

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

**FLÜT EĞİTİMİNDE
ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNİN
TEKNİK VE PEDAGOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

Sezin EKEBALKAN

Danışman
Yrd. Doç. Çiler AKINCI

İZMİR - 2007

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Flüt Eğitiminde Çalışma Yöntemlerinin Teknik Ve Pedagojik Açıdan İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

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

Sezin EKEBALKAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı öğrencisi Sezin EKEBALKAN'ın Flüt Eğitiminde Çalışma Yöntemlerinin Teknik Ve Pedagojik açıdan İncelenmesi konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: EKEBALKAN **Adı:** Sezin

Tezin Türkçe Adı: FLÜT EĞİTİMİNDE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNİN TEKNİK VE PEDAGOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Tezin Yabancı Dildeki adı: AN EXAMINATION OF METHODS OF PRACTISING IN FLUTE EDUCATION IN TECHNICAL AND PEDAGOGICAL RESPECTS

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2007

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 70

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 30

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç.

Adı: Çiler

Soyadı: AKINCI

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Flüt Eğitimi

1. Flute Education

2. Flüt Çalışma Yöntemleri

2. Methods Of Practising Flute

3. Eğitimci Ne Aktarmalıdır

3. What to Teach

4. Öğretmen- Öğrenci İlişkisi

4. Teacher- Student Relationship

5. Grup Pedagojisi

5. Group Pedagogy

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Flüt eğitimi ülkemizde, konservatuvarlarda, eğitim fakültelerinin güzel sanatlar bölümlerinde ve güzel sanatlar liselerinde verilmektedir. Bu eğitim kurumları, amaçlarına yönelik olarak farklı müfredatlar uygulasa da, çalınan enstrüman aynıdır ve enstrüman tekniğinde tek bir doğru vardır.

Ülkemizde, klasik batı müziği geleneğinin Avrupa'ya oranla yeterince yaygınlaşmaması, klasik batı müziği eğitimi de etkilemektedir. Bu alanda, özellikle enstrüman eğitiminde standart bir program yoktur ve öğretmenler kendi deneyimleri çerçevesinde bir eğitim programı oluşturmaktadır.

Bazı profesyoneller de dahil öğrencilerin çoğu, uzun süreli ve verimli çalışmayı öğrenme fırsatı bulamazlar ya da uzun süre çalışmalarına karşın yeterli verimi alamamaktan şikayet ederler. Bu nedenle derslerine gerektiği gibi hazırlanmamış öğrencilerle öğretmenleri arasında bir kısırdöngü yaşanır. Bunlar, çoğunlukla öğrencilerin, doğru çalışmanın nasıl yapılması gerektiğini bilmemelerinden kaynaklanan eğitim problemleridir.

Gerek kendi öğrenciliğimde yaşadığım bu tip problemleri, gerekse öğrencilerimde gördüğüm benzer problemleri ele alarak, flüt eğitiminin daha sağlıklı ve doğru uygulanabilmesi için gereken temel bilgileri araştırdım. Hem öğrencilerin hem de öğretmenlerin faydalanabileceği çalışma ve öğretme yöntemlerini, teknik ve pedagojik açılarından inceledim.

Tez çalışmamın birinci bölümünde, kişisel çalışma yöntemlerini, araştırdığım yerli ve yabancı kaynaklardan, metotlardan, flüt dergilerinden ve ünlü flütçülerin makalelerinden yararlanarak, “nasıl çalışılmalı”, “ne kadar süre çalışılmalı”, “neler çalışılmalı”, “dinlemenin öğrenmede önemi ve yararları”, “ezber çalmanın önemi ve yararları” ana başlıkları altında topladım.

Tez çalışmamın ikinci bölümünde ise “öğretmen – öğrenci ilişkisi”, “eğitimci ne aktarmalıdır”, “iyi ders nedir”, “olumlu davranış”, “grup pedagojisi”, “fiziksel rahatsızlıklar” ve “resital programı planlamak” ana başlıkları altında, öğretme teknikleri ve eğitim yöntemlerini, ünlü flütçülerin ve pedagoğların görüşlerini yansıtarak sundum.

ABSTRACT

Flute education is studied and applied in variety of institutions, including conservatories, fine art faculties, and fine art high schools. Although these institutions might have different objectives and different educational and training programs to reach these objectives, one can say that there is only one way in techniques of flute playing.

The fact that in our country classical music is not as popular as it is in Western countries is a limiting factor in classical music education in our country. In this field, and instrumental training in particular, there is no structured, standard programs for students. Teachers usually shape their programs depending on their own training and experience.

Most of the students of instrument playing do not have the opportunity of learning how to exercise productively for long hours. They usually complain that they practice a lot, but they can not learn much. It is only natural that there will be a misunderstanding between these students and their teachers; the teacher will think that the student is not practicing much where the student will have no doubt that he is spending enough time for practice. This is because the students are not taught how to exercise productively.

Considering the similar problems I have had during my own training and the problems that my own students encounter during their training, I have studied the fundamental rules and principles for a more productive and precise way of practicing. I examined pedagogically and technically the methods of teaching and practicing.

In the first section of the present study, I discussed the studying methods by utilizing instructional books, relevant journals in the field, and articles written by famous flutists under the titles, “how to practice”, “how long to practice”, “what to practice”, “the use and importance of breaks”, the use and importance of playing by memory”.

In the second section of the this study, I presented the training methods and techniques by providing the opinions of famous flutists and pedagogists under the titles “the relationship between teacher and student”, “what is to teach”, “what is a good lesson”, “positive attitudes”, “group pedagogy”, “physical constraints”, “planning a recital”.

ÖNSÖZ

Öğrenciliğim süresince Türkiye’de ve Fransa’da birçok flüt öğretmeniyle çalışma şansına sahip oldum. Her öğretmenin öğretme tekniklerinin, kullandığı metotların, anlatma biçimlerinin farklı olduğunu gördüm. Her flütçünün izlediği yol farklı olmakla birlikte, herkesin amacı en iyi tekniğe sahip iyi bir flütçü olmaktır. Bu hedeflenen başarı için temel şart, nelerin, nasıl ve ne kadar süre çalışılması gerektiğini bilmek ve bunları uygulamaktır.

Öğrenciliğimde yaşadığım problemleri düşünerek ve öğrencilerimde gördüğüm benzer problemleri göz önünde bulundurarak, flüt eğitiminin daha programlı uygulanabilmesi, bireysel çalışmaların daha doğru yapılabilmesi için gereken yöntemleri araştırdım. Hem öğretmenlerin hem de öğrencilerin uygulayabileceği bu yöntemleri, teknik ve pedagojik açılarından inceleyip, çeşitli kaynaklardan yararlanarak, doğru çalışmayı anlatan sentez bir kaynak oluşturmayı amaçladım.

Çalışmamda, pek çok yerli ve yabancı kitap, makale, dergi incelemiş olup, yurt dışında edindiğim pratik deneyimleri ve metotları, ünlü flütçülerin, eğitimcilerin kendi çalışma yöntemlerini, eğitim teknikleri ile ilgili önerilerini derleyip, sade, anlaşılır bir yazı dili ve konu ile ilgili partiyon ve resimlerle örneklendirerek açıklamayı amaçladım.

Yüksek lisans eğitimim boyunca flüt öğretmenim olarak bilgilerinden ve dostluğundan her zaman yararlandığım, ve tez danışmanım olarak benden yardımlarını, desteğini, sabır ve özverisini esirgemeyen Yrd. Doç. Çiler AKINCI’ya; ayrıca, çalışmam boyunca incelediğim İngilizce kaynakların çevirilerinde deneyim ve fikirlerini benimle paylaşan Yrd. Doç. Dr. Psikolog Tefik ALICI’ya, ve nihayet tüm müzik eğitimim boyunca maddi ve manevi olarak daima yanımda olan, güven ve desteklerini esirgemeyen anne ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sezin Ekebalkan

İÇİNDEKİLER

FLÜT EĞİTİMİNDE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİNİN TEKNİK VE PEDAGOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖZSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
EKLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	xii

1. BÖLÜM

FLÜT EĞİTİMİNDE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

1.1. NASIL ÇALIŞILMALI.....	1
1.1.1. Çalışmada Tekrar.....	3
1.1.2. Çalışmada Hız.....	3
1.1.3. Hız Nasıl Artırılmalı.....	4
1.1.4. Metronom İle Çalışma Tekniği.....	4
1.1.5. Yavaş Çalışmanın Avantajları.....	6
1.1.6. Akord Aleti (Tuner) ve Diğer Yardımcı Materyaller.....	7
1.2. NE KADAR SÜRE ÇALIŞILMALI.....	7
1.2.1. Çalışma Sırasında Dinlenme Sıklığı ve Dağılımı.....	8
1.3. NELER ÇALIŞILMALI.....	9
1.3.1. Deşifre.....	12
1.3.2. Deşifreyi Geliştirmeye Yönelik Çalışmalar.....	14
1.3.3. Nefes Tekniği.....	15
1.3.3.a. Üfleme Açısı.....	17
1.3.4. Peter Lucas Graf “check-up” Flüt Metodu.....	19

1.3.4.a. Kararlılık.....	19
1.3.4.b. Vücutun Hazırlanması.....	20
1.3.4.c. Program.....	20
1.3.4.d. Ton.....	20
1.3.4.e. Ritim.....	20
1.3.4.f. Keyifli Çalışma.....	21
1.3.5. Michel Debost'a Göre Çalışma programı.....	21
1.3.5.a. İlk okuma (Deşifre).....	22
1.3.5.b. Gözden Geçirme.....	22
1.3.5.c. Gam ve Arpejler.....	22
1.3.5.d. Günlük Egzersizler.....	25
1.3.5.e. Ton ve Aralıklar.....	27
1.3.5.f. Problemlı Kısımların Onarılması.....	28
1.3.5.g. Repertuvar Çalışması.....	30
1.3.5.h. Deşifre.....	30
1.3.5. Flüt Tekniğinde Temel kurallar.....	31
1.4. DİNLEMENİN ÖĞRENMEDE ÖNEMİ VE YARARLARI.....	32
1.4.1. Eşlik.....	33
1.5. EZBER ÇALMANIN ÖNEMİ VE YARARLARI.....	35
1.5.1. Ezber çalma yetisini geliştirme yolları.....	37

2. BÖLÜM

FLÜT EĞİTİMİNDE PEDAGOJİK YÖNTEMLER

2.1. ÖĞRETMEN - ÖĞRENCİ İLİŞKİSİ.....	39
2.1.1. Neden ve Kimin için Öğretmek	40
2.2. EĞİTİMCİ NE AKTARMALIDIR?.....	42
2.2.1. İki Farklı Yetenek Modeli.....	42
2.2.2. Dersleri Seviye Gruplarına Göre Ayırmak.....	43
2.2.3. Konser ve Dinleti gibi Toplu Etkinlikler Düzenlemek.....	44
2.2.4. Sınıf İçinde Stajlar Düzenlemek.....	44
2.2.5. Konferanslar Düzenlemek.....	45
2.3. İYİ DERS NEDİR?.....	45
2.4. OLUMLU DAVRANIŞ.....	47
2.5. GRUP PEDAGOJİSİ.....	48

2.5.1. Grup Pedagojisinin Avantajları.....	48
2.5.2. Grup Çalışmaları.....	49
2.5.2.a. Yalnız Ağızlık (Embouchure).....	49
2.5.2.b. Karşıtlık (Opposition).....	50
2.5.2.c. Aracı (Relais).....	50
2.5.2.d. Bir önceki çalışmanın daha çok flütçü ile çeşitlemesi.....	51
2.5.2.e. Kuş Oyunları.....	51
2.5.2.f. İçgüdüsel Armoni.....	52
2.5.2.g. Bir melodi doğaçlamak.....	52
2.5.2.h. Sonarite ya da Gam çalışmasının iki kişiyle yapılması.....	52
2.6. FİZİKSEL RAHATSIZLIKLAR.....	53
2.6.1. Doğru Pozisyon ve Teknik Kapasitenin Müziğe Etkisi.....	57
2.7. RESİTAL PROGRAMI PLANLAMAK.....	58
2.7.1. Teknik Kapasite.....	58
2.7.2. Dinleyiciler.....	58
SONUÇ.....	60
EKLER.....	61
KAYNAKÇA.....	67
ÖZGEÇMİŞ	

EKLER LİSTESİ

Ek 1 Fransız Flüt Orkestrasının Konserinden Görüntü	62
Ek 2 Jean Pierre Rampal Anısına Bir Konserden Görüntü	63
Ek 3 Tokya'da Flüt Orkstrası Konserinden Görüntü	64
Ek 4 Toulouse Konservatuvarı Flüt Sınıfı Konserinden Görüntü	65
Ek 5 Muğla Üniversitesi Flüt Sınıfı Öğrencileri Konserinden Görüntü	66

GİRİŞ

Enstrüman çalmayı öğrenmedeki en önemli unsurlardan birisi nasıl çalışılacağını bilmektir. Bazı profesyoneller de dahil öğrencilerin çoğu çeşitli nedenlerle uzun süreli ve verimli çalışmayı ya hiç öğrenme fırsatı bulamazlar ya da uzun uzun çalışmalarına karşın yeterli verimi alamamaktan şikayet ederler. Bu nedenle derslerine gerektiği gibi hazırlanmamış birçok öğrenci ile öğretmenleri arasında bir kısır döngü yaşanır; öğretmen öğrencinin daha konsantre, dikkatli, özenli ve daha çok çalışması gerektiğini söylerken, öğrenciler ise çoğunlukla, “çok çalışma” fikrinin üzerinde durarak, enstrümanlarıyla daha uzun zaman geçirmenin yeterli olduğunu düşünürler, ama nasıl çalışmalarını gerektiği konusunda emin olmadıkları için gelişigüzel çalarak zaman harcarlar ve bunun çalışma olduğuna inanırlar, bu yüzden bütün çabalarına karşın sonuç alamazlar.

Bu kısır döngünün kırılabilmesi için öğrencilerin, nasıl çalışılmalı, neler çalışılmalı ve ne kadar çalışılmalı konularında daha spesifik ve sistematik bilgilerle donatılması gerekmektedir. Bunların da daha anlamlı açıklanabilmesi için öğrenmenin nasıl gerçekleştiği ve bir enstrümanı çalmak için yapılan egzersizlerin bu öğrenme sürecindeki anlamı ve önemi nedir gibi soruların cevabı, boşa geçen çalışma zamanını, verimli bir çalışma sürecine çevirmeye yeterli olacaktır.

Ayrıca, klasik batı müziği eğitim sisteminin, orkestra sanatçıları yetiştirmek için olumlu getirisi olan nota ile çalabilme becerisinin, aynı zamanda öğrencileri mekanikleştirebildiği, hatta notasız çalamaz hale getirdiği de kaçınılmaz bir gerçektir. Doğa çalma yapmak bir yetenek değil, kulak eğitimi ile kazanılan bir beceridir. Bunun için ise dinlemeyi bilmek ve ezber çalarken müziği içimizde duyarak çalabilmek oldukça önemli ve gereklidir.

1. BÖLÜM

FLÜT EĞİTİMİNDE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

1.1. NASIL ÇALIŞILMALI

Tüm büyük müzisyenler, sahip oldukları şöhreti çok müzik dinleyerek, sıkça müzik icra ederek, diğer müzisyenlerle söyleşiler yaparak, onların fikirlerini öğrenerek elde etmişlerdir. Büyük bir müzisyenin konserine gittiğimizde, sahnede dinlediğimiz kişi makine gibi durmadan çalan biri değil, enstrümanı aracılığıyla adeta şarkı söyleyen biridir. Her ne kadar bazıları genetik ayrıcalıklara sahip olsa da, hepsinin başarısındaki ortak nokta çok ve disiplinli çalışmalarıdır. Bu noktada “çok” ve “disiplinli” çalışmanın ne anlama geldiğini bilmeliyiz.

Çalışma, esas olarak tekrar etmektir. Çalıştığımız her ne olursa olsun defalarca tekrar ederek öğreniriz. Elbette bu aktivitenin bir amacı vardır: öğrenmek. Bu konuda sabırlı olmak gerekmektedir, çünkü hemen sonuçlanacak bir gelişme bekleyemeyiz. Geoffrey Gilbert’in söylediği gibi “Unutmayın, gelecek hafta için değil, gelecek yıl için çalışıyorsunuz.” (FLOYD, 1990; 123)

“Birçok öğrenci, yeni bir parçaya, önce parçayı özensizce, dolayısıyla kötü çalarak başlar, daha sonra bu düzensiz halini tekrarlar yoluyla gittikçe iyileştirerek ve düzelterek çalışmaya devam eder. Defalarca yanlış çaldıktan sonra, gün boyu çalışmanın sonunda ellerinde kalan, yaptıkları hataları tekrarlamaktan ve pekiştirmekten başka bir şey değildir. Hiç kimse bir dolap yapmak için, önce özensizce parçaları bir araya getirip, monte edip daha sonra onları düzeltmeye çalışmaz. Bunu yapmak için en iyi yol önce bir taslak çizmek, yapacağınız dolabın boyutlarına karar vermek, tahtaları ölçmek, dikkatle kesmek, ve özenle yerlerine koymaktır. Dolap yapmanın en kolay ve en doğru yolu budur.” (SCHURING, 2001; 13)

Müzikte yapılması gereken de bunun aynısıdır; her adımda dikkatlice yapılmış bir çalışmanın en büyük ödülü, iyi bir performans olacaktır. Öncelikle, asla bir parçayı özensiz ve kötü şekilde, öylesine çalarak başlamak gerekir. Doğru pozisyon ve iyi bir enstrüman ile, müzisyenin yapması gereken, her defasında doğru notaları, doğru yerde ve doğru parmaklarla çalmaktır. Hatalı çaldığımız bir parçayı,

hatasıyla birlikte sürekli tekrarlamak, o hatayı gidermek için işe yaramaz. Hatanın neden ileri geldiği kavranmalı ve hata temizlendikten sonra çalışılmaya devam edilmelidir.

Genel anlamda “öğrenme” süreci farklı düzlemlerde, farklı şekillerde tanımlanabilir. Söz konusu müzikal bir enstrümanı çalmayı öğrenmek olduğunda, öğrenme, çalışma süresince hatadan zamanında kaçınmayı ve hatayı önlemeyi sağlamaktır. Bir başka deyişle, muhtemel hataların zamanında engellenmesini egzersiz etmektir. Tüm öğrenmeler aslında bu şekilde özetlenebilir; ve bu süreç, öğrencinin ya da bireyin mental olarak aktif olmasını gerektirir. Öğrenen organ beyin, öğrenme süresince elbette her zaman aktiftir; ama, öğrencinin çabasıyla ve konsantrasyonu ile mental aktivitenin derecesi artırılabilir. Öğrenmenin hızı da öğrencinin mental konsantrasyonu oranında artacaktır. Öğretmenler, gerektiği gibi derse hazırlanamamış öğrencilerine, özellikle daha konsantre ve daha dikkatli çalışmalarını önerirler. Sözü ettiğimiz “dikkat” ve “konsantrasyon” ile öğrenmenin hızı arasındaki doğru orantılı ilişkinin şüphesiz her öğretmen farkındadır. Ama bu sözcüklerden öğrencinin ne anladığı, ve ne anlaması gerektiği her zaman açık ve anlaşılır olmayabilir. Bize göre çalışma süresi boyunca öğrenciden beklenen “dikkat ve konsantrasyon”, geçmiş alışkanlıklarından dolayı öğrencinin yapmaya eğilimli olduğu hataları, yapmadan, doğrusunu düşünüp, doğrusunu icra etmek için gerekli mental programları hazırlaması ve uygulamasıdır. Bu yüzden öğrencinin, çalışma boyunca, herhangi bir egzersizin başlangıcında, yapabileceği hataları hissedip, önlemek için kendisine zaman tanıması gerekir; ve bunun için de öğrencinin başlangıçta performansını olabildiğince yavaş tutması ve ilk performansının tam ve doğru olmasına özen göstermesi gerekmektedir.

“İlk başta bir parçayı mükemmel olarak çalabilmenin tek yolu, tempoyu olabildiğince düşürüp, beynin parmaklardan daha önce hareket etmesine olanak sağlayacak kadar yavaş çalmaktır. Yanlışlar beynin parmaklara yetişememesinden ve parmakların daha önceki alışkanlıklardan kaynaklanan hataları düzeltmeye zaman bulamamasından dolayı ortaya çıkar.” (SCHURING, 2001; 13)

1.1.1. Çalışmada Tekrar

Başarının sırrı, doğru çalıp daha fazla tekrar etmektir. Yanlış çalmak kadar, doğruyu az tekrarlamak da aynı başarısız sonuca ulaştırır. On kere doğru tekrar edilmiş ama on kere de hatalı tekrar edilmiş bir pasajın sonunda başarı elde edilemez ve çalışma süresi harcanmış olur. Daha da kötüsü yapılan yanlışlar çalışma boyunca düzeltilmiş gibi görünse de, beyinde saklı kalıp; konser ya da sınav sırasında yeniden ortaya çıkabilir. Zaten, en başta bir hatanın ortaya çıkması, bireyin geçmiş alışkanlıklarından kaynaklanır. Dolayısıyla çalışma sırasında hatalı çalışın ilk ortaya çıkışı, bu hareketin, farklı bir bağlamda defalarca tekrarlanmış olmasından kaynaklanır. O halde, müzisyenin hatayı düzeltebilmesi için, hatalı çalış sayısından kat kat daha fazla doğru tekrar yapmalıdır. Doksan kere doğru, on kere yanlış çalmak daha iyi olmakla beraber, beyin on hatayı yine de hatırlayacaktır. Oysa ki, konser, yarışma ya da sınav sırasında performansı mükemmel gerçekleştirebilmek için sadece bir şans vardır.

Beyin, bir müzik enstrümanını ustaca çalmanın yanı sıra, araba kullanmak, ayakkabı bağlamak ya da yemek yemek gibi pek çok başka fiziksel faaliyeti, geçmişte defalarca tekrarladığı için, bilinçsizce ve farkında olmadan gerçekleştirir. Müzikal dağarcık da aynı şekilde öğrenilir ve bunun için önemli olan, müzisyenin bir pasajı defalarca tekrar etmek için gerekli olan sabrı göstermesidir. Zor bir pasajın, güvenle çalınacak şekilde gelmesi için bazen binlerce, hatta daha fazla tekrar etmek gerekebilir. Cesaret ve motivasyon kaybedilmemelidir, çünkü bu çalışma metodu kesinlikle, başarılı bir performans ile ödüllendirilecektir.

1.1.2. Çalışmada Hız

Öğrenciler, bir pasajı hızlı çalabildiklerini, yavaş çalamadıklarını iddia ettiklerinde, aslında hiç çalamıyor oldukları anlamına gelir. Bir eserin tamamı, küçük parçalara ayrılarak, yavaş tempodan gittikçe artan bir hıza doğru, farklı ritimlerle ve çeşitli artikülasyonlarla çalışılmalıdır. Hızlı tempodaki birçok flüt eserinde karşımıza çıkan teknik pasajlar, akıcı ve seri çalınmak durumundadır ve öğrenciler kimi zaman bunları hızlı çalabilirler fakat yavaş çalmaları istendiğinde, parmakların dengeli ve her nota değerine eşit olarak çalışmadığı görülür. Bu tür pasajlar yavaş ve dengeli çalınmadığı sürece, gerçek temposunda doğru olarak çalınamaz. Teknik olarak zor

bir pasajı her tempoda kusursuz çalabiliyor olmalıyız. Profesyonel müzik yaşamında, orkestra provalarında sıkça rastlanabilecek bir durum; faklı tempolarda çalmak gerekliliğidir. Şefler bir parçayı nadiren gerçek temposunda ve müzisyenlerin beklediği bir stilde çalıştırmaya başlar, ve orkestradaki herkes stil ve tempoyu istenilene göre değiştirerek çalabilmek zorundadır.

1.1.3. Hız Nasıl Artırılmalı

“Birçok öğrenci metronomu gereğinden fazla kullanarak, içindeki ritim duygusunu kaybedip, onsuz çalmakta zorlanır hale gelse de, metronom, tempoyu ve teknik pasajları disipline sokan, koşma ve tempoyu çekme gibi eğilimleri kontrol eden faydalı bir araçtır. Metronom ile çalışıldığında, onunla tam olarak birlikte çalışıldığından emin olmak gerekir. Her vuruşta duyulan “klik” sesinde, tam olarak metronomla birlikte olabilmeyi sağlamak gereklidir. Bu yeti zamanla geliştirilebilir. Öğrenciler, bir sonraki klik sesinin gelişini önceden tahmin edebilmeyi öğrenmelidir ki bu, doğru ritmi, dengeli olarak içlerinde hissedebildiklerini gösterir.” (SCHURING, 2001; 14)

Bu şekilde senkronize çalabilme rahatça yapılabildiğinde, parça, metronom eşliğinde hatasız çalınabilmesi koşuluyla, tempo giderek artırılabilir. Eğer tempo gereğinden fazla hızlandırılmışsa, hatalar ortaya çıkacaktır. Tekrar rahat çalınabilen bir tempoya düşürülmeli ve acele etmeden adım adım çalışılmalıdır. Çalınacak parça ne kadar hızlı bir tempoda olursa olsun, yavaş çalışmak o parçanın daha kusursuz çalınabilmesi için tek yöntemdir.

Öğrenciler, hızlı eserleri bir süre yavaş çalışıp, biran önce gerçek tempolarında çalmayı denerler ve bazen çalabildiklerini görüp, artık eserin temposunda hazır olduğunu sanırlar fakat, adım adım hızlandırılmadığı için teknik olarak yeterince sağlamlaştırılmamış bir eser, performans sırasında heyecan ve stresinde etkisiyle öğrenci tarafından kontrolsüzce çalınır ve sonuç ne yazık ki başarılı olmaz.

Öncelikle daha iyi çalınabilen, önceden hazır parçaları metronom ile bir süre çalmak, alışma süreci açısından yararlı olacaktır. Koşma ve çekme eğilimli bölümler, örneğin koşarak çalınıp iyi artiküle edilemeyen, dengeli ve doğru çalınamayan

pasajlar tespit edilip, belirlenmeli ve parçalara ayrılarak, bol tekrar edilerek, yavaştan hızlıya doğru temposu artırılarak çalışılmalıdır. Metronom temposu dijital bir metronom ise beşer beşer, ikişer ikişer gerekirse birer birer artırılmalıdır.

1.1.4. Metronom ile Çalışma Tekniği

Aşağıda önereceğim teknik tüm parçaya değil sadece kısa pasajlara uygulamak için pratik ve yararlı bir çalışmadır. Metronom ile klasik çalışma yöntemi, parçayı gerçek temposunun yarı hızından başlayarak çalışmaktır. Pasajın her tekrarında metronom temposu birer birer artırılır ve gereken hızda temiz çalabildiğimiz tempoya kadar bu şekilde çalışılır. Her gün ulaşılan en yüksek tempo bir sonraki gün için başlangıç alınarak devam edilir. Eğer o tempoda rahat çalınmıyorsa, tekrar daha yavaş bir tempodan başlayarak, çalışmaya aynı şekilde devam edilir. İstenilen tempoda çalabilmek için bazen haftalarca çalışmak gerekebilir, sabırlı olunmalıdır. Bu yöntem genellikle çok iyi çalışır. “Eastman School of Music’de eğitim veren klarnetçi Peter Hadcock’un önerdiği “3 yukarı, 2 aşağı” (Up 3, Down 2) yöntemi aşağıdaki gibidir. Mozart’ın 2 nolu Re majör konçertosundan bir pasajı ele alalım.

Şekil 1.



(GARRISON, 2001)

Eserin gerçek temposu metronom ile sekizliğe 126 değerindedir. Bu pasaj üç defa sekizliğe 63 değerinde çalınır, ardından üç metronom değeri üstü olan 72 değerinde bir defa çalınır. Metronom değeri iki değer geri 66 ya düşürülür ve tekrar üç defa çalınır. Bu tempo ile rahatça çalındıktan sonra tekrar üç değer yukarısı olan 76 da bir kez çalınır ve bu şekilde aşağıdaki tablo izlenerek çalışmaya devam edilir.” (GARRISON, 2001)

Tablo 1.

Üç defa tekrar:	Bir defa tekrar:
69	80
72	84
76	88
80	92
84	96
88	100
92	104
96	108
100	112
104	116
108	120
112	126
116	126
120	126

(GARRISON, 2001)

Bu yöntem şüphesiz zaman alan ve sabır gerektiren bir çalışma olmakla beraber, hızlı ve temiz çalınması gereken pasajlarda kesin sonuç getiren bir çalışmadır.

“Cleveland Orkestrasında baş klarinetçi Robert Marcellus ise, temiz çalınan pasajları daha sağlamlaştırmak için başka bir yöntem uygulamaktadır. Robert Marcellus öğrencilerine, yine yukarıdaki metronom değerleri takip edilerek üç defa pasajın yarı hızı değerinde çalındıktan sonra bir defa gerçek temposunda çalarak çalışmalarını öğütlemektedir.” (GARRISON, 2001)

1.1.5. Yavaş Çalışmanın Avantajları

Başlangıçta yavaş çalmak, eserin doğru çalınmasına ek olarak, hızlı çalındığında mümkün olmayacak, ya da zor olacak nüanslara, farklı ses renkleri elde etmeye ya da vibratoya olanak sağlayarak, parçanın mükemmel çalınmasını mümkün kılacaktır. Hiçbir parmak kaçırılmadan, her bir notanın gerektirdiği rezonansları vererek, açık ve temiz bir entonasyon sağlayacaktır. Çalışma boyunca

hızlandırıldığında bunların bir kısmı doğal olarak duyulmayacaktır, ama izleri kalacak ve en hızlı halinde bile tutkulu bir performansa dönüşecektir.

1.1.6. Akort Aleti ve Diğer Yardımcı Materyaller

Akort aleti (Tuner), entonasyonu doğrulamaya yardımcı olur. Pes sesler, tiz sesler ve temiz, doğru entonasyonlu sesler her oktavda farklı ses kalitelerine sahiptir. Tiz sesler ince, pes sesler zayıf, yumuşak ve temiz sesler daha odaklanmış ve net tınlar. Akort aleti ile farklı ton renklerini bulmak, hatta en ince entonasyon farkını ayırt etmek mümkündür. Çalışırken ilk olarak sesin tiz, pes ya da doğru tonda olup olmadığını duyarak tespit etmek ve daha sonra akort aleti yardımıyla kontrol etmek yararlı olacaktır.

Kaset kayıt aletleri zaman harcayıcı olmakla birlikte, değerli aletlerdir. Müzisyenler genellikle diğer müzisyenlerin hatalarına, kendi performanslarındakinden daha duyarlıdır. Bu nedenle, müzisyenlerin kendi çalışmalarını kaydedip, sanki başkasını dinlemiş gibi dinlemeleri, bu yanlılığı ortadan kaldıracaktır.

I.2. NE KADAR SÜRE ÇALIŞILMALI

Ne kadar süre çalışılması, öğrencinin yaşına ve amacına bağlıdır. 12 yaşındaki başlangıç düzeyinde bir öğrenci için, günde 30 veya 40 dakika çalışma yeterli olabilir. Fakat, konservatuvarda öğrenim gören yetişkin bir öğrenci için 40 dakika, 3 ile 5 saat süren günlük çalışmasının, sadece ısınma egzersizleri süresidir.

Müzisyenler, kısa vadedeki çalışmalarından, ne kadar kusursuzca çalışmış olsalar da, çok beklenti içinde olmamalıdır. Eğer çalışma her gün yapılmamışsa, ödül tatmin edici olmayacaktır. Günlük çalışma süresinin, bu çalışmanın uzun vadede sürekliliği ile sonuç getireceği unutulmamalıdır.

“Çok çalışmak kadar çalışılan süre boyunca konsantre olmak da önemlidir. Çalışma yöntemleri de aynı rejim yapmak gibidir, rejim yapan kişi ilk bir iki hafta boyunca rejimin tüm acı ve sıkıntılarını çekmekle birlikte ne yazık ki bir sonuç alamaz. Oysa, bir yıl sonunda rejim yapan kişi tamamıyla yeni bir fiziksel görünüme ve ömür boyu sağlıklı kalacak yeni alışkanlıklara sahip olacaktır. O halde, bir

müzisyenin öğrenciliği sırasında edineceği çalışma alışkanlıkları yalnızca öğrenciliği boyunca icra edeceği parçaların düzgün olmasına yaramakla kalmayacak, bundan daha önemlisi, ömür boyu uygulayabileceği alışkanlıklar edinmiş olacaktır.” (SCHURING, 2001; 13)

Düzenli olarak yeterli çalışmayan öğrenciler, çalışmayı, diğer bir ifadeyle egzersiz yapmayı, ağır ve sıkıcı bir iş olarak görürler. Çok çalışma onlar için sadece daha çok ağır ve sıkıcı iş anlamına gelmektedir. Bu tepkinin açıklaması basitçe şunu göstermektedir; öğrenciler hiçbir zaman ödüle ulaşacakları gerekli çalışmayı yapmamışlar ve bu başarıyı deneyimlememişlerdir.

Sıkça düşülen bir başka yanılgı ise, ders ya da sınav öncesi yoğun çalışmanın faydalı olacağıdır. Oysa bu, sadece fazladan yorulmanıza neden olur. Özellikle teknik henüz oturmadığında ve bir öğrencinin flüt çalmada yeterli deneyime sahip olmadığında, her gün çalışmayıp sadece önemli bir performans öncesi, sıkı bir tempoyla çalışması pek sonuç vermeyecektir.

1.2.1. Çalışma Sırasında Dinlenme Sıklığı ve Dağılımı

Yukarıda belirtildiği gibi çalışma süresi öğrencinin yaşı, düzeyi ve amacı ile orantılı olarak farklılık göstermektedir. Her ne kadar profesyonel bir eğitim alan flüt öğrencisinin üç ile beş saat gibi uzun bir süre çalışması gerekse de, bununla birlikte, vücut ve beyin fazlaca yorgun düşeceği için beş saatin üzerindeki bir çalışma verimsiz ve sonuçsuz kalacaktır. Üstelik unutulması gereken, flütün nefesli bir enstrüman olduğudur. Bu etken, çalışma boyunca fazlaca oksijen harcamamıza neden olacaktır ve bu sadece fiziksel yorgunluk, uyuşukluk getirmekle kalmayıp zihnimizin de yorulmasına neden olacaktır. Çalışma süresini gün içinde kısımlara ayırmak vücudumuzun ve beynimizin dinlenebilmesi için gereklidir. Her bir saatlik çalışmadan sonra en az 10 dakika ara verip başka bir şeyler yapılabilir.

Sözünü ettiğimiz be türden genel ilkelere pek çok temel kaynaktan rastlanabilir, fakat bunlarla sorun bitmemektedir. Bir öğrencinin, üç ya da beş saatlik çalışma süresi içerisinde de ne yapacağını bilmesi gerekmektedir. Aslında her duraksama, ölçüler arasında aldığımız birkaç nefes bile bir dinlenme olarak düşünülürse, tartışma konusunun pek de kolay olmadığı ortaya çıkacaktır. Bazı

öğrenciler, bir saat boyunca çalıştığını düşünüp henüz yorulmamışken yarım saat ara vermeyi kendilerine hak görebilirler. Bir başkası ise yarım saat çok dikkatlice çalışıp, yarım saatin sonunda bitkin düşmüş olabilir. Hangisinin daha verimli bir sonuç elde ettiği, bu bir saat ya da yarım saatlik çalışma boyunca yaşananlara daha ayrıntılı bir gözle bakmamızı gerektirir.

Eğitiminin, her ne kadar çalışma boyunca öğrenciye neler yapması gerektiğini bütün ayrıntılarıyla anlatmış olduğunu düşünsek de, yarım saat ya da bir saatin içeriğini doldurmak yine öğrenciye kalacaktır. Flütün sürekli nefes harcamayı gerektirmesi nedeniyle diğer enstrümanlardan farklı bir çalışma yöntemi gerektireceği düşünülürse, çalışma boyunca yapılacakların en ince ayrıntısına kadar tartışılması ve bilimsel platformlarda sınanması yararlı olacaktır.

Çalışılacak parçanın tonalitesini, temposunu, karakterini ilk deşifre ile belirledikten sonra gelen çalışma süresinin ilk on dakikasına, büyüteç tutmuş gibi daha ayrıntılı bir gözle bakalım. Bu on dakika içerisinde, öğrencinin tekrar edeceği paragrafın uzunluğu, bu paragrafın tekrarları arasında beklemesi gereken süre, ve nihayet gerçekten parçayı temizlediğine emin olabilmesi için gerekli olan tekrar sayısı genellikle öğrenciye öğretmeni tarafından söylenmez. Belki de pek çok müzisyen bu gibi küçük ayrıntılarda, doğrulardan söz etmenin doğru olmayacağını, çalışma biçiminin müzisyenden müzisyene değişeceği görüşünde olabilir. Oysa kişisel deneyimler ve deneme yanılma yoluyla başarıya geç ulaşmaktansa, doğru çalışmanın bilimsel olarak tespit edilmesi öğrenciler, öğretmenler hem de eğitim sistemi açısından yararlı olacaktır.

I.3. NELER ÇALIŞILMALI

Çalışma zamanı dört bölüme ayrılmalı: ısınma ve gamlar, etütler ve teknik egzersizler, parçalar ve eserler, son olarak da deşifre.

Yavaş ve hızlı gamları, uzun sesleri ve çeşitlendirilmiş gamları çalışmanın önemini sonuna kadar vurgulamak gerekir. Bu egzersizler ton ve tekniğin temelini oluşturmaktadır. Müziğin gamlar ve gamların çeşitli örneklerinden oluştuğunu düşünürsek, bu temel unsurları çalmayı mükemmelleştirmek en faydalı ve etkili çalışma yöntemi olacaktır.

Çalıştığınız egzersizi neden çalıştığınızı bilmiyorsanız, sonuç elde etmek zor olacaktır. Çalışmanızın, egzersiz sadece önünüzde duruyor diye çalmanın dışında bir amacı olmalı. Yaptığınız çalışma programlı ve bilinçli olursa sizi amacınıza ulaştıracaktır.

“Çalışmanın hedefi az zamanda büyük sonuçlar elde etmektir. Bunun için, öğrenci çalışırken her hareketini kontrol etmeli ve bütün dikkatini çalıştığı notalar üzerinde yoğunlaştırmalı, kendi kendisinin öğretmeni olmalıdır. Gündelik çalışmayı dört kısma ayırabiliriz:

1. Tekniğe çalışmak
2. Yeni eserler üzerinde çalışmak
3. Eskiden çalışılmış eserleri tekrar etmek
4. Müzik edebiyatını tanımak amacıyla deşifre yapmak” (FENMEN, 1947; 106)

Eserler ve teknik çalışmaların hangi sırada yapılacağı konusunda farklı düşünceler vardır. Bazı eğitimciler gamları ve egzersizleri, parçalardan önce dinlemeyi tercih eder. Öğrencinin bu sırada nefesinin, ellerinin, tonunun açılacağını ve sonra gelen eserlerin daha kolaylıkla çalınabileceğini söylerler. Bu doğru olmakla beraber, dersin asıl hedefi teknik çalışmadan çok, artistik çalıştır. Diğer bir deyişle teknik, bizim müzik yapabilmemiz için gereken ara kaynaklardır. Asıl amaç değil, sadece araçtır. Böyle düşünüldüğünde eserler üzerindeki çalışmayı ön plana almak, teknik çalışmanın getireceği yorgunluğu da engelleyeceğinden, daha doğru olur. Ya da eğer haftalık ders programı buna elverişli ise bir ders tamamen teknik, diğer bir ders ise eser üzerine çalışacak şekilde ikiye ayrılabilir.

Etütlerin amacı, spesifik teknik ve müzikal problemleri çözmektir. Çoğunlukla etüt boyunca zorluklar ve çözümleri kolaylıkla görülebilir. Etütler, çalınması istenilen hızda ve şekilde çalışılmadığı sürece amacına ulaşmaz. Etütleri çalışırken, etüt içinde ortaya çıkan spesifik problemleri çözebilecek farklı egzersizler düşünülmeli ve üretilmelidir. Örneğin bir pasajın ritmik varyasyonlarla çalışılması ya da artikülasyonların değiştirilmesi, farklı tempolarda çalışılması, o pasajın temiz ve düzgün çalınabilmesi için faydalı olacaktır.

Etütlerin mekanik şekilde çalınmamasına dikkat etmeliyiz. Öğrenci, çalıştığı etüdün hangi zorlukları yenmek amacıyla yazıldığını bilmelidir. Etüdü çalarken güzel ton (sonorite) kullanmalı, ve form bakımından önemli eleman ve motifleri belirtmelidir. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz; bir etüt, kuru, mekanik bir eser değildir. Etüdün, çoğu zaman karakteri ve kompozisyon değeri bulunan bir parça olduğu unutulmamalıdır.

“İyi bir ton geliştirebilmek için enstrümanın her oktavında sesi iyi odaklamak gerekir. Bunun için iki temel üfleme pozisyonun -forte ve piyano- çalışılması önemlidir. Müziği daha heyecan verici ve ifadeli kılan, değişik dinamikler, değişik renkler ve vibrato arasındaki ilişkilerin çeşitliliğidir. Forte çalarken iyi odaklanmış, armonikleri açısından zengin, doğal bir ton ile hızlı ve derin bir vibrato gereklidir.” (TURGAY, 2002; 9)

Yeni bir eseri çalışmaya başlamadan önce bu eser hakkında bazı bilgiler edinmek yararlı olacaktır. Örneğin; ne zaman bestelendiği, hangi döneme ait olduğu, formu, eserde ne gibi zorluklar bulunduğu, nüansların nasıl bir alçalma ve yükselme izlediği, temponun ne gibi değişikliklere uğradığı, ritmik ve melodik müzik elemanlarının bulunup bulunmadığının incelenmesi kesinlikle o eseri daha iyi çalabilmemize kolaylık sağlayacaktır. Bu ön çalışmadan sonra sırasıyla gereken programlı çalışma yapılmalıdır.

Çoğu zaman öğrenciler öğretmenleri karşısında takıldıklarında, evlerinde daha iyi ve kusursuz çaldıklarını iddia ederler, oysa iyi bir flütçü öğrendiği parçayı her ortamda iyi çalabilmelidir. Öğrenci, performansı sırasında gösterdiği dikkat ve konsantrasyonu çalışma süresi boyunca da göstermelidir, bütün bunlardan sonra rahat ve güzel bir performans, çalışılan onca zamanın ödülü olacaktır.

Daha önce çalıştığımız eserleri de zaman zaman tekrar etmek ve çalmak hem motive edicidir hem de onları unutmamak için faydalıdır. İyice çalıştığımız bir eseri, bir süre ara verdikten sonra daha rahat çalabildiğimizi görürüz. Bunu sebebi, teknik oturmuştur ve parmaklarımız, vücudumuz ne yapması gerektiğini tam olarak öğrenmiştir.

Çalışmanın son 10 -15 dakikasında deşifre yapmak tavsiye edilebilir. Başarılı deşifre değeri ölçülemez profesyonel bir beceridir; özellikle günümüzde müzisyenlerin bazen tek bir provadan sonra sahneye çıkmak durumunda kaldıkları düşünüldüğünde, bunun önemi daha iyi anlaşılabilir. Gamlar ve teknik iyi bir düzeyde ise, deşifre sadece öğrenilen tekniklerin, hızlı bir biçimde yeni kombinasyonlara dönüştürülmesidir.

1.3.1. Deşifre

“Müzik yazısını ilk bakışta okuma ve icra etme, yani deşifre, uzun süredir öğretmen ve öğrencileri ilgilendirmekte olan karmaşık ve değerli bir beceridir. Deşifre konusunda yüzlerce makale ve kitap yazılmış, bilimsel araştırma yapılmıştır; ama hala bazı müzisyenler “Acaba araştırmacılar ve öğretmenler bu süreç hakkında gerçekte ne biliyorlar? Deşifre öğretimine ilişkin araştırma bulgularıyla tutarlı öğütler veriliyor mu?” gibi soruların tartışılması gerektiğine inanmaktadırlar” (HAUG, 1990).

Eğitime yardımcı olması amaçlanan deneysel çalışmaların çoğunun görsel algılama alanında olduğu görülmektedir. Bu çalışmalarda yapılanlar genel anlamda, iyi okuyucuların notaları okurken nasıl ve ne gördükleri, ve bu imgenin mekanik bir komuta dönüştürülmeden önce nasıl şifrelendiğini incelemektir.

“Müzik okuma konusunda yapılan araştırmalar genellikle göz hareketleri ve göz saptamaları ölçümlerini içeren dil (yazı) okuma çalışmalarıyla ilişkilendirilir. Araştırmalarda, deşifre çalma becerisiyle ilişkilendirilen yeti ve özellikleri saptayabilmek amacıyla, bu çalışmalarda bazen müzisyenler ile müzisyen olmayanlar, bazen de iyi deşifreciler ile kötü deşifreciler karşılaştırılır.” (HAUG, 1990). Bu tür araştırmaların sonuçları doğrultusunda, deşifre çalma öğretimine ilişkin yaygın pedagojik önerileri şu şekilde özetleyebiliriz.

Deşifre sırasında dikkatle ileri bakılması ve geriye mümkün olduğunca dönülmemesi gerektiği söylenir. Bu spesifik konuda yazılan birçok kitap ve makalede göz hareketlerinin nasıl düzeltileceğine ilişkin öneriler ileri sürülür ve geri dönme sorunu tartışılır. Leonora Young, doktora araştırmasında, güçlü deşifrecilerin zayıf olanlardan daha fazla tekrar okuma yaptıklarını saptamıştır. Ayrıca, iyi okuyucuların göz hareketlerini fotoğraflarla tespit etmiş ve bu hareketlerin düzgün bir

şekilde alçalıp yükselmediklerini, sürekli olarak ileri ve geri sıçrayan düzensiz bir rota izlediklerini bulmuştur.

Tempo, göz hareketleri araştırmasında çoğu kez dikkate alınmayan bir değişkendir. Oysa, notanın okuyucuya göre kolay, ve temponun yavaş olduğunda, okuyucu daha çok geriye bakma eğilimi duyduğu gözlenmiştir.

Öğretmenler genellikle düzgün ve sürekli ileri doğru hareket eden göz hareketlerini önerirler; ancak bu her zaman kesin bir gerekliliğe işaret etmeyebilir. Yukarıda sözünü ettiğimiz araştırmaların bazıları, tempo izin verdiği zaman iyi okuyucuların sıklıkla çalma noktasından ileriye ve tekrar geriye göz gezdirdiklerini göstermiştir.

Bir bakışta olabildiği kadar fazla ayrıntı görmeye çaba göstermek gerekmektedir. Notalar tek tek okunmamalı, parçadaki kalıplar görülmeye çaba gösterilmelidir. Müzisyenler, kendilerine verilen bir eseri, o eserin bestecisinden daha önce çok sayıda eser çalmış olmaları durumunda daha iyi deşifre edebilir hale geldiklerini söylerler. Bu durum, o bestecinin yaygın olarak kullandığı kalıpların, onların bilgi depolarını zenginleştirmiş ve deşifre çalmalarına katkı sağlamış olmasıyla kolaylıkla açıklanabilir.

Öğretmenler, öğrencilerinin gözlerini belirli yöntemlerle “her zaman en az bir ölçü ileri bak” ya da “aşağıdan yukarı doğru oku” diyerek hareket ettirmeleri için uğraşmak yerine, notaya bütün olarak bakmaya yönlendirmelidirler. “Başarılı deşifreciler, okumada aynı stratejileri kullanmazlar, farklı müzik ve tempolar farklı göz hareketlerini gerektirdiğini söylerler. Öğrenciler müzik okumada deneyim kazandıkça daha etkili göz hareketleri elde etmeye başlar. Birçok araştırmacı, göz hareketlerinin, kendilerinin okuma sorunlarının bir belirtisi, ya da nedeni olmak yerine sonucu olduğuna işaret etmiştir. Egzersiz ve diğer uğraşlarla müzik okumanın görsel, işitsel ve motor boyutları arasında bağlantılar kurmaya yardım eden müzik eğitimi, öğrencilerin örnek müzisyenlerin performanslarına yetişmelerine yardımcı olur.” (HAUG, 1990)

1.3.2. Deşifreyi Geliştirmeye Yönelik Çalışmalar

- “Öğrencilerin deşifreye ilk hazırlık çalışmalarına kılavuz olması amacıyla, bilgi ve okuma becerilerini gösteren bir kontrol listesi geliştirmelerine yardım edilebilir.
- Görsel ve işitsel beceriler üzerinde dikkati yoğunlaştırmak için öğrenciler, deşifreden ayrı bir etkinlik olarak, müzik parçalarını okumaya teşvik edilmelidir. Öğrenciler kasetçalardan veya konser esnasında dinleyerek bir eseri notadan takip edebilirler.
- Öğrencilerden bir parçanın yalnızca seçilen bölümlerini okumalarını isteyin. Onlar, tek veya çift ölçüleri, ya da tempo devam ederken her ölçünün sadece belirli vuruşlarını (özellikle her ölçünün 1. vuruşunu) çalabilirler. Amaç, ritmik süreklilik üzerine yoğunlaşırken öğrenciye ileri bakmak için yeterli süre vermektir. Bir parça bu teknikle, her tekrarda yeni öğeler eklenerek birkaç kez çalınabilir.
- Öğrencilerin dikkatini tek tek notalara veya nota değerleri üzerinde değil de nota grupları üzerine toplamaları sağlanabilir. Bunlar, bir sıfatla nitelenebilen kalıplar (akorlar, aralıklar vb.) ya da çalınacak, söylenecek elle vurulacak kısa motifler olabilir.
- Kalıplar üzerine dikkati odaklamak için transpozisyon yapması önerilebilir. Bu, öğrencinin bir melodinin dış hatlarını veya bir armonik dizi gibi aralık kalıplarını fark etmesini gerektirir.
- Dikkatle bakmalarını sağlamak için öğrencilere parça hakkında sorular sorun. Fredrich “Playing by Seeing” (Lynne Publication,1950) adlı kitabında “görme, saldırgan bir hareket olarak geliştirilmeli” demiştir. Öğrenciler, parçayı inceleme konusunda çoğu kez gelişigüzel hareket ederler. Onları eğitimsiz bir kişinin gözden kaçırabileceği ipuçlarını aramak üzere eğitilen bir dedektif gibi parçadaki ayrıntıları aramaya yönlendirin.
- Öğrenciler öğretmenleriyle ve diğer öğrencilerle grup içinde deşifre çalmaya motive edilmelidir. Grup deneyimi ritmik ve görsel sürekliliği geliştirmeye yardım eder” (HAUG, 1990).

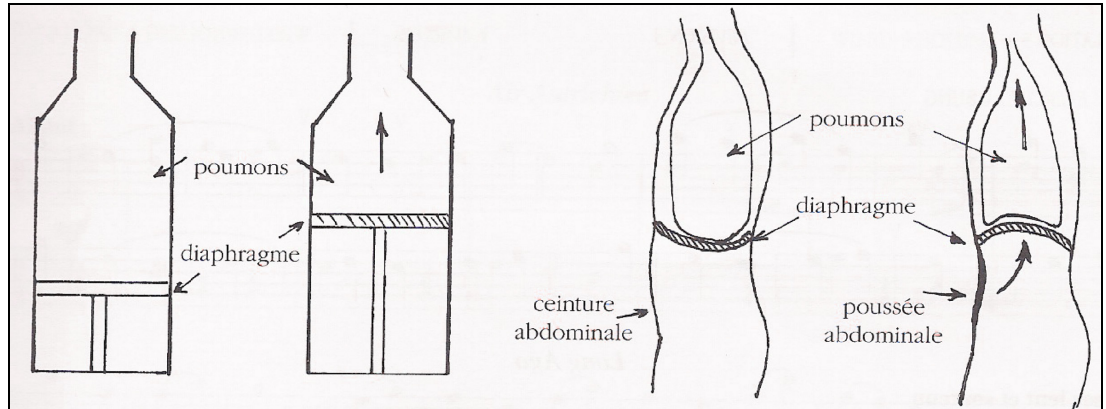
1.3.3. Nefes Tekniği

“Gündelik hayatta düşünmeden alıp verilen nefes flütçü için teknik bir çalışma konusudur. Doğru uygulandığında mükemmel bir performansa, yanlış uygulandığında problemlere yol açar. Doğru bir nefes tekniği tonun niteliğini doğrudan etkiler.” (TURGAY; 2002, 6)

Nefes tekniğini geliştirme amaçlı gerek flütle gerek flütsüz yapılacak egzersizler bulunmaktadır. “Bir flütçü için karın kaslarının güçlü olması çok önemlidir. Bu konuda yapılacak çalışmaların yüzme ve yürüyüş gibi sporlarla desteklenmesi kısa zamanda çok yol kat edilmesini sağlayacaktır. Sonuç olarak her flütçünün birinci amacı, yaşamı boyunca nefes kapasitesini geliştirmektir.” (TURGAY; 2002, 6)

Tüm nefesli enstrüman çalanlar için, karın kaslarını kullanarak, diğer değişle diyaframın yardımıyla nefes almayı anlamak ve uygulamak önemli bir konudur. Sadece nefesli enstrüman çalanlar değil, şancılar da (respiration abdominale) akciğerin iç-alt kısmına nefes alırlar. Göğüs kafesindeki alanı esnerken olduğu gibi aşağıya doğru arttırarak, diyafram kasının da yardımıyla nefesi akciğerlerin alt kısmına almamız. Nefes verirken de, basıncı bu diyafram kasının yardımıyla kontrol edebilmeliyiz. Bu nedenle bu nefese diyafram nefesi de denir. Göğüsün üstüne doğru alınan nefes ile hava basıncını kontrol etmemiz mümkün değildir.

Şekil 2.



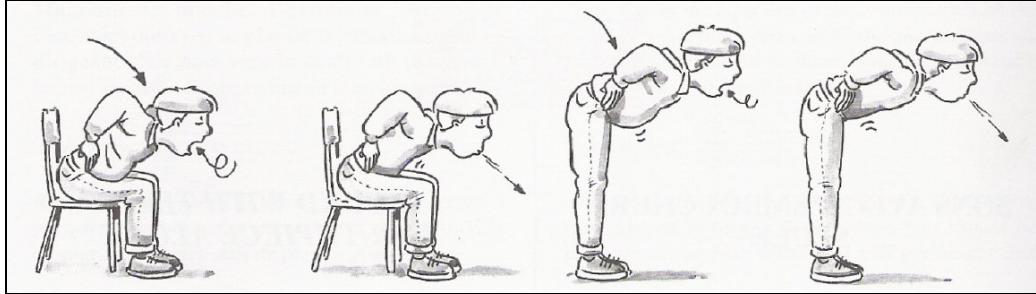
(GUILBERT, 1998; 27)

Şekil 2’de akciğerlere nefes alıp verdiğimizde diyaframın hareketi görülmektedir.

Bunu basit bir deney ile gözleyebiliriz. Sırt üstü yatarak vücudumuzu rahat bir durumu getir ve nasıl nefes aldığımızı dikkat edelim. Elimizi karnımızın üzerine koyduğumuzda, nefes alınca şiştiğini ve verirken indiğini görebiliriz. Omuzlarda ve göğüs kafesinde hareket yoktur. Bu nefes alma biçimi, çalma pozisyonu ile aynı olup, çalarken ihtiyacımız olan bundan daha fazla nefes almak ve daha basınçlı bir şekilde vermektir. O yüzden bu nefesi alış verişi şeklini ayakta da denemeli ve uygulayabilmeliyiz. Öncelikle iki ayağımızı dengeli bir biçimde ağırlığımızı vererek basmalıyız. Ellerimizi belimizin iki yanına yerleştirip ve esnerken olduğu gibi havayı yutarcasına derin nefes almalıyız. Havayı olabildiğince aşağıya doğru alırsak, içimizi dolduran havanın ellerimizi ittiğini hissedebiliriz. Bu havayı basınçlı ve kontrol ederek, dudamızda olabildiğince küçük ve ince bir delik oluşturarak üflemeliyiz. Kasların yardımıyla havanın birden tükenmesini engellemeliyiz. Bu nefes alış verişi tekrar ederek pekiştirdiğimizde, enstrümanımızla da aynı şeyi yapabilmeliyiz.

Tabii karıştırılmaması gereken bir nokta da, nefes aldığımızda sadece karnımızın şişmesidir. Çünkü aslında akciğerlerimizi doldurduğumuzda sırtımızın hatta belimizi tuttuğumuzda, sağ ve sola doğru vücudumuzun genişlediğini hissedebiliriz. Aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi hem oturarak hem ayakta belimiz bükük olarak nefes alıp vermeyi çalışabiliriz. Bu duruş, omuzları kaldırmamızı ve nefesi göğsümüze almamızı engelleyecektir.

Şekil 3.



(BURLET & FLEURIAULT, 1998; 9)

Doğru nefesin bize neler kazandıracağını sıralarsak:

“BASINÇ: Karın kaslarının yardımıyla ve havanın basıncıyla elde etmemiz gereken 2. ve 3. oktavdaki sesleri daha rahat elde edebiliriz ve istediğimiz nüansları kolayca yapabiliriz.

ENTONASYON: Özellikle cümle sonlarında karşılaştığımız pesleşme problemi başta olmak üzere, her türlü entonasyon problemini rahatça çözümleriz.

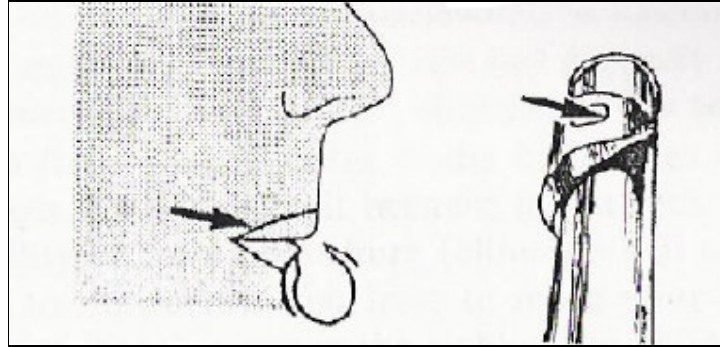
HEYECAN: Birçok araştırma sonucunda kanıtlanmış ve bunun sonucu çekingen ve hassas kişilere, sinir sistemi ve duyguların kontrolü için sağlıklı olan nefes yani, akciğerin alt kısmına alınan diyafram nefesi tavsiye edilir.

DAYANIKLILIK: Birçok şan sanatçısı, özellikle bakır nefesliler olmak üzere tüm nefesli enstrüman çalanlar ve Amerika'lı caz sanatçıların performanslarındaki akıcılık ve kolaylık yine nefese bağlı bir başarıdır." (GUILBERT, 1998; 27)

1.3.3.a. Üfleme Açısı

Enstrümanımızı rahat ve iyi çalabilmek doğru nefes, güzel ton ve güçlü bir tekniğe bağlıdır. Güzel tonu elde edebilmemiz sadece nefese bağlı değildir, üfleme açısı da sesin rengini ve kalitesini etkiler. Bunu elbette ki, çalarken kendimizi dikkatle dinleyerek aramalı ve bulmalıyız. Tiz ve pes sesleri birbirinden ayıran ilk etken havanın basıncı, ikincisi ise üfleme açısıdır. Pes seslerde daha az basınçla flütün olabildiğince içine üflemeliyiz. Tiz seslerde ise daha çok basınçla ve daha karşıya doğru üflemeliyiz.

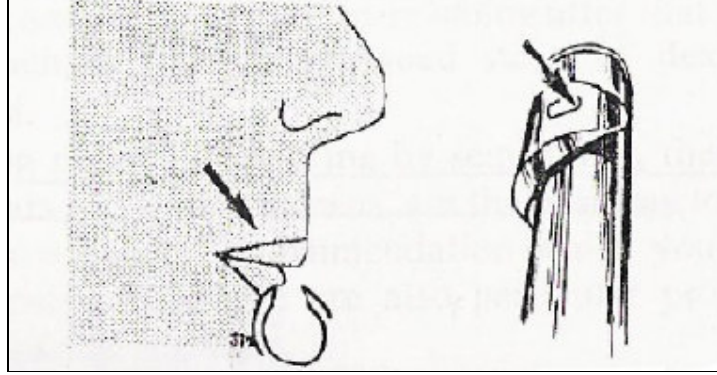
Şekil 4.



(GALWAY, 1992; 99)

Şekil 4'te tiz sesleri çalarken açık bir açıyla, karşıya üflendiği gösterilmektedir.

Şekil 5.

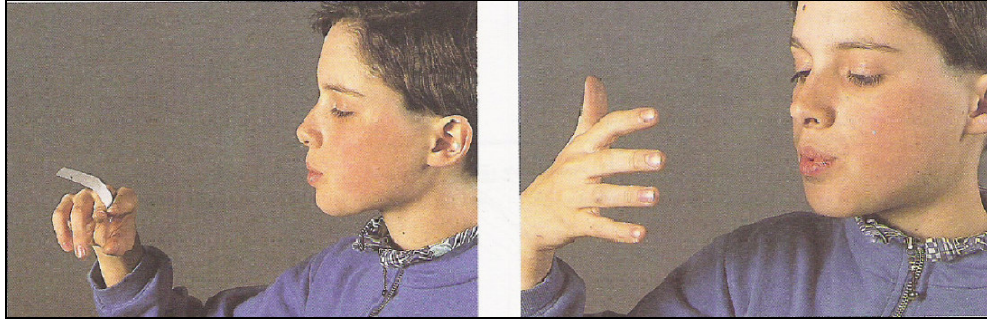


(GALWAY, 1992; 99)

Şekil 5'te pes sesleri çalarken dik açıyla, aşağı doğru üflendiği gösterilmektedir.

Üflemedeki bu açı farkını enstrümanımız olmadan da aşağıdaki resimde görüldüğü gibi çalışabiliriz.

Şekil 6.

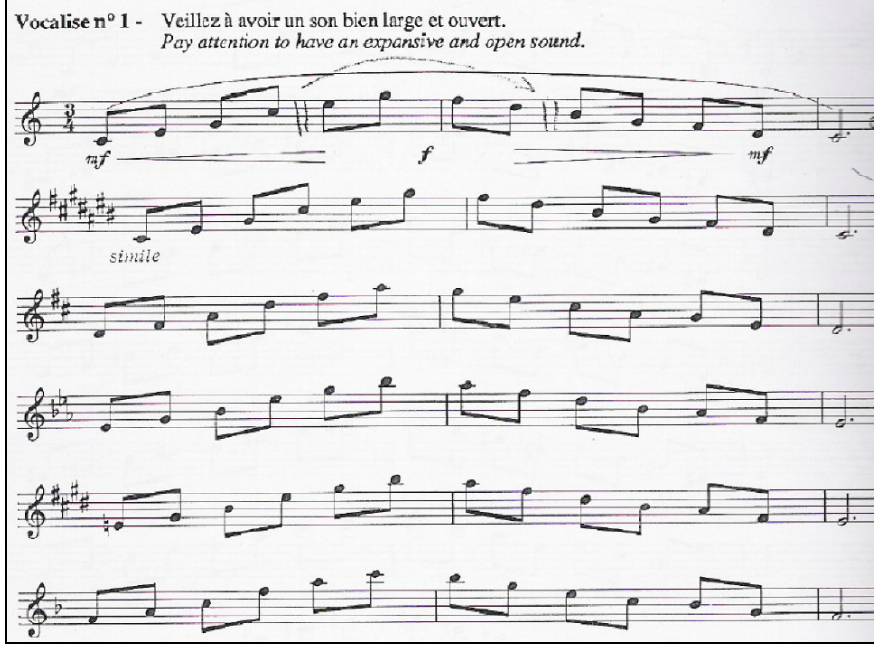


(BURLET & FLEURIAUT, 1998; 9)

“Elimizi dudağımızın 20 cm uzaklığında parmaklarımızı açarak tutarız. İşaret, orta parmak, yüzük parmağı ve serçe parmağı dört ayrı üfleme açısı olarak kabul edip, dudağımızdaki çalma pozisyonda küçük bir delikten üfleriz. Havayı olabildiğince dudak ve çene yardımıyla yönlendirmeliyiz.”(BURLET & FLEURIAUT, 1998; 9) Bu çalışmayı enstrümanımızla, sesleri kontrol ederek, arpejler üzerinde veya Philippe BERNOLD'un “La Technique d'Embouchure” (Ağızlık Tekniği) kitabındaki çalışmalar gibi kalın, orta ve ince oktav seslerini çalarak çalışabiliriz.

Şekil 7. “La Technique d’Embouchure” 2 nolu alıştırma

Vocalise n° 1 - Veuillez à avoir un son bien large et ouvert.
Pay attention to have an expansive and open sound.



The image shows a musical score for a vocal exercise. It consists of six staves of music. The first staff is in 3/4 time and features a melodic line with dynamics markings of *mf*, *f*, and *mf*. The second staff is in 3/4 time and features a melodic line with a *simile* marking. The third, fourth, fifth, and sixth staves are in 3/4 time and feature melodic lines with various dynamics and articulations. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

(BERNOLD, 2000; 10)

1.3.4. Peter Lucas Graf “check-up” Flüt Metodu

Başarılı bir çalışma için her şeyden önce gerekli olan, flütü çalmayı istemek ve sevmektir. Daha sonra ilerlemek için bir çalışma programına ihtiyacımız vardır. Peter Lucas Graf’ın “Check Up” adlı flüt metodu, kısa sürede teknik düzeyimizi artırmak için gereken çalışmaları içeren yoğun bir çalışmayı zevkli kılan bir kılavuzdur. Peter Lucas Graf’a göre etkili çalışmanın yedi altın kuralı bulunmaktadır. Bunlar; kararlılık, vücudun hazırlanması, program, ton, ritim, çeşitlilik ve çalışmayı keyifle yapmaktır.

1.3.4.a. Kararlılık

“çalışma yaparken acele edilmemeli, önce düşünölmelidir. Acaba;

- Çalışmakla mutlu olacak mıyım?, daha başka ne yapabilirim?
- Çalışmaktan beklediğim tek şey keyif almak mıdır yoksa flüt çalmayı hem teknik hem de müzikal yönden geliştirmek istiyor muyum? (AKINCI, 1996; 2)”

1.3.4.b. Vücutun hazırlanması

“Flüt çalarken solunum organları, dudaklar, dil, boğaz ve eller gibi çeşitli organların bu eyleme büyük ölçüde katıldıkları unutulmamalı, flüt, vücudun bir parçası gibi düşünölmelidir. Bunu sağlamak için vücut doğal bir konuma getirilmelidir. Çalmaya başlamadan önce özellikle dikkat etmesi gereken noktalar şunlardır:

- Ağırılık iki ayağın üzerine eşit olarak dağıtılmalıdır.
- Dik durulmalıdır.
- Nefes alırken karın fazla dışarıya çıkartılmamalıdır. (AKINCI, 1996; 2)”

1.3.4.c. Program

“Çalışmanın her zaman bir amacı olmalı ve alıştırmalar o amaca göre seçilmelidir. Bütünü oluşturan program, her şeyi kapsayan yoğun bir çalışma için ve özel problemleri ayrıntılı olarak çalışmak için uygulanmalıdır. (AKINCI, 1996; 3)

1.3.4.d. Ton

“Her alıştırma ton üretimine yarar sağlayacak şekilde ele alınmalı ve ona göre çalışılmalıdır. Üflemeye başlamadan önce, istenilen ton zihinde tasarlanmalı ve çalarken sürekli ses kalitesi dinlenmelidir. Nefes, parmak ve artikülasyon çalışmalarında bile ton kontrolü unutulmamalıdır. (AKINCI, 1996; 3)”

1.3.4.e. Ritim

“Çalışma, ton geliştirme sırasında bile ritim yönünden kesinlik taşınmalıdır. Müziğin zaman içinde oluşan ve zamanı ritmik yönden örgütleyen bir nabız atışı vardır. Alıştırmaların tümünde kontrol amacı ile metronom kullanılmalıdır. (AKINCI, 1996; 3)”

1.3.4.f. Keyifli Çalışma

“Çalışırken daima olumlu bir yaklaşımda bulunmak gerekir. Zaman zaman ara vererek çalışma hevesi korunmalıdır. Asla gelişi güzel çalışılmamalıdır. (AKINCI, 1996; 3)”

Unutulmamalıdır ki en başta kendi kendimizin öğretmeni olmalıyız. Çalışma sırasında kendimizi dışarıdan biri gibi objektif olarak dikkatle dinleyebilmeliyiz. Çalışmamızın daha etkili olması için kendimize şu soruları sorabiliriz;

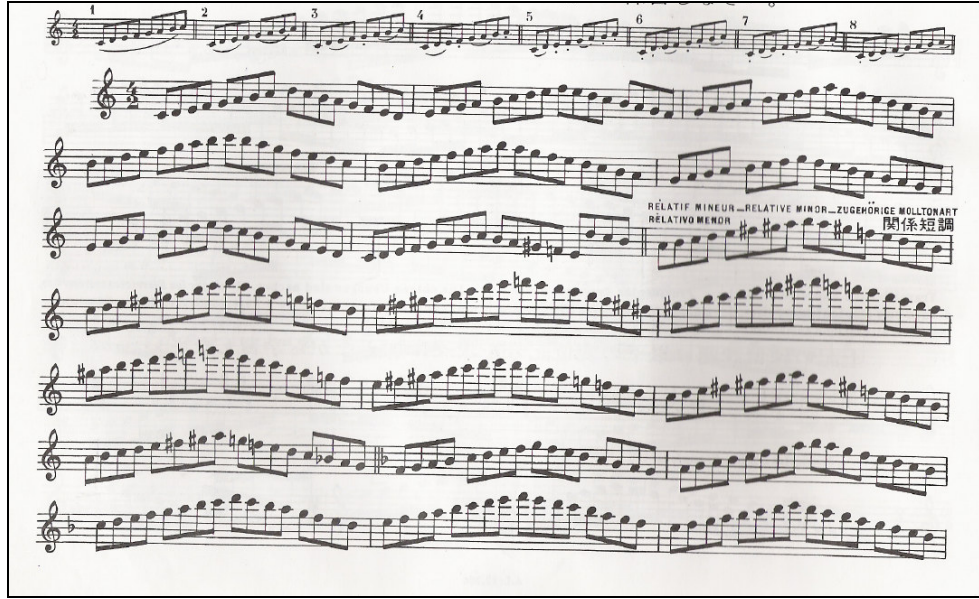
1. “Tonum istediğim gibi mi? Yeterince pürüzsüz ve kaliteli mi?
2. Ağızlık (Embouchure) pozisyonumda zorlanma veya yorgunluk hissi var mı?
3. Entonasyonum iyi mi? Akort aleti ile ayrıca çalışmam gereken sesler veya pasajlar var mı?
4. Geniş aralıkları zorlanmadan yeterince rahat bir şekilde çalabiliyor muyum?
5. Hızlı çalarken parmak ve dil koordinasyonu sağlayabiliyor muyum? Parmaklarım gereğinden fazla hızlı mı gidiyor? Metronomla daha yavaş bir şekilde çalışmaya ihtiyacım var mı?
6. Dillerim net ve temiz duyuluyor mu? Artikülasyonlarım çaldığım eserin stiline uygun mu?
7. Nüansları iyi bir şekilde belli edebiliyor muyum? Müzikal cümleleri bölüyor muyum? Müziğin gerektirdiği hissi verebiliyor muyum?” (ORAY, 2006;71-72)

1.3.5. Michel Debost’a Göre Çalışma programı

Fransız flütçü Michel Debost, çalacağımız her ne olursa olsun, gam veya bir egzersiz bile olsa müzikal ve mükemmel bir şekilde çalmamızı tavsiye ediyor. Gam, arpej ve etütlerde müziktir diyor ve ekliyor;” teknik olarak sizin için kolay parçaları seçin ve bunları kusursuz bir şekilde çalın, bu hem bize zevk verir hem de müzikal olarak bizi geliştirir.” (DEBOST,1996; 320) Bu küçük önerilerin dışında Debost’a göre çalışma programı sekiz kısma ayrılabilir.

- a. **“İlk Okuma:** (çalışma zamanının % 5'i) Gam, arpej, aralık çalışması dışında çalacağınız etütleri, orkestra sololarını ya da bir eseri ilk okuyuşta hiç durmadan çalın. Takılsanız da geri dönmeden, tekrarlamadan sonuna kadar devam edin. Sadece çalamadığınız, çalmakta zorlandığınız kısımları aklınızda tutun.
- b. **Gözden Geçirme:** (çalışma zamanının % 5'i) Çaldığınız bölümü bitirdiğinizde, partiyon üzerinde problemleri ve zorlukları belirleyin. Genelde zor olan kısımlar, ilk anda çalamadığımız kısımlardır. Çalmakta zorlandığımız bu kısımların nedenini bulmaya çalışın.
- c. **Gam ve Arpej:** (çalışma zamanının % 20'si) Taffanel & Gaubert'in "l'Exercice Journalier" adlı metodunda 4 nolu alıştırmayı, 30'un üzerinde artikülasyon çeşitlemeleriyle her flütçünün günlük antrenmanı gibidir. Reichert'in metodunda 4 nolu ve 2 nolu ise arpej çalışması için idealdir. Bu egzersizleri mutlaka yavaş, dengeli ve serbest şekilde çalışın. Bu alıştırmalar cümleme, entonasyon ve armonik duyular için çok yararlıdır. Artikülasyon çeşitlemeli gamlar ise günlük çalışmanın tercih edilen aktivitesini oluşturuyor. Bu çalışmalarla sadece teknik değil, tekniğe oranla tonumuz, seslerin eşitliği, pozisyonumuz ve enstrümantal çalışmamız ve tabii bunlara paralel olarak kendimize güvenimiz gelişir." (DEBOST,1996; 323)

Şekil 8. Taffanel & Gaubert 4 no'lu egzersiz



(DEBOST, 1996; 22)

Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi, gamlar farklı nota değerleriyle ya da ritmik çeşitlemeler yaparak çalışılabilir.

Şekil 9.



(DEBOST, 1996; 20)

Şekil 10. Gamlar için çeşitli artikülasyonlar

The image displays ten musical staves illustrating different articulation techniques for scales. Each staff includes a tempo marking (♩ = ±) and a key signature (one sharp for the first two staves, one flat for the others).

- Staff 1: Tempo $\text{♩} = \pm 88$, key of D major. Features a slur over a scale.
- Staff 2: Tempo $\text{♩} = \pm 88$, key of D major. Features slurs and accents over a scale with lyrics "ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki ti ki".
- Staff 3: Tempo $\text{♩} = \pm 84$, key of D major. Features slurs and accents over a scale with lyrics "ti ki ti ti ki ti ti ki ti ti ki ti".
- Staff 4: Tempo $\text{♩} = \pm 88$, key of B minor. Features slurs and accents over a scale.
- Staff 5: Tempo $\text{♩} = \pm 84$, key of B minor. Features slurs and accents over a scale.
- Staff 6: Tempo $\text{♩} = \pm 152$, key of B minor. Features slurs and accents over a scale.
- Staff 7: Tempo $\text{♩} = \pm 144$, key of B minor. Features slurs and accents over a scale.
- Staff 8: Tempo $\text{♩} = \pm 152$, key of B minor. Includes a breath mark (v) and a square symbol (□) with the text "souffler = □ = blow".
- Staff 9: Tempo $\text{♩} = \pm 144$, key of B minor. Includes a breath mark (v) and a square symbol (□) with the text "souffler = □ = blow".

(DEBOST, 1996; 10)

Şekil 11. Reichert 2 no'lu egzersiz



(DEBOST, 1996; 24)

Şekil 12. Reichert 4 no'lu egzersiz



(DEBOST, 1996; 22)

- d. **“Günlük Egzersizler:** (çalışma zamanının % 15'i) Bu bölüm en derin teknik zorlukların çözümlenmesi için ayrılan çalışmalardır. Amaç, başlangıçta hız değil, eşitlik yani denge ve seslerin netliği, temizliğidir. Taffanel & Gaubert'in metodunda (üçlü, altılı aralıklarla gamlar) 6, 10 ve 15 nolu alıştırmalar bu konuda örnek egzersizlerdir.” (DEBOST,1996; 324)

Şekil 13. Taffanel & Gaubert 6 no'lu egzersiz

1 2 3 4 5 6 7 8

順々に練習しなさい。

B A travailler successivement avec chacune des articulations suivantes: | To be practised with each of the following articulations: | Nacheinander mit folgenden Artikulationen zu üben: | Trabájese successivamente con cada una de las siguientes articulaciones:

次のアーティキュレーションで順々に練習しなさい。

1 2 3 4 5 6 7 8 9

(TAFFANEL & GAUBERT, 1958; 26)

Şekil 14. Taffanel & Gaubert 10 no'lu egzersiz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

順々に練習しなさい。

(TAFFANEL & GAUBERT, 1958; 34)

Şekil 15. Taffanel & Gaubert 15 no'lu egzersiz

The image shows a musical score for exercise 15 by Taffanel & Gaubert. It consists of five staves of music. The first staff is a rhythmic exercise with four measures, each containing a triplet of eighth notes. The second staff is the beginning of the main exercise, marked 'A', and features a series of triplets of eighth notes. The third, fourth, and fifth staves continue the exercise with more complex rhythmic patterns and triplets. The score is in 8/8 time and includes the title 'Triple coup de langue' in French, German, and Japanese, along with the Japanese title 'トリップル タンギング'.

(TAFFANEL & GAUBERT, 1958; 58)

- e. **Ton ve Aralıklar:** “(çalışma zamanının % 15'i) Öğretmenin söyledikleri mutlaka yapılmalı ve bunlar: pozisyondaki rahatlık, güçlü nefes, sağlamlık ve denge, legato çalışta olabildiğince akıcı parmaklar demektir. Bir flütçünün en önemli çalışması olan uzun sesler, (sons filés) kesinlikle ihmal edilmemeli. Marcel Moyse'un “de la Sonarité” çalışması şüphesiz bu konuda titizlikle çalışılacak ton için önemli bir egzersizdir. Ton (Sonrarite) çalışması ve Reichert'in gamları düzenli olarak çalışılıyorsa, ısınma yapmadan performans gerçekleştirmemize olanak sağlar. Bir konsere ve provaya her zaman erken gidip, ısınma yapmak mümkün olmayabilir. Fakat kaslarımız gerekli egzersizleri yapmış ise, performans sırasında ne yapması gerektiğini bilecektir.” (DEBOST,1996; 324)

Şekil 16. Marcel Moyse “de la Sonarité”

The image displays a musical score for Marcel Moyse's "de la Sonarité". It consists of ten staves of music, each containing a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The notation is in a single system, with each staff representing a different melodic line. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by its rhythmic complexity and the use of chromaticism. The word "etc." is written below the first staff, indicating that the sequence of notes continues. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

(GALWAY, 1990; 138)

- f. **“Problemli Kısımların Onarılması:** (çalışma zamanının % 15'i) İlk bölümde zorlanılan pasajları ritim çeşitlemeleriyle çalışın, temizleyin.” (DEBOST,1996; 324)

Örnek:

Şekil 17. Jacques IBERT Flüt Konçertosu 1. bölüm, Allegro

♩ = 120

ff staccato etc.

rythmes brisés à demi-tempo (staccato) etc.

etc.

(DEBOST, 1996; 322)

Şekil 18. Jacques IBERT Flüt Konçertosu 3. bölüm, Final

♩ = 76 etc.

yan tempo değerinde kırk ritim (staccato) etc.

(DEBOST, 1996; 322)

“Ritmik varyasyon, 16’lık ya da herhangi değerdeki gruplara dilediğimizce uygulayabileceğimiz bir çalışmadır. Bu yöntem daha hızlı öğrenmenizi sağlayacaktır. Uzun değerli olan nota size düşünmeniz için gereken zamanı sağlarken, kısa değerli notalar ise sizi gereken hızda çalmaya zorunlu kılacaktır. Mozart’ın Re majör flüt konçertosundan bir pasajı ele alalım.” (GARRISON, 1999)

Şekil 18.

a.



b.



(GARRISON, 1999)

Bu ritmik çeşitleme uzun değerın yer değiştirmesiyle daha da artırılabilir.

- c. Uzun Kısa Kısa Kısa
- d. Kısa Uzun Kısa Kısa
- e. Kısa Kısa Uzun Kısa
- f. Kısa Kısa Kısa Uzun

Yukarıdaki gruplamalar gibi üçleme biçimindeki ölçülerde farklı ritimlerle çalışılabilir.

Şekil 19.



(GARRISON, 1999)

- g. **“Repertuvar Çalışması:** (çalışma zamanının % 25'i) Eserler ve parçalar gereken adımlar izlenerek çalışılmalı.
- h. **Deşifre:** Bu bölüme ne kadar zaman ayrılması gerektiğini sınırlamak doğru değildir çünkü ne kadar çok müzik okursak, deşifre yaparsak

bu bizi hem müzikal olarak geliştirir hem de çok eser tanımamızı sağlar.” (DEBOST; 1996, 324)

1.3.6. Flüt Tekniğinde Hedeflenen Temel Kurallar

Tüm bu egzersizlerin, çalışmalarının amacı şüphesiz doğru, sağlam ve bizi iyi bir müzisyen yapacak temel tekniğe sahip olmaktır. Özetle tutuştan başlayıp, tona, nefes tekniğine kadar hedeflenen flüt tekniğini ve dikkat edilmesi gerekenleri maddeler halinde şöyle sıralayabiliriz;

1. “Flütte tekniğin temeli doğru el ve vücut pozisyonun yanı sıra, enstrümanın doğru bir şekilde dengelenmesine dayanır. Enstrümanın ağırlığını bilekler ve ön kollar taşımalıdır. Ancak bu şekilde parmaklar rahat hareket edebilir. Parmaklar yuvarlak, perdelere yakın ve gevşek olmalıdır.
2. Tonun niteliğiyle üfleme pozisyonu ve hava basıncı arasında doğrudan bir ilişki vardır. Doğru üfleme pozisyonuna sahip olmak için unutulmaması gereken temel noktalar şunlardır:
 - a. Dudaklar esnek ve serbest olmalı, üst dudak önde tutularak hava akımı aşağıya doğru yönlendirilmelidir.
 - b. Çene gevşek tutularak ağız boşluğu olabildiğince genişletilmelidir.
 - c. Boğaz esniyormuş gibi ya da “Aa” der gibi açık tutularak hava akımının hiçbir engel ile karşılaşmadan nefes borusundan çıkması sağlanmalıdır.
3. Dudakları dişlere yapıştırmadan, havayı dudakların iç yüzeyine çarptırarak çalmak, seslerin kontrollü çıkmasını sağlayacaktır.
4. Hava basıncı ve desteği, enstrümanın tüm oktavlara doğru titreşmesi için yeterlidir. Ancak havanın hızı karın kaslarının gücü ve esnekliğiyle kontrol edilebilir.
5. Oktav değiştirirken ses üzerindeki kontrol ve esneklik korunmalıdır. Üfleme pozisyonu her zaman serbest olmalıdır. İkinci ve üçüncü

oktavlarda çeneyi serbest tutarken, dudaklardan çok küçük bir yardım alarak, tamamen hava basıncıyla çalmak gerekir.

6. İyi bir ton geliştirebilmek için enstrümanın her oktavında sesi iyi odaklamak gerekir. Bunu için iki temel üfleme pozisyonu; Forte ve Piyano çalışması önemlidir.
7. Müziği daha heyecan verici ve ifadeli kılan, değişik dinamikler, değişik renkler ve vibrato arasındaki ilişkilerin çeşitliliğidir. Forte çalarken iyi odaklanmış, armonikleri açısından zengin doğal bir ton ile hızlı ve derin bir vibrato gereklidir. Piyano çalarken açık sıcak bir ton ve yavaş sakın bir vibrato gereklidir.” (TURGAY; 2002, 8-9)

I.4. DİNLEMENİN ÖĞRENMEDE ÖNEMİ VE YARARLARI

Günümüz konservatuvarlarında, müzik okullarında verilen klasik batı müziği eğitiminde, sürekli partiyon ile çalma gerekliliği bir süre sonra öğrencilerin çaldıklarını duyamamalarına, mekanikleşmelerine ve hatta kulaktan, partiyonsuz çalamamalarına neden olmaktadır.

Jamie Baum, Amerika’da “New School” ve “Long Island University” de doğaçlama (improvisation) dersleri veren bir caz flütçü. Baum, almış olduğu hem klasik hem de caz müziği eğitime ve deneyimlerine dayanarak, geleneksel klasik müzik eğitiminde, caz dünyasındaki tekniklerin kolaylıkla ve yararlı bir biçimde kullanılabileceğini düşünüyor. ““Fear-Free Approach to improvisation for the classically-trained Flutists” (Klasik müzik eğitimi almış flütçüler için doğaçlama semineri) başlıklı workshop, Jamie Baum’un Amerika Ulusal Flüt Derneği’nde ve ülke çapında çeşitli flüt festivallerinde verdiği ilk eğitim semineridir.” (JICHA, 2005; 9)

“Jamie Baum; “Bu başlık altında seminer verme fikri, Juilliard Müzik Koleji mezunu müzisyenlerle birlikte birçok partide çaldıktan sonra onlarla yaşadıklarım üzerine aklıma geldi. Bu müzisyenler, enstrümanlarında oldukça iyi eğitim almış kişiler olmasına karşın, dinleyicilerden gelen istekler eğer önlerindeki repertuvar dosyasında yoksa çalamayacakları için reddediyorlardı. Bazen istenilen parça Happy Birthday gibi bilinen ve basit olmakla beraber, bu müzisyenler partiyon olmadığı için bildikleri bu parçayı çalamıyorlardı. Bu durum beni oldukça etkiledi çünkü, şarkıyı biliyorlar, söyleyebiliyorlar ama çalamıyorlardı. Bu durum kulak

eğitiminin ve duyarak çalabilmenin hatta doğaçlama yapabilmenin bir müzisyen için ne kadar önemli olduğunu hatırlattı. “ (JICHA, 2005; 9)

“Klasik müzik icra eden müzisyenler genellikle işitsel değil, görsel bir eğitim alırlar. Müziği okumayı ve çalabilmeyi öğrenirler. Okudukları partisyondaki notaları anında doğru parmaklarla çalabilme gibi bir beceriyi eğitimleri boyunca pekiştirirler. Aynı beceri işitsel olarak da öğrenilebilir, bu tür bir eğitim ile müzisyen sesi duyduğunda parmağını hangi notaya basacağını bilecektir, tıpkı notayı görerek yaptığı gibi.” (JICHA, 2005; 9) Doğaçlama, melodiyi zihnimizde duyabilme ve duyduğumuzu enstrümanımızla çalabilme becerisiyle oluşur. Halk arasında bu “kulaktan çalma” olarak adlandırılır ve çoğunlukla doğuştan gelen bir yetenek olduğu varsayılır. Oysaki bu beceriye sahip olabilmek için müzisyenin kulak eğitimine ihtiyacı vardır. Müzisyenin bu beceriyi kazanabilmesi için duyduğu müzikle söylediği müziği, söylediği müzikle duyduğu müziği ilişkilendirebilmesi gerekir. Sanılanın aksine kulaktan çalabilme kesinlikle doğuştan gelen bir yetenek değildir ve bu, müzik okumayı öğrendiğimiz, geliştirebildiğimiz gibi öğrenilebilen bir beceridir.

1.4.1. Eşlik

“Eşlikli güzel müzik yapmanın bütün sırrı partisyondadır.” (DEBOST,1996; 15) Eşlik edecek olan müzisyenle çalmadan önce mutlaka partiyonu okumalıyız, kendi partimizde yazılı olan pasajların nereye gittiğini, nerede başladığını, hangi akorda çözüldüğünü, nerede nefes almanın uygun olduğunu, armoninin nasıl geliştiğini ve burada akorun entonasyona nasıl etki ettiği gibi konuları incelemeliyiz. “Bir partiyon güzel bir doğa manzarası gibidir: Günün farklı saatlerinde farklı ışık altında birçok defa görebiliriz ve her defasında keşfedilecek şeyler vardır. Robert Schumann’ın dediği gibi “İyi bir müzisyen, müziği partisyonsuz anlayabilir, partiyonu da müziksiz” ama içgüdü her şey demek değildir.” (DEBOST,1996; 15)

Daha sonra, çalacağımız eserin bir kaydını dinlememiz faydalı olacaktır. Tempo ve nefes yerlerini kopyalamak için değil, sadece bir dinleyici olarak, genel bir fikre sahip olmak için dinlemeliyiz. Kaydı, ilk önce flüt partisini gözle takip ederek, daha sonra partiyonla beraber tekrar dinlemeliyiz. Eğer piyano eşlikli bir eser ise, flüt partisini kuşkusuz iyi tanıdığımız için gözlerimizi klavyenin iki portesinden

ayırmamalıyız. Eğer bir oda müziği eseri ise, flüt dışında herkesi duymaya ve onların ezgilerini tanımaya çalışmalıyız.

Düo çaldığımızda, ki bu deşifre çalmanın ve grup müziği yapmanın en keyifli yoludur, kendi partimizi çalarken diğerini dinlemeye çabalamalıyız. Başlangıçta belki daha çok hata yapabiliriz fakat daha sonra müziği nasıl dengeleyebildiğinizi göreceksiniz. Solist mi yoksa eşlik eden miyiz, dinleyerek ayırt etmeliyiz. Her şey bir yana, sahip olabileceğimiz en iyi öğretmen kendimizden başkası değildir.

“Bir klavyeli enstrüman tarafından eşlik edildiğimizde (genelde piyano bazen arp ya da gitar olabilir) eşliğin tanınması şarttır ve önemlidir. “Bu pasaj sırasında piyano ne çalıyor?” Sadece ritmik bir eşlik mi var, yoksa akor ağırlıklı bir eşlik mi, kendi solosunu mu çalıyor, sus mu var? Her eşlik bize bestecinin nerede nasıl bir serbestlik ya da uyum istediğini gösterir.” (DEBOST,1996; 16)

Michel Debost; “Öğrencilerimin de çok iyi bildiği favori bir çalışmam var; herhangi bir tema çalıp onlara bunu tanımlamalarını sorarım. Çabuk şüphelenirler çünkü çaldığım tema onların o an çalıştıkları eserin piyano partisinden bir alıntıdır.”

“Piyano partisine (ya da orkestra) baktığımızda, birçok eşlik modeli olduğunu görürüz :

- Birinde, flüte ardarda tekrar eden sekizlikler eşlik ediyor : tempo sabit ve düzenli.
- Diğerinde, piyano uzun değerli notalar çalıyor: pasaj daha şarkılı ve serbest.
- Bir diğerinde, flüt yalnız : oldukça serbest.” (DEBOST,1996; 16)

Nuanslar da eşlik yapısından etkilenmektedir. Kaçınılmazdır ki, eğer yalnız çalıyorsak, az güçlü (mezzo forte) çalma riskini alabiliriz ve problem olmayacaktır. Besteci bize daha serbest olduğumuzu söyler. Fakat eşlikte yoğun bir trafik varsa, o halde daha mükemmel bir tını oluşturmak, dinamiklerimiz her ne olursa olsun daha dengeli duyulmak için dikkatli olmalıyız.

Diğerleriyle çaldığımızda üstün olan sadece dominant parti ya da solist değildir: eşliğin, özellikle de birçok kişi tarafından çalındığında, sadece ilerleyen bir eşlik olduğunu düşünmek çok da gerçekçi sayılmaz. Rubato belli bir çerçeve içinde

yapılmalıdır. Bu yüzden eşliği sabit bir bas partisi olarak kabul ediyorsak, ona karşı çıkmak yerine uyum sağlamalıyız.

“Müzik yapmanın en mükemmel biçimi, metne ve eserin ruhsal derinliğine saygı duymak, müzisyenler için, solist ya da eşlikçi her kim olursa olsun, sizinle eseri yeniden yarattığını bilmektir. Eğer en birinci olmayı hak ediyorsanız, er ya da geç gerçekleşecektir. “Bir kimseden var olan yeteneğini almak kadar, olmayana vermek de imkansızdır.” (Isaac Stern)” (DEBOST,1996; 17)

Özetle: flüt partisinin tek başına var olduğunu sanmamalıyız. Partisyonun analizini yapmalı, incelemeliyiz. Tanımak yeniden icat etmektir.

I.5. EZBER ÇALMANIN ÖNEMİ VE YARARLARI

Her müzisyenin amacı şüphesiz müziği anlamak, en iyi şekilde yorumlamak, müzikle bir anlamda bütün olabilmektir. Bunun için, müziği ezberlemekten daha iyi bir seçenek olamaz. Performansımızı ezbere yapmak zorunda olmasak bile bir müziği ezbere biliyor olmak zaten onu yeterince tanıdığımız anlamına gelir. Ezbere çalabildiğimizde her şey den önce çaldığımız eseri çok iyi tanıdığımızı hissederiz ve bu duygu beraberinde tabii ki kendimize güveni de bize kazandırır. Güven ve esere teknik hakimiyet daha iyi müzik yapabilmemizi sağlar. Bu konuda piyanistler ve opera sanatçılarını şüphesiz daha avantajlıdır. Repertuvarlarını ezbere icra etme zorunluluğu, onları bu beceriyi biran önce kazanmaya teşvik eder. Yaylı enstrümanlar ise piyanistler kadar olmasa da yine de solist olarak ezber performanslar gerçekleştirmektedir.

“Birçok farklı hafıza çeşidi vardır ve bunlar birlikte kullanıldığında her biri diğerini güçlendirir.

- dokunma
- işitsel
- görsel
- sembolik
- analitik

Bu liste çok kolay olan ama en az önerilen dokunma yolu ile ezberleyen hafızadan başlayıp, pek kolay olmamakla beraber en çok tavsiye edilen analitik hafızaya doğru sıralanmıştır.” (GARRISON, 2001)

Dokunma yolu ile ezberlemeyi bir müzik eserini çalan herkes mutlaka deneyimlemiştir, çünkü defalarca çalınmış olan müzikte parmaklar otomatik olarak neyi çalacaklarını hangi tuşa dokunacaklarını ezberler. “Bu hafıza çeşidi neredeyse bilinç dışıdır, sanki sınırlar beyinden emir almadan çalışıyormuş gibi kontrol dışı çalışır ki bu çok tekrarın sonucudur. Fakat dokunma yollu hafıza kolayca yoldan çıkabilir. Dokunma yollu hafızayı güvenilir kılmak için egzersiz yapabilirsiniz. Bir parçayı, bir nota iki saniye sürecek kadar yavaş bir hızda çalabilirsiniz. Eğer bu şekilde çok yavaş çalarsanız, dokunma yollu tam bir ezber yapabilirsiniz.” (GARRISON, 2001)

“İşitsel hafıza yani kulaktan çalma mazur görülebilir bir ezberleme şeklidir. Herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda flütsüz olarak müziğinizi çalışabilirsiniz. Baştan sona ezberlemek istediğiniz parçayı şarkı gibi söyleyin. Bunu markette sıra beklerken, araba kullanırken ya da yatarken yapabilirsiniz. Flüt çaldığınızda kulağınız sizi bir sonraki cümleye götürecektir.” (GARRISON, 2001)

Bazı kişiler öyle güçlü bir görsel hafızaya sahiptir ki, bu tip hafızayı foto grafik olarak da adlandırabiliriz. “Bu kişiler gördükleri sayfada ne olduğunu tıpa tıp hatırlayabilirler, gördüklerini olduğu gibi kaydedebilirler. Müziğinizde olanı, beyninizin gözüyle görmelisiniz.” (GARRISON, 2001) Bunun için küçük bir alıştırma yapalım: partiyonunuzu kaldırın ve beyaz boş bir kağıt alın. Müziğinizde olan her şeyin kopyasını çıkarın, aklınızda müziğinizde olan ne varsa boş sayfaya yazın. Eserin başlığı dahil, bestecisini, donanımını, temposunu, nüanslarını, artikülasyonlarını hatta öğretmeninizin elle yazdığı notları bile hatırlamaya çalışın. Bu çalışmayı orijinalinin aynısını yazabildiğiniz güne kadar periyodik olarak tekrar edin, her gün, üç günde bir ya da her hafta. Bu hafıza çeşidi de oldukça güvenilirdir.

“Sembolik hafıza, notaların adlarını ezberlemeyi içerir. Bu yönde hafızayı geliştirmek için, parçanızdaki notaları sesli olarak okuyun. Kulağa çok etkili bir yöntem gibi gelmeseyse de, aslında o kadar yararsız değildir.” (GARRISON, 2001) Müziği okumak kısmen bilinçsiz ve otomatik bir süreçtir. Notaları adlandırmak bu

süreci bilinçli hale getirir. Yazılı nota, o notanın sesi ve bu sesi üretmek için kullandığımız parmak hareketi ve ağırlık pozisyonu arasındaki ilişkiyi pekiştirir.

“Analitik hafıza müzikal analizi gerektirir. Hangi gamları kullanıyoruz? İçeriğinde hangi aralıklar bulunuyor? Müzikal motifler ritmik mi melodik mi? Hangi tonda yazılmış? Modülasyonlar var mı? Parçanın formu nedir? Sekvensler ya da tekrarlar var mı? Varsa neler değişiyor? Cümlelerin uzunluğu ve gelişimi nasıldır? Cümlelerin birbiriyle bağlantıları nasıl olmaktadır? “(GARRISON, 2001)

Eğer bir eseri ezberlemek zorundaysak mutlaka performansımızdan epey önce eseri ezberlemiş olmalıyız. Her gün bir cümleyi ya da küçük bir kısmı ezberlemeliyiz ve her yeni kısmı eklediğimizde, daha önce ezberlediğimiz kısımlarla bağlantısını pekiştirmeyi hedeflemeliyiz.

1.5.1. Ezber Çalma Yetisini Geliştirme Yolları

Dinlemenin önemi ve yararları bölümünde işitsel becerinin görsel beceri gibi egzersizlerle, çalışarak geliştirilebileceğinden bahsetmiştim. Buradan şunu anlıyoruz ki, hafıza geliştirilebilir ve repertuvarımıza bu şekilde ezber çaldığımız eserler katabiliriz. Kimileri ezber çalmanın onlar için imkansız olduğunu iddia etse de bu doğru değildir. Herkes ezberleme yeteneğine sahiptir, sadece doğru yöntem ve egzersizlerle bu yeteneği geliştirmek gerekir. Ezberlemeye mutlaka küçük cümlelerden başlanmalı. Bir çocuk başlangıçta kısa cümleler kurarak konuşurken, büyümesi ve olgunlaşmasıyla daha uzun cümlelerle konuşabilir.

“Konser veya resitalerde ezber çalmak, coşku hissi yaratarak gösteriyi parlaklaştırabilir. Nefesli enstrümanlar için ezberden çalma standart olarak benimsenmiş bir uygulama değildir fakat özellikle konçerto gibi solo çalınan eserleri ezber çalmak müzikal açıdan oldukça yararlı olacaktır. “(ORAY, 2006; 76)

“Ezberlemeyi geliştirmek için yapılabilecek alıştırmalar şunlardır:

Ezberlemeye en başlarda kısa bir pasajdan, örneğin iki ölçü, dört ölçü sonra da tüm cümle olarak başlanmalıdır. Eserin bütün bir bölümünü bu şekilde çalışmadan ezberlemekten kaçınılmalıdır. Dokunma refleksine dayalı bu ezber şeklinde müziği akıl değil parmaklar ezberler ve herhangi bir küçük aksilik

durumunda tehlikeli olabilir, müzisyen kaldığı yeri unuttur, devam edebilmesi için tekrar başa dönmesi gerekir. Eserleri cümle cümle ezberlemek en sağlıklı yöntemdir.

Eseri ezberlemek için müzisyenin çaldığı eserin solfejini çalışması ezbere yardımcı olacaktır. Parçaların analizini yapmak ezber çalmak için yararlı ve önemlidir. Eser içindeki benzer gamları ve arpejleri, modülasyonları akılda tutmak ezberlemeyi kolaylaştıracaktır.” (ORAY, 2006;77)

Ünlü flütçü James Galway'e göre, müziği ezberlemek disiplin için, kulak eğitimi için ve eğitimci ya da solist olarak gelecek kariyerimiz için doğru ve yararlıdır. James Galway'in ezberleme üzerine tavsiyelerini ise şöyle sıralayabiliriz;

- “Parçayı önce analiz edin ve ardından pasajları küçük kısımlar halinde bol tekrarlar çalın. Tekrar ettikçe ezberlediğinizi göreceksiniz ve her tekrarda çalarken her şey daha kolay gelecek.
- Parçanızın ayrıntılı formunu da bilmeniz gerekmektedir.
- Flütsüz yapılacak mental çalışma da yardımcı olacaktır.
- Küçük parçalara ayırarak çalışmaktan vazgeçmeyin, bu şekilde sağlıklı ezberleyebilirsiniz.
- Loş veya karanlık bir ortamda çalışmak da, notaları okumak mümkün olmayacağından sizi ezber çalmaya zorunlu kılacaktır.” (GALWAY, 2004)

2. BÖLÜM

FLÜT EĞİTİMİNDE PEDAGOJİK YÖNTEMLER

2.1. ÖĞRETMEN – ÖĞRENCİ İLİŞKİSİ

“Öğrencilerinin içinde az yetenekli olanların bile iyi çaldığı öğretmen, iyi bir öğretmendir. Doğal yeteneğe sahip gençlerin, öğretmenlerine bakmaksızın iyi çalıyor olduklarını söyleyebiliriz. Öğrenciler farklı yetenek düzeylerine sahip olabilirler, onlardan şüphesiz sınırlarını her zaman zorlamalarını bekleriz, ama bir öğretmenin yapacağı en iyi şey, bir yeteneğin doğuşunu olabildiğince engellememesidir. Ne yazık ki, yanlış yöntemler, yanlış pedagojik yaklaşımlar istenmeyen sonuçlar doğurabilir.” (DEBOST, 1996; 241)

Bazı ünlü flütçüler çeşitli kurslar düzenler. Onlar için bu kısa eğitimin amacı müziğin yorumu, içeriği ve stili üzerine dersler vermektir ki çoğu master-class'lar bu çeşit temel amaçlara dayanır ve öğrenciler için bu tip aktivitelerde şüphesiz yararlıdır. Fakat konservatuar ya da bir müzik okulunda öğrencilerle yıllarca süren bir eğitim vermek başka bir iştir. Bir mozaik oluşturmak gibi doğru ve uygun bir enstrümantal teknik oluşturmak, üretken olanı geliştirmek kadar meyve vermeyeni de gerektiğinde bozmak, yeniden kurmaktır ki, bu en zordur. Çünkü, öğrencilerin çoğu kötü alışkanlıklarına sıkıca tutunur ve bu alışkanlıkları silip kolaylıkla yerine doğru alışkanlıklar kazanamazlar. Bu imkansız değildir ama özellikle yeterince yetkin olmayan öğrenciler için oldukça zordur.

“Eğitmenlerin ellerinde birçok flütçü yetişmiş olsa da, alçakgönüllü olmaları gerekir. Her ne kadar yetiştirdikleri öğrenciler iyi çalıyor ve başarılı bir kariyer yapıyorsa da bu, öğretmenlerinin emeğinin sonucu olduğu kadar, kendi gayret ve kişisel yetenekleri sayesinde.” (DEBOST, 1996; 241)

“Büyük ustaların söylediklerini öğrencilerine aktaran birçok öğretmenden şunu anlıyoruz ki, verilen mesajlar herkes tarafından farklı yorumlanabiliyor.” (DEBOST, 1996; 242) Ulaşılmak istenen hedef aynı olsa bile bunu anlatmanın farklı yolları olabilir. Öğretmen öğrenci ilişkisi, bazen aykırı düşen kişilikleri oluşturan ikili bir ilişkidir. Her öğrenci kendi fikirlerine, mizacına, huyuna, hayal gücüne ve

duyumlarına sahiptir. Eğitimci, otoritesinden vazgeçmeden tüm bunları da göz önünde bulundurmalıdır.

“Bazı öğretmenlerin düştüğü yanılgı, kendi ustalarının önerilerini, genelekselleşmiş çalış ve yorum tekniklerini çağımızın öğrencilerine olduğu gibi aktarırlar. Başka bir deyişle eski yorumları yeni edisyonlara uygularlar. Sunulan öneriler Moyses, Kincaid, Taffanel, Gaubert'den Quantz'a Hotteterre'e kadar devam edebilir. Oysa ki, müzik de flüt de bir anlamda canlıdır, gelişimini sürdürmektedir ve biz yok olduktan sonra bile yeni kuşaklar müziği yeniden yorumlamaya ve flüt çalmaya devam edecektir.” (DEBOST, 1996; 242)

Öğrenciler, ne öğretmenlerini körü körüne taklit etmeli, ne de yılların deneyimini göz ardı edip, öğretmenlerinin rehberliğinden çıkmalıdır. “Öğretmenlerimize minnet duygumuzu göstermenin en iyi yolu, onların istediği şekilde çalmaktır. Her zaman haklı olmayabilirler, ancak yeni bir açıyla bakmayı, müziği yorumlamayı öğrendiğimizde, bizden istenileni ya da istenilenin tersini yapabilecek kapasiteye, kişisel tercihimizi ortaya koyabildiğimiz teknik ve olgunluğa ulaştığımızda, kendimizi müzikal kurallar çerçevesinde ifade edebildiğimizde istediğimiz gibi çalabiliriz.” (DEBOST, 1996; 242)

Müziğin en önemli temel kuralları; kalıp, armoni, cümle, netlik, kesinlik ve doğruluktur. Usta sanatçılar, öğretmenler kusursuz değildir fakat öğrencilerin yetişmesi, olgunlaşması için önemli ve yeri dolmaz rehberlerdir.

2.1.1. Neden ve Kimin İçin Öğretmek

Eğitim iki taraflı gerçekleşen bir alışveriştir. Başlangıç düzeyinde bir öğrenciyi dinlediğimizde, kendi çalışımıza dair birçok şeyi onu dikkatle gözlerken keşfederiz. Onun problemlerini tespit ettiğimizde, bizi bloke eden birçok problemi de daha iyi anlar ve tanımlayabiliriz.

“Genç öğrenciler için taklit edeceği model, öğretmeninden başkası değildir. Onun için ideal olan tek kişi öğretmenidir. Pozisyonumuz, çalışımız, sesimiz, vibratomuz, nefes alışımız, hareketlerimiz, kısaca her şeyimiz onlar için bir model olur. Bu durum bazen fazla ileriye gidebilir. Ünlü flütçü ve pedagog Roger Bourdin'in

bir öğrencisi olan Xavier Pilot, ustasına öylesine benzemek istiyordu ki, sesinin tonu, bakışları, fiziksel görünümü ile bile adeta değişim yaşamıştı. Hiç şüphesiz flüt çalışması ile gerçekten ustasına benzemiş ve parlak bir flütçü olmuştur.” (ARTAUD, 1996; 27)

“Bununla birlikte her konuda benzemeyi hedefleyen bu tip bir transfer tehlikeli olabilir. Çünkü herkes farklı kişilik özelliklerine ve farklı fiziksel yapıya sahiptir ve doğamıza aykırı olacak bir değişimi kabullenmemiz iç çatışmalara, kimlik krizi yaşamamıza neden olabilir.” (ARTAUD, 1996; 27) Basit bir bakış açısıyla bakıldığında, sadece enstrümantal çalışması söz konusu olduğunda az veya çok bir modeli taklit etmenin de sınırları vardır. Öncelikle sonuçtan yola çıkarak gelişme mümkün değildir ve basitçe kopyalamayı deneyen kişi gerileyecektir. Tabii ki doğal olmayan şekilde taklit edebiliriz ama temel teknik gelişimimiz bloke edilmiş olur. Çünkü gerçekten öğretmenimiz gibi çalmak istiyorsak onun yaptıklarını aşama aşama yapmalıyız, geçtiği yollardan geçmeliyiz, aksi takdirde sadece onun gibi çalmaya çalışmakla kalırız ve yeterli teknik gelişimimiz olmadığı için asla onun kadar iyi çalamamış oluruz. “Tüm pedagoji sanatı önce empoze etmek ve sonra ayrılmak, çekilmek üzerine kuruludur.” (ARTAUD, 1996; 28)

“Çoğunlukla, eğitim vermekte olduğunuz flüt sınıfını gözlerseniz, sizin gerçek imajınızı size yansıtacaktır. Pedagoji etkisi şüphesiz çok önemlidir. Roger Bourdin: “Öğrencilerimi dinleyerek, ne zaman çok vibrato yaptığımı anlayabiliyorum. Böyle olduğunda, onlara vibrato yapmadan çalarak bol örnek vermem yeterli oluyor. İki hafta içinde her şey yoluna giriyor.” (ARTAUD, 1996; 28)

Gençlerle kontak halinde bulunmak, aynı zamanda geleceğe bakmak, müziği izlemek, müzikal zevki aktarmak anlamına geliyor. Bizden iki ya da üç kuşak sonra, bir öğrenci bizimle aynı kültüre ait olmayacak. Onun sözcük dağarcığı bizimkiyle aynı olmayacak, kültürel referansları hatta belki de, çocukluğundan bu yana onu çevreleyen sesler bile aynı olmayacak. Biz nasıl yaparsak yapalım, ne istersek isteyelim, onun çalışmada kaçınılmaz farklılıklar da olacaktır. Biz ona nasıl çalmak istediğimizi gösterirken, o da bize nasıl çalmak istediğini gösterecektir. Ondan öğreneceklerimiz de olacaktır çünkü, bizim doğruluklarını ispatladıklarımıza rağmen, o farklı sorgulamalar yapacak ve bize cevaplanacak yeni sorular soracaktır.

2.2. EĞİTİMCİ NE AKTARMALIDIR?

Eğitiminin misyonu çok sayıda ve çok çeşitli sorumluluklar içeriyor ama en öncelikli olarak aktarmakla sorumlu olduğumuz şüphesiz bilgidir. Müzik duygulara hitap eder ama özgürce ifade edebilme becerisine sahip olmadan önce uzun bir eğitim süreci gerektirir. Aslında hiçbir zaman yeterli tekniğe sahip olmak söz konusu değildir, müziğin kendisi özgürce yorumlanabilmek için gerekli ortalamaları sunar. Bu da yıllarca süren çalışmaların birikiminin, bizde kalan kazanımlarıyla mümkündür. Buna paralel olarak tarihi ve stilistik veriler müziği daha doğru, yanılırlara düşmeden yorumlamaya yardımcı olur.

Öğrencinin derslere devamlılığı ve dönem süresince yapılanların onun gelişimine ve kişisel çalışmalarına uygun olması önemlidir. Her ne kadar belli bir sınıfın müfredatı olsa da, öğrenme süreci kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Sınıf genelinde bir standart oluşturabilmek için olabildiğince, öğrencilerin eksiklerini geliştirici ek çalışmalarla kişisel çalışma programları uygulanmalıdır. Öğrenciyi düzenli olarak dinlemek, öğrencideki değişimi gözlemek, dikkatle gelişimini takip etmek ve onu cesaretlendirmek, yeri geldiğinde çatışmalara yol açsa da onu hatalarıyla yüzleştirmek, tüm bunlar gelişmeyi ve özerklik kazanmayı sağlayacaktır.

2.2.1. İki Farklı Yetenek Modeli

“Biliyoruz ki, doğal yetenekler, beceri kazanmaktaki bireysel farklarda kendini gösterir. Bireylere bir beceri kazanmak için aynı olanaklar sağlanınca, eğer bunların beceri kazanma kolaylığı ve eriştikleri beceri düzeyi farklı olursa, bu bireylerin o işe karşı doğal yeteneklerinin farklı olduğu söylenir. Bunu bir örnekle daha iyi açıklayabiliriz: aynı müzik derslerini alan iki çocuk düşünelim. Bu çocuklardan birisi müzik derslerini kolaylıkla kavrar ve daha başlangıçta kendisinde belirli bir ilerleme görülür. Aynı dersleri alan diğer çocukta ise pek az bir ilerleme olur veya hiç ilerleyemez. Bu durumda birinci çocukta müziğe doğal yeteneğin çok yüksek olduğunu, ikincisinin ise az olduğunu gösterir. Eğer birinci çocuk müzikte harika çocuk niteliğini kazanırsa, kendisinde ayrıcalıklı doğal bir müzik yeteneği bulunduğu söylenebilir.” (GREBENE, 1978; 6)

“Alman dilinde “müzikal” anlamında iki kelime vardır; “Musikantisch” (physiologically musical); fiziksel müzikalite anlamına gelir, müziği rahatça algılayabilen, duyabilen, düşünebilen kişiler için söylenir. Bu tip yetenek kolaylıkla ezberleyebildiği gibi, deşifrede, entonasyonda, ritim duygusunda da doğal kolaylıklara sahiptir. “Musikalich” (artistic musicality) ise artistik müzikalite anlamına gelen başka bir ifadedir ve zeki, tutkulu, duygulu müzik yapabilen anlamında kullanılır.” (BRUSSER, 1997; 214)

“Alexander Libermann “A Comprehensive Approach to the Piano” adlı kitabında bu iki tip müzikal yeteneği örneklendiren öğrencilerden bahsetmiştir. İlki 12-13 yaşlarında, uzun zamandır piyano çalan ve dahi olduğu düşünülen bir erkek çocuk. Bu öğrenci Libermann’a ilk olarak çaldığında, Libermann çocuğun yorumunu şaşırtıcı derecede sıkıcı, hissiz bulur ve çocuğun yeteneğini tespit etmek için bazı müzikal testler uygular. İlk olarak, farklı tonlarda dizileri seri olarak çalar ve öğrenci dizilerin tonlarını birer birer tanımlar. Ardından öğrenciden, Bach’ın bir füğünü deşifre etmesini, ardından onu transpoze etmesini ister ve öğrenci bunu kolaylıkla ama hiçbir parlaklık ve duygu olmaksızın yapar. Son olarak Libermann öğrencinin hafızasını test eder, ve öğrenci Beethoven sonatı birkaç defa okuduktan sonra ezberlemiştir. Sonuçta, bu öğrencinin dahi olduğunu ama iyi eğitilmediğini düşünerek, bir yıl boyunca yoğun olarak onunla çalışmış ama artistik beceriyi kazandırmayı başaramamıştır.” (BRUSSER, 1997; 214)

Buradan anlaşılacak şu ki, öğrencinin yetenek düzeyini tespit ederken dikkatli olmalıyız ve onun geleceği için doğru tercihlerde bulunmasını sağlamalıyız. Günümüzde, ne yazık ki bir müzisyenin iş bulması her geçen gün daha da zorlaşmakta, şartlar en iyi ve mükemmel olanı bulana kadar elemeyi gerektirmektedir. Eğer konservatuvar eğitimi alıp profesyonel bir müzisyen olmayı seçen bir öğrencinin, tüm çalışma ve gayretine rağmen gerekli kapasiteye sahip olmadığını tespit edersek, onu seçtiği yolda bir kez daha düşünmesi için uyarmalıyız. Müziği herkes sevebilir, herkes müzikle uğraşabilir ama, bu kişilerden bazıları bunu meslek olarak seçme şansına sahip olur.

2.2.2. Dersleri Seviye Gruplarına Göre Ayırmak

Özellikle konservatuvarlarda erken yaşta başlayan eğitim, üniversite düzeyine kadar aynı kurumda devam etmektedir. Bu da bir flüt sınıfında başlangıç,

orta ve yüksek düzey olarak birçok seviyede öğrencinin olmasını sağlar. Bu farklı seviyeler aynı zamanda eğitim amaçlı olarak da birbirlerine yardımcı olabilirler. Örneğin, pedagojik olarak temel bilgilere hazırlık yapmış olmak, ileride kendi öğrencilerine verecekleri dersler için bir çeşit staj görmek için, yüksek sınıf öğrencileri bazen daha küçük öğrencilerin derslerine katılabilir. Diğer taraftan genç öğrenciler de repertuar bilgilerini genişletmek, yakın gelecekte ulaşacakları seviyeyi canlı performans ile dinleyebilmek ve gelecek meslektaşlarını tanımak için, yüksek sınıf öğrencilerin derslerine katılabilir. Tüm bunlar, anlamayı, sevmeyi ve farklılığı kabul etmeyi sağlayan deneyimlerdir. Bu insancıl ve paylaşımcı deneyimler eğitim için önemli olmakla beraber, aynı zamanda flüt sınıfına bir güç ve farklılık da kazandıracaktır.

2.2.3. Konser, Dinleti gibi Toplu Etkinlikler Düzenlemek

“Konserler, dinletiler sahne performansını öğreten, ve bir müzisyenin profesyonel yaşamı için önemli ve gerekli deneyimlerdir. Eğitim programında mutlaka olması gereken aktivitelerdir. Gelenekselleşen okulun karma konserleri de şüphesiz bu amaçla gerçekleştirilir ama daha farklı formatlarda da konserler organize edilebilir.” (ARTAUD, 1996; 31) Örneğin bir konu başlığı altında konser yapılabilir; Bach’ın tüm sonatlarını öğrencilerin sırayla seslendireceği bir Bach Konseri ya da başka bir bestecinin flüt eserleri üzerine bir konser olabilir. Sadece düo, trio, quartet, quintet biçiminde flüt toplulukları konseri olabilir. Farklı bestecilerin piyano eşlikli flüt eserlerinden oluşan flüt-piyano konseri gibi, sadece flüt-arp veya sadece flüt-gitar ikilileriyle bir konser olabilir. Yaylı enstrümanlar, şan sınıfı gibi diğer sınıfların katılımıyla oda müziği gruplarından oluşan bir konser düzenlenebilir ki bu flütçüler için diğer enstrüman gruplarıyla çalmanın hem keyfini yaşatacaktır hem de ileride orkestra deneyimine hazırlık olacaktır. Bu tip konserler için; Mozart’ın flütlü, yaylı quartetleri, Haydn’ın 2 flüt ve viyolonsel için London trio’ları ya da Bach’ın flüt-keman ve piyano için trio sonatları ele alınabilir.

2.2.4. Sınıf içinde Stajlar Düzenlemek

Öğrenciler için, öğretmenlerinin dışındaki sanatçılara veya sanatçı eğitmenlere performanslarını sergilemek, onların olumlu ve olumsuz eleştirilerini almak çok önemli ve motive edici bir etki yapar. Şehrinizde bir flüt konseri olacaksa, solisti sınıfınıza davet etmek ve küçük bir master-class yapmasını sağlamak ya da

kendi seçeceği bir konu üzerine söyleşi düzenlemek öğrenciler için unutulmaz bir deneyim olacaktır. Çalıştığınız kurumun da maddi desteğiyle küçük bir organizasyon düzenlenebilir.

2.2.5. Konferanslar düzenlemek

Eğitim, sadece flüt ve performansa dayalı etkinliklerle sınırlı kalmamalıdır. Örneğin barok dönemde süslemeler, çağdaş müzikte oyunlar; flüt ve kuşlar gibi, Mozart'ın stili, orkestrada flütün yeri gibi bir konu seçilip, bu konu üzerine bir konferans düzenlenebilir. Konuyu tespit ettikten sonra, ikonbilimsel dökümanlar, belgeler, ses veya görüntü kayıtları toplayıp ve sınıfa toplu olarak sunulabilir. Bu öğrencilerinizi bir araya toplayacaktır ve bu yeni konu onları daha çok meraklandırarak, çalışmalarına yeni bir boyut kazandıracaktır.

“Bir flüt sınıfı sadece enstrümantal konular üzerine çalışmalarla yoğunlaştırılmamalı, daha genel kontekslerin araştırılıp, öğrenilmesinin kazandırdığı bilgi birikimi ve müzik kültürü ile zenginleştirilmelidir.” (ARTAUD, 1996; 31) Örneğin, Mozart'ın senfonilerini, keman ve piyano konçertolarını, yaylı quartetlerini tanımadan, nasıl stili hakkında fikir sahibi olabiliriz? Flüt eserlerini çalışmaya başlamadan önce, diğer yapıtlarını öğrencilerimize dinletmeliyiz, onların diğer büyük yapıtları keşfetmelerini sağlamalıyız. Müzikal pratik, herkesin kendi müzikal çizgisini belirginleştirmeyi sağlayan bilgi birikimini beslemelidir.

2.3. İYİ DERS NEDİR?

“Aylarca süren çalışmalarımız sonunda hazırlandığımız bir konserde hoşnut olmadığımız anlar, performansımızı yeterince beğenmediğimiz durumlar olabilir. Ders için de benzer bir durum söz konusudur. Öğretme arzusu programlanamaz, gerekli olan enerji ve konsantrasyon, bazı zamanlar eksik olabilir ve bunun sonucunda işlenen ders durgun, hatta biraz da sıkıcı geçebilir.”(ARTAUD, 1996; 35)

Bir pedagogun ünü tek bir dersle değerlendirilmez fakat, sanatçı için durum daha farklıdır ve ne yazık ki sanatçı, 2 saatlik resitaline bakılarak değerlendirilir. Eğitim uzun bir süreç üzerine kuruludur. Bir dersi kaçırmak, yeterli yoğunlukta işleyememek, konser sırasında, seslendirilen eserde bir atak kaçırmakla eşdeğer sayılabilir.

Enerji ve konsantrasyonu uzun bir resital boyunca tutabilmek, gerginliği ve rahatlığı ardarda sırayla sağlayabilmeyi gerektirir. Yoğunluğun arttığı kısımlar vardır, bunun ardından kısa süreli rahatlamalar, dinlenmeyi ve bu sayede konser sırasında dikkati uzun süreye yayabilmeyi sağlar. Eğitimde de bu kural kullanılabilir. Aynı prensip tek bir ders için de geçerlidir.

“İyi bir dersin karakteristik özelliklerini belirlemeden önce elle tutulur belirtilerini şöyle sıralayabiliriz. Öğrenci, öğretmen yanında kendini rahat ve iyi hissedebiliyorsa, öğrencinin motivasyonu artıyorsa, bu genellikle iyi bir dersin sonucudur. Başarılı dersi güzel bir polisiye filmle karşılaştırabiliriz; bolca aksiyon, ritim değişiklikleri, heyecan ve espriler.” (ARTAUD, 1996; 35) Zaman zaman dekonsantre olarak, espriler katarak, sohbet ederek dersin öğrenciler için daha keyifli geçmesini sağlayabiliriz. Dersin akışını bu anlamda değiştirmek hiçbir şekilde zarar vermez. Öğrencileri, bir hafta boyunca yalnız çalışmalarına motive etmek hiç de kolay değildir. Disiplinli çalışma kadar, gönüllü çalışma da başarılı bir sonuç için gereklidir. Olabildiğince ders boyunca teknik çalışma ve müzikalite çalışması dengelenmelidir.

Öğrenciler bir haftalık çalışmanın sonunda yaptıklarını öğretmenlerine en iyi şekilde göstermenin sabırsızlığını duyarlar ve sınıfa çalmak için gelirler. Tabii ki öğretmenin her zaman söyleyecek bir şeyleri olacaktır fakat, çalmaya başlar başlamaz öğrenciyi durdurmak moral bozucu olabilir. İki notada bir onu durdurmadan önce, baştan sona çalmasına izin vermeliyiz. Şüphesiz bir parçayı çalışırken, bölümlere ayırıp detaylı olarak, neyin iyi neyin kötü olduğunu ona açıklamalıyız, ama öğrencinin psikolojisini ve motivasyonunu göz önünde bulundurarak, yapıcı bir biçimde öğretmeliyiz.

“İyi bir ders, bilgi kazanmayı sağlar. Eğitim, enstrümantal tekniğin belirli noktalarının, yorumculuğun kurallarının ve müzikal kuralların açıklanmasına dayanır.” (ARTAUD, 1996; 35) Öğrencilerin farklı konular üzerinde düşünmelerine, soru sormalarına olanak sağlanmalıdır. Tüm bilgiyi öğrenciye hazır olarak verirsek, tüm problemleri cevaplırsak, bu, anti pedagojik bir tutum olur ve öğrencinin kendi kendine yetebilmesine, bilgi birikiminin yardımıyla kendi çözümlerini bulabilmesine olanak vermez. “İyi bir dersin, öğretmen tarafından bilginin verildiği, öğrencinin pasif olduğu zaman ile, öğrencinin aktif olduğu, herhangi bir problemin çözümünü

düşünerek kendi çabasıyla bulduğu, egzersizlerini pekiştirdiği zamanı içermesi gerekir. Bu yöntem, yanında öğretmeni olmadan da öğrencinin gelişimine devam edebilmesini, kendi kendinin öğretmeni olmasını sağlar.” (ARTAUD, 1996; 35)

2.4. OLUMLU DAVRANIŞ

Genç eğitimcilerin farklı davranış eğilimleri olabilir. Kimileri aşırı coşkulu, heyecanlı ve cana yakınken, kimileri soğuk, ciddi ve fazlaca mesafeli olabilir. Her ikisinin de gerekli olacağı durumlar vardır ama, en güzeli bunların arasında bir denge kurmaktır. Öğrenciyi rencide ederek eleştirmek gibi, gereğinden fazla iltifatlarda yersiz olur. Başarısız öğrenciyi ilk başta sert bir tavır almak onu bloke edip, öğretmeni ile olan iletişimini koparır. Önce yapıcı olmalıyız fakat öğrenci sorumluluklarını, hafta içi yapması gereken çalışmalarını tüm çabaya rağmen yerine getirmiyorsa, gereği yapılmalıdır. “Müzik eğitimi hatayı affetmez ve yanlış temeller üzerine kurulmuş bir bina gibi çöker.” (ARTAUD, 1996; 36)

Konservatuvar öğrencilerinin, müzik dersleri dışında okulda aldıkları genel kültür dersleri oldukça yoğundur. Onlara okul dışında çalışmalarını için fazla zaman kalmayabilir ama bireysel çalışma ilerlemeleri için çok önemlidir. Bazı çocuklar, diğerlerine göre kısa zamanda daha hızlı ilerler. Gelişim fiziki ve psikolojik etkenlere dayalıdır ve herkes için aynı gelişim süreci mümkün değildir. Bu etkenleri de göz önünde bulundurup onlara yaklaşmalıyız.

Her öğrenci bizden onun durumu hakkında gerçeği söylememizi bekler ama, söylemek istediklerimizi nasıl söyleyeceğimiz çok önemlidir.

““Güzel, ama...”

“... eminim daha iyi yapabilirsin.”

“... müzikaliteyi daha çok yapmalısın.”

“... entonasyona daha çok dikkat etmelisin, yeterince temiz değil.”

“... tempoya dikkat, biraz karışık duyuluyor, yeterince oturmamış.”

Gibi ifadeler yerine aşağıdaki gibi ifadeler kullanmak, öğrenciyi sadece öğretmeninden değil, enstrümanından ve müzikten de uzaklaştıracaktır.

“Fena değil, ama...”

“... her hafta aynı hataları yapıyorsun, sağır mısın?”

“... çöl gibi dümdüz.”

“... tencere gibi çalılıyorsun.”

“... solfej diye bir şey duydun mu?”” (ARTAUD, 1996; 36)

Pozitif yaklaşım, şüphesiz problemleri olan, bunları konuşmak ve çözmek isteyen, ama bunu başaramayan öğrencinin güvenini sağlamak için tek çözümdür. “Olmuyor”, “çalışmıyorsun”, “dikkatli değilsin” gibi ifadeler kapıları kapatırken, “daha çok çalışmalısın”, “daha fazla dikkat etmelisin”, “çalışırsan olacak” gibi ifadeler yapıcı olur ve güven verir.

2.5. GRUP PEDAGOJİSİ

Bu öğretim metodu, 20.yy müziğini tanıyan genç eğitimcilerin denedikleri bir çalışmayı içerir. Suziki metodu veya oda müziği ile karıştırılmamalıdır. İki ile dört öğrenciden oluşan gruplarla pratik edilen bu pedagoji yöntemi, müziğin sosyal boyutlarına ve 20.yy müziğine giriş niteliğindedir. Enstrüman tekniği ile yapılan müzikal oyunları, doğaçlamaları içermektedir.

Bu yöntem, öğretmen ve öğrenci arasında ilginç bir yol oluşturmakla beraber, öğrenci ve enstrümanı arasında da benzer bir ilişkiyi sağlamaktadır. En iyi pedagoji, eğitimcinin ve öğrencinin kendini doğal ve rahat hissettiği yöntemdir ve pedagoji pedagoğ ile başlar. Eğitimcinin yeni yöntemler, yeni kaynaklar, yeni çalışmalar konusunda araştırmacı olması ve olanaklar içerisinde kendini geliştirmesi çok önemlidir.

2.5.1. Grup Pedagojisinin Avantajları

Bu tür yenilikçi alıştırmalar, elimizdeki klasik materyallerin dışında yaratıcı ve yapıcı çalışma kaynaklarıdır. En önemli getirisi de şüphesiz doğaçlama, içimizdekini dışarı çıkarma yeteneğini pekiştirmesidir. Günümüzde edisyonlar kadansları, eşliklerde olan serbestlikleri, hatta süslemelerin açılımlarını bile önümüze hazır olarak koymaktadır. Oysa ki, 17.yy da müzikal etütlerde, özellikle klavsençiler, sağ elle doğaçlamayı bilirlerdi. Sol el akoru verirken, sağ el akor içinde doğaçlama

yapardı. Ne yazık ki bugünkü eğitim sistemimizde doğaçlamaya yönelik çalışmalar nadir olarak yapılmaktadır.

“Bu çalışmalar flüt tekniğinden öte, ton, ses, atak, tını gibi elemanları geliştirir. Taklit edebilmeyi, karşıt sesler çıkarabilmeyi öğretir. Başlangıç düzeyinde bile olsa, öğrencinin sadece ağızlıkla üretebildiği sesler, müzikal nosyonu, müzikal formu tanımasına, öğrenmesine yardımcı olur. Ayrıca bu çalışmanın grup olarak yapılması, öğrencilerin sosyal yönünü güçlendirir ve başkalarının ne yaptıklarını, ne keşfettiklerini izleyebilmelerini sağlar. Başka tınları, kendisinden daha iyinin ve daha kötünün olduğunu görmelerini sağlar. Kişinin kendini aşması için gereken motivasyonu oluşturur. Topluluk içinde çalmaya alışmayı sağlar ve bu sayede heyecanı kontrol etmeyi, duyabileceğimiz sahne kaygısını en aza indirmeyi sağlar.” (ARTAUD, 1996; 54)

2.5.2. GRUP ÇALIŞMALARI

a) Yalnız Ağızlık (Embouchure)

Şekil 21. Kullanılan semboller



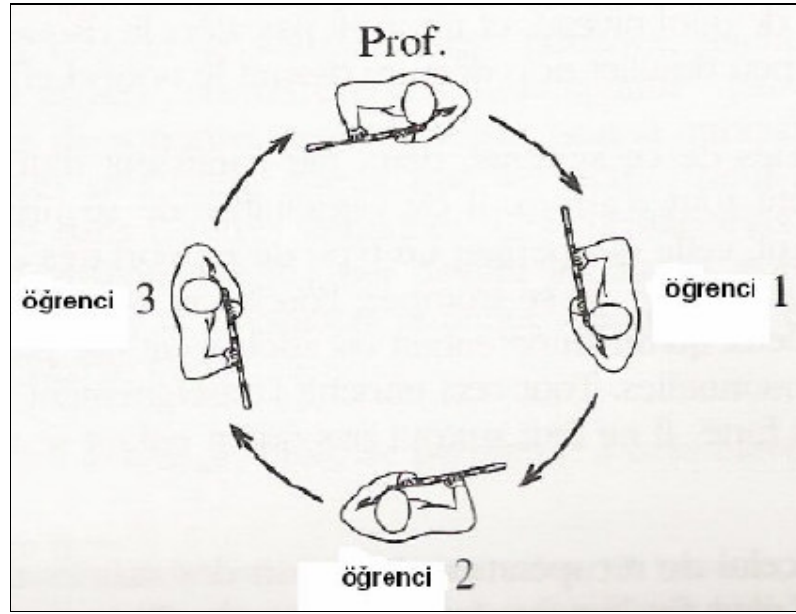
(ARTAUD, 1996; 56)

Bu yöntemde ağızlık, (embouchure) sağ elin yardımıyla açılır ve kapanır. Sağ el işaret parmağı ile ağızlık içinde glissando yaparak ses elde edilir.

b) Karşıtlık (Opposition)

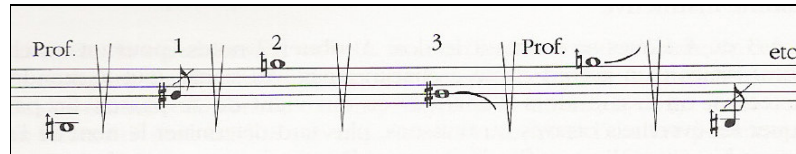
Öğretmen veya bir öğrenci bir ses çalar, sıradaki öğrenci diğerlerinden önce başka bir karşıt sesi çalmalıdır. Bu sıralama olabildiğince hızlı olmalıdır. 4 – 5 saniyenin üzerinde çok uzun süre durmuş olmak zinciri bozmak anlamına gelir. (Zinciri bozanı elemek suretiyle, bunu küçük bir yarış haline getirebiliriz.)

Şekil 22.



(ARTAUD, 1996; 56)

Şekil 23.



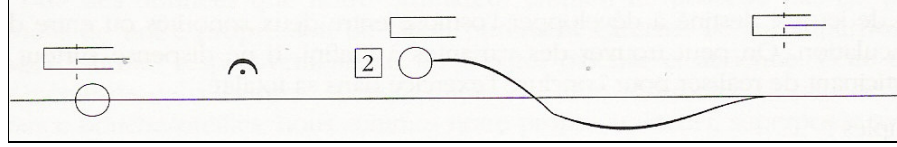
(ARTAUD, 1996; 57)

c) Aracı (Relais)

İki öğrenci birbirlerine sırtlarını döner. Birincisi yalnız ağızlıkla 1. oktav içerisinde bir ses tutar. İkincisi yine yalnız ağızlıkla glissando

yaparak aynı sesi (unison) bulmaya çalışır. Bu kulağı geliştiren ve en ince aralıkları bile dikkatle ayırt edebilmeyi sağlayan, micro intervalleri ve entonasyonu kapsayan yararlı bir çalışmadır.

Şekil 24.

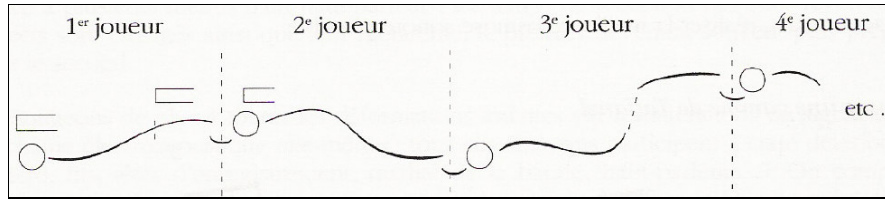


(ARTAUD, 1996,57)

d) Bir Önceki Çalışmanın Daha Çok Flütçü ile Çeşitlemesi

Öğrenciler birbirlerine yakın ya da, sınıfın şekli uygunsa uzak bir noktada durabilirler. 1. öğrenci 1. oktav içinde glissando ile bir notaya ulaşır ve birkaç saniye o sesi tutar, 2. öğrenci aynı sesi bulur ve ardından bir değişiklik yapar ve 3. öğrenci, daha sonra aynı koşulla 4. öğrenci bunu takip eder. Ses yüksekliğine (oktav) konsantrasyon dışında, farklı tınılar, ses renkleri (timbre) ve sesin bir öğrenciden diğerine en iyi şekilde bağlanması ve süreklilik sağlanmalıdır.

Şekil 25.



(ARTAUD, 1996,57)

e) Kuş Oyunları

Her seviyeden öğrencinin bulunduğu tüm flüt sınıfı ile yapılabilecek bir doğaçlama çalışmasıdır. Ağızlık ile elde edilebilen tüm sesleri; sabit sesler, glissandolar, farklı oktavlar, kısa sesler, ağızlığı kapatıp açarak elde edilen efektler gibi çeşitli elemanların kombinasyonu ile yapılan bir çalışmadır. "Bir şema tasarlayıp bu doğaçlama planlı bir şekilde de

yapılabilir, örneğin kuş seslerini taklit eden bir müzik yaratılabilir. Bu çalışma:

- Doğaçlamayı (improvisation) öğretir.
- Çevreyi, dış dünyayı farklı bir kulakla dinlemeyi öğretir.
- Kendi şarkımızı, sesimizi, tonumuzu bulmamızı sağlar.
- Tüm sınıfça, keyifle yapılabilir.” (ARTAUD, 1996,57)

Ayrıca flütü monte ederek benzer şekilde grup çalışmalarını aşağıdaki gibi yapabiliriz.

f) İçgüdüsel Armoni

Bu armoni bilgisini pekiştirici bir çalışmadır. Dört öğrenciden ikisi çalacakları iki notayı belirler, bu iki ses oktav da olabilir. Verilecek işaretlerle herkes aynı anda iki sesi tamamlayacak akoru çalar. Daha sonra hangi akor olduğu ve tamalayıcı sesler analiz edilebilir. Bu çalışma daha sonra çalınan akorun çözülmesi gibi farklı biçimlerde de yapılabilir. Akorun tınılaması için entonasyonun mükemmel olmasına dikkat edilmelidir.

g) Bir melodi doğaçlamak

İki ya da daha fazla öğrenciyle yapılabilen oldukça yararlı başka bir çalışmadır. İlk öğrenci 3 nota çalar. Bu devam ettirilecek temanın başı olur ve diğerleri sırayla müziği koparmadan temayı geliştirir. Tartım ve nota değerleri isteye göre belirlenir. Temayı geliştirecek kişinin, bir önce çalan kişiyle aynı notadan ya da farklı notadan başlaması zorunluluğu getirilerek kurallar değiştirilebilir. Sadece düşünceyi ve dinlemeyi değil refleksleri de geliştirir.

h) Sonarite ya da Gam çalışmasının iki kişiyle yapılması

Bu çalışma, iki farklı sonarite ya da iki farklı artikülasyon arasındaki geçişi, etkileşimi geliştirmeyi amaçlamaktadır. Burada birinci öğrenci artikülasyonu, nüansı, rengi, temposunu belirleyicidir, diğeri aynısını

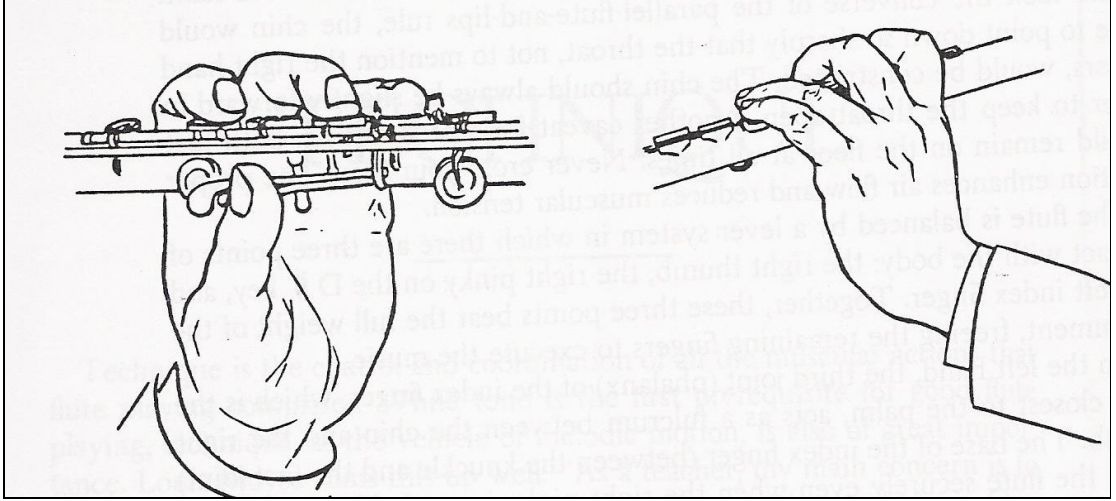
“Bir çim biçme makinesinin, dolu bir römorku çektiğini hayal edelim. Motorun dramatik sonuçlar doğuracak büyük bir çabası ile römorku çekmesi belki mümkün olabilir. Esneklik, aynı sonucu, daha güçlü bir motor ile, kapasitesinin yarısından fazlasını asla kullanmadan elde edebilmektir. Bizim motorumuz ise güçlü kaslarımızdır.” (DEBOST, 1996; 84)

“Elimizin en rahat pozisyonu, kolumuzu düz bir zemine, örneğin bir masanın üzerine koyduğumuz durumudur. Kol kaslarımız gevşektir, bileğimiz ve parmaklarımız serbesttir. Parmaklarımız, bastırmasak bile masa yüzeyine temas etmektedir. Bir parmağımızı kaldırmak istersek, çok hafif bir çaba ile bunu rahatça yapabiliriz. Her parmağı kaldırdığımızda kol kasları çalışıyor demektir. Aynı denemeyi bir değişiklik yaparak tekrarlayalım ve masaya parmaklarımızın ucunu güçlüce bastırarak parmaklarımızı teker teker kaldırmayı deneyelim. El ve kol kaslarında güçlü bir gerginlik olacağı gibi, tek bir parmağı kaldırmak bile çok yorucu olacaktır.” (DEBOST, 1996; 84)

Bu deneyimi flüte uyarlısak birçok fiziksel ağrı çeken, gergin omuzlar, çeşitli kramplar ve tendonit gibi ciddi rahatsızlıklara sahip flütçülerin asıl problemini daha iyi anlamış oluruz. Flütü tutma pozisyonunun insan vücudu için doğal ve ideal bir pozisyon olduğunu söyleyemeyiz. Bu tutuş şekli omuzlar, boyun ve kollar için hassas bir pozisyonudur. Bu nedenle, doğru açığı korumak, kasları gereğinden fazla zorlamadan çalabileceğimiz en sağlıklı pozisyonu bulmamızı sağlar.

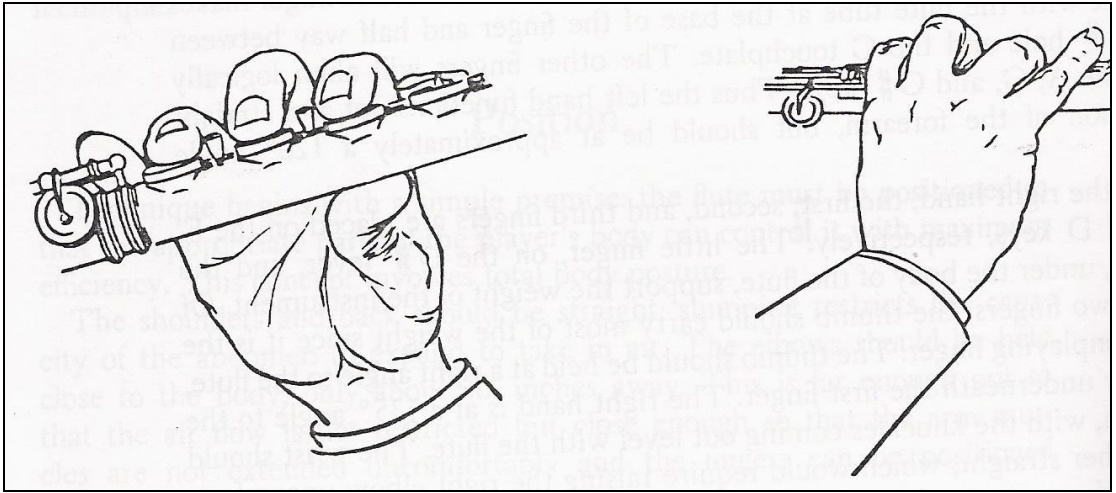
Masa üzerindeki deneyden anlaşıldığı gibi, gerginlik parmaklarda başlar. Flüt üzerindeki perdeleri sert kapatıyorsak, tekniğimiz çok gürültülü ise, bu perdeler gereğinden fazla yüklendiğimizi ve flütü sıkığımızı gösterir. Bu durumda bastırılan parmakları kaldırabilmek için uzatıcı kasların, bükücü kaslar ile adeta savaşması gerekir ki bu, kollardan omuzlara doğru gerginliğin çıkmasına yol açar. Bu mücadeleyi, frenleri sıkılı bir bisikletin pedallarını çevirmeye benzetebiliriz.

Şekil 28. Sol el pozisyonu



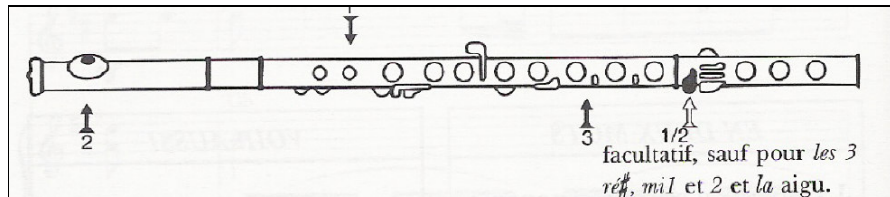
(TOFF,1996; 126)

Şekil 29. Sağ el pozisyonu



(TOFF,1996; 126)

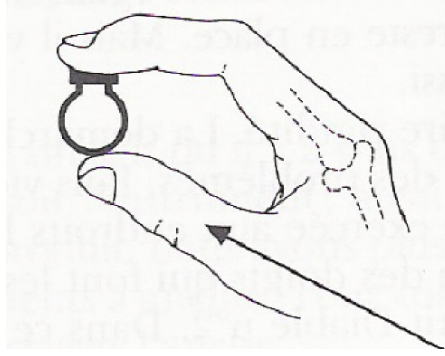
Şekil 30.



(DEBOST,1996; 176)

Şekil 30'da flütü tutarken, çene, sağ el ve sol elin güç noktaları görülmektedir.

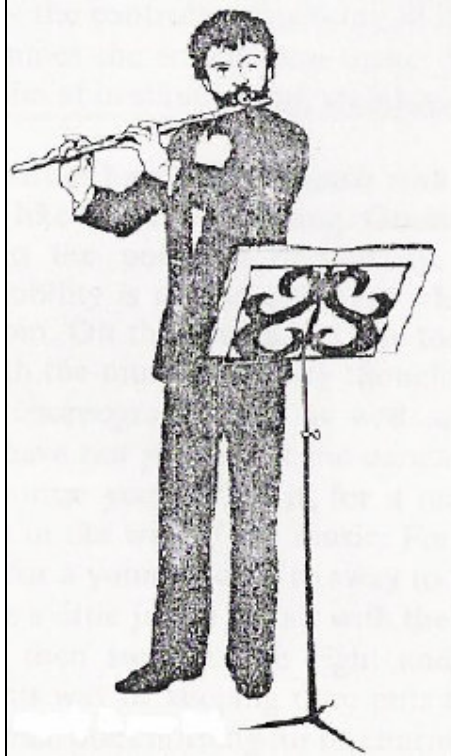
Şekil 31.



(DEBOST,1996; 183)

Flütü tutarken, parmaklarımızın eklemlerini çemberimsi bir şekil vererek tutmalıyız. Çalarken parmak hareketlerimiz küçük ve yumuşak olmalı. Parmakları gereğinden fazla yukarı kaldırmak hem teknik olarak çalışımızı yavaşlatır, hem de perdelere vurarak çalma riskini ortaya çıkarır.

Şekil 31. Ayakta çalış pozisyonu



(GALWAY, 1992; 66)

Şekil 32. Oturarak çalış pozisyonu



(GALWAY, 1992; 70)

2.6.1. Doğru Pozisyon ve Teknik Kapasitenin Müziğe Etkisi

Bazı öğretmenler enstrümantal tekniğin çözümlerini fazla açıklamazlar sadece müzik ve yorum üzerine çalışırlar. Tabii yapılmamış çalışmalar, eksik çalışılmış egzersizler bizi tıkanıklığa sürükler. “Yapmak istediğimiz müzik ve yorum kafamızda olsa bile, onu ortaya çıkaracak teknik kapasite olmayınca istenilen sonuca ulaşılamaz. Bu nedenle yüksek düzeyde eğitim sürdüren bazı öğrenciler “Biz üniversiteye egzersizler yapmak için gelmedik” diyerek isyan etse de, bazı çalışmalar hangi seviyede olunursa olunsun, sabır ve dikkatle yapılmalıdır.” (DEBOST, 1996; 85) Güzel müzik yapabilmek, keyifle çalabilmek ve dinleyiciye aynı keyfi aktarabilmek ancak teknik yeterlilikle mümkündür.

Çaldığınız zaman her şey yolunda gidiyorsa, aynı şekilde çalışmaya devam edilmelidir. Bir problem için çözüm yolu, kolaylık varsa, öğrenilip uygulanmalıdır. Çaldığınız pozisyon yeterince rahat değilse, size daha iyi hissedebileceğiniz bir pozisyon gösterilmişse, mutlaka sabırla düzeltilmeli ve doğru olan uygulanmalıdır. Bunların aksi bir durumda akıntıya karşı kürek çekerek, sorgulamadan yaptığımız yanılgılara devam etmek bize hiçbir şey kazandırmaz hatta fiziksel olarak zarar bile verebilir.

Enstrümanımızla tüm çabamız, gereğinden fazla güç harcamadan, zorlanmadan güzel ve iyi müzik yapabilmektir.

2.7. RESİTAL PROGRAMI PLANLAMAK

Şüphesiz her flütçünün rüyası güzel konserler vermek ve flüt çalmanın keyfini sahnede de yaşayabilmektir. İyi bir konser olması tabii ki yapılan çalışmaya bağlıdır. Fakat çalışmanın dışında olan başka etkenlerde bulunmaktadır. Güzel bir konser için, resital programını belirlerken kapasitemizi, dinleyicileri ve repertuarımızı göz önünde bulundurmalıyız.

2.7.1. Teknik Kapasite

Minimum bir koşul olarak, müzisyen, programında bulunan tüm eserler konusunda rahat hissetmelidir. Tümüyle rahat hissetmeyen müzisyenin teknik endişeleri, parçayı yorumlamasına daha doğrusu güzel yorumlamasına engel olacaktır. Performans boyunca yapılan teknik hatalar, hem konsantrasyonunu bozacak, hem de müzisyenin kendine güvenini sarsacaktır. Ayrıca, iyi bir müzisyen kendisine güvenmesi için gereken koşulları iyi bilir; hazır olmadan sahneye çıkmaz.

“Resital boyunca, zor parçalara, seyircilere alıştıktan ve rahat hissetmeye başladıktan sonra geçilmelidir; öte yandan, en sona bırakılmamalıdır çünkü yorgunluk, performansı ve yorumu olumsuz yönde etkileyebilir. Yine de kapasitenin sınırlarına kadar zorlanmaması gerekir.” (TOFF, 1996; 163) Resital sırasında, dinleyicilerin karşısında hissettiğiniz baskıyla birlikte hata yapma olasılığı artacaktır. Müzisyen, evinde zorlandığı ve ancak doğru çalabildiği bir eserle, iyi çalabiliyorum düşüncesiyle, seyircilerin karşısına çıktığında ve biraz da kendine güvensiz hissederse, hata yapması kaçınılmaz olacaktır. Kaldı ki, bir müzisyenin sahnede görevi bir eseri yalnızca doğru çalmak değil, ondan daha önemlisi doğru yorumlamaktır.

2.7.2. Dinleyiciler

“Dinleyicilerin kim olacağı çok önemlidir: Dinleyicilerin hepsi müzisyen mi olacak? Yoksa, müzisyen olmayan insanlardan mı oluşacak? Yoksa hepsi flütçü mü

olacak? Ya da çocuklardan mı oluşacak? Bir müzisyenin önceden dinleyicilerin kimlerden oluşacağını bilmesi ve programını ona göre hazırlaması gerekir. Yüzyıllar öncesinden Quantz'ın da önerdiği gibi "Seyircilerinizle bütünleşebilmek için, onların huylarını bilmekte yarar vardır."" (TOFF, 1996; 163)

Eğer seyirciler dikkat kapasitesi zayıf çocuklardan ya da müziğe hiç aşinalı olmayan dinleyicilerden oluşuyorsa, hem tek tek parçalar, hem de programın tümü kısa sürmelidir. Örneğin, bütün La minör süiti çalmaktansa, Telemann'ın bir sonatını çalmak daha uygun olacaktır. Ara ara esprilerle performansın süslenmesi ya da çok bilinen bir eserin eklenmesi havanın daha da yumuşamasına yarayacaktır. "Bu tür bir seyirci grubu için program çeşitlendirilmelidir; örneğin, üst üste 6 barok sonat çalınmamalıdır. Farklı tempolardan, farklı dönem ve stillerden eserler bir araya getirilmelidir. Örneğin, J.S. Bach'ın ağır ve ciddi eserlerin yanı sıra, oğlu Johan Christian Bach tarafından yazılmış, daha hafif ve neşeli eserler bulunmalıdır. Daha da renklendirmek için belki de, Gordob Jacob'un The Pied Piper adlı eserinde olduğu gibi piccolo kısımları da eklenmelidir. Eski flütler çalıyorsanız, bir program içinde birkaç tane çalınarak, program zenginleştirilmelidir." (TOFF, 1996; 163)

Benzer şekilde, bir parça tek flütle çalınacaksa, bir sonraki küçük bir oda grubu tarafından çalınabilir. Aslında tüm bu çeşitlendirmeler, müzikle ve hatta flütle daha yakından ilişkili dinleyiciler için de yapılabilir. Seçenekler bu tür dinleyiciler için çok daha fazla olacaktır. Hatta, çok çalınan ve bilinen parçalar, onlar için sıkıcı olabilir, yeni eserler her zaman araştırılmalıdır. Flüt repertuarının çok renkli ve güzel eserlerden oluştuğu unutulmamalıdır.

SONUÇ

Başarı, doğru ve bilinçli çalışma ile elde edilir. Doğru çalışma, yapılan her egzersizin, çalışmadaki her aşamanın nedenini ve nasıl yapılacağını bilmek, bunu pratikte uygulamaktır. Öğrencilerin büyük çoğunluğunun yaşadığı en büyük sorun, uzun süren yanlış çalışmalarının başarısızlıkla sonuçlanmasıdır.

Flüt eğitimi uzun süren bir öğrenme sürecini kapsar. Bu süreç içerisinde sabırlı ve dikkatli olmak, gerekli egzersizleri gerektiği kadar ve doğru şekilde yapmak başarıya ulaşmanın tek şartıdır. Neler çalışılacağı şüphesiz önemlidir, fakat neler çalışılacağı kadar nasıl çalışılacağı da çok önemlidir. Çalışmadaki en önemli etkenler çalışma hızı, tekrar sayısı ve çalışma süresidir. Teknik egzersizler, gamlar, arpejler, etütler, parçalar, eserler, ton ve nefes çalışmaları ve deşifre çalışılması gereken temel konulardır. Üzerinde çalışılan bunlardan hangisi olursa olsun, doğru öğrenme, yavaş, dikkatli ve bol tekrarlarla pratik edilerek yapılandırılır.

Öğretmenlerin bu uzun öğrenme sürecinde çok önemli bir rolü vardır. Öğrencilere olabildiğince yapıcı ve olumlu yaklaşımları, onları pedagojik yöntemlerle motive etmeleri, konserlerle ödüllendirmeleri ve doğru örnek olmaları, bu süreç içinde önemli yer tutar.

Çalışmamda, flüt eğitimi ile ilgili tüm bu temel bilgileri detaylı olarak inceleyip sunmayı amaçladım. Çalışmamın, gelebilecek her türlü eleştiriye açık olduğunu belirtir, Türkiye’de öğrenim gören tüm flüt öğrencilerine ve öğretmenlere yararlı olmasını dilerim.

EKLER

EK 1



Orchestre de Flûtes Français lors de la II^e Convention de la Flûte

(TRAVERSIERE, 2001; 55)

Fransız Flüt Orkestrasının “II. Flüt Buluşması”ndaki konserinden bir görüntü.

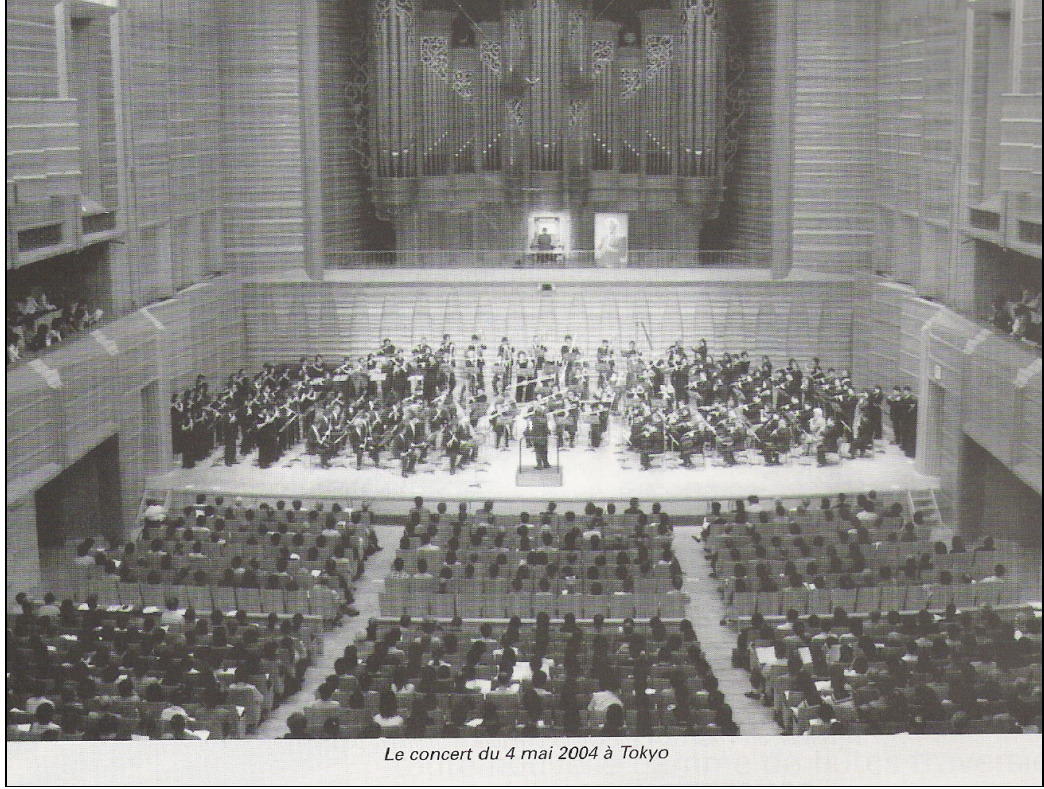
EK 2



(TRAVERSIERE, 2003; 8)

17 Ağustos 2003 tarihinde, Marsilya yakınlarında Riez-la-Romaine kilisesinde, Jean-Pierre Rampal anısına flüt sanatçıları; C. Arimany, J.L. Beaumadier, R. Leone, S.Kudo, Ph. Pierlot ve R. Stallman tarafından vermiş konserden bir görüntü.

EK 3



(TRAVERSIERE, 2004; 11)

4 Mayıs 2004 yılında, Japonya'nın kuzeyinden ve güneyinden gelen yüzün üzerinde flütistin katılımıyla japon flütist Massao Yoshida'nın anısına Tokyo'da düzenlenen konserden bir görüntü.

EK 4



(TRAVERSIERE, 2004; 8)

Toulouse Konservatuari flüt sınıfı öğrencilerinin konserinden bir görüntü.

EK 5



Muğla üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Anabilim Dalı Flüt sınıfı öğrencilerinin 2 Mayıs 2006 tarihinde bahar şenlikleri etkinlikleri haftasındaki konserinden bir görüntü.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

ARTAUD, Pierre-Yves; **A Propos de Pédagogie**, Gérard Billaudot, Paris, 1996, 174 S.

BRUSER, Madeline; **The Art of Practising**, Bell Tower, New York, 1997, 250 S.

BURLET, Emmanuel & FLEURIAULT, Martine; **La Flute de A a Z**, Gérard Billaudot, Paris, 1998, 45 S.

BERNOLD Philippe, **La Technique d'Embouchure**, La Stravaganza, Paris, 2000, 81 S.

DEBOST, Michel; **Une Simple Flute**, Van de Velde, Paris, 1996, 346 S.

DEBOST, Michel; **Une Simple Flute - Cahier de Travail**, Van de Velde, Paris, 1996, 30 S.

FENMEN, Mithat; **Piyanistin Kitabı**, Akba Kitabevi, Ankara, 1947

FLOYD, Angeleita; **The Gilbert Legacy**, Winzer Pres, Iowa, 1990

GALWAY, James; **Flute**, Kahn & Averil, London, 1990, 237 S.

GRAF, Peter Lucas; **Check-Up**, B. Schott's Söhne, Germany, 1990

GREBENE, Bekir; **Müzikle Tedavi**, Güven Kitabevi, Ankara, 1978

GUILBERT, André; **L'ABC du Jeune Flutiste**, Gérard Billaudot, Paris, 1998, 42 S.

LIBERMAN, David A; **Learning Behavior and Cognition**, Wadsworth Publishing Company, California, 1990, 457 S.

REICHERT, Mathieu André; **Seven Daily Exercises for the Flute**, Cundy Bettoney, New York, 1956, 17 S.

TAFFANEL, Paul & GAUBERT, Philippe; **Grands Exercices Journaliers**, Alphonse Leduc, Paris, 1958, 63 S.

TOFF, Nancy; **The Flute Book**, second edition, Oxford University Pres, New York, 1996, 442 S.

WALKER, James T; **The Psychology of Learning**, Pretice Hall, New Jersey, 1996, 376 S.

MAKALELER

SCHURING Martin; "Teaching Students to Practice Slowly and Perfectly", **Flute Talk**, Vol. 21, No. 4, 2001, 31 S.

JICHA Victoria; "A Fresh Look et Music Education", **Flute Talk**, Vol. 25, No. 1, 2005, 31 S.

BUREAU Christine, SEC Emmanuel; "Orchestre de Flûtes", **Traversière**, No:68, Juillet-Août-Septembre 2001, 80 S.

HAUG Sue; "Deşifre Çalma ve Görsel Algılama", Çev: Gül Çimen, ...**Ve Müzik**, Sayı 5

TEZLER

AKINCI Çiler; "Peter Lucas Graf "check-up" Flüt metodunun İncelenmesi", Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996, 70 s.

ORAY Ceren; "Flüt Tekniği ve Flüt Çalarken Karşılaşılan Problemler", Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006, 91 s.

TURGAY Hakan Halit; "Flüt Eğitimi Açısından Nüans Problemlerinin Çözümünde Teknik Boyutun Kavranmasının Önemi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, 79 s.

İNTERNET

Garrison, L. L. (2001), *Practising Part 1*,

<http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/practice1.html>

Garrison, L. L. (2001), *Practising Part 2*,

<http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/practice2.html>

Garrison, L. L. (1999), *Practising Part 3*,

<http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/practice3.html>

Garrison, L. L. (2001), *Practising Part 4*,

<http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/practice4.html>

Garrison, L. L. (2001), *Memorization*,

<http://www.personal.utulsa.edu/~leonard-garrison/memorize.html>

Malone, K. (2007), *Flute Performance and Technic*,

<http://www.fluteinfo.com/Doc/People/KyleMalone/index.html>

Galway, J.(2004), *Memorizing*,

<http://www.fluteinfo.com/MasterClass/Galway2004.html>

ÖZGEÇMİŞ

- Ad, Soyad: Sezin EKEBALKAN
- Doğum yeri ve yılı: Bursa 01.09.1978
- Yabancı Dil: Fransızca, İngilizce
- Eğitim: Lisans
- Yüksek Lisans: 2007, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı
- Lisans: 2005, Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik Anasanat Dalı
2003, Ecole National de Musique de Ville d'Avray, Fransa
- Lise: 1996, Bursa Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Müzik Bölümü
- İş Tecrübesi: 2004-2005 Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
2005-2007 Muğla Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
- Alınan Burs ve Ödüller: 2001, Moin Sartoux, Bölgesel Flüt Yarışması, birincilik ödülü
2002, A travers la Flute, duo kategorisi, birincilik ödülü
2002, Leopold Bellan Flüt yarışması, Paris, İkincilik ödülü
2003, UFAM Flüt Yarışması, Paris, mansiyon
2003, Hector Berlioz 10. Paris Konservatuvarı Flüt Yarışması, birincilik ödülü