

Leh, Macar ve Türk flüt metotlarının ulusalcı yaklaşım çerçevesinde incelenmesi

Examination of Polish, Hungarian and Turkish flute methods within the framework of national approach

Begüm Aytemur¹ 

Cengizhan Şirin² 

1 Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü, Türkiye, e-mail: begumaytemur@comu.edu.tr

2 Arş. Gör., Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü, Türkiye, e-mail: cengizhansirin@trakya.edu.tr

Öz

Flüt eğitiminde önemli bir materyal olan metotlar, teknik ve müziksel gelişimin yanında, bir müzisyenin tüm eğitim sürecine yön veren en önemli faktörlerdendir. Metotların çalma becerilerinin kazandırılması yanında, kültürel bir aktarım aracı da olduğu savından hareketle yapılan bu çalışmanın genel amacı, ulusalcı akımdan etkilenmiş üç ülke olan Polonya, Macaristan ve Türkiye'deki flüt eğitimine ait başlangıç düzeyi metotlarından; Eugeniusz Towarnicki'nin "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney'in "Fuvolaiskola-I" ve Mustafa Arı'nın "Yan Flüt Metodu" kitaplarının içerdiği ulusal öğelerin incelenmesidir. Betimsel araştırma desenine sahip olan bu çalışmada veriler içerik analizi yoluyla elde edilerek sayısallaştırılmış ve yorumlanmıştır. Çalışmada, Leh, Macar ve Türk metotlarının ulusalcılık akımından etkilenerek, yaygın olarak kullanılan diğer metotların aksine halk müziklerine, ulusal bestecilerine, ton/mod/makam ve ölçülerine yer vererek kültürel aktarım aracı görevi de taşıdıkları sonucuna varılmıştır. Belirlenen tespitler ışığında gelecekte oluşturulacak metotların hangi unsurları içermesi gerektiği konusunda önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Müzik eğitimi, flüt eğitimi, flüt metotları, ulusal unsurlar.

Abstract

Methods, significant materials in flute education, are extremely important factors that guide the education process of a musician in addition to technical and musical development. The general purpose of this study, based on the argument that methods are a means of cultural transmission as well as providing playing skills, is the examination of national factors in the basic level methods of flute education in Poland, Hungary and Turkey, three countries influenced by the nationalist movement, which were mentioned in Eugeniusz Towarnicki's "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney's "Fuvolaiskola-I" and Mustafa Arı's "Yan Flüt Metodu" books. In this study, which has a descriptive research

Citation/Atf: AYTEMUR, B. & ŞİRİN, C., (2022). Leh, Macar ve Türk flüt metotlarının ulusalcı yaklaşım çerçevesinde incelenmesi. *Journal of Arts*. 5(2): 53-70, DOI: [10.31566/arts.5.2.01](https://doi.org/10.31566/arts.5.2.01)

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Begüm Aytemur
E-mail: begumaytemur@comu.edu.tr



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

pattern, the data were obtained through content analysis and digitized and interpreted. As a result of the study, it was seen that unlike other commonly used methods, Polish, Hungarian and Turkish methods were affected by nationalist movement and they also serve as a means of cultural transmission by including folk music, national composers, scale/mode/maqam and musical meters. In the light of the determined findings, suggestions were made about which elements should be included in the methods to be created in the future.

Keywords: Music education, flute education, flute methods, national factors.

1. GİRİŞ

Dünyanın en eski çalgılarından birisi olan flüt, 18. ve 19. yüzyılda mekanik yapısındaki değişimle beraber öğretimi açısından da gelişim göstermiştir. M. Corrette, J. Hotteterre, J. J. Quantz, ve T. Boehm gibi ünlü flüt pedagogları tarafından yazılan etüt kitaplarıyla sistematik hale gelen flüt eğitimi, J.L. Tulou, J.H. Altès, E. Prill, G. Gariboldi, C. J. Andersen, E. Köhler ve sonraki dönemlerde yazılan pek çok etüt kitabıyla günümüz eğitim sisteminde de gelişmeye devam etmiştir.

19. yüzyılda pek çok alanda yapılan yenileşme ve reform hareketlerinin müzikteki etkisinin oldukça parlak olduğu bilinmektedir. Değişim hareketleri, müziği her açıdan ve her boyutta etkilerken, özellikle çalgıların mekanik evrimine ve sistematik öğretimine olan katkılarıyla dâhiyane bestecilerin ve virtüözlerin doğmasına sebep olmuştur (Halvaşi, 1992; Say, 2015; Gençer, 2007). 19. yüzyıl müziği, başkaldırı temasının öğelerinin müziğe yansımalarıyla zenginleştiği kadar, öze dönüş teması sayesinde de lirik ifadelerle süslenmiştir.

Bu dönemde ulusların kültürel kaynaklarıyla zenginleşen müzikal ortamları, ulusal okullar (ekoller) oluşturma çabalarıyla da güçlü temeller kazanmıştır. Bu sebeptendir ki ulusalcılık akımıyla beraber; Rus, Leh, Çek, İskandinav, Hollanda, İsviçre, Belçika, Alman, Macar, İspanyol, İtalyan, İngiliz, Fransız ve Balkan ulusları kendi halk müziklerinden ilham alarak zengin ve parlak bir dönem yaşamışlardır.

Bu konuda Ataman (1947) şöyle demektedir:

“Ulusların toplumsal ruhunun aynası olan ve

büyük bir heyecandırma kuvvetini haiz bulunan halk türküleri toplanarak senfoni ve opera musikilerinde kullanılmıştır. Musiki bu suretle mahallileşmesine rağmen, genel fikirleri ve beşeri duyguları ifade hususundaki kudretinden hiçbir şey kaybetmemiştir; bu hal musikinin özel bir vasfıdır; fakat bu genel ve beşeri fikir ve duyguları her memlekete has olan ayrı bir dille ifade etmiştir.” (s. 327)

Milli müzik kültürü unsurlarını içeren eserler veren besteciler, halk müziklerinin yapısındaki doğal ifade gücünü, büyük formlu eserlerin yanında küçük formlu ve eğitime yönelik eserlerinde de kullanmışlardır. Bu sayede, kendi milli müzik okullarının temellerini, müzik eğitimine yeni başlayan çocuklarla pekiştirerek, eğitim sistemlerinin yayılmasını da sağlamışlardır. Her ekol kendi ulusal bestecilerinin oluşturduğu eğitim müziğine sahip çıkarak, gelişmesi konusunda çaba harcamıştır. Dolayısıyla 19. yüzyıl; besteciler, besteler, sanatçılar, metotlar ve eğitim yaklaşımlarının şahlandığı bir sürece şahit olmuştur.

19. yüzyılda, tam da ulusalcılık akımının yerleştiği zamanlarda, işgal altındaki Macaristan ve Polonya ulusal bağımsızlıkları için mücadele vermişlerdir. Özellikle Paris bölgesindeki Leh ve Macar sığınmacılar arasındaki ilişkiler gelişirken, romantizm döneminin iki büyük bestecisi F. Chopin ve F. Liszt’in dostlukları bu duruma güzel bir örnek oluşturmuştur (Haraszti, 1982, s. 14). Özellikle Polonya ulusal müziğinde varlığını ulusal fikirlerden alan “Polonez” türünün gelişimi de tam da bu dönemlere denk gelmektedir. M. K. Oginski’nin piyano eserlerinde ulusalcı unsurlarla kendini gösteren bu tür, sonrasında F. Chopin’e de ilham kaynağı olmuştur. 19. yüzyıl-

lin başlarında ulusal yapıdaki “Polonez” türüne “Mazurka” da eklenmiştir (Leerssen, 2014).

Zengin kültürel yapısı ile “orijinal ve güzel halk müziklerine sahip olan” (Ataman, 1947, s. 350) Macaristan, doğal olarak milli müzik hareketlerinden üst düzeyde etkilenmiştir. Macaristan’da milli müzik okulunu kuran Bela Bartok, uzun yıllar halk şarkılarını derleyerek incelemiş ve eserler vermiştir. Bartok, Macar halk müziği kültürünü araştırırken çevre halkların müzikleriyle de ilgilenmiş, özellikle de Muzaffer Sarısözen ile birlikte yürüttüğü Türk halk müziği derleme çalışmaları ile müziğimize “sistematik, karşılaştırmalı, çözümleyici ve tipolojik” nitelikte araştırma örnekleri vererek bu yönde de öncü olmuştur (Uçan, 2005). Aynı zamanda Türk Beşleri için önemli bir figür olarak, yerellik anlayışı ve yerele olan yaklaşımı ile pek çok Türk bestecisi için de ilham kaynağıdır (Demirel, 2015). 1906-1918 yılları arasında meslektaşı Zoltán Kodaly ile beraber önemli çalışmalara imza atan Bartok, yarıdan fazlası Macar halk ezgileri olmak üzere; Slovak, Ruten ve Romen halk ezgileri ile birlikte toplam on bin dolayında halk ezgisini sözleri ile birlikte derlemiştir (Gedikli, 2005). Bu sayede Macar halk müziğinin yanı sıra diğer ülkelerin halk müziklerinin aktarımı ve değerlendirilmesi konusunda da önemli adımlar atmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu’nda ulusalcılık akımı 19. yüzyılda ortaya çıksa da bu ve benzeri akımlar daha çok erozyona uğrayan bir imparatorluğu kurtarma çalışmaları olduğu için uygulama alanı dar olmuştur (Çilliler, 2015). Birçok farklı alanda olduğu gibi Türk müziğinde de ulusalcılık akımı çerçevesinde gerçekleşen gelişmeler Cumhuriyet dönemine denk düşmektedir. Tam da Cumhuriyetin ilanına denk gelen 1923 yılında Ziya Gökalp “Türkçülüğün Esasları” adlı eserinde birçok alanda olduğu gibi Türk müziği alanında da ulusalcılık ekseninde yeni bir yaklaşım benimsenmesi gerektiğini ifade etmiştir. Gökalp’e (2019, s. 141) göre, Türkiye’de şark (doğu) müziği ile eski halk müziğinin devamı olan ezgiler vardır. Gökalp, halk müziğimizin batı müziği kurallarına göre armonize edilmesiyle hem milli hem de Avrupalı bir müziğin oluşacağını savunmuştur (Gökalp, 2019, s. 142). Fakat bu görüş önceleri kabul görse

de yeterince içselleştirilememiş (Yöre ve Gökbudak, 2012) ve çeşitli eleştirilere uğramıştır (Artaç, 2019; Yıldırım, 2015). Gökalp’in görüşlerine benzer şekilde Türk müziğini çok seslendiren ve ulusal öğeleri de sık sık kullanan besteci, eğitimci ve etnomüzikolog olan Ahmet Adnan Saygun, Anadolu ezgileri yanında Türklerin ana yurdu olması nedeniyle Orta Asya ve Uzak Doğu’nun müzik karakterini yansıtan pentatonik yapıyı da bestelerinde kullanmıştır (Yöre ve Gökbudak, 2012).

Ulusalcılık Akımının Uluslararası Sanat Müziği içerisindeki inşasını sağlayan temel, yerel müzik öğeleridir (Mustan Dönmez ve Oyan, 2015: 89). Bu nedenle, ulusal çalgı ekolünü oluşturmaya çalışan ve eğitimde yerelden evrensel ilkesini benimseyen ülkelerin başlangıç düzeyi çalgı etüt kitaplarının halk şarkıları ile başlayıp evrensel eserlere doğru adım adım ilerlemesi ve her iki unsuru da içermesi beklenmektedir. Ancak flüt eğitiminde dünyada ve ülkemizde yaygın olarak kullanılan başlangıç etüt kitaplarının, Fransız, Alman, Amerikan ve İngiliz ezgilerini içerdiği görülmektedir. Ayrıca bu metotlar Fransızca, Almanca ve İngilizce konu anlatımlarına sahiptir.

Türkiye’de Karşal ve diğ. (2018) tarafından yapılan araştırmada, eğitim müfredatlarında Türk Flüt müziği bulunmasının gerekli olduğu ve flüt ile ilgili Türkçe kaynağın yetersiz olduğu sonucuna varılmıştır. Benzer kaygılar Towarnicki (1955), Jeney (1968) ve Arı (2005) tarafından da belirtilmiştir. Her üç yazar da kitaplarının önsözünde ülkelerinin dilinde yazılmış, ülkelerinin ulusal müziklerini içeren, ülkelere özgü metot ihtiyacından bahsederek bu alandaki eksikliği doldurma çabalarından söz etmişlerdir.

Ancak çalgı metodu hazırlamak kolay bir süreç değildir. Çalgı eğitiminde ders materyali olarak kullanılan metotların yazımında, eğitim ve materyal geliştirme ilkelerinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Ayrıca metot yazarlarının çalgıya hakim ve uzun yıllar süren eğitimci tecrübesine sahip olmaları da beklenmektedir. Towarnicki (1955) ve Jeney (1968) metotlarının yazım sürecinde uygulamalar yaparak işlevselliğini kontrol ettiklerini belirtmişlerdir. Arı (2005) ise yazdığı metotta yer alan etütleri 40 yıllık öğretmenlik sürecinde uygulamış ve her yeni bas-

kiyle revize etmiştir (Kişisel görüşme, 2022).

Belirtilen nedenler bu üç metodu ortak payda da toplamaktadır. Araştırmanın genel amacı, ulusalcı akımdan etkilenmiş üç ülkeye ait olan başlangıç düzeyi flüt metotlarının, içerdikleri ulusal unsurlar bakımından incelenmesidir. Bu kapsamda yapılan araştırmada, ulusalcılık akımından etkilenmiş olmaları, halk müziği unsurları taşımaları, başlangıç düzeyinde olmaları, ülkelerine ait kültürel öğeler taşımaları bakımından; Eugeniusz Towarnicki'nin "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney'in "Fuvolaiskola-I" ve Mustafa Arı'nın "Yan Flüt Metodu" etüt kitapları; genel yapı, besteciler, tür, tonal yapı, ölçüler gibi unsurlar açısından analiz edilmiştir.

Yapılan analiz çalışmasının, gelecekte yazılacak etüt kitaplarına farklı bir bakış açısı kazandırması nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda, metotların analizlerinin yapılması, bu alanda çalışma yapmak isteyen besteci/ eğitimcilerin iş yükünü hafifletmesi bakımından da fayda sağlamaktadır. Metot analiz çalışmalarıyla flüt eğitiminde sistematik kaynaklar oluşturulmaktadır (Önal, 2017).

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada, metotlarda yer alan unsurların tespiti amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılmıştır. Çalışmada, Eugeniusz Towarnicki'nin "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney'in "Fuvolaiskola-I" ve Mustafa Arı'nın "Yan Flüt Metodu" içerik analizi yoluyla incelenmiş ve mevcut durum betimlenmiştir.

2.2. Verilerin Toplanması

Araştırma kapsamında gerekli olan kavramsal çerçeve için literatür taraması yapılmıştır. Metotların analizi aşamasında ise içerik analizi yapılarak, metotlar; genel bilgiler, ses sınırı, flüte başlangıç sesleri, veriliş sırasına göre metotta yer alan notalar, ölçü değerleri, besteciler, tonal/modal/makamsal yapı ve içerdiği türler açısından çetele tekniği ile iki araştırmacı tarafından hesaplanarak elde edilmiştir. Elde edilen veriler sayısallaştırılarak frekans ve yüzde değerleri hesaplanmıştır. Bulgular şekiller ve tablolar aracılığı

ıyla görselleştirilerek yorumlanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde bestecilere ait bilgiler, metotlar hakkında genel bilgiler, metotların ses genişliği, başlangıç sesleri, metotlarda yer alan ölçüler, besteciler, ton/mod/makam bilgileri ve türler üzerine bilgiler verilmiştir.

3.1. Bestecilere Ait Bilgiler

Eugeniusz Towarnicki: 04 Ocak 1904'te Kolomyi'de (şimdiki Ukrayna) doğdu. 19 Mart 1971'de Krakow'da öldü. Flüt sanatçısı ve eğitimcisidir. Towarnicki sadece bir öğretmen olarak değil, aynı zamanda bir yazar ve flüt çalgısı üzerine otorite olarak kabul edildi. Ders kitapları sayesinde, hala çok az olan flüt edebiyatı, Polonya'da yayıldı (Brodová, 2014, s. 17). Anısına 1. Uluslararası Eugeniusz Towarnicki Öğrenci Flüt Yarışması-2020 [URL-1] ve 2. Uluslararası Eugeniusz Towarnicki Öğrenci Flüt Yarışması-2022 [URL-2] düzenlendi. Türk flüt sanatçısı Merve Başoğlu da 1. Uluslararası Eugeniusz Towarnicki Öğrenci Flüt Yarışmasında yarı finale kalmıştır.

Zoltán Jeney: 24 Ekim 1915'te Subotica'da doğdu. 21 Ekim 1981'de Budapeşte'de vefat etti. Lisede flütçü János Eördögh ile çalıştı. Macaristan'daki flüt eğitimine ve gelişimine de büyük katkı sağlayan Jeney, aynı zamanda Macar müzik kültürünü tanıtan, Macar müzik pedagojisine yardım eden metodolojik temelli koleksiyonların doğması için peş peşe yayınlar çıkarmıştır. Günümüzde Jeney'in metotları tüm dünyada okutulmaktadır.

Mustafa Arı: 27 Eylül 1947'de Ordu'da doğdu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü 1971 yılı mezunlarından. 1996 yılında uzun yıllar yaptığı müzik öğretmenliğinden emekli oldu. Arı metodunu yazmaya 1999 yılında karar verdiğini belirtmiştir. Kitabın tamamlanması 2004 yılını bulmuş, ancak ilk baskısı 2005 yılında gerçekleşmiştir. Kitabın 2009 ve 2013 olmak üzere üç baskısı mevcuttur (Kişisel görüşme, 01 Mart 2022).

Tablo 1. İncelenen metotların genel bilgileri

Yazar	Başlık	Sayfa Sayısı	Etüt Sayısı	Ülke	Yayın Yılı
Eugeniusz Towarnicki	Szkola Na Flet	130	262	Polonya	1955
Zoltán Jeney	Fuvolaiskola-I	96	129	Macaristan	1968
Mustafa Arı	Yan Flüt Metodu	228	295	Türkiye	2005

3.2. Metotlar Hakkında Genel Bilgi

Metotların genel görünümüne bakıldığında en eski metodun Eugeniusz Towarnicki'ye, en yeni metodun Mustafa Arı'ya ait olduğu görülmektedir. Sayfa sayılarındaki değişkenlik ise metotların hedeflediği eğitim seviyesi ile alakalıdır. Örneğin Mustafa Arı'ya ait Yan Flüt Metodu, Zoltán Jeney'in Fuvolaiskola-I metodundan daha ileri konuları da kapsamaktadır.

3.2.1. Eugeniusz Towarnicki: Szkola Na Flet

Eugeniusz Towarnicki tarafından 1955 yılında yazılan Szkola Na Flet metodunun önsözünde, Polonya müzik eğitiminde uzun zamandır başta Almanca ve Fransızca olmak üzere yabancı dilde yazılan kitapların kullanıldığı ve ana dilde yazılan bir flüt metoduna ihtiyaç duyulduğu vurgulanmıştır. Towarnicki, uzun yıllar süren pedagojik deneyimlerini aktardığını belirterek, flüt eğitiminde Polonya Ekolü'nün olmamasının flüt öğrenmeyi caydırıcı bir etken olduğundan ve bu nedenle flütün popüler bir çalgı olamadığını belirtmiştir. Başlangıç alıştırmalarında hedeflenen davranışların elde edilmesi için Polonya Halk Ezgilerinden yararlanan besteci, aynı zamanda eserlerde de halk ezgilerinden yararlandığını belirtmiştir.

3.2.2. Zoltán Jeney: Fuvolaiskola-I

Zoltán Jeney tarafından 1968 yılında Budapeşte'de yazılan Fuvolaiskola-I, üç kitaptan oluşan flüt eğitimi metotlarının başlangıç düzeyine yönelik yazılanıdır. Metodun önsözünde, modern bir flüt ekolü yaratma amacından bahsedilerek, çoğunlukla canlı müziklerden, halk müziği düzenlemelerinden, halk müziği ruhuyla oluşturulmuş bestelerden ve Macar bestecilerin eserlerinden yararlandığını belirtilmiştir. Besteci aynı zamanda metodun bir yıl süren uygulama sürecinin ardından yayımlandığını da vurgulamıştır (Aytemur ve Şirin, 2021).

3.2.3. Mustafa Arı: Yan Flüt Metodu

Mustafa Arı tarafından 2005 yılında yazılmış, 2007 ve 2013 yıllarında yeni baskılarla devam etmiştir. Metodun önsözünde yazılma amacına değinilmiştir. Arı (2005) metodun Türk flüt eğitimi yanında, tüm dünya flüt eğitimine de kaynak olmasını istemektedir. Bu nedenle Türk müziği eserleri yanında dünya müzik literatüründen eserlere de yer verilmiştir. Metodun başlangıç bölümü; flüt tarihi, flütün yapısı, bakım-onarımı, nefes egzersizleri, tutuş-duruş, başlangıç parmak pozisyonları ve genel müzik teorisinden oluşmaktadır. Aynı zamanda genel müzik teorisi içerisinde aksak ölçülere de yer verildiği görülmektedir. Arı bu metotta 40 yıllık eğitimcilik bilgisini aktarmıştır. Mustafa Arı "Flüt Metodu" yerine, halk dilinde yaygın olarak kullanılan "Yan Flüt Metodu" demeyi tercih etmiştir.

3.3. Metotların Ses Sınırı

Eugeniusz Towarnicki ve Mustafa Arı'ya ait metotların ses sınırlarına bakıldığında "do1-do4" aralığında, Zoltán Jeney'in metodunun ise "re1-fa#3" aralığında olduğu görülmektedir. Bu durumun Towarnicki ve Arı'nın flüt eğitiminde dönem ve yıl gözetmeden konuları tek bir kitapta toplamasından, Jeney'in ise ikinci ve üçüncü kitaplarında yer vermesinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

3.4. Metotların Başlangıç Sesleri

Şekil 1’de Eugeniusz Towarnicki’nin metodunda yer alan başlangıç seslerinden ilk 36 sese yer verilmiştir. Görüldüğü gibi Towarnicki flüt eğitimine *do#2* sesiyle başlamayı tercih etmiştir. Ancak bu ses, entonasyonun sağlanması, başlangıç seviyesinde el pozisyonunun oturması ve denge açısından zorlayıcı olması sebebiyle eğitimciler tarafından başlangıç sesi olarak pek tercih edilmemektedir.

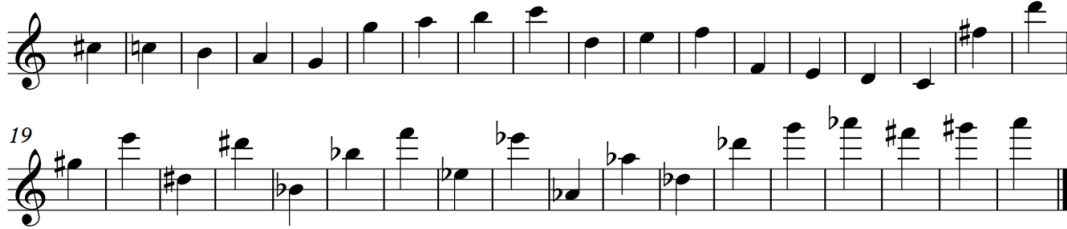
Ardından sol el seslerinde pese doğru inen besteci, aynı seslerin bir oktav üstünü çalıştırdıktan sonra *re* sesi ile her iki aktif olarak devreye sokarak sağ el seslerini iki ayrı oktavda vermiştir. Başlangıç aşamasında zor elde edilen bir ses olan *do1* sesini de veren besteci, altere seslerin öğretimi ile devam etmiştir. Çalıştırılan tona ait seslerin farklı oktavlarda eklenmesiyle devam eden metot tüm seslerin öğretimini kapsamaktadır.

Şekil 2’de Zoltán Jeney’in metodunda yer alan başlangıç seslerinden ilk 34 sese yer verilmiştir. Görüldüğü gibi Jeney flüt eğitimine *si1* sesiyle başlamayı tercih etmiştir. Si sesi üfleme açısından kolaydır. Ancak sağ el pozisyonunun doğru

bir şekilde yerleşmesinde zorluk yaratabilir. Sol el seslerinin atlamalı çalıştırılmasının ardından *do#2* sesi ile tize doğru sesleri vermeye başlamıştır. Besteci başlangıç aşamasında halk müziklerinden yararlandığı için *do#2* sesini öncelikle vermeyi tercih etmiştir. Başlangıç aşamasında 3. oktav seslere hiç çıkmayarak pese doğru *en fazla re1* sesine inmiştir. Zor çıkarılabilen bir ses olan *do1* sesini vermeden, altere seslerin öğretimi ile devam etmiştir. Seslerin veriliş sırasında daha çok halk şarkılarını gözettiği için sesler karışık verilebilmektedir.

Şekil 3’de Mustafa Arı’nın metodunda yer alan başlangıç seslerinden ilk 36 sese yer verilmiştir. Şekilde görüldüğü üzere Arı’nın metodu *la1* sesi ile başlamaktadır. Sol el çalışmasının ardından sağ el seslerine geçilen metotta *do1* sesinin verilmesinin ardından 3. oktav sesleri de eklenmiştir. Halk müziği tonları ve batı müziği tonlarına göre sırayla verilen altere sesler her tonun öğretilmesiyle tamamlanmaktadır. Metotta *do1- do4* notaları arasındaki tüm sesler yer almaktadır.

Şekil 1. Veriliş sırasına göre Eugeniusz Towarnicki’nin metodunda yer alan seslerden bazıları



Şekil 2. Veriliş sırasına göre Zoltán Jeney’in metodunda yer alan seslerden bazıları



Kaynak: Aytemur & Şirin (2021).

Şekil 3. Veriliş sırasına göre Mustafa Arı’nın metodunda ver alan seslerden bazıları



3.5. Metotlarda Yer Alan Ölçü Değerleri

Tablo 2 incelendiğinde, etüt kitabında en çok %43.13 oranında 4/4'lük ölçü değeri kullanıldığı görülmektedir. Bu ölçüyü sırasıyla 2/4'lük (%23.28) ve 3/4'lük (%15.65) ölçü birimleri takip etmektedir. Tablo incelendiğinde, etüt ve eserlerde 4/4+2/4; 2/4+3/8+2/4; 4/4+3/4+4/4+6/4 ve 3/8+4/8+6/8 geçişli ölçü değerlerinin de kullanıldığı görülmektedir. Geçişli ölçülerin genellikle Leh bestecilerin eserlerinde kullanıldığı görülse de diğer bestecilerde de rastlanmaktadır.

Tablo 3 incelendiğinde, Zoltán Jeney'in metodunda çoğunlukla 4/4'lük (%37.21), 2/4'lük (%24.81) ve 3/4'lük (%17.05) ölçü değerleri bu-

lunduğu görülmektedir. Ayrıca, Macar halk şarkılarında görülen çeşitli ölçü birimleri arasında geçişlerin yapıldığı etüt ve eserler de yer almaktadır. Metotta ölçü geçişli eserlere sadece Macar halk ezgilerinde rastlanmıştır.

Tablo 4 incelendiğinde, etüt kitabında en çok %42.37 oranında 2/4'lük ölçü değeri kullanıldığı görülmektedir. Bu ölçüyü sırasıyla 4/4'lük (%19.32) ve 6/8'lik (%17.63) ölçü birimleri takip etmektedir. Tablo incelendiğinde, etüt ve eserlerde 9/8 veya 9/4'lük; 10/8 veya 10/4'lük; 3/4'lük, 5/8'lik, 8/8'lik, 7/8'lik, 3/8'lik ve sebare ölçü değerlerine de rastlanmaktadır. 5/8'lik, 7/8'lik, 9/8'lik ve 10/8'lik aksak ölçü birimlerinin Türk müziği etüt ve eserlerinde yer aldığı görülmektedir.

Tablo 2. Eugeniusz Towarnicki'nin Metodunda yer alan ölçü birimlerinin işleniş sırasına göre dağılımı

Sıra	Ölçü	f	%	Sıra	Ölçü	f	%
1.	4/4	113	43.13	10.	6/4	2	0.76
2.	2/4	61	23.28	11.	7/4	1	0.38
3.	3/4	41	15.65	12.	4/8	1	0.38
4.	6/8	17	6.49	13.	12/8	1	0.38
5.	3/8	6	2.29	14.	3/2	1	0.38
6.	C	4	1.53	15.	4/4+2/4 geçişli	1	0.38
7.	2/2	4	1.53	16.	2/4+3/8+2/4 geçişli	1	0.38
8.	5/4	3	1.15	17.	4/4+3/4+4/4+6/4 geçişli	1	0.38
9.	9/8	3	1.15	18.	3/8+4/8+6/8 geçişli	1	0.38
Toplam						262	100.00

Tablo 3. Zoltán Jeney'in metodunda yer alan ölçü birimlerinin işleniş sırasına göre dağılımı

Sıra	Ölçü	f	%	Sıra	Ölçü	f	%
1.	4/4	48	37.21	7.	3/4+2/4 geçişli	3	2.33
2.	2/4	32	24.81	8.	3/2	2	1.55
3.	3/4	22	17.05	9.	3/8	1	0.78
4.	C	9	6.98	10.	3/4, 4/4, 2/4 geçişli	1	0.78
5.	6/8	5	3.88	11.	3/4, 4/4, 5/4 geçişli	1	0.78
6.	2/2	4	3.10	12.	6/4, 3/2 geçişli	1	0.78
Toplam						129	100

Kaynak: (Aytemur ve Şirin, 2021).

Tablo 4. Mustafa Arı'nın metodunda yer alan ölçü birimlerinin işleniş sırasına göre dağılımı

Sıra	Ölçü	f	%	Sıra	Ölçü	f	%
1.	2/4	125	42.37	7.	10/8-10/4	6	2.03
2.	4/4	57	19.32	8.	8/8	4	1.36
3.	6/8	52	17.63	9.	7/8	2	0.68
4.	9/8-9/4	27	9.15	10.	3/8	1	0.34
5.	3/4	11	3.73	11.	C	1	0.34
6.	5/8	9	3.05	Toplam		295	100.00

3.6. Metotlarda Yer Alan Besteciler

Tablo 5’de gösterilen Towarnicki’nin metodunda en çok kendi parçaları ve düzenlemeleri ile anonim halk ezgilerine yer verdiği görülmektedir. Bunun dışında A. Corelli, J. S. Bach, L. v. Beethoven gibi batı müziği tarihinde önemli yeri olan besteciler de metotta diğer bestecilere göre daha çok yer almaktadır. Ayrıca Towarnicki kendi vatandaşı olan Leh bestecilere de oldukça fazla sayıda yer vermiştir. Bu besteciler bütün besteciler arasında neredeyse 1/3’lük bir orana sahiptir. Bu oran; Alman, İtalyan, Fransız, Avusturyalı gibi bestecilerin batı müziğinde önemli bir yer edinmesi sebebiyle oldukça yüksek bir oran

olarak göze çarpmaktadır.

Polonyalı besteciler dışında başta Alman, Avusturyalı ve Fransız olmak üzere çeşitli ülkelerden bestecilere de yer verilmiştir. Özellikle Alman bestecilere fazlaca yer verilmesi coğrafi ve kültürel olarak tarihsel etkileşimi fazla olan Polonya ve Almanya’nın durumu nedeniyle doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Besteci çeşitliliğinin fazla olduğu metotta, eserlerin genel olarak homojen bir şekilde dağıldığı ve 43 bestecinin 32’sinin tek bir parça veya düzenlemesinin olduğu görülmektedir.

Tablo 5. Eugeniusz Towarnicki’nin metodunda yer alan bestecilerin dağılımı

Sıra	Bestecinin Adı	f	%	Sıra	Bestecinin Adı	f	%	Sıra	Bestecinin Adı	f	%
1.	Eugeniusz Towarnicki	9	11,84	16.	Claude Debussy	1	3,75	31.	Johann Joachim Quantz	1	1,67
2.	Halk Ezgisi (Anonim)	9	11,84	17.	Edward Grieg	1	3,75	32.	Johannes Brahms	1	1,25
3.	Arcangelo Corelli	6	7,89	18.	Felicjan Szopski	1	3,33	33.	Joseph Haydn	1	1,25
4.	Johann Sebastian Bach	3	3,95	19.	Felix Mendelssohn Bartholdy	1	3,33	34.	Karol Kurpinski	1	0,83
5.	Ludwig van Beethoven	3	3,95	20.	François Devienne	1	2,92	35.	Legoux Bordet	1	0,83
6.	Tadeusz Dobrzanski	3	3,95	21.	Georg Friedrich Handel	1	2,92	36.	Louis Drouet	1	0,42
7.	Franz Schubert	2	2,63	22.	Georg Philipp Telemann	1	2,92	37.	Marcel Moyse	1	0,42
8.	Mieczyslaw Karłowicz	2	2,63	23.	Grzegorz Katski	1	2,50	38.	Maurycy Moszkowski	1	1,32
9.	Nicolas Regel	2	2,63	24.	Henry Kling	1	2,50	39.	Michal Kleofas Oginski	1	1,32
10.	Robert Schumann	2	2,63	25.	Henryk Wieniawski	1	1,67	40.	Modest Musorgski	1	1,32
11.	Roger Desormiere	2	2,63	26.	Hugot Wunderlich	1	1,32	41.	Stanislaw Moniuszko	1	1,32
12.	Wolfgang Amadeus Mozart	2	2,63	27.	Ignacy Jan Penderewski	1	1,32	42.	Tadeusz Sygietynski	1	1,32
13.	Aleksander Alabiew	1	1,32	28.	Janusz Mroczek	1	1,32	43.	Theobald Böhm	1	1,32
14.	Alojzy Kluczniok	1	1,32	29.	Jaques Christophe Naudot	1	1,32	44.	Tranquille Benoit Berbiguier	1	1,32
15.	Bernhard Flies	1	1,32	30.	Jean Philippe Rameau	1	1,32	Toplam	76	100	

Tablo 6'da gösterilen Jeney'in metodunda en çok Endre Székely'nin parçalarına ve düzenlemelerine yer verdiği görülmektedir. Macar besteci Székely'nin parça ve düzenlemeleri diğer bestecilere göre oldukça yüksek bir oranı (%42,95) içerirken, bu besteciye diğer Macar besteciler P. Járdányi, Z. Jeney ve D. Gyula'nın parça ve düzenlemeleri izlemektedir. Jeney'in metodunda yukarıda bahsedildiği gibi besteciler bakımından Macar etkisi oldukça fazladır. Öyle ki, eserlerin %80'in-

den fazlasını Macar besteciler oluşturmaktadır. Geriye kalan besteciler de Macaristan'ın coğrafi ve kültürel yapısına paralel bir şekilde Alman ve Avusturyalı bestecilerden oluşmaktadır.

Tablo 7'de gösterilen Mustafa Arı'nın metodunda en çok M. A. Reichert'in teknik etütlerine yer verilmiştir. Bu etütleri anonim halk ezgileri izlerken Mustafa Arı'nın parça ve düzenlemeleri de en çok yer verilen eserlerden olmuştur.

Tablo 6. Zoltán Jeney'in metodunda yer alan bestecilerin dağılımı

Sıra	Bestecinin Adı	f	%	Sıra	Bestecinin Adı	f	%	Sıra	Bestecinin Adı	f	%
1.	Endre Székely	67	42,95	7.	Wolfgang Amadeus Mozart	7	4,49	13.	Christoph Willibald Gluck	1	0,64
2.	Pál Járdányi	18	11,54	8.	Halk Ezgisi (Anonim)	6	3,85	14.	Johann Kuhnau	1	0,64
3.	Zoltán Jeney	15	9,62	9.	Kesztyer Lőrinc	4	2,56	15.	Johann Philipp Krieger	1	0,64
4.	Dávid Gyula	10	6,41	10.	Ludwig van Beethoven	4	2,56	16.	Wilhelm Popp	1	0,64
5.	Endre Szervánszky	8	5,13	11.	Leopold Mozart	3	1,92				
6.	Zoltán Kodály	8	5,13	12.	Christian Gottlob Neefe	2	1,28		Toplam	156	100

Tablo 7. Mustafa Arı'nın metodunda yer alan bestecilerin dağılımı

Sıra	Bestecinin Adı	f	%	Sıra	Bestecinin Adı	f	%	Sıra	Bestecinin Adı	f	%
1.	Mathieu Andre Reichert	30	30,93	13.	Ernesto Köhler	1	1,03	25.	Halil Bedii Yönetken	1	1,03
2.	Halk Ezgisi (Anonim)	23	23,71	14.	Felix Körling	1	1,03	26.	Jean Maurice Mourat	1	1,03
3.	Mustafa Arı	7	7,22	15.	François Joseph Gossec	1	1,03	27.	Johann Sebastian Bach	1	1,03
4.	Ludwig van Beethoven	3	3,09	16.	Franz Joseph Haydn	1	1,03	28.	Johann Strauss Jr.	1	1,03
5.	Christian Heinrich Hohmann	2	2,06	17.	Franz Julius Giesbert	1	1,03	29.	Joseph Bodin de Boismortier	1	1,03
6.	Osman Zeki Üngör	2	2,06	18.	Franz Schubert	1	1,03	30.	Kemal İlerici	1	1,03
7.	Philippe Gaubert	2	2,06	19.	Frederic Chopin	1	1,03	31.	Luigi Boccherini	1	1,03
8.	Aleko Bacanos	1	1,03	20.	Georg Philipp Telemann	1	1,03	32.	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	1	1,03
9.	Ali Ulvi Baradan	1	1,03	21.	Georges Bizet	1	1,03	33.	Rifat Bey	1	1,03
10.	Antonin Dvorak	1	1,03	22.	Gottlieb Heinrich Köhler	1	1,03	34.	Sebastian Yradier	1	1,03
11.	Carl Maria von Weber	1	1,03	23.	Gücem Ağmaz	1	1,03	35.	Wolfgang Amadeus Mozart	1	1,03
12.	Cevat Memduh Altar	1	1,03	24.	Hacı Arif Bey	1	1,03		Toplam	97	100

M. A. Reichert flüt tekniğini geliştiren çok önemli alıştırılmalara sahip bir bestecidir. Bütün tonlarda yazılmış farklı teknik etütleri bulunduğu için Mustafa Arı tarafından da tercih edilmiş ve etütleri metottaki eserlerin neredeyse 1/3'ünü kapsamıştır.

Arı'nın metodunda Osman Zeki Üngör, Ali Ulvi Baradan, Cevat Memduh Altar, Hacı Arif Bey gibi Türk bestecilerinin eserlerinden yararlanılırken, aynı zamanda L. v. Beethoven, W. A. Mozart, J. S. Bach, F. Schubert, F. Chopin gibi müzik tarihine yön veren önemli bestecilere de yer verilmiştir. Besteci çeşitliliğinin fazla olduğu metotta, eserlerin genel olarak homojen bir şekilde dağıldığı ve 34 bestecinin 27'sinin tek bir parça veya düzenlemesinin olduğu görülmektedir.

3.7. Metotlarda yer alan ton, mod ve makamlar

Tablo 8'de görüldüğü üzere, Towarnicki'nin me-

totunda 2 eser dışında parçalar tamamen tonal yapıdadır. En çok yer verilen ton *do majör* iken, *sol majör*, *fa majör* ve *re majör* gibi tonların da sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Majör tonlar minör tonlara göre daha sık tercih edilirken, en çok yer verilen majör ton *do majör* (%11,25), en çok yer verilen minör ton ise *la minör* tonudur (%4,58). Eserler daha çok değiştirici işaret almayan ya da az sayıda değiştirici işaret alan parçalardan seçilmiştir. Bu durum da, parçaların seçiminde basitten karmaşığa ya da kolaydan zora eğitim ilkelerinin gözetildiğini göstermektedir. Yine de *sol bemol majör* ya da *si bemol minör* gibi 6 değiştirici işaret bulunan eserler de metotta yer almaktadır. Metotta *mi kararlı aolyen* ve *doryen* modunda 2 esere de yer verildiği görülmektedir. Ayrıca diyatonik diziler dışında kromatik diziyeye dayalı 7 eser de bulunmaktadır.

Tablo 8. Eugeniusz Towarnicki'nin metodunda yer alan ton ve modlar

Sıra	Parçanın Tonu/Modu	f	%	Sıra	Parçanın Tonu/Modu	f	%	Sıra	Parçanın Tonu/Modu	f	%
1.	Do Majör	27	11,25	10.	Do Minör	9	3,75	19.	Do Diyez Minör	6	2,50
2.	Sol Majör	23	9,58	11.	Si Bemol Majör	9	3,75	20.	Si Majör	4	1,67
3.	Fa Majör	19	7,92	12.	Sol Minör	9	3,75	21.	Sol Bemol Majör	4	1,67
4.	Re Majör	18	7,50	13.	Fa Diyez Minör	8	3,33	22.	Sol Diyez Minör	3	1,25
5.	Mi Majör	15	6,25	14.	Mi Minör	8	3,33	23.	Re Bemol Majör	3	1,25
6.	La Majör	11	4,58	15.	Kromatik Dizi	7	2,92	24.	Mi Bemol Minör	2	0,83
7.	La Minör	11	4,58	16.	La Bemol Majör	7	2,92	25.	Si Bemol Minör	2	0,83
8.	Mi Bemol Majör	10	4,17	17.	Re Minör	7	2,92	26.	Mi Bemol Aolyen	1	0,42
9.	Si Minör	10	4,17	18.	Fa Minör	6	2,50	27.	Mi Doryan	1	0,42
Toplam										240	100

Tablo 9'da görüldüğü gibi, Jeney'in metodunda tonal eserler çoğunlukta (%65,44) olsa da farklı modlarda eserlere de (%29,16) yer verilmektedir. Ayrıca *pentatonik* yapıda bazı eserler de (%5,16) metotta yer almaktadır. Metotta en çok *do majör*, *sol majör* ve *re majör* tonunda eserler kullanılırken, minör eserlerin majör eserlere göre daha az sayıda olduğu görülmektedir. Metotta en çok yer verilen majör ton *do majör* (%13,79), en çok yer verilen minör ton ise *fa diyez minör* tonudur (%4,58). Genel olarak değiştirici işaret almayan ya da az değiştirici işaret alan eserlere daha çok yer verilirken, en fazla değiştirici işaret alan parça ise 6 diyezli *fa diyez majör* tonundadır. Modal yapıdaki eserlere bakıldığında daha çok *doryan* modunun kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca

miksolidyan, *aolyen* ve *frigyan* modlarında parçalar da metotta yer almaktadır. Bunun dışında kromatik veya pentatonik dizileri de içeren farklı eserler bulunmaktadır.

Tablo 10'da verilen Arı'nın metodunda bulunan parçaların büyük bir çoğunluğu (%86,52) tonal bir yapıdayken farklı makamlardan bazı eserlere de yer verildiği görülmektedir. En çok yer verilen ton *do majör* iken, *sol majör*, *fa majör* ve *re majör* gibi tonların da sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Majör tonlar, minör tonlara göre daha sık tercih edilirken, en çok yer verilen majör ton *do majör* (%14,29), en çok yer verilen minör ton ise *la minör* tonudur (%2,16).

Tablo 9. Zoltán Jeney'in metodunda yer alan ton ve modlar

Sıra	Parçanın Tonu/Modu	f	%	Sıra	Parçanın Tonu/Modu	f	%	Sıra	Parçanın Tonu/Modu	f	%
1.	Do Majör	27	11,25	10.	Do Minör	9	3,75	19.	Do Diyez Minör	6	2,50
2.	Sol Majör	23	9,58	11.	Si Bemol Majör	9	3,75	20.	Si Majör	4	1,67
3.	Fa Majör	19	7,92	12.	Sol Minör	9	3,75	21.	Sol Bemol Majör	4	1,67
4.	Re Majör	18	7,50	13.	Fa Diyez Minör	8	3,33	22.	Sol Diyez Minör	3	1,25
5.	Mi Majör	15	6,25	14.	Mi Minör	8	3,33	23.	Re Bemol Majör	3	1,25
6.	La Majör	11	4,58	15.	Kromatik Dizi	7	2,92	24.	Mi Bemol Minör	2	0,83
7.	La Minör	11	4,58	16.	La Bemol Majör	7	2,92	25.	Si Bemol Minör	2	0,83
8.	Mi Bemol Majör	10	4,17	17.	Re Minör	7	2,92	26.	Mi Bemol Aolyen	1	0,42
9.	Si Minör	10	4,17	18.	Fa Minör	6	2,50	27.	Mi Doryan	1	0,42
Toplam										240	100

Tablo 10. Mustafa Arı'nın metodunda yer alan ton ve makam dizileri

Sıra	Bestecinin Adı	f	%	Sıra	Bestecinin Adı	f	%	Sıra	Bestecinin Adı	f	%
1.	Do Majör	33	14,29	15.	Mi Bemol Majör	5	2,16	29.	Re Diyez Minör	4	1,73
2.	Sol Majör	21	9,09	16.	Re Bemol Majör	5	2,16	30.	Re Minör	4	1,73
3.	Fa Majör	10	4,33	17.	Si Majör	5	2,16	31.	Si Bemol Minör	4	1,73
4.	Re Majör	9	3,90	18.	Si Minör	5	2,16	32.	Sol Diyez Minör	4	1,73
5.	Si Bemol Majör	9	3,90	19.	Sol Bemol Majör	5	2,16	33.	Sol Minör	4	1,73
6.	La Majör	8	3,46	20.	Uşşak	5	2,16	34.	Eviç	3	1,30
7.	Çargâh	7	3,03	21.	Do Diyez Minör	4	1,73	35.	Hicaz	3	1,30
8.	Mi Majör	7	3,03	22.	Do Minör	4	1,73	36.	Hüseyni	3	1,30
9.	Do Bemol Majör	5	2,16	23.	Fa Diyez Minör	4	1,73	37.	Acemaşiran	2	0,87
10.	Do Diyez Majör	5	2,16	24.	Fa Minör	4	1,73	38.	Kromatik Dizi	1	0,43
11.	Fa Diyez Majör	5	2,16	25.	La Bemol Minör	4	1,73	39.	Nihavend	1	0,43
12.	La Bemol Majör	5	2,16	26.	La Diyez Minör	4	1,73	40.	Nikriz	1	0,43
13.	La Minör	5	2,16	27.	Mi Bemol Minör	4	1,73	41.	Segâh	1	0,43
14.	Mahur	5	2,16	28.	Mi Minör	4	1,73	Toplam	231	100	

Eserlerde değiştirici işaret almayan ya da az sayıda değiştirici işaret alan parçalara daha fazla yer verilse de bütün değiştirici işaretleri alan *do diyez majör*, *do bemol majör* ve bu dizilerin ilgili minör dizileri de metotta yer almıştır. Dolayısıyla metot ton çeşitliliği yönünden oldukça kapsamlı bir yapıdadır. Makamsal yapıdaki parçalara bakıldığında ise en çok çargâh, *mahur* ve *uşşak* makamlarında eserlerin yer aldığı gözükmektedir. Batı müziğine göre natürel seslerden meydana gelen çargâh makamında yazılan eserlerin flütle çalınması daha uygun olabilirken, örneğin makama adını veren ve *si bir koma* olan *segâh* perdesinden başlayan *segâh makamı* eserlerin flütle çalınması ve o makamın gerekliliğinin sağlanabilmesi için makamsal duyumun da geliştirilmesi gerekmektedir. Dudak pozisyonuyla ne derece ayarlanması gerektiği ancak makama dair seyir, etüt ve eserlerin seslendirilerek ve doğal olarak makama ait eserlerin dinlenmesiyle mümkün olabilmektedir. Bu konuda Yalçınkaya (2010) tarafından yapılan çalışmanın sonuçları bunu desteklemektedir.

3.8. Metotlarda yer alan parçaların türleri

Tablo 11’de Towarnicki’nin metodunda büyük bir çoğunlukla halk ve çocuk şarkısı dışında parçalara yer verdiği görülse de (%91,98) kendi ülkesinden Leh halk/çocuk şarkılarının da bölge veya şehir isimleriyle bulunduğu görülmektedir (%5,73). Ayrıca Polonya dışındaki ülke ve bölgelere ait halk/çocuk şarkıları az da olsa metotta yer almıştır (%2,29). Towarnicki’nin yer verdiği Leh halk/çocuk şarkıları arasında Polonya’nın Podhale ve Silezya bölgeleri, Vistül nehri, Kielce ve Krakow şehirleri de bulunmaktadır. Metotta bir parçada yer verilen “Lajkonik” ise Krakow şehrine ait tarihi bir semboldür (<https://en.wikipedia.org/wiki/Lajkonik>).

Resim 1. Polonya’nın Krakow Şehrine Ait Lajkonik İllüstrasyonu



Kaynak: [URL-3]

Ayrıca metotta yer verilen eserler arasında Ukrayna, İrlanda, Slovakya, Macaristan ve Rusya ülkeleri ile Slavlara ait halk/çocuk şarkıları da bulunmaktadır. Slav ırkına mensup olan Polonya; Slovakya, Ukrayna ve Rusya ile komşu ülke olması yanında bu ülkeler ile köklü bir tarihi geçmişe ve uluslararası ilişkilere de sahiptir. Ayrıca yine tarihsel süreç ve konum olarak Macaristan’a yakındır. Halk/çocuk şarkısına yer verilen İrlanda ülkesiyle ise çok fazla bir etkileşimi bulunmamaktadır. Metotta yer alan eserlerin genel görünümü nedeniyle çevreden evrene eğitim ilkesini yansıttığı sonucuna varılabilir.

Tablo 11. Eugeniusz Towarnicki’nin metodunda yer alan parçaların türleri

Tür	f	%
Leh Halk/Çocuk Şarkısı (Düzenleme/Beste)	15	5,73
Diğer Ülkelerin/Bölgelerin Halk/Çocuk Şarkısı	6	2,29
Diğer (Düzenleme/Beste)	241	91,98
Kitapta Yer Alan Toplam Eser Sayısı	262	100

Tablo 12. Zoltán Jeney'in metodunda yer alan parçaların türleri

Tür	f	%
Macar Halk/Çocuk Şarkısı (Düzenleme/Beste)	35	27,13
Diğer Ülkelerin/Bölgelerin Halk/Çocuk Şarkısı	9	6,98
Diğer (Düzenleme/Beste)	85	65,89
Kitapta Yer Alan Toplam Eser Sayısı	129	100

Tablo 12'de Jeney'in metodunda halk ve çocuk şarkısı dışında parçalara daha çok yer verildiği görülse de (%65,89) kendi ülkesinden Macar halk/çocuk şarkılarına da neredeyse 1/3 oranında yer verildiği görülmektedir (%27,13). Ayrıca Macaristan dışındaki farklı ülke ve bölgelere ait halk/çocuk şarkıları metotta az da olsa yer almıştır (%6,58).

Jeney'in, flüt eğitiminin başlangıcı olan metodunun ilk parçalarında Macar halk/çocuk şarkılarına yer verdiği görülmektedir. Bu durum da metotta yakından uzağa, bilinenden bilinmeyene veya çevreden evrene ilkelerinin dikkate alındığını göstermektedir. Jeney'in yer verdiği Macar halk/çocuk şarkılarıyla ilgili herhangi bir yöre, şehir veya bölge bilgisi bulunmamaktadır. Ancak metodun sonunda yer alan şarkı sözlerinden, halk/çocuk şarkılarının oldukça eski dönemlere ait tarihsel öğeler ve semboller taşıdığı düşünülmektedir. Metodun 26 numaralı etüdünde Türklerin Macaristan'ı işgalinden bahseden bir çocuk

şarkısı düet olarak yer almaktadır. Bu durum metodun aynı zamanda kültür aktarımı özelliği olduğunu da düşündürmektedir.

Ayrıca metotta yer verilen eserler arasında Fransa, İtalya, Finlandiya, Litvanya, Slovakya, İngiltere ülkeleri ile günümüzde Belçika'nın federal bir bölgesi olan Flaman bölgesi ve Boşnaklar, Bulgarlar, Hırvatlar, Karadağlılar, Sırp ve Slovenleri içeren Güney Slavya bölgesine ait halk/çocuk şarkıları da bulunmaktadır. Macaristan coğrafi konumu gereği birçok ülkeyle komşudur. Yukarıda belirtilen ve metotta yer alan ülkeler içerisinde ise Slovakya ve Hırvatistan ile sınır komşusudur. Jeney'in metodunda yer verdiği eserlerde buldukları coğrafyaya ait çeşitliliğin oldukça fazla olduğu görülmektedir.

Şekil 4. Katalinka, Szállj El Çocuk Şarkısının Metotta Bulunan Versiyonu ve Orijinali

MAGYAR GYERMEKDAL UNGARISCHES KINDERLIED

Allegro vivace Székely B.

26

szo

Ka - ta - lin - ka szállj el,

Katalinka, szállj el, jönnek a tö-rö-kök, sós kútba tesznek, onnan is ki-vésznek,

kerék a-lá tésznek, onnan is kivésznek, iholjönnek a tö-rökök, mindjárt agyon vernek.

♩ = 60

9

Tablo 13. Mustafa Arı'nın metodunda yer alan parçaların türleri

Tür	f	%
Türk Halk Müziği/Çocuk Şarkısı (Düzenleme/Beste)	29	13,49
Diğer Ülkelerin/Bölgelerin Halk/Çocuk Şarkısı	4	1,86
Diğer (Düzenleme/Beste)	182	84,65
Kitapta Yer Alan Toplam Eser Sayısı	215	100

Tablo 13'de Arı'nın metodunda büyük çoğunlukla halk müziği ve çocuk şarkısı dışında parçalara yer verdiği görülse de (%84,65) Türk halk müziği/çocuk şarkılarının da yöre, bölge veya şehir isimleriyle bulunduğu görülmektedir (%13,49). Ayrıca çeşitli ülkelere ait halk/çocuk şarkıları az da olsa metotta yer almıştır (%1,40). Arı'nın yer verdiği Türk halk müziği eserleri arasında Batı, Orta ve Doğu Anadolu türkülleri ile Karadeniz, Rumeli ve Trakya bölgelerine ait türküler; Adana, Balıkesir, Erzurum, Eskişehir, İzmir, Giresun, Kars, Ordu, Rize, Tokat, Trabzon illerine ait türküler ile Söğüt ilçesine ait türküler yer almıştır. Dolayısıyla türkülerin seçiminde Türkiye'nin geniş coğrafyasını kapsayan eserlere yer verdiği söylenebilir.

Arı'nın metodunda bulunan eserler arasında Azerbaycan ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ile Irak'ın Kerkük iline ait halk şarkıları da bulunmaktadır. Bu ülkelerin Türkiye'ye sınırı olması, ülkeler arasında kültürel açıdan yakın ilişkilerin olması ve soy birliği sebebiyle eserlerin halk müziği formunda yazıldığı görülmektedir. Bu durum Arı'nın yakından uzağa veya çevreden evrene eğitim ilkelerini benimsediğini göstermektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Çalgı eğitimi çok boyutlu bir eğitim sürecidir. Önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda, programlı ve yüz yüze yürütülen ve bireye özgü düzenlenen çalgı eğitiminde; çalgıya özgü teknik bilgi ve davranışların bilişsel, devinimsel ve duyuşsal öğrenme alanlarında kazandırılması gerekmektedir (Yalçınkaya ve diğ., 2014). Aynı zamanda, "çalgı eğitimi yoluyla öğrencilerin; müzik bilgi ve beğenilerini, müzikalitelelerini, birlikte müzik yapma yeteneklerini geliştirmeleri, düzenli ve disiplinli çalışma alışkanlıkları kazanmaları, ulusal ve evrensel müzik sanatını

tanımları amaçlanır" (Öz, 2001, s. 95). Çalgı öğretmenlerinin planlanan hedeflere ulaşmak için sistematik bir yol izlemesi gerekmektedir. "Çalgı çalma sistemli ve disiplinli bir çalışma sürecidir. Bu süreç içinde, seçilen yöntem, kullanılan kaynaklar ve materyaller önemlidir" (Kurtaslan Yıldırım, 2016).

Çalgı eğitiminin en önemli materyallerinden biri metotlardır. "Metotların amacı çalışılacak enstrümana yönelik istenilen davranışları kazanmada yol gösterici, sistematik ve iyi bir biçimde öğrenilmesini sağlamaktır. Karşılaşılan teknik sorunların aşılmasında ve enstrüman üzerinde gelişme sağlamak için alıştırmalar, etütler ve seçilen eserler ile yol gösterici olmasıdır" (Diken, 2019, s. 11).

Çalgı öğretiminde her metot içerdiği amaçlar, öğretim stratejisi ve yapı bakımından farklı fikirler vermektedir. Bir öğretim materyali olarak çalgı metotlarının özellikle eğitimin temel ilkelerinden olan "bilinenden bilinmeyene", "yakından uzağa (çevreden evrene)", "basitten karmaşığa", "kolaydan zora" ve "günümüzden geçmişe ve geleceğe" yaklaşımlarını içermesi beklenmektedir. Eğitimin bahsedilen temel ilkeleri haricinde, metotların ekol oluşturma ve kültürel aktarımı sağlama boyutları da bulunmaktadır. "Kimlikleri birbirinden farklı bireyleri ve toplumları birbirlerine yaklaştıran unsurlar arasında en önemlisi kültür ve sanattır" (Türkmen, 2012:6). Metotlar da sanatçıların eğitim süreçlerinde en önemli unsurlardandır.

Bu çerçevede yapılan araştırmanın temel amacı, ulusalcılık akımından etkilenmiş ülkeler arasından seçilen üç ülkede, içeriğinde ulusal öğeleri barındıran üç başlangıç düzeyi flüt metodunun, hangi ulusal öğeleri ne düzeyde içerdiğinin incelenmesidir. Bu kapsamda incelenen Eugeniusz Towarnicki'nin "Szkola Na Flet", Zoltán Jeney'in "Fuvolaiskola-I" ve Mustafa Arı'nın "Yan Flüt Metodu" kitaplarının yazıldıkları dönemlerde

belirtilen özellikleri de taşıyan ilk metotlar olduğu görülmektedir. Üç metodun da ortak özelliği kendi anadillerinde yazılmış olması ve ulusal öğeleri içerme hedefiyle oluşturulmuş olmasıdır. Eugeniusz Towarnicki ve Zoltán Jeney aynı zamanda ülkelerindeki flüt eğitiminin en önemli duayenleri ve flüt sanatçılarıdır.

Metotların genel yapısına bakıldığında sayılarının verilen konular ile orantılı olduğu sonucuna varılmaktadır. Zoltán Jeney'in sayfa ve etüt sayısının diğerlerine göre daha az olması, bu metodun Fuvolaiskola-II ve III metotlarının ilk kitabı olmasından kaynaklıdır. Zoltán Jeney konuları kitaplara bölerek vermeyi tercih etmiştir. Kurtaslan Yıldırım (2016) bu konuda "tek bir metotta flüt çalmaya yönelik tüm tekniklerin ve bilgilerin verilmesi yerine seviye gruplarına ayrılarak bir seri şeklinde metotlar yapılması" önerisini sunmuştur.

Her üç metod da Leh, Macar ve Türk flüt ekollerinin oluşması için başlangıç düzeyinde halk müziği ve çocuk şarkılarından yararlanmıştır. Metotların belli bir deneme süresi sonunda yayınlanması ve günümüzde yeni baskılarının bulunması geçerlikleri ve tercih edilmelerinin en büyük göstergesidir.

Metotların ses sınırlarına bakıldığında Eugeniusz Towarnicki ve Mustafa Arı'ya ait metotların tüm sesleri içerdiği, Zoltán Jeney'in metodunun ise "re1-fa#3" aralığındaki seslerden oluşan eserlere yer verdiği görülmüştür. Flüt eğitiminin başlangıç aşamasında do1 sesini ve la3 sesinden sonra gelen tiz sesleri elde etmek kolay değildir. Zoltán Jeney'in metodunda bu sesler verilmeden diğer seslerin pekiştirilmesi sağlanarak başlangıç düzeyine daha çok hitap eden bir metod oluşturduğu sonucuna varılabilir.

Flüt eğitimine önce hangi nota ile başlanması gerektiği konusu henüz tam olarak netleşmemiştir. Flüt eğitimi literatüründe pek çok metod bulunmaktadır ve her besteci kendi benimsediği sesle

başlatmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen metotların başlangıç seslerine bakıldığında, üç metodun da ilk ses olarak farklı notalardan başladığı görülmektedir. Flüt eğitimine; Eugeniusz Towarnicki'nin metodu do#2 sesiyle, Zoltán Jeney'in metodu si1 sesiyle, Mustafa Arı'nın metodu la1 sesiyle başlamıştır. Literatürde yer alan farklı flüt metotlarına ait başlangıç seslerini içeren Tablo 14'de, aynı zamanda flüt eğitimcisi olan bestecilerin çoğunlukla si1 sesini tercih ettikleri, bunu sol1 ve do2 seslerinin takip ettiği anlaşılmaktadır.

Flüt eğitiminde ilk ses olarak sol1 notası ile başlanmasının; sol el pozisyonunun rahat oturması, flütün daha dengeli tutulması, nota öğreniminin özellikle küçük çocuklarda sol anahtarı-sol çizgisi-sol notası üçlemesi ile yapılması ve rahat çıkarılan bir ses olması nedeniyle tercih edildiği düşünülmektedir. Si1 notası da benzer bir durumda olmakla beraber, sol el pozisyonunda parmakların fazlaca kalkmasına ve tuşlardan ayrılmasına neden olabilmektedir. Arı'nın tercih ettiği la1 notası da benzer durumdadır. Towarnicki'nin tercih ettiği do#2 notası flüte başlangıç aşamasında farklı bir denge kontrolü sağlamaktadır. Ancak flütün her an elden kayması ve içe-dışa dönmesi hissini verdiği için zorlayıcı bir pozisyon olarak görülmekte, bu nedenle çok fazla tercih edilmemektedir. Aynı şekilde re2 notası da dengeli bir tutuş yaratmakla beraber, özellikle küçük çocuklarda üfleme tekniği ve nota okuma açısından zorluk yaratabilmektedir.

Her üç metotta da verilen yeni sesler, alıştırmalar, etüt ve eserlerle pekiştirilmektedir. Kurtaslan Yıldırım (2016), Arı'nın yazdığı metotta, öğrenilen sese ve tekniğe yönelik türkülerden örnekler verilmesini önemli bir farklılık olarak değerlendirmektedir.

İncelenen metotlarda yer alan ölçü değerlerine bakıldığında Towarnicki ve Jeney'in çoğunlukla 4/4'lük, 2/4'lük ve 3/4'lük ölçü birimlerini kullandığı, Arı'nın ise 2/4'lük, 4/4'lük ve 6/8'lik

Tablo 14. Literatürde yer alan farklı flüt metotlarına ait başlangıç sesleri

Altes	Karşal	Langey	Moyse	Arı	Bennett	Morgan	Jeney
Sol ²	Sol ¹	Sol ¹	Sol ¹	La ¹	Si ¹	Si ¹	Si ¹
Wastall	Herfurth&Stuart	Wye	Gariboldi	Prill	Rubank	Towarnicki	Lyons
Si ¹	Si ¹	Si ¹	Do ²	Do ²	Do ²	Do# ²	Re ²

ölçü birimlerini tercih ettiği sonucuna varılmıştır. Arı'nın metodun başından itibaren Türk müziğine özgü aksak ölçüleri (5/8, 7/8, 9/8 ve 10/8) çalıştıran etüt ve halk müziklerine yer verdiği görülmektedir. Towarnicki'nin metodunda (4/4+3/4+4/4+6/4; 3/8+4/8+6/8 vb.) ve Jeney'in metodunda (3/4, 4/4, 2/4; 3/4, 4/4, 5/4 vb.) halk müziklerine özgü ölçü geçişleri bulunmaktadır. Buradan metotların Türk, Leh ve Macar müziklerinin ulusal öğelerini içerdiği sonucuna varılmaktadır.

Metotlarda yer alan bestecilere bakıldığında, her üç yazarın da kendi ülkesindeki bestecilerin yanında dünyaca tanınmış bestecilere de yer verdiği görülmektedir. Böylece üç metotta da yer alan bestecilerin hem yerellik hem de evrensellik ilkelerine paralel olarak seçildiği anlaşılmaktadır. Towarnicki'nin metodunda çoğunlukla kendi parça ve düzenlemeleri ile anonim halk ezgilerine yer verildiği görülmektedir. Jeney'in metodunda en fazla Szekely'nin parça ve düzenlemeleri yer alırken, Arı'nın metodunda ise en fazla Reichert'in teknik etütlerinin yer aldığı gözükmektedir. Reichert'in teknik etütlerinin neredeyse her tonda olmasından dolayı sayısı fazlayken, bu besteciyi anonim halk ezgilerinin yer aldığı eserler ve Arı'nın kendi parça ve düzenlemeleri izlemektedir. Dolayısıyla kendi ülkelerindeki anonim ezgilere ve kendi bestecilerine yer veren bu üç metot yazarının parça seçimlerinde ulusal etkiyi dikkate aldıkları söylenebilir.

Ayrıca her üç yazarın da metotlarında kendi parça veya düzenlemelerine yer vermesi dikkat çekmektedir. Artaç'a (2021) göre de çalgı eğitimcilerinin metot, etüt veya egzersizlerden oluşan parçalar yazmaları bu alanda yer alan eksikliği doldurmaya yardımcı olmaktadır. Türkel ve Şen (2015) ise, müzik öğretmenliği flüt öğretim programlarında ulusal ve uluslararası repertuvara yer verilerek gerekli planlamanın yapılması ve standart bir öğretim metoduyla öğretimin yapılmasını önermektedir.

Metotların ton, mod ve makamlar açısından incelenmesi sonucunda, her üç metotta da ağırlıklı olarak tonal parçalara yer verildiği görülmektedir. Towarnicki'nin metodunda iki modal parça dışında tamamen tonal parçalar bulunurken, Jeney'in metodunda ise tonal parçalar daha fazla

olsa da neredeyse 1/3 oranında modal parçalara da yer verilmesi dikkat çekmektedir. Ayrıca Jeney'in metodunda pentatonik eserlere yer verilmesi, Macar müziğinde pentatonik öğelerin bulunması açısından önemlidir. Bartok yaptığı araştırmalarda, Macar ve Türk halk ezgilerinin tarihsel sürecinin oldukça eskiye dayandığını; Orta Asya'ya dayanan bu köklü geçmişten miras kalan pentatonik ezgilerin halk müziklerinde kullanıldığını belirtmiştir. Bartok'a göre Macar halk ezgilerinde parçanın bütününde kendini hissettiren daha yoğun bir pentatonik yapı kullanılmıştır (Aktaran Esin ve Sazak, 2016). Arı'nın metodunda ise çoğunlukla tonal parçalar yer alsada farklı makamlardan parçalar da bulunmaktadır. Metotta en çok tercih edilen makamlardan olan çargâh, mahur ve uşşak gibi makamlar özellikle türkülerimizde sıkça kullanılan makamlardır.

Flüt eğitiminde her makama yapısı nedeniyle yer verilemezken uygun olan makamların ise parmak pozisyonu ve ağırlık çevirme teknikleriyle seslendirilmesi mümkündür. Ömertürk (2015) ağırlık çevirme tekniğinde en büyük sorunu, "seslendirilen mikrotonun kulak yardımı ile bulunması" olarak görmektedir. Bu görüşü Yalçınkaya (2010) tarafından yapılan doktora tez çalışması desteklemektedir. Yapılan çalışmada flüt öğrencilerinin makamların gerektirdiği mikrotonları elde etmede zorlandıkları görülmektedir. Makamlara ait seyir ve etütlerden oluşan sistemli bir çalışmanın sonucunda ise istenilen mikro seslerin elde edildiği ve makamsal duyunun geliştiği görülmektedir. Buradan hareketle, Türk müziği makamlarındaki eserlerin seslendirilmesine hazırlık aşamasında, makama ait seyir ve etütlerden yararlanılması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Çalgı eğitiminde çevreden evrene ve bilinenden bilinmeyene eğitim ilkelerinden faydalanılması temel bir gerekliliktir. İnceleme sonucunda üç metodun içinde kendi ülkesinin veya diğer ülkelerin halk/çocuk şarkılarına en fazla yer veren yazarın Jeney olduğu görülmektedir. Towarnicki, metodunda çok sayıda Leh besteciye yer vermesine rağmen, ülkesinin halk/çocuk şarkılarına yer verme oranı (%5,73) düşüktür. Arı'nın metodunda ise Türk halk müziği/çocuk

şarkılarına yer verme oranı (%13,49) Towarnicki'ye göre daha fazladır. Jeney'in metodunda ise bir çalgı metodu için gerçekten anlamlı sayılabilecek bir oranda (%27,13) Macar halk/çocuk şarkılarına yer verilmiştir.

Arı, metodunda Türkiye ile yakın ilişkilerin bulunduğu komşu ülkelerin halk/çocuk şarkılarına yer verirken, Towarnicki de genel olarak ülkeyle komşu olan veya kültürel etkileşimin fazla olduğu ülkelerin halk/çocuk şarkılarına yer vermiştir. Jeney'in metodunda ise çeşitliliğin artarak çok geniş bir Avrupa coğrafyasını kapsayan ülkelerin halk/çocuk şarkılarına yer verdiği görülmektedir.

Buradan hareketle, incelenen Leh, Macar ve Türk metotlarının ulusal ve kültürel öğeler taşıdığı, aynı zamanda evrensel müziğe güzel bir köprü oluşturarak yer verdiği, çalgıda teknik ve müzikalite gelişimini sağlamanın yanında, yüzlerce yıllık halk ve çocuk şarkılarına yer vererek kültürel aktarım görevini de üstlendiği ve alanlarında önemli bir yere ve değere sahip oldukları sonucuna varılmıştır.

4.2. Öneriler

Gelecekte oluşturulması planlanan flüt metotlarında, her ülkenin kendi ulusal müziklerinden ve bu müziklere ait öğelerden yararlanmaları yanında evrensel değerleri de aşlamak ve dünyamızın ihtiyacı olan hoşgörü ortamını sağlayabilmek adına her ülkeden eserlere yer verilmelidir.

Metotlara seçilecek ulusal eserlerin belirlenmesinde, metotların gelecek kuşaklara bir kültürel aktarım aracı olma görevi de göz önünde bulundurulmalıdır.

Metotlar yazılırken başlangıç notasının belirlenmesi ve sonra gelecek notaların seçilmesinde öğrencilerin yaş grubu, flüt çalışma sürecinde oluşabilen rahatsızlıklar, çalgı ergonomisi gibi boyutlar dikkate alınmalıdır. Metodun ses sınırları başlangıç aşaması ile örtüşmelidir. Konular başlangıç, orta ve ileri düzeye uygun bir şekilde farklı kitaplara dağıtılmalıdır. Böylece öğrencilerin yeni bir metoda geçmeleriyle derse karşı motivasyonları artırılabilir.

Türk flüt metotlarında makamsal eserler veril-

meden önce, makama ait seyir ve basit etütlere yer verilmeli, aksak ölçüler basitten karmaşığa doğru adım adım çalıştırılmalıdır.

Metotlarda ulusal ve uluslararası farklı bestecilere yer verilerek çeşitli kültürler ve müzikal öğelerin tanınması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

ARI, M. (2013). *Yan flüt metodu*. (3.Baskı). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

ARTAÇ, A. (2021). Konservatuvarların çalgı eğitimi müfredatlarında çağdaş Türk müziği eserlerinin yerinin incelenmesi. *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 51-80.

ATAMAN, A. M. (1947). *Musiki tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

AYTEMUR B. & ŞİRİN, C. (2021). Flüt eğitiminde kullanılan Zoltán Jeney Fuvolaiskola-I metodunun analizi. 6. *Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, 26-28 Mart, Macaristan.

BRODOVÁ, I. (2014). *Polská Flétnová Škola* (Doctoral dissertation). Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební Fakulta.

ÇİLLİLER, Y. (2015). Modern milliyetçilik kuramları açısından 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu fikir akımları. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 10(2), 45-65.

DEMİREL, E. (2015). Çağdaş Türk bestecilerinde post-modern bir eğilim olarak yeniden yerellik. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 10(2), s. 84-99.

DİKEN, Ö. (2019). *Flüt Eğitiminde Başlangıç Metotları* (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

ESİN, F. & SAZAK, N. (2016). Türk folklorünün müzikal manada Macar müziğine etkisi. *İdil Dergisi*, 5(22), 587-602.

GEDİKLİ, N. (2005). Bartok ve halk musikilerinin uluslararası sanat musikisine etkimesi sorunu (ss. ?-?). İçinde J. Sipos (Ed.), *Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması*. Ankara: Macaristan Büyükelçiliği Yayını.

GENÇER, C. (2007). *Niccola Paganini'nin hayatı, 24 kaprisinin detaylı incelemesi* (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı.

- GÖKALP, Z. (2019). *Türkçülüğün esasları*. (Ed: Gökhan Tunç). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- HALVAŞI, A. A. (1992). *19. yüzyıl gitar bestecileri* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- HARASZTI, A. (1982). *Eleven hundred years of common polish-hungarian history (An outline)*. Chicago: Framo Publishing.
- KARŞAL, E., BAĞCI, H., & HÜZMELİ, I. (2018). Türk flüt müziği ve Türk bestecilerinin flüt eserlerine ilişkin farkındalık düzeylerinin incelenmesi. *The Journal of Academic Social Sciences*, 6(84), 55-76.
- KURTASLAN YILDIRIM, H. (2016). Türkçe flüt metotlarının incelenmesi. *Ekev Akademi Dergisi*, 20(68), 117-134.
- LEERSSEN, J. (2014). Romanticism, music, nationalism. *Nations and Nationalism*, 20(4), 606-627.
- MUSTAN DÖNMEZ, B. & OYAN, S. (2015). "Ulusalçılık Akımı" Bağlamında Yerel Müzik Öğelerinin Uluslararası Sanat Müziğindeki Kullanımı. *The Journal of Academic Social Sciences*, 3(18), 87-102.
- ÖNAL, G. F. (2017). Flüt eğitiminde kullanılan Giuseppe Gariboldi twenty studies op. 132 etüt kitabının incelenmesi. *The Journal of Academic Social Sciences*, 5(63), 207-214.
- ÖNERTÜRK, C. (2015). 20. yüzyıl müziğinde öne çıkan flüt tekniklerinin incelenmesi ve oluşabilecek sorunlarla ilgili icracı ve bestecilere tavsiyeler. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-18.
- ÖZ, B. N. (2001). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda orkestra-oda müziği eğitiminde yaylı çalgıların yeri ve önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 14(1), 93-99.
- SAY, A. (2015). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi yayınları.
- TOWARNICKI, E. (2010). *Szkola Na Flet*. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
- TÜRKEL, L. ve ŞEN, Y. (2015). Türkiye'de müzik eğitimi veren kurumlarda, çağdaş Türk müziği flüt öğretimi uygulamalarına yönelik uzman görüşleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), 57-81. DOI: 10.7816/sed-03-02-04
- TÜRKMEN, E. F. (2012). Kültürler arası ilişkilerde müziğin rolü ve önemi Karol Szymanowskide Anadolu izleri, E-Journal of New World Sciences Academy, 7(2), 1-13.
- UÇAN, A. (2005). Türk-Macar kültür ilişkilerine ve Türk-Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarına genel bir bakış (ss. ?-?). İçinde J. Sipos (Ed.), *Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması*. Ankara: Macaristan Büyükelçiliği Yayını.
- YALÇINKAYA, B. (2010). *Flüt eğitiminde geleneksel Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik oluşturulan etüt yazma modeli ve bu modelle bestelenen özgün etütlerin öğrenci başarısı üzerine etkileri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- YALÇINKAYA, B., ELDEMİR, A., & SÖNMEZÖZ, F. (2014). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı dersine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *Electronic Turkish Studies*, 9(2), 1583-1595.
- YILDIRIM, T. (2015). Müzik sosyolojisi perspektifi ile Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımı üzerinden geliştirdiği milli musiki fikirlerine kısa bir bakış. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7), 98-115.
- YÖRE, S. & GÖKBUDAK, Z. S. (2012). Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde ulusalçılığa ilişkin kodları. *Bilig Dergisi*, (61), 265-284.
- URL1:<https://amuz.edu.pl/event/i-miedzynarodowy-konkurs-fletowy-im-eugeniusza-towarnickiego-2/> Erişim tarihi: 22.02.2022
- URL2:https://towarnicki.chopin.edu.pl/?page=opatronie_1578706932&lang=_default Erişim tarihi: 22.02.2022
- URL3:<https://i.piniimg.com/564x/e7/04/82/e704826cdd4217d7058fa12f46dd8af6.jpg> Erişim tarihi: 20.02.2022