

T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

**FLÜT'TE TON KAVRAMI VE TON EĞİTİMİNDE KULLANILAN  
MARCEL MOYSE'UN "DE LA SONORİTE" ADLI KİTABININ  
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan  
Raziye Nil AKSOY

ANKARA - 2009

T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

FLÜTTE TON KAVRAMI VE TON EĞİTİMİNDE KULLANILAN MARCEL  
MOYSE'UN "DE LA SONORİTE" ADLI KİTABININ  
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan  
Raziye Nil AKSOY

Danışman  
Prof. Şeyda ÇİLDEN

ANKARA - 2009

**Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼'ne**

Raziye Nil AKSOY 'un Fl¼tte Ton Kavramı ve Fl¼t Eğitiminde Kullanılan Marcel Moyses'un "De La Sonorite" Adlı Kitabının İncelenmesi başlıklı tezi ..... tarihinde, j¼rimiz tarafından M¼zik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda Y¼ksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Adı Soyadı**

**İmza**

¼ye (Tez danışmanı ) : Prof. şeyda ÇİLDEN

.....

¼ye : .....

.....

¼ye : .....

.....

## ÖNSÖZ

Çalgı eğitiminde, çalışılan eserdeki müzikal dinamiklerin uygulanabilmesi için teknik olarak bu dinamikleri uygulayabilecek düzeyde olunmalıdır. Bu yüzden teknik çalışmalara gereken özen gösterilmezse müzikal ifade gücü istenilen düzeye ulaştırılamaz.

Flütün zengin bir ton çeşitliliği elde etmeye elverişli bir çalgı olması kişi için müzikal ifadesini güçlendirebilmesine olanak sağlar. Bu nedenle flütün bu avantajını en iyi şekilde kullanabilmek çok önemlidir.

Bu çalışmada, flütte ton kavramı ve Marcel Moyse'un "De La Sonorite" adlı kitabı incelenecektir.

Araştırmanın gerçekleşme sürecinde beni yönlendiren, bilgilerini ve desteğini esirgemeyen sevgili danışmanım Prof. Şeyda Çilden'e, bilgilerini benden esirgemeyen ve desteğiyle her zaman yanımda olan değerli hocam Renda Altan Kalmukoğlu'na, her zaman ve her şekilde varlıklarını bana hissettiren annem Gülgün Aksoy'a, babam Ahmet Aksoy'a ve kardeşim Can Aksoy' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**NİL AKSOY**

## ÖZET

### FLÜTTE TON KAVRAMI VE FLÜT EĞİTİMİNDE KULLANILAN MARCEL MOYSE'UN "DE LA SONORİTE" ADLI KİTABININ İNCELENMESİ

AKSOY, Raziye Nil

Yüksek Lisans, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

Tez Danışmanı : Prof. Şeyda ÇİLDEN

Nisan- 2009

Bu araştırma, flütte ton kavramının hangi aşamalardan geçtiğini ve Marcel Moyse'un ton anlayışının nasıl benimsendiğini ve Marcel Moyse'un ton alanında yazmış olduğu "De La Sonorite" adlı kitabının tonu ne şekilde geliştirdiğini saptamak amacı ile yapılmıştır.

Bu çalışmada kaynak tarama yöntemi ile elde edilen bilgiler içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir

Araştırma sonucunda, Marcel Moyse'un geliştirdiği yeni ton anlayışının giderek bir çok ülkede hakim olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu çalışmada, Marcel Moyse'un ton geliştirme çalışmalarının öğretmen ve öğrenciler tarafından burada belirtilen şekilde ayrıntılarıyla öğrenip uygulamaları, Marcel Moyse'un diğer egzersiz kitaplarının incelenebileceği gibi önerilerde bulunulmuştur.

**Sayfa adedi : 75**

**ABSTRACT****TON CONCEPT ON FLUTE AND THE ANALYSIS OF THE MARCEL  
MOYSE'S BOOK CALLED "DE LA SONORITE" WHICH IS  
USED IN THE FLUTE EDUCATION**

This research is conducted to determine how the flute tone is formed and how Marcel Moyse's flute tone was adopted by other people and how the book of Marcel Moyse called "De la Sonorite" that he wrote in this field helped to develop the tone.

In the research the descriptive method is used. The data are collected with the help of scanning method and then interpreted.

As the result of this research, it has appeared that the new tone perception that Marcel Moyse developed dominated gradually all the countries. Moreover, in this research, a detailed examination and practice of the tone development exercises which are situated in the book of Marcel Moyse called "De la Sonorite" is highly suggested to the students.

**Pages : 75**

**İÇİNDEKİLER**

Sayfa no :

**JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI**

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>i</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>ii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iv</b>
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....	<b>v</b>

**BÖLÜM I** ..... **1****1. GİRİŞ** ..... **1****1.1 Problem** ..... **3****1.2 Araştırmanın Amacı** ..... **3****1.3 Araştırmanın Önemi** ..... **3****1.4 Araştırmanın Sınırlılıkları** ..... **4****1.5 Araştırmanın Varsayımları** ..... **4****1.6 Tanımlar** ..... **4****BÖLÜM II** ..... **6****2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE**.....**6****2.1 İlgili Araştırmalar**..... **12**

<b>BÖLÜM III</b> .....	<b>15</b>
<b>3. YÖNTEM</b> .....	<b>15</b>
<b>3.1 Araştırmanın Modeli</b> .....	<b>15</b>
<b>3.2 Verilerin Toplanması</b> .....	<b>15</b>
<b>3.3 Verilerin Analizi</b> .....	<b>15</b>
<b>BÖLÜM IV</b> .....	<b>16</b>
<b>4. BULGULAR ve YORUMLAR</b> .....	<b>16</b>
<b>4.1. Marcel Moyse’ un “De La Sonorite” adlı kitabında kazandırmak istediği ton anlayışı hangi aşamalardan sonra ve nasıl benimsenmiştir?</b> .....	<b>16</b>
<b>4.2. Marcel Moyse’un “De La Sonorite” adlı kitabına göre ton nasıl geliştirilmelidir?</b> .....	<b>25</b>
<b>BÖLÜM V</b> .....	<b>59</b>
<b>5. SONUÇ ve ÖNERİLER</b> .....	<b>59</b>
<b>5.1. Sonuç</b> .....	<b>59</b>
<b>5.2. Öneriler</b> .....	<b>61</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>63</b>



## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil. 1.</b> Ağızlığa uzak olup üflemesi zor olan notalar:1. oktav fa diyez ile 1. oktav do sesi arası.....	26
<b>Şekil. 2.</b> Ağızlığa yakın olup üflemesi kolay olan notalar: 1. oktav sol ve 2. oktav do diyez arası.....	26
<b>Şekil. 3.</b> 2. oktav notaları: 2. oktav sol ile 2. oktav si arası.....	27
<b>Şekil. 4.</b> Birbirine yakın olan notalar : 2. oktav do diyez ve re sesleri.....	28
<b>Şekil. 5.</b> İnici Kromatik Gam.....	28
<b>Şekil 6.</b> Küçük ikili duraklı, bağlı her yeni notada aynı ton kalitesini elde edebilme çalışması .....	29
<b>Şekil 7.</b> Büyük ikili duraklı, bağlı, her yeni notada aynı ton kalitesini elde edebilme çalışması (Ölçü Bağlı).....	29
<b>Şekil 8.</b> Bağlı ve büyük ikiliden başlayarak artan aralıklarda her notada aynı ton kalitesini elde edebilme çalışması .....	30
<b>Şekil 9.</b> 2. oktavdan 3. oktava geçiş sesleri.....	32
<b>Şekil 10.</b> Çıkıcı ve bağlı 2. oktavdan 3. oktava aynı ton kalitesinde geçme çalışması .....	32
<b>Şekil. 11.</b> 1. oktav seslerde 4 ölçü bağlı nefes kontrolü ve nüans çalışmaları .....	34
<b>Şekil. 12.</b> 1. oktav seslerde ve çeşitli aralıklarda, bağısız, nefes kontrolü çalışmaları .....	35
<b>Şekil.13.</b> Kısa, vurgulu müziksel ifadeyi güçlendirme çalışması.....	40
<b>Şekil. 14.</b> Bağlı, nüansla çalınan müzikal ifadeyi güçlendirme çalışması.....	40
<b>Şekil. 15.</b> Bağlı küçük ikili aralığı çalışması.....	41
<b>Şekil. 16.</b> Müzikal ifadeyi güçlendirmek için yapılan, bağlı ve nüanslı çalma çalışması .....	41
<b>Şekil. 17.</b> Bağlı , pes ve tiz seslerde tutarlı bir ton elde etme çalışması.....	41
<b>Şekil. 18.</b> Her seste tutarlı bir ton elde etme çalışması.....	42

<b>Şekil. 19.</b> İkinci oktav do sesinde, kaliteli bir ton elde edebilmek için nefes kontrolü ve nüans çalışması.....	<b>53</b>
<b>Şekil. 20.</b> Bütün oktavlarda tutarlı bir ton kalitesi elde edebilme çalışması .....	<b>54</b>
<b>Şekil. 21.</b> Handel Sonate op. 1 No 5.....	<b>55</b>
<b>Şekil. 22.</b> Handel, Sonate op. 1 No 2.....	<b>56</b>
<b>Şekil. 23.</b> Bach, Aria de la Suite en re.....	<b>57</b>
<b>Şekil. 24.</b> Massenet, Elegie, Andante.....	<b>58</b>

## BÖLÜM I

### 1. GİRİŞ

Çalgı müziğinde, çalgıcının müzikal ifade yeteneği kadar çalgıcının çalgıdan ürettiği ton da önemli bir yer tutar. Çalgının tonu, çalgı ve çalgıcının birleşiminden oluşur. Bu birleşimin bir parçasını da çalgının yapıldığı materyal oluşturur.

Bu yüzden de çalgının tahtadan (hangi ağaçtan) ya da metalden (hangi metalden) yapılmış olması, çalgının tonunun karakteristik özelliklerinde belirleyicidir (Miller,1923:5).

Flütün tonu da; sadece çalgının ürettiği bir ton değildir; flüt ile flütistin karmaşık bir bileşimidir. Bizim duyduğumuz ses, flüt içerisinde titreşen ama flütistin vücudunda tınlayan havadır. Flütün yapısı nefes borusunu andırıldığından, tonun oluşumu da insanın nefes borusunda sesin oluşmasıyla benzerlik gösterir. Ses, ağızlık deliğinin kenarından üflenen hava ile başlar. Üflenen havanın bir kısmı ağızlık deliğinin içine, bir kısmı da üzerinden dışına gittiği için ağızlığın keskin kenarı havayı bölmüş olur, böylece hava akımı flütün içinde ve dışında titreşime yol açar, bu da çalgı içerisindeki havanın titreşimine neden olur. Ama titreşimler sadece ağızlıktan flüte doğru değil, ters yönde flütistin ağız, gırtlak ve göğsüne doğru da geçer. Böylece tınlamayı sağlayan dört esas: ağız, gırtlak(özellikle ses telleri), göğüs ve flütün kendisidir. Sinüs boşlukları da titreşimi sağlar ama biçimleri ve ses üzerine etkileri istemli olarak kontrol edilemediğinden, asıl dört faktöre yardımcı olarak kabul edilirler(Turgay,1993:3).

Marcel Moyse'a göre ton geliştirme konusu teorik olarak ele alınabilecek bir konu değildir ama seneler süren çalışmaları sonucu görmüştür ki; güzel bir ton elde edebilmek yalnızca doğal, fiziksel yeteneklere bağlı değildir ve akıllıca takip edilen metotlu bir çalışma sonucunda kişi yeteneklerini geliştirip, değiştirip güzel bir ton elde edebilir (Moyse,1934:2).

Trevor Wye' a göre tonun güzel olabilmesi için her biri tona önem katan ve arzu edilen kalitelerin toplamı şöyledir:

- a. Renk
- b. Ölçü
- c. Projeksiyon
- d. Sesin kuvveti
- e. Vibrato
- f. Sesin saflığı

Eğer ton, bunların bir kaçını ya da hepsini içerirse o zaman tonun güzel olduğu söylenebilir. Ve bilinmelidir ki diğerleriyle uyum sağlamadıkça bunlardan herhangi birini pratik yapmak anlamsızdır (Wye,1981:5).

Flüt eğitimi, günümüzde müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda hazırlanmış öğretim programları rehberliğinde sistemli bir şekilde verilmektedir. Flüt eğitiminde tonun geliştirme çalışmalarına başlanabilmesi için öğrencinin flütten güzel bir ses elde edebiliyor olması, vibrato yapabiliyor olması gereklidir. Ton geliştirme çalışmaları amatör düzeyde de profesyonel düzeyde de yapılması gereken uzun süreli bir süreçten oluşur.

Flüt, ton niteliği açısından en fazla çeşitlilik gösteren çalgılardan birisidir. Önemli virtüözler sayesinde, flütün çağımızda çok önemli bir yere gelmesi, repertuarının, teknik olanaklarının geliştirilmesini zorunlu kılmıştır ve bununla birlikte de Marcel Moyse'un "günümüzdeki ton anlayışının temelini oluşturan ton anlayışı" geliştirilmiş ve flütün zengin ton niteliği kullanılmaya başlanmıştır. İyi bir flütist olabilmenin gerekliliklerinden ilk sırada yer alanı ise flütün bu avantajını değerlendirmektir.

Bütün ülkeleri etkileyen yeni ton anlayışı ve bıraktığı kayıtlarla günümüzde ki ton kavramının temelini oluşturan ve flüt tarihinde ton alanında çok büyük bir iz bırakan kişi olan Marcel Moyse'un ton anlayışını en iyi şekilde anlamak ton eğitimini en iyi şekilde sürdürebilmemiz için çok gereklidir.

### 1.1.Problem

Türkiye’de Müzik Eğitimi Anabilim Dalları’nda Flüt Eğitimi’nde kullanılmakta olan yayınlar çoğunlukla yabancı kaynaklardan oluşmaktadır. Bu durum öğretmenler ve öğrenciler tarafından flütle ilgili yapılması gereken ton eğitimi çalışmalarının amacına uygun şekilde yapılmasını ve bu kaynakların okunup anlaşılmasını zorlaştırmaktadır.

Bu çalışma Flüt’te ton kavramı ve ton eğitiminde kullanılan Marcel Moyses’in “De La Sonorite” adlı kitabının incelenmesinden oluşacaktır.

Bu çerçevede aşağıdaki alt problemlere cevap aranacaktır.

1. Marcel Moyses’in “De La Sonorite” adlı kitabında kazandırmak istediği ton anlayışı hangi aşamalardan sonra ve nasıl benimsenmiştir?

2.Marcel Moyses’in “De La Sonorite” adlı kitabına göre ton nasıl geliştirilmelidir?

### 1.2. Araştırmanın Amacı

Flüt’te Ton Eğitimi’nde kullanılan kaynaklar çoğunlukla yabancı dilde yazılmıştır ve bu durum yapılması gereken çalışmaların öğrenciler ve öğretmenler tarafından en doğru şekilde okunup kavranmasını mümkün kılmamaktadır. Bu çalışma, söz konusu eksikliğin giderilmesi amacıyla flütte ton kavramı üzerine yazılmış kaynaklara ulaşarak, Marcel Moyses’in flütte ton anlayışını hangi aşamalardan sonra ve nasıl bu günkü haline getirdiğinin ve Marcel Moyses’in yeni ton anlayışının ortaya konulabilmesi için Marcel Moyses’in bu alanda yazmış olduğu “De La Sonorite” adlı kitabının incelenmesinden oluşmuştur.

### 1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, alanında ilk olması ve elde edilecek sonuçlarla flüt öğretmenleri ve öğrencilerinin yapacakları ton çalışmalarında yol gösterici olması açısından önemlidir.

#### 1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma ile ilgili sınırlılıklar şöyle belirtilebilir:

1. Araştırma için tanınan süre ile,
2. Flütte ton kavramı ile,
3. Marcel Moyse'un "De La Sonorite" adlı kitabı ile,
4. Ulaşılabilen kaynaklar ile sınırlıdır.

#### 1.5. Varsayımlar

1. Araştırmada kullanılan kaynakların, araştırma amaçlarına uygun olduğu,
2. Ulaşılan kaynakların yeterli olduğu varsayılmaktadır.

#### 1.6. Tanımlar

**Eğitim:** Bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişme meydana getirme süreci (Ertürk,1972:12), yada toplumdaki kültürlenme süreci olarak tanımlanmıştır (Demirel, 2007:3).

**Flüt:** En eski çağlardan beri kullanılmakta olan üflemeli bir çalgıdır. Flütün yapısı ince ve silindirik biçimindedir ve yan tutularak çalınır. "Ağızlık"ın bulunduğu "Baş", "Gövde" ve "Kuyruk" olmak üzere üç "ses bölgesi" vardır. Flüt ailesi kendi içinde Piccolo, Flüt, Alto Flüt ve Bas Flütten oluşur (Say,1985:512).

**Ton:** Artistik yönden sesin gölgeli, parlak, görkemli, renkli olması gibi taşıdığı özellikler. (Say, 2005:220)

Sese verilen anlatım.

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=313078>

**Nüans:** Ayrıntı; ince fark. Müzikal ifadeye anlam kazandırmak için kullanılan ses gürlüğü işaretleri. Seslerin en hafif ile en gür sınırları arasındaki bölge, çeşitli gürlük derecelerine bölünür ve gürlük işaretleri ile belirlenir. Uluslar arası sanat müziğinde gürlük işaretleri İtalyanca terimlerle kısaltılmış biçimde belirtilir.(Say,2005 :105)

**Piano:** Hafif, yumuşak çalış. <http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu>

**Vibrato:** "Salınım". Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla. Vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler

tarafından uygulanan titreştirme (salınım) tekniği. Ses perdesinin hafifçe dalgalanıp yoğunlaştırılması (Say, 2002:562).

## BÖLÜM II

### 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Müzik eğitimi, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda, planlı düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere ulaşılır. Müzik eğitimi yoluyla birey ve çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olması beklenir (Uçan, 2005:14).

Genel kapsamıyla uygulamalı öğretim alanları şunlardır: müzikal işitme okuma yazma şarkı söyleme, çalgı çalma, müzikal bilgilenme yoluyla yaratma, müzikal duyarlılığı artırma ve kişilik kazandırma, müzik yoluyla iletişim ve etkileşimde bulunma ve müzikten yararlanma (Say,2005:43)

Bir müzik aletinin başarı ile çalınabilmesi ve o alet üzerinde duyguların ifade edilebilmesi için iki yeteneğin gelişmesi gerekir: ruhsal yetenek ve bedensel yetenek. Bedensel yetenek gelişirken, kültür, beğeni ve hayal gücü de gelişme göstermelidir. İyi bir teknik eğer bilgiye dayanmıyorsa, sonuçsuz kaldığı gibi, güçlü bir tekniğe sahip olmayan en derin bilgiler de ürünlerini veremez. Kişinin ruhsal durumu ne kadar çeşitlilik gösterirse gösterebilir, bu çeşitlilikleri çalgı üzerinde ifade etmeye yarayacak belirli fizyolojik hareketler vardır. Müziği hissetmek, belirli ses kümelerini beyinde ifadeli bir biçimde tasarlamak demektir. Böylece tasarlanan sesleri çalgıda elde etmek için beyin belirli kaslara hareket komutları verir, bu komutlara refleks diyoruz. Reflekslerin düzenli işlemesi, ancak disiplinli ve denetimli bir çalışma yöntemi ile elde edilebilir.( Fenmen, 1991:25) Çalgı çalma yoğun çaba ve konsantrasyon gerektiren, oldukça karmaşık, fiziksel ve zihinsel bir eylemdir. Bu nedenle, çalıcının tekniğini geliştirebilmek amacıyla çok ağır bir görev yüklenmesi ve tıpkı yarışa hazırlanan bir atlet gibi çalışarak normal vücut fonksiyonlarını aşması, özel türde bir dayanıklılık, esneklik, kas gücü ve koordinasyon geliştirmesi gerekir.



Çalgı eğitimi, müziksel davranış sergileme açısından müzik ve müzik eğitimi içinde önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda çalgı eğitimi, çalgı öğretimi ile bireyin davranışlarında, kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişiklikler oluşturma ya da yeni davranışlar kazandırma sürecidir. Ve insanın kendisini yakından tanıması, var olan yeteneklerini geliştirip, yeni beceriler elde etmesi bu sayede kendini kanıtlama fırsatı bulması açısından, müzik eğitiminin önemli bir dalını oluşturmaktadır (Uslu,1998:28)

Flüt en eski enstrumanlardan biridir ve eskiden beri de iki şekli bulunur. Öne tutularak çalınan(blokflüt), yan flüt (traversflüt). İ. Ö. 1 yüzyılda Mısır'da, Çin'de, yüzyılımızın başlangıcında Hindistan'da ve 11. yüzyıldan sonra flüte rastlanmaktadır. Traversflüt ise, İ.Ö. 1. yüzyılda, önceleri çok kısa, daha sonra gelişerek 2. ve 4. yüzyıllarda takriben bugünkü boyutlarına ulaşmıştır. İ.Ö. 5. ya da 4. yüzyıllarda Etrüksler'de traversflüt, eski yunan tarihindeyse syrinx ya da panflüt kullanılmaktaydı. Ortaçağda, doğuda her iki flüt çeşidine rastlanmaktadır. Yanflüt Asya'dan Bizans üzerinden Avrupa'ya gelmiştir (Tatu, 2008:5) .

İnce bir boru biçiminde olan flütün uzunluğu 67 santim, çapı 1.9 santimdir. Çalgı üç bölümden oluşur: baş( ağızlık), gövde ve kuyruk. Tınlama bölgeleri ise kalın, orta ve ince olmak üzere üçe ayrılır. Kalın bölgenin karakteristik orta bölgenin tatlı bir sesi vardır; ince bölge duyarlıklı, dokunaklı sevinç dolu, ıslıksı ya da bıraktığı kuş sesleri etkisiyle ayrı, özellikli bir anlatım olanağı yaratır. (Say,2005:55)

16. yüzyılda flütün asıl tarihi başlar. Her iki formda kullanılmaktadır. Zamanın çoğu diğer enstrumanları gibi, flütlerde de bir aile oluşmuştur Tahta flütler, bas flütten pikoloya kadar 9 ayrı çeşitte yapılmaktadır. Yan flütte ise bu kadar çok çeşit bulunmaz. Fransızlar yan flüte Avrupa'da ilk kez Almanyada ortaya çıktığı için, Flutes d'Allemange adını vermişlerdir. 16. 17. yüzyıllarda Fransa ve İtalya'da daha çok tahta flüt hakimiyeti vardır. Flüt orkestra enstrumanı olduğu kadar Spinett, Laute eşliğinde çalınan solo bir sazdır. Ancak entonasyonu yan flüt kadar sağlam değildir. Yan flütte ise tam tersine, çalıcının dudak pozisyonundaki esneklik sayesinde farklı tınılar, renkler elde etmek ve tonun volümünü büyötmek mümkündür. Quantz'ın günümüzdede halen kullanılan flüt ağızlığının içindeki mantar sistemini icat etmesiyle flütün ses ayarı değiştirilebilmiştir. Flüt günümüzdeki perde sistemine

ulaşmadan önce bir çok aşamadan geçmiştir, flütü günümüzdeki perde sistemine ulaştıran kişi 1794-1881 yıllarında Almanya’da yaşamış, günümüze kadar gelen sistemi bulan, perde deliklerinin oranlarını ve mesafelerini akustik değerlere göre araştırıp eskinin tam aksine konik yerine, silindir biçimi gövdeyi bulan, rahat çalma tekniği içinde, yeni perde sistemini, en son olarak da metal üzerinde tüm bunları uygulayan Theobalt Boehm’dür. 1828’den itibaren deneyler yapan Boehm, 1832’ de sazi bitirir ve bu sistem 1847’de resmen açıklanır.(Tatu, 2008:5) .

Günümüzde Flütler birbirini takip eden çeşitli tonlarda yapılmışlardır. Bunların tümünün ses sınırı üç oktav civarındadır. En ince sesli flütten, en kalın sesli flüte kadar flüt çeşitlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

- |                                  |                                |
|----------------------------------|--------------------------------|
| 1-Oktav Küçük Flüt               | 5-Soprano D5                   |
| 2-Oktav İnce Küçük Flüt          | 6-Askeri Bando Küçük Flüt      |
| 3-Soprano F6                     | 7-Orkestra Küçük Flüt(piccolo) |
| 4-Soprano Eb5                    | 8-Ezgi Flütü                   |
| 9-İnce Flüt                      | 17-Alto Flüt                   |
| 10-Oktav Tenor Flüt              | 18- Tenor Flüt                 |
| 11-İnce Flüt Eb5                 | 19-Bas Flüt                    |
| 12-Konser Flütü(1850 öncesi)     | 20-Kontralto Flüt F2           |
| 13-Konser Flütü D4               | 21-Kontralto Flüt C2           |
| 14-Flute D’amour (aşk flütü) Bb3 | 22- Kontralto Flüt F1          |
| 15-Flute D’amour A3              | 23- Alt Kontrbas Flüt          |
| 16- Flute D’amour Ab3            |                                |

Orkestralarda kullanılan flüt çeşitleri:

- 1- Büyük Flüt
- 2- Küçük Flüt
- 3- Alto Flüt
- 4- Bas Flüt (Kalmukoğlu, 1998: 15)

Dünyadaki ünlü flüt profesörlerine bakacak olursak; Paris Konservatuvarı’nda: Francois Devienne, Antoine Hugot, Jacques Schneitzhoeffler, Johann Georg Vunderlich, Nicholas Duverger, Joseph Guillou, Jean Louis Tulou, Victor Coche, Vincent Joseph Dorus, Henri Altes, Paul Taffanel, Adolphe Hennebains, Leopold Lafleurance, Philippe Gaubert, Marcel Moyse, Jose Cortet, Gaston Crunelle, Jean

Pierre Rampal, Michel Debost, Alain Marion, Pierre Yves Artaud, Sophie Cherrier. İnceleme konusu olması nedeniyle Marcel Moyse'un mesleki yaşamından bahsedecek olursak: Marcel Moyse (1889-1984), 17 Mayıs 1889 da Saint Amour'da dünyaya gelmiştir. Annesinin ölümüyle Moyse anneannesi ve dedesi ile birlikte Besançon' da yaşamaya başlamıştır. Besançon, Saint Amour 'a göre çok daha büyük ve gelişmiş bir yerdir. Müzik okulu, sanat müzesi gibi kültürel olanaklara sahiptir. Moyse 'un dedesi halk korosunda bas olarak şarkı söylemektedir, dedesi onu da provalara götürür, birlikte opera izlemeye giderler. Moyse 10 yaşında iken 40 tane opera ve operet izlemiştir. Moyse dedesinin söylediği şarkıları ezbere bilmektedir. Moyse, biri amatör obuacı diğeri profesyonel çellist olan iki amcasından da çok etkilenmiştir. Amcasının çello çalışmalarını dinleyebilmek için sık sık onunla vakit geçirir (McCutchan,1994:36).

Anneannesi ve dedesi onu Besançon Müzik Okulu'na yazdırırlar, orada flüt ve solfej dersleri alır. O'na 6 delikli, 1 anahtarlı bir flüt verilir, derslere onunla başlar. İlk flüt hocası Angelloz'dur. Moyse o zamanlar en çok kullanılan metot olan Henry Altes'in metodunu kullanır. Henry Altes 1869'dan 1893'e kadar Konservatuar'da flüt profesörlüğü yapmıştır ve metodu Böhm stilinde yazılmış olup metot günümüzde de halen kullanılmaktadır. Moyse 1924' de amcası Joseph' den gelen daveti kabul eder ve Paris' e taşınır Moyse'un heykeltıraş olmak istemesine rağmen Joseph onun yetenekli olduğunu bilmektedir ve onu Konservatuar'ın ünlü flüt profesörü Paul Taffanel' in asistanı olan Hennebains'le tanıştırır ve çalışmaya başlarlar. Moyse'un yeteneği ve çalışması ile Hennebains'in iyi öğreticiliği bir araya gelince Moyse 1 yıl sonunda çok başarılı olur ve Taffanel 'in flüt sınıfına girer.

Bir icracı olarak kariyeri 1906 yılında 17 yaşındayken Paris Konservatuar'ında ilk ödülünü kazanmasıyla başlar. İlk ödülünü kazanmasından 4 yıl sonra Philippe Gaubert'le flüt çalışmaya başlar. Gaubert bir virtüöz olup konservatuar ve operada çalışıyor olmasına rağmen daha çok orkestra şefi kimliğiyle bilinirdi. Marcel, Gaubert'in çalışını dinlemekte, çalışını analiz etmekte çok yeteneklidir. Bu yetenek ona sadece Gaubert'in tekniğini anlamak ve bunu kendi çalışında uygulayabilme özelliğini katmaz aynı zamanda onun öğretme yeteneğinin temelini oluşturmaktadır (Camp,1997:7) .

Moyse 1913'ten 1938'e kadar Paris'teki Opera Comik'te solistlik yapar bu sürede Nelie Melba'nın obligatoslarını çalarak, ilk olarak Amerika'yı 1913'te turlar. Daha sonra Moyse Furtwaengler, Toscanini, Prokofiev ve Richard Strauss gibi ünlü şeflerin eşliğinde solistlik yapmıştır. İlk solo kayıtları 1920'lere kadar yapılamamıştır. Marcel Moyse' un ilk solo kayıtları 1927'de şunlardan oluşmuştur: Gluck/Dance of The Blessed Spirits, Bizet/ Menuet from L'arlesienne, Handel/Sonata in G majör(2. and 5. movements) ve Genin/Carnival of Venice. Bunlardan Genin çok çabuk popüler olmuştur (Waddell, 2002:23).

1934'te Moyse kendisine adanan Ibert'in Flüt Konçertosu'nun ilk gösteriminde çalmış, 1930'da Moyse Fransa'nın en önemli sivil şerefi olan Legion D'honneur şövalyeliğiyle ödüllendirilmiştir.

1939'da Moyse'un oğlu olan Louis Moyse, Blanche Honnegger ile evlenmiştir. Louis ikinci dünya savaşına gitmeden önce, Moyse piyanoda Louis, kemanda Blanche ile bir üçlü kurmuştur. 1940'da Honnegger, Michel ve Claude adlarında ikiz oğlan doğurmuştur. Savaştan sonra, üçlü tekrardan bir araya gelmiş ve Paris'e dönmüşlerdir ama atmosferi bunaltıcı bulmuşlardır. Böylece eski arkadaşları Rudolph Serkin, Irene Busch ve tabiki Celine Moyse ve Louis'in üçüncü çocuğu Isabelle ile güney Amerika'ya giderler ve orada birçok konsere imza atarlar. Ertesi sene Moyse'lar Avrupa'ya geri dönerler. 1949'da Moyse'lar Brattleboro, Vermont' a taşınırlar. Serkin ve Busch'un yardımları ile Marlboro Koleji'nde bir Müzik Bölümü açarlar. Başarılarından daha da cesaretlenerek, Brattleboro Müzik Merkezi'ni kurarlar, daha ilk seneden 200 öğrenci kaydı alırlar.

Moyse'un yenilikçi yaklaşımı yeni Fransız Okulu'nun kurulmasını sağlamıştır. Moyse hayatını virtüöz ve öğretmen olarak geçirmiştir. Brattleboro'daki öğretmenliğine ek olarak 22 sene boyunca Paris Konservatuar'ında flüt öğretmiştir. Avrupa'da ve Japonya'da sınıfları olmuş, 37 tane flüt için çalışma kitabı yazmış ve "Flüt Çalınan Fransız Okulu" gibi kayıtları yaratmıştır.

Moyse 1 Kasım, 1984' te Brattleboro, Vermont' ta ölmüştür.

### MARCEL MOYSE'UN ESERLERİ

<b>Eserin Adı</b>	<b>Tarihi</b>
Etudes et Exercices Technique	1921
Exercices Journaliers	1922
24 Etudes de Virtuosity Czerny	
Mecanisme Chromatisme pour Flute: Leduc	1927
Ecole de L'articulation: Leduc	
25 Etudes Melodique	
Chopin:12 Etudes de Grand Virtuosity: Leduc	
100 Etudes Faciles et Progressives D'apres Cramer: Vol 1	1928
100 Etudes Faciles et Progressives D'apres Cramer: Vol 2	
24 Petites Etudes Melodique	
De la Sonorite	1934
Le Debutant Flutiste	1935
24 Caprices-Etudes: Boehm	
Tone Development Through Interpretation	1938
20 Exercises et Etudes Sur Les Grandes Liaisons	

<http://www.nyip.org/research/lpa/mus/pdf/musmoyses.pdf>

Amerikan Flüt Okulu'ndaki flütçüler: Michel Blavet, Atys, Felix Rault, Antoine Hugot, François Devienne, Johann Georg Wunderlich, Joseph Guillou, Jean Louis Tulou, Vincent Joseph Dorus, Joseph Henri Altes, Claude Paul Taffanel, Adolphe Hennebains, Philippe Gaubert, Georges Barrere, Rene Le Roy, Georges Laurent, Marcel Moyse, Geoffrey Gilbert, William Kincaid (Fair, 2003:14)

İngiliz Flüt Okulu'nda: John Radcliff, Alfred P. Vivian, Joseph Richardson, Charles Nicholson, Oluf Svendsen, Frederic Griffith, Edward German, Albert Fransella, August Manns, Henry Wood, Edward De Jong, Robert Murchie, Charles Villiers Stanford, Lupton Whitelock, Robert Murchie, Leon Goossens, George

Acroyd, William Alwyn, Harold Clarke, Arthur Gleghorn, Gerald Jackson, Wilfrid Smith, Gordon Walker, John Francis Cook (Raposo, 2007:24)

Ülkemizde müzik alanında lisansüstü eğitimin verildiği kurumların büyük bir bölümünde çalgı eğitimi kapsamında birçok çalgının eğitiminin verildiği bilinmektedir. Çalgı eğitimi kapsamında yer alan flüt eğitimi de bu kurumlarda verilen çalgı eğitiminin önemli bir dalını oluşturmaktadır (Gençel,2005:2). Flüt eğitimi; lisansta başlayıp yüksek lisansa, doktora ve ona eşdeğer sanatta yeterliliğe kadar uzanan programlarda kendine özgü bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır (Onuk,2003:345).

## 2.1. İlgili Araştırmalar

Maximillian Schwedler tarafından 1923 yılında yazılan biyografi, Robert Bailey(1987) tarafından çevrilmiştir. Bu eser 1853-1940 yılları arasında yaşamış, böhm flütten akustik ve ton özellikleri bakımından farklı olan, konik şeklindeki basit sistemli flütü temsil eden en büyük virtüöz, aynı zamanda bir flüt yapımcısı olan Maximillian Schwedlerin çalışmalarını, hayatını bir orkestra virtüözü, öğretmen, editör ve yazar olarak paylaşmıştır. Flüt çalımıyla ilgili bilgilere ve egzersizlere yer vermiştir. Aynı zamanda Fransa'daki ve diğer ülkelerdeki çağdaş flüt okullarını ve 19. yy daki flüt çalımını incelemiştir.

Miller (1926) ham maddenin Flüt'ün ton kalitesi üzerindeki ilişkisini incelemiş, ayrıca ham maddenin flüt ve org borularının üzerindeki etkilerini araştıran çalışmalar yürütmüş, çeşitli materyallerden org boruları yapmış sonuç olarak nefesli çalgıların kalitesinin kısıtlı ölçüde ana parçanın materyali tarafından etkilenebilir olduğunu ileri sürmüştür. Aynı zamanda ses dalgalarını ölçen ve kaydeden müzikal araçlarının geliştirilmesiyle ilgili çalışmalar yapmıştır.

White (1980) tarafından yapılan bu doktora tezinde; aynı üretici tarafından farklı materyallerle, örneğin; beyaz altın, 14 karat altın, paladyum ve som gümüşten yapılmış 5 modern böhm sistem flütün ses tonu spektrumu sistemli bir biçimde incelenmiştir. Aynı zamanda flütten elde edilen sesin armonik yapısının oluşması, flüt yapımında kullanılan materyalin sesin tınısına etkisi ve flütten elde edilen sesin gerilim seviyesi araştırılmıştır.

Brett 1982 yılında yayınladığı makalesinde Fransız flüt okulunu, Fransız stilinde flüt çalımını, Fransız flüt okulunun önemli temsilcilerini ve 300 yıllık süreç içerisindeki gelişimlerini incelemiştir. Aynı zamanda Brett 1983 yılında yayınladığı makalesinde Amerikan Flüt okulunda ders veren Fransız flütçüleri, öğrencilerini ve bu Fransız Flütçülerin Amerikan flüt stiline nasıl etki ettiğini incelemiştir.

Camp (1991), makalesinde Marcel Moyse'un gittiği okulları, çalıştığı öğretmenleri, okul yaşamındaki başarısını, meslek hayatına nasıl başladığını ve nasıl sürdürdüğünü, mesleki yaşamındaki onun döneminde yaşamış flütçüleri, flüt alanına nasıl katkılar sağladığını detaylı bir şekilde araştırmış ve Marcel Moyse'un yayınlarını kronolojik bir sırayla 3 bölüme ayırarak bu yayınların Marcel Moyse'un yaşamının hangi döneminde yazıldıklarını hangi teknik ya da müziksel kazanımları sağlamak için yazıldıklarını incelemiştir.

Turgay (1993) yüksek lisans tezinde, flüt tonunun nasıl oluştuğunu, bunu hangi faktörlerin etkilediğini, tonun niteliklerinin neler olduğunu açıklamış, flütte tonun geliştirilmesi için gerekli olan egzersizlere yer vermiş ve bu egzersizlerin ne şekilde çalışılması gerektiğini anlatmıştır. Modern Flüt repertuarında kullanılan yeni tını ve tekniklerden bahsetmiştir.

Hummel (1996) çalışmasında Marcel Moyse'un Tone Development Through Interpretation adlı kitabını incelemiştir, bunun ışığında Moyse'un ton geliştirme yaklaşımlarını, kalın ve ince perdelerde ton kullanımlarını analiz etmiştir.

Kalmukoğlu (1998) yüksek lisans tezinde; flütün insan kemiğinden yapılmasıyla başlayan tarihini, günümüze kadar olan gelişimini, günümüzde flütün yerini, bu günkü flüt türlerini anlatmıştır. Flüt ile ilgili olan yayınlara yer vermiş, flüt için yazılmış eserleri seviye farklarına göre ayırarak vermiştir.

Powell (2002) çalışmasında; Fransız Flüt Okulu'nun ne zaman, kimler tarafından kurulduğunu Fransız flüt okulundaki öğretmenleri anlatmış, Fransız flüt okulu kavramını Claude Paul Taffanel'in ve 20. yy da Paris konservatuarındaki öğrencilerinin ortaya çıkardığını, ve bu kavramı öğretme ve çalma stilleriyle nasıl bütünleştirdiklerini incelemiştir.

Waddell 2002 yılında yayınladığı makalesinde; Marcel Moyse'un bıraktığı müzik kayıtlarını ve 20. yy.ın başındaki Fransız flüt okulu incelenmiştir. Ayrıca 20. yy.ın başındaki Fransız flütçülerin konteksti içinde olan kayıtların detaylı analizi

yapılmış ve modern kayıtlarla karşılaştırılarak günümüz flütçülerinin yararlanacağı sonuçlar sunmuştur.

Fair (2003) doktora tezinde; Amerikan Flüt Okulu'nun diğer flüt okulları arasındaki yerini Amerikan flüt okulunun kuruluşunu, oluşumunu, Amerikan Flüt Okulu'ndaki öğretmenleri, onların öğrencilerini, öğrencilerin öğrencilerini, solist olarak çalışan, orkestrada çalışan Amerikan flütçüleri anlatmıştır.

Raposo (2007) doktora tezinde; Fransız Flüt Okulunun flüt çalma stilini, İngiliz Flüt Okulu'nun flüt çalma stilini anlatmıştır. 1890 yılından 1940 yılına kadar İngiliz flüt okulunda ki flütçüleri ve onların çalma stillerini, İngiliz Flüt Okulunun tarihini anlatmıştır.



## **BÖLÜM III**

### **3. YÖNTEM**

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

#### **3.1. Araştırmanın Modeli**

Bu araştırma, kaynak (literatür) tarama yöntemi kullanılarak Flüt'te Ton Kavramı ve Marcel Moyse'un "De La Sonorite" adlı kitabının incelenmesinin yapıldığı kuramsal bir çalışmadır.

#### **3.2.Verilerin Toplanması**

Çalışmaya ilişkin verilerin elde edilmesinde kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmada yararlanılan yurt dışı kaynaklı makale ve tezler internet üzerinden ulaşılabilen veri tabanlarından elde edilmiştir, bu alanda yazılmış Türkçe kaynak kitap olmadığı için internet üzerinden yurt dışındaki kaynak kitaplara ulaşılmış ve çevirisi yapılarak bu kaynaklardan yararlanılmıştır.

#### **3.3.Verilerin Analizi**

Bu çalışmada kaynak tarama yöntemiyle elde edilen bilgiler, içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir.

## BÖLÜM IV

### 4. BULGULAR VE YORUMLAR

#### **4.1. Marcel Moyse'un "De La Sonorite" adlı kitabında kazandırmak istediği ton anlayışı hangi aşamalardan sonra ve nasıl benimsenmiştir?**

Flüt'te ton kavramı ile ilgili farklı tanımlar ve fikirler vardır (Turgay,1993:3) flütte ton kavramını şu şekilde tanımlamıştır: Flütün tonu sadece çalgının ürettiği bir ton değildir; flüt ile flütistin karmaşık bir bileşimidir. Bizim duyduğumuz ses, flüt içerisinde titreşen ama flütistin vücudunda tınlayan havadır. Flütün yapısı nefes borusunu andırıldığından, tonun oluşumu da insanın nefes borusunda sesin oluşmasıyla benzerlik gösterir. Ses, ağızlık deliğinin kenarından üflenen hava ile başlar. Üflenen havanın bir kısmı ağızlık deliğinin içine, bir kısmı da üzerinden dışına gittiği için ağızlığın keskin kenarı havayı bölmüş olur, böylece hava akımı flütün içinde ve dışında titreşime yol açar, bu da çalgı içerisindeki havanın titreşimine neden olur. Ama titreşimler sadece ağızlıktan flüte doğru değil, ters yönde flütistin ağız, gırtlak ve göğsüne doğru da geçer. Böylece tınlamayı sağlayan dört esas: ağız, gırtlak(özellikle ses telleri), göğüs ve flütün kendisidir. Sinüs boşlukları da titreşimi sağlar ama biçimleri ve ses üzerine etkileri istemli olarak kontrol edilemediğinden, asıl dört faktöre yardımcı olarak kabul edilirler (Turgay,1993:3).

Rockstro'a göre flütten elde edilebilecek en mükemmel, sevilen ton kalitesi; bir parça Obua'ya benzeyen, karakteri bakımından neredeyse genizden çıkar gibi olan, zor, içe işleyen seslere ve yunusun çıkardığı sese benzeyen açık, yankı seslerinin arasındaki tondur (Müller,1937:2).

Rockstro'un çalışmasında ifadenin daha güzel olması için ses perdesi değişiklikleri hakkında hiçbir tartışma yer almamıştır. Güzel bir ses elde edildiğinde önem bu seste değişik renkler kullanmaya değil bu sesi kaybetmemeye verilmiştir (Goldberg,1906:159).

Boehm İngiliz tonunun şiddetinden etkilenmiştir ama genel stilinden etkilenmemiştir ve şöyle belirtmiştir: İngilizlerin tonları yeterince yüksektir ama

yalnızca ses kuvveti müziksel ses yapmakta istenilen şey değildir (Goldberg,1906:159).

Boehm Fransız flütçülerden etkilenmiştir ama daha sonra bütün Alman Flüt Okulunu etkileyecek olan ton zevkini Nicolson un kuvvetli ve geniş sesinden model almıştır. Bundan dolayı daha hafif Fransız sesine karşın Alman Boehm flütçülerinin tonunu tercih etmiştir (Müller, 1982:181).

Flütün doğal tonu flütün yapılmış olduğu materyal ile doğrudan ilgilidir. Flütün yapılmış olduğu materyal ile flütün ton kalitesi arasındaki ilişki uzun zamandır flüt sanatçıları, çalgı yapımcıları ve fizikçiler arasında anlaşmazlık kaynağı olmuştur. Flüt Sanatçılarının büyük bir çoğunluğu flütün yapılmış olduğu materyalin flütün ton kalitesini etkilediğini düşünürken fizikçiler ve ses bilimciler bu görüşe katılmamaktadırlar. (White, 1980:1).

Flütler yapıldığı materyaller bakımından tahta ve metal olmak üzere ikiye ayrılır. Tahta flütün en önemli özelliği sesinin tatlı, yuvarlak, olgun olmasıdır (White,1980:1). Tahta flütler ile ton elde edebilmek için daha fazla nefes gereklidir. <http://bisgen.blogspot.4com/2007/05/bati-mzii-algilar-flemeliler.html>

Boehm (1964:89), Flüt sanatçıları tahta flütleri gümüş flütlere tercih ettikleri için ilk olarak tahta flütler yapmış, flütün gövdesini gümüşten, ağırlığını tahtadan yapmıştır. Fakat bu çalgı Flüt Sanatçıları tarafından tercih edilmemiştir.

Günümüzde teknik olanakları oldukça geliştirilmiş olmasına rağmen tahta flütlerde nüans ve renk kavramları çok kısıtlıdır ve tiz ses hakimiyeti çok zordur. “Metal flüt yapımından önce ağırlık ve yoğunluk, tahta flüt yapımının en önemli özellikleri olarak değerlendirilmekteydi.

Modern flüt yapımcılarının tahtadan metale geçmeleriyle birlikte, daha iyi bir ton kalitesini ve çalmada kolaylığı yakalamak için kullanılacak materyallerin arayışına başlanmıştır. Bugün, ahşabın ağırlık ve yoğunluğunun yerini “metalin sertliği” kavramı almıştır. Metal flüt gövdesinin sertliği ve boru duvarının et kalınlığı flütün ton ve tepkimesini etkilemektedir. Genel olarak sertlik tepkimeyle ilişkidir ve malzemesinin sertliği oranında tepkime çabuk olmaktadır. Materyal içeriğine bağlı olarak yoğunluk ve boru duvarı et kalınlığı tonu etkilemektedir. Yoğunluk arttıkça ton derinliği ve zenginliği de artmaktadır.”

[http://www.miyazawa.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=261&Itemid=3365](http://www.miyazawa.com/index.php?option=com_content&task=view&id=261&Itemid=3365)

“1752 lerde Quantz flütün ses kalitesiyle ilgili; sesin netliği ve gücünün, tahtanın kalitesine yani yoğun, sıkıştırılmış, sert ya da ağır olup olmadığına bağlı olduğunu, flütün kalın erkekçe olan sesinin flütün iç çapına ve odunun orantılı kalınlığına dayandığını belirtmiştir.”

“Boehm, flütün ses renginin; büyük ölçüde yapımında kullanılan materyalin sertliğine ve hassaslığına dayandığını söylemiştir ve bu konudaki düşünceleri yeterince açık ve nettir. Flüt tüpünün moleküllerinin, hava akımıyla aynı anda vibrasyona geçmesi ve materyalin gerekli olan vibrasyon yeteneğine sahip olması gerektiğini belirtmiş, materyalin sertliğinde ve hassaslığında herhangi bir değişim olmasının, sesin kalitesinde ve tınısında önemli bir etkisi olduğunu iddia etmiştir.”

“Helmholtz ham materyalin flütün ses kalitesi üzerindeki etkisi konulu araştırmasında; tahta boruların metal borular kadar keskin bir nefesle çalınmadığının, tahta kenarların ses dalgalanmalarına metaller kadar dayanıklı olmadığını ve böylece daha yüksek tonlardaki titremlerin sürtünme yüzünden tahrip edilmiş olduğunu bu nedenlerden dolayı tahtanın metale göre daha yumuşak ama daha donuk ve daha az içe işleyen bir ses kalitesi ürettiğini söylemiştir.”

“Miller ham maddenin flüt ve org borularının üzerindeki etkilerini araştıran çalışmalar yürütmüştür, Miller çeşitli materyallerden org boruları yapmış ve şöyle bir sonuç çıkarmıştır; nefesli çalgıların kalitesi, çalgıcının iddiasına göre; kısıtlı ölçüde ana parçanın materyali tarafından etkilenebilir”(White,1980:2).

Dünyanın en önde gelen birçok virtüözü kullandıkları özel flütlerin yapımında kullanılan materyalin ton üretmedeki avantajını savunmuştur. Carzzzeloni 14 karat altın flütün sesini daha koyu ve daha zengin bulmuş ve platin flütü denediğinde onu sevmediğini belirtmiştir (White, 1980:3).

Diğer saygıdeğer flütçülerinde farklı tercihleri vardır. New York Filarmoni Orkestrasının baş flütçüsü olan Baker saf gümüş flütü tercih ederken, Moyse nikel gümüş flütü tercih etmektedir. Barrere'in tercihi, Kincaid gibi, flüt yapımında kullanılan diğer bütün materyallere karşın yalnızca platindir. Schaffer 14 karat altın flüt ile icra etmektir ve platini de gümüşü de sevdiğini fark etmiştir (White, 1980:3).

Koni biçimindeki delikli flütten Boehm flüte geçişten dolayı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren flütteki Alman ton kavramı önemli değişimler geçirmiştir. Bu değişim, tereddütsüz olarak Boehm flütün benimsenmesindeki en önemli nedendir. Bu yeni ton kalitesini üretmek için en uygun olan müzik aletinin Boehm flüt olması, Boehm flütün benimsenmesini sağlamıştır

Koni şeklindeki flütte yapılandan daha sert dil vuruşlarıyla ve sıkı bir ağızlıkla, ideal Alman sesinin Boehm flütte oldukça koyulaştığı, pesleştiği, ağırlaştığı ve kalınlaştığı gözlenmiştir. İngiliz flüt okulunun kurucusu olan Charles Nicolson'un ney gibi güçlü sesini duyduktan sonra, Boehm, flütünü tekrardan şekillendirmeye başlamıştır. Bundan dolayı İngilizler her ne kadar parlaklık ve ateş için mücadele etmiş ve Almanların soluk üstünkörü çaldıklarından şikâyet etmiş olsalar da İngilizlerin ses perdesi kavramı birçok yönden Almanlara benzemektedir (Coche, 1986:246).

Schwedler, Fürstenu'nun en eski Alman koni biçimindeki delikli flütünün ses perdesi estetikliğini sürdüren son önemli flütçü olmuştur. Schwedler'in yapmış olduğu tezin detaylı olmasına rağmen, tona ayrı bir bölüm tahsis etmemesi ilginçtir. Ağızlık biçimi hakkındaki bilgileri, üretebileceği ses tipleri hakkında bazı ipuçları vermiştir ama estetik konusunda özellikle de hangi tip sesi daha çok beğendiği konusundan çok az bahsetmiştir. Kıyaslama yapılırsa bu konuda Fransızların yeterince ayrıntıcı oldukları söylenebilir. Schwedler konik şekilli bir flütten beklenmesi gereken rahat ama sabit ağızlık üzerinde önemle durmuş ve şunun önemini belirtmiştir.

Güçlü ve lirik bir notanın üretimi kuvvetli ya da hafif üflemeyle dayanmaz daha çok dilin doğru kullanımına, dudak kaslarının gücüne, dudakların esnekliğine(yumuşaklığına) ve hepsinden önemlisi ağızlık deliğinin diğer kenarına vurduğuna dayanmaktadır (Goldberg,1906:104).

Boehm flütteki güncel Fransız ses perdesi estetiği, ağızlığın esnekliği, dil vuruşunun çevikliği ve seçkinliğine verilen önem ile hafif, şeffaf, vibratolu bir sesi muhafaza etmiştir. Fransa’da Schwedler’in hayatı boyunca tercih edilen flüt tahtadır. Tahta flüt yapımındaki kolaylıklar dışında malzeme seçimi; ses perdesinin rengi ve yansıması gibi göze çarpan farklılıklar nedeniyle tercih edilmiştir. Richard Strauss şöyle belirtmiştir; Tahta flütlerin metal (gümüş, altın) flütlere göre daha ince bir sesi vardır ama metaller daha iyi yansımaktadırlar (Boehm,1964:12).

Emil Prill hemfikir bir şekilde şunu belirtmiştir: Gümüş bir flüt öğrencilere ve amatörler için şiddetle tavsiye edilebilir çünkü çok kolayca yansıma yapmaktadır. Ama tahtadan müzik aletlerine tezat bir şekilde, aşırı derecede metalik ve çok tiz olabilecek sesinden dolayı orkestraya daha az uygundur (Goldberg,1906:429).

Fransızlar ses kalitesine aşırı önem vermişlerdir, oysaki Alman geleneği önceleri yalnızca güzel bir ton üretiminin önemini vurgulamış daha sonra uygun ritim, vurgu, seslendirmeyi, tartışmıştır. Ağızlığın esnekliği ve özellikle çenenin önemi Fransız müzisyenler tarafından hep önemli olmuştur. Tamamen sesin üretimine atfedilen, Moyses’ un “De La Sonorite” kitabı tipik Fransız’dır Tonun dolgun ve yoğun olmasının önemi ile birlikte Fransızlar uygun ifade için türlü ton renklerinin kullanımı üzerinde durmuştur. Bu 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında yeni Alman estetiğinde bulunmayan bir özelliktir (Rockstro,1986:594).

Fransızlar çeşitliliklere ve nüanslara önem vermiş ve bunu asla volüme ya da güce değişmemişlerdir. Fransız flütçü Paul Taffanel in öğrencisi Louis Fleury’nin Paul Taffanel’ in topladığı materyalden konservatuar ansiklopedisi için yazmış olduğu makalesinde flüt çalmanın boyutlarını sırayla entonasyon, nefes alma, teknik, stil olarak ele almış ve bir flütçünün kaygı listesinin başına iyi bir ses arayışını koymuştur. Aynı zamanda uyarmıştır:” volüm küçük bir şey ama tını her şeydir.” Louis Fleury’e göre; Ses kalitesini ihmal eden bütün teknikleri pratik etmek zararlıdır (Dorgeuille,1983:155).

Hummel (1996:103) Moyses’un ton geliştirme yaklaşımlarını kalın ve ince perdelerde ton kullanımlarını inceleyerek Moyses’un ton kavramına farklı bir bakış getirdiğini belirtmiştir.

Nicolson tarafından kurulan İngiliz flüt okulu parlaklıkla birlikte zor, keskin sesi öne sürmüştür. 19. yy sonlarında neredeyse bütün İngilizler ya tahta Boehm flüt

ile ya da modifiye sistemlerle; neredeyse her zaman silindir şeklinde delikli bir çalgıyla çalmışlardır.

Rockstro ( Müler,1982:181)flüt çalmanın önemli noktalarını şöyle sıralamıştır:

1. Katı zaman ayarı
2. Notalardaki hatasızlık
3. Akorda uygun mükemmel bir tonlama
4. Doğru vurgulama
5. Sağgörülü nefes alma
6. Aşırı inceliği ve gücü saran net bir ifade
7. Çeşitli ama her zaman rafine bir stil
8. Flütün gerçek karakterini yansıtan saf, esnek ve güçlü bir sesi üretebilme hüneri ve uç forte ve piyano yetkisi altında bile mükemmeliyetçilik.
9. Net, hızlı, akıcı bir icra
10. Performansta herhangi bir şekilde etkili olan bütün vücut bölümlerinin hatasız pozisyonlaşması
11. Bir görüşte müziği okuyabilme yetisi

Görüldüğü gibi, sesi ilgilendiren bölüm yalnızca 8. sıraya konulmuştur. Ritim, entonasyon, stil daha önemli sayılmıştır. Fransız okuluna nazaran burada saf, esnek ve güçlü ses daha fazla dudak gücüyle elde edilmiştir (Bailey,1982:163).

Boehm İngiliz tonunun şiddetinden etkilenmiştir ama genel stilinden etkilenmemiştir. İngilizlerin tonlarının yeterince yüksek olduğunu ama tondaki yüksekliğin müzikal ses üretmek için yeterli olmadığını düşünmektedir (Goldberg,1906:159).

Boehm Fransız flütçülerden etkilenmiştir fakat bütün Alman flüt okulunu etkileyecek olan ton zevkini, Nicolson'un kuvvetli ve geniş sesinden model almıştır. Bundan dolayı daha hafif Fransız sesine karşın alman Boehm flütçülerinin tonunu tercih etmiştir (Müller,1982:181).

H. Macaulay Fitzgibbon, 1914'te yayınladığı "Story of The Flute" ünde değişik ulusal stillerin etkilerini tanıtmıştır. Performans stillerine bakılırsa, değişik milletlerin arasında dikkate değer bir farklılık vardır. İngiliz okulundaki müzisyenler Avrupa'daki birçok müzisyenden, özellikle pes dizilerindeki güçlü, canlı sesleriyle

ayrılmaktadırlar. Bu stilde çalıp başarısız olan müzisyenlerde sesin kalitesizleşmesine, saflık noksanlığına ve ifade zayıflığına yönelim vardır. İngiliz müzisyenler artikülasyona çok büyük çeşitlilikler ortaya koymuşlar, Fransız ve Belçikalı flütçüler ise ses kuvvetindense gümüşü, berrak, saf ve hoş bir ses üretmeyi hedeflemişlerdir. Onlar genelde heyecandan ve atılganlıktan kaçınıp çok yavan durdukları için, sesleri İngiliz müzisyenlere mütemadiyen zayıf gelmiştir. Pianissimo pasajlarında genelde sonuç mükemmeldir; en tiz notalar gittikçe hafifleyerek yok olduğunda bir ses titremesi yapmaktadır. Ama fortissimo geçişlerinde bilhassa pes dizilerde çalgının tam olarak bütün gücünü kullanmaktan korkulur, bu neredeyse bir kural olarak görülmektedir (Müller,1937:2).

İtalyan müzisyenler tonda cesaretli, dolgun, sert ve önemli uygulamalarda becerikli iken, bir bakıma nezaket ve incelikten yoksundurlar ve ezgilerde yetersizdirler. Almanların yaklaşımı aşağı yukarı İngiliz stiline benzemektedir ama onlar teknik açıdan daha derinlemesine incelemektedirler.

Bu yüzyılın bitimiyle, flüt çalımında Fransız stili, her şeyden çok Moyse ve diğer müzisyenlerin mükemmel kayıtları sayesinde giderek ulus stillerini etkilemiştir.

Gustav Scheck, tahta flütten gümüş flüte 1920’de geçmiş ve Berlin konservatuarında profesör olarak çalışırken ses rengi, esneklik ve nüans gibi fikirleri Alman stiline getirmiştir. Scheck, ideal flütün saf bir ses çıkarması gerektiğine, dıştan gelen gürültüden özgür olmasına, geniş bir orkestrada kendini yansıtma kapasitesinin sesin kalınlığından çok yoğunluğuna dayanması gerektiğini söylemiştir (Goldberg,1906:363).

Böylece, takip eden nesilde baskın, ağır, kalın Alman stilindeki ses Fransız görüşleri ile eritilmiştir. Werner Richter ‘in 1959 da yazdığı gibi; Yakın on yılda, yeni ideal ses ve çalış şekli Fransa’dan gelmiştir; artık flütistler geniş, sert, soluk bir ton için değil daha çok esneklik, yansıtım ve parlaklık için uğraşmaktadırlar. Artık keskin, zor ve tiz staccattolardansa daha çok şık, yuvarlak ataklar için çabalanmaktadır. Bu gelişme ne mutlu ki güncel besteciler tarafından flüte dikkat çekilmesine ve 17. ve 18. yüzyılın eski müzik hazinesinin tekrardan doğuşuna neden olmuştur (Bailey,1987:162).

Alman ülkelerine kıyasla Latin ülkelerinde flüt daha dikine üflenmiştir(hava bloğunun ağızlık deliğindeki yönü). Bu üfleme stili, ses şiddetine daha az sahip olan,



gümüşi bir saflık ve tatlılığı olan, Fransızların olgun, yumuşak, sıcak ve ince ses karakterinin tabanını oluşturmuştur. Almanya’da ve İngiltere’de flütçüler daha çok yatay olarak üflenen, net, güçlü, yoğun bir sese doğru yönelmişlerdir. Fakat yakın zamanlarda, Almanya’da daha çok Fransız stiline yönelme oluşmuştur (Goldberg, 1906:287).

“Karakteristik olarak, yapıldığı materyalden etkilenen flüt sesi titremeli ve yüzmeli olmalıdır.” Ton karakterinin bu kavranışı bütün flütçüler tarafından paylaşılmamıştır. Özellikle en eski Alman metotları güçlü, yoğun ve gür sesleri öğretmeye devam etmektedir. Sesin gürlüğünü yakalamaya çalışırken flüt sesi en önemli özelliği şeffaflığı ve sıcaklığı kaybetmiş, böylece çalınan parçalar sıkıcı ve ağır olmaya ve tipik flüt özelliği olan liriksiz hafifliği kaybetmeye başlamıştır (Mendel&Reissmann,1880:116).

İngiliz stili 1930’larda değişmeye başlamıştır; Londra Senfoni Orkestrası’nın baş flütçüsü Geoffrey Gilbert, gümüş bir çalgıya geçmiş ve Rene Le Roy ile çalışmaya başlamıştır (Mendel&Reissmann,1880:145).

Birçok İngiliz flütçü Fransız müzisyenlerle çalışmaya ve Fransızların gevşek dudak ve ses perdesi tonları hakkında görüşlerini kendilerine dahil etmeye başlamışlardır.

1930’larda belirmeye başlayan Amerikan stili, öğretmeni Barrere’in hafif, zarif çalımını, yavaş bir vibrato ve daha kuvvetli bir sesle birleştiren William Kincaid tarafından şekillendirilmiştir. Nancy Toff (1994:105) demiştir ki Kincaid’in de Barrere gibi kullanabildiği muhteşem bir ses rengi repertuarı vardı ve aşırı derecede dikkatliydi. Ama çok fazla vibrato kullanırdı (Stepper,1982:88).

Kısa zamanda uluslar arası bir stil ortaya çıkmıştır. Bu stilde çalış da ses kuvveti artmış olmasına, daha az nüans olmasına rağmen ilk önceleri Fransız stilinde bulunan bol vibrato üzerine kurulmuştur. Bu stilde hem esnekliğe, hem de İngiltere, Almanya ve Amerika’ daki çalış şekillerine önem verilmeye başlanmıştır. Özellikle kaydedilmiş sesin gelişile artan bir standardize stili vardır. Julius Baker 1959 da Woodwind Word makalesinde ulusal stillerin kayboluşunu yorumlamıştır. 1930’larda hala var olan ulusal stillerden bahsetmemiştir (Stepper,1982:93).

O dönemlerde her ülkenin müzisyenlerinin çalış stili o kadar farklıdır ki, çalanı ayırt etmek çok kolaydır. Eğer flütçünün tonu koyu ise, bu bir Alman

orkestrasıdır. Flütçünün hızlı bir vibratosu varsa, bu bir İtalyan orkestrasıdır. Eğer flütçünün sesi donuk ise bu bir İngiliz orkestrasıdır. Eğer parlaksa kesin Fransız'dır. Günümüzde ise Alman flüt çalımı neredeye unutulmuş bir ifadedir. 20 sene gibi bir sürede bu kadar büyük bir değişiklik olmasının nedeni merak uyandırıcıdır. Bu değişiklikte Marcel Moyse'un öğrencileri bilhassa Avrupa'da önemli bir rol oynamışlardır ama en önemlisi, iyi ses üreten donanımların geliştirilmesi ve uzun süreli kayıtlardır (Stepper,1982:93).

Samuel Baron bu tahmine katılmış ve Fransa ve Almanya'daki Fransız biçiminde eğitim görmüş flütçülerin önemli etkilerinden bahsetmiştir; "Almanya'da birkaç tane orkestra dinleme şansı buldum ve flüt çalımındaki gelişmeden dolayı çok etkilendim" demiştir. Alman flütçülerden duymaya alıştığımız düz ve daha çok ağır bir ses yerine yeterince sert ama bol vibrato iziyle daha parlak bir ses vardır artık sahnede. Bu değişim son 10 ya da 15 senede olmuştur ve birçok etkenin sonucudur. Birisi neredeyse uluslar arası olarak tahta flüte karşın gümüş flütün kabulü, bir diğeri ise Almanya'ya gidip önemli pozisyonlarda yer alan ileri gelen birçok Fransız flütçünün etkisidir (Fetis,1886:46).

Meylan çeşitli kendine özgü karakteri olan ulusal stillerin kayboluşunu üzümlere belirtmiştir. Konik şeklindeki flütün partizanları da bu kayboluştan üzümlere bahsetmişlerdir. Yine de hala 1960'lara kadar İtalya'da kendi ulusal çalma stillerine sağdık flütçüler duyulabilmiştir. Fransız okulundan farklı olarak bu enstrümantal gelenekler iki savaş ortasında kaybolma noktasına gelmiştir.

Barok stili ile bağlantısı ve bir sürekliliği olduğu görülen Alman Okulu'nda net bir telaffuz stili ve sesin genişliği vardı. Bugün flüt çalmadaki riskler bütün dünyada tek düze oluşmuştur. Savaştan sonra, insanlara bilhassa Jean Pierre Rampal'in kişiliği ile yönlendirilen Fransız Okulu'nun özellikli fikirleri dayatılmıştır(Goldberg,1956:151).

Moyse, çeşitli renklerde, şiddetlerde, incelikte ve esneklikte zengin bir tını yakalamayı, vibratoyu farklı müzik stillerinde kullanmayı arzulamıştır (Rockstro,1986:596).

Moyse'un bu yenilikçi yaklaşımı yeni Fransız okulunun kurulmasını sağlamıştır.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569?q=flute&s>

[ource=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=2&\\_st  
art=1#firsthit](http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/musmoyses.pdf)

Moyses İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra popüler hale gelen Fransız stilinde flüt çalmayı devam ettirerek müzik dünyasında büyük bir iz bırakmıştır. Son 150 senedir Alman ve İngiliz virtüözlerce geliştirilen vibratosuz, koyu, sık, kompakt sesin aksine Fransız stilinde çalınan, büyük ölçüde vibrato eklenmiş, zengin, parlak, pürüzsüz ve içe işleyen sesi geliştirmiştir.

Yayınlar ve kayıtlar zarif ve etkili Fransız stili çalan flütçülerin geniş, uluslar arası bir halka hitap edebilmelerini sağlamıştır.

<http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/musmoyses.pdf>

Marcel Moyses 1934 yılında yayınladığı “De La Sonorite” adlı kitabında vibratolu, parlak, dolgun, yoğun ve pürüzsüz bir ton elde etmenin yollarını şu şekilde anlatmıştır:

#### **4.2. Marcel Moyses’un “De La Sonorite” adlı kitabına göre ton nasıl geliştirilmelidir?**

Marcel Moyses “De La Sonorite” adlı kitabının giriş bölümünde, bu kitabın güzel bir ton elde etmede şaşmaz bir metot olduğunun düşünülmemesi gerektiğini belirtmiştir. Çünkü bu, teorik olarak ele alınacak bir konu değildir ama seneler süren çalışmaları sonucu görmüştür ki; güzel bir ton (yaratmak istediğimiz ideali bir kenara bırakarak), yalnızca doğal, fiziksel yeteneklere bağlı değildir. Ve bu çalışmanın amacı; öğrencilerin becerilerini geliştirme, değiştirme ve dönüştürme yollarını öğrencilere metotlu alıştırma aracılığıyla vermek ve aynı zamanda flütte güzel bir ses yakalamalarına yardımcı olmaktır.

Çalışmayı beş bölüme ayırmıştır:

**Birinci bölümde;** Tını ve her dizideki tınların homojenitesi incelenmektedir.

**İkinci bölümde;** Tonların esnekliğini özellikle pes dizideki tonları incelenmektedir.

**Üçüncü bölümde;** Seslerin çıkışları ve bağlantıları incelenmektedir.

**Dördüncü bölümde;** Tonun tokluğu incelenmektedir.

**Beşinci bölümde;** Tonu yorumlarken ki yönetim ele alınmıştır.

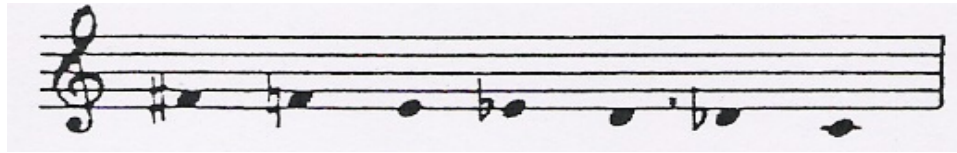
### Bölüm 1: Sesin Rengi ve 3 Dizideki Seslerin Homojenitesi

Moyse bu bölümde bütün dizilerde istikrarlı bir ton elde etmenin zorluklarını anlatarak başlamış ve bu zorlukları aşmak için çözüm yolları sunmuştur.

#### Sesleri iki gruba ayırmıştır:

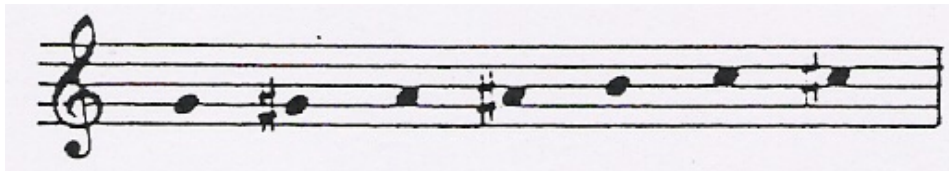
- Ağzılığa uzak olup, üflemesi zor olanlar
- Ağzılığa yakın olup, üflemesi kolay olanlar

Şekil 1: Ağzılığa uzak olup üflemesi zor olan notalar: 1. oktav fa diyez ile 1. oktav do sesi arası.



Bu notaları çalışırken; hava sütunu gittikçe uzayan bir yoldan geçeceği için sesler gittikçe zayıflar ve sıcaklığı az bir hale geleceğinden alt çene gittikçe ileri itilerek, çene gittikçe sıkı –yani üst ve alt çene birbirine yakınlaştırılmış ve dudak baskısı artırılmış olmalıdır.

Şekil 2: Ağzılığa yakın olup üflemesi kolay olan notalar: 1. oktav sol ve 2. oktav do diyez arası

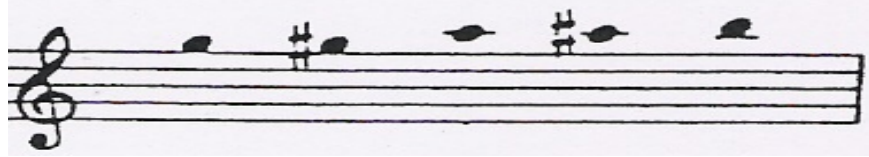


Bu notalar ise yukarıdakinin tersi bir nedenden dolayı gittikçe kuvvetli, renkli ve yüksek ortaya çıkacaktır. Bu notaları çalışırken:

Baz olarak **mf** nüansını alalım

Bu notaları çalarken alt çene gittikçe geri çekilmiş, çene gittikçe gevşek-yani üst ve alt çene birbirinden uzaklaştırılmış- ve dudak baskısı kuvvet olarak azaltılmış olmalıdır.

Şekil 3: 2. oktav notaları: 2. oktav sol ile 2. oktav si arası.



Biraz daha düşük bir derecede de olsa aynı uyarılar orta dizi içinde geçerlidir. Şekil 3'te görülen notaları çalışırken: Dudak baskısı hafifçe arttırılmış ve çene daha az gevşek bırakılmış olmalıdır. Çünkü; dudaklar zaten asıl sestem 1 oktav üstte olan bir sesi çıkartma çabası içinde oldukları için başka yapabilecekleri başka bir şey yoktur.

Bu bulgulara göre Moyse şu sonuçlara ulaşmıştır: notanın kalite kuvvet ve doğruluğu bir taraftan dudakların pozisyonuna diğer taraftan da gönderilen havanın kuvvet ve hızına dayanmaktadır.

Bu çalışmalarda alt çene sayesinde flüt ve dudak arasındaki açığı ayarlayabildiğimiz için çene büyük rol oynamaktadır. Bu işlem oboe reed çalma usulünde olduğu gibi dudakları büyük ölçüde özgürleştirmektedir. Böylece değişik ton renkleri üretmek, notaları birbirine ahenkli bir biçimde bağlamak, **f** ve **p** nüanslarının kullanımında yapılan hataları düzeltmek için dudaklarda hafif baskı değişimleri yapabilmek ve uzun bölümler halinde yorulmadan çalışabilmek mümkündür.

Sıradaki alıştırmaları yapmadan önce dudakların her zaman rahat olması gerektiğini hatırlayalım.

İlk olarak **mf** nüansında, vibratolu ve çok iyi bir si üfleyelim. Bu ses model olarak kullanılacağı için bu özelliklere ulaştırılınca kadar üflenmelidir.

Moyse çalışmaya her dudak tipi için en kolay notalardan biri olduğunu düşündüğü için 2. oktav si notasından başlamıştır ama bu çalgıcıya göre değişebilir,

örneğin Trevor Wye “Flöte Üben Aber Richtig” adlı kitabının tona ayırdığı bölümünde çalışmaya 1. oktav si den başlamıştır.

İyi bir nefes alınmalı ve sıcak, delici bir hamle ile düzgün, neredeyse hatasız, pürüzsüz, nereden çıktığı belli belirsiz olan ve anahtar sesinin bile işitilmediği bir si çıkarmaya çalışılmalıdır.

Şekil 4: Birbirine yakın olan notalar : 2. oktav do diyez ve re



Şekil 4 te görüldüğü gibi birbirine yakın iki notayı üflerken dudaklarımızda hiçbir hareket olmamalıdır ve her iki notada da renk aynı kalmalıdır.

Şekil 5: İnici Kromatik Gam



Bu gamı eğer piyanoda çalarsanız göreceksiniz ki 2. oktav si nin rengi 1. oktav do gibi değil ve dahası değişimin nerede olduğunu söylemek neredeyse imkânsız olacaktır. Aslında her notanın ayrı bir rengi vardır ama değişiklik o kadar küçük ve kurallıdır ki tam bir çizgi çizip ayırmak neredeyse imkânsız olacaktır.

Oktav sorunlarından dolayı yılmamalı ve denmelidir ki bir si bemol ü elde etmek bir si yi elde etmekten zor değildir. Yani üçte birlik bir atlama yarım tonluk bir atlamadan daha zor değildir. Dudak hareketleri hareketin boyutuna göre artar, genişler ama bu olay o kadar küçük ölçektir ki aynı bir elastığı çeker gibi ahenkle ve pürüzsüzce gerçekleşmesi gerekir. Ton renkleri hakkında da aynı şey söylenebilir. Bir si bemol bir si ile aynı renge sahip olabilir, bütün ani renk değişimlerini, dudakların düzensiz hareketlerini düzeltiniz. Asla kasarak büzerek çalmayınız. Eğer bunları anlamış ve uygulayabiliyor iseniz artık savaş kazanılmış demektir. Bundan sonra tonunuz almak istediğiniz bütün renkleri alacaktır ve bütün aralıkları çalar hale geleceksiniz. Çünkü artık dudaklarınız gerekli bütün değişiklikleri yapabilir hale gelmiş olacaktır.

“Bu, bir zaman, sabır ve zekice yapılmış çalışmalar ürünüdür” (Moyse, 1934:5)

Şekil 6: Küçük ikili duraklı, bağlı, her yeni notada aynı ton kalitesini elde edebilme çalışması.

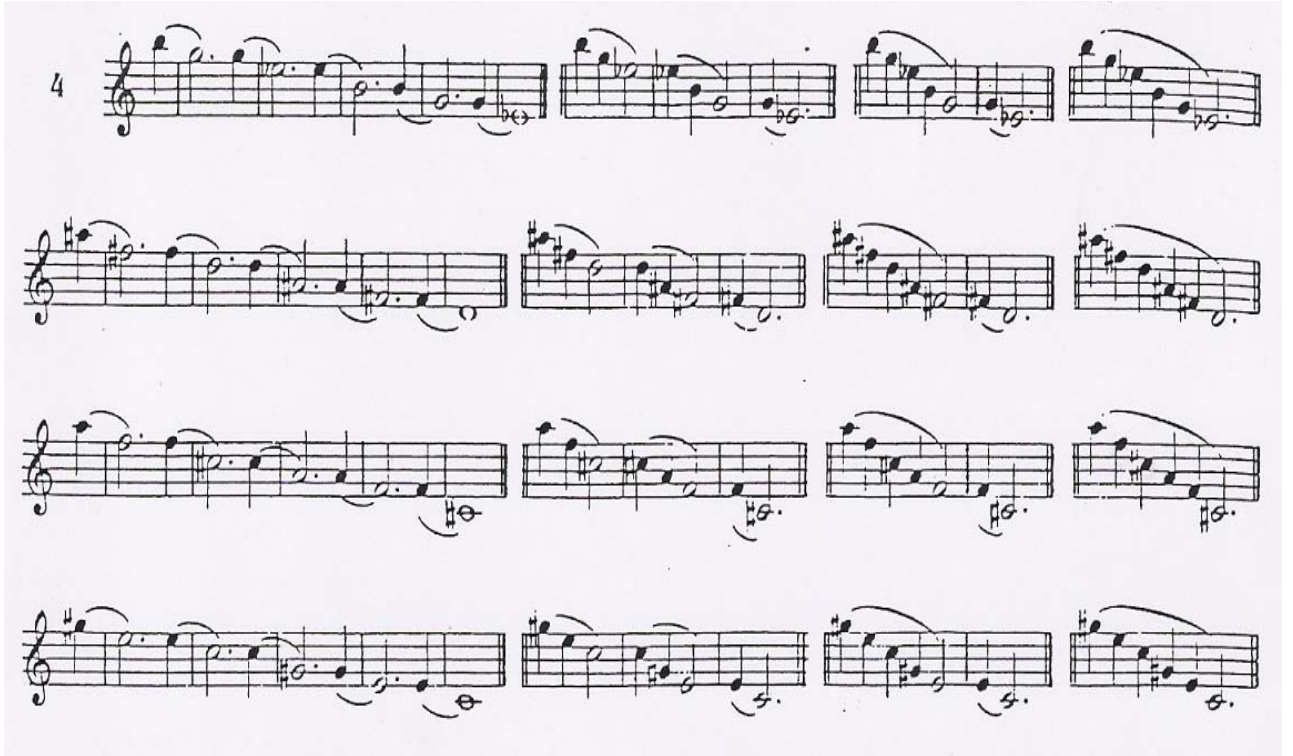


Şekil 7: Büyük ikili duraklı, bağlı, her notada aynı ton kalitesini elde edebilme çalışması (Ölçü Bağlı).

Şekil 8: Bağlı ve büyük ikiliden başlayarak artan aralıklarda, her notada aynı ton kalitesini elde edebilme çalışması.

The image displays two musical exercises, labeled '2' and '3', each consisting of two staves of music. Exercise 2 is written in treble clef and features a sequence of notes with ascending intervals, starting from a middle C and moving up to a G. The notes are connected by slurs, and the exercise is divided into two parts. Exercise 3 is also in treble clef and follows a similar pattern of ascending intervals, starting from a middle C and moving up to a G. Like exercise 2, it is divided into two parts. The notation includes various accidentals (sharps and flats) and slurs to indicate the intended phrasing and tone quality.





Şekil 6, 7 ve 8 de gördüğümüz çalışmalar;

Hareketlerde büyük rahatlıkla ve genelde 60 metronomla çalışılmalıdır.

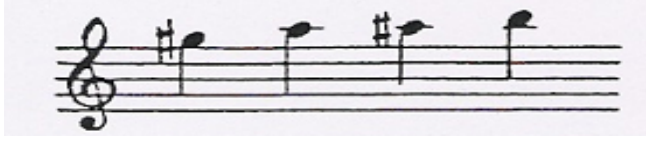
Her grup ikişer kez çalışılmalı ve her çalışmada ilk yapılan hatalar düzeltilmelidir.

Eğer gerekliyse 3 kez tekrarlanabilir ama alıştırmaların sonunda yorgun düşmemek için çok ısrar etmemek gerekir.

Moyse bu çalışmada; model alınan, iyi bir ton kalitesi yakalayabildiğimiz her bir notadan sonraki notayı bununla eşleştirmemizi sağlamak istemektedir. Bu çalışma 1. oktav do ya kadar inmektedir ve ton kalitesi bakımından en üst noktayı yakalayana kadar her yarım adım tekrarlanmalıdır. İlk olarak daha kolay yapabilmek için ad libitum nüansında yapılmalı daha sonra daha zor nüanslarda denenmelidir.

Trevor Wye "Flöte Üben Aber Richtig" adlı kitabında bir oktav aşağıdan verdiği egzersiz için egzersizin yavaş çalınmasını ve her çift notanın aynı kaliteye sahip olmasından emin olunmasını tavsiye etmiştir.(Wye,1981:5). Moyse bu egzersizini aşağıdaki şekillerde geliştirmektedir:

Şekil 9: 2. oktavdan 3. oktava geçiş sesleri.



Moyse bu bölümde şekil 9 da da görüldüğü gibi 3. dizideki notalara geçişten bahsetmiştir: 3.dizide notaların hepsi dudak baskısı ve parmak hareketleri sayesinde üretildiğinden hava bloğunun pek bir etkisi yoktur.

Şekil 10: Çıkıcı ve bağlı 2. oktavdan 3. oktava aynı ton klitesinde geçme çalışması.

The image displays musical notation for two exercises, '3 his' and '4 his'. The '3 his' exercise is presented in three rows, each containing three staves. The '4 his' exercise is presented in two rows, each containing six staves. The notation includes treble clefs, notes with slurs, and various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating pitch changes. The exercises are designed to be played on a flute, as indicated by the 'his' (flute) label.

Şekil 10' da görülen çalışmada orta diziden yukarı diziye geçerken orta dizideki son notalarda kullanılan tını ve ağızlığın pozisyonu aynı tutulmaya çalışılmalıdır. Asla dudaklar kasarak üflenmemelidir, piano üflerken çene hafifçe gergin, forte üflerken tamamen rahat olmalıdır. Aynısı dudaklar içinde geçerlidir, piyano üflerken yeterince baskı yaparken, forte üflerken bu baskı daha az olmalıdır.

Daha yumuşak üfleyebilmek için bir yöntem:

Verdiğimiz havanın ağızlıktaki delikten dışarı yayılmasının önlemek için dudaklardaki delik küçültülmeli ve üflerken eğer kaslarınızın kasıldığını fark ederseniz, üflemeye devam ederken hiç bir şey olmamış gibi rahatlamaya çalışılmalıdır. Sonunda kendiniz bile sonuçların ne kadar iyi olacağına şaşıracaksınız. Hatta dudaklarınız giderek daha az yorulup daha iyi olacaktır.

### **Pes Seslerin Esnekliği**

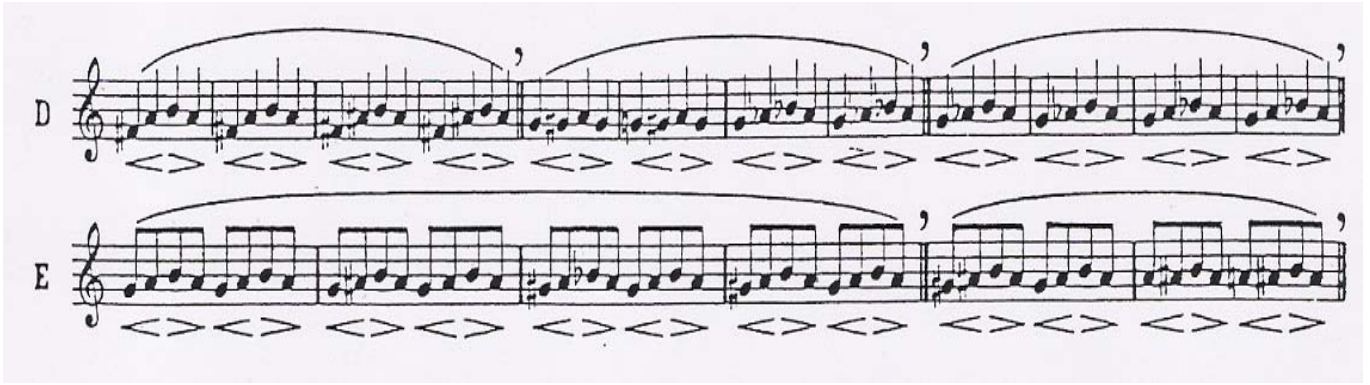
Moyse bu bölümde, pes dizideki notaların ton üretimindeki bütün yönleri ile kavranması üzerinde durmuştur. Burada yer alan alıştırmalarda öğrencinin değişik nüans ve tempolarda üfleyebileceği bütün sıralı birleşmeleri sistemli olarak gruplamıştır. Bu alıştırmaların her biri 1. oktav si den 1. oktav do ya kadar inmektedir. Bütün alıştırmalar boyunca nefes kontrolü test edilmiştir.

Pes diziler üflemenin en zor olduğu diziler olduğu için burada dudaklar katı bir disiplin içinde olmalıdır.

Moyse nüansların gösterildiği yerde uygulanmasını ve tempoya daima uyulması gerektiğini önemle belirtmiştir. Böylece icra eden kişi ağızlığı ve ton kontrolünü tam anlamıyla hâkimiyeti altına almaktadır. Bu pes seslerde ender başarılılabilmektedir ama bu da ona bir melodiyi icra ederken kendi dudaklarının kaptisiyle değil de kompozitörün yazdığı nüanslar ile çalma imkânını sağlamaktadır.

Şekil. 11. 1. oktav seslerde 4 ölçü bağlı nefes kontrolü ve nüans çalışmaları.

The image displays a musical score for exercise 11, consisting of four staves (A, B, C) and a final staff. The score is written in treble clef with a tempo marking of 60 = ♩. The key signature is one flat (B-flat). The exercise is divided into four-measure phrases, each starting with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and ending with *ff* (fortissimo). The dynamics alternate between *pp* and *ff* in a sequence of *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, *ff*. The notes are connected by slurs, and breath control symbols (commas) are placed above the notes to indicate phrasing. The first staff (A) shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff (B) shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The third staff (C) shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The final staff shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.



Şekil 11 de görülen alıştırmalarda bütün nefes yerleri belirtilmiştir, yalnızca nota saf ve doğru kalabildiği sürece crescendo yapılmalıdır. Her ölçü çizgisi iki kez tekrar edilmelidir, böylece çalan kişi ilk denemede yaptığı hataları telafi etme ve düzeltme şansı bulmaktadır. Günde bir alıştırma yeterli olacaktır, hiçbir zaman ikiden fazla yapılmamalıdır. Bazen orta dizide de üflenebilir ama yüksek diziden üflenecekse tekrar üflenmemelidir çünkü; çok yorucu olabilmektedir

Şekil. 12. 1. oktav seslerde ve çeşitli aralıklarda, bağımsız nefes kontrolü çalışmaları.



4 **A**

**B** **C**

**D** **E**

5 **A**

**B** **C**

**D** **E**

6 **A**

**B** **C**

**D** **E**

7 **A**

**B** **C**

**D** **E**

8 **A**

This block contains the first line of musical notation for exercise 8, labeled 'A'. It is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The exercise consists of a series of eighth notes starting on G4, moving stepwise up to B-flat4, then down to E4, and finally back up to B-flat4. There are 16 notes in total.

**B** **C**

This block contains the second and third lines of musical notation for exercise 8. The second line, labeled 'B', continues the eighth-note pattern from 'A' and ends with a double bar line. The third line, labeled 'C', starts with a double bar line and continues the pattern, ending with a double bar line. There are 16 notes in total across these two lines.

**D** **E**

This block contains the fourth and fifth lines of musical notation for exercise 8. The fourth line, labeled 'D', continues the eighth-note pattern and ends with a double bar line. The fifth line, labeled 'E', starts with a double bar line and continues the pattern, ending with a double bar line. There are 16 notes in total across these two lines.

9 **A**

This block contains the first line of musical notation for exercise 9, labeled 'A'. It is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The exercise consists of eighth notes starting on G4, moving stepwise up to B-flat4, then down to E4, and finally back up to B-flat4. There are 16 notes in total.

**B** **C**

This block contains the second and third lines of musical notation for exercise 9. The second line, labeled 'B', continues the eighth-note pattern from 'A' and ends with a double bar line. The third line, labeled 'C', starts with a double bar line and continues the pattern, ending with a double bar line. There are 16 notes in total across these two lines.

**D** **E**

This block contains the fourth and fifth lines of musical notation for exercise 9. The fourth line, labeled 'D', continues the eighth-note pattern and ends with a double bar line. The fifth line, labeled 'E', starts with a double bar line and continues the pattern, ending with a double bar line. There are 16 notes in total across these two lines.

10 **A**

This block contains the first line of musical notation for exercise 10, labeled 'A'. It is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The exercise consists of eighth notes starting on G4, moving stepwise up to B-flat4, then down to E4, and finally back up to B-flat4. There are 16 notes in total.

**B** **C**

This block contains the second and third lines of musical notation for exercise 10. The second line, labeled 'B', continues the eighth-note pattern from 'A' and ends with a double bar line. The third line, labeled 'C', starts with a double bar line and continues the pattern, ending with a double bar line. There are 16 notes in total across these two lines.

**D** **E**

This block contains the fourth and fifth lines of musical notation for exercise 10. The fourth line, labeled 'D', continues the eighth-note pattern and ends with a double bar line. The fifth line, labeled 'E', starts with a double bar line and continues the pattern, ending with a double bar line. There are 16 notes in total across these two lines.

11 **A**

This block contains the first line of musical notation for exercise 11, labeled 'A'. It is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The exercise consists of eighth notes starting on G4, moving stepwise up to B-flat4, then down to E4, and finally back up to B-flat4. There are 16 notes in total.

**B** **C**

This block contains the second and third lines of musical notation for exercise 11. The second line, labeled 'B', continues the eighth-note pattern from 'A' and ends with a double bar line. The third line, labeled 'C', starts with a double bar line and continues the pattern, ending with a double bar line. There are 16 notes in total across these two lines.

**D** **E**

This block contains the fourth and fifth lines of musical notation for exercise 11. The fourth line, labeled 'D', continues the eighth-note pattern and ends with a double bar line. The fifth line, labeled 'E', starts with a double bar line and continues the pattern, ending with a double bar line. There are 16 notes in total across these two lines.

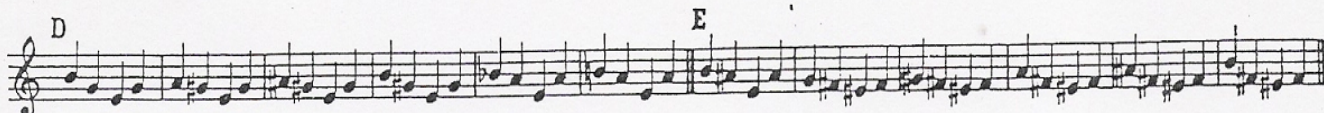
12 

B  C

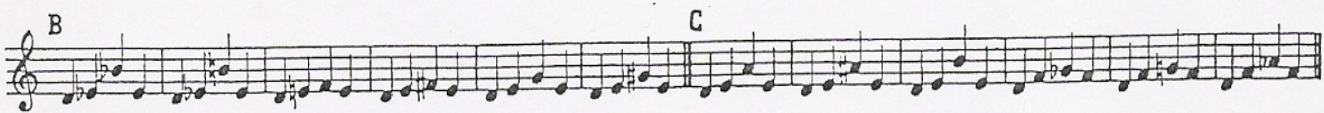
D  E

13 

B  C

D  E

14 

B  C

D  E

15 

B  C

D  E

16 

B  C

D  E



Şekil 12’de görülen egzersizlerin tümü 60 metronomda ve şekil 11 de görülen nüanslarla çalışılmalıdır.

2 numaralı egzersizin A,B,C, D,E bölümlerinde egzersizler 1. oktav re ve si sesleri arasında olup, sesler giderek yarım ses incelti olarak yazılmıştır. Her incelen grupta nefes kontrolü sağlanarak aynı ton kalitesini yakalayabilmek amaçlanmıştır.

3 numaralı egzersizin A,B,C,D,E bölümleri 1. oktav re ve si sesleri arasındadır ve sistemli bir şekilde gittikçe yarım ses inceler olarak gruplandırılmıştır. Aynı şekilde her grupta nefes kontrolünün sağlanması ve iyi bir ton kalitesi elde edilmesi amaçlanmıştır.

4 ,5 ve 6 numaralı egzersizlerin A,B,C,D,E bölümleri 1. oktavda basta tutan bir sesin yanında yürüyen seslerden oluşmaktadır çünkü, 1. oktav daki bütün seslerin ton üretimindeki bütün yönleriyle kavranması amaçlanmaktadır.

7 numaralı egzersizin A,B,C,D,E bölümleri ilk olarak tutan bir do sesiyle birlikte yürüyen seslerden oluşmuştur, daha sonra do sesi do diyez sesine gider ve bu kez do diyez sesi tutarken diğer sesler değişir.

1. oktavdaki seslerde nefes kontrolünü sağlamanın daha zor olduğu daha öncede belirtilmiştir bu yüzden bu bölümde 1. oktavdaki sesler farklı varyasyonlarla verilmiştir, bu seslerde nefes kontrolünü sağlamak ve iyi bir ton kalitesi elde etmek amaçlanmıştır.

Bu 16 egzersiz yukarıda anlatıldığı gibi çeşitli şekillerde, sistematik olarak gruplanan egzersizlerden oluşmuştur. Bu egzersizler de ilki gibi nefes yerleri, nüanslar , tempo tam anlamıyla uygulanarak, dudaklar katı bir disiplin altına alınarak her ölçü çizgisi 2 kez tekrar edilerek çalışılmalıdır.

Trevor Wye’ da kitabının bir bölümünü kalın ses perdesine ayırmıştır, kalın ses perdesindeki seslerin iyi bir ton kalitesine ulaşabilmesi için farklı nota değerlerinde, kromatik çalışmalar vermiştir(Wye,1981:7).

### **Seslerin Vurgusu Ve Bağlanması**

Bu bölümde Marcel Moyse’un amacı; müziğin istediği biçimde, istenilen vurgulama becerisini geliştirmek, öğrencinin müziğin isteklerine uygun bir şekilde çalabilmesi yani; flütte, teknik olarak bu hakimiyeti kazanabilmesidir.

Moyse bu bölümde 36 adet alıştırma için 4 çeşit çalışma şekli vermiştir.

Bunlardan ilki:

Şekil. 13. Kısa, vurgulu müziksel ifadeyi güçlendirme çalışması



Bu çalışmaya “dil dışarıda”(Fransız stilinde, üfleme, dudakların arasından dilin ucunun dışarı çıkmasıyla başlamak) başlanmalı ve tutarlı bir nota bulmaya çalışılmalıdır, bu ses vibratolu ve pizzicato gibi olmalıdır. Notalar kısa olmalı fakat kuru olmamalıdır, bu kısa zaman içinde notaya, verilebildiği kadar hayat verilmeye çalışılmalıdır.

İkincisi:

Şekil. 14. Bağlı, nüansla çalınan, müzikal ifadeyi güçlendirme çalışması



Bu çalışmaya da diğerlerine olduğu gibi dil dışarıda başlanmalıdır ve piano gibi çıkması gereken sekizlik notalara önem verilmelidir.

Model olarak bu alıştırma aşağıdaki 2 notayla denenmelidir.

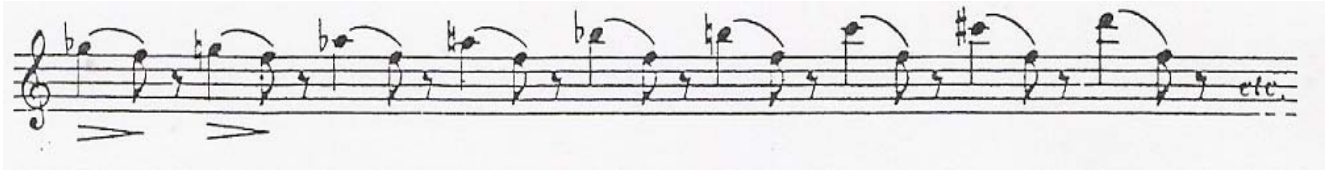
Şekil. 15. Bağlı küçük ikili aralığı çalışması



Burada fark edilmesi gereken şey, re bemolün nasıl bu kadar piano çıkıyor olduğudur ve sonrasında ikinci bir sesin olmamasıdır. Burada geniş bir aralığında küçük bir aralık kadar kolay üretilebileceği ilkesine sadık kalınmalıdır.

Üçüncüsü:

Şekil. 16. Müzikal ifadeyi güçlendirmek için yapılan Bağlı ve nüanslı çalma çalışması.



Bu alıştırma 2. alıştırmanın tersidir ve aynen onun gibi çalışılmalıdır

Dördüncüsü:

Şekil. 17. Üçlü, bağlı, pes ve tiz seslerde tutarlı bir ton elde etme çalışması



Bu alıştırma her zaman 60 metronomda çalışılmalıdır. Bilhassa üçlü bir şekilde yazılmıştır, böylece her grubun ilk notası pes ve tiz sesler arasında döngü sağlayacaktır. Öğrenci birinde olduğu kadar diğerinde de olabildiğince döngüsel olarak sesi çıkarmaya çalışmalıdır. Son olarak bu dört alıştırma aşağıdaki 36 çalışmanın her birine uygulanmalıdır.

Bu araştırmalar yorucu olduğundan günde 20 dk. dan fazla çalışılmamalıdır

Sonuç olarak bu alıştırma gür bir tonla, olabildiğince legato pratik edilmeli ve her notada dudak baskısı uygulanıp aralıksız ve prüzsüz alındığına dikkat edilmelidir.

Şekil. 18. Her seste tutarlı bir ton elde etme alışması

The image displays a musical score for a diaphragm exercise, consisting of four systems. Each system is numbered 1, 2, 3, and 4. Each system contains two staves. The top staff of each system features a melodic line with a slur, and the bottom staff features a bass line. The exercise involves playing a sequence of notes in each system, with the top staff starting on a specific note and the bottom staff starting on a corresponding note. The notes are connected by a slur, indicating a legato performance.

This page of a musical score contains ten measures of music, numbered 5 through 10. Each measure is presented on a single staff with a treble clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. A prominent feature is the use of long, sweeping slurs that encompass multiple notes across several measures, indicating a continuous melodic or harmonic line. The notes are frequently marked with sharp signs (#) and flat signs (b). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 10.

This image shows a page of handwritten musical notation for guitar, numbered 44. The score consists of six systems, each containing two staves. The upper staff of each system is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music is written in a single melodic line across both staves, with a long slur covering the entire system. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), accidentals (sharps, flats, and naturals), and dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature is not explicitly stated but appears to be D major or A minor based on the accidentals. The piece concludes with a final cadence in each system, marked with a double bar line and a fermata over the final note.

This page contains musical notation for measures 17 through 21. Each measure is represented by two staves. The notation is highly complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and a wide range of accidentals (sharps, flats, and naturals). The notes are often beamed together in groups, and the overall texture is dense and intricate. The key signature and time signature are not explicitly shown, but the notation suggests a complex harmonic and rhythmic structure.

Measure 17: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with various accidentals. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and accidentals.

Measure 18: Similar to measure 17, the notation is dense with eighth notes and accidentals. The second staff shows a continuation of the complex rhythmic and melodic patterns.

Measure 19: The notation continues with eighth notes and accidentals. The second staff features a prominent use of sharp accidentals.

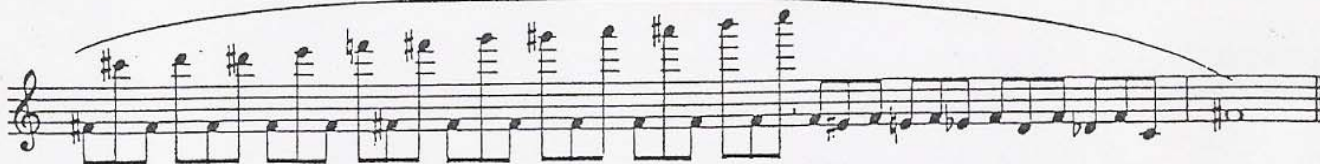
Measure 20: The notation is highly complex, with many notes beamed together. The second staff shows a continuation of the intricate rhythmic and melodic patterns.

Measure 21: The notation continues with eighth notes and accidentals. The second staff shows a continuation of the complex rhythmic and melodic patterns.

22



23



24



25



26





This page contains musical notation for measures 27 through 31. Each measure is represented by two staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The music is written in a style that suggests a complex, possibly chromatic or modal, piece. The first staff of each measure typically contains a melodic line with eighth or sixteenth notes, while the second staff contains a more rhythmic or harmonic accompaniment, often with repeated note patterns or chords. The page is numbered 47 in the top right corner.

This musical score consists of five systems, each containing two staves. The systems are numbered 32, 33, 34, 35, and 36 on the left side. Each system is enclosed in a large, sweeping slur. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and a high density of accidentals (sharps, flats, and naturals). The key signature is not explicitly shown but appears to be B-flat major or D minor based on the frequent use of B-flat and F. The bottom staff of each system ends with a double bar line and a repeat sign (two dots). The overall style is that of a technical exercise or a highly rhythmic piece of music.

Şekil 18’de görülen alıştırmalar bu bölümün başında verilen 4 alıştırma şekli ile çalışılacaktır.

Bu 36 alıştırmadan;

1.sinde 1. oktav do sesiyle 4. oktav do sesi arasındaki bütün sesler kullanılmıştır. Alıştırmaya 2. oktav fa sesiyle başlanır, fa sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkar daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar iner. Bu şekilde 4 oktavdaki bütün notalarda ton kalitesini arttırmak aynı zamanda da her oktavda nefes kontrolünün sağlanması amaçlanmıştır. Her notaya gereken özen gösterilmelidir ve alıştırma mümkün olduğunca legato bir şekilde, aralıksız ve pürüzsüz çalınmalıdır.

2. alıştırmaya fa diyez sesiyle başlanmıştır. Fa diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir. Bu alıştırmaya da fa diyez sesiyle başlanmıştır çünkü fa diyez sesi üzerine çıkılan aralıklarda ton kalitesini arttırmak amaçlanmıştır.

3. alıştırmaya mi sesiyle başlanmıştır, mi sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

4. alıştırmaya sol sesiyle başlanmıştır, sol sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

5. alıştırmaya re diyez sesiyle başlanmıştır, re diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

6. alıştırmaya sol diyez sesiyle başlanmıştır, sol diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

7. alıştırmaya re sesiyle başlanmıştır, re sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

8. alıştırma la sesiyle başlanmıştır, la sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

9. alıştırma 2. oktav do diyez sesiyle başlanmıştır, do diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

10. alıştırma 2. oktav la diyez sesiyle başlanmıştır, la diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

11. alıştırma 2. oktav do sesiyle başlanmıştır, do sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

12. alıştırma 2. oktav si sesiyle başlanmıştır. Si sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

13. alıştırma 1. oktav si sesiyle başlanmıştır. Si sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

14. alıştırma 3. oktav do sesiyle başlanmıştır. do sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

15. alıştırma 1. oktav la diyez sesiyle başlanmıştır. La diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

16. alıştırma 3. oktav do diyez sesiyle başlanmıştır. Do diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

17. alıştırma 2. oktav la sesiyle başlanmıştır. La sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

18. alıştırmaya 3. oktav re sesiyle başlanmıştır. Re sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

19. alıştırmaya 1. oktav la diyez sesiyle başlanmıştır. La diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

20. alıştırmaya 3. oktav re diyez sesiyle başlanmıştır. Re diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

21. alıştırmaya 1. oktav sol sesiyle başlanmıştır. Sol sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

22. alıştırmaya 3. oktav mi sesiyle başlanmıştır. Mi sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

23. alıştırmaya 1. oktav fa diyez sesiyle başlanmıştır. Fa diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

24. alıştırmaya 3. oktav fa sesiyle başlanmıştır. Fa diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

25. alıştırmaya 1. oktav fa sesiyle başlanmıştır. Fa diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

26. alıştırmaya 3. oktav fa diyez sesiyle başlanmıştır. Fa diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

27. alıştırmaya 1. oktav mi sesiyle başlanmıştır. Mi sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak incelerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

28. alıştırmaya 3.oktav sol sesiyle başlanmıştır. Sol sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

29. alıştırmada 1. oktav re diyez sesiyle başlanmıştır. Fa diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

30. alıştırmada 3. oktav sol diyez sesiyle başlanmıştır. Sol diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

31. alıştırmaya 1. oktav re sesiyle başlanmıştır. Re sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

32. alıştırmaya 3. oktav la sesiyle başlanmıştır. La sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

33. alıştırmaya 1. oktav do diyez sesiyle başlanmıştır. Do diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

34. alıştırmaya 3. oktav la diyez sesiyle başlanmıştır. La diyez sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

35. alıştırmaya 1. oktav do sesiyle başlanmıştır. Do sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir

36. alıştırmaya 3. oktav do sesiyle başlanmıştır. Do sesi tutarken diğer sesler kromatik olarak inceleyerek 4. oktav do sesine kadar çıkmış daha sonra aynı şekilde kromatik olarak kalınlaşarak 1. oktav do sesine kadar inmiştir.

Birinci alıştırmada da anlatıldığı gibi bu alıştırmalarda her oktavı ve farklı aralıkları çalarken nefes kontrolünü sağlayabilmek ve güzel bir ton kalitesi elde edebilmek amaçlanmıştır.

### Sesin Gürlüğü

Bu bölümdeki alıştırmalar flütçülerin iyi bir entonasyon ve tutarlı bir ses gürlüğünü devam ettirmesini sağlamaktadır. Bu çalışmalar doğru şekilde yapılırsa her notanın sınırları öğrenilebilir ve bu sınırların, dudaklardaki ve ağızlıktaki değişimler, göğüs kafesinin gelişmesi gibi fiziksel değişimlerle geliştirilebileceği öğrenilebilir. Aşağıda verilen şekilde öğrencinin sesin gürlüğünü pratik yapması öğrenciye sınırlarını ağızlık üzerinde zorlamasına ve sonuna kadar gitmesine imkan sağlamaktadır çünkü öğrenci bu çalışmayı yaparken nefes problemi yaşamayacaktır. Pianissimo ya da fortissimo çalınan bir nota hafifçe düz ya da keskin olabilmektedir

Şekil. 19. İkinci oktav do sesinde güzel bir ton elde edebilmek için nefes kontrolü ve nüans çalışması.

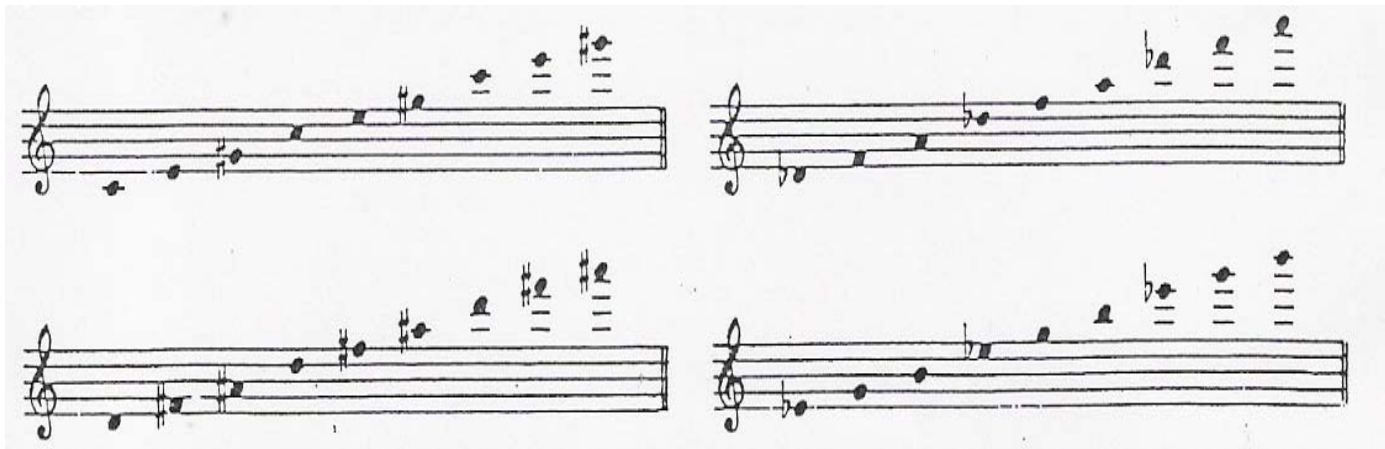


İlk önce kısa bir süre denenmelidir ve çalınan notanın diğer notalara bağlantılı olarak kalitesi ayarlanmalıdır ve daha sonra crescendo ilerledikçe kademeli olarak kaslar tamamen rahat bırakılmalıdır. Hava bloğunu ahenkli bir şekilde yönetebilmek için bazen de olsa hafif bir dudak baskısı uygulanmalıdır.

Pianissimoyla başlanmalıdır, yavaşça kulak tırmalamadan ses arttırılmalıdır, bu sırada tonun değişmediğine dikkat edilmelidir. Derin bir nefes alınmalı, daha sonra notaya, bıraktığımızda sahip olduğu kuvvet ve tınıyı kaybetmemiş bir şekilde tekrardan dönülmeli ve önceki gibi devam edilmelidir

Her şeyden önemlisi gür üflemeye önem verilmelidir çünkü; gerçek güç flütün karakterinde değildir. Bu işlemin terside yapılabilir ama dudaklara zarar verebileceği için bundan kaçınmakta fayda vardır.

Şekil. 20. Bütün oktavlarda tutarlı bir ton kalitesi elde edebilme çalışması.



Bu alıştırmalar çok yorucu olacağından sadece biri, günde bir kez yapılmalıdır ve bu zorluklarla hoyratça karşılaşmamak için size en basit görünen herhangi bir grupta bulunan orta dizi seçilip başlanmalıdır.

### **Tonu Yorumlama**

Moyse niyetinin burada iki, üç satırda yorumlama dersi vermek olmadığını belirtmiştir. Üslubun müziksel mantık kanunları üzerine kurulmuş, büyük ölçüde değişmez kurallardan oluşmuş olsa da, bir başka bakışla, kişisel düşünce üzerine kurulmuş ve yalnızca sesle ve örneklerle savunulabilir olduğunu belirtmiştir.

Moyse bu bölümde Handel, Bach ve Massenet gibi bestecilerin bestelerinin andante bölümlerini seçmiştir. Öğrencilere her parçayı farklı şekilde çalmalarını önermiştir ve aydınlatıcı benzerlikler göstermiştir. Amacının öğrencileri bu bölümleri çalarken ortaya çıkacak zorlukların üstesinden gelir hale getirmek olduğunu belirtmiştir.

Trevor Wye "Flöte Üben Aber Richtig" adlı kitabının ilk bölümünde daha ileri seviyede ki öğrenciler için Moyse'u destekler nitelikte;

- Saint Seans'dan, Hayvanlar Karnavalından Akvaryum Varyasyonu
- Ravel den, Giriş ve Allegro dan bir tema
- Debussy'den, Prelüde La-Lapres-Midi D'un Faune gibi eserlerle çalıştırmıştır.
- Akvaryum'un boğuk ve saf bir tona ihtiyacı olduğunu belirtmiştir.



Bu eserde Marcel Moysé'un da yaptığı gibi derin, koyu yeşil su içinde barış halinde yüzen sessiz balıklardan oluşan bir resim çizilmesini istemiştir.

- Ravel'in koyu ve zengin bir tonla çalınması gerektiğini belirtmiştir.(Wye,1981:9)

Moysé ; öğrencilere her parçayı farklı şekilde çalmalarını önerdiği ve aydınlatıcı benzerlikler göstermeyi amaçladığı Handel ve Bach'ın eserlerindeki andante bölümlerini üsluplarının zorluklarına göre, Massenet'in andante bölümünü ise rengi, tılsımı ve yarattığı hayal gücü nedeniyle seçmiştir.

Moysé'a göre; Öğrenci bu tekniği, daha sonra birçok başka parçaya da uygulayabilecektir.

“Bu tarz uygulamalar uzun ve bazen de çetindir ama düşünmek için zaman verdiği için avantaj sağlamaktadır, akıl, içgüdü üzerinde etki sağlayabilir ve karakteri onu menetmeden yönetebilir ve benim görüşüme göre bütün güzellik yorumları bu uyumlu denge üzerine kurulmalıdır.” (Moysé, 1934:53)

Şekil. 21. Handel, Sonate op. 1 No 5

(Händel, Sonate op. 1 N° 5)

The image displays a musical score for Handel's Sonata op. 1 No 5, consisting of four staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of quarter note = 60. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The second staff continues with *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo). The third staff starts with *p* and includes a *cresc.* marking. The fourth staff begins with *f* (forte) and includes a *p subito* (piano subito) marking, followed by a *tr* (trill) marking. The score is marked with a '1' at the beginning of the first staff.

Bu sonat teknik zorlukları keşfedebilmek için re bemol majör, do majör ve si majör tonlarında da çalışılmalıdır.

Bu bölüm bir baştan bir başa, yumuşak bir sesle, pianissimo olarak iki kez çalınmalıdır. Burada resimle müzik arasında bir benzetme yaparsak, resimde bu olayın tamamı şekili oluşturmaktadır. Dikkatlice tempo takip edilmelidir. Vibratosuz ve sekizlik için 60 metronomda çalınmalıdır. Nefes yerlerine ve bağlantılara çok dikkat edilmelidir. Büyük aralıkları bağlarken vurgu yapılmamalıdır. Bu şekilde melodi bütün çıplaklığıyla ortaya çıkacaktır

Şekil. 22. Handel, Sonate op. 1 No 2

(Händel, Sonate op. 1 No 2)

2

$\text{♩} = 60$

*p*

*tr*

*p*

*cresc.* - - - - - *f*

*p*

*pp*

*psubito*

*cresc.* - - - - -

*pp*

*tr*

*p*

Bu bölüm yine iki kez çalınmalıdır, yukarıda yapılan uyarılar dikkate alınarak, bu kez belirtilen nüanslarda eklenmelidir. Bu bölümde resime ışık ve gölge kontrastları da eklenmiştir

Şekil. 23. Bach, Aria de la Suite en re

(Bach, Aria de la Suite en ré)

3

$\text{♩} = 60$

*tr*

*p*

*p*

*cresc.* - - - - *f*

*p*

*cresc.* - - - -

*pp*

*p*

*cresc.* - - - -

*f*

*f*

*tr*

Bu bölüm baştan sona 2 kez çalınmalıdır, bu sefer esere ifade de eklenecektir. Nüanslar için uzun notalardan ve değişik hızlar için kısa değerlerden yararlanalım. Kısa değerleri içeren figürler için vibrato kullanılmamalıdır çünkü; burada figürdeki her nota yalnızca figürün tamamıyla ilişki kurulduğunda önemli olur. Böylece çizgi bütün olarak sunulmuş olacaktır. Cümlenin en can alıcı noktalarına daha fazla sıcaklık ve hayat verilmelidir.

Şekil. 24. Massenet, Elegie, Andante

(Massenet, Elégie)

Andante

4

*f* *p* *pp*

*p* *cresc.*

*f* *rall.* *Tempo* *pp* *mf*

*f* *pp* *cresc.* *f* *ppp*

Şekil 21, 22 ve 23 de gösterilen Bach ve Handel'in andante bölümleri için ton olabildiğince geniş ve zengin olmalıdır, Massenet'in andante bölümü için de akıcı ve parlak olmalıdır. Bach'ın Aria eserindeki 16. ve 17. ölçü çizgisinde olduğu gibi Massenet'in eserinde de nefes yerleri dudakları zorlayıp en zor şartlarda bile çalışmasını sağlamak amacıyla yerlerinin dışında kullanılmıştır.

## BÖLÜM V

### 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 5.1 Sonuç

Flütte ton kavramı ve flüt eğitiminde kullanılan Marcel Moyse'un "De La Sonorite" adlı kitabına göre tonun nasıl geliştirilmesi gerektiğinin araştırıldığı bu çalışmada, araştırmanın amacı ve alt amaçları doğrultusunda elde edilen bulgulardan yararlanılarak şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Rockstro'a göre flütten elde edilebilecek en mükemmel, sevilen ton kalitesi; bir parça Oboa'ya benzeyen, karakteri bakımından neredeyse genizden çıkar gibi olan, zor, içe işleyen seslere ve yunusun çıkardığı sese benzeyen açık, yankı seslerinin arasındaki tondur(Müller,1937:2).

Boehm İngiliz tonunun şiddetinden etkilenmiştir ama genel stilinden etkilenmemiştir. Bir keresinde şöyle demiştir: tonları yeterince yüksek ama yalnızca ses kuvveti müziksel ses yapmakta istenilen şey değildir (Goldberg,1906:159). Fransız flütçülerden etkilenmiştir ama daha sonra bütün alman flüt okulunu etkileyecek olan ton zevkini Nicolson'un kuvvetli ve geniş sesinden model almıştır. Bundan dolayı daha hafif Fransız sesine karşın alman Boehm flütçülerinin tonunu tercih etmiştir (Müller, 1982:181).

Koni biçimindeki delikli flütten Boehm flüte geçişten dolayı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren flütteki alman ton kavramı önemli değişimler geçirmiştir. Bu değişim, tereddütsüz olarak Boehm flütün benimsenmesindeki en önemli nedendir. Bu yeni ton kalitesini üretmek için en uygun olan müzik aletinin Boehm flüt olması, Boehm flütün benimsenmesini sağlamıştır. Koni şeklindeki flütte yapılandan daha sert dil vuruşlarıyla ve sıkı bir ağızlıkla, ideal alman sesinin Boehm flütte oldukça koyulaştığı, pesleştiği, ağırlaştığı ve kalınlaştığı gözlenmiştir (Coche, 1986:246).

Nicholson tarafından kurulan İngiliz flüt okulu parlaklıkla birlikte zor, keskin sesi öne sürmüştür. 19. yy sonlarında neredeyse bütün İngilizler ya tahta

Boehm flüt ile ya da modifiye sistemlerle; neredeyse her zaman silindir şeklinde delikli bir çalgıyla çalmışlardır. (Bailey,1982:163).

Performans stillerine bakılırsa, değişik milletlerin arasında dikkate değer bir farklılık vardır. İngiliz okulundaki müzisyenler Avrupa'daki birçok müzisyenden, bilhassa pes dizilerindeki güçlü, canlı sesleriyle ayrılmaktadırlar. Bu stilde çalıp başarısız olan müzisyenlerde sesin kalitesizleşmesine, saflık noksanlığına ve ifade zayıflığına yönelim vardır. İngiliz müzisyenler artikülasyona çok büyük çeşitlilikler ortaya koymuşlardır.

Fransız ve Belçikalı flütçüler ise ses kuvvetindense gümüşi, berrak, saf ve hoş bir ses üretmeyi hedeflemişlerdir. Onlar genelde heyecandan ve atılğanlıktan kaçınıp çok yavan durdukları için, sesleri İngiliz müzisyenlere mütemadiyen zayıf gelmiştir (Müller,1937:2).

İtalyan müzisyenler tonda cesaretli, dolgun, sert ve önemli uygulamalarda becerikli iken, bir bakıma nezaket ve incelikten yoksundurlar ve ezgilerde yetersizdirler.

Almanların yaklaşımı ise aşağı yukarı İngiliz stiline benzemektedir ama onlar teknik konularda daha detaycı davranırlar (Goldberg,1906:363)

Marcel Moyse Fransız stilinde çalınan, büyük ölçüde vibrato eklenmiş, zengin, parlak, pürüzsüz ve içe işleyen sesi geliştirmiştir. Moyse'un yenilikçi yaklaşımı yeni Fransız okulunun kurulmasını sağlamıştır (Goldberg, 1906:287 ).

Almanya'daki ve İngiltere'deki flütçüler önceleri daha çok yatay olarak üflenen net, güçlü, yoğun bir sese yönelmişlerdir. Fakat Almanya'da giderek Fransız stiline bir yönelme oluşmuştur. İngiliz stili de 1930 larda değişmeye başlamış; birçok İngiliz flütçü Fransız müzisyenlerle çalışmaya başlamıştır. 19. yüzyılın bitimiyle, Marcel Moyse'un yeni ton anlayışı ve flüt çalımında Fransız stili her şeyden çok Moyse ve diğer müzisyenlerin mükemmel kayıtları sayesinde giderek bütün ulus stillerini etkilemiştir (Goldberg,1906:363).

2. Marcel Moyse “De La Sonorite” adlı kitabının birinci bölümünde flütte, bütün diziler boyunca istikrarlı bir ton elde etmenin yöntemlerini anlatmıştır, öğrencilere ton üretimleri boyunca geliştirebilecekleri ve bu şekilde kendi ifade yollarını genişletebilecekleri yöntemler sunmuştur, birbirine uzak iki sesi elde etmenin, birbirine yakın iki sesi elde etmekten farkı olmadığını belirtmiştir.

Egzersizlerine 2. oktav si den başlamıştır(Moyse, 1934:6) Trevor Wye'in Flöte Üben Aber Richtig adlı kitabında ise aynı egzersiz Marcel Moyse' dan farklı olarak 1. oktav si notasıyla verilmiştir(Wye, 1981:13).

Marcel Moyse kitabının ikinci bölümünde; pes dizideki notaların ton üretimindeki bütün yönleriyle kavranması üzerinde durmuştur. Değişik nüans ve tempolarda çalınan egzersizler vermiştir, aynı zamanda nefes kontrolünü sağlamayı amaçlamıştır(Moyse,1934:10). Trevor Wye' da kitabının bir bölümünü kalın ses perdesine ayırmıştır, kalın ses perdesindeki seslerin iyi bir ton kalitesine ulaşabilmesi için farklı nota değerlerinde, kromatik çalışmalar vermiştir(Wye,1981:7).

Moyse'un kitabının üçüncü bölümündeki amacı; müziğin istediği biçimde, istenilen vurgulama becerisini geliştirmek, flütçünün müziğin isteklerine uygun bir şekilde çalabilmesi yani; flütte, teknik olarak bu hakimiyeti kazanabilmesidir(Moyse,1934:15). Trevor Wye kitabında böyle bir bölüme yer vermemiştir.

Moyse kitabının dördüncü bölümündeki amacı; flütçülerin iyi bir entonasyon ve tutarlı bir ses gürlüğünü devam ettirmeyi sağlamaktır(Moyse,1934:23).

Moyse kitabının son bölümünde; öğrencilere her parçayı farklı şekilde çalmalarını önerdiği ve aydınlatıcı benzerlikler göstermeyi amaçladığı Handel, Bach ve Massenet'in eserlerinin andante bölümlerini vermiştir ve bu eserleri çalıştırarak tonu yorumlama yönetimini kazandırmayı amaçlamıştır(Moyse,1934:24). Trevor Wye' da yazdığı kitapta aynı amaçla, Saint Seans'ın Hayvanlar Karnavalından Akvaryum Varyasyonunu, Ravel'in Giriş ve Allegro'dan bir Temayı, Debussy'nin Prelude La'apres Midi D'un Faune'u çalıştırmıştır(Wye,1981:25).

### 5.1 Öneriler

Bu bölümde araştırma sonucunda elde edilen bulgulara dayanılarak bazı öneriler geliştirilmiştir. Bu öneriler şöyle sıralanabilir:

1. Öğretmen ve öğrenciler, flütün yapıldığı materyalin flütün ton kalitesine olan etkisini bilmeli ve dolayısıyla kullandıkları flütün, tonlarını etkilediğinin bilincinde olmalı ve flütlerini, yakalamak istedikleri ton rengini göz önünde bulundurarak seçmelidirler.

2. Öğretmen ve öğrenciler tonun tarihi gelişimini, ton ile ilgili bilgilerini temellendirebilmek ve diğer ülkelerin ton anlayışları hakkında bilgi sahibi olabilmek için bilmelidirler.

3. Öğretmen ve öğrenciler tonlarını geliştirebilmek ve ifade yollarını genişletebilmek için Marcel Moyse'un ton geliştirme yöntemlerini burada belirtilen şekilde ayrıntılarıyla öğrenip, uygulamalıdır.

4. Yapılacak yeni araştırmalarda ;

-Marcel Moyse 'un diğer kitapları incelenebilir,

-Marcel Moyse'un kitabındaki egzersizlerin amacına uygunluğu öğrenciler üzerinde gözlenip, araştırılabilir.



## KAYNAKÇA

- Bailey, J. R. (1987). Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing: Translation and Study of Late Nineteenth-Century German Performance Practice, The School of Music Field of Flute Performance of Northwestern University of Evanston. Illinois.
- Boehm, T. (1964). **"The Flute and Flute Playing in Acustical, Technical and Artistic Aspects"**, translated by Dayton C. Miller, with a new introduction by Samuel Baron. New York: Dover Publications.
- Brett, A. (1983). "The French Style in America," *The Flute Worker* 2, no. 2 (December): 5.
- Brett, A. (1982). "300 Years of the French Style," *The Flute Worker* 1, no. 2 (November): 5.
- Camp, E. C. (1991). **"The Publications of Marcel Moyse: An Annotated Survey with Biographical Contexts and Pedogogical Commentary"** The Faculty of The University of Missouri-Kansas City.
- Coche, V. (1986). **"History of the Boehm Flute"** London : Rudall, Carte & Co
- Demirel, Ö. ve Kaya Z. (2007). **"Eğitim Bilimine Giriş"**. (Editör: Özcan Demirel-Zeki Kaya) Ankara: PegemA Yayıncılık, 3-18
- Dorgeuille, C.(1983). **"L'ecole Francoise De Flute"** Paris:Editions Codberg.
- Ertürk, S. (1972). **"Eğitimde Program Geliştirme"** Ankara:Yelkentepe Yayınları.
- Fair, D.B. (2003). Flutists' Family Tree: In Search Of The American Flute School. Ph. D Thesis. The Ohio State University
- Fenmen, M. (1991). **"Müzikçinin El Kitabı"**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Fetis, F.J. (1886). **Biographie Universelle des Musiciens, 2nd ed., vol.3** Paris: Firmin-Didot,.

- Gençel, Ö. (2005). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Flüt Eğitimi Süresince Karşılaşılan Bedensel Rahatsızlıklar ve Öğrenci Başarısına Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa
- Goldberg, A. (1906). **“Biographieen”** Author, Berlin
- Hummel, C.(1996).“Marcel Moyse and *Tone Development through Interpretation: A Study Guide*” (DMA document, The Manhattan School of Music, ), 18.
- Kalmukoğlu, R. A. (1998). Flüt’ün Tarihsel Gelişimi, Repertuarı ve Flüt’le İlgili Yayınlar Üzerine Bir İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Mccutchan, A. (1994). **“Marcel Moyse : The Voice of The Flute”** Amadeus Press
- Mendel, H. ve Reissmann, A. (1880). **Musicalisches Conversations Lexikon,Vol.2** Oppenheim: Berlin.
- Miller D. C. (1923). **"The Dayton C. Miller Collection,"** *The Flutist*, June.
- Miller, D,C. (1926). **“The Science of Musical Sounds”**.
- Moyse, M.(1934). **“De La Sonorite”** Alphonse Leduc.
- Müller, G. (1937) **“Berliner Flöten Virtuosen”** Die Musik Voche
- Müller, G (1982) **“Quantz’s Schüler”** Tibia 7
- Onuk, Ö. (2003). Çağdaş Türk Flüt Müziği Dağarcığı, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu. İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Powell, A. (2002), *The Flute*, The Yale Musical Instrument Series (New Haven: Yale University Press:208.
- Raposo, J. A. (2007). Defining the British Flute School: A Study Of British Flute Performance Practice 1890-1940. Ph.D Thesis, The Faculty Of Graduate Studies, The University Of British Columbia.
- Rockstro, R. S. (1986) **“The Flute”** Fritz Knuf- Buren, Nederlands
- Say, A. (1985) **“Müzik Ansiklopedisi”**. Müzik ansiklopedisi yayınları

- Say, A. (2002) “**Müzik Sözlüğü**”. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005) “**Müzik Ansiklopedisi, Besteciler, Yorumcular, Eserler**”. Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Stepper, G. (1982) “**Franz and Karl Doppler**” , Tibia 7
- Tatu, A. G. (2006). “**Flüt Metodu**”. Pan Yayıncılık.
- Toff, N.(1994). “Georges Barrère: Monarch of the Flute,” *Flutist Quarterly* 20, no. 1 (Fall 1): 46-57.
- Turgay, H. (1993). Ton Geliştirmede İleri Teknikler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Uçan, A. (2005). “**Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum**”. Evrensel Müzikeyi.
- Uslu, M. (1998). Çalgı Eğitimi Üzerine Bir Değerlendirme, Orkestra Dergisi, Yenilik Basımevi, Sayı: 293
- Waddell, R. L.(2002). Marcel Moyse Between Two Centuries: Examining Early Twentieth-Century French Flute Performance Practice Through Recordings. The Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska.
- White, J. L. (1980). A Spectral Analysis Of The Tones Of Five Flutes Constructed Of Different Materials. Ph.D Thesis, The Faculty of the Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro.
- Wye, T. (1981)“**Flöte Üben Aber Richtig Heft 1: Ton**” Zimmermann .
- <http://bisgen.blogspot.com/2007/05/bati-mzii-algilar-flemeliler.html> (20 Ocak 2009)
- <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=veritbn&kelimesec=313078> (16 Şubat 2009)
- <http://www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu> (16 Şubat 2009)

[http://www.miyazawa.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=261&Itemid=3365](http://www.miyazawa.com/index.php?option=com_content&task=view&id=261&Itemid=3365) (03 Aralık 2008)

<http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/musmoyses.pdf> (25 Aralık 2008)

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569?q=flute&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=2&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569?q=flute&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=2&start=1#firsthit) (27 Kasım 2008)