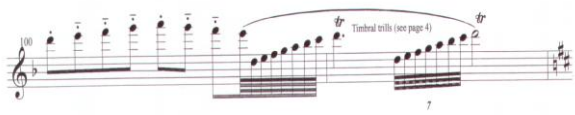
Belirtilen trili sürdürmek ve betimlenen efektin anlaşılması için icracı bu motifi çok hızlı çalmamalı, her üç nota da tane tane duyulmalı ve tasvir edilenin daha iyi anlatılması için ritmik desene dikkat edilerek çalınmalıdır. Besteci, 76. ölçüde trili Re notasına sabitlemiştir fakat trile bir önceki parmaklarla devam edilmesini istemiştir. Ayrıca besteci bu kesitteki her dinamiğe daha da özen gösterilmesini de notlarına eklemiştir. Tril 77. ölçüde Forte olarak başlamalı ve 78. ölçüde azalarak Pianissimo'ya kadar düşmelidir. Bu noktada sanatçı gerekli gördüğü sıklıkta tekrar yapmalı ve spontane Fortepiano (*Fp*) dinamiklerini de eklemelidir.

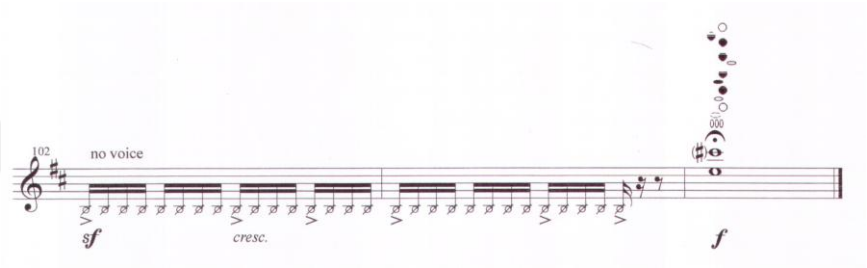
84. ölçüde yer alan ritmik deseni ve trilleri çalmak için değişen parmaklara dikkat etmeli, betimlenen efekti canlandırabilmek için ise mümkün olduğunca hızlı çalınmalıdır.

Şekil 2.56. The Great Train Race, C Kesiti, Ölçü 84, Timbral Triller

[47] Robert Dick, Tone Development Through Extended Techniques (St. Louis: Multiple Breath Music Co., 1986): 34

Sanatçı bahsi geçen ölçüdeki beşlemelerden oluşan Timbral Trilleri çalarken her notanın teker teker duyulduğundan emin olmalıdır. Clarke, başlangıç kısmına eserin anlatmak istediği fikri, icracı için de kolay bir şekilde algılanması için beş farklı kısımdan oluşan performans notları eklemiştir. Bu kısmın anlaşılması için şöyle bir ifadede bulunmuştur. Birinci beşleme grubunun ilk notası olan Do geleneksel parmak pozisyonları ile, sonra gelen Do Diyezde ise Do parmak pozisyonu basılı dururken Do diyez tuşu kaldırılmalıdır. Do Diyezden sonra gelen Re yarım diyez notası ise geleneksel anlayıştan uzaktadır. İkinci beşleme grubunda ise ilk nota olan Re geleneksel parmak pozisyonu ile başlamalı sonra Do notasına inmeli ve ilk beşleme grubundaki parmak pozisyonlarıyla icrasına devam etmelidir. Bu kalıp öğrenildikten sonra sanatçı mümkün olduğunca tempoyu hızlandırmalıdır. Bu kalıbın öğrenilmesi için beşlemelerden meydana gelen ritim kalıplarında başlangıç notalarının Do ve Re değişimlerinden oluştuğunun unutulmaması gerekmektedir. Ayrıca 86. ölçüde yazan Ritardando'nun yarattığı etkiden sonuç alabilmek için 87 ile 88. ölçülerde bulunan Do'nun üzerindeki Fermata'ya (Puandorg) dikkat edilmelidir, Fermata'nın yanı sıra decresendo'dan başlayıp etkili bir cresendo yaparak Fortessimo'ya ulaşmak ve son notadan sonra yer alan sus'un altında ifade edilen "subito niente" ile istenilen efektin yaratılmasında etkili sonuçlar alınacaktır.

Şekil 2.57. The Great Train Race, C Kesitinin Sonu, Ölçü 86-88, Ritardando, Fermata ve Subito Niente

Subito Niente'den sonra yeniden duyulan A kesiti ile Clarke, başta olduğu gibi çember nefes tekniği olarak da adlandırılan tek nefes tekniği ile çalınmasını önermiştir. Fakat ilk başta da performans notlarında belirttiği gibi çember nefes tekniğini kullanamayanların bu zorunlulukta olmadığını eklemiştir. Böylelikle nefes, müzikal fikri etkilemediği sürece uygun yerlerde nefes alınabilmektedir. A kesitinin yeniden dönüşü ilk başlangıçtaki ile neredeyse aynıdır. Tek fark Codetta'ya geçişten bir önceki Timbral Trillerin bir üst oktavdan yazılmış olmasıdır.

Şekil 2.58. The Great Train Race, Codetta'ya Geçiş Kısmındaki Timbral Triller, Ölçü 100-101

Eserin en kısa kesiti olan Codetta'da ilk iki ölçü Introduction'ın birebir tekrarı olarak duyulmaktadır ve son notaya ulaşması için mümkün olduğunca büyük oranda accelerando kullanılmalıdır. Son nota multifoniklerden oluşmakta ve buharlı trenin son düdüğü etkisini yaratmaktadır. Son olarak The Great Train Race, yüksek enerji ve etkili dinamikler gerektirmektedir.

Şekil 2.59. The Great Train Race, Codetta, Ölçü 102-104

3. 20. ve 21. YÜZYIL'DA KULLANILAN GENİŞLETİLMİŞ FLÜT TEKNİKLERİ

3.1. Ton ve Seste Değişim Yaratan Yeni Teknikler

3.1.1. Kurbağa Dili (Flutter Tongue)

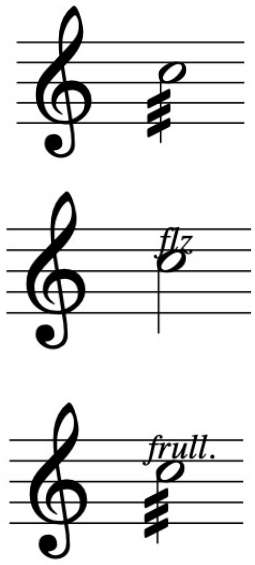
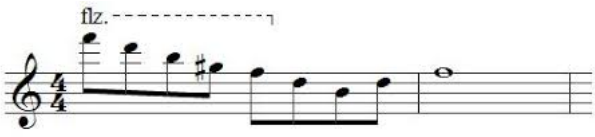
> *"Yeni müziğin en popüler tekniklerinden biri olan kurbağa dili, kullanılan en yaygın genişletilmiş tekniklerin başında yer alır. Flütün başlangıç (birinci) oktavından itibaren tüm oktavlarda ve tüm dinamiklerde kolaylıkla icra edilebilmektedir[48]".*

İki farklı türde Flutter Tongue bulunmaktadır; ilki, gırtlak yoluyla meydana gelen flutter tongue, diğeri ise dilin uç kısmının kıvrılıp hava kuvveti ile desteklenerek icra edilmesidir. Hem gırtlak yoluyla meydana gelen flutter tongue hem de dilin uç kısmı ile oluşan flutter tongue'un etkili olması ve meydana gelmesi için en önemli etken ağız içindeki havanın kuvvetidir.

[48] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.12

Flütist, hangi türde flutter tongue icra edeceğine kendisi karar verirken şöyle bir genel kuralı da unutmamalıdır; birinci oktavda ve bununla birlikte hafif dinamiklerde gırtlak yoluyla oluşan flutter tongue tavsiye edilirken, oktav yükseldikçe (özellikle ikinci oktav si'den itibaren) ve dinamikler kuvvetlendikçe dil ile yapılan flutter tongue tercih edilmelidir.

Bu tavsiyeler, hava sesleri ile birlikte icra edilecek flutter tongue için değişiklik göstermekte ve normal şekilde meydana gelecek olan flutter tongue için verilen tavsiyelerin tam tersi şekilde uygulanmalıdır.

Notasyonda gösteriliş şekli çoğunlukla "flz" olan teknik, nota saplarına çapraz çizgiler eklenerek de gösterilebilmektedir (Şekil 3.1).

Şekil 3.1. Flutter Tongue Yazım Şekilleri

Şekil 3.2. Notasyonda Yer Alan Flutter Tongue Gösteriliş Biçimi (flz)

3.1.1.1. Gırtlak yoluyla meydana gelen Kurbağa Dili (Glottal Flutter Tongue)

Glottal Flutter Tongue olarak adlandırılan gırtlak yoluyla elde edilen flutter tongue, gırtlağın derinlerinde oluşan titreşim sonucu meydana gelir. Çoğunlukla istenmeden küçük dil nefes geçişini tıkar ve gırtlakta büyük oranda baskı olur. Bu nedenle

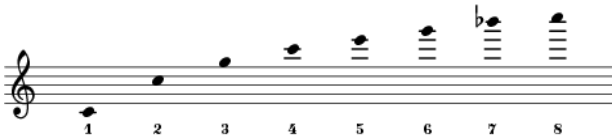
tıkanmasını engellemek için boğaz çevresinin daha geniş ve sürekli hava sirkülasyonunun olduğunu düşünmek daha kolay icra edilmesini sağlayacaktır. Bununla beraber havanın yoğun kullanılması daha yumuşak bir tını elde edilmesine de yardımcı olacaktır. Geniş boğaz çevresi ve gırtlak titreşmesi sebebiyle bu flutter tongue kedi mırıldaması gibi duyulacaktır. Bu teknik anlatıldığı kadar kolay olmamakla birlikte uygulama açısından da oldukça zordur.

3.1.1.2. Dil ile meydana gelen Kurbağa Dili

Dil ucunun kıvrılarak titreştirilmesi sonucu oluşan flutter tongue'u etkili bir şekilde icra edebilmek için dil ucunun efektif bir şekilde kullanılması gerekir. Bunu "hud" efekti kullanarak elde etmek mümkündür. Fakat efekti söylerken "d" harfine baskı uygulamamak gerekmektedir. "D" harfini vurgulamamak için ise dil, ağız çatısı olarak adlandırılan damakta konumlandırılmalıdır. Dilin doğru konumlandırılmasından sonra kuvvetli nefes ile dilin titreşmesi sonucu "rrr" sesi duyulacaktır. Zamanla, tekniğin kolayca icra edilebilmesi için tüm yeterlilikler sağlandıktan sonra icracı istediği efektleri kullanabilir. Dil ile meydana gelen flutter tongue'nun en önemli noktası dilin gövde kısmını mümkün olduğu kadar esnek bırakmak yalnızca uç kısmının hafifçe sıkılmasıdır.

3.1.2. Doğal Armonikler

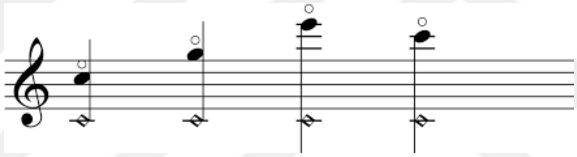
Doğal armonikler, notanın (temel sesin) doğal parmak pozisyonu basılırken, aşırı üflenmesi sonucunda meydana gelen seslerdir[49]. Doğal armoniklerin günlük egzersiz rutininde çalışılması, dudakların gücünü arttırması haricinde her oktavda oluşan nefes, dudak ve çene kontrolünü de arttırmaktadır. Ayrıca armonik seslerin çalışılması sonucunda normal seslerin ve entonasyonun da büyük oranda geliştiği görülmektedir. Genel olarak armonik sesler oktav olarak ne kadar yükselirse o kadar büyük oranda hava desteği gerekmektedir. Flüt borusu ile ilişkilendirilen rezonans değişikliği sonucunda oluşan armonikler haricinde temelde tek sese dayanan fakat kendisine yakın minimum iki tonu kapsayan çift armonikler de bulunmaktadır. Bunlar farklı bir teknik olan multifonikler olarak da ele alınabilmektedir.

[49] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.14

Şekil 3.3. Kalın Do Sesinin Doğal Armonikleri

Armonik sesler duyulduğu gibi yazılabilmekte veya armonik ses olarak elde edilmesi istenen ses ana sesin altında yer alabilmektedir.

Şekil 3.4. Farklı Şekilde Gösterilen Armonikler

Veya aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi aynı armonik sesi farklı temel sesler baz alınarak da üretebilmek mümkündür.



Şekil 3.5. Farklı Temel Sesler Ele Alınarak Üretilen Armonikler

3.1.3. Islık Sesleri (Whistle Tones)

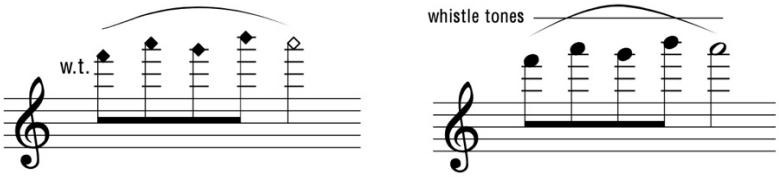
Islık sesleri doğuşkan serilere dayanan çok yüksek ses aralığında (register) hafifçe dalgalanan seslerdir.[50] Flütün en düşük ses aralığının (register) parmaklarını ve 3.oktavın parmaklarını kullanarak ıslık sesleri elde edilebilir. Temel tona bağlı olarak, dalgalanan aralık doğuşkanlar (harmonics) ile birlikte değişmektedir; Temel ses ne kadar yüksek olursa arada duyulan doğuşkanlar o kadar az olur. Flütün doğası gereği, değişen ses aralığının sadece bir oktav boyunca yani b (birinci oktav si) veya c' dan (birinci oktav do) c'' (ikinci oktav do) ya kadar elde edilebilmektedir. Eğer bunlardan daha yüksek sesler icra edilecekse doğuşkanlar değişmez, sadece duyulacak seslerin sayısı değişmektedir. Sabit bir ıslık sesini sürdürmek zordur ve çok fazla çalışma gerektirir. Bir ıslık sesi üretmek için, flütü hafifçe dışa doğru çevirin ve neredeyse hiç dudak gerginliği olmadan üfleme deliğine üflenmelidir. Hava akımı zayıf ama sabit olmalıdır. Islık sesleri

[50] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.15

3. oktavda daha etkilidir, bu oktavın altında olanlar genellikle uzak bir mesafeden çok az duyulur. Havanın hızı en hafif çalışın çok daha altındadır. Islık sesleri üfleme duvarının üst sınırında kırılan, havanın flüt borusu içinde titreşerek dışarı çıkmadığı, hava akımının sesidir. Islık seslerini icra etmekte sorun yaşanıyorsa, hava basıncı yarı yarıya azaltılabilir. Kişi üflemekten ziyade nefes alıp verdiğini hayal edebilir.

Nefes dalgalanmalarını desteklemek için, ağızın iç kısmındaki alanın boyutu ve dilin hareketleri değiştirilebilir.

Sabit ıslık sesleri için istenilen, sesin temel notası, doğru parmak pozisyonları ve nefesin hızıdır.



Şekil 3.6. Islık Sesleri Yazım Şekilleri

3.1.3.1 Islık Seslerinin özel formları

Islık sesleri üretmenin bir başka yolu da tüm ağızlığı dudaklarla kaplamaktır. Dişler dudaklar tarafından gevşek bir şekilde kapatılır ve ağızlığa temas etmez. Ağızlığın üfleme deliğinin alt yarısını dolduran dilin ucu ile, dilin üzerinden ağızlık deliğinin üst kısmına denk gelen hava yardımı ile açıkça duyulan yüksek bir ıslık sesi ortaya çıkar. Önceki bölümde açıklanan ıslık seslerinde olduğu gibi, ortaya çıkan sesler de doğuşkanlara dayanır ve üflenen havanın basıncı değiştirilerek kontrol edilebilir. Basınç arttıkça ortaya çıkan armonik seslerin aralıkları genişler.

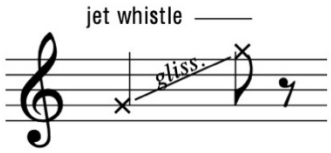
3.1.4. Jet Islığı (Jet Whistle)

Bir jet ıslığı, adından da anlaşılacağı gibi, bir jet uçağının sesini çağrıştıran güçlü ve gürültülü bir hava basıncıdır[51]. Flütün ağızlık deliği tamamen dudaklarla kapatılırken, dışarı çıkan hava diyafram kuvveti ile flütün içine üflenir. Jet etkisini arttırmak için, ses bir anda arttırılmalı ve ağızın içinde hızla değişen ses heceleri oluşturarak bir sonra ki yükseliş desteklenmelidir. Flütün rezonansı, kullanılan parmak pozisyonuna göre değişir;

[51] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.17

genel bir kural olarak, basılan perde sayısı ne kadar az olursa, çıkan frekanslar o kadar fazla olur.

Gerekli olan büyük hava basıncı sırasında, yanaklar şişirilmemelidir çünkü basınç tamamen flütün içine girmelidir.



Şekil 3.7. Jet Islığı Yazım Şekli

3.1.5. Trompet Efekti

> *"Flüt bazı zamanlarda bir bakır üflemeli enstrüman gibi de çalınabilmektedir. Bu durum daha çok yeni müzikte görülmektedir. Trompet efektinin oluşması için iki kritik unsur bulunmaktadır. Bunlardan ilki dudakların barrel'i (flütün ağızlıkla bağlantı noktası) kapatması yoluyla, diğeri ise ağızlığın çıkartılıp yalnızca flüt gövdesine kuvvetli havanın üflenmesi yoludur[52]".*

Trompet efekti tiz oktavın aksine genellikle kalın oktavda duyulmaktadır. Bu efekt flütistler ve onların dudakları için oldukça yorucudur. Sıkı dudak kasları ve dayanıklılık gerektirmektedir. Bu tekniğin çalışılması ve etkili olarak kullanılabilmesi için şu tavsiyeler verilebilir:

Flüt olmadan yalnızca dudak titreşimini aktif hale getirmek, bir diğeri ise trompet ağızlığı kullanarak oluşabilecek titreşime ve dudak sıkılığına adapte olabilmek.

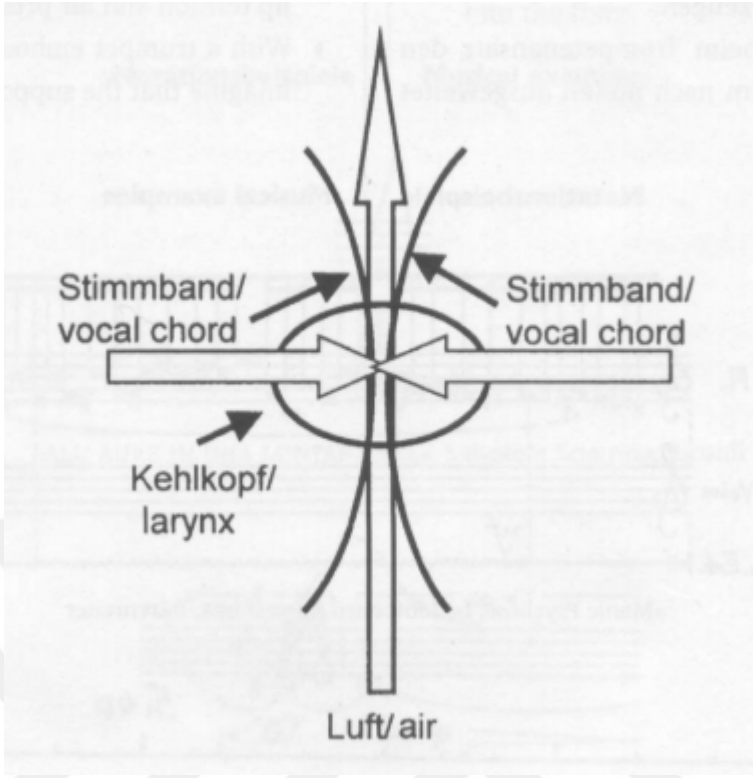
Şekil 3.8. Trompet Efekti Yazım Şekli

3.1.6. Şarkı Söyleme ve Çalma (Singing and Playing)

> *"Eşzamanlı şarkı söylemek ve çalmak birçok flütçü için tuhaf görünebilir. Bu etkiyi elde etmek için, ses telleri birbirine sürtünürken (konuşmada olduğu gibi) aynı anda nefes flütün içerisine üflenmelidir[53]".*

Aşağıdaki şekil söz edilen süreci göstermektedir:

[52] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.18
[53] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.19



Şekil 3.9. Şarkı Söylemek ve Çalma Tekniğinin Oluşma Süreci

Şarkı söylerken ve çalarken herhangi bir sesin çıkması muhtemeldir. Fakat bu sesler sadece flütün doğal ses aralığındadır. Şarkı söyeleme ve çalma şu kombinasyonlar ile gerçekleştirilebilir: Pes bir ses söylenirken daha tiz bir ses çalınabilir veya bunun tam tersi de olabilir. Şarkı söylemek ve çalmak aynı anda olmak zorunda değildir, yani parmak değişirken ses sabit kalabilir veya parmak sabit kalırken ses değiştirilebilir. En yaygın gösterim şekli, sesi ve flütü iki farklı porteye konumlandırmaktır. Çoğunlukla üstteki porte flütü temsil eder. Nadiren karşılaşılsa da her iki eylem de bazen tek bir portede konumlandırılabilir. Bu durumda söylenen ses, alışılan nota formunun dışında kare veya elmas olarak yazılmaktadır.

İlk egzersiz esnasında, flüt olmadan nefes alıp verirken, vokal sesli bir hava çıkarmaya çalışılır. Bu yapıldığında, flütü yavaşça üfleme pozisyonunuza yerleştirilir ve bir ses çıkana kadar hava akışının yoğunluğu arttırılır. Bu noktada boyun kaslarını rahat tutmak oldukça önemlidir ve hava basıncı nedeniyle ses tellerinde ortaya çıkan direncin üstesinden gelmek içinde yeterince güçlü olmalıdır.

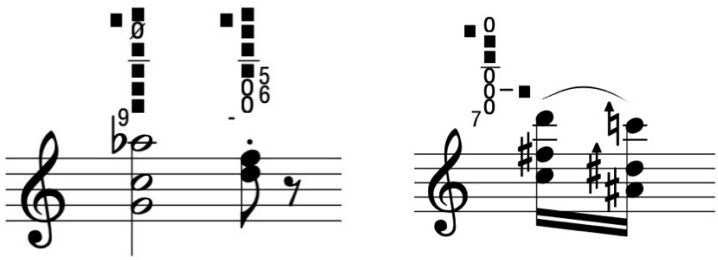
Parmak pozisyonu tek nota üzerinde sabit kalırken, diyatonik olarak beşinci sese çıkılmalı ve tekrar başlanılan sese dönülmelidir.

Parmak pozisyonu diyatonik olarak değiştirilirken tek, sabit nota çalınmaya devam edilmeli ve beşinci sese çıkıp geri dönülmelidir.

3.1.7. Multifonikler

> *"1960'ların ortalarında flütün tınısında değişiklik arayışlarına devam edilmiş ve multifonikler keşfedilmiştir. Bu keşif sonucunda multifonikler bir çok kez kullanılmış ve flüt repertuvarında da standart teknikler arasındaki yerini almıştır[54]".*

Multifonikler, flütistler için açılmış en yeni ve zengin alandır. Minimum iki maksimum beş notanın birlikte çalınabileceği geniş aralık ve renk paletinden oluşan binlerce ses kombinasyonu vardır. Bazıları kolayca çalınabilir, diğerleri ise oldukça zordur. Bunun nedeni birden fazla parmak pozisyonu yoluyla elde edilmesi ve multifoniklerin aralık alanının yarım sesten daha küçük olmasıdır. 12'liden daha büyük aralıkları kapsar ve her parmak pozisyonu ile en az bir, genellikle üç ila altı arası multifonik elde edilir. Çok tınılılık veya seslilik de denebilen multifonikleri çalma tekniği, armonik seslerin aşırı üflenmesiyle benzerlik gösterir. Bu yüzden çift armonikler multifonikler olarak da adlandırılabilmektedir. Ancak bunlar bire bir aynı özellikleri bulunmamaktadır. Hava sese ulaşabilmek için genişletilir ve havanın hızı stabil tutulur. Multifonikler, sing and play ve flutter tongue gibi tekniklerle sentezlenerek de kullanılabilmektedir. Ayrıca flütten yaklaşık olarak 2,000 adet multifonik elde etmek de mümkündür. Multifoniklerin en önemli noktası üfleme sırasında ağız içini açık tutmak ve gırtlağı tıkamamaktır. Multifoniklerin parmak pozisyonları genelde çalınması istenen akor ya da aralığın üzerine yazılır.

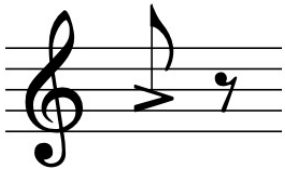


Şekil 3. 10. Multifoniklerin Yazım Şekilleri

[54] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.22

3.2. Hava, Parmak ve Dil Atakları ile Yaratılan Yeni Teknikler

3.2.1. Pizzicato

Pizzicati olarak da adlandırılan, belirli parmak pozisyonu ve perde sistemine dayanan kısa vurgulu seslerdir.[55] Dudak veya dil pizzicatosu olarak ikiye ayrılır. Flütte, hızlı şekilde pizzicatoları icra etmek oldukça zordur. Pizzicatolar kuvvetlendikçe meydana gelecek parmak, dil ve dudak senkronizasyonu için daha fazla zaman gerekmektedir. Bu nedenle birbiri ardına sıralanmış pizzicatolar dizisi varsa pizzicatolar git gide etkisini kaybedebilmektedir. Pizzicatolar normal parmak pozisyonları ile üretilebilir. Ancak do notası için istisnai bir durum söz konusudur. Do perdesi kaldırıldıktan sonra arkasından gelen si, la ve sol notaları da flütün doğası gereği icra edilememektedir. Notasyon içerisinde her iki pizzicato türü de aynı sembol ile gösterilmektedir. Bunlar "ı" kısaltması eklenerek ayırt edilebilmektedir. Bunların yanı sıra farklı gösteriliş şekilleri de bulunmaktadır. Bunlar "L.P" dudak pizzicatosu olarak, "T.P" dil pizzicatosu olarak da gösterilebilmektedir. Eğer besteci, eser içerisinde pizzicato türünü belirtmediyse karar müzikal yapı göz önünde bulundurularak yorumcuya bırakılır.

Şekil 3.11. Dudak ve Dil Pizzicatosu Yazım Şekli

3.2.1.2. Dudak Pizzicatosu (Lip Pizzicato)

Dudak pizzicatosunun etkisinin arttırılabilmesi için, dudaklar ilk olarak birbirine sıkıca bastırılır, daha sonra kuvvetli hava basıncı kullanılarak dudaklar ileri doğru itilir. Dudaklar mümkün olduğunca ön dişleri kapatmalıdır. Sonra "pa" efekti düşünülerek ve hava basıncı uygulanarak ileri itilir.

[55] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.24

3.2.1.3. Dil Pizzicatosu (Tongue Pizzicato)

Dil pizzicatosu dilin normal şeklinin dışında konumlandırılması ile meydana gelir: Dilin ucu sıkıca damağa yerleştirilir ve güçlü hava basıncı ile ileri doğru itilir. Dilin konumunun ve rezonans alanının değiştirilmesiyle üretilebilecek birden çok ses bulunmaktadır. Burada flütist ve bestecinin yaratıcılığının sınırı bulunmamaktadır.
Dilin ağız içerisindeki şeklinin tını üzerinde güçlü bir etkisi olduğundan, dilin rahat bırakılması düşünülerek icra edilmelidir. Dil pizzicatosunun en önemli noktası dilin rahatça hareket edebilmesidir.

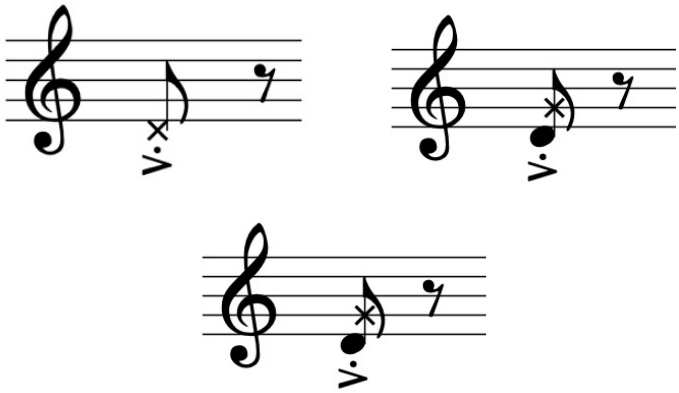
Hızlı pasajlarda çift (tu ku) ve üç dil (tu ku tu) kullanılması daha rahat olabilmektedir.

3.2.2. Key Clicks (Perde Perküsyonu)

> *"Genellikle yeni müzikte, sesli notaya key clicks tekniği eklenmiştir. Bu efekt, bir tonun artikülasyonu ile senkronize edilebilir veya bir ses dizisine eklenebilmektedir. Bu tekniği elde edebilmenin iki temel yolu bulunmaktadır [56]".*

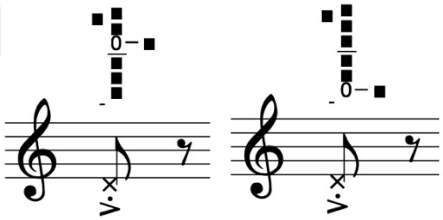
Açık el pozisyonundan sonra (yani ikinci oktav do'da bulunan parmak pozisyonu) gelen oktav daha güçlü şekilde duyulmaktadır. (İkinci oktav daha güçlü duyulmaktadır.)
Amaçlanan oktav için parmak pozisyonları önceden hazırlanarak ve ek perdelerin de yardımıyla key clicks efekti icra edilir. Fakat yardımcı perdeler sesi ve ses dizisini etkilememelidir.

Perküsyon efektleri için birden çok parmak pozisyonu bulunmaktadır. Bu nedenle hangi parmak kombinasyonunun etkili olduğunu deneyimlemek için bol bol egzersiz yapılması önerilmektedir. Sol elin dördüncü parmağını kullanmak (sol) perküsyon efektinin etkisini arttırmak ve yoğun rezonans elde edebilmek için en önemli noktalardan biridir.

[56] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.26

Şekil 3.12. Key Clicks Yazım Şekilleri

3.2.2.1. Nota içermeyen Key Clicks'ler

Notasız key clicks'ler flütün gövdesinin rezonans hacmi ile doğrudan ilişkisi olan perküsif etkidir. Parmak pozisyonu, notalı key clicks'ler ile aynıdır. Ambüşür deliği dil veya dudaklar ile kapatılmışsa, key clicks'ler bir oktav kalın duyulmaktadır.



Şekil 3.13. Nota İçermeyen Key Clicks'ler Yazım Şekilleri

3.2.3. Tongue Ram

> *"Tongue Ram, inici dizide etkili ve kuvvetli olan dil vuruşu anlamına gelmektedir. Tongue Ram'i icra etmenin üç farklı yolu bulunmaktadır. Üç farklı yolun ortak noktası ambüşür deliğinin tamamen dudaklar ile kapatılmasıdır [57]".*

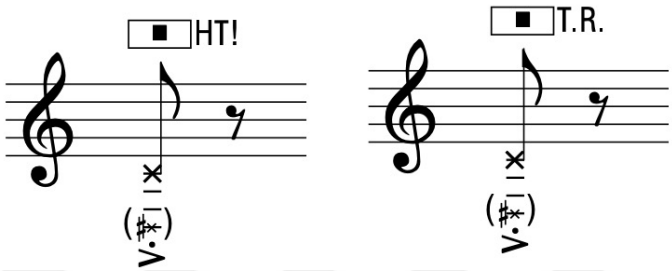
İlki, dil, kuvvetli hava basıncı ile ileri doğru itilir ve aniden ağzın çatısında (damak) konumlandırılır ve "hut" efekti söylenerek gerçekleştirilir.

İkinci yol olarak, yine hava basıncı kullanılır fakat bu sefer dil ambüşür deliğine itilir.

Üçüncüsü ise, dudaklar ve dil ile kapalı olan ambüşürden dili nefes yoluyla çekmektir.

[57] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.28

Tongue Ram konumlandırıldığı parmak pozisyonunun bir oktav altında duyulmaktadır. Tongue Ram'i elde etmek için kullanılan yöntemler seste herhangi bir değişime neden olmamaktadır. Bu durumda hangi yolu kullanacağı sanatçıya bırakılmış olup, müzikal yapıya göre karar vermesi beklenmektedir. Tongue Ram, birinci oktav si'den üçüncü oktav do diyeze kadar icra edilebilir. Tongue Ram'i icra etme hızı, flütü içeri ve dışarı yöne hareket ettirmesi ile sınırlıdır.

Hava akımı ve dil arasındaki koordinasyonu pekiştirmek için, öncelikle flüt olmadan çalışılması tavsiye edilmektedir. Bu sırada güçlü ve koyu ses tınısı duyulmalıdır.

Şekil 3.14. Tongue Ram Yazım Şekilleri

3.3. Tını ve Ses Rengindeki Değişimleri Oluşturan Yeni Teknikler

3.3.1. Vibrato

> *"Modern müzikte Vibrato, kendine özgür bir ifade biçimine bürünmüştür. Az veya vibrato olmadan eser icra etmek olağan bir durum haline gelmiş ve çoğu besteci tarafından normal durum olarak karşılanmıştır. Genellikle bu durum, "Senza Vibrato" veya "Non Vibrato" ibareleri ile ifade edilir[58]".*

Vibrato tekniği, geleneksel flüt tekniği ile büyük oranda benzerlikler göstermektedir. Bu benzerliklere, diyafram hızı ve kapasitesi örnekleri verilebilir. Diyafram, vibrato titreşim hızını ve bununla birlikte oluşabilecek titreşimi kontrol eder. Besteci eserine vibrato tekniği eklerse bununla ilgili hızı ve genliğini belirtmelidir.
Güçlü bir diyafram hareketi ile yavaş vibrato üretilmektedir. Hava akışının stabil olması ve diyafram hareketlerinin hızlı ve kuvvetli olmaması önemli noktalardan biridir.

Vibrato titreşiminden bir diğer vibrato titreşimine veya "Molto Vibrato'ya" geçişlerde diyaframı etkinleştirirken, karın kaslarının sıkılması durumunda vibrato etkisini kaybetmemektedir.

[58] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.30

Vibrato titreşiminin ve sayısının kontrollü icra edilebilmesi için, egzersizler metronom yardımı ile yavaştan hızlıya yapılmalıdır.

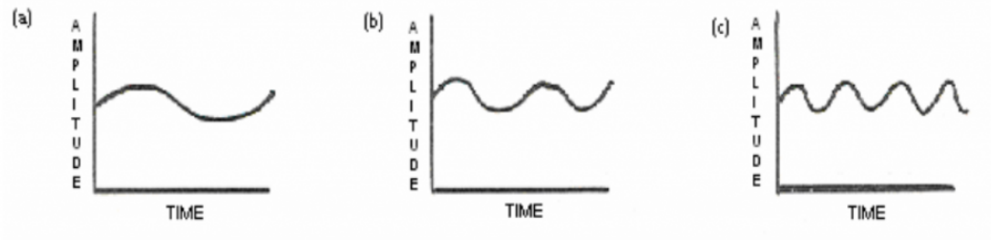
3.3.1.1. Dil ile icra edilen Vibrato (Tongue Vibrato)

Geleneksel vibratonun çeşiti olarak, dilin ağız içerisindeki hareketi sonuncunda meydana gelen vibrato benzeri titreşimdir. Bu dil hareketi "y, y, y" efekti ile meydana gelmektedir. Bunun sonucunda ortaya çıkan ses geleneksel vibratodan daha düzensiz ve dağınıktır.

3.3.1.2. Dudak ile icra edilen Vibrato (Lip Vibrato)

Geleneksel vibratodan çok daha düzensiz, alt ve üst dudakların hızlıca aşağı ve yukarı hareketleri sonucunda meydana gelen vibrato türüdür. Notasyonda çoğunlukla grafik halinde gösterilir.

Alt çene mümkün olduğunda gevşek bırakılmalıdır ve dişler soğuktan titriyormuşçasına hareket ettirilmelidir.



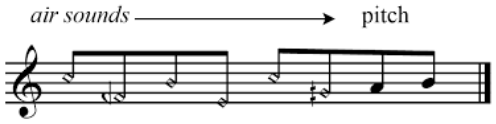
Şekil 3.15. Vibrato Hızları Gösteriliş Şekilleri

3.3.2. Nefes Sesleri

> *"Flüt, kendine has özellikleri sebebiyle, oluşan tınıya hava sesinin eklenebilmesi için en uygun enstrümanlardan biridir. Nefes sesleri uzun zamanlardan beri, Avrupa dışı müzik kültürlerine ait iken, Modern dönem ile birlikte Klasik Batı Müziğinde de yer edinmeye başlamıştır[59]".*

Nefes sesleri dinamik sınırlandırmalara tabi değildir. Bu teknikler son derece hafiften, son derece kuvvetli dinamiğe kadar değişebilmektedir. Fonetik seslerin de kullanımıyla (örneğin (a), (o), (u), (y) …), nefes sesleri teker teker renklendirilebilir. Saf hava sesi, nefes alma ve nefes verme arasında tercih yapılarak daha da değişik tınılandırılabilir. Ayrıca, ambüşür deliği kapatılarak, notasyonda bulunan notadan bir oktav daha kalın tını elde etmek de mümkündür. Nefes sesler, genişletilmiş teknikler ile

[59] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.34

bestelenen eserlere bakıldığında büyük oranda kullanılan tekniklerden birisidir. Nefes sesleri genelde, bestecinin eserini bestelerken hayalinde canlandırdığı imgeleri ve hissiyatı dinleyiciye aktarmanın en etkili yollarından birisi olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Ian Clarke'nın "The Great Train Race" nin Introduction kesitindeki yarışan trenlerin havada bıraktığı buharların etkisinin nefes sesi tekniği ile betimlenmesi gibi. Bu teknik şu şekilde elde edilir. Çene ve Dudaklar öne alınmalı, böylece alt dişler üst dişlere değecek noktaya gelecektir. Bunun yanı sıra üfleme pozisyonunun gevşek bırakılarak çene ve dişlerin eğimini kolaylaştıracak, nefes azaltıldıkça nefes sesi tekniği meydana gelecektir.

Şekil 3.16. Nefes Sesleri Yazım Şekli

3.3.2.1. Nefes Sesi ile meydana gelen tonal tını

Flütün açık ambüşür deliği olduğu göz önüne alındığında, herhangi bir miktardaki nefesin doğal flüt sesine eklenerek icra edilmesi mümkündür. Bu teknik, dudakların mümkün olduğunca esnek bırakılması koşuluyla oluşmaktadır. Dudaklar ne kadar gevşek ve esnekse, üretilen tonun hava içeriği aynı oranda yükselir. Bu etki flütün tüm oktavları için geçerli olmaktadır.

Bu tekniği icra edebilmek için şu tavsiyelerde bulunulabilir, flütü çalma pozisyonuna getirmeden önce dudakları gevşeterek nefes vermeye başlayın, daha sonra flütü üfleme pozisyonunuza getirin. İstenilen tınıyı elde etmek için dudakların esnekliği değiştirilebilir.

3.3.3. Konuşma ve Çalma

Modern müziğin popüler tekniklerinden biri olan konuşma ve çalma, ambüşür deliğinin doğrudan içine sözcüklerin veya metin dizilerinin söylenmesidir[60]. Bu teknik, flüt gövdesinin rezonansını ortaya çıkarmaktadır. Fakat yoğun rezonans için flütün kalın oktavında bu tekniğin icrası tercih edilmelidir.

[60] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.37

Bestecilere not olarak: Flütten yoğun rezonans bekleniyorsa, kelimelerin son ünsüz harflerinden sonra açık sesli harfleri eklemelilerdir.

Konuşurken, flütistin sadece istenen sesi ve heceyi ifade etmekle kalmaması, aynı zamanda flütte bir rezonans oluşturmak için de oldukça önemlidir. Bununla birlikte ağız içinin kapatılmamasıyla birlikte oluşacak hava akımı bu tekniğin en önemli noktalarından biridir.

3.3.4. Çember Nefes (Circular Breathing)

> *"Çember nefesin kökenleri, sonsuz yaşam fikrini kendine felsefe edinen Asya'ya dayanmaktadır. Müzik kültürleri arasındaki sürekli artan etkileşim ile, çember nefes Klasik Batı Müziğinde de yer almıştır. Bu teknik besteciler tarafından da popüler hale gelerek sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Çember nefes, kesintisiz şekilde sanatçının eseri, cümleleme ve yorumlamasına olanak sağlar[61]".*

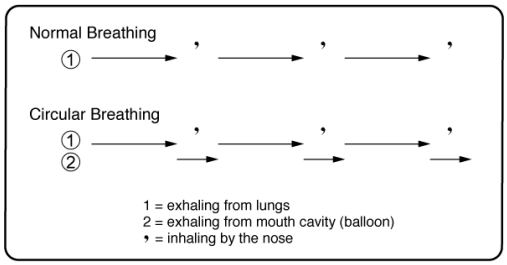
Bu tekniği uygulamak için, icra sırasında yanaklar şişirilmeli ve ağız içerisinde hava boşlukları oluşturulmalıdır. Bu uygulamadan sonra diyaframın gerginliği geçici olarak yanak kaslarına ve dilin alt kısmına aktarılmalıdır. Böylece, önceden oluşturulan hava boşlukları sayesinde ağızdan nefes verilirken burundan da nefes alınabilir.

Çember nefes, modern müzikte bununla birlikte flütte uygulanan en zor tekniklerden biridir. Olumlu sonuçlar elde edilebilmesi için uzun soluklu çalışmalar gerekmektedir.

Tekniği öğrenmek için hazırlık olarak, önce flüt olmadan yanaklar şişirilerek hava akımı elde edilmelidir. Hava akımı oldukça yoğun olmalıdır. Bu akım, avuç içinin dudakların önüne getirilmesi ve havanın üflenmesiyle kontrol edilebilir. Sonra nefes üflenirken, burun içinden yavaşça nefes alınabilir ve sonuç olarak bu iki eylemin koordinasyonu sağlandığı takdirde sürekli hale gelen hava akımı elde edilir.

Bu çalışmalar sonucunda, tekniğin doğal akışının sağlanabilmesi için flüt ile çalışmalara başlanmalıdır. Tekniğin kolayca kullanılabilmesi için rahat üfleme pozisyonuna sahip olan "Sol" notası tercih edilmelidir.

[61] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.39



Şekil 3.17. Çember Nefes Oluşma Şekli

3.3.5. Triller

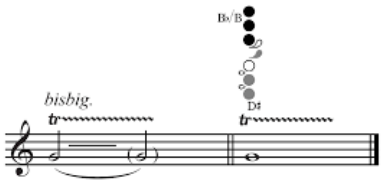
Triller, her zaman flütün temel teknikleri arasında yer almıştır. Tonalitenin çözülmesi ile birlikte bu süsleme yöntemi, yeni şekillerde genişletilmiş ve geliştirilmiştir[62].

3.3.5.1. Timbral Tril (Bisbigliando)*

Triller arasında en küçük yapıya sahip olan Timbral trillerdir. Bu teknik, besteciler tarafından tona ek bir timbral dinamizm eklemek için kullanılır. Bisbigliando, çeşitli hızlarda icra edilebilir.

Timbral triller (Bisbigliandi), ince mikro-tonal değişiklikler yapılmasını sağlayan çok sayıda ek parmak pozisyonlarına sahiptir.

*Bisbigliando: Arp'a özgü olan hızlı trillere verilen addır.



Şekil 3.18. Timbral Tril Yazım Şekli

3.3.5.2. Başka teknikler ile sentezlenen Triller

Besteci tarafından belirtilen tril şekilleri, başka bir teknik ile üst üste yazılırsa, yorumcu bu noktada istediği parmak pozisyonu kullanmakta ve süreyi kendine göre yorumlamakta özgürdür. Buna karşın, tril şekilleri normal ritmik gösterimin dışında saniye cinsine karşılık gelen süre ile ortaya çıkmaktadır.

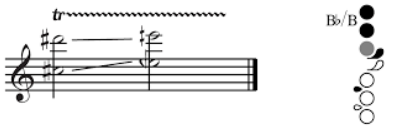
[62] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.43

3.3.5.3. Çift Triller

Bir çift tril, kendisini ana tondan ve normal bir trilden ayırır. Birbirinden farklı iki ton dönüşümlü veya düzensiz şekilde icra edilir. Notasyonda açıklanmadığı takdirde çoğunlukla alternatif olarak gösterilmektedir. Çift triller genellikle mikro-tonal efektler ile birlikte kullanılır.

3.3.5.4. Multifonik Triller

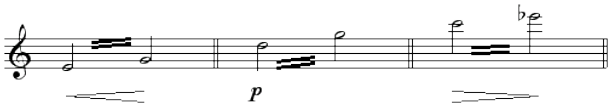
Flütün yapısı itibariyle, birçok multifonik tril pozisyonu ve olasılığı bulunmaktadır. Multifonik triller, karmaşık parmak pozisyonlarından oluştuğu için, bu trillerin hızlarının sınırları bulunmaktadır. Bu durum mutlaka besteci tarafından dikkate alınmalı ve bu noktada yorumcu ile fikir alışverişi yapılmalıdır.



Şekil 3.19. Multifonik Triller Yazım Şekli

3.3.6. Tremolo

Tremolo iki ton arasındaki hareketli motiftir. Böylece bu hareket müzikal cümle içerisinde büyük sürelere yayılmaktadır[63]. Tremoloları icra edebilmek için, sınırlı parmak pozisyonları olmadığından, kendisine en uygun parmak pozisyonlarını bulmak yorumcuya aittir. Buna ek olarak, aralıklar genellikle besteciler tarafından belirlenir. Bunların yanı sıra tremolo hızının, parmak pozisyonuna ve aralıklara bağlı olduğu unutulmamalıdır.

Bestecilere not: Büyük oktavlar ve dinamikler arasında icra edilecek olan tremololar oldukça yavaş tutulmalıdır.

Şekil 3.20. Tremolo Yazım Şekli

[63] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.42

3.4 Aralık, Oktav ve Register'daki Değişimleri Oluşturan Yeni Teknikler

3.4.1. Glissando

Glissando Fransızcada 'kaydırmak' anlamına gelirken İtalyanca'da ise, parmağı tuş ya da telde hızla kaydırarak ses dizisini çabuk çalmak anlamına gelmektedir.[64]

Flütte iki farklı türde glissando vardır; birincisi, bir aralık üzerinde yapılan, diğeri ise iki yakın ses arasında yani mikro tonlar (¼) kullanımı ile yapılandır

Aralıklar arasında yapılan glissando'da amaç, iki ses arasını doldurmaktır. Bunlar şu şekilde gerçekleştirilebilir:

*Glissando'nun ilk ve son nota arasındaki mesafeye bağlı olarak yarım ses ya da daha büyük aralıklarla elde edilmesi,

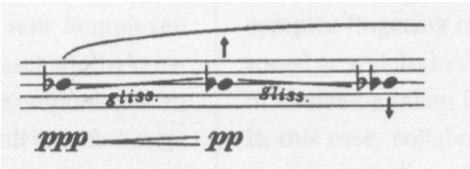
*Aralığı çeyrek seslerin yardımı ile doldurmak. (¼)

Çeyrek seslerle glissando yapmak için iki farklı yöntem uygulanır:

1. Ağızlığı içeri – dışarı çevirmek (Ambüşür Glissandosu)

2. Perdeler üzerindeki delikleri yavaş yavaş açıp kapatmak. (Parmak Glissandosu)

3.4.1.1. Ambüşür Glissandosu

Ağızlık ve dudak yoluyla elde edilen bu glissando türü en fazla çeyrek ton aralığında etkili olmaktadır. Ambüşür glissandosu, üç farklı flüt türünde de elde edilebilir (traverse, piccolo ve bas). Deliksiz flütler için tek seçenek olan ağızlık glissandosu, tekniğin etkisinin bozulmaması için yavaşça ağızlığın içeri ve dışarı hareket ettirilmesiyle meydana gelir.

Şekil 3.21. Ambüşür Glissandosu Yazım Şekli

[64] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.46

3.4.1.2. Parmak Glissandosu

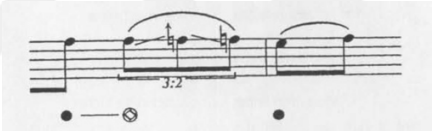
Fingered Glissando (parmak glissandosu), açık perdeli flütlere sahip flütistler tarafından kullanılan bir tekniktir. Fakat parmak glissandosundan tek başına etkili sonuçlar alınmamaktadır. Parmak glissandosu yaparken dudak pozisyonu ile desteklenirse daha iyi sonuçlar elde edilebilir. Üçüncü oktavda yer alan glissandolar, doğal armonik parmak pozisyonları ile elde edilmektedir. Çıkıcı glissandolar için,

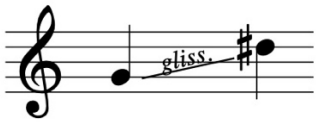
Parmak Glissando'sunun gerçekleşebileceği aralıklar şöyledir:

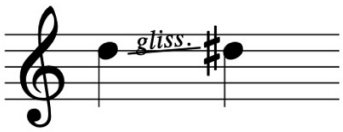
d′ – b′

d′′ – b′′

a′′ – f#′′

d′′ – a#′′′

Şekil 3.22. Parmak Glissandosu Yazım Şekli



Şekil 3.23. Aralıklı Glissando Yazım Şekli

Şekil 3.24. Çeyrek Seslerden Oluşan Glissando

3.4.2. Mikro-tonlar

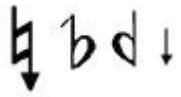
Yarım sesten daha küçük aralıklara "Koma" denir.

* Mikro-tonlar, deliksiz flütlerde alternatif parmak pozisyonları kullanarak elde edilirken, delikli flütlerde ise parmak pozisyonu ya da deliklerin üzerinde parmaklar kaydırılarak yapılır.

* Ambüşür pozisyonunu değiştirerek ve flütü içeri dışarı döndürerek yapılır.

> *"Mikro-tonların yazım şekli her eserde farklılık gösterebilir. Mikro-ton trilleri ise çoğunlukla parça içinde gösterilen parmak pozisyonu ile çalınır. Bunlar mikro-ton trilleri olarak adlandırılırlar[65]".*

Çeyrek Ton Tizleştirme



Çeyrek Ton Pesleştirme

Normal Diyezden Çeyrek Ton Tizleştirme

Normal Bemolden Çeyrek Ton Pesleştirme.

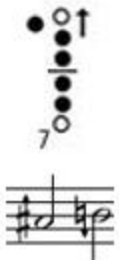
Normal Diyezden Çeyrek Ton Pesleştirme.

Normal Bemolden Çeyrek Ton Tizleştirme

Şekil 3.25. Mikro-tonlar Yazım Şekilleri

Şekil 3.26. Mikro-tonların Notalar Üzerindeki Yazım Şekilleri

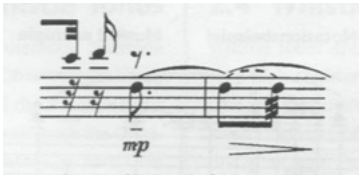
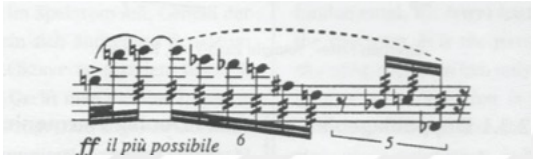
Parmak pozisyonu ile yapılması gereken mikro-tonlar için bestecinin eser içerisinde parmak pozisyonu tablosu ile bu parmak dizilişlerini belirtmektedir.



[65] Carin Levine, The Techniques of Flute Playing s.48

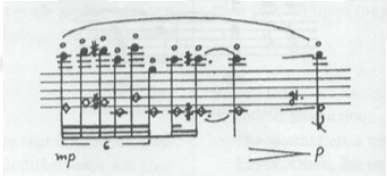
Şekil 3.27. Eser içerisinde parmak pozisyonu ile gösterilen Mikro-tonlar

3.5. Genişletilmiş Teknikler İçin Notasyon Yazımı ve Kullanılan Semboller

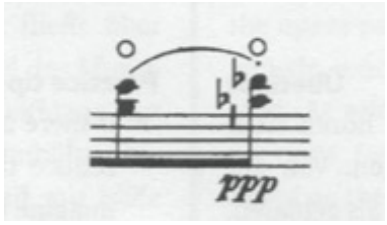
3.5.1. Kurbağa Dili (Flutter Tongue)

Giancinto Scelsi "Quays"

Bruno Maderna "Cadenza da Dimensioni III"

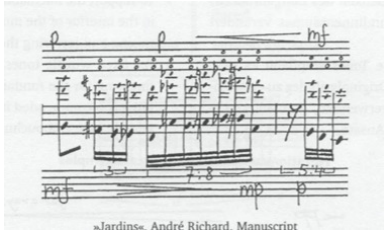
Şekil 3.28. Flutter Tongue

3.5.2. Doğal Armonikler



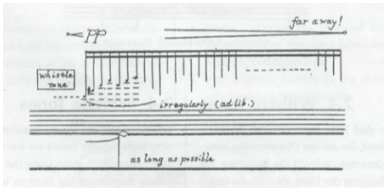
Younghi Pagh-Paan "Dreisam Nore"



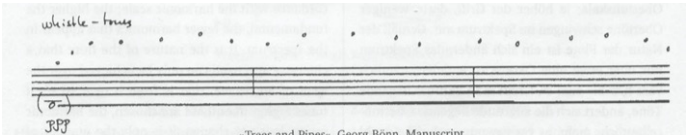
Luciano Berio "Sequenza I"

André Richard "Jardins"

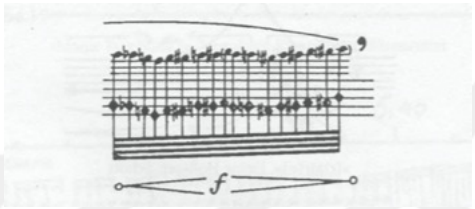
Şekil 3.29. Doğal Armonikler

3.5.3. Islık Sesleri (Whistle Tones)



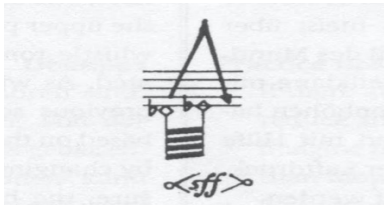
Motoharu Kawashima “Manic Psychosis”



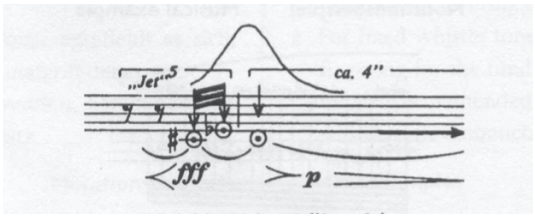
Georg Bönn “Trees and Pipes”

Salvatore Sciarrino “ALL AURE IN UNA LONTANANZA”

Şekil 3.30. Islık Sesleri (Whistle Tones)

3.5.4. Jet Islığı



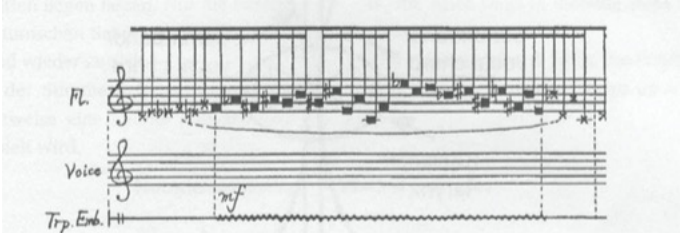
Salvatore Sciarrino “ALL AURE IN UNA LONTANANZA”



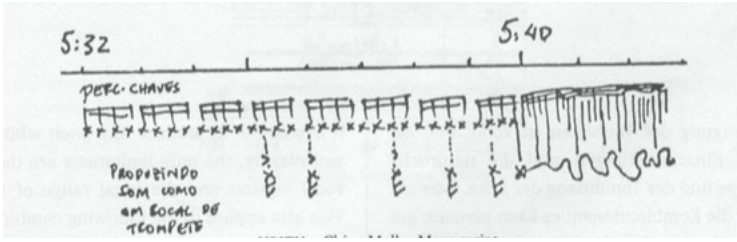
Heinz Holliger “(t)air(e)”

Şekil 3.31. Jet Islığı

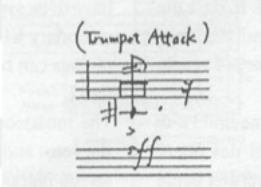
3.5.5. Trompet Efekti



Motoharu Kawashima “Manic Psychosis”



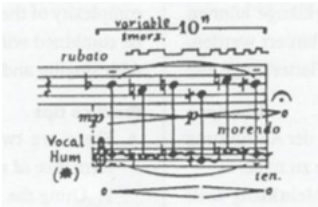
Chico Mello “UPITU”

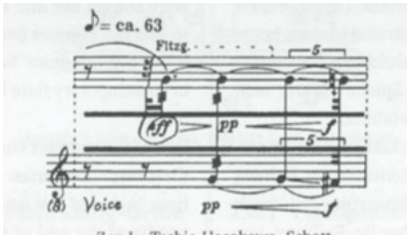


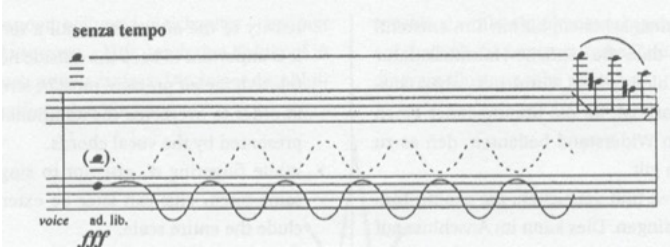
Tatsuya Kawasoi “Arrow Cycle III”

Şekil 3.32. Trompet Efekti

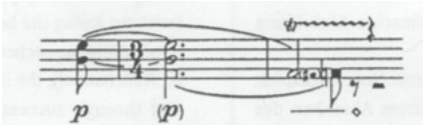
3.5.6. Singing and Playing (Çal Söyle)



Brian Ferneyhough “Cassandra’s Dream Song”

Tosio Hosokawa “Zen”

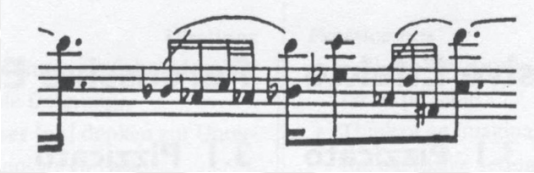
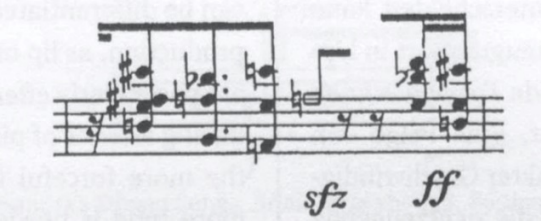


Tomoko Fukui “A Color Song on B”



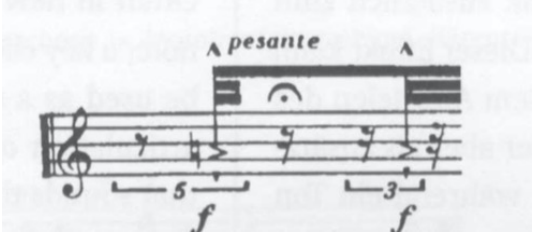
Catherine Milliken “Round Robin”

Şekil 3.33. Singing and Playing (Çal Söyle)

3.5.7. Multifonikler

Robert HP Platz “Rezital”

Fabrizio Casti “Morbid e aure dell’aria”

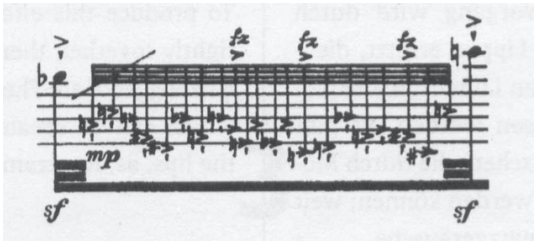
Şekil 3.34. Multifonikler

3.5.8. Pizzicatolar



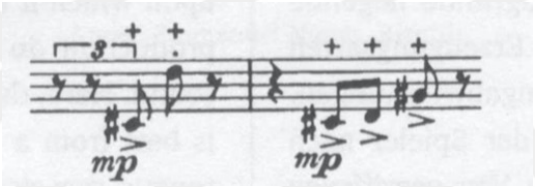
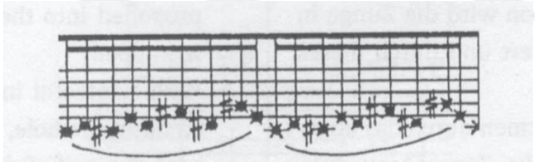
Brian Ferneyhough “Cassandra’s Dream Song”

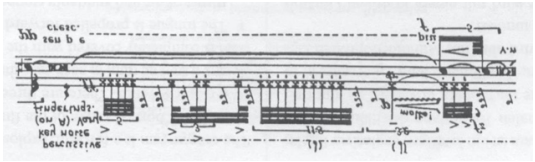
Şekil 3.35. Dudak Pizzicatosu



Brian Ferneyhough “Cassandra’s Dream Song”

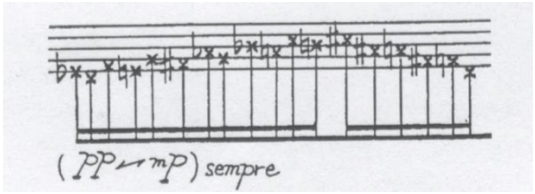
Şekil 3.36. Dil Pizzicatosu

3.5.9. Key Clicks

Edgard Varese “Density 21.5”

Motoharu Kawashima “Manic Psychosis”



Brian Ferneyhough “Cassandra’s Dream Song”

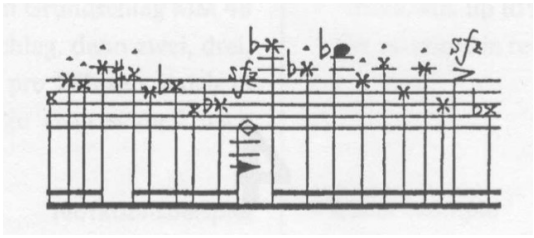
Şekil 3.37. Key Clicks



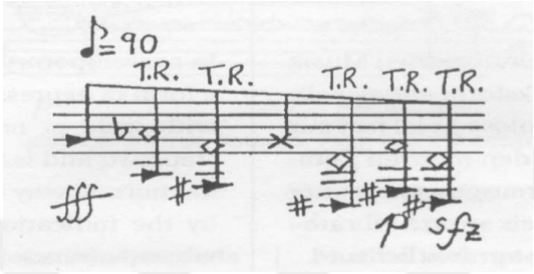
Motoharu Kawashima “Manic Psychosis”

Şekil 3.38. Notasız Key Clicks’ler

3.5.10. Tongue Ram



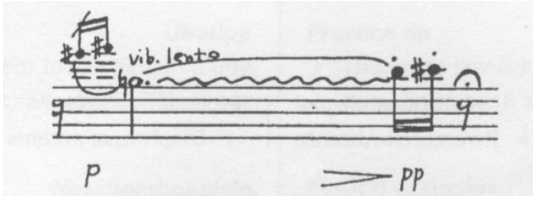
Motoharu Kawashima “Manic Psychosis”



Emmanuel Nunes “Aura”

Şekil 3.39. Tongue Ram

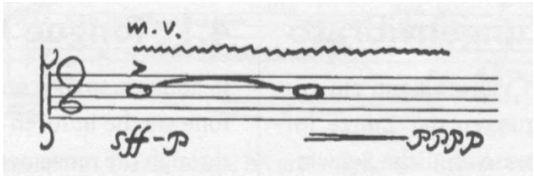
3.5.11. Vibratolar



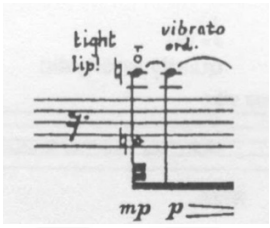
Younghi Pagh-Paan “Dreisam-Nore”

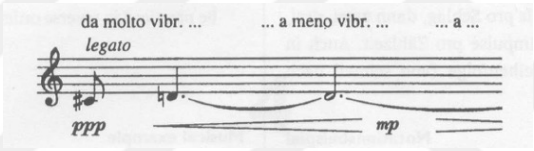
Şekil 3.40. Vibrato Lento

Brian Ferneyhough “Cassandra’s Dream Song”

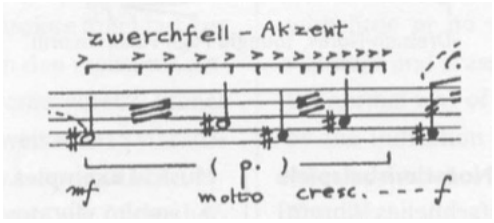


Erwin Koch-Raphael “For C, Composition No.58

Şekil 3.41. Vibrato Molto

Brian Ferneyhough “Cassandra’s Dream Song”

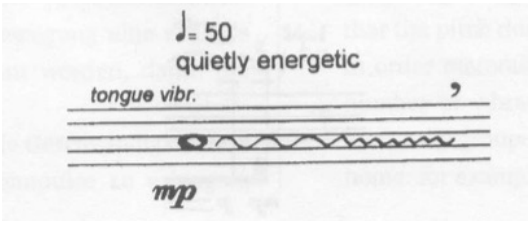
Şekil 3.42. Vibrato Normale/Ordinario

Bruno Maderna “Cadenza da Dimensioni III”

Şekil 3.43. Vibrato Geçişleri



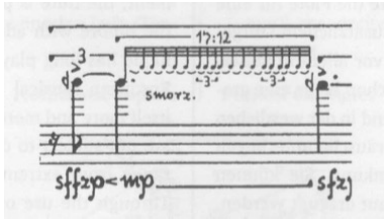
Younghi Pagh-Paan “Dreisam-Nore”

Şekil 3.44. Diyafram Aksanlı Vibrato

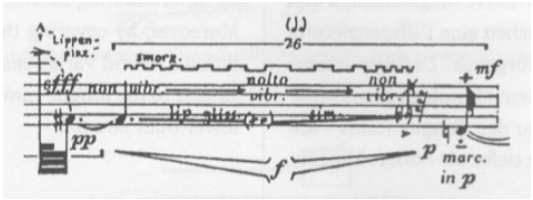


Laurie Schwartz “the examples”

Şekil 3.45. Dil Vibratosu



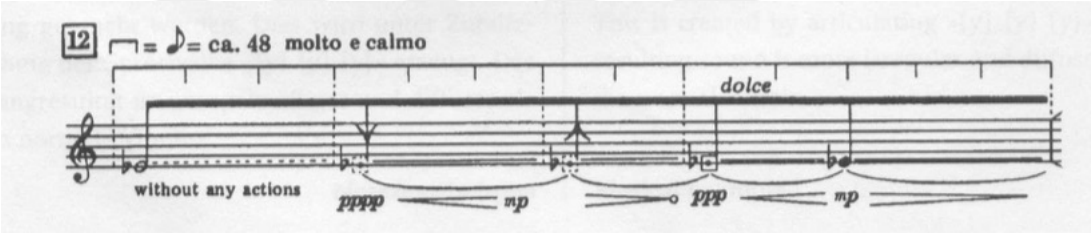
Claus-Steffen Mahnkopf “La terreur d’range nouveau”



Brian Ferneyhough “Cassandra’s Dream Song”

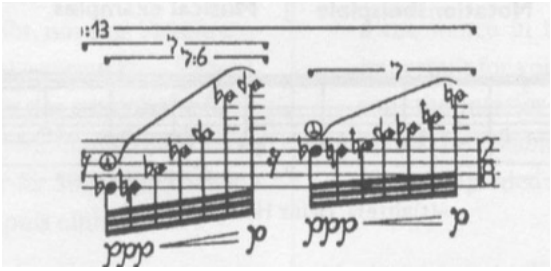
Şekil 3.46. Dudak Vibratosu (Smorzato)

3.5.12. Nefes Sesleri

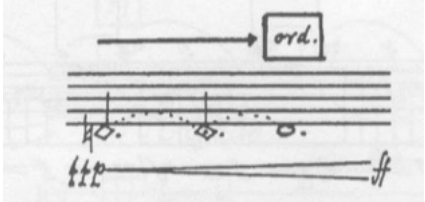


Toshio Hosokawa “Zen I”

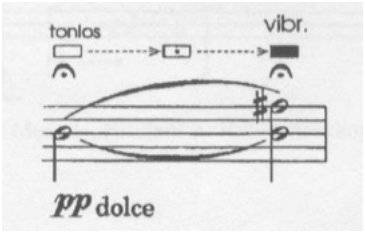
Şekil 3.47. Nefes Sesleri



Claus-Steffen Mahnkopf “La terreur d’range nouveau”

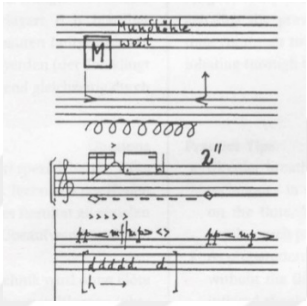


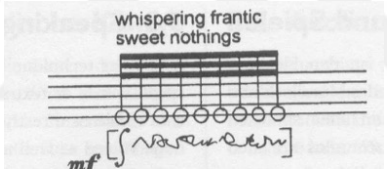
Nicolaus A. Huber “First Play Mozart”

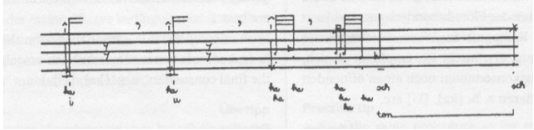


Tobias PM Schneid “VERTICAL HORIZON II”

Şekil 3.48. Nota İçeren Hava Sesleri

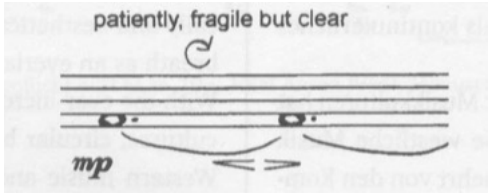
3.5.13. Konuşma ve Çalma

Nicolaus A. Huber “First Play Mozart”



Laurie Schwartz “the examples”

Josef Anton Riedl “vollicht aust es sa”

Şekil 3.49. Konuşma ve Çalma

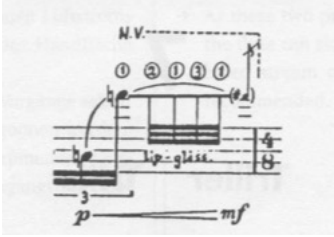
3.5.14. Çember Nefes

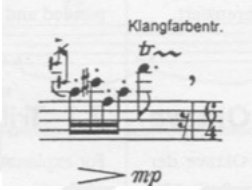


Laurie Schwartz “the examples”

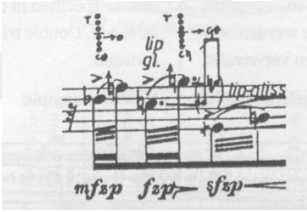
Şekil 3.50. Çember Nefes

3.5.15. Triller



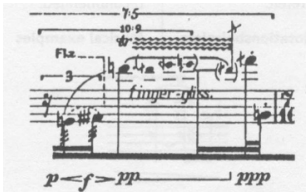
Brian Ferneyhough “Carceri d’Invenzioni IIc”

Younghi Pagh-Paan “Dreisam-Nore”

Şekil 3.51. Timbral Triller



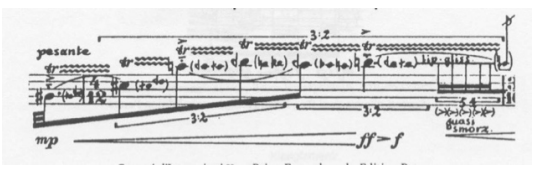
Brian Ferneyhough “Carceri d’Invenzioni IIc”

Şekil 3.52. Tremolo



Brian Ferneyhough “Carceri d’Invenzioni IIc”

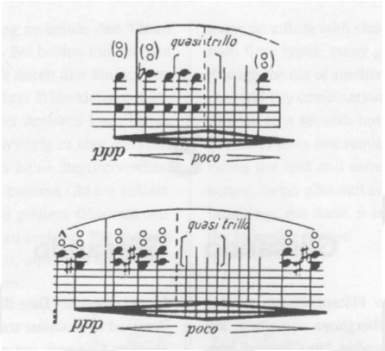
Şekil 3.53. Başka Teknikler ile Sentezlenen Triller

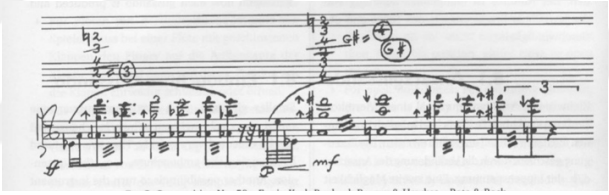


Brian Ferneyhough “Carceri d’Invenzioni IIc”

Şekil 3.54. Çiftli Triller

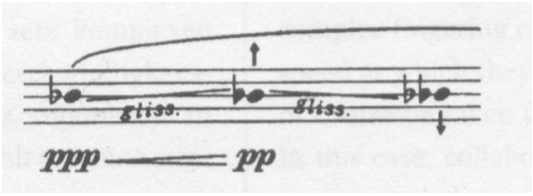
Catherine Milliken “Round Robin”



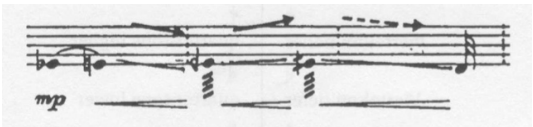
Klaus Huber “Ein Hauch von Unzeit”

Erwin Koch-Raphael “For C, Composition No. 58”

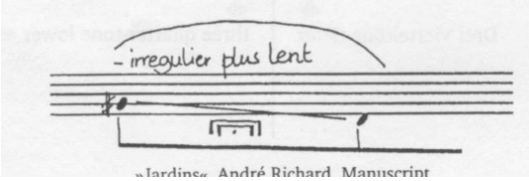
Şekil 3.55. Multifonik Triller

3.5.16. Glissandolar



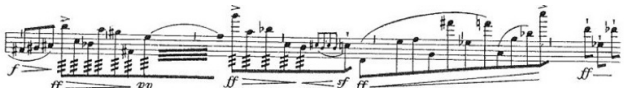
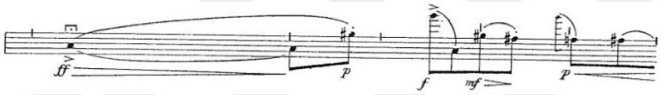
Klaus Huber “To Ask the Flutist”

Şekil 3.56. Ambüşür Glissandosu

Klaus Huber “To Ask the Flutist”



André Richard "Jardins"

Şekil 3.57. Parmak Glissandosu

3.5.17. Mikro-tonlar

Claus-Steffen Mahnkopf "La terreur d'range nouveau"

Tristan Murail "Unanswered Questions"

Şekil 3.58. Mikro-Tonlar

4. 20. VE 21. YÜZYIL'DA BESTELENEN VE İÇİNDE GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER BARINDIRAN ESERLER

4.1. 20. Yüzyıl Solo Eserler

*Luciano Berio – "Sequenza No.1" (1958)

Flutter tongue, perde sesleri, multifonikler. (6.25)

*Brian Ferneyhough – "Cassandra's Dream Song" (1970)

11 kısa bölümden oluşur. Flatterzunge, perde sesleri, dil pizzicatosu, ses efekti, alternatif parmak kullanımı, doğuşkanlar, glisando, hava sesi, multifonikler. (8.29)

*Joseph Diermaier – "5 Bilder" (1966)

5 parçadan oluşur:

- Bauer Blick
- Tranen
- Selbstportrat

- Nachtliche Strasse

- Der Note Blick

*Kazuo Fukushima – "Mei" (1962)

Glisando, flütte tremolo, çeyrek sesler, perde sesleri. (5.58)

*Kazuo Fukushima – "Requiem" (1956)

Flütte tremolo, glisando, renk trilleri. (5.14)

*Kazuo Fukushima – "Shun-San" (1969) (7.52)

*Robert Aiken – "Icicle" (1977) (3.15)

*Robert Aiken – "Plainsong" (1977)

Multifonikler, hava sesleri, gırtlak ayarı, perde vuruşları, glisando. (6.17)

*Louis Applebaum – "Essay" (1971)

Multifonikler, bükülme sesleri, gırtlak ayarı.

*Isong Yun – "Sori" (1968)

Glisando, çeyrek sesler, tremolo. (12.26)

*Elliot Carter – "Scrivo in vento" (1991)

Tremolo ve multifonikler (5.30)

*Elizabeth Brown – "Trillium" (1999)

Bükülme sesleri, multifonikler, mikrotonal renk trilleri, hava sesleri, çeyrek tonlar, armonik sesler. (4.38)

*Ian Clarke – "Zoom Tube" (1999)

Islık sesleri, çeyrek tonlar, multifonikler, bükülme sesleri. (4.30)

*Chris Dench – "Sulle Scale della Fenice" (1986-89)

Mikrotonal (9.29)

*Robert Dick – "Flying Lessons" 2. Kitap (1989)

Elektronik müzik. Kayıt ile birlikte çalınır. Hint müziği içerir. Serial ve Minimal ögeler taşır. Jimi Hendrix tarzında elektronik blues içerikli 6 konser etüdü. (15.39)

*Robert Dick – "Flames must not Encircle Sides"

Elektronik müzik. Kayıt ile beraber çalınır. Multifonikler, çember nefes, aralıksız yapılan ses rengi trilleri. (5.45)

*Robert Dick – "Afterlight"

Elektronik müzik. Multifonikler, jet ıslık ve armonik sesler. (7.20)

*Robert Dick – "Or"

Küçük aralıklı multifonikler, çeyrek sesler. (7.07)

*Robert Dick – "Lookout" (1989) (5.22)

*James Dillan – "Sgothan" (1984)

Armonikler, glisando, dil ile yapılan sert vuruşlar, perküsyon etkisi, gırtlak ayarı, ıslık sesleri, çember nefes, flütte tremolo, mikrotonal. (11.20)

*Edgard Varese – "Density 21.5" (1936)

Perde seslerinin ilk kullanıldığı eser. (4.02)

*Toru Takemitsu – "Voice" (1971)

Nefes sesleri, multifonikler, renk trilleri, armonikler, flütte tremolo, glisando, perde sesleri, boğaz ve ses efekti. (5.44)

*Brian Ferneyhough – "Unity Capsule" (1977)

İki bölümden oluşur. (15.00-18.00)

*Kalevi Aho – "Solo III" (1991)

İki bölümden oluşur. (10.00)

*Richard Rodney Bennett – "Six Tunes for the Instruction of Singing Birds" (1980)

6 küçük parçadan oluşur:

- For the starling
- For the woodlark
- For the canary
- For the bullfinch
- For the East India Nightingale
- For the starling

*Massimo Batter – "Vert Fance" (1965) (7.39)

*Michael Ellison – "Meditation, Invocation and Allegro" (1996)

3 bölümden oluşur.

- Invocation
- Meditation
- Allegro

*Ada Gentile – "Pour Pierre Yves" (1986) (11.17)

*Yoshio Hachimura – "Monrera Op.14" (1980) (7.08)

*Christobald Halffter – "Debla" (1980) (10.31)

*Roman Haubenstock – "Interpolation Mobile per Flute" (1959)

3 bölümden oluşur. (4.53)

*John Heiss – “Udes for Solo Flute Op.20” (1938) (7.37)

*Philippe Huber – “First Play Mozart” (1993) (14.01)

*Motoharu Kawashima – “Manic Psychosis” (1992) (6.53)

*Shirish Karde – “Tenderness of Cranes” (1990) (9.53)

*Bernard Long – “Schrift 1.2” (1998) (10.13)

*Lowell Liebermann – “Eight Pieces” (1998)

8 parçadan oluşur:

- Ophelia
- Etude
- Forgotten Waltz
- Etude
- Hongroise
- Cypher
- Fanfares
- March (10.49)

*Theo Loevendie – “Strands” (1991 (7.58)

*Karlheinz Stockhausen – “In Freundschaft” (1977) (9.39)

*Eric Tonguy – “Wadi” (1968) (7.34)

*Theo Verbey – “Hommage” (1992) (2.23)

*Joji Yuasa – “Domain” (1978) (9.18)

4.2. 21. Yüzyıl Solo Eserler

*Ian Clarke – “Great Train Race” (2001)

Nefes efektiyle hızlı dil atma, multifonikler, gırtlak ayarı, bükülme sesleri, çember nefes tekniği. (4.17)

*Heinz Holliger – “(t)aire(e)” (2008)

Hava sesleri, glisando, renk trilleri, çeyrek sesler, armonikler, jet ıslık, perde sesleri, perküsyon etkisi, trompet efekti, ıslık sesleri, gırtlak ayarı. (8.35)

*Heinz Holliger – “Sonate (in)solit(air)e” (2008)

Her birinde ileri teknikler kullanılan küçük parçalardan oluşan bir süit. Multifonikler, perdeye vurarak çalma, perküsyon etkisi, hava sesleri, jet ıslık, trompet efekti, ıslık sesleri, glisando, çeyrek ve koma sesler.

12 Bölümden Oluşur:

- Cloture Ouverte
- Allemande
- Courante
- La Bande de Sara
- Bourree
- Badines!... Ries!...
- La Poloniaise
- Menu et Gigot
- La Muse et la musette d'Oberwil
- Nicotin et Nicotine
- L'ireel au reel
- Passacanaille

*Toshi Ichiyanagi – "In a living Memory" (2000) (5.42)

*Mark Applebaum – "Entre Funerailles" (2000)

Perküsyon efektleri, renk trilleri, multifonikler. (4.37)

*Andreas Mazur – "Senanque" (2006) (9.07)

*Maggi Payne – "Reflections" (2003) (6.02)

*Phillipe Hurel – "Loops" (2001) (6.11)

*Harvey Sollberger – "New Millenium Memo II" (2013) (7.44)

*John van Vuren – "Incandescence" (2014) (6.16)

4.3. Alıştırma Kitapları

Pierre Yves ARTAUD. Flûtes au présent/Present Day Flutes, Editions Musicales Transatlantiques, Paris, 1980

Robert DİCK. The Other Flute - A Performance Manual of Contemporary Techniques, Second Edition, MMB Music

Robert DİCK. Tone Development Through Extended Techniques, MMB Music

Robert DİCK. Circular Breathing For The Flutist, MMB

Thomas HOWELL. The Avant - Garde Flutist, University of California Press, 1970

Carin LEVİNE, Christina MİTROPOULOS-BOTT. The Techniques Of Flute

Playing Vol.I, Bärenreiter, 2002

Andreas MAZUR. Das Pars -Pro-Toto Spiel, Zimmerman, 2003

***Ulaşılabilen Kaynaklar İle Sınırlıdır.**

5. SONUÇ

Bazı akımlar sonucunda eski müzik dönemlerine bir başkaldırı olarak doğan yeni müzik, beraberinde alışıla gelmiş ses tınılarını kıracak olan yenilikler de getirmiştir. Yeni müzik ile değişen literatür ve repertuvarda meydana gelen yenilikler sonucunda oluşan ve ilk örneklerine 20. Yüzyılda rastlanan genişletilmiş teknikler, günümüz müziğinde de halen kullanılmaktadır. 1950'li yıllardan itibaren daha sık kullanılan, yeni müziğin de vazgeçilmezleri olan genişletilmiş flüt teknikleri dünya genelinde her ne kadar yaygın olsa da bazı flütistler tarafından tam kavranamadığı için uygulamaya konulamamıştır. Bu sebepten ötürü bu çalışma, bahsi geçen tekniklerin icrasının kavranması ve uygulanması açısından flütistler için bir el kitabı olması ve literatürde yer edinmesi hedefiyle planlanmıştır. Çalışma için genişletilmiş tekniklerin araştırması yapılırken, bu tekniklerin literatürde oldukça sık kullanıldığı görülmüş ve repertuvarda önemli yer edinen eserlerden bazıları incelenmiştir. İncelenen eserler içerisinde kullanılan tekniklerin bazılarının flütün yapısına aykırı ve kurallar dışında kullanıldığı gözlemlenmiş, bazılarının ise hem flütistlerin eserleri rahat icra etmeleri hem de flütün yapısının göz önünde bulundurularak kullanıldığı görülmüştür. Bunlara neden olarak da icracı olan bestecilerin bahsi geçen yapıya aşina olduğu görülürken, icracı olmayan bestecilerin ise flütün teknik yapısına daha uzak olarak beste yapmış oldukları görülmüştür.

Bu çalışma sonucunda, günümüz müziğinde sıklıkla kullanılan tekniklerin önemi kavranmış, çalım teknikleri hakkında bilgiler verilerek icracı-besteci bağlamında bestelenen eserlerin yorumcu üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Artaud. P-Y, Geay G, (1980) Flûtes au présent/Present Day Flutes.

Boran. İ, Yıldız Şenürkmez, K, (2007) Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, Yapı Kredi Yayınları, 4.Baskı

Dick. R, (1975) The Other Flute, Oxford University Press.

Ferneyhough. B, (1970) Cassandra's Dream Song Performance Notes.

Heiss. J, (1972) The Flute: New Sounds, Perspectives of New Music, Vol. 10, No. 2 /İlkbahar, Yaz.

Howell. T, (1974) The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutist, Berkeley University of California Press.

Levine. C, (2002) Techniques of Flute Playing, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Maclagan. S.J., (2009) A Dictionary For The Modern Flutist, The Scarecrow Press.

Say. A, (2019) Müzik Tarihi, Islık Yayınları, 1. Baskı.

Smith. W, (Ekim 2019) Sound Modification.

Stone. K, (1980) Music Notation in the Twentieth Century A Practical Guidebook, W.W. Norton & Company.

Tezler

Edwards. P.Y, (Ağustos 2004) Luciano Berio's Sequenza III: The Use of Vocal Gesture and The Genre of The Mad Scene, University of North Texas, Doktora Tezi.

Knopke. I, (Sonbahar 1997) Form and Viruosity in Luciano Berio's Sequenza I, University of Alberta, Department of Music.

Monier, S.L., (2010) "Three Works For Flute By Ian Clarke: An Analysis And Performance Guide". Student Research, Creative Activity, and Performance - School of Music.

Nattiez. J-J, Barry. A, (1982) Varese's "Density 21.5": A Study in Semiological Anaysis, Wiley.

Özer. A., (2010) Flüt Tekniğinin Çağdaş Anlayışla İncelenmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Russell. S.L, (Eylül 2016) The Prepared Flute: A Survey of its History, Techniques, and Repertoire.

Seçkin. E.M, (2011) 1950 Sonrası Flüt Müziği ve Özel Efektler, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Uşen. Ş, (2013) Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Programı Tezi.

Vanoeveren. I, (Mayıs 2015) Cassandra's Dream Song By Brian Ferneyhough: Conceptualizing a myth, Department of Music University of California.

Vecchione. C.M, (1993) "Sequenza VII" by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College.

Willis, M.E., (1982) Notation and Performance of Avant-Garde Literature For The Solo Flute, University of Florida, Doktora Tezi.

Wuestemann. G., (1998) Luciano Berio's "Sequenza XI chitarra sola": A Performer's Practical Analysis With Performance Edited Score, The University of Arizona.

Makaleler

Altuntaş. M., Sazlık. K., (2017) Luciano Berio, Sequenza Serisi ve Üç Parametreye Genel Bakış, İdil Dergisi, Cilt 6, Sayı 18.

Hartmann. J. A., Sequenza No. I for Solo Flute A Brief Analysis.

Önertürk. C., (Ağustos 2015) 20. Yüzyıl Müziğinde Öne Çıkan Flüt Tekniklerinin İncelenmesi ve Oluşabilecek Sorunlarla İlgili İcracı ve Bestecilere Tavsiyeler, Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi. (Erişim Tarihi: 20.10.2018)

Önertürk. C., (Ağustos 2015) 20. Yüzyıl Solo Flüt Repertuvarına Yön Veren Eserler, Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi. (Erişim Tarihi: 20.10.2018)

Sledge. B, (Ocak 2016) Cassandra's Dream Song-an in-depth analysis using a modified Schenkerian approach, North Carolina State University. (Erişim 04.01.2020)

Toop, R., (Kasım 1987) Ferneyhough's Dyngeons of Invention, Musical Times Publications Ltd. (Erişim Tarihi: 02.02.2020)

İnternet Kaynakları

http-1: https://en.wikipedia.org/wiki/Density_21.5 (Erişim Tarihi: 04.12.2019)

http-2: https://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Ferneyhough (Erişim Tarihi: 05.01.2020)

http-3: https://tr.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio (Erişim Tarihi: 03.04.2020)

http-4: https://en.wikipedia.org/wiki/Sequenza_I (Erişim Tarihi: 03.04.2020)

http-5: http://www.ianclarke.net (Erişim Tarihi: 06.02.2020)

http-6: https://en.wikipedia.org/wiki/Ian_Clarke_(flautist) (Erişim Tarihi: 06.02.2020)

http-7: https://en.wikipedia.org/wiki/New-age_music (Erişim Tarihi :14.11.2020)

http-8:https://jennifercluff.blogspot.com/2008/12/incredible-flute-inventions-for-21st.html (Erişim Tarihi: 26.09.2019)

http-9: http://www.drelinger.com/brochure/uprite_brochure1.htm (Erişim Tarihi: 04.01.2020)

http-10: http://www.fullpitcher.co.uk/Dean.htm (Erişim Tarihi: 27.09.2019)

http-11:https://cnx.org/contents/n01_OIG1@1/Extended-Techniques-for-Flute-Polyphonic-Techniques-John-McMurtery (Erişim Tarihi: 27.09.2019)

http-12: http://www.helenbledsoe.com/erep.html (Erişim Tarihi: 27.09.2019)

http-13: https://nmbx.newmusicusa.org (Erişim Tarihi 06.03.2020)

http-14: https://nmbx.newmusicusa.org/the-melting-point-two-european-composers-in-america/ (Erişim Tarihi 06.03.2020)

http-15: http://www.musikidergisi.net/?p=2474 (Erişimi Tarihi 03.02.2020)

http-16:(Ferneyhough,http://www.editionpeters.com/resources/0001/stock/pdf/cassandra%27s_dream_song.pdf) (Erişim Tarihi: 05.01.2020)

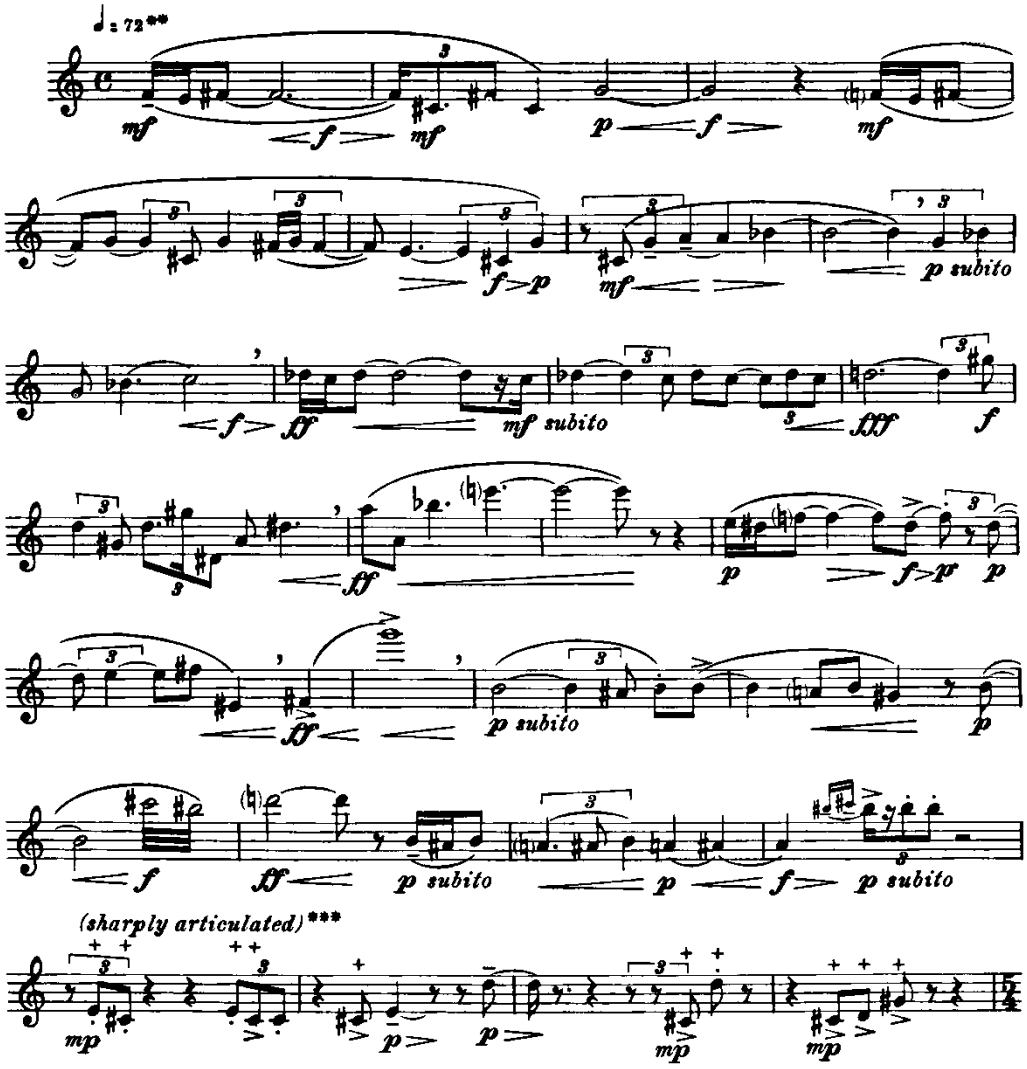
EKLER

İncelenen Eserlerin Notasyonları

Edgard Varese – "Density 21.5"

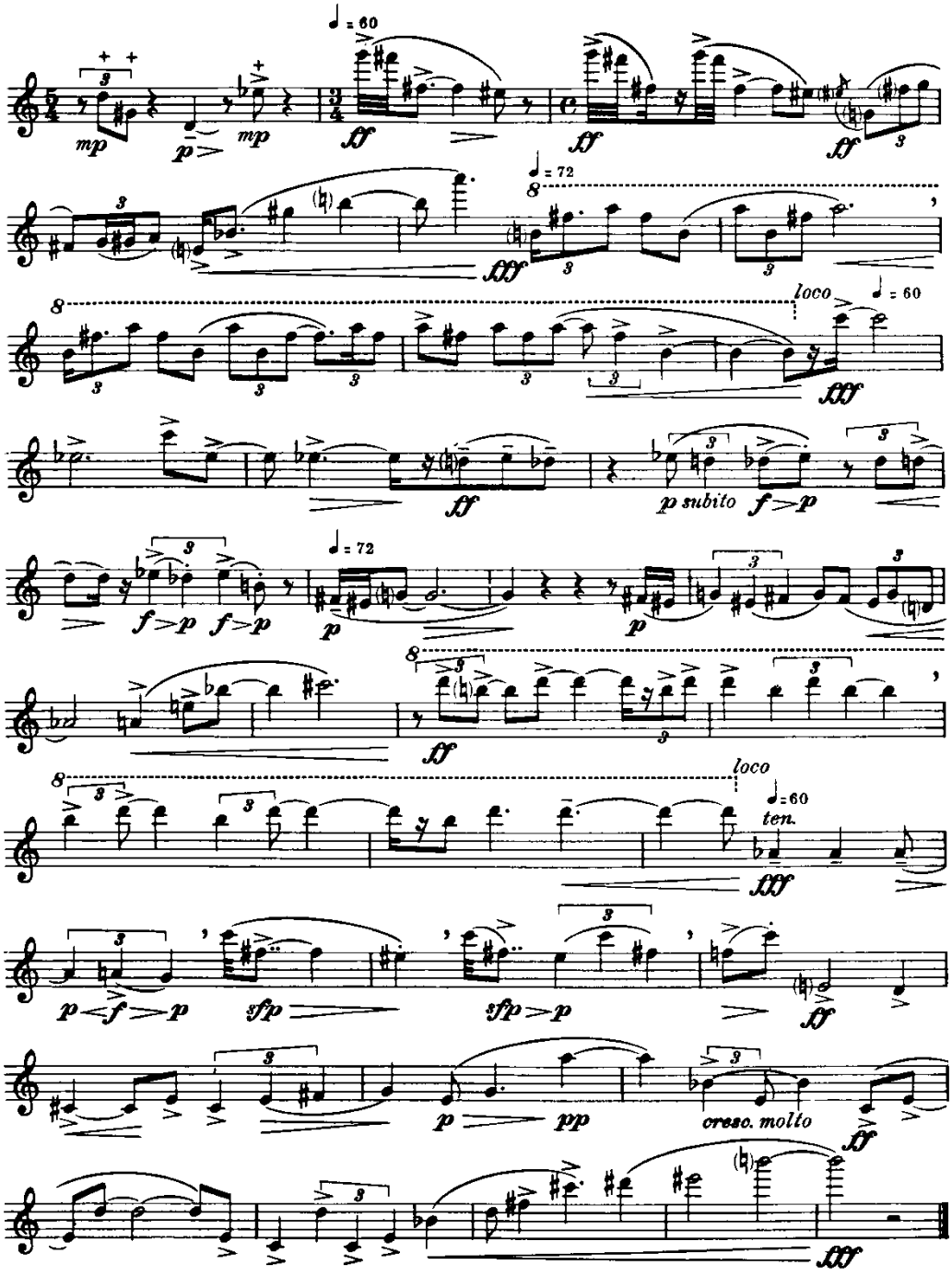
DENSITY 21.5*

Flute Solo

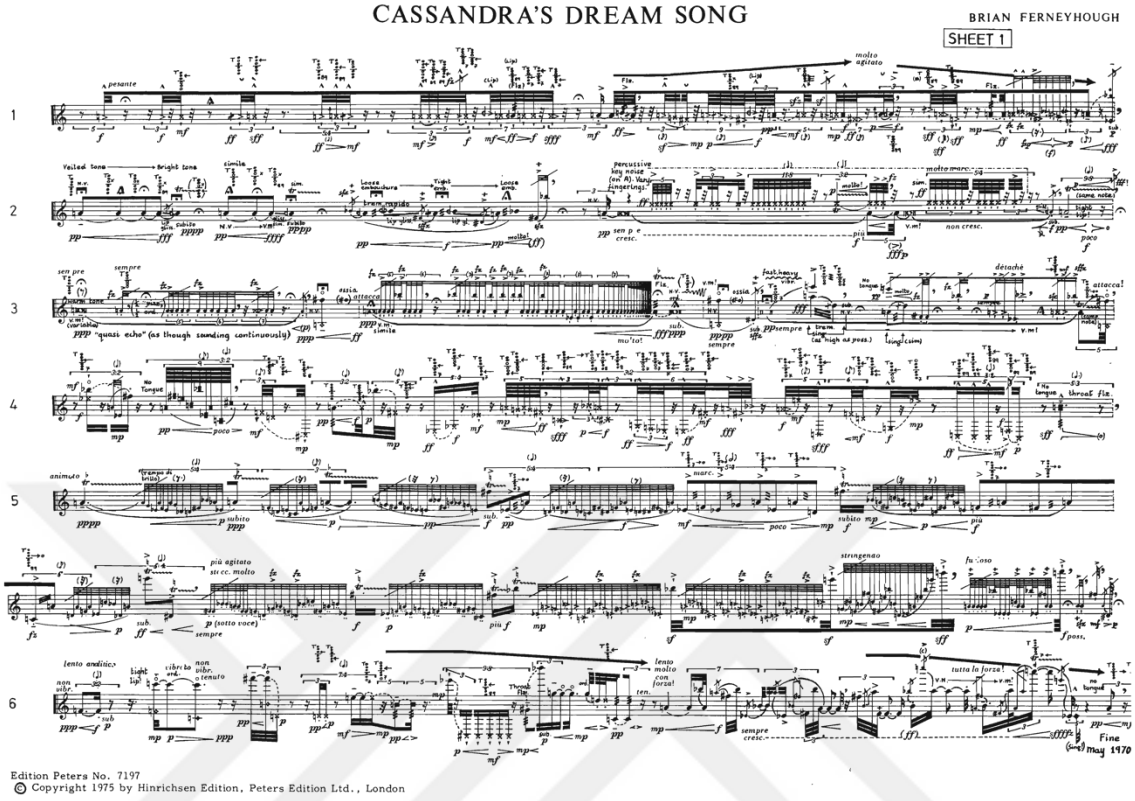
EDGARD VARÈSE

* Written in January, 1936, at the request of Georges Barrère for the inauguration of his platinum flute. Revised April, 1946. 21.5 is the density of platinum.

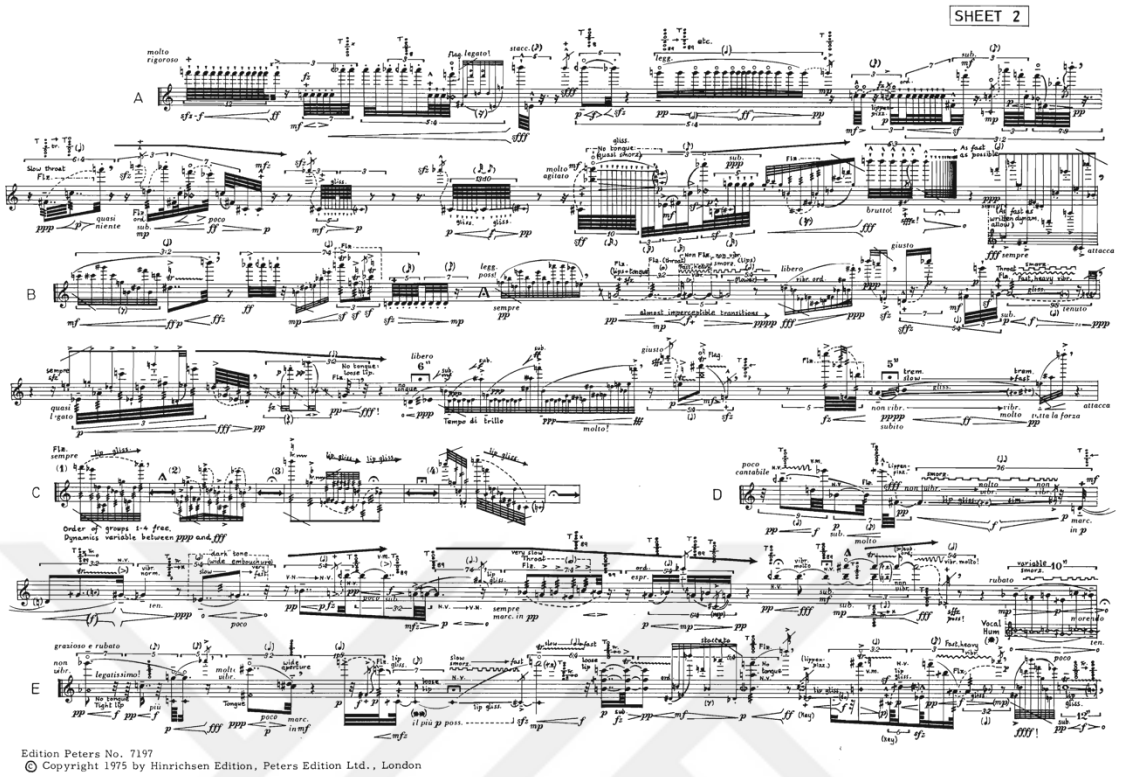
** Always strictly in time—follow metronomic indications.

*** Notes marked + to be played softly, hitting the keys at the same time to produce a percussive effect.

Copyright 1946 by Edgard Varèse
© Copyright assigned 1958 to Franco Colombo, Inc., New York
©Assigned 1966 to Colfranc Music Publishing Corporation, New York

(Sayfa II)

[66] https://imslp.org/wiki/Density_21.5_(Varèse%2C_Edgard). (Erişim Tarihi: 13.09.2019)

Brian Ferneyhough – "Cassandra's Dream Song"

(Sayfa I)

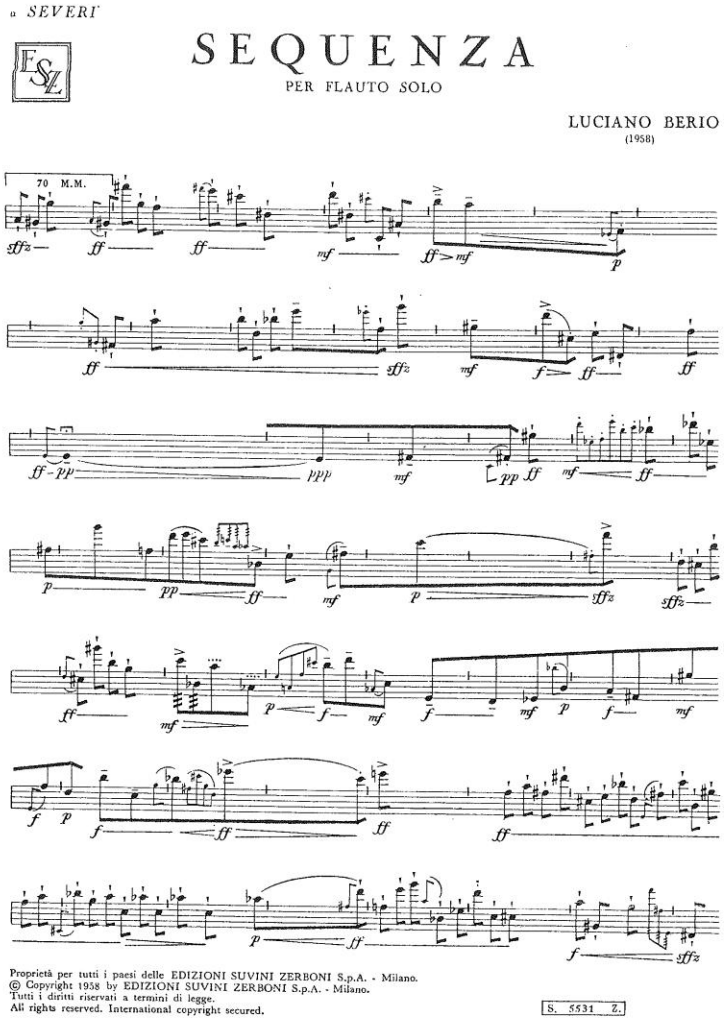
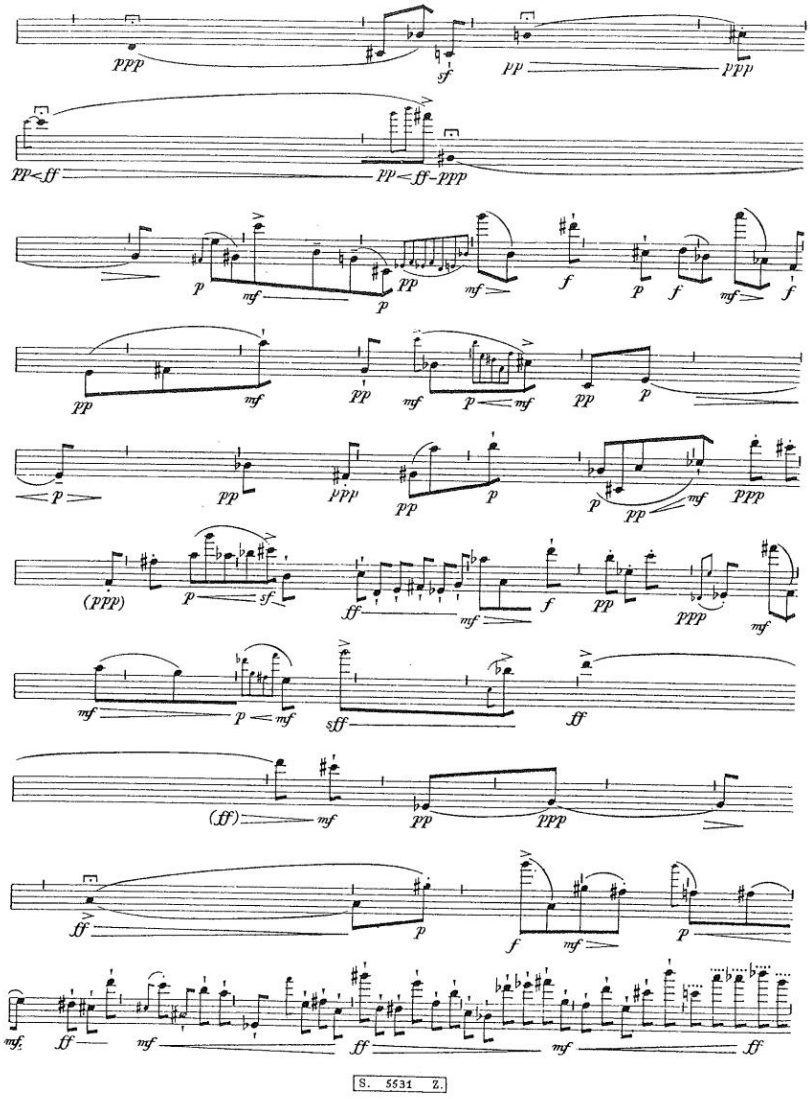
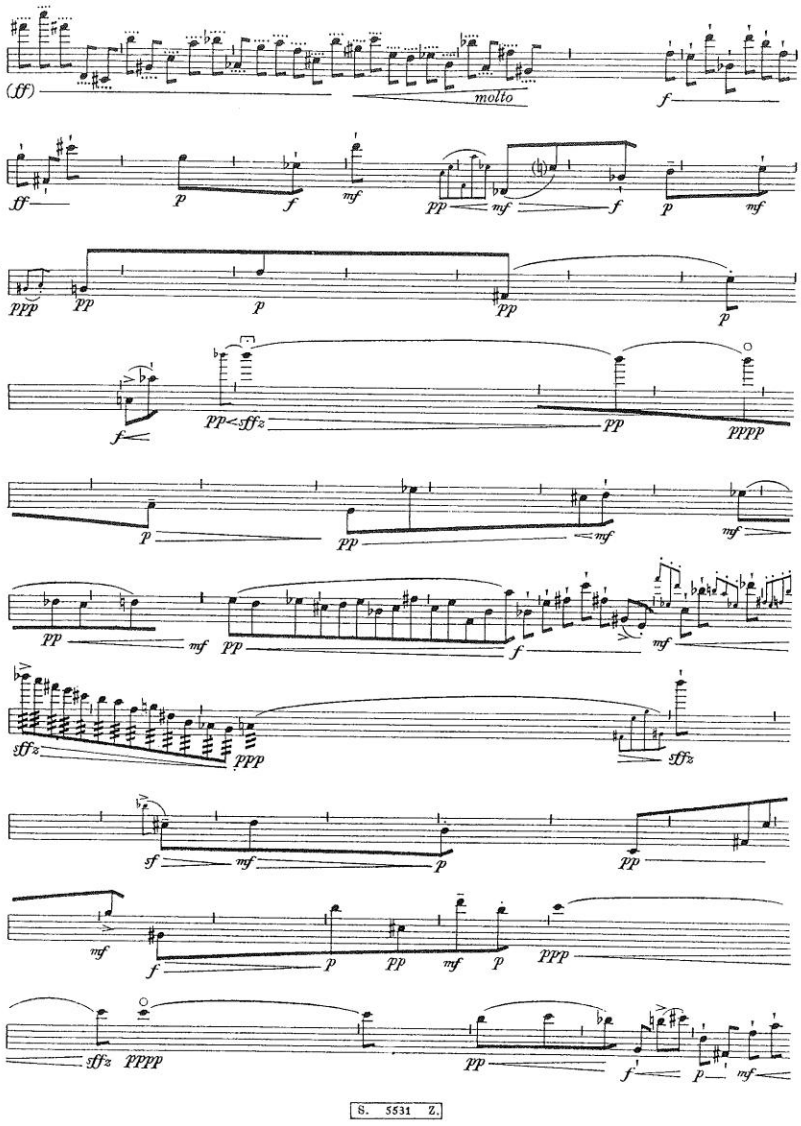


67

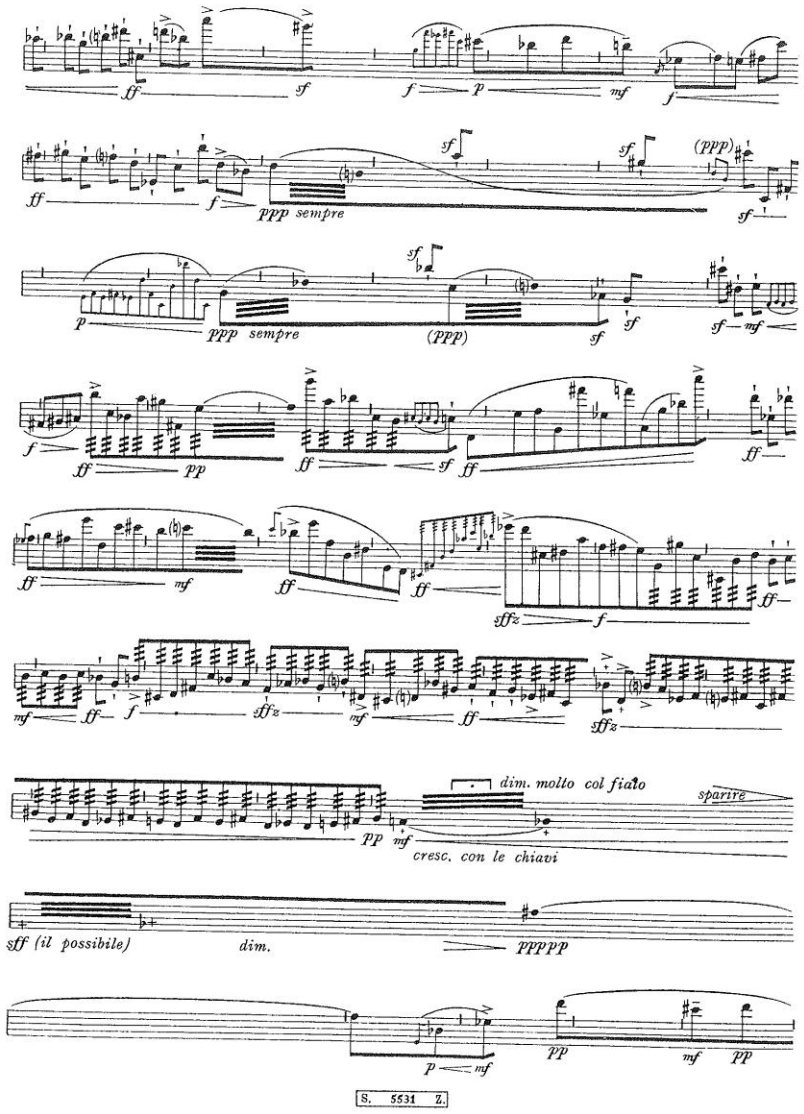
(Sayfa II)

67 https://www.scribd.com/document/337955930/Ferneyhough-Cassandra-s-Dream-Song-pdf. (Erişim Tarihi: 23.11.2019)

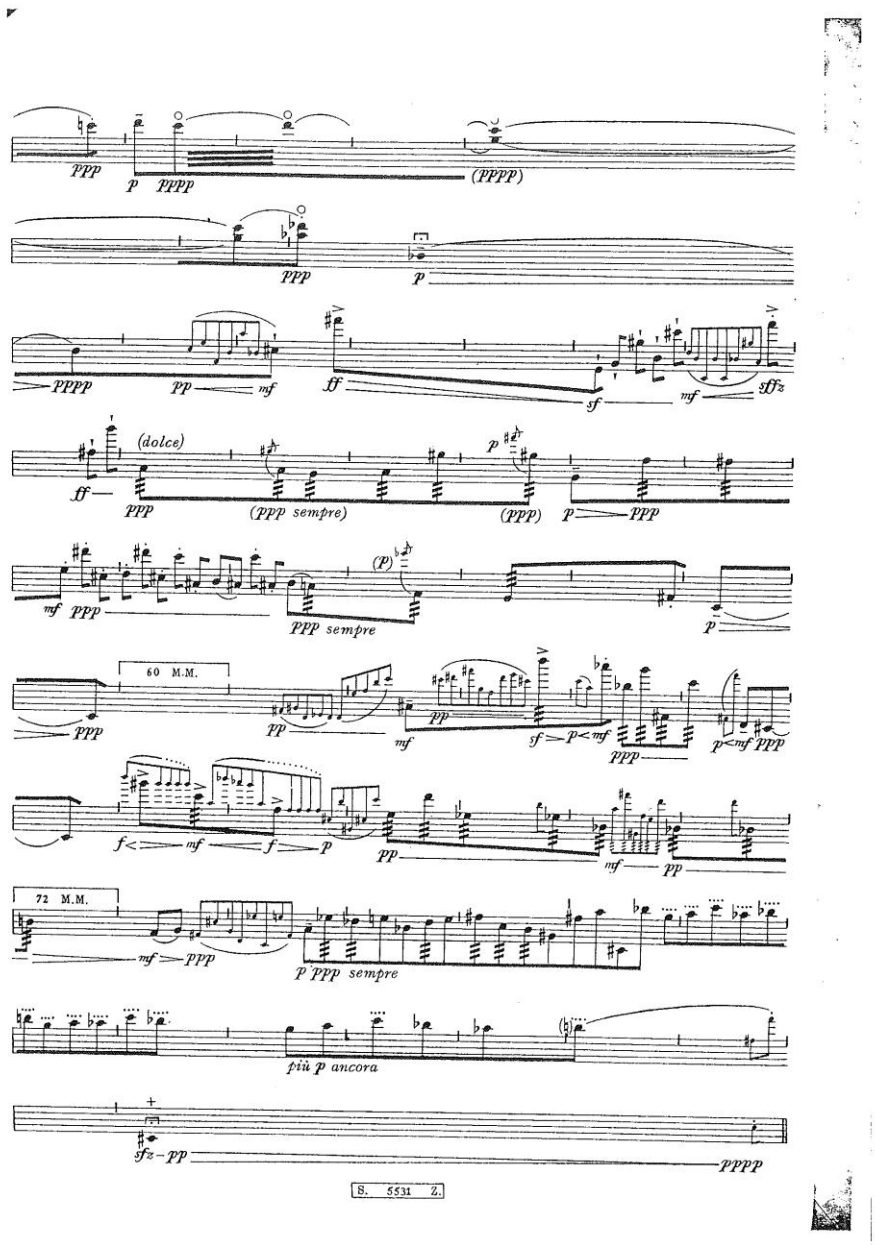
Luciano Berio – “Sequenza I”

“Sequenza I” 1958 Uyarlaması

(Sayfa II)

S. 5531 Z.

(Sayfa III)

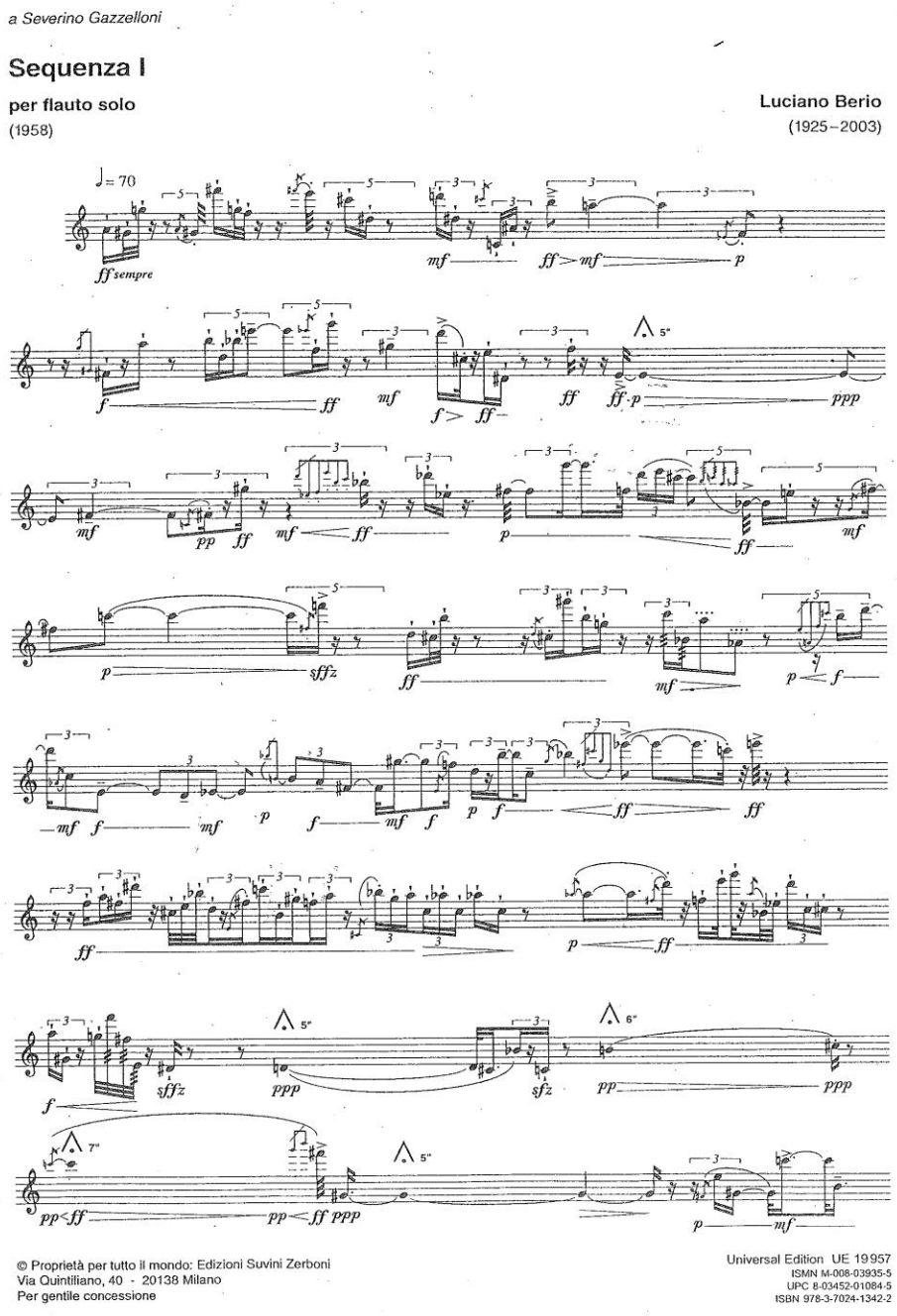
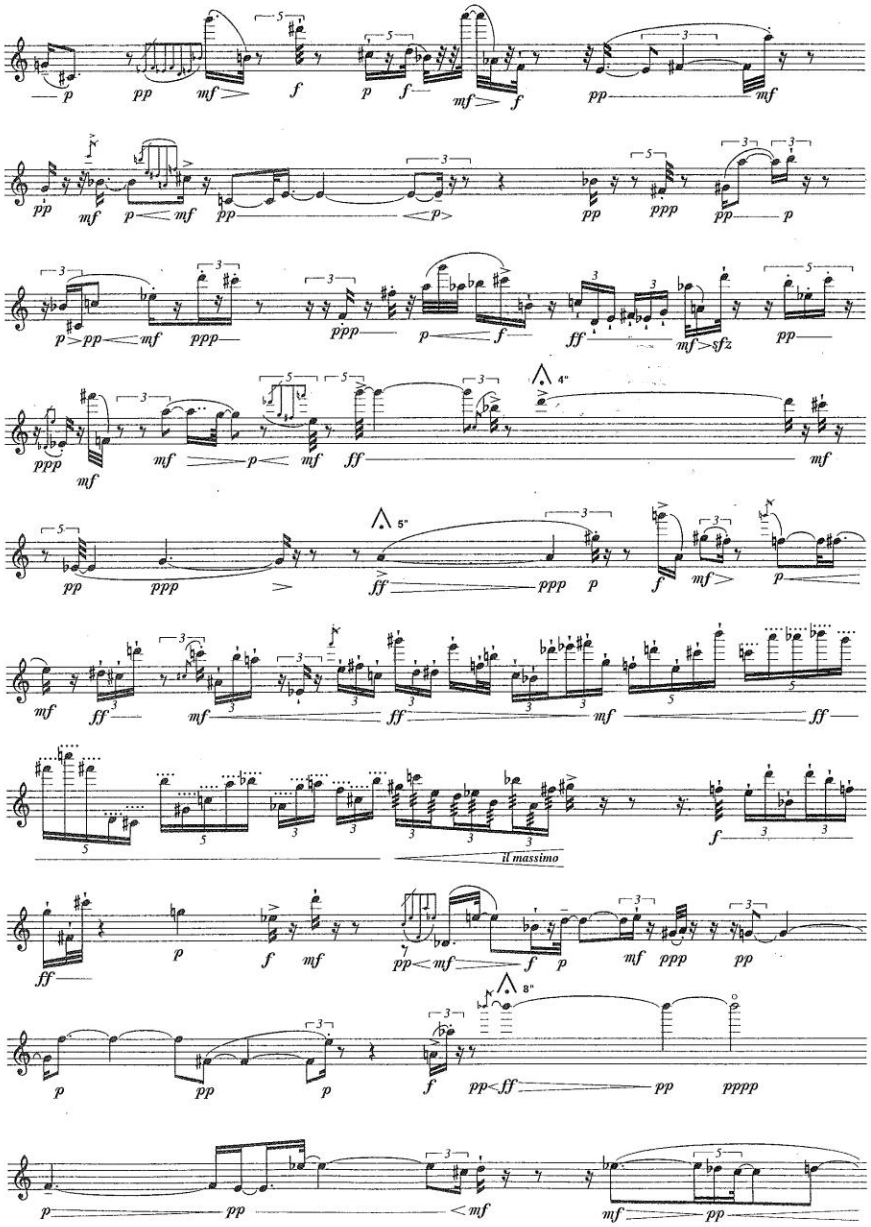
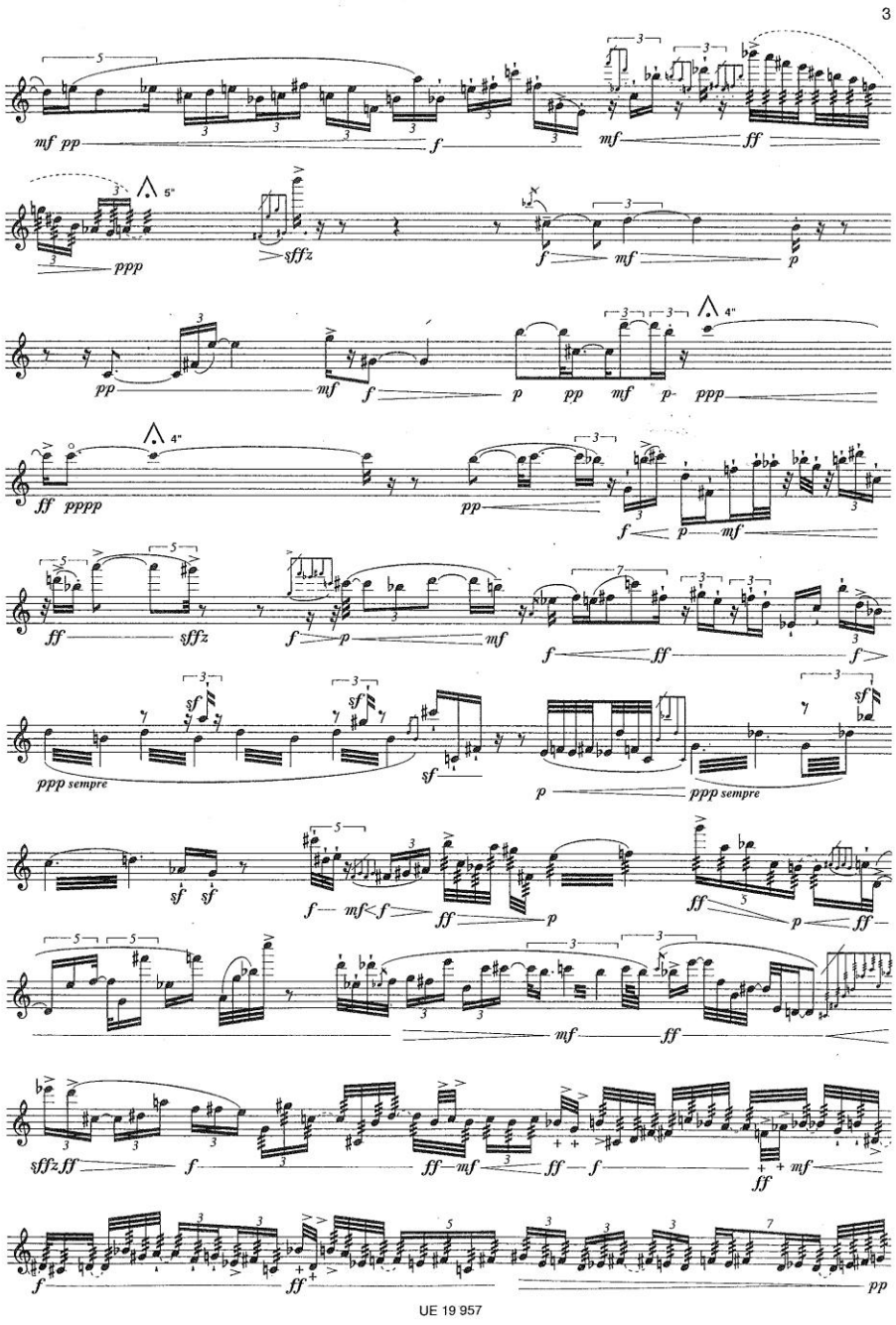

ff
sf
f
p
mf
f
ff
f
ppp sempre
sf
sf
(ppp)
sf
p
ppp sempre
sf
(ppp)
sf
sf
sf
mf
f
ff
pp
ff
sf
ff
ff
mf
ff
ff
sffz
f
ff
mf
ff
f
sffz
mf
ff
sffz
dim. molto col fiato
sparire
pp
mf
cresc. con le chiavi
sff (il possibile)
dim.
pppp
p
mf
pp
mf
pp
S. 5531 Z.

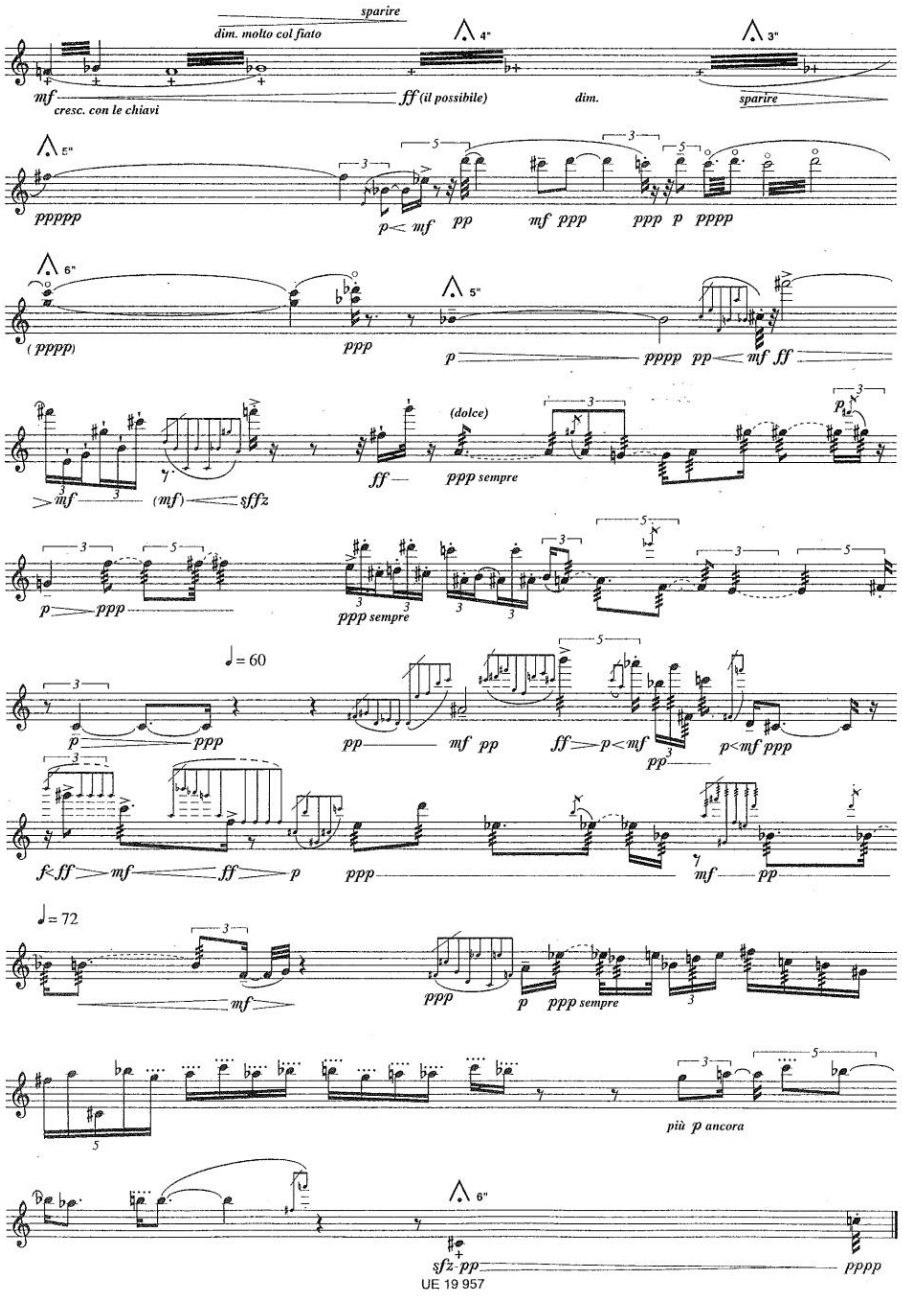
(Sayfa IV)



(Sayfa V)

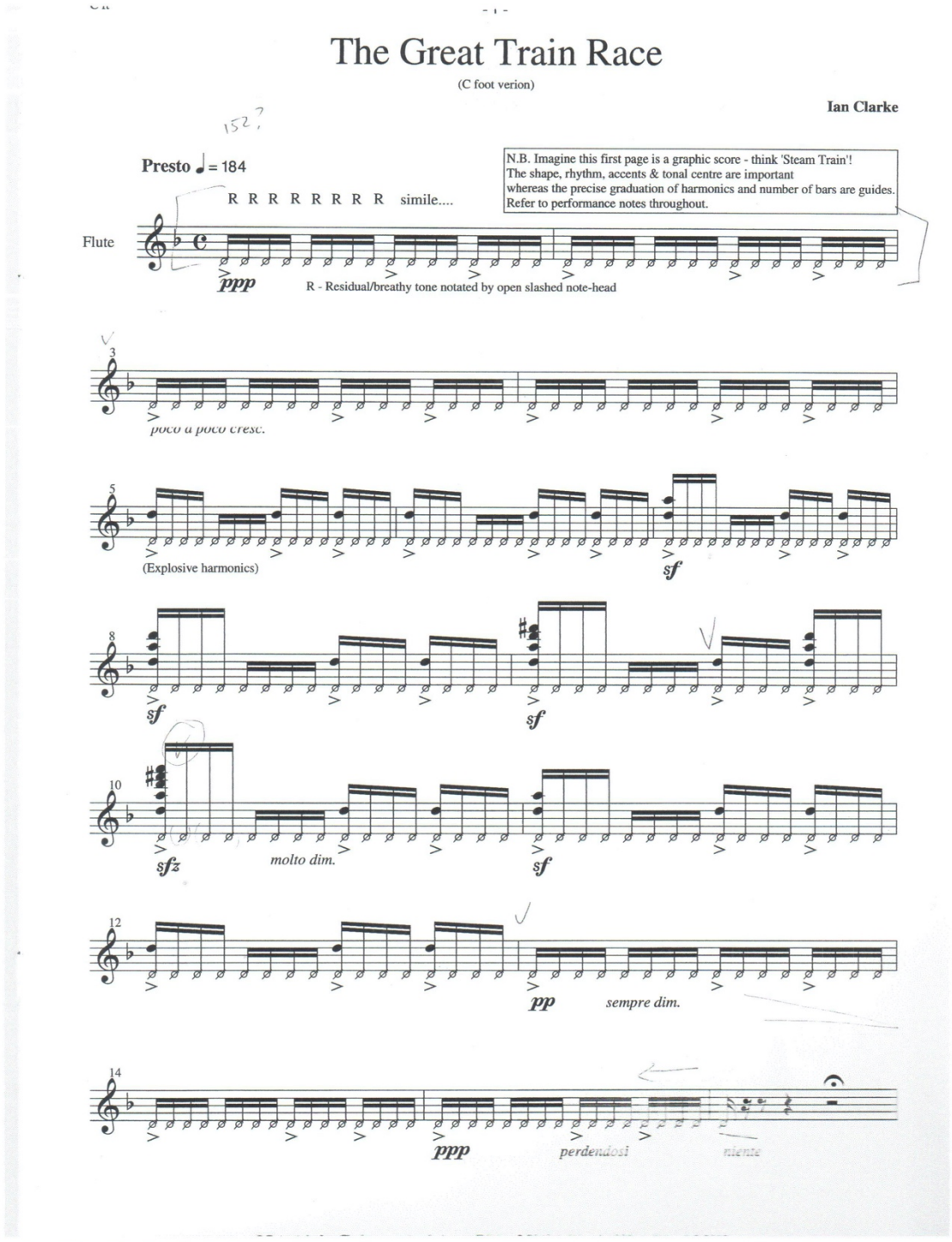
[68] Şebnem Uşen "Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri" (Erişim Tarihi: 15.04.2020)

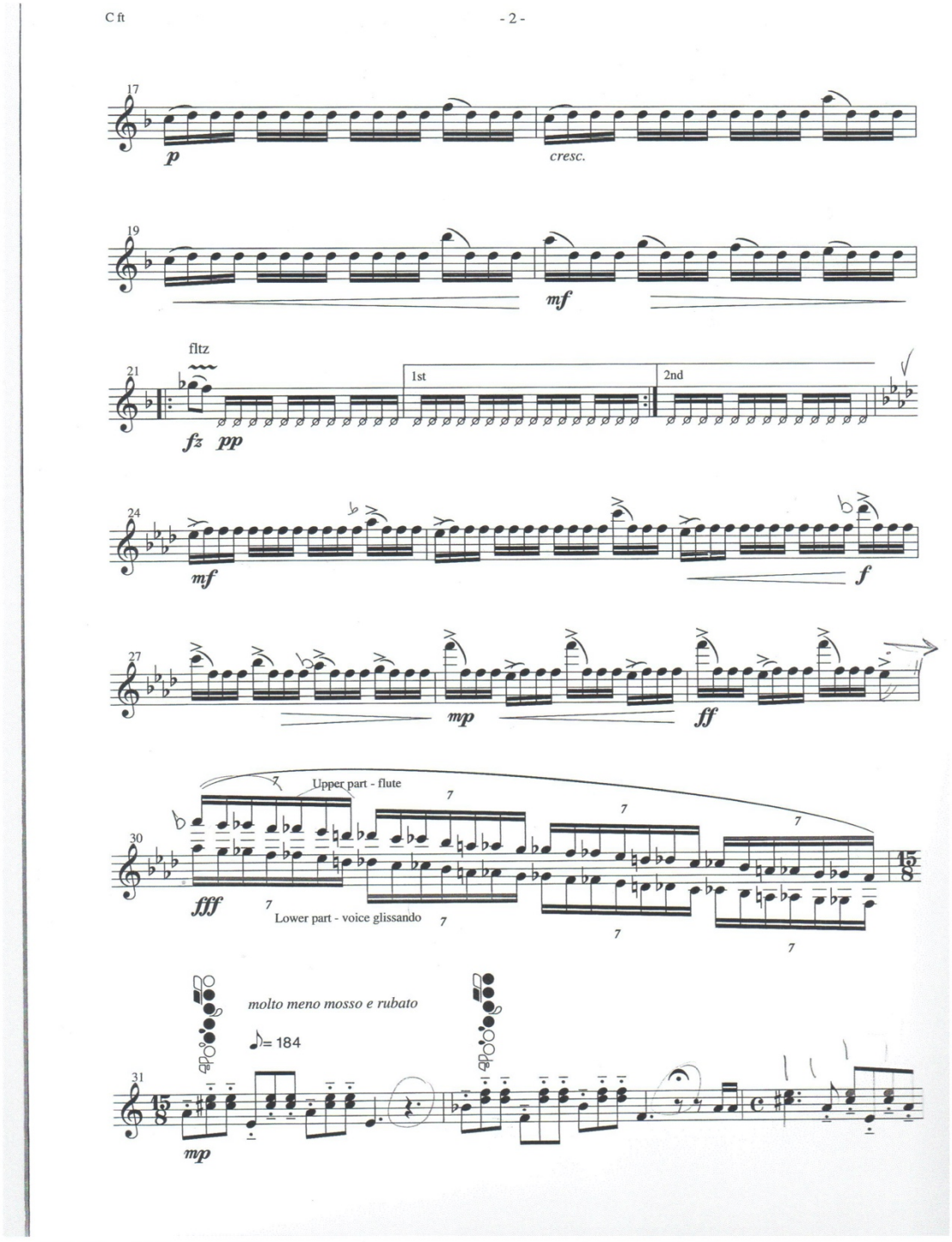
“Sequenza I” 1992 Uyarlaması

(Sayfa I)

(Sayfa II)

3
mf pp
f
mf
ff
5"
ppp
sfffz
f
mf
p
4"
pp
mf
f
p
pp
mf
p-
ppp
4"
ff pppp
pp
f
p
mf
ff
sfffz
f
p
mf
f
ff
f
ppp sempre
sf
p
ppp sempre
sf
f
mf
f
ff
p
ff
p
ff
mf
ff
sffz ff
f
ff
mf
ff
f
ff
mf
f
ff
pp
UE 19 957

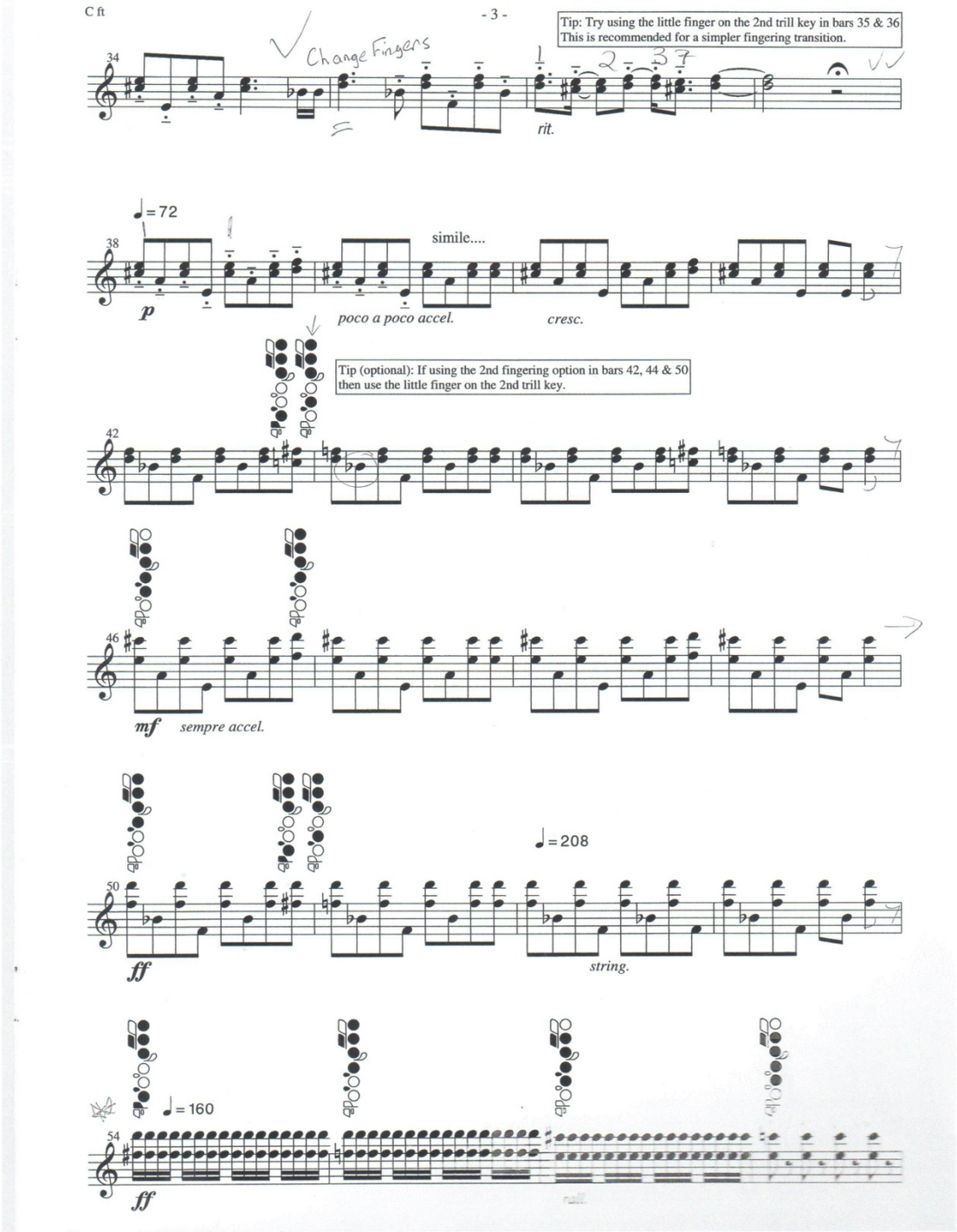
(Sayfa III)

(Sayfa IV)

[69] Şebnem Uşen "Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri". (Erişim Tarihi: 15.04.2020)

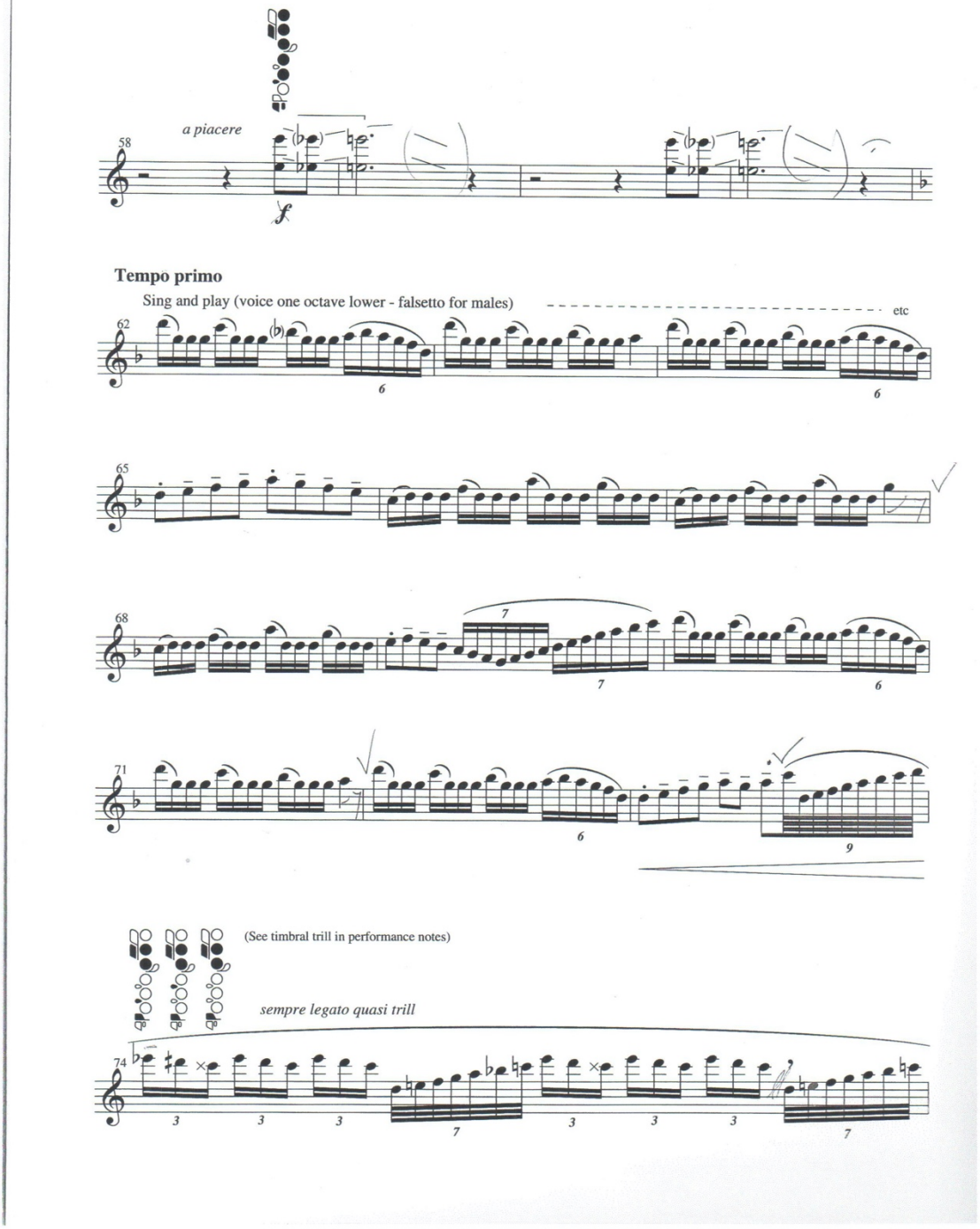
Ian Clarke – "The Great Train Race"



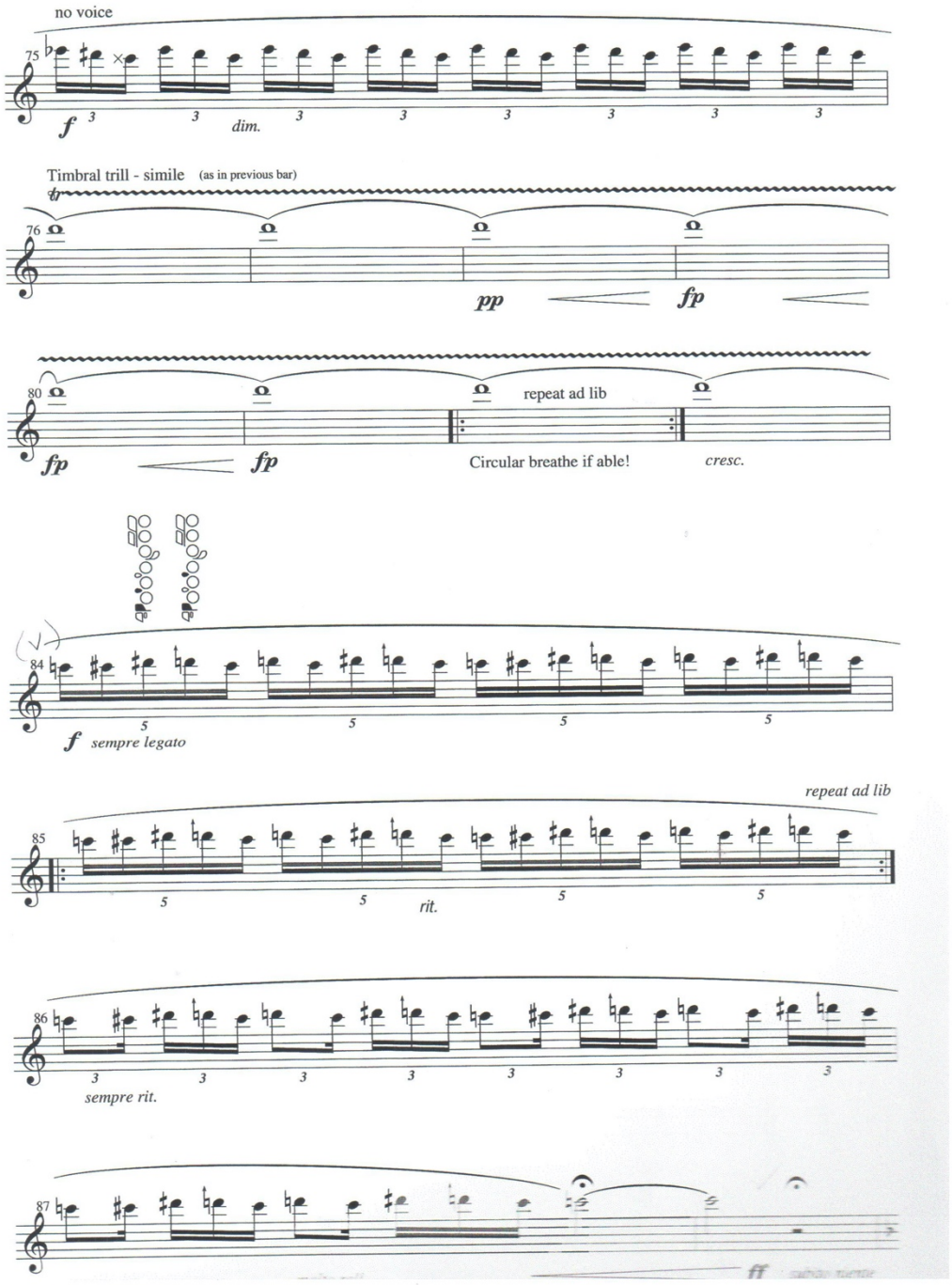

17
p
cresc.
19
mf
fltz
21
1st
2nd
fz pp
24
mf
f
27
mp
ff
30
Upper part - flute
fff
Lower part - voice glissando
molto meno mosso e rubato
= 184
31
mp

(Sayfa II)

C ft
- 3 -
Tip: Try using the little finger on the 2nd trill key in bars 35 & 36
This is recommended for a simpler fingering transition.
Change Fingers
rit.
♩= 72
simile....
poco a poco accel.
cresc.
Tip (optional): If using the 2nd fingering option in bars 42, 44 & 50
then use the little finger on the 2nd trill key.
sempre accel.
♩= 208
string.
♩= 160

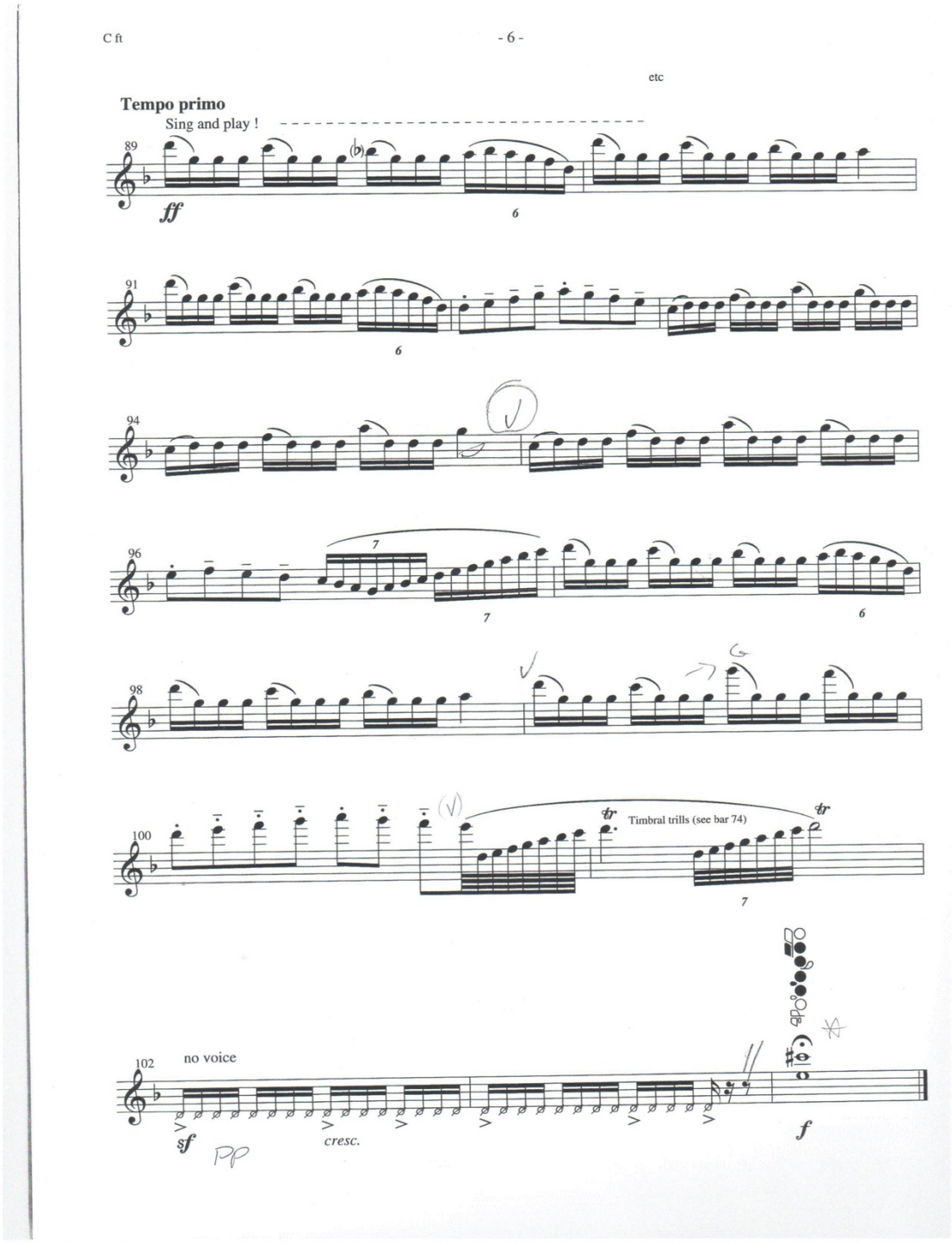
(Sayfa III)


a piacere
58
f
Tempo primo
Sing and play (voice one octave lower - falsetto for males)
etc
62
65
68
71
(See timbral trill in performance notes)
sempre legato quasi trill
74

(Sayfa IV)


no voice
75
f
dim.
Timbral trill - simile (as in previous bar)
76
pp
fp
80
repeat ad lib
fp
fp
Circular breathe if able!
cresc.
84
f sempre legato
repeat ad lib
85
rit.
86
sempre rit.
87
ff

(Sayfa V)

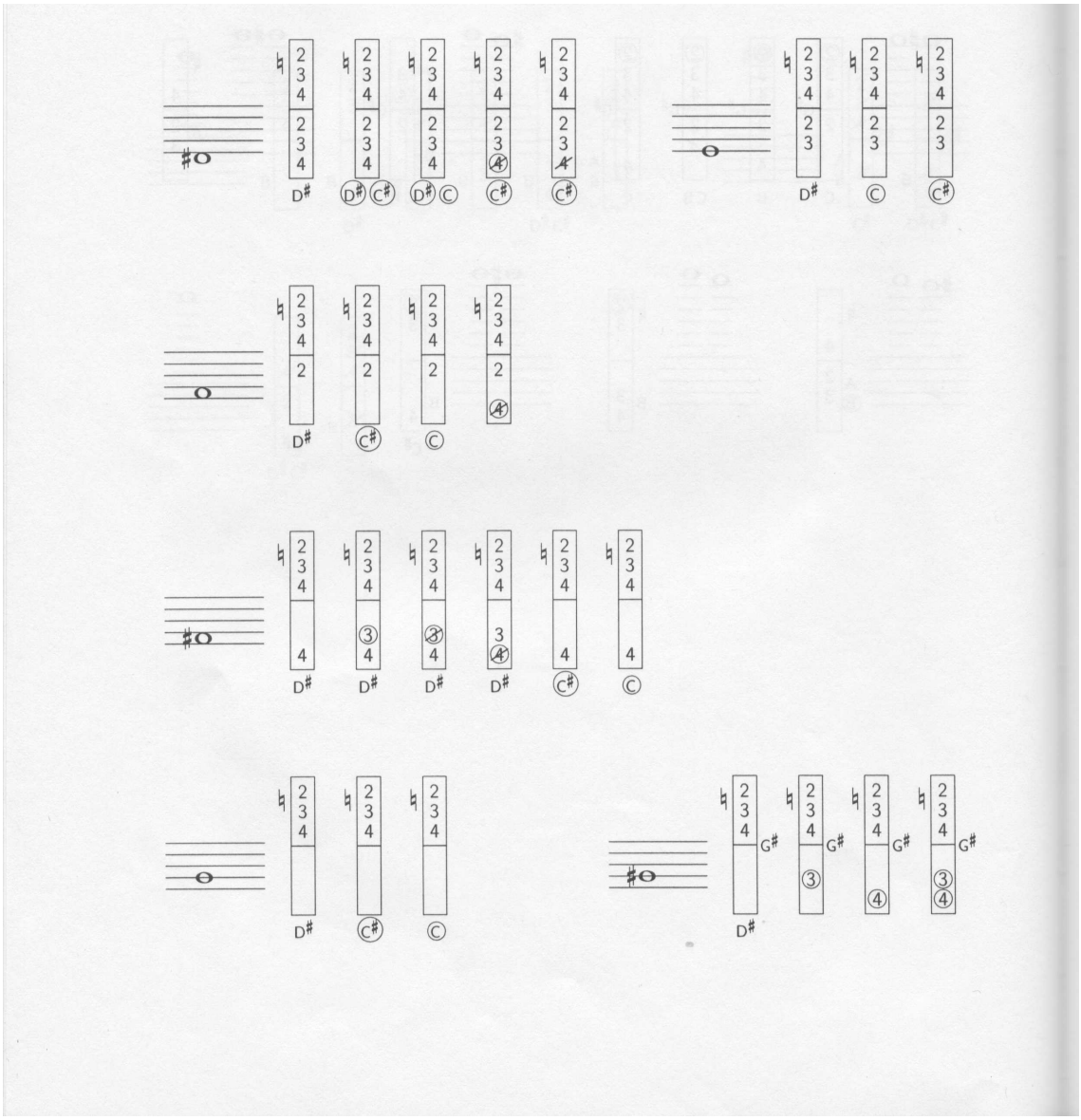


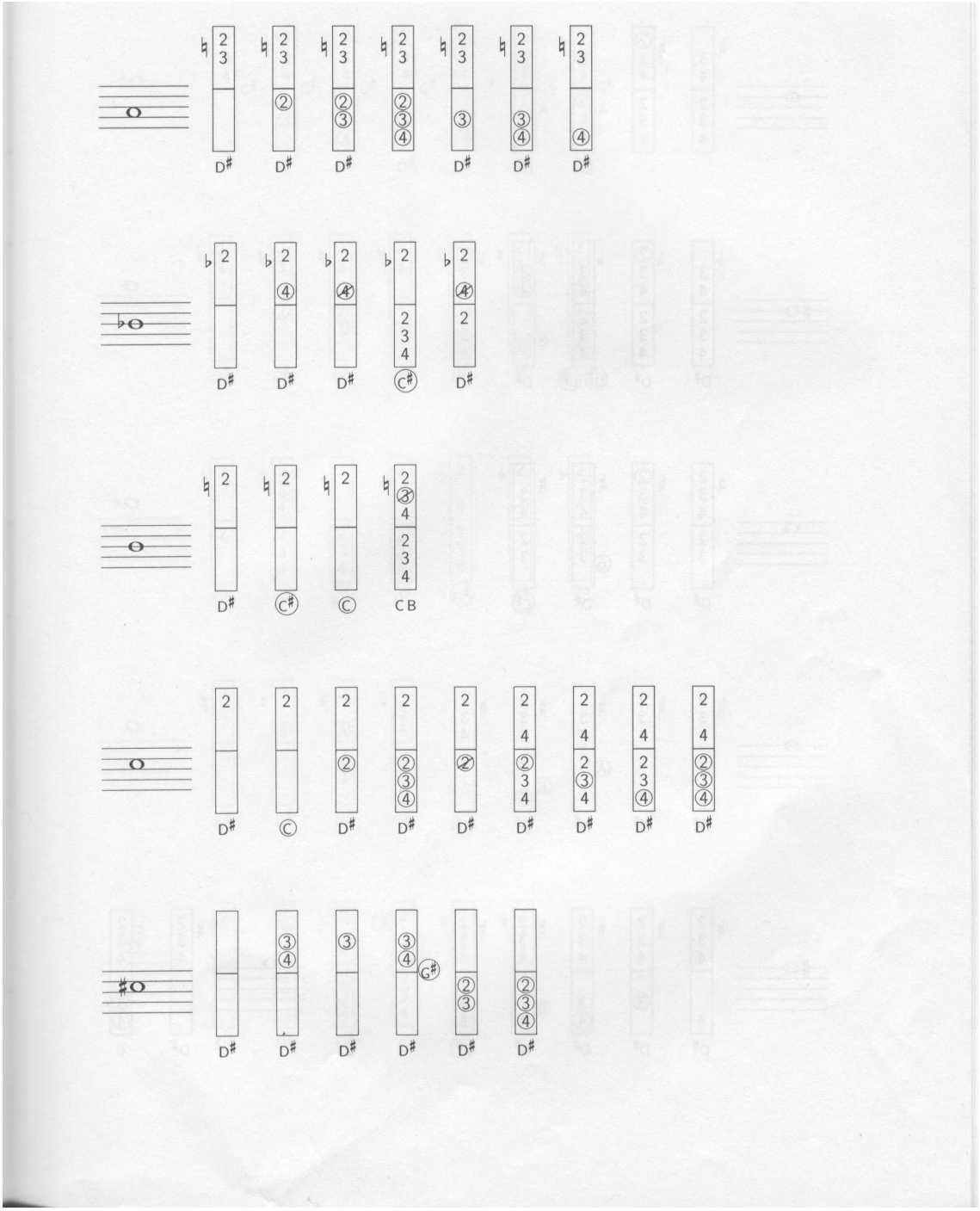
70

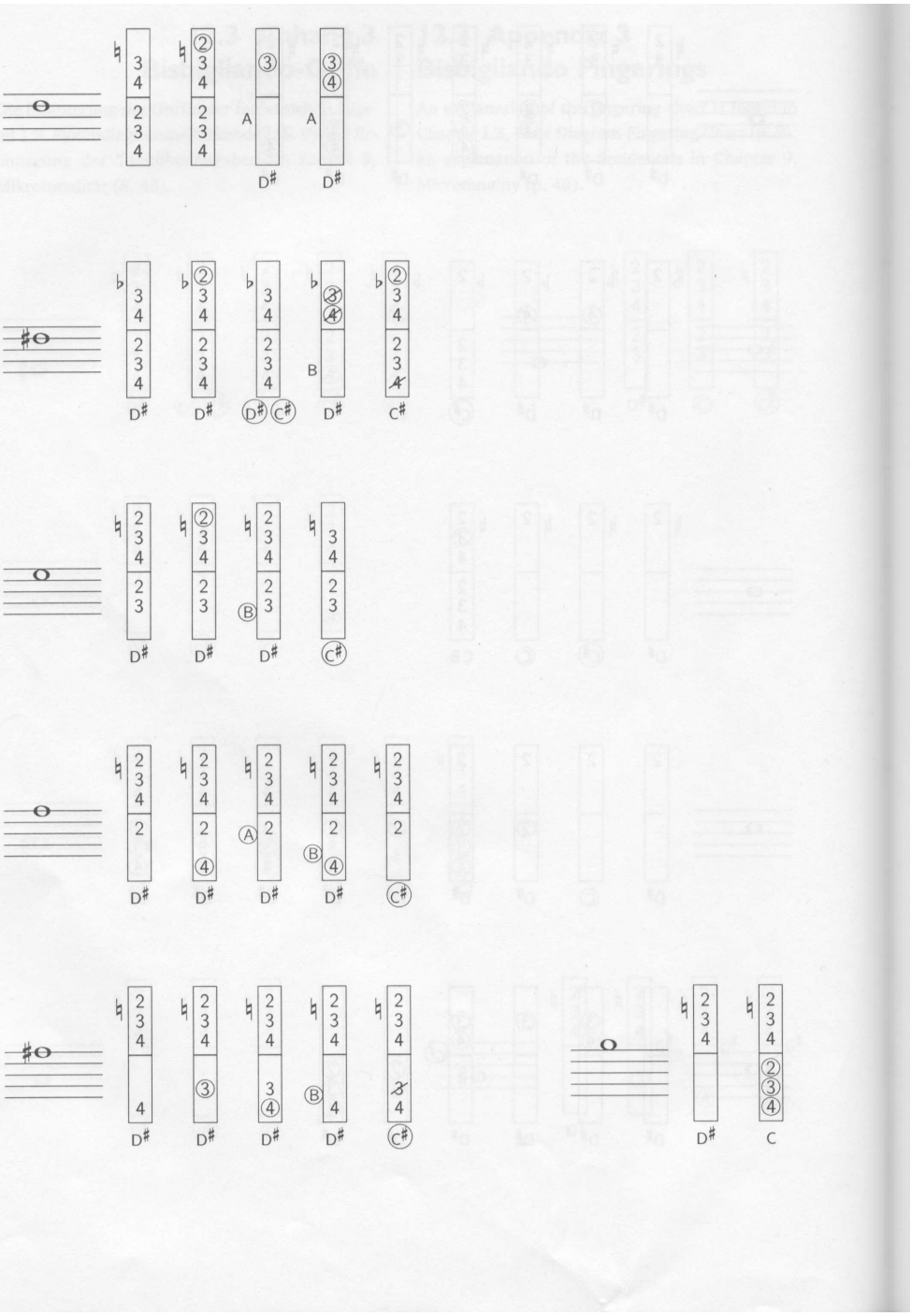
(Sayfa VI)

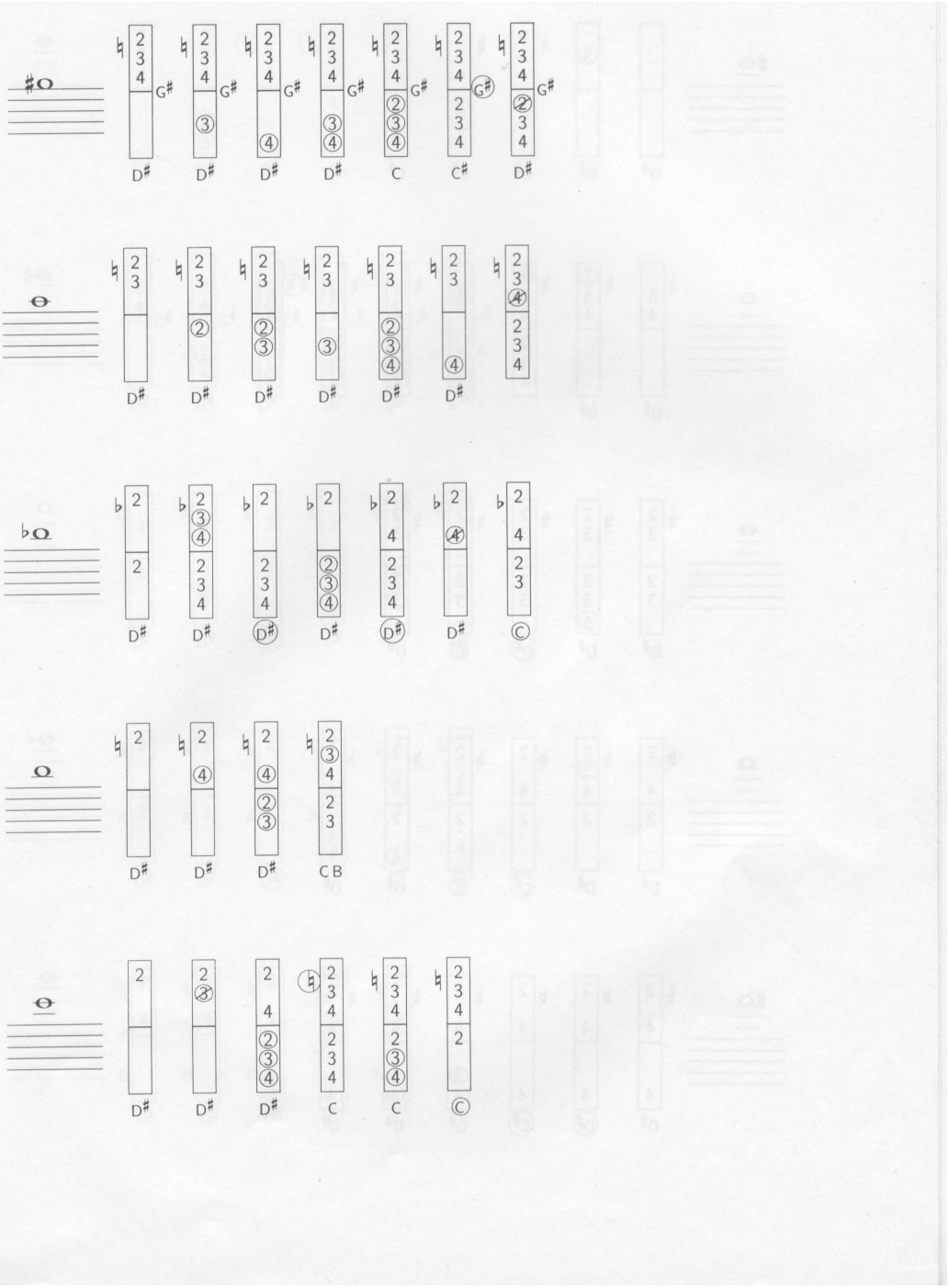
[70] https://www.scribd.com/document/335608417/The-Great-Train-Race (Erişim Tarihi: 03.10.2020)

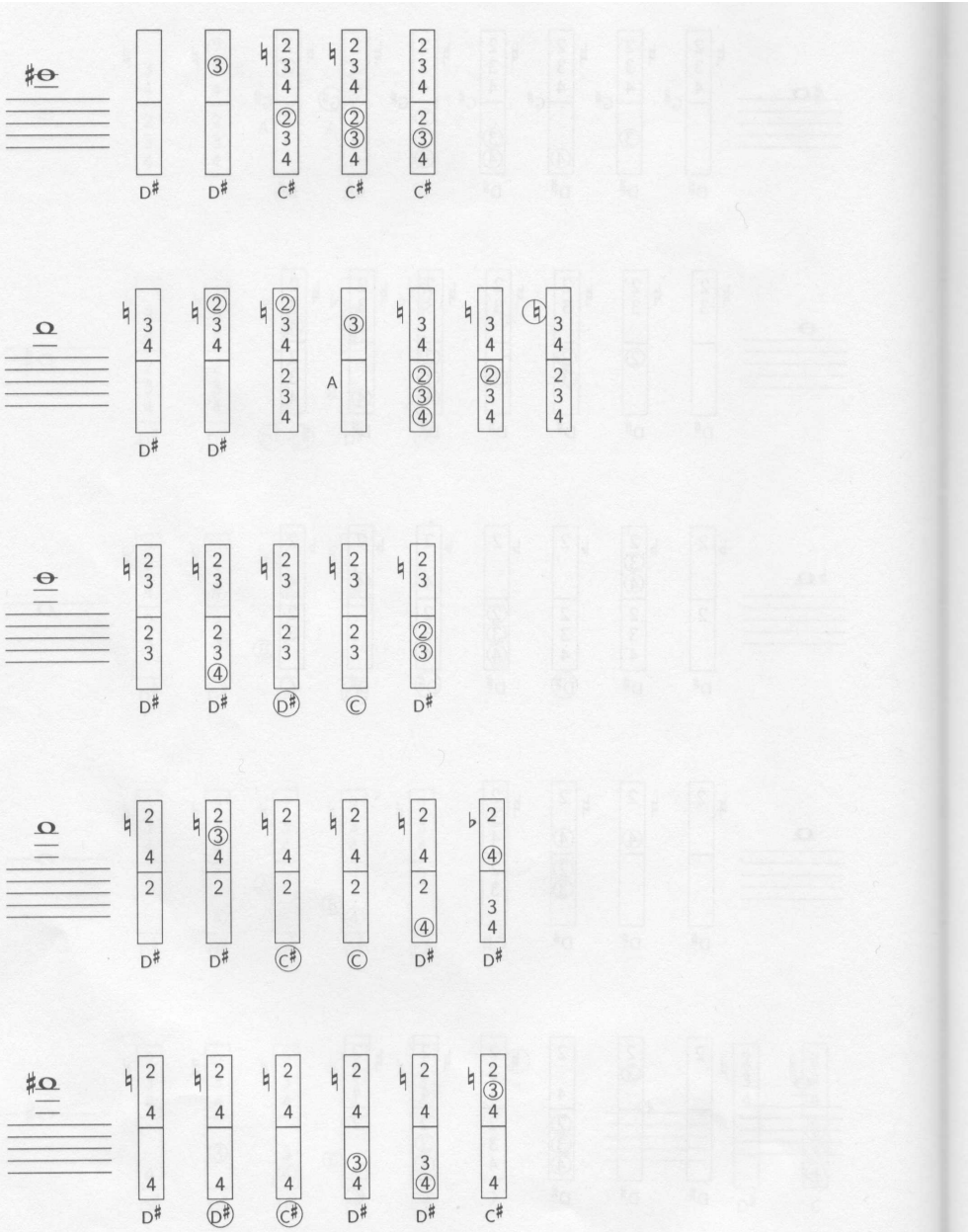
Timbral Tril Parmak Pozisyonları

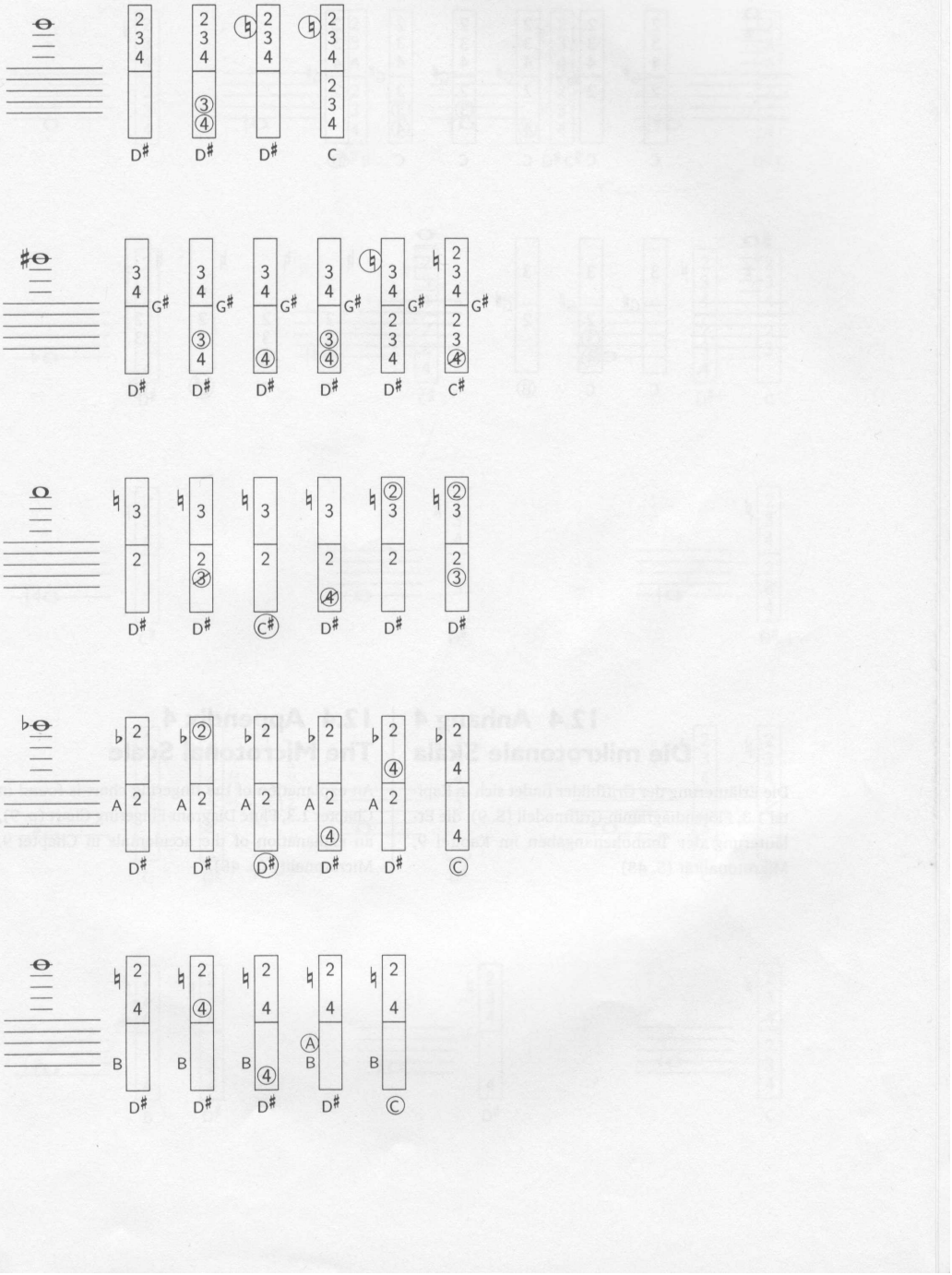


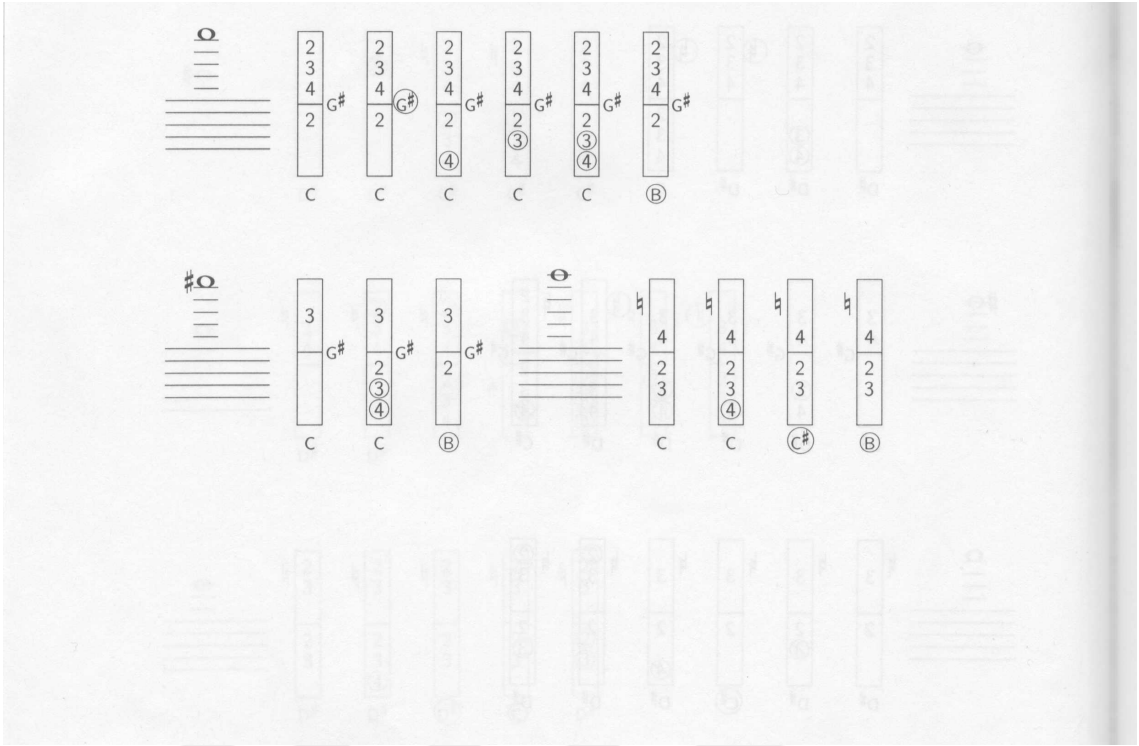

D♯
C♯
C
C B
G♯


A
D#
A
D#
B
D#
C#
D#
C#
A
B
B
C#
C


2 3 4 G♯ D♯
2 3 4 ③ G♯ D♯
2 3 4 ④ G♯ D♯
2 3 4 ③ ④ G♯ D♯
2 3 4 ② ③ ④ G♯ C
2 3 4 G♯ 2 3 4 C♯
2 3 4 G♯ ② 2 3 4 D♯
2 3 D♯
2 3 ② D♯
2 3 ② ③ D♯
2 3 ③ D♯
2 3 ② ③ ④ D♯
2 3 ④ D♯
2 3 ④ 2 3 4
2 2 D♯
2 ③ ④ 2 3 4 D♯
2 2 3 4 D♯
2 ② ③ ④ D♯
2 4 2 3 4 D♯
2 ④ D♯
2 4 2 3 Ⓒ
2 D♯
2 ④ D♯
2 ④ ② ③ D♯
2 ③ 4 2 3 C B
2 D♯
2 ③ D♯
2 4 ② ③ ④ D♯
2 3 4 2 3 4 C
2 3 4 2 ③ ④ C
2 3 4 2 Ⓒ



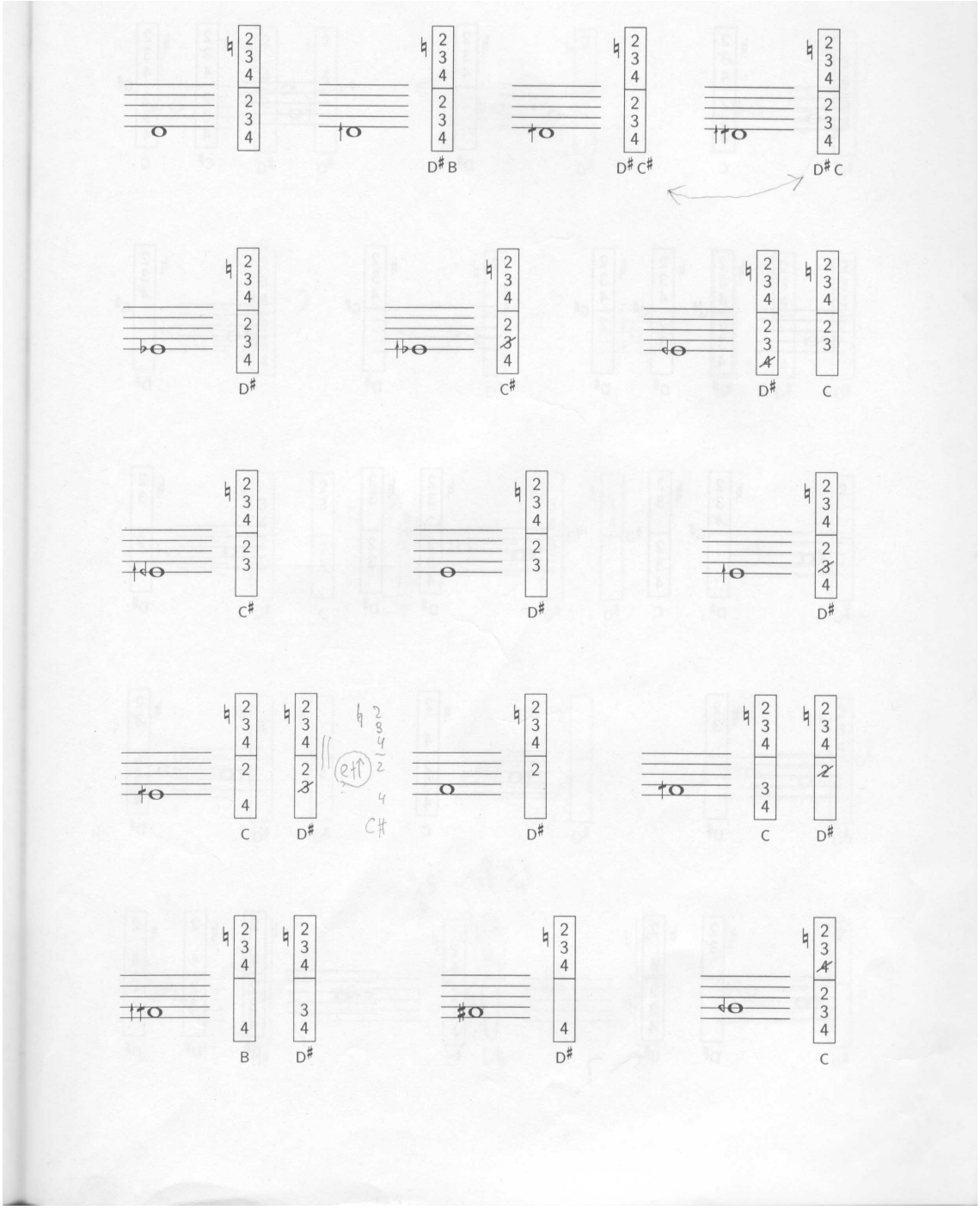


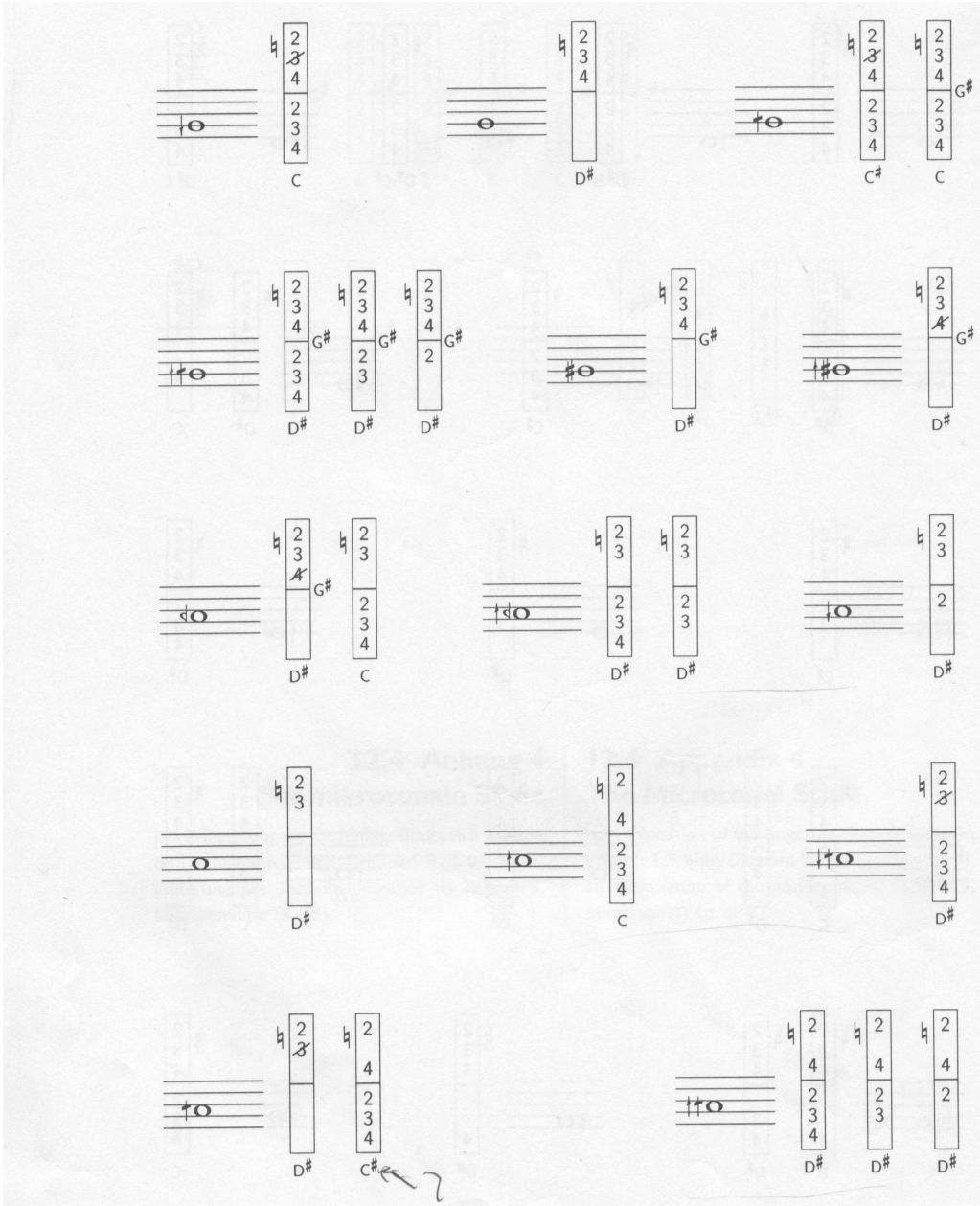


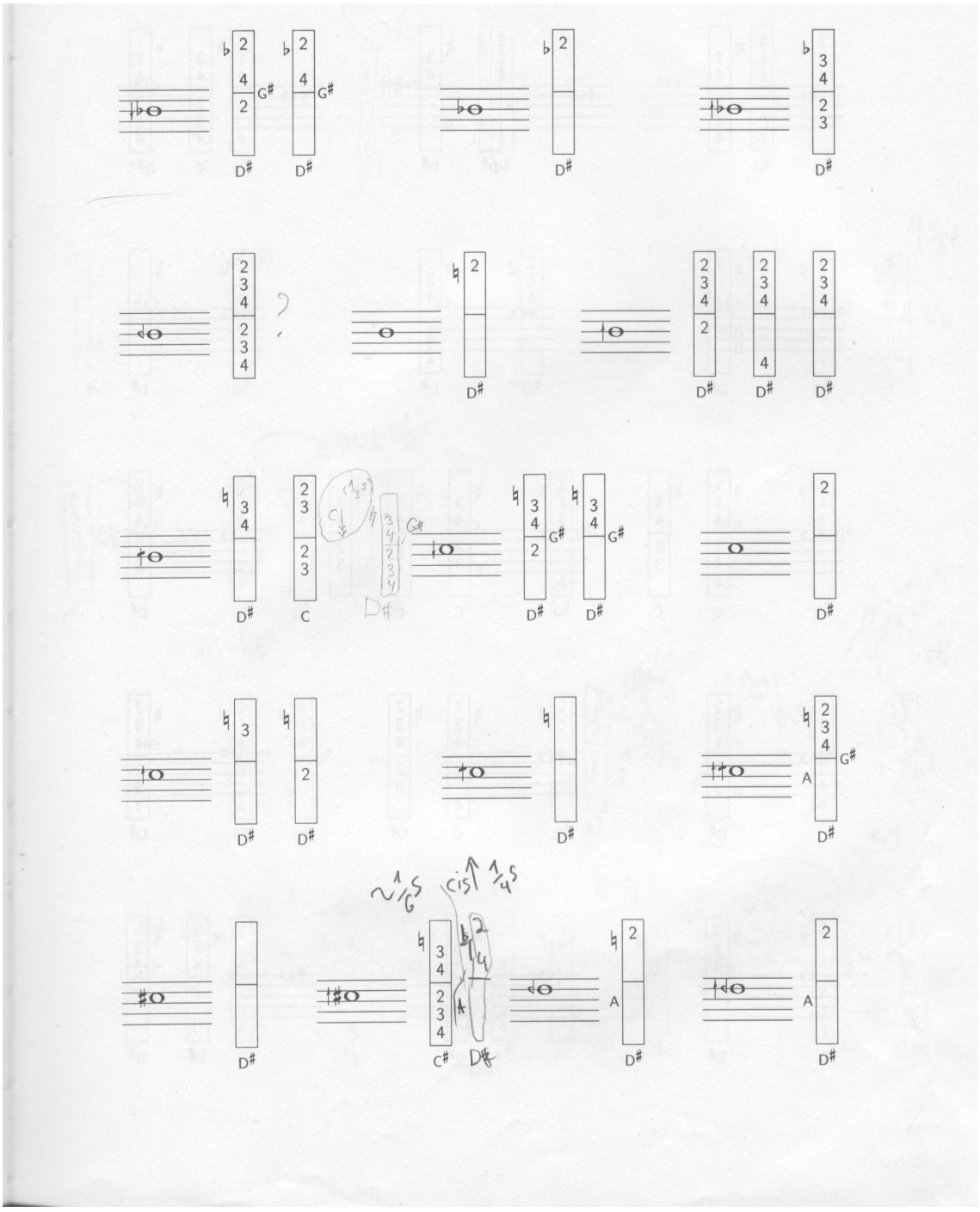
71

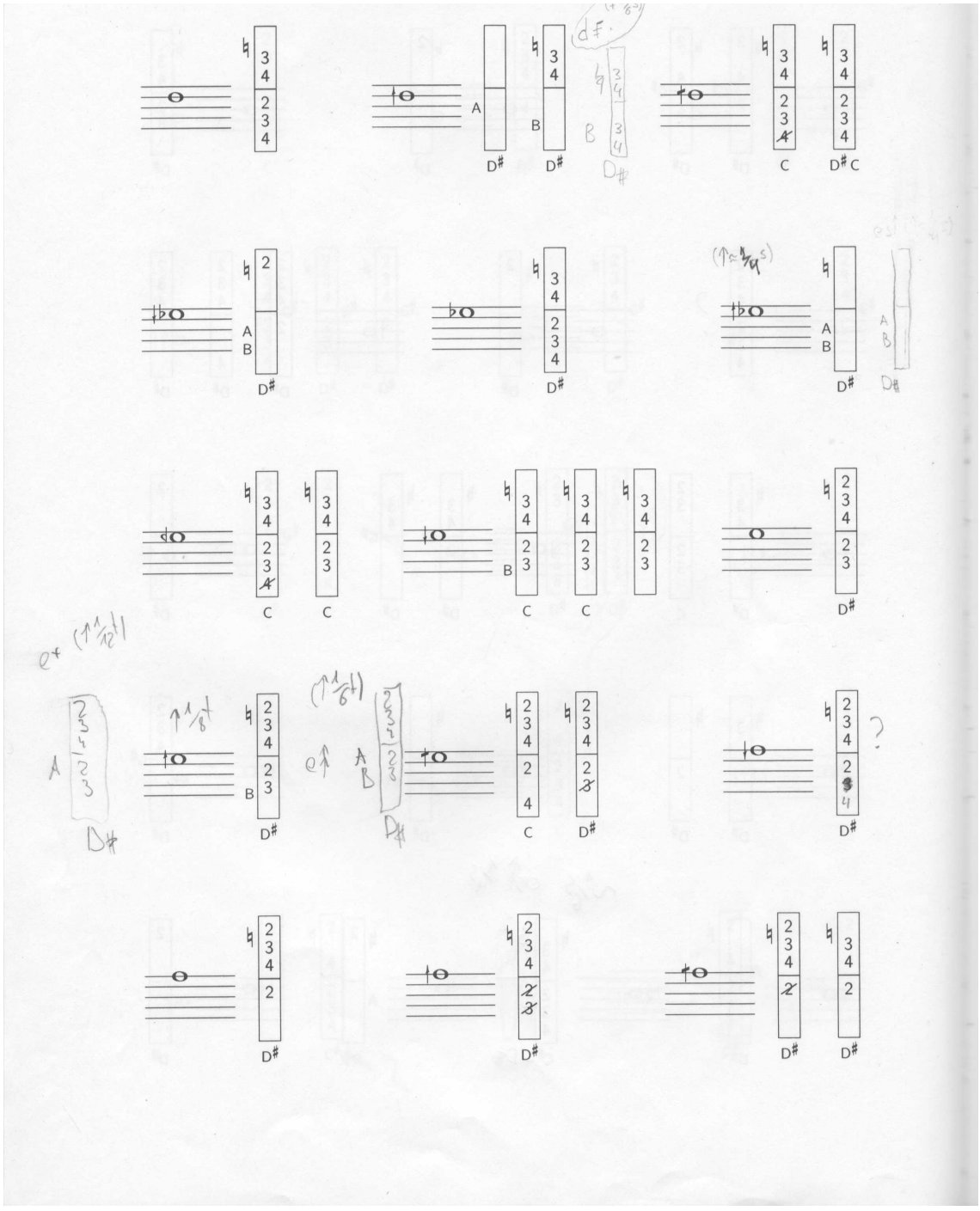
[71] Carin Levine Techniques of Flute Playing, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel s.58

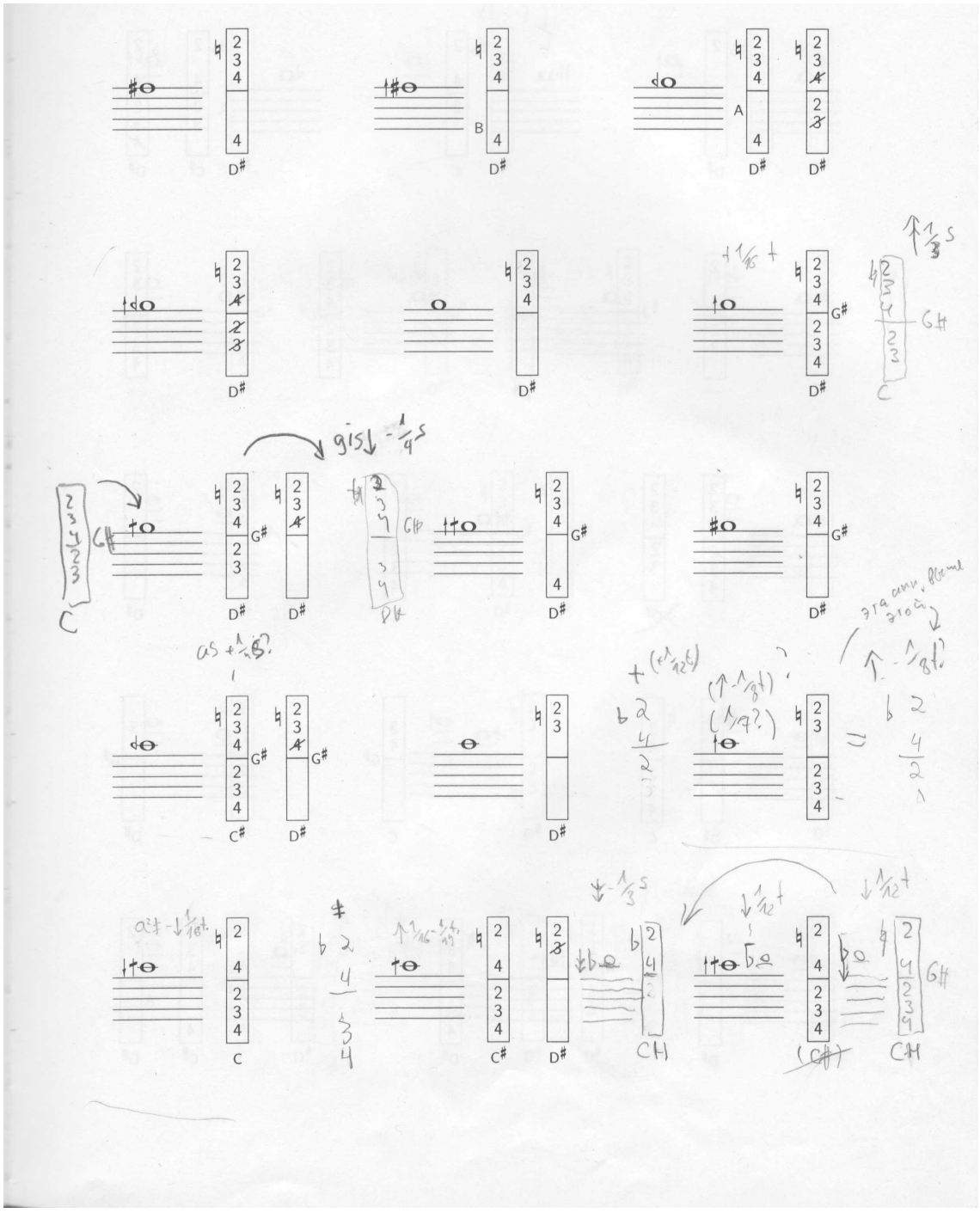
Mikro-tonal Parmak Pozisyonları

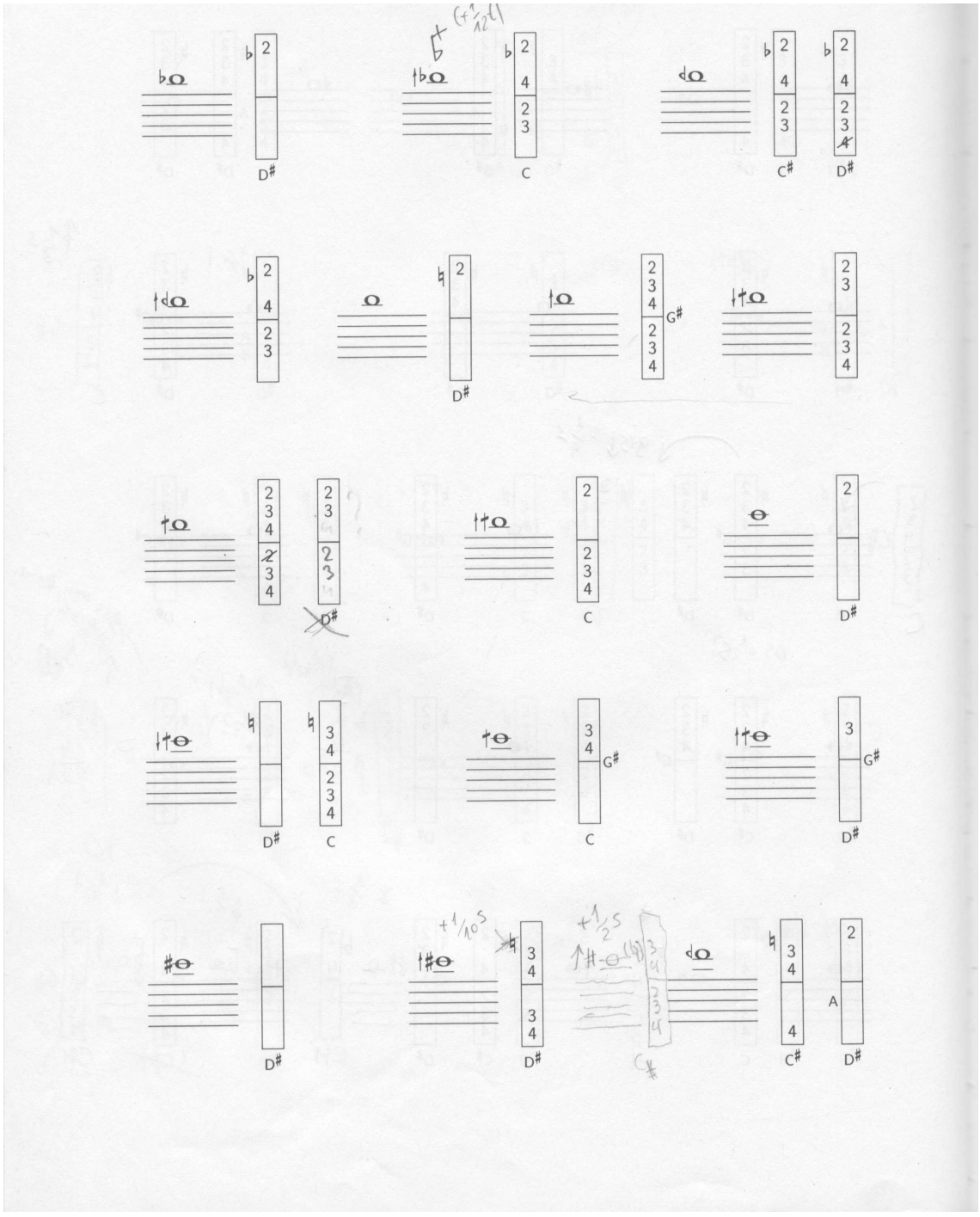


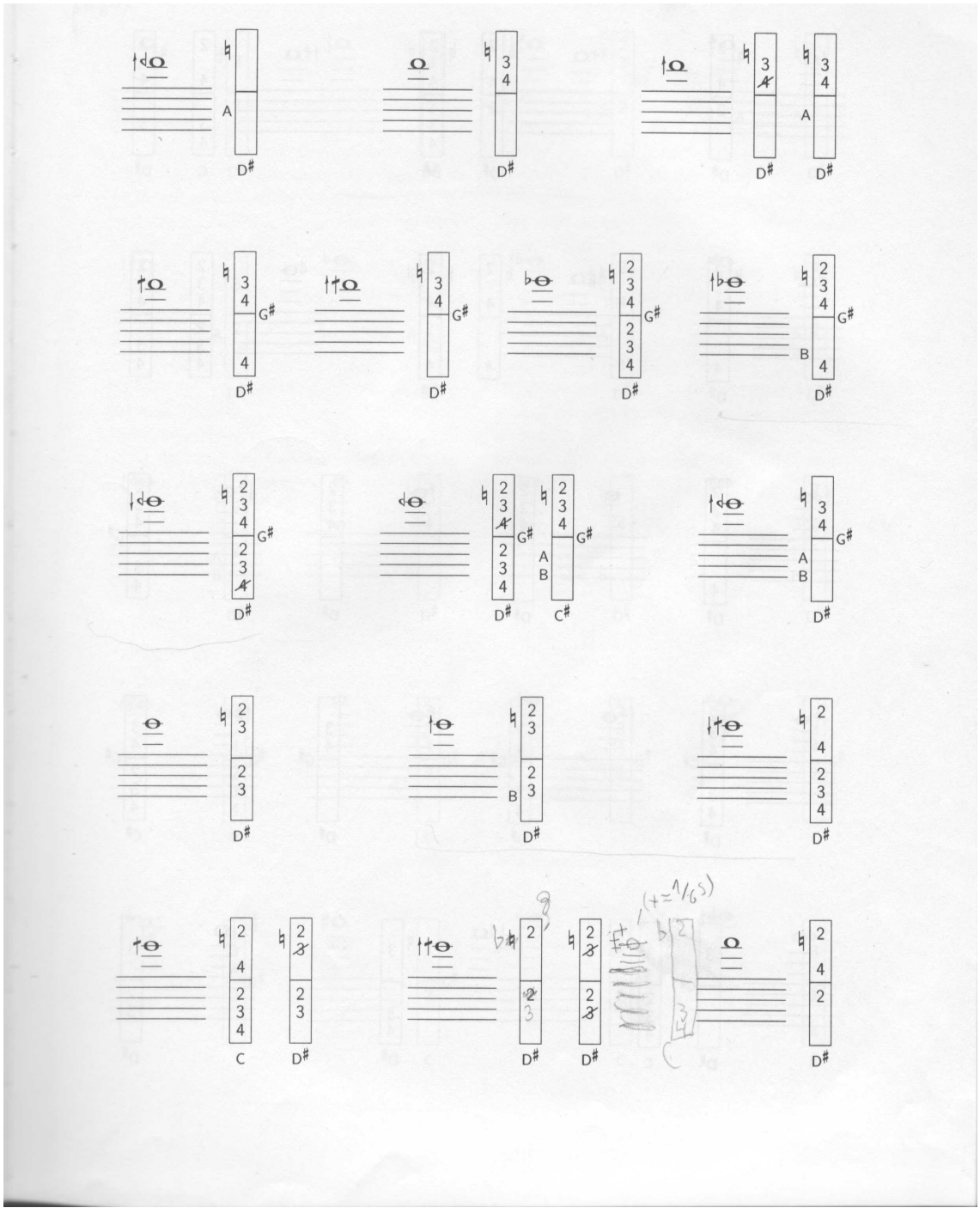

C
D♯
C♯
C
D♯
D♯
D♯
D♯
D♯
D♯
D♯
C
D♯
D♯
D♯
D♯
C
D♯
D♯
C♯
D♯
D♯
D♯

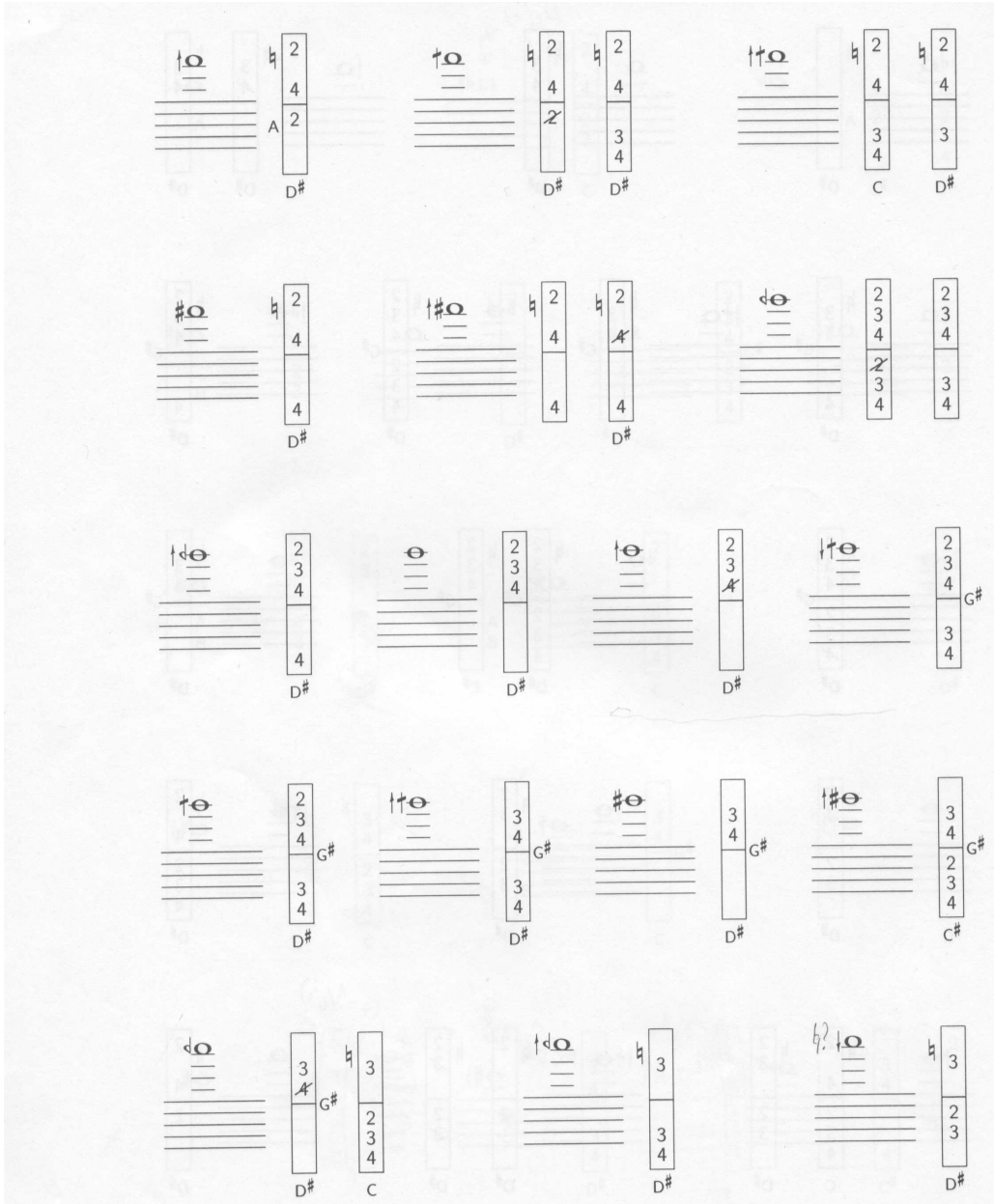


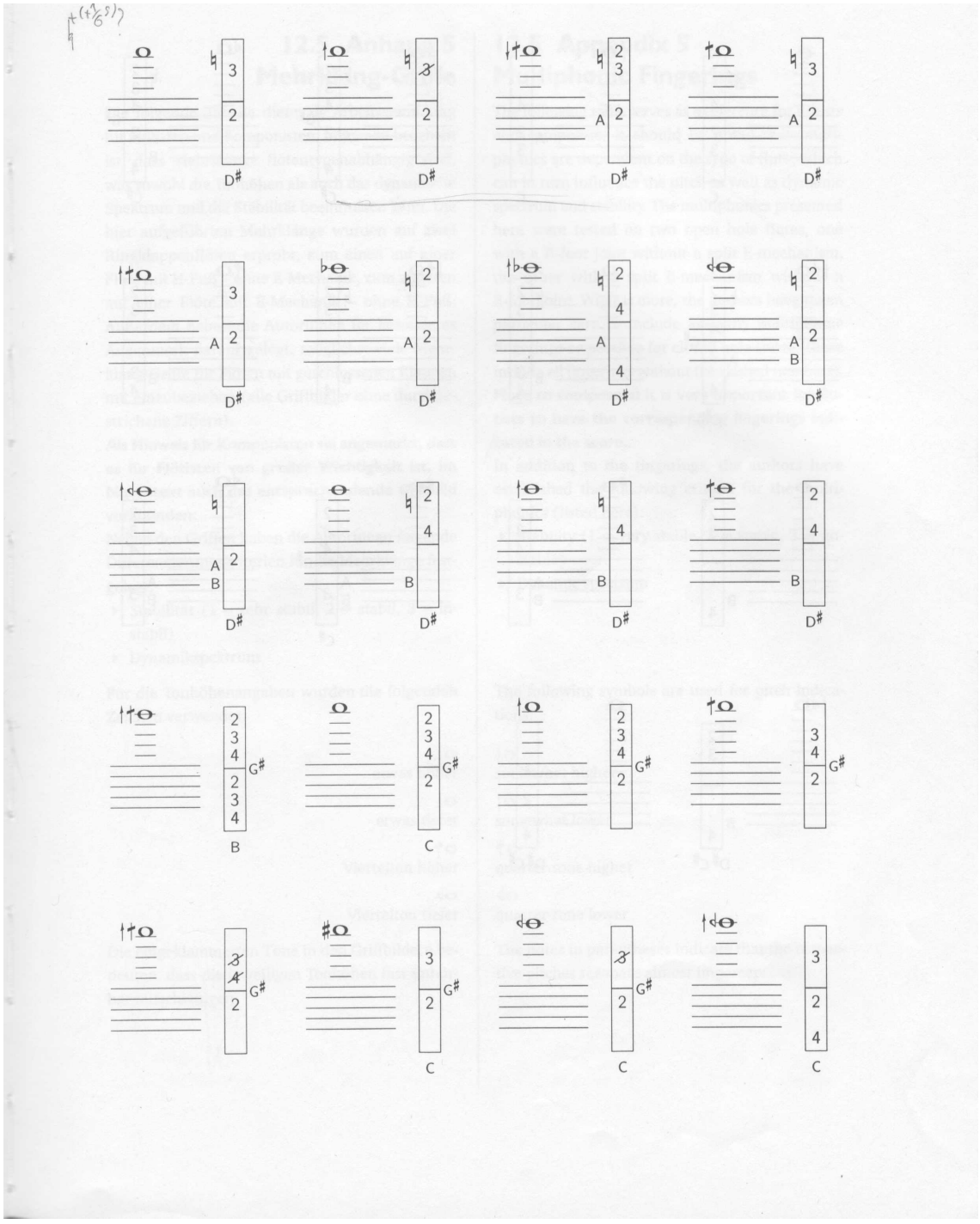


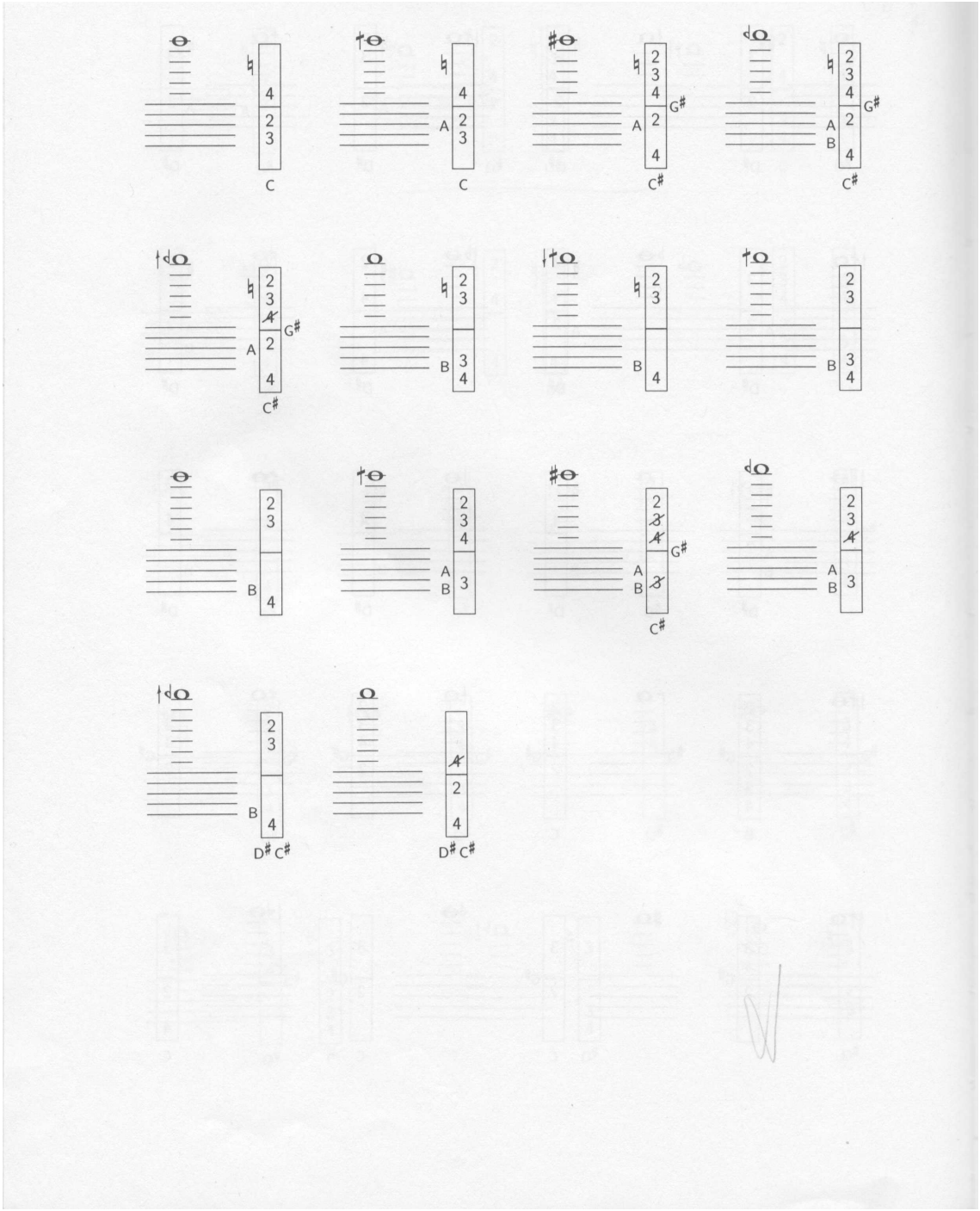





A
D#
3
4
A
D#
D#
3
A
D#
3
4
A
D#
3
4
G#
4
D#
3
4
G#
D#
2
3
4
G#
2
3
4
D#
2
3
4
G#
B
4
D#
2
3
4
G#
2
3
A
D#
2
3
A
4
G#
2
3
4
D#
A
B
G#
C#
3
4
A
B
G#
D#
2
3
2
3
D#
2
3
B
2
3
D#
2
4
2
3
4
D#
2
4
2
3
4
C
2
3
2
3
D#
2
3
2
3
D#
2
3
2
3
D#
2
4
2
D#



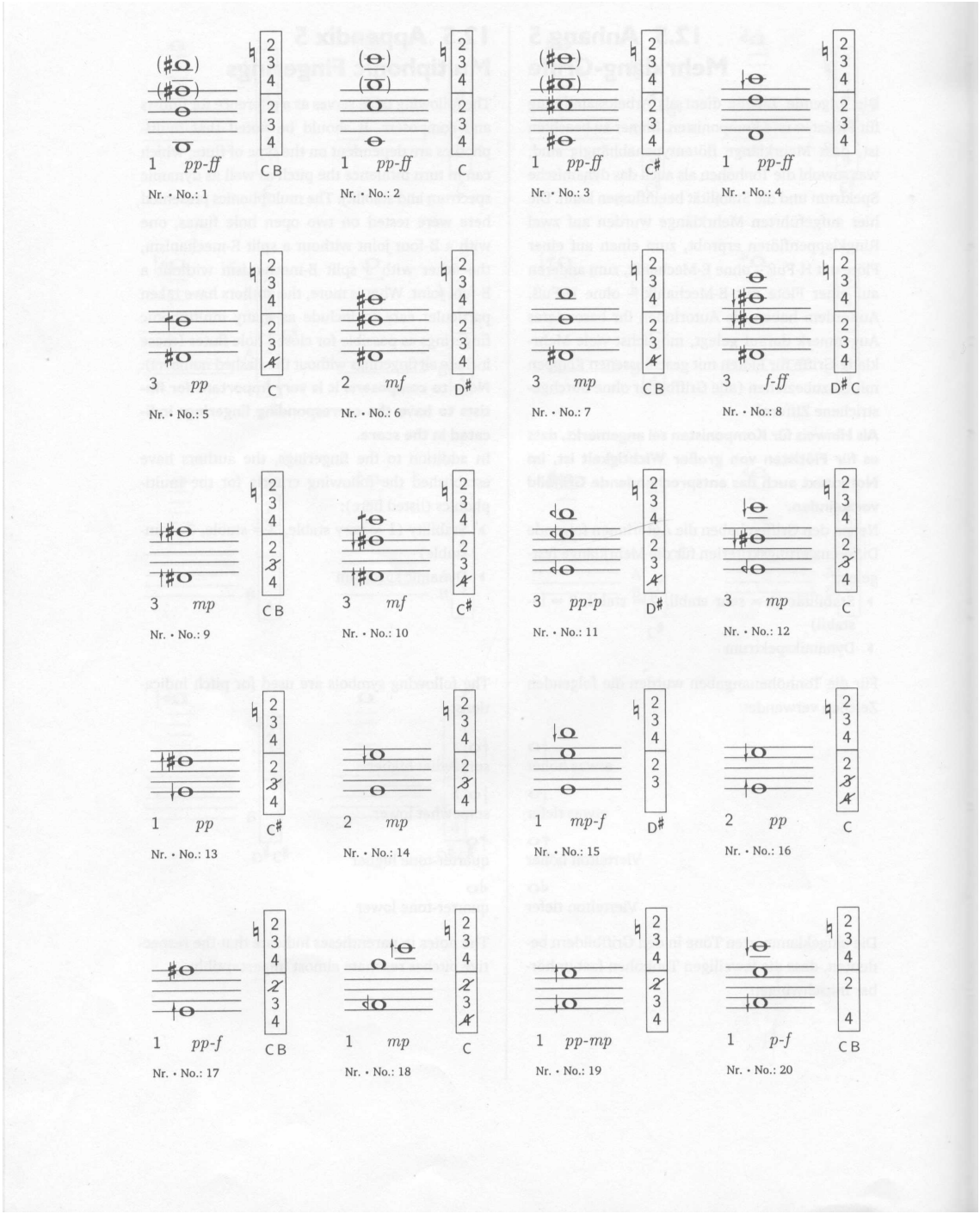

3
2
D#
2
3
A
2
D#
3
A
2
D#
3
2
A
D#
2
2
A
D#
2
4
A
4
D#
2
2
A
B
D#
2
A
B
D#
2
4
B
D#
4
B
D#
2
4
B
D#
2
3
4
2
3
4
G#
B
2
3
4
2
G#
C
2
3
4
2
G#
3
4
2
G#
2
4
2
G#
3
2
G#
C
2
2
G#
C
3
2
4
C

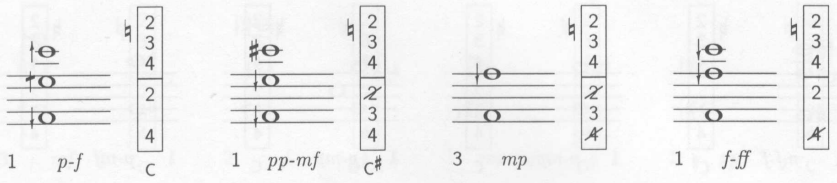


72

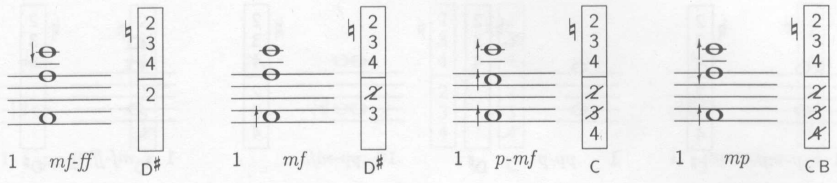
[72] Carin Levine Techniques of Flute Playing, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel s.64

Multifonik Parmak Tablosu

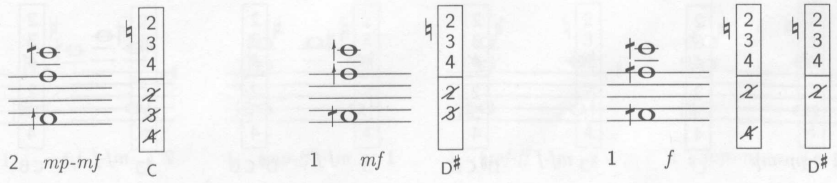




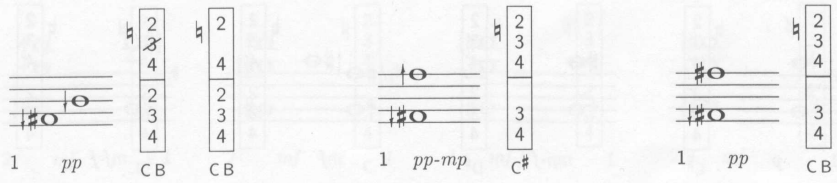
Nr. • No.: 21 Nr. • No.: 22 Nr. • No.: 23 Nr. • No.: 24



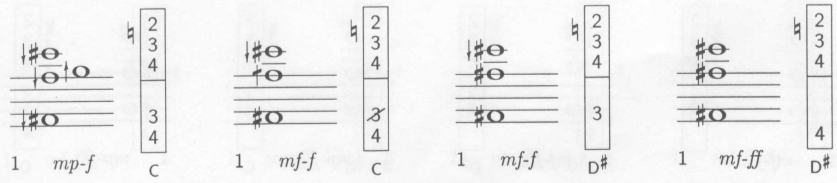
Nr. • No.: 25 Nr. • No.: 26 Nr. • No.: 27 Nr. • No.: 28



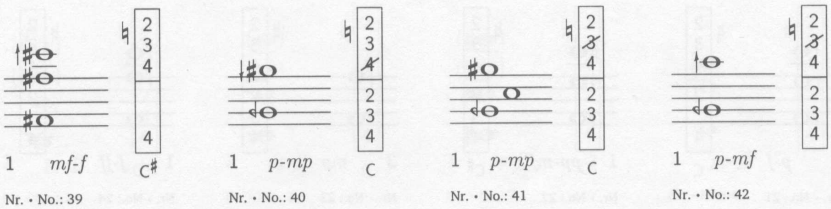
Nr. • No.: 29 Nr. • No.: 30 Nr. • No.: 31



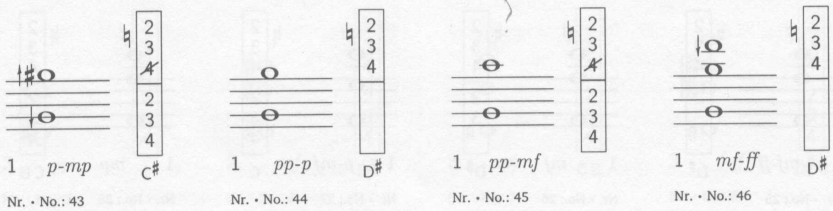
Nr. • No.: 32 Nr. • No.: 33 Nr. • No.: 34



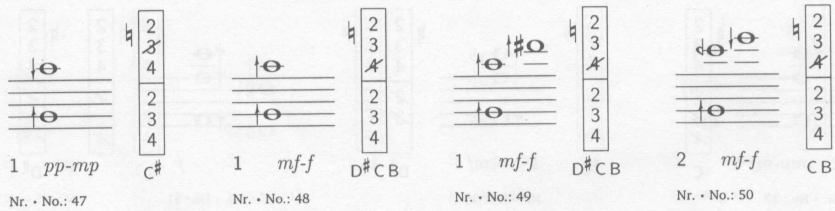
Nr. • No.: 35 Nr. • No.: 36 Nr. • No.: 37 Nr. • No.: 38



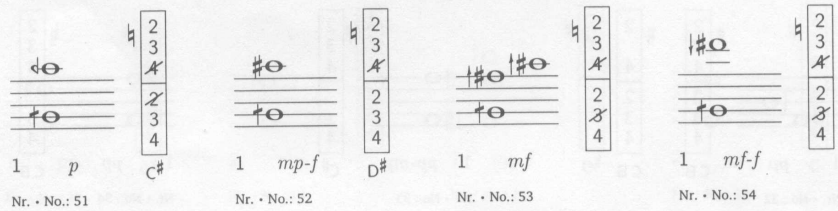
Nr. • No.: 39 Nr. • No.: 40 Nr. • No.: 41 Nr. • No.: 42



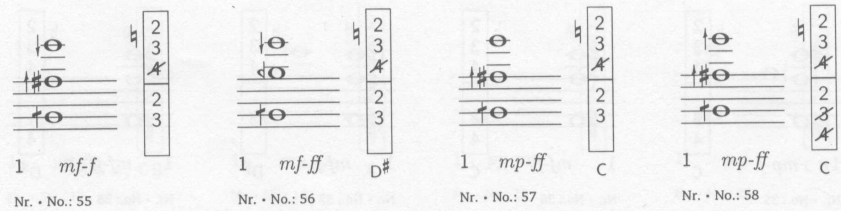
Nr. • No.: 43 Nr. • No.: 44 Nr. • No.: 45 Nr. • No.: 46



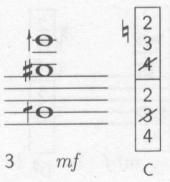
Nr. • No.: 47 Nr. • No.: 48 Nr. • No.: 49 Nr. • No.: 50



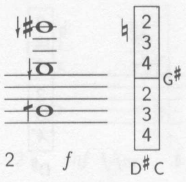
Nr. • No.: 51 Nr. • No.: 52 Nr. • No.: 53 Nr. • No.: 54



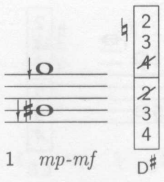
Nr. • No.: 55 Nr. • No.: 56 Nr. • No.: 57 Nr. • No.: 58



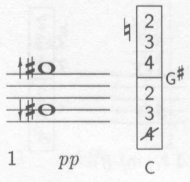
Nr. • No.: 59



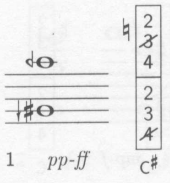
Nr. • No.: 60



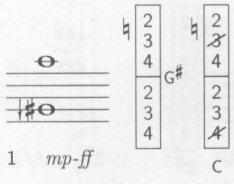
Nr. • No.: 61



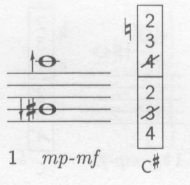
Nr. • No.: 62



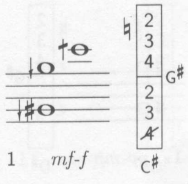
Nr. • No.: 63



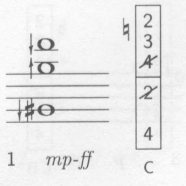
Nr. • No.: 64



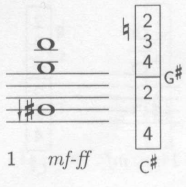
Nr. • No.: 65



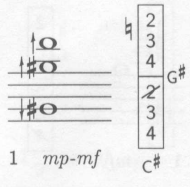
Nr. • No.: 66



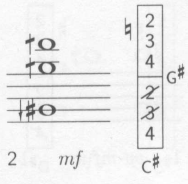
Nr. • No.: 67



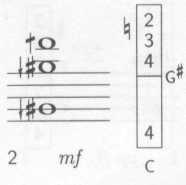
Nr. • No.: 68



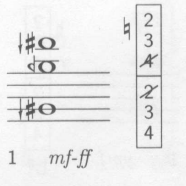
Nr. • No.: 69



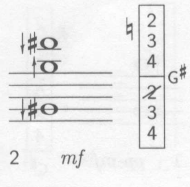
Nr. • No.: 70



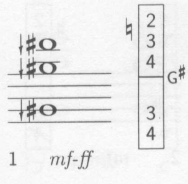
Nr. • No.: 71



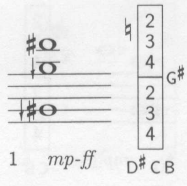
Nr. • No.: 72



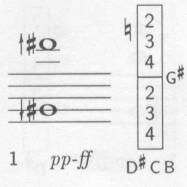
Nr. • No.: 73



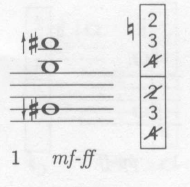
Nr. • No.: 74



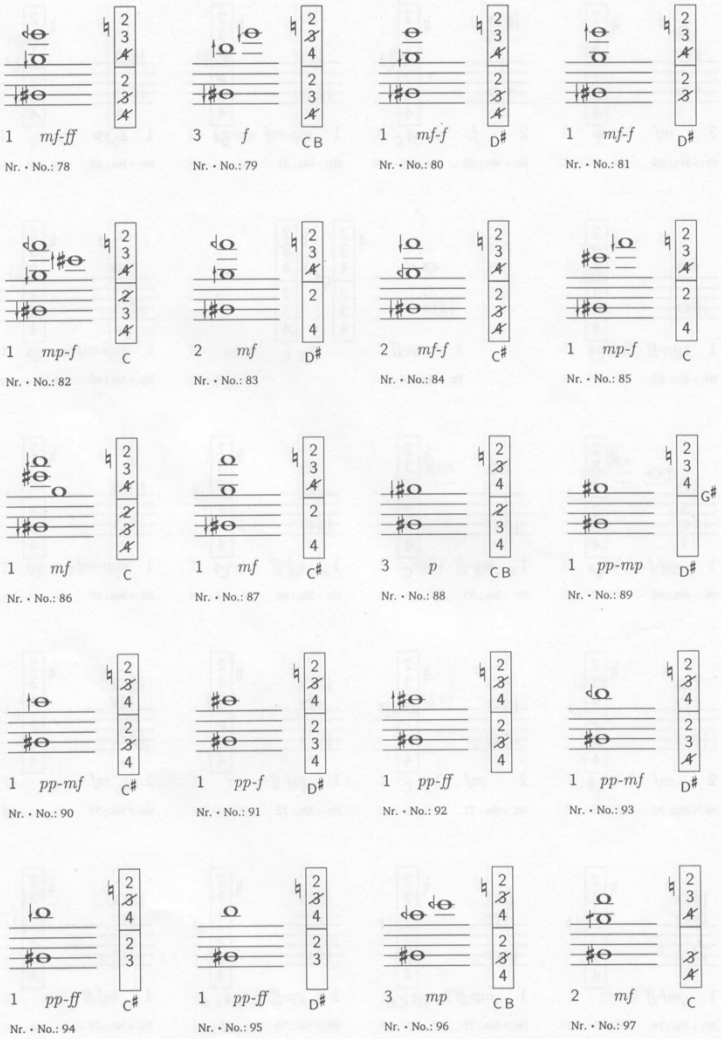
Nr. • No.: 75

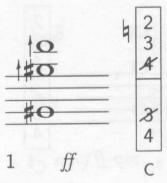


Nr. • No.: 76

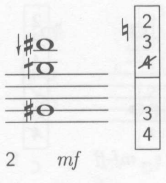


Nr. • No.: 77

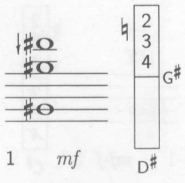

1 mf-ff
Nr. • No.: 78
3 f
C B
Nr. • No.: 79
1 mf-f
D♯
Nr. • No.: 80
1 mf-f
D♯
Nr. • No.: 81
1 mp-f
C
Nr. • No.: 82
2 mf
D♯
Nr. • No.: 83
2 mf-f
C♯
Nr. • No.: 84
1 mp-f
C
Nr. • No.: 85
1 mf
C
Nr. • No.: 86
1 mf
C♯
Nr. • No.: 87
3 p
C B
Nr. • No.: 88
1 pp-mp
D♯
Nr. • No.: 89
1 pp-mf
C♯
Nr. • No.: 90
1 pp-f
D♯
Nr. • No.: 91
1 pp-ff
Nr. • No.: 92
1 pp-mf
D♯
Nr. • No.: 93
1 pp-ff
C♯
Nr. • No.: 94
1 pp-ff
D♯
Nr. • No.: 95
3 mp
C B
Nr. • No.: 96
2 mf
C
Nr. • No.: 97



1 *ff*

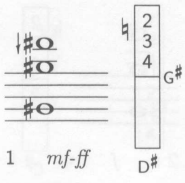
Nr. • No.: 98

2 *mf*

Nr. • No.: 99



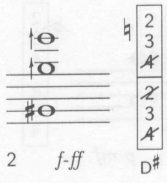
1 *mf*

Nr. • No.: 100



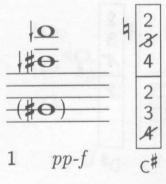
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 101



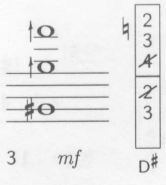
2 *f-ff*

Nr. • No.: 102



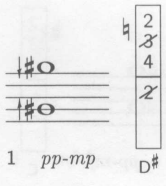
1 *pp-f*

Nr. • No.: 103



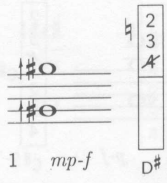
3 *mf*

Nr. • No.: 104



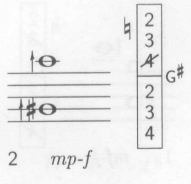
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 105



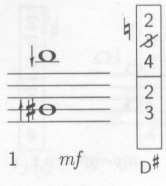
1 *mp-f*

Nr. • No.: 106



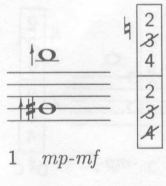
2 *mp-f*

Nr. • No.: 107



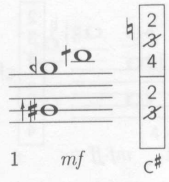
1 *mf*

Nr. • No.: 108



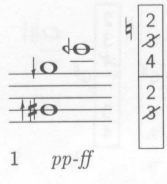
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 109



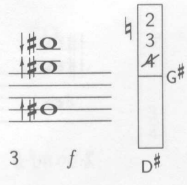
1 *mf*

Nr. • No.: 110



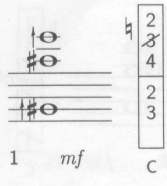
1 *pp-ff*

Nr. • No.: 111



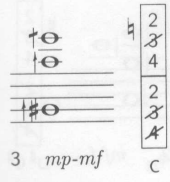
3 *f*

Nr. • No.: 112



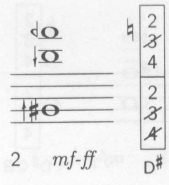
1 *mf*

Nr. • No.: 113

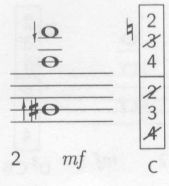


3 *mp-mf*

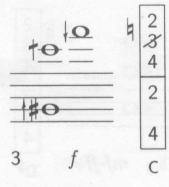
Nr. • No.: 114



2 *mf-ff*

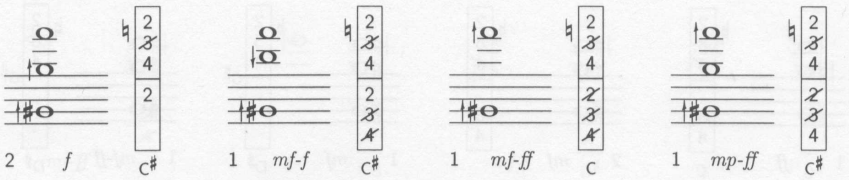
Nr. • No.: 115

2 *mf*

Nr. • No.: 116

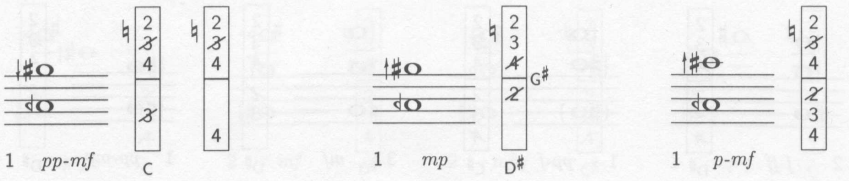


3 *f*

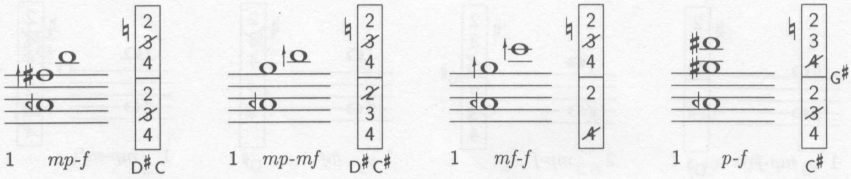
Nr. • No.: 117



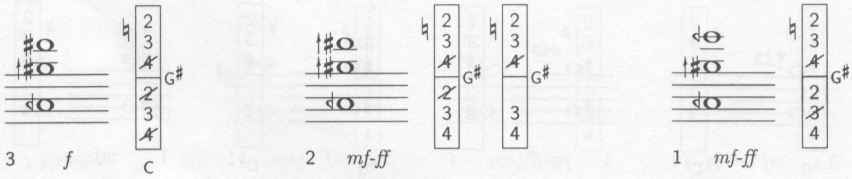
Nr. • No.: 118 Nr. • No.: 119 Nr. • No.: 120 Nr. • No.: 121



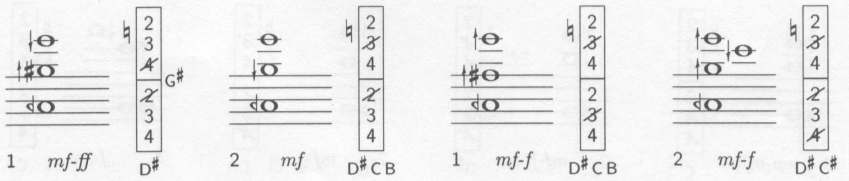
Nr. • No.: 122 Nr. • No.: 123 Nr. • No.: 124



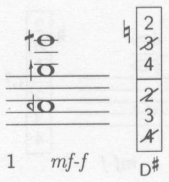
Nr. • No.: 125 Nr. • No.: 126 Nr. • No.: 127 Nr. • No.: 128



Nr. • No.: 129 Nr. • No.: 130 Nr. • No.: 131

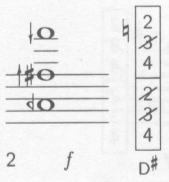


Nr. • No.: 132 Nr. • No.: 133 Nr. • No.: 134 Nr. • No.: 135



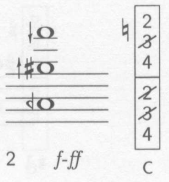
1 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 136



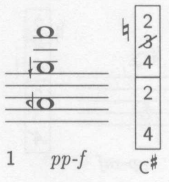
2 *f* D♯

Nr. • No.: 137



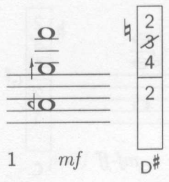
2 *f-ff* C

Nr. • No.: 138



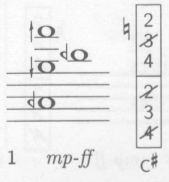
1 *pp-f* C♯

Nr. • No.: 139



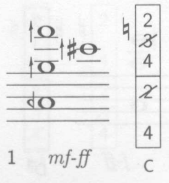
1 *mf* D♯

Nr. • No.: 140



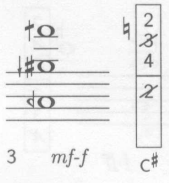
1 *mp-ff* C♯

Nr. • No.: 141



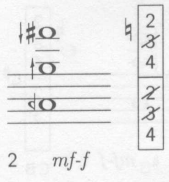
1 *mf-ff* C

Nr. • No.: 142



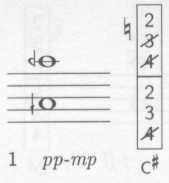
3 *mf-f* C♯

Nr. • No.: 143



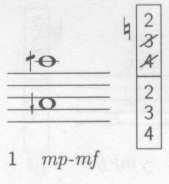
2 *mf-f*

Nr. • No.: 144



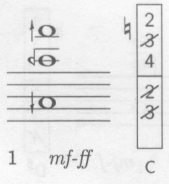
1 *pp-mp* C♯

Nr. • No.: 145



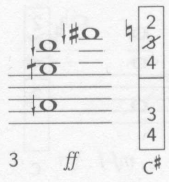
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 146



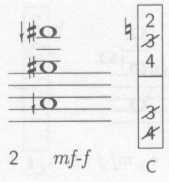
1 *mf-ff* C

Nr. • No.: 147



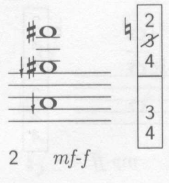
3 *ff* C♯

Nr. • No.: 148



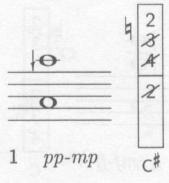
2 *mf-f* C

Nr. • No.: 149



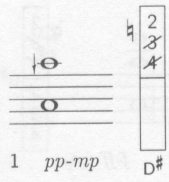
2 *mf-f*

Nr. • No.: 150



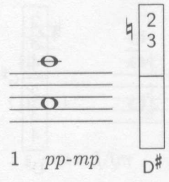
1 *pp-mp* C♯

Nr. • No.: 151



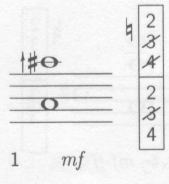
1 *pp-mp* D♯

Nr. • No.: 152



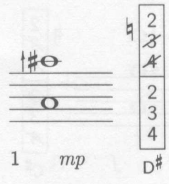
1 *pp-mp* D♯

Nr. • No.: 153



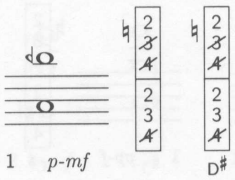
1 *mf*

Nr. • No.: 154



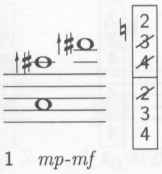
1 *mp* D♯

Nr. • No.: 155



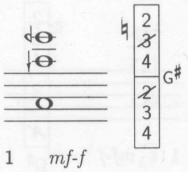
1 *p-mf* D♯

Nr. • No.: 156



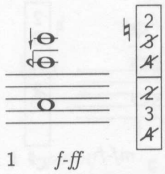
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 157

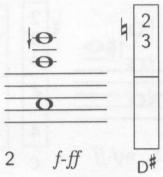


1 *mf-f* G♯

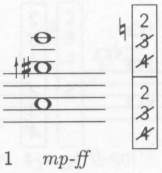
Nr. • No.: 158



1 *f-ff*

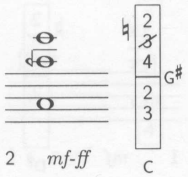
Nr. • No.: 159

2 *f-ff* D♯

Nr. • No.: 160



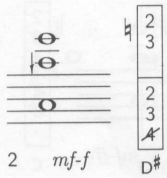
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 161



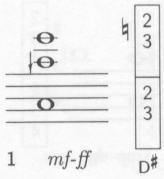
2 *mf-ff* C

Nr. • No.: 162



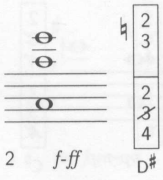
2 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 163



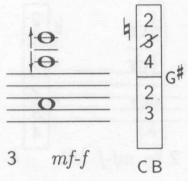
1 *mf-ff* D♯

Nr. • No.: 164



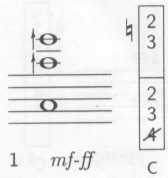
2 *f-ff* D♯

Nr. • No.: 165

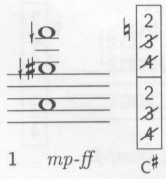


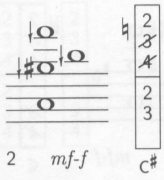
3 *mf-f* C B

Nr. • No.: 166

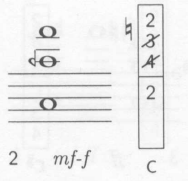


1 *mf-ff* C

Nr. • No.: 167

1 *mp-ff* C♯

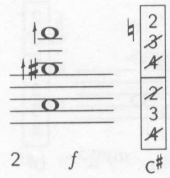
Nr. • No.: 168

2 *mf-f* C♯

Nr. • No.: 169



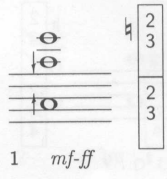
2 *mf-f* C

Nr. • No.: 170

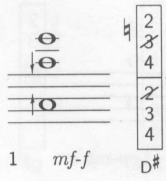


2 *f* C♯

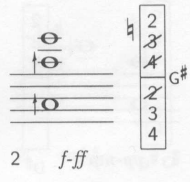
Nr. • No.: 171



1 *mf-ff*

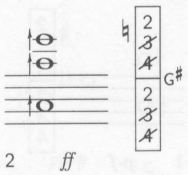
Nr. • No.: 172

1 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 173



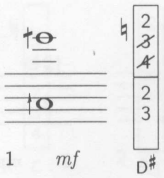
2 *f-ff* G♯

Nr. • No.: 174



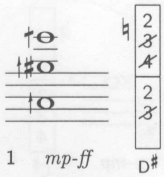
2 *ff*

Nr. • No.: 175



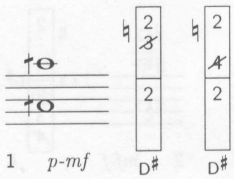
1 *mf*

Nr. • No.: 176



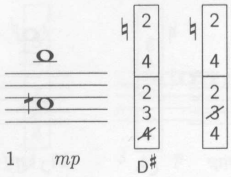
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 177



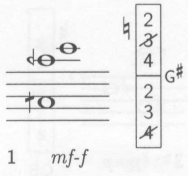
1 *p-mf*

Nr. • No.: 178



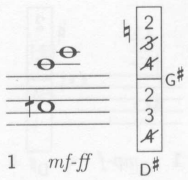
1 *mp*

Nr. • No.: 179



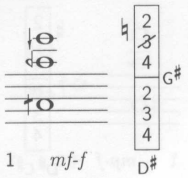
1 *mf-f*

Nr. • No.: 180



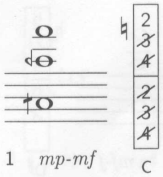
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 181



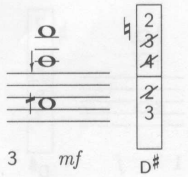
1 *mf-f*

Nr. • No.: 182



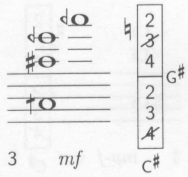
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 183



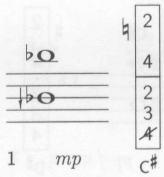
3 *mf*

Nr. • No.: 184

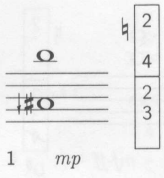


3 *mf*

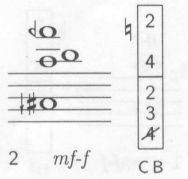
Nr. • No.: 185



1 *mp*

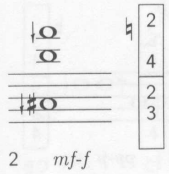
Nr. • No.: 186

1 *mp*

Nr. • No.: 187



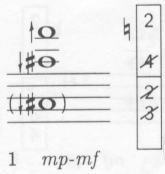
2 *mf-f*

Nr. • No.: 188



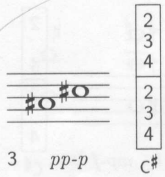
2 *mf-f*

Nr. • No.: 189



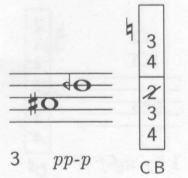
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 190



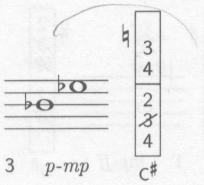
3 *pp-p*

Nr. • No.: 191



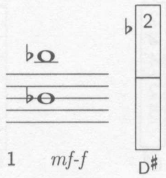
3 *pp-p*

Nr. • No.: 192



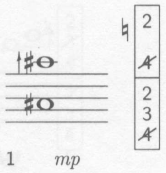
3 *p-mp* C♯

Nr. • No.: 193



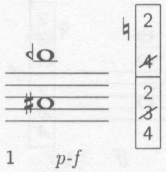
1 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 194



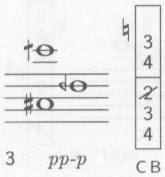
1 *mp*

Nr. • No.: 195



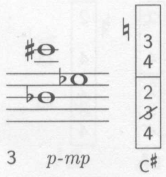
1 *p-f*

Nr. • No.: 196



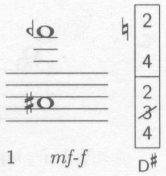
3 *pp-p* C B

Nr. • No.: 197



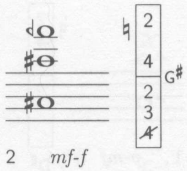
3 *p-mp* C♯

Nr. • No.: 198



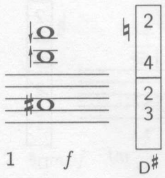
1 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 199



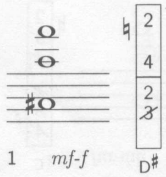
2 *mf-f*

Nr. • No.: 200



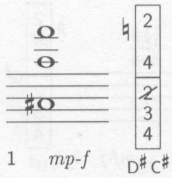
1 *f* D♯

Nr. • No.: 201



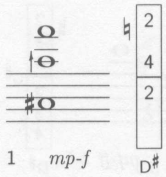
1 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 202



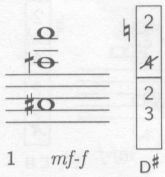
1 *mp-f* D♯ C♯

Nr. • No.: 203



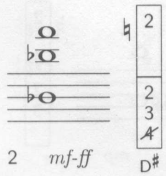
1 *mp-f* D♯

Nr. • No.: 204



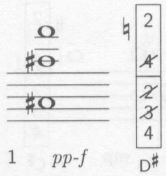
1 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 205



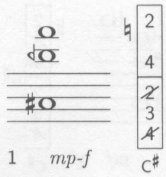
2 *mf-ff* D♯

Nr. • No.: 206



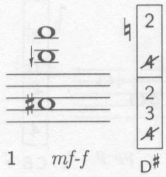
1 *pp-f* D♯

Nr. • No.: 207



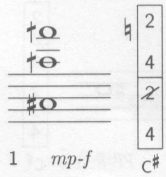
1 *mp-f* C♯

Nr. • No.: 208



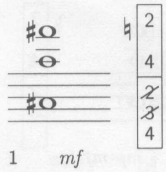
1 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 209



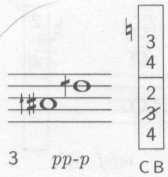
1 *mp-f* C♯

Nr. • No.: 210



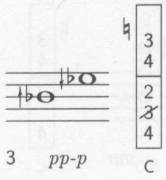
1 *mf*

Nr. • No.: 211



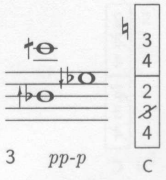
3 *pp-p* C B

Nr. • No.: 212

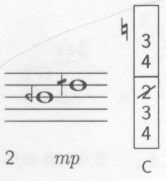


3 *pp-p* C

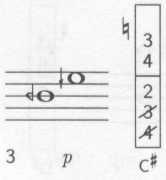
Nr. • No.: 213



3 *pp-p* C

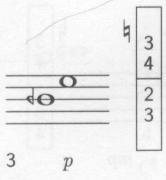
Nr. • No.: 214

2 *mp* C

Nr. • No.: 215



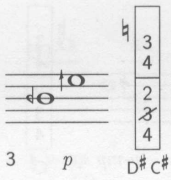
3 *p* C♯

Nr. • No.: 216



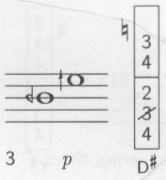
3 *p*

Nr. • No.: 217



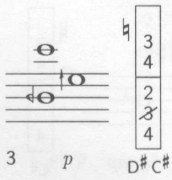
3 *p* D♯ C♯

Nr. • No.: 218



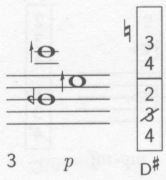
3 *p* D♯

Nr. • No.: 219



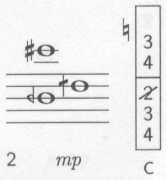
3 *p* D♯ C♯

Nr. • No.: 220

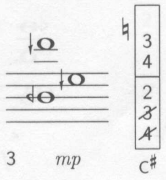


3 *p* D♯

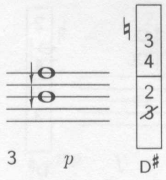
Nr. • No.: 221



2 *mp* C

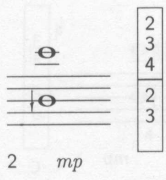
Nr. • No.: 222

3 *mp* C♯

Nr. • No.: 223



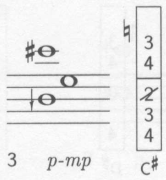
3 *p* D♯

Nr. • No.: 224



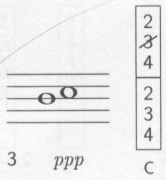
2 *mp*

Nr. • No.: 225



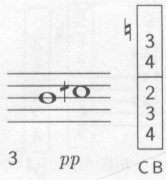
3 *p-mp* C♯

Nr. • No.: 226



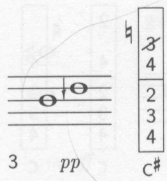
3 *ppp* C

Nr. • No.: 227



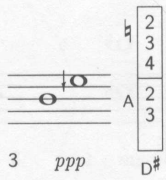
3 *pp* C B G♯

Nr. • No.: 228



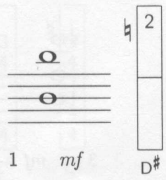
3 *pp* C♯

Nr. • No.: 229



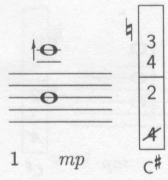
3 *ppp* A D♯

Nr. • No.: 230



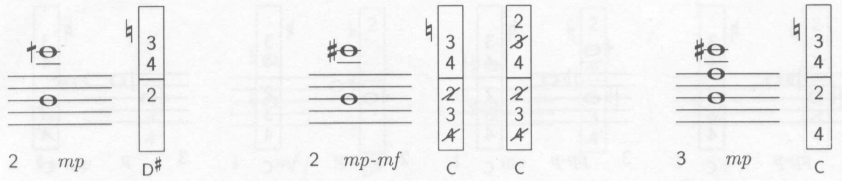
1 *mf* D♯

Nr. • No.: 231

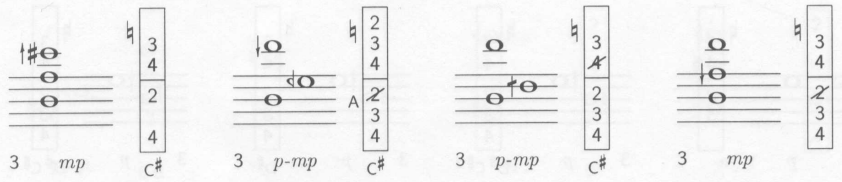


1 *mp* C♯

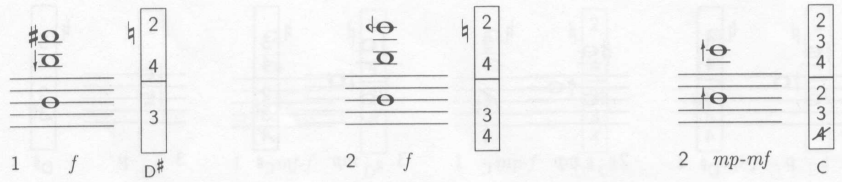
Nr. • No.: 232



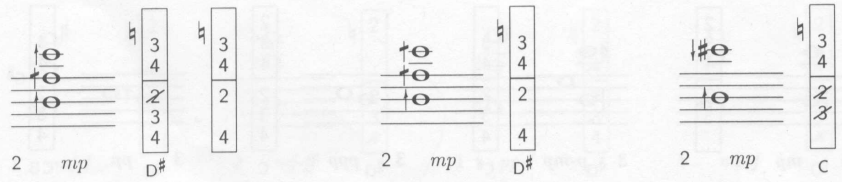
Nr. • No.: 233 Nr. • No.: 234 Nr. • No.: 235



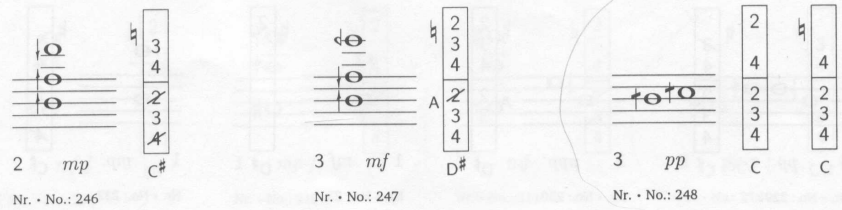
Nr. • No.: 236 Nr. • No.: 237 Nr. • No.: 238 Nr. • No.: 239



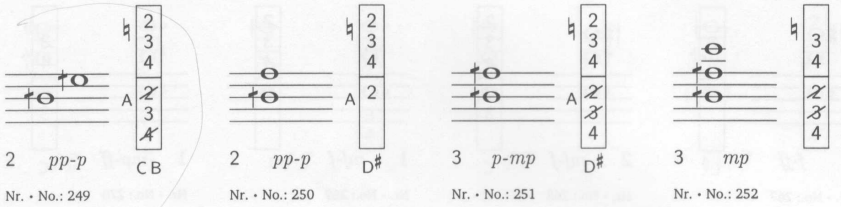
Nr. • No.: 240 Nr. • No.: 241 Nr. • No.: 242

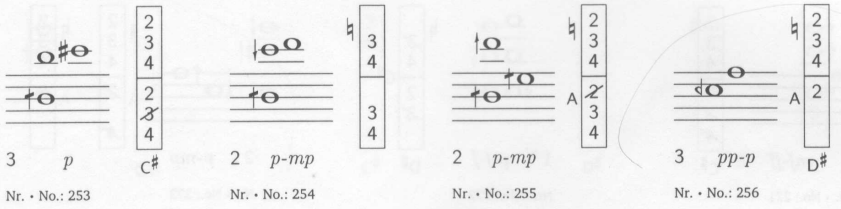


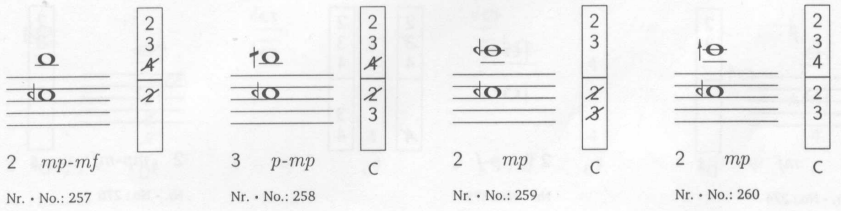
Nr. • No.: 243 Nr. • No.: 244 Nr. • No.: 245

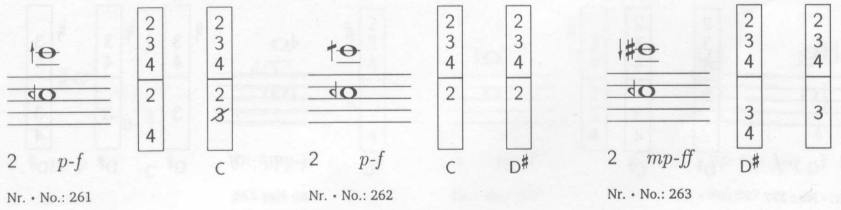


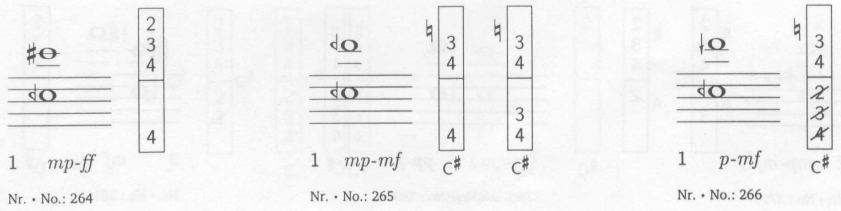
Nr. • No.: 246 Nr. • No.: 247 Nr. • No.: 248

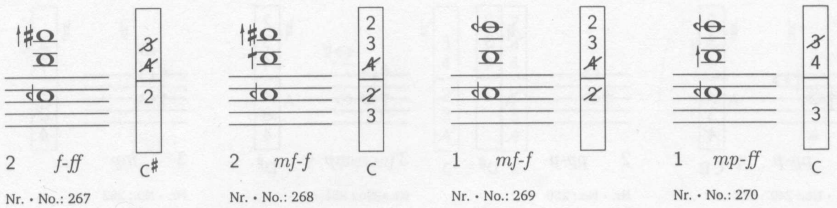

2 pp-p
C B
Nr. • No.: 249
2 pp-p
D♯
Nr. • No.: 250
3 p-mp
D♯
Nr. • No.: 251
3 mp
Nr. • No.: 252


3 p
C♯
Nr. • No.: 253
2 p-mp
Nr. • No.: 254
2 p-mp
Nr. • No.: 255
3 pp-p
D♯
Nr. • No.: 256

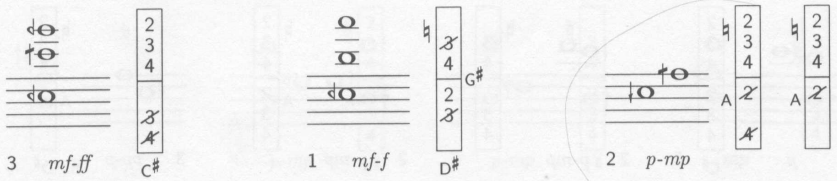

2 mp-mf
Nr. • No.: 257
3 p-mp
C
Nr. • No.: 258
2 mp
C
Nr. • No.: 259
2 mp
C
Nr. • No.: 260


2 p-f
C
Nr. • No.: 261
2 p-f
C
D♯
Nr. • No.: 262
2 mp-ff
D♯
Nr. • No.: 263

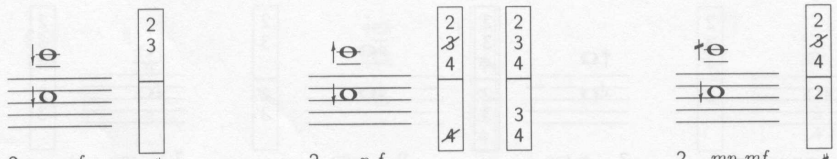

1 mp-ff
Nr. • No.: 264
1 mp-mf
C♯
C♯
Nr. • No.: 265
1 p-mf
C♯
Nr. • No.: 266



Nr. • No.: 267 Nr. • No.: 268 Nr. • No.: 269 Nr. • No.: 270

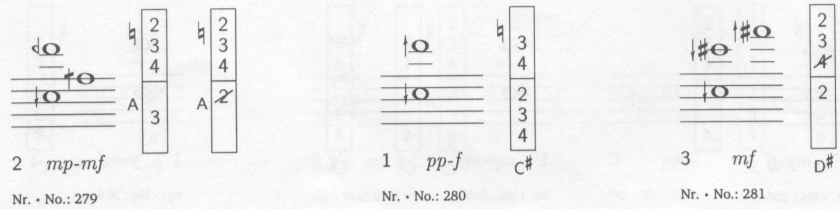


Nr. • No.: 271 Nr. • No.: 272 Nr. • No.: 273

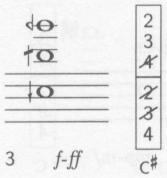


Nr. • No.: 274 Nr. • No.: 275 Nr. • No.: 276

Nr. • No.: 277 Nr. • No.: 278

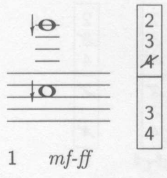


Nr. • No.: 279 Nr. • No.: 280 Nr. • No.: 281



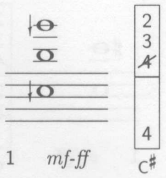
3 *f-ff*

Nr. • No.: 282



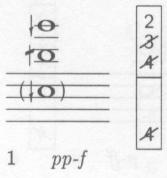
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 283



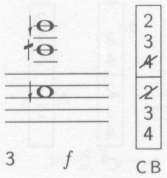
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 284



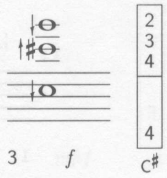
1 *pp-f*

Nr. • No.: 285



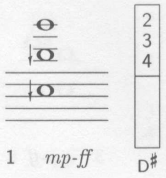
3 *f*

Nr. • No.: 286



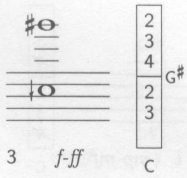
3 *f*

Nr. • No.: 287



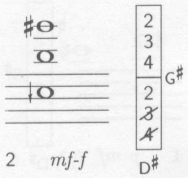
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 288



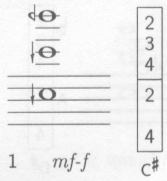
3 *f-ff*

Nr. • No.: 289



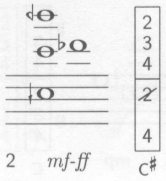
2 *mf-f*

Nr. • No.: 290



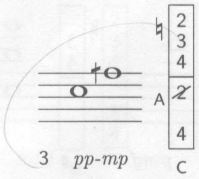
1 *mf-f*

Nr. • No.: 291



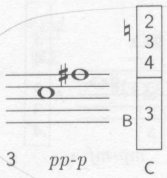
2 *mf-ff*

Nr. • No.: 292



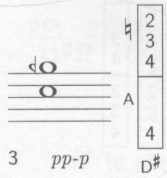
3 *pp-mp*

Nr. • No.: 293



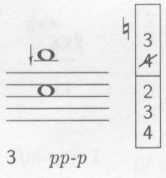
3 *pp-p*

Nr. • No.: 294



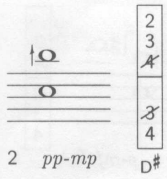
3 *pp-p*

Nr. • No.: 295



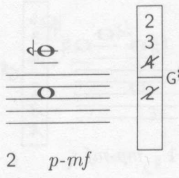
3 *pp-p*

Nr. • No.: 296



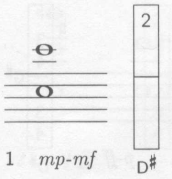
2 *pp-mp*

Nr. • No.: 297



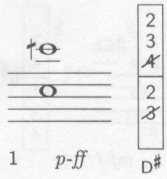
2 *p-mf*

Nr. • No.: 298



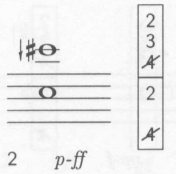
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 299



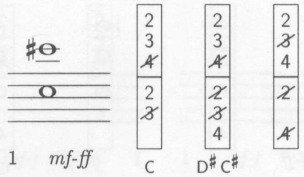
1 *p-ff*

Nr. • No.: 300



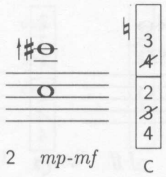
2 *p-ff*

Nr. • No.: 301



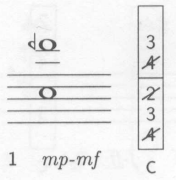
1 *mf-ff* C D♯ C♯

Nr. • No.: 302



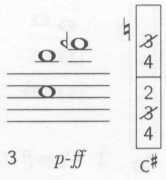
2 *mp-mf* C

Nr. • No.: 303



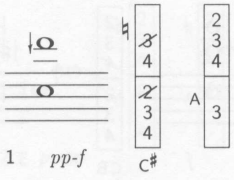
1 *mp-mf* C

Nr. • No.: 304



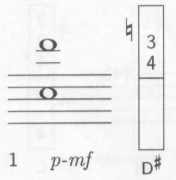
3 *p-ff* C♯

Nr. • No.: 305



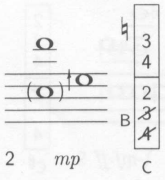
1 *pp-f* C♯ A

Nr. • No.: 306



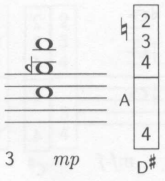
1 *p-mf* D♯

Nr. • No.: 307



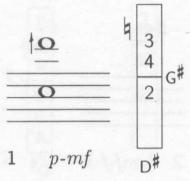
2 *mp* B C

Nr. • No.: 308



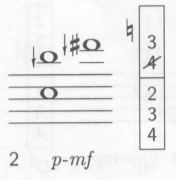
3 *mp* A D♯

Nr. • No.: 309



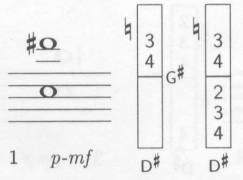
1 *p-mf* G♯ D♯

Nr. • No.: 310



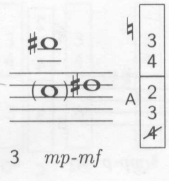
2 *p-mf*

Nr. • No.: 311



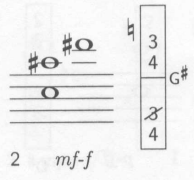
1 *p-mf* G♯ D♯ D♯

Nr. • No.: 312



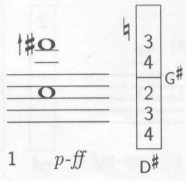
3 *mp-mf* A

Nr. • No.: 313



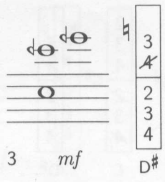
2 *mf-f* G♯

Nr. • No.: 314



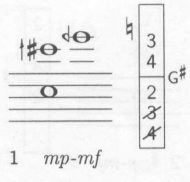
1 *p-ff* G♯ D♯

Nr. • No.: 315



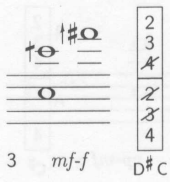
3 *mf* D♯

Nr. • No.: 316

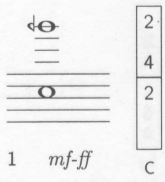


1 *mp-mf* G♯

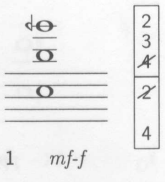
Nr. • No.: 317



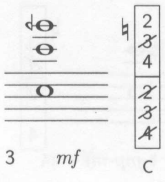
Nr. • No.: 318



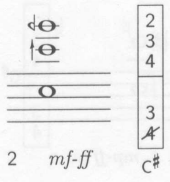
Nr. • No.: 319



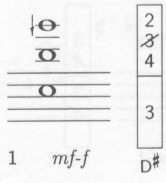
Nr. • No.: 320



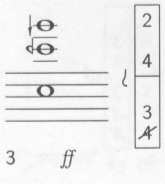
Nr. • No.: 321



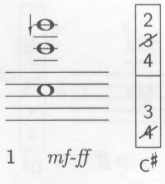
Nr. • No.: 322



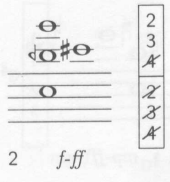
Nr. • No.: 323



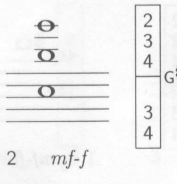
Nr. • No.: 324



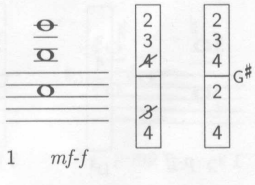
Nr. • No.: 325



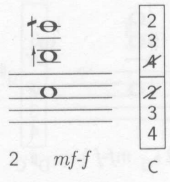
Nr. • No.: 326



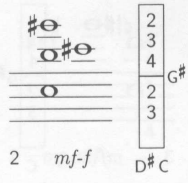
Nr. • No.: 327



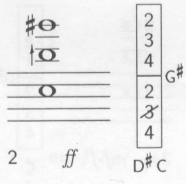
Nr. • No.: 328



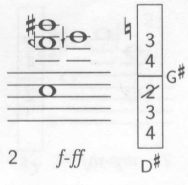
Nr. • No.: 329



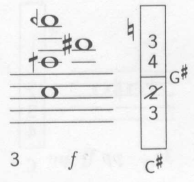
Nr. • No.: 330



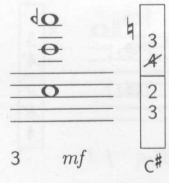
Nr. • No.: 331

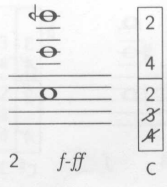


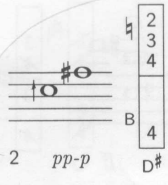
Nr. • No.: 332



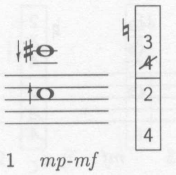
Nr. • No.: 333



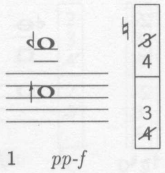
Nr. • No.: 334

Nr. • No.: 335



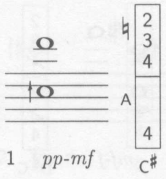
Nr. • No.: 336



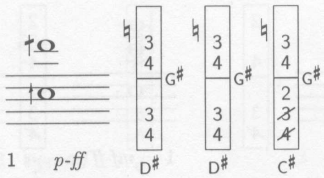
Nr. • No.: 337



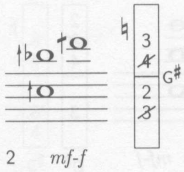
Nr. • No.: 338



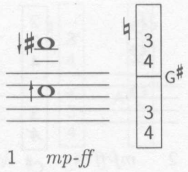
Nr. • No.: 339



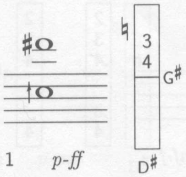
Nr. • No.: 340



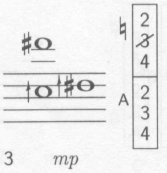
Nr. • No.: 341



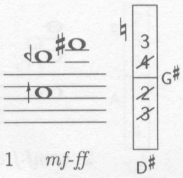
Nr. • No.: 342



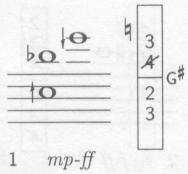
Nr. • No.: 343



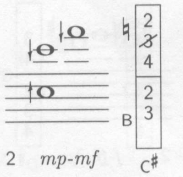
Nr. • No.: 344



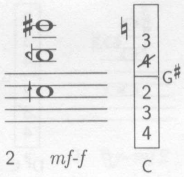
Nr. • No.: 345



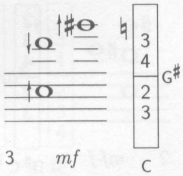
Nr. • No.: 346



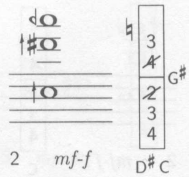
Nr. • No.: 347



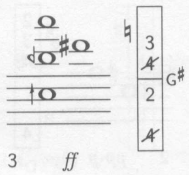
Nr. • No.: 348



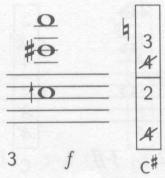
Nr. • No.: 349



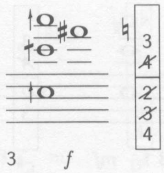
Nr. • No.: 350



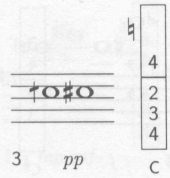
Nr. • No.: 351



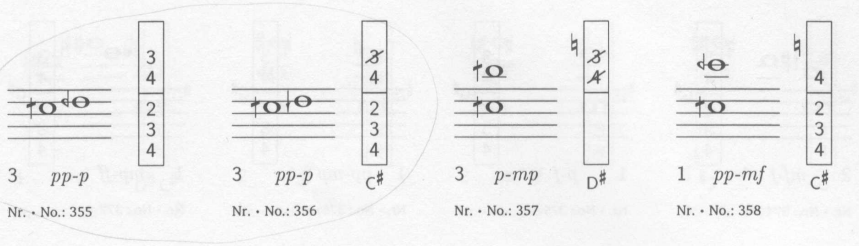
Nr. • No.: 352



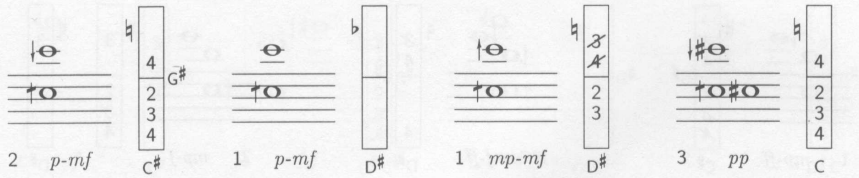
Nr. • No.: 353



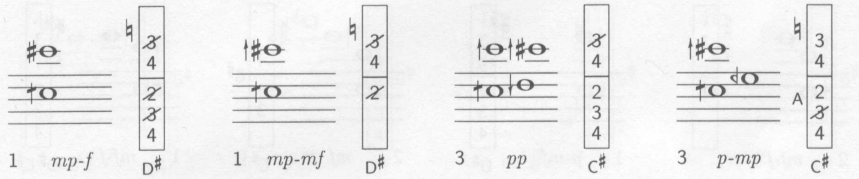
Nr. • No.: 354



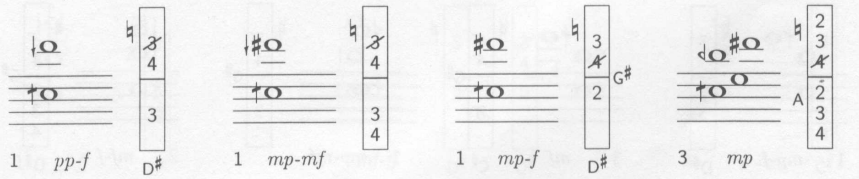
Nr. • No.: 355 Nr. • No.: 356 Nr. • No.: 357 Nr. • No.: 358



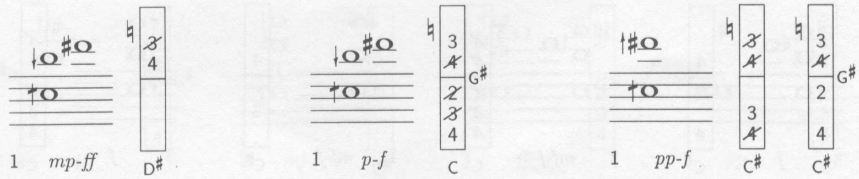
Nr. • No.: 359 Nr. • No.: 360 Nr. • No.: 361 Nr. • No.: 362



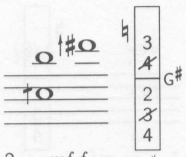
Nr. • No.: 363 Nr. • No.: 364 Nr. • No.: 365 Nr. • No.: 366



Nr. • No.: 367 Nr. • No.: 368 Nr. • No.: 369 Nr. • No.: 370

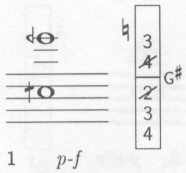


Nr. • No.: 371 Nr. • No.: 372 Nr. • No.: 373



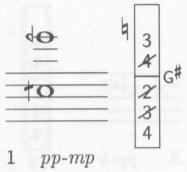
2 *mf-f* C♯

Nr. • No.: 374



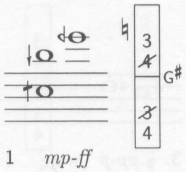
1 *p-f*

Nr. • No.: 375



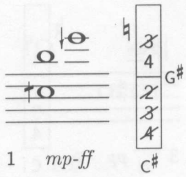
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 376



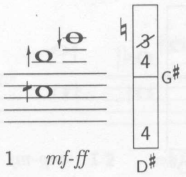
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 377



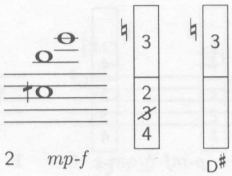
1 *mp-ff* C♯

Nr. • No.: 378



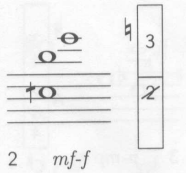
1 *mf-ff* D♯

Nr. • No.: 379



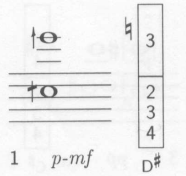
2 *mp-f* D♯

Nr. • No.: 380



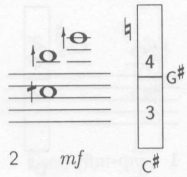
2 *mf-f*

Nr. • No.: 381



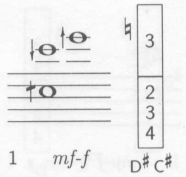
1 *p-mf* D♯

Nr. • No.: 382



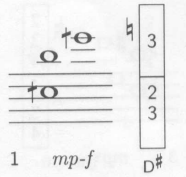
2 *mf* C♯

Nr. • No.: 383



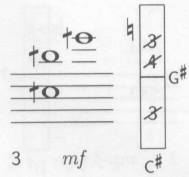
1 *mf-f* D♯ C♯

Nr. • No.: 384



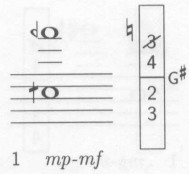
1 *mp-f* D♯

Nr. • No.: 385



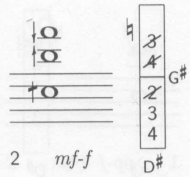
3 *mf* C♯

Nr. • No.: 386



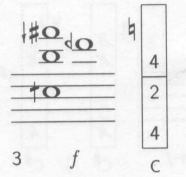
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 387



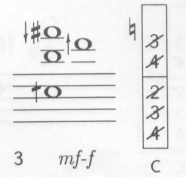
2 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 388



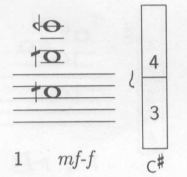
3 *f* C

Nr. • No.: 389



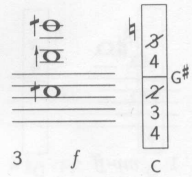
3 *mf-f* C

Nr. • No.: 390



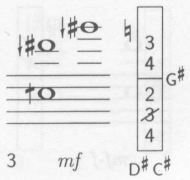
1 *mf-f* C♯

Nr. • No.: 391

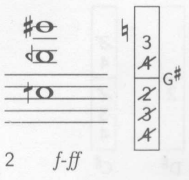


3 *f* C

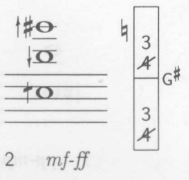
Nr. • No.: 392



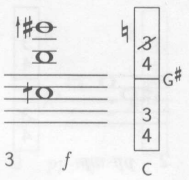
Nr. • No.: 393



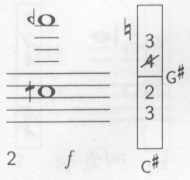
Nr. • No.: 394



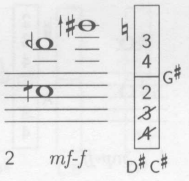
Nr. • No.: 395



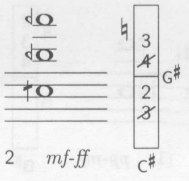
Nr. • No.: 396



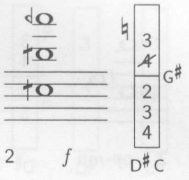
Nr. • No.: 397



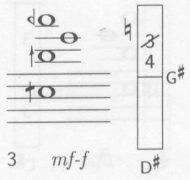
Nr. • No.: 398



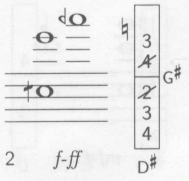
Nr. • No.: 399



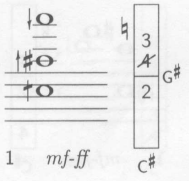
Nr. • No.: 400



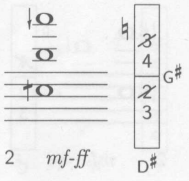
Nr. • No.: 401



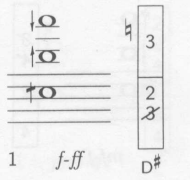
Nr. • No.: 402



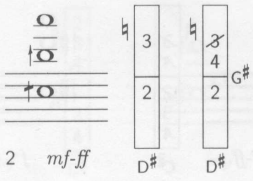
Nr. • No.: 403



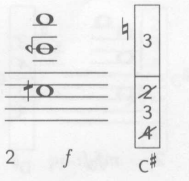
Nr. • No.: 404



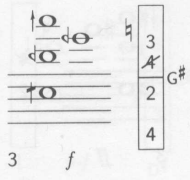
Nr. • No.: 405



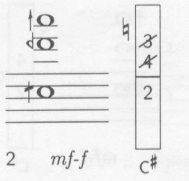
Nr. • No.: 406



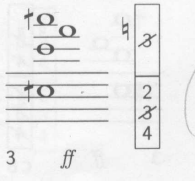
Nr. • No.: 407



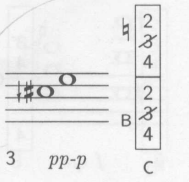
Nr. • No.: 408



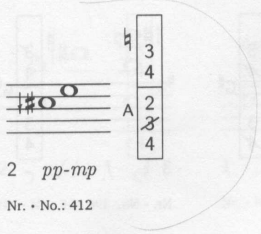
Nr. • No.: 409



Nr. • No.: 410

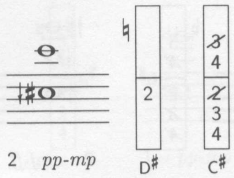


Nr. • No.: 411



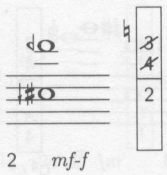
2 *pp-mp*

Nr. • No.: 412



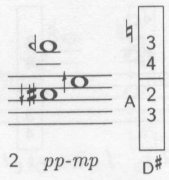
2 *pp-mp*

Nr. • No.: 413



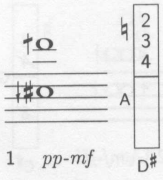
2 *mf-f*

Nr. • No.: 414



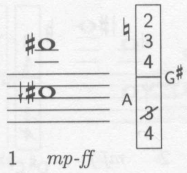
2 *pp-mp*

Nr. • No.: 415



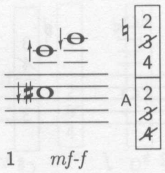
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 416



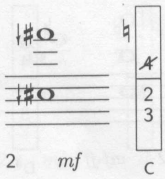
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 417



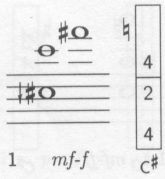
1 *mf-f*

Nr. • No.: 418



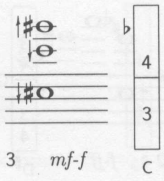
2 *mf*

Nr. • No.: 419



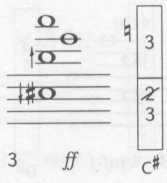
1 *mf-f*

Nr. • No.: 420



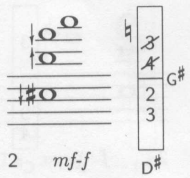
3 *mf-f*

Nr. • No.: 421

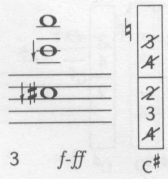


3 *ff*

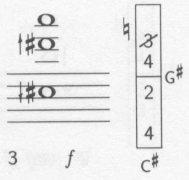
Nr. • No.: 422



2 *mf-f*

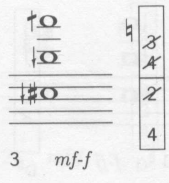
Nr. • No.: 423

3 *f-ff*

Nr. • No.: 424



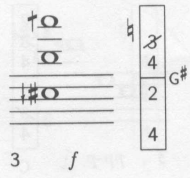
3 *f*

Nr. • No.: 425



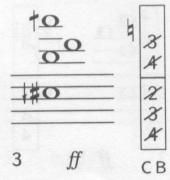
3 *mf-f*

Nr. • No.: 426



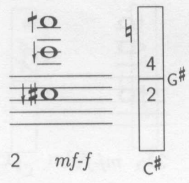
3 *f*

Nr. • No.: 427



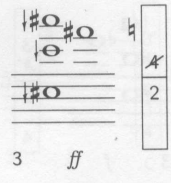
3 *ff*

Nr. • No.: 428

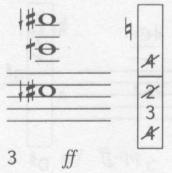


2 *mf-f*

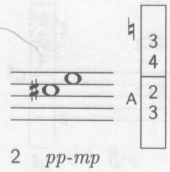
Nr. • No.: 429



3 *ff*

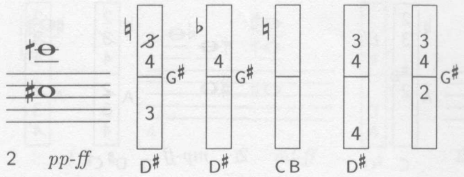
Nr. • No.: 430

3 *ff*

Nr. • No.: 431



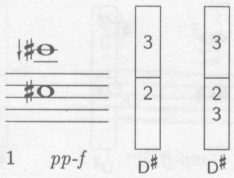
2 *pp-mp*

Nr. • No.: 432



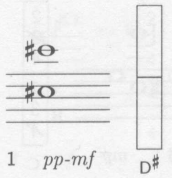
2 *pp-ff*

Nr. • No.: 433



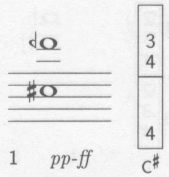
1 *pp-f*

Nr. • No.: 434



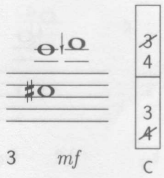
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 435



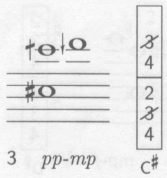
1 *pp-ff*

Nr. • No.: 436



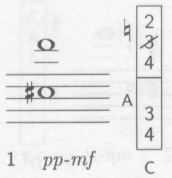
3 *mf*

Nr. • No.: 437



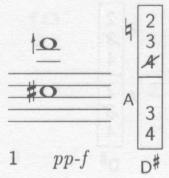
3 *pp-mp*

Nr. • No.: 438



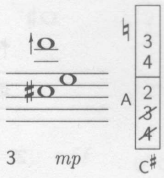
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 439



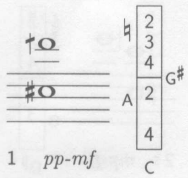
1 *pp-f*

Nr. • No.: 440



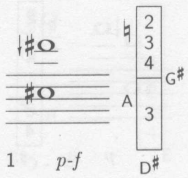
3 *mp*

Nr. • No.: 441



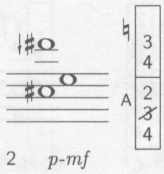
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 442

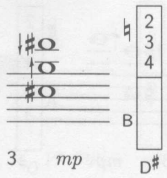


1 *p-f*

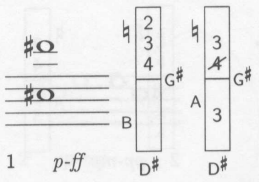
Nr. • No.: 443



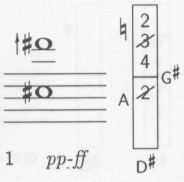
2 *p-mf*

Nr. • No.: 444

3 *mp*

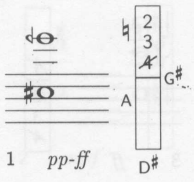
Nr. • No.: 445



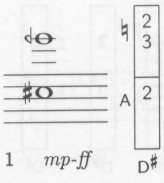
Nr. • No.: 446



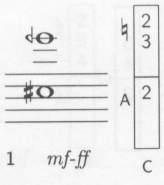
Nr. • No.: 447



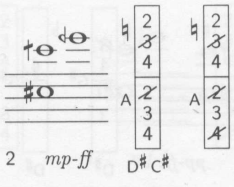
Nr. • No.: 448



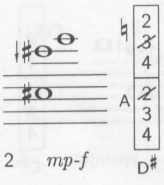
Nr. • No.: 449



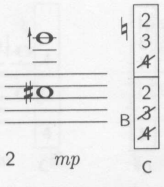
Nr. • No.: 450



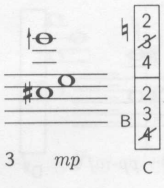
Nr. • No.: 451



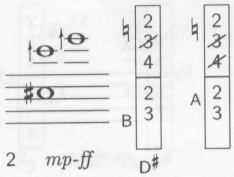
Nr. • No.: 452



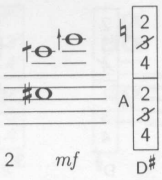
Nr. • No.: 453



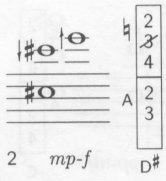
Nr. • No.: 454



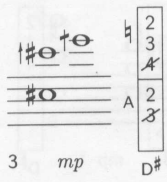
Nr. • No.: 455



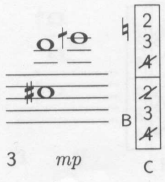
Nr. • No.: 456



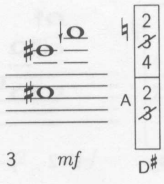
Nr. • No.: 457



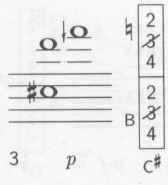
Nr. • No.: 458



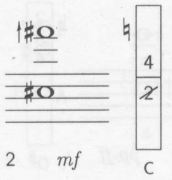
Nr. • No.: 459



Nr. • No.: 460

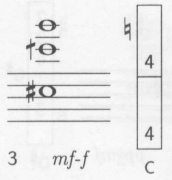


Nr. • No.: 461



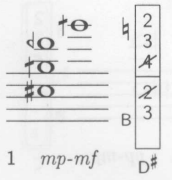
2 *mf*

Nr. • No.: 462



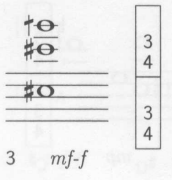
3 *mf-f*

Nr. • No.: 463



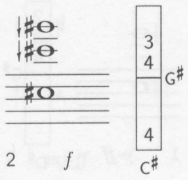
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 464



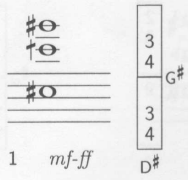
3 *mf-f*

Nr. • No.: 465



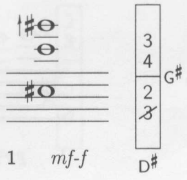
2 *f*

Nr. • No.: 466



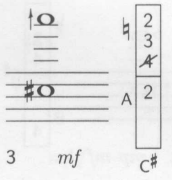
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 467



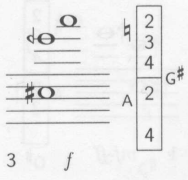
1 *mf-f*

Nr. • No.: 468



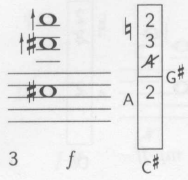
3 *mf*

Nr. • No.: 469



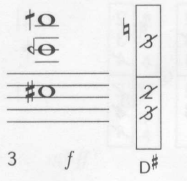
3 *f*

Nr. • No.: 470

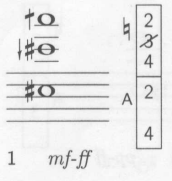


3 *f*

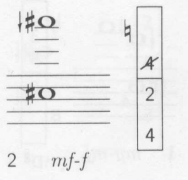
Nr. • No.: 471



3 *f*

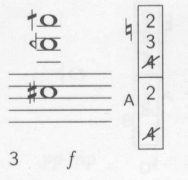
Nr. • No.: 472

1 *mf-ff*

Nr. • No.: 473



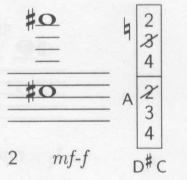
2 *mf-f*

Nr. • No.: 474



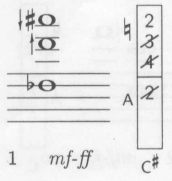
3 *f*

Nr. • No.: 475



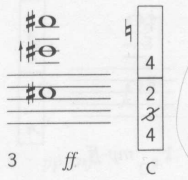
2 *mf-f*

Nr. • No.: 476



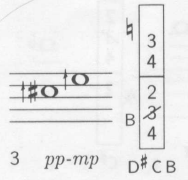
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 477



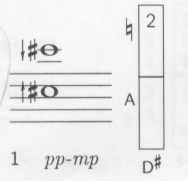
3 *ff*

Nr. • No.: 478



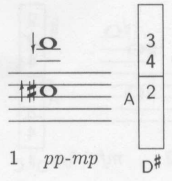
3 *pp-mp*

Nr. • No.: 479



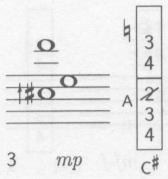
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 480

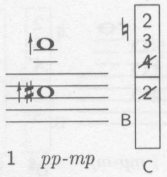


1 *pp-mp*

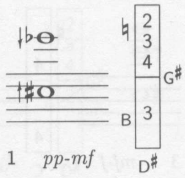
Nr. • No.: 481



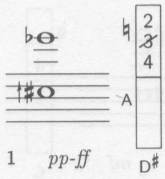
Nr. • No.: 482



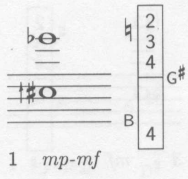
Nr. • No.: 483



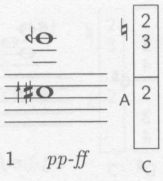
Nr. • No.: 484



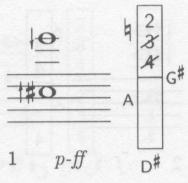
Nr. • No.: 485



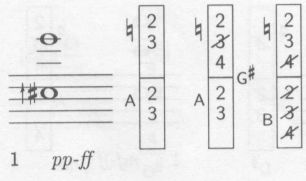
Nr. • No.: 486

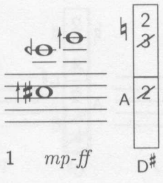


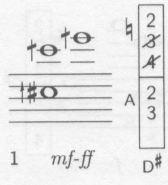
Nr. • No.: 487



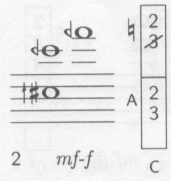
Nr. • No.: 488



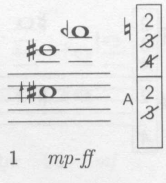
Nr. • No.: 489

Nr. • No.: 490



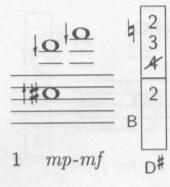
Nr. • No.: 491



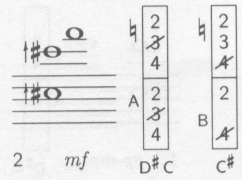
Nr. • No.: 492



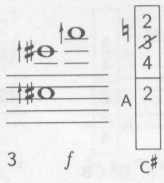
Nr. • No.: 493



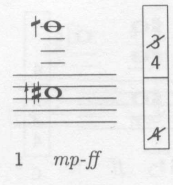
Nr. • No.: 494



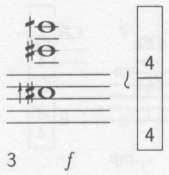
Nr. • No.: 495



Nr. • No.: 496

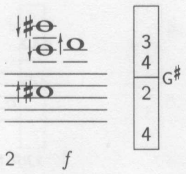


Nr. • No.: 497

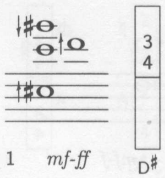


3 *f*

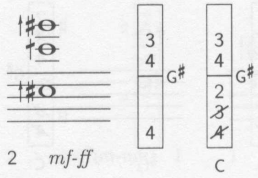
Nr. • No.: 498



2 *f*

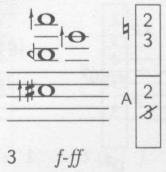
Nr. • No.: 499

1 *mf-ff*

Nr. • No.: 500



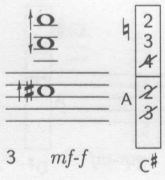
2 *mf-ff*

Nr. • No.: 501



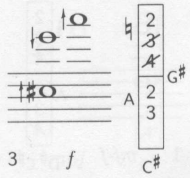
3 *f-ff*

Nr. • No.: 502



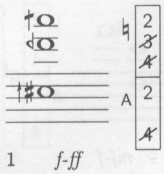
3 *mf-f*

Nr. • No.: 503

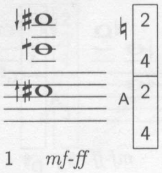


3 *f*

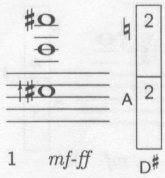
Nr. • No.: 504



1 *f-ff*

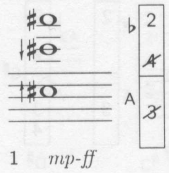
Nr. • No.: 505

1 *mf-ff*

Nr. • No.: 506



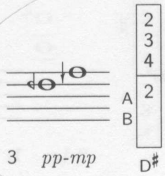
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 507



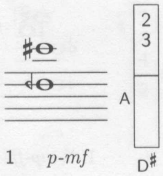
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 508



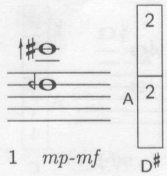
3 *pp-mp*

Nr. • No.: 509



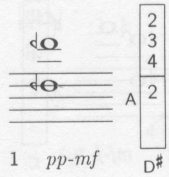
1 *p-mf*

Nr. • No.: 510



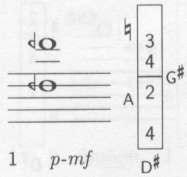
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 511



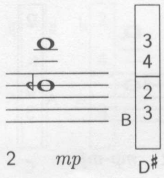
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 512



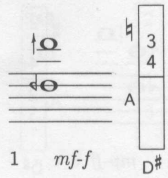
1 *p-mf*

Nr. • No.: 513



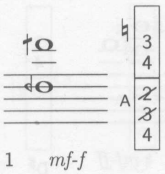
2 *mp*

Nr. • No.: 514



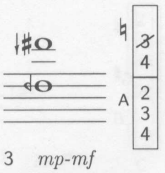
1 *mf-f*

Nr. • No.: 515



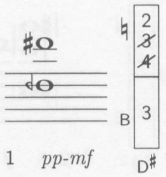
1 *mf-f*

Nr. • No.: 516



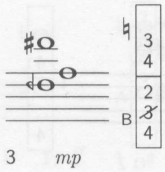
3 *mp-mf*

Nr. • No.: 517



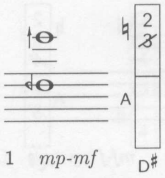
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 518



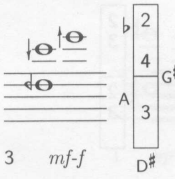
3 *mp*

Nr. • No.: 519

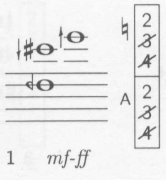


1 *mp-mf*

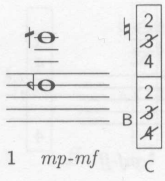
Nr. • No.: 520



3 *mf-f*

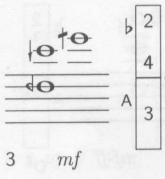
Nr. • No.: 521

1 *mf-ff*

Nr. • No.: 522



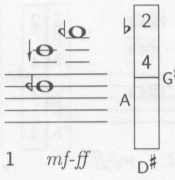
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 523



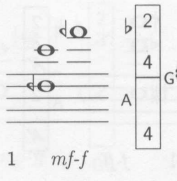
3 *mf*

Nr. • No.: 524



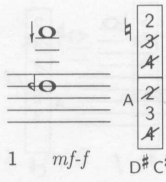
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 525



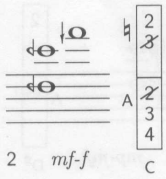
1 *mf-f*

Nr. • No.: 526



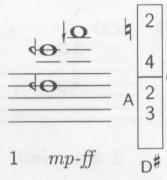
1 *mf-f*

Nr. • No.: 527



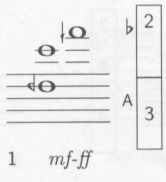
2 *mf-f*

Nr. • No.: 528



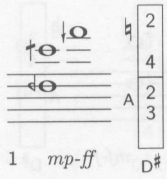
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 529



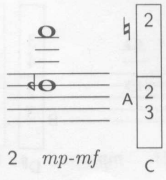
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 530



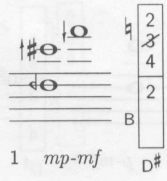
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 531



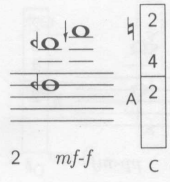
2 *mp-mf*

Nr. • No.: 532



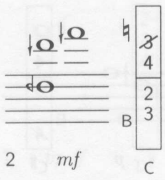
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 533

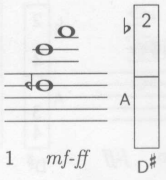


2 *mf-f*

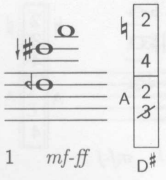
Nr. • No.: 534

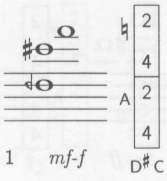


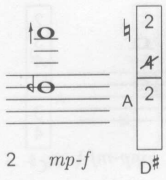
Nr. • No.: 535



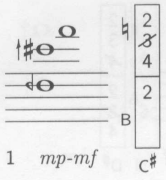
Nr. • No.: 536



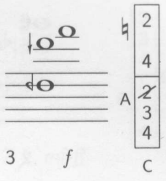
Nr. • No.: 537

Nr. • No.: 538



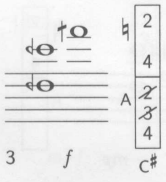
Nr. • No.: 539



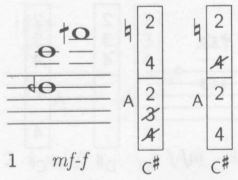
Nr. • No.: 540



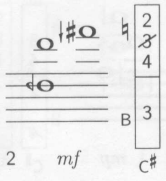
Nr. • No.: 541



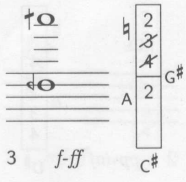
Nr. • No.: 542



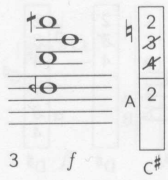
Nr. • No.: 543



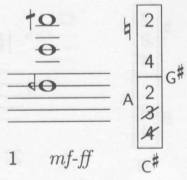
Nr. • No.: 544



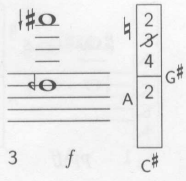
Nr. • No.: 545



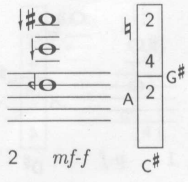
Nr. • No.: 546



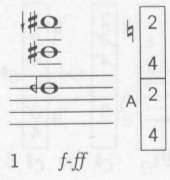
Nr. • No.: 547



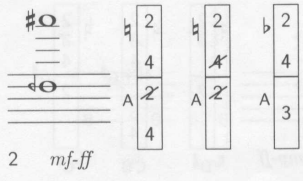
Nr. • No.: 548



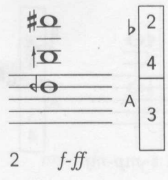
Nr. • No.: 549



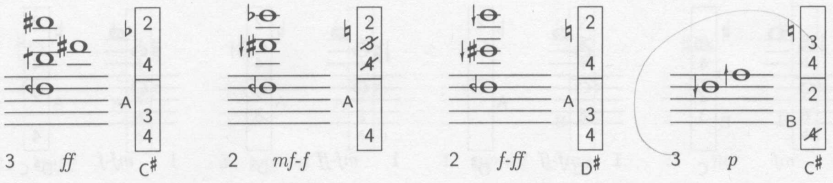
Nr. • No.: 550



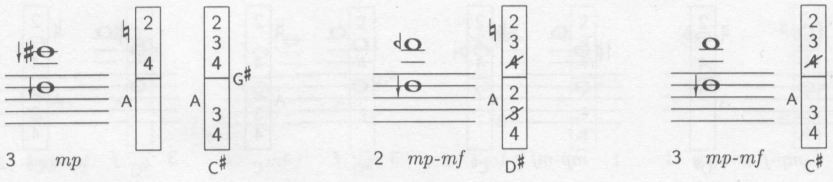
Nr. • No.: 551



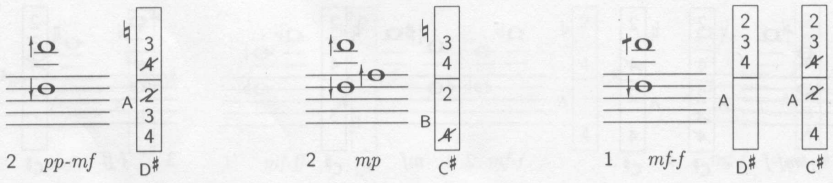
Nr. • No.: 552



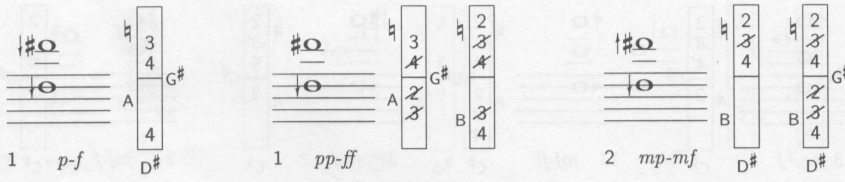
Nr. • No.: 553 Nr. • No.: 554 Nr. • No.: 555 Nr. • No.: 556



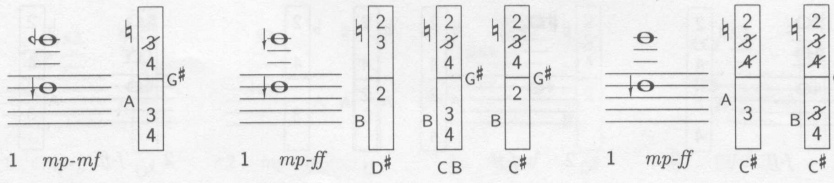
Nr. • No.: 557 Nr. • No.: 558 Nr. • No.: 559



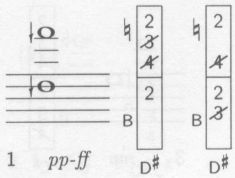
Nr. • No.: 560 Nr. • No.: 561 Nr. • No.: 562



Nr. • No.: 563 Nr. • No.: 564 Nr. • No.: 565

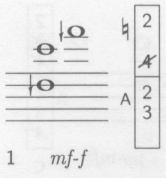


Nr. • No.: 566 Nr. • No.: 567 Nr. • No.: 568



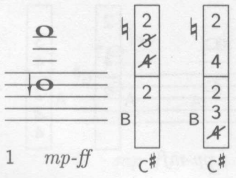
1 *pp-ff* D♯ D♯

Nr. • No.: 569



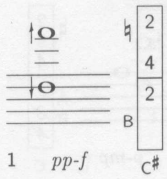
1 *mf-f*

Nr. • No.: 570



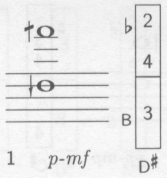
1 *mp-ff* C♯ C♯

Nr. • No.: 571



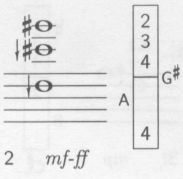
1 *pp-f* C♯

Nr. • No.: 572



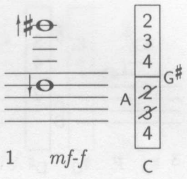
1 *p-mf* D♯

Nr. • No.: 573



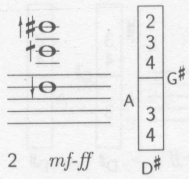
2 *mf-ff*

Nr. • No.: 574



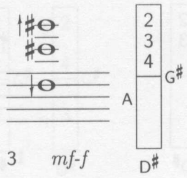
1 *mf-f* C

Nr. • No.: 575



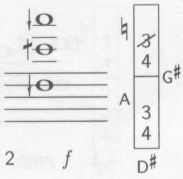
2 *mf-ff* D♯

Nr. • No.: 576



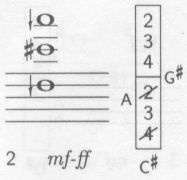
3 *mf-f* D♯

Nr. • No.: 577



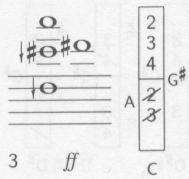
2 *f* D♯

Nr. • No.: 578



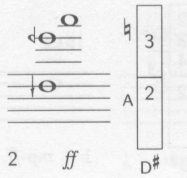
2 *mf-ff* C♯

Nr. • No.: 579



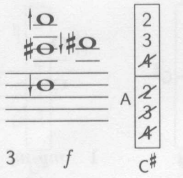
3 *ff* C

Nr. • No.: 580



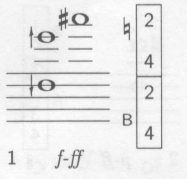
2 *ff* D♯

Nr. • No.: 581



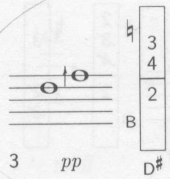
3 *f* C♯

Nr. • No.: 582



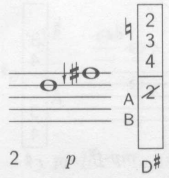
1 *f-ff*

Nr. • No.: 583



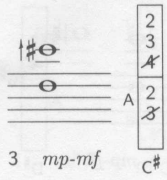
3 *pp* D♯

Nr. • No.: 584



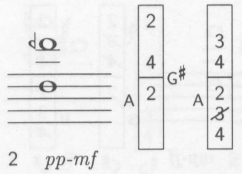
2 *p* D♯

Nr. • No.: 585



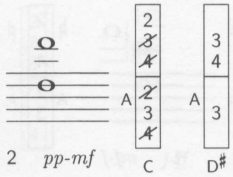
3 *mp-mf* C♯

Nr. • No.: 586



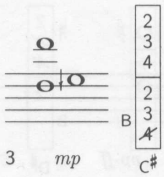
2 *pp-mf*

Nr. • No.: 587



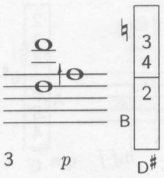
2 *pp-mf* C D♯

Nr. • No.: 588



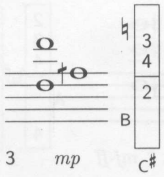
3 *mp* C♯

Nr. • No.: 589



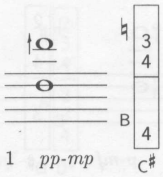
3 *p* D♯

Nr. • No.: 590



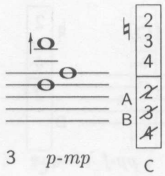
3 *mp* C♯

Nr. • No.: 591



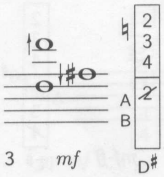
1 *pp-mp* C♯

Nr. • No.: 592



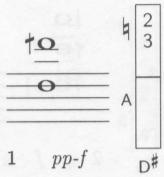
3 *p-mp* C

Nr. • No.: 593



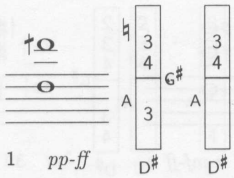
3 *mf* D♯

Nr. • No.: 594



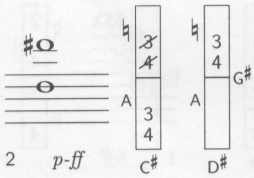
1 *pp-f* D♯

Nr. • No.: 595



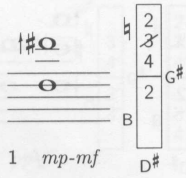
1 *pp-ff* D♯ D♯

Nr. • No.: 596



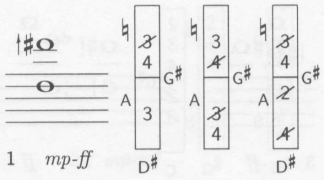
2 *p-ff* C♯ D♯

Nr. • No.: 597



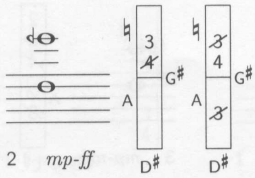
1 *mp-mf* D♯

Nr. • No.: 598



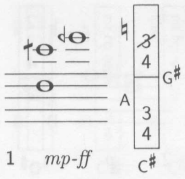
1 *mp-ff* D♯ D♯

Nr. • No.: 599



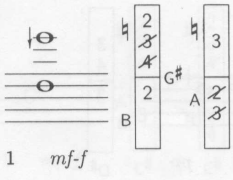
2 *mp-ff* D♯ D♯

Nr. • No.: 600



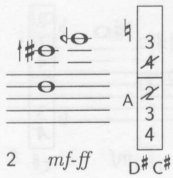
1 *mp-ff* C♯

Nr. • No.: 601

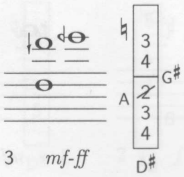


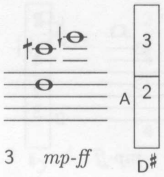
1 *mf-f*

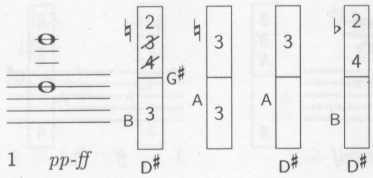
Nr. • No.: 602



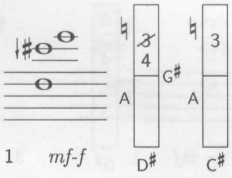
Nr. • No.: 603



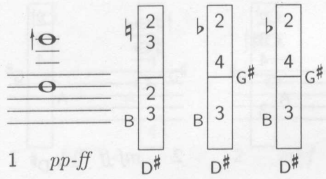
Nr. • No.: 604

Nr. • No.: 605

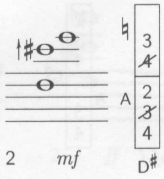


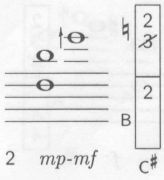
Nr. • No.: 606



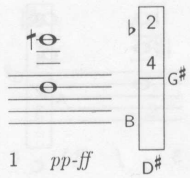
Nr. • No.: 607



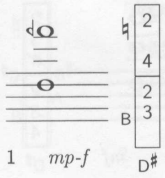
Nr. • No.: 608

Nr. • No.: 609



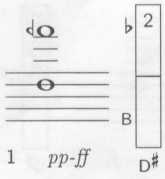
Nr. • No.: 610



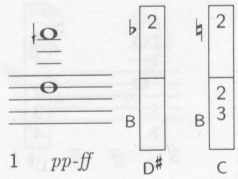
Nr. • No.: 611



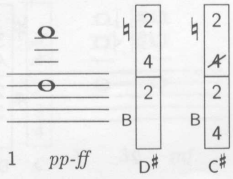
Nr. • No.: 612



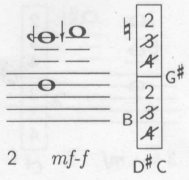
Nr. • No.: 613



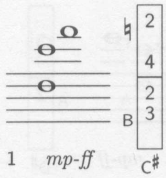
Nr. • No.: 614



Nr. • No.: 615

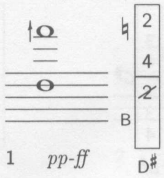


Nr. • No.: 616



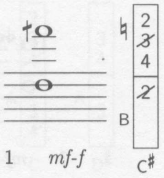
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 617



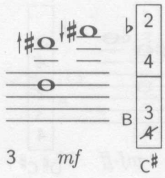
1 *pp-ff*

Nr. • No.: 618



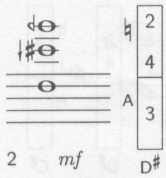
1 *mf-f*

Nr. • No.: 619



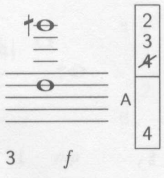
3 *mf*

Nr. • No.: 620



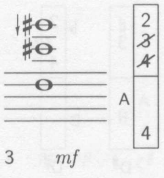
2 *mf*

Nr. • No.: 621



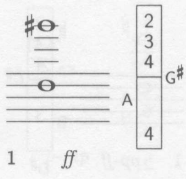
3 *f*

Nr. • No.: 622



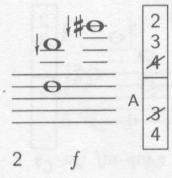
3 *mf*

Nr. • No.: 623



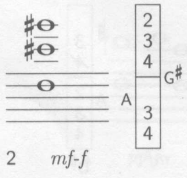
1 *ff*

Nr. • No.: 624



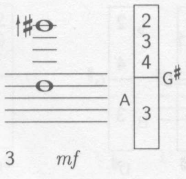
2 *f*

Nr. • No.: 625



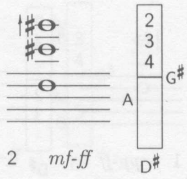
2 *mf-f*

Nr. • No.: 626



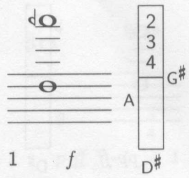
3 *mf*

Nr. • No.: 627



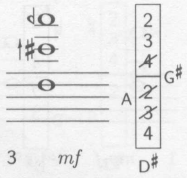
2 *mf-ff*

Nr. • No.: 628



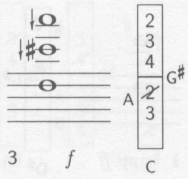
1 *f*

Nr. • No.: 629



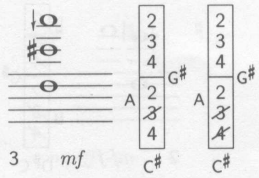
3 *mf*

Nr. • No.: 630



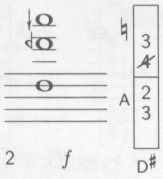
3 *f*

Nr. • No.: 631



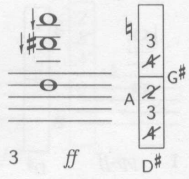
3 *mf*

Nr. • No.: 632



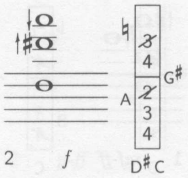
2 *f*

Nr. • No.: 633

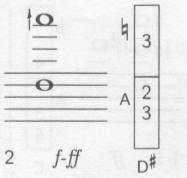


3 *ff*

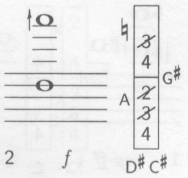
Nr. • No.: 634



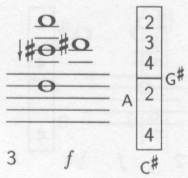
Nr. • No.: 635



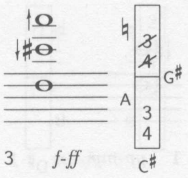
Nr. • No.: 636



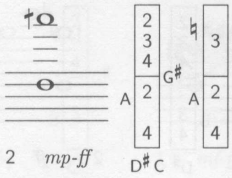
Nr. • No.: 637



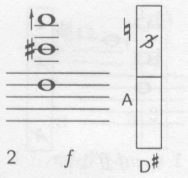
Nr. • No.: 638



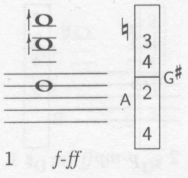
Nr. • No.: 639



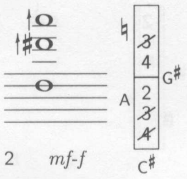
Nr. • No.: 640



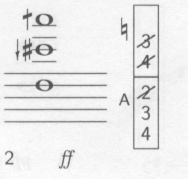
Nr. • No.: 641



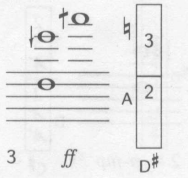
Nr. • No.: 642



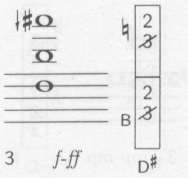
Nr. • No.: 643



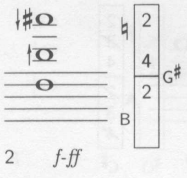
Nr. • No.: 644



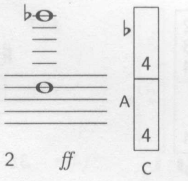
Nr. • No.: 645



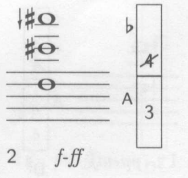
Nr. • No.: 646



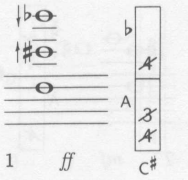
Nr. • No.: 647



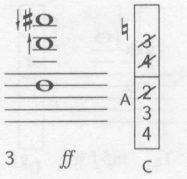
Nr. • No.: 648



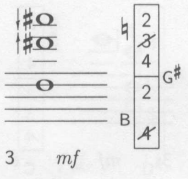
Nr. • No.: 649



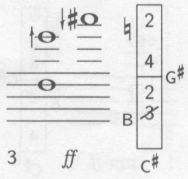
Nr. • No.: 650



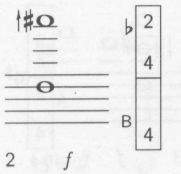
Nr. • No.: 651



Nr. • No.: 652

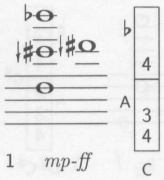


Nr. • No.: 653



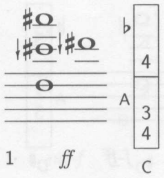
2 *f*

Nr. • No.: 654

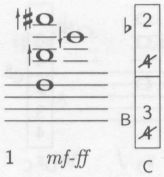


1 *mp-ff*

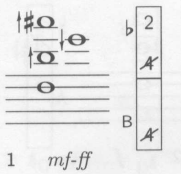
Nr. • No.: 655



1 *ff*

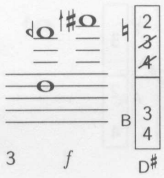
Nr. • No.: 656

1 *mf-ff*

Nr. • No.: 657



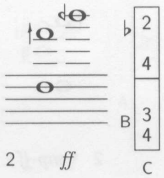
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 658



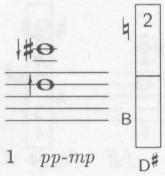
3 *f*

Nr. • No.: 659



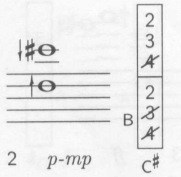
2 *ff*

Nr. • No.: 660



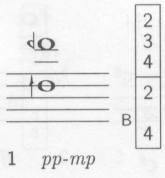
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 661



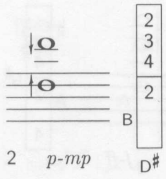
2 *p-mp*

Nr. • No.: 662



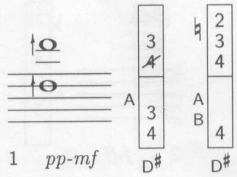
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 663



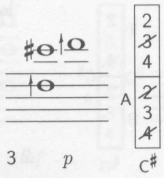
2 *p-mp*

Nr. • No.: 664



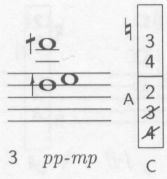
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 665



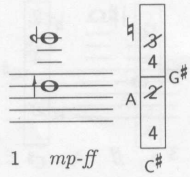
3 *p*

Nr. • No.: 666



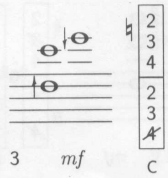
3 *pp-mp*

Nr. • No.: 667



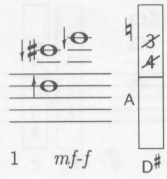
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 668



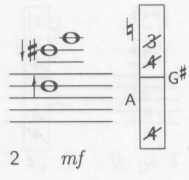
3 *mf*

Nr. • No.: 669



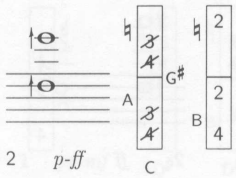
1 *mf-f*

Nr. • No.: 670

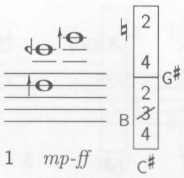


2 *mf*

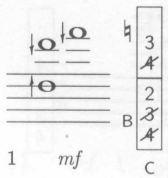
Nr. • No.: 671



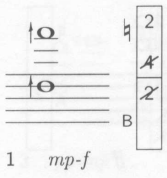
Nr. • No.: 672



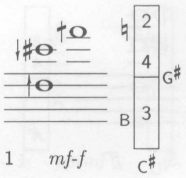
Nr. • No.: 673



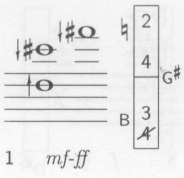
Nr. • No.: 674

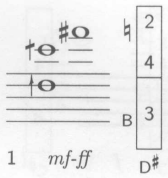


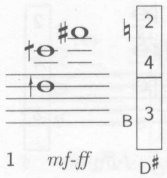
Nr. • No.: 675



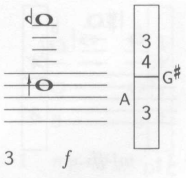
Nr. • No.: 676



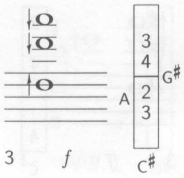
Nr. • No.: 677

Nr. • No.: 678



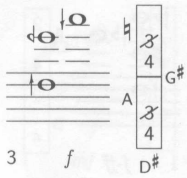
Nr. • No.: 679



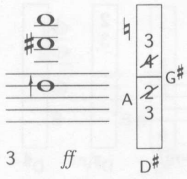
Nr. • No.: 680



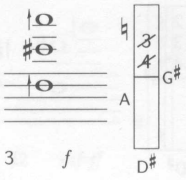
Nr. • No.: 681



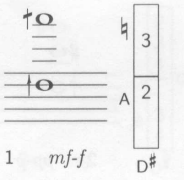
Nr. • No.: 682



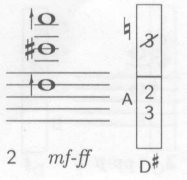
Nr. • No.: 683



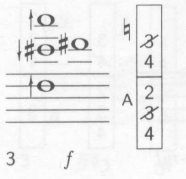
Nr. • No.: 684



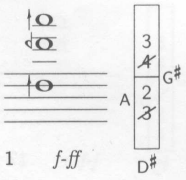
Nr. • No.: 685



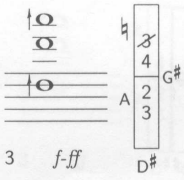
Nr. • No.: 686



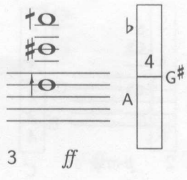
Nr. • No.: 687



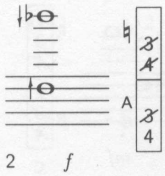
Nr. • No.: 688



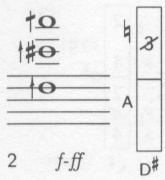
Nr. • No.: 689



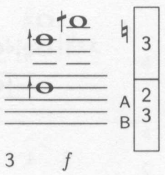
Nr. • No.: 690



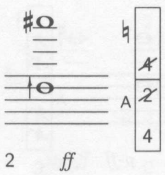
Nr. • No.: 691



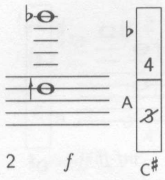
Nr. • No.: 692



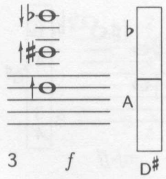
Nr. • No.: 693



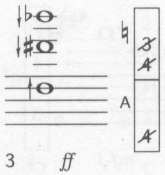
Nr. • No.: 694



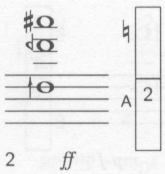
Nr. • No.: 695



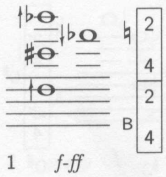
Nr. • No.: 696



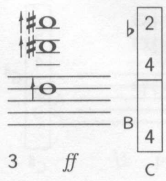
Nr. • No.: 697



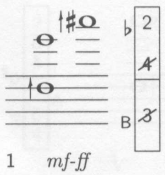
Nr. • No.: 698



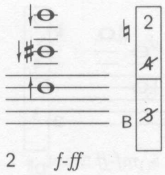
Nr. • No.: 699



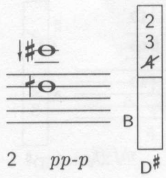
Nr. • No.: 700



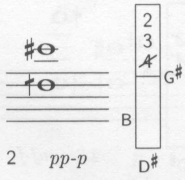
Nr. • No.: 701



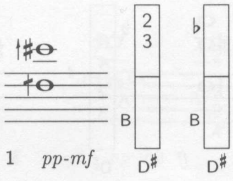
Nr. • No.: 702



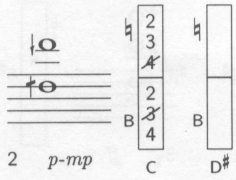
Nr. • No.: 703



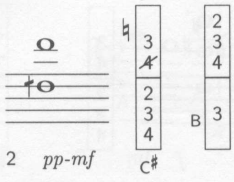
Nr. • No.: 704



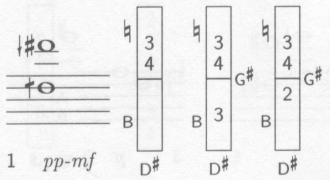
Nr. • No.: 705



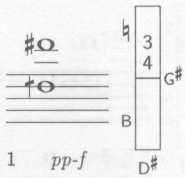
Nr. • No.: 706



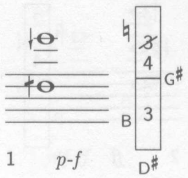
Nr. • No.: 707



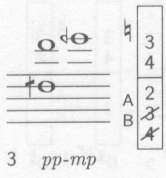
Nr. • No.: 708



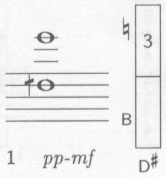
Nr. • No.: 709



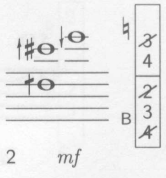
Nr. • No.: 710



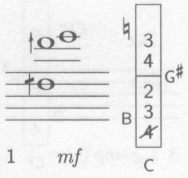
Nr. • No.: 711



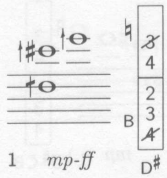
Nr. • No.: 712



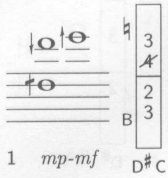
Nr. • No.: 713



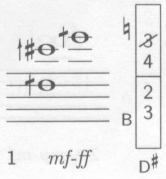
Nr. • No.: 714



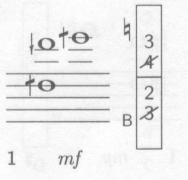
Nr. • No.: 715



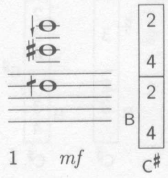
Nr. • No.: 716



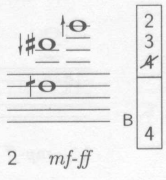
Nr. • No.: 717



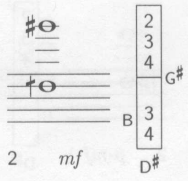
Nr. • No.: 718



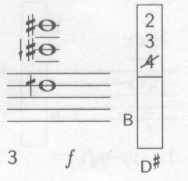
Nr. • No.: 719



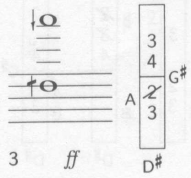
Nr. • No.: 720



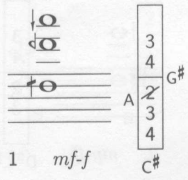
Nr. • No.: 721



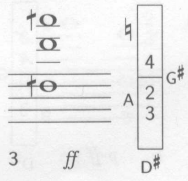
Nr. • No.: 722



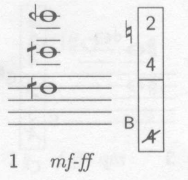
Nr. • No.: 723



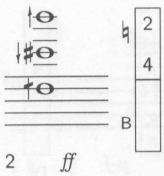
Nr. • No.: 724



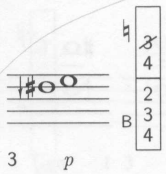
Nr. • No.: 725



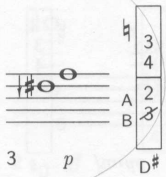
Nr. • No.: 726



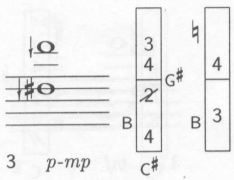
Nr. • No.: 727



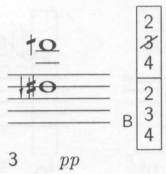
Nr. • No.: 728



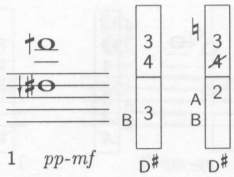
Nr. • No.: 729



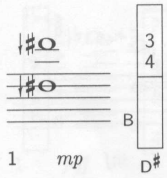
Nr. • No.: 730



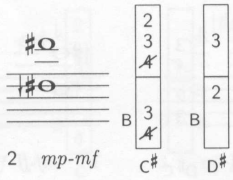
Nr. • No.: 731



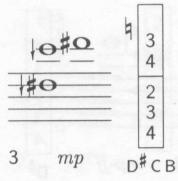
Nr. • No.: 732



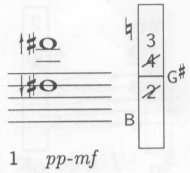
Nr. • No.: 733



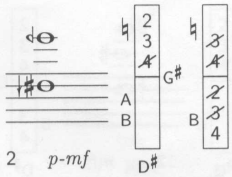
Nr. • No.: 734



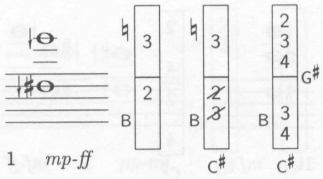
Nr. • No.: 735



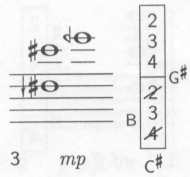
Nr. • No.: 736



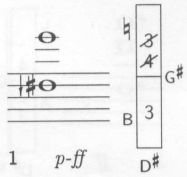
Nr. • No.: 737



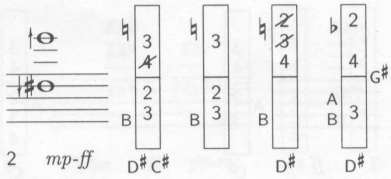
Nr. • No.: 738



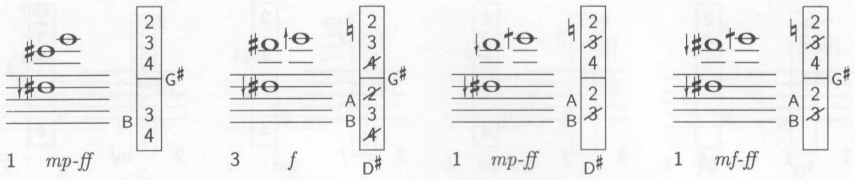
Nr. • No.: 739



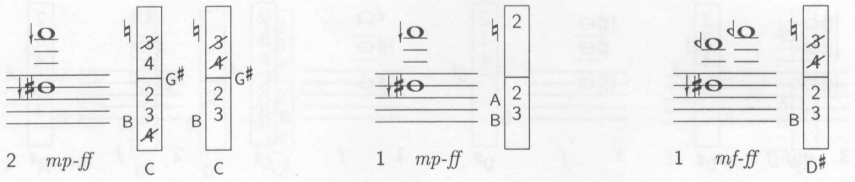
Nr. • No.: 740



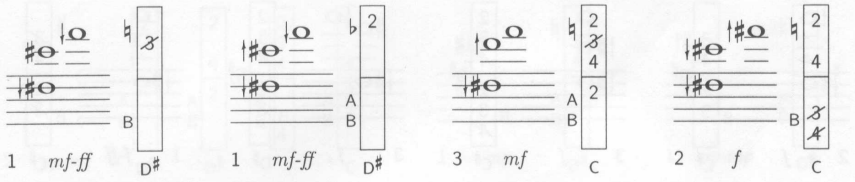
Nr. • No.: 741



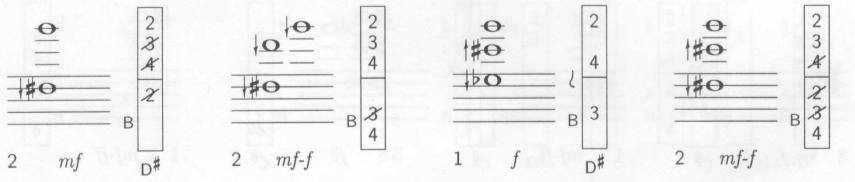
Nr. • No.: 742 Nr. • No.: 743 Nr. • No.: 744 Nr. • No.: 745



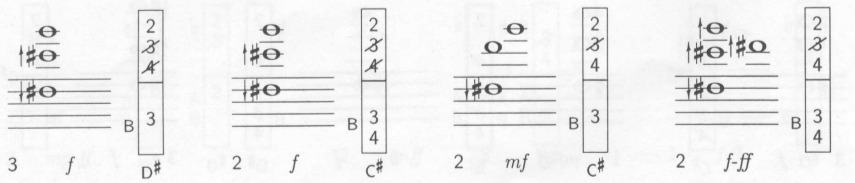
Nr. • No.: 746 Nr. • No.: 747 Nr. • No.: 748



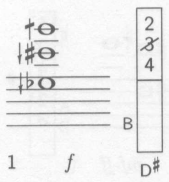
Nr. • No.: 749 Nr. • No.: 750 Nr. • No.: 751 Nr. • No.: 752



Nr. • No.: 753 Nr. • No.: 754 Nr. • No.: 755 Nr. • No.: 756

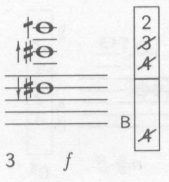


Nr. • No.: 757 Nr. • No.: 758 Nr. • No.: 759 Nr. • No.: 760



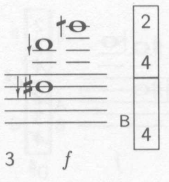
1 *f*

Nr. • No.: 761



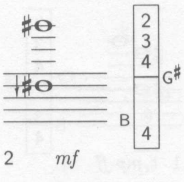
3 *f*

Nr. • No.: 762



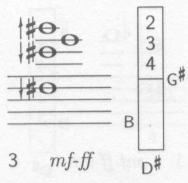
3 *f*

Nr. • No.: 763



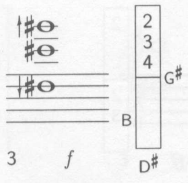
2 *mf*

Nr. • No.: 764



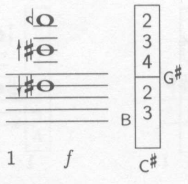
3 *mf-ff*

Nr. • No.: 765



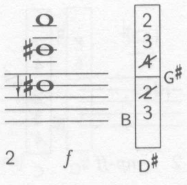
3 *f*

Nr. • No.: 766



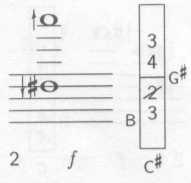
1 *f*

Nr. • No.: 767



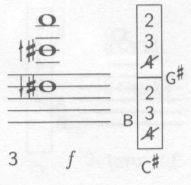
2 *f*

Nr. • No.: 768



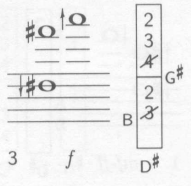
2 *f*

Nr. • No.: 769



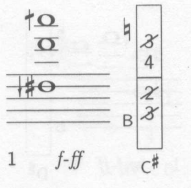
3 *f*

Nr. • No.: 770



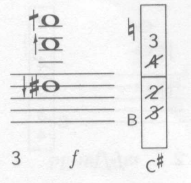
3 *f*

Nr. • No.: 771



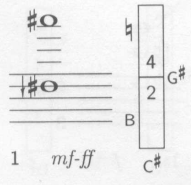
1 *f-ff*

Nr. • No.: 772



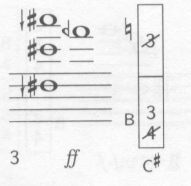
3 *f*

Nr. • No.: 773



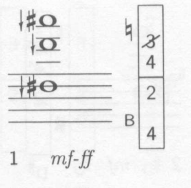
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 774



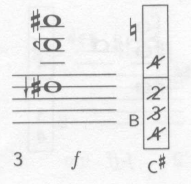
3 *ff*

Nr. • No.: 775



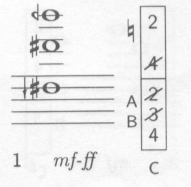
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 776



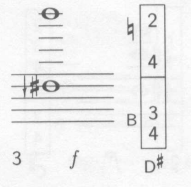
3 *f*

Nr. • No.: 777



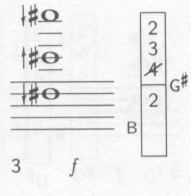
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 778



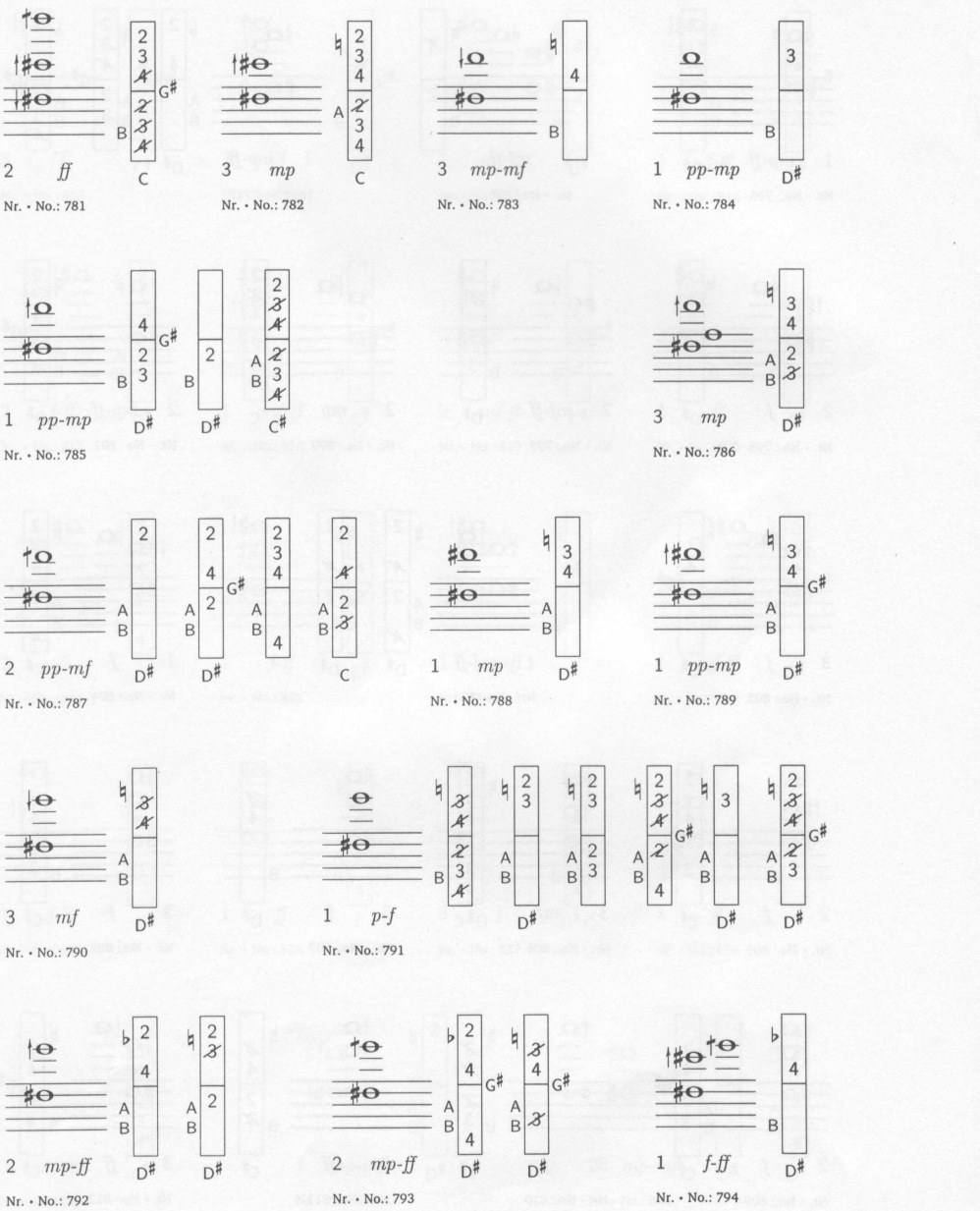
3 *f*

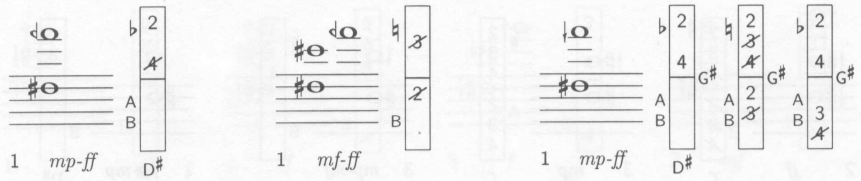
Nr. • No.: 779



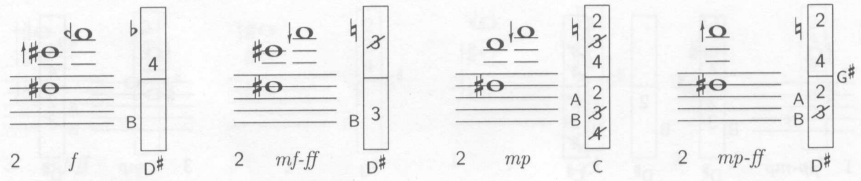
3 *f*

Nr. • No.: 780

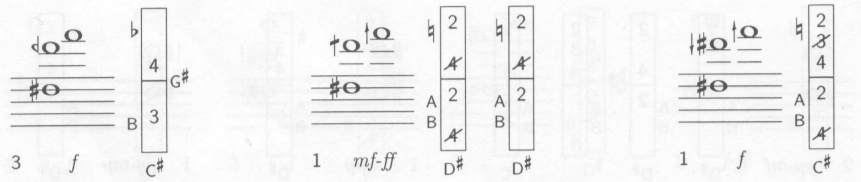

2 ff
Nr. • No.: 781
3 mp
Nr. • No.: 782
3 mp-mf
Nr. • No.: 783
1 pp-mp
Nr. • No.: 784
1 pp-mp
Nr. • No.: 785
3 mp
Nr. • No.: 786
2 pp-mf
Nr. • No.: 787
1 mp
Nr. • No.: 788
1 pp-mp
Nr. • No.: 789
3 mf
Nr. • No.: 790
1 p-f
Nr. • No.: 791
2 mp-ff
Nr. • No.: 792
2 mp-ff
Nr. • No.: 793
1 f-ff
Nr. • No.: 794



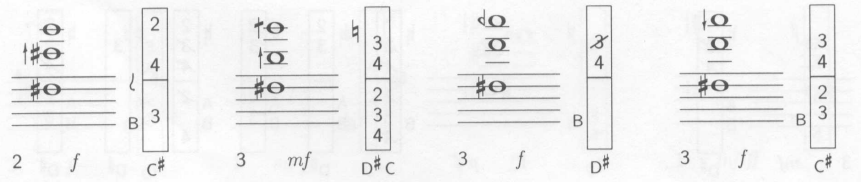
Nr. • No.: 795 Nr. • No.: 796 Nr. • No.: 797



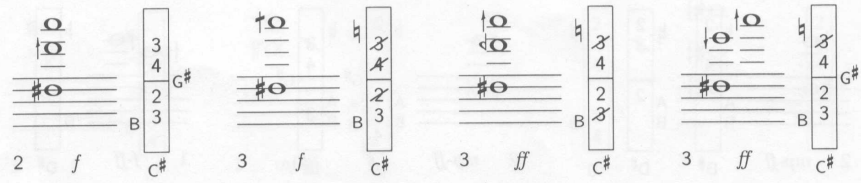
Nr. • No.: 798 Nr. • No.: 799 Nr. • No.: 800 Nr. • No.: 801



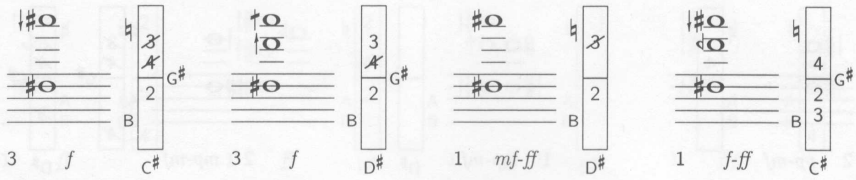
Nr. • No.: 802 Nr. • No.: 803 Nr. • No.: 804



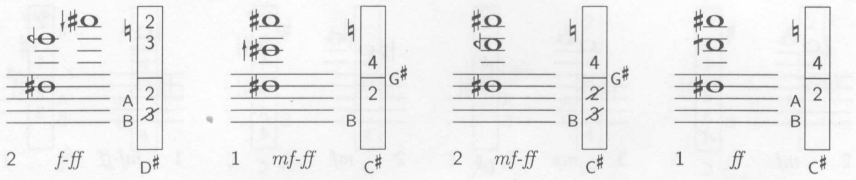
Nr. • No.: 805 Nr. • No.: 806 Nr. • No.: 807 Nr. • No.: 808



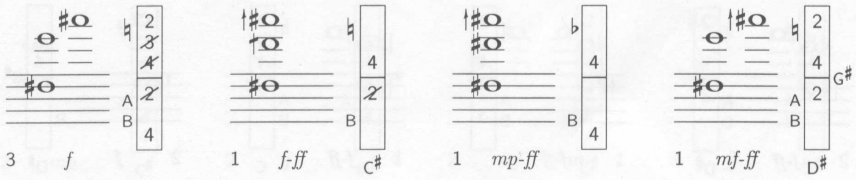
Nr. • No.: 809 Nr. • No.: 810 Nr. • No.: 811 Nr. • No.: 812



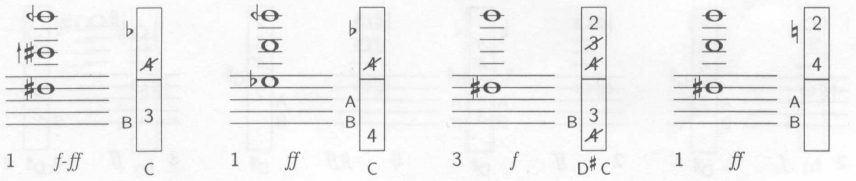
Nr. • No.: 813 Nr. • No.: 814 Nr. • No.: 815 Nr. • No.: 816



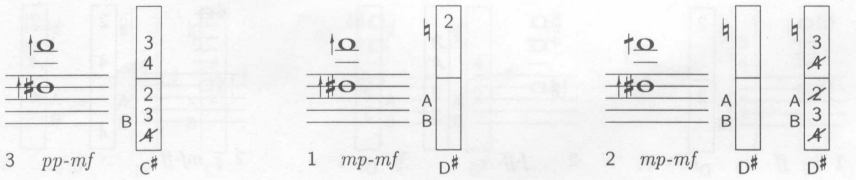
Nr. • No.: 817 Nr. • No.: 818 Nr. • No.: 819 Nr. • No.: 820



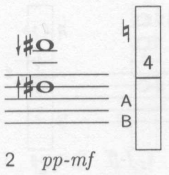
Nr. • No.: 821 Nr. • No.: 822 Nr. • No.: 823 Nr. • No.: 824



Nr. • No.: 825 Nr. • No.: 826 Nr. • No.: 827 Nr. • No.: 828

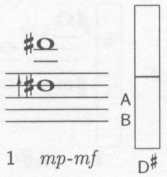


Nr. • No.: 829 Nr. • No.: 830 Nr. • No.: 831



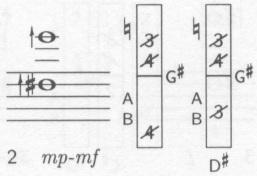
2 *pp-mf*

Nr. • No.: 832



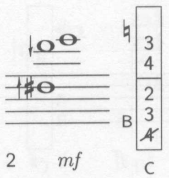
1 *mp-mf* D♯

Nr. • No.: 833



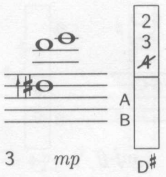
2 *mp-mf* D♯

Nr. • No.: 834



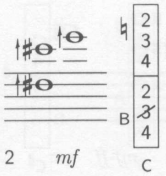
2 *mf* C

Nr. • No.: 835



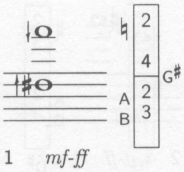
3 *mp* D♯

Nr. • No.: 836



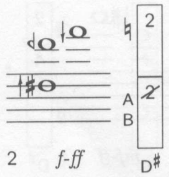
2 *mf* C

Nr. • No.: 837



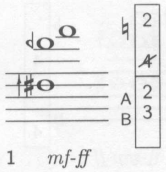
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 838



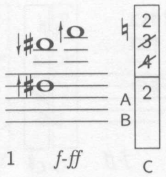
2 *f-ff* D♯

Nr. • No.: 839



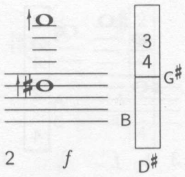
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 840



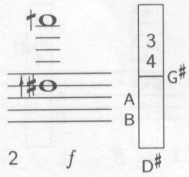
1 *f-ff* C

Nr. • No.: 841



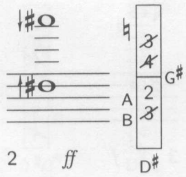
2 *f* D♯

Nr. • No.: 842



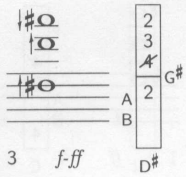
2 *f* D♯

Nr. • No.: 843

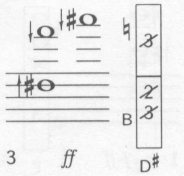


2 *ff* D♯

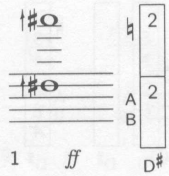
Nr. • No.: 844



3 *f-ff* D♯

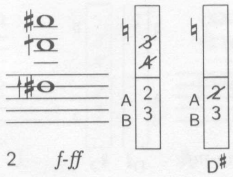
Nr. • No.: 845

3 *ff* D♯

Nr. • No.: 846



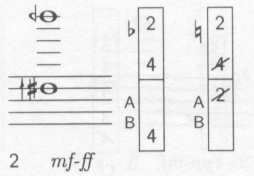
1 *ff* D♯

Nr. • No.: 847



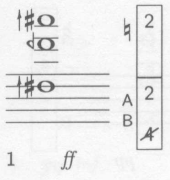
2 *f-ff* D♯

Nr. • No.: 848

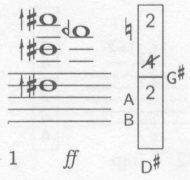


2 *mf-ff*

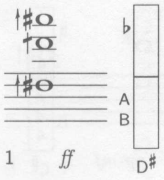
Nr. • No.: 849



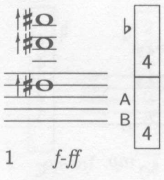
Nr. • No.: 850



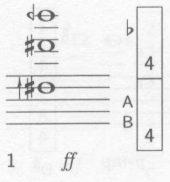
Nr. • No.: 851



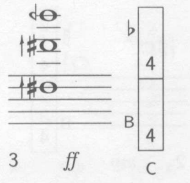
Nr. • No.: 852



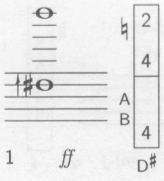
Nr. • No.: 853



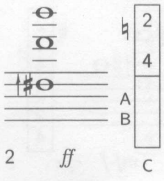
Nr. • No.: 854



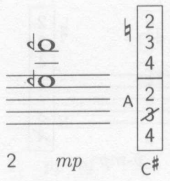
Nr. • No.: 855



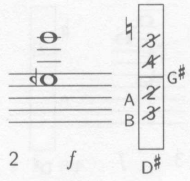
Nr. • No.: 856



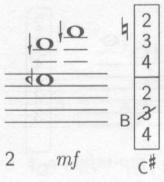
Nr. • No.: 857



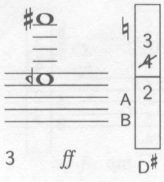
Nr. • No.: 858



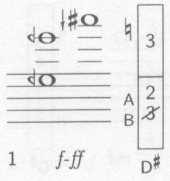
Nr. • No.: 859



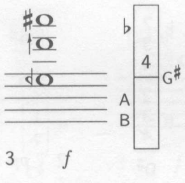
Nr. • No.: 860



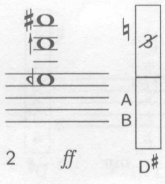
Nr. • No.: 861



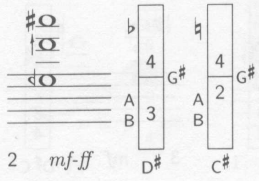
Nr. • No.: 862



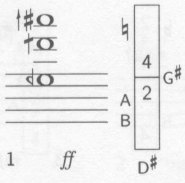
Nr. • No.: 863



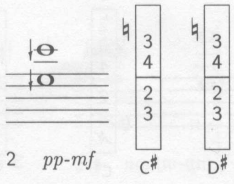
Nr. • No.: 864



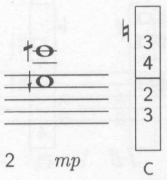
Nr. • No.: 865



Nr. • No.: 866

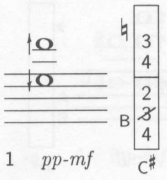


Nr. • No.: 867



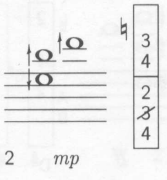
2 *mp*

Nr. • No.: 868



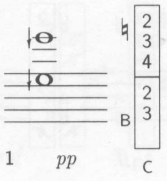
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 869



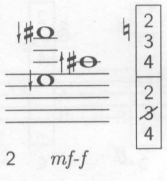
2 *mp*

Nr. • No.: 870



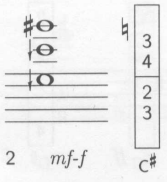
1 *pp*

Nr. • No.: 871



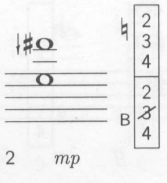
2 *mf-f*

Nr. • No.: 872



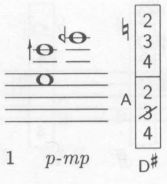
2 *mf-f*

Nr. • No.: 873



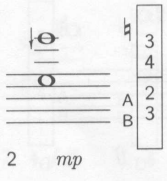
2 *mp*

Nr. • No.: 874



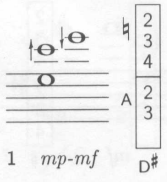
1 *p-mp*

Nr. • No.: 875



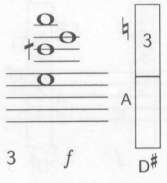
2 *mp*

Nr. • No.: 876



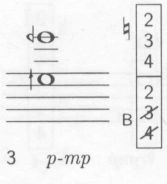
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 877



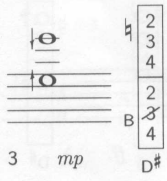
3 *f*

Nr. • No.: 878



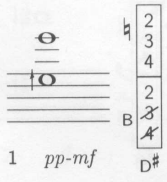
3 *p-mp*

Nr. • No.: 879



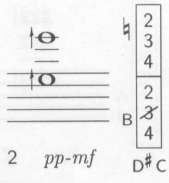
3 *mp*

Nr. • No.: 880



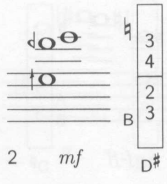
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 881



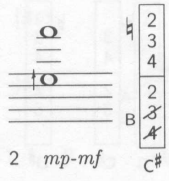
2 *pp-mf*

Nr. • No.: 882



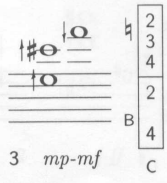
2 *mf*

Nr. • No.: 883



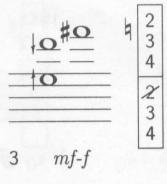
2 *mp-mf*

Nr. • No.: 884



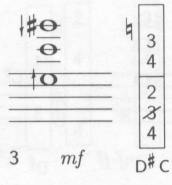
3 *mp-mf*

Nr. • No.: 885



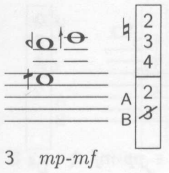
3 *mf-f*

Nr. • No.: 886



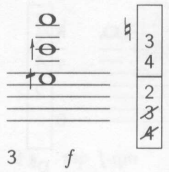
3 *mf*

Nr. • No.: 887



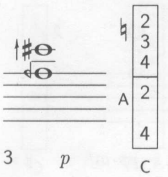
3 *mp-mf*

Nr. • No.: 888



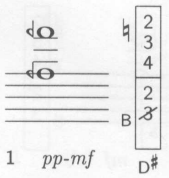
3 *f*

Nr. • No.: 889



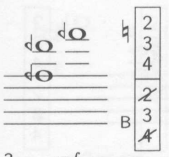
3 *p*

Nr. • No.: 890



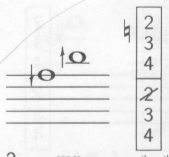
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 891



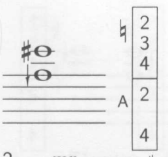
3 *mf*

Nr. • No.: 892



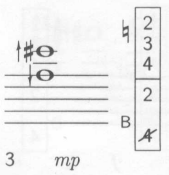
2 *mp*

Nr. • No.: 893



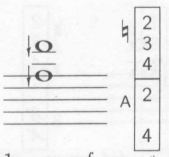
2 *mp*

Nr. • No.: 894



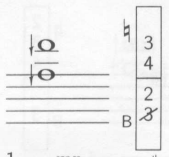
3 *mp*

Nr. • No.: 895



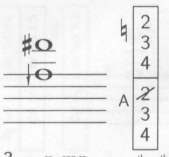
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 896



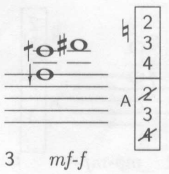
1 *mp*

Nr. • No.: 897



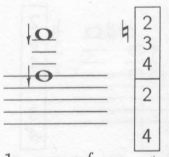
3 *p-mp*

Nr. • No.: 898



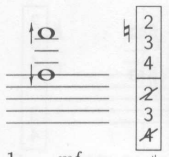
3 *mf-f*

Nr. • No.: 899



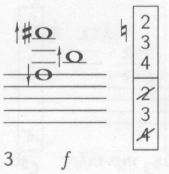
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 900



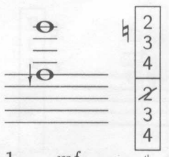
1 *mf*

Nr. • No.: 901



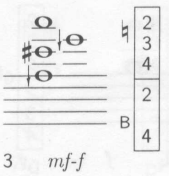
3 *f*

Nr. • No.: 902



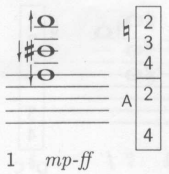
1 *mf*

Nr. • No.: 903



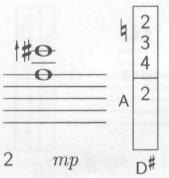
3 *mf-f*

Nr. • No.: 904



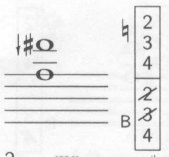
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 905



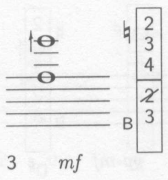
2 *mp*

Nr. • No.: 906



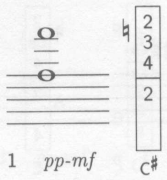
2 *mp*

Nr. • No.: 907



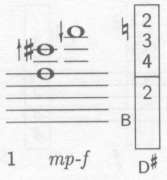
3 *mf*

Nr. • No.: 908



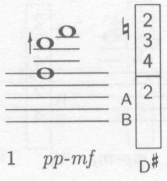
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 909



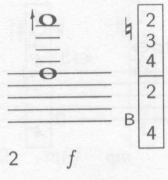
1 *mp-f*

Nr. • No.: 910



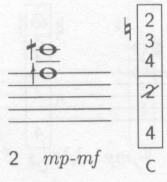
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 911



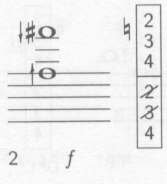
2 *f*

Nr. • No.: 912



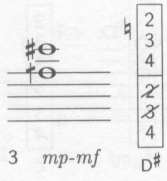
2 *mp-mf*

Nr. • No.: 913



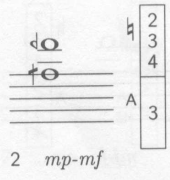
2 *f*

Nr. • No.: 914



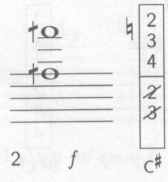
3 *mp-mf*

Nr. • No.: 915



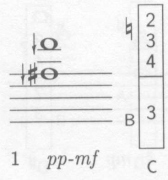
2 *mp-mf*

Nr. • No.: 916



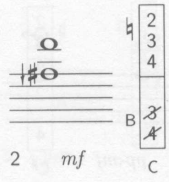
2 *f*

Nr. • No.: 917



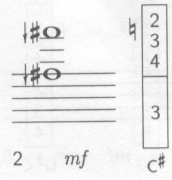
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 918



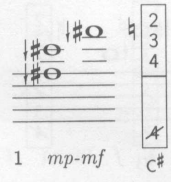
2 *mf*

Nr. • No.: 919



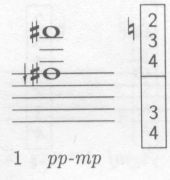
2 *mf*

Nr. • No.: 920



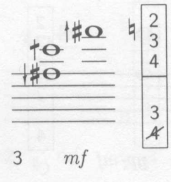
1 *mp-mf*

Nr. • No.: 921



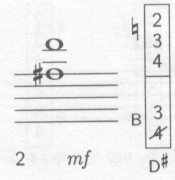
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 922



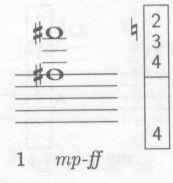
3 *mf*

Nr. • No.: 923



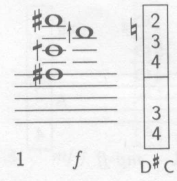
2 *mf*

Nr. • No.: 924



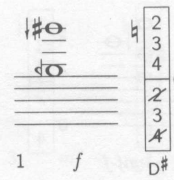
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 925



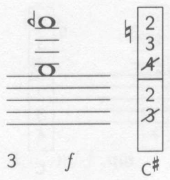
1 *f*

Nr. • No.: 926



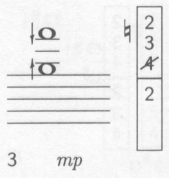
1 *f*

Nr. • No.: 927



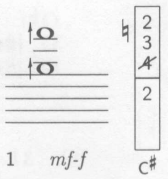
3 *f*

Nr. • No.: 928



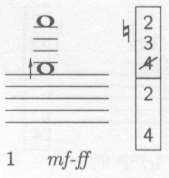
3 *mp*

Nr. • No.: 929



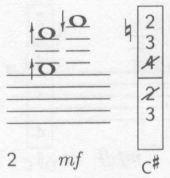
1 *mf-f*

Nr. • No.: 930



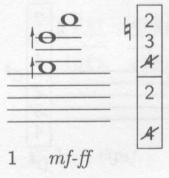
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 931



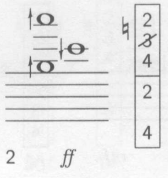
2 *mf*

Nr. • No.: 932



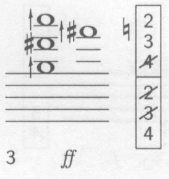
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 933



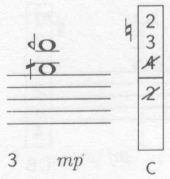
2 *ff*

Nr. • No.: 934



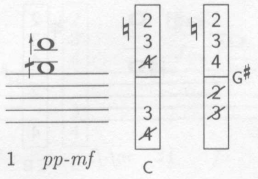
3 *ff*

Nr. • No.: 935



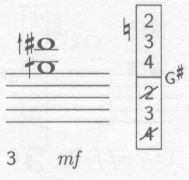
3 *mp*

Nr. • No.: 936



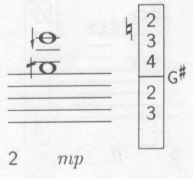
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 937



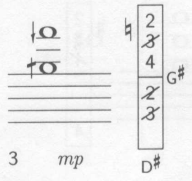
3 *mf*

Nr. • No.: 938



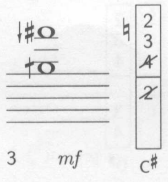
2 *mp*

Nr. • No.: 939



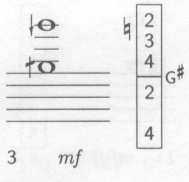
3 *mp*

Nr. • No.: 940



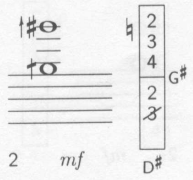
3 *mf*

Nr. • No.: 941



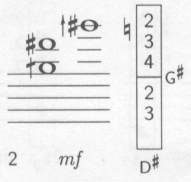
3 *mf*

Nr. • No.: 942



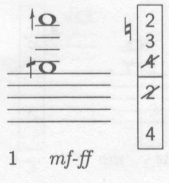
2 *mf*

Nr. • No.: 943



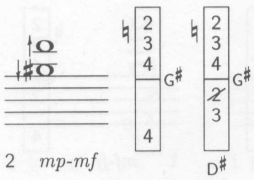
2 *mf*

Nr. • No.: 944

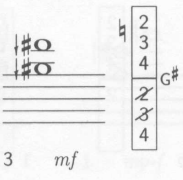


1 *mf-ff*

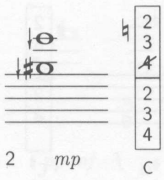
Nr. • No.: 945



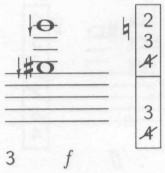
Nr. • No.: 946



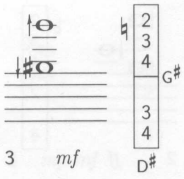
Nr. • No.: 947



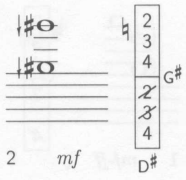
Nr. • No.: 948



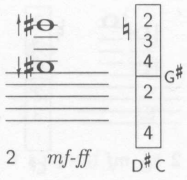
Nr. • No.: 949



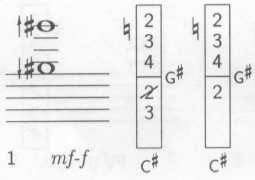
Nr. • No.: 950



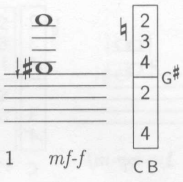
Nr. • No.: 951



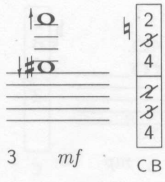
Nr. • No.: 952



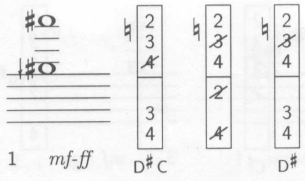
Nr. • No.: 953

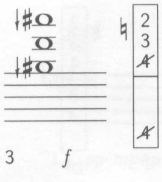
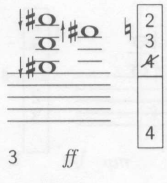


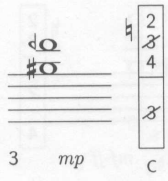
Nr. • No.: 954



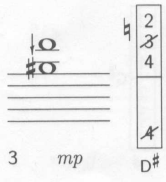
Nr. • No.: 955



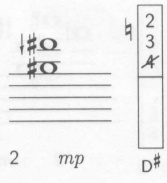
Nr. • No.: 956

Nr. • No.: 957

Nr. • No.: 958



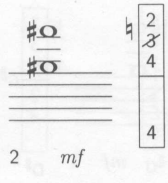
Nr. • No.: 959



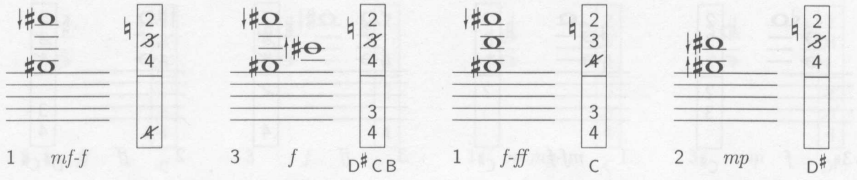
Nr. • No.: 960



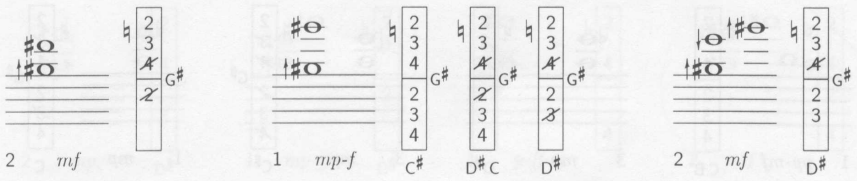
Nr. • No.: 961



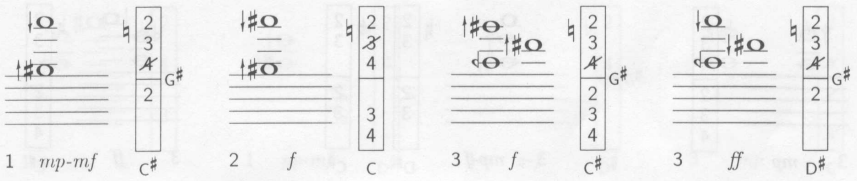
Nr. • No.: 962



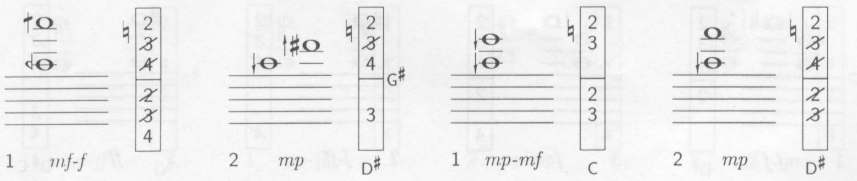
Nr. • No.: 963 Nr. • No.: 964 Nr. • No.: 965 Nr. • No.: 966



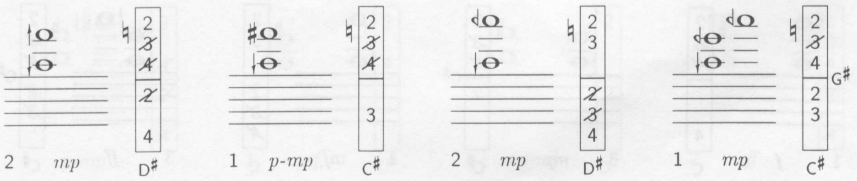
Nr. • No.: 967 Nr. • No.: 968 Nr. • No.: 969



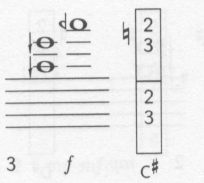
Nr. • No.: 970 Nr. • No.: 971 Nr. • No.: 972 Nr. • No.: 973



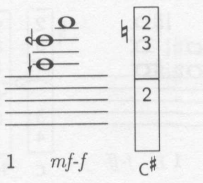
Nr. • No.: 974 Nr. • No.: 975 Nr. • No.: 976 Nr. • No.: 977



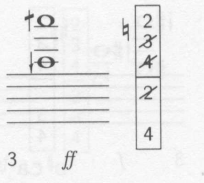
Nr. • No.: 978 Nr. • No.: 979 Nr. • No.: 980 Nr. • No.: 981



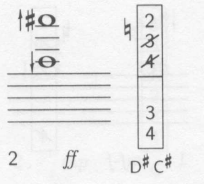
Nr. • No.: 982



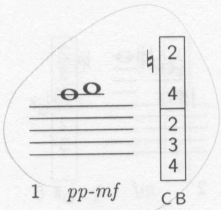
Nr. • No.: 983



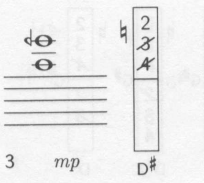
Nr. • No.: 984



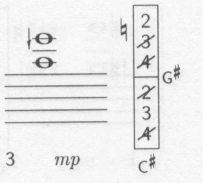
Nr. • No.: 985



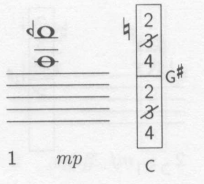
Nr. • No.: 986



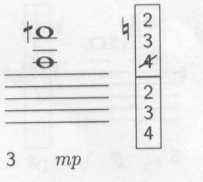
Nr. • No.: 987



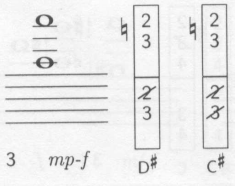
Nr. • No.: 988



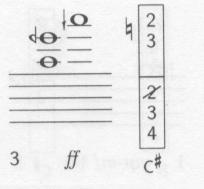
Nr. • No.: 989



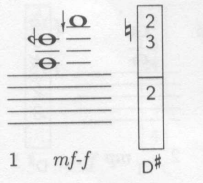
Nr. • No.: 990



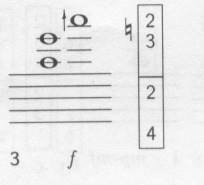
Nr. • No.: 991



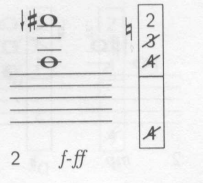
Nr. • No.: 992



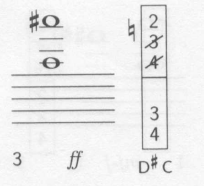
Nr. • No.: 993



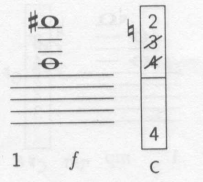
Nr. • No.: 994



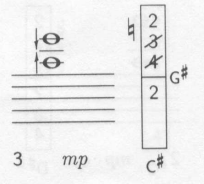
Nr. • No.: 995



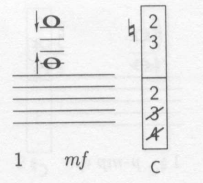
Nr. • No.: 996



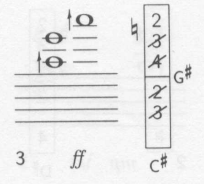
Nr. • No.: 997



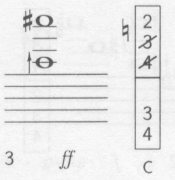
Nr. • No.: 998



Nr. • No.: 999

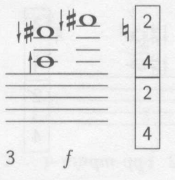


Nr. • No.: 1000



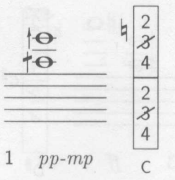
3 *ff*

Nr. • No.: 1001



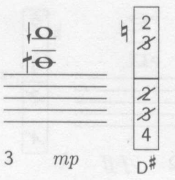
3 *f*

Nr. • No.: 1002



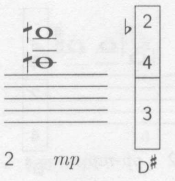
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 1003



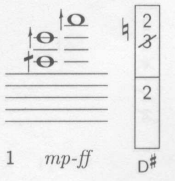
3 *mp*

Nr. • No.: 1004



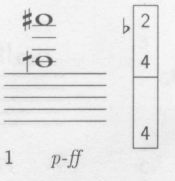
2 *mp*

Nr. • No.: 1005



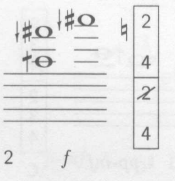
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 1006



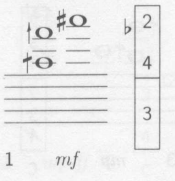
1 *p-ff*

Nr. • No.: 1007



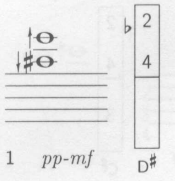
2 *f*

Nr. • No.: 1008



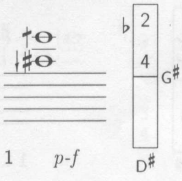
1 *mf*

Nr. • No.: 1009



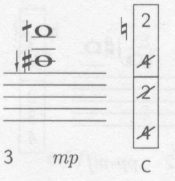
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 1010



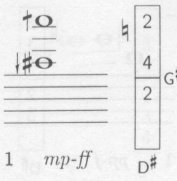
1 *p-f*

Nr. • No.: 1011



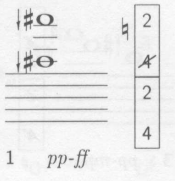
3 *mp*

Nr. • No.: 1012



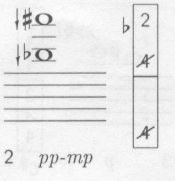
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 1013

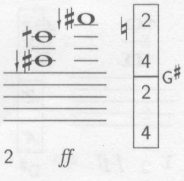


1 *pp-ff*

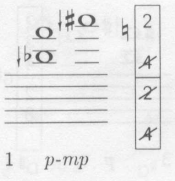
Nr. • No.: 1014



2 *pp-mp*

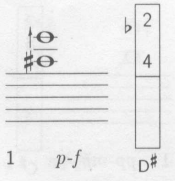
Nr. • No.: 1015

2 *ff*

Nr. • No.: 1016



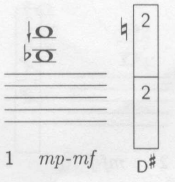
1 *p-mp*

Nr. • No.: 1017



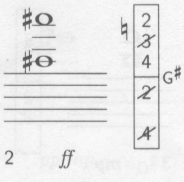
1 *p-f*

Nr. • No.: 1018

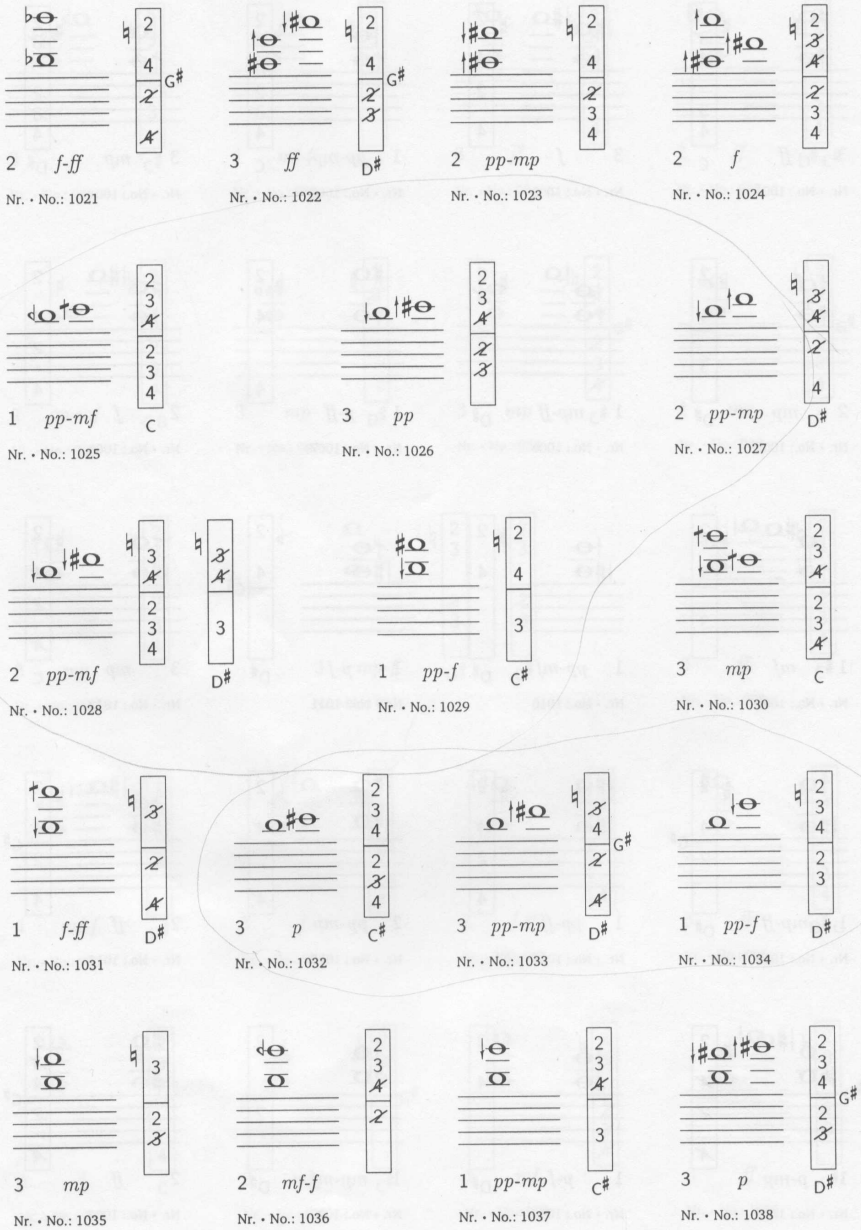


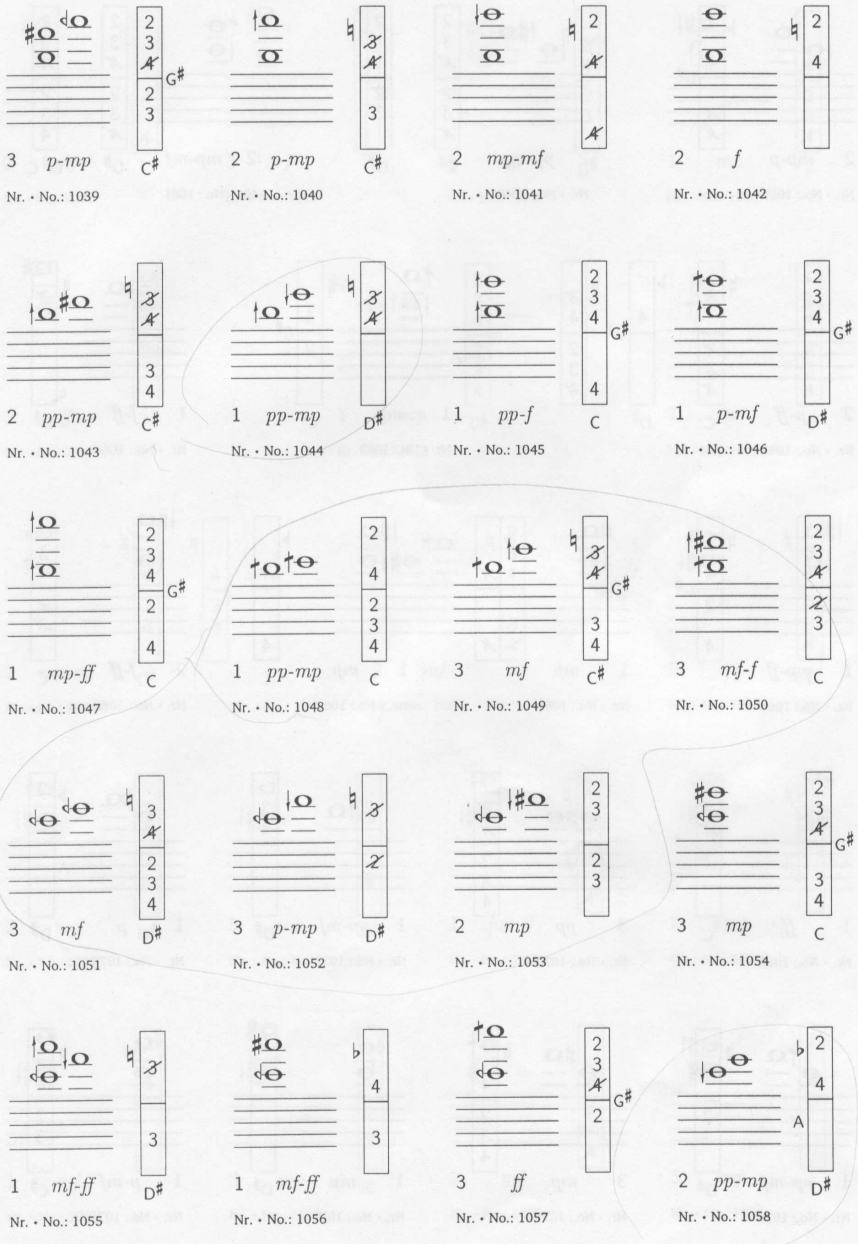
1 *mp-mf*

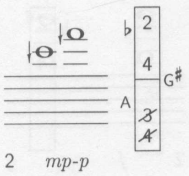
Nr. • No.: 1019



2 *ff*

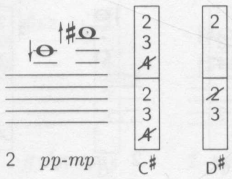
Nr. • No.: 1020

2 f-ff
Nr. • No.: 1021
3 ff
Nr. • No.: 1022
2 pp-mp
Nr. • No.: 1023
2 f
Nr. • No.: 1024
1 pp-mf
Nr. • No.: 1025
3 pp
Nr. • No.: 1026
2 pp-mp
Nr. • No.: 1027
2 pp-mf
Nr. • No.: 1028
1 pp-f
Nr. • No.: 1029
3 mp
Nr. • No.: 1030
1 f-ff
Nr. • No.: 1031
3 p
Nr. • No.: 1032
3 pp-mp
Nr. • No.: 1033
1 pp-f
Nr. • No.: 1034
3 mp
Nr. • No.: 1035
2 mf-f
Nr. • No.: 1036
1 pp-mp
Nr. • No.: 1037
3 p
Nr. • No.: 1038


3 p-mp
Nr. • No.: 1039
2 p-mp
Nr. • No.: 1040
2 mp-mf
Nr. • No.: 1041
2 f
Nr. • No.: 1042
2 pp-mp
Nr. • No.: 1043
1 pp-mp
Nr. • No.: 1044
1 pp-f
Nr. • No.: 1045
1 p-mf
Nr. • No.: 1046
1 mp-ff
Nr. • No.: 1047
1 pp-mp
Nr. • No.: 1048
3 mf
Nr. • No.: 1049
3 mf-f
Nr. • No.: 1050
3 mf
Nr. • No.: 1051
3 p-mp
Nr. • No.: 1052
2 mp
Nr. • No.: 1053
3 mp
Nr. • No.: 1054
1 mf-ff
Nr. • No.: 1055
1 mf-ff
Nr. • No.: 1056
3 ff
Nr. • No.: 1057
2 pp-mp
Nr. • No.: 1058



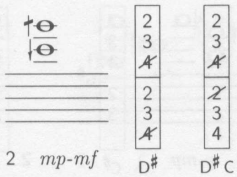
2 *mp-p*

Nr. • No.: 1059



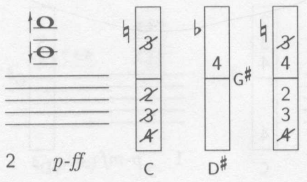
2 *pp-mp*

Nr. • No.: 1060



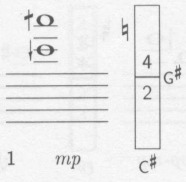
2 *mp-mf*

Nr. • No.: 1061



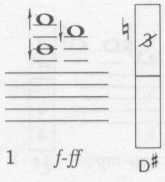
2 *p-ff*

Nr. • No.: 1062



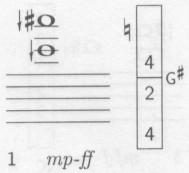
1 *mp*

Nr. • No.: 1063



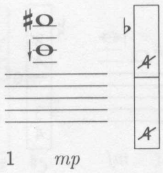
1 *f-ff*

Nr. • No.: 1064



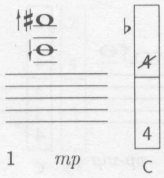
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 1065



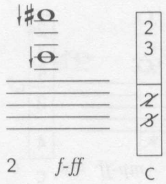
1 *mp*

Nr. • No.: 1066



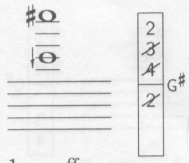
1 *mp*

Nr. • No.: 1067



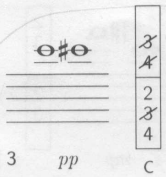
2 *f-ff*

Nr. • No.: 1068



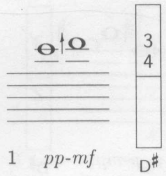
1 *ff*

Nr. • No.: 1069



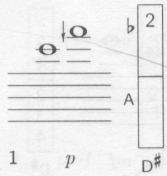
3 *pp*

Nr. • No.: 1070



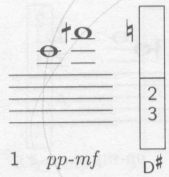
1 *pp-mf*

Nr. • No.: 1071

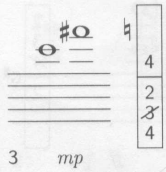


1 *p*

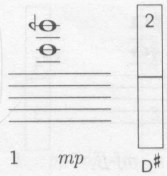
Nr. • No.: 1072



1 *pp-mf*

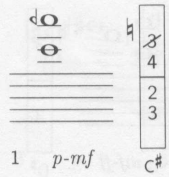
Nr. • No.: 1073

3 *mp*

Nr. • No.: 1074



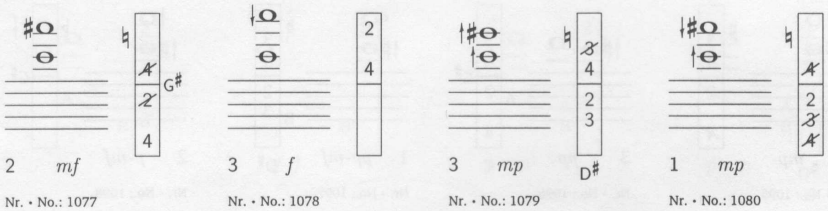
1 *mp*

Nr. • No.: 1075



1 *p-mf*

Nr. • No.: 1076



2 *mf*

Nr. • No.: 1077

3 *f*

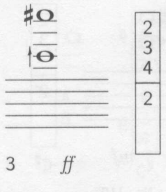
Nr. • No.: 1078

3 *mp*

Nr. • No.: 1079

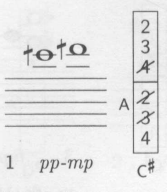
1 *mp*

Nr. • No.: 1080



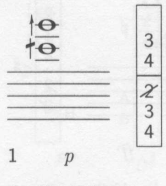
3 *ff*

Nr. • No.: 1081



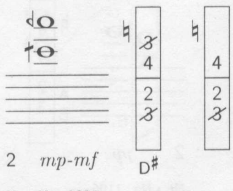
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 1082



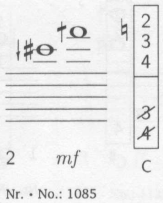
1 *p*

Nr. • No.: 1083



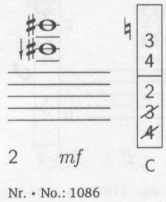
2 *mp-mf*

Nr. • No.: 1084



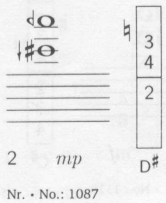
2 *mf*

Nr. • No.: 1085



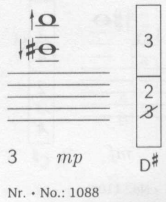
2 *mf*

Nr. • No.: 1086



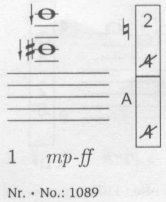
2 *mp*

Nr. • No.: 1087



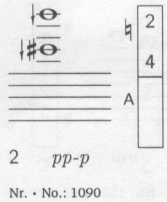
3 *mp*

Nr. • No.: 1088



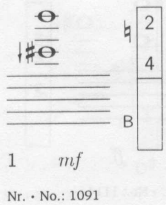
1 *mp-ff*

Nr. • No.: 1089



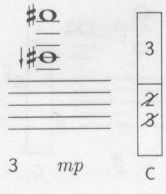
2 *pp-p*

Nr. • No.: 1090



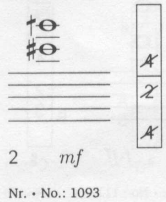
1 *mf*

Nr. • No.: 1091



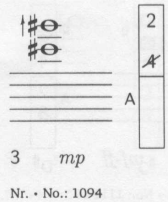
3 *mp*

Nr. • No.: 1092



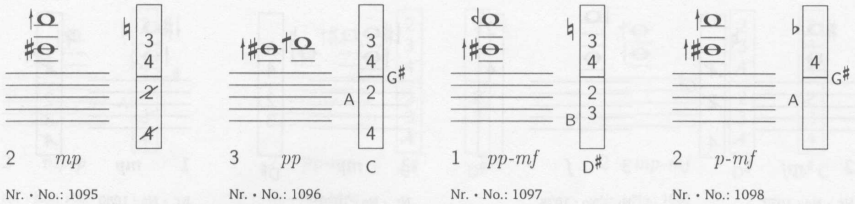
2 *mf*

Nr. • No.: 1093



3 *mp*

Nr. • No.: 1094



2 *mp*

Nr. • No.: 1095

3 *pp*

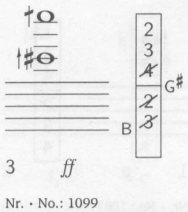
Nr. • No.: 1096

1 *pp-mf*

Nr. • No.: 1097

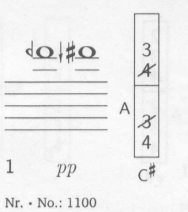
2 *p-mf*

Nr. • No.: 1098



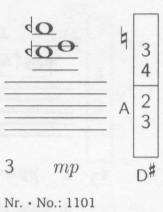
3 *ff*

Nr. • No.: 1099



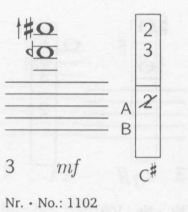
1 *pp*

Nr. • No.: 1100



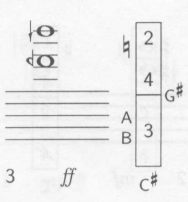
3 *mp*

Nr. • No.: 1101



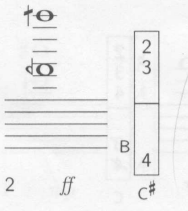
3 *mf*

Nr. • No.: 1102



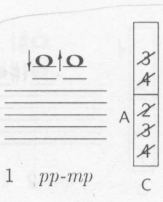
3 *ff*

Nr. • No.: 1103



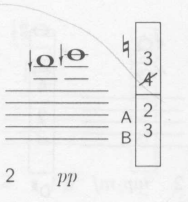
2 *ff*

Nr. • No.: 1104



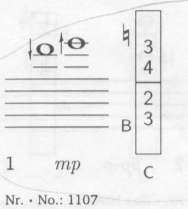
1 *pp-mp*

Nr. • No.: 1105



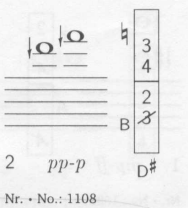
2 *pp*

Nr. • No.: 1106



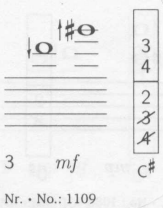
1 *mp*

Nr. • No.: 1107



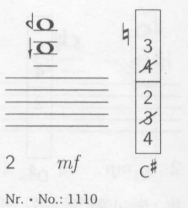
2 *pp-p*

Nr. • No.: 1108



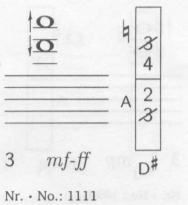
3 *mf*

Nr. • No.: 1109



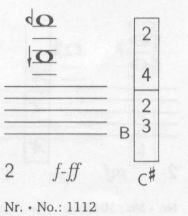
2 *mf*

Nr. • No.: 1110



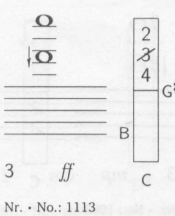
3 *mf-ff*

Nr. • No.: 1111



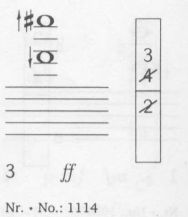
2 *f-ff*

Nr. • No.: 1112



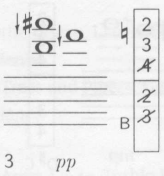
3 *ff*

Nr. • No.: 1113



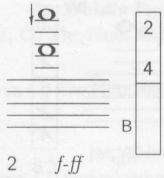
3 *ff*

Nr. • No.: 1114



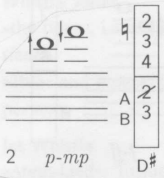
3 *pp*

Nr. • No.: 1115



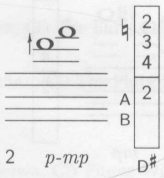
2 *f-ff*

Nr. • No.: 1116



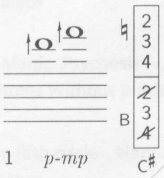
2 *p-mp*

Nr. • No.: 1117



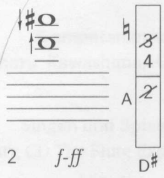
2 *p-mp*

Nr. • No.: 1118



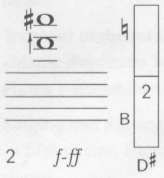
1 *p-mp*

Nr. • No.: 1119



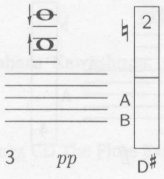
2 *f-ff*

Nr. • No.: 1120



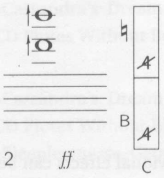
2 *f-ff*

Nr. • No.: 1121



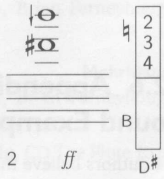
3 *pp*

Nr. • No.: 1122



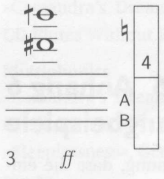
2 *ff*

Nr. • No.: 1123



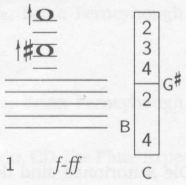
2 *ff*

Nr. • No.: 1124



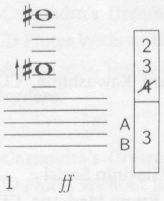
3 *ff*

Nr. • No.: 1125



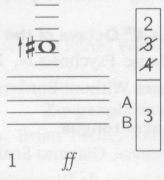
1 *f-ff*

Nr. • No.: 1126



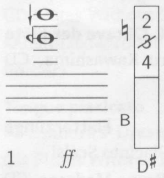
1 *ff*

Nr. • No.: 1127



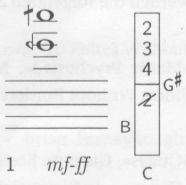
1 *ff*

Nr. • No.: 1128



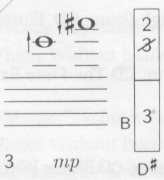
1 *ff*

Nr. • No.: 1129



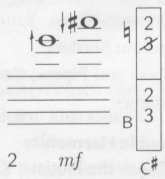
1 *mf-ff*

Nr. • No.: 1130



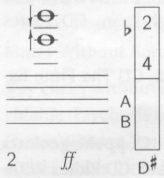
3 *mp*

Nr. • No.: 1131



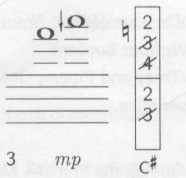
2 *mf*

Nr. • No.: 1132



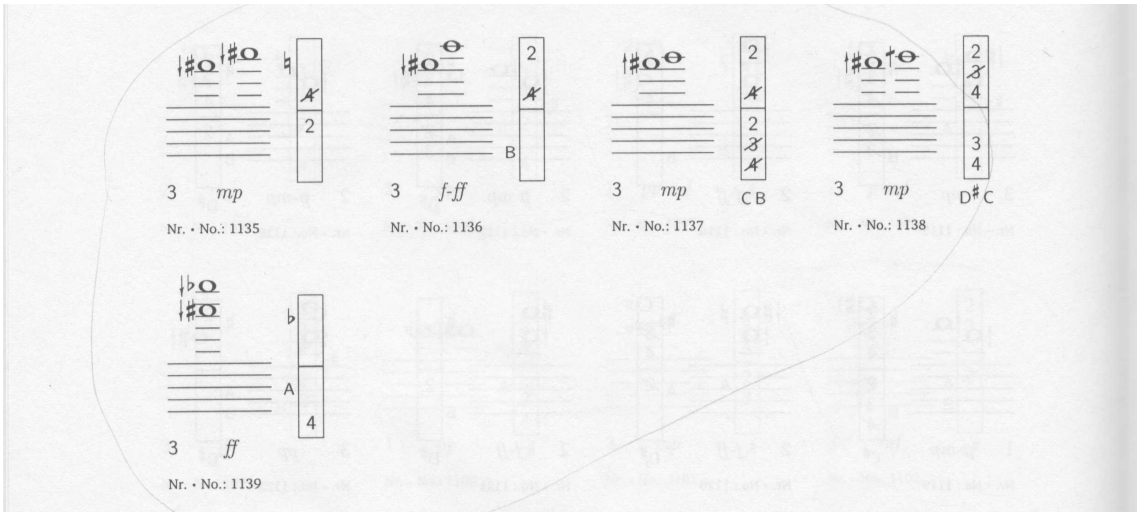
2 *ff*

Nr. • No.: 1133



3 *mp*

Nr. • No.: 1134



73

[73] Carin Levine Techniques of Flute Playing, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel s.75