T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

MUAMMER SUN'UN SEÇİLMİŞ ORKESTRA ESERLERİNDEKİ FLÜT PARTİLERİNİN İCRA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUHAMMED SALİH ÇAKAN

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. BAHADIR ÇOKAMAY

ÇANAKKALE - 2026

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

MUAMMER SUN'UN SEÇİLMİŞ ORKESTRA ESERLERİNDEKİ FLÜT PARTİLERİNİN İCRA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUHAMMED SALİH ÇAKAN

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. BAHADIR ÇOKAMAY

ÇANAKKALE – 2026

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Muhammed Salih ÇAKAN Doç. Bahadır ÇOKAMAY yönetiminde hazırlanan ve **25/11/2025** Tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan "**Muammer Sun'un Seçilmiş Orkestra Eserlerindeki Flüt Partilerinin İcra Bakımından İncelenmesi**" başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Müzik Anasanat Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Bahadır ÇOKAMAY (Danışman)	……
Prof. Dr. Begüm ÖZ	……
Dr. Öğr. Üyesi Burcu COŞKUN	…….

Tez No : 10770703
Tez Savunma Tarihi : 25/11/2025

……
Prof. Dr. Melis ULU DOĞRU
Enstitü Müdürü

../../20

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

(İmza)
Muhammed Salih ÇAKAN
25/11/2026

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, bilgi, birikim ve rehberliğiyle sürecin her aşamasında bana yol gösteren, akademik anlayışı ve yapıcı yönlendirmeleriyle çalışmama değer katan çok kıymetli danışman hocam Doç. Bahadır Çokamay'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez savunma jürimde yer alarak değerli vakitlerini ayıran, yapıcı eleştirileri ve bilimsel katkılarıyla çalışmamın son halini almasında emeği geçen saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Begüm Aytemur ve Dr. Öğr. Üyesi Burcu Coşkun'a şükranlarımı sunarım. Ayrıca lisansüstü eğitimim ve sanat hayatım boyunca flüt icramın gelişimine büyük katkı sağlayan, tecrübelerini benden esirgemeyen kıymetli flüt hocam Öğr. Gör. Senem Güzey'e saygılarımı sunarım. Tez sürecini benimle sabırla paylaşan, her zaman yanımda olarak moral ve motivasyon kaynağım olan sevgili hayat arkadaşım Azra Yavuz'a gönülden teşekkür ederim. Son olarak, yalnızca bu çalışmamda değil, hayatımın her döneminde maddi ve manevi destekleriyle daima yanımda olan, varlıklarıyla bana güç veren değerli aileme de sonsuz şükranlarımı sunarım.

Muhammed Salih ÇAKAN

Çanakkale, Ocak 2026

ÖZET

MUAMMER SUN'UN SEÇİLMİŞ ORKESTRA ESERLERİNDEKİ FLÜT PARTİLERİNİN İCRA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Muhammed Salih ÇAKAN
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Bahadır ÇOKAMAY
25/11/2026, 110

Bu çalışmada Muammer Sun'un seçilmiş orkestra eserlerinde yer verdiği flüt partilerinin icra bakımından incelenmesi konu alınmıştır. İncelemeye yönelik araştırma kapsamında notasına ulaşılan "Mavi Büyü, Yurt Renkleri Orkestra Süiti, Oyun Havaları ve Çerkes Süiti" adlı eserleri seçilmiştir. Çalışmaya anahtar kelimeler üzerinden geniş literatür taraması yapılarak başlanmış olup, ulaşılan dokümanlar incelenerek, öncelikle kuramsal çerçevenin anlaşılması için flüt hakkında bilgiler verilmiş ve ardından Muammer Sun'un hayatı ve bestelediği eserleri sınıflandırılarak belirtilmiştir. Sonrasında örneklem olarak ele alınan orkestra eserlerindeki flüt partileri ayrıntılı bir şekilde icralarına yönelik analizleri yapılmış ve ortaya çıkan sonuçlar yorumlanmıştır. Muammer Sun'un orkestra eserlerinde flüt partilerinin, geleneksel Türk müziği unsurlarını Batı müziği orkestrasyon teknikleri ile birleştiren bir anlayışla yazıldığı, zaman zaman makamsal ezgilere, aksak ritimlere, senkoplara, geniş aralık atlamalara, ani gürlük değişimlerine, çift dil tekniği gerektiren pasajlara, devamlı bağlı artikülasyon ve süslemelere yer verildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda bestecinin flüt çalgısını orkestrasyonda hem ezgi hem de eşlik pozisyonunda kullandığı, ayrıca Türk/Anadolu motiflerinin betimlenmesinde çalgının ses renginden ve ifade gücünden yararlandığı görülmüştür. Çalışmanın flüt çalgısının icra kapasitesini betimleyen analizlere yer vermesi ve bu analizlerin Çağdaş Türk müziği içindeki konumunun daha iyi anlaşılması adına önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Muammer Sun, Flüt, Orkestra, İcra, Analiz

ABSTRACT

AN EXAMINATION OF FLUTE PARTS IN MUAMMER SUN'S SELECTED ORCHESTRAL WORKS IN TERMS OF PERFORMANCE

Muhammed Salih ÇAKAN

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Department of Music Master Thesis

Supervisor: Assoc. Prof. Bahadır ÇOKAMAY

25/11/2026, 110

The subject of this study is the examination of flute parts in selected orchestral works of Muammer Sun in terms of performance. Within the scope of the research, the works titled “Mavi Büyü, “Yurt Renkleri Orchestra Suite, Oyun Havaları, and Çerkes Süiti”, whose musical scores were accessible, were selected. The study began with a comprehensive literature review based on keywords. Following the examination of the obtained documents, information about the flute was provided to establish the theoretical framework, after which Muammer Sun’s life and his composed works were classified and presented. Subsequently, the flute parts in the orchestral works handled as samples were analyzed in detail regarding their performance, and the emerging results were interpreted. It has been observed that in his orchestral works, Muammer Sun included melodies written with an approach that synthesizes traditional Turkish music elements with Western music orchestration techniques. It has been determined that modal melodies, aksak rhythms, syncopations, large interval leaps, sudden dynamic changes, passages requiring double tonguing technique, dense legato structures, and ornamentations are present from time to time. In this context, it is evaluated that the composer utilizes the flute in both melodic and accompaniment roles within the orchestration and benefits from the instrument's timbre and expressive power in depicting Turkish and Anatolian motifs. It is considered that this study is significant for providing analyses that describe the performance capacity of the flute instrument and for a better understanding of the place of these analyses within Contemporary Turkish Music.

Keywords: Muammer Sun, Flute, Orchestra, Performance, Analysis

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI..... i
ETİK BEYAN..... ii
TEŞEKKÜR..... iii
ÖZET iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
SİMGELER ve KISALTMALAR..... ix
ŞEKİLLER DİZİNİ..... xi
RESİMLER DİZİNİ..... xiv

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

1.1. Problem Durumu..... 3
1.2. Araştırmanın Amacı..... 3
1.3. Araştırmanın Önemi..... 4
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları..... 4

İKİNCİ BÖLÜM
KURAMSAL ÇERÇEVE 5

2.1. Flütün Tanıtımı Yapısı ve Kısa Tarihi..... 5
2.2. Flütün Orkestradaki Yeri ve İşlevi..... 7
2.3. Flüt İcrasında Kullanılan Uygulamalar ve Teknikler..... 10
2.3.1. Nefes 10
2.3.2. Ton..... 11
2.3.3.Vibrato..... 12
2.3.4. Dil/artikülasyon teknikleri..... 13
Tek Dil Tekniği..... 13

Çift Dil Tekniği 14
Üç Dil Tekniği 15
Legato Bağlı Çalma Tekniği 16
2.4. Flüt İcrasında Aksak Ritimlerde İcra Zorlukları 17
2.5. Muammer Sun'un Hayatı 19
2.6. Muammer Sun'un Eserleri 20
2.7. İlgili Araştırmalar 22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ARAŞTIRMA YÖNTEMİ 24

3.1. Araştırmanın Modeli 24
3.2. Evren ve Örneklem 24
3.3. Veri Toplama Araçları 24
3.4. Verilerin Toplanması ve Analizi 25

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ARAŞTIRMA BULGULARI 26

4.1. Yurt Renkleri Orkestra Süiti 26
4.1.1. Uzun Hava 27
4.1.2. Kırık Hava 28
4.1.3. Dinleti 31
4.1.4. Köçekçemsi 33
4.1.5. Ağıt 35
4.1.6. Yakarı 38
4.1.7. Horonumsu 40
4.1.8. Gezinti 42
4.1.9. Oyun 43
4.2. Mavi Büyü Soprano, Tenor, Orkestra için Müzik 44
4.3. Oyun havaları 53

4.3.1. Merzifon Çiftetellisi 53
4.3.2. Arap Çiftetellisi 57
4.3.3. Oyun 59
4.3.4. Kasap Havası 63
4.4. Çerkes Süiti 68
4.4.1. Bahar Sevinci 68
4.4.2. Bahar Hüznü 75
4.4.3. Bahar Coşkusu 79

BEŞİNCİ BÖLÜM
SONUÇ VE ÖNERİLER 83

5.1. Sonuç 83
5.2. Öneriler 101
KAYNAKÇA 104
EKLER I
EK 1. Uluslararası Bildiri Beyanı I

SİMGELER ve KISALTMALAR

a2	İki flütün birlikte seslendirmesi anlamına gelmektedir.
attacca	Bir sonraki bölüme beklemeden geçilmesi anlamına gelmektedir.
p	Piano, hafif sesle çalınması gerektiğini belirten nüans işareti.
mp	Mezzo piano, orta derecede hafif sesle çalınması gerektiğini belirtir.
mf	Mezzo forte, orta derecede kuvvetli sesle çalınması gerektiğini
f	Forte, güçlü sesle çalınması gerektiğini belirten nüans işareti.
ff	Fortissimo, çok güçlü sesle çalınmasını belirten nüans işareti.
cresc.	Crescendo, sesin giderek artırılması gerektiğini gösteren kısaltma.
decresc.	Decrescendo, sesin giderek azaltılması gerektiğini belirtmektedir.
rit.	Ritardando, tempoda yavaşlama anlamına gelmektedir.
Ten.	Tenuto sesi tutarak çalmak anlamına gelmektedir.

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil No	Şekil Adı	Sayfa No
Şekil 1	Flütün Ses bölgeleri	9
Şekil 2	Flütün ses genişliği	9
Şekil 3	Nefes alıştırması figürleri	10
Şekil 4	Ton alıştırma figürleri	12
Şekil 5	Vibrato alıştırma figürleri	13
Şekil 6	Tek dil alıştırma figürleri	14
Şekil 7	Çift dil alıştırma figürleri	15
Şekil 8	Üç dil alıştırma figürleri	16
Şekil 9	Legato alıştırma figürleri	17
Şekil 10	Aksak tartım figürleri	17
Şekil 11	Uzun Hava 22. ve 33. ölçüler arası flüt partisi	27
Şekil 12	Uzun hava bölümü flüt bölümü flüt partisi ses aralığı	28
Şekil 13	Kırık Hava 42. ve 58. ölçüler arası flüt partisi	29
Şekil 14	Kırık Hava 58. ve 73. ölçüler arası flüt partisi	30
Şekil 15	Kırık Hava 74. ve 84. ölçüler arası 1. ve 2. flüt partisi	31
Şekil 16	Kırık hava bölümü flüt partisi ses aralığı	31
Şekil 17	Dinleti 93. ve 105. ölçüler arası flüt partisi	32
Şekil 18	Dinleti bölümü flüt partisi ses aralığı	33
Şekil 19	Köçekçemsi 114. ve 133. ölçüler arası flüt partisi	33
Şekil 20	Köçekçemsi 134. ve 153. ölçüler arası flüt partisi	34
Şekil 21	Köçekçemsi bölümü flüt partisi ses aralığı	35
Şekil 22	Ağıt 158. ve 174. ölçüler arası flüt partisi	35

Şekil 23	Ağıt 178. ve 190. ölçüler arası flüt partisi	36
Şekil 24	Ağıt 191. ve 202. ölçüler arası flüt partisi	37
Şekil 25	Ağıt 203. ve 215. ölçüler arası flüt partisi	37
Şekil 26	Ağıt bölümü flüt partisi ses aralığı	38
Şekil 27	Yakarı 216. ve 241.ölçüler arası flüt partisi	39
Şekil 28	Yakarı bölümü flüt partisi ses aralığı	39
Şekil 29	Horonumsu 242. ve 266. ölçüler arası flüt partisi	40
Şekil 30	Horonumsu 267 ve 291. ölçüler arası flüt partisi	41
Şekil 31	Horonumsu 292. ve 299. ölçüler arası flüt partisi	41
Şekil 32	Gezinti 300. ve 315. ölçüler arası flüt partisi.	42
Şekil 33	Gezinti bölümü flüt partisi ses aralığı	42
Şekil 34	Oyun 320. ve 332. ölçüler arası flüt partisi	43
Şekil 35	Oyun bölümü flüt partisi ses aralığı	43
Şekil 36	Mavi Büyü 1. ve 16. ölçüler arası flüt partisi	44
Şekil 37	Mavi Büyü 17.ve 32. ölçüler arası flüt partisi	45
Şekil 38	Mavi Büyü 33. ve 48. ölçüler arası flüt partisi	46
Şekil 39	Mavi Büyü 49. ve 64. ölçüler arası flüt partisi	46
Şekil 40	Mavi Büyü 65. ve 80. ölçüler arası flüt partisi	47
Şekil 41	Mavi Büyü 81. ve 101. ölçüler arası flüt partisi	47
Şekil 42	Mavi Büyü 105. ve 122. ölçüler arası flüt partisi	48
Şekil 43	Mavi Büyü 123. ve 140. ölçüler arası flüt partisi	49
Şekil 44	Mavi Büyü 141. ve 156. ölçüler arası flüt partisi	49
Şekil 45	Mavi Büyü 185. ve v204. ölçüler arası flüt partisi	50
Şekil 46	Mavi Büyü 205. ve 229. ölçüler arası flüt partisi	51

Şekil 47 Mavi Büyü 230. ve 247. ölçüler arası flüt partisi 52

Şekil 48 Mavi Büyü 247. ve 262. ölçüler arası flüt partisi 52

Şekil 49 Mavi büyü flüt partisi ses aralığı 53

Şekil 50 Merzifon Çiftetellisi 1. ve 18. ölçüler arası flüt partisi 54

Şekil 51 Merzifon Çiftetellisi 19. ve 33. ölçüler arası flüt partisi 55

Şekil 52 Merzifon Çiftetellisi 34. ve 45. ölçüler arası flüt partisi 56

Şekil 53 Merzifon çiftetellisi bölümü flüt partisi ses aralığı 56

Şekil 54 Arap Çiftetellisi 78. ve 93. ölçüler arası flüt partisi 57

Şekil 55 Arap Çiftetellisi 110. ve 118. ölçüler arası flüt partisi 58

Şekil 56 Arap çiftetellisi bölümü flüt partisi ses aralığı 59

Şekil 57 Oyun 143. ve 167. ölçüler arası flüt partisi 59

Şekil 58 Oyun 214. ve 257. ölçüler arası flüt partisi 60

Şekil 59 Oyun 288. ve 298. ölçüler arası flüt, pikolo, klarnet, obua partisi 61

Şekil 60 Oyun 299. ve 323. ölçüler arası flüt partisi 61

Şekil 61 Oyun 335. ve 348. ölçüler arası flüt partisi 62

Şekil 62 Oyun bölümü flüt partisi ses aralığı 62

Şekil 63 Kasap Havası 381. ve 404. ölçüler arası flüt partisi 63

Şekil 64 Kasap Havası 449. ve 480. ölçüler arası flüt partisi 64

Şekil 65 Kasap Havası 481. ve 510. ölçüler arası flüt partisi 65

Şekil 66 Kasap Havası 515.ve 538. ölçüler arası flüt partisi 66

Şekil 67 Kasap Havası 563. ve 581. ölçüler arası flüt partisi 67

Şekil 68 Kasap bölümü flüt partisi Havası ses aralığı 67

Şekil 69 Bahar Sevinci 1. ve 38. ölçüler arası flüt partisi 68

Şekil 70 Bahar Sevinci 38. ve 75. ölçüler arası flüt partisi 69

Şekil 71 Bahar Sevinci 76. ve 105. ölçüler arası flüt partisi 70

Şekil 72 Bahar Sevinci 107. ve 135. ölçüler arası flüt partisi 70

Şekil 73 Bahar Sevinci 136. ve 182. ölçüler arası flüt partisi 71

Şekil 74 Bahar Sevinci 183. ve 216. ölçüler arası flüt partisi 72

Şekil 75 Bahar Sevinci 217. ve 256. ölçüler arası flüt partisi 73

Şekil 76 Bahar Sevinci 257. ve 304. ölçüler arası flüt partisi 74

Şekil 77 Bahar sevinci bölümü flüt partisi ses aralığı 74

Şekil 78 Bahar Hüznü 305. ve 325. ölçüler arası flüt partisi. 75

Şekil 79 Bahar Sevinci 326. ve 360. ölçüler arası flüt partisi 76

Şekil 80 Bahar Sevinci 368. ve 392. ölçüler arası flüt partisi 77

Şekil 81 Bahar Sevinci 393. ve 405. ölçüler arası flüt partisi 78

Şekil 82 Bahar hüznü bölümü flüt partisi ses aralığı 78

Şekil 83 Bahar Coşkusu 410. ve 447. ölçüler arası flüt partisi 79

Şekil 84 Bahar Coşkusu 448. ve 473. ölçüler arası flüt partisi 80

Şekil 85 Bahar Coşkusu 475. ve 599. ölçüler arası flüt partisi 81

Şekil 86 Bahar Coşkusu 510. ve 544. ölçüler arası flüt partisi 82

Şekil 87 Bahar Coşkusu bölümü flüt partisi ses aralığı 82

RESİMLER DİZİNİ

Resim No	Resim Adı	Sayfa
Resim 1	Quantz'ın eklediği ikinci anahtar	6
Resim 2	Boehm flute by W. R. Meinell	7
Resim 3	Muammer Sun	19

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

Müzik, insanlık tarihi boyunca kültürel yaşamın ve sanatsal ifadenin en önemli unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Toplumsal ve bireysel duyguların aktarımında güçlü bir araç niteliği taşıyan bu sanat dalının, çok sesliliğin ortaya çıkmasıyla birlikte daha zengin bir yapıya büründüğü söylenebilir. Farklı müzik kültürlerinin ve enstrümanların bir araya gelmesinin, evrensel ölçekte orkestra kavramının gelişimine katkı sağlarken, bu etkileşimin Türk müzik kültüründe de tarihsel bir dönüşüme zemin hazırladığı düşünülmektedir.

Bu süreç bağlamında, Selanik'e göre Türkiye'de çoksesli müzik çalışmaları ve batı kökenli gelişmeler ancak Cumhuriyet döneminde akademik bir zemine oturabilmiştir. Batılı orkestranın Osmanlı Sarayı ile tanışması Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar uzansa da, I. François tarafından gönderilen topluluğun geri gönderilmesiyle saray müziği, usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel yapısını korumuş ve modal müziğin en seçkin örneklerini vermeye devam etmiştir. 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa müziğini etkileyen Mehter geleneği ise Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla yerini, batı tekniğinin uygulandığı ilk kurum olan Saray Bandosu'na bırakmıştır. 1828 yılında Giuseppe Donizetti tarafından kurulan bu topluluk, daha sonra bünyesine Saray Orkestrası ve Fasıl Heyeti'ni de katarak Muzika-i Hümayun adını almıştır (1996: 311).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Batı müziğine dayalı çok seslilik, devletin kültür politikalarının merkezine alınmıştır. Avrupa'ya gönderilen genç müzisyenlerin yurda dönerek önemli görevler üstlenmeleri, Türkiye'de müzik yaşamının yönünü değiştirmiştir. Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar ve Cemal Reşit Rey gibi isimler, Batı müziğinin armonik ve biçimsel yapısını Türk halk müziğinin melodik ve ritmik öğeleriyle birleştirerek yeni bir sentez ortaya koymuşlardır (Yücel, 2022: 19).

Bu ortamda yetişen Muammer Sun ise, Anadolu'nun halk ezgilerini ve makamsal yapısını, kuramcı Kemal İlerici'nin Dörtlü Armoni sistemiyle birleştirerek kendine özgün bir üslup ortaya koymuştur. Sun, bu kültürel müzik bağlamında temel düşüncelerini şu sözlerle belirlemiştir:

“Aşık Veysel nasıl kendiliğinden bir türkü yakıyorsa ve o Aşık Veysel’in ve Anadolu’nun birikimine dayanıyorsa, ben de Aşık Veysel gibi kendiliğimden türkü yakıyorum ve Anadolu’nun birikimine dayanıyorum; bir farkla, Batı müziği kültürünün birikimini de edinmiş evrensel kültüre açık bir kişi olarak. Ama hep Veysel gibi yapmak istiyorum; yani doğal bir müzik, kaynağı, bizden olan, başka toplumdan olmayan müzik" (Sun,2011:238).

Muammer Sun'un armonik dilinin temelini oluşturan Kemal İlerici, Türk Divan ve Halk Müziklerini derinlemesine inceleyerek, Türk müziği özelliklerine uygun yeni bir armonilime yöntemi arayışına girmiş ve bu yöntemi uzun çalışmalar sonucunda geliştirmiştir. Geliştirdiği bu sisteme göre, Türk müziğini çok seslendirmeye yarayan akorlar, dörtlü aralıkların üst üste gelmesi ile meydana gelmektedir. Eser içerisindeki gerilim ve çözülme anları ise, bu dörtlü akorların yoğunluklarına ve farklı çevrim durumlarına göre belirlenmektedir. İlerici, bulduğu bu yöntemi birçok genç besteciye öğretmiş ve” Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabını 1970 yılında yayımlayarak sistemi yaygınlaştırmıştır (Kütahyalı, 1981:117).

Kuramcı Kemal İlerici'nin, Türk müziğinin çok seslendirilmesine yönelik geliştirdiği kuramsal sistemi öğrettiği genç bestecilerden biri olan Muammer Sun, bu sistemi kendi kültürel ve sanatsal felsefesiyle birleştirerek müzikal kimliğini oluşturmuştur. Bu çerçevede, Muammer Sun’un orkestra eserleri, Kemal İlerici'nin Dörtlü Armoni sistemi temelinde, Türk müziği unsurlarını Batı müziği teknikleriyle sentezlemesi bakımından dikkat çekmektedir. Ancak literatürde, bu eserlerde flütün icra özelliklerine odaklanan kapsamlı bir incelemenin bulunmadığı görülmektedir.

Flütün ses rengi, teknik olanakları ve orkestradaki çok yönlü kullanımı dikkate alındığında, Sun’un seçilmiş eserlerindeki flüt partilerinin icra bakımından incelenmesi büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda yapılacak bir çalışma, Türkiye’de çok sesli müzik anlayışının gelişimine katkı sağlarken, flüt icrasına yönelik uygulamaların daha iyi anlaşılması adına önemli olacağı düşünülmektedir.

1.1. Problem Durumu

Yapılan literatür taraması sonucunda Muammer Sun'un besteci, eğitimci kimliği, ses, çalgı ve orkestra eserleri ile ilgili birçok çalışma olmasına rağmen, orkestra eserlerindeki flüt partilerine yönelik detaylı analizlere rastlanmamıştır. Bu çalışmayla, Sun'un orkestra müziğinin daha iyi anlaşılması, flüt partilerinin doğru biçimde icra edilmesine katkı sağlanması ve flütçülere yönelik uygulanabilir çalışma önerilerinin sunulması amaçlanmaktadır.

Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi: "*Muammer Sun'un orkestra eserlerindeki flüt partilerinin; makamsal yapı, ritmik çeşitlilik, artikülasyon, nefes ve parmak teknikleri açısından icra gereklilikleri nelerdir?"* şeklinde belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Muammer Sun'un seçili orkestra eserlerindeki flüt partilerinin incelenerek icraya yönelik öneriler geliştirilmesi, bu bağlamda karşılaşılan performans güçlüklerinin değerlendirilmesi ve müzikal yorumun niteliğini geliştirmeye katkı sağlayacak sonuçların ortaya konulmasıdır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Yapılan literatür taraması sonucunda, Muammer Sun'un yaşamı ve eğitim alanındaki çalışmalarına yönelik çok sayıda kaynağın bulunduğu; ancak orkestra için bestelediği eserler ile bu eserlerdeki flüt partilerinin icraya yönelik incelenmesine dair çalışmanın yer almadığı görülmüştür. Bu bağlamda, Türk bestecileri arasında önemli bir yere sahip olan Muammer Sun'un orkestra eserlerinin flüt partilerinin icra bakımından incelenmesinin hem müzik alanına hem de yorumculuk anlamında flüt repertuarına katkı sağlama potansiyeline sahip olduğu düşünülmektedir.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, notasına ulaşılan Muammer Sun'un "*Yurt Renkleri, Mavi Büyü, Oyun Havaları ve Çerkes Süiti*" adlı orkestra eserlerinin flüt partilerinin icra teknikleri açısından analizi ile sınırlandırılmıştır. Çalışma kapsamındaki incelemeler, Sun Yayınevi'ne ait orijinal orkestra partisyonları temel alınarak ve flüt partileri bu kaynaklardan araştırmacı tarafından ayrıştırılarak gerçekleştirilmiştir. Analiz ve öneriler; eserlerdeki teknik zorluklar, müzikal ifade gereklilikleri ve bestecinin partisyon üzerindeki direktifleri çerçevesinde, evrensel flüt öğretim yöntemlerine dayalı icra yaklaşımları ile sınırlı tutulmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM
KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Flütün Tanıtımı Yapısı ve Kısa Tarihi

İnsanlığın en eski çalgıları arasında yer alan flütün kökeninin M.Ö. 50.000 yıllarına kadar uzandığı düşünülmektedir. İlk insanların, doğadaki sesleri taklit etme isteğinden yola çıkarak haberleşme ve dini ritüellerde kullanmak amacıyla çeşitli nefesli çalgılar geliştirmesiyle birlikte, başlangıçta hayvan kemiklerinden ve boynuzlarından yapılan basit çalgılar kullanılmıştır. Zamanla bu çalgılar geliştirilmiş ve delikli formlar haline dönüşerek farklı kültürlerde çeşitli isimlerle flütün evrimi başlamıştır (Koşar, 2019: 43).

Flüt, tarih boyunca en eski üflemeli çalgılardan biri olarak kabul edilmektedir. İlk dönemlerinde hayvan kemiği ya da boynuz gibi basit malzemelerden üretilen bu çalgı, Rönesans sürecinde tek parça ahşap gövdeden yapılmış bir form kazanmıştır. Barok dönemde ise gövdesi üç parçaya ayrılarak perdeler eklenmeye başlamıştır. Klasik dönemde perde sayısı artırılmış, ancak asıl köklü gelişimini Romantik dönemde Theobald Boehm'ün yenilikleri sayesinde göstermiştir. Günümüzde flüt; üç parçadan oluşan metal gövdesi, gelişmiş mekanizması ve geniş seslendirme olanakları ile modern orkestraların vazgeçilmez çalgılarından biri haline gelmiştir (Şenol ve Demirbatır, 2011: 581).

Tahta üflemeli çalgılar grubunda yer alan flüt, geçmişten günümüze farklı malzemelerle üretilmiş olsa da zamanla önemli değişimler geçirmiştir. İlk dönemlerinde ahşap ve abanoz gibi sert ve dayanıklı ağaçlardan yapılan bu çalgı, zamanla daha parlak ve güçlü bir ses elde etmek amacıyla krom, nikel, gümüş ve altın gibi metaller kullanılarak üretilmeye başlanmıştır. Sadece kullanılan malzeme değil, flütün formu da zaman içerisinde gelişmiş; günümüzde yaygın olarak kullanılan üç parçalı modern yapıya ulaşmıştır. Bu dönüşüm, çalım tekniği, ses rengi ve icra kolaylığı açısından da önemli avantajlar sağlamaktadır (Eke, 2012: 10-11).

Flütün teknik kapasitesini artırmaya yönelik ilk önemli gelişmelerden biri, alt seslerin daha net elde edilmesini sağlayan ek anahtar sistemlerinin kullanılmaya başlanmasıdır. Geçmişte mekanik yetersizlikler nedeniyle zorlayıcı olan bas seslerin icrası, bu eklemelerle güçlendirilmiştir. İlerleyen süreçte Johann Joachim Quantz'ın geliştirdiği ikinci anahtar ile sistem daha da ileri taşınmış; 19. yüzyıla gelindiğinde ise Theobald Boehm'ün yaptığı yapısal ve mekanik değişikliklerle günümüzde kullanılan modern flütün temelleri atılmıştır (Mimaroğlu, 1970: 287).



Resim 1. Quantz'ın eklediği ikinci anahtar
Kaynak: https://michaeldollendorf.com/instruments/quantz-flute

Theobald Boehm'ün geliştirdiği yeni flüt modeli, önceki flütlerde kullanılan konik gövde yapısını silindirik hale getirmiştir. Ayrıca, ses deliklerini en uygun akustik verim alacak şekilde yeniden konumlandırmış ve perde sistemine eklediği mekanizmalarla çalgının teknik kapasitesini önemli ölçüde genişletmiştir. Bu yenilikler sayesinde, önceki modellere kıyasla daha gelişmiş ve işlevsel bir çalgı ortaya çıkmıştır (Smith, 1997, akt. Ertek, 2022: 36).

. 

Resim 2. Boehm flute by W. R. Meinell
Kaynak: https://www.flutebeaudin.com/quantz-flute/

Alman besteci ve yapımcı Boehm'ün bu sistemle getirdiği yenilikler, flütün temel çalım tekniğinde köklü değişikliklere yol açmıştır. Sistem sayesinde çalgının icrası daha erişilebilir hale gelmiş; özellikle nüans, entonasyon ve vibrato gibi teknik zorluklar büyük ölçüde azaltılmıştır. Aynı zamanda parmak pozisyonlarını ergonomik hale getiren bu yenilikçi mekanizma, flütçünün fiziksel eforunu dengeleyerek hızlı ve karmaşık pasajların daha akıcı ve kontrol edilebilir bir biçimde çalınmasına olanak tanımıştır. Tüm bu gelişmeler, flütün hem solistik hem de orkestral repertuardaki konumunu daha da sağlamlaştırmıştır (Öztürk, 2023: 1).

Flütün alt perdeleri kendine özgü bir karaktere sahiptir. Orta, yumuşak, tiz ve parlak tonlarıyla; diyatonik ve kromatik pasajları, bağlı ya da bağsız arpejleri ve tiz aralıkları rahatlıkla icra edebilir. Aynı zamanda kemanda olduğu gibi staccato sesleri belirgin bir şekilde üretebilir. Birbirine yakın ses aralıklarında fark belirgin olmayabilirken, sekizli ya da daha geniş aralıklarla yazılmış alçalan ve yükselen pasajlarda flütün karakteristik tınısı daha net ortaya çıkmaktadır (Levent, 1997: 43).

2.2. Flütün Orkestradaki Yeri ve İşlevi

Flütün orkestra müziği içerisindeki yerini alması, tarihsel süreçte enstrümanın yapısal ve mekanik gelişimine paralel bir seyir izlemiştir. Ses sahasını genişletmek amacıyla "do" ve "do diyez" perdelerinin eklenmesiyle üç parçalı yapıdan dört parçalı forma geçilmiş, bu sayede enstrüman daha yumuşak bir tını karakterine ve zengin nüans imkânına kavuşmuştur. İcra tekniğinin ve parmak kontrolünün kolaylaşması, J.S. Bach, Telemann ve

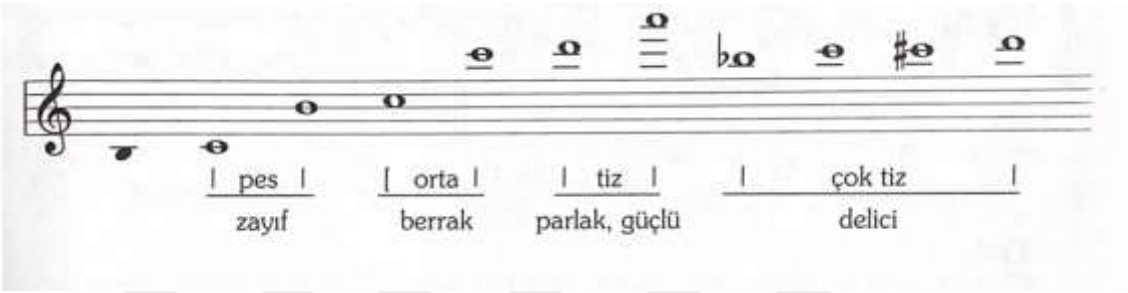
Vivaldi gibi dönemin usta bestecilerinin flüt literatürünü şekillendiren eserler vermesini sağlamıştır. İlerleyen süreçte Sol diyez, Si bemol ve Fa anahtarlarının da mekanizmaya dahil edilmesiyle teknik sınırları genişleyen flüt; oda müziği, opera ve bale türlerinin yanı sıra senfonik orkestranın da temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir (Powell, 2002'den akt. Bulut, 2017:132).

19. yüzyılda besteciler orkestra içinde daha çok enstrümanın daha zengin bir müzik ve geniş ölçüler kullanılarak müziğin anlam kazanacağını düşünmüş olmalılar ki: Beethoven ile orkestra ve senfoninin genişleme sürecine girdiği görülmektedir. Hemen ardından Mozart döneminde yaylı beşlilerle sınırlı kalan orkestranın içerisine bir veya iki flüt, iki fagot, iki obua ve iki korno dahil edilmiştir. Zamanla Beethoven'ın katkıları ile trombon, piccolo flüt ve vurmalı çalgılar eklenerek yaylı grubu ile sınırlı kalan orkestranın tınısal zenginliği ve kapasitesinin önemli ölçüde artmıştır (Hodeir, 1952: 45).

Flüt, orkestral düzenlemelerde genellikle oktav (katlama) yaparak tınıyı zenginleştirir. Flütün teknik kapasitesi, kromatik, diatonik ezgiler, arpejler ve geniş aralıklı atlamaları çok hızlı tempolarda icra edebilmesini içerir. Ayrıca, staccato, tril ve tremolo gibi süslemeler için oldukça elverişlidir. Müzikal görevlerinde, tatlı ve duygusal temalar orta ses bölgesinde verilirken; kuş cıvıltıları ve neşeli pasajlar ince oktavların parlaklığını kullanır. Diğer tahta nefeslilerle büyük bir uyum içinde çalışması, flütün orkestra içindeki kritik konumunu sağlamlaştırmaktadır (Ceren, 2016, Toff, 2012, Brown, 2002' den akt.Ertek, 2022:49).

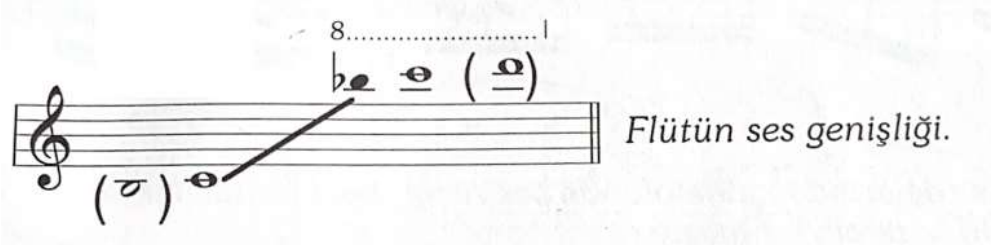
Bando ve senfonik orkestra yazımında ise hızlı ve atlamalı pasajların uygulanabildiği bir enstrüman olarak yer alır. Kromatik, diyatonik çizgiler legato, tek–çift dil ve tremolo teknikleriyle desteklenebilir. Flüt partileri, bölümün gereğine göre solo ya da eşlik niteliği taşır. Üst ses bölgesinde Si♭ klarnetle unison yazım sık görülür; bu tip kullanımlarda dinamik çoğunlukla forte düzeyindedir. Üst ses yoğunluğunu dengelemek için aynı melodinin obua veya klarnet tarafından bir oktav aşağıdan yürütülmesi uygundur. Eşlik pasajlarında flüt, obua/klarnetle çiftleme biçiminde konumlandırılabilir (Çokamay, 2018: 183).

Orkestral icralarda ses uyumu, müzikal bütünlüğün korunması açısından önemlidir. Bu uyumu sağlamak için, icracının çalgısını ortam sıcaklığına göre akort etmesi gerekmektedir. Özellikle flüt gibi üflemeli çalgılarda entonasyonu dengelemek amacıyla çalgının küçük açılarla konumunun değiştirilmesi önerilmektedir; örneğin, flütün dışa çevrilmesi sesin tizleşmesini, içe çevrilmesi ise pesleşmesini sağlamaktadır (Koçyiğit, 2010:81)



Şekil 1. Flütün Ses bölgeleri: (Levent, 1997: 43)

Flüt, orta ses bölgelerinde kendine has lirik ve yumuşak bir tınısal karaktere sahiptir; bu tını, tiz perdelere doğru ilerledikçe belirgin bir parlaklık kazanmaktadır. Enstrümanın teknik kapasitesi oldukça geniştir; diatonik ve kromatik dizi geçişleri, legato (bağlı) veya staccato (bağsız) figürler, arpejler ve geniş atlamalı aralıklar gibi farklı müzikal formları ardı ardına icra etme yeteneğine sahiptir. Ayrıca, yaylı çalgıların staccato tekniğini anımsatan kesik notaları da rahatlıkla seslendirebilir. Flütün tını dengesi, birbirine yakın perdelerde ve yavaş tempolu pasajlarda büyük bir farklılık göstermezken, çok geniş aralıklarla yapılan çıkış ve inişlerde, özellikle dönüm noktaları aşıldığında tınısal farklılaşma belirgin hale gelmektedir (Levent, 1997: 43).



Şekil 2. Flütün ses genişliği (Levent, 1997: 43

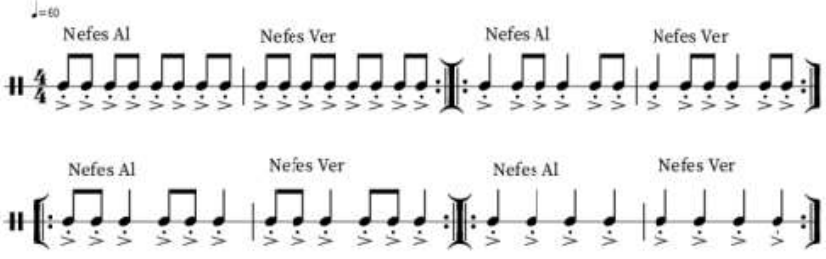
2.3. Flüt İcrasında Kullanılan Teknikler ve Uygulamalar

Başarılı bir flüt icrası, teknik uygulamaların müzikal davranışlarla bütünleşerek doğru şekilde uygulanmasına bağlıdır. Yöntemlerin hatalı ya da yetersiz biçimde kullanılması, çalgı üzerinde istenen sonucu vermemektedir.

Flüt çalmada teknik yeterliliğin temeli, çalgının vücuda dengeli bir biçimde yerleştirilmesine bağlıdır. Doğru duruşun yanı sıra, flütün elde istikrarlı şekilde tutulması, bilekler ve ön kollar tarafından desteklenmeli; ağırlık dağılımı çene, sol elin işaret parmağı, sağ elin başparmağı ve serçe parmağı arasında dengelenmelidir. Bu denge sağlandığında, parmaklar serbest ve esnek hareket edebilecek uygun pozisyonda olacaktır (Üstün ve Özçimen, 2012:74)

2.3.1. Nefes

Çalgı icrasında başarının temelinde doğru nefes kullanımı yer almaktadır. Bu noktada, vücudun rahat ve doğal bir pozisyonda olması nefesin kontrolünü kolaylaştırmaktadır. Nefesin gereksiz yere harcanmaması için diyafram kası devreye girmekte ve hava akışını düzenlemektedir. Yanlış alışkanlıkların önüne geçilebilmesi adına diyaframın doğru kullanımı öğrenilmelidir. Nefesin kontrollü biçimde sağlanmasıyla birlikte, icracının uzun süreli ya da zorlayıcı pasajları güçlük yaşamadan çalabildiği anlaşılmaktadır (Güleken, 2024:10).



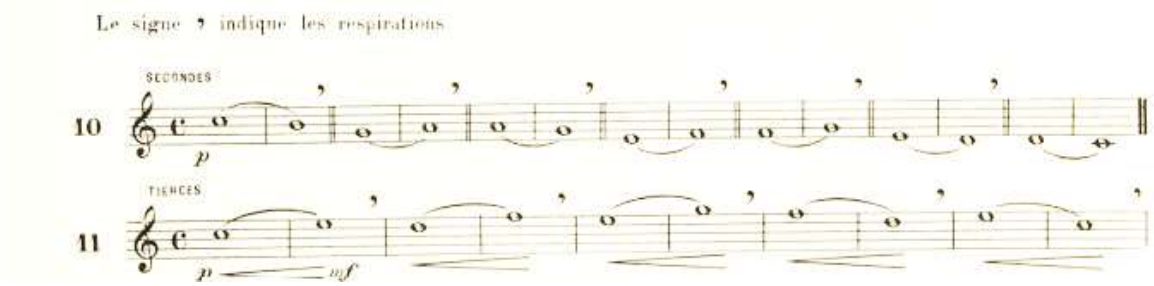
Şekil 3. Nefes alıştırması figürleri (Ersöz, 2020: 201)

Nefes alımına dair farklı ekoller çeşitli yöntemler geliştirmiş olsa da hepsinde birleşilen nokta diyafram nefesidir. Diyafram nefesi, mide üstünde yer alan diyafram kasının aşağıya doğru genişlemesiyle oluşan boşluğun ciğerler tarafından doldurulması şeklinde gerçekleşir. Bu süreçte yalnızca diyafram değil, göğüs kafesinin orta ve üst kısımları da birlikte çalışır. Diyafram kası, akciğerlerin alt bölgesini çevreleyen ve onların nefes alışverişini gerçekleştirmesine yardımcı olan temel kas olarak bilinmektedir (Seçkin, 2018:20).

Flütte istenilen güçlü ve dengeli tınıya ulaşmak için, nefesin diyaframdan desteklenerek yönlendirilmesi, dudak pozisyonunun esnek tutulması ve hava akışının hassas şekilde kontrol edilmesi büyük önem taşımaktadır. Ayrıca, alt çenenin hafifçe öne doğru konumlandırılması ve üflenen havanın ağızlık bölümüne dik açıyla, kontrollü şekilde gönderilmesi; parlak ve yumuşak bir ses elde edebilmek açısından etkili olmaktadır. Özellikle hassas dinamiklerde ton renginin korunması ve ses kalitesinin bozulmaması, diyafram-nefes-dudak üçlüsünün bir bütün olarak işlevsel biçimde kullanılması ile mümkündür (Turgay'dan akt. Üstün Emre, 2012: 112).

2.3.2. Ton

Flütte net ve düzgün bir ses üretilebilmesi için, dudaklardan çıkan havanın ağızlığın kenarına doğru dar bir açıyla yönlendirilmesi gerekmektedir. Bu şekilde elde edilen yoğun hava akışı, literatürde "hava sütunu" olarak adlandırılmaktadır. Galway'e göre dudakların konumu ne aşırı kasılı ne de fazla gevşek olmalıdır. Çalgının ağızlığı çeneyle paralel bir şekilde yerleştirildiğinde ve üfleme sırasında hava, ağızlıktaki delikten daha geniş olmayacak biçimde dar bir akışla yönlendirildiğinde parlak ve güçlü bir ses oluşmaktadır. Dudak aralığının ağızlık deliğinden fazla geniş tutulması halinde ise hava kaybı meydana gelmekte, bu durum sesin yanlış bir tını da duyulmasına yol açmaktadır (Önertürk, 2015:127).



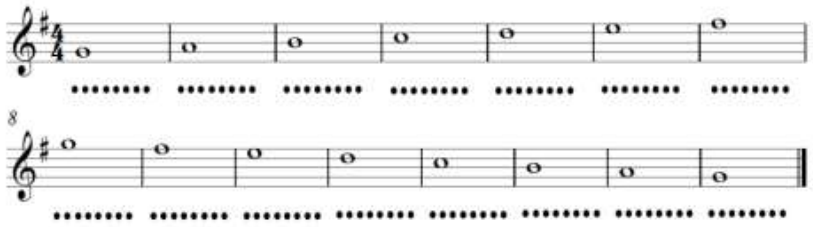
Şekil 4. Ton alıştırma figürleri (Gaubert, 1923:8)

Flütün doğru tonun elde edilmesi için tutuş pozisyonu önemlidir. Enstrümanın ağırlığı bilekler ve ön kollar tarafından taşınmalı, çene, sol el işaret parmağının boğumu, sağ el başparmağı ve serçe parmağı aracılığıyla desteklenmelidir. Bu düzen parmakların daha rahat hareket etmesine imkân verir. Parmakların perdeye yakın, hafif kavisli ve gerginlikten uzak konumlanması gerekmektedir.

Sesin parlaklığı ya da matlığı, üfleme pozisyonu ile hava basıncı arasındaki ilişkiyle doğrudan bağlantılıdır. Dudakların gergin tutulmadan esnek bırakılması, üst dudağın alt dudağın biraz önünde konumlanarak havayı aşağıya yönlendirmesi, ses üretimini kolaylaştırır. Ayrıca çenenin gevşek olması ve ağız boşluğunun genişlemesi hava akımının doğru yönlendirilmesine katkı sağlar. Boğazın açık tutulması ise ciğerlerden çıkan havanın daha rahat aktarılmasına yardımcı olmaktadır (Üstün, 2012:110).

2.3.3.Vibrato

Vibrato, flüt icrasında sesin akordu değiştirmeden dalgalı bir tını ile yönlendirilmesi olarak tanımlanmakta ve tarihsel süreç boyunca çeşitli tekniklerle geliştirilmiştir. Yüzyıllar içinde hem kültürel hem de sanatsal bir boyut kazanmış, günümüzde ise eğitim sisteminde temel bir çalışma alanı haline gelmiştir. Fiziksel olarak güçlü bir nefes kontrolü ve kas hâkimiyeti gerektiren vibrato, flüt çalgısına teknik olduğu kadar pedagojik açıdan da yeni bir disiplin kazandırmıştır. Modern flüt icrasında vibrato artık bir uzmanlık alanı olarak değerlendirilmekte ve farklı dönemlerde yazılmış eserlerin yorumunda, döneme özgü stilistik anlayışlara göre çeşitlilik göstermektedir (Turgay, 2017:72).



Şekil 5. Vibrato alıştırma figürleri (Turgay, 2017:79)

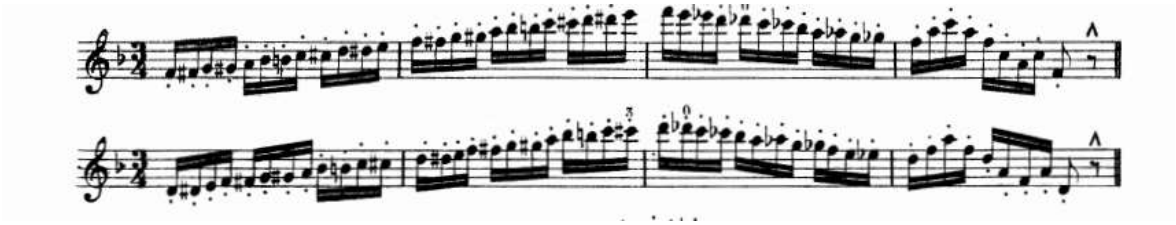
Flütte vibrato üretiminde dudak ve boğazın gereksiz yere kasılmaması, titreşimin tamamen diyaframdan gelen hava akımıyla doğal bir şekilde sağlanması gerektiği belirtilmektedir. Düzenli çalışmayla birlikte vibrato zamanla sesin ayrılmaz bir unsuru haline gelmektedir. Flütte vibrato ortalama olarak saniyede 4 ile 7 titreşim arasında gerçekleşmekte, ancak müziğin temposu, atmosferi ve ses alanına göre hızının artması ya da azalması yorum açısından önem taşımaktadır. Boehm sistemine geçilmesiyle vibratonun gelişimini sürdürdüğü, özellikle empresyonizm döneminin başlamasıyla birlikte flüt sesinin doğal bir parçası olarak kabul edildiği görülmektedir (Akıncı, 1994:17).

2.3.4. Dil/artikülasyon teknikleri

Flüt icrasında çeşitli üfleme yöntemleri ve ifade teknikleri kullanılmaktadır. Bu çalgıda dil vuruşuna dayalı temel tekniklerin yanı sıra legato, staccato, aksanlı icra, tekli, ikili ve üçlü dil vuruşları trill tekniği gibi farklı nefes ve artikülasyon uygulamaları yer almaktadır.

Tek Dil Tekniği

Tek dil tekniği, flüt icrasında özellikle tek tek vurgulanması gereken notaların ya da net artikülasyon gerektiren pasajların icrasında öne çıkmaktadır. Bu teknik, hızlı olmayan ama belirgin bir şekilde ayrılması gereken seslerde tercih edilmekte; icracının sesleri daha anlaşılır, belirgin ve temiz bir şekilde ortaya koymasına olanak sağladığı düşünülmektedir.

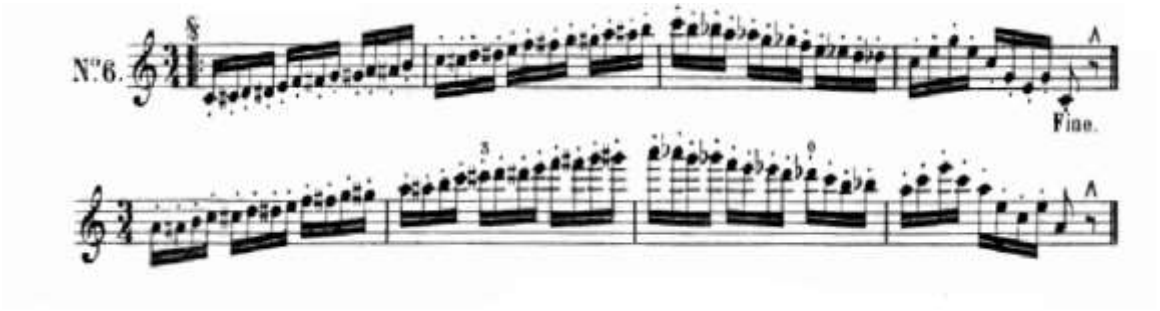


Şekil 6. Tek dil alıştırma figürleri (Reichert,1872:14)

Tek dil tekniği yalnızca yavaş pasajlarda kullanılabilir ve örneğin üçlemeler, altılamalar vb. ritmik gruplardaki kullanım biçimi her zaman aynıdır" (Prill:1927 18-19) şeklinde belirtmektedir. Flütte kullanılan tek dil tekniği, dil ucunun üst damak ve ön dişler hizasında hızlı bir şekilde temas edip ayrılmasıyla gerçekleşir. Bu teknik, çoğunlukla *t* ve *d* ünsüzlerinden sonra gelen ünlülerle oluşturulan "ta, te, ti, to, tu" ya da "da, de, di, do, du" gibi hecelerin sürekli tekrarıyla çalışılır. Sert ünsüz olan *t* daha belirgin bir vuruş sağlarken, "u" ve "ü" sesleri ağızda oluşturdukları yuvarlak biçim nedeniyle nefes akışını kolaylaştırır. Bu yüzden icrada en yaygın kullanılan heceler "tu" ve "tü" olmaktadır (Koşar, 2019: 60).

Çift Dil Tekniği

Çift dil tekniği, temelde tek dil tekniği üzerine inşa edilmektedir. Dil vuruşlarının netliği ve gücü, çift dilin başarısını doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle tek dil çalışmaları yeterince pekişmeden çift dile geçilmemesi gerektiği anlaşılmaktadır. Çift dil egzersizlerinde esas nokta dilin hızlı ve esnek hareketidir; aksi halde seri pasajların icrası güçleşmektedir. Çalışmalar önce tek ses ve basit ritimler üzerinde, daha sonra ise ardışık sesler ve karmaşık tartımlarla sürdürülmektedir. Bu teknikte nefes kontrolünden ziyade dilin kullanımı ve konumu ön plana çıkmaktadır (Çokamay, 2023: 11).



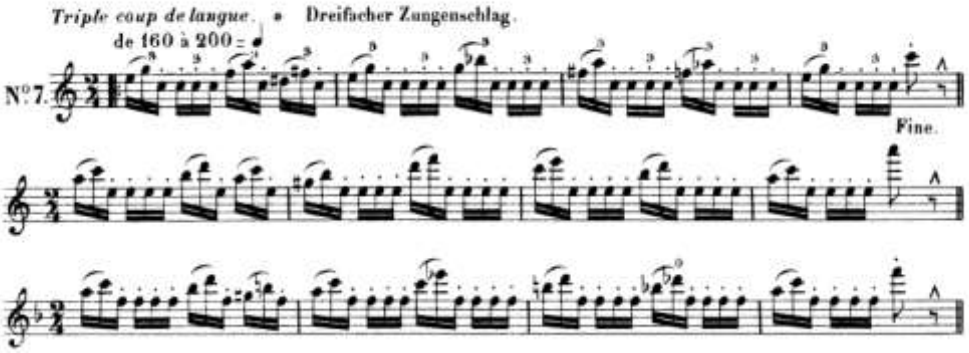
Şekil 7. Çift dil alıştırma figürleri: (Reichert,1872:14)

İki bağlı iki dilli, ya da sadece iki dilli olarak yazılan pasajların daha net ve rahat şekilde icra edilebilmesi için flütte çift dil tekniği sıklıkla tercih edilmektedir. Bu teknikte "du-gu", "tu-ku", "dü-gü" ya da "tü-kü" gibi hece grupları kullanılırken, her iki sesin de eşit ve dengeli duyulması amaçlanır. Özellikle ikinci hecenin belirsiz ya da zayıf çıkmaması adına, daha güçlü bir nefes desteğiyle vurgulanması gerekmektedir (Önal, 2023:37-59).

Tek dil tekniğinin hızlı pasajları üretmekte yetersiz kaldığı yerlerde, çift dil tekniği kullanılır. Bu mükemmel bir yardımcıdır ve öğrencinin zihnine, özenli bir pratik yoluyla çift dil tekniği üzerinde mutlak bir hakimiyet kurması gerektiği yeterince vurgulanamaz. Bu başarıldığında, en zor pasajlar bile tek dil tekniğine kıyasla çok daha kolay ve çok daha fazla dayanıklılıkla icra edilebilir (Prill:1927 18-19).

Üç Dil Tekniği

Üçlü ritimlerde tek ve çift dil tekniklerinin yetersiz kaldığı durumlarda üç dil tekniği kullanılmaktadır. "Tu-ku-tu, tü-kü-tü, du-gu-du, dü-gü-dü" gibi hece tekrarlarıyla oluşturulan bu teknik, dilin itme–çekme–tekrar itme hareketine dayanmaktadır. İkinci heceye verilen vurgu sayesinde ritmik bütünlük korunmakta, tempo kademeli olarak artırıldığında üçlemelerin akıcı ve uyumlu bir biçimde icra edilebildiği görülmektedir (Üstün, 2012: 115).



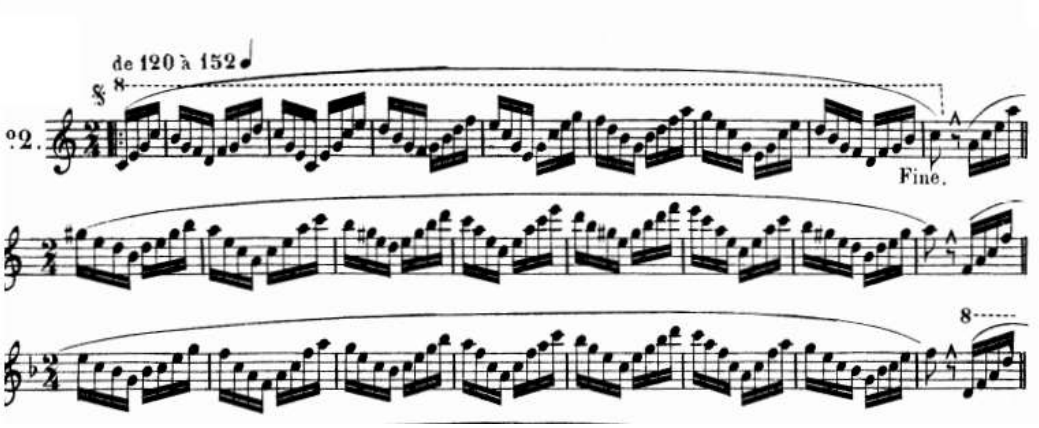
Şekil 8. Üç dil alıştırma figürleri (Reichert,1872:16).

Flüt eğitiminde, farklı tonlarda gerçekleştirilen dizi ve arpej egzersizleri kimi zaman üçlü gruplamalarla, yani üçleme kalıplarıyla çalıştırılmaktadır. Bu tür figürler, belirli bir hızın altında genellikle tek dil tekniğiyle icra edilse de tempo arttığında daha pratik ve etkili bir yöntem olarak üç dil tekniğine başvurulmaktadır. Bu teknikte dil vuruşları genellikle "tu-ku-tu", "tü-kü-tü", "du-gu-du" ya da "dü-gü-dü" şeklinde sıralanır. (Nalçacı, 2022:40).

Legato (Bağlı) Çalma Tekniği

Legato tekniği, dil vuruşunun aksine, notaların kesintisiz bir akışla birbirine bağlanarak icra edilmesini ifade eder. Flütte legato çalımı, yan yana notaları bağlarken kolaylıkla sağlanırken, aralık genişledikçe bu işlem zorlaşmaktadır. Bu zorluk, özellikle altılı, yedili ve oktav gibi büyük aralıklarda, sesin düşmesini engellemek için diyafram desteğiyle nefes baskısı oluşturulması zorunluluğundan kaynaklanır.

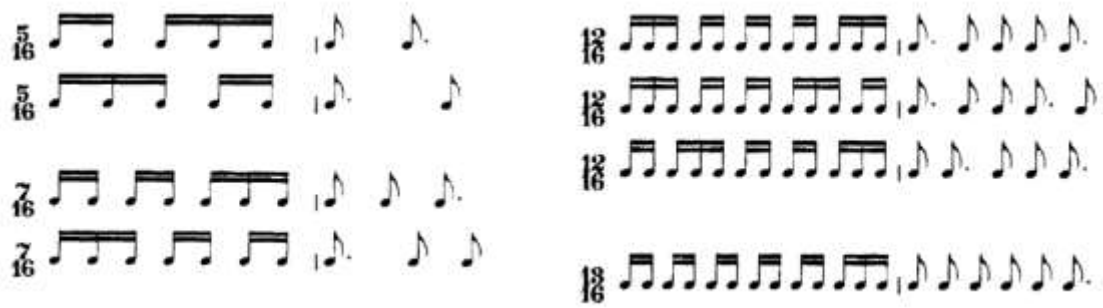
İcradaki bir diğer ayrım ise aralık yönüyle ilgilidir: Çıkıcı aralıkların legato çalınması, inici aralıklara göre daha kolaydır. Bu durum, çıkıcı aralıklarda hava akışının doğal olarak hızlanmasıyla ilişkilidir. Buna karşın, inici aralıkların bağlı çalınmasında, sesin çatlamaması veya kaybolmaması için hava hacminin korunması ve akıştaki oynamaların minimize edilmesi büyük önem taşımaktadır. Legato becerisini geliştirmek amacıyla, tanınmış orkestra soloları gibi eserler üzerinde çalışmak oldukça faydalıdır (Seçkin, 2020:309).



Şekil 9. Legato bağlı çalma figürleri (Reichert,1872:11).

2.4. Flüt İcrasında Aksak Ritimler

Müzikal ifadenin iki temel unsurundan biri olan ritim, genel olarak iki ana kategoride incelenebilir: Batı dünyasında yaygın olan düzenli tartımlar (çoğunlukla 2/4, 3/4, 4/4 ve 6/8 gibi kalıplar) ile Türkiye, Balkan Devletleri ve Orta Doğu ülkelerinde sıkça rastlanan aksak tartımlar. Aksak ritimler hem ikilik hem de üçlük zaman birimlerini kapsayan ve en az iki farklı tartımın çeşitli sayı ve biçimlerde birleşimiyle oluşan kompozisyonlardır. Bu yapıları özgün kılan, basit ve bileşik tartıların özelliklerini tek bir kalıp içerisinde barındırmalarıdır. Köken itibarıyla Türk tartıları olan bu ritimler, Batı müziği literatüründe "Türk Aksağı" adıyla yerini almış ve besteciler tarafından kullanılmaya başlanmıştır (Fracile, 2004: 197-198).



Şekil 10. Aksak ritim figürleri (Fracile, 2004: 198).

Flüt öğreniminde ve icrasında, geleneksel Batı müziği tartımlarının dışına çıkan ritmik yapılar, icracıdan özel bir teknik hazırlık ve dikkat talep etmektedir. Özellikle Türk müziği kökenli eserlerde sıkça rastlanan aksak ölçülerin partisyon çözümlemesi ve sahne

uygulaması, kendine has bir koordinasyon gerektirir. Bu yapıların flüt eğitimi üzerindeki zorlukları hakkında yaptığı çalışmasında Çokamay (2023) şöyle ifade etmektedir:

"Flüt çalgısının eğitim ve icra sürecinde, özellikle aksak ölçülerdeki türkülerin icrasının öğrenci ve icracı için zorlayıcı olabileceği öngörülmektedir. Bu zorlukların üstesinden gelmek için, aksak ölçüdeki türkülerin çalgı eğitiminde kullanım sıklığının artırılması gerektiği düşünülmektedir. Bu zorlu icra sürecinde, sekizlik ve onaltılık süre değerlerinden oluşan tartım gruplarının doğru icrası kritik önem taşımaktadır.

Ayrıca, dil ve parmak koordinasyonunun sağlanması; ardıl seslerden ve onaltılık süre değerlerinden oluşan pasajlar nedeniyle makam dizisi çalışmalarının yapılması gerekmektedir. Özellikle, metrik yapısı (2+3+2+2) gibi karmaşık bir yapıya sahip olan ölçülerde doğabilecek ritmik güçlüklere karşı ikinci zamandaki aksak vuruşa dikkat edilerek çalınması ve uzun soluklu pasajlar için diyafram yoluyla alınan nefesin kullanılması icradan beklenen temel gereksinimlerdir.

Tüm bu teknik ve yapısal analizler, flüt partilerinin icrasında aksak tartımların sadece ritmik bir farklılık değil, aynı zamanda yoğun bir teknik ve koordinasyon gerektiren bir unsur olduğunu göstermektedir. Geleneksel Türk müziği kalıplarının Batı orkestrasyonuyla birleştirildiği eserlerde, icracının dil-nefes senkronizasyonunu en üst düzeyde kullanma ihtiyacı, bu yapıların getirdiği temel zorluktur. Elde edilen bulgular ışığında, aksak ölçülerin başarıyla icrası için özel ve sistematik çalışma yöntemlerinin geliştirilmesinin elzem olduğu düşünülmektedir".

2.5. Muammer Sun'un Hayatı



Resim 3. Muammer Sun
Kaynak: https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/muammer-sun-kimdir-1806550

Muammer Sun, 1932 yılında Ankara'da dünyaya gelmiştir. Müzik hayatına ilk adımını, 15 yaşında girdiği Askerî Mızıka Okulu ile atmıştır. Subay olarak mezun olmak üzereyken, bestecilik yönünü geliştirme arzusu ağır basmış ve bu nedenle okuldan ayrılarak Ankara Devlet Konservatuarı'na girerek A. Adnan Saygun ile kompozisyon eğitimi almaya başlamıştır. Bu süreçte yalnızca bestecilik anlamında değil, aynı zamanda geleneksel halk müziğini daha derinlemesine anlayabilmek adına, bu alanda öncülük eden isimlerle de çalışma fırsatı bulmuştur (Özerk, 2018:14).

1953 senesinde Kompozisyon bölümüne giren sanatçı, Türk Halk müziği alanında Muza*ff*er Sarısözen, Klasik Türk Musikisi çalışmalarında Ruşet Ferid Kam, piyano derslerinde Mithat Fenmen ve özellikle orkestra alanında Hasan Ferid Alnar gibi önemli insanlarla çalışma fırsatı bulmuştur. Konservatuvardan mezun olduğu yıl içerisinde, öğretim kadrosuna dahil edilerek akademik kariyerine başlamıştır (İlyasoğlu, 1998: 128).

Sun'un; orkestra, şan, koro, bando, film ve sahne müzikleri gibi birçok farklı türde eser ortaya koyduğu görülmektedir. Eserlerinde temel hedefi, Kemal İlerici'nin makamsal müziğe dayalı armoni sisteminden yararlanarak geleneksel Türk müziği ile Batı müziği arasında bir sentez oluşturmak değil; kültürel köklerden beslenen, kendine özgü ve çağdaş bir müzik anlayışı geliştirmektir. Bu anlayış doğrultusunda, evrensel müzik değerlerini geleneksel unsurlarla harmanlayarak, özgün ve işlevsel bir müzik dili oluşturma çabası içerisinde olduğu bilinmektedir (Yener, 2006: 44).

Sun, halk türkülerini eserlerinde kullanırken yalnızca melodik yapıları doğrudan aktarmakla yetinmemiş, bir türkünün içindeki küçük kalıpları analiz ederek en beğendiği bölümleri öne çıkarmıştır. Bu melodik unsurları, kendi müzikal anlayışı doğrultusunda yeniden işleyip özgün dokunuşlar ekleyerek yeni bir ifade biçimi ortaya koymuştur. Kendini halk müziği kültürünün bir parçası olarak gören Sun, bestecilik sürecini bir ozanın türkü yakma yöntemiyle özdeşleştirmekte; halktan aldığı müzikal öğeleri yeniden yapılandırarak yine halka sunmayı amaçlamaktadır (Mert, 2022: 19-28).

Muammer Sun'un orkestra eserlerindeki flüt partilerinin icraya yönelik analizi, bestecinin genel müzikal felsefesi bağlamında ele alındığında daha derin bir anlam kazanmaktadır. Sun'un sanatsal kimliğini ve teknik tercihlerini anlamak, eserlerinin yorumlanması ve icra zorluklarının kavranması açısından bir ön koşul teşkil eder. Bu nedenle, eserlerinin çözümlemesine geçmeden önce, bestecinin müziğe ve ulusal kimliğe bakış açısını şekillendiren temel prensiplere ve armonik anlayışına odaklanmak, icraya yönelik bulguların müzikal bağlamını güçlendireceği düşünülmektedir.

2.6. Muammer Sun'un Eserleri

Muammer Sun'un bestecilik hayatı boyunca ortaya koyduğu geniş repertuvarı, Antep (2005) tarafından türlerine ve form yapılarına göre detaylı bir biçimde şu şekilde tasnif edilmiştir; Bestecinin orkestral yapıtları incelendiğinde, senfonik tınıyı Türk müziği motifleriyle harmanladığı geniş kapsamlı eserler dikkat çekmektedir. Bu grupta; yaylı çalgılar orkestrası için yazılan "Demet" (1959-1961), küçük orkestra için on parçalık bir süit olan "Atlı Karınca" (1965-1967) ve senfonik orkestra için "Bahar Şenliği" (1990) öne çıkmaktadır.

Ayrıca "İzmir Rapsodisi" (2000) ve 1953-1965 yılları arasında tamamlanan "Yurt Renkleri" orkestra süiti, bestecinin orkestral anlatım dilini yansıtan önemli örneklerdendir. Orkestral eserlerinin yanı sıra, sahne sanatları için bestelediği bale müzikleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Büyük orkestra için üç perdelik "Sevginin Bedeli" (1973-1985) ve tek perdelik "Hıdırellez" (1985), Sun'un dramatik anlatımı orkestra ile birleştirdiği başyapıtları arasında yer almaktadır.

Muammer Sun'un orkestrayı insan sesiyle buluşturduğu eserleri, özellikle ulusal temaların işlenmesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu kategoride; koro ve orkestra için süit formundaki "Kurtuluş" (1993) ve "Cumhuriyet" (1998) müzikleri, tarihsel derinliği olan anıtsal yapıtlardır. Ayrıca "Nazım Hikmet Destanı" (2002), "Ulusal Egemenlik Destanı" (1987) ve iki konuşmacının da yer aldığı "Üç Destan" (2002) bestecinin anlatımcı yönünü ortaya koymaktadır. Solo seslerin orkestra ile diyalog kurduğu eserler arasında ise; soprano ve orkestra için "On Türkü" (1976), bariton ve tenor soloları içeren "Misket" (2000), soprano ve tenor sololar için "Mavi Büyü" (1999) ve bir müzikal olarak kurgulanan "Delioğlan" (2004) bulunmaktadır. Ayrıca solo çalgı repertuvarı içinde "Keman ve Orkestra için Süit" (1953-1965) dikkati çekmektedir.

Bestecinin oda müziği ve solo çalgı eserleri, daha yalın ancak teknik açıdan zengin bir yapı sergilemektedir. Oda müziği alanında "Yaylı Çalgılar Kuarteti" (1959) ve üflemeli çalgılar kenteti için on altı parçadan oluşan "Serpintiler" (1965-1967) önemli yer tutarken; "Keman ve Piyano için Üç Parça" (1955) ve solo keman için "Söyleşi" (1980) gibi eserler de literatüre kazandırılmıştır. Piyano edebiyatı açısından ise bestecinin dört ayrı defterden oluşan "Yurt Renkleri" (1954-1977) serisi ve "Yaprak Notaları" (1977-1979) eğitim müziği ve konser repertuvarı açısından sıkça başvurulan kaynaklardır. Şan ve piyano ikilisi için bestelediği "İki Şarkı: Seni Sevdim Diye, Çek Şarabı" (1966-1967), "Bozlak ve Türkü" (1971-1972) ve "Sevdikçe Yaşıyorum" (1983-1984) adlı eserler bu grupta yer almaktadır.

Muammer Sun, koro müziği ve toplumsal müzik eğitimi alanında da üretken bir besteci kimliği sergilemiştir. Çoksesli koro edebiyatımızın temel taşlarından sayılan "Hoş Gelişler Ola Mustafa Kemal Paşa" (1963), "Beş Halk Türküsü" (1964) ve "Sultan Gelin" (1964) bu alandaki öncü çalışmalarındandır. İlerleyen yıllarda "Gençler için Altı Koro Parçası" (1970-1972), "İki Sesli On Dört Türkü" (1976-1977), "Sevda Şarkıları" (1988),

"Gelenekten Geleceğe" (1989), "GAP Türküler" (1990) ve Yunus Emre şiirleri üzerine bestelediği "Yiğit İken Ölenlere" (1990) ile "Sevgiyi Söyleyen Dil" (1991) gibi eserlerle koro repertuvarını zenginleştirmiştir. Ayrıca Kurtuluş filmi için bestelenen "Giden Gelmiyor" (1991) ve "Ankara'nın Taşına Bak" (2002) koro düzenlemeleri de bu grupta yer almaktadır.

Son olarak, bestecinin sahne, radyo ve marş türündeki çalışmaları, müziğinin işlevsel yönünü ortaya koymaktadır. Tiyatro sahnesi için üflemeli ve vurmalı çalgılarla "Elektra" (1958), "Sultan Gelin" (1964) ve "Ben Mimar Sinan" (1988) gibi müzikler bestelemiş; 1965-1968 yılları arasında "Yeşil Ülke", "Çizmeli Kedi", "Yıldız Çocuk" gibi çok sayıda radyo çocuk oyunu müziğine imza atmıştır. Ulusal bilinci pekiştiren marşları arasında ise "Askeri Mızıka Okulu Marşı" (1952), "Malazgirt Marşı" (1966), "Türk Silahlı Kuvvetleri Marşı" (1966) ve özellikle geniş kitlelerce benimsenen "Biz Atatürk Gençleriyiz" (1985) ile "Kıbrıs Marşı" (2005) bulunmaktadır.

2.7. İlgili Araştırmalar

Görsev (1988), "*Muammer Sun'un İzmir Rapsodisi Adlı Eserinin Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*" adlı yüksek lisans tezinde, Muammer Sun'un Çağdaş Türk Sanat Müziği'ndeki yeri, "Türk kalarak çağdaşlaşma" felsefesi ve oluşturduğu kendine özgü üslup üzerinde durulmuştur. Çalışmada, bestecinin ulusal özden yola çıkarak evrensel boyuta ulaşmayı hedefleyen "Temel Görüş" sistemi irdelenmiştir.

Cingi (2004), "Muammer Sun'un İzmir Rapsodisi Adlı Eserinin Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezinde, eserin form ve armoni yapısı, geleneksel makamların tampere sistemdeki kullanımı ve asimetrik ölçülerin Batı müziği normlarıyla kurgulanışı üzerinde durulmuştur. Çalışmada, halk müziği ezgilerinin kompozisyon materyali olarak kullanımı incelenmiş ve orkestra şeflerinin karşılaşabileceği icra sorunlarına yönelik çözüm yöntemleri sunulmuştur.

Karabeyoğlu (2017), "*Muammer Sun'un Orkestra ve Oda Müziği Eserlerinde Obua Kullanımının Müzikal ve Teknik Açıdan İncelenmesi*" adlı yüksek lisans tezinde, bestecinin orkestral yapıtlarında obua partisinin teknik sınırları, solo ve eşlik rolleri ile müzikal ifade

özellikleri üzerinde durulmuştur. Çalışmada, ilgili eserlerden obua partisine ait nota örnekleri verilerek teknik zorluklar sınıflandırılmıştır.

Mert (2022), "*Muammer Sun'un Sanat Anlayışı ve Bestecilik Tekniğinin Ayırt Edici Özellikleri ile Koro ve Orkestra İçin Bir Garip Orhan Veli*" adlı sanatta yeterlik tezinde, bestecinin orkestra ve koro kullanımındaki denge, söz-müzik ilişkisi ve dramatik anlatım dili üzerinde durulmuştur.Çalışmada, partisyon ve metin ilişkisine dair kapsamlı örneklendirmeler yapılmıştır.

Çiftçi (2023), "*Muammer Sun'un Türk Müzik Eğitimindeki Yeri ve Çocuk Şarkılarının İncelenmesi*" adlı yüksek lisans tezinde, bestecinin yaşamı, müzik eğitimine katkıları ve bestelediği 50 çocuk şarkısının teknik analizleri üzerinde durulmuştur.. Çalışmada, incelenen şarkılar konu, form, ölçü sayısı ve ses aralığı yönünden gruplandırılarak tablolar halinde sunulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve analizine yer verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş ve veri analizinde temel yöntem olarak doküman analizi kullanılmıştır. Muammer Sun'un seçili orkestra eserlerine ait partisyonlar, icra bakımından özelliklerini çözümlemek amacıyla sistematik olarak incelenmiştir. Bu inceleme sürecinde, nota metinlerindeki icraya yönelik unsurlar (dinamikler, artikülasyonlar, teknik zorluklar vb.) belirlenmiş ve yorumlanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni Muammer Sun'un tüm orkestra eserleri, örneklemi ise *"Yurt Renkleri, Mavi Büyü, Oyun Havaları ve Çerkes Süiti"* adlı orkestra eserleri olarak belirlenmiştir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın temel veri toplama araçları, öncelikle Muammer Sun'un araştırma kapsamına alınan seçili orkestra eserlerinin flüt partilerinin notalarıdır. Bu partisyonlar, analiz sürecine doğrudan birincil veri sağlamaktadır. Buna ek olarak, bestecinin yaşamı, müzikal kimliği, eserlerinin genel yapısı ve flüt icra teknikleri hakkında bir çerçeve oluşturmak amacıyla Muammer Sun hakkındaki kitaplar, makaleler, lisansüstü tezler ve ilgili diğer akademik yayınlar ikincil veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Flüt partilerinin icra bakımından sistematik analizinde ise, bu literatürden elde edilen bilgilerle incelenmiş ve analiz edilmiştir

3.4. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada veriler, doküman analizi tekniği ile toplanmış ve betimsel analiz yaklaşımıyla yorumlanmıştır. Bestecinin orijinal partisyonlarından ayrıştırılan flüt partileri, teknik yapı ve müzikal ifade unsurları çerçevesinde incelenmiştir. İnceleme sürecinde; orta ses bölgesindeki diyatonik seyirler ve basit ritmik yapılardan, yoğun kromatizm, üçüncü oktav kullanımı ve çift dil tekniği gerektiren hızlı pasajlara kadar uzanan teknik çeşitlilikler ele alınmıştır.

Müzikal unsurlar bağlamında ise; *pp (pianissimo)* ile *ff (fortissimo)* arasındaki ani dinamik geçişler, staccato, legato, marcato gibi artikülasyon özellikleri ve uzun müzikal cümlelerin gerektirdiği nefes yönetimi stratejileri üzerinde durulmuştur. Tespit edilen güçlüklere yönelik icra önerileri oluşturulurken, Taffanel & Gaubert ve Marcel Moyse gibi flüt literatürünün temel teknik metotlarını oluşturan otoritelerin çalışma pratikleri ve egzersiz yaklaşımları göz önünde bulundurularak müzikal ifadeye uygun çözüm yolları icra yaklaşımları başlığı altında sunulmuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ARAŞTIRMA BULGULARI

4.1. Yurt Renkleri Orkestra Süiti (1953-1966)

1953-1983 yılları arasında dört defter halinde piyano için tamamlanan bu eser, bazı parçaların birbirine bağlı yapısı nedeniyle toplamda yirmi beş parçadan oluşmaktadır. Geleneksel Türk müziğinden esinlenen bu bestelerde Batı müziğine özgü dizi ve armonilere yer verilmemiştir. Parçalar, Türk müziği makamları ile Kemal İlerici'nin sistemleştirdiği dörtlü armoni anlayışı doğrultusunda yazılmıştır. Ezgisel ve ritmik yapı bakımından Türk müziği karakteri öne çıkmakta; bu nedenle Yurt Renkleri, Batı-Türk müziği sentezi olarak değil, gelenek temelli çağdaş bir Türk müziği örneği olarak değerlendirilmektedir (Çetinkaya, 2016:31).

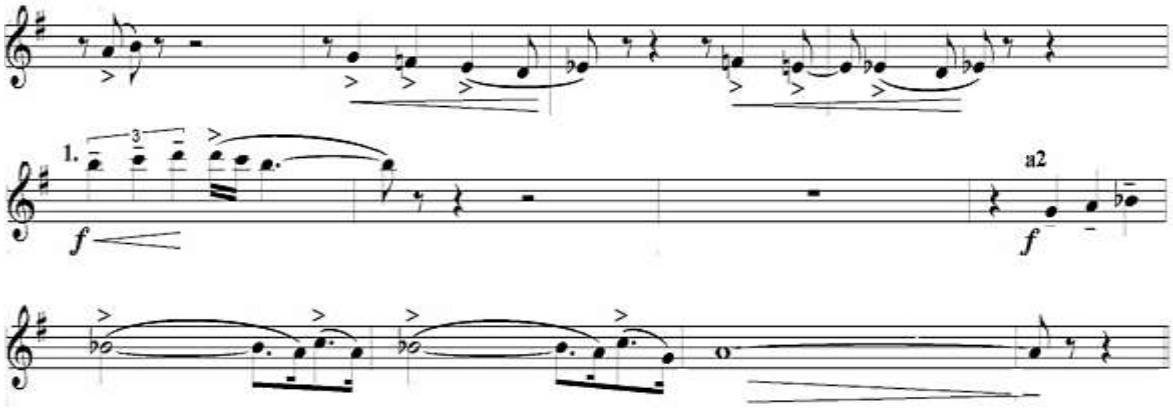
Muammer Sun'un bu eseri, Türk halk müziğinden doğrudan ezgi alımı yapmayarak, bunun yerine Türk müziği tarzında yeni ve özgün melodiler yaratma amacını taşımaktadır. Bu yaratım süreci, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal veya Âşık Veysel gibi halk ozanlarının kendi kültürel ortamlarından doğal müzikler üretmeleriyle benzer bir felsefi zemin üzerinde yükselmektedir. Bu nedenle yapıt, bestecinin yetiştiği hem geleneksel hem de evrensel müzik kültürlerinden kaynaklanan doğal bir müzik olarak nitelendirilebilir. Eserde, Batı müziğindeki modern akımlara yönelik yapay bir zorlama bulunmamaktadır; aksine, ezgisel ve armonik yapısı, formu ve kompozisyon anlayışı açısından kendine özgüdür ve tonal ya da atonal olmaktan ziyade modal/makamsal bir karaktere sahiptir (Sun, 2008: 2).

Yurt Renkleri Orkestra Süitinin orkestrasyonu, geniş bir tahta üflemeliler grubu ile yaylı ve vurmalı çalgıları kapsamaktadır. Orkestra kadrosunda iki flüt, iki obua, iki si bemol klarnet, bir si bemol bas klarnet ve iki fagot bulunmaktadır. Bakır üflemeliler grubunda ise dört korno yer almaktadır. Bu zengin çalgı kadrosu, eserin ritmik ve tınısal yapısını desteklemek üzere vurmalı çalgılar ile tamamlanmıştır.

Aşağıda yer alan incelemeler, eserlerin flüt partilerindeki teknik yapıları ve notasyon özelliklerini betimlemektedir. Yapılan bu teknik analizlerin flüt icrasına etkileri, karşılaşılan zorlukların değerlendirilmesi ve icracıya yönelik müzikal çıkarımlar, çalışmanın sonuç bölümünde tartışılmıştır.

4.1.1. Uzun Hava

"Yurt Renkleri" eserinin birinci bölümü, La Hüseynî dizisi üzerine kurulmuş olup, "Uzun Hava" ve "Kırık Hava" başlıklarını taşıyan iki ayrı kesimden oluşmaktadır. "Uzun Hava" bölümü, Erzurum-Kars yörelerine ait mey adlı çalgının icra ettiği bir ezgisel karaktere sahip olacak şekilde kurgulanmıştır. Bu ezgi, genellikle uzun soluklu bir ana cümle ve ardından gelen kısa bir *koda* yapısından meydana gelir. Bölümün başlangıcında, kemanların kalın ses bölgesinde (sürdinli) çalınmasıyla sunulan bu tema, daha sonra bir oktav tizden tekrar edilerek eserin açılışındaki tınısal yoğunluğu ve yapısal sürekliliği belirlemektedir (Sun, 2008:2).



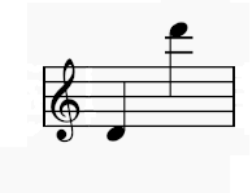
Şekil 11. Uzun Hava, 22. ve 33. ölçüler arası flüt partisi

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin ilk bölümü olan 'Uzun Hava'; *Adagio con dolore* karakterinde, 4/4'lük ölçü biriminde ve 104 metronom hızında yazılmıştır. Eserin girişinde birinci keman ile ilerleyen hüzünlü yapı 22. ölçüye kadar sürmekte; bu noktada flüt partisi uzun havanın karar sesi ile giriş yapmaktadır. Partisyonda fagotun 22-23. ölçülerde flütle unison çaldığı, bas klarnetin ise 25. ölçüye kadar aynı ezgiyi bir alt oktavdan desteklediği görülmektedir.

27. ölçüden itibaren keman ve obua ana melodiyi seslendirirken, 29. ölçüde flüt a2 işaretiyle yer almaktadır. 22. ve 33. ölçüler arasındaki kesitte *crescendo* ve *decrescendo* dinamik işaretleri, aksanlı notalar ve uzun bağlar bir arada kullanılmaktadır.

26. ölçüyle birlikte üçlemeli ve bağlı notalardan oluşan ritmik bir yapı ile *tenuto* ve *crescendo* işaretlerinin kullanıldığı görülmektedir. 27. ölçüden itibaren ana melodiyi keman ve obua grupları seslendirirken, 29. ölçüde flüt partisi 'a2' işaretiyle bu yapıya dahil olmaktadır. İlgili kesitte uzun bağlar, art arda gelen aksanlı notalar ile *crescendo* ve *decrescendo* dinamik geçişleri yer almaktadır. Bölüm, 33. ölçüdeki *attacca* ibaresiyle kesintisiz olarak 'Kırık Hava' bölümüne bağlanmaktadır.

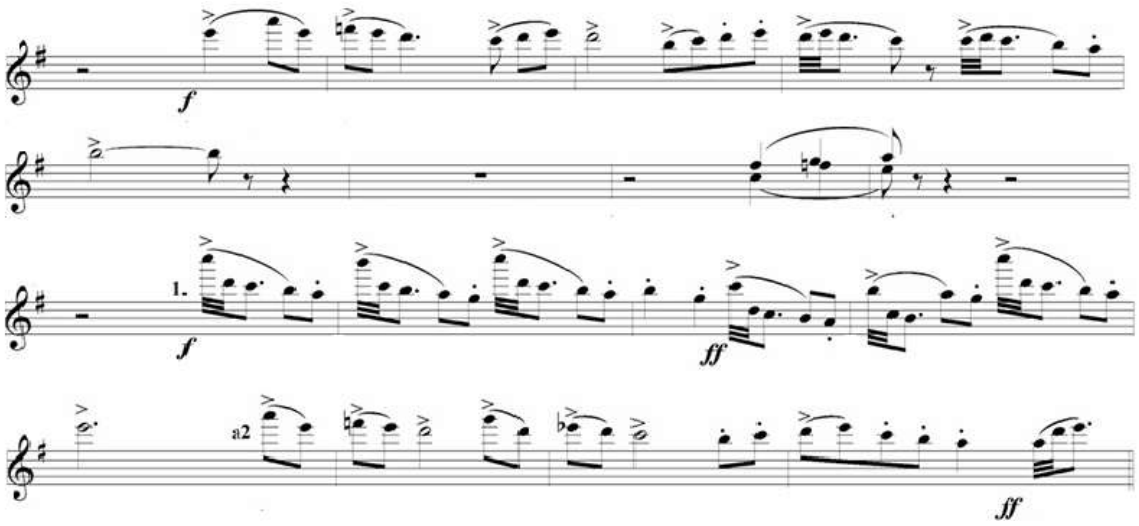
Şekil 12'de görüldüğü üzere Uzun Hava bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem pes hem de tiz alanlarındaki koyu ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 12. "Uzun hava" bölümü flüt partisi ses aralığı

4.1.2. Kırık Hava

Kırık Hava bölümü, hızlı bir tempoda kurgulanmış sade bir melodiye dayanmaktadır. Bu ana ezgi, klarnet ve ikinci keman tarafından sunulmakta olup, viyola ve viyolonsellerin pizzicato (çekmeli) eşliği ile desteklenmektedir. Bölüm, yapısal açıdan (a, a, b, a, c, kapanış) şeklinde bir kurgu sergilemektedir. Bu temel yapı, eserin ilerleyen aşamalarında farklı orkestrasyonla düzenlemelerle yinelenmekte ve Kırık Hava kısa bir koda ile tamamlanmaktadır (Sun, 2008:2



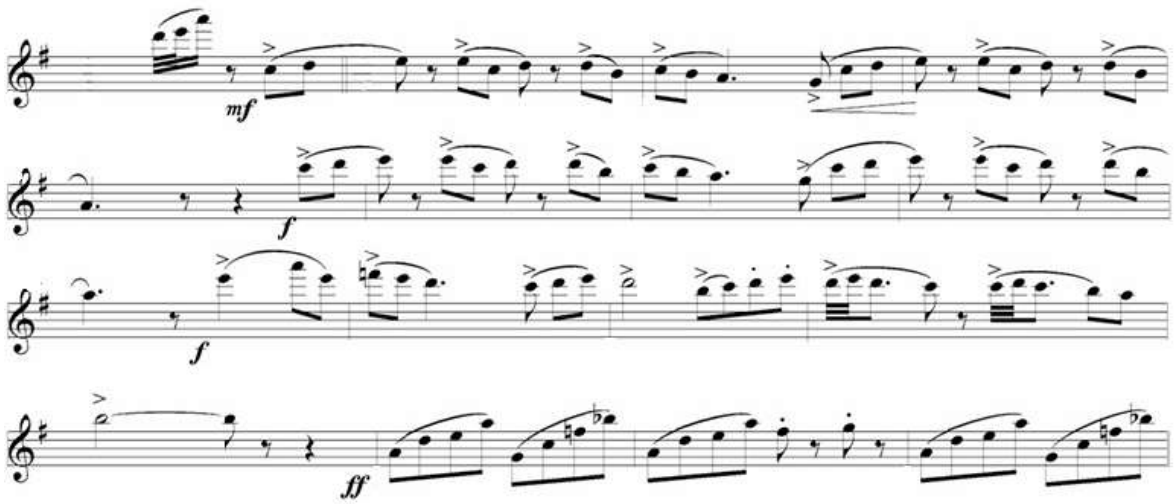
Şekil 13. Kırık Hava 42. ve 58. ölçüler arası flüt partisi

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin 'Kırık Hava' bölümü, *Allegro affettuoso* hız terimiyle, hareketli ve enerjik bir yapıda kurgulanmıştır. Bölümün açılışında ana tema öncelikle klarnet partisi tarafından sunulmaktadır. Flüt partisi ise, klarnetin girişini takip eden yedi vuruşluk bir sessiz değerin değerinin ardından partisyona dahil olmaktadır. Bu giriş, flütün üçüncü oktav mi sesi üzerinden, *forte* dinamik gürlüğünde ve birbirine bağlı sekizlik nota değerlerinden oluşan bir ezgi hattıyla gerçekleşmektedir.

Orkestrasyon yapısı incelendiğinde, flütün sergilediği bu melodik hattı, obua partisinin bir oktav aşağıdan eş zamanlı olarak tekrar ettiği ve tınısal bütünlüğü desteklediği tespit edilmiştir. Analizin devamında, 42. ölçü itibariyle ritmik ve artikülasyon yapısında belirgin değişiklikler gözlemlenmektedir. Bu kesitte, aksan işaretleri taşıyan notalar ile bağlı staccato motifleri partisyonda yer almaktadır.

Ritmik yapıda ise onaltılık nota kalıplarını takip eden sekizlik değerler kullanılmakta olup, motiflerin ilk vuruşlarına aksan işaretleri yerleştirilmiştir. 45. ölçüden itibaren başlayan 'oyun havası' temasında ise notasyonun görsel olarak sıklaştığı, hızlı ve geniş aralıklı atlamalı motiflerin kullanıldığı, ayrıca bağlı üçleme yapılarının ezgiye hakim olduğu görülmektedir.

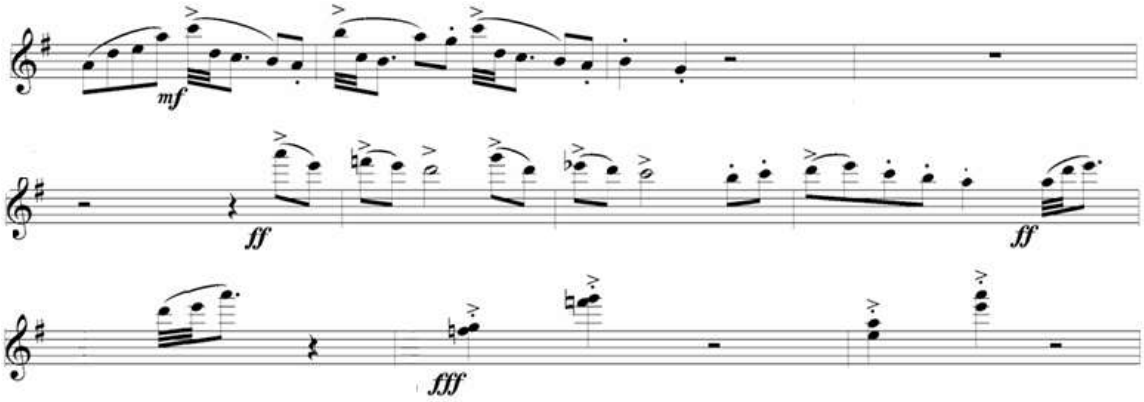
52. ölçüden itibaren, teknik yapının ritmik ve artikülasyon açısından yoğunlaştığı görülmektedir. Partisyonda, iki nota bağlı-iki nota ayrı (iki bağlı-iki dilli) ve geçişlerinden sekizlik ve onaltılık nota değerleri üzerine inşa edildiği bu bölümde, dinamik seviyenin *f* ve *fortissimo* düzeyinde seyrettiği ve notaların üzerinde sürekli aksan işaretlerinin bulunduğu tespit edilmiştir.



Şekil 14. Kırık Hava 58. ve 73. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 58. ölçüsüne gelindiğinde, flüt partisinin eşlik konumundan çıkarak ana melodiyi üstlenmeye başladığı ve bu melodiyi iki farklı oktavda sunduğu görülmektedir. İlgili kesitte dinamik yapının *mezzo forte, f, ff* işaretlerinin ardışık kullanımıyla kurgulandığı ve ses yoğunluğunun kademeli olarak artırıldığı tespit edilmiştir.

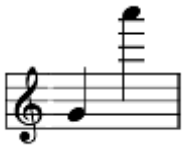
58. ölçünün son vuruşundan 68. ölçüye kadar devam eden ritmik yapıda, bağlı sekizlik notalar ile aksanlı vuruşlar bir arada kullanılmıştır. 65. ölçüye kadar ikinci keman ve fagotun flütle aynı oktavdan, birinci kemanın ise bir üst oktavdan hareket ederek flüt partisine eşlik ettiği gözlemlenmiştir.



Şekil 15. Kırık Hava 74. ve 84. ölçüler arası 1. ve 2. flüt partisi

Eserin kapanış bölümü incelendiğinde; önceden 66. ölçüde karşılaşılan ritmik kalıbın, 78. ölçüyle birlikte *mf* nüansı eşliğinde tekrar edildiği görülmektedir. Partisyonda, iki bağlı, iki dilli ve dört bağlı artikülasyon kalıplarının sürdüğü ve iki flütün birlikte seslendirme yaptığı bir yapıya rastlanmaktadır. Final kısmında, iki flüt 83. ve 84. ölçülerde *ff* nüansı ile bölümü tamamlamakta olup; görselin son satırında görülen *fff* dinamik seviyesinin, eserin en yüksek ses yoğunluğuna ulaştığı noktayı işaret ettiği görülmektedir. Ses aralığı aşağıda belirtildiği gibidir.

Şekil 16'da görüldüğü üzere Kırık Hava bölümünün flüt partisi geniş bir ses aralığında olup flütün hem orta hem de tiz alanlarındaki dolgun ve parlak tonlarını göstermektedir.

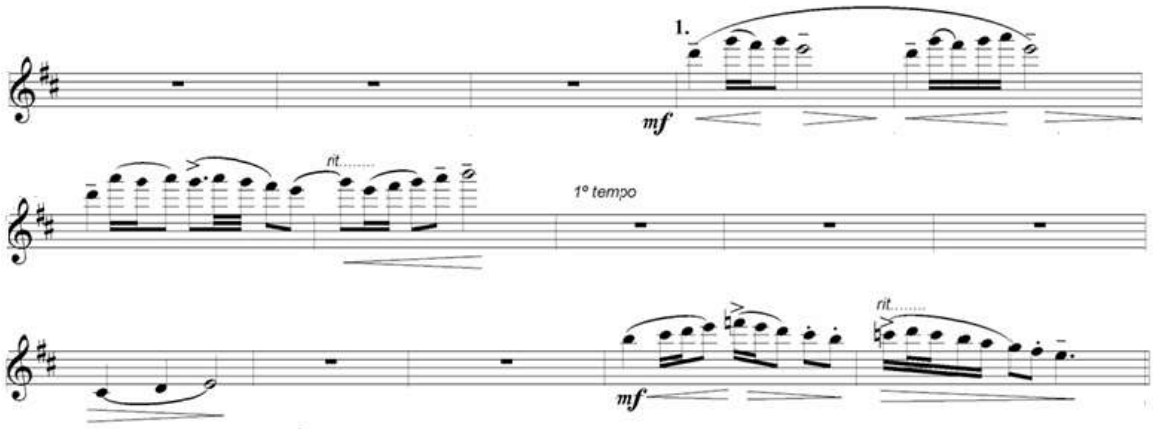


Şekil 16. "Kırık hava" bölümü flüt partisi ses aralığı

4.1.3. Dinleti

Adından da anlaşılacağı üzere "Dinlenti", eserin genel akışı içinde bir soluklanma ve rahatlama noktası işlevi görmektedir. Yapısal olarak Mi Hüseynî dizisinde bestelenen bu kısım, klarnet, obua ve flütün solo partilerine odaklanırken, diğer çalgılar bu sololara yer yer

katılarak tınısal zenginlik sağlamaktadır. Tıpkı önceki bölümdeki gibi, bu kesim de duraksama olmaksızın, doğrudan "Köçekçemsi" başlıklı kesime bağlanmaktadır (Sun, 2008:2).



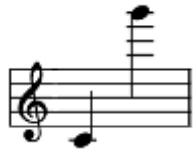
Şekil 17. Dinleti 93. ve 107. ölçüler arası flüt partisi

Süitin ikinci bölümünün ilk kesiti olan Dinleti adlı kısım, 4/4'lük ölçü biriminde, “Andante grazioso” tempo işaretinde ve 96 metronom hızında çalınmaktadır. 93. ölçüden 95. ölçüye kadar klarnet, fagotla birlikte dört ölçülük soru-cevap yapısında bir açılışı gerçekleştirirken, aynı melodi hemen ardından obuaya geçmektedir. 93. ölçüde ikinci kemanın giderek yavaşlamasıyla birlikte flüt, üçüncü oktavda yer alan re notasındaki *ten.* ifadesiyle dinleti bölümünün ana motifiyle giriş yapmaktadır.

99. ölçüye kadar sekizlik, ardından onaltılık ve ikilik notaların kullanıldığı kalıbın, birinci tempoya kadar ardı ardına gelen *cresc.* ve *decresc.* seslerle devam ettiği görülmektedir. Bu yapı içerisinde dil vuruşlarının tek dil şeklinde bağlardan önce sınırlı tutulduğu, buna ek olarak, sadece 104. ölçüye gelindiğinde üç bağlı-iki dilli artikülasyonun kullanıldığı tespit edilmiştir.

106. ölçüden itibaren aynı motifin farklı vuruşlarla tekrar edildiği ve partisyonda *rit.* işaretinin yer aldığı görülmektedir. Ayrıca üçüncü ve ikinci oktavda doğal değiştirici işaretlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bölümün sonunda yer alan *attacca* ibaresiyle eser doğrudan 'Köçekçemsi' bölümüne bağlanmakta olup, bu geçiş kesiti obua ile seslendirilmektedir.

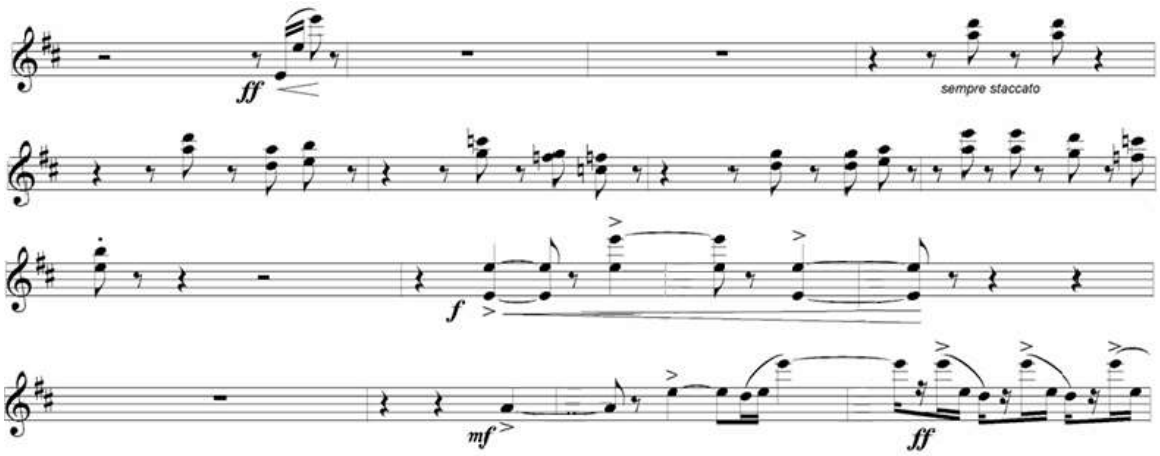
Şekil 18’de görüldüğü üzere Dinleti bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem pes hem de tiz alanlarındaki koyu ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 18. “Dinleti” bölümü flüt partisi ses aralığı

4.1.4. Köçekçemsi

Dinamik bir yapıya sahip olan "Köçekçemsi" kesimi, mi Karcığar dizisinde yazılmıştır. Geleneksel Türk müziğindeki *Köçekçe* formları genellikle 9/8'lik aksak ölçü içinde bestelenmesine rağmen, bu kesimin 4/4'lük ölçüde kurgulanması nedeniyle "Köçekçemsi" adını almıştır. Yapısal kuruluşu ise (AA - BB - AA) gibi simetrik bir düzenle açıklanabilmektedir (Sun, 2008:2).

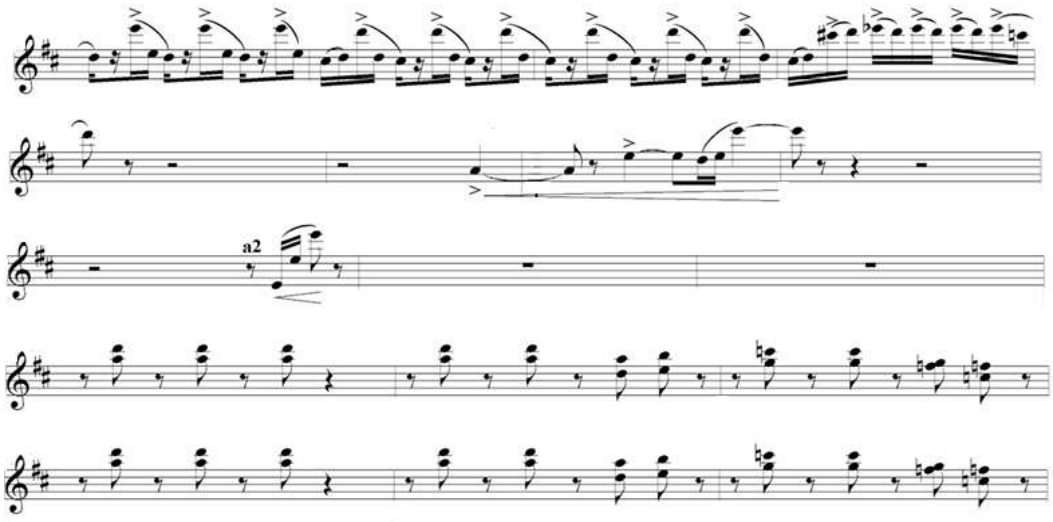


Şekil 19. Köçekçemsi 114. ve 133. ölçüler arası flüt partisi

Eserin bu bölümü, 4/4’lük ölçü biriminde Allegro animato temposunda, 128 metronom hızıyla ilerlemektedir. 114. ölçüyle birlikte sekiz ölçülük sessiz değerin ardından, *ff* ve *cresc.* işaretleriyle başlayan girişte birinci ve ikinci oktavda onaltılık, üçüncü oktavda ise sekizlik değerinde ilerleyen mi sesine klarnetin bir alt sesten eşlik etmektedir.117.

ölçüden itibaren, 133. ölçüde yer alan "*sempre staccato"* ifadesiyle birlikte seslerin, 126. ölçüye kadar onaltılık notalar ve ardından gelen onaltılık sessiz değerlerle kesik ve net şekilde çalındığı gözlemlenmektedir.

133. ölçüden itibaren yeni bir artikülasyon kalıbı ortaya çıkmakta ve bu yapı 136. ölçüye kadar devam etmektedir. Bu bölümde *ff* nüansı ile yazılmış sekizlik ve onaltılık bağlı seslerin kullanıldığı görülmektedir.



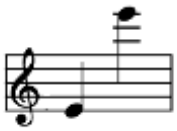
Şekil 20. Köçekçemsi 134. ve 153. ölçüler arası flüt partisi

137. ölçüye kadar olan kesitinde onaltılık nota değerlerinden oluşan arpej kalıpları bulunmaktadır. Bu kalıplar partisyonda hem çıkıcı hem de inici gam hareketleri şeklinde yazılmıştır. Analizin devamında, 141. ölçüye gelindiğinde eserin 114. ölçüsünde yer alan temanın birebir tekrar edildiği görülmektedir.

Bu tekrarın ardından iki ölçülük sessiz değer gelmekte ve sonrasında 117. ölçüdeki onaltılık ritmik kalıp, farklı oktav seviyelerinde ve kromatik geçişler kullanılarak yeniden sunulmaktadır.

A iki işaretiyle birlikte başlayan kısımda, iki flüt aynı anda çalmakta ve sekizlik notalarla ilerleyen bir yapı sergilemektedir. Bu bölümde flütlerin ön planda olmaktan çok, diğer çalgılara destek niteliğinde ve eşlik konumunda olduğu gözlemlenmiştir.

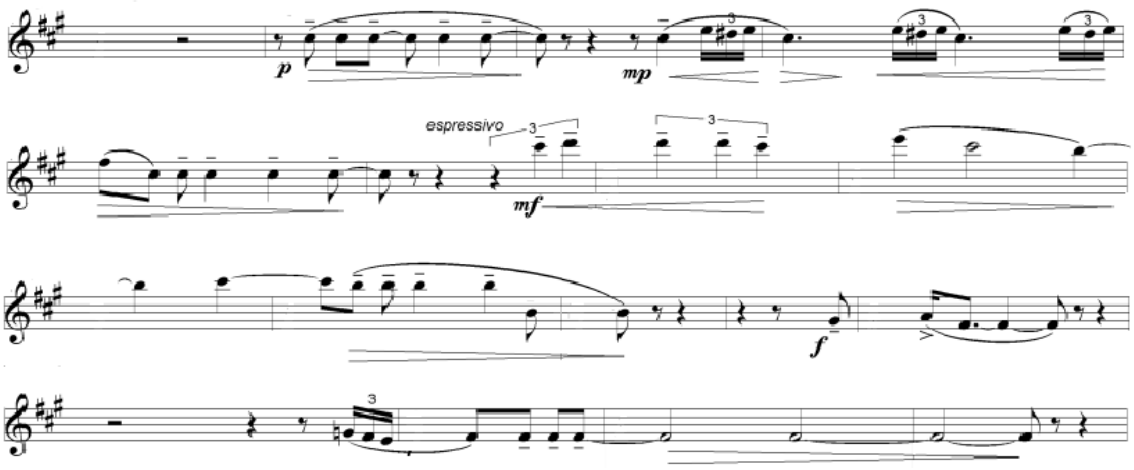
Şekil 21'de görüldüğü üzere Köçekçemsi bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem pes hem de orta alanlarındaki koyu ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 21. "Köçekçemsi" bölümü flüt partisi ses aralığı

4.1.5. Ağıt

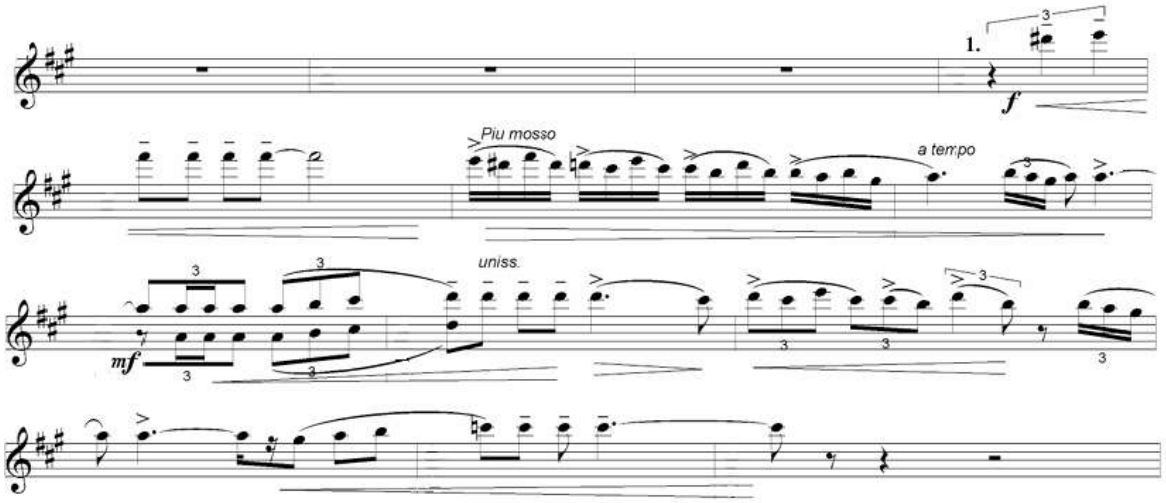
"Ağıt" kesimi, kemanlar tarafından sunulan uzun ve melankolik bir ezgiyle açılmaktadır. Klarnet solosu ile bir karşı çıkış teşebbüsünde bulunulur, ancak bu girişim de aynı çaresizlik duygusuyla sonlanır. Bu başkaldırı teması, kemanın öncülüğünde ve farklı bir orkestrasyon kullanılarak bütün orkestra tarafından yinelenir; bu yineleme anı, Ağıt bölümünün duygusal doruk noktasına ulaştığı kesimi oluşturmaktadır. Fa diyez ekseninde konumlanmış, Hüseynî ve Kürdî makamlarının özelliklerini birleştiren bir dizi üzerine bestelenen bölüm, (A B B) simgeleriyle gösterilebilecek bir kuruluşa sahiptir. (Sun, 2008:2).



Şekil 22. Ağıt 158. ve 174. ölçüler arası flüt partisi

159. ölçüyle birlikte sırasıyla *p*, *mp*, *mf*, ve *f* dinamiklerini içeren, art arda gelen ve *cresc.* ve *decresc.* işaretleriyle sekizlik, dörtlük notaların ve üçlemelerin yer aldığı bir yapı

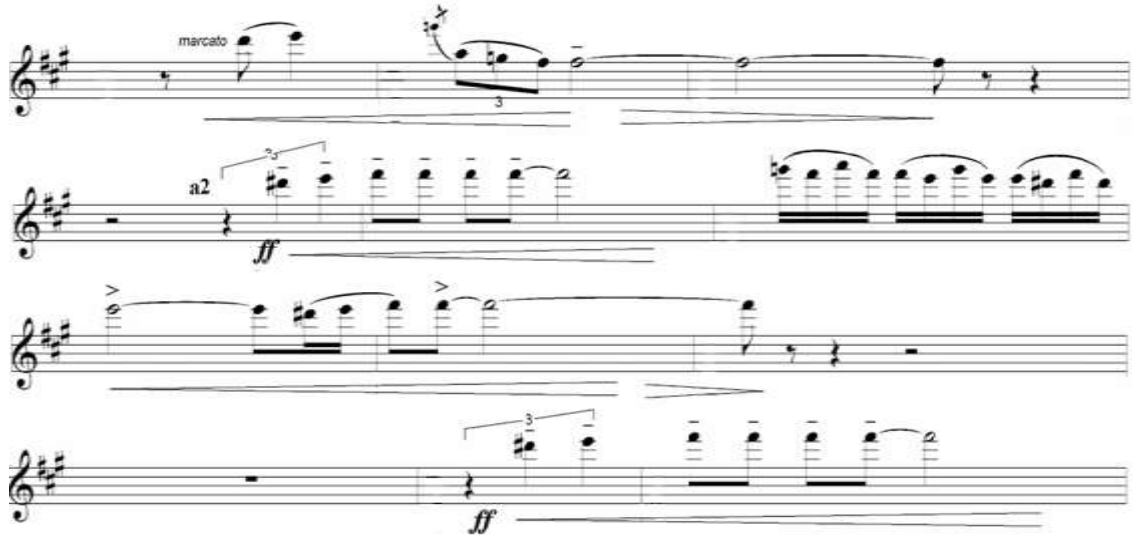
görülmektedir. Ayrıca 163. ölçüyle birlikte *espressivo* işareti gelmekte ve *mf* ile yazılan üçlemeler partisyonda yer almaktadır.



Şekil 23. Ağıt 178. ve 190. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 183. ölçüsüne gelindiğinde flüt partisi incelendiğinde; ritmik çeşitlilik ve artikülasyon yapısı bakımından önceki bölüme kıyasla farklı bir ritim kalıbı ve geçiş yapısı gözlemlenmektedir. Bu kesitte partisyonda "*Più mosso"* tempo terimi yer almakta olup, notasyon üzerinde vurgulu notalar ve ardından gelen diyez ile doğal değiştirici işaretleri bulunmaktadır.

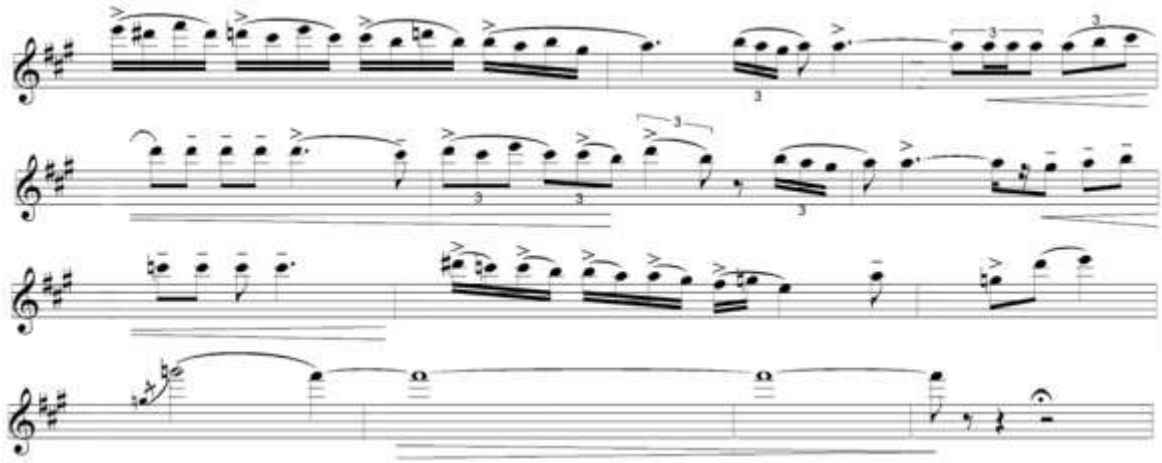
Pasajın devamında *a tempo* işareti ile önceki hız yapısına geri dönüldüğü, dinamik yapının *mf.* seviyesinde seyrettiği ve ritmik akışın üçlemeler ile devam ettiği görülmektedir. İlerleyen ölçülerde *unison* işareti tespit edilmiş olup, ikinci flüt partisinin ana ezgiyi bir alt oktavdan tekrarladığı bir orkestrasyon yapısı mevcuttur. Ayrıca partisyonda uzun bağlı ses grupları ve üçlü ritmik gruplamalar yer almaktadır.



Şekil 24. Ağıt 191. ve 202. ölçüler arası flüt partisi

191. ölçüyle birlikte partisyonda *"marcato"* tekniğinin yer aldığı ve üçlemelerle yazılan kısımların nüans işaretleri ile birleştiği görülmektedir. Bu kesitte bağlı sekizlik ve onaltılık notaların yanı sıra, bazı notaların üzerinde ten. işaretleri bulunmaktadır.

Analizin devamında, 192. ölçüden itibaren dört bağlı ritmik kalıpların, art arda gelen doğal ve diyez geçişlerinin ve bağlı çarpma seslerinin partiye dahil olduğu tespit edilmiştir. Partinin tamamında *p* dinamikleriyle başlayıp *ff* düzeyine ulaşan bir yapının hâkim olduğu, sıkça *cresc.* işaretlerinin kullanıldığı ve cümlelerin uzun tutulması nedeniyle aralarda kısa sessiz değerlerin bulunduğu saptanmıştır.



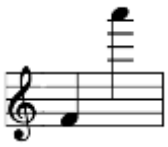
Şekil 25. Ağıt 203. ve 215. ölçüler arası flüt partisi

203. ölçüden sonra partisyonda sürekli yer alan *legato* notalar ve üçlemeler bulunmaktadır. Bu yapıda aksan işaretleri ve dört bağlı notalar kullanılırken, 210. ölçüyle birlikte iki bağlı artikülasyonların da yapıya eklendiği görülmektedir. Bölümün son kısmında bağlı ve vurgulu notaların iç içe geçtiği, özellikle her üçlemenin başında aksanlı notaların yer aldığı ve *legato* bağların kullanıldığı tespit edilmiştir.

212. ölçüde yer alan çarpma hareketiyle, bir alt oktavdan üçüncü oktava yapılan atlama sırasında dudak ve diyafram desteğinin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Bu geçiş hem teknik hem de ses kontrolü açısından yoğun bir dikkat gerektirmektedir.

Devamında gelen uzun üçüncü oktav sol ve hemen ardından gelen fa notasının, tonu sabit tutarak ancak giderek azaltılan bir dinamikle icra edilme gereksinimi bulunmaktadır. Bitişin temiz olması, ses çarpmalarının ve entonasyon sorunlarının önüne geçilmesi açısından önem arz etmektedir

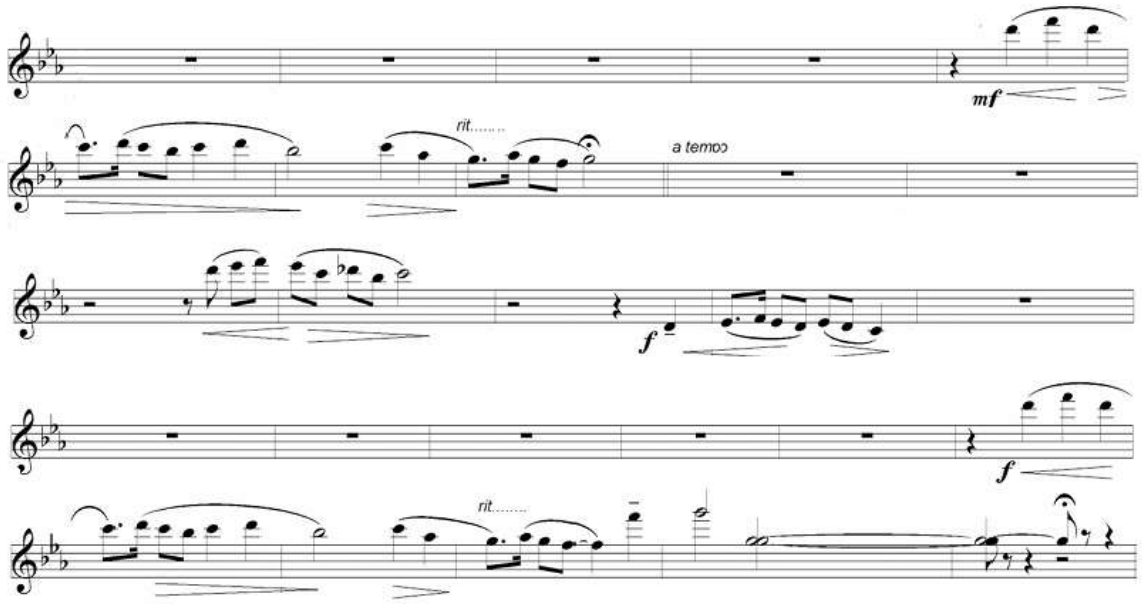
Şekil 26'da görüldüğü üzere Ağıt bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem orta hem de tiz alanlarındaki hafif ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 26. "Ağıt" bölümü flüt partisi ses aralığı

4.1.6. Yakarı

Üçüncü bölümün ikinci kısmı olan "Yakarı, sol kürdî dizisinde, sakin, mütevekkil, Tanrıya yakarır gibi bir duygusallık taşır. Kuruluşu (aa - bb - aa) biçimindedir. Bu kesimde ezgi, kendi kendine düşünür gibi, içsel bir dünyanın duygusallığında yaşar (Sun, 2008:3).

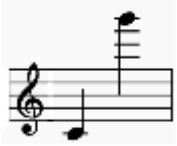


Şekil 27. Yakarı 216. ve 241.ölçüler arası flüt partisi

Yakarı bölümünün 216. ve 241. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; başlangıçta orta kuvvetteki *mf* dinamiğinin kullanıldığı ve bölümün genelinde *legato* yazım şeklinin tercih edildiği görülmektedir.

Partisyonda *legato* bağlar içerisinde herhangi bir ek artikülasyon işaretinin bulunmadığı, ayrıca ritmik yapının hızlı pasajlar ve onaltılık diziler içermediği tespit edilmiştir. Analizin devamında, 228. ölçüden itibaren dinamik seviyenin değiştiği ve yapının küçük aralıklarla ilerleyen iniş çıkışlı bir melodik hareket sergilediği gözlemlenmiştir. Bölüm sonuna doğru ise ritimle birlikte bir duraksama eğiliminin oluştuğu saptanmıştır

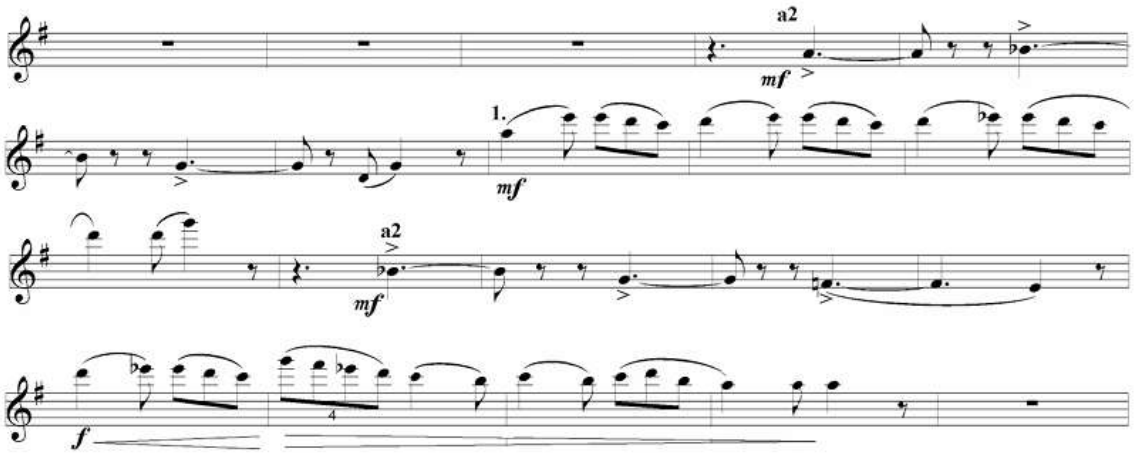
Şekil 28'de görüldüğü üzere Yakarı bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki baskın ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 28. "Yakarı" bölümü flüt partisi ses aralığı

4.1.7. Horonumsu

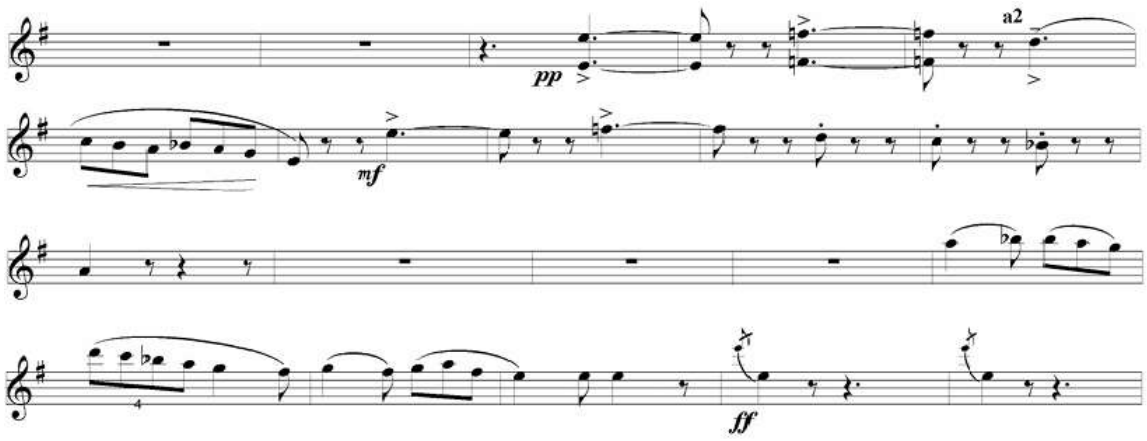
Eserin dördüncü bölümü, "Horonumsu," "Gezinti," ve "Oyun" başlıklarını taşıyan üç ana kesimden oluşmaktadır. "Horonumsu" kesimi, geleneksel ritim kalıbı yerine 6/8'lik ölçüde yazıldığı için bu ismi almıştır. Çok hızlı bir tempoda, kemençe dörtlükleri ile başlayan bu kısım, her müzikal cümlenin farklı orkestrasyonlarla iki kez yinelendiği bir yapı sergiler; başlangıçtaki La Hüseynî ekseninden mi Hüseynî'ye modülasyon yaparak, yeni bir orkestrasyon ile mi ekseninde tekrar sunulur (Sun,2008:3).



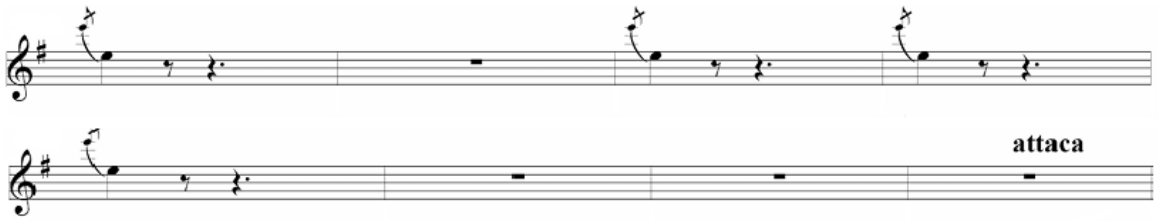
Şekil 29. Horonumsu 242. ve 266. ölçüler arası flüt partisi

İlk yarısını oluşturan Horonumsu adlı kısım 6/8'lik ölçü biriminde, 160 metronomda "*Presto Tranquillo"* ilerlemektedir. Eserin bu bölümünde flüt partisi hareketli bir karakter sergilemektedir. 249. ölçüden itibaren atakların ve ritmik motiflerin belirginleştiği, aynı bölgede arka arkaya gelen hızlı sekizlik bağların yer aldığı görülmektedir. Ayrıca 249, 250, 252, 261, 262 ve 263. ölçülerde oktav geçişlerinin bulunduğu, 264. ölçüde ise dörtlü motiflerin kullanıldığı tespit edilmiştir. 253. ölçüde başlayan a2 işareti, 254–256. ölçüler arasında birinci oktavdaki seslerle devam etmektedir.

.



Şekil 30. Horonumsu 267 ve 291. ölçüler arası flüt partisi.



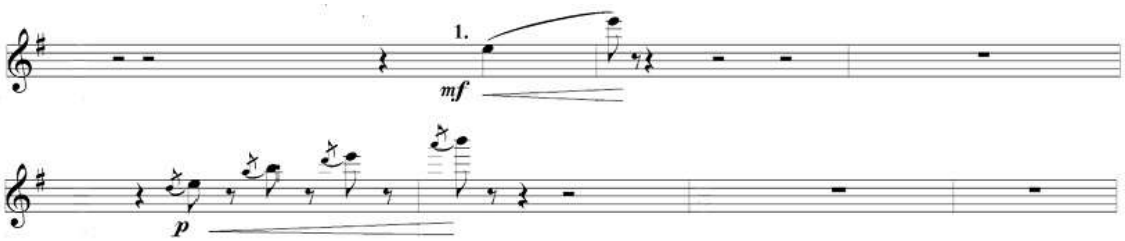
Şekil 31. Horonumsu 292. ve 299. ölçüler arası flüt partisi

Üç ölçülük sessiz değerin ardından 269. ölçüyle birlikte iki flüt, aynı ritmik kalıpta sekizlik notalar üzerinden, ikinci flüt bir alt oktavdan olmak üzere paralel şekilde ilerlemektedir. Bu pasajda ritim ve entonasyonun eşgüdümlü şekilde sürdürüldüğü, sekizlik seslerin aralara yerleştirilen sekizlik sessiz sürelerle bölünmesi, nefes planlamasına katkı sağladığı, bu durum zamanlamada eşitliğin korunmasını zorunlu kılmaktadır.

Ayrıca ikinci flütün birinci oktavdaki seslerde sürekliliği sağlaması için hava akışının kontrollü yönlendirildiği ve üst dudağın aşağıya doğru konumlandırılmasıyla tonun daha sıcak ve net bir biçimde elde edilmesi gerektiği gözlemlenmektedir. 291–296. ölçüler arasında yer alan çarpma süslemeleriyle birlikte, üçüncü oktavdan alt oktava yapılan geçişler hız ve kontrol gerektirmektedir.

4.1.8. Gezinti

"Horonumsu" bitiminde, obua solosuyla duraksamasız bir şekilde, ağır tempolu "Gezinti" kesimine geçiş yapılır. Bu bölüm, uzun hava karakterinde olup Mi Hüseynî ve Mi Karcığar makamlarının karışımından oluşan bir dizi üzerine bestelenmiştir; sahnedeki oyuncuların dinlenmek için yavaş adımlarla dolaşmasını betimleyen bir işlev görür (Sun, 2008 :4) Eserin son bölümünün ikinci kısmında yer alan gezinti adlı bölüm 3/2'lik ve 2/4 lük olarak *Larghetto alla cadanze* şeklinde 96 metronom hızında bestelenmiştir.

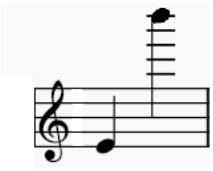


Şekil 32. Gezinti 300. ve 315. ölçüler arası flüt partisi.

Eserin bu bölümünde flüt partisinin oldukça sade bir biçimde ele alındığı, nitekim 302. ölçüden sonra yaklaşık on ölçülük bir sessiz değerin ardından flütün esere yeniden dahil olduğu görülmektedir. Partisyonda *crescendo* ifadesiyle birlikte ikinci oktav mi sesinden üçüncü oktava doğru bir geçiş yer almaktadır. Gezinti adlı bölümde seslerin birinci oktavdan flütün en tiz bölgelerine kadar uzanan bir şekilde yazıldığı tespit edilmiştir.

Devamında, 312. ölçüde birinci, ikinci ve üçüncü oktavlarda çarpma notalarının yer aldığı; *p* dinamiği üzerinde *cresc.* ile ses yoğunluğunda kademeli bir artış eğiliminin olduğu gözlemlenmektedir. Bu süreçte vuruşların birbirinden ayrık değerlerle sürdüğü ve 319. ölçüde bas klarnetin öncülüğünde eserin "Oyun" başlıklı son bölümüne geçiş sağlandığı saptanmıştır.

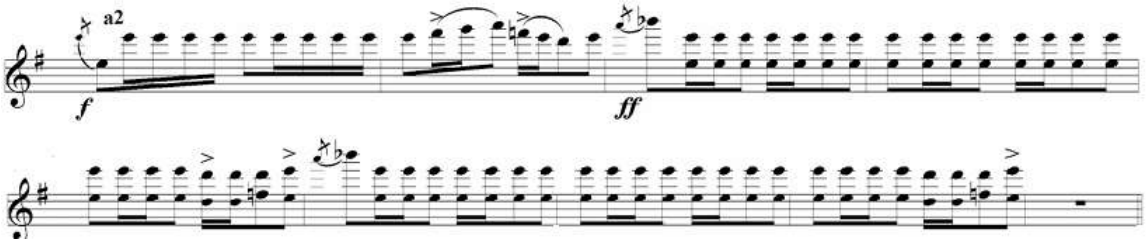
Şekil 33'de görüldüğü üzere Gezinti bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki yumuşak ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 33. “Gezinti” bölümü flüt partisi ses aralığı

4.1.9. Oyun

"Gezinti" nin son notası, "Oyun" kesiminin başlangıcını oluşturur. Oyun müziği, kısa bir zirve anında biter ve tekrar "Gezinti"ye dönülmekte, bu dönüşte solo ezgiyi bu kez bas klarnet üstlenir ve bitiminde, orijinal Oyun müziği daha hızlı ve farklı bir orkestrasyonla yinelenir ve eser, müzik tepe noktasında iken kısa bir *koda* ile kesin olarak son bulur. (Sun, 2008:4). 6/8'lik ölçü birimiyle bestelenmiş olan bu kısım, tempo olarak *Allegro energico* ifadesiyle belirtilmiş ve 76 metronomda çalınmaktadır.

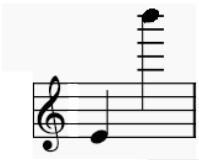


Şekil 34. Oyun 320 ve 332. ölçüler arası flüt partisi

320. ölçüyle birlikte pasajın onaltılık notalarla kurgulandığı, önce *f* sonra *ff* nüansının yer aldığı ve *a2* işaretiyle birlikte iki flütün aynı yapıyı farklı oktavlardan birlikte çaldığı görülmektedir. 320. ölçüyle başlayan sürekli onaltılık notalar ve pasaj boyunca aksanlar bulunmakta olup; 322. ölçüde kısa *legato* bağları, hızlı kromatik geçişler ve notalardan önce gelen çarpma sesleri tespit edilmiştir. Ses aralığının hem kalın hem tiz bölgelerde ilerlediği ve üçüncü oktavdaki seslerin yoğunlukta olduğu saptanmıştır

Eser, kısa bir geçişle “Gezinti 2” başlıklı bölüme ulaşmaktadır; bu bölümün, daha önce incelenen kesiti ile aynı yapıda ilerlediği görülmektedir. Ardından *attacca* ifadesi ile “Oyun 2” kısmına geçilmekte olup, flütün bu bölümde de aynı teknik ve müzikal özellikler doğrultusunda görevini tamamladığı görülmektedir.

Şekil 35’de görüldüğü üzere Oyun bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki atik ve parlak tonlarını göstermektedir.



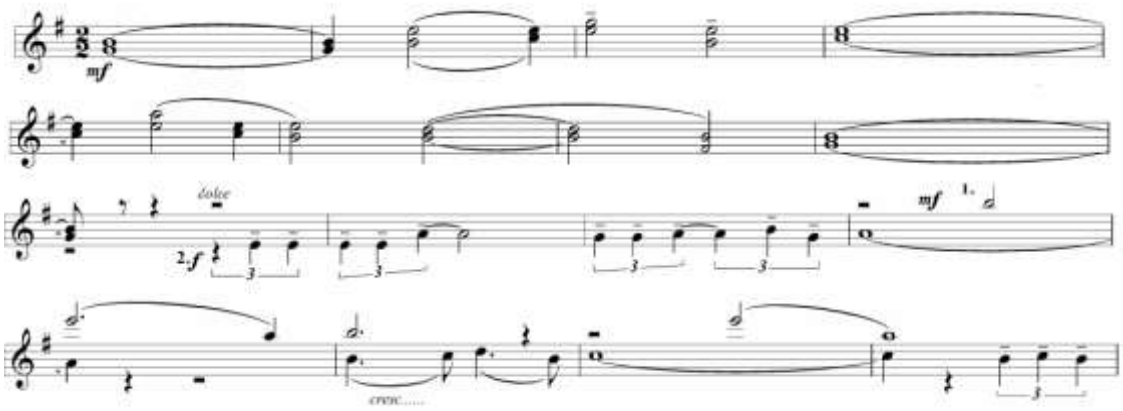
Şekil 35. “Oyun” bölümü flüt partisi ses aralığı

4.2. Mavi Büyü Soprano, Tenor, Orkestra İçin Müzik

Mavi Büyü adlı orkestra eseri, 4/4’lük ölçü biriminde, 82 metronom hızında “*Andante Espressivo”* şeklinde yazılmış olup, iki flütün birlikte seslendirmesiyle başlamaktadır. Muammer Sun bu eseri, Bülent Ecevit’in 1947 yılında yazdığı “Türk-Yunan” şiirinden esinlenerek bestelemiştir. Bursa Büyükşehir Belediyesi ile Kültür Sanat ve Turizm Vakfı’nın siparişi üzerine yazılan eser, 23 Ekim 1999 tarihinde düzenlenen Türk-Yunan Dostluk Konseri’nde, Hikmet Şimşek yönetimindeki Bursa Bölge Senfoni Orkestrası tarafından ilk kez seslendirilmiştir. (Birkan, 2000, akt Yener, 2006).

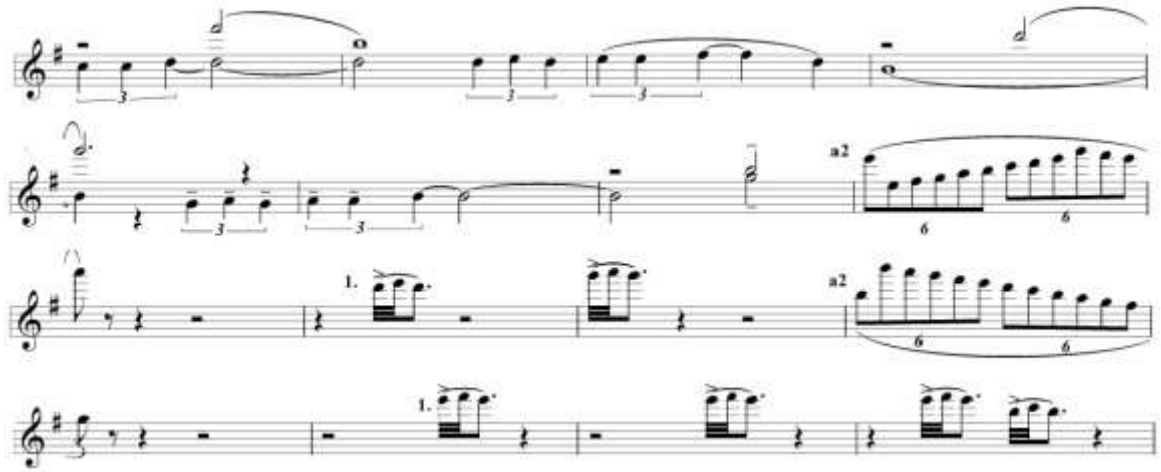
Mavi Büyü adlı eserin orkestra kadrosu, zengin ve genişletilmiş bir yapı sergilemektedir. Tahta üflemeliler grubunda iki flüt, iki obua, iki klarnet ve iki fagot yer almaktadır. Bakır üflemeliler, dört korno ve dört trompetten oluşurken, yaylı çalgılar ailesi iki keman, bir viyola, bir çello ve bir kontrbass içermektedir. Bu orkestra kadrosuna ek olarak, eserde vurmalı sazlar, soprano vokal ve tenor vokal partileri de bulunmaktadır.

Aşağıda yer alan incelemeler, eserlerin flüt partilerindeki teknik yapıları ve notasyon özelliklerini betimlemektedir. Yapılan bu teknik analizlerin flüt icrasına etkileri, karşılaşılan zorlukların değerlendirilmesi ve icracıya yönelik müzikal çıkarımlar, çalışmanın sonuç bölümünde tartışılmıştır.



Şekil 36. Mavi Büyü 1. ve 16. ölçüler arası flüt partisi

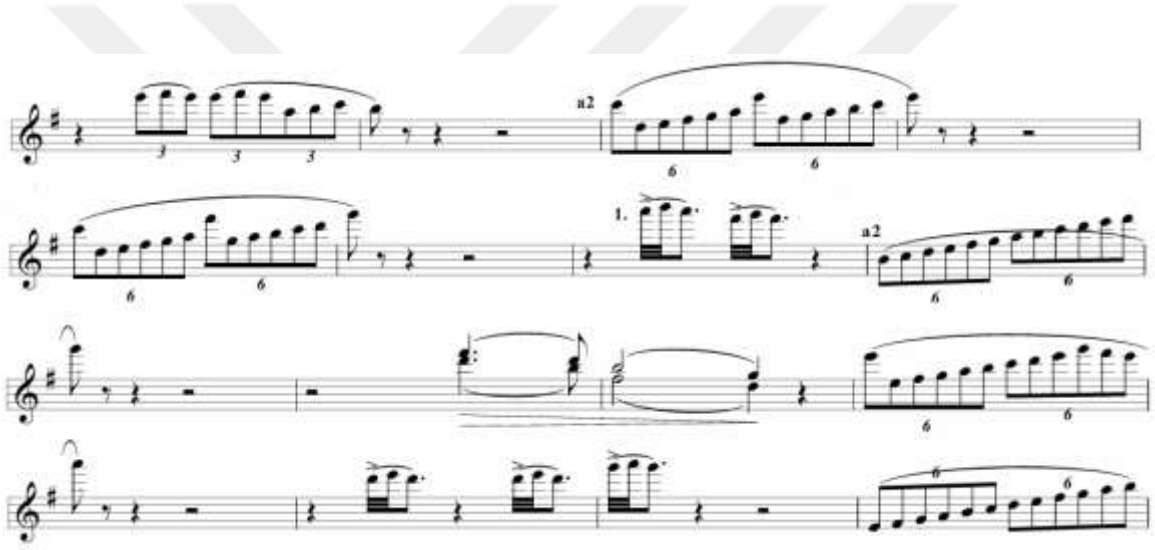
Mavi Büyü adlı orkestra eserinin flüt partisi, *mf* nüansıyla başlamaktadır. Bu bölümde iki flütün uzun bağlı notaları birlikte çaldığı ve aynı ölçülerde obuanın, sekiz ölçü boyunca zaman zaman flütle üçlü yukarıdan, zaman zaman da alt seslerden paralel hareket ettiği görülmektedir. Dokuzuncu ölçüyle başlayan pasajda *dolce* ibaresinin yer aldığı, sonrasındaki üçlemelerde çift dilli artikülasyonun uygulandığı tespit edilmiştir. Ayrıca üçlülerde *ten.* işareti bulunmakta olup, hemen ardından *cresc.* işaretinin geldiği saptanmıştır.



Şekil 37. Mavi Büyü 17.ve 32. ölçüler arası flüt partisi

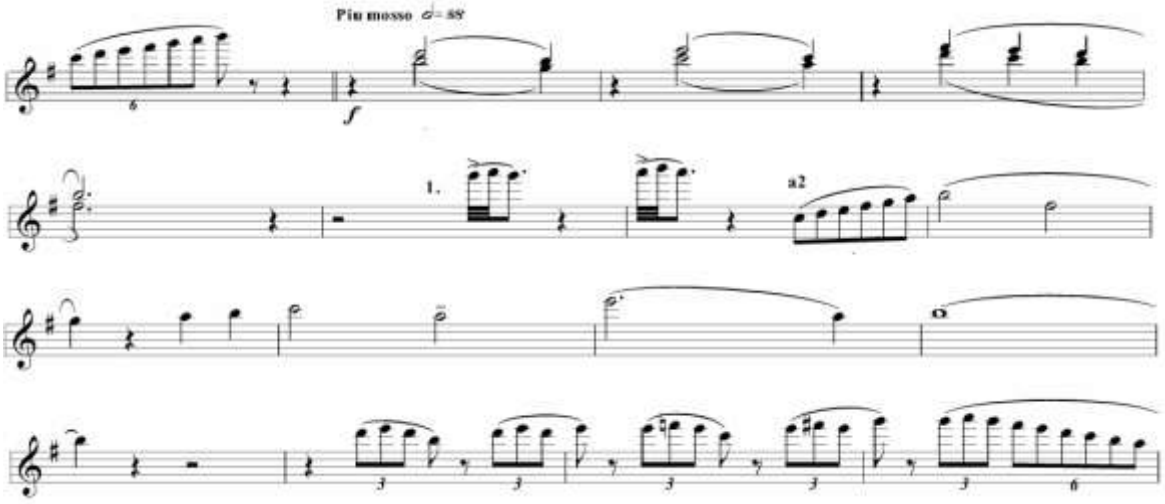
Eserin 17. ölçüsüyle birlikte ritmik yapının üçlemelerle devam ettiği ve ardından hareketin altılamalar şeklinde sürdüğü görülmektedir. Orkestrasyon kurgusu incelendiğinde; öncelikle klarnet partisi tarafından seslendirilen altılamalı pasajın, takiben flüt partisine aktarıldığı tespit edilmiştir.

Notasyon üzerinde bu ritmik grupların bağlar ve aksanlar eşliğinde yazıldığı, ayrıca *a2* ifadesinin kullanımıyla iki flütün partiyi birlikte icra ettiği belirlenmiştir. Bölümün devamında dinamik geçişlerin ani değişimler içermediği, müzikal akışın altılamalar, arpejler ve inici-çıkıcı ses dizileriyle kurgulandığı görülmektedir.



Şekil 38. Mavi Büyü 33. ve 48. ölçüler arası flüt partisi

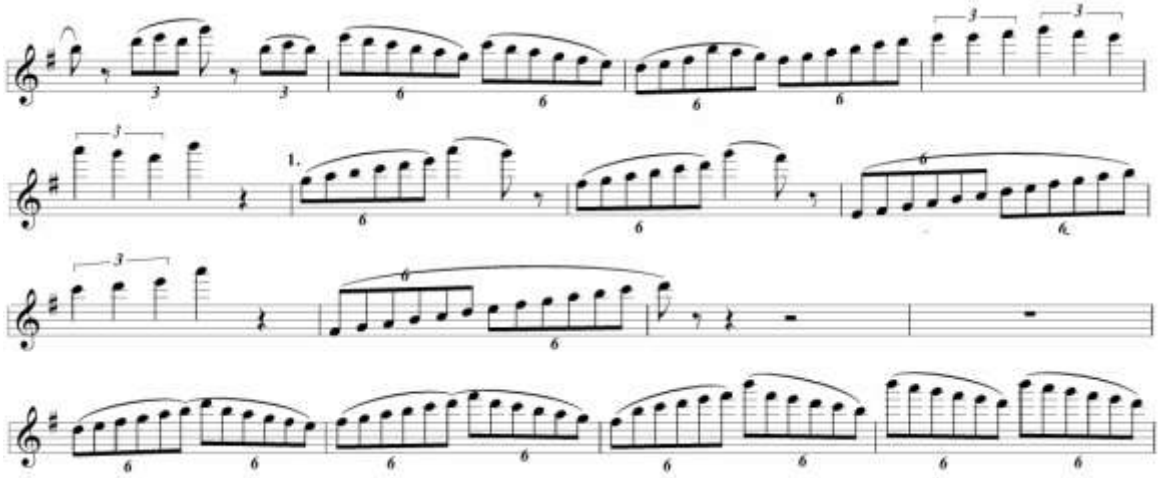
Eserin 33. ve 48. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; özellikle 39. ölçüde üçüncü oktav geçişlerinin yoğunlaştığı ve benzer ritmik kalıplarla kurgulanmış bölümlerde hızlı geçişlerin bulunduğu görülmektedir. Analiz edilen bu kesitte altılı ve üçlemeli nota gruplarının partisyonda yer aldığı, ayrıca artikülasyon işaretlerinin notasyon üzerinde belirgin bir şekilde kullanıldığı tespit edilmektedir.



Şekil 39. Mavi Büyü 49. ve 64. ölçüler arası flüt partisi

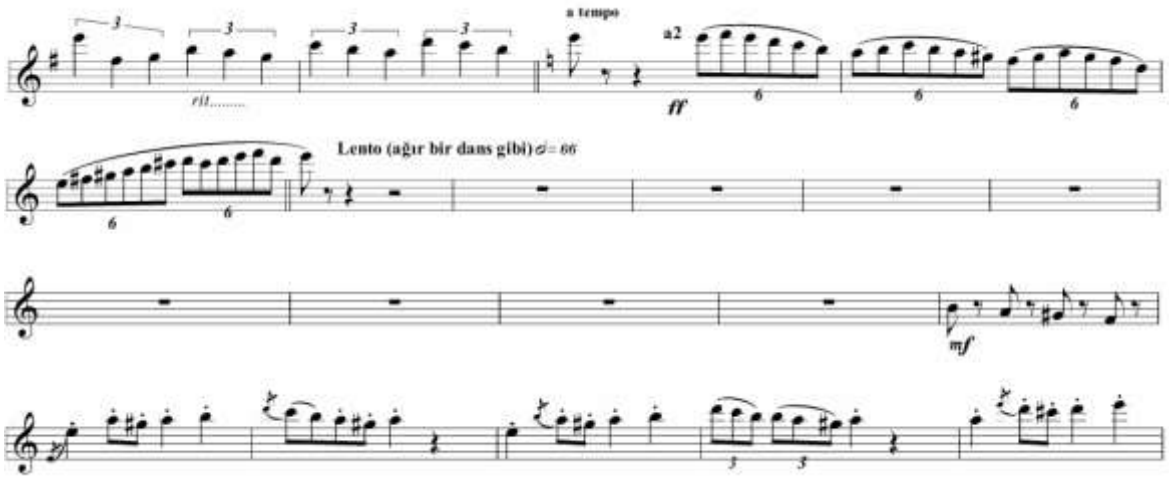
49. ölçünün ardından eserin yeni bir bölüme geçmeden mevcut akışı içerisinde devam ettiği ve partisyonda "Piu Mosso" işaretiyle birlikte temponun metronom olarak belirtildiği görülmektedir.

49. ölçüde *f* nüansında yer alan bağlı girişin hızlı ve belirgin değerlerle notaya alındığı, çıkıcı gamda seslerin eşit sürelerle düzenlendiği ve altılı grup yapısıyla yazılmış bağlı pasajların bulunduğu tespit edilmektedir. Ayrıca 62. ve 63. ölçülerde üçlemelerin, 64. ölçüde ise bağlı altılı nota gruplarının yer aldığı gözlemlenmektedir.



Şekil 40. Mavi Büyü 65. ve 80. ölçüler arası flüt partisi

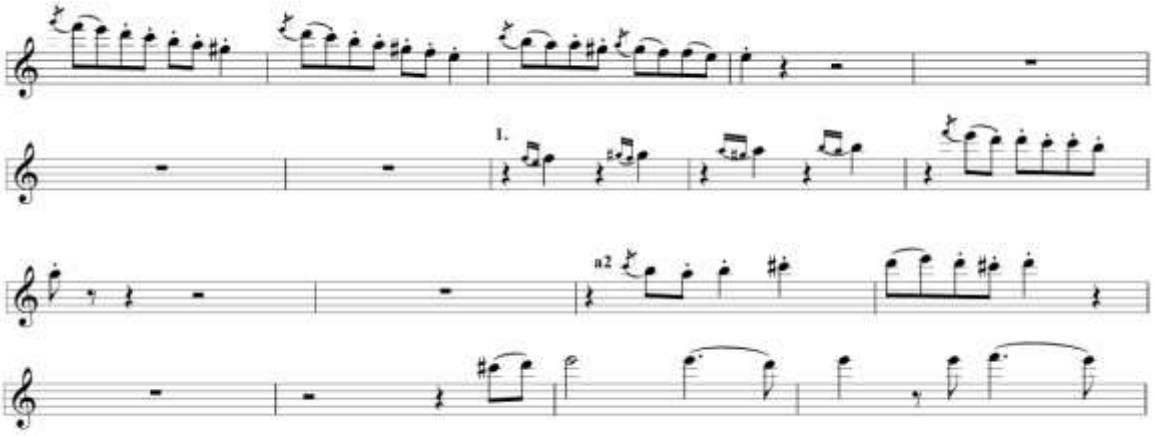
Şekil 30’da yer alan flüt partisi incelendiğinde; ilk ölçüde sekizlik nota değerleri ve üçlü gruplamaların ardından altılı ritmik yapıların partisyonda bulunduğu görülmektedir. Eserin bu bölümünde flüt partisinin küçük aralıklarla hareket ettiği, üçlü ve altılı ritmik kalıplar halinde ilerleyen bir seyir izlediği tespit edilmektedir. Ayrıca notasyon üzerinde sürekli değişen oktav geçişlerinin mevcut olduğu, ancak bu geçişlerde ani düşüşlerin yer almadığı gözlemlenmektedir.



Şekil 41. Mavi Büyü 81. ve 101. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 81. ölçüsünde bir ağırlaşma olduğu, *ff* işaretiyle birlikte ton değişimlerinin yaşandığı ve ardından *a tempo* ile başlangıç hızına dönüldüğü görülmektedir. Bu kesitte ritmik yapının üçlemeler üzerine kurulduğu ve *rit.* işareti yer almaktadır.

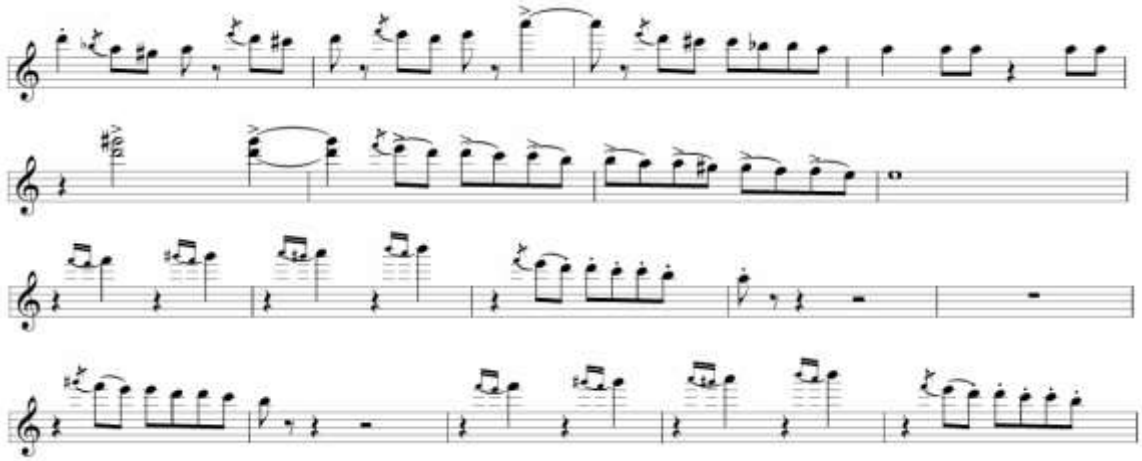
Analizin devamında *Lento* temposuna geçildiği, metronom hızının düştüğü ve flüt partisinin sekiz ölçülük sus değerinin ardından *mf* nüansı ile tekrar yapıya dahil olduğu görülmektedir. Ayrıca 96. ölçüyle birlikte süsleme notası olan çarpmaların ve *staccato* artikülasyonlarının partisyonda yer aldığı görülmektedir



Şekil 42. Mavi Büyü 105. ve 122. ölçüler arası flüt partisi

105. ve 108. ölçüler arasında çarpmaların iki bağlı ve iki dilli artikülasyonlarla yazıldığı görülmektedir. İlk başta sekizlik nota değerinde başlayan çarpmaların daha sonrasında onaltılık nota değerine dönüştüğü ve bu bölümde seslerin hızlı ve kesik biçimde notaya alındığı izlenmektedir.

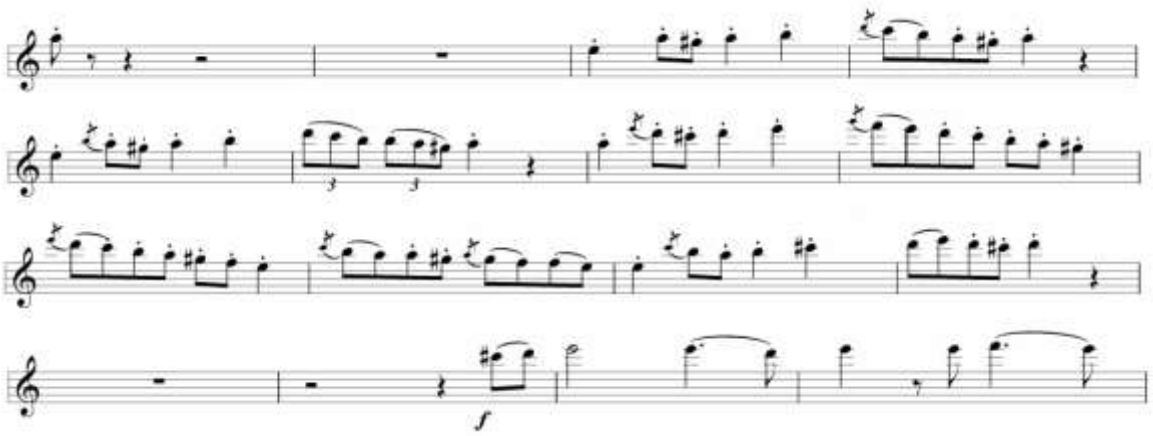
Alt oktavda flüte eşlik eden klarnetin bulunduğu ve 106. ölçüyle birlikte *a2* ifadesinin yer aldığı görülmektedir. Ayrıca birinci ve ikinci flüt arasındaki birlikteliğin paralel ilerleyen motiflerde sürdüğü, parti içerisinde iki bağlı ve ardından gelen *staccato* sesler yer almaktadır.



Şekil 43. Mavi Büyü 123. ve 140. ölçüler arası flüt partisi

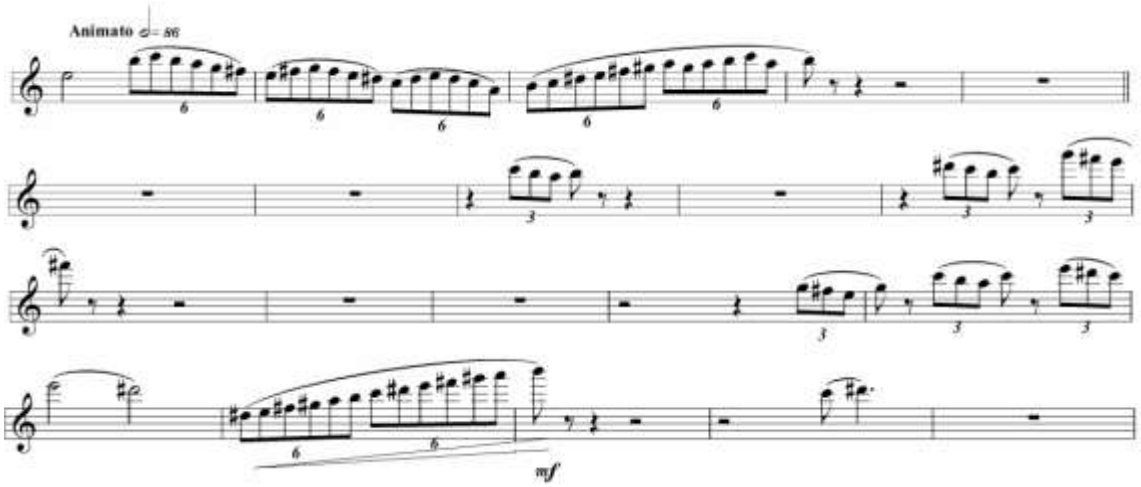
Şekil 43’te sunulan flüt partisi incelendiğinde; teknik açıdan dinamik bir yapının hâkim olduğu ve eserin genel karakterine paralel biçimde sık değişen ritmik kalıpların kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Başlangıçtaki kromatik yapının keskin ve vurgulu değerlerle notaya alındığı, kısa süreli ayrık notaların hızlı tekrarlarla işlendiği ve bu yapıların kısa süreli nefes aralıkları sunduğu izlenmektedir. Analizin devamında, üçlemeli yapılarla birlikte uzun cümlelerin kurulduğu ve çarpma içeren bölümlerle bağlı pasajların ardışık şekilde sıralandığı dikkat çekmektedir



Şekil 44. Mavi Büyü 141. ve 156. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 141. ve 156. ölçüleri arasındaki flüt partisi detaylıca incelendiğinde; eserin önceki bölümlerinde karakteristik bir özellik olarak sunulan sık tekrarlı aksanların (vurguların) ve kesik (staccato) ritmik yapıların bu kesitte de varlığını sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Ritmik akışın, notalar arasına yerleştirilen kısa sessiz değerler ile desteklendiği, ayrıca partisyonda üçlemeler ve benzeri ritmik grupların notaya alındığı, bu notaların eşit zaman aralıklarıyla düzenlendiği ve flüt partisinin üst pozisyonlara (tiz oktavlara) hareket ettiği pasajların bulunduğu dikkat çekmektedir.

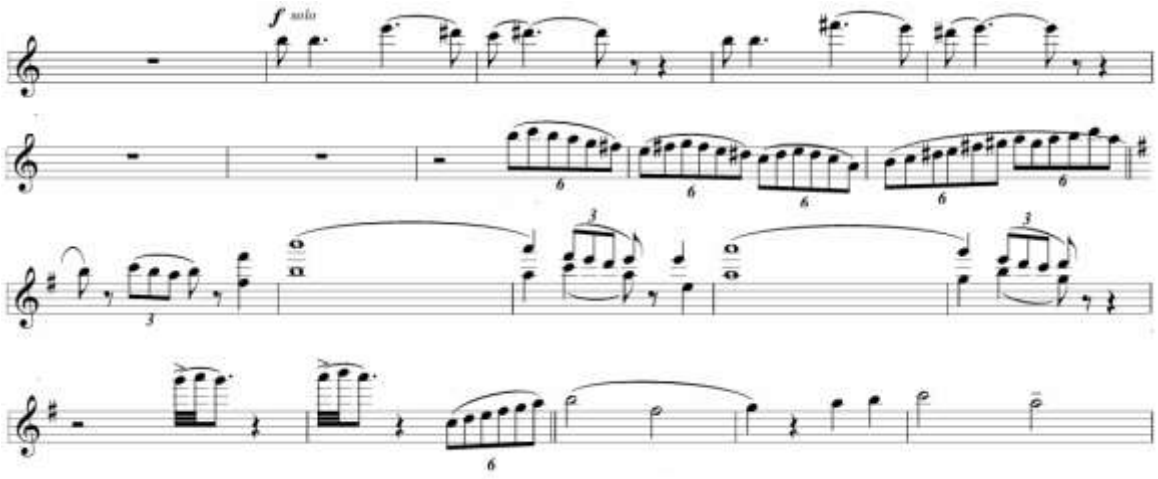


Şekil 45. Mavi Büyü 185. ve 204. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 185. ve 204. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; 185. ve 187. ölçülerden başlayarak 201. ölçüye kadar kesintisiz devam eden, ayrıca 199. ölçüde de yoğunlaşan altılı ve üçlü nota gruplarının partiyi oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Bu pasajların notasyon üzerinde uzun *legato* bağlarıyla yazıldığı, giriş notalarında kısa ve net dil vuruşlarının işaretlendiği, devamında ise bağ içerisinde dil kullanılmadan akışın sürdürüldüğü tespit edilmektedir.

Altılı gruplarda üç oktava kadar uzanan geniş ses dizilerinin bulunduğu, bu dizilerde üçüncü oktava çıkışların ve ardından alt pozisyona dönüşlerin yazıldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca 202. ölçüde *cresc.* işaretinin başladığı ve hemen ardından *mf* nüansına geçişin yer aldığı görülmektedir.

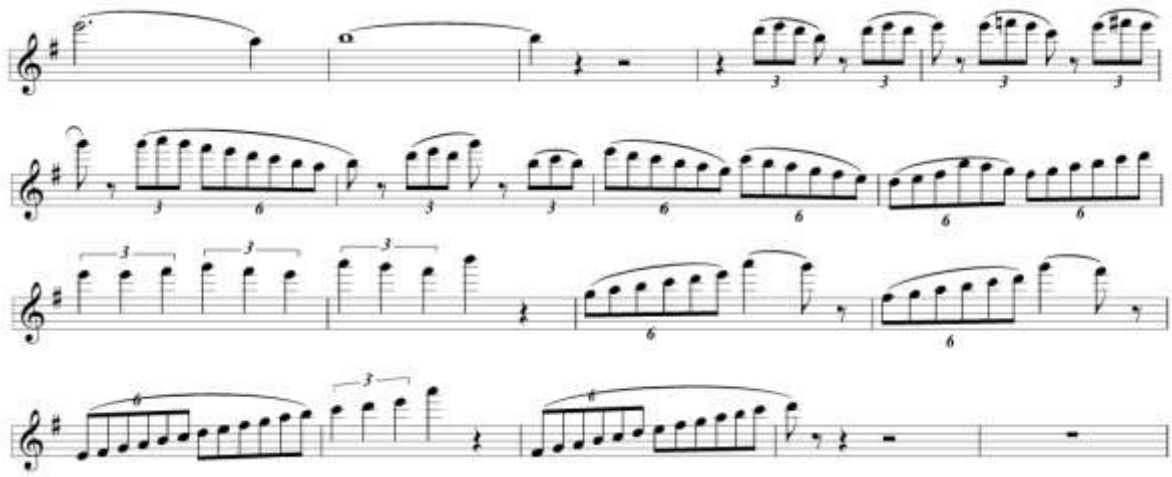


Şekil 46. Mavi Büyü 205. ve 229. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 205. ve 229. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; 206. ölçü itibarıyla başlayan pasajda flütün solo olarak öne çıktığı ve ölçü başındaki kısa motiflerin partisyonda yer aldığı görülmektedir.

Altılı bağlı dizilerin ve uzun cümlelerin başında hızlı nefes almayı işaret eden bağların bulunduğu, ani başlayan girişlerde ise kısa değerlerle yazılmış nefes aralıklarının notaya alındığı izlenmektedir.

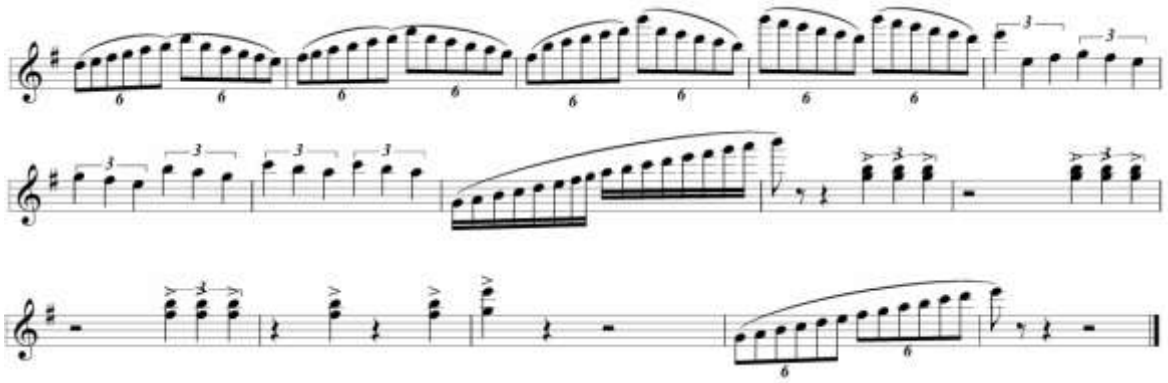
Üçlemelerin ardından gelen ve iki flütün birlikte çaldığı kısımlar ile 207. ölçüde gerçekleşen ton değişimi dikkat çekmekte; beş vuruşluk notalar, hızlı üçlemeler ve sekizlik değerlerin ritmik akışı sürdürdüğü yer almaktadır. Ayrıca aksan işaretlerinin bulunduğu ve otuz ikilik motiflerde üçüncü oktava geçişlerin yazıldığı gözlemlenmektedir.



Şekil 47. Mavi Büyü 230. ve 247. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 230. ve 247. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; bölümün başında yer alan uzun bağlı seslerde nefesin dengeli biçimde dağıtıldığı ve notasyonun sesin başlangıçtan sona kadar sabit bir hava akışını işaret ettiği görülmektedir. Takip eden üçlemelerde her bir grubun sekizlik sessiz değerlerle ayrıldığı, bu geçişlerde girişlerin tempoya bağlı biçimde düzenlendiği anlaşılmaktadır.

Üçlemelerde dil vuruşlarının net, kısa ve eşit sürelerle yazıldığı, sekizlik sessiz değerlerle ayrılmış pasajlarda ise nefes aralıklarının yer aldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca 237. ölçüden itibaren daha geniş aralıklarda ilerleyen altılı kalıpların bulunduğu ve on iki notalık bağlı yapının kesintisiz şekilde devam ettiği görülmektedir.

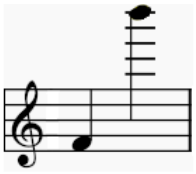


Şekil 48. Mavi Büyü 247. ve 262. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 247. ve 262. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; 254. ölçüye kadar Şekil 38'de sunulan altılı gruplar ve üçlemelerin benzer yapılarla tekrar halinde devam ettiği görülmektedir. Bu ölçülere kadar olan bölümde teknik yapının önceki pasajların devamı niteliğinde olduğu, 255. ölçüde onaltılı-sekizlik grubun tempoya uyumlu şekilde düzenlendiği izlenmektedir.

Takip eden ölçülerde üçlemelerin yeniden devreye girmesiyle, bu kısımda iki flütün *ünison* olarak daha belirgin aksanlarla yazıldığı yer almaktadır. Ayrıca artikülasyonların belirgin şekilde bulunduğu ve son ölçüde tekrar karşılaşılan altılamaların eserin bitişine işaret ettiği dikkat çekmektedir.

Şekil 49'de görüldüğü üzere Mavi Büyü adlı eserin flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki baskın ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 49. "Mavi büyü" flüt partisi ses aralığı

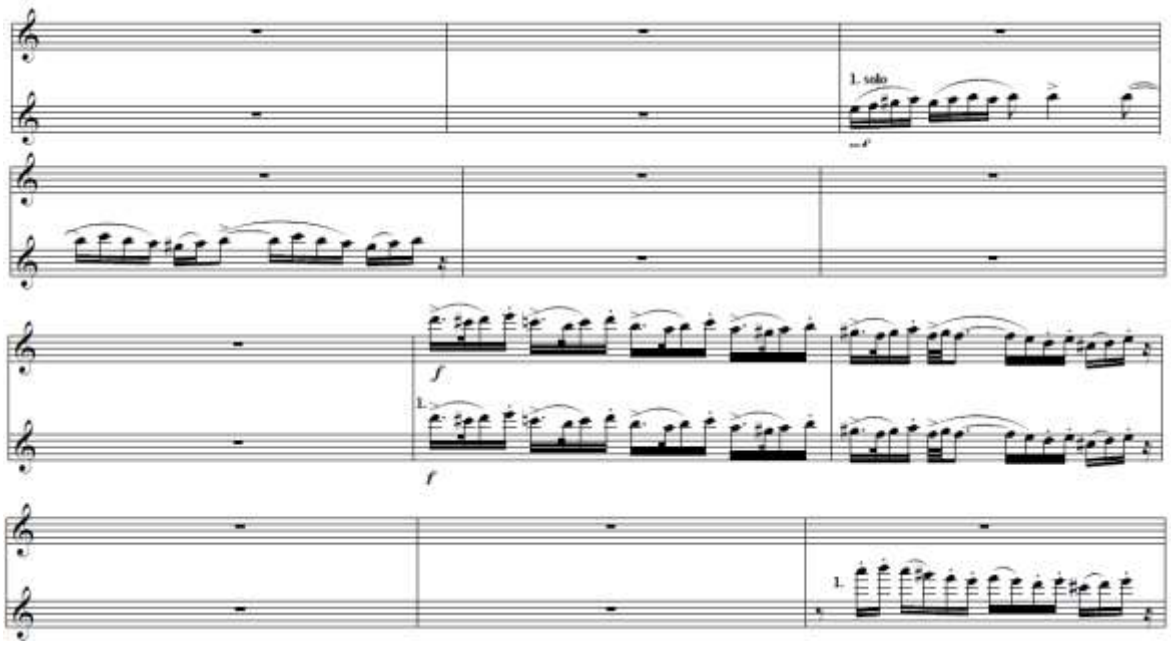
4.3. Oyun Havaları

"*Oyun Havaları*", orkestra için yazılmış önemli bir Muammer Sun yapıtı olarak değerlendirilmektedir. Eser, "*Merzifon Çifte Tellisi, Arap Çifte Tellisi, Oyun ve Kasap Havası"* gibi yöresel motifleri barındıran zengin bir yapıya sahip olmakla birlikte eserin orkestra kadrosu şöyledir: piccolo, iki flüt, iki obua, iki si bemol klarnet, iki fagot, dört korno, iki trompet, bir trombon ve vurmalı sazlar genişletilmiş üflemeliler grubunu oluşturmaktadır. Yaylı çalgılar ise iki keman, bir viola, bir çello ve bir kontrbas ile temsil edilmektedir.

4.3.1. Merzifon Çiftetellisi

Muammer Sun'un "*Oyun Havaları*" adlı eserinde yer alan Merzifon Çiftetellisi, 4/4'lük ölçüde ve 80 metronom değerinde senfoni orkestrası düzenlemesiyle notaya alınmıştır. Partisyonda flüt grubu için ayrılan dizek sisteminde, notada görüldüğü üzere üst dizeğin piccolo partisine, alt dizeğin ise flüt partisine ait olduğu görülmektedir.

Aşağıda yer alan incelemeler, eserlerin flüt partilerindeki teknik yapıları ve notasyon özelliklerini betimlemektedir. Yapılan bu teknik analizlerin flüt icrasına etkileri, karşılaşılan zorlukların değerlendirilmesi ve icracıya yönelik müzikal çıkarımlar, çalışmanın sonuç bölümünde tartışılmıştır.

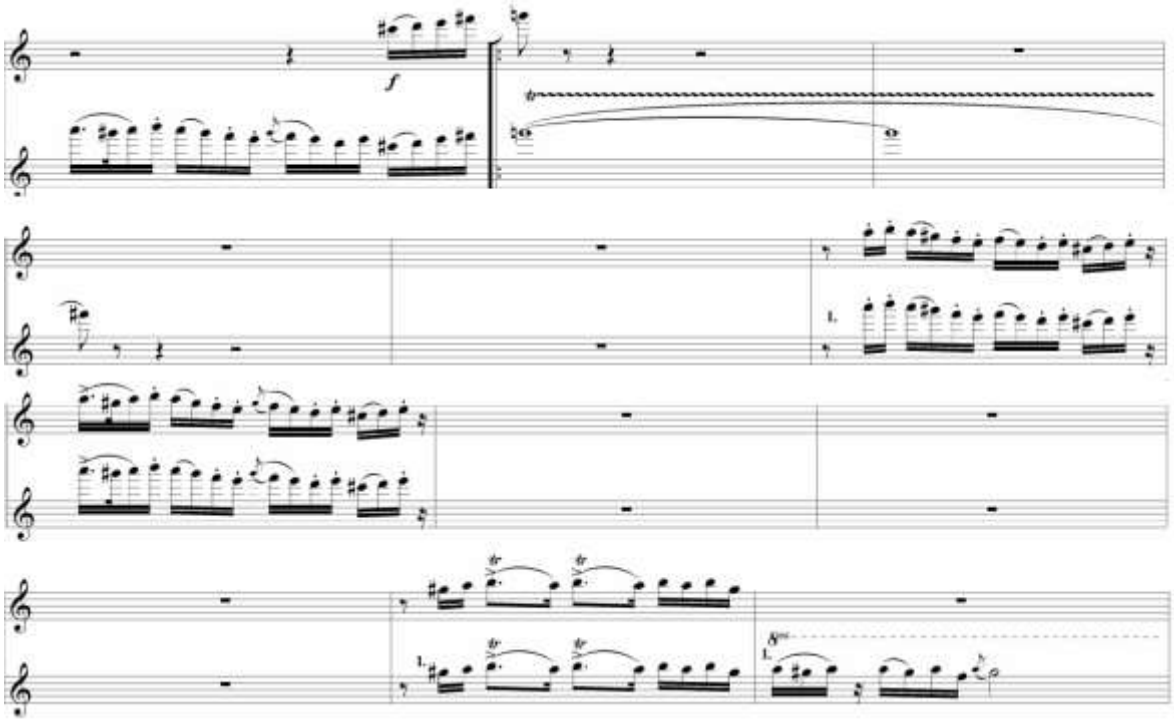


Şekil 50. Merzifon Çiftetellisi 1. ve 18. ölçüler arası flüt partisi

Eserin açılışında korno ile başlayan ve ardından obuanın çiftetelli öğesini sunduğu yapının birinci kemana aktarılarak devam ettiği görülmektedir. Bu geçiş sürecinde flütün ikinci oktavda *mf* ile dahil olduğu, onaltılık bağlı notalarla aksak ve vurgulu öğelerle yedinci ölçüye kadar süreklilik sağladığı izlenmektedir.

Girişteki uzun sessiz değerle birlikte flütün ilk olarak *solo* biçimde öne çıktığı, takip eden hızlı pasajların özellikle piccolonun devreye girmesiyle birlikte iki flüt arasında paralel

ve benzer yapılar sergilediği tespit edilmektedir. Ayrıca 18. ölçüde üçüncü oktav seslerde iki bağlı ve iki dilli hızlı geçişlerin yer aldığı, bu bölümün *f* nüansında yazıldığı ve vurgu işaretlerinin bulunduğu dikkat çekmektedir.

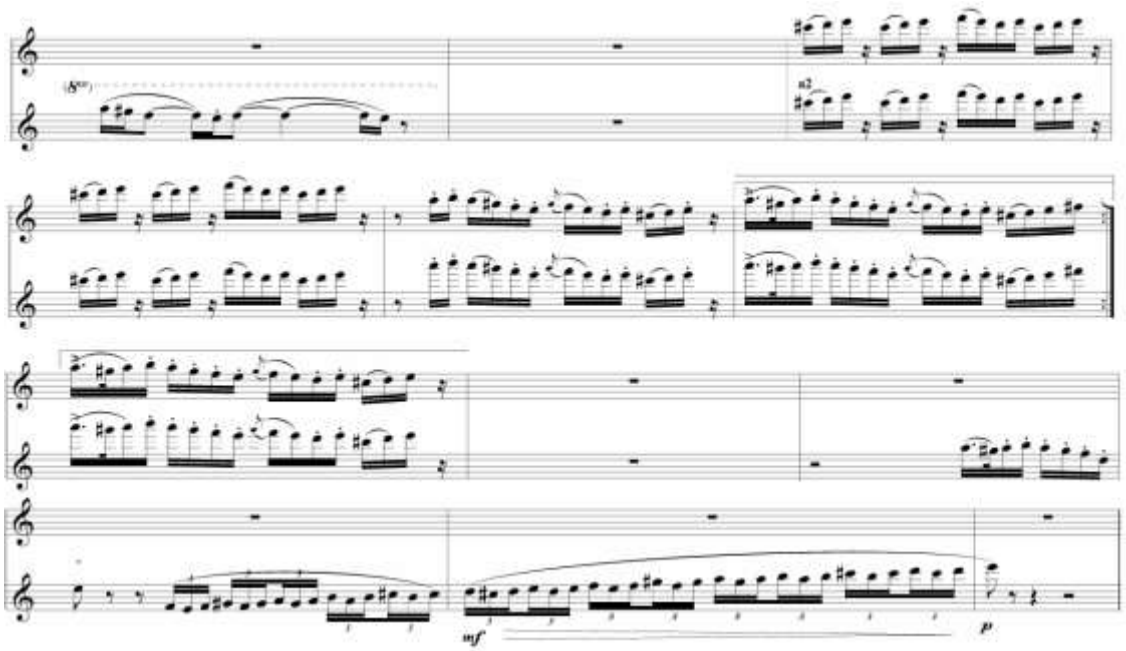


Şekil 51. Merzifon Çiftetellisi 19. ve 33. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 19. ve 33. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; 20. ölçüye kadar ilerleyen pasajda onaltılık ritmik motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Bu kesitte *forte* dinamik seviyesinin hâkim olduğu, flüt partisinin üçüncü oktavda hareket ettiği ve sekiz vuruşluk *trill* işaretinin bulunduğu izlenmektedir.

Orkestrasyon yapısı analiz edildiğinde, flütün obua ile *unison* hareket ettiği ve üst oktavlarda birlikte seslendirilen *trill* işaretinin her iki parti için de aynı biçimde yazıldığı, seslerin paralel bir konumlanma sergilediği tespit edilmektedir.

Devamında aynı ezginin pikolo ve flüt tarafından farklı oktavlarda tekrarlandığı, bu tekrarlı pasajlarda *forte* nüansın varlığını koruduğu ve 33. ölçü itibariyle gelen tiz geçişlerde oktav (8va) işaretinin yer aldığı, pasaj genelinde ise seri notaların düzenli tekrarlarla kurgulandığı dikkat çekmektedir.

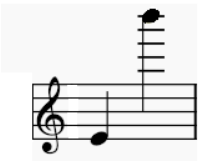


Şekil 52. Merzifon Çiftetellisi 34. ve 45. ölçüler arası flüt partisi

36. ölçüyle birlikte tüm flüt grubunun (iki flüt ve pikolo) eserde ilk kez eş zamanlı olarak yer aldığı, bu noktadan itibaren partisyonda teknik açıdan yoğun ve hızlı geçişlerin bulunduğu görülmektedir.

Özellikle onaltılık nota değerlerinde iki bağlı ve iki dilli artikülasyon kalıplarının kullanıldığı bu kesitte, her üç çalgının aynı ses rengini sunacak şekilde kurgulandığı ve pikolonun üst ses bölgesinde hareket ettiği ve analizin devamında, 43. ölçü itibariyle başlayan hızlı üçleme gruplarında *mf* nüans işaretinin bulunduğu, pasaj boyunca *decresc.* ile sesin kademeli olarak azaltılarak bölüm sonunda üçüncü oktav mi notasına *p* nüansında ulaşıldığı dikkat çekmektedir.

Şekil 53'de görüldüğü üzere bölümünün Merzifon çiftetellisi flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki baskın ve parlak tonlarını göstermektedir.

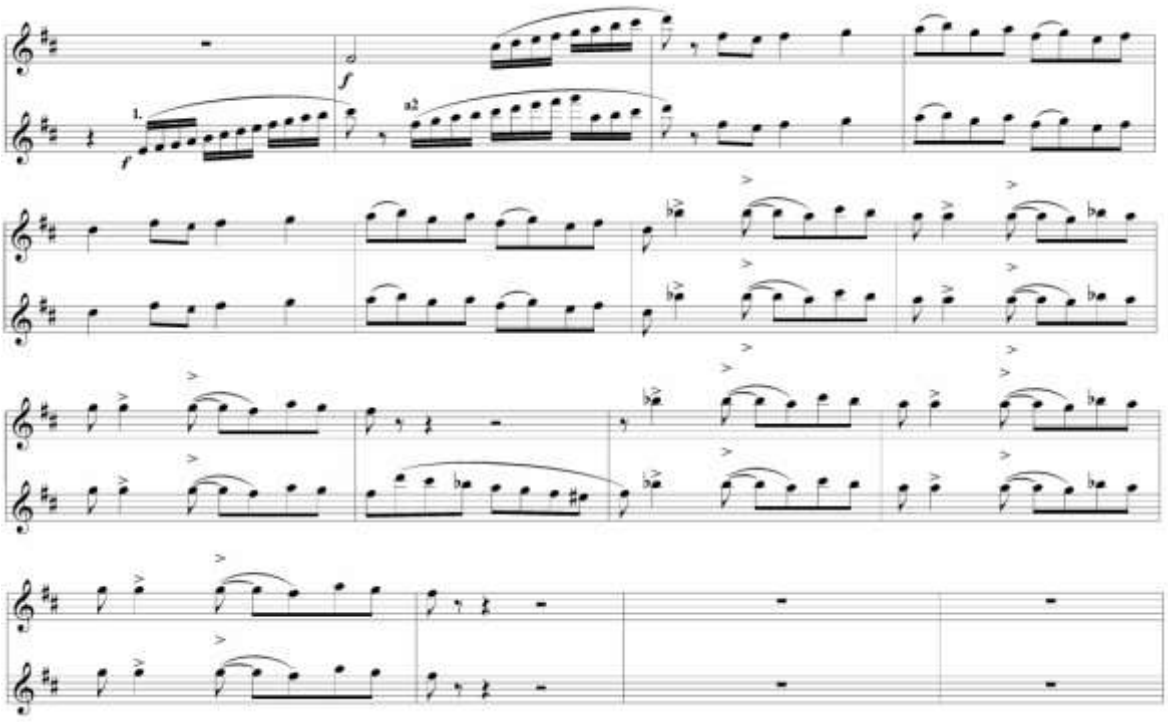


Şekil 53. “Merzifon çiftetellisi” bölümü flüt partisi ses aralığı

4.3.2. Arap Çiftetellisi

Çiftetellinin Anadolu’dan Balkanlara uzanan bir köke sahip olduğunun literatürde belirtildiği ve bestecinin eserinde 4/4’lük ölçü biriminde yazıldığı görülmektedir. “Arap çiftetellisi” adlı kesitin *Oyun Havaları* bölümünde yer aldığı ve 132 metronom hızının işaretlendiği anlaşılmaktadır.

Eserin bu bölümünde flüt partisinin 78. ölçüye kadar, ana melodiyi taşıyan çalgıların ezgilerinin son kısımlarını tekrar eden motiflerle yazıldığı ve bu yolla eşlik işlevi üstlendiği; ön planda olmaktan ziyade bütünsel dokuyu destekleyici bir rol sergilediği görülmektedir. Bu nedenle ayrıntılı inceleme 78. ölçüden itibaren sürdürülmektedir.

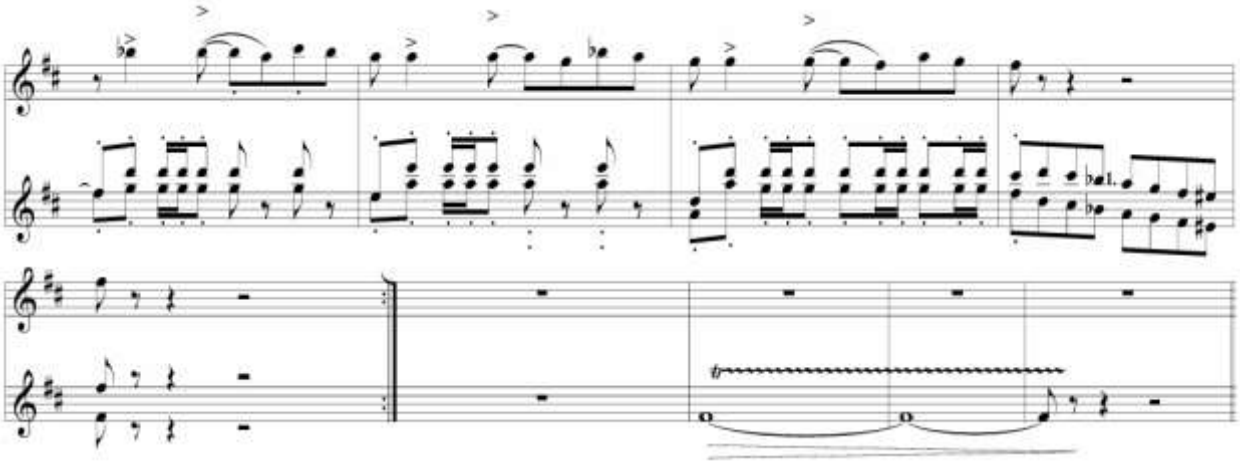


Şekil 54. Arap Çiftetellisi 78. ve 93. ölçüler arası flüt partisi

78. ölçüden itibaren flütlerin ve ardından pikolonun eşlik konumundan çıkarak ana ezgiyi üstlendiği, bu süreçte hızlı onaltılık motiflerin kullanıldığı görülmektedir. 79. ölçüyle birlikte önce sekizlik, ardından vurgulu dörtlüklerin yer aldığı ritmik kalıbın eserin devamında sıkça kullanılarak melodideki aksak ritmin belirginleştirildiği anlaşılmaktadır.

Yapının kimi zaman *unison*, kimi zaman ise hafif varyasyonlarla birbirini tamamlayan iki ses olarak kurgulandığı, kromatik geçişlerde özellikle la bemol-si bemol ve la diyez-mi diyez gibi notaların partisyonda yer aldığı görülmektedir.

Partinin bütününde *forte* nüansının işaretlendiği, artikülasyonda iki bağlı ve iki dilli motiflerin bulunduğu, bağlı altılı cümlelerde dil kullanımının olmadığı ve bağların yoğun biçimde yazıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca 102. ölçüden 109. ölçüye kadar olan bölümde önceki yapının (80. ve 91. ölçüler) aynen tekrarlandığı dikkat çekmektedir. Yapısal farklılık içermeyen bu ölçüler, incelenen önceki pasajların tekrarı niteliğinde olmakla, ayrıntılı analiz bu noktadan sonra flütlerin tartımsal ve melodik olarak yeniden öne çıktığı 110. ölçüden itibaren devam edilmektedir.

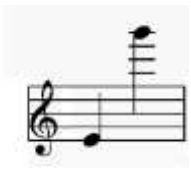


Şekil 55. Arap Çiftetellisi 110. ve 118. ölçüler arası flüt partisi

110. ve 118. ölçüler arasındaki flüt partisi incelendiğinde; Piccolo partisinde üst oktavdaki sekizlik notalarla başlayan yapının belirli ölçüler boyunca ardışık tekrarlarla sürdüğü görülmektedir. Birinci ve ikinci flüt partilerinde yer alan bağlı sekizlik notaların Piccolo ile paralel ilerlediği, ancak daha alt oktavlarda yazıldığı tespit edilmiştir.

Bu bölümde artikülasyonların tek dilli yöntemle kurgulandığı, seslerin bağ içerisinde yumuşak aktarım esasına göre düzenlendiği ve *forte* dinamik seviyesinin kullanıldığı yer almaktadır. Ayrıca ritmik tekrarların bulunduğu kısımlarda sessiz değerlerin (eslerin) mevcut olduğu ve önceki ölçülerle (80, 84, 88) bağlantılı olarak uzun süreli *trill* işaretlerinin yapıda bulunduğu görülmektedir.

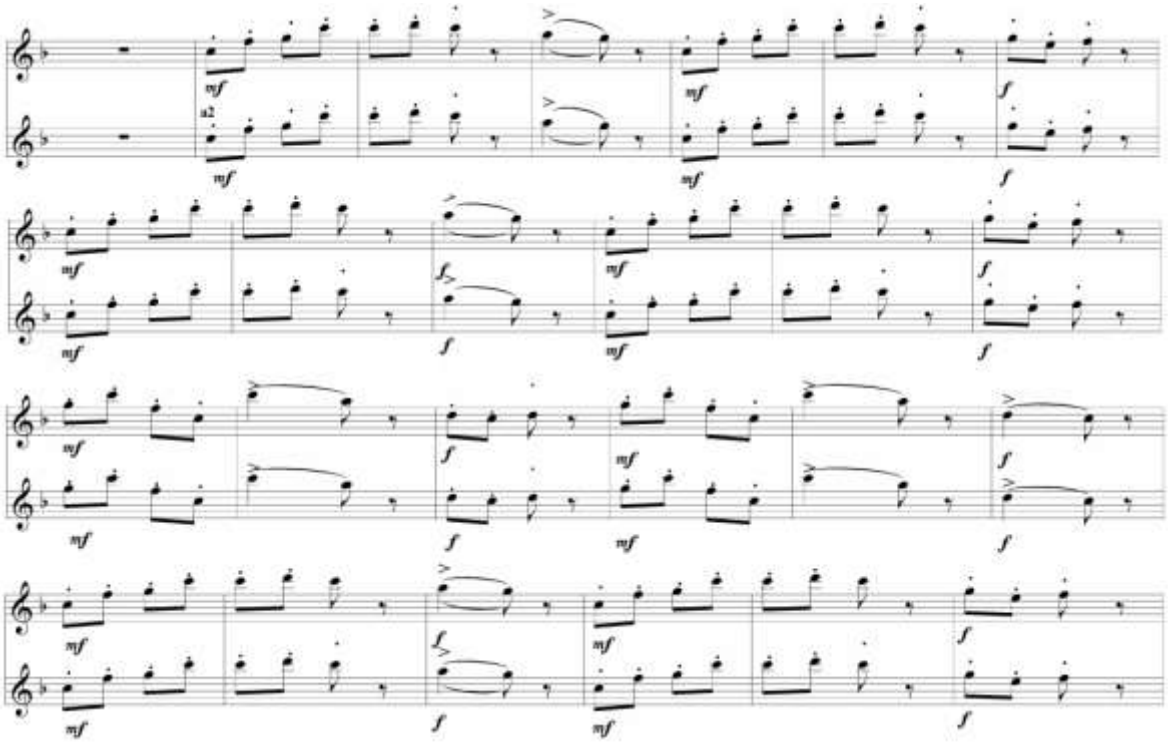
Şekil 56'da görüldüğü üzere Arap çiftetellisi bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki baskın ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 56. "Arap çiftetellisi" bölümü flüt partisi ses aralığı

4.3.3. Oyun

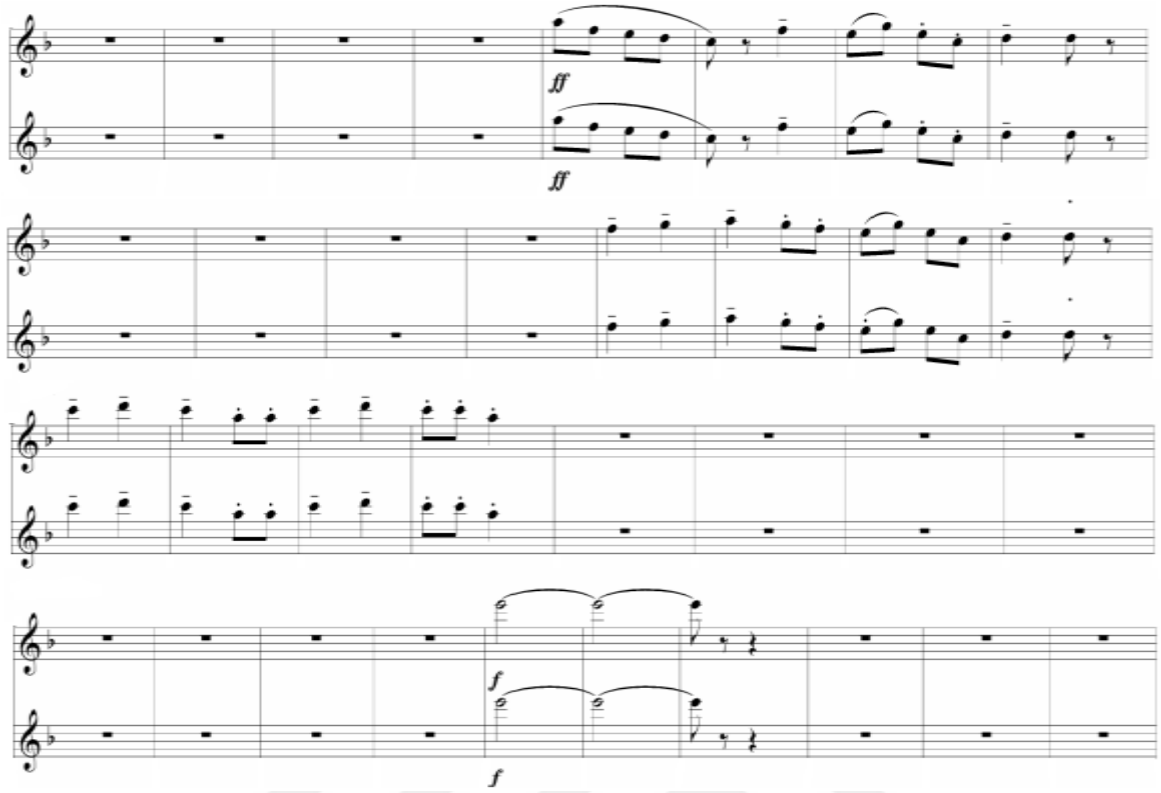
Eserin üçüncü kesiminde bulunan Oyun adlı kısım 2/4'lük ölçü biriminde fa majör tonunda 132 metronom ile bestelenmiş olup hızlı çalınmaktadır.



Şekil 57. Oyun 143. ve 167. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 143. ve 167. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; 144. ölçü itibarıyla flütün eşlik konumundan çıkarak ana ezgiyi iki flüt ve pikolo ile, aynı oktavda tınlayacak şekilde üstlendiği görülmektedir. *Mezzo forte* nüansı ile yazılan bu bölümde sekizlik ve onaltılık değerlerin birleşimiyle ritmik bir canlılık sergilendiği, 149. ölçüde ise aynı ezginin *forte* nüansı ile tekrarlandığı dikkat çekmektedir.

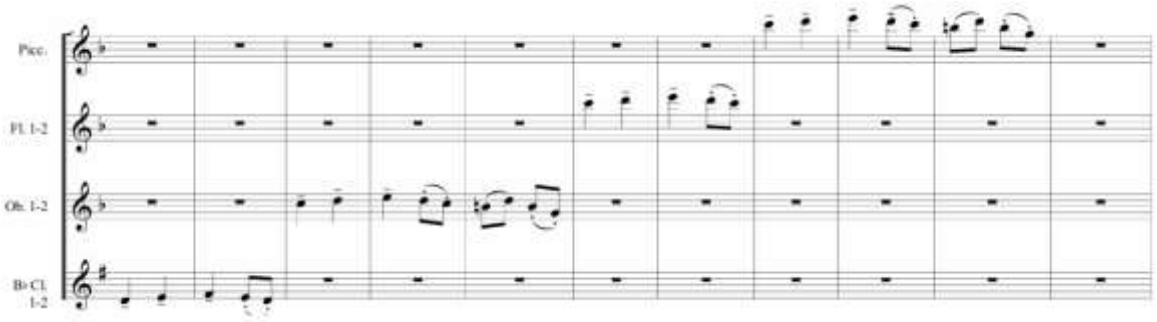
Özellikle 150. ölçüdeki iki bağlı sekizlik notadan sonra *staccato* motiflerin geldiği, devamında *mezzo forte* nüansına dönüşle birlikte farklı dinamiklerde vurgulu ve kesik notaların partisyonda yer aldığı görülmektedir.



Şekil 58. Oyun 214. ve 257. ölçüler arası flüt partisi

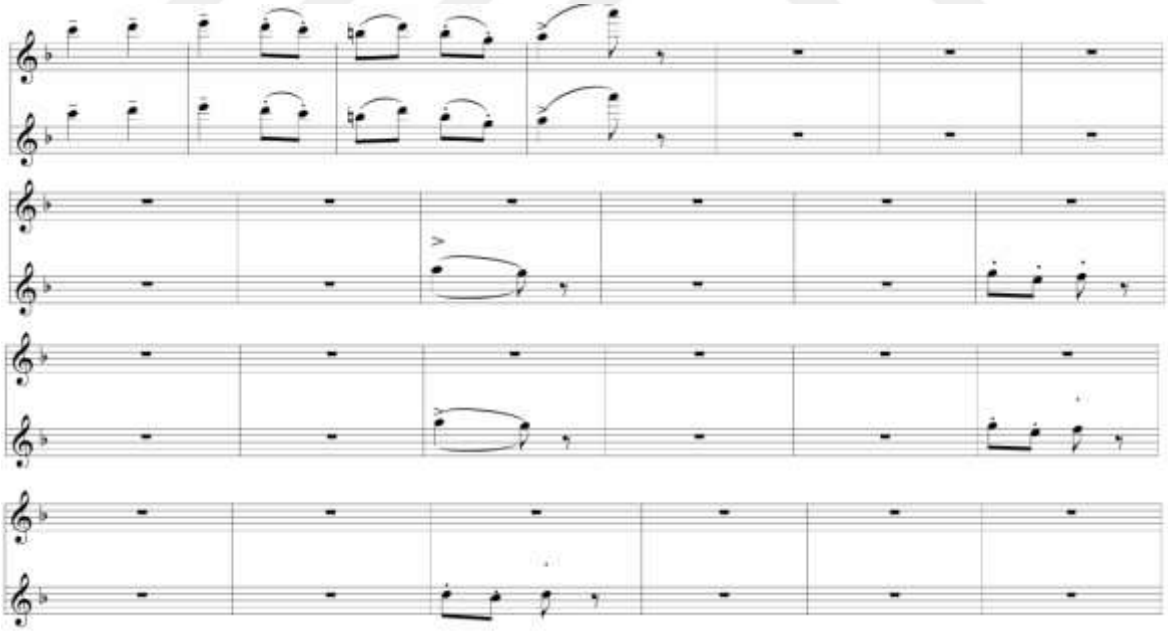
Eserin 214. ve 257. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; flütün yeniden baştaki gibi eşlik konumuna döndüğü, bu konumunu 167. ölçüden 213. ölçüye kadar sürdürdüğü görülmektedir. 218 ve 221. ölçülerde pikolo, flüt, obua ve klarnetin, dört ölçülük bir sessiz değerin ardından eserin temasını birlikte seslendirdiği bir kesit yer almaktadır.

230. ölçüde tahta üflemelilerin dokuz ölçülük bir dinlenmenin ardından yine aynı dörtlü ile ana melodide bir soru-cevap cümlesi ile devam ettiği anlaşılmaktadır. 241. ölçüde pasajın bakır üflemeliler tarafından bir cevap şeklinde devam ettirildiği, *ff* ile yazılan hem *tenuto* hem de bağlı seslerin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca 257. ölçü ile 288. ölçü arasındaki bölümde flüt partisinin zaman zaman eşlik edici bir görev üstlendiği, yer yer ise ana melodinin küçük kesitlerini seslendirdiği tespit edilmiştir.



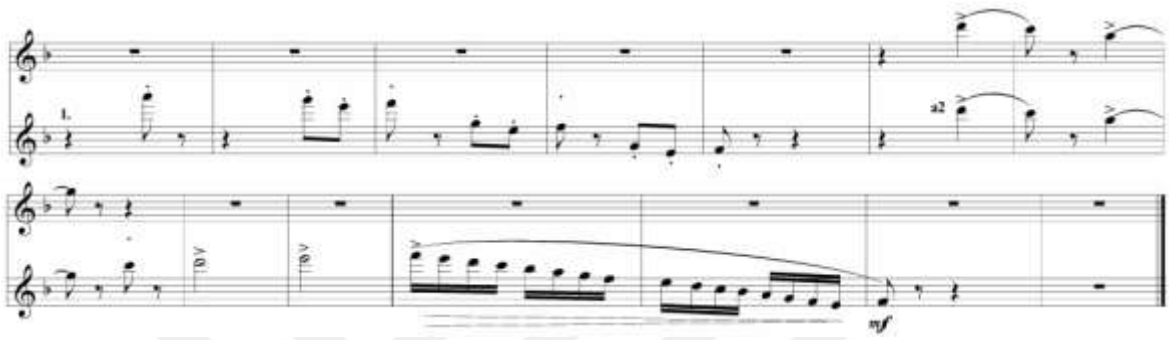
Şekil 59. Oyun 288. ve 298. ölçüler arası flüt, pikolo, klarnet, obua partisi

288–298. ölçüler arasında tahta üflemeli çalgılar arasında belirli bir geçişin yer aldığı görülmektedir. Klarnetle başlayan temanın ardışık biçimde obua, flüt ve pikolo tarafından benzer şekilde ele alındığı ve yapının pikolo tarafından sonlandırıldığı anlaşılmaktadır. Bu bölümde yoğunluğun arttığı, ifadenin belirginleştiği ve geçişlerin yapının temposu ile cümle yapısına uygun biçimde düzenlendiği dikkat çekmektedir. Ayrıca *staccato* ve *ten.* işaretlerinin yanı sıra bağlı nota gruplarında artikülasyonların yazıldığı ve pasajın dengeli bir hızda sürdürüldüğü notasyonda yer almaktadır.



Şekil 60. Oyun 299. ve 323. ölçüler arası flüt partisi

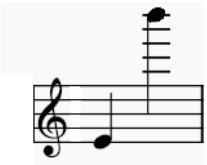
299. ölçüden itibaren pikolo, flüt, klarnet ve fagotun birlikte hareket ettiği görülmektedir. Klarnetin bir üst sesten, fagot ve obuanın ise bir alt oktavdan ezgiyi çaldığı ve uzun bir eşliğin ardından flütün dört ölçülük bir kesitle eserin ana melodisine tekrar dahil olduğu anlaşılmaktadır. 323. ölçüye kadar flütün eşlik konumunda devam ettiği, bu bölümde genellikle çalınan yapıların son ölçülerinin tamamlandığı dikkat çekmektedir.



Şekil 61. Oyun 335. ve 348. ölçüler arası flüt partisi

335. ölçüyle birlikte flütün uzun süredir sürdürdüğü eşlik görevinden çıkarak eserde ana melodiyi üstlendiği ve eserin akışı içinde ön plana çıktığı görülmektedir. Bu bölümde onaltılık notalarla ilerleyen pasajın *decresc*. ile seslerin kademeli olarak azaltıldığı ve *mf* nüansıyla kontrollü bir biçimde sona erdiği anlaşılmaktadır. Pasajın teknik açıdan çeviklik gerektiren bir yapıda olduğu, nefes düzeni ile ritmik doğruluğun öncelik taşıdığı ve bu bölümün ardından "Kasap Havası" kısmına geçtiği görülmektedir.

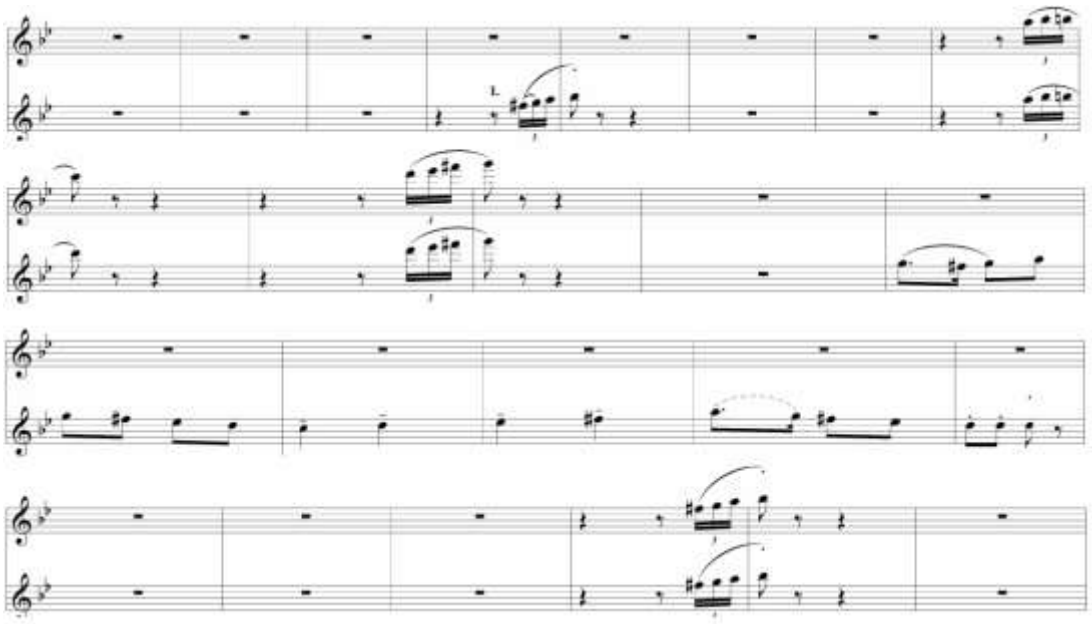
Şekil 62'de görüldüğü üzere Oyun bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki baskın ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 62. "Oyun" Bölümü flüt partisi ses aralığı

4.3.4. Kasap Havası

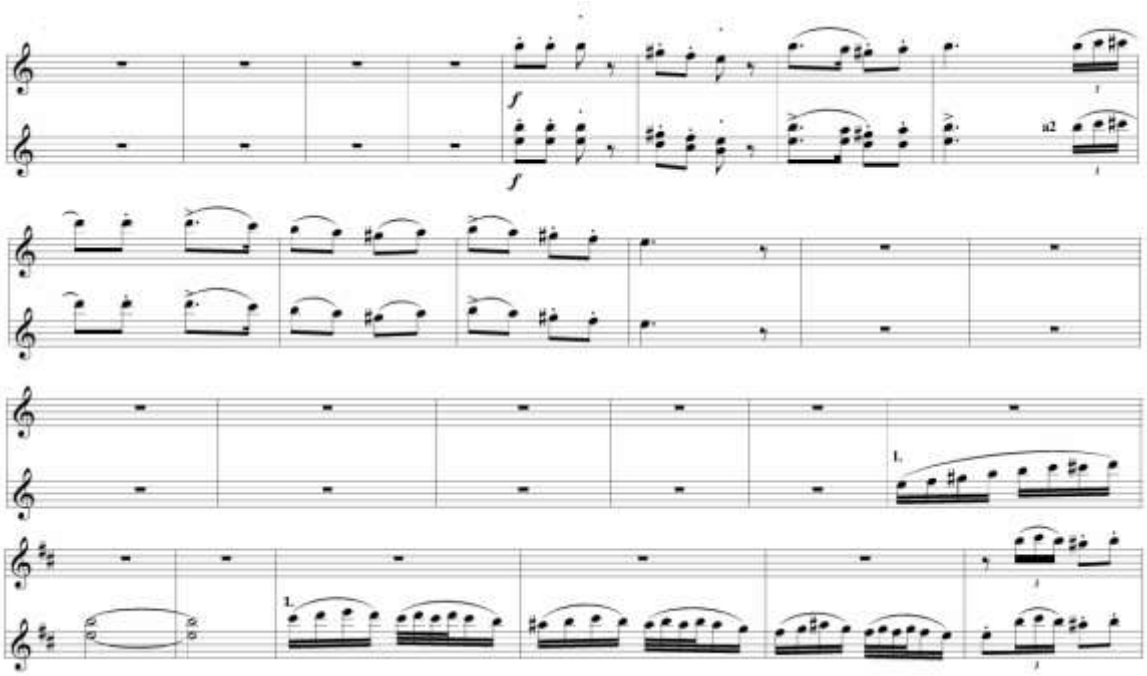
İncelmesi yapılan eserin, son bölümünde yer alan Kasap Havası adlı bölüm 2/4'lük ölçü biriminde 108 metronom hızıyla seslendirilmektedir.



Şekil 63. Kasap Havası 381. ve 404. ölçüler arası flüt partisi

381 ve 303. ölçüler arası flüt partisinde ana melodinin ağırlıklı olarak keman grubu tarafından yürütüldüğü görülmektedir. Flüt partisinin otuz iki ölçülük uzun bir sessiz değerin ardından, 384. ölçüde birinci trompetin son sekizliğini tamamlamak üzere pikolo ile unison şekilde esere dahil olduğu, bu kısa girişte flütün öncesinde duyulan ana melodik hattı takip ederek arada oluşan kısa boşluğu ritmik açıdan tamamlayıcı bir işlev üstlendiği anlaşılmaktadır.

Devamında 393. ölçüyle birlikte birinci flütün kısa süreliğine eşlik rolünden çıkarak ana melodik yapıya katıldığı, ancak bu durumun altı ölçü sürdüğü ve 402. ölçü itibarıyla flütün yeniden önceki tamamlayıcı konumuna dönerek eserin müzikal yapısının sürekliliğini sağladığı dikkat çekmektedir.

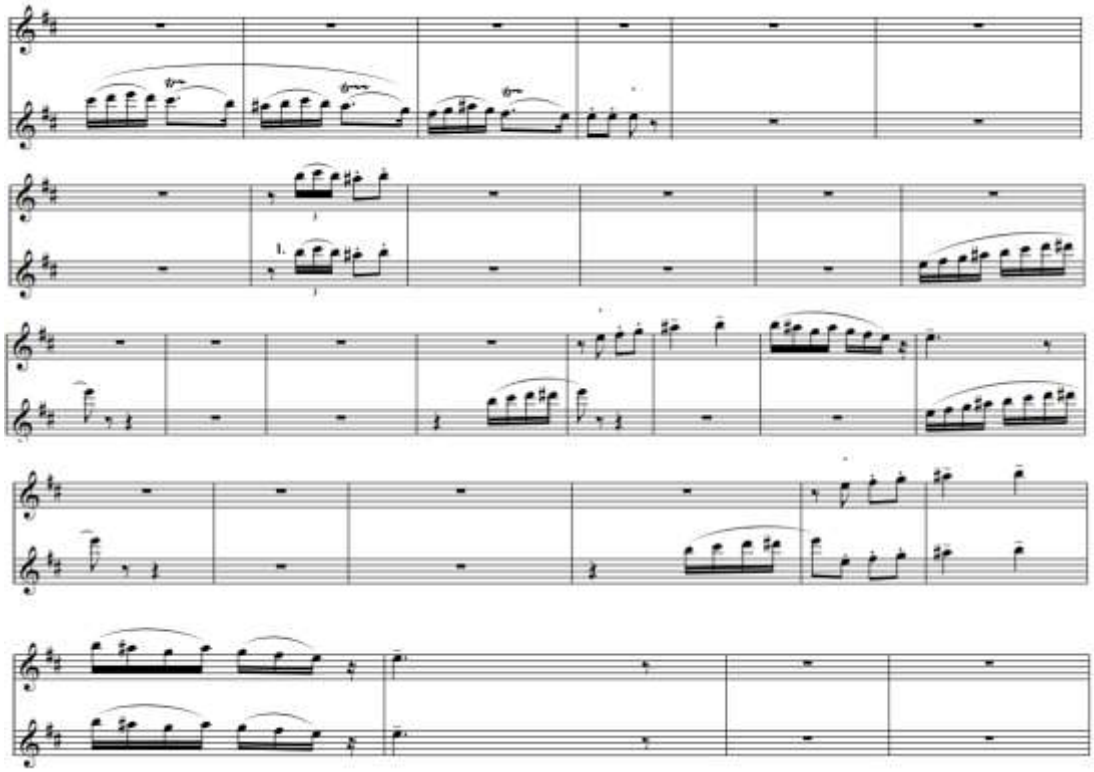


Şekil 64. Kasap Havası 449. ve 480. ölçüler arası flüt partisi

449. ve 480. ölçüleri arasındaki flüt partisi detaylı incelendiğinde; 452. ölçüye kadar eşlik motiflerinin sekanslar halinde tekrarlandığı ve flütün arka planda kaldığı, ancak 453. ölçü itibarıyla daha belirgin bir rol üstlenerek birinci flütün pikolo ile aynı oktavda ve unison olarak ana melodiyi seslendirdiği görülmektedir.

İkinci flütün birinci flüte zaman zaman dört ya da beş ses alttan eşlik ettiği bu bölümde, dört bağlı ve üç bağlı üçlemelerin yanı sıra kesik değerli notaların f nüansında kullanıldığı anlaşılmaktadır.

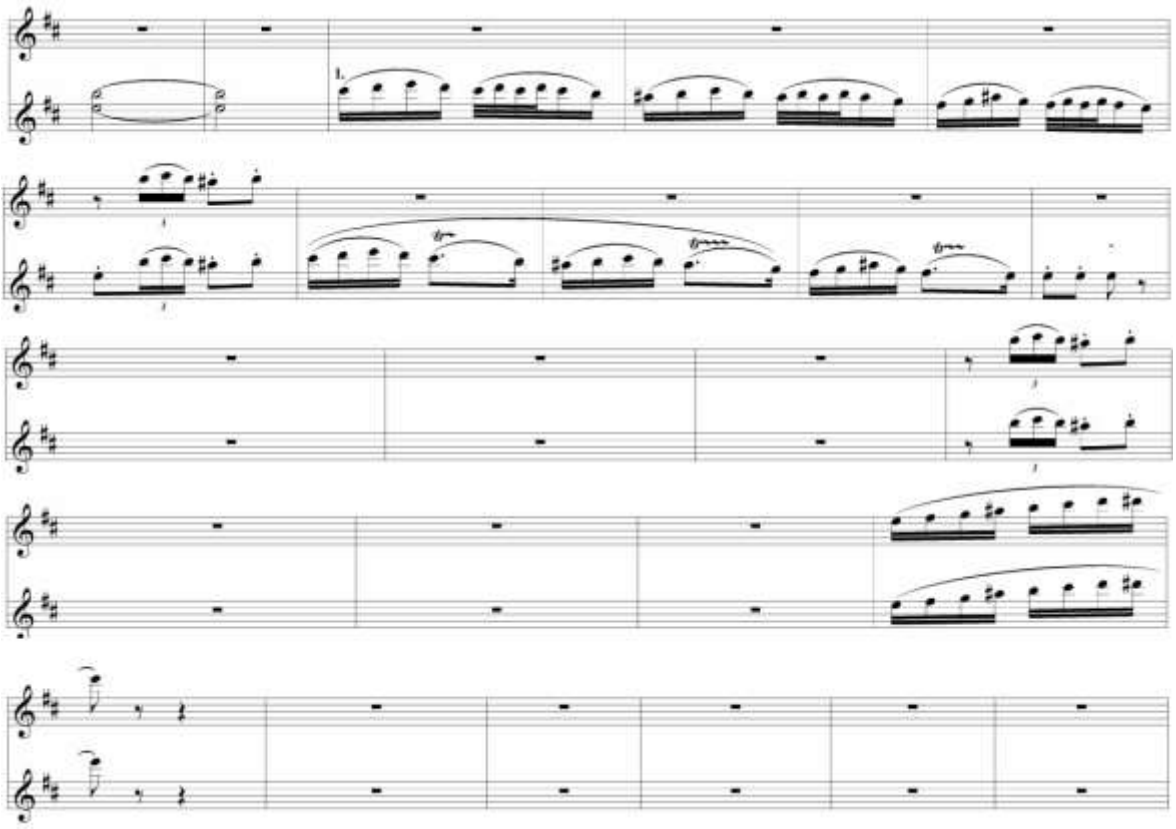
473. ölçüde re sesinden çıkıcı gam ile bir önceki tona dönüş yapıldığı, ses geçişlerinin ardından onaltılık ve otuzikilik notaların yer aldığı, özellikle 470. ölçüde ardışık do, re ve do diyez sesleri ile 473. ölçüde la diyez notasının partisyonda bulunduğu dikkat çekmektedir.



Şekil 65. Kasap Havası 481. ve 510. ölçüler arası flüt partisi

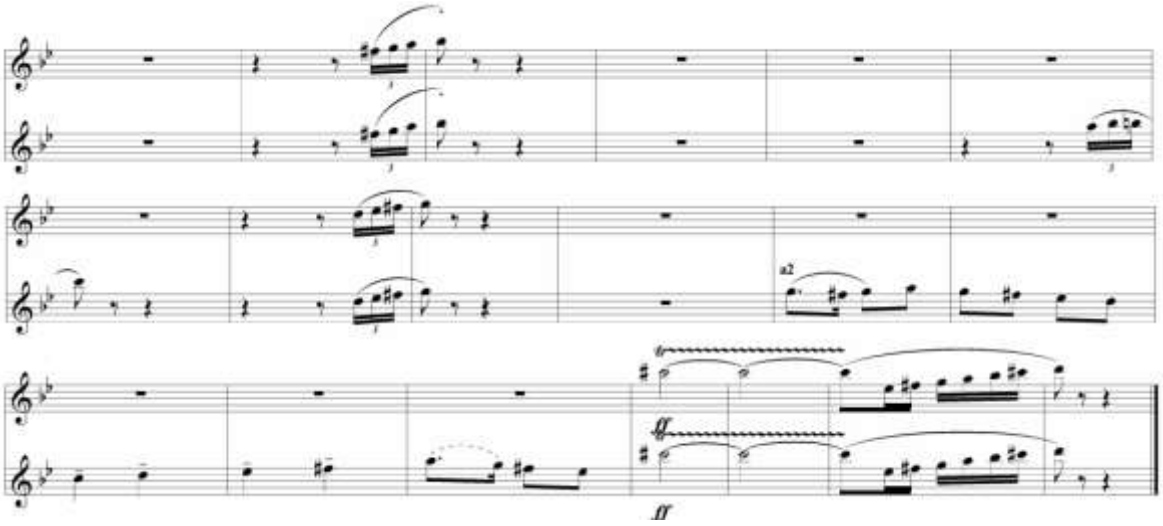
Eserin 481. ve 510. ölçüleri arasındaki flüt partisi incelendiğinde; birinci flüt partisinin süslemeli dört bağlı motiflerle başladığı, devamında gelen noktalı vuruşlarda *trill* işaretlerinin yer aldığı görülmektedir. Bağlı ve süslemeli seslerin ardından net ve kesik ritmik yapıya geçişlerin bulunduğu görülmektedir.

488. ölçüyle birlikte ikinci flütün de aktif hale gelerek hem eşlik hem de tamamlayıcı rolde partiye dahil olduğu anlaşılmaktadır. Bu kesitte flütlerin zaman zaman paralel, zaman zaman ise zıt yönlerde ilerleyerek çok sesli bir yapı oluşturduğu, onaltılık gruplamalar ve bağlı pasajlarla teknik açıdan hızlı bir yapının yer aldığı görülmektedir.



Şekil 66. Kasap Havası 515.ve 538. ölçüler arası flüt partisi

510. ölçüden sonra flüt partisinde iki ölçülük bir sessiz değerin yer aldığı, ardından Şekil 55'te gösterilen 477. ölçüdeki motifin aynısının tekrarlandığı görülmektedir. Sonrasında Şekil 56'da yer alan ilk motif ile çalmaya devam edildiği ve yapının benzer motiflerin kullanımıyla sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Yaklaşık yirmi iki ölçülük sessiz değerin ardından flütün eserin bitiş kısmında tekrar dahil olduğu dikkat çekmekte olup, incelemeye bu noktadan itibaren devam edilmektedir.

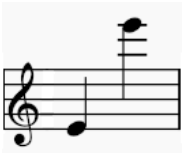


Şekil 67. Kasap Havası 563. ve 581. ölçüler arası flüt partisi

Eserin ilgili bölümü incelendiğinde; *trill* pasajlarının her iki flüt partisinde de aynı oktavda ve çift düzeyinde yazıldığı, bu yapının dört vuruş boyunca kesintisiz olarak sürdüğü görülmektedir.

Trill pasajlarının ardından onaltılık notalarla yazılmış bağlı yapıların geldiği, bu geçişlerde artikülasyon işaretlerinin kullanıldığı ve bitişe yaklaşan bu kesitte flüt partilerinin eserin kapanış bölümünü hazırlayan bir işlev üstlendiği anlaşılmaktadır. Son kısımda eserin eski tonuna tekrar dönüş yapıldığı, flüt partisinin kısa üçlemelerle ana melodiye dahil olduğu, ardından gelen bağlı sekizlikler ve noktalı figürlerle *unison* çalımın öne çıktığı ve ses birliğinin belirginlik kazandığı tespit edilmiştir.

Şekil 68'de görüldüğü üzere Kasap Havası bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki baskın ve parlak tonlarını göstermektedir.



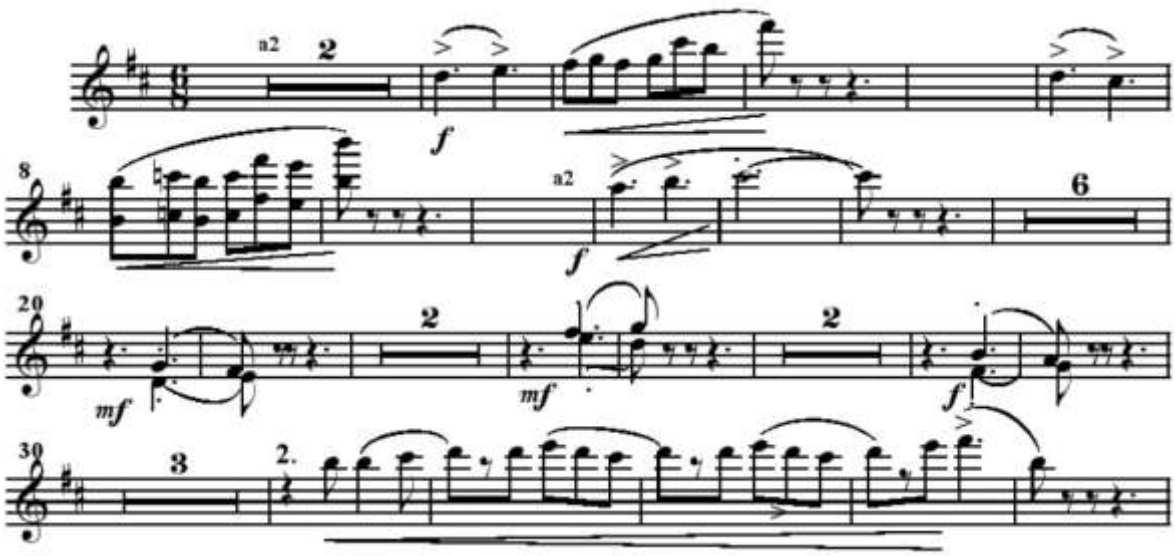
Şekil. 68. "Kasap Havası" bölümü flüt partisi ses aralığı

4.4. Çerkes Süiti

Aşağıda yer alan incelemeler, eserlerin flüt partilerindeki teknik yapıları ve notasyon özelliklerini betimlemektedir. Yapılan bu teknik analizlerin flüt icrasına etkileri, karşılaşılan zorlukların değerlendirilmesi ve icracıya yönelik müzikal çıkarımlar, çalışmanın sonuç bölümünde tartışılmıştır.

4.4.1. Bahar Sevinci

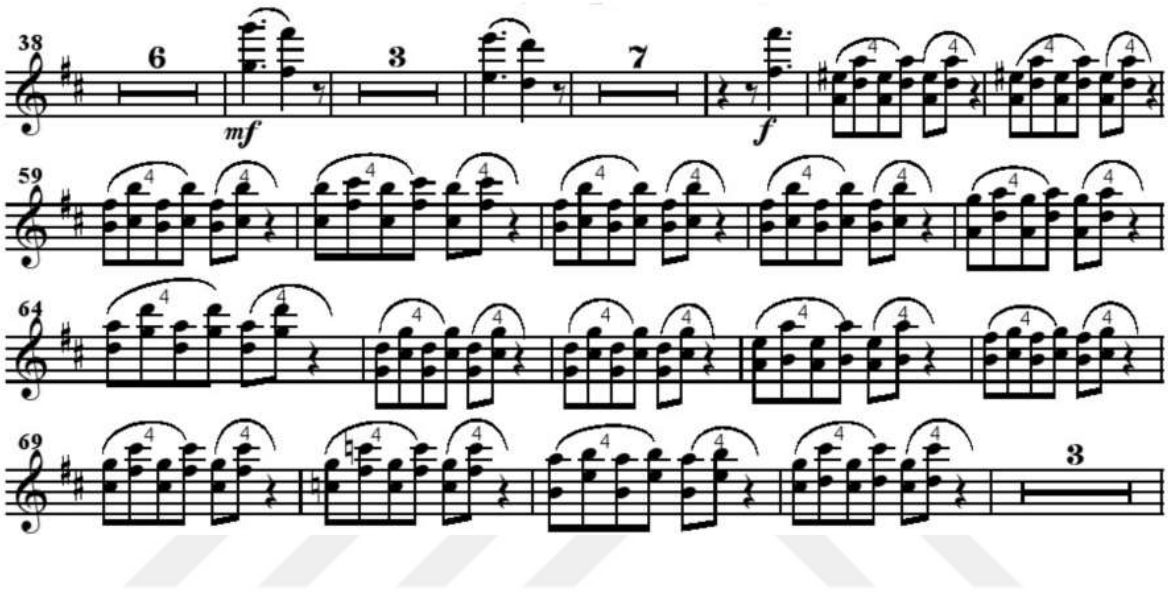
Eserin "Bahar Sevinci" başlığını taşıyan birinci bölümü, 6/8'lik ölçü biriminde, Re Majör tonunda ve Allegro animato karakterinde, 160 metronom değeriyle canlı ve hareketli baharın neşesini anlatan bir yapı da sergilenmektedir.



Şekil 69. Bahar Sevinci 1. ve 38. ölçüler arası flüt partisi

1. ve 38. ölçüler arasında başlangıçta yer alan işaretle iki flütün birlikte çaldığı, ilk ölçüde bağlı noktalı notaların yer aldığı ve devamında altılı grupların kullanıldığı görülmektedir. Bu kısımda aksanlı notaların işaretlendiği, ardından gelen geçişlerde hızlı pasajların bulunduğu ve sekizinci ölçüde üst oktav atlamalarıyla birlikte seslerin kademeli olarak arttırıldığı dikkat çekmektedir.

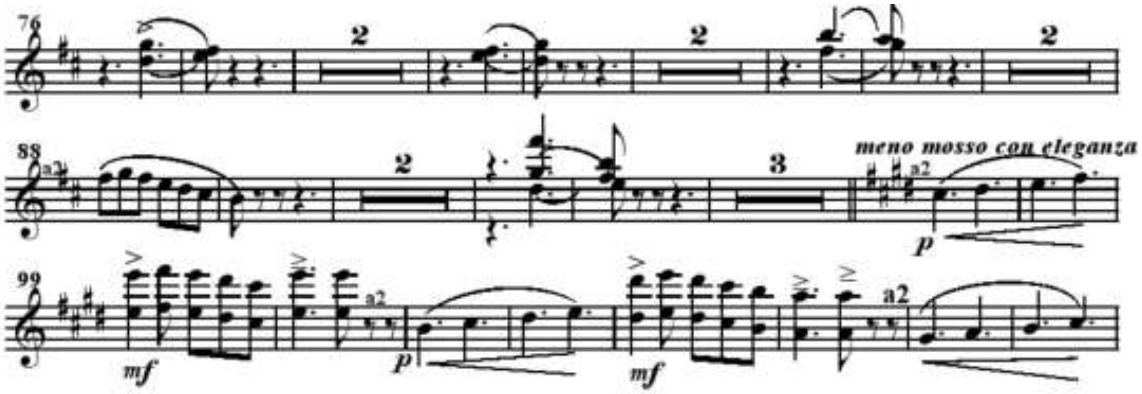
İlk motiflerde net dil vuruşlarının işaretlendiği, ancak bağlı altılı cümlelerde dil kullanımının bulunmadığı ya da yalnızca girişlerde yer aldığı anlaşılmaktadır. 22. ölçüden itibaren ikinci flütün *mf* nüansıyla yer yer eşlik konumuna geçtiği, 34. ölçüyle birlikte ise tekrarlı notaların ve ritmik motiflerin her notaya eşit sürelerle verildiği, özellikle sekizlik sessiz değerlerle ayrılmış aksak tartımlı yapının öne çıktığı tespit edilmiştir.



Şekil 70. Bahar Sevinci 38. ve 75. ölçüler arası flüt partisi

38. ve 75. ölçüleri arası incelendiğinde; 43. ölçüyle birlikte gelen *mf* kesitte ritmik akışta belirgin bir değişim olduğu görülmektedir. 57. ölçüden itibaren başlayan hızlı bağlı dörtlülerin (grup halinde sekizlik değerler) uzun soluklu yapılar oluşturduğu, ölçü başlarında yeni ritmik figürlerin bulunduğu ve bağların kesintisiz şekilde devam ettirildiği dikkat çekmektedir.

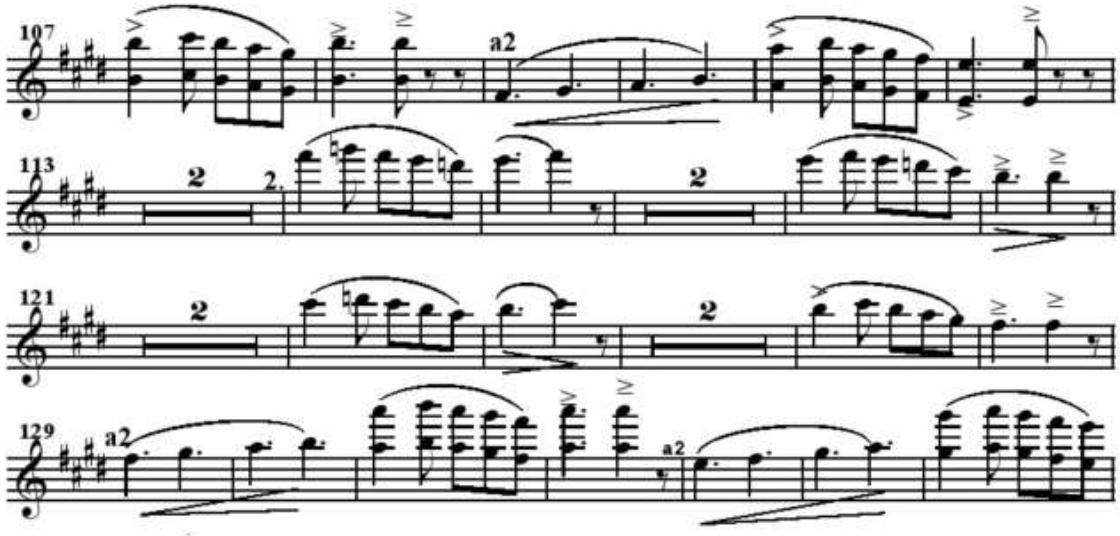
Forte nüansıyla belirtilen bölümde ses düzeyinin artırıldığı, iki flütün beraber çaldığı kısımlarda tonun güçlendirildiği, dörtlü gruplarda bağların süreklilik gösterdiği ve sabit tempo üzerinde ilerleyen bu yapıda entonasyonun öncelikli bir unsur olduğu tespit edilmiştir.



Şekil 71. Bahar Sevinci 76. ve 105. ölçüler arası flüt partisi

Bahar Sevinci bölümünün 76. ve 105. ölçüleri arası incelendiğinde; 76. ölçüden 96. ölçüye kadar flütün noktalı dörtlük ve sekizlik notaları aksan ve bağlarla birlikte eşlik konumunda sürdürdüğü görülmektedir. 97. ölçüde gelen *meno mosso con eleganza* ifadesiyle temponun hafifçe yavaşlatılarak dil vuruşlarının daha yumuşak bir karakter kazandığı, aynı zamanda iki diyezli tonaliteden dört diyezli tonaliteye geçişin gerçekleştiği dikkat çekmektedir.

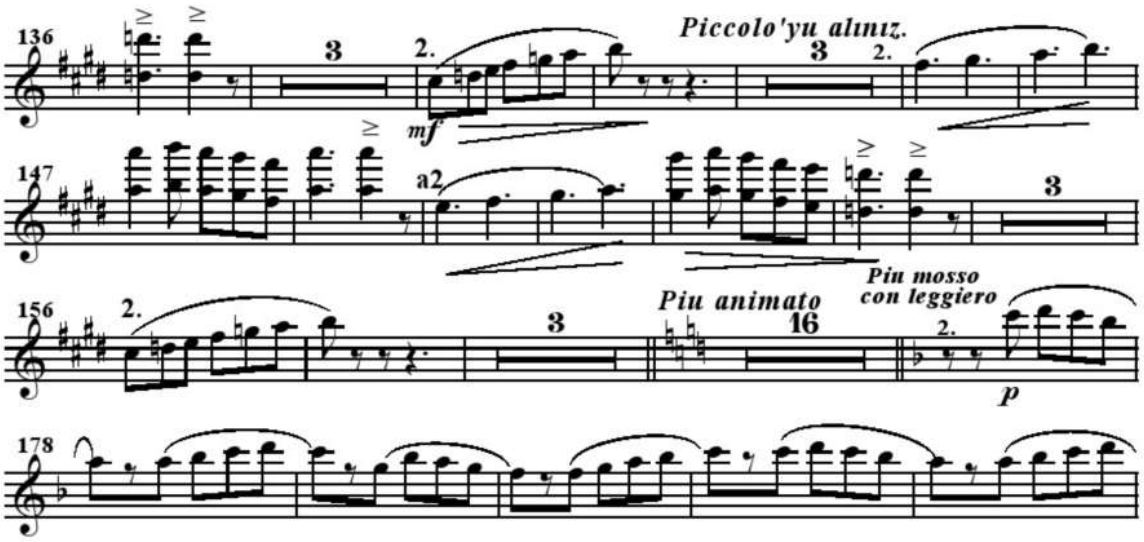
Uzun değerli notalardan kısa bağlı notalara geçişlerin bulunduğu bu kesitte, 99. ölçüde *p* nüansından *mf* ye aksanlı notalarla geçiş yapılarak artikülasyonun belirginleştiği yer almaktadır. Devamında *cresc.* ile yükselen yapının takip eden *p* işaretiyle yeniden düşürüldüğü ve bu dinamik geçişlerin kesintisiz biçimde kurgulandığı tespit edilmiştir.



Şekil 72. Bahar Sevinci 107. ve 135. ölçüler arası flüt partisi

Bahar Sevinci bölümünün 107. ve 135. ölçüleri arası incelendiğinde; bu kısmın aksanlı bağlı notalar ve noktalı ritimler içerdiği, a2 işaretiyle iki flütün aynı pasajları çaldığı ve nefes noktalarının eş zamanlı olarak belirlendiği görülmektedir. Kısa bağlı yapılar ile uzun bağlı gruplarda nefes planlamasının öne çıktığı, vurguların ve zamanlamanın iki partide paralel biçimde yazıldığı dikkat çekmektedir.

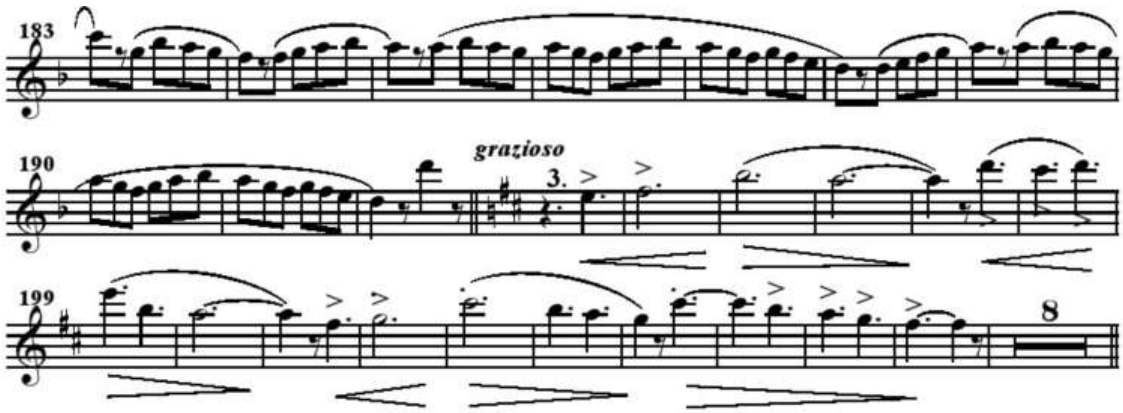
İnişli çıkışlı motiflerin hem tiz hem de pes bölgelerde ton kontrolüyle bağlantılı olarak ele alındığı, bağlı gruplarda dilin kısa ve temiz kullanıldığı, birinci ve ikinci oktavda yer alan aksan ve cresc. ifadeleriyle seslerin kontrollü biçimde arttırıldığı yer almaktadır. Özellikle 131. ölçüde üçüncü oktavda yer alan sekizlik notalarda, eserin aldığı arızalar nedeniyle parmak pozisyonunda güçlük yaratan yazımların bulunduğu ve dudak ile parmak uyumunu gerektirdiği görülmektedir.



Şekil 73. Bahar Sevinci 136. ve 182. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 136. ölçüsü itibarıyla flütün önceki kısımda olduğu gibi aksanlı ve bağlı notalarla ilerlediği, 141. ölçüde yer alan *"piccoloyu alınız"* ifadesiyle birlikte üç vuruşluk sessiz değerden sonra tiz seslerde aynı tınıyı elde etmeye yönelik yazımların bulunduğu görülmektedir.

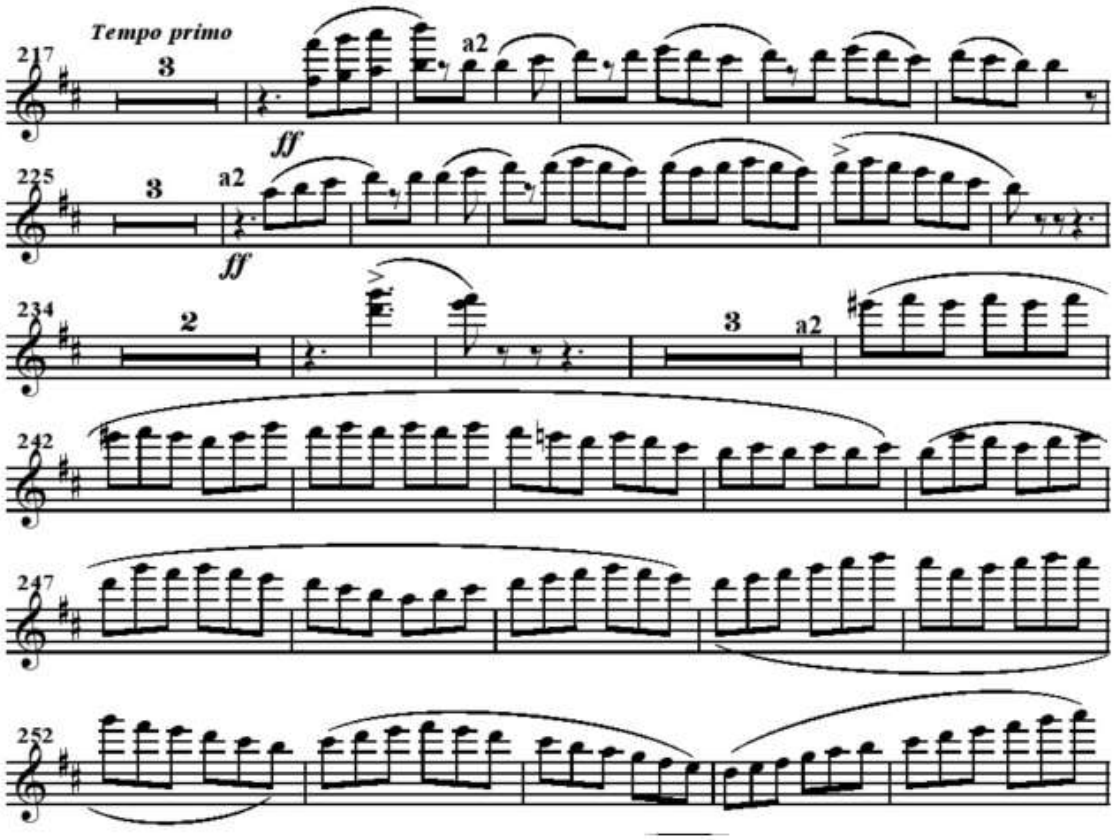
Piccolo ile yapılan seslendirmede dinamiklerin ve nüansların diğer flüt partisiyle eşdeğer biçimde gösterildiği, üst oktavlarda *cresc.* ve *mf* işaretlerinin öne çıktığı anlaşılmaktadır. On altı ölçülük *Piu Animato* bölümünün ardından gelen "*Piu Mosso con leggiero*" ifadesiyle tek bemollü tona geçildiği, hızın arttığı bu bölümde *p* nüansında yer alan atlamalı sekizlik kalıpların üçleme mantığında düzenlendiği ve *mf*'den *p*'ye yapılan geçişlerde sesin kademeli olarak azaltıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 74. Bahar Sevinci 183. ve 216. ölçüler arası flüt partisi

183. ölçüde başlayan ve yaklaşık sekiz ölçü boyunca kesintisiz ilerleyen bağlı notaların parmak tekniğinin seri hareketleriyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Yapı içerisinde sıkça karşılaşılan oktav geçişlerinin entonasyon açısından belirleyici olduğu, 193. ölçüyle birlikte tek diyezli tona geri dönüldüğü ve ardından gelen *grazioso* ifadesinin çalım karakterini daha hafif ve esnek bir yapıya yönlendirdiği anlaşılmaktadır.

Ayrıca art arda yazılmış *cresc.* ve *decresc.* ifadeleriyle sesin kademeli olarak açılıp kapandığı, çıkıcı seslerde dinamiklerin artırılıp inişlerde azaltıldığı ve aksanlı notaların artikülasyon netliğini öne çıkardığı tespit edilmiştir.

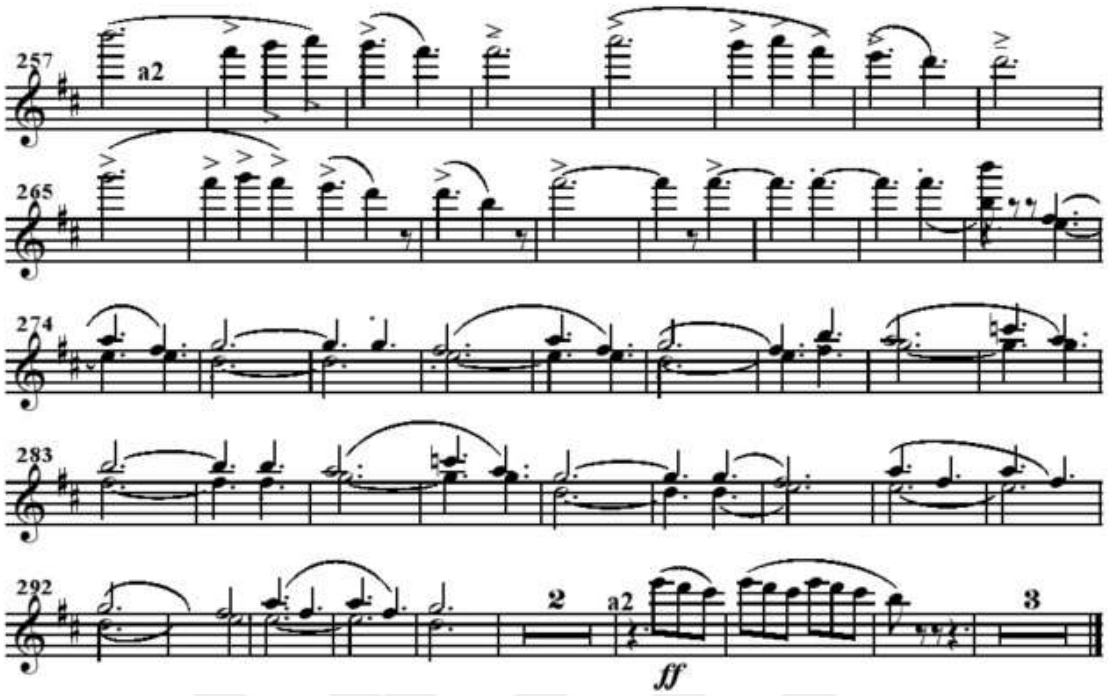


Şekil 75. Bahar Sevinci 217. ve 256. ölçüler arası flüt partisi

217. ölçüyle birlikte "*Tempo primo"* ifadesiyle eserin başındaki tempoya geri dönüldüğü görülmektedir.

220. ölçüden 256. ölçüye kadar olan bölümde seslerin *ff* nüansında ve bağlı üçlemeye benzer bir yapı içerisinde yazıldığı notasyonda yer almaktadır.

250. ölçüde ise üçüncü oktav seslerin bağlı yapıda yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu kesitte sürekli bağlı notaların bulunduğu ve bölümün teknik bütünlüğünü koruyan bir yapı sergilediği anlaşılmaktadır.

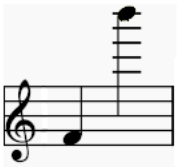


Şekil 76. Bahar Sevinci 257. ve 304. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 257. ölçüsünden itibaren a2 işareti doğrultusunda iki flüt partisinin uzun bağlı notalarla birlikte hareket ettiği, genel yapıda aksanlı ve bağlı figürlerin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle üst oktavlarda yazılmış pozisyonlarda, üçüncü oktav seslerde bağların ve entonasyonun sabit tutulmasına yönelik bir kurgunun yer aldığı anlaşılmaktadır.

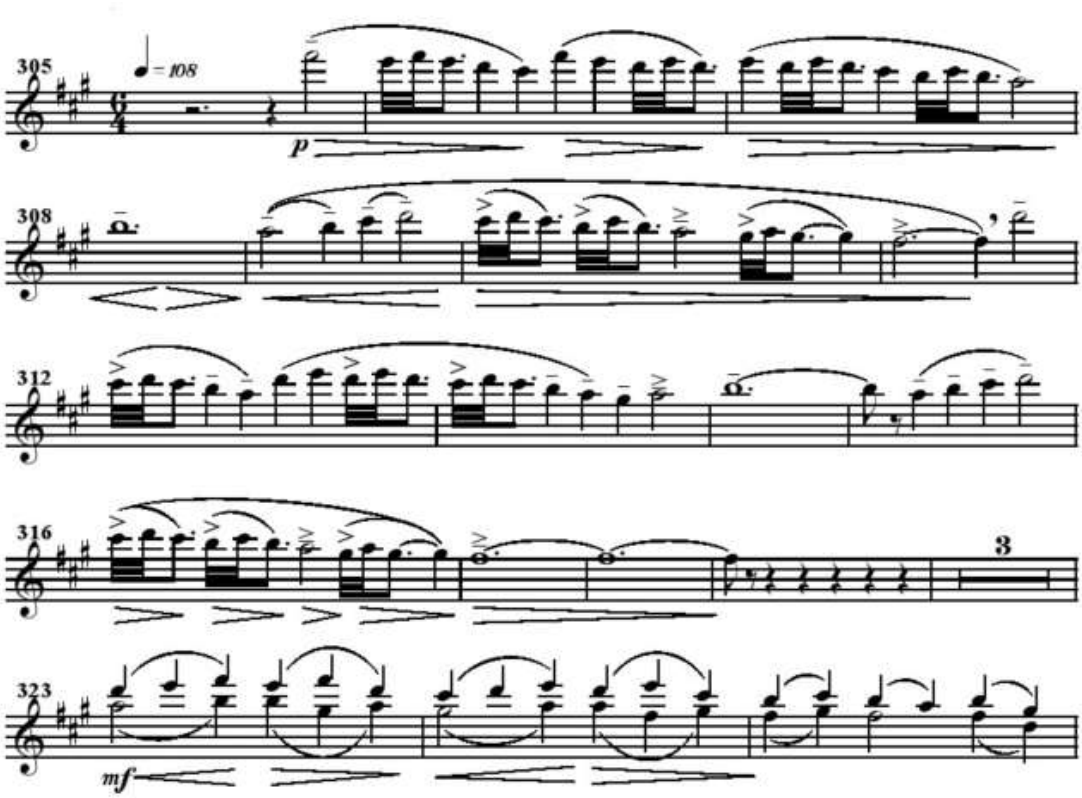
Flütlerin genellikle birbiriyle bir ses ya da üç ses aralıklarla ilerlediği bu pasajda, saniye aralıklarının oluşturduğu tınısal yapının dikkat çektiği belirlenmiştir. Eserin genelinde hızlı ve tekrar eden motiflerin yoğun biçimde kullanıldığı, ff nüansla yazılmış kısımlarda ses düzeyinin arttığı ve 304. ölçüyle birlikte flüt partisinin bu bölümdeki görevinin sona erdiği tespit edilmiştir.

Şekil 77'de görüldüğü üzere Bahar Sevinci bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki baskın ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 77. “Bahar sevinci” bölümü flüt partisi ses aralığı

4.4.2. Bahar Hüznü



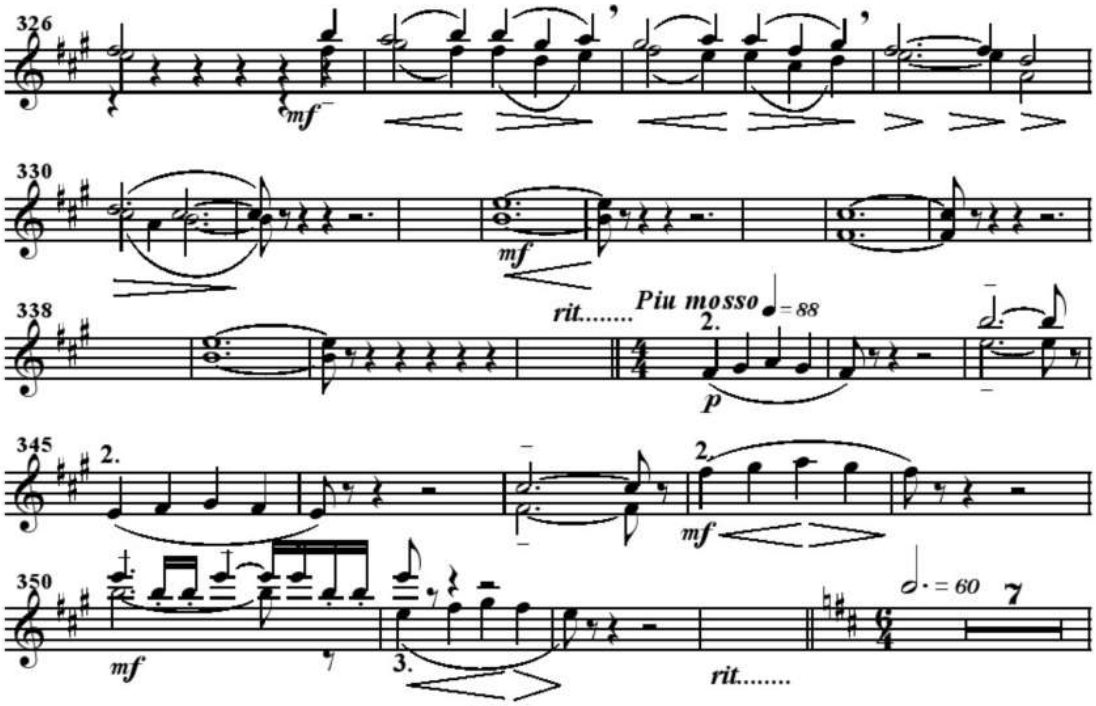
Şekil 78. Bahar Hüznü 305. ve 325. ölçüler arası flüt partisi.

“Bahar Hüznü başlıklı ikinci bölüm, flüt ve korangle’nin seslendirdiği bir Çerkes ezgisi ile başlar. Kadınların söylediği Ağıt türü bir şarkıdan alınan bu hüzünlü ezgi, kızların oynadığı ağır tempolu bir dansa bağlanır: onu bir başka ağır dans izler. Bölüm ağır dansların değişik biçimlerde işlenişleriyle ve Ağıt ezgisinin bir başkaldırıya dönüşmesiyle tamamlanır” (Sun, 2011:296).

Bahar Hüznü bölümünün 305. ve 325. ölçüleri arası incelendiğinde; eserin bu ikinci bölümünün *“Andante espressivo”* karakterinde, 6/4’lük ölçü biriminde ve 108 metronom

hızında yazıldığı, flüt partisinin *p* nüansı ile başladığı görülmektedir. Sıkça bağlarla gruplanmış legato motiflerin ve uzun üflemeli seslerin yer aldığı bu kesitte, her ölçüde vurgulanmış notaların bulunması dikkat çekmektedir.

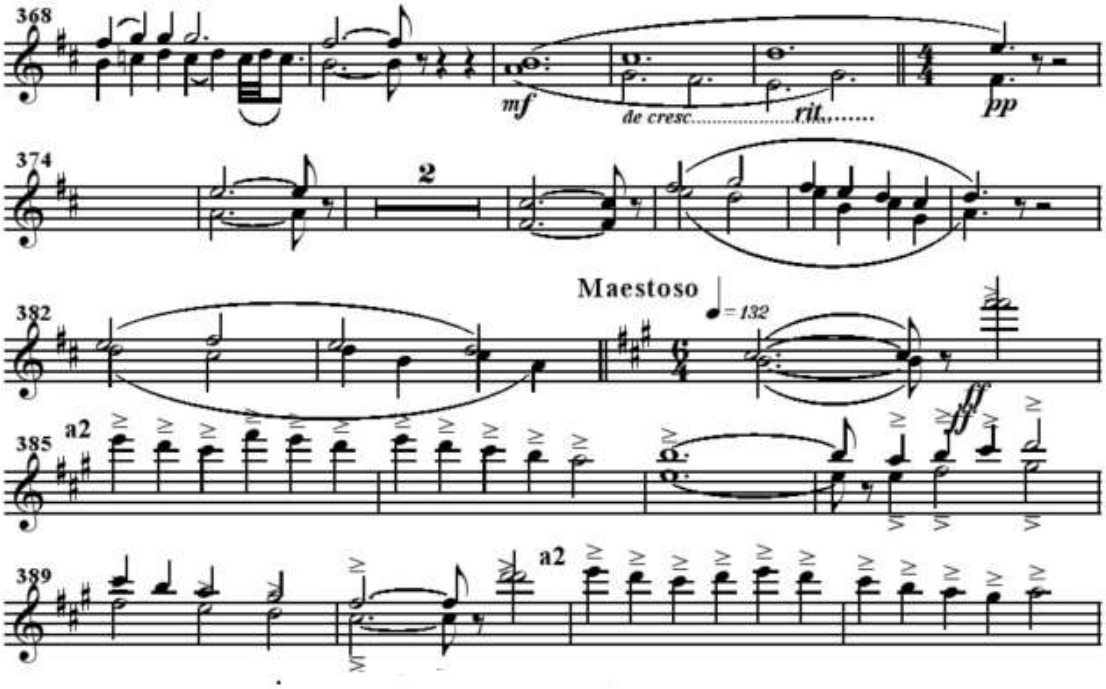
323. ölçüye kadar p nüansının korunduğu, ancak onaltılık notalardaki hızlı geçişlerle teknik açıdan yoğun bir yapının sergilendiği anlaşılmaktadır. İki flütün birlikte yer aldığı uzun seslerde *cresc.* ve *decresc.* ifadelerinin kullanıldığı, son satırda ise ses düzeyinin artırılarak dinamik farklılaşmanın öne çıktığı tespit edilmiştir.



Şekil 79. Bahar Sevinci 326. ve 354. ölçüler arası flüt partisi

326. ve 354. ölçüleri arası incelendiğinde; flüt partisinin *mf* nüansında başladığı, arka arkaya gelen uzun bağlı notaların ölçü başı ve sonlarında yer alan *cresc.* ve *decresc.* ifadeleriyle akışa dalgalanma etkisi kattığı görülmektedir. Bağ başlarında artikülasyonun belirginleştirilmesine yönelik işaretlerin bulunmaktadır.330.ölçüden itibaren ritmik yoğunluğun azaldığı ve 338. ölçüdeki *rit.* işaretinin hemen ardından *più mosso* ifadesiyle 4/4'lük ölçü birimine ve 88 metronom hızına geçildiği anlaşılmaktadır. 348. ölçüde *mf* ile dinamiklerin güçlendiği, 350. ölçüden itibaren ritmik yapının onaltılık kalıplar, *staccato* ve bağlı seslerin ardışık kullanımıyla çeşitlendiği tespit edilmiştir.

Bu kesimde flütlerden birinin durağan, diğerinin ise hareketli bir rol üstlendiği, 353. ölçüyle birlikte eserin re majör tonuna, 6/4'lük ölçü birimine ve 60 metronom hızına geri döndüğü, yedi ölçülük sessiz değerin ardından yapının 327. ölçüdeki kalıpla benzer bir şekilde ilerlediği görülmektedir.

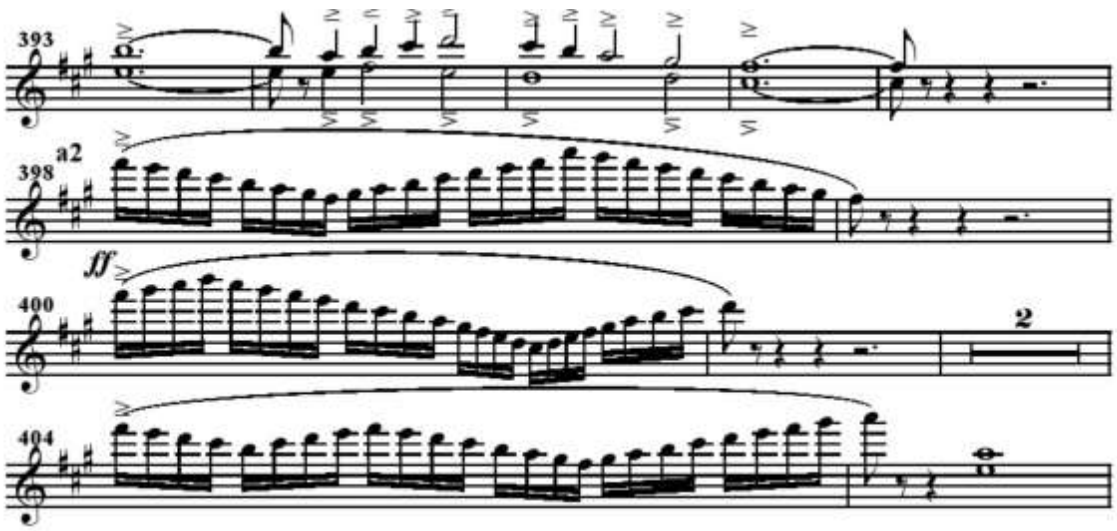


Şekil 80. Bahar Sevinci 368. ve 392. ölçüler arası flüt partisi

368. ve 392. ölçüleri arası incelendiğinde; flüt partisinin noktalı notalarla ve *mf* nüansında başladığı, 370. ölçüde yer alan dört vuruşluk uzun bağlı notaların *rit.* ve *decresc.* ifadeleriyle kademeli olarak azaltılarak *pp* dinamiğine yönlendirildiği görülmektedir.

374-381. ölçüler arasında uzun süreli notalar ve süslemelerle teknik sürekliliği koruyan bir akışın sergilendiği, ardından gelen *Maestoso* ifadesiyle ritmik yapının hızlanarak ifadenin yoğunlaştığı anlaşılmaktadır.

385. ölçüden itibaren *a2* işaretiyle iki flütün eş zamanlı çaldığı, sürekli aksanların bağlı notalarla dönüşümlü kullanıldığı, ayrıca bu ölçüdeki geniş aralıkların yoğun bir yapı oluşturmaktadır.

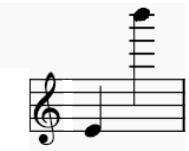


Şekil 81. Bahar Sevinci 393. ve 405. ölçüler arası flüt partisi

Eserin 393. ölçüsü itibarıyla, bir önceki sayfada yer alan aksanlı ve kısa değerli ritmik yapılar 398. ölçüye kadar devam etmektedir. A iki işaretiyle birlikte gelen ve aksanlı biçimde bağlanmış onaltılık notalardan oluşan pasajın teknik açıdan icracıyı zorlayabilecek bir hızda kurgulandığı görülmektedir.

Bu bölümde yalnızca teknik yeterliliğin değil, aynı zamanda *ff* nüansı ile etkili bir nefes kontrolünün de beklendiği, özellikle uzun onaltılık akışlar sırasında parmak pozisyonlarının netliğinin ve ton kontrolünün öne çıktığı tespit edilmiştir. İlgili bölümün ses aralığı aşağıda belirtilen sınırlar içerisinde kullanılmaktadır.

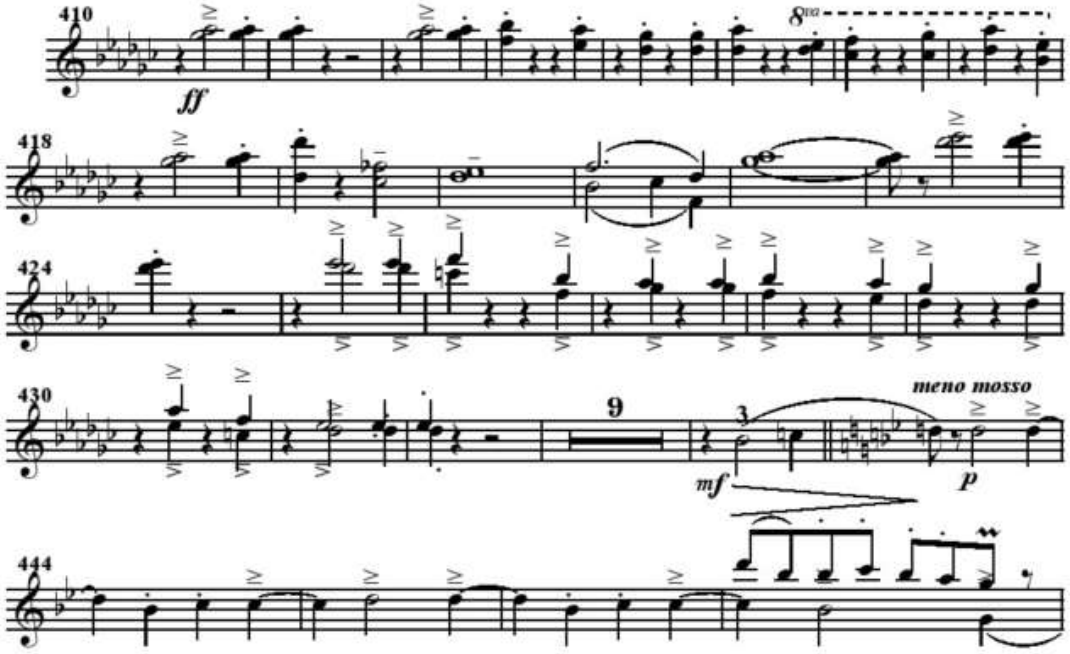
Şekil 82'de görüldüğü üzere Bahar Hüznü bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki net ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 82. "Bahar hüznü" bölümü flüt partisi ses aralığı

398–405. ölçüler arasında hızlı otuz ikilik yapıların yer aldığı ve bu bölümün teknik açıdan yoğun bir karakter taşıdığı görülmektedir. *Ff* nüansında başlayan pasajda artikülasyon işaretlerinin net biçimde yazıldığı ve özellikle sonlara doğru motiflerin hızlandığı dikkati çekmektedir. İnişli ve çıkışlı ses dizilerinde alt ve üst oktav geçişlerinin sık kullanıldığı ve bu yazımın pasajın hareketliliğini artırdığı anlaşılmaktadır. 409. ölçüyle birlikte *Allargando* ifadesiyle tempoda genişleme yazılmış, hemen ardından 2/2'lik ölçü birimine geçilerek *attacca* ifadesiyle doğrudan eserin üçüncü bölümü olan "Bahar Coşkusu" kısmına bağlantı sağlamaktadır.

4.4.3. Bahar Coşkusu



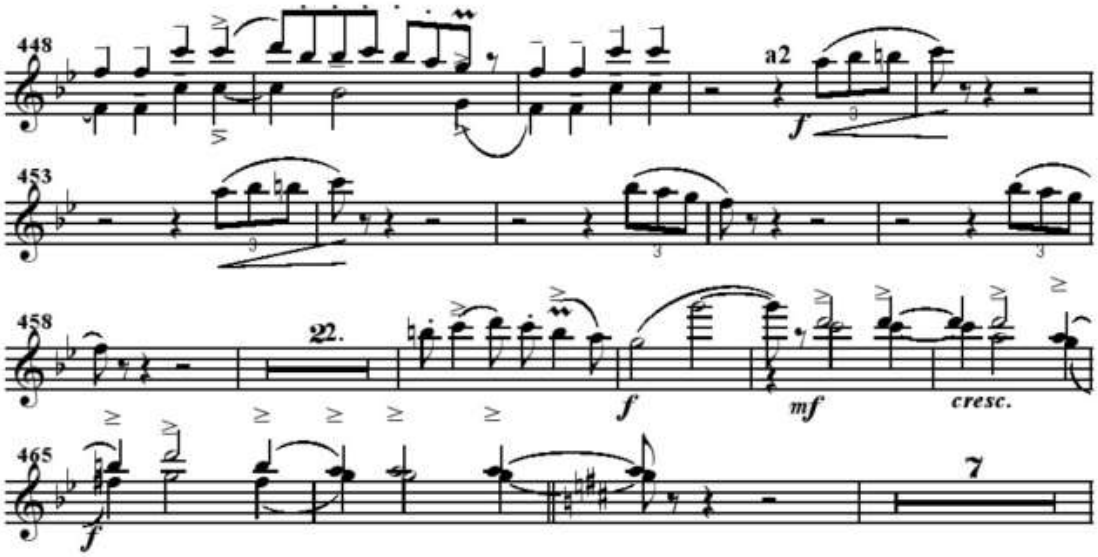
Şekil 83. Bahar Coşkusu 410. ve 447. ölçüler arası flüt partisi

Bahar Coşkusu adını taşıyan üçüncü bölüme kornolar, fırtına gibi dans eden Çerkes delikanlılarını simgeleyen otantik bir Çerkes ezgisini çalarak başlarlar. Dansa kadınlar da katılırlar. Yer yer şakacı özellikler de taşıyan müzik, bazen erkeklerin, bazen kadınların, bazen de tümünün birden katıldıkları danslarla, coşku içinde sürüp gider (Sun, 2011:296).

410. ölçü itibarıyla pasajın altı bemollü tonda yazıldığı, sürekli vurgulara ve art arda gelen *staccato* seslere yer verilerek *ff* dinamikte başlayan bu yapının bölüm boyunca

tekrarlandığı görülmektedir. İkinci flütün sürekli eşlik konumunda olduğu, iki flüt arasında bölümün ton yapısıyla bağlantılı yakın aralıklı seslerin bulunduğu anlaşılmaktadır.

441. ölçüyle birlikte *p* işareti ve *meno mosso* ibaresiyle temponun daha yavaş bir düzeye çekilerek iki bemollü tona geçişin yapıldığı, 443. ölçüdeki *mf* ve hemen ardından gelen *p* yazımı arasında belirgin bir dinamik değişimin sergilendiği izlenmektedir. Ayrıca bu kesitte notaların çoğunlukla bağlı değerler ve kısa vurgularla düzenlendiği, üst üste gelen aksanların yer aldığı ve ilgili yerlerde dil kullanımının işaretlendiği dikkat çekmektedir.

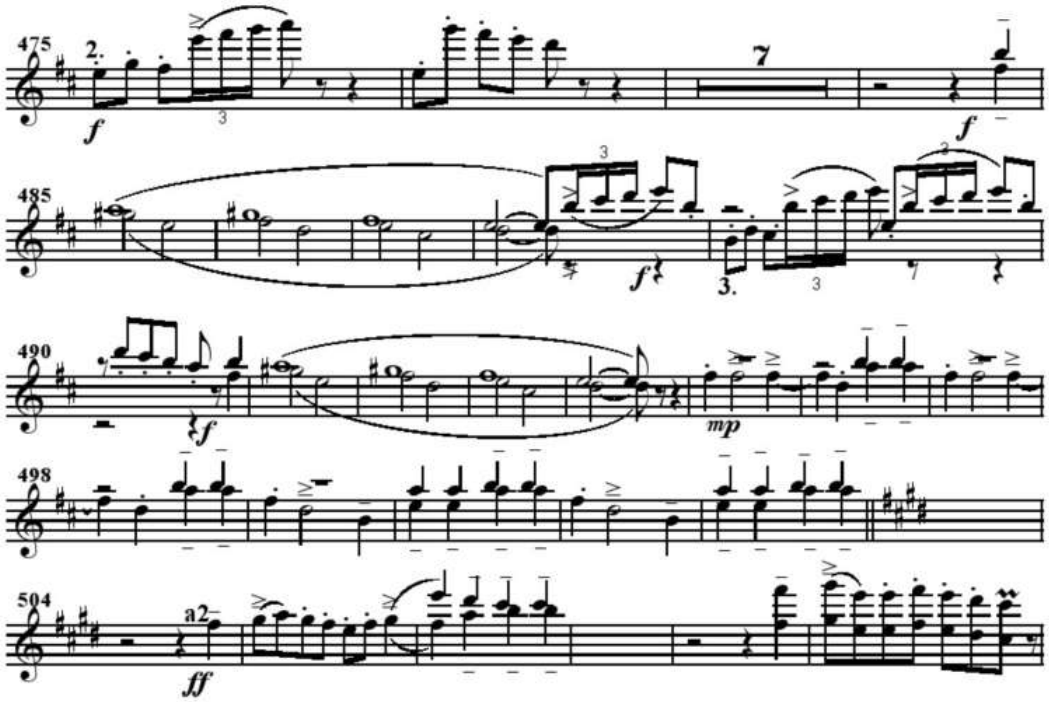


Şekil 84. Bahar Coşkusu 448. ve 473. ölçüler arası flüt partisi

448. ölçüdeki süslemeli yapılarda hızlı parmak geçişleri ile yazılmış aksanların yer aldığı ve dil kullanımına ilişkin işaretlerin belirginleştirildiği görülmektedir. Süsleme başlangıçlarında ritim içindeki sürekliliğin korunduğu, *a2* ibaresiyle iki flütün paralel ilerleyerek ses bütünlüğünün sağlandığı, kromatik olarak yazılmış üçlemelerde ise si bemol sesinin ardışık geçişler içinde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Ayrıca 448. ölçüde *forte* ile başlayan yapının ardından gelen *mf* ve *cresc.* ile kademeli bir yükselişin hedeflendiği, *mordent* işaretinin ritim içinde trill tekniğine yakın kısa süreli bir seslendirme olarak kullanıldığı, sonrasında gelen atlamalı oktav seslerinde ise üst seslere geçişin vurgulandığı gözlemlenmektedir. Özellikle vurgulu notaların artikülasyon

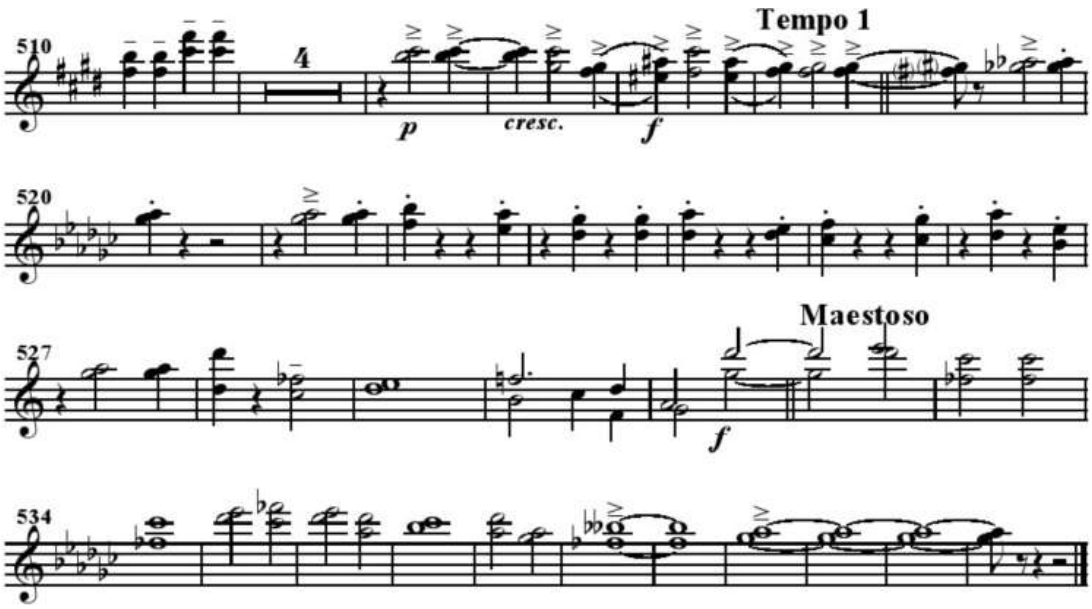
işaretlerinin dikkat çektiği, *f* kalıplarda ses yoğunluğunun korunduğu ve 467. ölçüyle birlikte eserin iki diyezli tona geçiş yaptığı tespit edilmiştir.



Şekil 85. Bahar Coşkusu 475. ve 599. ölçüler arası flüt partisi

75. ölçüyle birlikte *f* işaretiyle desteklenmiş üçlemelerde ritmin net bir şekilde kurgulanarak aksanların ön plana çıkarıldığı, hemen ardından gelen üst oktavdaki staccatoların seri ve tek vuruşlarla işaretlendiği, 476. ölçüde *mp* işaretiyle seslerin bir önceki bölüme göre hafifletildiği, vurgu sertliğinin azaltılarak staccatoların daha yumuşak bir karakterde yazıldığı ve ikinci-üçüncü ses bölgesinden tiz bölgelere geçişlerde ton kalitesinin korunduğu görülmektedir.

485. ölçüde uzun bağlı seslerin ve üçlemelerin yer aldığı yapıda, bağların sürekliliği korunurken seslerin net ve kısa değerlerle ayrılarak müzikal akışın desteklendiği anlaşılmaktadır. Bölümün sonunda 594. ölçüde gelen *ff* ve *a2* işaretiyle, önceki hafif dinamikten ayrılarak daha dolgun ve net bir toplu çalımın hedeflendiği, sekizlik notaların belirginleştirilmesiyle bütünlüğün ön plana çıktığı tespit edilmiştir.

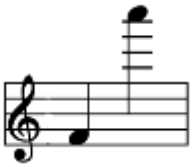


Şekil 86. Bahar Coşkusu 510. ve 544. ölçüler arası flüt partisi

510. ölçüde *Tempo 1* işaretiyle başlangıç hızına geri dönüldüğü, *p* ile başlayıp *cresc.* ile *f*'ye ulaşan yapıda dinamik geçişin kademeli olarak kurgulandığı görülmektedir. İki flütün birlikte hareket ettiği bu pasajda; aksanlı notaların net dil vuruşlarıyla senkronize edildiği ve artikülasyonun ritmik yapıyı bozmayacak dengede düzenlendiği izlenmektedir.

511. ölçüyle birlikte benzer karakterin sürmesine rağmen tonalite değişiminin gerçekleştiği dikkati çekmektedir. 534. ölçüden itibaren iki flütün seslendirdiği uzun seslerde nefes ve ses birlikteliğinin öne çıkarıldığı, 542. ölçüdeki *Maestoso* ifadesiyle pasajın daha ağır, belirgin ve *f* nüanslı bir tavırla işlendiği, bağ ve vurgu dengesiyle ifade gücünün desteklenerek eserin bu bütünlük anlayışıyla sonlandırıldığı anlaşılmaktadır.

Şekil 68'de görüldüğü üzere Bahar Coşkusu bölümünün flüt partisi oldukça geniş bir ses aralığında olup flütün hem ilk oktavında yer alan hem de tiz alanlarındaki baskın ve parlak tonlarını göstermektedir.



Şekil 87. “Bahar Coşkusu” bölümü flüt partisi ses aralığı

BEŞİNCİ BÖLÜM
SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Yurt Renkleri orkestra süiti Uzun Hava bölümü 22. ve 29. ölçülerden itibaren yapılan incelemelerde orkestrasyonda kullanılan fagot ve bas klarnet desteğinin flüt tınısını hacimsel olarak güçlendirdiği, ancak 29. ölçüdeki 'a2' (çift flüt) kullanımının icrada hassas bir entonasyon uyumu gerektirdiği belirlenmiştir.

22. ve 33. ölçüler arasında: Aksanlı notaların ve uzun bağlı yapıların bir arada kullanımının; icracı için artikülasyon netliği ile nefes sürekliliği (legato) arasında teknik bir denge kurmayı zorunlu kıldığı saptanmıştır.

33. ölçüye kadar olan dinamik yapıda: *Crescendo* geçişlerinin uygulanması sırasında, entonasyonun bozulmaması için dudak ve çene pozisyonunun kademeli olarak ayarlanması (piano'da dudaklar önde, forte'de geride) ve diyafram desteğinin dinamik seviyeye göre artırılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

26. ölçüde Üçlemeli ve bağlı notalarla yazılan pasajın, ritmik akıcılığı bozmadan seslendirilmesi gerektiği belirlenmiştir. Bu ölçüdeki *tenuto* (tutarak) işaretlerinin, notaların değerini tam vererek belirgin çalınmasını zorunlu kıldığı; *crescendo* (sesi yükselterek) nüansının ise notaların temizliği korunarak kademeli bir gürlük artışıyla uygulanması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır

29. ölçüde a2 işaretiyle iki flütün aynı anda çaldığı pasajlarda, ses birliğinin sağlanması için entonasyon uyumunun kritik önem taşıdığı saptanmıştır.Genel artikülasyon ve dinamik yapıda: Uzun bağların içinde yer alan aksanlı notaların, nefes desteğini zorlayarak artikülasyon netliği gerektirdiği; *crescendo* ve *decrescendo* geçişlerinin ise flüt grubu içinde eş zamanlı ve dengeli bir hava akımı kontrolü ile sürdürülmesi gerektiği tespit edilmiştir.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin 'Kırık Hava' bölümünde yapılan teknik analizler sonucunda; 42. ölçüdeki aksanlı ve bağlı staccato yapının, özellikle oktav geçişleri sırasında ses kaybı riski oluşturduğu belirlenmiştir. İlk vuruşlardaki vurguların net duyulabilmesi ve entonasyonun bozulmaması için icracının sabit bir dudak pozisyonu koruması gerektiği saptanmıştır.

45. ölçüdeki hızlı ve atlamalı oyun havası temasında ise nefes kontrolü ve parmak koordinasyonunun kritik önem taşıdığı; özellikle geniş aralıklı seslerin icrasında yardımcı parmak (alternatif pozisyon) ve tril tuşlarının kullanılmasının teknik kolaylık sağladığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca seri oktav değişimlerinde dudak pozisyonunun kontrollü yönetilmesi ve üçlemelerin karakterine uygun (ilk nota vurgulu, diğerleri hafif) bir icra yaklaşımının benimsenmesi gerektiği tespit edilmiştir.

55. ölçüden itibaren gelen hızlı ve karmaşık artikülasyon yapısının, icrada çift dil tekniğinin kullanımını zorunlu kıldığı; özellikle iki bağlı-iki dilli ve hızlı üçleme pasajlarında 'tek dil' tekniğinin hız bakımından yetersiz kalacağı sonucuna varılmıştır. Ayrıca *forte* ve *fortissimo* dinamikleri eşliğinde süregelen aksanlı ve yoğun ritmik figürlerin, icracı açısından artikülasyonun hem temiz hem de güçlü bir hava desteğiyle yönetilmesini gerektirdiği belirlenmiştir.

58. ve 73. ölçüler arasında artan melodik hareketliliğin, icracı için parmak tekniklerinin net ve akıcı bir şekilde kullanımını zorunlu kıldığı belirlenmiştir. Flütün yaylılar ve fagot ile hareket ettiği bu tutti kesitte, çalgılar arasında hassas bir entonasyon uyumu ve ses dengesi kurulması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Ardışık sekizlik nota gruplarındaki hızlı geçişlerin, teknik olarak 'çift dil' artikülasyonunun kullanımını gerektirdiği; aksanlı ve bağlı notaların iç içe geçtiği yapısal kurgunun ise, vurgulu notalarda daha keskin, takip eden notalarda ise daha yumuşak bir dil tekniği uygulanmasını zorunlu kıldığı saptanmıştır. Ayrıca *fortissimo* geçişlerindeki aksanların güçlü bir nefes desteğiyle, bağ sonrasındaki vurguların ise net bir artikülasyonla duyurulması gerektiği tespit edilmiştir.

74. ve 84. ölçüler arasındaki flüt partisinde ise seslerin yakın tınılarda ilerlemesinin, flüt partileri arasında entonasyon ve uyumun sağlanmasını zorunlu kıldığı belirlenmiştir. Bağlı notalarda ilk sesin aksanlı, devamındaki seslerin ise daha yumuşak duyurulması gerektiği; vurgulu kısımlarda 'tek dil', iki bağlı ve ardından gelen iki noktalı notalarla yazılmış pasajlarda ise 'çift dil' kullanımının teknik bir gereklilik olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca *fff* seviyesine ulaşan final kısmında, ses geçişlerinin belirginliğine hassasiyet gösterilmesi ve orkestra içi dengenin korunarak notaların kontrollü ve güçlü bir şekilde icra edilmesi zorunluluğu saptanmıştır.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin "Dinleti" bölümünde, flüt partisinin 93. ve 105. ölçülerinden itibaren yapılan incelemerde *crescendo* ve *decresc.* nüanslarının uygulanışında sesin dengeli biçimde artıp azalmasının bir gereklilik taşıdığı belirlenmiştir. *Mezzo forte (mf)* nüansı doğrultusunda ifadenin ne çok hafif ne de aşırı güçlü olması yönünde bir yaklaşım sergilenmesi gerektiği; onaltılık olarak yazılmış motiflerde özellikle parmak senkronizasyonu ve tutuş pozisyonunun hassasiyet istediği saptanmıştır.

Ayrıca bağlı notalarda nefes kontrolünün doğru planlanması ve ses kalitesinin bozulmaması yönünde bir özenin gösterilmesi gerektiği 106. ölçüden itibaren; *rit.* işaretiyle birlikte tempoda yapılması gereken yavaşlamanın dengeli biçimde uygulanması gerekliliği belirlenmiştir. Üçüncü ve ikinci oktavda yer alan doğal işaret geçişlerine teknik açıdan özen gösterilmesi gerektiği saptanmıştır. Ayrıca obua ile seslendirilen ve köprü işlevi gören bu kesitte, her iki çalgının da ritmik ifadeyi eşit düzeyde ve uyumlu bir entonasyonla icra etmesinin, bölümün kapanışı açısından önem taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin "Köçekçemsi" bölümünde, 114. ve 136. ölçüler arasında: 114. ölçüdeki girişte: Bu pasajda sesin alttan yukarıya doğru yönlendirilmesi ve hava akışının kontrollü biçimde dar bir noktadan verilmesi yönünde bir teknik gereklilik ortaya çıkmaktadır.117. ölçüden itibaren: Bu pasajda tek dil tekniğinin yeterli hızda uygulanabilmesine rağmen, hızlı onaltılık geçişlerde çift dil kullanımının gereklilik taşıdığı belirlenmiştir.

133. ölçüden itibaren: *ff* nüansı ile yazılmış bağlı seslerde, geçişlerin kesintiye uğramadan sürdürülmesi ve bağların sürekliliği içinde nefes kontrolünün öne çıktığı; *ff* dinamiklerde ise entonasyonun her iki flüt arasında uyumlu bir biçimde korunmasının, icranın genel dengesini belirleyen bir unsur olduğu tespit edilmiştir.

137. ölçüye kadarki arpejlerde: Onaltılık arpej kalıplarının hem çıkıcı hem inici yapıda olması nedeniyle, icrada parmak koordinasyonunun ve nefes yönetiminin teknik bir zorunluluk olduğu belirlenmiştir. İnişli çıkışlı onaltılık grupların bütünlüğünün sağlanması için, her nota grubu içerisindeki ilk notaların vurgulu, diğer notaların ise daha hafif bir gürlükle icra edilmesi gerektiği saptanmıştır.

Teknik uygulama açısından pasajın hızı nedeniyle, çift dil tekniğine ek olarak, bağlı onaltılık geçişlerde 'üç dil' tekniğinin kullanılmasının teknik bir gereksinim olduğu; teknik doğruluğun sağlanması için farklı metronom hızlarında tekrarlı çalışmalar yapılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. 141. ölçü sonrasındaki kromatik geçişlerde: Kısa kromatik motiflerin icrasında, seslerin temiz aktarımı ve parmak geçişlerinde oluşabilecek entonasyon problemlerini önlemek adına, dudak pozisyonunun sabit tutulmasının zorunlu olduğu tespit edilmiştir.

İki flütün aynı anda çalması nedeniyle, özellikle bu tarz eşlik konumundaki pasajların senkronizasyonla icra edilme zorunluluğu bulunduğu belirlenmiştir. Sekizlik notalarla ilerleyen bu kesimde, her iki flütün de artikülasyon ve nefes giriş-çıkış noktalarında ortak hareket etme gereksiniminin (teknik birliktelik), müzikal bütünlüğün sağlanması açısından önem taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin "Ağıt" bölümünde, 158. ve 174. ölçülerden itibaren yapışan incelemelerde: *ten.* seslerin sertlikten kaçınılarak yazılan dinamiklere uygun biçimde daha yumuşak icra edilmesi gerekliliği belirlenmiştir.

Bağlar içerisindeki geçişlerin oldukça yumuşak bir şekilde kullanılması zorunluluğu ve *espressivo* işaretiyle ifadenin abartıdan uzak bir biçimde sürdürülmesi gerektiği tespit edilmiştir.*Mezzo forte* ile yazılan üçlemelerde ise metronoma bağlı kalınarak ritim içerisinde hareket edilmesi gerektiği görülmektedir.

Più mosso işaretiyle daha hızlı bir icra beklenirken, vurgulardan sonra gelen diyez ve natürel işaretlerinde parmak geçişlerine ve sabit bir ritim üzerinde kalmaya özen gösterilmesi gerektiği tespit edilmiştir. Üçlemelerde çift dil veya daha hızlı gruplamalarda üç dil kullanılmasının gerekliliği, tempo değişimi ve ölçü içerisindeki akışın dikkatle ele alınması zorunluluğunu ortaya koymaktadır. Sonrasında gelen unison işaretiyle birlikte belirtilen ifadenin, notaların mümkün olan en uzun şekilde icra edilme gerekliliğini gösterdiği belirlenmiştir

İkinci flütün bir alt oktavdan aynı ezgiyi tekrarladığı bu bölümde, nefes yerleri ile ölçü içerisindeki vurguların önceden belirlenmesi yönünde bir ihtiyaç bulunmaktadır.Uzun bağlı seslerde daha az nefesle daha fazla ses üretiminin öne çıktığı gözlemlenmiş olup, bu durum entonasyonun korunarak bütünlüğün sağlanması zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Üçlü gruplarda seslerin aynı hizada icra edilmesi gerekliliği, ton kalitesinin korunması ve sesin net kalabilmesi açısından ağız boşluğunun doğru biçimde kullanılması zorunluluğu belirlenmiştir.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin "Ağıt" bölümünde, 191. ve 202. ölçüler arasında; 191.ölçüyle birlikte gelen *"marcato"* tekniğinin, flüt partisine keskin, belirgin ve vurgulu bir icra gereksinimi yansıttığı; üçlemelerle yazılan kısımların nüansı ile birleşmesi sonucunda, üçlü gruplardaki hızlı tempolu pasajların temiz çalınabilmesi için çift dilli artikülasyon tekniğinin gerekliliği belirlenmiştir.

Bağlı sekizlik ve onaltılık notalarda akıcı ve esnek bir bağ kullanımının zorunlu olduğu, bu yapıda vurgulu notalarda tek dilli artikülasyonla netliğin korunması gerektiği saptanmıştır. Ayrıca ten. işaretinin, her bir notanın yeterince belirgin bir şekilde baskılı çalınması zorunluluğunu gösterdiği; bu tekniğin yalnızca uzatma değil, sese bir yön ve ağırlık kazandırma anlamı taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

192. ölçüyle birlikte gelen dört bağlı ritmik kalıpta parmak geçişlerine dikkat edilmesi zorunluluğu bulunmaktadır. Art arda gelen natürel ve diyez geçişlerinde ses kaybı yaşanmaması gerekliliği bu zorunluluğu desteklemekte olup; bağlı çarpma seslerinin de gruba dahil edilmesiyle, el ve dudak koordinasyonunun yavaş tempoda çalışılması bir ön hazırlık ihtiyacı olarak ortaya çıkmaktadır.

Partinin tamamında *p* dinamiklerinden *ff* düzeyine ulaşan yapıda, sıkça kullanılan *cresc.* işaretleri nedeniyle hava basıncının ve dudak pozisyonunun hassas biçimde yönetilmesi gerektiği; cümlelerin uzun tutulması sebebiyle, kısa sessiz değerlerin bulunduğu bölümlerde hızlı ve etkili nefes alma planlamalarının yapılması gerektiği sonucuna varılmıştır.

203. ölçüden sonra sürekli yer alan *legato* notalar ve üçlemelerin, pasajın net ve akıcı icrasını teknik ve müzikal açıdan doğrudan etkilediği belirlenmiştir. Aksanların kesin ve net şekilde çalınmasının ritmik karakterin belirginleşmesini sağladığı; dört bağlı ile 210. ölçüde gelen iki bağlı artikülasyonlarda vurgular yapılırken dil vuruşlarının doğru uygulanması ve nefes yerlerinin özenli planlanmasının, eserin bütünlüğünü bozmadan sürekliliğin sağlanması zorunluluğunu beraberinde getirdiği saptanmıştır.

Bağlı ve vurgulu notaların iç içe geçtiği son kısımda artikülasyonun netliğinin büyük bir gereksinim taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle her üçlemenin başında yer alan aksanlı notalar için kontrollü ve dengeli dil kullanımının gerektiği; çift dilli artikülasyonun bu tempoda hem rahatlık hem de netlik sağlayacağı belirlenmiştir. Ayrıca, üçlemelerdeki *legato* bağlarda her grubun yumuşak geçişlerle birbirine bağlanarak çalınması yönünde bir yapısal gereklilik gözlemlenmiştir.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin "Yakarı" bölümünde, 216. ve 241. ölçüler arasında; Bölümün tamamında *legato* yazımın tercih edilmesi, sesin kesintiye uğramadan ve nefesin kontrollü biçimde kullanılması zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Özellikle *legato* bağlar içerisinde artikülasyon işaretlerinin bulunmaması, sert bir üfleme yerine daha yumuşak, net ve temiz bir icra tutumunun benimsendiğini göstermektedir.

Hızlı pasajlar ve onaltılık dizilerin bulunmayışı nedeniyle doğal akışın tek dil uygulamasıyla sürdürülmesi gerektiği belirlenmiştir. Bağ içerisinde yer alan geçişlerin, özellikle 228. ölçüyle birlikte başlayan yapının dinamikle sesin daha güçlü ve net biçimde sunulması zorunluluğunu ortaya koyduğu görülmektedir.

Küçük aralıklarla ilerleyen iniş çıkışlar sırasında dudak, diyafram ve hava kontrolünün öncelik taşıdığı belirlenmiştir. Pasajın bu özellikleri temiz icrayı desteklemekte olup, ritimle birlikte ortaya çıkan duraksama eğiliminin bir kapanış etkisi yarattığı gözlemlenmiştir. Bölüm genelinde ise nefes planlaması ve kontrolünün icra açısından anahtar bir gereksinim olduğu tespit edilmiştir.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin "Horonumsu" bölümünde, 242. ve 266. ölçüler arasında 249. ölçüden itibaren belirginleşen ataklar ve ritmik motiflerin, bu bölümün horon müziğinin canlılığıyla ilişkilendirilebileceğini gösterdiği belirlenmiştir. Arka arkaya gelen hızlı sekizlik bağların, sol el ve sağ el koordinasyonunu ön plana çıkardığı saptanmıştır.

250. ölçüde yer alan dörtlü motifte ve ölçünün sonuna kadar ağız ve el pozisyonunun sabitliğine hassasiyet gösterilmesi gerekliliği mevcuttur. Tiz bölgedeki geçişlerde ton dengesinin bozulmaması için seslerin sıkıştırılmadan, rahat bir ağız pozisyonu ve diyafram desteği ile icra edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

A iki işaretiyle çalınan bölümde her iki flütün ses uyumunun, entonasyonunun ve ritmik düzeninin birlikte sürdürüldüğü; aynı artikülasyon ve dinamikle ilerlemenin eş zamanlı bir bütünlük sağladığı tespit edilmiştir. Bu sebeple, özellikle aynı perde ve oktavda çalınan seslerde denge ve uyumun korunması öncelikli bir gereksinim olarak görülmektedir.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin "Gezinti" bölümünde, 300. ve 315. ölçüler arasında ve devamında**;** *Crescendo* ifadesiyle birlikte gelen ikinci oktav mi sesinden üçüncü oktava doğru gerçekleşen geçişin, dengeli bir biçimde ele alınma gerekliliğini ortaya koyduğu belirlenmiştir. Partinin genelinde tek dil kullanımı yeterli olmakla birlikte, tonun netliğini koruma amacıyla özellikle cümle sonlarında baskı ve kuvvetli üflemelerden kaçınma zorunluluğu bulunmaktadır. *P* dinamiği üzerinde *cresc.* ile gerçekleşen ses yoğunluğu artışında, bölüm karakterindeki dengenin korunması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin "Oyun" bölümünde, 320. ve 332. ölçüler arasında pasajın teknik açıdan hız ve kontrol becerisi gerektiren bir yapıya sahip olduğu; *f* ve *ff* nüansı ile güçlü bir başlangıç yapılması zorunluluğu bulunduğu belirlenmiştir. Bu noktada temiz bir artikülasyonla ilerlemenin icra açısından belirleyici bir gereklilik teşkil ettiği, sürekli

onaltılık notaların güçlü bir diyafram desteği ve net artikülasyon ihtiyacı doğurduğu saptanmıştır. Özellikle pasaj boyunca görülen aksanların, tek dilli ya da hızlı tempoda çift dilli artikülasyonla icra edilme yönünde bir eğilim gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

322. ölçüdeki kısa *legato* bağlarında parmak-dil koordinasyonunun dikkatle sağlanması gereklilik arz etmekte, kalan bölümde ise notaların ayrı ve net çalınması önem taşımaktadır. Üçüncü oktavdaki seslerin yoğunluğu nedeniyle, sesin parlak ama dengeli kalması için hava akışının kontrollü biçimde yönlendirilmesi gerekmektedir. *Forte* ve *ff* dinamiklerinin ton kalitesinden ödün verilmeden korunması gerektiği, hızlı kromatik geçişlerin ise sol el parmaklarının seri ve eşzamanlı hareketine dayandığı anlaşılmaktadır.

Özellikle 320. ölçü öncesinden itibaren pasaj boyunca kesintisiz diyafram desteğine duyulan gereksinim öne çıkmaktadır. Notalardan önce gelen çarpma sesleri ve vurgularda ardışık seslerin niteliğinin korunması gerektiği; bu tür yoğun yapılı pasajlarda uyumsuzlukların önüne geçilmesi amacıyla zorlanılan bölümlerin öncelikle daha yavaş bir tempoda çalışılması ve ardından hızın kademeli olarak artırılması yönünde bir çalışma gereksinimi bulunduğu tespit edilmiştir.

Mavi Büyü Soprano, Tenor, Orkestra İçin Müzik eserinde; 1. ve 16. ölçüler arasında İki flütün uzun bağlı notaları birlikte çalmasıyla ses uyumunun ön plana çıktığı, her iki partinin tını açısından dengeli olması zorunluluğu bulunduğu, seslerin birbirini bastırmadan bütünlük içerisinde icra edilmesi gereksinimi ortaya çıkmaktadır.

Bu giriş kısmında nefes kontrolünün öncelik taşıdığı belirlenmiş olup, uzun süreli notalar için tam nefesle giriş yapılması ve özellikle ikinci ölçüdeki uzatmalarda ses kararlılığının korunması, aynı zamanda artikülasyonun *legato* bağlarına uygun şekilde yumuşak olması ve notalar arasında kopukluk olmadan geçiş sağlanması önem arz etmektedir. Eserin flüt partisinde, uzun süreli notalarla birlikte sakin bir tını yaratma amacı bulunmaktadır.

Dolce ibaresinin kullanımıyla daha tatlı, yumuşak bir tonun ortaya konulması gerektiği, üçlemelerde seslerin nefes kontrolüne bağlı olarak şekillendiği anlaşılmaktadır. Üçlülerde *ten.* ile belirtilen seslerin uzatıldığı ve baskısız bir biçimde öne çıktığı dikkat

çekmektedir. Hemen ardından gelen *cresc.* işaretiyle birlikte sesin kademeli bir şekilde artırılması, özellikle nefes desteğinin kontrollü bir şekilde yapılması ve tempoda sabit kalarak icra edilmesi ile bütünlüğünün bozulmamasına özen gösterilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

17. ve 32. ölçüler arasında; üçleme ve altılı olarak yazılan gruplarda sabit entonasyon ile her bir notanın, ondan önce ve sonra yer alan bağlar ve aksanlarla tek bir cümle biçiminde ele alınma ihtiyacı bulunmaktadır. Öncesinde klarnetin seslendirdiği ve sonrasında flüte aktarılan altılamaların yer aldığı kısımda, pasajın teknik zorluklarının yalnızca parmak hızına bağlı kalmadığı; aynı zamanda tınıyı korumaya yönelik unsurların da belirginlik kazandığı anlaşılmaktadır. A iki ifadesiyle iki flütün birlikte çalmasının orkestraya ritmik bir hareket kazandırdığı belirlenmiştir.

33. ve 48. ölçüler arasında; 39. ölçüde görülen üçüncü oktav geçişlerinde ve benzer ritmik kalıplarla yazılmış diğer bölümlerde hızlı bir geçiş öne çıkmaktadır. Bu teknik zorluklar, *trill* tuşları gibi yardımcı uygulamalarla aşılabilmektedir. Aynı pasajlarda yer alan altılı ve üçlemeli grupların ayrı birimler halinde ele alınması ve artikülasyon işaretlerine bağlı kalınması gerekmektedir; bu yaklaşım tempoyu korumanın yanı sıra müzikal yapının bütünlüğünü de desteklemektedir.

49. ve 64. ölçüler arasında; altılı grup yapısıyla yazılmış bağlı pasajlarda ilk nota haricinde dil kullanılmaması gerekmektedir; bu durum, nefesin düzenli kullanılması ve seslerin eşit şekilde konumlanması zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Son olarak, 62. ve 63. ölçülerdeki üçlemelerin kısa süreli hareketlilik oluşturmasıyla parmak ve nefes koordinasyonunun bu kısımda belirleyici olduğu ve 64. ölçüdeki bağlı altılılarla geçişte ise akışın devam ettiği dikkat çekmektedir.

65. ve 80. ölçüler arasında; bu kalıplardaki geçişler arasında dengeli bir artikülasyonun ve düzenli ilerleyen bir ritmin sağlanması gerekmektedir. Parmakların eşit ve kontrollü kullanılması ihtiyacı duyulan bu pasajda, nefesin doğru şekilde yönetilmesi öncelik arz etmektedir.

81. ve 101. ölçüler arasında; girişte yer alan üçlemeler ritmik akışı belirleyen önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır ve yazılan *rit.* işaretiyle bu yapıların esnek ve kontrollü bir ifade gereksinimi taşıdığı anlaşılmaktadır. Devamında gelen *Lento* kısımda, karakter bakımından önceki yapıyla belirgin şekilde ayrılan, daha yavaş ve yoğun bir anlatım ön plana çıkmaktadır.

96. ölçüyle birlikte gelen çarpmaların ve ardından yazılan staccatoların daha belirgin bir dil darbesiyle, bağların öncesinde ve sonrasında kısa değerlerle ele alınması gerekmektedir. Hafif tınılarla yazılmış bu bölümde kesik seslerin yumuşak bir karakterde yer aldığı, süslemelerin ise abartısız biçimde eserin dans ritmine uyumlu olarak düzenlenmesi gerektiği görülmektedir.

25. ve 122. ölçüler arasında; alt oktavda flüte eşlik eden klarnetin varlığı dengeli bir yazım sergilemektedir. 106. ölçüyle birlikte gelen *a2* ifadesi, iki flütün eş zamanlı olarak partiyi icra edeceğini göstermekte ve bu noktada ses uyumunun vurgulanması gerekmektedir. Parti içerisinde yer alan iki bağlı ve ardından gelen *staccato* seslerin bazı kısımlarda çift dil tekniği gerektirdiği anlaşılmaktadır; bağlardan sonra gelen seslerde artikülasyonun netliği bir öncelik oluşturmaktadır.

23. ve 140. ölçüler arasında; özellikle kısa süreli ayrık notaların hızlı tekrarlarla yazıldığı pasajlarda çift dil tekniği işaret edilmektedir. Ayrıca pasaj içinde sıkça kullanılan sekizlik ve onaltılık figürlerde hızlı parmak pozisyon geçişleri ön plana çıkmaktadır. Bu geçişlerde dil tekniğinden bağ tekniğine geçişlerin zamanlamaya uygun olarak gerçekleşmesi gerekmekte olup, çarpma gruplarında ise hızlı dil hareketleri öne çıkmaktadır.

141. ve 156. ölçüler arasında; bu pasajlarda artikülasyonun netliği ile dil-hava koordinasyonu ön plana çıkmaktadır. Vurguların zamanlamasının korunması gerekmekte olup, kısa sessiz değerlerle akışın desteklendiği anlaşılmaktadır. Üçlemeler ve benzeri yapılarda teknik çeviklik öne çıkmakta ve dengeli bir tını kullanımı dikkat çekmektedir. Özellikle üst pozisyonlara geçilen kısımlarda seslerin sürekliliğinin korunması gerekmekte ve parmak geçişleri hızlı bir akış sağlamaktadır.

185.ve 204. ölçüler arasında; giriş notalarında kısa ve net dil vuruşları gerekirken, devamında bağ içerisinde dil kullanılmadan akışın sürdürülmesi gerekmektedir. Dizilerde üçüncü oktava çıkışların ve ardından alt pozisyona dönüşlerin yazılması, geniş ses aralığında pozisyon hakimiyetini zorunlu kılmaktadır.

202. ölçüde başlayan *cresc.* işaretiyle nüansın kademeli bir şekilde artırılması gerekmekte, bu süreçte bağlı pasajların devam ettiği ve akışın sürdürüldüğü, hemen ardından gelen *mf* nüansı ile dinamik düzeyin sabitlendiği ve pasajın bu işaretler doğrultusunda şekillenmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

205. ve 229. ölçüler arasında; flütün solo olarak öne çıktığı bu kısımda, ölçü başındaki kısa motiflerde artikülasyonun temiz ve belirgin olması gerekmektedir. Ardından gelen altılı bağlı diziler teknik çeviklik gerektirmekte, aynı zamanda nefesin sürekliliğini zorunlu kılmaktadır. Uzun cümlelerin başında hızlı ve kontrollü nefes alınması, ani girişlerde ise kısa değerlerle yazılmış nefes aralıklarının kullanılması önem taşımaktadır.

Üçlemelerin ardından gelen ve iki flütün birlikte çaldığı bölümlerde entonasyon uyumu öne çıkmakta, seslerin dengeli bir şekilde konumlanması gerekmektedir. 207. ölçüdeki ton değişimi sonrası aksanlarla vuruşların düzenli tutulması ve dil kullanımının net bir biçimde uygulanması gerekmektedir. Ayrıca otuz ikilik motiflerdeki üçüncü oktava geçişlerde ses sürekliliği ön plana çıkmaktadır.

230. ve 247. ölçüler arasında; uzun bağlı seslerin icrasında sabit bir hava akışı sağlanması gerekmektedir. Üçlemeler arasındaki geçişlerde girişlerin tempoya tam uyum sağlaması önem arz etmektedir. 237. ölçüden itibaren görülen ve daha geniş aralıklarda ilerleyen altılı kalıplarda nefes ile parmak uyumu ön plana çıkmaktadır. On iki notalık bağlı yapının kesintisiz sürdürülmesi gerekmekte olup, 239. ölçüde gelen üçlemelerde ses netliğinin korunması ve pasaj boyunca tonun düzeyinde sürdürülmesi zorunluluğu bulunmaktadır.

247. ve 262. ölçüler arasında; 255. ölçüde yer alan onaltılı-sekizlik grubun tempoya tam uyum sağlaması gerekmektedir. Takip eden ölçülerde üçlemelerin devreye girmesiyle iki flütün *ünison* çalması, ses birliğinin ve entonasyonun korunmasını zorunlu kılmaktadır.

Vurguların netliğiyle pasajın desteklenmesi önem arz etmekte olup, son ölçüde karşılaşılan altılamalar eserin bitişine işaret etmektedir.

Oyun Havaları adlı eserde Merzifon Çiftetellisi bölümünün 1. ve 18. ölçüleri arasında girişteki uzun sessiz değerle birlikte flütün ilk olarak *solo* biçimde öne çıktığı kısa motiflerde artikülasyonun netliği ve dil vuruşlarının belirginliği dikkat çekmektedir. Takip eden hızlı pasajların özellikle piccolonun devreye girmesiyle birlikte iki flüt arasında paralel ve benzer yapılar sergilemesi, entonasyon ve ritmik birlikteliği zorunlu kılmaktadır.

18. ölçüde üçüncü oktav seslerde iki bağlı ve iki dilli hızlı geçişlerin yer aldığı bölümde, bağlı dizilerde sabit bir ton çizgisi ile ilerlenmesi gerekmektedir. Vurgu işaretlerinin bulunduğu kısımlarda ise kısa ve yoğun dil vuruşlarının kullanılması önem arz etmektedir.

19. ve 33. ölçüler arasında; *forte* dinamikle üçüncü oktavda icra edilen sekiz vuruşluk *trill* ve obua ile *unison* birliktelik, entonasyonun ve *trill* hızının iki enstrüman arasında tam bir uyum içinde olmasını gerektirmektedir. Ezginin *pikolo* ve flüt tarafından farklı oktavlarda tekrarlanması, tınısal dengenin ve oktav saflığının korunmasını zorunlu kılmaktadır. 33. ölçüdeki oktav işaretiyle belirtilen tiz geçişlerde ve seri notaların düzenli tekrarlarında, parmak çevikliği ile nefes desteğinin sürekliliği icra açısından önem arz etmektedir.

34. ve 45. ölçüler arasında; 36. ölçüden itibaren iki flüt ile pikolonun teknik açıdan yoğun ve hızlı geçişler içermesi, hızlı ve koordineli bir icrayı zorunlu kılmaktadır. Özellikle onaltılık notalarda kullanılan iki bağlı ve iki dilli artikülasyonlar, dil ve parmak koordinasyonunun hassasiyetle sağlanmasını gerektirmektedir.

Her üç çalgının birlikte tınlamasıyla pikolonun üst ses bölgesindeki tiz tınısı öne çıkmakta ve grup içinde ses rengi bütünlüğünün sağlanması önem arz etmektedir. 43. ölçüde başlayan üçleme gruplarının teknik yoğunluk içerdiği, *mf* ile başlayıp *decresc.* ile azalan dinamik yapıda ritmik akışın kontrollü biçimde ilerlemesi gerekmektedir. Bölümün sonunda üçüncü oktav mi notasına *piano* nüansında ulaşılması, nefes desteğinin ve dudak kontrolünün üst düzeyde tutulmasını zorunlu kılmaktadır.

Oyun Havaları adlı eserde Arap Çiftetellisi bölümünün 78. ve 931. ölçüler arasında; flütlerin ve pikolonun ana ezgiyi üstlenmesiyle birlikte hızlı onaltılık motiflerin teknik çeviklik gerektirdiği anlaşılmaktadır. 79. ölçüdeki sekizlik ve vurgulu dörtlük kalıbının aksak ritmi belirginleştirmesi nedeniyle ritmik hassasiyet önem arz etmektedir.

Kromatik geçişlerde yer alan la bemol-si bemol ve fa diyez-mi diyez gibi notalar, seslerin temiz icrası için yoğun bir dikkat gerektirmektedir. *Forte* nüansında iki bağlı ve iki dilli artikülasyonların netliği korunmalı, bağlı altılı cümlelerde ise *legato* tekniği doğrultusunda nefes akışı kesilmeden akıcı bir icra sergilenmelidir.

110. ve 118. ölçüler arasında; seslerin bağ içerisinde yumuşak aktarım esasına göre icra edilmesi gerekmektedir. Her iki flüt arasında entonasyon uyumunun öne çıktığı, yazılı dinamik doğrultusunda *forte* seslerin kullanılması gerektiği dikkat çekmektedir. Ritmik tekrarların yer aldığı kısımlarda sessiz değerlerin bulunması, pasajın eşlik işleviyle bağlantılı bir biçimde şekillendiğini göstermektedir. Ayrıca flütün tınısal bir bütünlük oluşturma görevini üstlendiği anlaşılmakta ve uzun süreli *trill* işaretinin kesintisiz ve eşit hızda icra edilme zorunluluğu olduğu sonucuna varılmıştır.

Oyun Havaları adlı eserde Oyun adlı bölümünün 143. ve 167. ölçüler arasında; *staccato* seslerin olabildiğince kesik dil kullanımı ve çift dil tekniği ile icra edilme gereksinimi bulunmaktadır. Bu teknik yaklaşım, flütün tiz karakterini müzikal anlamda belirgin ve etkili şekilde yansıtmak amacıyla önem taşımaktadır.

149. ölçüdeki *forte* tekrarında seslerin daha güçlü ve sert bir biçimde icra edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. 150. ölçüdeki iki bağlı sekizlik notadan sonra gelen *staccato* motiflerde artikülasyonun keskinliği vurgulanmalı, iki ses şiddeti arasındaki geçişte farklı nüanslarla işaretlenmiş kesik notaların ayırt edilebilir biçimde icra edilmesi gerekmektedir.

214. ve 257. ölçüler arasında; ses renkleri farklı olmasına rağmen yakınlık içeren çalgıların birlikte icra edildiği bölümde entonasyon öncelikli bir gereklilik arz etmektedir. Çift forte ile yazılan hem ten. hem de bağlı seslerin kullanımı bu uyumu daha zorlayıcı kılmaktadır. Yazılan tartımda bağlı notalarla hemen ardından gelen staccato sesler ve devamındaki ten. işaretli notalar arasında kesin bir artikülasyon ayrımı ortaya çıkmaktadır.

288. ve 298. ölçüler arasında; klarnetle başlayan ve diğer tahta üflemelilere geçen temanın icrasında, çalgılar arası geçişlerin pürüzsüz olması ve tınısal bütünlüğün sağlanması gerekmektedir. Yoğunluğun arttığı bu bölümde geçişlerin yapının temposu ile cümle yapısına uygun biçimde icra edilmesi önem arz etmektedir. Ayrıca staccato, ten. ve bağlı nota gruplarındaki artikülasyonların net bir şekilde uygulanması ve pasajın dengeli bir hızda sürdürülmesi gerekmektedir.

Oyun Havaları adlı eserde Kasap Havası adlı bölümün 381. ve 404. ölçüler arasında; otuz iki ölçülük uzun sessiz değerin ardından gelen girişte zamanlamanın hassasiyetle yapılması gerekmektedir. 384. ölçüde pikolo ile yapılan unison girişin, birinci trompetin cümlesini ritmik ve tınısal olarak kesintisiz bir şekilde tamamlaması önem arz etmektedir. 393. ölçüde eşlik rolünden ana melodiye geçişte flütün dinamik ve karakter değiştirmesi gerekmekte, 402. ölçüde ise tekrar eşlik konumuna dönerek orkestra içindeki dengeyi sağlaması beklenmektedir.

449. ve 480. ölçüler arasında**;** 453. ölçüden itibaren aktifleşen rolde *f* nüansı korunarak bağlı ve kesik notalar arasındaki artikülasyon farkının netleştirilmesi gerekmektedir. 470. ölçüdeki hızlı pasajda ardışık gelen do ve re sesleri ile do diyez geçişlerinde entonasyon bozukluğunu önlemek için parmakların seri ve hazır tutulması önem arz etmektedir. Ayrıca 473. ölçüdeki la diyez notasının sol el baş parmağı yerine sağ elin ikinci parmağı ile (ikinci pozisyon) çalınması, teknik kolaylık sağlamak ve olası ses uyumsuzluklarının önüne geçmek uygun olacağı sonucuna varılmıştır.

481. ve 510. ölçüler arasında; süslemeli dört bağlı motiflerin ve *trill* işaretlerinin ritmik bütünlük içinde, ana tempoyu aksatmadan icra edilmesi gerekmektedir. Bağlı yapıdan net ve kesik ritmik yapıya geçişlerde artikülasyon değişikliğinin belirginleştirilmesi önem arz etmektedir. 488. ölçüden itibaren iki flütün birlikte hareket ettiği çok sesli yapıda, özellikle zıt ve paralel hareketlerde entonasyon uyumunun sağlanması ve hızlı onaltılık pasajlarda parmak çevikliği ile ritmik beraberliğin korunması zorunluluk taşımaktadır.

563. ve 581. ölçüler arasında; dört vuruş boyunca süren *trill* pasajlarında her iki flütün aynı oktavda ve eş zamanlı tınlaması için entonasyon birliği ve nefes sürekliliği gerekmektedir. Trill sonrası gelen onaltılık bağlı yapılarda artikülasyon netliği korunmalıdır.

Eserin finaline doğru gerçekleşen ton dönüşünde ve *unison* pasajlarda; özellikle kısa üçlemeler, bağlı sekizlikler ve noktalı figürlerde ritmik beraberliğin ve ses temizliğinin sağlanması icra açısından zorunluluk taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Çerkes Süiti adlı eserde Bahar Sevinci bölümünde 1. ve 38. ölçüler arasında; iki flütün birlikte çaldığı kısımlarda entonasyon birliğinin sağlanması gerekmektedir. Başlangıçtaki bağlı noktalı notalar ve altılı grupların ritmik hassasiyetle icra edilmesi, aksanlı notaların belirtilen nüansta belirginleştirilmesi önem arz etmektedir.

88. üst oktav atlamalarında dudak esnekliğinin korunması ve ses rengi bütünlüğünün bozulmaması gerekmektedir. İlk motiflerdeki net dil vuruşları ile bağlı altılı cümlelerdeki *legato* ayrımının (dil kullanılmaması) doğru uygulanması sağlanmalıdır. 34. ölçüdeki tekrarlı notaların ve aksak tartımlı yapının, sekizlik sessiz değerlere dikkat edilerek ritmik bir kesinlikle icra edilmesi zorunluluk taşımaktadır.

38. ve 75. ölçüler arasında; 43. ölçüdeki ritmik değişimin belirgin bir şekilde duyurulması gerekmektedir. 57. ölçüde başlayan uzun soluklu ve hızlı bağlı dörtlülerde, nefes desteğinin kesintisiz sürdürülmesi ve parmak eşitliğinin sağlanması önem arz etmektedir. İki flütün *forte* dinamikte birlikte çaldığı kısımlarda ses hacmi artırılırken entonasyonun (ses temizliğinin) korunması ve sabit temponun bozulmaması icra açısından zorunluluk taşımaktadır.

76. ve 105. ölçüler arasında**;** 76-96. ölçülerdeki eşlik konumunda aksan ve bağların ritmik bütünlük içinde dengeli icra edilmesi gerekmektedir. 97. ölçüdeki *meno mosso con eleganza* ifadesi doğrultusunda tempo esnetilerek stilin gerektirdiği yumuşak dil vuruşlarının yansıtılması önem arz etmektedir.

Dört diyezli tonaliteye geçişte entonasyon temizliğine ve parmak pozisyonlarına dikkat edilmesi zorunluluk taşımaktadır. Ayrıca *p*, *mf* ve *cresc.* arasındaki dinamik geçişlerin ve aksanlı notaların, nefes desteğiyle belirgin ancak müzikal akışı bozmayacak şekilde uygulanması gerekmektedir.

107. ve 135. ölçüler arasında; a2 işaretiyle belirtilen *unison* pasajlarda iki flütün nefes ve zamanlama birliğinin kusursuz olması gerekmektedir. Aksanlı bağlı notalar ve noktalı ritimlerin icrasında ritmik beraberlik sağlanmalı, uzun bağlı gruplarda nefes planlaması kesintisiz bir akış oluşturacak şekilde yapılmalıdır.

Tiz ve pes bölgeler arasındaki geçişlerde ve *cresc*. ile artan dinamik yapıda ton kontrolü önem arz etmektedir. Özellikle 131. ölçüde üçüncü oktavda yer alan arızalı ve seri notaların bulunduğu pasajda; alternatif parmak pozisyonlarına hakimiyet ve dudak esnekliği ile üst seslerdeki tınısal zorlukların aşılması zorunluluk taşımaktadır.

136. ve 182. ölçüler arasında; 141. ölçüdeki enstrüman değişikliği (piccoloyu alınız) talimatının, verilen üç vuruşluk sürede sessiz ve seri bir şekilde uygulanması gerekmektedir. Piccolo ve flüt birlikteliğinde, piccolonun keskin tınısının flüt ile dengelenmesi ve *cresc.* ile *mf* dinamiklerinin entonasyon bozulmadan kontrollü icra edilmesi önem arz etmektedir.

Piu Mosso con leggiero bölümünde artan tempoya ve ton değişimine uyum sağlanmalı, *p* nüansındaki atlamalı sekizlik kalıplar "hafif" (leggiero) karakterine uygun olarak net ve ritmik bir hassasiyetle çalınmalıdır.

183. ve 216. ölçüler arasında; sekiz ölçü süren kesintisiz bağlı pasajda nefes desteğinin doğru ayarlanması ve parmak seriliğinin ritmik eşitlikle sağlanması gerekmektedir. Sıkça yapılan oktav geçişlerinde dudak esnekliğinin korunarak entonasyon bozulmalarının (sesin istenmeyen şekilde incelmesi veya pesleşmesi) önlenmesi önem arz etmektedir.

Grazioso ifadesinin gerektirdiği nazik ve yumuşak üslubun yansıtılması, cresc. ve decresc. dinamiklerinin melodik hatta (çıkış ve inişlere) uygun olarak uygulanması ve aksanlı notalarda artikülasyonun net bir şekilde duyurulması zorunluluk taşımaktadır. 217. ve 256. ölçüler arasında**;** *Tempo primo* ile başlangıç temposuna sadık kalınması, *ff* nüansında yazılan bağlı yapılarda güçlü nefes desteği ve *legato* bütünlüğünün sağlanması gerekmektedir.

Özellikle 250. ölçüdeki bağlı üçüncü oktav seslerin icrasında; sesin daralmasını önlemek amacıyla dudağın hafifçe ileride ve sabit konumlandırılarak güçlü ve kontrollü biçimde çalınması önem arz etmektedir. Pasajın netliği ve akıcılığı adına bu ses grubu üzerinde yavaş tempoda etüt çalışmaları yapılması teknik hakimiyet açısından zorunluluk taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Çerkes Süiti adlı eserde Bahar Hüznü bölümünde 305. ve 325. ölçüler arasında; *Andante espressivo* karakterinin gerektirdiği duygulu ve akıcı icranın *p* nüansında başlatılması gerekmektedir. Uzun *legato* akışlar ve onaltılık hızlı geçişler arasında nefes kontrolünün dengeli dağıtılması, yüksek parmak çevikliği ile ritmik netliğin korunması önem arz etmektedir.

Her ölçüde yer alan vurgulu notaların, *legato* bütünlüğünü bozmadan ancak aksanlı kısımları hissettirecek bir dengeyle çalınması zorunluluk taşımaktadır. Ayrıca iki flütün birlikte tınladığı uzun seslerdeki *cresc.* ve *decresc.* geçişlerinde entonasyonun ve ses rengi uyumunun üst düzey bir kontrolle sürdürülmesi gerekmektedir.

326. ve 354. ölçüler arasında; uzun bağlı notalar üzerindeki *cresc.* ve *decresc.* Dalgalanmalarının nefes desteği ile pürüzsüz bir şekilde icra edilmesi gerekmektedir. Bağ başlarındaki artikülasyon işaretlerinin net duyurulması, *rit.* sonrası gelen *più mosso* ve ölçü değişimi sırasında tempo geçişinin hassasiyetle yapılması önem arz etmektedir.

Flütlerin durağan ve hareketli rolleri paylaştığı kısımlarda orkestral dengenin korunması, *staccato* ve bağlı notalar arasındaki karakter farkının belirginleştirilmesi zorunluluk taşımaktadır. Ayrıca 353. ölçüdeki ton ve metronom değişimine (Re Majör, 60 metronom) zihinsel ve teknik olarak hazırlıklı girilmesi gerekmektedir.

368. ve 392. ölçüler arasında; *mf* ile başlayan pasajda noktalı notaların ritmik doğruluğu sağlanmalı, *rit.* ve *decresc.* ile yapılan *pp* geçişinde nüanslar kademeli ve pürüzsüz uygulanmalıdır. Uzun süreli notalar ve süslemelerde tını bütünlüğü için kontrollü nefes yönetimi gerekmektedir.

Maestoso karakterindeki yoğunlaşan ifadede ve *a2* kısımlarda iki flütün senkronizasyonu tam olarak sağlanmalıdır. Özellikle 385. ölçüdeki sürekli aksanların ritmik netlikle duyurulması, geniş aralıklı ve hızlı pasajlarda ise parmak çevikliği ile doğru hava desteğinin birleşerek entonasyonun korunması zorunluluk taşımaktadır.

393. ve 405. ölçüler arasında; önceki kısımdan gelen aksanlı ritmik yapının temposu düşürülmeden sürdürülmesi gerekmektedir. *a2* pozisyonundaki hızlı, aksanlı ve bağlı onaltılık pasajlarda; iki flüt arasındaki senkronizasyonun sağlanması ve *ff* dinamik seviyesinde ton kalitesinin bozulmaması için güçlü bir diyafram desteği önem arz etmektedir. Teknik açıdan zorlayıcı olan uzun akışlarda parmakların tuşlara tam ve net basması, ton kontrolünün sağlanarak icra bütünlüğünün korunması zorunluluk taşımaktadır.

Çerkes Süiti adlı eserde Bahar Coşkusu bölümünde 410. ve 447. ölçüler arasında; altı bemollü tonun getirdiği teknik parmak zorluklarının, *ff* dinamikteki *staccato* ve vurgulu artikülasyonla birleştiği bu pasajda; dil ve parmak senkronizasyonunun kusursuz sağlanması gerekmektedir. İki flütün yakın aralıklı seslerinde entonasyon temizliğine dikkat edilmeli, orkestral dengede ikinci flütün eşlik rolü gözetilmelidir.

441. ölçüdeki *meno mosso* ve ton değişimiyle gelen karakter yumuşamasına uyum sağlanmalı, *mf* ve *p* arasındaki ani dinamik geçişler nefes kontrolü ile belirginleştirilmelidir. Bağlı değerler ile aksanlı notalar arasındaki artikülasyon farkının, partisyondaki işaretlere sadık kalınarak net bir şekilde duyurulması önem arz etmektedir.

448. ve 473. ölçüler arasında; süslemeli yapılardaki hızlı parmak geçişlerinin ritmik akışı bozmadan, aksanlı artikülasyonla net bir şekilde icra edilmesi gerekmektedir. A iki yazılan kısımlarda iki flüt arasındaki ses birliğinin ve entonasyonun paralel hareketlerde bozulmaması önem arz etmektedir. Kromatik üçlemelerde parmak eşitliğinin sağlanması, *forte*, *mf* ve *cresc.* arasındaki dinamik kurgunun nefes desteğiyle kademeli olarak yönetilmesi icra açısından zorunluluk taşımaktadır.

Mordent lerin ritmik disiplin içinde kısa ve net tınlatılması, oktav atlamalarında ise üst seslerin entonasyon ve tını kalitesinin *f* yoğunluğunda düşmeden sürdürülmesi beklenmektedir. Ayrıca 467. ölçüdeki ton değişimiyle gelen yeni parmak pozisyonlarına teknik adaptasyonun sağlanması temel bir gerekliliktir.

475. ve 599. ölçüler arasında; 475. ölçüdeki üçlemelerin ritmik disiplin ve güçlü aksanlarla icra edilmesi, devamındaki üst oktav staccatoların ise seri dil tekniğiyle parlak ve temiz bir tınıda duyurulması gerekmektedir. 476. ölçüdeki *mp* geçişinde dinamik kontrastın sağlanması, tiz bölgelere yapılan geçişlerde entonasyon ve ton kalitesinin bozulmadan kontrol altında tutulması önem arz etmektedir.

485. ölçüdeki uzun bağlı sesler ile kısa değerler arasındaki artikülasyon farkının netleştirilmesi, 594. ölçüdeki *ff* ve *a2* yapıda ise iki flütün oluşturduğu ses hacminin dolgun, senkronize ve ritmik olarak kararlı olması icra bütünlüğü açısından zorunluluk taşımaktadır.

510. ve 544. ölçüler arasında; *Tempo 1* ile eserin ana hızına dönüşün net bir şekilde yapılması, *p*'den *f*'ye uzanan *cresc.* sürecinin nefes desteğiyle kademeli ve kontrollü yönetilmesi gerekmektedir. İki flütün birlikteliğinde aksanlı notaların dil senkronizasyonu (eş zamanlı vuruşlar) sağlanmalı, 511. ölçüdeki ton değişimine teknik adaptasyon gösterilmelidir.

534. ölçüdeki uzun seslerde entonasyon birliği ve nefeslerin eş zamanlı alınması önem arz etmektedir. Finaldeki *Maestoso* karakterinin gerektirdiği görkemli ve ağırbaşlı tavrın, *f* dinamik seviyesinde ses kalitesinden ödün verilmeden ve ritmik disiplinle yansıtılması icra açısından zorunluluk taşıdığı sonucuna varılmıştır.

5.2. Öneriler

İncelenen eserlerde, örneğin 'Uzun Hava' bölümünün 22. ve 23. ölçüleri arasında karşılaşılan kromatik geçişlerin akıcı bir şekilde seslendirilebilmesi, parmaklar arasındaki ritmik eşitliğin sağlanmasına bağlıdır. Bu bağlamda, parmak akışını geliştirmek ve söz konusu ölçülerdeki icraya yönelik aksaklıkları gidermek amacıyla; Taffanel & Gaubert'in

"*Méthode Complète de Flûte"* metodu içerisinde yer alan kromatik gam çalışmalarının, A'dan L harfine kadar olan bölümlerinin uygulanması önerilmektedir.

İncelenen eserlerde, örneğin Kırık Hava bölümünün 52-58. ölçüleri arasında karşılaşılan üçüncü oktav seslerine geçişteki teknik zorlukların aşılarak sesler arasındaki bağlantının güçlendirilmesi, icracının nefes desteğini tiz seslere göre ayarlamasına ve dudak pozisyonunu korumasına bağlıdır. Bu doğrultuda, oktavlar arası geçişlerde entonasyon sorunlarını en aza indirerek daha akıcı bir icra elde edilmesini sağlamak amacıyla; Marcel Moyse'un *"Enseignement Complet de la Flûte"* serisinde yer alan 26, 32 ve 34 numaralı çalışmaların uygulanması önerilmektedir.

İncelenen eserlerde, örneğin Ağıt bölümünün 183. ve 203. ölçülerinde görülen dört bağlı geçişlerin net bir şekilde icra edilebilmesi, parmak ve nefes uyumunun sağlanmasına bağlıdır. Bu bağlamda, bağlı çalma tekniğini pekiştirmek amacıyla; Ernesto Köhler'in *"Schule der Geläufigkeit"* (Op. 77) kitabının özellikle 8. ve 12. sayfalarında yer alan gam çalışmalarının dört bağlı artikülasyon ile çalışılması önerilmektedir.

İncelenen eserlerde, örneğin Oyun bölümünün 322. ve 333. ölçüleri arasında yer alan hızlı pasajların net bir artikülasyonla seslendirilebilmesi, çift dil tekniğindeki (Tu-Ku) vuruş eşitliğinin sağlanmasına bağlıdır. Bu bağlamda, dil ve parmak senkronizasyonunu geliştirmek amacıyla; Ernesto Köhler'in '25 *"Romantic Studies"* (Op. 66) eserindeki 14 numaralı etüdün çalışılması önerilmektedir.

İncelenen eserlerde, örneğin 'Mavi Büyü' bölümünün 65. ve 80. ölçüleri arasında görülen sürekli legato pasajların kesintisiz seslendirilebilmesi, hava desteğinin sürekliliğine bağlıdır. Bu bağlamda, nefes yönetimini geliştirmek ve notalar arası bağlantıyı korumak amacıyla; Ernesto Köhler'in *"Schule der Geläufigkeit"* (Op. 77) kitabından, icra edilen eserin tonuna (tonalitesine) uygun olan alıştırmaların seçilerek legato teknikle çalışılması önerilmektedir.

İncelenen eserlerde, örneğin 'Köçekçemsi' bölümünün 114. ölçüsünde ve eserlerin tamamında yer alan staccato pasajların net ve eşit bir şekilde seslendirilebilmesi, dil ve nefes koordinasyonunun sağlanmasına bağlıdır. Bu bağlamda, kısa ve belirgin vuruş becerisini

geliştirmek amacıyla; M.A. Reichert'in *"Exercices Journaliers pour la Flûte*" (Op. 5) eserinde yer alan 6 ve 7 numaralı çalışmaların uygulanması önerilmektedir.

İncelenen eserlerin genelinde sıkça karşılaşılan *crescendo* ve *decrescendo* geçişleri ile *pp* ve *ff* gibi uç gürlük seviyelerinin entonasyon bozulmadan seslendirilebilmesi, nefes ve dudak açıklığının doğru ayarlanmasına bağlıdır. Bu bağlamda, her gürlük seviyesinde ses kalitesini korumak ve dinamik kontrolü sağlamak amacıyla; Marcel Moyse'un *"Enseignement Complet de la Flûte*" kitabının 10. ve 11. sayfalarında yer alan, A'dan E'ye kadar olan çalışmaların uygulanması önerilmektedir.

Muammer Sun'un eserlerinde sıklıkla karşılaşılan Türk müziği motiflerinin ve 'Uzun Hava' gibi serbest bölümlerin bestecinin amaçladığı karakterde icra edilebilmesi, notaların ötesindeki geleneksel tavrın kavranmasına bağlıdır. Bu bağlamda, icracıların eserdeki teknik pasajları çalışmanın yanı sıra, Türk halk müziği fonetiğini ve 'Ağıt', 'Oyun' gibi formların yöresel karakterini içselleştirmeleri adına; ilgili formların geleneksel üflemeli çalgılar (kaval, mey, ney) ile icra edilmiş otantik kayıtlarını dinleyerek üslup analizi yapmaları önerilmektedir.

Ulusal flüt repertuvarımızın eğitim kurumlarında ve konser programlarında daha etkin bir şekilde yer alabilmesi, eserlerin icrasını kolaylaştıracak akademik rehberlerin çoğaltılmasına bağlıdır. Bu bağlamda, Türk bestecileri tarafından yazılmış flüt eserlerinin tanınırlığını artırmak ve doğru icra tekniklerini gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla; bu tezde uygulanan teknik analiz ve icra odaklı çözümleme yöntemlerinin farklı Türk bestecilerinin eserlerine de uyarlanarak, bu alandaki akademik çalışmaların (tez, makale, bildiri) sayısının ve niteliğinin artırılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akıncı, Ç. (1994). *Yan flüt tekniği ve flüt dağarının incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Antep, E. (2005). *Türk müziği bestecilerinin yapıtlarından oluşturulmuş eser listesi*. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: Ankara.

Cingi, S. S. (2004). *Muammer Sun'un İzmir Rapsodisi adlı eserinin kompozisyon ve orkestra şefliği teknikleri açısından incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çetinkaya, Y. (2016). *Makamsal özellikteki piyano eserlerinin bilişsel çözümlemeli öğretimine yönelik öğrenci tutumları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Çiftçi, H. (2023). *Muammer Sun'un Türk müzik eğitimindeki yeri ve çocuk şarkılarının incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Çokamay, B. (2018). "Senfonik müziği bando müziğine uyarlama (transkripsiyon) ve orkestralama (orkestrasyon) teknikleri üzerine bir inceleme". H. Yücel ve S. Türkel (Ed.). içinde *Müzik kültürlerine dair çeşitli görüşler*. Eğitim Yayınevi: Konya.

Çokamay, M. (2023). *Çanakkale türkülerinin flüt eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik bir inceleme*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Eke, Y. (2012). *Güzel sanatlar ve spor liseleri flüt eğitiminde kullanılan Köhler Op:33 I-II-III no'lu etüt kitaplarının flüt konçertolarına uygunluğu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Ersöz, B. (2020). "Flüt çalma sanatında nefes tekniğini geliştirici çözümler". *Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi*.

Ertek, E. (2022). *Orkestrasyonda flütün yeri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Fracile, N. (2003). "The aksak rhythm, a distinctive feature of the Balkan folklore". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44 (1/2), 197–210.

Görsev, S. (1988). *Muammer Sun yaşamı-sanatçılığı eğitimciliği kültür felsefesi ve çağdaş Türk sanat müziğindeki yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.

Hodeir, A. (1992). *Müzikte türler ve biçimler*. İlhan Usmanbaş (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.

İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk bestecileri*. Pan Yayınevi: İstanbul.

Karabeyoğlu, B. (2017). *Muammer Sun'un Piyano İçin Yurt Renkleri (1. Defter) ve Necdet Levent'in Piyano İçin On Parça eserlerinin piyano eğitimi açısından incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Koçyiğit, Ö. (2010). *Flüt tarihinde Johann Joachim Quantz'ın önemi*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Koşar, G. (2019). *Wolfgang Amadeus Mozart'ın flüt konçertolarında icra ve teknik açıdan karşılaşılan problemlerin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş müzik tarihi*. Nejat İlhan Leblebicioğlu Yayınları: Ankara.

Levent, N. (2009). *Çalgı ve orkestralama bilgisi*. Bemol Müzik Yayınları: İzmir.

Mert, B. (2022). *Muammer Sun'un sanat anlayışı ve bestecilik tekniğinin ayırt edici özellikleri ile koro ve orkestra için Bir Garip Orhan Veli*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Önal, G. F. (2023). “Flüt eğitiminde aksak usûl örnekleri”. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*. https://doi.org/10.29228/JOSHAS.72894-

Özbek, M. (2018). *Muammer Sun’un orkestra ve oda müziği eserlerinde obua kullanımının müzikal ve teknik açıdan incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Öztürk, E. (2023). *Philippe Gaubert’in No 2. flüt sonatının müzikal ifade ve icra yönünden incelemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Prill, E. (1927). *Schule für Böhmflöte*. Zimmermann: Frankfurt.

Reichert, M. A. (t.y.). *Exercices journaliers pour la flute op. 5*. Chez les fils de B. Schott: Mayence.

Seçil, S. N. (2022). “W. A. Mozart’ın Re Majör K. 285 flüt kuartetinin teknik kazanımlar ve form açısından incelenmesi”. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (57), 499–517.

Seçkin, E. M. (2020). “Flüt icracılığında artikülâsyonların teknik açıdan çalınış biçimleri ve örnekler”. *Kesit Akademi Dergisi*, 6 (22), 304-313. https://orcid.org/0000-0002-9900-9851

Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Doruk Yayıncılık: İstanbul.

Sun, M. (2008). *Yurt renkleri: Orkestra için süit (1953–1966) (Partitür)*. Sun Yayınevi: Ankara.

Sun, S. A. (2011). *Muammer Sun’a armağan*. Cenab And Müzik Vakfı Yayınları: İstanbul.

Turgay, H. (2017). “Flüt vibratosunun teknik, müzikal ve kültürel boyutu”. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 71-81.

Üstün, E. (2012). “Flüt eğitiminde temel beceriler ve dil teknikleri”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(1), 103–110. https://doi.org/10.7816/idil-01-01-07

Üstün, E. ve Özçimen, A. (2012). “Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren anabilim dallarında verilen flüt eğitiminde karşılaşılan teknik problemlerin incelenmesi”. *e-Journal of New World Sciences Academy*.

Yener, Ö. (2006). *Muammer Sun'un yaşamı ve eğitim müziğine katkıları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Yücel, H. (2022). “Dönemi müzik politikaları üzerine bir inceleme”. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (12), 9-20. https://doi.org/10.55004/tykhe.1104017.

EKLER

EK 1

ULUSLARARASI BİLDİRİ BEYANI



EGE IX. ULUSLARARASI SOSYAL BİLİMLER KONGRESİ
İZMİR
22 - 24 ARALIK 2023

CERTIFICATE
OF APPRECIATION

PROUDLY PRESENTED TO

Y. Lisans Öğr. MUHAMMED SALİH ÇAKAN

IN ORAL PRESENTATION, RECOGNITION AND APPRECIATION OF RESEARCH CONTRIBUTION TO
EGE 10th INTERNATIONAL CONFERENCE ON SOCIAL SCIENCES
DECEMBER 22 - 24, 2023 - IZMIR
WITH THE PAPER ENTITLED
" GEORGES BIZET'S CARMEN SUITE NO.1 TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF FLUTE PARTS "