



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANABİLİM DALI

**TÜRK FLÜT ESERLERİNİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE
İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

ÜMRAN EZGİ GÜLEKEN

DOKTORA TEZİ

PROF. DR. CENGİZ ŞENGÜL

ANTALYA, 2024



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANABİLİM DALI

**TÜRK FLÜT ESERLERİNİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE İCRA
TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

ÜMRAN EZGİ GÜLEKEN

DOKTORA TEZİ

PROF. DR. CENGİZ ŞENGÜL

ANTALYA, 2024

TEZ KABUL VE ONAY SAYFASI

Ümran Ezgi GÜLEKEN tarafından hazırlanan “Türk Flüt Eserlerinin Müzikal Özellikleri ve İcra teknikleri Açısından İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, jürimiz Müzik Anabilim Dalı’nda Doktora Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir./....../....

Jüri Başkanı (Danışman)	Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Cem ŞAKTANLI	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Hazan KURTASLAN	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Ayla ULUDERE	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili Maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir KİRİŞCAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu araştırma, Türk bestecilerinin flüt için besteledikleri büyük formulu eserlerin form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı, sus sayısı gibi müzikal özellikleri ve dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelenerek detaylı şekilde tanıtılması, bu eserlerdeki müzikal özelliklerin ve icra tekniklerinin ortak veya farklı özelliklerinin ortaya çıkarılması amacıyla yapılmıştır. Bu çalışma içerisinde doktora ders dönemim ve tez yazım süreci boyunca bilgi, birikim ve tüm deneyimlerinden faydalandığım, yer ve zaman gözetmeksizin her zaman yanımda hissettiğim sayın danışman hocam Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL'e, tez izleme komite sürecimde yer alan ve araştırmamın birçok aşamasında bana desteklerini esirgemeyen, donanım ve deneyimlerinden örnek alabileceğim çok değerli hocalarım sayın Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU'na ve Prof. Dr. S. Cem ŞAKTANLI'ya, tüm çalışmalarımda bilimsel olarak destek veren çok kıymetli hocam sayın Hazan KURTASLAN'a ve tez jürimde bulunarak değerli katkılar sağlayan sayın Ayla ULUDERE'ye çok teşekkür ediyorum.

Ümran Ezgi GÜLEKEN

Antalya, 2024

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ümran Ezgi GÜLEKEN
	Numarası	20185310001
	Anabilim Dalı	Müzik
	Danışmanı	Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL
	Tezin Adı	Türk Flüt Eserlerinin Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi

ÖZ

Cumhuriyet dönemi politikalarının hızla yayılması sanat alanına da yansımıştır. Atatürk'ün talimatıyla sanat alanındaki yetenekli Türk gençleri Avrupa'ya gönderilmiştir. Müzik alanında da Türk Beşleri olarak anılan yetenekli Türk gençleri aldıkları eğitim gereği Batı stili formlarını kullanarak opera-bale, orkestra, birçok enstrüman için eserler bestelemişlerdir. Bestelenen eser türleri arasında yer alan büyük formulu Türk flüt eserleri bir batı çalgısı olan flütün hem batı formlarını hem de folklorik öğeleri içermesi sebebiyle Türk müziğinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu nedenle bu araştırmada, uzman görüşü doğrultusunda seçilen üç büyük formulu (sonat ve konçerto) Türk flüt eserini müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı, sus sayısı ile icra tekniklerinden dil/artikülasyon ve parmak/ajilite açısından ve bu üç eserin kendi aralarında karşılaştırılarak ortak ve farklı yönlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Araştırma, karma yöntemler kullanılarak yapılmıştır. Araştırmanın nicel boyutunda yakınsak karma modelinin veri dönüştürme türünden, nitel boyutunda ise örnek durum (a sample case study) çalışmasından faydalanılmıştır. Araştırmada nicel boyutta flüt öğretim elemanları ve sanatçılara gönderilen anket formu ile üç bestecinin eserleri belirlenmiştir. Anket formu 61 flüt öğretim elemanına ve otuz 30 flüt sanatçısına gönderilmiştir. Bu anket formuna 33 flüt

öğretim elemanı ve 9 flüt sanatçısı yanıt vermiştir. Flüt öğretim elemanları ve flüt sanatçılarının tercih ettikleri eserler ise birinci sırada Ekrem Zeki Ün' ün bestelediği “Flüt ve Piyano için Sonat”, ikinci sırada Necil Kazım Akses'in bestelediği “Flüt Sonatı” ve üçüncü sırada Mesruh Savaş'ın bestelediği “Flüt Konçertosu Smyrna; Efsane ve Gerçek” eserleridir. Çalışmada nicel boyuttaki veriler betimsel istatistik yoluyla yüzde ve frekanslar alınarak çözümlenmiştir Çalışmanın nitel boyutunda ise eserlere yönelik notalar üzerinden dökümanlar ile veriler toplanmıştır Eserlerin icra teknikleri analizlerinde, eserlerin ortak ya da farklı yönlerinin karşılaştırılmasında, nicel boyutta frekans değerleri alınmıştır. Nitel boyutta ise içerik analizi ile çözümlenmiştir. Eserlerin müzikal analizleri yapılırken icra teknikleri ve müzikal özelliklerine yönelik temalar ve bu temaların karşılaştırılması tablolar halinde sunulup, içerik analizleri yapılmıştır. İncelenen üç eserden elde edilen bulgular doğrultusunda müzikal özellikler açısından atonalite, modal ve makamsal dizi kullanımı ve ritmik unsurların sürekli değişiminin ortak olduğu tespit edilmiştir. İcra teknikleri açısından ise dil/artikülasyon tekniklerinden legato, accent, staccato tekniklerinin, parmak/ajilite tekniklerinden ise en çok triole, çarpma, trill ve kromatik dizi tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Flüt Eğitimi, Flüt Sanatçıları, İcra Teknikleri, Müzikal Analiz, Türk Flüt Bestecileri.

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student's	Name Surname	Ümran Ezgi GÜLEKEN
	Number	20185310001
	Department	Music
	Supervisor	Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL
	Thesis Title	Analysis of Turkish Flute Works in terms of Musical Features and Performance Techniques

ABSTRACT

The rapidly spreading Republican-era policies also had an impact on the arts. Upon Atatürk's orders, talented Turkish youth in the arts were sent to Europe. The Turkish Five, a group of gifted young musicians from Türkiye, created compositions for opera, ballet, orchestra, and various instruments. They incorporated Western-style structures into their works, influenced by their formal training. Among the types of works composed, Turkish flute compositions have an important place in Turkish music due to both the Western forms of the flute and the folkloric elements they contain. This study aims to compare three Turkish flute compositions (sonata and concerto) chosen by expert opinion in terms of their musical characteristics, such as form structure, tonality, tempo, meter units, nuance terms, expression terms, number of measures, number of taces, and performance techniques such as language/articulation and fingering/agility, to reveal the common and different aspects of the three compositions. The study was conducted using mixed methods. The data transformation method known as the convergent mixed model was employed in the quantitative aspect of the study, while a sample case study was used in the qualitative aspect. Three composers were identified in the study's quantitative dimension through a questionnaire distributed to flute educators and artists. The questionnaire was sent to sixty-one flute teachers and thirty flute players. Thirty-

three flute instructors and nine flautists answered this questionnaire. The compositions selected by flute instructors and flautists are as follows: "Sonata for Flute and Piano" composed by Ekrem Zeki Ün in first place, "Flute Sonata" composed by Necil Kazım Akses in second place, and "Flute Concerto Smyrna; Myth and Reality" composed by Mesruh Savaş in third place. The quantitative data in the study were analyzed through descriptive statistics using percentages and frequencies. The qualitative dimension of the study involved the collection of documents and data on the sheet music for the compositions. The frequency values were obtained in the quantitative dimension during the analysis of performance techniques in compositions and the comparison of common or distinct characteristics of the compositions. The qualitative dimension was analyzed by content analysis. During the musical analysis, the themes of performance approaches and musical qualities were examined and compared. This information was then organized and displayed in tables, and a content analysis was conducted. The themes and comparisons of these themes regarding the performance techniques and musical characteristics during the musical analysis of the compositions were presented in tables, and content analysis was performed. Regarding performance approaches, the study revealed that legato, emphasis, and staccato techniques were employed as part of the language/articulation techniques. Additionally, the fingering and agility techniques predominantly involved the usage of triole, multiplication, trill, and chromatic scale techniques.

Keywords: Instrument Training, Flute Training, Performance Techniques, Musical Analysis, Turkish Composers.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

TEZ KABUL VE ONAY SAYFASI.....	i
ÖNSÖZ	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
MATERYAL DİZİNİ.....	xiii
BÖLÜM 1: GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Alt Problemler.....	3
1.3. Amaç	3
1.4. Önem	4
1.5. Varsayımlar	4
1.6. Sınırlılıklar	5
1.7. Tanımlar	5
BÖLÜM 2: KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	8
2.1. Flütün Tarihsel Gelişimi	8
2.2. Flütte Kullanılan İcra Teknikleri.....	9
2.2.1. Nefes tekniği.....	10
2.2.2. Ton.....	11
2.2.3. Vibrato.....	12
2.2.4. Dil/artikülasyon teknikleri.....	13
2.2.5. Parmak/ajilite teknikleri	15
2.3. Tarihsel Süreç İçerisinde Türkiye’de Flüt.....	16
2.4. Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri	22
2.4.1. Türk beşleri (1910 öncesi).....	23
2.4.2. İlk kuşak	23
2.4.3. İkinci kuşak	24
2.4.4. Üçüncü kuşak türk bestecileri ve flüt eserleri	24

2.5. Ekrem Zeki Ün'ün Müzikal Yaşamı	26
2.6. Mesruh Savaş'ın Müzikal Yaşamı	28
2.7. Necil Kazım Akses'in Müzikal Yaşamı.....	29
2.8. İlgili Araştırma ve Yayınlar	31
BÖLÜM 3: YÖNTEM.....	35
3.1. Araştırmanın Paradigması	35
3.2. Araştırmanın Modeli	36
3.3. Evren ve Örneklem	37
3.4. Veri Toplama Araçları	38
3.5. Verilerin Analizi.....	40
3.6. Araştırmada Geçerlik ve Güvenirlilik.....	46
3.6.1. Geçerlik	46
3.6.2. İç geçerlik	46
3.6.3. Dış geçerlik.....	47
3.6.4. Güvenirlilik.....	47
3.6.5. İç güvenirlilik.....	48
3.6.6. Dış güvenirlilik	48
BÖLÜM 4: BULGULAR VE YORUM.....	49
4.1. Ekrem Zeki Ün'ün Bestelediği “Flüt ve Piyano İçin Sonat” Eserinin Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi.....	49
4.1.1. Ekrem Zeki Ün'ün bestelediği flüt ve piyano için sonat eserinin müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı açısından incelenmesi	50
4.1.2. Ekrem Zeki Ün'ün bestelediği flüt ve piyano için sonat eserinin dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelenmesi	52
4.2. Necil Kazım Akses'in Bestelediği Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi	62
4.2.1. Necil Kazım Akses'in bestelediği flüt ve piyano için sonat eserinin müzikal özellikler: Form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı açısından incelenmesi	62
4.2.2. Necil Kazım Akses'in bestelediği flüt ve piyano için sonat eserinin dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelenmesi	64

4.3. Mesruh Savaş'ın Bestelediği Flüt Konçertosu “Smyrna: Efsane ve Gerçek” Eserinin Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi.....	76
4.3.1. Mesruh Savaş'ın bestelediği flüt konçertosu smyrn:Efsane ve gerçeka eserinin müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı açısından incelenmesi	77
4.3.2. Mesruh Savaş'ın bestelediği flüt konçertosu Smyrna:Efsane ve gerçek eserinin dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelemesi	80
4.4. Ekrem Zeki Ün “Flüt ve Piyano İçin Sonat”, Necil Kazım Akses “Flüt Sonatı” ve Mesruh Savaş “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” Eserlerinin Karşılaştırılması	95
4.4.1. Flüt ve piyano için sonat”, “Flüt sonatı” ve “Flüt konçertosu Smyrna: Efsane ve gerçek” Eserlerinin müzikal özellikleri olan tonalitesi, form yapısı, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı açısından karşılaştırılması	95
4.4.2. “Flüt ve piyano için sonat”, “Flüt sonatı” ve “Flüt konçertosu Smyrna: Efsane ve gerçek” Eserlerinin dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından karşılaştırılması	99
BÖLÜM 5: SONUÇ VE ÖNERİLER	105
KAYNAKÇA.....	115
EKLER.....	120
ÖZGEÇMİŞ	163

TABLOLAR DİZİNİ

Sıra	Başlık	Sayfa
Tablo 1.	Flüt için Eser Besteleyen Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri (1910 Öncesi)	23
Tablo 2	Flüt için Eser Besteleyen İlk Kuşak Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri (1910-1920)	23
Tablo 3.	Flüt İçin Eser Besteleyen İkinci Kuşak Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri (1920-1930)	24
Tablo 4.	Flüt İçin Eser Besteleyen Üçüncü Kuşak Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri (1950 sonrası)	25
Tablo 5.	Besteciler ve Eserlerine Verilen Kodlar Listesi	39
Tablo 6.	Flüt Öğretim Elemanları ve Sanatçılar Tarafından Tercih Edilen Türk Flüt Eserleri % ve f Dağılımları	40
Tablo 7.	Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Bünyesinde Görev Alan Flüt Öğretim Elemanı Sayısı ve Seçtikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları	42
Tablo 8.	Güzel Sanatlar Fakülteleri Bünyesinde Görev Alan Flüt Öğretim Elemanları Sayısı ve Seçtikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları	43
Tablo 9.	Konservatuvar Bünyesinde Görev Alan Sayısı ve Seçtikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları	43
Tablo 10.	Senfoni Orkestraları Bünyesinde Görev Yapan Flüt Sanatçısı Sayısı ve Seçtikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları	44
Tablo 11	Devlet Opera ve Balesi Sanatçı Sayısı ve Tercih Ettikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları	43
Tablo 12.	Ekrem Zeki Ün Flüt ve Piyano İçin Sonat Eseri Birinci Bölümündeki Dil/Artikülasyon Tekniklerinin Kullanılma Durumu	51
Tablo 13.	Ekrem Zeki Ün'e Ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin İkinci Bölümündeki Dil/Artikülasyon Tekniklerinin Kullanılma Durumu	52
Tablo 14.	Ekrem Zeki Ün'e Ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Üçüncü Bölümündeki Dil/Artikülasyon Tekniklerinin Kullanılma Durumu	53
Tablo 15.	Ekrem Zeki Ün'e Ait Flüt ve Piyano için Sonat Adlı Eserin Birinci Bölümündeki Parmak/Ajilite Tekniklerinin Kullanılma Durumu	54
Tablo 16.	Ekrem Zeki Ün'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin İkinci Bölümündeki Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	56
Tablo 17.	Ekrem Zeki Ün'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin Üçüncü Bölümündeki Parmak/Ajilite İcra	56

	Tekniklerinin Kullanılma Durumu	
Tablo 18.	Necil Kazım Akses Flüt ve Piyano İçin Sonat Eseri Birinci Bölüm Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	63
Tablo 19.	Necil Kazım Akses Flüt ve Piyano İçin Sonat Eseri İkinci Bölüm Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	64
Tablo 20.	Necil Kazım Akses'e Ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Üçüncü Bölümünde Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	65
Tablo 21.	Necil Kazım Akses'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin Birinci Bölümünde Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	68
Tablo 22.	Necil Kazım Akses'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin İkinci Bölümünde Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	70
Tablo 23.	Necil Kazım Akses'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin Üçüncü Bölümünde Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	71
Tablo 24.	Mesruh Savaş Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Birinci Bölümünün Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	78
Tablo 25.	Mesruh Savaş Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin İkinci Bölümündeki Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	82
Tablo 26.	Mesruh savaş'ait Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Üçüncü Bölümünde Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	81
Tablo 27.	Mesruh Savaş'a ait Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Dördüncü Bölümünde Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	81
Tablo 28.	Mesruh Savaş'a Ait Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Beşinci Bölümünde Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	83
Tablo 29.	Mesruh Savaş' ait Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Birinci Bölümünde Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	84
Tablo 30.	Mesruh Savaş Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin İkinci Bölüm Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	85

Tablo 31.	Mesruh Savaş Flüt Konçertosu: Smyrna Eserinin Üçüncü Bölüm Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	87
Tablo 32.	Mesruh Savaş Flüt Konçertosu: Smyrna Eserinin Dördüncü Bölüm Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	88
Tablo 33.	Mesruh Savaş Flüt Konçertosu: Smyrna Eserinin Beşinci Bölüm Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu	89
Tablo 34.	“Flüt ve Piyano İçin Sonat”, “Flüt Sonatı” ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” Eserlerinin Müzikal Özellikler Açısından Karşılaştırılmasına Yönelik f Dağılımları	93
Tablo 35.	“Flüt ve Piyano İçin Sonat”, “Flüt Sonatı” ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” Eserlerinin Dil/Artikülasyon ve Parmak/Ajilite İcra Teknikleri Açısından Karşılaştırılmasına Yönelik f Dağılımları	97

MATERYAL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Materyal 1.	Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Birinci Bölümündeki Legato Örneği	52
Materyal 2.	Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Birinci Bölümündeki Trill Örneği	55
Materyal 3.	Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin İkinci Bölümündeki Triole Örneği	57
Materyal 4.	Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Üçüncü Bölümündeki Trill, Çapma ve Kromatik Dizi Örneği	63
Materyal 5.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Legato Örneği	64
Materyal 6.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Accent Örneği	64
Materyal 7.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Staccatto Örneği	64
Materyal 8.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Tenuto Örneği	65
Materyal 9.	Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Legato Örneği	67
Materyal 10.	Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Staccatto Örneği	67
Materyal 11.	Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Tenuto Örneği	66
Materyal 12.	Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Legato Örneği	66
Materyal 13.	Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Staccatto Örneği	66
Materyal 14.	Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Tenuto Örneği	66

Materyal 15.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Accent Örneği	68
Materyal 16.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Triole Örneği	68
Materyal 17.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Trill Örneği	69
Materyal 18.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Acciaccaturas Örneği	69
Materyal 19.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Altılama Örneği	69
Materyal 20.	Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Beşleme Örneği	70
Materyal 21.	Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Dokuzlama Örneği	70
Materyal 22.	Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Yedileme Örneği	71
Materyal 23.	Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Kromatik Dizi Örneği	71
Materyal 24.	Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Trill Örneği	71
Materyal 25.	Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Altılama Örneği	72
Materyal 26.	Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Triole Örneği	72
Materyal 27.	Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Trill Örneği	72
Materyal 28.	Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Beşleme Örneği	72
Materyal 29.	Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Birinci Bölümündeki Play-Sing Örneği	80
Materyal 30.	Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin	84

	Dördüncü Bölümündeki Kurbağa Dili Örneği	
Materyal 31	Mesruh Savaş Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Birinci Bölümündeki Glissando Örneği	86



BÖLÜM 1: GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problem durumuna, alt problemlerine, amacına, önemine, varsayımlar, sınırlılıklar ve tanımlara yer verilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Türkiye’de Cumhuriyet kurulduktan sonraki ilk on yıl boyunca, Atatürk’ün talimatıyla eğitim görmeleri için Avrupa’ya gönderilen yetenekli Türk gençleri literatürde Türk Beşleri, ilk kuşak, ikinci kuşak ve üçüncü kuşak olarak bilinmektedir. Türk Beşleri’ne ilk kuşak, ikinci kuşak ve üçüncü kuşağın da eklenmesi ile beraber Türk bestecileri dört gruba ayrılmaktadır (Antep, 2006; İlyasoğlu, 2007). Bu dört kuşağı da temsil eden Türk bestecilerinin solo çalgılar, oda müziği ve orkestra için çeşitli formlarda çok sayıda eserleri bulunmaktadır. Bu eserlerin birçoğunda flüt önemli bir yer tutmaktadır. Onuk’un (2001), Kurtaslan’ın (2010) ve bu çalışmaya yönelik araştırmacının gerçekleştirmiş olduğu literatür çalışması sonucunda 1933 yılından günümüze değin 36 Türk besteci; solo flüt için 19, flüt ve oda müziği için 53, flüt ve orkestra için ise 4 eser olmak üzere toplamda 76 adet flüt eserinin bestelendiği düşünülmektedir. Bestelenen eserlerin büyük bir çoğunluğu yirminci yüzyıl Türk bestecileri tarafından bestelenmiş olup, eserlerde batı stili form yapısı kullanılmıştır. Batı stilinde eser besteleyen Türk bestecilerinin genelinde atonalite veya serbest bir tonalite içerisinde makamsal dizileri andıran modal yapılar ve folklorik öğeler kullanma eğilimlerinin olduğu bilinmektedir. Bunun temelinde ise Cumhuriyet dönemi müzik politikaları yatmaktadır. Bu politikaların şekillenmesi ve uygulanmasında önemli rolü bulunan Ziya Gökalp’in “Türkiye Cumhuriyeti’nin milli musikisi nasıl olmalı?” sorusu ile alakalı geliştirdiği görüşlerinin kaynağında, geleneğin halkların damarlarında bulunan hayat öz suyu niteliği taşıdığı, mekan ile zamana göre gelişim ve değişim sergilediği, Türk tarihinde Türk halkının geleneklerinden doğan müziğin esasında Türk halk müziği olduğu ve bunun yanında halk müziğinin Batı müziği normlarına göre çok seslendirilmesiyle Avrupai ve milli bir müziğe sahip olunduğu temel fikri vardır (Gökalp, 1955, s. 94). Yeni devlet, özellikle müzik eğitimi alanında olmak üzere

'yeni' ve 'batılı' Türk kimliği oluşturmaya hedeflemiş ve bu doğrultuda Batı müziğine dayalı bir müzik alışkanlığı ve beğenisi kazanılması için adımlar atılmıştır. Bunlardan biri yetenekli gençlerin Avrupa'ya gönderildiği batı stili müzik eğitimi almasıyla Avrupa müziğine dayalı 'besteci-merkezli' bir batılılaşma uygulaması hayata geçirilmiştir. Bu yönde eğitim alan ilk Türk bestecileri yurda döndükten sonra halk melodileri ile batı armonisinin birleşimini sağlamayı amaçlayan eserler vermeye başlamışlardır. Buna örnek olarak Ahmet Adnan Saygun'un döneme dair sözleri şu yönüyle dikkat çekmektedir; Saygun'a göre; sanat, köklerinden koptukça ve insanî değerlerden sıyrıldıkça asla evrensel bir nitelik taşıyamaz. Ancak bu, yerel renklerin yalnızca bezirganlığını yapmakla gerçekleşmez. Örneğin halk türkülerini alıp, eserlere ekleyerek ulusal olunamaz. Bu sadece bir tür ticarettir (Bulut, 2007, s. 3, Aktaran: Altay, 2007). Ahmet Adnan Saygun'un görüşleri kapsamında dönem müziğine bakıldığında Türk müziğinde kullanılan tampere sisteminin makamların çalınması aşamasında batı armonisinde kullanılan akorlar ve diziler ile çalınarak çok seslilik üretilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu yüzden hem modern bir eser bestelemek hem de bu politikalar kapsamında uygulanan ulusalcı ve milliyetçi düstura uymak için Türk bestecileri bu öğeleri eserlerinde harmanlayarak batılı stilde ama aynı zamanda gelenekselliği ve bunun yanı sıra ileri bestecilik tekniklerini de kapsayan eserler üretmeye başlamıştır. Bu bağlamda Türk bestecilerinin besteledikleri flüt eserlerinde de dönemin politikasının izleri görülmekte, eserlerde atonalite, ileri icra teknikleri bulunmakta, bu nedenle de gerek eğitim literatüründe gerekse konser repertuarlarında Türk flüt eserlerinin az yer almasına neden olmaktadır. Ayrıca Türk flüt eserlerinde sonat ve konçerto formundaki eserlerin eksik olduğu yapılan bilimsel çalışmalarla ortaya konmuştur. Türkiye'de keman ve piyano gibi temel çalgı kabul edilen enstrümanlar için bestelenen Türk eserlerinde büyük formların daha fazla bulunduğu fakat diğer enstrümanlarda az bulunduğu da yapılan literatür taramasıyla ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, genel olarak Türk flüt eserlerinin notalarına, sanat merkezlerinin nota arşivleri ile kişisel arşivler yoluyla erişim sağlandığı ve özellikle büyük formdaki eserlerin sayıca az olduğu ve notalarına ulaşımın güç olduğu, bu eserlerin ileri teknikler içermesi dolayısıyla profesyonel olarak flüt çalan kişiler tarafından az bilindiği ya da çalınamamasına

neden olduğu yapılan diğerk bilimsel çalışmalarda da ortaya çıkmaktadır (Arta, 2021, s. 78; Kurtaslan, 2010).

Büyük formllu Türk flüt eserlerinin, müzikal özellikler ve icra teknikleri çerçevesinde incelenmesinin, eserlerin müzikal ve teknik açıdan anlaşılabilmesi, yorumlanma aşamasında özümsenmesi ve eserlerin tanınırılığının artması, böylelikle daha fazla seslendirilebilmesi açısından yararlı olacağı düşünülmektedir. Yapılan bu çalışma ile uzman görüşü doğrultusunda seçilen üç büyük formllu Türk flüt eserlerinin müzikal özellikler ve icra teknikleri açısından incelenmesi ve bu eserlerin kendi aralarında ortak ve farklı yönlerinin tespiti bir problem durumu olarak ele alınmış ve bir bütünlük içinde tanımlanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu araştırmanın problem cümlesi “Türk flüt eserlerinin müzikal özellikleri ve icra teknikleri açısından incelenmesi nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

1.2. Alt Problemler

- Ekrem Zeki n’n bestelediğı “Flüt ve Piyano İçin Sonat” eserinin müzikal özellikleri ve icra teknikleri nasıldır?
- Necil Kazım Akses’in bestelediğı “Flüt Sonatı” eserinin müzikal özellikleri ve icra teknikleri nasıldır?
- Mesruh Savaş’ın bestelediğı Flüt Konçertosu “Smyrna: Efsane ve Gerçek” eserinin müzikal özellikleri ve icra teknikleri nasıldır?
- “Flüt ve Piyano İçin Sonat”, “Flüt Sonatı” ve “Flüt Konçertosu “Smyrna: Efsane ve Gerçek” eserlerinin müzikal özellikleri ve icra teknikleri açısından karşılaştırılması nasıldır?

1.3. Amaç

Bu araştırmanın amacı, flüt ğretim elemanları ve flüt sanatçıları tarafından seçilen üç büyük formllu Türk flüt eserini müzikal özellikleri bakımından form yapısı, tonalitesi, temposu, l birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, l

sayısı, sus sayısı ile icra teknikleri olarak bilinen dil/artikülasyon ve parmak/ajilite açısından incelemektir. Ayrıca incelenen bu üç eserin müzikal özellikleri ve icra teknikleri açısından birbirleri ile karşılaştırılarak ortak ve farklı yönlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

1.4. Önem

Bu araştırma, Türk bestecilerinin flüt için yazmış olduğu büyük formulu eserlerin hem form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı, sus sayısı gibi müzikal özellikleri, hem de dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından analiz edilerek içeriğinin detaylı şekilde tanıtılması, bu eserlerdeki müzikal özelliklerin ve icra tekniklerinin ortak veya farklı yönlerinin ortaya çıkarılması açısından önem arz etmektedir. Ayrıca Türkiye’deki flüt eğitimcilerinin ve sanatçılarının büyük formulu Türk flüt eserleri hakkındaki güncel düşüncelerini ve eğilimlerini saptamak açısından önem arz etmektedir. Bununla birlikte seçilen üç büyük formulu eserin bestecilerinin farklı kuşak Türk bestecilerinden olması nedeniyle, dönemlerinin bestecilik tekniklerini eserlerine yansıtıp yansıtmadığını ortaya çıkarmak açısından önem arz etmektedir. Bu çalışma, Konservatuvar, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesine bağlı Müzik Bölümlerindeki flüt öğrencilerini, flüt eğitimcilerini ve flüt icracılarını bu eserlerin seslendirilmesine yönelik teşvik etmesi, yol gösterici ve bilgilendirici bir kaynak oluşturması açısından önem arz etmektedir.

1.5. Varsayımlar

Bu çalışmada seçilen yöntemin, araştırmanın elde etmek istediği sonuçlara ulaşması açısından uygun ve yeterli olduğu, veri toplama araçlarının yeterince geçerli ve güvenilir olduğu, görüşlerine başvurulmuş ve değerlendirmeleri yapan kişilerin alanlarında uzman olduğu ve anketi cevaplarırken gerçeği yansıtan yanıtlar verdikleri, analiz sürecinde kullanılan büyük formulu 3 eserin çalışmada elde edilmek istenen verilere ulaşmak açısından uygun ve yeterli olduğu varsayılmaktadır.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Konservatuvarların Müzik Bölümlerinde görev yapan flüt öğretim elemanları ile,
- Kültür Bakanlığı'na bağlı Senfoni ve Opera-Bale bünyesinde görev yapan flüt sanatçıları ile,
- Ekrem Zeki Ün'ün flüt için bestelediği “Flüt ve Piyano için Sonat” adlı eserinin müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı, sus sayısı ve dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelenmesi ile,
- Mesruh Savaş'ın flüt için bestelediği “Flüt Konçertosu: “Smyrna:Efsane ve Gerçek” adlı eserinin müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı, sus sayısı ve dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelenmesi ile,
- Necil Kazım Akses'in flüt için bestelediği “Flüt Sonatı” adlı eserinin müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı, sus sayısı ve dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelenmesi ile sınırlıdır.

1.7. Tanımlar

Allegro Moderato: “Orta canlılıkta.” Tempo değeri olarak “orta hızda.” (Say, 2010, s. 55).

Animato: “Canlı, ateşli, coşkulu.” (Say, 2010, s. 60).

Brillante: Parlak, gösterişli şekilde (Say, 2010, s. 82).

Calmato: Sakince (Say, 2010, s. 101).

Calmato Ed Cantabile: Sakin ve şarkı söyler gibi (Say, 2010, s. 102).

Cantando: Şarkılı biçimde (Say, 2010, s. 92).

Crescendo: Ses gürlüğünün giderek artırılması. Kısaltılmış yazımı cresc.

Terim, İtalyanca crescere: “büyümek, gelişmek, artmak” anlamındaki sözcük kaynaklanmıştır. Karşıtı decrescendo (Say, 2010, s. 352).

Con passione: Çok tutkulu şekilde (Say, 2010, s. 370).

Decrescendo: Sesi söndürerek. Ses gürlüğünü giderek hafifletme. Kısaltılmış yazımı: decresc. Terim, portenin alt tarafına yazılır. Karşıtı: crescendo (Say, 2010, s. 426).

Dolcissimo parlando: Tatlılıkla konuşur gibi (Say, 2010, s. 468)

Diminuendo: Sesi giderek hafifletmek, gürlüğü giderek azaltmak. Kısaltılmış yazımı dim. Terim, decrescendo ile eş anlamlı, crescendo’nun karşıdır (Say, 2010, s. 454).

Energico: Müzikal anlatım terimi, enerjik, güçlü bir ifadeyle (Say, 2010, s. 529).

Espressivo ed Appassionata: Ateşli ve tutkulu biçimde (Say, 2010, s. 551).

Forte: Gürlük terimi, yüksek sesle, gür sesle, kuvvetli. (karşıtı piano). Kısaltılmış yazımı f. “Forte” terimi bazı sıfatlarla kullanılır. Meno: biraz, molto: çok, poco: az (Say, 2010, s. 608).

Fortissimo: Çok kuvvetli, kısaltılmış yazımı ff (Say, 2010, s. 608).

Forzando: “forzando” da denir. Bastırarak, ses gürlüğünü zorlayarak.

Kısaltılmış yazımı fz. (Say, 2010, s. 609).

Giacoso: Sevinçli, şen bir deyişle (Say, 2010, s. 190).

Innocente: Saf, katıksız bir deyişle (Say, 2010, s. 230).

Legato: “Bağlamak”. Sesleri birbirine bağlayarak üretmek. Staccato’nun karşıtı.

Almanca gebunden, Fransızca lie (Say, 2010, s. 350).

Lento: “Ağır.” Tempo terimlerinden biri olarak largo’dan biraz daha hızlı (Say, 2010, s. 356).

Marcato: Vurgulu, aksanlı; melodiyi öne çıkaran bir deyişle (Say, 2010, s. .420).

Mezzo: Yarı (Say, 2010, s. 471).

Mezzoforte: Yarı kuvvetli, gür yada hafif sesle değil, orta gürlükte. Kısaltılmış yazımı “mf” (Say, 2010, s. 471).

Mezzopiano: Yarı yumuşak, kısaltılmış yazımı mp (Say, 2010, s. 471).

Molto espressivo: İfadeli etkileyici bir anlatımla (Say, 2010, s. 340).

Morendo: (öldürerek, yok ederek)

Pianissimo: Gürlük terimi, “Çok hafif bir sesle”. Kısaltılmış yazımı pp (Say, 2010, s. 47).

Piano: Gürlük terimi “Hafif bir sesle”. Kısaltılmış yazımı p (Say, 2010, s. 47).

Piu Mosso Smorzando: Hızla sönerek (Say, 2010, s. 50).

Poco: Biraz (Say, 2010, s. 65).

Poco e Poco Calmate Cantabile: Sakince şarkı mırıldanır gibi (Say, 2010, s. 68).

Poco a poco rinforzando: Biraz daha kuvvetli (Say, 2010, s. 70).

Risoluto: Kararlı bir deyişle (Say, 2010, s. 81).

Simplice: Sade, yalın bir biçimde (Say, 2010, s. 92).



BÖLÜM 2: KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Flütün Tarihsel Gelişimi

İlkçağda insanoğlunun doğadaki sesleri taklit etme, tüm tehlikelerden korunma içgüdüleriyle çoğunlukla kaval kemiklerinden ya da hayvan boynuzlarından flüte benzeyen çalgılar yaptıkları düşünülmektedir. İlkçağ uygarlıklarındaki kemik ve boynuzların üzerine açılan tek veya iki delikten oluşan çalgılar flütün atası olarak sayılmakta, en eski çalgılardan biri olan flütün ortaya çıktığı tarihin ise M.Ö. 50.000’lerde olduğu tahmin edilmektedir (Koşar, 2019, s. 43). Abanoz ve bambu benzeri ağaçlardan ve mamut ya da akbaba gibi sert kemikli hayvanlardan yapılan flüt, yapısal anlamda en radikal değişimini 18. yüzyılda göstermiş, gövdesinde 6 delikten oluşan perdeler açılmıştır. O dönemde flütün en pest sesinin “re” olduğu bilinmektedir (Koşar, 2019, s. 44).

“Flüt” ismi resmi olarak literatürde ilk defa 1285 senesinde, Adenet le Roi’nin (1240-1300) çalmış olduğu enstrümanları listelediği bir metin içerisinde geçmiştir. Barok Devri’yle beraber flüt icracısı ve de yapımcısı Jacques-Martin Hotteterre ile Quantz’ın değişiklik arayışıyla flütün delik yapısında birtakım değişiklikler olmuş, silindirik şeklinin orta ve alt bölümleri koni biçimini almıştır. O döneme dek tek parça olarak kullanıla gelen flüt Hotteterre’in sol ve sağ el şeklinde iki ayrı parçaya ayırması ile tekrardan şekil almış ve 4 parça şeklinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu flütleri blok flütten ayırmak için “flauto traverso” açıklamasını ilk defa Almanlar yapmışlardır. Bu nedenle “Alman flütü” olarak da bilinmektedirler (Şenol ve Demirbatır, 2011, s. 586).

Hotteterre’in 1707’de yayımlanan “Flütün İlkeleri” isimli ilk eseri flüt icrası hakkında yapılmış olan bilinen ilk inceleme niteliğindedir (Koşar, 2019, s. 45). "Flütün İlkeleri", döneminin en önemli virtüözlerinden biri olan Hotteterre'nin deneyimlerine ve bilgisine dayanmaktadır. Eserde, flüt çalmak için temel tekniklerden süslemelerin kullanımına, çalgı bakımından repertuar seçimine kadar

geniş bir yelpazede bilgi içermektedir. Ayrıca, o dönemin müzikal zevklerine ve çalgıda ifadeye dair öneriler de bulunmaktadır.

Flütün yapısal gelişiminin dönüm noktası Alman flütçü Theobald Boehm tarafından geliştirilen Boehm mekanizmasıdır. Boehm'in 1847'de tasarladığı bu mekanizma, flüt çalgısının performansını büyük ölçüde geliştirmiş ve enstrümanın teknik yeteneklerini önemli ölçüde arttırmıştır (Arslan ve Sarıboğa, 2012, s. 138). Boehm flütü, icracının bütün delikleri anahtarlar, miller ve yaylar aracılığı ile kontrol etmesine olanak tanıyarak performansı daha kontrollü ve esnek hale getirmiştir. Mekanizmanın en önemli özelliklerinden biri, parmaklar arasındaki mesafeleri ve tuşların yerleşimini optimize etmektir. Böylelikle flüt icrasını daha ergonomik hale getirmiş, icracıların daha hızlı ve hassas hareket etmelerine izin vermiştir (Yapalı, 2015, s. 14). Flüt farklı bölgelerde farklı isimlerle çeşitlenerek ve değişerek sonunda günümüzde kullanılan halini almış, Boehm'in yarattığı değişikliğin üzerine ise flüt artık popülerlik kazanmaya başlamış, solo eserlerin yanı sıra birçok orkestra eserinde de önemli roller üstlenmiştir.

2.2. Flütte Kullanılan İcra Teknikleri

Etkili flüt çalabilmenin temeli, icra tekniklerini, müzikal davranışlar ile harmanlayarak doğru biçimde uygulamaya dayanmaktadır. Yanlış veya yetersiz yöntem kullanımıyla çalgıda başarıya ulaşmak mümkün değildir. İcra teknikleri temel olarak beş ana başlıkta toplanmaktadır. Bunlar;

- Nefes tekniği
- Ton tekniği
- Parmak Ajilite/ teknikleri
- Vibrato tekniği
- Dil /Artikülasyon teknikleridir.

Aşağıda bu tekniklerin detaylı açıklamaları yer almaktadır.

2.2.1. Nefes tekniği

Flüt eğitimi içerisinde nefes tekniği performansın en önemli koşullarındandır. Bu teknikte beden ve nefes dengesini sağlam kurabilmek gerekmektedir. Bunun için bedenin rahat ve doğal bir hal alması sağlanmalıdır. Flüte üflenlen havanın çoğunun dışarıya gitmemesi için, diyafram kası devreye girerek, nefesin idareli kullanımı sağlanır. Yanlış nefes alma alışkanlığının önüne geçilmesi için diyafram kasının nasıl kullanılması gerektiği öğrenilmelidir. Doğru nefes ile icracının, eserlerde önüne çıkan uzun ve zor pasajları rahatlıkla çalabilmesi mümkündür.

Nefes tekniğindeki en önemli unsur diyafram kasının kullanımıdır. Bu kas, karın boşluğundan göğüs boşluğunu ayırmakta olan yassı kas olup, bir kubbe görünümünde dikey olarak genişlemektedir. Kasılma olduğunda ise göğsün alt bölümü, arkaya ve yana doğru genişleyip ciğerlere hava dolabilmesi adına boşluk oluşturmaktadır. Diyafram nefesinin çok doğru bir şekilde kullanılması uzun süren çalışmalar neticesinde beceriye çevrilebilir. İlgili süreç, enstrümanı daha yeni öğrenmeye başlayan kişiler adına hem sabır gerektirir hem de sıkıcıdır. İlgili sebepten dolayı nefes ilk başlarda çok büyük bir problem olarak algılanmaktadır (Dural, 2007, s.13). Flüt icracıları adına, karın kaslarını kullanıp, diyafram vasıtası ile nefes almayı uygulayabilmek çok önemlidir. Nefes, diyafram kası da yardımı ile akciğerlerin alt bölümüne alınmalıdır. Bunu yapmanın en doğal yolu esniyormuş gibi düşünmektir. Göğsün üstüne alınan nefesle hava basıncını denetleyebilmek imkansızdır (Ekebalkan, 2007, s.15). Nefes alış ve verişinde diyaframın etkin bir şekilde kullanılabilmesi flüt çalan kişi adına ses üretimi bakımından oldukça önemlidir. İlgili metotta göğüs nefesini kullanabilmeye çalışmak doğru olmayan bir kazanım şeklinde karşımıza çıkıp teknik birtakım problemler oluşturabilir. Nefesin göğüse alınması çalgıdan ses verilmesi sırasında uzun seslerin üretilebilmesi ile tonun parlaklığını düşürecektir. Üzerinde durulması gereken öge nefesi günlük hayatta olduğu hali ile kullanıp hem diyaframın kasılmasını hem de ciğerlerin çok daha fazla hava ile dolabilmesini sağlamaktır. Nefes alma sırasında diyaframın gerilmesi, göğüs kafesinin altında, yanlarda ve de arkalarda genişleme sağlayacaktır.

Diyaframın kasılıp aşağıya doğru itilmesiyle hem karnın hem de karın kaslarının genişlemesini, alt kaburga kemiklerinin de dışa doğru çıkmasını sağlayıp ciğerlere havanın dolması adına yer açacak bu şekilde doğru olmayan göğüs nefesi kullanımına nazaran daha çok hava ciğerlere aktarılıp nefes çok daha verimli bir şekilde kullanılacaktır.

Nefes tekniğine yönelik Turgay (1993, s.5), flüt çalarken alınan nefesi konforlu kullanmak adına boğazın “Aa” veya “ho” seslerini çıkarırcasına geniş ve de açık olması, boğaz ile dudağın üflenirken sırada kasılmaması ve omuzların doğal bir pozisyonda olması gerektiğini belirtmektedir Göğüs kafesi kullanılırken ise flüt sanatçıları şancılarla aynı yöntemleri uygulamaktadırlar. Nefes alırken omuzları kaldırmamak, gırtlığın rahat olmasını sağlamak, ciğerlerden gelen havayı kontrollü biçimde kullanmak gerekmektedir (Turgay, 1993, s. 5, Aktaran: Esen ve Albuz, 2017, s. 57). Rahat ve doğal bir beden duruşu, flüt çalan bireylerin iyi bir ton elde etmelerinde önemli bir role sahiptir.

2.2.2. Ton

Flüt sesi, ağızlığa üflenmekte olan havayla başlamakta, ilgili havanın bir bölümü flütün içerisine, öteki bir bölümüyse dışına çıkmaktadır. Flütün içine girmekte olan hava flütte bir titreşime neden olmakta; dil, dudak, çene, diyafram ile gırtlığı birlikte kullanarak flütün pest seslerinden dolgun ve güçlü, tiz seslerindense daha parlak ton elde edilebilmesini sağlamaktadır. Flütün ağızlığının (emboşur) yan olmasından dolayı üflenirken havanın sadece bir kısmı ağızlık yoluyla çalgıya girmekte ve sesi ortaya çıkarmaktadır. İşte bu yüzden emboşura doğru açıda üflenmesi ve havanın dışarıya giderek kaybolmaması, böylelikle parlak ve yumuşak bir ton çıkması anlamına gelmektedir.

Özellikle tiz seslerdeki daha yumuşak olan tonları çıkarabilmek adına ağzın içinin çok daha geniş tutulması, dudağın pozisyonunun doğal şekilde kalması gerekmektedir. Tiz sesleri çalabilmek için alt çenenin hafifçe öne çıkarılması,

üflenlen bu havanın ağızlığa dik açıda iletilmesi ile sıcak tonları yakalamak mümkün olmaktadır (Üstün, 2012, s. 105).

Flütte ton niteliği, eser içerisinde çeşitlilik gösterebilen ifadelerin yansıtılması için mutlaka dikkate alınması gereken bir kavramdır. Parlak ve güçlü bir ton elde edilebilmesi için doğru entonasyon, renk paleti ve nüans uygulamalarının gerçekleştirilebilmesi sağlanmalıdır. Tüm bunların yanında oktavlar arası geçişlerin kontrollü biçimde sağlanabilmesi için yüz kaslarının üfleme pozisyonuna göre esneklik kazanması gerekmektedir (Wye, 1988, s. 15). Yüz kasları ve dudakların doğal ve gevşek olması, alt ve üst dudak arasında aralık oluşturularak hava üflenmesi gerekmektedir (Floyd, 2004, s. 56). Üfleme esnasında dudak aralığının büyük olması havanın dışarı çıkarak ton kalitesinin düşmesine neden olmaktadır. Bu aralığın küçük olması ise yine tonu kalitesiz ve sert hale getirmektedir (Akderin, 2020, s. 70).

2.2.3. Vibrato

Vibrato, uzun sesin dar bir alanda kalından inceye ve inceden kalına dalgalandırılmasına verilen isimdir. Bir anlamda sesin şiddet ile frekansında periyodik birtakım değişiklikleri yapmak anlamına gelmektedir. Eskiden vibratonun kaynağında solunum kaslarının olduğu düşünülürken, bilim insanları adına bir bilmeceye dönüşen vibratonun gırtlak ile alakalı olduğu artık açık bir şekilde bilinmektedir. Vibrato beyin sapında veya beyin sapının üzerindeki öteki merkezlerde fizyolojik tremorun neticesinde olabilir. Vibrato yapabilmek adına olağanüstü kas uyumu gerekmektedir. Vibrato on altıncı asırdan bu yana uzun sesleri süsleyebilmek için başvurulmaya başlanmıştır (Akıncı, 1994, s. 14). Besteci ve flüt virtüözü Quantz üç farklı şekilde vibrato yapılabileceğini ifade etmiştir. Birincisi hava basıncını diyafram yoluyla şiddetlendirip, azaltarak yapılan, ikincisi açık haldeki perdeleri parmaklar ile açıp kapayarak, sesin tizleşip, pestleşmesi yoluyla yapılan, üçüncü olarak ise gırtlaktan gelen sesi değiştirerek “Hi” hecesi kullanılarak yapılan vibratodur (Üstün, 2012, s. 116).

Oray’a (2006) göre vibrato; flüt sanatçısının müzikte vibratonun olması gereken yeri ve ifadeyi hissetmesiyle kendiliğinden gelişmektedir. Vibratonun doğal bir şekilde icra edilmemesi nefes kontrolünü, ton gelişimini ve bunun yanında entonasyonu negatif yönlü etkileyebilecektir” (Oray, 2006, s. 37). Vibrato bahsedilen doğal akışta elde edilirse tonun bir parçası haline gelmektedir.

Tatu’ya (2006, s.73) göre ise; icracı vibratoyu nerede, nasıl ve ne zaman kullanacağını bilmelidir. Vibrato kişiye özgüdür. İracının yorumu ve eserin karakteri ile bütünleştiği zaman müziğe yaşam veren bir öğedir. Vibratoyu kullanarak ses üflenirken boğaz ve dudak rahat bırakılmalı, sadece diyafram yoluyla gelen havadan destek alınmalıdır. Günümüzde ise en sık kullanılan, doğal ve konforlu vibrato tekniği diyafram vibratosudur.

2.2.4. Dil/artikülasyon teknikleri

Artikülasyon, üflemeli çalgı icracılarının birçoğu tarafından “ dil vuruşu yapmak” olarak tanımlanmakta, ancak ‘müzikal cümleme’ anlamına gelmektedir. Toff’a (1996) göre; müzik cümlelerini anlamlı hale getirme, başlamasına, sonlanmasına ve birbirleriyle olan ilişkisine karar verme yöntemidir (Toff, 1996, s. 150).

Bir eserin şekillenmesinde artikülasyon büyük bir rol oynamaktadır. Dil vuruşları ile notalar daha kısa, keskin ve de dinamik çalınabilmektedir Dil vurma, ağzın içinde gerçekleşen ve diyaframdan gelen havanın yumuşak dil darbeleriyle şekillendiği bir harekettir (Oray, 2006, s. 30). Flüt çalarken kullanılan birçok artikülasyon tekniği mevcuttur. Bunlar, detache, legato, staccato, portato, tenuto, marcato, accent, tek dil, çift dil ve üç dil olarak sıralanabilir. Bu artikülasyon çeşitlerinin anlamları aşağıda açıklanmıştır.

Detache: Tatu’ya göre; ses titreşiminin dil vuruşuyla aynı anda meydana gelmesi ve zayıflamadan devam etmesi anlamına gelmektedir (Tatu, 2006, s. 36). Notaları

ayırarak çalmak anlamına gelmektedir. Çalarken, keskin ve canlı dil darbeleri uygulanmalıdır.

Legato: Notaların bağlı halde çalınması anlamına gelmektedir Legatoda dil vuruşu yoktur ama ses, sürekli bir nefes ile akıcı halde ve aynı zamanda parmak hareketleriyle aynı senkrona ilerlemelidir (Toff, 1996).

Staccato: Üzerinde nokta olan notaların çok kısa ve kesik kesik çalınmasıdır. Dilin uç kısmıyla ve yumuşak bir dil vuruşuyla artiküle edilmektedir.

Portato: Notaların dil kullanımıyla birbirinden çok küçük bir hava kesintisi ile ayrılması anlamına gelmektedir. Legatoya yakındır. Ön dişlerin arka tarafına dilin ucu ile yumuşak bir dokunuş yapıp yeni notaya başlanması gerekmektedir. “Legatoya yakın bir dil vuruşudur. Bu sayede bağılıymışçasına artiküle edilir” (Tatu, 2006, s. 36).

Marcato: Marcato, kısa ve güçlü hava darbeleriyle yapılan artikülasyon anlamına gelmektedir

Tenuto: Sesi sürdürerek, tutarak icra etmek anlamında kullanılmaktadır.

Accent: Marcato tekniğiyle karıştırılan aksan tekniği, gürlük derecesi daha şiddetli olan bir tekniktir. Aksan her notada kuvvetli havanın kuvvetli dil vuruşu ile yapılmasıyla elde edilmektedir.

Tek Dil: Bu teknikte iki nota dilin tek hareketi ile birbirinden ayrılmaktadır. Tek dil vuruşunu hayata geçirirken ağızda “tu-tü, te-ta ya da du-dü,” benzeri heceler ile dilin uç bölümü kullanılırken aynı zamanda gırtlaktan da yardım alınmaktadır. Tek dil metoduna başvurulurken dilin dışarıya çıkmamasına özen gösterilmeli ve bunun yanında üst dişlerin bittiği yere doğru bir dil vuruşu gerçekleştirilmelidir. İlgili yöntemde diyaframın desteği asla akıllardan çıkarılmamalıdır. Dil vuruşu yavaş ve ağır değil tam tersine çevik ve atik olmalıdır. Bahsi geçen dil tekniği yavaş ve orta hızdaki pasajlarda rahatlıkla uygulanabilmektedir (Üstün, 2012, s. 105).

Çift Dil Tekniği: Bu teknik tek dilin yeterli olamadığı hızlı pasajlarda kullanılan çift dil öğretiminde “du-gu, tu-ku, dü-gü, tü-kü” v.b. hecelemele artiküle edildiği bir dil tekniğidir. Tek dildeki gibi dil vuruşlarının dil ucıyla yapılması performansı kolaylaştırmaktadır (Kurtaslan ve Ergen, 2011, s. 238). Dil hareketlerinin koordineli hareket etmesi gerekmekte ve vurgu yapmamaya özen gösterilmelidir.

Üç Dil Tekniği: Hızlı pasajlardaki üçlemelerde kullanılan bu teknikte “tu-ku-tu, du-gu-du, tü-kü-tü” v.b. heceler kullanılmakta, çalışma prensipleri ise tek dil ve çift dil teknikleriyle benzeşmektedir (Kurtaslan ve Ergen, 2011, s. 239).

2.2.5. Parmak/ajilite teknikleri

Flütteki en önemli tekniklerinden olan ajilite (parmak) tekniği, dudak hakimiyeti ve ton ile birleştiğinde bir bütünlük oluşturarak performansa katkı sağlamaktadır. Bahsedilen temel teknikler birbirinden ayrı düşünülse de aslında birbirlerini etkilemektedirler. Örnek vermek gerekirse dudak tekniği vibratoyu, ton kalitesini ve artikülasyonu, artikülasyon ise ajiliteyi desteklemektedir (Öner, 2011, s. 148). Eserleri, etütleri güzel icra etmek için ajilite tekniğinin güçlü olması gerekmektedir. Eserlerde veya etütler parmak hareketlerinin yumuşak geçişleriyle icra edilmelidir. Parmaklar sert veya net olmayan hareketlerle kapanıp açılırsa eserlerde artikülasyon tekniği aksamakta bu da tonun kalitesini ve dolayısıyla da müzikaliteyi bozmaktadır. Hızlı veya ters atlayışlarla bezenmiş pasajları çalmak için parmak hareketlerini kontrollü şekilde, yavaş tempodan hızlıya ilerletip, değişik ritim kalıplarıyla parmak egzersizleri yapmak gerekmektedir (Öner, 2011, s. 149). Parmak/ajilite teknikleri trill, grubetto, acciaccaturas, appogiature, mordan, üçleme, beşleme, altılama, yedileme, sekizleme, dokuzlamalar ve kromatik dizilerden oluşan egzersizler üzerinde çalışılabilir.

2.3. Tarihsel Süreç İçerisinde Türkiye’de Flüt

Türkiye’de Avrupa sanat müziği ve flüt eğitiminin değişimini Cumhuriyet öncesinden itibaren değerlendirmek önemlidir. Osmanlı Devleti’nin Batı müziğiyle karşılaşması, yalnızca Avrupa ülkelerinden gelmiş olan elçilerle değil, aynı zamanda Avrupa’daki kralların padişahlara hediye olarak gönderdiği müzik toplulukları aracılığıyla da gerçekleşmiştir. On sekizinci asırdan bu yana özellikle Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı’ya yönelmesi, kültürel açıdan önemli değişimlere yol açmış ve müzik, ilgili etkiyi oldukça derinden hissedebilen bir saha haline gelmiştir. Batı çalgılarının ve flütün Osmanlı topraklarına girişi, bu yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Lale Devri dönemiyle yaşanmıştır. O devrin padişahı olan III. Ahmed’in, Fransız elçisi olan Pierre Puchot vasıtası ile flüt virtüözü olan Gabriel Buffardin’i saraya davet ederek resital vermesini sağlaması, bu konuda dikkat çeken en önemli örneklerden biridir. 1713 yılında verdiği bu resitalin ardından, Buffardin, geç Barok döneminin en başarılı flüt virtüözü olarak kabul edilmiştir. Ayrıca Buffardin, bu özel etkinliğin ardından, saraya flüt armağan etmiştir (Baydar, 2010, s. 49).

III. Selim zamanı (1789–1807), müzikal manada Avrupa’ya belki de ilk mühim yaklaşımın gerçekleştirilmiş olduğu devir olarak kabul edilmesinin yanı sıra hem geleneğe yepyeni soluk getirilmesi hem de saray müziğine farklı unsurların katılması bakımından, modernleşme hareketlerinin yükseldiği bir zaman dilimini temsil etmektedir (Berker, 1985, s.157). Sultan Selim’in döneminde, Fransa’dan arp ve piyano virtüözlerini, pek çok operet topluluğunu da sarayına davet edilmesine rağmen, müzikte yoğun bir batılılaşma süreci yaşanmıştır. Bu dönemde, geleneksel bir müzik kurumu niteliği taşıyan mehterhaneler çalışmalarını sürdürmüş ve bahsi geçen kurumlarda mehter takımındaki sazandelerin müzik eğitimi devam ettirilmiştir. Sultan Selim zamanında Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı’ya yönünü dönmesi ile başlayan, farklı şekillerde, müzik toplulukları ile müzik politikasındaki önemli dönüşümler, Sultan II. Mahmut devriyle (1808-1839) beraber zirveye erişmiştir. Bahsi geçen dönem ile beraber hızla yozlaşmaya başlayan Yeniçeri Ocağı, yaşanan Vaka-i Hayriye olayıyla ortadan kaldırılmış ve buna paralel olarak mehterhanelerin işleyişi de sonlandırılmıştır. II. Mahmut tarafından yapılan radikal devrim ile

beraber, mehterhane yerine, hem hilafeti hem de saltanatı temsil etme misyonu yüklenmiş olan ve bunun yanında "Avrupai" nitelikte bir müzik kurumu özelliği bulunan Muzika-i Humayun, takvimler 1827 senesini gösterdiği zaman batı örneği ile kurulmuş ve askeri müzik icra ve eğitim kurumu şeklinde bando kimliği ile oluşturulmuştur (Öztürk, 2014, s.3). Gülay Karamahmutoğlu tarafından kaleme alınmış olan "Tanzimat Dönemi Müzik" isimli çalışmada Muzika-ı Humayun'un açılışı ve gelişimini şöyle ifade edilmiştir: Muzika-i Humayun, ilk kez bando olarak kurulmuş, ancak daha sonra kadrosunu genişleterek 1840'lı yıllarda bandonun yanı sıra küçük yaylı çalgı topluluklarını da bünyesine katmıştır. Askerî müzik dışındaki türlere de yönelmesi sonucunda Muzika-i Humayun, bir konservatuvar özelliği elde etmeye başlamıştır.

Saray teşkilâtında öncesinde resmi, dinî ve de özel görevlerde ananevi bir şekilde faaliyet gösteren Fasıl Takımı, Müezzinân ve de Orkestra gibi kısımlar ile birleştirilmiş olan ilgili kurum, sonraki yıllarda Tiyatro, cambazlık, Orta Oyunu, hokkabazlık, Karagöz, koro, kukla ile hatta Opera ve Operet gibi çeşitli bölümleri de çatısı altına alarak genişleme kaydetmiş ve sonuçta özel bir eğitim teşkilâtına dönüşmüştür. Şefliğine ilk olarak Fransız Manguel, sonrasında İtalyan Guiseppe Donizetti (şeflik dönemi: 1828 ile 1856 yılları arası) getirilmiş olan ve saraydaki müzik çalışmalarının tamamını içine alan bir okula dönüşen Muzika-i Humayun'un kadrosunda flütün de olduğu bilinmektedir. Giuseppe Donizetti, ilk olarak ilgili dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda kullanılmakta olan Hamparsum nota sistemin iyi bir şekilde öğrenmiş ve bahsi geçen sistemin seslerini Batı müziğinde yer alan notalara çevirmiştir. Böylece, Muzika-i Humayun'da eğitim almakta olan öğrencilere Batı müziği'nin benimsemiş olduğu sistemi öğretmiş ve Osmanlı'daki ilk uygulamasını hayata geçirmiştir. Bu durum, Osmanlı müziğinde Batı müziği notalarının benimsenmesi ve öğretilmesinde önemli bir adımdır (Toker ve Özden, 2013, s. 115). Donizetti Paşa ilerleyen zamanlarda çalgı icrasına ilişkin eğitimleri de hayata geçirmiştir. İlgili kurum bunun yanında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki müzik modernleşmesi evresinin altyapısını da teşkil etmiştir. Avrupa sanat müziğinin zirveye tırmanan bir değer şeklinde kabul edilmeye başlandığı ilgili süreç içerisinde Donizetti Paşa'nın yaşama gözlerini yumması ile beraber bando şefliğine Callisto

Guatelli gelmiştir. Değerli bir şef ve besteci olan Guatelli Paşa'nın yetiştirmiş olduğu sanatçılar arasında yer alan klarnetçi Mehmet Ali Bey, takvimler 1875 senesini gösterdiğinde saray bandosunun şefliğine gelmiş ve içinde 10 tane flüt ile 2 tane piccolo'nun da olduğu 60 kişiden oluşan saray bandosu çok uzun seneler boyunca saray çatısı altında hizmetlerde bulunmuştur (Akyel, 2018, s.301).

II. Abdülhamit dönemi ile birlikte (1876 – 1909) zamanın tanınmış sanatçılarından bir tanesi de ülkemizin de flüt virtüözlerinin ilki olarak bilinen Saffet Atabinen'dir. (1858 –1939) Atabinen, 12 yaşında iken o dönemde ünlü bir İtalyan flüt sanatçısı olan Alberto Roberti'den flüt derslerini almaya başlayarak, II. Abdülhamit tahta geçtiği zaman saray orkestrasında “birinci flüt” rahlesinde çalmış ve başarılarından dolayı padişah talebi ile Fransa'ya Paris Konservatuvarına gönderilmiştir (Gazimihal, 1955, s. 84). Fransa'da dönemin tanınmış flüt virtüözlerinden Altes tarafından dinlenerek, büyük takdirle karşılanmıştır. Paris'teki eğitimi başarıyla sonuçlanan Atabinen, devrin flüt sanatçısı olmasının yanı sıra bestecilik de yapmıştır. Bandoda uzun seneler görev almış, aynı zamanda Muzika-i Hümayun'un yöneticiliğini de üstlenmiştir (Gazimihal, 1955, s. 117).

O dönemde tanınan diğer flüt icracılarına örnek olarak; Miliyaço Efendi, Sol Kolağası, Vensant ile Piccolo icracısı Çelentano Efendi verilebilir. 1908'de Meşrutiyetin ilanı ile birlikte saray mızıkası yeniden kurulmuş, klarnetçi Zati Bey, flütçü ve bona eğitmeni Nazım Bey gibi yüksek rütbeli mızıkacı subayları bu mızıkada eğitmen ve icracı olarak yer almışlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilgili zamanında bemol flüt, fifre (askeri flüt) ile piccolo bandoda ve de orkestrada kullanılmakta olan çalgılar arasındadır (Karşal, Bağcı ve Hüzmeli, 2018, s.57).

Dönemin Avrupasında ise flütün yapısı değiştirilmiş ve Boehm sistemli flütler kullanılmaya başlanmıştır. Alman bir flütçü olan Theobald Boehm içinde bulunduğumuz dönemde de kullanılmakta olan ilgili sistemi 19. asrın ortalarında ortaya koyarak, ton niteliğinin yükselmesi, doğru entonasyonun sağlanabilmesi amacıyla deliklerin akustik açıdan doğru konumlandırılıp, yaylar, kapaklar ile miller aracılığı ile kontrol edilebilmesini sağlayan sistem geliştirmiştir (Kurtaslan, 2004,

s.2). Boehm sistemiyle tasarlanmış flüt, Paris Konservatuarı'ndaki eğitimini tamamlayıp yurda dönen Saffet Atabinen sayesinde Osmanlı'ya gelmiştir. Bu gelişle beraber flüt eğitiminde de Fransız ekolü benimsenmiştir.

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle, müzik politikalarında da radikal değişimler gerçekleşmiştir. Buna paralel olarak Cumhuriyet dönemi flüt eğitimi sürecini değerlendirmek açısından öncelikle dönemin müzik politikalarından bahsetmek gerekmektedir. Dönemin müzik politikalarındaki esas fikir; “evrenselliğin simgesi” şeklinde gören Avrupa sanat müziğiyle Türk insanının müzik kültürünün materyallerinin birleşimiyle modern Türk müziği teşkil etmektedir. Modernleşme süreci şeklinde kabul edilen ilgili dönem içerisinde Osmanlı'nın aydın kesiminin geleneksel müziğin sahip olduğu unsurlar ile ülkeye ait eski sanat anlayışını eleştirmekte oldukları açıkça bilinmektedir (Aksoy, 2014, s.5). İlgili alanda düşünceleri önemsenen ve de Türkçülük düşüncesinin de temsilcileri arasında yer alan bu aydınlardan biri de Necip Asım'dır. Necip Asım, Türk tarihi ve Türk dili alanlarında çokça eser veren de bir yazardır. Müzik hakkında da birçok yazısı olmasına karşın hiçbir şekilde müzisyen değildir. Hatta 1896 senesinde Malumat dergisinde yer alan yazısı kapsamında kütüphanesinde müzikle ilgili herhangi bir kitap veya eserin olmadığını, müzik hakkında hiçbir bilgisi ve merakının da olmadığını bizzat kendisi belirtmiştir (Güleken, 2016). Buna rağmen Türkolog ve yazar sıfatlarıyla müzik hakkında birçok makale yazmış olan Necip Asım, Türk Müziği'nin üç kategoriye ayrıldığını belirtmiştir. Bunlar; Şark, Garp ve Halk Müziğidir. Necip Asım, Şark müziğinin milli müzik olmadığını, değerini kaybettiğini, buna karşın halk müziği kültürü ile Garp müziği bileşimininse medeniyeti temsil etmekte olduğunu ve Avrupai bir milli müzik olduğunu savunmuştur (Arslan, 2009, s.39).

Necip Asım 'ın görüşlerini destekler nitelikli birçok söylemde bulunan diğer bir toplumbilimci de Ziya Gökalp'tir. Gökalp'in “milli musiki” şeklinde tanımlamakta olduğu müzik politikası, gelecekte M. Kemal Atatürk'ün Türk müzik inkılabının da temelini oluşturmuş ve böylelikle Türkiye'deki flüt müziğine de yön vermiştir. Bu ideoloji kapsamında, geleneksel Türk müziği Fars, Bizans ve Arap

kültürünün etkisinde kalmış ve bu yüzden de Türk kimliğini yansıtamamıştır. Yeni dönemdeki Türk müziği ise Cumhuriyet'e yakışır şekilde, halk türküsünün saf ezgilerinden hareketle ortaya çıkmaktadır. Halk türkeleri ile Avrupa sanat müziğinin armoni normları ile birleşmesinden ortaya çıkacak olan ilgili müzik, yepyeni devlet kimliğinin büyük bir unsurudur. Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları" adını taşıyan eserinde söz edilen ilgili konuları 4 ana madde altında değerlendirmek mümkündür.

1) Dönemdeki müzik türleri ile alakalı bir değerlendirme ile sınıflandırma ortaya koyarak, Batı ile Doğu müziklerinin temellerini Yunan müziğinden almış olduğu düşüncesi.

2) Yunan müziğinde bulunan çeyrek seslerin doğal olmayan ve sıradan sesler olması. Bu nedenle açığa çıkan hataların düzeltilip armoni eklenmesi düşüncesi. Bununla birlikte Ortodoks, Süryani, Ermeni ve Keldâni kiliseleri ile Yahudi sinagogunda icra edilen müziği Yunan'dan almış olması ve Osmanlı Devleti'ndeki müziğin adının "Osmanlı uluslar topluluğu musikisi" olmasının uygunluğu düşüncesi.

3) Doğu müziğinin genel manada çeyrek sesleri barındırması nedeniyle armoniden mahrum olduğu düşüncesi.

4) Batı müziğinin yeni medeniyetlerin müziği niteliğini taşıdığı, Halk müziğininse milli kültürün müziği olduğu ve milli müziğinsede Batı ve Halk müziklerinin bileşiminden ortaya çıkacağı düşüncesidir (Gökalp, 2015, s. 75). Kitapta bu görüşlerin yanı sıra; halk müziğinin ezgilerini derleyerek, Batı müziği metotları ile armonize edip, Avrupai müzik ile milli müziğin ortaya çıkarılması düşüncesi de Necip Asım'ın görüşleri ile paraleldir. İlgili dönemde Necip Asım ile Ziya Gökalp'in savunduğu görüşleri destekleyen pek çok aydın da bulunmaktadır. Bu aydınlar: Mahmut Ragıp Gazimihal, Adnan Saygun, C. Reşit Rey, Türk Beşleri'nin bütün üyeleri, H. Bedii Yönetken, Fatih Rıfki, Ahmet Cevdet ve Hasan Ali Yücel'dir (Çavdaroğlu, 2008). Bu aydınların görüşleri günümüzdeki müzik okullarının yapılanmasının temelini oluşturmuş ve Cumhuriyet döneminden bugüne kadar uzanan değişimlerin de başlangıcı olmuştur. Cumhuriyetin döneminin başlaması ile birlikte bilinen müzik eğitim kurumlarının ilki İstanbul Belediye Konservatuarı'dır. 1917 senesinde "Darüelhan" adı altında, Türk müziği eğitimi verebilmek için yapılan bu kurum, birinci dünya savaşının en zor süreçlerinde çalışmalar yürütmeye çalışmış ama başarı elde edememiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin

kurulması sonrası Batı ile Doğu müziği şeklinde iki kola ayrılmış ise de 1926 senesinde Batı Müziği Konservatuarı haline gelmiştir. 1944 senesindeyse kurumda yeniden Türk Müziği eğitimi verilmeye başlanmıştır. Türkiye'nin folklör derleme çalışmalarının ilki de yine bahsi geçen kurumda başlamıştır. Cumhuriyet'in en değerli müzik eğitimi kurumları arasında yer alan bir başka kurum da Musiki Muallim Mektebi'dir. Takvimler 1 Kasım 1924'ü gösterdiğinde Ankara'da müzik öğretmeni yetiştirebilmek ve bunun yanında müzik araştırmalarında bulunmak için kurulan bu kurumun müdürlüğüne orkestra şefi ve besteci Osman Zeki Üngör atanmıştır. Cumhurbaşkanlığı Orkestrası ve Bando üyeleri kurumda eğitim vermeleri adına getirilmiş ve eğitimde Batı yöntemleri ve tekniklerinin kullanılması öngörülmüştür. İlgili kurumun 1925 senesinde yayınlanmış olan talimathanesinde flütün mecburi çalgılardan bir tanesi olduğu ifade edilmiştir (Çimen, 2004). 1926 senesinden sonra Avrupa'ya öğrenciler gönderilmeye başlanmış, 1930 yılı sonrasında eğitimci kadrosu da yine Avrupa'da eğitim görüp yurda dönen aynı öğrencilerden oluşmuştur. Bahsi geçen süreçte Avrupa'ya gidip müzik eğitimi almış olan yetenklili müzisyenler, milli bir müzik yaratma amacına ilişkin, Türk Halk Müziği melodi ile motifleriyle örtüşen yeni bir Türk Müziği armonisini gözler önüne seren çalışmalar ile besteler yapmış, başka ekol çabası göstermişlerdir. Bu çabalar uzun sürmemiş ve 1934 senesinde çıkarılmış olan Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilât Yasası ile birlikte, Musiki Muallim Mektebi'nin, Filarmonik Orkestra ile Temsil Bölümlerinden meydana gelen bir Akademi niteliği taşıması gerektiği fikri ortaya atılmıştır. Yeterli koşulların sağlanamamasından dolayı ilgili kanun hayata geçirilememiş ve nihayetinde Musiki Muallim Mektebi kapanmıştır. İlgili kurum aynı zamanda Ankara Devlet Konservatuarının da temeli olmuştur. Sadece sanatçı yetiştiren bu kurum, eğitimci yetiştirilmekte olan bir kurumun noksanlığını ortaya çıkarmış, ilgili boşluğun doldurulması için 1937-1938 eğitim- öğretim senesi içerisinde Gazi Orta Muallim Mektebi ile Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi kurulmuştur. Bahsi geçen kurum 1937 yılından 1969 yılına gelene kadar müzik öğretmeni yetiştirmekte olan tek kurum şeklinde çalışmıştır. 1969 senesinden sonra ise ilgili kurumu İzmir, İstanbul ile Bursa izlemiştir (Uçan, 1994, s. 40). Cumhuriyet dönemindeki ilk Türk flüt öğretmeni ve aynı zamanda da Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin yani Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın orkestra flütçüsü olan

Zahit Özsezen (1915-1983)'dir (Yuvarlak, 2008). Öğrencileri içerisinde Şahin Yüzüak, Saki Şarıl, Nidai Tüzel, Cahit Koparal, Halil Ekseriyet, Nurettin Güler, Ümran Palalı ile Aycan Sancar gibi çok değerli eğitimci ve sanatçı isimler bulunmaktadır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasındaki başarılı flüt sanatçılarından bir tanesi de 1951 senesinde Mükerrer Berk'tir. Orkestranın birinci yönetim kurulu müdürü Mükerrer Berk, 1917 senesinde İstanbul'da dünyaya gelmiş ve 1937 senesinde ilgili orkestranın sınavına girip flüt grubunun üyeliğine atanmıştır (Şenol, 2012, s.12). Bu değerli eğitimci ve sanatçılar Gazi Terbiye enstitüsünün 1969'daki yeni eğitim müfredatında flütün temel çalgılar arasında yer almasıyla beraber, çok sayıda öğrenci yetiştirmişlerdir.

Günümüzde mesleki flüt eğitimi ortaöğretim seviyesinde konservatuvarlar ile güzel sanatlar liseleri, lisans seviyesindeyse Eğitim Fakültelerinin müzik öğretmenliği anabilim dalları, Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde bulunan müzik bölümleri ile konservatuvarların müzik bölümlerinde verilmektedir.

2.4. Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri

Cumhuriyet kurulduktan sonraki ilk on yıl boyunca, Atatürk'ün talimatıyla eğitim görmeleri için Avrupa'ya gönderilen besteciler ilk eserlerini vermeye başlamış fakat belli bir Türk müzik ekolü kurulamamış, sadece etkilenmiş oldukları akımları yansıtmakta olan eserleri ortaya koymuşlardır. Bu dönemin ilk bestecileri ve en tanınmış olanları, "Türk Beşleri" olarak adlandırılır. Literatürde Türk beşlerinden sonraki dönem olan 1910-1920 tarihleri arasındaki bestecilere "İlk Kuşak", 1920-1930 arasındaki bestecilere "İkinci Kuşak" ve 1950 ve günümüze dek uzanan dönemde eser vermiş bestecilere ise "Üçüncü Kuşak" adı verilmiştir.

Türk Beşleri'nden Necil Kazım Akses ve Cemal Reşit Rey birer eser, İlk Kuşak Türk bestecilerinden Ekrem Zeki Ün 5, Faik Canselen 2 ve Kemal İlerici 1 eser, İkinci Kuşak Türk bestecilerinden İlhan Baran 1, İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat 2, Cenan Akın 1, Üçüncü kuşak Türk bestecilerinden ise 56 besteci flüt için eser bestelemiştir.

2.4.1. Türk beşleri (1910 öncesi)

Türk Beşleri, Avrupa’da almış oldukları eğitimlerden kaynaklanarak, Türk müziğine yepyeni soluk getirmiş ve bunun yanında besteciliği meslek haline getiren ilk Türk müzik insanlarındandır. Bahsedilen besteciler; Hasan Ferid Alnar, Cemal Reşit Rey, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ile Necil Kazım Akses’tir. İlgili topluluk adlandırılırken “Rus Beşleri” veya “Fransız Altılar örnek alınmıştır (Dindar, 2013, s. 9). Bu bestecilerin eserleri, bestelenme yılları ile birlikte aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Besteci	Eser	Bestelenme yılı
Necil Kazım Akses	Flüt Sonatı	1933
Cemal Reşit Rey	Poeme (Ondes Martenot ya da Flüt ve Orkestra İçin)	1934

Tablo 1. Flüt için Eser Besteleyen Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri (1910 Öncesi)

Tablo 1 incelendiğinde, Türk Beşlerinden iki besteci flüt için eser yazmıştır. Bu bestecilerden Necil Kazım Akses, Flüt Sonatı eserini 1933’te, Cemal Reşit Rey ise Poeme adlı eserini 1934 yılında bestelemiştir (Antep, 2006; İlyasoğlu, 2007).

2.4.2. İlk kuşak

Türk Beşleri’nin dışındaki diğer Türk bestecileri üç kuşağa ayrılmıştır. Bunlardan ilkinde “İlk kuşak” adı verilmiştir. 1910 ile 1920 arası doğmuş bestecileri kapsamaktadır.

Besteci	Eser	Bestelenme yılı
Ekrem Zeki Ün	Yunusun Mezarında (Flüt-Piyano)	1933
Ekrem Zeki Ün	Duyuş	1967
Ekrem Zeki Ün	Sonat (Flüt-Piyano)	1971
Ekrem Zeki Ün	Rapsodi (Flüt-Yaylı Çalgılar)	1972
Ekrem Zeki Ün	Flüt Konçertosu No.1	1975
Faik Canselen	Küçük Süt (İki Flüt)	1938
Faik Canselen	Oyun Havası	1939
Kemal İlerici	Benim Kırılarım	1969

Tablo 2. Flüt için Eser Besteleyen İlk Kuşak Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri (1910-1920)

Tablo 2’de belirtildiği gibi İlk Kuşak bestecilerinden üç besteci flüt için eser bestelemiştir. Bu bestecilerden Ekrem Zeki Ün 5, Faik Canselen 2, Kemal İlerici ise 1 eser bestelemiştir.

2.4.3. İkinci kuşak

Türk bestecilerinden “ikinci kuşak” adı verilen besteciler 1920 ile 1930 arası doğmuş bestecileri kapsamaktadır.

Besteci	Eser	Bestelenme yılı
İlhan Baran	Dört Parça	1971
İlhan Usmanbaş	FL-75	1975
Ertuğrul Oğuz Fırat	Op.74, Yivcil Morun Seslenişi 3 (Flüt veya Keman veya Klarinet ve Pişano İçin)	1984
Ertuğrul Oğuz Fırat	Op.83, Kalabalık Beyin Sarmakla Çoğalmış Flüt veya Keman ve Org İçin	1991-1992
Cenan Akın	Op.20, Yaylada	1988

Tablo 3. Flüt İçin Eser Besteleyen İkinci Kuşak Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri (1920-1930)

Tablo 3’te belirtildiği gibi İkinci Kuşak bestecilerinden 4 besteci flüt için eser yazmıştır. Bu bestecilerden İlhan Baran 1, İlhan Usmanbaş 1, İlhan Usmanbaş 2, Cenan Akın ise 1, Üçüncü kuşak Türk bestecileri ise toplamda 57 adet eser bestelemiştir.

2.4.4. Üçüncü kuşak türk bestecileri ve flüt eserleri

Türk bestecilerinden “üçüncü kuşak” adı verilen besteciler 1950 ve sonrası doğmuş bestecileri kapsamaktadır.

Besteci	Eser	Bestelenme Yılı
Babür Tongur	Sonat 1	1969
Nihad Cemil Üçel	Flüt Konçertosu No.1 Op.20	1976
Kemal Sünder	Op.18, Sonatina (Flüt-Piyano)	1977
Necdet Levent	Op.17, Beş Parça (Flüt-Yaylı Çalgılar Orkestrası)	1978
Mete Sakpınar	Fantezi (Sekiz Flüt)	1983
Necdet Levent	Op.22, (Bale Müziği, Flüt-Yaylılar)	1983
Burhan Önder	Söyleşi İki Flüt İçin	1984
Fazıl Say	Preludes (Flüt-Piyano)	1986
Muhiddin Dürrüoğlu Demiriz	Contact (Flüt-Piyano)	1988-1989
Necdet Levent	Op.26, Süit (Flüt- Yaylı Çalgılar Orkestrası)	1988
Mehmet Nemutlu	Dört Parça (Flüt-Piyano)	1989
Mehmet Nemutlu	Flüt ve Hazırlanmış Piyano İçin Parçalar	1989
Babür Tongur	Sonat	1991
Babür Tongur	Sonat 2	1991
Betin Güneş	Op.100, Adi Faun	1991-2005
Betin Güneş	Yunus, Op.27 (Flüt-Piyano)	1991
Semih Korucu	Flüt ve Piyano İçin Müzik	1991
Sayram Akdil	Quantz Flüt Konçertosu İçin Kadanslar (üç bölüm)	1992
Meliha Doğuduyal	Küflü Varoluş (Flüt-Piyano)	1992
Mete Sakpınar	Delidolu	1993
Necdet Levent	Op.38, Flüt İçin Piyano Eşlikli Parçalar	1993
Mete Sakpınar	Hyper Flute (Elektronik Ses Bandı Eşliği İle Flüt)	1994
Necdet Levent	Op.41, Üç Flüt İçin Piyano Eşlikli Saz Eseri	1994
Selman Ada	Op.10, Üç Avrasyalı (Flüt-Piyano)	1994
Aydın Karlibel	Hayal	1995
Turgay Erdener	Yeşil Düşler (Flüt-Yaylı Çalgılar)	1995
Betin Güneş	Bahçe, Op.49(Flüt-Piyano)	1997
Gökçe Atay	Flüt Solo	1997
Sabri Tuluğ Tırpan	Solo Flüt İçin Doğaçlamalar	1997
Betin Güneş	Tona, Op.53 (Flüt-Piyano)	1998
Ebru Güner	Geşanın Hüznü (Flüt-Piyano)	1998
Sayram Akdil	Üç Flüt ve Piyano İçin Müzik	1998
Can Aksel Akın	Op.4, Flüt İçin Dört Parça	1999
Server Acim	Op.14, Beş Çeşitleme (Flüt-Piyano)	1999
Ayşe Önder	Secret Garden (Flüt-Piyano)	2000
Onur Özmen	Yalnız Bir Su Sineğinin Düşleri (Flüt- Piyano)	2000
Onur Özmen	İki Flüt ve Piyano İçin Düşçe	2000
Can Aksel Akın	Op.15, St.Barbara İçin Fantasia (Flüt-Org)	2002
Hasan Uçarsu	Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul.. (Flüt- Piyano)	2003
Mert Karabey	Çocukluktan Bir Hayalet	2003
Selman Ada	Op.26, Der Eurhythmus (Flüt-Piyano)	2003
Hasan Niyazi Tura	Variations on a Turkish Folk Tune (Flüt- Piyano)	2004
Mete Sakpınar	Fantezi (Dört flüt Uyarlaması)	2004
Yiğit Koral	Ninni (Flüt-Çelesta)	2004
Can Aksel Akın	Op.27, Solo Flüt İçin Elegia	2005
Mesruh Savaş	Üç Japon Söylencesi (Flüt-Piyano İçin Süit)	2005
Hasan Niyazi Tura	Sonat (Flüt-Piyano)	2006
Mehmet Can Özer	Yansımalar II (Flüt ve Canlı Elektronik Ses İşlemleri İçin)	2007
Esin Gündüz	Before The Gates To Nowhere	2008
Yusuf Yalçın	Fantasia (Flüt-Piyano)	2008
Mesruh Savaş	Threnoidia	2010
Mesruh Savaş	Flüt Konçertosu Smyrna	2011
İlke Karcıoğlu	Sa-na-ne	2012
Armağan Durdağ	Doğu Güneşinin Peşinde	2018
Fazıl Say	Flüt Konçertosu	2018
Cem Esen	Flüt Konçertosu	2020

Tablo 4. Flüt İçin Eser Besteleyen Üçüncü Kuşak Türk Bestecileri ve Flüt Eserleri (1950 sonrası)

Tablo 4'te belirtildiği gibi üçüncü kuşak bestecilerinden Babür Tongur 3, Nihat Cemil Üçel 1, Kemal Sünder 1, Necdet Levent 5, Mete Sakpınar 4, Burhan Önder 2, Fazıl Say 2, Muhittin Dürrüoğlu Demiriz 1, Mehmet Nemutlu 2, Betin Güneş 4, Semih Korucu 1, Sayram Akdil 2, Meliha Doğuduyal 1, Selman Ada 2, Aydın Karlıbel 1, Turgay Erdener 1, Gökçe Atay 1, Sabri Tuluğ Tırpan 1, Ebru Güner 1, Can Aksel Akın 3, Server Acim 1, Ayşe Önder 1, Onur Özmen 2, Hasan Uçarsu 1, Mert Karabey 1, Hasan Niyazi Tura 2, Yiğit Koral 1, Mesruh Savaş 3, Mehmet Can Özer 1, Esin Gündüz 1, Yusuf Yalçın 1, İlke Karcılıoğlu 1, Armağan Durdağ 1, Cem Esen ise flüt için 1 eser yazmıştır.

Dönemlere göre ayrılan besteciler ve eserleri Türkiye'de bir batı sazı olan flütün edindiği yeri, Türk bestecilerinin bu saza duyduğu ilgi, merak ve sevgiyi göstermektedir. Yapılan bu araştırmada Türk bestecilerinin büyük formulu flüt eserlerinin analizleri üzerinde durulmuştur. Çalışmanın analiz aşamasına geçilmeden önce; uzman görüşleri doğrultusunda tespit edilen 3 büyük formulu Türk flüt eserinin bestecileri ve müzikal yaşamları hakkında bilgiler sunulmak istenmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen iki adet Sonat ve bir adet Konçerto bulunmaktadır. Bu eserler, Ekrem Zeki Ün'ün bestelediği Flüt ve Piyano için Sonat, Mesruh Savaş'ın bestelediği Flüt Konçertosu: Smyrna: Efsane ve Gerçek ve Necil Kazım Akses'in bestelediği Flüt Sonatı'dır. Aşağıda bu eserlerin bestecilerinin kısa biyografileri ile beraber müzik hayatlarından bahsedilmektedir.

2.5. Ekrem Zeki Ün'ün Müzikal Yaşamı

Mızıka'yı Hümayun şefi ve İstiklal Marşı'nın da bestecisi olan Osman Zeki Üngör ün (1880-1958) oğlu olan Ekrem Zeki Ün, 23 Kasım 1910'da İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Dört yaşına geldiği zaman ilk keman dersini babasından almış, 14 yaşına geldiğinde devlet bursu ile Paris'e giderek, Ecole Normale de Musique'de tam 6 sene boyunca eğitim almıştır. Paris'te Marcel Chailley, Line Talluel ile Jacques Thibaund'le keman, L. Laurant ile Alexander Cellier'le armoni Paris'teki

son senesindeyse Georges Dandolet' ten kompozisyon dersi almış, 1924 – 1930 seneleri arasında aldığı bu eğitimlerden sonra babasının da müdür olduğu Ankara Öğretmen Okulu'nda keman öğretmeni ünvanı ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın kemancılarının arasına girmiş ve bu orkestra içerisinde birinci Kemancı olarak yer edinmiştir (Zafer, 2017, s.45). 1934'te İstanbul'a yerleşme kararı almış, 1945 senesinde İstanbul Belediye Konservatuari'nda viyola ile keman öğretmenliğine başlayarak konservatuvarın öğrenci orkestrasının şefliğini yapmaya başlamıştır. Bu dönemde Cemal Reşit Rey'in faaliyetlerine destek vermiş, İstanbul Şehir Orkestrasının konuk şefliğini yapmış, 1969 yılında İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü'ne ataması yapılmış, 1971 senesinde İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan emekliye ayrılmış, 1975 senesindeyse yaş sınırından dolayı Atatürk Eğitim Enstitüsü'ndeki görevinden de ayrılmıştır (Weinstein, 2018, s.270).

1985 senesine dek besteciliği hiç bırakmamış olan Ekrem Zeki Ün'ün bestecilik yaklaşımına bakılacak olunursa; ilk yıllarında Empresyonist Fransız bestecileri, Fauré ile Debussy' in etkisi altında kalmış, sonrasında ünlü düşünür Henri Bergson'un “değişim” felsefesine yakınlaşmıştır. 1934-1954 seneleri arası dönemde tek sesli müzik ile, çok sesli müziğin arasında bir bağ kurmaya çabalamış, eserlerinde Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği motiflerinden yararlanmıştır. Müziğinde bir yandan klasik biçimlere bağlı kalmış, diğer yandan ise makamsal müzikten yararlanmış ve kendine özgü bir anlatım peşinde koşan bir stil yaratmıştır (Zafer, 2017, s. 47).

Ekrem Zeki Ün; birçok orkestra eseri, konçertolar, şan, koro, piyano ve çok sayıda oda müziği eseri bestelemiştir. Bunlara örnek olarak; “Yurdum”, senfonik şiir, 1955, “Rapsodi”, viyolonsel ve orkestra için, 1956, “Suit”, solo obua, timpani ve yaylılar için, 1969, “Rapsodi”, flüt ve yaylılar için, 1972, “Beyaz Geceler”, timpani ve yaylılar için, 1976, “Atatürk'e Armağan”, 1981 eserleri verilebilir. Ün'ün Flüt için bestelediği eserler ise Yunusun Mezarında (Flüt-Piyano), Duyuş, Sonat (Flüt-Piyano), Rapsodi (Flüt-Yaylı Çalgılar), Flüt Konçertosu No.1, Küçük Süt (İki Flüt), Oyun Havası ve Benim Kırlarım eserleridir.

2.6. Mesruh Savaş'ın Müzikal Yaşamı

1978 yılında Bulgaristan'ın Kırcaali şehrinde doğan Mesruh Savaş, küçük yaşta babasının eğitimciliğinde piyano derslerine başlamıştır. Bursa Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde devam ettiği müzik ve piyano derslerine daha sonra Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Teori-Kompozisyon bölümünde devam etmiştir. Hem lisans hem de yüksek lisans programlarını burada tamamlamış ve eğitimi süresi boyunca Bujor Hoinic, Işın Metin, Elena Puşkova, Alfred Michorin ve Naile Mehtiyeva gibi çeşitli şef ile aynı zamanda besteci ve müzikologlarla da çalışma fırsatına erişmiştir. 2002 senesinden sonra Bilkent Üniversitesi Müzik ile Sahne Sanatları Fakültesi bünyesinde ilköğretim ile lise kademelerinde müzikal formasyon derslerini vermeye başlayan Savaş, lisans tamamlama projesi adına bestelediği “Orkestra için İki Bölüm” isimli eseriyle 2004 senesinde “5. Dr. Nejat. F. Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması”nda ödüle layık görülmüştür. Bu eseri ilk defa İzmir Devlet Senfoni orkestrasınca seslendirilmiştir. Bestecilik faaliyetlerini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde sürdürerek 2007 yılında Sanatta Yeterlik diplomasını almaya hak kazanmıştır. Bu kurumda başta danışman hocası olmak üzere Özkan Manav, Hasan Uçarsu ile Mehmet Nemutlu gibi pek çok besteci ile çalışma imkanı yakalamış, 2010 senesine gelindiğindeyse Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası tarafından düzenlenen, arp sanatçısı Ceren Necipoğlu'nu anma eseri ısmarlanan yedi besteci arasında yer almıştır. Etkinlik için “Threnodia” adlı eseri bestelemiştir.

Mesruh Savaş'ın 2011 yılında Londra'da seslendirilen, keman sanatçısı Emre Engin için bestelediği keman ve piyano için “Gılgamış'ın Rüyası” adlı eseri klasik müzik eleştirmeni Bill Newmann'ın övgülerini almıştır. Savaş'ın, akademik çalışmalarının yanında elektronik, ses tasarımı ile elektro-akustik müzik dallarında da çalışmaları mevcuttur. Besteci 2005 senesinde başlamış olduğu Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarındaki görevine Doçent ünvanı alarak devam etmekte, halen Caz teorisi, Armoni, Form, Analiz ile Müzik Tarihi alanlarında da dersler vermektedir.

Mesruh Savaş Opera, Bale, orkestra eserleri, yaylı çalgılar orkestrası için eserler, konçertolar, şan eserleri bestelemiştir. Bu eserlere örnek olarak; Sinan'ın Gölgesi (orkestra için), 2021, Düşler Dağı (orkestra için), 2017, Nocturne & Toccata No.2 (yaylı çalgılar orkestrası için), 2017, Ağaç (orkestra için), 2015, Chroma (solo viyolonsel ve orkestra için), 2015, Simurg (Zümrüd'ü Anka bale süitinin kısaltılmış konser versiyonu), 2014 ve Konçertino (solo keman ve orkestra için), 2011 eserleri verilebilir. Savaş'ın Flüt için bestelediği eserler arasında ise; Smyrna: Efsane ve Gerçek", 2011, Orpheus'un Aşkı (solo flüt ve orkestra için), 2010, Threnoidia (solo flüt, arp ve yaylılar için), 2010 gösterilebilir.

2.7. Necil Kazım Akses'in Müzikal Yaşamı

6 Mayıs 1908 tarihinde İstanbul'da doğan Necil Kazım Akses, aynı zamanda II. Meşrutiyet'in ilan edildiği senede dünyaya gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına, sonrasında cumhuriyetin kuruluşuna tanık olan bestecilerden biridir (Kalin, 2021, s.4). Akses, 6 yaşındayken okuma yazmayı öğrenmesiyle paralel olarak, dönemin yetenekli keman icracılarından Kevser Hanım'dan keman dersleri, Madam Refael'den ise piyano dersleri almıştır (Aktaran: Kalin, 2021).

1926 yılında İstanbul Erkek lisesinin edebiyat bölümünden mezun olmuş, bu dönemlerinde keman yerine viyolonsel dersleri almayı tercih ederek, , Almanya'da viyolonseli bölümünü bitirip yurda dönüş yapan Mesut Cemil'den dersler almaya başlamış, bir süre sonra icracılıktan ziyade bestecilik kısmının ağır bastığı farkedilmiş ve kompozisyon okuması için viyolonsel hocası tarafından Darül-Elhan'a götürülerek Cemal Reşid Rey'in armoni sınıfına dahil olmuştur (Aktaran: Kalin, 2021). Bestecilik alanında o dönemde eğitim alabileceği bir kurum bulunmadığından Avrupa'da eğitim almaya karar vererek 1926 yılında Viyana'ya gitmiştir. Viyana ve Prag'daki kültür-sanat ortamı, birçok bestecinin yapıtlarını dinlemesi açısından kendisine olumlu yansımıştır. Akses 1931'de Viyana Müzik Akademisi'ndeki bestecilik bölümünden mezun olmuş, akabinde ustalık sınıfını bitirmiş, kompozisyon öğretmeni Joseph Marx'tan armoni, füg, kontrpuan

konusunda dersler almıştır. Aynı dönemde Orta Avrupa’da ortaya atılan “yeni müzik” stiline, tanık olan Akses’in, bu yaklaşıma kendi bestelerinde de yer vermek istemiş olabileceği düşünülebilir (Karabiber, 2017, s. 10). Akses’in bestecilik yaklaşımına bakılacak olunursa; batılı tarzının yanı sıra, aynı dönemde eser vermeye başlamış Türk bestecilerinde gözlemlendiği gibi, müziğinde kendi kültürünün materyallerini fazlasıyla kullandığı görülmektedir. Aydın (2003); Akses’in 1940 senesine dek olan dönem içerisinde bestelemiş olduğu eserlerde çoğunlukla piyano ile piyano eşlikli solo eserlerinde atonal yazım metodu ortaya çıkarmak istediğini, bir taraftan da ilk eserinden bu yana makamları kullandığını belirtmiştir (akt. Karabiber, 2017, s.8). Cemal Reşid Reyî ile Fransız armonisini, Marx ile ise Viyana ekolünü benimsemiş olan Akses, yurda dönüşünün sonrasında serbest formlar üstünde uzmanlaşarak, kendi tarzını en üst seviyede yansıtmayı düşünmüş ve Prelüd ve Fügler, Allegro Feroce, 5 Piyano Parçası ve Piyano Sonatı eserlerini bestelemiş, bu eserler öğrencilik yıllarında okulunda da icra edilip Universal Edition yayınevince basılmıştır (akt. Ildız, 2021). 1932 yılında Yüksek Lisans yapmak üzere Prag Devlet Konservatuarı’na girmiş, burada atematik (çeyrek ile altıda biri perde müziği) sistemi kurucusu olan Alois Haba ile Josef Suk’tan dersler alarak bu dönemde ilk tek perdelik operası olan “Mete” eserini bestelemiş ve Prag’taki eğitimini başarıyla tamamlayarak 1934 yılında İstanbul’a dönmüştür. Döner dönmez kendisinden bir opera isteyen Atatürk’e *Bay Önder* adlı operasını sunmuş, metin üzerindeki çalışmaları bizzat kendisi düzeltmiş, Akses ise operayı yetiştirebilmek için çok emek sarf etmiş ve sonunda bu opera Atatürk’ün huzurunda başarılı biçimde icra edilmiştir (akt. Karabiber, 2017, s.10).

Akses’in içinde bulunduğu dönem müzik inkılabının gerçekleştiği dönemdir, bu yüzden bu inkılabın ana hatlarının oluşturulduğu komitede kendisi de yer almış, Atatürk’ün direktifleri doğrultusunda hazırlanan raporda Devlet Musiki Konservatuarı ya da Musiki Tiyatro Akademisi’nin kurulması biçiminde kararı alınmış, bu karar doğrultusunda Paul Hindemith ve Karl Ebert gibi Avrupa’nın ünlü müzik adamlarının yanı sıra Akses de Almanya’dan getirilerek, 6 Mayıs 1936’da Musiki Muallimi Mektebi’nin kompozisyon bölümünde eğitim vermeye başlamıştır. Yıllar itibariyle konservatuvar müdürlüğünden, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne,

devlet operasının 2 farklı dönemi içerisinde de genel müdürlüğe kadar birçok farklı pozisyonlarda görev alan Akses, önemli ödüllere de değer bulunmuştur. 1957 senesine gelindiğinde Federal Alman Cumhuriyeti'nin 1. sınıf hizmet nişanı, 1963 senesinde İtalyan Devletinin Cavaliere Officielle rütbesi, 1971 senesinde Centre Mediterraneean du Musique Comparee et de Dance üyesi ile başkanı vekilliği, 1974 senesinde İtalyan devletinin Commendatore unvanı ile Tunus devletinin Burgiba Sanatı ile Kültür Madalyası'nı almıştır. Akses'e Türk Devletince 1971 senesinde devlet sanatçısı ünvanını almıştır.

Akses'in Opera, Senfoni, Yaylı Çalgılar dörtlüsü, Sonat, birçok enstrüman için Konçerto, Koro ve Şan eserleri bulunmaktadır. Bu eserlere örnek olarak; Mete" tek perde, 1933. "Bayön-der", tek perde, 1934. "Timur" (tamamlanmadı), 1956. Şan ve Orkestra eseleri: "Şiir ve Müzik", basbariton ve orkestra için, 1935. "Senfonik Destan", soprano, koro ve orkestra için, 1973. "Solocular Geçiti", soprano, mezzo-soprano, bariton, basbariton ve orkestra için, 1976. Koro eseleri, "Çokseslendirilmiş Türküler", 1938 "Kon-ser-vatuar Marşı" verilebilir. Bestecinin flüt için yazdığı tek eser ise 1933 yılında yazdığı Flüt ve Piyano Sonatı'dır.

2.8. İlgili Araştırma ve Yayınlar

Kurtaslan, H. (2014) tarafından yapılmış olan "Türk Bestecilerinin Kayıtları Yapılan Flüt Eserlerinin Tespiti ve İncelenmesi" adlı çalışmada Türk bestecilerince bestelenmiş olan flüt eserleri saptanmış ve bahsi geçen eserler arasından kaydı yapılan eserlerin incelemesi gerçekleştirilmiştir. Araştırma neticesinde, Türk bestecilerinin 68 flüt eseri bestemiş olduğu ve ilgili eserlerden üçünün kaydının yapılmış olduğu saptanmıştır. Araştırmadan elde edilen sonuçlar ışığında, Ekrem Zeki Ün'e ait Yunus'un Mezarında isimli eseri piyano ve flüt için; İlhan Usmanbaş'ın Fl.-75 isimli eseri solo flüt için; Mete Sakpınar'ın Hyper Flute isimli eseri flüt ile elektronik teyp için bestelenmiş olan, eser incelemeleri neticesinde üç eserde; geniş ses alanı olan flütün akustik ve elektronik tınların içerisinde nasıl mevcut olabildiği aktarılmıştır. İlgili çalışma Türk bestecilerine ait eserlerin incelemesi, birbirinden

ayrı modal ile ritmik yapıyı nasıl flüte yansıtmış olduklarının örneklerini sunması anlamında yapılan bu araştırmanın bulgularına yönelik olumlu katkı sağlamıştır.

Çoşkun, B. (2007)'un "JS Bach Tarafından Flüt ve Klavsen İçini Yazılanı Si Minör (BWV 1030) Sonat'ın Form, Analizi ve İcra Yönünden İncelenmesi" isimli çalışmasında J.S. Bach'ın hem müziği hem de müzik tarihi içerisindeki yeri, hayatı, yaşamış olduğu dönemin nitelikleri ile flüt repertuarı adına önemli bir yere sahip olan sonatlarından klavsen ve flüt için bestelediği Si Minör (BWV 1030) Sonat, analiz, form ,icra edilmesinde karşı karşıya kalınacak olan problemlerin daha kolay şekilde giderilebilmesi adına yapılabilecekler açısından ele alınmıştır. Bu çalışma Bach'ın Flüt Sonat'ını form ve icra teknikleri anlamında incelediği için yapılan bu araştırmanın bulgularına yönelik olumlu katkıları olmuştur.

Ekebalkan, S. (2007) tarafından yürütülen "Flüt Eğitiminde Çalışma Yöntemlerinin Teknik Ve Pedagojik Açısından İncelenmesi"adlı çalışmada araştırmacı flüt eğitimlerinin daha doğru ve sağlıklı bir şekilde uygulanabilmesi adına gerekli olan temel bilgileri irdelleyerek, öğretmenler ile öğrencilerin yararlanabileceği öğretme ve çalışma metotlarını, pedagojik ve teknik yönden ele almaktadır. Çalışmanın ilk kısmında araştırmacı, bireysel çalışma metotlarını yabancı ve yerli kaynaklardan, yöntemlerden, flüt dergileri ile ünlü flütçülerin kaleme aldığı makalelerden faydalanarak, ne şekilde çalışılmalı? Ne kadar süreliğine çalışılmalı? Neler üzerine çalışılmalı? Dinlemenin öğrenmede faydaları ile önemi, ezberden çalmanın faydaları ile önemi ana başlıkları altında derlemiştir. İkinci kısımda ise öğrenci ve öğretmen ilişkisi, eğitimci neleri aktarmalıdır? İyi bir ders tam olarak nedir? Olumlu davranış, fiziksel rahatsızlıklar, grup pedagojisi ile resital programını planlamak ana başlıklarının altında, öğretme metotları ile eğitim yöntemlerini, ünlü flütçüler ile pedagogların düşüncelerini yansıtip sunmuştur. Bu çalışmada flüt teknikleri ve çalışma önerileri yer aldığından yapılan bu araştırmanın kavramsal çerçevesinin temelini oluşturması açısından yararlı olmuştur.

Önver, Ç. (2009) tarafından yürütülen "Georg Phillippe Telemann'ın Flüt ve Orkestra İçin A-Moll Süiti'nin Form ile İcra Açısından İncelenmesi" isimli çalışmada

Georg Phillippe Telemann`ın hem müziği hem de müzik tarihi içerisindeki önemi, yaşadığı dönemin nitelikleri, flüt ile orkestra için yazmış olduğu A- moll Süiti'nin form bakımından kavranması ve de icra edilirken karşı karşıya kalılabilecek problemlerin kolay bir şekilde giderilmesi adına yapılabilecek olanlar incelenmiştir. Bu çalışma Telemann'ın Flüt Suit'ini form ve icra teknikleri anlamında incelediği için yapılan bu araştırmanın bulgularına yönelik olumlu katkıları olmuştur.

Gencan, S. (2010)'ın “Wolfgang Amadeus Mozart'ın Kv313 Sol Major Flüt Konçertosu'nun Yapısal Analizi” adlı çalışmada klasik dönemi hazırlayan akımları, klasik dönem müziğini ve klasik dönemde flütün gelişimini anlatmakta, Wolfgang Amadeus Mozart'ın KV.313 Sol Majör Flüt konçertosunun yapısal açıdan analizi ve konçerto için yazılmış olan kadansların yapısal analizi hakkında bilgi içermektedir. Bu çalışmada hem flütün dönemsel gelişimi hem de eserin form ve armonik incelemesi yapıldığı için yapılan bu araştırmanın hem kuramsal çerçeve boyutuna hem de bulgularına katkı sağlamıştır.

Coşkun, E. (2010) tarafından yürütülen “Flütün Entonasyon Problemi Üzerine Teknik Çalışmalar” isimli tezde, flütün entonasyon açısından fiziksel yapısı ile beraber tarihteki gelişimini ele alarak flütün oldukça doğal bir sorunu olan entonasyon sorununu, yeni sistemler doğrultusunda teknik problemlerden arındırmanın üzerinde durulmaktadır. Dört ana bölümden meydana gelen tezin ilk kısmında flütün fiziksel yapısı ile beraber kısa tarihçesi aktarılmış, diğer kısımda müzikal sesin doğuşu, nitelikleri, flüt akustiği, tampere sistem ile rezonansı üzerinde durulmuş, bir diğer bölüm olan üçüncü bölümde; flütün entonasyon sistemleri ile yapısının üzerinde anlatılarak farklı incelemeler yapılmıştır. Tezin dördüncü bölümü olan son bölümünde armoniklerin entonasyon ile ilişkisi, flütün armoniklerle akordu ve son olarak flütün genel akort sistemiyle alakalı genel bilgiler sunulmuştur.

Perçin, S (2022)'in “ Cecile Chaminade'ın 'Concertino' Flüt Eserinin Analizi, İcra Sürecinde Karşılaşılabilecek Sorunları ve Çalışma Yöntemleri için Çözüm Önerileri” isimli çalışması Fransız Romantik bestecisi olarak bilinen Cecile Chaminade'ın yarışma eseri şeklinde bestelediği, Concertino Op. 107 isimli yapıtını

seslendirecek müzisyenlere yol gösterici olması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın birinci kısmında, Romantik Dönem'e dek flütün gelişiminden söz edilmiştir. Çalışmanın diğer bölümünde, Romantik Dönem'e, bu zamana ses getiren bestecilere, müzik dalında kadını sanatçıların yerine, Cecile Chaminade'nin yaşamı ile bestelemiş olduğu diğer yapıtlar üzerinde durulmuştur. Çalışmanın dördüncü ve beşinci bölümlerindeyse sırası ile; pek çok öğrenci, sanatçı, akademisyen ile solist tarafından seslendirilmiş olan bahsi geçen önemli romantik tarzdaki yapıtın form analizi, teknik olarak icracının bu süreçte karşı karşıya kalabileceği problemler ile ilgili problemlere dair çözüm önerileri bulunmaktadır.

Çavuş, N (2018) tarafından yürütülen “ XX. Yüzyıl Türk Flüt Müziğinde Sonat Formunun Özellikleri “ isimli çalışmada 20. asır Türk flüt müziğindeki Sonat Formu’nun nitelikleri açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Analizlerden elde edilen sonuçlar ışığında Sonat Formu’nda yazılmış olan yapıtların, müziğimizde parlak ve özel biçimde uygulanmış olduğu görülmüştür. Bu sebepten dolayı XX. asrın müzik dili ile teknolojisine sahip kendi ulusal müziğinin değerlerini tüm dünyanın müzik sanatı ile uzlaştırmış olan Türk bestecilerinin, sanatta yepyeni bir rota oluşturdukları ve ilgili yollar ile halk müziğiyle dünya müziğinin oldukça zengin değerlerinin sentezlenmiş olduğu yeniden saptanmıştır. Yürütülen çalışmada ilgili araştırma ile ortak bir eser niteliğindeki Ekrem Zeki Ün’e ait “Flüt ile Piyano içini Sonat” yapıtı da form yönünden ele alınmış ve yapılan bu çalışmanın bulgularına katkı sağlamıştır.

BÖLÜM 3: YÖNTEM

Bu bölümde; araştırmanın modeli, veri toplama yöntemi, veri toplama süreci, verilerin analizi, geçerlik ve güvenilirliğine ilişkin bilgilere yer verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Paradigması

Paradigma, gerçek ile doğrunun doğasına dair varsayımları irdeleyen özellikleri soruları gözler önüne seren ve bunların tam olarak hangi yollar ile yapılacağına dair felsefi bir çerçevedir (Göksoy, 2019). Bu çalışmanın paradigması, nitel boyutta Hermenötik ilgiye dayalı yorumsamacı/ yorumlayıcı paradigmaya, nicel boyutta ise işlevsel paradigmaya dayanmaktadır.

Araştırmada nicel boyut işlevsel paradigma ile ele alınmıştır. Gerçekleri deneysel açıdan kullanılabilir bilgiler üretmekte olan ve nesnel açıdan ele alan, kişinin bilinci dışındaki toplumsal dünyanın göreceli şekilde değişmez nitelikte olduğunu düşünmekte olan işlevsel paradigmada varolan mevcut durumun sayısal olarak ifade edilmesi söz konusudur (Günbayı ve Sorm, 2020). Bu nedenle çalışmada hem flüt öğretim elemanları ve flüt sanatçılarına uygulanan anketten elde edilen verilerin nicelleştirilmesi, hem de nitel olarak elde edilen verilerin sayısallaştırılarak nicel veriye dönüştürülmesi noktasında işlevsel paradigmadan faydalanılmıştır.

Çalışmanın nitel boyutu yorumlayıcı paradigma ile ele alınmıştır. Çalışmada, bireyleri empati yoluyla anlamaya çalışan, gerçekleri insan doğasının öznelliği çerçevesinde ayrıntılı bir şekilde ortaya çıkarmaya çabalayan yorumsamacı paradigmanın seçilmesinin nedeni araştırmacının seçilen konuya yönelik geçmiş deneyimleri, tecrübelerine dayalı olarak sonuca gitme durumudur. Araştırmadaki eserlerin analizlerinin yorumlanması kısmında hermenötik ilgiye dayalı hermenötik yorum yapılmıştır. Bu nedenle çalışmanın nitel kısmında hermenötik ilgiye dayalı yorumlayıcı paradigma kullanılmıştır.

3.2. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, hem nitel hem de nicel yöntembilimlerini aynı anda beraber barındıran karma yöntem araştırmalarına girmektedir. Araştırmanın nicel kısmı yakınsak karma modelin veri dönüştürme türü olup, nitel kısmı ise örnek durum çalışmasıdır (asample case study).

Karma yöntem, bir çalışma yönteminin nitel veya nicel yaklaşımlarının birleşimini barındıran yeni bir yöntembilim olarak açıklanabilmektedir. Karma yöntemin kökeni 1980'lerin sonunda farklı ülkelerde ve farklı disiplinlerde çalışan yazar ve araştırmacıların, aynı sonuca ulaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu dönemde karma yöntemin felsefi temelleri de atılmıştır (Creswell ve Clark, 2020, s. 24). Bu yöntem, her iki yöntemin birbirini güçlendirmesini sağlayarak daha sağlam sonuçlar elde etmeyi amaçlayan ve tek bir veri toplama aracının yetersiz kaldığı durumlarda tercih edilmektedir. Karma yöntem araştırmalarında modeli belirlerken, nitel ve nicel araştırmaların hangi sırayla yapılacağı ve hangi verinin öncelikli olacağı önemlidir. Yapılan bu çalışmada büyük formulu Türk flüt eserlerinin tespiti aşamasında uzman görüşlerinin alınması nicel boyutu temsili etmektedir. Bu eserlerin müzikal özellikleri ve icra teknikleri yönünden derinlemesine incelenmesi kısmı ise nitel boyutu temsil etmektedir.

Araştırma Karma yöntem araştırmalarından yakınsayan paralel karma model türünde çalışılmıştır. Yakınsayan paralel model, araştırmanın aynı evresinde nitel ve nicel verilerin toplanıp çözümlendiği ve iki ayrı verinin tek bir sonuç halinde sunulduğu araştırmalardır (Creswell, 2013). Yakınsayan paralel karma modeller genellikle ilk toplanan verilere göre diğer yöntemlerin kullanıldığı ve veri toplama aracının geliştirildiği modellerdir (Creswell ve Clark, 2020, s. 73).

Bu model türünde, çalışmanın amacını ortaya koyarken hem nitel hem de nicel verilere eşit düzeyde önem verilmektedir. Bu çalışmada da nicel veri analizi, nitel veri analizi ile desteklenmiştir. Çalışmada sonat ve konçerto gibi büyük formulu Türk flüt eserlerinden flüt öğretim elemanları ve flüt sanatçıları tarafından

hangilerinin tercih edildiği nicel boyutta araştırılmıştır. Elde edilen bilgiler doğrultusunda belirlenen Sonat ve konçerto gibi büyük formlu Türk flüt eserlerinin müzikal özellikler ve icra teknikleri açısından nitel boyutta incelemesi yapılmıştır. Son olarak ise belirlenen sonat ve konçerto gibi büyük formlu Türk flüt eserlerinin müzikal özellikler ve icra teknikleri yönünden nitel verilerin karşılaştırılması aşamasında veriler yine nicelleştirilerek sunulmuştur. Bu nedenle çalışmada yakınsak paralel karma modelin veri dönüştürücü türü kullanılmıştır.

Araştırmanın diğer boyutu ise nitel araştırmadır. Nitel araştırma, görüşme, gözlem ile belge çözümü gibi çeşitli nitel veri toplama metotlarına başvurulduğu, algı ile olayların doğal ortamında hem bütüncül hem de gerçekçi bir şekilde ortaya çıkarılmasına ilişkin nitel sürecin takip edildiği araştırma şeklinde açıklanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden örnek durum (asample case study) çalışması kullanılmıştır.

Örnek durum araştırmaları, durum araştırmaları olarak da bilinmekte, bir olayı/olguyu kendi ekseninde çalışan, güncel olay ve içinde bulunduğu çerçevenin kesin hatlar ile belirlenmemiş, birden çok kanıt ya da veri kaynağının bulunduğu araştırma metotlarından bir tanesidir (Yin, 2009, s. 18). Yin (2009) örnek durum tasarımlarını bütüncül tek, iç içe geçmiş, bütüncül çoklu durum ile son olarak iç içe geçmiş çoklu durum modeli şeklinde dört ayrı modelde ele almıştır. Örnek durum araştırmalarında önemli olan ele alınan örnek hakkında birçok farklı kaynaktan derinlemesine veri elde edilmesidir (Günbayı, 2011, s. 548). Bu nedenle araştırmanın nitel boyutu uzman görüşleri doğrultusunda incelenmesi en çok tercih edilen 3 Türk flüt eserini içerdiğinden örnek durum çalışması modeli kapsamında yürütülmüştür.

3.3. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Türk bestecilerinin flüt için sonat ve konçerto formlarında besteledikleri eserler oluşturmaktadır. Araştırmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniği yoluyla eserler belirlenmiştir.

Örneklem grubunun tespit etmiş olduğu özelliklere sahip olabilmesinin amaçlandığı rastgele örnekleme yöntemlerinden biri de amaçlı örnekleme yöntemidir. İlgili metoda pek çok popülasyonda başvurulabilmektedir, fakat daha küçük örneklem büyüklüğü ile homojen bir popülasyonla daha etkili olmaktadır (Yıldız, 2017, s. 426).

Ölçüt örnekleme ise çalışmanın amacına göre önceden tespit edilmiş, bir sıra kriteri karşılayan durumların tamamının çalışılmasıdır. Ölçüt, araştırmacı öncülüğünde oluşturulur veya daha öncesinde hazırlanmış olan ölçütler listesine başvurulabilir (Marshall ve Rossman, 2014). Araştırmanın ölçütleri uzman görüşleri doğrultusunda belirlenmiştir.

3.4. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın ilk aşamasında, literatür taranarak, dökümanlar incelenmiş ve Türk bestecilerinin büyük formlu flüt eserlerinin tespiti yapılmıştır. Çalışma sırasında Cumhuriyet Dönemi Türk bestecilerinin flüt eserlerindeki icra tekniklerinin tespit edilmesi açısından notaların incelenmesi söz konusu olduğundan bu çalışmada doküman incelemesi yöntemine başvurulmuştur. Doküman incelemesi araştırılacak olgulara ilişkin bilgiler barındıran yazılı materyallerin çözümlenmesini içine almaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011). Büyük formlardan sonat ve konçerto olarak 9 Türk flüt eseri belirlenmiştir.

Çalışmada flüt öğretim elemanları ve flüt sanatçılarının Türk flüt eserlerinin hangilerinin inceleneceğine yönelik görüşlerini almak için nicel araştırma yöntemlerinden anket tekniği kullanılmıştır. Anket, bireylere sözlü veya yazılı olarak veri elde edilmesi için yapılan bir tekniktir. Edinilmek istenen bilgiler bireyin kendisi, çevresi veya kurumu gibi farklı nicel ve nitel veriler olabilmektedir. Bu veriler yüz yüze görüşerek, posta ile yazılı olarak, telefonla veya internet ortamında sorularak elde edilebilir (Arıkan, 2018, s. 98). Çalışmada araştırmacı tarafından bir anket formu oluşturulmuştur, daha sonra çalışmanın amacına yönelik hazırlanan anket ile Türk bestecilerinin flüt eserlerinden hangilerinin inceleneceğinin

belirlenmesi amacıyla lisans düzeyinde müzik eğitimi veren kurumlarda görev yapan flüt öğretim elemanlarına ve devlet kurumlarına bağlı orkestralarda çalışan flüt sanatçılara tek soruluk anket formu uygulanmıştır. Hazırlanan bu anket formu altmış bir (61) flüt öğretim elemanına ve otuz (30) flüt sanatçısına gönderilmiştir (Ek 1). Anket formunda araştırmacı tarafından oluşturulan besteciler ve eserlerinin listesi random şekilde sıralanmıştır. Ankette yer alan eserler harf ve sayı ile kodlanmıştır. Bu kodlar sırasıyla E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9 ve E10 şeklindedir. Eser kodlarına ilişkin tablo aşağıda yer almaktadır.

Besteci	Eser Adı	Eser Kodu
Necil Kazım Akses	Flüt Sonatı	E1
Ekrem Zeki Ün	Flüt ve Piyano için Sonat	E2
Babür Tongur	Flüt Sonatı No:1	E3
Nihat Cemil Üçel	Op:21 no:1 Flüt Konçertosu	E4
Kemal Sünder	Op:18 Sonatina	E5
Hasan Niyazi Tura	Sonat	E6
Mesruh Savaş	Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek	E7
Cem Esen	Flüt Sonatları 1-2	E8
Fazıl Say	Op.76 Flüt Konçertosu	E9
Diğer	Halit Turgay Flüt Konçertosu	E 10

Tablo 5. Besteciler ve Eserlerine Verilen Kodlar Listesi

Daha önce de belirtildiği gibi besteciler ve eserleri anket formunda random şekilde sıralanmıştır. Tablo 5 incelendiğinde flüt öğretim elemanları ve sanatçılara anket formu yoluyla gönderilen besteciler ve büyük formulu eserlerinin listesi ile kodlamaları yer almaktadır. Eser kodları E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9 ve E10 olarak belirlenmiştir.

Türkiye’deki tüm mesleki müzik eğitimi kurumlarında görev yapan flüt öğretim elemanlarına ve Kültür Bakanlığı bünyesindeki orkestralarda görev yapan flüt sanatçılara anketle gönderilmiş ve yanıtlar alınmıştır. Anketin gönderildiği mesleki müzik eğitimi veren kurumlar arasında Güzel Sanatlar Fakülteleri, Eğitim Fakültelerinin Müzik öğretmenliği anabilim dallarında ve Konservatuvarların müzik bölümleri yer almaktadır. Bu kurumların yanı sıra Kültür Bakanlığına bağlı kurumlardan ise senfoni orkestraları ve opera-baleler de yer almaktadır. Bu

kurumlarda görev yapan flüt öğretim elemanları ve sanatçılardan elde edilen veriler aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

ESERLER	GSF	EĞİTİM FAK	KONSERVATUVAR	SENFONİ	OPERA	%	F
E.1.	1	7	0	1	1	15.25	9
E.2.	5	9	4	2	1	45.1	20
E.3.	0	1	1	0	0	3.39	2
E.4.	2	1	0	0	0	5.1	1
E.5.	0	1	0	1	0	3.39	1
E.6.	1	2	0	0	0	5.1	3
E.7.	1	3	0	0	0	6.78	3
E.8.	0	4	1	0	0	5.1	5
E.9.	3	6	1	0	1	16.95	8
Diğer	0	0	1	0	0	1.69	1
TOPLAM	13	34	8	4	3	100	59

Tablo 6. Flüt Öğretim Elemanları ve Sanatçılar Tarafından Tercih Edilen Türk Flüt Eserleri % ve f Dağılımları

Tablo 6 incelendiğinde öğretim elemanı ve sanatçıların anket formuna vermiş olduğu yanıtlara göre, alanda en çok tercih edilen eserin %45.1 ile E2 kodlu “Ekrem Zeki Ün- Flüt ve Piyano için Sonat”, %16.95 ile E9 kodlu “Fazıl Say-Flüt Konçertosu” ve %15.25 ile E1 kodlu “Necil Kazım Akses- Flüt Sonatı” olduğu görülmektedir. %6.78 oranı ile E7 “Mesruh Savaş-Flüt Konçertosu”, %5.1 oran ile E4,E6 ve E8’in (Nihat Cemil Üçel-Flüt Konçertosu, Hasan Niyazi Tura-Sonat, Cem Esen-Flüt Sonatları) %3.39 E3 ve E5’in (Babür Tongur-Flüt Sonatı no:1, Kemal Sünder-Op:18 Sonatina) tercih edildiği görülmektedir. %1.69 oran ile “Diğer” seçeneğinde “Halit Turgay Flüt Konçertosu” nun olduğu görülmektedir.

3.5. Verilerin Analizi

Karma yöntemde yapılan bu çalışmada elde edilen verilerin analizinde nicel boyutta ise betimsel istatistikten faydalanılmıştır. Çalışma içerisinde % ve f değerleri alınarak veriler sayısallaştırılmıştır. Veriler tablo 6’da % ve f, Tablo 7, Tablo 8, Tablo 9, Tablo 10 ve Tablo 11’de ise frekans değerleri verilerek analiz edilmiştir.

Çalışmada nitel boyuttaki verilerin analizinde içerik analizinden faydalanılmıştır. Uzmanlardan elde edilen verilerin analizinde temalar oluşturulmuş, betimsel bir şekilde eserler incelenmiş ve içerik analizi yoluyla da derinlemesine bilgiye ulaşılmıştır. İçerik analizi; nesnel, ölçülebilen ve doğrulanabilen bilgiye ulaşmak adına doküman, metin gibi birçok farklı materyali belli kurallar içerisinde (örnekleme, kodlama, kategori vs.) derinlemesine incelemeyi amaçlayan nitel araştırma yöntemi tekniklerindendir. Araştırmacılar, ilk olarak hangi konu dahilinde içerik analizi çalışması yürüteceklerine karar verirler. Daha sonra ilgili konuya ait, literatür taraması yoluyla, araştırmaya dahil edilecek çalışmaların bir havuzu oluşturulur. İçerik analizi çalışmalarında, incelenen çalışmaların amaçlarına ilişkin veriler temalandırılarak/kategorilendirilerek sunulmaktadır (Metin ve Ünal, 2022, s. 273). Çalışma sırasında Türk bestecilerinin flüt eserlerindeki icra tekniklerinin tespit edilmesi açısından müzikal özelliklerin ve icra tekniklerinin notalar üzerinden incelenmesi ve karşılaştırılması aşamasında derinlemesine veriye ulaşmak amacıyla bu çalışmada içerik analizi kullanılmıştır.

Belirlenen konçerto/sonat formundaki flüt eserlerinden uzman görüşü sonucunda en çok tercih edilen eserler, üniversitelerin müzik bölümlerinde görev alan flüt öğretim elemanları ve Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde görev yapan flüt sanatçıları ile iletişime geçilerek belirlenmeye çalışılmıştır. Bu kurumlarda görev alan öğretim elemanı ve sanatçıların sayıları tespit edilerek bu çalışmaya cevap veren kişilerin tablosu aşağıdaki gibidir:

Tablo 5 ve 6'da elde edilen bilgilere göre öncelikle büyük formulu Türk Flüt eserleri araştırmacı tarafından tespit edilmiştir. Anket yoluyla alan uzmanlarına iletilmiş ve en çok tercih edilen eserler bu şekilde belirlenmiştir. Araştırmanın bundan sonraki kısmında üniversitelerin müzik bölümlerinde (Eğitim Fak, GSF, Konservatuvar) görev yapan flüt öğretim elemanlarının ve Kültür Bakanlığı bünyesindeki orkestralarda (senfoni ve opera-bale) tercih ettikleri eserlere yönelik tablolar yer almaktadır.

Üniversite İsimleri	Flüt Öğretim Elemanı Sayısı	Seçilen Eserler									
		E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9	Diğer
1.Amasya	1									X	
2.Balıkesir	1	X	X					X		X	
3.Sivas Cumhuriyet	1		X								
4.Çanakkale 18 Mart	1								X		
5.Dokuz Eylül	1	X									
6.Gazi Osman Paşa	1		X						X	X	
	1	X	X								
7.Gazi	1		X								
	1		X							X	
8.M.Akif Ersoy	1	X									
9.M.Sıtkı Koçman	1							X			
10.Pamukkale	1		X				X			X	
11.Trabzon	1								X		
12.Uludağ	1	X									
13.N. Erbakan	1	X									
14.Trakya	1	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
15.Van Yüzüncü Yıl	1		X								
F	17	7	9	1	1	1	2	3	4	6	

Tablo 7. Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Bünyesinde Görev Alan Flüt Öğretim Elemanı Sayısı ve Seçtikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları

Tablo 7 incelendiğinde, üniversitelerin bünyesinde bulunan eğitim fakültesi müzik öğretmenliği anabilim dalında görev alan flüt öğretim elemanları sayılarının her bir üniversiteye göre eşit dağıldığı (biri kişi) ve toplamda 17 olduğu tespit edilmiştir. En fazla flüt öğretim elemanının Gazi ve Gaziosmanpaşa Üniversitesinde olduğu (2’şer kişi) diğer 13 üniversitedeki öğretim elemanlarının Bu öğretim elemanlarının, eserlerin hangilerinin analizinin uygun olacağı sorusuna vermiş oldukları cevaplar incelendiğinde kodlandırılmış olan sırasıyla; E2, E1 ve E9’un en çok tercih edildiği görülmüştür.

Üniversite İsimleri	Flüt Öğretim Elemanı Sayısı	Seçilen Eserler									
		E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9	Diğer
1.Akdeniz	1		X						X		
2.Çankırı Karatekin.	1		X		X						
3.Erciyes	1		X								
4.Giresun	1	X	X								
5.Karabük	1						X				
	1									X	
6.Kahramanmaraş Sütçü İmam	1				X						
7.Nevşehir Hacı Bektaş Veli	1		X					X		X	
8.Yıldız Teknik.	1									X	
F	9	1	5	0	2	0	1	1	0	3	0

Tablo 8. Güzel Sanatlar Fakülteleri Bünyesinde Görev Alan Flüt Öğretim Elemanları Sayısı ve Seçtikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları

Tablo 8 incelendiğinde, üniversitelerin bünyesinde bulunan güzel sanatlar fakültesi müzik bölümünde görev alan flüt öğretim elemanları sayılarının 9 olduğu tespit edilmiştir. Tabloya bakıldığında en fazla öğretim elemanının Karabük Üniversitesi GSF bünyesinde(2 kişi) olduğu, diğer üniversitelerde eşit sayıda (biri kişi) flüt öğretim elemanının olduğu görülmektedir. Bu öğretim elemanlarının, eserlerin hangilerinin analizinin uygun olacağı sorusuna vermiş oldukları cevaplar incelendiğinde kodlandırılmış olan sırasıyla; E2, E9 ve E4'ün en çok tercih edildiği görülmüştür. Bu eserlerin; Eser 2, Eser 9 ve Eser 4 olduğu görülmektedir.

Üniversite İsimleri	Flüt Öğretim Elemanı Sayısı	Seçilen Eserler									
		E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9	Diğer
1.Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar	2										Halit Turgay F.K
2.Akdeniz	1		X								
3.Anadolu	1		X								
4.Dokuz Eylül	1			X							
5.İstanbul	1		X								
6.Mersin	1									X	
7.Ordu	1		X								
8.Uludağ	1								X		
F	9		4	1	0	0	0	0	1	1	1

Tablo 9. Konservatuvar Bünyesinde Görev Alan Sayısı ve Seçtikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları

Tablo 9 incelendiğinde, üniversitelerin bünyesinde bulunan konservatuvarların müzik bölümünde görev alan flüt öğretim elemanları sayılarının 9 olduğu tespit edilmiştir. Tabloya göre en fazla flüt öğretim elemanını Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar üniversitesi olduğu (2 kişi) diğer 8 üniversitede ise eşit sayıda flüt öğretim elemanının (biri kişi) olduğu görülmektedir. Bu öğretim elemanlarının, eserlerin hangilerinin analizinin uygun olacağı sorusuna vermiş oldukları cevaplar incelendiğinde kodlandırılmış olan sırasıyla; en fazla E2, eşit sayıda tercih edilen E3, E8,E9 ve E10 (diğer) en çok tercih edildiği görülmüştür. E10 (diğer) başlığı altında olan Halit Turgay Flüt Konçertosu olduğu tespit edilmiştir.

Senfoni Orkestraları	Sanatçı Sayıları	Seçilen Eserler									
		E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9	Diğer
1.C.S.O	4										
2.Antalya	2	X	X								
3.Bursa	2										
4.Çukurova	2										
5.İstanbul	4		X								
6.İzmir	3	X				X					
F	17	2	2			1					

Tablo 10. Senfoni Orkestraları Bünyesinde Görev Yapan Flüt Sanatçısı Sayısı ve Seçtikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları

Tablo 10 incelendiğinde, Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde bulunan Devlet Senfoni orkestralarında görev alan flüt sanatçılarının sayılarının 17 olduğu tespit edilmiştir. Tabloya göre en fazla flüt sanatçısının Ankara Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında (4 kişi), İstanbul Senfoni Orkestrasında (4 kişi), İzmir Senfoni Orkestrasında (3 kişi) olduğu, diğer 3 kurumda ise eşit sayıda flüt sanatçısının (biri kişi) olduğu görülmektedir.

Bu sanatçıların, eserlerin hangilerinin analizinin uygun olacağı sorusuna vermiş oldukları cevaplar incelendiğinde kodlandırılmış olan sırasıyla; E2, E1 ve E5'in en çok tercih edildiği görülmüştür.

Opera-Bale Orkestraları	Sanatçı Sayıları	SEÇİLEN ESERLER									
		E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9	Diğer
1.Ankara	4										
2.Antalya	2		X								
3.İstanbul	4	X									
4.İzmir	3	X								X	
5.Mersin	2										
6.Samsun	3										
F	18	2	1							1	

Tablo 11. Devlet Opera ve Balesi Sanatçı Sayısı ve Tercih Ettikleri Eserlere Yönelik f Dağılımları

Tablo 11 incelendiğinde Kültür Bakanlığı'na bağlı Opera-bale orkestralarında görev alan flüt sanatçıların sayılarının 18 olduğu tespit edilmiştir. Tabloya göre en fazla flüt sanatçısının Ankara Devlet Opera ve Balesi (4 kişi) ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde (4 kişi), daha sonra ise İzmir Devlet Opera ve Balesi (3 kişi) ile Samsun Devlet opera ve Balesi'nde(3 kişi) olduğu, diğer 2 kurumda ise eşit sayıda flüt sanatçısının (ikişer kişi) olduğu görülmektedir.

Bu sanatçıların, eserlerin hangilerinin analizinin uygun olacağı sorusuna vermiş oldukları cevaplar incelendiğinde kodlandırılmış olan sırasıyla; E1, E2 ve E9'un en çok tercih edildiği görülmüştür.

Yukarıda elde edilen bulgular doğrultusunda, öğretim elemanı ve sanatçıların anket formuna vermiş olduğu yanıtlara göre, alanda en çok tercih edilen eserin %45.1 ile E2 “Ekrem Zeki Ün- Flüt ve Piyano için Sonat”, %16.95 ile E9 “Fazıl Say-Flüt Konçertosu” ve %16.95 ile E1 “Necil Kazım Akses-Flüt Sonatı” olduğu anlaşılmaktadır. %6.78 oranı ile E7“Mesruh Savaş-Flüt Konçertosu”, %5.1 oran ile E4, E6 ve E8'in (Nihat Cemil Üçel-Flüt Konçertosu, Hasan Niyazi Tura-Sonat, Cem Esen-Flüt Sonatları) %3.39 E3 ve E5'in (Babür Tongur-Flüt Sonatı no:1, Kemal Sünder-Op:18 Sonatina) ve %1.69 ile diğer “Halit Turgay Flüt Konçertosu” nun icra teknikleri analizi için tercih edildiği görülmektedir. Bu araştırmada, Fazıl Say Op:76 Flüt Konçertosu, bestecisinin izninin olmaması nedeniyle bu eserin yerine dördüncü sırada tercih edilmiş olan E7 olan Mesruh Savaş-Flüt Konçertosu analiz edilmiştir. Elde edilen bu üç esere ait kodlar araştırmanın bulgular kısmında okuyucuya görmede ve okumada kolaylık sağlanması

amacıyla araştırmacı tarafından yeniden sıralanmıştır. Veri toplamada ilk sırada en çok tercih edilen E2 eseri, verilerin bulgular bölümündeki analizinde E1 olarak ilk sırada verilmiştir. Veri toplamada ikinci sırada en çok tercih edilen E1 eseri, verilerin bulgular bölümündeki analizinde E2 olarak ikinci sırada verilmiştir. Veri toplamada üçüncü sırada en çok tercih edilen E7 eseri, verilerin bulgular bölümündeki analizinde E3 olarak üçüncü sırada yeniden kodlanarak verilmiştir.

3.6. Araştırmada Geçerlik ve Güvenirlilik

Geçerlik ve güvenilirlik, araştırma sonuçlarının inandırıcılığı açısından önemli iki ölçüttür. Nitel araştırmalarda ise geçerlik ve güvenilirlik yerine inandırıcılık kavramı kullanılır. Bu kavram, inanılabilirlik, aktarılabilirlik, tutarlılık ve doğrulanabilirlik olmak üzere dört başlık altında incelenir (Lincoln ve Guba, 1985, s. 300).

3.6.1. Geçerlik

Nitel araştırmalardaki geçerlik, yöntem, yaklaşım ve tekniklerin asıl araştırılmak istenen konuyla ilgili olup olmadığına odaklanmakta, nitel araştırmalarda ise güvenilirlikten daha belirgin bir kavram haline gelmektedir (Yağar ve Dökme, 2018, s. 5). Bu kapsamda geçerlik; iç geçerlik, genellenebilirlik (dış geçerlik) ve ilişki geçerliği olmak üzere 3 kısımda incelenmektedir

3.6.2. İç geçerlik

İç geçerlik, bir araştırmanın sonuçlarının ne ölçüde doğru olduğu, araştırmanın amacının ve katılımcıların sosyal gerçekliğinin doğru bir şekilde yansıtılıp yansıtılmadığı anlamına gelmektedir. Bir dereceye kadar, sonuçlar katılımcılara gösterilerek ve yaptıkları yorumları analiz ederek belirtilebilmektedir. Bu durum araştırmacının kendi yorumunu katılımcıların algılarıyla karşılaştırmasına ve örtüşüp örtüşmediğinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Yağar ve Dökme, 2018, s. 5).

Araştırmanın iç geçerliğini sağlamak için doküman incelemesi yapılmış, nitel veri toplama yöntemlerinden anket formu tekniğine başvurulmuştur. Uzmanlara anket yoluyla tercih ettikleri eserler sorularak bu eserler belirlenmiştir. Araştırmanın veri toplama sürecinde geri bildirim alınan anket formları kayıt altına alınmıştır. Doküman incelemesi ile birlikte ilgili alanyazın incelenmiş ve dokümanlarla desteklenerek araştırmanın inandırıcılığı sağlanmıştır. Tema analizi tablolarında verilenlerin orijinal cümlelerle desteklenmesi araştırmanın iç geçerliğini arttırmıştır.

3.6.3. Dış geçerlik

Dış geçerlik, sonuçların farklı kişi ve durumlara aktarılabilirliği anlamına gelmektedir. Bu kapsamda öncelikle detaylı bir biçimde ortamın ve katılımcıların tanıtımı yapılarak, iki veya daha çok veri kaynağı ve veri toplama yöntemin elde edilen veriler karşılaştırılır. “Çıkan sonuçlar ne derecede inandırıcı?” ve “Aynı veya benzer örneklemler çalışmalarda da bulgular tekrarlanabilir mi?” sorularının yanıtları aranır (Yağar ve Dökme, 2018, s. 6).

Bu çalışmada, aktarılabilirliğin sağlanması için anket sorusunun hazırlanması, araştırma modeli ve grubun özelliklerinin detaylı bir şekilde açıklanması, veri toplama araçlarının kullanımı, veri toplama süreci, veri analizi ve yorumlama süreçlerine ilişkin ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca, uzmanlardan elde edilen veriler doğru şekilde sunulmuştur. Araştırmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniği tercih edilmiştir.

3.6.4. Güvenirlik

Nitel araştırmalarda tutarlılık ya da denetlenebilirlik şeklinde de tanımlanan güvenirlik, kodlarının sürekli kontrolü ve çapraz kontrolü, gerçekleşebilecek kaymaların engellenmesi ve diğer kodlayıcılar ile çalışmak ile sağlanabilmektedir (Gibbs, 2007; Merriam ve Tisdell, 2016). Bu stratejileri yerine getirmek için, kayıt cihazları kullanmak, dijital ortamda verileri kopyalamak, görüşmeleri aynı sorular

üzerinden ve aynı sırayla ele almak, katılımcıların söylediklerini hiçbir değişiklik yapmadan aktarmak ve araştırmacı uyum yüzdelelerini hesaplamak gerekmektedir.

3.6.5. İç güvenirlik

Nitel araştırmalarda, iç güvenirlik kavramı tutarlık anlamına gelmekte, veri toplama ve analizine ilişkin organizasyon ve uygulama sürecinde görülmektedir. Çalışmada veri toplama araçlarının belirlenmesi sürecinde, veri toplarken ve analiz ederken iç güvenirlik sağlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu çalışmada iç güvenirlik sağlanması amacıyla elde edilen veriler tema analizinde tablolastırılarak aktarılmış ve bu verilerin aktarılmasıyla betimsel analiz uygulanmıştır. Araştırma kapsamını Türk flüt eserlerinin müzikal özelliklerinin ortaya çıkarılması, eserlerdeki icra tekniklerinden dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinin kullanım durumlarının ortaya çıkarılması ve bu eserlerin karşılaştırılarak benzer ve farklı yönlerinin ortaya çıkarılması durumları oluşturmaktadır. Bulgular bölümünde incelenecek eserlerin belirlenmesi için anket formu uzman görüşü alınarak ve kontrolü sağlanarak flüt öğretim elemanları ve flüt sanatçılarına iletilmiştir.

3.6.6. Dış güvenirlik

Dış güvenirlik kavramının nitel araştırmalarda onaylanabilirlik anlamında kullanıldığı görülmektedir. Araştırmacının çalışmasındaki tüm süreçleri tek tek teyit etmesi, çalışmasını tüm detaylarıyla ve mantık çerçevesinde aktarması gerekmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2021).

Bu çalışmada dış güvenirliğin sağlanması amacıyla araştırma süreçlerinin tüm aşamaları ve detayları araştırmaya aktarılmıştır. Çalışma sürecinde elde edilen ham verilerin tümü araştırmacı tarafından saklanmaktadır.

BÖLÜM 4: BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde bulgular ve bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlar yer almaktadır. Bulgular ve yorumlar, araştırma için belirlenen alt problemleri doğrultusunda bu bölümde oluşturulmuştur.

Flüt eğitimcileri ve sanatçılarına uygulanan anketler sonucunda en çok tercih edilen üç eserin E2, E1 ve E7 olduğu tespit edilmiştir. Bu eserlerin bu bölümdeki analizlerinde eser numaraları ve kodları tercih edilme oranlarına göre yeniden sıralanmıştır. Bu sıralama en çok tercih edilen ilk eser olan E2 eseri, bu bölümde E1 olarak ilk sırada verilmiştir. İkinci sırada en çok tercih edilen E1 eseri, bu bölümde E2 olarak ikinci sırada verilmiştir. Üçüncü sırada en çok tercih edilen E7 eseri, bu bölümde E3 olarak üçüncü sırada yeniden kodlanarak verilmiştir.

4.1. Ekrem Zeki Ün'ün Bestelediği “Flüt ve Piyano İçin Sonat” Eserinin Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi

Araştırmanın birinci alt probleminde Ekrem Zeki Ün'ün bestelediği “Flüt ve Piyano İçin Sonat” eserinin müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı, sus sayısı ile, icra tekniklerinden dil/artikülasyon ve ajilite teknikleri açısından analizi yapılmaya çalışılmıştır. Müzikal özelliklerin incelemesinde notaların flüt ve piyano edisyonlarından, icra teknikleri açısından incelemesinde ise notaların flüt edisyonlarından yararlanılmıştır.

Ekrem Zeki Ün'ün 1971 yılında üç bölüm halinde bestelediği ve flüt sanatçısı Nazım Acar'a ithaf ettiği “Flüt ve Piyano İçin Sonat” eseri, öğretim elemanları ve sanatçılar içerisinde Tablo 7, Tablo 8, Tablo 9, Tablo 10 ve Tablo 11’de görüldüğü üzere en çok analizi yapılmak istenen eserdir. Öncelikle eserin form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısından oluşan müzikal analizi daha sonra ise dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinden oluşan icra teknikleri analizi eserin bölümleri halinde yapılmıştır.

4.1.1. Ekrem Zeki Ün'ün bestelediği flüt ve piyano için sonat eserinin müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı açısından incelenmesi

Form Yapısı: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde, ilk bölümün, kökleri Barok döneminden gelen “Eski Sonat” formunda olduğu görülmektedir. Bu form, temelinde “iki bölmeli form” u barındırmaktadır. Bu bölmeler tonik ve dominant ilişkisi ekseninde bestelenmektedir. İkinci bölüm, “Basit 3 Bölmeli Form” kapsamında bestelenmiştir. ‘A’ bölmesiyle başlayan müzikal özellikler, orta bölmeyle (B) geliştirilerek 3. Bölmede (A1) röpriz ile sona ermiştir. Üçüncü bölüm ise A-B-A1-C-A2 yapısını barındıran “Rondo Formu” ndan oluşmaktadır.

Tonalitesi: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde, donanımında herhangi bir ses değiştirici işaretin olmadığı görülmektedir. Eser her ne kadar do majör veya la minör tonunda gibi görünüyorsa da eserdeki seslenişin atonal olduğu görülmektedir. Eserin yapısına bakıldığında, bestecinin herhangi bir sistemin kurallarına bağlı kalmaksızın atonal besteleme tekniklerini kullandığı, aynı zamanda “makam” etkisi yaratmak için modal yapıları da kullanarak, ustalıkla kendi üslubunu oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu modal yapıların özellikle ikinci bölümde hissedildiği, kromatizmin ve serbest bir tonalite anlayışının hakim olduğu yapıtta birinci ve üçüncü bölümlerde ise atonal öğelerin daha çok kullanıldığı söylenebilir.

Temposu: Eserin birinci bölümü incelendiğinde Allegro Molto Vivace tempoda olduğu görülmektedir. Yani eserin çok canlı ve çevik icra edilmesi gerektiği ifade edilmektedir. İkinci bölüm Lento temposundadır. Yani eserin çok ağır bir ritimde icra edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Üçüncü bölüm ise Allegro con fuoco, Lento ve Presto tempolarını içermektedir. Yani eserin öncelikle tez canlı ve çabuk, daha sonra yavaş bir tempoyla en sonunda ise oldukça hızlı bir tempoda icra edilmesi gerekmektedir. Eserin temposunun genel olarak birinci bölümde canlı ve çevik,

ikinci bölümde ağır ve yürük, üçüncü bölümde ise önce coşkulu, daha sonra ağır ve en sonunda ise çok hızlı bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür.

Ölçü Birimleri: Eserin birinci bölümünde $3/4$ 'lük, $2/4$ lük, $5/4$ lük ve $4/4$ lük ölçü birimlerinin kullanıldığı, ikinci bölümünde $2/4$ ' lük, $1/4$ ' lük, $1/8$ 'lik ölçü birimlerinin kullanıldığı, üçüncü bölümünde ise $4+5/16$ 'lık, $4+3/16$ 'lık, $1/4$ ' lük, $7/16$ 'lık, $5/16$ 'lık, $3/16$ 'lık, $2/4$ 'lük, $6/8$ 'lik ölçü birimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ölçü birimleri genel olarak incelendiğinde her bölümün kendi içerisinde birden fazla ritmik yapıda olduğu ve her bölümün birbirinden farklı ritmik dokusunun bulunduğu görülmektedir. Bestecinin, bu eserin bölümlerinde sürekli devinim içinde gelişimini sağlayan bu ritmik dokuyu ustalıkla kullandığı söylenebilir.

Nüans Terimleri: Eserin birinci bölümü incelendiğinde accent (vurgu), crescendo (gittikçe çoğaltarak), diminiendo (gittikçe azaltarak), mezzo piano (orta hafiflikte), piano (hafifçe), forte (güçlü), fortissimo (çok güçlü) nüans terimlerinin kullanıldığı, ikinci bölümde hiçbir nüans teriminin kullanılmadığı, üçüncü bölümde ise forte, diminiendo, ritardando (yavaşlayarak), piano, fortissimo ve forte piano (önce şiddetli sonra hafif şekilde) nüans terimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

İfade Terimleri: Eserin birinci bölümünde; sonore (gür şekilde), animato (canlı, ateşli, coşkulu), tranquillo (sakin şekilde), cantando (şarkı söyler gibi), calmato ed cantabile (sakin ve şarkı söyler gibi), con moto espressivo ed appositionata (etkileyici ve ateşli şekilde), brillante (parlak), molto espressivo (çok tutkulu), con espressione (anlamli,ifadeli), poco a poco rinforzando (daha kuvvetli), semplice(yalın), dolce con grazia(tatlılıkla ve zerafetle), innocente (masum) gibi ifade terimlerinin kullanıldığı, ikinci bölümünde, smorzando (söndürerek), L'acompanamento sempre delicatamente (nazikçe eşlik ederek), calmato ed cantabile, cantando, üçüncü bölümünde ise giocoso (sevinçli şekilde), energico (enerjik), risoluto (kararlı), cantando, molto espressivo, con passione (çok tutkulu) ifade terimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

Ölçü Sayısı: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde ilk bölümü 219 ölçüden, ikinci bölümü 54 ölçüden ve üçüncü bölümü ise 228 ölçüden oluşmaktadır.

Sus Sayısı: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde birinci bölümünde 22 sus, ikinci bölümünde 15 sus ve üçüncü bölümünde 41 sus bulunmaktadır.

Eserin bölümleri müzikal özellikleri açısından incelendiğinde üç bölümün de farklı formlarda bestelendiği, tonalitesinin üç bölümde de atonal ve modal öüeler barındırdığı, her bölümde farklı tempoların kullanıldığı görülmektedir. Ölçü birimleri yönünden en çok 2/4'lük birimin kullanıldığı, nüans ve ifade terimleri incelendiğinde en çok kullanılan nüans terimlerinin diminiendo, piano, forte ve fortissimo olduğu, en çok kullanılan ifade terimlerinin ise cantando, molto espressivo ve calmato terimleri olduğu görülmektedir. Üçüncü bölümde ise tüm bu ifade terimlerinden ayrı olarak risoluto terimi sıklıkla kullanılmış ve eser daha keskin ve kararlı bir karaktere bürünmüştür. Eser genel olarak şarkı söyler gibi hafif ve sakin bir dokuda ilerlemektedir.

4.1.2. Ekrem Zeki Ün'ün bestelediği flüt ve piyano için sonat eserinin dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelenmesi

Ekrem Zeki Ün'ün Flüt ve Piyano için Sonat eserinin icra teknikleri analizi dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinden oluşmaktadır. Analizler önce tablolştırılıp daha sonra yorumlanmıştır.

Dil/Artikülasyon Teknikleri: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde kullanılan dil/artikülasyon teknikleri bölüm bazında şu şekildedir:

Dil/Artikülasyon Tekniği	1-50. Ölçüler	51-100. Ölçüler	101-150. Ölçüler	151-200. Ölçüler	201-219. Ölçüler	<i>f</i>
Legato	50 kez	43 kez	47 kez	34 kez	37 kez	211
Accent	5 kez	-	-	-	-	5

Tablo 12. Ekrem Zeki Ün Flüt ve Piyano İçin Sonat Eseri Birinci Bölümündeki Dil/Artikülasyon Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 12’de görüldüğü üzere, eserin birinci bölümü dil/artikülasyon teknikleri bakımından incelendiğinde; 219 ölçüden oluşan bu bölümün 211 ölçüsünde müzik cümlelerini birbirine bağlayan ve eserin en çok bu bölümünde görülen legato tekniği kullanılmıştır. 1-50 ölçüler arasında 50 kez, 51-100. ölçüler arasında 43 kez, 101-150. ölçüler arasında 47 kez, 151-200. ölçüler arasında 34 kez, 201-219. ölçüler arasında ise 37 kez legato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bestecinin eserde bu tekniği müziğin akıcılığını sağlamak, ritmik unsurları ve melodiye desteklemek için kullandığı söylenebilir. Canlı bir tempoda ilerleyen bu bölümde legato ayrıca notalar arasındaki geçişleri kolaylaştırması açısından icracıya da kolaylık sağlamaktadır.

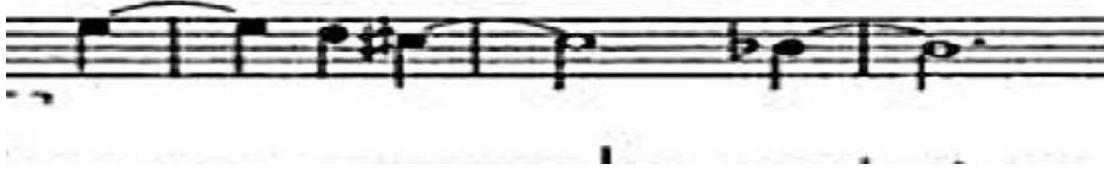
Bu bölümün 5 ölçüsünde ise notaları vurgu ile belirterek çalmak anlamına gelen accent tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. 1-50. ölçüler arasında 5 kez accent tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu bölümde Accent’ler genellikle çarpmaların bulunduğu dörtlük değerdeki notalarda görülmektedir.

Dil/Artikülasyon Teması	1-54. ölçüler	<i>f</i>
Legato	52 kez	52

Tablo 13. Ekrem Zeki Ün’e Ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin İkinci Bölümündeki Dil/Artikülasyon Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 13’te görüldüğü üzere, eserin ikinci bölümü dil/artikülasyon teknikleri bakımından incelendiğinde; 52 ölçüden oluşan bu bölümün tamamında legato tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Legatonun bu bölümün yavaş, sakin karakteri gereği hem notalar arasında güçlü bir bağlantı kurulmasını sağlamak hem de süreklilik arz eden bir ses ve ritim elde etmek amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Kromatizmin hakim olduğu bu bölümde legato tekniğinin kullanılmasının bölüme

daha güçlü bir anlam kattığı ve böylelikle müziğin derin bir seviyeye ulaşmasını sağladığı düşünülebilir.



Materyal 1. Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Birinci Bölümündeki Legato Örneği

Dil/Artikülasyon Teması	1.-50. Ölçüler	51.-100. Ölçüler	101.-150. Ölçüler	151.-217. Ölçüler	<i>F</i>
Legato	36 kez	35 kez	37 kez	49 kez	157
Staccato	7 kez	2 kez	4 kez	-	12
Accent	1 kez	-	-	1 kez	2

Tablo 14. Ekrem Zeki Ün'e Ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Üçüncü Bölümündeki Dil/Artikülasyon Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 14'te görüldüğü üzere, eserin üçüncü bölümü dil/artikülasyon teknikleri bakımından incelendiğinde; 228 ölçüden oluşan bölümün 157 ölçüsünde legato tekniği kullanılmıştır. 1-50 ölçüler arasında 36 kez, 51-100. Ölçüler arasında 35 kez, 101-150. Ölçüler arasında 37 kez, 151-217. ölçüler arasında ise 49 kez legato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle hızlı tempodaki bu bölümde legato tekniğinin kullanılması, notalar arasındaki boşlukların kontrol edilmesi gerektiği ve çok kısa boşluklarla, aralarındaki bağlantıların sürekli korunması gerektiği anlamına gelmektedir. Böylelikle müziğin akışının kesintisiz, sürekli ve akıcı olması, çalma stilinin daha uyumlu ve zengin hale gelmesi sağlanabilmektedir.

Bölümün 13 ölçüsünde staccatto tekniği kullanılmıştır. 1-50. ölçüler arasında 7 kez, 51-100. ölçüler arasında 2 kez, 101-150. ölçüler arasında ise 4 kez kullanılan staccatto tekniği, notaların arasında kısa boşluklar bırakılarak, icranın kısa, net ve keskin icra edilmesini ifade eden bir tekniktir. Bestecinin bu tekniği eserin üçüncü bölümünde kullanması melodi hareketliliğini arttırarak daha canlı, etkileyici ve çarpıcı hale gelmesini sağlamak istediği anlamına gelebilir.

Bölümün 2 ölçüsünde accent tekniği kullanılmıştır. 1-40. ölçüler arasında 1 kez ve 151-217. ölçüler arasında 1 kez kullanılan bu teknik icracının güçlü, enerjik ve aksanlı çalması gerektiğini ifade etmektedir.

Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinin dil/ artikülasyon icra tekniklerinin belirtildiği Tablo 12, Tablo13 ve Tablo 14'teki kullanılma durumları bir bütün olarak incelendiğinde; üç bölümde de en çok “legato” tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bestecinin bu tekniği çoklukla kullanması eserde kesintisiz, akıcı bir yapı inşa etmek istemesi olarak düşünülebilir. Eserin genelinde -özellikle ikinci bölümde- cümleler genelde üç veya dört ölçülük olduğundan nefesle bölünmemesi gerekmektedir. Bu noktada nefes tekniğini etkin kullanarak, icra esnasında nefes yerlerini belli etmeden, motif ve cümleleri birbirine bağlamak gerekmektedir. Aksi takdirde legato yanlış yerde koparak bestecinin yansıtmaya çalıştığı ifadeyi bozabilir. Eserde dil/artikülasyon tekniklerinin kullanımında karşımıza çıkan diğer bir teknik ise Accent tekniğidir. Bestecinin eserin birinci ve üçüncü bölümlerinde bu tekniği kullanması, hem eserin dinamiğini korumak hem de heyecan duygusu yaratmak olarak yorumlanabilir. Birinci bölümde çarpmalar eşliğinde, üçüncü bölümde ise “ff” nüansı ile kullanılan accent tekniğinin bölümleri hırçın bir karaktere büründürdüğü söylenebilir. Eserde dil/artikülasyon tekniklerinden üçüncü olarak kullanılan teknik ise staccato tekniğidir. Bu teknik eserin sadece üçüncü bölümünde kullanılmıştır. Eserin üçüncü bölümü hızlı bir tempoda ilerlemekte ve bu nedenle staccatonun vurgu kısa, kesik kesik fakat vurgu yapılmadan, nüansları koruyarak ve notaları değerlerinin yarısı kadar çalmaya özellikle dikkat edilerek icra edilmesi gerekmektedir. Bu esnada parmak ve dil koordinasyonunu kaybetmemek önemlidir. Bestecinin bu tekniği kullanarak eserde ritmik, keskin ve yer yer iğneleyici bir ifadeyi yansıttığı düşünülmektedir.

Parmak/Ajilite Teknikleri: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde kullanılan parmak/ajilite teknikleri bölüm bazında şu şekildedir:

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-50. Ölçüler	51.-100. Ölçüler	101.-150. Ölçüler	151.-200. Ölçüler	201.-219. Ölçüler	<i>f</i>
Acciaccaturas	6 kez	2 kez	4 kez	3 kez	-	15
Triole	-	6 kez	2 kez	-	-	8
Trill	3 kez	1 kez	1 kez	-	-	5
Beşleme	-	2 kez	-	-	-	2
Yedileme	-	2 kez	-	-	-	2

Tablo 15. Ekrem Zeki Ün'e Ait Flüt ve Piyano için Sonat Adlı Eserin Birinci Bölümündeki Parmak/Ajilite Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 15'te görüldüğü üzere, eserin birinci bölümü parmak/ajilite teknikleri bakımından incelendiğinde 219 ölçüden oluşan bu bölümün toplam 15 ölçüsünde notasyonda küçük yazılmış ve üzeri çizgili şekilde gösterilen bir çarpma türü olan acciaccaturas (çarpma) bulunmaktadır. 1-50. ölçülerde 6 kez, 51-100. ölçülerde 2 kez, 101-150. ölçülerde 4 kez, 151-200. ölçülerde 3 kez acciaccaturas kullanıldığı görülmektedir. Tekniğin bu bölümde ana ses başlangıcının hem yarım ses hem de tam ses yukarisından başladığı, bölümün 38. ölçüsünde yer alan ikinci oktav la diyez çarpmasının üçüncü oktav fa diyez notasında, 65. ölçüsünde bulunan ikinci oktav la çarpmasının ise ikinci oktav fa notasında sonlandığı görülmektedir.

Birinci bölümün toplam 8 ölçüsünde üçleme olarak da bilinen ve eşit olarak üçe bölünmeyen bir vuruşta üç sesin çalınması anlamını taşıyan triole tekniği bulunmaktadır. 51-100 ölçüler arasında 6 kez, 101-150. ölçüler arasında ise 2 kez triole kullanıldığı görülmektedir. Bölümde 70, 71 ve 72. ölçülerde sekizlik değerlerde ve kromatik şekilde olduğu, 95, 96, 97, 98 ve 99. ölçülerde yine kromatik halde olduğu ve ilk oktav re notasından üçüncü oktavdaki la notasına kadar inip tekrar birinci oktav fa notasında sonlandığı görülmektedir.

Bölümün toplam 5 ölçüsünde ana notanın bir üst sesi ile kendi süre zarfında seri olarak çarpmasıyla oluşan bir süsleme olan trill tekniği görülmektedir. 1-50. ölçüler arasında 3 kez, 51-100. ölçüler arasında 1 kez, 101-150. ölçüler arasında ise 1 kez trill kullanıldığı görülmektedir. Bölümde trillerin 6, 19, 21, 65 ve 132. ölçülerde bulundukları ve ana nota ve yardımcı notaların arasında yarım ve tam seslerin olduğu görülmektedir.



Materyal 2. Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Birinci Bölümündeki Trill Örneği

Bölümün toplam 2 ölçüsünde beşleme tekniği görülmektedir. 51-100. ölçüler arasında 2 kez beşleme kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 64. ve 65. ölçülerinde yer alan beşlemenin, sekizlik nota değerlerinde olduğu, kromatik ve çıkıcı hareket ettiği görülmektedir.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde ise yedileme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. 51-100. ölçüler arasında 2 kez yedileme kullanıldığı görülmektedir. Yedileme, bölümün 67. ve 68. ölçülerinde sekizlik nota değerlerinde, kromatik ve inici bir hareketle kullanılmıştır.

Parmak/Ajilite Tekniği	1-54. ölçüler	<i>f</i>
Triole	2 kez	2
Acciaccaturas	1 kez	1

Tablo 16. Ekrem Zeki Ün'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin İkinci Bölümündeki Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 16'da görüldüğü üzere, eserin ikinci bölümü parmak/ajilite teknikleri bakımından incelendiğinde 54 ölçüden oluşan bu bölümün 2 ölçüsünde triole (üçleme) tekniği görülmektedir. Bölümün 33. ve 34. ölçülerinde sekizlik nota değerleri ile kullanılan triolelerin bulunduğu görülmektedir.



Materyal 3. Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin İkinci Bölümündeki Triole Örneği

Bölümün yalnızca toplam 1 ölçüsünde çarpma bulunduğu görülmektedir. 16. ölçüsünde acciaccaturas tekniğinin bulunduğu görülmektedir.

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-50. Ölçüler	51.-100. Ölçüler	101.-150. Ölçüler	151.-200. Ölçüler	201.-217. Ölçüler	<i>f</i>
Triole	2 kez	2 kez	-	3 kez	26 kez	33
Acciaccaturas (Çarpma)	9 kez	6 kez	2 kez	2 kez	4 kez	23
Trill	14 kez	2 kez	1 kez	3 kez	2 kez	22
Kromatik Diziler	3 kez	-	-	1 kez	1 kez	5
Appoggiaturas	2 kez	2 kez	-	-	-	4
Beşleme	2 kez	-	-	-	-	2
Yedileme	1 kez	1 kez	-	-	-	2
Sekizleme	2 kez	-	-	-	-	2
Altılama	1 kez	-	-	-	-	1

Tablo 17. Ekrem Zeki Ün'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin Üçüncü Bölümündeki Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 17’de görüldüğü üzere, eserin üçüncü bölümü parmak/ajilite teknikleri bakımından incelendiğinde 228 ölçüden oluşan bu bölümün toplam 33 ölçüsünde triole bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 2 kez, 51-100. Ölçüler arasında 2 kez, 150-200. ölçüler arasında 3 kez, 200-228. ölçüler arasında ise 26 kez triole kullanıldığı görülmektedir. Bu ölçülerin 32 tanesindeki triolelerin sekizlik nota değerinde, 1 ölçüsündeki triolelerin ise on altılık nota değerinde olduğu görülmektedir.

Bölümün toplam 23 ölçüsünde acciaccaturas (çarpma) bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 9 kez, 51-100. ölçüler arasında 6 kez, 101-150. ölçüler arasında 2 kez, 150-200. ölçüler arasında 2 kez, 200-228. ölçüler arasında ise 4 kez acciaccaturas kullanıldığı görülmektedir. Bu çarpmalar genellikle sekizlik notaların arasında sıkışmış halde bulunmaktadırlar, ana nota ile küçük 2’li, büyük 2’li, tam 4’lü, büyük 3’lü şeklinde aralıklar ile değişkenlik göstermektedir.

Bölümün toplam 22 ölçüsünde trill kullanılmıştır. 1-50. Ölçüler arasında 14 kez, 51-100. Ölçüler arasında 2 kez, 100-150. Ölçüler arasında 1 kez, 150-200. Ölçüler arasında 3 kez, 200-228. ölçüler arasında ise 2 kez trill kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 55. ölçüsündeki re bemol notasının üstünde çift bemol trill ifadesi yer almaktadır.

Bölümün toplam 5 ölçüsünde kromatik dizi teknikleri bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 3 kez, 150-200. ölçüler arasında 1 kez, 200-228. ölçüler arasında ise 1 kez kromatik dizilerin kullanıldığı görülmektedir. Kromatik diziler 5. ve 50. ölçülerde altmış dörtlük nota değerinde hem inici hem de çıkıcı yürüyüşlerle, 31, 40 ve 45. ölçülerde ise on altılık nota değerinde yine hem inici hem de çıkıcı hareketlerle kullanıldığı görülmektedir.



Materyal 4. Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Üçüncü Bölümündeki Trill, Çapma ve Kromatik Dizi Örneği

Bölümün toplam 4 ölçüsünde appoggiaturas bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 2 kez, 51-100. ölçüler arasında ise 2 kez appoggiaturas kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 5, 41, 94 ve 95. ölçülerinde yer alan tekniğin bir tanesinin ikiz basamaklı, diğer 3 tanesinin ise üç basamaklı appoggiaturas olduğu görülmektedir.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde beşleme tekniği bulunmaktadır. 1-50. Ölçüler arasında 2 kez beşleme kullanıldığı görülmektedir. Beşlemelerin 45. ve 49. ölçülerde bulunduğu, on altılık nota değerinde kromatik ve çıkıcı hareket ettiği görülmektedir.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde yedileme bulunmaktadır. 1-50. Ölçülerde 1 kez, 51-100. ölçülerde ise 1 kez kullanıldığı görülmektedir. Yedileme bölümün 7. ölçüsünde altmış dörtlük nota değerinde ve kromatik inici harekette, 52. ölçüsünde ise hem çıkıcı hem de inici hareketle kullanılmıştır.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde ise sekizleme bulunmaktadır. 1-50. Ölçüler arasında 2 kez kullanıldığı görülmektedir. Bu teknikleri performans sırasında ritmik yapıyı bozmadan icra etmenin oldukça önemli olduğunu söylemek mümkündür.

Bölümün toplam 1 ölçüsünde ise altılama tekniği bulunmakta, 1-50. Ölçüler arasında 1 kez kullanıldığı görülmektedir. Sekizleme bölümün 50. ölçüsünde ve on altılık nota değerinde görülmektedir.

Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinin parmak/ajilite icra tekniklerinin belirtildiği Tablo 15, tablo 16 ve tablo 17'deki kullanılma durumları bir bütün olarak incelendiğinde; üç bölümde de Eserin parmak/ajilite teknikleri genel olarak incelendiğinde, en çok kullanılan tekniğin üç bölümde de mevcut olan triole(üçlemeler) tekniği olduğu görülmektedir. İlk bölümün 70, 71. ve 72. ölçülerinde sekizlik değerlerde ve kromatik şekilde ilerlemektedir. 95, 96, 97, 98. ve 99. ölçülerde ise yine kromatizm mevcut olup, ilk oktav re notasından üçüncü oktavdaki la notasına kadar inip tekrar birinci oktav fa notasında sonlanan trioleler görülmektedir. Bu ölçülerdeki trioleler “animato (canlı)” ve “brillante (parlak)” ifade terimleriyle görülmektedir. İlk bölümün 104. ölçüsünde görülen trioleler ise “rinforzando (kuvvetlenerek)” ifade terimi ile görülmektedir. İkinci bölümde sekizlik nota değerleri ile kullanılan triole üçüncü bölümde ise on altılık nota değerleriyle görülmektedir. Üçlemelerle birlikte aksanlar ve “ff” nüansı görülmekte böylelikle eser daha coşkulu bir karaktere bürünmektedir. Eserde en çok kullanılan ikinci parmak/ajilite tekniği ise acciaccaturas (çarpma)'dır. Acciaccaturas ait olduğu notadan önce çalınan, genellikle bir, bazen birkaç notadan oluşan bir süslemedir. Değerini süslediği notadan alan acciaccaturasın bu eserde ana ses başlangıcının hem yarım ses hem de tam ses yukarısından başladığı görülmektedir. İlk bölümün 38. Ölçüsünde yer alan ikinci oktav la diyez notasından üçüncü oktav fa diyez notasına atlayan acciaccaturas dikkat çekicidir. İlk bölümün altmış beşinci ölçüsünde bulunan ikinci oktav la çarpması ise ikinci oktav fa notasında sonlanmaktadır. Bestecinin eserdeki acciaccaturası hafif, oynak ve çok farkedilmeyecek şekilde adeta ardından gelen temel notayı renklendiren biçimde icra edilmesi için kullandığı düşünülmektedir. Eserde en çok kullanılan üçüncü teknik ise trill tekniğidir. Özellikle birinci ve üçüncü bölümlerde bu tekniğin çok fazla kullanıldığı tespit edilmiştir. Trill, ana nota ve yardımcı notanın hızlı geçidinden oluşan bir süsleme elemanıdır. Yardımcı nota genelde yarım ya da tam ses aralıklı kullanılmaktadır. Eserdeki trillerde de yardımcı nota yarım ve tam sestir. Eserin ilk bölümündeki ikilik

değerdeki notalarda kullanılan trill adeta bir çığlığı andırmaktadır. Özellikle üçüncü bölümün 55. ölçüsündeki re bemol notasının üstünde çift bemol trill ifadesi dikkat çekmektedir. Ayrıca triller, bu bölümde özellikle sekizlik notaların üstünde görülmektedir. Bu süslemeyi eserdeki ifadeyi bozmamak adına doğru bir devinimle icra etmek gerektiğini söylemek mümkündür. Eserde kullanılan parmak/ajilite tekniklerinden birisi de kromatik dizilerdir. Bestecinin, özellikle Türk müziği motiflerinin en çok hissedildiği üçüncü bölümün 4. ölçüsünde kullanılan bu teknikleri hem inici hem çıkıcı yürüyüşlerle ön plana çıkardığı düşünülmektedir. Eserin parmak/ajilite tekniklerinin kullanımında karşımıza çıkan diğer bir teknik ise Appoggiaturas'tır. Appoggiaturas, ana notanın bazen üst bazen alt sesle süslenmesiyle ortaya çıkan, “abanma notaları” olarak da bilinen bir süsleme türüdür. Eserde üçüncü bölümün 5, 41 ve 94. Ölçülerinde appoggiaturalar yer almaktadır. Bestecinin, eserin enerjik ve tutkulu partilerinin arasına sıkışmış lirik ve melankolik dokusunda kullandığı bu appoggiaturaslar, o anın atmosferi ile uyumlu biçimde, şarkılı, ilk notalar uzatılarak ve duygulu bir biçimde, ifadeye önem vererek çalınması istenmiştir. Eserde kullanılan parmak/ajilite tekniklerden diğeri de beşleme teknikleridir. İlk bölümün sadece 64. ve 65. ölçülerinde yer alan ve sekizlik nota değerlerinde kullanılan beşlemelerin kromatik ve çıkıcı hareket ettiği ve bu beşlemelere “animato con moto” yani “ateşli ve coşkulu şekilde” ifadesi eşlik etmektedir. İkinci bölümde ise beşlemeye yer verilmemiştir. Üçüncü bölümün 45. ölçüsündeki beşleme on altılık değerde kromatik ve çıkıcı olup, 51. ölçüsünde yer alan beşleme ise on altılık değerde, yine kromatik ve çıkıcı hareket etmektedir. Eserdeki diğer bir parmak/ajilite tekniği ise yedilemedir. Birinci bölümün 67. ve 68. Ölçülerinde sekizlik nota değerlerinde, kromatik ve inici bir hareket gösteren yedilemeler, makam etkisi yaratmak için bir gelişme olarak yorumlanabilir. Ayrıca yedilemelerin altında bulunan “diminiendo” terimini verimli şekilde icra edebilmek için nefes tekniğini etkin kullanmak ve aynı anda dudak açısını ayarlamak gerekmektedir. Eserin üçüncü bölümünün 7. Ölçüsünde ise altmış dörtlük nota değerinde ve kromatik inici harekette, 52. Ölçüsünde hem çıkıcı hem de inici hareketli bir yedileme görülmektedir. Eserdeki diğer bir teknik ise altılama tekniğidir. İkinci bölümün 61. ölçüsünde on altılık değerde bir altılamanın olduğu görülmektedir. Bestecinin eserde üçleme, beşleme, altılama, yedileme ve sekizleme

tekniklerini kullanması hem eserin dinamik karakterini hem de kullanıldıkları yerde temanın değişimini haber verdiği şeklinde yorumlanabilir.

4.2. Necil Kazım Akses'in Bestelediği Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi

Araştırmanın ikinci alt probleminde Necil Kazım Akses'in bestelediği “Flüt ve Piyano İçin Sonat” Eserinin; dil/artikülasyon ve ajilite teknikleri açısından analizi” belirlenmeye çalışılmıştır. Necil Kazım Akses'in 1933 yılında iç içe geçmiş tek bir bölüm halinde bestelediği ve kayınpederine ithaf ettiği “Flüt ve Piyano İçin Sonat” eseri, öğretim elemanları ve sanatçılar içerisinde tablo 7 tablo 7, tablo 8 ve tablo 9’da de görüldüğü üzere en çok analizi yapılmak istenen ikinci eserdir. Öncelikle eserin form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimi, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve suslardan oluşan müzikal analizi daha sonra ise dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinden oluşan icra teknikleri analizi her bölüme göre ayrı ayrı yapılmıştır. Müzikal özelliklerin incelemesinde notaların flüt ve piyano edisyonlarından, icra teknikleri açısından incelemesinde ise notaların flüt edisyonlarından yararlanılmıştır.

4.2.1. Necil Kazım Akses'in bestelediği flüt ve piyano için sonat eserinin müzikal özellikler: Form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı açısından incelenmesi

Form Yapısı: Eser serbest biçimde inşaa edilmiştir. Eser incelendiğinde A-B-A yapısında ve esnek yapıda bir şarkı formunda olduğu söylenebilir.

Tonalitesi: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde, bestecinin atonal besteleme tekniklerini kullandığını ve herhangi bir sistemin kurallarına bağlı kalmaksızın ustalıkla kendi üslubunu oluşturduğunu göstermektedir. Serbest bir tonalite anlayışının hakim olduğu yapıtta çoğu yerde muhtelif makam dizilerine

gönderme bulunmakta ve temalar makamsal öğeler taşısa da genelde modal yapı hissedilmektedir.

Temposu: Eserin birinci bölümü incelendiğinde allegro moderato tempoda olduğu görülmüştür. Yani eserin canlı ve çevik icra edilmesi gerekmektedir. İkinci bölüm Allegro ma non troppo tempodadır. Yani canlı ama orta hızda icra edilmesi gerekmektedir. Üçüncü bölüm ise Allegro assai tempodadır. Yani eserin ikinci bölümden daha canlı, hareketli ve hızlı icra edilmesi beklenilmektedir. Eserin temposunun genel olarak birinci bölümde canlı ve çevik, ikinci bölümde orta hızda, üçüncü bölümde ise tekrar coşkulu ve hareketli bir yapıdadır.

Ölçü Birimleri: Eserin birinci bölümü incelendiğinde 5/4' lük, 6/4'lük, 4/4'lük, ikinci bölümde 7/8'lik ve 1/16'luk, üçüncü bölümde ise 9/8'lik ölçü birimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ölçü birimleri genel olarak incelendiğinde her bölümün kendi içerisinde birden fazla ritmik yapıda olduğu görülmektedir. Bestecinin, bölümlerin sürekli devinim içinde gelişimini sağlayan bu ritmik dokuyu eserinde ustalıkla kullandığını söylemek mümkündür.

Nüans Terimleri: Eserin birinci bölümü incelendiğinde sforzando (vurgulu), forte (güçlü), piano (hafifçe), poco a poco crescendo (fazlasıyla çoğalarak), mezzo forte (orta şiddette), molto ritardando (çok yavaşlayarak), mezzo piano (orta hafiflikte), fortissimo (çok güçlü), molto diminuendo (gittikçe azaltarak) ve crescendo (gittikçe çoğaltarak) terimleri kullanılmıştır. İkinci bölümde, forte (güçlü), sforzando (vurgulu), fortissimo (çok güçlü), mezzo forte (orta şiddette), piano (hafifçe), crescendo (gittikçe çoğaltarak), decrescendo (gittikçe azalarak), poco a poco accelerando (fazlasıyla hızlanarak) terimleri kullanılmıştır. Üçüncü bölümde, forte (güçlü), sforzando (vurgulu), fortissimo (çok güçlü), crescendo (gittikçe çoğaltarak), decrescendo (gittikçe azalarak) terimleri kullanılmıştır. İfade Terimleri: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde birinci bölümde subito (birdenbire), leggiero (tüy gibi hafif), meno mosso molto tranquillo (sakince), molto espressivo (çok tutkulu), sempre molto ritmico (daha da ritmik), poco cantabile (şarkı

söyler gibi), molto accelerando (daha hızlı) poco allargando (genişleyerek), rubato (ritmik özgürlük) terimleri kullanılmıştır.

Eserdeki nüans ve ifade terimleri incelendiğinde, kullanılan terimlerin birinci bölümde eseri önce hırçın bir yapıya sürüklediği daha sonra ise hafif ve sakin bir karaktere dönüştürdüğü ve dinamik bir yapıda sona erdiği söylenebilir. İkinci bölümün terimlerinin ise eseri tutkulu bir karaktere sürüklediği, üçüncü bölümde dingin bir karaktere dönüştürerek, yavaşça yok olan bir dokuda olduğu söylenebilir.

Ölçü Sayısı: Eser 129 ölçüden oluşmaktadır.

Sus Sayısı: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde birinci bölümünde 112 sus, ikinci bölümünde 15 sus ve üçüncü bölümünde 32 sus bulunmaktadır.

Genel anlamda eserin müzikal özellikler açısından yorumu yapılacak olursa; form yapısının esnek bir şarkı formunda olduğu, tonalitesinin her ne kadar üçüncü ölçüde bestenigar makamı, artık ikililerin hicaz makamı etkisi ve yine dördüncü ölçüde kürdi de denebilecek frigyan modu kullanılmış olsa da atonal öğelerin ağırlıkta olduğu, ölçü birimi açısından, ikinci bölüm olan Allegro ma non troppo bölümünde türkülerde, köçekçelerde ve oyun havalarında 7/8'lik mertebesi olarak kullanılan Devr-i turan (mandıra usulü) hissedilmektedir. Piyano partisi adeta bir kudüm gibi eşliklenmiştir. Üçüncü bölüm olan allegro assai ise “Türk aksağı” olarak da geçen 9/8 usulündedir.

4.2.2. Necil Kazım Akses'in bestelediği flüt ve piyano için sonat eserinin dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelenmesi

Necil Kazım Akses'in flüt ve piyano için sonat eserinin icra teknikleri analizi dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinden oluşmaktadır. Analizler önce tablolaştırılıp daha sonra ise yorumlanacaktır.

Dil/Artikülasyon Teknikleri: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde kullanılan dil/artikülasyon teknikleri bölüm bazında şu şekildedir:

Dil/Artikülasyon Teması	1.-32. Ölçüler	f
Legato	25 kez	25
Accent	22 kez	22
Staccato	5 kez	5
Tenuto	5 kez	2

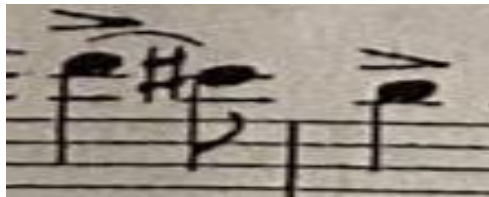
Tablo 18. Necil Kazım Akses Flüt ve Piyano İçin Sonat Eseri Birinci Bölüm Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 18 incelendiğinde; dil/artikülasyon teknikleri dağılımı incelendiğinde 32 ölçüden oluşan bu bölümün 25 ölçüsünde legato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.



Materyal 5. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Legato Örneği

Bölümün 22 ölçüsünde ise accent tekniğinin bulunduğu görülmektedir.



Materyal 6. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Accent Örneği

Bölümün 5 ölçüsünde staccatto tekniğinin bulunduğu görülmektedir.



Materyal 7. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Staccatto Örneği

Bölümün 2 ölçüsünde tenuto tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Notaları tutarak, asarak çalmak anlamına gelen bu teknik 13. ve 14. ölçülerde görülmekte, bölümün canlı ama sakin karakterine de uymaktadır.

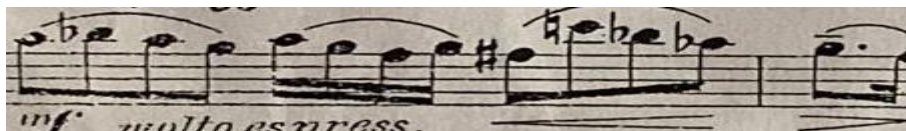


Materyal 8. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Tenuto Örneği

Dil/Artikülasyon Teması	1.-54. Ölçüler	<i>f</i>
Legato	23 kez	23
Staccato	21 kez	21
Tenuto	4 kez	4

Tablo 19. Necil Kazım Akses Flüt ve Piyano İçin Sonat Eseri İkinci Bölüm Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 19’da görüldüğü üzere, dil/artikülasyon teknikleri dağılımı incelendiğinde 54 ölçüden oluşan bu bölümün 23 ölçüsünde legato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Sekizlik veya dörtlük nota değerleriyle bezenmiş bu bölümde Legato tekniğinin kullanılması adeta bir sonraki bölümün asi havasına kontrast oluşturmak için kullanılmıştır.



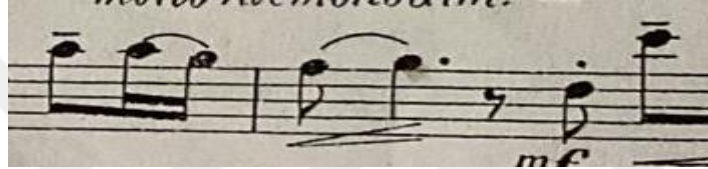
Materyal 9. Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Legato Örneği

Bölümün 21 ölçüsünde Staccatto tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Kısa ve keskin çalmak anlamına gelen bu teknik bölümde sekizlik değerdeki notalarda kullanılmıştır.



Materyal 10. Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Staccatto Örneği

Bölümün 2 ölçüsünde Tenuto tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.



Materyal 11. Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Tenuto Örneği

Dil/Artikülasyon Teması	1.-42. Ölçüler	<i>f</i>
Legato	28 kez	28
Staccato	14 kez	14
Tenuto	4 kez	4
Accent	4 kez	4

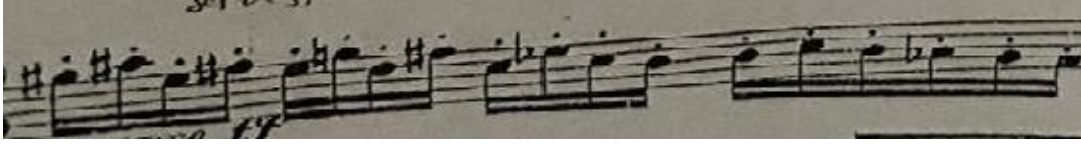
Tablo 20. Necil Kazım Akses'e Ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Eserinin Üçüncü Bölümünde Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 20 incelendiğinde; 42 ölçüden oluşan üçüncü bölümün 28 ölçüsünde legato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.



Materyal 12. Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Legato Örneği

Bölümün toplam 14 ölçüsünde staccatto tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.



Materyal 13. Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Staccatto Örneği

Bölümün toplam 4 ölçüsünde tenuto tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.



Materyal 2 Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Tenuto Örneği

Bölümün toplam 4 ölçüsünde ise Accent tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.



Materyal 35. Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Accent Örneği

Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinin dil/ artikülasyon icra tekniklerinin belirtildiği Tablo 18, tablo 19 ve tablo 20'deki kullanılma durumları bir bütün olarak incelendiğinde üç bölümde de en çok "legato" tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Legato, uzun bağların ve ek bağların müzik cümlelerini birbirine bağladığı icra tekniğidir. Bu durumda cümlelerin nefesle bölünmemesi gerekmekte, diyafram tekniğini etkin kullanarak, nefes yerlerini belli etmeden motif ve cümleleri birbirine bağlamak gerekmektedir. Aksi takdirde legato yanlış yerde koparak bestecinin yansıtmaya çalıştığı ifadeyi bozabilir. Bestecinin bu tekniği çoklukla kullanması eserin kesintisiz, akıcı bir yapıda devam etmesinin bir ifadesi olarak düşünülebilir.

Eserde dil/artikülasyon tekniklerinden kullanılan diğer bir teknik ise staccato tekniğidir. Bu teknik eserin sadece üçüncü bölümünde kullanılmıştır. Staccato, seslerin kısa ve kesik kesik çalınması anlamına gelmektedir. Eserin üçüncü bölümü hızlı bir tempoda ilerlemekte ve bu nedenle staccatonun vurgu yapılmadan, nüansları koruyarak ve notaları değerlerinin yarısı kadar çalmaya özellikle dikkat edilerek icra edilmesi gerekmektedir. Tempo oldukça hızlı ilerlediğinden bu staccatolu on altılıklar çift dille icra edilmelidir. Bu esnada parmak ve dil uyumunu da kaybetmemek önemlidir. Bestecinin özellikle ikinci bölümde sekizlik notalarda üçüncü bölümde ise on altılık notalarda kullandığı staccatoyu hem eserde, ritmik, keskin, heyecanlı bir ifade yaratmak için hem de bağlama tavrına/ efektine atıf yapmak için kullandığı düşünülebilir.

Eserde dil/artikülasyon tekniklerinin kullanımında karşımıza çıkan diğer bir teknik ise Accent tekniğidir. Accent, notayı vurgu ile belirterek aksanlı çalmak anlamına gelmektedir. Bestecinin eserde bu tekniği kullanması, hem eserin dinamiğini korumak hem de heyecan duygusu yaratmak olarak yorumlanabilir. Özellikle üçüncü bölümde “ff” nüansı ile kullanılan accent tekniğinin eseri hırçın bir karaktere büründürdüğü söylenebilir.

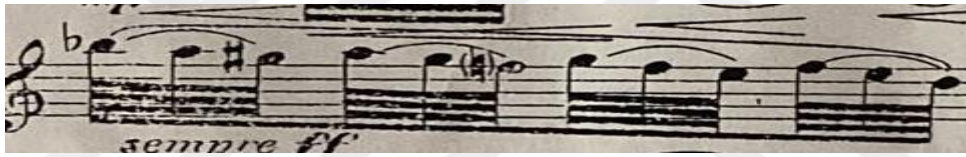
Eserde dil/artikülasyon tekniklerinden kullanılan diğer bir teknik ise tenuto tekniğidir. Tenuto her bir notanın ayrı nefesle çalınması anlamına gelmektedir. anlamına gelmektedir. Her üç bölümde de görülen tenutonun o anın atmosferine uygun biçimde şarkılı, ilk notalar uzatılarak ve duygulu bir biçimde, ifadeye önem vererek çalınması gerekmektedir.

Parmak/Ajilite Teknikleri: Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümleri incelendiğinde kullanılan parmak/ajilite teknikleri bölüm bazında şu şekildedir:

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-32. Ölçüler	<i>F</i>
Triole (Üçleme)	9 kez	9
Trill	5 kez	5
Acciaccaturas(Çarpma)	2 kez	2
Altılama	2 kez	2
Dokuzlama	1 kez	1
Beşleme	1 kez	1

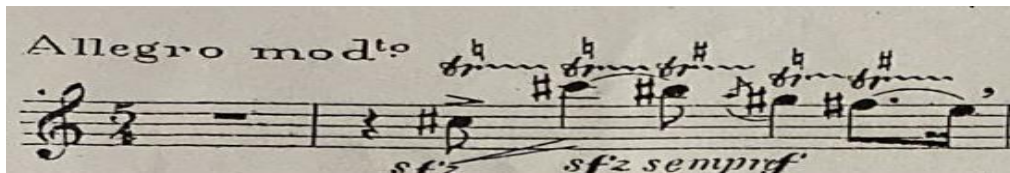
Tablo 21. Necil Kazım Akses'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin Birinci Bölümünde Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 21'de görüldüğü üzere, parmak/ajilite icra teknikleri dağılımı incelendiğinde 32 ölçüden oluşan birinci bölümün 9 ölçüsünde triole (üçleme) tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle bölümün 16. ölçüsündeki on altılık nota değerindeki trioleyi 17. ölçüde altmış dörtlük nota değerindeki üçlemelerin takip ettiği görülmektedir.



Materyal 16. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Triole Örneği

Bölümün 5 ölçüsünde ana nota ve yardımcı notanın hızlı geçidinden oluşan bir süsleme olan trill tekniği görülmektedir. Bölümde genellikle başlangıç sesi ile arasında tam aralık bulunan triller görülmektedir. Özellikle 2. ölçüde dörtlük ve sekizlik değerde, kromatik inici harekette görülen trillerin diyez ve natürel işareti almaları dikkat çekicidir.



Materyal 17. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Trill Örneği

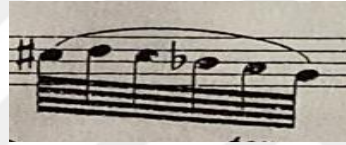
Bölümün 2 ölçüsünde ait olduğu notadan önce çalınan, bazen bir bazen birkaç notadan oluşan bir süsleme olan acciaccaturas (çarpma) görülmektedir.

Çarpmanın 2. ölçüde yarım ses yukarıdan, 16. ölçüde hem tam ses aşağıdan hem de yukarıdan ana sese atlayan çarpmaların bulunduğu, 24. ölçüde görülen üçüncü oktav re diyez çarpmasının ikinci oktav sol notasına bağlandığı görülmektedir.



Materyal 18. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Accaccaturas Örneği

Bölümün 2 ölçüsünde altılama görülmektedir. Bölümün 4. ölçüsünde altmış dörtlük, 17. ölçüsünde ise altmış dörtlük nota değerinde altılamalar yer almaktadır.



Materyal 4 Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Altılama Örneği

Bölümün 1 ölçüsünde beşleme görülmektedir. Yalnızca bölümün 3. ölçüsünde on altılık nota değerinde bir beşleme yer almaktadır.



Materyal 20. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Beşleme Örneği

Bölümün 1 ölçüsünde ise onaltılık nota değerinde kullanılan dokuzlama tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 16. ölçüsünde yer alan bu dokuzlamanın piano nüansından başlayıp ff nüansına kadar tırmanan bir hareket içinde olduğu görülmektedir.



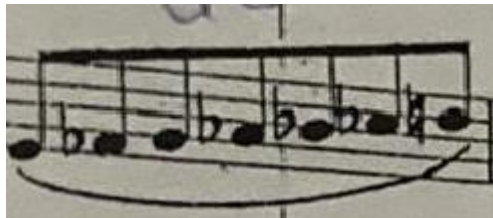
Materyal 21. Flüt Sonatı Eserinin Birinci Bölümündeki Dokuzlama Örneği

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-54. Ölçüler	<i>F</i>
Triole	9 kez	9
Yedileme	3 kez	3
Kromatik Dizi	3 kez	3
Trill	2 kez	2

Tablo 22. Necil Kazım Akses'e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin İkinci Bölümünde Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

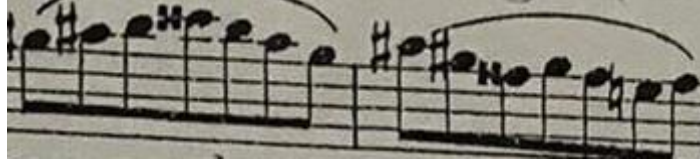
Tablo 22'de görüldüğü üzere, eserin ikinci bölüm parmak/ajilite icra teknikleri dağılımı incelendiğinde 54 ölçüden oluşan bu bölümün 9 ölçüsünde triole (üçleme) tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bölümde sekizlik üçlemelerin “rubato” ifadesi ile görülen, ritmik bir serbestlik altında bulunduğu görülmektedir. Bestecilerin, incelenen üç eserdeki trioleleri ana ritmik materyal olarak sıklıkla kullanmalarının yanı sıra ajiliteyi göstermek amacıyla kullandıkları düşünülebilir.

Bölümün 3 ölçüsünde sekizlik nota değerleriyle görülen yedileme tekniği yer almaktadır. Bölümün 45, 53 ve 54. ölçülerinde sekizlik nota değerlerinde ve kromatik çıkıcı bir hareketle kullanıldığı tespit edilmiştir.



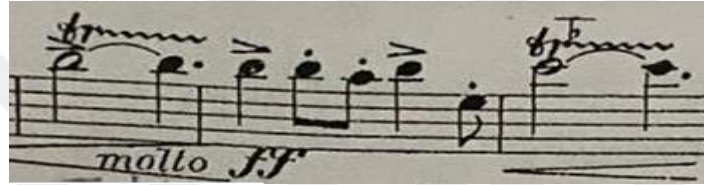
Materyal 22. Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Yedileme Örneği

Bölümün 3 ölçüsünde ise kromatik sızı tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.



Materyal 23. Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Kromatik Dizi Örneği

Bölümün 2 ölçüsünde trill kullanıldığı görülmektedir. 47. ve 49. ölçülerde “molto ff” teriminin eşlik ettiği, bemol ve natürel değiştiricilerle beraber kullanılan trill görülmektedir.



Materyal 24. Flüt Sonatı Eserinin İkinci Bölümündeki Trill Örneği

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-42. Ölçüler	<i>F</i>
Altılama	14 kez	14
Triole (Üçleme)	6 kez	6
Trill	3 kez	3
Beşleme	1 kez	1

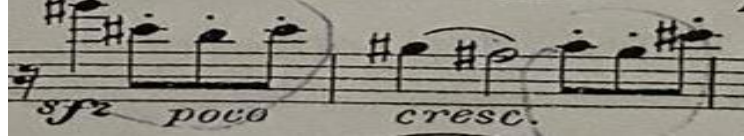
Tablo 23. Necil Kazım Akses’e ait Flüt ve Piyano İçin Sonat Adlı Eserin Üçüncü Bölümünde Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 23 incelendiğinde; 42 ölçüden oluşan üçüncü bölümde ise 14 ölçüde altılama görülmektedir. Bu altılamalar 1,2, 3, 4, 5, 7, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39. ölçülerde on altılık nota değerlerinde görülmektedir.



Materyal 25. Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Altılama Örneği

Bölümün 6 ölçüsünde sekizlik değerde kullanılan triole teknikleri görülmektedir.



Materyal 26. Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Triole Örneği

Bölümün 3 ölçüsünde dörtlük ve ikilik nota değerde kullanılan trill kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 13. ve 14. ölçülerindeki trillerde yine ilk bölümde yer alan trillere benzer şekilde kromatik, inici ve dörtlük değerdeki ana notalar üstünde bemol, diyez ve natürel değıştiricilerle kullanıldığı tespit edilmiştir.



Materyal 27. Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Trill Örneği

Bölümün yalnızca 6. ölçüsünde yine on altılık nota değerde beşlemelerin yer aldığı tespit edilmiştir.



Materyal 28. Flüt Sonatı Eserinin Üçüncü Bölümündeki Beşleme Örneği

Eserin birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerinin parmak/ajilite icra tekniklerinin belirtildiği Tablo 21, Tablo 22 ve Tablo 23'teki kullanılma durumları bir bütün olarak incelendiğinde en çok triole (üçleme) tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Yavaş ve çıkıcı triolelerin yanı sıra hızlı ve inici trioleler de kullanılmıştır. İlk bölümün 16. ölçüsündeki on altılık trioleyi 17. ölçüde altmış

dörtlük üçlemeler takip etmektedir. Özellikle üçüncü bölümdeki “rubato” ifadesi ile görülen sekizlik üçlemeler, ritmik bir serbestlik altında icra edilmelidir. Ritmik motif anlamında da en çok triole ve altılamalar kullanılmış, bu tekniklerde mp, sempre “ff”, crescendo ve decrescendo nüans ifadeleri kullanılmış ve böylelikle eser dinamik bir karaktere bürünmüştür.

Eserde karşımıza çıkan bir diğer parmak/ajilite tekniği ise trill tekniğidir. Trill, ana nota ve yardımcı notanın hızlı geçidinden oluşan bir süslemedir. Yardımcı nota genelde yarım ya da tam ses aralıklı kullanılmaktadır. Özellikle birinci ve üçüncü bölümlerde bu tekniğin çok fazla kullanıldığı tespit edilmiştir. Eserde triller genellikle başlangıç sesinin tam ses yukarisından başlamıştır. İlk bölümün ikinci ölçüsünde kromatik inen dörtlük ve sekizlik değerdeki notalarda görülen trill diyez ve natürel işaretleri kullanılmıştır. İkinci bölümün sadece 46. ve 48. ölçülerinde yer almıştır. Üçüncü bölümün 13. ve 14. ölçülerindeki trillerde yine ilk bölümde yer alan trillere benzer bir hareket mevcuttur. Yine kromatik ve inici ve dörtlük değerdeki ana notalar üstünde bemol, diyez ve natürel değiştiricilerin kullanıldığı bu trillere “sforzando” teriminin eşlik ettiği görülmektedir.

Eserde karşımıza çıkan bir diğer parmak/ajilite tekniği ise altılama tekniğidir. Birinci bölümün dinamik atmosferinde, dördüncü ölçüde altmış dörtlük on yedinci ölçüde ise altmış dörtlük nota değerinde görülmektedir. Üçüncü bölümde ise 1,2, 3,4,5,7,30,31,32,33,34,36,38,39.ölçülerde on altılık nota değerlerinde görülmektedir.

Eserde karşımıza çıkan bir diğer parmak/ajilite tekniği ise yedileme tekniğidir. İkinci bölümün 45, 53 ve 54. Ölçülerinde kullanılan yedileme tekniği sekizlik nota değerlerinde ve kromatik çıkıcı bir hareketle görülmektedir. Notasyonda yazan poco e poco accelerando terimi ile gitgide hızlanarak ilerilmekte ve bölüm sonunda ff nüansı ile sona ermektedir.

Eserde karşımıza çıkan bir diğer parmak/ajilite tekniği ise acciaccaturas (çarpma)'dır. Çarpma, ait olduğu notadan önce çalınan, bazen bir bazen birkaç

notadan oluşan bir süslemedir. Eserde çarpmanın ikinci ölçüde yarım ses yukarıdan, on altıncı ölçüde ise hem tam ses aşağıdan hem de yukarıdan ana sese atladığı görülmektedir. İlk bölümün yirmi dördüncü ölçüsünde görülen üçüncü oktav re diyez çarpmasının ikinci oktav sol notasına olan atlaması dikkat çekicidir.

Eserde kullanılan parmak/ajilite tekniklerden diğerleri de beşleme ve dokuzlama teknikleridir. Eserde cümle bağlarında görülen beşleme teknik anlamda ajilitenin üst seviyede olması gerektiğine işaret etmektedir. Üç bölümün farklı yerlerinde kullanılmış olan beşleme özellikle ilk bölümde sekizlik, onaltılık ve altmış dördlük notalarda görülmektedir. İlk bölümün üçüncü ölçüsünde altmış dördlük değerinde ve üçüncü bölümün altıncı ölçüsünde yine on altılık nota değerinde beşlemeler yer almaktadır.

Eserde sadece ilk bölümün 16. ölçüsünde piano nüansından başlayıp ff nüansına kadar tırmanan bir dokuzlama yer almaktadır.

Birinci bölümde yedilemelerin altında yazan “diminendo” terimini gerçekleştirmek için nefes tekniğini etkin kullanmak ve aynı anda dudak açısını ayarlamak gerekmektedir. Bestecinin eserde üçleme, beşleme, yedileme ve sekizleme tekniklerini kullanması hem eserin dinamik karakterini hem de kullanıldıkları yerde temanın değişimini haber verdiği şeklinde yorumlanabilir.

4.3. Mesruh Savaş’ın Bestelediği Flüt Konçertosu “Smyrna: Efsane ve Gerçek” Eserinin Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi

Araştırmanın üçüncü alt probleminde Mesruh Savaş’ın bestelediği “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” eserinin dil/artikülasyon ve ajilite teknikleri açısından analizi yapılmıştır. Mesruh Savaş’ın 2011 yılında iç içe geçmiş beş bölümden oluşan bu eseri tablo tablo 7, 8, 9 ve 10 ‘da görüldüğü üzere en çok analizi yapılmak istenen dördüncü eserdir. Çalışmada flüt öğretim elemanları ve sanatçılar doğrultusunda en çok tercih edilen ilk 3 eser seçilmiş fakat 3. eserin

notasına ulaşamaması nedeniyle 4. Sırada yer alan Mesruh Savaş'ın bestelediği Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek eseri analiz edilmiştir. Öncelikle eserin form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimi, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve suslardan oluşan müzikal analizi daha sonra ise dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinden oluşan icra teknikleri analizi bölümler halinde yapılmıştır. Müzikal özelliklerin incelemesinde notaların flüt ve piyano edisyonlarından, icra teknikleri açısından incelemesinde ise notaların flüt edisyonlarından yararlanılmıştır.

4.3.1. Mesruh Savaş'ın bestelediği flüt konçertosu smyrn:Efsane ve gerçeka eserinin müzikal özellikleri olan form yapısı, tonalitesi, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı açısından incelenmesi

Form Yapısı: Eserin Sonat Allegro' sunun değiştirilmiş bir şekli olduğu görülmektedir.

Tonalitesi: Eserin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümleri incelendiğinde, donanımında ses değiştirici herhangi bir işaretin olmadığı tespit edilmiştir. Bestecinin bazı ölçülerde modal ve makamsal diziler kullandığı ama eserin genelinde herhangi bir sistemin kurallarına bağlı kalmaksızın atonal besteleme tekniklerini kullandığı görülmektedir. Serbest tonalite anlayışının hakim olduğu ve eserin beş bölümünde de atonal öğelerin kullanıldığı görülmektedir.

Temposu: Eserin birinci bölümü incelendiğinde allegro energico temposundadır. Yani eserin çok enerjik ve çevik icra edilmesi gerektiği ifade edilmektedir. İkinci bölüm vivo tempodadır. Yani eserin çok canlı ve dinamik biçimde icra edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Üçüncü bölüm, misterioso dolente tempodadır. Yani gizemli ve hüznünlü şekilde icra etmek gerekir. Dördüncü Bölüm molto espressivo tempodadır. Yani eserin çok tutkulu biçimde icrası istenmektedir. Beşinci bölüm ise subito dolcissimo tempodadır yani eserin tatlı ve yumuşak bir karakterde icra edilmesi beklenmektedir.

Ölçü Birimleri: Eserin birinci bölümü incelendiğinde birinci bölümde 4/4'lük, 2/4'lük, 3/8'lik, 5/4'lük, ikinci bölümde 3/4'lük, 4/4'lük, 3/8 ve 2/4'lük, üçüncü bölümde sadece 4/4' lük, dördüncü bölümde 4/4'lük, 3/2' lik, beşinci bölümde ise 4/4'lük ölçü birimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ölçü birimleri genel olarak incelendiğinde her bölümün kendi içerisinde birden fazla ritmik yapıda olduğu görülmektedir. Ayrıca besteci beş bölümde de genel olarak aynı ölçü birimlerini kullanmayı tercih etmiş olup en çok 4/4, 3/8 ve 2/4' lük ölçü birimlerini kullanmıştır.

Nüans Terimleri: Eserin birinci bölümü incelendiğinde crescendo (gittikçe çoğaltarak), mezzo piano (orta hafiflikte), forte (güçlü), fortissimo (çok güçlü), sforzando nüans terimleri kullanıldığı, ikinci bölümde piano, mezzo piano, crescendo, mezzo forte, forte, fortissimo terimleri kullanıldığı, üçüncü bölümde piano, sforzando, mezzo piano, mezzo forte, dördüncü bölümde, forte, mezzo forte, fortissimo (çok güçlü), piano (hafifçe) ve decrescendo (gitgide azalarak), beşinci bölümde ise herhangi bir nüans teriminin kullanılmadığı tespit edilmiştir.

İfade Terimleri: Eserin birinci bölümleri incelendiğinde poco meno mosso, molto espressivo (çok tutkulu), libero(rahat şekilde) ifade terimlerinin kullanıldığı, ikinci bölümde herhangi bir ifade teriminin kullanılmadığı, üçüncü bölümde cantabile, dolce, molto espressivo ifade terimlerinin kullanıldığı, dördüncü bölümde herhangi bir ifade teriminin bulunmadığı, beşinci bölümde ise poco grave, dolce ve libero ifade terimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Eserdeki nüans ve ifade terimleri incelendiğinde, kullanılan terimlerin birinci ve üçüncü bölümlerde eseri önce daha keskin ve gerilimli bir yapıya sürüklediği dördüncü bölümde ise hafif ve sakin bir karaktere dönüştürdüğü, ikinci bölümün terimlerinin ise eseri tutkulu bir karakterden, dingin bir karaktere dönüştürerek, yavaşça yok olan bir dokuda olduğu söylenebilir.

Ölçü Sayısı: Eserin birinci bölüm incelendiğinde ilk bölümü 175 ölçüden, ikinci bölümü 140 ölçüden, üçüncü bölümü 10 ölçüden, dördüncü bölümü 241 ölçüden, beşinci bölümü ise 10 ölçüden oluşmaktadır.

Sus Sayısı: Eserin birinci bölümü incelendiğinde birinci bölümünde 20 sus, ikinci bölümde 10 sus ve üçüncü bölümde 4 sus, dördüncü bölümde 7 sus ve beşinci bölümde de 4 sus bulunmaktadır.

Eserin bölümleri müzikal özellikleri açısından incelendiğinde üç bölümün de Sonat allegrosu formunun farklı bir versiyonu olduğu, modal ve makamsal öğeler bulunsada atonal öğelerin ağırlıkta olduğu, eserin temposuna bakıldığında; öncelikle eserin çok canlı ve dinamik, daha sonra gizemli ve hüzünlü, tutkulu ve tatlı ve yumuşak bir karakterde olduğu, ölçü birimlerinden en çok 4/4'lük birimin kullanıldığı,

Bestecinin bu eserine yönelik İzmir Devlet Senfoni Orkestrasının arşivinden elde edilen bilgilerle birlikte değerlendirildiğinde; eserin genel olarak müzikal özellikleri incelendiğinde birinci bölüm solo flütün eşliksiz kadans benzeri pasajı ile başlar ve bu pasajda hem eserin temel armonik yapısı hem de ezgisel içeriği yer almaktadır. Ardından yaylı ve vurmali çalgılar ile arpin eşliğinde solo flütün müziği karmaşık bir doku içinde ilerler. Tüm orkestranın dâhil olduğu çabuk varılan küçük bir doruktan sonra müzik, en baştaki solo flüt pasajının kısa aralıklarla iki kez tekrarlanması ile devam eder. Ancak son tekrarında flütteki tema, tekrar başa dönmesine engel olan arp ve vurmali çalgıların eşliğinde sunulmakta ve müziğin çok daha büyük ve karmaşık bir doruğa ilerleyeceğini dineyiciye önceden sezdirmektedir. Güçlü ve ritmik ostinatoların (sürekli tekrarlayan motif) eşliğinde bölümün ikinci temasına varılmaktadır. Bu temanın birinci temayla olan ilişkisi hemen duyulur ancak bu kez birinci temanın öfkeli ifadesi yerini sakin bir karaktere bırakmaktadır. Solo flütün orkestra flütleri ile yankılarının eşliğinde müzik tekrarlanan ve üst üste geçmiş cümlelerle yavaş yavaş son derece karmaşık bir doku oluşturmaktadır. Bu dokunun zirvesinde müzik aniden enerjisini kaybederek ikinci bölüme bağlanır.

Solo alto flüt ile çalınan ikinci bölüm, eserin en zıt bölümüdür. Bölüm boyunca sakin bir denizi ve zaman yolculuğunu hatırlatan, hipnotize edici sesi ile çeşlesta, dokunun biçimlenmesinde büyük bir rol oynamaktadır. Alto flüt gizemli sesleri ve tınısal arayışları ile yavaş yavaş fısıltılı seslerden üçüncü bölümün

pürüzsüz seslerine doğru ilerler. Bölüm, geçmişe kısa bir bakışın dondurulmuş bir tablosunu ifade etmektedir.

Üçüncü bölüm, ilk iki bölümde sunulan fikirlerin arasında kalmıştır. Tematik içerik bakımından birinci bölümü devam ettirse de ikinci bölümün melankolik yapı ve temposundan kurtulamamıştır. Birinci bölümün sondan başa doğru çalınması gibi algılanan bölümün sonundaki doğaçlama kadans, iki müzik fikri arasındaki arada kalmışlığın doruk noktasıdır.

Dördüncü bölüm ise üçüncü bölümün kararsız bıraktığı müziği kaldığı yerden devam ettirerek birinci bölümün kararlı kişiliğine doğru ilerlemektedir. Flüt bu kez daha da cürretkar ve gösterişli pasajlarla birinci bölümün müziğine dönmüştür ve tüm orkestrayı giderek artan gerilimiyle yeniden peşinden sürüklemektedir.

Eserin en kısa bölümü olan ve yine alto flüt ile çalınan beşinci bölüm ise bir anlamda önceki bölümlerin bütününün bir sentezidir. Eseri meydana getiren temel fikirlerin bir epilog(sonuç bölümü) olarak son bir kez daha duyurulmasıdır. Bölüm, geçmişin özlemine takılıp kalmış, sahil kenarındaki flüt sesinin glockenspiel, vibrafon ve arp eşliğinde yavaşça yok olmasıyla sona erer.

4.3.2. Mesruh Savaş'ın bestelediği flüt konçertosu Smyrna:Efsane ve gerçek eserin dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından incelemesi

Mesruh Savaş'ın flüt konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek eserin icra teknikleri analizi dil/artikülasyon ve parmak/ajilite tekniklerinden oluşmaktadır. Analizler önce tablolaştırılıp daha sonra ise yorumlanmıştır.

Dil/Artikülasyon Teknikleri: Eserin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümleri incelendiğinde kullanılan dil/artikülasyon teknikleri eserin bölümlerine göre şu şekildedir:

Dil/Artikülasyon Tekniği	1-50. ölçüler	51-100 Ölçüler	101-150 Ölçüler	151-175 ölçüler	F
Legato	50 kez	45 kez	47 kez	28 kez	170
Accent	12 kez	-	9 kez	13 kez	34
Play-sing Effect	2 kez	8 kez	-	-	10
Staccato	-	-	2 kez	-	2
Kurbağa Dili	-	-	1 kez	-	1

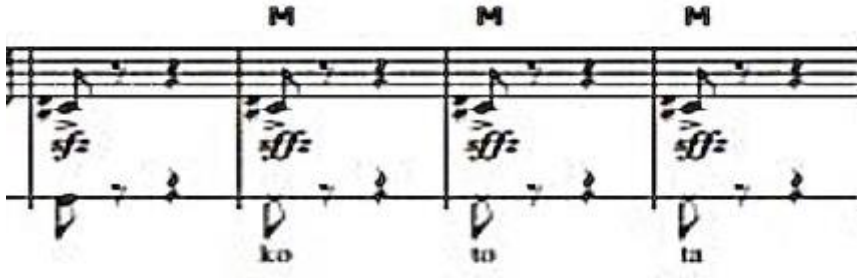
Tablo 24. Mesruh Savaş Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Birinci Bölümünün Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 24'e göre 175 ölçüden oluşan birinci bölümün toplam 170 ölçüsünde legato tekniği görülmektedir. 1-50. ölçüler arasında 50 kez, 51-100. ölçüler arasında 45 kez, 101-150. ölçüler arasında 47 kez, 151-175. ölçüler arasında ise 28 kez legato kullanıldığı görülmektedir. Bölüm genelinde iki veya üç ölçüyü birbirine bağlayan legatolar sıklıkla mevcuttur. Bestecinin legatoyu bölümün doğası gereği akıcı ve duygusal bir ifade yaratmak için kullandığı düşünülmektedir.

Bölümün toplam 34 ölçüsünde Accent tekniği bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 12 kez, 101-150. ölçüler arasında 9 kez, 151-175. Ölçüler arasında ise 13 kez Accent kullanıldığı görülmektedir. Özellikle eserin 86, 87, 88, 89, 90, 91 ve 92. ölçülerinde yer alan multifoniklerde görülen accent'e "sfz"(sforzando) ifadesinin eşlik etmesi dikkat çekicidir. Bunun dışında bölüm genelindeki accentlerin çoğu cümle sonlarında kullanılmıştır.

Bölümün toplam 10 ölçüsünde play-sing effect (çalarken şan yapmak) tekniği bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 2 kez, 51-100. ölçüler arasında ise 8 kez play-sing effect kullanıldığı görülmektedir. İcra esnasındaki şan sesi kullanımı icracıyı kendi yorumlama biçimini bulması için özgür bırakmıştır. Bu noktadaki ana fikir flüt sesini şan sesi ile geliştirmenin yollarını keşfetmektir. İlk olarak 40 ve 41. ölçülerde yer alan ve yukarıda sol, re diyez ve si notalarının parmak pozisyonları basılı iken "su", "su", "ra" hecelerini fısıldamak gerekmektedir. 63. ve 64. ölçülerde ise "sa" hecesi birinci oktav re parmak pozisyonundayken fısıldanmalı, "sa" ve "ra" heceleri ise sadece söylenmelidir çünkü herhangi bir notayla gösterilmemişlerdir. Daha sonra ise bölümün 87, 88, 89, 90, 91 ve 92. ölçülerinde yukarıda birinci oktav do diyez parmak pozisyonu basılırken, "ko", "to", "ta", "sa", "ta", "tu" heceleriyle

aynı nota fısıldanmalıdır. Bu sesler ve hecelerle bestecinin Şamanizme atıf yaptığı düşünülebilir.



Materyal 29. Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Birinci Bölümündeki Play-Sing Örneği

Bölümün toplam 2 ölçüsünde staccato tekniği bulunmaktadır. 101-150. ölçüler arasında staccato kullanıldığı görülmektedir. 148. ve 149. ölçülerde yer alan staccatolar önce inici üçlü aralıklarla daha sonra ise kromatik ve inici bir yürüyüşle görülmektedir.

Bölümün sadece 1 ölçüsünde kurbağa dili tekniği bulunmaktadır. 101-150. ölçüler arasında kurbağa dilinin kullanıldığı görülmektedir. Kurbağa dili tekniği modern flüt repertuarında en çok kullanılan ileri tekniklerdendir. Teknik temel olarak çok hızlı dil atma gibi bir seslenişe sahiptir. Dilin titreştirilmesi ile beraber “Frrrrr” veya “Trrrrr” sesi oluşur ve teknik bütün oktavlara ve seslere uygulanabilir. Bölümün 143. ölçüsünde “flz” ifadesi ile kullanılan bu tekniğin, ikilik, dörtlük ve on altılık nota değerleri süresince kullanıldığı görülmektedir.

Dil/Artikülasyon Tekniği	1-50. ölçüler	51-100 ölçüler	101-140 Ölçüler	f
Legato	50 kez	18 kez	22 kez	90
Staccatto	3 kez	20 kez	23 kez	47
Accent	-	41 kez	-	41
Play-Sing Effect	1 kez	-	-	1

Tablo 25. Mesruh Savaş Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin İkinci Bölümündeki Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 25 incelendiğinde; 140 ölçüden oluşan ikinci bölümün 90 ölçüsünde legato tekniği bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 50 kez, 51-100. ölçüler arasında

18 kez, 101-140. ölçüler arasında ise 22 kez legato kullanıldığı görülmektedir. Bölüm “Vivo” temposundadır ve canlı icra edilmektedir. Legato tekniğinin de bölümün özgür bir karakterde seyreden yapısını destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

Bölümün 47 ölçüsünde staccatto tekniği bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 3 kez, 51-100. ölçüler arasında 20 kez ve 101-140. ölçüler arasında 22 kez staccatto kullanıldığı görülmektedir. 177. ölçüde inici kromatik yürüyüşle görülen staccatolar, sonraki ölçülerde sekizlik notaların arasına serpiştirilmiş olarak görülmektedir. Özellikle 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233. ölçülerde bulunan ve on altılık nota değerleri içerisinde görülen staccatolar, bölümün hızlı karakteri içerisinde çift dil tekniği ile icra edilmelidir. Bu ölçülerdeki staccatolar adeta mızrapla telli bir enstrümanda tremolo yapılmış hissi vermektedir.

Bölümün 41 ölçüsünde ise accent tekniği görülmektedir. 51-100. ölçüler arasında 41 kez accent kullanıldığı görülmektedir. Bu bölümdeki aksanlar sekizlik ve on altılık değerlerdeki notaların hemen hemen hepsinde yer almaktadır.

Bölümün 1 ölçüsünde play-sing effect (çalarken şan yapmak) tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. 101-140. Ölçüler arasında 1 kez play-sing effect kullanıldığı görülmektedir. 209. ölçüde sekizlik ikinci oktav do diyez çalınırken “smy”, “rrr”, “na” heceleriyle fısıldanılması istenilmektedir.

Dil/Artikülasyon Tekniği	1-10. ölçüler	f
Legato	3 kez	3
Tenuto	2 kez	2

Tablo 26. Mesruh savaşı'ait Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Üçüncü Bölümünde Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 26 incelendiğinde; 10 ölçüden oluşan üçüncü bölümün toplam 3 ölçüsünde legato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bestecinin bu bölümün gizemli ve az da olsa dramatik karakterine uygun ifadeyi hissettirmek adına özellikle son ölçüdeki cümlede legato kullandığı söylenebilir.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde tenuto tekniği bulunmaktadır. Notayı uzatarak, tutarak çalmak.” anlamına gelen 317. ve 321. ölçülerde üçüncü oktav re diyez notasında yer almaktadır.

Dil/Artikülasyon Tekniği	1-50. ölçüler	51-100 ölçüler	101-150 Ölçüler	151-200 Ölçüler	201-241 Ölçüler	F
Legato	40 kez	28 kez	16 kez	46 kez	20 kez	102
Accent	-	-	6 kez	4 kez	-	10
Staccato	-	-	-	9 kez	-	9
Staccatissimo	-	-	-	5 kez	-	5
Play-Sing Effect	-	-	4 kez	-	-	4
Kurbağa Dili	-	-	-	3	-	3
Tenuto	1 kez	-	-	-	-	1

Tablo 27. Mesruh Savaş’a ait Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Dördüncü Bölümünde Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 27 incelendiğinde; 241 ölçüden oluşan dördüncü bölümün toplam 102 ölçüsünde legato tekniği bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 40 kez, 51-100. ölçüler arasında 28 kez, 101-150. ölçüler arasında 16 kez, 151-200. ölçüler arasında 46 kez, 201-241. ölçüler arasında ise 20 kez legato kullanıldığı görülmektedir. Bölüm karakteri gereği çok tutkulu bir yapıda icra edilecek olduğundan, legato tekniği bu bölümde müzikal dokuyu desteklemektedir.

Bölümün toplam 10 ölçüsünde accent tekniği bulunmaktadır. 101-150. ölçüler arasında 6 kez, 151-200. ölçüler arasında ise 4 kez accent kullanıldığı görülmektedir. Özellikle 457- 460 ölçüler arasında görülen accent’ler, staccatolar ile daha da vurgulu hale gelmiştir.

Bölümün toplam 9 ölçüsünde staccato tekniği bulunmaktadır. 151-200. ölçüler arasında 9 kez kullanıldığı görülmektedir. Eserin 379. ölçüsünde cadenza ile beraber gelen staccatoların yanı sıra özellikle 457- 460 arasında gelen aksanlı staccatolar, kromatik ve çıkıcı hareketle eseri tırmandırmaktadırlar.

Bölümün toplam 5 ölçüsünde staccatodan da kısa ve kesik icra edilmesi gereken staccatissimo tekniği bulunmaktadır. 151-200. Ölçüler arasında

staccatissimo kullanıldığı görülmektedir. Bu bölümde özellikle üçüncü oktav la notalarında görülen staccatissimoya accent de eşlik etmektedir.

Bölümün toplam 4 ölçüsünde play-sing effect bulunmaktadır. 101-150. ölçüler arasında 4 kez play-sing effect kullanıldığı görülmektedir. Eserin 330. ölçüsünde yukarıda birinci oktav faya basarken flüte sadece hava üflenerek "ss" hecesinin çıkarılması istenmiştir. 331. ölçüde ise birinci oktav la notasına sadece hava üflenirken "ss" hecesi fısıldanmalıdır. 336. ölçüde ise dörtlük değerinde birinci oktav sol notası çalınırken "ss" hecesi fısıldanmalıdır. Yine 341. ölçüde, parmak pozisyonu ikilik değerinde birinci oktav sol notasındayken sadece hava üflenmeli ve "sur" hecesi fısıldanmalıdır. 527. ölçüde ise dörtlük değerinde ikinci oktav la bemol, sol, mi, la bemol, sol, mi notalarından oluşan iki adet üçleme çalınırken "ta", "tu", "ta", "tu", "ta", "tu" heceleri de aynı notalardan seslendirilmesi beklenilmektedir. Play-sing esnasında bestecinin çıkarılmasını istediği sesler akla Şaman ayinleri esnasında Kam'ın vecd halindeyken veya hemen önce çıkarttığı sesleri getirmektedir. Eserin dinamizminin en çok arttığı noktada devreye giren "ta" "tu" "ra" "ss" ya da "sa" gibi hecelerden oluşan seslerin müzikal anlamda herhangi bir karşılığı bulunmasa da eserin hikaye örgüsünün içinde şamanizmin yeri olduğunu hissettirmektedir. Kam, şaman ya da baksının en coştugu anlarda doğayla bağlantılı sesler çıkardığı birçok araştırmayla ortaya konmuştur. Bu eserde de "ss" hecesi rüzgarı "ta" veya "tu" heceleri kuşun kanat çırpışını, "ra" veya "sa" heceleri rüzgar sesini veya yağmur çiselemesini andırmaktadır.



Materyal 30. Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Dördüncü Bölümündeki Kurbağa Dili Örneği

Bölümün toplam 3 ölçüsünde kurbağa dili bulunmaktadır. 341, 541 ve 542. ölçülerde 3 kez kurbağa dili kullanıldığı görülmektedir dörtlük değerlerdeki birinci

oktav la bemol, la natürel, do ve re bemol notalarında ve ikilik değerlerdeki ikinci oktav mi ve sol notalarında kurbağa dilinin icra edilmesi istenilmiştir.

Bölümün toplam 1 ölçüsünde tenuto tekniği bulunmaktadır.

Dil/Artikülasyon Tekniği	1-10. ölçüler	<i>f</i>
Legato	6 ölçü	6

Tablo 28. Mesruh Savaş'a Ait Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Beşinci Bölümünde Dil/Artikülasyon İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 28 incelendiğinde; 10 ölçüden oluşan beşinci bölümün 6 ölçüsünde sadece legato tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bölüm sakin ve tatlı bir karakterde olduğundan, flütün en tiz oktavı olan üçüncü oktav la, sol ve mi notalarında legato kullanılmasının, hem müzikal doku hem de icracıya kolaylık sağlaması açısından uygun olduğu söylenebilir.

Eserin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerinin dil/artikülasyon icra tekniklerinin belirtildiği Tablo 24, tablo 25 ve tablo 26, tablo 27 ve tablo 28'deki kullanılma durumları bir bütün olarak incelendiğinde en çok kullanılan tekniğin legato tekniği olduğu, ikinci olarak accent tekniği olduğu, üçüncü sırada staccato tekniği olduğu, dördüncü sırada play-sing effect tekniği olduğu ,beşinci sırada ise kurbağa dili tekniği olduğu görülmektedir.

Parmak/Ajilite Teknikleri: Eserin birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümleri incelendiğinde kullanılan parmak/ ajilite teknikleri konçertonun bölümlerine göre şu şekildedir:

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-50. Ölçüler	51.-100. Ölçüler	101.-150. Ölçüler	151.-175. Ölçüler	F
Triole	6 kez	11 kez	-	-	17
Trill	3 kez	2 kez	4 kez	3 kez	12
Kromatik Diziler	-	6 kez	5 kez	1 kez	12
Dokuzlama	5 kez	1 kez	3 kez	2 kez	11
Altılama	3 kez	1 kez	2 kez	-	6
Beşleme	2 kez	-	2 kez	1 kez	5
Glissando	-	-	-	1 kez	1

Tablo 29. Mesruh Savaş' ait Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Birinci Bölümünde Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 29 incelendiğinde; 175 ölçüden oluşan birinci bölümün toplam 17 ölçüsünde triole tekniği bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 6 kez, 51-100. ölçüler arasında 11 kez triole tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bölümde genelde sekizlik değerde ve hem inici hem de çıkıcı kromatik yürüyüşler ve dörtlü, beşli atlamalarla beraber görülmektedir.

Bölümün toplam 12 ölçüsünde trill tekniği bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 3 kez, 51-100. ölçüler arasında 2 kez, 101-150. ölçüler arasında 4 kez, 151-175. ölçüler arasında ise 3 kez trill kullanıldığı görülmektedir. Bölümdeki triller sekizlik, dörtlük ve ikilik değerlerdeki notalarda görülmekte ve on altılık değerdeki inici veya çıkıcı kromatik dizilere bağlanmaktadır.

Bölümün toplam 12 ölçüsünde kromatik dizi teknikleri yer almaktadır. 51-100. ölçüler arasında 6 kez, 101-150. ölçüler arasında 5 kez ve 151-175. ölçüler arasında ise 1 kez kromatik dizi tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu teknikler bölümün 61, 70, 76, 78, 84, 85, 106, 114, 127, 128, 144 ve 170. ölçülerinde yer almaktadır.

Bölümün toplam 11 ölçüsünde dokuzlama teknikleri bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 5 kez, 51-100. ölçüler arasında 1 kez, 101-150. ölçüler arasında 3 kez ve 151-175. ölçüler arasında ise 2 kez dokuzlama kullanıldığı görülmektedir. Bölümde ilk ölçüyle beraber 34, 137, 138. ölçülerde aynı notalardan oluşmuş şekilde, 17, 61, 140, 173 ve 174. Ölçülerde ise yine kendi içlerinde aynı notalardan oluştuğu, ayrıca 5 ve 11. ölçülerde de dokuzlama bulunduğu görülmektedir.

Bölümün toplam 6 ölçüsünde altılama tekniği görülmektedir. 1-50. ölçüler arasında 3 kez, 51-100. ölçüler arasında 1 kez, 101-150. ölçüler arasında ise 2 kez altılama kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 22, 24 ve 26. ölçülerinde aynı notalardan oluşan on altılık değerde, 59, 106, 147. ölçülerinde on altılık değerlerde altılamalar görülmektedir.

Bölümün toplam 5 ölçüsünde beşleme tekniği bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 2 kez, 101-150. ölçüler arasında 2 kez, 151-200. ölçüler arasında ise 1 kez beşleme kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 34, 35. ölçüsünde 106, 147 ve 175. in ölçülerinde on altılık değerde beşlemeler görülmektedir.

Bölümün sadece 1 ölçüsünde glissando tekniği bulunmaktadır. 151-200. ölçüler arasında 1 kez glissando kullanıldığı görülmektedir. Notasyonda “gliss.” şeklinde gösterilen glissando tekniği “sesin kaydırılması” olarak tanımlanabilir. Bu tekniğin flütte iki farklı uygulama biçimi mevcuttur. Birinci uygulamada parmaklar tuşlar üzerinde kaydırılarak çalınmaktadır. İkincisinde ise flütün başlığının dudağa doğru içeri veya dışarı yönde çevirerek uygulanmaktadır. Seslerin flüt başlığı içeri çevrildiğinde pestleşip, dışarı yöne çevirildiğinde ise tizleşmesi suretiyle çalınmaktadır. Modern flüt müziği repertuarında fazlasıyla kullanılan yeni tekniklerden biridir. Bölümün 163. ölçüsünde görülmektedir.



Materyal 31. Mesruh Savaş Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin Birinci Bölümündeki Glissando Örneği

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-50. Ölçüler	51.-100. Ölçüler	101.-140. Ölçüler	F
Acciaccaturas	3 kez	8 kez	6 kez	17
Beşleme	-	6 kez	9 kez	15
Appogiatura	6 kez	-	-	6
Triole	5 kez	-	-	5
Glissando	3 kez	-	-	3
Altılama	2 kez	-	-	2
Kromatik Dizi	-	-	1 kez	1

Tablo 30. Mesruh Savaş Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek Eserinin İkinci Bölüm Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 30 incelendiğinde 140 ölçüden oluşan ikinci bölümün toplam 17 ölçüsünde acciaccaturas yer almaktadır. 1-50. Ölçüler arasında 3 kez, 51-100. Ölçüler arasında 8 kez, 101-140. ölçüler arasında 6 kez acciaccaturas kullanıldığı görülmektedir. Bölümde çarpmaların yarım ses yukarıdan, yarım ses aşağıdan ve tam ses yukarıdan ana sese bağlandığı görülmektedir.

Bölümün toplam 15 ölçüsünde beşleme yer almaktadır. 51-100. ölçüler arasında 6 kez, 101-140. ölçüler arasında ise 9 kez beşleme kullanıldığı görülmektedir. Eserde özellikle 303. ve 307, ölçülerdeki beşlemelerin aynı notalardan oluşması dikkat çekmektedir.

Bölümün toplam 6 ölçüsünde ise appogiatura yer almaktadır. 50-100. ölçüler arasında appogiatura kullanıldığı görülmektedir. Bölümün 17, 19, 34, 38, 41 ve 45. ölçülerinde görülen appogiatura'lar sekizlik değerde ve ikiz basamaklı olarak görülmektedir.

Bölümün toplam 5 ölçüsünde triole (üçleme) tekniği görülmektedir. 1-50 ölçüler arasında 5 kez triole kullanıldığı görülmektedir. Bu trioleler hem inici hem de çıkıcı hareket etmekte, sekizlik ve on altılık nota değerlerinde bulunmaktadır.

Bölümün toplam 3 ölçüsünde glissando tekniği yer almaktadır. 1-50. ölçüler arasında 3 kez glissando kullanıldığı görülmektedir. ve 196, 199 ve 215. ölçülerde görülmektedir.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde altılama tekniği yer almaktadır. 1-50. ölçüler arasında 2 kez altılamanın kullanıldığı görülmektedir. 190. ve 191. ölçülerde bulunan bu altılamaların ikisi de inicidir ve kromatik yürüyüş barındırmaktadır.

Bölümün 1 ölçüsünde ise kromatik dizi tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. 101-140. ölçüler arasında 1 kez kromatik dizinin kullanıldığı görülmektedir. Bu teknik 309. ölçüde görülmektedir.

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-10. Ölçüler	<i>f</i>
Triole	2 ölçü	2
Trill	2 ölçü	2
Beşleme	2 ölçü	2
Appogiatura	1 ölçü	1
Kromatik Dizi	1 ölçü	1

Tablo 31. Mesruh Savaş Flüt Konçertosu: Smyrna Eserinin Üçüncü Bölüm Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 31 incelendiğinde, 10 ölçüden oluşan üçüncü bölümün toplam 2 ölçüsünde triole kullanıldığı görülmektedir. 6. ölçüdeki triolenin sekizlik değerde olduğu, 10. ölçüdeki triolelerin ise hem sekizlik hem de on altılık değerde olduğu görülmektedir.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde ikilik değerlerde, birbirine bağlı aynı notadan oluşan, trill kullanıldığı görülmektedir.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde beşleme kullanıldığı görülmektedir. 6. Ölçüdeki beşlemenin on altılık değerde çıkıcı ve kromatik halde, 9. ölçüdeki beşlemenin ise sekizlik değerde çıkıcı ve kromatik halde olduğu görülmektedir.

Bölümün yalnızca 1 ölçüsünde ise appogiaturas kullanıldığı görülmektedir. 4. Ölçüde sekizlik değerde ve ikiz basamaklı appogiaturas kullanılmıştır.

Bölümün yalnızca 1 ölçüsünde ise kromatik dizi tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. 9. ölçüdeki beşleme kromatik ve çıkıcı halde kullanılmakta, aynı ölçüde on altılık değerde çıkıcı kromatik dizinin de kullanıldığı görülmektedir.

Bölümün yalnızca 1 ölçüsünde ise acciaccaturas tekniği yer almaktadır. 323. ölçüde bulunan ikinci oktav sol diyez çarpmasının üçüncü oktav fa notasına bağlandığı görülmektedir.

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-50. Ölçüler	51.-100. Ölçüler	101.-150. Ölçüler	151.-200. Ölçüler	200-241. Ölçüler	f
Kromatik Dizi	-	-	1 kez	14 kez	-	15
Acciaccaturas	-	-		5 kez	4 kez	9
Triole		-	4 kez	5 kez	-	9
Glissando	-	-	-	4 kez	5 kez	9
Beşleme	-	-	2 kez	4 kez	-	6
Trill	2 kez	3 kez	-	-	-	5
Altılama	-	-	1 kez	1 kez	-	2

Tablo 32. Mesruh Savaş Flüt Konçertosu: Smyrna Eserinin Dördüncü Bölüm Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 32 incelendiğinde 241 ölçüden oluşan dördüncü bölümün toplam 15 ölçüsünde kromatik dizi tekniği bulunmaktadır. 101-150. ölçüler arasında 1 kez, 151-200. ölçüler arasında 14 kez kromatik dizi tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Cadenza olan 379. ölçüde, 446,448,449,453,458,459,460, 468, 470,474, 475,481, 483,484 ölçülerde görüldüğü tespit edilmiştir.

Bölümün toplam 9 ölçüsünde acciaccaturas tekniği bulunmaktadır. 151-200. ölçüler arasında 5 kez, 200-240. ölçüler arasında 4 kez acciaccaturasın kullanıldığı görülmektedir. 326. ölçüde dört adet ardışık halde gelen üçüncü oktav fa çarpmalarının ikinci oktav sol notasına, 333. ölçüde bulunan ikinci oktav sol çarpmasının üçüncü oktav sol bemol notasına, 464. ölçüde üçüncü oktav la diyez çarpmasının flütteki en tiz seslerden biri olan üçüncü oktav si notasına, 552, 554, 556 ve 560. ölçülerde ise ikinci oktav re notasının mi çarpmasına, ikinci oktav mi notasının ise re çarpmasına bağlandığı görülmektedir.

Bölümün toplam 9 ölçüsünde triole tekniği bulunmaktadır. 101-150. ölçüler arasında 4 kez, 151-200. ölçüler arasında 5 kez kullanıldığı görülmektedir. Bölüm genelinde trioleler sekizlik nota değerindelerdir. Özellikle 326. ölçüdeki triolelerin ters atlamalı çarpmalarla desteklendiği, 365 ve 368. ölçüler arasında ise on altılık

nota değerlerinde olduğu, 419. ölçüdeki triolenin ise ikilik nota değerinde olduğu görülmektedir.

Bölümün toplam 6 ölçüsünde glissando tekniği bulunmaktadır. 151-200. ölçüler arasında 4 kez, 200-240. ölçüler arasında 5 kez glissandonun kullanıldığı görülmektedir. 326, 334, 342, 379, 524, 525, 552, 554 ve 564. ölçülerde görülen bu glissandolar yarım ses veya tam ses aşağıdaki veya yukarıdaki ana notaya bağlanmaktadır.

Bölümün toplam 6 ölçüsünde beşleme tekniği bulunmaktadır. 101-150. ölçüler arasında 2 kez, 151-200. ölçüler arasında ise 4 kez beşleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. 342, 463. ve 464. ölçülerde aynı notalardan oluşmuş beşlemelerin yer aldığı, 486, 487 ve 489. ölçülerdeki beşlemelerin altmış dörtlük nota değerinde olduğu görülmektedir.

Bölümün toplam 5 ölçüsünde trill bulunmaktadır. 1-50. ölçüler arasında 2 kez, 51-100. ölçüler arasında 3 kez trill tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Bölüm genelinde triller, yardımcı notanın yarım ses ve tam ses aralıkla ve ikilik nota değerlerinde ve bir ölçüde ise çarpma ile birlikte görülmektedir.

Bölümün toplam 2 ölçüsünde altılama yer almaktadır. 101-150. ölçüler arasında 2 kez altılama kullanıldığı görülmektedir. 468. ölçüde on altılık değerde, 378. ölçüde ise aynı notalardan oluşan 4 adet altılamanın yer aldığı görülmektedir.

Parmak/ Ajilite Tekniği	1.-10. Ölçüler	<i>f</i>
Glissando	4 kez	4
Acciaccaturas	3 kez	3

Tablo 33. Mesruh Savaş Flüt Konçertosu: Smyrna Eserinin Beşinci Bölüm Parmak/Ajilite İcra Tekniklerinin Kullanılma Durumu

Tablo 33 incelendiğinde; 10 ölçüden oluşan bu bölümün toplam 4 ölçüsünde glissando tekniği kullanılmıştır. İlk üç ve son üç ölçüde gelen “saba” makamı etkisi daha çok hissedilebilsin diye kullanıldığı düşünülen bu teknik, ikilik değerde ve

flütün en tiz seslerinden olan üçüncü oktav la bemol, sol ve mi sesleri arasındaki geçişi sağlamaktadır.

Bölümün toplam 3 ölçüsünde acciaccaturas tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü oktav la bemol notasının sol çarpmasına, sol notasının ise fa diyez çarpmasına bağlandığı görülmektedir.

Eserin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerinin parmak/ajilite icra tekniklerinin belirtildiği Tablo 29, Tablo 30 ve Tablo 31, Tablo 32 ve Tablo 33'teki kullanılma durumları bir bütün olarak incelendiğinde en çok kullanılan tekniğin triole (üçleme) tekniği olduğu görülmektedir. Trioleler sekizlik ve on altılık nota değerlerinde olup eserin ana ritmik teması içinde yer almaktadır. Eserin 326. ölçüsünde ters atlamalı çarpmalarla desteklenen triole özellikle dikkat çekicidir. 365 ve 368. ölçüler arasında on altılık nota değerlerinde sürekli görülen trioleler ise eserin ajilite anlamında en zor pasajlarından biridir.

Eserde ikinci sırada kullanılan tekniğin beşleme tekniği olduğu görülmektedir. 176. ölçüde ise aynı notalardan oluşan on altılık değerde 5 adet beşleme bulunmaktadır. 269, 273, 274, 275,277, 281, 287,290,292 ve 300. ölçülerde de on altılık değerde beşlemeler görülmektedir. Eserin 303. ve 307. ölçülerinde aynı notalardan oluşmuş beşlemeler dikkat çekmektedir.342, 463. ve 464. ölçülerde de aynı notalardan oluşan beşlemeler yer almaktadır. 486, 487 ve 489. ölçülerdeki beşlemeler altmış dördlük nota değerlerindedir. 490, 492, 493, 495. ölçülerde ise yine on altılık değerde beşlemeler görülmektedir.

Eserde üçüncü sırada en çok kullanılan tekniğin acciaccaturas (çarpma) tekniği olduğu görülmektedir. Eserde çarpmalar yarım ses yukarıdan, yarım ses aşağıdan, tam ses yukarıdan ana sese bağlanmaktadır. 323. ölçüde bulunan ikinci oktav sol diyez çarpması üçüncü oktav fa notasına atlamaktadır. 326. Ölçüde ise dört adet ardışık halde gelen üçüncü oktav fa çarpmaları ikinci oktav sol notasına bağlanmaktadır. 333. Ölçüde bulunan ikinci oktav sol çarpmasının üçüncü oktav sol bemol notasına atlaması dikkat çekicidir. 464. ölçüde ise üçüncü oktav la diyez

çarpmasının flütteki en tiz seslerden biri olan üçüncü oktav si ana sesine bağlanması adeta bir yakarış hissi uyandırmaktadır. 552, 554, 556 ve 560. ölçülerde ise ikinci oktav re notası mi çarpmasına veya ikinci oktav mi notası re çarpmasına bağlanmıştır. Eserin son üç ölçüsünde ise üçüncü oktav la bemol notası sol çarpmasına, sol notası ise fa diyez çarpmasına bağlanmaktadır.

Eserde dördüncü sırada en çok kullanılan tekniğin ise trill tekniği olduğu tespit edilmiştir. Eserdeki trillerde yardımcı nota yarım ses ve tam ses aralıklı ve genellikle ikilik nota değerinde görülmektedir. 535. Ölçüde birinci oktav do diyez çarpması ile yer alan fa trili görülmektedir. 529. ölçüde ise üçüncü oktav mi ana notasının üstünde yer alan fa diyez trill ifadesi dikkat çekmektedir. Beşinci sırada en çok kullanılan bir diğer teknik ise glissando tekniğidir. Eserde birinci, ikinci ve dördüncü bölümlerde kullanılmaktadır.

Eserde en çok kullanılan diğer parmak/ajilite tekniği ise appoggiatura'dır. Eserin ikinci bölümünün 17, 20, 35, 39, 42 ve 46. ölçülerinde, üçüncü bölümün ise 4. ölçüsünde görülmektedir.

Eserde en çok kullanılan diğer parmak/ajilite tekniği ise altılama tekniği eserin 22, 24 ve 26. Ölçülerinde aynı notalardan oluşan on altılık değerde, yine 59, 106, 147, 190, 191, 468. ölçülerde on altılık değerde altılamalar bulunmaktadır. 378. Ölçüde aynı notalardan oluşan 4 adet altılamanın yer alması dikkat çekmektedir.

Eserde en çok kullanılan diğer parmak/ajilite tekniği ise dokuzlama tekniği eserin ilk 2 ölçüsünde ve 34,137,138. ölçüsünde aynı notalardan oluşmuş şekilde bulunmaktadır. Ayrıca 17. ve 61,140,173, 174. ölçülerdeki dokuzlamaların da kendi içlerinde aynı notalardan oluştuğu görülmektedir. Bunun yanı sıra 5 ve 11. ölçülerde de dokuzlama bulunduğu görülmektedir.

Eserde en çok kullanılan diğer parmak/ajilite tekniği ise kromatik diziler eserin 61, 70, 76, 78, 84, 85, 106, 114, 127, 128, 144, 170 ve 309. ölçülerinde görülmektedir. 379. ölçü olan cadenza gelindiğinde ise karar notası olan do'ya

kromatik hareketlerle bağlandığı ve böylece “kürdi” makamı hissi verildiği ama aslında “phrygian” modu olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra 446, 448, 449, 453, 458, 459, 460, 468, 470, 474, 475, 481, 483, 484. ölçülerde de kromatik dizilerin bulunduğu görülmektedir.

4.4. Ekrem Zeki Ün “Flüt ve Piyano İçin Sonat”, Necil Kazım Akses “Flüt Sonatı” ve Mesruh Savaş “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” Eserlerinin Karşılaştırılması

Araştırmanın beşinci alt probleminde “Flüt ve Piyano İçin Sonat”, “Flüt Sonatı” ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek ” eserleri, müzikal özellikleri ve icra teknikleri açısından karşılaştırılmıştır.

4.4.1. Flüt ve piyano için sonat”, “Flüt sonatı” ve “Flüt konçertosu Smyrna: Efsane ve gerçek” Eserlerinin müzikal özellikleri olan tonalitesi, form yapısı, temposu, ölçü birimleri, nüans terimleri, ifade terimleri, ölçü sayısı ve sus sayısı açısından karşılaştırılması

Aşağıda yer alan tabloda Flüt ve Piyano İçin Sonat (E1), Flüt Sonatı (E2) ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” (E3) olarak kodlanmıştır. Bu eserlere ait bulgular önce tabloda verilmiş daha sonra bu bulgulara göre yorumlar yapılmıştır.

Müzikal Özellikler Temaları	Müzikal Özellikler Alt Temaları	E1	E2	E3	F
Tonalite	Tonal	-	-	-	
	Modal	X	X	X	3
	Atonal	X	X	X	3
	Makamsal		X	X	2
Form	Eski Sonat	X	X		2
	Basit 3 bölmeli	X			1
	Rondo	X			1
	Sonat Allegrosu			X	1
Tempo	Allegro Molto Vivace	X			1
	Allegro Agitato		X		1
	Lento	X			1
	Presto	X			1
	Allegro Energico			X	1
	Vivo			X	1

Müzikal Özellikler Temaları	Müzikal Özellikler Alt Temaları	E1	E2	E3	F
	Meno mosso molto tranquillo		X		1
	Leggiero		X		1
Ölçü Sayısı	501	X			1
	576			X	1
	129		X		1

Tablo 34. “Flüt ve Piyano İçin Sonat”, “Flüt Sonatı” ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” Eserlerinin Müzikal Özellikler Açısından Karşılaştırılmasına Yönelik f Dağılımları

Tablo 34’de görüldüğü üzere “Flüt ve Piyano İçin Sonat (E1), Flüt Sonatı (E2) ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” (E3) eserlerinin müzikal özellikler açısından karşılaştırılması genel olarak şu şekildedir:

Tonalite açısından; Eser 1 incelendiğinde, tonalitesinin atonal olduğu, Eser 2 incelendiğinde modal ve makamsal dizilerin kullanıldığı ama eserin genelinin atonal olduğu, Eser 3 incelendiğinde ise yine modal yapının az hissedildiği, eserin genelinin atonal olduğu tespit edilmiştir.

Üç eserde de tonalliğin bulunmadığı, her ne kadar bestenigar makam dizisinin küçük bir kısmı, artık ikililerin hicaz makamı etkisi ve kürdi de denebilecek frigyan modu kullanılarak makam etkisi yaratılmış olsa da, eserlerin genelinde atonal öğelerin ağırlıkta olduğu tespit edilmiştir.

Form yapısı açısından; Eser 1 incelendiğinde ilk bölümün, “Eski Sonat” , ikinci bölümün “Basit 3 Bölmeli Form” ve üçüncü bölümün ise “Rondo Formu” nda olduğu, Eser 2 incelendiğinde eserin eski sonat formunda, Eser 3 incelendiğinde ise eserin Sonat Allegro’ su formunun değiştirilmiş bir versiyonu olduğu olduğu görülmektedir. Buna göre E1’in ilk bölümü ile E2’nin aynı form yapısında olduğu, diğerlerinin ise farklı formlarda olduğu tespit edilmiştir.

Tempo açısından; Eser 1 incelendiğinde; ilk bölüm allegro molto vivace, ikinci bölüm lento, üçüncü bölüm ise allegro agitato, lento ve presto tempolarını içermektedir. Eser 2’in temposu incelendiğinde; birinci bölüm allegro moderato, ikinci bölüm Allegro ma non troppo, üçüncü bölüm allegro assai tempodadır. Eser 3

incelendiğinde ise; birinci bölüm allegro energico, ikinci bölüm vivo, üçüncü bölüm i misterioso dolente, dördüncü bölüm molto espressivo, beşinci bölüm ise subito dolcissimo temposundadır.

Ölçü birimleri açısından; Eser 1 incelendiğinde, 3/4'lük, 2/4'lük, 5/4'lük ve 4/4'lük, 3/16'lık, 4+3/16'lık ve 4+5/16'lık, 1/4'lük, 1/8'lük, 4+5/16'lık, 4+3/16'lık, 7/16'lık, 5/16'lük, 6/8'lik ölçü birimlerinin kullanıldığı, Eser 2 incelendiğinde; 5/4'lük, 6/4'lük, 4/4'lük, 7/8'lik ve 1/16'lük ve 9/8'lik ölçü birimlerinin kullanıldığı Eser 3 incelendiğinde; 4/4'lük, 2/4'lük, 5/4'lük, 3/8'lik, 3/4'lük, 3/2'lik ölçü birimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

İncelenen üç eserde en çok 4/4'lük ölçü biriminin kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanında E1'de 4+5/16'lık, 4+3/16'lık, E2'de ise türkülerde, köçekçelerde ve oyun havalarında sıklıkla 7/8'lik mertebesi olarak kullanılan Devr-i turan (mandıra usülü) ve "Türk aksağı" olarak da geçen 9/8 usulünün kullanılması dikkat çekmektedir.

Nüans terimleri açısından; Eser 1 incelendiğinde; birinci bölümde accent (vurgu), crescendo (gittikçe çoğaltarak), diminiendo (gittikçe azaltarak), mezzo piano (orta hafiflikte), piano (hafifçe), forte (güçlü), fortissimo (çok güçlü), tranquillo (sakin şekilde) nüans terimleri kullanıldığı, ikinci bölümde crescendo, mezzo piano terimleri kullanıldığı, üçüncü bölümde ise forte, crescendo, fortissimo terimlerinin, Eser 2 incelendiğinde; birinci bölümde sforzando (vurgulu), forte (güçlü), piano (hafifçe), poco a poco crescendo (fazlasıyla çoğalarak), mezzo forte (orta şiddette), molto ritardando (çok yavaşlayarak), mezzo piano (orta hafiflikte), fortissimo (çok güçlü), molto diminiendo (gittikçe azaltarak) ve crescendo (gittikçe çoğaltarak) terimlerinin, ikinci Bölümde, forte (güçlü), sforzando (vurgulu), fortissimo (çok güçlü), mezzo forte (orta şiddette), piano (hafifçe), crescendo (gittikçe çoğaltarak), decrescendo (gittikçe azalarak), poco a poco accelerando (fazlasıyla hızlanarak) terimlerinin, üçüncü bölümde, forte (güçlü), sforzando (vurgulu), fortissimo (çok güçlü), crescendo (gittikçe çoğaltarak), decrescendo (gittikçe azalarak) terimlerinin kullanıldığı, Eser 3 incelendiğinde; birinci bölümde crescendo (gittikçe çoğaltarak),

mezzo piano (orta hafiflikte), forte (güçlü), ikinci bölümde crescendo, mezzo forte terimleri kullanıldığı, üçüncü bölümde sforzando, dördüncü bölümde fortissimo (çok güçlü), piano (hafifçe) ve decrescendo (gitgide azalarak) terimlerinin kullanıldığı, görülmektedir. Genel anlamda üç eser karşılaştırıldığında en çok forte, sforzando ve crescendo terimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

İfade terimleri açısından; Eser 1 incelendiğinde; birinci bölümde animato (canlı, ateşli, coşkulu), con moto espressivo ed appasionata (etkileyici ve ateşli şekilde) cantando (şarkı söyler gibi), calmato ed cantabile (sakin ve şarkı söyler gibi), molto espressivo (çok tutkulu), poco a poco rinforzando (daha kuvvetli), calmato, semplice, innocente, molto espressivo, dolcissimo parlando (konuşur gibi), morendo (öldürerek, yok ederek) terimlerinin, ikinci bölümde animato (ateşli, coşkulu), dolcissimo parlando (tatlı tatlı konuşuyor gibi), poco e poco calmate cantabile (çok sakın ve yumuşak), piu mosso smorzando (ölerek, sönerek), üçüncü bölümde risoluto (kararlı), energico (enerjik), brillante (parlak), giacoso, con passione (çok tutkulu) terimlerinin, Eser 2 incelendiğinde ise; birinci bölümde subito (birdenbire), leggiero (tüy gibi hafif), meno mosso molto tranquillo (sakince), molto espressivo (çok tutkulu), sempre molto ritmico (daha da ritmik), poco cantabile (şarkı söyler gibi), molto accelerando (daha hızlı) poco allargando (genişleyerek), rubato (ritmik özgürlük) terimlerinin kullanıldığı, Eser 3 incelendiğinde; birinci ve ikinci bölümde herhangi bir terimin kullanılmadığı, üçüncü bölümde libero, dördüncü bölümde dolce, molto espressivo ve rallantando, beşinci bölümde ise dolce ve libero ifade terimlerinin , görülmektedir. Genel anlamda üç eserin ifade terimleri karşılaştırıldığında ise en çok dolce ve molto espressivo terimlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

4.4.2. “Flüt ve piyano için sonat”, “Flüt sonatı” ve “Flüt konçertosu

Smyrna: Efsane ve gerçek” Eserlerinin dil/artikülasyon ve parmak/ajilite icra teknikleri açısından karşılaştırılması

Araştırmanın bu bölümünde Flüt ve Piyano İçin Sonat”, “Flüt Sonatı” ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” eserleri, icra teknikleri açısından karşılaştırılacaktır.

İcra Teknikleri Temaları	İcra Teknikleri Alt Temaları	E1	E2	E3	f
Dil / Artikülasyon Tekniği	Legato	x	x	x	3
	Accent	x	X	x	3
	Staccato	x	X	x	3
	Play-Sing effect			X	1
	Tenuto		X	X	2
	Staccatissimo			X	1
	Kurbağa Dili			X	1
Parmak/Ajilite Tekniği	Triole	x	X	X	3
	Acciaccaturas (Çarpma)	x	X	X	3
	Trill	x	X	X	3
	Kromatik Diziler	x			1
	Beşleme	x	X	X	3
	Altılama		X	X	2
	Dokuzlama		X	X	2
	Glissando			X	1
	Appogiature	x	X		2
	Yedileme	x	X		2
	Sekizleme	x			1

Tablo 35. “Flüt ve Piyano İçin Sonat”, “Flüt Sonatı” ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” Eserlerinin Dil/Artikülasyon ve Parmak/Ajilite İcra Teknikleri Açısından Karşılaştırılmasına Yönelik f Dağılımları

Tablo 35’te görüldüğü üzere Flüt ve Piyano İçin Sonat”, “Flüt Sonatı” ve “Flüt Konçertosu Smyrna: Efsane ve Gerçek” eserlerinin dil/artikülasyon teknikleri dağılımı incelendiğinde;

En çok kullanılan dil/artikülasyon tekniğinin Legato tekniği olduğu tespit edilmiştir. Legato, E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 420 ölçüsünde, E2 de 129 ölçüden oluşan eserin 76 ölçüsünde ve E3’te 576 ölçüden oluşan eserin 362 ölçüsünde, kullanılmıştır. Bu durumda E1’in en çok Legato kullanılan eser olduğu tespit edilmiştir.

İkinci olarak eserlerde en çok kullanılan teknik Accent tekniğidir. 501 ölçüden oluşan E1’in 7 ölçüsünde, 129 ölçüden oluşan E2’nin 26 ölçüsünde ve 576 ölçüden oluşan E3’ün 85 ölçüsünde accent tekniğinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu durumda E3’ün en çok accent tekniği kullanılan eser olduğu tespit edilmiştir.

Üçüncü olarak eserler arasında en çok kullanılan teknik Staccato tekniğidir. E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 12 ölçüsünde, E2’de 129 ölçüden oluşan eserin 40 ölçüsünde ve E3’te ise 576 ölçüden oluşan eserin 52 ölçüsünde staccato tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durumda E3’ün en çok staccato kullanılan eser olduğu tespit edilmiştir. Bu durumda E2’nin en çok Staccato kullanılan eser olduğu tespit edilmiştir.

Play-Sing Effect (çalarken şan yapmak) tekniği açısından; 576 ölçüden oluşan E3’ün 28 ölçüsünde play-sing effect kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tenuto tekniği açısından; 576 ölçüden oluşan E3’ün 3 ölçüsünde ve 129 ölçüden oluşan E2’nin 10 ölçüsünde sesi tutarak ve sürdürerek icra etmek anlamına gelen bu tekniğinin bulunduğu tespit edilmiştir.

Kurbağa Dili tekniği açısından; 576 ölçüden oluşan E3’ün 4 ölçüsünde kurbağa dili tekniğinin bulunduğu tespit edilmiştir.

Staccatissimo 576 ölçüden oluşan E3’ün 5 ölçüsünde staccatissimo tekniğinin bulunduğu tespit edilmiştir.

Tablo 21’de görüldüğü üzere parmak/ajilite teknikleri dağılımı incelendiğinde;

Triole(Üçleme) tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 43 ölçüsünde, E2’de 129 ölçüden oluşan eserin 24 ölçüsünde, E3’te ise 576 ölçüden oluşan eserin 33 ölçüsünde, triole (üçleme) tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Acciaccaturas (çarpma) tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 39 ölçüsünde, E2’de 129 ölçüden oluşan eserin 2 ölçüsünde, E3’te ise 576 ölçüden oluşan eserin 29 ölçüsünde acciaccaturas (çarpma) tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Trill tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 27 ölçüsünde, E2’de 129 ölçüden oluşan eserin 10 ölçüsünde ve E3’te ise 576 ölçüden oluşan eserin 19 ölçüsünde, trill tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Beşleme tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 4 ölçüsünde, E2’de 129 ölçüden oluşan eserin 2 ölçüsünde ve E3’te ise 576 ölçüden oluşan eserin 28 ölçüsünde, beşleme tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kromatik dizi tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 5 ölçüsünde, E2’de 129 ölçüden oluşan eserin 3 ölçüsünde ve E3’te 576 ölçüden oluşan eserin 29 ölçüsünde, kromatik dizi tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Altılama tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 1 ölçüsünde, E2’de 129 ölçüden oluşan eserin 16 ölçüsünde ve E3’te ise 576 ölçüden oluşan eserin 10 ölçüsünde, altılama tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Glissando tekniği açısından; E2’de 576 ölçüden oluşan eserin 11 ölçüsünde glissando tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Dokuzlama tekniği açısından; E1’de dokuzlama tekniğinin bulunmadığı E2’de 129 ölçüden oluşan eserin 1 ölçüsünde ve E3’te ise 576 ölçüden oluşan eserin 11 ölçüsünde, dokuzlama tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yedileme tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 4 ölçüsünde, E2’de ise 129 ölçüden oluşan eserin 3 ölçüsünde yedileme tekniğinin kullanıldığı, E3’te ise bu tekniğin kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Appogiaturas tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 4 ölçüsünde E3’te 576 ölçüden oluşan eserin sadece 7 ölçüsünde kullanıldığı, E2’de ise bu tekniğin kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Sekizleme tekniği açısından; E1’de 501 ölçüden oluşan eserin 2 ölçüsünde sekizleme tekniğinin kullanıldığı, E2 ve E3’te ise bu tekniğin kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Genel olarak üç eserin parmak/ajilite teknikleri karşılaştırıldığında; eserlerde en çok kullanılan tekniğin Triole (üçleme) olduğu görülmektedir. Üç eserde de yavaş, çıkıcı triolelerin yanı sıra hızlı ve inici triolelerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

İkinci sırada en çok kullanılan tekniğin Acciaccaturas (çarpma) olduğu tespit edilmiştir. Acciaccaturas (çarpma) açısından bestecilerin üç eserdeki acciaccaturası halk müziği motiflerini andıran temalar içinde, hafif, oynak ve çok farkedilmeyecek şekilde adeta ardından gelen temel notayı renklendiren biçimde icra edilmesi için kullandığı düşünülebilir.

Üçüncü sırada kullanılan tekniğin trill tekniği olduğu tespit edilmiştir. Bestecilerin flütün ajilitesini kıvrak trillerle öne çıkarmak istedikleri düşünülebilir.

Dördüncü sırada en çok kullanılan tekniğin Kromatik dizi olduğu tespit edilmiştir. Üç eserde de ritmik motifler, makam dizilerini andıran kromatik dizilerde dolaşmaktadırlar. Özellikle türkü hissi yaratan temalarda genellikle kromatizm halimdir.

Beşinci sırada en çok kullanılan tekniğin beşleme teknikleri olduğu tespit edilmiştir.

Altıncı sırada en çok kullanılan tekniğin altılama olduğu görülmektedir.

Yedinci sırada en çok kullanılan tekniğin dokuzlama olduğu görülmektedir. Bu teknik üç eserde de genelde çıkıcı haldeyken sekizliklerle, inici yürüyüşlerde ise on altılık nota değerleriyle kullanılmaktadır. Bu durum melodi estetiğindeki yerçekimi prensibinin temel alındığı anlamına gelebilir. Bu prensipte çıkıcı melodiler

daha çok zaman almakta çünkü yerçekimine karşı konmuş olmakta, inişler ise daha hızlı olmaktadır.

Sekizinci sırada en çok kullanılan tekniğin glissando tekniği olduğu görülmektedir.

Dokuzuncu sırada en çok kullanılan tekniğin Appoggiaturas tekniği olduğu görülmektedir.

Onuncu sırada en çok kullanılan tekniğin yedileme olduğu görülmektedir.

On birinci sırada en çok kullanılan tekniğin sekizleme tekniği olduğu görülmektedir.

BÖLÜM 5: SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmadan elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

5.1. Sonuç

Araştırmadan elde edilen bulgular ışığında flüt ve piyano edisyonları üzerinden üç farklı kuşaktaki Türk bestecilerinin eserleri incelenerek şu sonuçlara varılmıştır;

- Araştırmanın birinci alt problemi olan “Ekrem Zeki Ün’ün bestelediği Flüt ve Piyano için Sonat eserinin müzikal özellikleri ve icra teknikleri açısından incelenmesi” ne ilişkin sonuçlar şu şekildedir; eserin müzikal özellikleri incelenmiş, form yapısının Eski Sonat, Basit 3 Bölmeli ve Rondo formlarından oluştuğu, tonalitesinin atonal olduğu, en çok kullanılan ölçü biriminin 2/4’lük ölçü birimi olduğu, bunun yanı sıra her bölümün kendi içerisinde birden fazla ritmik yapıda olduğu, en çok kullanılan nüans terimlerinin *diminendo*, *piano*, *forte* ve *fortissimo* olduğu, en çok kullanılan ifade terimlerinin ise *cantando*, *molto espressivo* ve *calmato* terimleri olduğu tespit edilmiştir. Eserin dil/artikülasyon icra teknikleri incelenmiş ve en çok kullanılan tekniklerin *legato*, *accent* ve *staccato* olduğu, eserin parmak/ajilite teknikleri incelenmiş ve en çok kullanılan tekniklerin *triole*, *acciaccaturas*, *trill* ve *kromatik diziler* olduğu tespit edilmiştir.

Ekrem Zeki Ün’ün bu çalışmada incelenen Flüt ve Piyano için Sonat eseri tonalite açısından atonal öğelerin ağırlıkta olduğu bir eserdir. Ekrem Zeki Ün’ün diğer eserlerinde de atonaliteyi sıklıkla kullandığı görülmektedir. Çöloğlu’nun (2005) yapmış olduğu araştırmada Ün’ün gençlik döneminde bestelediği “Piyano için Küçük Parçalar” adlı yapıtının “Eski Konakta” isimli ilk bölümü incelenmiş ve bu bölümün de atonal olduğu sonucuna varılmıştır (Çöloğlu, 2005, s. 15). Ekrem Zeki Ün’ün bestelemiş olduğu bu iki farklı eserde de benzer şekilde atonaliteyi kullandığı

görülmektedir. Bunun dışında diğer eserlerinde de serbest bir tonalite anlayışını benimsediği görülmektedir.

Ölçü birimleri açısından ise besteci incelenen bu eserinde en çok 2/4'lük birim kullanmasının yanı sıra, 3/4'lük, 5/4 lük, 4/4'lük, 4+5/16'lık gibi sürekli değişen ritim kalıplarını da kullanmıştır. Özbey'in (2016) yapmış olduğu araştırmada da Ekrem Zeki Ün'ün Soprano ve piyano için bestelemiş olduğu "3 Nefes" adlı yapıtının ikinci parçası "Şol cennetin ırmakları" nda da 2/4, 3/4, 4/4 ve 1/4'lük gibi sürekli değişen ölçü birimlerini uyguladığı sonucuna varılmıştır (Özbey, 2016, s. 54). Böylelikle aksak ritimlerin kullanılması ve sürekli değişen ölçü birimleri açısından da iki araştırma arasında benzerlik mevcuttur.

Ekrem Zeki Ün'ün Flüt ve Piyano için Sonat eserinde en çok kullanılan dil/artikülasyon tekniklerinin legato, accent ve staccato olduğu tespit edilmiştir. Kurtaslan'ın (2012) yapmış olduğu araştırmada da Ün'ün "Yunus'un Mezarında" adlı yapıtı incelenerek en çok kullanılan dil/artikülasyon tekniklerinin legato ve accent olduğu sonucuna varılmıştır (Kurtaslan, 2012, s. 184). Böylelikle bağlı ve vurgulu icra edilen dil/artikülasyon tekniklerinden legato ve accent bulunması açısından iki araştırma arasında benzerlik mevcuttur. Staccato tekniğinin sadece Flüt ve Piyano için Sonat eserinde bulunması açısından ise bu iki çalışma arasında farklılık mevcuttur. Bunun yanı sıra Weinstein 'ın (2018) araştırmasında Ekrem Zeki Ün'ün keman ve piyano için bestelediği "Yudumluk" eserinin tüm bölümlerinde legato tekniğinin kullanıldığı, eserin "Oy Giresun" bölümünde ise sıklıkla staccato tekniği kullanıldığı tespit edilmiştir.

Ekrem Zeki Ün'ün Flüt ve Piyano için Sonat eserinde en çok kullanılan parmak/ajilite tekniklerinin ise triole, acciaccaturas, trill ve kromatik diziler olduğu görülmektedir. Ekrem Zeki Ün'ün gençlik eserlerinin Fransız izlenimcilerinin etkisini yansıttığı, son dönem eserlerinin ise folklorizm akımının izlerini taşıdığı birçok araştırmada ortaya çıkmaktadır (Selanik, 1996, s. 305). Ün'ün Flüt ve Piyano için Sonat eserinde de bu akımların önemli sembollerinden olan Triton aralıklar, kromatik diziler, paralel 4'lü ve 5'liler, register genişliğine bağlı atlamalar, trill ve çarpmalar

yer almaktadır. Bunun yanı sıra Weinstein 'ın (2018) araştırmasında Ekrem Zeki Ün'ün keman ve piyano için bestelediği “Tema ve Çeşitlemeler” eserinde çok sayıda triole ve acciaccaturas kullanıldığı, “Yudumluk” eserinde ise trill tekniğinin sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir.

- Araştırmanın ikinci alt problemi olan Necil Kazım Akses'in bestelediği “Flüt Sonatı” eserinin müzikal özellikleri ve icra teknikleri açısından incelenmesi” ne ilişkin sonuçlar şu şekildedir;

Eserin müzikal özellikleri incelenmiş ve form yapısının esnek bir şarkı formu olduğu, tonalitesinin modal ve makamsal yapılar görülse de atonal olduğu, en çok kullanılan ölçü biriminin 2/4'lük ölçü birimi olduğu, bunun yanı sıra her bölümün kendi içerisinde birden fazla ritmik yapıda olduğu sonucuna varılmıştır. Eserin icra teknikleri incelenmiş ve dil/artikülasyon tekniklerinden en çok legato, staccato ve accent tekniklerinin kullanıldığı, parmak/ajilite tekniklerinden ise en çok triole, trill ve altılama tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Necil Kazım Akses'in Flüt Sonatı eserinde tonalite bağlamında atonalitenin yanı sıra Bestenigar makamı, artık ikililerin hicaz makamı etkisi ve kürdi de denilebilecek frigyan modu kullanılmıştır. Bu bağlamda Aybulus (2019) Necil Kazım Akses'in “Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü” eserini incelerken, ikinci bölümde Bestenigar makamı dizisinin kullanıldığını belirtmiştir. Böylelikle bestecinin flüt sonatında da benzer makamı kullandığı anlaşılmaktadır. Say'ın (1985) çalışmasında ise Akses'in Viyola Konçertosu'nun ikinci bölümünde yine Bestenigar makamı kullanıldığı tespit edilmiştir (Say, 1985, s. 1205). Bestecinin Bestenigar makamını farklı türde bestelediği eserlerde kullanmayı tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Sarıcan'ın (2021) araştırmasında ise Necil Kazım Akses'in piyano için bestelediği Minyatürleri'nde modal ve makamsal öğeler kullanıldığı tespit edilmiştir. Minyatürler eserinde, bu çalışmada incelenen Flüt Sonatı'nda da kullanılmış olan Hicaz makamı dizisi yer almaktadır. Sarıcan'ın çalışmasının bu araştırma ile benzerlik gösteren bir diğer öğesi ise ölçü birimleridir. Flüt Sonatı'nın ikinci bölümü

olan Allegro ma non troppo bölümünde türkülerde, köçekçelerde ve oyun havalarında 7/8'lik mertebesi olarak kullanılan Devr-i turan (mandıra usulü), Necil Kazım Akses'in Piyoano için yazdığı minyatürlerden ikincisinin de usulüdür. Bestecinin farklı türde bestelediği eserlerde benzer ölçü birimlerini kullandığı görülmektedir.

Dil/artikülasyon açısından bu çalışma ile paralellik gösteren Aydıner'in (2008) araştırmasında Necil Kâzım Akses'in piyano için bestelediği "Minyatürler" albümündeki "II Numaralı" eserde de en çok legato, staccato ve aksan tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir (Aydiner, 2008, s. 91). Bestecinin flüt sonatı eserinde de legato, staccato ve aksan tekniklerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Necil Kazım Akses'in eserlerinde trioleler kullandığı Aybuluş'un (2019) bestecinin "Birinci ve Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü"nü incelediği araştırmasından da anlaşılmaktadır. Araştırma içerisinde "Birinci ve Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" No:1'in birinci ve üçüncü bölümlerinde sıklıkla triole kullanıldığı belirtilmektedir. Bestecinin Flüt sonatı eserinde ise benzer şekilde triolelerin tercih ettiği görülmektedir. Eserin üç bölümünde de yavaş ve çıkıcı triolelerin yanı sıra hızlı ve inici trioleler de kullanılmış, özellikle üçüncü bölümdeki "rubato" ile görülen sekizlik üçlemeler eserdeki ana ritmik motifi oluşturmuş ve eserin dinamik karakterini ortaya koymak adına sıklıkla kullanılmıştır.

- Araştırmanın üçüncü alt problemi olan Mesruh Savaş'ın bestelediği "Flüt Konçertosu Smyrna:Efsane ve Gerçek" eserinin müzikal özellikleri ve icra teknikleri açısından incelenmesi" ne ilişkin sonuçlar şu şekildedir;

Eserin müzikal özellikleri incelenmiş ve form yapısının Sonat Allegro' sunun değiştirilmiş bir şekli olduğu, tonalitesinin yer yer modal ve makamsal diziler kullanılmışsa da atonal olduğu, en çok kullanılan ölçü biriminin 4/4'lük olduğu, en çok kullanılan nüans terimlerinin mezzo piano ve forte olduğu, en çok kullanılan ifade terimlerinin ise espressivo ve dolce olduğu sonucuna varılmıştır. Eserin icra teknikleri incelenmiş ve en çok kullanılan dil/artikülasyon tekniğinin legato, accent

ve staccato olduğu, bunun yanında ileri flüt tekniklerinden play-sing effect ve kurbağa dili kullanıldığı, en çok kullanılan parmak/ajilite tekniklerinin ise triole, beşleme ve acciaccaturas olduğu, bunun yanında ileri flüt tekniklerinden glissando kullanıldığı tespit edilmiştir.

Mesruh Savaş'ın bu çalışmada incelenen Flüt Konçertosu Smyrna :Efsane ve Gerçek adlı eseri bestecinin ileri flüt tekniklerini kullanması açısından çalışmada incelenen diğer iki eserden bu yönüyle farklılaşmaktadır. Bestecinin ileri flüt tekniklerini inceleyen Sakin'in (2019) araştırmasında yer alan ve flüt için yazılan elektro-akustik bir eser olan "Biçimsiz Yansımalar" eserinde play-sing effect, kurbağa dili ve glissandoların kullanıldığı görülmektedir. Sakin'in (2019) araştırmasında "Biçimsiz Yansımalar"da yer alan play-sing örneğinde ilk oktav mi notasının yine ilk oktav do notası ile şarkılanmasının istendiği görülmektedir. Besteci "Biçimsiz yansımalar" eserinde kurbağa dilini sekizlik ve on altılık nota değerlerinde üçleme ve altılamalar içinde kullanmıştır (Sakin, 2019, s. 208). Sakin'in (2019) araştırmasında Biçimsiz Yansımalar'dan glissando örneği de yer almaktadır. İncelenen örnekte ikinci oktav do diyezden do natürele bir glissando yapılması istenmiştir. Yapılan bu çalışmada da benzer şekilde de bestecinin flüt konçertosu Smyrna adlı eserinde yine ileri flüt tekniklerinden olan play-sing effect, kurbağa dili ve glissandoların kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada incelenen Flüt Konçertosu "Smyrna: Efsane ve Gerçek" eserinde besteci icracıyı çalarken şan yapmak için serbest bırakmış, fakat icra notlarında yer alan metinlerde gösterilen semboller göz önüne alındığında, parmak pozisyonu notasyonda gösterilen perdedeyken farklı hecelerle fısıldanması veya bağırılması istenmekte, herhangi bir notadan şarkılama yapılması istenmemektedir. Eserde kurbağa dili ikilik ve dörtlülük değerlerde yer almakta, glissandolar ise "Biçimsiz Yansımalar" eserindeki gibi ana notanın yarım ses aşağısına veya yukarısına bağlanmaktadır.

Eserin ölçü birimleri incelendiğinde yine Türk bestecilerinin karakteristik özelliklerinden olan ölçü birimlerinin sıklıkla değiştiği ve eser içinde 2/4'lük, 3/8'lik, 5/4'lük ve 4/4'lük ölçü birimlerinin yer aldığı tespit edilmiştir. Mesruh Savaş'ın 2011 yılında bestelediği "Theronoidia" adlı flüt eserinde de sürekli değişen ve zaman

zaman yok olan ölçü birimlerine rastlanmaktadır. Eserin notasyonuna ulaşılammış fakat ses kaydına ulaşılabilinmiştir. Bestecinin bu eserinde yer alan çoklu ritimler çalışmada incelenen Flüt Konçertosu Smyrna:Efsane ve Gerçek eserinde de yer almakta, böylelikle iki eser arasında bu yönden ortaklık bulunmaktadır.

- Araştırmanın dördüncü alt problemine ilişkin sonuçlar incelendiğinde;

Üç eserde de tonallığın bulunmadığı, E1'in ilk bölümü ile E3'ün aynı form yapısında olduğu, diğerlerinin ise farklı formlarda olduğu, en çok 4/4'lük ölçü biriminin kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanında E1'de 4+5/16'lık, 4+3/16'lık, E3'te ise türkülerde, köçekçelerde ve oyun havalarında sıklıkla 7/8'lik mertebesi olarak kullanılan Devr-i turan (mandıra usulü) ve "Türk aksağı" olarak da geçen 9/8 usulünün kullanıldığı, en çok forte, sforzando ve crescendo nüans terimlerinin kullanıldığı, en çok dolce ve molto espressivo ifade terimlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

İncelenen üç eser tonalite bağlamında karşılaştırıldığında;

Batı stilinde eser besteleyen Türk bestecilerinin genelinde atonalite veya serbest tonalite içerisinde makamsal dizileri andıran modal yapılar ve folklorik öğeler kullanma eğilimlerinin olduğu bilinmektedir. Yapılan araştırmalarda görülmektedir ki; bu eğilimin temelinde Cumhuriyet döneminde uygulanan müzik politikaları yatmaktadır. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında yer alan klasik formları temel alarak modal ve makamsal öğeleri harmanlayarak form konusunda da klasik formları izlemek durumunda kalmışlardır ki bu halkçı doktrinin de desteklediği bir durumdur. Besteciler makamsal dizilerin batı müziğinde yer alabilmesi için Türk müziğinin tampere sisteminden vazgeçmiş ve geriye sadece, "doğu" karakterini andıran artık ikili aralığı ve "modal dizilerin modifiye halleri" diye tanımlanabilecek makam dizileri kalmıştır. İncelenen üç eserde de bu makam dizileri son derece modal duyulmaktadırlar. Necil Kazım Akses'in eserinde ilk bölümün üçüncü ölçüsünde bestenigar makamı, artık ikililerin hicaz makamı etkisi ve yine dördüncü ölçüde kürdi de denebilecek frigyan modu kullanılmıştır. Mesruh

Savaş'ın eserinin beşinci bölümünün ilk üç ve son üç ölçüsünde “saba” makamı etkisi hissedilmektedir.

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları içerisinde yer alan ve müzik alanında teorisyen olan Kemal İlerici'nin dörtlü armonisinde teorisini ortaya koymaya çalıştığı ve bestecilerin aldıkları batı müziği eğitiminden yola çıkarak uyguladıkları prensiplerle bazı kadanslar oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunlar genelde melodi hatlarının başladığı veya bittiği seslerle sağlanmaya çalışılmıştır. Örnek verilecek olunursa Mesruh Savaş'ın eserinde kullandığı kadansta do karar kullanılmış ve karar notalarına kromatik bir yaklaşımla ulaşılmakta bu da bölümün makamsal olduğu hissini doğurmaktadır. Aslında frigyen modunda olan bölümde “kürdi” hissi yaratılmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet döneminden günümüze uzanan, modal dizilerin sıkıcılığından kaçmak için sıkça kromatizm kullanılma durumu incelenen üç eserde de "sofistike" hale getirilmeye çalışılmıştır. Günümüzde de kromatizm kavramı devam etmektedir. İncelenen üç eserde de kromatik diziler fazlasıyla kullanılmış ve özellikle flütün ajilitesini gösterecek şekilde yazılmıştır. Bestecilerin hızlı kromatik dizileri kimi zaman taksim, kimi zaman ise cümleleri birbirine bağlamak için köprü olarak besteledikleri düşünülmektedir.

Sonuç olarak bu durumda incelenen eserlerin bestecileri Ahmet Adnan Saygun'un görüşlerini destekleyecek şekilde, ulusal /etnik malzemeleri saf halleri ile değil, mod ve aralıklarla harmanlayarak kullanmaya çalışmıştır.

İncelenen eserler ritimler bağlamında ele alındığında, Batı stilinde beste yapan Türk Bestecilerinin eserlerinin genelinde, geleneksel Türk müziğinin en belirgin özelliklerinden aksak tabir edilen düzensiz metre (asimetrik ölçü) kullanımı, ölçü birimi değiştirme, asma ya da uzatma yaparak ritim değişiklikleri uyguladıkları bilinmektedir. Araştırma içerisinde yer alan E1, E2 ve E3 eserleri de incelendiğinde bu ritmik değişikliğin kullanıldığı tespit edilmiştir. Özellikle her üç eserde de tema içindeki bir cümlenin gidişatını her ölçü başında 3/4, 4/4, 9/8 ve 5/4'lük ritim

kalıpları ile ritmik hareketlilik arttırılıp, daha sonra ise aynı yapı ile ezginin ritmik duygusunun düşürüldüğü görülmüştür. Böylece ritmik yapı üzerinde simetrik bir artış ve düşüş yaratarak, gitgide artan ve sonrasında azalan tempoyla eserin nabızı yükseltilip, düşürülmüştür. Bunun yanı sıra E1, E2 ve E3’de de ölçü biriminin neredeyse her ölçü başında farklı kullanıldığı ritimler yazıldığı görülmektedir. Besteciler, eserlerini ritmik çeşitlilik ile süsleyerek, soyut bir makamsallık hissi yaratmaya çalışmaktadır. Bunun yanı sıra 20. yüzyıl ve sonrasında daha çok kullanılmaya başlanan Türk aksağı olarak bilinen ve halk oyunları içerisinde sıklıkla görülen 5/8, 7/8, 9/8 gibi Türk halk müziği ritmik yapıları eklenmiş olup, karşılaştırılan üç eserde de çok ritimli bir yapı söz konusudur. Bu durum Türk bestecilerinin eserlerinde düzenli bölünmeler çağının geride kaldığı, daha karmaşık bir yaşamla özdeşleşen günümüz müziğinin yaratımı olarak da yorumlanabilir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine ilişkin sonuçlar incelendiğinde

Üç eserde de dil/artikülasyon tekniklerinden legato, accent ve staccato sıklıkla kullanılmıştır. Parmak/ajilite tekniklerinden ise en çok triole, acciaccaturas ve trill tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eserlerde kullanılan legatonun ikilik, dörtlük, sekizlik, on altılık ve altmış dörtlük nota değerlerinde kullanılması açısından ortak olduğu görülmektedir. Bestecilerin eserlerin karakterini etkili ifade etmek adına ve sürekli, akıcı, uyumlu ve zengin hale gelmesi için legato tekniğini kullandıkları düşünülmektedir. Üç eserde de özellikle ifade olarak dikkati çekmesi istenen temaları ortaya çıkarmak için accent(vurgu) tekniğinin kullanıldığı düşünülmektedir. Böylelikle üç eserde de Accentler kullanılarak keskin ve iddialı bir ifade ortaya çıkmaktadır. Üç eserde de staccato tekniği genellikle on altılık nota değerinde ve hızlı bölümlerde kullanılmıştır. Bu teknik eserin dinamizmini zirveye çıkarmış, hem parmak hem de dil ajilitesini yükseltmek ve eserlerin sakin karakterini sonlandırarak hırçın bir ifadeye bürünmelerine neden olmaktadır.

Parmak/ajilite tekniklerinden ise en çok triole, çarpma ve trill tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Sekizlik nota değerlerinde kullanılan trioleler eserin sakin karakterini vurgulamakta olup, on altılık ve altmış dörtlük trioleler de eserdeki ajiliteyi ve dinamizmi vurgulamaktadır. Kullanılan trioleler kromatik yürütüşlerde yavaş ve çıkıcı olmasının yanı sıra hızlı ve inici olmak üzere farklı yapılar da kendini göstermiştir. Acciaccaturas'ın eserlerde tam ses yukarıdan ve yarım ses ve tam ses aşağıdan ana sese bağlandığı böylelikle eserlere hafif, oynak, ritmik bir ifade sağlayarak ardından gelen temel notayı renklendiren biçimde icra edilmesi için kullandığı düşünülmektedir. Eserlerde yer alan triller ise genellikle kromatik, inici ikilik, dörtlük değerlerdeki ana notalar üstünde bemol, diyez ve natürel değiştiricilerle birlikte kullanılmışlardır.

5.2. Öneriler

Araştırmadan elde edilen bulgular ve sonuçlara dayalı olarak şu öneriler geliştirilmiştir;

- Çalışmada incelemesi yapılan Türk flüt eserlerinin ileri seviye flüt eğitimi aşamasındaki flütçüler tarafından çalınması, GSL son sınıf ve Konservatuvar müfredatlarına alınması,
- Türk flüt eserlerinin daha çok tanınabilmesi ve flüt eğitiminde kullanılması, eğitimciler ve sanatçılar tarafından konserlerde daha çok çalınması için Türk flüt eserlerinden hem büyük formlarda hem de küçük formlarda olan diğer eserlerin de müzikal özellikler ve icra teknikleri açısından incelenmesi,
- Türk flüt eserlerinin ileri teknikler içermesi nedeniyle bunlara yönelik etüdlerin yazılması, E3'te yer alan glissando tekniği için Lucas Graff'ın 'Check-up metodundan 4 numaralı egzersizinin çalışılması (Graff, 1992, s. 18), yine E3'te yer alan play-sing effect ileri flüt tekniğini çalabilmek için P. Lucas Graff'ın Check-up adlı metodunda bu tekniğe yönelik 6 numaralı egzersizin çalışılmasının yanı sıra, Carin Levine The Techniques of Flute Playing 1-2, Robert Dick The Other Flute- A performance Manuel of Contemporary Techniques, Petite

Methode des Modes de Jeu Contemporains flüt metodlarında bulunan ileri tekniklere yönelik etüdlerin çalışılması,

- Diğer enstrümanlar için bestelenmiş Türk eserlerinin de müzikal özellikleri ve icra teknikleri açısından incelenmesi,
- Bestelenen büyük formulu Türk flüt eserlerinin mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda çalışılması ve analiz edilmesi, analiz edilen bu eserlerin form bilgisi veya kompozisyon derslerinde de örnek eserler olarak incelenmesi ve böylelikle yaygınlaştırılması,
- Büyük formulu Türk flüt eserlerinin sınırlı sayıda olması nedeniyle bestecileri bu eserlere yönelik teşvik etmek amacıyla ulusal veya uluslararası yarışma ve çalıştayların düzenlenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akderin, G. (2020). İngiliz Flüt Okulu'nun Çalgı Tekniği Açısından İncelenmesi. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (650073).
- Akıncı, Ç. (1994). Yan Flüt Tekniği ve Flüt Dağarının İncelenmesi. (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (35945).
- Aksoy, B. (2015). Osmanlı-Türk Musikisi Tarihinin Yazılması/Yazılmaması Üstüne Ön Notlar. 1. Erişim adresi: http://www.musikidergisi.com/haber-4282-osmanliturk-musikisi-tarihinin-yazilmasiyazilamamasi-ustune-on-notlar..._bulent_aksoy.html, Erişim tarihi: 11 Ekim 2015.
- Akyel, U. R. (2018). Osmanlı İmparatorluğu Müzik Kurumlarında Kontrbas Çalgısı. Konservatoryum, 5 (2), 287-305.
- Antep, E. (2006). Türk Bestecileri Eser Kataloğu. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Arıkan, R. (2018). Anket Yöntemi Üzerinde Bir Değerlendirme. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(1), 97-159.
- Arslan, F. (2009). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisi Siyaseti'nde Necip Asım. Doğu Dil, Edebiyat, Tarih, Sanat ve Kültür Araştırmaları Dergisi, 3, 35-57.
- Arslan, F., ve Sarıboğa, B. (2012). Flüt tarihinde Theobald Boehm ve Flüte Getirdiği Yenilikler. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2 (4).
- Artaç, A. (2021). Konservatuvarların Çalgı Eğitimi Müfredatlarında Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yerinin İncelenmesi. Akademik Sanat, (14), 51-80.
- Aybulus, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in Besteci ve Eğitimci Kimliği ile 1. ve 4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Üzerine İnceleme. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 1 (2), 63-76.
- Aydiner, M. (2008). Piyano Eğitiminde Makamsal Yapıdaki Eserlerin Seslendirilmesinde Karşılaşılan Teknik Güçlükler ve Model Önerileri. (Doktora tezi). YÖK tez merkezi veri tabanından erişildi (227871).
- Baydar, K. (2010). Bach ve Buffardin'in İstanbul Buluşmasına Türk Müzik Tarihi Bağlamında Bakış. Zeitschrift für die Welt der Türken, 2, 43-52
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler. Erdem, 1, 147-168.
- Bulut, M. Ö. (2007). Genç Türk Bestecilerinin Eser Yaratma Süreçlerinde Kullandıkları Ritimsel Elemanlar. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (211031).

- Creswell, J. W. (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşım Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni. (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çavdaroglu, Z. (2008). Ziya Gökalp ve Türk Musikisi. *Musiki Dergisi* Erişim adresi: <http://www.musikidergisi.net/?p=739>, Erişim tarihi: 10 Aralık 2023.
- Çimen, G. (2004). Musiki Muallim Mektebi'nden Günümüze Öğretmen Yetiştiren Kurumlarda Piyano Eğitimi, (Bildiri), 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu, SDÜ, Isparta.
- Çöloğlu, M, E. (2005). Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. Yüzyıl Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (220195).
- Dindar, S. (2013). Çağdaşlık ve Geleneksellik Antinomisinde Türk Bestecilerinin Solo Flüt Eserleri. (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (346002).
- Dönmez, Ç. (2012). Reşat Aysu'nun Saz Eserlerindeki Flüt İcra Tekniklerine Uygun Öğeler ve Flüt Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Bir Araştırma. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (317071).
- Dural, T. (2007). Yan Flüt Eğitiminde Diyafram Nefesinin Önemi ve Diyafram Nefesinin Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Yan Flüt Dersi Öğretim Programlarındaki Yeri. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (207077).
- Fışkın, Ü. (2018). Sistematik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5 (12), 281-314.
- Floyd, A. S. (2004). *The Gilbert Legacy: Methods, Exercises and Techniques for the Flutist*. Cedar Falls, Ia.: Winzer Press.
- Gazimihal, R. Mahmut (1955). *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*. İstanbul.
- Gibbs, G. R. (2007). *Thematic Coding and Categorizing. Analyzing Qualitative Data*.
- Gökalp, Z. (2015). *Türk'çülüğün Esasları* (5. baskı). Ankara: İnkılap Yayınevi.
- Göksoy, S. (2019). Paradigma ve Paradigmalar. *Uluslararası Liderlik Eğitimi Dergisi*, 1 (1), 1-15.
- Günbayı, İ. ve Sorm, S. (2020). *Social Paradigms in Guiding Management, Social Development and Social Research*. Ankara: Pegem Akademi.

- Günbayi, İ. (2011). Principals' Perceptions on School Management: A Case Study with Metaphorical Analysis. *International Online Journal of Educational Sciences*, 3 (2), 541-561.
- İlyasoğlu, E. (2007). 71 Türk Bestecisi. İstanbul: Ayhan Matbaası.
- Kalın, O. (2021). Necil Kazım Akses'in Keman Konçertosunun Yapısal Analizi ve Keman Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi tabanından erişildi (684253).
- Karabiber, O. (2017). Necil kazım Akses ve Hasan Ferid Alnar'ı Viyana Dönemi Yapıtlarında Türk Müziği'ne Özgü Öğelerin Tespiti ve Karşılaştırması. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi tabanından erişildi (466238).
- Koşar, G. (2019). Wolfgang Amadeus Mozart'ın Flüt Konçertolarında İcra ve Teknik Açısından Karşılaşılan Problemlerin İncelenmesi. (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi.
- Kurtaslan, H. (2010). Flüt Eğitiminde Çağdaş Türk Flüt Eserlerinin Kullanımı Ve Örnek Çalışma Egzersizleri. (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (264308).
- Kurtaslan, H. (2012). An Analysis of The Turkish Flute Works Most Frequently Performed by Flute Teachers. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 51, 182-187.
- Kurtaslan, H. ve Ergen, M. S. (2011). Flüt öğretiminde kullanılan dil teknikleri üzerine bir inceleme. *Fine Arts*, 6 (2), 236-249.
- Kurtaslan, Hazan (2004). Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Çalgı (yan flüt) Müfredat Programında Belirtilen Dil Teknikleri Öğretiminin İncelenmesi Üzerine Bir Çalışma. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (148296).
- Marshall, C. ve Rossman, G. B. (2014). *Designing Qualitative Research*. New York: Sage.
- Merriam, S. B. ve Tisdell, E. J. (2016). *Designing Your Study and Selecting a Sample. Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation*. San Francisco: John Wiley & sons, Inc.
- Metin, O. ve Ünal, Ş. (2022). İçerik Analizi Tekniği: İletişim Bilimlerinde ve Sosyolojide Doktora Tezlerinde Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (Özel Sayı 2), 273-294.
- Onuk, Ö. (2001). Üniversitelerin Müzik Eğitimi Anabilim/Anasanat Dallarında Flüt Eğitimi ve Bu Eğitimde Çağdaş Türk Flüt Müziğinin Yeri. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Oray, C. (2006). Flüt Tekniği ve Flüt Çalarken Karşılaşılan Problemler. Yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.
- Öner, A. (2011). Geleneksel Türk Müziği Öğelerinin Flüt Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Önerisi. (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezinden erişildi (300584).
- Özbey, E. (2016). Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinin Soprano İçin Yazdıkları Eserlerde Folklorik Öğeler. (Sanatta yeterlilik tezi). YÖK Tez Merkezinden erişildi (435253).
- Özen, N. S. ve Albuz, A. (2017). Flüt Eğitiminde Ton Kavramının İncelenmesi. Fine Arts, 12 (2), 52-63.
- Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak Musiki Muallim Mektebi. Kuruluşunun 90. Yılında Musiki Muallim Mektebi: Cumhuriyetin Müzik Serüveni 90. Yıl Kongresi (1-17). Afyonkarahisar: AKÜ.
- Sakin, A. Ş. (2020). Türk Flüt Literatüründen Elektro-Akustik Eser Örneği: Biçimsiz Yansımalar. Çukurova Araştırmaları Dergisi, 5 (9), 202-212.
- Sarıcan, S. (2021). Necil Kâzım Akses'in Piyano İçin Bestelediği Minyatürleri Üzerine Yorum Analizi ve Yapısal Çözümleme, Fine Arts, 16 (1), 1-15.
- Say, A. (1985). "Türk Beşleri". Müzik Ansiklopedisi, Cilt: 4. Ankara.
- Say, A. (2010). Müzik Ansiklopedisi (2. baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni (254-255-305-311). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sözer, E. (2014). Dünya Flüt Sanatında Jean Pierre Rampal Fenomeni. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezinden erişildi (356247)
- Şenol, A. (2012). Romantik Dönem Bestecilerinin Flüt Eserleri ve Günümüz Flüt Eğitimine Yansımaları. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezinden erişildi (312493).
- Şenol, A. ve Demirbatır, E. (2011). Flütün Tarihsel Gelişimi ve Romantik Dönem Özelliklerinin Flüt Eserlerine Yansıması. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 24 (2), 585-604.
- Tatu, G. (2006). Flüt Metodu. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Toff, N. (1996). The Flute Book: A complete guide for students and Performers. Oxford University Press: New York.

- Toker, H ve Özden, H. (2013). Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1, 107-128
- Turgay, H. (2017). Flüt Vibratosunun Teknik, Müzikal ve Kültürel Boyutu. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3 (2), 71-81.
- Uçan, A. (1994). Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Altmış Yılındaki Durum. *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*.
- Üstün, E. (2012). Flüt Eğitiminde Temel Beceriler ve Dil Teknikleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1 (1), 103-122.
- Weinstein, S. U. (2018). “Yudumluk” ile “Tema ve Çeşitlemeler” İçin Çalışma ve Yorum Önerileri. *Conservatorium*, 5 (2), 267-285.
- Wye, T. (1988). *Proper Flute Playing: A Companion to the Practice Books*. Novello & Company Limited.
- Yağar, F. ve Dökme, S. (2018). Niteliksel Araştırmaların Planlanması: Araştırma Soruları, Örneklem Seçimi, Geçerlik ve Güvenirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 3 (3), 1-9.
- Yapalı, Y. (2015). Ülkemizde flüt ve flüt eğitimi alanlarında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi (1987-2014). (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (407629).
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, A. (2022). Bir Araştırma Metodolojisi Olarak Sistematik Literatür Taramasına Genel Bakış. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (Özel Sayı 2), 367-386.
- Yin, R. K. (2009). *Örnek Olay Araştırması: Tasarım ve Yöntemler* (Cilt 5). Adaçayı.
- Zafer, Ç. Ö. (2017). Ekrem Zeki Ün’ün Flüt ve Piyano Eseri Yunus’un Mezarında. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (2), 405-413.

EKLER**EK-1: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

...../...../.....

(İmza) Ümran Ezgi GÜLEKEN

EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Türk Flüt Eserlerinin Müzikal Özellikleri ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
24.05.2024	162	209875	31.05.2024	12	2382148489

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih gg/aa/yyyy)

İmza

Ümran Ezgi GÜLEKEN

Öğrenci No: 20185310001

Anabilim Dalı: Müzik

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL, İmza)

**EK-3: Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

AKDENİZ UNIVERSITY

Institute of FineArts

Title: Analysis of Turkish Flute Works in terms of Musical Features and Performance Techniques

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
24.05.2024	162	209875	31.05.2024	12	2382148489

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date dd/mm/yyyy)

Signature

Student No.: 20185310001

Ümran Ezgi GÜLEKEN

Department: Music

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

(Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL, Signature)

EK-4: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- ☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İMZA)

Ümran Ezgi GÜLEKEN

***Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu iki yıl süre ile

tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün uygun görüşü üzerine Üniversite Yönetim Kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince Enstitü tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.

EK-5: ETİK KURUL KARARI

Evrak Tarih ve Sayısı: 05.05.2023-636256



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu
KURUL KARARI



TOPLANTI TARİHİ : 04.05.2023
TOPLANTI SAYISI : 10
KARAR SAYISI : 255

Üniversitemiz Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü öğretim üyesi **Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL**'ün danışmanlığını, **Ümran Ezgi GÜLEKEN**'in araştırmacılığını üstlendiği, "*Türk Flüt Eserlerinin İcra Tekniği açısından İncelenmesi*" konulu çalışmanın, fikri hukuki ve telif hakları bakımından metot ve ölçeğine ilişkin sorumluluğun başvurucuya ait olmak üzere, proje süresince uygulanmasının etik olarak **uygun olduğuna** oy birliği ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Hilmi DEMİRKAYA
Kurul Başkanı

Başkan
Prof. Dr.
Hilmi DEMİRKAYA

Başkan Yrd.
Prof. Dr.
Sibel MEHTER AYKIN

Üye
Prof. Dr.
Ebru İÇİGEN

Üye
Prof. Dr.
Nurşen ADAK

Üye
Prof. Dr.
Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

Üye
Prof. Dr.
Taner KORKUT
(görevli)

Üye
Prof. Dr.
Gökhan AKYÜZ

EK-6: ANKET

Bu anket, Antalya Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalında yürütülen “Türk Bestecilerinin Flüt Eserlerinin İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi” adlı doktora tezine veri toplamak amacıyla hazırlanmıştır. Bu eserleri icra etmek isteyen günümüz icracılarına yorum, seslendirme, teknik açıdan yol gösterici ve bilgilendirici bir kaynak oluşturarak alana katkı sağlamayı amaçlayan çalışmaya değerli katkılarınızdan dolayı teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Araştırmacı:
Ümran Ezgi Güleken

SORU 1:

Eğitim dağarınızda/repertuarınızda kullanılmak üzere aşağıdaki eserlerden hangisinin müzikal özellikler ve icra teknikleri açısından incelenmesini istersiniz? Öncelik sırasına göre numaralandırınız.

1. Necil Kazım Akses - Flüt Sonatı ()
2. Ekrem Zeki Ün-Flüt ve Piyano için Sonat ()
3. Babür Tongur - Flüt Sonatı no:1 ()
4. Nihat Cemil Üçel- Op:21 no:1 Flüt Konçertosu ()
5. Kemal Sünder- Op:18 Sonatina ()
6. Hasan Niyazi Tura- Sonat ()
7. Mesruh Savaş- Flüt Konçertosu:Smyrna ()
8. Cem Esen-Flüt Sonatları 1-2 ()
9. Fazıl Say-Op:76 Flüt Konçertosu ()
10. Diğer.....

EK-7: FLÜT VE PIANO İÇİN SONAT

Nazen Acar'a

Flüt ve piano için Sonat

Allegro molto vivace $\text{♩} = 116$

EKREM ZEKİ ÜN

The first system of the sonata score for flute and piano. The flute part is in the upper staff, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part is in the lower staff, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro molto vivace' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The time signature is 3/4. The flute part begins with a series of eighth notes, marked 'sforz.' and 'cresc.'. The piano part begins with a series of eighth notes, marked 'legato sempre'.

The second system of the sonata score for flute and piano. The flute part continues with a series of eighth notes, marked 'f' and 'cresc.'. The piano part continues with a series of eighth notes, marked 'cresc.'. The system ends with a double bar line.

The third system of the sonata score for flute and piano. The flute part continues with a series of eighth notes, marked 'dim.'. The piano part continues with a series of eighth notes, marked 'dim.'. The system ends with a double bar line.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Performance instructions and dynamics are indicated throughout the score.

System 1: The first system begins with a treble staff and a bass staff. The bass staff has a first ending bracket labeled "1" and a crescendo marking "cresc.". The music concludes with a forte dynamic "f".

System 2: The second system continues the piece. The bass staff features a decrescendo marking "dim." and a piano dynamic "p". The system concludes with a "tranquillo" marking and a pianissimo dynamic "pp".

System 3: The third system starts with a treble staff and a bass staff. The bass staff has a piano dynamic "p". The system concludes with a "con espressione" marking.

System 4: The fourth system begins with a treble staff and a bass staff. The bass staff has a decrescendo marking "dim." and a piano dynamic "p". The system concludes with an "animato" marking.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano and voice performance, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

System 1: The first system features a piano introduction with the instruction *con moto*. The piano part is marked *f* (forte) and *dolce* (sweet). The voice part enters with a melodic line. The system concludes with a measure marked *mp* (mezzo-piano).

System 2: The second system begins with the instruction *cantando* (singing). The piano part provides harmonic support. The system ends with the instruction *cresc.* (crescendo).

System 3: The third system is marked *espressivo ed appassionato* (expressive and passionate). It includes a *dim.* (diminuendo) instruction. The system concludes with the instruction *calmato e cantabile* (calmed and cantabile).

System 4: The fourth system begins with the instruction *animato* (animated). The piano part features a more active accompaniment. The system concludes with a measure marked *p* (piano).



brillante

8

4 molto espressivo

This system contains the first two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a series of rapid sixteenth-note runs. A bracket with the number '8' spans a section of these runs. The second staff has a bass clef and continues the melodic line. A bracket with the number '4' spans a section of the second staff, which is marked 'molto espressivo'.



poco a poco rinforzando

ff

This system contains the third and fourth staves. The third staff continues the melodic line with increasing intensity, marked 'poco a poco rinforzando'. The fourth staff has a bass clef and features a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages.



dim. poco a poco calmato *dim.*

mp *p*

This system contains the fifth and sixth staves. The fifth staff has a treble clef and is marked 'dim.' (diminuendo). The sixth staff has a bass clef and is marked 'mp' (mezzo-piano). The music transitions to a slower tempo, marked 'poco a poco calmato' (gradually calmer). The dynamics shift from *mp* to *p* (piano).

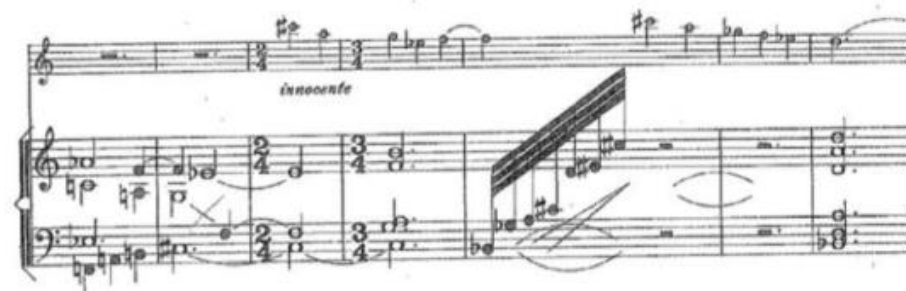
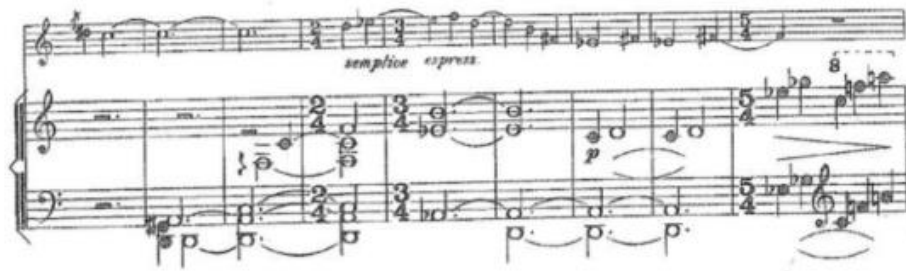


mp

Tempo I.

mp

This system contains the seventh and eighth staves. The seventh staff has a treble clef and is marked 'mp'. The eighth staff has a bass clef and is also marked 'mp'. The tempo is marked 'Tempo I.' (Allegro). The music returns to a faster tempo with a series of sixteenth-note runs.



musical score system 1, featuring a piano and a vocal line. The piano part includes a triplet of eighth notes marked with an '8' and a 'p' (piano) dynamic. The vocal line is marked 'molto espressivo' and includes a forte 'f' dynamic. The system concludes with a key signature change to B-flat major.

musical score system 2, continuing the piano and vocal parts. The piano part features a 'dim.' (diminuendo) instruction. The vocal line is marked 'poco cresco.' (poco crescendo).

musical score system 3, featuring a piano part with a triplet of eighth notes marked with an '8' and a 'p' (piano) dynamic. The system includes a 'dim.' (diminuendo) instruction and a key signature change to D major.

musical score system 4, featuring a piano and vocal line. The piano part includes a triplet of eighth notes marked with an '8' and a 'p' (piano) dynamic. The vocal line is marked 'tranquillo' and includes a measure marked with a circled '6'. The system concludes with a key signature change to D major.

calmato e cantabile

p *graziosamente*

dolcissimo parlando

morendo

pp

This section of the musical score consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the instruction 'dolcissimo parlando'. The third system shows the piano accompaniment with the instruction 'morendo' and a final piano dynamic 'pp'.

II

Lento $\text{♩} = 40$

p

This section is marked 'II' and 'Lento' with a tempo of 40 beats per minute. It features a piano accompaniment in 2/4 time, starting with a piano dynamic 'p'.

L'accompagnamento sempre delicatamente

1 *rilen.*

Più mosso. 54

calmato e cantabile

Tempo I. *cantabile*

morzando *pp*

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Tempo I.' and the mood is 'cantabile'. The score ends with a double bar line and a final chord.

III

Allegro con fuoco. $\text{♩} = 50$

ff

a Tempo. giocoso.

dim molto rit.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning page 137. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of several systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system includes a first ending bracket labeled '1' and a section marked 'cresc.' (crescendo) and 'energico' (energetic). The third system continues the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifth system includes a section marked 'a tempo marcato il tema' (at tempo, marked, the theme). The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

f *energico*

piu f

sempre marcato il tema

f *energico*

molto

molto

ff *risolto*

furioso, energico

rit. e dim. molto

Meno mosso. ♩ = 92

con grazia

The musical score is written for piano and violin. It consists of six systems of staves. The first system shows a piano introduction with a violin melody. The second system continues the piano part with a 'molto' marking. The third system features a 'ff risolto' marking. The fourth system is marked 'furioso, energico'. The fifth system includes a 'rit. e dim. molto' marking. The sixth system begins with 'Meno mosso. ♩ = 92' and 'con grazia'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning five systems. The piano part is written in treble and bass staves, while the voice part is in a single staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A specific instruction 'p crescendo' is present in the second system, accompanied by a triplets symbol (3).

The first system shows the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. The voice part enters in the second measure with a melodic line. The second system features a 'p crescendo' marking and a triplet of eighth notes in the piano's right hand. The third system continues the piano accompaniment with slurs and ties. The fourth system shows the voice part with a melodic line and the piano accompaniment. The fifth system concludes the piece with a final chord and a bass line.

Tempo I.

risol.to.

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Tempo I." and the time signature is 4/8. The key signature has one sharp (F#). The piano part features a prominent bass line with eighth notes. The vocal line is marked "risol.to." (ritardando). The subsequent systems continue the musical development, with the piano part providing harmonic support and the vocal line carrying the melody. The score concludes with a final cadence in the fifth system.



This musical score is for a piano and voice piece, page 142. It features a piano accompaniment and a vocal line. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into four systems, each with a piano part and a vocal part. The piano part is written in the bass clef, and the vocal part is written in the treble clef. The key signature is one flat (B-flat).

The first system shows the piano part with a melodic line and the vocal part with a melodic line. The second system includes the instruction *riten molto* (ritardando molto) and *Meno mosso* (less motion). The third system includes the instruction *molto espressivo* (very expressive) and *dolce* (sweet). The fourth system includes the instruction *pp* (pianissimo).

Un poco lento.

serioso

Presto. $\text{♩} = 192$

fp molto ritmico

simile

fp

cresc.

sempre f con bris

f risoluto.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Un poco lento.' and the mood 'serioso'. The second system starts with 'Presto.' and a tempo of $\text{♩} = 192$, followed by the dynamic 'fp' and the instruction 'molto ritmico'. The third system continues the piece. The fourth system includes the markings 'cresc.' and 'sempre f con bris'. The fifth system concludes with 'f risoluto.' and a final chord marked with an '8'.

This musical score is for a piano and violin duo. It consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The tempo/mood is marked "risoluto." (resolute). The piano part is in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The second system continues the melodic development in the violin. The third system introduces a new tempo/mood marking, "molto legato" (very legato), and features more complex harmonic textures. The fourth system concludes the page with a final cadence in the piano part, marked with a double bar line and a repeat sign. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

musical score for piano and violin, page 145. The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano part with a left-hand accompaniment and a right-hand melody, and a violin part. The tempo is marked *Andante*. The score includes a section marked *Primo* and a section marked *Tempestuoso*. The piano part has a left-hand accompaniment of eighth notes and a right-hand melody of eighth notes. The violin part has a melody of eighth notes. The score includes a section marked *Primo* and a section marked *Tempestuoso*. The piano part has a left-hand accompaniment of eighth notes and a right-hand melody of eighth notes. The violin part has a melody of eighth notes.

Andante

Primo

Tempestuoso

This musical score is for a piano and voice piece. It is divided into two main sections: a slow section and a fast section.

Slow Section:

- Tempo:** Lento $\text{♩} = 60$
- Character:** *con passione*
- Instrumentation:** The score is written for piano and voice. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The voice part enters with a melodic line.
- Key Signature:** The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major or B minor.
- Time Signature:** The time signature is 4/4.

Fast Section:

- Tempo:** Presto
- Character:** The tempo change is indicated by the word "Presto" above the staff.
- Instrumentation:** The piano part continues with a more rapid, technically demanding melody. The voice part also has a more active role.
- Key Signature:** The key signature remains one sharp (F#).
- Time Signature:** The time signature changes to 2/4.

The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) for the piano, with a separate staff for the voice. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *ff* (fortissimo).

EK-8: SONAT FLÜT

Sonat
Flüt

NECİL KÂZİM-AKSES

Allegro mod^{to}

sfz sfz sempre p poco cresc.

poco a poco cresc. leggiero f 3

a tempo

poco a poco molto rit. p

sfz sfz sempre f ten. leggiero molto

mf 3 ten. ten. ten. poco

mp 3 p ff

sempre ff

Meno mosso a molto tranquillo

molto rit. molto dim. 2

mf molto espress. p mf

piu f

cresc. ff

Allegro ma non troppo

f sempre molto ritmico sfz ff

ff

sempre ff

poco cantabile

mf subito

Molto meno mosso e espress.

This page of musical notation is written on aged, slightly discolored paper. It contains ten staves of music, primarily in treble clef. The notation is dense, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Various dynamic markings are used throughout, including *mf*, *ff*, *molto ff*, *poco a poco accel.*, *piu*, *cresc.*, *sempre cresc.*, *un poco rall.*, *Allarg.*, *feroce*, *ben ritmico*, *rubato*, *sempre ff*, and *XXV*. Performance instructions such as *Allegro assai* and *old style, epey* are also present. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The overall style is characteristic of 19th-century musical manuscripts.

EK-9: SOLO FLÜT - SMYRNA: EFSANE VE GERÇEK

Mesruh Savaş

Smyrna: Efsane ve Gerçek
Smyrna: Legend and Reality

Solo Flüt / *Solo Flute*

2011

İcra Notları / Performance Notes

Genel / General

Triller, aksi belirtilmedikçe her zaman yarım ton tizden icra edilmelidir.

Trills should always be played up a semitone, unless otherwise specified.

S.V. senza vibrato

M.V. molto vibrato

l.v. her zaman mümkün olduğunca çok tınlamasına izin veriniz
always allow to sound as long as possible

Üç orkestra flütü, tercihen (orkestra şefinin görüş açısına göre) soldan sağa doğru orkestranın oturma düzeni içinde dağıtılmalıdır.

The three orchestral flutes should be spaced out in the orchestral layout, preferably from left to right (from the conductor's vantage point).

Solo Flüt / Solo Flute

- hava tonu: istenilen perdeyi çalmak için gerekli parmak pozisyonunu kullanarak normal ton ile çalmak yerine çalgıya sadece o pozisyondan hava üfleyiniz.
breath tone: use the fingering needed to produce the marked pitch. However, don't produce the normal tone, but just blow air through the instrument.
- normal ton / *normal tone*
- M** karmaşık multifonik / *complex multiphonic*
-  fısıldayarak ya da konuşarak (yaklaşık fonetik belirtilmiştir)
whispered or spoken (approximate phoneme specified)
-  flüt ile unison (ya da oktavından) şarkılayınız
sing in unison (or octava) with the flute

Notadaki şan sesi kullanımı icracıyı kendi yorumlama biçimini bulması için özgür bırakır. Ana fikir flüt seslerini şan sesi ile geliştirmenin yollarını bulmaktır.

The notation for the use of voice leaves freedom for soloists to find their own interpretation. The main idea is to find ways to extend the flute sounds with the voice.

Diğer talimatlar notada gösterilmiştir.

All other instructions are shown on the score.

Flute

Gülşen Tatu'ya ithaf edilmiştir

Flüt Konçertosu

Smyrna: Efsane ve Gerçek

Mesruh Savaş

Allegro energico ca. $\text{♩} = 126 - 140$

The musical score is written for a single flute in 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegro energico ca. $\text{♩} = 126 - 140$ '. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 16, 22, 27, 33, 39, and 46 indicated. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *sfz* (sforzando), and *ff* (fortissimo). Articulations include slurs, trills, and accents. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

2

Flute

54

2

f

mp

61

mf

mp

mf

68

ff

sfz

mf

f

75

mf

f

ff

83

sfz

ffz

ffz

ffz

ko

to

tu

90

ffz

ffz

ffz

4

4

mp

101

mf

mp

sfz

mp

f

107

sfz

f

mp

sfz

rit.

Poco meno mosso
espressivo

mf

Flute

A tempo, subito energico

114 *f* *sfz* *mp* *f* *mf*

121 *sfz* *mp* *ff*

129 *sfz* *ffz* *Libero* *mp* *f*

138 *mp* *f* *mf* *f*

142 *ffz*

Tempo Primo

146 *f* *ff* *sfz*

150 *mf* *f* *ffz* *gliss.* *mp* *mf*

165 *mp* *f*

169 *ff* *mp* *sfz*

4 Flute

173 *libero*
 mp f mp f mf f

174
 mf f mf f

f $\underline{3}$

175

Vivo ♩ = 140

176 $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ 8 8

187 f *dim.* p f $\underline{6}$ $\underline{6}$ mp

193 *gliss.* sfz f

198 *gliss.* *cresc.* sfz mp mf

202 $\underline{3}$ mp mp mf p mp $\underline{3}$

Flute

5

209 *stny rri na*

215 *ff* *f*

220 *ff*

224 *f* *mp* *f* *mp* *f*

228 *p* *f* *p* *f*

232 *f* *7*

242 *mp* *mf* *f*

247

252

256 *ff* *7*

6 Flute

266 *mf* *dim.* *p* *sf* *dim.* *p*

274 *p* *mf*

278

282

286

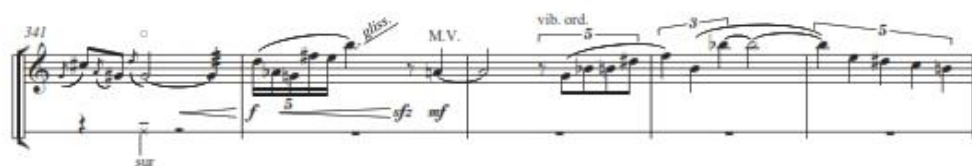
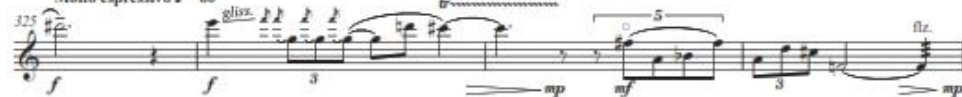
291

295

300

304

Flute

change to Alto flute in G ⁷Misterioso, dolente $\text{♩} = 72$ Molto espressivo $\text{♩} = 60$ 

8

change to Flute in C

Flute

356 *mf* *mf* *mp* *mf*

365 *mf*

369 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

372 *mf* *p*

374 4

378 in tempo *mp* *f* *mp* *f* *pp*

10

dim.

3

pp

Cadenza, libero ca. $\text{♩} = 140$ Flute 9

379 *f* *sempre rubato* *gliss.*

repeat ad lib. *p* repeat ad lib.

improvise conversational fragments based on the following scale material:

gliss. *gliss.* add voice and multifonics, repeat ad lib. accel.

gliss. *gliss.* *gliss.* *f* *ff*

Vivo $\text{♩} = 150$

380 *p* poco a poco cresc. *f* *cantabile*

386 (8) *dim.* *p* *cresc.* *f* *cantabile*

(8) 392 *dim.* *p* *cresc.* *ff*

396 18

Flute

10

416 *p* poco a poco cresc. *f* dim. *p* cresc.

424 *f* dim. dim. *p* *f*

431 *ff* 3

438 8 *f* staccato

449

453 *ff*

456 *ff*

459

462 5 5 *f*

466 poco a poco dim. *mf* non staccato *ff* marcato

Flute

11

470

473

481

484

488

493

496

change to Alto Flute in G

7

9

515

rall. Misterioso $\text{♩} = 72$

dolce, molto espress.

mp

523

mp

12

Flute

527 *mp* *tr* *mp* *tr*

531 *p* *mp* *mp*

536 *tr* *mp* *mp* *tr*

540 *tr* *sempre molto espr.* *mp* *mf*

552 *sfz* *mp* *sfz* *mp* *sfz*

557 *mp* *sfz* *mf*

563 *sfz* *mf*

S.V. Subito dolcissimo ♩ - ca. 52 Poco grave Dolce, repeat ad lib.

567 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

<i>Kişisel Bilgiler</i>	
Adı Soyadı	
<i>Eğitim Bilgileri</i>	
Lise	
Lisans	
Yüksek Lisans	
Doktora	
<i>Kariyer Bilgileri</i>	
İş Deneyimi	