

ÜFLEMELİ ÇALGILARDA SAHNE PERFORMANSI, REPERTUVAR VE EKOLLER

Editör:
Doç. Dr. Çağrı ÇOLAKOĞLU

Yazar
Doç. Dr. Çağrı Çolakoğlu
Dr. Öğr. Üyesi Hande Günalan
Dr. Öğr. Üyesi Burcu Coşkun



BİDGE Yayınları

Üflemeli Çalgılarda Sahne Performansı, Repertuvar ve Ekoller

Yazarlar; Doç. Dr. Çağrı Çolakoğlu & Dr. Öğr. Üyesi Hande Günelan & Dr. Öğr. Üyesi Burcu Coşkun

Editör: Doç. Çağrı Çolakoğlu

ISBN: 978-625-8673-85-2

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 19.02.2026

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara



İÇİNDEKİLER

PERFORMANS ÖNCESİ ANKSİYETE VE SAHNE NEFESİ	4
ÇAĞRI ÇOLAKOĞLU	4
CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİNDE FAGOT REPERTUVARININ SINIRLILIĞI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME	38
HANDE GÜNALAN	38
FRANSIZ, ALMAN VE İNGİLİZ FLÜT EKOLLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI BAKIŞ AÇISIYLA İNCELENMESİ.....	57
Burcu COŞKUN	57

PERFORMANS ÖNCESİ ANKSİYETE VE SAHNE NEFESİ

ÇAĞRI ÇOLAKOĞLU¹

Giriş

Performans gerektiren her ortam—sahne sanatları, spor, akademik sunumlar ya da profesyonel iş yaşamı—bireyleri yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda yoğun psikolojik taleplerle de karşı karşıya bırakır. Bu taleplerin en yaygın ve etkili olanlarından biri performans öncesi anksiyetedir. Performans öncesi anksiyete, bireyin sergileyeceği eylemden hemen önce ortaya çıkan fizyolojik uyarılma, bilişsel kaygı ve duygusal gerginlik bileşenlerinden oluşur. Kalp atım hızında artış, nefesin hızlanması, kas gerginliği, dikkat dağınıklığı ve olumsuz otomatik düşünceler gibi belirtiler, performansın niteliğini doğrudan etkileyebilir. Bu durum özellikle sahne sanatçıları, müzisyenler, oyuncular ve konuşmacılar için kritik bir sorun hâline gelmektedir (Barbar ve ark., 2014, s.381; Zarza-Alzugaray ve ark., 2017, s.18).

Son yıllarda performans psikolojisi alanında yapılan çalışmalar, anksiyetenin tamamen ortadan kaldırılmasından ziyade,

¹Doçent, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı / Müzik, ORCID: 0000-0002-7805-7897

onun düzenlenmesi ve işlevsel bir seviyeye çekilmesinin daha gerçekçi ve etkili bir hedef olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, nefes kontrolü ve özellikle “sahne nefesi” olarak adlandırılan uygulamalar hem fizyolojik hem de bilişsel süreçleri düzenleme potansiyeli nedeniyle dikkat çekmektedir. Sahne nefesi; diyafram temelli, ritmik ve bilinçli nefes tekniklerini içeren, performans öncesi ve sırasında bireyin otonom sinir sistemini dengelemeyi amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu teknikler, parasempatik aktivasyonu artırarak kalp atım hızını düzenler, kas gerginliğini azaltır ve zihinsel odaklanmayı güçlendirir (Barbar ve ark., 2014, s.381).

Performans öncesi anksiyete ile sahne nefesi arasındaki ilişki, yalnızca fizyolojik bir düzenleme mekanizmasıyla sınırlı değildir. Nefesin ritmi, derinliği ve farkındalığı, bireyin bilişsel değerlendirmelerini, öz-yeterlik algısını ve performans beklentilerini de etkileyebilir. Bu nedenle sahne nefesi hem bedensel hem de zihinsel süreçleri bütüncül bir şekilde ele alan bir öz-düzenleme stratejisi olarak değerlendirilmektedir. Bu makale, performans öncesi anksiyetenin doğasını, sahne nefesinin temel ilkelerini ve bu iki olgunun etkileşimini inceleyerek, performans kalitesini artırmaya yönelik kanıta dayalı bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır (Boucher ve Ryan, 2010, s.329; Tief ve Gröpel, 2020, s.1261).

Performans öncesi anksiyete ve sahne nefesi, bireyin değerlendirilme beklentisi altında bir performans sergilemeden hemen önce veya performans sırasında ortaya çıkan, fizyolojik, bilişsel ve davranışsal bileşenleri olan karmaşık bir psikofizyolojik süreçtir. Özellikle müzisyenler, sahne sanatçıları, sporcular ve akademik ya da mesleki sunum yapan bireylerde sık görülen bu durum, performans kalitesini doğrudan etkileyebilen önemli bir faktör olarak tanımlanmaktadır. Performans öncesi anksiyete, belirli bir performans durumuna özgü olup, yaygın anksiyete

bozukluklarından farklı olarak bağlama bağımlı ve çoğunlukla geçici nitelik taşır (Iusca ve Dafinoiu, 2012, s.448).

Bu süreçte “sahne nefesi” olarak adlandırılan fenomen, anksiyeteye eşlik eden solunum paternlerindeki değişiklikleri ifade eder. Yüzeysel, hızlı ve düzensiz solunum; hiperventilasyon eğilimi ve nefes kontrolünde azalma, sempatik sinir sistemi aktivasyonunun belirginleşmesiyle ortaya çıkar. Bu solunumsal değişiklikler yalnızca fizyolojik belirtiler (çarpıntı, baş dönmesi, kas gerginliği) oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda bireyin algılanan kontrol duygusunu zayıflatarak anksiyeteyi daha da pekiştiren bir geri besleme döngüsü yaratır (Kenny ve ark., 2014, s.210).

Literatürde performans öncesi düşük düzeyde anksiyetenin performansı artırabileceği, ancak belirli bir eşik aşıldığında performans üzerinde bozucu etki yarattığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda sahne nefesi, optimal uyarılmışlık düzeyinin aşılmasında kilit bir biyolojik belirteç olarak değerlendirilmektedir. Nefesin ritmi ve derinliği, otonom sinir sistemi regülasyonu ile yakından ilişkili olup, bireyin duygusal durumunu hem yansıtan hem de düzenleyebilen bir mekanizma olarak öne çıkmaktadır (Barbar ve ark., 2014, s.381; Kenny ve ark., 2014, s.210).

Performans öncesi anksiyete ve sahne nefesinin anlaşılması, yalnızca teorik bir çerçeve sunmakla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda performans yönetimi, psikoeğitim, nefes temelli müdahaleler ve bilişsel-davranışçı yaklaşımların geliştirilmesi açısından da klinik ve uygulamalı önem taşımaktadır. Bu kitap bölümünde, performans öncesi anksiyete ve sahne nefesinin kavramsal temelleri, fizyolojik ve psikolojik mekanizmaları ile literatürde önerilen müdahale yaklaşımları bütüncül bir bakış açısıyla ele alınacaktır.

Performans Anksiyetesi

Müzik performansı kaygısından bahsetmeye başlamadan önce, öncelikle genel olarak performans kaygısını ele almak gereklidir. Performans kaygısı, “sınavlara girmekten, matematik performansına, topluluk önünde konuşmaya ve dans, oyunculuk ve müzik gibi sahne sanatlarına kadar çeşitli alanlarda bireyleri etkileyen bir bozukluktur.” “Şimdiki zamanda (sahne korkusu), endişe (olabileceklerden korkma) ve uyarılma (beklenti) olarak deneyimlenebilir.” Sahne korkusu, deneyimin tamamı için en yaygın kullanılan terimdir, ancak aslında sadece performansın kendisi için geçerlidir. Endişe aşaması, performansın günler, haftalar veya aylar önce ortaya çıkabilir. Uyarılma ise performansın hemen önce gerçekleşir (Wheeler ve Steinman, 2025, s.1; Orejude ve ark., 2018, s.460).

Performans kaygısı dört bileşenden oluşur: duygu veya his (kaygı, gerginlik, endişe, korku veya panik duyguları), bilişsel süreçler (konsantrasyon kaybı, hafıza kaybı, notaların yanlış okunması), davranışlar (teknik hatalar, duruş bozukluğu, titreme ve sarsıntılar) ve fizyolojik reaksiyonlar (solunum, tükürük salgısı, kalp atışı, gastrointestinal fonksiyonlarda bozukluklar vb.). Dikkat edilmesi gereken bir nokta, performans kaygısı ve sosyal fobi çok benzer semptomlara ve durumlara sahip olsa da kaygı klinik olarak önemli bir bozulmaya veya belirgin bir sıkıntıya yol açmadığı sürece performans kaygısı sosyal fobi değildir. Sosyal fobi ile ilişkili performans kaygısına bir örnek, seçme kaygısında bulunur. Seçme kaygısı, "aşırı uyarılma veya aşırı uyarılma durumu ve uyarılma düzeyini azaltmak için yetersiz bir tepki repertuarı veya kapasitesi" olarak görülür. Bu, seçme kaygısının, genellikle bir repertuar parçasının icra edildiği bir seçme sırasında, performans için eleştirilme kaygısının eklenmesi nedeniyle ortaya çıktığı anlamına gelir. Seçme sınavı kaygısı, insanların kaygılarının yönetilemez olduğunu bildirdiği tek performans kaygısı türüdür. Diğer

durumlarda, performans kaygısı oldukça yönetilebilir düzeydedir (Papageorgi ve ark. 2011, s.18).

Öte yandan, müzik performansı kaygısı, genel performans kaygısından biraz farklıdır. Müzik performansı kaygısı yakın zamanda ortaya atılmış bir terimdir. Geçmişte ve zaman zaman günümüzde de "müzik performansı kaygısı" terimi "sahne korkusu" veya "performans kaygısı" ile eşanlamli olarak kullanılmaktadır.⁴⁶ Müzik performansı durumlarındaki kaygıya özel olarak odaklanan müzik performansı kaygısı üzerine yapılan çalışmalar mevcuttur. Başlangıçta, müzik performansı kaygısı "sınavlara girme, matematik performansı, topluluk önünde konuşma ve dans, oyunculuk gibi sahne sanatları da dahil olmak üzere çeşitli alanlarda bireyleri etkileyen bir bozukluk" olarak sınıflandırılmıştır. Birçok çalışma ve tanımı daraltan kişilerin ardından, MPA (Müzik Performans Anksiyetesi) artık “bireyin müzik yeteneği, eğitimi ve hazırlık düzeyi göz önüne alındığında haklı olmayan bir derecede, kamusal bir bağlamda performans becerilerinde kalıcı, rahatsız edici bir endişe ve/veya gerçek bir bozulma deneyimi” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım, etkilenenleri yalnızca müzisyenlerle sınırlandırmaktadır (Biasutti ve Concina, 2014, s.189).

Çoğu müzik performans kaygısı farklı kaygı türlerinden kaynaklanır. Ayrıca genetik, görev ustalığı düzeyi ve performansla ilişkili riskler gibi çeşitli diğer şeylerden de kaynaklanır. Bazı insanlar, MPA'larını ortadan kaldırmak için ne kadar çok çalışırlarsa çalışsınlar, performans durumundan önce her zaman kaygı duyarlar. Görünüşe göre hiçbir terapi, ilaç veya hazırlık bu insanlara yardımcı olamaz; kaygı deneyimi için “doğuştan programlanmış” gibiler. Bu insanlar kaygılarını azaltabilirler, ancak tamamen ortadan kaldıramazlar (Buma ve ark., 2014, s.459; Fernholz ve ark., 2019, s.2287).

MPA'yı etkileyen bir diğ er Şey ise görev ustalığı düzeyi veya “pratik mükemmelleŐtirir” ilkesidir. Bunun bir diğ er yönü de kişinin kamusal alanda kaç kez performans sergilediğidir. Teoride, kişi ne kadar çok performans sergilerse, performans sergileme konusunda o kadar iyi olur. MPA'nın son yönü ise performansla ilişkili risklerdir. Eğ er performansın çok fazla riski varsa, örneğinin bir iş için seçmelere katılmak veya üniversiteden mezun olmaya hak kazanmayı belirleyen bir resital gibi, grup performanslarına veya eğlence amaçlı performanslara göre daha gergin olmak anlaşılabilir bir durumdur (Coskun ve Şentürk, 2017, s.682; Fernholz ve ark., 2019, s.2287).

MPA'nın geliŐmesinin bir nedeni, kaygının çocukluk veya ergenlikten nasıl kaynaklandığına dair daha önce yapılan tartiŐmayla ilgilidir. Literatüre bakıldığında Dianna Kenny, “sahne korkusunun evrenselliğinin, normal gelişim süreçlerinin yanı sıra, suçluluk, utanç, teŐhircilik, kontrol kaybı korkuları ve yetenekli çocuğın sıra dıŐı i  dünyasında ortaya çıkan belirli fantezilerle ilişkili erken travma gibi patolojik gelişimsel deneyimlere dayanan bilinçaltı çocukluk çatıŐmalarının yeniden etkinleŐtirilmesinde çok yönlü nedenlere dayalı kökenlere sahip olması gerektiğini” aktarmıŐtır. Yukarıda bahsedilen “yetenekli  ocuk”, müzisyenlerin çok zeki insanlar olduğu ve çocukluklarında “yetenekli” olarak sınıflandırılmıŐ olma olasılıklarının yüksek olduğu teorisiyle ilgilidir (Kenny ve ark., 2014, s.210; Orejudo ve ark., 2018, s.460).

Bazıları müzik sanatlarında m kemmeliyet iliğı iyi bir Şey olarak görse de, müzik performansında mükemmeliyetçilik aslında konsantrasyon kaybına, performans bozukluğuna ve performanstan memnuniyetsizliğe yol açabilir. Mükemmeliyetçi biri için baŐarı ya hep ya hiçtir. Bu nedenle, mükemmeliyetçiler sık sık “baŐarısız” olurlar ve bu da bu kişilerin kronik kaygı ve depresyon geliştirmelerine yol açar. M kemmeliyet iliğinin bazı yönleri, daha yüksek kaygı, daha düşük  zg ven ve performanslarına “baŐarısızlık odaklılık” gibi bir dizi başka özellikle ilişkilidir. Aslında, müzikte

mükemmeliyetçiler, m z k performansında m kemmeliyet ilikten muzdarip diğ r kişilere göre daha fazla yıpratıcı performans kaygısı, somatik kaygı ve daha az hedef tatmini yaşarlar. Bu nedenle, m kemmeliyet iliğ n boyutları (hatalar konusunda yüksek endişe, eylemler hakkında yüksek şüphe ve düşük kişisel standartlar gösterme) ile performans kaygısı arasında önemli bir ilişki vardır (Casanova ve ark., 2018, s.377; Oudejans ve ark., 2016, s.216).

Diğ r kaygı bozukluklarında olduğu gibi, MPA'nın da fizyolojik ve psikolojik (bilişsel veya davranışsal) belirtileri vardır. Bazı fizyolojik belirtiler arasında konsantrasyon güçlüğü, iştahsızlık, kalp atış hızında artış ve nefes darlığı bulunur; bu da baş dönmesi ve/veya titremeye yol açabilir. Daha önce de belirtildiği gibi, kaygının fizyolojik belirtileri, savaş ya da kaç tepkisinin sonucudur. MPA'nın psikolojik belirtileri arasında hata yapma korkusu, yetersizlik hissi ve genel olarak ne olacağı konusunda endişelenme yer alır. Bunun davranışsal yönü, kişinin bir şeyler yapamayacağından, bu durumda performans sergileyemeyeceğinden endişe etmesiyle gösterilir. MPA için tedavi arayışına girmeden önce, kaygının nereden kaynaklandığını anlamak önemlidir. MPA'nın kaynağını temelde üç kategoride incelenir (Penney ve Abbott, 2014, s.79):

- Görev, yani müzisyenin müziğini çalma veya söyleme konusunda fiziksel olarak yetersiz hissetmesi,
- Durum, yani kaygının halka açık bir performansın koşullarından kaynaklanması ve
- Kişi, yani kişinin kendi düşüncesinin veya aşırı düşünmesinin ayrılmaz bir rol oynaması.

 lk durumda, kaygıyı tedavi etmenin en iyi yolu muhtemelen ekstra pratik yapmaktır. Diğ r iki durumda ise terapi veya diğ r tedaviler yararlı olabilir. MPA tedavileri, daha önce bahsedilen diğ r

kaygı bozukluklarına da çok benzerdir. Daha önce bahsedilen bilişsel, davranışçı ve bilişsel-davranışçı tedaviler MPA için etkili tedavilerdir. MPA ile ilgili olarak, bilişsel terapi giderek daha etkili hale geliyor çünkü "...dikkat odağını kendinden ve dinleyiciden müziğe kaydırmak, eseri icra etmenin bilişsel zorluğu için daha fazla bilişsel kaynak kullanılabilir hale getirmenin yanı sıra felaket düşüncelerinin sayısını da azaltacaktır." MPA için bilişsel terapinin odak noktası üç ana unsurdan oluşur: benlik, dinleyici ve müzik. Bunun müzikal yönü, bir müzisyen için çok önemli olan göreve odaklanmayı içerir. Bilişsel terapi, zihni her türlü endişeden arındırarak göreve daha iyi odaklanmaya yardımcı olur. Davranışsal terapi de etkili olduğunu kanıtlamıştır (Penney ve Abbott, 2014, s.79).

Diğer kaygı türlerinden farklı olarak, performans kaygısına özgü birkaç tedavi seçeneği mevcuttur. Beta bloker ilaçlar, seçmelere, solo resitallere, konçerto performanslarına ve zorlu orkestra performanslarına hazırlanan müzisyenlerde oldukça sık kullanılır. Beta blokerler, noradrenalin ve adrenalinin vücuttaki reseptörlere bağlanmasını engelleyerek, "savaş ya da kaç" tepkisinin fiziksel etkilerini bloke eder. Beta blokerler, kaygının fiziksel belirtilerini daha fazla gösteren kişilerde en etkilidir. Beta blokerlerin çoğu hap formundadır, ancak muz doğal bir beta blokerdir (bu yaygın olarak bilinmeyen bir gerçektir). Ne yazık ki, beta blokerler tartışmalı bir tedavi seçeneğidir çünkü öğrenilmiş kaygılar yalnızca maruz kalma yoluyla ortadan kaldırılabılır ve beta blokerler maruz kalmayı engellediği için sorun (kaygı) asla tamamen ortadan kalkmaz. Diğer tedaviler etkili olmadığında beta blokerleri terapi olarak kullanmak zorunda kalan bazı insanlar vardır. MPA için başka bir tedavi seçeneği de “maruz kalmaya dayalı tedaviler, ‘beyin tabanlı’ teknikle birleştirdiğinde semptom azalmasına en hızlı yolu sunar.” “Belirli bir performans durumuna gerçekçi 360 derecelik görsel daldırma sağlayan bir kulaklık kullanmaktan” oluşan sanal

gerçeklik, maruz kalmaya dayalı bir tedavi örneğidir (Burin ve Osorio, 2017, s.127).

Alexander Tekniği, müzisyenlere özgü bir tedavidir. Bu teknik kullanılarak, vücuttaki gerginlik alanlarını azaltan bir dizi beceri öğrenilir, böylece hareket daha kolay ve daha az çaba gerektirir. Bu yöntem, duruş ve hareket üzerinde gönüllü ve bilinçli kontrol öğretmek ve istemsiz kas gerginliğini ortadan kaldırarak baş, boyun ve omurganın doğal hizalanmasını iyileştirir. Performansın sorunsuz ilerlemesini engelleyen istenmeyen kas kalıplarını veya alışkanlıklarını ortadan kaldırmak için kullanılır. MPA'sı olanlar için bir diğer tedavi seçeneği ise sadece hazırlıklı olmak ve pratik yapmaktır. Bazı insanlar için, kaygıyı azaltmak için sadece hazırlık ve pratik yeterlidir. Zihinsel imgeleme bu konuda çok önemli bir rol oynar. Zihinsel imgeleme, zihnin perdeyi, ritmi, tonu, kelimeyi ve duyguyu yeniden hayal etme ve tekrar oynatma yeteneğidir. Bu zihinsel imgeleme, pratik ve hazırlık olmadan mümkün değildir. Bu pratik ile sahne korkusunu "iyileştirmek" için dört adım listelemiştir (Kaczurkin ve Foa, 2015, s.337):

- Hazırlık
- Pratik
- Derin nefes alma

Bir sunumdan sonra hemen başka bir sunum yapmak gelir. Ne kadar çok yapılırsa, teoride o kadar kolaylaşır.

Bir Fizyolojik Süreç Olarak Nefes Almak

“Nefes almak, doğumla başlayıp ölümle biten doğal bir süreçtir.” Vücutta bilinçsiz bir çabadır. Kimseye nefes almayı öğretmeye gerek yoktur çünkü bu herkese doğal olarak gelir. Öte yandan, şarkı söylemek için nefes almak, en azından acemi şarkıcılar için tamamen zahmetsiz olmayabilecek birçok farklı bileşen içerir.

Bu, doğal nefes alma sürecinde kullanılmayan nefes alma sürecinin “askıya alma” aşamasından kaynaklanmaktadır. Şarkı söylemek için etkili bir şekilde nefes almakta zorlananlar veya nefes almaları kaygı veya “sahne korkusu”ndan etkilenenler için, daha etkili nefes almak amacıyla nefes alma mekanizmasını ve nasıl işlediğini anlamak faydalıdır (van Dixhoorn, 2009, s.36).

Nefes alma ve ses çıkarma (veya şarkı söyleme) sürecinde kullanılan vücut kısımları boyun ve gövdedir. Bunların içinde, kişinin düzgün ve etkili bir şekilde nefes almasını sağlamak için birlikte çalışan birçok farklı organ, kas, kemik ve kıkırdak bulunur. Gövdeden başlayıp boğazda biten bu vücut kısımlarının işlevi, kişinin nefes alma ve ses çıkarma sürecini daha iyi görselleştirmesine ve anlamasına olanak tanıyacaktır. Öncelikle gövde ve solunumla ilgili kısımlarını ele alacağım. Göğüs boşluğu, gövdenin üst üçte birinde yer alır. Akciğerleri, omurganın bir kısmını ve kalbi içerir. Akciğerlerin genişlemesi, her nefes alışta göğüs boşluğunu doldurur. Göğüs boşluğunun ve akciğerlerin altında diyafram bulunur. Akciğerler hava ile doldukça diyafram aşağı doğru hareket eder ve akciğerler boşaldıkça diyafram tekrar yukarı doğru hareket eder. Açıklamak gerekirse, diyafram aslında gövde boyunca uzanan, kaburgalara doğru uzanan tendonlarla kaburga kafesine bağlanan ve solunum sürecine yardımcı olan bir kastır. Diyafram, göğüs boşluğunu gövdenin orta üçte birinde bulunan karın boşluğundan ayırır. Karın boşluğu bağırsakları barındırır ve bu nedenle solunum sistemi üzerinde minimal bir etkiye sahiptir. Karın boşluğunun hemen altında yer alan pelvik boşluk, buradaki kasların bir kısmının diyaframa bağlanması nedeniyle nefes almayı destekler. Ancak bu kaslar, yalnızca nefes verme sırasında omurga uzadığında devreye girer. Bu kaslar önemlidir çünkü şarkıcının daha özgürce nefes almasını ve koltukta iyi bir denge sağlamasını mümkün kılarlar (Nolen ve Hoeksema, 2012, s.161).

Nefes alırken, bu bölgelerin tümü tepki verir. Göğüs boşluğu nefes alma sırasında genişler, diyaframı aşağı doğru iter ve bu da karın ve pelvik boşlukları aşağı ve dışarı doğru iter. Nefes verme sırasında, göğüs boşluğu önceki konumuna döner, diyafram yukarı hareket eder ve iki alt boşluk yukarı ve vücuttaki gevşemiş pozisyonlarına geri döner. Bu boşluklarda, özellikle karın boşluğunda gerginlik olmaması önemlidir. Karın boşluğundaki herhangi bir gerginlik, akciğerlerin maksimum kapasitede çalışmasını engelleyecek ve bu nedenle şarkı söylemek için mevcut hava miktarını sınırlayacaktır. Bu durum pelvik boşluk için de geçerlidir. Oradaki herhangi bir gerginlik, yetersiz hava akışına ve şarkı söylemek için sınırlı havaya neden olacaktır (Nolen ve Hoeksema, 2012, s.161).

Omurga ve kaburgalar, solunum sürecinde çok önemlidir. Omurga, nefes alma ve verme sırasında doğal olarak uzar ve büzülür. Ancak, bazı kişilerin düşündüğünün aksine, omurga nefes alırken büzülür ve nefes verirken uzar. Bu vücutta doğal bir olgu olduğundan, omurgayı nefes alırken uzamaya ve nefes verirken büzülmeye zorlamak faydasızdır, çünkü bu doğru nefes almayı engeller. Omurganın bir diğer önemli görevi de destek sağlamaktır. Kötü duruşla kendini gösteren omurga desteği olmadan şarkı söylerken, akciğerler gerektiği kadar genişleyemez, bu da optimal olmayan bir şarkı söylemeyle sonuçlanır. Daha önce de belirtildiği gibi, kaburgalar da solunum sürecinde inanılmaz derecede önemlidir. Kaburgalar nefes alma sırasında genişler ve daralır. Kaburgalar kemikten, bir ucunda eklemlerden ve diğer ucunda kıkırdaktan oluştuğu için, akciğerlerin tam hareket kabiliyetine kadar genişlemesine izin verirler. Şarkıcıların hedefi, tam kaburga hareketi veya nefes alırken tam genişleme ve nefes verirken tam daralmadır. Diyaframın hareketi, kaburgaların hareketine doğrudan karşılık gelir. Diyafram aşağı doğru hareket ederken, bir miktar sıkışarak kaburgalar genişleyebilir. Benzer şekilde, diyafram nefes

verirken tekrar yukarı doğru hareket ederken, kaburgalar tekrar aşağı ve içeri doğru sıkışır (Nolen ve Hoeksema, 2012, s.161).

Boğaz, nefes alma ve ses çıkarma sürecinde önemli bir diğer faktördür; çünkü vücuda hava giriş ve çıkışını sağlayan yoldur. Boğazın önemli bir parçası olan gırtlak, diğer adıyla trakea, nefes borusunun en üst kısmında bulunur ve amacı yiyecek, içecek ve yabancı maddeleri dışarıda tutmaktır. Ayrıca, kişi efor sarf ederken akciğerlerde havayı tutmaya yardımcı olur. Şaşırtıcı bir şekilde, konuşma ve şarkı söylemedeki kullanımı aslında ikincil bir işlevdir; birincil işlevi yabancı maddelere karşı bir bariyer oluşturmaktır. Gırtlak aynı zamanda ses kutusu olarak da bilinir. Gırtlığın içinde, gırtlığın pozisyonuna ve yapısına yardımcı olan birçok farklı kıkırdak bulunur. Gırtlığın işlevine yardımcı olan iç ve dış kaslar da vardır. İç kaslar ses çıkarmaya (fonasyon) ve gırtlığı açıp kapatmaya yardımcı olurken, dış kaslar yutma, çiğneme ve dil hareketlerinin yanı sıra esneme ve nefes alma gibi işlevleri yerine getirir (Karavidas ve ark., 2010, s.157; Nolen ve Hoeksema, 2012, s.161).

Ses çıkarma sürecinde beş adım vardır. Sesi verimli bir şekilde kullanmak için bu adımların hepsini gerçekleştirmek çok önemlidir. İlk olarak, irade vardır. İrade, beyin ve sinir sisteminin, ses çıkarma sürecinden sorumlu kasları kontrol etmek için vücuttan komutlar gönderip almasıyla gerçekleşir. Sonraki adım solunumdur; bu aşamada, nefes almak için kullanılan kaslar ve organlar, nefes alıp vermeyi kontrol etmek için kendilerini koordine ederler. Bir sonraki adım fonasyondur; bu aşamada gırtlak, hava akışını koordine eder ve ses tellerini titreştirerek bir ton üretir. Son olarak, rezonans gerçekleşir; bu da birleşik rezonans boşluklarının – ağız, boğaz ve burun – ses telleriyle birlikte ikincil titreşimciler gibi davranarak tonu artırması anlamına gelir. Son olarak, dil, çene, yanaklar, dudaklar, dişler, sert damak ve yumuşak damak dahil olmak üzere konuşma organlarının iletişimde ilişkili sesleri üretmek için koordine olduğu artikülasyon vardır. Solunum sürecinin mekanizmalarının ve

vokal sürecin beş adımının koordinasyonu, eksiksiz bir nefes almayı ve sağlıklı bir tonu üretir. Bu, her sanatçının hedefidir, ancak kaygı nedeniyle bu her zaman mümkün olmayabilir (Karavidas ve ark., 2010, s.157; Nolen ve Hoeksema, 2012, s.161).

Müzik Performans Anksiyetesi ve Nefes İlişkisi

Müzik Performans Kaygısı ile ilgili semptomlar olan göğüs sıkışması ve nefes darlığı ile solunum sistemini ve işleyiş biçimini ilişkilendirmek için öncelikle sinir sisteminin işlevi, vagus sinirinin işlevi ve kalp atış hızı değişkenliği kavramını anlamak gerekir. Kaygı mağdurlarına çok tanıdık gelen savaş ya da kaç tepkisi, vücudun sinir sistemi, özellikle de otonom sinir sistemi tarafından kontrol edilir. Sinir sistemi, beyin ve omuriliği içeren merkezi sinir sistemi ve somatik ve otonom sistemlere ayrılan periferik sinir sistemi olmak üzere ikiye ayrılır. Otonom sinir sistemi içinde sempatik ve parasempatik sistemler bulunur. Kaygı verici bir durumda sempatik ve parasempatik sistemlerin bozulması, kişiye “savaş ya da kaç” hissi verir. Sempatik sistem vücudu uyararak savaş ya da kaç hislerine neden olurken, parasempatik sistem “dinlenme ve sindirme” olanağı sağlayarak vücuda olayları işlemek ve yalnızca “dinlenme” aşamasında gerçekleştirebilecek diğer bedensel işlevleri yerine getirmek için gereken zamanı verir. Vagus siniri, kaygı belirtilerini azaltmaya yardımcı olan “dinlenme aşamasını” korumada önemli bir rol oynar. Daha önce de belirtildiği gibi, dinlenme aşaması parasempatik sistem tarafından kontrol edilir. Vagus siniri, vücuttaki en uzun kranial sinirlerden biridir ve aslında dorsal sistem ve ventral sistem olmak üzere iki sisteme ayrılır. Dorsal sinir “donma” tepkisinin bir parçasıyken, ventral sinir yüz, ses ve boyun kaslarına bağlanır ve sosyal etkileşim sisteminin bir parçasını oluşturur. Ventral sistemin bu konuyla ilgili önemli işlevleri, solunumdaki rolü ve kalple olan bağlantısıdır. Vagus siniri, solunum sırasında gırtlığı açık tutarak solunuma yardımcı olur. Kalple ilgili olarak, vagus siniri kalp atışını izler ve düzenler.

Yukarıda bahsedilen sosyal etkileşim sistemi, konuşma ve yemenin somatik kaslarını, gırtlak, yutak ve yemek borusunu düzenler. Sakinliği teşvik etmek için kalbi ve bronşları düzenler, ancak aynı zamanda çevresel koşullara yanıt vermek için kişinin kalp debisini hızla düzenleyebilir (Jamieson ve ark., 2017, s.30; MacAfee ve Comeau, 2020, s.1).

Kalp atış hızı değişkenliği önemlidir çünkü kaygı uyandıran bir durumda kalp atış hızı artar ve bu da kalp atışlarında daha az değişkenliğe neden olur. Kısa süreli stres faktörleri için bu süreç avantajlı ve etkilidir ve organizmanın çevreye karşı duyarlılığına katkıda bulunur. Bununla birlikte, uzun süreli stres faktörleri veya kronik kaygı için bu süreç birçok açıdan istenmeyen bir durum olabilir. Kalp atış hızı dakikadaki atış sayısı olarak ölçülür. Bir kişi dinlenme halindeyken, ideal olarak nefes alışı yavaş ve oldukça düzenlidir, kalp atışları ise yavaş ve oldukça düzensizdir, bu da yüksek kalp atış hızı değişkenliğini gösterir. Bu, her kalp atışı arasındaki mesafede hafif farklılıkların olması gerektiği anlamına gelir. Yüksek kalp atış hızı değişkenliği, sağlıklı olmanın bir göstergesi olduğu için hedeflenmesi gereken bir şeydir. Yüksek kalp atış hızı değişkenliği, sinir sisteminin esnekliğini ve vücudun çevreye gerektiği gibi yanıt verme yeteneğini gösterir. Ancak kaygılı bir durumda kalp atış hızı artar, bu da kalp atışları arasındaki mesafenin kısalması ve dolayısıyla kalp atış hızı değişkenliğinin en aza indirilmesi ve dinlenme halindeki ölçüme göre daha düşük olarak gösterilmesi anlamına gelir. Dinlenme halindeki düşük kalp atış hızı değişkenliği ölçümleri, çevrenin taleplerine yanıt vermede katılık ve esnek olmama ile ilişkilidir. Kronik kaygı, daha yüksek dinlenme kalp atış hızı (dakikadaki atış sayısı) ve daha düşük dinlenme kalp atış hızı değişkenliği ile ilişkilendirilmiştir. Bu kişilik ve fizyolojik faktörler, karşılıklı etkiye sahiptir; yani, kişinin biyolojik ve genetik yatkınlığı ve deneyimleriyle gelişimsel olarak iç içe geçmişlerdir (Cohen ve Bodner, 2021, s.1).

Vagus siniri, nefes alma ile birlikte kalp atış hızı ve kalp atış hızı değişkenliğinin düzenlenmesinde ilginç bir rol oynar. Kişi nefes aldığı anda, vagus siniri kalp üzerindeki etkisini azaltır ve kalp atış hızı artar; bu süreç, sempatik sinir sisteminin bireyi "savaş ya da kaç" tepkisine hazırlamasıyla ilişkilidir. Nefes verildiğinde, vagus siniri kalbi yeniden devreye sokar ve yavaşlatır; bu süreç parasempatik sinir sisteminin veya "dinlenme ve sindirim" sisteminin aktivasyonu ile ilişkilidir. Bu nedenle, vagus siniri kalp için bir "fren" (yani "vagal fren") olarak düşünülebilir. Ayrıca, nefes almayla ilişkili kalp atış hızındaki değişkenlik, solunum sinüs aritmisi olarak bilinir ve kavramsal olarak "yüksek dinlenme kalp atış hızı değişkenliği" ile ilişkili olan kişinin vagal tonunun göstergesidir. Bir kişi kaygı yaşadığında, nefes alma hızı artar ve bu, vagal etkinin kalp üzerindeki doğal ve ritmik işleyişini azaltarak vagal innervasyon ve de-innervasyon dönemlerini çok kısa hale getirir. Zamanla ve kronik stres faktörleri veya sempatik baskınlık durumlarıyla karşı karşıya kalındığında, vagal ton ve dinlenme kalp atış hızı değişkenliği azalır, bu da bireyi fizyolojik olarak daha katı ve çevrenin taleplerine karşı daha az esnek hale getirir- dolayısıyla daha az uyumlu ve daha az işlevsel olur. Derin nefes almayı teşvik eden nefes alma ve farkındalık/meditasyon egzersizleri – yani uzun, yavaş nefes vermayla birlikte tam nefes alma – vagus sinirinin ritmik işleyişini yeniden eğitebilir, böylece dinlenme halindeki kalp atış hızı değişkenliğini artırabilir ve çevresel taleplere yanıt verme konusunda fizyolojik hazırlığı artırabilir (MacAfee ve Comeau, 2020, s.1).

Nefes almanın yoğunluğu, müziğin doğasına, figüratif içeriğine, dinamik ve nüanslara, bağlıdır. Bu nedenle, her şarkıcının nefes alma sistemini eğitmesi, yeteneklerini bilinçli olarak yönetmeyi öğrenmesi gerekir. Şarkıcı, nefes alma modlarını keyfi olarak değiştirebilmeli, nefes alma ve verme sürelerini, bu süreçlerdeki hava miktarını kontrol edebilmelidir. Doğru bir şarkı

söyleme nefesi olmadan, şarkı materyalini veya sahne dilini öğrenme çabalarının tümü en iyi ihtimalle sıfır sonuçla, en kötü ihtimalle ise sesin tamamen veya kısmen kaybına yol açacaktır. Sonuçta, şarkıcı genellikle ses üretiminde sadece bağları yanlışlıkla kullanır ve sesi yükseltmek için onları sıkıştırır. Doğru nefes alma, öncelikle akciğerlerin tam hacminin kullanılması, nefes alma sırasında karın kaslarının ve diyaframın kullanılması ve sesin sesini güçlendiren ve zenginleştiren doğal rezonatörlerin kullanılmasıdır. Bu durumda, vokal sanatçısı uzun süre şarkı söylemekten boğazından yorulmaz. Bir şarkıcının sesi, hava akımının ses tellerini titreştirmesiyle oluşur; bu nedenle her şarkıcı için doğru nefes alma, yüksek profesyonellik ve bilgi, beceri ve yetenek düzeylerini gösterme fırsatı için gerekli bir koşuldur. Nefes alma ve sesin etkileşim içinde olduğunu, ancak bu ikilide sesin baskın olduğunu, ancak kalitesinin doğrudan nefes almaya bağlı olduğunu bilmeniz gerekir. Vokalistin tınısı da nefes almaya bağlıdır, ancak tam olarak hava akımının giriş kuvvetine ve basıncına bağlıdır. Nefes alma, şarkıcının nefes almasında önemli bir rol oynar, çünkü ses üretiminin kalitesi nefes almanın kalitesine bağlıdır. Nefes almanın hızı ve gecikme süresi, icra edilen parçanın temposuna bağlıdır. Vokalistin nefes alması derindir (aşağıya ve yanlara doğru), diyaframın kubbesini yüksek bir konuma hareket ettirmek mümkün değildir, aksi takdirde nefes tutulmasına neden olur. Kosto-abdominal nefes alma, rezonatörlerle ve sesin konumuyla iletişim olmadan var olamaz, sesin doğru şekilde duyulmasını sağlayamaz. Alt kaburga-diyafragmatik (karın kemiği-karın) tipi şarkı söyleme nefesi, karışık olarak nitelendirilebilir (Patston ve Osborne, 2016, s.42).

Vokalistler doğru nefes alma konusuna büyük önem verirler. Eğitimleri sırasında, sesi nefese yerleştirme ve desteği koruma becerilerini ustalaştırdıkları "Ses Ayarı" disiplinine sahiptirler. Bir vokalist-performans sanatçısı, her ses için ses yönetiminin ve nefes almanın düzgünlüğünü takip etmelidir. Diyaframdan geçen keskin

bir nefes alma dürtüsü, ses kalitesine hemen yansır. Her şarkıcının temel görevi, nefes alma tekniklerini ve teknik araçları doğru kullanmayı öğrenmektir, çünkü bir şarkıcı sürekli olarak nasıl daha iyi nefes alacağına ve hangi tekniği kullanacağına odaklanırsa, şarkı söyleme özgürlüğünü, eserin yorumlanmasına odaklanma fırsatını kaybeder. Hava kullanımının kontrolü sürekli olmalıdır. Deneyimle birlikte, vokalist artık bunu düşünmez, nefes alma yeteneklerini bilinçaltında kullanır (Struder ve ark., 2011, s.557).

Karın boşluğunun kas sistemi önemli bir rol oynar: solunum sürecine katılır ve nefes vermenin düzgünlüğünü etkiler, şarkıcının yüksek notaları seslendirmesine yardımcı olur. Solunum sisteminin kas yapısı ne kadar gelişmişse, karın boşluğu kasları o kadar iyi çalışır ve hava akışı o kadar yumuşak ve sakin çıkar. Kas yapısı zayıfsa, vokalist farklı teknikler ve nefes alma türleri kullanarak, özellikle de sesin katılımı olmadan egzersizler yaparak ve ancak zamanla kelimelerin net bir şekilde telaffuzunu ekleyerek kaslarını geliştirmeye çalışmalıdır (Tan ve ark., 2021, s.1)

Vokalistin nefesini destekleyen unsur, nefes alma sırasında kasların (diyafram) gerginliği ve nefes verme sırasında kademeli olarak gevşemesidir. Şarkıcının nefes vermesi sırasında, hava-ses akımının (karın kaslarının ve diyaframın katılımıyla) nefes almaya ve sese direnç oluşturan rezonans noktasına yönlendirilmesi önemlidir. Sesin iyi çıkması için solunum ve ses desteği olması gerekir; vokalistin sadece vokal ve solunum merkezlerinin etkileşimini değil, aynı zamanda müzikal performans sürecinde gerekli olan duygusallığı da kullanması gerekir (MacAfee ve Comeau, 2020, s.1).

“Kötü” nefes alma veya nefesin yanlış kullanımı, yanlış tonlamaya yol açar. Destek kaybı, tonlamanın düşmesine neden olur. Bu, özellikle piyano çalarken meydana gelir, çünkü bu tür dinamikler nefesin ustaca düzenlenmesini gerektirir. Bu nedenle,

farklı dinamiklerde, farklı aralıklarda ve farklı ses aralıklarında nefes alma gücü ve direnci farklıdır. Göğüs ses aralığındaki nefes dağılımı, baş ses aralığına göre çok daha küçüktür. Üst ve baş ses aralığında yetersiz hava beslemesi, sesin boğazda “oturmasına” yol açar. Sanatçının dikkati her zaman yaratıcılığa, eserin sanatsal amacını ortaya koymaya, dinamiklere ve duyguları aktarmaya yöneliktir; tüm bunlar profesyonelce sahnelenmiş nefes almayı, havayı doğru ve ekonomik bir şekilde dağıtma yeteneğini sağlar. Şarkıcılarda yaygın bir solunum kusuru şudur: aşırı hava alımı, karın ve göğüs şişmesi, bu da sıkı bir sese ve solunum sisteminin düzgün çalışmamasına yol açar. Zorla nefes verme, iyi vokalistlerin kaybolmasının ve seslerinin bozulmasının ana nedenidir. Şarkıcının doğal nefes alışması varsa, doğal yeteneklerine müdahale etmeye ve değiştirmeye gerek yoktur; sadece nefes alma özgürlüğünü kaybetmeden yumuşak bir nefes verme sağlamak yeterlidir (MacAfee ve Comeau, 2020, s.1; Tan ve ark., 2021, s.1)

Doğru nefes alma, bir orkestra şefi için de bir şarkıcı ve üflemeli çalgı çalan için olduğu kadar önemlidir. Yanlış nefes alma yorgunluğa, dolayısıyla orkestra şefinin hareketlerinin enerjisinde ve ifade gücünde azalmaya yol açar; bu da müziğin karakterini ve genel performansını etkiler. Bir orkestra şefinin enerjisinin korunmasının, tam kas gevşemesine bağlı olduğu ve serbest nefes almanın ve doğru organizasyonun buna yardımcı olabileceği unutulmamalıdır. Örneğin, akciğerlere yetersiz oksijen sağlanması nedeniyle oluşan konvülsif nefes alma, vücutta kas kasılmalarına yol açar. Nefes almanın hızı ve derinliğinin, icra edilen parçanın temposuna bağlı olduğu düşünülebilir, ancak durum böyle değildir. Örneğin, sporcular koşarken veya egzersiz yaparken nefeslerinin sabit ve düzenli olmasına dikkat ederler. Benzer şekilde, bir orkestra şefinin nefes alışması da kontrol edilmelidir. Bu, profesyonel orkestra şefliğinin özelliklerinden biridir (MacAfee ve Comeau, 2020, s.1; Tan ve ark., 2021, s.1).

Sıklıkla, bir cümle başında şefin koroya nasıl nefes aldığı, şarkıcılarla birlikte nefes aldığı ve cümle sonuna kadar nefesi tuttuğu görülür. Bu, performans sırasında sertliğe ve büyük bir enerji harcamasına yol açar. Koro ile birlikte şarkı söylemek, şef için de nefes darlığına ve hızlı yorgunluğa neden olur, çünkü şef yönetir, şarkı söyler, eserin sanatsal amacını yeniden üretir ve duygusal içeriğini şarkıcılara aktarır. Tüm bu eylemlerin senkronizasyonu önemli bir enerji kaynağı gerektirir, bu nedenle bir konser performansı sırasında şef çok fazla fiziksel ve duygusal enerji harcar. Şefin en önemli şeyi anlaması gerekir: gerginlik ve hareketlerin sertliği, kasılmalı ve düzensiz nefes almaya neden olur ve bunun tersi de geçerlidir; kasılmalı, gecikmeli, doğal olmayan, serbest olmayan, aralıklı nefes alma, omuz kuşağı, kollar ve tüm vücut kaslarında gerginliğe yol açar. Nefes alma düzeni, şefin hareket düzeniyle etkileşim halinde olmalı ve eller müzikle etkileşim halinde olmalıdır. Orkestra şefi ve koro üyeleri (solistler), maksimum nefes almanın zararlı olduğunun farkında olmalıdır. Akciğer kapasitesinin %70-80'i oranında nefes alıp vermek tavsiye edilir (Hildebrandt ve ark., 2012, s.43; Wells ve ark., 2012, s.46597).

Bir orkestra şefi için nefes almada önemli bir unsur, hareketlerin nefes alma ve verme ile eş zamanlı olmasıdır. Sonuçta, nefes almanın kas gerginliğiyle, nefes vermenin ise tam tersine gevşemeyle eşleştiği bilinmektedir. Güçlü bir hareket nefes almaya, hafif bir hareket ise nefes vermeye "dayanır". Sporcular bu kuralı bilir ve her zaman uygularlar, çünkü nefes alma hareketleriyle koordine edilmezse, egzersiz unsurlarını, koşmayı vb. gerçekleştirmek zorlaşır ve sporcu bitiş çizgisine ulaşamaz. Nefes alırken kaslar hareketlenir, nefes verirken ise tam tersine gerginlik gevşemeyle, heyecan ise sakinlikle yer değiştirir. Bu nedenle, sporcularda doğru nefes alma zaferin anahtarıdır. Çoğu zaman, şefin kollarının yukarı doğru hareketi nefes almayla, nefes verme ise kolların aşağı doğru hareketiyle aynı zamana denk gelir ve bu da

şefin birliğine vurgu yapar. Ellerin hareketleri ve nefes almanın koordineli olması önemlidir. Şef, burundan sessizce, eşit, ritmik, derin, sakın, doğal ve kolay bir şekilde nefes almalıdır. Koro şefi, koro üyeleriyle (solistlerle) nefes alma kültürü üzerinde çalışmalı ve yanlış, gürültülü, sık ve çok derin nefes almanın yanlış ses üretimine, yanlış tonlamaya vb. yol açabileceğini vurgulamalıdır. Koro üyeleri için zincirleme nefes alma önemlidir ve bu, koro performansının solo performansına göre bir avantajıdır. Bu nefes alma türüyle, uzun cümleleri veya hatta tüm bir parçayı sürekli olarak icra edebilir. Bu nefes alma türünün bir özelliği de kolektif bir koro topluluğu hissi vermesidir. Genel koro nefesi de koro tekniğinin bir bileşenidir, çünkü bu nefes alma türü, duraklamaları ve sezaryenleri ustaca icra etmenize, büyük bir grupta birbirinizi hissetmenize olanak tanır (Wells ve ark., 2012, s.46597).

Üflemeli çalgı çalan bir müzisyenin nefes alışı, fizyolojik nefes alışından önemli ölçüde farklıdır. Performans nefes alışı, fizyolojik nefes alışının aksine, bir müzik parçasının sanatsal ve hayal gücü gereksinimlerine göre kontrol edilir ve yönlendirilir. Doğal nefes alışı, yaklaşık 500 cm³’lük küçük bir hacme sahiptir ve vücudun normal yaşam ihtiyaçlarını tamamen karşılar. Üflemeli çalgı çalarken, 3500 cm³ veya daha fazla olan akciğer kapasitesinin tamamı çoğunlukla kullanılır. Performans nefes alışı, icra edilen müzik cümlelerinin doğasına ve yapısına bağlı olarak ritmik olmayan bir genliğe sahiptir. Fizyolojik nefes alışı ile performans nefes alışı arasındaki fark, önemli bir fiziksel güç harcamasıdır. Üflemeli çalgı çalarken, nefes alışı esas olarak kısmen burun ve ağız yoluyla gerçekleşirken, fizyolojik nefes alışı burun yoluyla gerçekleşir. Doğal nefes alışı pasiftir ve kontrolsüz gerçekleşirken, performans nefes alışı diyaframın desteğine dayanır, müzik cümlelerine uygun olarak az miktarda kullanılır. Müzisyenin bas tonu veya dudaklarından kaynaklanan direnç koşullarında, solunum kaslarından daha fazla çaba gerekir; bu çaba, üst tescilde veya forte

çalarken artar (Dobos ve ark., 2018, s.1, s.; Wong ve Rapee, 2016, s.84).

Piyanistler için performans süreci, tüm organizmanın tam olarak harekete geçirilmesini gerektiren karmaşık bir fizyolojik süreçtir. Daha önce de belirtildiği gibi, insan vücudundaki herhangi bir fizyolojik süreç nefes alma ile başlar. Çalmaya başlamadan önce derin bir nefes almak hemen yerleşmez, ancak dersler sırasında, enstrüman üzerinde yıllarca süren pratikle oluşur. Genellikle, performans sergileyen bir piyanist, solunum sisteminin rahat çalışmasına sezgisel olarak uyum sağlar. Performansa yönelik nefes alma tutumu, piyaniste bir destek hissi ve kendi vücudunu hissetme fırsatı verir – kollar hafifçe yukarı kaldırılmış, karın kasları sıkılaştırılmış. Bu hissi elde etmek için piyanist, yüzeysel göğüs nefesi yerine karın nefesi almalıdır. Aynı zamanda, müzikal sunumun yasaları, parçanın ilk sesinde nefes vermek yerine, kısa süreli nefes tutmayı ve bunun cümle boyunca dağıtılmasını sağlar. Piyano dersleri sırasında (performansa hazırlık aşamasında) nefes alma süreci, icracı tarafından eğitilmeli ve kontrol edilmelidir; çünkü fiziksel ve duygusal stres sonucu nefes alma ritmi bozulur (nefes düzensizleşir, hava tutulması olur vb.), bu da icracıya yardımcı olmaz, aksine performans sırasında kendini kontrol etmesini engeller. Nefes alma sürecini parçanın içeriğine uyarlamak da hızlı yorgunluğa yol açabilir. Nefes alma sadece parçanın içeriğine değil, aynı zamanda icra edilen teknik zorluklara da uygun olmalıdır. Ayrıca enstrümanın kalitesine ve akustik koşullara da bağlıdır (Yoshie ve ark., 2009, 117).

Bir konser performansı, bir müzisyenin yoğun yaratıcı çalışmasının sonucudur ve icracı için sorumluluk gerektiren bir eylemdir. Sahnede olmak her zaman stresli bir durumdur. Sakinleşmek ve tüm vücudu sahne performansına hazırlamak için nefesinizi iyileştirmeniz gerekir: sakın, yavaş ve derin nefes alın. Zamanla sinirsel durum yatışacak ve vücuda serbestçe hava

girecektir. Bu da kasları gevşetecek ve motor süreçleri hızlandırarak performans kalitesini kesinlikle artıracaktır (Zarza-Alzugaray, 2020, s.1).

Kaygı, vücuttaki hava akışını doğrudan etkileyen birçok yol vardır. Bir kişi kaygı dönemi yaşadığında, vücutta “savunma tepkisi” üretmek için sempatik sinir sistemi, nöroendokrin sistem, limbik sistem ve amigdala ile vagus siniri aktive olur. Bu özellikle müzik çalmak için çok önemli olan zihinsel işlevlerin birçok yönünü etkiler. Fiziksel işlev de performans sergileme eyleminde inanılmaz derecede önemlidir. Titreme, yüksek kalp atış hızı ve hiperventilasyon gibi MPA'nın fizyolojik semptomları nefes darlığına neden olabilir. Nefes alma ve kalp atış hızı, müzik performansı sırasında duygusal düzenlemeyle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle, bir performans sırasında kaygı hissedilirse, nefes alma ve kalp atış hızı üzerinde doğrudan ve zararlı bir etkisi olur (Zarza-Alzugaray, 2020, s.1).

Birçok müzisyen, kaygı semptomlarını azaltmak için beta bloker kullanır. Beta blokerler, başlangıçta performans kalitesini bozabilecek olan tehdiye karşı somatik sinir sisteminin tepkisini baskılasa da kaygının bilişsel semptomlarını baskılamaz; bu semptomlar da aynı derecede sorunludur. Bu nedenle, beta blokerler bir müzisyenin teknik olarak iyi performans göstermesine olanak tanır, ancak müzik performansı kaygısının psikolojik semptomlarını baskılamaz (Burin ve Osorio, 2017, s.127).

Nefes alma, müzik performansı kaygısından bahsedildiğinde akla gelen ilk semptom olmasa da şarkıcıları önemli şekillerde etkileyen bir semptomdur. Kaygı, vücudu birçok olumsuz şekilde etkiler. Herhangi bir kaygı, vagus sinirinin işlevini etkileyebilir. Vagus sinirinin işlevi olumsuz etkilenirse, boğazı açıp kapatmak çok daha zor hale gelir ve bu da nefes almayı giderek zorlaştırır. Ayrıca, tam olarak nefes alınmadığı takdirde ses çıkarma sürecinin beş

aşamalı sistemi bozulur. Bu ses çıkarma sürecindeki herhangi bir bozulma veya dikkat dağıtıcı unsur, ses çıkarmanın kalitesini ve etkinliğini azaltır (Butkovic ve ark., 2021, s.1).

Hava akışını ve MPA'yı doğrudan etkileyen iki tedavi yöntemi yoga ve Alexander Tekniği'dir. Yoga sırasında nefes almanın müzisyenlerin nefes alma pratiğine yardımcı olduğu ve derin ve istikrarlı nefes almayı ikinci doğaları haline getirdiği kanıtlanmıştır. Nefes alarak, kaygı nöbetinden sonra daha hızlı sakinleşmek mümkün olabilir. Daha önce de belirtildiği gibi, kaygının oluşmasını önlemeye de yardımcı olabilir. Alexander Tekniği doğrudan nefes almayla ilgili olmasa da vücudun doğru hizalanmasıyla ilgilidir ki bu da doğru hava akışı için çok önemlidir. Vücuttaki yanlış hizalanma, vücutta gerginliğe yol açar. Serbestçe hareket eden ve rahat bir gövde ve boğaz olmadan, nefes almak inanılmaz derecede zor ve zorlayıcı hale gelir (Khalsa ve ark., 2009, s.279).

Bu farklı kaygı bozukluklarının -ne oldukları, nedenleri ve semptomları- ve vücutta nasıl işlev gördükleri hakkındaki bilgiyi uygulamak için, kişinin kendine özgü durumunun farkında olması gerekir. Herkes aynı kaygı bozukluğundan muzdarip değildir ve iki kişi kaygıyı aynı şekilde deneyimlemez. Burada öğrenilen bilgiyi uygulayabilmek için, öncelikle kişinin ne tür bir kaygıdan ve ne ölçüde muzdarip olduğunu anlaması gerekir. Bu anlaşıldıktan sonra, kişinin kendisine en uygun tedavi yöntemini öğrenmesi gerekir. Bundan sonra, tedaviyi kendi durumuna uygulamak, performans gibi kaygı uyandıran diğer durumlarla karşılaştığında bu bilgiyi yeniden kullanmasına olanak tanıyacaktır. Performans kaygısını yönetmek için dört adım vardır (Kobori ve ark., 2011, s.674):

Öz değerlendirme: Bu, sorunlu düşünceleri belirlemeyi, performans sergileme motivasyonlarını listelemeyi ve bir

performansçı olarak yeteneklerini ve sınırlamalarını belirlemeyi içerir;

Aşamalı maruz kalma ve hazırlık: Bu, daha küçük kalabalıklar önünde performans sergilemek, performansı görselleştirmek veya kendini kaydetmek gibi hafif-orta düzeyde strese maruz kalmayı, iyice hazırlanmayı ve gevşeme tekniklerini kullanmayı içerir;

Performans sırasında, bazı öneriler arasında izleyiciyi eleştirmenler yerine müttefikler olarak görselleştirmek, performanstan önce ve sonra normal bir rutini sürdürmek, sakin davranmak, küçük hataları görmezden gelmeye çalışmak ve "kendinizi düşünmekten" sıyrılıp tarafsız bir gözlemci olmaya çalışmak yer alır;

Performanstan sonra, bazı öneriler arasında dışarıdan gelen geri bildirimleri, önceden oluşturulmuş içsel inançlar ve beklentilerle dengelemek ve önce kendinize sormadan başkalarından performans hakkındaki gözlemlerini sormak yer alır.

Bazı durumlarda, insanlar performans sırasında kaygıyı kendi yararlarına kullanabilirler. Düşük düzeydeki kaygı, performansa daha iyi hazırlanmanızı sağlayarak performansa yardımcı olabilir. Performans sırasında, kişi durumun ve çevrenin aşırı farkında olursa, daha iyi bir performans sergileyebilir. Teorik olarak, farklı kaygı türleri ve semptomların nasıl azaltılacağı hakkında bilgi sahibi olmak, kaygıya neden olan bir durumdan önce veya sırasında bir tedavi uygulamanıza ve kaygının azalmasına olanak sağlamalıdır. Yoga sırasında nefes almanın MPA için kanıtlanmış bir tedavi olduğu gerçeğinden hareketle, performans öncesinde ve sırasında bazı nefes alma egzersizleri yapmak, kaygıdan kaynaklanan solunum problemlerini önlemede faydalı olabilir (Kobori ve ark., 2011, s.674).

Sonuç

Modern müzik biliminde, bir müzisyenin konser performansına hazırlanması sorunu en acil sorunlardan biridir. Birçok bilim insanı bunu repertuar seçimi, sahne kaygısının üstesinden gelme, psikolojik öz düzenleme yöntemleri açısından incelemiştir. Aynı zamanda, bilimsel araştırmalarda ve temel çalışmalarda, konser sanatçısının durumunu, sahne hissini, psikolojik ruh halini vb. etkileyen vücudun fizyolojik fonksiyonlarına oldukça az önem verildiği atlanmamalıdır. Özellikle, çalma metodolojisi ve pratiği üzerine birçok çalışmada, bu süreç müzik performansında önemli bir rol oynamasına rağmen, nefes alma konusu hemen hemen hiç ele alınmamaktadır. Nefes alma, insan vücudunun fizyolojik süreçler zincirindeki "ilk ve son" fonksiyondur. Bir kişi uyandığı anda, vücut aktivitesi artar, kas tonusu ortaya çıkar ve kalp aktivitesi artar. Bütün bunlar enerji tüketiminde bir artıştır, bu nedenle nefes alma daha sık hale gelir, çünkü kan, organlara ve kaslara çalışma için gerekli miktarda oksijen sağlamanın yanı sıra, özellikle karbondioksit olmak üzere metabolik ürünleri de uzaklaştırmalıdır. Nefes alma, insan hayati aktivitesini sağlamada ana faktördür. Aynı zamanda tüm vücut için bir enerji merkezi görevi görür. Sesin güzelliği, melodikliği, keskinliği, kişinin nasıl nefes aldığına bağlıdır. Stres, duygusal travma, çarpık duruş ve rahatsız edici kıyafetler nefes alma durumunu kötüleştirir. Nefes alma, her insan yaşam sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır ve müzisyenler-performans sanatçıları da istisna değildir. Bu süreç, piyanist-performans sanatçısının enstrüman üzerinde çalışırken profesyonel faaliyetlerini büyük ölçüde etkiler (MacIntyre ve ark., 2012, s.129).

Konserlerde, yarışmalarda veya seçmelerde performans sergilemek, özellikle müzik performansı kaygısı çeken müzisyenler için zorlu bir aktivite olabilir. MPA, “müzik performansı ile ilgili belirgin ve kalıcı kaygı deneyimi ve duygusal, bilişsel, somatik ve

davranışsal semptomların birleşimiyle kendini gösterir” olarak tanımlanmıştır. MPA, profesyoneller ve öğrenciler için önemli bir sorundur. Müzik performansı sosyal değerlendirme stres faktörleri olarak algılanabilir. Öz koruma teorisine göre, insanlar sosyal benliklerini, yani bir sosyal grup içindeki statülerini ve değerlerini korumaya motive olurlar. Birçok faktör, performans deneyimini müzisyenler için tehdit edici hale getirebilir. Bunlar arasında, yüksek performans kalitesinin müzisyenlerin öz kimlikleri için önemli bir hedef olması, performansın üst düzey becerilerin sergilenmesini gerektirmesi, performansın başkaları tarafından örtük veya açık bir şekilde değerlendirilmesi ve kontrol edilemeyen ve tahmin edilemeyen unsurların (örneğin, diğer müzisyenlerin performansı; izleyici kitlesinin büyüklüğü, bileşimi ve davranışı) bulunması yer almaktadır. Bu görüşe paralel olarak, çoğu müzisyende halka açık performanslardan önce ve performanslar sırasında bildirilen kaygı, sıkıntı, gerginlik, bedensel şikayetler ve olumsuz algılar, pratik yapmaya kıyasla daha fazladır. Pratik yapmaya kıyasla, halka açık performanslar çoğu müzisyende, fizyolojik uyarılmanın artışının belirtileri olarak yorumlanabilecek nöro-immüno-endokrin değişikliklerle de ilişkilidir (Nicholson ve ark., 2014, s.438).

Müzik performansı kaygısı, müzisyenler arasında önde gelen sorunlardan biridir ve müzisyenlerin kariyerleri ve sağlıkları üzerinde potansiyel olarak yıkıcı etkileri vardır. Müzik performansı kaygısı, duygusal, bilişsel, fizyolojik ve davranışsal bileşenler açısından anlaşılabilir çok yönlü bir olgudur. Müzik performansı kaygısının tahmin edici faktörlerinin daha iyi anlaşılması, yalnızca müzik performansı kaygısı teorileri için değil, aynı zamanda önlenmesi ve yönetimi ve daha geniş anlamda öğretim ve öğrenme için de önemli sonuçlar doğurmaktadır. Bu çalışmanın ilk amacı, yaş, cinsiyet, enstrüman grubu ve müzik deneyimi ve pratiği göstergelerinin müzik performansı kaygısının üç yönüyle nasıl ilişkili olduğunu araştırmaktır: kaygı duyguları, felaketleştirme ve

bedensel şikayetler. Kaygı duyguları, gerginlik, sinirlilik, endişe, korku, dehşet veya panik deneyimini ifade eder. Felaketleştirme, felaket olasılığının mantıksız bir şekilde abartılmasından oluşan bir endişe biçimidir. Bedensel şikayetler, kalp çarpıntısı ve ağız kuruluğu gibi somatik semptomları ifade eder (Nielsen ve ark., 2017, s.136)

Kaynakça

Barbar, A. E. M., de Souza Crippa, J. A., & de Lima Osório, F. (2014). Performance anxiety in Brazilian musicians: Prevalence and association with psychopathology indicators. *Journal of Affective Disorders*, 152-154, 381–386. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2013.09.041>

Biasutti, M., & Concina, E. (2014). The role of coping strategy and experience in predicting music performance anxiety. *Musicae Scientiae*, 18(2), 189–202. <https://doi.org/10.1177/1029864914523282>

Boucher, H., & Ryan, C. A. (2010). Performance Stress and the Very Young Musician. *Journal of Research in Music Education*, 58(4), 329–345. <https://doi.org/10.1177/0022429410386965>

Buma, L. A., Bakker, F. C., & Oudejans, R. R. D. (2014). Exploring the thoughts and focus of attention of elite musicians under pressure. *Psychology of Music*, 43(4), 459–472. <https://doi.org/10.1177/0305735613517285>

Burin, A. B., & Osório, F. L. (2017). Music performance anxiety: a critical review of etiological aspects, perceived causes, coping strategies and treatment. *Archives of Clinical Psychiatry (São Paulo)*, 44(5), 127–133. <https://doi.org/10.1590/0101-60830000000136>

Butković, A., Vukojević, N., & Carević, S. (2021). Music performance anxiety and perfectionism in Croatian musicians. *Psychology of Music*, 50(1), 030573562097869. <https://doi.org/10.1177/0305735620978692>

Casanova, O., Zarza, F. J., & Orejudo, S. (2018). Differences in performance anxiety levels among advanced conservatory students in Spain, according to type of instrument and academic year

of enrolment. *Music Education Research*, 20(3), 377–389.
<https://doi.org/10.1080/14613808.2018.1433145>

Cohen, S., & Bodner, E. (2019). Flow and music performance anxiety: The influence of contextual and background variables. *Musicae Scientiae*, 25(1), 102986491983860.
<https://doi.org/10.1177/1029864919838600>

Cornett, V., & Urhan, G. (2021). Performance anxiety experiences and coping techniques of Turkish music students and their teachers. *International Journal of Music Education*, 025576142110059. <https://doi.org/10.1177/02557614211005907>

Coşkun-Şentürk, G., & Çırakoğlu, O. C. (2017). How guilt/shame proneness and coping styles are related to music performance anxiety and stress symptoms by gender. *Psychology of Music*, 46(5), 682–698. <https://doi.org/10.1177/0305735617721338>

Dobos, B., Piko, B. F., & Kenny, D. T. (2018). Music performance anxiety and its relationship with social phobia and dimensions of perfectionism. *Research Studies in Music Education*, 41(3), 1321103X1880429.
<https://doi.org/10.1177/1321103x18804295>

Fernholz, I., Mumm, J. L. M., Plag, J., Noeres, K., Rotter, G., Willich, S. N., Ströhle, A., Berghöfer, A., & Schmidt, A. (2019). Performance anxiety in professional musicians: a systematic review on prevalence, risk factors and clinical treatment effects. *Psychological Medicine*, 49(14), 2287–2306.
<https://doi.org/10.1017/s0033291719001910>

Hildebrandt, H., Nübling, M., & Candia, V. (2012). Increment of Fatigue, Depression, and Stage Fright During the First Year of High-Level Education in Music Students. *Medical Problems of Performing Artists*, 27(1), 43–48.
<https://doi.org/10.21091/mppa.2012.1008>

Iusca, D., & Dafinoiu, I. (2012). Performance anxiety and musical level of undergraduate students in exam situations: The role of gender and musical instrument. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 33, 448–452. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.01.161>

Jamieson, J. P., Hangen, E. J., Lee, H. Y., & Yeager, D. S. (2017). Capitalizing on Appraisal Processes to Improve Affective Responses to Social Stress. *Emotion Review*, 10(1), 30–39. <https://doi.org/10.1177/1754073917693085>

Kaczurkin, A., & Foa, E. (2015). Cognitive-behavioral therapy for anxiety disorders: an update on the empirical evidence. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 17(3), 337–346. <https://doi.org/10.31887/dcns.2015.17.3>

Karavidas, M. K., Lehrer, P. M., Lu, S.-E., Vaschillo, E., Vaschillo, B., & Cheng, A. (2010). The effects of workload on respiratory variables in simulated flight: A preliminary study. *Biological Psychology*, 84(1), 157–160. <https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2009.12.009>

Kenny, D. T., Fortune, J. M., & Ackermann, B. (2011). Predictors of music performance anxiety during skilled performance in tertiary flute players. *Psychology of Music*, 41(3), 306–328. <https://doi.org/10.1177/0305735611425904>

Kenny, D. T., Fortune, J. M., & Ackermann, B. (2011). Predictors of music performance anxiety during skilled performance in tertiary flute players. *Psychology of Music*, 41(3), 306–328. <https://doi.org/10.1177/0305735611425904>

Kenny, D., Driscoll, T., & Ackermann, B. (2014). Psychological well-being in professional orchestral musicians in australia: A descriptive population study. *Psychology of Music*, 42(2), 210–232. <https://doi.org/10.1177/0305735612463950>

Khalsa, S. B. S., Shorter, S. M., Cope, S., Wyshak, G., & Sklar, E. (2009). Yoga Ameliorates Performance Anxiety and Mood Disturbance in Young Professional Musicians. *Applied Psychophysiology and Biofeedback*, 34(4), 279–289. <https://doi.org/10.1007/s10484-009-9103-4>

Kobori, O., Yoshie, M., Kudo, K., & Ohtsuki, T. (2011). Traits and cognitions of perfectionism and their relation with coping style, effort, achievement, and performance anxiety in Japanese musicians. *Journal of Anxiety Disorders*, 25(5), 674–679. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2011.03.001>

MacAfee, E., & Comeau, G. (2020). Exploring music performance anxiety, self-efficacy, performance quality, and behavioural anxiety within a self-modelling intervention for young musicians. *Music Education Research*, 22(4), 1–21. <https://doi.org/10.1080/14613808.2020.1781074>

Macintyre, P., Potter, G., & Burns, J. (2012). Education Journal of Research in Music The Socio-Educational Model of Music Motivation On behalf of: National Association for Music Education can be found at: Journal of Research in Music Education Additional services and information for. <https://doi.org/10.1177/0022429412444609>

Nicholson, D. R., Cody, M. W., & Beck, J. G. (2014). Anxiety in musicians: On and off stage. *Psychology of Music*, 43(3), 438–449. <https://doi.org/10.1177/0305735614540018>

Nielsen, C., Studer, R. K., Hildebrandt, H., Nater, U. M., Wild, P., Danuser, B., & Gomez, P. (2017). The relationship between music performance anxiety, subjective performance quality and post-event rumination among music students. *Psychology of Music*, 46(1), 136–152. <https://doi.org/10.1177/0305735617706539>

Nolen-Hoeksema, S. (2012). Emotion Regulation and Psychopathology: The Role of Gender. *Annual Review of Clinical Psychology*, 8(1), 161–187. <https://doi.org/10.1146/annurev-clinpsy-032511-143109>

Orejudo Hernández, S., Zarza-Alzugaray, F. J., & Casanova, O. (2018). Music performance anxiety. Substance use and career abandonment in Spanish music students. *International Journal of Music Education*, 36(3), 460–472. <https://doi.org/10.1177/0255761418763903>

Oudejans, R. R. D., Spitse, A., Kralt, E., & Bakker, F. C. (2016). Exploring the thoughts and attentional focus of music students under pressure. *Psychology of Music*, 45(2), 216–230. <https://doi.org/10.1177/0305735616656790>

Papageorgi, I., Creech, A., & Welch, G. (2011). Perceived performance anxiety in advanced musicians specializing in different musical genres. *Psychology of Music*, 41(1), 18–41. <https://doi.org/10.1177/0305735611408995>

Patston, T., & Osborne, M. S. (2016). The developmental features of music performance anxiety and perfectionism in school age music students. *Performance Enhancement & Health*, 4(1-2), 42–49. <https://doi.org/10.1016/j.peh.2015.09.003>

Penney, E. S., & Abbott, M. J. (2014). Anticipatory and Post-Event Rumination in Social Anxiety Disorder: A Review of the Theoretical and Empirical Literature. *Behaviour Change*, 31(02), 79–101. <https://doi.org/10.1017/bec.2014.3>

Studer, R., Danuser, B., Hildebrandt, H., Arial, M., & Gomez, P. (2011). Hyperventilation complaints in music performance anxiety among classical music students. *Journal of Psychosomatic Research*, 70(6), 557–564. <https://doi.org/10.1016/j.jpsychores.2010.11.004>

Tan, J., Yap, K., & Bhattacharya, J. (2021). What Does it Take to Flow? Investigating Links Between Grit, Growth Mindset, and Flow in Musicians. *Music & Science*, 4, 205920432198952. <https://doi.org/10.1177/2059204321989529>

Tief, V. J., & Gröpel, P. (2020). Pre-performance routines for music students: An experimental pilot study. *Psychology of Music*, 030573562095362. <https://doi.org/10.1177/0305735620953621>

van Dixhoorn, J. (2009). Whole-Body Breathing III: Clinical Application/Implementation. *Biofeedback*, 37(1), 36–40. <https://doi.org/10.5298/1081-5937-37.1.36>

Wells, R., Outhred, T., Heathers, J. A. J., Quintana, D. S., & Kemp, A. H. (2012). Matter Over Mind: A Randomised-Controlled Trial of Single-Session Biofeedback Training on Performance Anxiety and Heart Rate Variability in Musicians. *PLoS ONE*, 7(10), e46597. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0046597>

Wheeler, G. L., & Steinman, S. A. (2025). Emotion recognition in generalized anxiety disorder, panic disorder, body dysmorphic disorder, skin picking disorder, trichotillomania, and posttraumatic stress disorder: a systematic review. *Frontiers in psychology*, 16, 1486765. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1486765>

Wong, Q. J. J., & Rapee, R. M. (2016). The aetiology and maintenance of social anxiety disorder: A synthesis of complementary theoretical models and formulation of a new integrated model. *Journal of Affective Disorders*, 203, 84–100. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2016.05.069>

Yoshie, M., Kudo, K., Murakoshi, T., & Ohtsuki, T. (2009). Music performance anxiety in skilled pianists: effects of social-evaluative performance situation on subjective, autonomic, and

electromyographic reactions. *Experimental Brain Research*, 199(2), 117–126. <https://doi.org/10.1007/s00221-009-1979-y>

Zarza-Alzugaray, F. J., Casanova, O., McPherson, G. E., & Orejudo, S. (2020). Music Self-Efficacy for Performance: An Explanatory Model Based on Social Support. *Frontiers in Psychology*, 11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01249>

Zarza-Alzugaray, F. J., Orejudo, S., Casanova, O., & Aparicio-Moreno, L. (2017). Music Performance Anxiety in adolescence and early adulthood: Its relation with the age of onset in musical training. *Psychology of Music*, 46(1), 18–32. <https://doi.org/10.1177/0305735617691592>

CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİNDE FAGOT REPERTUVARININ SINIRLILIĞI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

HANDE GÜNALAN¹

Giriş

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk çoksesli müzik alanında yaşanan hızlı gelişmeler, bestecilerin geleneksel makam ve halk ezgilerini Batı müzik formlarıyla birleştirme çabalarında önemli başarılar ortaya koymuştur. Ancak fagot gibi bazı tahta üflemeli çalgılar, orkestra içindeki tamamlayıcı ve destekleyici rollerinin ötesine geçmekte zorlanmış; bağımsız solo repertuarı oluşturma noktasında istenen düzeyde eser üretilememiştir. Bu durum, fagotun Osmanlı'dan Cumhuriyet'e taşınan tarihsel serüveni, icra pratikleri ve kurumsal destek mekanizmalarının zayıflığıyla yakından bağlantılıdır. Cumhuriyet yıllarında halk ezgilerinin derlenmesi ve çoksesli yapıya uyarlanması alanında önemli adımlar atılmış olsa da, fagot özelinde bağımsız beste üretimi, nota yayımı, icra olanakları ve uluslararası dolaşım için kalıcı bir sistem oluşturulamamıştır.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Orcid: 0000-0002-0857-9948

1950'lerden itibaren özel sektör nota yayıncılığının zayıflaması, resmi kurumların bu alandaki faaliyetlerinin sınırlı kalması ve konservatuvarlara bağlı nota basım birimlerinin 1980'lerden sonra neredeyse tamamen durması, bestecilerin eserlerinin dinleyiciyle buluşmasını engellemiştir. Bu yapısal sorunlar, eserlerin raflarda kalmasına ve çağdaş Türk müziği repertuvarının gelişiminin belirli çalgılar özelinde sekteye uğramasına yol açmıştır (Tarkum, 2017, s. 256)(Tarkum, 2017, s. 256). Dolayısıyla fagot repertuvarındaki sınırlılık, yalnızca çalgıya özgü bir teknik ya da müzikal mesele olmaktan çıkmakta; Cumhuriyet'in müzik devrimi hedefinin fagot gibi çalgılar özelinde ne derece kapsayıcı ve sürdürülebilir olabildiğini sorgulatan daha geniş bir kültürel ve kurumsal problem alanına işaret etmektedir. Bu çalışma, fagot repertuvarının tarihsel serüvenini, Cumhuriyet dönemi çoksesli müzik sentez çabalarındaki konumunu, çağdaş ve spektral yaklaşımların çalgı üzerindeki potansiyel etkisini ve mesleki eğitimdeki mevcut durumu kapsamlı bir çerçevede ele alarak sorunun çok katmanlı yapısını açığa çıkarmayı hedeflemektedir.

Cumhuriyet Öncesi Dönemde Batı Müziğiyle İlk Etkileşimler

Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa devletleri arasındaki diplomatik ilişkiler, 16. yüzyıldan itibaren müzik alanında da belirli temaslara zemin hazırlamıştır. Örneğin, Fransa Kralı I. François'ın Osmanlı sarayına bir oda müziği topluluğunu gönderdiği olay, Osmanlı-Batı müzik etkileşiminin erken örneklerinden biri olarak tarihsel kaynaklarda diplomatik bir hediye olarak belgelenmiştir. Bu diplomatik hediye, Osmanlı-Fransa ittifakının bir parçası olarak değerlendirilmekte ve dönemin el yazması defterleri ile saray kayıtlarında dolaylı biçimde yer almaktadır; müzikoloji literatüründe de sıkça anılmaktadır. Bununla birlikte bazı detaylar zaman içinde abartılı bir nitelik kazanmış olabilir. Nitekim Osmanlı arşivlerinde (Devlet Arşivleri Başkanlığı) diplomatik hediyeler ve yazışmalar belgelenmiş olmakla birlikte, “Oda Müziği Topluluğu”

ifadesi tam olarak bu şekilde değil, genel hediyeler arasında geçmektedir. Saraya ulaşan Batı menşeili algılar ve bu tür etkinlikler, sınırlı kapsamda olsa da Avrupa klasik müziğinin Osmanlı saray çevresinde tanınmasına ve duyulmasına katkı sağlamış; bu erken etkileşimler ise sonraki dönemlerdeki Batılılaşma ve müzik modernleşmesi süreçlerinin n hazırlığını oluşturmuştur (Boran & şenrkmez, 2018, s. 317).

Polifonik müziğin eğitimi için ilk girişimler Sultan II. Mahmut döneminde Yeniçeri Mehterhanesi'nin yerine Muzika-i Hümayun'un kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Muzika-i Hümayun, İtalyan Giuseppe Donizetti (1788-1856) şefliğinde sadece askeri bando şeklinde değil, aynı zamanda saray bandosu olarak da görev yapmıştır. Daha sonradan "Paşa" unvanı alan Donizetti, 1846 yılında bu topluluğa yaylı sazlar bölümünü eklemiş ve Batı tarzında bir orkestra oluşturmuştur. Orkestra içindeki müzisyenleri Orta ağ Ermeni Kiliselerinde kullanılan 'Khaz' sistemine dayalı genel "Hamparsum Notası" olarak bilinen bir notasyan sistemi kullanarak eğitmiş, orkestranın dağarcığını genişletmek için kendi bestelerini de dahil etmiştir. Aynı zamanda İtalya'dan yeni algılar ve her çalgı için uzman ğretmen getirterek Muzika-i Hümayun'u geliştirmiştir (İlyasoğlu, 2007, s. 8).

Osmanlı'da senfonik orkestra yapısına 19. yüzyıl başında henüz ihtiyaç duyulmamış olması, Musika-i Hümayun'da çalgı eğitiminin ve idari atamaların ağırlıklı olarak üfleme algılar lehine şekillenmesine yol açmıştır. Bu durum, padişahların üfleme çalgı icracılarını daha kolay değerlendirebilmesi nedeniyle kurumsal yatkınlığı da pekiştirmiş; 20. yüzyıl başına kadar yaylı çalgıdan şef veya yönetici göreve gelmemiştir. Ancak Osman Zeki ngr'n girişkenliği, liderlik becerisi ve müzikal başarısı sayesinde bu algı kırılmış ve Cumhuriyet dönemi orkestra yönetiminde yeni bir dönem başlamıştır (Antep, 2024, s. 56). Bu gelişmeler, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının kurumsal zeminini hazırlamıştır.

Cumhuriyet Dönemi Müzik Modernleşmesi

Türkiye’de çoksesli müzik alanındaki köklü modernleşme süreci, Cumhuriyet dönemiyle birlikte önemli bir gelişme göstermiştir. Bu gelişmenin belirleyici unsuru, Mustafa Kemal Atatürk’ün çoksesli Batı müziğini çağdaş ulus-devlet inşasının vazgeçilmez kültürel unsuru kılma iradesi ve Musiki İnkılabı’nın kurumsal ve yönlendirici müdahaleleri olmuştur. Cumhuriyet’in kuruluşuyla Türk müzik kültürü, yalnızca bir sanat dalının modernleştirilmesi değil, aynı zamanda yeni bir ulusal kimlik inşasının temel araçlarından biri olarak tasarlanan köklü bir dönüşüm sürecine girmiştir. Ziya Gökalp’in milliyetçi düşünce çerçevesinde formüle ettiği “milli musiki” anlayışı, halk ezgilerinin Batı çokseslilik teknikleriyle işlenerek hem ulusal hem de evrensel bir müzik dilinin yaratılmasını öngörmüştür (Altıntaş Demirçe, 2022, s. 1510). Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihli TBMM konuşmasında vurguladığı üzere, “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği kavrayabilmesidir” ilkesi, bu projenin hem ideolojik hem de pratik yönünü belirlemiştir (Dizdar & Alıcı, 2021, s. 401). Bu vizyon, halk müziğinin derlenmesi, batı armoni ve formlarının adaptasyonu ile yeni kurumsal yapıların oluşturulması ekseninde hayata geçirilmiştir.

Bu kapsamlı müzik devrimi sürecinde, “Türk Beşleri” olarak anılan ve Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferit Alnar’dan oluşan ilk kuşak besteciler, geleneksel Türk müziği dinleyerek yetişmiş, eğitim yoluyla çoksesli müziği tanımış ve Avrupa’da (Viyana, Münih, Paris gibi merkezlerde) aldıkları eğitimi kendi eserlerine uygulamış öncü isimlerdir. Bu besteciler, yurda döndüklerinde Cumhuriyet Türkiye’sinde müzik sanatının dünya standartlarındaki kimliğini kazanmasına katkıda bulunarak yeni Türk müziğinin kurucuları olarak tarihe geçmişlerdir (İlyasoğlu, 2007, s. 11). İlk kuşak Türk bestecilerinin eserlerinde, öncelikle kendi kültürel mirasları üzerine

sağlam bir şekilde oturmaya çalışan bir müzik anlayışı dikkat çekmektedir. Bu açıdan Türk Beşleri (C. R. Rey, H. F. Alnar, U. C. Erkin, A. A. Saygun ve N. K. Akses), Batı sanat müziği tarihinde çağdaşlığa öncülük eden ulusalcı akım çerçevesinde başlamış, sonrasında bu yenilikçi yaklaşımları müziklerine doğal bir şekilde katmışlardır. Arayışları ve çağdaş eğilimleri, tonal dilin unsurlarına bir tepki olarak değil; Türk halk müziği ile geleneksel müzik mirasının sunduğu zengin malzemelerden bilinçli bir yararlanma eğilimi şeklinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Türk Beşleri'nin modern müzik anlayışıyla olan ilişkilerini büyük ölçüde ulusalcılık kanalı üzerinden kurduğunu söyleyebiliriz (Çöloğlu, 2005, s. 9). “Türk Beşleri” tanımı kendileri tarafından benimsenmese de müzik tarihi kitaplarında bu isimle anılan grubun ortak amacı, tam da bu ulusalcı-çağdaş sentez ekseninde şekillenmiştir: Türk müziğini Batı teknikleriyle evrensel bir düzeye taşımak ve Cumhuriyet dönemi ulusal kimliğine özgün bir ses kazandırmak. Saygun'un aksak ritim etütleri, Erkin'in Karadeniz motifli Piyanolu Beşli'si ve Rey'in halk türküsü düzenlemeleri bu sentezin ilk başarılı örneklerindendir. Bu örnekler arasında özellikle Ahmet Adnan Saygun, halk müziğini çoksesli formlarla işleyen öncü bestecilerdendir (Dizdar & Alıcı, 2021, s. 408). Bu ulusalcı-çağdaş sentez çabalarında fagotun konumu da dikkate değerdir. Türkiye’de ilk kez Tanzimat Dönemi’nde kullanılan fagot, Türk Beşleri’nin eserlerinde daha çok bas enstrüman ve eşlikçi olarak orkestralarda yer almış; solo enstrüman olarak fagot için eser bestelendiği saptanmamıştır (Yanya, 2015, s. 37). Bu bulgu, fagotun Cumhuriyet dönemi sentez sürecinde genellikle destekleyici bir rolle sınırlı kaldığını ve solo potansiyelinin yeterince keşfedilmediğini göstermektedir.

Çağdaş Türk Müziğinde Fagot Repertuarı

Türk Beşleri'nin açtığı ulusalcı-çağdaş yolda ilerleyen sonraki kuşak besteciler, sentez arayışlarını daha soyut ve teknik düzeyde derinleştirmişlerdir. Örneğin Cengiz Tanç, ulusalcılığı

folklorik düzeyden soyut bir varlıksal bütünlük amacına taşımış; Nicolai Hartmann'ın varlık tabakaları kuramından esinlenerek Türk müziğinin heterojen yapısını çağdaş sanat müziğiyle bütünleştirmeyi hedeflemiştir (Akman, 2020, s. 52,53). Tanç'ın Çağrışımlar, Sentez I ve Yankılar adlı senfonik bölümleri, makamlara dayalı ses yapılarını (çekirdekleri), kısmi seri tekniği, mikro çokseslilik ve kontrollü rastlantısallıkla bir araya getirerek kendine özgü bir müzik dili yaratmıştır. Ne var ki, bu sentez çabalarının fagot gibi tahta üflemeli çalgılar özelinde ne ölçüde gerçekleştiği sorusu yeterince incelenmemiştir. Bu süreçte Türk Beşleri'nin açtığı yolda ilerleyen sonraki kuşak besteciler –Muammer Sun, İlhan Usmanbaş, Hasan Uçarsu ve Özkan Manav gibi isimler– senfoni, konçerto, oda müziği ve solo eserler yoluyla Türk müziğinin Batı formlarıyla bütünleşmesini sağlamışlardır. Bu birikim, Türk çoksesli müziğinin hem ulusal kimliğini koruma hem de evrensel bir dil kazanma çabasının somut ürünleridir. Buna rağmen repertuvarın bütünlüğü bakımından bazı Batı müziği çalgıları yeterince temsil edilememiştir. Fagot, bu grupta en dikkat çekici örneklerden biridir; çünkü Türk bestecilerin çoğunun fagot için bağımsız solo veya konçerto gibi özgün eserler üretmeyi tercih etmemesi, çalgının potansiyelini tam anlamıyla yansıtan bir repertuvar oluşumunu engellemiştir. Bu çalgı, Cumhuriyet dönemi orkestra eserlerinde genellikle bas partisini güçlendiren, tınısal derinlik katan destekleyici bir rolle konumlanmış; solo ve oda müziği repertuvarında ise neredeyse yok denecek kadar az eser barındırmıştır. Örneğin, Antep'in Türk bestecileri eser kataloğunda yer alan taramaya göre, fagot için bestelenen eserler solodan ziyade oda müziği alanında yoğunlaşmakta olup, bu durum çalgının bağımsız repertuvarının sınırlılığını pekiştirmektedir (Antep, Türk Bestecileri Eser Kataloğu: Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi, 2006, s. 198-245). Bununla birlikte fagot için özgün bazı eserler bestelenmiş olsa da bunlar

repertuvarın genel hacmi ve çeşitliliği karşısında hala yetersiz kalmaktadır. Bu eserler arasında konçerto türünde Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Uygur Çılgılarıyla (1968) adlı yapıtı, obua, klarnet ve fagot için Dönüşümler (1980) adlı Üçül Konçertosu; sonat formunda Atilla Kadri Şendil'in Küçük Bir Anı (1993) ve Meliha Doğuduyal'ın Toccata'sı (1986) bulunmaktadır. Solo parçalar arasında ise Atilla Kadri Şendil'in İnat (1993), Mahir Cetiz'in Kutuplaşma ve Mehmet Aktuğ'un Biss (2003) adlı eserleri sayılabilir (Aktalay, 2010, s. 12). Ancak bu sınırlı örnekler, fagotun solo potansiyelini yaygın biçimde keşfetme yönünde yeterli bir ivme yaratmamıştır.

Çağdaş Türk müziğinin gelişim sürecinde Cengiz Tanç gibi besteciler çağdaş tekniklerle orkestral dokuyu derinleştirmiş olsalar da fagot gibi üflemeli çalgılar bu yapıtlarda genellikle bağımsız bir solist perspektifiyle değil, orkestranın tınısal zenginliğini sağlayan bir 'renk unsuru' olarak konumlandırılmaya devam etmiştir (Akyıldız, 2024, s. 19). Bu durum, yerli eserlerin eğitim programlarında ve pedagojik uyarlamalarda neredeyse tamamen ihmal edilmesine yol açarak, çalgı eğitiminin büyük oranda Batı metotlarına bağımlı kalmasına neden olmuştur (Akman, 2020, s. 1; Akkor & Türkmen, 2009, s. 617).

Türkiye'de 2000'li yılların başından itibaren etkili olmaya başlayan spektral müzik estetiği, tınının doğasını ve akustik bileşenlerini merkeze alarak bestecilik dilinde köklü bir değişim başlatmıştır (Beşevli & Çohadar, 2025, s. 1956,1959). Söz konusu bestecilerin çalışmalarında spektral öğeler flüt, klarnet, piyano ve yaylı çalgılar gibi enstrümanlar üzerinde yoğun bir şekilde örneklendirilmiştir. Ancak bu ileri teknik arayışları fagot çalgısı özelinde bağımsız ve özgün bir solo repertuvarın oluşmasına sınırlı katkı sağlamış; bu çalgı spektral doku içerisinde genellikle orkestral bir renk unsuru olarak kalmaya devam etmiştir.

Mesleki müzik eğitimi kurumlarında durum daha da çarpıcıdır. Türkiye’de konservatuvarlarda verilen fagot eğitiminde büyük ölçüde Avrupa klasik repertuvarına (zellikle 18. ve 19. yüzyıl Batı metotları ve eserleri) dayalı olarak ilerlenmekte; Türk bestecilerin fagot için yazdığı sınırlı sayıda eser ise müfredatta ya hiç yer almamakta ya da opsiyonel olarak kalmaktadır. Bu durum, öğrencilerin fagot algısını Türk müziğinin ağdaş dokusu içinde tanıma fırsatını kısıtlamakta ve pedagojik süreçte ulusal kimlik taşıyan bir repertuvar gelişimini engellemektedir. Örneğin, fagot ęrencilerinin eğitim sürecinde karşılaştıkları eserlerin büyük çoğunluğu Mozart, Weber, Saint-Saëns gibi Batı bestecilerine ait eserlerden oluşurken, Cengiz Tan’ın solo fagot için yazdığı Partita gibi nadir yerli örnekler bile yeterli oranda çalışılmamaktadır. Bu da, hem teknik hem de müzikal yorumlama açısından ęrencilerin Türk makam ve ritim unsurlarını fagot üzerinden içselleştirmesini zorlaştırmakta; sonuçta çalgının Türkiye’deki repertuvarı, eşlik çalgısı rolünün otesine geçememektedir.

Farklı araştırmalarda fagot repertuvarının sınırlılığı somut verilerle de desteklenmektedir. Artaç’a göre, 54 ağdaş Türk bestecisinin eser taramasında fagot için yazılmış toplam sadece 6 solo eser tespit edilmiş olup, bunların 4’ zge Glbey’e, birer tanesi ise Armağan Durdağ ve Mehmet Aktuğ’a aittir (Artaç, 2021, s. 58-60). Bu düşük sayı, repertuvarın genel hacmi ve çeşitliliği bakımından hala yetersiz kaldığını göstermektedir. Bu alışma kapsamında bilinen ve kaynaklarda doğrulanmış başlıca fagot eserleri sunulmuştur ancak, Aktalay (2010) gibi erken tarihli çalışmalar ile Artaç (2021) gibi daha güncel taramalar arasında zaman farkı göz önünde bulundurulduğunda, repertuvarın değişken bir alan olduğu ve son yıllarda yazılmış veya henüz yayınlanmamış/derlenmemiş eserler bulunabileceği unutulmamalıdır. Bu tür olası eklemeler, repertuvarın sınırlılığı

tezini değiştirmemekle birlikte, gelecek çalışmalar için önemli bir katkı potansiyeli taşıtmaktadır.

Nitekim fagot repertuvarının Cumhuriyet dönemi boyunca bu kadar sınırlı kalması, Türk oksesli müziğinin modernleşme sürecindeki karmaşık etkenlerin doğrudan bir sonucudur.

Sınırlılığın Olası Nedenleri

Tarihsel ve İdeolojik Nedenler

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının temelinde yatan ideolojik tercih, Ziya Gökalp'in milliyetçi düşünce çerçevesinde şekillenen “milli musiki” anlayışıyla belirlenmiştir. Gökalp, Osmanlı dönemi geleneksel sanat müziğini (Türk musikisi) “hasta ve gayri milli” olarak nitelendirerek, bunun yerine Anadolu halk ezgilerinin temel alınmasını önermiş; bu ezgilerin Batı okseslilik teknikleriyle işlenerek hem ulusal hem de evrensel bir müzik dilinin oluşturulabileceğini savunmuştur. (Dizdar & Alıcı, 2021, s. 399). Gökalp'e göre Osmanlı müziği “Türk” değildi. Ona göre Türk ruhunu içeren ve bu ruhu yansıtabilen tek müzik ancak “Halk Müziği” olabilir. Gökalp bir müzisyen ya da müzikolog olmasa da milli müziği oluşturma bakımından güçlü bir önermede bulunmuştur. Ona göre halk türküleri ve batı armonisi birlikteliği dışında kalan hiçbir anlayış milli musikin oluşmasına ihtimal vermemektedir. (Demirel, 2015, s. 86). Bu yaklaşım, Musiki İnkılabı'nın pratik uygulamalarında belirleyici olmuş ve bestecileri öncelikle makam yapıları, aksak ritimler ve trk motifleri gibi halk müziği unsurlarını oksesli formlara uyarlamaya yönelmiştir. Piyano, keman, viyolonsel gibi solo veya oda müziği algıları ile orkestra, halk ezgilerinin melodik ve ritmik özelliklerini taşıyıp oksesli dokuya kolayca uyarlanabildikleri için ideolojik olarak “milli sentez” in öncelikli araçları haline gelmiştir. “Türk Beşleri” olarak anılan birinci kuşak besteciler de, ulusal kimlik inşası sürecinde halk müziği temalarını okseslendirmeye odaklanmış ve

bu süreçte yaratıcılıklarını büyük oranda orkestra eserleri ile piyano ve keman gibi çalgılar üzerinde yoğunlaştırmışlardır.

Buna karşılık fagot, Batı orkestra geleneğinde ağırlıklı olarak bas ve armonik destekleyici rolüyle özdeşleştiği için ideolojik çerçevede aynı önemi kazanamamıştır. Çalgının tınısal karakteri ve teknik yapısı halk ezgilerinin doğrudan uyarlanmasına elverişli görülmediğinden, bağımsız eser üretimi ve repertuvar geliştirme açısından tarihsel olarak geri planda kalmış; bu da Cumhuriyet'in ulusal müzik idealinin fagot özelinde ne ölçüde gerçekleşebildiği sorusunu gündeme getirmiştir.

Ses Sistemi Farklılıkları

İdeolojik önceliklerin yarattığı tarihsel eğilim, ses sistemi farklılıkları gibi teknik zorluklarla daha da pekişmiştir. Geleneksel Türk müziği tek sesli (yatay) bir yapıya sahipken; fagot, 12 eşit aralıklı tampere sisteme dayalı çoksesli (dikey) bir yapıya sahiptir. Bu nedenle yatay seyreden Türk müziği, makamların zenginliği ve ritim kalıplarının çeşitliliğiyle çoksesli armonik yapıya sahip olan batı müziğinden yapısal olarak ayrışmaktadır (Feridunoğlu, 2004, s. 215). Besteci, geleneksel Türk ezgilerinin makamsal özelliklerini bozmadan fagota uyarlayabilmek için hem Türk musikisi kuramı hem de fagotun teknik ve icra kapasitesi konusunda çift yönlü uzmanlığa sahip olmalıdır. Bu kuramsal ve uygulamalı karmaşıklık, bestecilerin fagot için özgün solo eserler üretme isteğini önemli ölçüde kısıtlamış ve repertuvarın sınırlı kalmasına neden olmuştur.

Eğitim ve İcra Zorlukları

Tarihsel-ideolojik nedenler ile ses sistemi farklılıklarının oluşturduğu kuramsal engeller, pratikte eğitim ve icra süreçlerinde kendini daha belirgin şekilde göstermiştir. Bu kuramsal engeller, mesleki müzik eğitiminde Batı merkezli metotların hâkimiyeti şeklinde de kendini açıkça göstermektedir. Türkel ve Şen'e göre;

Türkiye'de mesleki müzik eğitimi kapsamında flüt öğretimi uygulayan kurumların %100'ünde Batı Müziği eksenli flüt metotları hakimdir ve ulusal müzikleri öğretecek bir metot bulunmamaktadır (Türkel & Şen, 2015, s. 71). Bu durum, fagot gibi diğer tahta üflemeli çalgılar için de büyük ölçüde geçerlidir; konservatuvar müfredatlarında fagot eğitimi de neredeyse tamamen Batı klasik repertuarı ve metotlarına (Weissenborn, Milde, Kopprasch vb.) dayanmakta olup, Türk makam ve ritim unsurlarını içeren özgün bir fagot metodu bulunmamaktadır. Benzer durum öğrencilerin Türk müziği eserlerini seslendirme performansına da yansımaktadır. Demirci ve Parasız'ın üç haftalık uygulamalı testleri, öğrencilerin klasik Batı müziği eserlerini çağdaş/çoksesli Türk müziği eserlerine göre orkestra ve oda müziği derslerinde daha başarılı seslendirdiğini ortaya koymuştur (Demirci & Parasız, 2012, s. 185). Bu bulgu, fagot gibi üflemeli çalgılar için de benzer zorlukları yansıtmakta, Türk müziğinin ritmik karmaşıklıkları ve entonasyon güçlükleri, fagot icrasını Batı klasik eserlerine göre daha sınırlı kılmaktadır.

Arşivleme, Basım ve Kaynak Eksikliği

Önceki başlıkta ele alınan eğitim ve icra pratiklerindeki zorluklar, fagot repertuarının sınırlılığını yalnızca performans düzeyinde değil, eserlerin uzun vadeli korunması ve erişilebilirliği açısından da etkilemektedir. Bununla birlikte arşivleme, basım ve kaynak eksikliği de sorunun kurumsal ve yapısal katmanını oluşturmaktadır. Cumhuriyet döneminde kurulan son özel müzik yayınevlerinden Jorj Papajorjiu (1935-1950), çağdaş Türk müziği eserlerini yayınlarak evrensel kültüre kazandırmış, tango ve hafif müzik notalarını da basmıştır. Ancak özel sektör nota yayıncılığı 1950'den sonra sekteye uğramış, resmi faaliyetler sınırlı kalmıştır. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda 1947'de kurulan Nota Yazım ve Basım Dalı, 39 yılda yaklaşık 100 eser basmış olsa da, günümüzde işlevini yitirmiş ve yayın faaliyetleri durmuştur (Tarkum, 2017, s. 256-257).

Bu tür yayın ve arşiv eksiklikleri yalnızca çağdaş müzik eserlerinde değil, geleneksel Türk müziği repertuvarında da tarihsel olarak belirgindir. Radyoların Türk müziğine kurumsal katkıları arasında öncelikle repertuvarın genişletilmesi ve eserlerin sistematik kayıt altına alınması yer almaktadır. Bu katkıların temelinde, geleneksel Türk müziğinin tarihsel aktarım sorunlarının aşılması yatmaktadır.

Geleneksel olarak Türk müziği, usta-çırak ilişkisine dayalı sözlü aktarım yoluyla nesilden nesile iletilmiş, yazılı kayıtların bulunmaması nedeniyle eserler, hafızaya dayalı geçiş sürecinde bozulma veya kaybolma riskiyle karşı karşıya kalmıştır. Ancak derleme çalışmaları, nota birliğinin sağlanması, standardizasyon uygulamaları ve arşivciliğin gelişmesi gibi unsurlar, bu aktarım yönteminin söz konusu dezavantajlarını büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır (Canural, 2022, s. 139). Ancak bu genel katkılara rağmen, fagot gibi Batı kökenli ve az temsil edilen çalgılar için özgün eserlerin derlenmesi, kayda alınması ve basımı alanında benzer bir kurumsal destek oluşmamıştır. Bu durum, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının ağırlıklı olarak geleneksel Türk müziği repertuvarına odaklanmasıyla açıklanabilir; Batı çalgıları için özgün beste üretimi ise büyük ölçüde bireysel besteci çabalarına kalmıştır. Nitekim 1970’li yıllardan itibaren çağdaş Türk bestecilerinin kompozisyona bilinçli bir yönelim gösterdiği gözlemlenmektedir. Bazı besteciler, aynı zamanda çalgının ustası oldukları için eserlerini kendileri seslendirerek tanıtım süreçlerini hızlandırabilmişlerdir. Yurt dışında yaşayan besteciler ise Türkiye’deki bestecilere göre eserlerini daha çabuk ortaya çıkarma ve yayma olanağına sahiptirler. Buna rağmen, 2000’li yılların pek çok imkanlarına karşın, ülkemizde bestecilerin eserlerini seslendirmesi, kaydetmesi ve piyasaya sunması yurt dışına kıyasla çok daha büyük zorluklar taşımaktadır (İlyasoğlu, 2007, s. 13). Bu kurumsal ve yayın eksikliği, fagot gibi az temsil edilen çalgılar için özgün eserlerin basılması, arşivlenmesi

ve erişilebilirliğini engelleyerek repertuvarın uzun vadeli gelişimini önemli ölçüde sınırlamaktadır. Tüm bu kurumsal ve yapısal engellerin yanı sıra, fagotun besteciler gözündeki algısı ile çağdaş müzik üretim süreçlerindeki konumu da repertuvar sınırlılığını pekiştiren ayrı bir etken olarak öne çıkmaktadır.

Bestecilerin Fagot Algısı ve Besteleme Süreçleri

Yukarıda belirtilen kurumsal eksiklikler repertuvarın erişilebilirliğini sınırlarken, fagotun besteciler tarafından genellikle solo bir çalgı olmaktan çok, bas karakterli bir orkestra çalgısı olarak algılanması, solo repertuvarının oluşmasını ve eser sayısını olumsuz olarak etkilemiştir. Günümüzde spektral müzik gibi yeni yaklaşımlar fagotun tınısal ve teknik sınırlarını zorlasa da, bu tür karmaşık yapıtların bestelenmesi icracı ve besteci arasında sürekli bir etkileşim gerektirmekte, bu da yeni eserlerin ortaya çıkma hızını yavaşlatmaktadır. Ayrıca bestecilerin fagot için eser yazma isteğini artıracak sistematik teşvik mekanizmalarının (sipariş, komisyon, proje fonu, festival çağrıları vb.) yetersizliği, bu algı sorununu daha da pekiştirmekte ve repertuvarın sınırlı kalmasına yol açmaktadır. Bunun yanı sıra fagot literatürüne dair akademik kaynakların ve nota yayınlarının azlığı, icracıların bu sınırlı dağarcığa yönelmesini engellemektedir.

Sonuç ve Öneriler

Cumhuriyet dönemiyle başlayan Türk çoksesli müzik çalışmaları, geleneksel makam ve halk ezgilerini Batı formlarıyla bütünleştirerek ulusal kimliğe özgün bir ses kazandırma hedefini büyük ölçüde gerçekleştirmiştir. Türk Beşleri'nin öncülüğünde şekillenen süreç, sonraki kuşak bestecilerin çağdaş ve spektral yaklaşımlarıyla zenginleşmiş; piyano, yaylı çalgılar, orkestra ve bazı tahta üflemeliler üzerinden güçlü bir ulusal-çağdaş repertuvar ortaya çıkmıştır. Ancak fagot, bu sentez sürecinin önemli ölçüde dışında kalmış; Türk bestecilerin yazdığı bağımsız solo eserler ya da

konçertolar çalgının repertuvarında neredeyse hiç yer almamıştır. Çalgı, orkestra içinde genellikle bas partisini güçlendiren ve tınısal derinlik katan bir destekleyici unsur olarak konumlanmış, solo potansiyeli ise yeterince keşfedilememiştir. Bu sınırlılığın kökeninde halk ezgilerinin belirli çalgılarda öncelikli işlenmesi, makamsal yapıların tampere sisteme uyarlanmasındaki kuramsal ve pratik zorluklar ile eğitim ve icra pratiklerindeki Batı merkezlilik, nota yayıncılığı, arşivleme ve erişilebilirlik sorunları, aynı zamanda fagotun besteciler açısından algısı ve ağdaş müzik besteleme süreçleri gibi pek çok neden yatmaktadır. Tüm bu faktörler bir araya geldiğinde, fagot repertuvarının sınırlı kalması yalnızca bir çalgıya özgü teknik veya müzikal bir mesele olmaktan çıkmakta; Cumhuriyet’in müzik devrimi idealinin fagot özelinde ne ölçüde gerçekleşebildiğini sorgulatan kültürel ve kurumsal bir sorun haline gelmektedir. Bununla birlikte, bu durum kalıcı bir kısıtlılık değildir. Çağdaş Türk müziğinin sahip olduğu tarihsel birikim, teknik gelişmeler ve mevcut kurumsal imkanlar, fagot repertuvarının geliştirilmesi için sağlam bir temel oluşturmaya devam etmektedir. Aşağıda, bu amacı gerçekleştirmeye yönelik somut öneriler sıralanmıştır:

Besteci-İcracı İşbirliğinin Teşviki

Bestecilerin fagot icracılarıyla (zellikle konservatuvar ğretim yeleri ve profesyonel fagotularla) düzenli işbirliğı yapması teşvik edilmelidir. Bu işbirliğı, bestecilik ve icra atölyeleri, sipariş üzerine bestelenen eserler ve ortak proje çağrıları (niversiteler, Kültür ve Turizm Bakanlığı veya sivil toplum kuruluşları aracılığıyla) fagot repertuvarının özgün eserlerle zenginleşmesine önemli katkı sağlayacaktır. Bu tür düzenli etkileşimler, bestecilerin fagotun hem teknik ve tınısal potansiyelini daha yakından tanımasını sağlayacak hem de repertuar darlığının aşılmasında kalıcı bir etki yaratacaktır.

Eğitim M¼fredatına Yerel Unsurların Dahil Edilmesi

Fagotta geleneksel klasik batı m¼ziđi eğitimine ek olarak, T¼rk makam, aksak ritim ve halk ezgisi unsurlarını içeren ¼zg¼n et¼t ve metot çalışmalarının hazırlanması, m¼fredatın daha kapsamlı bir hale gelmesini sağlayacaktır. Bu t¼r materyaller, ¼đrencilerin T¼rk m¼ziđinin ağdaş dokusunu ve ifade olanaklarını keşfetmelerine imkan verecek ve daha geniş bir k¼lt¼rel repertuvar bilinci geliştirmelerine katkı sağlayacaktır.

Nota Yayıncılığı, Dijital Arşıvleme ve Erişilebilirlik

¼niversitelerin nota basım ve yayın birimlerinin teknik altyapı, insan kaynağı ve kurumsal kapasite açısından yeniden yapılandırılması ve g¼lendirilmesi gerekmektedir. T¼rk bestecilerin fagot için yazdığı eserlerin kapsamlı bir envanterinin çıkarılması, mevcut el yazmaları ile eski baskıların titizlikle incelenmesi, eserlerin g¼n¼m¼z nota yazım standartlarına uygun olarak bilgisayarda yeniden d¼zenlenmesi ve dijital formatlarda kolayca çoğaltılabilir hale getirilmesi b¼y¼k ¼nem taşımaktadır. Bu s¼re, eserlerin fiziksel dayanıklılığını artıracak, ¼retim maliyetlerini d¼ř¼recek ve erişim imkanını ¼nemli ¼l¼de genişletecektir. Uluslararası tanınmış nota arşıvleri ve g¼n¼m¼z¼n ¼nde gelen dijital m¼zik platformlarıyla kurulacak stratejik iş birlikleri, T¼rk fagot repertuvarının k¼resel m¼zik camiasına tanıtılmasında kritik bir rol oynayacaktır. Eserlerin uluslararası indekslerde yer alması, akademik araştırmalara ve profesyonel icralara erişimi kolaylaştıracaktır. Ayrıca, eserlerin yalnızca nota olarak değil, aynı zamanda y¼ksek kaliteli ses kayıtlarıyla birlikte yaygınlaştırılması gerekmektedir. Profesyonel fagot sanatçıları tarafından gerçekleştirilecek kayıtların dijital platformlarda paylaşılması, eserlerin dinlenme ve incelenme sıklılığını artıracaktır. Nota ile birlikte sunulan bu kayıtlar, hem eğitimsel hem de sanatsal açıdan çok daha etkili bir ¼đrenme ve tanıtım materyali oluşturacaktır. Nota

yayıncılığının dijitalleşmesi, sistematik arşivleme çalışmaları ve erişilebilirlik odaklı paylaşım politikalarının bir arada yürütülmesi, Türk bestecilerin fagot için yazdığı eserlerin yalnızca ulusal sınırlar içinde değil, uluslararası müzik topluluğu tarafından da tanınmasını, seslendirilmesini ve akademik çalışmalara konu olmasını sağlayacaktır. Bu bütüncül yaklaşım, Türkiye'deki fagot repertuvarının sürdürülebilir bir şekilde gelişmesine ve dünya çapında daha görünür hale gelmesine önemli bir katkı sunacaktır.

Araştırma, Teşvik ve Uluslararası Tanıtım Programları

Lisansüstü tezlerde fagot repertuvarına odaklanan çalışmaların (makamsal uyarlamalar, spektral tekniklerle fagot solo eserleri vb.) teşvik edilmesi ve bu alanda daha fazla araştırma yürütülmesi yararlı olacak, Kültür ve Turizm Bakanlığı, TÜBİTAK veya üniversiteler aracılığıyla bestecilere fagot odaklı sipariş eserler verilmesi, özgün repertuvarın oluşumuna önemli katkılar sağlayacaktır. Aynı zamanda Türk bestecilerin eserlerinin Uluslararası Double Reed Society (IDRS) gibi fagot topluluklarında sunulması ve seslendirilmesiyle, repertuvarın evrensel görünürlüğü artacaktır. Bu tür adımlar hayata geçirildiğinde, fagot repertuvarının zenginleşmesi yalnızca bir çalgının dağılımının genişlemesi anlamına gelmeyecek; aynı zamanda Cumhuriyet dönemi müzik modernleşmesi projesinin daha kapsayıcı ve bütüncül bir şekilde sürdürülmesine katkı sunacaktır.

Sonuç olarak; tarihsel birikim, teknik zorluklar ve kurumsal eksiklikler aşılabılır niteliktedir. Bestecilerin yaratıcılığı, icracıların inisiyatifi, eğitim kurumlarının vizyonu ve etkin destekleyici politikalar bir araya geldiğinde, fagot da Cumhuriyet dönemi müzik modernleşmesi projesinin kapsayıcılığını tamamlayan, Türk çoksesli müziğinin evrensel diline özgün katkılar sunan bir çalgı haline gelebilecektir.

Kaynakça

Akkor, H. Ö., & Türkmen, U. (2009). Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Müziği. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 617.

Akman, F. (2020). Cengiz Tanç'ın Çağrışımlar, Sentez I ve Yankılar isimli senfonik bölümlerinin ulusalcı yönlerinin dönemin modernist teknikleri bağlamında incelenmesi. [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aktalay, C. (2010). Fagot ailesinin eski ve yeni türleri, kullanım alanları, icracıları ve repertuarı ile P.F.Böddecker "Fagot Sonatı", H.Dutilleux "Sarabande Et Cortege", O.Nussio "Pergolesi Aryası üzerine varyasyonlar" Ve R.Boutry "Interferences I" . [Sanatta yeterlik eseri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akyıldız, E. (2024). Türk bestecilerin orkestra eserlerinde bas klarnet kullanım durumu. [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Altıntaş Demirçe, P. (2022). Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Türk Müziği Politikaları. *İdil*, 1510.

Antep, E. (2006). *Türk Bestecileri Eser Kataloğu: Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Antep, E. (2024). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çoksesliliğin belgesel tarihi*. 3. Basım, Ankara: Elma Yayınevi.

Artaç, A. (2021). Konservatuvarların Çalgı Eğitimi Müfredatlarında Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yerinin İncelenmesi . *Akademik Sanat*, 58-60.

Beşevli, P., & Çohadar, S. (2025). Spektral müzik öğelerinin çağdaş Türk besteciliğindeki yansımaları ve uygulama biçimleri. *Yegah Musicology Journal*, 1956-1998.

Boran, İ., & Şenürkmez, K. Y. (2018). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Canural, Ö. F. (2022). 20. yüzyıl radyo ve televizyon yayıncılığında Türk müziği ve RTÜK'ün uygulamaları. [Uzmanlık tezi] T.C. Radyo Ve Televizyon Üst Kurulu, Ankara.

Çöloğlu, M. E. (2005). Çağdaş Türk bestecilerinin 20. yy. müziğinin modernist anlayışlarıyla etkileşimleri (Orkestra için müzik). [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demirci, B., & Parasız, G. (2012). Klasik Batı müziği ve çağdaş/çok sesli Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik sınıf içi bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 185.

Demirel, E. (2015). Çağdaş Türk Bestecilerinde Postmodern Bir Eğilim Olarak Yeniden Yerellik. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 86.

Dizdar, B., & Alıcı, S. (2021). Çağdaş Türk Müziğinde Horon Çalışmaları. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 401.

Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe giden yol genç müzisyenin el kitabı*. 4. baskı İstanbul: İnkılap Kitabevi.

İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tarkum, E. (2017). Çağdaş Türk müziğinin oluşum ve gelişim sürecinin ve bu süreçte rol oynayan faktörlerin incelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 256.

Türkel, L., & Şen, Y. (2015). Türkiye’de müzik eğitimi veren kurumlarda, çağdaş Türk müziği flüt öğretimi uygulamalarına yönelik uzman görüşleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 71.

Yanya, A. (2015). 21. yüzyıla kadar Cumhuriyet Dönemi Türk bestecilerin eserlerinde fagotun yerine genel bir bakış ve Ulvi Cemal Erkin’in Köçekçe orkestra süitinde fagotun kullanımı. Yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

FRANSIZ, ALMAN VE İNGİLİZ FLÜT EKOLLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI BAKIŞ AÇISIYLA İNCELENMESİ

Burcu COŞKUN¹

Giriş

Bu çalışma, modern flüt icracılığını ve pedagojisini tanımlayan üç temel Batı ekolünün (Fransız, Alman, İngiliz) tarihsel kökenlerini, pedagojik felsefelerini ve ayırt edici özelliklerini karşılaştırmalı bir bakışla incelemektedir. Araştırma, her bir ekolün ton anlayışı, teknik öncelikleri, kurumsal yapıları ve repertuvar tercihleri konularında betimlenecek ve diğer ekollerle olan temel farklılıkları belirlenecektir. Çalışmanın temel argümanı, flüt ekollerinin yalnızca farklı teknik yaklaşımlar bütünü olmadığı, aynı zamanda kültürel ve felsefi sistemler olduğudur. İnceleme, ekoller arasındaki geçirgenliği ve küreselleşmenin bu gelenekler üzerindeki dönüştürücü etkilerini de ortaya koymaktadır.

Bu araştırma, flüt icracıları, eğitimcileri için kapsamlı bir başvuru kaynağı sunarak, performans pratiklerinin ve pedagojik

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, ORCID: 0000-0001-5421-4707.

stratejilerin altında yatan tarihsel ve estetik dinamiklerin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Batı müziğinde flüt icracılığı, yüzyıllar boyunca coğrafı, kültürel, politik ve pedagojik faktörlerin karmaşık etkileşimi sonucunda şekillenen farklı ekollerin ortaya çıkışına tanıklık etmiştir. Flüt, geçmişi 43000 yıl öncesine uzanan, insanlığın en eski çalgılarından biri olarak kabul edilmektedir. İlkel kemik formlarından, 19. yüzyılda, Theobald Boehm (1794-1881) tarafından gerçekleştirilen, enstrümanın mekanik ve akustik yapısını kökten değiştiren evrimine kadar uzanan bu tarih süreci, flütün sadece yapısal bakımdan değil, icra pratikleri ve pedagojik açıdan da sürekli geliştiğini göstermektedir. Bu evrim, farklı coğrafya ve kültürel merkezlerde, kendilerine özgü tını idealleri, teknik öncelikleri ve estetik felsefeleriyle tanımlanan, müzik literatüründe “ekol” veya “okul” olarak adlandırılan belli bazı disiplin ve geleneklerin doğmasına da vesile olmuştur. Ekoller, bir enstrümanın nasıl çalınacağına dair teknik talimatlar bütünü, estetik değerleri, müzikal felsefeleri, kurumsal gelenekleri ve ulusal kimlik arayışlarını da içeren çok katmanlı sistemlerdir.

Günümüz modern flüt icracılığını ve pedagojisini şekillendiren üç ana akım: Fransız, Alman, İngiliz ekolleridir. Çalışmada bu ekollerin tarihsel süreçleri, gelenekleri, pedagojik yaklaşımları, icra pratikleri ile farklı ekollerin birbirleriyle olan etkileşimleri incelenmektedir. Her bir ekol, kendine özgü tarihsel koşullar, öncü figürler ve kurumsal yapıların çerçevesinde gelişmiş ve flütün müzik tarihindeki sanatsal rolünü farklı şekillerde yorumlamıştır. Literatürde bu ekoller sıklıkla tekil olarak incelenmiş olsa da, aralarındaki diyalektiği, etkileşimi ve temel felsefi ayrımları ortaya koyan karşılaştırmalı çalışmalar sınırlıdır. Araştırma; Fransız ekolünün lirik, zarif yapısını, Alman ekolünün entelektüel derinliği ve disiplin yapısını, İngiliz ekolünün pragmatik esnekliğini

sistematik şekilde karşılaştırarak bu alandaki boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Araştırmada bu kimliklerin nasıl inşa edildiğini ve günümüzde ne şekilde sürdürüldüğü şu temel maddeler etrafında incelenmektedir:

Fransız, Alman ve İngiliz flüt ekollerinin;

- Tarihsel kökenleri, kurucu figürleri ve kurumsal merkezleri.
- Ton üretimi, vibrato, artikülasyon ve teknik çalışmalar gibi temel pedagojik unsurlara yaklaşımları ve aralarındaki farklılaşmalar.
- Ekoller arasındaki sınırların geçirgenliği ve tarihsel süreçte birbirlerini ne şekilde etkiledikleri.

Çalışmada ilgili alanlara dair ulaşılabilen tezler, makaleler, konuyla ilgili kitaplar, metotlar, röportajlar gibi yazılı literatür kaynakları incelenmiş, tarihsel dokümanlar araştırılmış ve karşılaştırmalı bir metodoloji kullanılarak derlenmiştir.

Literatür taraması, üç ana başlık altında yapılandırılmıştır: flüt çalgısının tarihsel evrimi ve müzik tarihindeki yeri, ekol kavramı ve temel flüt ekollerini üzerine yapılmış çalışmalar.

Flütün Evrimi

Flütün tarih öncesi dönemlere uzanan kökeni, arkeolojik bulgularla kanıtlanmıştır. 1995 yılında Cerkno, Slovenya'da keşfedilen, yaklaşık 43000 yıl öncesine tarihlenen buluntular göstermiştir ki akbaba ve mamut kemiklerinden yapılmış flütler, bilinen en eski müzik enstrümanlarıdır. Bu materyaller üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, kemik üzerindeki dört adet deliğin diyatonik bir ezgiyi seslendirebilecek düzeyde, notaların akustik değerleriyle uyumlu olduğu sonucuna varılmıştır. (Ertuğrul, 2015).

Günümüzde Slovenya Ulusal Müzesi'nde sergilenen bu kemik flüt, Şekil 1'de sunulmuştur.

Şekil 1. Dijve Babe Flütü



Kaynak: (Wikipedia Commons, CC BY-SA 3.0).

15. ve 16. yy'da, yeniden doğuş ve uyanış olarak nitelendirilen Rönesans Dönemi'nde müzik alanında birtakım değişimler yaşanmaya başlanmıştır. O zamana dek daha öncelikli olan vokal müziğe bir alternatif olarak çalgı müziği öne çıkmış, çalgıların kullanım alanları genişlemiştir. "Çoksesli müzikte çalgılara daha fazla önem verilmeye başlanmıştır" (Göçer, 1997, s. 1). Bu dönemde flüt, ahşap bir gövdeye sahiptir ve tek parçalı formda kullanılmaktadır. "Barok Dönem'de üç parçaya ayrılmış ve eklenen perdeler ile gelişmeye devam etmiştir. Klasik Dönem'e gelindiğinde, perde sayısında yapılan artışlar ile kullanım alanı daha da genişleyen çalgı, Romantik Dönem'de Boehm sistemi ile yapısal anlamda zirveye ulaşmıştır" (Gültekin & Öz, 2024, s. 105)

Flütün gelişim sürecinde, günümüzdeki formuna ulaşana dek pek çok kişi küresel şekilde katkı sağlamıştır. Bu isimlerden bazıları; Fransız Hotteterre ailesi, Johann Joachim Quantz (1697-1773, Alman), Pietro Grassi Florio (yaklaşık 1738– 1795, İtalyan asıllı), Caleb Gedney (1729- 1769, İngiliz) ve Richard Potter (1726 – 1806, İngiliz) , Johann George Tromlitz (1725-1805, Alman), Frederick Nolan (?-?, İngiliz), George Rudall (1781-1871, İngiliz), John

Mitchell Rose (1793/94-?, İskoç asıllı/ Edinburgh), Charles Nicholson (1795-1837, İngiliz)'dir.

En çarpıcı gelişim ise 19. yüzyılda yaşanmıştır. Alman flüt yapımcısı Theobald Boehm (1794-1881), İngiliz flütçü Charles Nicholson'ın çaldığı flütün güçlü tonundan çok etkilenmiş, flütün akustik yapısını bu tona ulaşmak amacıyla, bilimsel prensiplere uygun biçimde, deneysel yöntemlerle tamamen yeniden tasarlamıştır (Savaş, 2019, s. 9-10).

Şekil 2. C. Nicholson Flütü, Model No. 3904



Kaynak: (McGee)

T. Boehm, 1847'de tamamladığı flüte çeşitli yardımcı anahtarlar eklemiştir. Geliştirdiği tuş mekanizması ile parmaklar ve doğru entonasyon için, daha ergonomik delik yapısına sahip, silindir, metal gövdeli ve parabolik başlıklı bir flüt oluşturmuştur. Bu şekilde entonasyon sorunlarını büyük ölçüde çözmüş, daha güçlü ve homojen bir ton elde edilmesini sağlamıştır.

Şekil 3. 1847 tarihli Boehm yapımı silindirik flüt, No. 1



Kaynak: (MacLagan)

Böylelikle "Boehm sistemi" adı verilen mekanizma ile günümüz flütünün temelini oluşturmuştur. Farklı ekollerin gelişiminde çalgının bu yeni yapısının, müzikalite ve teknik potansiyelinin büyük etkisi olmuştur.

Müzikte "Ekol" Kavramı

Türk Dil Kurumu "ekol" kelimesini; "Bir bilim veya sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul" olarak tanımlamaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2022). Müzik alanında bu kavram, "ortak yönleri ve amaçları olan, belirli ilkelerde birleşerek genel bir stil oluşturan sanatçılar grubu ve özgün bir eğitsel yöntem ve teknik geliştirerek yeni kuşakların yetişmesini amaçlayan usta sanatçıların genel müzikal çizgisi" olarak iki şekilde tanımlanmaktadır (Say, 2002, s. 172). Flüt icracılığında ekoller, merkez kabul edilen bir kurumda uygulanan pedagojik yaklaşımlar ile öncü bir figürün müzikal mirası etrafında şekillenmektedir. "Bir çalgıda ekolün oluşması için o ekolün temellerini oluşturacak olan farklı bilgilerin üretilerek kullanılabilmesi, ustadan çırağa bilgilerin doğru aktarılması, yeni nesiller yetiştirerek sürekliliğinin sağlanması önemlidir" (Kurtaslan, 2014, s. 250). Araştırmanın konusunu oluşturan flüt ekolleri halen kullanılarak sürekliliğini sağlayan ekollerdir. "Günümüzde en çok Fransız ekolünün kullanılmakta olduğunu söyleyebiliriz. Daha sonra Alman ve İngiliz ekolleri sayılabilir" (Kurtaslan, 2014, s. 250). "Müzikte ulusal kimlikler altında gruplanan ekoller dünyada ulusalcılık akımını hazırlayan politik etkenlerle belirginleşmiştir" (Sarvan, 2020, s. 3).

Flüt ekollerindeki farklılaşmanın temelinde yatan belirleyici faktörler arasında; embouchure 2, ton üretimi, vibrato kullanımı, artikülasyon biçimleri gibi teknik yaklaşımlar, müzikalite, estetik, disiplin anlayışı ve tarihsel gelişim ile kurumsal uygulamalar başta gelmektedir. Bu çalışmada her ekole has belirleyici noktalar, farklılaşan yönler üzerinden incelenecektir.

2 "Ağız kenarını çevreleyen kaslar, dudakların şekli ve çene pozisyonunun bütününe içeren tekniğe "embouchure" adı verilmektedir" (Hepyükel, 2022, s.257).

FRANSIZ FLÜT EKOLÜ

Tarihsel olarak bakıldığında, erken dönem Fransız müzik hayatında troubadourlar³ büyük önem taşımaktadır. Flüt, Fransa'da troubadourlar sayesinde popüler hale gelmiştir. Bu ozanlar, 11. yy'ın sonlarından 13. yy'ın sonuna kadar, yaklaşık iki yüzyıl boyunca aktif olmuşlardır. Troubadourların şiirlerini seslendirirken kullandıkları flütler, "galoubet" olarak bilinen üç delikli formdaki flütlerdir. Şekil 4.'te bu çalgıya bir örnek gösterilmiştir.

Şekil 4. Galoubet Flüt



Kaynak: (Organology.net)

Paris 18. yy'ın ortalarından, 1789'daki Fransız Devrimi'ne kadar Avrupa'nın müzik başkenti olmuştur (Toff, 1996, s. 225). Günümüzde flüt icracılığının en etkili ve yaygın geleneği olarak kabul edilen Fransız flüt ekolü, 19. yy'ın ikinci yarısında "Paris Konservatuvarı" merkezli olarak, sistematik bir yapıya kavuşmuştur. Bu ekol, teknik ustalığı estetik bir zarafet ve lirik bir ton anlayışıyla birleştiren pedagojik felsefesiyle diğer geleneklerden ayrılmaktadır. Fransız flüt ekolü, "zarafet, çekicilik ve Ravel'in eserlerinde yakaladığı berraklık" gibi özelliklerle de tanınlanmaktadır (Hepyücel, 2009, s.2). Literatürde de en çok incelenen geleneklerin başında gelmektedir. Fransız flüt pedagojisi, flüt eğitimi ve performansında uluslararası alanda geniş bir coğrafyada

3 "Troubadour" kelimesi "bulmak", "icat etmek" anlamına gelmektedir. Bir troubadour, yeni şiirler icat eden, ayrıntılı aşk şarkıları için yeni dizeler bulan kişidir. Sosyal etkileri, Orta Çağ şiiri tarihinde çok büyüktür. Saraylarda gözde olan troubadourlar, büyük bir ifade özgürlüğüne sahiptirler (Editors, 2025).

yaygınlaşmış ve halen kullanılmaktadır (Karaman & Sarıboğa Akça, 2025).

Tarihsel Gelişim ve Kurucu Figürler

Fransız ekolünün temelleri, Paris Konservatuvarı'nda flüt profesörü olarak görev yapan Claude Paul Taffanel (1844-1908) tarafından atılmıştır. Fransız flüt ekolü kavramı, Taffanel ve onun öğrencilerinin Paris Konservatuvarı'nda, 1893-1908 yılları arasındaki flüt öğretme yaklaşım ve disiplinleri ile icra stillerini ifade etmektedir (Powell, 2002, s. 208). P. Taffanel, o döneme kadar hakim olan saf virtüözite odaklı anlayışın aksine, tekniği müziğin hizmetine sunan bir yaklaşım geliştirmiştir. Alıcı (2010), Paris Konservatuvarı'nda 19. yüzyılda, P. Taffanel ile başlayan ve "Morceaux Imposé"⁴ geleneği ile pekiştirilen sistematik eğitimin, Rus, Alman ve İtalyan gibi başka ekollere görülmediğini, dünya üzerindeki en eski ve örnek alınan köklü Fransız ekolünün temelini oluşturduğunu belirtmektedir (s. 28). P. Taffanel ve Philippe Gaubert'in (1879-1941) birlikte hazırladığı, 1923 yılında yayımlanan "Méthode complète de flûte" adlı metot ile, Fransız flüt ekolünün pedagojik anlamda tüm standartları aydınlığa kavuşmuştur. Gamlar, arpejler ve günlük egzersizlerle flüt tekniğini sistematik bir şekilde inşa eden bu metot, günümüzde dahi temel bir kaynak olarak kullanılmaktadır.

P. Taffanel'in mirasını 20. yy'a taşıyan ve ton anlayışını derinleştiren en önemli bir diğer isim de Marcel Moyse (1889-1984) olmuştur. M. Moyse'un, 1934 yılına ait "De la Sonorité" eseri Fransız ekolünün ton anlayışı ve flüt tonu geliştirme literatürüne ait en temel

4 "Morceaux Imposé Fransızca bir terim olup (mors empoze olarak okunur), 'parça' anlamına gelen 'morceaux' sözcüğü ile 'zorunlu kılınan' anlamına gelen 'imposé' sözcüklerinden oluşmakta ve 'zorunlu parça' anlamına gelmektedir" (Alıcı, 2010, s.2). ; "Fransa'da konservatuvar giriş ve mezuniyet sınavlarında öğrencilerin çalması zorunlu olan eserlerdir" (Doğan Uğurlu, 2021, s. 2).

kaynak olarak kabul edilmektedir. Moyse, opera sanatçılarının şarkı söyleme tekniğinden ilham alarak, flütün insan sesine en yakın ifade biçimine ulaşabileceği fikrine dayanan ve "Bel Canto" (güzel şarkı söyleme) anlayışını flüte uyarlayan egzersizler geliştirmiştir.

Ekolün diğer önemli temsilcileri arasında, 20. yy'ın ikinci yarısında hem pedagojik, hem de virtüözüte açısından geniş bir kitleye ulaşarak, flütü solo bir enstrüman olarak popülerleştiren Jean-Pierre Rampal (1922-2000) ve günümüzün önde gelen eğitimcilerinden, Marcel Moyse'un öğrencisi ve dünyaca ünlü flütist Emmanuel Pahud'nun öğretmenini olan Michel Debost (1934) gibi isimler sayılabilir.

Pedagojik Yapı ve Karakteristik Özellikler

"Fransız flüt pedagojisinde ön planda tutulan özellikler ton, vibrato, artikülasyon, nüans ve nefes kontrolüdür" (Karaman & Sarıboğa Akça, 2025).

Jacques Hotteterre'nin "Les Principes de la Flute Traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois, divisez par traitez" (1707) adlı eseri, Barok Dönem'in ilk evresine ait çok önemli bir çalışmadır. Bu eser, tüm yüzyıl boyunca türünün en iyi eseri olarak kabul edilmiştir. J. Hotteterre'nin Fransız flüt pedagojisinin babası olarak tanınması büyük ölçüde bu eserden kaynaklanmaktadır (Toff, 1996, s. 194). "Les Principes, Fransız müzisyenler tarafından "transverse flute5"ün kesin olarak kabul edildiği tarihi belirlemektedir" (Fleury & Martens, 1923, s. 524). Hotteterre çalışmasında, flüt, blokflüt ve obua gibi nefesli çalgıların icrası konusunda bilgiler vermektedir. Artikülasyon üzerinde önemle

5 Transverse flute: Günümüz flütünün icra biçimi olan, yan (yatay, enine) tutularak çalınan flüt. (Uçtan üflemler, düz tutularak icra edilen flütlerin (fipple) kullanımından sonraki geçiş sürecinden bahsediliyor.)

durmakta, süslemeler, triller, port-de-voix⁶ ve aksanlar konularına ayrıntılı şekilde değinmektedir. Tüm bunlar, dönemin Fransız müziğinin ton ve müzikalite anlayışını kavramak için çok önemlidir (Tranchefort, 1989, s. 469).

- Ton Kalitesi (Sonorité)

Ekolün en belirgin özelliği, ton kalitesine verdiği mutlak önceliktir. İdeal Fransız tonu; parlak, odaklanmış, esnek, renk açısından zengin ve lirik olarak tanımlanır. Amaç, sadece temiz bir ses çıkarmak değil, müziğin gerektirdiği sonsuz ton renklerini ve nüansları uygulayabilmektir. "Dudakları germeksizin, özellikle üst dudağın serbest olacağı biçimde, kontrolün dudak kenarlarıyla sağlandığı bir embouchure kullanılmaktadır. Üst dudağın rahat olması hava deliğinin şeklini ve büyüklüğünü değiştirerek farklı ton renkleri elde etmek için önemlidir" (Hepyücel, 2009, s.2).

Şekil 5. Embouchure Örneği



Kaynak: (Debost, 2007, s. 168)

⁶ Fransızca; Sesin iletilmesi. (1) Vokal portamento . (2) Aşağıdan ve yukarıdan uygulanan bir appoggiatura, özellikle Fransız barok müziğinde kullanılır (Oxford Reference, 2026).

İyi bir ton oluşturmak için, iyi bir embouchure pozisyonu gereklidir. Embouchure stabil tutulabilmeli ve ses oluşumuna destek olacak biçimde esnekliğe sahip olmalıdır. Tüm registerlar için bu stabilite korunmalıdır. Dudak kasları ve ağız pozisyonunun kontrolü hayati önem taşımaktadır. Dudaklardaki üfleme deliğinin yüksekliği korunmalı ve dudakların dış kenarları dikey olarak aşağıya doğru yönlendirilmelidir (Debost, 2007, s.168-169).

Fransız flüt pedagojisinin atası olarak kabul edilebilecek Hotteterre'in (1707) Travers Flüt, Blok Flüt ve Obuanın Temel Kuralları (Principes de la Flute Traversiere, ou Flute d'Allemagne, de la Flute a Bec, ou Flute Douce, et du Haut-Bois) adlı metodu, o güne kadar özellikle flüt için yazılan ilk metottur (Koçyiğit, 2012, s.214).

Flüt yapımcılığı içinde ailevi mirasa sahip olan Fransız besteci ve flütçü Jacques-Martin Hotteterre (1673-1763) bu eserinde şu sözlere yer vermiştir:

"Dudaklar, hava geçişini sağlamak için ortasında küçük bir boşluk bırakarak birleştirilmeli ve öne doğru uzatmayıp aksine pürüzsüz, yumuşak ve düz olması için köşelere çekilmelidir. Dudaklar, üfleme deliğinde biraz açıklık kalacak şekilde ağızlığa sıkıca yerleştirilip, doğru yeri bulmak için içeri ve dışarı çevirirken hafifçe üflenmelidir" (Hotteterre, Akt. Koçyiğit, 2012, s.217).

Doğuştan gelen fiziksel farklılıklardan dolayı bu kuralları uygulayamayan öğrencilerin de olabileceğini belirterek, yine de dikkatli olunması gerekliliğini vurgulamıştır.

P. Taffanel'in öğrencisi olan Louis Fleury (1878-1926) "Flüt Çalma Sanatı" adındaki çalışmasında, Taffanel'in derslerinde anlattıklarını aşağıdaki beş başlık altında derlemiştir.

"Ton: Bir flütçü için en önemli ve öncelikli olan, kaliteli bir tona sahip olmaktır. Asla unutulmaması gereken ise, ses gürlüğü

gerekli olmakla beraber küçük bir şeydir, fakat ton kalitesi herşey demektir. Entonasyon: İyi bir flütçü olmak, iyi bir müzisyen olmaktan ayrı bir özellik olarak düşünülemez. Dudaklar kulaklara itaat etmelidir.

Nefes: Nefes tekniği flüt çalmada ayrı bir önem taşıyan unsurdur. Flüt çalan bir kişi için nefes almanın amacı sadece ciğerleri havayla doldurmak değildir. Nefes, müzikal cümleleri ortaya çıkaran ifade gücüdür.

Parmak Tekniği: Düzgün ve doğru çalma, hızlı çalmaktan daha önemlidir. Ton kalitesi ihmal edilerek yapılan parmak egzersizleri, zarar veren, çalmayı daha da kötüleştiren bir çalışmadan başka bir şey değildir.

Stil: Flüt, ton ve mekanik yapısıyla sınırları olan bir enstrümandır. Bu nedenle her türlü duygunun ifadesinde, her türlü etkide en uygun enstrüman olması beklenmemelidir" (Blakeman, Akt. Alıcı, 2010, s.22-23).

"Patrick Gallois'ya göre Fransız tekniğinin en göze çarpan özelliği ton, yani odak, renk ve netliktir. Tüm bu unsurlar virtüözlüğe katkıda bulunur" (Gallois, Akt. Stoltz, 2003, s.109).

Fransız ekolünün temeli, pırıltılı, gümüşe benzer, temiz, tatlı ve hepsinin üstünde zarifliktir. Büyük bir ton gerekli değildir. Önemli olan miktardan çok taşıdığı kalitedir (Koçyiğit, 2012, s. 219). Fransız stilinin tonu oldukça benzersizdir ve gümüş gibi saf, parlak, tatlı ve her şeyden önce rafine olarak tanımlanmıştır (Toff; 1996, s.100).

- Vibrato

Vibrato, gelişigüzel uygulanan ya da mekanik bir ses salınımı olarak değil, tonun doğal bir parçası olarak, yorumlamanın ve stilin temel bir aracı olarak görülür. Kontrollü, esnek ve şarkı söyler gibi, "doğal" bir vibrato kullanımı teşvik edilmektedir. Bu yaklaşım,

flütün insan sesine benzer bir sıcaklık, doğallık ve müzikal ifadede canlılık elde etmesini sağlamaktadır. "Fransız flütçülerin bol vibratolu keskin tonları Alman flütçülerin alışılagelmiş, ağır ve yoğun ton anlayışıyla farklılık göstermekteydi" (Hepýücel, 2009, s.16).

- Teknik Yaklaşım

Teknik, amaç değil müzikaliteye hizmet eden bir araç olmalıdır. Parmaklarda hafiflik, akıcılık ve pozisyonlar arası geçişlerin pürüzsüzlüğü temel esastır. Artikülasyon konusunda ise, Fransızcanın fonetik yapısının da etkisiyle, net ve hafif dil vuruşlarıyla yapılan ataklar tercih edilmektedir. Taffanel-Gaubert metodu, bu teknik temeli sistematik bir şekilde inşa etmekte çok faydalı bir kaynaktır.

- Müzikalite ve Yorumlama

Fransızlar, “bon goût” (iyi zevk) kavramına büyük önem verir. Bu kavram müzikte, müzikal cümlelerin zarif bir şekilde şekillendirilmesini, dinamik nüanslara gösterilen hassasiyeti ve bestecinin stiline uygun, incelikli bir yorumlamayı gerektirmektedir.

- Kurumsal Yapı ve Repertuar

"Flüt ve flüt eğitimi söz konusu olduğunda pek çok flüt sanatçısının aklına ilk gelen, Fransız Flüt Ekolü ve bu ekolle yakından bağlantılı Paris Konservatuarı' dır. Bu ekolünün önde gelen flütçüleri bu okuldan mezun olmuş, bu flütçülerin teknik, ton ve virtüözite konusunda geliştirdikleri ortak anlayışın bir ürünü olarak Fransız Flüt Ekolü doğmuştur ve temelleri Paris Konservatuarı' nın kuruluşuna dayanmaktadır" (Alıcı, 2010, s.1).

Paris Konservatuarı, Fransız ekolünün kurumsal merkezi ve kalbi olmuştur. Karaman ve Sarıboğa Akça (2025), bu kurumun sadece bir eğitim merkezi değil, aynı zamanda Fransız müzik

kültürünün ve pedagojisinin standartlarını belirleyen bir merkez olduğunu vurgular (s.120).

Paris Konservatuvarı'nda geliştirilen morceaux imposé geleneği, ekolün gelişiminde kritik bir rol oynamıştır (Alıcı, 2010, s.1-2). Her yıl mezuniyet sınavları için dönemin önde gelen bestecilerine yeni bir eser sipariş edilmesi, hem flüt tekniğinin sınırlarını zorlayan bir repertuvarın oluşmasını sağlamış, hem de Fransız bestecileri, flüt için yazmaya teşvik etmiştir. Morceaux imposé anlayışında adaylar zorunlu eser olarak aynı eserleri çaldıklarında yetkili jüri üyeleri olan profesörler tarafından entonasyon, tını, ritm, nüans dinamikler, teknik ve artikülasyonlar, müzikalite, yorumlama gibi ortak ölçütlere göre değerlendirilmektedir (Alıcı, 2010, s.29).

Flüt repertuvarı için morceaux imposé geleneğinin katkıları konusunda şüphe götürmez bir fikir yürütülebilir. "1824 yılından 1890 yılına kadar sadece 8 besteci tarafından 57 eser yazılmışken, 1891 ile 1930 yılları arasındaki dönemde 23 besteci yalnızca 38 eser yazabilmiştir. [...] 1931 ile 1970 yılları arasında ise 36 besteci 40 eser yazmıştır. 1971 ile 2009 yılları arasında 52 besteci 86 eser yazmıştır. Burada sadece Paris Konservatuvarı mezuniyet sınavı için yazılan eserler söz konusu olmaktadır, 1970'lerden sonra flüt için yazılan eserler, ayrıca zaten artış göstermektedir" (Alıcı, 2010, s.34-35). Görüldüğü üzere çalgı repertuvarı için yazılan eser sayısı artmış, bu gelenekten pozitif anlamda etkilenmiştir.

1950-2000'li yıllardan sonra elektronik müziğin de ortaya çıkışının verdiği ivmeyle flüt repertuvarı oldukça çeşitlenmiş ve çoğalmıştır. "Avrupa, İngiltere ve New York'a düzenlenen konser seyahatleri, masterclasslar, I. ve II. Dünya savaşıdan sonra Fransız flütistlerin çeşitli ülkelere göç etmeleri ve kayıt endüstrisinin gelişmesi ile yaşanan tüm bu süreçler, Fransız flüt ekolünün Fransa

dışında da etkinliğini arttırmasına olanak sağlamıştır" (Doğan Uğurlu, 2021, s.12).

ALMAN FLÜT EKOLÜ

Alman flüt ekolü, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa müzik sahnesinde flüt icracılığı, pedagojisi ve enstrüman yapımcılığının gelişimine yön veren, kökleri derin ve felsefesi sağlam bir geleneği temsil eder. Bu ekol, sadece teknik birikimiyle değil, aynı zamanda estetik anlayışı ve müzikal felsefesiyle de kendinden sonraki dönemleri etkilemiştir. Flütün solo ve orkestra enstrümanı olarak bugünkü konumuna ulaşmasında Alman ekolünün rolü büyüktür. Bu geleneğin oluşumu ve gelişimi, iki devrim içeren çalışmanın etrafında şekillenmiştir. 18. yüzyılda pedagojik yönden flütün icra temellerini atan Johann Joachim Quantz (1697-1773) ve 19. yüzyılda enstrümanın teknik ve mekanik yapısını geliştiren Theobald Boehm (1794-1881)'ün katkıları, Alman flüt ekolünün tarihsel seyrini ve karakteristik özelliklerini belirlemiştir. Fransız ekolünün zarafetine karşın, güçlü ve dolgun bir sonorite, entelektüel bir müzikal yaklaşım ve orkestral disiplin ile karakterize edilmektedir.

Tarihsel Gelişim ve Kurucu Figürler

J. J. Quantz, Johann Baptist Wendling (1723-1797), Johann George Tromlitz (1725-1805), Joachim Andersen (1847-1909) ve T. Boehm gibi müzisyenler sayesinde oluşan ve gelişen Alman ekolü, 18. ve 19. yy' da Avrupa'da flüt alanında çok önemli bir yere sahip olmuştur.

Alman flüt ekolü, kökleri 18. yüzyıla, Prusya⁷ kralı Büyük Friedrich olarak anılan, II. Friedrich'in (1712-1786) sarayına kadar

7 "Prusya Krallığı 1701 ile 1918 yılları arasında Alman İmparatorluğu'nun Prusya eyaletini oluşturan bir krallıktı. 1866'da Almanya'nın

uzanan derin ve köklü bir geleneği temsil etmektedir. Johann Joachim Quantz, Alman flüt ekolünün temelini atan en önemli figürdür ve flüte karşı özel bir ilgisi olan kralın flüt öğretmenliğini üstlenmiştir. Orujov ve Orujova (2020), II. Friedrich'in aydın bakış açısı ve müziğe olan ilgisinin Berlin'deki sarayı dönemin en parlak müzik merkezlerinden biri haline getirdiğini belirtmektedir (s. 271, 275).

Daha sonra sahneye, flütte bir devrim gerçekleştiren Theobald Boehm çıkmıştır. Kuyumcu bir aileden gelmesi sayesinde edildiği mekanik becerileri müzisyen kimliğiyle birleştiren Boehm, flüt yapımcılığına bilimsel bir disiplinle yaklaşmış, enstrüman üzerinde deneyler yaparak yapısal, müzikal ve ergonomik açılardan en mükemmel sonuca ulaşmayı amaçlamıştır. Bu yönde metal materyal kullanımını daha uygun bulmuş, ses perdelerini entonasyon açısından kusursuza yakın hale getirmiş ve aynı zamanda parmak ergonomisine uyarlamıştır. Bunun için bir tuş mekanizması üretmiş ve belli prensipler doğrultusunda ayarlamıştır. Embouchure deliği ve perde genişlikleri konusunda, denemelerinin neticesinde entonasyon sorunlarını çözmüş, oktav sorunlarını gidermiş, ses gücünü ve homojenliğini artırmıştır. Kromatik geçişler ve süslemeler gibi kavramların uygulanabilirliğini kolaylaştırmış, böylelikle icracılara daha önce imkansız olan teknik bir çeviklik ve müzikal beceri potansiyeli kazandırmıştır.

Pedagojik Yapı ve Karakteristik Özellikler

Alman ekolünün pedagojik yapısı, Quantz' ın felsefi mirası ve Boehm' ün teknolojik yeniliklerinin bir sentezidir: "Alman, Rus ve Doğu Avrupa gelenekleri İngilizlerinki ile aynıdır ancak kendine özgü ton eğilimleri, alışkanlıkları daha mat ve koyudur" (Doğan Uğurlu, 2021, s.12). Sözü geçen bu ekollerde vibrato kavramı için

birleşmesinin arkasındaki itici gücü ve 1918'de dağılıncaya kadar Alman İmparatorluğu'nun önde gelen devletiydi" (Prusya Krallığı).

"neredeyse vibratosuz" nitelemesi yapılmıştır (Doğan Uğurlu, 2021).

Ortaçağ'dan başlayarak, özellikle Rönesans ve Barok Dönem'de yaygın olarak kullanılan blok flüt (recorder), gelişen ve dönüşen müzikal ihtiyaçlara yeterli gelmemeye başlayınca; Barok Dönem'in (1600-1750) ikinci yarısı itibariyle yerini travers flüt'e bırakmıştır. "Tatlı ve yumuşak bir tona sahip olan blok flüt, XVIII. yüzyılda orkestranın gelişmesi ve parlak ve etkileyici bir enstrümana ihtiyaç duyulmasıyla önemini kaybetti"(Koçyiğit, 2012, s.214).

Pedagojik alanda travers flüt eğitimi için yazılan ilk eserler Fransız icracılar tarafından 18. yüzyılın ilk yarısında yazılmıştır. Alman literatürü ise ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır (Dikicigiller, 2014, s.5). Buna ilk örnek olan, Quantz' ın 1752 yılında yayımladığı “Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen” (Travers Flüt Çalmaya Yönelik Bir Yöntem Denemesi) adlı eseridir. Eser, bir flüt metodu olmanın çok ötesinde, dönemin performans pratikleri, süsleme sanatı ve müzikal estetiği üzerine yapılmış ansiklopedik bir çalışmadır denilebilir. Quantz, bu eseriyle teknik beceriden ziyade, zevk sahibi, bilgili ve kültürel birikime sahip bir müzisyen yetiştirmeyi hedeflemiş, böylece Alman ekolünün entelektüel temelini 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" (Dikicigiller, 2014, s.5). Ton üretimi, artikülasyon, süsleme sanatı ve genel müzikalite üzerine sunduğu detaylı bilgilerle Alman flüt pedagojisinin temelini atmıştır. Teknik yaklaşımlı bakış açısına sahip bir icracıdan ziyade, zevk sahibi ve bilgili, kültürel birikim sahibi bir müzik insanı yetiştirmeyi hedeflemiştir. Duygusal derinliği ve kontrolü birleştiren bir icra pratiğini savunmuştur.

19. yüzyıl, Romantik dönemin getirdiği büyük orkestral yapılar ve artan virtüözüte beklentileriyle, geleneksel üflemeli çalgıları teknik ve akustik sınırlarına ulaştırmıştır. J.J. Quantz ve ardıllarının geliştirdiği çok perdeli travers flütler, dönemin artan entonasyon ve ses gücü taleplerini karşılamakta yetersiz kalmıştır. Bu zorluklar, Alman flüt ekolünün seyrini değiştirecek olan Theobald Boehm' ün sahneye çıkmasına zemin hazırlamıştır. T. Boehm, flüt yapımcılığına bilimsel bir disiplin olarak yaklaşmıştır. "T. Boehm' ün flüt üzerinde yaptığı, yıllar süren deneyleri ve uğraşları sonucunda, Boehm mekanizmasını ve Boehm flütünü 1847 yılında tamamlamıştır" (Boehm, 2011, s.12). 'Boehm sistemi' olarak bilinen yeni bir mekanizma sistemi geliştirmiş, entonasyon sorunlarını büyük ölçüde çözmüş; daha güçlü, homojen bir ton elde edilmesini sağlamış ve icracıya daha önce mümkün olmayan bir teknik çeviklik kazandırmıştır. Onun çalışmaları, flütü yeniden icat etmekle eşdeğer görülmüş ve Alman ekolünü modern çağın standartlarını belirleyen bir konuma taşımıştır. T. Boehm' ün bu buluşu, flüt repertuvarının genişlemesine ve enstrümanın orkestradaki rolünün güçlenmesine de olanak sağlamıştır.

Boehm sistemi, başlangıçta Alman ekolü tarafından Fransızlar kadar hızlı benimsenmemiştir.⁸ Ancak zamanla, bu sistemin getirdiği avantajlar Alman icracılar tarafından da kabul görmüş ve ekol kendi karakteristik özelliklerini koruyarak bu teknolojiyi benimsemiştir. T. Boehm' ün çalışmalarının fitilini ateşleyen olay, 1831 yılında Londra'da dinlediği İngiliz flütçü Charles Nicholson' ın (1795-1837) güçlü tonu ve flütünün tınısı olmuştur. C. Nicholson' ın geniş parmak deliklerine sahip bir flütle

8 İlginç bir şekilde, bu tür flütü benimsemeye en çok direnen ülke, T. Boehm' ün memleketi Almanya'ydı. Metal flüt, nadir istisnalar dışında tercih edilmemekteydi. Genellikle ahşaptan yapılmış, konik delikli Boehm flütü kullanılmaktaydı (Taffanel & Fleury, 1925).

elde ettiği bu güçlü sestten etkilenen T. Boehm, akustik potansiyelini tam olarak ortaya çıkarabilmek için mevcut flüt tasarımınn yenilenmesi gerektiği kanısına varmıştır (Savaş, 2019, s.9).

Bu yeni enstrüman, Romantik dönemin virtüöz bestecilerine ilham vermiş ve flüt repertuvarının hızla genişlemesini sağlamıştır. T. Boehm, bu icadıyla Alman flüt okulunu sadece bir pedagoji ve yorum geleneği olmaktan çıkarıp, aynı zamanda enstrüman teknolojisinde dünya standardını belirleyen bir merkez haline getirmiştir. Onun mirası, J. J. Quantz' ın pedagojik temelleri üzerinde yükselen modern flüt icracılığının temelini oluşturmıştır.

- Ton Kalitesi (Sonorité)

Alman tonu, Fransız ekolünün parlak ve hafif tonuna kıyasla büyük, dolgun, koyu ve güçlü olarak tanımlanır. J. J. Quantz, ideal tonu "berrak, nüfuz edici, kalın, yuvarlak, maskülen ve hoş" olarak betimlemiştir.

"Flütten istediği türden bir ses için, daha koyu bir sesin ideal olduğunu belirtti: Genel olarak flütte en hoş ses kalitesi [sonus], sopranodan çok kontraltoya benzeyen veya insan sesinin göğüs sesini taklit eden sestir. Bu ses kalitesini elde etmek için mümkün olduğunca çaba göstermelisiniz. Enstrümandan net, delici, kalın, yuvarlak, erkeksi ve aynı zamanda hoş bir ses çıkarmayı bilen flütçülerin ses kalitesini elde etmek için mümkün olduğunca çaba göstermelisiniz" (Quantz, Akt. Reilly, 1997, s.434).

Bu ton anlayışı, özellikle büyük senfonik eserlerde orkestranın zengin dokusu içinde kaybolmadan var olabilmeyi hedeflemektedir.

Alman ekolünde embouchure bakımından dudaklar, birbirine paralel ve gergin pozisyonudadır (Aksoy, Akt. Sarvan, 2020, s.5). Baskılı, güçlü, pes, ağır ve koyu bir ton kullanımı, görkemli bir sonorite oluşturulması beklenir.

Alman flüt ekolünde diğer öne çıkan isim, aslen Danimarka asıllı olan ancak kariyerinin en parlak yıllarını Berlin'de geçiren Joachim Andersen' dir. Hem bestelediği etütlerle pedagojiye katkıda bulunmuş hem de 1882 yılında elli üç müzisyenle birlikte Berlin Filarmoni Orkestrası'nın kurucuları arasında yer alarak orkestral geleneği şekillendirmiştir (Dzapo, 1996). J. Andersen' in etütleri, bugün hala dünya çapında flüt eğitiminde kullanılmaktadır ve Alman ekolünün teknik yaklaşımını yansıtmaktadır.

- Vibrato

Vibrato, Fransız ekolündeki gibi tonun sürekli bir parçası olarak görülmemektedir. Daha çok, tonu destekleyen, ifadenin belirli anlarında (uzun notalarda veya duygusal zirvelerde) kontrollü ve genellikle daha yavaş bir hızda kullanılan bir süsleme aracıdır. Vibrato kullanımından ziyade düz sesler öne çıkarılmıştır. Bu yaklaşım, özellikle orkestra içerisinde çalmada, diğer enstrümanlarla uyum sağlamak için önemlidir. Ancak geçmişten günümüze müziğin hızla evrenselleştiği bir ortamda, Alman müzisyenlerin Fransız ekolünden etkilenerek vibrato kullanımı konusunda esnek bir tavır sergilediği görülmektedir (Sarvan, 2020, s.5).

- Teknik Yaklaşım ve Disiplin

Alman ekolü, son derece disiplinli ve sistematik bir teknik yaklaşım sergiler. Ritim ve entonasyon hassasiyeti en üst düzeydedir. Artikülasyon, net, güçlü ve ritmik yapıyı vurgulayıcıdır. Bu disiplin, özellikle büyük bir orkestra içinde diğer enstrümanlarla mükemmel bir uyum içinde çalabilmek için esastır.

Nefes kontrolü ve destek, Alman ekolünde büyük önem taşır. Güçlü ve dolgun ton üretebilmek için, icracıların sağlam bir nefes tekniğine sahip olmaları gerekir. Bu teknik, uzun müzikal cümlelerin kesintisiz bir şekilde icra edilmesini sağlar.

Müzikalite ve Yorumlama: Alman ekolünü diğerlerinden en belirgin şekilde ayıran özellik, müziğin yapısal analizine ve entelektüel olarak anlaşılmasına verdiği önemdir. İcracıdan, eserin formal yapısını, armonisini ve kontrapuntal dokusunu derinlemesine kavraması ve icrasını bu analitik anlayış üzerine inşa etmesi beklenmektedir. Bu yaklaşım, Fransız ekolünün daha sezgisel ve anlık ifadeye dayalı yaklaşımından farklıdır. Müzikal ifade, anlık sezgilerden çok, eserin yapısal mantığından türetilir.

- Kurumsal Yapı ve Repertuvar

Alman ekolünün kurumsal yapısı, büyük orkestralar ve konservatuvarlar etrafında şekillenmiştir. 1882 yılında kurulan Berlin Filarmoni Orkestrası, bu geleneğin orkestral yaklaşımının simgesidir. "Berlin Filarmoni Orkestrası, dünya çapında müzikal mükemmelliğin zirvesi olarak kabul edilmektedir" (Orchestra history). Bu orkestranın flütistleri, dünya çapında orkestral flüt icrasının standardını belirlemiştir. Alman ekolünde flüt, solist olmaktan ziyade senfonik bütünün ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir.

Berlin ve Münih konservatuvarları gibi kurumlar, ekolün pedagojik merkezleri olarak işlev görmektedir. Bu okullar, teorik bilgi ile pratik uygulamanın sentezlendiği, disiplinli eğitim anlayışlarıyla tanınmaktadırlar.

Repertuvar bakımından Alman flüt ekolü, Alman müzik tarihinin zenginliğini yansıtmaktadır. Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve George Philippe Telemann (1681-1767) gibi Barok ustalardan başlayarak, Ludwig van Beethoven (1770-1827), Johannes Brahms (1833-1897) ve Richard Strauss (1864-1949) gibi Alman romantik ve post-romantik bestecilerin orkestra eserlerindeki zorlu flüt partileri, bu ekolün temelinde yatmaktadır. Ayrıca, Carl Reinecke (1824-1910) ve Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) gibi

bestecilerin flüt için yazdığı solo ve oda müziği eserleri de Alman ekolü repertuvarında önemli bir yer tutmaktadır.

İNGİLİZ FLÜT EKOLÜ

Bir diğer önemli flüt ekolü İngiliz ekolüdür. Fransız flütist Fleury, "Gerçek şu ki, 16. ve 17. yüzyılın başlarında Büyük Britanya, o kadar zengin, parlak ve gelişen bir müzisyen ekolüne sahipti ki, Avrupa'daki müzik hareketinin ön saflarına olduğunu söylemek belki de abartı olmaz" diyerek incelikli ve rafine bir sanat anlayışını övüyordu (Fleury, *La Musique Anglaise*, 1925).

"Blok flütün yerini alan flüt, 17. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar bu ülkede çok popülerdi. 18. yüzyılda Walsh ve diğer Londra yayıncıları tarafından yayınlanan çok sayıda flüt sonat kitabındaki ithaf yazılarını okumak bile, İngiltere'de, Fransa ve Almanya'da olduğu gibi, flütün aristokrasinin tercih ettiği ve en yaygın kullanılan enstrüman olduğunu anlamak için yeterlidir" (Fleury, *La Flûte et les Compositeurs Britanniques*, 1919).

Charles Nicholson (1795-1837), olağanüstü çevik, teknik beceri gerektiren, gösterişli ve parlak bir icra stili olan "bravura" stilinde öne çıkan bir isim olmuştur. Bu gösterişli yeteneği ve tarzı, başta T. Boehm olmak üzere, Avrupa'da pek çok müzisyeni etkilemiştir. Ancak Fransız flütist L. Fleury aynı fikirde olmamış, bu stildeki müzik anlayışını abartı bulmuş, dönemin öne çıkan ismi olan C. Nicholson' u da alaycı biçimde eleştirmiştir.

"19. yüzyılın başından itibaren gelişen flütçüler aşırı hırslı kurbanı olmuş gibi görünüyorlar. Hassas enstrümanlarını kemana rakip yapmaya çalıştılar ve doğal olarak yeteneklerini aşırı zorladılar [...] Notaların ardı ardına sıralanması, bitmek bilmeyen pedal noktaları, yüceliğe ulaşmaya boşuna çalışan iddialı ve görkemli ifadeler. Dönemin en parlak İngiliz flütçülerinden Nicholson, daha güçlü bir ses elde etmek için enstrümanın deliklerini bile

büyüttürdü" (Fleury, La Flûte et les Compositeurs Britanniques, 1919).

Her ne kadar eleştirse de Fleury, 19. yy İngiliz flüt müziği atılımını göz ardı etmemiştir. "19. yüzyıl, flütün muazzam başarısının ardından bir gerileme döneminin başlangıcını işaret etti. Bu, büyük bir virtüözlük çağıydı. Tulou, Drouet, Berbiguier, Fürstenau, Nicholson ve daha birçokları virtüöz kariyerler sürdürdüler ve ünleri o kadar büyüktü ki, hiçbir kemancı veya piyanist tarafından geçilemediler" (Taffanel & Fleury, 1925).

İngiliz Flüt Ekolü, genellikle kıta Avrupası' ndaki iki büyük geleneğin, yani Fransız ve Alman ekollerinin bir sentezi veya bir orta yolu olarak görülse de, kendine özgü karakteristikleri ve tarihsel bir yörüngesi olan bağımsız bir gelenektir. Bu ekol, dogmatik kurallardan ziyade icracının kişisel sesini bulmasını teşvik eden bir yaklaşımla ayırt edilir.

"İngiltere'de Boehm sistemi baskındır. Fransız veya Belçika kökenli birkaç sanatçı metal flütü tanıtmaya çalışmış ancak başarılı olamamıştır. Dr. Richter gibi bazı orkestra şefleri, tüm büyük senfoni orkestralarında ve Covent Garden orkestrasında saygın tek enstrüman olan tahta flütün kullanılmasını resmen talep etmektedir. İngiltere'de "Rudall sistemi" adı verilen başka bir sistem de kullanılmaktadır. Bu sistem, Boehm sistemine göre flüt üreten ilk firma olan Rudall Carte & Co. tarafından icat edilmiştir" (Taffanel & Fleury, 1925).

Sekiz tuşlu Nicholson flütünü temel alan Rudall sistemli model, Boehm sisteminin geliştirilmesi ve bazı eklemelerin yapılması ile oluşturulmuş, 1867'de popüler olmuştur.

Bu ekolde ilk olarak doğru duruş ve tutuş pozisyonuna önem verilmektedir. Saf, güçlü bir ton ile sesler, vurgular, artikülasyonlar doğru ve net olmalıdır. Entonasyon için de gerekli hassasiyetin

gösterilerek çalınması önemsenmektedir (Rockstro, Akt. Seçkin, 2019, s.485).

"Genel anlamda flütle ilgili çoğu teknik Fransa'da bulunup, oradan yayılmıştır. İngilizler daha çok flütün mekanik yapısını geliştirmek ve üretmek üzerine ustalaşmıştır" (Raposo, Akt. Seçkin, 2019, s. 485). İngiliz ekolünde ahşap flüt kullanımı yaygındır. Metal flütün kabul görüşü ancak 19.yy' ın sonlarında gerçekleşmiştir (Seçkin, 2019, s.486).

Tarihsel Gelişim ve Kurucu Figürler

"18. yüzyıl İngiliz flüt müziğindeki değerli her şey varlığını Handel' in etkisine borçludur" (Fleury, La Flûte et les Compositeurs Britanniques, 1919). İngiliz flüt geleneğinin erken dönemdeki en önemli figürlerinden biri, 19. yüzyılda güçlü ve karakterli tonuyla tanınan Charles Nicholson (1795-1837)'dir. Nicholson' ın geniş parmak deliklerine sahip bir flütle elde ettiği bu güçlü ses, sadece İngiltere'de değil, kıta Avrupası' nda da büyük bir etki yaratmıştır. Nitekim, Theobald Boehm' ün modern flütü tasarlamasına ilham veren temel etkenlerden birinin, 1831'de Londra'da dinlediği Nicholson' ın güçlü tonu olduğu bilinmektedir (Savaş, 2019, s.9). Bu durum, İngiliz ekolünün, dolaylı yoldan da olsa, modern flütün gelişimindeki kritik rolünü göstermektedir.

"Umarım, Britanya'nın müzik söz konusu olduğunda neredeyse iki yüzyıl boyunca işgalcinin boyunduruğu altında yaşadığını söylemekte hiçbir saygısızlık yoktur. Handel'in kollarından Mendelssohn' unkine, ondan Brahms' inkine geçti ve bir an için (ulusal gururumu okşasa da) Debussy' ninkine geçebileceğinden korktum. Ancak bugün bu korkular yersiz görünüyor ve genç Britanya ekolü, bir süreliğine kaybettiği ulusal ve özgün canlılığını yeniden keşfetmiş gibi görünüyor" (Fleury, La Flûte et les Compositeurs Britanniques, 1919).

20. yüzyılda ise İngiliz ekolü, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, enstrüman seçimi konusundaki esnekliğiyle öne çıkmıştır. Almanların uzun süre ahşap flütte ısrar etmesi ve Fransızların gümüş flütü standartlaştırmasına karşın, İngiliz icracılar hem ahşap hem de metal flütleri kullanarak her iki dünyanın da en iyi yönlerini birleştirmeye çalışmışlardır. Bu pragmatik yaklaşım, ekolün temel felsefesini oluşturur. Bu dönemin önde gelen temsilcilerinden biri, hem orkestra icracısı hem de solist olarak İngiliz ton anlayışını belgeleyen Gareth Charles Walter Morris (1920-2007)'dir. Morris ahşap flüt kullanmaktaydı. "Tarzı sıkı bir dudak pozisyonuyla İngiliz ekolünü yansıtmaktaydı. İncelikli olmasına karşın çok güçlü bir tona sahipti. Aşırı vibrato kullanımından kaçınıyordu. Yarım yüzyıldan fazla bir süre boyunca İngiliz flüt çalma sanatının öncülerinden biri olduğu söylenmekteydi" (Gareth Morris). Aynı zamanda, geleneksel ahşap materyalden oluşan enstrümanların yerine metal materyal ile çalışmış, Fransız tekniklerine dayalı esnek bir stil geliştirerek İngiliz flüt ekolü geleneğinde önemli bir etki yaratan Geoffrey Gillbert (1914-1989), yakın zamanda yitirilen önemli bir diğer isim olan William Bennett (1936-2022) de İngiliz ekolünde geçmişten günümüze öne çıkan isimlerdir. W. Bennett, entonasyon konusundaki hassasiyeti için flütün ses delikleri üzerinde çalışmalar yapmıştır. "Amerika, Büyük Britanya ve Tayvan'daki birçok enstrüman yapımcısı "Bennett ölçeği" olarak geçen bu yeni tasarımı enstrüman üretiminde kullanmışlardır" (williambennettflute.com).

Pedagojik Yapı ve Karakteristik Özellikler

İngiliz ekolünün pedagojik yaklaşımı, katı kurallardan çok pratik çözümlere ve bireysel gelişime odaklanır:

- Ton Kalitesi (Sonorité)

İngiliz tonu, genellikle Alman ekolünün karanlık dolgunluğu ile Fransız ekolünün parlak lirizmi arasında bir yeredir. Ancak onu

gerçekten ayıran şey, homojen bir idealden ziyade, kendine özgü bir karaktere sahip olmasıdır. Amaç, icracının kişisel ve ayırt edici bir ses yaratmasıdır.

Fransız ekolünün küçük, tatlı ton anlayışının aksine, güçlü bir ton arayışındadır. Parlak, keskin, güçlü ve hacimli sesler ön plandadır. İngiliz flütlerindeki geniş perde delikleri sayesinde, mümkün olan en hacimli sesler oluşturulmaktadır. Aynı nedenle hava akışının kontrolünü sağlamak içinse dudakların gergin tutulması gerekmektedir; bu bakımdan Alman ekolüne benzerlik göstermektedir. "İngiliz flüt ekolüne göre flüt çalmanın genel özellikleri incelendiğinde; dudak şekli olarak Alman ekolü ile benzerlik göstermektedir. Bu ekolde perde delikleri farklı büyüklükte olan flütler tercih edildiği için sıkı ve her sese göre değişen dudak pozisyonu ortaya çıkmıştır" (Hepyücel, 2009, s. 17). "Fransız stilinde tercih edilmeyen dudakları gererek gülerek çalma pozisyonu kullanılmaktadır. Ton rengi olarak daha açık, daha hızlı üflenerek tiz sesler elde etmek benimsenmiştir. Alt oktavlarda abartılı güçlü sesler, üst oktavlarda ise daha hafif tiz sesler kullanılmaktadır" (Seçkin, 2019, s. 486).

İngiliz ekolü, artikülasyon bakımından da Fransız ekolünden farklılaşmıştır. İngilizce' de "t" harflerinin telaffuzunun belirgin olarak kullanılmaması, artikülasyon farklılığının temelini oluşturmaktadır. "Artikülasyon kullanımı bakımından; İngilizlerin "t" harfini belirgin olarak seslendirmemesi ya da seslendirirken "d" olarak değişime uğratması artikülasyon kullanımında farklılığa ve çok sayıda çeşitliliğe yol açmıştır. Ayrıca bu ekolde çok az kullanılan ya da kullanılmayan bir vibrato anlayışı gelişmiştir" (Hepyücel, 2009, s. 16).

- Vibrato

Vibrato kullanımı, Fransız ekolündeki kadar sürekli ve belirgin değildir. Ton, genellikle daha direkt ve odaklanmıştır.

Vibrato, ifadenin bir gereği olarak, ancak tonun temel yapısını bozmayacak şekilde daha ölçülü kullanılır. "Sesler vibrato kullanılmadan düz üflenmektedir" (Seçkin, 2019, s.486).

- Esneklik ve Pragmatizm

Pragmatizm pedagojinin en temel ilkesidir. Öğrenciler, farklı stillere (Barok, Klasik, Romantik, Çağdaş) ve repertuvarlara uyum sağlayabilmeleri için teşvik edilmektedir. Bu esneklik, İngiliz flütistlerin çeşitli müzikal bağlamlarda yetkin olabilmelerini sağlamaktadır. Farklı müzikal gereklilikler için pragmatik yaklaşımla yoğun, araştırmacı ve yaratıcı bir eğitim alarak, farklı ton renkleri kullanabilme becerisi, klasik batı, caz, otantik tarzların tümünde başarıyı yakalayabilecek becerilere sahip, esnek, her tür müzikaliteye uyumlanabilme durumunu geliştirmektedirler.

- Kurumsal Yapı ve Repertuvar

İngiliz flüt ekolünün önde gelen pedagojik merkezleri; "Okul öncesinden, doktora sonrası çalışmalara kadar, öğrencilerimiz altmıştan fazla ülkeden okulumuza katılım sağlıyorlar. Onları kendi seslerini bulmaya, risk almaya ve sınırları zorlamaya teşvik ediyoruz" (About us: Our history) söylemiyle birleştirici bir yapıda, küresel çapta eğitim veren, Londra'daki Royal Academy of Music (RAM) ve 1883 yılında açılan (History of the RCM) Royal College of Music (RCM) gibi prestijli kurumlardır. Bu kurumlar, katı bir doktrin dayatmak yerine, öğrencilerin bireysel müzikal kimliklerini ve sanatsal kişiliklerini geliştirmelerine olanak tanıyan, farklı uluslara sahip çok sayıda müzisyen için, birlikte müzik yapma olanağı sunan, global bir eğitim ortamı sunmaktadırlar.

Günümüzde Avrupa'nın en eski flüt organizasyonu olduğu iddiasıyla, British Flute Society (BFS), düzenlediği etkinlikler, yarışmalar, ustalık sınıfları ve yılda üç kez yayınladığı "Pan Dergisi"

ile topluluk içinde bilgi alışverişini ve sürekli gelişimi teşvik ederek ekolün canlı kalmasında önemli bir rol oynamaktadır (BFS).

Repertuvar açısından İngiliz ekolü, standart Avrupa repertuvarının yanı sıra, Benjamin Britten (1913-1976), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Arnold Bax (1883-1953) gibi İngiliz bestecilerin eserlerine de özel bir önem vermektedir. İngiliz müzikal geleneğinin kendine özgü ton anlayışı ve müzikal yapısını yansıtmaya ve korumaya önem verilmektedir.

EKOLLERİN DİNAMİKLERİ, ETKİLEŞİMLERİ VE GELECEĞİ

Fransız, Alman ve İngiliz flüt ekolleri, kendilerine özgü tarihsel ve kültürel bağlamlarda şekillenmiş, farklı pedagojik felsefelere ve estetik ideallere sahip geleneklerdir. Karşılaştırmalı bakış açısı, bu ekollerin kimliklerini şekillendiren temel dinamikleri ve aralarındaki etkileşimi daha net bir şekilde anlamamıza olanak tanımaktadır.

Söz konusu üç ekolün temel karakteristikleri, detaylandırılan veriler ışığında, karşılaştırmalı şekilde aşağıdaki tabloda sunulmaktadır. Bu karşılaştırma; ton ideali, vibrato kullanımı, artikülasyon, teknik yaklaşım, temel felsefe, kurumsal merkezler ve öncü figürler gibi temel ayırt edici unsurları kapsamaktadır.

Tablo 1 . Ekoller Karşılaştırma Tablosu

Özellik	Fransız Ekolü	Alman Ekolü	İngiliz Ekolü
Ton (Ses) İdeali	Parlak, lirik, yumuşak, renk açısından zengin. Odaklanmış, zarif, küçük olabilir ama çok kaliteli bir ton anlayışı.	Güçlü, dolgun, koyu ve maskülen bir ton anlayışı. Orkestral bütünleşmeyi hedefleyen titiz entonasyon hissiyatı.	Alman ve Fransız tonları arasında bir denge. Bireysel, güçlü ve karakterli ve bir ton anlayışı.
Vibrato Kullanımı	Tonun doğal ve sürekli bir parçası. Şarkı söyler gibi, esnek ve ifadeye yönelik.	Kontrollü bir süsleme aracı. Genellikle daha yavaş ve sadece ifadenin gerektirdiği anlarda kullanılır.	Genellikle ölçülü ve direkt. Tonun temel yapısını bozmayacak şekilde kullanılır.
Artikülasyon	Hafif, net ve akıcı. Fransızcanın fonetik yapısı etkilidir.	Net, güçlü ve ritmik yapıyı vurgulayıcı. Disiplinli ve keskin.	Pragmatik ve net. Farklı müzik türlerine uyum sağlayacak şekilde çeşitlilik becerisine sahip.
Teknik Yaklaşım	Teknik, müziğe hizmet eden bir araçtır. Parmak hafifliği ve akıcılık esastır.	Disiplinli ve sistematik. Ritim ve entonasyon hassasiyeti en üst düzeydedir.	Esnek ve pragmatik. Katı kurallardan çok pratik çözümlere odaklanır.
Temel Felsefe	Estetik zarafet, "bon goût" (iyi zevk), melodik lirizm ve ifade. Müzikalite ön planda.	Entelektüel derinlik, yapısal analiz, orkestral disiplin ve müzikal ciddiyet.	Pragmatizm, esneklik, bireysellik ve çok yönlülük.
Kurumsal Merkez	Paris Konservatuarı	Berlin Filarmoni Orkestrası, Berlin ve Münih Konservatuarları	Royal Academy of Music, Royal College of Music
Öncü Figürler	Paul Taffanel, Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal	J.J. Quantz, Theobald Boehm, Joachim Andersen	Charles Nicholson
Repertuar Odağı	Fransız besteciler (Ör.: C. Debussy, G. Fauré, F. Poulenc), solo ve oda müziği.	Alman besteciler (Ör.: J.S. Bach, L.v. Beethoven, J. Brahms), orkestral ve senfonik eserler.	Başta İngiliz besteciler ve aynı zamanda global yaklaşım. (Ör.: B. Britten, R.V. Williams, A. Bax)

Ekoller arası geçişkenlikleri ve etkileşimleri de göz ardı etmemek gerekmektedir. Örneğin, Fransız ekolünün kurucularından Marcel Moyse, aynı zamanda Amerikan flüt ekolünün gelişiminde de kilit bir rol oynamıştır. Benzer şekilde, İngiliz flütçü Charles Nicholson'ın tonu, Alman ekolünün önemli bir figürü olan Theobald

Boehm' e ilham vermiştir. Fransız flüt ekolü, Türk flüt ekolünün oluşumunda temel bir noktaya sahiptir. Bu gibi etkileşimler, ekollerin katı ve değişmez yapılar olmadığını, aksine tarihsel süreç içinde birbirlerinden beslenerek evrildiklerini ortaya koymaktadır.

Ekoller Arası Etkileşim ve Geçirgenlik

Araştırmada elde edilen bulgular ekollerin, her ne kadar öz yapılarını korusalar da, katı ve izole yapılar olmadığını, aksine tarihsel süreç içinde birbirleriyle sürekli bir etkileşim içinde olduklarını göstermiştir. İcra stillerinden, çalgının gelişim sürecine kadar birçok konuda etkileşim söz konusu olmuştur. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, Alman ekolünün flüt yapısındaki devrimini ateşleyen Theobald Boehm' ün ton üretimi konusundaki ilhamını, İngiliz flütçü Charles Nicholson'ın güçlü tonundan almasıdır. Bu durum, ekollerin gelişiminin ulusal sınırların ötesinde bir diyalogla şekillendiğini kanıtlamaktadır. Benzer şekilde, Fransız ekolünün en önemli figürlerinden Marcel Moyse 'un, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde Amerika'ya göç ederek Amerikan ekolünün kurucu figürlerinden biri haline gelmesi, pedagojik bilginin ve felsefenin nasıl transfer olduğunu ve yeni bir bağlamda nasıl yeniden yorumlandığını göstermektedir. Bu, ekollerin "saf" gelenekler bütünü olmaktan çok, karma ve dinamik yapılar olduğu tezini güçlendirmektedir.

T. Boehm' ün 19. yüzyılda geliştirdiği yeni flüt, ekollerin gelişiminde bir dönüm noktası olmuştur. Boehm sistemi, sağladığı teknik kolaylıklar ve doğruya yakın entonasyonu ile tüm dünyada hızla kabul edilmiş ve yayılmıştır. Her ekol, aynı teknolojik yapıdaki enstrümanı, kendi stili, estetik ve felsefi ilkeleri doğrultusunda yorumlamıştır. Örneğin Fransızlar, bu enstrümanı lirik, yumuşak ve kaliteli bir ton elde etmek için kullanırken, Almanlar aynı enstrümandan daha dolgun ve koyu bir orkestral ton üretmeyi hedeflemiştir. Bu durum, standartlaşmanın dahi sanatsal ifadeyi tek tipleştirmedeğini, aksine flütün farklı sanatsal stil ve hedefler için

kullanılabilen çok yönlü, geniş kullanım potansiyeline sahip bir çalgı olduğunu göstermektedir.

Kurumsal Yapıların Belirleyiciliği

Araştırma, Paris Konservatuarı başta olmak üzere, Berlin, Münih, Royal Academi gibi köklü konservatuvarlar ve müzik okulları, Berlin Filarmoni Orkestrası gibi kurumların, ekollerin kimliklerinin şekillenmesinde ve sürdürülmesinde merkezi bir rol oynadığını ortaya koymuştur. Paris Konservatuarı'nın "Morceau Imposé" geleneği, Fransız ekolünün repertuarını ve teknik standartlarını belirlerken; Berlin Filarmoni'nin orkestral disiplini, Alman ekolünün icra anlayışını şekillendirmiştir. Bu kurumlar, sadece birer eğitim veya performans mekanı olmanın ötesinde, bir ekolün felsefesini nesilden nesile aktaran, standartlarını koruyan ve meşruiyetini sağlayan birer aktarıcı görevi görmüşlerdir.

Küreselleşme ve Ekollerin Geleceği

20. yy' ın ikinci yarısından itibaren artan küreselleşme, kayıt teknolojilerinin yaygınlaşması ve uluslararası seyahatlerin kolaylaşması, ekoller arasındaki sınırları daha da belirsizleştirmiştir. Günümüzün önde gelen flüt sanatçıları, genellikle birden fazla ekolün temsilcisinden eğitim almakta ve farklı geleneklerin unsurlarını kendi icralarında birleştirmektedir. Bu durum, gelecekte katı ayrımlara dayalı ulusal ekollerden ziyade, farklı geleneklerin en iyi yönlerini sentezleyen daha bireysel ve küresel bir icra anlayışının hakim olacağını düşündürmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, Avrupa'da flüt icracılığını ve pedagojisini şekillendiren üç ana ekolü (Fransız, Alman, İngiliz) karşılaştırmalı bir perspektifle incelemiştir. Araştırmanın temel bulguları şu şekilde özetlenebilir:

- Fransız flüt ekolü anlayışı, Paul Taffanel liderliğinde Paris Konservatuarı merkezli olarak gelişmiştir. Lirik, tatlı ve yumuşak bir ton anlayışını, tekniği müziğin hizmetine sunan sistematik bir pedagojiyle birleştirmektedir. "Morceau Imposé" geleneği, bu ekolün hem repertuvarını hem de teknik standartlarını belirlemede kilit rol oynamıştır.
- Alman flüt ekolü, J.J. Quantz' ın entelektüel mirası ile Theobald Boehm' ün flüt üzerindeki yapısal ve teknolojik devrimi üzerine kuruludur. Güçlü, dolgun ve orkestral bütünleşmeyi hedefleyen bir ton anlayışı ve entonasyon konusundaki titizliği, müziğin yapısal analizine dayalı, disiplinli bir yaklaşımla birleştirmektedir.
- İngiliz flüt ekolü anlayışı, pragmatizmi ve esnekliği ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Katı kurallar yerine bireysel ve karakterli bir tonun bulunmasını teşvik eder. Farklı stillere ve müzikal dönem stillerine uyum sağlama yeteneği, bu ekolün en belirgin özelliğidir.

Araştırma, flüt ekollerinin sadece teknik farklılıklardan ibaret olmadığını; her birinin kendine özgü tarihsel, kültürel, felsefi ve kurumsal temellere dayanan bütüncül sistemler olduğunu ortaya koymuştur. Aynı zamanda çalışma, ekollerin katı ve değişmez yapılar olmadığını, aksine tarihsel süreç içinde birbirlerinden beslenerek evrildiklerini göstermiştir. Yapısal ve teknolojik standartlaşma (Boehm flütü), ekolleri ortadan kaldırmamış, aksine her geleneğin aynı enstrümanı kendi felsefesi doğrultusunda yorumlamasına olanak tanımıştır. Küreselleşmenin artmasıyla birlikte, gelecekte farklı geleneklerin en iyi yönlerini sentezleyen, daha bireysel ve küresel icra anlayışlarının öne çıkacağı öngörülmektedir.

Bu araştırma, flüt icracıları için bu üç temel geleneğin, karşılaştırmalı bakış açısıyla analizini sunarak tarihsel bir kavrayış sağlamakta; hem günümüz performans pratiklerinin ve pedagoji yaklaşımlarının daha derinlemesine anlaşılmasına, değerlendirilmesine olanak sunmayı, hem de icracıların performans pratikleri açısından stil belirlemelerine yardımcı olacak bir kaynak oluşturmayı hedeflemektedir.

Kaynakça

About us: Our history. (tarih yok). Şubat 07, 2026 tarihinde Royal Academy of Music: <https://www.ram.ac.uk/about-us/our-history> adresinden alındı

Alıcı, S. (2010). *Paul Taffanel ve Morceaux İmpose Geleneği*. Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

BFS. (tarih yok). Şubat 05, 2026 tarihinde British Flute Society: <https://bfs.org.uk/> adresinden alındı

Boehm, T. (2011). *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects.* (D. C. Miller, & S. Baron, Çev.) New York: Dover Publications, Inc.

Debost, M. (2007). *Una Flauta Sencillos.* (Ç. T. Malet, Dü.) Valencia: Dasi-Flautas S. L.

Dikicigiller, B. B. (2014). *Flütün Alman Flütü Ekseninde Mekanik ve Sanatsal Gelişimi: 18. ve 19. Yüzyıl.* Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Eskişehir.

Doğan Uğurlu, E. (2021). *Fransız Flüt Ekolünde Modern Teknikler ve Paris Konservatuvarı Morceau İmpose Geleneği (2009'dan Günümüze).* Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.

Dzapo, K. J. (1996). *Carl Joachim Andersen: A Biography and Study of His Compositions for Flute and Piano.* Northwestern University. UMI. Şubat 02, 2026 tarihinde alındı

Editors, B. (2025, Mayıs 02). *Encyclopedia Britannica.* Troubadour: <https://www.britannica.com/art/troubadour-lyric-artist> adresinden alınmıştır

Ertuğrul, E. (2015, Şubat 12). *43.000 Yıllık Dünyanın En Eski Enstrümanı Neandertal Flütünü Dinleyin*. 2026 tarihinde Arkeofili: <https://arkeofili.com/43-000-yillik-dunyanin-en-eski-enstrumani-neandertal-flutunu-dinleyin/> adresinden alındı

Fleury, L. (1919). *La Flûte et les Compositeurs Britanniques*. Şubat 07, 2026 tarihinde Louise Fleury: <https://louisfleury.com/articles/revues/revues-anglaises/the-chesterian/la-flute-et-les-compositeurs-britanniques/> adresinden alındı

Fleury, L. (1925). *La Musique Anglaise*. Şubat 06, 2026 tarihinde Louise Fleury: <https://louisfleury.com/articles/revues/revues-francaises/le-monde-musical/la-musique-anglaise-conference-de-mr-l-f-a-lecole-normale-de-musique/> adresinden alındı

Fleury, L., & Martens, F. H. (1923). The Flute and Flutists in the French Art of the Seventeenth and Eighteenth Centuries . *The Musical Quarterly*, 9(4), 515-537.

Gareth Morris. (tarih yok). Şubat 02, 2026 tarihinde Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Gareth_Morris adresinden alındı

Göçer, E. (1997). *Rönesans'ta Müzik Aletleri Konulu Resimler ve 20. Yüzyıl Resim Sanatında Müziğin Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Gültekin, E., & Öz, B. (2024). Mesleki Flüt Eğitiminde Öğrenci Perspektifinden Analojik Yönergeler. P. B. Doç. Bahadır Çokamay (Dü.) içinde, *Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar VIII* (s. 105-136). Konya: Eğitim Yayınevi.

Hepyücel, C. (2009). *19. Yüzyıldan Günümüze Fransız Ekolü ve Marcel Moyse'un Dünya Flüt Sanatına Etkileri*. Sanatta Yeterlik

Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

Hepyücel, C. (2022). Flütte Ton Gelişimine Yönelik Olarak Pneumo Pro Materyalinin İncelenmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31(1), 255-265.

History of the RCM. (tarih yok). Şubat 07, 2026 tarihinde Royal College of Music: <https://www.rcm.ac.uk/> adresinden alındı

Karaman, Y., & Sarıboğa Akça, B. (2025). The Function of the Paris Conservatory in Creating French Flute Pedagogy and the Reflection of This Pedagogy in Türkiye. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 15(ISRIS), 117-138.

Koçyiğit, Ö. (2012). Barok Dönem Flütçüsü Jacques-Martin Hotteterre. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(2), 211-224.

Kurtaslan, H. (2014). Flüt Ekollerinin Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki Yeri ve Önemi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(3), 22-31.

Maclagan, S. (tarih yok). *19th century Boehm flutes*. Ocak 27, 2026 tarihinde Rick Wilson's Historical Flutes Page: <http://www.oldflutes.com/boehm.htm> adresinden alındı

McGee, T. (tarih yok). *C. Nicholson's Improved - the turning point*. Ocak 27, 2026 tarihinde Terry McGee, Flute Maker, Flutes for Irish, Classical and Early Music: <https://www.mcgee-flutes.com/nicholson.html> adresinden alındı

Orchestra history. (tarih yok). Şubat 04, 2026 tarihinde Berliner Philharmoniker: <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/about-us/orchestra/history/> adresinden alındı

Organology.net. (tarih yok). *Galoubet*. Şubat 02, 2026 tarihinde Organology: <https://organology.net/instrument/galoubet/> adresinden alındı

Orujov, İ., & Orujova, T. (2020). A Review of the German Composers Friedrich II and 116th Sonata. *Atlas Journal*, 6(27), 271-279.

Oxford Reference. (2026, Şubat 02). *Port de Voix*. Oxfordreference.com: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100338155> adresinden alınmıştır

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

Prusya Krallığı. (tarih yok). Ocak 28, 2026 tarihinde Vikipedi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Prusya_Krall%C4%B1%C4%9F%C4%B1 adresinden alındı

Reilly, E. R. (1997). Quantz and the Transverse Flute: Some Aspects of His Practice and Thought Regarding the Instrument . *Early Music*, 25(3), 429-438.

Sarvan, G. (2020). Flüt Eğitiminde Ekoller, Evrenselleşme Süreci ve Bu Sürece Ustalık Sınıflarının Etkisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 6(11), 1-22.

Savaş, E. (2019). *Virtüöz, Besteci ve Flüt Yapımcısı Kimlikleri ile Theobald Boehm'in "Air Allemande ve Varyasyonları, Op.22" Eserinin Analizi*. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

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

Seçkin, E. M. (2019). Klasik Batı Müziğinde Fransız ve İngiliz Flüt Okullarının Tanınması ve Üslup Farklılıklarının İncelenmesi. *Kesit Akademi Dergisi*, 5(21), 480-486.

Stoltz, L. (2003). *The French Flute Tradition*. Master Thesis, Faculty of Humanities University of Cape Town, Cape Town.

Taffanel, P., & Fleury, L. (1925). *Encyclopedié de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. (L. d. Albert Lavignac, Düzenleyen, & Librairie Delagrave) Şubat 07, 2026 tarihinde Louis Fleury: <https://louisfleury.com/articles/dictionnaires/dictionnaire-francais/flute-et-piano/> adresinden alındı

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

Tranchefort, F.-R. (1989). *Guide de la Musique de Chambre*. Paris: Fayard.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2022). Ocak 20, 2026 tarihinde Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

Wikipedia Commons, CC BY-SA 3.0. (tarih yok). *Divje Babe flütü*. Ocak 26, 2026 tarihinde Vikipedi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Divje_Babe_fl%C3%BCt%C3%BC adresinden alındı

williambennettflute.com . (tarih yok). Şubat 02, 2026 tarihinde Articles-William Bennett in conversation with Edward Blakeman: <https://www.williambennettflute.com/articles.html> adresinden alındı

