

**FLÜTÜN ALMAN FLÜT SANATI EKSENİNDE
MEKANİK VE SANATSAL GELİŞİMİ:
18. VE 19. YÜZYIL**

Burçin Barut Dikicigiller
Sanatta Yeterlik Tezi
Müzik Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran, 2014

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

FLÜTÜN ALMAN FLÜT SANATI EKSENİNDE MEKANİK VE SANATSAL GELİŞİMİ: 18. VE 19. YÜZYIL

Burçin Barut Dikicigiller

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2014

Danışman: Prof. A. Bülent Alaner

Johann Joachim Quantz, Johann Baptist Wendling, Johann George Tromlitz ve Theobald Boehm gibi ünlü müzisyenlerle kendini gösteren Alman okulu, 18. ve 19. Yüzyıl Batı Avrupa flüt sanatında çok önemli bir yere sahiptir. Bu müzisyenlerden her biri, gerek flütün yapısında meydana getirdikleri devrimsel nitelikte olan değişimlerle gerekse flüt pedagojisinin oluşumunda yazdıkları metotlarla, flüt sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamışlardır. Şüphesiz bu gelişmeler icracılık estetiğine yeni bir yön vererek, bestecilerin enstrümana olan ilgisini arttırmış, birçok orijinal beste ile günümüz flüt repertuarının oluşumuna da katkı sağlamıştır.

Bu çalışmada, 18. ve 19. yüzyılda flüt sanatının gelişiminde aktif rol oynayan Alman flütçüler, enstrümana getirilen yenilikler, flüt için yazılan metotlar ve eserler hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Alman, Flüt, Metotlar, Barok, Klasik, Quantz, Wendling, Tromlitz, Boehm

ABSTRACT

MECHANICAL AND ARTISTIC DEVELOPMENT OF FLUTE IN THE CONTEXT OF GERMAN FLUTE ART: 18th AND 19th CENTURY

Burçin Barut Dikicigiller

Department of Music

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, June 2014

Advisor: Prof. A. Bülent Alaner

German school which stands out with famous musicians such as Johann Joachim Quantz, Johann Baptist Wendling, Johann George Tromlitz and Theobald Boehm has a very important place in 18th and 19th Centuries Western Europe flute art. Each of these musicians played an important role in development of flute art through whether revolutionary changes they carried out on the form of flute or the methods they wrote on the formation of flute pedagogy. Certainly these developments increased the interest of the composers in this instrument taking a new turn to esthetics of performance, and contributed to today's flute repertoire with many original compositions.

At this study, German flutists who played an active role in development of flute art in 18th and 19th centuries, innovations brought to the instrument, methods written for the flute and information relating to the works are given.

Key Words

German, Flute, Methods, Baroque, Classic, Quantz, Wendling, Tromlitz, Boehm

27. 06.2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Burçin BARUT DİKİCİGİLLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Burçin BARUT DİKİCİGİLLER'in "Flütün Alman Flüt Sanatı Ekseninde Mekanik ve Sanatsal Gelişimi: 18. Ve 19. Yüzyıl" başlıklı tezi **27 Haziran 2014** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. A. Bülent ALANER
Üye : Doç. Ahmet Hamdi ZAFER
Üye : Doç. Şenol AYDIN
Üye : Doç. Emre HOPA
Üye : Yrd. Doç. İrfani ÖZDEMİR

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma 18. ve 19. yüzyılda flütün, Alman flüt sanatı ekseninde mekanik ve sanatsal gelişimini anlatmakta, bu dönemler içerisinde yaşamış Alman flüt icracıları, besteciler ve enstrüman yapımcıları hakkında bilgi içermektedir.

Bu çalışmanın oluşumunda bilgi ve tecrübesini bana aktaran danışmanım Prof. A. Bülent Alaner'e, bana öğrettiklerini ve katkılarını unutamayacağım hocam Özlem Koçyiğit'e, bu süreçte desteğini esirgemeyen arkadaşım Doç. Şenol Aydın'a ve çalışmamın her aşamasında yanımda olan eşim ve meslektaşım Nezih Dikicigiller'e teşekkür ederim.

Burçin Barut Dikicigiller

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
TABLolar LİSTESİ	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Amaç	3
1.3. Önem.....	3
1.4. Sınırlılıklar	4
1.5. Yöntem.....	4
1.6. Model	4
1.7. Varsayımlar	4
1.8. Verilerin Toplanması	5

İKİNCİ BÖLÜM

2. 18. VE 19. YÜZYILLARDA YAZILAN ALMAN FLÜT METOTLARI

2.1. TRAVERS FLÜT İÇİN YAZILAN EĞİTİM MATERYALLERİ VE ALMAN LİTERATÜRÜNÜN OLUŞUMU

2.1.1. Johann Joachim Quantz'ın Flüt Metotları.....	6
---	---

2.1.2. Johann George Tromlitz'in Flüt Metotları.....	7
2.1.3. August Eberhard Müller'in Flüt Metodu	9
2.1.4. Anton Bernhard Fürstenau'nun Flüt Metotları	9
2.1.5. Heinrich Soussmann ve Kaspar Kummer'in Flüt Metotları	10
2.1.6. Wilhelm Popp'un Flüt Metotları.....	11
2.1.7. Theobald Boehm'ün Flüt Metotları	12
2.1.8. Rudolf Tillmetz'in Flüt Metotları	14
2.1.9. Emil Prill'in Flüt Metotları	15
2.1.10. Wilhelm Barge'nin Flüt Metodu.....	15
2.1.11. Maximilian Schwedler'in Flüt Metotları	16

2.2. 18. VE 19. YÜZYILDA YAŞAYAN ALMAN FLÜTÇÜLER HAKKINDAKİ BİYOGRAFİK MATERYALLER..... 17

2.2.1. Müzik Sözlükleri, Biyografiler, Otobiyografiler, Gazete Yayınları, Makaleler ve Müzik Dergileri.....	17
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 18. VE 19. YÜZYILLARDA TRAVERS FLÜTÜN YAPISI VE GELİŞİMİ

3.1. BAROK FLÜTTEN MODERN FLÜTE GEÇİŞ..... 23

3.1.1. Tek Perdeli Barok Flütler	23
3.1.2. Quantz'ın Flütleri.....	30
3.1.3. Barok Dönem Sonrası Çok Perdeli Flütler	32
3.1.4. Tromlitz'in Flütleri	34
3.1.5. Boehm'ün Flütleri.....	36

3.1.6. Boehm'ün Konik Flütü	37
3.1.7. Boehm'ün Silindirik Flütü	38

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 18. VE 19. YÜZYIL ALMAN FLÜT İCRACILIĞI GELİŞİMİNİN DÖNEMLERE AYRIMI

4.1. 18. VE 19. YÜZYILDA ALMAN FLÜT İCRACILIĞI	40
4.1.1. Alman Flüt İcracılığının Gelişimi	41
4.1.2. Alman Flüt İcracılığının Gelişim Dönemlerine Ayrımı	44
4.1.3. 1. Dönem.....	44
4.1.4. 2. Dönem.....	45
4.1.5. 3. Dönem.....	45
4.1.6. 4. Dönem.....	45

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. QUANTZ, WENDLING, TROMLITZ

5.1. JOHANN JOACHİM QUANTZ ve DRESDEN DÖNEMİ

5.1.1. Johann Joachim Quantz	47
5.1.2. Quantz'ın Dresden Dönemi-Profesyonelleşme Süreci ve Yaratıcılığının Olgunlaşması	51

5.2. MANNHEİM'DA FLÜT SANATI VE JOHANN BAPTİST WENDLING

5.2.1. Mannheim'da Flüt Sanatı.....	62
5.2.2. Johann Baptist Wendling	63

5.3. JOHANN GEORGE TROMLİTZ ve LEİPZİG MÜZİK KÜLTÜRÜ

5.3.1. Johann George Tromlitz	72
5.3.2. Leipzig Kültürü.....	75

5.4. TROMLİTZ'İN FLÜT METODU

5.4.1. Tromlitz'in Ayrıntılı ve Kapsamlı Flüt Dersleri.....	78
---	----

5.5. TROMLİTZ'İN ENSTRÜMAN YAPIMCILIĞI.....

SONUÇ	103
EKLER	104
KAYNAKÇA.....	110

TABLolar VE ŞEKİLLER LİSTESİ

Tablo 1. Hottettere'in Parmak Pozisyonları.....	26
Tablo 2. Quantz'in Parmak Pozisyonları.....	27
Tablo 3. Tromlitz'in Süslemeler Listesi.....	90
Tablo 4. Tromlitz'in Nüans Tablosu.....	94
Şekil 1. Tromlitz Flüt.....	35
Şekil 2. Boehm'n 1832 Model Konik Flütü.....	37
Şekil 3. Tromlitz'in Ağızlık Bölümüne Eklediği Vida.....	98

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Tek Perdeli Barok Flüt.....	24
Görsel 2. Bach Partita La minör BWV 1013 Bourée Angloise 4. Bölüm 1-25. Ölçüler	26
Görsel 3. Dört parçalı ve tek perdeli Barok Flüt.....	29
Görsel 4. Quantz'ın Eklediği re diyez Perdesi.....	31
Görsel 5. Altı Perdeli Flüt.....	32
Görsel 6. Do Majör Flüt ve Arp Konçertosu (K.299/297c) 1. Bölüm Allegro 148-152. Ölçüler.....	33
Görsel 7. Do Majör Flüt ve Arp Konçertosu (K.299/297c) 2. Bölüm Andantino 97-104. Ölçüler.....	33
Görsel 8. Tromlitz flüt 1796.....	35
Görsel 9. Boehm'ün 1847 model flütü.....	38
Görsel.10. Wendling Re Major Flüt Sonatı Op.1 1.Bölüm Allegro 83-85. Ölçüler	65
Görsel 11. Wendling Re Major Flüt Sonatı Op.1 3.Bölüm Prestissimo 39-45. Ölçüler	65
Görsel 12. J.C. Bach 6 Quintet Op.11 No. 2 Sol Majör 1. Bölüm Allegro	69
Görsel 13. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 1.....	83
Görsel 14. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 2.....	84
Görsel 15. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 3.....	84
Görsel 16. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 4.....	85
Görsel 17. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 5.....	85
Görsel 18. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 6.....	86
Görsel 19. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 7.....	86
Görsel 20. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 8.....	87
Görsel 21. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 9.....	87
Görsel 22. Tromlitz'in Nefes Yerleri Örneği 1.....	88
Görsel 23. Tromlitz'in Nefes Yerleri Örneği 2.....	89

Görsel.24. Tromlitz'in Nefes Yerleri Örneği 3.....	89
Görsel 25. Tromlitz'in Nefes Yerleri Örneği 4.....	89
Görsel 26. Tromlitz'in Uzun Apojoyatür Örneği.....	91
Görsel 27. Tromlitz'in Kısa Apojoyatür Örneği.....	91
Görsel 28. Tromlitz'in Çift Apojoyatür Örneği.....	92
Görsel 29. Tromlitz'in Grubetto Örneği.....	92
Görsel 30. Tromlitz'in Mordan Örneği.....	92
Görsel 31. Tromlitz'in Tril Örneği 1.....	93
Görsel 32. Tromlitz'in Tril Örneği 2.....	93
Görsel 33. Tromlitz'in Nüans Örneği.....	95
Görsel 34. Tromlitz'in Serbest Süsleme Örneği.....	96

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

16. Yüzyıl ve 17. yüzyıllarda Avrupa’da yaygın olarak kullanılan blok flüt, 18. yüzyılın başlarında yerini “travers flüt”¹e bırakmıştır. Sınırlı ses imkanına sahip olan blok flüt, ses gücü olarak orkestradaki tüm sazlardan daha zayıftır. Yaylı ve üfleli sazların sayısının artması, blok flütün entonasyon bozukluğu ve büyük konser salonlarında sergilenen performanslar, flütün zayıflığını daha da belirgin hale getirerek orkestradaki çıkışını hızlandırmıştır. Gelişimini hızla tamamlamaya başlayan travers flüt bu dönemde yükselişe geçmiştir.

Avrupa’da ilk kez Almanya’da ortaya çıkmasından dolayı Almanca “*flute allemande*” olarak adlandırılan travers flüt, yüksek ses gücü sayesinde blok flüte oranla önemli bir avantaja sahip olmuştur. Yapısını ve görünümünü günümüze kadar koruyan blok flütün aksine, travers flüt sadece ses gücüyle değil, aynı zamanda görünümü ve içyapısının değişimi ile de blok flütten ayrılmaktadır.

18. yüzyıl Alman flüt sanatının en önemli sanatçılarından biri de Johann Joachim Quantz’tır. Quantz, Alman flüt okulunun yapılanmasında ve gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Onun tarafından oluşturulan flüt pedagojisi ve estetik beğeni (ses, nüans vb.) Tromlitz başta olmak üzere daha sonraları Fürstenau ve Boehm tarafından değiştirilmiş ve geliştirilmiştir.

¹ Travers Flüt: Çapraz flüt. Aktüze, İ. (2003). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Birinci Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık, s.645.

18. ve 19. yüzyıl Alman flüt müziğinde önemli bir yeri de flütçü-besteciler tarafından yazılan solo ve oda müziği eserleri oluşturmaktadır. İcracılık ve besteciliği bir arada yürüten Quantz, Wendling, Tromlitz, Fürstenau, Boehm ve daha birçokları, farklı dönemlerde yazdıkları eserleriyle günümüz eğitim repertuarı ve konser programlarının oluşumunda önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde çalışmanın içeriği ve genel çerçevesi hakkında bilgi verilecektir. İkinci bölümde, 18. ve 19. yüzyılda travers flüt için yazılan eğitim materyalleri ve Alman flüt literatürünün oluşumu tarihsel açıdan ele alınacak, yine bu dönemde yaşamış Alman flütçüler hakkında yazılan ilk kaynaklara değinilecektir. Üçüncü bölümde, travers flütün gelişim aşamaları incelenecek, enstrümanın gelişiminde aktif rol oynayan Alman flüt yapımcıları hakkında bilgiler verilecektir. Dördüncü bölümde 18. ve 19. yüzyılda flüt icracılığı ve gelişim dönemleri incelenecektir. Son bölümde ise 18. ve 19. yüzyılda, Alman flüt sanatının gelişiminde önemli rol oynayan Quantz, Wendling ve Tromlitz'in icracılığı, besteciliği ve enstrüman yapımcılığına değinilecektir.

1.1. Problem

18. ve 19. yüzyıl Alman flüt Sanatı ekseninde, travers flütün mekanik ve sanatsal gelişimi nasıl gerçekleşmiştir?

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı 18. ve 19. küzyıl Alman Flüt sanatının gelişimi hakkında bilgi vermektir. Bu amaç doğrultusunda;

- 18. ve 19. yüzyılda Alman flüt sanatının gelişimi için nasıl bir yol izlendiği,
- Literatürün oluşum sürecinde, Alman müzisyenler tarafından travers flüt için yazılan eğitim materyallerinin hangileri olduğu,

- 18. ve 19. yüzyıllarda travers flütün konstrüksiyonunda (yapı, yapım)² gerçekleştirilen yeniliklerin neler olduğu ve bu yenilikleri sağlayan Alman flütçülerin kimler olduğu sorularına yanıt aranmıştır.

1.3. Önem

T. Boehm dışında, Quantz, Wendling ve Tromlitz; 18. ve 19. yüzyılda, travers flütün oluşum sürecine katkıda bulunmuş müzisyenlerdir. Kimi icracılığıyla, kimi besteciliğiyle, kimi de enstrüman yapımıcılığıyla flüt sanatının gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Ancak, bu müzisyenler hakkında yazılan materyallerin sınırlı olması ve Türkçe kaynakların yetersizliği bu isimlerin yeterince tanınmasına imkan vermemiştir. Bu çalışma; başta Quantz, Wendling ve Tromlitz olmak üzere 18. ve 19. yüzyılda Alman flüt sanatının gelişim sürecini tarihsel açıdan inceleyerek, müzisyenler için bir kaynak oluşturacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma veri kaynağı olarak süreli yayınlar, makaleler, kitap, ansiklopedi ve internet veri tabanları ile sınırlıdır.

1.5. Yöntem

Araştırma nitel ve tarihsel yöntemlerle gerçekleştirilmiştir.

1.6. Model

Araştırma tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir.

² <http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 26.06.2014).

1.7. Varsayımlar

18. ve 19. yüzyılda yaşayan, modern flütün mucidi Boehm'ün reformlarına zemin hazırlayan; Quantz, Wendling, Tromlitz gibi Alman müzisyenlerle, bu müzisyenlerin eğitim metotları, enstrüman yapımıcılıkları, icracılıkları ve eserleri hakkında yapılan araştırmalar sonucunda edinilen kaynakların güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

1.8. Verilerin Toplanması

Tromlitz'in Eğitim Metoduyla birlikte, konuyla ilgili kaynaklardan yararlanılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

18. VE 19. YÜZYILLARDA YAZILAN ALMAN FLÜT METOTLARI

2. TRAVERS FLÜT İÇİN YAZILAN EĞİTİM MATERYALLERİ VE ALMAN LİTERATÜRÜNÜN OLUŞUMU

Blok flütten, travers flüte geçişin yaşandığı 18. yüzyılın başları, flütün önem kazandığı ve aynı zamanda solo çalgı olarak da yerini sağlamlaştırdığı bir dönemdir. Çalgının hem profesyoneller, hem de amatör müzisyenler arasında artan kullanımıyla beraber, travers flüt eğitimi için materyaller oluşturulmaya başlanmıştır. Bu alandaki ilk eserler Fransız icracılar tarafından 18. yüzyılın ilk yarısında yazılmıştır. Alman literatürü ise ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır.

2.1. Quantz'ın Flüt Metotları

1752 yılında Johann Joachim Quantz'ın yazmış olduğu “Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen” (Travers flüt Çalmayı Anlatma Denemesi) (Tatu, 2006: 6) adlı eseri, flüt sanatı tarihinin temelini oluşturur. Quantz, o zamana kadar amatör icracılar için oluşturulan eğitim yapısından uzaklaşarak, çok daha geniş bir içerikle beraber, yeni bir eğitim metodu oluşturmuştur. Bu kitapla profesyonel icracılar yetiştirmeyi hedef alan Alman müzisyen, profesyonel icracılık düzeyi için gereken eğitim ve bilginin zorunluluğunu vurgulamış ve bu süreçte karşılaşılabilecek tüm sorunlara cevap vermeye çalışmıştır.

Quantz'ın 20. yüzyılın ortasında keşfedilen “*Solfeggi*” adlı çalışması da, en az *Versuch* kadar önemli bir metottur. Günümüzde halen Quantz'ın yaratıcısı olup olmadığı tartışılan bu eğitim metodu, Georg Philipp Telemann (1681-1767), Giuseppe Tartini (1692-1770), Johann Adolph Hasse (1699-1783), Carl Heinrich Graun (1704-1759), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), Johann Joachim Quantz, Franz Benda (1709-1786) ve daha birçok bestecinin eserlerinden oluşan farklı örneklerle 18.yüzyıl ortasında, flütçülerin nasıl bir müzikal temele sahip oldukları hakkında da bilgi vermektedir.

2.1.1. Tromlitz'in Flüt Metotları

18. yüzyıl Alman flüt pedagojisi için önemli bir gelişme de Tromlitz'in 1791 yılında yazdığı “*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*” (Ayrıntılı ve Kapsamlı Flüt Dersleri) adlı eseridir. Tromlitz, Quantz'ın geleneğini takip ettiği metodunun: “*Flüt ve müzik hakkında birçok iyi ve gerekli bilgi içerdiğini*”³ belirtmesine rağmen, başarılı bir flüt eğitimi için gerekli bilgilerin bu kitapta bulunmadığını da vurgulamıştır. Metodunda; entonasyon, artikülasyon, flütün bakımı, duruş ve nefes teknikleri, dinamikler, süslemeler, kadans ve flüt yapımı hakkında bilgiler veren Tromlitz,⁴ Quantz'ın kitabına büyük önem vermiş olsa da, flüt tekniği konusunda bestecinin bazı yaklaşımlarını eleştirmekten de geri kalmamıştır. Ayrıca, en üst seviyede flüt icra tekniğine ve flütün kendine özgü yapısından kaynaklanan sorunlara odaklanmıştır. İçerik olarak Tromlitz'in kitabı Quantz'ın gerisinde kalmamıştır. Ancak Tromlitz, Quantz'tan farklı olarak, yorumculuk, orkestra icracılığı, genel anlamda müzikle alakalı bilgiler, icracının estetik beğenisi ve müzikal eleştiri gibi konulara kitabında yer vermemiştir.

Quantz ve Tromlitz metotlarında, amatör müzisyenlerden bir hayli uzaklaşmış, profesyonel flütçüleri amaçlayarak, ustalık gerektiren eserlerin amatör müzisyenlerce çalınmasına imkan vermemişlerdir. Bununla da yetinmeyen Tromlitz, “*Ausführlicher*

³ http://www.flutehistory.com/Players/Johann_George_Tromlitz/index.php3 (Erişim Tarihi:15.04.2013).

⁴ http://www.flutehistory.com/Players/Johann_George_Tromlitz/index.php3 (Erişim Tarihi:15.04.2013).

und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen” adlı eserinde, etrafta kendisi haricinde iyi bir flüt öğretmeni bulunmamasından dolayı kitabı yazmaya karar verdiğini ve bu metotla kimseye ihtiyaç duymadan birebir çalışılabileceğini öne sürmüştür.⁵

1791 yılında Almanya’da altı perdeli flüt bulunmasına rağmen, Tromlitz de Quantz gibi metotunu artık eskiyen ve modası geçmiş olan iki perdeli modele göre yazmıştır. Müzisyenlerin yeni ve daha mükemmel modellere karşı artan ilgisi ile beraber ihtiyaç duyulan eğitim materyalinin bulunmadığını gören Tromlitz, ömrünün sonuna doğru oldukça geniş bir çalışma olan “*Über Die Flöten mit Mehreren Klappen*” (1800) (Çok Perdeli Flütler Hakkında) adlı yeni metodunu yazmıştır.

Bu çalışmanın amacı çok perdeli flütün teknik imkanları ve bu imkanların kullanımı hakkında ayrıntılı bir açıklama sunmaktır. Tromlitz, bir taraftan eski tek perdeli flütün yetersizliklerini inandırıcı bir şekilde ifade ederken, profesyonel müzisyenlere de daha yeni ve gelişmiş enstrümanların benimsenmesinin gerekliliğini ispat etmeye çalışmıştır. Bunların yanı sıra da en yeni modelleri çalmak için yeterli beceriye sahip olmayan amatör müzisyenlere de, iki ya da tek perdeli enstrümanları önermiştir. İkinci metodun ilkinde bir ek olduğunu ifade eden Tromlitz’in her iki kitabı da; enstrümanla pratik çalışmalar içeren metodik özellikler göstermektedir. Az sayıdaki notalı örnekler, sadece zor parmak numarası kombinasyonlarını göstermek için kullanılmıştır.

19. Yüzyıl başlarında flüt teknolojisinde ve eğitim metotlarında, önemli bir değişim gerçekleşmiştir. Flüt ve eğitim metotlarının hızlı bir yükselişe geçtiği bu dönemde, Tromlitz’in çok perdeli flüt için yazdığı eseri hak ettiği değeri elde etmiştir. Ancak, yaşlı müzisyenler arasında eski model bir-üç perdeli flütlere olan bağlılık devam etmiştir.

⁵ http://www.flutehistory.com/Players/Johann_George_Tromlitz/index.php3 (Erişim Tarihi: 15.04.2013).

2.1.2. August Eberhard Müller'in Flüt Metodu

Tromlitz'in eserlerinden sonra, 1815 yılında August Eberhard Müller (1767-1817) geniş bir amatör müzisyen kitlesini hedefleyen, "*Elementarbuch für Flötenspieler*" (Flütçüler için Başlangıç Metodu) adlı kitabını yayınlamıştır. Bu çalışmada Müller, ayrıntılı teorik değerlendirmelerden kaçınarak, sade ve yeterli bir şekilde eğitim metodunu anlatmıştır.

2.1.3. Anton Bernhard Fürstenau'nun Flüt Metotları

1826 yılında yayınlanan Dresden'li virtüöz Anton Bernhard Fürstenau'nun (1792-1852) "*Flöten-Schule. Anweisung zum Flötenspiel*" (Flüt Okulu. Flüt Çalmak için Talimatlar) adlı kitabı, profesyonel icracılar için hazırlanmış olan diğer bir metottur. Kitabında müzik teorisi hakkında bazı bilgilerin yanı sıra, flüt çalma tekniği üzerine de detaylı bilgiler veren Fürstenau, tek perdeli flütün tamamen terk edilmesi gerektiğini dile getirmiş ve müzisyenlerin sekiz perdeli flüte yönelmesini önermiştir (Fürstenau, 1826: s.64).

Bu kitap Fürstenau için daha geniş kapsamlı bir kitap olan "*Die Kunst des Flötenspiels*"i (Flüt Çalma Sanatı) yazma yolunda ilk adım olmuştur. Fürstenau'nun 1844 yılında yayınlanan bu ikinci eseri, içerik zenginliği bakımından ilk kitabını oldukça geride bırakmıştır. Profesyonel icracılar için hazırlanmış olan bu kitap, ilkinin devamı niteliğindedir. Dresden'li müzisyenin eseri, 19. yüzyılın ilk yarısında yazılan flüt metotları arasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Rachel Brown kitabında bu eser için "*gerçek anlamda sanata adanmış bir çalışmadır*" diye bahseder. Fürstenau metodunda, doğrudan kendi bestelerini referans göstererek birçok teknik ve yorum problemini tartışmıştır ki bu, eğitimcilerin büyük bir çoğunluğunda eksik olan bir yöndür (Brown, 2003: s.9). Ayrıca, o dönemde birçok Alman flütçünün örnek aldığı Quantz'ın "*klasik*" icra teorisi ve estetik anlayışının Fürstenau'nun eserinde de etkileri görülmektedir.

2.1.4. Heinrich Soussmann ve Kaspar Kummer'in Flüt Metotları

19. yüzyılın ilk yarısında bugün özellikle pedagojik etüdüleri ile bilinen Heinrich Soussmann'ın (1796-1848) “*Grosse praktische Flötenschule Op. 53*” (1840) (Flüt için Büyük Pratik Okul) ve ünlü flüt tarihçisi Richard Shepherd Rockstro (1826-1906) tarafından birçok eserinden övgü ile bahsedilen, döneminin en iyi Alman flütçülerinden biri olan Kaspar Kummer'in (1795-1870) (Toff, 1996: s.251) “*Praktische Flötenschule Op.119*” (1850) (Pratik Flüt Okulu) adlı kitabı, o dönem yazılmış olan diğer eserler arasında öne çıkmaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Alman mucit Boehm'ün flütü büyük bir üne sahip olmuştur. Yeni flüte, sadece Avrupa da değil Amerika'da da, özellikle profesyonel müzisyenler ve eğitim kurumları tarafından oldukça büyük bir ilgi gösterilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte, yeni modeller için duyulan eğitim materyali ihtiyacı Almanya'da acele etmeden ve özenle giderilmeye çalışılırken, Fransa'da Boehm'ün flütü için eğitim materyalleri oluşturulmaya başlanmıştır.

2.1.5. Wilhelm Popp'un Flüt Metotları

Almanya'da eğitim literatürünün oluşumunda ve yayınlanmasında, oldukça önemli bir yere sahip olan Hamburg Filarmoni Orkestrası'nın solisti Wilhelm Popp (1828-1903), sanatsal repertuarın belirlenmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Kaspar Kummer ve Louis Drouet'in (1792-1873) öğrencisi olan Popp, flüt eğitimi için sayılamayacak kadar çok eser yazmıştır (Lorenzo, 1951:s.149). Geleneksel flüt metotlarıyla benzer özellikler taşıyan “*Neuste praktische und vollständige Methode des Flötenspiels Op. 205*” (1870) (Flüt Çalmanın Yeni, Pratik ve Profesyonel Metodu) adlı metodu, müzisyenin sayısız çalışmalarından biridir. Bu kitap, geleneksel flüt metotlarıyla benzer özellikler taşımaktadır.

Popp, icracıların flüt çalarken karşılaşılabilecekleri teknik sorunları bir kitapta toplamak yerine ayrı ayrı ele almayı tercih etmiş ve icracılara bu sorunların çözümü için küçük tavsiyelerde bulunmuştur. Bu yaklaşım Popp'a, enstrümanın tonunun yapısal farklılıklarını detaylı analiz etme ve bunların artikülasyonda kullanımı ile ilgili kesin öneriler sunma imkanı vermiştir. “*Die Doppelzunge: ausführliche Lehre der verschiedenen Zungen und Stossarten für die Flöte, Op. 288*” (1884) (Flütte Farklı Dil Tekniklerinin Sağlam, Profesyonel Teorisi) adlı kitabında Çift dil “*staccato*”nun önemini ve zorluklarını detaylı bir şekilde irdelemiştir. Aynı amaçla yapmış olduğu ikinci çalışması da “*Die Kunst des Athemholens beim Flötenspiele, Op. 374*” (1889) (Flüt Çalarken Nefes Alma Sanatı) nefes teknikleri ile ilgilidir. Popp metodunda, çalarken nefes alma ve vermeyi teknik olarak değil, Quantz döneminde başlayan bir yaklaşımla müzikal cümlelerin en önemli faktörü olarak ele almıştır.

Popp, Boehm'ün reformlarının en önemli takipçileri arasındadır. “*Übergangsstudien vom alten zum neuen System beim Erlernen der Böhm-Flöte, verbunden mit Anleitung zum Einblasen neuer Flöten Op. 358*” (1889), yeni enstrümanın öğrenilmesinde gerçekçi bir yaklaşım sunan az sayıdaki Alman yayınlarından biridir. Yukarıda sayılan eserlerin yanında “*Kleine Flötenschule, Op. 375*” (1890), “*Schule der Geläufigkeit für die Flöte, Op. 411*”, “*Der Weg zur Meisterschaft im Flötenspiel, Op. 413*” (1896) (Eski sistemden yeniye geçiş Okulu ve Boehm'ün yeni flütünü Çalma Kılavuzu) gibi farklı dillere çevrilmiş olan birçok eseri, Popp'un eğitim metotlarına örnek teşkil etmektedir.

2.1.6. Theobald Boehm'ün Flüt Metotları

W. Popp ile karşılaştırıldığında; Münih'li mucit Boehm'ün çalışmaları nicelik olarak çok daha mütevazı olmasına karşın, form ve nitelik olarak daha yenilikçidir. Boehm'ün “*Die Flöte und das Flötenspiel*” (Flüt ve Flüt İcrası) (Powell, 2002: 316) adlı kitabı enstrümanın ikinci reform döneminin tamamlanmasından sonra 1871 yılında, yeni flütü detaylı bir şekilde anlatmak için yayınlanmış bir kitaptır.

İçerisinde alışıldık gam, egzersiz ve etütler bulunmayan bu kitap, geleneksel flüt metotlarından farklıdır. Boehm kitabın ilk bölümünü, enstrümanın yapısında gerçekleştirilen reformlara, gümüş silindir modelin oluşumuna ve bu süreçteki akustik denemelerin detaylı anlatımına ayırmıştır.

Tüm öğretici materyal ikinci bölümde toplanmıştır. Bu bölüm Boehm'ün aşağıdaki giriş açıklamasıyla başlar: “ *Nota, ölçü, gam gibi başlangıç soruları üzerinde durmadan ki bunları, herhangi bir flüt metodunda bulabilirsiniz...*” (Boehm, 1871: 72). Boehm bu bölümde, özellikle flütte ton oluşumu üzerinde dururken, parmakların hızı, bağ kullanımı ve süslemeler gibi konuları incelemiştir. Ayrıca kitabında Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Sihirli Flüt* operasından bir aya ile Franz Schubert'in altı şarkısını flüte uyarlayan; bu eserlerle doğru yorumlama, artikülasyon ve cümlemeye de dikkat çekerek, flütçüleri vokal müzik çalışmalarına teşvik etmeye çalışan (Toff, 1996: 150) Boehm, metodunda küçük bir bölümü de çok sevdiği alto flüte ayırmıştır.

“Flüt ve Flüt İcrası” sadece yeni enstrüman için bir eğitim metodu değil, aynı zamanda küçük tamiratların da pratik şekilde nasıl yapılabileceğini gösteren bir kılavuzdur. Perde mekanizması hakkında detaylı bir şekilde çizilen resimler, mekanizmanın yerleşim tablosu ve yayların hazırlanma sürecini ayrıntılarıyla anlatan Boehm, icracıya basit tamiratları kendi başına yapabileme şansı vermiştir.

2.1.7. Rudolf Tillmetz'in Flüt Metotları

Yeni flüt için metot yazan Alman besteciler arasında Rudolf Tillmetz'de (1847-1915) bulunmaktadır. “*Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappen-Flöte, mit konischer Bohrung Op.30*” (Boehm'ün Silindir ve Yuvarlak Perdeli Konik Flütü için Eğitim Klavuzu) 19. yüzyılın son on yılında tam da silindir flütün değişik ülkelerden müzisyenler arasında kabul görmeye başladığı dönemde, Boehm'ün öğrencisi olan Tillmetz tarafından yayınlanmıştır.

Tillmetz, hem konik hem de silindir flüt modeli için yazdığı kitabını, Münih Saray Orkestrası'nda son yirmi yıl boyunca silindir flüt modeli ile çaldıktan sonra, tekrar konik modele dönmesiyle ilişkilendirilmiştir. Tillmetz, bu konu hakkında şöyle bir açıklama yapmıştır:

1882 yılında orkestra üyesi olarak Beyrut'ta "*Parsifal*"ı sahnelerken, Richard Wagner' in silindir flüte karşı en ufak bir sempatisinin olmadığını fark ettim. Özellikle silindir biçimli bu flütü "*karambol*" olarak adlandırıyordu. Daha sonraları hiç pişman olmadığım bir şey yaparak, Royal Genel Müzik Direktörü Hermann Levi (1839-1900)'nin isteği üzerine yuvarlak perdeli konik flüte geri döndüm (Powell, 2002: 191).

Farklı sistemlere sahip her iki enstrümanı da iyi çalan ve detaylı şekilde bilen Tillmetz, flütçülerin hangi model ile çalacağına kendilerinin karar vermesi gerektiğini önermiştir. Bunun yanında kendi beğenisini ve seçme hakkını, sesin doğal yapısına uygun olduğunu düşündüğü konik flütten yana kullanmıştır.

2.1.8. Emil Prill'in Flüt Metotları

Flüt seçiminde kararlı davranan sanatçılardan biri de, Alman flüt virtüözü Emil Prill'dir. Berlin Yüksek Müzik Okulu'ndaki öğrencilik yıllarında öğretmeninin yasaklamalarına rağmen, yeni model silindir flütle çalışmıştır (Powell, 2002: 195). Uzun yıllar içerisinde oluşan icracılık ve pedagojik tecrübesinin sonucu olarak "*Schule für die Böhm-Flöte. Op. 7*" (Boehm Flütü için Okul) adlı metodu yazan Prill'in, son derece zahmetli bir çalışma sonucu oluşturduğu flüt eserleri için bibliyografik rehberini de unutmamak gerekir. "*Führer durch die Flöten-Literatur*" (1899) (Flüt Literatürü Klavuzu) adlı bu çalışma, o dönem için bilinen ve çalınan yedi bin beş yüz eseri içermektedir.

2.1.9. Wilhelm Barge'nin Flüt Metodu

Boehm'ün yeni flütü Almanya'da yaygın bir şekilde kullanılmaya başlansa da, bu enstrümana karşı olan müzisyenler de bulunmaktadır. Bavaria Saray Orkestrasının birinci flütçüsü ve aynı zamanda yöneticisi olan Moritz Fürstenau (1824-1889) bir arkadaşına yazdığı mektupta, bu yeni enstrümanın sesinin çok yüksek olduğunu ve orkestra içerisinde trompet gibi duyulduğunu söylemiştir. 1852 yılında Richard Wagner (1813-1883) ve Moritz Fürstenau'nun ısrarlarıyla çok daha iyi olduğunu düşündükleri geleneksel flüte geri dönmüş ve Boehm'ün yeni flütü saf dışı bırakılmıştır. (Powell, 2002: 191)

Eski flütle çalmaya oldukça hevesli olan flütçüler de vardır. Bu flütçülerden biri de Wilhelm Barge'dir. (1836-1925) Müzisyen, 1880 yılında yayınlanmış olan "*Praktische Flötenschule*" (Pratik Flüt Okulu) adlı eserinde yeni enstrümana karşı olan fikirlerini kesin bir dille açıklamıştır. Boehm'ün ustaca yapılmış yeni flütüne hayranlık duyduğunu ancak, Boehm flütünün orkestral kullanıma uygun olmadığını düşünen Barge, birkaç istisna dışında, Alman orkestralarında çalan en eski ve en iyi flütçülerin özellikle eski flütü kullandığını söylemiştir (Powell, 2002: 191).

Eski ve yeni enstrüman hakkındaki derin bilgisini delil gösteren Barge, Boehm modeli flütlerin avantajları konusunda en ufak bir şüpheye yer bulunmadığını, bu modelin diğer bir önemli avantajının da, tüm registerlerde⁶ dengeli ses verebilmesi olduğunu düşünmektedir. Barge; metodunun birçok bölümünde Boehm sistemine itiraz etse de, sonuç bölümünde çok perdeli flüte talebin bundan sonra daha da çoğalacağını açıkça dile getirmiştir.

⁶ Register: Ses alanı. Aynı ses rengi koşullarında bulunan perdeler grubu. Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Birinci Basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.447.

2.1.10. Maximilian Schwedler'in Flüt Metotları

Boehm flütüne karşı olan Alman müzisyenlerden biri de Barge'nin Leipzig Konservatuvarı'nda çalışan meslektaşı Maximilian Schwedler'dir (1853-1940). İçerik olarak çağdaş flüt metodlarına benzeyen “*Katechismus der Flöte und des Flötenspiels*” (1897) (Flüt ve Flüt İcrası) adlı kitabında Schwedler, enstrümanın gelişim tarihi, teknik ve yorumculuk konuları üzerinde durmuştur.

Schwedler Barge'den farklı olarak, yeni flütün avantajları konusunda çok katı değildir. Genç nesil icracılar arasından bir isim olarak, 19. yüzyıl sonlarına doğru Boehm'ün yeni flütünün giderek daha da popülerleşmesine ilgisiz kalamamıştır. Bu yüzden Leipzig'li profesörün eleştirileri sadece metal silindir flüte yönelmiştir. Schwedler; 1885 yılında Friedrich Wilhelm Kruspe (1838-1911) ile beraber çok perdeli flüt modelini (*Schwedler und Kruspe Flöte*) ve daha sonraları (1898) ise fa-mekanikli reform flütü (*Reform flöte wut F-mechanik*) geliştirmiştir. Ancak Schwedler'in geliştirdiği her iki model de geniş bir kullanıcı kitlesine ulaşamamıştır. “Flüt ve flüt icrası” adlı metodu Leipzig'li müzisyenin tek çalışması değildir. Bugün çok daha az bilinen; “*Des Flötenspielers erster Lehrmeister*”de (1899) (Flütçülerin ilk Öğretmeni) Schwedler'in eserleri arasındadır.

Schwedler'in çalışmalarıyla, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Almanya'da flüt için yazılan eğitim metotları literatürünün, oluşum aşaması büyük oranda tamamlanmıştır. Yukarıda örnekleri verilen eğitim materyalleri, bu literatürün yalnızca yaygın olarak kullanılan küçük bir kısmıdır.

2.2. 18. VE 19. YÜZYILDA YAŞAYAN ALMAN FLÜTÇÜLER HAKKINDAKİ BİYOGRAFİK MATERYALLER

2.2.1. Müzik Sözlükleri, Biyografiler, Otobiyografiler, Gazete Yayınları, Makaleler ve Müzik Dergileri

Alman eğitim metotları literatürüyle karşılaştırıldığında, 18. ve 19. yüzyıl Alman flüt sanatı tarihi ve Alman flüt icracıları hakkında yazılan kaynakların çok daha az ve çok daha kısa olduğu görülmektedir. Alman flütçüler hakkındaki bilgilere en çok müzik sözlüklerinden ulaşılmaktadır.

Barok Dresden Saray Orkestrasında çalışan Quantz ve meslektaşı Johann Martin Blochwitz (1687-1742) hakkındaki ilk bilgilere; Johann Gottfried Walther'in (1684-1748) Almanca yazılmış ilk büyük müzik sözlüğü olan "*Musikalisches Lexicon*"da rastlanmaktadır (Gottfried, 1732: 97-507). 1732 yılında yayımlanan bu sözlükte besteciler hakkında verilen bilgiler yalnızca birkaç satırdan ibarettir.

Quantz'ın hayatı hakkındaki detaylı bilgilere ancak, 1754 yılında yazılan ve 1755 yılında yayımlanan (Quantz, 1752'den aktaran Reilly, 2001, xi) ve Quantz'ın 53 sayfalık otobiyografisini de içeren Friedrich Wilhelm Marpurg'un (1718-1795) "*Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*"inde ulaşılmaktadır (Marpurg, 1755: 197-250). Quantz otobiyografisinde; hayatının önemli bölümleri hakkında verdiği bilgilerin yanında, ziyaret etme şansı bulduğu Avrupa şehirlerindeki müzik sanatının durumunu da analiz ederek sunmuştur.

Daha sonraki yayınlar arasında virtüöz flütçü Friedrich Ludwig Dülon'un (1768-1826) otobiyografisi dikkat çekmektedir. 1807 yılında Dülon tarafından yazılan ve editörlüğünü Christoph Martin Wieland'ın (1733-1813) yaptığı "*Dülon's des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet*" iki bölüm halinde, 1808 yılında

Zürih'te yayınlanmıştır (Powell, 2002: 307). Kitapta küçük yaşta görme yetisini kaybeden flütçünün hayatı detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Dülon'un otobiyografisi de Quantz'inki gibi; yetenekli virtüözün 1780-1790 yılları arasında gerçekleşen, çok sayıdaki turnelerinde tutulan günlük notlardan oluşmuştur (The New Grove Dictionary, Vol. 7, 692).

Alman flüt sanatına büyük gelişim kazandıran icracıların biyografileri arasında, T. Boehm'ün biyografisi de sayılabilir. İş ortağı ve arkadaşı olan Karl Franz Emil von Schafhautl (1803-1890) (Powell, 2002: 167) tarafından hazırlanan bu biyografi, aynı zamanda İngiliz araştırmacı Christopher Welch'in müzisyen hakkında yapmış olduğu ayrıntılı çalışması "History of the Boehm Flute"de de yayınlanmıştır (Powell, 2002: 317).

Boehm'ün kızı Maria Boehm (1822-1903) tarafından yazılmış olan ve çok sonraları yayınlanan biyografinin öne çıkan özelliği, oğlu Charles Boehm (1825-1901) tarafından oluşturulan aile ağacıdır (M. Boehm, 1898).

Hükümdar flütçülerin biyografilerini de unutmamak gerekir. Bunlardan biri de flüte olan tutkusu ile bilinen ve Quantz'ın öğrencisi olan Prusya Kralı II. Friedrich'tir. (1712-1786) Kralın yalnızca kendisine ait olan müzik kütüphanesinde üç bin kadar elyazması nota bulunmaktadır. Bu arşiv, binlerce senfoninin yanı sıra, elli bir farklı besteci tarafından yazılan yüz elli dört flüt konçertosunu da kapsamaktadır (Powell, 2002: 118).

Sanata olan düşkünlüğü ile bilinen diğer bir hükümdar ise Bavaria Dükü Karl Theodor'dur (1724-1799). Mannheim sarayında dönemin en popüler orkestrasını kurduran Karl Theodor, aynı zamanda orkestranın flütçüsü Wendling'in de öğrencisidir (Powell, 2002: 109). Her sarayda tutulan günlükler ve saklanan belgeler sayesinde, günümüzde Prusya ve Bavaria saraylarının kültür, bilim ve sanata yaptıkları katkıların ne denli büyük ve önemli olduğu görülebilmektedir.

18. yüzyılın ikinci yarısında Prusya sarayında hüküm süren müzik atmosferi ile ilgili en detaylı bilgileri İngiliz müzik tarihçisi Charles Burney (1726-1814) vermiştir. Tarihçi Almanya'daki büyük müzik merkezlerine yaptığı gezilerin sonucunda edindiği bilgileri ve gözlemlerini aktardığı “*The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*” adlı kitabında Berlin ve Potsdam'daki yoğun kültür hayatını da detaylı bir şekilde anlatmıştır. Yazarın dinleme şansı da bulunduğu, II. Friedrich ve eğitmeni Quantz'ın icra ustalıklarına, bu kitapta ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Johann Friedrich Agricola (1720-1774), Johann Georg Pisendel (1687-1755), Quantz ve Prusya sarayındaki diğer müzisyenlerle olan görüşmeleri yazara her bir müzisyenin yaratıcılık portrelerini oluşturma şansı vermiştir. Burney'in 1772'de kaleme aldığı bu yazılar 1773'de basılmıştır.

Berlinli amatör flütçü Adolph Goldberg'in (1852-1925) 1906 yılında yayınladığı özel koleksiyonu; “*Portrats und Biographien hervorragender der Flöten-Virtuosen, Dilettanten und- Komponisten*” amatör ve virtüöz flütçülerle, bestecilerin portreleri ve kısa biyografilerinden oluşmaktadır. Kitap; Avrupa ve Amerika'da ünlenen dört yüz dokuz flütçünün biyografisini ve portresini içerdiği gibi, flüt eseri besteleyen doksan bir besteci hakkında da bilgi vermektedir.⁷ Değişik dönemlerde yaşamış farklı ülkelerden flütçüler hakkında verdiği bilgilerle, bu büyük koleksiyon flüt tarihi için de oldukça önemli bir yere sahiptir. Ancak Goldberg kitabında yalnızca portre ya da fotoğrafı olan müzisyenlere yer vermiştir. Bu nedenle fotoğrafı bulunmayan flütçüler Berlin'li amatör müzisyenin kitabında yer almamıştır.

“*Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*” (1790-1792) adlı müzik sözlüğü Ernst Ludwig Gerber'in (1746-1819) en önemli eseridir ve 1812-1814 yılları arasında geliştirilmiş ve düzeltilmiş sürümü ile tekrar yayınlanmıştır. Sözlükte bahsettiği ünlü flütçülerden biri de Tromlitz'tir. Yazar, bu yetenekli flütçünün tonu için “*güçlü ve keskin*” ifadelerini kullanırken (Gerber, 1814: 846-847), *Grosses Konzert* ile birlikte

⁷ <http://www.deutsches-museum.de/?id=12618> (Erişim Tarihi: 15.04.2013).

seslendirdiği konçertoları içinse “ateşli olduğu kadar mükemmeldir” diyerek virtüöz besteci hakkındaki düşüncelerini ifade etmiştir (Powell, 2002: 125).

Gustav Schilling’in (1805-1880) “*Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*”, Karl Freiherr von Ledebur’un (1840-1913) “*Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*” adlı kitapları da dönemin önemli eserleri arasında sayılabilir. Ancak 19. yüzyılda icracılar hakkında yazılan eserlerin birçoğuna bakıldığında; Alman flütçülerin kitaplara girecek kadar önemsenmediği ya da bilgilerin birbiriyle tezat oluşturduğu görülmektedir.

Alman flüt tarihçesini, icracıların anlatıldığı biyografik ve ansiklopedik rehberlerle sınırlandırmak mümkün değildir. Bu bilgilere; müzisyenlerin mektuplarını, düzenli yayınlarda çıkan flüt ve flüt sanatı ile ilgili yazıları, kronolojik konserler listelerini de dahil etmek gerekir. Quantz’tan başlayarak takip eden kuşaklardaki ünlü Alman flütçülerin pek çoğu periyodik olarak gazete, dergi ve yıllıklara makale yazmışlardır.

Bu flütçülere örnek olarak Tromlitz gösterilebilir. İcracılığı ve enstrüman yapıcılığının yanı sıra, başarılı bir yazar olan müzisyen, “*Magazin der Musik*” ve “*Allgemeine Musikalische Zeitung*”da performans ve flüt yapımı ile ilgili pek çok makale kaleme almıştır. Bunların içerisinde en dikkat çekici olanı, Tromlitz’in ton gelişimi hakkında yazdığı “*Über den schönen Ton auf der Flöte*” (Flütün Olağanüstü Sesi Hakkında) başlıklı yazısıdır (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, xix).

Alman flüt sanatının gelişimine diğer bir önemli katkıyı da müzik eleştirileri sağlamıştır. Almanya’da 19. yüzyılın ilk yarısında Leipzig’de yayımlanan “*Allgemeine Musikalische Zeitung*”a ek olarak birçok periyodik müzik yayını ortaya çıkmıştır. Bu dergilerden bazıları; *The Fluticon*, *The Flutist’s Magazine* ve *The Flutist’s Magazine and Piano-Forte Review*’dir (Toff, 1996: 244). Bu yayınlarda çoğu zaman, flütçülerin konserleri

hakkında yorumlar ve eleştiriler yayımlanmıştır. Bu yazılar 19. yüzyılın müzik kültürü hakkında oldukça önemli bilgiler içermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 18. VE 19. YÜZYILLARDA TRAVERS FLÜTÜN YAPISI VE GELİŞİMİ

3.1. BAROK FLÜTTEN MODERN FLÜTE GEÇİŞ

3.1.1. Tek Perdeli Barok Flütler

Travers flüt, 18. yüzyılın ilk yarısında tahta üflemeli çalgılar arasında hızla yükselişe geçmiştir. Günümüzde “*Barok flüt*” olarak da tanımlanan tek perdeli bu enstrüman (re diyez-mi bemol), amatör müzisyenlerin de dahil olduğu, tüccarlardan soylulara kadar pek çok insanın favorisi haline gelen ve icra pratiğinde o dönem için en çok kullanılan enstrüman olarak karşımıza çıkmaktadır. 18. Yüzyıl başlarında, flütler genellikle şimşir ağacı, abanoz veya fildişinden yapılmıştır. Üç parçadan oluşan, konik şeklinde ve tek perdeli bu enstrüman için yazılmış olan pek çok metot bulunmaktadır.



Görsel 1. Tek perdeli Barok flüt

Kaynak: <http://www.oldflutes.com/baroq.htm#3adresinden> alınmıştır.

(Erişim Tarihi: 15.04.2013)

“*Principes de la flûte traversière*” enstrüman hakkında verdiği detaylı bilgilerin yanı sıra, bugün bilinen ilk metot olma özelliğini de taşımaktadır. 1707 yılında yazılan bu kitap, flütün o döneme kadar gerçekleşen değişimlerine büyük katkı sağlayan, enstrüman yapımcılığıyla bilinen Hotteterre ailesinin önemli bir üyesi olan, Fransız flütçü ve besteci Jacques Hotteterre tarafından yazılmıştır. (Büke, 2006: 270; Fitzgibbon, 1914: 34)

Barok flüt Almanya’da ilk olarak Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768), öğrencisi Quantz ve Johann Martin Blochwitz’in (1687-1742) Dresden Saray Orkestrasının virtüözleri arasında bulunduğu bir dönemde, Hamburg’da Reinhard Keiser’in (1674-1739) “*Heraclius*” (1712) adlı operasında kullanılmıştır (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.9, 38).

Ancak o dönemde, Quantz'ın ifadesiyle flüt için yazılan eser sayısı oldukça azdır ve flütçüler çoğunlukla keman ya da obua eserlerini uyarlamak zorunda kalmışlardır. 18. Yüzyılın başlarında, profesyonel flütçülerin öncelikle obua çalanlar olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bunun son derece doğru bir tespit olduğu görülmektedir (The New Grow Dictionary, 2001, Vol.9, 38).

Bu yeni flüt için yapılmış en erken çalışmalar, 1720'de R. Keiser tarafından keşfedilmiştir. Üç çalışma ve elyazması toplam elli dört parçadan oluşan bu koleksiyonda; Blockwitz, Christoph Förster (1693-1745), Johann Heinrich Freytag (?-1725), Johann Sigismund Weiss (1690-1737), Quantz, Georg Philipp Telemann (1681-1767), Georg Friedrich Handel (1668-1759) ve Johann Sebastian Bach'ın da eserleri bulunmaktadır (The New Grow Dictionary, 2001, Vol.9, 39). Bu isimler, erken dönem Alman flüt müziği bestecilerine de örnektir.

Flüte karşı büyük bir sevgisi olan Telemann 18. yüzyılın ilk çeyreğinde solo ve iki flüt için birçok eser yazmıştır. 1718 yılında yazmış olduğu "*Alti Trio*" erken dönem Alman flüt müziğine örnek teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra, Johann Mattheson'un (1681-1764) "*Der brauchbare Virtuoso*" (1720) adlı kitabı da, Almanya'da basılan ilk flüt sololarını içermektedir (The New Grow Dictionary, 2001, Vol.9, 38).

Bu dönemde flüt için yazılmış eserlerin birçoğu keman tekniğine öykünerek karakterize edilmiştir. On altılık ve sekizlik notalarla hızlı arpej geçişlerinin sürekli kullanımı, bestecilerin İtalyan-keman müziğinden etkilendiğinin açık bir kanıtıdır ve bu etkileri J.S. Bach'ın eserlerinde de görmek mümkündür. 1720'lerde Dresden'deki eşliksiz parçaları anımsatan, bestecinin flüt için yazmış olduğu la minör "*Partita*" solo flüt sonatı (BWV 1013) ve mi minör flüt ve sürekli bas için yazdığı sonat (BWV 1034) bu etkileşimin örneğidir (The New Grow Dictionary, 2001, Vol.9, 38).



Görsel 2. Bach Partita in A La minor - BWV 1013 Bourée Angloise 4. Bölüm 1-25.
ölçüler

Teorik olarak flüt sadece re diyez perdesinin eklenmesi ile beraber kromatik bir enstrüman haline gelmiştir. Farklı parmakların (*aplikatur*) kullanımıyla enstrümanın ses (*diyapazon*) sınırlarındaki tüm kromatik sesler çıkarılabilmektedir. J. Hottettere ve Quantz'ın parmak pozisyonları için hazırlamış olduğu tabloları bunun görünür kanıtıdır.

Tablo 1. Hottettere'in parmak pozisyonları tablosu

Kaynak: <http://www.jlpublishing.com/FluteHistory.htm> (Erişim Tarihi: 15.04.2013)

Tablo 2. Quantz'ın parmak pozisyonları tablosu

Fig: 1

TAB: I.

Fig: 2.

Fig: 3.

Kaynak: <http://www.jiquantz.org/index.php/flute-teacher> (Erişim Tarihi: 15.04.2013)

Ancak tek perdeli flütle tüm tonalitelerde mükemmelliğe ulaşmak, enstrümanın çok arızalı tonlarda yeterli olmayan entonasyonu ve parmak hareketlerinin rahat olmayışı sebebiyle mümkün değildir. Quantz'ın flüt için yazdığı eserlerde dört arızalı tonaliteleri geçmemeye çalışması da bunu destekleyen bir kanıttır.

Tek perdeli bu flüt; ağızlık hakimiyeti, nefes, dil ve parmak kontrolü açısından icra esnasında zorluk yarattığı için, bir eseri baştan sona doğru tonda çalmak oldukça güçtür. Bu nedenle, besteciler bu süreçte flütün teknik özelliklerini olabildiğince iyi öğrenerek, bestelerini enstrüman için daha rahat tonlarda ve minimum arıza kullanımı ile yapmaya çalışmışlardır. Yine aynı dönemde, diğer tonalitelere oranla daha kolay olan “*Sol Majör*” ve “*Mi minör*” flüt için yazılan eserlerde en çok kullanılan tonlardır.⁸

1720'lere kadar üç parçadan oluşan flüt, bu dönemde dört parçaya ayrılmıştır. Altı delikli, uzun orta bölüm; yani gövde kısmı yerini iki ayrı parça ile değiştirmiştir. Bu parçalar standart olan gövde kısmından daha uzun ya da daha kısa olabilmektedir. Flütün gövde kısmına yerleştirilen ve “*corps de rechange*” olarak adlandırılan parçaların her birinde üçer delik bulunmaktadır.

⁸<http://www.flutehistory.com/Instrument/Baroque.php3> (Erişim Tarihi: 22.04.2013).



Görsel 3. Dört parçalı ve tek perdeli Barok Flüt

Kaynak: <http://www.oldflutes.com/baroq.htm#3> (Erişim tarihi: 15.04.2013)

Quantz'a göre gövde kısmının değiştirilebilir olması, flütte frekans farklılığı sağlayabilmek içindir. Burada amaç, iyi bir entonasyon ve mümkün olabildiğince iyi bir ton elde edebilmektir. Böylece flütçüler, değişik frekanslardaki eserleri farklı gövdelerin yardımı ile çalabileceklerdir. Quantz'ın bazı flütlerinde gövde bölümü için, altı farklı uzunlukta parça kullanması da müzisyenin söylemlerinin kanıtıdır.

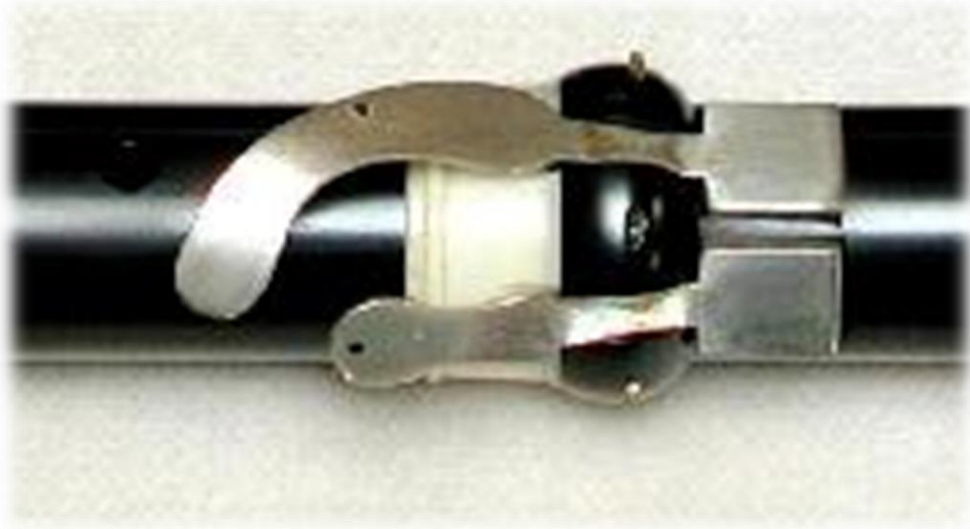
1720'li yıllarda, flütün alt ses sınırlarını geliştirmek için birçok girişimde bulunulmuştur. Bununla birlikte flüte eklenen uzun bir parça ile kalın "do" ve "do diyez" perdeleri dahil edilmiştir. İ. Biglioni tarafından Roma'da yapılan "do" ve "do diyez" perdeli bu yeni flütün, zayıf sesini ve hatalı entonasyonunu eklenen parçaya bağlayan Quantz, böyle bir flüte sahip olmasına rağmen, bu yeni enstrümanı beğenmemiştir. Uzun süre

kullanılmayan bu flüt, 1770'lerde Londra'daki İtalyan Operasının birinci flütçüsü olan Pietro Grassi Florio (1740-1795) tarafından kullanılmıştır (Fitzgibbon, 1914: 41).

3.1.2. Johann Joachim Quantz'ın Flütleri

1726 yılında Quantz, flütün entonasyonunu iyileştirmek amacı ile kuyruk bölümüne ikinci bir perde daha eklemiştir. Quantz'ın flüt yapıcılığını nerede ve kimden öğrendiği konusunda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu yeniliği geçici bir süre için Paris'te bulunduğu bir dönemde gerçekleştirmiştir. Ünlü Leipzig'li usta-yapımcı ve icracı J. G. Tromlitz de ikinci perdenin kullanılmasına destek veren müzisyenler arasındadır ve 18. yüzyılın sonuna kadar aralıksız iki perdeli flüt üretmiştir. Tromlitz, daha gelişmiş sekiz perdeli modelde de re diyez ve mi bemol perdelerini kullanmaya devam eden az sayıdaki flüt yapımcısından biridir. Yaklaşık seksen yıl boyunca kullanılan Quantz'ın bu icadı, Almanya ile sınırlı kalmış, Avrupa'da genel bir kabul görmemiştir (Fitzgibbon, 1914: 40). Quantz 1752 yılında basılan metodunda, iki perdeli, diyezler ve bemoller için farklı parmaklar kullanarak çalınan flütünden de bahsetmiştir. Ancak bu perdelerin nasıl kullanılması gerektiği hakkında çok kısa bir açıklama yapmıştır.⁹

⁹ http://www.flutehistory.com/Players/Johann_Joachim_Quantz/index.php3 (Erişim Tarihi: 22.04.2013).



Görsel 4. Quantz tarafından flütün kuyruk kısmına eklenen re diyez perdesi

Kaynak: <http://www.oldflutes.com/baroq.htm#2key> (Erişim Tarihi: 15.04.2013)

Şüphesiz Quantz'ın “o olmadan tüm tonalitelere çalmak imkansız” dediği “re diyez” perdesinin eklenmesi, flütün konstrüksiyonunun gelişiminde yeni bir aşama demektir. Bu hem flütün mekanizmasına, hem de entonasyonu (ses uyumu) bozuk olan seslerin iyileştirilmesine katkı sağlamıştır. Bu yenilikler travers flütün profesyonel icracılıkta kullanılma imkanını da arttırmıştır.

18. yüzyılın ilk yarısında enstrümanın konstrüksiyonu ayrı ayrı yenilikler geçirmesine rağmen, ne yazık ki bu değişimler flütün akustik sistemine ve mekanizmasına esaslı iyileştirmeler getirememiştir. İcra tekniğinin en zor kısmı olan parmak pozisyon değişimlerini ilerleten bir gelişim de olmamıştır.

3.1.3. Barok Dönem Sonrası Çok Perdeli Flütler

18. Yüzyıl ortalarında kullanılan flütler, geç barok dönemde olduğu gibi tek bir model değildir. Bu dönemde değişik sayıdaki perdeler ile farklı konstrüksiyonlara sahip pek çok flüt bulunmaktadır. Flütlerin gövde bölümünde üç ila altı farklı parça kullanılmaktadır. Yine bu dönemde “fa”, “sol diyez” ve “si bemol” perdelerinin eklenmesi, sadece enstrümanın kromatikleşmesiyle ilgili değil, aynı zamanda onun gelişimi için de önemli bir adımdır. Bu değişim ile birlikte *fa*, *sol diyez* ve *si* seslerinin, entonasyonunda ve enstrümanın tonunda iyileşmeler meydana gelmiştir (Solum, 2002: 57). Altı perdeli bu flüt her ne kadar önemli bir gelişim olsa da, flütçüler arasında kabul görme süreci oldukça yavaş ilerlemiştir. Profesyonel flütçülerin bazıları, bu yeni flüt tipinin onların teknik yeterliliklerine hakeret anlamına geldiğini düşünmüştür (Toff, 1996: 46).



Görsel 5. Altı perdeli flüt

Kaynak: <http://www.oldflutes.com/classical.htm> (Erişim Tarihi:16.04.2013)

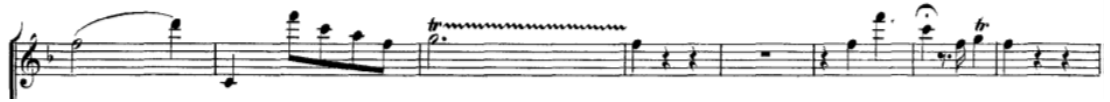
Barok dönem sonrası flüt konstrüksiyonunun geçirdiği sürece bakıldığında; *fa*, *sol diyez* ve *si bemol* perdelerinin eklenmesiyle flütün gelişim döneminin başladığı görülmektedir.

Bu yenilikler her ne kadar ses sınırını genişletmese de, parmak yardımı ile elde edilen sesler için alternatif olanaklar sağlamıştır.

Yeni flütün artan virtüözite özellikleri bestecileri de etkilemiştir. Bu etkiler Mozart ve Haydn'ın eserlerinde de görülmektedir. Haydn'ın 1780 sonrası yazdığı senfonilerinde, çok perdeli flütün düzenli olarak kullanımı göze çarpmaktadır. Besteci flüt partilerinde başlarda ses sınırını daha dar tutsa da, sonraları “birinci oktav do”notasından “üçüncü oktav sol”notasına kadar genişlettiği görülmektedir. Bu örnek Mozart'ın geç dönem senfonileri için de geçerlidir (Toff, 1996: 47). Bestecinin Paris'te yazdığı Do Majör Flüt ve Arp Konçertosunun (K.299/297c) flüt partisinde kullandığı kalın “do” notası çok perdeli flüte olan ilgisine örnek teşkil etmektedir (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.9, 40).



Görsel 6. Örnek Do Majör Flüt ve Arp Konçertosu (K.299/297c) 1. Bölüm Allegro 148-152. Ölçüler

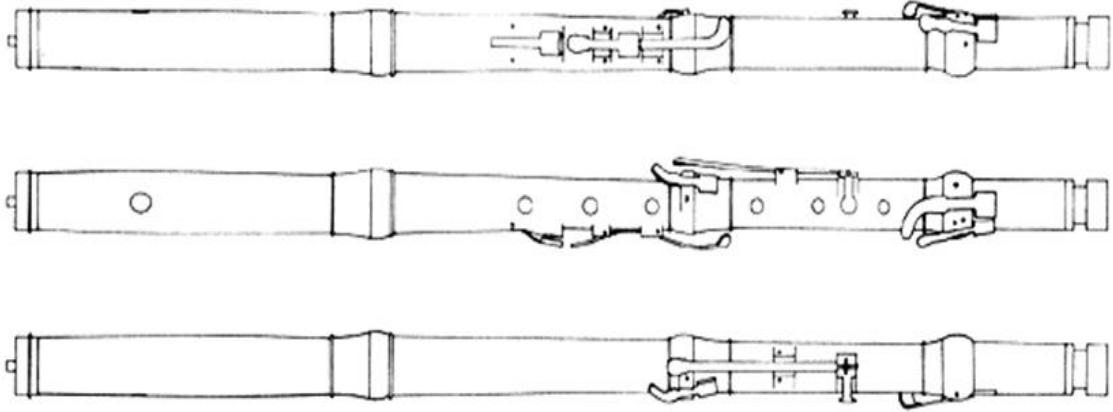


Görsel 7. Örnek Do Majör Flüt ve Arp Konçertosu (K.299/297c) 2. Bölüm Andantino 97-104. Ölçüler

3.1.4. Johann George Tromlitz'in Flütleri

1782'de Alman flüt tasarımcısı Dr. Justus Johannes Heinrich Ribock'un (1743-1785) ikinci oktav kapalı do perdesini eklemesinin ardından, Tromlitz 1786 yılında uzun "fa" perdesini eklemiştir. Tromlitz'in bu icadı; teknik açıdan o dönem için flütün en gelişmiş modeli olarak bilinmektedir. Böylece ortaya çıkan yedi perdeli flüt ile ünlü müzisyen, enstrümanın genelinde entonasyonu iyileştirmeyi amaçlamıştır.

Yorumculukta ton ve entonasyona verdiği önemle tanınan ve flütçü olarak güçlü bir tona ve neredeyse mükemmel bir entonasyona sahip olan Tromlitz'in, enstrüman üzerindeki reform arayışlarının sebebi açık bir şekilde görülmektedir. 1796 yılında, Tromlitz çok perdeli bu flüte, ikinci bir "*si bemol*" perdesi daha eklemiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru alman flütü olarak da bilinen sekiz perdeli flütün ortaya çıkışı, bu dönemin en büyük yeniliğidir.



Şekil 1. Tromlitz flüt

Kaynak: <http://www.flutehistory.com/Resources/Documents/MozartTromlitzFlute.php3>

Erişim Tarihi: (16.04.2013)



Görsel 8. Tromlitz flüt 1796

Kaynak: <http://www.baroqueflute.com/> (Erişim Tarihi: 16.04.2013)

Bu süreç içerisinde yapılan tüm girişimler flütün diyatonik yapıdan kurtulup, kromatik bir enstrüman haline gelmesi içindir. Enstrüman yapımcılarının amacı; flütün tonunun ve ses sınırları içerisindeki boğuk ve yanlış seslerin iyileştirilmesidir. Bu ihtiyaçlara yedi-sekiz perdeli flütler belirli ölçüde cevap verebilmiştir. Flütün ses sınırının “birinci oktav do”notasına kadar genişletilmesi ve hali hazırda bulunan dört perdeye “ikinci oktav do”notasının da eklenmesiyle, enstrumandaki kromatik ses dizisi için gerekli olan on üç deliğe ulaşılmıştır. Ancak farklı oktavlardaki ton ve ses düzeyi dengesizlikleriyle birlikte, seslerdeki entonasyon bozuklukları ne yazık ki çok perdeli bu flütlerde de devam etmiştir.

Kromatik ses dizisi donanımına sahip flüt yapımında ilk adımlar Tromlitz tarafından atılmıştır. Müzisyenin enstrüman üzerindeki çalışmaları, konik flütlerdeki akustik sistem reformunun ilk gerçek adımıdır. Ancak ilerisi için gerekli olan perde donanımının olmayışı Tromlitz'e başlattığı reformu tamamlama imkanı vermemiştir. Tromlitz'in çalışmalarını tam anlamıyla geliştiren ve gerçekleştiren Theobald Boehm olmuştur.

3.1.5. Theobald Boehm'ün Flütleri

Konik flüt reformunun daha ilk etabında (1832) eşit tonlu sisteme ulaşan Boehm, enstrümanın akustik sistem hesaplamalarında esaslı düzeltmeler yaparak flütü diyatonik yapıdan uzaklaştırmaya çalışmıştır. Boehm istediği sonuca tam anlamıyla ulaşamasa da, onun yenilikleri yuvarlak perdeli flüt modellerinde entonasyon kalitesini oldukça arttırmış, 4 ve daha fazla donanıma sahip tonalitelere icra problemlerini aşılabilir hale getirmiştir. Boehm'ün önemli başarılarından bir diğeri de, perde mekanizmasında yaptığı ve enstrümanın teknik imkanlarını arttıran iyileştirme çalışmalarıdır.

Alman yapımcı, 1847 yılında silindirik flütün konstrüksiyonu ve gövdenin akustik hesaplamaları üzerinde çalışırken, ses deliklerinin yerini belirlemedeki temeli yarım tonluk bir cetvele (ölçüye) dayandırmış ve böylelikle ses dizisinin kromatik donanıma geçişini sağlamış, enstrümanın akustik sistemine getirdiği olağanüstü yeniliklerle de eşit ses düzeyi oluşumunun temelini atmıştır. Bu gelişme Boehm'ün yaptığı reformların en önemli sonuçlarından biridir.

3.1.6. Boehm'ün Konik Flütü

1810 yılında Boehm ilk flütünü dört perdeli olarak yapmıştır. Boehm tarafından üretilen bu flüt, tiz seslerinin oldukça parlak olmasının yanı sıra icracıya bu sesleri kolaylıkla çıkarabilme imkanı da vermiştir. Müzisyen bu basit sistemli flütü için virtüözite gerektiren eserler yazmıştır. Variations on Nel cor più Op. 4 adlı eseri 1820'lerde basit sistemli flüt için yazdığı eserlere örnektir.¹⁰ Boehm'ün bu flütü de diğer basit sistemli flütler gibi doğru ve eşit sesler, düzgün entonasyon ve güçlü bir tondan yoksundur. 1831 yılında Londra'da dinlediği ve “Eğer onu dinlemeseydim, muhtemelen Boehm flüt asla yapılmazdı” dediği İngiliz flüt virtüözü Charles Nicholson'ın (1795–1837), performansından çok etkilenen Boehm yeni bir model yapmaya karar vermiştir. Boehm'ün 1832 yılında yaptığı bu flüt, konik şeklinde, yuvarlak perdeli ve on dört ses deliğinden oluşmaktadır.



Şekil 2. Boehm'ün 1832 Model konik flütü

Kaynak: <http://www.oldflutes.com/boehm.htm> (Erişim Tarihi:16.04.2013)

¹⁰ <http://www.oldflutes.com/boehm.htm#con> (Erişim Tarihi: 22.04.2013).

3.1.7. Boehm'ün Silindirik Flütü

1847 yılında Boehm ikinci bir model daha geliştirmiştir. Yapımında metal kullanılan, silindirik şeklinde olan bu flütün *embouchre* denilen, ağızlık bölümünde bulunan üfleme deliği, yuvarlak köşeli dikdörtgen şeklinde tasarlanmıştır. Ayrıca ağızlığın yer aldığı enstrümanın baş kısmı paraboliktir. Flütün ses delikleri mümkün olan en büyük boyuta getirilmiştir (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.9, 42). Yeni flütte Boehm'ün kullandığı sistem, açık “sol diyez” perdesi de dahil olmak üzere 1832 model flütünün perde sistemiyle aynıdır. Kapalı perdeler keçe ile kaplanmış ve vidalarla birleştirilmiştir. Boehm'ün bu icadı modern flütün temelini oluşturmuştur.

Avrupa'da çok çabuk popüler olan bu flüt, ne yazık ki Almanya'da oldukça geç kabul görmüştür. Alman orkestra şeflerinin yeni flüte karşı olan tutumları ve orkestralarında Boehm sistemli bu flüte yer vermeyişleri, Alman müzisyenler tarafından enstrümanın uzun süre benimsenmemesinin nedenini açıkça göstermektedir (Fitzgibbon, 1914: 57).



Görsel 9. Boehm'ün 1847 model flütü

Kaynak: <http://www.oldflutes.com/boehm.htm#con> (Erişim Tarihi: 16.04.2013)

Değişim dönemleri kronolojik açıdan değerlendirildiğinde travers flütün gelişim süreci şöyle özetlenebilir:

1. Tek perdeli flütler (Barok flütler)

*Diyatonik düzenli ses dizisi ve akustik sistemli tek perdeli enstrümanın oluşumu.

2. İki veya daha fazla perdeli flütler

*Diyatonik-kromatik karışık ses dizili, eşit olmayan tampere sistemli, çok perdeli modeller.

3. Boehm reformları

Boehm'ün yuvarlak perdeli konik flütü

*Yuvarlak perdeli konik flütün oluşumu; kromatik ses dizili ve akortlu, eşit tampere sistemine yakın ve çok perdeli modeller.

4. Boehm'ün yuvarlak perdeli silindir flütü

*Yuvarlak perdeli, kromatik ses dizili, silindir flütün oluşumu; akortlu, eşit tampere sistemli ve çok perdeli modeller.

Yukarıda verilen sınıflandırma, enstrümanın yapısal değişim ve gelişim sürecinin yanı sıra, gelişiminin tarihsel aşamalarını da göstermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 18. VE 19. YÜZYIL ALMAN FLÜT İCRACILIĞI GELİŞİMİNİN DÖNEMLERE AYRIMI

4.1. 18. VE 19. YÜZYILDA ALMAN FLÜT İCRACILIĞI

18. ve 19. yüzyılda flüt icracılığının gelişimi enstrümanın konstrüksiyon gelişimiyle paralel olarak ilerlemiştir. Ancak gelişim sürecinde gerek flütün yapısal değişimi, gerekse eğitim metotları ve repertuarın oluşum süreci istikrarlı bir gelişim göstermediğinden dönemsel ayırım yapabilmek oldukça zordur

Almanya da flüt icra sanatı gelişiminin başlangıç dönemini, Quantz “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*” adlı kitabında iki aşamada değerlendirmiş ve icracılığın gelişimini enstrümanın yapısal gelişimiyle yakından ilişkilendirmiştir. Quantz’ın açıklamalarına göre, birinci aşamada; blok flüte yakın olan perdesiz flütler, yaygın olarak kullanılmaktadır. En çok askeri bandolarda kullanılan bu modelde, “*re diyez*” perdesinin olmaması kullanımı sınırlandırmıştır. Travers flütü ilk kullananlar Almanlardır. Quantz: “...*Avrupa’da travers flütü ilk kabul edenler Almanlardı...*” derken (Quantz 1752’den aktaran, Reilly, 2001: 29), bunun kanıtı olarak da enstrümanın diğerlerinden “*Alman işi*” denilerek ayrılmasını göstermiştir. (*German Flute, de la Flute Allemande*)

İkinci dönem, flüt icra sanatında profesyonelliğin oluşumudur. Quantz bunu “*re diyez*” perdeli, daha mükemmel ve geliştirilmiş konstrüksiyonla ilişkilendirmiştir. Almanya’da travers flütün ortaya çıkış tarihi Quantz tarafından çok net ifade edilmiştir: “... *Yaklaşık elli ya da altmış yıl önce, tek perdeli flüt Almanlar tarafından geliştirilmiştir*” (Quantz 1752’den aktaran, Reilly, 2001: 31). Quantz’ın bu açıklamaları profesyonel

müziyenlerin travers flütü, 17. yüzyılın son on yılı ile 18. yüzyıl başlarında kullanmaya başladıklarını açıkça göstermektedir.

4.1.1. Alman Flüt İcracılığının Gelişimi

Quantz'ın 1752 de yazdığı kitabında kullandığı Alman icracılığını, enstrümanın gelişim sürecine göre dönemlere ayırma yaklaşımı, kendisinden yaklaşık yüz elli yıl sonra Schwedler'de de görülmüştür (Schwedler, 1923). O da, aynı Quantz gibi flüt icracılığının gelişimini enstrümanın konstrüksiyon gelişimine dayandırmıştır. Bunun yanı sıra da; gelişim aşamalarının her birini, flüt sanatının ilerlemesine büyük ölçüde katkı sağlayan belirli icracılarla ilişkilendirmeye çalışmıştır. Bu yaklaşımla Schwedler, enstrümanın mükemmelleşme süreci ile icracılığın gelişimi arasındaki yakın ve karşılıklı etkiyi göstermeyi amaçlamıştır. Alman flütçülerin arasında farklı dönemlere mensup son derece parlak müziyenler olduğu, hatta bunların kendi ulusal sınırlarını da aşarak Avrupa genelinde tanındığı düşünüldüğünde, Schwedler'in dönemsal ayrımının son derece doğru bir tespit olduğu görülmektedir. Schwedler; Quantz, Tromlitz, Fürstenau ve Boehm'ü Alman flüt sanatı tarihi içerisindeki en önemli figürler olarak ele almıştır.

Schwedler, Quantz'ı tek perdeli flütte icra mükemmelliğine örnek olarak gösterirken, Tromlitz'i çok perdeli enstrümanın gerçek geliştiricisi olarak tanımlamıştır. Fürstenau'yu ise Boehm'ün flütlerinden önceki döneme ait modellerle, yüksek icra kalitesine sahip bir virtüöz olarak göstermiştir.

Çağdaş araştırmacı Hans Peter Schmitz'de (1916-1995) 18. ve 19. yüzyıl Alman flüt icracılığının dönemlere ayırımında Quantz ve Tromlitz'i takip etmiştir (Schmitz, 1988). Schmitz kitabında Quantz, Tromlitz, Fürstenau ve Boehm'den bahsederken, her birini belirli stil dönemleriyle de ilişkilendirmeye çalışmıştır. Ancak bu zor bir eşleştirmedir. Örneğin Fürstenau; klasik-romantik dönem Alman flüt okulunu temsil etmesine rağmen, sanatsal faaliyetleri kronolojik olarak "romantik döneme" denk gelmektedir. Bu açıdan, kronolojik olarak Quantz'ın, alman flüt sanatında barok dönemi temsil ettiği daha az

çelişki içermektedir. Müzisyenin adının, barok icracılık teorisi ve pratiği ile özdeşleşmiş olması, bugün genel olarak kabul gören ve tartışılmayan bir olgudur. Bu tanımlamanın Quantz'ın eserlerine bakılarak, besteciliği içinde geçerli olduğu söylenebilir.

Tromlitz ve Boehm'ü belirli bir stil dönemine oturtmak çok zordur. Tromlitz'in icra estetiğinin temeli Quantz'ın fikirlerine dayanmaktadır. Tromlitz, bu fikirlerle çok perdeli bir flüt modeli geliştirmiştir. Boehm'ün reformlarına bakıldığında da aynı şey görülmektedir. Bu devrimsel reformlar sadece romantik dönemle değerlendirilmemelidir. Bu yenilikler sayesinde, enstrümanın teknik ve müzikal potansiyelinin gelişimi ile icracıya sağladığı olanaklar yeni bir dönemi de temsil etmektedir. Görülmektedir ki, stil dönemleriyle icracılığı ilişkilendirmek oldukça çelişkili bir durumdur.

Şüphesiz ki 18. ve 19. yüzyıl Alman flüt icracılığı Quantz, Wendling, Tromlitz, Fürstenau ve Boehm'le sınırlandırılmamalıdır. Bu isimler bıraktıkları flüt eserleri, metotlar ve kitaplar sayesinde daha bilindik olmaları sebebiyle öne çıkmaktadır. Yine aynı dönemde Alman flüt icracılığına genel olarak bakılacak olursa, yukarıda bahsedilen flütçülere ek olarak en az onlar kadar önemli ve tanınan başka flütçüler de görülebilir. Carl Philipp Emanuel Bach tarafından övgüyle bahsedilen virtüöz flütçü Friedrich Ludwig Dülon (1769-1826), Gewandhaus Orkestrasının solisti Carl August Grenser (1756-1814) Boehm flütlerinin aktif propagandacısı Emil Prill ve daha birçokları, yetenekleri ve ustalıkları bakımından diğerlerinden geri kalmamaktadır.

Genel olarak Alman flüt icracılığının gelişim sürecinde Prusya kralı II. Friedrich çok önemli bir rol oynamaktadır. Berlin flüt okulunun oluşum sürecine bakıldığında, kralın flüt tutkusu ve Quantz'la olan bağlantısının sonucu olarak, enstrümanın popülaritesinin arttığı, dolayısıyla icracılığın gelişiminin de aynı hızda ilerlediği görülmektedir.

Flütün egemen olduğu müzik atmosferi yalnızca Prusya sarayı için geçerli bir özellik değildir. Mannheim'da, Kral Theodor'un sarayında da flüt, enstrümental müzikte oldukça önemli bir yere sahiptir. Kralın flüte olan ilgisi, Mannheim'da da flüt sanatının gelişimi için Berlin'e benzer bir atmosfer oluşturmuştur.

19. Yüzyıl Alman flüt icracılığı tarihinin çok yönlü incelemesi yapılırken, enstrümanın gelişiminde zor ve tartışmalı bir süreç olan Boehm sonrası dönem de, büyük bir önem taşımaktadır. W.Barge'nin Boehm'ün reformlarına açıkça karşı duruşu, M. Schwedler'in tutucu yaklaşımı, R. Tillmetz'in Boehm reformlarına ılımlı bakışı ve E.Prill'in tam desteği Münih'li ustanın reformlarından sonra karşılaşılan farklı bakış açılarını göstermektedir. Tüm bunlar 19. yüzyıl Alman flüt sanatının gelişim sürecini yansıtmakla beraber, icra tarihinin ayrılmaz bir parçasını da oluşturmaktadır.

4.1.2. Alman Flüt İcracılığının Gelişim Dönemlerine Ayrımı

18. ve 19. yüzyıl Alman flüt sanatının periyodlara ayırımını incelerken, sadece enstrümanın değişim sürecinin karakteristik özelliklerinden ve icracılık sanatının gelişiminden faydalanmak yeterli değildir. Bu ilerlemelerin yanı sıra, flüt müziğinde stil oluşumu, teorinin ve flüt pratiğinin pedagojik ve icracılık açısından evrimini de mutlaka incelemek gerekmektedir. Bu kıstasları göz önünde bulundurarak 18. ve 19. yüzyıl Alman flüt sanatının oluşumu ve gelişimi aşağıdaki gibi periyodlara ayrılabilir:

4.1.3. 1. Dönem

Tek perdeli flütte teorik ve pratik temeller kurularak, enstrüman için solo repertuvar oluşturulmaya başlanmıştır. Bu süreçte, Quantz otoritesi ve yeteneği ile Prusya sarayı ve Avrupa'nın birçok yerinde kültür politikasının şekillenmesinde çok önemli bir yere sahiptir. Ayrıca, travers flütün yükselişe geçerek, müzisyenler arasında kabul görülmesinde de büyük rol oynamıştır. Bu periyodun oluşumu Quantz'ın, çok yönlü yaratıcılığı ile ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Yine bu dönemde flüt sanatının

gelişiminde önemli bir rolü de Wendling'in liderliğindeki "Mannheim Okulu" oynamıştır. Wendling, flütün solo enstrüman olarak sadece Mannheim'da değil, aynı zamanda Avrupa genelinde de yerini kuvvetlendirmiştir.

4.1.4. 2. Dönem

Bu dönem, enstrümanın konstrüksiyonun da mükemmelleşme ve çok perdeli enstrümanın icra tekniğinde gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Burada liderliği Tromlitz yapmaktadır. Kendini öğretmeye, eser yazmaya ve flüt yapımcılığına adanmış Tromlitz'in genel olarak felsefesi, yeni bir enstrüman tasarlamak yerine, hali hazırda bulunan modeller üzerinde ayrıntılı bir şekilde çalışmaktır (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.25, 774). Tromlitz bu düşünce doğrultusunda, enstrümanın teknik imkanlarını oldukça geliştirmiş ve Boehm'ün radikal reformları için zemin hazırlamıştır.

4.1.5. 3. Dönem

Klasik-romantik gelenekler üzerine kurulan Fürstenau'nun virtüöz-icracı stili bu dönemi oluşturmaktadır. Onun çok perdeli flüte bağlılığı ve Boehm'ün yeniliklerine karşı olan tutumu, enstrümanın yeni konik modelinin Alman flütçülerin büyük bir çoğunluğu tarafından reddedildiği bir dönem olan, 19. yüzyılın ilk yarısının Almanya'da flüt sanatı üzerine bir yansımasıdır.

4.1.6. 4. Dönem

Bu dönem, 19.yüzyıl Alman flüt sanatının tarihsel gelişiminin ve Boehm'ün devrimsel yeniliklerinin, yani "*silindir flüt*"ün oluşumuyla sonuçlanan doruk noktasıdır. Boehm'ün reformları sayesinde enstrümanın teknik seviyesi ve ifadesel imkanları yüksek bir kalite seviyesine ulaşmış ve dünya flüt icracılığı tarihinde yeni bir sayfa açmıştır.

Yukarıdaki prensipler doğrultusunda oluşturulan, Alman flüt sanatı tarihindeki dönemsel ayırım; 18. ve 19. yüzyıl süresince enstrümanın konstrüksiyonundaki, flüt pedagojisindeki ve icracılığındaki gelişimleri özetlemektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. QUANTZ, WENDLING, TROMLITZ

5.1. JOHANN JOACHİM QUANTZ VE DRESDEN DÖNEMİ

5.1.1. Johann Joachim Quantz



Johann Joachim Quantz

Kaynak: http://www.flutehistory.com/Players/Johann_Joachim_Quantz/index.php3 (Erişim Tarihi: 16.04.2013)

Quantz, flütçü, besteci, pedagog ve usta-yapımcı olarak çok yönlü ve büyük yeteneğiyle, flüt sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. 18.Yüzyıl Alman flüt icracılığı tarihinde, Quantz bütün bir devri temsil etmektedir. Telemann, J.S. Bach ve Handel'in çağdaşı olan müzisyen, Gluck'un reform arayışlarının yanı sıra, Haydn ve Mozart'ın yaratıcılıklarının oluşum dönemine de şahit olmuştur. Birçok önemli Avrupalı flütçü arasında, bu kadar büyük yeteneğe ve flütün gelişiminde böyle önemli bir yere sahip bir müzisyen daha bulmak oldukça zordur. Quantz, yalnız Alman flüt tarihinde değil, aynı zamanda dünya müzik tarihi içerisinde de çok önemli bir sanatçıdır.

Quantz'ın müziğe olan ilgisi çok küçük yaşlarda başlamıştır. Uzunca bir süre abisi Jost Matthies ile birlikte çalan Quantz, daha sekiz yaşındayken, yaşadıkları kasabada düzenlenen festivallerde, abisine bass kemanla (German Fiddle Bass) eşlik etmiştir. Bu başlangıç tecrübeleri, babasının itirazlarına rağmen, müziğe yönelmesinde çok büyük bir rol oynamıştır (Burney, 1773: 162).

Quantz'ın yaratıcılığının oluşum aşamalarına bakıldığında, müzikal gelişiminin "*Stadtpeifer*"¹¹ denilen Alman şehir müzisyenlerinin eğitimi ile bağlantılı olduğu ve birden çok enstrüman çalma geleneğiyle yetiştiği görülmektedir. Stadtpeifer'lerin çok branşlı icra pratikleri genelde orkestra enstrümanlarıdır ve serbest doğaçlama sanatı da mesleklerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Quantz'ın, eğitiminin başlangıç safhasında, serbest doğaçlamaya olan yatkınlığı, onun şehir müzisyenliğinde, başarılı olma yolundaki en önemli adımıdır. "*Kulaktan*" çalmak için gerekli olan tecrübeyi, Quantz daha notaları bile öğrenmediği, çocukluk yıllarında kazanmıştır.

Bu gelenek çerçevesinde yetişen Quantz'ın, daha eğitiminin başında, tüm orkestra çalgılarına el yatkınlığı kazanması zorunlu hale gelmiştir. Çünkü şehir müzisyenlerinin hem üflemeli, hem de yaylı çalgılarda ustalaşması gerekmektedir. Keman, obua, trompet,

¹¹ Stadtpeifer, (Ratsmusiker, Kuntspfeifer): 14. ve 15. yüzyıllarda Orta ve Batı Avrupa'da, özellikle Almanya'da- küçük kentlerde bir usta ile çömezi, büyükçe kentlerde ise 4-8 kişi olmak üzere kent yönetimi tarafından koroların çok sesli yorumunda, kilise ve bayram günleri törenlerinde, soyluların kenti ziyaretlerinde kullanmak üzere sürekli tutulan müzikçiler. Aktüze, (2003). **a.g.e.**, s.503.

trombon, kornet, viola da gamba, korno, blok flüt ve fagot Quantz'ın çaldığı enstrümanlara örnektir.

Elbette şehir müzisyenlerinin çaldıkları tüm enstrümanlarda, yüksek bir seviyeye ulaşması mümkün değildir. Bu yüzden Quantz, dikkatini ve ilgisini kemanda toplamıştır. Ancak, diğer enstrümanlarda da icracılığı mükemmel bir seviyede olmasa da, gerektiğinde herhangi biriyle orkestra müzisyeninden beklenen işin üstesinden gelebilmektedir. Şehir müzisyenliğinin çok branşlı eğitimi, Quantz'ın, yeteneğinin ve yaratıcılığının sağlam bir temele dayanmasına neden olmuş ve yaratıcılığının sonraki dönemlerinde müzisyene büyük fayda sağlamıştır.

Şehir müzisyenliği için gereken özellikleri karakterize ederken, bu eğitim sisteminin 18. yüzyıl Almanya'sında oldukça yaygın ve yoksul yerleşim yerlerindeki halk için ulaşılabilir bir eğitim imkanı sağladığını belirtmek gerekmektedir. Beş ile altı yıl arası süren bir eğitim sonucunda müzisyenler ustalıklarını kazanmaktadırlar. Quantz, beş yıllık gayretli çalışmasının ardından nitelikli ve pek çok enstrümanı çalabilen bir orkestra müzisyeni olmuştur.

Şehir müzisyenlerinin görevleri çok geniş bir listeyi içermektedir. Resmi geçit törenleri, festivaller, karnavallar, kraliyet ziyaretleri, kilise ve okul törenleri, düğünler, vaftizler ve diğer ailevi kutlamaların hepsi bu listeye dahildir. Şehir müzisyenlerinin sosyal ve finansal yeri oldukça aşağıda olmasına rağmen, bu görev genelde, azimli yaratıcı kişilikler için profesyonel anlamda ilerlemenin ilk basamağıdır.

Şehir müzisyenlerinin oluşturduğu gruplar, saray orkestralarının hem nicelik hem de nitelik bakımında gerisindedir. Bu yüzden Quantz gelişimini sürdürebilmek için daha perspektifli ve daha saygın gruplar aramaya mecbur kalmıştır. Ancak bu gruplarda yer alabilmek için, yalnızca Alman müziğini bilmek yeterli değildir. Bunun yanı sıra, Alman

aristokratların saraylarında popüler olan İtalyan ve Fransız stillerini de iyi bilmek gerekmektedir.

Saray orkestralarının yüksek icra seviyesi ve icracılar arasındaki rekabet göz önüne alındığında, bu orkestralarda yer almanın son derece zor olduğu görülmektedir. Pek çok enstrümanı çalabilen şehir müzisyenlerinin, tüm enstrümanlarda ustalığın en üst seviyesine ulaşması neredeyse imkansızdır. Dolayısıyla, tek bir enstrümana tam anlamıyla hakim olmak gerekliliği zorunlu hale gelmiştir. Bu yüzden kemanı seçen Quantz, bu enstrümanda orkestracı ve solist olarak geleceği olduğunu düşünmüştür. İlk defa Pirna'dayken öğrendiği Vivaldi'nin keman konçertoları Quantz'ın müzikal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Kariyerine 1708 yılında Mersburg'da şehir müzisyeni olarak başlayan Quantz, 1755 yılında basılan otobiyografisinde bu konu hakkında ne yazık ki çok fazla bilgiye yer vermemiştir. İlk müzik derslerini amcası Justus Quantz'tan alan müzisyen, onun ölümünden sonra oğlu Johann Adolf Fleischhack ile çalışmalarına devam etmiştir. Bu süre içerisinde yaylı çalgılarda yeterlilik elde eden Quantz, ilk kompozisyon ve klavsen çalışmalarını da Johann Friedrich Kiewewetter ile gerçekleştirmiştir. Eğitimini tamamladıktan sonra özellikle obua, keman ve trompette ustalaşmış bir müzisyen olarak, birkaç yıl daha Merseburg'da kalmıştır. Ancak Quantz, müzikal kariyeri için bundan daha fazlasını istemektedir. Böylece 18. Yüzyılın başlarında aralarında J.S. Bach, Handel, Vivaldi ve Telemann'ın da bulunduğu, Avrupa'nın en iyi müzisyenleri ve bestecilerine ev sahipliği yapan Dresden'e gitmeye karar vermiştir (Powell, 2002: 90).

5.1.2. Dresden Dönemi- Quantz'ın Profesyonelleşme Süreci Ve Yaratıcılığının Olgunlaşması

Quantz'ın yaratıcılık kariyeri Almanya'nın iki müzik kültür merkeziyle yakından bağlantılıdır. Saksonya'nın başkenti Dresden ve Prusya'nın başkenti Berlin, özellikle 18. yüzyılda Alman kültürünün iki önemli merkezidir. 18. yüzyılın ilk yarısında, Saksonya'da müzik kültürü gelişiminin zirvesine ulaşmış, ancak sonrasında “Yedi Yıl Savaşları” (1756-1763) süresince zor dönemlerden geçerek tam anlamıyla düşüş yaşamıştır. Prusya kültürünün yükselişi ise, 18. yüzyılın ortasına ve üçüncü çeyreğine, yani II. Friedrich'in tahta çıkışına ve yönetimine denk gelmektedir.

Dresden, 18. yüzyıl Almanya'sının büyük şehirleri arasında, kültürel gelişimiyle en önemli sanat merkezlerinden biridir. Bu şehir, sanata olan düşkünlüğü ile bilinen, Saksonya kralı II. August döneminde, Almanya'nın kültür başkenti haline gelmiştir. Görkemli saray mimarisi, devasa opera binası, tapınaklar ve bahçeler Saksonya saray elitinin ve başkentinin ekonomik, politik ve kültürel durumunun görünür kanıtlarıdır.

Dresden'deki müzik kültürünün gelişiminde Fransa ve İtalya'nın büyük etkisi görülmektedir. Kral II. August düzenli olarak Avrupa'nın önemli kültür merkezlerini ziyaret eden, bu merkezlerdeki en iyi müzisyenleri ve bestecileri kendi ülkesine getirmeye çalışan az sayıdaki Alman hükümdarlarından biridir. Çok yönlü müzik zevkine sahip olan kral, bir defasında Fransa'da, Fransız müziğinin hafifliğinden ve narinliğinden çok etkilenmiş, sonrasında Jean-Baptiste Volumier'i (1670- 1728) Dresden Saray Orkestrasına başkemancı olarak davet ederek bu müziği teşvik etmiştir.¹² 1714-1717 yılları arasında prensin Avrupa başkentlerini ziyaretinden sonra ilgisi İtalyan müziğine yönelmiştir. Tahtın varisi, babasını saray orkestrasının güçlendirilmesi konusunda ikna ederek, çağdaş İtalyan müziğinin icra edilebilmesi için İtalyan ses sanatçıları ve icracılarını davet etmiştir. 1717 yılında Dresden'i ziyaret eden J. S. Bach, II. August'un

¹² O. Landmann (1989). *The Dresden Hofkapelle during the lifetime of Johann Sebastian Bach*. Early Music, Vol.17, No. 1, Feb., s.20. Oxford University Press. <http://www.jstor.org/stable/3127257> (Erişim Tarihi: 22.04.2013).

saray orkestrasında; orkestra şefi ve besteciler dışında yaklaşık otuz üç müzisyenin bulunduğunu belirtmiştir.¹³

Dresden Saray Orkestrasının gelişimi 1694'ten başlayarak 1756'ya kadar devam etmiştir. 1709'daki dengelenmiş kadrosu "Yedi Yıl Savaşları"nın başlangıcına kadar elli üç müzisyene ulaşmıştır.¹⁴ Bu rakamlar, Avrupa'daki diğer orkestralarla karşılaştırıldığında, onları sayısal olarak oldukça geride bıraktığını göstermektedir. Gerek nitelik, gerekse nicelik bakımından Mannheim Orkestrası'nda 1730'lu yılların başında Dresden Saray Orkestrasının gerisindedir. Kral Theodor'un müzisyenlerinin yükselişleri ve Avrupa genelinde tanınmaları 18. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir.

Orkestranın icra kalitesinin artmasında, Kral II. August'un Avrupa başkentlerine yaptığı gezilerde, yanına bir grup müzisyen almasının da büyük rolü vardır. Bu müzisyenlerin tek görevi, yolculuk sırasında kralın ailesine ve misafirlerine konser vermek değildir. Aynı zamanda bu geziler müzisyenlere, profesyonelliklerini ve sanatsal ufuklarını geliştirmeleri içinde bir imkan sağlamaktadır.¹⁵ Saksonya sarayının yetenekli müzisyenleri zaman zaman bu tür turneler sonrasında kralın desteği ile yurtdışında ustalıklarını geliştirme imkanı bulabilmişlerdir. Quantz da yurtdışında eğitim alma şansına sahip olmuş müzisyenlerin arasında yer almaktadır.

Dresden'deki sanat atmosferinin oluşumunda, Fransız ve İtalyan karışımı stilin taraftarı olan Johann Georg Pisendel'in (1687-1755) başkemancı olarak görevlendirilmesinin payı büyüktür. Ancak o dönemde kemancı olarak Quantz'ın da ulaşmaya çalıştığı, keman sanatı seviyesi çok yüksektir. Dresden'deki farklı icra okullarına mensup büyük kemancılar, hem saray mensuplarını hem de sade halkı icracılıklarıyla kendilerine hayran

¹³ O. Landmann (1989). The Dresden Hofkapelle during the lifetime of Johann Sebastian Bach. Early Music, Vol.17, No. 1, Feb. s. 20. Oxford University Press. <http://www.jstor.org/stable/3127257> (Erişim Tarihi: 22.04.2013).

¹⁴ <http://earlymusicworld.com/id16.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2013).

¹⁵ O. Landmann (1989). The Dresden Hofkapelle during the lifetime of Johann Sebastian Bach. Early Music, Vol.17, No. 1, Feb. s. 22. Oxford University Press. <http://www.jstor.org/stable/3127257> (Erişim Tarihi: 22.04.2013).

bırakmaktadırlar. Avrupa'nın en iyi orkestrası olan II. August'un orkestrasında ünlü Fransız, İtalyan ve Alman kemancılar çalışmaktadır. J. B. Volumier, J. G. Pisendel ve Francesco Maria Veracini (1690-1768) gibi sanatçılar, entelektüel kişilikleriyle gerek icra tekniği, gerekse kompozisyon alanında genel Avrupa standardını oluşturma rolünü de üstlenmişlerdir. Quantz bu müzisyenlerin sadece icra ustalıklarından değil, aynı zamanda çok yönlü yaratıcılıklarından da etkilenmiştir.

Dresden'deki bu müzik kültürü Quantz'ın, profesyonel düzeye ulaşabilme ve “*icracı ve besteci*” olma isteğini giderek arttırmıştır. Quantz: “*bu meşhur insanları dinledikten sonra son derece etkilendim ve bu mükemmel topluluğun içine girebilmek ve kendime bir yer edinmek için müzik çalışmalarımı iki kat arttırdım.*” (Quantz, 1752'den aktaran Reilly, 2001, xiv) diyerek hedeflediği kariyeri açıkça belirtmiştir.

Quantz'ın 1714 yılında Gottfried Heyne (?-1738) ile tanışması Dresden'de ulaşmak istediği müzikal kariyerinin dönüm noktası olmuştur. 1716 yılında Dresden şehir bandosunun şefi Heyne tarafından teklif edilen pozisyonu kabul ederek bandoya katılmıştır. Ancak, Quantz'ın o dönem bulunduğu yerden Dresden'deki saray orkestrasının usta kemancılarıyla rekabet etmesi neredeyse imkansızdır. Hatta üç kat fazla bile çalışsa, tek bir enstrümanda ustalık kazanan bir müzisyenle, pek çok enstrümanı yüzeysel olarak öğrenmiş bir müzisyenin, saray orkestrasının beklentisine cevap veremeyeceği açıkça ortadadır. Yine aynı dönemde Dresden saray orkestrasında uzmanlaşma sadece kemancılar arasında değil, üflemeliler arasında da oldukça yaygındır. Saray orkestrasının oluşumundaki bu yaklaşım, her icracının ustalığını arttırdığı gibi, orkestranın genel seviyesini de yükseltmiştir.

Almanya'nın en iyi orkestrasına katılmayı defalarca deneyip başarısız olan Quantz, kemancı olarak profesyonel seviyesini gerçekçi bir şekilde değerlendirerek, çok sıkı rekabet yaşanmayan başka enstrümanları denemeye karar vermiştir. Ancak, solist enstrümanlara olan bu eğilimi, onu kemandaki teknik ve ifade imkanlarıyla benzer özellikler taşıyan enstrümanlara yönlendirmiştir. 21 yaşındaki Quantz enstrüman

değiştirerek obuaya geçmiştir. Üflemeli çalgılar arasında kemanla benzer özellikler taşıyan ve rekabetin daha az yaşandığı obua çalmaya karar veren Quantz, birkaç denemenin ardından, resmi olarak krallık orkestrasında; pek gelecek vaat etmeyen şehir müzisyenliğinden, çok daha itibarlı olan saray orkestrası üyeliğine geçiş yapmıştır.

Kadrosuna en iyi orkestracı- icracı ve vokalistlerin girdiği Dresden'deki büyük saray orkestrası ile karşılaştırıldığında, Polonya Orkestrası hem sayısal hem de icracıların profesyonel seviyeleri itibariyle çok daha mütevazî görünmektedir. Az sayıdaki bu müzisyenlerin en önemli görevi krala yolculuklarında eşlik etmektir. Bu yolculukların çoğu, kralın uzun süre maiyeti ile kaldığı Polonya'ya yapılmaktadır. Dresden'de özel bir müzik konforuna alışan kral, Polonya'da da bu ortamı minimal bir şekilde de olsa oluşturmaya çalışmıştır. Polonya Saray Orkestrasının sürekli ikamet yeri, Varşova olarak belirlenmiştir. Ancak, Saksonya başkentine yapılan sık ziyaretler müzisyenlere büyük saray orkestrasındaki daha ayrıcalıklı meslektaşlarıyla sanatsal bağlantılarını sürdürme ve Dresden'in müzikal-kültürel hayatının en yoğun olduğu noktada bulunma şansı vermiştir.

Polonya Orkestrasının kuruluşu sadece Alman müzik kültürünün gelişiminde değil, aynı zamanda Quantz'ın yaratıcılık gelişiminde de belirleyici olmuştur. Bununla birlikte, icracı kadrosunun küçüklüğü ve bu icracıların kendi enstrümanları için beste yapıyor olmaları, orkestrayı kendileri için müzikal bir laboratuvar olarak kullanma şansı da vermiştir. Böylece müzisyenler eserlerinin doğrudan icra edilip, deneme şansıyla birlikte, sanatsal arayışları için de büyük bir ayrıcalığa sahip olmuşlardır. Quantz'ın profesyonel statüsündeki değişim, ona müziği iyi müzisyenlerle icra edebilme şansı vermiştir.

Toplam on iki üyesi bulunan Polonya Orkestrası oldukça küçük bir gruptur. Grubun yeni üyesi Quantz, gerek mevki gerekse finansal açıdan oldukça iyi bir duruma gelse de, bu yeni pozisyonu onu başka yollara sevk etmiştir. Quantz orkestradaki diğer obuacıların gerek yaş gerekse kıdem açısından kendisinden üstün oldukları için, obuacı olarak bu

orkestrada kendine bir gelecek görememiştir (Quantz, 1752'den aktaran Reilly, 2001, xiv).

Bu düşünceler onu tekrar enstrüman değişikliğine yönlendirmiştir. Böylelikle Quantz, yine kemanla benzer özellikler taşıyan bir başka üflemeli çalgı olan travers flüte yönelmiştir. Quantz'ın bu enstrümanda yüksek bir profesyonellik seviyesine ulaşma isteği orkestranın kibirsiz ve usta flütçüsü J. C. Friese tarafından da olumlu karşılanmış ve yardım bulmuştur.

Quantz'ın enstrüman değişimindeki kararlılığına rağmen, yeni başlayan bir flütçü olarak, bu süreç oldukça zorlu geçmiştir. Quantz'ın travers flütle, müzikal kariyerinde yükselebilmesi için uzun yıllar eğitim alması ve çalışması gerekmektedir. Çünkü flüt hakkında sadece ünlü Fransız flütçülerden öğrendiği genel bilgilere sahiptir. Bu flütçülerden biri de Pierre-Gabriel Buffardin'dir.(1690-1768) Quantz, kendisinden yaklaşık dört ay flüt dersi almıştır (Quantz, 1752'den aktaran Reilly, 2001, xiv).

Dresden'deki flüt icracılığının gelişimindeki en büyük etken Fransız müzisyen P.G. Buffardin'in saray orkestrasına gelişiyle başlamıştır. Yaklaşık otuz dört yıl boyunca Buffardin büyük saray orkestrasının birinci flütçüsü ve solisti olarak çalışmış ve 1749 yılında emekliye ayrılmıştır. Buffardin, Dresden'de bulunduğu sürece Fransa ile bağlarını kopartmamıştır. 1726 ve 1737 yıllarında “*Concert Spirituel*” adı altında, Paris'te başlayan ve halka açık ilk konser serisi olma özelliğini taşıyan etkinliklerde yer almıştır (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.4, 559). Virtüöz flütçü, Paris'in en iyi müzisyenleriyle olan sanatsal bağlantıları sayesinde, Avrupa flüt sanatının başkentindeki tüm önemli olaylar hakkında bilgi sahibi olmuştur. Fransa'nın başkenti 18. yüzyılın ilk yarısında Reville Philibert (1639-1717), Michel de la Barre (1675-1745) J. Hotteterre ve Michel Blavet (1700-1768) gibi yıldız flütçülerin bulunduğu tam bir flüt sanatı başkentidir. Hepsi de Fransız flüt okulunun önde gelen isimleridir ve kısa bir sürede flüt icra sanatını hiç olmadığı kadar yüksek bir seviyeye çıkarmışlardır.

Enstrüman değiştiren Quantz yeni çalgısında çok yoğun bir şekilde çalışmaya başlamıştır. Şehir müzisyenliği eğitimi sırasında flüt eğitimi de almasına rağmen, bu enstrümandaki icra kapasitesi sınırlıdır. Bu nedenle temel ve teknik becerisini geliştirmek için kısa bir süre Dresden'in en iyi flütçüsü Buffardin ile çalışmıştır. Buffardin'in özellikle hızlı parçalardaki mükemmelliğe yakın icra tekniği, Quantz'ın icra stilini oluşturmasında büyük oranda etkili olmuştur. Kendini teknik problemlerin çözümü ile sınırlandırmayan Quantz, Pisendel'den kompozisyon ve yorumculuk üzerine dersler almıştır. Çünkü o dönemde müzisyenlerin enstrüman üzerindeki hakimiyeti yalnız iyi icracılıkla değil, aynı zamanda armoni ve kompozisyon bilgileri ile de değerlendirilmektedir. Bunun kanıtı olarak da Quantz'ın, uzun yıllar idolü ve icracılık hocası olan J.G. Pisendel hakkındaki sözleri gösterilebilir: *“bu büyük kemancı, kıymetli konzertmaister, gayretli besteci ve dürüstlük abidesi insandan sadece adagio çalmayı değil, beste yapmayı da öğrendim.”* (Quantz, 1752'den aktaran Reilly, 2001, xv). Müzisyenin bu sözleri Pisendel'e olan hayranlığının dışında, o dönemin yorumcu - besteci olma geleneğini de gözler önüne sermektedir.

İtalya ve Fransa'nın en iyi hocaları ile çalışan ve iki ülkenin müziğini detaylı şekilde öğrenen Pisendel, Dresden'e gelişiyle beraber karma bir stil oluşturmaya çalışmıştır. Quantz da icracılığı ve besteciliğinin etkisi altında kaldığı Pisendel'i kendine örnek almıştır. Yeni enstrümanını benimseyen Quantz, kemandaki icrası tecrübesini flüte yansıtmaya çalışmıştır. Quantz flütün orkestradaki kullanımı dışında, solist bir enstrüman olması yolunda da önemli katkılarda bulunmuştur. Flütün sadece orkestrada görülmeye başlandığı bir dönemde, onu keman sanatı seviyesine çıkartmanın ne kadar zor olduğu düşünüldüğünde, Quantz'ın katkıları göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür.

18. Yüzyıl'ın başlarında flüt icracılığına bakıldığında, enstrümana olan ilginin arttığı görülmektedir. Enstrümanın ses dinamiğinin geliştirilmesi ve ifade imkanının artırılmasıyla birlikte; beklentilerde aynı oranda yükselişe geçmiştir. Ancak eğitim materyali ve pedagojik repertuvarın olmayışı flütün yükselişini sekteye uğratmaktadır. Travers flüt için sanatsal bir repertuvara ihtiyaç duyulmaktadır. Repertuvarın olmaması, özellikle de icracılar için problem oluşturmaktadır. *“Müzisyenler çoğu zaman obua ya da*

keman eserlerini ellerinden geldiği kadar, flüte uyarlayarak ya da transpoze ederek” (Burney, 1773: 172) çalmak zorunda kalmışlardır.

Quantz Polonya orkestrasındaki görevinin yanı sıra kompozisyon çalışmalarına da başlamıştır. Repertuarın sınırlı olması nedeniyle çalışmalarını flüt üzerinde yoğunlaştırmıştır. Yeterli kompozisyon bilgisi ve tecrübesi olmayan Quantz, daha tecrübeli büyük ustaların partitürlerini detaylı bir şekilde incelemiştir. Keman çalarken öğrendiği Vivaldi'nin keman konçertoları hem icrada ustalaşmada hemde kompozisyonun temelini öğrenirken ona örnek teşkil etmiştir.

Yetenekli genç müzisyenin sürekli kendini geliştirme çabaları II. August'un saray çevresinde de görülmüştür. Saksonya sarayındaki en iyi müzisyenlere yurtdışında eğitim aldırma geleneği bu defa da Quantz için geçerli olmuştur. Quantz müzikal yaratıcılığının ilerlemesi için, Avrupa okullarının hem İtalyan, hem de Fransız tecrübe ve geleneklerini detaylı bir şekilde öğrenmesi gerektiğini görmüştür. İtalya onun ilgisini Vivaldi, Scarlatti, ünlü şancılar ve kemancılarla çekerken, Fransa ise Parisli flütçülerin ustalığıyla onu etkilemiştir. Quantz, zamanında Pisendel'in de yaptığı gibi, İtalyan ve Fransız stillerinin tüm inceliklerini kavramaya çalışmıştır. Quantz, İtalya ve Fransa'dan sonra Londra'ya gitmiştir. Amacı buradaki İngiliz orkestra ve operalarını dinlemek onların müziği hakkında bilgi edinmektir. Görevli olarak gittiği bu yaratıcılık gezisinde, Quantz'ın alman flüt icracıları arasında, Avrupa'nın önemli sanat merkezlerini görme ve onların müzik kültürlerini öğrenme şansı bulan birkaç müzisyenden biri olduğu görülmektedir.

Quantz'ın yurtdışına yaptığı bu sanatsal gezinin asıl amacı; belirli teorik ya da pratik bilgileri edinmek değildir. Daha çok İtalyan ve Fransız müziğinin, icra ve bestecilik stilini detaylı ve geniş bir şekilde öğrenmektir. Çünkü Quantz'ın bu yolculuktan önce İtalyan ve Fransız müziği hakkındaki fikirleri, bu ülkelerden gelen yabancı ve bu ülkelerde okuyan alman müzisyenlerin öğrettikleri ve anlattıklarından ibarettir. Ancak, İtalya, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde geçirdiği sınırlı zamanlardan sonra Avrupa müzik sanatındaki farklı stilleri ve onların inceliklerini kendi başına kavrayabilmiştir. Bu ona Avrupa'nın

lider sanat ekollerinin yeterlilik ve yetersizliklerini eleştirel şekilde değerlendirme şansı da vermiştir. Aynı zamanda bu farklı stilleri, kendi müzik sanatı anlayışının gelişimi için de kullanmıştır.

İtalyan ve Fransız müziğini bütünüyle karşılaştıran ve her ikisinin de en iyi yönlerini gösterirken stil farklılıklarını da belirten Quantz, İtalyan tahta üflemeli sazlarda, obuacı Giuseppe Sammartini (1695-1750)'yi dışında tutarak diğerleri arasında iyi icracıların bulunmadığını söylemiştir. Ancak bu yaylı sazlar için geçerli değildir. Viyolonselci Giovanni(?) ve Franciscello (1691-1739), kemancı A. Vivaldi ve Francesco Montanari (?-1730), Battista Somis (1686-1763) ve onun öğrencisi Jean Marie Leclair (1697-1764), Quantz'ın dinleme şansı bulduğu iyi müzisyenlerden birkaçıdır. Quantz'a göre Fransa ise o gün için Alman müzik hayatı ile aynıdır. Fransız opera ve orkestralarını yeterli görmeyen Quantz, travers flüt çalan virtüöz icracıları ise mükemmel bulmuştur. Quantz, dönemin en iyi Fransız flütçüleri arasında yer alan Jean Christophe Naudot (?-1762) ve M.Blavet'le tanışmıştır (Quantz, 1752'den aktaran Reilly, 2001, xviii).

Flütün yapısında ve entonasyonunda iyileştirme çalışmalarına ilk olarak Paris'te başlayan Quantz'ın, o günlerde yorumculuğu ve enstrüman için yaptığı mükemmel besteleriyle tanınan Blavet'le olan arkadaşlığının etkisi de görülmektedir. Kişisel yaratıcılığının en önemli başlangıç adımını Polonya orkestrasına katılması olarak değerlendiren Quantz için, İtalya, Fransa, İngiltere ve Hollanda'da geçirdiği yıllar profesyonel ustalığının ve müzikal stilinin oluşumundaki en önemli dönemlerdir.

Her Alman besteci ve enstrümancı için yurtdışında eğitim fırsatı, sadece yaratıcılıklarının gelişimi için değil, kariyerlerinin ilerlemesi için de önemli bir rol oynamaktadır. Pisendel, Quantz ve Hasse gibi isimler Almanya dışında eğitim şansı yakalamış müzisyenlerden bazılarıdır. Bu isimler yurtlarına dönüşleriyle beraber kariyer merdivenini oldukça hızlı tırmanarak, kısa sürede saray orkestrasının daha güçlü ve daha çok ödenen üyeleri olarak, sarayın önemli statüsünden ve kendilerine tanınan ayrıcalıklardan faydalanmışlardır. Yurtdışında eğitim fırsatı bulamayan yetenekli alman müzisyenler için buna ulaşmak çok

daha karmaşık ve zor olmuştur. Yeteneği hiçbir zaman gerekli değeri bulamayan ve müzik bürokratlarının hiç hak etmediği baskısını sürekli yaşayan J.S.Bach'ın yaratıcılık kaderi buna iyi bir örnektir.

İtalya, Fransa ve İngiltere ziyaretleri Quantz'ın flütçü ve besteci olmasında belirleyici etkindir. Quantz bu gezilerde öğrendikleri sayesinde, yaratıcılığını geliştirmiş ve ilerletmiş, flüt icracılığı teorisinin estetik temellerini de yine bu sayede oluşturmuştur. Dresden'e dönüşüyle beraber Quantz'ın icracılık kariyeri hızlı ve bir o kadar da başarılı gelişmiştir. Yine aynı dönemde, orkestradaki görevinin yanı sıra, solo icracılık ve flüt eserleri yazmak da Quantz'ın öncelikli işi haline gelmiştir.

Kralın 1728 yılında Berlin'e yaptığı bir ziyaret esnasında Quantz'ın Prusya Veliht Prensi II. Friedrich'e flüt çalması ve prensin Quantz'ı çok beğenmesi, onun bundan sonraki hayatı ve müzikal kariyeri için bir dönüm noktası olmuştur. Kralın izni ile II. Friedrich'e flüt dersleri vermeye başlayan Quantz, 1741'den hayatının sonuna dek besteci ve kralın flüt öğretmeni olarak Berlin ve Postdam'da kalmıştır.

II. Friedrich'in Prusya müzik kültürüne ve 18. yüzyılın ortasıyla, üçüncü çeyreğindeki Alman flüt sanatının gelişimine katkısı büyüktür. II. Friedrich Prusya kralı olunca aktif olarak reformlarla uğraşmıştır. Bu reformların arasında, I. Friedrich Wilhelm (1688-1740) zamanında tam bir düşüş yaşayan Berlin müzik kültürünün yeniden canlandırılması önemli bir yere sahiptir. II. Friedrich'in hükümdarlığı süresince gerçekleştirdiği reformlar; opera, orkestra ve enstrümantal oda müziği sanatında, büyük bir gelişmeye yol açarak Berlin'i Avrupa'nın önemli müzik başkentlerinden birine dönüştürmüştür.

Quantz II. Friedrich'in hizmetine girdikten sonra buradaki görevi solo icracılıktan çok, krala flüt dersleri vermek, akşam konserleri düzenlemek ve kralın çalması için eserler bestelemektir. Kral her akşam ülkenin en iyi müzisyenleriyle beraber flüt çalmıştır. Bu konserler Benda, Graun ve C.P. Bach'ın yardımları ile genellikle Quantz tarafından

düzenlenmektedir. Kralın bir konserde hiç ara vermeden altı konçerto ve bir sonat çaldığı bilinmektedir. Bu konçertolar sadece Quantz, Benda ve kendine ait konçertolardır. Başka müzisyenlerin bu etkinliklerde yer alması oldukça ender görülmektedir.¹⁶

Quantz'ın hayatına genel olarak bakıldığında, flütçü, besteci ve pedagog olarak varlığını sürdürdüğü Dresden dönemi; sade şehir müzisyenliğinden, solist virtüözlüğe kadar uzanan karmaşık ve zorlu bir yolculuktur. Quantz burada, yetenekli bir icracı ve besteci olarak yaratıcılık kariyerinde hızlı bir yükselişe geçmiştir. Berlin'de ise pedagog-usta olarak potansiyelini geliştiren müzisyen, Prusya sanat ve bilim kalesinin müzikal estetik prensiplerini oluşturmaya çalışmıştır.

Quantz ve II. Friedrich arasındaki yıllara dayanan yaratıcılık bağlantısı ve hükümdarın flüte olan tutkusu, flüt sanatının gelişimi için ideal bir ortam oluşturmuştur. II. Friedrich, alman flüt okulunun oluşumunda ve enstrümanın tanınmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Kralın başlıca idolü ve ilham kaynağı Quantz'tır. Quantz bu sayede, flüt icra estetiğinin temel yönlerini belirlemekle kalmamış, aynı zamanda Prusya sarayının kültür politikasında da belirleyici olmuştur. Prusya sarayını saran flüt egemenliği, birçok alman besteci için geniş bir repertuar oluşturulması ve flütün orkestradan solo çalgı statüsüne çıkarılması için önemli bir teşvik kaynağı haline gelmiştir.

Şüphesiz flütçü-besteciler arasında, repertuarın gelişmesinde ve genişletilmesinde en büyük katkıyı sağlayan Quantz'tır. Müzisyen, klavsen eşlikli flüt için iki yüz dört sonat, solo flüt için yaklaşık üç yüz konçerto, kırktan fazla trio sonat ve bunun yanı sıra yine flüt için sololar, düetler ve triolar yazmıştır. Bu bakımdan, Quantz'ın flüt için yazmış olduğu eserlerin sayısı, A. Vivaldi'nin keman mirasıyla kıyaslanabilecek kadar fazladır.

¹⁶ <http://www.jjquantz.org/index.php/biography> (Erişim Tarihi: 22.04.2013).

5.2. MANNHEİM'DA FLÜT SANATI VE JOHANN BAPTİST WENDLING

5.2.1. Mannheim'da Flüt Sanatı

18. Yüzyıl Alman müzik kültürünün gelişiminde, Dresden ve Berlin'den sonra liderlik rolünü Mannheim üstlenmiştir. Saksonya ve Prusya saraylarının, ekonomik imkan ve insan kaynağı bakımından çok gerisinde olan ve 18. yüzyılın ortalarına doğru ünlenen Mannheim, başlangıçta gösterişsiz ve sanatsal ortamın bulunmadığı bir şehirdir.

Mannheim'daki kültürel gelişimin ilk adımı Karl Theodor'un 1743'te iktidara gelmesiyle atılmıştır. Theodor, bilime, edebiyata, felsefeye, müziğe ve flüte karşı olan ilgisiyle bilinen bir hükümdardır. Özellikle, 1750-1760 yılları onun sanatsal faaliyetlerinin zirvesini oluşturmaktadır. Theodor'un döneminde Fransız saray tiyatrosu, İtalyan operası ve saray orkestrası en başarılı zamanlarını yaşamıştır. Pfalz sarayında, sanatçının yaratıcı ifadesine herhangi bir sınır getirmeyen demokratik yaklaşım, kralın tartışmasız en büyük başarısıdır. Prusya kralı tüm saray müzisyenlerini kendi müzik beğenisi ile sınırlandırırken, Karl Theodor çok daha ılımlı bir bakışla, herkese kendi sanat yönelimini seçme özgürlüğü tanımıştır. Bu yaklaşım son derece iyi sonuçlar vermiş ve Mannheim, zamanla müzisyenler için sanatın merkezi haline gelmiştir. Mannheim, gerçek yaratıcılık atmosferine girmek isteyen ve dolayısıyla buraya gelmeye çalışan birçok yetenekli sanatçı tarafından "müzisyenler için bir cennet" olarak görülmüştür.

5.2.2. Johann Baptist Wendling (1723-1797)



Johann Baptist Wendling

Kaynak: <http://ru.wikipedia.org> (Erişim Tarihi: 20.05.2013)

Mannheim'daki flüt sanatının gelişmesinde, Johann Baptist Wendling önemli bir yere sahiptir. Wendling, Mannheim orkestrasının en iyi ve en yetenekli üyelerinden biridir. O dönem Mannheim orkestrasının kurucusu olan Johann Stamitz'in (1717-1757), orkestra için müzisyen seçimini büyük bir titizlikle yaptığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu orkestrada yer almak isteyen bir müzisyenin yüksek icracılık seviyesine ulaşması ve son derece profesyonel bir yaklaşıma sahip olması gerekmektedir. Böyle bir sanat ortamında Wendling, yeni ve yetenekli icracılarla orkestrayı aktif bir şekilde güçlendirmeye çalışan, J. Stamitz tarafından orkestraya seçilmiştir. Ayrıca orkestrada yer almak için yüksek icracılık seviyesi ve son derece profesyonel bir yaklaşım gerekmektedir. Bu yüzden Stamitz'in Wendling'i seçmesi onun ayrıcalığının görünür bir kanıtıdır.

Karl Theodor'un hizmetine girene kadar Wendling kendisini Zweibrücken sarayının yetenekli flüt virtüözü ve yetkin bir pedagoğ olarak tanıtmıştır. 1745-1752 yılları arası Wendling, neredeyse 7 yıl boyunca icracılık ve Zweibrücken Dükü IV. Christian'a flüt dersi vererek saray müzisyenliği yapmıştır (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.27, 280). Dük ile sık sık Avrupa'nın önemli şehirlerini ziyaret ederken, başarılı konserleri sayesinde uluslararası bir üne sahip olmuştur. Paris seyircisinin karşısına çıkma şansını az sayıda alman flütçü elde etmiştir ve bunlardan biri de Wendling'dir. Genç müzisyenin ustalığı Berlin'de de büyük beğeni kazanmıştır. 1749 yılında saraydaki mükemmel konseri sonrasında Prusya Kralı II. Friedrich, Wendling'e sunduğu bir hediyeyle memnuniyetini belirtmiştir.

Wendling, yaratıcılığı solist ve orkestra icracılığı ile sınırlı kalmayan müzisyenlerdendir. Müzisyenin, çok yönlü sanatsal faaliyetlerinin önemli bir kısmını da, flüt eserleri yazmak oluşturmaktadır. Karl Theodor'un flüte olan ilgisi, bu enstrümana Mannheim'da saygınlık kazandırmıştır. Pfalz Sarayının müzisyenleri Johann Stamitz, Carl Stamitz (1745-1801), Franz Xaver Richter (1709-1789), Carlo Toeschi (1724-1788), Anton Filtz (1725-1760), Johann Christian Cannabich (1731-1798) ve daha birçokları flüt için eserler yazmışlardır. Bu müzisyenlerin arasında yer alan Wendling'in yaratıcılık mirası, Quantz ve II. Friedrich'te olduğu kadar büyük bir konçerto ve sonat sayısına ulaşamasa da, genel olarak flüt eserlerinin sayısı oldukça çoktur. Ayrıca eserlerinde yansıttığı modern ve çok yönlü müzik dili de dikkat çekicidir.

Mannheim'lı virtüözün çeşitli formlardaki eserleri arasında en büyük bölümü; iki flüt için yazmış olduğu otuz dokuz düet oluşturmaktadır. Aynı zamanda Flüt ve farklı enstrüman grupları için 30 kadar trio, bunların yanında flüt için on dört konçerto, on iki sonat, yine flütlü Quartetler ve divertimentolar da yazmıştır (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.27, 281).

18. yüzyılda tek perdeli flüt kullanan müzisyenler arasında bulunan Wendling, virtüöz bir tekniğe sahiptir. Dolayısıyla bu yeteneği yalnızca çalışına değil, aynı zamanda eserlerine de yansıtmıştır. Wendling flüt sonatlarında, sıklıkla teknik anlamda zorlu kromatik pasajlar ve geniş oktav atlamaları kullanmıştır. Op.1 Flüt Sonatı bunun gözle görülür örneğidir. Benzer teknik zorluklar bestecinin konçertolarında da görülmektedir.



Görsel 10. Wendling Re Major Flüt Sonatı Op.1 1.Bölüm Allegro 83-85. Ölçüler



Görsel 11. Wendling Re Major Flüt Sonatı Op.1 3.Bölüm Prestissimo 39-45. Ölçüler

Wendling'in, eserlerinde zorlu teknik pasajları sıklıkla kullanması, icracı olarak seviyesinin ne derece yüksek olduğunu gösterir. Flütçünün olağanüstü bir müzisyen ve virtüöz olduğunun tek kanıtı yazmış olduğu virtüözite gerektiren flüt eserleri değildir. Aynı zamanda Mannheim'li flütçüyü dinleme şansı bulan Leopold Mozart (1719-1787), Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) gibi büyük çağdaşlarının ifadeleri de bunun kanıtıdır.

Leopold Mozart Wendling'in yeteneğinden övgüyle bahsetmiş ve onu dinlerken yaşadığı memnuniyeti dile getirerek, Wendling'in icracılığını "*hayranlık uyandırıcı*" olarak tanımlamıştır (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.27, 281).

F. D. Schubart'da Wendling'in sanatını hayranlıkla ve coşkuyla değerlendirerek flütçü hakkında şu yorumu yapmıştır: "*Wendling'in üstünlüğü mükemmel icrayı yapabilmesinde. İcrası ifadeli ve çok güzel, hem bas hem tiz sesleri aynı temizlikte ve güzellikte. Şaşırtıcı derecede zor ve hızlı pasajlarda kaliteli ve etkili olması onun için gurur verici.*" (Powell, 2002: 109).

W.A.Mozart, Wendling'in kardeşiyle yaptığı bir sohbet esnasında, yetenekli flütçünün profesyonel yeterliliklerini çok daha detaylı bir şekilde değerlendirmiştir: "*Evet, kardeşinizde farklı bir şeyler olduğunu biliyorum. O, öncelikle, herhangi bir flütçü değil, bu yüzden de onunla sesin yerli yerinde olup olmadığı konusunda ve tiz mi pes mi diye sürekli tartışmaya gerek yok. Görüyor musunuz, O bu konuda her zaman doğrudur, kalbi ve kulakları var, dahası dilinin ucu doğru yerde. Sadece üflüyor ve parmaklarını doğru tutuyor, bir şeyler başarması için düşünmesine gerek kalmıyor. Sonra, Adagio' nun ne manaya geldiğini çok iyi biliyor.*" (Powell, 2002: 110).

Flüte tahammül edemediğini ve bu enstrüman için beste yaparken kendini kısıtlanmış hissettiğini söyleyen (Roeder, 1994: 142) Mozart'tan bu sözleri duymak, dahi bestecinin en üst takdirini kazanmak anlamına gelmektedir. Mannheim'li virtüöz, usta icrasıyla sadece genç Mozart'ı etkilemekle kalmamış, aynı zamanda onun enstrümana olan yaklaşımını değiştirerek, flüt eserlerini yazarken bestecinin ilham kaynağı olmuştur.

Bunun yanı sıra, Wendling'in de aralarında bulunduğu ne yazık ki günümüze ulaşamamış, Mannheim orkestrasının yetenekli solistleri için bir de senfoni konçertant (KV297B) yazmıştır. Üflemeli çalgıların solist olarak kullanıldığı bu eserin yetenekli virtüözleri, flütçü Wendling, obuacı Friedrich Ramm (1744–1813), kornocu Giovanni

Punto (1746-1803) ve fagotçu Georg Wenzel Ritter (1748-1808)'dir. O dönem, Avrupa'nın hayranlık duyduğu bu isimlerin, eseri seslendirecek olması, Mozart'ı da oldukça heyecanlandırmış ve babasına yazdığı bir mektupta bunu oldukça net bir biçimde dile getirmiştir (Büke, 2006: 143).

Mozart'ın 30 Eylül 1777 tarihinde Mannheim'a gelişi, yeni bir pozisyon elde etmek amacıyla. Salzburg'dan ayrıldıktan sonra, annesiyle beraber Münih ve Ausburg'a giden besteci, saray müzisyenliği gibi daha saygıdeğer bir iş aramaktadır. Mannheim yüksek müzik kültürü seviyesi ve Karl Theodor'un müzisyenlere karşı olan özel ilgisi ile Mozart'ın burada kalma isteğini yoğun bir şekilde arttırmıştır. Burada onu sadece saray orkestrası üyelerinin maddi olanakları değil, aynı zamanda Salzburg'a göre müzisyenlerin daha yüksek seviyedeki eğitimleri ve bunun getirdiği daha verimli yaratıcılık ortamı da etkilemiştir (Roeder, 1994: 142).

Mozart'ın flüt için yazdığı eserlerde J.B. Wendling gibi bir ustanın tavsiyelerini göz önünde bulundurduğu oldukça net bir şekilde görülmektedir. Bestecinin flüt çalmadığı düşünüldüğünde, enstrümanın teknik imkanlarının, Mozart tarafından bu kadar iyi anlaşılması, Wendling'in bu eserlerin oluşumunda ne derece etkili olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Genç besteci sadece flütün spesifik özelliklerini değil, aynı zamanda virtüöz flütçünün olağanüstü icra kabiliyetine de şahit olmuştur. Mozart, yazmış olduğu flüt eserlerinin yanı sıra, Wendling'in flüt konçertolarından birinin orkestrasyonunu da yapmıştır.

Mozart, J.C. Cannabich ile olan yakınlığı vasıtasıyla Mannheim'a geldikten sonra, orkestranın pek çok üyesi ile dostluk kurmuştur. Wendling'de bu isimlerden biridir. Mozart Mannheim'da kaldığı süre boyunca, Wendling kendisine, dostane bir yaklaşımla, herhangi bir çıkar gözetmeksizin oraya yerleşmesinde ve iş imkanı yaratmasında yardımcı olmuştur. Karl Theodor tarafından Pfalz Sarayına kabul edilmeyen Mozart için zor olan o dönemde, Wendling'in yardımları çok önemlidir. Paris'e gitme planları yapan

Mozart'ın en büyük destekçisi oradaki müzisyenlerle iyi ilişkiler içerisinde olan Wendling olmuştur.

Pfalz sarayının önde gelen müzisyenlerinin Paris, Londra ve İtalyan şehirlerine yaptıkları turne yolculukları oldukça yaygın bir durumdur. Kutlama ve karnavalların bitişinden sonra orkestra müzisyenleri Theodor'un izniyle yurtdışı turnelerine gidebilmişlerdir. Avrupa'nın farklı şehirlerindeki performansları, sadece Mannheim orkestrasına şöhret kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda enstrümantal müziğin popüler olmasında da önemli bir rol oynamıştır.

Paris, Wendling'in Avrupa'da ziyaret edebildiği başkentlerden biridir. Nisan 1771'den Mayıs 1772'ye kadar Karl Theodor'un izniyle bir yıldan fazla Londra'da bulunmuştur. Burada sadece solist olarak değil, aynı zamanda Johann Christian Bach ile birlikte oda müziği konserlerine katılmış ve yine Bach'ın "*Endimione*" adlı serenadının ilk icrasını gerçekleştirmişlerdir (The New Grove Dictionary, 2001, Vol.27, 280). Bu yakın yaratıcılık ilişkilerinin sonucunda, Mannheim'lı virtüözün icra stiline etkileri, J. C. Bach'ın flüt için yazmış olduğu oda müziği eserlerinde de görülmektedir.

Wendling'le tanışması ve Mannheim ziyaretinin ardından J.C. Bach'ta dikkat çekici şekilde flüt ilgisi belirmiştir. Pfalz ve Bavyera Elektörünün flüt konserlerine eşlik etmiştir. Karl Theodor'un flüte ve oda müziğine olan ilgisini düşünerek J.C. Bach içerisinde flütün de bulunduğu pek çok oda müziği eseri yazmıştır. 1772'de yazdığı *Op.8 "6 Quartet"* buna örnektir. Ayrıca, flüt, obua, keman, viyola ve şifreli bas için yazdığı ve Karl Theodor'a ithaf ettiği *op.11 "6 Quintet"* i de (1774) özellikle belirtmek gerekmektedir.



Görsel 12. J.C. Bach 6 Quintet Op.11 No. 2 Sol majör 1. Bölüm Allegro

Flüt için konser repertuarının genişlemesinde Karl Theodor, flüte olan ilgisiyle Mannheim'li bestecileri bu enstrüman için eser yazmaya teşvik ederek büyük rol oynamıştır. Pfalz sarayında solo konçerto ve sonat türlerinin yazımının yansıra, flütlü düetler, triolar, quartetler ve quintetler de çok popülerdir. Bunun örnekleri, Wendling, J. Stamitz, C. Stamitz, F. Richter, C. Toeschi, A. Filtz ve J.C. Cannabich'in eserlerinde de görülmektedir. Ayrıca Karl Theodor'un oda müziğine olan ilgisi de, bestecileri flütün de dahil olduğu oda müziği eserleri yazmaya yönlendirmiştir.

Bu eserlerin önemli bir bölümünü Wendling ve meslektaşlarının Theodor'un eğitimi için, öğretmen-öğrenci beraber çalınabilen çok sayıdaki iki flüt için düetler oluşturmuştur. O dönemde düetlerin eğitim materyallerinin vazgeçilmez ve zorunlu bir kısmını oluşturduğu görülmektedir. Bu yüzden Wendling öğretmenlik pratiğinde Fransız flütçülerin ileri tecrübelerini kullanırken, bir yandan da pedagojik-konser repertuarını kendi eserleriyle genişletmeye çalışmıştır. Müzisyenin eserlerine bakıldığında, flüt için yazmış olduğu düetlerin, çalışmalarının büyük bir kısmını oluşturduğu görülmektedir.

Quantz ve II. Friedrich'ten farklı olarak Mannheim'li flütçü kendi eserlerinin aktif şekilde daha yaygın çalınmasına uğraşmıştır. Konserlerle ziyaret ettiği Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde yayınlanmaları için çaba sarf etmiştir. Wendling hayattayken Paris, Londra, Amsterdam, Berlin ve Mannheim gibi şehirleri içine alan, eserlerinin yayınlandığı coğrafya oldukça geniştir. Böylelikle Alman flütçünün icra sanatı ve besteci olarak yaratıcılığı, neredeyse Avrupa'nın tüm önemli şehirlerinde hak ettiği şekilde değerlendirilmiştir.

1778 yılı Mannheim'lı müzisyenler için büyük değişimlerin başlangıcı olmuştur. Karl Theodor'un yeni bir sarayın başına geçmesi ile yönetimin Münih'e taşınması, sanatsal ortamın da Münih'e kaymasına neden olmuştur. Pek çok müzisyen Mannheim'ı terk etmiş ve Münih'e gelmiştir. Bunların arasında Wendling'de bulunmaktadır. Flütçü burada da yerini korumuş ve Münih orkestranın birinci flütçüsü olmaya devam etmiştir. Bavyera başkentine geldikten sonra yurtdışı turneleri nispeten azalsa da, Viyana ve Mannheim'a konserler vermek üzere gitmiştir.

Wendling'in icra sanatı tek perdeli flütle bağlantılıdır. Daha mükemmel çok perdeli enstrüman konstrüksiyonları gelişse de, o yeni flütlere karşı oldukça tutucu bakmıştır. Daha sonraları Paris Konservatuvarının ilk profesörü olan meslektaşısı F. Devienne'de, çok perdeli flütlere benzer bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Aynı Wendling gibi, tek perdeli flütü hem akustik, hem de teknik açıdan daha mükemmel bulmaktadır. Wendling'in tek perdeli enstrümanda ulaştığı icra ustalığı, ona tüm Avrupa'da ün kazandırmış ve birçok besteciye kendine hayran bırakarak flüt için eserler yazmalarına neden olmuştur. Bu durum Wendling'in yeni konstrüksiyonlu enstrümanları kullanmamasının en önemli sebeplerinden biridir.

Mannheim'li müzisyenlerin Alman flüt sanatının gelişimine olan katkılarını incelerken, en büyük ilerlemeye 18. yüzyılın üçüncü çeyreğinde ulaşıldığını belirtmek gerekmektedir. Berlin ve Mannheim 18. yüzyıl Alman flüt sanatının gerçek merkezleri olmuştur. II. Friedrich ve Karl Tehodor'un flüte olan ilgisi, flüt icracılığının gelişimi için

özel bir ortamın sağlanmasında belirleyici etkindir. Hem Prusya hem de Pfalz saraylarında flütün, saray erkanının büyük bir kısmı için popüler bir enstrüman olması, flütün gerek solo, gerekse oda müziği repertuvarının büyük ölçüde genişlemesini sağlamıştır. Ancak Berlin’de sanatsal özgürlük belirli sınırlar içerisindeyken, Mannheim’da tam bir serbestlik söz konusudur. Burada her müzisyen, Karl Theodor’un sanatsal tutkularından bağımsız olarak, yaratıcılıklarında tam bir özgürlüğe sahip olmuşlardır.

Manheim’da flüt icracılığının gelişiminde en önemli rol Wendling’e aittir. Virtüöz tekniği, entonasyonunun temizliği, tonunun geniş renk paleti, sesindeki tını ve nüanslarındaki çeşitlilikle Mannheim’lı besteci ve müzisyenlerin ilgisini flüte çekmiş, aynı zamanda J.C. Bach ve W.A. Mozart’ı da bu yönde etkilemiştir. Bir taraftan Wendling’in yüksek seviyesine, diğer taraftan da Karl Theodor’un amatör seviyesine uygun eserler yazan Pfalz sarayı bestecileri, hem amatörler, hem de profesyonel flütçüler için repertuvarın genişletilmesine büyük katkı sağlamışlardır. Mannheim okulunun diğer bir başarısı da flüt için enstrümantal müziğin oluşturulmasıdır. Flüt quartet ve quintetlere dahil edilerek, farklı enstrüman gruplarıyla birleştirilmiştir. Bu dönemde flüt en çok yaylı enstrümanlarla birlikte kullanılmıştır.

Pfalz Sarayı gerek ekonomik, gerekse iyi kültür politikalarıyla flütün gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Karl Theodor’un flüte olan ilgisi ve Wendling’in aktif yaratıcılık çalışmaları, flüt icracılığının gelişimi için olağanüstü uygun bir ortam oluşturmuştur.

5.3. JOHANN GEORGE TROMLITZ LEİPZİG MÜZİK KÜLTÜRÜ

5.3.1. Johann George Tromlitz (1725-1805)



Johann George Tromlitz

Kaynak: http://www.flutehistory.com/Players/Johann_George_Tromlitz/index.php3

(Erişim Tarihi: 16.04.2013)

18. yüzyıl Alman flüt sanatında Johann George Tromlitz, Quantz ve Wendling kadar önemli bir karakterdir. Tromlitz çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında, flütün konstrüksiyonu ve flüt pedagojisinin gelişimine yaptığı büyük katkılarıyla öne çıkmaktadır. Quantz ve Wendling'in icra ve pedagojik faaliyetleri tamamıyla tek perdeli flütle bağlantılıdır. Tromlitz ise, tek perdeli flütün konstrüksiyonunda yaptığı yenilikler ve eğitim

materyallerinin yanı sıra, çok perdeli flütün enstrüman yapımcılarından ve pedagoglarından biri olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Tromlitz'in yaratıcılık faaliyetlerine bakıldığında, teorik çalışmalarının sayıca çokluğuna rağmen, kişiliği hakkında günümüze ulaşan bilgiler son derece sınırlıdır. Tromlitz arkasında, Quantz gibi bir otobiyografi bırakmadığından rehber yayınlardaki bilgiler onun hayatındaki ve yaratıcılığındaki önemli olayları yeterince ayrıntılı bir şekilde yansıtmamaktadır.

Tromlitz hakkındaki en ayrıntılı bilgi Ernst Ludwig Gerber'in "*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*" (Leipzig, 1790-2) adlı kitabında verilmiştir. Bunun dışında Gustav Schilling "*Encyclopedie der gesamten musikalischen Wissenschaften*" (Stuttgart, 1838) adlı eserinde Tromlitz'e yer vermiş, ancak burada verilen bilgilerin çoğu Gerber'in kitabında yer alan bilgilerle aynıdır (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, xv). Diğer önemli bilgiler arsında Karl August Grenser'in "*Geschichte der Musik, hauptsächlich aber des grossen Konzert und Theater Orchesters in Leipzig*" (1840) adlı kapsamlı çalışması yer alır. 1814 yılında Gewandhaus Orkestrasının solo flütçüsü olan Grenser, Tromlitz'le tanışıyor olmasının yanı sıra, onu iyi tanıyan ve arkadaşlık eden müzisyenlerle de tanışma ve bilgi alma fırsatı yakalamıştır. Grenser Tromlitz'i takdir ederek onu "*flütün reformcusu*" olarak adlandırmıştır (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, xvi). Tromlitz'in sınırlı biyografik bilgilerinde, flüte nasıl başladığı konusunda herhangi bir detay sunulmamıştır. Günümüzde Tromlitz hakkındaki en detaylı bilgilere Ardall Powell'in araştırmalarından ulaşılmaktadır.

1750'li yıllarda icracılık kariyerinin zirvesine ulaşan Tromlitz, 1754 yılında "*Grosses Konzert*" in birinci flütçüsü ve Leipzig'in ünlü Gewandhaus Orkestrasının en iyi müzisyenlerinden biri olmuştur. Daniel Gottlieb Türk (1750-1813), Johann Adam Hiller (1728-1804) gibi pek çok yetenekli müzisyenin yer aldığı bu toplulukta Tromlitz de flütçü olarak kendini ispatlamış ve büyük bir üne sahip olmuştur.

Ancak Yedi Yıl Savaşları esnasında orkestra dağıtılmış ve buradaki kariyeri ne yazık ki yarım kalmıştır. Tromlitz 1776 yılında orkestradan ayrıldıktan sonra, icracılık kariyerine bir süre daha devam etmiştir. Tromlitz'in solo konser faaliyetleri Quantz, ve Wendling kadar aktif değildir. Ancak Rusya'nın başkenti St Petersburg'un da dahil olduğu uzak yerlere seyahatler yaptığı ve buralarda gerçekleştirdiği konserlerle büyük bir başarı elde ettiği bilinmektedir. 1784 yılında kör flütçü Dülon'la birlikte konserler vermiştir. Dülon otobiyografisinde bu konserlerin haftalık periyodla ve Tromlitz'in evinde gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Birlikte pek çok düet çaldıklarını da belirten Dülon, Tromlitz'i “*iyi bir flütçü*” olarak tanımlar (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, xvii).

O dönem Tromlitz olağanüstü yetenekli bir flütçü olarak görülmüştür. Kusursuz entonasyonu, parlak sesleri ve güçlü tonuyla Alman flüt tarihinin en iyi flütçülerinden biridir. 1774 yılında Johann Friedrich Reichardt, Tromlitz'i Leipzig'li yalnızca dört büyük müzisyenden biri olarak tanımlamıştır. Almanya'da “bravour”¹⁷ stilini, konçerto yorumuyla tanıtan ilk icracılarından biridir. Tromlitz'in güçlü ve keskin tonu bu stili yansıtmak için olağanüstü bir uygunluğa sahiptir.¹⁸

5.3.2. Leipzig Kültürü

Tromlitz'in yaratıcılık faaliyetleri aralıksız olarak Leipzig ile bağlantılıdır. Leipzig'li virtüözün en verimli yılları bu şehirde geçmiş, sonrasında ise yine bu şehirde ünlü bir flüt icracısı, pedagog ve flüt yapımcısı olmuştur. Leipzig' de vokal ve enstrümantal müziğin en önemli gelişim merkezi üniversitedir. Grubun çoğunluğunu üniversite öğrencilerinin oluşturduğu, kökleri 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanan, “*Collegium Musicum*”un kurulmasıyla beraber, müzikal yaşam daha organize bir şekile kavuşmuştur. Farklı yıllarda bu topluluğu yöneten G. Kunau, C.F.Telemann ve J.S.Bach'ın isimleri üniversitede müziğe verilen önemi yeterince ifade etmektedir. Tromlitz de bu

¹⁷ Baravour, Yüksek teknik zorlukları içeren, parlak bir yorum, virtüözlük gerektiren parça. Aktüze, (2003). **a.g.e.**, s.80.

¹⁸ http://www.flutehistory.com/Players/Johann_George_Tromlitz/index.php3 (Erişim Tarihi: 26.04.2013).

öğrencilerden biridir. 1750 yılında Leipzig Üniversitesinin hukuk bölümüne girdikten sonra, öğrenciliğinin yanı sıra profesyonel müzik hayatına da geçiş yapmıştır. Ancak Leipzig’i Dresden, Berlin ve Mannheim ile beraber 18. yüzyıl Alman müzik kültürünün merkezlerinden biri olarak görmek zordur.

Dresden, Berlin ve Manheim’den farklı olarak Leipzig’de; II. August, II. Friedrich ve Karl Theodor gibi önemli mertebelerde müzik severler bulunmamaktadır. Ayrıca bu şehirde profesyonel müzisyenler için ayrılan mali kaynak oldukça azdır. Bu sebepten dolayı Tromlitz; Quantz ve Wendling gibi saray müzisyenlerinin yüksek statüsüne ulaşamamıştır. Hükümdarların gözde müzisyenlerinin sahip olduğu ayrıcalıklardan mahrum olmasına ve imkanlarının sınırlılığına rağmen, Leipzig’li flütçü Almanya ve tüm Avrupa’da büyük bir üne sahip olmuştur.

Çağdaşlarının flütçü Tromlitz hakkında az sayıdaki notları arasında E.L.Gerber’in nitelendirmesi öne çıkmaktadır: “*Virtüöz olarak sadece mükemmel entonasyon temizliğiyle, sesinin doluluğu ve eşitliği ile değil icrasının netliği ile de öne çıkıyordu. Daha kuvvetli bir sesi olan ve flüt icracılığının virtüöz-konser stiline oluşumuna etki eden ilk flütistlerdendi....*” Ayrıca Gerber Tromlitz’i “*gayretli ve çalışkan bir adam*” olarak tanımlamaktadır (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, xvii).

Tromlitz’in icracılıktaki ustalığı “çok perdeli flüt hakkında” adlı kitabı için yazılan anonim eleştiri yazısında da görülmektedir: “*Tromlitz’ in flüt konserlerini hatırlayan herhangi biri biliyorki; o flüt ve obua sesini birbirine karıştırıyordu.*”¹⁹ Benzer övgülere Tromlitz’in ölüm ilanında da rastlanmaktadır: “*Sağlam bir tonun yanı sıra, büyük yeteneği ve mükemmel tekniği ile virtüöz bir flütçü olarak kendini kanıtlayan bir müzisyen*” olarak tanımlanmıştır (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, xvii).

¹⁹ <http://www.flutehistory.com/Resources/Documents/MozartTromlitzFlute.php> (Erişim Tarihi: 26.04.2013).

Tromlitz'in icracılık kariyeri flütçü olarak gözden düşmesiyle mi, yoksa bir hastalık yüzünden mi sona erdiği bilinmemektedir. Flütçüyü, icracılık kariyerini sonlandırmak zorunda bırakan neden hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak bu durum Tromlitz'in yaratıcılık faaliyetlerini engelleyememiştir. Tromlitz, aktif şekilde öğretmenlik yapmaya ve daha mükemmel bir flüt konstrüksiyonu üzerinde çalışmaya devam etmiştir. Müzisyen flüt pedagojisi hakkında yaptığı çalışmalar ve enstrümanın konstrüksiyonuna getirdiği yeniliklerle Alman flüt tarihinin en önemli isimleri arasına girmeyi başarmıştır.

Tek perdeli barok flütün, çok perdeli enstrümana dönüşüm süreci farklı ustaların katkılarıyla uzun zaman almıştır. Bugün her bir mucidin enstrümanın gelişimine katkılarını belirlemek ve hangi kısmın kime ait olduğunu söylemek oldukça zordur. Bu manada Tromlitz'in yeri de tam olarak belirlenmemektedir. Bazı kaynaklarda Tromlitz'in enstrüman yapımı tarihindeki önemli özelliklerle vurgulanırken, bazılarında ise ya çok az bilgiye yer verilmiş, yada hiç değinilmemiştir. Tromlitz'in flüt konstrüksiyonuna yaptığı katkılar ve flüt pedagojisinin gelişimindeki etkisi, kaynakların kısıtlılığı yüzünden günümüzde de tartışılmaktadır.

5.4.TROMLİTZ'İN FLÜT METODU

Tromlitz'in flüt eğitimi için yazmış olduğu kitaplar arasında “*Ayrıntılı ve Kapsamlı Flüt Dersleri*” adlı metodu öne çıkmaktadır. Quantz'ın “*Deneme*”sinden neredeyse kırk yıl sonra çıkan bu metodun yazılış amacını Leipzig'li flütçü; flüt için daha geniş içerikli bir metot ihtiyacının ortaya çıkışı ile açıklamıştır.

Tromlitz kitabının önsözünde Quantz'ı zamanının en önemli ve en büyük flüt icracısı olarak tanımlamıştır. Her ne kadar Quantz'ın kitabının flüt ve genel müzik hakkında pek çok önemli bilgi içerdiğini söylese de, bu çalışmanın, gerekli olan bilgilere sahip bir öğretmen olmadan, öğrencinin tek başına gerçekleştirebileceği özel bir eğitim için yetersiz olduğunu da belirtmiştir (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 4). Ve bu bağlamda Quantz'tan farklı olarak kitabını daha geniş ölçekli oluşturmaya çalışmıştır. Neredeyse dört yüz sayfalık bu kitapta icracılık eğitiminin birçok teorik ve pratik problemi incelenmiştir. Tek perdeli flüt için yazılan bu kitapta Tromlitz'in; Barok icra tekniğini, klasik dönemde de icra ve pedagoji pratiğinde koruduğu görülmektedir.

5.4.1. Tromlitz'in “Ayrıntılı ve Kapsamlı Flüt Dersleri”

Tromlitz “Ayrıntılı ve Kapsamlı Flüt Dersleri” ni yazarken, Fransız icracıların popüler flüt metotlarından çok Quantz ve diğer Alman meslektaşlarının çalışmalarına dayandırmıştır. Tromlitz kitabını; “*flüt çalmayı bir eğitime ihtiyaç duymaksızın öğrenebilmek için yazdığını*” belirtmiş, bu yaklaşımını ise, etrafta yeterince iyi öğretmen bulunmaması ve birçok icracının yanlış tekniklerle çalışması ile açıklamıştır.²⁰ Tromlitz'in amacı eğitimin başından itibaren bir flütçünün öğrenmesi gereken herşeyi yeterince açıklığa kavuşturmak ve bu kitapta verebilmektir. Tromlitz kitabında sadece flüt çalmak için gerekli olan ilkeleri anlatmamıştır, aynı zamanda bunların pekiştirilebilmesi için bol bol örnekler vererek uygulama konusunu ayrıntılı bir şekilde

²⁰ http://www.flutehistory.com/Players/Johann_George_Tromlitz/ (Erişim Tarihi: 28.04.2013).

göstermiştir. Prensip olarak kendi kendine öğrenebilmeyi seçen Tromlitz, icra pratiği ile alakalı tüm detayları kitabında ifade etmeye çalışmıştır.

“Ayrıntılı ve Kapsamlı Flüt Dersleri” Leipzig’li müzisyenin ilk çalışması değildir. “*Kurze Abhandlung vom Flötenspielen*” (Flüt İcrası Hakkında Kısa Tez) 1786 yılında Leipzig’de yayınlanan ilk kitabıdır. Otuz altı sayfadan oluşan bu kitap, flüt çalma hakkında genel bilgiler ve tavsiyeler içermektedir. Tromlitz’in diğer kitaplarından çok farklı olan bu çalışma, flütçülere performans pratiği için kılavuz olmaktan çok, perde mekanizması hakkında verdiği değerli ve çok önemli bilgilerle dikkat çekmektedir (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, xix).

Tromlitz’in ikinci çalışmasını analiz ederken, yapı olarak Quantz’ın “Deneme”sine yakın olduğu görülmektedir. İki çalışma arasındaki farklılık ilk etapta Tromlitz’in Quantz’tan farklı olarak flüt dışında bir enstrüman çalmaması ve orkestra yönetmemesi ile açıklanmaktadır. Dolayısıyla bu konuları inceleyen bölümler Tromlitz’in kitabında bulunmamaktadır. Ama incelenen sorunların çoğunluğu iki ustanın çalışmalarını birbirine yaklaştırmaktadır.

Tromlitz’in “*Dersleri*” on dört bölümden oluşmaktadır. İlk beş bölüm öğrenciler için flüt çalma tekniği ve temel müzik teorisi hakkında genel bilgiler içermektedir. Birinci bölümde flütün tarihinden ve yapısal özelliklerinden bahsetmiştir. İkinci bölüm flütün tutuş ve dudak pozisyonlarına ayrılmıştır. Üçüncü bölüm parmak pozisyonları ve tekniği ile alakalıdır. Dördüncü bölüm notalar ve sus işaretlerinin çeşitleri ve değerlerinin yanı sıra farklı müzik işaretleri hakkında da bilgiler verir. Beşinci bölüm ölçü, ölçü çeşitleri, ölçü sayıları ve notaların bu ölçüler içerisinde kullanımı ile ilgilidir.

Altıncı bölüm, ton ve entonasyon gelişimi ve çalışmaları hakkındadır. Yedinci bölüm, modern tonalite donanımları ve flütçülere tüm tonalitelere nasıl çalınması gerektiği hakkında bilgiler verir. Sekizinci ve dokuzuncu bölümler flüt için artikülasyon

çalışmalarının yanı sıra tek ve çift dil çalışmaları ile bunların yavaş, orta ve hızlı parçalarda kullanımı ile ilgili kapsamlı bir bilgiler verir. Onuncu bölüm, süslemeler ile onbirinci bölüm ise trillerle ilgilidir. Onikinci bölüm, uzatma ve duraksama işaretleri ve kadans çalma hakkında bilgiler içerir. Onüçüncü bölüm, nefes teknikleri hakkında bilgi ve örnekler verir. Ondördüncü bölüm ise isteğe bağlı süslemelerden bahseder. Kitap, onbeşinci özet bölümüyle sona erer.

Tromlitz duruş ve ağız pozisyonu ile ilgili sorunları tek bölümde birleştirmiştir. Enstrümanı öğrenirken ilk olarak duruş pozisyonunun önemini vurgulayan Tromlitz, yanlış bir duruş pozisyonuyla çalan çok yetenekli ve iyi bir icracının bile, doğru duruş pozisyonuna sahip diğer bir icracıdan daha vasat bir etki yaratacağını söylemiştir.

Yatay enstrüman yerleşiminin sıkı bir taraftarı olan flütçü; “...*flütün dudaklarla düz bir çizgi oluşturmasını*” istemiş, “*sağ kolu sola oranla biraz daha yukarı kaldırmayı*” tavsiye etmiştir. Aksi halde “*dudaklar flüte yanlış yerleşmiş olur*” ve “ *Sadece sese değil, icranın geneline negatif etki edeceğini*” savunmuştur. Yazar flütü sol elin baş ve işaret parmağı arasındaki kıvrıma yerleştirmeyi tavsiye etmiştir. “*Sol elin ses deliklerini kapatan üç parmağı birbirinden mesafeli tutulmalı, (...) biraz kıvrılmalı ve (...) kesinlikle rahat olmalı*” demiştir (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 44-46).

Ses deliklerinin üzerindeki parmakları enstrümanın gövdesine doğru ve yarı kıvrık şekilde tutulması gerektiğini söyleyen Tromlitz bu pozisyonun doğru bir şekilde oturtulması halinde parmakların hem serbest, hem de kolaylıkla hareket edebileceğini, böylece eserlerdeki pasajların tam olarak çalınabileceğini ve trillerin çok daha eşit ve temiz bir şekilde yapılabileceğini savunmuştur.

Tromlitz flütçünün ağızlığı dudaklara yerleştirme sürecini Quantz’a göre daha kısa açıklar ve dudakların enstrümana pozisyonu ile sınırlı kalır. Tromlitz’e göre ağızlıktaki deliğin iç kısmını alt dudağın bitiş çizgisi ile aralıksız yerleştirmek gerekir. Enstrümanın

az da olsa çevrilmesiyle dudak ağızlık deliğinin yarısını kapatmalıdır (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 47). Tromlitz; eğer ağızlık doğru yere yerleştirilirse, kalın oktavda çok daha kuvvetli ve koyu bir ton elde edilebileceğini söylemiştir.

Farklı oktavlarda çalarken Tromlitz alt dudağın hareket ettirilmesi tekniği kullanıldığında, ağızlıktaki deliğin kapanma oranını dengeleyerek, entonasyonunun düzeltilebileceğini söyler. İkinci oktav “re” den, birinci oktav “re” ye adım adım, inici harekette dudakların pozisyonunu açıklayan Tromlitz, dudaklardaki gerginliğin azaldığını, ağızlık deliğinin açıklık oranının arttığını ve dolayısıyla hava sarfiyatının da çoğaldığını belirtir. Çıkıcı harekette ise tam ters yönde, dudaklar gerilir ve ağızlıktaki deliğin kapanma oranı artar (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 48).

Aralarında sadece zaman farkı bulunan bu tavsiyeler, Hottererre ve Quantz'inkilerle neredeyse aynıdır. Fransız flütçü bunları yüzyıl başında, Quantz ortasında, Tromlitz ise yüzyılın sonunda söylemiştir.

Sesi “*Her enstrümancı ve vokalistin ifadeli ve kaliteli icrasının*” temeli olarak alan Alman müzisyen ideal sesi “*mükemmel tınlayan insan sesi*” olarak görür. Ayrıca her enstrümanın uyumlu olduğu bir insan sesi olduğunu, flüt, obua ve kemanın soprano ve alto sesleriyle bütünleştiğini söyler (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 111-112).

Flütün tüm oktavlarda eşit duyulması, tonunun esnekliği ve kıvraklığı Tromlitz'e göre usta-icracıyla, yeni başlayan amatörü birbirinden ayıran bir özelliktir. Dolayısıyla hem kalın hem de ince oktavlarda aynı güçlü tonu ve aynı temiz sesleri elde etmek için; “*Tiz oktavların pese göre her zaman daha güçlü tınladığı*” göz önüne alındığında; “*entonasyonu göz ardı etmeden, pes oktavın nefes yardımıyla güçlendirilmesi gerektiğini*” belirtmiştir (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 113).

18. Yüzyılda, sıkça kullanılan ve sesin süslenmesinde önemli olan elementler trıl, mordan, grupetto, apozyatür ve vibratodur. Tromlitz’de vibratoyu benzer şekilde algılamış ve kitabında süslemeler bölümüne dahil etmiştir. Tromlitz vibratonun “*sesin dalgalı ve titreşimli hareketi olduğunu ve yavaş yavaş veya hızlı olabildiğini*” belirtmiş ve vibratonun nasıl yapılacağını şöyle anlatmıştır: “*Flütte eserin karakterinin talebi üzerine uzun seslerde kullanılır, parmakların açık ses delikleri üzerinde titreşim hareketleriyle icra edilir.*” Flütte nefesle vibrato yapılamayacağını söyleyen Tromlitz: “*....çünkü bu durumda uluma benzeri bir ses ortaya çıkıyor. Bu şekli, yani göğüsten vibratoyu kullananlar seslerinin durağanlığını (devamlılığını) ve göğüsleri sürekli titreştiği için enstrümanlarının sesinin eşitliğini (dengesini) kaybediyorlar.*” Diyerek bu konuya açıklık getirmiştir. Vibratoyu çok sık kullanmayı tavsiye etmeyen Tromlitz: “*Uzun seslerde, puandorglu notalarda, kadanstan önce gelen bir notada ve bitiş epizodlarındaki uzaması gereken seslerde kullanılabilir.*” demiş ve “*Çok hızlı vibrato bana kalırsa iyi bir süsleme yöntemi değildir*” diyerek parmak vibratosu hakkındaki düşüncelerini de açıkça dile getirmiştir (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 213-214).

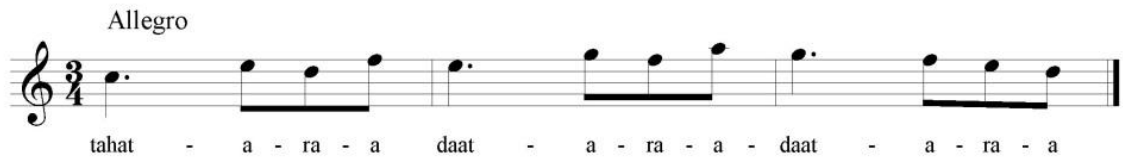
Yazar yine aynı bölüm içerisinde göğüs vibratosu kullanılmaması gerektiğinin altını bir kez daha çizmiş, ancak “*(...) eğer göğüs yardımı isteniyorsa bu tek başına olmamalı, aynı zamanda parmak hareketi de eklenmelidir. Bu durumda parmak kalktığında nefesi biraz güçlendirmek, indiğinde ise zayıflatmak gerekiyor. Böylelikle vibrato daha ifadeli ve kuvvetli olur. Flütün tınısının güzelliği-durağan (devamlılık) ve dengeli sestedir. Enstrümanın bu tınısına ulaşmak zor ve nadir gerçekleşen bir şeyde olsa, bunu elde etmeye çalışmalı (...)*” (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 215) diyerek öğrenciler için seçenek sunmuştur. Vibrato kullanımı hakkında son bir tavsiye de bulunan Tromlitz, kontrolsüz gırtlak vibratosu sonucu oluşan titreşim sesin hiçbir şekilde icracının yorumunu güzelleştiremeyeceğini söylemiştir.

Kitabın sekizinci ve dokuzuncu bölümlerini artikülasyon problemlerine ayıran Tromlitz, burada Quantz’dan farklı hareket etmiştir. Flütte artikülasyon yapısının, fonetik oluşumu için temel olarak sesli (açık) “a” yı tercih eden Tromlitz; “a” harfi seslendirildiğinde daha

dolgun, yuvarlak ve parlak bir ses oluştuğunu; “i” ve “u” harflerinin ise parlak bir ses elde etmek için yetersiz ve seslendirildiklerinde kötü bir etki bıraktıklarını söylemiştir. Bunun yanı sıra “*ti ve di yerine ta, da veya ra hecesi kullanılmalı. (...)*” diyerek bu hecelerin kullanımıyla sesin dolgunlaşmasına ve icra esnasında ifade gücünün artmasına ciddi şekilde etki ettiğini savunmuştur (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 153).

Tromlitz’in “u” yerine “a” sesini tercih etmesi özellikle ağız pozisyonu ile ilgilidir. “u” derken dudaklar büzülür ve öne doğru hareket eder, ancak “a” sesinin kullanımı ile dudak iki yana doğru genişler ve ağızlığa yerleştirilen dudak pozisyonu gülümsemeye benzer bir şekil alır. Bu da Tromlitz’in daha kitabının başında anlattığı ağız pozisyonunu gösterir.

Sesli harfi radikal bir şekilde değiştiren Tromlitz, “t”, “d”, “r”, “h” sessiz harflerini Quantz’daki gibi bırakmıştır. İstisna olarak, noktalı notalar için; nadiren “h” sesini kullanmıştır. Ancak Tromlitz “ha”, “hat” ve “had” hecelerini uzunluğu arttıran noktalı sesler ve birbirine bağlı iki aynı notanın bulunduğu durumlar için tavsiye etmiştir. “*Bu ses oldukça yumuşak telaffuz edilmeli ve güçlkle farkedilmelidir*” (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 168) diyerek nasıl seslendirilmesi gerektiği hakkında da bilgiler vermiştir.



Görsel 13. Tromlitz’in Artikülasyon Örneği 1

Tromlitz, kuvvetli ve zayıf zamanlara denk gelen notaların icrasında, (senkop ritimler) farklı tipte ataklar kullanılmasını önermiş: “*aynı uzunluktaki iki nota, farklı zamanlarda bulunduğu anda; ilkinin “ta” ikincisini ise “taa” kelimesi gibi icra etmeli, ikinci “a” sesinin*

artikülasyonu çok sert olmamalıdır. Aksi takdirde yorumda kötü bir etkiye sebep olur” diyerek açıklamıştır (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 171).



Görsel 14 Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 2

Tromlitz, kuvvetli ve zayıf zamanları düşünmeden, sürekli “ta” hecesinin sert ve vurgulu atacağını, notaların üstlerindeki küçük dikey çizgilerle belirtmiş, bu notaların nasıl çalınması gerektiğini ise şöyle açıklamıştır: “...bütün sesler çok az keserek veya birbirinden ayrılmış olarak çalınmalı, ama bu sesler aynı zamanda uzun da olmalı” (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 178).



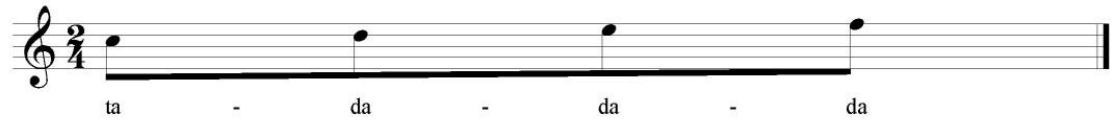
Görsel 15 Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 3

“ta” Hecesinin yine sert bir atakla ama aksansız olarak, geniş atlamalarda da kullanılabileceğini belirten Tromlitz, hem pes hem de tiz seslerin, ölçünün hangi vuruşunda olduklarından bağımsız olarak, aynı heceyle “ta” olarak seslendirilebileceğini söylemiştir.



Görsel 16. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 4

Ayrıca Tromlitz, notaların üzerinde herhangi bir çizgi bulunmuyorsa, notaların gerçek değerlerine bağlı kalınması ve “ta” hecesinin her notada eşit seslendirilmesi gerektiğini de örneklerle belirtmiştir.

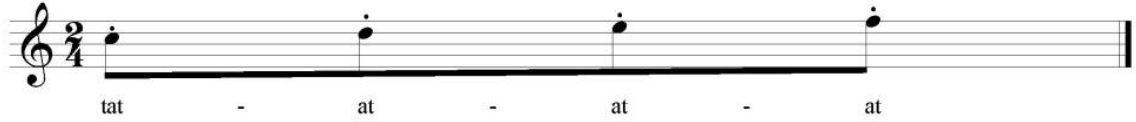


Görsel 17. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 5

Tromlitz staccato²¹ artikülasyon hakkında şöyle yazmıştır: “Üstünde nokta olan notalar kısa kesilmeli, bu yüzden de şöyle çalınmalı: tat-at-at-at” Yazar bu hecelerin nasıl seslendirilmesi gerektiğini de şöyle açıklamıştır: “İlk nota dili üst dişlerin arka plakasına vurularak “tat” hecesi ile seslendirilir. Dil bu şekilde kullanıldığında hava burada hapsedilir. Sonrasında dil geri çekilir ve tutulan hava dışarı verilirken gelen ikinci nota “at” hecesi ile seslendirilir. Ardından gelen diğer notalar için de “at” hecesi kullanılması gerekir.” “Ancak bu dil hareketleri oldukça hızlı yapılmalı, dil tekrar yerini

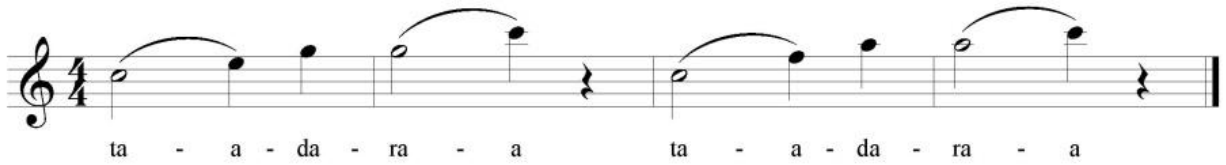
²¹ Staccato, Sesleri kesik kesik duyurmak. Genellikle notaların üstüne konulan nokta (.) ile yazılır. Aktüze, (2003). a.g.e., s.590.

almalı ve nefes kontrol edilmelidir. Böylelikle artikülasyon zamanında ve tam olarak gerçekleştirilmiş olur” (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 178). Tromlitz bu teorik bilgileri de uygulama için verdiği örneklerle desteklemiştir.



Görsel 18. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 6

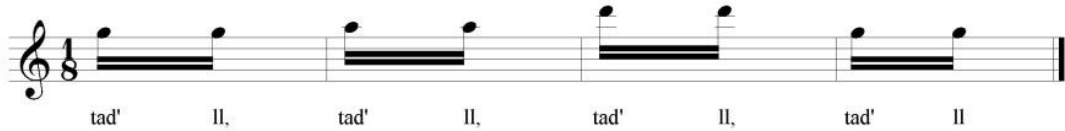
“da” ve “ra” hecelerinin artikülasyonda kullanımı flütçüler için oldukça zor olduğunu düşünen Tromlitz, kitabında “da” hecesinin kullanımı hakkında kısa bir bilgi vermiştir: “*“da” hecesi kullanılırken, dilin dudaklar arasında bulunmamasına dikkat edilmeli, (...) dilin ucu üst dişlerin arka plakasına değmeli, böylelikle “da” kesinlikle yumuşak ve düzgün olacaktır*” (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 176). Ayrıca, “ta” hecesi tek başına kullanılabilirken, “da” ve “ra” hecelerinin birlikte kullanılması gerektiğini de söylemiştir. “ra” hecesinin fonksiyonunu ise kuvvetli zamandaki notaların uzatılması olarak tanımlamıştır.



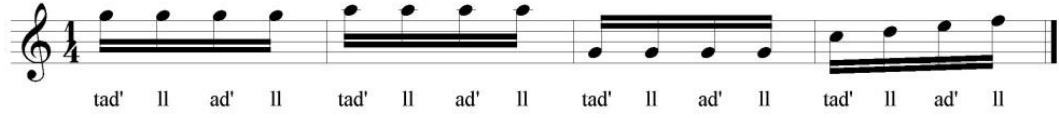
Görsel 19. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 7

Tromlitz, tıpkı Quantz gibi “da” hecesinin yumuşak ataklardaki temel fonksiyonunu korumuş ve onu eserlerin ağır bölümlerinde kullanmayı tavsiye etmiştir. Ancak Tromlitz, “da” hecesinin kullanımı için uzun bir kural listesi vermiştir. Bu hecenin tüm kullanım şekillerini hatırlamak oldukça zordur. Farklı varyasyonlar için örneklerle gösterilmiş olan çok sayıdaki kural, en çalışkan ve en gayretli öğrenci için bile büyük bir sorun oluşturabilir. Kitabın özel bir eğitim için hazırlandığı, yani eğitmen olmadan enstrümanın öğrenilebileceği düşünüldüğünde, bunun neredeyse imkansız olduğu görülmektedir.

Tromlitz kitabının başka bir bölümünde ise çift dil tekniği hakkında bilgiler vermiştir. Çift dil tekniğini bulan Quantz’ın izinden giden Tromlitz, onun önerdiği fonem yapısını biraz daha değiştirmiştir. Quantz’ın önerdiği yapı “i” “ti” “di” ve “did’lI”dır. Tromlitz ise “i” yerine daha dolu ve uzun sesli olan “a” yı tercih etmiş, ana “d” sessiz harfini “t” ile değiştirmiştir. Böylece Tromlitz in kullandığı fonem yapısı “a” “ta” ve “ta’lI” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında Tromlitz “tad’lIad’lI, dad’lIad-dad’lI, rad’lIad’lI” gibi farklı şekillerde yapılar da kullanmaya çalışmıştır. Tromlitz, Quantz’inkine oranla daha sert bir fonem yapısı tercih etmiştir.



Görsel 20. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 8



Görsel 21. Tromlitz'in Artikülasyon Örneği 9

Çift dil tekniğinde iki heceli “ta ka” ya da “tu ku” yapısına alışkın olan günümüz flüt icracıları için Tromlitz'in önerdiği şekiller çok daha zor ve çok daha fazla görünmektedir. Çift dil tekniği için kullanılan sessiz harf listesini oldukça genişleten Tromlitz, daha mükemmel bir artikülasyon mekanizması aramıştır.

Tromlitz, kitabının onüçüncü bölümünü ayırdığı, icracının nefesi ile ilgili önemli problemleri aydınlatırken, dikkatini nefes alma-verme mekanizmasından çok, nefes aralıklarının belirlenmesi üzerine vermiştir. Bu konuya fazlasıyla odaklanan Tromlitz, nefes almanın “doğru zaman ve doğru yerde” yapılması gerektiğini bölümün başında özellikle belirtmiştir (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 275). Onun genellediği önerisi “göğüs veya akciğerlerle nefes almayı” günümüz flüt icracıları için tercih edilen bir yöntem olarak görmek mümkün değildir. Araştırmacıların Tromlitz ve Quantz'ın göğüs nefesi kullandıkları yönündeki iddialarına rağmen, bu konu tam olarak açıklığa kavuşmamıştır. Ancak Tromlitz burada oldukça net konuşmuştur: “*performans esnasında yüzün çirkinleşmesi, omuzların kalkması ve diğer çirkin mimikler (...)*” dinleyicinin üzerinde kötü bir etki yaratacağını söylemiştir. Göğüs nefesi almanın, en önemli işareti olarak görülen, omuzların kalkmasına karşı olan yazar, çirkin mimikleri de istenmeyen kusurlar olarak reddetmiştir. Dolayısıyla bu sözler, göğüs nefesi kullandığı iddialarına büyük bir tezatlık oluşturmaktadır. Tromlitz bu bölümde; farklı ölçülerde, farklı zamanlarda, ritimlerde ve farklı hızlarda pasajlar yazarak doğru nefes alımı ile ilgili örnekler vermiştir (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 276-277).

Allegretto



Görsel 22 Tromlitz'in Nefes Yerleri Örneği 1

Allegro moderato



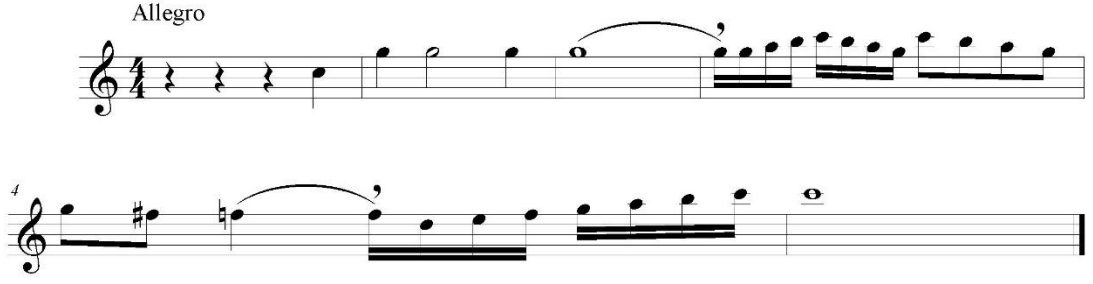
Görsel 23 Tromlitz'in Nefes Yerleri Örneği 2

Tempo di Minuetto



Görsel 24. Tromlitz'in Nefes Yerleri Örneği 3

Nefes yerleri için yazmış olduğu örneklerin birinde Tromlitz Quantz'la aynı bakış açısıyla ilerlemiş ve hızlı pasajlarda notaları atmayı, yani çalmadan geçmeyi ve buralarda nefes almayı önermiştir (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 279).



Görsel 25. Tromlitz'in Nefes Yerleri Örneği 4

18. Yüzyıl almanca yazılmış eğitim kitaplarında “temel stiller” ve “serbest süslemeler” hakkında bölümler bulunması genel bir yaklaşımdır. Quantz, C.F.E. Bach, L. Mozart, J.F. Agrikola, F.W. Marpurg gibi müzisyenlerin de metotlarında yer verdikleri melismatiklere²² ve doğaçlama sanatına Tromlitz’de yer vermiş ve kitabında iki bölümü bu konulara ayırmıştır. Tromlitz metodunun süslemeler bölümünde 12 çeşit süslemeyi ele almış ve bu süslemelerin o dönemde sıklıkla kullanıldığına da belirtmiştir.

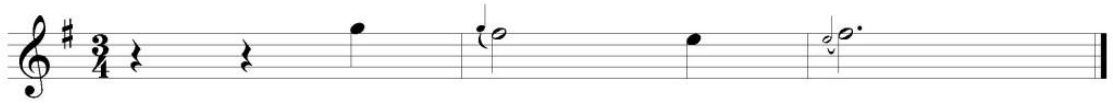
²² Melismatik: Bir hece üstüne birden çok nota söylenmesi. Aktüze, (2003). **a.g.e.**, s.376.

Tablo 3. Tromlitz'in süslemeler listesi

Temel Süslemeler Listesi
1 Vibrato
2 Apojoyatür
3 Kısa Apojoyatür
4 Çift Apojoyatür
5 Çarpma
6 Grubetto
7 Kısa Triller
8 Mordan
9 Kısa Mordan (battement)
10 Forte ve Piyano-Crescendo ve Decrescendo
11 Glissando
12 Tril

Tromlitz süslemeler bölümünde ilk olarak vibratoyu açıklamıştır. “*Sesin dalgalanması*” olarak tanımladığı bu süslemenin tekniği hakkında ise; “*uzun tutulan bir nota üzerinde hızlı veya yavaş olarak yapılabilir. Ayrıca tekdüze olabilir ya da artma ve azalma da gösterebilir.*” diyerek nasıl uygulanacağını örneklerle de göstermiştir.

Tromlitz, süslemelerin icra yöntemlerini açıklarken, Quantz’tan çok farklı bir yaklaşım sergilememiştir. Özellikle uzun ve kısa apojoyatürlerin icrasında, Quantz’ın “Deneme”sindeki kurallardan hareket etmiştir. Tromlitz’in “Dersleri”ni diğer metotlardan ayıran en önemli özellik, her süsleme için uygulamalı örnekler vermesi, süslemenin anlamını ve açıklamasını da içermesidir. Yazar uzun apojoyatür, kısa apojoyatür, çift apojoyatür, grubetto ve mordan gibi temel süslemelerin hepsini ayrıntılı bir şekilde incelemiştir.



Görsel 26. Tromlitz'in Uzun Apojoyatür Örneği



Görsel 27. Tromlitz'in Kısa Apojoyatür Örneği



Görsel 28. Tromlitz'in Çift Apozyatür Örneği



Görsel 29. Tromlitz'in Grubetto Örneği



Görsel 30. Tromlitz'in Mordan Örneği

Quantz ve Tromlitz, süslemelerin kullanımında aynı kuralları benimsemiş olsalarda, farklı icra yöntemleri kullandıkları süslemeler de vardır. Örneğin “tril” gibi önemli bir süslemede, Quantz trili üst yardımcı sestem başlatırken, Tromlitz trilin ana sestem başlaması gerektiğini savunmuştur. Alt veya üst yardımcı seslerin sadece trilden önce bu seslerden birinin çarpma olarak geldiği durumlarda kullanılmasını tavsiye etmiştir. Ayrıca kitapta bir tril tablosu vermiş ve trilin nasıl yapılacağını parmak numaralarıyla birlikte detaylı bir şekilde açıklamıştır.



Görsel 31. Tromlitz'in Tril Örneği 1



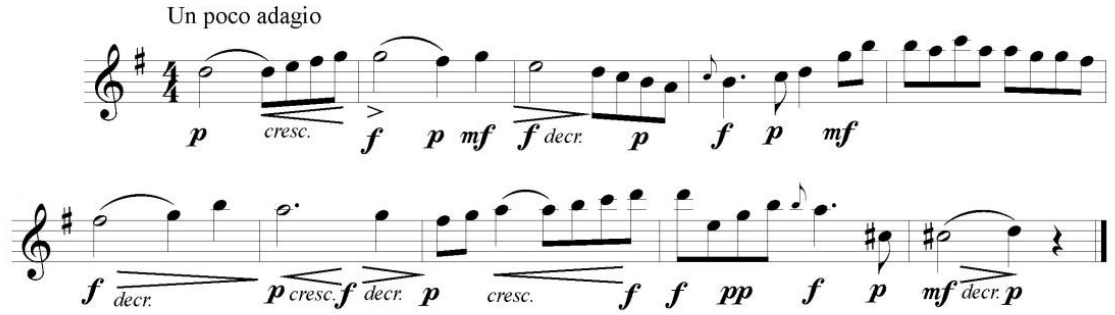
Görsel 32. Tromlitz'in Tril Örneği 2

Ayrıca bu bölümde temel stillere ek olarak, 12 çeşit nüans vermiş, ses dinamiklerini fortissimo assai'den, pianissimo assai'ye kadar derece derece listelemiş ve yanlarına anlamlarını da eklemiştir. Bununla birlikte, öğrencilerin bu ses dinamiklerini kavrayabilme ve uygulayabilmesi için örneklerle desteklemiştir.

Tablo 4. Tromlitz'in Nüans Tablosu

NÜANSLAR	ANLAMLARI	KISA YAZILIŞLARI
Forte	Kuvvetli	<i>f</i>
Poco forte	Oldukça kuvvetli	<i>poco f</i>
Mezzo forte	Orta kuvvette	<i>mf</i>
Piu forte	Daha kuvvetli	<i>piu f</i>
Fortissimo	Çok kuvvetli	<i>ff</i>
Fortissimo assai	Olabildiğince kuvvetli	<i>fff</i>
Piano	Hafif	<i>p</i>
Poco piano	Oldukça hafif	<i>poco p</i>
Mezzo piano	Orta hafiflikte	<i>mp</i>
Piu piano	Daha hafif	<i>piu p</i>
Pianissimo	Çok hafif	<i>pp</i>
Pianissimo assai	Olabildiğince hafif	<i>ppp</i>

Bu kadar geniş bir nüans tablosunun yanı sıra Mannheim’luların ünlü buluşları crescendo ve decrescendo’yu da incelemiştir. Sesin yüksekliğini arttırmak ve azaltmak için kullandığı bu terminolojik terimleri isteğe bağlı süslemeler olarak tanımlamıştır. Bunların kullanım alanları hakkında kısa bir bilgi vermiş, ayrıca pratik yapmak için de adagio bir bölümde bu geniş nüans tablosunu örneklerle göstermiştir.



Görsel 33. Tromlitz'in Nüans Örneği

Flütte sesin adım adım kuvvetlendirildiği durumlarda Tromlitz entonasyonun tizleştiğini önemle belirtmiştir. Müzisyen entonasyonun temizliğini korumak için icracılara şunu önermiştir: “Eğer güçlü bir ton istiyorsanız, ağızlık deliğini yavaşça içeri doğru çevirmelisiniz, böylelikle deliğin boyutu küçülecek ve siz kuvvetli üfleseniz bile ses doğru entonasyonda kalacaktır” (Tromlitz, 1791’den aktaran Powell, 1991, 233).

Tromlitz “serbest süsleme” (*Willkürlichen Auszierungen*) yapmak için, yeterli armoni bilgisine sahip olmak ve eser analizi yapmayı bilmek gerektiğini vurgulamıştır. Dolayısıyla Tromlitz’e göre, bu bilgilere sahip olmayan birine serbest süslemeyi tam olarak öğretmek neredeyse imkansızdır. Pek çok eğitmen ve pek çok iyi müzisyenin bu konu hakkında hiçbir şey bilmediğini de vurgulayan Tromlitz, serbest süslemeyi doğru kullanmak için önce onları iyi öğrenmek gerektiğini savunmuştur. Örneklerle anlatmaya çalıştığı serbest süslemeler için solo partide uygulanabilir üç süsleme şekli önermiş, bu örnekleri de anonim bir bestecinin, ana ses ve armonik eşliğinden oluşan eserlerinin ağır

bölümlerinde vermiştir. Ayrıca Tromlitz bu örneklerle, öğrenciye serbest doğaçlamamın farklı yöntemlerini de gösterme imkanı bulmuştur (Tromlitz, 1791'den aktaran Powell, 1991, 286).



Görsel 34. Tromlitz'in Serbest Süsleme Örneği

Tromlitz kitabın sonuç bölümünde ise, flütte icra sürecindeki eğitimin temel noktalarını, kısaltılmış şekilde tekrar değerlendirmiştir. Ayrıca kitabı yazmasındaki ana amacından biraz olsun uzaklaşarak sadece öğrenciye değil, öğretmene de pratik önerilerde bulunmuştur.

5.5. TROMLITZ'İN ENSTRÜMAN YAPIMCILIĞI

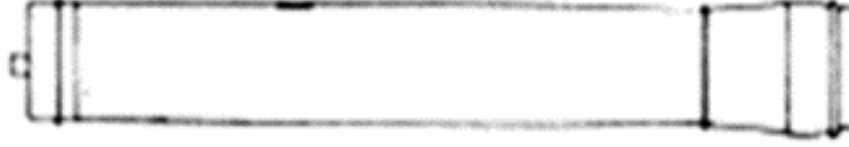
İcracılık, eğitimcilik ve yazarlığının yanı sıra flüt yapımıcılığıyla da Alman flüt sanatı tarihinde önemli bir yere sahip olan Tromlitz, flüt yapımıcılığına ve flütün konstrüksiyonu üzerinde çalışmaya öğrencilik yıllarında başlamıştır.²³ Sanatçı yıllar süren arayışlarının sonucunda, enstrümanın yapısal gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Ayrıca, bazı farklı fikirleri T. Boehm'ün büyük reformunun habercisi de sayılmaktadır. Sadece çok zengin bir mekanik tecrübesi ve akustik hakkında derin bir teorik bilgisi olmadığı için, bunlara sahip olan Münih'li mucit Boehm'ün ulaştığı sonuçlara ne yazık ki ulaşamamıştır.

Tek perdeli flütün gerek yorum gerekse teknik açıdan yetersiz kaldığını gören Tromlitz, çok perdeli flüt yapımına yönelmiştir. Tromlitz, mükemmel konstrüksiyonlu bir enstrüman arayışına yönelme sebebini ise şöyle açıklar: *“Uzun zaman sonra, flütçüler tek perdeli enstrümanın yetersizliklerini gördüler. (...) Bu flüt icra esnasında kusursuz bir yoruma engel oluyordu. Fakat bu kusurları giderebilecek bir yol bulunamamıştı. (...) Gerçekte bu kusurların enstrümanın özünde olduğu ve asla ortadan kaldırılamayacağı düşünülüyordu. Dolayısıyla insanlar bu durumla ilgilenmedi ve sadece bu yetersizlikleri görmezden geldiler.”*²⁴

Tromlitz başlangıç denemeleri için Quantz'ın şekli değiştirilmiş iki perdeli (re diyez, mi bemol) modelini esas almıştır. Bu model dört parçadan oluşur ve pes sesleri birinci oktav “re” notası ile sınırlıdır. Müzisyen flütün değişebilen orta parçalarının sayısını yediye çıkarmıştır. Enstrümanın ağızlık kısmındaki değiştirilebilen parçaların konstrüksiyonunu da iyileştiren Tromlitz, akort ve orta parçaların değişimi durumunda, akordun sürekli düzeltilebilmesi için ağızlık kısmının başına içeriden bir vida yerleştirmiştir. Böylelikle Tromlitz, gövdenin değişebilen yedi parçasının düzgün şekilde ağızlıkla birleşmesi durumunda, bu vida yardımıyla flütü çabuk ve kolay şekilde tekrar akort etmeyi mümkün kılmıştır.

²³ http://www.flutehistory.com/Players/Johann_George_Tromlitz/ (Erişim Tarihi: 28.04.2013).

²⁴ <http://www.flutehistory.com/Resources/Documents/MozartTromlitzFlute.php3> (Erişim Tarihi: 28.04.2013).



Şekil 3. Tromlitz'in ağızlık bölümüne eklediği vida

Kaynak: <http://www.flutehistory.com/Resources/Documents/MozartTromlitzFlute.php3>

(Erişim Tarihi: (16.04.2013))

Tromlitz enstrümanın genel uzunluğunun gövde kısmında her değişen parça ile dengelenebilmesi için, kuyruk bölümünü de gerektiğinde uzayıp kısalabilen vidalı bir sistemle donatmıştır. Enstrümanın iç kanal uzunluğu için basit parçalar kullanan Tromlitz, bu parçalarla flütün akort sürecini maksimum derecede kolaylaştırmaya çalışmıştır.

Enstrümanın konstrüksiyonu üzerinde köklü bir reform gerçekleştirilebilmek için bilimsel tekniklere ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin, flütün akustik özelliklerini iyileştirmek için, gövdenin iç uzunluğunun geometrik hesaplarını bilmek gerekmektedir. Ne yazık ki Tromlitz, bu konularda yeterli bilgiye sahip değildir. Dolayısıyla Tromlitz'in yenilikleri, flütün entonasyonuna esaslı bir değişim getirememiştir. Ancak Tromlitz'in üflemeli enstrüman yapımcıları arasında, ses deliklerinin yerlerini belirlerken, akustik hesaplama metotunu ilk kullananlardan biri olduğunu da belirtmek gerekmektedir. 1832 yılında Boehm'ün reformlarının başlangıcına kadar, bilindik başka hiçbir usta flütün akustiğinde böyle bir gelişime ulaşamamıştır.²⁵

²⁵ <http://www.flutehistory.com/Resources/Documents/MozartTromlitzFlute.php3> (Erişim Tarihi: 28.04.2013).

Kendi hesaplamalarını takip eden Alman yapımcı, enstrümanın gövdesine kromatik ve majör ses dizisini elde etmek amacıyla ses delikleri yerleştirmiştir. Tromlitz deneysel flüt örneğinde sadece “*mi bemol*” perdesini korumuştur. Ancak, ses deliklerinin eşit olmaması ve deliklerin birbirine olan mesafelerinin oldukça uzak olması, tasarımın yetersiz kalmasına yol açmıştır.

Flüt çalmayı teknik açıdan oldukça güç bir hale getiren bu tasarım, icra esnasında parmakları geniş bir şekilde açmayı gerektirmektedir. Dolayısıyla bu durum hem entonasyon ayarlarını güç hale getirmekte, hem de aceliteyi (çabuk çalma) engelleyerek teknik açıdan yetersizliklere sebep olmaktadır. Tromlitz’de bu enstrümanın yetersizliklerini görmüş ve bu flüt üzerinde çalışmayı bırakarak, perde mekanizmalı flüt yapımına yönelmiştir. Ama o da birçok meslektaşı gibi; flütü perdelerle donatmayı, konstrüksiyonu iyileştirmenin tek ve doğru yöntemi olarak görmemiştir.

Perde mekanizmasının, Boehm reformlarına kadar korunan şekliyle uygulanması icracıların sıklıkla şikayet ettiği bir durum olarak kalmıştır. Bu icracılardan çoğu, yeni enstrümanı öğrendiklerinde tüm perdeleri kullanmamışlar ve perdelerin çokluğunun parmak tekniğinin gelişimini engellediğini iddia etmişlerdir. Parmaklarının ses delikleriyle direkt temasına alışmış olan icracılar; teknik beceri gerektiren eserlerde çok perdeli enstrümana uyum sağlamakta zorluk çekmişlerdir. Bu yüzden de çok perdeli flütleri, sadece perdesiz enstrümanla icrada entonasyon ve teknik problemler yaşadıkları zaman kullanmışlardır.

Tromlitz, çok perdeli flütün konstrüksiyonunu oluştururken, hali hazırda kullanılan “*mi bemol*” ve “*re diyez*” perdelerine ek olarak, sesi iyileştirmek için “*sol diyez*”, “*si*” ve “*fa*” perdelerini de kullanmaya başlamıştır. Devamında ise ikinci oktav “*do*” perdesini eklemiştir. İngiliz flüt yapımcılarının bulduklarını iddia ettikleri birinci oktav “*do*” perdeli enstrümanın kullanımı için Tromlitz, bu enstrümanın yeni bir buluş olmadığını

seneler önce 1783 yılında yaptığı flütlerinde kendisinin de bu perdeyi kullandığını belirtmiştir.²⁶

Tromlitz'in flütlerinin özgünlüğünü değerlendirirken, diğer ustaların enstrümanlarından; anarmonik²⁷ açıdan eşit olmayan “*mi bemol*” ve “*re diyez*” perdeleri, aynı işi yapan “*fa*” ve “*si*” perde mekanizmaları ve ikinci oktav grubundan açık “*do*” perdesinin bulunuşuyla farklı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Tromlitz'de yaptığı flütlerde Quantz gibi “*mi bemol*” ve “*re diyez*” perdelerini korumuştur. Bunların kullanım zorunluluğunu da şöyle açıklamıştır:

Aralarındaki fark yüzünden mi bemol ve re diyez için tek ve aynı perdenin kullanılması mümkün değil. Tam aralık 9 komadan oluşuyor; büyük yarım aralık 5 koma ve küçük yarım aralık 4 koma. “re” ve “mi bemol” arasında büyük yarım ton, “re” ve “re diyez” arasında ise küçük yarım ton var. Dolayısıyla ilk aralık, bir koma fazla ve tiz, ikinci aralık ise bir koma eksik ve pestir. Bu açıdan iki aralığı da sadece “re diyez” perdesi ile çalmanın yanlışlığı her müzisyen için açıkça görülüyor. Eğer iki perde varsa, bu farklılık korunuyor ve “mi bemol” de, “re diyez” de temiz tınhyor (Tromlitz, 1800'den aktaran Powell, 1996, 74).

Tromlitz teorik çalışmalarında, birçok icracının doğru olduğunu düşündüğü ve flütte eşit tampere yapılmış akorda karşı olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla, doğru bir entonasyon yakalamak için icra esnasında farklı şeyler uygulamak gerekmektedir. Her diyez ve bemolün; (mi bemol” ve “re diyez) gibi, ayrı perdelerine sahip olduğu bir enstrüman yapmak pratikte mümkün değildir. Bu yüzden Tromlitz, icracıların gerekli entonasyon temizliğine ulaşabilmesi için tiz ve pes seslerde farklı üfleme pozisyonları kullanmayı önermiş, bunun yanı sıra yine icracılara geniş bir temel ve yardımcı parmak pozisyonu tablosu da sunmuştur (Tromlitz, 1800'den aktaran Powell, 1996, 83).

Tromlitz flütü geliştirirken, öncelikle ses kalitesini arttırmayı, tüm registerlerde entonasyon ve eşit bir tampere sistem geliştirmeyi hedeflemiştir. Ses delikleri için daha doğru ve daha rahat bir yer arayışında olan Tromlitz, enstrümanın akustik özellikleri

²⁶ <http://www.flutehistory.com/Resources/Documents/MozartTromlitzFlute.php3> (Erişim Tarihi: 28.04.2013).

²⁷ Anarmonik: Sesdeş. Adları farklı, ses yüksekliği bakımından birbirinin eşdeğeri olan notalar Say, (2002). **a.g.e.**, s.34.

üzerinde de oldukça büyük bir iyileşme sağlamıştır. Tüm bu çabaları doğrultusunda usta yapımcı, “*sol diyez*” perdesinin konumunu belirlerken; baş ile orta parçanın birleştiği yerden daha aşağı bir bölüme yerleştirmiş ve entonasyon düzgünlüğünü sağlamak için de çapını büyütülmüştür. Bu denemelerin sonucunda da “*sol diyez*” notası daha parlak ve daha berrak duyulmaya başlanmıştır. Böylece, ses deliklerinin büyütülmüş kullanımı ile günümüz modern flütlerinin temeli atılmış ve bu gelişmeler Boehm’ün, flütün akustik sistemindeki reformları için çıkış noktası olmuştur.

Tromlitz enstrümanlarını yaparken, şimşir, gürgen, abanoz ve Fransız ağacı gibi değerli ağaç türlerini kullanmış ve bu ağaçlarda farklı sayıda orta parça ve farklı perdelere sahip pekçok model üretmiştir. Böylelikle icracılara enstrüman seçiminde alternatifler sunmuştur.

Çağdaşlarının birçoğu Dresden’li ustanın enstrümanlarının kalitesini oldukça yüksek bulmuşlardır. Tromlitz’in öğrencisi ünlü amatör flütçü Ribock, flüt tasarımcısı Heinrich Wilhelm Theodor Pottgiesser, ünlü flüt virtüözü F.L. Dulon ve flüt metotları yazarı A.E. Müller, enstrümanın akustik özellikleri hakkında olumlu sözler sarfeden müzisyenler arasındadır. Az sayıdaki eleştirel değerlendirmeler arasında Dresden’li usta H. Grenzer’in değerlendirmesi öne çıkmaktadır. Grenzer, “mi” notasının zayıflığına dikkat çekmiş ve bu nota üzerinde Tromlitz’in birçok deneme yapmasına rağmen herhangi bir başarı sağlayamadığını söylemiştir (Tromlitz, 1800’den aktaran Powell, 1996, 227). Bu sözler Tromlitz’in, enstrümanın konstrüksiyonu üzerinde yaptığı çalışmalarda, sadece kendi istekleri değil, başka müzisyenlerin istekleri ve rahatsızlıkları üzerine de yoğunlaştığını göstermektedir.

Tromlitz’in çok perdeli flütü ile çalındığı bilinen ilk eser, C.P.E Bach’ın Sol Majör “*Hamburger Sonat*”ıdır. (H. 564, Wq. 133) C.E.P. Bach bu eseri, Tromlitz 1785 yılında, flütün tasarımını tamamladığını duyurduktan bir yıl sonra bestelemiştir. Eserdeki geniş

aralıkların kullanımı, dinamikler ve ifade zengiliğine bakıldığında bu sonatın ancak Tromlitz'in flütü ile yorumlanabileceği açıkça görülmektedir.²⁸

Tromlitz'in Alman flüt sanatının gelişimindeki yerini belirtirken, en önemli etkiyi flüt pedagojisinde ve enstrümanın konstrüksiyonunun iyileştirilmesinde yaptığını söylemek gerekmektedir. Quantz, C.F.E. Bach ve L. Mozart gibi büyük müzisyenlerin pedagojik prensiplerine ve icra estetik temellerine dayanan Tromlitz, flüt didaktiğini (eğitim bilimi) ve icra tekniğini geliştirmiş, flüt eğitiminin teorik temellerini oluşturmuştur. Ayrıca flüt artikülasyonunun çeşitliliğini de oldukça genişleten Tromlitz, icrada ifade zenginliğine de büyük katkılar sağlamıştır.

Flütü mükemmelleştirme arayışları Tromlitz'e akustik sistemi oldukça iyileştirme imkanı sunmuştur. Ses deliklerinin yerlerini belirlemede kullandığı matematiksel yöntem, flütün akustik sistemi üzerinde bilimsel metotların kullanım yolunu açmıştır. Leipzig'li mucit, deneysel açık ses delikli kromatik flütünü yaparken, enstrümanın kromatik ses dizisinin oluşumunda ilk kez bilimsel prensipler kullanmış ve deneye dayalı matematiksel akustik hesaplama metotuna geçişte, çok önemli bir adım atmıştır. Böylelikle Tromlitz, flüt konstrüksiyonunda takip edilecek büyük yenilikler için, oldukça sağlam bir temel oluşturmuştur.

²⁸ <http://www.baroqueflute.com/models/Tromlitz.html> (Erişim Tarihi: 28.04.2013).

SONUÇ

Tek perdeli travers flütün konstrüksiyonu ile Boehm'ün 1847 yılında yaptığı çok perdeli travers flütün konstrüksiyonu arasında bir buçuk yüzyıl vardır. O zamana kadar neredeyse hiçbir mekanik özelliği bulunmayan travers flüt, Quantz, Tromlitz ve Boehm gibi müzisyenlerin Alman flüt yapımını başarılı bir şekilde yönlendirmesiyle, mekanik ve akustik açıdan birçok özelliğe sahip olmuştur. Bu dönem sadece enstrümanın yapısındaki radikal değişimlerle değil, aynı zamanda Alman müzisyenlerin flüt pedagojisi, eğitim metodu, icra tekniği konusundaki teorik çalışmaları ve flüt repertuarına kazandırdıkları eserlerle de önem arz eder.

Alman flüt sanatının gelişimi sadece Alman flütçülerin katkıları ile sınırlı değildir. Genel olarak bakıldığında, flüt müzik tarihinde Alman besteciler de oldukça önemli bir yere sahiptir. J. S. Bach, Telemann, Handel ve C. P. E. Bach gibi bestecilerin eserleri flüt repertuarının oluşumunda önemli bir rol oynar.

18. ve 19. yüzyıllarda, gerçekleştirdiği reformlarla Avrupa'da da etkisi büyük olan Alman flüt sanatı, halen gereken objektif değerlendirmeyi kazanamamıştır. Bu değerlendirme için sadece Alman okulunu incelemek yeterli olmayacaktır. Alman flüt sanatının gerçek değeri ancak genel bir flüt sanatı tarihinin oluşturulmasıyla anlaşılabilir. Bu çalışmanın yapılması ile bugün unutulmaya yüz tutmuş olan yorumcular, besteciler ve onların flüt eserleri hakkında pek çok bilgiye ulaşılabilecektir.

18. VE 19. YÜZYILDA YAZILAN ALMAN FLÜT METOTLARI

Quantz, Johann Joachim

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. 1752.

Justus, Johannes Heindrich Ribock

Bemerkungen über die Flöte, und Versuch einer kursen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben - Eine Inhaltsübersicht. 1782.

Petri, Johann Samuel

Anleitung zur praktischen Musik 2-keyed flute. 1782.

Schlegel, Franz Anton

Gründliche Anleitung die Flöte zu Spielen. 1788.

Tromlitz, Johann George

Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. 1791.

Über Die Flöten mit Mehrern Klappen. 1800.

Temple, Samuel

Instructions for the German Flute. 1792.

Kreith, Carl

Kurzgefasste Anweisung die Flöte zu spielen, ca.1800

Kauer, Ferdinand

Kurzgefasste Anweisung die Flöte zu spielen, 1788.

Dauscher, Andreas

Kleines Handbuch der Musiklehre, und vorzüglich der Querflöte, 1801.

Froehlich, Franz, Joseph

Vollständige theoretisch-practische Musikschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente: zum Gebrauch für Musikdirectoren, Lehrer u. Liebhaber, Part II, 1810-11.

Müller, August

Eberhard Elementarbuch für Flötenspieler, 1817.

Bayr, Georg

Practische Flöten-Schule, 1823.

Petersen, Peter Nicholas

Flute Method, ca.1825

Fürstenau, Anton, Bernhard

Flöten-Schule. Anweisung zum Flötenspiel, Op. 42, 1826

Die Kunst des Flötenspiels, Op. 138, 1844.

Fahrbach, Joseph

Neuste Wiener Flöten-Schule, ca.1835.

Soussmann, Henry

Grosse practische Flötenschule Op.53, 1840.

Kummer, Kaspar

Practische Flötenschule Op.119, ca.1850

Popp, Wilhelm.

Neuste practische und vollständige Methode des Flötenspiels, Op. 205, ca.1870.

Praktischer Unterrichtsgang Op. 274, ca.1874-79

Erster Unterricht im Flötenspiel, ca.1880-85

Praktischer Anleitung zum Flötenspiel Op. 404, ca.1886-91

Anleitung zum Selbstunterricht im Flötenspiel, op. 432, ca.1892-97

Selbstunterricht im Flötenspiel Op. 525, ca.1898-1903

Boehm, Theobald

Die Flöte und das Flötenspiel, 1871.

Barge, William

Praktische Flötenschule, 1880.

Koehler, Ernesto

Flöten-Schule, ca.1880.

Schwedler, Maximilian

Katechismus der Flöte und des Flötenspiels, 1897.

Des Flötenspielers erster Lehrmeister, 1899.

Popper, Wilhelm

Schule für die Boehmflöte, ca.1898-1903

Tillmetz, Rudolf

Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappen-Flöte, mit konischer Bohrung Op.30, 1890.

Prill, Emil

Schule für die Böhm-Flöte, Op. 7, ca. 1898-1903

Appunn, Georg

Praktische Flötenschule Op.31, 1850.

Struth, A

Theoretisch-praktische Flötenschule, ca. 1850.

Reichardt, C

Luise. *Flöten-Schule*, ca.1852-59.

Wiemershaus, Emil Theodor

Theoretisch-practische Flötenschule, ca.1880.

Koehler, Hans

Praktischer Lehrgang des Flötenspiels, 1882.

Schulze, G.

Flöten-Schule, ca.1880-85.

Wahls, Heinrich

Kleine theoretische praktische Flöten-Schule, ca.1886-91.

Manternach, Philipp

Flöten-Schule. ca.1898-1903.

Pfeiffer, Otto

Neueste Flöten-Schule. ca.1898-1903.

Thomas, Elmar

Praktischer Flöten-Schule, ca.1898-1903.

Yukarı verilen liste araştırma kaynakları ile sınırlı olup bilgilere;

Reilly, E. (2001). *The Western transverse flute: History*. The New Grove Dictionary,

Vol.4, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillian Publishers Limited

ve <http://www.flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3> adresinden ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2003). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Birinci Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boehm, M. (1898). *Zur Erinnerung an Theobald Böhm, königlich bayerischer Hofmusiker*. herausgegeben von Ludwig Böhm, München 1986.

Boehm, T. (1871). *The Flute and Flute Playing: In Acoustical, Technical and Artistic Aspects*. Translated and Annotated by Dayton C. Miller 1908.

Brown, R. (2003). *The Early Flute: A Practical Guide*. Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music. Cambridge University Press.

Burney, C. (1775). *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*. In Two Volumes. Voll. 2, London: T. Becket, J. Robson, and G. Robinson.

Büke, A. (2006). *Müziği Yaratanlar Barok Dönem*. Birinci Basım. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Fitzgibbon, H. M. (1914). *The Story of The Flute*. New York: London The Walter Scott Publishing Co., Ltd.

Fürstenau, A. B. (1826). *Flöten-Schule. Anweisung zum Flötenspiel Op. 42*. Leipzig:
Breitkopf& Hartel.

Gerber, E. L. (1814). *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig:
Published by A. Kühner.

Gottfried, W. J. (1732). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig:
German Edition.

Gunson, E. (2001). *Wendling, Johann Baptist*. The New Grove Dictionary, Vol.27, Ed.
Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillian Publishers Limited.

Landmann, O. (1989). *The Dresden Hofkapelle during the lifetime of Johann Sebastian
Bach*. Early Music, Vol.17, No. 1, Feb., 17-30. Oxford University Press.
<http://www.jstor.org/stable/3127257> (Erişim Tarihi: 22.04.2013)

Lorenzo, L. D. (1951). *My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer,
the Music*. New York: The Citadel Press.

Marpurg, F. W. (1755). *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik Quantz,
Johann Joachim*. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst
entworfen. Bd. 1, St. 3.

Montagu, J., Mayer, H. M., Frank, J., Powell, A. (2001). *Buffardin, Pierre-Gabriel*. The New Grow Dictionary, Vol.9, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillian Publishers Limited.

Powell, A. (2001) *Dülon, Friedrich Ludwig*. The New Grow Dictionary, Vol.7, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillian Publishers Limited.

Powell, A. (2001). *Tromlitz, Johann George*. The New Grow Dictionary, Vol.25, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillian Publishers Limited.

Powell, A. (2002). *The Flute*. New Haven and London: Yale University Press.

Ouantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*.
Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly. (2001). *On Playing The Flute*. Second Edition. Boston: Northeastern University Press.

Reilly, E. (2001). *The Western transverse flute: History*. The New Grow Dictionary, Vol.4, Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, New York: Macmillian Publishers Limited.

Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Portland: Amedeus Press.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Birinci Basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Solum, J. (2002). *The Early Flute*. Oxford: Oxford University Press.

Tatu, A. G. (2006). *Flüt Metodu*. Birinci Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Toff, N. (1996). *The Flute Book*. Second Edition. New York: Oxford University Press.

Tromlitz, J. G. (1791). *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*

Translated and Edited by Ardal Powell. (1991). *The Virtuoso Flute-Player*. First Edition. New York: Cambridge University Press.

Tromlitz, J. G. (1800). *Über Die Flöten mit Mehrern Klappen*. Translated and edited with an introduction by Ardal Powell. (1996). *The Keyed Flute*. Oxford: Clarendon Press.